

płynna, ustawicznie będąca w ruchu, pozostaje poza zasięgiem możliwości wyrazowych tych znaków. Dynamiczna istota dzieła muzycznego zostaje tu ujęta w pewne ramy statyczne i tylko najdalej idąca troska o ustawiczny kontakt z żywą praktyką muzyczną ze strony wykonawcy, jego staranie, by dotrzeć poprzez te znaki do żywego dźwięku, może wlać w te martwe schematy tchnienie życia. Pierwszą i największą trudnością, którą tu spotyka wykonawca, jest okoliczność, że w procesie odtworzenia dzieła muzycznego postępować musi z konieczności drogą odwrotną, niż ta, którą szedł kompozytor: u kompozytora pierwotnym było szukanie (podświadome oczywiście w większości wypadków) pewnych określonych form ruchu w dźwiękach dla wyrażenia pewnych treści uczuciowych, które miały ulec transpozycji na teren, dostępny dla naszej percepcji motoryczno-słuchowej. Rodzaj tych treści uczuciowych i specyficzny dla danego kompozytora sposób odnoszenia się do materiału dźwiękowego, rozstrzygnął o sposobie użycia poszczególnych elementów dzieła muzycznego (rytmu, melodii, harmonii, barwy dźwiękowej, dynamiki) jako czynników wyrażenia tych treści uczuciowych i równocześnie jako czynników konstrukcji dzieła muzycznego. I dopiero ta konstrukcja jest czymś, poprzez znaki nutowe dostępnym dla wykonawcy, jakkolwiek dostępnym nie tak, jak dana była kompozytorowi, nie jako całość, zróżnicowana w swych szczegółach, ale przeciwnie, jako mnogość szczegółów, wtórnie dopiero układających się w większe całości. Wszystkie te szczegóły otrzymuje wykonawca dane mu na jednym planie, żadne znaki graficzne nie wskazują mu, które z nich posiadają w obrębie utworu muzycznego znaczenie pierwszoplanowe, a które są wartościami drugorzędnymi. Nawet tak zasadniczy rys konstrukcyjny utworu, jak jego faktura homofoniczna, polifoniczna, polifonizująca itp., daje się w tych znakach wyrazić tylko w sposób bardzo niedostateczny. Cóż dopiero mówić o wszystkich innych, o wiele mniej uchwytnych i wyrażalnych poprzez znaki wzrokowe szczegółach konstrukcji utworu muzycznego?

Ale to dopiero część, i to mała część trudności, które spotyka wykonawca na swej ciężkiej drodze konkretyzacji w dźwiękach dzieła muzycznego. Wszak zadanie jego nie kończy się na odcyfrowaniu tych znaków z perspektywy samej tylko formy dzieła muzycznego. Dążeniem jego jest uchwycić poprzez te znaki to, co kryje się poza nimi, co kryje się poza formą i co ta forma wyraża: uczuciową zawartość dzieła. Nie chcę tu wchodzić bliżej w problemy natury bardziej ogólnej, mianowicie czy i o ile, oraz na jakiej drodze dochodzi wykonawca wogóle do uchwycenia takich treści w muzyce. Przyjmuję, że na mocy procesu, tajemniczego na razie dla analizy naukowej, a zawiązanego możliwościami wyrazowymi, utajonymi w samym dźwięku, droga taka istnieje i że jest nią — najogólniej rzecz biorąc — przede wszystkim droga poznania intuitywnego. Spróbuję raczej od razu zastanowić się nad tym problemem już z perspektywy bardziej szczegółowej, mianowicie z perspektywy stylu chopinowskiego, który nas specjalnie interesuje w tej chwili.