

bowaniu się samą grą dźwięków (jak np. w scherzach, i znowu w niektórych preludiach, np. nr 8 fis-moll, 11 H-dur, 12 gis-moll, 23 F-dur i etiudach, np. nr 3 F-dur, 6 gis-moll, 8 Des-dur z op. 25). W każdym z poszczególnych wypadków wewnętrzny podkład melodii jest inny i nie wystarczy samo tylko rozpatrywanie jej z perspektywy konstrukcji, aby podkład ten uchwycić i zasugerować słuchaczowi. Rozmaitością tego podkładu da się w znacznej mierze wytłumaczyć i użycie chromatyki, oraz skal ludowych w melodii chopinowskiej. I te elementy nie są tu nigdy stosowane od zewnątrz, nie są wynikiem eksperymentu formalnego, ale mają swoje głębokie uzasadnienie psychologiczne od strony uczuciowej.

Najmniej stosunkowo uchwytne są możliwości zmian interpretacyjnych, które przedstawia h a r m o n i k a. Niewątpliwie jednak one istnieją. I tu musi się rozróżnić, kiedy harmonia spełnia rolę bardziej samodzielnią jako element wyrazu, a kiedy rolę raczej pomocniczą jako podkreślenie elementów wyrazowych, danych poprzez melodię, kiedy wreszcie stanowi przede wszystkim element konstrukcji — i gdzie dana jest w obrębie tej konstrukcji jako czynnik pierwotny w znaczeniu współbrzmienia, a gdzie wtórnie jako rezultat spotkania się w równoczesności kilku linii melodycznych.

Wszystkie te problemy, stanowiące tylko część zagadnień aktualnych dla współczesnego chopinisty, zrodziły się dopiero wśród dzisiejszej generacji pianistów, a w swych najgłębszych, ostatecznych konsekwencjach i dziś jeszcze nie we wszystkich środowiskach muzycznych brane są pod uwagę w całej rozciągłości. A jednak one dopiero rzucają istotne światło na wymogi stylu chopinowskiego i na specyficzny stosunek formy i treści w muzyce Chopina. Czy dzięki temu musimy je uznać za ogólnie obowiązujące po wszystkie czasy kryteria stylu chopinowskiego? Zdaje mi się, że nie. Już w samym pojęciu stylu wykonawczego w ogóle, tak, jak próbowaliśmy je zanalizować we wstępie niniejszego artykułu, zawarte są pewne momenty, które sprzeciwiają się takiemu postawieniu sprawy ze względów zasadniczych. Niemniej jednak, wydaje mi się, że są one kryteriami jedynie obowiązującymi dla naszej epoki, jedyną słuszną i uprawnioną postawą tej epoki w stosunku do muzyki Chopina. Są bowiem wyrazem jedynej koncepcji, która przedstawia czysty, niesfałszowany obraz muzyki chopinowskiej w zwierciadle dwudziestego wieku.

* * *

Zdaję sobie dostatecznie sprawę z tego, że tezy, do których doszłam w moim artykule, nie są czymś zasadniczo nowym. W tej czy innej formie zostały one już wypowiedziane przy różnych sposobnościach i na różnych miejscach ¹⁾. Wydało mi się mimo to potrzebnym sformułować historyczne

¹⁾ M. i. w artykule jednego z naszych najwybitniejszych chopinistów dzisiejszych, Z b i g n i e w a D r z e w i e c k i e g o („Chopin a jego odtwórcy“, Kurier Warszawski 1935).