

Doina GRIGORE

## Noțiunea de „text”, între lingvistică și fenomenul sonor

### I.1. Semn, semnificație, referință

Triada operă muzicală -> semnificație -> referent constituie **semnul muzical**, iar cu studiul muzicii ca sistem specific de semne se ocupă semiotica sau semiologia muzicală. În cadrul acesteia se definesc trei domenii principale de investigație:

- **pragmatica muzicală** care reflectă raportul dintre semne și cei care le utilizează în vederea comunicării anumitor semnificații;
- **semantica muzicală** care studiază relația dintre complexe sonore (operele muzicale) și referențele lor specific muzicale;
- **sintaxa muzicală**, gramatica ce are drept studiu relația dintre semne în plan sonor.

Orice text corect întocmit încheie opera muzicală la nivelul limbajului, stabilind gramatica procesul de formare al acesteia în timp. Textul muzical se prezintă ca un complex de simboluri de tip convențional, între semnat și semnificat stabilindu-se un raport mai mult sau mai puțin precis.

*„Sensul muzicii [...] se împlinește în timp, este iminent o funcție de timp. Nu există sens muzical în afara timpului. Există poate simboluri de sens muzical în afara timpului, precum - prin analogie - avem simboluri pentru mișcare și viteză”<sup>1</sup>.*

Determinarea social istorică a muzicii se exprimă la nivelul limbajului muzical, prin caracterul preponderent al dimensiunii pragmatice a limbajului muzical în raport cu dimensiunea sa sintactică și semantică. Așadar, dimensiunea principală a semnelor muzicale nu este reprezentată nici de sintaxă – ansamblul virtuților estetice intrinsece ale materialului sonor, nici de semantică, ci de pragmatica muzicală, de modul concret istoric în care umanitatea comunică anumite semnificații, transformând în permanență structurile simbolice deja existente.

Operele muzicale se prezintă ca semne ce se deschid spre o realitate diferită ca natură de fenomenul sonor propriu-zis. Această realitate are un statut ontologic aparte, aproape imposibil de exprimat altfel decât prin muzică și este reprezentată de ansamblul stărilor psiho-fiziologice comunicate în timpul desfășurării fluxului sonor, deci de **referențul** muzical.

<sup>1</sup> Brînduș, N. – *Interferențe*, p. 63.

„Nu ne putem pune deci, problema analizei estetice a muzicii înainte de a lămuri problema semnificației muzicale, problema semantică a muzicii, ca fenomen total, a celei semnificații pe care textul o comunică [...] în calitate de semnificant.”<sup>1</sup>

Care este rolul și contribuția personală a interpretului? Care este gradul lui de autonomie artistică? Acestea sunt numai o parte a întrebărilor care apar și de al căror răspuns depinde definirea proceselor mentale pe care este chemat să le parcurgă un interpret. Trebuie însă să afirmăm că interpretarea muzicală nu poate fi o simplă transpunere a datelor partiturii, datorită faptului că simpla notație grafică nu cuprinde toată informația necesară, ci doar anumite date esențiale.

„[...] partitura nu este echivalentă cu semnificantul muzical, este doar o formă - grafică, oferind spre interpretare doar aspectele exterioare ale conținutului muzical”.<sup>2</sup>

Remarcăm faptul că în actul de comunicare muzicală important apare atât **ceea ce** comunică muzica, dar și **modul în care** aceasta comunică, fenomen ce poate fi asociat în lingvistică cu deosebirea între „**ceea ce** se spune” și „**faptul de a spune**” – între **enunț** și **enunțare**.

Ferdinand de Saussure, în celebrul său *Curs de lingvistică generală*, definește limba ca un sistem de semne ce se raportează la relațiile întreținute cu celelalte semne ale sistemului. Saussure a renunțat la termenul *cuvânt*, înlocuindu-l cu cel de *semn*, pentru că în concepția sa, ceea ce definește unitățile limbii ține de un alt model al semnificației decât cel implicat în utilizarea termenului *cuvânt*. Saussure se opune tezei conform căreia limba ar fi o listă de termeni ce semnifică tot atâtea lucruri, considerând că acest mod de a vedea lucrurile omite relevarea naturii fonice sau psihice a cuvântului.

„[...] pentru el, **semnul lingvistic unește nu un cuvânt cu un lucru, ci un concept cu o imagine acustică**.”<sup>3</sup>

La un nivel superior de organizare, enunțul apare ca echivalent a ceea ce numim curent **frază**, reprezentând elemente ale limbii, organizate într-un înțeles determinat de regulile **sintactice** care stabilesc relațiile dintre ele în vederea realizării unui **sens obiectiv, cultural acceptat** - *Sinn*, diferit de **înțeles** – *Bedeutung*.

Este necesar să lămurim distincția introdusă de G. Frege (*Sinn und Bedeutung*, 1892), între termenii de *Sens* față de *Înțeles*. Și în cazul acestor termeni, ca în cazul tuturor științelor spiritului, întâlnim o mare diversitate de traduceri terminologice. Înșiși acești termeni cunosc o serie largă de semnificări, mergând până la identificarea lor reciprocă. Ne vom limita la accepția originală a lui Frege, pe care o vom defini în liniile generale: față de *Semn* (nume, semnificant saussurian), el denumescă cu termenul **Sinn** – **sens**, conceptul reprezentat (semnificația saussuriană), în timp ce **Bedeutung** – **înțeles**, se referă la referința în sine.

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Moș, D. – *Pragmatica muzicală*, în *Muzica*, nr. 3, 2005, p. 21.

<sup>3</sup> Reboul, A. Și Moeschler, J – *Pragmatica azi*, p. 142.

Enunțul, ca realizare particulară a unei fraze, „*este destinat enunțării, actul însuși al emiterii, realizării frazei cu scopul de a obține un efect asupra destinatarului comunicării.*”<sup>1</sup> Deosebirea între frază și enunț este dată de diferența dintre ceea ce se spune (semnificația lingvistică a frazei) și ceea ce se transmite (interpretarea enunțului). Pentru aceeași frază putem găsi enunțuri diferite a căror interpretare nu trebuie să fie neapărat similară.

Distincția dintre enunț și enunțare a îmbogățit științele limbajului, adăugându-le pragmatica. Fiind un studiu al modalităților de enunțare, aceasta adaugă un al treilea capitol componentelor semantice și sintactice ale producerii sensului. Astfel, dacă enunțul traduce faptele sau descrie o stare a lumii, enunțarea constituie în sine un fapt și astfel adăugă lumii o stare.

Materialul muzical în ansamblul și modul lui de organizare este cauza necesară unei denotații anume. Elementele vocale non-verbale – timbru, înălțime, durată, intonație, variații de intensitate sonoră, elemente de agogică, pauze semnificative – sunt parametri ce caracterizează limbajul muzical. Universul sonor se prezintă în mare măsură ca o sublimare a exprimării verbale, o ipostază a vorbirii ce nu mai reține decât componenta ei paralingvistică.

„[...] *distingem în discursul sonor o comunicare extraverbală, mai puțin explicită decât cea comună, dar nu mai puțin riguroasă, mai indistinctă ca trimitere în aria concretului, dar mai esențializată, mai puțin elocventă, dar mai evocatoare [...] și mai implicativă pentru subiectivitatea receptorului.*”<sup>2</sup>

Profesorul Dinu Ciocan vede o triplă diferențiere a obiectivelor unor cercetări muzicologice contemporane privind structura și mecanismul de funcționare a universului sonor.

\* **nivelul ontologiei muzicale** – studiul statului existențial al acelor stări ale realității (lumii) specific muzicii, precum și al relațiilor dintre aceste stări și „situs-ul” ontologic propriu tuturor celorlalte arte sau științe. Acest nivel va determina:

\* **nivelul gnoseologiei muzicale** – studiul modalității specifice de cunoaștere prin muzică a acelor stări ale realității cognoscibile muzical și valoarea acestei cunoașteri. Acest nivel va determina la rândul său:

\* **nivelul limbajului muzical** – studiul muzicii ca modalitate specifică de semnificare și comunicare a cunoașterii realizate prin muzică.

„*A realiza referentul unei opere muzicale va însemna [...] mai întâi intuirea — la nivelul sensibilității muzicale - a trăsăturilor individuale ale acelor stări ale realității specific muzicale la care respectiva operă se referă (trimite), urmată apoi de înțelegerea, la nivelul inteligenței muzicale - a trăsăturilor generale ale acestei stări.*”<sup>3</sup>

În concepția lui C. W. Morris (*Foundation of the Theory of Signs*), semiotica ar conține trei domenii principale:

\* **Sintaxa** – ce guvernează organizarea semnelor în unități logice corecte

<sup>1</sup> *Dicționarul de Științe ale Limbii*, p. 196.

<sup>2</sup> Iorgulescu, A. – *Timpu și comunicarea muzicală*, p. 40.

<sup>3</sup> Ciocan, D. și Rădulescu, A. – *Probleme de semiotică muzicală*, în *Studii de muzicologie*, vol. XXI, 1989.

\* **Semantica** – reprezentând modul de interpretare al semnelor, relația acestora cu lumea, realitatea (relația semnificant – semnificat), denotația și conotațiile posibile

\* **Pragmatica** – utilizarea semnelor în vederea efectuării relației acestora cu interlocutorii (emitenți și mai ales receptori în cadrul actului de vorbire).<sup>1</sup>

În domeniul lingvistic, enunțarea adaugă unui enunț corect (din punct de vedere sintactic și semantic) o stare, o determinare suplimentară care poate fi și afectivă. O altă diferență fundamentală dintre enunț și enunțare vizează faptul că sistemul de semne codificate simbolic (reprezentat de enunț) poate funcționa și cu decalaj în timp, între scriere și citire, în timp ce enunțarea este un eveniment non-decalabil, un act realizat întotdeauna în direct.

„Enunțul creează o distanță și introduce un raport (adecvat sau nu) între semn și realitatea pe care o descrie, în timp ce enunțarea nu este separată de ea însăși: pură manifestare a unei atitudini sau a unui fapt, ea constituie un eveniment sau o stare.”<sup>2</sup>

Roger T. Bell, în *Teoria și practica traducerii*, afirmă faptul că sensul semantic depinde în mod real de context.

Același autor punctează cele trei niveluri de abstractizare ale contextului:

\* *situația concretă a enunțării*

\* contextul enunțării

\* *universul discursului*<sup>3</sup>

**Situația concretă a enunțării** se referă la realitatea „pură” a acesteia. Ea este unică, nerepetabilă, fiind constituită din suma circumstanțelor externe existente în momentul emiterii enunțului. Această situație trebuie luată în calcul de către interpretul muzical, fiind factorul ce determină în mare măsură calitatea interpretării. Aspectele legate de mediul în care se desfășoară actul interpretativ sunt de asemenea extrem de importante (menționăm aici acustica sălii, amplasarea interpretului în spațiul în care se desfășoară actul artistic, calitatea instrumentului pe care se realizează interpretarea). Factorul psihic reprezintă un alt element ce va influența în mod decisiv actul interpretativ. Astfel, dispoziția de moment a interpretului, poate fi hotărâtoare. Emoțiile „neconstructive” pot denatura performanța, simpla prezență a publicului reprezentând un factor de stres major pentru unii interpreți (în special cei neexperimentați).

**Contextul enunțării** se află la un nivel mai înalt de abstractizare decât situația de enunțare. Dacă în situația concretă a enunțării, detaliile afective erau importante, în cazul contextului, aceste detalii sunt implicite, având în vedere faptul că există într-un anumit grad o cunoaștere comună a participanților în actul comunicării.

„Noțiunea metalingvistică de „context” echivalează cu sistemul de referințe nedezvăluite ori neconștientizate, sau explicite (manifestate prin aserțiuni ori

<sup>1</sup> Morris, C. W. – *Foundation of the Theory of Signs*, pp. 78-91.

<sup>2</sup> Bougnoux, D. – *Introducere în științele comunicării*, p. 57.

<sup>3</sup> Bell, R. T. – *Teoria și practica traducerii*, p. 126.

indicații specifice) de care cititorul se servește spre a construi sensul ori/și a evalua opera (textul)."<sup>1</sup>

Contextul determină configurarea textului. Astfel, convențiile socioculturale, suprapuse convențiilor codului conturează în mod decisiv actul comunicațional.

Înțelegerea valorii contextului reprezintă un element de maximă importanță pentru interpret. El trebuie să creeze contextul adecvat operei interpretate, având nevoie de informații ce transcend sfera problemelor strict muzicale. Categoria „cunoștințelor” și „informațiilor” ar trebui să includă atât discipline intrinseci muzicii - stilistică muzicală, armonie, contrapunct, cât și domenii precum filozofia, estetica, lingvistica, antropologia, domenii aparent netangențiale fenomenului muzical, dar esențiale în vederea atribuirii unui anume **sens**, într-un cadru socio-cultural existent.

**Universul discursului** reprezintă nivelul cu cel mai înalt grad de abstractizare și generalizare, incluzând toate informațiile ce pot fi furnizate cu privire la un anumit subiect. Universul discursului este specific unei anumite culturi și condiționează posibilitatea procesului de comunicare între participanții comunicării. În limbaj muzical, totalitatea trăirilor, emoțiilor, sentimentelor comunicate într-un anumit cadru cultural determinat creează propriul univers de discurs, deci **referentul muzical**.

P. Watzlawick și Don D. Jackson (Institute of Mental Research) au fost psihiatrii ce au întreprins cercetări originale în vederea cunoașterii în adâncime a mecanismelor proceselor de comunicare. Ei au reușit câteva principii importante ale comunicării interumane, principii denumite – *axiome ale comunicării*.<sup>2</sup>

Axioma IV a Școlii de la Palo Alto arată ca ființele umane folosesc două moduri de comunicare: *digitală și analogică*.

„*Termenii provin din cibernetică, unde un sistem este considerat digital atunci când operează cu o logică binară (de tipul „totul sau nimic”) și analogic în cazul utilizării unei logici cu o infinitate continuă de valori.*”<sup>3</sup>

Cele două tipuri nu sunt paralele exclusive sau complementare, ci coexistă și se completează ca mod de transmitere. Aspectul de conținut al comunicării are transmitere digitală, în timp ce aspectul de relație are transmitere analogică. Limbajul digital are o sintaxă logică, dar nu are o semantică adecvată pentru stabilirea relației. Limbajul analogic are semantică, dar nu are o sintaxă adaptată pentru definirea naturii ne-echivoce a relației. Comunicarea digitală folosește un limbaj simbolic prin semne arbitrar, convenționale, cum ar fi cifrele. Este limbajul rațiunii, al explicației dar și al textului scris, având un caracter logic, analitic definițional. Prin opoziție, comunicarea analogică reprezintă un mod de percepere totalizant, prin imagini, prin relații de similitudine, prin intuiție. Ea are rolul fundamentului în aspectul de „relație” a comunicării.

Putem separa cele două accepțiuni curente ale noțiunii de interpret: interpretul muzical, ca atare, respectiv artistul, cu gândire preponderent analogică,

<sup>1</sup> Cornea, P. – *Introducere în teoria lecturii*, p. 94.

<sup>2</sup> Watzlawick, P., Bravin, J. Și Jackson, D. – *Une logique de la communication*, pp. 45-69.

<sup>3</sup> Dinu, M. – *Comunicarea*, p. 103.

implicată într-un proces temporal de prezentare a operei (enunțare) și interpretul critic, ce re-evaluează, cu o gândire de tip digital, punând opera în cadrul spațial al analizei. Interpretarea în a doua accepție (a unui critic, a unui juriu sau a publicului) sau, mai corect spus re-interpretarea este un proces de reevaluare prin comparare, deci prin producere de enunțuri situate în plan referențial, suportând doar coincidența terminologică cu procesul ilocuționar ce definește interpretarea muzicală în sine.

Desigur, concomitent cu desfășurarea activității sale, interpretul își dezvoltă și anumite mecanisme de feed-back prin care își evaluează performanța – așa numitul auz de control –, o mare parte a strategiilor pedagogice fiind centrate tocmai pe crearea, dezvoltarea și optimizarea acestei calități. În această ipostază, granițele dintre cele două accepțiuni se estompează, interpretul devenind și propriul judecător ce apreciază abaterile de la conformitatea cu enunțul sau de la proiectul original propriu.

## I.2. Pragmatica – știință a comunicării

Dacă la baza comunicării se află un proces de simbioză de ordin logic, latura dinamică a acestui proces poartă denumirea de pragmatică.

*„Termenul «pragmatică» s-a impus datorită lui C. W. Morris. [...] Morris a gândit pragmatica drept o parte constitutivă a unei științe care nu avea ca obiect de studiu doar limbajele naturale, ci orice sistem de semne, orice limbaj. Noua disciplină a fost numită de Morris «semiotică».”<sup>1</sup>*

În acest cadru, în structura oricărui act de vorbire se deosebesc trei tipuri de componente:

- \* un act **locuționar** – emiterea enunțului
- \* un act **ilocuționar** – intenția comunicativă
- \* un act **perlocuționar** – efectul asupra receptorului

Dacă prima componentă reprezintă însuși conținutul comunicării, iar cea din urmă este exterioră enunțului propriu-zis, și în muzică ține mai mult de problematica receptării, actul ilocuționar, se identifică în fapt cu conceptul de act de vorbire. El asociază conținutului o caracteristică specifică, determinată de intențiile comunicative ale emițătorului, dependentă și de contextul comunicării. Deosebit de important apare faptul că această însușire se ivește și acționează numai în actul de vorbire, în enunțarea către un interlocutor, în muzică realizându-se numai în actul interpretativ.

Reamintind caracterul primar al enunțării față de caracterul secundar ale enunțului, observăm coincidența unor relații între elementele comunicării, văzute din puncte de vedere diferite, ceea ce nu poate decât să confirme validitatea lor în orice sistem. Astfel, actul enunțării ca act psihologic primar, act dinamic prin excelență este dotat cu forță ilocuționară și efect perlocuționar, ceea ce nu posedă enunțul ca atare, psihologic secundar, logic-argumentativ, **decalat**.

<sup>1</sup> Ionescu, E. – *Manual de lingvistică*, p. 220.

Dacă vom înlocui termenii *enunț* – *enunțare* cu *operă* – *interpretare*, vom putea vedea că ideea dobândește o deosebită importanță, confirmând complementaritatea acțiunilor muzicale, a interpretării muzicale față de compoziție. Examineate din multiple puncte de vedere, puse în lumină de abordările semiotice și comunicaționale, ele se dovedesc ca fiind cele două fețe ale fenomenului muzical, diferite, dar strâns legate într-o relație de interdependență.

Rolul principal al limbajului este cel de comunicare, dar enunțurile se organizează în forme diferite, conforme diferitelor funcții dominante în raport cu situația de discurs momentană, funcție determinată de anumite proprietăți (factori constitutivi ai oricărui act de comunicare).

Psihologia lingvistică, prin Karl Buhler (*Theory of Language*) stabilise că cei trei factori fundamentali intervenind în comunicare, conform teoriei informației – emițătorul, destinatarul și referentul (conținutul real al mesajului) – determină trei funcții corespunzătoare ale limbajului:

1. *funcția expresivă (legată de emițător)*

2. *funcția denotativă, de reprezentare (legată de conținutul mesajului, privind relația enunțului cu referentul)*

3. *funcția conativă sau de apel (legată de destinatar<sup>15</sup>)*

Roman Jakobson, profitând de achizițiile conceptuale ale teoriei informației va completa tabloul funcțiilor comunicării, propunând o clasificare ceva mai nuanțată, ce are în vedere și alte elemente ale procesului comunicațional: codul utilizat și canalul de transmisie. De asemenea, el operează demarcarea ce survine între forma și conținutul mesajului, atașând funcții destinate acestor două componente. Se ajunge astfel la o clasificare cuprinzând următoarele funcții distincte:

\* funcția *emotivă* a comunicării, constând în evidențierea stării emițătorului. Acesta implică o seamă de mijloace stilistice prin care sunt exprimate reacțiile emotive la contactul cu o realitate oarecare.

\* funcția *conativă* sau *retorică*, ce orientează enunțul către destinatarul comunicării de la care se așteaptă un anume tip de răspuns.

\* funcția *poetică*, predominant artistică, focalizată asupra mesajului însuși, cu valoare estetică.

\* funcția *referențială*, ce vizează alături de referința mesajului și codul situațional în care are loc transmiterea acestuia.

\* funcția *metalingvistică*, manifestată atunci când în cadrul comunicării apare necesitatea menținerii exprese a codului utilizat (gesturile, mimica, tonul).

\* funcția *fatică*, definită de necesitatea stabilirii și păstrării contactului între interlocutori.

Potrivit concepției lui Jakobson, cele șase funcții pe care le-a definit, coexistă în orice tip de comunicare. Diferă doar ierarhizarea lor, stratificarea rezultată constituind un criteriu de clasificare a evenimentelor verbale.

„Deși distingem șase aspecte fundamentale ale limbii, am putea [...] cu greu să găsim mesaje verbale care să îndeplinească numai o singură funcție.

*Diversitatea constă nu în monopolul uneia dintre aceste câteva funcții, ci în ordinea ierarhică diferită a funcțiilor.*"<sup>1</sup>

Interesant apare punctul de vedere al unui autor care stabilește distincții foarte precise între viziunea pragmatică și cea sintactic-semantică asupra comunicării. Geoffrey Lech, în lucrarea *Principles of Pragmatics*, pleacă de la găsirea unor similitudini dintre Pragmatică și Retorică, privită ca „*artă a utilizării limbajului în scopul convingerii prin discurs public.*”<sup>2</sup>

Sintetizând această încercare de a reliefa câteva aspecte lingvistice, semiotice, de teoria informației și a comunicării, în scopul consituirii unor paralele cu fenomenul interpretării muzicale, putem concludiona:

1. Dacă muzica se definește ca fenomen sonor destinat pentru un receptor, momentul esențial al împlinirii sale este interpretarea, realizarea, prezentarea unei opere vii, sonore, contactul nemijlocit cu publicul.

2. Ca fenomen sonor dirijat către ceva (auditor), muzica interpretată este un act intențional de comunicare, realizat de interpret, producând situații analoge instanței de discurs din comunicarea lingvistică.

3. Ca fapt psihologic, interpretarea apare ca având un caracter primar, direct, strict temporal ca existență de tip analogic, complementar construcției operei muzicale cu caracter secundar, decalat, cu existență atemporală, de tip digital ca formă de gândire.

4. Ca formă de existență, opera muzicală, deși gândită temporal, este fixată într-o formă atemporală, definitivă. Complementar, interpretarea există numai în desfășurare temporală, veșnic reînnoită.

5. Opera muzicală este închisă într-o sferă culturală care o produce ca intenționalitate. Interpretarea constituie atât efectuarea, cât și actualizarea posibilităților semantice cuprinse în textul muzical, incluzând „*apropierea ca victorie asupra distanței culturale*”<sup>3</sup> - respectiv asupra depărtării cronologice sau geografice a unor culturi de sensul original al textului.

6. Sensul textului odată fixat se detașează de intenția autorului, dobândind o anumită autonomie. Interpretarea desăvârșește discursul textului într-o dimensiune asemănătoare dimensiunii vorbirii. Ca formă de hermeneutică, ea nu se întoarce la intenția inițială a autorului, care îi poate rămâne necunoscută. ci tinde a realiza sensul propriu al textului cu care intră într-o relație de actualizare, la fel ca vorbirea în raport cu limba.

### 1.3. Text muzical, interpretare, inovație

Istoria interpretării, timp de circa un secol, între jumătatea secolului XIX și cea a secolului XX a consemnat o evoluție progresivă, de la permisivitatea ce friza arbitrarul către o rigoare apropiată de asceză. În cursul ultimelor decenii, asistăm la o revenire către „umanizarea” stilului interpretativ, pe măsură ce și preocupările teoretic-

<sup>1</sup> Jakobson, R. – *Essaies de linguistique générale*.

<sup>2</sup> Lech, G. – *Principles of Pragmatics*, p. 14.

<sup>3</sup> Ricœur, P. – *Eseuri de hermeneutică*, p. 126.



analitice au evoluat către o semantică muzicală definită de însuși referentul muzical. Executantul tinde așadar, spre idealul de a face muzică rămânând fidel textului, fără a-l considera un tipar limitativ, ci mișcându-se înăuntrul acestor granițe liber, activ și creator.

Este curentă asocierea dihotomiei liber-strict (în raport cu textul) pe dihotomia emoțional-cerebral. Centrarea pe relațiile dintre elementele scrise și denotațiile pe care acestea doar le sugerează este asociată cu expresivitatea sau -pentru adversarii acestei atitudini - cu afectarea. Invers, pentru cei care propun sau pretind exclusiv o citire strictă, eliminarea „armonicilor afective“ (de tip moral, filozofic, sacru) reprezintă garanția unui demers interpretativ onest. În fapt, o execuție nedeschisă către o oarecare realitate ontologică este în primul rând o reproducere incompletă, iar elementul cerebral nu reprezintă câtuși de puțin garanția majoră a respectării textului, nici măcar la nivelul parametrilor fundamentali.

Pe de altă parte, trăirea emoțională nu poate fi definită exclusiv prin denaturare, prin excepție. În această ecuație, intervin atât selecțiile la nivel individual, adică ponderea acordată gândirii cognitive sau celei emoționale, cât și selecția implicită pe care o induce spațiul sau timpul cultural în care se desfășoară concret activitatea interpretului. „Orice interpretare este datată, produsă de un subiect istoric, care exteriorizează [...] coordonatele epocii, grupului social de apartenență, tradițiile culturale. [...] interpretarea e întotdeauna călăuzită de o anticipare conceptuală, derivată din totalitatea semnifiantă care preexistă.”<sup>1</sup>

În interpretarea muzicală, ultima sută de ani poate fi monitorizată mai ușor, datorită înregistrărilor sonore. Aceste modele esențiale în emiterea unor judecăți asupra istoriei interpretării muzicale mărturisesc doar execuții ale secolului XX. Chiar în cadrul acestui timp limitat, observăm notabile diferențe în ceea ce se numește, curent, gustul epocii.

În istoria recentă a culturii europene a existat totuși și o epocă în care se scriau tratate despre „buna execuție“ a muzicii contemporane de către autorii din momentul respectiv: epoca Barocului. Putem semnala doar faptul că la vremea respectivă, notația muzicală avea o doză mult mai mare de ambiguitate și imprecizie, iar modificările admisibile nu vizau doar nuanțele și ornamentele, ci chiar elemente considerat azi strict determinante ca ritmul, tonalitate sau armonia. Pe măsură ce înaintăm în timp, notația a devenit tot mai minuțios detaliată, reflectând în însăși indicațiile expresive personalitatea compozitorului. În paralel se produce și o dezvoltare a abilităților practice ale interpretului, pe care sporirea dificultăților tehnice ale repertoriului l-au silit la o îndelungă specializare.

Interpretul poate deci modifica percepția considerată „normală“ a auditorului asupra textului. Modificarea datelor perceptive nu reprezintă doar o posibilitate oferită, ci o necesitate ontologică a statutului interpretului în actul muzical. El nu-și manifestă pur și simplu personalitatea printr-o eventuală reorganizare a textului, ci, tinzând a citi cu cea mai mare rigoare ceea ce e scris în mesajul grafic al compozitorului, va pune în acest act nu numai atenție, ci și ceva mai mult, ceva necesar și dincolo de voința lui.

<sup>1</sup> Cornea, P. – *Introducere în teoria lecturii*, p. 214.

Încercând a sistematiza câteva aspecte ale actului interpretativ, ar trebui să pornim de la întrebarea fundamentală: ce interpretăm? Joseph Hoffmann chiar în primele decenii ale secolului XX, nota: „*numai studiul atent al fiecărei lucrări dă cheia unei concepții corecte. Nu o vom găsi în cărți, ci doar în lucrările înseși și în fiecare per se*”<sup>1</sup>, afirmând încă de pe atunci primatul textului. Problema majoră a interpretului este aceea de a conferi **sens** textului muzical interpretat. Trasând o paralelă cu limbajul natural (vorbit) observăm că dispunem în cazul limbajului muzical de o mai mare libertate în privința procesului de semnificare. În muzică nu există repere strict „obiective”, semnificații și sensuri standardizate (în sensul termenilor ordonați lexicografic). Astfel, efectuarea corespondenței între o structură muzicală și un conținut ontologic (trăire, sentiment) suportă o anumită elasticitate.

„[...] *ideea de sens muzical capătă consistență numai raportată la un referent. Aceasta înseamnă că sensul muzical nu poate fi determinat în întregime de raporturile interne ale limbajului, nu rezultă doar din relațiile sintagmatice și paradigmaticale ale limbajului muzical.*”<sup>2</sup>

**Puterea de imaginare** trebuie să fie calitatea primordială a interpretului, care pentru a fi într-adevăr „(re)creator” este necesar să descopere din text „lumea” pe care compozitorul a dorit să o înfățișeze.

„*Ancorarea în ontologic, deci în afara sistemului lingvistic este o condiție obligatorie pentru determinarea sensului.*”<sup>3</sup>

Spre deosebire de elementele lingvistice care formează un sistem închis, după definitivarea opusului muzical, elementele comunicative ale limbajului formează un sistem deschis ce permite un transfer evolutiv și o implicare personală a interpretului în momentul comunicării efective (actul interpretativ). Inovația unei interpretări se remarcă la nivelul **referentului muzical** și se concretizează în conținutul inedit al stărilor, emoțiilor transmise. Aceasta este în nod principal zona în care interpretul își poate manifesta capacitatea de a atrage și a menține atenția auditorului pe parcursul execuției operei.

În cazul în care impactul unei interpretări asupra publicului este extrem de marcant, se reușește implementarea viziunii personale proprii conștiinței aceluia interpret unei întregi colectivități (ne referim aici la auditorul avizat). Astfel, un element nou la o anumită dată, considerat valoros, poate deveni un bun colectiv, devenind parte a tradiției și dovedind evoluția istorică a sensului.

<sup>1</sup> Hoffmann, J. – *Piano Playing*, p. 49-50.

<sup>2</sup> Moș, D. *Pragmatica muzicală*, în *Muzica*, nr. 3, 2005, p. 38.

<sup>3</sup> *Ibidem*.