

Michał S. Sołtysik

UNIwersytet Warszawski

Topika w muzyce – definicje, historia, znaczenie

Abstract

Topics in music – definitions, history, meaning

The aim of the article is to present the concept of topics in music, which was associated with the presentation of this term in the history of culture and literature. Due to the broader context, it will be possible to present this Greek term more fully in musicology and in relation to the interpretation of selected examples of musical works. The study consists of three complementary parts. The first introduces to the genesis of the concept, which originates from ancient rhetoric and has been described, among others by Aristotle, Cicero or Boethius. The second part of the article is the presentation of the topic in the context of the analyzes of Ernst Robert Curtius, Janina Abramowska and Jacek Jadacki in the field of literary studies. The last and most extensive part of this text is devoted to showing topics in musicology on the example of several authors. The papers on topic theory will be highlighted, which since the 1980s has been mainly developed by researchers from Anglo-Saxon countries.

Keywords

music and topics, theories of musical topos, content of a musical piece, musical semantics, topical music analysis

Fascynujące wędrówki topicznych motywów poprzez wieki i kraje dowodzą raz ich niesłychanej żywotności, a z drugiej strony argumentują dążenia wielkiej rzeszy artystów pragnących wzbogacić istniejące już zasoby skarbnicy owej ekfrazy. Zadziwiające metamorfozy znaczeń tych mentalnych i kulturowych emblematów, przeobrażeń często w kierunku ich kontrastu, działają [...] na rzecz ich nieustającej aktualności. Mają także funkcję stabilizacyjną naszego bytowania w świecie i kulturze, wzmagają nasze poczucie czegoś stałego, a tym samym kojącego w tym ciągle zmieniającym się tygłu przemian.

Jolanta Szulakowska-Kulawik¹

Celem artykułu jest przedstawienie pojęcia topiki w muzyce, co wiąże się z ukazaniem go w historii kultury i literaturoznawstwie. Dzięki uwzględnieniu szerszego kontekstu będzie możliwa pełniejsza prezentacja tego greckiego terminu w muzykologii oraz w odniesieniu do interpretacji wybranych przykładów utworów muzycznych.

Studium składa się z trzech komplementarnych części. Pierwsza wprowadza genezę omawianego pojęcia, które wywodzi się ze starożytnej retoryki i zostało opisane przez Arystotelesa, Cycerona czy Boecjusza. Drugą część artykułu stanowi prezentacja topiki w kontekście analiz Ernsta Roberta Curtiusa, Janiny Abramowskiej i Jacka Jadackiego na gruncie literaturoznawstwa. Ostatnia i najbardziej obszerna część niniejszego tekstu poświęcona jest ukazaniu topiki w muzykologii. Przedstawione zostaną m.in. prace dotyczące *topic theory*, która od lat 80. XX wieku rozwijana jest głównie przez badaczy z krajów anglosaskich².

1 J. Szulakowska-Kulawik, *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej*, praca doktorska, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015, s. 745–746.

2 Niniejszy tekst jest oparty na podstawie pierwszego rozdziału magisterium pod tytułem *Topika apokaliptyczna w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, które zostało napisane w Instytucie Nauk o Kulturze i Religii UKSW w Warszawie pod

Topika – geneza terminu

Topika to starożytny termin pochodzący z języka greckiego, a jej pierwotne znaczenie odnosiło się do reguł sprawnej argumentacji bądź rozszerzania perspektywy o nowy punkt widzenia. Była także rozumiana jako sprawdzone miejsce retoryczne, skuteczne w dialektycznych dyskusjach. W *Topikach*, wczesnej pracy Arystotelesa, nie znajduje się żadna wyeksplikowana definicja tego istotnego ówczesnie terminu. Omawiane pojęcie nie zostało ściśle określone ze względu na powszechną znajomość i użycie słowa *topos* przed pismami filozofa ze Stagiry³. Arystoteles posługiwał się takimi pojęciami jak: ogólnik, komunał bądź wspólny punkt odniesienia (łacińskie *loci communes*) dopiero w *Retoryce*. Myśliciel podzielił *toposy* na kilka rodzajów, składających się na fundament logicznej argumentacji; należą do nich: formalne, gatunkowe i ogólne. Te ostatnie określił jako: „ogólne punkty odniesienia, których uświadomienie sobie pozwala mówcy bez większych trudności, w każdym konkretnym przypadku, przemawiać w sposób wiarygodny”⁴. Wiarygodność uzyskiwano przez odniesienie do doświadczeń wspólnych każdemu człowiekowi w powiązaniu z wiedzą psychologiczną odzwierciedlającą się w *topoi*. Cała koncepcja opierała się na podstawie utrwalonego pojęcia *toposu* w retorycznej tradycji.

Na skutek braku jednoznacznej definicji, w późniejszych wiekach zakres semantyczny *topiki* uległ rozszerzeniu w kierunku metaforycznych opisów. W *Topikach* Marka Tuliusza Cyncerona pojawiło się więc *sedes argumentorum* tłumaczone z języka łacińskiego jako siedlisko argumentów, innymi słowy – lokalizacja prawidłowych uzasadnień. Wśród autorów rozwijających teorię omawianego pojęcia warto wymienić też Anicjusza Manliusza Sewerynusa Boecjusza, którego pisma istotnie wpłynęły na percepcję teorii *topik* w średniowieczu⁵.

kierunkiem prof. ucz. dr hab. Małgorzaty Wrześniak (praca obroniona 15 lipca 2020 roku).

- 3 Por. K. Leśniak, *Wstęp*, w: *Arystoteles, Hermeneutyka. Topiki. O dowodach sofistycznych*, tłum. K. Leśniak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 32–34.
- 4 H. Podbielski, *Wstęp. Teoria wymowy przed Arystotelesem*, w: *Arystoteles, Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 37.
- 5 „Logicy dojrzałego średniowiecza tacy jak Abelard, Piotr Hiszpan, Albert Wielki, William Sherwood czy Lambert z Auxerre, rozumieli naukę o *loci* w duchu Boecjusza, a nie Cyncerona czy Arystotelesa, a więc jako metodę gwarantowania

Późniejsza tradycja wykształciła określenia takie jak: magazyn, źródło, wzór, arsenał czy matryca. W wiekach średnich oprócz miejsc wspólnych wyróżniano tzw. *idia topica* – miejsca specjalne, co było podstawą do porządkowania zbiorów pogrupowanych na *loci* teologiczne lub prawne⁶.

Renesansowi humaniści wraz z odrodzeniowymi arystotelikami nie tylko sprzeciwili się scholastycznej dialektyce, lecz również przyczynili się do źródłowego odczytania topik u Stagiryty, jednocześnie rozwijając sposoby ich stosowania⁷. Przeobrażenie rozumienia toposu, pozwalające na adaptację tego terminu z retoryki do kultury, mogło zostać osiągnięte dzięki arystotelesowskiemu rodzajowi toposów ogólnych. W tym ujęciu topika mogła stać się punktem odniesienia dla rozmaitych egzemplifikacji z zakresu sztuki, ponieważ – poza funkcją heurystyczną – pomagała ona w odnalezieniu adekwatnego motywu tematycznego⁸. Pojmowanie toposu jako wspomnianego miejsca wspólnego bądź zasady strukturalnej stanowiło odpowiedni fundament, aby z czasem można było zastosować topikę do analizy utworów muzycznych.

Topika w literaturoznawstwie

Nowoczesne (XX i XXI-wieczne) rozumienie topiki, wprowadzone przez Ernsta Roberta Curtiusa, na gruncie nauk o literaturze jest przede wszystkim teorią toposów. Upowszechnienie omawianej kategorii dokonało się dzięki pracy *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* z 1948 roku. Niemiecki filolog uzasadnił używanie topiki w czwartej części rozprawy, w rozdziale na temat systemu retoryki antycznej:

ważności argumentu (zwłaszcza hipotetycznego), a nie technikę jego odkrywania” – M. Ryszka-Kurczab, *Historia i przemiany topoi jako bodziec do renesansowej reformy dialektyki*, „Terminus” 2014, nr 2, s. 144–145, 147; zob. P. Milcarek, *Tam, gdzie rosną argumenty. Topiki w średniowiecznym programie edukacji szkolnej*, 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. 259.

6 Por. K. Leśniak, *Wstęp*, dz. cyt., s. 34–35, 38.

7 Por. M. Ryszka-Kurczab, *Historia i przemiany topoi...*, dz. cyt., s. 148–149.

8 Por. H. Podbielski, *Wstęp. Teoria wymowy...*, dz. cyt., s. 37–38.

Istnieje cały szereg tego rodzaju argumentów, których można używać w różniejszych sytuacjach. Są to tematy oderwane, nadające się do dowolnego rozwijania i przekształcania. Po grecku nazywają się one κοινὸί τόποι; po łacinie – *loci communes* [miejsca wspólne] w dawnym języku niemieckim *Gemeinorter*. Tego wyrażenia używają jeszcze Lessing i Kant. Potem około 1770 roku według zwrotu angielskiego *common place* utworzono wyrażenie *Gemeinplatz*. Nie możemy jednak go używać, ponieważ zatraciło ono swoje pierwotne znaczenie. Dlatego zachowujemy grecki wyraz *topos*. [...] W starożytności zestawiano zbiory takich *topoi*. Teorię *topoi*, zwaną topiką, rozwijano w osobnych rozprawach⁹.

Curtius powrócił więc do używania terminów z języka greckiego, w kolejnym akapicie opisując nową, obiegową funkcję *topoi*. W późnej starożytności stały się one bowiem pojęciami pełniącymi rolę klisz we wszystkich formach literackich. Topice poświęcona jest piąta część książki, chociaż wątki topiczne powracają w całym tekście. Autor *Europäische Literatur...* przyrównał funkcję topiki do spichlerza bądź składu podręcznego, w którym odnaleźć można myśli o najwyższym stopniu ogólności, służące do ułożenia mowy albo tekstu. Uzasadnił pozostanie przy starożytnym rozumieniu topiki jej niezawodnością jako zasady heurystycznej¹⁰. W innych fragmentach wspomnianej rozprawy pojawiają się także powiązania między retoryką a sztuką dźwięków. Egzemplifikacją muzycznego odpowiednika topiki jest tutaj *ars inveniendi* – nauka o inwencji. Curtius nawiązał do *Inwencji* Johanna Sebastiana Bacha, nie rozwijając jednak zasygnalizowanego wątku¹¹. Można jednak przypuszczać, że filologowi chodziło o utożsamienie topiki (m.in. w utworach tego niemieckiego kompozytora) z motywami melodyczno-rytmicznymi rozumianymi jako pojedyncze myśli muzyczne, odpowiednie do wykorzystania i przetwarzania w różnych kontekstach dźwiękowych.

Janina Abramowska w artykule *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich* przyjęła rozumienie topiki jako zbioru toposów (szcze-

9 E.R. Curtius, *Topika*, tłum. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63, s. 232; por. tenże, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997, s. 76.

10 Por. tenże, *Literatura europejska...*, dz. cyt., s. 86, 89; zob. J. Eichstaedt, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, w: *Toposy (w) filozofii...*, dz. cyt., s. 39–40.

11 Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska...*, dz. cyt., s. 84.

gólnie zbiorów uporządkowanych wewnętrznie), zaś w badaniu poezji ma ona być osiągnięta przez zretoryzowanie. Natomiast procesem topizacji motywów poznańska literaturoznawczyni określiła stabilizację któregoś ze znaczeń z jednoczesnym pominięciem pozostałych, które istnieją obocznie bądź potencjalnie. Ponadto sprzeciwiła się rezerwowaniu terminu wyłącznie dla określania nauki o toposach (jak proponował Jarosław Marek Rymkiewicz), ponieważ owa dwuznaczność pojawia się w licznych porównywalnych nazwach, takich jak na przykład historia¹². Abramowska skonkludowała, że ukazanie topiki należy do praktyki interpretacyjnej, ponieważ stosowanie przez twórcę poszczególnych *topoi* dzieje się do pewnego stopnia automatycznie:

Dlatego sąd „topiczny” wbrew jego arbitralności traktować trzeba ze szczególną ostrożnością przy określaniu całościowego sensu utworu, a tym bardziej przy próbach rekonstrukcji systemu przekonań autora. Zarazem jednak śledzić trzeba rozmieszczenie i częstotliwość występowania określonych toposów, istnieją bowiem toposy-klucze odsłaniające najistotniejszy element, a nawet zasadę światopoglądu danego pisarza¹³.

Podobnie dzieje się to w muzyce, gdzie ukazanie naczelnej topiki może doprowadzić do ujawnienia kluczowych kategorii oraz przekonań kompozytora. Abramowska podkreśliła zatem konieczność stosowania komparatystycznego paradygmatu nie tylko w styczności ze sztuką, lecz również w odniesieniu do filozofii, religii i historii idei. W naukach o kulturze można przełożyć to na stwierdzenie, że skoro każda wspólnota egzystuje w ramach determinującej czasoprzestrzeni, to topiki mogą być najlepiej widocznymi wyznacznikami danych społeczności, stanowiąc uniwersalny repertuar motywów także w kulturach pozaeuropejskich¹⁴.

12 Ponadto badaczka zauważyła, że: „Mówienie o topice uwarunkowane jest pewnym sposobem mówienia o literaturze. [...] Ten system ma charakter literacki i w ostatecznym rachunku daje się sprowadzić do szeroko rozumianych interpretowanych konwencji. Składa się z szeregu podsystemów, takich jak wzorce gatunkowe, schematy fabularne i kompozycyjne, style i sposoby budowania wiersza, tematy i motywy oraz właśnie topika. Sfera powtarzalności jest więc szeroka i, co ważniejsze, zróżnicowana” – J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik literacki” 1982, nr 73, s. 11–12.

13 Tamże, s. 21.

14 Por. tamże, s. 22–23.

Pojęciem topiki zajmował się też Jacek Jadacki; jest to według niego ogół *topoi* będących „modelem dla artefaktu u pewnej grupy osób”¹⁵. Społeczności te mogą dzielić się ze względu na różne kryteria: temporalne (grupa żyjąca w wybranym okresie), etniczne (grupa połączona jedną narodowością), terytorialne (grupa żyjąca na wybranym obszarze), ekonomiczne (grupa posiadająca podobny stan majątkowy), profesyjne (grupa wykonująca dany zawód), mieszane (grupa łącząca więcej niż jeden model). Modele topiczne posiadają w danej wspólnocie charakter utrwalony i powtarzający się (*topoi* faktyczne) lub postulowany (*topoi* normatywne). Ponadto według Jadackiego topika jest istotna dla tożsamości społeczeństw oraz ich poszczególnych członków. Pojawić się może nie tylko na skutek migracji, lecz również poprzez narzucenie (na przykład wojny kulturowe, agresja wojenna)¹⁶.

Teoria topik w muzykologii

Na potrzeby niniejszego studium należy przede wszystkim ukazać różne ujęcia teorii topicznej w piśmiennictwie na temat sztuki dźwięków oraz ich powiązanie z wybranymi utworami muzycznymi. Istnieją liczne propozycje opisowego określania tego, co może stanowić *topos* w muzyce. W artykule z 2015 roku Erkki Huovinen i Anna-Kaisa Kaila zdefiniowali termin *musical topos* jako

zbiór muzycznych jednostek, które wyposażone są w ustalone i logiczne znaczenie, oraz stałych tendencji, wywołujących pozamuzyczne skojarzenia u znaczącej większości określonej grupy słuchaczy¹⁷.

15 Por. J. Jadacki, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku (Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna 20-21 XI 2006)*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 78–79.

16 Por. tamże, s. 80.

17 Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady z literatury obcojęzycznej pochodzą od autora niniejszego artykułu. „[...] set of musical entities, as delimited and coherently furnished with meaning by consistent trends of shared extra-musical associations in a significant majority of a given listener population” – E. Huovinen, A.-K. Kaila, *The Semantics of Musical Topoi: An Empirical Approach*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal” 2015, nr 2, s. 220.

Celem tego wywodu nie jest jednak prezentacja wybranych koncepcji toposu w muzyce bądź przykładów ich realizacji w twórczości różnych kompozytorów (zagadnienia te były już podejmowane¹⁸), lecz skupienie się na samym pojmowaniu topiki we współczesnych ujęciach muzykologicznych. Należy przy tym zwrócić uwagę na istniejące w literaturze anglojęzycznej utożsamienie terminów topos i topic (w liczbie mnogiej: *topoi* i *topics*). Elaine R. Sisman rozwinęła to zagadnienie w pracy o *Symfonii „Jowiszowej”* Wolfganga Amadeusa Mozarta. Warto przytoczyć kilka zdań z jej rozważań nad istotą wyżej przytoczonych pojęć:

Pytanie o to, co mogło być pojmowane przez dany rodzaj słuchacza wzbudza bardziej określoną korelację między retoryką a muzyką, oraz przywołuje nas z powrotem do idei topik. [...] Lecz jaki aspekt retoryki przypada topikom? Czy topika lub topos jest częścią retorycznej inwencji (*inventio*), która poszukuje miejsc wspólnych (*loci topici*) jako tematu bądź częściowego przygotowania (*dispositio*), które porządkuje argumenty do spójnej całości? Lub czy jest częścią stylu (*elocutio*), który wybiera odpowiedni język figuratywny do ubrania tematu, albo częścią występu bądź sposobu wygłaszania (*pronuntiatio*), w którym gest i ton wyrażają znaczenie oraz wiążą się z siłą przekonywania? W rzeczywistości, szereg topik z późnego osiemnastego stulecia ma udział we wszystkich tych obszarach¹⁹.

18 Zob. M. Sołtysik, *Musical topoi. The chosen perspectives of topos in music*, „Edukacja Muzyczna” 2019, nr 14, s. 215–228; W.E. Caplin, *On the Relation of Musical Topoi to Formal Function*, „Eighteenth-Century Music” 2005, nr 1, s. 113–124; J. Liddle, *The Sublime as a Topos in Nineteenth-Century Piano Music*, „Israel Studies in Musicology Online” 2017/2018, nr 14, s. 37–64; B. Almén, *Narrative and Topic*, „Indiana Theory Review” 2004, nr 25, s. 1–38; B. Almén, *Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis*, „Journal of Music Theory” 2003, nr 1, s. 1–39; L. Szeker-Madden, *Topos, Text, and the Parody Problem in Bach’s Mass in B Minor, BWV 232*, „Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes” 1995, nr 15, s. 108–125; R.S. Edgecombe, *Topoi and melodic morphology in the operas of Donizetti*, „The Musical Times” 2014, nr 1926, s. 67–80; J. Hunkemöller, *Topoi in der Musik Béla Bartóks*, „Studia Musicologica” 2013, nr 3, s. 289–299; J. Walczak, *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Universitas, Kraków 2015, s. 101–109.

19 „The question of what can be comprehended by what kind of listener raises a more specific correlation between rhetoric and music, and brings us back to the idea of topics. [...] But what aspect of rhetoric subsumes topics? Is a topic, or topos, part of rhetorical invention (*inventio*), which seeks commonplaces (*loci topici*) as subject matter, or part of arrangement (*dispositio*), which orders the arguments

Amerykańska historyczka muzyki nie tylko wskazała na wymienność terminów *topic* i *topos*, lecz również podkreśliła zakorzenienie muzycznych *topoi* w tradycji antycznej retoryki. Mimo proponowanego przez Sisman braku rozróżnienia, w niniejszym artykule słowo *topic* będzie z literatury anglojęzycznej przekładane na język polski jako *topika*, a *topic theory* jako teoria topik (a nie teoria toposu), ze względu na podkreślenie odmiennego zakresu semantycznego pojęć, jakimi są *topika* i *topos*.

Kolejną istotną publikacją rozwijającą omawiane zagadnienie jest *The Oxford Handbook of Topic Theory* pod redakcją Danuty Mirki. We wprowadzeniu teoretyczka muzyki przeprowadziła rozważania nad relacjami między stylami a gatunkami, muzyką a afektami, topikami a ilustracyjnością, topikami a retoryką oraz afektami a topikami w ramach ich zakresu i statusu semiotycznego. Ostatnie powiązanie uznała za wiodące dla teorii topik w sztuce dźwięków, której powstanie w latach 80. XX wieku, zbiegło się z gwałtownym rozwojem semiotyki²⁰. Do tej coraz powszechniejszej metody badawczej zostały włączone również topiki rozumiane jako źródła ekspresji i znaczeń. Studia nad muzycznymi topikami zostały więc sformułowane w pojęciach nowoczesnej semiotyki, rozwijanej przedtem przez badaczy takich jak Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Umberto Eco czy Roman Jakobson²¹.

into a coherent whole? Or is it part of style (*elocutio*), which chooses appropriate figurative language to clothe the subject, or part of performance or delivery (*pronuntiatio*), in which gesture and tone convey meaning and carry persuasive power? In fact, the array of topics of the later eighteenth century participates in all of these areas” – E.R. Sisman, *Mozart: The ‘Jupiter’ Symphony No. 41 in C major*, K. 551, Cambridge UP, Cambridge 1993, s. 69; por. tamże, s. 46. Chciałbym w tym miejscu podziękować Panu Kamilowi Watkowskemu z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego za zwrócenie mojej uwagi na tę książkę.

20 Por. F. Köksal, *A Topical Approach to Contemporary European Art Music*, w: *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: In memory of Raymond Monelle*, red. N. Panos i in., University of Edinburgh, Edinburgh 2013, s. 268.

21 D. Mirka, *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. tejże, Oxford University Press, New York 2014, s. 21, 24; por. Ó.H. Salgar, *Musical Semiotics as a Tool for the Social Study of Music*, tłum. B.M. Romero, „Ethnomusicology Translations” 2016, nr 2, s. 1–33; N. McKay, *On topics today*, „Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie” 2007, nr 1, s. 4–5.

W słownictwie muzykologicznym teoria topik pojawiła się za sprawą Leonarda Ratnera. Amerykański muzykolog w książce *Classic Music: Expression, Form, and Style* z 1980 roku zdefiniował topiki jako tematy dla muzycznego dyskursu (*subjects for musical discourse*) oraz podzielił je na style (*styles*) i rodzaje (*types*). Przykładami pierwszych jest styl turecki, myśliwski czy wojskowy, zaś do rodzajów należą marsze bądź tańce. Dalsze rozważania Ratnera ukazały rozmieszczenie poszczególnych rodzajów w różnych utworach oraz ich kombinacje z innymi stylami. Sprawia to, że przekształcają się one w topiki, które jawią się jako skarbnica wiedzy stylistycznej, teaurus charakterystycznych figur oraz źródło znaczeń bądź sposobów komunikacji. Ponadto mają być one wspólne kompozytorom i odbiorcom sztuki dźwięków²².

Współcześnie teoria topik pozwala więc na uzyskanie dostępu do znaczeń i ekspresji dzięki sposobom, które są intersubiektywnie weryfikowalne. Danuta Mirka stwierdziła, że powyższe ujęcie może stanowić o niezwykłej atrakcyjności topik, które stały się częścią wspólnego słownictwa teoretyków muzyki i muzykologów²³ oraz zostały zastosowane do szerokiego zakresu repertuaru muzycznego:

Teoria topik rozwinęła się od nowatorskiego spostrzeżenia Ratnera do prac Wye Allanbrook, Kofiego Agawu, Roberta Hattena, Raymonda Monelle'a i innych, którzy zbadali jej epistemologiczne implikacje oraz dostarczyli narzędzi analitycznych; jednakże z biegiem czasu koncepcja topik utraciła swoją wyraźną charakterystykę²⁴.

22 Por. E. Huovinen, A.-K. Kaila, *The Semantics of Musical Topoi...*, dz. cyt., s. 219.

23 Zob. R.L. Martin, *Musical "Topics" and Expression in Music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 53 (1995/4), s. 417–424; Th. Johnson, *Tonality as Topic: Opening A World of Analysis for Early Twentieth-Century Modernist Music*, „A Journal of the Society for Music Theory” 2017, nr 4, s. 1–26; M. Plesch, *Thematic Dossier Decentering Topic Theory: Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*, „Revista Portuguesa de Musicologia/Portuguese Journal of Musicology” 2017, nr 1, s. 27–31; M. Lowe, *Teaching Topics with Haydn (alongside that Other Guy)*, „HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America” 2016, nr 2, s. 1–15; M. Holdsworth, *Sounds of Love and Death. Sonic Retellings of Shakespeare's Romeo and Juliet*, The University of Western Australia, Perth 2017, s. 7–8, 43.

24 „Topic theory was developed from Ratner's seminal insight by Wye Allanbrook, Kofi Agawu, Robert Hatten, Raymond Monelle, and others, who explored its epistemological implications and furnished tools for analysis, but in the process

Podejście Ratnera stało się więc punktem wyjścia dla kolejnych badaczy piszących o muzyce, nawet jeśli kontynuatorzy daleko odbiegali od sformułowanego przez niego kierunku.

Kofi Agawu ujął topikę jako muzyczny znak, który kształtuje związek elementu nadającego znaczenie ze słownie zapośredniczonym elementem oznaczanym (*the union of a signifier and a verbally mediated signified*)²⁵. Raymond Monelle natomiast zdefiniował omawiane pojęcie jako rodzaj muzycznego okresu lub słowa (*a kind of musical term or word*), a nade wszystko jako symbol, którego ikoniczne lub indeksowalne cechy są regulowane przez konwencję bądź regułę²⁶. W pracy *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* z 2006 roku pisał o tym następująco:

Topika jest muzyczną konwencją, za pomocą której niektóre stylistyczne zwyczaje odnoszą się do aspektów ze społecznego i kulturowego świata, niezależnie od obecnego kontekstu; poprzez ten aspekt odwołuje się do zmieniających się faktów historycznych i w końcu do uniwersaliów ludzkich zachowań i uczuć. Topika oddziałuje w pełni, gdy formułuje wskazówki do semantyki utworu instrumentalnego nieposiadającego słów bądź tytułu²⁷.

Należy jeszcze wskazać, że Harold Powers w tekście *Reading Mozart's Music: Text and Topic, Syntax and Sense* topikami nazwał terminologiczne wyróżniki (*terminological tags*), natomiast Stephen Rumph w pracy *Mozart and Enlightenment Semiotics* zdefiniował je

the concept of topics has lost its sharp profile” – D. Mirka, *Introduction*, w: *The Oxford Handbook...*, dz. cyt., s. 1–2.

25 Por. tamże, s. 52.

26 „[...] the topic is essentially a symbol, its iconic or indexical features governed by convention and thus by rule” – tenże, s. 52; por. K. Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford UP, New York 2009; tenże, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton UP, Princeton 1991.

27 „The topic is a musical convention whereby a certain stylistic habit refers to an aspect of the social and cultural world, independently of the actual context, and through that aspect to changing historical facts and finally to universals of human behavior and feeling. The topic is most fully at work when it forms a pointer to the semantic of an instrumental piece without words or title” – R. Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Indiana UP, Bloomington – Indianapolis 2006, s. 165–166.

jako elementy leksykalne (*lexical items*)²⁸. Michael Klein w książce *Intertextuality in Western Art Music* stwierdził, że topiki łączą różne teksty muzyczne (*topics invite connections among musical texts*). Zatem każde wyraźne i jawne topiki wykorzystywane przez kompozytorów mogą otwierać dla słuchaczy możliwości do pojawienia się skojarzeń z innymi utworami²⁹.

Z kolei Robert S. Hatten w pracach *Musical Meaning in Beethoven* oraz *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes* topikami nazwał elementarne kategorie wydobyte z kompozycji muzycznych poszczególnych kompozytorów. Amerykański muzykolog wyróżnił na ich podstawie trzy style zakorzenione w klasycznej poetyce: wysoki (przynależny transcendencji, heroizmowi, tragizmowi i triumfalności), średni (powiązany z galanterią bądź pastoralnością) oraz niski (wypowiadający się przez komizm, wiejskość czy styl popularny)³⁰. Wprowadził też rozumienie pojęcia *topics* jako fragmentów muzyki wzbudzających „oczywiste nawiązania do stylów, gatunków i ekspresywnych znaczeń”³¹.

28 Por. D. Mirka, *Introduction*, w: *The Oxford Handbook...*, dz. cyt., s. 52; por. J. Hepokoski, *Program music*, w: *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, red. S. Downes, Routledge, New York 2014, s. 68–71; W.E. O'Hara, *The Art of Recomposition: Creativity, Aesthetics, and Music Theory*, praca doktorska, Graduate School of Arts & Sciences, Harvard University, Cambridge 2017, s. 292.

29 Por. J.L. Salamone, *Misbehaving Minuets: A Preliminary Theory of Humor and Dance Form in Haydn's Opp. 76 and 77*, praca doktorska, School of Music, University of Kentucky, Kentucky 2017, s. 82.

30 Por. M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnej do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1, s. 9; zob. R.S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana UP, Bloomington – Indianapolis 2004; R.S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana UP, Bloomington – Indianapolis 2004.

31 „[...] patches of music that trigger clear associations with styles, genre, and expressive meanings” – R.S. Hatten, *Interpreting Musical...*, dz. cyt., s. 233–234; por. L. Polony, *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 1, s. 147. Podobne rozumienie topik przytoczył Paulo de Tarso Salles: „Topics are style types that possess strong correlations or associations with expressive meaning; thus, they are natural candidates for tropological treatment” – tenże, *Villa-Lobos and Nationality Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on Amazonas*, w: *Proceedings of the International Conference...*, dz. cyt., s. 344.

W polskiej literaturze przedmiotu także podjęto adaptację topiki do teorii muzyki. Katarzyna Szymańska-Stułka w artykule *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee* zdefiniowała topikę nie tylko jako zbiór topoi, lecz również jako naukę i wiedzę o nich. Może ona więc stanowić

repertuar całościowy lub zbiór wyróżniony na podstawie różnych kryteriów, takich jak powiązanie z gatunkiem retorycznym (pochwała, nagana), czy grupą gatunków literackich (topika erotyczna, funeralna, rewolucyjna), zastosowanie w określonym miejscu tekstu (topika finalna, wstępu), wspólna podstawa przedstawieniowa (np. topika ogrodu – ogród twarzy, ogród duszy), wspólne źródło (topika antyczna, biblijna) lub współwystępowanie w twórczości danego autora³².

Według badaczki do zagadnień z zakresu muzyki wyjątkowo odpowiednia jest topika rozumiana jako przestrzeń gromadząca poszczególne formy i środki artystycznych wypowiedzi. W sztuce dźwięków jest ona zatem narzędziem oraz wyposażeniem kompozytora. Oddziaływanie topik może się wydawać ograniczeniem w świetle postromantycznego pojmowania oryginalności bądź dwudziestowiecznego nakazu nowatorstwa, co może zniechęcać twórców do podejmowania utrwalonych historycznie i kulturowo tematów. Z drugiej strony należy wskazać również atuty topik, którymi są dominacja funkcji impresywnej czy też rola odbiorcy, którego pragnie się przekonać i poruszyć³³.

Zasygnalizowane powyżej pojęcie topiki jako przestrzeni koresponduje z filozoficzno-muzycznym esejem Hansa Heinricha Eggebrechta zatytułowanym *Raum (Przestrzeń)*. Niemiecki muzykolog rozróżnił potrzebną utworowi muzycznemu do istnienia przestrzeń wewnątrz-muzyczną (*der musikalisch innere Raum*) od miejscowej, rozbrzmiewającej muzyką przestrzeni topicznej (*der topische Raum*). W ujęciu

32 K. Szymańska-Stułka, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku (Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna 20-21 XI 2006)*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 88.

33 Por. tamże, s. 88–89, 94–95. Jak zauważyła Abramowska: „Chęć pozyskania masowego odbiorcy, zmobilizowania go do określonego działania lub choćby poruszenia jego wrażliwości, skłania do przywoływania w szerszym zakresie owych obszarów wspólnych: ustalonych wartości, dobrze znanych symboli i wypróbowanych stereotypów” – J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne...*, dz. cyt., s. 21.

Eggebrechta ta ostatnia kategoria jest wobec muzyki akcydentalna i zewnętrzna w przeciwieństwie do przestrzeni wewnętrznej, która zawiera się w istocie danego dzieła na sposób immanentny³⁴.

Powracając do polskich badaczy, należy wspomnieć o Grażynie Bobilewicz-Bryś, która zwróciła uwagę na wskrzeszenie badań komparatystycznych między muzyką a innymi dziedzinami sztuki, głównie malarstwem i literaturą. Badaczka zauważyła, że analizy te poszerzane są o problemy topiki muzycznej, w których sztukę dźwięków traktuje się w wymiarze symbolicznym, zaś muzyczne instrumenty stają się symbolem twórczości³⁵.

Warto też wspomnieć o podejściu Małgorzaty Gamrat, która podkreśliła używanie różnych terminów dla identyfikacji tego samego lub podobnego znaczenia. Badaczka ukazała to zjawisko na przykładzie próby definiowania relacji między muzycznymi formułami a ich kulturowo uwarunkowanym znaczeniem:

I tak, formalści określają to mianem „intonacji” (Asafiev, Jiránek, Ujfalussy, Karbusicky), muzykologzy amerykańscy i anglosascy używają terminu „topika”, Kofi Agawu pisze natomiast o „signes topiques” i „signes structurels”, zaś narratolodzy, wywodzący swe założenia z nauk Greimasa, stosują określenia „semes”, „classesmes” oraz „isotopies”³⁶.

Oprócz wielu prób teoretycznego ujęcia topiki w muzyce, pojawiają się adaptacje tej kategorii do konkretnych utworów muzycznych. Mario Baroni, poruszając praktyczny aspekt studiowania topik w artykule *The Sense of Music: Raymond Monelle's Legacy*, wskazał na konieczność uprzedniego występowania danej topiki w odpowiedniej ilości utworów muzycznych, które będą stanowiły zbiór wystarczający do analizy

34 Edyta Orman opisała ten wątek następująco: „Dźwięk rozbrzmiewa w przestrzeni topicznej, dla przykładu w sali koncertowej albo na wolnym powietrzu. Inaczej nie istnieje, a to stanowi o jego zewnętrzności. W niej także rozbrzmiewa on jako czas – powstaje, trwa oraz przemija. To z kolei, w porównaniu z jego topiką, decyduje o jego wewnętrzności” – E. Orman, *Kategoria Stiftung von Zeit in Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki*, w: *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, red. B.A. Nowak, K. Maciąg, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, s. 23–24.

35 Por. G. Bobilewicz-Bryś, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, „Slavia Orientalis” 1993, nr 1, s. 29.

36 M. Gamrat, *Od Kuhlaua do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność i znaczenie według Márty Grabócz [Márta Grabócz, Musique, narrativité, signification, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009]*, „Res Facta Nova” 2013, nr 14, s. 274.

powiązań między strukturami muzycznymi a ich ekspresywną zawartością. Potwierdzeniem wyników takiego studium może być ukazanie odpowiednio zdefiniowanego stylu dla gatunku muzycznego, wraz z jego obszarem pochodzenia, bądź określenie porozumienia między kompozytorami a słuchaczami, zgodnie z którym ów skomplikowany zbiór muzycznych cech może być interpretowany jako znaczący dla odbiorców³⁷. Poniżej zostaną przedstawione niektóre z takich topicznych interpretacji z wyróżnieniem dorobku badaczy polskich.

Bogumiła Mika opisała topikę stylu secesyjnego w muzyce Gustava Mahlera. Na podstawie semiotycznej analizy jego *IV Symfonii* z 1901 roku badaczka wyróżniła trzy poziomy, na których można oprzeć refleksję między muzyką a *secession style* w sztuce. Pierwszym jest struktura elementów dzieła wraz z muzycznymi topikami, które wykorzystał kompozytor, drugim są podstawowe aspekty formy utworu, zaś trzeci to kontekst kulturowy³⁸.

Michał Sławewski na przykładzie ostatniej kompozycji Mariana Sawy, zatytułowanej *Missa Claromontana* (2005), przedstawił topiczny charakter muzycznej kultury w Kościele zachodnioeuropejskim. Charakter ten ma się przejawiać w wielowiekowej tradycji opierania struktur muzycznych na fundamencie śpiewu gregoriańskiego³⁹. Taylor Brook ukazał topikę wznoszenia się na przykładzie siedmiu utworów Briana Cherneya, należących do gatunku muzyki kameralnej. Badacz zwraca uwagę na istotne ubogacenie, które zostaje osiągnięte dzięki takiej analizie:

37 „In the practice of the study of «topics», the association between musical structures and their expressive contents is considered scientifically correct only if it is historically documented by a great (or simply a sufficient) number of musical pieces: the scientific results or the study of a given topic can be validated by demonstrating that in a well defined musical style, for a particular musical genre and in a precise local area, an agreement did exist between composers and listeners, according to which the complex set of musical features could be interpreted to mean something (for example the image of the horse) shared by all those concerned” – M. Baroni, *The Sense of Music: Raymond Monelle’s Legacy*, w: *Proceedings of the International Conference...*, dz. cyt., s. 30.

38 Por. B. Mika, *Mahler, Secession style and his Symphony No 4. Musical Topics Read Anew in the Light of Semiotics*, w: *Proceedings of the International Conference...*, dz. cyt., s. 138.

39 Por. M. Sławewski, *Topos romano-frankoński na przykładzie Missa Claromontana (2005) na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, „Pro Musica Sacra” 2017, nr 15, s. 194.

Muzyka Cherneya jednocześnie równoważy symboliczne topiki z sensem muzycznej składni, która jest kompletna w sobie samej oraz o sobie samej, lecz zrozumienie tych topik skutkuje istotnym docenieniem tych utworów⁴⁰.

Leszek Polony natomiast wskazał na topikę mitycznej przeszłości, egzemplifikowaną w poemacie symfonicznym *Orpheus* (1854) Franza Liszta, w powrocie tematu chorałowego w *Preludium, chorale i fudze* op. 21 na fortepian (1884) Césara Francka czy we wstępie poematu symfonicznego *Vyšehrad* z pierwszej części cyklu *Má Vlast* (1874–1879) Bedřicha Smetany. Owa topika jest konotowana przez harfowe (lub quasi-harfowe) *arpeggia*, które odsyłają do wyobrażeń o brzmieniach instrumentów dawnych⁴¹.

Relacje topiki i muzyki są więc złożone, ale ich miejscem wspólnym pozostaje przestrzeń, która umożliwia łączenie symbolicznych struktur dźwiękowych z semantycznym kodem językowym. Pozwala to kompozytorom oraz teoretykom muzyki na nieustanną, twórczą replikację *loci communes*, skodyfikowanych w zbiorowej pamięci. Analiza topiki w sztuce dźwięków może więc polegać na kategoryzacji poszczególnych *topoi* i ukazaniu sposobu ich prezentacji w muzycznych figurach. *Ars musica* nie posługuje się bowiem syntaktycznie skodyfikowanym językiem, takim jak ludzka mowa⁴². Jej domenę stanowią głównie symbole, które niejednoznacznie wskazują na kierunek interpretowania struktur prezentowanych w danej kompozycji. W przypadku łączenia ich z czyn-

40 „Cherney’s music simultaneously balances symbolic topics with a sense of musical syntax that is complete in and of itself, but an understanding of these topics does enrich appreciation for the music” – T. Brook, *Ascending Music: Meaning and Expression in the Chamber Music of Brian Cherney*, „Intersections” 2017, nr 1, s. 96. Na marginesie warto wspomnieć o artykule *Triads and Topos Theory*, w którym Padraic Bartlett zaprezentował ujęcie matematyczno-analityczne na przykładzie *Etiudy* op. 65, nr 4 Aleksandra Skriabina – zob. P. Bartlett, *Triads and Topos Theory*, Department of Mathematics, The University of Chicago, 2007, s. 1–26, <http://www.math.uchicago.edu/~may/VIGRE/VIGRE2007/REUPapers/FINALFULL/Bartlett.pdf> [dostęp: 09.12.2020].

41 Polony zwrócił uwagę na rozwijanie teorii muzycznych *topoi* przez licznych muzykologów o zainteresowaniach semiotycznych, takich jak wspomniani powyżej Monelle, Agawu i Hatten – por. L. Polony, *Symbol i muzyka*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2011, s. 165, 181; zob. tenże, *Przestrzeń i muzyka*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2007, s. 28.

42 Zob. K. Lipka, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2009, s. 199–205 (rozdział *Kwestia „semantyki” muzycznej*).

nikami „przymuszonymi”, takimi jak inspiracje sztukami wizualnymi bądź treści pochodzące z literatury, znaczenie muzyki może zostać określone i ukonstytuowane dzięki nadrzędemu sensowi, który pojawia się w wyniku rozumnego odczytania zintegrowanych kodów. Rezultatem takiej operacji może być wydobycie topiki utworu muzycznego.

Należy zauważyć, że topika w badaniach nad muzyką pojawia się z większą częstotliwością w pracach, które zostały opublikowane w pierwszych dwóch dekadach XXI wieku. Można zatem przypuszczać, że posługiwanie się zarówno samym pojęciem topiki lub wykorzystywanie *topic theory* do analiz utworów muzycznych będzie z powodzeniem kontynuowane i wykorzystywane do badań twórczości kolejnych kompozytorów.

Bibliografia

Opracowania

- Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik literacki” 1982, nr 73, s. 3–23.
- Agawu K., *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford UP, New York 2009.
- Agawu K., *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton UP, Princeton 1991.
- Almén B., *Narrative and Topic*, „Indiana Theory Review” 2004, nr 25, s. 1–38.
- Almén B., *Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis*, „Journal of Music Theory” 2003, nr 1, s. 1–39.
- Baroni M., *The Sense of Music: Raymond Monelle’s Legacy*, w: *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: In memory of Raymond Monelle*, red. N. Panos i in., University of Edinburgh, Edinburgh 2013.
- Bartlett P., *Triads and Topos Theory*, Department of Mathematics, The University of Chicago, 2007, s. 1–26, <http://www.math.uchicago.edu/~may/VIGRE/VIGRE2007/REUPapers/FINALFULL/Bartlett.pdf> [dostęp: 09.12.2020].
- Bobilewicz-Bryś G., *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, „Slavia Orientalis” 1993, nr 1, s. 29–42.
- Brook T., *Ascending Music: Meaning and Expression in the Chamber Music of Brian Cherney*, „Intersections” 2017, nr 1, s. 83–98.
- Caplin W.E., *On the Relation of Musical Topoi to Formal Function*, „Eighteenth-Century Music” 2005, nr 1, s. 113–124.
- Curtius E.R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
- Curtius E.R., *Topika*, tłum. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63, s. 231–265.
- Edgcombe R.S., *Topoi and melodic morphology in the operas of Donizetti*, „The Musical Times” 2014, nr 1926, s. 67–80.
- Eichstaedt J., *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.
- Gamrat M., *Od Kuhlaua do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność i znaczenie według Márty Grabócz [Márta Grabócz, Musique, narrativité, signification, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009]*, „Res Facta Nova” 2013, nr 14, s. 273–279.
- Hatten R.S., *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana UP, Bloomington – Indianapolis 2004.
- Hatten R.S., *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana UP, Bloomington – Indianapolis 2004.
- Hepokoski J., *Program music*, w: *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, red. S. Downess, Routledge, New York 2014.
- Holdsworth M., *Sounds of Love and Death. Sonic Retellings of Shakespeare's Romeo and Juliet*, The University of Western Australia, Perth 2017.
- Hunkemöller J., *Topoi in der Musik Béla Bartóks*, „Studia Musicologica” 2013, nr 3, s. 289–299.
- Huovinen E., Kaila A.-K., *The Semantics of Musical Topoi: An Empirical Approach*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal” 2015, nr 2, s. 217–243.
- Jadacki J., *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku (Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna 20-21 XI 2006)*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.
- Johnson Th., *Tonality as Topic: Opening A World of Analysis for Early Twentieth-Century Modernist Music*, „A Journal of the Society for Music Theory” 2017, nr 4, s. 1–26.
- Köksal F., *A Topical Approach to Contemporary European Art Music*, w: *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: In memory of Raymond Monelle*, red. N. Panos i in., University of Edinburgh, Edinburgh 2013.
- Leśniak K., *Wstęp*, w: *Arystoteles, Hermeneutyka. Topiki. O dowodach sofistycznych*, tłum. K. Leśniak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Liddle J., *The Sublime as a Topos in Nineteenth-Century Piano Music*, „Israel Studies in Musicology Online” 2017/2018, nr 14, s. 37–64.

- Lipka K., *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2009.
- Lowe M., *Teaching Topics with Haydn (alongside that Other Guy)*, „HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America” 2016, nr 2, s. 1–15.
- Martin R.L., *Musical “Topics” and Expression in Music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1995, nr 4, s. 417–424.
- McKay N., *On topics today*, „Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie” 2007, nr 1, s. 1–31.
- Mika B., *Mahler, Secession style and his Symphony No 4. Musical Topics Read Anew in the Light of Semiotics*, w: *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: In memory of Raymond Monelle*, red. N. Panos i in., University of Edinburgh, Edinburgh 2013.
- Milcarek P., *Tam, gdzie rosną argumenty. Topiki w średniowiecznym programie edukacji szkolnej*, 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.
- Mirka D., *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. tejże, Oxford UP, New York 2014.
- Monelle R., *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Indiana UP, Bloomington – Indianapolis 2006.
- O’Hara W.E., *The Art of Recomposition: Creativity, Aesthetics, and Music Theory*, praca doktorska, Graduate School of Arts & Sciences, Harvard University, Cambridge 2017.
- Orman E., *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.
- Plesch M., *Thematic Dossier Decentring Topic Theory: Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*, „Revista Portuguesa de Musicologia/Portuguese Journal of Musicology” 2017, nr 1, s. 27–31.
- Podbielski H., *Wstęp. Teoria wymowy przed Arystotelesem*, w: *Arystoteles, Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

- Polony L., *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 1, s. 137–150.
- Polony L., *Przestrzeń i muzyka*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2007.
- Polony L., *Symbol i muzyka*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2011.
- Ryszka-Kurczab M., *Historia i przemiany topoi jako bodziec do renesansowej reformy dialektyki*, „Terminus” 2014, nr 2, s. 133–150.
- Salamone J.L., *Misbehaving Minuets: A Preliminary Theory of Humor and Dance Form in Haydn's Opp. 76 and 77*, praca doktorska, School of Music, University of Kentucky, Kentucky 2017.
- Salgar Ó.H., *Musical Semiotics as a Tool for the Social Study of Music*, tłum. B.M. Romero, „Ethnomusicology Translations” 2016, nr 2, s. 1–33.
- Salles P. de Tarso, *Villa-Lobos and Nationality Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on Amazonas*, w: *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: In memory of Raymond Monelle*, red. N. Panos i in., University of Edinburgh, Edinburgh 2013.
- Sisman E.R., *Mozart: The 'Jupiter' Symphony No. 41 in C major, K. 551*, Cambridge UP, Cambridge 1993.
- Sławewski M., *Topos romano-frankoński na przykładzie Missa Claromontana (2005) na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, „Pro Musica Sacra” 2017, nr 15, s. 185–196.
- Sołtysik M., *Musical topoi. The chosen perspectives of topos in music*, „Edukacja Muzyczna” 2019, nr 14, s. 215–228.
- Szeker-Madden L., *Topos, Text, and the Parody Problem in Bach's Mass in B Minor, BWV 232*, „Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes” 1995, nr 15, s. 108–125.
- Szulakowska-Kulawik J., *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej*, praca doktorska, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015.
- Szymańska-Stułka K., *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku (Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna 20-21 XI 2006)*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.

Tomaszewski M., *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1, s. 7–50.

Walczak J., *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Universitas, Kraków 2015.