

**Albert SASSMANN**

## **Sonatine pour piano (Main gauche seule) de Dinu Lipatti – palinodie a unei compoziții neterminate pentru vioară solo?**

Printre cele peste 900 de lucrări pentru pian solo doar pentru mâna stângă se numără și o compoziție a lui Dinu Lipatti: *Sonatine pour piano (Main gauche seule)*, despre care autorul spunea, referindu-se la dimensiunile reduse ale acesteia, că este „*un fleac în trei părți pe care l-am scris în două zile pe tematică românească*”.<sup>1</sup> Nu este cunoscută existența unei declarații definitive scrise aparținând lui Lipatti însuși cu privire la motivele care l-au determinat să-și manifeste activitatea componistică, în vara anului 1941, în domeniul acestei specii neobișnuite. Este cunoscut doar prilejul: pentru cea de-a 50-a aniversare a nașterii lui Mihail Jora, Lipatti și alți câțiva colegi de generație au scris câte o piesă pentru fostul lor profesor de compoziție. Jora îi atrăsese lui Lipatti tot timpul atenția asupra frumuseților muzicii populare românești, ceea ce se reflectă în melosul folcloric din multe dintre lucrările lui Lipatti.

Este dificil de răspuns la întrebarea, în ce măsură Lipatti a aflat, pe parcursul studiilor sale muzicale, de existența și dimensiunile literaturii de specialitate pentru mâna stângă. În orice caz, în anii 30 ai secolului XX, acest repertoriu cuprindea un număr considerabil de lucrări pentru pian. Ioan Scarlatescu (1872-1922) a compus primele lucrări românești pentru pian, doar pentru mâna stângă: *Valse pour la main gauche seule* (1916)<sup>2</sup> respectiv „*Variationen über „Eine feste Burg“ für die linke Hand allein*” [Variațiuni pe imnul „Eine feste Burg” doar pentru mâna stângă] (1921).

Conform documentărilor existente, pe teritoriul României de azi s-au prezentat pentru prima dată interpretări ale unor lucrări pentru mâna stângă în cadrul unui concert memorabil care s-a desfășurat în data de 11 martie 1879 în sala mare a Redutei din Cluj. Cu această ocazie au evoluat Géza Zichy (1849-1924), care își pierduse în fragedă tinerețe brațul drept într-un accident de vânătoare, devenind primul pianist de concert cu o singură mână, și prietenul și mentorul său Franz Liszt. Punctul culminant al călătoriei lor la Cluj a fost un concert de binefacere care a avut loc în data de 14 martie (conform altor surse în

<sup>1</sup> Scrisoarea lui Lipatti din 28 august 1941 către Florica Musicescu. Apud: Dragoș Tănăsescu / Grigore Bărgăuanu: *Dinu Lipatti*. București 2000, p. 81.

<sup>2</sup> „*De reținut că un Vals este compus pentru mîna stîngă, ceea ce, în literatura noastră pianistică, pare a fi o noutate.*” În: Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul Muzicii Românești*. Vol. VIII. București 1988, p. 311.

15 martie)<sup>1</sup> la „Teatrul de piatră”, unde Liszt și Zichy au interpretat varianta pentru trei mâini a *Marșului Rákóczy* – cu care încheiau adesea concertele pe care le susțineau împreună.<sup>2</sup> Dar în anul 1885 Zichy a mai susținut încă cel puțin două concerte în România: la București și la Brașov.<sup>3</sup> Concertul de la Brașov a avut loc în 10 februarie 1885 și a cuprins, printre altele, prelucrarea lui Zichy după *Liebestraum* [Vis de iubire] de Liszt, *Poloneza* în la major de Chopin și *Fantezia Faust* după Gounod.<sup>4</sup>

*Tanulmány balkézre* [Studiu pentru mâna stângă] de Béla Bartók a fost compus în ianuarie 1903 la Budapesta și a apărut în 1904 împreună cu alte trei piese pentru două mâini sub titlul *Négy zongoradarab* [Patru piese pentru pian]. Prima interpretare publică a lucrării a avut loc în data de 13 aprilie 1903, în orașul natal al lui Bartók, Sănnicolau Mare, solist fiind compozitorul. Remarcabil este faptul că în prima formulare a programului Bartók a menționat lucrarea nu ca *studiu*, ci ca *Szonáta (1 tételben; balkezes)* [Sonată (într-o singură parte; pentru mâna stângă)].<sup>5</sup>

În secolul XX, primul concert public din România cu muzică pentru pian exclusiv pentru mâna stângă se presupune că a fost cel din data de 23 martie 1910, la Ateneul din București, solist fiind Włodzimierz Dolański. Dolański (1886-1973), născut la Iași, fiu al unui inginer polonez de căi ferate, și-a pierdut brațul drept și vederea la vârsta de numai 10 ani. Impulsionat de exemplul lui Géza Zichy, la vârsta de 16 ani Dolański s-a hotărât să devină pianist, iar până în anul 1914 a prezentat interpretări ale celor mai importante lucrări ale repertoriului.

Concertul de la București din 1910, în cadrul căruia au fost interpretate, printre altele, lucrări celebre pentru mâna stângă, precum *Prélude și Nocturne* op. 9 de Alexander Scriabin, sau *Andante Finale* op. 13 de Theodor Leschetizky, după sextetul din *Lucia di Lammermoor*, a fost primit cu admirație de către critici.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> István Lakatos: *Zenetörténeti íráások* [Scrieri muzicologice]. București 1971, p. 179 și urm.

<sup>2</sup> Despre acest concert Zichy scrie în autobiografia sa: „Am Ende spielten wir den Rákóczymarsch, und ich bemühte mich, hörbare Bässe der orchestralen Macht seiner zehn Finger hinzuzufügen. Der Enthusiasmus war elementar.” [La sfârșit am cântat Marșul Rákóczy și m-am străduit să adaug puterii orchestrale a celor zece degete ale sale bași audibili. Entuziasmul a fost elementar]. În: Géza Zichy: *Aus meinem Leben: Erinnerungen und Fragmente* [Din viața mea: amintiri și fragmente]. Vol. II. Stuttgart 1913, p. 58.

<sup>3</sup> Géza Zichy: *Aus meinem Leben: Erinnerungen und Fragmente*. Vol. III. Stuttgart 1920, p. 63 și urm.

<sup>4</sup> *Kronstädter Zeitung*. Anul 49, nr. 32 resp. 33, 10. și 11.02.1885, p. 3.

<sup>5</sup> Denis Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks* [Catalog tematic al operelor de tinerete ale lui Béla Bartók] 1890-1904. Budapesta 1974, p. 133; respectiv *Documenta Bartókiana*. Vol. 3. Budapesta 1968, p. 23.

<sup>6</sup> Iată ce s-a scris în *L'Indépendance Roumaine*: „En l'écoutant on avait l'illusion d'entendre un technicien jouer des deux mains, tellement M. Dolanski est maître de son piano. L'artiste nous a laissé entrevoir hier soir à quel degré d'agilité on peut arriver dans la technique et surmonter des difficultés qui semblaient infranchissables jusqu'à présent.” [DI. Dolanski stăpânește de așa manieră pianul, încât ascultându-l aveai impresia că ascuți un virtuoz cântând cu două mâini. Aseară, artistul ne-a oferit ocazia de a întrevădea la ce nivel de agilitate poate fi adusă tehnica și cum se pot depăși dificultățile care păreau insurmontabile până acum.] În: *L'Indépendance Roumaine*. Nr. 10406. 24 martie 1910. Apud: Kazimierz Piotr Ostaszewski-Baranski: *Zyciorys i zbiór krytyk koncertowych Włodzimierza Dolanskiego*. [Viața și colecția de critici la concertelor lui Włodzimierz Dolański]. Lemberg 1911, p. 9.

În fine, și figura emblematică a literaturii pianistice pentru mâna stângă a secolului XX, Paul Wittgenstein, a concertat de patru ori la București în perioada interbelică: Wittgenstein a evoluat pe scena Ateneului din București în 21 și 31 octombrie 1928, împreună cu orchestra Filarmonicii, sub bagheta dirijorului George Georgescu. Cu această ocazie, Wittgenstein a interpretat *Parergon la Sinfonia Domestica pentru pian și orchestră* op. 73 de Richard Strauss, *Concertul nr. 2 pentru pian* op. 28 de Serge Bortkiewicz precum și diferite piese solo. A doua

sa călătorie la București a avut loc în anul 1933: la numai două săptămâni de la premiera la Paris a *Concertului pentru mâna stângă* de Maurice Ravel, care a avut loc în data de 17 ianuarie 1933 sub bagheta compozitorului, Wittgenstein a interpretat lucrarea în premieră în România în data de 3 februarie, sub bagheta dirijorului Ionel Perlea. În aceeași seară a dat și un concert de binefacere pentru austrieicii aflați în nevoie. Conform cronicii din *Bukarester Tageblatt* concertul cu Perlea a avut un imens succes.<sup>1</sup>

Ar fi posibil ca Dinu Lipatti, care în cadrul studiilor sale la Academia Regală de Muzică a participat cu siguranță activ la viața muzicală bucureșteană, să fi audiat concertele lui Wittgenstein. În special pe cel din februarie 1933, după care, în luna martie a aceluiași an, Lipatti însuși a evoluat sub bagheta dirijorului George Georgescu ca solist al *Concertului pentru pian* op. 11 de Chopin.

PRIMUL

## CONCERT SIMFONIC

sub conducerea D-lui

# IONEL PERLEA

cu concursul d-lui PAUL WITTGENSTEIN (piano)

### PROGRAM:

1. Wagner: Preludiul la „Tristan și Isolda”  
urmat de „Moartea Isoldei”
2. Jora: Șase cântece și o rumbă *Prima audiere!*  
a) Cântec de dor  
b) Cântec de chet  
c) Cântec de leagăn  
d) Vals romantic  
e) Cântec popular  
f) Cântec de Crăciun  
g) Rumbă la Moși
3. Ravel: Concert pentru piano (mâna stângă) și orchestră  
Solist: d. Paul Wittgenstein *Prima audiere!*  
— PAUZĂ —
4. Piano — solo (mâna stângă) D-l Wittgenstein  
a) Bach-Brahms: Chaconne  
b) Mozart: Arie din „Nunta lui Figaro”  
prelucrată de Paul Wittgenstein  
c) Joh. Strauss-Godowsky: Parafrază asupra valului  
din „Voevodul Tiganelor”  
dedicată lui Paul Wittgenstein
5. Rich. Strauss: Astfel grăi Zarathustra, poem simfonic

Piano „BECHSTEIN” dela Casa JEAN FEDER

Vezi în pag. 14 programul simfonicii următor

Fig. 1. Din caietul-program al concertului din 3 februarie 1933

<sup>1</sup> „Die einfach erstaunliche Technik Wittgensteins, die es ihm ermöglicht die schwierigsten Sprünge, Oktaven-Glissandi und Läufe mühelos durchzuführen, eine melodische Linie gleichzeitig zu begleiten und vor allem einen vollen sonoren Klang hervorzubringen, konnte vor allem in dem schwierigen Klavierkonzert für die linke Hand von Ravel bewundert werden, während die hohe Musikalität Wittgensteins besonders in der „Ciaccona“ von Bach-Brahms und einer Bearbeitung von Mozarts „Pagenarie“ aus „Figaros Hochzeit“ zur Geltung kam.” [Tehnica pur și simplu uimitoare a lui Wittgenstein, care îi permite să execute cu ușurință cele mai dificile salturi, glissandi de octave și pasaje, să acompanieze concomitent o linie melodică și mai ales să producă un sunet complet sonor, a putut fi admirată mai ales în dificilul concert de pian pentru mâna stângă de Ravel, în timp ce deosebita muzicalitate a lui Wittgenstein s-a manifestat cu precădere în «Ciaconna» de Bach-Brahms și într-o prelucrare a «Ariei lui Cherubino» din «Nunta lui Figaro» de Mozart.] În: *Bukarester Tageblatt*. 8 februarie 1933, p. 4.

Se poate doar specula dacă astfel de amintiri i-au lăsat lui Lipatti o impresie durabilă sau poate chiar determinantă pentru crearea *Sonatinei*. Ar mai fi de verificat dacă în cadrul formării sale pianistice Lipatti a studiat și piese pentru mâna stângă. În orice caz, în afară de interpretarea *Sonatinei*, pe care a și înregistrat-o<sup>1</sup>, nu sunt cunoscute apariții cu astfel de lucrări.

Ideea că preocupările lui Lipatti pentru interpretarea cu mâna stângă ar fi fost datorate unor motive legate de o accidentare, după cum a presupus Paul Attinello în articolul său despre pianistul american Leon Fleisher nu poate fi împărtășită.<sup>2</sup> Comentariul potrivit căruia la Fundățeanca Lipatti avea la dispoziție prea puține coli de muzică și de aceea – pentru a face întrucâtva „economie de spațiu” – a limitat scriitura de pian la o singură mână, este considerat ca fiind o anecdotă.<sup>3</sup> Până în prezent, cea mai coerentă explicație privind crearea *Sonatinei* pare să fie cea dată de Béla Siki, fost elev de-al lui Lipatti la Conservatorul din Geneva. Într-o scrisoare adresată autorului, Siki, care înregistrase *Sonatina* încă în timpul vieții lui Lipatti, afirmă explicit că în articolul său publicat în *Clavier* în 1995 nu a fost tipărită o frază esențială: „*Lipatti said, that he started to write a solo violin piece, because he had insufficient music paper at his disposal in Fundateanca, but he changed on the way for piano left hand.*” [Lipatti a spus că a început să scrie o lucrare pentru vioară solo pentru că nu avea suficiente coli de muzică la Fundățeanca, dar pe parcurs a trecut la pian solo.]<sup>4</sup> Concluzia lui Siki: „*he considered a solo violin piece, abandoned it and transcribed it for piano left hand. This can be seen in the first movement quite clearly.*” [S-a gândit la o lucrare pentru vioară solo, a abandonat-o și a transcris-o pentru pian, doar pentru mâna stângă.]<sup>5</sup> Afirmarea este cu atât mai demnă de luat în considerare cu cât Siki făcuse referire deja în 1964, într-un articol din *Recorded Sound*, la proiectul inițial, pentru vioară solo.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Înregistrarea a fost realizată în 4 martie 1943 la Radiodifuziunea Română. În: Dragoș Tănăsescu / Grigore Bărgăuanu: *Dinu Lipatti*. Londra 1988, p. 215.

<sup>2</sup> „*Fleisher has been unable to find out why Lipatti wrote his Sonatine for the Left Hand, although it seems plausible that Lipatti also may have had a bout of repetitive stress syndrome.*” [Fleisher nu a reușit să afle de ce Lipatti a scris *Sonatina pentru mâna stângă*, cu toate că este plauzibil faptul că Lipatti a avut o criză specifică sindromului de tunel carpian] În: Paul Attinello: *Single-Handed Success. Leon Fleisher's keyboard comeback* [Succes cu o singură mână. Revenirea lui Leon Fleisher la claviatură] În: *Piano & Keyboard* nr. 163, iulie/august 1993, p. 30.

<sup>3</sup> „*Having brought an insufficient amount of manuscript paper, Lipatti wrote something that used only one line – a piano piece for the left hand*” [Neavând suficiente coli de muzică, Lipatti a scris ceva ce ocupa un singur rând – o piesă de pian pentru mâna stângă] În: Béla Siki: *Reflections on Dinu Lipatti* [Reflecții despre Dinu Lipatti] În: *Clavier*. Vol 34/2, februarie 1995, p. 17.

<sup>4</sup> E-mail adresat autorului în 1 februarie 2005.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> „*Lipatti soon discovered that he had insufficient manuscript paper with him, so he decided to write something which would require only one line – a sonata for unaccompanied violin.*” [Curând Lipatti a descoperit că nu avea la el suficiente coli de muzică, așa că s-a hotărât să scrie ceva ce ocupa un singur rând – o sonată pentru vioară solo] În: Béla Siki: *Dinu Lipatti*. În: *Recorded Sound. The Journal of the British Institute of Recorded Sound* [Sunetul înregistrat. Revista Institutului Britanic pentru sunetul înregistrat] No. 15. July 1964, p. 236.

Să fi fost lipsa acută de hârtie sursa ideii lui Lipatti de a încerca să compună o lucrare pentru vioară solo pe care apoi a încheiat-o ca lucrare pentru mâna stângă? În orice caz, până atunci Lipatti se ocupase o singură dată de scriitura monodică: *Introduction et Allegro pour Flûte solo*, creată 1939, a fost dat să rămână singura sa lucrare pentru un instrument melodic fără bas de acompaniament. Indiferent câte coli de muzică a avut inițial la dispoziție, se pare că avea un oarecare disconfort legat de scriitura de vioară solo și a luat schița ca punct de plecare pentru o piesă pentru pian pentru mâna stângă, a cărei factură ar putea să fi fost foarte asemănătoare cu forma inițială.<sup>1</sup>

Prin transcrierea lucrării pentru vioară solo în lucrare pentru pian, Lipatti s-ar situa în tradiția lui Johann Sebastian Bach, despre ale cărui *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* se știe că au fost interpretate și la instrumente cu claviatură. În edițiile complete Bach există transcrieri de autor sau care pot fi atribuite cel puțin anturajului intim al acestuia. De asemenea, s-a discutat mult despre o înrudire stilistică și de scriitură între *Sei Solo* de Bach și orga, ca și despre întrebarea dacă *Toccată pentru orgă în re minor BWV 565* de Bach ar putea să fi fost inițial o lucrare solo pentru vioară.<sup>2</sup> Comparând compozițiile lui Bach pentru vioară și violoncel solo cu scriitura de pian pentru o singură mână, nu se pot ignora asemănări de diverse feluri: în primul rând aceeași problematică din punctul de vedere al tehnicii de compoziție, de a obține un rezultat satisfăcător din punct de vedere sonor, în ciuda unei limitări masive a mijloacelor.

Bach a soluționat această problemă de scriitură printr-o linie *latent* polifonică, pe lângă folosirea polifoniei **evidente, care se aude în mod real** – deci reprezentată prin duble, triple și cvadruple. Astfel, polifonia care se aude în mod normal simultan, este reorganizată în desfășurări succesive, „*welche das Erfassen und Ergänzen von reicherer und vielfältigerer musikalischer Verarbeitung im Hören anregt, als sie in der einen Stimme zu wirklichem Erklingen gelangt.*” [care stimulează în auz înțelegerea și completarea unei prelucrări muzicale mai bogate și mai variate, decât sunetul produs de o singură voce.]<sup>3</sup> Perceperea acestei polifonii melodice, oarecum „structurată pe orizontală” devine posibilă prin capacitatea de a percepe polifonia reprezentată prin mișcări succesive, grație unei **ascultări prin completare**, sau a **ascultării distributive**, ca polifonie reală. Dintre cele mai diferite variante ale unei astfel de realizări „lineare” iată un exemplu:



Fig. 2. *Corrente* din *Partita I* pentru vioară solo BWV 1002, mm. 41-44

<sup>1</sup> Lipatti și-a prelucrat *Sonatina pentru vioară și pian* op. 1 din anul 1933 în *Sonată* în mi minor, pentru două pian, care a rămas nepublicată. În: Dragoș Tănăsescu / Grigore Bărgăuanu: *Dinu Lipatti*. București 2000, p. 219.

<sup>2</sup> Peter Williams: *BWV 565: A toccata in D minor for organ by J. S. Bach?* În: *Early Music*, 9, iulie 1981, p. 330-337.

<sup>3</sup> Ernst Kurth: *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts* [Bazele contrapunctului linear] Berna 1917, p. 263.

Există analize exhaustive privind polifonia latentă din lucrările solo ale lui Bach, realizate de Ernst Kurth (*Grundlagen des Linearen Kontrapunkts*, Berna 1917, p. 262-348) și de Clemens Fanselau (*Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung*, Sinzig 2000, p. 71-223). Fanselau, care a inclus și cele mai recente rezultate ale cercetării din domeniul psihologiei percepției, a atras atenția asupra ambivalenței conceptelor de polifonie aparentă, pseudopolifonie sau falsă polifonie și a presupus că Bach pornit mai puțin de la premisa „failibilității auzului”, „ci mai degrabă – în sens pozitiv – de la capacitatea noastră spontană de sinteză”.<sup>2</sup> Tocmai pe această capacitate de sinteză se bazează interpretarea la pian cu mâna stângă. Importanța elementelor de *succesiune* și *insinuare* se reflectă în următorul exemplu din „*Vier Spezialstudien für die linke Hand allein*” [Patru studii speciale pentru mâna stângă] de Max Reger:



Fig. 3. Max Reger: *Romanze* [Romanță] din *Vier Spezialstudien für die linke Hand allein* [Patru studii speciale pentru mâna stângă], început

După ce repertoriul pentru pian pentru mâna stângă din secolul XIX a fost limitat exclusiv la exersarea mâinii stângi, adesea neglijată, precum și la demonstrații spectaculoase cu mâna stângă ale virtuozilor, Johannes Brahms a fost primul care a identificat un nou element esențial pentru dezvoltarea repertoriului pentru mâna stângă. În mod remarcabil, Brahms a fost inspirat în acest sens tocmai de una dintre lucrările *senza basso* de Bach - *Ciaccona* din *Partita II d-Moll BWV 1004*, pe care, transpunând cu o octavă mai jos, a transformat-o pentru mâna stângă:



Fig. 4. Johannes Brahms: *Chaconne*, început

<sup>1</sup> Klaus Hofmann: *Zur Technik der latenten Mehrstimmigkeit in Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein*. [Despre tehnica polifoniei latente în sonatele lui Bach și în partitele pentru vioară solo] În: Christian Kabitz (Hg.): *Bach und die Barockkunst* [Bach și arta barocă]. Würzburg 1982, p. 145.

<sup>2</sup> Clemens Fanselau: *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* [Polifonia în lucrările lui J. S. Bach pentru instrumente melodice fără acompaniament] Sinzig, 2000, p. 99.



Fig. 5. Ciaccona din Partita II pentru vioară solo BWV 1004, început

Transcrierea lui Brahms din anul 1877 a reprezentat o lucrare-cheie în măsura în care a fost formulată pentru prima dată o preocupare motivată estetic privind scriitura de pian pentru mâna stângă: „*Nur auf eine Weise, finde ich, schaffe ich mir einen sehr verkleinerten, aber annähernden und ganz reinen Genuß des Werkes – wenn ich es mit der linken Hand allein spiele! Mir fällt dabei sogar bisweilen die Geschichte vom Ei des Kolumbus ein! Die ähnliche Schwierigkeit, die Art der Technik, das Arpeggieren, alles kommt zusammen, mich - wie ein Geiger zu fühlen!*” [Într-un singur fel, cred, mă pot bucura de lucrare, foarte puțin, dar într-un mod aproximativ și foarte pur – interpretând-o doar cu mâna stângă! Uneori îmi vine în minte chiar povestea cu oul lui Columb! Aceeași dificultate, felul tehnicii, arpeggierea, totul converge spre a mă simți ca un violonist!]<sup>1</sup>

Până la sfârșitul secolului al XIX-lea, interpretarea fără acompaniament a lucrărilor *Sei Solo* de Bach a rămas o excepție, iar cu privire la citatul de mai sus, din Brahms, referitor la *Ciaccona*, nu întâmplător prietenul și colegul lui Brahms, Joseph Joachim, a fost unul dintre primii care s-a expus pentru interpretarea solistică. Pe de altă parte, lui Eduard Hanslick interpretarea lucrărilor lui Bach pentru vioară solo fără acompaniament de pian i s-a părut un „*rezultat imperfect din punct de vedere muzical*”<sup>2</sup> și el subliniază un aspect comun celor două repertorii, din punctul de vedere al istoriei receptării, arătând că însăși interpretarea solo, de înalt nivel artistic, a polifoniei bachiene de către Joseph Joachim nu a fost atât de pură și exactă „*als es zwei mittelgute Geiger zusammenspielend getroffen hätten. Es erinnert mitunter an die Ausführung eines Clavierstückes mit der linken Hand allein. Der Beifall, den uns das Kunststück abnöthigt, gilt also der glücklich überwundenen außerordentlichen Schwierigkeit, nicht der reinen und vollen Schönheit, auf deren Kosten vielmehr jene Ueberwindung zum Theil erst möglich wird.*” [cum ar fi fost cea a doi violoniști de performanță medie, cântând împreună, amintind uneori de interpretarea doar cu mâna stângă a unei piese pentru pian. Așadar, plăcerea pe care ne-o oferă o lucrare de artă se datorează reușitei în depășirea deosebitei dificultăți, nu frumuseții pure și complete, datorită căreia devine posibilă de fapt acea depășire.]<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Scrisoarea lui Brahms către Clara Schumann, iunie 1877. În: Clara Schumann / Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853-1896* [Scrisori din anii 1853-1896] Ed. de Berthold Litzmann. Leipzig 1927. Vol. II, p. 111.

<sup>2</sup> Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre* [Concerte, compozitori și virtuozii ai ultimilor cincisprezece ani]. Berlin 21886. p. 157.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 157 și urm.

Cât de asemănătoare pot fi estetica și factura scriiturii de vioară solo și a scriiturii de pian pentru mâna stângă reiese și din mai sus amintitele *Studii speciale* de Max Reger, pe care acesta le-a compus<sup>1</sup> la scurt timp după cele *Patru sonate pentru vioară solo* op. 42, create în 1900, și publicate în 1902 de către editorul Aibl din München. În scriitura de pian a *Studiilor speciale* Reger a împrumutat în mod evident din scriitura de vioară solo a *Sonatelor* op. 42, fapt constatat și de cercetarea operei lui Reger.<sup>2</sup> O comparație directă din ambele lucrări evidențiază clar acest lucru:



Fig. 6. Începutul părții centrale din *Scherzo* din cele *Patru studii speciale pentru mâna stângă*

Comparativ pandantul pentru vioară solo din op. 42:



Fig. 7. *Prestissimo assai* din *Sonata pentru vioară* op. 42/1, mm. 47-56

Să ne întoarcem la punctul de plecare al considerațiilor noastre și să ne amintim de observația lui Béla Siki, potrivit căreia în special în prima parte a *Sonatinei* lui Lipatti este prezent conceptul inițial pentru vioară solo. Într-adevăr, în *Allegro*-ul introductiv se găsesc elemente tipice scriiturii **senza basso** a lui Bach. O reconstrucție conjecturală a primei părți pentru vioară solo, realizată de autor, confirmă această presupozitie. *Allegro*-ul se caracterizează prin figurații de șaisprezecimi de tip **perpetuum mobile**, care cu siguranță ar putea să fi fost – într-un registru cu două octave mai sus – începutul aidoma al schiței pentru vioară, o caracteristică esențială fiind **mişcările de pendulare** în terțe mici:

<sup>1</sup> Fritz Stein: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger* [Registru tematic al lucrărilor tipărite ale lui Max Reger] Leipzig 1953, p. 413.

<sup>2</sup> Despre *Preludiul* din *Studiile speciale* Emanuel Gatscher remarcă: „*Das dieser Fuge vorausgehende Präludium ist stilistisch abhängig von den Soloviolinsonaten Opus 42, es ist eine freie Übertragung des polyphonen Violinsatzes auf das Klavier.*” [Preludiul care precede această Fugă are o legătură stilistică cu Sonatele pentru vioară solo opus 42, este o transcriere liberă pentru pian a scriiturii polifonice pentru vioară.] În: Emanuel Gatscher: *Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung* [Evoluția tehnicii fugii la Max Reger], Stuttgart 1925, p. 138.





Fig. 8. I. *Allegro*, din *Sonatina*, început

La aceste pasaje motorice se adaugă fragmente de melodii de inspirație folclorică, care alternează între polifonie latentă și reală:



Fig. 9. I. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 24-29. Interpretabil și ca partidă de vioară

În exemplul următor, care de asemenea ar putea fi considerat ca scriitură idiomatică pentru vioară, Lipatti etalează sunetul pe orizontală.

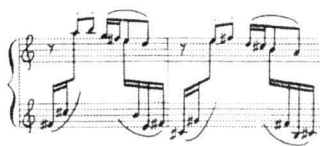


Fig. 10. I. *Allegro* din *Sonatina*, mm 30-31

Arpeggierea acordurilor – tipică pentru instrumentele cu arcuș în special ca arpegii de trisonuri în cadrul unei decime – este percepută ca niște armonice care sună simultan. În timp ce în **fig. 10** se succesiunea acordurilor fa diez minor, mi minor, do diez minor respectiv si minor, în următorul fragment din **fig. 11**, din *Solo*-ul de Bach, la începuturile de măsură tendința este de a se auzi fa diez minor, si minor, respectiv mi major (comparativ vezi și **fig. 2**):



Fig. 11. Johann S. Bach: *Gavotte en Rondeau* din *Partita III* pentru vioară solo BWV 1006, mm. 53-55

La sfârșitul primei părți Lipatti lărgeste spectrul de sunete cu arpegii mai ample:

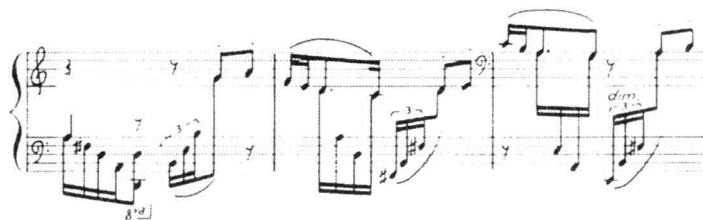


Fig. 12. I. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 75-77

În m. 32, din vocea superioară se desprinde o linie arpeggiată. La Lipatti, do diez2, care este în același timp nota-culme a arpeggierei acordului, este perceput ca o linie superioară, continuativă – subliniată aici și prin accesoriul sonor al pedalei de prelungire:

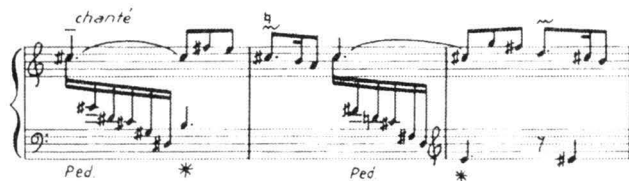


Fig. 13. I. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 32-34

În cazul unei versiuni pentru vioară, simultaneitatea liniei melodice și a acompaniamentului acordic ar trebui reprezentată ca linie discontinuă.



Fig. 14. I. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 32-34. Posibilă versiune pentru vioară solo

Desigur, este greu de apreciat dacă, și în ce măsură schița lui Lipatti pentru vioară solo cuprindea mai mult decât o parte. În orice caz, făcând abstracție de mici modificări, singura dificultate la retranscrierea primei părți este adaptarea scriiturii de pian, unde aceasta se extinde asupra mai multor octave, la spațiul sonor al vioarei.

Chiar dacă nici la crearea celei de-a doua și a celei de-a treia părți Lipatti nu a pornit de la schițe concrete - și dacă, atunci doar sub forma unor fragmente de teme -, conceptul inițial de **senza basso** persistă și pe mia departe în mod evident în tratarea scriiturii.

A doua parte, un *Andante espressivo* contemplativ, începe cu un arpeggiu în stilul unui cvadruplu tipic de instrumente cu arcuș. Arpegii asemănătoare, dar și de tipul triplelor, se găsesc în *Andante*-le de 14 ori în 42 de măsuri:

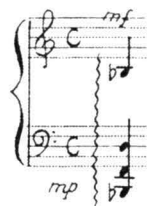


Fig. 15. II. *Andante espressivo* din *Sonatina*, început

Cantilena care însoțește întreaga parte ne permite să deducem o schiță melodică lineară:



Fig. 16. II. *Andante espressivo* din *Sonatina*, T. 1-4, voce superioară

Remarcabilă este încheierea primei părți, unde Lipatti, prin tehnica imitației și prin schimbarea registrului, scindează melodia într-un duo:



Fig. 17. II. *Andante espressivo* din *Sonatina*, mm. 35-42

Arpeggiul introductiv este extins mai întâi în m. 36 cu o octavă, înainte de a încheia partea sub forma unei ample arpeggieri a acordului final pe întreaga claviatură.

Lipatti folosește tehnici asemănătoare de lărgire a spațiului sonor cuprinzând mai multe registre și în partea finală, de caracter vioi și dansant, ca în fragmentul următor:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a piano (p) dynamic marking. The second system also consists of two staves, with a forte (f) dynamic marking. The music features arpeggiated chords and melodic lines, with some notes marked with accents and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Fig. 18. III. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 108-118

Lipatti împrumută din tehnica polifoniei *latente* la prima intrare a temei secundare în m. 38, pe care a citat-o și în prima parte, *Preludiu* al *Aubadei* sale pentru cvartet de suflători (1949):

The image shows a single system of musical notation for a piano piece. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is highly polyphonic, with many notes and chords written across both staves, creating a dense texture. The key signature has one sharp (F#).

Fig. 19. III. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 38-45

Ținând cont de conceptul inițial pentru vioară solo, rămâne în final întrebarea, cum trebuie catalogată factura *Sonatinei* în comparație cu alte lucrări ale repertoriului. În analogie cu polifonia **manifestă și latentă** a facturii **senza basso**, în literatura pianistică pentru mâna stângă pot fi recunoscute două perspective contrastante: pe de o parte încercarea de apropiere de sunetul dat de două mâini, după cum arată Ravel: „*Dans une œuvre de cette nature, il est indispensable que la texture ne donne pas l'impression d'être plus mince que celle*

*d'une partie écrite pour les deux mains.*" [Într-o astfel de lucrare, textura trebuie să nu dea impresia că ar fi mai subțire decât cea a unei scriituri pentru două mâini.]<sup>1</sup>

Pe de altă parte, dorința de a crea o scriitură autonomă, neinfluențată de scriitura de pian pentru două mâini, după cum s-a exprimat clar Benjamin Britten: „*In no place in the work did I attempt to imitate a two-handed piano technique, but concentrated on exploiting and emphasizing the single line approach.*” [Nicăieri în lucrare nu am încercat să imit tehnica interpretării cu două mâini, ci m-am concentrat asupra exploatarei și scoaterii în evidență a demersului monodic.]<sup>74</sup> Cu toate că aceste afirmații reprezintă două puncte de vedere opuse, în bibliografia de specialitate se întâlnesc mereu combinații și interacțiuni. Tocmai în tensiunea dintre acești doi antipozi se află justificarea diversității de variante ale scriiturii de pian pentru mâna stângă.

Prin *Sonatina* lui Dinu Lipatti, lista compozitorilor care au compus în domeniul acestei specii s-a îmbogățit cu un nume sonor. Conform exemplelor prezentate, trebuie spus clar că la crearea scriiturii, punctul său de plecare a fost acel **single line approach** menționat de Britten; Lipatti a evitat în mare parte o simulare a stilului pianistic pentru două mâini, în favoarea potențialului *linear*, schița inițială pentru vioară solo punându-și amprenta în mod esențial asupra edificării scriiturii pentru mâna stângă. Astfel, *Sonatina* lui Lipatti, acceptată ca o **palinodie** a unei lucrări pentru vioară solo, este în același timp o reflectare a acelei relații de proximitate dintre factura **senza basso** și idiomatice originală a scriiturii de pian pentru mâna stângă.

<sup>1</sup> Arbie Orenstein (ed.): *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens* [Maurice Ravel. Scrisori, scrieri, conversații]. Paris 1989, p. 364.

<sup>2</sup> De altfel, constatarea lui Britten datează din 1941, anul în care Lipatti a compus *Sonatina*. În: Benjamin Britten: *Diversions on a Theme. Opus 21*. For Pianoforte Solo and Orchestra. New York: Boosey & Hawkes 1941. Introducere.