

# Teresa Błaszkwicz

---

## III Sonata "da camera" na fortepian Romana Bergera w kontekście jego teorii o teorii

---

Aspekty Muzyki 1, 35-46

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.



TERESA BŁASZKIEWICZ

*(Akademia Muzyczna, Gdańsk)*

### *III Sonata „da camera” na fortepian Romana Bergera w kontekście jego teorii o teorii*

Terytorium analizy leży na antypodach procesów twórczych. Ściślej mówiąc, proces twórczy i analiza nie stoją w prostej opozycji: wyrażenie „na antypodach” ma wskazać na różnicę poziomów i równocześnie na różnicę kierunków myśli. Proces twórczy to działanie w kierunku morfogenezy organizmu, integracji całości; analiza to zmierzanie do segregacji, fragmentacji, destrukcji. [...] Innymi słowy analiza jest procedurą redukcjonistyczną<sup>1</sup>.

Postrzegając dzieło muzyczne poprzez teorię muzyki, w tym poprzez procedury redukcjonistyczne procesu analizy, dochodzimy do wniosku, że:

[...] z pola widzenia wyeliminowany został „biegun subiektywny” procesów muzycznych. A właśnie uwzględnianie „bieguna subiektywności” stanowi *conditio sine qua non* skonstruowania „systemu wyższego rzędu”. Chodzi o system uwzględniający rzeczywiste warunki zaistnienia rzeczywistego fenomenu muzycznego<sup>2</sup>.

Powyższe cytaty z tekstów Romana Bergera to motywy przewodnie szeregu jego wypowiedzi, prowadzące ostatecznie do postulatu zbudowania meta-

---

<sup>1</sup> Roman Berger, *Analiza in spe*, w: *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane Profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. Małgorzata Janicka-Słysz, Teresa Malecka, Krzysztof Szwałajgier, Kraków 2001, s. 703.

<sup>2</sup> Roman Berger, *Teoria źle obecna*, w: *Muzyka źle obecna*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1989, s. 147.

systemu teoretycznego, metasystemu zintegrowanego w skali Wszechświata-Kosmosu, obejmującego również dziedzinę twórczości muzycznej. Przesłanki tego systemu, w postaci 100 punktów, sformułował Berger w artykule *O integracji muzycznej*:

- a) aby zredukować (usunąć) sprzeczności myślenia o muzyce, konieczna jest radykalna rewizja elementarnych założeń dotyczących muzyki,
- b) postulat osadzenia zjawiska muzycznego w realnych kontekstach musi stać się podstawą radykalnej reinterpretacji wszelkich jego charakterystyk,
- c) dopiero reinterpretacja wewnętrznych relacji i struktur obiektu muzycznego może stać się podstawą reinterpretacji struktur zewnętrznych (procesy twórcze; semantyka, symbolika, funkcje społeczne)<sup>3</sup>.

I dalej wyjaśnia:

System uniwersalny zademonstruje „relatywność” poszczególnych części składowych całości muzycznej, wykaże również, że dowolny konkret muzyczny (całość muzyczna) jest w każdym wypadku jednym z *X* możliwych „rozwiązań problemu kompozytorskiego”, jest jednym zrealizowanym rozwiązaniem z całego zbioru nie zrealizowanych, lecz możliwych sensownych wariantów<sup>4</sup>.

Ze stu punktów wynika więc:

[...] konieczność stworzenia ogólnej teorii muzyki [...] jako relewantnego metasystemu, którego składnikami byłyby: logika, teoria systemów, cybernetyka, topologia, teoria decyzji, heurystyka, dyscypliny psychologiczne — zwłaszcza te, które dotyczą procesów twórczych, wreszcie socjologia, etyka, filozofia kompozycji oparta na ontologii form muzycznych itd.<sup>5</sup>

Tymczasem, obecna teoria muzyki tożsama jest z teorią substancji (subsystemu tworzywa dźwiękowego i jego czasowej regulacji), teorią formy muzycznej i stylu muzycznego<sup>6</sup>. Te trzy tożsamości, zdaniem Bergera, to właśnie podejście redukcjonistyczne, którego najbardziej drastycznym przypadkiem jest:

<sup>3</sup> Roman Berger, *O integracji muzycznej*, w: *Dzieło muzyczne, teoria, historia, interpretacja*, red. Irena Poniatowska, Kraków 1984, s. 164–165.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 172.

<sup>6</sup> Por. Roman Berger, *Teoria źle obecna*, op. cit. 143–144.

[...] tradycyjna „analiza strukturalna” („analiza formalna”) zmierzająca, w myśl wskazań nauki klasycznej, do wykrycia „składników”, „struktur” czy wreszcie „elementów”. Analiza ta, doszukując się „podstaw racjonalnych” muzyki czy konkretnego artefaktu, niweluje jego złożoność, wielopoziomowość, wielodymensjonalność — jego istotę. Ujmując sprawę filozoficznie, powiemy, iż analiza wychodzi wprawdzie z poziomu „ducha”, dociera jednakowoż na poziom materii, niejako „na dno” — nie określając drogi powrotnej<sup>7</sup>.

I tak, stając przed artefaktem formy sonatowej — jako przedmiotu analizy, mam poczucie silnego dyskomfortu. Głównie dlatego, że nie dysponując konkretnym metasystemem z przewidywanym algorytmem (a tylko jego teoretyczną koncepcją) skazuję się na to wszystko, co w rozważaniach Bergera ma pejoratywny odcień. Posługując się jego retoryką trzeba pamiętać, że analiza to redukcjonizm, to zmierzanie do segregacji, destrukcji, fragmentacji, to docieranie na dno. Mam świadomość przewrotności tych słów. Nawet w kontekście szeroko stosowanego w analizie muzycznej systemu analizy zintegrowanej, której złożone procedury nie gwarantują pełni teoretycznej o dziele, nie gwarantują, według koncepcji Bergera, odkrywania morfogenezy organizmu dzieła. To domena twórcy.

Stąd, posługując się małymi i jednak selektywnie wybranymi krokami, mimo wszystko postaram się zbliżyć do istoty — „ducha” utworu. Ten ograniczony zakres opieram na dyspozycjach Bergera:

Proces kompozytorski ma w zasadzie strukturę *sui generis* dialogu z substancją dźwiękowo-muzyczną, a więc substancją ukształtowaną ontologicznie i historycznie. To umożliwia kilka rozróżnień: dialog może się przekształcić (zdegenerować) w manipulację „materiałem” abstrakcyjnym, albo w uleganie sugestiom „żywołu” etc. Natomiast w optymalnym przypadku dochodzi do detekcji „ekspresywności” danej (lub projektowanej) substancji i do jej rozwijania w zgodzie z autentyczną „potrzebą ekspresji” (która nie musi ograniczać się do ekspresji emocji uczuć). [...] Kategoria formy wyłania się więc z procesów formowania odnoszących się do „form ontologicznych” R. Ingardena (stan, wydarzenie, proces), powstających w czasoprzestrzeni spolaryzowanej biegunami „chaosu” i „kosmosu”. Podstawową kategorią staje się kształt, będący kształtem ruchu substancji, przy czym ruch rozumiany jest jako zmiana stanu odnosząca się do przestrzennych (nie tylko czasowych) aspektów substancji<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Ibidem, s.145.

<sup>8</sup> Roman Berger, *Analiza in spe*, op. cit. s. 709.

Paradoksalnie więc w stosunku do postulatu metasystemowego, Berger wyznacza wydzielone pola analizy: substancja — kształt — ekspresja, niejako zgodnie z klasycznie i uniwersalnie rozumianą definicją analizy: „Analiza — metoda badawcza polegająca na rozłożeniu danej całości na jej elementy składowe i badaniu każdego z nich z osobna”<sup>9</sup>.

Nie można jednak tracić z pola widzenia nadrzędnej idei Bergera, że dzieło — to swoiste integrum: kształtu (formy), ruchu substancji w celu uzyskania odpowiedniego komunikatu ekspresyjnego.

## KSZTAŁT

*III Sonata „da camera”* na fortepian powstała w 1971 roku, a jej warstwę inspiracyjną wyznacza podtytuł „in memoriam Friko Kafenda”. Sonata jest więc poświęcona nauczycielowi fortepianu bratysławskiej Wysokej Školy Musicických Umeni, gdzie kontynuował studia Berger po przymusowej emigracji z Polski. Fakt, że utwór powstał kilkanaście lat po śmierci Kafendy, świadczy o silnej emocjonalnej więzi z pedagogiem, może mentorem, przyjacielem. Z drugiej strony pozwala wnioskować o charakterze ekspresji dzieła, inspirowanego wydarzeniem traumatycznym. Podłożem, nośnikiem tak rozumianej warstwy treściowej jest forma sonatowa, a określenie *da camera* odnosi się do historycznych konotacji źródeł gatunku (nie *da chiesa*). Określając bliżej, sonata Bergera to typ formy zintegrowanej, niemal koncentrycznej, w której poszczególne etapy opierają się na analogiach do continuum modelu sonatowego tak w budowie cyklu, jak i w zakresie rozwiązań gatunkowych jego części. Pojęcie formy zintegrowanej odnosi się do koncepcji rozwoju substancji muzycznej, generującej kształt — formę dzieła, w tym znaczeniu, że wyrasta ona z jednej idei motywicznej. Ten typ „integrum” ma również historyczną konotację, jeśli odnieść się choćby do sonaty romantycznej (np. Liszt — chodzi tu jednak bardziej o ideę, a nie typ bezpośredniego wzorca). Trzeci poziom „historyzmu” tkwi w języku muzycznym Bergera, którego warstwa dźwiękowa ma stylistyczne korzenie w szkole wiedeńskiej, uwolnionej jednak od ograniczeń ortodoksji dodekafonicznej.

Wydawałoby się, że te trzy „historyczne” uwarunkowania dają sprzeczne sygnały co do sonatowej struktury dzieła. Paradoksalnie, tak jednak nie jest, bowiem poziomy konstrukcyjne utworu zachowują swoją tożsamość według zasady — im głębiej wchodzimy w strukturę, tym jest ona czytelniejsza, im bardziej

<sup>9</sup> *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 1 A–C, Warszawa 1995, s. 153.

zbliżamy się do powierzchni (tworzywa), tym bardziej wydaje się rozluźniona, zindywidualizowana.

Schemat makroformy sonaty przedstawia wykres 1. Widzimy na nim 4-częściowy cykl, zróżnicowany agogicznie, w którym szczególną rolę odgrywa część I — z uwagi na wprowadzenie specyficznego nastroju (*Andante con tristezza*) i ekspozycję programu melicznego (oznaczony literą A). W kolejnych częściach, symbolem A, z wersjami literowanymi, oznaczono te współczynniki, które mają najbardziej asocjatywny związek z ideą główną, kolejnymi symbolami literowymi — te najbardziej przekomponowane, niemal dysocjatywne wersje idei. Dzięki temu, część drugą postrzegamy jako porządek formy sonatowej, z fazami E, P, R i dualizmem tematycznym, część trzecią jako strukturę ABA<sub>1</sub>, część czwartą jako ukształtowanie rondowe (z silnymi wpływami formy wariacyjnej na poziomie mikroformy). Można więc powiedzieć: klarowny cykl sonatowy z introdukcją, niemal modelowo klasyczny z wyraziście zaznaczoną nadrzędnością makroformy — przez procesy integracyjne. Jej rozbicie na fazy wyznacza agogika, ale także tendencja do dezintegracji motywicznej — zapewniająca swoistą odrębność częściom sonaty. Tak więc procesy integracji i dezintegracji motywicznej wyznaczają specyfikę rozwiązań konstrukcyjnych sonaty.

Są one bliżej widoczne na wykresie 2, gdzie odcieniami szarości wyznaczono przestrzenny rozkład współczynników „integrujących” i „dezintegrujących”. W tym obrazie nadrzędność najciemniejszego odcienia to swoista i spójna baza materiałowa, zakłócana, dezintegrowana przez dwa jaśniejsze odcienie. Po jednorodnej introdukcji, forma sonatowa drugiej części jawi się jako struktura dwutematyczna z silnie rozbudowanymi tematami w ekspozycji. Przetworzenie skraca i przyspiesza proces sukcesywnego następstwa tematów z dominacją T<sub>2</sub>, a reprzyza-synteza opiera się głównie na T<sub>1</sub>. Tu należy dodać, że sposoby formowania tematów w kolejnych fazach są wynikiem permanentnego „ruchu substancji” i nie wykazują tak jasnych, jak w klasycznym modelu, bezpośrednich podobieństw. We wszystkich etapach formy sonatowej dominuje praca przetworzeniowa, ewolucjonizm i wariacyjność, głównie dlatego, że idea substancjalna to niewielki pomysł konstrukcyjny o motywicznej postaci, co z tradycyjnym tematyzmem nie ma nic wspólnego. Natomiast różnice w kształtowaniu funkcji faz dotyczą sposobu doboru środków przekształceniowych, tempa ich zmian, lokalnych ich kompozycji, stopnia asocjatywności modyfikowanych form pomysłu konstrukcyjnego. Te wyznaczniki kształtują także fazową partykulację wewnątrz współczynników, podział niższego szczebla, typowy dla „gatunkowych” środków rozwojowych continuum formalnego. Tematy więc przy-

mują postać rozbudowanych płaszczyzn tematycznych, z silną wewnętrzną partykulacją, dokonywaną poprzez przeobrażenia motywicznego jądra tematu. Tak rozumiana ekspozycja tematów uszczupla automatycznie przestrzeń przetworzenia, które z kolei charakteryzuje inna intensywność tych przeobrażeń. Stąd też reprzyza — to raczej synteza operacji na tkance  $T_1$ , rodzaj reminiscencji tematycznej, a najbardziej może wyraz tendencji do łukowego zamknięcia formy. To także kontynuacja przekształceń tematycznych, tyle że już wcześniej poznanych w innej konfiguracji, bez tradycyjnego „harmonicznego godzenia tematów” — bo opozycja harmoniczna nie konstytuuje już idei dualizmu tematycznego.

Trzyczęściowa część III integruje się z całością przez fazę środkową, gdzie umieszczone są pomysły konstrukcyjne dwóch poprzednich części, otoczone najbardziej dysocjatywną wersją głównej idei, utrzymaną ponadto w konwencji figuracyjnej. Natomiast część IV to swoista synteza materiałowa, skupiająca niemal wszystkie wersje przeobrażeń pomysłów konstrukcyjnych w wydzielonych fazach, uporządkowanych rondowo. Jest to więc kulminacja sukcesywnie rozwijanej materii muzycznej, a także kulminacja wyrazowa, zmierzająca ostatecznie do swoistego rozwiązania. Tworzą je dwa muzyczne symbole: motyw BACH i muzyczny inicjał KAFENDA.

Podsumowując procesy konstrukcyjne w sonacie, adekwatne wydaje się stwierdzenie oparte na cytowanych uprzednio wypowiedziach Bergera-teoretyka, że podstawową kategorią procesów formalnych staje się kształt, będący kształtem ruchu substancji. Substancja obserwowana poprzez pomysły konstrukcyjne, to rzeczywiście ich stały ruch, przeobrażanie; to tworzenie wielu postaci głównego pomysłu, od związków asocjatywnych do wręcz dysocjatywnych z pierwowzorem. W konsekwencji, makroforma staje się swoistym wynikiem oddziaływania tych związków, a ich złożenia i konteksty tworzą różne poziomy składni formalnej, zewnętrznie regulowanej przez ideę formy sonatowej.

## SUBSTANCJA

Uporządkowane strukturalnie uniwersum chromatyczne to charakter tworzywa dźwiękowego sonaty, gdzie pełnia 12-dźwiękowa jest wynikiem ewolucji wyrazistych strukturalnie ukształtowań motywicznych, budowanych na wycinkach tworzywa. „Ruch substancji” obejmuje ogromną skalę przeobrażeń głównego pomysłu konstrukcyjnego, idei motywicznej, które postaram się przynajmniej skategoryzować (por. przykład 1).

Pierwszą grupę tworzą przekształcenia o najwyższym stopniu asocjatywności. Wzór A — główny pomysł konstrukcyjny, to następstwo siedmiodźwiękowe o wyselekcjonowanej strukturze 2–6–1–3–1–6. Jego wersja  $A_1$  polega na prostym przestawieniu 2. i 3. elementu szeregu, dzięki czemu poszerza się zakres jakości interwałowych (dochodzi 4 i 5 zamiast 2) przy zachowaniu elementu wysokościowego (w znaczeniu skalowym). Wersja  $A_2$  to rodzaj połączenia A i  $A_1$ , z eliminacją jakości wielkotercjowej. Wydaje się, że trzonem interwałowym pomysłu A jest tryton (6), obudowany wielką i małą sekundą, oraz grupa 1–3–1 — idiom strukturalny BACH. Wzór ma więc budowę komórkową, o zróżnicowanej strukturze wewnętrznej. Ta właściwość wzoru pozwala na całościowe i segmentowe jego wykorzystywanie, aż do izolacji każdego elementu strukturalnego. Tak dzieje się w fazach coraz dalej położonych od wzoru; w konsekwencji różnorodność strukturalna zanika na rzecz prostoty jakościowej. Nie zakłóca to jednak dynamiki przeobrażeń dźwiękowych, które generują jakby nowe, świeże wersje głównego pomysłu.

Lokalizacja wzorów grupy A to istotne fazy makroformy: A jest podstawą części I,  $A_1$  — to  $T_1$  formy sonatowej (część II),  $A_2$  — inauguruje współczynnik stały formy rondowej (część IV).

Grupę II tworzą przeobrażenia o niższym, średnim stopniu asocjatywności, czyli wyższym stopniu ewolucji. Tu najbardziej znamionym jest model B, w którym z wzoru A wyselekcjonowane zostały pojedyncze struktury lub grupy struktur jako program synchronicznie ujętych planów brzmieniowych: dolny plan preferuje tryton (6), górny — wycinek struktury centralnej: 3–1 (temat drugi formy sonatowej, część II). Do tej grupy należy też zakwalifikować ciągi jednorodnych interwałów (trytonowe, wielkotercjowe, kwartowe), które bardziej przejmują cechę melosu niż meliki wzoru. W dalszej swej drodze przeobrażeń zmieniają też postać z linearnej na wertykalną. I dalej — tworzą coraz bardziej wieloskładnikowe struktury akordowe, stając się coraz bardziej dysocjatywne brzmieniowo (część II i następne).

Grupę III wypełniają struktury najbardziej dysocjatywne — będące wynikiem operacji typu sumy — i różnice strukturalne, które zdają się tworzyć nowe jakości. Reprezentuje tę grupę wzór C, właściwy dla części III w jej skrajnych fazach.

W tym przeglądzie podstawowych możliwości „ruchu substancji” dominują przekształcenia wewnętrzne struktur, determinujące jednocześnie kształt dźwiękowy głównych myśli muzycznych utworu. Towarzyszą im oczywiście indywidualnie dobrane zespoły tzw. opracowania muzycznego — organizacja czasu, głośności, faktury, pola dźwiękowego, środków wykonawczych, czy wreszcie



partykulacja mikroformalna — motywika, frazeologia itd. Generalnie, proces „ruchu substancji” w swej warstwie programowej wykorzystuje te wszystkie środki, jakie znamy z tradycji, z przekształceń ewolucyjno-wariacyjnych tworzywa. Nakładają się na nie środki dodekafonicznej proveniencji: transpozycje, inwersje, eliminacje, selekcje, przestawienia cykliczne, bliższe i bardziej adekwatne do atonacyjnego charakteru tworzywa dźwiękowego. Efektem ciągu przeobrażeń strukturalnych i pozostałych własności organizacji tworzywa jest zachowanie lub brak zachowania tożsamości stosowanych wzorów — następuje wędrówka od asocjacji do dysocjacji motywicznej. W skrajnym przypadku obserwujemy coś w rodzaju łańcucha następstw, gdzie wzór podlegający przekształceniom tworzy nowy wzór, ten ulega przekształceniom w nowy wzór itd. Kolejne, sąsiednie ogniwa są rozpoznawalne jako elementy pewnego procesu, skrajne — posiadają już tylko śladowe lub przybliżone pokrewieństwa. Tak tworzą się fazy, z nich urastają współczynniki, z ich układu kształtuje się forma. „Ruch substancji” powołuje kształt.

Jednak wszystkie drogi prowadzą do EKSPRESJI. Jak twierdzi Berger, proces kompozytorski dąży „w optymalnym przypadku do detekcji »ekspresywności« danej substancji i do jej rozwijania w zgodzie z autentyczną »potrzebą ekspresji«”<sup>10</sup>. Jak ocenić ekspresywność substancji, ekspresję dzieła? Obiektywnie, przekaz mamy w środkach warsztatowych. Te, które ujęto w analizie przekonują o pietyzmie, staranności rozwiązań formalnych i materiałowych. O głębokiej i przemyślanej koncepcji i realizacji dzieła. O wyrazistym budowaniu napięć, od spokojnej, wręcz katedralnie wyciszonej części I, poprzez konflikty i przeciwstawności części II, ruchliwość — III, dramatyzm, monumentalizm, kulminacyjność, a także refleksyjność części IV. Dedykacja „in memeoriam Friko Kafenda” prowadzi do subiektywnych skojarzeń: smutek, dramatyzm, liryzm, refleksyjność, powaga, żal. Łącząc obiektywne przesłanki i subiektywne odczucia chciałoby się powiedzieć, że sonata to jakby opowieść o życiu, z jego dramatai, radościami, meandrami, w końcu śmiercią, napisana muzycznym językiem. Bezpośrednim wyrazem hołdu jest muzyczny inicjał KAFENDA — ostatnia, zamierająca gdzieś wysoko myśl muzyczna sonaty, tak różna od dotychczasowych. Może dlatego tak wyrazista — symbol trwania w pamięci.

Takie, jak sędzę, jest artystyczne przesłanie utworu — istota jego ducha.

Czy udałooby się ją adekwatnie wyrazić za pośrednictwem formy algorytmicznej w ramach metasystemu, postulowanego przez Romana Bergera? Pisze Bohdan Pocij:

<sup>10</sup> Roman Berger, *Analiza in spe*, op. cit., s. 709 (por. przypis 8).

Myślę, że głównym „trendem” owej rysującej się teorii Romana Bergera jest swego rodzaju utopia — gorące pragnienie pewnej niemożności, znamienne dla ludzi, którzy muzykę sami tworzą, działają w jej „materii”, a równocześnie chcą ją pojęciowo i maksymalnie adekwatnie określić, ująć. Dlaczego nazywam to utopią? Ponieważ nigdy nie uda się (i tu odżywa stara myśl Bergsona) określić pojęciem, czyli zapośredniczyć tej bezpośredniości czystej, jaką jest muzyka w swoim życiu, czyli ruchu: stawianiu się, rozwijaniu, konkretyzacji brzmieniowej<sup>11</sup>.

Wykres 1. Plan formy

Części	I	II	III	IV
<b>Tempa</b>	<i>Andante con tristezza</i>	<i>Allegro deciso</i>	<i>Veloce</i>	<i>Adagio inquieto</i>
<b>Segmentacja</b> (rozkład pomysłów konstrukcyjnych)	A	A <sub>1</sub> B B <sub>1</sub> A <sub>2</sub> A <sub>3</sub>	C A <sub>4</sub> +B <sub>3</sub> C <sub>1</sub>	A <sub>3</sub> B <sub>4</sub> A <sub>6</sub> C <sub>2</sub> A coda
<b>Typ formalny</b>	A  Introdukcja	T <sub>1</sub> T <sub>2</sub> T <sub>2</sub> T <sub>1</sub> T <sub>1</sub> [-----][-----][-----] Ekspozycja Repryza Przetworzenie Forma sonatowa	A B A <sub>1</sub>  Forma pieśni instrum.	A B A C A  Typ formy ronda

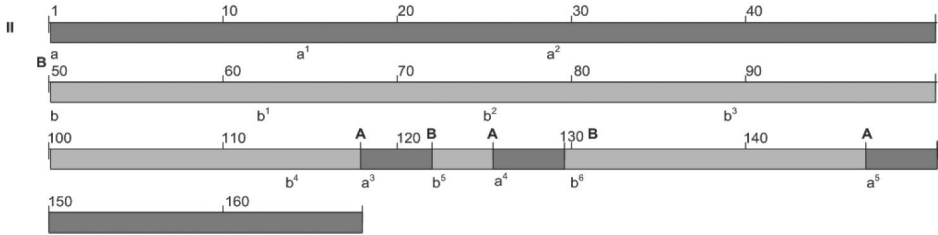
<sup>11</sup> Bohdan Pociąg, *Roman Berger między słowem, pojęciem a muzyką*, w: *Muzyka źle obecna*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1989, s. 268

Wykres 2.

Część I. Andante con tristezza



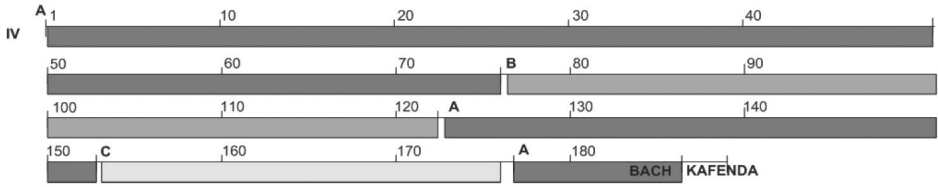
Część II. Allegro deciso



Część III. Veloce



Część IV. Adagio inquieto



LEGENDA



Przykład 1.

A

ppp

mf

p

2 6 1 3 1 6

B

dolcissimo

pp

1-4-3-4-1... 1-6

C

pp

Veloce

3 5 2 2 5 1 6

pp

pppp

K A F E N D

## SUMMARY

Roman Berger's *Sonata No. 3 „da camera”* for Piano in the Context of the Composer's Theory of the Theory

The article attempts to confront Roman Berger's concepts of music theory, in particular the theory of musical analysis, using one of his works: *Sonata No. 3 „da camera”* for piano (1971). In its most general aspect, the confrontation focuses on the overriding idea in Berger's theory, which defines a piece of music as a specific integral combination of shape (form) and movement of substance (musical material), aimed at achieving a desired expressive message.

In terms of SHAPE, the sonata builds an image of an integrated, almost concentric musical piece generated from a single structural idea. Its individual levels and stages demonstrate features analogous to the sonata model, both in the composition of the 4-movement cycle, and the generic solutions applied in individual segments. This frame, which accounts for the outermost quality of the work's structure, is filled with SUBSTANCE, or the musical content, the "movement" of which builds the genre-specific and microformal levels of the development process. The structural idea, or motif, which is the essential element of the substance, is subject to the structural programme, which — pursuant to Berger's concept of movement of substance — takes various forms, ranging from associative to almost dissociative. Adopting the criterion of the degree of association, three basic form classes are arrived at (A, B, and C). The combinations of the classes, correlated with the agogical norm, determine the formal structure of the sonata.

This is how Berger's concept of integrity and building the shape through substance is generally carried through. The purpose of the piece, which is its expressive message, is basically determined in the sonata dedication: in memoriam Frico Kafenda (the composer's teacher and friend). The dedication governs the moods of the music, as well as the distribution and intensity of tensions, coordinated with the genre-essence of the form. On this level, naturally for a musical piece in a sense, the intertextual, symbolic contexts are embedded.

**KEYWORDS:** Roman Berger, piano sonata, theory, integrum-shape, substance, expression