

Musicology Today

Journal of the National University of Music Bucharest

Issue 2 (30) April-June 2017

Title: Le compositeur Dinu Lipatti – à la croisée du langage moderne européen et de l'orientation roumaine

Author: Monica Isăcescu

E-mail: monica_isacescu@yahoo.co.uk

Source: Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest / Volume 8 / Issue 2 (30) / April-June 2017, pp 101-110

Link to this article: musicologytoday.ro/30/MT30studiesIsacescu.pdf

How to cite this article: Monica Isăcescu, “Le compositeur Dinu Lipatti – à la croisée du langage moderne européen et de l'orientation roumaine”, *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 8/2 (30) (2017), 101-110.

Published by: Editura Universității Naționale de Muzică București

Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest is indexed by EBSCO, RILM, and ERIH PLUS

Monica ISĂCESCU
Radio România Muzical

Le compositeur Dinu Lipatti – à la croisée du langage moderne européen et de l’orientation roumaine

Keywords: Mihail Jora, Nadia Boulanger, neoclassical, modern music

Cette étude constitue une première partie d’une recherche sur la création de Dinu Lipatti¹. Il existe, bien sûr, plusieurs manières de répertorier les créations originales de Lipatti. Celle que nous proposons, un peu inhabituelle, part du dédicataire des partitions. Les différents dédicataires indiquent à la fois le fil chronologique des relations entre Lipatti et ces personnes importantes qui se sont succédées dans sa vie (par exemple, ses professeurs) et l’ordre de ses préoccupations musicales et extra-musicales. Voici les catégories proposées :

¹ La recherche est compliquée par le manque de partitions ou par la difficulté de se les procurer. Parmi les 51 œuvres inventoriées dans la plus ample monographie dédiée à Dinu Lipatti – celle écrite par Dragoș Tănăsescu et Grigore Bărgăuanu – qui incluse les œuvres originales mais aussi les transcriptions d’après d’autres compositeurs ou les cadences écrites par Lipatti pour différents concertos, seulement 18 ont été publiées (en Roumanie, mais aussi aux éditions Salabert – à Paris, Londres, Vienne et New York). 28 de ses partitions sont disponible en version manuscrite (à la Bibliothèque de l’Union des compositeurs et des musicologues de Roumanie, à la Bibliothèque de l’Académie, dans une collection privée et à la Bibliothèque de Genève). 6 des partitions de Lipatti ont été perdues, et sur les autres il n’y a pas d’information concernant leur existence. C’est décourageant non seulement pour les musicologues, mais aussi pour les artistes qui souhaitent jouer ses compositions (nous pensons notamment au pianiste belge Julien Libeer qui pendant des années a mené des recherches afin de pouvoir enregistrer des œuvres de Lipatti ; ce n’est qu’en 2016 qu’il a réussi à compiler sur un disque une des *Nocturnes* et la *Sonatine pour la main gauche*). Combien d’autres ne seraient pas amenés à renoncer à ce type de projet sous les contraintes énumérées ?

Œuvres dédiées aux membres de sa famille	À sa mère – Ana Lipatti : les premières compositions (<i>Le Printemps, Chanson pour grand-mère, Dorelina, Triste séparation, La Marche des petits coquins, Regrets, Doux souvenirs, A ma bonne Surcea, Sensation pour voix et piano</i> , sur des verses d'Arthur Rimbaud)
	À son père – Theodor Lipatti : <i>Preludio, Chorale e Fuga in modo Antico per tutti arche</i>
	À son épouse – Madeleine Lipatti : <i>Trois danses pour deux pianos, Fantaisie pour piano, L'Amoureuse pour voix et piano</i> , sur des vers de Paul Eluard
Œuvres dédiées à ses professeurs	À Monsieur Mihail Jora : <i>Sonatine pour violon et piano</i> À son Maître Michel Jora : <i>Nocturne pour piano</i> (Sans dédicataire, mais sous l'influence ou comme hommage à Jora : <i>Șătrarii</i> [Tsiganes] et <i>Sonatine pour la main gauche</i>)
	<i>Fräulein Florica Musicesco gewidmet</i> [dédié à Mlle. Florica Musicesco] : <i>Concertino en style classique</i>
	À son Maître Alfred Cortot : <i>Fantaisie pour violon, violoncelle et piano</i>
	À son Maître Charles Munch : <i>Symphonie concertante pour deux pianos et orchestre à cordes</i>
	À Mlle Nadia Boulanger : <i>Concerto pour orgue et piano</i>
Œuvres dédiées à des interprètes	À Monsieur Roger Cortet : <i>Quintette pour des instruments à vent, Introduction et Allegro pour flûte solo</i>
	À Clara Haskil : <i>Trois nocturnes françaises</i>
	À Hugues Cuénod : <i>Cinq chansons sur des vers de Paul Verlaine</i>
	Dédiées au Maître Ernest Ansermet : <i>Danses roumaines pour piano et orchestre</i>
	À Paul Sacher : <i>Aubade pour flûte, hautbois, clarinette et fagot</i>
Œuvres dédiées à des amis	Dédiée à Șoarec et Co. « avec ma solennelle bénédiction » : <i>Première improvisation</i> (sur commande)

Œuvres dédiées à des amis	À Monsieur Corneliu Bedițeanu (le secrétaire de Georges Enesco) : <i>Allegro pour violon solo</i> , transcription d'après l' <i>Allegro pour flûte solo</i>
	À Marie Sarasin (la sœur du docteur Raymond Sarasin) : <i>Capitale de la douleur pour voix et piano</i> , sur des vers de Paul Eluard
	À Germaine de Narros : <i>Les Pas pour voix et piano</i> , sur des vers de Paul Valéry
	À Henri Dubois-Ferrière : <i>La marche d'Henri</i>
Œuvres sans dédicataire	<i>Sonate pour piano</i> , <i>Quintet à cordes</i> (inachevé), <i>Allegro pour clarinette et fagot</i> , <i>Toccata pour orchestre de chambre</i> (inachevée), <i>Sonate romantique pour piano</i> (inachevée), <i>Danses roumaines pour deux pianos</i>

Tableau 1. Œuvres de Lipatti selon le dédicataire.

Sans circonscrire les œuvres de Lipatti à des étapes différentes de sa vie, les auteurs Dragoș Tănăsescu et Grigore Bărgăuanu opèrent une distinction entre les principales directions des partitions du compositeur (Bărgăuanu et Tănăsescu 2017 : 195-196). Ils identifient une tendance *néoromantique*, adoptée sous l'influence directe de son professeur Mihail Jora ; une approche *néo-classique*, ressentie pendant son séjour parisien, dans les œuvres créées sous l'influence de la musique de Bach ; et une dernière – plus moderne – synchronisée au langage de Stravinsky, Bartók etc.

Les œuvres des première étape créatrice du compositeur sont marquées par une orientation *roumaine*. C'est une période caractérisée par une maturité conséquente à ses études à Paris. La *Sonatine pour violon et piano* d'un côté et le *Concerto pour orgue* d'un autre, seront appréhendés par la relation entre Lipatti et les maîtres auxquels il a dédié ces partitions : Mihail Jora et Nadia Boulanger.

LA SONATINE POUR VIOLON ET PIANO, OP. 1

Dinu Lipatti a dédié deux de ses œuvres à Mihail Jora : la *Sonatine pour violon et piano* et la *Nocturne sur un thème moldave*. L'influence de son maître se ressent y compris dans la *Suite « Șătrarii »* [Tsiganes] et dans la *Sonatine pour la main gauche*. À sept ans, Dinu Lipatti a commencé ses études avec Mihail Jora, dont la pédagogie nous est connue grâce aux témoignages de ses anciens élèves. Jora était « le professeur-académie » (Constantinescu 1995 : 214) ; il

accompagnait ses disciples dans tous les cours théoriques : harmonie, contrepoint. Tout cela les préparait pour la composition.

Jusqu'à son départ pour Paris – à 17 ans – Lipatti se retrouvera sous l'influence permanente de cet éminent professeur qui synthétise deux directions principales (Popa 2009 : 14) : celle provenant de l'Europe de l'Ouest (impressionnisme français, langage de Bartók et Stravinsky, chromatisme allemand) et celle caractéristique pour la Roumanie (l'utilisation de certains éléments folkloriques).

Nous avons extrait quelques-unes des attentes que le professeur Jora avait de ses élèves (Constantinescu 1995 : 213-217) pour voir comment elles ont influencé Lipatti dans ses compositions de jeunesse. Il n'avait que 16 ans lorsqu'il a composé cette *Sonatine pour violon et piano*² qui a reçu le 2^{ème} prix au Concours national de composition Georges Enesco de 1933³. Cette œuvre a également suscité l'appréciation de Paul Dukas : la deuxième partie est marquée par une « conception mature et une très solide construction »⁴.

À « l'école » de Mihail Jora, les directions d'enseignement étaient les suivantes :

1. La musicalité des enchaînements harmoniques et des constructions en contrepoint
2. Éviter la monotonie de la quadrature et des symétries, selon le modèle des classiques
3. Mélanger l'efficacité des sonorités avec la commodité de l'exécution
4. La simplicité de l'expression musicale, au moins dans la phase de l'accumulation
5. La diversité rythmique
6. Raccourcir, masquer ou même éliminer les séquences mélodiques

² La première a eu lieu à la Salle Dalles le 25 avril 1934 dans un concert de musique de chambre organisé par la Société des compositeurs roumains avec le professeur Anton Adrian Savras au violon et le compositeur au piano. À Paris, la *Sonatine* a été interprétée en première par la violoniste Lola Bobescu dans le cadre d'un concert de musique roumaine organisé par l'Association amicale de l'École normale de musique le 4 mars 1936.

³ « La *Sonatine pour violon et piano* s'est classée la première, mais si le Premier Prix avait été accordé, cela aurait donné le droit au gagnant de faire partie du jury des éditions suivantes. À 16 ans Dinu Lipatti a été jugé trop jeune pour se voir confier cette mission une année plus tard. » (Bărgăuanu et Tănăsescu 2017 : 28)

⁴ Lettre de Dinu Lipatti à Mihail Jora datée du 19 novembre 1934 : « Ayant aujourd'hui notre deuxième cours, je lui ai présenté la *Sonatine*. Il l'a beaucoup aimé et a trouvé qu'elle a une conception mature et une construction solide. Surtout la troisième variation (*Andante*) a été jugée *admirable*. » (Lipatti 2017 : 39).

7. L'aspect diatonique du folklore roumain (il s'agissait d'éviter la seconde augmentée, utilisée excessivement à une certaine époque). Il préférait la musique paysanne et non pas celle tzigane. (Constantinescu 1995 : 215)

Jora demandait également à ses élèves de faire preuve de sérieux, de se consacrer en permanence à l'étude, de cultiver leur ouïe. L'exigence du maître rendait les élèves encore plus anxieux que les pianistes qui jouaient devant Florica Musicescu (Constantinescu 1995 : 216). Les qualités exceptionnelles de Dinu Lipatti, doublés par un bon sens exemplaire, par une ténacité et un sérieux à la hauteur, lui ont permis de « résister » dans la classe de ses deux mentors et d'établir des liens profondément émotionnels avec chacun d'entre eux (même s'il revenait souvent les yeux en larmes des leçons de Florica Musicescu⁵).

Dinu Lipatti construit cette *Sonatine* en tenant compte des observations de son maître, mais sans les respecter aveuglement. Nous retrouvons ici des éléments que Jora n'agréait pas outre-mesure, même si dans les grandes lignes, l'œuvre respecte l'orientation indiqué par le professeur.

La *Sonatine* contient deux parties, la première étant en forme de sonate et la seconde – en forme de thème aux variations.

Le thème de la première partie – *Allegro Moderato* – est diatonique, en mi mineur naturel (équivalent du mode éolien). La partition avance sur une manière mixte, interrompu uniquement par des tierces. L'ambitus du thème est d'une dixième et le point culminant est situé sur un sous-ton (*ré*). La construction de la phrase est très intéressante – les accents métriques ne coïncident pas avec les accents mélodiques. C'est un moyen d'éviter la quadrature et la symétrie, ainsi que demandé par Jora. Un autre élément intéressant est la construction du thème sur un unisson du violon et du piano, aspect que Lipatti aurait pu apprendre de Georges Enesco, dont il connaissait sûrement la *Suite n° 1*, op. 9.

Le thème qui connaît des variations dans la seconde partie – *Andantino* – reprend presque les mêmes caractéristiques de la première partie : l'avancement prépondérant proche à proche, avec des sauts un peu plus grands cette fois-ci (quartes et quintes descendantes) dans le même mode éolien construit sur *mi*, l'ambitus d'une dixième, le profile diatonique du thème exposé par le violon avec un accompagnement chromatique du piano. La syntaxe choisie est homophonique, avec une mélodie de chant de Noël (Bărgăuanu et Tănăsescu 2017 : 209) exposée par le violon et de colonnes accordiques au piano. Les

⁵ Selon les affirmations de Miron Şoarec.

variations amènent des rythmes de *horă* (danse roumaine) et la conclusion reprend les deux thèmes de la première partie en ordre inverse, ce qui donne à l'œuvre un caractère cyclique et homogène.

Jora a suggéré à Lipatti d'aborder un langage musical plus proche du folklore. Ce ne devait pas être très difficile pour le compositeur qui adorait le monde rural où il trouvait souvent son inspiration. Il y a donc dans la *Sonatine* quelques traits distinctifs de base du folklore musical roumain (Comișel 1966 : 7) :

1. La mélodie évolue en général par degrés. On remarque une alternance entre quarts et quintes.
2. Tout comme dans le folklore musical, les thèmes sont prégnants, plastiques, spontanés et élégants.
3. Les thèmes ont un ambitus restreint. Les thèmes instrumentaux dépassent l'octave et souvent même la double octave.
4. Le profil de la mélodie est mixte (ascendant et descendant), avec un accent sur les profils descendants (comme dans les anciens chants).

Le discours chromatique, l'utilisation de la seconde augmentée et des séquences mélodiques sont des éléments dont l'usage était déconseillé par Jora. Leur présence dans l'œuvre de Lipatti montre d'un côté la liberté que le maître accordait à ses élèves d'exception, mais aussi leur bonne raison d'être dans le contexte de l'œuvre.

LE CONCERTO POUR ORGUE ET PIANO

Comme tous les lecteurs ayant parcouru les titres des ouvrages de Lipatti, je me suis interrogée sur les raisons du compositeur d'avoir choisi l'orgue et le piano pour cette œuvre écrite en 1939 et dédiée à Nadia Boulanger. Les deux instruments ont été utilisés notamment à deux époques historiques différentes : l'orgue évoque en premier lieu la période baroque et le piano moderne s'associe aux périodes classique et romantique.

L'époque moderne en revanche, offre une tout autre perspective sur ces instruments. Les œuvres pour orgue au 20^{ème} siècle connaissent une évolution spectaculaire, due en partie aux possibilités d'enregistrement et à la radio. Auparavant, l'orgue était un instrument difficile d'accès, présent surtout dans les églises et très rarement dans les salles de concerts.

L'invention du gramophone amène l'orgue dans les maisons des mélomanes, ce qui pousse les compositeurs à se servir de ses avantages sonores, et les interprètes deviennent des virtuoses de la nouvelle scène technologique. Toute cette énergie est mobilisée par les organistes, les compositeurs, les

virtuosos et les improvisateurs pour renouveler le répertoire pour cet instrument⁶. Voilà donc une raison possible pour la création de ce *Concerto*, liée au contexte musical moderne et aux nouveautés que Lipatti découvrait dans les salles des concerts et à la Radio.

Une autre raison serait donnée par la formation musicale de Nadia Boulanger, l'une des plus célèbres professeures du 20^{ème} siècle et son influence sur son élève, Dinu Lipatti. Nadia Boulanger était à la fois pianiste et organiste. Elle avait étudié avec Charles-Marie Widor et avait joué de l'orgue lors de la première de la *Symphonie pour orgue et orchestre* de Aaron Copland (son premier élève américain). En 1911, Nadia Boulanger compose ses *Trois pièces pour orgue (Prélude, Petit canon et Improvisation)*. Toutes ces préoccupations liées à l'orgue devaient être connues par Dinu Lipatti.

La méthode de Nadia Boulanger alliait les exercices de contrepoint et l'analyse des œuvres de toutes les périodes de l'histoire de la musique ; parmi les compositeurs contemporains à elle, Fauré et Stravinsky étaient considérés les plus importants. Elle impressionnait ses étudiants avec sa connaissance vaste du répertoire musical et la rapidité de son diagnostic sur les avantages et faiblesses d'une partition. Elle avait en même temps une vision précise sur le rôle sacré de l'artiste.

Dans les années 1920-1930, quand elle atteignait l'apogée de sa carrière pédagogique, des élèves des quatre coins du monde se rendaient à Paris pour travailler avec elle : Lennox Berkeley, Aaron Copland, Jean Françaix, Igor Markevich, Walter Piston, Grażyna Bacewicz, Wojciech Kilar, Antoni Wit, Zygmunt Krauze, Astor Piazzolla, Quincy Jones ou Vladimir Cosma⁷. Ce ne serait pas exagéré d'affirmer que Nadia Boulanger est devenue un vrai symbole de la pédagogie musicale européenne, repris dans la culture populaire⁸.

⁶ Quelques noms : Pierre Cochereau, Jeanne Demessieux, Marcel Dupré, Maurice Duruflé, Rolande Falcinelli, André Fleury, Jean Giroud, J. J. Grünenwald, Jean Guillou, Jean Langlais, Jean-Pierre Leguay, Gaston Litaize, André Marchal, Olivier Messiaen.

⁷ Dans une interview pour la Radio polonaise, Zygmunt Mycielski, l'un des élèves de Nadia Boulanger, se remémorait : « Je suis arrivé à Paris en 1928, c'était magnifique dans cette période-là : riche, au centre du monde, la capitale de la Coalition qui avait gagné la Grande Guerre. Et nous, nous venons de Pologne qui était tellement provinciale. Il y avait là-bas des bons concerts, mais très peu nombreux. À Paris nous avons pu nous familiariser avec les compositeurs et les œuvres anciennes et modernes, peu ou pas du tout connus chez nous. » Selon la même source (Szustak 2014), Karol Szymanowski orientait ses élèves vers « Mademoiselle » Boulanger, qu'il considérait comme un repère dans l'évolution de la musique entre le néoromantisme de Richard Strauss et les expériences dodécaphoniques de Arnold Schönberg.

⁸ Dans le célèbre film *Love Story* de Arthur Hiller, l'héroïne – Jenny – dit qu'elle aurait aimé étudier à Paris avec Nadia Boulanger.

La partition du *Concerto pour orgue et piano* de Lipatti est précédée par un motto – extrait d'un poème très connu en France, écrit en 1887 par Charles Cros, *Le Hareng saur* : « J'ai composé cette histoire – simple, simple, simple / Pour mettre en fureur les gens – graves, graves, graves ». Cet extrait illustre la personnalité du compositeur, qui avait l'habitude d'aborder les choses les plus sérieuses avec dégoût et humour.

Quelles étaient les intentions de Lipatti en créant ce *Concerto pour orgue et piano* ?

C'était un hommage à sa professeure dont il se sentait lié par un immense respect et une grande affection. Du point de vue musical, cette œuvre constitue une expérience. Le répertoire universel ne compte pas beaucoup de partitions dédiées à ce duo d'instruments ; nos recherches nous signalent encore deux œuvres composées par Marcel Dupré. Organiste à l'Église Saint-Sulpice de Paris, il a succédé dans ce poste au professeur d'orgue de Nadia Boulanger, Charles Marie Widor. Les deux compositions sont *Variations sur deux thèmes pour orgue et piano*, op. 35 et la *Symphonie* op. 42 (1946). Plus tard, en 1951, le compositeur belge Fluor Peteers écrit le *Concerto pour orgue et piano*, op. 74.

Au premier abord, les termes *concerto* ou *symphonie* semblent inhabituels pour une œuvre qui implique uniquement l'orgue et le piano. L'explication de l'emploi de ces termes vient de l'époque de Charles-Marie Widor qui utilisait un orgue créé par Aristide Cavaillé-Coll, caractérisée comme étant « symphonique » (Klotz et Lueders 1980). Si les orgues des périodes baroque et classique devaient avoir un son clair et précis pour bien mettre en valeur le tissage du contrepoint, l'orgue de Cavaillé-Coll a un son beaucoup plus chaleureux et un registre de timbres élargi. Ce nouvel instrument, qui pratiquement avait l'ambitus d'un orchestre entier, facilitait les *crescendi* et *decrescendi*, ce qui encourageait les compositeurs à écrire une musique symphonique. Ce courant se manifestait notamment en France, mais il s'est étendu en Allemagne avec la construction d'un orgue par Eberhard Friedrich Walcker et grâce aux œuvres de Franz Liszt, Julius Reubke et Max Reger.

Les quatre parties du *Concerto* de Lipatti renvoient en fait à une structure pensée pour cette orgue symphonique. Le compositeur compose une œuvre qui mélange des éléments de l'école française avec des traits typiques à la musique de Stravinsky (le jeu diatonique-chromatique, traitement du piano comme instrument percutant, l'utilisation d'*ostinati* et des rythmes de *toccata* etc.). Tout est moulé à un langage modal, imprégné de néoclassicisme, libre. Le mélange des deux instruments se fait naturellement, malgré l'originalité sonore. On remarque les expositions des complémentarités rythmiques, les solos étendus, les thèmes en contrepoint dans lesquels les deux instruments

sont impliqués dans une fugue (voir la dernière partie). Lipatti se sert d'une technique d'écriture pour deux manuels, typique pour le baroque, le piano ayant comme rôle d'assurer la mélodie, tandis que l'orgue joue l'accompagnement. Voilà quelques-uns des moyens du riche arsenal que Lipatti expose dans ce Concerto.

Une lettre du 17 mai 1940 adressée à Nadia Boulanger montre que la professeure n'avait pas vu l'œuvre avant son achèvement :

En ce qui concerne la composition, je ne possède pas grande chose : un *Concerto pour orgue et piano* (aucun des organistes allemands de Bucarest n'a voulu lui accorder l'attention nécessaire pour l'interpréter ; je me suis vu obligé à renoncer à la présentation de ce morceau, parce que dans ce paysage il n'y a pas d'autres organistes) et quatre *Nocturnes pour piano solo*. Cet « encombrant » *Concerto pour orgue* – que je me suis permis de vous le dédier – sera bientôt transformé en un *Concertino pour piano et orchestre de chambre*. À la guerre, comme à la guerre. (Lipatti 2017 : 407)

Dans la liste des œuvres de Lipatti il existe un *Concertino en style français pour piano et orchestre*, op. 7, dont le manuscrit n'a pas été retrouvé. Étant donné l'atmosphère française du *Concerto pour orgue et piano*, je crois qu'il s'agit du titre de cette nouvelle partition dont Lipatti parle dans sa lettre. La première du *Concerto pour orgue et piano* a eu lieu seulement en 1970, le 8 décembre, avec Horst Gehan à l'orgue et Corneliu Gheorghiu au piano.

Version française par Petra Gherasim

RÉFÉRENCES

Bărgăuanu, Grigore, Dragoș Tănăsescu

2017 *Dinu Lipatti* (Bucarest : Grafoart).

Comișel, Emilia

1966 *Curs de folclor muzical* [Cours de folklore musical], vol. 1 (Bucarest : Conservatorul « Ciprian Porumbescu »).

Constantinescu, Dan

1995 « Mihail Jora, profesorul » [Mihail Jora, le professeur], dans *Mihail Jora. Studii și documente* [Mihail Jora. Études et documents], vol. 1, éd. Ilinca Dumitrescu (Bucarest : Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România), 213-217.

Klotz, Hans, Kurt Lueders

1980 « Cavallé-Coll, Aristide » dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie (Macmillan Publishers Limited). Dans Grove Music Online, consulté le 2 avril 2018.

Lipatti, Dinu

2017 *Scrisori* [Lettres], vol. 1, éds. Monica Isăcescu et Ștefan Costache (Bucarest : Grafoart).

Popa, Florinela

2009 *Mihail Jora, un modern european* [Mihail Jora, un moderne européen] (Bucarest : Editura Muzicală).

Szustak, Andrzej

2014 « Musique : Nadia Boulanger et ses étudiants polonais », *Le Courier de Pologne* 1/5, disponible en ligne à courrierpologne.fr/musique-nadia-boulanger-et-ses, consulté le 2 avril 2018.

Șoarec, Miron

1981 *Prietenul meu Dinu Lipatti* [Mon ami Dinu Lipatti] (Bucarest : Editura Muzicală).