

Wszechświat rozszerza się. Teorii toposów horyzonty dawne i nowe

DOI: 10.14746/rfn.2023.24.10

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 24 (33), 2023: 161–171.
© Krzysztof Wyglądacz. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2023.
Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Tekst niniejszy stanowi przegląd różnorodnych stanowisk na temat muzycznej teorii toposów, ze szczególnym uwzględnieniem publikacji z ostatniej dekady. Punktem wyjścia – a zarazem pojęciowym horyzontem – będą dlań w szczególności trzy definicje toposu muzycznego. Pierwszą z nich formułuje Danuta Mirka, opierając się na rozważaniach Leonarda Ratnera. W tym ujęciu toposy to „style i gatunki muzyczne wyjęte z właściwego im kontekstu i wykorzystane w innym kontekście”. Drugą – Eero Tarasti, zdaniem którego toposy muzyczne

składają się z regularnie występujących cech stylu muzycznego oraz elementów zapożyczanych często z rzeczywistości pozamuzycznych i włączanych w dzieło muzyczne w postaci szczególnego rodzaju „znaków”. W ten sposób wywodzą się one ze skodyfikowanych społecznie działań muzycznych, takich jak tańce, sygnały wojskowe, zawołania rogów myśliwskich, elementy narodowe (tureckie w wieku osiemnastym), cytaty itp. Podczas gdy Leonard Ratner wprowadził pojęcie toposu do historii i analizy muzycznej, Raymond Monelle przeniósł je dalej, do muzycznej semiotyki¹.

¹ „In music, these consist of characteristic, recurrent musical style features and elements, which are often borrowed from extramusical realities and inserted into musical works as particular «signs». Thus, they stem from socially codified musical behaviours, such as dances, military signals, hunting calls, national elements (Turkish

Trzecią proponuje Joan Grimalt. Zgodnie z nią:

Toposy muzyczne można zdefiniować jako regularnie występujące odwołania do jednostek kulturowych, przeniesione z jednego medium do innego i stylizowane. Korelacja między elementem znaczącym i elementem znaczone, między fragmentem muzycznym a właściwym mu odniesieniem kulturowym, wynika z konwencji: umowy społecznej [obowiązującej] w danym momencie historii. Dotyczy to jakiegokolwiek ludzkiej działalności, która może posiadać jakiś muzyczny korelat².

Wszystkie trzy definicje posiadają szereg elementów wspólnych. Po pierwsze – w każdym przypadku chodzi o pewne utrwalone i rozpoznawalne cechy stylistyczne w postaci określonych konfiguracji elementów

elements in the 18th century), quotations, etc. If Leonard Ratner launched the topic into music history and analysis, Raymond Monelle splendidly carried it further, to musical semiotics.” Wszystkie przekłady własne, jeśli nie podano inaczej. Cyt. za: E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, Berlin–Boston 2012, s. 460.

² „Musical topoi can be defined as recurring references to cultural units imported and stylized from one medium to another. The correlation between signifier and signified, between a musical fragment and its cultural reference is the result of convention: a social agreement in a historical moment. That includes any human activities susceptible to having a musical correlate”. Cyt. za: J. Grimalt, *Mapping Musical Signification*, Cham 2021, s. 82.

działa muzycznego. Po wtóre – każda z przytoczonych definicji zakłada, że muzyczne toposy stanowią odwołania do pewnych konwencji społecznych właściwych danej kulturze w danym okresie historycznym. Konwencje te dotyczyć mogą różnorodnych działań człowieka – zarówno tych muzycznych w ścisłym znaczeniu, jak i tych pozamuzycznych, które wszak dają się z muzyką powiązać w sensie szerokim. Analiza muzyczna dokonywana w oparciu o teorię toposów będzie zatem z reguły „referencjalna”³, jak powiedziałby Leonard B. Meyer, i „poetyczna”, jak wtórowałby mu Jean-Jacques Nattiez. Po trzecie – każdy z autorów zwraca uwagę na fakt, iż wspomniane odwołania występują w oderwaniu od właściwych sobie, pierwotnych kontekstów.

Na niniejsze rozważania składa się pięć segmentów. W pierwszym z nich sięgniemy do źródeł teorii toposów – owych dwudziestu dwu stronnic Ratnerowskiej *Classic Music...*, z których swój początek bierze „bodaj jeden z najważniejszych udziałów, jakie wniesiono do analizy [muzycznej] oraz do muzykologii związanej ze znaczeniem w ogóle”⁴. Segment drugi dotyczy recepcji i rezonansu poglądów Ratnera w pismach kolejnych badaczy. Pierwszą próbę syntezy i podsumowania trzech dekad rozwoju muzycznej teorii toposów stanowi wydany w roku 2014 *The Oxford Handbook of Topic Theory* pod redakcją Danuty Mirki. Przetartym w ten sposób szlakiem podążyli kolejni autorzy i redaktorzy. Owoce ich pracy – nowe syntezy – będą przedmiotem trzeciej części niniejszych rozważań. Pochylimy się w niej nad trzema publikacjami z lat 2020–2023. Podobnie jak miało to miejsce na kartach wspomnianego *The Oxford Handbook...*, teoria toposów zostaje w nich ukazana w sposób wielowymiarowy i przekrojowy. Tematem czwartego ustępu będą relacje między kategorią toposu muzycznego a pojęciami właściwego muzyce XVIII-wiecznej schematu oraz charakterystycznego dla kompozycji wieków późniejszych leitmotiwu. Tekst zwięźcą uwagi na temat ograniczeń teorii toposów

w odniesieniu do analizy muzycznej oraz prób łączenia omawianej teorii z innymi, komplementarnymi metodami i narzędziami analitycznymi.

MUZYCZNE TOPOSY W MODELU LEONARDA RATNERA

Usłyszeć i zrozumieć muzykę osiemnastego wieku tak, jak słyszeli ją i rozumieli ówczesni odbiorcy – oto szeroko zakrojony plan Leonarda Ratnera. Jego swoistym manifestem okazała się praca *Classic Music. Expression, Form and Style* (1980). Muzyczne toposy były ledwie jednym z wielu elementów owego planu. Dopiero kolejni badacze – w tym związani, podobnie jak Ratner, z uniwersytetem w Stanford Wye Allanbrook i Kofi Agawu – wyprowadzili zeń założenia autonomicznej teorii.

Podążając śladem osiemnastowiecznych uczonych, Ratner postrzega muzykę przez pryzmat analogii językowych. Zarówno muzyka, jak i język posiadają w tym ujęciu „swoje słownictwo, składnię oraz układ struktur formalnych”⁵. Elementy te tworzą układ hierarchiczny. W trzech spośród czterech części swej pracy autor omawia kolejno każdy z nich.

Toposy – Ratnerowskie „style” i „typy” – reprezentują najniższy poziom owej hierarchii. Są one, zdaniem autora, odpowiednikami językowego słownictwa i dotyczą w muzyce sfery wyrazowej⁶. O ile katalog stylów wydaje się zbiorem względnie spójnym (tańce i marsze), o tyle zgromadzony na kartach *Classic Music* zbiór różnorodnych „typów” reprezentuje już kategorie nader różnorodne, obejmuje on bowiem: muzykę wojskową i myśliwską, styl śpiewny, styl *brilliant*, uwerturę francuską, *musette* i topos pastoralny, muzykę turecką, *Sturm und Drang*, styl wzmożonej uczuciowości, styl uczony oraz fanfarę. Warto przy tym zwrócić uwagę na dwa związane z tym ujęciem problemy.

Po pierwsze – wyszedłszy od podziału toposów na „style” i „typy”, w dalszej części rozważań autor wykazuje pewien brak konsekwencji. W związku z tym

³ Zdaniem Kofiego Agawu element znaczący [*signified*] w przypadku toposów jest „często, lecz nie zawsze referencjaln[y] co do swej jakości” („often but not always referential in quality”). Zob. K. Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991, s. 49.

⁴ „arguably one of the most important contributions to analysis and to a musicology of signification in general”. Cyt. za: J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 81.

⁵ L. Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style*, New York 1980, s. xiv.

⁶ W innym miejscu autor określi je mianem „muzycznych wyrazów” lub „fraz”. Zob. idem, *Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas*, „Early Music” 1991, nr 4, s. 615.

słusznie zauważa Raymond Monelle, iż proponowana przez Ratnera klasyfikacja jest w istocie nie dwo-, lecz trojaka. Oprócz stylów i typów obejmuje ona bowiem przykłady malarstwa dźwiękowego⁷. Istotnie, omawiając temat muzycznych toposów, autor *Classic Music* poświęcił figurom ilustracyjnym niezwykle związane (zaledwie półtorastronicowy), ale jednak osobny rozdział swej pracy⁸.

Po drugie – sam Ratner z biegiem lat rozszerzył i zmodyfikował swoją klasyfikację toposów, włączając do niej, obok „stylów” i „typów”, także „figury, procesy oraz plan akcji [muzycznej]”⁹.

Jak już zostało powiedziane, owo muzyczne „słownictwo” stanowi najniższe piętro Ratnerowskiego modelu. Kolejną, wyższą warstwę stanowi muzyczna składnia. Autor szczegółowo omawia w odniesieniu do niej wszystkie elementy dzieła muzycznego, nie ograniczając się przy tym do jej wąskiego, gramatycznego rozumienia. Wzorem autorów osiemnastowiecznych sięga on bowiem do pryncypiów klasycznej retoryki, przywołując centralne dla ówczesnej myśli muzycznej pojęcie okresu muzycznego.

Kolejny poziom projektowanego przez Ratnera schematu stanowią muzyczne formy, w tym forma sonatowa, rondo, wariacje, formy polifoniczne, recytatyw i aria, formy wieloczęściowe i – osobno – koncert.

Ostatnia, czwarta część *Classic Music* dotyczy już kwestii stylu muzycznego. Opierając się na fundamencie zagadnień omówionych do tej pory, autor podejmuje tu problemy stylów narodowych (włoski, francuski, niemiecki) oraz stylu wysokiego i niskiego. Całą pracę wieńczy trzema „studiami przypadków”, każde z nich poświęcone twórczości jednego z trójki klasyków wiedeńskich.

Ratner precyzyjnie wytycza dla swego systemu granice zarówno czasowe, jak i, by tak rzec, przestrzenne. Chodzi zaten o muzykę komponowaną w latach 1770–1800 i zrozumiałą dla odbiorców z Europy i „części Nowego Świata”¹⁰. Z perspektywy teorii

toposów szczególnie interesujący wydaje się właśnie wątek południowoamerykański. Chodzi tu oczywiście o owoce swoistego eksportu europejskiej kultury muzycznej, który dokonywał się w XVI, XVII i XVIII stuleciu za sprawą najpierw Hiszpanów, później także Włochów i Portugalczyków. Nie sposób przy tym pominąć charakterystycznej dlań asymilacji wpływów lokalnych kultur oraz faktu, iż kultura hiszpańska sama zdradza przetworzone i zasymilowane wpływy obce (zważywszy na wielowiekowe konflikty z przybyłymi z południa Maurami)¹¹.

Jako reprezentatywny przykład niech posłuży tu przypadek popularnej kompozycji bożonarodzeniowej *Convidando está la noche* meksykańskiego twórcy Juana Garcii de Zéspedesa. Z jednej strony owo zderzenie muzycznych stylów, awizowane już zresztą w pierwszej fazie tekstu słownego¹² – zderzenie nieskomplikowanego rytmicznie i fakturalnie, deklamacyjnego wielogłosu *juguetes* z żywością inspirowanych lokalną kulturą, tanecznych *guarrachas* stanowi dla znaczeń topicznych grunt nader żyzny. Z drugiej jednak – zderzenie tak odległych kultur prowokuje, samo przez się, pytania o naturę i granice znaczenia topicznego w ogóle. Dzieje się tak z kilku powodów.

Po pierwsze – przywołane na wstępie niniejszych rozważań definicje toposu muzycznego zakładają istnienie konwencji kulturowych wspólnych dla kompozytora oraz odbiorców i zrozumiałych dla obydwu stron. Tymczasem o ile w wieku dwudziestym dynamika relacji między wpływami europejskimi a spuścizną rodzimą w znacznym stopniu wpłynęła na charakter i tożsamość kultury – w tym kultury muzycznej – Ameryki Południowej, o tyle w okresie kolonialnym lokalna kultura oraz właściwe jej konwencje rodzą się dopiero ze zderzenia wspomnianych wpływów.

Po drugie – w związku z powyższym, kwestią problematyczną staje się status toposu jako skonwencjonalizowanego znaku. Ta sama konfiguracja elementów dzieła muzycznego dla jednej grupy odbiorców jawić się może jako znak skonwencjonalizowany – tym silniej, im bardziej będzie oddalony od swego pierwot-

⁷ R. Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington–Indianapolis 2006, s. 3.

⁸ L. Ratner, *Classic Music...*, op. cit., s. 25–26. Mechanizm używania przez figury ilustracyjne znaczenia topicznego w procesie stylizacji omawia Joan Grimalt, o czym będzie mowa w dalszej części niniejszego tekstu.

⁹ „a figure, a process or a plan of action”. Cyt. za: idem, *Topical Content...*, op. cit., s. 615.

¹⁰ L. Ratner, *Classic Music...*, op. cit., s. xiv.

¹¹ Związyły przegląd XVI-, XVII- i XVIII-wiecznej muzyki południowoamerykańskiej prezentuje Cristian Grases w: idem, *Is It Really Just Baroque? An Overview of Latin American Colonial Choral Music*, „The Choral Journal” 2014, nr 2, s. 24–35.

¹² „Convidando está la noche / aquí de músicas varias” („Noc zaprasza / różnorodną muzyką”).

nego kontekstu – tymczasem dla innej okaże się raczej tym, co osiemnastowieczni protoplaści nowoczesnej semiotyki określali – ze wszystkimi konsekwencjami, jakie zrodziło to dla estetyki muzycznej – mianem znaku naturalnego¹³.

Po trzecie, rozwój poszczególnych stylów muzycznych, ujmowanych pod wspólnymi szyldami południowoamerykańskiego baroku czy klasycyzmu, przebiegał w sposób wyraźnie odmienny w każdym z tamtejszych ośrodków, a w niektórych przypadkach – także nieciągły lub odbiegający od zachodnioeuropejskiej chronologii.

Jak już zostało powiedziane, ziarno rzucone przez Ratnera w *Classic Music...* przyniosło w kolejnych dekadach nader obfite plony. Prace Wye Allanbrook i Kofiego Agawu stanowią dla teorii toposów kanon pozycji, *nomen omen*, klasycznych. Bynajmniej nie wyczerpują jednak tematu – podobnie bowiem jak, zdaniem Josepha Riepla, muzyka jawi się jako „niewyczerpane morze” [*unerschöpflich Meer*]¹⁴, tak samo granice teorii toposów, zrazu tak wyraźnie nakreślone przez Ratnera, przesuwały się ustawicznie i obejmują wciąż nowe style, gatunki i konwencje muzyczne. Zresztą sam Ratner, starannie odgrodziwszy się w swych dociekaniach od czegokolwiek poza XVIII-wieczną muzyką europejską i – do pewnego stopnia – południowoamerykańską, pozostawia kolejnym badaczom niejako uchyloną furtkę:

W niniejszej książce [*Classic Music...* – KW] pojęcia „klasyczny” użyto głównie dla celów [zachowania] chronologii, wszelako posiada ono szereg znaczeń. Każdy wydoskonalony styl w sztuce można nazwać klasycznym ze względu na harmonijny związek jego elementów i wyrafinowanie właściwych mu technik¹⁵.

Przyjrzyjmy się zatem, jak teoria toposów ewoluowała w pismach kolejnych autorów.

RECEPCJA I REZONANS

Wye Allanbrook i Kofi Agawu wydatnie poszerzają zakres Ratnerowskich toposów klasycznych, począwszy od katalogu dwudziestu sześciu toposów w *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music* (1991) Kofiego Agawu¹⁶, na stu siedmiu toposach wyróżnianych przez Allanbrook w *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music* (2014) skończywszy¹⁷. Niemniej pociąga to za sobą osłabienie definicji samego toposu, która traci w związku z tym wiele ze swej ostrości. Do pewnego stopnia zaciera się bowiem rozróżnienie między toposem jako konwencjonalną konfiguracją elementów dzieła muzycznego wyjętą z jej pierwotnego kontekstu i użytą w innym kontekście a konwencjonalną figurą muzyczną *sensu largo*.

Udziały Raymonda Monelle’a i Roberta Hattena w rozwoju teorii toposów są zasadniczo dwojakie. Po pierwsze, autorzy ci czynią próbę systematycznego przełożenia omawianej teorii na grunt semiotyki muzycznej. Po wtóre – poszerzają oni przedmiot tej teorii, włączając w jego zakres, obok muzyki XVIII-wiecznej, także kompozycje barokowe z jednej strony, a XIX- i XX-wieczne z drugiej. Dodatkowo ten pierwszy (*The Sense of Music. Semiotic Essays*, 2000; *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, 2006) dokonuje krytycznej rewizji jej historycznej orientacji. Ten drugi (*Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, 2004) rozwija zainicjowany przez Kofiego Agawu wątek wzajemnych relacji między różnymi toposami, które to relacje stają się z kolei pomostem między dźwiękowym znaczeniem a muzyczną syntaksą. Sam Agawu podejmuje kwestię muzyki romantycznej w wydanej w roku 2009 *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Przy tej okazji rozszerzy swoje Uniwersum Toposów do sześćdziesięciu jeden elementów¹⁸. Do prac Agawu i Hattena powrócimy jeszcze w ostatniej części niniejszych rozważań.

¹³ Na temat XVIII-wiecznego podziału znaków na naturalne i arbitralne zob. D. E. Wellbery, *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge–New York 1984, s. 85–86.

¹⁴ J. Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, t. 1, Augsburg 1752, s. 1.

¹⁵ „The term classic is used in this book principally for purposes of chronology, although it has a number of meanings. Any perfected style in art can be called classic in the harmonious relationship of its elements and the refinement of its techniques”. Cyt. za: L. Ratner, *Classic Music...*, op. cit., s. xv.

¹⁶ K. Agawu, *Playing with Signs...*, op. cit., s. 30.

¹⁷ W. Allanbrook, *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*, ed. M. A. Smart, R. Taruskin, Berkeley 2014, s. 109–111.

¹⁸ K. Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York 2009, s. 43–44.

Zdaniem Monelle'a, analiza dzieła muzycznego, dokonywana z punktu widzenia teorii toposów, winna być zawsze oparta na fundamencie historii kultury. Szczególne znaczenie uzyskują tu jednak nie tyle gorączkowe próby obrony teorii toposów jako koncepcji historycznie poprawnej lub adekwatnej, ile świadomość kontekstów społecznych i kulturowych, związanych z poszczególnymi toposami i zmieniających się na przestrzeni dziejów¹⁹. Jak zauważa sam autor:

opisując topos muzyczny, nie wystarczy jedynie zidentyfikować dany motyw, opatrzyć go etykietą i sięgnąć po kolejny. Znaczenie każdego z toposów może obejmować ogromny semantyczny świat, powiązany z aktualnymi aspektami życia społecznego, motywami literackimi czy dawniejszymi tradycjami²⁰.

Wątek ten, zapoczątkowany w *The Sense of Music*, podejmuje Monelle w *The Musical Topic...* Szerokie konteksty związane z toposami wojskowym i myśliwskim śledzi on poczynając od czasów średniowiecza, zaś te związane z toposem pastoralnym – od starożytności. Podejmuje przy tym próbę uporządkowania kwestii znaczenia muzycznego (w tym znaczenia topicznego) w oparciu o Peirce'owską triadę „ikona – indeks – symbol”, ze szczególną rolą tego ostatniego.

I tak na płaszczyźnie symbolicznej topos myśliwski konotuje, według Monelle'a, pojęcia takie, jak radość, przygoda, męstwo, szlachetność²¹, lecz także poranek²² czy jesień²³; topos wojskowy – bohaterstwo, odwagę, brawurę, męskość, ale również tragiczną śmierć (jak u G. Mahlera)²⁴ lub Sąd Ostateczny (jak u B. Britena)²⁵; wreszcie topos pastoralny – sielankę i życie na wsi, jak również Niebo w ujęciu chrześcijańskim i śmierć jako jego obietnicę²⁶, okres Bożego Naro-

dzenia²⁷, niewinność i pojmowaną po schillerowsku naiwność²⁸ czy wreszcie miłość erotyczną²⁹.

Obok skonwencjonalizowanych konfiguracji różnych elementów dzieła muzycznego, szczególne znaczenie dla identyfikowania toposów myśliwskich, wojskowych i pastoralnych uzyskują także konkretne instrumenty muzyczne – odpowiednio: rogi (jako nawiązanie do rogów myśliwskich), trąbki i perkusja (jako instrumentarium związane z polem bitwy) oraz flety i oboje (przywołujące aulos i syrinx z jednej strony, a szafamaje z drugiej)³⁰. Jak zauważa Monelle, odwołania do ich brzmień występują w utworach muzycznych różnych epok w postaci zarówno faktycznych, notowanych w partyturze partii instrumentalnych, jak i charakterystycznych motywów czy faktur, realizowanych przez inne instrumenty.

Toposy w muzyce XIX wieku szeroko omawia Janice Dickensheets (*Nineteenth-Century Topical Analysis. A Lexicon of Romantic Topoi*, 2003, *The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century*, 2012). Jej zdaniem w muzyce romantycznej można zidentyfikować zarówno kolejne inkarnacje (iteracje?) toposów Ratnerowskich, jak i zupełnie nowe style. Wśród tych pierwszych wymienia zarówno Ratnerowskie typy (konotujący sferę dworskiej elegancji menuet, związane ze stylem pastoralnym *gigue* i *siciliano* oraz marsze, już to ceremonialne i wojskowe, już to mroczne i demoniczne³¹) oraz style (styl wojskowy o konotacjach zarówno militarnych w ścisłym sensie, jak i patriotycznych, styl myśliwski konotujący kategorię czasów zamierzchłych, bukoliczny styl pastoralny oraz improwizatorski w duchu, często wirtuozowski styl fantazji³²). Wśród nowych, XIX-wiecznych typów autorka wyróżnia walc i marsz żałobny, zaś pośród nowych stylów – m.in. styl pieśniowy (związany z romantyczną *Lied*), nokturnowy, *stile appassionato*, styl wirtuozowski, konotujący pewien rodzaj nostalgii, wywiedziony z kultury mieszczańskiej styl *biedermeier* styl burzliwy (*tempest style*) oraz style heroiczny, demoniczny, baśniowy (*fairytale music*).

¹⁹ R. Monelle, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton 2000, s. 38.

²⁰ „In describing a musical topic, it is not enough to identify a motive, give it a label, and then move on to the next. Each topic may signify a large semantic world, connected to aspects of contemporary society, literary themes, and older traditions”. Cyt. za: *ibidem*, s. 79.

²¹ *Idem*, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington–Indianapolis 2006, s. 65.

²² *Ibidem*, s. 68.

²³ *Ibidem*, s. 69–70.

²⁴ *Ibidem*, s. 178.

²⁵ *Ibidem*, s. 180.

²⁶ *Ibidem*, s. 232.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, s. 240.

²⁹ *Ibidem*, s. 258–260.

³⁰ *Ibidem*, s. 206–207.

³¹ J. Dickensheets, *The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century*, „Journal of Musicological Research” 2012, s. 102.

³² *Ibidem*, s. 105.

Przedstawionej na wstępie niniejszych rozważań definicji muzycznego toposu odpowiadają także inne pojęcia stosowane przez poszczególnych badaczy w analizie muzyki dziewiętnastowiecznej³³ – Márta Grabócz, przejąwszy od A. J. Greimasa pojęcie klasemów, wyróżnia ich szesnaście w twórczości Ferencza Liszta. Podobnie w odniesieniu do twórczości Gustava Mahlera Constantin Floros posługuje się pojęciem charakterów.

Danuta Mirka wyróżnia tymczasem trzy grupy toposów w muzyce dwudziestego wieku³⁴. Pierwszą z nich stanowią gatunki taneczne – Ratnerowskie „typy”. Druga obejmuje style narodowe i etniczne (muzyka żydowska, cygańska, orientalna, hiszpańska, latynoamerykańska, czeska, polska, rosyjska i in.). W trzeciej grupie znalazły się tymczasem odpowiedniki Ratnerowskich stylów (w tym styl uczony, śpiewny i pastoralny, a obok nich – m.in. muzyka cyrkowa, kawiarniana, jazz, topos katarzynki, muzyka dziecięca, chorał gregoriański, negro spirituals) oraz toposy marszowe – marsz wojskowy i żałobny.

Do założeń teorii toposów odwołuje się ponadto, w większym lub mniejszym stopniu, szereg innych autorów, którzy jeszcze dalej przesuwają jej granice. Niepełna pół dekady przed pogłębionym studium toposu *ombra* pióra Clive’a McClellanda (*Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*, 2012) i niemal równo dekadę przed jego znakomitą kontynuacją (*Tempesta. Stormy Music in the Eighteenth Century*, 2017), temat toposów związanych ze sferą nadnaturalną w *Czarnodziejskim flecie* W. A. Mozarta podejmuje David J. Buch (*Magic Flutes & Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, 2008).

McClelland w swych dwóch bliźniaczo skonstruowanych pracach łączy toposy *ombra* i *tempesta* – obydwie o operowej proveniencji – ze sferą zjawisk nadprzyrodzonych. W odniesieniu do dawnej, przedmozartowskiej tradycji operowej autor identyfikuje pięć kategorii znaczeniowych oraz związane z nimi pojęcia:

niebiańskie (łaskawe bóstwa, niebo, raj, Pola Elizejskie)
ceremonialne (procesje, obrzędy, ofiary, przepowiednie, wyrocznie i posągi)
złowieszcze (inkantacje, czarnoksiężstwo, duchy, grobowce, lochy, jaskinie, noc i śmierć)

³³ Związyli ich przegląd proponuje Kofi Agawu w: idem, *Music as Discourse...*, op. cit., s. 46–47.

³⁴ Na ten temat zob. ibidem, s. 48–49.

piekielne (niełaskawe bóstwa, piekło, demony i furie)
niszczyielskie (nagle zmiany na scenie, potwory, burze i trzęsienia ziemi)³⁵.

Zdaniem McClellanda, pierwsza kategoria łączy się często z „kojącym” [*soothing*] toposem pastoralnym³⁶. *Ombra* – z etymologicznego punktu widzenia dotycząca zjaw i duchów – wiąże się w szczególności z drugą i trzecią kategorią, zaś *tempesta* – etymologicznie kojarzona z obrazem burzy – z piątą. Obydwie toposy występują razem w ramach kategorii czwartej.

Warto przy tym dodać, iż *tempesta* konotować może nie tylko obrazy straszliwych kataklizmów, będących z reguły dziełem rozwścieczonych istot nadprzyrodzonych, lecz także gwałtowne wybuchy ludzkich uczuć – a więc zarówno burzę w sensie atmosferycznym, jak i wzburzenie emocjonalne³⁷.

Tak rozumiana *tempesta* budzi silne skojarzenia z Ratnerowskim toposem *Sturm und Drang*. Wszelako w związku z tym, iż na problematyczny charakter tego ostatniego zwracał uwagę już Monelle³⁸, McClelland proponuje rezygnację z tego terminu na rzecz *tempesty* właśnie. Swą propozycję argumentuje dwójako. Po pierwsze, obrazy burzy, już to w postaci atmosferycznych, już to emocjonalnych wyładowań, pojawiały się w muzyce na długo przedtem, nim „burza i napór” opanowały niemiecką literaturę³⁹. Po wtóre, z punktu widzenia muzycznej teorii toposów kłopotliwe wydaje się już samo połączenie wieloznacznej kategorii „burzy” i emocjonalnego „naporu” – tego ostatniego związanego tu raczej ze stylem wzmożonej uczuciowości⁴⁰.

³⁵ „1. Celestial – benevolent deities, heaven, paradise, and the Elysian Fields

2. Ceremonial – processions, rituals, sacrifices, prophecies, oracles, and statues

3. Ominous – incantations, sorcery, ghosts, tombs, dungeons, caves, night, and death

4. Infernal – malevolent deities, hell, demons, and furies

5. Devastating – sudden scenic transformations, monsters, storms, and earthquakes”.

Cyt. za: C. McClelland, *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lanham 2012, s. vii–viii.

³⁶ Ibidem, s. viii.

³⁷ Idem, *Ombra and Tempesta*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory...*, op. cit., s. 285–286. Zob. też: idem, *Tempesta. Stormy Music in the Eighteenth Century*, Lanham 2017, s. ix.

³⁸ R. Monelle, *The Sense of Music...*, op. cit., s. 28.

³⁹ C. McClelland, *Tempesta...*, op. cit., s. viii.

⁴⁰ Idem, *Ombra and Tempesta*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory...*, op. cit., s. 281.

Pod względem charakterystyki poszczególnych elementów dzieła muzycznego *ombra* i *tempesta* wykazują szereg cech wspólnych⁴¹. W obydwu przypadkach McClelland zwraca uwagę na elementy takie, jak molowe tonacje (z przewagą tonacji bemolowych), nietypowe modulacje, silnie schromatyzowana harmonika, fragmentaryczność melodii, częste skoki o interwał zmniejszony lub zwiększony, *ostinato* lub nuty pedałowate w basie, ruchliwość w warstwie rytmicznej, efekty *crescenda* lub nieoczekiwane pauzy. Tym, co w zdecydowany sposób odróżnia od siebie obydwie toposy, jest tempo – wolne lub umiarkowane w przypadku *ombry*, szybkie w przypadku *tempesty*⁴².

Jak już zostało powiedziane, *ombra* i *tempesta* są toposami o proveniencji operowej. Przy tym jednak łatwo odnaleźć je i zidentyfikować także w utworach religijnych oraz dziełach instrumentalnych, nie tylko programowych w ścisłym sensie.

Kolejnym autorem nawiązującym w swych badaniach do zdobyci muzycznej teorii toposów jest Eric McKee. Szeroko omawia on topos hymniczny w twórczości Ludwiga van Beethovena. Swój wywód opiera na interesującym założeniu, zgodnie z którym: „przy pomocy naszego ciała i poprzez ciało odbywa się nie tylko wykonywanie muzyki, ale także tworzenie jej wyobrażeń i analiza, świadoma lub nie”⁴³.

Julian Horton sięga po teorię toposów w analizie finału *III Symfonii d-moll* Antona Brucknera. Zwraca on uwagę na współwystępowanie toposów polki i chorału, oraz na ich wzajemne relacje⁴⁴.

Naświetlone w poprzedniej części niniejszych rozważań problemy dotyczące adekwatności teorii toposów w odniesieniu do stanu osiemnastowiecznej (i wcześniejszej) kultury muzycznej Ameryki Południowej – wówczas, przypomnijmy, kultury *in statu nascendi* – zostają przewyżczone w kolejnych stuleciach, w których kultura ta, dojrzała i okrzepła,

wykształciła własne, sobie właściwe wzorce i konwencje⁴⁵. W tym kontekście na uwagę zasługują w szczególności badania Melanie Plesch, która w dwudziestowiecznej argentyńskiej muzyce artystycznej identyfikuje szereg toposów wywiedzionych z lokalnych gatunków tanecznych (*huella*⁴⁶, *malambo*⁴⁷, *cueca*⁴⁸). W szczególny sposób autorka akcentuje fakt współistnienia w twórczości kompozytorów południowoamerykańskich toposów europejskich oraz rodzimych⁴⁹. Przy tym toposy te wchodzi z sobą we wzajemne relacje – jako jeden z przykładów badaczka przywołuje wspomnianą melodię *cueca* jako temat fugi (Ratnerowski styl uczonej) w *Sonacie fortepianowej cis-moll* (1946) Carlosa Guastavino.

Wątek południowoamerykański nie wyczerpuje bynajmniej pozaeuropejskich kontekstów teorii toposów. Horace J. Maxile Jr, łącząc historyczną perspektywę Samuela A. Floyda Jra z teorią toposów w ujęciu Kofiego Agawu, wyróżnia pięć toposów w twórczości kompozytorów afroamerykańskich: zawołanie i odpowiedź [*call and response*], blues, topos duchowości/zjawisk nadprzyrodzonych [*spiritual/supernatural*], jazz oraz signifyin(g)⁵⁰. Definicję tego ostatniego przywołuje za Floydem Jrem. Jako że

w muzyce afroamerykańskiej figury muzyczne znaczą [coś], komentując inne figury muzyczne, same siebie, wyko-

⁴⁵ Odnotujemy jednak, iż próbę analizy osiemnastowiecznej kompozycji twórcy południowoamerykańskiego podejmuje Diósnio Machado Neto. Badacz wyróżnia szereg toposów oraz zwraca uwagę na zjawisko ich tropowania w *Sinfonii Fúnebre* (1790) José Maurícia Nunesa Garcii. Przy tym sięga on jednak do rezerwuaru toposów europejskich. Na ten temat zob. D. Machado Neto, *A arte do bem morrer. O discurso tópic na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia*, „Revista Portuguesa de Musicologia” 2017, vol. 4, s. 33–66.

⁴⁶ Zob. M. Plesch, *From ‘Abandoned Huts’ to ‘Maps of the Pampas’: the Topos of the Huella and the Representation of Landscape in Argentine Art Music*, w: *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project*, ed. R. Strohm, London–New York 2018, s. 345–379.

⁴⁷ Zob. eadem, *Resisting the Malambo. On the Musical Topic in the Works of Alberto Ginastera*, „The Musical Quarterly” 2018, nr 2–3, s. 157–215.

⁴⁸ Eadem, *The Learned Style in Argentine Music. Topic Simultaneity and Rhetorics of Identity in the Work of Carlos Guastavino*, „Revista Portuguesa de Musicologia” 2017, vol. 4, s. 131–132.

⁴⁹ Eadem, *Thematic Dossier. Decentring Topic Theory. Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*, „Revista Portuguesa de Musicologia” 2017, vol. 4, s. 29.

⁵⁰ H.J. Maxile, Jr, *Signs, Symphonies, Signifyin(G). African-American Cultural Topics as Analytical Approach to the Music of Black Composers*, „Black Music Research Journal” 2008, nr 1, s. 127.

⁴¹ Autor zestawia i porównuje cechy obydwu toposów w: *ibidem*, s. 282.

⁴² *Idem*, *Tempesta...*, op. cit., s. viii.

⁴³ „To put it simply, not only do we perform music with and through our bodies but we also conceive of and analyze music, whether we realize it or not, with and through our bodies.” Cyt. za: E. McKee, *The Topic of the Sacred Hymn in Beethoven’s Instrumental Music*, „College Music Symposium” 2007, s. 23.

⁴⁴ Zob. J. Horton, *Bruckner’s Symphonies. Analysis, Reception and Cultural Politics*, Cambridge 2004, s. 26–63. Przykład ten przywołuje również Robert Hatten, zob.: R. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington 2004, s. 71.

nania innej muzyki, wykonania tego samego utworu, jak również zupełnie nowe utwory muzyczne⁵¹,

wobec tego signifyin(g) jawi się jako rodzaj tropowania istniejącego materiału muzycznego. Odbywa się ono, by użyć barwnych określeń Floyda, poprzez „figlowanie” z nim (*triffling*), przedrzeźnianie go (*teasing*) lub cenzurowanie (*censuring*)⁵². Maxile Jr przedstawia zidentyfikowane przez siebie topoty na przykładzie kompozycji *Freedom* (1968) Fredericka Tillisa, będącej artystyczną reakcją kompozytora na zabójstwo Martina Luthera Kinga.

Teoria toposów okazuje się przydatnym narzędziem nie tylko w kontekście szeroko pojętej muzyki artystycznej. William Echard (*Psychedelic Popular Music: A History through Musical Topic Theory*, 2017) przeszczepia jej założenia na grunt twórczości popularnej. Jego zdaniem teoria ta zdradza bowiem silne podobieństwo z teoriami znaczenia muzycznego właściwymi muzyce popularnej właśnie⁵³. Spośród wielu gatunków muzycznych jako najwrdzięczniejszy przedmiot badań autor wybiera nurt psychodeliczny w ramach gatunków takich, jak rock, folk, soul, funk i ich podgatunków, śledząc jego rozwój w kolejnych dekadach, począwszy od lat sześćdziesiątych XX wieku, na latach dziewięćdziesiątych skończywszy. Obok tradycyjnych toposów pastoralnych, wojskowych czy tanecznych (tu: *ragtime*) autor identyfikuje m.in. topoty marynistyczne (*naval, ocean topic*), kosmiczne (*space topic*), epickość (*epic topic*) oraz związany z hałasem i szumem *noise topic*.

NOWE SYNTEZY

W roku 2020 – sześć lat po pierwszej zakrojonej na szeroką skalę próbie systematycznego ujęcia aktualnego stanu badań nad muzyczną teorią toposów (*The Oxford Handbook of Topic Theory* pod redakcją Danuty Mirki, 2014) – ukazała się praca *Mapping Musical Signification* Joana Grimalta. Książka została pomyślana jako pierwszy z dwóch tomów. Sam autor

już na wstępie akcentuje także jej dwojaką naturę: ów dojrzały owoc jego wieloletnich badań – na poły podręcznik, na poły traktat teoretyczny – można odbierać zarówno jako ciągłą szeroką narrację, jak i zbiór powiązanych tematycznie esejów⁵⁴.

W rozdziale pierwszym Grimalt wprowadza i objaśnia podstawowe pojęcia z dziedziny semiotyki, które przeniknęły do rozważań na temat znaczenia muzycznego, a którymi autor posługiwać się będzie w zasadniczej części swej pracy. W rozdziale drugim omawia charakterystyczne figury dźwiękowe, będące nośnikami muzycznego znaczenia w twórczości kompozytorów wieku szesnastego (madrygalizmy) oraz siedemnastego (figury retoryczne). Wiele z nich przyjęło w osiemnastym wieku kształt muzycznych toposów, co, zdaniem autora, przyczyniło się do uzyskania autonomii przez muzykę instrumentalną⁵⁵.

Odniesienia do teorii toposów pojawiają się począwszy od rozdziału trzeciego i stanowią odtąd podstawę narracji pracy aż po jej zwieńczenie w rozdziale ósmym. Proponowaną przez Grimalta definicję toposu przytoczyliśmy już na wstępie niniejszych rozważań, teraz zwróćmy uwagę na dwa charakterystyczne rysy odnośnego ujęcia tematu.

Pierwszym z nich jest proces stylizacji materiału muzycznego, który autor rozumie jako przystosowanie tego ostatniego do nowego (w domyśle: obcego mu) kontekstu. Proces ten zakłada takie uproszczenie źródłowego materiału, by wydobyć jego swoiste właściwości – charakterystyczne dlań i jemu właściwe cechy⁵⁶. Stylizacja, rozumiana jako stopniowe oddalanie materiału od jego historycznych źródeł, jawi się zatem jako droga od konkretności do abstrakcji. Grimalt ilustruje ten proces na przykładzie marsza wojskowego. Punktem wyjścia jest historyczny materiał źródłowy w postaci kompozycji użytkowej, punktem pośrednim – marsz wykonywany podczas popularnych w osiemnastowiecznym Wiedniu parad wojskowych, zaś punktem dojścia – marsz jako topos w symfonii klasycznej⁵⁷.

Wiąże się z tym drugi rys charakterystyczny proponowanego przez Grimalta rozumienia pojęcia toposu muzycznego, mianowicie dynamiczna natura

⁵¹ S. A. Floyd, *The Power of Black Music. Interpreting Its History from Africa to the United States*, New York 1995, s. 95.

⁵² Ibidem, s. 8.

⁵³ W. Echard, *Psychedelic Popular Music. A History through Musical Topic Theory*, Bloomington 2017, s. 2.

⁵⁴ J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. xxi-xxii.

⁵⁵ Ibidem, s. 27-28.

⁵⁶ Ibidem, s. 82.

⁵⁷ Ibidem.

toposów. O ile Danuta Mirka, pisząc o doniosłym znaczeniu odkryć Ratnera, posługiwała się metaforą statycznej polichromii, zdobiącej architekturę starożytnej świątyni⁵⁸, o tyle Grimalt charakteryzuje pojęcie toposu poprzez analogię do „czegoś w rodzaju ruchomych obrazów raczej, aniżeli zatrzymanych w czasie przedstawień jakichś zamierzonych tradycji muzycznych”⁵⁹. Zdaniem autora, z biegiem czasu i ze względu na ich regularne wykorzystywanie, poszczególne toposy coraz bardziej oddalają się od swych historycznych źródeł.

Trzeci rozdział pracy wieńczy Grimalt kreśląc swego rodzaju pojęciową mapę, z pomocą której objaśnia układ treści kolejnych rozdziałów. Genealogie i rozwój poszczególnych toposów muzycznych śledzi w nich bowiem w odniesieniu do kilku pól semantycznych. W celu ich wyodrębnienia posługuje się kwadratem semiotycznym, który konstruuje w oparciu o dwie dychotomie: władza–wolność oraz cielesność–duchowość⁶⁰. Wyróżnione w ten sposób pola semantyczne odnoszą się do przestrzeni, w których rozbrzmiewała muzyka w wieku osiemnastym: świątyni, garnizonu i pola bitwy, przestrzeni świeckiej (zarówno przestrzonnego teatru operowego, jak i prywatnej komnaty) i sali balowej⁶¹.

Obok pracy Grimalta, w roku 2020 ukazała się jeszcze jedna publikacja ukazująca zdobycze i perspektywy teorii toposów wobec namysłu nad kwestią muzycznego znaczenia w ogóle – *The Routledge Handbook of Music Signification* pod redakcją E. Sheinberg i W. P. Dougherty’ego (2020). Trzydzieści zwartych rozdziałów zostało zgrupowanych wokół ośmiu zagadnień. Teoria toposów występuje tu w otoczeniu kontekstów filozoficznych, semiotycznych, społecznych, dotyczących problemów narracyjności, intermedialności, emocji, czy wreszcie kwestii związanych z nauczaniem. Reprezentuje ją pięć tekstów, a wśród podejmowanych przez autorów kwestii znajduje się: problem łączenia w analizie muzycznej elementów dźwiękowego znaczenia i składni (Lauri Suurpää łączy tu teorię toposów i analizę schenkerowską, do czego powrócimy w ostatniej części niniejszego tekstu);

próba nowego odczytania toposu marszowego z pierwszej części *III Symfonii* Mahlera w odniesieniu do wątków polityczno-społecznych (Lóránt Péteri); obecność zachodnioeuropejskich toposów w operze rosyjskiej ostatniego ćwierćwiecza XVIII stulecia (Johanna Frymoyer); feministyczne ujęcie motywu kołowrotka w muzyce XVIII i XIX wieku jako toposu związanego ze społeczną rolą kobiety (Chia-Li Wu) czy przeniesienie na grunt analizy muzycznej zaproponowanej przez Michela Foucaulta koncepcji heterotopii (Taylor Greer).

Trzy lata po omówionych pozycjach do rąk czytelników trafiła kolejna publikacja o przekrojowym charakterze, tym razem dotycząca związków muzycznej teorii toposów z praktyką wykonawczą – *Musical Topics and Musical Performance* pod redakcją Juliana Hellaby’ego (2023). W pierwszym z dziesięciu rozdziałów pracy Eero Tarasti kładzie terminologiczne podwaliny, odnajdując wspólny grunt dla teorii toposów i sztuki wykonawczej w założeniach semiotyki egzystencjalnej. Na szczególną uwagę zasługują rozdziały piąty (*Piano Schools, Topics and Liszt’s Sonata in B Minor*) i dziesiąty (*Romantic Performance and Gestural Topic*). W obydwu przypadkach autorki (odpowiednio: Daniela Tsekova-Zapponi i Lina Navickaitė-Martinelli) odwołują się do założeń teorii toposów w nowych kontekstach.

Tsekova-Zapponi porównuje nagrania *Sonaty h-moll* Liszta zarejestrowane w latach 1939–2007 przez dwudziestu jeden pianistów reprezentujących cztery różne szkoły pianistyczne – węgierską, francuską, rosyjską i amerykańską⁶². Inaczej niż w tradycyjnym ujęciu teorii toposów, w którym przedmiotem zainteresowania są specyficzne konfiguracje elementów dzieła muzycznego oraz niesione przez nie znaczenia, w tym przypadku autorka wzięła pod uwagę elementy właściwe sztuce wykonawczej, takie jak m.in.: tempo, frazowanie i pedalizacja⁶³. Dochodzi ona do wniosku, iż zebrane nagrania wykazują znaczne różnice w realizacji tych elementów zarówno przez przedstawicieli różnych szkół, jak i różnych pokoleń pianistów. Pociąga to za sobą różnice w interpretacji reprezentowanego przez toposy znaczenia muzycznego⁶⁴.

⁵⁸ D. Mirka, *Introduction...*, op. cit., s. 1.

⁵⁹ „Musical topoi are better approached as some kind of animated pictures than as frozen images of some ancient musical traditions”. Cyt. za: J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 83.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 118.

⁶¹ *Ibidem*, s. xxii.

⁶² D. Tsekova-Zapponi, *Piano Schools, Topics and Liszt’s Sonata in B Minor*, w: *Musical Topics and Musical Performance*, ed. J. Hellaby, London 2023, s. 102–103.

⁶³ *Ibidem*, s. 103.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 123.

Tymczasem Navickaitė-Martinelli przenosi środek ciężkości rozważań o muzycznych toposach z kategorii dzieła muzycznego na sferę charakterystycznej gestykulacji, którą podczas gry wykonują muzycy (zwłaszcza pianiści – i szczególnie w odniesieniu do repertuaru romantycznego)⁶⁵. Określone jakości muzyczne łączy ona ze specyficznymi gestami, a te z kolei – z warstwą znaczenia topicznego. Jako przykład podaje uniesienie przez wykonawcę głowy i spojrzenia w górę, skojarzone ze statycznym, wyciszonym charakterem materiału dźwiękowego i konotujące sferę transcendencji, lub gest uniesienia ręki na zakończenie wykonania, który wiąże się z kolei z toposem romantycznego bohatera⁶⁶.

TOPOSY, SCHEMATY, MOTYWY PRZEWODNIE

Zapoznawszy się z nowymi, przekrojowymi ujęciami tematu teorii toposów, niniejszym pora zbadać pojęciowe pogranicza. Uczynimy to w dwóch odsłonach. W pierwszej odwołamy się do klasycznego, *nomen omen*, rozumienia teorii toposów – dotyczy ono bowiem muzyki osiemnastego stulecia. W drugiej odniesiemy się do twórczości XIX- i XX-wiecznej.

Olga Sanchez-Kisielewska zestawia założenia teorii toposów z proponowaną przez Roberta Gjerdingena definicją charakterystycznych dla stylu *galant* schematów⁶⁷. Autorka dostrzega właściwą muzyce osiemnastowiecznej prawidłowość, zgodnie z którą w wielu przypadkach sięganie przez kompozytorów po schemat romancki łączy się z przywołaniem toposu hymnicznego – tego mianowicie, który szeroko omawiał Eric McKee (zob. drugi ustęp niniejszych rozważań). Przy tej okazji Sanchez-Kisielewska wylicza łączące obydwie teorie podobieństwa i dzielące je różnice.

Z jednej strony zarówno teoria toposów, jak i teoria schematów (w ujęciu Gjerdingena) dotyczą wzorców muzycznych, utrwalonych przez ich wielokrotne i ciągłe wykorzystywanie. Obydwie odnajdują dla

siebie miejsce w kontekście silnie skonwencjonalizowanego stylu muzyki osiemnastowiecznej. Wreszcie celem obydwu jest przywrócenie dawnego, poprawnego z historycznego punktu widzenia sposobu słuchania muzyki⁶⁸.

Jednak z drugiej strony – zdaniem autorki – podczas gdy teoria toposów zajmuje się problemami związanymi z muzycznym znaczeniem, schematy Gjerdingena pozostają z zasady neutralne semantycznie, dotyczą za to muzycznej składni. O ile toposy wiążą się na ogół z gatunkami muzycznymi i dotyczyć mogą konfiguracji dowolnych elementów dzieła muzycznego, o tyle w przypadku schematów zasadniczo nie bierze się pod uwagę niektórych elementów dzieła (np. dynamiki), brak także wyraźnych skojarzeń gatunkowych⁶⁹.

Sam Gjerdingen wypowiada się w swej pracy na temat relacji schematów i toposów, omawiając schemat *pastorelli*⁷⁰. Chociaż uznaje on, iż schemat ten zdradza pewne powinowactwo z toposem pastoralnym, to jednak nie chce w związku z tym „sugerować przesadnie silnych powiązań między a b s t r a k c y j n y m [podkr. – KW] schematem stylu *galant* a [...] «toposem», by użyć terminu Leonarda Ratnera⁷¹. Autor z właściwą sobie swadą konkluduje: „Większość schematów stylu *galant* można było dostosować do dowolnego toposu, zupełnie jak ten czy inny deseń można wykonać na mnóstwie różnych tkanin⁷²”.

Korzystając z okazji, warto jeszcze wspomnieć o Rieplowskiej triadzie schematów: *monte*, *fonte* i *pon-te*. Rzecz godna uwagi, inaczej niż w przypadku wielu schematów identyfikowanych przez Gjerdingena i nazywanych przezeń – by posłużyć się jego własnym porównaniem – na podobieństwo figur łyżwiarskich, wspomniana trójka otrzymała swe sugestywne nazwy od samego Riepla. Chociaż określenia te sugerują wyraźne skojarzenia wizualne (odpowiednio: źródło, góra i most), to jednak nie odnoszą się do jakichkolwiek pozamuzycznych kontekstów, lecz wyłącznie do

⁶⁸ Ibidem, s. 52.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ R. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York 2007, s. 120.

⁷¹ „Hence I do not want to suggest too strong a link between an abstract schema and the pastoral [...] «topic», to use Leonard Ratner's term”. Cyt. za: ibidem.

⁷² „Most of the galant schemata were adaptable to any topic, just as a particular dress pattern could be realized in any number of fabrics”. Cyt. za: ibidem.

⁶⁵ L. Navickaitė-Martinelli, *Romantic Performance and Gestural Topic*, w: *Musical Topics and Musical Performance...*, op. cit., s. 224.

⁶⁶ Ibidem, s. 238–241.

⁶⁷ O. Sanchez-Kisielewska, *Interactions between Topics and Schemata. The Case of the Sacred Romanesca*, „Theory and Practice” 2016, s. 47.

rysunku linii melodycznej. Sam Riepel, regularnie dając w *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* upust swemu charakterystycznemu dowcipowi, przyznaje, że schematy te nazwał w ten sposób „w pośpiechu; [lecz] to nic nie szkodzi” – i tak zna bowiem „bardziej jeszcze bezużyteczne określenia”⁷³. Owe sugestywne określenia nie mają tu zatem związku z toposami, lecz pełnią funkcję mnemotechniczną.

W swej pracy na temat motywów przewodnich w muzyce zachodniej w ogóle, a u Ryszarda Wagnera oraz we współczesnych partyturach filmowych w szczególności, Matthew Bribitzer-Stull rozważa rolę procesu kojarzenia (*association*) w kształtowaniu znaczenia muzycznego. Jednym z nośników tego ostatniego staje się leitmotif⁷⁴. Autor przywołuje tę kwestię w odniesieniu do sześciu innych powiązanych z nią zagadnień: muzycznej ekspresji, przedstawiania (*representation*), semiotyki, referencjalności, teorii toposów oraz subiektywności⁷⁵.

Pojęcie toposu muzycznego rozumie on podobnie jak autorzy przywołani na wstępie niniejszych rozważań. Jak powiada:

pewne konwencje muzyczne dotyczące niemal każdego z możliwych elementów dzieła muzycznego (metrum, faktury, harmonii, instrumentacji, dynamiki, konturu melodycznego i rytmicznego i tak dalej), działające razem w zgodzie, wywołać mogą u zaprogramowanej [*conditioned*] przez kulturę publiczności poczucie gatunku, otoczenia [*setting*], kontekstu czy zabarwienia, dzięki któremu muzyka może przywoływać wrażenia [dotyczące] na przykład tematów polowania, wojennych czy pastoralnych⁷⁶.

Toposy muzyczne sytuuje on wszak w pół drogi między procesami kojarzenia (*association*) i znaczenia (*dicent significance*⁷⁷). Nie są one znakami ikonicznymi,

gdyż nie próbują w ścisłym sensie naśladować czy przedstawiać przedmiotów; nie są także substytutami (dicentami) tych przedmiotów. Są za to „konstrukta- mi kulturowymi, które przywołują inne konstrukty kulturowe”⁷⁸, „kodem wytworzonym sztucznie dla przywoływania innego wytworzonego sztucznie kodu”⁷⁹. Motyw westchnienia czy fanfara wojskowa, gdy rozumieć ją jako topos, „jest niemal zawsze [znakiem] bardziej niejasnym i wielowarstwowym [...] niż wprost denotatywnym [...]”⁸⁰.

Wobec tego autor zwraca uwagę na zasadniczą różnicę między muzycznym toposem a motywem przewodnim. Z jednej strony Wagnerowskie motywy przewodnie często wiążą się z toposami ze względu na siłę ich oddziaływania. Z drugiej jednak, o ile w przypadku motywów przewodnich proces ich kojarzenia z konkretnymi przedstawieniami zachodzi, zdaniem autora, w granicach konkretnego dzieła muzycznego, o tyle toposy wykraczają poza te granice i dotyczą o wiele szerszego rezerwuaru skonwencjonalizowanych i utrwalonych w kulturze tropów. A zatem „kojarzenie w oparciu o motywy przewodnie odbywa się bardziej punktowo niż kojarzenie w oparciu o toposy”⁸¹.

OGRANICZENIA TEORII TOPOSÓW I METODY KOMPLEMENTARNE

Jak zostało zasygnalizowane na wstępie niniejszych rozważań, teoria toposów obok swych niezaprzeczalnych walorów posiada też istotne ograniczenia.

Po pierwsze – kontrowersje budzi kwestia historycznej poprawności (czy choćby adekwatności) teorii toposów. Problem ten w jaskrawy sposób przedstawił Raymond Monelle⁸². Przy tym jednak słusznie zauważa

⁷³ J. Riepel, *Anfangsgründe...*, op. cit., t. 2, Augsburg 1755, s. 44.

⁷⁴ M. Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif. From Wagner to Hollywood Film Music*, Cambridge 2015, s. 81.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ „certain musical conventions of almost every imaginable parameter (meter, texture, harmony, orchestration, dynamics, melodic profile, rhythmic profile, and so forth) working in concert can evoke for the culturally conditioned audience a sense of a genre, a setting, context, or coloration that enables the music to call forth impressions – for example – of the hunt, the military, or the pastoral”. Cyt. za: ibidem, s. 92.

⁷⁷ Autor odwołuje się tu do Peirce’owskiej trychotomii argument – dicent – thema.

⁷⁸ „cultural constructs that evoke other constructs”. Cyt. za: ibidem.

⁷⁹ „an artificial code for evoking another artificial code”. Cyt. za: ibidem.

⁸⁰ „they are almost always more vague and layered [...] than directly denotative [...]”. Cyt. za: ibidem, s. 93.

⁸¹ „leitmotivic associativity is more localized than is topical associativity”. Cyt. za: ibidem. Na ten temat wypowiedział się również Raymond Monelle. Motywy przewodnie sytuuje on zasadniczo w dziedzinie znaków ikonicznych – inaczej niż toposy, które chętnie łączy ze znaczeniem symbolicznym. Zob. R. Monelle, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton 2000, s. 77.

⁸² R. Monelle, *The Sense of Music...*, op. cit., s. 24–33.

Danuta Mirka, iż „styl kompozytorów południowoniemieckich [II poł. XVIII wieku – KW] nie wykształcił własnej teorii estetycznej, toteż nie doczekał się w tamtej epoce adekwatnej oceny krytycznej”⁸³. Trudno wobec tego, nawet zachowując historyczną poprawność, uniknąć pułapki opowiadania o muzyce klasyków wiedeńskich (czy twórców z południa w ogóle) językiem traktatów i periodyków północy⁸⁴.

Po drugie – teoria toposów zdradza pewne ograniczenia w odniesieniu do analizy muzycznej. Punktem wyjścia będą tu dla nas wątpliwości na temat „tak zwanej” teorii toposów, z których zwierza się Lawrence Kramer na kartach *The Thought of Music*. Czwarty rozdział swej pracy, pisanej w duchu muzykologii krytycznej, poświęca on problemom zmysłowego i emocjonalnego oddziaływania muzyki oraz związku tego ostatniego z poszukiwaniem i odczuwaniem przyjemności. Do teorii toposów autor odnosi się przy okazji omówienia inicjalnego motywu *Kwintetu smyczkowego Es-dur KV 614 W. A. Mozarta* – tego samego, który w kontekście tej teorii szczegółowo omawia Kofi Agawu⁸⁵. To, co dla zwolenników teorii toposów jawić się może jako topos rogów myśliwskich, Kramerowi przypomina raczej „serię dźwięczeń i pociągnięć, to uderzenie, to znów pchnięcie, a każde z nich to cios w żebra albo i nieco niżej, naśladowanie bełkotu lub szczebiotliwej paplaniny”⁸⁶. Jego zdaniem, ciągle repetycje inicjalnego motywu pozbawiają go jakiegokolwiek znaczenia (także topicznego), podobnie jak dzieje się w przypadku uporczywego powtarzania tego samego słowa⁸⁷. Spostrzeżenie to prowadzi autora do sformułowania bardziej ogólnego sądu na temat teorii toposów:

Teoria [toposów] (tak zwana, w istocie to taksonomia) jest poddziałem semiotyki muzycznej [...]. Taksonomie [...] nazbyt często odkrywają tylko to, czego poszukują, mianowicie same siebie.⁸⁸

Takie postawienie sprawy, to znaczy sprowadzenie teorii toposów do prostego zbioru nie dość ściśle powiązanych ze sobą pojęć, rodzi szereg istotnych konsekwencji. Najistotniejszą wydaje się kwestia przydatności omawianej teorii dla analizy muzycznej. Jak przeszło dekadę po Ratnerze pisał Kofi Agawu:

Choć toposy mogą dawać wskazówki na temat tego, co jest w utworze muzycznym przedmiotem „dyskusji” [...], to jednak nie wydaje się, aby wystarczyły one do podtrzymania ujęcia kompozycji muzycznej w sposób zakładający jego niezależność i samoregulację; kierują ku domenie ekspresji, lecz nie posiadają składni. W projekcie Ratnera brak czegokolwiek, co mówiłoby nam o tym, dlaczego styl śpiewny powinien następować po wybuchach uczuciowości lub dlaczego fanfar używa się zmierzając ku zwieńczeniu okresu [muzycznego]⁸⁹.

Teoria toposów, choć atrakcyjna z perspektywy muzycznego znaczenia, okazuje się w tym ujęciu bezradna w obliczu problemu formy i narracji dzieła muzycznego. Poszczególni badacze zajmują wobec tej kwestii różne stanowiska. Przywołajmy tu trzy z nich.

Śmiałą próbę przetrzucenia pomostu między teorią toposów a muzyczną formą i narracją podejmuje Kofi Agawu (*Playing with Signs...*). W tym celu zaopieczna od Romana Jakobsona pojęcia semiozy introwersyjnej i ekstrawersyjnej. Definiuje je w sposób następujący:

Semioza introwersyjna dotyczy odniesień wewnętrznych, niewykraczających poza granice samej muzyki, skierowanych zarówno wstecz, jak i naprzód, retrospektywnych i prospektywnych, tymczasem semioza ekstrawersyjna dotyczy

⁸³ Tłum. Marcin Trzęsiok; D. Mirka, *Wstęp do The Oxford Handbook of Topic Theory* s. XX w niniejszym tomie. Oryginalny tekst angielski w: D. Mirka, *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory...*, op. cit., s. 9.

⁸⁴ Na temat ożywionych korespondencyjnych debat między uczonymi i kompozytorami północno- i południowoniemieckimi zob. G. A. Wheelock, *Haydn's Ingenious Jesting with Art. Contexts of Musical Wit and Humor*, New York 1992, s. 35.

⁸⁵ K. Agawu, *Topics and Form in Mozart's String Quintet in E Flat Major*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory...*, op. cit., s. 474–492.

⁸⁶ „a riot of jabs and wriggles, one hammering, the other thrusting, each one a poke in the ribs, or somewhere a little lower; an imitation of babble or prattle”. Cyt. za: L. Kramer, *The Thought of Music*, Oakland 2016, s. 70.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 189.

⁸⁸ „The theory (so-called; it is really a taxonomy) is a subdivision of musical semiotics [...]. The taxonomies [...] all too often discover only what they look for, namely themselves”. Cyt. za: *ibidem*.

⁸⁹ „While topics can provide clues to what is being «discussed» in a piece of music [...], they do not seem able to sustain an independent and self-regulating account of a piece; they point to the expressive domain, but they have no syntax. Nothing in Ratner's scheme tells us why the singing style should come after the outbursts of sensibility, or why fanfare is used towards the end of the period”. Cyt. za: K. Agawu, *Playing with Signs...*, op. cit., s. 20.

powiązań o charakterze zewnętrznym, pozamuzycznym, referencjalnym⁹⁰.

O ile jednak sam Jakobson, powołując się z kolei na myśl Nicolasa Ruweta, uważa, iż semioza muzyczna wykazuje charakter wyłącznie introwersyjny⁹¹ i nawet muzyka programowa nie jest w tym względzie wyjątkiem⁹², o tyle Agawu adaptuje na potrzeby sztuki dźwięków obydwie typy semiozy. Muzyczne toposy, jako „oderwana od [pierwotnego – przyp. – KW] kontekstu forma dawnego, historycznego stylu, który sam daje się opisywać jako «zewnętrzny» w odniesieniu do muzyki”⁹³, wiążą się z semiozą ekstrawersyjną, podczas gdy z semiozą introwersyjną łączy się np. analiza harmoniczna i metryczna – owe „sprawy właściwe muzyce, umożliwiające wyjaśnienie jej struktury i składni”⁹⁴. Kreowanie muzycznych znaczeń Agawu postrzega jako tytułową grę między obydwojema typami semiozy.

Rozważania teoretyczne stanowią w *Playing with Signs...* fundament trzech obszernych analiz muzycznych. Autor bierze na warsztat pierwsze części cyklicznych kompozycji kameralnych: *Kwintetu smyczkowego C-dur* KV 515 W. A. Mozarta, *Kwartetu smyczkowego d-moll* op. 76 nr 2 J. Haydna i *Kwartetu smyczkowego a-moll* op. 132 L. van Beethovena. Mając świadomość, iż nie istnieje pojedyncza metoda analityczna, która pozwalałaby badaczowi na formułowanie w pełni adekwatnych rozstrzygnięć dotyczących muzycznego znaczenia, Agawu łączy zdobycze teorii toposów (semioza ekstrawersyjna) z elementami analizy schenkerowskiej i wiedzy o formach muzycznych (semioza introwersyjna). Nieprzypadkowy wydaje się przy tym wybór pierwszych części przywołanych dzieł. Bogate w znaczenia topiczne z jednej strony, a z drugiej – wyraźnie nacechowane (jak powiedziałby Hatten) od

strony formalnej (bo reprezentujące przeważnie silnie skonwencjonalizowaną formę sonatową), okazują się one wspaniałym polem wzmiankowanej przez autora semiotycznej gry.

Robert Hatten poddaje pod rozważenie zjawisko tropowania toposów oraz pojęcie gatunków ekspresywnych. Tropowanie toposów definiuje jako „połączenie w jednym miejscu dwóch kategorii stylów, nieprzystających do siebie w odmiennych okolicznościach, w taki sposób, by poprzez ich zderzenia lub fuzję uzyskać wyjątkowe znaczenie ekspresyjne”⁹⁵. Toposy postrzega zaś jako znakomity materiał do tropowania właśnie ze względu na ich „silne korelacje lub skojarzenia ze znaczeniem ekspresyjnym [...]”⁹⁶. Hatten ilustruje swą definicję przykładami zaczerpniętymi z twórczości kompozytorów różnych epok (zestawienie tematu *galant* i kontrapunktu w typie lamentu z *Fugi As-dur* z drugiego tomu DWK J. S. Bacha, zderzenie toposów uwertury francuskiej i fugi w *gigue* wieńczącym *Suitę francuską D-dur* tegoż, topos gawota zderzany z szeregiem innych toposów w wariacjach z *Sonaty D-dur* KV 284 W. A. Mozarta, tropowanie toposów walca i *ländlera* oraz toposów wojskowych u F. Schuberta, R. Schumanna i G. Mahlera). Zdaniem autora, to właśnie dynamiczna relacja między tropowanymi toposami napędza muzyczną narrację i dramaturgię. Dzieje się tak nawet w przypadku rozbudowanych kompozycji wieloczęściowych.

Tymczasem u podłoża rozważań Hattena na temat gatunków ekspresywnych leży przekonanie o problematycznym charakterze tradycyjnej dialektyki formy i ekspresji muzycznej. Autor rozważa szereg prób określenia relacji między obiema dziedzinami, poczynając od tych, w których dziedziny te jawią się wprawdzie jako kategorie komplementarne, lecz przy tym wciąż rozłączne (struktura jako powłoka, ekspresja jako wypełnienie czy – bardziej obrazowo – struktura jako ciastko [*cake*], ekspresja jako polewa [*icing*]; struktura jako statyczna warstwa głęboka, ekspresja jako dynamiczny proces w warstwie powierzchniowej; struktura jako składnia, ekspresja jako znacze-

⁹⁰ „Introversion semiosis denotes internal, intramusical reference, both backward and forward, retrospective and prospective, while extroversion semiosis denotes external, extramusical, referential connection”. Cyt. za: ibidem, s. 132.

⁹¹ Cyt. za: R. Jakobson, *Język i inne systemy komunikacji*, tłum. A. Tanalska, w: idem, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, Warszawa 1989, s. 68–69.

⁹² Ibidem, s. 70.

⁹³ „abstracted form of a previous historical style, the style itself describable as «external» to the piece”. Cyt. za: K. Agawu, *Playing with Signs...*, op. cit., s. 132.

⁹⁴ „the stuff of music, enabling an explication of structure and syntax”. Cyt. za: ibidem.

⁹⁵ „Troping in music may be defined as the bringing together of two otherwise incompatible style types in a single location to produce a unique expressive meaning from their collision or fusion [...]”. Cyt. za: R. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, op. cit., s. 68.

⁹⁶ „strong correlations or associations with expressive meaning”. Cyt. za: ibidem.

nie), a kończąc na długim łańcuchu aktów ekspresji (wyrażania) i organizacji (strukturyzowania) – lub, ściślej mówiąc, wyrażania struktur i strukturyzowania wyrażen [expressed structures and structured expressions] – dokonywanych w toku komponowania, wykonywania, percepcji, krytyki oraz analizy utworu muzycznego⁹⁷. W ten sposób Hatten dąży do zniesienia utrwalonej w XX-wiecznej myśli muzycznej opozycji między obiema kategoriami.

Pojęcie gatunków ekspresyjnych definiuje on w odniesieniu do tradycyjnej kategorii gatunków formalnych. Jak zauważa, podręcznikowe definicje takich gatunków, jak sonata, fuga czy forma binarna informują przede wszystkim o szeregu cech konstrukcyjnych, które stanowią o porządku ogniw w kompozycjach wieloczęściowych lub o następstwie tonacji czy tematów w ramach pojedynczego ogniwa. Idąc tym tropem, można by wyciągnąć następujący wniosek: tok narracji i plan dramaturgiczny utworu muzycznego układa się – i układać powinien – podług właściwych danemu gatunkowi procedur formalnych, nie zaś zgodnie z warstwą treściową (wyrazową) samego dzieła. Tymczasem, zdaniem Hattena, o przebiegu narracji i dramaturgii utworu muzycznego decyduje w równym stopniu jego struktura (reprezentująca gatunek formalny, taki jak sonata czy fuga) oraz warstwa wyrazowa (reprezentująca gatunek ekspresyjny, taki jak gatunek tragiczny, pastoralny czy heroiczny). Na usługach tej pierwszej znajdują się wspomniane wyżej procedury formalne, których skonwencjonalizowane następstwa informują odbiorcę dzieła o porządku i postępie dźwiękowej narracji. W służbie tej drugiej pozostaje dźwiękowa treść z jej znaczeniami topicznymi⁹⁸.

W tym ujęciu gatunki ekspresywne „porządkują wyższe poziomy organizacji wyrazowej «fabuły» danej części utworu muzycznego”⁹⁹. W związku z tym:

Jako że gatunki ekspresywne podlegają uzgodnieniu ze schematami formalnymi takimi jak sonata, mogą one pomóc

w wyjaśnieniu zdarzeń i odstępstw [od wzorców] formalnych, które jawić się mogą jako nie całkiem umotywowane z perspektywy czysto formalistycznej¹⁰⁰.

Autor charakteryzuje i różnicuje poszczególne gatunki w kontekście trzech podstawowych opozycji, a całość przedstawia graficznie w postaci kwadratu. Jego poziome boki reprezentują dychotomię trybów (od lewej: dur i moll), zaś boki pionowe – popularny w XVIII wieku podział stylów muzycznych (od góry: style wysokie, średni i niski). Posługując się tak skonstruowanym modelem, Hatten wyznacza granice między dwoma biegunowo odmiennymi domenami ekspresji – tragizmem i komizmem (nie-tragizmem). Ten pierwszy określa jako pojęcie nacechowane [marked], zaś ten drugi – jako nienacechowane [unmarked]. Przy tym, jako że opozycję obydwu typów pojęć postrzega jako asymetryczną¹⁰¹, temu pierwszemu nadaje znaczenie węższe (muzyczny tragizm charakteryzuje w tym ujęciu wyłącznie połączenie trybu molowego oraz stylu wysokiego), zaś temu drugiemu – o wiele szersze (charakteryzuje je bowiem każda inna kombinacja wyżej wymienionych elementów).

Wychodząc od owej generalnej opozycji tragizmu i nie-tragizmu, Hatten wyróżnia szereg gatunków ekspresyjnych, a każdy z nich charakteryzuje za pomocą wspomnianych wyżej parametrów (tryb durowy lub molowy, przynależność do stylu wysokiego, średniego lub niskiego oraz poziom nacechowania). Gatunki te wykazują ścisły związek z muzycznymi toposami. W przeciwieństwie jednak do samych toposów – niezdolnych, jak pisał Agawu, do „podtrzymania ujęcia kompozycji muzycznej w sposób zakładający jego niezależność i samoregulację” – gatunki ekspresywne z powodzeniem służą, przypomnijmy, organizacji wyższych poziomów wyrazowej „fabuły” utworu muzycznego. Zdaniem Hattena, czynią to zasadniczo na dwa sposoby:

sugerują zmianę stanu (jak w tragiczno-tryumfalnym gatunku *V Symfonii* Beethovena) lub udramatyzowaną nie-

⁹⁷ Ibidem, s. 9–11.

⁹⁸ Zdaniem Hattena muzyczne topoty często sygnalizują konkretne gatunki ekspresywne, zob. idem, *On Narrativity in Music. Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven*, „Indiana Theory Review” 1991, s. 77.

⁹⁹ „coordinate larger scale organization of the expressive «plot» of a movement”. Cyt. za: ibidem, s. 75.

¹⁰⁰ „Since expressive genres are negotiated with formal schemes such as sonata, they can help explain events and formal departures that might appear incompletely motivated from a purely formalist perspective”. Cyt. za: ibidem.

¹⁰¹ Na ten temat zob. idem, *Interpreting Musical Gestures...*, op. cit., s. 11–12.

możność zmiany stanu (jak w tragicznych na wskroś finałach sonat fortepianowych *Appassionata* i *Tempesta*)¹⁰².

W innym miejscu, lecz w podobnym tonie, autor powiada:

Chociaż gatunki ekspresywne mogą dotyczyć przejścia z jednego stanu topicznego do innego, możliwe jest także, jak sugeruje przykład finału *Appassionaty*, by gatunek ekspresywny pozostawał w granicach pojedynczego stanu topicznego.¹⁰³

Byron Almén łączy z kolei założenia teorii toposów z rozwijaną przez siebie teorią narracji muzycznej, której założenia opiera na językowych teoriach Jakóba Liszki i Northropa Frye'a. Od Liszki zapożycza hierarchię trzech poziomów narracji – agensowego [agential], aktantowego [actantial] i narracyjnego [narrative level] – i adaptuje ją na potrzeby analizy muzycznej¹⁰⁴. W ujęciu Alména na pierwszym z poziomów dochodzi do identyfikacji i uporządkowania w czasie poszczególnych jednostek znaczenia muzycznego. Na drugim dokonuje się refleksja na temat dynamiki relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi jednostkami. Na trzecim zaś następuje określenie właściwego dla danej narracji archetypu.

To ostatnie pojęcie przejmuje Almén od Northropa Frye'a. Kanadyjski badacz i krytyk wyróżnia w literaturze cztery archetypy. Wyprowadza je z różnych kombinacji dwóch podstawowych opozycji – porządek/transgresja [order/transgression] i zwycięstwo/klęska [victory/defeat]. Kombinacja porządku i zwycięstwa daje „romans”, klęski i transgresji – „tragedię”, klęski

i porządku – „ironię”, zaś zwycięstwa i transgresji – „komedię”¹⁰⁵.

Z jednej strony, o ile dwa pierwsze poziomy analizy (agensowy i aktantowy) dotyczyły samej muzyki, o tyle granice poziomu narracyjnego rozciągają się poza obręb sztuki dźwięku – obejmują bowiem, oprócz trudu analizy w ścisłym sensie, także akty interpretacji dokonywane przez słuchacza lub badacza w kontekście rozmaitych aspektów kulturowych i społecznych. Takie postawienie sprawy zdaje się otwierać drogę do analizy narracyjnej muzycznym toposom.

Z drugiej strony – jak wyjaśnia Małgorzata Pawłowska:

archetypów narracyjnych nie należy [...] utożsamiać z obecnością konkretnych toposów czy tonów. Chodzi tu raczej o strategię narracyjną rozwijaną w czasie dzieła. Zatem na przykład archetyp tragedii nie jest równoznaczny z tragicznym „tonem” kompozycji i odwrotnie – tragiczny ton czy topos nie determinują archetypu tragedii¹⁰⁶.

Almén wyróżnia siedem rodzajów interakcji między muzyczną narracją a toposami¹⁰⁷ – dodajmy od razu: rozumianymi przez autora po Hattenowsku, a zatem podszytymi narracyjnością już w punkcie wyjścia. Typ pierwszy obejmuje kompozycje obfitujące w toposy, lecz pozbawione charakteru narracyjnego, typ drugi – utwory, w których o przebiegu narracji decyduje obecność pojedynczego toposu, a typy trzeci, czwarty i piąty – dzieła, w których toposy uzyskują szczególne znaczenie, na poziomie, odpowiednio, trzecim (narracyjnym), drugim (aktantowym) oraz pierwszym (agensowym). Typ szósty jest typem mieszanym, a siódmy obejmuje utwory, w których toposy są wprawdzie obecne, lecz nie odgrywają znaczącej roli w kształtowaniu muzycznej narracji.

Obok siedmiu wymienionych wyżej typów, autor wyróżnia jeszcze dwa inne. Do ósmego typu zalicza utwory, w których muzycznej narracji nie towarzyszą toposy, zaś do typu dziewiątego – dzieła pozba-

¹⁰² „Expressive genres imply changes of state (as in the tragic-to-triumphant genre of Beethoven's *Fifth Symphony*), or a dramatization of the inability to change state (as in the relentlessly tragic finales to the «*Appassionata*» and «*Tempest*» piano sonatas)”. Cyt. za: idem, *On Narrativity in Music...*, op. cit., s. 76.

¹⁰³ „Although expressive genres may involve a progression from one topical state to another, it is also possible, as suggested by the example of the *Appassionata* finale, for an expressive genre to remain within a single topical state.” Cyt. za: idem, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington 1994, s. 91.

¹⁰⁴ B. Almén, *Narrative and Topic*, „Indiana Theory Review” 2004, s. 10–12. Zob. też: idem, *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington 2008, s. 74. Zob. także: M. Pawłowska, *Muzyczne narracje o kochankach z Weroną. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Toruń 2016, s. 99–100.

¹⁰⁵ B. Almén, *Narrative and Topic*, op. cit., s. 11. Zob. też: idem, *A Theory of Musical Narrative*, op. cit., s. 74. Zob. także: M. Pawłowska, *Muzyczne narracje...*, op. cit., s. 99.

¹⁰⁶ M. Pawłowska, *Muzyczne narracje...*, op. cit.

¹⁰⁷ B. Almén, *Narrative and Topic...*, op. cit., s. 17. Zob. też: idem, *A Theory of Musical Narrative...*, op. cit., s. 78.

wione zarówno wyrazistej narracji, jak i materiału topicznego.

Powyższe uwagi wieńczą niniejszy przegląd różnorodnych ujęć muzycznej teorii toposów. Rozważania te nie wyczerpują bynajmniej tematu samej teorii oraz jej wartości w kontekście badań nad muzycznym znaczeniem. Naszkicowany powyżej obraz jej rozwoju ukazuje, jak daleką drogę przeszła ona od momentu nakreślenia jej założeń przez Leonarda Ratnera aż po osiągnięcie interdyscyplinarnego charakteru w czasach obecnych. Najnowsze badania, ukazujące wciąż nie dość dobrze rozpoznane związki pomiędzy toposami i sztuką wykonawczą, skłaniają do refleksji nad faktyczną rozległością jej przedmiotu. Słusznie zauważa Kofi Agawu, iż Uniwersum Toposów nieustannie rozszerza się na podobieństwo prawdziwego Wszechświata i nie przestanie tego czynić aż po ostatni dzień nauki¹⁰⁸.

BIBLIOGRAFIA

- Agawu Kofi, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, New York 2009.
- Agawu Kofi, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Allanbrook Wye, *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*, ed. Mary Ann Smart, Richard Taruskin, University of California Press, Berkeley 2014.
- Almén Byron, *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press, Bloomington 2008.
- Almén Byron, *Narrative and Topic*, „Indiana Theory Review” 2004, s. 1–38.
- Bribitzer-Stull Matthew, *Understanding the Leitmotif. From Wagner to Hollywood Film Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- Buch David J., *Magic Flutes & Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, Chicago University Press, Chicago 2008.
- Dickensheets, Janice, *Nineteenth-Century Topical Analysis. A Lexicon of Romantic Topoi*. „The Pendragon Review”, 2003, s. 5–19.
- Dickensheets Janice, *The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century*, „Journal of Musicological Research” 2012, s. 97–137, DOI: 10.1080/01411896.2012.682887.
- Echard William, *Psychedelic Popular Music. A History through Musical Topic Theory*, Indiana University Press, Bloomington 2017.
- Floyd Samuel A., *The Power of Black Music. Interpreting Its History from Africa to the United States*, Oxford University Press, New York 1995.
- Gjerdingen Robert, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York 2007.
- Grases Cristian, *Is It Really Just Baroque? An Overview of Latin American Colonial Choral Music*, „The Choral Journal” 2014, nr 2, s. 24–35.
- Grimalt Joan, *Mapping Musical Signification*, Springer, Cham 2021.
- Hatten Robert, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington 2004.
- Hatten Robert, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- Hatten Robert, *On Narrativity in Music. Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven*, „Indiana Theory Review” 1991, s. 75–98.
- Horton Julian, *Bruckner's Symphonies. Analysis, Reception and Cultural Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Jakobson Roman, *Język i inne systemy komunikacji*, tłum. Anna Tanalska, w: idem, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 59–74.
- Kramer Lawrence, *The Thought of Music*, University of California Press, Oakland 2016.
- Machado Neto Diósnio, *A arte do bem morrer. O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia*, „Revista Portuguesa de Musicologia” 2017, vol. 4, s. 33–66.
- Maxile, Jr Horace J., *Signs, Symphonies, Signifyin(G). African-American Cultural Topics as Analytical Approach to the Music of Black Composers*, „Black Music Research Journal” 2008, nr 1, s. 123–138.
- McClelland Clive, *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lexington Books, Lanham 2012.
- McClelland Clive, *Tempesta. Stormy Music in the Eighteenth Century*, Lexington Books, Lanham 2017.
- McKee Eric, *The Topic of the Sacred Hymn in Beethoven's Instrumental Music*, „College Music Symposium” 2007, s. 23–52.

¹⁰⁸ K. Agawu, *Playing with Signs...*, op. cit., s. 128.

Monelle Raymond, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2006.

Monelle Raymond, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton 2000.

Musical Topics and Musical Performance, ed. Julian Hellaby, Routledge, London 2023.

Pawłowska Małgorzata, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.

Plesch Melanie, *From 'Abandoned Huts' to 'Maps of the Pampas'. The Topos of the Huella and the Representation of Landscape in Argentine Art Music*, w: *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project*, ed. Reinhard Strohm, Routledge, London–New York 2018, s. 345–379.

Plesch Melanie, *Resisting the Malambo. On the Musical Topic in the Works of Alberto Ginastera*, „The Musical Quarterly” 2018, nr 2–3, s. 157–215.

Plesch Melanie, *The Learned Style in Argentine Music. Topic Simultaneity and Rhetorics of Identity in the Work of Carlos Guastavino*, „Revista Portuguesa de Musicologia” 2017, vol. 4, s. 121–140.

Plesch Melanie, *Thematic Dossier. Decentring Topic Theory. Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*, „Revista Portuguesa de Musicologia” 2017, vol. 4, s. 27–32.

Ratner Leonard, *Classic Music. Expression, Form and Style*, Schirmer Books, New York 1980.

Ratner Leonard, *Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas*, „Early Music” 1991, nr 4, s. 615–619.

Riepel Joseph, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Johann Jakob Lotter, Augsburg 1752, 1755.

The Oxford Handbook of Topic Theory, ed. Danuta Mirka, Oxford University Press, New York 2014.

The Routledge Handbook of Music Signification, ed. Esti Sheinberg, William P. Dougherty, Routledge, London 2020.

Sanchez-Kisielewska Olga, *Interactions between Topics and Schemata. The Case of the Sacred Romanesca*, „Theory and Practice” 2016, s. 47–80.

Suurpää Lauri, *Death in Winterreise. Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*, Indiana University Press, Bloomington 2014.

Tarasti Eero, *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, De Gruyter, Berlin–Boston 2012.

Wellbery David E., *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1984.

Wheelock Gretchen A., *Haydn's Ingenious Jestings with Art. Contexts of Musical Wit and Humor*, Schirmer Books, New York 1992.

SUMMARY

Krzysztof Wyglądacz

The Universe Is Expanding. Old and New Horizons of Topic Theory

This paper shall serve as an overview of recent publications on the field of topic theory in music. Its point of departure is marked by three definitions of musical topic, formulated by Danuta Mirka, Eero Tarasti and Joan Grimalt, respectively. According to these definitions, musical topics are recurrent features of musical style, which, taken out of their primary context and used in another one, form associations – often, but not always referential – to some established social and cultural conventions.

The main body of the text is laid out in five main sections. In the first section the concept of musical topics is traced back to its origins in Leonard Ratner's *Classic Music. Expression, Form and Style* (1980). The second follows its development in subsequent decades in general and broadening its scope in particular. Three large-scale publications – Joan Grimalt's *Mapping Musical Signification* (2021), *The Routledge Handbook of Music Signification* edited by Esti Sheinberg and William P. Dougherty (2020) and *Musical Topics and Musical Performance* edited by Julian Hellaby (2023) – are examined in the third section. In the fourth, relations between topics and 18th-century schemata (as defined by Robert Gjerdingen) and 19th- and 20th-century leitmotifs are examined. The last section outlines some of the boundaries of topic theory, especially its ambiguous status as historically correct mode of analysis and its difficulty in providing relevant insight into musical syntax.

Keywords

expression, music analysis, musical meaning, musical signification, topic theory