

B32.de.s.7
5

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung
der Universität für Musik und darstellende Kunst
„Mozarteum“ Salzburg
und dem Bundesministerium
für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISSN 0721-3611
ISBN 3-631-39289-3

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2003
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 4 5 6 7

www.peterlang.de

Inhaltsverzeichnis

I	Vorwort	7
II	Leben und Werk: Thesen – Materialien – Persönliches	9
III	Analysen ausgewählter Werke	49
	1.) Summe der Möglichkeiten – <i>Quattro movimenti</i>	49
	2.) Multidimensionale Passacaglia – <i>Topofonica</i>	81
	3.) Komponierter Jazz – <i>Jazzkonzert</i>	95
	4.) Tonsymbolik und Zitat – <i>Konzert für Orgel, Violine solo und Orchester B-A-C-H</i>	117
	5.) <i>Opus vitae – Sinfonia/Concerto</i>	147
	6.) <i>B-ES-C-H als Signatur – Konzert für zwei Saxophone und Orchester</i>	165
IV	Resümee	177
V	Werkverzeichnis	185
VI	Anmerkungen	201
VII	Bibliographie	211
VIII	Diskographie (Auswahl)	219

I Vorwort

Es sind zwei Fragen, die sich am Beginn eines analytischen Unterfangens stellen, die Frage nach dem *cui bono* und die Frage nach dem *quo modo*. Keine der beiden Fragen vermag allgemeingültig beantwortet zu werden – die erste aber verträgt (zumindest in diesem Rahmen) eine gewisse Nonchalance: Jedem ist das Unterfangen dienlich, der sich mit Schaeffers Musik beschäftigen will. Die zweite entschlägt sich einer kurzen, bündigen Antwort. Im Gespräch mit Schaeffer fiel die Bemerkung, dass er als Komponist keine Methoden schätze, dass er das Schematisierte ablehne. Das diene als Impetus für den analytischen Zugang zu seinen Werken. Obwohl die hier genauer besprochenen Werke unter der Kategorie Konzert und Sinfonie subsumiert werden können, ist eine generell anwendbare Analysestrategie nicht durchführbar. Es wird bei jedem Werk ein individueller, vielleicht auch unkonventioneller Zugang zu Ergebnissen führen, die auf ihre Relevanz hin überprüft werden müssen. Das Wagnis, sich in manchen Analysen auf Werkausschnitte zu beschränken, ist begründbar, zum einen rein quantitativ durch den Umfang der Kompositionen, zum anderen qualitativ – nicht immer ist die (was die Taktanzahl betrifft) vollständigste Analyse die aufschlussreichste. Daher wird die lückenlose Auflistung von Beobachtungs- und Interpretationsergebnissen vermieden; sie führt leicht zu ausufernden Darstellungen (insbesondere bei umfangreichen Werken), die den Leser meist ratlos mit einer Fülle von Informationen zurücklassen. Die Besonderheiten des Schaffensprozesses zu verdeutlichen kann besser mittels gezielt ausgewählter Momentaufnahmen gelingen.

Um einen möglichst breiten Einblick in das Werk und auch einen Eindruck von der Persönlichkeit Schaeffers zu geben, wird das Kapitel *Leben und Werk: Thesen - Materialien - Persönliches* den Detailbesprechungen vorangestellt. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit beinhaltet es einen Querschnitt durch das Oeuvre und versucht aufzuzeigen, was Schaeffer in den 50er- und 60er-Jahren zu einer Vorreiterrolle innerhalb der progressiven Komponistenszene verhalf. Insbesondere sollen auch jene notationstechnischen, spieltechnischen und instrumentatorischen Neuerungen dargestellt und durch entsprechende Kompositionen belegt werden, die sich in den sechs, im analytischen Teil als Auswahl aus dem sinfonischen und konzertanten Schaffen besprochenen Werken nicht finden. Nur so ist es möglich, die Bandbreite Schaeffers annähernd adäquat darzustellen.

Die wichtigsten Daten und Fakten zu Schaeffers Leben, die in dieser Arbeit aufscheinen, sind als Basismaterial zu verstehen, das in zahlreichen Gesprächen

mit dem Komponisten zusammengestellt wurde und das selbstverständlich als nicht abgeschlossen betrachtet werden muss; als Ausgangsmaterial für weitere Forschungen wird es jedoch nützlich sein. Die spontanen Mitteilungen des Komponisten in Gesprächen, die manchmal verschmitzten Hinweise in den Briefen, kurz, das gesamte authentische Material, das in die Arbeit einfließt, vermag ein lebendiges Bild Bogusław Schaeffers zu vermitteln, das den nüchtern-sachlichen Blick auf das Werk ergänzt. Als Fortführung oder Erweiterung der Arbeit, die Ludomira Stawowy (in ihrem Buch über Leben und Werk¹) und Stefan Ehrenkreutz (in seiner Dissertation über strukturelle Zusammenhänge in den Kompositionen Schaeffers²) geleistet haben, sollen hier Detailanalysen den Zugang zu Schaeffers Orchesterwerken erleichtern. Eine Entwicklung innerhalb des Oeuvres ließ sich am ehesten durch den Vergleich einzelner Werke aus dem sinfonischen und konzertanten Bereich aufzeigen, die das Frühwerk und jüngst entstandene Kompositionen gleichermaßen umfassen. Zwischen 1957 und 1999 datieren die hier einer näheren Betrachtung unterzogenen Sinfonien und Konzerte, die nach dem Kriterium der Unterschiedlichkeit in Bezug auf Stilistik, Disposition und Formkonzeption ausgewählt wurden.

Ich darf an dieser Stelle allen danken, die ihren Teil zur Entstehung des Buches beitrugen, insbesondere Prof. Dr. Bogusław Schaeffer, der in zahlreichen Gesprächen und indem er in großzügigster Weise Materialien zur Verfügung stellte, ganz wesentlich zum Gelingen beitrug. Alle, die mir beim Recherchieren, durch das Überlassen von Partituren und Aufnahmen, durch Hilfe bei Problemen mit der polnischen Sprache, durch sachdienliche Hinweise verschiedenster Art oder einfach durch ihr Wohlwollen und ihre Ermunterungen hilfreich zur Seite standen, müssen hier gleichfalls erwähnt werden: Adorno-Archiv, Frankfurt; Bayerische Staatsbibliothek, München; Prof. Gernot Gruber, Wien; Claude Helfer, Paris; Prof. Andor Losonczy, Salzburg; Michael und Małgosia Malkiewicz, Salzburg und Krakau¹; Moeck Verlag, Celle; Gunther Schuller, Boston; Joanna Zając, Krakau; meine Kolleginnen und Kollegen; meine Eltern.

II Leben und Werk: Thesen – Materialien – Persönliches

„Kriterien musikalischer Qualität lassen sich heute sicherlich nicht als bloße innermusikalische bilden. Auch früher war das unmöglich, doch das ehemals allgemeinverbindliche Material gestattete es immerhin in erheblich größerem Ausmaß als heute. Neues allgemeinverbindliches Material zu entwickeln, erscheint utopisch. Auf altes und seine alte Anwendung zurückzugreifen [...] ist kulturgeschichtlich eine Lüge und ästhetisch nur Akademismus. Es bleibt uns nicht erspart [...], wir müssen die Schwierigkeiten des Vermittelns solcher Musik wie der von Schaeffer auf uns nehmen. Denn Schaeffers Weg ist, wie mir scheint, einer der wenigen, die weiterführen.“¹

„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 vielfältig sind. Das ist der philosophische Grundgedanke meiner ganzen künstlerischen Tätigkeit.“²

Bogusław Julien Schaeffer wurde am 6. Juni 1929 in Lemberg (Lwów) in Polen als drittes Kind von Wladyslaw und Julia Schaeffer geboren. Seine Vorfahren stammten aus dem Elsaß und ließen sich 1789 in Polen nieder. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der Familienname von Schaeffer in „Schäffer“ geändert; der überwiegende Teil der Kompositionen, Bücher und Schriften Schaeffers wurde in dieser Orthographie herausgegeben. Die Großeltern (mütterlichseits) stammten aus der Ukraine und aus Ungarn, was Schaeffer zu der Äußerung veranlasst, dass „man sagen könnte, dass in mir wenig polnisches Blut fließt... Die *Mazurken* schrieb ich aus Liebe zur Musik Chopins, nicht aus Patriotismus...“³

Schaeffers Elternhaus war durch ein reges Interesse an allen musischen Dingen geprägt. Beide Eltern bezeichnet Schaeffer als „erzmusikalisch“⁴; sein Vater war ein hervorragender Tänzer, seine Mutter hatte eine schöne Stimme. Als besonders einprägsam erinnert sich Schaeffer an die Musik Fritz Kreislers und an die Violinkonzerte Beethovens und Mendelssohns, in die er sich als Kind „förmlich verliebt“⁵ hatte. Bereits im Alter von sieben Jahren zeigte Bogusław Schaeffer auffallendes Interesse für das Klavier. Unterricht hatte er zu dieser Zeit noch keinen, doch liebte er es, am Klavier zu improvisieren. Ab 1938 erhielt er die ersten Klavierstunden, und für den Neunjährigen stand fest, dass er Musiker werden wollte. Entscheidend beeinflusste diesen (allerdings frühreifen) Entschluss eine Nachbarin, deren Mann Opernsänger war und der das Talent des Kindes – insbesondere beim Improvisieren – auffiel. Neben der Musik zogen auch andere musische Beschäftigungen Schaeffer an: Als kaum Zehnjähriger schrieb er Erzählungen und hatte Spaß an Mal- und Kalligraphieunterricht. 1939 kam es durch den Einmarsch Hitlers in Polen zu einer Wende im Leben des wohlbehüteten Kindes. 1941 war die Versorgungslage in Lemberg, das, wie ganz Ostpolen, von den Sowjets besetzt war, so schlecht, dass Schaeffers Eltern beschlossen, ihr jüngstes Kind, Bogusław, auf eine Kolonie zu schicken, in der Kinder aus bessergestellten Häusern zumindest mit ausreichend Nahrungsmitteln versorgt waren. Als 1941 die Deutschen in Russland einmarschierten, blieb der Elfjährige auf der russischen Seite; ein Leben in Lagern, getrennt von Eltern und Geschwistern, war die unmittelbare Folge des Krieges. Das elfte bis siebzehnte Lebensjahr verbrachte

Schaeffer an verschiedenen Orten der Sowjetunion (Odessa, Kasachstan), bis 1946 (!) gab es keine Möglichkeit mehr, die Familie zusammenzuführen.

Ein Jahr nach Kriegsende fand sich der Großteil von Schaeffers Familie, durch den Krieg buchstäblich in alle Welt verschlagen, in Oppeln zusammen. Schaeffers Bruder Wodzisław galt im Krieg als verschollen und meldete sich erst 1990 aus Canberra, Australien, wieder. Schaeffer besuchte das mathematisch-physikalische Gymnasium, wo sich seine außerordentliche Sprachbegabung in englischer und deutscher Sprache zeigte. Bei Edward Sygnatowicz und Rudolf Maliszewski erhielt Schaeffer regelmäßig Violinunterricht; die musiktheoretischen Kenntnisse, die er für seine ersten Kompositionen benötigte, eignete er sich im Selbststudium an. *Drei kurze Klavierstücke* (1944-46) und die *Sonatine* für zwei Violinen von 1946 (beide wurden Jahre später, gemeinsam mit zahlreichen anderen Werken, durch eine Empfehlung Roman Haubenstock-Ramatis, mit dem Schaeffer eng befreundet war, im Verlag „Ariadne“ in Wien verlegt) zählen zu den frühesten Zeugnissen von Schaeffers Bedürfnis, sich kompositorisch auszudrücken. Auch die *Sonatine* für Altsaxophon solo entstand im Jahr 1946.

Das Jahr 1947 brachte, angesichts der Tatsache, dass Schaeffer noch das Gymnasium besuchte, eine ansehnliche Anzahl von Kammermusikwerken hervor: *Concertino* für zwei Violinen und Violoncello, *Trio* für zwei Violinen und Violoncello, *Vier Stücke* für Fagott und Klavier, *Duett* für Oboe und Klarinette, *Quartett* für zwei Violinen, Violoncello und Klavier und das *Andante* für Streichsextett. Diese frühen Werke bezeugen die intensive kompositorische Auseinandersetzung des knapp Achtzehnjährigen mit den Instrumenten Violine⁶ und Klavier, die er selbst lernte, aber auch mit Instrumenten, in denen er keinen Unterricht genoss.

Kompositionsunterricht erhielt Schaeffer zu dieser Zeit noch nicht, kompositorische Vorbilder hatte er aber selbstverständlich: Das *Violinkonzert* von Roman Palester⁷ und die *Symphonischen Etüden* von Artur Malawski spielten hierbei eine Schlüsselrolle. Von letzteren war Schaeffer so begeistert, dass er den Entschluss fasste, als Schüler Malawskis in Krakau Komposition zu studieren. Doch vorerst galt es, das letzte Schuljahr zu bestehen; in Polnisch und Englisch bekam Schaeffer glänzende Zensuren, die anderen Fächer vernachlässigte er zugunsten seiner musikalischen Betätigung. 1949 schloss Schaeffer das Gymnasium mit der Matura ab. Interessante Kompositionen aus der Schulzeit sind *Diarium* für Klavier (Mai 1947) und das *Konzert* für vier Violinen; daneben finden sich Werke, die als misslungen bezeichnet werden müssen. Schaeffer nennt als derartige „Negativbeispiele“ das *Trio* für zwei Violinen und Violoncello und das *Andante* für Streichsextett. Die *Vier Stücke* für Fagott und Klavier (1947) hingegen konnten vor dem kritischen Auge des erfahrenen Komponisten noch Jahrzehnte nach ihrer Entstehung bestehen. Für den Verlag „Edition 7“ erstellte Schaeffer 1987 eine

Neufassung, in der nur der Fagottpart revidiert wurde. Im Druck sind beide Versionen wiedergegeben – ein ergiebiges Studienobjekt für die Entwicklung eines Komponisten.

Vier Stücke für Fagott und Klavier (1947/1987)

Im Herbst 1949 begann Schaeffer sein Kompositionsstudium an der Musikhochschule in Krakau in der Klasse von Artur Malawski, bei dem auch Roman Haubenstock-Ramati zwischen 1934 und 1938 Unterricht hatte. Gleichzeitig schrieb er sich für das Studium der Musikwissenschaft an der Jagiellonen-Universität ein. Artur Malawski war nach Schaeffers Worten „ein fast genialer Komponist“⁸. Ursprünglich als Geiger ausgebildet, wandte er sich als 32-jähriger, bedingt durch eine durch übermäßiges Üben spielunfähige Hand, der Komposition zu. Nach 1945 erhielt Malawski eine Professur für Komposition in Krakau.

Als Komponist konnte er sich jedoch trotz zeitweilig großer Erfolge nicht durchsetzen. Schaeffer schreibt über seinen Lehrer:

„...1947 hatte er in Amsterdam einen unglaublichen Erfolg beim Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, zum ersten Mal in der Geschichte des Festivals standing ovations, seine *Sinfonischen Etüden* für Klavier und Orchester konnten als das beste polnische Werk dieser Zeit gelten, leider war er dann – als Avantgardist – verpönt – man wollte ihm sogar die Professur nehmen. [...] Lutoslawski veranlasste als Verlagspräsident z. B., dass keines seiner Werke gedruckt wurde. [...] Malawski vertrat eine neostilistische Richtung, mit vielen Bezügen zur polnischen Folklore, [...] er hatte [...] außerordentliches Temperament, ein ansehnliches Handwerk, das mich an Hartmann erinnert und gute Ideen. [...] er war aber kein Anhänger der 12-Ton-Technik, eher feindlich eingestellt – Koffler war für ihn (ungerecht) ein Idiot.“⁹

Sein Studium am „Institut für Musikgeschichte und Musiktheorie“ der Jagiellonen-Universität absolvierte Schaeffer bei Zdzisław Jachimecki, der in Wien ein Schüler Arnold Schönbergs war. Zu Jachimeckis Studienkollegen in Schönbergs „Seminar für Komposition“ zählten zu dieser Zeit (1904-1905) Anton Webern und Alban Berg.¹⁰ Bei Guido Adler schloss Jachimecki sein Studium der Musikwissenschaft ab, und 1911 war er der Begründer des ersten Institutes für Musikwissenschaft in Polen.

Bogusław Schaeffer hat an seinen Lehrer, der ihn nicht nur wissenschaftlich, sondern auch kompositorisch prägte, einige Erinnerungen, die zum Teil bis in seine Kindheit zurückreichen:

„Er komponierte wenig – meistens Lieder. Ich kann mich aber erinnern – darauf hat man mich in den späten 30er-Jahren, als ich noch ein Kind war, hingewiesen – in einer ...Frauenzeitschrift, letzte Seite, gab es eine Zwölftonkomposition von dem von den Frauen verehrten, schönen Jachimecki - wahrscheinlich war es ein Spaß, denn das wäre auch eine der frühesten 12-Ton-Kompositionen in Polen. Jachimecki dozierte nicht über neue Musik, als er aber gehört hatte, dass ich mich für neue Musik interessiere, hat er (uns...) mir einen Vortrag gehalten über Schönberg, den er genial fand und ein bisschen über Webern, den er freundlich, aber unbegabt fand...“¹¹

In das Jahr 1949, das Jahr des Studienbeginns, fiel die Komposition des ersten Orchesterwerkes, der *Dichtungen von Guillaume Apollinaire* für Sopran und Orchester, das mit seiner „komplizierten Faktur“ und seiner „vielgestaltigen Polyphonie“¹² einerseits Schaeffers innovativen Geist im Umgang mit dem Klangkörper Orchester spüren lässt, und das andererseits, historisch interessant, eine frappante Ähnlichkeit mit Pierre Boulez' *Le soleil des eaux* aufweist. Der Zusammenhang (Schaeffer kannte damals die Musik von Pierre Boulez nicht), der auf die intensive Beschäftigung beider Komponisten mit der Musik Anton Weberns zurückzuführen ist, fiel Ludomira Stawowy während der Arbeit an einem

Bogusław Schaeffer: Dichtungen von Guillaume Apollinaire (1949)

B32.de.s.6

Pierre Boulez: Le soleil des eaux (1948)

Buch über Webern¹³ auf. Die Notenbeispiele von Boulez und Schaeffer zeigen deutlich durch Webern beeinflusste feine rhythmische Differenzierungen, große Intervalle und den kammermusikalisch-solistischen Einsatz der Instrumente.

Mit ihrer komplexen Polyphonie zeigen beide Werke, dass Komponisten unabhängig voneinander zu ähnlichen strukturellen Ergebnissen kommen können. Aus der Entwicklung der zeitgenössischen Musik ergab sich durch den Einfluss von Weberns Kompositionsstil der Impetus zu einer zunehmend polyphonen, hoch differenzierten und teilweise dicht strukturierten Behandlung des musikalischen Materials. In Polen waren die Möglichkeiten, in den 50er- und 60er-Jahren Musik des 20. Jahrhunderts kennenzulernen, beschränkt und mit erheblichem Aufwand verbunden. Findige Komponisten wussten jedoch, wie sie zu begehrten Partituren und Noten kommen konnten. Schaeffer schreibt:

„...ich selbst habe in dieser Zeit mit viel Mühe und Aufwand neue Partituren bestellt. Man bezahlte solchen Vermittlern viel Geld, sie schickten es an Bekannte im Westen, die haben gekauft, was man wollte und konnte, so habe ich Partituren von Varèse, Messiaen, Berg, Hartmann u. a. bekommen – notabene für eine dickere Partitur bezahlte ich mein ganzes Monatsgehalt ...aber es lohnte sich [...]. Man hatte in Polen keine Ahnung von neuer Musik, der Höhepunkt war *Sacre* und die sehr frühen Werke von Schönberg; in den Komponistenköpfen in Polen wie in Ungarn waren die wichtigsten: Prokofjew, Schostakowitsch, Honegger und Britten. Bartók kannte man kaum (in Polen). Ich hatte das Verdienst, alle über neue Musik zu informieren (1952-55)“¹⁴.

Schaeffer war, wie aus dem Nachsatz hervorgeht, in Polen der erste Herausgeber eines umfassenden und informativen Buches über neue Musik, in dem nicht nur die „Klassiker“ des 20. Jahrhunderts, sondern auch Komponisten der jüngeren und jüngsten Generation angeführt wurden. Im *Almanach polskich kompozytorów współczesnych* (Almanach der zeitgenössischen polnischen Komponisten)¹⁵ und in der heute in mehreren erweiterten Auflagen vorliegenden *Mały informator muzyki XX wieku* (Kleine Enzyklopädie der Musik des XX. Jahrhunderts)¹⁶ machte es sich Schaeffer zur Aufgabe, polnische bzw. zeitgenössische Komponisten biographisch und in Werkbeispielen darzustellen.

Gelegenheiten, zeitgenössische Musik – nicht die Klassiker der Moderne – in Konzerten zu hören, gab es selten. Aufgeführt wurde vorwiegend Musik von Debussy, Ravel, Roussel, de Falla, Rachmaninow, Schostakowitsch, Prokofjew, Honegger und Orff, die als Vertreter der Moderne galten. Wesentlich wichtiger als Konzerte war für die Weiterentwicklung eines jungen Komponisten jedoch das Partiturstudium moderner Werke. Aufschlussreich ist, was Schaeffer über seinen eigenen Zugang zu zeitgenössischer Musik schreibt:

„Ich habe neue Musik komponiert, aber ich kann mich nicht erinnern, dass ich bis 1958/59 neue Musik gehört habe... Stellen Sie sich vor, dass man zum ersten Festival

B32.de.s.7

„Warschauer Herbst“ die *Sechste* von Tschaiikowsky gespielt hat, nur weil er Russe war und politisch wichtig. Im Ostblock war es überall ungefähr ähnlich...“¹⁷

Schaeffer befand sich in einer vergleichsweise glücklichen Situation, hatte er doch in Zdzislaw Jachimecki, seinem Lehrer in Musikwissenschaft, einen Gesprächspartner, der den Studenten die Gedankenwelt des Schönberg-Kreises vermitteln konnte. Jachimecki war, wie bereits erwähnt, in Wien Schüler Arnold Schönbergs und Guido Adlers und machte sich als erster Biograph Karol Szymanowskis einen Namen. Er war sowohl kompositorisch als auch wissenschaftlich geschult und in Fragen der zeitgenössischen Musik kompetent. Der Einfluss Jachimeckis war, Schaeffers Worten zufolge, für seine kompositorische Entwicklung bedeutsamer als der Kompositionsunterricht Malawskis. Schaeffer war, wie er selbst einbekennt, durchaus kein Musterstudent. Zu vieles, und damals vorwiegend das Studium von Noten und Partituren, erregte sein Interesse. Um vermehrt die Möglichkeiten zum Hören von Tonbandaufnahmen zu haben, arbeitete er während des Studiums für einige Monate im Polnischen Rundfunk. Dort bot sich die Gelegenheit, Schallplatten mit neuer Musik kennenzulernen, allerdings hauptsächlich englische und amerikanische Musik: Bliss, Elgar, Delius, Bax, Gershwin und Copland, alles Komponisten, die in Summe „nicht so interessant wie R. Strauss und Wagner“¹⁸ waren.

Vielsagend, wenn nicht geradezu symptomatisch, ist die Antwort Schaeffers auf die Frage nach seinen musikalischen Vorbildern:

„Meine erste Begegnung mit Schönberg war... ja, in einer politisch orientierten Zeitung (Monatszeitung) hat man z. B. eine Studie über imperialistische Musik aus dem Russischen übersetzt und im Ganzen zitiert. Der verrückte Musikideologe hat als Beispiele von schlechter und unmenschlicher Musik Fragmente von Schönbergs op. 33 zitiert, die ersten Akkorde nannte er einen Schlag ins Gesicht der menschlichen Würde, Harmonien eines impotenten Komponisten, der vollständig und ergeben dem (??) amerikanischen Imperialismus gefolgt sei. In den Worten also lauter Lügen und Beschimpfungen, aber in den zitierten Beispielen – wunderbare Vorbilder für einen jungen Komponisten.“¹⁹

In der Privatbibliothek Jachimeckis hatte Schaeffer als Student die Möglichkeit, Noten von Charles Ives zu studieren, Musik, die ihn mit ihren „sonderbaren und freien Kombinationen von Klängen, Beziehungen und Akkorden“²⁰ bis heute fasziniert. Daneben studierte Schaeffer die Musik von Strawinsky und Bartók, Milhaud, Honegger, Messiaen, Dallapiccola, Petrassi, Hába, Varèse, Schönberg, Berg, Webern, Hartmann und Skrjabin, wobei der Ausdruck Studium nicht ganz passend ist – die Musik war für Schaeffer „Inspiration zum selbständigen Denken“²¹. Sein Kompositionsstudium schloss Schaeffer ohne Diplom ab, da seine Kompositionen, wie er heute sagt, den Professoren nicht gefallen haben – sie waren, wie es scheint, zu „kompliziert“. Die autodidaktische Beschäftigung mit Mu-

sik erschien ihm als der bessere Weg (rückblickend kann dieser These nichts entgegengesetzt werden). Sein musikwissenschaftliches Studium schloss er 1953 mit einer Arbeit über Witold Lutosławski ab²². Lutosławski war damals, als 39-jähriger, noch keinesfalls zu den etablierten Komponisten zu zählen, und Schaeffer handelte sich mit der Wahl eines derart ungewöhnlichen, geradezu gewagt erscheinenden Themas von Professorensseite Kritik ein.

1953 trat Schaeffer erstmals als Musikkritiker für die Zeitschrift „Tygodnik Powszechny“ („Allgemeine Wochenzeitung“ – eine damals erlaubte katholische Zeitung) an die Öffentlichkeit, eine Tätigkeit, die für einen aktiven Komponisten nolens volens im Desaster enden musste. Auch der 1956 bei PWM veröffentlichte *Almanach polskich kompozytorów współczesnych* (Almanach der zeitgenössischen polnischen Komponisten) und andere Artikel, musikwissenschaftliche Arbeiten, mit denen Schaeffer seinen Lebensunterhalt verdiente, trugen zu einer Polarisierung in der polnischen Komponistenszene bei. Möglicherweise waren, wie Schaeffer heute trocken meint, die Rezensionen „nicht so positiv, wie sie [Anm.: die Komponisten] es gewohnt waren“²³.

1953 heiratete Schaeffer Mieczysława Hanuszewska²⁴, die Musikwissenschaft, später auch Philosophie studierte. Im selben Jahr entstand *Musik für Streicher: Nocturne*. Das *Nocturne* machte Schaeffer zum ersten polnischen Komponisten, der nach dem zweiten Weltkrieg ein Werk im dodekaphonischen Stil schrieb. Obwohl sich in Schönbergs Schülerkreis nach 1921 einige Komponisten polnischer Herkunft fanden, die mit der „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“²⁵ bekannt gemacht wurden, sollten bis zur orthodoxen Verwendung der Zwölftontechnik durch einen polnischen Komponisten drei Jahrzehnte vergehen. Als vermutlich erster Komponist, der Schönbergs Zwölftonmethode in Polen bekannt machte, ist Józef Koffler zu nennen. Er hatte zwischen 1921 und 1924 Kontakt zum Kreis um Schönberg in Wien. Danach unterrichtete er bis 1941 am Konservatorium in Lemberg (Lwów), wo für ihn 1928 ein „wohl einzigartiger [...] Lehrstuhl für atonale Harmonielehre und Komposition“²⁶ eingerichtet wurde. Da Koffler sich bereits 1926 „eine eigene Form der Zwölftontechnik anzueignen“²⁷ begann und, wie Bogusław Schaeffer in einem Artikel im New Grove schreibt, ein zu eigensinniger Kopf gewesen sei, um sich von Schönberg viel vorschreiben zu lassen („Koffler ignored some of Schoenberg's prohibitions and, above all, he did not accept his teacher's aesthetic[s]. He was too much of an independent for that“²⁸) und Schönbergs Methode durch folkloristische und neoklassizistische Elemente („Polish folk material [...] and rather Parisian neo-classical formal methods“²⁹) bereicherte, ist es nur bedingt legitim, ihn als ersten Zwölftonkomponisten Polens zu bezeichnen.³⁰

Andere polnische Komponisten wie beispielsweise Kazimierz Serocki hatten Kontakte zu Darmstadt, Paris und anderen europäischen Musikzentren, in denen

die dodekaphonische Kompositionstechnik praktiziert wurde. Serocki komponierte ab den frühen 50er-Jahren auch in einem durch Schönberg beeinflussten Stil, allerdings verwendete er, genau wie Koffler, die Zwölftontechnik nie in orthodoxer Weise. Entweder verlässt er nach einer in den Anfangstakten exponierten Reihe rasch die Regeln der Zwölftontechnik und kehrt zu einem freieren Kompositionsstil zurück oder er komponiert frei mit gelegentlichen zwölftonalen Einschüben³¹.

Als erstes in der von Schönberg entwickelten Zwölftontechnik orthodox komponiertes Werk kann daher – wenn auch mit der in solchen Angelegenheiten immer angebrachten Vorsicht – Schaeffers *Nocturne* bezeichnet werden. Eine kurze Anmerkung zu Nicolas Slonimskys Lexikonartikel von 1978, in dem er das *Nocturne* als erstes serielles Werk Polens bezeichnet, sei hier noch beigelegt. Im Artikel über Bogusław Schaeffer heißt es:

„[...] but he made a decisive turn in 1953 with his Music for Strings: Nocturne, which became the first serial work by a Polish composer; he devised a graphic and polychromatical optical notation indicating intensity of sound, proportional length of duration, and position of notes in melodic and contrapuntal lines, with the components arranged in binary code.“³²

Slonimskys Bezeichnung von *Nocturne* als erstes serielles³³ Werk Polens ist nicht richtig, wie auch der Komponist selbst bestätigt. Serielle Elemente finden sich, von der Zwölftonreihe abgesehen, keine in dem Werk. Weder Lautstärken noch Klangfarben sind nach seriellen Gesichtspunkten gestaltet. Auf jeden Fall aber verhalf das *Nocturne* mit seinen Clustern und seinen neuartigen Klängen Schaeffer sehr früh zum Ruf eines progressiven Komponisten.

„Ich wurde unlängst gefragt, warum ich Theaterstücke schreibe und ob das Komponieren für mich nicht mehr ausreichend sei. Und ich konnte diese Frage nicht beantworten. Später kam die Antwort von selber: weil ich nie zwei Meter hoch gesprungen bin, weil ich nie den Gipfel des Eiffelturms erstiegen habe, weil ich nicht ein einziges Mal auch nur den kleinsten Fisch geangelt habe.“³⁴

In Zusammenhang mit der Entstehung von *Nocturne* ist neben Schönberg auch Anton Webern zu sehen, der in den frühen 50er-Jahren für zahlreiche junge Komponisten (um die wichtigsten zu nennen: Nono, Boulez, Stockhausen, Kagel, Zimmermann, Berio, Barraqué, Goeyvaerts) ein Leitbild war. Auf ihn greift Schaeffers erstes Theaterstück zurück. Das Schauspiel *Webern* entstand 1955 und harret, was angesichts der Erfolge von Schaeffers in den Folgejahren entstandenen Theaterstücken erstaunlich ist, noch immer seiner Uraufführung. Schaeffers Ausflug in die Welt eines Theaterautors beschränkte sich nicht auf dieses Erstlingswerk. Zwischen 1955 und 1999 entstehen 42 Theaterstücke, keine Stücke „für die Schublade“, wie die literarische Beschäftigung eines Komponisten vielleicht vermuten lassen könnte, denn die überwiegende Anzahl der Theaterstücke wurde bereits aufgeführt. In Polen sind seine Theaterstücke so stark präsent, dass im Bewusstsein eines Teils der polnischen Bevölkerung der Autor Schaeffer stärker verankert sein könnte als der Komponist³⁵. Wiederholt macht Schaeffer in Gesprächen darauf aufmerksam, dass viele Jahre lang (ab den 80er-Jahren) sein Reüssieren als Theaterautor so wesentlich gewesen sein dürfte wie seine Erfolge als Komponist.

Über vierzig in etliche (genaugenommen 17) Sprachen übersetzte und in Städten und Ländern der ganzen Welt (von Warschau über Hamburg, Paris, Oslo, Madrid, Bogotá, Osaka, Sidney, New York, etc.) aufgeführte Theaterstücke bezeugen eine beachtenswerte Verbundenheit mit dem gesprochenen Wort. Ab der Spielsaison 1992/93 ist Schaeffer vor Shakespeare, Molière und Fredro der meistgespielte Dramenautor in Polen³⁶, was eine ausreichende Begründung für seine erwähnte Popularität in diesem Bereich ist. Jeder, der auch nur einmal die Gelegenheit hatte, eines der Stücke Schaeffers zu sehen und zu hören, wird verstehen können, dass sich in den letzten Jahren zunehmend ein Interesse an den Theaterstücken des Komponisten bemerkbar macht, nicht nur in Polen, was ja immerhin mit einem gewissen Lokalpatriotismus erklärbar wäre, sondern durchaus auch an anderen Spielstätten. Erwähnt sei hier die Genfer Premiere des Schauspiels *Das Eskimoparadies* am 12. April 1994 unter der Regie von Dieter Kraft mit den Schauspielern Isabel Karajan und Daniel Briquet. Zu einem der großartigsten Stücke zählt das *Szenar für einen nicht existierenden, aber mögli-*

chen Instrumentalschauspieler, das 1976 durch Jan Peszek uraufgeführt wurde. Diesem exzellenten Schauspieler war das *Szenar* lange Jahre vorbehalten, ein Entschluss Schaeffers, der jedem verständlich wird, der Jan Peszek auf der Bühne sieht³⁷. Mittlerweile führte Peszek „sein“ Stück auf etlichen Bühnen Europas, Amerikas, Asiens und Australiens auf. In deutscher Sprache wird das *Szenar* seit einigen Jahren auch von Gregor Matysik gespielt.

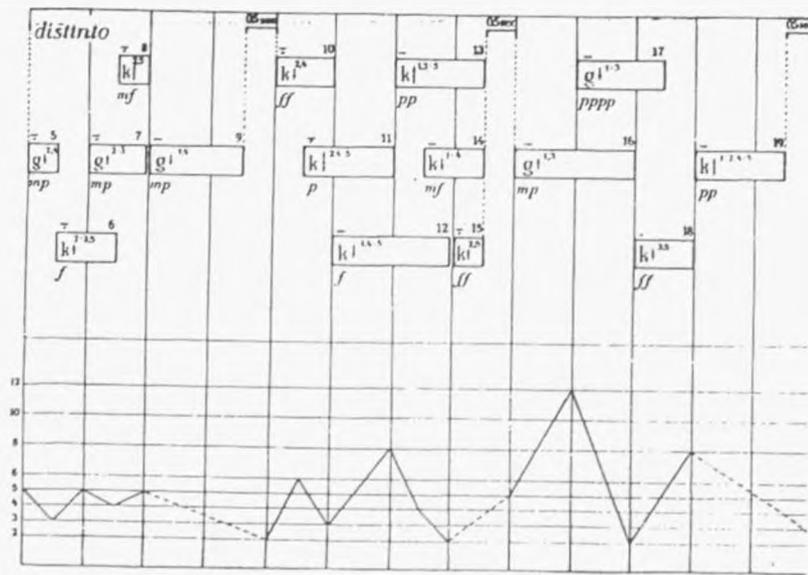
Trotz dieser Erfolge, die sich manch anderer „Nur-Autor“ wünschen würde, sieht sich Schaeffer nicht als Autor:

„Ich bin kein Dramatiker, ich bin vielmehr ein Komponist. Meine Leistung besteht darin, dass ich mit meinen Kompositionen für Schauspieler als erster die Grenzen der Musik überschritten habe.“³⁸

„Es gibt heute keine musikalische Avantgarde, aber ich repräsentiere sie doch. Ich wollte niemals Avantgardist sein, ich schrieb eine neue, den anderen fremde Musik, und man nannte es Avantgarde.“³⁹

1955 kam Schaeffer mit Karl Amadeus Hartmann in Kontakt. Hans Rosbaud hatte dem jungen Komponisten geraten, Hartmann zu kontaktieren, was Schaeffer ausnahmsweise, wie er sagt, tat. Schaeffer erbat von Hartmann Informationen zu den Münchener *Musica viva*-Konzerten⁴⁰, und Hartmann ließ dem polnischen Kollegen einige seiner bei Schott verlegten Werke zukommen. Insbesondere im Bereich der sinfonischen Musik betrachtet Schaeffer Hartmanns Kompositionen als nicht unbedeutend für die Entwicklung der neuen Musik

Mitte der 50er-Jahre entstanden jene Werke, die Schaeffers Ruf als Avantgardist begründeten. Mit der *Studie im Diagramm* für Klavier schuf er 1955 nach den Worten Ludomira Stawowys die „erste notenlose Komposition“⁴¹.



Studie im Diagramm für Klavier (1955)

Der Parameter Tonhöhe ist durch Intervalle und Intervallrichtungen, dargestellt durch Zahlen und Pfeile, ersetzt. Der Buchstabe „k“ steht als Symbol für eine 2-Ton-Zelle, „g“ für ein aus drei Tönen bestehendes Motiv. Lautstärke und Artikulation sind unter bzw. über der eingerahmten Klangzelle notiert. Deutlich

sichtbar ist auch die zweischichtige Notation: Im oberen System der musikalische Text mit den Klangzellen, im unteren Teil die Anzahl der Varianten. Bedingt durch die nicht festgelegten Anfangstöne der einzelnen Klangzellen ergibt sich eine immense Anzahl an Spielmöglichkeiten.

Die Ausführung der Komposition ist keineswegs aleatorisch, einzig die Intervalle und Intervallrichtungen sind frei zu gestalten. Der *Studie im Diagramm* liegt die Idee zugrunde, mit der Unbegrenztheit der Kombinationsmöglichkeiten des kompositorischen Materials zu arbeiten. Das oben angeführte Beispiel demonstriert die Interpretation der grafischen Darstellung und die Varianten, die sich durch die „Rahmennotation“⁴² ergeben.

Tatsächlich notenlose Notationen⁴³ wie in Schaeffers *Studie im Diagramm*, in *Extreme* oder in *Kodes*, auf die später noch eingegangen wird, sind in der zeitgenössischen Musik aus zweierlei Gründen selten in Verwendung: Erstens erfordert die Entwicklung einer „neuen“, schlüssigen Notenschrift vom Komponisten ein hohes Maß an Kreativität, und zweitens verlangt eine notenlose Notation, die über die relative Unverbindlichkeit einer musikalischen Graphik hinausgeht, von Interpreten und Dirigenten bei der Erarbeitung der Werke einiges an Geduld.

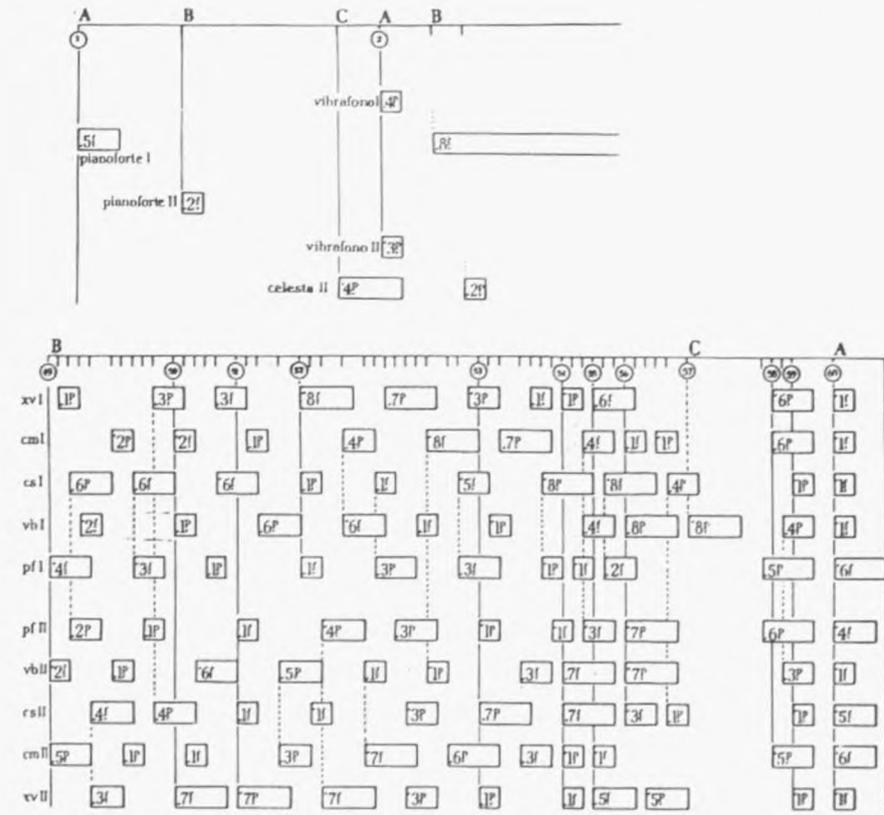
An der *Studie im Diagramm* ist neben der notenlosen Niederschrift die Tatsache bedeutsam, dass Schaeffer hier Klangkonstruktionen entwickelt, die in „millionenfachen Varianten“⁴⁴ realisiert werden können, und somit die Möglichkeiten vorwegnimmt, die wenige Jahre später der Einsatz von Computern im Kompositionsvorgang mit sich brachte. Auf eine wesentliche Besonderheit kommt Stawowy allerdings nicht zu sprechen. Die *Studie im Diagramm* ist vermutlich eine der ersten, wenn nicht überhaupt die erste Diagrammnotation. Erhard Karkoschka bezeichnete 1976 das 1958 entstandene *Tertium datur* als „die – meines Wissens nach – erste Diagrammpartitur“⁴⁵. *Tertium datur* für Cembalo und Orchester kann als Weiterentwicklung der *Studie im Diagramm* und der 1957 komponierten *Extreme* für zehn Instrumente (in denen die Diagrammnotation in einer Partitur erstmals verwendet wird) betrachtet werden. Der Versuch, aus einer ungeheuren Fülle von Kompositionen die tatsächlich erste zu eruieren, die eine bestimmte Notationspraxis oder Kompositionstechnik verwendet, ist und bleibt immer problematisch, denn irgendwo könnte sich ein unbekanntes Werk verbergen, das als „Werk der ersten Stunde“ bezeichnet werden müsste. Entscheidend ist jedoch, dass Schaeffer für diese, wie auch die Worte Karkoschkas bestätigen, wesentliche Neuerung, keine direkten Vorbilder hatte. Eine vielleicht mögliche Verbindung der Diagrammform zu den damals gerade aufkommenden Klangpartituren der elektronischen Musik weist Schaeffer wegen der weit größeren Komplexität der Notation in der *Studie im Diagramm* von der Hand.

Mit dem 1957 entstandenen *Extreme* für zehn Instrumente schuf Schaeffer knapp ein Jahr nach der *Studie im Diagramm*, die für ein Soloinstrument konzi-

piert ist, die erste notenlose Partitur in Diagrammform. Die Komposition *Extreme* mag auf den ersten Blick provokativ wirken, zeigt aber das ernsthafte und ernstzunehmende Bestreben des jungen Komponisten, sich vom überlieferten Musikverständnis, das zu wenig Spielraum für Kreativität lässt, zu lösen. Die Uraufführung des progressiven Werkes kam erst 31 Jahre später zustande (am 22. November 1988, Nationale Philharmonie in Warschau unter Bogdan Olędzki, einem der engagiertesten Dirigenten von Schaeffers Werken). Die Begründung für den späten Aufführungstermin ist weniger in der Neuartigkeit der Notation zu finden, sondern in „rein technischen Gründen: In den Orchestern gab es lange Jahre keine solchen Paare von Instrumenten wie Cembalo, Celesta oder Xylorimba“⁴⁶. Das Problem der Besetzung ist aber vermutlich bis heute gegenwärtig – kaum ein auf die Aufführung von zeitgenössischer Musik spezialisiertes Ensemble hat die Möglichkeit, eine derart ungewöhnliche Zusammenstellung ohne größeren finanziellen Aufwand oder ohne großes organisatorisches Geschick zu bewerkstelligen. Darin dürfte wohl auch einer der Hauptgründe dafür liegen, dass aus dem Rahmen fallende Stücke wie z. B. Schaeffers *Extreme* nur selten in Konzertprogrammen aufscheinen. An der Besetzung der *Extreme* für zehn Instrumente (Klavier, Vibraphon, Celesta, Cembalo, Xylorimba – jeweils paarweise) lässt sich unschwer erkennen, dass Schaeffer in der Disposition seiner Werke keine Rücksicht nimmt auf Aufführungsmöglichkeiten und problemlose Realisation durch bestehende Ensembles oder Orchester. Damals wie heute bleibt Schaeffer seiner Prämisse treu:

„Die Musik eines reifen Komponisten muss sich vor allem von der Musik anderer unterscheiden, sie muss eigenständig sein, gestaltet mit eigenen Mitteln, die die neue Musik einem jeden von uns anbietet. Alles – Technik, Form, Ästhetik, Emotionalität – soll persönlich wirken. Man soll sich nicht um oberflächliche Aufführungen, sondern um die Entwicklung einer eigenen Sprache kümmern.“⁴⁷

1957 war nicht nur ein Jahr der „extremen“ Progressivität, sondern auch ein Jahr der Rückschau. In *Quattro movimenti* für Klavier und Orchester arbeitet Schaeffer summa summarum mit musikalischen Stilelementen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Bedeutung waren. Mit diesem Werk, das später eingehend besprochen werden soll, schließt der 28-jährige Komponist „die erste, 11-jährige Periode seines Schaffens“⁴⁸ ab. *Quattro Movimenti* ist jedoch, wie Schaeffer heute sagt, mehr ein Rückblick als ein Abschluss einer Periode. Schaeffer komponiert fast immer „sechs bis neun“⁴⁹ Kompositionen zur gleichen Zeit, wodurch es ihm nicht möglich ist (oder, im Fall von *Quattro Movimenti*, möglich war), dieses eine, als Summe der musikalischen Möglichkeiten der ersten Jahrhunderthälfte komponierte Werk, als Abschluss einer Schaffensperiode zu sehen.



1959 wurden erstmals zwei Werke Schaeffers mit Preisen ausgezeichnet. Beim Grzegorz Fitelberg-Wettbewerb in Kattowitz prämierte die Jury *Monoso-*

nate für sechs Streichquartette und *Quattro Movimenti*. Diese Auszeichnung ebnete dem jungen Schaeffer, der im Ausland bereits einige Erfolge verbuchen konnte, in Polen aber noch nicht sehr bekannt war, die Wege.

Eines der in Schaeffers Laufbahn bedeutendsten Werke, *Tertium datur* für Cembalo und Orchester, gelangte 1960 beim „Warschauer Herbst“ zur Uraufführung. Als Cembalistin trat Danuta Chmielecka auf, Dirigent war Andrzej Markowski. Die Neuartigkeit dieser Komposition bewog den Krakauer Verlag PWM zur Publikation. Erhard Karkoschka, der 1976 einen in jeder Beziehung (auch hinsichtlich der in den letzten Jahrzehnten stattgefundenen Entwicklung der zeitgenössischen Musik) aufschlussreichen Aufsatz unter dem Titel „Über Bogusław Schaeffer und einige Kriterien musikalischer Qualität“ veröffentlichte, bezeichnete *Tertium datur* als die „erste Diagrammpartitur“⁵⁰. Die erste Diagrammnotation lieferte Schaeffer, wie bereits angesprochen, mit der 1955(!) komponierten zweiminütigen *Studie im Diagramm* für Klavier, wenig später gefolgt von der ersten Diagrammpartitur in *Extreme*. Es ist also *Tertium datur* nicht wirklich die erste Komposition, in der Schaeffer sich mit der Notation in Diagrammform auseinandersetzte, was aber der Besonderheit dieses Werkes keinerlei Abbruch tut. Karkoschka schreibt:

„Diese Unsicherheit des Beurteilens vor allem von neuer Musik begünstigt Äußerlichkeiten, und deshalb ist es anormal, wenn ein Komponist sich auf Ideen konzentriert, die bestimmt kein äußeres Aufsehen erregen. Ich erinnere mich an meine erste Begegnung mit Boguslaw Schaeffer: mir fiel seine noch aus den fünfziger Jahren stammende Partitur ‚Tertium datur‘ in die Hände. Wer von Musikern und zuständigen Musikmachthabern kann schon Latein und kennt zugleich die logische Formel ‚entweder – oder – ein drittes gibt es nicht‘ (tertium non datur), so gut, um das Pikante dieses Titels auf Anhieb zu verstehen?“⁵¹

So bestätigt sich schon im Werk des gerade Dreißigjährigen das, was er in dem ihm eigenen, unpräventiösen Stil in einem Brief 1996 schreibt:

„Ich halte die Möglichkeiten der Musik für genial: In unserer Zeit hat sich vieles geöffnet, man kann vieles wagen, vieles einführen, vieles ändern. Und das tue ich.“⁵²

1958 und 1959 traf Schaeffer in Krakau und in Darmstadt mit Luigi Nono zusammen. Unterricht im eigentlichen Sinn des Wortes erhielt Schaeffer nicht, Erinnerungen an die Begegnungen sind aber noch sehr präsent:

„[...] wir unterhielten uns über verschiedene Themen, er wollte den polnischen Komponisten helfen, aber unbedingt denen, die so wie er dachten – ich kannte keine solchen, alle waren dagegen (gegen den Kommunismus). Er wusste, dass ich eine persona non grata war, wahrscheinlich von seinen russischen Freunden, deswegen war Ideologie kein Thema [...] 1961 [das Jahr, in dem Yvonne Loriod-Messiaen Schaeffers *Acht Stücke* für

Klavier in Darmstadt aufführte] war ich nicht in Darmstadt, ich hatte keine Reiseerlaubnis nach dem Westen bekommen (mein Pass war im Büro des Kultusministeriums), während andere Komponisten wie Lutosławski und Penderecki sogenannte Konsularpässe hatten und ausreisen konnten, wann sie wollten – Nono wollte von solchen Ungerechtigkeiten nichts wissen – mit Nono konnte man nicht viel über Musik reden, er war gegen Cage und Stockhausen mit Hass erfüllt, er diskutierte heftig mit Stockhausen 1959, der ordinär antwortete – es war abscheulich, das Ganze – ich halte Nono doch für den Besten von meiner Generation, seine Musik stirbt nicht, wird nicht alt, er hat sein kompositorisches Geheimnis mit ins Grab genommen. [...] gut, dass er am Ende [...] uns allen sein Quartett schenkte (wunderbare, eigenartige Musik!).“⁵³

Die zwei beim Fitelberg-Wettbewerb preisgekrönten Kompositionen verhalfen Schaeffer zu einigem Ansehen. Adam Kaczyński, ein hervorragender Pianist, gründete 1962 das Ensemble *MW2* (Młodzi Wykonawcy Muzyki Współczesnej - Junge Aufführende der zeitgenössischen Musik) mit der Zielsetzung, Werke unbekannter Komponisten und der Wiener Schule, allen voran Anton Weberns, vermehrt zu Gehör zu bringen. Kaczyński trat bereits vor der Gründung von *MW2* an Schaeffer heran; die Folge war eine langjährige, fruchtbare Zusammenarbeit. Über zwanzig Werke Schaeffers wurden durch *MW2* zur Uraufführung gebracht, darunter auch *TIS MW2* (Teatr Instrumentalny Schaeffera – Das Instrumentale Theater Schaeffers), das zu einem „Ausgangspunkt zu einer Reihe von Stücken für Schauspieler [wurde], denen der Autor später seinen Ruhm als Dramatiker verdankt“⁵⁴. Die Zusammenarbeit mit *MW2* führte zur Bekanntschaft mit Jan Peszek, dem einzigartigen Interpreten von *Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler*.

Am 19. Juni 1961 wurde die preisgekrönte *Monosonate* für sechs Streichquartette in Wien im Rahmen des IGNM-Festivals aufgeführt. Am 15. Oktober 1963 dirigierte Bruno Maderna in Finnland das Radio Symphonieorchester. Auf dem Programm standen Anton Weberns *Orchestervariationen* op. 30, Schaeffers *Monosonate*, Kazimierz Serockis *Segmenti*, Madernas *Konzert* für Oboe und Kammerensemble und Debussys *Jeux*. Angesprochen auf die illustren Kollegen, mit denen Schaeffer bei diesem Konzert gemeinsam am Programm stand, meint Schaeffer trocken: „[...] auf einmal ist man berühmt und muss gespielt werden“⁵⁵. Die Aufführung der *Monosonate* war Madernas Idee, Schaeffer wusste nichts davon, hätte auch, wie er sagt, „1963 [...] sowieso nicht aus Polen rausgekonnt.“⁵⁶

„Die Möglichkeiten der Musik, vor allem der neuen Musik, sind immens.“⁵⁷

Schaeffer ist kein Komponist, der, sobald er (s)einen Stil, mit dem er erfolgreich ist oder erfolgreich zu sein glaubt, gefunden hat, diesem treu bleibt und ängstlich beibehält. Als seine Aufgabe sieht er an, die Musik „idealistisch weiterzuentwickeln“⁵⁸. Er selbst bezeichnet sich als „polystilistischen“⁵⁹ Komponisten, was durch sein Oeuvre bestätigt wird. Bei aller Originalität und bei allem Idealismus gesteht Schaeffer, dass er sich, wenn auch selten, von Kompositionen anderer Komponisten inspirieren lässt. So wurde beispielsweise *Equivalence sonore* (komponiert 1959, uraufgeführt 1971) von Edgar Varèses *Ionisation* angeregt. Das komplette Orchester (alle Instrumentengruppen) wurde perkussiv als Schlaginstrumentarium behandelt, womit der Titel, wie oft bei Schaeffer, direkt auf die Besonderheit der Komposition hinweist.

1961 erhielt Schaeffer vom Wiener Ensemble „die reihe“ unter ihrem damaligen Leiter und Gründer Friedrich Cerha einen Kompositionsauftrag. Schaeffer hielt sich zu dieser Zeit in dem kleinen Ort Krynica auf, wo Notenpapier absolute Mangelware war. So entstand das Werk *Kodes*: Die Typen einer Schreibmaschine ersetzen Notenpapier und Notenschrift. Dass die Komposition für Kammerorchester eindeutig lesbar ist – sie hat mit einer aleatorischen Notation nicht das geringste zu tun – zeigt die unten angeführte Aufschlüsselung der „Codes“.



Kodes für Kammerorchester (1961)

Die Rechtecke kennzeichnen einen zweidimensionalen musikalischen Raum (Dynamik und Dauer). Die in Kreise eingefassten Nummern sind Probennummern. Ein, zwei oder vier vertikale Punkte sind Zeichen unterschiedlicher Intensität für den Dirigenten. Dynamische Zeichen linkerhand der Rechtecke reichen von pppp bis ff und sind vertikal in aufsteigender Reihenfolge angeordnet. Die Buchstaben innerhalb der Rechtecke bezeichnen die Instrumente. Eine einzelne Ziffer nach dem Instrumente-Buchstaben-Symbol bezeichnet eine Tonhöhe, zwei Nummern bezeichnen Intervallkombinationen, die sich nach einem im Vorwort angegebenen Muster richten müssen. Horizontale Striche bezeichnen die Dauer, Interpunktionszeichen wie Rufzeichen (!) und Pluszeichen (+) und das Gleichsetzungszeichen (=) beziehen sich auf die Artikulation, wobei Schärfe der Artikulation mit raschem Tempo korreliert und umgekehrt.

Eine 1:1-Übertragung in eine traditionelle Notenschrift ist, wie bei jeder sinnvoll graphisch notierten Musik, nicht möglich. Beispielsweise würden der in der Code-Schrift bewusst variabel gestaltete rhythmische Faktor und die Varianz in der Gestaltung der Intervalle in einer Transkription determiniert erscheinen und das Klangbild einschneidend verändern. Stefan Ehrenkreutz, der sich in seiner Dissertation über Bogusław Schaeffer eingehend mit *Kodes* beschäftigt, schreibt:

„The rather exceptional combination of pitch indeterminacy and strict delimitation of material in this score is directly connected to its unusual original notation.“⁶⁰

Auch Schaeffer selbst äußert sich in einem seiner Bücher über die spezielle Notation von *Kodes*:

„*Kody* could not be notated in any other way --[to notate them (sic!) otherwise,] it would have been necessary to alter the music.“⁶¹

Aufschlussreich und originell ist auch der Titel *Kody* (so im polnischen Original), der sich aus dem Anfangsbuchstaben von „kompozytor“ und „dyrygent“ zusammensetzt, also „Komponist“ und „Dirigent“, oder auch „Kolorit“ und „Dynamik“ (polnisch kolorystyka und dynamika). Ein Wortspiel, das durchaus Informationen zur Komposition in sich birgt, ist doch einerseits die eingehende Beschäftigung des Dirigenten (oder auch der Interpreten) mit den „Kodes“ des Komponisten für die Realisation unerlässlich und sind andererseits die Parameter Klangfarbe (Kolorit) und Dynamik vor Rhythmik und Tonhöhe dominierend. Der Impetus für die ungewöhnliche Notationsform von *Kodes* war musikalische Notwendigkeit; Notation und klangliches Ergebnis sind untrennbar verknüpft. Stefan Ehrenkreutz bemerkt:

„The notation and the musical result are so closely meshed in *Kody* that it is impossible to tell whether Schaeffer began with a 'sonic vision', or with a notational idea, or fur-

tisch verschlossene und für viele unzugängliche Sprache“⁶⁶ bezeichnet, ist das *Jazzkonzert*, das 1976 unter Gunther Schuller in Boston uraufgeführt wurde und das in einem späteren Teil der Arbeit einer eingehenden Analyse unterzogen werden soll.

Das erste Werk, in dem sich Schaeffer des neuen Stils bediente, sind die *Drei Kompositionen für MJQ* aus dem Jahr 1961. Darauf folgte ein Jahr später *Course „j“* für Jazz- und Philharmonieensemble, 1963 *Music for MI* (mit Jerzy Milián am Jazzvibraphon – daher der Titel). In *collage+form* verbindet Schaeffer in un-nachahmlicher Weise die Jazzidiomatik mit seiner eigenen Tonsprache. Entgegen der gängigen Praxis im Jazz wird den Musikern keine improvisatorische Freiheit gelassen. In den der Partitur vorangestellten Anmerkungen macht Schaeffer seine Ideen deutlich:

„The most important role in the realization of this work is assigned to an ensemble of eight jazzmen [...]; the instruments of the symphony orchestra form a b a c k g r o u n d against which the jazz players perform (mainly solo). All the jazz parts are s t r i c t l y notated, so that the element of improvisation is altogether excluded. However it is not a literal reading of the notation which is intended here, but a characteristic interpretation of the given material in jazz style. The jazzmen should model their style of playing on the following contemporary musicians: John Coltrane, Johnny Griffin [...], John Lewis [...], Kenny Clarke [...].“⁶⁷

Schaeffer hatte in Polen durchaus die Möglichkeit, Jazz von erstklassigen Musikern zu hören. Die Jazzszene galt zwar als „unerwünscht“⁶⁸, unterlag jedoch keinen besonderen Repressalien. Namhafte Größen des Jazz (vor allem aus den USA) gastierten regelmäßig in Polen, sodass die Anweisungen Schaeffers im Vorwort zu *collage+form*, u. a. Coltrane, Griffin, Lewis als Vorbilder zu nehmen, durchaus nicht „exotisch“ wirkten.

„Worte sind für mich Noten, Sätze, Motive und Themen. In meinem Theater sind Worte wichtig, sie tragen das Stück sozusagen. Worte in Musik umzusetzen ist nicht mein besonderes Anliegen. Z. B. glaube ich, dass man zur Poesie keine Musik setzen soll, wenn die Poesie auch selbständig gut funktioniert. Hölderlin z. B. – wozu braucht er Musik!“⁶⁹

Liedvertonungen finden sich bei Schaeffer nur in den frühesten Anfängen seiner Komponistenlaufbahn: *Drei vokale Duette* (1948), *Drei Lieder* (nach Shakespeare, Goethe, Joyce, 1949), *Dichtungen von Guillaume Apollinaire* (für Sopran und Orchester, 1949). Alle bis 1983 nachfolgenden Kompositionen mit Texten lassen sich nicht mehr in das Prinzip einer traditionellen Textvertonung einordnen. Erst das *Stabat mater* (1983), *Ishirini* (Lieder für Stimme und Klavier bzw. Orchester, 1986), *Konzert für Sopran und Orchester* (1988) und die *Vier Psalmen* (1999) greifen auf das traditionelle Text-Musik-Prinzip zurück, zumindest in dem Sinne, dass ein bestehender Text als Grundlage und Ausgangspunkt der Komposition betrachtet wird.

Ab 1970 entstanden die ersten Kompositionen, die von der Auseinandersetzung mit Philosophen beeinflusst sind: *Heraklitiana* (1970, in verschiedensten Besetzungen aufführbar), *Bergsoniana* (1972), *Spinoziana* (1977), *Vaniniana* (1978), *Poetries* (nach Adler, 1978), *Heideggeriana* (1979). Bei diesen Werken nach Philosophen steht nicht das Wort an sich im Mittelpunkt der musikalischen Umsetzung (*Spinoziana* und *Heideggeriana* sind reine Instrumentalstücke); Schaeffer hat kein Bedürfnis, Worte im herkömmlichen Sinn zu vertonen:

„...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“⁷⁰

Schaeffers Beschäftigung mit Philosophie geht auf die 50er-Jahre zurück. Schon als 25-jähriger, hatte er die Vision, Musik mit Philosophie zu verbinden. Von Th. W. Adorno, einem der großen Vermittler zwischen Musik und Philosophie, erhoffte sich der junge Komponist wohl gewisse Anregungen. Ein Brief Schaeffers an Adorno, datiert vom 30.12.1960, ist im Adorno-Archiv in Frankfurt erhalten. Schaeffer sandte Adorno einige Klavierkompositionen zu – die progressive *Studie im Diagramm* war, wie sich Schaeffer erinnert, auch dabei – und bat ihn um Durchsicht der Kompositionen. Unglücklicherweise befinden sich die Antwortbriefe Adornos nicht mehr in Schaeffers Besitz. Dazu befragt, antwortet er:

„Ich glaube, ich habe sie Zygmunt (Horst) Wachowicz geschenkt. Ich habe ihm – und anderen Freunden – von den Briefen erzählt, er wollte mir nicht glauben, alle Deutschen wissen Adorno nur zu loben, dann habe ich ihm die Briefe gegeben. Was stand in den beiden Briefen? Dass er sich wundert, dass ich – als in Polen lebender Komponist – keine einfache, verständliche Musik schreibe, er erwartete von mir, dass ich der marxistischen Ästhetik folge – so einen Blödsinn hat er mir geschrieben... Ich war erstaunt und sprachlos... Ich glaube, der Verleger Jean Claude Rivière (damals Ahn und Simrock) hat mir geraten, mich unbedingt an Adorno zu wenden. Aha, er schrieb mir auch: komplexe Musik soll ich den deutschen Komponisten überlassen, ein polnischer Komponist soll polnisch, also einfach schreiben...“⁷¹

Jedenfalls scheint der Kontakt mit Adorno nicht der Anlass für Schaeffers Auseinandersetzung mit Philosophie gewesen zu sein, im Gegenteil, nach Schaeffers Erinnerungen müssten Adornos Briefe eher abschreckend gewirkt haben.

Ausschlaggebend für die schon früh vorhandene, seit den späten 60er-Jahren dann sehr eingehende Beschäftigung mit Philosophie war die Erlangung der Doktorwürde 1958, für die eine gewisse Anzahl philosophischer Prüfungen abgelegt werden musste. Für Schaeffer selbst, der zu dieser Zeit bereits als arrivierter Komponist galt und mehrere Bücher und Schriften publiziert hatte, war der Doktorgrad nicht von Bedeutung, wohl aber für seinen Vater, einen „ehemaligen galizischen Beamten, der noch rückständige Ansichten hatte“⁷². Aus politischen Gründen war es alles andere als einfach, einen Doktorvater zu finden. Schaeffer hatte bei Zdzisław Jachimecki, einem Schüler Guido Adlers und Arnold Schönbergs, studiert. Nach dem 2. Weltkrieg machte sich an der Jagiellonen-Universität in Krakau der marxistische Einfluss verstärkt bemerkbar. Schaeffer wurde von höchster Seite geraten, sein Doktorat in Rostock (der damaligen DDR) zu machen. Józef Chomiński, einer der bedeutenden polnischen Musikwissenschaftler, der „schon zu dieser Zeit mit der [...] propagierten Richtung gebrochen und selbständig gearbeitet hatte“⁷³, betreute schließlich Schaeffers Arbeit, das Buch *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej* (Neue Musik. Probleme der zeitgenössischen Kompositionstechnik)⁷⁴ an der Warschauer Universität. Damit hatten aber die Querelen um Schaeffers Dissertation, die 1969 in einer erweiterten Version bei PWM gedruckt wurde, noch kein Ende gefunden. Zu dieser Angelegenheit soll der Komponist und Autor selbst zu Wort kommen:

„Andrzej Markowski – der Dirigent – behauptete, man habe ihm eine russische Übersetzung von *Nowa muzyka* gezeigt – es gab eine kleine Auflage, geheimgehalten, nur für den Gebrauch der mit Literatur und Musik sich befassenden sowjetischen Parteigenossen. Es ging niemals um meinen Kompositionsstil, es ging darum, dass ich in *Nowa muzyka* die sowjetische Musik nicht einmal erwähnte. Es gab heftige Artikel gegen mich [...] ich konnte darüber aber nur etwas in den polnischen Zeitungen lesen, die solche sowjetischen Äußerungen breit zitierten [...]. Den ganzen Kram muss man verstehen. Z. B. – da

schreibt ein weißrussischer Musikwissenschaftler (Kudriaschow) ein Buch über mich, auf Russisch, die Sowjets erlauben ihm(!), das Buch zu drucken, denn es gab Bücher über polnische Komponisten (Szymanowski u.a.), sie – die Sowjets – fragen aber den polnischen Komponistenverband, was er dazu zu sagen hat, und der Verband ist ---- dagegen. Unsere Lakaian waren noch tüchtiger als die sowjetischen...“⁷⁵

Nach dieser kurzen Erläuterung des Komponisten wird verständlich, dass auf eine in einem anderen Zusammenhang gestellte Frage der Verfasserin Schaeffer einzig eine für ihn ungewöhnlich rüde Antwort findet:

„Politik existiert für mich nicht: Fast 50 Jahre Opfer der Politik gewesen zu sein, genügt mir, um mit diesem Dreck – egal wie er heißt – nichts zu tun haben zu wollen.“⁷⁶

„Ich war immer – und bin es heute noch – für eine exklusive Musik. [...] Gewiss sind [meine Werke] nicht für jeden bestimmt. Und sicherlich besteht ihr sozialer Wert nicht in der Gemeingültigkeit, sondern in ihrer Qualität als neue Musik.“⁷⁷

Anfang der 70er-Jahre wandte sich Schaeffer der konzeptuellen Musik zu, im Grunde genommen einer konsequenten Weiterentwicklung der bereits in der *Studie im Diagramm*, im *Violinkonzert*, in *Howl* und in der *Symphonie in 9 Teilen* verwendeten stenographischen und idiomatischen Notationstechniken. Auch das für ein Happening gedachte *Non-stop* für Klavier, in dem Schaeffer „im Vergleich mit Stockhausen und Haubenstock-Ramati [...] die Unbestimmtheit am weitesten getrieben hat“⁷⁸ kann als Vorläufer für Musik, die nur als Konzept existiert, gesehen werden. Als Höhepunkt dieses Versuchs, „eine auf ein Minimum kondensierte Musik entstehen zu lassen“⁷⁹ kann das 1980 in York zur Uraufführung gebrachte Werk mit dem Titel *Vergeudung* (*Zaprzepaszczenie* im polnischen Original) betrachtet werden. In dieser „Komposition“ Schaeffers wird der Werkbegriff in vielleicht nur durch John Cages *4'33''* zu überbietender Weise in Frage gestellt. Die „Komposition“ besteht aus einem Kommentar zu einem nicht existierenden Stück. Der Leser oder der Ausführende wird durch den Kommentar angehalten, sich das Stück vorzustellen und ihm so zur Existenz zu verhelfen. Für dieses Spiel mit Existenz und Nichtexistenz (in dieser Form für den Komponisten ganz sicherlich auch eine – prosaisch ausgedrückt – Zeitersparnis) und der Delegation der kompositorischen Ausarbeitung an die Ausführenden kann nicht nur ein „Zeitmangel“ als Impetus angeführt werden. Schaeffers Äußerung zu *Vergeudung*, „wenn ich aus Mangel an Zeit ein Stück nicht schreiben kann, und doch weiß, wie dieses Stück aussehen und was es enthalten sollte, warum sollte ich mich nicht auf die Beschreibung beschränken?“⁸⁰ muss mit Vorbehalt betrachtet werden. Schon unter den frühen Kompositionen und Theaterstücken finden sich Titel wie *PR-I II* für ein neues, nicht existierendes Instrument (1958, Spieldauer 3' bis 20'), *Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler* (1963), *Quartett SG* für beliebige Instrumentalisten (1968, Spieldauer 9'30'' bis 80'), *Negative Music* für ein beliebiges Instrument (1972, Spieldauer 32' bis 80'), *Open Music I* für ein beliebiges Instrument (1975, Spieldauer zwischen 5' und 60'), alles Werke, die mit Möglichkeiten – Nichtmöglichkeiten und der Freiheit und der Offenheit der Ausführung spielen. Anstoß für diese Art von konzeptueller Musik ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Rezeption seiner Musik durch den Hörer und die Erfahrung, dass Musik eben nicht, wie gerne behauptet, als universelle Sprache bezeichnet werden kann. Der Großteil der Hörer, so Schaeffer, erfasse Musik emotional und nicht kognitiv.

Dieses Unvermögen, Musik kognitiv zu erfassen, bezieht sich nicht nur auf die Rezeption von zeitgenössischer Musik, sondern genauso auf vielgehörte und vielgespielte Musik des Barock, der Klassik, der Romantik, die auch nicht wirklich „zu Ende verstanden“⁸¹ ist. Aus dieser Erfahrung heraus, dass Musik, so wie sie im Augenblick der Aufführung besteht (in dieser oder jener Besetzung, von diesen oder jenen Musikern interpretiert), nie zur Gänze vom Zuhörer erfasst werden kann, entstanden Werke wie *Heraklitiana* (in zwölf verschiedenen Fassungen) oder *Proietto* (wie *Heraklitiana* mit einem Tonband als Grundlage, das mit verschiedensten Instrumenten oder Gesang kombiniert werden kann) oder eben, in letzter Konsequenz, *Vergeudung*, eine Komposition ohne Musik, ohne Notenmaterial, ohne musikalische Graphik, nur durch Worte, die beim Zuhörer eine Imagination erzeugen, existent. Schaeffer geht mit diesem „Antikunstwerk“ den Weg, den etwa Kagel 1960 mit seinem *Sonant* beschritt und den Stockhausen mit *Aus den sieben Tagen* 1968 ideologisch verbrämte, konsequent und mit einem Schaefferschen Augenzwinkern weiter. Ein weiterer Vorbehalt gegen die These der Zeitersparnis: Aus dem Jahr 1998 zurückblickend führt Schaeffer nicht mehr den oben zitierten „Mangel an Zeit“ als Anstoß für *Vergeudung* an, sondern massive organisatorische Mängel führten dazu, dass in York, wo Schaeffer als „Principal Guest Speaker“ der „Society for the Promotion of New Music“⁸² eingeladen war, weder Musiker noch Instrumente vorhanden waren. Das verhalf Schaeffer zu der Idee, ein „inexistentes Stück“⁸³ zu schreiben, das er heute als „reinen Spaß“⁸⁴ bezeichnet.

„Wieso lädt man mich ein, wenn man mein Werk nicht aufführen kann... sollte ich weinen? Ich antwortete mit einem Spaß [...]“⁸⁵

Ganz unabhängig davon, ob *Vergeudung* aus Zeitmangel oder aus dem Bedürfnis, sich einen Spaß zu erlauben, entstanden ist, kann nicht genügend betont werden, dass sich Schaeffers Idee der konzeptionellen Musik und seine Realisation von offenen Formen grundlegend von jenen Karlheinz Stockhausens beispielsweise, der „diese Praxis – wenigstens während einer gewissen Zeitspanne – wohl am konsequentesten propagierte“⁸⁶, unterscheiden. Schaeffer betrachtete weder die Eliminierung des Publikums⁸⁷ noch die Vermittlung weltanschaulicher oder politischer Prämissen als Zielsetzung, was bei Stockhausen ja durchaus der Fall war. Der Sinn oder Unsinn einer Musikproduktion unter Ausschluss des Publikums und unter Verweigerung jeder kritischen Diskussion – wie von Stockhausen gefordert⁸⁸ – soll hier kein Thema sein, da zu viele nicht musikimmanente Aspekte in dieser Diskussion berücksichtigt werden müssten. Wichtig erscheint allerdings, dezidiert darauf hinzuweisen, dass Schaeffers *Vergeudung* wie auch seine anderen Werke in offener Form, stets für die Umsetzung vor einem Publi-

kum gedacht waren. Der spielerische Umgang mit dem musikalischen Material und die humorvolle Betrachtung der eigenen Produkte fehlen bei Schaeffer keineswegs, doch steht im Mittelpunkt seines Schaffens das rezipierbare Werk, das sich der Diskussion und Kritik stellt und stellen kann. Das von Schaeffer oben angeführte Problem der kognitiven Erfassung von Musik würde durch Aufführungen in einem aller kleinsten Kreis von Musikern (wie z. B. von Stockhausen propagiert) oder durch eine vollständige Negierung des Werkes als erfassbares Ganzes nicht gelöst werden können. Auch Fragen der Häufigkeit von Aufführungen im Bereich der modernen Musik (ein Thema, das Schaeffer im Gespräch häufig anschnidet) müssten hier angesprochen werden, da das einmalige Hören eines unbekanntes Werkes keine ideale Voraussetzung für eine kritische und fundierte Auseinandersetzung mit Neuem ist. Es ist eine bedauerliche Tatsache, dass etliche Werke zwar zu Uraufführungen kommen, auf Wiederaufführungen aber oft jahrelang warten müssen; Uraufführungen sind, da sie den Eindruck – „Touch“ wäre hier wohl der treffendere weil „trendige“ Ausdruck – von Aufgeschlossenheit erwecken, bei den meisten Veranstaltern einigermaßen wohlgeleiteten. Für den Entwurf von *Vergeudung* könnte genausogut Schaeffers Wunsch, die Beziehung Werk-Komponist-Publikum neuerlich zu einem Thema zu machen, maßgeblich gewesen sein. Abschließend sei bemerkt, dass der Titel keinesfalls in dem Sinne polemisch zu deuten ist, dass es der Komponist angesichts eines zur kognitiven Rezeption unfähigen Publikums als *Vergeudung* betrachtet hätte, auch nur eine Note zu Papier zu bringen.

In das Jahr 1973 fiel die Komposition von zwei Orchesterwerken, der *Symphonie in 9 Teilen* und der *tentative music* für 159 Instrumente. *Tentative music* liegt in sieben Versionen vor, von der vollen Besetzung bis zum Soloinstrument. Die Spieldauer beträgt zwischen 2 und 159 Minuten. Dieses Werk, das von Ludomira Stawowy als der „Versuch eines großen EIN-KLANGS (Schaeffers Lieblingsausdruck) im Sinn von Übereinstimmung auf höherer Ebene“⁸⁹ bezeichnet wird, hat in den 1960 komponierten *Verbundenen Konstruktionen* für Streichorchester einen frühen (Schaeffer war damals 31 Jahre alt) Vorläufer. *Verbundene Konstruktionen* ist für ein Orchester von 12 Streichquartetten geschrieben, wodurch eine gigantische Klangmassierung möglich wird. Bei einem Doppelgriff-tremolo beispielsweise erzeugt jedes Instrument vier Töne auf einmal, was in Summe, bei 4x48 Streichinstrumenten, 192 Tonhöhen ergibt. Insgesamt gibt es aber, vom tiefen C des Violoncellos aus gerechnet, nur etwa 70 verschiedene Tonhöhen. Aufgrund der zahlreichen Stellen in diesem Werk mit Doppelgriff-tremolos erzeugt der Komponist in weiten Teilen des Werkes die Präsenz eines immensen Tonbereiches, der wie er meint „Xenakis und Ligeti“⁹⁰ übertrifft. Die als Fortsetzung von *Verbundene Konstruktionen* zu betrachtende *tentative music*, die mit ihrer 159 Stimmen zählenden Megapolyphonie im wahrsten Sinne des

Wortes als „tentative music“, als Versuchsmusik bezeichnet werden muss, folgte ein Werk für Posaune solo mit dem Titel *aDieu*, wie die meisten Titel Schaeffers zweideutig und doch konkret: Schaeffer zog sich für zwei Jahre vom Komponieren zurück; seiner Unterrichtstätigkeit ging er in dieser Zeit wie gewohnt nach. Diese schöpferische Pause war, wie Schaeffer heute sagt, nicht durch ein Versiegen der Kreativität bedingt, sondern durch die äußerst schwierigen Lebensumstände in Polen. Das Gehalt eines Kompositionslehrers betrug damals umgerechnet zwischen 18 und 23 US Dollar, die Versorgung mit Lebensmitteln gestaltete sich immer schwieriger, und der Kampf um jede für Kompositionsarbeit oder für das Schreiben der Theaterstücke freie Stunde wurde mühsamer und kräfteaufwendender. In diesen zwei Jahren hatte Schaeffer etliche Uraufführungen seiner Werke, an denen er nur sehr beschränkt teilnahm. Das Bedürfnis, sich auszuruhen, stand im Vordergrund.

Das erste Werk nach der Schaffenspause war 1975 *Open Music I* für ein beliebiges Instrument, gefolgt von *Open Music II* und *Open Music III* (beide für Klavier und Tonband). Die Titel dieser Werke, die den Komponisten wieder in sein ursprüngliches Betätigungsfeld zurückführten, sprechen, genau wie das „Abschiedswerk“ *aDieu* von 1973, für sich.

„Certainly a great many of the possibilities of new music, or even most of them, are quite beyond the imaginative range of a contemporary composer.“⁹¹

Das Jahr 1976 war für Schaeffer ein außerordentlich erfolgreiches: Die Uraufführung des *Jazzkonzertes* in Boston im Rahmen des IGNM-Festivals unter Gunther Schuller; die Uraufführung von *Antiphona* (konkrete Chorskizze für Tonband) in Paris, die Uraufführung von *Proietto* (in der Fassung für Kontrabass und Tonband) in San Diego, ein Portraitkonzert in Schiras im Iran, bei dem *Iranian Set* aufgeführt wurde, Erfolge mit dem *Quartett* für vier Schauspieler und dem *Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler* mit Jan Peszek.

Im selben Jahr erschien Schaeffers berühmtes Lehrbuch *Introduction to Composition* (Wstęp do kompozycji) im Krakauer PWM Verlag, das nicht nur von Walter Gieseler enthusiastisch rezensierte „Lehrbuch höchsten Niveaus“⁹². Schaeffer arbeitete sechs Jahre lang an diesem Buch, in dem er bis zu den

„Prozeduren des Serialismus samt dessen systematisierender Denkweise mit seinen Schülern [alles] erarbeiten und üben lassen will, Fixierung aber durch selbstaufgelegte serielle Ge- und Verbote für sich nicht gelten lassen möchte. Denn sein letztes Wort ist das Arbeiten im Zufälligen (mehr oder weniger), mit musikalischer Graphik und immer wieder neuen Formen und Gestalten von Notation. Er sucht das offene Abenteuer im Komponieren. [...] eben Musik der Zukunft. Offenbar stehen für Schaeffer diese neuen Möglichkeiten erst voll zur Verfügung, seit er die strengen Wege des traditionellen Kontrapunkts und die noch strengeren des Serialismus durchschritten hatte. [...] Freiheit also, gewonnen durch strengste Askese, durch systematische Übung, das scheint die Quintessenz des Buches zu sein.“⁹³

Die ungewöhnlich reichhaltige Ansammlung von Beispielen aus der Musik des 20. Jahrhunderts (u. a. Messiaen, Boulez, Stockhausen, Haubenstock-Ramati, Donatoni, Barber, Copland) versteht sich nicht als Katalog aller kompositorischen Möglichkeiten, denn, wie es in der Einleitung der englischsprachigen Ausgabe heißt, „dazzled by quantitative richness, we might readily forget, that it is quality, just the opposite of quantity, that plays a decisive role in art“⁹⁴. Eine Auflistung aller technisch-kompositorischen Möglichkeiten war nicht Schaeffers Intention – zu umfangreich sind die Techniken und die Möglichkeiten, derer sich Komponisten des 20. Jahrhunderts bedienen können. Daher wählt Schaeffer den Weg, anhand eines mit immensem Wissen ausgesuchten Materials kompositorische Anregungen zu bieten, denn die Absicht dieses Buches ist kein systematisierender Abriss über moderne Musik, sondern der Versuch, den Studierenden die Augen (und Ohren) zu öffnen für die tausendfachen Möglichkeiten der Komposi-

tion. Nur mit Abstrichen ist Walter Gieslers Vergleich mit Herbert Eimerts *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*⁹⁵ zulässig. Eimert bietet einen systematisierten Katalog an kompositorischen Möglichkeiten an, der in seinem Umfang beeindruckend ist. Schaeffer geht einen entscheidenden Schritt weiter, nicht nur, weil er demonstriert, dass die „Phantasie eines Komponisten [...] sich auch kombinatorisch und permutativ anregen und beflügeln lässt“⁹⁶, sondern weil er unverblümt auch die heikle und schwierige Frage nach ästhetischen Kriterien anspricht:

„More often than not, composers act in the conviction, that creation occurs at a certain point in the maturation of a musical idea. In other words, they feel that they need only to begin work with some sort of musical idea to have an artistic work spring into being. Nothing could be more illusory! An artistic work makes sense only if it has resulted from a necessity of creation. [...] The composer should know how to attain humility within himself before music, whose very source material is already aesthetic.“⁹⁷

Schöpferisches Komponieren ist nicht lehrbar, „Kreativität und Originalität lassen sich nicht auf dem Wege der Diskussion oder der Analyse der Werke anderer herstellen, es sind angeborene Eigenschaften“⁹⁸. Aus eigener, wenig zufriedenstellender Erfahrung als Lernender kam Schaeffer zu dem Schluss, dass Unterricht, der in „unendlichen Ketten von Diskussionen“ besteht, „Zeitvergeudung“ ist, und „Zeit ist das Kostbarste, was wir Künstler haben“⁹⁹. Wie die meisten Komponisten sagt Schaeffer, dass er „– wie die meisten Komponisten in der Welt – schlecht unterrichtet [wurde]“¹⁰⁰, was möglicherweise stimmt, durch ein Buch, das Schaeffer (gemeinsam mit eigenen Schülern) über seinen Lehrer Artur Malawski herausgab, allerdings bis zu einem gewissen Grad und in versöhnlicher Weise relativiert wird. Die 1969 bei PWM verlegte Monographie Malawskis¹⁰¹ enthält eine ausführliche Einleitung von Schaeffer und Analysen von sämtlichen Werken Malawskis, die teils von Schaeffer selbst, teils von seinen Schülern bearbeitet wurden.

Rückblickend erscheint verständlich, dass Schaeffer schwerlich mit einem Kompositionsunterricht – welcher Art auch immer – zufriedengestellt werden konnte. Daraus resultiert, dass die Einführungstexte der frühen veröffentlichten Werke wie z. B. der Text zu *Topofonica* (1962 bei PWM verlegt) auf Schaeffers autodidaktische Ausbildung als Komponist hinweisen. Malawski war aber, wie Schaeffer einbekennt, ein Lehrer, der die kompositorischen Wege seines Schülers, so neuartig und ungewöhnlich sie ihm erscheinen mochten, nicht unterband. Allein schon Schaeffers Produktivität – er hatte 1953, als er das Studium bei Malawski abbrach, bereits 30 Opera auf seiner Werkliste stehen – zeugt davon, dass Schaeffer als 24-jähriger ein Kompositionsstudent war, der sich in keine Normen einordnen ließ. Unter diesen frühen Werken finden sich Kompositionen wie die

19 *Mazurken, Dichtungen von Guillaume Apollinaire* und das *Nocturne* für Streichorchester, alles Werke, die einer kritischen Betrachtung aus mehreren Jahrzehnten Distanz standzuhalten vermögen.

Ab 1978 zeigt sich ein deutlicher Wandel in der Wahl der Titel für neue Kompositionen. *Matan I* und *II* (für drei bzw. fünf Schlagzeuger) sind die ersten Werke, in denen bereits der Titel Schaeffers Beschäftigung mit fremden Kulturen andeutet. *Matan* bedeutet im Hebräischen „Geschenk“, *Kesukaan* (für 13 Streichinstrumente, 1978) wurde vom indonesischen Ausdruck für „Annehmlichkeit“ inspiriert, *Tsiyur* (für Orgel und Tonband, 1979) bedeutet „Zeichnung“ (Hebräisch). *Jangwa* (für Kontrabass und Orchester, 1979) kommt aus dem Swahili und bedeutet „Wüste“. Am Rande sei hier erwähnt, dass Schaeffer zu diesem Stück durch ein traumatisches Kindheitserlebnis angeregt wurde. 1943 war Schaeffer, durch eingangs geschilderte, kriegsbedingte Umstände in einem Lager in Kasachstan: „[...] ich lief davon und verlor den Weg zurück, es gab keinen anderen, ich blieb in der Wüste und wartete verzweifelt – schrecklich für einen 14-jährigen. Ein Auto voll von Soldaten, mit der obligaten harmoschka (Akkordeon) rettete mich – als Musiker sollte ich das Akkordeon hassen, aber vor ein paar Jahren habe ich ein dankbares *Konzert* für Akkordeon und Orchester geschrieben...“¹⁰². Schaeffers fremdländische Titel haben, wie er meint, auch den Sinn, die Aufmerksamkeit der Ausführenden und des Publikums zu wecken. Die meisten von Schaeffers Titeln sprechen für sich und verweisen direkt auf Inhalte bzw. auf kompositionstechnische Besonderheiten:

- Maah* (für Computer, Violine solo, Violoncello solo und Orchester, 1979) – hundert (Arabisch); das Stück besteht aus hundert kurzen Motiven.
Modell XI/Ngazi (für Klavier, 1981) – (die) Leiter (Swahili)
Naarah/Maa'ts (für Oboe, Streichtrio und Computer, 1983) – Mädchen/Hundert Zeichnung (Arabisch/Hebräisch)
Modell XII/Machar (für Klavier, 1984) – morgen (Hebräisch)
Mouhadatsa (für Viola und Violoncello, 1985) – Gespräch (Arabisch)
Sihir (für Saxophon /S, A, T/ und Klavier, 1985) – Zauber (Arabisch)
Tumbo la kuhara (für drei Oboisten, 1985) – Durchfall (Swahili)
Shuvvi mishkal (für Oboe und Violine, 1985) – Gleichgewicht (Hebräisch)
Asiakiria (eigentlich „Asiakirja“, für Ensemble, 1985) – Urkunde (Finnisch)
Ishirini (für Stimme und Klavier bzw. Orchester, 1986, eine der wenigen Liedvertonungen) – zwanzig (Swahili)
Kwaiwa (für Violine und Computer, 1986) – Gespräch (Japanisch)
Kinanda (für Klavier, 1986) – Klavier (Swahili)
Mazungumzo (für Gitarre und Akkordeon, 1987) – Gespräch (Swahili)
Acontecimiento (für drei Pianisten und Tonband, 1988) – Begegnung (Spanisch)

- Yookai* (für Klavier vierhändig, 1988) – Lösung (Japanisch)
Modell XIV/Halatsah (für Klavier, 1988) – Scherz (Hebräisch)
Modell XV/Sahihi (für Klavier, 1988) – Unterschrift (Swahili)
Babudökisp (für 5 Frauenstimmen, 1988) – ist kein Fremdwort, sondern die Abkürzung der Anfangsbuchstaben der fünf Ausführenden, für die das Werk geschrieben wurde.
OCSENOI (für Klarinette, Sopran und Instrumente, 1995) – gleichfalls kein Fremdwort, sondern die „Krebsform“ von Ionesco.
Paisaje imaginario (für Gitarre und Akkordeon, 1995) – Imaginäre Landschaft (Spanisch)

In den 70er- und 80er-Jahren finden sich auch bei anderen Komponisten vermehrt Titel, die europäische Hörer exotisch anmuten. Möglicherweise wurde dieser Trend durch die 68er-Revolution, deren Anhänger sich auch – mehr oder weniger – mit dem Gedankengut indischer und asiatischer Kulturen auseinandersetzten, angeregt. Was aber bei den einzelnen Komponisten den Anstoß gab, müsste konkret hinterfragt werden. Schaeffer zählte bei der Entstehung von *Matan* oder von *Kesukaan* immerhin schon fünfzig Jahre; eine oberflächliche Beeinflussung durch Modeströmungen oder den Zeitgeist ist daher auszuschließen. Auch die Tatsache, dass sich Werke mit außereuropäischen Titeln bis hin in das gegenwärtige Schaffen des Komponisten finden, weist auf eine tiefgehende Beschäftigung mit anderen Kulturen hin, die Schaeffer bestätigt. Fremde Kulturen und Sprachen sind Dinge, die Schaeffer interessieren; in seiner Familie gibt es mehr Fremde als Polen. Er liebt es zu reisen; was er allerdings nicht liebt, sind „Kontakte mit Künstlern. [...] sowieso – aus unverständlichen Gründen habe ich bis zu 2/3 der angesehenen Komponisten kennengelernt, von Petrassi, Messiaen und Xenakis bis zu Klaus Huber, Crumb, Druckman, Dillon, Denissow, Castiglioni, Lachenmann und wie sie alle heißen“.¹⁰³

„Ich habe viele Freunde im Kreis der Maler, z. B. duze ich etwa 80 Maler, aber vielleicht sieben oder acht Komponisten, Literaten mag ich nicht...“¹⁰⁴

Wie andere zeitgenössische Komponisten auch ist Schaeffer auf hervorragende Interpreten seiner Werke angewiesen. Er bedarf engagierter und erstklassiger Musiker, die sich seiner oft ungewöhnlichen und anspruchsvollen Kompositionen annehmen. Einige Werke gehen direkt auf Kontakte mit Musikern oder Schauspielern zurück. *Jangwa* (1979) beispielsweise ist dem amerikanischen Kontrabassisten Bertram Turetzky gewidmet, einem der führenden Spieler dieses Instrumentes. In seinem 1989 erschienenen Buch *The contemporary contrabass*¹⁰⁵ beschreibt Turetzky erschöpfend sämtliche Möglichkeiten, die dem Kontrabass innewohnen – von der Behandlung des Kontrabasses als Schlaginstrument bis hin zum „Singen“ am Instrument geht Turetzky auf alle spieltechnischen und klanglichen Varianten ein – gut nachvollziehbar, dass er als Interpret Schaeffer zu inspirieren wusste. *Pilch Music* (1988, für Schlagzeug, Bassklarinette, Klavier und elektronische Mittel) ist eine Hommage an den überragenden Schlagzeuger Jan Pilch, der etliche Schlagzeugwerke Schaeffers in unvergleichlicher Weise aufführte (*Konglomerat, Matan, Kongruenzen, Konstruktionen, Konzert für Jazzschlagzeug, Klavier – das Schaeffer bei der Uraufführung selbst spielte – und Orchester*). Unter den Interpreten, die den Komponisten durch überdurchschnittliche Fähigkeiten inspirierten, ist auch die Cembalistin Annette Sachs zu nennen, für die Schaeffer *aSa* schrieb, und der Oboist Mariusz Pedzialek, für den u.a. *Naarah/Maat's, Closed Relations* und das *Konzert für Violine, Oboe und Orchester* entstanden. Nicht fehlen darf hier Jan Peszek, der meisterliche Darsteller nicht nur von *Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler*, sondern auch von etlichen anderen Schauspielen Schaeffers.

Unter den zahlreichen Kompositionen Schaeffers finden sich einige Auftragswerke. Als eines der bedeutendsten sei das *Konzert B-A-C-H* (für Orgel, Violine und Orchester) erwähnt, das Schaeffer auf Bestellung der „Nürnberger Orgelwochen“ zum 300. Geburtstag von Bach komponierte.

An Sakralwerken sind in Schaeffers Oeuvre drei Werke besonders zu erwähnen. Die *Missa Elettronica* (für Knaben- oder wahlweise gemischten Chor und Tonband), die 1975 komponiert wurde, ist Schaeffers erstes Sakralwerk. 1983 folgte das beeindruckende *Stabat mater* (für Sopran, Alt, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel), das durch die Beschäftigung mit G. B. Pergolesi angeregt wurde. Fasziniert, oder vielmehr betroffen vom Schicksal Pergolesis, der mit 26 Jahren der „am frühesten verstorbene bedeutende Komponist in der Musikgeschichte“¹⁰⁶ war, fasste Schaeffer den Plan zu einem *Stabat mater*, das in der Besetzung dem Pergolesis ähnlich sein sollte. Ein Vergleich der beiden Wer-

ke zeigt, dass sich Schaeffer, von kleinen Modifikationen abgesehen, an die Besetzung Pergolesis hielt. Schaeffer bezieht sich dabei auf die „Edizioni di Santis“, die, ohne quellenkritisch auf das originale Material einzugehen, in sich schon eine Bearbeitung darstellt.

Stabat mater von G. B. Pergolesi: a due voci eguali (sopr. Cont.) soli e

coro quintetto d'archi e organo

organico dei complessi:

solisti soprano solo
contralto solo

coro 8 soprani

6 contralti

orchestra 4 violini Imi

4 violini IIdi

3 viole

2 violoncelli basso continuo

1 contrabasso

organo

Als „Durata complessa“ ist in der Ausgabe „Edizioni de Santis“¹⁰⁷ 39 Minuten angegeben. Die von Pergolesi vorgesehene Instrumentation ist bis heute nicht gänzlich geklärt; die oben angeführten vierfachen, dreifachen und doppelten Besetzungen gehen auf die Herausgeber der „Edizioni de Santis“ zurück. Schaeffers *Stabat mater* hat, wie Pergolesis, eine sehr durchsichtige Faktur: Sopran, Alt, sechsstimmiger Chor (S1, S2, A, T, Bar, B), Streichquartett; dazu Violinen 1, 2, 3 und 4, Violen 1 und 2, Violoncelli 1 und 2, Kontrabass und Orgel. Die Dauer wird mit 36 Minuten angegeben. Frappierend ist die neue, eigenständige Klangwelt, die Schaeffer hier mit einem absolut traditionellen Instrumentarium und konservativer Besetzung imstande ist zu erzeugen. Das Werk wirkt beim ersten Hören für Schaeffer untypisch unspektakulär, zeigt bei intensiverer Beschäftigung damit jedoch eine differenzierte Ausarbeitung des Klangspektrums, wodurch sich ein für die Besetzung ungewöhnlicher Reichtum an Farben und Nuancen ergibt. Daneben ist die einstündige *Missa sinfonica* (1986) zu den großen Sakralkompositionen Schaeffers zu zählen; sie greift, gänzlich anders als das *Stabat mater*, auf eine ungewöhnliche Besetzung mit Sopran solo, Violine solo und Sopransaxophon solo zurück und verzichtet auf eine konventionelle Vertonung des Messtextes.

An weiteren großen Orchesterwerken der 80er- und 90er-Jahre sind *Mikrotöne* zu nennen (für zwei im Vierteltonabstand gestimmte Klaviere, die von vier Pianisten gespielt werden und Orchester), *Ishirini* (in der Fassung für Stimme und Orchester), *Konzert für Flöte, Harfe und Orchester* (1986) und *Konzert für einen*

Geiger (der Violine und die umgestimmte Gasab-Violine spielt) und einen Oboisten (der Oboe und Englischhorn spielt, in manchen Abschnitten auch zwei Oboen gleichzeitig, was einerseits zu interessanten Klangeffekten führt, andererseits, durchaus im Sinne Schaeffers, das Publikum amüsiert). Die Uraufführung des Konzertes fand am 10. Juni 1986 in Krakau statt und war die erste Aufführung eines Orchesterwerkes Schaeffers in dieser Stadt seit der Aufführung von *s'alto* vor 23 Jahren, die allerdings keine Uraufführung war, wie bei Stawowy¹⁰⁸ vielleicht übersetzungsbedingt etwas missverständlich zu lesen ist. Die Uraufführung von *s'alto* fand am 13.5.63 in Zagreb statt, und seit 1963 hatte Schaeffer in Krakau, wo er etliche Jahre Komposition unterrichtete und es mit der Krakauer Philharmonie und dem Rundfunkorchester zwei große Orchester gibt, zwar über fünfzig Aufführungen, allerdings keine einzige eines Orchesterwerkes. Auf den Programmen fanden sich hauptsächlich solistische oder kammermusikalische Kompositionen Schaeffers, kein Zufall, wie er sagt, denn „man fand immer Gründe, um meine Orchesterwerke und Konzerte [...] NICHT aufzuführen – ich habe – nach dem echten Vorbild meines Freundes Haubenstock – nie gedrängt, in Krakau aufgeführt zu werden.“¹⁰⁹

Davon, dass Schaeffer die Form des Konzertes besonders schätzt, zeugen – abgesehen von zahlreichen anderen Konzerten – das *Doppelkonzert* für zwei Violinen, das *Konzert* für Jazzschlagzeug, Klavier und Orchester und das *Konzert* für Sopran und Orchester, alle innerhalb des Jahres 1988 entstanden. Aus den 90er-Jahren wird das umfangreiche Werk *Sinfonia/Concerto* (1996) im analytischen Teil der Arbeit ausführlich gewürdigt werden.

Kenner der Werke Bogusław Schaeffers mögen verzeihen, dass hier nur ein Teil des Oeuvres angesprochen wurde. Die Begründung hierfür liegt – schlicht und einfach – im überdurchschnittlich umfangreichen Schaffen des Komponisten; eine Werkliste, die über 400 Opera umfasst, sucht unter zeitgenössischen Komponisten ihresgleichen. Nur am Rande gestreift werden konnten die zahl- und erfolgreichen Theaterstücke. Unerwähnt mussten – *Introduction to Composition* ausgenommen – auch die zahlreichen Bücher Schaeffers bleiben – zwölf Fachbücher zu verschiedensten musikalischen Themen, für die Schaeffer als Alleinautor zeichnete, daneben Bücher, die als Gemeinschaftsprojekte entstanden und etliche Aufsätze, die zu Fragen der neuen Musik Stellung nehmen. Sehr zu bedauern ist, dass, von *Introduction to Composition* abgesehen, Schaeffers Bücher bisher ausschließlich in polnischer Sprache erschienen sind und deshalb einer deutsch- oder englischsprachigen Leserschaft nicht zugänglich sind. Allein die Tatsache, dass etliche dieser Bücher in mehrfachen Auflagen vorliegen, beweist, dass Übersetzungen durchaus lohnend wären.

Dieser Abriss über Leben und Werk kann nur einen Einblick in das überreiche Leben und Werk Bogusław Schaeffers geben. Wichtige Lebensstationen und

besonders bedeutsame Kompositionen wurden eingehender hervorgehoben, da das 1991 erschienene Buch von Ludomira Stawowy¹¹ den breiten Überblick über Biographie und Schaffen des Komponisten bereits leistete.

IV Resümee

„Muss ich noch hinzufügen, dass ich gern Worte neu kreierte, das schauspielerische Spiel forme, die Freuden und Leiden des Menschen wiedergebe? Es ist schön, keine Ambitionen auf die Belehrung der Menschheit zu haben, keine Ambitionen auf Lancierung von Tendenzen, auf das Enthüllen der Wahrheit über den Menschen, keine Ambitionen, seine Aufmerksamkeit auf die Aktualität zu lenken, sondern einfach Stücke um ihrer selbst willen zu schaffen. Ich liebe es, zu komponieren, ich liebe es, Theaterstücke zu schreiben. Und das wäre alles.“¹

Cui bono und *quo modo*, diese Fragen standen am Beginn der Arbeit, und vielleicht fällt es an diesem Ort leichter, eine, wenn sicherlich nicht allgemeingültige, so doch detailliertere Bestandaufnahme zu machen.

Die Faszination, die von Bogusław Schaeffers Werken und seiner Persönlichkeit ausgeht, zu begründen, ist ein heikles Unterfangen. Die historische Distanz, die – gerechtfertigt, ungerechtfertigt? – als Erleichterung bei der Beurteilung von Kunstwerken bewertet wird, fehlt. Hinzu kommt, dass Schaeffers Name in das Bewusstsein einer breiten, musikinteressierten Öffentlichkeit noch nicht eingebunden ist. In Fachkreisen ist er längst ein Name, den nur oberflächlich an zeitgenössischer Musik Interessierten hingegen nicht immer ein Begriff, was zu einem absurden Rechtfertigungszwang führen kann, dem hier nicht Rechnung getragen werden soll.

Hier soll einzig der Versuch unternommen werden, das Besondere, das den Kompositionen innewohnt, zu fassen und zu benennen. Ein Hauptgrund für die Ausstrahlung Schaeffers liegt vermutlich in seiner Vielseitigkeit begründet, wobei sich der Ausdruck Vielseitigkeit an dieser Stelle auf seine Kompositionen beschränken muss; die Theaterstücke, Grafiken und Bücher Schaeffers bedürften einer separaten Würdigung.

Die sechs analytisch besprochenen Orchesterwerke lassen erahnen, in welcher Bandbreite sich Schaeffer kompositorisch bewegt. Den Reigen der Analysen eröffnete *Quattro movimenti*, das Klavierkonzert von 1957, das mit seinem neoklassizistischen Stil und dem bewussten Rückgriff auf Altes innerhalb des Frühwerkes eine Ausnahmestellung einnimmt. *Topofonica* entspricht weit mehr den Erwartungen, die an den allzuhäufig und gelegentlich unreflektiert als Avantgardisten bezeichneten Komponisten gestellt werden. Nicht nur die Besetzung mit 40 verschiedenen Instrumenten, sondern auch die „topophonische“ Gestaltung der Partitur mit in unterschiedlichem Maße indeterminierten Elementen zeugt von hohem kreativen Potential. Das *Jazzkonzert* kontrastiert in mehrfacher Hinsicht sowohl *Quattro movimenti* als auch *Topofonica*. Der Grad der Determiniertheit ist im *Jazzkonzert* überraschend hoch. Der Improvisation wird, entgegen dem Usus im Jazz, nur im ersten Satz Spielraum gelassen, wobei zu berücksichtigen ist, daß die Improvisationsfreiheit durch die exakte Notation des formalen Verlaufs (Gliederung der Abschnitte, Vorgabe der Tempi etc.) eingeschränkt ist. Der zweite Satz wird dem Terminus „komponierter Jazz“ gerecht, wobei die Stilikistik des Konzertes sich weg von einer puristischen Sichtweise hin zur Offenheit einer Third-Stream-Mentalität bewegt. Mit dem *Konzert für Orgel, Violine und Orchester B-A-C-H* tritt ein Werk in Erscheinung, das Schaeffer als Meister im Umgang mit großen Besetzungen und ihnen innewohnenden Klangfarbenmöglichkeiten ausweist. Die Dimensionen, die der Orgelklang in Kombination mit der Solo-Violine und den solistisch aufgesplitteten Orchesterinstrumenten er-

reicht, stellt selbst innerhalb des an Neuerungen nicht armen Oeuvres eine Besonderheit dar. In *Sinfonia/Concerto* zeigt sich der Theaterautor Schaeffer. Das *Opus vitae* als Drama zu gestalten, entbehrt nicht einer gewissen Theatralik, die ohne weiteres mit einem Schmunzeln betrachtet werden darf. Von einem konkreten Inhalt des *Opus vitae*, des Dramas, der Tragödie, der Komödie zu sprechen, ist (noch) nicht möglich. Eine Idee, die Disposition, das Material: Das sind die Bausteine, aus denen Schaeffer seine Werke zusammensetzt; eine Geschichte zu erzählen, erschiene ihm (vielleicht?) zu trivial. Schaeffer komponiert, wie er sagt, nicht programmatisch. Dass Schaeffer aber ausgerechnet ein Werk, das sich aus Sinfonien (die Begriffe Sinfonie und Symphonie werden vom Komponisten synonym verwendet) und Konzerten zusammensetzt, als sein Lebenswerk bezeichnet, kann kaum als Zufall gewertet werden. Betrachtet man die Werkliste detaillierter, so zeigt sich, dass sukzessive mehr Instrumentalwerke für große Besetzungen und Instrumentalkonzerte in das Schaffen einfließen. Worin besteht die Herausforderung bei der Komposition von Orchesterwerken, was kann einen Komponisten dazu animieren, sich mit dem abgegriffenen und scheinbar ausgezeigten Klangkörper Orchester zu befassen? Schaeffer meint, dass große Partituren mit mehr als 40 Notenzeilen zur Kreativität zwingen – es scheint also das Faktum, dass in einem Orchesterwerk eine große Anzahl von Stimmen (und bei Schaeffer noch dazu vorwiegend solistisch geführte Stimmen) das schöpferische Potential beansprucht, genau der Impuls zu sein, den der Komponist sich wünscht.

In absolut konsequenter Weise machte sich Schaeffer in den über fünfzig Jahren seines Schaffens mit den verschiedensten Stilen vertraut, ja mehr noch, er scheint eine geradezu ekstatische Freude zu empfinden, wenn er sich selbst diffizile kompositorische Probleme stellen kann und zu originellen, unkonventionellen Lösungen kommt (*Kodes* soll hier als eines der Beispiele ins Gedächtnis gerufen werden). Erstaunlich ist die oftmals zu beobachtende Gleichzeitigkeit oder zeitliche Nähe, in der in Notation, Disposition und Faktur konträre Werke entstehen. Kompositionen wie die *Studie im Diagramm*, *Extreme*, *Quattro movimenti*, *Monosonate*, *Equivalenze sonore* und *Non-stop*, um nur einige der spektakulären Werke des jungen Komponisten zu nennen, entstanden in einem Zeitraum von wenigen Jahren (zwischen 1955 und 1960) und geben einen Eindruck von den kompositorischen Herausforderungen, die Schaeffer annimmt und von der Wandlungsfähigkeit, mit der er schreibt. Von notenloser Notation in Diagrammform (*Studie im Diagramm*, *Extreme*) über einen Rückgriff auf bereits etablierte Kompositionstechniken (*Quattro movimenti*) spannt Schaeffer den Bogen seiner kompositorischen Schöpferkraft bis hin zu den Klangmassierungen der *Monosonate*, dem brüitistischen Effekt von *Equivalenze sonore* und der musikalischen Grafik von *Non-stop*. Es ist gerade die immense Vielseitigkeit des Komponisten, die, so

reizvoll sie ist, es erschwert, ein Bild des Komponisten zu zeichnen. Die bei vielen anderen Komponisten zu beobachtende Präferenz für bestimmte Gattungen, Besetzungen, für textgebundene Werke, Elektronik etc. lässt sich bei Schaeffer nicht feststellen. Wenn auch auf die Zunahme von sinfonischen Werken und von Konzerten ab der mittleren Schaffensperiode hingewiesen wurde, so ist der Gesamtoutput an Kompositionen nach wie vor so groß, dass keineswegs von wirklichen Schwerpunkten gesprochen werden kann. Als eine mögliche Variante wurde daher ein Querschnitt durch das sinfonische Schaffen (von 1957 bis 1999) gewählt, der einerseits die Buntheit in der Stilistik, andererseits gewisse Tendenzen in der Entwicklung eines Personalstils aufzuzeigen vermag. Es muss ein Wagnis bleiben, bei Werken wie *Orgelkonzert*, *Sinfonia/Concerto*, *Konzert für zwei Saxophone* und *Orchester* oder anderen ähnlich groß angelegten Kompositionen einzelne Sätze und Schlüsselstellen herauszugreifen und daran pars pro toto die Besonderheiten des jeweiligen Werkes wie des Kompositionsstils Schaeffers zu exemplifizieren. Und dennoch erscheint diese Vorgangsweise berechtigt, zumal versucht wird, mittels umfassender Formschemata einen Eindruck von der Gesamtkonzeption der Werke zu geben. Schaeffer schrieb über 430 Werke, und schon alleine die Auswahl von sechs Orchesterwerken aus diesem immensen Fundus bedeutet eine Selektion, die selbstverständlich nur einen Bruchteil der Kreativität und der Fähigkeiten eines Komponisten zeigen kann. Einem Alles-oder-Nichts-Prinzip sollte jedoch keinesfalls gehuldigt werden; die Auswahl der Werke erfolgte mit der Intention, einen Einblick in die Vielseitigkeit im Bereich der Sinfonik und des konzertanten Werks zu geben. Anspruch auf Lückenlosigkeit darf nicht erhoben werden; anhand der Analysen lässt sich aber in erstaunlich deutlicher Weise zeigen, dass Schaeffers Werk, so divergierend es in seinen jungen Jahren war, einer Entwicklung unterliegt, die sich in gemeinsamen Stilmerkmalen der jüngeren Werke artikuliert.

Ein Wort zum analytischen Umgang mit Werken lebender Künstler: Die Besprechung von Werken, deren Schöpfer für Auskünfte, Hinweise, Einwände, Reklamationen oder Zustimmung zur Verfügung steht, ist vorteilhaft und nachteilig zugleich. Eine wesentliche Erleichterung ergibt sich bei allen Fragen, die die individuelle Notationstechnik betreffen; ein ebenso spürbares Hemmnis ergibt sich in jenen Dingen, die die Privatsphäre des Komponisten berühren. Damit untrennbar verbunden sind programmatische Andeutungen in einigen Kompositionen, die deutlich fühlbar, aber zu wenig manifest sind, um dingfest gemacht zu werden. Das *Konzert für Orgel, Violine und Orchester B-A-C-H* mit seiner unbestreitbaren und vom Komponisten selbst bejahten Nähe zu Bergs *Violinkonzert* sei hier ebenso eindringlich erwähnt wie *Sinfonia/Concerto*, das *Opus vitae*, hinter dessen theatralischem Konzept und Epitheta sich mehr verbergen könnte als der Komponist preisgeben möchte. Nicht alleine, aber auch wegen der in diesem

Fall zu Gebote stehenden Sensibilität schien es zweckdienlich, auf Mutmaßungen in Bezug auf Semantik zu verzichten – die unkommentierte Feststellung mancher Zusammenhänge wie beispielsweise der Konnex *Konzert B-A-C-H* und Bergs *Violinkonzert* kann hier als Hinweis verstanden werden und vermag dem Kundigen durchaus zu genügen. Andere analytische Ergebnisse sprechen auf einer mehr sachlichen Ebene durchaus für sich selbst, wie etwa die Verschränkung des B-A-C-H-Motivs mit dem B-ES-C-H-Motiv in *Sinfonia/Concerto* oder die Krebsformen in *Quattro movimenti*, die in ihrer Durchsichtigkeit und Simplität naiv und verspielt wirken. Strukturelle und semantische Analyse gehen in solchen Fällen eine Allianz ein. Wo semantischer Umgang mit dem Tonmaterial evident war, wurde die Bedeutungsebene erläutert, wo Zweifel bestanden, wurde der Komponist befragt, was in vielen Fällen zur Klärung beitrug. In Einzelfällen mussten auch offene Fragen im Raum stehen bleiben, was aber als nahezu symptomatisch für Analysen, die sich an zeitgenössischen Werken erproben, angesehen werden muss. Hier kann die vielbeschworene und im Falle Schaeffers noch nicht vorhandene historische Distanz möglicherweise zu Ergebnissen führen, die aus der derzeitigen Perspektive heraus nicht erzielt werden können (Einbezug von Briefwechsel, biographischem Material etc.). Die Analyse welchen Werkes auch immer kann nie als ein abgeschlossener Vorgang betrachtet werden; jede analytische Betrachtung ist von Subjektivität gefärbt, und mit jedem neuen Betrachter ergibt sich eine neue Werkbetrachtung. Gerade das Bewusstsein der Subjektivität und der individuellen Wechselwirkung zwischen Komposition und Hörer/Wissenschaftler legitimiert aber auch das Einnehmen eines bestimmten ästhetischen Standpunktes, der es gestattet, ein Werk als „schön“ oder „ergreifend“ zu bezeichnen, auch wenn, oder gerade weil in der Rezeption von Schaeffers Musik (wie ja bei den meisten zeitgenössischen Komponisten) kein Konsens herrscht.

Die Frage nach der Entwicklung eines Personalstils im orchestralen Schaffen, die bei der Auswahl der Werke zu Beginn der Arbeit ins Bewusstsein geriet, ist schwierig zu beantworten. Besonders das Frühwerk zeichnet sich durch eine geradezu diametrale Stilvielfalt aus, die eine sicherlich überdurchschnittliche Originalität (z.B. was neue Notationsformen, Spieltechniken oder den kreativen Umgang mit dem Tonmaterial in Bezug auf neuartige Dispositionen betrifft) erkennen lässt. In aller Divergenz trägt jedes Werk Schaeffers Handschrift, ohne dass es möglich wäre, eine schlüssige stilistische Verbindung etwa zwischen *Quattro movimenti* und *Non-stop* herzustellen. Wesentlich leichter zu beantworten ist die Frage nach dem Personalstil in den Werken des reiferen Komponisten: Hier sind gewisse Tendenzen abzulesen. Eine in einigen Werken der Jugendzeit bereits angedeutete Neigung zu einer den hohen Frequenzbereich bevorzugenden Faktur verstärkt sich zunehmend und kumuliert im *Konzert B-A-C-H*. In der Satztechnik präferiert Schaeffer (aber auch das ist in frühen Werken schon zugrundegelegt)

eine freie Kontrapunktik und eine Selbständigkeit der Stimmen. Kontrastierende Ergänzung findet die Kontrapunktik durch das Parallelführen von Zwei- und Mehrklängen, eine Technik, die Schaeffer in die Werke aus jüngerer Zeit verstärkt einfließen lässt und die durchaus als ein weiteres Charakteristikum des Personalstils bezeichnet werden kann. Auf der motivisch-semantischen Ebene ist das Spiel mit Tonsymbolik als Signatur (B-A-C-H und B-ES-C-H als Schlüsselsymbole) von zentraler Bedeutung. Auf rhythmischer Ebene meidet Schaeffer eine blockhafte Satzweise; er schätzt das leicht Verschobene, rhythmisch innerhalb der einzelnen Stimmen Variierte, sodass aus einem im einzelnen nicht sehr komplex gestalteten Motiv durch Überlagerung neuartige Strukturen entstehen können.

Im Bereich der formalen Konzeption und der Gattungen zeigt sich, dass ab den 70er-Jahren das Interesse für sinfonische Werke und für die Gattung Konzert zunimmt. Und dennoch ist auch hier bei einem Blick auf das Gesamtschaffen keine wirkliche Dominanz einer bestimmten Gattung oder Besetzung festzustellen. Eine solche Einseitigkeit würde Schaeffer einschränken, er würde sich zu sehr in den gleichen Bahnen bewegen, die Gefahr von Redundanz würde sich hemmend auswirken. Ein Blick auf das Werkverzeichnis aus letzter Zeit scheint zu bestätigen, dass Schaeffer Buntheit liebt – darin ist er sich treu geblieben, wenn auch der Anteil an experimentellen, völlig unkonventionellen Werken, der in der 50er-, 60er und 70er-Jahren extrem hoch war und der ihm den Ruf eines kompromisslosen Avantgardisten eintrug, vermindert ist. Die Meisterschaft Schaeffers äußert sich gerade in der Tatsache, dass er imstande ist, auch mit einem absolut konventionellen Instrumentalapparat wirklich neue, noch nie gehörte Musik zu machen.

Anhand der werkübergreifenden Merkmale, die sich aus der Analyse des Konzerts *B-A-C-H*, von *Sinfonia/Concerto* und der *Konzerts* für zwei Saxophone und Orchester ergeben, ist es naheliegend, den Begriff der Postmoderne für eine Charakterisierung des Spätwerks zu bemühen. Bei aller Problematik, die dem Terminus Postmoderne anhaftet, soll der Versuch einer Einordnung der kompositorischen Phänomene unternommen werden. Den Gipfel des avantgardistischen Stils hat Schaeffer sehr früh, in den 50er- und 60er-Jahren erreicht. Die Werke ab den 80er-Jahren zeigen verstärkt das Aufgreifen alter Formkonzepte (Sinfonien, Konzerte) und – teilweise – die Tendenz, tonale Felder in die Komposition einfließen zu lassen. Auf Zitattechnik und Tonsymbolik als stringente Hinweise auf die Übernahme alter Musik (z.B. der Bach-Choral im *Konzert B-A-C-H*) wurde bereits hingewiesen. In Anbetracht dieser Kriterien ist eine Zuordnung eines Teils der Werke zur Postmoderne möglich; ob sie, in Hinblick auf die Neuartigkeit des Gesamteindrucks der einzelnen Werke und in Hinblick auf die Stilviel-

falt, die auch das Alterswerk prägt, sinnvoll ist, sei dahingestellt. Schaeffer selbst schreibt:

---etwas Anderes: eine wirklich neue Musik hat NOCH keinen Stil; sie kann, sie konnte niemals gleich gut und zuverlässig benannt werden – deswegen würde ich alle diese journalistischen Benennungen wegschaffen. Sie bedeuten nichts – Beispiel Postmoderne...“²

Abschließend soll die Frage der Selbstpositionierung Schaeffers angerissen werden. Über seine Kontakte mit anderen zeitgenössischen Komponisten spricht er nicht viel, er scheint, von wenigen Ausnahmen abgesehen (Haubenstock-Ramati als wohl inniger Freund), Bekanntschaften mit Fachkollegen geradezu zu meiden. Deutlich abgegrenzt, nicht aus persönlichen Gründen sondern aus ästhetischer Überzeugung, hat sich Schaeffer von jeher gegen den Darmstädter Kreis. Das zu stark Durchstrukturierte und Determinierte lehnt er ab, was aber keinesfalls gleichbedeutend ist mit einer Ablehnung sämtlicher Werke der Darmstädter Schule, zumal ja auch hier stark differenziert werden müsste. Dass aber Schaeffer die Musik des Darmstädter Kreises als akademisch, zu streng reglementiert, als unsinnlich bezeichnet, kann aufschlussreich für sein eigenes Werk sein. Vermutlich aus der Abneigung gegen das Spröde der ersten seriellen Kompositionen, so Schaeffer, habe er schon früh das Bestreben gespürt, eigene Wege zu gehen. Sich mit der Position Schaeffers in der polnischen, der mitteleuropäischen und der weltweiten Komponistenszene zu beschäftigen, wäre ein nächster wichtiger Schritt. Seine Breitenwirkung als Komponist gerade in den Ländern des Ostens (Japan und Korea) begründete sich anfänglich auf der Wirkung, die seine *Introduction to Composition* dort hatte.

Schaeffer ist ein Grenzüberschreiter: Wie selbstverständlich gehen seine graphisch notierten Kompositionen in seine Graphiken über; nahtlos führen die Aktionen, die er von den Interpreten seiner Werke fordert, zum musikalischen Theater; und gleichermaßen mühelos bewegt sich Schaeffer in der Welt des Komponisten und in jener des Dramatikers.

Das Ausloten, Verschieben und Durchbrechen der Grenzen, gepaart mit äußerster Konsequenz in der Durchführung seiner Vorhaben, könnte eines jener Geheimnisse sein, die Schaeffer als Komponist und als Mensch in sich trägt. Wollte man versuchen, seinen Arbeitsstil, die Art seines Komponierens zu beschreiben, so müsste man drei Ausdrücke heranziehen, den der Mühelosigkeit, den des Spiels und den der Ernsthaftigkeit. Alle drei sind untrennbar verbunden; alle drei können als Grundvoraussetzung für die überbordende Produktivität betrachtet werden.

Mein Anliegen war es, einen Einblick in das sinfonische Werk Bogusław Schaeffers zu geben. Die Arbeit hätte viel erreicht, wenn sie zeigen könnte, dass

sich ein Weitermachen lohnt, dass eine Beschäftigung mit Schaeffers Werk eine Bereicherung ist. Die analytischen Untersuchungen und das hier gesammelte Material vermögen hoffentlich so viele Anhaltspunkte zu geben, dass für eine Ausdehnung musikwissenschaftlicher Untersuchungen auf andere Werke des Komponisten eine solide Basis geschaffen ist.

B32.ole, s.26

V Werkverzeichnis*

Kompositionen

- 1 *Drei kurze Stücke* für Klavier [4'] 1944-1946
- 2 *Sonatine* für zwei Violinen [6'] 1946
- 3 *Sonatine* für Altsaxophon solo [5'30''] 1946
- 4 *Concertino* für zwei Violinen und Violoncello [5'30''] 1947
- 5 *Trio* für zwei Violinen und Violoncello [7'10''] 1947
- 6 *Diarium-14 kurze Stücke* für Klavier [18'] 1947
- 7 *Vier Stücke* für Fagott und Klavier [6'30''] 1947
- 8 *Duett* für Oboe und Klarinette [8'] 1947
- 9 *Quartett* für zwei Violinen, Violoncello und Klavier [8'] 1947
- 10 *Andante* für Streichsextett [6'] 1947
- 11 *23 kurze Stücke* für Violine solo [20'30''] 1947-48
- 12 *Drei vokale Duette* für Sopran und Mezzosopran [3'30''] 1948
- 13 *Zwei kurze Kompositionen* für zwei Flöten und zwei Klarinetten [3'30''] 1948
- 14 *Konzert* für vier Violinen [9'50''] 1948
- 15 *Stück* für zwei Flöten [4'] 1948
- 16 *Stück* für zwei Klarinetten [4'] 1948
- 17 *Kleines Quartett* für Trompete, zwei Hörner und Posaune [6'30''] 1948
- 18 *19 Mazurken* für Klavier [26'] 1949
- 19 *Sechs Stücke* für Oboe, Klarinette und Fagott [11'] 1949
- 20 *Drei Lieder* für Stimme und Klavier nach Shakespeare, Goethe, Joyce [7'] 1949
- 21 *Fantasie* für Flöte und Harfe [7'] 1949
- 22 *Canzona* für Violoncello solo [7'30''] 1949
- 23 *Polytonale Studie* für drei Klarinetten [3'10''] 1949
- 24 *Drei romantische Stücke* für Klavier [8'] 1949
- 25 *Dichtungen von Guillaume Apollinaire* für Sopran und Orchester [12'] 1949

* Die Aufzeichnung der Opera 1-300 ist Ludomira Stawowys Buch entnommen, die Daten zu den Opera 301-433 basieren auf Schaeffers persönlichem Werkverzeichnis.

- 26 *Zwei Stücke* für Klavier [4'] 1949-50
 27 *Konzert* für zwei Klaviere [20'] 1951
 28 *Drei kurze Stücke* für Orchester [8'] 1951
 29 *Sonatine* für Klavier [5'] 1952
 30 *Musik für Streicher: Nocturne* für kleines Streichorchester [8'50''] 1953
 31 *Zwei Studien* für Flöte solo [4'-16'] 1953
 32 *Zwei Studien* für Altsaxophon solo [3'20''] 1954
 33 *Komposition* für Klavier [1'45''] 1954
 34 *Musik* für Streichquartett [18'] 1954
 35 *Sonate* für Violine solo [18'] 1955
 36a *Studie im Diagramm I* für Klavier [2'] 1955
 36b *Studie im Diagramm II* für Klavier [8'] 1955-56
 37 *Permutationen* für sechs Bläser, Viola, Schlagzeug, Harfe und Klavier [6'30''] 1956
 38 *Modell I* für Klavier [2'20''] 1956
 39 *Extreme* für 10 Instrumente [6'20''] 1957
 40 *I. Streichquartett* [15'50''] 1957
 41 *Modell II* für Klavier [2'] 1957
 42 *Quattro movimenti* für Klavier und Orchester [18'45''] 1957
 43 *Variationen* für Klavier [6'50''] 1958
 44 *PR-II* für Chor [5'] 1958
 45 *Acht Stücke* für Klavier [8'15''] 1958
 46 *Freie Komposition* für Klavier [1'20''] 1958
 47 *PR-I II* für ein neues, nicht existierendes Instrument [3'-20'] 1958
 48 *Tertium datur* für Cembalo und Orchester [10'30''] 1958
 49 *Drei Studien* für Klavier (*Polyversionelle Studie, Polyexpressive Studie, Polyformale Studie*) [9'30'] 1959
 50 *Monosonate* für 6 Streichquartette [12'] 1959
 51 *Lineare Konstruktion* für Klavier [1'] 1959
 52 *Concerto breve* für Violoncello und Orchester [9'-11'] 1959
 53 *Equivalenze sonore* für Schlagzeugkammerorchester [13'20''] 1959
 54 *Concerto* für Streichquartett [16'] 1959
 55 *Artikulationen* für Klavier [1'20''] 1959
 56 *Konfigurationen* für Klavier [1'30''] 1960
 57 *Ausgangspunkte* für Klavier [2'] 1960
 58 *Topofonica* für 40 verschiedene Instrumente [16'] 1960
 59 *Negative* für Flöte solo [8'] 1960
 60 *Concerto per sei e tre* für ein abwechselndes Soloinstrument und Orchester (Soloinstrumente: Klarinette, Altsaxophon, Violine, Violoncello, Schlagzeug und Klavier) [13'10''] 1960

- 61 *Non-stop* für Klavier (auch zwei oder mehrere Instrumente) [6'-480'] 1960
 62 *Verbundene Konstruktionen* für großes Streichorchester [15'] 1960
 63 *Montaggio* für sechs Spieler [5'] 1960
 64 *Dispositionen a* für Klavier [30'] 1960
 65 *Kleine Sinfonie: Scultura* für Orchester [12'50''] 1960
 66 *Musica* für Cembalo und Instrumente [10'] 1960
 67 *Drei Kompositionen für MJQ* für Vibraphon, Klavier, Schlagzeug und Kontrabass [10'] 1960
 68 *Klangformen* für Altsaxophon solo [6'] 1961
 69 *Kodes* für Kammerorchester [8'30''] 1961
 70 *Azione a due* für Klavier und Instrumente [4'55''-6'] 1961
 71 *Imago musicae* für Violine mit interpolierender Instrumentalbegleitung [7'20'' - 11'20''] 1961
 72 *Modell III* für Klavier [9'] 1961
 73 *Musica ipsa* für Orchester (nur tiefe Instrumente) [9'] 1962
 74 *Projekt einer automatischen Musikkomposition* [12'-60'] 1962
 75 *Vier Stücke* für Streichtrio [10'35''] 1962
 76 *Projekt einer automatischen Bühnenkomposition* [12'-60'] 1962
 77 *Course „h“* für Jazz- und Philharmonieensemble [7'20''-8'30''] 1962
 78 *Konstruktionen* für Vibraphon solo [8'-12'] 1962
 79 *TIS MW2: Szenische Komposition* für Schauspieler, Tänzerin, Sopran und Instrumentalisten [29'30''] 1963
 80 *Konturen* für Klavier [4'30''] 1963
 81 *S'alto* für Altsaxophon und solistisches Kammerorchester [15'20''-19''] 1963
 82 *Konzert* für Flöte, Flötentrio und Orchester (nur hohe Instrumente) [13'] 1963
 83 *Expressive Aspekte* für Sopran und Flöte [8'-11'] 1963
 84 *Music for MI* für Vibraphon, Singstimme, Sprecher, Jazzensemble und Orchester [15'-25'] 1963
 85 *Violinkonzert* (I. Violinkonzert) [24'] 1961-63
 86 *PR-I III* für Chor und Orchester [12'] 1963
 87 *Modell IV* für Klavier (Musikgraphik) [12'-19'] 1963
 88 *TIS GK: Szenische Komposition* für Schauspieler, Singstimmen, Instrumente und Tonband [19'-50'] 1963
 89 *Szenar* für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler [68'] 1963
 90 *Collage und Form* für 8 Jazzmusiker und Orchester [9'] 1963
 91 *Zwei Stücke* für Violine und Klavier [8'-10'] 1964

- 92 *Sfumato* für Cembalo solo [11'] 1964
 93 *PR-IV* für äquivalente Instrumente [8'] 1964
 94 *Audienzen I-V* für Schauspieler (*Audienz I, II, IV und V* für einzelne Schauspieler, *Audienz III = Eskimoparadies* für Schauspieler und Schauspielerin) [310'; I: 52'; II: 78'; III: 85'; IV: 30'; V: 65'] 1964
 95 *II. Streichquartett* [29'20'] 1964
 96 *Collage* für Orchester [10'10'] 1964
 97 *Symphonie: Elektronische Musik* für Tonband [17'05'] 1964
 98 *Fünf kurze Stücke* für Harfe solo [9'20'] 1964
 99 *PR-IV* für Schauspieler [20'-45'] 1964
 100 *Quartett* für zwei Pianisten und zwei beliebige Ausführende (auch: *Quartett 2+2*) [4'-239'; durchschnittlich 20'] 1965
 101 *Modell V* für Klavier [8'-11'30"] 1965
 102 *PR-IV* für solistisch besetzten Chor [10'] 1965
 103 *Dispositionen* für Klavier [30'] 1965
 104 *Übermittlung* für Violoncello und zwei Klaviere [7'15"] 1965
 105 *Cantata / Audiogramm* für 60 Singstimmen und Orchester [26'] 1966
 106 *Visuelle Musik* für drei Schauspieler, einen Pianisten und einen Violoncellisten [6'-19'] 1966
 107 *Trio* für Flöte, Viola und Harfe mit Tonband [8'] 1966
 108 *Howl* für drei Schauspieler und Kammerorchester (nach Ginsberg) [26'-40'] 1966
 109 *Quartett* für Oboe und Streichtrio [7'40"-9"] 1966
 110 *Beschriebene Emotionen* für Klavier [10'18"-15"] 1966
 111 *Dezett* für Harfe und 9 Instrumente [8'] 1966
 112 *Assemblages* (Nr. 1-3) für Tonband [30'57"] 1966
 113 *4H/1P* für Klavier vierhändig [9'-11'] 1966
 114 *Quartett* für vier Schauspieler (Schaeffer) [50'-72'] 1966
 115 *Komposition* für Harfe und Klavier [10'] 1966
 116 *Musik* für Tonband [9'30"] 1966
 117 *Inzidenz* für Empfängergruppe [4'] 1966
 118 *Hommage à Strzemiński* für Tonband [5'45"] 1967
 119 *Medien* für 12 beliebige Vokal- und Instrumentalstimmen [5'-60'] 1967
 120 *Konzert* für Klavier und Orchester (II. Klavierkonzert) [15'-23'] 1967
 121 *Symphonie: Orchestermusik* für großes Orchester [19'55"-23"] 1967
 122 *Konzert* für Harfe, Klavier und Tonband [16'] 1969
 123 *Monodram* für Tonband (Ritsos, Seferis) [65'] 1968
 124 *Lektüre* für 6 Spieler (Instrumentalisten, Tänzer, Sänger oder Schauspieler) [6'30"-36'40"] 1968
 125 *Schaffensakt* (Schaeffer) [5'75"] 1968

- 126 *Konzert* für Tonband [17'55"] 1968
 127a *Fragment* für zwei Schauspieler und Violoncellisten (Schaeffer) [16'-20'] 1968
 127b *Fragment* für zwei Schauspieler und Kontrabassisten (Schaeffer) [16'-20'] 1968
 128 *PRSC* für verschiedene Ausführende [12'-35'] 1968
 129 *Jazzkonzert* für 12 Jazzmusiker und Orchester [16'25"] 1969
 130 *Trio* für Klavier, Violine und Violoncello [15'55"] 1969
 131 *Konzert* für Harfe, Klavier und Tonband [16'] 1969
 132 *Die einfachsten Lösungen* für Spielerensemble [5'-25'] 1969
 133 *Offene Szene* für drei Spieler [2'-200'] 1969
 134 *Fünf Fragmente* für Gitarre solo [6'50"] 1970
 135 *Heraklitiana* für Solo und Tonband (für zwölf alternative Ausführende und Tonband. I: Flöte und Tonband; II: Altsaxophon und Tonband; III: Schlagzeug und Tonband; IV: Vibraphon und Tonband; V: Klavier und Tonband; VI: Präpariertes Klavier und Tonband; VII: Harfe und Tonband; VIII: Violoncello und Tonband; IX: Sopran und Tonband; X: Schauspieler und Tonband; XI: Maler und Tonband; XII: Komponist und Tonband) [20'45"] 1970
 136 *Dispositionen c* für Klavier [30'] 1970
 137 *Synecitics* für drei beliebige Spieler [50"-39"] 1970
 138 *Algorithmen* für Ensemble von 7 Ausführenden [8'-19'] 1970
 139 *Comunicazione audiovisiva: Audiovisuelle Musik* für fünf Spieler [5'-50"] 1970
 140 *Spektra* für fünf Instrumente [6'25"] 1970
 141 *Szenar* für drei Schauspieler (Schaeffer) [75"] 1970
 142 *Projekt* für ein Instrument und Tonband (Versionen: I: Oboe/Englischhorn, ein Spieler; II: Bassklarinette; III: Fagott; IV: Sopran-, Altsaxophon und Tarógató, ein Spieler; V: Präparierte Tuba; VI: Violoncello; VII: Kontrabass; VIII: Klavier; IX: Schlagzeug; X: ausnahmsweise Sopran) [14'18"] 1970
 143 *Thema: Elektronische Musik* für Computer [11'52"] 1970
 144 *Solo: Konglomerat* für Schlagzeug – eine Show [32'] 1970
 145 *Modell VI* für Klavier [8'] 1970
 146 *Kontrakt* für Sopran, Violoncello und Schlagzeug [6'30"-8'44"] 1971
 147 *Varianten* für Oboe solo [6'50"-9"] 1971
 148 *Texte* für Orchester [10'-29'] 1971
 149 *Estratto* für Streichtrio [7'] 1971
 150 *Modell VII* für Klavier [12'45"] 1971
 151 *III. Streichquartett* [16'50"] 1971

- 152a *15 Elemente I* für zwei Klaviere [12'] 1971
 152b *15 Elemente II* für zwei Klaviere und Computer [14'] 1971
 153 *Mare* für Klavier und 9 Instrumente (der Pianist spielt Klavier, Cembalo und Celesta) [13'-17'] 1971
 154 *Experimenta* für Klavier und Orchester [14'-18'] 1971
 155 *Varianten* für Bläserquintett [8'-12'] 1971
 156 PR-I VII – Phonologische Studie für Tonband [4'32''] 1971
 157 *Sgraffito* für Flöte, Violoncello, Cembalo und zwei Klaviere [14'] 1972
 158 *Konfrontationen* für ein Soloinstrument und Orchester [9'-16'] 1972
 159 *Konzeptuelle Musik* [8'-88'] 1972
 160 *Modell VIII* für Klavier [12'20''] 1972
 161 *Interview* für Violine solo [12'30''-16'] 1972
 162 *Der 21. VI. 1972 - Dämmerung: Situationsstück* [50'-80'] 1972
 163 *Hommage à Czyżewski* für Schauspieler- und Musikerensemble [28'] 1972
 164 *Negative Music* für ein beliebiges Instrument [32'-80'] 1972
 165 *19 Mikrostücke* für Violoncello und 6 beliebige Spieler [10'] 1972
 166 *ba/vo* für Ballerine mit Vokalbegleitung (Sopran) [6'] 1972
 167 *Konzert* für drei Klaviere [4'30''-19'] 1972
 168 *o/p music* für Ensemble [4'-14'] 1972
 169 *Bergsoniana* für Flöte, Sopran, Klavier, Horn, Kontrabass und Tonband [10'48''] 1972
 170 *blueS I* für zwei Klaviere und Tonband [32'-36', Kurzfassung 24'] 1972
 171 *Neues* für drei Violinen [6'25''] 1972
 172 *Träume mit Schäffer* (nach Ionesco): Spielkomposition für Ensemble (auch in einer Fassung für einen Schauspieler) [32'] 1972
 173a *Out of tune I* für Sopran und Violoncello [4'55''] 1972
 173b *Out of tune II* für Sopran, Violoncello und Klavier [11'30''] 1972
 174 *Polonaise* für 12stimmigen Chor [4'] 1972
 175 *blueS II* für Instrumentalensemble [12'] 1972
 176 *Free Form I* für 5 Instrumente [8'-64'] 1972
 177 *Free Form II – Evocazioni* für Kontrabass solo [2'55''-6'] 1972
 178 PR-I VIII für beliebige Ausführende [5'-15'] 1972
 179 *Symphonie in 9 Teilen* für Orchester [17'18''-25'17''] 1973
 180 *aSa* für Clavichord solo [11'50''-15'] 1973
 181 *Hommage à Irzykowski* für Ensemble [17'] 1973
 182 *Synthistory: Elektronische Musik* [13'13''] 1973
 183 *IV. Streichquartett* [19'] 1973

- 184 *tentative music* für 159 Instrumente (in sieben Versionen: Version A: für ein Instrument; Version B: für fünf Instrumente; Version C: für 9 Instrumente; Version D: für 15 Instrumente; Version E: für 19 Instrumente; Version F: für 59 Instrumente; Version G: für 159 Instrumente) [2'-159'] 1973
 185 *aDieu* für Posaune solo [7'30''-30'] 1973
 186a *Open Music I* für ein beliebiges Instrument [5'-60''] 1975
 186b *Open Music II* für Klavier und Tonband [6'30''] 1975
 186c *Open Music III* für Klavier und Tonband [7'50''] 1975
 187 *Dispositionen d* für Klavier [30'] 1975
 188 Warschauer Ouvertüre – Harmonien und Kontrapunkte Nr. 1 für Orchester [9'] 1975
 189 *Antiphona* – konkrete Chorskizze für Tonband [7'17''] 1975
 190a *Missa elettronica* für Knabenchor und Tonband [40'25''] 1975
 190b *Missa elettronica* für gemischten Chor und Tonband [42'] 1975
 191 Romuald Traugott – Harmonien und Kontrapunkte Nr. 2 für Orchester [6'] 1976
 192 *Modell IX* für Klavier [6'] 1976
 193 *Iranian Set* für Spielerensemble (drei Schauspieler, Flöte, Violoncello, zwei Klaviere, Ballerina nach persischen Dichtern: Rumi, Hafis u.a.) [14'-19'] 1976
 194 *Spinoziana* für Ensemble [17'] 1977
 195 *Modell X* für Klavier [12'] 1977
 196 *Minimal Art* für Tuba und Klavier [4'] 1977
 197 *Gravesono* für Blas- und Schlagzeuginstrumente [18'] 1977
 198 *Self-expression* für Violoncello solo [9'30''] 1978
 199 *blueS III* für zwei Klaviere [12'] 1978
 200 *Vaniniana* für zwei Schauspieler und Ensemble (Vanini) [67'20''] 1978
 201 *Poetries* für Tonband (Adler) [9'01''] 1978
 202a *Matan I* für drei Schlagzeuger [22'] 1978
 202b *Matan II* für fünf Schlagzeuger [14'] 1978/80.
 203 *Kesukaan* für 13 Streichinstrumente [12'] 1978
 204 *Miserere* für Sopran, Chor, Chororchester, Tonband und Computer [40'] 1978
 205 *Heideggeriana* für Flöte, Oboe, Posaune, Vibraphon, Marimbaphon, Schlagzeug, Klavier, drei Violinen und Violoncello [13'20''] 1979
 206 *Tsiyur* für Orgel und Tonband [14'] 1979
 207 *Jangwa* für Kontrabass und Orchester [16'30''] 1979
 208 *Te Deum* für Vokalstimmen und Orchester [18'] 1979

- 209 *Maah* für Computer, Violine solo, Violoncello solo und Orchester [14'] 1979
- 210 *Kantate: Elektronische Musik* [19'27''] 1979
- 211 *Monolog* für Bassklarinette solo [11'15''] 1980
- 212 *Berlin '80/II/ Tornerai* für Klavier, syn-lab, elektronische Mittel und Tonband (vierspurig) [10'15''] 1980
- 213 *Berlin '80/III/ In jener Zeit* für Klavier, syn-lab, elektronische Mittel und Tonband (vierspurig) [13'20''] 1980
- 214 *Kongruenzen* für Vibraphon und Klavier [22'] 1980
- 215 *Konzert* für Saxophonquartett (Sopran, Alt, Tenor, Bariton) [16'] 1980
- 216 *Oktett* für Bläser und Kontrabass (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune und Kontrabass) [10'10''] 1980
- 217 *Evasion* für Violine und Gitarre [14'] 1980
- 218 *Autogenic Composition* für Sopran, Flöte, Violoncello, Klavier und vier Schauspieler [20'] 1980
- 219 *Delusive Cadences* für präparierte Tuba und Schlagzeug [8'] 1981
- 220 *Essentials* für drei Violinen [6'30''] 1981
- 221 *Scribal Error Music* für Ensemble [7'] 1981
- 222 *Five Introductions and an Epilogue* für kleines Kammerorchester [12'9] 1981
- 223 *Euphony* für Singstimme und Kontrabass [9'] 1981
- 224 *Entertainment Music* für Bläser und Schlagzeug [12'] 1981
- 225 *Duodrama* für Altsaxophon (und Sopran und Tenorsaxophon – ein Spieler) und Schlagzeug [18'] 1981
- 226 *Modell XI – Ngazi* für Klavier [17'] 1981
- 227 *Sonata breve* für Orgel und Schlagzeug [12'] 1981
- 228 *Addolorato* für Violine und elektronische Mittel [10'] 1981
- 229 *Naarah – Maat 'ts* für Oboe, Streichtrio und Computer [18'18''] 1983
- 230 *Teatrino fantastico* für einen Schauspieler, Violine und Klavier (mit Multimedien und Tonband) [16'] 1983
- 231 *Stabat mater* für Sopran, Alt, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel [36'] 1983
- 232 *Gasab* für eine Gasab-Violine und Klavier [7'] 1983
- 233 *Esatto e libero* für Violine und Klavier [13'] 1983
- 234 *Euterpe – Africa, Asia, Europe* für Oboe/Englischhorn solo [9'] 1984
- 235 *Voice, Noise, Beuys, Choice* für Ensemble [12'] 1984
- 236 *Konzert* für Gitarre und Orchester [21'] 1984
- 237 *Modell XII – Machar* für Klavier [19'] 1984
- 238 *Konzert* für Akkordeon und Orchester [33'] 1984
- 239 *Konzert* für Orgel, Violine solo und Orchester B-A-C-H [49'] 1984

- 240 *Mouhadatsa* für Viola und Violoncello [12'] 1985
- 241 *Sühr* für Saxophon (Sopran, Alt, Tenor) und Klavier [21'] 1985
- 242 *Sonate – Frühling* für Orgel [26'] 1985
- 243 *Closed Relations* für Oboe/Englischhorn, zwei Oboen (ein Spieler) und Klavier [12'] 1985
- 244 *Mikrotöne* für 4 Pianisten (2 Klaviere) und Orchester [20'40''-23'] 1985
- 245 *Tumbo la kuhara* für drei Oboisten [5'] 1985
- 246 *Shuvvi mishkal* für Oboe und Violine [8'] 1985
- 247 *Trio* für Flöte, Gitarre und Schlagzeug [20'] 1985
- 248 *Sonate II – Sommer* für Orgel [26'] 1985
- 249 *Colloquium* für Trompete und Orgel [9'] 1985
- 250 *8H/2P* für vier Pianisten (2 Klaviere) [17'] 1985
- 251 *Asiakiria* für Ensemble [12'] 1985
- 252 *A due* für eine Tänzerin und Violoncello [10'] 1986
- 253a *Ishirini (Lieder) I* für Stimme und Klavier [46'] 1986
- 153b *Ishirini (Lieder)* für Stimme und Orchester [46'] 1986
- 254 *Sonate III – Herbst* für Orgel [26'] 1986
- 255 *Schpass – Nonett* für drei Oboisten [6'] 1986
- 256 *Kwaiwa* für Violine und Computer [14'] 1986
- 257 *Missa sinfonica* für Orchester (mit Sopran solo, Violine solo und Sopran-saxophon solo) [59'] 1986
- 258 *Konzert* für Flöte, Harfe und Orchester [33'] 1986
- 259 *Kinanda* für Klavier [16'] 1986
- 260 *V. Streichquartett* [20'] 1986
- 261 *Sonate IV – Winter* für Orgel [26'] 1986
- 262 *Konzert* für Saxophon (Sopran, Alt, Tenor) und Orchester [33'] 1986
- 263 *Modell XIII - Mikrosonate* für Klavier [4'] 1986
- 264 *Konzert* für Violine (und Gasab-Violine), Oboe/Englischhorn, 2 Oboen (ein Spieler) und Orchester [33'] 1986
- 265 *AO* für Violine solo [12'] 1987
- 266 *Konzert* für Violine und fünf Streicher (Streichsextett) [9'25''] 1987
- 267 *Four Pieces – After 40 Years* für Fagott und Klavier [9'] 1987
- 268 *Kleines Konzert* für Violine und drei Oboen [9'] 1987
- 269 *Summer Music* für Akkordeon und Klavier [8'] 1987
- 270 *Free Form III* für Kontrabass und Klavier [9'] 1987
- 271 *Gracianiana* für Klavier und elektronische Mittel [4'23] 1987
- 272 *Mazungumzo* für Gitarre und Akkordeon [14'] 1987
- 273 *Milm* für drei Schlagzeuger und Filmprojektion [20'] 1988
- 274 *Missa brevis* für vielstimmigen Chor [11'] 1988
- 275 *Spring Music* für Viola und Klavier [6'] 1988

- 276 *Pilch Music* für Schlagzeug, Bassklarinette, Klavier und elektronische Mittel [4'] 1988
- 277 *Acontecimiento* für drei Pianisten und Tonband [14'14''] 1988
- 278 *Yookai* für Klavier vierhändig [11'] 1988
- 279 *Modell XIV – Halatsah* für Klavier [19'] 1988
- 280 *Dreizehn Studien* für Flöte solo [15'] 1988
- 281 *Saitenblick* für Gitarre solo [13'30''] 1988
- 282 *Winter Music* für Horn und Klavier [6'] 1988
- 283 *Doppelkonzert* für zwei Violinen und Orchester [28'] 1988
- 284 *Computerstory* für Computer [14'] 1988
- 285 *Concerto* für Saxophon (Sopran, Alt, Tenor, Taróगतó), Flöte, Violine, Viola, Klavier/Celesta und Harfe [16'] 1988
- 286 *Modell XV – Sahihi* für Klavier [11'] 1988
- 287 *Autumn Music* für Violine, Klavier, Schauspieler und Tonband [15'] 1988
- 288 *Konzert* für Jazzschlagzeug, Klavier und Orchester [26'] 1988
- 289 *Turm- und Rathausmusik für Münster* für Blechbläser, Holzbläser, Orgel, Schlagzeug, Tonband und Computer [35'] 1988
- 290 *Miniopera* (Schaeffer) [35'] 1988
- 291 *Konzert* für 2 Klaviere (achthändig) und Orchester [28'] 1988
- 292 *Babudökisp* für 5 Frauenstimmen [8'] 1988
- 293 *Kammersymphonie* für Kammerorchester [26'30''] 1988
- 294 *Konzert* für Sopran und Orchester [17'] 1988
- 295 *blueS IV* für zwei Klaviere und Tonband [24'] 1988
- 296 *Sinfonia* für Orchester [26'30''] 1988
- 297 *Uneinigkeiten* für zwei Klaviere (davon eines mikrotonal gestimmt) [15'] 1988
- 298 *II. Violinkonzert* [27'] 1989
- 299 *Liebesblicke* (Oper, Schaeffer) [150'] 1990
- 300 *III. Klavierkonzert* für Klavier und Orchester [39'-63'] 1990
- 301 *Modell XVI* für Klavier [12'] 1991
- 302 *Eight Concert Studies* für zwei Gitarren [17'] 1991
- 304 *Sonate* für Viola solo [50'] 1991
- 305 *Identité – Non-identité* für zwei Klaviere [19'] 1991
- 306 *Nonett in Form eines Streichtrios* für 3 Violinen, 3 Violoncelli [15'] 1991
- 307 *Kesukaan II* für 13 Streichinstrumente [15'] 1991
- 308 *Schaeffer's Play* für 6 Flöten [16'] 1992
- 309 *Vier Stücke* für Computer [16'] 1992
- 310 *Percussion Show* für Schlagzeug, Tonband, elektroakustische Medien und Computer [30'] 1992

- 311 *chiaro, scuro, seducente* für Klavier [10'] 1992
- 312 *Setting* für Kontrabassklarinette solo [14'] 1992
- 313 *Nonplusultra (Space Play)* für 11 Instrumente und elektronische Medien [19'] 1992
- 314 *Tavio* für Piccoloflöte solo [7'] 1992
- 315 *Konzert* für Oboe und Orchester (Oboe, Englischhorn, zwei Oboen, drei Oboen - ein Spieler) [28'] 1992
- 316 *blueS V – Minikonzert* für Klavier und 11 Instrumente [19'] 1992
- 317 *Megasonate* für Klavier [71'] 1993
- 318 *Decomposizione* für Posaune, Klavier und einen Schauspieler [20'] 1993
- 319 *VI. Streichquartett* [28'] 1993
- 320 *VI. Symphonie* für Orchester [32'] 1993
- 322 *Il libro die cinque suoni* für Klavier, Flöte, Oboe und Computer [19'] 1993
- 323 *Variazioni senza tema* für Violine solo [100'] 1993
- 324 *Megaepisode* für Oboe, Klavier und Computer [16'] 1993
- 325 *OA* für Sopran, Klavier, elektroakustische Medien und Computer [29'] 1994
- 326 *Analogies* für 4 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen und 4 Schlagzeuger [14'] 1994
- 327 *19 Short Pieces* für Klavier [12'] 1994
- 328 *Bewegung* für Oboe, Klavier und Schlagzeug (4 Congas, Steel-drums) [10'] 1994
- 329 *Aria* für Frauenchor und Schlagzeugorchester [11'] 1994
- 330 *Love song* für Streichorchester [8'] 1994
- 331 *New Way* für 7 Violinen [14'] 1994
- 332 *Leopolis* für Violine und Orchester [23'] 1994
- 333 *Orchestral and Electronic Changes* für amplifizierte Soloinstrumente [36'] 1994
- 334 *für Schwaz* für Trompete, Viola, Kontrabass, Tasteninstrument und Computer [19'] 1994
- 335 *Septett* für Oboe, Bassklarinette, Violoncello, Perkussion, zwei Klaviere und elektronische Medien [14'] 1995
- 336 *Hommage à Guillaume Schaeffer* für zwei Violoncelli und Klavier [14'] 1995
- 337 *Trio* für Flöte, Viola und Gitarre [17'] 1995
- 338 *Fragment II* für zwei Schauspieler und einen Instrumentalisten (Violine, Violoncello, Klarinette, Saxophon oder Akkordeon) [70'] 1995
- 339 *Hommage à Roman Haubenstock-Ramati* für Instrumentalensemble [11'] 1995

- 340 *Konzert* für Saxophonquartett (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und Orchester [30'] 1995
- 341 *Konzert* für Klarinette und Orchester [39'] 1995
- 342 *Paisaje imaginario* für Gitarre und Akkordeon [19'] 1995
- 343 *Konzert* für Sopransaxophon und Streichorchester [27'10''] 1995
- 344 *OCSENOI* für Klarinette, Sopran und Instrumente [18'] 1995
- 345 *Assonanzen* für Klavier [14'] 1996
- 346 *Sinfonietta* für 16 Instrumente [27'] 1996
- 347 *Concerto* für Klarinette und fünf Instrumente [27'] 1996
- 348 *Hommage à Barbara Buczek* für zwei Saxophone [7'45''] 1996
- 349 *Konzert* für Flöte und Orchester [36'] 1996
- 350 *Fünf Lieder* (Ungaretti) für Sopran, Flöte, Oboe, Violine, Viola, Posaune und Klavier [16'] 1996
- 351 *Dialogues* für zwei Klaviere [19'] 1996
- 352 *Vier Lieder* (Ungaretti) für Mezzosopran und Klavier [7'] 1996
- 353 *Shadows* für Kontrabass und Computer [16'] 1996
- 354 *Sinfonia/Concerto* für 15 Instrumentalsolisten und Orchester [110'] 1996
- 355 *Salve Regina* für Sopran, Orgel und Orchester [23'] 1996
- 356 *Adagietto* für Vibraphon und acht Instrumente [14'] 1996
- 357 *Konzert* für Violine, Klavier und Orchester [36'] 1997
- 358 *Quartett* für Klavier, Violine, Viola und Violoncello [29'] 1996
- 359 *VII. Symphonie* für Orchester [40'] 1997
- 360 *Konzert* für Viola und Orchester [30'] 1997
- 361 *VII. Streichquartett* [23'] 1997
- 362 *Modell XVII (Invenções)* für Klavier [18'] 1997
- 363 *Musique du Printemps* für Ensemble [11'] 1997
- 364 *Schwarz Play (A Ritual)* für Saxophon, Posaune, Kontrabass, Klavier, Keyboard und Computer [55'] 1997
- 365 *Symphony in One Movement* für Orchester [23'] 1997
- 366 *Diarium 2 – 31 kurze Stücke (After 50 Years)* für Klavier [26'] 1997
- 367 *Monophonie I* für 16 Flöten [16'] 1997
- 368 *Enigma* für großes Orchester [70'] 1997
- 369 *Paisajes* für Saxophon, Schlagzeug, Kontrabass und Klavier [34'] 1997
- 370 *Musica dell'Avvenire* für Schlagzeugorchester [39'] 1997
- 371 *Concierto da camera* für 18 verschiedene Instrumente [29'] 1997
- 372 *Duette (Dialogues)* für zwei Saxophone [18'] 1997
- 373 *Divertimento* für Violine, Oboe, Akkordeon, Kontrabass und Klavier [12'] 1997
- 374 *Dream* für Oboe, Klarinette, Saxophon, Violine, Kontrabass, Akkordeon, Schlagzeug, Klavier und Computer [17'] 1997

- 375 *Observations* für vier Instrumente [20'] 1997
- 376 *Three Movements* für Violine, Oboe, Klarinette, Akkordeon, Klavier und Computer [12'] 1997
- 377 *Impresiones líricas* für Klavier und Computer [17'] 1997
- 378 *Movimento Sinfonico* für 88 Instrumente [18'] 1997
- 379 *Escena* für Violine, Oboe, Klarinette, Schlagzeug, Klavier und Computer [11'] 1997
- 380 *Monophonie II* für 13 Violinen [13'] 1997
- 381 *Sexternus* für sechs Klaviere (graphische Musik) [6'-216'] 1998
- 382 *Transparencies* für Orchester [23'] 1998
- 383 *Max Ernst Variations* für Saxophon, Akkordeon, Klavier und Computer [19'] 1998
- 384 *Modell XVIII (Images)* für Klavier [13'30''] 1998
- 385 *Fresque* für Saxophon und Klavier [15'20''] 1998
- 386 *Monophonie III* für zwölf Oboen [12'] 1998
- 387 *Correspondences* für Streichtrio [26'] 1998
- 388 *Reflections on BB, RHR, KS and LS* für Klarinette, Akkordeon, Schlagzeug und Kontrabass [12'] 1998
- 389 *Ritual Fragment* für Violine, Oboe, Saxophon und Klavier [7'] 1998
- 390 *Adagio* für Orchester [80'] 1998
- 391 *VIII. Streichquartett* [31'] 1998
- 392 *Konzert* für Fagott und Orchester [36'] 1998
- 393 *Monophonie IV* für acht Englischhörner [16'] 1998
- 394 *Modell XIX (Journal)* für Klavier [23'] 1998
- 395 *Konzert* für Streichquartett und Orchester [36'] 1998
- 396 *Monophonie V* für zwölf Violoncelli [12'] 1999
- 397 *Ave Maria* für Sopran und Orchester [11'] 1999
- 398 *Studie im Diagramm III* für Klavier [42'] 1999
- 399 *IX. Streichquartett* [42'] 1999
- 400 *IV. Klavierkonzert* für Klavier, Orchester und Computer [42'] 1999
- 401 *Sechs Etüden* für Streichquartett [12'] 1999
- 402 *Konzert* für zwei Saxophonisten (SATBar und SAT) und Orchester [38'] 1999
- 403 *Sphinx* für Sopransaxophon und Klavier [12'] 1999
- 404 *Konzert (Monophonie VI)* für 17 Saxophonisten [23'] 1999
- 405 *Concertino* für Mundharmonika, Gitarre und Streichtrio [14'] 1999
- 406 *Ciclo (Zyklus)* für Vibraphon solo [16'] 1999
- 407 *Das Leben einer Stadt* für Streichquartett, Bassklarinetten, Saxophon (SA), Orgel, drei Soprane und Orchester [100'] 1999
- 408 *Modell XIX (Ballade)* für Klavier [13'] 1999

- 409 *Symphonie concertante* für vier Trompeten und Orchester [27'] 1999
 410 *Dialog* für Saxophon (SAT) und Streichquartett [25'] 1999
 411 *Nine Studies on Themes of Max Ernst* für Kammerorchester [19'] 1999
 412 *Trio* für Flöte, Saxophon (SA) und Akkordeon [ohne Zeitangabe] 2000
 413 *SeaHarb* für Saxophon und Oboe [12'] 2000
 414 *Convocations* für Orchester [28'] 2000
 415 *Klaviertrio* [22'] 2000
 416 *Exploración* für Posaune solo [9'] 2000
 417 *Konzert* für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Kammermusik [26'] 2000
 418 *PRS* für präparierte Tuba, Saxophon und Klavier [9'] 2000
 419 *Free Music* für Saxophon (SAT), Vibraphon, Pauken, Röhrenglocken, Tamtam (ein Spieler) und Chor [19'] 2000
 420 *Monophonie VII* für acht Trompeten [16'] 2000
 421 *Si quaeris miracula* für Sopran und Orchester [14'] 2000
 422 *Zeitebenen* für Klavier und Tonband [16'] 2000
 423 *Sinfonia breve* für Kammerorchester [17'] 2000
 424 *Modell XX (Wendepunkt)* für Klavier [12'] 2000
 425 *Zwölf Stücke* für Streichquartett (X. Streichquartett) [31'] 2000
 426 *Diego (Humoreske)* für Sopransaxophon, Klavier und Tonband [7'] 2000
 427 *Monophonie VIII* für 24 Violinen [12'] 2000
 428 *Multicadenza* für Saxophon (SA) solo [9'30''] 2000
 429 *Quartett* für Saxophon (SA), Bassklarinette, Flöte und Klavier [11'30''] 2000
 430 *Baclar* für Bassklarinette solo [6'50''] 2000
 431 *Four Pieces* für Saxophon (SA) solo [11'30''] 2000
 432 *Trio* für Klavier, Schlagzeug und Computer [35'] 2000
 433 *Fleurs de Silence* für Saxophon (SA) solo [9'] 2000

Verleger der Kompositionen*:

- Ahn und Simrock (Wiesbaden): *Nocturne: Musik für Streicher* (30), *Extreme* (39), *Permutationen* (37), *Azione a due* (70), *Imago musicae* (71), II. *Streichquartett* (95), *Bergsonianana* (169)
 Ariadne Verlag (Wien): *Drei kurze Stücke* (1), *Sonatine* (2), *Sonatine* (3), *Trio* (5), *Konzert* (14), *Sonatine* (29), *Modell IV* (87), *Quartett* (109), *Dezett* (111), *Lektüre* (erschienen unter dem Titel *Reading*) (124), *Trio* (130), *Com-*

* Die bei Musyka, St. Petersburg, verlegten Werke konnten wegen fehlender Rückmeldung des Verlages nicht eruiert werden.

- municazione audiovisiva* (139), *Varianten* (147), *Modell VII* (150), *Interview* (161), *Sgraffito* (157), *Negative Music* (164), 19 *Mikrostücke* (165), *Free Form I* (176), *Free Form II – Evocazioni* (177), *Kesukaan* (203), *Monolog* (211)
 Edition Modern (Karlsruhe): *Quartett* (auch: *Quartett 2+2*) (100), *Übermittlung* (104), *Quartett SG* (122), *Missa elettronica* (190a), *Missa elettronica* (190b)
 Edition 7 (Salzburg): *Kinanda* (259), *AO* (265), *Free Form III* (270), *Fünf Fragmente* (134), *Negative* (59), *Euterpe* (234), *Four Pieces* (267)
 Heinrichshofen's Verlag (Wilhelmshaven): *Stück* (15), *Stück* (16), *Canzona* (22)
 Moeck Verlag (Celle): *Konzert* (239); in Koedition mit PWM *Zwei Studien* (31), *Konstruktionen* (78), *Fünf kurze Stücke* (89)
 PWM Edition (Krakau): *Sonatine* (2), *Zwei Studien* (31), *Sonate* (35), *Quattro movimenti* (42), *Monosonate* (50), *Equivalenze sonore* (53), *Topofonica* (58), *Concerto per sei e tre* (60), *Montaggio* (63), *Kleine Sinfonie: Scultura* (65), *Musica ipsa* (73), *Vier Stücke* (75), *Course „j“* (77), *Konstruktionen* (78), *S'alto* (81), *Music for MI* (84), *Violinkonzert* (85), *Fünf kurze Stücke* (89), *Collage and Form* (90), *Collage* (96), *Symphonie: Elektronische Musik* (97), *Howl* (108), *Jazzkonzert* (129), *Warschauer Ouvertüre (Harmonien und Kontrapunkte Nr. 1)* (188), *Gasab* (232)
 Sonoton (München): 19 *Mazurken* (18), *Studie im Diagramm I* (36a), *Studie im Diagramm II* (36b), *Projekt* (142), *Modell VII* (150), *Gracianiana* (271), III. *Klavierkonzert* (300)

Theaterstücke

Webern 1955

Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler 1963

Audienz I 1964

Audienz II 1964

Audienz III (Das Eskimoparadies) 1964

Audienz IV 1964

Audienz V 1964

Quartett für vier Schauspieler 1966

Fragment 1968

Szenar für drei Schauspieler 1970

Die Dämmerungen (auch: Die Düsternisse) 1980

Das Morgenrot 1982

Sünden des Alters 1985

Katscho 1987
Der Schauspieler 1990
Die Proben 1990
Die Herrgottsfrühe 1990
Die Séance 1990
DaDort 1991
Der Toast 1991
Rondo 1991
Die Vergeltung 1991
Zusammen 1992
Die Ernte 1993
Die Beförderung 1993
Falls 1993
Die Abgrundtiefdummen 1993
Die Glosse 1993
Die Herrgottsfrühe 1993
Multi 1994
Fragment II 1994
Largo 1996
Dämon des Theaters 1998
Alles 1998
Annonce 1998
Farniente 1998
Spaziergänge im Park 1998
InOut 1998
Traum und nicht 1998

Originalsprache der Theaterstücke ist polnisch; Übersetzungen gibt es in den Sprachen deutsch, englisch, estnisch, finnisch, französisch, italienisch, norwegisch, russisch, serbokroatisch, slowakisch, spanisch und tschechisch.

B32.0e.534

VI Anmerkungen

Kürzel der am häufigsten zitierten Quellen:

Die Quelle „Stawowy, Ludomira. *Bogusław Schaeffer. Leben – Werk – Bedeutung*. Innsbruck. Helbling, 1991“ wird mit dem Kürzel „Stawowy“ wiedergegeben.

Die Angabe „Schaeffer, Bogusław. Brief vom...“ bezieht sich, sofern nicht anders angegeben, auf den Briefwechsel Schaeffers mit der Verfasserin.

Die Angabe „Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98“ bezieht sich auf umfassende Antworten Schaeffers zu einer Reihe von Fragestellungen.

Die Angabe „Schaeffer, Bogusław. Notizen vom...“ bezieht sich teils auf schriftliche Anmerkungen Schaeffers bei verschiedenen Gesprächen, teils auf Anmerkungen, die der Komponist zu einzelnen Teilen der Arbeit machte.

Anmerkungen

- 1 Die Orthographie der polnischen Städte richtet sich – in Übernahme der Gepflogenheiten Bogusław Schaeffers – hier und im Folgenden nach der im deutschsprachigen Raum üblichen Schreibung.

Anmerkungen zum Vorwort

- 1 Stawowy, Ludomira. *Bogusław Schaeffer. Leben – Werk – Bedeutung*. Innsbruck. Helbling, 1991.
- 2 Ehrenkreutz, Stefan. *The fundamental underlying determinants of Bogusław Schaeffer's musical practice and 20th-century musical function*. Diss., University of Michigan, 1984.

Anmerkungen zur Biographie

- 1 Karkoschka, Erhard. *Über Bogusław Schaeffer und einige Kriterien musikalischer Qualität*. In: *Melos. Neue Zeitschrift für Musik*. Hg. Carl Dahlhaus u. a. Mainz. B. Schott's Söhne, 3/1976. S. 201
- 2 Schaeffer, Bogusław. *50 Jahre Schaffen*. Salzburg. Collsch Edition, 1994. S. 76
- 3 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 13.1.00. S. 1

- 4 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 1
5 ebenda S. 2
- 6 Violinunterricht erhielt Schaeffer bei den Professoren Maliszewski und Sygnatowicz in Oppeln und bei Prof. Gonet in Krakau. Artur Malawski, bei dem Schaeffer später Kompositionsunterricht hatte, wird fälschlicherweise oft zu Schaeffers Violinlehrern gezählt. Malawski unterrichtete bis in die 30er-Jahre auch Violine, zu Schaeffers Studienzeit jedoch nicht mehr.
- 7 Roman Palester (1907-1989) spielte im Musikleben Polens eine nicht unbedeutende Rolle. Seit 1936 wirkte er in der Vereinigung polnischer Komponisten, ab 1937 auch in der IGNM. Ab 1945 leitete er eine Kompositionsklasse in Krakau, verließ aber 1949 aufgrund der polnischen Kunstpolitik, die ihm als Komponisten kaum künstlerische Freiheiten bot, seine Heimat und lebte fortan in Deutschland, später in Paris. Erst ab 1977 wurden Aufführungen seiner Werke in Polen wieder gestattet. Vgl. auch: Helman, Zofia. *Roman Palester*. In: *Komponisten der Gegenwart*. Hg. Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer. München. Edition text+kritik, 1992.
- 8 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 3
9 Ebenda S. 3 f
- 10 Vgl. auch.: Scharenberg, Sointu. *Überwinden der Prinzipien. Studien zu Arnold Schönbergs Lehrtätigkeit 1902-1951*. Hannover. Hochschule für Musik und Theater, Dissertation. 1997. S. A 129
- 11 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 4
12 Stawowy S. 21
- 13 Stawowy, Ludomira. *Webern*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1992.
- 14 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 5
- 15 Schaeffer, Bogusław. *Almanach polskich kompozytorów współczesnych oraz rzut oka na ich twórczość (Almanach der zeitgenössischen polnischen Komponisten und ein kurzer Blick auf ihr Schaffen)*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956.
- 16 Schaeffer, Bogusław. *Mały informator muzyki XX wieku (Kleine Enzyklopädie der Musik des 20. Jahrhunderts)*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958. Erweiterte Auflagen ²1967, ³1974, ⁴1985.
- 17 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 5
18 Ebenda S. 6
19 Ebenda S. 6
20 Ebenda S. 6
21 Ebenda S. 6
- 22 Schaeffer, Bogusław. *Dotychczasowa twórczość Witolda Lutosławskiego (Witold Lutosławski. Sein bisheriges Schaffen)*. 1953. Ein Teil ist in „Studia muzykologiczne“ 1955 abgedruckt.
- 23 Stawowy S. 27
- 24 Mieczysława Hanuszewska ist Verfasserin mehrerer Bücher; sie arbeitete am Lexikon *1000 kompozytorów (1000 Komponisten)* mit, das in drei Auflagen vom Krakauer Verlag PWM, in der vierten Auflage 1994 von der Salzburger Edition Collsch herausgegeben wurde. In Zusammenarbeit mit Bogusław Schaeffer, Andrzej Trzaskowski und Zygmunt Wachowicz entstand das zweibändige *Leksykon kompozytorów XX wieku (Lexikon der Komponisten des XX. Jahrhunderts)*. Krakau. 1964-66. In Zusammenarbeit mit Bogusław Schaeffer *Almanach polskich kompozytorów współczesnych (Almanach der zeitgenössischen polnischen Komponisten)*. Krakau,

- 1966, erweitert ²1982. Daneben zahlreiche Aufsätze über Ives, Messiaen, Boulez etc.. Berichte über Aufführungen neuer Musik und über Komponisten in der Krakauer Wochenzeitung „Życie Literackie“ (Literarisches Leben).
- 25 Schönberg, Arnold. *Stil und Gedanke*. Aufsätze zur Musik. Hg. Ivan Vojtech. Nördlingen. S. Fischer Verlag, 1976. S. 75
- 26 Linder, Klaus. *Józef Koffler*. In: *Die Schüler der Wiener Schule*. Hg. Internationale Musikforschungsgesellschaft. Wien. 1995. S. 95
- 27 Ebenda S. 95
- 28 Schaeffer, Bogusław. *Józef Koffler*. In: *The New Grove*. Dictionary of Music and Musicians. Hg. Stanley Sadie. London. Macmillan Publishers, 1980, Vol. X. S. 152
- 29 Ebenda S. 152
- 30 Vgl. auch: Scharenberg, Sointu. *Überwinden der Prinzipien. Studien zu Arnold Schönbergs Lehrtätigkeit 1902-1951*. Hannover. Hochschule für Musik und Theater, Dissertation. 1997. S. A133
- 31 Vgl. auch: Helman, Zofia. *Kazimierz Serocki*. In: *Komponisten der Gegenwart*. Hg. Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer. Edition text+kritik. München, 1992.
- 32 Slonimsky, Nicolas. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. New York, London. G. Schirmer Inc., 1978. (Sixth Edition). S. 1514.
- 33 Im angloamerikanischen Sprachraum wird die Bezeichnung „serialism“ häufig anstelle der präziseren Bezeichnung „dodecaphonic“ verwendet, was eine Erklärung für den Irrtum sein könnte.
- 34 Schaeffer, Bogusław. *50 Jahre Schaffen*. Salzburg. Collsch Edition, 1994. S. 71
- 35 Diese Erfahrung machte die Verfasserin in einigen Gesprächen mit in Österreich lebenden Polen, die den Namen Schaeffer ohne zu zögern dem Bereich des Theaters zuordneten.
- 36 Vgl. auch: Schaeffer, Bogusław. *50 Jahre Schaffen*. Salzburg. Collsch Edition, 1994. S. 17
- 37 Die Verfasserin hatte das Vergnügen, in Salzburg einer Aufführung in englischer Sprache beiwohnen zu können.
- 38 Schaeffer, Bogusław. *50 Jahre Schaffen*. Salzburg. Collsch Edition, 1994. S. 68
- 39 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 12.3.98, S. 3
- 40 Im Karl Amadeus Hartmann-Nachlass in der Bayerischen Staatsbibliothek München sind drei Briefe Schaeffers erhalten, datiert vom 28.5.1956, 18.6.1956 und 30.12.1960.
- 41 Stawowy S. 32.
- 42 Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Celle. Moeck, 1965. S. 57
- 43 Nicht zu verwechseln mit graphischer Notation; die meisten „notenlosen Notationen“ sind, wie beispielsweise die *Variations I* von John Cage (1958), *Volumina* von György Ligeti (1961/61) oder *Styx* von Anestis Logothetis (1968) im Bereich der musikalischen Graphik anzusiedeln.
- 44 Stawowy S. 34
- 45 Karkoschka, Erhard. *Über Bogusław Schaeffer und einige Kriterien musikalischer Qualität*. In: *Melos. Neue Zeitschrift für Musik*. Hg. Carl Dahlhaus u. a.. Mainz. B. Schott's Söhne, 3/1976. S. 197.
- 46 Stawowy S. 36
- 47 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 12.3.98. S. 7
- 48 Stawowy S. 37

- 49 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 10
 50 Karkoschka, Erhard. *Über Bogusław Schaeffer und einige Kriterien musikalischer Qualität*. In: *Melos. Neue Zeitschrift für Musik*. Hg. Carl Dahlhaus u. a. Mainz. B. Schott's Söhne, 3/1976. S. 197. Vgl. auch die Anmerkungen zur Diagrammform auf S. 15 ff dieser Arbeit.
 51 Karkoschka, Erhard. *Über Bogusław Schaeffer und einige Kriterien musikalischer Qualität*. In: *Melos. Neue Zeitschrift für Musik*. Hg. Carl Dahlhaus u. a. Mainz. B. Schott's Söhne, 3/1976. S. 197
 52 Schaeffer, Bogusław. Brief vom 11.6.1996
 53 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 11
 54 Stawowy S. 71
 55 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 11
 56 Ebenda S. 12
 57 Bogusław Schaeffer, Notizen vom 14.1.98. S. 1
 58 Ebenda S. 1
 59 Ebenda S. 1
 60 Ehrenkreutz, Stefan. *The fundamental underlying determinants of Bogusław Schaeffer's musical practice and 20th-century musical function*. Diss., University of Michigan, 1984. S. 159.
 61 Schaeffer, Bogusław. *Klasycy dodekafonii: Część analityczna - Classics of Dodecaphony: Analytical Portion*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. S. 268. Zitiert nach: Ehrenkreutz Stefan. *The fundamental underlying determinants of Bogusław Schaeffer's musical practice and 20th-century musical function*. Diss., University of Michigan, 1984. S. 159
 62 Ehrenkreutz Stefan. *The fundamental underlying determinants of Bogusław Schaeffer's musical practice and 20th-century musical function*. Diss., University of Michigan, 1984. S. 159
 63 Schaeffer. Vorwort zur Partitur von *Howl*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974.
 64 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 12
 65 Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Celle. Moeck, 1966. S. 146
 66 Stawowy S. 102
 67 Schaeffer, Bogusław. General Remarks im Vorwort zu *Collage+form*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965.
 68 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 13.1.00. S. 26
 69 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 12.3.98. S. 11
 70 Notizen vom 12.3.98. S. 11
 71 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 13
 72 Stawowy S. 106
 73 Ebenda S. 106
 74 Schaeffer, Bogusław. *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej (Neue Musik. Probleme der zeitgenössischen Kompositionstechnik)*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958, ²1969
 75 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 14
 76 Ebenda S. 17
 77 Schaeffer, Bogusław. *50 Jahre Schaffen*. Salzburg. Collsch Edition, 1994. S. 13
 78 Gieseler, Walter. *Komposition im 20. Jahrhundert*. Celle. Moeck, 1975. S. 146
 79 Stawowy S. 111

- 80 Ebenda S. 111
 81 Ebenda S. 111
 82 Vgl. Abdruck von Schaeffers Rede. In: Stawowy S. 133
 83 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98, S. 14
 84 Ebenda S. 14
 85 Ebenda S. 15
 86 Vogt, Hans. *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart. Philipp Reclam jun., 1982. S. 187
 87 Vgl. ebenda S. 187
 88 Vgl. ebenda S. 188
 89 Stawowy S. 116
 90 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 15
 91 Schaeffer, Bogusław. *Introduction to Composition*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. Beiheft S. 8
 92 Gieseler, Walter. *Bogusław Schaeffers „introduction to composition“*. In: *Melos. Neue Zeitschrift für Musik*. Hg. Carl Dahlhaus u.a. Mainz. B. Schott's Söhne, 1977. S. 509
 93 Ebenda S. 513
 94 Schaeffer, Bogusław. *Introduction to Composition*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. Beiheft S. 8
 95 Eimert, Herbert. *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*. Wien. Universal Edition, 1964
 96 Gieseler, Walter *Bogusław Schaeffers „introduction to composition“*. In: *Melos. Neue Zeitschrift für Musik*. Hg. Carl Dahlhaus u.a. Mainz. B. Schott's Söhne, 1977. S. 511
 97 Schaeffer, Bogusław. *Introduction to Composition*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. Beiheft S. 10
 98 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 12.3.98. S. 7
 99 Ebenda S. 7
 100 Ebenda S. 7
 101 Schaeffer, Bogusław (Hg.). *Artur Malawski*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969
 102 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 18
 103 Ebenda S. 17
 104 Ebenda S. 18
 105 Turetzky, Bertram. *The contemporary contrabass*. Berkeley. University of California Press, 1989
 106 Stawowy S. 147
 107 G. B. Pergolesi. *Stabat mater*. Edizioni de Santis, Roma 1947, E.D.S. 686
 108 Stawowy S. 159
 109 Schaeffer, Bogusław. Notizen vom 16.5.98. S. 19
 110 Stawowy, Ludomira. *Bogusław Schaeffer. Leben, Werk, Bedeutung*. Innsbruck. Edition Helbling, 1991

In Zusammenarbeit mit anderen Autoren:

- Leksykon kompozytorów XX wieku (Lexikon der Komponisten des 20. Jahrhunderts)*. Mit Mieczysława Hanuszewska, Andrzej Trzaskowski und Zygmunt Wachowicz. 2 Bände. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963, 1965².
- Almanach polskich kompozytorów współczesnych (Almanach der zeitgenössischen polnischen Komponisten)*. Mit Mieczysława Hanuszewska. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966, erweitert ²1982.
- Artur Malawski. Życie i Twórczość (Artur Malawski. Leben und Werk)*. U.a. mit Małgorzata Karcyńska, Ludomira Stawowy und Zygmunt Wachowicz. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969.
- 10 Tematów (10 Themen)*. Mit Bohdan Pocij. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1971.
- Przewodnik Koncertowy (Konzertführer)*. Mit Teresa Bronowicz-Chylińska und Stanisław Haraschin (Hg.). Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.

In englischer Sprache:

- Introduction to Composition*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. (Übersetzungen in koreanisch und chinesisches)

Sekundärquellen

- Abraham, Gerald. *Essays on russian and east european music*. Oxford. Clarendon Press, 1985.
- Bent, Ian und William Drabkin. *Analysis*. (The New Grove handbooks in music). London. Macmillan, 1987.
- Berwaldt, Jacek. *Rozmowy z krakowskimi kompozytorami: Bogusław Schaeffer (Gespräche mit Krakauer Komponisten: Bogusław Schaeffer)*. In: *Magazyn kulturalny*, kwartalnik Nr. 4 (Krakau, 1979). S. 57-58.
- Bockholdt, Rudolf (Hg.). *Musik aus Osteuropa*. Musiktheorie Nr. 14, Jahrgang 1999, Heft 1. Laaber. Laaber Verlag, 1999.
- Boehmer, Konrad. *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*. Darmstadt. Tonos Verlag, 1988.
- Brinkmann, Reinhold (Hg.). *Die neue Musik und die Tradition*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Mainz. B. Schott's Söhne, 1978.

- Budde, Elmar. (Hg.). *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Laaber. Laaber Verlag, 1999.
- Carlson, Effie B.. *A bio-bibliographical dictionary of twelve-tone and serial composers*. Metuchen, N. J., The Scarecrow Press Inc., 1970.
- Chylińska, Teresa und Stanisław Haraschin. *Schaeffer Bogusław. Przewodnik Koncertowy (Konzertführer)*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1991.
- Cook, Nicolas. *A guide to musical analysis*. London. J. M. Dent & Sons Ltd., 1992.
- Czekanowska, Anna. *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik*. Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 163. Hg. Heinrich Hüsch. Regensburg. Gustav Bosse Verlag, 1990.
- Dahlhaus, Carl. *Analyse und Werturteil*. Mainz. B. Schott's Söhne, 1970.
- Davies, James. *Positivist philosophy and the foundations of atonal music theory*. Boston University. Dissertation, 1993. University Microfilms International. Ann Arbor. Michigan.
- Delaere, Mark. *Funktionelle Atonalität. Analytische Strategien für die frei-atonale Musik der Wiener Schule*. Wilhelmshaven. Noetzel-Heinrichshofen, 1983.
- Dibelius, Ulrich. *Moderne Musik seit 1945*. München. Piper, 1998.
- Droba, Krzysztofa. *Muzyka Polska 1945-1995 (Polnische Musik 1945-1995)*. Krakau. Akademia Muzyczna, 1996.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.). *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart. Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1974.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhelmshaven. Heinrichshofen Verlag, 1979.
- Ehrenkreutz, Stefan Maria. *The fundamental underlying determinants of Bogusław Schaeffer's musical practice and 20th-century musical function*. University of Michigan. Dissertation, 1984. University Microfilms International. Ann Arbor. Michigan.
- Eimert, Herbert. *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*. Wien. Universal Edition, 1964.
- Feßmann, Klaus. *Bergson zu Klang gebracht. Beobachtungen zu „Bergsoniana“ von Bogusław Schaeffer*. In: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1/1977. Hg. Carl Dahlhaus u.a.. Mainz. B. Schott's Söhne. S. 28-32.
- Finnendahl, Orm (Hg.). *Die Anfänge der seriellen Musik*. Institut für Neue Musik der Hochschule der Künste Berlin. Hofheim. Wolke, 1999.
- Fischer, Albert Friedrich Wilhelm. *Kirchenlieder-Lexikon*. Hildesheim. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967.

VII Bibliographie

Bücher Bogusław Schaeffers

In polnischer Sprache:

- Almanach polskich kompozytorów współczesnych oraz rzut oka na ich twórczość (Almanach der zeitgenössischen polnischen Komponisten und ein kurzer Blick auf ihr Schaffen)*. Krakau, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956.
- Mały informator muzyki XX wieku (Kleine Enzyklopedie der Musik des 20. Jahrhunderts)*. Krakau, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958. Erweiterte Auflagen ²1967, ³1974, ⁴1985.
- Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej (Neue Musik. Probleme der zeitgenössischen Kompositionstechnik)*. Krakau, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958, ²1969.
- Klasycy dodekafonii (Die Klassiker der Dodekaphonie)*. 2 Bände. Krakau, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961-64.
- Wychowawcze funkcje profesora kompozycji (Erzieherische Funktionen eines Professors für Komposition)*. Krakau, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967.
- W kręgu nowej muzyki (Im Banne der Neuen Musik)*. Krakau, Wydawnictwo Literackie, 1967.
- Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej (Klänge und Zeichen. Einführung in die zeitgenössische Komposition)*. Warschau, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969.
- Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy (Musik des 20. Jahrhunderts. Ihre Schöpfer und Probleme)*. Krakau, Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Wstęp do kompozycji (Einführung in die Komposition)*. Krakau, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976.
- Historia muzyki (Musikgeschichte)*. Posen, Pro Sinfonica, 1980.
- Dzieje muzyki (Musikgeschichte)*. Warschau, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1983, ²1990.
- Dzieje kultury muzycznej (Geschichte der Musikkultur)*. Warschau, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1987, ²1988, ³1990, ⁴1995.
- Kompozytorzy XX wieku (Komponisten des 20. Jahrhunderts)*. 2 Bände. Krakau, Wydawnictwo Literackie, 1990.

- Forte, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven. Yale University Press, 1973.
- Ganter, Claus (Hg.). *Harmonik im 20. Jahrhundert*. Wien. WUV Universitätsverlag, 1993.
- Gieseler, Walter. *Komposition im 20. Jahrhundert*. Celle. Moeck, 1976.
- Gieseler, Walter. *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Celle. Moeck, 1985.
- Gieseler, Walter. *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen-Modelle*. Celle. Moeck, 1996.
- Gieseler, Walter. *Boguslaw Schaeffers „introduction to composition“*. In: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 3/1977. Hg. Carl Dahlhaus u.a.. Mainz. B. Schott's Söhne. S. 509-513.
- Golea, Antoine. *Esthétique de la musique contemporaine*. Paris. Slatkine, 1980.
- Griffiths, Paul. *Modern music*. London. Thames and Hudson, 1994.
- Gruber, Gernot (Hg.). *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*. Laaber. Laaber Verlag, 1996.
- Häusler, Josef. *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik-Tendenzen-Werkbesprechungen*. Mit Essays von J. E. Berendt und H. Naber. Kassel / Stuttgart. Bärenreiter und J.B. Metzler, 1996.
- Helman, Zofia. *Roman Palester*. In: *Komponisten der Gegenwart*. Hg. Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer. München. Edition text+kritik, 1992.
- Helman, Zofia. *Kazimierz Serocki*. In: *Komponisten der Gegenwart*. Hg. Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer. München. Edition text+kritik, 1992.
- Hodor, Jadwiga und Bohdan Pocij. *Boguslaw Schaeffer and his music*. Glasgow. McLellan, 1976.
- Hodor, Jadwiga. *Twórczość kompozytorska Bogusława Schaeffera (Boguslaw Schaeffers kompositorischer Beitrag)*. In: *Miesięcznik literacki*. Warschau, September 1979. S. 72-80.
- Jost, Ekkehard (Hg.). *Form in der neuen Musik*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt 33. Mainz. B. Schott's Söhne, 1992.
- Kalisch, Volker. *Warschauer Herbst und neue polnische Musik. Rückblick-Ausblick*. Essen. Verlag Die Blaue Eule, 1998.
- Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Celle. Moeck, 1966.
- Karkoschka, Erhard. *Über Boguslaw Schaeffer und einige Kriterien musikalischer Qualität*. In: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 3/1976. Hg. Carl Dahlhaus u.a.. Mainz. B. Schott's Söhne. S. 197-201.

- Karkoschka, Erhard. *Analyse 1993. Kritische Überlegungen am Ende eines Berufslebens*. In: *Musiktheorie*. 12. Jahrgang, Heft 1. Hg. Rudolf Bockholdt, Peter Cahn und Anselm Gerhard. Laaber. Laaber Verlag, 1997.
- Kim, Sang Heon. *Die analytische Studie: Boguslaw Schaeffer, Sinfonia/Concerto für 15 Soli und Orchester*. Salzburg. Diplomarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Mozarteum, 1997.
- Knepler, Georg (Hg.). *Theorie der Musik. Analyse und Deutung*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Laaber. Laaber Verlag, 1995.
- Kolleritsch, Otto (Hg.). *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall „Post-moderne“ in der Musik*. Studien zur Wertungsforschung Band 26. Wien. Universal Edition, 1993.
- Kühn, Clemens. *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen*. Kassel. Bärenreiter, 1998.
- Kupsch, Thomas. *Der Einfluss der Aleatorik und der Polnischen Schule auf das Schaffen Dresdner Komponisten in den 70er-Jahren*. Dresden. Technische Universität, Dissertation, 1994.
- Layton, Robert (Hg.). *A guide to the symphony*. Oxford, New York. Oxford University Press, 1995.
- Lester, Joel. *Analytical approaches to twentieth century music*. London, New York. W. W. Norton, 1989.
- Linder, Klaus. *Józef Koffler*. In: *Die Schüler der Wiener Schule*. Hg. Internationale Musikforschungsgesellschaft. Wien, 1995. S. 95.
- Małecka, Teresa (Hg.). *Krakowska szkoła kompozytorska 1888-1988 (Krakauer Komponisten Schola 1888-1988)*. Krakau. Akademia Muzyczna w Krakowie, 1992.
- Möller, Hartmut. *Gunther Schuller*. In: *Komponisten der Gegenwart*. Hg. Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer. Edition text+kritik. München, 1992.
- Mrygoniowie, Adam und Ewa. *Bibliografia polskiego piśmiennictwa muzykologicznego 1945-1970 (Bibliographie des polnischen musikwissenschaftlichen Schrifttums 1945-1970)*. Warschau. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972.
- Mycielski, Zygmunt. *'Scultura' Bogusława Schaeffera ('Scultura' von Boguslaw Schaeffer)*. In: *Ruch muzyczny* XI (1.-15. Oktober 1967). Hg. Bronisław Rutkowski. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. S. 17.
- Nogliki, Bert. *Aktuelle Standpunkte der Identität von Jazz und „improvisierter Musik“ in Europa: differenziertes Selbstverständnis und Internationalisierung*. In: *Jazzforschung/Jazz Research* 19, 1994. Hg. Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz und In-

- ternationale Gesellschaft für Jazzforschung. Graz. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1987.
- Pawlak, Elżbieta. *Wybrane zagadnienia strukturalne w fortepianowej twórczości Bogusława Schaeffera (Ausgewählte Fragen zur Struktur im Klavierwerk Bogusław Schaeffers)*. Diplomarbeit. Konservatorium Breslau. 1975.
- Piatkowsky, Dionizy. *Polish Jazz on Records*. In: *Jazzforschung/Jazz Research* 26, 1994. Hg. Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz und Internationale Gesellschaft für Jazzforschung. Graz. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1994.
- Pociej, Bohdan. 'Musica Ipsa' Bogusława Schaeffera ('Musica Ipsa' von Bogusław Schaeffer). In: *Ruch muzyczny* VII (1.-15. April 1963). Hg. Bronisław Rutkowski. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. S. 12-14.
- Pociej, Bohdan. '4 utwory' na trio smyczkowe Bogusława Schaeffera (Bogusław Schaeffers 'Vier Stücke' für Streichtrio). In: *Ruch muzyczny* VIII (1.-15. März 1964). Hg. Bronisław Rutkowski. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne: S. 9.
- Pociej, Bohdan. 'Sculptura' Bogusława Schaeffera ('Sculptura' von Bogusław Schaeffer). In: *Ruch muzyczny* IX (1.-15. September 1965). Hg. Bronisław Rutkowski. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. S. 11-12.
- Pociej, Bohdan. *Bogusław Schaeffer*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hg. Stanley Sadie. London. Macmillan Publishers. 1980.
- Pople, Antony (Hg.). *Theory, analysis and meaning in music*. New York, Cambridge. Cambridge University Press, 1994.
- Rappoport-Gelfand, Lidia. *Musical life in Poland: the postwar years 1945-1977*. Amsterdam. OPA, 1991.
- Salzman, Eric. *Twentieth century music: an introduction*. Englewood Cliffs New Jersey, Prentice-Hall, 1967.
- Schaeffer, Bogusław. *Józef Koffler*. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Hg. Stanley Sadie. London. Macmillan Publishers, 1980, Vol. X. S. 152.
- Schaeffer, Bogusław. *Bogusław Schaeffer. 50 Jahre Schaffen*. Salzburg. Collsch Edition, 1994.
- Scharenberg, Sointu. *Überwinden der Prinzipien. Studien zu Arnold Schönbergs Lehrtätigkeit 1902-1951*. Hannover. Hochschule für Musik und Theater, Dissertation, 1997.
- Schmidt-Pater, Aldona. *Problemy kompozycyjne, formalne i interpretacyjne kompozycji Bogusława Schaeffera '2 utwory na flet solo'. (Probleme der Komposition, der Form und der Interpretation in Bogusław Schaeffers 'Zwei Stücken für Flöte solo')*. Diplomarbeit. Konservatorium Posen. 1979.

- Scholz, Gottfried (Hg.). *Pluralismus analytischer Methoden*. Publikationen des Institutes für Musikanalyse Wien. Band 3. Frankfurt, Wien. Verlag Peter Lang, 1996.
- Schuhmacher, Gerhard (Hg.). *Zur musikalischen Analyse*. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.
- Slonimsky, Nicolas. *Music since 1900*. New York. Coleman Ross Company, Inc., 1949³.
- Slonimsky, Nicolas. *Lexicon of musical invective*. University of Washington Press, 1953.
- Slonimsky Nicolas. *Baker's biographical dictionary of musicians*. Sixth Edition. New York, London, G. Schirmer Inc., 1978. S. 1514 – 1515.
- Slonimsky, Nicolas. *Supplement to music since 1900*. New York. Charles Scribner's Sons, 1986.
- Smialek, William. *Polish music. Research and information guide*. New York. Garland Publishing, 1989.
- Stawowy, Ludomira. *Webern*. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1992.
- Stawowy, Ludomira. *Bogusław Schaeffer. Leben, Werk, Bedeutung*. Innsbruck. Edition Helbling, 1991.
- Stegen, Gudrun. *Studien zum Strukturdenken in der Neuen Musik*. Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 117. Hg. Heinrich Hüschen. Regensburg. Gustav Bosse Verlag, 1981.
- Stephan, Rudolf (Hg.). *Die Musik der Sechziger Jahre*. Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Mainz. B. Schott's Söhne, 1972.
- Szynowiec, Ewa. *Teatr Instrumentalny Bogusława Schaeffera. (Das instrumentale Theater Bogusław Schaeffers)*. Gdansk. Akademia Muzyczna, 1983.
- Turetzky, Bertram. *The contemporary contrabass*. Berkely. University of California Press, 1989.
- Vogt, Hans. *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart. Philipp Reclam jun., 1982. S. 187.
- Weber, Horst (Hg.). *Metzler Komponistenlexikon*. 340 werkgeschichtliche Porträts. Stuttgart. Verlag J. B. Metzler, 1992.
- Zajac, Joanna. *Dramaturgia Schaeffera*. Salzburg. Collsch Editon, 1998.
- Zieliński, Tadeusz. 'Kody' Bogusława Schaeffera ('Kody' von Bogusław Schaeffer). In: *Ruch muzyczny* V (1.-15. November 1961). Hg. Bronisław Rutkowski. Krakau. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. S. 6.

VIII Diskographie (Auswahl)

Blues I na 2 fortepiany i taśmy. Wifon 1991

Extrema. 1 Kasetka. Classicord 1991. Vol. 4. Warschauer Herbst 1991.

Free Form II (Evocazioni) für Kontrabass. Bertram Turetzky, Kontrabass. Finnadar SR 9015.

Gracianiana für Klavier und elektronische Mittel. Bogusław Schaeffer, Klavier. Mitarbeit an der elektroakustischen Verarbeitung: Marek Cholniewski. ProViva (Intersound GmbH Deutschland, ISPV 150), 1989.

Interview na skrypcie solo wyk (Barbara Stuhr, Violine). Wyd. Muza SX 2173, nagr. 1983.

Jazzkoncert. The New England Conservatory Orchestra unter Gunther Schuller. Polskie Nagrania Muza SX 1594.

III. Klavierkonzert. Rundfunkorchester Katowice unter Bogdan Ołędzki. Bogusław Schaeffer, Klavier. Intersound München. ISVP 168 CD, 1993.

Matan na trzech perkusistów. Polskie Nagrania, Muza SX 2859, 1989.

19 Mazurkas für Klavier. Lidia Biel, Klavier. ProViva (Intersound GmbH Deutschland, ISPV 150), 1989

Modell VII für Klavier. Piotr Grodecki, Klavier. ProViva (Intersound GmbH Deutschland, ISPV 150), 1989.

Naarah (Maa'ts) für Oboe, Streichtrio und Computer. Elektronisches Studio der Universität Berlin. Edition RZ. ERZ 2-3. 1985.

Proietto simultaneo na zespół i taśmę. Polskie Nagrania, Muza SX 2410, 1984.

Project für Kontrabass und Tonband. Bertram Turetzky, Kontrabass. Finnadar SR 9015.

Quartett 2+2. The Music Workshop. Leiter Zygmunt Krauze. Polskie Nagrania Muza SXL 0573.

Quartett 2+2. Michel Arrignon, Klarinette, Benny Sluchin, Posaune, Pierre Strauch, Violoncello, Zygmunt Krauze, Klavier. Paris. Centre Georges-Pompidou. 5. Sept. 1983.

Quattro movimenti. Polnisches Radiosymphonieorchester unter Zdzisław Szostak. Aleksandra Utrecht, Klavier. Polskie Nagrania Muza SX 1594.

S'alto für Saxophon und Kammerorchester. Chamber Orchestra Rochester unter Prad Robertson. Milton Wimmer, Saxophon. Polskie Nagrania Muza SX 1594.

Solo: Conglomerate for percussion. Jan Pilch, Schlagzeug. Polskie Nagrania, Muza SY 2733, 1988.

Studie im Diagramm für Klavier. Piotr Grodecki, Klavier. (Intersound GmbH Deutschland, ISPV 150), 1989.

Voice, Noise, Beuys, Choice for ensemble and tape. Polskie Nagrania Muza SX 2410, 1984.

Zahlreiche Aufnahmen können über den Komponisten direkt bezogen werden (Private Konzertmitschnitte).