

zeniach tkwi źródło tak charakterystycznych motywów tego poloneza. Jeśli za pierwiastek programowy uznamy wszelką stylizację przebiegów realnych, to i tańce muzyczne musimy w tym sensie uznać za stylizację tych ruchów, które leżą u podstaw danych tańców, w sensie wyczynów tanecznych. W tańcu ruch i gest (sam w sobie już mocno stylizowany w stosunku do ruchów i gestów życiowych, wyrazowych lub celowych) jest czymś pierwotnym, a muzyka wtórnym. W polonezach Chopina mamy właśnie często taką stylizację zjawisk ruchowych, a więc wzrokowych (np. dumny gest szlachcica, władczy, zwycięski sposób kroczenia, itp.). Jedyne w odniesieniu do Poloneza A-dur kompozytor daje nam wgląd w te wyobrażenia wzrokowe. W odniesieniu do innych polonezów możemy coś takiego jedynie przypuszczać.

Natomiast szereg innych motywów programowych ma podwójną podstawę zewnętrzną: zjawiska wzrokowe i słuchowe razem wzięte stanowią impuls do powstania pomysłu programowego w umyśle kompozytora, czy są to motywy wspomnianego już Mazurka op. 17, nr 4, czy Etiudy rewolucyjnej, czy Preludium d-moll, czy Impromptu Fis-dur (które według relacji Szulca miało być ilustracją następującej sceny: matka, pochylona nad kołyską syna, snuje marzenia o jego przyszłości, o jego walcach za ojczyznę itd.), czy choćby Berceuse, w której motyw lewej ręki ilustruje ruch kołyski, a więc przebieg uchwytyny na drodze wzrokowej i słuchowej.

Jeśli w myśl wywodów poprzednich o istocie muzyki programowej i muzyki wyrazu, także muzyczny wyraz pewnych skomplikowanych stanów psychicznych uznamy za pewnego typu „programowość“, to musimy tu omówić i takie utwory Chopina, które świadomie były ilustracją jakichś stanów psychicznych, czy ich kompleksów. W tym sensie za programowe należy uznać Etiudy As-dur i f-moll op. 25, z których pierwsza miała być portretem muzycznym Marii Wodzińskiej, a druga takimże obrazem jej brata Antoniego. Tu należy też poprzednio już wspomniany ustęp z Nokturnu H-dur, w którym kompozytor chciał zilustrować rozpacz, przerażenie, a potem rezygnację człowieka, który czuje zbliżającą się śmierć. Tu musimy też zaliczyć i wspomniany poprzednio Nokturn g-moll, mający stanowić muzyczny obraz postaci Hamleta.

Ostatni stopień tak szeroko pojętej programowości spływa się już właściwie z muzyką wyrazu, z muzyką, która jest tylko świadomym lub nieświadomym uzewnętrznieniem przeżyć osobistych kompozytora, płynących z najgłębszych głębi jego osobowości. Ten charakter posiadają właściwie prawie wszystkie dzieła Chopina. Przyporządkowaniem tych dzieł do jakichś spraw zewnętrznych, związanych z życiem kompozytora, zajmować się nie będę. Czynią to w sposób mniej lub więcej udany wszystkie biografie Chopina. O głębsze, istotniejsze powiązania nie może pokusić się nikt, kto ma szacunek dla wszelkiej twórczości, nawet, jeśliby ona nie