

COLLOQUE FRANCO-ROUMAIN

Actes des Rencontres de Villecroze
4 au 6 octobre 2001

sous la direction de Claude Viala

Grigore Bargaunau
Dinu Lipatti et l'École française

Dinu Lipatti et l'École française

Grigore Bargauanu

Dinu Lipatti, ce prince du piano entré déjà de son vivant dans la légende, foudroyé en pleine ascension par le destin, à 33 ans, juste au milieu du XX^e siècle, pianiste et compositeur dont l'image est restée dans notre mémoire toujours jeune et vivante !

Lipatti est arrivé à Paris à 17 ans, pour se perfectionner au coeur même de l'école française. Mais le contact avec la langue et la culture française il l'avait pris bien plus tôt, dès sa naissance, dans son pays. Comme on l'a déjà constaté, la Roumanie était depuis longtemps sensiblement ouverte à la culture et la civilisation française. Le royaume de France, constitué avant les autres grands pays occidentaux, ayant une langue romane issue de l'évolution du latin, tout comme le roumain, et un passé prestigieux avec un rayonnement surtout culturel débordant largement ses frontières, ne pouvait qu'attirer irrésistiblement l'attention de ce noyau de latinité entouré de slaves ou hongrois qu'est la Roumanie. Depuis très longtemps des intellectuels et des musiciens roumains ont établi des contacts, des échanges, ils sont allés parfaire leurs études en France, ils ont intégré la culture française dans leurs familles.

Chez les Lipatti, on parlait le français avec aisance. Le petit Dinu, enfant prodige, improvise au piano des morceaux ou des portraits musicaux, en leur donnant en majorité des titres français : *Le Printemps*, *Chanson pour grand-mère*, *Triste séparation*, etc. Plus tard, il trouve dans la bibliothèque de ses parents tous les livres de littérature française dont il a besoin à l'école et, pour la musique, on lui apporte des traités de Paris : Gédalge, Marie Jaëll, Cortot. Ses professeurs roumains Florica Musicescu et Mihail Jora, avaient aussi une remarquable culture française, même si, en tant qu'élèves épisodiquement de Robert Teichmüller, ils ont puisé aussi à la tradition germanique.

C'est à Vienne, lors du Concours International de Piano de 1933, que Dinu Lipatti rencontre pour la première fois Alfred Cortot. On sait que le grand pianiste et pédagogue français avait été indigné de la décision du jury d'accorder à Lipatti le deuxième prix seulement et avait déclaré publiquement que le premier revenait en toute justice et « de loin » au candidat roumain. Remarquons, en passant, que parmi les membres du jury se trouvait aussi Teichmüller, le professeur des professeurs roumains de Lipatti. Quant à lui, comme la distribution des prix avait lieu le même soir que le récital de Cortot, il ne résista pas au désir d'aller écouter le maître, son futur maître. Dans un certain sens, on pourrait considérer ce moment artistique comme la première leçon que Cortot donnait à son futur disciple.

Les parents de Lipatti (et surtout sa mère) avaient pensé depuis longtemps à la nécessité pour leur fils de poursuivre ses études à l'étranger. Et « l'étranger » ne pouvait être pour un roumain que la France !

C'est en août 1934 que Lipatti arrive à Paris, la ville tant rêvée, avec sa mère et son frère cadet Valentin, qui est devenu par la suite un distingué professeur de français.

L'école française de piano, en ce début des années 1930, présente une ouverture d'esprit considérable par rapport aux tendances néo-classiques et au style rigoureux, voire même un peu sec, de la génération précédente. Avec Fauré, Debussy et Ravel, le piano gagne en finesse et en couleur, engendrant une notable recherche sonore. C'est Marguerite Long qui dispense une technique qui découle de la musique de ces grands maîtres. Yves Nat apporte une certaine précision « française », accentuant le sens de la construction. Un « classicisme français », fait de juste proportion et équilibre, est représenté par Robert Casadesus. Mais la grande personnalité pédagogique de cette époque est sans doute Alfred Cortot. Disciple de Louis Diemer, comme d'ailleurs aussi Nat et Casadesus, Cortot se présente comme un héritier de Liszt et sa conception musicale est basée sur un subjectivisme poussé à l'extrême. Ainsi qu'a remarqué le musicologue Alain Pâris, si les « données fondamentales » sont « l'émotion et la sincérité », « sa lecture des textes manque parfois de rigueur, même s'il est difficile de ne pas céder à l'envoûtement de son sens poétique ». « Cortot élabore une technique nouvelle qui libère le bras et l'épaule et s'oppose ainsi au jeu français traditionnellement crispé, cantonné dans la main, le poignet ¹ ». Et si le musicologue cité, parlant du *rubato* et des décalages des deux mains du grand

¹ Alain Pâris, « L'interprétation pianistique » dans *Dictionnaire des interprètes*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1989.

maître, ne voit parmi ses adeptes personne qui retrouve un véritable équilibre, moi je me permets de vous signaler quand même un de ses disciples : Dinu Lipatti !

Une fois sur le sol français, Lipatti reprend son travail et entame avec ses maîtres de Roumanie une admirable correspondance, qui ne va jamais s'interrompre pendant ses études en France et même plus tard, malgré le rideau de fer. Le 31 août 1934, il écrit à Florica Musicescu : « Le piano va bien [...]. Tout à fait de même avis que vous, je pense aller tout droit chez Cortot auprès duquel, incontestablement, je vais prendre beaucoup de couleur. Quant à la technique, à mon humble avis, je crois que le plus indiqué pour le moment serait encore Casadesu. Maintenant il reste à voir ce que dit Cortot ² ».

Cortot l'accueille très chaleureusement à l'École Normale de Musique, le présente partout et lui recommande de travailler pendant ses absences avec son élève Yvonne Lefébure, la meilleure pédagogue de l'école selon lui. Pour la composition, Lipatti s'inscrit à la classe de Paul Dukas.

Ses premiers professeurs parisiens se rendent compte dès le début qu'ils avaient affaire non pas à un élève, mais à un artiste déjà formé, dont il fallait révéler toutes les possibilités. Yvonne Lefébure le trouvait « déjà en possession d'une technique exceptionnelle, d'une organisation et d'un sens musical rares », ce qui ne l'empêchait pas de se montrer « le plus zélé, le plus attentif, le plus modeste des élèves... » Les premières rencontres de travail avec Cortot sont passionnantes. Dinu raconte avec précision et objectivité : « A la veille de Noël j'ai joué à l'École Normale le *Concerto* de Liszt devant Maître Cortot et tous les professeurs de piano ; [...] J'ai joué un peu nerveusement. Quand bien même, il a beaucoup aimé ; il m'a dit plusieurs fois que c'était « remarquablement exécuté » : Quand j'ai eu terminé, il a ouvert la partition et a commencé à me montrer certaines choses intéressantes. A partir du troisième mouvement (*scherzo*), il aurait désiré les mesures 23 – 33 plus libres, plus capricieuses. Toujours dans le *Scherzo*, mesures 146-161, il m'a dit de faire à la place du trille un trémolo (dans le genre du trémolo qui précède la dernière gamme de la *Coda* du concerto), parce que c'est seulement de cette façon qu'il peut résonner clairement et fortement ; même chose dans le *Finale*, mesures 70 – 72. Plus loin, mesures 80 – 85, il m'a dit d'exécuter *ossia* et non l'original ; cela pour le motif invoqué plus haut. Il m'a montré ensuite beaucoup de changements de texte rajoutés ultérieurement par Liszt. Quand j'eus terminé, il me dit qu'il tenait à

² Grigore Bargauanu, et Dragos Tanasescu, *Dinu Lipatti*, Ed. Payot, Lausanne, 1991 ; Ed. Muzicala, Bucarest, 2000.

m'entendre dans quelque chose de nouveau préparé récemment. Je lui jouerai le *Carnaval* de Schumann que je travaille pour le moment d'arrache-pied³ [...]».

Le maître soutient son élève par tous les moyens. Lipatti est programmé dans le quarante-septième concert de l'Ecole Normale pour jouer en première audition parisienne la *Sonate en Fa dièse mineur* de Georges Enesco ; on lui organise son premier grand récital et immédiatement après il est même invité à faire partie du jury de l'école pour le Diplôme d'Exécution. Lipatti raconte : « [...] Je me suis présenté à l'école. J'ai trouvé le maître dans son cabinet. Il a été envers moi d'une rare bonté. Il m'a présenté ainsi aux membres du jury : « Il joue comme Horowitz et il sera un des plus grands pianistes de demain » (le pauvre Horowitz, combien il serait fâché d'entendre cela⁴!!!)». Plus tard il aura également l'occasion d'enregistrer à l'école ses premiers disques d'essai (78 tours).

Lipatti participe aussi assidûment aux célèbres cours publics d'interprétation de Cortot. Le maître introduit son élève auprès de l'assistance avec ces paroles : « Je vous présente un jeune maître, non un élève ». Et après la première démonstration : « Mesdames et Messieurs avez vous quelque chose à dire ? Moi je n'ai rien à ajouter. C'était parfait⁵ ! ».

Ce qui est intéressant à remarquer dans l'attitude d'Alfred Cortot, c'est sa capacité à dépasser ses propres conceptions artistiques, appréciant un style d'interprétation différent du sien, mais non moins valeureux pour cela (sinon meilleur, diraient certains musicologues).

Nous ne possédons aucun enregistrement de musique française réalisé par le maître et par l'élève, pour les comparer. Il existe, en revanche, une pièce de Chopin, qui était après tout, moitié français ou, comme disait André Gide, qui avait une « étoffe première » polonaise et « une coupe, une façon française⁶ ».

Les propos sur l'interprétation de la musique de Chopin ont fait couler beaucoup d'encre et ceux se référant aux *Valses* encore davantage. La *Valse en ut dièse mineur* (op. 64 n° 2), avec ses variations de tempo et l'épisode central très expressif, par exemple, représente une dure épreuve pour le bon sens musical,

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Anna Lipatti, *La vie du pianiste Dinu Lipatti écrite par sa mère*, La Colombe, Paris, 1954.

⁶ Adélaïde de Place, *Frédéric Chopin*, dans *Guide de la musique de piano et de de clavecin*, Librairie Fayard, 1987.

je dirais, des interprètes. On l'entend souvent comme estropiée au nom de l'expressivité musicale. Cortot, à 50 ans, a un empressement juvénile, il jette ses « couleurs » d'une façon très subjective... Lipatti, à 33 ans, prend les couleurs mais il les ordonne, les clarifie, les met autrement en valeur par la discrétion paradoxalement moins juvénile de son rubato, par l'équilibre et l'unité de son jeu, sans parler de son dramatisme.

C'est intéressant de remarquer que Lipatti s'approprie les éléments les plus nobles et raffinés du jeu de son maître, la science de faire chanter le clavier, mais sait exclure le décalage des deux mains et toute exagération dans les *rubatos*, créant un étonnant équilibre.

Les *Etudes* de Chopin ont été au cœur de l'enseignement de Cortot, comme de celui de l'auteur même, et aussi comme celui de Lipatti dans ses dernières années. Lipatti émerveillait ses élèves du Conservatoire de Genève par l'exécution des études et surtout par la transposition de celles-ci dans n'importe quelle tonalité sans changer de tempo. Il avait fait le superbe projet d'un récital contenant l'intégrale des études de Chopin et de celles de Debussy. Malheureusement il n'a enregistré que deux études de Chopin.

Revenons à l'École Normale de Musique. En mai 1935, Paul Dukas, malade depuis longtemps, rend son dernier soupir. Nous nous rappelons avec beaucoup d'émotion le moment où Lipatti, au début de son premier récital à Paris, qui a lieu le jour même de l'enterrement de son maître, joue le choral *Jésus que ma joie demeure* de J.-S. Bach devant toute l'assistance debout...

A la fin de cette année d'études a lieu la deuxième rencontre extraordinaire de Lipatti dans le cadre de l'école française : Nadia Boulanger. La célèbre pédagogue était appelée à poursuivre le cours de composition de Dukas. Dès les premières leçons l'enthousiasme du jeune roumain pour son nouveau professeur est considérable. « Je travaille avec Mademoiselle Boulanger, écrit-il à Mihail Jora, à l'école deux fois par semaine et à la maison une fois. En plus chaque mercredi je vais au cours de cantates, également donné à son domicile. Avec un tel programme de travail il est impossible de ne pas profiter au maximum de cette grande et extraordinaire intelligence. Ses leçons me font un tel plaisir, que je n'en perds pas un mot. Elle est extraordinaire dans tous les domaines... (Paris, 26 janvier 1936 ⁷) ».

A son tour Nadia Boulanger manifeste un très grand intérêt pour Lipatti. Plus tard elle se souviendra de cette période avec une touchante

⁷ Grigore Bargauanu et Dragos Tanasescu, *op.cit.*

attention : « Quand Dinu est arrivé à Paris, il était un pianiste accompli, formé par cette admirable Mlle Florica Musicescu, pour laquelle il avait un culte, et un vrai compositeur, armé de solides disciplines par Michel Jora. Mais sa conscience était telle que, loin de se satisfaire de tout ce qu'il avait déjà acquis, il ne s'inquiétait que de ce qu'il croyait ne pas encore savoir. Son apparence le révélait tout entier. Le tranquille visage pâle, le regard velouté si ardent, si doux, si sérieux, les belles mains blanches témoignaient de la délicatesse et de la force de son âme. De lui se dégageait une extraordinaire pureté, car il avait gardé intactes la gaîté et la gravité de l'enfance [...] Son cœur ne considérait rien comme petite chose. A son approche les objets les plus simples, les êtres les plus humbles prenaient une nouvelle valeur par l'attention qu'il leur donnait. Le respect qu'il avait des êtres, des choses, il l'avait pour son travail. Il écoutait et entendait comme seuls le peuvent les êtres concentrés ; et je ne pense pas qu'il ait jamais joué ou écrit une note machinalement. Comme il était difficile pour lui-même, et patient. Plutôt que de laisser un passage imparfait ou un exercice d'écriture insatisfaisant, il l'eût recommencé cent fois sans imaginer qu'on pût se lasser de cet effort. Il savait déjà quels risques on prend en s'approchant des chefs-d'œuvre et avait toujours peur de n'être pas assez bien préparé pour se mettre tout entier à leur service, de ne pas les écouter assez profondément pour en entendre tout le sens et de n'être pas digne de les transmettre comme ils le méritaient [...]. Son oreille était sensible aux plus délicates nuances de la sonorité, aux plus subtiles inflexions du rythme. Avec quelle précision, pour les obtenir, il réglait doigtés, attaques, pédales. Le côté 'artisanal' de son métier (comme il se plaisait à dire) occupait son esprit sans cesse [...]. Dans ses compositions, dont l'importance n'est pas encore exactement évaluée, on trouve les mêmes signes profonds de la personnalité et la même perfection de mise en oeuvre. Elles témoignent d'un véritable don créateur et méritent d'être placées à côté des disques qui prolongent le rayonnement de l'interprète ⁸... ».

Dans la compagnie de celle qu'il nommait son « professeur de Musique » ou sa « mère spirituelle », Lipatti a réalisé aussi ses premiers vrais enregistrements pour *La voix de son maître* (les *Valses* op. 39 et op. 52 de Brahms) et quelques compositions des plus importantes. Je laisse à mon collègue Marco

⁸ *Hommage à Dinu Lipatti*, Labor et Fides, Genève, 1952.

Vincenzi la tâche de se pencher davantage sur cet aspect tout aussi important de l'activité de Dinu Lipatti.

La collaboration avec Nadia Boulanger a continué par correspondance après le retour de Lipatti en Roumanie et, plus tard aussi, à l'étranger, se transformant petit à petit dans une vraie communion affective et spirituelle, maintenue jusqu'aux derniers moments de l'existence de l'artiste roumain. Les lettres de Lipatti, conservées à la Bibliothèque Nationale de Paris et inédites en France, retracent sa vie et son activité à partir de ses 19 ans jusqu'à sa mort, avec une expression simple et directe, très respectueuse, reconnaissante et affectueuse. Le disciple fait part à son maître de tout ce qui le préoccupe sur le plan artistique ou personnel, lui demande des conseils ou son soutien, lui recommande chaleureusement des élèves, il s'intéresse très sérieusement à son activité et à son état de santé :

Très chère Mademoiselle, vous me manquez énormément ; j'ai l'impression, surtout depuis que j'ai fini mes concerts, de vivre musicalement « au ralenti ». Ni les manifestations artistiques de cette saison, ni le travail personnel, n'ont pu me procurer les moments de grande joie vécus pendant vos cours et vos concerts... (Paris, 21 avril 1939 ⁹).

A la fin de ses études à Paris, Lipatti est admirablement intégré dans la vie musicale française ; il est invité partout, au Cercle Interallié, à la Société Schubert, dans les salons de la princesse de Polignac, où il rencontre Clara Haskil et les plus hauts représentants de la culture musicale de l'époque. Il est apprécié et reconnu. Après Georges Enesco, qui avait déjà bien sondé la reconnaissance étrangère, au plus haut niveau, Lipatti la retrouve, cette reconnaissance, lui fait dignement honneur et garde surtout une étroite liaison avec son pays. A la correspondance avec ses maîtres roumains s'ajoute son activité de critique musical, en tant que reporter du journal roumain *Libertatea*, où il tient pendant deux ans la rubrique *La vie musicale à Paris*. Lipatti s'est trouvé donc en permanence dans les deux pays, la France et la Roumanie.

Après ses études à Paris, il revient en Roumanie pendant quatre ans, avant de s'exiler en Suisse pour le reste de son existence. A Bucarest, reçu comme un grand maître, malgré son jeune âge, il rencontre Madeleine Cantacuzène, sa future femme. Leurs lettres intimes, très intéressantes et très émouvantes surtout du côté Dinu, sont écrites en français !

⁹ Grigore Bargauanu, « Corespondenta dintre Dinu Lipatti și Nadia Boulanger (La correspondance entre Dinu Lipatti et Nadia Boulanger) » dans *Muzica*, n°4, Bucarest, octobre - décembre 2000.

La correspondance avec Nadia Boulanger s'était interrompue pendant la guerre. En mars 1946 Lipatti reprend sa plume : « Chère Mademoiselle, [...]. Pendant ces années de si grande pauvreté spirituelle, j'ai eu la force de 'vivre' plus loin ma musique en grande partie grâce à vous, dont les conseils inoubliables gardent la même force dans mon souvenir. Rentré à Bucarest en juillet 1939, j'y suis resté auprès de ma famille jusqu'en 1943, date de mon départ pour la Suède et ensuite pour la Suisse, où, étant tombé malade pour presque un an et étant nommé professeur de virtuosité au Conservatoire de Genève, je me suis installé. Je travaille beaucoup, autant que ma santé me le permet, partagé entre cette classe du conservatoire et mes concerts assez nombreux. Hélas, pour la composition je ne puis consacrer que les vacances et cela me navre. De ce fait, je n'ai pas pu écrire autant que je le désirais... (Genève 9 mars 1946 ¹⁰ ».

C'est vrai et regrettable ; mais parmi ses compositions ou ses esquisses on voit les *Nocturnes « français »*, un *Concertino en style français*, qu'on n'a pas retrouvé et surtout les *Chansons* et les *Mélodies* sur des vers de poètes symbolistes français : Verlaine, Rimbaud, Eluard, Valéry ; sans parler des influences structurales dans des oeuvres comme la *Symphonie concertante*, le *Concerto pour orgue et piano* et même les *Danses roumaines*.

Entre temps, le pianiste Lipatti avance vers le sommet de son art. Il cristallise sa méthode de travail, il exprime ses conceptions dans quelques lettres et ébauche un projet pour un cours d'interprétation au Conservatoire de Genève. Dans la maturité étonnante et la clarté de ces documents, très peu nombreux hélas, on perçoit l'esprit français, la rigueur et la proportion du discours, auquel s'ajoutent un enthousiasme et une chaleur plutôt roumaine. « Notre vraie et seule religion, notre seul point d'appui, infaillible est *le texte écrit* [...] il faut l'étudier, l'assimiler, le confronter dans plusieurs éditions, et finalement en dégager l'image qui correspond le plus fidèlement à la pensée initiale. Une fois ceci bien établi, nous ne devons pas oublier que ce texte, pour vivre de sa propre vie, doit recevoir *notre vie à nous...* » (lettre à un jeune pianiste sud-africain). « Toute vraie et grande musique dépasse son temps [...] N'interrogez jamais une oeuvre avec les yeux des morts ou du passé, elle serait bien capable de vous livrer en retour le crâne de Yorick... (mai 1950 ¹¹) ». Quelle est la base de départ du travail d'un interprète ? « Elle consiste en quelques lois fondamentales, écrit Lipatti : 1. Le solfège [...] ; 2. L'appui sur les temps faibles

¹⁰ Grigore Bargauanu, *op. cit.*

¹¹ Grigore Bargauanu et Dragos Tanasescu, *op. cit.*

[...]; 3. L'ignorance par certains pianistes des ressources immenses que peut apporter l'indépendance dans la même main entre différents attaques et touchers, donc entre *différents timbres*. En obtenant cette indépendance, l'interprétation prend tout à coup un relief inattendu et le jeu du pianiste reflète la plasticité et la diversité d'une exécution orchestrale (lettre à un jeune pianiste sud-africain ¹²) ».

Sa démarche dans le travail pianistique a trois grandes phases : 1. L'approche globale, émotionnelle de l'oeuvre sans toucher l'instrument ; 2. Le travail technique qui doit se faire avec une lucidité scientifique en accordant une attention particulière au doigté ; 3. Le travail consacré à l'expression. L'exécution en public ou l'enregistrement de l'oeuvre ne se fera cependant qu'après une longue période de réflexion – Lipatti dit « repos » – et c'est peut-être ici qu'on trouve une partie du secret de sa perfection et aussi la raison pour laquelle le répertoire enregistré était restreint. Mais il serait peut-être mieux de laisser la parole à Lipatti lui-même. Voici un fragment de l'interview accordé à François Magnenat pour Radio Sottens, le 27 juillet 1950 :

« Fr. M. : ... Mais dites-moi, lorsque vous vous trouvez devant une oeuvre que vous ne connaissez pas encore, avez-vous un procédé, si j'ose ce mot, un procédé traditionnel, pour en pénétrer toutes les subtilités et arriver à une interprétation voisine de la perfection ?

« DL. : A proprement parler je n'ai pas un « procédé ». Mais évidemment je dois m'établir un plan, afin de faciliter et d'abrégé la période de travail, la période en somme la plus ingrate en même temps que la plus belle, d'un côté. Je tâche d'apprendre l'oeuvre sans toucher le piano autant que possible la première semaine. Surtout pour une oeuvre piano et orchestre c'est un grand avantage, car on apprend non seulement sa partie, mais tout l'ensemble. Ensuite, et seulement ensuite, je tâche de mettre les doigtés. Au point de vue doigté, je me permets de vous signaler que, pour la musique de Chopin, ce qui est surtout frappant c'est qu'on retrouve quelquefois presque l'empreinte de la main de Chopin sur certains passages, tellement le passage est pianistique, sans faire jamais de concession à la main. Un bon doigté facilite le travail de 50% et permet pour des années de graver, au point de vue mémoire l'oeuvre, plus que toute mémorisation en dehors du piano. Après le doigté ce sont les nuances, et là évidemment, on doit rester dans le cadre du texte c'est-à-dire se conformer le plus possible aux indications, aux intentions et suggestions de l'auteur. Une période d'à peu près un mois ou deux me suffit pour apprendre l'oeuvre suffisamment pour la connaître, mais pas suffisamment pour la jouer en public.

¹² *Hommage à Dinu Lipatti*, op. cit.

Et j'estime seulement ensuite qu'il faut laisser reposer et la reprendre pour le travail définitif, le polissage, le finissage, quelques mois après. Et alors, j'ai la joie quelques fois de constater que pendant ces mois de repos l'œuvre a mûri, a travaillé d'elle même si j'ose dire ainsi ¹³ ».

Lipatti était très cultivé. Selon l'émouvant témoignage d'un de ses derniers élèves, Alain Naudé, accepté à la demande de Nadia Boulanger, en 1950, « sa culture était française. Lipatti parlait sans fautes avec un accent prononcé qui était probablement voulu. Il avait le vrai sens de la langue et aucune allusion, expression ou jeu de mots ne lui échappait. Il savait quoi dire et comment au bon moment. La grande influence de la culture française – auquel il était voué avant de venir en France, comme beaucoup de roumains – consistait dans la discipline, le culte du travail achevé et bien fait ¹⁴ ».

En avril 1948, Lipatti se trouve à Londres pour enregistrer à la maison Columbia le *Concerto* de Schumann avec Karajan, la *Barcarolle* de Chopin et *Alborada del gracioso* de Ravel.

Alborada était un des morceaux préférés de Lipatti et, avec *La vallée des cloches*, a fait partie de beaucoup de programmes de ses récitals. C'est peut-être l'exemple le plus caractéristique d'interprétation orchestrale. Dans ses analogies de timbres, Lipatti prend des initiatives originales fondées sur la connaissance approfondie des ressources expressives du piano. La variété des plans sonores de couleurs différentes, donnant des effets stéréophoniques, est étonnante, non moins que la mobilité surprenante des changements de climat, parfois dans des fragments très courts, créant une image kaléidoscopique, mais très unitaire. Les *glissandi* en quarts et tierces ont une invraisemblable perfection technique, une fluidité et une progression dynamique infinitésimale ; tandis que les notes répétées rapides donnent la sensation d'un vibrato d'intensité, comme si les sons s'étaient fondus en un seul, indéfiniment prolongé. L'enregistrement de *l'Alborada del gracioso* est le seul que Lipatti ait considéré « réussi à tous points de vue ». Mais comme il jouait bien plus vite que d'autres interprètes, la critique remarque étonnée « le tempo extrêmement rapide des panneaux extrêmes de ce triptyque. Coquetterie de virtuose (ô les notes répétées !) ou décision d'interprète ? », se demande Jean Germain dans la revue *Disques* en 1949 ¹⁵.

¹³ Grigore Bargauanu et Dragos Tanasescu, *op. cit.*

¹⁴ Alain Naudé, *Témoignage sur Dinu Lipatti recueilli par Grigore Bargauanu*, Paris, 2001.

¹⁵ Grigore Bagauanu et Dragos Tanasescu, *op. cit.*

Après un récital de Walter Giesecking à Paris en 1938 Lipatti écrivait : « Quel merveilleux pianiste, quel profond connaisseur de son instrument ¹⁶ ! ». Il aurait pu dire la même chose et même plus sur lui-même. Deux ans plus tard, à Bucarest, le grand pianiste allemand, qui avait fait partie du jury de Vienne en 1933, disait à propos de Lipatti : « Il a une technique à envier, une curiosité intellectuelle presque violente. Dans sa manière de jouer toute « matière » disparaît. Il reste seulement la sonorité tellement pure qu'elle paraît uniquement comme une énergie [...] Sa renommée mondiale s'approche de celle d'Enesco. Vienne, qui aime la solennité fastueuse [...], était demeurée muette en l'écoutant. Les sons se rassemblaient [...] dans une fluidité absolue ¹⁷ ».

Nous constatons, pour conclure, que l'école française a apporté à Dinu Lipatti un épanouissement qu'il ne pouvait pas avoir dans son pays. Néanmoins la formation de base était achevée en Roumanie. L'Occident a reconnu et apprécié hautement cette formation, à laquelle Lipatti a ajouté et assimilé le raffinement français, la subtilité des recherches de timbres caractéristique de l'école française, ou les influences modernes dans la composition, sans perdre le contact avec les traditions roumaines et la vie musicale de Roumanie. Lipatti a été le premier grand pianiste roumain formé en Roumanie, épanoui à la lumière de l'école française et resté en communion permanente avec les deux pays. Mais ce qui est plus original et précieux, c'est l'apport personnel du grand artiste au développement de l'art du piano au XX^e siècle : équilibre, unité, clarté, transcendance. Son art, ses convictions artistiques concentrent les plus grandes valeurs du passé et préfigurent l'avenir ; sa conception anticipe l'évolution de la musique, du piano et de l'art interprétatif. Le résultat est une étonnante et singulière synthèse. Et pour tout dire, à la perfection longuement mûrie de ses interprétations, Lipatti ajoute l'incandescence d'une inspiration qu'on peut vraiment appeler « divine ». Il est grand temps qu'on commence à méditer davantage à la spiritualité de ce grand artiste et grand homme.

Trois mois avant sa mort Lipatti adresse une dernière lettre, très affectueuse, à son professeur de Roumanie Florica Musicescu (14 septembre 1950). En octobre, plusieurs lettres à sa « mère spirituelle » française. Le 9 :

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Georgeta Anghel, « Dinu Lipatti. Aspecte estetice ale artei interpretative contemporane (Dinu Lipatti. Aspects esthétiques de l'art interprétatif contemporain) » dans *Dinu Lipatti, contemporanul nostru*. Caietul simpozionului international « Dinu Lipatti », editia 1995 (*Dinu Lipatti, notre contemporain*. Le cahier du symposium « Dinu Lipatti » édition 1995), Académie de Musique, Bucarest, 1996.

« Très chère Nadia, nous pensons à vous avec tendresse ; je suis heureux d'exister sur cette terre en même temps que vous. Merci pour tout ce que vous nous donnez... ». Le 15 octobre : « Ma très chère Nadia, je voudrais tellement que vous soyez tranquille à mon sujet, car voici trois jours depuis que tout danger est passé et que je vais nettement mieux ¹⁸... ».

Le 24 novembre, une semaine avant sa mort, Lipatti écrit d'une main tremblante sa dernière lettre à Nadia Boulanger, comme un déchirant adieu à l'école française : « Ma très chère Nadia, il a fallu que je sois détruit comme je le suis pour ne pas pouvoir répondre à vos messages si affectueux. Je vous aime tendrement et votre pensée de ces dernières semaines a été pour moi un grand soutien. Je suis loin d'avoir vaincu, mais le *vrai* danger est loin. Par contre les nerfs sont on ne peut plus bas. En effet un soir je me suis précipité au piano, comme vous l'aviez prévu. Vous me connaissez si bien ! Toute ma pensée est près de vous et votre photo près du lit m'aide aux moments difficiles. Je vous embrasse. Dinu ¹⁹ ».

Quelques jours après, le 2 décembre 1950, Nadia Boulanger s'adresse au chanteur Doda Conrad : « ...Le choc affreux de la mort de Dinu me laisse très frappée. Et je voudrais trouver dans le silence la paix qu'il faut atteindre pour comprendre son message. Quel désastre que sa disparition. Mais quelle clarté il nous laisse ²⁰... ».

Enfin, deux ans après, Alfred Cortot adressait post-mortem à Lipatti le plus bel hommage de l'école française : « Cher Dinu, tu m'as souvent fait l'honneur de t'enquérir de mon sentiment concernant la validité de tes interprétations, auxquelles se confrontait toujours pour toi le souci d'une plus grande perfection. Il n'était rien à t'apprendre. Il n'était en vérité que d'apprendre de toi. Car [...] tu avais tout deviné de ce qui fait la raison d'être de la musique ²¹ ».

¹⁸ Grigore Bargauanu, *op. cit.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Alain Naudé, *op. cit.*

²¹ *Hommage à Dinu Lipatti*, *op. cit.*