Marta Szoka
*Akademia Muzyczna
w Łodzi*

Pisarstwo kompozytora jako egzegeza jego twórczości Przypadek szczególny: Roman Berger¹

Pisarstwo kompozytora – jako problem – może zdawać się w pierwszym momencie conceptem nieco wydumanym. Nie chodzi bowiem o kompozytora piszącego lub pisującego okazjonalnie, kompozytora spisującego swą autobiografię, memuary czy komentarze do własnych dzieł (to ostatnio dość częste zjawisko). Jednak pisarstwo jako uprawianie literatury zdarza się wśród kompozytorów raczej rzadko. Potrzeba autohermeneutyki własnej twórczości zrodziła się w XIX wieku wraz z romantyczną tendencją do integrowania muzyki i słowa. W wieku XX liczba piszących kompozytorów wzrosła. Jakkolwiek znaczenie tekstów w rodzaju *Poetyki muzycznej* Igora Strawińskiego, *Traktatu o moim języku muzycznym* Oliviera Messiaena czy *Labiryntu czasu* (Wykłady na koniec millenium) Krzysztofa Pendereckiego jest niewątpliwe, zwłaszcza w aspekcie ich twórczej postawy i założeń estetycznych, to trudno obejmować wymienione tytuły zakresem przyjętym dla pisarstwa. Co zatem uznajemy za kryterium kwalifikujące? Czy różnorodność gatunków? Systematyczność i częstość publikowania? A może poziom wirtuozerii językowej? Za decydujące należałoby uznać koherencję przesłania oraz uniwersalność podejmowanych zagadnień.

Oto kilka najbardziej charakterystycznych przykładów. Zacięcie teoretyczne ze skłonnością do systematyzacji badanego obszaru łączy np. Jean-Philippe’a Rameau (1683–1764), Paula Hindemitha (1895–1963) i Bogusława Schaeffera (ur. 1929). Dwóm pierwszym zawdzięczamy prace, które legły u podstaw współczesnej nauki o muzyce, B. Schaefferowi – wprowadzenie w technologię kompozycji awangardowej. Inną kategorię kompozytorów-pisarzy stanowią zaś Robert Schumann (1810–1856) i Claude Debussy (1862–1918). Uprawiana przez nich krytyka mu-

¹ Jest to uzupełniona wersja artykułu, który ukazał się w tomie *Muzyka i jej konteksty*, cz. 2, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2006, s. 87–96.

zyczna nie tylko wypełniała pożyteczną funkcję kształtowania gustów opinii publicznej, ale posiada walory literatury pięknej – wspomnijmy choćby rozpoetyzowany język R. Schumanna czy finezyjną ironię C. Debussy'ego w felietonach sygnowanych przez Monsieur Croche'a. Z kolei Ryszard Wagner (1813–1883) łączył talent twórcy rewolucyjnego z obserwacją współczesnego życia obyczajowego, gospodarczego, politycznego i temperamentem publicysty o zacięciu filozoficznym (zwłaszcza pasjonowała go filozofia religii). Jeszcze inny przypadek to szwajcarski kompozytor Frank Martin (1890–1974), komentujący i rozważający w swych pisanych przez całe życie, choć nieregularnie, artykułach zasadnicze zagadnienia muzyki XX wieku: od krytycznej analizy założeń dodekafonii Arnolda Schönberga, poprzez polemikę z awangardą lat pięćdziesiątych XX wieku, po teksty dotyczące spraw etyki kompozytorskiej i funkcjonowania kompozytora we współczesnym społeczeństwie. Przy wszystkich różnicach indywidualnych wskazani kompozytorzy byli jednak przede wszystkim wielkimi twórcami muzyki.

Z odmienną sytuacją mamy do czynienia w przypadku Stefana Kisielewskiego (1911–1991), znanego głównie ze swej publicystyki, która odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu świadomości politycznej i społecznej polskiej inteligencji w okresie PRL-u. Jak wiadomo, twórczość kompozytorska S. Kisielewskiego, z powodu restrykcji, jakim go poddano w latach pięćdziesiątych i później, stanowi przykład swoistego „zagubienia w czasie” i spóźnionej recepcji.

Roman Berger (ur. 1930) to także kompozytor osobiście dotknięty przez wielką Historię, a raczej przez jej ciemne momenty. Urodzony w czeskim Cieszynie jako syn ewangelickiego pastora od 1952 r. mieszka w Bratysławie. Poparcie dla Praskiej Wiosny spowodowało usunięcie R. Bergera ze Związku Kompozytorów Słowackich oraz uniemożliwiło mu podjęcie stałej pracy. Konsekwentnie odmawiając poparcia komunistycznego reżimu, ściągał na siebie prześladowania – pozbawiono go szansy na habilitację, zdemolowano pracownię, zniszczono wydane partytury. Po upadku muru berlińskiego i w konsekwencji transformacji ustrojowej sytuacja się odwróciła, K. Berger został kierownikiem zespołu do spraw reformy wychowania muzycznego w Słowacji, był członkiem zespołu doradców ministra kultury, działał na rzecz promocji muzyki współczesnej, jego muzyka zaczęła być dostrzegana w Europie, przestał być kompozytorem „źle obecnym”². Już w 1988 roku otrzymał

² Słynna konferencja Instytutu Badań Literackich w 1981 roku zainspirowała analogiczną, zorganizowaną przez Związek Kompozytorów Polskich pt. *Muzyka źle obecna* w 1988 roku. Jednym z jej „bohaterów” był R. Berger.

prestżową Nagrodę Herdera, przyznaną za osiągnięcia na polu kompozycji i teorii muzyki, a w 1999 roku został członkiem honorowym Związku Kompozytorów Polskich. Kompozytorem polskim był wszak zawsze.

R. Berger należy do twórców o szczególnie nasilonym poczuciu samoświadomości kompozytorskiej. Można go zaliczyć do grona kompozytorów-teoretyków, zgodnie zresztą z ideałem wyniesionym z okresu młodości, czyli studiów w uczelni katowickiej, gdzie podobny ideał wyznawali profesorowie: Jan Gawlas, u którego R. Berger studiował teorię, i Bolesław Woytowicz³. Źródła postawy dialogicznej wobec świata współczesnego można dopatrywać się także w fakcie pochodzenia z regionu pogranicza dwóch narodów, dwóch kultur i dwóch religii (Cieszyn). Dodajmy, że w stosunku do kultury współczesnej jest to często postawa polemiczna.

Lista prac R. Bergera jest imponująca⁴; są wśród nich głównie eseje, bardzo erudycyjne, z olbrzymią ilością odsyłaczy do literatury z zakresów tak rozmaitych, jak filozofia, teologia, psychologia, muzykologia, informatyka, semiotyka, socjologia, a nawet cybernetyka. Autor z intuicją genialnego amatora kojarzy ze sobą dalekie nieraz obszary nauki, nigdy nie kryjąc swego pełnego pasji zaangażowania. Niewątpliwie filozofia jest mu najbliższa: wśród ulubionych autorów Bergera znajdują się zarówno Paul Ricoeur, Mircea Eliade, Claude Levi-Strauss, Karl Jaspers, Martin Heidegger, jak i Roman Ingarden, Theodor W. Adorno, Umberto Eco czy dysydent czeski Jan Patočka. Prace protestanckiego teologa Paula Tillicha obok *Listu do artystów* Jana Pawła II to punkt wyjścia do formułowania postulatów wobec współczesnej estetyki muzycznej („estetyka transpersonalna”). Z drugiej strony, silną inspirację R. Berger znajduje także w psychologii (teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego), psychologii eksperymentalnej (genetycznej) Jeana Piageta oraz psychologii transpersonalnej, rozwijającej spuściznę Carla G. Junga. Ich założenia kojarzone są z myślą filozoficzną współczesnych fizyków, m.in.: Erwina Schrödinera, Wernera K. Heisenberga, Carla F. von Weizsäckera, Davida Bohma, Fritjofa Capra. Jean Piaget pojawia się głównie w kontekście formułowanej teorii „muzykogenezy”, według której istota muzyki nie jest reprezentowana przez dzieła-przedmioty, ale przez czynności-operacje podporządkowane świadomo-

³ R. Berger miał studiować u B. Woytowicza kompozycję, jednak odmówiono mu paszportu i do realizacji tych planów nie doszło.

⁴ Listę 35 tytułów przytacza „Res Facta Nova” 2001, nr 4 (13). Por. także: R. Berger, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005.

mości i wyobraźni – kompozytora, wykonawcy i słuchacza jako uczestników „muzykogenezy”. Podstawą tych procesów jest swoisty dialog pomiędzy człowiekiem (kompozytorem, wykonawcą i odbiorcą) a substancją brzmieniową muzyki, jej wyrazowością i organizacją. Dziedzinę pisarstwa R. Bergera można zatem określić jako szeroko pojętą filozofię muzyki lub muzykologię o szczególnym nachyleniu w kierunku estetyki z jednej strony, a ontologii z drugiej. Spróbujemy pokrótce scharakteryzować jej główne nurty, którymi są: etos kompozytora, kryzys współczesnej kultury, rewizja założeń analizy muzycznej.

1. Centralne miejsce zajmuje naturalnie etyka, kwestia powinności kompozytora wobec sztuki, wobec samego siebie i innych. Pytania: co to znaczy służyć sztuce i służyć sztuką są rzecz jasna odwieczne. Stawiane w dobie konfrontacji z awangardą i jej potrzebą totalnej wolności (*casus*: F. Martin i jego artykuł *Responsabilité du compositeur*⁵) oraz w czasie postmodernistycznego relatywizmu i głębokiego kryzysu kultury wysokiej (R. Berger) brzmią szczególnie mocno. A zatem, na czym dziś polega etos twórcy? Pokora – czy jest potrzebna, czy przeciwnie: szkodliwa? Jak pogodzić horyzont indywidualizmu, niezbędny u każdego artysty, z imperatywem przekraczania siebie? Jak wyjść z nierozwiązywalnego konfliktu: szczerść czy oryginalność, skoro dążenie za wszelką cenę do oryginalności jest „aberracją myśli egocentrycznej”⁶. Droga twórcy jest, powinna być, ukierunkowana ku transcendencji – mówi R. Berger – i polega na nieustannym odkrywaniu przestrzeni nieskończoności⁷. To winno być przewyżczanie własnych uwarunkowań psychologicznych, kulturowych, mentalnych, naturalnych inklinacji i sugestii, „przekraczanie antropocentryzmu”⁸ własnego *ego* i dążenie do „poziomu świadomości personalistycznej”⁹.

Wymiar etyczny jako podstawowy wymiar dzieła sztuki implikuje nadrzędność celu sztuki, jakim jest Prawda. Mimo ogłoszenia przez

⁵ F. Martin, *Odpowiedzialność kompozytora*, tłum. M. Szoka, „Res Facta Nova” 2005, nr 8 (17).

⁶ Wypowiedź R. Bergera w dyskusji, [w:] *Muzyka źle obecna*, cz. 2, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1989, s. 66.

⁷ Por. R. Berger, *Trzy monologi – z prologiem i epilogiem*, [w:] *Melos, logos, etos. Materiały z sympozjum poświęconego twórczości Floriana Dąbrowskiego, Stefana Kisielewskiego i Zygmunta Mycielskiego*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1987, s. 45.

⁸ Por. R. Berger, *Opus magnum. Dziewiętnaście spojrzeń na Oliviera Messiaena*, [w:] tenże, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005, s. 352–353.

⁹ R. Berger, *Teoria źle obecna*, [w:] *Muzyka źle obecna....*, cz. 1, s. 162.

Th. W. Adorna końca estetyki opartej na triadzie: Dobro–Piękno–Prawda, dla R. Bergera duchowość pozostaje zasadniczym imperatywem sztuki. Widzi on nawet potrzebę włączenia owej triady do kategorii muzykologicznych. Duchowość pomaga przewyciężyć przyrodzony determinizm, a poprzez czynnik symboliczny („Akcentowanie symbolu jest [...] odpowiednikiem akcentowania wartości absolutnych”¹⁰) zapobiega traktowaniu dzieła jako „sejsmografu przypadkowych emocji” z jednej strony, a z drugiej – jako fajerwerku wirtuozerii strukturalnej i technologicznej. Niebezpieczeństwo tkwi m.in. w fetyszyzacji techniki, ponieważ pociąga za sobą utratę autentyczności. Harmonijny układ równowagi między techniką a sztuką, czyli respektowanie zasady twórczości, wymaga od kompozytora czujnego balansowania na cienkiej granicy pomiędzy zachowaniem autentyzmu i spontaniczności, prawa do nagłych olśnień i odkrywania intymnych źródeł ekspresji, a potrzebą krytyczno-teoretycznej autorefleksji. Sam jako twórca, R. Berger może stanowić egzemplifikację dla *Obrony żarliwości* Adama Zagajewskiego¹¹ – cechuje go metafizyczna powaga i wypowiadanie silnych sądów, a ponadto „ma ambicję przekraczania poziomu refleksji poszczególnych, anegdotycznie widzianych problemów praktycznych”¹². Rozwiązywanie problemów warsztatu kompozytorskiego jest przez niego widziane z perspektywy przede wszystkim systemowego wzmocnienia koherencji przekazu, ale także zachowania tożsamości.

Bycie kompozytorem u początków XXI wieku, po awangardowej rewolucji, w dobie „zadekretowanego” pluralizmu i polistylistyki, liberalizmu i wolnego rynku, tu w naszym miejscu Europy, oznacza dla R. Bergera przede wszystkim wolność i uczciwość. Rola artysty, powikłana i niejednoznaczna, postrzegana nieraz jako profetyczna, wieszcza, a innym razem jako maestia w balansowaniu wśród estetycznych mód, sprowadza się często do skutecznego posługiwania się mechanizmami popytu i podaży, „robienia kariery”, „bycia medialnym” itp. R. Berger wierzy jednak przede wszystkim w katartyczną rolę sztuki, w jej zadanie wyrażane, w cytowanych przez kompozytora słowach Jana Pawła II, jako „lizanie ran człowieka cierpiącego”¹³. Z kolei w papieskim *Liście do artystów*, skierowanym do nich na Wielkanoc 1999 r., czytamy o warunkach zaistnienia „epifanii piękna”. „Lament, protest i nadzieja”

¹⁰ R. Berger, *Chopin i Szymanowski a współczesność*, „Res Facta Nova” 2001, nr 4 (13), s. 27.

¹¹ A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002.

¹² R. Berger, *Sens muzyki artystycznej („poważnej”)*, „Res Facta Nova” 2001, nr 4 (13), s. 43.

¹³ Według R. Bergera, *Teoria źle obecna...*, s. 166.

– to wyznaczniki jedynej możliwej w dzisiejszym świecie estetyki, tej, która pozwala pozostać uczciwym wobec sztuki traktowanej jako sfera poznania, a nie produkcja przedmiotów powszechnego użytku, i wyrażającej rzeczywistą kondycję człowieka i jego czasu.

Tak zdefiniowany etos kompozytora najpełniej, według R. Bergera, reprezentował Olivier Messiaen (1908–1992), twórca mistyczny o nieprawdopodobnej przestrzeni wewnętrznej, nieustannie zmierzający w swych dziełach ku Głębi. Lapidarny cel, jaki wytyczył sobie i swej sztuce O. Messiaen: „dać naszemu wiekowi wody żywej”, wykracza poza konwencje sztuki współczesnej, z daleka odbijając Haydnowską zasadę *pax et consolation*¹⁴. Dialektyki twórczości, pojmowanej jako stałe napięcie pomiędzy momentami iluminacji z jednej strony a okresami żmudnej, pokornej, „benedyktyńskiej” pracy z drugiej strony, możemy się uczyć od Fryderyka Chopina¹⁵. Z kolei Witold Lutosławski jest dla R. Bergera przykładem twórcy dzieła stanowiącego integralną ewolucyjną całość – „metakompozycję”, co kompozytor osiągnął dzięki swej pokorze, pasji i konsekwencji, z jakimi poszukiwał nowych wymiarów sztuki; w tym bowiem tkwi istota etosu¹⁶. U wszystkich trzech wymienionych twórców mamy do czynienia z „manifestacją ciągłego pogłębiania świadomości”¹⁷, ciągłego przekraczania barier na drodze ku Głębi, co pozwoliło im „wyskoczyć z systemu”. To jeszcze jedna z koncepcji estetyczno-filozoficznych R. Bergera, zainspirowana tym razem matematyką (*vide*: teoremat Kurta Gödla), a odnosząca się do wyjścia z układu określonych przyporządkowań kulturowych, psychologicznych, socjologicznych, a wreszcie z koncepcji klasycznej muzykologii, opierającej się na respektowaniu trzech praw: historycyzmu, technicyzmu i obiektywizmu teorii.

2. Drugim wiodącym tematem rozważań R. Bergera jest kryzys współczesnej kultury. Kompozytor określa go jako „sytuację kultury w stanie schizofrenii: mamy religię od święta i naukę-technikę na dzień powszedni”¹⁸. Upadek wymiaru duchowego jako fundamentu ludzkich dążeń i poczynań oraz dominacja koncepcji materialistycznych i „eks-

¹⁴ List Josepha Haydna do Johanna Ph. Krügera z 22 września 1802, [w:] *The Collected Correspondance and London Notebooks of Joseph Haydn*, red. H. C. Robbins Landon, London 1959, s. 209.

¹⁵ R. Berger, *Chopin i Szymanowski...*, s. 39.

¹⁶ R. Berger, *Aspekty wielkości. Wstęp do estetyki transpersonalnej. Witold Lutosławski*, [w:] *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej*, red. M. Jabłoński, Poznań 1999, s. 32.

¹⁷ R. Berger, *Opus magnum...*, s. 358.

¹⁸ R. Berger, *Aspekty wielkości...*, s. 35.

pansja ludzkiego *ratio*”¹⁹ – to zasadnicze przyczyny kryzysu. Winą za kryzys R. Berger obarcza również ukształtowany w cywilizacji zachodniej paradygmat poznania, zawierający takie składniki, jak antropocentryzm, racjonalistyczny redukcjonizm i zanik *vita contemplativa*. Kryje się za tym dezintegracja współczesnego człowieka, jego stopniowo narastająca alienacja, zagubienie w gąszczu kryteriów itp. Do podstawowych symptomów kryzysu kultury i sztuki R. Berger zalicza sprowadzenie twórczości artystycznej do poziomu zabawy z jednej, a produkcji – z drugiej strony. To powoduje degradację sztuki (dzieło jako towar) oraz deprecjację roli artysty, który z demiurga, wieszczą czy „sumienia narodu” (to w bliskich nam koncepcjach XIX wieku) stał się profesjonalistą, sprawnie poruszającym się w obszarze strategii sukcesu ekonomicznego i medialnego.

Inny rodzaj degradacji sztuki przyniosły dwudziestowieczne totalitaryzmy – hitleryzm i stalinizm traktowały sztukę jako narzędzie władzy, służące pomnożeniu własnego splendoru z jednej strony, a manipulacji ideologicznej i propagandowej społeczeństwem – z drugiej. W obu przypadkach obserwujemy zanik refleksji krytycznej i nieobecność pryncypialności, „ich miejsce zajęło jedyne kryterium: sukces – a w dobie totalitaryzmu »zaangażowanie«; wspólnym mianownikiem jest ukryty postulat adaptowania się do regulacji zewnętrznej”²⁰. Artysta współczesny coraz częściej zapomina o przypisanej mu na mocy historii i tradycji postawie buntu, nonkonformizmu, niezgody na istniejącą rzeczywistość, o podejmowaniu ryzyka jej przebudowy itd. R. Berger jest szczególnie wyczulony na przemiany kulturowe w krajach Europy Wschodniej (dawnego bloku socjalistycznego). Już w 1990 roku postawił pytanie: „Czy wchodzimy do Europy Alberta Schweitzera, czy do Europy mickey-mousów, Toyoty i Mitsubishi?”²¹. Stanowisko elit politycznych w tych krajach jest podobne: kultura może (i musi!) poczekać, ważniejsze są biznes, banki i wskaźniki rynkowe. A właściwie o co chodzi z tą kulturą?... itd. Tak zwana transformacja ustrojowa stała się okolicznością sprzyjającą umasowieniu kultury, pod szczytnymi hasłami równego dostępu do dóbr rozpanoszyło się przekonanie, że o wartości estetycznej decyduje wartość rynkowa i dyktat wskaźników tzw. oglądalności, „słuchalności” itp. Mamy do czynienia z „fetyszyzacją hedonistycznej funkcji sztuki, maskowaną przez sugestywną gadaninę o »rozumiałości« lub »komunikatywności«, mimo iż nie chodzi o nic

¹⁹ R. Berger, *Struktura i znaczenie dziedzictwa*, „Myśl Protestancka” 1999, nr 2, s. 10.

²⁰ R. Berger, *Głębia. Ukryty wymiar?*, „Pokaz” 1997, nr 18, s. 39.

²¹ R. Berger, *Struktura i znaczenie...*, s. 10.

innego, jak o najzwyklejszą *plaisir* w duchu starego *panem et circenses*”²². Zanik linii demarkacyjnej między sztuką a rozrywką powoduje więc zalew banału i kiczu, infantylizmu i łatwizny, a w najlepszym razie preferencję sztuki przeszłości przy ostrym sprzeciwie wobec sztuki współczesnej²³.

Szanse na przezwycięzenie pragmatyzmu i mentalności konsumpcyjnej R. Berger widzi w przywróceniu znaczenia takim składnikom poznania, jak intuicja i kontemplacja oraz znaczenia tradycji jako obszaru, w którym kryje się „zaszyfrowana kreatywność naszych przodków”²⁴. Ale potrzebna jest również zmiana orientacji w dziedzinie wychowania; „wychowanie miałoby rozwijać zarodki twórczego stosunku do rzeczywistości [...] oraz miałoby gwarantować ewolucję świadomości i psychiki”²⁵. Pytanie, czy to wystarczy – pozostaje, rzecz jasna, otwarte.

3. Trzecim tematem, któremu R. Berger poświęca sporo miejsca w swoich artykułach jest analiza muzyczna, a szerzej – zadania i rola współczesnej muzykologii. Już w tekście *Teoria źle obecna* pojawiła się krytyka tradycyjnych metod analizy muzycznej, analizy formalnej i strukturalnej, która zmierzając do wykrycia „składników”, „struktur” i „elementów”, „niweluje złożoność, wielopoziomowość, wielodymensionalność” dzieła, czyli jego istotę²⁶. Analiza jest więc „procedurą redukcjonistyczną”, skupioną na materii, pomijającą momenty subiektywne, intuicyjne i spontaniczne. Paradygmatowi klasycznemu R. Berger przeciwstawia „paradygmat nauki nieklasycznej”, polegający na ponownej integracji analizy, teorii, psychologii, teorii komunikacji i semiotyki w jeden system²⁷. Ta integracja muzykologii z innymi dyscyplinami będzie możliwa, gdy dokona się reinterpretacji samego przedmiotu badań²⁸. Od badania dzieła jako takiego trzeba przejść do badania procesów powstawania muzyki (procesów muzykogenezy), objąć refleksją nie tylko osobowość twórcy, ale i osobowość badacza, rzutującą na sposób interpretacji dzieła, a nawet uwzględnić problematykę twórczego wykonawstwa (procesy odtwórcze). Muzykogeneza

²² R. Berger, *Sens muzyki...*, s. 45.

²³ Por. R. Berger, *Głębia...*

²⁴ R. Berger, *Struktura i znaczenie...*, s. 16.

²⁵ Tamże, s. 17.

²⁶ R. Berger, *Teoria źle obecna...*, s. 145.

²⁷ Por. R. Berger, *Analiza in spe*, [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Księga pamiątkowa ku czci prof. Mieczysława Tomaszewskiego*, red. M. Janicka-Stysz, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 2001, s. 706, 710.

²⁸ R. Berger, *Sens muzyki...*, s. 49.

jako *summa* procesów kompozytorskich, procesów formowania materii dźwiękowej, logiki następstw zmian substancjalnych i napięciowych oraz poziomu ekspresywno-symbolicznego wymaga od jej badacza swoistego dialogu z dziełem, a także z jego twórcą. Ma to być dialog z „jego niepowtarzalnym światem wewnętrznym, miłością, pasją, rozdarcie, a także z jemu tylko właściwą, jemu tylko wyznaczoną ścieżką doskonałości, którą szedł”²⁹. R. Berger, nie będąc typowym analitykiem-teoretykiem, podejmuje w swoim pisarstwie ów dialog, niejako z samym sobą.

Mamy przekonanie o całkowitej odrębności procesu komponowania muzyki i sfery pisania rozpraw; są to – jak się wydaje – procesy autonomiczne. Potrzeba posłużenia się tekstem, odwołania się do języka pojęć wcale nie wynika u R. Bergera z przekonania o niewystarczalności medium czysto dźwiękowego. Początkowo wynikała z konieczności rozwiązywania problemów teoretycznych³⁰.

Stopniowo jednak obie dziedziny twórczego działania zaczęły wzajemnie się dopełniać. Również jako kompozytor R. Berger zdaje się łączyć głęboką refleksję, filozoficzne i ogólnohumanistyczne pytania, z rozwiązywaniem problemów na podstawie przesłanek logicznego kształtowania procesów materiałowo-formalnych. Muzyczna inwencja i intuicja podlegają permanentnej kontroli zarówno pierwiastka racjonalnego, jak i duchowego (*etos*). Obok momentów fascynacji, iluminacji istnieje również pewna świadomość obiektywnych problemów syntaktycznych oraz możliwości ich relatywnie niezależnego rozwiązywania na drodze „badań podstawowych”³¹. Takie możliwości we wczesnym okresie twórczości R. Bergera rodziły się z inspiracji serializmem, potem aleatoryzmem i ideą konwergencji. W okresie badań w zakresie struktur interwałowych powstał np. orkiestrowy cykl *Transformacje* (1964–1965), dla którego punktem wyjścia była seria dodekafoniczna. Z kolei *Konwergencje* na solowe instrumenty smyczkowe (1969–1974) to krok w kierunku zaakceptowania uniwersalnej zasady przypadku (tabele liczb przypadkowych), choć nie techniki aleatoryzmu w czystej postaci. Idea konwergencji, oparta na wpływach cybernetyki i teorii systemów, reguluje relacje pomiędzy stanami entropii dźwiękowej a strukturalizacją materiału, często wynikającą bezpośrednio z formuł tradycyjnych,

²⁹ Z. Herbert, *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*, „Zeszyty Literackie” 1999, 68, nr 4, s. 18.

³⁰ Por. R. Berger, *Logos-Melos. Úvod do teórie melických štruktúr* (referat wygłoszony na Międzynarodowym Sympozjum Etnomuzykologicznym), rkps.; *O adekvátnosti analýzy*, [w:] *Musica Viva I*, Bratysława 1976.

³¹ Wybrane postaci symbolizują: heroizm postawy, sprzeciw wobec zła, *etos* twórcy itp.

takich jak diatonika, chromatyka, harmonika tonalna itp. Ciąg przypadkowo ułożonych dźwięków podlega stopniowo filtracji – poprzez technikę selekcji określonych układów (np. interwałowych).

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych w muzyce R. Bergera następuje przesunięcie punktu ciężkości z zagadnień strukturalnych na ekspresję. Pojawia się idea głębi, a potem idea drogi i transgresji. Idea integracji jest odpowiedzią na rozpoznanie perspektywy muzyki XX wieku jako sytuacji konfliktu i sprzeczności. Powstaje muzyka o skupionej narracji, pozbawiona efektowności, silnie skoncentrowana „w głąb”. Ciemna, tragiczna, trudna, falująca napięciem, „psychologiczna”. Najbardziej charakterystycznymi utworami są organowy *Exodus* i *Adagio II* na skrzypce i fortepian, powoli zmierzające do symbolicznej konkluzji (chorał). To jakby koncentracja na wybranym fenomenie (może nim być nawet pojedynczy akord, motyw, struktura dźwiękowa), obserwowanie go pod różnymi kątami, dyskurs, „obudowywanie polemiczno-dialogiczne”. Symptodem zmiany są także inkrustacje cytataми, elementy symboliki dźwiękowej i zewnątrzmuzyczne gesty (tytuły, dedykacje), wskazujące na określony rodzaj odautorskiego zaangażowania. Dzięki temu w klasyfikacji form obecności twórcy w dziele, zaproponowanej przez Mieczysława Tomaszewskiego³², utwory R. Bergera zbliżają się do kategorii momentów autorefleksyjnych. Schemat takiej egzegezy mógłby wyglądać następująco:

◆ Formuła *in memoriam*³³:

Memento po śmierci Mira Filipa,
Adagio dla Jana Brannego,
Korczak in memoriam,
Elegia in memoriam Ján Ručka,
Epitafium dla Mikołaja Kopernika,
III Sonata da camera (in memoriam F. Kafenda),
Requiem da camera z tematem Witolda Lutosławskiego.

◆ Teksty poetyckie:

T. Różewicz (*De profundis*),
E. Gutjahr (*Wiegenlied, Torso*),
E. Maldaque (*Wiegenlied*).

◆ Konotacje religijne:

Requiem da camera,
Adagio II „Pokuta”,

³² Przytoczono tylko przykłady z Polski z uwagi na ich czytelność.

³³ Por. wypowiedź R. Bergera w dyskusji, [w:] *Muzyka źle obecna...*, t. 2.

Exodus,
Litania do drzew,
De profundis.

◆ Cytaty

Sonata z motywem Karola Szymanowskiego,
Requiem da camera z tematem Witolda Lutosławskiego,
Exodus (Bach, M. Kabeláč),
Semplice (Bach).

◆ Dedykacje (przejaw powinowactwa duchowo-estetycznego)³⁴

Krystyna Tarnawska-Kaczorowska (*Sonata z motywem Karola Szymanowskiego*),
Krystyna i Bogdan Pocięjowie (*Adagio II „Pokuta”*),
Jerzy Stankiewicz (*Konwergencje*),
Mieczysław Tomaszewski (*Wiegenlied*),
Wanda Tomaszewska (*Torso*).

◆ Szyfry biograficzne

Exodus (osoba J. Gawłasa).

◆ Idee

Transformacje,
Konwergencje,
Transgressus.

Można uznać, że tytuły, motta i dedykacje to gesty nacechowane przypadkowością, spowodowane okolicznościami, a zatem niezbyt głębokie, raczej powierzchowne. W przypadku R. Bergera są to jednak gesty szczere i odkrywające nie tylko pewne momenty autobiograficzne. Są przejawem dążenia do „wspólnego mianownika”, do integracji w obu sferach: myśli muzycznej i werbalnej. Imperatyw dążenia do jedności organicznej jako uniwersalnej zasady życia i śmierci koresponduje z ideą drogi, a ta przecież prowadzi do *katharsis* (*Adagio II*). I tak, muzyka oraz teksty kompozytora przynoszą świadectwo doświadczeń intelektualnych i duchowych, rozterek, pytań i przemyśleń. Są odbiciem procesu docierania do zrozumienia sensu egzystencji, przedzierania się przez tajemnicę, podążania od jednej iluminacji do następnej, przekraczania wymiaru *ego*. To czyni przypadek R. Bergera tak szczególnym.

³⁴ M. Tomaszewski, *Momenta autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Gucałski, Kraków 2003.

Roman Berger – wybór tekstów

- Analiza in spe*, [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Księga pamiątkowa ku czci prof. Mieczysława Tomaszewskiego*, red. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 2001. Przedruk: R. Berger, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005.
- Aspekty wielkości. Wstęp do estetyki transpersonalnej*. Witold Lutosławski, [w:] Witold Lutosławski. *Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej*, red. M. Jabłoński, Poznań 1999. Przedruk: R. Berger, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005.
- Der ständige Konflikt zwischen Macht und Kunst*, [w:] *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, red. J. Braun, V. Karbusický, H. T. Hoffmann, Drezno 1992.
- Drama hudby. Prolegomena k politickej muzykologii*, Bratysława 2001.
- Głębia. Ukryty wymiar?* Pismo krytyki artystycznej, „Pokaz” 1997, nr 1 (18). Wersja pt. *Głębia – zapomniany wymiar?*, [w:] R. Berger, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005.
- Hudba a totalista*, [w:] *Hudba a totalita. Hudba ako posolstvo. Melos-Etos*, red. N. Hrkouá, Bratysława 1995.
- Logos-Melos. Úvod do teórie melických štruktúr* (referat wygłoszony na Międzynarodowym Sympozjum Etnomuzykologicznym), 1974, rkps.
- O adekvátnosti analýzy*, [w:] *Musica Viva I*, Bratysława 1976.
- O integracji muzycznej*, [w:] *Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja. Księga pamiątkowa J. M. Chomińskiego*, red. I. Poniatowska, Kraków 1984.
- O twórczości*, [w:] *Melos-Logos-Etos. Materiały z sympozjum poświęconego twórczości Floriana Dąbrowskiego, Stefana Kisielewskiego i Zygmunta Mycielskiego*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1987.
- Operacje konkretne na przykładach z Chopina*, [w:] *Roman Berger w Katowicach*, red. B. Gieburowska-Gabryś, Katowice 1998. Wersja pt. *Chopin i Szymanowski a współczesność*, „Res Facta Nova” 2001, nr 4 (13); wersja pt. *Chopin i Szymanowski. Wprowadzenie do teorii operacji konkretnych (1989/1993)*, [w:] R. Berger *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005.
- Opus magnum. Dziewiętnaście spojrzeń na Oliviera Messiaena*, [w:] R. Berger, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005.
- Semiotik und Praxis*, [w:] *Les Universaux en musique*, red. C. Miereanu, X. Hascher, Paryż 1994. Wersja polska: *Semiotyka i praktyka*, [w:] R. Berger, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005.
- Sens muzyki artystycznej („poważnej”)*, „Res Facta Nova” 2001, nr 4 (13). Przedruk pt. *Sens muzyki artystycznej*, [w:] R. Berger, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005.

- Struktura i znaczenie dziedzictwa*, tekst wygłoszony na sympozjum „Music in the Year 2002 – a Civilized Concert?”, Sztokholm 1996, opubl. „Myśl Protestancka” 1999, nr 2. Przedruk: R. Berger, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005.
- Szkice do teorii twórczości*, [w:] R. Berger, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005.
- Teoria źle obecna*, [w:] *Muzyka źle obecna*, t. 1–2, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1989; t. 2 zawiera zapis dyskusji.
- Trzy monologi – z prologiem i epilogiem*, [w:] *Melos-Logos-Etos. Materiały z sympozjum poświęconego twórczości Floriana Dąbrowskiego, Stefana Kisielewskiego i Zygmunta Mycielskiego*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1987. Przedruk: R. Berger, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*, red. K. Droba, S. Kosz, Katowice 2005.

Bibliografia

- Herbert Z., *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*, „Zeszyty Literackie” 1999, 68, nr 4, s. 18.
- List Josepha Haydna do Johanna Ph. Krügera z 22 września 1802, [w:] *The Collected Correspondance and London Notebooks of Joseph Haydn*, red. H. C. Robbins London, London 1959, s. 209.
- Martin F., *Odpowiedzialność kompozytora*, tłum. M. Szoka, „Res Facta Nova” 2005, nr 8 (17).
- Szoka M., *Muzyka i jej konteksty*, cz. 2, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2006, s. 87–96.
- Tomaszewski M., *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Gućalski, Kraków 2003.
- Zagajewski A., *Obrona żarliwości*, Kraków 2002.