



INTERPRETAREA MUZICAL - PIANISTICĂ DIN PERSPECTIVĂ HERMENEUTICĂ

MUSICAL INTERPRETATION FROM THE PERSPECTIVE OF HERMENEUTICS

Lilia ARCEA,

magistru în muzică, magistru în filologie,
Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți

Irina CIUBARĂ,

studentă la anul III, facultatea Muzică și Pedagogie Muzicală,
Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți

The XXI-st century is considered the century of interpretation. More than ever we try to understand the essence of the world and life. Hermeneutics gives the opportunity to discover people's mind and soul. Its basic principle is the dialogue between present and past.

Musical interpretation, as the most individual and personal one, represents a key to the understanding of the artist's inner world (his rich thoughts and deep feelings) and, through it, to the universal values. In such a way, every listener-artist discovers himself in the mystery of music, keeping the main role in it.

În prezent asistăm la o resurrecție a mai multor discipline indispensabile legate de natura sensibilă a omului. Una dintre acestea este și hermeneutica.

Termenul de hermeneutică, prin care se consemnează unul din marile curente ale gândirii omenești, provine de la grecescul *hermeia* - interpretare.

Primele manifestări hermeneutice sînt legate de interpretarea epopeelor homerice, interpretări întîlnite la primii filozofi presocratici¹. Conturarea metodei și a disciplinei hermeneutice se identifică cu exegeza biblică a Noului Testament. Bazele

hermeneuticii moderne sînt puse în romantism.²

În funcție de evoluția istorică, noțiunea de hermeneutica primește mai multe sensuri:

- Hermeneutica - „arta sau știința de a interpreta texte religioase, criptice, în general antice sau dificile”;
 - Hermeneutica - „disciplină autonomă (teorie a procesului de interpretare și înțelegere)”;
 - O altă semnificație vizează filozofia contemporană, caz în care prin hermeneutică se înțelege „teoria decodificării și interpretării semnelor”;
- Așadar, orice formă simbolică a manifestărilor umane prezintă inte-

¹ Conceptul apare mai întîi la Platon și apoi la Aristotel, pentru a defini o “tehnică interpretativă”. A se vedea [7, p.5]

² “Prin Scheirmacher, hermeneutica devine o disciplină de sine stătătoare și o metodă universală care nu aparține numai exegezei biblice sau literare, ci și tuturor actelor exprimărilor umane”. [7, p.18].”

res pentru hermeneutică. Cu atât mai mult muzica va prezenta interes pentru hermeneutică, datorită limbajului său simbolic cu totul particular.

Pentru un muzician, hermeneutica prezintă interes în calitatea sa de teorie a interpretării. Muzicianul - interpret aplicând regulile și principiile generale și particulare ale hermeneuticii va fi apt să pătrundă dincolo de limbajul însuși, să depășească limitele și constrângerile de orice fel, pentru a decodifica țesătura complexă a discursului muzical. Altfel spus, misiunea interpretului este a fi accederea la sensul muzical, cât și la realizarea semnificației. De modul în care interpretul va ști să asimileze creația compozitorului depinde gradul de percepție a operei, precum și, într-o importantă măsură, viabilitatea ei în timp.

Elementul fundamental și primordial în cunoașterea operei muzicale este textul autorului - *discursul muzical*. Anume acesta dezvăluie interpretului conținutul muzicii. Studiindu-l minuțios, în mod inteligent și creator, interpretul pătrunde în intențiile compozitorului, în esența lucrării. Acest adevăr nu trebuie uitat nici la o etapă de lucru asupra unei piese anume. Mai mult, orice re-întoarcere la studiul unei lucrări considerată cunoscută în amănunt aduce noi descoperiri în textul acesteia, neremarcate sau insuficient prețuite la etapele precedente.

Deși discursul muzical este prima și cea mai importantă sursă în cunoașterea și înțelegerea unei lucrări muzicale, pentru realizarea unei vi-

ziuni profunde și veridice asupra lucrării interpretate, este necesară folosirea și a altor surse de cunoaștere:

- cunoașterea creației compozitorului în ansamblul ei. Fără această cunoaștere rămîne imposibilă înțelegerea caracteristicilor stilistice și de limbaj ale creației;

- cunoașterea evoluției stilistice și spirituale a compozitorului de-a lungul vieții sale. Exemplul cel mai elocvent îl constituie creația lui L. Beethoven, în care fiecare din cele trei epoci de creație reclamă noi mijloace interpretative și expresive;

- cunoașterea istoricului apariției lucrărilor. După spusele lui Goethe, înțelegerea unei lucrări este condiționată de cunoașterea originii acesteia și de sesizarea momentului concepției lucrării. Prin urmare, interpretul trebuie să cunoască orice detaliu ce i-ar comunica despre temperamentul, viziunea asupra lumii specifice compozitorului; interpretului nu trebuie să-i rămîna indiferent nimic din ce l-ar putea ajuta să cunoască mai bine viața compozitorului, mediul în care trăia și crea, împrejurările în care a fost concepută și definitivată lucrarea în studiu.

Să încercăm să parcurgem traseul cel mai elementar în decodificarea sensului muzical prin intermediul creației specific naționale și exigențele muzicii universale.

Creînd într-o perioadă caracterizată prin intensificarea confruntărilor stilistice între diverse tendințe estetico - stilistice și apariția fulminantă a diverselor curente muzicale, Enescu nu a aderat la vreunul dintre

acestea. „Romantic și clasic prin instinct, spunea Enescu, m-am străduit să împreunez prin toate lucrările mele o formă de echilibru care – și are linia ei lăuntrică bine definită.” (Citat din Cornel Țăranu în „Enescu în conștiința prezentului”, Editura Pentru Literatură, 1969). În aceeași ordine de idei „Unii oameni au fost intrigati și plictisiți, deoarece nu au putut să mă catalogheze și să mă clasifice în modul obișnuit. Ei nu au putut să stabilească cu exactitate ce fel de tip de muzică făceam [...] cu toate că nu suna străin, nu semăna prea mult cu ceva familiar, și oamenii sunt plictisiți când nu pot clasifica pe cineva” (idem).

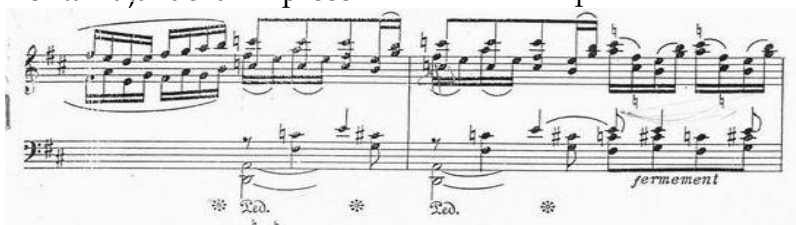
Creația pianistică a acestui compozitor este deosebit de importantă. Limbajul muzical cucerește prin notatarea mijloacelor expresive și a soluțiilor interpretative. Un exemplu a creației pianistice este „Toccată”, prima mișcare din suita pentru pian *Re major*, scrisă în 1903, când compozitorul, după spusele lui, *devenise el însuși*. Se încheiase perioada de început, în care acumulasese destulă experiență pentru a-și putea exprima într-un mod personal sentimentele și gândurile. Încep să se întrezărească variate trăsături ale personalității lui, aproape insesizabile în lucrările precedente. Măiestria sa, mult avansată și diferită față de anii prece-

mai profunde, redată în forme ample și originale.

Scrisă în factură neoclasică, „Toccată” irumpe cu o forță explozivă, pasională; de la început și pînă la sfîrșit este străbătută de o profundă trăire lăuntrică, de o sinceritate și expresivitate ce captivează ascultătorul. Desfășurarea discursului muzical este plină de fantezie, îmbinînd caracterul oarecum improvizatoric al tematicii cu principiile obișnuite ale arhitectonicii clasice.

Temele centrale care contrastează și se completează reciproc sînt prezentate de la bun început. Dacă prima temă e vioaie, „sonoră” (sonore), a doua temă apare interiorizată, avînd o nuanță tristă, apropiată de cîntecul lung, doinit. Datorită bogății conținut emoțional această temă parcă ne îndeamnă să realizăm unele asociații de idei – avem impresia că Enescu narează despre plaiul natal, despre horele văzute în copilărie, despre lăutarii pe care i-a ascultat cu atîta fascinație. Această temă începe pe timpul trei al celei de a treia măsură, moment marcat prin accent agogic (de unde și tentația de accent metric).

Pedalele, isoanele ritmizate, heterofonii împletite cu o culoare tim-



denți, îi permite abordarea unor probleme de conținut mai subtile,

brală subtilă sînt doar cîteva procedee prin care se realizează coloritul popular.

Un alt element important este ritmul de factură „neaoș” populară, în care găsim pe prim plan ritmica specifică a unui parlando - rubato, a unei vibrații ritmice continue. Enescu e un neîntrecut maestru în a îmbrăca diferite aspecte ritmice pe un

singur nucleu tematic. Este și aici o transfigurare a „variantelor” melodiei populare, care grefată pe neconținută sa variație motivică, conferă discursului muzical acel caracter particular.



Este interesant și planul tonal - modal. Deși punctul de plecare este

tonismul creează atmosfera de „echivoc tonal” (pe pedala unei to-



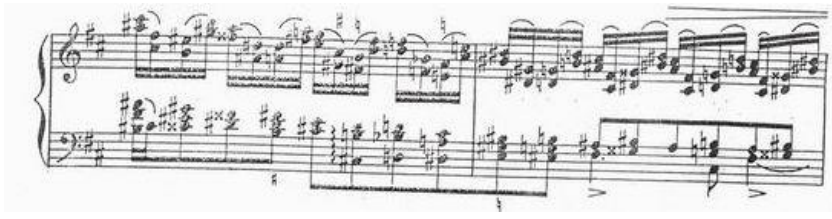
Re major, există alunecări temporale spre alte centre (*Re diez major, Re diez minor, Do diez major* ș.a.), pentru a reveni la tonalitatea inițială. Bi-

nalități se suprapune linia melodică ce gravitează în jurul altor centre tonale).



Planul tonal bogat se manifestă și prin folosirea abundentă a croma-

tismelor, atât în linia melodică, cât și în factura armonică.



Suita Re major, în particular „Toccată”, vădesc polifonismul sever al compozitorului. Trecerea de la polifonia clasică la una atât de personală, intermitentă, elastică, trecînd la he-

terofonie și monodie aduce în patrimoniul muzicii universale o soluție românească de polifonie.



Enescu adoptă principiul clasic de a face, în ultima parte o sinteză a lucrării. Iată de ce temele sînt obținute prin transfigurarea, într-o măsură mai mică sau mai mare a temelor anterior expuse. Tot în final factura pianistică prin tremoloul ce imită cîntatul specific al țambalului realizează o puternică tensiune dramatică.

Lucrarea pune probleme complexe de interpretare atât din punct de vedere al reliefării conținutului emoțional, cît și prin folosirea unor indicații expresive și a unor elemente de tehnică neobișnuite. Dar mai întîi de toate interpretarea enesciană reclamă o sensibilitate excepțională, fără de care totul riscă să se transforme într-o masă informă, plictisitoare, într-o muzică cu prea multe sunete.

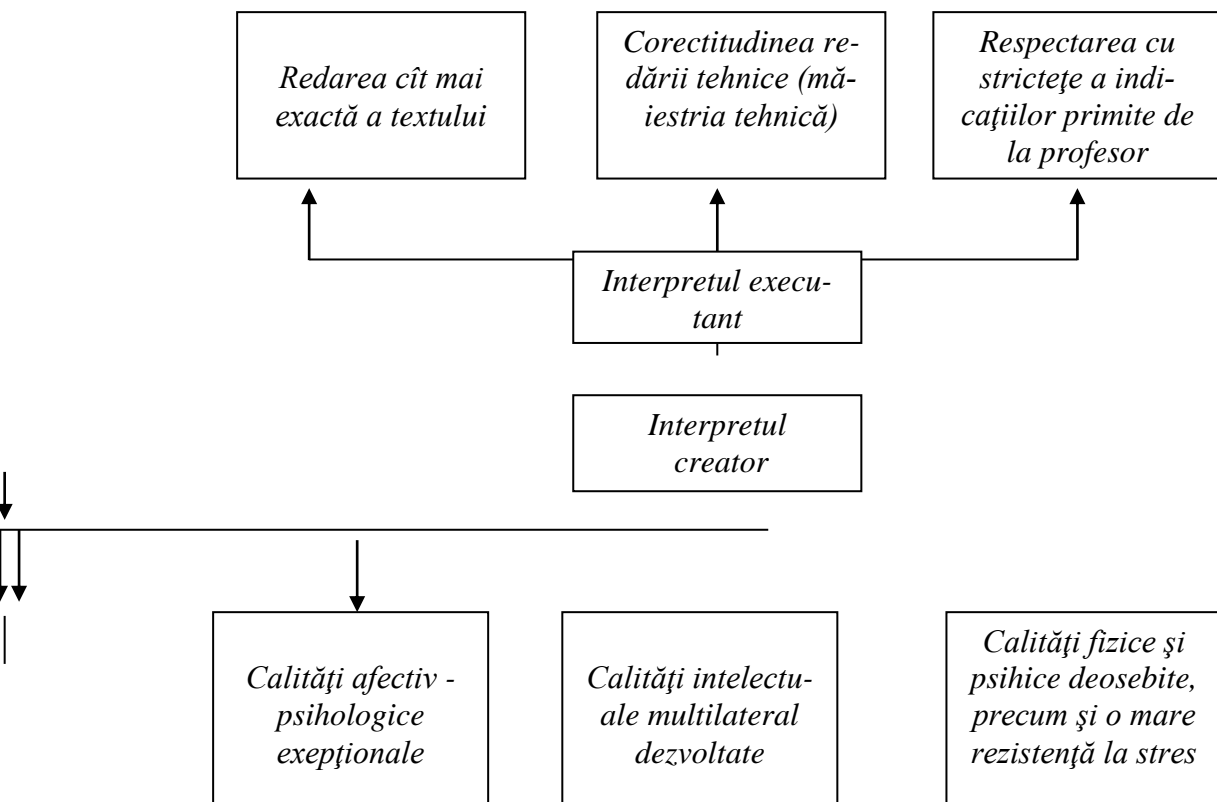
Așadar creația muzicală poate fi considerată executată, cînd rolul in-

terpretului se rezumă la acela de „tehnician”, executant supus pozițiilor compozitorului, al cărui sarcină centrală este redarea cît mai exactă a textului lucrării. Creația muzicală însă reclamă recrearea sa, caz în care textul lucrării este atât punct de pornire, cît și teren pentru creativitate.

Anume interpretul creator, adevăratul hermeneut, are aptitudinea de a vedea dincolo de muzică.

Traseul *interpret - executant - interpret - creator* este uriaș. Dacă interpretul - executant este o etapă inevitabilă în viața și activitatea viitorului artist, aspectul creator comportă coordonate diferite și îndrumare didactică diferită.

Preocupările majore ale interpretului executant ar putea fi redade, schematic, în felul următor:



E știut faptul că interacțiunea dintre arte sau interacțiunea muzicii cu alte forme ale activității sociale și culturale determină schimbări considerabile în arta muzicală, generând noi curente, noi tendințe. Spre exemplu, activitatea muzicală a lui R. Schumann, H. Berlioz, C. Debussy s-a împletit strâns cu poezia, literatura, filozofia, politica. Or e binecunoscut un episod biografic din viața lui F. Liszt, când marele muzician, realizând insuficiența mijloacelor de expresie artistică, renunță pentru o perioadă de timp la activitatea scenică, dedicându-și întregul timp și resursele studiului literaturii, tratatelor filozofice, religiei. Aceasta a contribuit, într-o măsură considerabilă, la modificarea con-

ceptului interpretativ, a expresiei instrumentale ale lui F. Liszt.

Cunoștințele multilaterale ar avea ca scop dezvoltarea și perfecționarea gândirii muzicale. La aceasta mai contribuie și unele metode comune dezvoltării unor capacități muzicale cum ar fi: analiza stilului interpretativ al marilor muzicieni - interpreți; determinarea la auz a succesiunilor armonice, compararea redacțiilor diferite ale aceleiași lucrări; găsirea intonațiilor generale și a „punctelor de reper”, în baza cărora se desfășoară gândul muzical; elaborarea diferitelor concepte interpretative (tratatarea variată a dramaturgiei lucrării).

Să încercăm să pătrundem în profunzimea mesajului sonor în una din capodoperele muzicale ale lui

Franz Liszt - „Consolare N3” în Des.

Ciclul complet este alcătuit din șase piese, compuse în 1850 (Franz Liszt avea în acea perioadă 39 de ani). *Consolarea N3*, incredibil de expresivă și poetică, a fost inspirată din *nocturnul N2, opus 27* de F. Chopin, de asemenea din *Consolările* de Sainte-Beuve (dedicate lui Victor Hugo), unul din scriitorii care va marca profund opera marelui Liszt (alături de G. Sand, A. Musset, V.

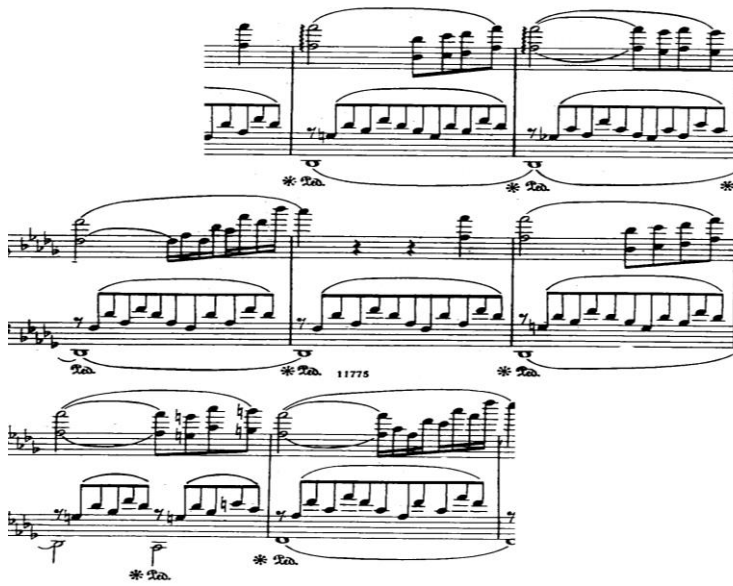
Hugo). Dificultatea, în interpretarea piesei, constă în redarea caracterului expresiv, piesele date fiind pătrunse de o atmosferă intimă și melancolică. Finețea și transparența caracterului liric mențin atmosfera caldă pe parcursul întregii lucrări. Doar cele patru propoziții conțin o lume întreagă de impresii, emoții și sentimente, o varietate de imagini muzicale, toate acestea ducând la crearea unei realități personalizate.

Această piesă poate fi interpretată și analizată asemenea unui poem literar, dar comprehensiunea ei va fi diferită la diferiți ascultători. De aceea și imaginile muzicale sesizate în piesă pot fi numeroase. Și deoarece compozitorul gândea în imagini poetice, să încercăm să decodificăm

mesajul dat, de asemenea, printr-o imagine apropiată. Una din ele poate fi asemuită cu deschiderea unei flori în zorii zilei, la început fiind tainică și timidă, pentru ca mai apoi să devină din ce în ce mai încrezută, decisivă (sub influența soarelui, a ploii etc.), procesul finit producîn-

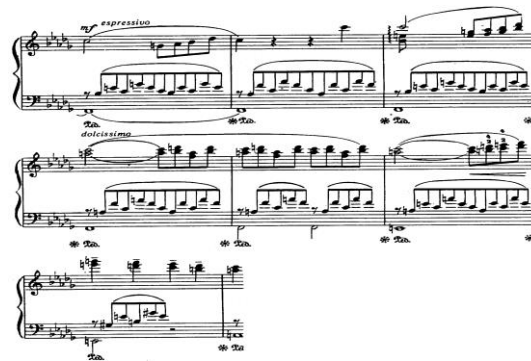
du-se odată cu venirea nopții. Una din dificultățile majore ale piesei remarcate este de a menține acompaniamentul din mâna stîngă leger, calm și regulat, reproducînd ritmul continuu al vieții (naturii). Figurile ritmice contribuie activ la redarea continuității, dezvoltării sonore, indicînd pulsul muzicii, și odată cu aceasta, cel al interpretului creativ în formarea unui organism unic. Chiar pauzele și fermatele de la începutul piesei muzicale (măsura 1-3) conțin sens lăuntric profund care cere a fi valorificat. Fiecare motiv, urmat de astfel de pauze, cheamă interpretul la interiorizarea intonațiilor asemenea unui ecou, unificînd creația compozitorului și sensibilitatea interpretului într-un singur *proces creativ*. În seria de triolette (măsurile 1-3), nici un sunet nu este evidențiat în mod deosebit, cu excepția primului sunet (*re*), pentru a marca nuanța specifică timbrului corespunzător (catifelat și chihlimbariu), creînd efectul profunzimii. Pe de altă parte, melodia din mâna dreaptă este transmisă transparent și flexibil, grație acompaniamentu-

lui, care, prin dezvoltarea permanentă, continuă gîndul muzical sensibil. Din primele sunete degetele interpretului emană energie magică și transmite un fior deosebit ascultătorilor activi. Concentrarea asupra interpretării primului sunet pregătește apariția melodiei propriu-zise (măsura 3), prima tentativă a florii de a se deschide. Acest sunet se produce la o respirație regulată. În măsurile 6 și 10 vom observa o configurare ritmică specifică alcătuită din patru șaisprezecimi pentru trioletul din mâna stîngă, ritm care inițiază întrebări. Anume în astfel de pasagii se va păstra tensiunea pentru a transmite misterul unui început, unei nașteri, unei apariții. Acest ritm revine de repetate ori, dar de cele mai dese cazuri ca ezitare, neîncredere, îndoială etc. Unele măsuri însă (de ex. în cazul măsurii 9), impun voință prin apariția lui *mi-bemol* care se transformă în *mi-becar*. Același lucru se observă și în măsura 12 pentru sunetul *re*. Pe parcursul piesei, tema se repetă fie prin note singulare, fie prin *octave* (m. 20-26) sau *terțe* (m. 30-34).



Intonația cheie (fa) menține starea spirituală de un calm pătrunzător, pe de o parte, iar, pe de alta – o stare enigmatică, exprimate prin varierea a celor 8 șaisprezecimi (m. 22, 26). În masura 28, prin intermediul unui *mf espressivo*, se

simte obscuritatea cerului urmată de picăturile șubrede ale ploii prin cele două sunete (sfârșitul măsurilor 30-33) interpretate cu gingășie asemenea picăturilor de rouă.



Ascendența registrelor sensibilizează discursul muzical intuind caracterul de *dolcissimo*. În măsura 41 sesizăm o insistență evidentă, marcată de *poco ritenuto*. Tema revine în măsura 45. În măsura 47 persistă tentația de grăbire pentru a admira o lungă succesiune de triolete. Se

poate imagina căderea picăturilor din ce în ce mai intensă, dar liniștită până la oprirea ploii. Cadența din mina stângă pare să imite ciclul naturii, a vieții, unde totul este pe viu perceput, unde fiecare moment este conceput ca irepetabil, unic în sensul său. Și în cazul dat armonia joacă

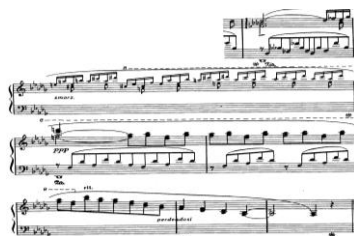
un rol important, menținând atmosfera liniștită și pașnică. Și doar mo-

dulațiile produse înviorează atmosfera generală.



Începând cu măsura a 48-57, asistăm la o renaștere a naturii odată cu octava fa-fa (arpeggiato), care va domina pînă la sfîrșit prin accelerarea procesului de înflorire în măsura 56. În sfîrșit toate petalele se deschid una după alta, fiecare fiind reprezentată de înșiruirea șaisprezecimilor și ultimul, apare în primul acord din masura 57, ceea ce dez-

văluie micile miracole ale naturii care nu produc nici un zgomot. Deschiderea florii este deplină. Dar, odată cu venirea nopții, petalele florii se închid treptat, iar în măsura 59 se produce imitarea unei voci calde la *ppp*. Ritmul încetinește odată cu amorțirea și adormirea naturii. Totul se înfățișează ca un miraj, de unde *ritenuto* și *perdendosi*.



În ce privește calitățile afectiv - emoționale, pe care ar trebui să le posede un interpret, atunci trebuie menționat că interpretările lipsite de acoperire interioară, formale și neînsuflețite sînt adesea responsabile de falsa imagine pe care și-o va crea ascultătorul despre mesajul compo-

nistic. Problema pregătirii psihologice a interpretului pentru evoluția scenică este una dintre cele mai importante în arta interpretativă. Unii explică starea scenică a interpretului ca ur-

mare a particularităților sistemului nervos și recomandă pentru autotrening procedee și exerciții împrumutate din psihologia sportivă. Astfel de recomandări însă nu sînt îndreptate spre stimularea imaginației creative, a gândirii muzicale, a creativității sau a inspirației.

Nu există soluții universale pentru înfruntarea formelor negative ale emoțiilor scenice. În alegerea procedurii trebuie ținut cont de specificul psihicului interpretului. Astfel, interpretării cărora le este dificil să se

concentreze asupra sarcinilor artistice ar trebui să cultive simțul „nerăbdării” de a interpreta. Și dacă interpretul e gata să prezinte ceva interesant, valoros, dacă știe cu fermitate cu ce scop a urcat în scenă, toate gândurile și problemele secundare devin neesențiale.

Interpreții nesiguri de propriile abilități și care au teama unor erori accidentale trebuie să știe că o frază muzicală interpretată inspirat este mult mai importantă decât erorile comise. Poți să greșești întâmplător, dar nu poți să realizezi rezultate artistice deosebite.

Interpreții care pierd interesul pentru concert trebuie să aibă grijă ca elanul creativ să apară nemijlocit înainte de interpretare. Iar interpretelor care au emoții în fața pub-

licului li se recomandă să simtă, prin autosugestie, atmosfera psihologică, emotivă, prezentă în sala de concert și să încerce să interpreteze într-o astfel de atmosferă.

În concluzie, am putea spune că anume elementul creator al interpretării ține de domeniul hermeneuticii, anume elementul creator desfășoară lumea complexă, pe care discursul muzical o deschide și o dezvoltă. De aceea, indiferent de instruirea muzicală pe care o primește elevul sau studentul, anume aspectul creator al interpretării trebuie dezvoltat, contribuind prin aceasta la altoirea dragostei pentru muzică, la cultivarea sensibilității la lumea înconjurătoare, la aprecierea criteriilor estetice ale vieții.

Referințe:

1. Bălan, George, *Sensurile muzicii*, București: Editura Tineretului, 1962.
2. Bălan, George, *George Enescu*, București: Editura Jgenverlag, 1964.
3. Bughic, Dumitru, *Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană*, București, 1982.
4. Druță, Florin, *Dialectică și hermeneutică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1990.
5. Ghidrimic, Ovidiu, *Hermeneutica literară românească*, Scrisul românesc, Craiova, 1994.
6. Moș, Diana, *Introducere în hermeneutica discursului muzical*, //Muzica, nr.2, 2002.
7. Teacă, Larisa, *Hermeneutica literară – o modalitate de cunoaștere și de formare a personalității* //Didactica Pro..., nr.1, 2002.
8. Țăranu, Corne, *Enescu în conștiința prezentului*, Ed. Pentru Literatura, 1969.

4 iulie, 2006

Recenzent: **Ion Gagim**,
doctor habilitat în pedagogie,
profesor universitar