

Hansa-Georga Gadamera i Thrasybulosa Georgiadesa ujęcia przekładu

Edyta Orman

ABSOLWENTKA INSTYTUTU FILOZOFII,
UNIwersytet Warszawski
KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 3, 00-927 WARSZAWA

ABSOLWENTKA WYDZIAŁU PRAWA I ADMINISTRACJI,
UNIwersytet Warszawski
KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 26/28, 00-927 WARSZAWA

edytaorman@umg.pl

Abstract

The basis for this research form spontaneous use of the word “translation” *sensu largo* in informal language and dual dictionary meaning of this word, i.e. “translation” *sensu stricto* and “expressing”. Article focuses on comparison of translation term usage in philosophical writings by Hans-Georg Gadamer and in musicological writings by Thrasybulos Georgiades. Considering translation in the meaning of “expression” and, at the same time, agreeing that music is a speech of tones, one can accept general connection between script and speech described by the German hermeneutist, as a foundation of detailed relation between musical notation and resounding described by Greek music historian. Interpretation emerges as common for expression and translation, but nonetheless it demonstrates itself differently in case of language and music. Specificity of the art of sounds as compared with the art of words is constituted by the difference between words’ meaning and musical structure. In the end, transcription and transposition inherent to art of sounds and completing Georgiades’ term translation can be regarded as musical translations.

Wprowadzenie

Przedmiotem artykułu zatytułowanego *Hansa-Georga Gadamera i Thrasybulosa Georgiadesa ujęcia przekładu* są poglądy filozofa i muzykologa. Gadamer jest znany przede wszystkim jako autor dzieła pt. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej* (Gadamer, 2007), które wywarło wpływ na wszystkie nauki humanistyczne, nie wyłączając muzykologii. Mimo odzewu, z jakim Gadamerowskie *opus magnum* spotkało się między innymi ze strony Carla Dahlhausa, Hansa Heinricha

Eggebrechta, Wilfrieda Gruhna czy Karola Bergera nie do przecenienia pozostaje fakt, iż na ostateczny kształt filozofii twórcy *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Gadamer, 1986) miał wpływ piszący po niemiecku Grek Georgiades¹.

Niemieckiego hermeneutę oraz greckiego historyka muzyki łączyło wiele. Obaj dysponowali gruntowną i rozległą wiedzą humanistyczną, obaj w tym samym 1949 roku znaleźli się na Uniwersytecie w Heidelbergu (Gadamer objął katedrę filozofii, a Georgiades katedrę muzykologii), wreszcie obaj jako powszechnie cenieni erudyci zostali odznaczeni orderem *Pour le mérite* (Gadamer w roku 1971, Georgiades zaś w 1974).

Gadamerowska *Prawda i metoda...* dokumentuje znajomość Georgiadesowskich prac *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe (Muzyka i język. Powstawanie muzyki zachodniej przedstawione na przykładzie oprawy muzycznej mszy)* (Georgiades, 1974) z 1954 oraz *Nennen und Erklären. Die Zeit als Logos* (Georgiades, 1985) z 1985 roku. Tę ostatnią (*Nazywanie i rozbrzmiewanie. Czas jako logos*) wydaną po śmierci Georgiadesa w roku 1977 poprzedza przedmowa autorstwa Gadamera, który jest także autorem eseju pt. *Thrasymbulos Georgiades* (Gadamer, 1995) z 1978 roku.

Jak wskazują już same tytuły wymienionych dzieł greckiego muzykologa, związek języka i muzyki, a co za tym idzie fenomeny słowa oraz dźwięku, nazywania i rozbrzmiewania, stanowiły dlań motyw przewodni myślenia oraz badania. Współgranie dźwięku i słowa w twórczości pieśniarskiej i operowej, jak również ujęcie stosunku język – muzyka od strony zależności czasowej, a także muzyka „absolutna” jako osobny język z jego własną składnią, klasycyzm wiedeński jako dojrzała postać muzyki europejskiej, wreszcie takie zjawiska zachodniej muzyki jak chorał gregoriański, polifonia flamandzka oraz styl muzyczny Heinricha Schütza stanowiły jednak tematy poruszane zarówno przez Georgiadesa, jak i inspirującego się nim Gadamera.

W kontekście wspomnianych zainteresowań ciekawie przedstawiają się też zapatrywania muzykologa i filozofa na przekłady poetyckie. W eseju z roku 1959 zatytułowanym *Sprache als Rhythmus (Język jako rytm)* (Georgiades, 1977a) Georgiades utrzymywał, że mimo iż Friedrich Hölderlin starał się zachować w swoich tłumaczeniach oraz naśladować we własnych wierszach grecki szyk wyrazów, jego język pozostaje niemiecki (Georgiades, 1977a: 92)². W eseju z 1989 roku pt. *W cieniu nihilizmu* (Gadamer, 2001a) Gadamer twierdził natomiast, że przekład na języki obce poezji lirycznej na przykład Gottfrieda Benn'a i Paula Celana może być tylko przybliżeniem i wywołać zaledwie przecucie tego, co przemawia w

¹ Na temat powiązań Gadamerowskiej myśli muzycznej z pismami tego muzykologa, będący mi dla niej inspiracją, pisałam w artykule *Nieznane muzyczne oblicze hermeneutyki filozoficznej Hansa-Georga Gadamera* (Orman, 2015).

² Przy okazji przywoływania treści tekstu Georgiadesa, zaznaczam, że w artykule przytaczam wypowiedzi różnych autorów, podając je niedosłownie i bez cudzy słowa, ale za każdym razem z podaniem źródła, na które się powołuję.

języku oryginału (Gadamer, 2001a: 69). Hermeneutyczne ujęcie problematyki tłumaczenia wymaga przypomnienia Gadamerowskich poglądów na temat stosunku między pismem a mową oraz Georgiadesowskich zapatrywań na relację pisma nutowego do rozbrzmiewania.

Nauka o muzyce nie zna pojęcia przekładu, tymczasem pewien uznany muzykolog posłużył się przed kilkoma latami słowem „przekład” w kontekście przekładu słowa na muzykę, a nawet kompozytorskiego rękopisu na druk. Jeśli zaś chodzi o językoznawstwo, to *Uniwersalny słownik języka polskiego*³ posługuje się pojęciem przekładu jako tłumaczenia czegoś z jednego języka na drugi oraz pojęciem przekładu jako wyrażania czegoś inaczej niż pierwotnie, to znaczy za pomocą środków innego rodzaju. Dwa powyższe znaczenia słownikowe będą w niniejszym artykule podstawą konfrontacji pojęcia przekładu używanego przez Hansa-Georga Gadamera w jego pismach filozoficznych z pojęciem przekładu używanym przez Thrasybulosa Georgiadesa w jego pismach muzykologicznych.

Gadamer o przekładzie jako wyrażaniu, czyli o stosunku między pismem a mową

Esej Gadamera *Tekst i interpretacja* (Gadamer, 2003a) z roku 1984 przypomina o tym, iż pojęcie tekstu weszło do języków nowożytnych w dwóch kontekstach. W pierwszym z nich chodzi o tekst pisma, który w kazaniu i nauce Kościoła poddaje się wykładni. W drugim, nieporównanie bardziej interesującym, ma się na myśli tekst pieśni określanej przez niemieckiego hermeneutę mianem muzycznej interpretacji słowa. Również w tym przypadku nie ma się do czynienia z czymś danym z góry, lecz z czymś, co powstaje w trakcie wykonywania pieśni. Zdaniem Gadamera obydwa wspomniane sposoby użycia pojęcia tekstu wskazują na zwyczaj językowy późnoantycznych prawników rzymskich, rozróżniających tekst prawa oraz problematyczność jego wykładni i zastosowania (Gadamer, 2003a: 113).

Problematyka związana dla przykładu z wykonawstwem pieśni, a szerzej rzecz ujmując ze sposobem odtwarzania utworów słowno-muzycznych, nie sprowadza się tylko do przyjęcia określonej perspektywy, lecz obejmuje także umiejętność mediowania między dwoma tak różnymi rzeczywistościami jak język i muzyka oraz tworzącymi je fenomenami – nazywającym słowem i rozbrzmiewającym dźwiękiem. Jest to tym trudniejsze, że wykonawca ma do dyspozycji kompozycję utrwaloną za pomocą pisma literowego i nutowego, którą musi niejako ożywić, to znaczy przełożyć na mowę dźwięków⁴. Dlatego można powiedzieć, że już na etapie

³ Chodzi o w elektroniczną wersję 2 z 2008 roku – wersję, której zrab stanowi *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN* pod redakcją Stanisława Dubisza i Elżbiety Sobol.

⁴ O tym, w jakim znaczeniu wyrażenia „mowa dźwięków” używa – austriacki wiolonczelista i dyrygent oraz założyciel *Concentus Musicus Wien* – Nikolaus Harnoncourt, można przeczytać w książce jego autorstwa. (Harnoncourt, 1995).

wykonania utworu ma się do czynienia ze swego rodzaju przekładem. Wprawdzie nie jest to przekład literacki – prozatorski czy poetycki, ale dochodzi w nim do wyrażenia za pomocą innych środków tego, co zapisane (*Uniwersalny słownik języka polskiego*, 2008). Teoretyczną podstawę do mówienia o tego rodzaju przekładzie dają zarówno prace Gadamera, jak i Georgiadesa.

Potrzebę przekładu jako wyrażania zauważa twórca *Wahrheit und Methode...*, którego stosunek do pisma nie jest jednoznaczny, gdyż polega na dostrzeganiu pozytywów oraz negatywów tego ostatniego. Pozytywną stroną pisma stanowi według hermeneuty to, iż odrywa ono język od procesu jego realizacji, a dzięki temu wszelki przekaz pisemny może być równoczesny z każdą współczesnością. Coś, co zostaje utrwalone na piśmie pozwala pominąć zamysł autora i horyzont pierwszego adresata oraz wznieść się do sfery czystego sensu zasadniczo możliwego do zidentyfikowania i powtórzenia. Niemniej jednak negatywną stroną pisma jest to, że jako abstrakcyjna idealność języka (Gadamer, 2007: 530) zawiera ono tylko to, co jest identyczne w powtórzeniu, dlatego też prowokuje do uzupełniania i konkretyzowania tego, co zostało ujęte w zapisie⁵. Na kartach *Prawdy i metody...* Gadamer nazywa pismo samoalienacją (Gadamer, 2007: 528), a tekst pisany określa mianem wyobcowanej mowy, wymagającej przekształcenia znaków na powrót w mowę i sens (Gadamer, 2007: 531).

Przezwycięzenie samoalienacji polegające na lekturze tekstu jest zadaniem rozumienia, któremu może poddać jedynie interpretator. Potwierdzają to przytoczone wcześniej przykłady tekstów pisma i pieśni, mające wspólny mianownik w prawie jako tekście i ukazujące konieczne odniesienie napisanego tekstu do interpretacji, innymi słowy zgodnego co do sensu zastosowania. W myśl tego tekst nie jest danym przedmiotem, ale pewną fazą w realizacji porozumienia, a zadanie piszącego stanowi zarazem interpretacyjne wyzwanie sprawienia, by tekst ponownie przemówił. Zadanie interpretacji pojawia się, ilekroć treść tego, co napisane pozostaje sporna, a jest ważne jej poprawne zrozumienie (Gadamer, 2003a: 119). Kontynuując tytułowy wątek *Tekstu i interpretacji* filozof podkreśla, iż zanim pojęcie interpretacji zaczęło odnosić się do tłumaczenia wszelkich tekstów przysparzających rozumieniu trudności, dotyczyło funkcji tłumacza, czyli pośrednika pomiędzy osobami mówiącymi różnymi językami (Gadamer, 2003a: 111).

Georgiades o przekładzie jako wyrażaniu, czyli o relacji pisma nutowego do rozbrzmiewania

Kwestia przekładu jako tłumaczenia utworu literackiego z jednego języka na drugi schodzi na dalszy plan, bowiem po tym, co zostało dotychczas

⁵ Uzupełnia i konkretyzuje się na przykład to, co zostało ujęte w schematycznym zapisie partytury. Polski fenomenolog Roman Ingarden – do którego w swej hermeneutyce filozoficznej nawiązuje Hans-Georg Gadamer – ma tu na myśli luki oraz miejsca niedookreślenia z zanotowanego dzieła muzycznego usuwane dopiero przez wykonanie go (Ingarden, 1973: 138).

Edyta Orman: Hansa-Georga Gadamera i Thrasybulosa Georgiadesa
ujęcia przekładu

powiedziane o stosunku między pismem a mową na gruncie hermeneutyki filozoficznej Hansa-Georga Gadamera, warto przyjrzeć się najpierw relacji pisma nutowego do rozbrzmiewania widzianej przez pryzmat muzykologii Thrasybulosa Georgiadesa. Na temat braku podobnego wyrazom znaczenia dźwięków w muzyce grecki muzykolog wypowiada się w eseju pt. *Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung (Język, muzyka, pisemne przedstawienie muzyki)* z 1957 roku (Georgiades, 1977b). Jeśli chodzi o język, to *tertium comparationis*, czyli podstawą porównania wymawianego słowa z zapisanym obrazem słowa jest jego znaczenie, nie zaś brzmienie językowe. Ponieważ zapisane słowo stoi w zastępstwie języka, istnieje możliwość zajmowania się językiem, który jest przekazany tradycją tylko jako pismo, bez znajomości obowiązującej w nim wymowy. Za przykład mogą służyć egipskie hieroglify i greka homerycka. Jeśli natomiast w przypadku sztuki dźwięków odpada fakt znaczenia⁶, to podstawę porównania muzyki z pisemnym przedstawieniem muzyki tworzy sama struktura muzyczna, ujawniająca się właściwie dopiero w pisemnym przedstawieniu. Georgiades uważa pisemny obraz za istotną, konieczną oraz integrującą część składową tego fenomenu, który nazywa się muzyką (Guczalski, 2003: 79-80).

W większej pracy z roku 1962 zatytułowanej *Musik und Schrift (Muzyka i pismo)* (Georgiades, 1962) muzykolog przeciwstawia sobie muzykę i pismo. Muzyka jako rozbrzmiewanie jest zapośredniczana przez ucho. Pismo jako to, co widzialne jest zapośredniczane przez oko. Muzyka jest jednak przekazywana tradycją przez pismo. Kompozytor nie dysponuje analogicznymi do słów tworamiznaczącymi, ale ma do dyspozycji zaledwie możliwości relacji dźwiękowych i czasowych – elementy porównywalne raczej z brzmieniami. Zapisana kompozycja nie składa się z dodatkowo pisemnie utrwalonych tworów, jakimi są słowa – nie przedstawia czegoś w rodzaju tekstu językowego, lecz podaje jedynie relacje dźwiękowe, które powinno się wytwarzać, aby sens ujęty w kompozycji za każdym razem dopiero stawał się tym, co realne. To, co zapisane przez kompozytora jest instrukcją do wytwarzania dźwięków, pismo muzyczne zaś – wezwaniem do czynienia (Georgiades, 1962: 12).

Georgiades dokonuje wiele mówiącego porównania – pismo muzyczne tak ma się do muzyki, jak przewodnik turystyczny do podróży. Przewodnik nie zastępuje podróży, a pismo muzyczne muzyki. W obu przypadkach brakuje spełnienia. Pismo muzyczne jest rodzajem prawa, reguły, wreszcie przepisu dotyczącego tego, jak powinno się postępować, by wydobyć muzykę (Georgiades, 1962: 13). Istoty muzyki należy upatrywać w czynieniu, istoty kompozycji zaś – w przepisie na czynienie. Za prototyp pojęcia kompozycji historyk muzyki uważa starożytne pojęcie *nómos*, czyli prawa⁷. Powołując się na Pindara, mówi o stworzonych przez bogów *nómoi*, na wzór których była za każdym razem wydobywana muzyka. Jako

⁶ Między innymi o tym, że – zupełnie inaczej niż język swoje znaczenia – muzyka symbolizuje uczucia pisze, odwołując się do teorii Susanne Langer, Krzysztof Guczalski (Guczalski, 2003).

⁷ Pojęciu *nómos* Georgiades poświęca też esej *Musik und Nomos (Muzyka i nomos)* z 1969 roku (Georgiades, 1977c).

potencjalna treść sensowna *nómos* był zawsze czymś więcej niż rozbrzmiewaniem, z kolei słyszalne wydobyte *nómos* oznaczało ograniczenie jego treści sensownej (Georgiades, 1962: 14). *Nomós* stanowił wezwanie do czynienia, określając zarazem jego rodzaj i sposób, a to czynienie unaoczniało treść sensowną danego *nomós*, podobnie jak konkretny przykład ilustruje regułę ogólną. Zależności istniejącej pomiędzy prawem a czynieniem odpowiada późniejszy stosunek między kompozycją a wykonaniem, który jest znany jako zadanie przemiany tego, co widzialne w to, co słyszalne (Georgiades, 1962: 15)⁸.

Przemiana samego pojęcia kompozycji oraz nowe pojmowanie zapisu muzycznego zbiega się według Georgiadesa z końcem wiedeńskiej muzyki klasycznej. Do Ludwiga van Beethovena włącznie, to jest do około 1830 roku (Beethoven zmarł w roku 1827), można łączyć kompozycję z *nómos* Greków. Zupełnie inna niż Beethovenowska jest partytura Hectora Berliozy. Począwszy od muzycznego romantyzmu – do Richarda Straussa i Gustava Mahlera aż po czasy współczesne muzykologowi – coraz wyraźniejsze staje się nowe pojmowanie pisma muzycznego. Nie stanowi już ono wezwania do produkcji tego, co dotychczas rozumiano przez kompozycję, ale sposób reprodukcji brzmienia zatrzymanego podobnie do protokołu. Pismo przypomina instrukcję reżyserską. Zdaniem historyka muzyki do całkowitego wyeliminowania zapisu brakuje teraz tylko małego kroku, który stawia się w muzyce elektronicznej (Georgiades, 1962: 17-19). Muzyka ta wykazuje tendencję do kształtowania dzieła, reżyserskiej instrukcji oraz wykonania jako nierozdzielnej całości. Nie wchodząc w szczegóły omawianych przez Georgiadesa zagadnień muzyki elektronicznej i muzyki konkretnej, trzeba pozostać przy jego ocenie romantyzmu jako cezury wyznaczającej początek tak zwanej nowej muzyki.

Powracając jednak do kwestii przemiany tego, co widzialne w to, co słyszalne, ma się konkretnie na myśli przemianę pisma nutowego w rozbrzmiewanie lub rozbrzmiewającej muzyki w zapis. Podstawę do tego daje esej z 1954 roku pt. *Die musikalische Interpretation (Interpretacja muzyczna)* (Georgiades, 1977d), w którym grecki muzykolog bierze na warsztat tytułową interpretację muzyczną, a tym samym stawia pytanie o pismo nutowe i rozbrzmiewanie. Wspomniana na początku przemiana, to jest interpretacja, warunkuje przekład (*Übertragung*) lub też transkrypcję (*Transkription*), to znaczy nieprzebiegający mechanicznie akt zawierający w sobie objaśnianie sensu, rozumienie rozbrzmiewającej muzyki. Dlatego podjęcie problemu pismo nutowe – rozbrzmiewanie wymaga zintegrowania aktywności badacza źródeł, teoretyka muzyki, historyka

⁸ Gdy referuje się tych kilka stron *Musik und Schrift*, to odnosi się wrażenie, że Thrasybulos Georgiades nie różnicuje pisma muzycznego i kompozycji – raz jedno, to znów drugie określając mianem przepisu na czynienie. Podczas gdy na stronie czternastej *Muzyki i pisma* za istotę kompozycji uważa on przepis na czynienie, za istotę muzyki – czynienie, a za istotę pisma – umożliwianie wewnętrznego stosunku wzajemnego między kompozycją a czynieniem, ostatecznie jednak na stronie dwudziestej czwartej tego eseju w prototypie kompozycji, czyli w *nomós* upatruje prawa, w wykonaniu – czynienia, w piśmie zaś – prze(d)-pisu. Inaczej aniżeli Georgiades, Mieczysław Tomaszewski uważa pewne rozróżnienia za oczywiste – zapis nutowy nie jest tożsamy z tekstem muzycznym, czyli utworem, natomiast zapis fonograficzny z tekstem dźwiękowym, czyli wykonaniem (Tomaszewski, 2000: 25-26).

Edyta Orman: Hansa-Georga Gadamera i Thrasybulosa Georgiadesa
ujęcia przekładu

ducha oraz praktycznego muzyka. Ponieważ stosunek pismo nutowe – brzmienie ulega ciągłej zmianie, warunkiem interpretacji jest znajomość zasad funkcjonowania systemu tonalnego oraz wiedza o tym, że pismo nutowe zatrzymuje z rozbrzmiewającej rzeczywistości jedynie przedmiot komponowania w wąskim sensie (Georgiades, 1977d: 45-47)⁹.

Tego, co przynależne wykonaniu nie utrwała się pisemnie, dlatego też odcyfrowanie pisma nutowego nie wystarcza do oddania muzyki. Odnosi się to do każdej pisemnie przekazanej muzyki, również do dzisiejszej, napisanej o wiele szczegółowiej aniżeli muzyka przeszłości. Interpretacja muzyczna staje się uchwytna jako osobna aktywność dopiero na początku dziewiętnastego stulecia wraz z poszerzeniem horyzontu i obostrzeniem historycznego spojrzenia. Do tego czasu nie zwraca się uwagi na odmienności pism dźwiękowych, a potrzebę uzupełnień dostrzega się może w odniesieniu do tempa czy dynamiki. Zdaniem Georgiadesa przy oddawaniu muzyki przeszłości nie powinno się późniejszych zwyczajów pisma dźwiękowego zaprowadzać bez uprzedniego skrupulatnego wyjaśnienia. Jeśli tak się robi, to pomija się problem interpretacji. Tymczasem interpretacja muzyczna nie może jak interpretacja filologiczna podejmować jedynie kwestii wytwarzania tekstu oraz objaśniania sensu bez postawienia pytania o pismo nutowe. Nie musi również rozpoczynać się transkrypcją danego pisma nutowego. Interpretacja ta powinna raczej przez opisujące słowo objaśniać sens i funkcję danego pisma dźwiękowego oraz próbować wyjaśnić jego stosunek do wytworzonego brzmienia. Rekonstrukcja zarejestrowanego na taśmie (dziś na płycie albo w pamięci komputera) brzmienia – połączona z tym pierwszym stadium objaśnienia – tworzy jeszcze bardzo niedoskonałą próbę interpretacji. Ta służy korekcie pierwszego przedstawienia stosunku pismo nutowe – brzmienie oraz objaśnienia opisanego w słowach. Prowadzi zaś do nowej próby wykonania, inaczej mówiąc adekwatniejszego przedstawienia brzmienia i nieodłącznego przedstawienia objaśniającego. W ten sposób powstaje czynność interpretacyjna w formie zygzaka (Georgiades, 1977d: 48-49).

Interpretacja muzyczna jest syntezą stanowiącą próbę objaśnienia obcego pisma nutowego przez własne brzmienie. Właśnie tę interpretację, przedstawione przez siebie brzmienie transkrybuje się i w ten sposób właściwa transkrypcja dawnego pisma nutowego na nowoczesne przechodzi przez medium interpretatora a zatem rozbrzmiewania, stworzone brzmienie zaś dodatkowo utrwała zapisem nowoczesne pismo nutowe. O zygzakowatej drodze interpretacji – tylko w odwrotnej kolejności – można mówić także w przypadku wyjścia od niezapisanej muzyki. Wychodzi się więc od danego brzmienia, próbując je zrozumieć za pomocą opisującego słowa i prowizorycznego zapisu. To zapisanie

⁹ Pismo nutowe nie jest jedynym rodzajem pisma muzycznego, o jakim na kartach *Die musikalische Interpretation* pisze Thrasybulos Georgiades. Wyróżnia on bowiem z jednej strony „obce” i z nim synonimiczne „dane”, „dawne”, „historyczne pismo nutowe”, a z drugiej strony – „własne” i z nim synonimiczne „nasze”, „współczesne pismo nutowe”. Oprócz tego mówi o piśmie dźwiękowym, pojęć pisma dźwiękowego i nutowego używa zaś zamiennie. Pismu nutowemu przeciwstawia rozbrzmiewanie czy też brzmienie, a danemu brzmieniu własne czy też nasze brzmienie.

prowadzi do własnego urzeczywistnienia brzmienia, które z kolei przyczynia się do lepszego rozumienia danego brzmienia i tak dalej (Georgiades, 1977d: 50-51).

Muzyka jako duchowy przedmiot jest wynikiem syntezy pisma nutowego i rozbrzmiewania. To samo odnosi się do interpretacji, gdyż muzyka powstaje dopiero dzięki interpretacji, istnieje tylko w postaci interpretacji. Zadanie interpretacji polega zatem na stworzeniu duchowego przedmiotu, przedstawieniu brzmienia jako „tego, co rozumiane”. Jest to postulat ważny dla interpretacji muzyki niezapisanej. Zapisanie oraz wykonanie żywej muzyki jest równoznaczne z jej przemianą w muzykę zrozumianą, „historyczną”. Interpretacja muzyczna – a zarazem objaśniona muzyka – składa się z pisma dźwiękowego, rozbrzmiewania i opisującego słowa. To ostatnie, znajdując się między pismem nutowym a rozbrzmiewaniem, przyczynia się do wytworzenia przedmiotu. Muzyka jako to, co rozumiane zawiera zarówno to, co akustyczne – rozbrzmiewanie, jak i to, co optyczne – pismo nutowe. Właściwsze byłoby jednak powiedzenie, że pismo nutowe jako to, co przestrzenne przedstawia, zatrzymuje i ujarzmia to, co czasowe. Według Georgiadesa pismo nutowe jest więc czynieniem się świadomym pamięci muzycznej w dwojakim znaczeniu: po pierwsze, jako aktywności pamięci w trakcie przebiegu utworu; po drugie, jako świadomości tożsamości utworu istniejącej niezależnie od brzmieniowych urzeczywistnień. Za podsumowanie muzykologicznych wywodów zawartych w eseju *Interpretacja muzyczna* można uznać zdanie, że muzyka istnieje dopiero w poszczególnym przypadku, tylko jako przykład w postaci interpretacji (Georgiades, 1977d: 52).

Konsekwencją dokonanych przez Georgiadesa rozróżnień muzyki i języka, pisma nutowego i pisma języka, rozbrzmiewania i mowy jest interpretacja muzyczna, która zdecydowanie odcina się od filologicznej. Ponieważ pismo muzyczne nie pełni tej samej funkcji co pismo języka, interpretacja muzyczna nie może zajmować się tylko filologicznymi problemami wytwarzania tekstu czy objaśniania sensu. Zdaniem greckiego historyka muzyki powstanie metody specyficznie muzykologicznej wiąże się z docenieniem doniosłości kwestii pisma nutowego oraz rozbrzmiewania. Interpretacja muzyczna, która wzajemnie ustosunkowuje do siebie pismo nutowe i rozbrzmiewanie, ma sprawić, iż zapisywanie znakami współczesnej notacji muzycznej utworów zapisanych za pomocą dawnych systemów notacyjnych nie będzie wyglądało jak transkrypcja językowa. Chodziłoby o to, aby zastępowanie jakiegoś zapisu zapisem opartym na odmiennej konwencji graficznej (*Uniwersalny słownik języka polskiego*, 2008) nie przebiegało mechanicznie. Nie oznacza to dezaprobowania podejścia filologicznego, ale podkreślanie specyfiki sztuki dźwięków w porównaniu ze sztuką słowa.

Georgiadesowska idea jest taka, że interpretacja muzyczna, innymi słowy rozbrzmiewanie pisma nutowego stanowi warunek transkrypcji, co oczywiście nie wyklucza tego, iż dokonana transkrypcja staje się podstawą dalszych interpretacji. Poruszone przez muzykologa zagadnienie

transkrypcji muzycznej (jako zapisywania utworu za pomocą innej notacji muzycznej) (*Uniwersalny słownik języka polskiego*, 2008) przypomina o tym, że istnieje również transkrypcja językowa, która (jako zamiana jednej konwencji graficznej na inną) (*Uniwersalny słownik języka polskiego*, 2008) jest niekiedy koniecznym warunkiem przekładu (jako tłumaczenia z jednego języka na drugi) (*Uniwersalny słownik języka polskiego*, 2008).

Gadamer o przekładzie jako tłumaczeniu z jednego języka na drugi

Jako twórcę hermeneutyki filozoficznej – czyli nauki o rozumieniu, mającej aspiracje uniwersalistyczne – Hansa-Georga Gadamera interesowała kwestia przekładu w ogóle. Zdaniem filozofa – wyrażonym w *Prawdzie i metodzie...* – korzystanie z przekładu tłumacza przez osoby posługujące się dwoma różnymi językami stanowi złożone zadanie rozumienia. Podwojenie procesu hermeneutycznego, z jakim ma się w tym przypadku do czynienia, polega na dwóch rozmowach, z których jedną odbywa tłumacz z drugą stroną, drugą zaś – dana osoba ze swoim tłumaczem (Gadamer, 2007: 521). Wszystko, co jest charakterystyczne dla rozmowy, zasadniczo cechuje również rozumienie tekstów, a czyni znów czymś skrajnym pisemny przekład z języka obcego. W przekładzie nie chodzi o powtórzenie procesu pisania, ale o odtworzenie tekstu. To stawia tłumacza przed koniecznością ciągłego przejaskrawiania, gdyż wydobywanie ważnych dlań rysów oryginału odbywa się z konieczności kosztem innych. Dlatego też sytuacja tłumacza jest sytuacją interpretatora, który nadając postać językową rzeczy ukazującej mu się w tekście, musi wyśrodkować między własnym językiem a językiem odpowiednim dla oryginału (Gadamer, 2007: 524). Jedynie w odosobnionych przypadkach mistrzowskiego odtworzenia – hermeneuta podaje przykład *Kwiatów zła* Charlesa Baudelaire'a w przekładzie Stefana Georgego – utrata oryginalnych rysów przekładanego utworu jest rekompensowana lub prowadzi do nowych wartości.

Tłumaczenie poezji na języki obce jest czymś niepomiernie trudnym w porównaniu z tłumaczeniem prozatorskim. Według Gadamera różnica między słowami komunikacji a słowem poetyckim została znakomicie ujęta w formie metafory przez Paula Valéry'ego. Podczas gdy słowo używane w komunikacji jest podobne do zdawkowej monety (albo papierowego banknotu) oznaczającej coś, czym nie jest, słowo poetyckie przypomina dawną sztukę złota, która była zarazem tym, co znaczyła. Owo słowo stanowi zatem gwarancję tego, o czym mówi, a uobecniając coś, uobecnia się samo (Gadamer, 2001a: 94). Innym razem filozof powołując się na Hölderlina utrzymuje, iż „ton” wersów, który przydaje wierszowi substancjalności (przelotna chwila zyskuje na stałości), sprawia również, że słowo poetyckie jest tekstem (całością utrzymaną w jednolitym tonie), to znaczy opiera się wszelkiego rodzaju zmianom, w tym przekładowi na języki obce (Gadamer, 2001b: 130-131).

W eseju z 1985 roku pt. *Granice języka* (Gadamer, 2003b) niemiecki hermeneuta pisze o języku obcym jako swoistym doświadczeniu granicy, stopniu nieprzekładalności (nie zaś przekładalności) z jednego języka na drugi język, braku odpowiedniości wyrażen języka rodzimego i obcego oraz niekończącym się procesie przekształcania treści i ducha języka obcego w treści i ducha języka rodzimego (Gadamer, 2003b: 38-39). We wcześniejszym, bo pochodzącym z roku 1970, eseju zatytułowanym *Język i rozumienie* (Gadamer, 2003c) Gadamer także porusza trudną kwestię przekładu. Według niego przetłumaczone zdanie jest jak mapa w porównaniu z krajobrazem, a znaczenia danego słowa nie określa bez reszty ani system, ani kontekst. Dzieje się tak dlatego, że słowo nie jest jednoznaczne nawet w określonym kontekście. Filozof ma na myśli wieloznaczność obejmującą sens, jaki wiąże się ze słowem w danej wypowiedzi oraz to, co inne – rozstrzygające o ewokacyjnej sile żywej mowy (Gadamer, 2003c: 23).

Trzeba bowiem pamiętać o tym, iż mimo metodologicznego prymatu przysługującego pismu hermeneutyka filozoficzna przedkłada mowę nad pismo, ponieważ znakowy język pisma przyjmuje za podstawę realny język mowy. Możliwość wyrażenia się języka w piśmie nie jest jednak dla istoty języka czymś wtórnym. Pomimo to nie da się ukryć, że zapis jest przyczyną wyobcowania sensu, a przekształcenie znaków w mowę staje się zadaniem hermeneutycznym. Opierając się tylko na słowach przekazanych przez znaki pisma trzeba wypowiedzieć sens na nowo. Podczas gdy słowu pisanemu nic nie przychodzi z pomocą, słowu mówionemu dopomagają sposób mówienia oraz warunki, w jakich się je wypowiada (Gadamer, 2007: 530-532). W jeszcze jednym eseju pt. *Poezja i interpunkcja* (Gadamer, 2000) autor *Prawdy i metody...* dzieli się z czytelnikiem przemyśleniami na temat relacji mowy do pisma. W tworzonym przez wiersz stosunku brzmienia i sensu znak pisarski nie stanowi elementu równorzędnego, nie przysługuje mu właściwy byt poetycki. Same znaki pisarskie nie wskazują na zróżnicowanie artykulacji mowy. Świadczy o nim natomiast czytanie, będące nie tylko wykładaniem znaków, lecz także odtwarzaniem – przez wewnętrzny słuch czytającego – mowy (Gadamer, 2000: 255).

Podsumowanie

Celem eseju zatytułowanego *Hansa-Georga Gadamera i Thrasybulosa Georgiadesa ujęcia przekładu* nie była – niekiedy nawet uzasadniona – krytyka hermeneuty i historyka muzyki, ale pokazanie, że ich poglądy dostarczają narzędzi pojęciowych do mówienia o przekładzie zarówno w znaczeniu tłumaczenia (z jednego języka na drugi), jak i w znaczeniu wyrażania (za pomocą innych środków tego, co zapisane).

W przypadku przekładu w pierwszym znaczeniu materiał badawczy zapewniła hermeneutyka filozoficzna Gadamera, poruszająca tak ważne problemy jak: podwojenie hermeneutycznego procesu rozumienia zarówno w tłumaczeniu rozmowy, jak i tekstów pisanych; stopień przekładalności

Edyta Orman: Hansa-Georga Gadamera i Thrasybulosa Georgiadesa
ujęcia przekładu

poezji w zestawieniu z prozą; język obcy jako swego rodzaju doświadczenie granicy.

Podstawy do mówienia o przekładzie w drugim ze znaczeń dała – oprócz muzykologii Georgiadesa – również Gadamerowska filozofia, która uważa zapis za przyczynę wyobcowania sensu, a przekształcenie znaków w mowę za zadanie. W toku wywodu wyjaśniło się, że owo przekształcenie znaków w mowę jest tym, co ogólnie oznacza interpretacja i co może stanowić punkt wyjścia dla jej szczegółowego rozumienia muzycznego, określonego przez muzykologa mianem przemiany pisma nutowego w rozbrzmiewanie lub rozbrzmiewającej muzyki w zapis.

Wspólna przekładowi w obu wymienionych znaczeniach okazała się zatem kwestia interpretacji, niemniej jednak w myśl tego, co zawierają Georgiadesowskie *Kleine Schriften* istnieje nieredukowalna różnica między tym, co łączy wymawiane słowo z jego zapisanym obrazem a tym, co łączy muzykę z jej pisemnym przedstawieniem. Różnica pomiędzy znaczeniem słownym i strukturą muzyczną przesądza o specyfice sztuki dźwięków w porównaniu z językiem. Ponieważ pismu językowemu nie można przypisać tej samej funkcji co pismu nutowemu, interpretacja muzyczna oscyluje właśnie między tym ostatnim rodzajem pisma a rozbrzmiewaniem. W przekładzie, o którym pisze Georgiades, rola interpretacji polega na tym, że to ona – obojętnie czy będąca przemianą pisma nutowego w rozbrzmiewanie, czy rozbrzmiewającej (a niejednokrotnie dotychczas pisemnie nieutrwalonej) muzyki w zapis – warunkuje transkrypcję, która z kolei może stanowić podstawę dalszych interpretacji.

Transkrypcja jest przez muzykologa rozumiana jako przekład dawnego pisma nutowego na nowoczesne, inaczej mówiąc jako zapisanie kompozycji za pomocą innej niż oryginalna notacji muzycznej. Thrasybulos Georgiades nawet nie wspomina o tym, iż transkrypcja muzyczna to także opracowanie kompozycji na inny niż w oryginale instrument lub zespół wykonawczy. Ta transkrypcja może być: po pierwsze, transkrypcją wzbogacającą brzmienie (tworzącą wersję orkiestrową utworu na instrument solowy); po drugie, transkrypcją redukującą brzmienie (stanowiącą opracowanie koncertu, symfonii, utworu kameralnego na fortepian czy organy); wreszcie po trzecie, transkrypcją z jednego instrumentu na inny (Chodkowski, 1995: 907).

W trzecim z omawianych przypadków transkrypcja na inny instrument – w celu dostosowania do skali odmiennego aparatu wykonawczego – zbiega się zazwyczaj z transpozycją, polegającą na przepisaniu lub wykonaniu kompozycji muzycznej w innej tonacji niż oryginalna i sprowadzającą się do przeniesienia wszystkich dźwięków o określony interwał w górę albo w dół (Chodkowski, 1995: 908).

Z transkrypcją na inny instrument ma się na przykład do czynienia z jednej strony w przypadku sześciu mazurków Fryderyka Chopina, które Pauline Viardot-García wykonała po raz pierwszy na ich wspólnym koncercie w Londynie 7 VII 1848 roku, a które funkcjonują jako transkrypcje na głos i fortepian (do słów Luisa Pomey'a), z drugiej strony zaś – w przypadku czternastu pieśni Franza Schuberta, których

transkrypcji na wiolonczelę i fortepian dokonał Mischa Maisky, rejestrując je następnie (w roku 1996) na płycie zatytułowanej *Schubert: Songs Without Words* nagranej wspólnie z pianistką Darią Hovorą.

Wobec powyższego, nieomijające pieśni kwestie transkrypcji i transpozycji są kwestiami przekładu pojmowanego jako wyrażanie tego, co zapisane za pomocą innych środków. W tym znaczeniu po pierwsze, na przykład w odniesieniu do pieśni jako utworu słowno-muzycznego można omawiać problem przekładu utworu literackiego na język muzyczny oraz po drugie, w odniesieniu do pieśni jako tekstu czy wykonania można rozważać problem przekładu pisma nutowego na rozbrzmiewanie, innymi słowy interpretacji muzycznej. Dopiero na tak rozumianej problematyce przekładu nadbudowuje się bowiem problematyka, która wiąże się z tłumaczeniem opracowanego muzycznie utworu literackiego z jednego języka na drugi. Z tej racji niedocenione przez Georgiadesa i odnoszące się do przekładu w znaczeniu wyrażania transkrypcję i transpozycję proponuję uważać za przekłady muzyczne.

Bibliografia

- Chodkowski, A. (red.) 1995. *Encyklopedia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gadamer, H.-G. 2001a. Czy poeci milkną? w: *Poetica. Wybrane eseje*. Przeł. Łukasiewicz M. Warszawa: Wydawnictwo IBL. s. 94-103.
- Gadamer, H.-G. 2003b. Granice języka. w: *Język i rozumienie*. Przeł. Sierocka B. Warszawa: Fundacja ALETEHEIA. s. 25-40.
- Gadamer, H.-G. 2003c. Język i rozumienie. w: *Język i rozumienie*. Przeł. Sierocka B. Warszawa: Fundacja ALETHEIA. s. 5-24.
- Gadamer, H.-G. 2000. Poezja i interpunkcja. w: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Przeł. Łukasiewicz M. Warszawa: PIW. s. 254-262.
- Gadamer, H.-G. 2007. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. Baran. B. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gadamer, H.-G. 2003a. Tekst i interpretacja. w: *Język i rozumienie*. Przeł. Dehnel P. Warszawa: Fundacja ALETHEIA. s. 99-141.
- Gadamer, H.-G. 1995. Thrasybulos Georgiades. w: *Gesammelte Werke*, Bd. 10. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gadamer, H.-G. 1986. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. w: *Gesammelte Werke*, Bd. 1. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gadamer, H.-G. 2001a. W cieniu nihilizmu. w: *Poetica. Wybrane eseje*. Przeł. Łukasiewicz M. Warszawa: Wydawnictwo IBL. s. 68-85.
- Gadamer, H.-G. 2001b. Wiersz i rozmowa. Rozważania nad próbką tekstu Ernsta Meistra. w: *Poetica. Wybrane eseje*. Przeł. Łukasiewicz M. Warszawa: Wydawnictwo IBL. s. 128-141.
- Georgiades, Th. 1977d. Die musikalische Interpretation. w: *Kleine Schriften*. Tutzing: Hans Schneider. s.45-53.
- Georgiades, Th. 1977c. Musik und Nomos. w: *Kleine Schriften*. Tutzing: Hans Schneider. s. 167-176.
- Georgiades, Th. 1962. *Musik und Schrift*. München : R. Oldenbourg Verlag. s. 5-27.
- Georgiades, Th. 1974. *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin, Heidelberg: Springer Verlag.

Edyta Orman: Hansa-Georga Gadamera i Thrasybulosa Georgiadesa
ujęcia przekładu

- Georgiades, Th. 1985. *Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Georgiades, Th. 1977a. Sprache als Rhythmus w: *Kleine Schriften*. Tutzing: Hans Schneider. s. 96.
- Georgiades, Th. 1977b. Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung w: *Kleine Schriften*. Tutzing: Hans Schneider. s. 73-80.
- Guczalski, K. 2003. O niejęzykowym charakterze muzyki. w: K. Guczalski (red.) *Filozofia muzyki. Studia*. Kraków: Musica Iagellonica. s. 94-112.
- Harnoncourt, N. 1995. *Muzyka mową dźwięków*. Przeł. Czajka M. Warszawa: Fundacja „Ruch Muzyczny”.
- Ingarden, R. 1973. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków: PWM.
- Orman, E. 2015. Nieznane muzyczne oblicze hermeneutyki filozoficznej Hansa-Georga Gadamera. w: K. Bałkowski, K. Maciąg (red.) *Filozoficzne rozważania o człowieku, kulturze i nowoczesności*. Lublin: Fundacja TYGIEL. s. 108-126.
- Tomaszewski, M. 2000. Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia. w: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Kraków, Akademia Muzyczna. s. 19-35.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*, wersja 2, 2008. Wydawnictwo Naukowe PWN SA.