

CREAȚII

Formă, fond și imaginar interpretativ (II): *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică, op. 19 de Filip Lazăr*

Cristina Gârbea

Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică, op. 19, compus în anul 1931 și publicat la Editura Durand, poartă dedicația compozitorului către pianista Marguerite Long, o renumită interpretă și pedagogă a secolului 20, adevărată ambasadoare a muzicii franceze (specializată în creația pentru pian a lui Gabriel Fauré, Claude Debussy și Maurice Ravel, cel din urmă dedicându-i, în același an 1931, *Concertul în sol major pentru pian și orchestră*). Este o lucrare concertantă de mici dimensiuni (având o durată de aproximativ 12-13 minute) – în care instrumentul solist este acompaniat de ansamblul cameral ce trasează tușele unei sonorități baroce –, realizată „în maniera revivificării formelor clasice”¹, structurată tripartit, fără a avea o parte lentă, și imaginată într-un tip de scriitură transparentă, clară, deloc încărcată.

Partea I (formă de sonată fără dezvoltare)

Secțiune	Reper ²	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
Expoziție (65 măsuri)		Tema I (orchestră)	1+(3+2)
	1	Tema I (pian)	(3+2)+(2+2)+(2+3)
	3	Tema I (cadență pian)	(3+2)+(2+3)

¹ Vasile Tomescu, *Filip Lazăr*, Editura Muzicală, București, 1963, p. 141.

² Notăția reperelor se face cu referire la ediția transcripției pentru 2 pianе realizată de compozitor, Durand, Paris, 1933, și după următoarea convenție: cifra mică în stânga reperului indică numărul de măsuri anterioare acestuia; în dreapta reperului, indică numărul de măsuri posterioare acestuia.

	4	Tema I	(3+2)+ (3+2)+1
	² 6	Tema I	[(3+2)+2]+(2+3)
	7	Tema II	(3+3)+(3+3)
Repriză (69 măsuri)	9	Tema I (orchestră)	(3+2)
	9 ⁵	Tema I (pian)	(3+2)+(3+2+2+2)
	³ 11	Tema I (cadență pian)	(3+2)+(2+3)
	³ 12	Tema I	(3+3)+(2+3)
	13 ³	Tema II	(3+3)+(3+2+2)+5
	16	Tema I (tranziție către coda)	(3+2)+(3+2+1)
Coda (8 măsuri)	18	Tema I	(4+2)+3

Partea întâi se deschide cu un interval disonant extins (secundă mică), creat între instrumentul solist și aparatul orchestral, ca o semnalizare scurtă, bruscă, mușcată în *fff*, a ridicării cortinei: este punctul de plecare al unei prime părți rapide (*Allegro*) cu caracter mecanic, în care compozitorul țese dintr-un singur motiv de 3 timpi (reiterat obsesiv, alternând treptele tonale) o broderie maniac de migăloasă, ca o neobosită scormonire pianistică a unor viermi de măr, într-o scriitură de tocată bachiană și într-o atmosferă concordantă orientării neoclasiche a vremii.

Mișcarea este structurată după tiparele clasice, într-o formă de sonată fără dezvoltare, în care cele două expuneri tematice (tema întâi – reper ⁵1, tema a doua – reper 7) sunt construite pe centrul tonal *do*. Tema întâi, prezentată inițial de ansamblul orchestral și reiterată apoi de instrumentul solist (reper 1), se constituie dintr-o frază de cinci măsuri, în care motivul principal – conturat prin alăturarea unei broderii pe *do*, un pasaj, un mers treptat descendent de patru sunete și trei salturi: cvintă perfectă ascendentă, terță mică descendentă și cvartă perfectă ascendentă – este repetat, variat și în cele din urmă concluzionat, într-o scriitură – divizată între cele două mâini – polimetrică imitativă. În repriză, compozitorul aduce ambele teme în tonalitatea dominantei (*sol*)

– reper 9, respectiv 13³), urmând ca tema a doua să se reafirme pe centrul tonal inițial (*do* – reper 14).

Toate secțiunile se fundamentează pe motivul principal al temei întâi, fiind „terasate” pe diferiți centri tono-modali și având trepte dinamice diverse. Prima expunere tematică în *do*, urmată de repetarea acesteia pe o treaptă superioară (debutul pe *mi* la reper ²2, succedat de un traseu modulatoriu condus către fragmentul solo al instrumentului solist), cadența pianistică (*do diez* – reper 3) afirmată cu obstinație prin repetarea aceluiași motiv, puntea către a doua expunere tematică (reper 4, cu un traseu tonal ce pornește de pe *re*, trecând prin palierele *fa diez*, *la*, *si*) – în toate acestea compozitorul se joacă cu obsedantul contur melodic principal, creând cadrul unui tablou motoric halucinant. Temei a doua, constituită din pătrimi, atribuită corzilor grave și având un caracter mai „împământenit”, mai stabil, mai puțin jucăuș decât tema întâi, i se inter pune capul tematic al acesteia, ca o contră ludică în care cele două își dispută supremația. În fapt, nu poate fi vorba de nicio competiție, tema întâi constituind sursa continuă, inepuizabilă de prelucrare a materialului componistic al acestei părți.

În repriză, după cele două expuneri tematice, Lazăr introduce o secțiune tranzitorie, cu două faze. Începând cu reperul 14³ – faza 1 –, submotive ale temei întâi sunt împărțite între pian și orchestră – capul tematic (broderia, pasajul, mersul treptat) îi revine instrumentului solist, iar desenul celor trei salturi, expuse aici prin valori de note augmentate, este distribuit aparatului orchestral –, într-un fragment cromatic de „echilibristică” pianistică ce amintește de giumbușlucurile raveliene din partea a treia a *Concertul în sol major pentru pian și orchestră* (ex. 1).



Ex. 1a: Maurice Ravel, *Concertul pentru pian și orchestră în sol major*, partea a III-a, măs. 140-143, transcripție pentru 2 pianе realizată de Lucien Garban, Durand, Paris, 1932



Ex. 1b: Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea I, măs. 115-116, transcripție pentru 2 pian realizată de compozitor, Durand, Paris, 1933

Faza a doua a tranziției către codă (reper 16) readuce în prim plan, pe centrul *si bemol*, motivul principal al temei întâi într-o recurență istovitoare, urmat de fragmentul de unison pian-orchestră (reper 17), inedit realizat printr-un joc de accente metrice asimetrice, ce trimite cu gândul la instabilitatea secțiunii mediane din partea a treia a *Concertino-ului în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, în care Lipatti înfăptuiește un tablou jazzistic, jucăuș, plin de umor. Coda (reper 18) se încheagă prin țeserea de către orchestră a motivului principal în stretto, în timp ce pianul intonează acorduri, pregătindu-și ultimul gest de afirmare a virtuozității solistice: un pasaj de octave paralele, încheiat cu o mișcare la unison a pianului și orchestrei, ca o închidere subită, cu răsunet, a copertilor unei cărți.

Limbajul intens cromatizat – cu reverberații din opusurile bachiene (sau chiar din criptograma BACH: *si bemol, la, do, si becar*, un motiv muzical definit de cromatism), curajoase din punct de vedere armonic, precum *Arta fugii* sau *Fantezia cromatică și fuga* –, în care abundă gamele, mersurile treptate, fragmentele cu *perlatură* clasică într-o scriitură monodică și omofonă (cu scurte momente de polifonie) și din care lipsesc (cu excepția finalului părții întâi) octavele sau acordurile, toate acestea sunt elemente muzicale potrivite, din punct de vedere tehnico-fizic, unui interpret dotat cu mâini cu dimensiune redusă (cu degete scurte și cu o deschidere a palmei limitată). Din punct de vedere tehnic/pianistic, unul dintre pasajele cromatice intonate la unison (reper 8⁴) poate reprezenta, pentru solist, un scurt moment provocator și pentru care propun următoarele: împărțirea, la nivel mental, a succesiunii de sunete (gravitând tono-modal în jurul centrul sonor *re*) în opt grupaje a câte patru note fiecare (pornind de la nota *mi*, exceptând primul interval, structurile înlănțuindu-se după cum urmează: trei tetracorduri minore, urmate de cinci grupuri de câte 4 note cromatice)

sau stabilirea alternanței secundelor mari cu cele mici, la care adaug varianta proprie de digitație (ex. 2).



Ex. 2: Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea I, măs. 62-65

Cadrul instrumental-cameral și scriitura întregii mișcări, ambele de inspirație barocă, la care se adaugă notarea acribică a frazării (de exemplu, motivul principal constituit din primele cinci note legate, urmate de șapte note dezlegate), îndeamnă pianistul să facă o distincție clară între articulația *legato* și cea *non legato*, în care cea din urmă presupune atacarea clapelor *détaché* – ce amintește de maniera de interpretare clavecinistică –, deci să aleagă, adaptând astfel și tempoul cu care va aborda partea întâi, un tușeu *portato* (mai scurt) sau *tenuto* (mai lung). Rămânând în sfera articulației, un alt element de notație esențial/interesant de menționat – totodată provocator din punct de vedere pianistic și care trimite cu gândul mai degrabă la modurile de atac ale instrumentelor de orchestră – ar fi următorul: atenția compozitorului acordată accentelor, semnalate în toată diversitatea acestora (câteva exemple: > accent normal, reper 1¹; - *tenuto*, reper 1⁴; ^ *marcato*, reper 7; indicația *ben marcato*, reper 16; *sff* sau *sfff sforzando*, reper 4).

Din punct de vedere al dinamicii, prima parte este constituită predominant din nuanțe puternice (cu o plajă sonoră de la *f* la *fff*),

având scurte momente de subtilități acustice, care obligă solistul – mai ales datorită frecvenței reduse și aparițiilor inopinate – în a le „exploata” ca pe evenimente coloristice deosebite: *crescendo* urmat de *p sub.* (repere ², ³10), *fff* urmat de *p subito* (reper ⁶3) sau *crescendo molto* urmat de *p* (reper 17). În afara contextelor în care compozitorul menționează nuanța dorită, interpretul poate trasa tușe expresive din punct de vedere dinamic, subliniind conturul melodic al fiecărei fraze, menținându-se, însă, într-un cadru imaginativ neoclasic-obiectiv, fără excese.

Singura versiune de interpretate disponibilă și completă (pe YouTube¹) este cea a pianistei Georgeta Ștefănescu-Barnea, una dintre promotoarele creației pianistice românești ale secolului trecut², alături de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române³, sub bagheta dirijorului Ludovic Bács, o înregistrare din concert nedatată (dar care a fost realizată, probabil, în anii '60 ai secolului trecut). Viziunea solistei în această primă parte este conformă spiritului lucrării: fără să facă abuz de exagerări dinamice sau agogice, Ștefănescu-Barnea oferă o variantă agilă, vie, cu ascuțimi sonore încântătoare, captivante, abordând mișcarea într-un tempo mai vioi decât cel sugerat de compozitor ($\text{♩}=126$), dar păstrându-și grija pentru caracter și indicațiile autorului, atât în ceea ce privește nuanțele, cât mai ales în respectarea micro-frazării.

¹ Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 9, în interpretarea pianistei Georgeta Ștefănescu-Barnea, Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române și dirijorului Ludovic Bács, <https://www.youtube.com/watch?v=jXfYwuM9yDg&t=4s>, publicat la 18.01.2021, accesat la 3.08.2024.

² Georgeta Ștefănescu-Barnea, deși nu se dedică exclusiv interpretării creației românești, a fost o adevărată promotoare a acesteia, realizând înregistrarea, printre altele, a *Concertului pentru pian și orchestră „Pe potecile Carpaților”* de Stan Golestan (în 1966, alături de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române, sub bagheta dirijorului Carol Litvin), lansarea, la Electrecord, a unui CD cuprinzând opusuri autohtone (aparținând compozitorilor Carol Miculi, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Irina Odăgescu Țuțuianu, Stan Golestan) sau culegerea unor miniaturi românești în volume didactice.

³ Orchestra a realizat, de asemenea, înregistrarea câtorva lucrări simfonice ale lui Filip Lazăr, printre care *Divertismentul pentru orchestră* și *Muzica pentru radio*, ambele disponibile pe YouTube.

Partea a II-a (formă de lied tripartit cu elemente de rondo)

Secțiune	Reper	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
A		Tema A	3+3+2
B	19	Tema B	3+2+2+2+3
	20	Tema B _{var1}	(3+2)+(2+3)
	21 ¹	Tema B _{var2}	3+2+2
C	⁴ 22	Tema C	[(2+2)+(2+2)+2]+(2+2)
	23	Punte	2+2+3+2
B _{var}	¹ 24	Tema B+B _{var}	(3+3)+(2+2)
	25	Cadență (temă nouă)	(2+2+2)+3+(2+2)
	26	Tema B (concluziv)	(2+2)+2
A	26 ⁶	Tema A	4+3+2
B _{var}	27	Tema B	(2+2)+(2+2)
			(2+2)+(2+2)
			(2+2)+2
	³ 29	Tranziție	3+3
C _{var}	29 ⁴	Tema C (esențializat)	2+3+2
A	29 ₁₀	Tema A	4+3+2

Înlocuind obișnuita mișcare lentă cu o **parte a doua** în care alternează tempourile rapide și din care lipsesc cu desăvârșire tușele lirice, Filip Lazăr realizează în cazul de față un tablou muzical condensat cu un puternic caracter *scherzando*, un colaj acustic ca o evocare sonoră a operelor plastice ale cubiștilor Georges Braque și Pablo Picasso. Sugestia notei comice, având puternice rezonanțe ludic-șostakoviciene, este realizată aici prin abordarea paletelor componistice a diversității: de exemplu, structurarea părții mediane într-o formă hibrid de lied tripartit cu elemente de rondo (**A/Presto**, **B/Allegro-Vivo**, **C/Allegretto-Allegro**, **B_{var}/a Tempo=Allegro-Allegretto-Vivo**, **A/Presto**, **B_{var}/Allegretto-Presto**, **C_{var}/Allegretto**, **A/Presto**) – în care fiecare secțiune își afirmă

particularitatea prin scriitură, caracter și mai ales prin tempo – este doar una dintre componentele care asigură o mare varietate a evenimentelor într-un cadru muzical comprimat (aproximativ 3 minute).

Mergând mai departe pe firul diversității în scopul creării unei „glume” muzicale bogată în virtuozități instrumentale, Filip Lazăr mizează și aici pe diferitele tipuri de atac (*legato* versus *non legato*), dar mai ales pe combinarea unei plaje de articulații felurite (· *staccato*, reper 19; - *tenuto*, reper 24; > accent, reper ²21; *sff sforzando*, reper 23¹; ^ *marcato*, reper 21¹) cu micro-frazarea concepută cu migală și presărând trei momente (la flaut – reper 21¹, apoi la pian – reper ¹24 și în gestul final) cu *glissando*, o marcă a „jongleriilor” instrumentale. Rămânând pe palierul varietății, din punct de vedere dinamic observăm împânzirea textului cu o gamă extinsă de nuanțe, de la *pp* la *p* și *mf*, de la *f* la *ffff*, introduse subit sau prin atente construcții dinamice, toate aceste componente de natură a împodobi, a condimenta discursul muzical rămânând a fi puse în valoare, prin desăvârșire tehnică și spirit imaginativ, de solist și de aparatul orchestral.

Un alt element care îmbogățește discursul muzical este introducerea, și aici, dar și în prima parte, a momentelor de suspensie, de „înghețare” a continuum-ului sonor: compozitorul notează pauze generale/cezuri (partea întâi, reper 18; partea a doua, reper ¹24) sau fermata încadrată de pauze de pătrime (reper 26⁵, 29⁹), ambele menite – pentru o durată mai scurtă sau mai lungă – să întrerupă fluxul componistic, deci să creeze, în spiritul figurii retorice *aposiopesis*, un efect dramatic, de suspendare/suprimare a timpului și spațiului.

Ingenioasă este aici și alternarea secțiunilor componente: partea a doua se deschide cu un fragment introductiv (A) – care va apărea, ca un refren simetric, la mijlocul și în finalul mișcării, trasând cadrul/pilonii pe care se fundamentează discursul muzical –, o cascadă-unison de note cromatice interpretată de instrumentul solist într-un gest spontan ca de pictură acționistă, dublată, la unison, pe alocuri, de ansamblul orchestral și încheiată abrupt prin bătaia percuției. Pentru introducerea provocatoare din punct de vedere tehnic (prin alternarea, într-o succesiune melodică interpretată în *Presto*, a treptelor cromatice cu cele diatonice) propun următoarea variantă de digitații (ex. 3):



Ex. 3: Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a II-a, măs. 1-7

Secțiunea a doua (B – reper 19) este construită pe baza conturului melodic constituit din două motive (salt descendent de octavă perfectă, interpretat *staccato*, urmat de mers ascendent de secundă mare, în care a doua notă este atacată *tenuto* și legată de a doua celulă melodică – septimă mică descendentă, secundă mică ascendentă), dispus într-o țesătură imitativă (un dialog inițiat de oboi și fagot), preluat apoi de corzi (reper 20) și variat prin inversarea intervalului primului salt. Profilul tematic al B-ului (*do minor*), susținut de articulația, dinamica și transparența scriiturii, amintesc aici de începutul poemului simfonic *Un american la Paris* al lui George Gershwin (ex. 4).



Ex. 4: (sus) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a II-a, măs. 8-13

(jos) George Gershwin, *Un american la Paris*, măs. 1-4, vioara I,
New World Music Corporation, New York, 1930

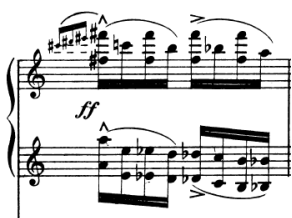
Secțiunea C (reper ⁴22) coagulează tema nouă (atribuită pianului, la mâna dreaptă – afirmarea, de trei ori, a notei *mi bemol*, urmată de saltul ascendent de cvintă perfectă ce trimit la un gest cvasi-beethovenian; ex. 5) cu elemente remarcate precedent: linia melodică cromatică cu valori de șaisprezecimi provenită din introducere (pian, mâna dreaptă) și tema gershwiniană a B-ului.



Ex. 5: (stânga) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a II-a, măs. 38-41

(dreapta) Ludwig van Beethoven, *Simfonia a V-a*, op. 67, partea I, măs. 1-2, vioara I, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1862

Indicația *comico* a compozitorului, sugerată prin articulație, micro-frazare și contur melodic (*staccato* versus *legato*), la care se adaugă ascuțimea cromatismelor și a accentelor, evocă sarcasmul și atmosfera „de/cu spirit” a opusurilor șostakoviciene. La reper 22⁴, se observă pentru prima dată introducerea unei unități melodice (apogiatura formată dintr-un mers de trei note consecutive) pe care compozitorul o va aduce cu recurență, atât în mișcarea mediană (reper 22⁴, ²23, 25⁶, 29⁸), cât și în finalul părții a treia, celulă ca o reminiscență bartokiană provenită din textul „împodobit” cu apogiaturi anacruzice al mișcării secunde/*Scherzo* din *Suita [pentru pian]* op. 14 a compozitorului maghiar (ex. 6).



Ex. 6: (stânga) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op.19, partea a II-a, măs. 46

(dreapta) Béla Bartók, *Suita [pentru pian]* op. 14, *Scherzo*, măs. 138-139, Universal Edition, Viena, 1918

Revenirea B-ului (variat, reper '124), deși inițial o secțiune afirmată de orchestră, aduce în prim plan instrumentul solist: tema întâi intonată într-un fugato (pian și orchestră), succedată de un scurt moment cadențial al pianului în care motivul principal (reper 25) sugerează, la mâna dreaptă, ca într-o glumă muzicală, un desen melodic din porțiunea mediană a *Musette* în re major din *Albumul pentru Anna Magdalena Bach* (trei salturi: secundă mică descendentă, septimă mare descendentă, septimă mare ascendentă; ex. 7).



Ex. 7: (sus) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op.19,
partea a II-a, măs. 68-71

(jos) Johann Sebastian Bach, *Album pentru Anna Magdalena Bach*, editor Pierre Gouin,
Les Éditions Outremontaises, Montréal, 2012

Încheierea B-ului și pregătirea revenirii A-ului (reper 26⁴) este realizată printr-o liniștire a discursului muzical, concluzionată prin intervalul de octavă atribuit orchestrei și intonat de două ori, fragmentat prin pauza de pătrime într-un moment ce suspendă fluxul melodic și care amintește (prin similaritatea înălțimii notelor, a scriiturii/configurației, a tempoului lent și a dinamicii) de prima măsură a *Sonatei în si minor* de Franz Liszt (ex. 8).



Ex. 8: (stânga) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a II-a, măs. 68-71

(dreapta) Franz Liszt, *Sonata în si minor*, măs. 1, editor Ignaz Friedman, Universal Edition, Viena, 1917

După o reiterare a A-ului (ca în incipit), finalizată pe *do diez* (față de *do*-ul inițial) și care anunță „mutarea” secțiunii următoare la un interval de secundă mică ascendentă, compozitorul readuce B-ul (reper 27) pe care îl „condimentează” la pian cu suprapuneri disonante pe timpii slabi, atacate într-o construcție de tip *ostinato* obsedant, epuizant, barbar cu tente bartókienne. Urmează o scurtă expunere variată a C-ului (reper 29³), o reflexie la naivitatea, simplitatea, delicatețea, ingenuitatea baletelor lui Igor Stravinski (*Petrușka*) și Mihail Jora, datorată orchestrației/registrelor transparente și luminoase (pian și flaut piccolo), articulației (două note *staccato*, urmate de două note *legato*), dinamicii reduse. „Epilogul” părții mediane se constituie din readucerea secțiunii A, închizând forma într-o ramă, concluzionată prin precipitarea discursului muzical într-un *glissando* pianistic răspicat, hotărât.

În ceea ce privește interpretarea Georgetei Ștefănescu-Barnea, aceasta este una plină de vervă, de vivacitate, în care solista face față cu viteză provocărilor pianistice, abordând tempouri curajoase și respectând cu strictețe toate indicațiile dinamice și agogice ale compozitorului, însă – precum într-un tablou al lui Hieronymus Bosch – fără a acorda o importanță deosebită detaliului în detrimentul construcției generale. De altfel, tempourile (toate rapide), în ciuda faptului că partitura este înțesată de notații, nu permit solistului să se concentreze pe amănunt, ci mai degrabă contribuie, alături de elementele menționate mai sus, la crearea unui ansamblu sonor captivant, antrenant, care nu obosește în a atrage atenția. Viziunea pianistei Ștefănescu-Barnea se încadrează direcției de obiectivare a actului interpretativ tipică orientării neoclasice, în care interpretul se „de-personalizează”, devenind un simplu mediator între mesajul

componistic și auditoriu: se dovedește, astfel, mai mult decât suficientă respectarea cu rigurozitate a însemnărilor autorului pentru a releva un rezultat sonor convingător, cuceritor.

Partea a III-a (formă de sonată)

Secțiune	Reper	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
Expoziție (22 măsuri)		Tema I	3+2+2+2
	30	Tema II	(3+3+3)+3
Dezvoltare (62 măsuri)	31	Tema I (faza 1)	3+2+2+3
	32	Tema I (faza 2)	2+3+3
	33	Tema I (faza 3)	(2+2)+(2+2)
			3+2½+3
	35	Tema I (faza 4)	½+3+2+3
			3+2+3
	37	Tema I (faza 5)	(3+2)+(3+2)+2
Repriză (59 măsuri)	38	Tema I	3+2+2+2+2
	39	Tema II	3+3+3+3
	40	Tema I (faza 1 dezvolt.)	3+2+2+3
	41	Tema I (faza 2 dezvolt.)	2+3+3
	42	Tema I (faza 3 dezvolt.)	(2+2)+(2+2)
			3+2½+4
Coda (22 măsuri)	44 ³		3+3+2+3
	45	Tema I	4+4+3

Partea a treia, puternic impregnată de spiritul baroc, este concepută într-o formă de sonată, într-o construcție pe care compozitorul, prin integrarea unor elemente (structural-armonice) originale, o reinterpretează. Expoziția aduce în prim plan primele afirmări tematice: tema întâi – atribuită aparatului orchestral în introducerea mișcării, gândită în tonalitatea extinsă a lui *do minor* și debutând cu o anacruză (un mers contrar condus către centrul tonal), urmată de conturul melodic sinuos alcătuit din alternarea intervalului de secundă (mică, mare, mărită) cu cel de terță (mică, mare) – și tema a

doua (reper 30) – distribuită instrumentului solist și construită în aceeași tonalitate, într-un fragment de afirmare a virtuozității pianistice care trimite, prin scriitura canonică, la invențiunile la două voci bachiene, inedit zămislită aici prin ornamentație (mordent inferior devenit element „decorativ” central) și suprapuneri ritmice (cvintolet de șaisprezecimi interpretat la mâna dreaptă, suprapus pe trioletul de optimi de la mâna stângă).

Dezvoltarea (reper 31), o amplă secțiune în care pianul dialoghează constant cu orchestra, se fundamentează aproape exclusiv pe prelucrarea temei întâi (sau a unor celule constitutive): faza întâi reprezintă o reiterare, în tonalitatea inițială, a introducerii orchestrale, repartizată aici instrumentului solist, iar faza a doua (reper 32) un schimb de „replici” instabil între pian (mers cromatic contrar) și corzi, aduse într-o țesătură asimetrică. Faza a treia a secțiunii dezvoltătoare (reper 33) sporește elementul ludic al discursului componistic printr-o coagulare dialogală a celulelor melodico-ritmice principale într-o scriitură cromatică ce mizează pe virtuozități instrumentale și care amintește, prin caracterul jucăuș-sardonice și contrele pian-trompetă, de *Concertul nr. 1 pentru pian, trompetă și orchestră* de coarde al lui Dmitri Șostakovici. Faza a patra (reper 35) se constituie din reiterarea, de două ori, a temei întâi (un joc minor-major pe centrii *sol* și *si bemol*), iar faza a cincea (reper 37) are la bază prelucrarea capului tematic/Auftakt-ul inițial, într-o succesiune de tetracorduri majore ce amintesc de debutul celei de-a patra mișcări (*Animato*) din *Viziuni fugitive*, op. 22, de Serghei Prokofiev (ex. 9).



Ex. 9: (sus) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a III-a, măs. 73-75

(jos) Serghei Prokofiev, *Viziuni fugitive*, op. 22, *Animato*, măs. 1-4, editor Levon Atovmyan, Muzgiz, Moscova, 1955

În repriză (reper 38), compozitorul inserează două componente structural-armonice neobișnuite: pe de o parte, deși tema întâi este expusă în tonalitatea inițială, tema a doua este prezentată în *re minor* (dominanta dominantei), iar pe de alta, celor două expuneri tematice li se adaugă, ca într-un colaj original, primele trei faze ale dezvoltării, recapitulate (cu variații minore de dispunere instrumentală a textului muzical) la o treaptă superioară (cu o secundă mare ascendentă). De altfel, revenirea de șase ori, ca un refren, a temei întâi (A), inserată în diferite puncte ale mișcării finale și în tonalități distincte, ne poate determina să conchidem că, la forma standard de sonată, compozitorul adaugă elemente de rondo, similar din punct de vedere structural-conceptual cu partea a doua.

Coda (44²) este anunțată printr-un acord orchestral bitonal (*fa-la-do / la bemol-si-mi bemol*), urmat de armoniile desfășurate în suprapuneri major-minore bartókiene, toate precedate de apogiaturi-reminiscente din partea mediană și care trimit la *Suita* op. 14 a compozitorului maghiar. Finalul se constituie dintr-o ultimă expunere a temei întâi atribuită instrumentului solist, urmată de gestul lisztian (două note de sol interpretate *staccato*, în *piano* și suspendate prin pauze, într-un moment de suspans acustic) și de unisonul întregului aparat solistic-orchestral care, printr-un motiv concluziv/cadențial, anunță, în *fortissimo*, încheierea abruptă a travaliului concertant.

Și aici, solistului îi revine datoria de a pătrunde, cu strictețe, în lumea diversă a indicațiilor dinamice și de articulație: în partea finală, compozitorul creează o amplă și variată plajă coloristică (de la *p* la *ffff*), susținută și de pluralitatea modurilor de atac (de la *staccato* la *tenuto*, accente sau *sforzando*). În acest sens, relevantă este chiar introducerea orchestrală – prima expunere a temei întâi –, un fragment scurt care, în ciuda dimensiunii sale, concentrează o multitudine de notații, destinate îmbogățirii discursul muzical. Pianistul va acorda atenție alternanței *legato/non legato* (unde al doilea va fi interpretat ca un *portato* lung) și va folosi pedala de susținere cu măsură, punctând minimal momentele cărora dorește să le ofere „greutate”, în același timp ferindu-se să încarce inutil textul guvernat de mersuri treptate, de game cromatice, de acrobații instrumentale menite să amplifice elementul de virtuozitate al lucrării, într-o parte finală plină de vivacitate, vioiciune, strălucire. Lazăr se ferește – cu excepția unicei notații *comico* din partea a doua –

să folosească indicații de caracter, însemnările dinamice și agogice dovedindu-se a fi suficiente pentru a crea un tablou muzical atrăgător, dar care își păstrează, de la început până la sfârșit, obiectivitatea.

Deși compozitorul indică tempoul *Vivace* (sugerând metronomul $\text{♩}=126$), acesta pare a fi o notație cel puțin îndrăzneță pentru interpret, luând în calcul provocările tehnice cu care se va întâlni: acuratețea mordentelor sau a salturilor, limpezimea grupărilor de nouă trezecișidoimi, precizia succesiunilor de acorduri, exactitatea suprapunerii metrice (cvintoletul de șaisprezecimi de la mâna dreaptă cu trioletul de optimi de la mâna stângă), realizarea diversității modurilor de atac etc. În acest sens, interpretării Georgetei Ștefănescu-Barnea, înregistrată în concert – curajoasă din perspectiva alegerii tempoului (ceva mai rapid decât cel propus de Lazăr), ageră, guvernată de un neastâmpăr cumpătat, dar viu, ca într-un opus bachian, expresivă, vigilentă la articulație și frazare, cu o potrivită integrare a pedalei de susținere, moderat utilizată aici – îi lipsește câteodată acuratețea realizării tehnice a fragmentelor provocatoare, scăpări pricinuite, cel mai probabil, de avântul abordării tempoului.

Partituri consultate:

Bach, Johann Sebastian, *Album pentru Anna Magdalena Bach*, editor Pierre Gouin, Les Éditions Outremontaises, Montréal, 2012.

Bartók, Béla, *Suita [pentru pian], op. 14*, Universal Edition, Viena, 1918.

Beethoven, Ludwig van, *Simfonia a V-a*, op. 67, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1862.

Gershwin, George, *Un american la Paris*, New World Music Corporation, New York, 1930.

Lazăr, Filip, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, transcripție pentru 2 pianе realizată de compozitor, Durand, Paris, 1933.

Liszt, Franz, *Sonata în si minor*, editor Ignaz Friedman, Universal Edition, Viena, 1917.

Prokofiev, Serghei, *Viziuni fugitive*, op. 22, editor Levon Atovmyan, Muzgiz, Moscova, 1955.

Ravel, Maurice, *Concertul în sol major pentru pian și orchestră*, aranjament pentru 2 pianе de Lucien Garban, Durand, Paris, 1932.

SUMMARY

Cristina Gârbea

**Form, content, and interpretative imagery in
Filip Lazăr's *Piano Concerto No. 2*, op. 19**

The present analysis, approached from the perspective of the performer, aims to explore the only published and known piano concerto by Filip Lazăr. Dedicated to Marguerite Long and rooted in a neoclassical aesthetic, this concise work combines baroque-inspired textures with transparent, chromatic writing. Each movement offers distinct technical and expressive challenges, demanding clarity of phrasing, refined articulation, and vivid dynamic contrasts. References to Bach, Liszt, Ravel, Gershwin, Bartók, and Prokofiev enrich its stylistic context. This study highlights the interpretative decisions required to convey Lazăr's objective yet captivating sound world, while considering the only available recording by Georgeta Ștefănescu-Barnea as a valuable performance model.