

Anna Maciejewska

Muzyka w komentarzu Oktawiusza Jurewicza do "Dzieł wszystkich" Horacego

Collectanea Philologica 12, 49-56

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA MACIEJEWSKA

Łódź

Muzyka w komentarzu Oktawiusza Jurewicza do *Dzieł wszystkich Horacego*

Wydanie *Dzieł wszystkich Horacego* w redakcji Oktawiusza Jurewicza¹ stanowi, od chwili swego ukazania się, podstawowy materiał do nauki dzieł tego poety, tak dla studentów, jak – dziś rzadziej niż w pierwszych latach obiegu – dla uczniów szkół średnich. Nic dziwnego, skoro w dwóch tomach uczeń i nauczyciel znajdują, jak się wydaje, wszystko, co potrzebne do właściwego odczytania i zrozumienia poezji Flakkusa: tekst, wykład metryczny, biografię autora oraz – w przypisach – objaśnienia miejsc trudniejszych pod względem językowym i komentarz realioznawczy. Wydanie zawiera ponadto przekłady wszystkich utworów w wyborze redaktora.

W niniejszym artykule przedstawię i omówię objaśnienia, jakimi zostały opatrzone Horacjańskie wzmianki o muzyce.

Przed wszystkim należy zauważyć, że Jurewicz w swych komentarzach w żaden sposób nie ustosunkowuje się do zamieszczonych przekładów. Jest to całkowicie zrozumiałe, jako że przekłady poetyckie nie mogą, a często nawet nie usiłują wiernie oddawać treści oryginałów – to nie dosłowność jest ich głównym celem, normę stanowi raczej artystyczna swoboda. Wydaje się, że dobry tłumacz powinien znać jej granice, tak, by rzeczy istotnej dla treści utworu nie potraktować jako trzeciorzędnego szczegółu, który można dowolnie zmieniać. Granic między taką uprawnioną swobodą a zwykłą niedbałością nielatwo jednak sprecyzować – zależą one od celów, jakie stawia sobie tłumacz (oddanie ogólnego nastroju poematu lub zobrazowanie świata autora) i pewnych manier, jakie obowiązywały w czasach powstawania przekładów. Jeśli chodzi o realia muzyczne, do niedawna nagminnie było, nie tylko w poezji, nazywanie wszelkich antycznych instrumentów strunowych „lutniami” – nic więc dziwnego, że postępowali tak również translatorzy Horacego. Wielu tłumaczy do dziś upiera się przy oddawaniu łacińskiego wyrazu *tibia* (‘piszczalka, tibia, aulos’, ostatecznie ‘obój’) jako „flet” lub, co gorsza,

¹ Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie*, tekst łaciński do druku przygotował, wyboru przekładów dokonał, przedmową, życiorysem poety, wersyfikacją i komentarzem opatrzył Oktawiusz Jurewicz, wyd. I, Ossolineum, Wrocław 1986–1988.

„fletnia”² a *fistula* (‘fletnia, syringa, multanki’) jako „fujarka” – nie więc dziwnego, że postępowali tak również translatorzy z epok bardziej zamierzających³.

Jurewicz, jak wspomniałam, nie koryguje takich nieścisłości. Ogranicza się do wyboru tych, nie innych, przekładów, motywowanego (jak się można domyślać) uznaniem dla ich wartości literackich, nie zaś dokumentalnych. Jego przypisy dotyczą tylko i wyłącznie tekstów Horacego. Niestety, gdyby uważny czytelnik chciał się z nich nauczyć czegoś o praktyce muzycznej lub choćby tylko skojarzeniach wywoływanych przez muzykę wśród starożytnych Rzymian, w jego umyśle rychło zapanowałby chaos...

Instrumenty muzyczne

Większość wzmianek o muzyce zawartych w poezji Horacego odnosi się do instrumentów muzycznych, ujętych najczęściej nie wprost, jako przedmioty fizyczne, ale metaforycznie. Tak czy inaczej, wyjaśnienia należy zaczynać od znaczeń dosłownych.

• Instrumenty strunowe

Większość antycznych instrumentów strunowych należała do typu liry i właściwie wszystkie ich łacińskie nazwy (*lyra, fides, testudo, cithara, barbitos*) można oddać po polsku jako „lira”, nie popełniając większego błędu⁴. Jurewicz jednak w osiemnastu miejscach swego komentarza⁵ tłumaczy te wyrazy jako

² Mimo powtarzanych do znudzenia w licznych odczytach, prezentacjach, audycjach i nieco mniej licznych publikacjach uwag o właściwej klasyfikacji aulosu jako instrumentu stroikowego (por. M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przekł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Homini, Kraków 2003, s. 15–16 i 97–101; A. Maciejewska, *Aulos, czyli właściwie co?*, „Meander” 2000, nr 1, s. 3–15) i adekwatnym nazewnictwie innych instrumentów antycznych (por. M. L. West, *op. cit.*, s. 16; A. Maciejewska, *Instrumenty muzyczne starożytnej Grecji i Rzymu, cz. I–III*, „Poradnik Muzyczny” 2006, nr 1–2, 2006, nr 3–4, 2007, nr 1–2, wszystkie części na stronach 6–7).

³ Jan Sękowski przetłumaczył jako „fletnia” nawet nazwę *barbitos*, odnoszącą się do instrumentu strunowego (C. I 32.3–4), co świadczy o niezrozumieniu lub zlekceważeniu zarówno budowy i dźwięku instrumentu, jak i jego konotacji: Horacy przedstawia instrument (metaforę poezji eolskiej) w ręku „obywatela Lesbos” Alkajosa – nie miałoby to sensu w odniesieniu do fletni, która może oznaczać co najwyżej poezję bukoliczną.

⁴ Wyjątkiem może być *barbitos*, nie tyle ze względu na konstrukcję (dłuższe ramiona i niższy dźwięk od standardowej liry lub kitary), co na biesiadno-dionizyjskie i eolskie konotacje.

⁵ Objasniając wyraz *lyra*: *Carmina* I 10.6, I 12.1, III 3.69, IV 1.22, IV 15.2, *Epodae* 9.5, 17.39, *Epistulae* I 18.43; wyraz *fides*: *Carmina* I 12.11, I 24.14, I 36.1, II 13.24, IV 3.23 (*fidicen*

„lutnie”, również tam, gdzie tłumacz użył poprawnej „liry” (C. I 12.1, przekład Józefa Birkenmajera). Prawidłowa „lira” pojawia się w jego komentarzu zaledwie dwukrotnie⁶: przy pieśni I 32, w. 14 (łac. *testudo*, ale redaktor odsyła tu czytelnika do objaśnienia o wynalezieniu liry przez Merkurego, które znajduje się przy C. I 10.6 – tyle, że tam nazwał instrument „lutnią”) i przy pieśni I 1, w. 34 (użyte w bezbłędnym objaśnieniu do łac. *barbitos*). W objaśnieniu do *Sztuki poetyckiej*, w. 216 podaje zaś jednym tchem:

fides severae, poważna lira, lutnia.

Najmniejszego problemu nie sprawia natomiast nazwa *plectrum*, którą Jurewicz definiuje jako „paleczkę do potrącania strun” (C. II 1.40) bądź pozostawia w greckim brzmieniu „plektron” – również używanym w polskiej terminologii instrumentoznawczej (C. IV 2.33).

W pieśni IV 13, w. 7 czytamy: *doctae psallere Chiae*. Czasownik *psallo* w łacinie, a czasami i w rodzimej grece, oznaczał grę na każdym szarpanym instrumencie strunowym (tak też, poprawnie, u Jurewicza: „umiejącej grać na kitarze”), ale w zestawieniu z dziewczyną z Chios, najwyraźniej nie odznaczającą się surowością obyczajów, można by pokusić się o nawiązanie do węższego znaczenia tego wyrazu, brzmiącego w greckich rzeczownikach ψάλτρια i ψαλτήριον: gry na harfie, kojarzonej ze Wschodem (Chios to już prawie Azja Mniejsza) i rozkoszami cielesnymi.

- Łac. *tibia*

Instrument ten Jurewicz nazywa różnie: „fletem”⁷, ale też poprawniej „klarne-tem”, „obojem” „tibia”⁸. Przy pieśni I 12, w. 1–2 figuruje wzorcowy komentarz:

...tibiai – rodzaju nowożytnego klarnetu lub oboju⁹...

Przy pieśni I 1, w. 32 czytamy:

tibiae, podwójny klarnet, obój...

jako „grający na lutni”); wyraz *testudo*: *Carmina* III 11.3, IV 3.17, *Epodus* 14.11; wyraz *cithara*: *Carmen* II 10.18; objaśniając użyty jako *pars pro toto* wyraz *plectrum*: *Carmen* II 13.27.

⁶ „Kitarra” dość trafnie w C. IV 13.7 i mniej trafnie w Ser. I 3.7–8, zob. niżej.

⁷ Niestety najczęściej: *Carmina*: I 1.33, III 4.1, IV 1.23, IV 15.30, *Epodus* 9.5, *Ars* 202.

⁸ *Carmina*: I 1.32, I 12.2, III 7.30.

⁹ W starszych opracowaniach tematu, z jakich mógł korzystać Jurewicz, nie rozstrzygano, czy *tibia* należała do typu pojedynczo- czy podwójnostroikowego; obecnie – choć nie kategorycznie – zalicza się ją do tego drugiego, czyli typu oboju.

ale już przy następnym wersie:

...Euterpe... (atrybut: flet, *aulos*, *tibia*),

co najwyraźniej należy odczytać jako: *aulos*, *tibia* = flet. Gdzie indziej *tibia* objaśniana jest po prostu jako „flet”, bez wdawania się w szczegóły.

- *Tibia frygijska / berecynyjska*

Ta odmiana *aulosu / tibii* (o jednej z puszczalek dłuższej i zakończonej rożkiem, stosowana w kultach ekstazy i opisywana jako szczególnie hałaśliwa, o brzmieniu jednocześnie przenikliwym i dudniącym) pojawia się u Horacego dwukrotnie. Wyjaśniając językowo pieśń IV 1, w. 23 Jurewicz oddał *Berecynthia tibia* jako „flet berecynyjski”; przy pieśni I 18, w. 13–14 komentując *Berecynthium cornu*, nie popadł ani w pułapkę „fletu”, ani „rogu”¹⁰, prawidłowo skojarzył je z frygijskimi obrzędami, ale określił je przy tym jako „rodzaj *tibii* wydającej łagodne (!) tony”...

- Łac. *fistula*

Termin ten odnosi się do fletni Pana, syringi, rzadziej nazywanej po polsku multankami. U Jurewicza pojawia się w tych miejscach wyłącznie „fujarka”. Nazwa ta jest dopuszczalna w przekładach, zwłaszcza poetyckich – antyczna fletnia i nasza fujarka miały bowiem identyczne, pastersko-sielankowe zastosowania – ale niebezpieczna w komentarzu realioznawczym, zwłaszcza jeśli pisze się: „*fistula* (gr. *syrynga*), fujarka pasterska złożona z 3, 5, 7, 8 różnej długości puszczalek spojonych ze sobą”.

- Łac. *lituus*

Lituus pojawia się u Horacego raz (C I 1.24–25), gdzie jego dźwięk zmieszany z dźwiękiem trąby oznacza ogólnie sprawy wojskowe. Jurewicz pisze o nim:

lituus, trąbka wojskowa w rodzaju rogu, używana w jeździe rzymskiej.

¹⁰ Tej nie uniknął tłumacz Lucjan Siemieński.

W rzeczywistości był to instrument o kształcie długiej¹¹, prostej rury, na końcu wygięty na kształt rączki laski. Przedstawienia plastyczne ukazują go w ręku pieszych żołnierzy; trudno zresztą wyobrazić sobie jeźdźca grającego na podobnym instrumencie... Kształt rogu (zwinięty) miały inne instrumenty armii rzymskiej, *cornu* i *bucina*, na tyle do siebie podobne, że trudno ustalić, które wyobrażenia plastyczne przedstawiają który instrument. Ze względu na poręczniejszy kształt mogła faktycznie grywać na nich konnica.

- Instrumenty perkusyjne

Instrumenty perkusyjne pojawiają się u Horacego sporadycznie, w kontekście szalu, czy to skojarzonego z obrzędami Korybantów, czy ogólniej dionizysko-alkoholowego. Komentarze Jurewicza są tutaj ze wszech miar satysfakcjonujące: *tympana* (C. I 18.14) to

bębenki nadające rytm w muzyce i tańcu w orgiastycznym kulcie Bakchusa i Kybeli,

a *aera* Korybantów (C. I 16.7–8) zostały poprawnie zidentyfikowane jako „cymbały”¹².

Teoria muzyki

Antyczna teoria muzyki była bardzo rozbudowana, zarówno pod względem „technicznym” (nazwy skal, interwałów itp.), jak szerszym, sięgającym ontologii i filozofii moralnej. Nie jest ona tematem żadnego poematu Horacego – nie wiadomo zresztą, na ile dokładnie była mu znana – ale pewne jej podstawowe elementy znał i wplótł w swoją poezję.

¹¹ John G. L a n d e l s (*Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przekł. M. Kaziński, Homini, Kraków 2003, s. 202–203) podaje długość około 1 m dla przedstawień plastycznych, 1,6 m dla zachowanego egzemplarza instrumentu.

¹² Warto by ewentualnie uzupełnić tę informację: antyczne κύμβαλα nie przypominały naszych cymbałów (strunowych, uderzanych pałeczkami), ale były jakby małymi czynelami (talerzami perkusyjnymi). Identyfikacja instrumentu, z „podpowiedzią” w postaci Korybantów, może wydawać się prosta, ale innym zdarzały się błędy nawet w jeszcze bardziej jednoznacznym kontekście: dla tłumaczki *Metamorfoz* A. Kamińskiej i komentującego utwór S. Stabryły *aera aere repulsa*, w dodatku w połączeniu z Frygijczykami, to „trąby miedziane...”.

- Łac. *modus*

Bezblędny przypis do tego terminu podaje Jurewicz przy w. 211 *Sztuki poetyckiej*:

numeris modisque – numerus, wiersz, rytm wiersza, modus, melodia,

wskazując oba wymienione przez Horacego elementy klasycznej poezji greckiej. Podobnie w pieśni IV 11, w. 34–35 radzi przetłumaczyć *modus* jako „melodię”. W pieśni II 1, w. 40 wyjaśnia jednak niekonsekwentnie *modos* jako „rytm”.

- Łac. *quattuor chordae*

Dokładniejszego komentarza wymaga *Satyra* I 3, w. 7–8. Horacy wspomina o śpiewaku, który nie bacząc na zdudzenie słuchaczy śpiewa *modo summa / voce, modo hac, resonat quae chordis quattuor ima*. Sama sytuacja jest jasna: śpiewa, jak przetłumaczył Jan Sękowski, „raz wysokim tenorem, to znów niskim basem”, ale określenie *quattuor chordae* domaga się wyjaśnienia. Według Jurewicza chodzi o głos, który towarzyszy „instrumentowi o czterech strunach, kitarze”. Byłoby to trochę dziwne, bo gitara już w klasycznej epoce greckiej (na którą nieraz stylizował swoje wiersze Horacy) nie miała mniej niż siedem strun, a na ogół więcej: dziewięć lub kilkanaście¹³. Podobna była budowa liry rzymskiej w czasach poety. Wydaje się raczej, że Horacy odwołał się tu do powszechnej wśród wykształconych Rzymian ogólnej wiedzy o budowie greckich skal muzycznych. Podstawowym elementem ich konstrukcji były tetrachordy (połączenia czterech kolejnych dźwięków odpowiadających czterem kolejnym strunom liry), który to termin Horacy oddał dosłownie po łacinie. Niski głos śpiewaka współbrzmiał z najniższym tetrachordem skali.

Jak widać z powyższego przeglądu, wśród dotyczących muzyki objaśnień Jurewicza do utworów Horacego znajdują się uwagi bardzo nierównej wartości: obok merytorycznie bezbłędnych mylące bądź wręcz fałszywe. Zdarza się, że jeden przypis zawiera treści poprawne i błędne, jak objaśnienie pieśni I 12, w. 1–2, gdzie występuje (błędna) „lutnia” i (poprawna) „tibia, czyli rodzaj kłarnetu lub oboju”.

Wydaje się, że redaktor dotarł do opracowań tematu i starał się je wykorzystać, ale nie zrozumiał lub zbagatelizował różnice semantyczne między występującymi w nich (i stosowanymi przez siebie) terminami. Nie pojmuje zatem

¹³ W przypisie do *Sztuki poetyckiej*, w. 216, sam Jurewicz stwierdza, że instrument liczył 18 strun (tyle rzeczywiście miały gitary koncertowe, choć standard wynosił raczej ok. 11).

(lub bagatelizuje fakt), że – nazywając ten sam instrument to tibia, klarnetem i obojem, to fletem, albo raz lirą, a raz lutnią – przeczy sam sobie, i to komentując nie tylko różne utwory, ale nawet sąsiadujące wersy. Nie pojmuje (lub bagatelizuje fakt), że „fujarka złożona z kilku piszczałek” jest wewnętrznie sprzeczna dokładnie tak samo, jak „pięciopokojowa kawalerka” (bo w treści pojęcia „fujarka” mieści się „pojedyncza piszczalka”). Ale dlaczego nie dostrzega też, że „srogie bębny” pijackiego szału nie przystają do „tibii wydającej łagodne tony”? I, o ile od niespecjalisty trudno wymagać wiedzy o tetrachordach, to niekonsekwencję w tłumaczeniu bardzo przecież jasnego terminu *modus* można wyjaśnić tylko roztargnieniem.

Oczywiście, łatwe wydaje się wyszukiwanie nieścisłości z jednej wąskiej dziedziny, podczas gdy skomentowanie całości dzieł Horacego wymaga wiedzy ze znacznie szerszego zakresu. To samo można jednak powiedzieć o pracy każdego tłumacza lub – szczególnie – leksykografa. Uczeń, student czy nawet nauczyciel korzystający z tego rodzaju opracowań ma prawo ufać ich autorom i na ich podstawie kształtować swoją wiedzę. W przypadku omawianego wydania, jeśli będzie to uczeń nie posiadający ogólnej orientacji w terminologii muzycznej, nauczy się, że lira i lutnia czy obój i flet to to samo, że fujarka może mieć 8 piszczałek, a poza tym, że Horacy był niestaranny w odmalowywaniu obrazów (*saeva cum Berecynthio cornu tympana*). Jeśli przypadkiem uczył się kiedyś muzyki albo jest melomanem, fałszywie wyobrazi sobie Greka z (podobną wizualnie do mandoliny) lutnią i barbarzyńcę z fletem poprzecznym¹⁴ lub zauważy sprzeczności i straci zaufanie do całego opracowania w ogóle.

Podobne błędy można spotkać w wielu przekładach i opracowaniach tekstów antycznych; co gorsza, występują też w słownikach. Dotyczą różnych dziedzin, ale ich wspólnym mianownikiem jest fachowy charakter niepoprawnie oddawanej terminologii. Wydaje się, że my, filologowie, zbyt łatwo stosujemy wymówki typu: „jestem humanistą, nie muszę się znać na muzyce / architekturze / wojskowości / rolnictwie / nawigacji”. Nie powinniśmy jednak zapominać, że język, nawet poetycki, opisuje pewną rzeczywistość pozajęzykową. Dobra znajomość języka wymaga zatem starań o jak najlepsze poznanie rzeczywistości, łącznie z jej „technicznymi” aspektami. Do tego też powinniśmy dążyć w pracy dydaktycznej, polegającej przecież w dużej mierze na tłumaczeniu tekstów: by nie zastępować słów innymi słowami i jednych konstrukcji składowych innymi, ale aby w świadomości naszej i uczniów zaistniał obraz tego, co „autor chciał powiedzieć”.

¹⁴ Komentarz do epody 9, w. 5–6: „lutnia w tonacji doryckiej, flet – w barbarzyńskiej (niegreckiej)”. Prawidłowe jest tu skojarzenie aulosu ze skalami, których nazwy sugerują wschodnie pochodzenie (zwłaszcza frygijską), nieprawidłowa – identyfikacja instrumentów.

De musica in Octavii Jurewicz commentario ad Horati *Opera omnia***Argumentum**

Agitur de Horatianum operum editione ab Octavio Jurewicz curata (Quinti Horati Flacci *Opera omnia*, imprimendum curavit, variorum interpretum translationes vernaculas elegit, praefatione, vita poetae, arte metrica, annotationibus instruxit Octavius Jurewicz, in Aedibus Ossolineum, ed. I annis MCMLXXXVI–MCMLXXXVIII) et de commentariis quibus instructae sunt Horatii de arte musica mentiones. (Quae plerumque ad instrumenta musica attinent.) Editoris commentarii tum accuratissimi, tum minime apti sunt: non profecto propter ipsius negligentiam, sed incuriae cuiusdam causa, quam philologi artibus aliis ac verborum arti adhibemus. Quae nonnumquam efficit, ut verba Latina vernaculis reddamus auctoris proposito non comprehenso.