

Viniciu MOROIANU

Cadențele lui Dinu Lipatti

Preliminarii

Cercetarea de față constituie, ca ansamblu, o premieră în muzicologia românească și, posibil, mondială. Ca alte atâtea partituri semnate de Dinu Lipatti, și Cadențele sale, deși menționate conștiincios în toate listele de opere, au rămas, decenii în șir, uitate prin biblioteci și arhive elvețiene și românești.

Toate aceste contribuții au fost purtate pe scenă de autorul-pianist. Din păcate, doar la o singură lucrare s-a păstrat și documentul sonor, urmat, peste un sfert de veac, de tipar și, peste altul, de o comunicare științifică: Cadențele la *Concertul nr. 21 în do major KV 467* de Mozart¹. Chiar și aici este de adăugat o variantă scurtată pentru cea la partea I, scoasă la iveală abia acum.

Cadența instrumentală constituie, în cadrul unei lucrări concertante, o secțiune specială, aflată, de obicei, înaintea codei părților rapide (eventual și a celei lente), improvizată de solist "pe viu" (mai mult sau mai puțin pregătită dinainte), în care acesta își pune în valoare virtuozitatea și datele artistice printr-o parafrază legată, într-o măsură mai mare sau mai mică, de materialul tematic. Derivată din improvizatia pe bas cifrat (precum în interludiul dintre cele două părți rapide ale *Concertului brandenburgic nr. 3 BWV 1048* de J. S. Bach, un fel de **aleatorism controlat**), Cadența instrumentală își va avea locurile ei stabile în arhitectura unui Concert, de-a lungul întregului Clasicism, interpretării putându-și proba comprehensiunea prin exercitarea libertății interioare de a **dezvolta** cât mai cuprinzător discursul muzical oprit pe fermata unui cvart-sext-acord pe dominantă. Suspensia creată își așteaptă rezolvarea pe 5/3, la capătul acestei tot mai ample

¹ a. Înregistrarea s-a realizat din concert, la 23 august 1950, cu Orchestra Festivalului de la Lucerna sub bagheta lui Herbert von Karajan.

b. Cadențele lui Lipatti, cântate atunci (la partea întâi – versiunea amplă, inițială), au fost tipărite în Anexa monografiei *Dinu Lipatti* de Dragoș Tănăsescu și Grigore Bărgăuanu, Ed. Muzicală, București, 1971, Kahn & Averill, London și Pro / Am Music Resources Inc., White Plains, New York, 1988, ed. II – 1996.

Au fost analizate de Mihaela Caranica-Fulea într-o comunicare prezentată la Simpozionul internațional de muzicologie „Dinu Lipatti”, ed. II, București, mai 1997: “Structură și improvizatie în Cadențele lui Lipatti la *Concertul pentru pian KV 467 în do major* de Mozart” (inedită).

peregrinări solistice printre tonalități și motive, ce închipuie o dilatare a raporturilor armonice dintr-o cadență autentică.

În discursul concertant mai pot apărea momente subînțeles improvizatorice pe acorduri de (septimă) dominantă cu fermată, acestea putând fi umplute cu punți melodic-virtuoze. Și Lipatti le adaugă cu har, măturie stând înregistrarea sus-menționată. Astfel de implanturi nu pot concura, însă, ca amploare Cadența propriu-zisă.

Compozitorii clasici și-au scris uneori ei înșiși cadențele, poate și dintr-o reacție la suficiența unor interpreți. Cele de Mozart la unele dintre Concertele sale de pian (câteodată mai multe pentru aceeași lucrare, precum Haydn sau, mai târziu, Beethoven) constituie modele de proporționalitate și prelucrare tematică.

Un atare segment improvizat "la cald" va dispărea odată cu *Concertul nr. 5 în mi bemol major op. 73* de Beethoven, unde solistul, odată săturat cu o amplă desfășurare virtuoasă în prologul ce precede forma de sonată a părții I, plasează la locul Cadenței un "analog"¹ care pregătește reintrarea orchestrei în nuanță scăzută, pianul rămânând omniprezent până la bara dublă².

În repertoriul pentru pian, absența cadențelor originale se oprește la majoritatea Concertelor târzii de Mozart, care au trebuit astfel "plombate" cu secțiuni solistice semnate de mai mari sau mai mici nume de creatori de până la noi³, emprenta stilului propriu sau/și a gustului epocii riscând individualizarea excesivă, până la distonare în raport cu întregul. Nici existența unor originale nu a descurajat pe compozitorii romantici sau moderni să se măsoare cu acestea⁴, felurile încercări orânduindu-se de la compilații spre reușite în dâra capodoperelor omagiate.

Un capitol aparte îl constituie cadențele scrise de interpreți, încă mai revelatoare atunci când autorii vădesc și ceva practică într-ale compoziției. În linia care pornește cu Liszt și Clara Schumann (adaug aici și contribuțiile violonistice ale lui Enescu la Concertele de Mozart — nr. 7 și Brahms), se înscrie numele lui Dinu Lipatti, pianistul-compozitor, compozitorul-pianist.

Cadențele la Concerte de Haydn și Mozart constituie un palier distinct care nuanțează încă mai mult personalitatea complexă a lui Lipatti. Rod al unui subtil proces de creație aflat la granița atitudinii componistice cu cea a interpretului, aceste pagini ne descoperă, peste decenii, o neobișnuită putere de pătrundere a gândului celui ce a zămislit partitura-argument, o respirație concordantă, congenială cu ethosul lucrărilor concertante în cauză, aportul lui Lipatti fiind aici pe

¹ a. "Non si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente", prevede partitura.

b. Termenul "analog" este preluat de la Constantin Bugeanu. La fel și "strofă" din analiza de la

5.2.1.1.

² Un astfel de substitut îl consider a fi derivat din "Cadenza in tempo" plasată de Mozart în finalurile unor lucrări în spirit concertant: *Sonata pentru pian în si bemol major KV 333* sau *Cvintetul pentru pian și suflători în mi bemol major KV 452*.

³ Semnalează Cadențele mai bizare pe care Benjamin Britten le-a scris la *Concertul nr. 22 KV 482* de Mozart, pentru "Slava" (Sviatoslav) Richter.

⁴ Spre exemplu, la *Concertul nr. 3 op. 37* de Beethoven au mai scris cadențe Moscheles, Liszt, Clara Schumann, Reinecke...

post de "cuvânt al solistului". Realizările de față relevă un profund simț al stilului, fiind comparabile cu cele ale unor Robert Casadesus sau Paul Badura-Skoda, totodată alipindu-se cu cinste florilegiului de transcripții care alcătuiesc o parte însemnată și de mare interes a moștenirii sale, puțin cunoscute¹.

Privitor la **rostul** cadenței instrumentale, Lipatti se va destăinui astfel, la finele vieții²:

"Scriu eu însumi cadențele mele, dar numai pentru concertele de Mozart care nu le au, căci altfel eu nu mi-aș permite această impertinență. Dacă aș putea să le improvizez în concert – din păcate n-o mai putem face acum, neavând acest antrenament în secolul nostru – aș prefera evident. Nemaiputând face aceasta, mă străduiesc să construiesc o cadență improvizând-o pe hârtie – dacă pot să mă exprim în acest fel – mai bine zis păstrând toate elementele concertului, fără a ieși din stil, pe cât posibil, dar adăugând achizițiile – dacă mă pot exprima așa – noi, post-mozartiene, în scriitura pianistică; căci o cadență, în definitiv, este acțiunea solistului care cântă în 1950, pe teme ale lui Mozart, ceea ce îi vine sub degete. Rezonanța pianului modern nu are aproape nimic de-a face cu rezonanța pianului lui Mozart și consider că într-o cadență trebuie aduse ornamentele, perfecționările tehnice care au survenit de atunci, păstrând în același timp stilul, din punct de vedere armonic și ca scriitură..."

Mărturia este revelatoare pentru ceea ce **face** artistul român, atitudinea modernă îngemănată cu erudiție și suveran bun gust conducând la făurirea unor pagini pline de sevă, doldora de "achiziții post-mozartiene" și, să adăugăm, post-haydniene, adecvate întregului, cu deosebire cele din deceniul cinci. Referitor la afirmația de nedublare a cadențelor originale existente la Mozart, desigur și la Haydn, realitatea o confirmă doar în cazul *Concertelor mozartiene nr. 20 și 21!* Înclin să cred că Lipatti nu a cunoscut cadențele "de autor" pe care edițiile mai "libere" de până la Edwin Fischer / Kurt Soldan nu le (prea) inserau. Sau poate fi vorba de o atitudine care să se fi modificat în timp.

Partiturile în discuție reprezintă totalitatea Cadențelor lui Lipatti cunoscute, conform cercetărilor la zi existând, fără circulație în viața de concert, pentru următoarele lucrări:

- *Concertul nr. 20 în re minor KV 466* de Mozart, 1936 (părțile I și III)
- *Concertul pentru două pianе în mi bemol major KV 365* de Mozart, 1938 (părțile I și III); versiune amplificată a Cadenței la partea III, nedată (1939)
- *Concertul în re major Hob. XVIII / 11* de Haydn, partea II, nedată (1944³)

¹ Iată, laolaltă, titlurile acestora:

- *Șase Sonate* de Scarlatti, transcripție pentru cvintet de suflători (1938-1939); schița a două dintre acestea se află în continuarea celei de la Biblioteca Academiei Române a Cadențelor la *Concertul pentru două pianе* de Mozart!), precum și alte trei, pentru oboi, clarinet și fagot (1943), inedite
- *Navarra* de Albéniz, "version personnelle D. Lipatti" (1940), inedită
- *Pastorala pentru orgă BWV 590* (patru părți, 1942 [?], 1950) și *Două Studii* după *Cantata BWV 208* de J. S. Bach (1950), transcripții pentru pian publicate la Londra, 1953
- *Continuo* – bas cifrat la Trio-Sonata din *Ofranda Muzicală BWV 1079* de Bach (1950, neterminat).

² Interviu la "Radio Genève" mai 1950, în *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 206-207.

³ Cf. monografiei *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 305.

- *Concertul nr. 21 în do major KV 467* de Mozart, 1945 (părțile I și III); versiune scurtată a Cadenței la partea întâi, nedată (1949, vezi nota 1 de la pag. 20)

Madeleine Lipatti menționează și unele pentru un enigmatic *Concert* mozartian *în si bemol major*¹. O scrisoare în limba franceză către Clara Haskil, semnată „*Bipatte*”, menționează încă o partitură, ce nu a fost, până în prezent, găsită: „*Final[uri] de cadențe pentru acelea ale lui Mozart la Concertul în si bemol major, la rugămintea scumpei noastre Clara Haskil, cu cele mai bune urări pentru botezul acestui concert – 15 februarie 1944.*” Este vorba, așadar, de „*queues de cadences*” (poate o glumă reverențioasă), pentru un *Concert* mozartian ce nu poate fi altul decât cel nr. 27 KV 595.²

Înainte de a trece la considerații aplicate, voi cita dintr-o scrisoare a lui Lipatti din 1946 în care acesta se referă, cu modestia sa emblematică, la ceea ce constituie obiectul studiului nostru:

“*Schnabel a fost însă foarte drăguț și până la plecarea noastră l-am văzut zilnic, i-am cântat Sonata în fa diez a lui Enescu pe care a apreciat-o, cadențele mele pentru diverse concerte, apoi mi-a cântat cadențele sale pentru aceleași concerte și mi-a arătat o mulțime de lucruri interesante*”³.

O relație bazată pe afinități profunde dintre doi artiști – colegi de breaslă din generații diferite este exemplară și atât de rară, astăzi! La acea dată, Cadențele lui Lipatti erau toate compuse și cântate. Cele ale lui Arthur Schnabel merită, desigur, să fie cercetate.

Adnotările din exemplele muzicale aferente analizelor care vor urma, precum și reamintirea tempo-urilor sunt plasate în paranteze. Am adăugat, în paranteze drepte, indicațiile originale prezente în contextul din care a fost extras exemplul. Analiza motivică înglobată în textul muzical îmi aparține.

Cadențele la *Concertul nr. 20 în re minor* KV 466 de Mozart

Concertul nr. 20 în re minor KV 466 de Mozart a fost cântat de Lipatti în public de șapte ori, cu începere din 12 noiembrie 1936 (Ateneul Român, dirijor: George Georgescu), cu cadențe proprii⁴. Cella Delavrancea consemnează prompt în “*Le Moment*”: “*Prima cadență (...) este un amestec al temelor repartizate*

¹ În *Hommage à Dinu Lipatti*, Labor et Fides, Geneva, 1952.

² Cf. monografiei *Clara Haskil* de Jerome Spycket, Ed. Muzicală, București, 1987, pag. 136 și 254, de unde află că și Cadențele la *Concertul în re major* de Haydn au fost scrise cu același prilej. Finalurile de cadențe păstrate pentru partea I nu le pot, în acest caz, completa pe cele originale, fapt confirmat și de atributul de „**monumental**” cu care le investește, ulterior, autorul. În monografia *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 305, contribuțiile la *Concertul în si bemol major* de Mozart apar drept „Cadențe”, cu completarea numărului de catalog Köchel.

³ Întâlniri la Engadine – Elveția evocate într-o scrisoare către Florica Musicescu, Montana, 9 august 1946, în *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 109.

⁴ Toate datele de acest fel sunt culese din caietul albumului de CD-uri “Lipatti – Les Inédits” (ARCHIPHON – Germania, 1995), articolul “The repertoire of Dinu Lipatti” de Grigore Bărgăuanu și Marc Gertsch.

cu gust în registrele sonore. Dacă ar fi fost mai scurtă și lipsită de disonanță în trilul prelungit, s-ar fi încadrat mai bine cu spiritul bucății. Totuși, a dat iarăși la iveală darul de muzician autentic (...). Ultima cadență, de un gust perfect”¹. Este o critică pertinentă a acestor pagini, născute la îndemnul Nadiei Boulanger, rod al gândirii deja mature a unui artist de nouăsprezece ani și jumătate, pe care Emanoil Ciomac le caracteriza, cu același prilej, ca fiind “întocmite (...) cu tactul și ingeniozitatea fermecătoare ce i-o recunoaștem în orice prilej”².

Cele mai cunoscute și uzitate cadențe pentru Concertul în cauză sunt, în absența unora originale, cele care beneficiază de greutatea numelui lui Beethoven³, la vremea aceea, însă, conform unei mărturii, “nu se cântă niciodată din cauza spiritului lor revoluționar (...). Se pare că numai Busoni le cânta”⁴. Și Lipatti le-a abordat, inclusiv prin raport cu acestea arătându-se, în cele proprii, a fi deja o voce care articulează cu autoritate un discurs savant și bine integrat ansamblului.

Tot Lipatti va încredința hârtiei, în ultimul an de viață, următoarea mărturie: “(...) ce mirare am provocat cândva, când, la un mare festival european, am cântat Concertul în re minor de Mozart cu magnifica și uimitoarea cadență pe care i-a făcut-o Beethoven. Desigur că aceleași teme ieșeau altfel din pana lui Beethoven decât din cea a lui Mozart. Dar, lucrul cel mai important era tocmai această interesantă confruntare a două personalități atât de deosebite. Trebuie, însă, să vă spun că, afară de câteva minți mai luminate, nimeni nu a înțeles mare lucru din această alianță, ba încă toată lumea m-a acuzat că eu am scris această dezagreabilă și anacronică cadență”⁵. Inerția și prejudecata din lumea artei decretează și astăzi că un muzician – interpret al veacului tocmai încheiat (mai aproape de noi, Paul Badura-Skoda⁶) nu poate imagina o cadență la un concert clasic care să sune altfel decât dezagreabil !

Festivalul evocat este, probabil, cel de la Lucerna, din august 1947. La vremea compunerii cadențelor proprii, contactul cu cele beethoveniene probabil nu se produsese, încă. Descrierea entuziastă a lor este expresia unei atitudini artistice mereu vii, cercetătoare, guvernată de bine și frumos, demnă de cei **chemați**.

¹ Cella Delavrancea: “Concerte simfonice Georgescu - Lipatti”, în *Scrieri*, Ed. Eminescu, București, 1982, pag. 471.

² Emanoil Ciomac: *Pagini de cronică muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1967.

³ Consider că acestea îmbină strălucitoare scrieri de geniu cu unele denivelări valorice spre finalurile lor. Atari aspecte l-au împins pe un Benedetti-Michelangeli a le “aranja” puțin, asumându-și un curaj inclus, în ultimă instanță, în însăși atitudinea combinatoriu-improvizatorică pe care un foarte mare interpret o poate adopta vizavi de raportarea altora la ethosul aceleiași lucrări concertante. În linia unei excesive amprente a stilului propriu se înscrie și Brahms, cu ale sale cadențe la părțile I ale celor două Concerte mozartiene în tonalitate minoră.

⁴ Madeleine Lipatti: Scrisoare către Florica Musicescu, Geneva, 7 septembrie 1947, în *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 117.

⁵ Dinu Lipatti: “Ébauche d'un projet pour un cours d'interprétation au Conservatoire de Genève”, mai 1950, în *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 144.

⁶ Acesta propune încheierea opțională a uneia dintre cadențele sale la partea întâi cu cel de al doilea recitativ din celebra *Fantezie* omonimă, *KV 397*. Dacă nu, atunci în partea a treia, la fermata de la măsura 166, în concurență cu primul recitativ!

Lipatti este structural aproape de Mozart, ca și de Haydn, **găsind** de fiecare dată suflul comun adecvat.

Cadența la partea întâi, neobișnuit de întinsă, se articulează în trei secțiuni, totalizând 93 de măsuri. Începutul se bazează pe ipostaza **forte** a temei cardinale,

Ex. 1

supusă încheșării unor imitații pe trei voci tot mai strânse, urmate de combinarea prin suprapuneri și diminuări a unor motive din grupurile tematice I și III.

Ex. 2

Motivul de pătrimi este, însă, înlocuit la mâna stângă de cel cu care solistul inaugurează expoziția "sa" și dezvoltarea. Acest nou motiv este redus la șase timpuri, apoi la primele două sunete, ritmate.

Ex. 3

Handwritten musical score for Ex. 3. The first system consists of two staves. The upper staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff contains a bass line with notes and rests. The word "legato" is written below the first few notes of the lower staff. A bracket labeled "B" spans across both staves. The second system also consists of two staves with similar rhythmic complexity. A bracket labeled "B" is present above the upper staff. The number "20" is written below the first measure of the lower staff.

Acumularea dinamică spre dominantă lui Si bemol întregește prima secțiune, de 27 de măsuri, urmată, după o suspensie cu tril, de alte 37, în care se combină tot mai strâns elemente de această dată din II și III, contrasubiectele alternând **staccato** cu **legato**, optimi cu triolete, într-o tot mai accentuată instabilitate tonală.

Ex. 4

Handwritten musical score for Ex. 4. The first system has two staves. The upper staff has a melodic line with notes and rests, marked with "legato" and "molto espressivo". The lower staff has a bass line with notes and rests, marked with "p" and "pp". Brackets labeled "D1" and "D2" are placed above the upper staff. The second system also has two staves. The upper staff continues the melodic line, marked with "p" and "pp". The lower staff has a bass line, marked with "p" and "pp". The word "cantabile" is written below the first few notes of the lower staff. Brackets labeled "D1" and "D2" are also present above the upper staff. The number "5" is written below the last measure of the lower staff.

Reîntoarcerea la matcă (măsura 65), prin revenirea elementelor din I și a șaisprezecimilor conduce spre trilul menținut 17 măsuri, încercuit de combinații motivice din același I.

Ex. 5

Cadența la partea a treia (73 de măsuri) demarează cu optimele de acord figurat ale punții spre prima revenire a A-ului,

Ex. 6

urmate de rememorarea temeii a doua, condusă spre o primă culminație cu fermată, care ajunge să opereze doar cu ambitusul octavelor a treia și a patra! Totul, de aici încolo, se va sprijini pe elementele din A, cu conduceri contrapunctice strânse și dizlocări ale barei de măsură. Un asalt avântat spre registrul supraacut antrenează, de această dată, claviatura în întregul ei.

Ex. 7

(Vezi și exemplul 23).

O nouă repliere dinamică la 45 pregătește îndelung o a treia culminație, al cărei elan exaltat scrotează din nou, la un moment dat, înaltul.

Cadențele la *Concertul pentru două piano în mi bemol major KV 365* de Mozart

La *Concertul pentru două piano în mi bemol major KV 365* de Mozart există, de această dată, cadențe originale care includ ghirlande simultane sau preluate, precum și o retorică de ansamblu care îi pun puternic la încercare pe cei doi protagoniști.

Lipatti a imaginat o curgere sonoră cu o singură fermată, Cadența “mică” la partea a treia, pe care o consider drept versiune primă, fiind, de la un capăt la altul, în pulsație egală. Vioiciunea și dialogul strâns dintre parteneri coexistă cu frumuseți armonice și contrapunctice¹.

În public, Lipatti a prezentat lucrarea numai în compania distinsei muziciene și prietene Clara Haskil, mai întâi la o serată pariziană a prințesei de Polignac, la 19 octombrie 1938, dată marcată, deopotrivă, în schiță și în transcrierea aflată la Geneva a Cadențelor, pe care autorul le dedică partenerii sale, “*în amintirea primului nostru concert la două piano*”. Au urmat, în iulie următor, alte două cântări, tot pariziene (Conservator și Radio), sub bagheta lui Charles Münch². Cu acel prilej, probabil, a amplificat Lipatti Cadența la partea a treia.

Discursul celei la partea întâi (51 de măsuri), ocolește temele principale, bazându-se pe punți și pe celelalte componente ale grupurilor tematice. O primă secțiune de 19 măsuri evoluează spre o suspensie pe dominantă la Fa, precedată de o acumulare dinamică cu caracter virtuos, preluată de pianul I la măsura 8, ce reunește pasajele concluzive ale grupului tematic principal și punții spre tema a doua.

¹ Predilecția lui Lipatti pentru cântatul și scriitura la două piano a fost repetat subliniată de exegeți. Alături de marea artistă deja pomenită, a apărut constant în compania soției sale Madeleine, dar și a lui Wilhelm Backhaus ori Smaranda Athanasof și Nibya Bellini. A avut în repertoriu lucrări concertante de J. S. Bach și Frank Martin, alături de creații de Mozart, Schubert, Brahms, Ravel, Busoni, Enescu, Lipatti... Compozitorul a îmbogățit și literatura de gen cu nu puține opus-uri de valoare: *Trei dansuri* (1937), *Simfonia concertantă* și *Suita* (1938), precum și *Dansurile românești* (1943), a căror versiune pentru pian și orchestră din 1945, înregistrată din concert în același an și tipărită la Salabert – Paris nu a fost vreodată cântată în România!

² Clara Haskil a înregistrat Concertul ulterior (1956), cu Géza Anda, la “Columbia”, folosind, de această dată, cadențele originale. Datele care o includ pe distinsa pianistă sunt culese din monografia *Clara Haskil*, op. cit.

Ex. 8

Handwritten musical score for Ex. 8. It consists of two staves. The top staff is marked with a piano dynamic (*mp*) and the tempo *(Allegro)*. It features three distinct melodic phrases labeled A_1 , A_2 , and A_3 . The bottom staff is marked with a forte dynamic (*f*) and the tempo *(leggiero)*. It contains rhythmic accompaniment with various articulations like accents and slurs. The piece concludes with a *stacc.* marking.

Trilul suspendat însoțește, apoi, domolit a doua ipostază a temei a doua, modulată. Secțiunea centrală (25 de măsuri) reia confruntarea protagoniștilor din dezvoltare, îmbogățită de replici noi, "pasate" tot mai strâns (la câte o măsură).

Ex. 9

Handwritten musical score for Ex. 9. It features three staves. The top staff begins with a forte dynamic (*f*) and contains a melodic line with a slur. The middle staff is marked *firsuta* and contains a rhythmic accompaniment. The bottom staff is marked *mf* and contains another melodic line. The score includes dynamic markings and slurs, indicating a transition in tonality and dynamics.

Tema punții, preluată în mereu altă tonalitate, sfârșește prin a fi redusă, prin diminuare, la o singură măsură, într-o splendidă punere în pagină omofon-polifonică, veritabil moment de grație.

Ex. 10

Handwritten musical score for Ex. 10. It consists of two staves. The top staff is marked with a piano dynamic (*[P]*) and includes tempo markings *poco rit.* and *a tempo*. The bottom staff is marked with a forte dynamic (*[P] espressivo*) and includes a *din.* marking. The score is highly detailed with slurs, accents, and dynamic markings. At the bottom, there is a complex harmonic analysis: $D\#I_c \ S\#V_2 \ I_c \ L\#V_2 \ I_c \ 3\#M_i \ E_7 \ \Pi_3^4 \ V_7 = Mib \ VII \ C\# \ V_7^{\#}$.

Ultima secțiune (măsura 45) readuce, din scurt, exuberanța începutului, printr-o pedală pe dominantă pe care se clădesc, în progresii ascendente prelungite, țesătura de șaisprezecimi de la finele reprizei.

Cadența “mică” la partea a treia (62 de măsuri) este admirabil proporționată, ca și cea la partea întâi. O primă jumătate intens modulantă opune dialogul șaisprezecimi – triolete din puntea spre tema II, (la început, numai triolete),

Ex. 11

Musical score for Ex. 11, featuring piano and bass staves. The score includes the tempo marking *(allegro)* and dynamic markings *mf (legato)*. It shows melodic lines with slurs and accents, and chord symbols: Mib_6^4 , $do VII_7$, Reb_6^4 , and $do\#$. The piece is marked with *A1* and *A2* sections, and a measure number 13 is indicated.

temei cardinale în **piano dolce**, care nu rezistă decât două fraze. Reluarea dialogului dinamic de mai înainte conduce la a doua jumătate a discursului muzical (măsura 29), moment care precede cu 20 de măsuri de expectativă pe dominantă tonalității-mată, în nuanță scăzută, expunerea în **pp** a temei secunde, în maniera în care nu se mai auzise din expoziție, (în reluare, Mozart înveșmântând-o pur diatonic în două variante). La Lipatti, două treimi din vocea superioară a trioletelor sunt plasate deasupra temei, “lumineux”, acompaniamentul incluzând și țesătura de octavă plus decimă.

Ex. 12

Musical score for Ex. 12, featuring piano and bass staves. The score includes the tempo marking *(legato)* and dynamic markings *pp lumineux* and *pp*. It shows melodic lines with slurs and accents, and chord symbols: B_1 and B_2 . The piece is marked with a measure number 17 and a circled measure number (3 4).

La aceasta este “lipită” tema I, cu care cele două piano, la început singure, reiau discursul mozartian. **Incipit**-ul temei secunde a fost anterior “jucat” tot mai

strâns pe trei octave, cu o vervă nesecată, totul pe fundalul unui clinchet de tremolo în registrul acut.

Cercetând schița și transcrierea aflate la Biblioteca Academiei Române, am descoperit că aceasta din urmă, nedată, înfățișează drept cadență la partea a treia o versiune mult amplificată (încă 7 file și o măsură, în loc de ultimele 14, în total 98 de măsuri!). Expectativa pe dominantă este mărită cu 6 măsuri, iar expunerea temei a doua, în aceeași manieră este translată în Re, cu inserția inspirată a două suspensii "en écho". Discursul supradimensionat este marcat de retorica a trei recitative în "tempo rubato", îndelung vestite, al treilea fiind urmat, după trei sisteme și jumătate, de o măsură de pauză generală. Sunt mult prezente tema a doua a grupului tematic secund, ce apare doar în expoziție, precum și cea cu care soliștii își inaugurează discursul, suprapusă temei cardinale. Scriitura contrapunctică este, și aici, densă și măiestrită,

Ex. 13

The image shows a handwritten musical score for a cadenza. It consists of several staves. The top staff is a single melodic line with various ornaments and triplets. Below it are several staves for accompaniment, including a piano part with chords and a cello/bass part with a bass line. The score includes performance instructions such as "poco rit.", "mp", "dim.", "simile", and "Al tempo". There are also dynamic markings like "f" and "a". The score is densely written with notes, rests, and other musical symbols.

ansamblul rămânând, însă, compozit, în genul unei parafraze individualizate excesiv. Reintrarea în flux se face printr-o culminație minuțios pregătită, tema întâi din discursul mozartian readucând nuanța mică.

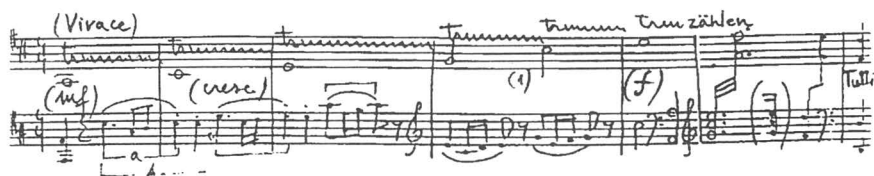
Cadența la partea a doua a *Concertului în re major Hob. XVIII / 11* de Haydn

"Micul Haydn în re major (pe care l-am pedepsit cu două cadențe monumentale)"¹ este *Concertul Hob. XVIII / 11*, cu două rânduri de cadențe originale la părțile întâi și a doua, mai mult sau mai puțin tematice, care folosesc puține bare de măsură și abundă în recitative și corale figurate în arpegii, în maniera *Fanteziei cromatice BWV 903* de J. S. Bach.

¹ Dinu Lipatti: Scrisoare către Florica Musicescu, Geneva, 22 aprilie 1946, în *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 107.

Negăsirea până acum a vreunei cadențe integrale a lui Lipatti la partea I constituie o lacună dureroasă în receptarea moștenirii sale. Nu avem decât două finaluri diferite, transcrise pentru dirijor, dintre care unul înfățișează o ghirlandă convențională pornită din cvart-sext-acord pe dominantă, **senza misura**. Celălalt fragment final condensează germeii unor pagini în măsură, cu siguranță demne de verva lucrării lui Haydn (vezi nota 2 de la pag. 7).

Ex. 14

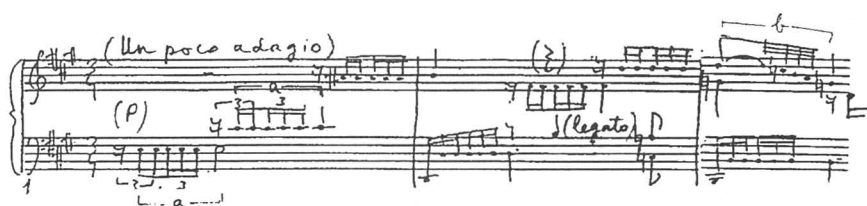


Pentru partea a doua există, din fericire, o schiță completă a unei cadențe de mare frumusețe, a cărei expresie delicată, deopotrivă bogată în sensuri, cere o pianistică rafinată.

Lipatti a interpretat partitura lui Haydn în cinci rânduri, cu începere din 18 martie 1944, cadențele proprii, datând din același an, fiind prezentate întâia oară publicului desigur atunci la Zürich. Care (versiune) să fi fost cea la partea I?

Mă întorc acum la ampla desfășurare **Un poco adagio** (31 de măsuri) care cuprinde o primă secțiune de 13, care înglobează o suspensie cu tril pe dominantă, la 6 și 7, debutând cu reluarea în imitații a motivului de note repetate în triolete duble cu care se încheie expoziția și se realizează dezvoltarea și puntea dinaintea cadenței.

Ex. 15



Ca urmare a trilului suspendat, este expusă splendida frază a doua a temei secunde (vezi și exemplul 24 b), ale cărei meandre ce se deapănă în secvențe descendente (în repriză, Haydn o reia doar pe aceasta), acum limpezită de neliniștile și angoasele cu care fusese investită până acum, noua haină armonică trăgând-o spre tonalitatea subdominantei, bine întărită, înainte de a modula la fa diez minor. Secțiunea secundă (măsura 14) construiește un discurs omofon prin alunecări și urcușuri cromatice de mare frumusețe prezente la finele expoziției solistului, ce pornesc de la monodia acompaniată a temeii principale,

superioară, din punct de vedere artistic, la Lipatti. Dimensiunile contribuțiilor la partea a treia sunt optime în ambele cazuri, inspirația lipattiană debordantă articulând, pentru prima mișcare, o curgere sonoră poate prea extinsă. Doi ani mai târziu, rațiuni conjuncturale vor conduce la „aranjarea” unei versiuni abreviate, ce elimină întreaga încheștare, cerând un arsenal pianistic superior, ce constituie miezul Cadenței.

Voi încerca o sistematizare a travaliului tematic, pornind cu monumentala Cadență la partea I (82 de măsuri). Pentru mai multă claritate voi menționa la fiecare secțiune numărul măsurii din partitură.

I (30) Introducere (6),
cu tranziția spre intrarea în scenă
a solistului: trei „strofe” (vezi nota 2 b de la pag. 5) **Do [1]**

Ex. 17

Dezvoltare (7), cu tranziția spre repriză (preluată
din dezvoltarea de după tema I din expoziție) **do-Si bemol- [7]**
sol-sol2 VII

Tranziție (10), cu motivul cromatic tensionat α
din introducerea orchestrală **sol V-Mi bemol V [14]**
(cu care va porni și epilogul orchestral)
legat de tema concluzivă
a aceleiași introduceri

Tema II (7), liniștire vremelnică, punte **Mi bemol-mi bemol [24]**
- si bemol V

II (35) Tema punții (17),
intens modulantă, a cărei **si bemol-mi bemol-fa [31]**
a doua frază este dezvoltată
imitativ **-sol-Fa-re**

“Ars combinatoria” (18) 1 St (8) cu amplul pasaj **re V- sol V- do V [47]**
în șaisprezecimi din dezvoltare,
suprapus primului motiv din tema I,
legat cu similarul din tema II a
grupului tematic principal,

apoi combinate prin restrângere,
inclusiv a acompaniamentului,
"mixtura" incluzând și tema II

Ex. 18

2 St (6)

Abg (4)

este continuat discursul
mozartian din dezvoltare,
amplificat în manieră
Liszt-Busoni (progresie
descendentă urmată de dinamizare)

do -Si b [56]

- sol V

sol [62]

Ex. 19

III (17) Culminație (10), cu caracter monumental
și tril pe dominantă în
primele patru măsuri,
a temei I condusă spre
un arpeggiu de septimă
micșorată precedat de
o inserție a omonimei minore

Do-do [66]

do 2VII

Coda (7), cu sextele desfășurate din finalul reprizei, condensarea care le succede (5 măsuri în 2) fiind compensată de amplificarea finală (2 în loc de 1), cu acorduri maiestuoase care includ și încrucișarea mâinilor.

Do [76]

- (1 St + 2 St) + Abg: forma de bar, în terminologia germană prescurtată (**Stollen – Abgesang**)

Versiunea abreviată poartă titlul “Cadence spéciale pour **Robert Weisz**” (subliniat în original), nedată (Geneva, septembrie 1949, după mărturia dedicatarului care o posedă). Este o lucrare ocazională¹, a cărei concizie maximă, necesară atunci interpretului destinat, este, poate, de preferat. Nu și pentru autorul-interpret, ansamblul devenind mult mai sărac ca expresie, prin eliminarea a 44 de măsuri (mai mult de jumătate din parcursul inițial).

Versiunea 1945 (82 de măsuri) **Versiunea Weisz** (38 de măsuri)

I	30	29
II	35	-
III	10 (Culminație)	2
	7 (Codă)	7

Joncțiunea este realizată prin două măsuri modulante, perfect adecvate, urmate de adaptarea arpegiului de septimă micșorată de la 74-75.

Ex. 20

¹ Robert Weisz, discipol al lui Lipatti la Conservatorul din Geneva, a intrat neașteptat, în septembrie 1949, în finala Concursului de pian desfășurat acolo, unde se cerea *Concertul nr. 21*. Maestrul său i-a potrivit această versiune, cu care, adăugată trunchiului mozartian, tânărul a obținut premiul II. Mărturia acestuia peste decenii mi-a fost comunicată de Grigore Bărgăuanu.

Acesta apare ca în expoziția Concertului, pierzând motivul caracteristic înglobat momentului similar din repriză, întărit de Lipatti cu accente și prezent anterior la 14-15, ba chiar reluat obsedant asemeni lui Mozart, în culminația de la 27-33 a cadenței la partea a treia (vezi exemplul 22).

Detaliind această ultimă contribuție de 52 de măsuri, vom recunoaște la începutul primei secțiuni (33) dialogul viu și tot mai strâns solist – orchestră din dezvoltare, redus pentru pian solo, cu folosirea încrucișărilor

Ex. 21

și, curând, doar a jumătății superioare a claviaturii, contrabalansate de pregătirea unei culminații pe dominantă, cu motivul translat, cu fiecare expunere, spre registrul grav, punerea în pagină trimițând spre Brahms.

Ex. 22

Celelalte 19 măsuri pornesc de pe un ison prelung pe dominantă, cu grațioasa temă dansantă a grupului tematic secundar, ce se înfiripă în ipostaza din repriză, cu o pasageră umbră a minorului omonim. Replierea rapidă în jurul aceluiași **sol** păstrează nuanța mică, verva contaminantă a gamelor și imitațiilor în **stretto** angajând întreaga claviatură. Reintrarea în flux se face **senza ritenuto** și **attaca**, soluție fericită pe care a adoptat-o și Casadesus.

Sinteze

În cercetarea acestor momente de secol XVIII, retrăite și prinse pe portativ, ce impun de la sine prin prospețime și autenticitate, am fost frapat de opțiunea lui Lipatti de a le scrie fără armură, alterațiile constitutive îngreunând astfel textul. În perspectiva tipăririi, am purces la o transcriere care să conserve armura din

partitura-argument. Evident, nu a fost cazul la Cadențele în Do major, de altfel, singurele publicate (la partea I – cea amplă).

Pentru *Concertul nr. 20* de Mozart, exemplele sunt reproduse din singura copie găsită (1936), aflată în colecția dr. Marc Gertsch din Berna, care conține adăugiri și rectificări. Interpretul are aici o mostră de scriitură vizualizat “modernă” practică, de acum, consecvent și care reușește să exprime, inclusiv prin forma grafică, înfinit mai mult decât ceea ce, mai târziu, Lipatti va desemna prin metafora “craniului lui Yorick”¹. La cadența pentru partea a treia, ultima măsură din prima pagină este incompletă (punct de suspensie cu fermată), urmată fiind de reluarea discursului cu marcarea încă o dată a măsurii!²

Ex. 23 (Vezi și exemplul 7)

Având în vedere adnotările autografe care probează revizuirea textului cu file numerotate, înclin să cred că se poate porni cadența și direct cu pagina următoare, rezultanta artistică fiind, poate, de preferat, atât ca proporție în cadrul întregului cât și ca început care îmi pare că merge mai bine în context. Se pierde, totuși, reamintirea temeii a doua și un prim urcuș culminând în registrul acut.

Cadențele la *Concertul pentru două pianuri* de Mozart au ridicat problemele redacționale cele mai spinoase. Am confruntat aici trei surse: o versiune “în clar” (Biblioteca Conservatorului din Geneva) care conține scăpări de transcriere față de schița purtând aceeași dată (Paris, 19 octombrie 1938), aflată la Biblioteca Academiei Române (vezi nota 1 de la pag. 6), tot aici existând și o altă versiune, nedată, transcrisă caligrafic, cu diferențe și omisiuni, ce pare să pornescă de la aceeași schiță. Această din urmă transcriere înfățișează pentru partea a treia o cadență cu două treimi mai lungă, schimbarea, a cărei descoperire îmi aparține, producându-se de la măsura 49. Consider versiunea în cauză ca fiind legată de

¹ “Nu cercetați niciodată o operă cu ochii morților sau ai trecutului; s-ar putea să nu vă alegeți decât cu craniul lui Yorick. Casella spunea pe drept cuvânt că nu trebuie să ne mulțumim să respectăm capodoperele, ci să le iubim.” (Dinu Lipatti: “Ébauche d’un projet...”, op. cit., vezi nota 6 de la pag. 8).

² Anulând arcurile de **legato** din măsura 30, Lipatti se corectează pe sine, în acord cu textul mozartian.

concertele pariziene din iulie 1939, punerea în pagină a segmentului comun (cu accente și crescendo-uri mai “din scurt”, cu o altitudine dinamică mai ridicată) putând constitui un argument. Judecând după amplificarea care transformă “cuvântul soliștilor” într-un poem în sine, o desemnare a transcrierii “Geneva” ca fiind mai târzie îmi părea plauzibilă, dacă nu aş mai fi întâlnit un caz similar de complicare ulterioară a discursului sonor la *Concertul pentru orgă și pian* din august același an¹.

În dosarul MR 1247 – Varia de la Biblioteca Academiei Române se găsește un început, fără titlu, de cadență la Partea I, schiță de trei pagini (50 de măsuri) a unei alte versiuni, ce se arată a fi mai extinsă. De la măsura 2, pianul I dă replica în oglindă partenerului său, urcușul marcat de treptele acordului de tonică mutându-se după 7 măsuri în Do și apoi în Re bemol, devenind politonal (Re bemol – Mi bemol). Din formulele cadențiale **senza misura**, asemănătoare celor din exemplul 13, sistemul 2, se alcătuieste o întinsă suspensie pe dominantă de Fa, urmată de un episod stabil tonal, bazat pe expunerea repetitivă, inclusiv augmentată, a temei I a grupului secund, într-o tratare linară tot mai îndrăzneată. La capătul a 14 măsuri, tema se mută în Sol bemol, apoi în La, însoțită de un **ostinato** de trisonuri cu vocea superioară fixă, discursul întrerupându-se. În logica interpretărilor de mai sus, această versiune pare, și ea, legată de momentul iulie 1939, constituind un torso insolit, inclusiv cu măsuri asimetrice, a cărui finalizare ar fi întregit o cadență probabil pereche a celei amplificate pentru partea a III-a.

Pentru Haydn – *Re major* există două foi manuscrise cuprinzând câte un final distinct de cadență la partea a doua (ultimele trei, respectiv șase măsuri, cu armură!), precum și schița integrală a Cadenței la partea a II-a, toate nedatate (1944, vezi nota 3 de la pag. 6). O dilemă de citire a cadenței lente s-a ivit la măsura a șasea,

Ex. 24a



¹ Roxana Susanu, muzicolog, de la Biblioteca Academiei Române, mi-a semnalat această subtilitate mai aparte de laborator componistic, semnând, totodată, în “Academica”, nr. 3/1997 studiul “Dinu Lipatti – Manuscrise inedite”. În preajma aceleiași an 1939, Béla Bartók avea să scrie și el Cadența la *Concertul KV 365* de Mozart, însă pentru câte un protagonist.

Ex. 24b

The image shows a handwritten musical score for two staves. The top staff is for a trinitrum and the bottom staff is for piano. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part begins with a triplet of eighth notes. Performance markings include 'mp cresc. legato' in the piano part and '(ad libitum)' in the trinitrum part. The score concludes with a trinitrum part featuring a tremolo effect.

în manuscris apărând numai trezecișidoimi care compun astfel o măsură de patru timp. Susțin că arpegiul (marcat de mine cu „ad libitum”) trebuie scris cu șazecișipătrimi, timpul trei dobândind, astfel, o factură virtuoaz-improvizatorică binevenită aici, în vreme ce primii doi rămân ocupați de un tremolo moderat, măsurat, stilistic adecvat, folosit ca tril și în măsura concludivă a cadenței. (Vezi și exemplul 15.)

În fine, pentru *Concertul nr. 21* de Mozart am beneficiat de textul muzical tipărit (vezi nota 1 b de la pag. 4) datat Montana, 22 ianuarie 1945, în care am inserat corecturile comunicate de Grigore Bărgăuanu, text pe care l-am confruntat cu înregistrarea lui Lipatti și cu manuscrisul dedicat lui Robert Weisz (1947).

Scriitura acestor replici la partituri clasice adoptă pianistica mare de tip Liszt-Busoni (vezi exemplele 7 și 19), folosită însă cu economie, numai în momente de acumulare sau culminante. Registrul extrem-grav este utilizat doar în acordurile finale (suprapuse **tutti**-urilor, semnul de „ottava bassa” apărând, însă, în paranteză la Cadența pentru R. Weisz!). Amploarea unor astfel de momente nu trebuie, însă, clamată în sens romantic, în dauna echilibrului și transparenței sonore. Lipatti însuși face astfel, după cum ne arată unica întruchipare sonoră a partiturilor de față (vezi nota 1a de la pag. 4), întreaga atitudine lipattiană evoluând către simplitate, claritate și distincție, optică rară în epocă, ce și-a dobândit, mai ales în deceniile din urmă, statutul de model peren de perfecțiune.

Întâlnim și aici predilecția pentru scriitura motivic-contrapunctică dusă la apogeu în acel moment pianistic care este *Fantezia op. 8* (1940¹; vezi exemplele 2 și 10), precum și cele trei planuri sonore distincte, urmate de bogate turnuri cromatice descendente pe patru voci (vezi exemplul 16), aici, tema cu acompaniamentul său fiind cuprinsă de autorul *Sonatinei* din 1941 doar la mâna stângă. Mai mult, o veritabilă **ars combinatoria** cu restrângeri motivice găsim în exemplele 3 (pe verticală), 4 (pe orizontală), 13 și 18 (ambele modalități). Cadențele timpurii sunt contemporane cu *Concertino în stil clasic* (1936), respectiv *Simfonia concertantă pentru două piano* (1938), o undă de neoclasicism stravinskian făcându-se simțită în ciocnirile rezultate din tratarea liniar-independentă a planurilor, în asprimea unor sonorități născute din suprapuneri îndrăznețe de tonică-dominantă (momentul trilului pe **re** prelungit obsedant – vezi

¹ Lucrarea am readus-o pe scena de concert după ¹ cincizeci și unu de ani și am pregătit-o pentru tipar între anii 1992-1999.

exemplul 5¹) sau urcușul dârz al pianului doi (vezi exemplul 8), tot aici întâlnind și paralelisme de cvarte (vezi exemplul 9).

Exploatarea tematicii este, în fiecare caz, (aproape) completă, solistul luându-și, în cele din urmă, revanșa prin prelucrare suverană inclusiv / mai ales a materialului muzical care se auzise, până atunci, doar la orchestră.

Adaug câteva considerații privind pianistica și punerea în pagină. Asemeni lucrărilor originale împlinite, bogăția și densitatea informațională din aceste Cadențe, cu scriitură riguroasă și îngrijită, sunt pe potrivă înzestrării mentale și instrumentale de excepție a autorului-pianist. Interpretului îi este solicitat un arsenal complet de mijloace tehnice și de expresie, îndelung șlefuite prin studiu disciplinat care să conducă la claritatea planurilor sonore, la redarea limpede a țesăturii polifonice, a trilurilor interioare, lejeritate, pedală bine drămuită, ca să nu mai amintesc de delicatețe și forță interioară, de vioiciune și simț al frazei. Numai astfel, muzica din aceste pagini, scoase la lumină, în cea mai mare parte, abia acum, va putea trăi, precum spunea Lipatti, *“sub degetele noastre, sub ochii noștri, în inima și mintea noastră”* (vezi nota 6 de la pag. 8).

Soarta autorilor de cadențe a rămas ingrată, aceștia fiind sortiți, de cele mai multe ori, anonimului (tradiția de a-i numi pe mape de discuri sau în programe de sală fiind firavă). În plus, orice mic derapaj din cadrul unei condiționări stilistice stricte și adesea obtuze este, cu începere din secolul XX, sever sancționat. Lipatti însuși a trăit aceasta, iar mentalitatea muzicală a momentului nu s-a înnoit.

Fie ca aceste crâmpie de geniu altoite la trunchiul unor mari capodopere să bucure interpreții și melomanii de pretutindeni. Acordul dat de organizația deținătoare a copyright-ului manuscriselor lipattiene din străinătate, *“Ligue généroise contre le cancer”*, va împlini, prin tipar, faptul unei răspândiri normale.

BIBLIOGRAFIE

- 1) XXX – *“Dictionnaire encyclopédique de la musique”*, Université d'Oxford, sous la direction de Denis Arnold, 2 vol.; Robert Lafont – Paris, 1989
- 2) XXX – *“Dicționar de termeni muzicali”*, coordonator științific: Zeno Vancea; Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984
- 3) XXX – *“Hommage à Dinu Lipatti”*, Labor et Fides, Geneva, 1952
- 4) XXX – *“Festivalul internațional de muzică Dinu Lipatti (Evocare)”*, Comisia Națională a României pentru UNESCO; Ed. Octopodium, București, 1991
- 5) BĂRGĂUANU, Grigore și TĂNĂSESCU, Dragoș: *“Dinu Lipatti”*; Ed. Muzicală, București, 2000
- 6) BĂRGĂUANU, Grigore și GERSCH, Marc: *“The repertoire of Dinu Lipatti”*, în caietul albumului de CD-uri *“Lipatti – Les Inédits”*, ARCHIPHON – Germania, ARC 112-113/1995
- 7) CIOMAC, Emanoil: *“Pagini de cronică muzicală”*; Ed. Muzicală, București, 1967
- 8) DELAVRANCEA, Cella: *“Scrieri”*; Ed. Muzicală, București, 1982
- 9) SPYCKET, Jérôme: *“Clara Haskil”*; traducere de Adriana Moscuna și Ina Teodosiu după *“Clara Haskil”*; Les Éditions Payot, Lausanne, 1975; Ed. Muzicală, București, 1987
- 10) SUSANU, Roxana: *“Dinu Lipatti – Manuscrise inedite”*, în *“Academica”*, București, nr. 3/1997

¹ Semnificativă este cuplarea, pe scenă, a *Concertului în re* (cadențe proprii) cu *Capriccio* de Stravinski.