

# CREAȚII

## **Formă, fond și imaginar interpretativ în *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră, op. 3* de Dinu Lipatti**

**Cristina Gârbea**

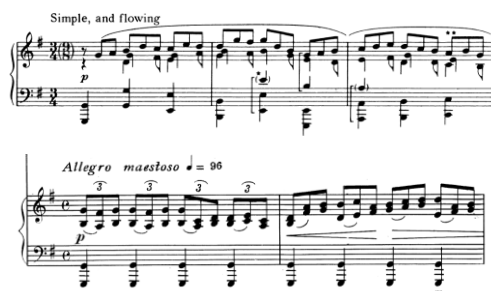
*Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră, op. 3*, compus de Dinu Lipatti în 1936, reprezintă una dintre lucrările sale timpurii, fiind concepută la vârsta de 19 ani, într-o perioadă în care tânărul artist își desfășura studiile la Paris, sub îndrumarea a două figuri marcante ale lumii muzicale franceze, Paul Dukas și Nadia Boulanger. Această lucrare a fost dedicată profesoarei sale din copilărie și adolescență, Florica Musicescu, o personalitate fundamentală în formarea sa, atât pe plan pianistic și interpretativ, cât și uman. Relația dintre cei doi a fost caracterizată de o legătură profundă și deosebit de apropiată, care a fost atât de intensă încât a fost întreruptă doar de decesul prematur al compozitorului, în anul 1950.

Premiera lucrării a avut loc la trei ani după finalizarea sa, fiind interpretată chiar de către Lipatti, sub conducerea dirijorului George Georgescu, alături de Orchestra Filarmonicii din București. Ulterior, compozitorul și pianistul a prezentat *Concertino*-ul și în alte contexte, printre care un concert susținut la Cluj-Napoca, în cadrul unui eveniment organizat de Societatea Filarmonică „Gheorghe Dima”, alături de dirijorul Mihail Jora. Astfel, lucrarea a intrat în repertoriul curent al lui Lipatti și a fost interpretată frecvent în diverse contexte, devenind o piesă reprezentativă pentru creația sa pianistică.

De-a lungul decadelor, moștenirea acestui opus a fost perpetuată atât de pianiști români, precum Clara Haskil, Corneliu Gheorghiu, Mihai Ungureanu, Viniciu Moroianu și Horia Mihail, cât și de artiști internaționali, inclusiv Walter Gieseking, Marco Vincenzi, Felicja Blumental, Peter Donohoe și Julien Libeer, care au interpretat lucrarea

în concerte și au realizat înregistrări deosebit de apreciate. În ciuda popularității sale și a recunoașterii de care s-a bucurat, lucrarea nu a reușit să devină o piesă constantă în repertoriile de concert, rămânând, totuși, un exemplu remarcabil al maturității timpurii a compozitorului.

Lucrarea se deschide în spiritul unei ceremonii, într-o atmosferă solemnă și maiestuoasă, dar totodată serenă. Tonalitatea *sol major*, indicația de tempo a compozitorului *Allegro maestoso*, precum și mersul linear de triolete, desfășurate într-o „încăpățănare statică”<sup>1</sup>, sunt elemente care evocă binecunoscutul coral *Jesus bleibet meine Freude*, o lucrare bachiană mult iubită de Lipatti și sub influența căreia s-a aflat pe tot parcursul vieții<sup>2</sup> (ex. 1). Coralul face parte din cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147 (*Inima și gura și fapta și viața*) și este cunoscut în special datorită aranjamentului pentru pian realizat, în anul 1926, de interpreta Myra Hess. Înțelegând contextul apariției coralului (fiind o lucrare dedicată spațiului sacru), putem să convenim că indicațiile de tempo și de caracter ale Myrei Hess – „simple, flowing” (simplu și curgător) – oferă un ghid valoros pentru interpret, orientându-l către o înțelegere esențială a lucrării și o abordare caracteristică idealului simplității, cursivității, stabilității.



Ex. 1: (sus) Johann Sebastian Bach, *Jesus bleibet meine Freude*, măs. 1-3, aranjament pentru pian solo de Myra Hess, Oxford University Press, 1926

(jos) Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea I, măs. 1-3, transcripție pentru 2 pianе realizată de compozitor, Universal Edition, Viena, 1951

<sup>1</sup> Luminița Rotaru-Constantinovici, „Emoția Lipatti – *Jesu, joy of man's desiring*”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012, p. 158.

<sup>2</sup> Coralul bachian *Jesus bleibet meine Freude* este lucrarea cu care a deschis, în 1935, primul său recital la Școala Normală din Paris, eveniment dedicat memoriei profesorului său Paul Dukas, și, totodată, opusul-rugăciune cu care și-a încheiat ultima reprezentație, în 1950, la Besançon.

În aceste circumstanțe, se impune problema alegerii unui tempo cât mai apropiat de „adevăru” conceptual al compozitorului, reflectând o curgere naturală, o ordine neschimbată, un mers perpetuu, ostinat, neîntrerupt, într-o existență nobilă și transcendențială, lipsită de momente de învolburare dramatică. Astfel, indicațiile de tempo se dovedesc a fi subiective, având în vedere că, în ceea ce privește interpretările și analizele lucrărilor lui Bach, criticii au ajuns la consensul conform căruia standardul bachian pentru *Allegro* ar trebuie să fie de 84 de bătăi pe minut, raportat la măsura metronomului<sup>1</sup>. În urma analizării indicației *Moderato* a coralului și a înregistrărilor lipattiene (în care putem observa abordarea acestuia în ceea ce privește tempoul, apropiat de indicația metronomică  $\text{♩} = 65$ ), precum și a modalității de desfășurare a discursului muzical – un continuum melodico-ritmic, deasupra căruia se înalță distinsa temă – suntem conduși cu gândul la un ideal uman al pulsației, în care predomină calmul și echilibrul.

Punând în context ipotezele de ordin istoric și stilistic, putem interpreta începutul *Concertino*-ului ca fiind înrădăcinat în spiritul apolinic bachian, ceea ce ne permite o înțelegere mai profundă a abordării interpretative. Astfel, atât scriitura muzicală, cât și indicațiile de tempo, cadrul tonal și plasarea melodiei la voci înalte, calde și „rotunde”, din registre asemănătoare – în *Concertino* la oboi, apoi la fagot, iar în coral la discant –, sugerează o afinitate între lucrări, îndemnându-ne să conchidem că tempoul *Allegro maestoso* din *Concertino* trebuie gândit și realizat într-un suflu fluid și calm, lipsit de vervă, de grabă.

În anii '30, sub influența Nadiei Boulanger, pedagog care își îndrepta studenții atât spre muzica veche – susținând demersul stravinskian al „revenirii la Bach”, care „a constituit *credo*-ul unui anumit «ortodoxism» neoclasic și [...] stimulentele gestului creativ autentic”<sup>2</sup> –, cât și spre universul sonor inovator al unor compozitori precum Hindemith sau Stravinski (de care Lipatti a fost profund fascinat), compozitorul român integrează în muzica sa concertantă pentru pian un

---

<sup>1</sup> L. Rotaru-Constantinovici, p. 160.

<sup>2</sup> Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002, p. 101.

echilibru specific tradiției (pre)clasice, încarnat prin influențele neo- și înveșmântat într-un spirit modern. Astfel, Lipatti reunește rigurozitatea germană (formală și contrapunctică) cu libertatea armonică modulatorie și creativitatea latină (inclusiv românească), dând naștere unor lucrări inedite din punct de vedere stilistic și arhitectural.

În muzica lui Dinu Lipatti se reflectă, așadar, influențele spiritului muzicii vechi și ale orientării neo-clasice/baroce care au fost la apogeu în deceniile al treilea și al patrulea ale secolului XX, așa cum au fost propuse de compozitori precum Ravel, Honegger, Martinů, Prokofiev, Șostakovici, Stravinski, Hindemith, Orff, Respighi, Britten, și preluate, la rândul lor, de către compozitori români, precum Jora, Lazăr, Mihalovici etc. Aceste influențe se regăsesc în utilizarea diverselor genuri muzicale tradiționale (precum suita, sonata, fuga, tema cu variațiuni și *concerto grosso*), dar și în adoptarea unor forme clare și concise (cum sunt sonata și liedul), toate acestea caracterizate printr-o estetică a simetriilor arhitecturale și a unui echilibru timbral remarcabil. În plus, Lipatti folosește sintaxele tradiționale, cum ar fi polifonia, monodia acompaniată și omofonia, consolidând astfel legătura sa cu canoanele muzicale baroce și clasice.

În creația lui Dinu Lipatti se regăsesc, de asemenea, elemente inovatoare inspirate din tradiția muzicală populară românească, pe care le integrează subtil în lucrările sale (în *Nocturna moldavă*, *Sonatina pentru mâna stângă*, *Dansurile românești pentru două pianе*, etc.). Aceste influențe se manifestă prin scriituri modale, polimodale, bi/politonale, și chiar eterofone, prin poliritmii sau utilizarea ritmurilor tradiționale românești (aksak, parlando rubato), prin acompaniamentele ce evocă figurațiile de taraf<sup>1</sup>. De asemenea, Lipatti include asimetriile în structura celulelor motivice sau citate folclorice și sugestii coloristice la sunetele unor instrumente tradiționale, precum fluierul sau țambalul. Totodată, în lucrările sale se regăsesc evocări ale unor dansuri/jocuri sau cântece populare, precum gemparalele, doina sau colindul, ce contribuie la aprofundarea legăturii sale cu patrimoniul cultural românesc și la îmbogățirea limbajului său muzical.

---

<sup>1</sup> Lelia Șerbănescu-Rădulescu, „Influența pianistului asupra compozitorului Dinu Lipatti: caracteristici, interferențe, stil”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012, p. 74.

Lucrarea este structurată în patru mișcări – *Allegro maestoso*, *Adagio molto*, *Allegretto* și *Allegro molto* –, configurând o arhitectură care sugerează echilibrul suitei baroce sau a unui *concerto grosso*, mai degrabă decât modelul concertului clasic. În acest context, putem menționa definiția Clemansei Liliana Firca asupra „neoclasicismului”: „o accepție stilistică globalizantă, ca termen generic pentru orice referire explicită a compozitorului la elemente de formă, tehnică, stil, dintr-un vast și nediferențiat trecut muzical clasic și ante clasic”<sup>1</sup>. Astfel, putem remarca faptul că sintagma „în stil clasic” atribuită de Lipatti lucrării nu o situează strict în cadrul estetic, conceptual al Clasicismului muzical, ci mai degrabă o aliniază orientărilor restitutive neo- ale Modernismului, înflorite în secolul XX ca o reîntoarcere la tradiție.

Sonoritatea de tip baroc este evidențiată, în special în primele trei părți, atât prin dimensiunea redusă a aparatului orchestral (cvartet de coarde, două oboaie, două fagoturi, timpani), cât și prin scriitura transparentă, armonia clară, discursul muzical rafinat și uneori ornamentat, influențat de compozitori precum Bach, Scarlatti, Rameau, Couperin. În ultima mișcare, atmosfera clasică este mai evidentă, fiind sugerată prin trimiterile la creația lui Haydn, scriitura omofonă și arhitectura de tipul formei de sonată.

### Partea I (formă de lied tripartit)

Secțiune	Reper <sup>2</sup>	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
A (28 măsuri)	<sup>3</sup> 1	Introducere	3
	1	Tema I	2+2+3
	2		3+2+2
	3		3+2+2
	4		2+2

---

<sup>1</sup> C. L. Firca, p. 79.

<sup>2</sup> Notația reperelor se face cu referire la ediția transcripției pentru 2 pianе realizată de compozitor, Universal Edition, Viena, 1951, și după următoarea convenție: cifra mică în stânga reperului indică numărul de măsuri anterioare acestuia; în dreapta reperului, indică numărul de măsuri posterioare acestuia.

<b>B</b> (29 măsuri)	<sup>3</sup> 5		3
	5		3+3+2
	6		2+2+2
	7		2+2+2
	8		2+2+2(+1)
<b>A</b> (8 măsuri)	<sup>1</sup> 9		(1)+1+2+2+2
<b>Coda</b> (5 măsuri)	10		3+2

**Partea întâi**, *Allegro maestoso*, se remarcă mai ales prin mișcarea *perpetuum mobile*, în care factura instrumentului solist este de „conduct continuu, fiind de fapt desfășurarea unui fir unic de sunete perlate care șerpuieste, alcătuind profiluri expresive în stilul tocat al clasicismului baroc”<sup>1</sup>. Aceasta este structurată într-o formă de lied tripartit, în care A-ul este în tonalitatea *sol major*, iar B-ul în *mi minor* (reper <sup>4</sup>5). Mișcarea se deschide într-o atmosferă tipic neobarocă, având un caracter obiectiv/antiromantic, fundamentul sonor fiind reprezentat de pulsația constantă de triolete (de regulă configurate în intervale de sextă sau terță) – distribuită mai întâi corzilor, apoi pianului și instrumentelor de suflat – și de pulsația egală, continuă de pătrimi din bas, ce oferă stabilitate armonică și ritmică, asemenea unei pedale perpetue. La reperul 1 se remarcă tema, care, deși apare în *piano espressivo*, se face simțită prin sonoritatea caldă din registrul înalt al oboiului, prin desenul clasic, generos și senin, ce amintește de etosul (melosului) popular românesc. Melodia este construită în tonalitatea *sol major*, în alternanță cu *re major*. Pianul își face apariția la reperul 2<sup>3</sup>, fără a fi tratat ca instrument solist: acesta preia mișcarea constantă de triolete, într-un caracter de preludiere. Din punct de vedere armonic, prima secțiune (A) se păstrează într-o zonă tono-modală, putând fi

---

<sup>1</sup> Lavinia Coman, „Privire asupra creației pentru pian a lui Dinu Lipatti”, în *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, Academia de Muzică, București, 1996, p. 37.

semnalate două momente inedite: scurta tranzație către treapta a V-a marcată de pedala în bas pe *re* (reper 2), și modulația către tonalitatea secțiunii a doua (reper 4).

Secțiunea B este semnalată de pedala pe *mi* (tonica lui *mi minor*, posibilă reminiscență coloristică din *Matthäus Passion* de Bach), compozitorul menținând modalitatea de structure a discursului muzical de la început: o mică introducere orchestrală, urmată de intrarea instrumentului solist. La reperul 5, se remarcă o nouă intrare a pianului, pulsația constantă a trioletelor *legato* de la mâna dreaptă fiind „bruiată” de acompaniamentul binar, *staccato* al mâinii stângi, iar discursul muzical evoluează în dialoguri imitative între pian și instrumentele de suflat, susținute de aparatul orchestral. Momentul inedit din punct de vedere pianistic este evidențiat prin „ciocnirea” dintre *legatoul* amplu al frazelor lungi de la mâna dreaptă și punctarea exactă, ritmică, „înțepată” a optimilor de la mâna stângă, potențată de octavele *détaché* (marcate prin simultaneitatea notațiilor *staccato* și *tenuto*), în valori de pătrimi, ale orchestrei. Începând cu reperul 5<sup>3</sup>, putem sesiza instalarea scurtă a tonalității subdominantei, *do major*, urmată de modulații la relativa *la minor*, cu inflexiuni în *sol major* și *fa major*.

Primul și singurul moment de dinamizare și amplificare a discursului muzical se face simțit la reperul 7, într-un caracter dezvoltător, redat printr-un alt tip de configurare a scriiturii pianistice – șaisprezecimi într-un suflu romantic –, pregătind revenirea secțiunii A. Înainte de instalarea tonalității dominantei (reper 8 – *re major*, pedală pe *re*), se remarcă pauza generală marcată de compozitor, ce delimitează scriitura de șaisprezecimi de cea a trioletelor de optimi. Aceasta creează un moment de tensiune apropiat de spiritul baroc, sugerat prin figura retorică *aposiopesis*, definit ca o propoziție frântă în mod deliberat, lăsată neterminată, cu scopul de a sublinia dramatismul și de a reda sentimentul de suspendare; pauză generală, tăcere (descrierea morții, suspinul, durerea profundă, teama, sentimentul de evlavie – ex. 2).



Ex. 2: Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea I, măs. 51-52

Revenirea A-ului (reper <sup>19</sup>) este marcată de apariția temei la violoncel în tonalitatea de bază, imitată în canon, în măsura următoare, de către pian, având tema la unison în *mp espressivo*. În codă, Lipatti readuce scriitura de șaisprezecimi la pian într-un scurt moment de grandoare, cu un caracter solemn, subliniat și de cadența tradițională (perfectă) în *f poco ritenuto*, în care pulsația binară de la pian se îmbină cu cea ternară perpetuă de la orchestră.

**Partea a II-a (formă de lied tripartit)**

Secțiune	Reper	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
<b>A</b> (18 măsuri)	<sup>3</sup> 11	Tema I	3
	11		3
	12		3+2
	13		3+2
	14		2
<b>B/Cadență</b> (12 măsuri)	14 <sup>2</sup>		1+2+2+3+2+2
<b>A</b> (6 măsuri)	15		3+3

Încă de la începutul **părții a II-a**, *Adagio molto*, Lipatti ne conduce, prin scriitura specifică părților lente (tipică pentru *concerto grosso*), în sfera muzicii lui Bach: Aria din *Suita în re major* BWV 1068, *Largo* din *Concertul pentru clavecin în fa minor* BWV 1056 sau *Andante* din *Concertul italian în fa major* BWV 971 (ex. 3). Mișcarea se deschide cu un moment de violă solo și este scrisă într-una dintre tonalitățile preferate de Bach<sup>1</sup> – *si minor* –, constând într-o arie în care instrumentul solist interpretează un *lamento*, o linie melodică bogat ornamentată, cu ritm punctat, în spiritul creației franceze pentru clavecin (Rameau,

---

<sup>1</sup> Grigore Bărgăuanu, Dragoș Tănăsescu, *Dinu Lipatti*, Grafoart, București, 2017, p. 185.

Couperin). Aceasta este susținută de linia basului orchestral, o bază armonică continuă, configurată, pe parcursul întregii părți, din structuri melodice descendente, evocând figura retorică a unui *passus duriusculus*.

The image contains two musical excerpts. The top excerpt is a piano accompaniment in 3/4 time, marked 'piano' and 'forte'. The bottom excerpt is a solo section for a string instrument, marked 'SOLO' and 'p 3/4 mollo espressivo e legato', with a first ending bracket labeled '11'.

Ex. 3: (sus) Johann Sebastian Bach, *Concertul italian în fa major BWV 971, Largo*, măs. 1-4, ed. Carl Ferdinand Becker, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1853

(jos) Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a II-a, măs. 3-4

Tabloul muzical se structurează în jurul dialogurilor lirice dintre vioara solo, oboi, fagot și pian, Lipatti „fuzionând” și de această dată spiritul și procedeele clasice cu cele moderne (modalism, modulații bruște, armonii ambigue, cromatisme, false relații, influența stilistică a lui Stravinski sau Prokofiev). Astfel, introducerea scurtă și solemnă (3 măsuri) a corzilor, în care se remarcă falsele relații (de exemplu, *la diez-la becar*), este urmată de intrarea pianului solist – un moment de clarificare tonală după „tușa” modală din început – cu o scriitură ce amintește de *Invențiunile* la 2 voci ale lui Bach sau de *Sonatele* lui Scarlatti. Tema este preluată de oboi la reperul 12, în timp ce la pian, profilul melodic sinuos, descendent, alterat (reper 12 și 12<sup>2</sup> – motiv

reluat și în debutul cadenței) trimite la scriitura unor compozitori precum Stravinski sau Prokofiev. Vioara solo este cea care reia ulterior tema (reper 13), printr-o modulație bruscă la secunda inferioară, într-un *lamento* amplu, liric și dureros, integrat într-un *intermezzo* orchestral.

Cadența pianistică (reper 14<sup>2</sup>) este anticipată de imitații melodice ascendente, într-un joc de registre și culori (vioară, oboi, fagot, pian – reper 14<sup>1</sup>). Aceasta debutează cu o linie melodică sinuoasă, ornamentată, și continuă (reper 14<sup>3</sup>), cu dezvoltarea formulei introductive din tema pianului, într-o scriitură polifonică, incertă din punct de vedere armonic, susținută de mersul cromatic al vocii grave ce sugerează *basul lamento*. Ultima apariție a temei principale (la orchestră și vioară solo) aduce, implicit, clarificarea tonală (revenirea tonalității de bază), iar Lipatti atribuie pianului rolul de acompaniator, de *basso continuo*, un procedeu cu reminiscențe din epoca barocă (folosit, de exemplu, și de Ravel în *Adagio assai* din *Concertul pentru pian și orchestră în sol major – ex. 4*).

The image displays two musical staves. The upper staff is for the Violin I solo, marked with a box containing the number 15. It begins with the tempo marking *Tempo primo* and the instruction *VI. I solo*. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It starts with a forte (*f*) dynamic and a *pp* *espressivo* marking. The lower staff is for the piano accompaniment, also marked with a box containing the number 15. It is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The accompaniment features a *pp legato* marking and consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A first ending bracket labeled '1' spans the final four measures of the piano part.

Ex. 4: (sus) Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a II-a, măs. 32-34

(jos) Maurice Ravel, *Concertul pentru pian și orchestră în sol major*, partea a II-a, măs. 37-40, transcripție pentru 2 pianе realizată de Lucien Garban, Durand&Cie., Paris, 1932

**Partea a III-a (formă de lied tripartit)**

<b>Secțiune</b>	<b>Reper</b>	<b>Zonă tematică</b>	<b>Analiză pe măsuri</b>
<b>A/Scherzo</b> (42 măsuri × 2)	<sup>6</sup> 16	Tema A	1+2+2+2
	16		2+2+2
	17		2+2
	<sup>2</sup> 18		2
	18		2+2+2
	19		2+2+2
	20		2+2+2
	21		2+2+2
<b>B/Trio</b> (48 măsuri)	22	Tema B	2+2+2
	23		2+2+2
	24		2+2+2
	25		2+2+2
	26		2+2+2
	27		2+2+2
	28		2+2+2
	29		2+2+2
<b>A/Scherzo</b> (46 măsuri)	30	Tema A	2+2+2
	31		2+2+2
	32		2+2+2
	33		2+2+2
	34		2+2+2
	35		2+2+2
	36		2+2+2
	37		2+2+2

**Partea a treia, Allegretto**, este construită într-o formă de lied tripartit (Scherzo – Trio – Scherzo), în care tonalitatea *re major*, „distinsa dantelă sonoră de șaisprezecimi”<sup>1</sup> topită într-o scriitură omofonă clară, mozartiană, alături de caracterul dansant și suportul armonic aerat, modulănt, ne introduc într-o atmosferă detașată, destinsă, vie, solară, ludică. Aceasta se dezvoltă într-un *moto perpetuo*, asemănător unui preludivu bachian virtuos, cu ecouri ale *Pulcinellei* lui Stravinski.

Trio-ul (reper 22) aduce mai întâi orchestra sub forma unui fundal ostinato, construit de fagot în trisonuri *staccato*, urmat de liniile melodice atent frazate ale corzilor *legato/pizzicato*, susținute de timpani, într-o alternare de accente metrice care creează fondul unei instabilități ritmice. Pianul se „infiltrează” cu răspunsuri la unison, într-un joc ritmic în care cromatisme, „accidente” sunt subliniate, într-un stil sarcastic, tipic șostakovician. În această secțiune, Lipatti se aliază direcției stilistice american-europene de tip *fusion* al anilor ‘30, o perioadă în care compozitorii de muzică cultă aduc în creația lor elemente/nuanțe de jazz, într-o îmbinare exotică, proaspătă. Umorele subtile, stilul parodic, satira, colajul, pastişa, estetica ironiei sunt tehnici/elemente adoptate de compozitori precum Honegger (*Concertino pentru pian și orchestră*), Ravel (*Sonata pentru vioară și pian*, *Concertul pentru mâna stângă*, *Ragtime pentru unsprezece instrumente*), Milhaud (*La création du monde*), Șostakovici (*Jazz Suite*), Stravinski (*Ebony Concerto*), Ibert (*Concertul pentru saxofon*, *Suita simfonică „Paris”*), Gershwin (*Rhapsody in Blue*), Copland (*Four Piano Blues*).

Astfel, secțiunea mediană este definită prin umor și „stări jazzistice”<sup>2</sup>, sugerate prin salturi melodice neașteptate, mutări ale accentelor pe timpi slabi, sincope și contratimpi, toate acestea remarcându-se în dialogul inedit, „în contră”, realizat printr-un joc al articulațiilor între oboi și pian, susținut de pedala ritmico-armonică orchestrală. Melodica de inspirație românească se îmbină cu atmosfera

---

<sup>1</sup> G. Bărgăuanu, D. Tănăsescu, p. 185.

<sup>2</sup> Cătălina Constantinovici, „Nuanțe de jazz în Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră, op. 3 de Dinu Lipatti”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012, p. 130.

ritmică distinctă de marș și *ragtime*, creând un „melanj conceput în manieră *swing*, determinant, impozant”<sup>1</sup> (ex. 5).



Ex. 5: Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a III-a, măș. 61-66

Spiritul ludic și liber al compozitorului, un artist cunoscut (și) pentru creativitatea sa improvizatorică și pentru conceperea cadențelor la concertele clasice pe care le interpreta, se resimte și în această lucrare. Lipatti recurge la un discurs muzical cu o notă fantezistă, însă se poate vorbi mai degrabă de „nuanțe” de jazz, întrucât ansamblul orchestral este unul de factură clasică. Revenirea primei secțiuni (reper 30 cu anacruză) nu aduce noutăți majore, Lipatti încheind mișcarea într-un mod parodic – gestului ascendent final îi atribuie nuanțele *pp*, *diminuendo*, *ppp*, autorul sugerând, contrar mersului melodic ascendent, o absență a amplificării, a emfazei dinamice –, cu un motiv cadențial clasic, „ca și cum compozitorul ar fi realizat brusc că ar fi rămas din greșeală pe dominantă”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> C. Constantinovici, p. 131.

<sup>2</sup> Bianca Murariu, *Concertul românesc pentru pian în contextul istorico-stilistic al primelor decenii ale secolului al XX-lea*, Editura MediaMusica a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 2022, p. 138.

**Partea a IV-a (formă de sonată)**

<b>Secțiune</b>	<b>Reper</b>	<b>Zonă tematică</b>	<b>Analiză pe măsuri</b>
<b>Expoziție</b> (95 măsuri)	37 <sup>4</sup>	Tema I (pian)	2+2+2+2+2+2+2+2+2+2
	38	Tema I (orchestra)	2+3+3+3+3
	39	Punte	2+2+3+3+2
	40		3+3+2+2
	41	Tema II	2+2+3+2+2
	42		2+2+2+2+3
	43		3+2+2
	<sup>5</sup> 44	Concluzie	2+2+3+2+2
<b>Dezvoltare</b> (66 măsuri)	44 <sup>6</sup>	Tema I	2+2+2
	45		3+2+2+2+2+2
	46		2+2+2+2+2+3
	47		3+2+2+3+2+2
	48		2+2+2+2+2
	49		2+2+2+2+2
<b>Repriză</b> (79 măsuri)	50	Tema I	2+3+3+3+2+2
	51	Punte	3+3+1+3+1
	52		3+3+2+2
	53	Tema II	2+2+2+2+3
	54		2+2+2
	55		2+2+3+2+3
	56	Tema I	3+2+2+3
	57		2+2

Coda (36 măsuri)	57 <sup>4</sup>	Tema I	2+3+3
	58		2+3+2+2+2+3
	59		2+3+2+2
	60		3+2

Influențele baroce sunt lăsate în urmă în **partea a patra**, *Allegro molto*, unde arhitectura formei de sonată și citatul motivului muzical din prima măsură – capul tematic preluat din *Presto-ul Sonatei pentru pian în sol major* Hob XVI:40 de Joseph Haydn<sup>1</sup> (ex. 6) – ne trimit în sfera stilistică a Clasicismului. Mișcarea începe cu o dublă expoziție în tonalitatea *sol major*, prima expunere a temei fiind dedicată exclusiv instrumentului solist într-o scriitură briliantă. Orchestra preia apoi tema într-o formulă sprintenă, dansantă și vioaie, de folclor naiv (sugerat de notele repetate urmate de tril) –, amintind de o altă referință haydniană, finalul *Concertului pentru pian în re major* Hob XVIII:11.



Ex. 6: (stânga) Joseph Haydn, *Sonata pentru pian în sol major* Hob XVI:40, partea a II-a, măs. 1, ed. Carl Adolf Martienssen, Edition Peters, Leipzig, 1937  
(dreapta) Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a IV-a, măs. 1

După o scurtă modulație către tonalitatea dominantei (*re major*), motivul folcloric este valorificat în punte (reper 39), discursul muzical fiind construit pe baza tehnicii model-secvență. Tema a doua apare la reper 41, în tonalitatea *re major*, având un caracter contrastant față de prima expunere tematică, fiind mai lirică, tânguioasă, visătoare, cu o culoare tradițional-modală. Concluzia (reper <sup>5</sup>44) aduce reiterarea motivului folcloric la pian, susținut și de indicația de caracter a compozitorului – *giocoso*, accentuând astfel spiritul unui cântec de joc.

Începutul dezvoltării aduce în prim plan motivul haydnian inițial, redat în oglindă, în tonalitatea subdominantei – *do major*. Lipatti

<sup>1</sup> G. Bărgăuanu, D. Tănăsescu, p. 185.

crează aici un moment de fugato, un contrapunct imitativ, în care motivele temei întâi sunt prezente la orchestră, în timp ce pianul oferă răspunsuri-preluări scurte, ca niște comentarii, constituite din game ascendente și descendente, într-un discurs muzical cu un puternic caracter modulant, marcat printr-un traseu armonic ce trece prin tonalități îndepărtate – *do major, fa diez minor, si minor, do diez minor, si bemol major, re major*<sup>1</sup>.

Repriza (reper 50) este marcată prin revenirea tonalității de bază și prin reiterarea identică a celei de-a doua expuneri tematice inițiale atribuită orchestrei. Această secțiune se dezvoltă conform tradiției formei de sonată, în care temele revin în tonalitatea inițială, dar compozitorul introduce mici variații în structura discursului muzical. De exemplu, dacă în expoziție, scriitura de tip *toccare* (reper 39) era distribuită orchestrei, în repriză este atribuită pianului la mâna dreaptă, susținută de acompaniamentul identic, dar cu valori augmentate la mâna stângă (reper 151), realizat printr-un *bas Alberti* interpretat într-o sugerare parodică a sonorității de țambal<sup>2</sup>. Mai mult, tema a doua apare mai întâi la orchestră și nu la instrumentul solist (reper 53), fiind ulterior imitată variat de pian (reper 55), cu dublaje la mâna dreaptă și un acompaniament sinuos, virtuos la mâna stângă.

Coda (reper 57<sup>4</sup>) marchează un moment de relaxare graduală a discursului, în care scriitura pianistică evocă un stil minimalist repetitiv, interpretul trebuind să dea dovadă de o remarcabilă independență a mâinilor, fiecăreia revenindu-i un traseu melodic distinct, fără simetrii. Deși secțiunea debutează în *mf*, paleta dinamică este extinsă până la *pppp* în final, mișcarea încheindu-se, precum în partea precedentă, într-un mod inedit, cu un *diminuendo*, într-o sonoritate estompată<sup>3</sup>, urmată de o pauză generală ce suspendă timpul și spațiul.

Merită a fi menționat faptul că, asemenea lui Enescu, Lipatti se dovedește a fi deosebit de minuțios în ceea ce privește notațiile. În lucrarea sa, se remarcă indicațiile precise de tempo, susținute și de cele

---

<sup>1</sup> B. Murariu, p. 105.

<sup>2</sup> Ani-Rafaela Carabenciov, *Concertul instrumental românesc din prima jumătate a secolului XX în context universal*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p. 119.

<sup>3</sup> A.R. Carabenciov, p. 119.

de metronom (partea I – *Allegro maestoso*, ♩ = 96, partea a II-a – *Adagio molto*, ♩ = 69, partea a III-a – *Allegretto*, ♩ = 144, partea a IV-a – *Allegro molto*, ♩ = 152). De asemenea, diferențele dinamice atent notate (favorizând însă nuanțele mici, de la *pppp* la *f*), indicațiile diverse de caracter (*espressivo*, *sotto voce*, *molto leggiero*, *giocos*, *dolce*), frazarea clar definită, dar totodată absența indicațiilor de pedalizare subliniază faptul că lucrarea se încadrează în sfera muzicii elegante și rafinate, cu un caracter simplu și natural, de inspirație barocă sau clasică. Sonoritatea este în general „transparentă”, iar articulația este una clară, lipsită de *rubato*, cerând o utilizare minimală a pedalei. Din punct de vedere timbral, pianistul va fi provocat de necesitatea afirmării independenței mâinilor, datorită utilizării simultane a două tipuri distincte de articulație: de obicei, *legato* la mâna dreaptă și *staccato/tenuto* la mâna stângă. Aceste contraste privind modalitățile de atac sunt esențiale în realizarea unui discurs muzical bine definit și divers, cu exemple precise în prima parte (reper 5-5<sup>5</sup>, reper 47-17) și în partea a II-a (reper 12-13).

O înțelegere mai profundă a impactului formal și expresiv al acestei lucrări reiese la o analiză comparată a trei dintre interpretările sale, punând în lumină modul în care diferite abordări tehnice și artistice influențează realizarea sonoră și poetica muzicală.

### **Interpretări în dialog: trei viziuni asupra *Concertino-ului în stil clasic*, op. 3**

Analiza se va concentra asupra a trei viziuni pianistice distincte, originale: interpretarea compozitorului în calitate de solist, alături de dirijorul Hans von Benda și *Orchestra de Cameră din Berlin* (1943)<sup>1</sup>; cea a pianistului italian Marco Vincenzi, acompaniat de *Orchestra de Cameră din Padova* sub conducerea dirijorului Gert Meditz (2000); și interpretarea Luizei Borac, alături de *Orchestra Academy of Saint Martin in the Fields*, dirijată de Jaime Martin (2012). Cei doi din urmă pianiști și-au dedicat o parte semnificativă a activității lor studiului și promovării

---

<sup>1</sup> Concertul a avut loc la Berlin în ianuarie 1943; înregistrarea se află pe LP Electrecord ECD 1278 [1966?].

operei lui Lipatti. În acest sens, Vincenzi a realizat, în 1995, un studiu concis asupra esteticii componistice a autorului român<sup>1</sup> și a lansat, în 2000, un CD dedicat acestuia la casa de discuri Dynamic Records<sup>2</sup>, care include, pe lângă *Concertino în stil clasic*, înregistrări ale *Nocturnei în la minor*, *Nocturnei în fa diez minor*, *Sonatinei pentru mâna stângă* și două aranjamente lipattiene ale lucrărilor lui Bach. De asemenea, Luiza Borac, artistă renumită pentru promovarea patrimoniului muzical autohton, a realizat integrala lucrărilor pentru pian ale lui Lipatti, în 2012, la casa de discuri Avie Records<sup>3</sup>.

În **prima mișcare** (*Allegro maestoso*), cele trei interpretări se aliniază atmosferei solemne și temperate, impregnate de compozitor prin indicația de tempo ( $\text{♩}=69^4$ ) și notația de caracter sugestivă (adjectivul *maestoso*), precum și prin construcția fundalului sonor evocată prin natura obstinată, persistentă a nesfârșitelor triolete. Deși abordările tempoului prezintă subtile diferențe, toate se mențin în cadrul echilibrului, rezultând în trei momente muzicale ce nu depășesc 4' (Lipatti)-4'30" (Vincenzi). Diferențele de percepție și, implicit, ale rezultatului sonor particular se resimt discret prin valențele/nuanțele coloristice distincte pe care fiecare dintre interpreți le atribuie textului lipattian. Compozitorul-pianist preferă o manieră de tratare a instrumentului solist ca parte integrată într-un „tot” unitar, creând o țesătură perfect îmbinată între pian și ansamblul orchestral, în care niciunul nu este – sau toți sunt – personajul principal. În acest cadru, nu prevalează detaliul, ci mai degrabă conceperea unui peisaj lejer, lipsit de artificialitate și de pompozitate, în care predomină articulația *legato*,

---

<sup>1</sup> Marco Vincenzi, „Estetica componistică a lui Dinu Lipatti”, în *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, Academia de Muzică, București, 1996, p. 34-36.

<sup>2</sup> Marco Vincenzi, dirijor Gert Meditz, Orchestra da Camera di Padova e del Veneto, *Lipatti: Concertino and Other Piano Works*, Dynamic Digital, DDS 6057, Italia, 1988, LP; Dynamic, Italia, 2000, CD.

<sup>3</sup> Luiza Borac, dirijor Jaime Martin, Orchestra Academy of St Martin in the Fields, *Piano Music of Dinu Lipatti*, Avie Records, AV2271, UK, 2012, CD.

<sup>4</sup> Interpretările celor 3 pianiști, inclusiv cea a lui Lipatti, sunt apropiate de  $\text{♩}=69$ , ceea ce ar putea indica faptul că notația  $\text{♩}=96$  din reducția pentru două pianе este o eroare de tipar.

fluidă și în care momentele inedite (travaliul dezvoltător – reper 7, sau pauza generală – reper 8) sunt abordate organic, firesc. În interpretarea lui Vincenzi, se observă o atenție mai mare acordată amănunțelurilor componistice, integrată într-o interpretare ușor romantic-subiectivă – solistul arată un interes deosebit pentru respectarea articulației și micro-frazării specifice, subliniind contururile melodice într-un mod sugestiv, realizând o paletă dinamică contrastantă și cuprinzătoare, „îndulcind” frazele prin subtilul *rubato* sau semnalând schimbările dramatice prin utilizarea *ritenuto*-ului. Borac abordează această mișcare cu obiectivitate și cu un echilibru ce amintește de canoanele clasice, fără efuziuni personale, înclinându-se cu considerație și noblețe asupra textului muzical.

În **partea a II-a** (*Adagio molto*), tempourile sunt poate chiar mai aliniate decât în mișcarea precedentă, iar cele trei viziuni interpretative se desfășoară, în acest caz, între 4'20" (Lipatti) și 4'40" (Borac). În timp ce Lipatti oferă o variantă elegantă și obiectivă, în care cantilenele atribuite instrumentului solist capătă parcă valențe vocale – dar în care nu se remarcă o coloristică variată, acest fapt datorându-se, cel mai probabil, modalităților de captare sonoră încă rudimentare folosite în anii '40, care „nivelau” contururile melodice și timbrurile particulare –, Vincenzi oferă o versiune generoasă și rafinată, renunțând la accentuarea detaliilor pe care o remarcasem în mișcarea anterioară. Momentul muzical *molto espressivo* imaginat de Luiza Borac pare a fi impregnat de o atmosferă nostalgică, fiind singura dintre cei trei interpreți care își ia, în cadență, tot timpul din lume pentru a *povesti*, pentru a se bucura de libertatea improvizatorică a pianului solo, demonstrând astfel că tensiunea se poate crea măiestrit prin anticiparea, prin liniștirea (și nu neapărat prin accelerarea) discursului muzical.

Un aspect important de menționat, în acest context, este eroarea de tipar apărută la reperul 12<sup>2</sup> în reducția pentru pian publicată de Universal Edition<sup>1</sup>, în care prima notă din formula de triolet a mâinii drepte (*do* din octava a treia, *ex. 7*) apare, în original, ca fiind *mi* din același registru. Această eroare, probată atât prin consultarea

---

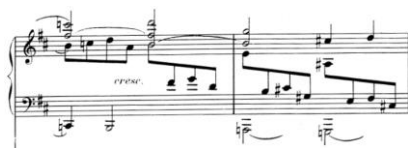
<sup>1</sup> Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, reducție pentru 2 pianе, Universal Edition, Viena, 1951.

manuscrisului lipattian, cât și prin ascultarea înregistrării interpretării acestuia, este corectată în interpretarea Luizei Borac – cea care demonstrează, în general, o cunoaștere aprofundată a textelor compozitorului român –, dar trecută cu vederea în varianta lui Vincenzi.

De asemenea, este relevant să menționăm două modalități tehnice diferite de abordare a acordurilor extinse, influențate de considerente fizice (cum ar fi lungimea degetelor și deschiderea palmei), prezente în cele trei variante analizate. Ne referim la finalul cadenței pianistice (reper <sup>2</sup>15, ex. 8), unde acordurile de pe timpul 1 și 3, dispuse între cele două mâini, pot fi interpretate fie placat (așa cum este cazul la Lipatti și Borac), fie prin atacarea rapidă, succesivă a notelor de la vocile inferioare (bas și alto). În acest caz, sunetul median va fi preluat de mâna stângă, printr-un salt agil, susținut prin „prinderea” notei grave în pedala de susținere, un artificiu tehnic ce creează o aparentă simultaneitate a celor trei note, așa cum se întâmplă în interpretarea lui Vincenzi.



Ex. 7



Ex. 8

Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3,  
partea a II-a, (ex. 7, stânga) măs. 9; (ex. 8, dreapta) măs. 28-30

**Partea a treia (*Allegretto*)**, un nesfârșit șirag de perle prețioase dispuse în ramă, întrerupte brutal de contrele cu iz folcloric-jazzy din secțiunea mediană, este abordată de cei trei pianiști în tempouri mai îndrăznețe sau mai temperate, variantele asupra cărora am optat în analiza de față desfășurându-se temporal între 3'30" (Borac) și 4' (Vincenzi). Toți cei trei soliști aduc un omagiu textului muzical prin interpretări perlate, clare, luminoase, guverante de o jovialitate senină, în care predomină limpezimea sonoră. Fiind un tablou muzical de mici dimensiuni în care prevalează nuanțele moi și blânde, fiecare dintre cei trei valorifică din punct de vedere coloristic fie scurtul moment de avânt dinamic (reper 19, ex. 9), fie schimbarea de caracter propusă în *Trio*, cultivând dialogurile pline de umor, accentele asimetrice și diferențele

de articulație (*legato* versus *non legato*). Cea care face din *Allegretto* o bijuterie brillantă – și care beneficiază, totodată, de susținerea unei orchestre de prim rang, dar și de o înregistrare profesionistă – este Luiza Borac: curgerea infinită a notelor din *Scherzo* capătă, în versiunea pianistei, o asemenea delicatețe și strălucire, încât este imposibil să nu rămâi impresionat de tehnica impecabilă pe care aceasta o etalează. O nuanță interpretativă, de această dată născocită de dirijorul Gert Meditz, care nu își găsește justificarea în discursul anti-romantic al părții a treia, este liniștirea discursului muzical în ultima măsură a *Trio*-ului, ca o pregătire prin *ritenuto* a revenirii *Scherzo*-ului, întrerupând astfel fluxul acordurilor *staccato* încredințate instrumentelor de suflat din lemn.



Ex. 9: Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a III-a, măs. 23-25

În ceea ce privește **ultima parte** (*Allegro molto*), cei trei pianiști abordează textul muzical cu viziuni caracteriale diferite, variind între conotațiile jucăușe și copilărești, pastorale sau viguroase. În ceea ce privește durata interpretărilor, se observă în cazul compozitorului-pianist o variantă comprimată de doar 3'30" – în care, contrar propriilor indicații, muzicianul nu reia expoziția –, contrastând cu înregistrările complete ale celor doi interpreți (Vincenzi, 5'45"; Borac, 5'25"). Tempoul abordat este, în cazul lui Lipatti și al pianistei române, aproximativ cel indicat în manuscris sub forma metronomului  $\text{♩}=152$ , în timp ce italianul își oferă mai mult timp, bucurându-se, ca în prima mișcare, de fiecare detaliu componistic ( $\text{♩}\approx 140$ ).

Înregistrarea disponibilă, în care Lipatti este prezentat în rolul de solist al propriei lucrări concertante, nu reflectă în totalitate realizarea

sa artistică, întricând aceasta știrbește din calitatea realității plenitudinii sonore a evenimentului *live*. Cu toate acestea, rămâne o adevărată delectare ascultarea documentelor acustice disponibile astăzi, ce ne oferă oportunitatea de a experimenta interpretarea unuia dintre cei mai rafinați pianiști ai secolului trecut, un muzician care a lăsat în urmă monumente sonore de valoare inestimabilă, de o desăvârșită statură artistică. În general – pe parcursul întregii sale cariere de pianist –, dar și în mod particular – în cazul mișcării finale din *Concertino* – este reflectat un tip distinct de discurs interpretativ (raportat la partitură, dar și la comunicarea permanentă cu ansamblul orchestral) în care predomină simțul proporțiilor, unitatea arhitecturală/conceptuală, știința dozării, esența simplității, naturaleței și lucidității.

Vincenzi transformă ultima parte a *Concertino*-ului într-o scenă bucolică, simplă, poate ușor scolastică, abordată într-un mod pedant, în sensul în care interpretării îi lipsește vitalitatea constratelor sau un tip de agerime, de licăr tipic sonatelor haydnie. De asemenea, în interpretarea sa se infiltrează chiar și erori, cum ar fi nota greșită la reperul 55<sup>3</sup>, unde italianul atacă nota *si* din octava a doua pe ultima optime de la mâna dreaptă, distribuită la vocea sopranelor, notată în partitură ca fiind, de fapt, *re* din octava a treia. În schimb, Borac abordează mișcarea finală cu o atitudine complet opusă: sub degetele sale, epilogul frează de energie și de vitalitate, cu o sonoritate cărnosă și consistentă, guvernată de ascuțimi acustice și desene melodice însuflețit zămislite. Chiar și introducerea solo, notată în *piano*, devine un moment de mare energie, departe de a fi discret, iar articulațiile sunt *mușcate*, într-o viziune în care instrumentul solist își păstrează aproape întotdeauna rolul principal.

În codă (reper 57<sup>4</sup>), acolo unde majoritatea pianiștilor aleg să trateze textura ce sugerează stilul minimalist-repetitiv ca un fundal sonor inedit, acompaniind motivul ornamentat provenind din tema întâi, distribuit aparatului orchestral, Borac descoperă în conturul mâinii drepte o oportunitate de a valorifica profilul melodic, scoțând în evidență, cu măiestrie, succesiunea de valuri dinamice sau senzația grefării unei polifonii latente, evidențiată prin sublinierea asimetrică a unora dintre notele constitutive, în general cele repartizate pe primul timp al măsurii sau în discant – vezi transcrierea din *ex. 10*.



Ex. 10: Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a IV-a, măs. 255-258, transcrierea accentelor din înregistrarea Luizei Borac

Analiza celor trei interpretări ale lucrării lui Dinu Lipatti evidențiază nu doar diversitatea conceptuală impusă de personalitatea artistică distinctă a fiecărui pianist, ci și modul în care aceștia contribuie la conservarea și recontextualizarea operei compozitorului român într-o varietate de contexte muzicale. Fiecare dintre aceste interpretări aduce în prim-plan aspecte esențiale ale limbajului lipattian, punând în lumină profunzimea și actualitatea operei sale în instanțe interpretative variate, care trebuie perpetuate pentru a garanta continuitatea și relevanța acesteia în mediile muzicale contemporane.

## REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Bărgăuanu, Grigore & Tănăsescu, Dragoș, *Dinu Lipatti*, Grafoart, București, 2017.

Carabenciov, Ani-Rafaela, *Concertul instrumental românesc din prima jumătate a secolului XX în context universal*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013.

Coman, Lavinia, „Privire asupra creației pentru pian a lui Dinu Lipatti”, în *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, Academia de Muzică, București, 1996.

Constantinovic, Cătălina, „Nuanțe de jazz în Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră, op. 3 de Dinu Lipatti”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012.

Firca, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002.

Murariu, Bianca, *Concertul românesc pentru pian în contextul istorico-stilistic al primelor decenii ale secolului al XX-lea*, Editura MediaMusica a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 2022.

Rotaru-Constantinovici, Luminița, „Emoția Lipatti – *Jesu, joy of man’s desiring*”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012.

Șerbănescu-Rădulescu, Lelia, „Influența pianistului asupra compozitorului Dinu Lipatti: caracteristici, interferențe, stil”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012.

Vincenzi, Marco, „Estetica componistică a lui 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 *Concertino in classical style for piano and chamber orchestra*, op. 3**

The present analysis, approached from the perspective of the performer, aims to explore several coordinates of one of Dinu Lipatti's most renowned piano concertante works: *Concertino in classical style for piano and chamber orchestra*, op. 3. Thus, after outlining the formal, harmonic, expressive, agogic, and timbral framework of the work, highlighting its Baroque influences (with references to Bach, Scarlatti, Händel, Rameau, etc.) as well as its Classical elements (evoking Haydn), I will focus on three distinct interpretative perspectives. The version of the pianist-composer, which serves as a benchmark, will be compared with two other interpretations by two pianists deeply dedicated to Lipatti's works: Luiza Borac and Marco Vincenzi.