

Zagadnienie, które w tym artykule pragnęłabym rozwinąć, daje się sprecyzować w pytaniu: jaki jest stosunek Chopina do programowości, która — prócz innych właściwości, natury czysto technicznej, nadających właściwe oblicze romantyzmowi — jest jedną z dominujących tendencji tego okresu? Czy rzeczywiście muzyka Chopina jest tak zupełnie pozbawiona pierwiastków programowych, jest tak anty-programowa, jak się to przyjmuje i jaka jest podstawa tego jej charakteru; jeśli zaś nie, to na czym polegają, jak dochodzą do uzewnętrznienia i jakiego typu są pierwiastki programowe w muzyce Chopina?

Aby na te pytania odpowiedzieć, trzeba jednak przeprowadzić przynajmniej krótką rewizję pojęć muzyki tzw. absolutnej i programowej, pojęć, bezkrytycznie przenoszonych z jednego podręcznika estetyki muzycznej do innych, a właściwie dotychczas precyzyjnie od siebie nie odgraniczonych. Badania psychologiczne ostatnich lat, rzucając nowe światło na zagadnienie „treści w muzyce“, także i te dwa pojęcia ukazują w nowym stosunku wzajemnym; wykazują, że tak istotnej różnicy, jak się to dotąd przyjmowało, między tymi dwoma gatunkami muzycznymi właściwie nie ma, z drugiej zaś strony pozwalają we właściwym punkcie przeprowadzić linię demarkacyjną między nimi.

Przez muzykę programową rozumie się potocznie taką, której zadaniem jest ilustracja jakichś przebiegów realnych lub treści literackich, oddanie środkami muzycznymi zjawisk w swej istocie nie muzycznych. O muzyce absolutnej, którą jako „muzykę wyrazu“ (*Ausdrucksmusik*) przeciwstawia się tamtej, twierdzi się, że jest ona „czystą“ muzyką, że nie ma w niej miejsca na pierwiastki pozamuzyczne, niekiedy dodając, że jest ona wyrazem czystych uczuć, lub — jak twierdzi Kurth <sup>1)</sup> — napięć psychicznych. Czym są te „czyste uczucia“, co to są „napięcia psychiczne“, jaki jest ich stosunek do struktur dźwiękowych, w których one się ujawniają, tego racjonalnej analizie dotąd nie poddano.

W pewnym stopniu zracjonalizowaną odpowiedź na te kwestie daje psychologia eksperymentalna, w szczególności badania dotyczące psychologii powstawania pomysłów muzycznych. W oparciu o psychologię postaci otrzymujemy tu nową teorię dotyczącą treści w muzyce, a wraz z nią nowe ujęcie istoty muzyki absolutnej i programowej. Punktem wyjścia tej teorii są badania eksperymentalne niemieckiego psychologa Juliusza Bahlego <sup>2)</sup>. Przedmiotem jego badań była geneza pomysłów muzycznych u osób, uzdolnionych kompozytorsko. Wyniki tych badań i zeznań introspekcyjnych osób badanych prowadzą do następujących wniosków:

Istnieją trzy typy motywów muzycznych o odmiennej nieco genezie w psychice ich twórców:

<sup>1)</sup> E. Kurth: Musikpsychologie. Berlin s. a.

<sup>2)</sup> J. Bahle: Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens. Archiv für Psychologie. Lipsk 1930.