Fibonacci perennis
- De la W.A. Mozart la L. Bernstein -

Asist. univ. drd. **Andrei Hrubaru-Roată**
(Universitatea de Arte „George Enescu”, Iaşi)

Nimic nu poate fi mai pasionant, ca exerciţiu teoretic, decât încercarea de a înţelege de ce personalităţi de marcă din diverse domenii ale spiritului simt nevoia să-şi asume arta, pentru a o folosi ca argument suprem în susţinerea unor idei proprii sferei lor de preocupări. Iată, de pildă, în prefaţa cărţii „Iocari serio – Ştiinţă şi artă în gândirea Renaşterii”, Ion Petru Culianu scria: „Istoricul religiilor nu este pur şi simplu un interpret, ci un *meta-interpret*, căci limbajul ce reprezintă domeniul operaţiunii sale este interpretarea însăşi. Nivelul de abstracţiune a meta–limbajului va fi proporţional cu numărul de jocuri de interpretare: Heraclit interpretează probabil un mit orfic, Nietzsche îl interpretează pe Heraclit şi mitul orfic, Nicolaus Cusanus interpretează jocul ca simbol al lumii raportându-se la mitul orfic, Nietzsche interpretează Renaşterea ca epocă ce a interpretat jocul etc.

Concluzia unui asemenea demers nu este cu necesitate agnostică: doar printr-un joc se poate interpreta jocul interpretărilor. Hermeneutica este o *Artă*”[1].

Dintr-o direcţie total opusă invocă arta Bertrand Russell, matematicianul şi filozoful despre care se ştie că nu a fost câtuşi de puţin atras de ideea că majoritatea oamenilor recunosc şi simt nevoia credinţei într-o forţă supremă. Dar chiar şi el, care considera că mintea umană singură va da, sau nu, răspuns la toate dilemele universului, simţea nevoia alianţei cu frumosul artistic pentru a demonstra infailibilitatea gândirii matematice. „Matematica – scria el – nu este numai adevărul, ci şi frumuseţea supremă – o frumuseţe rece şi austeră, ca aceea a sculpturii, fără a exercita nici o atracţie asupra altei părţi a firii noastre slabe, de o puritate sublimă şi capabilă de o perfecţiune severă întâlnită numai în arta cea mai înaltă”[2].

Am recurs la aceste două citate în care arta este implicată doar ca termen de comparaţie cu semnificaţia de perfecţiune absolută, pentru a fi asimilată altor domenii, în acest caz hermeneuticii sau matematicii, pentru a arăta că oricât de diferite ar fi acestea două, ambele au profunde legături cu arta, în general, cu arta sunetelor, în special.

Trăind în mijlocul fenomenului muzical (fiind pianist de profesie) am avut bucuria să constatăm, în urma lecturii celor două cărţi citate, că asocierea artei (în cazul de faţă, a muzicii) cu hermeneutica şi matematica nu numai că este posibilă, dar ea oferă posibilitatea alcătuirii unui grup comutativ în care muzica

---

[1] Ion Petru Culianu, IOCARI SERIO – ŞTIINŢĂ ŞI ARTĂ ÎN GÂNDIREA RENAŞTERII (Iaşi: Polirom, 2003),

[2] Paul Johnson, INTELECTUALII (Bucureşti: Humanitas, 2006), pp. 281–282.

este elementul neutru, ea putând sta, ca termen al comparației, atât la dreapta, aşa cum o regăsim în cele două citate, cât şi la stânga, adică: muzica, generatoare de interpretări şi meta–interpretări, sau muzica, în care regăsim precizia şi rigoarea matematicii.

Aceste gânduri le vom expune aici, fără a avea pretenția prezentării unor adevăruri absolute, profesia noastră fiind, aşa cum am mai spus, alta decât cea de estetician sau teoretician al artei. Impulsul ne-a fost dat de întâlnirea cu două arii de operă din programul unui recital de canto, recital în care am avut calitatea de acompaniator: Aria de concert „Mia speranza adorata...Ah, non sai qual pena" de W.A. Mozart şi Aria Cunegondei „Glitter and be gay", din opera *Candide* de L. Bernstein. Analizându-le (nu este o obligație prioritară, dar, oricum, implicită pentru un pianist) am constatat că în structurile ambelor există o indubitabilă prezență a gândirii matematice, trăsătură ce le apropie în mod considerabil, deşi au fost create la peste două secole una de cealaltă. De aici, şi titlul articolului. Lipsită de orice intenție veleitară, hotărârea noastră de a exprima câteva idei despre arta pe care o practicăm, este legitimată, credem, şi de faptul că în ecuația fenomenului muzical interpretul ar putea fi considerat o „interfață", între compozitor şi receptor, iar „interpretarea" sa, sub aspectul argumentelor teoretice pe care s-a fundamentat, având prioritate față de „meta–interpretarea" receptorului, merită, credem, a fi luată în seamă, pe scheletul ei edificându-se, de fapt, prima imagine concretă a lucrării muzicale.

Din punct de vedere filozofic şi estetic problema este vastă şi depăşeşte posibilitățile noastre de a face o prezentare exhaustivă. Totuşi, o foarte scurtă explicație, referitoare la accentele puse pe evidențierea structurilor formale exprimate prin numere, pentru care am optat, se cere, mai ales că aceasta derivă nu dintr-o adoptare fără rezerve a uneia sau alteia dintre multele estetici existente astăzi, cât pentru a sublinia faptul că, activând în domeniul învățământului, suntem conştienți că nu putem transmite cunoştințe altora decât într-o formă coerentă, şi acest lucru este posibil numai atunci când ele ne sunt clare nouă, în primul rând.

Din perspectiva limbajului, Solomon Marcus propune, pornind de la *Estetica* lui Pius Servien, în monumentala lucrare *Poetica matematică*, analiza limbajului artistic prin intermediul celui matematic. „Abordând astfel problema – spune el într-o altă carte – se poate evita unul dintre dezavantajele principale ale cercetării tradiționale, în care meta–limbajul folosit este de acelaşi tip cu limbajul investigat. Este deci necesar ca limbajul folosit să fie de alt tip decât cel artistic"[3].

În analiza ariilor despre care am pomenit vom încerca o astfel de abordare, nu înainte însă de a arăta care este punctul nostru de vedere în controversata problemă a stilului, atunci când ne referim la compozitori care au scris muzică în limbajul tonal. Parametrii principali ai acestui limbaj, în care ei

[3] Solomon Marcus, ARTĂ ŞI ŞTIINȚĂ (Bucureşti: Eminescu, 1986), p. 91.

s-au exprimat (au inovat), fiecare în felul (stilul) său, vocabularul, morfologia, sintaxa sau forma ar putea fi exprimați matematic astfel:

- 12 sunete ordonate în scara cromatică temperată: o progresie geometrică având rația $\sqrt[12]{2}=1.05946$. Dintre acestea s-au folosit inițial 7 (ordonate în scara tonală diatonică) şi, treptat, s-a ajuns la 12 (scara cromatică);
- duratele (între 6 – 8 valori), ordonate într-o progresie geometrică având rația 2;
- metrul (etalon), față de care se ordonează succesiunile de valori ritmice; el ramâne constant sau se poate modifica;
- acordurile, ordonate prin intervale de terță, sunt ierarhizate în scara tonală;
- set de reguli pentru rezolvarea disonanțelor în consonanțe;
- set de reguli privind ordinea de succesiune a părților unei forme, cât şi schemele formelor: lied-ul, menuetul, rondo-ul, sonata, etc. (toate acestea se bazează pe măsurarea părților şi stabilirea rapoartelor între părți, între părți şi întreg).

O bună parte a acestora vor fi asociate la două noțiuni din matematică: şirul şi structura algebrică de grup, pe care le prezentăm mai jos fără demonstrații. De fapt, aceste cunoştințe se predau în învățământul liceal, iar împărțirea în medie şi extremă rație în cel gimnazial.

1. Şirul lui Fibonacci

$a_1=1, a_2=1, a_n=a_{n-1}+a_{n-2}, n\geq 3$, în care $\lim\limits_{n\to\infty}\dfrac{a_{n+1}}{a_n}=\dfrac{1+\sqrt{5}}{2}=\Phi=1{,}618\ldots$

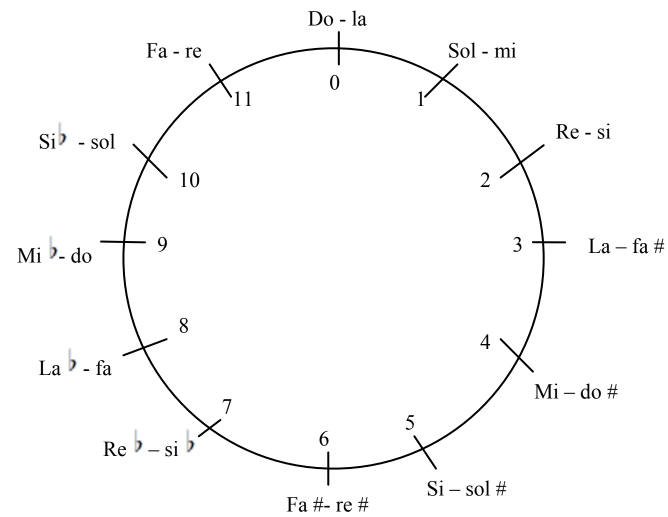
(numărul de aur)

2. Grup – o mulțime de elemente între care s-a definit o operație care face să corespundă la două elemente ale mulțimii un element al ei, astfel încât să fie îndeplinite trei proprietăți:

a) asociativitatea, adică A*(B*C)=(A*B)*C;
b) să existe elementul neutru astfel încât A*E=E*A=A;
c) fiecărui element îi corespunde un element invers, adică $A*A^{-1}=A^{-1}*A=E$.

Dacă este şi comutativ, A*B=B*A, se numeşte grup abelian.

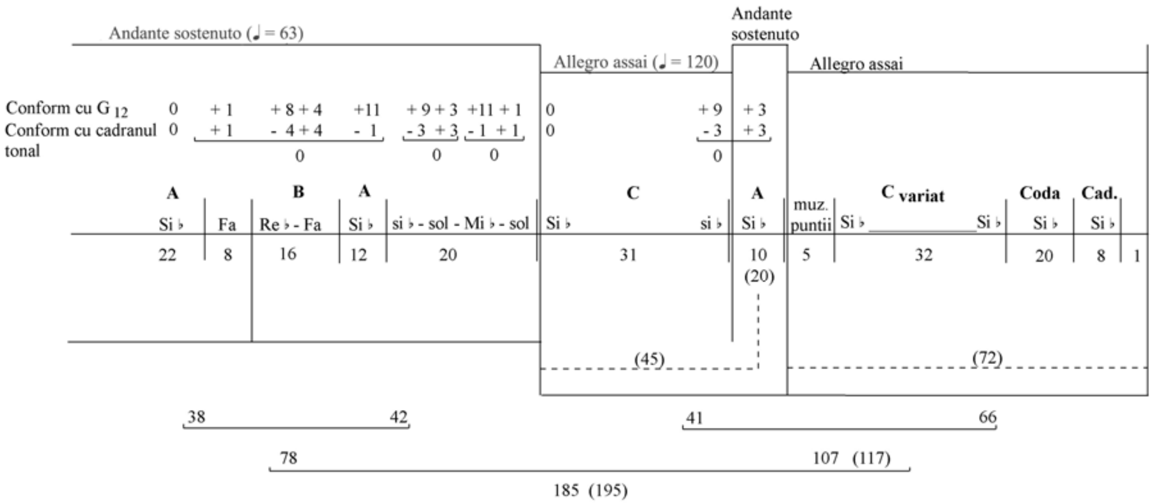
Vom asocia grupul claselor de resturi modulo 12, definit pe operația de adunare, la analiza planului tonal al lucrărilor analizate şi vom ordona tonalitățile în ordinea cvintelor ascendente cadranului tonal.

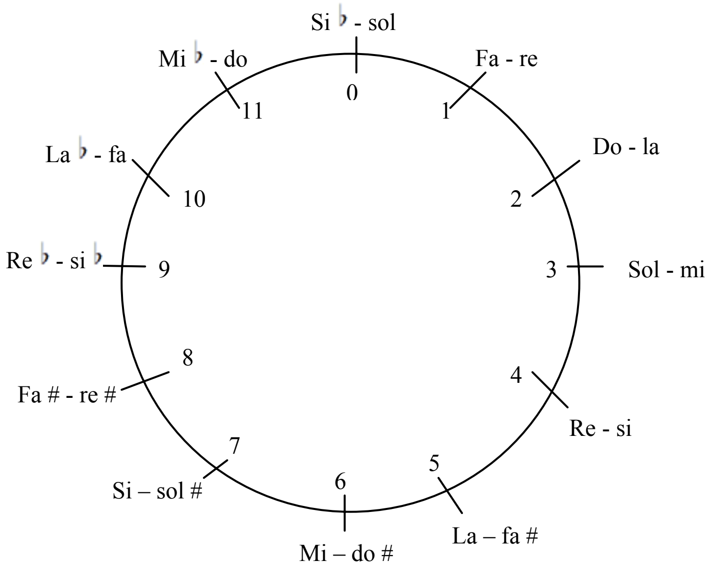


+	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
0	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	0
2	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	0	1
3	3	4	5	6	7	8	9	10	11	0	1	2
4	4	5	6	7	8	9	10	11	0	1	2	3
5	5	6	7	8	9	10	11	0	1	2	3	4
6	6	7	8	9	10	11	0	1	2	3	4	5
7	7	8	9	10	11	0	1	2	3	4	5	6
8	8	9	10	11	0	1	2	3	4	5	6	7
9	9	10	11	0	1	2	3	4	5	6	7	8
10	10	11	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
11	11	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Dacă Bach şi Haydn au impus limbajul tonal ca formă de comunicare artistică, creația lui W.A. Mozart (1756 – 1791) a însemnat stabilitatea şi confirmarea acesteia. Se spune că, de cele mai multe ori, compozitorul îşi elabora mai întâi o schiță (planul tonal) şi apoi scria lucrarea, curat şi fără ştersături. Aceasta ne-a stimulat curiozitatea de a ne imagina cum ar fi putut să arate schița ariei de concert „Mia speranza adorata...”, pornind de la pilonii armoniei, din care s-au născut apoi arcuirea melodică şi arhitectura formei. Ele constituind, până la urmă, elementele definitorii ale stilului.

RONDO





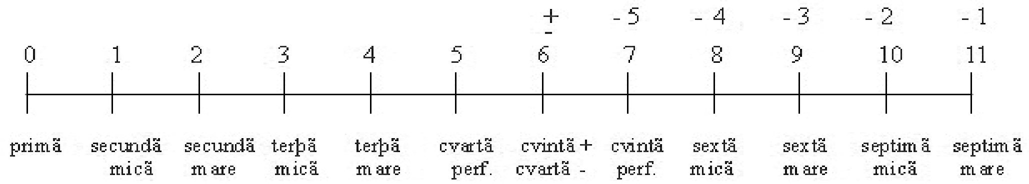
Încercând să reconstituim drumul lui Mozart am făcut schema formei, după indicația scrisă de el, RONDO, constatând că nu prea se potrivește. În primul rând, sunt două mişcări, Andante sostenuto (♩ = 63) şi Allegro assai (♩ = 120), întrerupt, la un moment dat, de revenirea, pentru foarte scurt timp, a primei idei din Andante şi apoi, până la final, Allegro. Literele A, B, A, C, A ne trimit la forma de Rondo, dar încheierea cu C, şi faptul că sunt două mişcări, ne-au făcut să ne gândim că e o formă originală, imaginată pentru a realiza diversitatea (adică cele două mişcări), şi unitatea (tonală) a acestei construcții; în acelaşi timp, numărând măsurile până la Allegro am constatat că sunt 78, dintre care A şi puntea spre B au 30 iar restul 48, 78 : 48 = 1,625, foarte aproape de valoarea lui Φ. Am numărat apoi măsurile din Allegro inclusiv cu cele de Andante intercalate, şi am găsit 107, dintre care C şi A au 41 iar restul, până la capăt 166, 107 : 66 = 1,621, şi mai aproape de valoarea lui Φ. Aceste constatări ne-au condus la ideea că ar fi vorba de două şiruri Fibonacci care stau la baza acestei arhitecturi, primul, 6, 6, 12, 18, **30**, **48**, **78**, cel de al doilea, 2, 7, 9, 16, 25, **41**, **66**, **107**. Primul, fiind divizibil prin 6, este multiplicarea de 6 ori a şirului de bază Fibonacci, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13. Al doilea, având 8 termeni, are raportul dintre ultimul şi penultimul (dintre întreg şi partea mai mare) mai apropiat de Φ. Conform proprietăților şirului rapoartele termenilor de rang mai mic se îndepărtează treptat de valoarea lui Φ. Astfel, în primul 48 : 30 = 1,6, iar în cel de al doilea 66 : 41 = 1,61. Ar fi vorba deci de o inovație în materie de forme, în care apar două forme îngemănate, în sensul că Andantele este un lied tripartit compus $\frac{A}{a}\frac{B}{bb'}\frac{A}{a_v}$, plus o „punte” de 20 de măsuri, iar Allegro-ul ar fi o sonată în care C este expoziția, cu două idei, una în Si♭ alta în si♭, având în loc de dezvoltare un divertisment constând în ideea întâi din Andante. În repriză, ambele idei din C apar în aceeaşi tonalitate, Si♭. Această ingeniozitate nu este o excepție la Mozart, marea majoritate a lucrărilor sale fac dovada intenției constante a compozitorului de a evita şabloanele. Spuneam deci de lied şi sonată, dar în acelaşi timp repetarea după fiecare parte nouă a unui refren (aici A), înseamnă că rondo-ul ar fi cel care dă unitate formei. Şi, ca un rafinament, în ideea de unitate la care e posibil să se fi gândit Mozart, ar fi socotirea celor 10 măsuri de Andante, intercalate în Allegro, cu o durată dublă (după cum reiese din indicația de agogică, ♩ = 63 şi ♩= 120), reieşind în loc de 107, 117 măsuri, iar şirul Fibonacci ar fi 9, 9, 18, 27, **45**, **72**, 117, care nu este decât multiplicarea cu 9 a şirului de bază Fibonacci, secțiunea de aur aflându-se astfel în măsura 45, pe cea mai înaltă notă din arie. Ar fi dovada supremă de unitate pentru întreaga arie, având la bază acelaşi şir, Fibonacci, în diferite multiplicări (de 6 şi 9 ori). Şi ar mai fi un mic semn pe care îl lasă, poate, Mozart în acest sens, adăugarea unei măsuri la sfârşit, când grupului final de cadențe, în Si♭, de 4 măsuri, nu i se adaugă 4, ci 5, în total 9 (8+1), şi nu 8, cum ar fi fost normal după o simetrie axială. Dar cu 9, per total, se satisface ecuația $a_n = a_{n-1} + a_{n-2}$, adică 117=72+45, implicând astfel, simetria secțiunii de aur (117:72=1,625 $\approx \Phi$). Suntem îndreptățiți astfel să presupunem că Mozart, în mod premeditat, a evitat o *simetrie statică* în favoarea unei *simetrii dinamice*[4], vrând parcă să spună: în această parte am multiplicat şirul Fibonacci de 9 ori, astfel încât Andante sostenuto, de 78 măsuri, să reprezinte $\frac{2}{5}$ din întregul de 195 măsuri, iar Allegro assai, de 117 măsuri, $\frac{3}{5}$ din întreg. Termenii acestor rapoarte

[4] Matila Ghyka, ESTETICĂ ŞI TEORIA ARTEI (Bucureşti: Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, 1981), p. 342.

aparţin şi ei, cum se vede, tot şirului Fibonacci. Dar oricât de incitantă ar fi „interpretarea” noastră, ea ţine totuşi, în mod fatal, de domeniul posibilului. Cititorul este invitat, în această situaţie, să decidă.

Din punctul de vedere al planului tonal se pot observa, pe schema formei şi pe reprezentarea grafică a grupului, deplasările tonale faţă de elementul neutru (0 – în tabelul grupului apare pe diagonală), care aici este tonalitatea Si ♭, faţă de care se organizează simetric celelalte 10.

Dacă avem în vedere că grupul claselor de resturi (mod 12) este izomorf, pe lângă mulţimea tonalităţilor, şi cu mulţimea intervalelor, atunci compunerea tonalităţilor acestei arii, în sensul convenit, ar fi egală cu 60 $\equiv$ 0 (mod 12).



Si♭ Fa Re♭ Fa Si♭ si♭ sol Mi♭ sol Si♭ si♭ Si♭

1 + 8 + 4 + 11 + 9 + 3 + 11 + 1 + 0 + 9 + 3

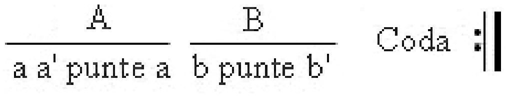
Asta înseamnă că cercul cvintelor a fost parcurs de 5 ori (60:12=5). Este o constatre cantitativă, dar merită luată în seamă, întrucât exprimă, în mod riguros, marea bogăţie armonică a acesteri arii.

În aria Cunegondei din opera *Candide*, L. Bernstein (1918 – 1990) ne oferă prilejul unei noi întâlniri cu şirul Fibonacci.

Muzicologul dr. Carmen Chelaru aprecia, în Vol. II din ciclul *Cu-i e frică de istoria muzicii*, drept foarte semnificativă alegerea de către L. Bernstein a părţii I din *Simfonia Jupiter*, în cadrul Concertelor pentru tineret televizate, ca model ideal pentru explicitarea formei de sonată clasică.

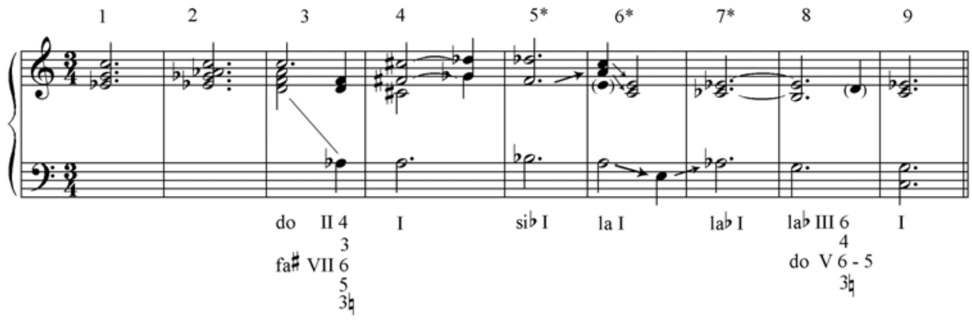
Analizând aria din opera compozitorului american vom vedea cât de mult a cântărit pentru el, în spirit, creaţia mozartiană, ca model de elaborare minuţioasă a fiecărui detaliu, deşi aspectul exterior al muzicii sale ne duce, mai curând, cu gândul la muzica de jazz, o muzică a spontaneităţii, şi nicidecum a rigorii matematice.

Forma este clasică. Bipartit compus repetat şi coda, care a doua oară este lărgită şi este, în mod cert, rodul unei elaborări laborioase.



Evident, această formă repetată este cerută de text, care reflectă cele două stări contrastante ale personajului.

Deci nu avem de a face cu o formă tripartită, ca în aria de Mozart, în care textul fusese doar un pre-text. Dramaturgia cere aici o anumită stare în final, iar revenirea atmosferei şi stării iniţiale sunt inadecvate. Structurile interioare ale formei însă conţin foarte interesante elaborări armonice sau ritmice.



Schema armonică de mai sus, a primei fraze a acestei arii, dovedeşte o măiestrită stăpânire a cromatismului şi modulaţiei enarmonice, la 6, şi respectiv, 4 cvinte ascendente. Mai mult, cele trei acorduri minore consecutive, din măsurile 5, 6, 7, sunt pur şi simplu juxtapuse la semiton descendent (adică într-o secvenţă de acorduri la 5 cvinte ascendente – si♭, la, la♭), mersul paralel al vocilor fiind evitat printr-o ingenioasă conducere a acestora.

Modelând matematic aceste modulaţii, imaginându-ne tabelul grupului (mod 12), aşa cum am procedat la aria de Mozart. Elementul neutru (0) este în cazul de faţă do, iar compunerea elementelor mulţimii ar arăta astfel:

do fa# si♭ la la♭ do

$$0 + 6 + 4 + 5 + 5 + 4 = 24 \equiv 0 \pmod{12}$$

Pentru a reda suferinţa eroinei, se poate observa cum compozitorul, în mod premeditat, a folosit numai tonalităţi minore – în număr de 5. Trei dintre ele fac parte dintr-un trison micşorat (do, fa#, la). Mai lipsea o terţă mică, mi♭, pentru a reveni la tonalitatea de bază. Dar ce-i prea mult strică. Compozitorul evită şi cea de a patra terţă mică. Când este vorba de terţe mari, succesiunea repetată a acestora face trecerea de la **b** la **b'**; pornind din Do, care a fost adus prin cadenţă picardiană, după do.

Compunerea elementelor mulţimii (mod 12) ar arăta astfel:

Do Mi La♭

$$0 + 4 + 4 = 8 \pmod{12}$$

La♭ este tonalitatea lui **b'**. Ar mai trebui încă o terţă mare pentru a reveni în Do. Compozitorul evită, pentru că scopul este de a reveni la **A**, adică în do. În acest caz compozitorul modulează pe alte căi.

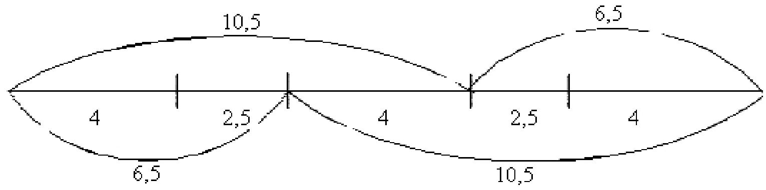
În concluzie, în **a** s-a uzat de terțe mici, în **b** de terțe mari. Şi tonalitățile şi intervalele dintre ele sunt mari. E firesc, starea eroinei este cu totul alta.

Revenirea **B**-ului este urmată de o codă amplificată (Un poco piu mosso), care aduce o perioadă relativ nouă, formată din repetarea identică (de trei ori) a trei măsuri de patru timpi şi o ultimă măsură de cinci timpi. În total 17 timpi. Basul, pe o pedală de dominantă, punctează optimile din 3 în 3. Toate acestea ne-au condus la ideea că autorul a dorit ca, în final, simetria în oglindă cu motive şi fraze de mărimea puterilor lui 2 să urmeze o altă ordonare, dinamică, având la bază şirul lui Fibonacci. Pornind de la optime (0,5 dintr-un timp) am construit şirul Fibonacci:

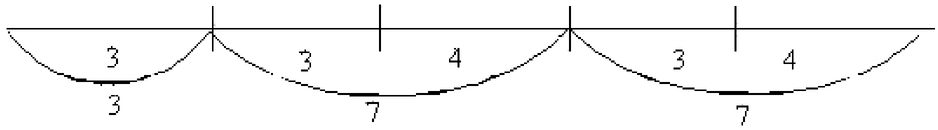
0,5; 0,5; 1; 1,5; 2,5; 4; **6,5**; **10,5**; 17.

Iată, deci, de unde provin cei 17 timpi. 17:10,5 = 1,619 – la o miime de Φ. S-a ajuns repede la el. E firesc. Dacă privim mai atent acest şir rezultă din împărţirea cu 2 a şirului de bază: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34.

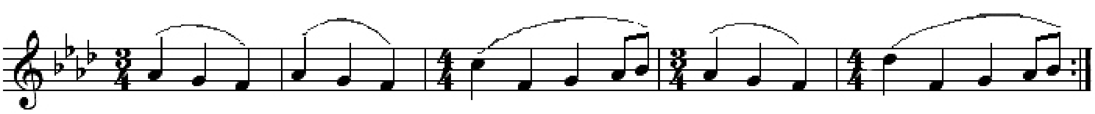
Iată reprezentarea grafică a acestei împărţiri, conforme cu secţiunea de aur:



Celulele melodice (din pătrimi) aproximează această schemă.



Dacă ar fi dorit să scoată şi mai bine în evidenţă această împărţire fraza ar fi putut fi scrisă astfel:



Compozitorul însă mai doreşte una, sugerată prin legato şi prin metru: trei măsuri de 4 şi ultima de 5, aşa cum apare şi în partitură, adică 4 * 3 + 5 = 17. Întrucât 17 se repetă de 3 ori, perioada are 51 de timpi. Se explică în felul acesta şi prezenţa măsurii de trei timpi (măsura 126) adăugată în finalul lui **b'**, aparent, fără nici o noimă, pentru a totaliza 51, adică 48 + 3 = 51. În felul acesta cele două secţiuni au durate simetrice, în oglindă, numai că, în interior, fiecare are organizarea sa proprie.

De subliniat şi faptul că **b'** conţine în cea mai mare parte şi un canon la octavă, la diferenţă de un timp. Acesta şi poliritmiile din codă, subliniate cu inteligenţă prin orchestraţie, dau o vivacitate şi o savoare deosebită finalului acestei arii.

Cunoştinţele extramuzicale de care s-a uzat în acest articol, pentru a defini dialectica internă a formelor muzicale, a structurilor şi sistemelor, a problemelor de armonie, contrapunct, de teorie, orchestraţie şi estetică trebuie puse în slujba realizării artistice, iar pianistul, stăpân deplin pe tehnica sa, trebuie să se muleze perfect pe intenţiile solistului, când amplificând puterea limitată a vocii prin forţa şi amploarea sonoră a pianului, când retrăgându-se discret, pentru ca în sală să poată fi auzite şi cele mai mici nuanţe de pianissimo. Este o muncă care cere o colaborare perfectă. Este ceea ce am încercat să facem şi noi.

În ce măsură cunoaşterea acestor lucruri au avut vreo influenţă asupra calităţii artistice a recitalului pe care l-am susţinut, nu o pot spune decât cei ce au fost prezenţi în sală, iar acest text (fragment din prezentarea recitalului) a încercat doar să reveleze una din posibilele „interpretări”, pe care noi ni le-am asumat „ca mediatori” între compozitor şi public.

Dacă ipotezele propuse în acest articol, ar părea unora mult prea temerare, vom apela, în încheiere, la un citat din volumul *Călătorie în lumea formelor* de Andrei Pleşu, din care se poate înţelege că acel *spirit* prezent la Mozart, şi pe care l-am regăsit, peste 200 de ani, la Bernstein, are, de fapt, o rază de acţiune mult mai vastă, „bântuind” atât macrocosmosul cât şi microcosmosul, atât natura cât şi spiritul artei, în general: „Şi dacă azi pânza e stăpânită cu o dezinvoltură mai puţin respectuoasă faţă de rigorile calculelor, trebuie să nu uităm că fraţii Villon şi – înaintea lor – Sérusier şi – odată cu ei – Mondrian ştiau şi ei, cu toţii, ce este şi la ce foloseşte secţiunea de aur.

Iar dacă, la un moment dat vom descoperi că, să zicem, Munch compune uneori după aceleaşi canoane cu Botticelli aceasta nu va însemna neapărat că Munch l-a citit pe Alberti, dar va putea însemna că instinctul lui călca pe urmele unei legi bine înregistrate de memoria sa vizuală. Încât descoperirea noastră rămâne valabilă. Nici un artist nu e străin de *spiritul* pe care justa cercetare a *literei* lui îl stârneşte, chiar dacă litera lui nu este legată în mod explicit sau exclusiv de acel spirit”[5].

Fibonacci perennis - De la W.A. Mozart la L. Bernstein -

Asist. univ. drd. **Andrei Hrubaru-Roată**
(Universitatea de Arte „George Enescu”, Iaşi)

Rezumat

Este unanim acceptată ideea că un fir al Ariadnei leagă monumentele Egiptului de templele şi sculpturile antice greceşti, de pictura Renaşterii şi catedralele gotice, de pictura lui Picasso şi arhitectura lui Le Corbusier, iar acest fir este de fapt o proporţie, Proporţia de aur. Dacă aceasta are relevanţă şi în artele temporale, în muzică în speţă, este o problemă mai greu de tranşat. Intuiţia spaţiului şi a timpului, deşi legate între ele, prezintă totuşi particularităţi de netăgăduit. În acest studiu răspundem afirmativ la această dilemă, dar nu de pe poziţia esteticianului, ci de pe cea a interpretului care, având privilegiul de a fi cel care ridică primul dintre multele văluri ce ascund taina creaţiei încifrată în pagina partiturii, „jucând” misterul în faţa publicului, are obligaţia de a înţelege, cât e posibil, şi pe cale raţională, în ce constau dedesupturile subtile ale acesteia, în ce măsură au ele forţa să producă asupra ascultătorului efectual imaginat de creator.

Mizând pe valoarea consacrată istoric a celor două lucrări puse în discuţie, aparţinând unor reprezentanţi de seamă a două epoci diferite, W.A. Mozart şi L. Bernstein, şi pe corectitudinea judecăţilor noastre, sperăm să fi contribuit, chiar şi în mică măsură la consolidarea punctului de vedere pomenit mai sus.

[5] Pleşu, Andrei, CĂLĂTORIE ÎN LUMEA FORMELOR (Bucureşti: Meridiane, 1974), pp. 82 – 83.