UNIWERSYTET HUMANISTYCZNO-PRZYRODNICZY IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE
Edukacja Muzyczna 2019, z. XIV, s. 199–213

CC BY

http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.09

Michał SOŁTYSIK
http://orcid.org/0000-0002-9268-3245
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

# *Topoi* umuzycznione. Przegląd koncepcji toposu w muzyce

## Streszczenie

Treść artykułu ma ukazać różne ujęcia *topoi* w sztuce muzycznej. W tym celu zostaje przedstawiona historia pojęcia toposu. Ten termin z antycznej retoryki dość szybko stał się pojęciem używanym w szerszym kontekście kulturowym, dzięki czemu połączono go również z *ars musica*. W okresie średniowiecza dokonała się adaptacja starożytnych koncepcji oraz rozwinięcie ich w stronę ilustracyjności, w epokach nowożytnych nastąpiło zaś wzmocnienie roli afektów. W XX stuleciu wiele ujęć umuzycznionego *topoi* zaczęło funkcjonować równolegle. Współczesna myśl w omawianym zakresie dostarcza licznych propozycji oscylujących między muzykologią, literaturoznawstwem a filozofią. Można przypuszczać, że pojmowanie toposu w muzyce będzie się w przyszłości wiązało z perspektywą transkulturową, która wydaje się odpowiednim paradygmatem badawczym wobec zachodzących w kulturze europejskiej procesów, takich jak globalizacja i orientalizacja.

**Słowa kluczowe:** filozofia muzyki, historia muzyki, retoryka muzyczna, topos w muzyce, topos transkulturowy.

Modalność śpiewu gregoriańskiego, izorytmiczny konstruktywizm *ars nova*, panimitacyjne formy polifonii renesansu, manierystyczna harmonika przełomu XVI i XVII wieku, Bachowska fuga, klasyczny idiom formy sonatowej, indywidualizm Chopina, muzyka programowa romantyzmu, styl aforystyczny, muzyka konkretna, minimalizm… Fenomeny te przyciągają naturalnie uwagę jako składniki procesu rozwojowego, obejmującego przemiany języka muzycznego, gatunków i form, stylów i technik, koncepcji wyra-

Data zgłoszenia: 28.09.2019
Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 13.10.2019/14.10.2019
Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 13.10.2019/24.10.2019
Data akceptacji: 28.10.2019

zowych itd., ale o ileż częściej – jednak – stają przed nami w roli toposów autonomicznych, które zdają się egzystować niejako ponad historyczną ewolucją muzyki[1].

Niniejszy tekst jest przyczynkiem do ukazania pojęcia *topoi* w myśli o muzyce. W celu zebrania w jednym artykule poszczególnych ujęć przedstawione zostaną wybrane paradygmaty myślenia o tej kategorii w perspektywie diachronicznej. Historia toposu w sztuce dźwięków prowadzi od starożytnej retoryki. Teoretycy średniowieczni zaadaptowali dorobek starożytnych i przekazali go swoim następcom. Myśl nowożytna uwypukliła rolę afektów: po barokowym apogeum nadchodzi klasycystyczne rozluźnienie, prowadzące do romantycznej neoretoryki; zaś wiek XX oraz współczesna myśl muzykologiczno-filozoficzna to czas powstawania wielu paralelnych koncepcji. Toposy wydają się istotne nie tylko dla badania powiązań literatury ze sztuką muzyczną, ale łączą się również z próbą zrozumienia procesu twórczego i pozwalają na kategoryzowanie elementów muzycznej treści.

W treści artykułu zostaną omówione przede wszystkim ujęcia wyżej wspomnianej problematyki z XX i początku XXI stulecia wraz z zaakcentowaniem dorobku badaczy polskich. Kontekst historyczny jest w tej sytuacji wątkiem pobocznym, który ma na celu jedynie ukazanie kulturowej ciągłości pojęcia toposu oraz zmian w jego pojmowaniu.

## Starożytna retoryka

Narodzenie *topoi* dokonało się w starożytnej retoryce. *Ars oratoria* powołuje do istnienia kilka tematów intelektualnych, odpowiednich do przystosowania i rozwinięcia wedle upodobania mówcy, przeznaczonych do użycia w różnych sytuacjach[2]. Dla Arystotelesa pojęcie toposu jest miejscem w tekście przemowy, które należy dopełnić właściwym argumentem[3]. *Topoi* to według Stagiryty „wspólne punkty odniesienia (*loci communes*) dla zagadnień praworządności, fizyki, polityki i dla wielu innych, niemających nic wspólnego ze sobą, dziedzin"; myśliciel podkreśla także istnienie t o p o s ó w w s p ó l n y c h (to, co słuszne, praworządne, pożyteczne, szlachetne, przyjemne, etc.) dla wszystkich gatunków mów[4]. Kwintylian zwraca uwagę na stronę praktyczną i określa *topoi* jako

[1] T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 11.

[2] Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997, s. 76.

[3] Por. K. Szymańska-Stułka, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 86.

[4] Arystoteles, *Retoryka*, tłum. H. Podbielski, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014, s. 54, 256.

składy wątków myślowych (*argumentorum sedes*)[5]. Późny antyk określa nową funkcję pojęcia, które przestaje być tylko domeną retoryki i rozprzestrzenia się na wszelkie formy literackie. Topos poetycki staje się więc toposem kultury – rekonstrukcją trwałych możliwości budowania wyobrażeń[6].

Mogłoby się wydawać, że owe *principia mundi*[7] pojawiły się dość niedawno w kontekście dzieła muzycznego. Jednak nawet tam mają one swój odpowiednik w starożytności, skoro „cały system nauczania muzyki przejęty został od retoryki i przystosowany"[8]. Śledząc dzieje toposu w *ars musica*, Jacek Jadacki bada sztukę antycznej Grecji, a konkretniej: *nomoi*[9]. *Nomos* jest wówczas najważniejszym rodzajem kompozycji, a ponadto – sposobem jej wykonywania. Charakteryzuje się poważnym nastrojem oraz „wysokimi walorami estetycznymi i artystycznymi"[10]. Posiada także cechy pewnych utrwalonych wzorców muzycznych, co świadczy o zawartej w nim przestrzeni topicznej. Przypadkiem toposu *sui generis* są dla Jadackiego skale starogreckie, jednak filozof nie decyduje się na szerszą analizę tego zjawiska[11].

Starożytni przypisują istotne znaczenie rodzajom: chromatyka wyraża uczuciowość, diatonika – spokój, a enharmonia – namiętność. W ten sposób muzyczne *modi* stają się skonwencjonalizowanym gruntem dla *topoi*. Pitagorejska teoria etosu (podjęta w pismach Platona i Arystotelesa) została nieco zapomniana przez Rzymian i wskrzeszona dopiero przez Augustyna z Hippony, który odkrywa i wiąże ją z kulturą chrześcijańską. W ujęciu autora *Confessiones* lecznicza rola muzyki polega na odwróceniu się duszy od ziemskich spraw i skierowaniu na wieczne piękno, jakim jest sam Bóg[12]. Przekonanie o konkretnej sile oddziaływania sztuki odnaleźć można ponadto w starożytnej teorii *katharsis*, w któ-

---

[5] Por. E.R. Curtius, dz. cyt., s. 76–77.

[6] J. Eichstaedt, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, [w:] *Toposy* (*w*) *filozofii. Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym*, red. M. Woźniczka, M. Perek, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2018, s. 46.

[7] W taki sposób *topoi* nazywa Jolanta Szulakowska-Kujawik (zob. tejże, *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury* muzycznej, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem Z. Macha, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015, s. 679).

[8] E.R. Curtius, dz. cyt., s. 84.

[9] Por. J. Jadacki, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, [w:] *Topos narodowy – w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 75.

[10] *Nomos*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 611.

[11] Zob. J. Jadacki, dz. cyt., s. 75.

[12] Por. A. Karpowicz-Zbińkowska, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2013, s. 90. Także pitagorejska harmonia sfer staje się ważnym „muzycznym" toposem, który wiele wieków później wykorzystuje między innymi Hans Heinrich Eggebrecht w jednym z esejów pod tytułem *Koło czasu* (E. Orman, *Kategoria Stiftung von Zeit w Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki*, [w:] *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, red. B.A. Nowak, K. Maciąg, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, s. 21).

rej muzyka i poezja mają wywołać emocjonalny wstrząs przez gwałtowne wzbudzanie i wyładowanie uczuć[13]. Staje się to źródłem przyjemności i ostatecznie doprowadza do wewnętrznego oczyszczenia.

## Średniowieczna ilustracyjność

Na gruncie kultury chrześcijańskiej rozwijały się trwałe gatunki biblijne (modlitwy, psalmy, hymny, lamentacje, przypowieści)[14], które były wyśpiewywane i nierzadko działo się to przy akompaniamencie. Hildegarda z Bingen w swoim komentarzu do psalmu sto pięćdziesiątego pisała o alegorycznym znaczeniu instrumentów muzycznych: „psalterium głębokiej pobożności", „cytrze miodopłynnego śpiewu", „bębnie umartwienia" „organach Bożej obrony", etc. Była to swoista k o n w e n c j a t o p i c z n a utrwalana od *Objaśnień do Psalmów* Augustyna, aż po *Komentarz do Pieśni nad pieśniami* Wolberona[15], a więc przez wiele wieków przekazywana, rozwijana i – co wydaje się najważniejsze – rozumiana.

Z kolei w śpiewie gregoriańskim częstym zabiegiem stało się ilustrowanie treści tekstu. Istotną rolę ekspresji *canto gregoriano* stanowią poszczególne interwały, co można określić jako *Tonmalerei* (malarstwo dźwiękowe). Kwarta wstępująca oraz opadająca tercja oznaczają wielką radość i wzruszenie. Natomiast kwinta jeszcze silniej od kwarty wyraża intensywne przeżycie[16]. Na apostrofach („*ave*", „*salve*") i zawołaniach („*o*") często pojawia się w melodii rozbudowany melizmat, wyraźnie odbiegający od sąsiadujących struktur. Innymi figurami dostrzegalnymi w chorale są konstrukcje melodyczne, którymi podkreśla się szczególne słowa danego tekstu. Te incydentalne zabiegi, dzięki swoim kształtom i odniesieniom znaczeniowym, zapowiadają *topoi* skodyfikowane w późniejszych stuleciach[17].

Teoretycy wieków średnich doskonale adaptują starożytną teorię muzyki, głównie za sprawą traktatów Augustyna i Boecjusza. Średniowieczni zauważają

---

[13] Por. *Katharsis teoria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 433.

[14] Zob. J. Szulakowska-Kujawik, dz. cyt., s. 477.

[15] Por. B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen: Teologia muzyki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 127–129. Takim instrumentem znaczącym jest również żałobne t i n t i n n a b u l u m, którego dźwięk oznajmiał w klasztorze śmierć mnicha. Zob. też twórczość estońskiego kompozytora Arvo Pärta.

[16] Por. E. Hinz, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003, s. 12. Bernard Sawicki zauważa, że śpiew gregoriański – jako szczyt muzyki średniowiecznej – jest teologicznym i egzystencjalnym archetypem wszelkich melodii epok późniejszej Europy: „przesycone nie tylko retoryką epoki, ale i głęboką osobistą pobożnością motywy i tematy melodyczne Jana Sebastiana Bacha, czyste i bezpośrednie w swojej teologalności melodie Mozarta, dogłębnie ludzkie i szczerze otwarte na Nieskończoność melodie Chopina, Schuberta, Schumanna, Brahmsa czy Rachmaninowa – wszystkie spotykają się gdzieś u źródeł z chorałem" (tenże, *W chorale jest wszystko*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2014, s. 40–41).

[17] Por. T. Jasiński, dz. cyt., s. 12–14, 26.

także znaczenie ruchu dźwięków, w ramach którego formułuje się motyw[18]. Niektórzy badacze widzą w muzyce chrześcijańskiego średniowiecza zapowiedź (pra)figur retorycznych. Jednak retoryka muzyczna *in se* oraz jej różnorodny katalog figur ukształtuje się dopiero w okresie renesansu[19].

## Afektywna nowożytność

Kontynuacją myślenia średniowiecznego jest teoria afektów, która wywodzi się prosto od *topoi* z obszaru językowego. Bohdan Pociej wskazuje, że na muzykę wpłynął również chrześcijański dualizm, wywodzący się z greckiego myślenia o materii i duchu, ciele i duszy. Nasilenie tego procesu przypada na wiek XVII, kiedy muzyka przyjmuje formę połączoną z afektywną mową dźwięków[20]. Rolf Dammann w utrwalaniu doktryny afektów akcentuje ponadto rolę nowożytnej filozofii człowieka, Carl Dahlhaus pisze zaś o afektach w muzyce jako toposie silnie zakorzenionym w historii[21]. Według *Affektenlehre*, muzyka ma przede wszystkim wzbudzać emocje przez wybór odpowiednich elementów dzieła muzycznego, na przykład rytmu, tempa i harmoniki. Renesansowi teoretycy rozpoczęli pewne zasady wyrażania uczuć, w których to tekst poetycki stanowi punkt wyjścia[22]. Następnie nauka o afektach jest rozważana przez autorów niemieckich i francuskich w związku z naśladownictwem (sztuka jako *mimesis*)[23].

Barokowa retoryka muzyczna to temat podjęty w licznych pracach muzykologicznych, ze względu jednakże na objętość niniejszego artykułu zagadnienie to nie zostanie szerzej omówione. Należy jednak wspomnieć, że w pierwszej połowie XVII stulecia René Descartes wykłada w swoich pismach filozoficzne supozycje nauki o afektach. W tym racjonalistycznym duchu kształtują się koncepcje, takie jak *musique accentuelle* Marina Mersenne'a, *musica scenica* Giovanniego Battisty Doniego, *musica flexanima* Joana Alberta Bana czy *musica pathetica* Athanasiusa Kirchera[24]. W osiemnastowiecznych Niemczech *Affektenlehre* rozwija się w pełni. Leszek Polony opisuje epokę Bacha jako czas dominacji symboliki wyobrażeniowej: „Uczucia (afekty) są raczej przedstawiane niż bezpośrednio wyrażane, w znacznej mierze za pomocą skonwencjonalizowanego systemu

[18] Por. W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowiecza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962, s. 149.

[19] Zob. L. Polony, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, s. 119, 121–122, 129–130, 142.

[20] Por. B. Pociej, dz. cyt., s. 16.

[21] Zob. S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 1998, s. 15, 42.

[22] Temat kształtowania się polskiej tradycji figur retorycznych w renesansowej muzyce podejmuje Tomasz Jasiński (zob. tegoż, dz. cyt., s. 37–56).

[23] Zob. *Afektów teoria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 15.

[24] Por. S. Paczkowski, dz. cyt., s. 203–204.

*loci topici*, muzycznej obrazowości opartej na naśladowaniu retorycznych właściwości afektowanej mowy”[25]. Miejsca topiczne były zatem figurami, które miały „obrazować” lub „przedstawiać” muzyczne afekty poprzez kulturowo utrwalone znaczenie[26]. System figur muzyczno-retorycznych, jakie wtedy ustalono, miał pomóc w zrozumieniu uczuć przez połączenie ich z odpowiednimi zwrotami dźwiękowymi[27]. W epoce klasycyzmu zostały one znacznie rozluźnione, by ostatecznie ustąpić miejsca romantycznej ekspresyjności.

Teoria i praktyka XIX stulecia niezwykle zbliżyła dzieło muzyczne do literatury (a szczególnie poezji). Romantycy sformułowali własną wersję toposu, która w sztuce przejawiała się jako organiczna całość[28]. Według Mieczysława Tomaszewskiego, odrzucono wówczas konwencje i powszechny charakter języka wypowiedzi, a także zniesiono dominację retoryki, wraz ze skodyfikowanym sposobem stosowania *topoi*. Powstała więc n o w a r e t o r y k a, która stała się niemal przeciwieństwem dawnej. Za neoretoryką nie stała bowiem konwencja, ale bezpośrednia liryczna ekspresja kompozytora[29]. Nastąpił przełom w traktowaniu muzyki. Przestała ona odbijać kosmiczny porządek i stała się nośnikiem ludzkich idei. Porzucono harmonijne, przedkantowskie postrzeganie wszechświata (*de facto* zmieniła się natura ontyczna rozumienia muzyki[30]). Wówczas w z n i o s ł o ś ć w walce o wolność w kategoriach osobistych, religijnych i narodowych pojawiła się jako miejsce wspólne dla wielu tekstów kultury[31].

## Pluralistyczna ciągłość: wiek XX i współczesność

XX stulecie to dokonania Ernsta Roberta Curtiusa, który wykazuje nierozerwalność *topoi* ze starożytną retoryką i łacińską kulturą średniowiecza. Badacz podkreśla również wyjątkową bliskość *ars oratoria* i sztuki dźwięków, chociażby cytując posłowie Wilibalda Gurlitta do książki Arnolda Scheringa:

---

[25] L. Polony, *Symbol i muzyka*, s. 80.

[26] Por. S. Paczkowski, dz. cyt., s. 15.

[27] „Ogółem, gdy spojrzeć na cały dorobek barokowej teorii, rezultatem tego rodzaju identyfikacji stała się pokaźna ilość figur, sięgająca niemal setki. Szacunek ten nie uwzględnia ilości terminów, samych bowiem nazw było o wiele więcej (około 160), co wynikało z równoczesnego stosowania pojęć greckich i łacińskich dla jednej i tej samej figury oraz gromadzenia określeń bliskoznacznych” (T. Jasiński, dz. cyt., s. 22).

[28] Por. A. Mazur, *Epopea XIX wieku czyli totalność powieściowego świata*, [w:] *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001, s. 94.

[29] Por. M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 88–89.

[30] Zob. A. Karpowicz-Zbińkowska, *Zwierciadło muzyki*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2016, s. 170.

[31] Por. K. Szymańska-Stułka, dz. cyt., s. 95, 97.

> Jakże często [...] dostrzegamy w melodii czy w rytmie, w motywie czy figurze, we frazie melodycznej czy harmonicznej – pomysł czy też inspirację w nowoczesnym sensie poetyckim, która zasadniczo nie jest niczym innym jak rozwinięciem jednego z owych tradycyjnych *topoi*, czyli innymi słowami – podjęciem na nowo, przekształceniem lub przeróbką swoistych typowych tematów, formuł i fraz[32].

Należy także powiedzieć o Eero Tarastim, który w pracy *A Theory of Musical Semiotics* posługuje się terminem elementarnych jednostek znaczących. Fiński muzykolog pisze między innymi o badaczach, którzy w ramach nurtu teorii ikonologicznych analizują uniwersalne wzorce (*patterns*), znajdujące się w utworach muzycznych. W koncepcji Tarastiego toposami są heteronomiczne kategorie tematyczne lub mityczne, stanowiące rodzaj „treściowej przesłanki" dzieła. Badacz przywołuje kategorie semantyczne, takie jak tragiczność, magiczność, patetyczność, pastoralność, bajkowość, mistyczność czy egzotyczność. *Topoi* w tym ujęciu mają pozwolić na jednolitą interpretację konkretnego utworu[33].

Tarasti omawia również koncepcję Ernsta Kurtha, który pisał o strukturach harmonicznych, motywach i tematach muzycznych, nazywając je porcjami energii. Szwajcarski teoretyk muzyki uważa motyw za podstawowe źródło i pole starcia wewnętrznych sił energetycznych, a także uznaje go za najmniejszą jednostkę segmentacji muzycznej. Innym z przywołanych przez Tarastiego autorów jest Deryck Cooke, który w analizach posługuje się szesnastoma toposami interwałowymi; brytyjski muzykolog w książce *The Language of Music* określa *topoi* jako cząstki układu sekwencyjnego lub jako byty samoistne (w ramach problematyki emotywizmu interwałów muzycznych)[34].

Toposy stały się więc istotne dla refleksji estetycznej, która miała bezpośredni wpływ na ontologię dzieła muzycznego. Dzięki temu podejściu powstał pomost między epokami, który jest, mniej lub bardziej świadomie, kontynuowany do dzisiaj w wielu paralelnych ujęciach. Poniżej zostaną przedstawione niektóre z nich.

Tradycja muzycznych *loci communes* jest w XXI stuleciu wyraźnie obecna. Swoje definicje *topoi* rozwija współczesna teoria muzykologiczna. Leszek Polony pisze o toposie jako „elementarnej cząstce tematyczno-stylistycznej"[35], która stanowi rdzeń danego dzieła. Natomiast według Roberta Hattena *topoi* to fragmenty muzyki albo typy stylistyczne posiadające ścisłe powiązanie z gatunkami, stylami i znaczeniami ekspresywnymi[36]. Amerykański

---

[32] E.R. Curtius, dz. cyt., s. 84–85.

[33] Por. M. Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999, s. 19, 74.

[34] Por. tamże, s. 35, 120. Ponadto kilkadziesiąt stałych motywów – „zawsze żywych lub raz po raz powracających" – wymienia Władysław Tatarkiewicz (zob. tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 399–403).

[35] L. Polony, *Symbol i muzyka*, s. 207.

[36] Cyt. za: tamże, s. 165.

teoretyk muzyki wprowadza pojęcie toposu do muzykologii, aby usystematyzować semantycznie naznaczone miejsca wspólne w twórczości Ludwiga van Beethovena[37]. Hattenowskie *topoi* Renata Borowiecka dostrzega w kompozycjach Pawła Łukaszewskiego, a konkretnie: w neoretorycznych zwrotach z kręgu *affectus doloris*, które składają się na treści o charakterze lamentacyjnym[38].

Raymond Monelle ukazuje mechanizm semiotyczny toposu muzycznego: „pierwotne «ikony» lub «indeksy» – imitujące lub wskazujące na określone «obiekty» (płacz, fanfary myśliwskie lub wojskowe, taniec) – wtórnie «indeksują» znaczenia topiczne, ponieważ naśladują objawy uczuć lub «reprodukują styl z jakiegoś miejsca»"[39]. Z kolei Leonard Ratner przedstawia trzy kategorie muzycznych *topoi*: stylistyczne, taneczne oraz malarskie. Taneczne mają swój początek przede wszystkim w usamodzielnianiu się rytmów i gatunków tanecznych oraz w suicie tańców barokowych; stylistyczne związane są między innymi z muzyką wojskową, myśliwską, stylem ścisłym (fugowym) lub swobodnym (improwizacyjnym), a malarskie, czyli obrazowe, przejawiają się w naśladowaniu odgłosów bitwy czy też w malowaniu zjawisk natury[40]. Jak się okazuje, problem toposu w muzyce interesuje głównie badaczy orientacji semiologicznej.

Warto wspomnieć także o pojęciu klasemu. Márta Grabócz definiuje tę znaczącą muzyczną jednostkę jako zdanie lub okres (temat) muzyczny, a Kofi Agawu uważa, że odpowiada on Ratnerowskiemu toposowi. Agawu określa klasemy jako jednostki posiadające dokładne znaczenia – wyklarowane w historii muzyki[41]. Grabócz ponadto wykorzystuje w swoich analizach kwadrat semiotyczny Algirdasa Greimasa. Za pomocą koncepcji litewskiego językoznawcy badaczka ilustruje relacje, jakie zachodzą między odmiennymi charakterami w obrębie kompozycji muzycznej: „jeden topos przechodzi w swoje zaprzeczenie, które z kolei prowadzi do kolejnego toposu, a ten do swojego zaprzeczenia, które wiedzie do pierwszego"[42]. Grabócz na przykładzie twórczości Bartóka znajduje piętnaście *topoi*, z których węgierski twórca składa semantyczne modele[43].

---

[37] Por. L. Akopian (Hakobian), *Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeszkadzający w rozumieniu muzyki*, „Teoria Muzyki" 2015, nr 7, s. 23.

[38] R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019, s. 554–555.

[39] L. Polony, *Symbol i muzyka*, s. 87.

[40] Por. tamże, s. 164–165.

[41] Por. tamże, s. 225.

[42] M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki" 2012, nr 1, s. 9.

[43] Są to: ideał, groteska, obraz zrozpaczonego bohatera, natura spokojna, natura groźna, natura nocna, elegia, perpetuum mobile, pieśni i tańce popularne, metamorfoza, niebezpieczeństwo, rozstrojenie, chorał, lamentacja, element charakterystyczny (węgierski). Ponadto wyróżnia cztery główne toposy, często następujące po sobie w podanej kolejności: 1. natura, 2. bohater, 3. metamorfoza, 4. moment katarktyczny (Por. M. Gamrat, *Od Kuhlaua do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność*

Niektórzy badacze w analizach współczesnych utworów sięgają po *topoi*, które wywodzą się z muzyki dawnej. Michał Sławecki odkrywa t o p o s r o m a n o - f r a n k o ń s k i w twórczości takich kompozytorów, jak Maurice Duruflé (*Cztery motety na tematach gregoriańskich* op. 10), Domenico Bartolucci (*Dwie antyfony maryjne*), Stanisław Moryto (*Trzy responsoria żałobne*) czy Marian Sawa (*Missa Claromontana*). Sławecki uzasadnia użycie terminu „topos" do analiz dzieł muzycznych szerokim zakresem tego pojęcia. Ma ono dawać świadectwo ciągłości kultury oraz jej archetypicznego charakteru[44].

Według Katarzyny Szymańskiej-Stułki składnikami topicznymi w muzyce są u k ł a d y n u t, które wyznaczają dynamikę motywu i relacje wysokości między nimi (czyli harmonika, wszelkie interwały, zwroty melodyczne i formuły rytmiczne wewnątrz motywu lub frazy)[45]. Z kolei Jolanta Szulakowska-Kujawik, pisząc o znaczeniu antycznego dziedzictwa dla muzyki europejskiej, zwraca uwagę na istotną funkcję *topoi* w sztuce dźwięku oraz na fenomen ich różnorodnej obecności. Sam tylko topos ogrodu z jego zmieniającą się na przestrzeni wieków koncepcją staje się odzwierciedleniem przemian światopoglądu, rewolucji społecznych i historii idei[46]. Badaczka ukazuje na płaszczyźnie muzycznej metamorfozę semantyczną następujących intelektualnych motywów: drogi, wędrówki, podróży, sielanki, pielgrzyma, a także – interwału seksty małej. Okazuje się, że ten ostatni jest mocno utrwalonym miejscem wspólnym wielu miłosnych tematów muzycznych (między innymi w kompozycjach Richarda Wagnera, Claude'a Debussy'ego, Eugeniusza Knapika i Howarda Shore'a)[47]. Mieczysław Tomaszewski natomiast zauważa *topoidalny* charakter sposobu wypowiedzi w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Ma to oznaczać czerpanie z „uniwersalnego alfabetu idiomów i toposów kultury", a także łączy się z przekonaniem krakowskiego twórcy, iż we wszystkich kompozycjach nadrzędne jest przesłanie, które niosą dźwięki oraz wybrane do nich słowa[48].

---

*i znaczenie według Márty Grabócz* (*Márta Grabócz, Musique, narrativite, signification, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009*), „Res Facta Nova" 2013, nr 14 (23), s. 277–278).

[44] Zob. M. Sławecki, *Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem K. Szymonika, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011; por. idem, *Topos romano-frankoński na przykładzie „Missa Claromontana"* (*2005*) *na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, „Pro Musica Sacra" 2017, nr 15, s. 186.

[45] Por. K. Szymańska-Stułka, dz. cyt., s. 91.

[46] Por. J. Szulakowska-Kulawik, dz. cyt., s. 445–446, 680–697.

[47] Por. tamże, s. 701–707, 739. W analizach tej autorki znajduje się również powiązanie antycznego toposu z *Beatus vir* op. 38 Henryka Mikołaja Góreckiego: „Arkadia uspokojonego Bogiem i modlącego się człowieka wyrażona w prostych, po wielokroć repetowanych akordach i prostych psalmowych zaśpiewach" (tamże, s. 717). W tym kontekście, słynny psalm skomponowany na pierwszą pielgrzymkę Jana Pawła II do Polski czerpie nie tylko z topiki biblijnej, ale pozostawia też przestrzeń na starogrecki *mythos*.

[48] Zob. M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33"*, „Teoria Muzyki" 2013, nr 3, s. 21, 24.

Można uchwycić *topoi* również od innej strony: do pierwotnego rdzenia semantycznego, czyli toposu jako *miejsca* czy *okolicy*, dostawiamy znaczenie m o d e l u, który jest realizowany na sposób i d e a l n y (jako mentalna konstrukcja) albo r e a l n y (jako wizualizacja w rzeczywistości). W tym kontekście ujęty jest jako schemat, wedle którego odnajdujemy *topos koinos* (stgr. τόπος κοινός – miejsce wspólne) w interesującym nas zakresie: w przestrzeni z utrwalonymi znaczeniami oraz w perspektywie, z której te miejsca oglądamy. Dlatego Jadacki pisze nie tylko o topicznych wytworach działania (takich jak krakowiak, mazur, polonez), ale także o fortepianie jako najważniejszym polskim instrumencie topicznym od czasów Fryderyka Chopina[49].

Mimo tego, że w większości utworów muzycznych jedynie część dzieła zostaje zdeterminowana przez *topoi*, to niekiedy mogą być one wręcz utożsamiane z tematem i przez niego się wyrażać. Dlatego w rozważaniach nad toposami warto zadawać sobie pytania o sposób wykorzystania przez kompozytora tekstu literackiego w dziele muzycznym. Refleksje nad relacją literatury i muzyki zajmują istotne miejsce w pracach Krzysztofa Lipki oraz Tomasza Górnego[50]. Takie interdyscyplinarne analizy wciąż nie są jednak wystarczająco popularne. Andrzej Hejmej pisze wręcz o powściągliwości w studiach muzyczno-literackich z powodu trudności w bliższym określeniu i rozpoznaniu modelu, jak również radykalnej odrębności materiału wykorzystywanego przez obie sztuki[51].

Co zatem pojawia się we współczesnej świadomości metodologicznej? Proponuje się m.in. analizę muzyki jako s ł o w a - k l u c z a w tekstach rozmaitych twórców. Dotyczy to głównie utworów programowych, które posługują się niemal wyłącznie narracją muzyczną. Podejście to wynika z nieustannego korespondowania *ars musica* z innymi sztukami. Niektóre *topoi* z historii muzyki wylicza Grażyna Bobilewicz-Bryś:

> Najliczniej reprezentowane są inspiracje literackie, zwłaszcza popularne tematy — Prometeusz, Makbet, Hamlet. Popularnością cieszą się mity i podania antyczne, np. o Orfeuszu, Psyche. Liczne utwory muzyczne powstają pod wpływem inspiracji plastycznych (np. *Wyspa umarłych* Siergieja Rachmaninowa według Arnolda Böcklina)[52].

Badaczka pisze też o Aleksandrze Skriabinie, który tworzył literackie komentarze do swoich dzieł i wydawał je jako oddzielne broszury lub wypisywał wska-

---

[49] Por. J. Jadacki, dz. cyt., s. 71, 77.

[50] Zob. K. Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004, s. 5–34; zob. tegoż, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2009, s. 262–264; zob. T. Górny, *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2017, s. 9–35.

[51] Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy współczesnych badań*, „Teksty Drugie" 2000, nr 4 (63), s. 29.

[52] G. Bobilewicz-Bryś, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, „Slavia Orientalis" 1993, nr 1, s. 29–30.

zówki interpretacyjno-wyrazowe na marginesach partytur. Kompozycje Skriabina zawierają więc filozoficzno-estetyczny program, formalny układ oraz elementy symboliczne (dzieje się tak na przykład w *Poemacie ekstazy*)[53]. Znany jest również przykład *Symfonii Niedokończonej* Franza Schuberta, której integralnym elementem interpretacyjnym staje się autobiograficzny tekst literacki *Mój sen*, poprzedzający organizację materiału muzycznego[54]. Powyższe *loci communes* dopełniają więc teoretyczne wskazania poszczególnych koncepcji toposu od strony procesu twórczego i praktyki kompozytorskiej. Jak bowiem zauważa Bohdan Pociej:

> Wielcy twórcy muzyki fortepianowej, symfonicznej, dramatycznej potrzebują impulsów literacko-poetyckich: opisów, przedstawień, toposów, metafor, przyrównań – dla pobudzania, podsycania, rozkręcania własnej inwencji…[55]

## Podsumowanie

*Topoi* na gruncie sztuki jawią się jako narzędzia w rękach twórcy oraz jako pole inspiracji. Janina Abramowska podkreśla zarówno ich dziedziczność, jak i powtarzalność, ponieważ utrwalają one pewne kulturowe struktury czy konwencje[56]. Muzyka może wyrażać je poprzez motywy, które trwają od wieków „w niezmienionej postaci", wiążą się z określoną sytuacją historyczno-muzyczną, a jej poszczególne elementy można ukazywać poprzez pragmatyczną, oratorską koncepcję[57].

Po prześledzeniu historii pojmowania toposów w muzyce, można zauważyć coraz bogatsze refleksje obejmujące już nie tylko jedną, ale i więcej dziedzin sztuki jednocześnie. Wraz z pojawianiem się nowych sposobów komunikacji muzyczne *loci topici* wkraczają w świeże kody semantyczne. Obecność muzyki w filmie, reklamie i przestrzeni internetowej jest gruntem zaszczepiającym kolejne grunty topiczne, a stosunki międzykulturowe ukazują ich ponadeuropejskie znaczenie. Nie ulega wątpliwości, że będą się pojawiać coraz to nowe miejsca wspólne przy jednoczesnej aktualizacji starszych *topoi*. Można przypuszczać, że myśl będzie rozwijać się w kierunku szeroko rozumianego t o p o s u t r a n s k u l t u r o w e g o. Tradycje innych kultur mogą znacznie wpłynąć na rdzenie pewnych europejskich archetypów. W muzyce, z jednej strony, mamy do czynie-

---

[53] Por. tamże, s. 39.

[54] Zob. L. Polony, *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, „Estetyka i Krytyka" 2011, nr 1 (20), s. 141.

[55] B. Pociej, *Bycie w muzyce. Próba opisania twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005, s. 68.

[56] Por. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1982, LXXIII, z. 1 (2), s. 3–4.

[57] Por. K. Szymańska-Stułka, dz. cyt., s. 89–90.

nia z zatarciem poprzez globalizację cech wyróżniających, a z drugiej – procesem orientalizacji jako skutkiem bliższego kontaktu między cywilizacjami i poliwalencji wielu twórców.

Mając tę świadomość, warto zadbać o to, by wciąż żywe pozostawały toposy, których znaczenie jest podstawą pogłębionego rozumienia cywilizacji śródziemnomorskiej. Odpowiedzialne przekazywanie umuzycznionych *topoi* jest istotne, ponieważ kultura europejska pozostaje w kręgu antyku, jeśli „zasady retoryki sinusoidalnie wyznaczają prawidła konstrukcji muzycznej aż po wiek XX”[58]. Zmagania między pokoleniami przybierają zatem w muzyce formę niekończących się sporów między wypełniającą nowe miejsca wspólne awangardą a próbującą wchłonąć ją w siebie topiczną tradycją.

## Bibliografia

### Źródła, opracowania

Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Podbielski, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014.

Borowiecka Renata, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.

Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.

Eichstaedt Jarosław, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, [w:] *Toposy* (*w*) *filozofii. Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym*, red. M. Woźniczka, M. Perek, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2018, s. 39–52.

Górny Tomasz, *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2017.

Hinz Edward, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2003.

Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.

Jadacki Jacek, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, [w:] *Topos narodowy – w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.

Jasiński Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006.

[58] Por. J. Szulakowska-Kulawik, dz. cyt., s. 461.

Karpowicz-Zbińkowska Antonina, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2013.

Karpowicz-Zbińkowska Antonina, *Zwierciadło muzyki*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2016.

Lipka Krzysztof, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004.

Lipka Krzysztof, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2009.

Matusiak Błażej, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.

Mazur Aneta, *Epopea XIX wieku, czyli totalność powieściowego świata*, [w:] *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001.

Orman Edyta, *Kategoria Stiftung von Zeit w Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki*, [w:] *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, red. B.A. Nowak, K. Maciąg, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, s. 7–41.

Paczkowski Szymon, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 1998.

Pociej Bohdan, *Bycie w muzyce. Próba opisania twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005.

Polony Leszek, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.

Sawicki Bernard, *W chorale jest wszystko*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2014.

Sławecki Michał, *Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem K. Szymonika, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.

Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem Z. Macha, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015.

Szymańska-Stułka Katarzyna, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 85–101.

Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.

Tatarkiewicz Władysław, *Estetyka średniowiecza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962.

Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

**Artykuły**

Abramowska Janina, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1982, vol. 73, z. 1 (2), s. 3–4.

Akopian (Hakobian) Levon, *Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeszkadzający w rozumieniu muzyki*, „Teoria Muzyki" 2015, nr 7, s. 9–30.

Bobilewicz-Bryś Grażyna, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, „Slavia Orientalis" 1993, nr 1, s. 29.

Gamrat Małgorzata, *Od Kuhlaua do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność i znaczenie według Márty Grabócz* (*Márta Grabócz, Musique, narrativite, signification, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009*), „Res Facta Nova" 2013, nr 14 (23), s. 273–279.

Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy współczesnych badań*, „Teksty Drugie" 2000, nr 4 (63), s. 28–36.

Sławecki Michał, *Topos romano-frankoński na przykładzie „Missa Claromontana"* (*2005*) *na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, „Pro Musica Sacra" 2017, nr 15, s. 185–196.

Polony Leszek, *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, „Estetyka i Krytyka" 2011, nr 1 (20), s. 137–150.

Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki" 2012, nr 1, s. 9–50.

Tomaszewski Mieczysław, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33"*, „Teoria muzyki" 2013, nr 3, s. 9–31.

**Hasła encyklopedyczne**

*Afektów teoria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1995, s. 15.

*Katharsis teoria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1995, s. 433.

*Nomos*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1995, s. 611.

Michał SOŁTYSIK
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)

# Musical *topoi*. The chosen perspectives of topos in music

## Abstract

This article studies topos as a concept and its influence in Western Music. For this end, the history of how the understanding of topos developed, as well as how it manifested itself, shall be presented. This term, one which originates from the Ancient Greek's study of Rhetoric, quickly gained acceptance in many cultural contexts. It is thanks to this growth that it was promptly incorporated into *ars musica*. During the Middle-ages, this concept from the Antique era was revived, notably influencing the illustrative nature of this era's music. The concept continued throughout the Common era proceeding, especially in reinforcing the role of affects in music. The 20th century witnessed the progression of many unique understandings of topos co-independently. The contemporary thought of this era has presented numerous propositions of one is to understand the term that oscillates between the fields of musicology, literature studies, and philosophy. It can be said, that defining topos in the field of music will be closely tied with the emerging „transcultural" phenomenon; an appropriate paradigm with which to observe the variables shaping European culture, such as globalization and orientalism.

**Keywords:** philosophy of music, history of music, musical rhetoric, topos in music, transcultural topos.

Translated by Krystian Sekowski