

CREAȚII

Formă, fond și imaginar interpretativ (III) în *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de coarde*, op. 5 de Dinu Lipatti

Cristina Gârbea

Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de coarde, op. 5 a fost compusă spre finalul studiilor lui Lipatti la Paris și este dedicată dirijorului Charles Munch, sub îndrumarea căruia s-a aflat tânărul compozitor în acea perioadă. Lucrarea a fost interpretată sub bagheta acestuia la începutul lunii iulie 1939, însă premiera absolută a avut loc mai devreme, pe 10 mai 1939, la Paris, în interpretarea compozitorului-pianist și a Clarei Haskil, într-un concert dedicat muzicii românești, alături de lucrări semnate de George Enescu, Marcel Mihalovici, Leon Klepper, Filip Lazăr și Stan Golestan¹.

Opusul a fost prezentat în diverse contexte importante, printre care concertul omagial din 6 septembrie 1951, susținut în cadrul Festivalului Internațional de la Besançon, în memoria regretatului pianist și compozitor. Soliști au fost Madeleine Lipatti și Béla Síki, alături de Orchestra Națională a Franței, sub bagheta lui George Enescu. Evenimentul a fost reluat pe 14 septembrie 1951 de aceiași soliști, la Geneva, cu *Orchestre de la Suisse Romande* sub conducerea dirijorală a lui Ernest Ansermet². O înregistrare notabilă există cu Orchestra

¹ Monika Jäger, *Das kompositorische Werk von Dinu Lipatti als Teil der europäischen Moderne. Aspekte einer rumänisch-französischen Stilsynthese*, Epos, Osnabrück, 2010, p. 342.

² Madeleine Lipatti și Béla Síki, dirijor Ernest Ansermet, *Orchestre de la Suisse Romande, Les Inédits*, Archiphon, ARC-112-13, 2011, CD.

Simfonică din Cluj-Napoca, dirijată de Emil Simon, avându-i ca soliști pe Sofia Cosma și Corneliu Gheorghiu, păstrată în arhiva Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România¹. În Germania, lucrarea a fost interpretată pe 26 septembrie 2000, la Academia de Muzică din Darmstadt, sub bagheta Lindei Horowitz, cu soliștii Friederike Richter și Eike Wernhard².

În Fonoteca Radio România există mai multe versiuni interpretative valoroase: Sofia Cosma și Corneliu Gheorghiu alături de Orchestra de Studio a Radioteleviziunii (dirijată de Carol Litvin), Orchestra „Camerata” (dirijată de Dumitru Pop) sau Orchestra Filarmonicii „George Enescu” (dirijată de Mihai Brediceanu), Suzanna Szörenyi și Corneliu Rădulescu alături de Orchestra de Studio a Radioteleviziunii (dirijată de Răzvan Cernat sau de Paul Popescu), Julien Musafia și Lory Wallfisch alături de Orchestra de Coarde a Festivalului de la Lucerna (dirijată de Rudolf Baumgartner), Lory Wallfisch și Horia Mihail alături de Orchestra de Cameră Radio (în versiuni dirijorale de Cristian Brâncuși sau de Horia Andreescu)³.

Simfonia concertantă a fost publicată în 1984 la Editura Muzicală din București și este ultima lucrare orchestrală completă a lui Lipatti, cu excepția instrumentației din 1945 la *Danses Roumaines*. Reducția pentru două pianе – care cuprinde textul original distribuit celor două instrumente soliste și scurte fragmente semnificative din discursul orchestral, în special solouri sau desene ritmice – a fost realizată de pianistul Corneliu Rădulescu în același an și publicată, de asemenea, la aceeași editură bucureșteană.

Lucrarea este alcătuită tripartit (*Molto maestoso*, *Molto Adagio*, *Allegro con spirito*) și continuă direcția neoclasică a compozitorului, desprinzându-se însă mai clar de modelele istorice decât lucrările anterioare (*Concertino în stil clasic*, *Toccata* neterminată pentru orchestră de cameră). Aceasta integrează elemente din folclorul

¹ Sofia Cosma și Corneliu Gheorghiu, dirijor Emil Simon, Orchestra Simfonică din Cluj-Napoca, *Dinu Lipatti*, Electrecord, STM-ECE 01120, România, 1976, LP.

² Jäger, p. 343.

³ Compozițiile lui Dinu Lipatti, *Lucrări concertante*, <https://www.dinulipatti.org/simfonia-concertanta-op-5-pentru-doua-piane-si-orchestra-de-coarde-ro-a163>, accesat la 14.07.2025.

românesc într-un limbaj neoclasic și chiar impresionist, într-un tablou stilistic ce surprinde *Zeitgeist*-ul primei jumătăți a secolului XX.

Aspecte structurale și estetice

Partea I (formă de lied tripartit)

A (21 măsuri)
Introducere (2+2)
Tema I (2+2; reper 5)
Tema I (imitație) (2+3+2+2; reper 5 ⁴)
Concluzie (2+2; reper ² 20)
B (69 măsuri; reper 20²)
B₁ (reper 22) Tema α (1) – Tema β_1 (1) – Tema β_2 (1) α (1) – β_1 (1) – α + β_1 (2) β_2 + α (1) – β_1 (1) – β_2 + β_2 (1) – α + β_1 (2) Tranziție (2+2; reper ¹ 35)
B₂ (reper 35 ³) β_1 + α (1+2) – β_2 + β_2 (1) – β_1 (2) β_2 + α (2) – β_1 (2) – β_2 + β_2 + β_2 (3)
B₃ (reper 50 ¹) α + α + α (2) Tranziție (2+1; reper ² 55)
B₄ (reper 55 ¹) α + β_1 dezvoltat (2+1) – α (1) – β_2 (1) – β_2 (2+2) Tranziție (1+2+2+2+2+2+2+2+2+2+1) + (α + α) (1+3)
A (17 măsuri, reper ²90)
Introducere (2+2)
Tema I (2+2; reper 90 ²)
Tema I (imitație) (2+3+2+2; reper 95 ¹)
Coda (2+1, reper 105)

Tabel 1. Schema formală a Părții I, *Molto maestoso*.

Simfonia concertantă debutează cu o mișcare structurată într-o formă de lied tripartit, în care secțiunile A și B contrastează prin tempo, metru și scriitură pianistic-orchestrală. Lucrarea se deschide cu o scurtă introducere de patru măsuri, evidențiind textura acordică bitonală a pianului II, dar mai ales desfășurarea trioletelor intonate de violă, ca o reminiscență ritmică și caracterială – subliniată de indicația *maestoso* – a primei părți din *Concertino în stil clasic*. Această suprapunere de straturi sonore, între linia cromatică a corzilor și acordurile disonante ale pianului, generează de la început o tensiune între diatonism și cromatism, între stabilitate tonală și instabilitate armonică, efect ce va fi dezvoltat ulterior prin tehnici de imitare canonică și ostinato, amintind de procedeele neoclasice stravinskiene. Linia trioletelor este organizată în structuri rotative, creând senzația unui perpetuum mobile, după cum urmează (ex. 1):



Ex. 1: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 1-6, Editura Muzicală, București, 1984, marcarea structurilor rotative

Apariția temei se face simțită la reperul 5, cu Auftakt, atunci când vioara I introduce o linie melodică caracterizată prin ritm punctat și triluri, care sugerează fie o uvertură barocă, tratată cu îndrăzneală armonică și densitate ritmică¹, fie o „arie clasică, bogat alterată și modulantă”². Registrul ales, conturul melodic descendent, desenul intervalic (terță mică și cvintă perfectă coborâtore, urmate de secundă mică ascendentă, respectiv terță mică și sextă mare descendente, urmate de secundă mare ascendentă) și ornamentarea notelor lungi cu triluri – toate acestea par să evoce soloul pianului din secțiunea A a părții a II-a din *Concertino în stil clasic*. (ex. 2 a-b).

¹ Jäger, p. 345

² Grigore Bărgăuanu, Dragoș Tănăsescu, *Dinu Lipatti*, Editura Muzicală, București, 2000, p. 223.



Ex. 2a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 4-6



Ex. 2b: Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a II-a, măs. 7

În timp ce filiația melodico-ritmică dintre ideile tematice enunțate de Lipatti în două dintre cele mai importante lucrări pianistice ale sale este mai mult decât evidentă, tipul de organizare al discursului (ritmul punctat, succesiunea pătrimii legate de prima șaisprezecime dintr-un grupaj de câte patru, urmate de patru optimi, conturul melodic și mai ales ritmic, articulația diferențiată între *legato* și *non legato*, tempoul impunător) trimite cu gândul la o veritabilă „memă muzicală” clasică: tema I a „Allegro ma non troppo, un poco maestoso” din *Simfonia a IX-a* de Beethoven¹. Aceasta pare să funcționeze ca un „vierme de ureche” creativ, impregnat inconștient în memoria stilistică a compozitorului (ex. 3 a-b).



Ex. 3a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 7



Ex. 3b: Ludwig van Beethoven, *Simfonia a IX-a*, op. 125, partea I, măs. 18-21, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1863

Tema I este preluată, la reperul ¹10, de către vioara II, urmând ca secțiunea să se dezvolte pe principiul imitației canonice. O scurtă concluzie (reper ²20), propusă de vioară și violă, încheie prima expunere

¹ Sugestie datorată coordonatorului meu științific, prof. univ. dr. Dan Dediu.

tematică, reluând două elemente definitorii ale ideii melodice principale – motivul descendent de trei sunete și trilul – și supunându-le repetiției sau dinamizării ritmice. Această scriitură amintește întrucâtva de „Preludiul la unison” din *Suita I pentru orchestră*, op. 9 de Enescu.

Spre deosebire de prima secțiune, B-ul (reper 20²) este conceput ca o amplă dezvoltare articulată în mai multe faze, în care ideea melodică α se suprapune, într-o textură polifonică, cu două ipostaze tematice complementare: β_1 și β_2 . Tema α , conturată într-o sugestie tonală la vioara I, se construiește pe un gest arpeggiat descendent – acordul desfășurat, în răsturnarea a doua, al tonicii lui *re major* – urmat de un mers ascendent sincopat, care îi imprimă vitalitate și o tensiune internă subtilă. Vioara II suprapune, într-o izoritmie bitonală, ideea tematică principală, fiind construită pe baza acordului tonicii lui *mi bemol major*, îmbogățit cu nonă mare.

Cele două ipostaze tematice complementare, β_1 și β_2 , apar inițial sub forma unui dialog între cele două plane soliste, unde scriitura mâinii drepte se bazează pe șaisprezecimi structurate în alternanțe de mersuri treptate și salturi, într-un desen cromatic-serpentinat, în timp ce acompaniamentul mâinii stângi se constituie din punctări scurte de decime (mari sau mici). Scriitura motorică a șaisprezecimilor, fundamentată pe cromatizarea îndrăznească a discursului muzical, și acompaniamentul sobru, concis, reiau principiul mișcării continue și a ostinatoului ritmic care caracterizează și prima parte a *Concertului pentru pian și instrumente de suflat*, K042 de Igor Stravinski, evidențiind aceeași preferință pentru texturi mecaniciste, structuri repetitive și un pian tratat ca instrument cvasi-percutant, integrat într-o scriitură contrapunctică (ex. 4 a-b).



Ex. 4a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 24-27



Ex. 4b: Igor Stravinski, *Concert pentru pian și instrumente de suflat*, K042, partea I, măs. 160-163, Boosey & Hawkes, New York, 1960

După ce ideile tematice propuse de cele două pianiste sunt reluate într-o scriitură imitativă de către viorile I și II sau violă, prima fază a secțiunii B se încheie printr-o tranziție care introduce două elemente structurale noi, ce vor constitui baza unui amplu fragment acumulativ ulterior (B₄). Pe de o parte, la pianul I, Lipatti articulează un acompaniament solemn, sincopat, realizat prin octave, care evocă funcția de *basso continuo* – o referință la tehnica barocă de sprijin armonic. Această aluzie stilistică evidențiază orientarea neoclasică a scriiturii, vizibilă și în *Concertino în stil clasic*, dar și în alte lucrări pianistice importante, precum *Concertul pentru pian și orchestră în sol major* de Ravel (partea a II-a). Pe de altă parte, corzile propun o figurație ritmică asimetrică, cu „rupturi bruște în continuitatea fluxului”¹ tipice limbajului stravinskian, organizată în structuri rotative de tip ostinato (ex. 5).

Ex. 5: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 34-35

¹ Alina Velea, „Repere stilistice în *Simfonia concertantă* de Dinu Lipatti”, în *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, Academia de Muzică, București, 1996, p. 52.

Următoarele două faze (B₂ și B₃) aparțin pianelor soliste, desfășurându-se sub forma unui discurs muzical dezvoltător, în care cele trei ipostaze tematice fie se suprapun sau se completează, fie culminează în afirmări canonice. Acestea concluzionează printr-o succintă tranziție ce readuce în prim plan cele două elemente plastic-sugestive: ritmul de influență stravinskiană și basul de inspirație barocă.

Ambele vor sta ca fundament în constituirea fazei B₄, unde Lipatti construiește un amplu fragment acumulativ, în care ritmul ostinato se afirmă cu o pregnanță motorică remarcabilă. Pe parcursul a 23 de măsuri (reper 65-²90), un pattern ritmic scurt, reiterat obsesiv în configurații rotative, devine nucleul unei tensiuni crescânde. Instrumentele cu coarde sunt introduse treptat, stratificând textura și amplificând efectul hipnotic, aproape minimalist, al desfășurării sonore.

Această tehnică a repetiției ritmice ostinate evidențiază influența directă a lui Stravinski și a *stile barbaro*¹, în care supremația ritmului devine principiu constructiv esențial. În contextul primei jumătăți a secolului XX, o astfel de abordare era profund modernă: reabilita ritmul ca forță primară a organizării muzicale, în opoziție cu tradiția romantică a dezvoltării tematice expansive și modulante. Lipatti preia astfel modelul stravinskian – vizibil mai ales în lucrări precum *Ritualul primăverii* sau *Concertul pentru pian și suflători* –, unde pulsația obsesivă, accentele neregulate și ostinatourile poliritmice generau un efect de tensiune continuă, cu substrat „primitiv”.

Interesant este modul în care Lipatti îmbină această idee cu aluzii baroce, cum ar fi linia acompaniamentului cu caracter de *basso continuo*, menținând un dialog între vechi și nou. Repetiția motorică, cu tentă cvasi-minimalistă, anticipă preocupările estetice ale avangardei americane de mai târziu (Steve Reich, Philip Glass), dar aici este pusă în slujba unei acumulări organice, controlate, ce pregătește reexprimarea temei principale. Prin acest procedeu, Lipatti demonstrează nu doar o extraordinară intuiție stilistică, ci și o capacitate de a integra și sintetiza tendințele neoclasice și moderniste ale timpului într-un limbaj propriu, original (ex. 6).

¹ Sintagmă propusă de Siegfried Borris, citat de Clemansa Liliana Firca în *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002 p. 41.

65 Un poco sostenuto

pp cresc. poco a poco

Vie

Vic

Cb.

arco

3/4

3/4

3/4

div.

Ex. 6: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 64-69, marcarea structurilor rotative

Acest amplu travaliu ritmic, puternic cromatizat și tensionat, culminează cu o scurtă afirmare a temei α , preluată imitativ, de la pianul I la instrumentul solist pereche. Momentul aduce o deschidere solară, marcată de clarificarea armonică, sugerată de mersul diatonic al arpegiului pe tonica lui *do major*, încununat de indicația expresivă *quasi trombe* și de nuanța plină, cu rezonanță triumfală.

Secțiunea A (²90) revine cu acordurile arpegiate ale pianului I, care acompaniază mersul nestăvilit al trioletelor de pătrimi, distribuite acum violoncelului. Este remarcabilă aici opțiunea lui Lipatti de a nu frânge fluxul constant, neînduplecat, al ritmului stravinskian din secțiunea anterioară, ci de a-l conserva intact pentru încă trei măsuri, chiar și în noua secțiune, sau de a insera fragmente din acesta, ca o nălucă sonoră, până la finalul mișcării. În acest mod, pulsația ostinato devine un liant structural subtil, dar pregnant, accentuând senzația de continuitate și tensiune latentă.

Tema I se afirmă, de această dată, la pianul II, fiind preluată integral de vioara I și prelucrată motivic de vioara II. Mișcarea se încheie cu o codă concisă (reper 105), alcătuită din două măsuri care sugerează, prin aluzia arpegiată, culoarea lui *do major*, mai curând ca o zonă de clarificare temporară decât ca un centru tonal fix. Această rezoluție este întărită de o măsură finală cu valoare de „verdict” cadențial, exprimat prin nuanța plină, schimbarea bruscă de tempo (*Allegro molto*) și articulațiile *marcato* și *pizzicato*, ce accentuează caracterul tranșant și afirmativ al încheierii.

Partea a II-a (formă de lied tripentapartit)

A₁ (31 măsuri)
Introducere/figurație anticipativă (2)
Idee melodică a (3+2)
I.m. a (prelucrare) (3+1)
I.m. a (prelucrare) (3+3+3)
Tranziție (2+2)
I.m. a (prelucrare) (2+3)+2
B₁ (20 măsuri; reper ³ 35)
Introducere (1)
Idee melodică b + prelucrări (2+2+2+1+1+2+2+2+1+1+1+2)
A₂ (5 măsuri; reper 50 ²)
Introducere (1)
I.m. a (prelucrare) (4)

B₂ (15 măsuri; reper 55 ²)
Idee melodică b + prelucrări (3+2+2+3+3+2)
A₃ (19 măsuri; reper 70 ²)
Introducere (1)
Motiv a (1)
Motiv a (imitație) (1)
Motiv a (imitație) (1)
I.m. b (2+2)
Motiv a + prelucrări (1+3+3+2+2)
Coda (9 măsuri; reper 90 ¹)
Motiv a + pedală pe si (3+2+4)

Tabel 2. Schema formală a Părții a II-a, *Molto adagio*.

Partea a doua (*Molto adagio*) reprezintă un tablou static, delicat, enigmatic și bântuitor, în care cele două pianе soliste se topesc în partitura generală, contribuind prin accente plastice și figuri ostinato la crearea unei atmosfere cvasi-enesciene sau a unei stări de stază – „o supraconștiință contemplând oprirea timpului într-un etern prezent”¹. Această mișcare lentă prezintă o serie de similarități cu partea mediană din *Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc”* de George Enescu (1926) și cu partea a treia din *Muzică pentru coarde, percuție și celestă* de Béla Bartók (1936)². Toate cele trei creații se remarcă printr-o atmosferă care mocnește, rafinată și misterioasă, în care timpul pare să fie suspendat într-o stare de visare aproape hipnotică.

La Lipatti, acest caracter de *stasis* este susținut prin tănuirea celor două instrumente soliste în textura orchestrală, părțile pianistice contribuind subtil la crearea unei suprafețe acustice cu iz impresionist. În mod similar, Enescu în partea mediană a *Sonatei a III-a* creează o lume sonoră distinsă și ușor stranie, unde flageoletele, ornamentica

¹ Ștefan Niculescu citat de Velea, p. 53.

² Jäger, p. 350.

folclorică, modurile arhaice și frazarea cu caracter improvizatoric generează o stare de calm profund, cu o melancolie specifică limbajului său. Bartók, la rândul lui, în partea a treia a lucrării sale orchestrale, obține o atmosferă nocturnă, aproape ireală, mai ales prin folosirea registrelor extreme ale viorilor, textura imitativă și combinația timbrală unică dintre coarde, percuție și celestă, făuritoare a unei „plutiri” auditive specifică scriiturii sale târzii.

Din punct de vedere tehnic, toate aceste pasaje demonstrează o evidentă influență impresionistă, vizibilă prin armonii suspendate, pedale armonice, acorduri modale, planuri sonore suprapuse și efecte timbrale inedite. În plus, în cazul lui Lipatti și Enescu, elementele de folclor românesc nu lipsesc, fiind însă filtrate și stilizate cu multă delicatețe: la Enescu, caracterul popular este direct sugerat de subtitlul lucrării, dar devine o evocare simbolică, în timp ce la Lipatti motivele de inspirație folclorică sunt integrate discret, contribuind la nuanța cvasi-enesciană a tabloului sonor. Bartók, fidel cercetării sale etnomuzicologice, inserează de asemenea influențe folclorice maghiare, însă și acestea apar disimulate în texturi moderne și motive obsesive.

Nuanța delicată, tempoul redus, structurarea discursului în măsuri alternative, acompaniamentul repetitiv, ostinato, intonat pe aceeași notă (cvasi-recto tono), pe care se suprapune melodia cu iz folcloric intonată de vioară sau violă, debutând cu terță mică (descendentă în cazul lui Lipatti și Bartók și ascendentă la Enescu) – toate aceste elemente converg spre aceeași filiație stilistică, de o mare forță evocatoare și expresivitate lirică (ex. 7 a-c).

II

The image shows a musical score for the second movement of a symphony. It is marked 'Molto adagio' and has a key signature of two flats. The score is for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The first measure is marked with a '3' and a '4' time signature, indicating a 3/4 time signature. The second measure is marked with a '2' and a '4' time signature, indicating a 2/4 time signature. The third measure is marked with a '3' and a '4' time signature, indicating a 3/4 time signature. The fourth measure is marked with a '2' and a '4' time signature, indicating a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'pp'.

Ex. 7a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a II-a, măs. 1-3



Ex. 7b: George Enescu, *Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc”*, op.25, partea a II-a, măs. 1-4, Enoch et Cie, Paris, 1933

Musical score for Timp., Xyl., Vle. 1., Vle. 1., and Cb. 1. The tempo marking is 'Adagio molto, ♩ ca 40'. The Timp. part is in treble clef, 4/4 time, with a tempo marking 'pp'. The Xyl. part is in treble clef, 4/4 time, with a tempo marking 'mf'. The Vle. 1. part is in treble clef, 4/4 time, with a tempo marking 'p'. The Vle. 1. part is in bass clef, 4/4 time, with a tempo marking 'p'. The Cb. 1. part is in bass clef, 4/4 time, with a tempo marking 'p'. The score includes various musical notations and dynamics.

Ex. 7c: Béla Bartók, *Muzică pentru coarde, percuție și celestă*, Sz. 106, partea a III-a, măs. 1-4, Universal, Viena, 1937

Mișcarea este structurată într-o formă de lied tripentapartit. Prima secțiune (A₁) debutează cu o scurtă introducere intonată de viorile I și II, construită pe centrul sonor *si*, guvernată de figura cvintoletului dispusă în valori de șaisprezecimi și de alternarea notei *si* la distanță de octavă. Cele două măsuri inițiale fixează un continuum acompaniator, un veritabil „covor sonor”¹ care se va menține cu obstinație până la prima schimbare a tempoului. Pe acest murmur ostinato se înalță melodia intonată de violă, o idee muzicală „ca o doină”², care nu se conturează ca o temă de sine stătătoare. Aceasta este generată de motivul terței mici descendente, variat de două ori: mai întâi figura intervalică coborâtore este urmată de o cvartă perfectă

¹ Jäger, p. 349.

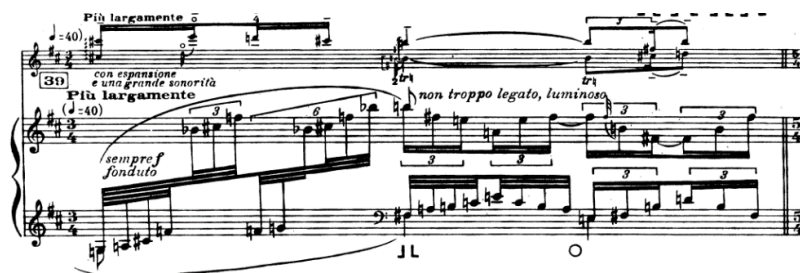
² Bărgăuanu, Tănăsescu, p. 225.

ascendentă, apoi de o succesiune de terță mică și cvartă perfectă descendente; a doua variație pornește tot de la motivul inițial, continuă cu o cvintă perfectă ascendentă, o secundă mare și revine la terță mică și cvarta perfectă descendente, creând astfel o linie melodică flexibilă, cu inflexiuni folclorice subtile. Acest gest cu caracter depresiv, meditativ, este preluat și prelucrat apoi de violoncel și de vioara I, compozitorul dezvoltând fantezist desenul melodic, reconfigurând finalurile de frază în contururi ascendente și îmbogățind discursul muzical cu scurte momente de eterofonie enesciană.

Cele două pianе soliste își păstrează în această secțiune rolul de instrumente acompaniatoare, fie intonând cvarte goale, fie desfășurând pasaje nesfârșite de octave frânte, fie imitând figura cvintoletului de șaisprezecimi de la început, intonată de pe centrul si și dezvoltând un scurt desen melodic cromatic descendent, configurat sub forma unui cerc (*si – mi – mi bemol – re – do diez – do – si*). Indicația „harmoniques” atribuită instrumentelor cu coarde și mai ales caracterul poetic-senin sugerat de Lipatti pianului I – redat prin mențiunea *lumineux* – evidențiază filiația enesciană și afinitatea cu limbajul impresionist francez, trădând preocuparea compozitorului pentru nuanțe timbrale rafinate și sugestii poetice care transcend notația tradițională (ex. 8 a-b).

The image displays a musical score for measures 22-24 of the Concertant Symphony by Dinu Lipatti. The score is arranged for five staves: Violin (Vle), Viola (Vlc.), Cello (Cb.), Piano I, and Piano II. The Violin and Viola parts feature a melodic line with a 'harmoniques div.' marking and a 'ppp' dynamic. The Cello part has a 'pp' dynamic. Piano I is marked 'lumineux' and '8va', with a 'pp' dynamic. Piano II is marked '8va' and '5', with a 'pp' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 8a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a II-a, măs. 22-24



Ex. 8b: George Enescu, *Impresii din copilărie* pentru vioară și pian, op. 28, „Răsărit de soare”, măș. 22, Salabert, Paris, 1952

Secțiunea a doua (B₁) debutează la reperul ³35, într-un tempo *più animato, ma tranquillo*, cu o măsură de figurație anticipativă, în care compozitorul distribuie pianului I o perdea sonoră neîntreruptă, constituită din acorduri desfășurate, intonate pe trepte din ce în ce mai înalte. Șirul de acorduri se desfășoară în următoarea succesiune: major cu septimă mare, major cu cvartă perfectă și septimă mică, minor cu sextă mică și septimă mare, micșorat, minor cu cvartă mărită, minor cu sextă mare și septimă mică, micșorat cu septimă mică, major cu nonă mare, major cu cvartă perfectă și septimă mare, major cu septimă mare (ex. 9). Instabilitatea armonică – sugerată prin adăugarea septimelor și prin abundența acordurilor disonante –, la care se adaugă tenacitatea și calmul ritmului, suspendarea într-o nuanță redusă și indicația *quasi celesta* – menită să confere o sonoritate eterică, transparentă, cristalină – toate acestea contribuie la crearea unei atmosfere fluide, misterioase și onirice, caracterizată printr-o tensiune subtilă și o delicatețe impresionistă.



Ex. 9: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a II-a, măș. 32-52, ritm armonic

Deasupra pianului se dezvoltă, intonată de vioara I, o idee melodică tânguitoare cu un contur sinuos. Corzile susțin soloul viorii și figurațiile pianistice printr-o structură acordică organizată descendent, pe trepte cromatice, ca într-un lamento acompaniator. Secțiunea se încheie cu o scurtă concluzie cu caracter cadențial atribuită pianului I, singurul moment de virtuozitate moderată, în care par să se coaguleze – în intervale diatonice și cromatice – totalitatea sunetelor integrate în discursul repetitiv, ostinato, tensionat, al travaliului anterior.

Secțiunile A₂ (reper 50²) și B₂ (reper 55²) se desfășoară într-un mod succint, fiecare reconstituind elementele fundamentale ale discursului muzical. Astfel, ele readuc în prim-plan acompaniamente ostinate, precum cvintoletul de șaisprezecimi și figurațiile *quasi celesta*, alături de ideile tematice cu iz folcloric și caracter languros, precum și linia melodică coborâtoare, evocând figura retorică a *passus duriusculus*.

Secțiunea A₃ (reper 70²) se insinuează prin reapariția bine-cunoscutelor șaisprezecimi grupate în cvintolet, fixate pe centrul si, însă prima idee melodică nu-și mai regăsește forma completă din debut. Singurul element care se impune cu o încăpățănare aproape obsesivă este motivul terței mici descendente, acum intonat de vioara I la o cvintă perfectă mai sus decât în expunerea inițială, și organizat apoi – inclusiv în codă (reper 90¹) – într-un dialog imitativ împreună cu vioara II, menținut până la final, ca un ecou insistent al nucleului tematic inițial. Deși secțiunea B nu mai revine integral, ideea melodică a acesteia răzbate totuși prin soloul violoncelului (reper 75¹), intonat la o cvartă mărită ascendentă față de prima expunere, ca o reminiscență discretă și melancolică, menită să închidă cercul discursului și să păstreze în planul sonor umbra fragmentului dispărut.

Chiar dacă *Molto adagio* prezintă o anumită dezvoltare tematică generală, efectul final nu este unul linear, ci se configurează mai degrabă ca o textură sonoră constantă și suspendată, susținută de procedeul repetiției. În acest discurs poetic, pianul nu capătă un rol solistic dominant, ci se integrează organic ca instrument „de culoare”, consolidând caracterul static și timbral al întregii părți mediane, în contrast cu mișcările extreme rapide ale lucrării.

Partea a III-a (formă de sonată)

Expoziție (150 măsuri)
Introducere (3+5+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2) Anacruză (2+2)
Tema I (reper ¹ 50) (2+2+2) Motiv α (1+1)+ introducere (2+2+2+2)+(2+2)
Punte (reper ² 75) Anacruză (2+2) $I_1 + \alpha$ (2+2+2+2+2+2+2) + (3+1+2+2) + (4+2+2)
Tema II (reper ² 105) Introducere (2+2) II (2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+3+2+2) + (2+2)
Concluzie (reper 140) (2+2+2+2+2)
Dezvoltare (80 măsuri; reper 150)
$D_1 (\alpha + II)$ (2+2+2+2+2+2+2+2+2)
$D_2 (\alpha + II)$ (3+2+2+2+3+2+2+2+2+3+5)
$D_3 (\alpha)$ (3+2+2+2+2+3) Cadentă (α) (2+2+2) Anacruză (2+2+2+2+2)
Repriză (103 măsuri; reper 230)
Introducere (2+6+4+2+2+2+2+2+2)
I_1 + prelucrare (reper ¹ 255) (2+2+2+2+2+2+2+2)
Punte (reper 270) Anacruză (2) + I_2 + elemente introducere expoziție (2+2+2+2+2+2+2+2+2+2)
I_1 (reper 290 ²) (2+2+2+2+2+2)
II (reper ¹ 305) Introducere (3+1) + expunere și prelucrare (2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+3)
Concluzie (reper ² 335) $\alpha + II$ (3+2+2+2+3+3+2+3+1+2+2+1+2+2+2+2+2+2)

Coda (32 măsuri; reper 370 ¹)
Introducere (2+2)
I ₁ + prelucrare (reper 375) (2+2+2+2+2)
α prelucrat (reper 385) (2+2+1+3+2)
Codetta (reper 395) (7+2)

Tabel 3. Schema formală a Părții a III-a, *Allegro con spirito*.

Ultima parte, *Allegro con spirito*, este cea mai bogată din punct de vedere al materialului tematic și al diversității expresive, compozitorul realizând aici o sinteză complexă între elemente inspirate din muzica lăutărească românească, jazz, ostinatouri melodico-ritmice, structuri de tip „Klangfläche”¹ (suprafețe sonore), poliritmie și polifonie.

Structurată într-o formă de sonată, mișcarea finală se deschide cu o amplă introducere de inspirație folclorică. Basul ostinato propus de violoncel, construit pe intervale de cvartă perfectă și executat *pizzicato*, creează un fundament grav, specific acompaniamentului lăutăresc. Peste acesta, ritmul anapestic al viorii II și violei, organizat pe trepte cromatice și articulat incisiv, aduce o pulsație dansantă, evocând energia ritmurilor tradiționale. Murmurul viorii I, rezultat din alternanța cvintei perfecte cu lansări spre o voce de sopran oscilantă (când la cvintă perfectă, când la terță mare), completează această țesătură, sugerând ornamentica și libertatea improvizatorică a lăutarilor. Întregul tablou reconstituie cu subtilitate atmosfera de dans popular, pe care Lipatti îl explorase deja, în 1934, în Suita *Șătrarii*.

Prima idee melodică a expoziției, expusă de pianul I, este introdusă printr-o frază pătrată anacruizică (reper 45), în care primele două măsuri se bazează pe o succesiune de mersuri combinate, diatonice și cromatice, dublată la unison de mâna stângă. Următoarele două măsuri sunt dominate de un gest descendent, structurat în jurul figurii ritmice de tip anapestic, o formulă primordială care va sta la baza dezvoltării motivice ulterioare. Tema I este construită în jurul centrului *la*, desfășurându-se pe un desen melodic zigzagat, articulat prin salturi ample (septime mici, cvinte perfecte, cvarte mărite, octave perfecte),

¹ Jäger, p. 350.

ceea ce îi conferă un caracter energetic și fragmentat, cu un evident iz stravinskian. Intonarea acestei linii la unison între cele două mâini la pianul I accentuează incisivitatea motivică și claritatea profilului ritmic (ex. 10). Simultan, violoncelul introduce un element melodic nou: un model ostinato bazat pe grupuri de câte două șaisprezecimi legate, cu un desen melodic de factură modală și un evident iz lăutăresc. Pedala gravă, oscilantă și contratimpată a contrabasului completează atmosfera, îndeplinind – ca într-un taraf tradițional – rolul de fundament armonic și ritmic.

The image displays a musical score for three instruments: Violoncello (Vlc.), Contrabas (Cb.), and Piano I. The score is divided into two systems, each containing four measures. The Violoncello and Contrabas parts are written in the lower staves, while Piano I is in the upper staves. The Piano I part features a prominent, fast-moving melodic line with many beamed sixteenth notes. The Violoncello and Contrabas parts provide a harmonic and rhythmic foundation. The score is marked with 'p' (piano) and 'espressivo e legato'.

Ex. 10: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 46-53

Odată cu reperul 55, compozitorul introduce motivul α , alcătuit din două celule distincte: un gest anapestic ascendent – format din două șaisprezecimi și o optime, cu accent pe primul sunet – și un interval de terță mică descendentă, dispusă în valori de optimi, dintre care a doua este marcată. Prin acest profil ritmic și melodic, motivul dobândește un caracter caustic și memorabil, pe care Lipatti îl va valorifica cu predilecție în secțiunea dezvoltătoare. Tranziția către tema a II-a se realizează fie prin prelucrarea desenului tematic principal și a frazei anacruze asociate acestuia, fie prin reorganizarea materialului

introdutiv (basul *pizzicato* al violoncelului și linia cromatică a viorii II și violei) în textura pianelor soliste (ex. 11).



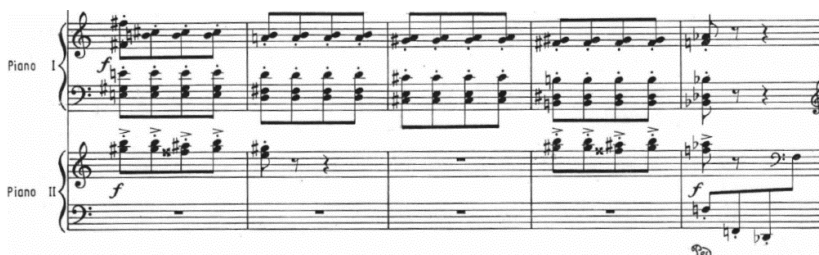
Ex. 11: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 58-61, marcarea liniilor cromatice introductive ale viorii II și violei

Tema a II-a (²105), introdusă la pianul I prin două măsuri de acompaniament ostinato, interpretat *staccato* într-o manieră ce amintește de debutul mișcării, nu prezintă un contrast puternic față de prima idee melodică. În ceea ce privește caracterul și articulația (*espressivo legato*), la care se adaugă cadrul tonal-modal, cele două teme se înscriu în aceeași atmosferă estetică. Diferențele se manifestă atât în modul de tratare a acompaniamentului, cât și în organizarea desenului melodic. Tema a II-a se conturează printr-o linie melodică mai curgătoare și ușor cantabilă, bazată pe intervale restrânse – predominant secunde, cu o întindere maximă de cvartă perfectă –, gravitând în jurul centrului *mi bemol* și prezentând inflexiuni tradiționale de cântec naiv, de joc copilăresc. Spre deosebire de ideea melodică inițială, expusă la unison, această temă este dublată la cvartă (ex. 12). Ulterior, este dezvoltată de același instrument, pe principiul repetiției și variației motivice, și preluată imitativ de vioara I.



Ex. 12: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 105-114

Concluzia expoziției (reper 140) propune o nouă textură pianistică: acorduri dispuse în optimi, disonante și articulate *staccato*, pe care instrumentele soliste le interpretează într-o manieră percutantă și ostinato, amintind direct de procedeele stravinskiene din *Ritualul primăverii*. La fel ca în cazul creațiilor compozitorului rus, unde blocurile sonore disonante sunt repetate obsesiv și suprapuse cu accente neașteptate, Lipatti utilizează aceste optimi percutante ca material ritmic și timbral cu funcție structurală, nu doar coloristică. Prin tratarea pianului cu o pregnanță aproape mecanică – prefigurată de indicația de caracter *ironico* și amplificată de notația *furioso* –, energia brută și caracterul ritualic specifice limbajului stravinskian sunt recontextualizate, evocând (în special) baletul menționat anterior (ex. 13 a-b).



Ex. 13a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 140-144



Ex. 13b: Igor Stravinski, *Ritualul primăverii*, K015, „Adorația pământului”, «Vestitorii primăverii», măs. 1-7, versiune pentru pian la 4 mâini realizată de compozitor, Éditions Russes de Musique, Leipzig, 1989

Dezvoltarea (reper 150), de dimensiuni mai restrânse în raport cu ampla secțiune expozitivă anterioară, se fundamentează pe elementele recognoscibile ce constituie materialul melodic-ritmic al acesteia. În prima fază (D₁), compozitorul creează, susținută de acompaniamentul ostinato al pianului II, o pânză polifonică aerisită, brodată imitativ de către pianul I și viorile I și II pe baza unei idei motivice provenite din tema a II-a: conturul ascendent-descendent,

format din secunde mici și mari, al optimilor, încheiat cu un salt urcător de terță mică.

Următoarele două faze (D₂, reper 170; D₃, reper 200) împărtășesc același material tematic și aceleași procedee de dezvoltare. Pornind de la motivul α, exploatat de Lipatti cu o tenacitate aproape obsesivă, și remarcând prezența unor acorduri percutante de factură stravinskiană, a unor fragmente caracteriale transformate din tema a II-a și a unei versiuni distorsionate a temei I, observăm nu doar o simplă prelucrare tradițională (prin secvențare, repetiție, variație etc.) a surselor melodico-ritmice inițiale, ci configurarea unei veritabile scene motorice – plină de elan dansant, umor și ironie –, animată de parfumul inconfundabil al jazzului. Lipatti integrează subtil elemente specifice acestui limbaj „decadent” – sincopări și contratimpări, accente deplasate, armonii cu septimă adăugată, glissando, efecte timbrale –, reluând o sursă de inspirație prezentă și în partea a III-a a *Concertino-ului în stil clasic*. Această apropiere de idiomul jazzistic îl afiliază direcției exploratorii deschise de marii compozitori ai începutului de secol XX, precum Stravinski, Milhaud sau Ravel, care au asimilat libertatea ritmică și cromatica tipice acestui gen muzical în structuri rafinate, dând naștere unor expresii muzicale noi, originale și profund ancorate în spiritul vremii.

Dezvoltarea se încheie cu o scurtă cadență pianistică, desfășurată la unison între cele două instrumente soliste, în care scriitura veloce, bazată pe șaisprezecimi cromatice, amintește de pasaje similare din *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, de Filip Lazăr (ex. 14 a-b). Textura cadenței se dizolvă treptat într-o pedală pe re, redată ca un murmur de octave de către pianul I și punctată *staccatissimo* de celălalt instrument solist.



Ex. 14a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 140-144



Ex. 14b: Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a II-a, măs. 1-3, transcripție pentru 2 pianе realizată de compozitor, Durand, Paris, 1934

În repriză (reper 230), prefigurată de elementele cu iz „lăutăresc” – acompaniamentul ostinato, modelul ritmic bazat pe grupuri de câte două șaisprezecimi legate și linia cromatică introductivă –, compozitorul readuce tema I în două ipostaze distincte: prima, la reper ¹255, intonată de vioara a II-a, iar a doua, la reper 290², propusă de violă, ambele construite pe centrul tonal inițial. Tema a II-a reapare la vioara I (reper ²310), la o secundă mică ascendentă față de prima sa expunere. Secțiunea recapitulativă se încheie cu o țesătură polifonică ce reia nuanțele jazzistice din dezvoltare (concluzie, reper ²335), fiind construită pe același material motivic.

Coda (reper 370¹) propune, într-o manieră inedită, o recreare a sursei melodico-ritmice introductive, servind ca prolog instrumental pentru ultima expunere a temei I, realizată la pianul II, și pentru o manifestare finală tranșantă a motivului α. Lucrarea se încheie cu o codettă (reper 395) articulată brusc după două măsuri de suspensie, de pauză generală. Oscilația *sol-re*, intonată aici de întreg aparatul solistic-orchestral într-o nuanță răsunătoare, funcționează ca o pedală-sentință – un gest de coagulare tonală, ritmică și expresivă, condensând energia ostinatourilor anterioare într-un bloc sonor de factură ritualică, purtând rezonanțe stravinskiene și nuanțe triumfător-mecanice.

Interpretări în dialog: trei viziuni

Prezentul capitol propune o analiză comparativă a trei interpretări reprezentative ale *Simfoniei concertante pentru două pianе și orchestră de coarde*, op. 5. Sunt abordate versiunea realizată de Madeleine Lipatti și Béla Síki, împreună cu *Orchestre National de France*,

sub bagheta dirijorului George Enescu, înregistrată la Besançon pe 6 septembrie 1951, în concertul omagial dedicat compozitorului și pianistului român¹; interpretarea Suzanei Szörenyi împreună cu Corneliu Rădulescu, alături de Orchestra de Studio a Radioteleviziunii, dirijată de Răzvan Cernat în anul 1984²; precum și înregistrarea din 1997 a lui Lory Wallfisch și Horia Mihail, acompaniați de Orchestra Națională Radio, sub conducerea dirijorului Horia Andreescu.

Toți cei șase pianiști s-au dedicat de-a lungul carierei lor interpretative și/sau pedagogice promovării creației românești și în special a opusurilor semnate de Dinu Lipatti. În acest sens, pianista Madeleine Lipatti (născută Cantacuzino), soția compozitorului, a avut un rol esențial în conservarea operei și amintirii acestuia³ după moartea sa prematură. Un moment de referință îl constituie, de altfel, chiar interpretarea *Simfoniei concertante*, op. 5 alături de Béla Síki. Pianist de origine maghiară, format la Academia de Muzică „Liszt Ferenc” din Budapesta, acesta a fost un continuator al idealurilor estetice împărtășite de Lipatti în cadrul întâlnirilor discipol-student petrecute la Geneva.

Pianiștii Suzana Szörenyi și Corneliu Rădulescu s-au remarcat printr-o activitate interpretativă și pedagogică solidă, fiind promotori activi ai creației românești. De-a lungul carierei, ambii artiști au abordat lucrări importante din repertoriul autohton, precum *Dansurile românești* lipattiene (Szörenyi-Hilda Jerea) și integrala creației enesciene pentru pian la 4 mâini (Szörenyi-Rădulescu)⁴, promovându-le în recitaluri, festivaluri și înregistrări de arhivă.

Lory Wallfisch, pianistă de origine română stabilită în Statele Unite ale Americii, a fost o partizană a muzicii românești, popularizând

¹ Madeleine Lipatti și Béla Síki, dirijor George Enescu, *Orchestre National de France*, Tahra, TAH 246, România, 2002, CD.

² Suzana Szörenyi și Corneliu Rădulescu, dirijor Răzvan Cernat, Orchestra de Studio a Radioteleviziunii, Electrecord, ST-ECE 3101, România, 1984, LP

³ Madeleine Lipatti a reunit într-un volum memorial dedicat soțului său amintirile personale și reflecțiile legate de viața și cariera acestuia, sub titlul *In memoriam Dinu Lipatti. Mărturii*, Grafoart, București, 2018.

⁴ Steluța Radu, Viorica Rădoi, „Suzana Szörenyi”, biografia pianistei și pedagogiei române, publicată pe site-ul Concursului Internațional de Duo „Suzana Szörenyi”, <https://www.concursul-suzanaszoerenyi.ro/suzana-szoerenyi-ro/>, accesat la 17.07.2025.

creația lui Lipatti și a altor creatori autohtoni prin recitaluri și înregistrări. Fiind o apropiată atât a tânărului compozitor, cât și a lui Enescu, discografia lui Wallfisch cuprinde, printre altele, *Sonatina pentru mâna stângă* lipattiană, *Suita a III-a pentru pian*, op. 6 de Constantin Silvestri, *Sonata pentru violă și pian*, op. 32 de Mihail Jora, *Toccata* de Paul Constantinescu¹ sau *Sonata nr.1 în fa diez minor*, op. 24 de Enescu². În același timp, Horia Mihail, pianist român din generația postdecembristă, a inclus frecvent în repertoriul său lucrări semnate de Lipatti – printre care *Concertino în stil clasic*, *Sonatina pentru mâna stângă*, *Nocturna în fa diez minor*³ – sau de alți compozitori români (Enescu, Tiberiu Brediceanu, Dan Dediu etc.), contribuind la propagarea acestora prin intermediul concertelor și inițiativelor culturale. Amândoi artiștii au avut un rol semnificativ în păstrarea vizibilității operei lipattiene în peisajul muzical contemporan.

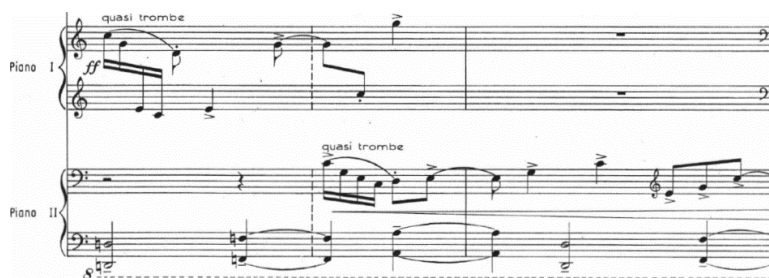
Prima parte a *Simfoniei concertante* pune în fața pianiștilor soliști o serie de provocări de ordin expresiv și tehnic, care depășesc simpla redare corectă a textului muzical. Una dintre dificultățile centrale constă în alegerea unui tempo adecvat în acord cu indicația *Molto maestoso*, o formulare ce vizează mai curând caracterul decât un parametru metronomic strict, solicitând un echilibru între solemnitate și fluentă. Paleta dinamică cuprinzătoare, ce se întinde de la *p* la *fff*, presupune o modelare nuanțată a culorii sonore și reliefația respirației interioare a frazei muzicale, în special în contextul unui ansamblu orchestral de coarde dens și energic. Interpretarea impune, de asemenea, o atență valorificare a diversității indicațiilor expresive – de la *pesante*, *risoluto* sau *quasi trombe* (ex. 15), la nuanțe subtile precum *sans dureté* sau *poco espressivo* – precum și o claritate a articulațiilor, unde distincția dintre *legato* și *non legato* (care poate semnifica *portato*, *staccato* sau

¹ Lory Wallfisch, *A Festival of Romanian Music (Enescu. Jora. Lipatti. Silvestri. Constantinescu. Brânduș. Negreanu)*, Ebs, ebs 6146, Germania, 2006, CD.

² Lory Wallfisch, *George Enescu*, Ebs, ebs 6043, Germania, 1995, CD.

³ Deși aceste informații nu sunt disponibile în arhiva online a programelor de concert, declarațiile privind promovarea creației compozitorului și pianistului român, precum și admirația profundă pe care Horia Mihail i-a purtat-o acestuia, pot fi regăsite într-un scurt interviu intitulat „Gânduri despre Dinu Lipatti”, realizat pentru canalul de YouTube al Casei Artelor „Dinu Lipatti”, <https://www.youtube.com/watch?v=f1YYaMS0UNg>, accesat la 17.07.2025.

chiar *staccatissimo*) sau notația *marcato* joacă un rol esențial în conturarea expresivă a discursului.



Ex. 15: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 85-87

Din punct de vedere al scriiturii, contrastul dintre acordurile arpeggiate, ample și grave din secțiunea A și figurile de șaisprezecimi cromatice, șerpuite și motrice din B, cere flexibilitate tehnică și capacitate de trecere convingătoare de la lirism la mobilitate. Nu în ultimul rând, momentele de dialog imitativ sau de contrapunct între cele două pianе presupun o coordonare atentă și o viziune comună, în care individualitatea fiecărui solist este pusă în slujba unui discurs unitar și coerent.

În ceea ce privește interpretările părții întâi, se remarcă o apropiere evidentă între duoul Madeleine Lipatti și Béla Síki (5'15") și cel format din Suzana Szörenyi și Corneliu Rădulescu (5'12"), ambele optând pentru un tempo mai animat, care conferă discursului un plus de cursivitate și elan. Prin contrast, versiunea propusă de Lory Wallfisch și Horia Mihail (5'55") se distinge printr-un tempo ușor mai reținut, care imprimă frazei o gravitate controlată și o aură discret melancolică, aproape misterioasă.

Toate cele trei interpretări evidențiază cu finețe expresivitatea partiturii: acordurile arpeggiate din introducere, marcate *pesante* și încredințate pianului II, sunt redactate cu greutate sonoră, dar și cu claritate, creând un efect incisiv și sobru, de deschidere gravă și impunătoare. Șaisprezecimile din secțiunea B, specifice scriiturii neoclasice, sunt redactate clar și fluid, cu o expresivitate condusă de conturul melodic și nu de aplicarea unor libertăți agogice. Secțiunea B₄, unde pianul II imprimă acompaniamentul ca un *basso continuo*, este

tratat în toate cele trei versiuni cu grijă pentru construcția timbrală generală și intensificarea gradată a tensiunii, în consonanță cu direcția amplificatoare a întregului ansamblu. Indicația *quasi trombe*, introdusă în concluzia travaliului ritmic tensionat, este interpretată ca o sugestie de claritate și strălucire a temei α , în timp ce reluarea temei α , în secțiunea A finală, este redată cu strălucire și precizie, conform indicației *risoluto* și a articulației scurte și accentuate.

Așadar, în toate cele trei versiuni, cele două pianе alternează cu naturalețe între rolul solistic – evidențiat în momentele de dialog polifonic – și cel de acompaniament expresiv, integrându-se armonios în arhitectura orchestrală propusă de Lipatti. Ultimele două măsuri din coda se disting printr-o sincronizare riguroasă și o coeziune camerală impresionantă, care contribuie la caracterul tranșant al încheierii. O soluție interpretativă deosebită apare în versiunea semnată de Madeleine Lipatti și Béla Siki (5:13): în penultima măsură, unde partitura cere un acord lung, în *fff* (ex. 16), cei doi pianiști aleg să nu îl atace „placat”, ci optează pentru o redare în tremolo, o alegere menită să prelungească tensiunea acordului și să înlesnească integrarea acestuia în dinamica ascendentă a orchestrei, evitând diminuarea immanentă instrumentului cu claviatură și creând, în schimb, un efect de vibrație continuă, organică.

The image displays a musical score for two pianos, labeled 'Piano I' and 'Piano II'. The score covers measures 104 to 107. Piano I begins with a 'poco rit.' marking and a 4-measure rest. In measure 107, it plays a long, sustained chord marked 'fff'. Piano II provides a tremolo accompaniment throughout. The tempo changes to 'Allegro molto' at measure 108. The score includes various musical notations such as rests, chords, and dynamic markings.

Ex. 16: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 104-107

Partea a doua ridică o serie de provocări interpretative de o finețe aparte, diferite de dificultățile tehnice specifice virtuozității pianistice tradiționale. În locul spectaculozității, interpreții sunt chemați să creeze o atmosferă de profundă suspendare și introspecție, printr-un dozaj expresiv rafinat. Una dintre dificultățile centrale este alegerea unui tempo adecvat, care să păstreze cursivitatea frazelor fără a compromite caracterul static sugerat de indicația *Molto adagio*. De asemenea, găsirea unui raport coerent între cele două secțiuni – A (lentă) și B (*un poco più animato, ma tranquillo*) – implică o sensibilitate agogică subtilă, un simț al proporțiilor. Articulația continuă de tip *legato*, menținută în nuanțe reduse (*ppp*, *pp*, *p*, maxim *mf*), solicită un control fin al sonorității și al atacului la cele două plane soliste. Redarea fluidității liniei de șaisprezecimi grupate în cvintolet, subordonate alternanței metrice 3/4 – 2/4, adaugă un strat suplimentar de complexitate. În plus, valorificarea efectelor timbrale *lumineux* și *quasi celesta*, împreună cu redarea imponderabilității generate de ampla pedală finală pe *si*, contribuie decisiv la conturarea atmosferei onirice și cvasi-imateriale a acestei mișcări. Toate aceste aspecte cer nu doar rigoare tehnică, ci și o profundă capacitate de interiorizare și echilibru expresiv între cele două plane.

Deși nu se remarcă diferențe marcante între cele trei versiuni interpretative analizate, toate înscriindu-se în atmosfera meditativă construită de Lipatti în partea a doua a lucrării, pot fi totuși sesizate variații subtile de nuanță și caracter. Toate cele trei duouri evocă o formă distinctă de melancolie, conferind acestei stări afective o paletă expresivă diferită. Astfel, în versiunea semnată de Madeleine Lipatti și Béla Siki (aproximativ 8 minute), discursul capătă o tentă profund nostalgică, cu părțile pianistice topindu-se aproape imperceptibil în textura orchestrală – o fuziune sonoră ce poate fi pusă, cel puțin parțial, pe seama contextului emoțional încărcat în care a fost realizată interpretarea. În schimb, în varianta oferită de Suzana Szörenyi și Corneliu Rădulescu (6'40"), un tempo general mai cursiv și o animare subtilă a secțiunii B imprimă discursului o melancolie aerată, cu accente luminoase, păstrând echilibrul între contemplativ și fluid. În interpretarea din 1997, realizată de Lory Wallfisch și Horia Mihail (7'50"), contrastele dintre cele două secțiuni devin chiar mai vizibile. Deși secțiunea A rămâne lentă și elegiacă, în B pianele își păstrează

claritatea cursivității. Cei doi artiști valorifică fiecare detaliu structural semnificativ: în prima secțiune, efectul *lumineux*, asemănător unui clopoțel trist, este bine reliefat; în B₁, acordurile desfășurate devin un contrapunct limpede la *lamento*-ul orchestral, într-o interpretare ce privilegiază transparența și expresivitatea conturului melodic ascendent, iar în B₂, acompaniamentul arpeggiat ce însoțește figurația de șaisprezecimi *quasi celesta* este articulat cu gravitate (ex. 17).



Ex. 17: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a II-a, măs. 55-57

Partea a treia aduce cu sine o serie de dificultăți interpretative ce depășesc sfera virtuozității spectaculoase, solicitând în schimb o stăpânire matură a caracterului versatil și jucăuș al discursului muzical. Alegerea unui tempo adecvat, care să reflecte indicația *Allegro con spirito*, devine esențială pentru a pune în valoare nu doar energia nestăvilită a mișcării finale, ci și spiritul dansant ce străbate partitura, prin nuanțe folclorice subtil stilizate și aluzii rafinate la limbajul jazzistic.

Pianistul este pus în fața unei scriituri bogate în articulații (de la *staccatissimo* la *legato*), accentuări și dinamici contrastante (de la *pp* la *fff*), toate sprijinite de o densă rețea de indicații expresive – *brillante*, *giocos*, *ironico*, *quasi trombe*, *quasi fagotto*, *furioso*, *scherzando* etc. (ex. 18) Alternanța dintre viteza și fluiditatea pasajelor de șaisprezecimi, lirismul liniilor *legato* și incisivitatea acordurilor masive, de factură stravinskiană, solicită un control nuanțat al gesticii pianistice și o colaborare receptivă între cei doi soliști. Mai ales în dezvoltarea spumoasă, cu caracter aproape improvizatoric, se simte nevoia unei maleabilități comune, capabile să valorifice umorul rafinat al replicilor, al controlului surprinzătoare și energia spontană, ludică, a discursului. Finalul, construit din două acorduri scurte și concludive, susținute de tremolo, cere o precizie percutantă, capabilă să conchidă întreaga lucrare cu forță, exactitate și aplomb teatral.



Ex. 18: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două piano și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 383-386

Cele trei versiuni ale părții a III-a se înscriu în același registru expresiv și tempoul abordat este relativ apropiat, respectând indicația *Allegro con spirito* și spiritul dansant al mișcării. Durata înregistrărilor sunt următoarele: Madeleine Lipatti-Béla Siki (5'40"), Suzana Szörenyi-Corneliu Rădulescu (5'35") și Lory Wallfisch-Horia Mihail (5'50"), diferențele de desfășurare în timp reflectând nu variații de tempo semnificative, ci mai curând opțiuni caracteriale/expresive subtile. Totuși, Wallfisch și Mihail se remarcă printr-o limezime tehnică ce învelește fiecare detaliu într-o claritate sculptată, conferind întregii versiuni o eleganță sigură și echilibrată.

Toate cele trei duouri adoptă o claritate neoclasică în redarea discursului muzical, cultivând o expresie cvasi-obiectivă, fără exagerări agogice sau fluctuații expresive arbitrare. Pasajele de virtuozitate tehnică sunt abordate cu siguranță și fluență, iar temele I și II sunt interpretate cu un *legato* expresiv bine conturat. Suprapunerea contrastantă dintre linia melodică continuă a temei a II-a și acompaniamentul *staccato* este echilibrat și precis, relevând o bună înțelegere a texturii omogen-contrastante. Caracterul *giocos* al motivului α este evidențiat cu umor și vivacitate, în timp ce pasajul cu indicația *le pouce un peu en dehors* („degetul mare puțin scos în relief”; ex. 19), în care linia de sopran preia traseul cromatic al viorii II și al violei din introducere, este atent reliefat în toate cele trei versiuni.



Ex. 19: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două piane și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 283-287

Cele patru măsuri *ironico* repetitive care preced secțiunea dezvoltătoare sunt tratate cu un umor ușor acid, caustic, iar acordurile robuste, de factură stravinskiană, sunt redactate cu vigoare și robustețe. Dezvoltarea (cu precădere fazele D_2 și D_3), cu coloratura ei jazzistică, oscilează cu finețe între precizie ritmică și libertatea unui joc sonor bine controlat. Finalul este impecabil sincronizat, marcat de o precizie camerală exemplară. Tot acest echilibru este posibil datorită colaborării strânse dintre cei doi soliști și celelalte două entități ale ansamblului – orchestra și dirijorul –, cu un plus de coerență și acuratețe în versiunea oferită de Wallfisch și Mihail.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

- Bărgăuanu, Grigore & Tănăsescu, Dragoș, *Dinu Lipatti*, Editura Muzicală, București, 2000
- Firca, Clemana Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002
- Jäger, Monika, *Das kompositorische Werk von Dinu Lipatti als Teil der europäischen Moderne. Aspekte einer rumänisch-französischen Stilsynthese*, Epos, Osnabrück, 2010
- Radu, Steluța; Rădoi, Viorica, „Suzana Szörenyi”, <https://www.concursul-suzanaszoerenyi.ro/suzana-szoerenyi-ro/>, accesat la 17.07.2025
- Velea, Alina, „Repere stilistice în *Simfonia concertantă* de Dinu Lipatti”, în *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, Academia de Muzică, București, 1996

SUMMARY

Cristina Gârbea

**Form, content, and interpretative imagery in Dinu Lipatti's
Symphonie concertante for two pianos and string orchestra, op. 5**

The present analysis, approached from the perspective of the performer, aims to explore several key coordinates of Dinu Lipatti's *Symphonie concertante for two pianos and string orchestra*, op. 5, highlighting the relationship between form, stylistic language, and interpretative imagery, as well as the work's placement within the aesthetic context of the first half of the twentieth century. Regarded as Lipatti's last major orchestral composition, the piece is presented as a mature synthesis of his neoclassical idiom, in which Baroque, Stravinskian, Impressionist, and jazz influences are organically interwoven with elements of Romanian folk inspiration. The study is further complemented by a comparative interpretative perspective on several representative recordings, revealing how choices of tempo, articulation, and timbral color contribute to the continual renewal of the work's expressive meaning.