

nadejście konstrukcji innego, nowego typu w przyszłości¹⁾, wyciągnięto zbyt pochopnie wnioski, że nastawienie ich do zagadnienia formy w dziele muzycznym było w ogóle negatywne — że nie uznawali w ogóle jej znaczenia. Przeoczono, że nie kto inny, jak właśnie Chopin, dał nieprześcignione wzory konstrukcji w dźwiękach²⁾, jakkolwiek konstrukcja ta miała tak w stosunku do jego poprzedników, jak i do większości spośród współczesnych, inną logikę i inne prawa rozwoju. Przeoczono też, że Chopin, wbrew ogólnemu prądowi, panującemu w epoce mu współczesnej, nie dawał swym utworom tytułów programowych, które sugerowałyby wykonawcy i słuchaczowi jakieś konkretne obrazy, zaczerpnięte z życia czy ze znanych ogólnie dzieł literackich. Nie wyjaśniał bliżej temu słuchaczowi na drodze pozamuzycznej, skąd wzięło mu się to czy inne uczucie, ten czy inny nastrój, który miał potrzebę wyrazić w mowie dźwięków. Nie pragnął też, by to uczucie czy nastrój rozbudzone zostało u słuchacza za pośrednictwem tych samych kojarzeń pozamuzycznych, tych samych obrazów, sytuacji życiowych, które były dla niego podniętą dla przeżycia tych uczuć. Wiedział, że choć obrazy te czy sytuacje nie będą słuchaczowi znane, choć może dla niego samego utraciły swą ważność z chwilą, gdy uczucie, wzbudzone przez nie, przetransponowane zostało na plan dźwięku, same uczucia zostaną jednak zrozumiane, bo zamknięte zostały w takich formach dźwiękowych, które w sposób możliwie najdoskonalszy potrafią je wyrazić i które równocześnie w sposób najbardziej sugestywny potrafią narzucić się słuchaczowi. Wiedział, że taki sposób oddziaływania drogą samego dźwięku jest możliwy, czuł, że on właśnie jest najbliższy muzyce z samej jej istoty i dlatego najgłębiej „chwyci“ słuchacza, że to, co chce wyrazić, zostanie zrozumiane, ponieważ są to nie tylko jego własne uczucia indywidualne, ale uczucia ogólnoludzkie, dostępne i przeżywane przez wszystkich ludzi. Nawet fakt, że inni dołączają do tych uczuć inne, nowe kojarzenia, zaczerpnięte z własnego życia, i że muzykę jego i wyrażone w niej uczucia przeżywać będą poprzez te nowe kojarzenia, nic tu zasadniczo zmienić nie zdoła, gdyż ta esencja dźwiękowa zamknięta została w ściśle skonstruowanych formach dźwiękowych i raz na zawsze organicznie z nimi związana. Dlatego tak walczył Chopin o ostateczną formę swych dzieł³⁾, dlatego tak mozolnie przeprowadzał selekcję wśród olbrzymiego bogactwa narzucających mu się przy pierwszej koncepcji dzieła motywów i tematów, że właśnie nie co innego, jak rodzaj tych motywów i ich połączeń, dobór rytmów i akordów, podyktowany odpowiednim stanem emocjonalnym, rozstrzygnąć miały o sugestywności tych treści uczuciowych i o ich działaniu na wykonawcę i słuchacza.

¹⁾ Por. moją rozprawę pt. „Problem formy w muzyce współczesnej“ w zbior. wyd. „Muzyki“: „Nowa Muzyka“ 1930.

²⁾ Na tę cechę twórczości Chopina zwrócił pierwszy — o ile mi wiadomo — uwagę śp. Karol Szymanowski w swych pracach o Chopinie.

³⁾ Mówi o tym George Sand w swych „Pamiętnikach“.