

Dr. hab. Krzysztof Kostrzewa

Uniwersytet Rzeszowski,
Rzeszów (Poland)

Muzyka religijna Bogusława Schaeffera

Religious music of Bogusław Schaeffer

Abstract

Bogusław Schaeffer, an indefatigable avant-gardist, is the author of many religious works: *Missa elettronica* (1975), *Miserere* (1978), *Te Deum* (1979), *Stabat Mater* (1983), *Missa sinfonica* (1986), *Missa Brevis* (1988), *Four Psalms* (1999), *Ave Maria* (1999). Bogusław Schaeffer is also the author of the music for the film *Pielgrzym* (Pilgrim) directed by Andrzej Trzos-Rastawiecki - a document from the first pilgrimage of Pope John Paul II to Poland in 1979. Exactly discussed: *Missa elettronica*, *Stabat Mater*, *Missa Brevis*. The vocal-instrumental parts have simpler rhythm and texture, while the purely instrumental or electronic fragments represent a modern sound language - due to the more complex rhythm and complex texture. Schaeffer's religious works are characterized by sublime harmonies and the atmosphere of seriousness, concentration and contemplation.

Key words: Bogusław Schaeffer, religious music, *Electronic Mass*, sublime harmony.

Streszczenie

Bogusław Schaeffer, niestrudzony awangardysta, jest autorem wielu dzieł religijnych: *Missa elettronica* (1975), *Miserere* (1978), *Te Deum* (1979), *Stabat Mater* (1983), *Missa sinfonica* (1986), *Missa Brevis* (1988), *Four Psalms* (1999), *Ave Maria* (1999). Bogusław Schaeffer jest też autorem muzyki do filmu *Pielgrzym* w reżyserii Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego – dokumentu z pierwszej pielgrzymki papieża Jana Pawła II do Polski w roku 1979. Dokładnie zostały omówione: *Missa elettronica*, *Stabat Mater*, *Missa Brevis*. Fragmenty wokalnoinstrumentalne mają prostszą rytmikę i fakturę, natomiast fragmenty czysto instrumentalne lub elektroniczne reprezentują nowoczesny język dźwiękowy – za sprawą bardziej skomplikowanej rytmiki i złożonej faktury. Religijne utwory Schaeffera odznaczają się wysublimowaną harmoniką oraz atmosferą powagi, skupienia, kontemplacji.

Słowa kluczowe: Bogusław Schaeffer, muzyka religijna, *Msza elektroniczna*, wysublimowana harmonika.

Muzyka religijna Bogusława Schaeffera nie była dotąd omawiana z osobna. Autorzy analizujący twórczość tego kompozytora koncentrują się zwykle na awangardowych cechach jego twórczości i wybierają do analizy najbardziej reprezentatywne utwory (Dobretsberger 2003, Seehaber 2009, Stawowy 1991). Tymczasem w dziełach religijnych Schaeffera też można dostrzec wiele interesujących pomysłów i odkrywczych rozstrzygnięć.

Bogusław Schaeffer, niestrudzony awangardysta, jest autorem wielu dzieł religijnych: *Missa elettronica* (1975), *Miserere* (1978), *Te Deum* na zespół wokalny i orkiestrę (1979), *Stabat Mater* (1983), *Missa sinfonica* (1986), *Missa Brevis* na chór (1988), *Missa in honorem Mariae Beatae Virgine*, *Four Psalms* na chór i orkiestrę (1999), *Ave Maria* na sopran i orkiestrę (1999). Bogusław Schaeffer jest też autorem muzyki do filmu *Pielgrzym* (1979) w reżyserii Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, który stanowi poetycką relację z pierwszej pielgrzymki papieża Jana Pawła II do Polski w roku 1979.

Missa elettronica

Twórczość religijną Bogusława Schaeffera otwiera *Missa elettronica* na chór chłopięcy i taśmę (1975); istnieje też wersja na chór mieszany i taśmę (1987). Partytury obu wersji zostały wydane przez wydawnictwo Collsch Edition w Salzburgu. *Missa elettronica* znana jest też pod tytułem *Msza elektroniczna* oraz *Missa electronica*. Taśma (stereofoniczna) powstała w Studium Eksperymentalnym Polskiego Radia, przy współudziale Eugeniusza Rudnika i Barbary Okoń-Makowskiej. Czas trwania: około 37 minut.

Utwór został ukończony w grudniu 1975 roku, a więc powstał niemal trzy lata przed wyborem kardynała Karola Wojtyły na papieża, co miało miejsce w dniu 16 października 1978. Wówczas wielu polskich kompozytorów zaczęło intensywnie tworzyć dzieła religijne, traktując tę twórczość jako swego rodzaju dziękczynienie Bogu za wybór polskiego kardynała na stolicę Piotrową. Jednak Bogusław Schaeffer skomponował swą *Mszę*, jak wspomniano, trzy lata wcześniej.

Według kompozytora, *Missa elettronica* może być wykonywana zarówno podczas koncertu, jak i podczas liturgii mszy świętej. Bogusław Schaeffer następująco przedstawił specyfikę swojego dzieła:

Missa elettronica należy do trzech stopniowo zacieśniających się kręgów muzyki, pisanej dla potrzeb kultu: najstarszy – s a k r a l n y, w którym można umieścić wszelkiego rodzaju obrzędy, ryty i magie (np. *Święto wiosny* Strawińskiego), r e l i g i j n y – obejmujący muzykę, której treść jest związana z konkretnym wyznaniem (oratoria, pasje, chorał protestancki), wreszcie l i t u r g i c z n y, zawierający w sobie tę część twórczości przeznaczoną do wykonania podczas Mszy Świętej. (B. Schaeffer, cyt. za: Puchalska 1979, s. 24)

Niezwykle oryginalna jest forma *Mszy elektronicznej*: składa się ona z 11 części, w tym 6 elektronicznych, odtwarzanych z taśmy, oraz 5 chóralnych. Utwór rozpoczyna elektroniczne *Kyrie*, po czym następuje *Kyrie* śpiewane przez chór. Dalej pojawiają się na przemian części elektroniczne i chóralne: *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. Utwór kończy się elektronicznym *Agnus Dei*, które pojawia się po chóralnym *Agnus Dei*. Naprzemiennne następstwo części elektronicznych i chóralnych tworzy rodzaj współczesnego concerto grosso lub współczesnej techniki antyfonalnej.

Bogusław Schaeffer opisał ogólne założenia *Mszy elektronicznej* w książce programowej XX Warszawskiej Jesieni w 1976 roku, podczas której nastąpiło prawykonanie utworu. Według Schaeffera, fragmenty elektroniczne, które poprzedzają chóralne części *Mszy* „mają za zadanie stworzyć odpowiednią dla danej części atmosferę i autonomicznie dopełniać ekspresję tych części. (...) W całości stosunek muzyki elektronicznej do chóralnej przebiega w sposób następujący: jeśli poszczególne części chóralne komplikują się stopniowo, to w częściach elektronicznych wyszedłem od materii złożonej, by pod koniec *Mszy* uprościć jej strukturę do minimum. (...) Styl harmoniczny poszczególnych części *Mszy* odpowiada w zarysie rozwojowi tego elementu na przestrzeni dziewięciu wieków - w skali od wczesnośredniowiecznej archaizacji aż po styl współczesny (dalekie odpowiedniki stylu romańskiego, gotyku, renesansu, klasycyzmu i współczesności), przy czym nie jest to absolutnie żadna stylizacja (język harmoniczny dzieła opiera się we wszystkich częściach na wypracowanej przez kompozytora technice interwałowej i uzależniony jest od tzw. sum strukturalnych).” (Schaeffer 1976, s. 177).

W doświadczeniu audytywnym jednak najbardziej jednoznaczny i klarowny jest średniowieczny charakter pierwszej części - *Kyrie* (równoległe kwinty z górną oktawą dolnego dźwięku przypominają technikę organum szkoły paryskiej) oraz późnoromantyczna harmonika ostatniej chóralnej części - *Agnus Dei*. W środkowych częściach chóralnych (*Gloria*, *Credo*, *Sanctus*) harmonika jest natomiast dość podobna. W częściach tych (zwłaszcza w *Credo* i *Sanctus*) nie jest zauważalny rozwój zgodny z historycznym rozwojem tego elementu muzyki. Harmonika w tych częściach jest konsekwencją zastosowania tzw. sum strukturalnych - charakterystycznej dla Bogusława Schaeffera techniki tworzenia akordów¹.

W *Credo* i *Sanctus* kompozytor stosuje specyficzną technikę ruchu głosów. Poruszają się one albo w równoległych interwałach (jak np. akord kwartowy na początku *Credo* - por. przykł. 3), albo też porusza się tylko jeden głos, a pozostałe powtarzają swe dźwięki. Elementy techniki homofonicznej są tu zmieszane z elementami polifonii, gdyż z jednej strony jednorodna rytmika we wszystkich głosach wskazuje na homofonię, a z drugiej strony poruszający się jeden głos, przy stojących pozostałych głosach, daje wrażenie samodzielności melodycznej, typowej dla polifonii - por. przykł. 1.

¹ Pojęcie „suma strukturalna (interwałowa)” jest bardzo ważne w teorii harmoniki Schaeffera; jest ono wyjaśnione w jego *Nowej Muzyce* (1969), s. 51 i 255. Chodzi tu o "wybór liczb z przedziału /0-6/, odzwierciedlający wszystkie stosunki interwałowe zachodzące pomiędzy dźwiękami fragmentu melodii lub pionu akordowego". (Puchalska 1979, s. 98, por. też s. 97). Interwały - składniki akordu lub melodii - oznaczane są w zależności od liczby półtonów liczbą od 0 (powtórzenie tego samego dźwięku) do 6 (tryton). Interwał większy od trytonu jest oznaczany jako przewrót, liczbą od 0 do 6 z kropką u góry.

CREDO

1. *f* CRE-DO IN U-NUM DE-UM PA-TREM OM-NI-PO-TEN-TEM

2. CRE-DO IN U-NUM DE-UM, PA-TREM OM-NI-PO-TEN-TEM,

3. *f* CRE-DO IN U-NUM DE-UM, PA-TREM OM-NI-PO-TEN-TEM

1. ET IN U-NUM DO-MI-NUM... JE-SUM CHRI-STUM,

2. ET IN U-NUM DO-MI-NUM, JE-SUM CHRI-STUM,

3. ET IN U-NUM DO-MI-NUM JE-SUM CHRI-STUM,

1. DE-UM DE DE-O LU-MEN DE LU-MI-NE,

2. DE-UM DE DE-O LU-MEN DE LU-MI-NE,

3. DE-UM DE DE-O LU-MEN DE LU-MI-NE

1. DE-UM VE-RUM DE DE-O VE-RO, QUI PRO-PTER NOS HO-MI-NE

2. DE-UM VE-RUM DE DE-O VE-RO, QUI PRO-PTER NOS HO-MI-NE

3. DE-UM VE-RUM DE DE-O VE-RO, QUI PRO-PTER NOS HO-MI-NE

Przykład 1: B. Schaeffer, *Missa elettronica*, *Credo* chóralne, t. 1-8. Ukośnymi liniami zaznaczony jest ruch melodyczny jednego głosu, przy niezmiennych pozostałych głosach.

Technikę tę można porównać np. do techniki stosowanej przez F. Chopina w *Preludium e-moll* op. 28 nr 4, w partii akompaniamentu - por. przykład. 2.

Przykład 2. F. Chopin, *Preludium e-moll* op. 28 nr 4. W partii akompaniamentu w t. 1-16 ma miejsce ruch jednego głosu o sekundę, podczas gdy pozostałe głosy stoją w miejscu.

W *Mszy elektronicznej* Bogusława Schaeffera w oryginalny sposób modernizm przeplata się z postmodernizmem. Części elektroniczne należą ewidentnie do elementów współczesnych, natomiast części chóralne odnoszą się do tradycji.

Na współistnienie elementów współczesnych i tradycyjnych w wielu utworach tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej wskazywała też Ruth Seehaber (2009, s. 258), która stwierdziła:

„Jako trzecia cecha został w literaturze przytoczony fakt, że w polskiej Nowej Muzyce pomimo stosowania współczesnych technik kompozytorskich nie rezygnowano z elementów tradycyjnych i w ten sposób dochodziło do syntezy innowacji z tradycją. W istocie analizy wykazały, że w prawie każdym

analizowanym utworze da się znaleźć jeden lub więcej tradycyjnych aspektów.” (Seehaber 2009, s. 258)²

Miserere (1978)

Miserere na sopran, chór i taśmę Schaeffer ukończył w 1978 roku, a więc tylko 3 lata po *Mszy elektronicznej*. Tekst stanowi Psalm 50, będący psalmem liturgicznym Wielkiego Tygodnia. Utwór odznacza się wielkim skupieniem i natężeniem ekspresji. Zdaniem Ludomiry Stawowy:

„Schaeffer skomponował jednak na tle tekstu liturgicznego olbrzymią symfonię wokalnie-instrumentalną, w której o duchu dzieła decyduje muzyka; powolna, rozbudowana wieloetapowo, przejmująca nie tylko dzięki tekstowi, ale i dzięki partiom orkiestrowym i klimatowi, który jest w stanie stworzyć komputer.” (Stawowy, Zajac 1998, s. 199).

Wielc mówiące są robocze tytuły elektroakustycznych fragmentów dzieła: „Motyw niebiański, Mixturmelodie, Fuga mistica, Ptaszki? natura, Totalny fragment, Sekwencja? ex-oriente?, Piekło, B-eS-C-H” (por. Błaszczuk 2018, s. 12). Wskazują one na fakt, że choć elektroakustyczne fragmenty mogą być traktowane jako czysta abstrakcja (co zresztą Schaeffer lubił podkreślać – por. Schaeffer 1967, s. 64-72), to można im nadać konkretne znaczenie.

Stabat Mater (1983)

W *Stabat Mater* na sopran, alt, chór 6-głosowy, kwartet smyczkowy, orkiestrę smyczkową i organy Schaeffer świadomie nawiązał do *Stabat Mater* Giovanniego Battisty Pergolesiego poprzez podobną obsadę (sopran, alt, orkiestra smyczkowa, basso continuo i organy).

Podobnie jak Pergolesi i wielu innych kompozytorów Schaeffer wykorzystuje w *Stabat Mater* pełny łaciński tekst średniowiecznej sekwencji Jacopone da Todi z XIII wieku. Tekst ten składa się z 20 strof trójwersowych. Schaeffer użył tekst łaciński w odróżnieniu od Karola Szymanowskiego, który w swym *Stabat Mater* (1925-26) wykorzystał ówczesny polski przekład Józefa Jankowskiego. Uznawane za arcydzieło *Stabat Mater* Szymanowskiego stanowi najbardziej znany utwór tego gatunku autorstwa polskiego kompozytora.

Oryginalna jest forma *Stabat Mater* Schaeffera. Wyznacza ją wprawdzie tekst, ale niektóre strofy są powtórzone – jak np. strofa I (*Stabat Mater dolorosa / iuxta crucem lacrimosa / dum pendebat Filius*³), która pojawia się trzykrotnie. Natomiast dwukrotnie pojawiają się strofy: V, VI i XVI.

Utwór rozpoczyna się 4-taktowym wstępem instrumentalnym, po czym wchodzi sopran solo. Jest to powolny marsz, z miarowym przebiegiem ćwierćnut w wolnym tempie

² Na s. 258 czytamy: „Als ein drittes Merkmal war in der Literatur angeführt worden, dass in der polnischen Neuen Musik trotz zeitgenössischer Kompositionstechniken nicht auf traditionelle Elemente verzichtet werde und es auf diese Weise in vielen Werken zu einer Synthese aus Innovation und Tradition komme. In der Tat fiel bei den Analysen auf, dass sich in fast jedem der untersuchten Werke ein oder mehrere traditionelle Aspekte finden lassen.“ (Seehaber 2009, s. 258).

³ Stała Matka boleściwa / obok krzyża ledwo żywa / gdy na krzyżu wisiał Syn.

(ćwierćnuta = 59). Pierwsze cztery strofy tekstu będą bez przerw. Po 4. strofie narracja po raz pierwszy jest przerywana instrumentalnym intermezem. Przebieg instrumentalnych intermezzów w utworze obrazuje tabela 1.

Miejsce pomiędzy strofami	Nazwa	Strony w partyturze	Instrumenty
4-5	Intermezzo A	24-25	smyczki
8-9	Intermezzo B	42	smyczki, organy
9-10	Intermezzo C	48-50	smyczki, organy, chór mormorando
10-11		54-55	organy wirtuozowskie
13-14	Intermezzo D	61	smyczki (ćwierćtony) oraz organy
15-16 I		66-70	kwartet smyczkowy, organy
16 I – 16 II		72-73	kwartet smyczkowy, organy
16 II - 17		76-77	kwartet smyczkowy, organy
17-18		80-81	kwartet smyczkowy, organy
17-18		82-83	kwartet smyczkowy, Vl., Cb., chór (S,A) mormorando
19-20		92-93	orkiestra smyczkowa, organy, cały chór

Tabela 1. *Stabat Mater* Bogusława Schaeffera, usytuowanie instrumentalnych intermezzów .

Bardziej śmiało fakturalnie fragmenty instrumentalne stanowią jakby przerywniki pomiędzy częściami wokalnoinstrumentalnymi. Tworzy się więc oryginalna forma, w której niemal na przemian następują odcinki o obrazie bardziej tradycyjnym (wokalnoinstrumentalne) oraz odcinki reprezentujące współczesne techniki kompozytorskie (instrumentalne intermezzów) nieco podobnie do następstwa części elektronicznych i chóralnych w *Mszy elektronicznej*, ale bez tamtej regularności.

W warstwie harmonicznym charakterystyczne jest przesuwanie równoległych akordów durowych z wielką septymą. Dwukrotnie pojawia się motyw B-A-C-H (przed 12. strofą, strona 57 oraz przed 16. strofą, strona 70), który jest szarmonizowany za pomocą akordów b-D-c-E, podobnie jak we wcześniejszej o 8 lat *Mszy elektronicznej*. Jednak często pojawiają się też akordy atonalne, powstające w wyniku ruchu o sekundę w poszczególnych głosach, podobnie jak to miało miejsce w opisanych powyżej chóralnych częściach *Mszy elektronicznej* (por. przykł. 1).

Melodyka w partiach wokalnych, przy uproszczonej rytmice, jest świeża, choć zmienna, arabska i kapryśna. Dotyczy to zwłaszcza partii solistek.

Ludomira Stawowy (1991, s. 147) zwraca uwagę, że kompozytor, znany skądinąd jako niestrudzony eksperymentator o nastawieniu awangardowym, w dziełach religijnych świadomie upraszcza swój język muzyczny, dbając w ten sposób o skupienie, konieczne w utworach religijnych. Stąd też w *Stabat Mater* rytmika chóru i wokalnych partii solowych jest bardzo uproszczona (w przeważającej mierze są to ćwierćnuty), a tekst jest traktowany sylabicznie. Uproszczenie rytmiczne obejmuje również sporych rozmiarów partie instrumentalne towarzyszące głosom solowym i chórowi.

O ile w partiach chóralnych i solistycznych rytmika i faktura jest uproszczona, to w instrumentalnych intermezzach faktura jest bardzo rozwinięta, zaawansowana, zwłaszcza w partiach smyczków. Dobretsberger (2003, s. 45) podkreśla:

„*Frapujący jest nowy, niezależny świat brzmieniowy, jaki Schaeffer jest w stanie wytworzyć przy pomocy absolutnie tradycyjnego instrumentarium i konserwatywnej obsady. Dzieło oddziałuje przy pierwszym słuchaniu nietypowo niespektakularnie jak na Schaeffera, jednakże przy bliższym przyjrzeniu się ukazuje zróżnicowane opracowanie spektrum brzmieniowego, co skutkuje nieznanym wcześniej dla tej obsady bogactwem kolorów i niuansów*”.⁴ (Dobretsberger 2003, s. 45).

***Missa sinfonica* (1986)**

Missa sinfonica (*Msza symfoniczna*) przeznaczona jest na wielką orkiestrę symfoniczną i troje solistów: sopran, skrzypce i saksofon sopranowy. W utworze tym Schaeffer rezygnuje z tradycyjnego użycia tekstów *ordinarium missae*, jest to zatem niezwykle oryginalna msza bez tekstu. W pewnym sensie można powiedzieć, że jest to orkiestrowa wersja *Mszy elektronicznej*, gdyż w *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei* kompozytor wykorzystał wiele fragmentów ze swego wcześniejszego utworu i przetłumaczył niejako na język orkiestry. *Msza symfoniczna* trwa godzinę i jest najbardziej rozbudowanym utworem religijnym Schaeffera.

***Missa brevis* (1988) na chór**

W utworze *Missa Brevis* (1988) na chór mieszany chór składa się z 6-9 głosów, a więc Schaeffer konsekwentnie unika w chórze 4-głosowości, co zapoczątkował w *Mszy elektronicznej*. *Kyrie* i *Gloria* liczą po 6 głosów, *Credo* 8 głosów, *Sanctus* 6 głosów, natomiast *Agnus Dei* nawet 9 głosów (2 soprany, 2 alt, 3 tenory, barytony i basy). Widoczny jest tu podobny sposób prowadzenia głosów jak w częściach chóralnych *Mszy elektronicznej* (13 lat wcześniejszej) – ruch półtonowy w poszczególnych głosach, co skutkuje najczęściej powstawaniem

⁴ Na s. 45 czytamy: „Frappierend ist 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.“ (Dobretsberger 2003, s. 45)

dysonansowych akordów. Jest to widoczne na samym początku *Kyrie*. Pierwszy akord to puste współbrzmienie kwinty czystej a-e, drugi b-es-as-f-a-e, trzeci h-d-as-f-b-es.

Celem takiego pozornie bezkierunkowego ruchu bywa czasem jakiś akord durowy lub molowy albo też współbrzmienie powstałe z połączenia dwóch takich akordów. W *Glorii* przy tekście „Domine Deus” (Panie Boże) w 3 głosach żeńskich pojawiają się akordy E-D-b-c-E, natomiast 3 głosy męskie mają akordy B-As-G-A-B. Powstają więc układy biakordowe, w których prymy akordów odległe są o tryton: B+E, As+D. Jednak taki układ biakordowy (dwuakordowy) brzmiący razem może być słyszany jako nasycona dominanta w harmonice jazzowej i rozrywkowej. Połączenie w jedną całość akordów B-dur i E-dur daje w rezultacie septymową dominantę B-dur z dodaną podwyższoną undecymą i obniżoną noną: b-d-f-as-e-h.

W dalszych fragmentach *Glorii* spotkać można motyw B-A-C-H, towarzyszący słowu „miserere”, w ulubionej przez Schaeffera harmonizacji – za pomocą akordów b, D, c, E, ale już w następnym taktie, przy słowie „nobis” pojawia się harmonika jazzowa: akord g-h-d-f-a-c, a więc septymowy G-dur z dodaną noną i undecymą, a potem kolejny akord o jazzowej proveniencji: g-a-c-e-fis-h, czyli oparty na kwincie akord C-dur z septymą wielką i podwyższoną undecymą.

Missae Brevis, pomimo swej różnorodności harmoniczej zachowuje religijne skupienie i jednolitość stylu.

Podsumowanie

Religijne utwory Schaeffera odznaczają się przede wszystkim wysublimowaną harmoniką. Fragmenty wokalnie-instrumentalne mają prostszą rytmikę i fakturę, natomiast fragmenty czysto instrumentalne lub elektroniczne reprezentują nowoczesny język dźwiękowy – za sprawą skomplikowanej rytmiki i złożonej faktury.

Bibliography

1. BŁASZCZYK, B. *Bogusław Schaeffer w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia*. [online]. [cit. 29.10.2018]. Available at: <http://www.sme.amuz.krakow.pl/Schaeffer/Blaszczyk.pdf>
2. *Bogusław Schaeffer*, hasło w Encyklopedii Muzycznej PWM, aut. Jadwiga Hodor, s. 66-78. PWM Kraków: s-sł. Kraków 2007. ISBN 978-83-224-0865-0 t.9.
3. *Bogusław Schaeffer. Możliwości muzyki*. 2016. Red. M. Chołoniewski. Kraków: Akademia Muzyczna 2016. ISBN 978-83-62743-53-7
4. DĄBEK, S. 1996. *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku. 1900-1995*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996. ISBN 8301121149 9788301121143.
5. DOBRETSBERGER, B. 2003. *Polnische Avantgarde. Bogusław Schaeffer und sein sinfonisches Werk*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003. Europäische

- Hochschulschriften. Publications Universitaires Européennes. European University Studies. Series XXXVI Musicology Vol. 226. ISSN 0721-3611. ISBN 3-631-39289-3.
6. KOSTRZEWA, K. 2016. „*Msza elektroniczna*” *Bogusława Schaeffera w kontekście modernizmu i postmodernizmu*. W: *Bogusław Schaeffer. Możliwości muzyki*. 2016. Red. M. Chołoniewski. Kraków: Akademia Muzyczna 2016. s. 133-174. ISBN 978-83-62743-53-7
 7. PUCHALSKA, B. 1979. *Missa elettronica (Msza elektroniczna) Bogusława Schaeffera*, Łódź: Akademia Muzyczna, 1979, rękopis pracy magisterskiej (ss 98).
 8. SCHAEFFER, B. 1958, 1969. *Nowa muzyka*. Kraków: PWM 1958, wyd. II 1969.
 9. SCHAEFFER, B. 1967. *W kręgu nowej muzyki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. Kraków 1967.
 10. SCHAEFFER, B. 1976. *Komentarz do Mszy elektronicznej w książce programowej XX Warszawskiej Jesieni*, Warszawa 1976, s. 177.
 11. SEEHABER, R. 2009. *Die „polnische Schule” in der Neuen Musik*. Köln: Böhlau Verlag 2009. ISBN 978-3-412-20430-3.
 12. STAWOWY, L. 1991. *Bogusław Schaeffer. Leben. Werk. Bedeutung*. Innsbruck: Edition Helbing 1991. ISBN 3-900590-18-4.
 13. STAWOWY, L., ZAJĄC, J. 1998. *Bogusław Schaeffer*. Salzburg: Collsch Edition 1998. ISBN 83-911757-0-7.
 14. WIECZOREK, A. 2018. „*Te Deum*” w muzyce polskiej przełomu XX i XXI wieku. *Gatunek, funkcja, przesłanie*. Kraków, Akademia Muzyczna 2018. Praca doktorska na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej. Promotor: prof. dr hab. Teresa Malecka. Kraków 2018.
 15. ZAJĄC, J. 1992. *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*. Salzburg: Collsch Edition 1992.

Contact

Dr. hab. Krzysztof Kostrzewa
Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów (Polska)
kostrzewakj@wp.pl