

## CONCEPTUL MODERN DE INTERPRETARE. INTERPRETARE ÎN ARTA MUZICALĂ

ALEXANDRU BOBOC  
Academia Română

**The Modern Concept of Interpretation. Interpretation in Musical Art.** The article begins with a short presentation of the modern concept of interpretation. Then, the author applies the concept of interpretation to describe the meaning of the musical interpretation.

**Keywords:** work of art; hermeneutics; Gadamer; Deutung; composition

1. „Interpretation” (lat.) ca exegeză, explicitarea unui text (sacru, juridic, literar ș.a), a unei gândiri greu de descifrat, în principal a sensului tănuit al unor scrieri, a devenit treptat conceptul central al unei teorii a interpretării, realizată cu o metodă specifică – Hermeneutica (în unitate cu semantica și cu logica în înțelegerea lor modernă semiotică), al cărei exercițiu presupune: a) *exegeză* (explicitare, explicare – arta de a explicita, exegetica); b) *semnificare* (*Deutung*, indicarea, dezvăluirea a ceea ce este ascuns în fenomene istorice și culturale); c) *comprehensiune* (*Verstehen*, rezultată din unirea dintre trăire și expresie, prezentarea fenomenelor, expresie a unei stări de fapt, operă de literatură și artă).

Toate acestea acționează asupra limbajului diferitelor forme ale creației, acțiunii și cunoașterii în modalitatea unui metalimbaj, menit să cuprindă fenomenul aflat în cercetare într-o *comprehensiune* prin anumite reguli (reguli de corespondență; reguli de interpretare sau semantice; reguli de referință), funcționând însă prin ceea ce am putea numi principiul hermeneutic (care este cât se poate de tolerant): „E de ajuns să spunem că *se înțelege altfel*, dacă în genere se înțelege” (H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 4. Aufl., Tübingen, J.C.B. Mohr, 1975, p. 280: „Es genügt zu sagen, dass man *anders versteht*, wenn man überhaupt versteht”).

2. Pentru aceasta, limbajul (de fapt, limbajele diferitelor domenii) trebuie pus în acțiune într-un discurs, într-un context de comunicare: „discursul este limbajul pus în acțiune într-un proces istoric care face din enunț un eveniment” (Em. Benveniste, *Problèmes de la linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 242: „le discours est «le langage mis en action» dans un processus historique qui fait de l'énoncé un événement”).

Pe acest fond, putem spune că o operă de artă este mai întâi „punerea limbajului ei într-un discurs” care, în context (în comunicare), devine eveniment (spectacol), cu multe posibilități de interpretare și, bineînțeles, comprehensiune. Arta în genere, arta modernă în special, este „un limbaj cu mai multe posibilități de înțelegere. La fiecare abordare a lui află ceva nou... este un limbaj care necesită o interpretare” (W. Biemel, *Expunere și Interpretare*, traducerea scrierii *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, București, Editura Univers, 1987, p. 294).

De aici și ideea de bază a unei teorii moderne a interpretării: înțelegerea limbajului artei presupune abordarea lui în cadrul concepției moderne semiotice despre limbă și limbaj, dar în coordonatele filosofiei culturii: limbajul ca „formă simbolică” (Cassirer) în unitatea formelor de bază ale culturii (limbaj, mit, artă, religie, știință, filosofie, tehnică) ca limbaj prin care vine în prezență opera de artă, definită ca: „produsul finalizat și înzestrat cu valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a ființei lui” (T. Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, în: *Opere*, 7, București, Editura Minerva, 1978, p. 514), mai îndeaproape: ca obiectivare, „adică proiectarea unui obiect spiritual în planul obiectelor”, prin care „un conținut spiritual nu se poate menține decât în măsura în care el a fost făcut captiv al unei materii sensibile reale”, dar care are nevoie „continuu de acțiunea reciprocă a spiritului viu – a celui personal ca și a celui obiectiv” (N. Hartmann, *Estetica*, București, Editura Univers, 1974, p. 95).

„Înțelegerea operei de artă (prin actul hermeneutic) este condiționată de abordarea ei ontologică: opera de artă ca fapt de cultură (într-un stil determinat și sub semnul valorii), prin co-prezența a două planuri: *Vordergrund* (planul din față) și *Hintergrund* (planul din spate): „ceea ce face să apară trebuie să fie real, ceea ce apare nu poate fi real, întrucât constă numai în această apariție a sa” – este „raportul de apariție” (N. Hartmann, *op. cit.*, p. 31–32: „ceea ce se ascunde cu adevărat în principiul «expresiei»”, dar „nu trebuie să fie nici apariția unei «idei», nici a vieții, nici a unui sens”, ci „modul de apariție în el însuși”, în care „va trebui căutată caracteristica obiectului frumos”), în care există opera de artă, ceea ce permite formula: o „lume” în „diferența ontologică” (diferența între „ființă” și „fiind” (*Seiendes*), dintre „ființă” și „ființa fiindului”, o diferență, greu de conceptualizat, în înțelegerea oricărui domeniu teoretic, o diferență în gândirea în relaționare). Aceasta ca rezultat al interpretării prin diferența dintre limbajul operei și metalimbajul interpretării: aici „punerea în acțiune” aparține interpretului, care remodelează, în context de comunicare, o anumită operă de artă, dovedind astfel co-participant la „realizarea” operei (spectacol, concert), astfel încât raportul se prezintă cu mai mulți termeni: creator, creație, execuție, interpretare.

3. Cele spuse mai sus sunt valabile, bineînțeles, și pentru înțelegerea operei muzicale, a limbajului și gândirii muzicale. Prin analogie, putem urmări fenomenul muzical după regula: „discursul ca limbaj pus în acțiune”, ceea ce face din enunțurile lui un eveniment. „Muzica, anume, o «bucată», o compoziție, o «mișcare», – nu este deloc singura sonoritate sensibil-perceptibilă, ci totdeauna se găsește ceva

dincolo de aceasta, «ceva muzical perceptibil» care necesită o cu totul altă sinteză din partea conștiinței percepătoare, decât aceea pe care o poate efectua pură auzire acustică. Acest altceva este un întreg mai mare și constituie planul din spate, care nu mai are caracter sensibil” (N. Hartmann, *Estetica*, p. 131).

Ceea ce devine mai clar în audierea muzicală, care „cu toată separarea ei în stadiile temporale este sesizată ca o co-existență – e adevărat, nu ca ceva simultan în sens temporal, totuși ca un ansamblu solidar, ca unitate... Numai că unitatea nu poate fi produsă pe planul auzului sensibil, ci numai în realizarea unei sinteze, care trebuie să se înfăptuiască abia pe planul audierii muzicale... în genere, abia în realizarea aceasta constă audierea muzicală în opoziție cu auzul sensibil. Căci nu sunetul momentan, ci abia întregul, în unitatea succesiunii sale, constituie alcătuirea muzicală sonoră a mișcării și numai pe baza acestui întreg, detaliul cuprins într-însul – ansamblul perceptibil auzului – își dobândește sensul” (*Ibidem*, p. 132).

Unitatea muzicală a operei sonore „are într-adevăr ea însăși caracterul unei sinteze. Aceasta înseamnă că ea este «compoziție» (*compositio* este simpla traducere a cuvântului *synthesis*). O atare unitate nu poate fi sensibil auzită. În această măsură, ea este în mod veritabil apariție, și anume o apariție mijlocită de audierea sensibilă. Ea aparține deci planului de spate al operei sonore. Luând însă lucrurile pe latura obiectivă, ea este unitatea sintetică în care sunetul respectiv stins, pe care sensibil nu-l mai auzim, este reținut și alcătuieste astfel, ca ceva încă prezent, un element esențial al întregului ce se edifică succesiv în audierea muzicală... Sinteza trebuie săvârșită de însuși cel care audiază. În măsura aceasta, el este re-creator și este el însuși activ componistic” (*Ibidem*, p. 133).

În audierea muzicală, „noi trăim înălțarea edificiului... Auzim așadar mai mult decât se poate sensibil auzi, auzim un edificiu sonor de altă ordine de mărime, care este cu neputință de auzit acustic laolaltă. Această altă alcătuire este adevărata operă sonoră, *compoziția*, «mișcarea», fuga, sonata. Și această altă alcătuire constituie «planul muzical de fond». Bineînțeles, numai cel muzical; căci de întregul plan de fond al muzicii mai țin și alte momente...” (*Ibidem*, p. 134–135).

Dar (așa cum am spus mai sus), opera muzicală scrisă are nevoie de o „artă de ordinul al doilea, care singură face ca muzica, odată compusă și scrisă, să fie perceptibilă”, căci „adevărata muzică se naște obiectiv abia cu arta secundară a muzicantului” (*Ibidem*, p. 136, 137), care nu este însă un simplu reproducător, întrucât execuția de către el a unei piese muzicale e precedată de o „lectură” (hermeneutică) și însoțită astfel de o „înțelegere altfel”, ceea ce și explică și posibilitatea a mai multe și diverse interpretări.

Dar și în execuție, „ceea ce este cu adevărat muzical în muzică rămâne *apariție*”, deoarece „nu atrage întregul plan de spate al muzicii... ci „numai prima pătură, cea mai apropiată de planul din spate, cea auditiv-perceptibilă a tonurilor și a armoniilor... numai ea este în genere realizabilă acustic... tot restul rămâne *ireal*, ca și mai înainte și trebuie să se nască în conștiința celui care ascultă” (*Ibidem*, p. 139).

Execuția rămâne „pe planul apariției”, cu toată gravitatea conținutului care apare într-însa „cu putere irezistibilă... Raportul păturilor cu apariția lor de *real* și *ireal* este păstrat” (*Ibidem*, p. 140).

4. De ce așa? Care este taina acestei situații? Să pornim de la rezultatul unui proces de creație specific, care se petrece în gândirea muzicală (mai exact, în unitatea dintre aceasta și limbajul în care vine – căci „limba este organul formator al gândului”, cum spunea W. von Humboldt (*Einleitung zum Kawi-Werk*, Schriften zur Sprache, Reclam, 1973, p. 45)), a compozitorului, care instituie (prin calitățile sale) ceva nou în suita acestui gen de creație sub semnul valorii, dându-i expresie în *compoziție* (*compositio* este traducere a cuvântului *synthesis*), o „unitate ce nu poate fi sensibil auzită”, în această măsură, ea este în mod veritabil „apariție”, o apariție mijlocită de audierea sensibilă: ea aparține planului din spate al operei sonore, plan extrem de complex: „Întregul unei mișcări, care apare, nu este dat ca atare simțurilor, el este ceva *acustic-ireal*, care nu este realizat nici în execuția sonoră... Succesiunea sensibilă a sunetelor mijlocește apariția lui, deși în bazele ei, ea nu se poate fixa” (N. Hartmann, *op. cit.*, p. 135).

Cumva straniu este faptul „că planul din față și planul din spate sunt în muzică asemănătoare unul cu altul, și după felul lor sunt mai apropiate, și de aceea dualitatea lor a și fost în muzică neînțeleasă mai mult decât oriunde” (*Ibidem*). Altfel spus, în muzică avem o stratificare dublă a obiectelor, o dualitate și o opoziție a modurilor de ființare: apariție în materia sensibilă și transparență a primului plan modelat; prezența subiectului receptor, pentru care poate apărea întregul, atunci când el îndeplinește condițiile audierii muzicale.

Unitatea și opoziția planurilor este prezentă și în „arta de ordinul al doilea”, singura care face ca muzica, odată compusă și scrisă, să fie sonor-perceptibilă. Cel care execută are nevoie de o formație specializată în acest domeniu și de foarte mult exercițiu pentru a realiza interpretarea bucății muzicale conform partiturii. Cu aceasta, arta „muzicantului reproducător” ajunge să fie o necesitate estetică, „realizarea” de către acesta fiind într-atât de bine înțeleasă încât, de fapt, „fiecare o desemnează prin cuvântul *muzică* numai pe ea, în timp ce negrul pe alb al notelor scrise trece numai mijlocitor auxiliar” (*Ibidem*, p. 137).

Așadar, în execuție, muzica devine dependentă de măiestria muzicantului, „realizarea” nu mai este opera compozitorului, ci a muzicantului executant, care are „mână liberă” în modelarea prin execuție devenind, într-un fel, asociat al compozitorului, nu doar „artist reproducător”, ci productiv-creator.

5. Situația este complexă, implică dependență și independență, co-prezență a celor două planuri cu limbaje diferite: limbajul compoziției (expresia unei instituirii valorice) și limbajul interpretării (de fapt, metalimbajul), prin care opera muzicală devine alta cu fiecare re-producere (care nu este simplă redare) interpretativă, prin care identitatea operei muzicale este, în anumite limite, părăsită, „este despăcată în

diversitatea calitativă a interpretărilor” (N. Hartmann), ceea ce implică acțiunea principiului hermeneutic atât de tolerant: „E de ajuns să spunem că *se înțelege altfel*, dacă în genere se înțelege”.

Totuși, reținem că, dincolo de „realizarea” prin interpretare-execuție „rămâne neclintită în picioare compoziția scrisă în semiconcrețiunea ei, în fiecare clipă „obiect al unei împliniri posibile”. În alți termeni, interpretarea este ea însăși o artă și, poate nu întâmplător, Schleiermacher considera hermeneutica „o artă a comprehensiunii” (*Kunst des Verstehens*).

Un orizont al necuprinderii este mereu activ aici, de unde și așteptările prezenței a mereu alte „lumi sonore”, „lumi posibile” ca „lumi” ale interpretării. Aceasta pare a fi soluția enigmei: cum poate ajunge modelarea a ceva sensibil în „planul din față” să fie purtătoare a unui conținut care are un cu totul alt mod de ființare, și nu este dat decât „pentru” o conștiință? Acest conținut spiritual nu este ceva „în sine”, ci numai „pentru noi”, cei care îl sesizăm. El este „pus” de „spiritul producător” în operă pentru un „spirit viu” care îl sesizează.

Unitatea celor două planuri în unitatea muzicală a operei sonore, sinteza, compoziția, unitate care „nu poate fi sensibil auzită”, s-ar putea explica și înțelege (hermeneutic) printr-un apel la „principiul identității indiscernibililor” (*indiscernibilia*, lat.), formulat de Leibniz (*Nouveaux Essais*, II, 27, 1.3; *Monadologie*, 9), menit să corijeze, într-o anumită măsură, principiul continuității („în univers totul se află în legătură, astfel încât totdeauna prezentul ascunde în sine viitorul”), care conduce la principiul de ordine, un principiu de uniformitate: „identitatis indiscernibilium” ne poate ajuta să clasăm diferențele după ordine și mărime, ordinea fiind totdeauna termen de enumerare și principiu de organizare a enumerării; *indiscernibilitatea* este o relație de asemănare completă (după conținut, identitate), dar nu este o identitate numerică, ci o diversitate (după conținut a indiscernibililor), ceea ce permite o considerare a identității a două obiecte prin disociere în funcție de proprietățile lor, astfel încât nu constituie un obiect, ceea ce nu exclude faptul ca un același obiect să fie denotat de nume diferite.

6. Așadar, diferența internă bazată pe o determinare lăuntrică esențială, ceea ce ar putea conveni analizelor de mai sus, în care cele două planuri – *Vordergrund* și *Hintergrund* – distingibile din punctul de vedere al „raportului de apariție”, în care opera de artă *este* în sine și este în prezență (*există*) totodată. Căci întregul unei compoziții (*unitatea*) rămâne chiar și în execuția muzicală un *ireal*, iar „sinteza audierii laolaltă într-o unitate o realizează, pentru ascultător, interpretul; este adevărat, niciodată complet, ci ajutându-ne să ne apropiem de această unitate. Interpretarea are ca rezultat „lumi sonore”, lumi ale interpretării care devin „reale” (în artă) prin forța ficțiunii creatoare, în așa fel că prin opera de artă se înscrie o nouă ordine, mai exact „lumea” în altă ordine, estetică.

În limbajul interpretării, această *lume* capătă, pe lângă forma ei ca instituire valorică, sens și semnificație: ca „obiect semnat”, ceea ce clarifică, credem, și controversata dezbatere asupra „asemantității muzicii”, aici fiind vorba de o

neînțelegere a ceea ce înseamnă referent, sau mai clar, a deosebirii dintre referent, „obiect semnificat” și obiect ca atare (lingvistico-logic), întrucât referentul nu este lucrul, ci ceea ce noi numim „lucru”, adică nu este extralingvistic, ci este dat prin limbajul (metalimbajul) interpretului și primit în limbajul receptorului. Așa cum s-a spus cândva (puțin hazliu, U. Eco) „pisica nu e referent, ci referent e ceea ce noi numim pisică”. Artă nu semnifică în lumea lucrurilor, ci în „lumea” (ctitorită parțial și prin analogie) artei! Armonia sferelor, de care vorbeau pitagoreicii, nu o poate auzi urechea umană, dar intelectul omului o poate înțelege!

Textul de bază al conferinței ținută la Universitatea Națională de Muzică București, în ziua de 19 martie 2019.