



Lilia GRANEȚKAIA – profesoară de pian, doctor în științe pedagogice, conferențiar universitar la Catedra Arte și Educație artistică, Facultatea Științe ale educației, Psihologie și Arte, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

Autoare a monografiei *Dimensiunea imagistică a creației muzicale în studiul pianistic* (2013), a circa 100 de articole științifice

Suportul didactic pentru cursul universitar la Programul *Didactica disciplinelor artistice* (ciclu II Masterat)– **Hermeneutica muzicală** a fost elaborat în cadrul proiectului științific „Modelul de integralizare teoretico-metodologică a domeniilor educației artistice din perspectiva formării inteligenței spirituale a personalității”, din cadrul direcției strategice 08.07: „Patrimoniul național și dezvoltarea societății”, înscris în Registrul de stat al proiectelor din sfera științei și inovării cu cifrul 15.817.06.23A. Director de proiect – Marina Morari, doctor în științe pedagogice, conferențiar universitar, catedra de Arte și Educație artistică, Facultatea de Științe ale educației, Psihologie și Arte, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți.

**Lilia GRANEȚKAIA**

**HERMENEUTICA MUZICALĂ**

Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

UNIVERSITATEA DE STAT „ALECU RUSSO” DIN BĂLȚI  
FACULTATEA DE ȘTIINȚE ALE EDUCAȚIEI, PSIHOLOGIE ȘI ARTE  
CATEDRA DE ARTE ȘI EDUCAȚIE ARTISTICĂ

CURS UNIVERSITAR

HERMENEUTICA MUZICALĂ

**Autor : Lilia GRANEȚKAIA**  
**conf. univ., dr.**

*Facultatea:* Științe ale Educației, Psihologie și Arte  
*Catedra:* Arte și Educație artistică  
*Domeniul general de studiu:* 14 Științe ale Educației  
*Tipul programului .....* Master de profesionalizare  
*Denumirea programului de master .....* Didactica disciplinelor artistice

**BALȚI 2019**

Recenzenți:

Ion Gagim profesor universitar, doctor habilitat;

Marina Cosumov, conferențiar universitar, doctor în științe pedagogice.

Discutat și aprobat la ședința catedrei de

Arte și Educație Artistică

Proces verbal nr. 4, din din 4. 12. 2019

Șefa catedrei \_\_\_\_\_ conf.univ.,dr., Marina Cosumov

Discutat și aprobat la ședința Consiliului Facultății de Științe ale educației, Psihologie și

Arte

Proces verbal nr. 4, din 11. 12. 2019

Decana Facultății \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ dr., conf. univ. Lora Ciobanu

## CUPRINS

1.	PREZENTAREA TEMATICII CURSULUI, OBIECTIVELE ȘI BIBLIOGRAFIA ACESTUIA.....	3
2.	SCURTĂ ISTORIE A HERMENEUTICII SECOLELOR XIX-XX: SCHLEIERMACHER, DILTHEY, HEIDEGGER, GADAMER.....	15
3.	GENEZA HERMENEUTICII LA WILHELM DILTHEY.....	24
4.	LIMITELE INTERPRETĂRII: PROBLEMA ÎNȚELEGERII CA EXPERIENȚĂ HERMENEUTICĂ.....	27
5.	TEXT ȘI CONTEXT. PARADIGMA DECODĂRII TEXTULUI.....	30
6.	DIMENSIUNI HERMENEUTICE ȘI MUZICOLOGICE AL ACTULUI INTERPRETATIV.....	38
7.	ANALIZA TEXTULUI MUZICAL DIN PERSPECTIVA HERMENEUTICĂ.....	49
8.	SEMNELE MUZICALE ȘI VALORIFICAREA HERMENEUTICĂ A LOR.....	57
9.	ÎNȚELEGEREA LIMBAJULUI MUZICAL-ARTISTIC – PREMISA REALIZĂRII ACTULUI INTERPRETATIV AMBIGUITATEA ȘI DESCHIDEREA SEMANTICĂ A LIMBAJULUI MUZICAL-ARTISTIC.....	61
10.	ANALIZA HERMENEUTICĂ ȘI MUZICAL-INTERPRETATIVĂ A PIESEI „FÜR ELISE” DE L.V.BEETHOVEN .....	66
11.	ANALIZA HERMENEUTICĂ ȘI MUZICAL-INTERPRETATIVĂ LA CREAȚIA DE J. BRAHMS. <i>INTERMEZZO</i> A DUR.....	69
	BIBLIOGRAFIE .....	76

## 1. PREZENTAREA TEMATICII CURSULUI, OBIECTIVELE ȘI BIBLIOGRAFIA ACESTUIA

**Hermeneutica** (din limba greacă: *ερμηνεία* = a interpreta, a tălmăci) reprezintă în filosofie metodologia interpretării și înțelegerii unor texte. Denumirea derivă de la numele zeului grec Hermes, mesagerul zeilor și interpretul ordinelor lui Zeus. Obiectul hermeneuticii, apărută în secolele al XV-lea și al XVI-lea în perioada dezvoltării Umanismului, au fost la început scrierile autorilor clasici ai antichității greco-romane, apoi - în special - interpretarea conținutului Bibliei. Teologii creștini s-au străduit să stabilească o metodă, prin care să se pătrundă sensul adevărat al Scripturii și - în același timp - să ușureze înțelegerea textelor clasice. În decursul timpului, hermeneutica devine mai amplă, având tendința de a da un sens comprehensibil tuturor scrierilor greu de înțeles, devine astfel o teorie generală a regulilor de interpretare. Punând accentul pe conținut și semnificație, indiferent de formă sau amănunte de redactare, hermeneutica se deosebește astfel de exegeză. În zilele noastre se vorbește și despre o hermeneutică a jurisprudenței și despre una artistică, fiind înțeleasă ca metodologie a interpretării normelor juridice și operelor de artă. Este interesant că hermeneutica a influențat și studiile din ultimii ani asupra inteligentei artificiale, unii cercetători în acest domeniu considerând inadecvată metoda cognitivă sau aceea a elaborării informațiilor pentru înțelegerea gândirii omenești.

În secolul al XIX-lea, filosofi Friedrich Schleiermacher și Wilhelm Dilthey au lărgit orizontul hermeneuticii, incluzând și pe cititori în procesul de analiză. După Schleiermacher, în actul lecturii, cititorul lasă libere intențiile autorului. Interpretarea ar însemna atunci, încercarea de a se pune în situația autorului și, retrăind actul creației, să se descopere sensul posibil al operei de artă. Scopul hermeneuticii lui Dilthey era de a întreprinde interpretări sistematice și științifice, situând fiecare text în contextul său istoric original. El încearcă să delimiteze aspectele intelectuale ale artelor de științele naturii explicative și consideră opera literară un "*monument al limbajului*" (*Sprachdenkmal*).

În secolul al XX-lea, filosofi germani Edmund Husserl, Martin Heidegger și elevul acestuia, Hans-Georg Gadamer au dat o nouă orientare hermeneuticii filosofice în sensul unei arte deschise a interpretării. Heidegger deplasează problema centrală a hermeneuticii de la interpretarea textelor la înțelegerea existențială, pe care o consideră o prezență directă în lume, nemijlocită de alte simboluri și - prin aceasta - dotată de autenticitate, deci lipsită de o simplă presupunere empirică în procesul de cunoaștere. Gadamer devine cunoscut cu opera sa fundamentală "*Wahrheit und Methode*" ("Adevăr și metodă", 1960). Pentru el, una din problemele fundamentale ale hermeneuticii este de a da o obiectivitate interpretării, independent

de cel ce face analiza și de contextul istoric în care este ea efectuată. A considera hermeneutica drept o metodă filosofică este doar în parte corect, este posibil și un punct de vedere ontologic, relevând caracterul său universal în procesul de înțelegere, prezent în orice formă de cunoaștere, și, prin corelație - pentru a formula în termeni kantiani – examinând condițiile posibile, respectiv structurile transcendentale ale gândirii umane. Accentuând caracterul necesar al fondului aperceptiv în orice mod de cunoaștere, Gadamer se distanțează de viziunea gnoseologică tradițională a iluminismului, conform căreia cunoașterea ar reprezenta un proces activ de identificare a subiectului cu un obiect distinct de sine, subliniindu-se autonomia reciprocă a celor doi termeni. Astfel, după Gadamer, întrucât fiecare investigator își inițiază activitatea pornind de la o cunoaștere anticipată a obiectului cercetat, nu se mai poate admite o separație originară a celor doi termeni, ei existând de la început într-o dimensiune unică.

Filosoful francez Paul Ricoeur, în lucrările sale "*Le conflit des interprétations*" ("Conflictul interpretărilor", 1969) și "*Temps et récit*" ("Timp și expunere", 1983-1985) radicalizează pozițiile lui Heidegger și Gadamer și dezvoltă mai departe semnificația hermeneuticii, pornind de la teoriile lingvistice asupra sensurilor simbolice din filosofia lui Ernst Cassirer. În acest mod, înțelegerea trebuie să demonstreze fenomenologic o și mai puternică componență social-istorică și semantică.

Hermeneutica, în această accepțiune ontologică caracteristică, a exercitat o vastă și fecundă influență asupra principalelor domenii ale disciplinelor definite în mod tradițional *științe umane*: de la critica literară și istoria artei, la interpretarea juridică. În special în acest ultim domeniu, s-au obținut rezultate cu adevărat revoluționare în contrast cu doctrina pozitivistă a dreptului (de ex.: în Germania, Arthur Kaufmann, în Italia, Emilio Betti).

Mircea Eliade, ca hermeneut, înțelege religia ca "experiență a sacrului" și interpretează sacrul în raport cu profanul. Filosoful român subliniază faptul că relația dintre sacru și profan nu este de opoziție, ci de complementaritate.<sup>[1]</sup> Hermeneutica mitului este o parte a hermeneuticii religiei. Oamenii nu ar trebui să interpreteze mitul ca o iluzie sau ca o minciună, pentru că există adevăr de redescoperit în mit. Mitul este interpretat de Mircea Eliade drept "istorie sacră". Eliade introduce conceptul de "hermeneutică totală". Mircea Eliade crede că oamenii nu ar trebui să interpreteze religia numai ca "credință în zeități", ci și ca "experiență a sacrului." Filosoful român analizează dialectica sacrului. Profanul este interpretat ca hierofanie.

1. Hermeneutica este știința (arta, abilitatea) interpretării; ea trebuie recunoscută fie ca disciplină autonomă, reunind ansamblul teoriilor despre interpretare, fie ca metodă exegetică.
2. Interpretarea este un proces intențional, de „negociere” și elucidare a sensului vizat de autor în opera sa. Ea constă în performarea textului, adică în înțelegerea (comprehensiunea) lui optimă și convertirea acestei înțelegeri în demers de edificare în raport cu sine, cu ceilalți sau cu lumea.
3. În principiu, totul se poate interpreta (de aici caracterul universal al interpretării), dar nu orice act intelectual este interpretare în sens hermeneutic. Interpretarea este dezvoltarea sau rectificarea unei înțelegeri prealabile, a părții din perspectiva întregului și a întregului din perspectiva părților asamblate semantic.
4. Obiecte ale interpretării, în sens larg, sînt semnele, simbolurile, reprezentările mentale; în sens restrîns, obiect hermeneutic este textul, gîndit ca practică semnificativă. Exegeza (comentariul) este interpretare textuală.
5. Condiții prealabile ale interpretării: existența unui obiect bine circumscris și disponibilitatea interpretului de a-l descifra și înțelege.
6. Sensul unui text nu este univoc; el poate face loc unei multitudini de interpretări. Axa interpretării – verosimilitatea.
7. Criteriile unei interpretări reușite: consistență logică (noncontradicție), coerență argumentativă, noutate, inventivitate, credibilitate, adeziune și recunoaștere din partea publicului avizat, relevanță pragmatică. Validarea unei interpretări este făcută de comunitatea interpreților consacrați într-un domeniu de referință sau în tematica abordată de autor.
8. O interpretare este reușită dacă folosește la ceva (clarifică, edifică, justifică, „vindecă”, modifică anumite inerții epistemice sau indică noi linii de acțiune). Performanța interpretării depinde în mare măsură de competențele interpretului; acesta convertește propria subiectivitate în direcția unei obiectivități scontate.
9. Practica interpretării este condiționată istoric, politic și cultural. Nu există interpretare „pură”, degajată de prejudecăți; dacă acestea din urmă conduc spre eroare sau spre soluții inadecvate exigențelor comunitare, ele trebuie cunoscute, controlate și, eventual, anihilate.
10. Interpretarea este putere; ea învinge în raport cu forța persuasivă a celui care o propune, cu tăria și verosimilitatea argumentelor invocate.

***De reținut:***

- nu orice este interpretare, deci nu orice intră sub incidența hermeneuticii;
- ca demers intențional, ea angajează un interpret specializat, disponibil să descifreze ori să investigheze un obiect bine circumscris, cu vocabulare și metode specifice,

pentru a-l face transparent și inteligibil cititorilor critici sau comunității profesionale la care subscriu atât exegetul cât și autorul;

- medierea textuală ne ferește de asumarea hermeneuticii într-un înțeles „spontan”, naiv sau empiric; hermeneutul nu opinează la orice, nu prezice, nu ghicește, ci deliberează și argumentează după reguli discursive și metodologice ferme;
- o dată „disciplinată”, interpretarea se convertește în demers profesional, bine structurat și eficient sub aspectele edificării personale și valorizării culturale.

## **2. Descifrare, decodare, decriptare**

În discuțiile recente, distincțiile terminologice se nuanțează, făcând și mai dificilă posibilitatea de a opera cu un concept univoc al interpretării. Un autor precum Jean-Paul Resweber deosebește „interpretarea” de „hermeneutică”. Interpretarea ar desemna o întreprindere generală, susceptibilă a mobiliza diverse dispozitive care dau perspectiva sensului, în timp ce hermeneutica ar circumscrie o intervenție mai limitată, riguroasă, definită prioritar de metoda utilizată decât de scopul urmărit<sup>1</sup>. Hermeneutica reconstituie sensul, deconstruind simbolurile; interpretarea se articulează ca demers centrat pe „decodajul” sau „descifrarea” acestora.

Potrivit sistematizării lui Resweber, interpretarea în genere, văzută ca lectură a sensului existent sau decodaj (de exemplu, exegeza sau comentariul), se distinge de hermeneutică, gândită ca *lectură constitutivă de sens* (decriptaj) și ca *lectură reconstitutivă de sens sau relectură* (descifraj). Interpretarea ar avea un câmp de extensie generos, acoperind trei registre: real (înțelegere), simbolic (rațiune practică) și imaginar (rațiune teoretică), fiind implicată în toate activitățile care solicită reflecția și înțelegerea<sup>2</sup>.

## **3. „Anatomia” interpretării**

Scopul interpretării ar fi acela de a elucida sensul unui text, atunci când acesta se eschivează recepției lui imediate. Vorbim despre interpretare și în cazul executării unei partituri muzicale, în jocul actoricesc, în formularea judecăților estetice relative la opera de artă, în evaluarea „urmelor” arheologice ale trecutului îndepărtat, în exercițiul de traducere a unei limbi necunoscute în alta, accesibilă. Interpretariatul, activitatea presupusă de translarea mesajelor dintr-o limbă în alta, este deja o practică instituțională de largă recunoaștere, axată pe cunoașterea și convertirea mutuală a codurilor lingvistice și a vocabularelor.

*Ce anume ne îndeamnă să interpretăm ? Interpretăm ceea ce pare straniu, străin, echivoc, ininteligibil, misterios, dar și seducător. Interpretăm semne, simboluri, acțiuni, fapte care intră sub incidența intenționalității umane. Supunem aceluiași demers construcții discursive precare*

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Resweber, *Qu'est-ce qu'interpréter?*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1988, p. 30

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 33



sau obscure asupra cărora putem formula ipoteze (re)constitutive de sens. Decizia de a recurge la interpretare poate fi solicitată de chiar natura textului ales. Dacă, spre exemplu, genul discursiv al acestuia este alegoric, el va fi lecturat de interpret dînd atenție sensului secund sugerat de autor. Motivația interpretării poate fi încurajată de prezența indiciilor textuale și extra-textuale care diminuează relevanța sensului, de sesizarea unor contradicții, ambiguități sau incoerențe argumentative, care fac necesare traviile reviziei și restaurării.

Interpretările nu sînt univoce; rolul lor este însă acela de a reduce echivocitatea semantică presupusă de obiectul vizat și de a-i raționaliza conținutul – dacă acesta se pretează unui atare demers.

În vremurile noastre, Martin Heidegger cere interpretului să sondeze atît intențiile autorului, cît și ocurențele posibile ale textului, abstracție făcînd de instanța auctorială. Pe de altă parte, H.-G. Gadamer socotea că traviul hermeneutic se rezumă la a traduce ceea ce este proferat într-o manieră străină și de neînțeles, într-o alta, accesibilă tuturor. Interpretul își orientează atenția în direcția cunoașterii trecutului sau a alterității. Experiența operei de artă poate încununa strălucit un atare demers.

Într-o manieră asemănătoare, Wolfgang Iser extinde spațiul de acțiune al conceptului interpretării dincolo de domeniul obiectelor textuale. Interpretarea este o formă de traducere sau de transpoziție, prin care se face trecerea de la obiectul de interpretat la un „registru” lingvistic accesibil. Între acesta din urmă și obiect se deschide un „spațiu liminal” care, paradoxal, poate obstrucționa, dar și dinamiza, procesul interpretativ. Acesta trebuie să umple tocmai golul pe care l-a creat, angajîndu-se în efortul de elucidare. Diversele forme de interpretare sînt condiționate de maniera de a „negocia” acest spațiu liminal, de natura obiectului și destinația „registrului”.

„Anatomia” (tipologia) interpretării propusă de Iser reține patru momente istorice succesive ale practicii invocate: tradiția exegezei sau comentariului, tradiția hermeneutică, principiul recursivității cibernetice și sistemice, principiul calculului diferențial<sup>3</sup>. Ultimele două trimit la experiențe hermeneutice de felul psihanalizei (unde modelul „cercului” este luat de „bucle tranzacționale” succesive descrise mutual între pacient și interpretul său) sau în interpretările de tip etnologic (evaluările și predicțiile se fac funcție de rezultatele deja dobîndite, ca raport dinamic între *input*-uri și *output*-uri). Interpretarea este mai curînd un proces de adaptare și reglaj, decît de explicitare și validare exactă. Ea pretinde performanță și participare. Interpretul se repliază constant funcție de obiectul dinamic al cercetării sale sau de problemele nou apărute.

#### **4. Interpretare, exegeză, comentariu**

---

<sup>3</sup> Cf. Wolfgang Iser, *The Range of Interpretation*, New York, Columbia University Press, 2000

În mod curent, termenii *exegeză*, *comentariu* și *interpretare* sînt luați ca sinonimi, deși unii autori reclamă diferențe, în virtutea unui plus de precizie conceptuală. Prin *exegeză* s-ar înțelege explicarea, descrierea, clarificarea unui text din punct de vedere filologic, logic, istoric sau religios. Ea ar corespunde astfel unui stadiu prealabil al interpretării sau ar fi pusă chiar în slujba acesteia. Distincția pare să corespundă parțial discriminării operate de Schleiermacher între „interpretarea tehnică” (gramaticală), care angajează competențe filologice, și cea „psihologică”, grație căreia, operînd un „salt” epistemic, interpretul „ghicește” sau intuiește intențiile autorului.

Într-un alt sens, exegeza este analiză textuală; conceptul interpretării, în schimb, ar primi o extensiune mai amplă, vizînd semnele în genere, simbolurile și reprezentările mentale. *Comentariul* ar menține o distanță minimă atît față de text, cît și față de autorul acestuia, insistînd pe clarificarea aspectelor istorice, semantice, etimologice prezente în materialul supus analizei. Deși se menține în registrul mimetic, asumînd o relație ancilară față de obiectul vizat, el este mai mult decît reproducere narativă sau descriere fidelă, cîtă vreme propune cititorului un adaos de limpezime asupra temelor auctoriale. Totuși, comentatorul trebuie să-și tempereze extravaganțele critice personale, formulînd la adresa autorului opinii care mizează pe restituirea corectă, nealterată, a ideilor acestuia, așa cum transpar ele din operă.

În alte accepțiuni, exegeza ar fi sinonimă *comentariului istorico-critic*, presupunînd angajarea de competențe erudite eterogene, utile analizei și aprofundării textului. Exegeza vine, așadar, cu un model al interpretării atașat intenției autorului; ea cercetează opera din perspectiva genezei, surselor de inspirație, conexiunilor posibile și influențelor, astfel încît să reconstituie traseul retroactiv, al configurării unei poziții, teorii sau mod de gîndire al cuiva, la un moment dat. Comentariul sau exegeza trebuie să propună ca scop principal „explicarea cît mai apropiată de text a conceptelor, tezelor și procedurilor argumentative” ale autorului, făcînd inteligibile structura și demersurile operei din punctul de vedere al condiției contemporane a raționalității filosofice<sup>4</sup>.

Paul Ricoeur apropie demersul exegetic de tehnicile descifrajului simbolic. „Interpretarea este acea lucrare a gîndirii care constă în a descifra sensul ascuns în sensul aparent, a desfășura nivelurile de semnificație implicate în semnificația literală”<sup>5</sup>. Cu ajutorul ei, depășim literalitatea, pentru a sonda întreaga disponibilitate semantică a unui text.

### **5. Modele de interpretare**

Mediul anglo-saxon operează cu un concept al interpretării ușor modificat. Din perspectiva hermeneuticii pragmatiste, un Richard Schusterman, de pildă, consideră că interpretarea nu este un demers mecanic, de analiză, ci un act care îl solicită nemijlocit pe interpret și oferă un răspuns

<sup>4</sup> Ilie Pârnu, *Cum se interpretează operele filosofice?*, Editura Punct, București, 2001, p.21

<sup>5</sup> Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Éditions du Seuil, Paris, 1969, p.16

personal la cele interpretate. Ea urmărește atât efectele obiectului, dar și motivațiile (intenții, dorințe, credințe, temeri) sau interesele presupuse în contextul respectiv. Scopul interpretării trebuie să fie nu unul egoist, personal, ci unul comunitar, public. Pentru a fi socotită ca reușită, interpretarea trebuie să fie „admisibilă, convingătoare sau fructuoasă”. Acceptarea și confirmarea bunei interpretări țin de „sprijinul consensual al interpreților competenți și de nevoile lor”, ceea ce înseamnă girul comunității specialiștilor consacrați. Ea este reacția sau răspunsul adecvat la oferta textului. Interpretarea adevărată constă în recuperarea unui obiect semantic unic și identic sieși.

Conform modelului pragmatist, interpretarea este o reconstrucție a sensului, funcție de anumite prealabile (autor, intențiile lui, fundalul social și cultural) sau de datele actuale (textul în sine, influențe exterioare, interesele interpretului, norme, valori și așteptări ale comunității din care face parte acesta).

Interpretarea, în sens analitic, este gândită în felul unei corespondențe cu „sensul” presupus ca adevărat al textului. Din unghiul acestui mod de abordare, se invocă supoziția sensului unic, situat în text, dar care trebuie descoperit de un interpret inspirat. Sensul este același, invariabil, conținut în operă. Scopul interpretării, pentru Monroe Beardsley, este tocmai cunoașterea adevărului. Cercetătorul analitic este interesat mai ales de statutul propozițiilor și argumentelor, de rolul și structura acestora – altfel spus, de „logica” interpretării.

Pentru deconstructiviștii de tot felul, scopul interpretării este infidelitatea față de text și autor, producerea de semnificații noi în raport cu textul sau autorul de referință. Este încurajată astfel o euristică secundă, a interpretului, care transformă textul în „pretext” pentru propriile tribulații.

Într-o sistematizare centrată metodologic, putem vorbi despre mai multe tipuri sau modele ale interpretării: exegeza istorico-critică, interpretarea fenomenologică (Heidegger), structuralismul (Foucault), hermeneutica (Gadamer), deconstructivismul (Derrida).

## ***6. Condiții ale interpretării***

Care sînt condițiile de posibilitate ale interpretării? Cadrul teoretic al acesteia presupune mai întîi existența unui „obiect” investit cu semnificație sau sens. În principiu, acesta este un artefact – semn, simbol, reprezentare –, adică un produs cultural. Ideea „interpretării” sugerează că ne angajăm în cercetarea a ceva pentru a-i descifra semnificația. O operă de artă, de pildă, nu este recunoscută ca atare decît dacă devine obiect al vreunei interpretări. Arthur Danto, unul din cei mai prețuiți esteticieni de azi, afirmă adesea că orice obiect considerat ca artistic trebuie să fie însoțit de o interpretare care să îl prezinte astfel. Pentru considerarea deja celebrelor cutii Brillo (familiare mai întîi magazinelor occidentale și abia apoi incintei muzeale) ca opere de artă se

cere o interpretare a acestora din partea lui Warhol („autorul” ideii de a considera piesele ca artistice), cât și din partea publicului ca atare<sup>6</sup>.

În al doilea rând, obiectul interpretării trebuie bine individualizat și testat, eventual, prin criterii de identitate. În mod obișnuit, obiectul este individualizat și determinat prin etalarea unui text. Conceptul de text însă este, la rîndu-i, cât se poate de prolix. Dacă în hermeneutica modernă textul își află relevanța în configurația lui discursivă, cea recentă extinde noțiunea în discuție asupra tuturor experiențelor semnificative. Text poate fi și o imagine (tablou, sculptură, ansamblu cromatic sau de forme...), o partitură muzicală, un platou culinar sau miresmele olfactive ale unui parfum. Alfabetul Braille contrazice prejudecata textului vizual, în litere, care se citește „cu ochii”. Unii autori spun că textul nu este suficient pentru a fi un obiect al interpretării. De aceea s-a propus un al doilea criteriu de existență și identitate – *sensul*.

A treia condiție a interpretării implică un set de valori care impun considerarea unui „fenomen ca un text ale cărui interpretări ne dau noi temeuri”. O interpretare a unor fenomene este validă numai atunci cînd ea „servește maximal valorile care ar justifica tratarea acestui fenomen ca text”<sup>7</sup>.

### **7. Dilema universalistă**

Orizontul de aplicare a conceptului interpretării oscilează între universalism și textualism. Universalismul hermeneutic se revendică de la Nietzsche. „Nu există fapte, ci numai interpretări”, scria profetul nihilismului, asumîndu-și rezerve față de posibilitatea de a ne raporta la „în sinele” lucrurilor cercetate. Ideea va cîștiga teren în perioada următoare, ducînd la o evidentă relativizare a conceptului interpretării. Totul trece prin „filtrul” interpretării noastre și se constituie ca atare drept obiect de interes. H.-G. Gadamer, Al. Nehamas, Richard Rorty, Stanley Fish se numără printre cei care vor încuraja universalismul hermeneutic; Wittgenstein și, pe linia lui, Schusterman, vor formula rezerve în privința „locului” interpretării.

La supoziția potrivit căreia obiectul interpretării este nelimitat, Wittgenstein aduce unele amendamente. El consideră că interpretarea și comprehensiunea se exclud reciproc. A spune că înțelegem un simbol nu semnifică faptul că am atins punctul terminus al interpretării lui, ci doar că nu o mai facem, deoarece nu este cazul. „Există imagini despre care am spune că le interpretăm, adică le traducem într-un gen diferit de imagine, pentru a le înțelege; și imagini despre care am spune că le înțelegem imediat, fără nici o interpretare”<sup>8</sup>.

În termeni apropiați lui Wittgenstein, Richard Schusterman respinge argumentele universaliste. Deși orice înțelegere procedează selectiv, nu orice înțelegere constituie o

---

<sup>6</sup> Cf. Arthur Danto, „L’appréciation et l’interprétation des oeuvres d’art”, în *L’assujettissement philosophique de l’art*, Éditions du Seuil, Paris, 1993, pp.44 sq.

<sup>7</sup> Cf. Ilie Pârnu, *op. cit.*, pp. 11-12

<sup>8</sup> Cf. Ludwig Wittgenstein, *Caietul albastru*, Editura Humanitas, București, 1993

interpretare, deoarece putem înțelege și fără a reflecta. Pentru a interpreta însă, trebuie să vizăm un anumit lucru, să-l recunoaștem ca obiect al unui atare demers. În plus, nu orice înțelegere sedimentată lingvistic este o interpretare. Obișnuim să receptăm ori să decodăm enunțuri nu neapărat pentru a le înțelege. Ne rețin atenția doar cele care șochează, problematizează sau care se dovedesc vagi, confuze, echivoce. Întâlnim frecvent, în viața obișnuită, înțelegeri și experiențe care se eschivează interpretării sau limbajului.

Se resimte astăzi tot mai mult nevoia de a restricționa folosirea excesivă a conceptului în discuție. Realitatea demonstrează că nu interpretăm decât ceea ce ne propunem să supunem unui atare demers. Un M. Moore procedează restrictiv; nu pot constitui obiect al interpretării stările, evenimentele sau obiectele naturale, câtă vreme caracterul lor intențional nu poate fi dovedit<sup>9</sup>. Altfel spus, interpretăm artefacte sau construcții simbolice intenționale, în măsura în care ne angajăm într-un travaliu specializat, articulat exclusiv pe competențe profesionale într-un domeniu bine precizat.

#### **8. Interpretarea supralicită**

Apărută în 1990, *I limiti dell' interpretazione*<sup>10</sup>, lucrarea lui Umberto Eco, contrazice sintagma semiozei nelimitate pe care același autor o propusese cu treizeci de ani înainte, o dată cu a sa *Opera aperta*. Eco venise în apărarea sensului literal, compromis – credea el – de utilizarea infinită sau indefinită a conceptului interpretării. Luând „literalitatea” ca normă hermeneutică, profesorul italian propunea în fapt o revenire la „operă”, cea care ar putea oferi indicii rezonabile ale intențiilor autorului ei, pandant al derivei interpretative lectoriale, care transformă textul în ocazia unor conjecturi subiective. Sensul literal este însă unica limită a interpretării? Ar fi și altele? Pot fi acestea identificate și expuse „criticii”? Există standarde ale interpretării, criterii pentru a decide validitatea și caracterul ei performant? Nu cumva însăși ideea de *limită* ar trebui tematizată?

În *Limitele interpretării*, Umberto Eco sancționa „deriva interpretativă” frecvent întâlnită în scrierile pretins inițiatice ale lui R. Guénon și ale emulilor săi. Într-un alt volum, circumscris aceluiași repertoriu tematic, Eco vorbește despre neajunsurile suprainterpretării textelor. Am putea invoca, pe lângă interpretarea „de bun-simț”, o alta, „paranoică”, supralicitare nemotivată atât a intențiilor auctoriale, cât și a celor legitimate de însuși textul oferit spre lectură<sup>11</sup>. Licența unui astfel de derapaj hermeneutic a fost oferită de *semiosis*-ul hermetic, axat pe o practică a interpretării suspicioase, adică pe o metodă a supradimensionării îndoielii. Excesul de uimire sau

---

<sup>9</sup> M. Moore, „Interpreting Interpretation”, în A. Marmor (ed.), *Law and interpretation*, Clarendon Press, Oxford, 1995, pp. 3-17

<sup>10</sup> Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996, pp. 45-61

<sup>11</sup> Umberto Eco, „Surinterprétation des textes”, în Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Cutler (éds.), *Interprétation et surinterprétation*, PUF, Paris, 1996, p. 41

de bănuială duce la supraestimarea importanței coincidențelor, ceea ce face ca un lucru să fie considerat „semn” al altuia pe baza unor asocieri superficiale. În felul acesta, pot fi „descoperite” analogii, similitudini, contiguități inclusiv acolo unde nu este cazul.

Eco invită la acceptarea unui principiu asemănător celui întâlnit în epistemologia popperiană, potrivit căruia nu există o regulă care să ne permită a spune care interpretări sînt „cele mai bune”, ci să ne spună, dimpotrivă, care sînt „cele mai proaste”<sup>12</sup>. Cum putem evita risipa exegetică? Fie identificînd sursele de eroare, fie cenzurîndu-ne zelul de a vedea în text mult mai mult decît acesta ar îngădui prin ceea ce efectiv este. Un lucru poate fi dat ca semn al altuia, doar dacă nu poate primi o explicație mai economică, dacă trimite la o singură cauză (sau la o clasă limitată de cauze posibile) și se acordă cu ceea ce este dat. Analogiile, similitudinile, înrudirile trebuie dovedite și omologate de interpret, altfel este compromisă una din exigențele hermeneutice de căpătîi, care cere acestuia respect și fidelitate față de intențiile autorului.

**PAUL RICOEUR** (n.27 februarie 1913, Valence, Franța– d. 20 mai 2005, Châtenay-Malabry, Franța) a fost unul dintre cei mai importanți filozofi francezi contemporani. A fost profesor la mai multe universități din Franța (Strasbourg, Sorbona, Nanterre) și din America de Nord (Montreal, Yale, Chicago).

Situat în descendența fenomenologiei lui Edmund Husserl și a filosofiei lui Karl Jaspers, Paul Ricoeur s-a dedicat unei filozofii de tip academic, situându-se departe de modele ce au populat periodic peisajul gândirii franceze. Studiile sale abordează, din perspectiva hermeneuticii, deopotrivă limbajul, literatura, religia și fenomenele sociale.

Este, poate, gânditorul francez cel mai bine plasat pentru a realiza o confruntare mutual profitabilă și țintind la o sinteză superioară între gândirea continentală franceză și germană, de o parte, și filozofia analitică anglo-americană, de cealalta parte.

Există în opera sa și legături cu metoda psihanalitică a lui Sigmund Freud. Metoda psihanalitică este, pentru Ricoeur o metoda de interpretare si prin intermediul ei putem ajunge la descifrarea subiectului. Conceptia asupra rolului psihanalizei ca metoda de interpretare in demersul interpretativ al subiectului o gasim in special in lucrarea intitulata "Despre interpretare-Eseu asupra lui Freud".

Unicitatea operei filosofice a lui Paul Ricoeur constă în multitudinea de concepții asupra interpretării pe care le pune în discuție, le interpretează și critică, păstrând din fiecare câte ceva, interpretat însă într-un mod propriu. Un subiect important în întreaga sa operă îl constituie interpretarea subiectului.

Fenomenologul român al religiei, Mircea Eliade, urmează modelul de fenomenologie al religiei propus de Ricoeur, scriind despre cei trei mari reducționiști Karl Marx, care este

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 47

reducționist deoarece reduce societatea la economie, în special la mijloacele de producție; Friedrich Nietzsche, care este reducționist deoarece reduce omul la un concept arbitrar de supraom și Sigmund Freud, care este reducționist deoarece reduce ființa umană la instinctul sexual. Ricœur îi numește "cei trei mari distrugători", "maeștrii suspiciunii".

#### Opere principale

- 
- *De l'interprétation. Essai sur Freud* (1965)
  - *Le conflit des interprétations* (1969)
  - *La Metaphore vive* (Metafora vie) (1975)
  - *Temps et récit* (1983–1985)
  - *A l'école de la phénoménologie* (1986)
  - *Le Juste* (1995)
  - *L'Ideologie et l'utopie* (1997)
  - *Penser la Bible* (1998, cu Andre LaCoque)

1. Mircea Itu, *Introducere în hermeneutică*, Editura Orientul latin, Brașov, 2002, .

2. Paul Ricoeur, *De l'Interprétation: Essai sur Freud*, Editions du Seuil, Paris, 1965.

<https://ru.scribd.com/document/118134990/Curs-Hermeneutica>

## 2. SCURTĂ ISTORIE A HERMENEUTICII SECOLELOR XIX-XX: SCHLEIERMACHER, DILTHEY, HEIDEGGER, GADAMER. GENEZA HERMENEUTICII LA WILHELM DILTHEY

Termenul hermeneutică a cunoscut o popularitate din ce în ce mai mare în ultimele decenii. Ca urmare, a ajuns să fie întrebuințat în diferite domenii ale științei umanistice.

Înțelesul tradițional este relativ simplu: hermeneutica este disciplina care se ocupă de principiile interpretării. Unii autori preferă să o numească știința interpretării; altora le place să vorbească despre arta interpretării (cu sugestia implicită: „Fie ai talent, fie nu!“). Dincolo de aceste diferențe de perspectivă, preocuparea fundamentală a hermeneuticii este cât se poate de limpede. Ar mai trebui însă adăugat că, atunci când autorii folosesc acest cuvânt, ei se referă, cel mai adesea, la interpretarea biblică. Chiar și atunci când se discută alt text, este foarte probabil ca Biblia să fie un punct de referință îndepărtat.

În plus, mintea dumneavoastră a continuat să primească, zi de zi, fără încetare, nenumărate impresii. Acestea sînt date istorice — mai întîi cele din experiența personală, cărora

li se adaugă cele din experiențele altora, incluzînd informații despre trecut — cu toate asocierile lor, psihologice, sociale sau de altă natură. Într-un mod cu nimic mai puțin uimitor decît însușirea limbii, creierul a organizat cu atenție aceste milioane de impresii, păstrîndu-le pe unele la suprafață, pe altele la un nivel subconștient, iar pe altele la un nivel care reprezintă echivalentul coșului de gunoi. Toate acestea constituie o componentă esențială a interpretării eficiente. Să mergem mai departe cu ilustrația noastră fictivă: de fiecare dată cînd primește o impresie, mintea verifică dacă este vorba de un element care a

Introducere

Hermeneutica, în concepția populară, desemnează o interpretare, exegeză sau explicare. Ca știință, ea nu este pur și simplu o simplă interpretare ci o teorie generală a interpretării, o teorie despre interpretare, o reflecție teoretică asupra activității de interpretare. (Trebuie avut în vedere faptul că în procesul hermeneutic are loc o permanentă decodificare; hermeneutica ia forma teoriei generale a limbajului, ceea ce vrea să spună că interpretare nu există decît acolo unde este un înțeles ascuns).

Există două orientări cu privire la hermeneutică, la sarcinile și posibilitățile ei. Astfel, după Schleiermacher, hermeneutica este o *artă ce instituie reguli clare de interpretare*. Prin această definiție, putem observa caracterul normativ al hermeneuticii precum și necesitatea acesteia (se poate spune că apariția unei hermeneutici era le fel de necesară ca apariția logicii în antichitate).

Pentru alții (cum ar fi Martin Heidegger, Paul Ricoeur) hermeneutica trebuie să renunțe la acest ideal al normativului și să devină o fenomenologie – o reflecție asupra fenomenului interpretării.

Conceptul de interpretare are mai multe accepții. Astfel, dacă se presupune că orice limbaj presupune o interpretare (permanente decodificări ale unui limbaj), **atunci hermeneutica ia forma teoriei generale a limbajului**. Însă, după cum spunea Nietzsche, nu se poate vorbi de interpretare decît unde e un sens ascuns, nu expresii clare. În acest caz, interpretarea este actul de transformare a ceea ce părea neinteligibil, obscur, misterios, în inteligibil. Acesta este și obiectul hermeneuticii filosofice – transformarea a ceea ce e obscure în expresii clare.

Prin urmare, obiectul hermeneuticii filosofice nu poate fi unul marginal, ci unul fundamental, înțelegerea fiind absolut necesară. Nietzsche credea că nu lumea în sine e esențială, ci felul în care un anumit om înțelege un fapt istoric, căci nimic nu e fapt pur, totul e interpretare. Tocmai universalitatea fenomenului interpretării stă la baza filosofiei ca știință. Avînd în vedere acestea, se poate spune că modernii au pus bazele a diverse hermeneutici avînd conștiința clară a necesității unei hermeneutici universal (Dilthey).

Sunt consemnate perioade în care problema interpretării este acută, fiecare perioadă reprezentînd o ruptură față de tradiție (în fond, evoluția este o istorie a crizelor). În secolul XVII,



apar o serie de tratate hermeneutice ce conțin reguli de urmat pentru stabilirea sensului exact al interpretării, hermeneutica fiind un organon al științei apărut după Renaștere. Kant, implicând subiectul cunoscător chiar și în domenii precum matematica și fizica, redefinește și conceptul de “hermeneutică”. Lui îi urmează romanticii germani (Schlegel și Schleiermacher). Ei redefinește hermeneutica astfel încât ea să cuprindă și **aspectul subiectiv al fenomenului interpretării**, păstrându-se și regulile stabilite în mod tradițional. Astfel, în viziunea romanticilor germani, hermeneutica devine fundamentul tuturor științelor istorice, nu numai al teologiei, ruptura având loc odată cu Schleiermacher. Tot acum se pun bazele școlilor derecuperare a textelor originale (nepervetite de tradiție). Schleiermacher detașează hermeneutica de un domeniu anume și o întemeiază ca teorie generală a interpretării. După romantici, secolul XIX este secolul istorismului, secol în care se descoperă efectiv istoria. Aspectul inconștient al creației a favorizat interpretarea psihologică a urmașilor. Hermeneuții (Dilthey, Droysen, Rainken) erau preocupați de oferirea unei critici a rațiunii istorice, ca fundament a ceea ce neokantienii precum Windelmonnt și Rickert au numit științe ale spiritului. **Astfel, hermeneutica e legată de caracterul științific al disciplinelor spiritului. Pentru Dilthey, interpretarea ar fi imposibilă dacă** “expresiile de viață” ne-ar fi în întregime străine; ea nu ar fi necesară dacă în expresiile de viață s-ar cunoaște totul; între aceste două extreme își are locul hermeneutica.

În secolul XX, Heidegger, Gadamer, Derrida au pus în evidență universalitatea hermeneuticii. Înțelegerea e o facultate specific umană, ca și gândirea. Așa că hermeneutica este o disciplină asemănătoare logicii sau psihologiei. Din acest punct de vedere preocupările de interpretare, fie a textelor, fie a sistemelor de simboluri și semne, apar ca preistorie a hermeneuticii secolului XX (Gadamer). Această concepție, conform căreia hermeneutica aristotelică, cea protestantă, fac parte din preistoria hermeneuticii universale a fost criticată. Cu atât mai mult cu cât termenul de “hermeneutică” provine din “hermeneunein” care înseamnă atât a enunța (despre enunțuri se ocupă Aristotel), cât și a interpreta și a traduce dintr-o limbă în alta. Ultimele două semnificații se pot reduce la una singură, pentru că o traducere implică și interpretarea (de litera sensului și de spiritul lui). Orice discurs nu este decât o traducere a gândirii în cuvinte și o transformare a spiritului în limbaj. În ce măsură această transformare e fidelă este problema fundamentală a hermeneuticii.

Hermeneus, în mitologia greacă, era acela care se ocupa de transpunerea expresiilor confuze în expresii clare, un traducător între zei și oameni. Până la urmă, hermeneutica din toate timpurile cu aceasta s-a ocupat – cu transpunerea unor sensuri dintr-o lume în alta, dintr-o epocă în alta.

### **Conceptul hermeneutic de text**

Paul Ricoeur spune despre text: Numim text orice discurs fixat prin scriere. Potrivit acestei definiții, fixarea prin scriere este constitutivă oricărui text. Fixarea presupune însă mai întâi rostirea (verbală sau mentală), căci orice scriere a fost mai întâi o vorbire. Care este însă raportul textului cu vorbirea? Orice scriere se adaugă unei vorbiri anterioare. Prin vorbire înțelegem realizarea limbii într-un eveniment de discurs – este produsul unui discurs singular de către un locutor singular. Prin urmare, orice text este în raport cu limba în același fel ca și vorbitul. Fixarea prin scris a unui discurs survine în locul vorbirii. Fixarea prin scris reclamă la rândul ei lectură, așa născându-se raportul discurs-vorbire-scriere, raport ce introduce conceptul de interpretare. Cel ce ține locul interlocutorului este cititorul, așa cum scrierea ține locul locutorului.

Astfel, raportul scriere/citire nu e un caz particular al raportului a vorbi / a răspunde. De asemenea, **nu e de ajuns să spui că lectura este un dialog cu autorul** prin intermediul operei sale, ci este un raport mult mai complex și de altă natură (întrucât dialogul este o alternanță de întrebări și răspunsuri, în schimb în cazul lecturii, autorul nu răspunde cititorilor).

“Cartea separă mai degrabă actul scrierii și actul citirii în doi versanți care nu comunică. Cititorul e absent din scriere. Scriitorul e absent din lectură. Textul produce astfel o dublă ocultare – a cititorului și a scriitorului.” (Paul Ricoeur)

Tot Paul Ricoeur susține că în actul lecturii, autorul trebuie considerat mort în opera postumă, căci raportul cu cartea devine complet abia după moartea autorului, când acesta nu-ți mai poate răspunde, nu-ți rămâne decât să-i citești cartea. O ilustrare mai deosebită a condiției interpretului este dată de Ioan Gură de Aur și de Pavel. În timp ce Ioan Gură de Aur interpreta Epistolele lui Pavel, Pavel își interpreta propriul text, asistându-l spiritual pe Ioan Gură de Aur. Însă, în mod obișnuit, o interpretare este reduționistă, are anumite limite. Nu poți interpreta oricum un text. Autorul este într-un fel prezent în orice interpretare a unui text al său, anume prin coerență. Nu doar textele pot fi însă interpretate, ci și faptele: orice expresie deviază, orice raportare a omului la ceilalți, după cum spune romanticul german Friedrich Schlegel. Din această perspectivă, reprezentanții afirmării acestei abordări susțin că limba nu doar unește ci și desparte oamenii. Pe de altă parte, cei care neagă această abordare susțin că individul este infabil, că limba nu poate niciodată atinge elementul ultim al ființei umane. Pornind de la caracterul limitativ al limbii, în secolul XX, problema textului devine o preocupare majoră pentru problema limbii. Preocuparea pentru problematica limbajului generează o preocupare pentru problematica interpretării. Plecând de la această premisă, cercetarea limbii se poate face pe două zone: lingvistică și semiotică (studierea limbii ca sistem de semne); gnoseologică și epistemologică (studierea limbii ca mijloc de cunoaștere). În acest context crește interesul pentru problematica interpretării, finalitatea vizând înțelegerea. Tocmai asta urmărește și Nietzsche. În viziunea lui,

atât enunțurile cât și datul în sine sunt rezultate ale interpretării (această teză a preeminenței interpretării va fi reluată și de pozitivism) – o propoziție e ea însăși rezultatul unei interpretări. După Nietzsche, cel care demască falsitatea evenimentului pur este Heidegger, care spune că orice cunoaștere e precedată de limbaj și de interpretare. Din acest punct de vedere, conceptul de lume, văzut din perspectiva preexistenței interpretării, implică o interpretare totală a faptelor, un a priori existențial, în care lumea e deja interpretată și prin ea se înțeleg faptele. În acest caz, o lume are europeanul, o lume – asiaticul; o lume – anticul, o lume – medievalul, o lume – modernul etc.

Conform lui Gadamer, conținutul conceptului hermeneutic de text poate fi mai ușor de determinat prin comparație cu anumite forme limită:

**anti-textul:** e predominantă situația concretă a celor implicați în comunicat (ex: ironia, gluma);

**-pseudo-textul:** nu are legătură cu sensul discuției ci este umplură retorică (vizează mai mult forma decât conținutul);

- **pre-textul:** este textul ce trebuie interpretat prin ceea ce nu vizează, sensul fiindu-i în exterior.

### Tipuri de interpretare

*Interpretarea alegorică:* privește în special textele de natură religioasă, ce conțin alături de sensuri clare și aspecte șocante, contradictorii. De ex., în perioada elenistă, divinitatea e interpretată dreptat ca logos, rațiune, ceea ce a dus la interpretarea altfel decât literală a comportamentului zeilor. Începuturile acestui tip de interpretare îl găsim încă din filosofia Greciei antice, la stoici. Și la Platon și Aristotel găsim explicații ale miturilor care se îndepărtează de litera lor. Jean Londain spune că practica alegorică ține esențialmente de  $\chi\epsilon\rho\mu\nu\epsilon\iota\alpha$  (hermeneia) = hermeneutica, înțeleasă ca efort de transmitere de sens. Orice efort interpretativ prin alegorică are drept rezultat ceva mult mai mult decât simpla rezumare sau parafrazare a unui discurs (hypnoia este un sinonim al alegoriei, utilizat de stoici; prin el indicau un sens ascuns, o rațiune subterană). Spre sfârșitul elenismului, dezvoltarea sensului ascuns prin interpretarea alegorică a devenit o metodă eficientă de reconciliere a filosofiei cu tradiția mitică. Filon din Alexandria folosește această metodă pentru a pune în acord filosofia greacă cu textele sacre ale filosofiei ebraice. Alegoria este un mod de comunicare indirect, în care discursul trimite cititorul la altceva decât sensul evident. Etimologic, Allegorein este aproape sinonim cu agorei, ceea ce înseamnă exprimare în public. Aceasta înseamnă că în afară de sensul public, evident, există și un sens ascuns, care scapă celor neinițiați. Și în cazul lui Platon, filosofia sa a fost predată pe două niveluri: unul pentru toți, public, celălalt pentru cei câțiva. Ipoteza aceasta (a sensului ascuns) a parcurs mai toată istoria filosofiei grecești. Abaterile de la sensul propriu ridică însă două mari probleme hermeneutice:

1. Aflarea sensului ascuns (în ce constă sensul ascuns?);

2. Nețârmurirea subiectivității (nu cumva se lasă loc arbitrariului, bunului plac, prin interpretarea unui discurs?). Având în vedere aceste două dificultăți, interpretarea alegorică a fost discreditată. Termenul *allegoria* provine din retorică, fiind impus în secolul II e.n. de pseudo Heraclitul, care îl definea: “metoda retorică prin care se poate vorbi despre un lucru făcându-se aluzie la altul”. În secolul XX, un lingvist (J. Lakov) și un neurolog au tras concluzia că limbajul nostru și raportarea lui la lume funcționează după principiile metaforei. Din perspectivă gnoseologică, noi comunicăm în metafore chiar și în vorbirea curentă. Însă, după cum spunea și pseudo Heraclitul, trebuie să avem acces la semnificațiile simbolurilor pentru a decifra un text alegoric. Chiar și Freud susținea o metodă de interpretare a viselor prin alegorii. Considerată în sine, alegoria nu presupune în mod expres un proces de interpretare, ci o formă de discurs. Se poate spune că alegoria este o funcție a limbajului, înainte de a fi o metodă hermeneutică, deoarece mereu limbajul lasă să se înțeleagă altceva decât ce exprimă în mod nemijlocit. Conform lui Jean Londein, există o triplă motivație a interpretării alegorice: 1. motivație morală (alegoria este un antidor pentru impietate) - înlăturăm elementele imorale din mitologie; 2. motivație rațională (așa cum a fost cazul stoicilor) – interpretarea lorera în acord cu miturile; 3. motivație pragmatică (prin alegorie, autorii eleniști încercau să salveze autoritatea tradițională mitică). Aceste motivații țin de esența omului, de limba și cultura sa, fiind încă prezente.

**Interpretarea tipologică:** își are originea în “*typos*”, concept care face legătura între sensul unui text și realitatea pe care încearcă s-o indice (istoria concretă). Propune o problemă pe care interpretarea alegorică n-oricăse prin Filon. Ridică problema acordului celor două tradiții: cea creștină și cea ebraică, problema acordului dintre interpretarea alegorică a textelor biblice și interpretarea literală a vechilor scrieri evreiești. În acest scop, interpretarea tipologică a căutat indicii în textele Noului Testament pentru a încerca să armonizeze Vechiul cu Noul Testament. Esențial pentru interpretarea tipologică este faptul că atât Vechiul, cât și Noul Testament vor avea în centrul lor personalitatea lui Iisus Hristos, care astfel devine reper și pentru interpretarea Vechiului Testament. Teza centrală a acesteia este interpretarea Vechiului Testament ca o prefigurarea creștinismului. Fragmentul din Noul Testament pe care se bazează această metodă este din *Evangelia după Ioan* “*Cercetați scripturile, dar scripturile mărturisesc despre mine.*” Unii, precum Origen, Iustin Martirul și Filosoful, susțin doar interpretarea Vechiului Testament prin Noul Testament. În interpretarea strict literală a Vechiului Testament, scrierile nu conduc în nici un caz către personalitatea lui Hristos, după cum demonstrează specificul mesianismului profeților biblici din Vechiul Testament, care așteptau un Mesia istoric, politic, puternic, care să salveze pe evrei de stăpânirea romană. Prin interpretarea tipologică, interpretarea literală nu e contrazisă, ci doar i se arată limitele. Interpretarea Vechiului Testament în funcție de venirea lui

Hristos nu putea să prindă contur decât din perspective unuiautor creștin. Obiectivul era găsirea în Vechiul Testament a unor prefigurări ale lui Hristos și ale evenimentelor, însă pentru aceasta trebuia mai întâi să ai acces la aceste evenimente. Așadar, interpretarea tipologică era una determinată istoric. Apologetica creștină va încerca să distingă între alegorie și tipologie. Pentru Iustinian, alegoria era doar o eroare păgână sau o erezie, spre deosebire de tipologie, prin care, luând un eveniment, cum ar fi sacrificarea lui Iisac de către Avram, îi găsim semnificația prin alt eveniment, și anume sacrificarea lui Iisus Hristos de către Tatăl Său, Iisac fiind o prefigurare a lui Mesia. Astfel, prin Noul Testament, evenimentele descrise acolo și venirea lui Mesia, se împlinesc în Vechiul Testament și evenimentele sale. Esența unei interpretări tipologice în ce privește Vechiul și Noul Testament constă în a vedea că Noul Testament conține cheia descifrării textelor Vechiului Testament. Origen, întemeietorul teologiei creștine informa ei sistematică și susținător al interpretării alegorice, considera că există trei sensuri sau niveluri de înțelegere a textului biblic. Omul era alcătuit din trup, spirit și suflet, la fel cum există simpli credincioși, creștinii mai evoluți care au acces la interpretările alegorice și, în sfârșit, creștinii desăvârșiți – singurii capabili de a contempla divinitatea, gnosticii. Și Clement Alexandrinul susținea că gnosticii sunt singurii creștini desăvârșiți. La Origen, *sensul corporal*, literal, istoric, este accesibil oamenilor simpli, puțin dezvoltati spiritual. Această interpretare literală trebuie depășită de cei mai profunzi, care ajung la *sensul sufletesc*. La *sensul spiritual* au acces gnosticii, sens pe care Dumnezeu l-a ascuns înapoia literelor. Nici o operă filosofică, religioasă, nu durează dacă nu are și un sens mai profund, ascuns, o dimensiune filosofică. Cercetarea sensului spiritual al textelor, ceea ce va face Origen, se poate rezuma la descoperirea corespondențelor dintre Vechiul și Noul Testament. Astfel, Origen universalizează interpretarea tipologică, considerând că orice text poate fi interpretat tipologic. Unde sunt absurdități, contradicții în interpretarea literală, se aplică interpretarea alegorică. Și Noul Testament prefigurează o nouă ordine ce va fi actualizată odată cu a doua venire, însă numai divinitatea o poate cunoaște pe această nouă ordine: “*În Noul Testament este prefigurată e evanghelie eternă*”. (Origen) Sfântul Ioan Casian găsește, de asemenea, patru sensuri în textul scripturii: *sensul literal* (istoric), care indică ceea ce se petrece, *sensul alegoric*, sau ceea ce crezi, *sensul moral*, adică ceea ce trebuie să facem, și, în sfârșit, *sensul anagogic*, care reprezintă spre ceea ce tinzi. Dintre acestea, exegetica medievală reținea doar două sensuri: sensul literal și cel spiritual (în care erau cuprinse sensul moral și cel anagogic). Luther va respinge doctrina celor patru sensuri. Doar când cerințele îi impuneau, vorbea despre sensul figurat al unei expresii. Școala din Ațihie respingea alegorizarea și tipologizarea, preferând interpretarea istorică și literală. Un autor, Sf. Ioan Gură de Aur practica și interpretarea morală (sau pedagogică), dar o respingea pe cea alegorică. Dacă interpretarea literală izează de rigoarea filologică, fiind o prefigurare a metodei

istorico-critice, interpretarea tipologică uzează defilosofie când este descoperit un nou univers. Anumite texte sunt chiar interpretate ca prefigurări ale criticismului. Hegel, prin “*istorie*”, interpretează tipologic toată istoria filosofiei de până la el (care devine astfel doar o prefigurare a filosofiei sale, prin care Spiritul universal seîmplinește).

### **Hermeneutica romantică – F.D.E. Schleiermacher**

Principalul factor care a influențat întemeierea hermeneuticii ca domeniu distinct – criticismul kantian și romantismul german – se datorează *descoperirii subiectivității*. Baza teoretică și metodologică a fost dezvoltată de doctrina lui Fichte (prin eu și non-eu) și de cea a lui Hegel (prin spirit). De asemenea, Friedrich Ast susținea că tot ceea ce este și poate să fie de conceput numai în spirit. Cercetările lingvistului Wilhelm ale lui Schleiermacher, ale lui Ast, ale lui Shlegel sau ale istoricilor romantici Niebuhr și Droysen dezvoltă o nouă fază a hermeneuticii înțelesă după formula lui Iveti ca “*problematică generală a interpretării*” (contribuția lui Shyler, Windermant, prin critica de tip iluminist a Bibliei). Dar Schleiermacher este adevăratul creator al hermeneuticii, opera sa fiind o sinteză și o nouă deschidere în istoria hermeneuticii. Gadamer spune că scopul lui Schleiermacher este de a dovedi științificitatea exegezei biblice prin înfățișarea acesteia ca parte a teoriei înțelegerii sau comprehensiunii. Schleiermacher spune că “*ca artă a comprehensiunii, hermeneutica generală nu există încă în genere, ci există doar mai multe hermeneutici speciale.*” Unei hermeneutici generale în sensul acesta i se poate indica foarte greu locul. Schleiermacher schițează unele premise ale unei hermeneutici universale: 1. unitatea dintre arta de a rosti și arta de a înțelege; 2. rostirea fiind numai latura exterioară a gândirii, devine că hermeneutica este în corelare cu arta de a gândi, deci este filosofică; 3. relația hermeneutică – gramatică se bazează pe faptul că orice rostire este concepută numai prin presupuziția înțelegerii limbii, rezultă unitate între gândire și limbă. Hermeneutica se bazează pe gramatică deoarece ea trebuie să conducă la înțelegerea limbii și a ceea ce este exprimat prin intermediul ei: “*Așa cum orice discurs prezintă o dublă raportare, la totalitatea limbii și la totalitatea gândirii creatorului său, orice act de comprehensiune comportă două momente: a înțelege discursul ca un decupaj din limbă și a-l înțelege ca fapt al subiectului care gândește.*” Hermeneutica este mai mult decât arta de a înțelege. Ea este filosofică în sensul că acțiunea ei presupune nudoar planul limbii și al gramaticii, ci și planul gândirii, și vizează comprehensiunea conținutului de gândire. Aceasta însă trimite la un autoral discursului care trebuie considerat în contextul de viață de care aparține. Printre toate acestea, hermeneutica trimite la istorie și acțiune, la planul comunităților umane (care sunt mai mult decât lingvistice, sunt culturale, sociale etc. Cele două interpretări, *gramaticale* și *psihologice*, trebuie considerate absolut egale. Schleiermacher propune două metode de interpretare corespunzătoare acestora: *metoda divinatorie* – care caută să sesizeze nemijlocit individualul pe baza faptului că ceea ce este el

însuși trece în celălalt; *metoda comparativă* – care consideră ceea ce poate intra încomprehensiune mai întâi ca pe un universal, și apoi află ceea ce îi este propriu prin comparație cu alte concepte sub același universal. Cele două metode implică înțelegerea omului ca gen și ca individ, în condițiile în care fiecare individ posedă receptivitate pentru toți ceilalți, poartă în sine un minimum din ceilalți. Așadar, divinația este provocată prin comparație cu sine însuși. Ea vizează construirea ulterioară subiectivă a discursului dat, adică participarea autorului. Așadar, oricât de bine am înțeles conținutul unui text, în acel text nu totul este înțeles.

Arta hermeneutică este dizolvare a gândirii în limbă. Alături de dialectică, înțelegem ca dizolvare a limbii în gândire, acestea sunt dependente una de cealaltă Schleiermacher spune: *“Hermeneutica nu hotărăște asupra adevărului, dar este neapărat necesară pe calea către el.”* În dialectică, metoda critic și hermeneutica au aceeași temă – gândirea celuilalt pentru a exprima propria gândire, pentru a o întregi și corecta. Interpretarea gramaticală trimite la înțelegerea discursului, pornind de la puritatea limbii. Interpretarea psihologică trimite la înțelegerea aceluia discurs ca un act de creație ideatică. Cea gramaticală este obiectivă. Cea psihologică – subiectivă. Având în vedere această împărțire între gramatical – psihologic și divinatoric – comparative, Schleiermacher observă că în hermeneutică se găsește un puternic motiv de unire a speculativului cu empiricul și cu ceea ce este istoric. Hermeneutica devine astfel o formă de integrare în procesul de dobândire a conștiinței istorice și în afirmarea spiritului creator. Hermeneutica filosofică se separă, pentru Schleiermacher, de hermeneutica teologică, pe argumentul că Sf. Scriptură nu poate revendica o hermeneutică specială, susținând astfel constituirea unei hermeneutici universale. Cu cât Schleiermacher face din hermeneutica sa o știință despre comprehensiune, cu atât face un pas înapoi legarea procesului de comprehensiune de vorbirea vie. Chestiunea privind aflarea sensului lingvistic al propozițiilor se transformă tot mai mult în întrebarea: *Care gândire particulară stă la baza unei expresii lingvistice oarecare?* Principalul autor care îi valorifică hermeneutica este Dilthey, care recunoaște că ideile predecesorului său au cunoscut o adevărată dezvoltare. Dilthey remarcă semnificația filosofică a hermeneuticii lui Schleiermacher, pentru Dilthey ideea productivă hotărâtoare constând în orientarea sa conștientă spre fenomenul concret al discursului viu. Schleiermacher eliberează hermeneutica din contopirea ei în teologie, filosofie și jurisprudență. Ce anume este universal în hermeneutică și cum este posibilă arta comprehensiunii? Aici survine o nouă întrebare a ideii critice și o nouă înțelegere a rațiunii ca raționalitate, anume cu Dilthey, a rațiunii istorice.

### **Heidegger**

În concepția lui Heidegger, hermeneutica înseamnă elaborarea condițiilor de posibilitate proprii oricărei cercetări ontologice. Se caută structurile fundamentale ale ființării care nu e *Dasein* și ale *Dasein*-ului ca ființare privilegiată. Dacă înainte de Heidegger *Dasein* însemna „existență ca

atare”, pentru acesta devine: Da-sein = ființă aici Da (interpretat) = sălaşul adevărului Ființei, locul privilegiat al ființării, unde Ființa este gândită și rostită în adevărul ei. Omul a uitat ființa. Heidegger face efortul de a-l redefini pe om ca pe acea ființare privilegiată. La *Dasein* participă fiecare dintre noi. Analiza lui nu e situată pur și simplu ca obiect alături de analiza a ceea ce nu e. Abia prin revelarea înțelegerii Ființei, conferite în mod original *Dasein*-ului, se poate da o determinare genuină Ființei care nu coincide cu *Dasein*-ul. Sarcina hermeneuticii este deci de a-și asigura explicitarea Ființei care are valoare constitutivă pentru *Dasein*, pentru prezența sa, și de a arăta articularea fundamentată în această proeminentă a sensului ființei. Fenomenologia *Dasein*-ului e menită să surprindă posibilitatea de acces la ființa ființării, diversele determinări care sunt proprii semnificației Ființei în calitatea ei de revelare a ființei specific *Dasein*-ului. Hermeneutica *Dasein*-ului dezvăluie ființa acestei ființări privilegiate și este, potrivit obiectului ei, ontologie de gradul cel mai înalt (ontologie fundamentală). Pentru a traduce, Heidegger încearcă să reșeze locul acestei ființări privilegiate, *Dasein*-ul, care este singurul ce își pune problema sensului ei. Până la el, Ființa era identificată cu Dumnezeu, ideea, spiritul, materia etc. Această ontologie precede ontologia formală sau materială. În cadrul acestei ontologii este pusă întrebarea asupra sensului ființării. Dacă Heidegger vorbește de ontologia fundamentală, atunci aceasta trebuie înțeleasă ca o deconstrucție a ceea ce îndeobște a hotărât tradiția. În această deconstrucție, nu eliminăm ceea ce a așezat tradiția în domeniul reflecției, ci se demonstrează că înțelegerea tradițională a Ființei are *character* limitat și istoric. La Heidegger, conceptul de ontologie nu poate fi pe deplin înțeles decât dacă se ține seama de fenomenologie. Heidegger transformă însă fenomenologia transcendentă într-una hermeneutică, adică de analiză a *Dasein*-ului. Pentru că are descendența fenomenologică, Heidegger repune în discuție funcția absolută atribuită judecății. „*Logos înseamnă revelare, are funcția de a face vizibil. Logos înseamnă, pur și simplu, intenționalitate.*”

### 3. GENEZA HERMENEUTICII LA WILHELM DILTHEY

Prin critica rațiunii istorice, Dilthey deschide o nouă așezare a științelor umane în epoca modernă. El este un întemeietor prin configurarea acestora, cuprinse în formula de epocă „*științele spiritului*”. Noua critică a rațiunii viză un amplu program de întemeiere în logica și metodologia științelor. Aceste științe nu formează un tot cu structurare logică analoagă cu cea a științelor naturii, iar fundamentarea și gnoseologică este o critică a rațiunii istorice, adică a capacității omului de a se cunoaște pe sine, și totodată societatea și istoria. Științele naturii explică, științele spiritului sunt capabile de comprehensiune. Analiza comprehensiunii devine tema centrală a metodologiei și teoriei științei. Formula care o explică cel mai bine este: „*Natura o explicăm, viața sufletească o înțelegem*”. Științele spiritului realizează și valori după structura vieții



sufletești. Dilthey realizează o idee pozitivă ce va deveni constitutivă cu privire la hermeneutică: *“comprehensiunea este opusă explicației pe bază de lege, dar ea are rolul de a coordona și aplica semnificațiile date într-un context cultural* . Pozitivismul epocii accentua distincția între științele naturii și științele spiritului. Noul constă în faptul că abordează problema științelor spirituale fiind una teoretico-științifică. Dilthey încearcă să elucideze sub aspect transcendent problema statutului științelor în epoca sa, preocupare care va fi centrală în gândirea germană, pornind de la știința vieții active, de viața însăși generatoare de știință, și să o surprindă în ființa ei proprie.

În timp ce hermeneutica lui Schleiermacher se baza pe o abstracție metodică ce năzuia să propună un instrument universal al spiritului, pentru fundamentarea spiritului de către Dilthey, hermeneutica este mai mult decât un mijloc, este mediul universal al gândirii istorice, pentru care numai există alte adevăruri de cunoaștere decât cele comprehensive (care țin de spirit) în expresia vieții. Totul este inteligibil în istorie. Ceea ce este inteligibil este și ceea ce are sens (sensul nu îl poate înlocui decât conștiința). Textul lui Dilthey este exemplar în sensul acesta: ceea ce cunoaștem este un context al vieții și al istoriei, în care fiecare parte are o semnificație. Ca și literele unui cuvânt, viața și istoria au un sens. Hermeneutica lui Dilthey are ca presupuziție fundamentală interconexiunea dintre conștiință și istorie. O conștiință spirituală este eminentă istorică. Pe baza acestei identități, Dilthey studiază sistemele filosofice din sec. XVII-XVIII raportate la sentimentele vieții autorilor lor și concluzionează că în cele două secole s-a produs o transformare radicală a modului de a concepe nu numai filosofia practică ci și pe cea teoretică. Această schimbare nu vizează doar arhitectura științelor, ci mai ales conceptualul fundamental de rațiune. În termenii kantieni, Dilthey face și el o critică a rațiunii, însă nu doar a rațiunii pure, cum făcea Kant. După același model kantian, Dilthey va încerca să răspundă la întrebarea: *cum sunt posibile științele spiritului?* În viziunea lui Dilthey, autonomia spiritului afirmată la vremea lui de Kant nu mai este motivată de distincția dintre lucrul în sine și fenomen. Ea nu mai are nici o tangență cu metafizicul, ci numai cu lumea fenomenelor. Din acest punct de vedere, spontaneitatea conștiinței se manifestă ca „*traire a vieții înseși*”. Rațiunea nu este niciodată pură, ci întotdeauna istorică, de aceea ea trebuie să aibă în vedere cunoașterea în totalitatea ei, care presupune viața și trăirea. Această rațiune este totdeauna finită, temporală, condiționată, cu principii care se revizuiesc periodic (prin introducerea istoriei, Dilthey deschide o problemă care va fi reluată fie de Max Scheler, fie de Heidegger). Dilthey e anticartezian, care proba distincția dintre lumea exterioară a conștiinței și lumea interioară. Odată cu Descartes, conștiința este substanțializată, și conceptele sale, la fel. Conștiința, metafizic vorbind, este un sac în care intră cunoștințele. Această viziune a fost redefinită de fenomenologie. (Kant aparține acestei tradiții carteziene). Conștiința, susține Dilthey, nu se poate defini prin prisma relației dintre subiect și

obiect. Modul original al prezentei conținutului de conștiință în ea însăși este numit de Dilthey "trăire". Conceptul va avea o mare circulație în filosofia germană contemporană și el are rolul de a spulbera trei mituri fundamentale ce aparțineau filosofiei secolului al XIX-lea.

Trairea are structura asemănătoare cu intensionalitatea. Cele trei mari mituri sunt: a) *mitul conținuturilor de conștiință izolate* sau teoria asociațiilor, întemeiată pe analogia dintre aceste conținuturi și relația dintre ele, și fenomenele naturale, guvernate de legi universale; b) *mitul conștiinței închise în sine*, ale cărei conținuturi, conform relației dintre subiect și obiect din gnozeologia modernă, sunt rezultatul acțiunii lucrurilor exterioare (care sunt doar fenomene); c) *dualismul corp-suflet* în care se originează modelul epistemologic al conștiinței capsula (vas). În alt sens Dilthey critică conceptul de subiect al cunoașterii, ca fiind pură ficțiune, fără posibilitatea de a gândi viața însăși. Putem zice că trăirea lui Dilthey nu se opune radical raționalismului cartezian, ci îl completează. Metoda hermeneutică în științele spiritului presupune înțelegerea expresiilor vieții (pe baza propriilor trăiri ceea ce trăirile celorlalți obiectivează în operă). Obiectele care prind viața, spiritual, cultura, istoria, sunt abordate prin analogii, asemenea fenomenului natural. De aceea, trairea secundată de înțelegere, este mai degrabă retrăire. Ea interpretează cu facultatea de a gândi, și încercarea de exprimare în concepte, de aceea Dilthey reia teza lui Schleiermacher, conform căreia există o strânsă legătură între trăire și interpretare, limbaj și gândire, expresie și judecată. S-a redefinit hermeneutica, s-a realizat diferențe între științele spiritului și cele ale naturii. Adevărul din științele spiritului este ceea ce gânditorii germani au numit *adevarul hermeneutic*. Hartman Nicolai îl numește adevăr de viață. Dilthey nu definește în mod explicit adevărul hermeneutic ci dă exemple. Aceasta metoda nu are de-a face cu vreo intuiție mistică ci mai degrabă cu o empatie. Subiectivitatea trăirii presupune obiectivarea vieții. Nu poți trăi, retrăi sau înțelege decât viața care s-a obiectivat, s-a expus. În aceasta expunere, viața ia forma obiectelor. Obiectivarea vieții se face într-o multitudine de forme, de la simpla diferențiere a oamenilor în rase și până la diversitatea sistemelor culturale. Conceptul de obiectivare a vieții deschide, în consecință, calea întuirii esenței *Ființei istorice*. Obiectul științelor spiritului îl constituie obiectivările vieții sau datul istoric: "*Tot ceea ce poartă pecetea spiritului face parte din istorie. Despărțită de viață, istoria nu e nimic.*" (Dilthey). De pe aceste baze va critica filosofia hegeliană: "*deși își are obiectul în realitatea istorică, spiritual abandonează la un moment dat temporalitatea și se reîntoarce în pură idealitate*". Fenomenul înțelegerii și al interpretării se manifestă mai întâi în sfera intereselor practice ale vieții (necesitatea comunicării și a înțelegerii reciproce între două persoane). Aceste forme elementare ale înțelegerii și interpretării au luat naștere odată cu necesitatea de a ști ce vrea să spună sau ce vrea să facă celalalt. Ele, formele, sunt ca niște litere din combinarea cărora rezultă o formă complex de exprimare. Însa așa cum literele nu dispar

dintr-un demers care transmite un sens spiritual, elementele interpretării și înțelegerii nu sunt doar etape istorice ale procesului hermeneutic, ci prezente constante în viața spirituală. Spiritul este un fel de medium care face posibilă înțelegerea altei persoane. Tot ceea ce poartă pecetea lui, poate fi înțeles și reprezintă o punte către comuniune.

În viața de zi cu zi se încearcă surprinderea și fixarea în câteva formule a caracterului celui cu care se vine în contact. Din expresiile de viață singulare: cuvinte, gesturi, acțiuni, se reconstruiește inductiv ansamblul unei vieți străine. Rezultatul poate fi doar probabil, fiind inductiv. Dilthey concepe raportul dintre formele elementare și cele complexe ale comprehensiunii, exact în maniera în care reprezentanții empirismului englez se refereau la relația dintre impresii, și idei simple și idei complexe. În viziunea lui Dilthey, de exemplu, o poezie nu poate fi cu adevărat înțeleasă decât printr-o transpunere în spiritual ei, printr-o regăsire a formelor elementare fiindcă numai acestea pot fi cu adevărat retrăite (metodă folosită de Mircea Eliade, de ex., pentru a înțelege și interpreta ontologia arhaică). Triumful retrăirii constă în faptul că ceea ce apare fragmentar într-un anumit curs este completat, astfel încât credem că avem în fața noastră ceva continuu. Retrăirea a ceea ce este străin sau a trecutului, este, pentru Dilthey, un argument pentru genialitatea de care trebuie să dea dovadă interpretul (cel care reușește să înțeleagă spiritul unei alte persoane sau a unei alte epoci).

#### 4. LIMITELE INTERPRETĂRII: PROBLEMA ÎNȚELEGERII CA EXPERIENȚĂ HERMENEUTICĂ

În viziunea lui Gadamer a înțelege înseamnă în primul rând a pricepe lucrurile și în al doilea rând abia a pătrunde în părerile altuia și a le înțelege. Așadar, prima condiție este înțelegerea lucrurilor prin care câștigăm certitudinea că referința este aceeași. Lucrurile i se prezintă interpretului prin intermediul limbii. De aceea, conștiința hermeneutică știe că nu poate fi unită cu tradiția culturală într-un mod neproblematic; dimpotrivă, ea însăși reflectă o anumită criză, o ruptură fatală de „*de la sine înțelesul*” tradiției (preluat de la Heidegger). Nu încerci să înțelegi decât în momentul în care trăiești experiența neînțelegerii. Există o anumită tensiune între ceea ce e familiar și ceea ce este străin. Aceste două extreme delimitează spațiul de joc al hermeneuticii. De aici rezultă că hermeneutica își are centrul în ceea ce în mod tradițional era considerat marginal, anume: intervalul de timp și semnificația sa pentru înțelegere. În „*Adevăr și metodă*” Gadamer afirmă: „*Timpul nu este în mod esențial un abis, ci el este într-adevăr temelul*”

*purtător a ceea ce se petrece, temei în care se înrădăcinează înțelegerea actuala*”. Distanțarea temporală este deci condiția esențială a corectei înțelegerii și interpretării. De pe aceste baze, Gadamer reproșează istorismului (care susține o interpretare strict cauzală, în limitele istoriei) faptul că în numele cunoașterii obiective a unei epoci, pierde din vedere tocmai istoricitatea. Adevăratul obiect al cunoașterii istorice, nu este unul similar celui natural, ci rezultatul unei interacțiuni dintre realitatea istorică și conștiința care o percepe și încearcă să o înțeleagă. O autentică hermeneutică ar fi aceea care ar prezenta realitatea istorică în însuși procesul înțelegerii. Gadamer numește această exigență *Wirkungsgeschichte*, un termen greu de tradus; cercul hermeneutic ia această formă ce s-ar putea traduce aproximativ ca și situație/situare hermeneutică. Gadamer definește termenul astfel încât el să exprime în primul rând necesitatea pre-înțelegerii. Faptul că noi traducem termenul prin “*situație hermeneutică*” ne pune în fața unei noi dificultăți: situația nu se află în fața conștiinței, ci conștiința se află în ea, și nu putem vorbi de o cunoaștere obiectivă a acesteia, ceea ce înseamnă că interpretul însuși se află într-o asemenea situație hermeneutică a cărei conștiință nu este niciodată deplină. Conceptul de situație hermeneutică este definit de Gadamer ca plasare într-un punct de vedere ce limitează perspectiva. De aceea acest concept este strâns legat de cel de orizont al interpretării, definit tot ca ceea ce se poate cuprinde dintr-un anumit punct. Situația hermeneutică semnifică tocmai dobândirea unui anumit *orizont* (el desemnează dependența conștiinței de propriile sale determinații, precum și necesitatea extinderii ariei de cuprindere), a unei anumite înălțimi de la care poate fi cuprinsă tradiția culturală. Există mai multe orizonturi, dar Gadamer vorbește de contopirea lor. Înțelegerea este topirea orizonturilor, iar sarcina centrală a hermeneuticii este aceea de a controla acest vast proces. Noutatea față de hermeneutică romantică, Dilthey, constă în aceea că efortul înțelegerii nu presupune evadarea din prezent ci depășirea categoriei de prezent, trecut. Avem de-a face cu un orizont mobil, atemporal.

### **Problema hermeneutică a prejudecăților:**

În concepția lui Gadamer, procesul comprehensiunii începe întotdeauna de la anumite prejudecăți. Suprimarea lor ar face imposibilă orice comprehensiune. Din aceasta perspectivă, Gadamer se referă la falsul ideal al obiectivității comprehensiunii în sfera științelor spiritului. Acest ideal constă tocmai în a voi să suprimi prejudecățile. Există anumite prejudecăți și preconcepții absolute legitime și fecunde. Acestea nu sunt erori sau capricii ale unor persoane ci fac parte din structura spirituală a omului ca ființă istorică. Hermeneutica are deci rolul de a distinge între prejudecățile legitime și cele nelegitime. Similar demersului kantian (iluzii naturale – credințe naturale obiective), Gadamer cercetează prejudecățile naturale sau transcendentale ale conștiinței hermeneutice. Ele nu pot fi înlăturate nici după ce au fost puse în evidență, fiindcă au un rol esențial în procesul înțelegerii și al interpretării. Gadamer în „Adevar și metodă”

consideră prejudecata drept condiție transcendențială a comprehensiunii. Încercarea de a suprima metodic prejudecățile, spre a dobândi cunoașterea obiectivă a lumii istorice, a fost una din marile iluzii ale istorismului sec XIX. În problema distingerii între prejudecățile legitime și cele nelegitime, Gadamer crede ca nu exista criterii. A cauta un criteriu înseamna a reveni la istorismul pe care îl critică. Nu există criterii ci doar indicii. Numai o anumită distanțare temporală poate contribui la distingerea adevăratelor prejudecăți de cele false. Accesul la text, la sensul acestuia, nu se face direct ci prin prisma propriilor prejudecăți ale interpretului.

**Experiența hermeneutică:** Este experiența propriei noastre istoricități. Esența ei, este tocmai această *wirkungsgeschichte* (situare hermeneutică). Orice actualizare a unui text, printr-un proces de interpretare, apare ca o virtute a textului însuși. A reduce actul comprehensiunii la descoperirea simplei opinii a autorului este ca și cum s-ar reduce un eveniment istoric la intențiile persoanelor care l-au declanșat. **Habermas** –sau restabilirea posibilității înțelegerii Gadamer este primul dintre gânditorii germani care sesizează potențialul lui Habermas. Așa cum Gadamer fusese elevul lui Heidegger, Gadamer voia și el să lase un urmaș, un discipol, urmaș pe care l-a găsit în persoana lui Habermas. Acesta a avut numeroase contribuții, atât în hermeneutică, cât și în științele politice și în discursul cu privire la modernitate. Habermas a încorporat hermeneutica în sistemul său filosofic, în 1967, într-o carte despre logica științelor sociale. Scopul său a fost să considere științele sociale nu atât din punctul de vedere al pretențiilor sale teoretice, care pot să înșele, cât sub aspectul praxisului lor, care este, în opinia lui, incomparabil mai informativ în ceea ce privește natura acestor științe. Pe terenul praxisului cunoașterii se vădește însă de îndată dependența cercetării de componente reflexive, iar separând regulile pe care teoria științelor le-a postulat: cunoaștere obiectivă – cunoaștere subiectivă, aceste separări se dovedesc depășite și de nesușținut. Chiar praxisul științelor sociale ne obligă să circumscriem ceea ce se poate numi reflexivitatea acelor științe. *“Hermeneutica își stabilește sarcina în opoziție cu descrierile oferite de științele limbii asupra diferitelor gramatici. Ea apără unitatea rațiunii în pluralismul limbilor, nu pe calea unei metateorii a gramaticilor limbajului curent, deci nu ca lingvistică generală, așa cum tindea să devină aceasta. Ea nu se încredințează unei mijlociri a limbajelor curente și nu iese din dimensiunea acestora. Ea doar se folosește de tendința prezentă în praxisul lingvisticii la autotranscendere”*, zice Habermas în opera sa . Habermas traduce rolul de *interpret* ca parte a celui de *partener de convorbire*, iar interpretul îl vede prin analogie cu *traducătorul*. Traducerea este numai o variantă extremă a înțelegerii ce se atinge în mediul limbii. Cazul hermeneutic de graniță a traducerii dezvăluie o formă de reflexie pe care noi o îndeplinim neexplicit, odată cu fiecare comunicare prin limbă. Ea rămâne desigur ascunsă în convorbirea naivă; căci *înțelegerea* în jocurile de vorbire instituționalizate, demne de încredere, se sprijină pe o bază neproblematică a lui *“a fi înțeles”*, care este, spune Habermas,

“nu un eveniment de interpretare, ci un fapt de viață”. Comparându-i pe Wittgenstein și Gadamer, Habermas spune că la Wittgenstein înțelegerea este localizată în forma de viață în care vorbitorul este socializat. La Gadamer însă, adevărata înțelegere se produce atuncicând se problematizează un joc de vorbire în contextul intersubiectivității regulilor de vorbire. Diferența dintre Wittgenstein și Gadamer constă în faptul că, în vreme ce la Gadamer lumile vieții care stabilesc gramatica nusunt forme de viață închise, Wittgenstein promovează o concepție monadologică. Așadar, traducerea nu se petrece doar pe orizontală, fapt determinat de istorie, ci și pe verticală, între și epoci (la Gadamer). “Istorie a eficienței tradiției”, acesta este principiul hermeneutic al lui Gadamer pe care îl preia și Habermas. Abordarea hermeneutică are meritul de a conștientiza dependențele sub care stă înțelegerea, mai cu seamă în culcarea acesteia în contextul tradiției, și mai cu seamă a înțelege tradiția ca proces ce depășește atât optica fenomenologiei, cât și optica lingvistică, ce rămân ipostaze ale istorismului. La Gadamer, *istoria eficienței (Wirkungsgeschichte) tradiției* capătă o importanță metodologică crucială în cercetarea factorilor supuși investigației. Pentru Habermas, “Istoria eficienței este numai lanțul interpretărilor trecute prin care înțelegerea prealabilă a interpretului este mijlocită cu obiectul ei.” Sensul încorporat în descrierea de fapte este astfel mereu prezent. Fiecare timp este dator cu propria interpretare. Odată cu sensul, în cunoașterea faptelor istorice pătrunde un ideal ce ține de fapt de angajamentele noastre practice ca ființe conștiente de noi înșine și care interacționează cu altele asemenea nouă. În opinia lui Habermas, Gadamer are meritul de a fi abordat comprehensiunea hermeneutică și din punctul de vedere al implicațiilor practice. El, Gadamer, a scos în evidență ceea ce au în comun cunoștința hermeneutică și politic-etică (sau practică). Habermas afirmă: “Cunoștința practică este în același timp o cunoștință reflexivă. Cunoștința practică este generalizată, globală și nu se lasă confundată cu alte cunoștințe, nici derivate din acestea, după modelul aristocratic în care era delimitat între tehnică și știință.” În opinia lui Habermas, Gadamer, după modelul din “*Ființă și timp*”, dovedind temporalitatea ființei umane, Gadamer nu afirmă limitarea acestei ființări. Cu alte cuvinte, este imposibilă cunoașterea, înțelegerea completă, fără resturi aceluialt. Însă tocmai aceasta reprezintă baza posibilității de apropiere și înțelegere a celuilalt. Habermas a fost încântat să observe la Gadamer punerea în valoare a condiționării înțelegerii de către un factor eminent obiectiv cum este tradiția. Hermeneutica însăși se lovește de zidul tradiției fără a putea străpunge. Ea își asumă drept ceva absolute evenimentul tradiției. Pe de altă parte, hermeneutica din “*Adevăr și metodă*” ajunge să opună cele două: adevărul și metoda, și aceasta după ce a avut meritul istoric de a le delimita. În opinia lui Habermas, avem aici de-a face cu tendința de ontologizare a adevărului pe care Gadamer o preia necrotic din “*Ființă și timp*”. În sensul acesta, Habermas profilează o alternativă la hermeneutica filosofică a lui Gadamer, în forma unei filosofii sociale de inspirație comunicativă. Habermas

indică patru puncte de vedere sub care hermeneutica filosofică dobândește importanță pentru științe și interpretările acestora: 1. distrugerea înțelegerii de sine, obiectivitate a științelor tradiționalele spiritului; 2. indicarea împrejurării că accesul la date este mijlocit nu numai de observarea metodică, ci și de structurarea simbolică prealabilă (obsevăm numai ceea ce trece prin concept, căci ceea ce există trece mai întâi prin limbă); 3. indicarea dependenței științei de alegerea strategiilor de cercetare, de selectarea metodelor, de construcția teoriilor, de discuțiile din comunitatea cercetătorilor; 4. traducerea informațiilor științei în limbajul vieții trăite a lumii sociale.

## 5. TEXT ȘI CONTEXT. PARADIGMA DECODĂRII TEXTULUI

Arta este un construct social, cultural, așadar textul nu poate fi separat de context.

Se pune problema decodării mesajului: O artă nu poate fi lipsită de context, altfel receptorul ar fi total în afara ei. Să admitem prin absurd că vom descoperi un OZN. Îi vom atribui acele imagini pe care ni le-am făcut despre extraterestrii pe baza OZN-ului, dar niciodată nu vom putea gândi în afara "culturii noastre" extraterestrii. Chiar în filmele S.F., extraterestrii par a fi o rasă umanoidă. Pluralitatea contextelor. Există o multitudine de contexte asimilate, asemeni unui tablou în mai multe rame. Pentru "artă abstractă", contextul este însăși muzeul. Arta ca formă de comunicare evidențiază decât limitele limbajului. Cum este posibilă decodarea textelor din trecut? Se apelează la contextualitatea prezentului. (Mieke B., & Norman B., Oxford, 242:1998). Așadar analiza artei este dublată de contextul în care a fost posibilă creația, și contextul "decodării", al percepției, cel pe care i-l atribuim noi. Atât emitorul cât și receptorul au bagaje informaționale diferite, experiențe diferite, și fac parte din universuri diferite. Prin analiza artei, aducem astfel un plus operei dar și o distorsionare. Se mai pune problema dacă această decodificare este posibilă fără contaminarea "propriilor viziuni cu privire la acel context istoric". Probleme care par a găsi răspuns în "Filozofia istoriei" și "Imagologie."

Contextul nu ține numai de cultura în care este integrat, ci și de civilizație. Contextul e "rama". Restul se subînțelege de la sine. Numai în acest "context" a fost posibilă arta abstractă.

Analiza Textului nu poate fi separată de Context, chiar și atunci când autorul este de o originalitate aparte. "Misterul" poate fi așadar cunoscut, important e cum "decodificăm" conținutul. Așadar, ideea romantică de inspirație, nu-și are locul. Subiectivitatea se transformă în subiect, fără pretenții revelatorii.

"Mediul este mesajul". (McLuhan, 1986). Adica contextul determina mesajul. De exemplu televizorul s-a transformat in "mediator". El este formator de opinii, iar realitatea "obiectiva" nu ne mai intereseaza. Una este sa citesti acelasi mesaj in ziare, sa-l auzi la radio, sau sa fii martor.

"Moartea subiectului creator" . Cine scrie? Sau cine vorbeste? "Pana la urma, nu conteaza cine vorbeste sau scrie." (Andres H., Oxford 330:1998) Adevarul este relativ. Important e sa il spui "raspicat si tare".

De ce o opera e incadrata in "curente artistice"? Pentru ca acel context "istoric", "social", "psiologic" a fost posibil. Ce poate depasi contextul? Raspunsul e clar, inspiratia/revelatia. Căci numai inspirația te poate face să ieși din "normalitate", din spiritul vremii, iar aceasta nu poate fi decat de natura divina. Un om care a depasit "contextul vremii" a fost Miguel de Cervantes, Saint-Exupery, J.S.Bach, El Greco, și alții.. Caci numai Acel "Adevar general valabil si universal" te scoate din context.

### **Paradigma decodării textului muzical.**

Materialul sonor organizat în reprezentările auditive ale compozitorului nu poate fi transmis publicului decât prin intermediul *interpretului* care ia cunoștință de el în baza *codului* pe care îl reprezintă semnele grafice ale *textului muzical*.

Scopul travaliului hermeneutic (interpretativ) este înțelegerea textelor. Ce este însă un text din perspectivă hermeneutică? Aspecte ale noțiunii de *text* sunt puse în lumină de o analiză etimologică. Astfel, *textus*, în latină, înseamnă țesătură, tramă. Urmărind această linie, H-G.Gadamer evidențiază, privitor la text, aspectul a ceva de sine stătător, autonom, „ceva ce este țesut din fire, în așa fel încât are *coeziune* în sine însuși”

Textul muzical este alcătuit din semne convenționale purtătoare de sens, simbolizând evenimente inedite apărute în cazul integru al compozitorului și care substituie fenomenul muzical, concret-senzorial, rezultat din posibila decodare interpretativă. În ciuda caracterului imperfect, aleatoric al notației muzicale, compozitorii reușesc totuși să fixeze intențiile lor creatoare într-o măsură satisfăcătoare și care (lucru important) oferă celui ce studiază lucrarea nu numai posibilitatea de a cunoaște latura materială, dar și să înțeleagă sensul *ideo-emoțiv*.

Hermeneutica muzicală<sup>13</sup> este știința care se ocupă de interpretarea textelor muzicale. Ea este tratată ca „teorie a procesului de interpretare și înțelegere” (Fr.Schleiermacher, W.Dilthey).

---

<sup>13</sup> **Hermeneutica** (din limba greacă: *ερμηνεια* = a interpreta, a tălmăci) reprezintă în filosofie metodologia interpretării și înțelegerii unor texte. Denumirea derivă de la numele zeului grec Hermes, mesagerul zeilor și interpretul ordinelor lui Zeus. Obiectul hermeneuticii, apărută în secolele al XV-lea și al XVI-lea în perioada dezvoltării Umanismului, au fost la început scrierile autorilor clasici ai antichității greco-romane, apoi - în special - interpretarea conținutului Bibliei. În decursul timpului, hermeneutica devine mai amplă, având tendința de a da un sens comprehensibil tuturor scrierilor greu de înțeles, devine astfel o *teorie generală a regulilor de interpretare*. Punând accentul pe conținut și semnificație, indiferent de formă sau amănunte de redactare, hermeneutica se deosebește astfel de exegeză. În secolul al XIX-lea, filosofii Friedrich Schleiermacher și Wilhelm Dilthey au lărgit orizontul hermeneuticii, incluzând și pe cititori în procesul de analiză. După Schleiermacher, în actul lecturii,



Tot ce se prezintă ca semn al spiritualității umane, în forme specifice de manifestare, poate constitui obiect al hermeneuticii.

Hermeneutica este definită ca știință/arta comprehensiunii sau ca „interpretare comprehensivă”. Termeni independenți, *comprehensiunea* și *explicitarea*, se condiționează reciproc. Astfel, pentru înțelegerea unei opere muzicale în general este necesar un demers explicativ, interpretativ. Totodată, o interpretare nu este posibilă fără comprehensiune apriorică, fără o „pre-înțelegere”. Fenomenele de *înțelegere* (comprehensiune) și *explicitare* constituie baza oricărei teoretizări, din perspectivă hermeneutică, și formează, împreună, o unitate (dintre înțelegerea profundă a sensului unui text și expunerea, interpretarea, tălmăcirea lui). Comprehensiunea nu este doar un proces intelectual, el este mai mult decât un *proces de gândire*, incluzând și *sentimentul*, și *voința*. Așadar, el cuprinde atât elemente ale „intuiției sensibile”, cât și ale „gândirii discursive”. W.Dilthey prin comprehensiune definea „procesul prin care, din semnele date senzorial, cunoaștem un psihic al cărui expresie o constituie tocmai aceste semne”<sup>14</sup>. În viziunea lui P.Ricoeur, „sarcina hermeneutică este să discearnă lucrul textului, iar nu psihologia autorului”<sup>15</sup>[p.47]. Hermeneutica muzicală - știință preocupată de înțelegerea conținutului muzical, de tălmăcirea sensului mesajului artistic, ceea ce reprezintă un punct de pornire în creația muzicianului-interpret. „sensul” în muzică este un fenomen abstract, imprecis, aleatoric, mai degrabă reprezentând o „metaforă poetică”. Dar este cert faptul că muzică fără sens nu există. Valoarea artistică a interpretării muzicale este determinată de capacitatea muzicianului în comunicarea acestui sens. Și, respectiv, interpretarea lipsită de *sens artistic* devine un proces pur mecanic nu mai constituind *act de creație*. Astfel, interpretarea muzicii poate fi numită drept *act de creație* în cazul redării, descoperirii unui sens artistic sublim. Limitându-se la o redare mecanică a semnelor grafice muzicianul își pierde statutul de *interpret al muzicii* devenind pur și simplu un *executant* mediocru.

*Semiotica*, ca știința se ocupă de *studiul general al semnelor*, se află în relații de intercondiționare cu cele trei dimensiuni ale ei:

*Sintaxa muzicală*, preocupată de studiul combinării semnelor și *relația* între semne. Această știință ne ajută să determinăm structurile muzicale și elementele limbajului în general.

---

cititorul lasă libere intențiile autorului. Interpretarea ar însemna atunci, încercarea de a se pune în situația autorului și, retrăind actul creației, să se descopere sensul posibil al operei de artă. Scopul hermeneuticii lui Dilthey era de a întreprinde interpretări sistematice și științifice, situând fiecare text în contextul său istoric original.

<sup>14</sup> DILTHEY, W., 1900 *Die Entstehung der Hermeneutik* // W.Dilthey. Gesammelte Schriften. Bd.5. Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens: Erste Hälfte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften. – 2., unver. Aufl. – Stuttgart: B.G.Teubner; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957, p. 317-338

<sup>15</sup> RICOEUR, P., *Eseuri de hermenitică*, București: Editura Humanitas, 1986, 268 p.

*Semantica muzicală cercetează sensurile semnelor muzicale*, raportul semn – realitatea denotată. Aceste semnificații se raportează atât la interpret, cât și la ascultător, care reacționează la comunicarea semnificațiilor.

*Pragmatica muzicală*, obiectul preocupărilor căreia este studierea *relațiilor dintre semnele muzicale și utilizatorii lor*.

Definiția dată de către Saussure *semnului* a deschis calea pe care investigația semiotică avea să se angajeze în prima jumătate a secolului a XX-lea. El l-a definit ca pe o formă alcătuită (1) din ceva fizic – sunete, litere, gesturi etc. – ceea ce el a numit *semnificantul*; și (2) din imaginea sau conceptul la care trimite semnificantul – ceea ce el a numit *semnificatul*. Relația care se creează între unul și celălalt a numit-o apoi *semnificație*.

Mesajul și codul, sursa și destinația, canalul și contextul – alcătuiesc, separat și împreună bogatul domeniu al cercetărilor semiotice. Dar totuși noțiunea centrală rămâne semnul.<sup>16</sup>

Așadar, elementul fundamental și indiscutabil primordial în cunoașterea operei muzicale este **textul** autorului. Toate celelalte surse de cunoaștere sunt complementare. Textul muzical este acela care dezvăluie interpretului *conținutul muzicii*. Studiind cu scrupulozitate și minuțiozitate, în mod inteligent și creator, interpretul pătrunde în intențiile compozitorului și în esența lucrării.

„Nu există o operă remarcabilă care să nu fie susceptibilă de o mare varietate de interpretări la fel de plauzibile. Bogăția unei opere o formează numărul *de sensuri și valori* pe care le poate primi, rămânând totuși ea însăși” Valery Poul, apud M.D.Răducanu 1994 Una din explicațiile acestui fenomen reiese din faptul că textul muzical nu corespunde totalmente cu „alfabetul” său, nu se conține integral (sub aspectul calităților sunetelor muzicale) în sistemul său de semne. Cu alte cuvinte, textul nu poate consemna cu precizie toate calitățile fiecărui sunet, așa cum apar ele în reprezentările auditive, ci conține doar însemnele orientative în ce privește dinamica, timbrul și expresia la general.

“Interpretul este ”veriga de legătură” dintre compozitor și ascultător” spunea pianistul și pedagogul rus K.Igumnov<sup>17</sup>. Interpretul prin intermediul textului muzical, care nu definește complet lumea sonoră a operei muzicale – să ajungă la informația inițială, dându-i un înveliș sonor cât mai adecvat - din punctul de vedere al unor criterii logice, semantice și stilistice - de cel imaginat de compozitor. Astfel, apare *Imaginea artistică*, ca rezultat al unei comprehensiuni personificate (care ține de subiectivizarea interpretului). Prin urmare, observăm că textul este dependent de context. Multiplicitatea sensu

---

<sup>16</sup> Thomas A. Sebeok, 1994, *Semnele. Introducere în semiotică*, trad. S.Mărulescu, Humanitas, București 2002

<sup>17</sup> А.Островский, *Творческая задача исполнителя*, în *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*, Вып. 4, p.5

Pentru a ajunge la o recreare fidelă și artistic valabilă a unei compoziții muzicale este necesar ca interpretul să pătrundă în „imagarul” acestei compoziții - să acumuleze anumite cunoștințe despre compozitor, intențiile și aspirațiile artistice ale lui; să prindă spiritul epocii și a stilului muzical - pentru a ajunge la concepția interpretativă cea mai apropiată de varianta originală, care, la rândul ei, determină selectarea celor mai potrivite mijloace instrumentale (tehnice, expresive).

Partitura este un document, dar nu numai atât. Ea este o valoare spirituală în sine. Cine oare ar îndrăzni să schimbe un singur cuvânt dintr-o piesă de Shakespeare, sau să schimbe o singură notă dintr-o partitură de Mozart? Modificările aduse unei partituri înseamnă, de fapt, o mutilare a unei valori culturale, și nimeni nu are acest drept.

Textul muzical nu corespunde totalmente cu „alfabetul” său, nu se conține integral (sub aspectul calităților sunetelor muzicale) în sistemul său de semne. Cu alte cuvinte, textul nu poate consemna cu precizie toate calitățile fiecărui sunet, așa cum apar ele în reprezentările auditive, ci conține doar însemnele orientative în ce privește dinamica, timbrul și expresia la general.

În scopul dezvăluirii problemei de cercetare a devenit oportună necesitatea studiului fenomenului „*image muzicală*” și, respectiv, a procesului de „interpretare a imaginii muzicale” din perspectiva științelor preocupate de *teoria interpretării ca proces de cunoaștere / înțelegere / comunicare*. Aceste științe sunt *hermeneutica, semiotica, semantica, sintaxa și pragmatica*.

Hermeneutica muzicală este știința care se ocupă de interpretarea textelor muzicale. Ea este tratată ca „teorie a procesului de interpretare și înțelegere” (Fr.Schleiermacher, W.Dilthey). Tot ce se prezintă ca semn al spiritualității umane, în forme specifice de manifestare, poate constitui obiect al hermeneuticii.

Semiotica, ca știința care se ocupă de *studiul general al semnelor*, se află în relații de intercondiționare cu cele trei dimensiuni ale ei:

Sintaxa muzicală, preocupată de studiul combinării semnelor și *relația* între semne. Această știință ne ajută să determinăm structurile muzicale și elementele limbajului în general.

Semantica muzicală *cercetează sensurile semnelor muzicale*, raportul semn – realitatea denotată. Aceste semnificații se raportează atât la interpret, cât și la ascultător, care reacționează la comunicarea semnificațiilor.

Pragmatica muzicală, obiectul preocupărilor căreia este studierea *relațiilor dintre semnele muzicale și utilizatorii lor*.

Hermeneutica este definită ca știință/arta comprehensiunii sau ca „interpretare comprehensivă”. Termeni independenți, *comprehensiunea și explicitarea*, se condiționează

reciproc. Astfel, pentru înțelegerea unei opere muzicale în general este necesar un demers explicativ, interpretativ. Totodată, o interpretare nu este posibilă fără comprehensiune apriorică, fără o „pre-înțelegere”. Fenomenele de *înțelegere* (comprehensiune) și *explicitare* constituie baza oricărei teoretizări, din perspectivă hermeneutică, și formează, împreună, o unitate (dintre înțelegerea profundă a sensului unui text și expunerea, interpretarea, tălmăcirea lui). Comprehensiunea nu este doar un proces intelectual, el este mai mult decât un *proces de gândire*, incluzând și *sentimentul*, și *voința*. Așadar, el cuprinde atât elemente ale „intuiției sensibile”, cât și ale „gândirii discursive”. W.Dilthey prin comprehensiune definea „procesul prin care, din semnele date senzorial, cunoaștem un psihic al cărui expresie o constituie tocmai aceste semne” [8]. În viziunea lui P.Ricoeur, „sarcina hermeneutică este să discearnă lucrul textului, iar nu psihologia autorului”[9, p.47].

Demersul hermeneutic pune în lumină unitatea dintre interpretarea și creația unei opere. Nu descoperirea de sens, ci instituirea sensului prin trăire este sarcina interpretului. Dincolo de configurarea (sau reconfigurarea) sintactico-semantică, „lumea” operei este adusă printr-o instituire valorică, prin creație. Creativitatea vizată aici se referă la o „locuire” ontologică a unei „lumi”, iar înțelegerea, aflată la baza interpretării, se referă la sensul și la modul de a ființa. Rolul interpretului este să facă să transpară lumea de dincolo de semne, prin semne. Iar pentru aceasta, trebuie să deprindă și să perfecționeze meșteșugul, virtuozitatea mânuirii semnelor. Dar înainte de toate, trebuie să „vadă” acea lume și să-i facă și pe alții să o „vadă”, printr-o intenție de comunicare. Printr-o investiție valorică personală, trebuie să imprime semnelor mai mult decât încărcătura convențională de sens, să facă din semne convenționale, semnele *acelei lumi*.

Fiecare operă muzicală trebuie concepută în sine, ca un caz singular, iar ideile muzicale ce intră în alcătuirea, ei trebuie supuse unor operațiuni logice. În cazul construcției muzicale nu trebuie luată în considerare doar “inspirația de moment”; construcția nu întotdeauna „vine de la sine”, intuitiv. Conducerea (adecvată) a fluxului muzical în vederea construirii secvențelor mari presupune elaborarea, de către interpret, a unei *scheme mentale*, care presupune imaginarea operei muzicale într-o ipostază abstractizată, atemporală. Scoaterea structurilor muzicale de sub incidența factorului temporal permite, metaforic vorbind, “vizualizarea” lor.

Interpretarea muzicală constituie o activitate sintetică și complexă. Ea apelează la activitatea multor procese psihice și fiziologice: auz, vâz, senzații, chinestezie, conlucrând activ cu percepția, gândirea, memoria, atenția și imaginația, concomitent dezvoltându-le.

Scopul interpretului nu se rezumă doar la executarea autentică a textului scris de compozitor, dar privește și construirea, crearea în interiorul său a *imaginii artistice*, augmentată prin *asociații* personale [10, p.17].

Procesul de percepție/cunoaștere este de neconceput fără asociații. Existența artei se datorează apelului continuu la asociații, asociațiile reprezintă un component indispensabil în mecanismul comunicării cu arta [11, p.89; 12].

*Fiziologia sistemului nervos ne arată că în circumvoluții, pe lângă câmpurile de recepție a excitațiilor senzoriale (olfactive, vizuale, auditive, gustative, tactile) se adaugă, după gradul de activitate psihică, câmpurile de asociație. Capacitatea de reprezentare a omului este condiționată de gradul de evoluție a funcției respective. Reprezentările reflectă într-o formă specifică obiectele reale, prin îmbinarea elementelor intuitive, a impresiilor sensibile, cu generalizarea unor trăsături mai semnificative ale acestora. În acest fel, reprezentările constituie veriga de trecere de la senzorial la logic în cunoașterea umană.*

*Capacitatea de reprezentare este condiționată de gradul de evoluție a funcției respective (activitatea asociativă), de tezaurul de impresii senzoriale acumulate și selecționate și, corespunzător celor două clase de *analize* putem stabili două mari clase de reprezentări auditive:*

1.Cele care folosesc bagajul sonor - acumulat din experiențe senzoriale anterioare - pentru a imagina interior sunete în relații logice, funcționale, cu calități de dinamică și timbru adecvate;

2.Cele în care sunetele apar și ca purtătoare de semnificații poetice, filosofice etc.

Mai pe larg spus, capacitatea de analiză a relațiilor structurale este însoțită de o capacitate de reprezentare cu atât mai mare, cu cât interpretul cunoaște mai bine limbajul muzical, este educat să opereze cu structuri logice sonore, adică a teaurizat, a memorat selectiv raporturile de intensitate și de timbru care pun cel mai adecvat în valoare structurile muzicale. Datorită acestui *depozit de informații* din memoria sa, devine posibilă, în momentul decodificării textului, îmbinarea sunetelor în reprezentări, nu numai cu calitățile notate cu precizie în text care - ca date luate în sine - nu sunt suficiente pentru definirea sunetului viu, ci în tot complexul dinamic și timbral al unei execuții reale.

Tot astfel, *capacitatea de analiză semantică*, a semnificațiilor sunetelor, este însoțită de o capacitate de reprezentare a unor *imagini artistice* purtătoare de bogate sensuri, în a căror elaborare sunt antrenate o mare varietate de câmpuri arhitectonice de pe scoarță, sunetele muzicale fiind asociate cu *imagini vizuale, cu spațiul, cu mișcarea, cu stări, trăiri, sentimente, idei.*

O sistematizare a mișcărilor în tehnica interpretativă trebuie să fie raportată *la imaginea artistică* creată în conștiința interpretului, care, la rândul său, ține seama de faptul că în momentul execuției în reprezentările auditive ale interpretului are loc o desfășurare a operei muzicale, cu toate calitățile sunetelor vii, reale; că datorită unei *volițiuni auditive* (cum numește

K.Martienssen acest fenomen [13]), a dorinței de a reda, de a materializa aceste sunete la pian, apariția respectivelor sunete în reprezentări se constituie într-un șir de stimuli auditivi puternici (auz anticipativ, „protointonație” V.Medușevsky), care vor declanșa reacții motorii adecvate;

Eficiența procesului de interpretare artistică este dependentă de sfera motivațională a interpretului. L.Bocikariov, în structura competențelor muzical-interpretative evidențiază trei tipuri de *motivație* [12]:

motivație expresivă – necesitatea de interpretare artistică;

motivație comunicativă - necesitatea de contactare muzical-artistică cu publicul;

motivație sugestivă – necesitatea influenței active în sens artistic, educativ asupra auditoriului.

A.Vișinski [14], cercetând aspectele psihologice ale procesului de studiere a lucrării muzicale, a apelat la experiența a 10 mari pianiști ruși: E.Gilels, G.Ginsburg, M.Grinberg, Iac.Zac, K.Igumnov, A.Ioheles, H.Neuhaus, L.Oborin, S.Rihter și Iac.Flier. În rezultatul cercetării autorul a constatat că toți pianiștii trec prin trei etape (cu excepția că unii delimitează strict aceste etape, iar la alții ele pot fuziona). Prima etapă este cunoașterea inițială (emoțională, hedonistică) a muzicii, „вхождение в образ”. La această etapă pianiștii cercetează textul muzical (unii nu apelează la instrument, formându-și impresia, viziunea artistică cu ajutorul auzului interior), determină complexitatea tehnică etc. A doua etapă cuprinde tot lucrul tehnic și artistic – frazarea, digitația, pedalizarea, învingerea dificultăților tehnice etc. La a treia etapă este integrat lucrul tehnic și artistic - imaginea artistică este vizată integrat, aici intervin unele schimbări în tratarea sensului muzical-artistic la general, are loc cristalizarea viziunii artistice personale, pregătirea psihologică pentru redare/transmitere a mesajului/sensului muzical-artistic ascultătorului.

Prin urmare conchidem că procesul de interpretare este un act artistic, creativ, în care rolul interpretului este definitiv. Calitatea sonorizării creației muzicale depinde de gradul și nivelul intelectual, muzical-artistic, estetic și etic al interpretului. Procesul de interpretare este anticipat de unele procese psihice în urma cărora se creează un concept interpretativ – imagine artistică (interpretativă). În sens pedagogic educarea formarea interpretului trebuie să țină seamă și de unele realizări ale hermeneuticii, semanticii, pragmaticii, deoarece acestea științe dezvăluie problemele de bază ale artei interpretative ca *proces de cunoaștere / înțelegere / comunicare*.

## 6. DIMENSIUNI HERMENEUTICE ȘI MUZICOLOGICE AL ACTULUI INTERPRETATIV

Interpretarea muzicii este o artă. Fiecare interpretare nouă constituie un nou proces creativ, o nouă imagine, un nou joc de culori. În oarecare din aceste interpretări este reflectată lumea interioară a interpretului, dispoziția, înțelegerea subiectivă a concepției artistice a lucrării muzicale.

L. Bârlogeanu afirmă că „un gen de activitate în raport cu opera, implicând o atitudine diferită din partea receptorului, este acela care *dezvăluie mișcarea operei către semnificație*, și anume **interpretarea**. Aceasta este posibilă datorită trăsăturii operei de a fi deschisă spre altceva decât ea însăși. Ceea ce înseamnă că, lecturând, audiind, contemplând, asociem discursului artistic unul nou, îl reluăm, efectuăm o serie de asocieri. Prin interpretare ne apropiem de operă și de noi înșine, ne înțelegem astfel mai bine, prin faptul că înțelegem opera” [12, p. 43].

*Interpretarea* ca etimon este provenită din latinescul „interpretatio” – a intermedia, a mijloci, a explica, a tâlmăci. În sens gnozeologic, interpretarea reprezintă o acțiune fundamentală a gândirii, fiind legată de procesul de cunoaștere și autocunoaștere. DEX-ul tratează termenul în modul următor: 1) a da un anumit înțeles unui lucru; a comenta un text (vechi); 2) a executa o bucată muzicală. Cercetarea noastră abordează ambele aspecte ale noțiunii de interpretare.

În scopul soluționării problemei de cercetare a devenit oportună necesitatea studiului fenomenului „*imagine muzicală*” și, respectiv, a procesului de „interpretare a imaginii muzicale” din perspectiva disciplinelor științifice preocupate de teoria interpretării, ca proces de cunoaștere / înțelegere / comunicare. E vorba de disciplinele cum ar fi **hermeneutica, semiotica, semantica, sintaxa și pragmatica**.

**Hermeneutica muzicală** este disciplina care se ocupă de interpretarea textelor muzicale. Ea este tratată ca „teorie a procesului de interpretare și înțelegere” (Fr. Schleiermacher, W. Dilthey). Tot ce se prezintă ca semn al spiritualității umane, în forme specifice de manifestare, poate constitui obiect al hermeneuticii.

**Semiotica**, ca disciplina care se ocupă de *studiul general al semnelor*, se află în relații de intercondiționare cu cele trei dimensiuni ale ei:

**1. Sintaxa muzicală**, preocupată de studiul combinării semnelor și *relația* între semne, contribuie la relevarea structurilor muzicale și a elementelor limbajului, în general.

**2. Semantica muzicală** cercetează *sensurile semnelor muzicale*, raportul semn – realitatea denotată. Aceste semnificații se raportează atât la interpret, cât și la ascultător, care reacționează la comunicarea semnificațiilor.

**3. Pragmatica muzicală** se ocupă de studierea *relațiilor dintre semnele muzicale și utilizatorii lor*.

Hermeneutica este definită ca știință/arta comprehensiunii sau ca „interpretare comprehensivă”. Termeni independenți, *compre-hensiunea* și *explicitarea* se condiționează

reciproc. Astfel, pentru înțelegerea unei opere muzicale în general, este necesar un demers explicativ, interpretativ. Totodată, o interpretare nu este posibilă fără comprehensiune apriorică, fără o „pre-înțelegere”. Fenomenele de *înțelegere* (comprehensiune) și *explicitare* constituie baza oricărei teoretizări, din perspectivă hermeneutică, și formează, împreună, o unitate (dintre înțelegerea profundă a sensului unui text și expunerea, interpretarea, tălmăcirea lui). *Comprehensiunea* nu este doar un proces intelectual, întrucât reprezintă mai mult decât un *proces de gândire*, incluzând și *sentimentul*, și *voința*. Așadar, el cuprinde atât elemente ale „intuiției sensibile”, cât și ale „gândirii discursive”. W. Dilthey definea comprehensiunea drept „proces prin care, din semnele date senzorial, cunoaștem un psihic al cărui expresie o constituie tocmai aceste semne” [31]. În viziunea lui P. Ricoeur, „sarcina hermeneutică este să discearnă lucrul textului, iar nu psihologia autorului” [78, p. 47].

Demersul hermeneutic pune în lumină unitatea dintre interpretarea și creația unei opere. Nu descoperirea de sens, ci instituirea sensului prin trăire este sarcina interpretului. Dincolo de configurarea (sau reconfigurarea) sintactico-semantică, „lumea” operei este adusă printr-o instituire valorică, prin creație. Creativitatea vizată aici se referă la o „locuire” ontologică a unei „lumi”, iar înțelegerea, aflată la baza interpretării, se referă la sensul și la modul de a ființa. Rolul interpretului este să facă să transpară lumea de dincolo de semne, prin semne. Iar pentru aceasta, trebuie să deprindă și să perfecționeze meșteșugul, virtuozitatea mânăuirii semnelor. Dar, înainte de toate, trebuie să „vadă” acea lume și să-i facă și pe alții să o „vadă”, printr-o intenție de comunicare. Printr-o investiție valorică personală, trebuie să imprime semnelor mai mult decât încărcătura convențională de sens, să facă din semne convenționale, semnele *acelei lumi*.

### **Codul specific al imaginii muzicale la nivel de text muzical**

Materialul sonor organizat în reprezentările auditive ale compozitorului nu poate fi transmis publicului decât prin intermediul *interpretului* care ia cunoștință de el în baza *codului* pe care îl reprezintă semnele grafice ale *textului muzical*.

Textul muzical nu corespunde totalmente „alfabetului” său, nu se conține integral (sub aspectul calităților sunetelor muzicale) în sistemul său de semne. Cu alte cuvinte, textul nu poate consemna cu precizie toate calitățile fiecărui sunet, așa cum apar ele în reprezentările auditive, ci conține doar însemnele orientative în ce privește dinamica, timbrul și expresia la general.

Interpretul trebuie totuși - prin intermediul acestui text, care nu definește complet lumea sonoră a operei muzicale - să ajungă la informația inițială, dându-i un înveliș sonor cât mai adecvat - din punctul de vedere al unor criterii logice, semantice și stilistice – de cel imaginat de compozitor [70, p. 43]. Astfel, apare *Imaginea artistică*, ca rezultat al unei comprehensiuni personificate (care ține de subiectivizarea interpretului).

Acest lucru este un element specific al comunicării prin muzică. Orice operă muzicală, în



redarea sa oricât de fidelă, este totuși **recreată** de interpret. Imaginarea de către acesta a operei muzicale în reprezentări auditive – la stadiul finit de concert – are (datorită efectuării, cu prilejul fiecărei execuții, a operațiilor logice și interpretativ-artistice necesare) un caracter stabil. Recrearea imaginii muzicale se produce cu fiecare nouă execuție, în anumiți parametri stabili ai unor combinații dinamice și timbrale, nefiind totuși niciodată absolut identică de la o execuție la alta. Trebuie să remarcăm, așadar, în ce privește natura codului pe care îl reprezintă textul muzical, că, pe de o parte, nu ar fi posibilă pentru compozitor notarea, și nici pentru interpret executarea, sunet de sunet, în mod exact, a calităților imaginate de compozitor. Pe de altă parte, acest lucru nu ar fi nici de dorit, întrucât „ar duce la „încremenirea” farmecului artistic al operei muzicale, și, prin repetarea identică la fiecare nouă execuție, n-ar fi posibilă nici contemporaneizarea operei în interpretare”, menționează pianistele A. Pitiși și I. Minei [70, p. 59].

Scopul travaliului hermeneutic este **înțelegerea textelor**. Ce este un text din perspectivă hermeneutică? Răspunsul la această întrebare ne oferă și analiza etimologică a unității lexicale *text* (lat. *textus* „țesătură, tramă”). În această ordine de idei, H. G. Gadamer relevă calitatea textului de a fi ceva de sine stătător, autonom, „ceva ce este țesut din fire, în așa fel încât are **coeziune** în sine însuși” [apud 55].

Același aspect îl evidențiază și P. Cornea când consideră textul drept „ansamblu frastic interrelaționat, caracterizat de continuitatea și stabilitatea sensului. Această continuitate ori conexitate este obișnuit considerată la două niveluri: al **coeziunii** – ca totalitate a dependențelor gramaticale, îndeosebi pe plan *sintactic*, și al **coerenței** – ca totalitate a dependențelor *logico-semantic*e subiacente textului de suprafață” [apud 56].

La nivelul interpretării muzicale, **coeziunea** va fi creată de modul în care se realizează delimitarea și conectarea structurilor muzicale, ținând cont de nivelul de segmentare la care se realizează. Astfel, articulația, frazarea și construcția vor pune în evidență structurile muzicale situate la niveluri diferite. *Articulația* delimitează structurile semnificative minimale (nivelul cuvintelor din limbajul vorbit, respectiv, al celulelor, figurilor și motivelor muzicale). *Frazarea* reliefează nivelul frazelor și perioadelor muzicale, iar construcția privește demarcarea secțiunilor mari ale formelor muzicale. Delimitările și demarcațiile se realizează, în principal, prin respirații și cezuri, dar și prin elemente ce țin de *dinamică*, *agogenică* și *diferențiere timbrală*. Întreruperile necesare pentru marcarea secțiunilor structurale ale textului, *respirațiile* și *cezurile*, pot fi explicite, notate în partitură de către compozitor sau pot surveni doar în actul interpretării, ca rezultat al deliberării interpretului asupra textului muzical.

**Coerența**, în interpretarea muzicală, pune problema conținutului muzical, a identității și asemănării sensului și a relațiilor dintre structuri, în funcție de conținutul exprimat. Coerența

muzicală vizează aspectele referitoare la o ideatică muzicală și este dată cu precădere de modul în care transpare jocul tensiunilor și relaxărilor semantice. Acesta poate fi urmărit, de asemenea, la mai multe *niveluri*. Accentul tonic marchează „centrul de greutate” al unui motiv. La nivelul frazei se poate urmări tendința de polarizare, de acumulare a tensiunii. Termenii, precum *antecedent* și *consecvent* sau *întrebare* și *răspuns*, scot în evidență acest lucru. De logica muzicală ține și modul în care sunt enunțate terminațiile motivelor și frazelor. Este bine cunoscută, de exemplu, în mediul didactic, greșeala frecventă în rândurile elevilor de a pune accent pe sfârșitul frazei. Un alt factor important, responsabil de coerența discursului, este recunoașterea și redarea adecvată a tensiunilor armonice, care poate genera un anumit „ritm armonic”, diferit de sensul structurilor melodico-ritmice. La nivelul structurilor mari se urmărește conducerea fluxului muzical către zonele de culminație, între acestea stabilindu-se o ierarhie. În general, *coerența* unui discurs muzical este realizată prin dinamică, agogică și diferențiere timbrală (având în vedere încercarea interpretului de a-și „orchestra” discursul prin evidențierea anumitor voci sau “personaje” muzicale, pe care le „încredințează” unor instrumente imaginare).

Trebuie remarcat faptul că departajarea factorilor determinanți pentru **coeziunea** și **coerența** muzicală este mai mult teoretică. În practică, cele două problematici se interpătrund. Vorbind, în general, de frazare și construcție, ne referim atât la aspectele ce vizează delimitarea secțiunilor discursului, cât și la atribuirea unei identități ideatice muzicale, în sensul configurării unităților semnificative sub aspectul conținutului lor expresiv.

Coeziunea și coerența, în măsura în care transpar din desfășurarea discursului, indică gradul de înțelegere de care este capabil un interpret, în fața unui text muzical. Coeziunea se raportează la nivelul sintactic al textului, pe când coerența este relaționată de nivelul semantic. Prin urmare, în considerarea unui text se disting două planuri diferite: cel lingvistic și cel comunicațional, acesta din urmă prezentând caracteristica definitorie pentru conceptul de text.

Coerența (semantica) presupune urmărirea unui sens global al textului, care să nu fie resimțit ca sumă a sensurilor componente. Redarea unei partituri doar la nivelul notelor este echivalentă cu „buchisirea”, cu silabisirea unui text. O rostire corectă, clară, cu dicție, a cuvintelor corespunde unei articulări juste, la nivelul interpretării muzicale, ceea ce înseamnă, totodată, recunoașterea și realizarea nivelului semnificației lor muzicale minimale. Deci transmiterea informației de la compozitor la interpret, prin intermediul textului muzical, nu se produce la nivelul decodificării fiecărui semn luat izolat.

H. Neuhaus în tratarea artistică a textului muzical (întru realizarea coeziunii și coerenței) solicită de la elevi cercetarea partituri muzicale conform unui dirijor în ansamblu și în detalii (deși întâi numai în ansamblu pentru obținerea impresiei de sinteză, imaginii integrale).

Cercetarea detaliilor presupune „descom-punerea” compoziției în părțile ei componente – structura armonică, structura polifonică – examinând separat ceea ce este principal, de pildă linia melodică și ceea ce este secundar – acompaniamentul, oprindu-se cu deosebită atenție asupra principalelor „puncte de cotitură” ale compoziției; de exemplu, dacă este vorba de sonată, asupra trecerii de la o temă la alta (sau la repriză, sau la codă) – în linii mari, asupra jaloanelor de bază ale structurii formale. Lucrând în felul acesta, elevul va descoperi lucruri uimitoare, frumuseți pe care nu le deslușise la prima vedere și care se întâlnesc frecvent în creațiile marilor compozitori. Elevul va înțelege mai bine că o compoziție este frumoasă, luată în totalitatea ei, este frumoasă și în fiecare detaliu, că fiecare din aceste detalii are semnificația, logica și expresivitatea lui. [203, p. 27]

Este important de menționat că în studiul conținutului oricărui proces de comunicare nu putem ține seama numai de aspectul *cantitativ* al informației transmise, ci și de cel *calitativ*, de *dimensiunea ei semantică*. Latura *cantitativă* a informației se referă la încărcătura informațională a unui mesaj, independent de semnificația și utilitatea lui pentru destinatar, luându-se în considerație simplul fapt al transmiterii sau netransmiterii unor semnale distincte și numărul lor. Comunicarea efectivă între emițător și destinatar este legată de dimensiunea *semantică* a informației și primirea mesajului nu s-ar putea realiza dacă textul respectiv nu ar fi emis de sursă după anumite reguli gramaticale, cunoscute de ambele părți. Interpretul, decodând textul muzical, va apela la *mecanismul de autoreglare*. Acest mecanism al percepției acționează la om în cazurile cele mai obișnuite ale vieții, cu condiția ca subiectul respectiv să cunoască, din experiența anterioară, categoria, clasa din care face parte obiectul perceput și ca în prezentarea lui – chiar incompletă – să fie păstrate elementele esențiale. Bunăoară, privirea unui pătrat ale cărui laturi sunt șterse, puțin întrerupte, nu împiedică recunoașterea lui, dacă omul cunoaște ce este un pătrat. Cu atât mai prețioase sunt pentru interpret elementele care apar în text și care deci trebuie citite corect; ele îi vor permite reconstituirea sonoră completă, prin faptul că sunt organizate în anumite *relații, structurii* „gramaticale”, „inteligibile”, pe care el le poate desluși după reguli specifice logicii muzicale. *Încărcătura lor semantică bogată va declanșa mecanismele sale de autoreglare a percepției, îl va face să audă interior sunetele cu toate calitățile sale adecvate.* Condiția care îl privește pe interpret în privința funcționării acestui mecanism este următoarea: interpretul trebuie să poată *opera cu sunete* – să aibă o educație corespunzătoare punerii în funcțiune, a mecanismelor logice, să cunoască limbajul muzical, să aibă cunoștințe teoretice a tuturor subtilităților gramaticii muzicale și experiență de practicare corectă a ei.

Mecanismul de *autoreglare* funcționează deci numai dacă, în mod conștient sau inconștient, interpretul are stocat în memoria sa (prin educație) un bogat tezaur informațional

privind relațiile de intensitate și de timbru cele mai expresive, în raport cu structura muzicală, cele mai adecvate puneri în valoare a structurilor logice gramaticale, a muzicii în genere, precum și a limbajului melodic, armonic, ritmic specific [70, p. 47].

Textul muzical este un *cod* care nu trebuie abordat numai sub aspect *cantitativ*, ci și sub aspect *semantic*. Decodificarea lui, completarea în reprezentările interpretului a calităților dinamice și de timbru – ce nu sunt indicate în text pentru fiecare sunet în parte – se produce datorită *mecanismului de autoreglare*, care funcționează dacă interpretul are o practică a gramaticii muzicale și o experiență auditivă privind calitățile de sunet cele mai adecvate redării structurilor gramaticale. În acest proces, interpretul adâncește creator semnificațiile dorite de compozitor.

### **Transpunerea imaginii muzicale în imagine artistică. (Formarea la interpret a reprezentărilor audio-mentale).**

Fiecare operă muzicală trebuie concepută în sine, ca un caz singular, iar ideile muzicale ce intră în componența ei trebuie supuse unor operațiuni logice. În cazul construcției muzicale, nu trebuie luată în considerare doar „inspirația de moment”; construcția nu întotdeauna „vine de la sine”, intuitiv. Conducerea (adecvată) a fluxului muzical în vederea construirii secvențelor mari presupune elaborarea, de către interpret, a unei *scheme mentale*, care presupune imaginarea operei muzicale într-o ipostază abstractizată, atemporală. Scoaterea structurilor muzicale de sub incidența factorului temporal permite, metaforic vorbind, „vizualizarea” lor.

Interpretarea muzicală constituie o activitate sintetică și complexă. Ea apelează la activitatea multor procese psihice și fiziologice: auz, văz, senzații, kinestezie, conlucrând activ cu percepția, gândirea, memoria, atenția și imaginația, dezvoltându-le concomitent.

Scopul interpretului nu se rezumă doar la executarea autentică a textului scris de compozitor, dar privește și construirea, crearea în interiorul său a *imaginii artistice*, augmentată prin *asociații* personale [181, p. 17].

Procesul de percepție/cunoaștere este de neconceput fără asociații. Existența artei se datorează apelului continuu la asociații, asociațiile reprezintă un component indispensabil în mecanismul comunicării cu arta [101, p. 89; 113].

Fiziologia sistemului nervos ne arată că în circumvoluții, pe lângă câmpurile de recepție a excitațiilor senzoriale (olfactive, vizuale, auditive, gustative, tactile) se adaugă, după gradul de activitate psihică, câmpurile de asociație. Capacitatea de reprezentare a omului este condiționată de gradul de evoluție a funcției respective. Reprezentările reflectă într-o formă specifică obiectele reale, prin îmbinarea elementelor intuitive, a impresiilor sensibile, cu generalizarea unor trăsături mai semnificative ale acestora. În acest fel, reprezentările constituie veriga de trecere de la senzorial la logic în cunoașterea umană.

Cu cât analizatorul senzorial respectiv va fi mai evoluat, prin formarea unor asociații cu centri mai numeroși de pe scoarță, cu atât omul va desprinde mai bine trăsăturile esențiale ale stimulilor obiectivi în contactul cu care au avut loc respectivele senzații. În reprezentările pe care și le va forma – în lipsa obiectului – îi vor apărea în prim plan trăsăturile cele mai caracteristice ale acestuia. Caracterul mai accentuat sau mai estompat al reprezentării se manifestă în funcție de *gradul de prelucrare* a impresiilor senzoriale, pe care se bazează ele, de rolul și importanța pe care o prezintă imaginea dată în activitatea principală a individului, precum și în funcție de particularitățile personalității sale.

Prezintă un mare interes capacitatea de a face asociații cu alți centri de pe scoarță, care va favoriza intrarea în asociație a unor centri legați anume de efectuarea unor analize ale sunetelor muzicale, din punctul de vedere al relațiilor lor logice și al sensurilor pe care le poartă.

*Capacitatea de reprezentare* este condiționată de gradul de evoluție a funcției respective (activitatea asociativă), de tezaurul de impresii senzoriale acumulate și selecționate și, corespunzător celor două clase de *analize*, putem stabili două mari clase de reprezentări auditive:

1. Cele care folosesc bagajul sonor – acumulat din experiențe senzoriale anterioare – pentru a imagina interior sunete în relații logice, funcționale, cu calități de dinamică și timbru adecvate;

2. Cele în care sunetele apar și ca purtătoare de semnificații poetice, filosofice etc.

Astfel zis, capacitatea de analiză a relațiilor structurale este însoțită de o capacitate de reprezentare cu atât mai mare, cu cât interpretul cunoaște mai bine limbajul muzical, este capabil să opereze cu structuri logice sonore, adică a teaurizat, a memorat selectiv raporturile de intensitate și de timbru care pun cel mai adecvat în valoare structurile muzicale. Datorită acestui *depozit de informații* din memoria sa, devine posibilă, în momentul decodificării textului, îmbinarea sunetelor în reprezentări, nu numai cu calitățile notate cu precizie în text care – ca date luate în sine – nu sunt suficiente pentru definirea sunetului viu, ci în tot complexul dinamic și timbral al unei execuții reale.

Tot astfel, *capacitatea de analiză semantică*, a semnificațiilor sunetelor, este însoțită de o capacitate de reprezentare a unor *imagini artistice* purtătoare de bogate sensuri, în a căror elaborare sunt antrenate o mare varietate de câmpuri arhitectonice de pe scoarță, sunetele muzicale fiind asociate cu *imagini vizuale, cu spațiul, cu mișcarea, cu stări, trăiri, sentimente, idei*.

O sistematizare a mișcărilor în tehnica interpretativă trebuie să fie raportată la imaginea artistică creată în conștiința interpretului, care, la rândul său, ține seama:

1. De faptul că în momentul execuției în reprezentările auditive ale interpretului are loc o desfășurare a operei muzicale, cu toate calitățile sunetelor vii, reale; că datorită unei *volțiuni*

*auditive* (cum numește C. Martienssen acest fenomen [182]), a dorinței de a reda, de a materializa aceste sunete la pian, apariția respectivelor sunete în reprezentări se constituie într-un șir de stimuli auditivi puternici (auz anticipativ, „protointonație” В. Медушевский), care vor declanșa reacții motorii adecvate;

2. De faptul că în semnalul de „ieșire” din sistemul interior de comandă auditivă sunetele trebuie să fie organizate pe o scară de diferențieri dinamice și agogice, proprie posibilităților pianului; deci, în fracțiunea de secundă – din momentul imaginării lor până la ieșirea comenzii respective din sistemul auditiv interior – ele mai suferă o recodificare dintr-un *cod sonor* cu posibilități combinatorii mai reduse, însă capabil să redea pentru auz impresia diversității sonore dorite, imaginate, și, deci, să transmită informația inițială nedeformată.

### **Transpunerea imaginii artistice în imagine interpretativă.**

Întreg procesul interpretării pianistice se bazează pe folosirea unor *coduri* la diferite niveluri de trecere a informației:

1. Textul muzical – semne simbolice – imagine muzicală;
2. Sunetele cu anumite calități acustice ale reprezentărilor auditive – *imagine artistică*;
3. Mesaj muzical perfecționat în mod artistic-kinestezic – *imagine interpretativă*.

Procesul se încheie cu o reușită interpretativă, dacă la acest din urmă nivel informația inițială parvine nedeformată, ci doar îmbogățită prin aportul interpretului. “Textul scris al partiturii este incapabil să transmită spiritul creației, astfel, studiind lucrarea muzicală, studentul trebuie s-o realizeze ca o creație personală”, afirmă L. Makkinon [178, p. 35].

Ordinea cronologică în persuasiunea interpretului este următoare:

**1) de la perceperea vizuală / intern-auditivă a textului muzical spre formarea reprezentărilor auditive** (ca regulă, ele, prin intermediul asociațiilor, sunt anticipate de reprezentări vizuale, tactile, gustative etc.);

**2) traducerea reprezentărilor auditive în sonoritățile pianului;**

**3) coordonarea reprezentărilor auditive cu procesele motrice.** Or, în procesul de interpretare este mereu prezentă **interconexiunea: reprezentare – mișcări kinestezice – sunet.**

Sensul muzicii se împlinește în timp, el este o entitate temporală. Nu există sens muzical în afara timpului (N. Brânduși) [apud 55, p. 96]. Astfel, notele din partitură nu sunt semnele muzicale propriu-zise, ci simbolurile grafice ale acestor semne. Dimensiunea fundamentală a muzicii, temporalitatea, este cuprinsă abia în *textul interpretat*. Pragmatica muzicală face distincție între text muzical și discurs muzical, propunând dihotomia – *produs* și *proces*.

O lucrare muzicală, la nivelul partiturii, se prezintă în ipostaza de *text ca produs*, în timp ce actul interpretării (al performării) muzicale pune în evidență *discursul ca proces*. Astfel, putem confirma că *imaginea muzicală* se manifestă la nivel de **text-produs**, *imaginea artistică* -

la nivel de *proces interior, imaginea interpretativă* - la nivel de **discurs – proces exterior**.

Pragmatica muzicală face distincție dintre *text* și *discurs*, făcând analogii cu știința lingvistică, unde un text este o combinație de propoziții (sau *frază*), pe când discursul prezintă utilizarea unei combinații de *enunțuri*.

Deosebirea dintre frază și enunț este dată de diferența dintre ceea ce se *spune* (semnificația lingvistică convențională a frazei) și ceea ce se *transmite* sau se *comunică* (interpretarea enunțului). Pentru aceeași frază putem avea mai multe enunțuri diferite, a căror interpretare nu este neapărat aceeași. Natura diferențelor existente între enunțurile diferite ale aceleiași fraze este dată de valoarea comunicativă diferită, atribuită acelei fraze, în cadrul fiecărui enunț. În limba vorbită, diferențierea este destul de ușor de făcut. Nu este greu să ne imaginăm că aceeași propoziție poate fi rostită în mod diferit, păstrând aceleași elemente semnificative (aceleași cuvinte) [56, p. 24].

Revenind la distincția dintre frază și enunț, se remarcă faptul că o frază (dată ca text) nu se schimbă, rămâne aceeași, indiferent de împrejurări, pe când enunțul, ca rezultat al rostirii unei fraze (sau ca interpretare a unei fraze), este variabil în funcție de împrejurări și de locutori. Putem considera, astfel, că fraza și enunțul se prezintă la *niveluri de abstractizare și idealizare* diferite: fraza (sau propoziția) este abstractă și nu depinde de context, nu este condiționată de fixarea în spațiu și timp, nici nu este condiționată de către participanții la comunicare, indiferent de forma în care se realizează comunicarea, deci, indiferent de faptul că se vorbește ori se ascultă, se scrie ori se citește, sau, în cazul nostru, se cântă. *Fraza* este un construct abstract, care există doar în minte, spre deosebire de *enunț*, care este concret și depinde de context; timpul, locul și participanții joacă un rol important.

În muzică *intonația* atribuie enunțului sensuri diferite. Pianistii interpreți consideră că „reconstruirea hainei sonore a mesajului transmis de compozitor, prin definirea conturilor sonore sub care se petrec diferite procese de logică muzicală, deschide interpretului o poartă către semnificațiile mesajului. Citirea și aprofundarea structurilor din text, de către interpret, trebuie să-l ducă pe acesta – dacă se produc procesele auditive (se creează imaginea artistică) corespunzătoare structurilor – la stabilirea unor calități ale sunetelor în devenirea lor, care constituie un *limbaj viu intonațional*. Interpretul nu ia cunoștință de mesajul compozitorului direct din structurile textului, deoarece forma constituie încă o limbă „moartă”. El trebuie să adauge la această formă acele elemente ce i se potrivesc în mod obiectiv, pentru a avea de-a face cu un limbaj viu, capabil să-i facă apropiat mesajul compozitorului. De-abia de aici încolo începe munca lui creatoare, care este favorizată de calitățile de viață pe care le-a primit structura operei în decodificarea ei. Interpretul poate adânci și îmbogăți sensurile găsite, poate, prin fantezia sa, să găsească gradări sau contraste de sentimente inedite, surprinzătoare, pe care să le

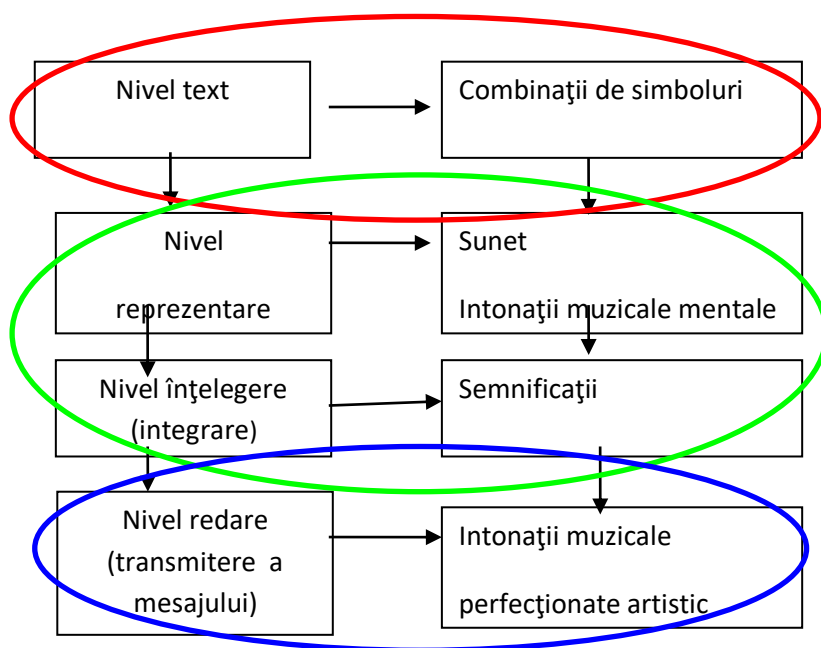
îmbrăce în *intonații* din ce în ce mai șlefuite artistic [70, p. 83].

Așadar, textul muzical este un *cod* care nu trebuie abordat numai sub aspect cantitativ, ci și sub aspect semantic, intonațional.

*Intonația* nu se află în text, ci în rostirea lui [33, p. 187]. *Imaginea interpretativă* este dependentă de capacitatea interpretului de a transmite *intonația* în mod adecvat, artistic.

*Intonația* apare nu doar la etapa *imaginii interpretative*. Până a ajunge în ultimă etapă „creatoare” în auzul interior al interpretului, după stabilirea sensurilor și semnificațiilor mesajului, *intonația* se cristalizează în conștiință ca „*intonatie logică*” (A. Pitiș – I. Minei). „*Intonația* apare în două ipostaze – **logică** și **creatoare**. [...] Or, în înțelegerea și redarea textului, interpretul are de-a face într-o primă etapă cu *intonații* ce rezultă obiectiv din structurile textului, și care-i permit înțelegerea semnificațiilor operei, și abia mai târziu cu *intonații* artistice creatoare, prin care el redă aceste semnificații publicului” [70, p. 84].

Prezentăm o schemă (Figura 4) a proceselor ce se produc la citirea/sonorizarea unui text muzical (de la simbolul scris al sunetului la reprezentarea sonoră cu *intonații* logice, mentale, apoi înțelegerea și redarea mesajului muzical ascultătorilor prin *intonații* îmbogățite creator.)



**Figura 1. Procesualitatea psiho-interpretativă în sonorizarea textului muzical (după A.Pitiș, I.Minei)**

Muzicologii Б. Асафьев, В. Медушевский, I. Gagim afirmă că *intonația muzicală* este precedată de *protointonație* – o stare interioară *pre-sonoră*, o pregătire a interiorului psihic și fizic de a lua contact cu realitatea sonoră. Prin forma sonoră a *intonatiei* se produce materializarea stării *protointonaționale* – a aceluși curent ascuns, abisal, *pre-sonor* și *pre-psihologic*, care este rădăcina (sursa) *intonatiei* și din care aceasta se naște [33, p. 193].

Astfel, la etapa *image artistică*, interpretul operează cu reprezentări auditive și „*intonatii*



mentale” – protointonajii;

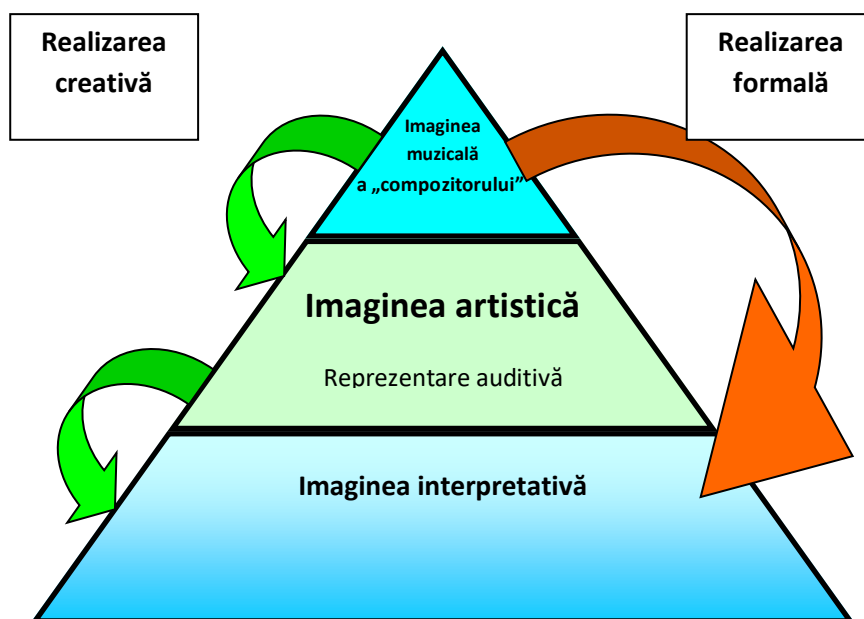
- la etapa de imagine interpretativă interpretul operează cu *intonajii creative* – personale – rezultate din trăirea emoțională, conceperea intelectuală/artistică a textului scris.

Prin urmare, imaginea artistică va constitui *etapa pregătitoare* a procesului interpretativ, la această treaptă interpretul operează cu reprezentări auditive, cu protointonajii, fără de care nu se poate trece la etapa *imagine interpretativă* – sonorizarea textului scris – unde interpretul își realizează intențiile proprii printr-o intonare artistică, creatoare. Se consideră drept eroare trecerea directă de la *imaginea muzicală* la *imaginea interpretativă*. În cazul când interpretul nu și formează în prealabil un concept, o „viziune” muzical-artistică asupra fenomenului studiat, interpretarea se va reduce la îndeplinirea formală a semnelor din text, obținând o interpretare mediocră.

P. Benteiu confirmă că în actul de interpretare în care persistă numai *abilitatea tehnică sau numai sentimentul* nu se realizează ideea artistică și astfel de interpretare nu prezintă interes și valoare. „Cele menționate mai sus sunt necesare (tehnica și sentimentul), dar ele nu explică încă mecanismul interpretării. Altceva este decisiv și anume: claritatea și concretețea cu care interpretul își poate construi o *imagine prealabilă* despre faptul muzical și măsura în care el este în stare să lucreze asupra acesteia, înainte și în timpul execuției propriu-zise. Pentru ca din sunetele puse în acțiune să reiasă o imagine convingătoare, este necesar ca ea să fi existat mai înainte în mintea artistului, să fi fost modelată acolo după norme originale și să fi fost după aceea reprodusă prin mijlocirea materialului, cât mai conformă cu modelul interior [13, p. 21].

În această ordine de idei, B. Петухов și T. Зеленкова, savanți în psihologia muzicii, cercetează două tipuri/niveluri de interpretare: „**formală**” și „**creativă**”, care sunt cunoscute în muzicologia și pedagogia interpretativă contemporană prin termeni: „sfera preartistică” și „sfera artistică” (N. Perelman) [211], aspectele „tehnic” și „artistic” (L. Barenboim) [103], interpretare „formală” și „creativă” (С. Савшинский). [225].

**Construcția duală** a procesului de sonorizare a lucrării muzicale are **diferite forme de prezentare imagistică**. La *nivelul formal* (pre-artistic) al *imaginii interpretative*, interpretul realizează textul scris având în arsenalul său o sumă de cunoștințe, capacități și deprinderi de *execuție* muzical-instrumentală. Trecerea la *nivelul creativ* de interpretare se datorează procesului de prezentare a creației studiate sub formă de *imagine artistică*, care prezintă o etapă indispensabilă spre trecerea la etapa *imagine interpretativă*. Capacitatea interpretului de a ajunge la imagine interpretativă de nivel creativ, mărturisește despre o măiestrie interpretativă. (Vezi Figura 5).



**Figura 2. Realizarea interpretativă a operei muzicale**

## 7. ANALIZA TEXTULUI MUZICAL DIN PERSPECTIVA HERMENEUTICĂ

Dezvoltarea învățământului modern se realizează pe două direcții: perfecționarea învățământului tradițional și instaurarea învățământului formativ, bazat pe schimbările reale ale caracterului cerințelor societății față de personalitate, precum și pe schimbările rolului personalității în societate. Perfecționarea și renovarea învățământului presupune utilizarea tehnologiilor didactice formative, bazate pe strategii didactice și metode cu o forță normativă – cognitivă – formativă – creativă – operațională maximă, care asigură eficientizarea activităților de predare–învățare–evaluare proiectate la nivelul procesului de învățământ. Învățământul formativ solicită o tehnologie didactică modernă, ce include o gamă variată de forme și metode interactive. Modernizarea tehnologiei didactice constă în crearea unui cadru adecvat, care să asigure transformarea elevului în subiect activ al propriei deveniri. Activizarea rezultă din aportul constructiv al elevului la procesul propriei formări, ce presupune, din punct de vedere psihologic, interferența celor doi parametri: unul de natură cognitiv-intelectuală format din procesele cognitive (percepții, reprezentări, imaginație, memorie, gândire, inteligență etc.) și altul de natură stimulatив-motivațională (intenții, stări afective, interese, nivel de aspirații, atitudini etc.).

Utilizarea conceptului de *tehnologie* în procesul educațional a constituit o cale de creștere a eficienței activității educaționale și, totodată, un indicator de maturitate a științei educației.

O explicație exhaustivă cu privire la semnificația termenului *tehnică*, *tehnologie* precum și evoluția acestora, o atestăm la Marin Călin [24, p. 127]. Fiind de proveniență greacă, prin *tehnică* s-a înțeles, inițial, **arta**, în accepțiunea de „îndemânare”, măiestria de a crea obiecte utile și frumoase; „*teorie*”, în sensul de discurs despre artă, tratat despre procesul de obținere a unui obiect. Cu timpul, sensurile termenilor de *tehnică* și *tehnologie* s-au modificat: *tehnicii* i se acordă sensul de procedură specifică unei meserii sau arte; *tehnologiei* i se atribuie înțelesul de tratat de arte, corpul de termeni proprii unei arte sau meserii. În prezent, acești termeni cunosc o schimbare de accepțiune:

*Tehnica* reprezintă totalitatea uneltelor și a practicilor producției dezvoltate în cursul istoriei, care permit omului să cerceteze și să transforme natura înconjurătoare cu scopul de a obține bunuri materiale, totalitatea procedurilor întrebuintate în practicarea unei meserii, a unei științe etc., termen de specialitate, caracteristic unui domeniu de activitate, care se ocupă de latura de strictă specialitate într-o meserie, într-o știință etc. (DEX)

În viziunea lui I. Bontaș, *tehnologia didactică* reprezintă sistemul teoretico-acțional executiv de realizare a predării-învățării concrete și eficiente prin intermediul metodelor, mijloacelor și formelor de activitate didactică. *Tehnologia didactică* este cunoscută și sub denumirile de tehnologie educativă, tehnologie educațională, tehnologia învățământului [17, p. 143].

La dezvoltarea esenței și a perspectivelor de aplicare a tehnologiilor educaționale au contribuit savanții G. Văideanu, Al. Crișan, E. Surdu, I. Nicola etc. (România), V. Măndăcanu, Vl. Pâslaru, V. Panico, Gh. Rudic etc. (R. Moldova.), M. Mahmutov, G. Ibraghimov, M. Cioșanov, P. Meituiev, B. Butorin (Russia), S. Anderson, R. de Kiffer, F. Whitwort, M. Meyer, B. Skinner, S. Gibson, M. Eraut etc. (Anglia, Japonia, Germania).

În opinia lui Vl. Pâslaru, „tehnologiile (metodologiile) educaționale, considerate un apanaj al învățătorului, reprezintă abordări de cunoaștere, apropiere a conținuturilor educaționale, desfășurate în conformitate cu teoriile ale cunoașterii, învățării, comunicării etc. și cu obiectivele educaționale” [62, p. 164].

Analiza evoluției conceptului de *tehnologie* în științele educației evidențiază faptul că *tehnologia* se pretează astăzi la o abordare sistemică (a instruirii, educației, învățământului), caracterizate prin claritatea obiectivelor propuse, folosirea unor metode, procedee optime, care ar contribui la proiectarea predării/învățării/evaluării adecvate unor anumitor stiluri, niveluri și scopuri ale educației. **Structura tehnologiilor/metodologiilor educaționale** este prezentată de principii, strategii, metode, tehnici/procedee, mijloace educaționale.

*Metodele* de învățământ sunt o componentă deosebit de importantă atât a strategiilor didactice, cât și a tehnologiilor didactice, reprezentând sistemul de căi, modalități, procedee,

tehnică și mijloace adecvate de instruire, care asigură desfășurarea și finalizarea performantă și eficientă a procesului de predare-învățare.

*Procedeele didactice* reprezintă operațiile subordonate acțiunii declanșate la nivelul metodei de instruire propusă de profesor și adoptată elevului. Ele includ „tehnică mai limitate de acțiune” care „contribuie la practicarea unei metode”, în diferite condiții și situații concrete [28].

*Mijloacele didactice* reprezintă ansamblul instrumentelor materiale, naturale, tehnice etc. selectate și adaptate pedagogic la nivelul metodelor și al procedeele de instruire pentru realizarea eficientă a sarcinilor proiectate la nivelul activității de predare-învățare-evaluare.

Considerată ca sistem, în opinia savanților N. Bucun, Gh. Rudic, S. Musteață, [21, p. 188], tehnologia are trei ipostaze:

- tehnologii educaționale (sau pedagogice) în sens larg, care cuprind obiectivele transdisciplinare, metodele și procedeele de formare a proceselor de percepere, memorare și gândire; sistemul de evaluare;

- tehnologii didactice care cuprind obiectivele pe arii curriculare, forme, metode și procedee de formare a cunoștințelor, capacităților și atitudinilor, testele de evaluare a dezvoltării elevilor.

- tehnologiile metodice (tehnologii de instruire) angajează: obiectivele generale ale disciplinei, obiectivele specifice pe clase, obiectivele operaționale; forme, mijloace, metode și procedee concretizate sau specifice pentru disciplina dată; materiale și teste de cunoștințe la disciplina concretă.

Predarea unui obiect de învățământ este, neapărat, o știință care are legile, prioritățile, principiile, formele, mijloacele, tehnologiile sale specifice. Dar orice predare este, în același timp, și o artă – atunci când teoria devine practică. „Și, dacă pedagogia, în general, este o știință, dar și o artă, cu atât mai mult va deveni o artă pedagogia artei. Orice domeniu de cunoaștere umană urmează căi proprii naturii acestui domeniu. Predarea artei muzicale va purta un caracter artistic, se va întemeia pe natura acestei arte” susține I. Gagim [36, p. 5].

Am menționat deja că nucleul operei muzicale este *imaginea artistică* care poate fi cunoscută doar prin re-creare. „Obiectul de reflectare în artă nu constituie obiectul de cunoaștere al acesteia, ci un pretext pentru o cunoaștere de sine, pentru exprimarea eu-lui, a condiției de a fi. De aceea demersul pedagogic la orele de literatură (implicit la orele de muzică – L. G.) se realizează nu prin predare-învățare, ci prin activități specifice de coordonare a angajării elevilor în universul artistic, în spațiul de existență metafizică. Această activitate, deși include și acțiuni de reflectare-acumulare, este preponderent atitudinală” [62].

În acest caz, *tehnologiile* didactic-educaționale sunt dependente de modul de clasificare a *obiectivelor* educaționale și de *scopul* general al educației muzicale, fiind concepute pe

prioritatea activităților cu caracter atitudinal (de re-creare a *imaginii artistice*) față de cele cognitive. Bineînțeles, profesorul de muzică va apela perpetuu la metodele didactice cunoscute: explicația, demonstrarea, conversația, povestirea, exercițiul, modelarea, algoritmizarea, problematizarea, descoperirea, studiul de caz, asaltul de idei (brainstormingul) etc., dar reinterpretându-le în mod specific. Pe lângă metodele tradiționale, general-didactice, în educația muzicală s-au constituit și sunt aplicate metode specifice care derivă din însăși natura artistică a muzicii. Acestea sunt:

- metoda acțiunii emoționale (Э. Абдуллин);
- metoda stimulării imaginației (I. Gagim);
- metoda dramaturgiei emoționale (Э. Абдуллин);
- metoda asemănării și a contrastului (Б. Асафьев);
- metoda caracterizării poetice a muzicii (I. Gagim);
- metoda reinterpretării artistice a muzicii (I. Gagim);
- metoda perspectivei și a retrospectivei (Д. Кабалевский);
- metoda analizei intonațional-stilistice (Е. Критская, М. Красильникова);
- metoda intonării plastice (Е. J. -Dalkroze, Т. Вендрова, V. Koen, G. Balan, Л. Школяр),
- metoda vocalizării (Н. Гродзенская) etc.

După cum am menționat în capitolul I, misiunea interpretului nu se limitează numai la sonorizarea formală a semnelor muzicale, dar constă în reactualizarea trăirilor emoționale și a ideilor compozitorului. Studentul-pianist, pentru realizarea obiectivă a imaginii muzicale, are nevoie de a putea „traduce” limbajul muzical, expus ca text grafic în partitură, în reprezentări auditive cu scopul „personalizării” mesajului muzical (transferul reprezentărilor vizuale în reprezentări auditive și, concomitent, în trăiri interioare personale). Numai în acel caz când interpretul își aproprie mesajul muzicii apare *imagea artistică* și, respectiv, *imagea interpretativă* – condiție obligatorie a procesului de interpretare. Acest proces dictează unele *tehnologii specifice* de realizare a problemei.

**Din perspectiva cercetării noastre, propunem, drept *strategie didactică* – *analiza interpretativă a imaginii muzicale*.** Întru realizarea obiectivelor trasate, acest tip de analiză necesită o abordare multiaspectuală din partea studentului. Realizarea *imaginii muzicale* se va efectua etapizat: de la general (ansamblu) la particular (detalii) și viceversa.

*Analiza* (<gr. *analysis* – „descompunere”) – (filosof.) este o metodă științifică de cunoaștere a realității, bazată pe descompunerea unui întreg (obiect sau fenomen) în elementele lui componente și pe cercetarea fiecăruia din ele în parte. De menționat că o astfel de abordare

îgnorează temporar senzația integrității. Riscul acesta va fi evitat în cazul când *analiza* va fi urmată de *sinteză* – metoda de reintegrare a elementelor întregului, supuse analizei.

Analiza nu reprezintă un scop în sine, ea este orientată spre rezolvarea obiectivelor de lărgire/aprofundare/îmbogățire a cunoștințelor despre obiect ca fenomen integru. *Inovația* este condiția obligatorie în obținerea, recrearea imaginii integre despre obiect, ca rezultat al analizei. *Mecanismele/etapele* analizei sunt: *descrierea* obiectului, *observarea*, *generalizarea*, *analogia*, *legitatea*. *Analiza muzicală* este studierea unei lucrări muzicale din punctul de vedere al formei, structurii, armoniei, dezvoltării frazelor etc. și calificarea, în consecință, a lucrării. Lucrarea muzicală, conținutul ei imagistic poate fi perceput (conceput) nu numai pe cale intuitivă, prin intermediul simțirilor, dar și pe cale analitică.

„Pentru a pătrunde într-o lucrare muzicală și a-i înțelege sensul artistic, afirmă S. Rahmaninov, este nevoie de o „prelucrare” totală a materialului muzical, de o dezmembrare amănunțită, detaliată, după care va fi mai ușor a reuni, a conceptualiza lucrarea în integritatea sa” [apud: 227, p. 3].

Diferitele tipuri de descifrare muzicală, indiferent de scop, structură, volum etc. sunt efective atunci când ele consonează cu trăirea vie a *imaginii muzicale*. Nucleul imaginii muzicale este *intonația* redată prin intermediul mijloacelor de expresie a limbajului muzical: melodia, ritmul, armonia, forma etc.

În muzicologie, „analiza muzicală” este considerată știință despre formă și conținut. Muzicologul M. Мазель ne comunică despre o „*analiză integră*” (целостный анализ) a muzicii, care „Având ca reper legi și principii obiectiv-științifice, va dezvălui conținutul muzicii în baza conceperii obiective a formei” [174, p. 4]. În cazul dat, forma nu se tratează în sensul ei îngust, ca o construcție arhitecturală a lucrării, dar în sens larg, ca generalizare, integrare a tuturor mijloacelor muzicale, având ca scop realizarea ideii (*imaginii*) muzicale.

Conceptul de „analiză integră” își are originea încă în Antichitate (Aristotel, Platon, Pythagora). Drept motiv l-a constituit faptul că teoria muzicii era tratată în raport cu problemele filosofice, estetice, ontologice, sociale etc. Pe parcursul evoluției istorice, procesul de asociere și deviere a acestor domenii a suferit transformări contradictorii. Abia în secolul al XX-lea se cristalizează tendința de a concepe muzica în raport cu alte științe, iar totalitatea mijloacelor de expresie muzicală ca sistem integru: Б. Яворский analizează modurile muzicale în legătura lor gravitațională/ perceptivă; E. Kurth relevă energia psihică care pune în mișcare sunetele, prezența căreia este evidentă în cadrul liniei melodice; Б. Асафьев definește intonația ca esență a muzicii. În concepțiile acestor autori se observă o idee comună – *integrarea muzicii (analiza/cunoașterea lucrării) în jurul unui nucleu, unei „esențe”*. Pornind de la problema de cercetare, am integrat procesul de interpretare muzicală în jurul conexiunii (relației) **Imagine**

**muzicală – Imagine artistică**, creată/re-creată în rezultatul analizei multiaspectuale a lucrării în clasa de pian.

Conceptul de *analiză integră*, formulat de M. Мазель și B. Цуккерман, este reflectat și dezvoltat în cercetările lui B. Бычков, M. Бонфельд, H. Очертовская etc. În muzicologia română, G. Bălan menționează că audiția muzicii trebuie să fie însoțită de o abordare analitică, care este alternată cu ascultarea *întregii* piese, cu *abordarea ei globală* [3, p. 76].

D. Scurtulescu vorbește despre o „analiză energetică”, în care solicită a cerceta și a descoperi „...relația sau afinitatea, adică intensitatea legăturii energetice între membrii unei structuri [...]. Stabilind sensul mișcării unor structuri locale, începem să întrevădem, prin însumare, **sensul general al lucrării** pe care dorim s-o cântăm. Acest procedeu analitic (de amplificare a viziunii străbătând fiecare element constitutiv – melodia, armonia, ritmul etc.) favorizează descoperirea unei **structuri–matrice, a unui Centru..**” [83, p. 64].

A. Малинковская menționează că drept necesitate – obiectiv-cadru în pregătirea profesorului de muzică, – apare formarea la studenți a deprinderilor de a realiza o *astfel de analiză*, care se va baza sau/și *va fi rezultatul unei cunoașteri conceptuale* a lucrării muzicale și va servi la o utilizare eficientă în activitatea profesională ulterioară [180, p. 89].

În cadrul cercetării noastre, la faza de constatare, am observat că în procesul de analiză muzicală studenții, ca regulă, dau dovadă de cunoștințe bune din armonie, polifonie, contrapunct, forme, istoria muzicii, metodică, dar aceste cunoștințe nu sunt cristalizate/aranjate într-o concepție, care ar constitui baza unor competențe interpretative și pedagogice.

Preluând ideea lui B. Асафьев, care menționează că analiza muzicală necesită o integralizare în jurul unei idei, a unui concept, considerăm rațional și eficient de a stabili Imaginea muzicală drept concept, nucleu, scop și rezultat al analizei integrale. Devine evident faptul că procesul de interpretare pianistică presupune o *abordare poliaspectuală* a lucrării muzicale cu scopul de a reactualiza/recrea *imaginea muzicală*.

*Analiza interpretativă a imaginii muzicale* (AIIM), propusă de noi ca strategie didactică în formarea profesorului de muzică, este concepută ca un punct final în realizarea procesului de *analiză muzicală* în clasă de instrument muzical. AIIM va îmbina în sine și „*analiza integră*” (M. Мазель și B. Цуккерман), și „*analiza globală*” (G. Bălan), și „*analiza energetică*” (D. Scurtulescu).

AIIM presupune reprezentarea/conștientizarea **imaginii muzicale la toate etapele travaliului asupra lucrării muzicale:**

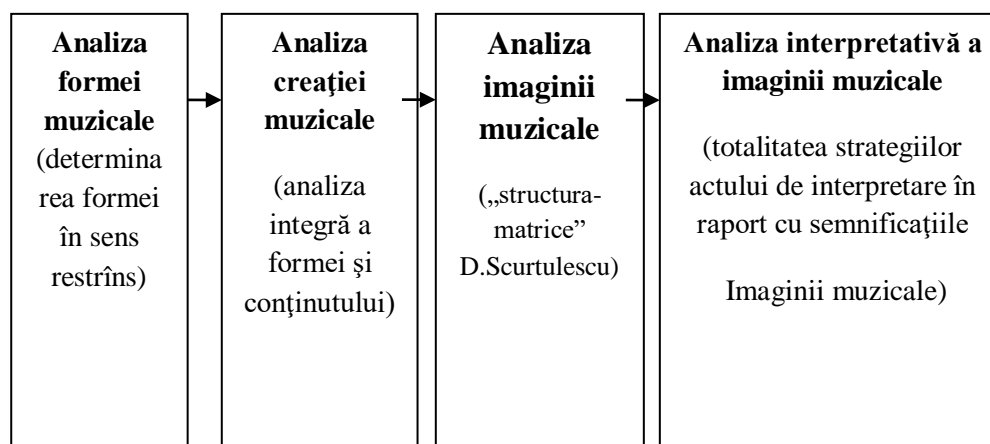
- I – Primul contact general cu piesa;
- II – Însușirea motrico–expresivă a textului;
- III – Memorarea piesei;

IV – Sintetizarea și cizelarea artistică a piesei;

V – Pregătirea psihologică pentru evaluare publică.

H. Neuhaus expune ideea că imaginea muzicală trebuie să reprezinte pentru pianist o „călăuză” care va ghida întreg lucrul tehnic și artistic.

Evoluția formării competențelor de operare cu conceptul de AIIM, elaborat de noi, o prezentăm în **Figura 13. Performanța evolutivă a conceptului de AIIM**: (1) de la analiza teoretică a formei, limitată la cercetarea separată a elementelor constitutive (formă, ritm, melodie etc.) fără corelarea lor cu esența semantică la (2) analiza creației muzicale în concepere integră (cercetarea limbajului muzical în raport cu conținutul artistic – „analiza formei ca știință despre conținut” (M. Мазель, В. Цуккерман) și, consecutiv, la (3) *analiza imaginii muzicale*, care ghidează cercetarea/deslușirea ideii-matrice a lucrării muzicale prin cercetarea/analiza „relațiilor dintre sunete”, corelației constituenților muzicii raportați la evidențierea/relevarea acestei „idei-matrice”. Ultima treaptă a evoluției conceptului de analiză muzicală o considerăm (4) analiza interpretativă a imaginii muzicale (AIIM), care reflectă integrativ diverse aspecte: muzicologic, estetic, motric (kinestezi), psihologic, pedagogic.



**Figura 3. Performanța evolutivă a conceptului de AIIM**

AIIM vizează totalitatea strategiilor interpretative (tehnologii, metode, procedee, mijloace ale procesului de interpretare), raportate la decodificarea/reactualizarea *Imaginii muzicale*, crearea *Imaginii artistice* și *Imaginii interpretative*.

**Structura analizei interpretative a imaginii muzicale**, reprezintă modelul de funcționare a „analizei interpretative a Imaginii muzicale (AIIM). Crearea *imaginii artistice* este posibilă ca rezultat al înțelegerii *imaginii muzicale* de către interpret. În „*sfera de înțelegere*”, după M. Бонфельд, sunt incluse șase etape/faze [112, p. 217]. Etapele „stare/aflare”, „contemplare”, „trăire” constituie *faza inferioară* a procesului de cunoaștere a *Imaginii muzicale*. La această fază se realizează *funcția hedonistică* a muzicii, interpretul (aflându-se la nivel de ascultător) trăiește o desfătare estetică, artistică. Etapele „urmărire”, „ascultare direcționată”, „analiză complexă”



constituie faza superioară a procesului de cunoaștere a muzicii. Este necesar de menționat că interpretul, în realizarea *imaginii muzicale*, ajunge la o *cunoaștere artistică* veritabilă, trăind starea de *katharsis*. Ultima etapă a procesului de înțelegere – *Analiza integră și complexă a Imaginii muzicale* – necesită includerea diferitelor aspecte/forme de analiză.

Analiza interpretativă a imaginii muzicale a fost supusă, în cercetarea noastră, abordării din următoarele aspecte:

**Muzicologic** – pătrunderea în sensul muzicii este indispensabilă de crearea imaginii sistemice, sincronice, rezultată din studierea partiturii (textului); abordarea muzicologică s-a efectuat la nivel de limbaj muzical, cercetându-se genul, forma, melodia, ritmul, armonia, modul etc. și rolul lor în crearea imaginii muzicale. Studiarea limbajului muzical al lucrării permite interpretului să pătrundă mai profund în esența imaginii.

**Stilistic** – se analizează epoca, stilul, curentul muzical, maniera componistică a autorului etc., deoarece dimensiunea semantică a limbajului muzical diferă de la o epocă la altă, de la un stil la altul, de la un compozitor la altul.

**Estetic și semantic** – interpretul valorifică mesajul muzical la nivel estetic, etic etc., atribuindu-i sens, identificându-l cu eul personal;

**Tehnic.** Abordarea lucrării în plan tehnic este tratată bilateral: în sens larg și restrâns; primul sens se referă la general – de a face artă, – aici interpretul realizând frazarea, articulația, dinamica, pedalizarea, digitația etc.; al doilea sens ține de formarea deprinderilor motrice în baza reprezentărilor auditive. Formarea deprinderilor interpretative este un rezultat al muncii intelectuale, în raport cu multiplele exerciții și antrenări fizice ale aparatului pianistic. În acest proces, interpretul apelează la analiza modurilor de atac găsind metode/procedeele cele mai eficiente și mișcările adecvate ideii artistice a lucrării muzicale. Este foarte important ca aspectul kinestezic să se formeze în urma unei concepții artistice deja cristalizate. **Imaginea muzicală**, formată la nivel de conștiință, dirijează travaliul interpretului.

**Metodologic.** Abordarea metodologică presupune o viziune bilaterală: din punct de vedere instrumental, studentul stabilește anumite metode, procedee de facilitare a studiului tehnic și artistic, dar din punct de vedere al Educației muzicale, studentul raportează lucrarea concretă la tematica curriculară școlară. Lucrarea studiată este abordată din punct de vedere pedagogic după anumite legi și cerințe pentru a fi propusă copiilor la audiție în școală. Deprinderea de a repartiza pe clase și teme (conform Curriculumului) lucrările pianistice studiate, capacitatea de a interpreta în mod artistic, convingător și a comunica clar ideea artistică a lucrării formează la studenți, după cum arată cercetarea noastră, competențele pedagogice necesare, acestea fiind un rezultat al abordării integrale a lucrării muzicale.

Fiziologia sistemului nervos demonstrează faptul că în circumvoluții, pe lângă câmpurile de recepție a excitațiilor senzoriale (olfactive, vizuale, auditive, gustative, tactile) se adaugă, după gradul de activitate psihică, câmpurile de asociație. Capacitatea de reprezentare a omului e condiționată de gradul de evoluție a funcției respective. În acest fel, reprezentările constituie veriga de trecere de la senzorial la logic în cunoașterea umană. În urma abordării multiaspectuale a lucrării muzicale, interpretului i se va activa potențialul imagistic și i se va forma o *reprezentare generală* despre conținutul artistic, paleta timbrală, dinamică, dramaturgia expunerii muzicale etc. Înțelegerea profundă, multidimensională a lucrării studiate permite interpretului o trăire spirituală a mesajului muzical și favorizează procesul de interiorizare, de personificare a mesajului. Acest tip de trăire diferă mult de trăirea emoțională, care este prezentă la etapa inferioară de înțelegere a imaginii muzicale. Trăirea spirituală a muzicii este o condiție indispensabilă în formarea culturii muzicale a interpretului și, respectiv, este premisa unei interpretări artistice fidele a lucrării studiate. Interpretarea pedagogică, la fel, este posibilă în baza unei asemenea analize, deoarece AIIM relevă studentului căi eficiente de realizare a imaginii muzicale, care le va putea utiliza ulterior în practica pedagogică.

#### 8. SEMNELE MUZICALE ȘI VALORIFICAREA HERMENEUTICĂ A LOR

„Luând cunoștință de elementele de bază ale exprimării muzicale - ritmul, melodia, armonia, dinamica, agogica și timbrica -, deslușim ușor faptul că o desfășurare muzicală capătă semnificații datorită fluctuațiilor cantitative ale fiecărui element în parte, imaginile rezultând din conjugarea acestor fluctuații. Așa se explică de ce muzica acționează puternic asupra noastră, solicitând auzul în fluxuri variabile și, implicit, creând stări tensionale corespunzătoare în însăși ființa noastră”.<sup>18</sup>[p.71]

Semnificațiile constituentelor muzicale sunt diverse și polisemantice și variază de la o creație muzicală la alta în dependență de asamblarea și coerența lor. Dar practica științei muzicale a determinat unele legități în vederea atribuirii unor sensuri artistice a limbajului muzical. Cunoașterea acestor legi va permite interpretului și ascultătorului crearea imaginii artistice autentice, apropiată de intențiile autorului. Nucleul imaginii muzicale o constituie *intonația*, care este redată prin intermediul mijloacelor de expresie muzicală - melodia, ritmul, armonia, forma etc.

*Diapazonul melodiei* – este spațiul sonor vertical între sunetul cel mai înalt și cel mai jos. Un diapazon mare tinde spre o încordare evidentă a expresiei melodic – intonațională (ex. R. Schumann, Piese pentru pian. “Ende vom Lied”).

---

<sup>18</sup> Pascu G. Căi spre marea muzică

Înșușirea treptată (succesivă) a diapazonului e mai liniștită după sensul său expresiv, decât cuprinderea sa vertiginoasă și rapidă (ex. R. Schumann, Piese Fantastice “Des Abends”).

Salturile în melodie exprimă o deosebită tensiune intonațională, îndeosebi evident se prezintă salturile melodice în anturajul mersului consecutiv.

Tonurile repetate în melodie poate avea două funcții – introducere și de reținere. Mișcarea liniei melodice prin repetiții, la dinamica crescândă, creează efectul de apropiere a obiectului, sau evenimentului, contribuind astfel, la îmbogățirea și dezvoltarea ideii artistice. (ex. M.Ravel. Bolero) Sunetele repetate la dinamica diminuendo și mișcarea „ritenuto” creează imagini de încetare a procesului, reținere a mișcării, sau retragere, îndepărtare a obiectului.

Tematismul melodiei este legat de intensitatea calitativ-intonațională a tonurilor specifice și a însușirilor melodico-ritmice, care se reliefează conturat pe fondalul dezvoltării generale.

G.Pascu menționează că „Prin tematism înțelegem modalitatea de a construi un discurs muzical pe baza unor formule date, numite motive sau terne, ale căror configurații poartă în ele embrionii întregii expresivități a piesei respective. Este vorba despre existența unor formule ce trebuie să se repete pentru a se impune atenției auditorului”[p.83]<sup>19</sup> Datorit *tematismului*, melodia devine cunoscută și ușor de memorizat

**Intervalele în melodie și semnificația artistică.** Semnificația imaginativă a unui interval melodic aparte variază într-un diapazon destul de larg. În acest caz intervalul nu se supune numai sensului său propriu sau materialului armonic, dar și procedului de intonare, unei stricte aranjări a elementelor melodice și realizării lor ritmice. Datorit activității imaginației intervalul primește o varietate de semnificații. Dar aceasta nu înseamnă că practica nu a elaborat caracteristici asociative constante fiecărui interval.

Prima. Utilizarea ei, în esență, e legată de utilizarea tonurilor repetate, (analizate anterior). Repetarea primei (procedeul *ostinato*) era întâlnită în psalmurile vechi la stabilirea creștinismului. Procedeul *ostinato* îl folosesc și compozitorii contemporani. B.Iarustovskii considera că principiile de dezvoltare prin procedeul „ostinato”, venind în muzica contemporană, a înlocuit procedeele de dezvoltare prin secvenții.

Secunda. Însemnătatea expresivă a intervalului este enormă. Vocalitatea evidentă, cantabilitatea rafinată caracterizează secunda. Utilizarea ei cu succes i-a permis geniului W.Mozart să transmită intonațiile de suspin în „Lacrumoza” din Recviem. Dar câtă lirică, și trăire sufletească duc cu sine primele secunde din simfonia Nr.40 de același W.Mozart.

Terța este intervalul, ce stă la baza acordului de 3 sunete (trison tonal). Prezența terței mari (baza trisonului major) impune un caracter măreț și luminos. Terța mică e lirică și tristă. Trisonul minor și-a primit caracterizarea specifică datorită terței mici, care-i stă la bază.

---

<sup>19</sup> Pascu G. Căispre marea muzică

Cvarta. La caracterizarea cvartei e necesar de a evidenția că este un interval convingător și eroic. Prin intermediul mersului ritmic cvarta își intensifică efectul, servind drept imbold, impuls puternic, incipient pentru melodie. Cvarta, ritmic activizată, este prezentată prin multiplele marșuri și cântece de masă a secolului al XIX-lea și al XX-lea.

Cvinta este intervalul care efectuează legătura melodică între treptele tonale (V și I). Cvinta, la începutul melodiei, introduce o claritate tonală și creează senzația unei stabilități a ideii artistice. În expunerea acordică cvinta se asociază cu sonoritatea cimpoiului. O astfel de utilizare a intervalului presupune un caracter popular în melodie. Compozitorii adeseori se folosesc de cvinta acordică la redarea caracterului național-folcloric (de exemplu M. Musorgski opera „Târgul din Sorocinsk”, dansul „Gopac”; C. Porumbescu Piesă p-u pian „Bătrâneasca” etc.).

Sexta este un interval cantabil, cantilen, moale. Îi atribuie melodiei „volum”, senzația de profunzime, plinătate a sonorității. Asociativ, sexta mică pare a fi tristă, mângâietoare. Sexta mare e puțin de un alt caracter – veselă, neașteptată, uneori impulsivă.

Septima este interval disonant, care necesită rezolvare. Septima mică face parte din septacordul de dominantă, care se folosește în cadențele preclasice și clasice. De aceea utilizarea acestui interval poate fi asociat cu un punct de încordare psihologică a melodiei și la fel cu sfârșirea gândului. Septima mare în expunerea melodică, poate fi caracterizată drept „impulsivă”, „supărată”, disperată, dar septima mică – tristă și gingașă.

Octava se caracterizează ca fiind optimistă, veselă, fragedă. În mișcarea descendentă octava acționează foarte liniștit asupra psihicului omului. Este semnificativ faptul că, din cauza caracterului moale și senzației de repetare, în muzica dodecafonică este interzisă întrebuițarea octavei.

Legătura indisolubilă dintre tempo-uri și caracterul muzicii, își găsește reflectarea în indicațiile de tempo dintre care numai o parte indică măsura de vioiciune a interpretării, majoritatea lor însă determină caracterul sonorității ( spre ex. *Grave* – e mai mult greoi, și nu rar; *allegretto* – elegant, grațios).

Indicațiile *tempo-urilor lente* ne vorbesc despre liniște, imagine luminoasă, sau despre tristețe, meditație filosofică, despre soarta grea, despre un mers solemn sau funebru etc.


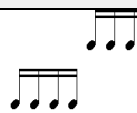

*Tempo-urile medii* presupun concentrarea, echilibrul, legătura cu pasul omului.

*Tempo-urile rapide* – presupun impulsivitate, indignare, furie sau încordare; în coordonare cu un mod major tempo-urile rapide contribuie la un caracter vesel, vioi, glumeț, dansant etc.



Din cele spuse mai sus rezultă că tempo-ritmul este o categorie nu numai cantitativă, ci și calitativă. Stabilirea tempo-ritmului corect este legată de sesizarea pulsului ritmic a lucrării

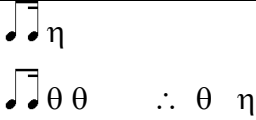
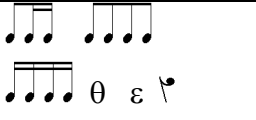

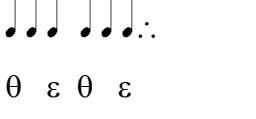


muzicale. “A simți respirația vie a muzicii, pulsul ei – adeseori înseamnă a atinge cel mai sacru în conținutul muzical”, învața H.Neuhaus.[Despre arta pianistică]

**Tabel 1 Unele trăsături generale ale suitei vechi**

Dansul	Măsura	Tempoul	Au- ftact	Ritmul	Caracteristica generală
Allemanda	4/4	Modurat			Mișcarea lină
Curanta	3/4, 3/2	Modurat sau repede		θ. ε θ	Mobilitate, vioiciune
Sarabanda	3/4, 3/2	Lent		θ θ. ε	Caracter de procesiune lentă (de ex. liberă)
Giga	3/8, 6/8, 9/8, 12/8	Repede	(ε)		Caracter jucăuș, veselie
Menuet	3/4, 3/8	Modurat		Precis	Mișcarea lină, uneori cu scherzozitate
Gavotă	4/2, 2/2	Modurat	θ θ	Precis	Vivacitate, cantabilitate
Musetta	3/4	Repede		(Punctu l de orgă)	Caracter de pastorală
Bourrée	4/4	Repede	θ	Timpul 2 și 3 sincopat	Caracter mișcat și jucăuși
Paspie	3/8, 6/8	Repede			Mișcare

**Tabel 2 Unele trăsături caracteristice a dansurilor din secolul XIX și XX**

Dansul	Măsura	Tempoul	Ritmul	Caracteristica generală
Vals	3/4, 3/8	Repede	η θ ∴ θ. ε θ  ∴ 	Mișcare lină și mișcată.

			θ	
Mazurca	$\frac{3}{4}$	Moderat		Caracter liric
Poloneză	$\frac{3}{4}$	Festiv		Caracter dansant volitiv
Galop	$\frac{2}{4}$	Repede		Caracter dansant volitiv
Tarantella	$\frac{6}{8}$	Foarte repede		Caracter vesel și jucăuș
Bolero	$\frac{3}{4}$	Moderat		Caracter grațios
Tangou	$\frac{2}{4}$	Lent		Caracter liric

## 9. ÎNȚELEGEREA LIMBAJULUI MUZICAL-ARTISTIC – PREMISA REALIZĂRII ACTULUI INTERPRETATIV.

### AMBIGUITATEA ȘI DESCHIDEREA SEMANTICĂ A LIMBAJULUI MUZICAL-ARTISTIC

„Estetica sunetului („lucrat” pe parcursul anilor de studiu), perfecțiunea ritmică, raporturile dinamice corecte – toate acestea nu dau decât o bună *execuție*. Pentru a ajunge la *interpretare*, este nevoie ca artistul să-și formeze despre piesa în cauză o imagine care să fie a lui și numai a lui, dar nu a lui Edwin Fischer sau a lui Dinu Lipatti”, remarcă P. Bentoiu [13, p. 22].

Imaginea muzicală, fiind percepută, conștientizată și re-creată în formă de imagine interpretativ-artistică de către interpret, este memorizată la nivel de auz interior, necesitând o realizare sonoră ulterioară. *Reprezentarea auditivă anticipată* a imaginii muzicale este condiția și baza procesului de interpretare imagistică (semantică) și vizează elaborarea unei *scheme mentale*, care presupune imaginarea operei muzicale atât integru, cât și fragmentar (C. A. Martienssen, P. Mihel, H. Neuhaus).

Aceasta înseamnă că procesul interpretării se poate desfășura nu numai liniar, de la început către sfârșit, ci și ca o „performanță analitică, de tip sincron” [55], în care ansamblul textului este cuprins simultan „cu privirea” – auzirea interioară, ceea ce facilitează elaborarea unei strategii interpretative. Această strategie se bazează pe stabilirea unor relații de tip ierarhic între secțiunile (structurile) menționate anterior.

Prin urmare, interpretarea muzicală include în sine trei procese interdependente: *reprezentarea auditivă anticipată* a lucrării, bazată pe conceptualizarea estetică a lucrării, *realizarea interpretativă* a discursului muzical imaginat și *analiza/comparația/coordonarea* discursului interpretat real cu cel imaginat. „Rolul decisiv în procesul interpretării îl joacă auzul muzical interior, reprezentarea auditivă, anticiparea muzicală. Mai mult, o interpretare emoțională este imposibilă fără anticipare, deoarece ea integrează funcțiile de planificare și de control” [194, p. 39].

În contextul cercetării noastre, am elaborat și am aplicat cu titlul de *tehnologie didactică* de analiză interpretativă a imaginii muzicale (AIIM) elaborarea proiectului interpretativ al lucrării muzicale. Tehnologia în cauză se realizează în două aspecte:

**1) formal–creativ:** la *nivelul formal*, operațional, imaginea asigură orientarea interpretului pe plan emoțional-motric. Acest aspect al imaginii servește drept „hartă cognitivă” (după J. Piaget), cu ajutorul căreia se produce o concentrare intelectuală, emoțională și coordonarea mișcărilor; *nivelul creativ* presupune tratarea mesajului muzical la un nivel nou, prin contribuții creative personale;

**2) exterior și interior** – care are drept bază *conceptul de formă*, elaborat în cercetările lui Б. Асафьев și Н. Очертовская, care afirmau că structura formei muzicale se raportează la două categorii: *forma exterioară* (conținutul tematic, limbajul muzical) și *forma interioară* (sensul, conținutul emoțional personal al interpretului).

Studentul, în elaborarea „proiectului de interpretare”, raportează viziunea sa *subiectivă* (forma interioară a imaginii muzicale) la forma obiectivă (*exterioară*) a lucrării. Prin urmare, „harta interpretativă” este construită conform formei arhitecturale a lucrării, raportate la înțelegerea personală. Prezentăm un exemplu concret de *proiect* elaborat în cadrul lecției de pian (Figura 16. *Proiectul de interpretare al Intermezzo A-dur* de J. Brahms).

A	B	A1p
<p><b>Expoziția :</b> <u> imaginea inițială.</u></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Expunerea variată de 4 ori a temei.</li> <li>2. Sesizarea culminației în noul material melodic.</li> <li>3. Repriza.</li> </ol>	<p><b>Dezvoltarea</b> <u>„Trio”.</u> <u>Transformări interioare ale imaginii</u></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Poliritmia.</li> <li>2. Melodia (canon).</li> <li>3. Coralul: profunzimea acordurilor cu o conducere concomitentă a liniei melodice.</li> <li>4. Repriza: caracter emoțional pronunțat.</li> </ol>	<p><b><u>Finalul - repriza</u></b> <u>Ca rezultat - modificarea realității, concluzionarea caracterului muzical</u></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Dinamica pronunțată.</li> <li>2. Ritmul agitat.</li> <li>3. Finalul: liniște, pace, satisfacție interioară.</li> </ol>

**Figura 4. Proiectul de interpretare al *Intermezzo A-dur* de J. Brahms**

*Proiectul de interpretare* a lucrării, elaborat de interpret, poate să conțină și informații despre mijloacele interpretative (touché-ul, modul de atac, pedalizarea, digitația, poziția corpului și a mâinilor etc.) (Vezi Figura 17. Proiectul de interpretare al *Intermezzo A-dur* de J. Brahms cu anexarea informațiilor cu caracter tehnic).

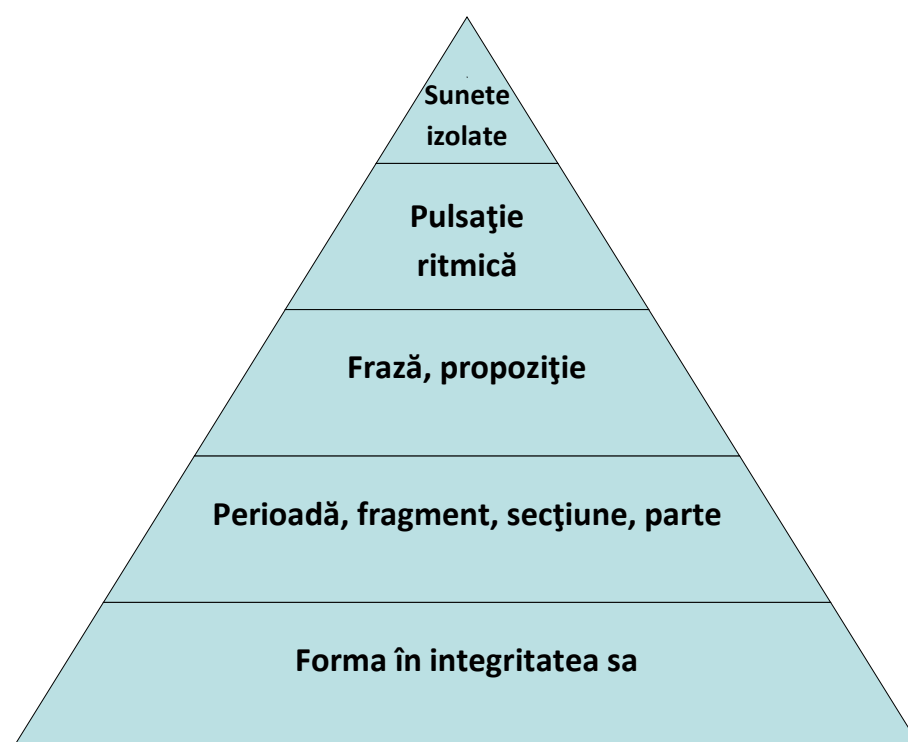
A	B	A1
<p style="text-align: center;"><b><u>Imaginea inițială</u></b></p> <p style="text-align: center;"><b><u>Situația inițială (expoziția):</u></b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Expunerea variată de 4 ori a temei (modific timbrul, sesizez profunzime în emiterea sunetelor).</li> <li>2. Sesizarea culminației în noul material melodic (folosesc degetul 4, găsesc modul corespunzător de pedalizare)</li> <li>3. Repriza.</li> </ol>	<p style="text-align: center;"><b><u>Dezvoltarea - „Trio”</u></b></p> <p style="text-align: center;"><b><u>Transformări interioare</u></b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Poliritmia.</li> <li>2. Melodia (canon).</li> <li>3. Coralul: profunzimea acordurilor.</li> </ol> <p style="text-align: center;">Atenție la bas, evidențiez linia melodică prin emiterea ei „moale”</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>4. Repriza: caracter emoțional pronunțat</li> </ol>	<p style="text-align: center;"><b><u>Finalul - Repriza</u></b></p> <p style="text-align: center;"><b><u>Ca rezultat - schimbarea realității</u></b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Dinamica pronunțată (găsesc o paletă timbrală energică).</li> <li>2. Ritmul agitat. Rubato.</li> <li>3. Finalul: liniște, pace, satisfacție interioară. Folosesc pedala „surdină”.</li> </ol>



### **Figura 5. Proiectul de interpretare al *Intermezzo A-dur* de J. Brahms cu anexarea informațiilor de caracter tehnic**

*Proiectul de interpretare* a lucrării constituie o sinteză între obiectivitatea formei muzicale și subiectivitatea tratării interpretative a lucrării. În „Proiect” interpretul indică numai *momentele-cheie* ale interpretării, evitând dispersarea atenției și economisind energia emoțională. (С. Рахманинов, Н. Метнер evidențiau importanța controlului rațional și economia emoțiilor în timpul interpretării. Ei menționau că dispersarea atenției contribuie la o interpretare sentimentală și diletantă, deoarece se scapă din vedere momentele esențiale, artistic valide [176]). Detaliile, fiind anterior exersate și analizate pe parcursul studierii, necesită o trecere în *faza automatizării*, oferind interpretului posibilitatea de concentrare asupra problemelor de ordin artistic în timpul interpretării.

Acest aspect al „*proiectului*” se axează pe metoda lui С. Карась [153], care pledează pentru o re-creare etapizată a *imaginii muzicale* după principiul „comasării cadrelor controlate”. Această metodă a fost validată în activitatea sa metodică de însăși autorul ei (vezi Figura 18. *Schema-model de majorare/comasare a cadrelor* (С.Карась). Prin „cadre” se subînțelege analiza sintactică și semantică a constituentelor muzicale: de la elementul primar – *sunet* – spre integritatea formei; prin „control” autoarea presupune o reprezentare concomitentă a sunetului în raport cu mișcarea. La etapa inițială se controlează emiterea unui sunet luat izolat, apoi numai sunetele de bază, care au un rol decisiv în pulsația ritmică (celelalte se interpretează automatizat, fără includerea conștientă a rațiunii), continuând cu integrarea sensului la nivel de *frază, propoziție, perioadă* și încheind cu conceperea/integrarea *formei*.



### **Figura 6. Schema-model de majorare/comasare a cadrelor (C. Карась)**

În contextul cercetării noastre, considerăm că, drept rezultat al *analizei interpretative a imaginii muzicale* (AIIM), interpretul capătă posibilitatea de a-și forma o viziune proprie – auditiv/kinestezică a lucrării muzicale: *imaginea interpretativ-artistică*. Rezultatele obținute urmează să fie fixate în „*proiectul interpretativ*”, care îl va ghida pe student în timpul interpretării. *Proiectul interpretativ* facilitează coordonarea/controlul în procesul de realizare sonoră a discursului imaginat (imaginea artistică).

**Concluzie:** Elaborarea *proiectului de interpretare* al lucrării muzicale ghidează executarea instrumentală a studentului, conducând spre o interpretare fidelă și autentică, evitând multiple probleme cu caracter mnemonic (uitarea textului în timpul interpretării), tehnic (analiza și prognozarea momentelor cu dificultăți tehnice) și artistic (ca, de exemplu, menținerea integrității în interpretare, redarea caracterului artistic al muzicii etc.).

## **10. ANALIZA HERMENEUTICĂ ȘI MUZICAL-INTERPRETATIVĂ PIESEI „FÜR ELISE” DE L.V.BEETHOVEN**

Ludwig van Beethoven – compozitor german. Anii de viață: 17.12. 1770 – 26.03 1826. A compus lucrări muzicale de diferit gen, formă: simfonii, cantate, sonate, concerte pentru pian și orchestră, miniaturi pentru pian, piese vocale, ansambluri camerale, operă etc. Beethoven, fiind un mare interpret-pianist, nu privea tehnică ca un mijloc de virtuozitate „în sine”. În ceea ce privește intențiile, preferințele estetice în interpretare putem afla că Beethoven a pretins la o interpretare vocalizată, la un „legato expresiv” în redarea intonațiilor vocalizate. Susținea ideea, că interpretarea la pian trebuie să fie asemănătoare interpretării la vioară, pianistul să-și imagineze că parcă ar luneca cu arcușul pe coarde.

În vederea determinării stilului general al compozitorului, este semnificativă caracteristica făcută de „tata” Haydn. Beethoven, demonstrând lui Haydn primele sale compoziții, a primit următorul răspuns: „Aveți un talent extraordinar și veți obține și mai mare succese pe viitor. Imaginația Dumneavoastră constituie un izvor nesecat de idei muzicale, dar vorbind sincer, voi spune că în creația Dumneavoastră va persista mereu ceva miraculos, straniu și neobișnuit, deoarece aveți o fire stranie, sunteți ursuz și posomorât – dar, după cum să știe, în stilul

muzicianului mereu se va reflecta caracterul lui”. Această caracteristică ne permite să deducem că „specificul tragic, patetic” va persista mereu în creația lui Beethoven ca o caracteristică generală a stilului componistic. Este ușor de relevat caracterul tipic a lui Beethoven în următoarele creații ample, astfel ca, Simfonia Nr.5, Sonata „Patetică”. Dar ce să petrece în creațiile lirice, persistă sau nu în ele „chipul deosebit” al lui L. v. Beethoven?

„Für Elise” este o lucrare luminoasă, cu caracter gingaș, elegant. Denumirea ne vorbește de faptul că piesa este dedicată unei domnișoare tinere. Puțini cunosc că această lucrare celebră este dedicată nu Elizei, ci Terezei. Manuscrisul acestei elegii, scrise de compozitor la 27 aprilie 1810, a dispărut fără urmă. Or, în viața lui Beethoven nu a existat nici o persoană cu nume Eliza. Timpul creării piesei ne permite să presupunem că Ludwig Nool (biograful lui Beethoven) cunoscând textul original al lucrării, a fost dus în eroare de scrisul indescifrabil al compozitorului. Piesa, probabil, a fost intitulată „Für Teresa”, deoarece timpul apariției a coincis cu perioada logodirii compozitorului cu Tereza Malfatti – la asemenea concluzie au ajuns muzicologii germani.

Prin urmare, în determinarea conținutului imaginii muzicale a piesei, ne axăm pe limbajul muzical, stilul componistic al autorului. Piesa „Für Elize”, prin melodia sa „curgătoare”, prin ritmul liniștit, dinamica luminoasă, ne creează un tablou al unei ființe gingașe, tinere, pline de pasiune divină. În piesă este evidentă atitudinea amoroasă a autorului. Comparând piesa cu partea III a Sonatei nr.17 (care, de asemenea, este consacrată femeii – Giuliettei Guicciardi) – putem observa că limbajul muzical este foarte asemănător: mișcarea transparentă a șaisprezecimilor, linia melodică unduioasă, caracterul impetuos în motivele scurte ale frazei, măsura de 3/8 etc.

Analiza comparativă ne-a permis să deducem maniera componistică în descrierea portretului/caracterului feminin, limbajul folosit în descrierea trăirilor și sentimentelor profunde ale autorului față de persoana mult iubită.

A prezentat interes cercetarea conținutului imaginii muzicale și din punct de vedere psihologic.

Psihologii au divizat creația muzicală a lui Beethoven în următoarele etape:

**I** – anii 25-26 de viață – etapa de aprofundare în filosofie;

**II** - anii 31-32 – etapa conceptualizării vieții ca fenomen misterios, enigmatic;

**III** – anii 37-38 – etapa exprimării afirmative;

**IV** – la 44 de ani – etapa interiorizării și tristeții;

**V-VI** – anii 51-57 - etapa mistică.

Piesa „Für Elize” a fost scrisă în anul 1810, când autorul împlinise 40 de ani. Vârsta dată psihologii au situat-o între etapele III și a IV – etapa exprimării afirmative și etapa interiorizării

și tristeții sufletești. Este semnificativ acest fapt, deoarece în piesa „Für Elize” putem observăm unele semne de tristețe și aprofundare în interiorul sufletului (exemplul de note nr. 1)

**Nr. 1**



și semne de afirmare și fermitate în exprimarea muzicală. (exemplul nr.2)

**Nr. 2**



**Forma lucrării, Rondo**, ne vorbește despre intenția autorului de a instala o atmosferă deosebită prin relevarea perseverentă a ideii muzicale exprimate. Persistă un leitmotiv tematic (refren): A-B-A-C-A. Epizodul B ne redă un sentiment de bucurie, optimism. El este scris în major, factura pianistică se modifică („bașii lui Alberti” introduc energie și impulsivitate). În epizodul C se schimbă brusc caracterul: elemente de tragism, tristețe, fatalism (timbrul devine mult mai sumbru). Transparența, lirismul prezentate în refren dispar și se instaurează o altă imagine. Putem presupune că aici este descris însuși compozitorul cu caracterul său complex, cu trăirile personale contradictorii (exprimarea lui J. Haydn despre prezența Eului psihologic al compozitorului în creațiile sale). În conformitate cu aceasta, am elaborat „partitura emoțională” a piesei „Für Elise” de L.v.Beethoven.

Tabelul 3

<b>A – refren</b>	<b>B – episodul 1</b>	<b>A – refren</b>	<b>C – episodul 2</b>	<b>A – refren</b>	<b>Coda</b>
-------------------	-----------------------	-------------------	-----------------------	-------------------	-------------

Liric, gingaș,  transparent	Cantabil, major, măreț, cu bucurie	Liric, gingaș, modest	Brusc, intensiv, tragic, cu sentiment de amintire	Modest, liric, parcă ai zice „Adio”.	Lipsește
--------------------------------------	--	-----------------------------	---	---	----------

Faptul, că lipsește coda, ne vorbește despre mesajul „neterminat” al muzicii, parcă având loc o despărțire fără explicații “de ce” și “în numele la ce”. Interpretarea acestei piese va cere de la interpret simți fin, expresivitate în emitere sonoră, inteligență și sensibilitate emoțională deosebită.

## 11. ANALIZA HERMENEUTICĂ ȘI MUZICAL-INTERPRETATIVĂ LA CREAȚIA DE J. BRAHMS. *INTERMEZZO A DUR*

**Disciplina:** Instrument muzical (pian)

**Studenta:** Ceresău Iana, anul III.

**Tema generală:** Imaginea muzical-interpretativă a lucrării.

**Subiectul lecției:** Crearea imaginii muzical-interpretative a miniaturii romantice în baza cunoașterii și percepției mijloacelor de expresivitate muzicală: J. Brahms. *Intermezzo A dur*.

**Competențe :** Interpretarea pluriaspectuală a imaginii muzicale.

**Finalități:**

- Dezvoltarea componentei imagistice a gândirii muzical-interpretative în procesul realizării lucrării muzicale.
- Cunoașterea particularităților specifice ale stilului romantic.
- Formarea/dezvoltarea gustului estetic elevat.

## **Obiective operaționale** la nivel de:

### *Cunoștințe:*

- a) cunoașterea aspectelor artistice/semantice ale limbajului muzical propriu creației compozitorilor romantici;
- b) cunoașterea particularităților specifice ale stilului muzical-pianistic al lui J. Brahms;
- c) conștientizarea mijloacelor de expresie muzicală caracteristice piesei studiate;

### *Capacități:*

- a) formarea reprezentărilor auditive în baza receptării integrale a lucrării și sesizării diferențiate a elementelor limbajului muzical;
- b) formarea reprezentărilor motrice raportate la reprezentările auditive;
- c) integrarea reprezentărilor auditive cu cele motrice.

### *Atitudini:*

- a) apropierea (la nivel de „eu” personal) a imaginii artistice a piesei studiate în rezultatul analizei, interpretării și receptării/trăirii demersului artistic;
- b) realizarea în executarea lucrării a atitudinii artistice și interpretativ-creative personale;
- c) dezvoltarea gustului muzical și experienței artistice și spirituale în baza muzicii lui J. Brahms.

## **Strategii didactice**

### *A) Tehnologii:*

*Metode general-didactice:* conversația, demonstrarea, povestirea, descrierea, explicația, metoda euristică.

*Metode specifice (muzical-pedagogice):* caracterizarea poetică a muzicii, modelarea procesului artistic-creativ, vocalizarea melodiei instrumentale, notarea grafică a melodiei, elaborarea proiectului interpretativ

### *B) Mijloace:*

- *intuitive:* J. Brahms. *Intermezzo*. A-dur (audiere, interpretare); Fr. Chopin. *Nocturna nr.1* în b-moll, op. 9 (audiere); L. v. Beethoven. *Sonata nr.21*, op. 53, partea I (audiere).

- *tehnice:* CD-uri cu muzică din Fr. Chopin și L. v. Beethoven.

*C) Activități muzical-didactice:* audierea muzicii; însușirea cunoștințelor muzicale și despre muzică, caracterizarea artistică a muzicii; interpretarea muzicii.

## **Defășurarea demersului didactico-hermeneutic al lecției**

*(Descrierea lecției – sub formă de dialog între profesor și student)*

*Profesorul:* Subiectul lecției de astăzi este: *Crearea imaginii muzical-interpretative a lucrării lui Johannes Brahms Intermezzo în A-dur.* Vom începe travaliul prin determinarea traseului (planului general) de lucru tehnic-artistic asupra piesei. Pe parcursul lecției vom determina și vom realiza, la nivel interpretativ, imaginea artistică a piesei. Cuvintele-cheie ale temei/subiectului lecției sunt: *imagine artistică, imagine muzicală, imagine muzical-interpretativă, reprezentări auditive, reprezentări motrice, limbaj muzical, elemente ale limbajului muzical, mijloace de expresivitate muzicală, stil muzical romantic.*

Vom aplica două tipuri de percepere și creare interpretativă a imaginii artistice:

1. *Calea auditivă*, conform formulei lui B. Asafiev: *ascult – aud – trăiesc mesajul muzical - înțeleg sensul intonațional – creez imaginea artistică;*

2. *Calea interpretativă*, conform formulei lui K. A. Martienssen: *văd – aud – simt/înțeleg imaginea muzicală – determin mișcărilor/procedeele interpretative – emit sunetul.*

Vom încerca să mergem pe ambele căi: atât alternativ, succesiv, cât și sub formă sintetică. Ca o primă variantă, voi interpreta eu, dar tu vei încerca să sesizezi imaginea în integritatea ei (caracterul general, coloristica timbrală, pulsația ritmică, forma etc.). În varianta a doua, vei interpreta tu, dar respectând *formula lui K. Martienssen*, apelând continuu la reprezentări interioare privind fluxul sonor/imaginea muzicală. Reieșind din ele, vei obține calitatea respectivă a sunetului, frazarea, articulația etc.

Reamintesc, că procesul de ascultare/auzire a muzicii necesită un acordaj psihologic și spiritual: relaxează-te, respiră liber, ritmic, închide ochii, încearcă să obții liniște interioară, „meditând” pe fundalul muzicii audiate. Conform unei condiții obligatorii, formulate de teoria audiției muzicale, la încetarea muzicii este necesar de păstrat, pentru un anumit timp, tăcerea și concentrarea asupra a ceea ce a sunat. La această fază se constituie primele impresii generale despre lucrare: imaginea artistică, stilistica generală, particularitățile sonore ale facturii pianistice etc. (*Răsună Intermezzo A-dur de J. Brahms în interpretarea profesorului*).

Ca rezultat: ce poți spune despre această lucrare?

*Studenta:* Piesa are un caracter liniștit cu respectivul tempo lent, periodic apar unele agitații sonore/emoționale cu nuanțe de dramatism. Muzica mi-a trezit anumite amintiri cu caracter pasional, am „revăzut” un vis de mai demult.... În sens stilistic, muzica pare să reprezintă o îmbinare a stilului elegant al lui Chopin cu cel dramatic al lui Beethoven.

*Profesorul:* Destul de bine ai sesizat imaginea și corect ai apreciat stilistica muzicii lui J. Brahms. Corect, romantismul muzicii lui J. Brahms întruchipează în sine psihologismul romantic al lui R. Schumann, F. Chopin, înțelepciunea și dramatismul lui L. v. Beethoven, disciplina cugetului și a simțului a lui J. S. Bach. Arta lui Brahms poate fi caracterizată astfel: „formă clasică - inspirație romantică”. Acum propun să audiem două fragmente din muzica lui Chopin și

Beethoven pentru a ne convinge de acest lucru. (*Răsună în imprimare fragmente din Nocturna nr. 1, op. 9 de Chopin și din Sonata nr. 1, op. 53 de Beethoven*).

Acum să ne adresăm vizual textului muzical al lucrării *Intermezzo* și să încercăm, fără a apela la instrument, să „ascultăm mintal” imaginea muzicală. Care este forma lucrării?

*Studenta:* Piesa este scrisă în formă tripartită.

*Profesorul:* Cum crezi, de ce autorul a apelat la asemenea formă și cât de reușit reflectă această formă ideea muzicală?

*Studenta:* Autorul expune un gând muzical care este reluat, la sfârșit, cu scopul de a-l consolida psihologic, în partea medie urmărind scopul de a dezvolta ideea muzicală de bază.

*Profesorul:* Ești foarte aproape de adevăr. Dar acum vom examina următoarea problemă: din ce este compus acest „gând muzical care necesită consolidare”? Vom începe cu studierea melodiei. Fiindcă „Le rythme a la priorité, mais la mélodie a la primauté” („Ritmul are prioritate, dar melodia are primordialitate”), după cum afirmă Willems Edgar [5, pag.22]. Analizăm melodia și observăm intonațiile duble de „întrebare”, care în măsurile a 3-a și a 4-a sunt supuse unei transformări cu caracter de „răspuns”. Această perioadă din 4 masuri reprezintă leitmotivul întregii piese, leitmotiv, care în a doua perioadă capătă o creștere emoțională: accentul în „întrebare” cade pe sunetul „la” susținut de basul „re diez”, factura (acordică) fiind mai plină. Concomitent, observăm cum se modifică și „răspunsul”. El se desfășoară la un interval de terță superioară, fapt ce ne vorbește despre o anumită intensitate emoțională, reieșind din care vom determina gradația sonoră (nuanțele dinamice) și, respectiv, poziția mâinilor/degetelor și caracterul touché-ului (atacului sunetului).

(*Studenta interpretează momentele analizate*).

*Profesorul:* Este bine. Dar trebuie să fii conștientă de faptul că în muzică repetările nu poartă un caracter mecanic, ele presupun dezvoltare, desfășurare a discursului muzical, intensificare sau moderare a ideii muzicale. Interpretul are ca scop transmiterea acestei dezvoltări a imaginii muzicale ascultătorului prin mijloace interpretative concrete. Vom lucra în detalii asupra aspectelor dinamic (intensității sonore) și timbral ale interpretării. Interpretează încă o dată lucrarea, concentrându-te asupra acestei probleme.

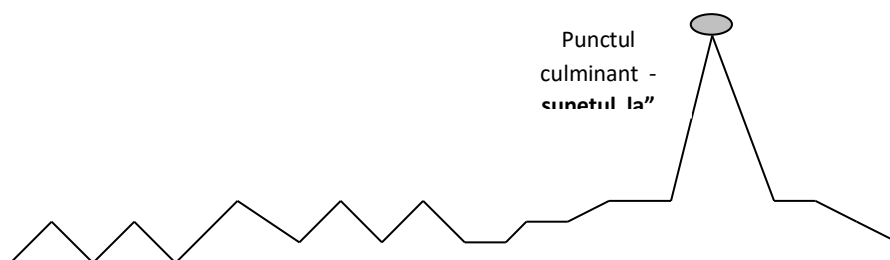
(*Studenta interpretează fragmentul în discuție*).

*Profesorul:* Observă că dezvoltarea dinamică se produce prin descreșterea treptată a sonorității de la nuanța *piano* la nuanța *pianissimo*. Acest procedeu nu este simplu, cum ar părea la prima vedere, el necesită sesizarea/palparea „adâncimii” clapelor, obținând, totodată, o anumită „delicatețe/finețe” a sunetului, evitând sonoritatea „aspră”, „brută”. În măsurile 17-34 are loc expunerea unui alt material muzical. Aș vrea să-ți atrag atenția asupra dezvoltării liniei



melodice. Pentru aceasta (ca procedeu eficient) este util de a efectua notarea grafică a melodiei. Eu voi interpreta lucrarea, iar tu încearcă să realizezi acest lucru.

(În rezultat, studenta prezintă imaginea grafică a liniei melodice a lucrării; vezi Figura 1).



**Figura 1**

### Prezentarea grafică a liniei melodice

*Studenta:* Conform acestei imagini grafice, observăm creșterea treptată a liniei melodice în sens ascendent. La un moment dat, ideea muzicală, reprezentată prin melodie, atinge punctul culminant – sunetul „la” din octava a 2-a. Spre acest sunet, consider, voi tinde pe parcursul dezvoltării melodiei, dezvoltând, gradat, intensitatea sunetului.

(*Studenta interpretează respectiv linia melodică*).

*Profesorul:* Dacă analizăm rolul armoniei în redarea imaginii artistice a lucrării, observăm o serie de acorduri contrastante ca sonoritate: *C – cis micșorat – E – F - dis micșorat - E – a – as - E – A* și, în sfârșit, acordul *D-dur* – punctul culminant, care brusc modulează în *d-moll*. Cu ce am putea asocia acest procedeu armonic „șocant” – modulația subită din major în minor?

*Studenta:* Am putea presupune că „eroul” parcă a rămas surprins-șocat de bucuria și fericirea dobândită în rezultatul unei lupte sufletești.

*Profesorul:* Procedeu este tipic pentru stilistica lui Brahms. Putem presupune aici că trăirile intime ale compozitorului față de *Clara Wieck Schumann* (soția lui R. Schumann, de care Brahms a fost amoretat, dar dragostea căruia a rămas fără răspuns), adică visurile de fericire și dragoste nerealizate și-au lăsat amprenta.

Dacă revenim la planul dinamic al lucrării, vreau să subliniez faptul că în măsurile 33-34 intensitatea descrește, autorul indicând *calando* - un tip specific de *rubato/ritenuto*, care ne reîntoarce la imaginea inițială, dar cu mici schimbări. Prin aceasta, demersul sonor capătă o nouă dezvoltare. Aici are loc „lupta” modurilor major și minor, compozitorul indică *un poco animato*, un *crescendo* ca, în sfârșit, I parte s-o încheie cu *A-dur* la nuanța *piano* în tempo „*lento*”.

Ceea ce se întâmplă în „Trio” - partea medie a lucrării - ne conduce la ideea că evenimentele care au avut loc până acum au fost, într-un fel, de ordin exterior. Coliziunile interioare adevărate abia acum încep... Fii atentă la modificările ritmice ale acompaniamentului.

*Studenta:* Această pulsație ritmică este redată prin triolete.

*Profesorul:* Dar melodia?

*Studenta:* Ea este expusă în măsură binară.

*Profesorul:* Cum crezi, ce ne-am putea imagina ascultând sau redând interpretativ această poliritmie din măsurile 49-56?

*Studenta:* Una din variante (una simplă, care mi-a venit în minte spontan) ar fi lupta binelui cu răul.

*Profesorul:* Iar dacă presupunem că aceasta luptă se petrece în forul interior al omului, încearcă să-ți imaginezi întregul dramatism al situației. Cât ești de surmenat interior în rezultatul unei asemenea lupte! „Conflictul” dintre ritmul binar cu ritmul format din triolete atribuie acestui moment forma de dialog (de exemplu, dintre Eu-l exterior și Eu-l interior). La redarea acestei situații de „conflict” se alătură și melodia expusă polifonic în formă de canon. Caracterul agitat al acestui dialog este redat și prin creșterea și descreșterea intensității sonore.

În sens tehnic, drept dificultate reprezintă executarea liniei melodice de la vocea „tenor”, ea fiind împletită (pe alocuri, „ascunsă”) în factura acompaniamentului. Pentru o sesizare clară a acestei voci vom lucra cu ambele mâini reliefând clar linia melodică.

*(Studenta interpretează partea mâinii stângi cu ambele mâini, intonând paralel cu vocea linia melodică).*

*Profesorul:* Această „luptă” este întreruptă de un *coral*, care este construit pe materialul melodic al *canonului*, dar Având un caracter contrastant: liniște, pace, contemplare a valorilor divine... Observăm cum toate mijloacele de expresivitate muzicală sunt îndreptate spre crearea acestei atmosfere: 1. *forma de coral* – gen de muzica religioasă, care creează o atmosfera de mister; 2. *schimbarea tempoului* de la *moderato* la *lento*, (*ritenuto*); 3. *dinamica* – variază de la *piano* la *pianissimo*; 4. *modalitatea de articulare* – *legato*. *Coroana (fermata)* la sfârșitul fragmentului este aplicată pe punctul culminant al părții medii – acordul *Cis7*, plin de dramatism, care pregătește reîntoarcerea temei inițiale a părții medii, re-expuse în rezultatul unor „revelații divine” cu un caracter plin de pasiune, dar și fermitate.

*(Studenta interpretează fragmentul analizat).*

*Profesorul:* Aș vrea să ne reîntoarcem la momentul cu *fermata*. El trebuie trăit profund, or oprirea aici nu este o formalitate. În timpul ei interpretul își consolidează forțele interioare pentru redarea pasionată a temei inițiale, reluate în continuare.

*(Studenta revine la fragmentul indicat).*

*Profesorul:* Acum ai redat mult mai adecvat acest moment important al lucrării. Cu măsura 76 începe repriza. În ea observăm unele modificări, în raport cu materialul expus inițial: melodia este mai categorică și cu aceasta, mai expresivă. Ea este expusă în sexte, pe dinamica *forte*, unele momente fiind accentuate prin *sforzando*. Acestea ne-ar sugera ideea că

personajul/eroul, în rezultatul coliziilor interioare trăite, își modifică „comportamentul” exterior. Sau, cel puțin, își dorește acest lucru...

Drept rezultat al analizei interpretative efectuate, să încercăm să schițăm, împreună, *proiectul interpretativ* al piesei.

A	B	A1p
<p><b><u>Imaginea inițială.</u></b>  <b><u>Situația reală</u></b>  <b><u>(expoizita):</u></b>            1. Expunerea variată de 4 ori a temei. (modific timbrul, sesizez profunzimea în emiterea sunetelor) .            2. Sesizarea culminației în noul material melodic (folosesc degetul 4, găsesc modul corespunzător de pedalizare).            3. Repriza.</p>	<p><b><u>Dezvoltarea - „Trio”.</u></b>  <b><u>Transformări</u></b>  <b><u>interioare</u></b>            1. Poliritmia.            2. Melodia (canon).            3. Coralul: profunzimea acordurilor. Atenție la bas, evidențiez linia melodică prin emiterea „dulce” a sunetului.            4.Repriza: caracter emoțional pronunțat</p>	<p><b><u>Finalul - repriza</u></b>  <b><u>Ca rezultat - Schimbarea</u></b>  <b><u>realității</u></b>            1. Dinamica pronunțată (găsesc o paletă timbrală hotărâtoare, energică).            2. Ritmul agitat. Rubato.            3. Finalul: liniște, pace, satisfacție interioară. Folosesc pedala „surdină”.</p>

În linii generale, ai realizat corect *proiectul de interpretare* al lucrării.

Acum este necesar de a integra rezultatul obținut în traviul tehnic-interpretativ. Vei interpreta piesa integral. În timpul interpretării, încearcă să urmărești, mintal, toate evenimentele piesei, despre care am discutat, Având ca orientare acest plan interpretativ, pe care-l ai în față. Imaginea artistică (muzical-interpretativă) va fi mereu prezentă „viu” în imaginație.

*Tema pentru acasă:*

- Citirea vizuală a partiturii cu scopul reactualizării reprezentărilor muzicale și motrice.
- Interpretarea în tempo lent a piesei cu o analiză detaliată a textului din perspectiva discuției de astăzi.
- Lucrul asupra dificultăților tehnice prin diverse modalități cunoscute pentru depășirea lor.
- Perfecționarea *proiectului interpretativ* .
- Lectură: Монография Друскин Н. *Иоханнес Брамс.*, Ленинград, 1988.

## BIBLIOGRAFIE

1. Paul Ricoeur, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*, Cluj, Echinoc, 1999, pp. 71-94.
2. Wilhelm Dilthey, „The Rise of Hermeneutics”, în *Selected Works. Vol. 4: Hermeneutics and the Study of History*, New Jersey, Princeton University Press, 1996, pp. 235-258. Disponibil la <http://uploading.com/files/2dmbea26/0691006490.pdf>
3. Martin Heidegger, *Ontologie – hermeneutica facticității*, București, Humanitas, 2008, pp. 23-52 și pp. 66-71.
4. Ibid., pp. 131-173.
5. Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, în *Originea operei de artă*, capitolul „Lucrul și opera”, București, Humanitas, 1995, pp. 40-63.
6. Martin Heidegger, „Das Ding”, disponibil în limba engleză în *Poetry, Language, Thought*, New York, HarperCollins, 2001, pp. 163-184.
7. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, București, Teora, 2001, Vol.1, Partea a III-a: „Reorientarea ontologică a hermeneuticii călăuzită de limbă”, pp. 287-365, în special pp. 353-365.
8. Jean Grondin, *L'universalité de l'hérmenéutique*, Paris, P.U.F., 1993, pp. 185-191.
9. F. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutica*, Polirom, Iași, 2001, partea a doua, pp. 130-142;
10. Paul Ricoeur, *Problema dublului sens*, în *Conflictul interpretărilor. Eseuri de hermeneutică*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1999, pp. 63-78 /, disponibil pe email.
11. Jean Grondin, *Filosofie continentală sau hermeneutică: tragediile înțelegerii în perspectivele analitice și continentale*, tradus în *Vox Philosophiae*, nr. 2/2009/ Jean Grondin și turnura hermeneutică a fenomenologiei, p. 115. Disponibil pe email.
12. Jean Grondin, *Înțelegerea ca dialog*, tradus în *Vox Philosophiae*, nr. 2/2009/ Jean Grondin și turnura hermeneutică a fenomenologiei, p.150, disponibil pe email.
13. Martin Heidegger, „Hölderlin și esența poeziei” în *Originea operei de artă*, Univers, București, 1982, pp. 192-209;
14. Paul Ricoeur, *Creativity in language*, în *Philosophy today*, 17:2, 1973, disponibil pe email.
15. Umberto Eco, *Despre interpretarea metaforelor*, în *Limitele interpretării*, Editura Pontică, Constanța, 1996, pp. 161-185.

16. John Searle, *Metaphor*, in *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, 1979, pp. 76-117.
17. Paul Ricoeur, *Le paradigme de la traduction*, en *Sur la traduction*, Ed. Bayard, Paris 2004, pp. 21-53, disponibil pe email.
18. Paul Ricoeur, *Un „passage”: traduire l'intraduisible*, en *Sur la traduction*, Ed. Bayard, Paris 2004, pp. 53-69, disponibil pe email.
19. Paul Ricoeur, *Logique hermeneutique?*, en *La philosophie contemporaine. Chronique nouvelles. Contemporaine*, Martinus Nijhoff Publisher/ Boston/Londra, 1981, pp. 179-227, disponibil pe email.
20. Couzens Hoy, *Forgetting the Text, Derrida on Heidegger*, boundary 2, vol.8, nr.1, The problem of Reading in Contemporary American Criticism: A Symposium, 1979, pp. 223-236, disponibil pe email.
21. John D. Caputo, *Repetition and the Emacipation of Signs*, in *Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press, 1987, pp. 120- 153, disponibil pe email.
22. John D. Caputo, *Cold Hermeneutics: Heidegger/Derrida*, in *Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press, 1987, pp.187- 209, disponibil pe email