

Un entretien avec... Alexandre TANSMANN



Alexandre TANSMANN

La Muse polonaise nous a donné Chopin et Chopin nous a révélé la Muse polonaise, laissant une lourde succession que personne n'avait eu jusqu'à présent le courage de revendiquer. Si je présentais M. Tansmann comme un héritier du génial romantique, M. Tansmann m'accuserait de basse flatterie et tout le monde ne se priverait pas de faire un jeu de mots facile en appelant M. Tansmann « l'héritier présomptueux ». Aussi voudrais-je que l'on ne se méprit point sur le sens de ma pensée, si je me trouve contraint par l'évidence des faits de noter de telles analogies entre la carrière et l'orientation artistique de M. Tansmann et de son illustre compatriote, qu'il devient impossible de ne pas le considérer comme descendant en ligne spirituelle de l'auteur des immortelles *Mazurkas* : il n'y a là aucune tendance ni laudative, ni péjorative et cette simple constatation laisse à quiconque le droit de juger comme il l'entend la production du jeune maître polonais — M. Tansmann, malgré une carrière déjà brillante, est à l'âge où une jolie femme consent encore à stabiliser.

Je ne donne pas de suite la parole à mon aimable interlocuteur : cela le gênerait d'employer trop souvent le « je » et le « moi » que la sagesse de nos pères nous a toujours déclarés « haïssables ».

Alexandre Tansmann est né à Lodz, ville de Pologne, qui vient après Varsovie comme degré d'importance, centre d'ailleurs plus industriel que musical. Lodz possède une Ecole de Musique : M. Tansmann y fit ses premières armes pour aller bientôt poursuivre ses études dans la capitale, où il obtint en 1919 la plus haute distinction à laquelle pût prétendre un compositeur polonais : le Grand Prix de Pologne. Ces premières années ne semblent pas avoir laissé de traces bien fortes : M. Tansmann passe les œuvres datant de cette époque sous un silence volontaire, que je respecte. Ses dieux étaient alors Chopin, comme il fallait s'y attendre, et J.-S. Bach, l'un tempérant l'autre.

— C'est à ce moment, me dit-il, que je tombai pour quelque temps sous l'influence de Richard Strauss jusqu'à ce que, quittant définitivement la Pologne, je vinsse me fixer à Paris, où j'entendis l'*Après-Midi d'un Faune* et pris contact avec Ravel et Strawinsky. Contact infiniment heureux...

Et je ne puis m'empêcher de reproduire textuellement cette expression dont on goûtera le savoureux réalisme :

— ... car Ravel et Strawinsky me « purgèrent » de Strauss.

— Comme vous n'ignorez pas, mon cher Maître, que vous êtes classé par la grande voix populaire parmi les auteurs « modernes » et même peut-être « ultra-modernes », mon moindre devoir est de vous demander si cette orientation fut le résultat de vos expériences parisiennes ou si elle fut spontanée ?

La réponse est nette :

— Indiscutablement spontanée. Sans doute Ravel et Strawinsky ont affermi en moi certaines convictions, ont fixé des idées flottantes et, dans un sens, m'ont guidé dans mon évolution. Mais ce qu'il y a de sûr c'est que, dès mon éveil à la musique, je me suis senti naturellement attiré vers les recherches harmoniques que l'on a coutume de ranger aujourd'hui sous l'étiquette commode et élastique de « Polytonalité ». D'ailleurs j'en dois rendre hommage au Folk-Lore de mon pays auquel je reste et resterai toujours profondément attaché. La musique polonaise est une des plus riches en possibilités harmoniques : même

dans ses lignes mélodiques ; d'une extrême variété et souvent d'une extrême hardiesse, elle réalise fréquemment par brisure des harmonies étranges que ne désavoueraient point les maîtres de l'art moderne. Ses rythmes mêmes, par leurs syncopes, leurs accentuations terminales, pourraient parfois être attribués à un Strawinsky. Je n'ai fait en somme que poursuivre le sens d'une ligne dont les premiers développements se trouvent en puissance dans notre musique populaire.

Et c'est dans ce sens que je ne puis pas ne pas voir en M. Tansmann un petit-fils spirituel de Chopin qui, lui aussi, s'inspirant de la *Mazouze*, de ses mélodies neuves, de ses rythmes vivants, en parsema tout le chemin de sa glorieuse carrière, ainsi qu'un voyageur marquant des fleurs de son pays la route qu'il a suivie depuis le jour où il s'expatria. Comme Chopin M. Tansmann a quitté la Pologne aux environs de la vingtième année, comme Chopin il se fixa à Paris — « la seule ville où il fasse bon de vivre ! », — comme Chopin sa production effective date de cet établissement, comme Chopin le Folk-Lore est un des éléments constitutifs de son tempérament musical et cet élément se concrétise de même en ces *Mazurkas* dont il prépare actuellement un recueil des plus suggestifs — si j'en juge par quelques échantillons esquissés au piano que j'ai pu saisir au vol dans le cours de notre conversation.

— J'écrivis d'abord « très chargé », continue M. Tansmann. J'affectionnais les accords de douze et de quatorze notes. Puis en France je pris des leçons de clarté et de transparence. Mon style se simplifia sans se modifier et c'est vers cet idéal que je tends maintenant.

Il est assez délicat et fastidieux de demander à un auteur le catalogue de ses œuvres. Il faut emprunter des chemins détournés pour obtenir quelques aveux qu'il s'agit ensuite de distribuer chronologiquement. Le terrain est ici suffisamment riche, car M. Tansmann a fréquenté tous les genres.

— Je me suis essayé, me dit-il, avec des Poèmes symphoniques dont je ne crois pas utile de vous parler : un ancien Quatuor aussi, qui ne fut suivi qu'à un long intervalle de deux autres. Mes œuvres orchestrales essentielles sont la *Danse de la Sorcière* exécutée au Festival International de 1922, la *Sinfonietta*, l'*Ouverture symphonique* donnée par Straram en 1926 : de la même époque date la *Symphonie* jouée successivement par Koussevitzky et aux Concerts Pasdeloup...

— Symphonie de forme classique ?

— Dans les grandes lignes, certes, toutefois j'ai essayé de rajeunir le développement au cours des quatre morceaux dont se compose cette œuvre de dimensions importantes.

— Le Théâtre vous a-t-il attiré ?

— Je viens d'achever un Drame lyrique en 3 Actes et un Prologue *La Nuit Kurde*, tiré par Jean Richard Bloch de son propre roman. Quelles en seront les destinées ? Ce que je ne puis vous dire encore ! Mais jusqu'ici je ne m'étais point encore attaqué sérieusement au Théâtre musical. J'avais écrit en 1923 un *Ballet Sextuor* en collaboration avec Alexandrino et...

— *Ballet Sextuor* ? Quel titre alléchant !

— Oui, il s'agit de six instruments de musique qui sont les protagonistes d'un petit drame humoristique. L'idée est amusante : il y a là un violon et un violoncelle qui se battent pour la flûte. On y voit aussi un Trombone, une Grosse Caisse, l'esprit du Piano... enfin le Diapason !

Si vous vous souvenez, j'ai également composé pour Dullin la musique de scène de *Huon de Bordeaux*, d'Arnoux. A ce moment l'avant-scène n'était pas encore affectée à l'« orchestre » et mes cinq ou six instruments se laissaient modestement entendre de derrière le décor.

Enfin que vous dirais-je pour abrégé cette ennuyeuse énumération ? Mettez deux *Concertos* de piano dont j'ai joué le second en Amérique et récemment chez Pasdeloup, une *Sonata Rustica*, des *Imromptus*, des *Mazurkas*, deux Sonates pour piano et violon, la première ancienne, la seconde *quasi una fantasia*, et une *Sonatine* pour flûte ou violon et piano...

— Pas de mélodies ?

— Si, huit mélodies japonaises, chose bizarre, très audacieuses bien qu'à une époque où je n'étais pas encore ce que vous appelez un « compositeur moderne ».

Mais n'oublions pas que M. Tansmann est un « retour d'Amérique » : je ne le quitterai pas sans avoir quelques impressions.

— Mes impressions sur l'Amérique ? Excellentes. C'est un public merveilleux dont la plus belle qualité est d'être sans parti pris. Sans doute n'a-t-il pas toujours la finesse du public parisien, ni sa culture musicale. Mais l'Américain se trouve journellement en contact

avec les formes d'art les plus diverses. Tous les pays du monde lui apportent leurs compositeurs, leurs œuvres, leurs artistes. Ses idées s'en trouvent considérablement élargies. Il devient par principe accueillant à tout. Une chose que j'ai encore beaucoup appréciée, c'est l'indépendance de la critique. Autant que j'ai pu en juger personnellement le critique n'a pas de contact avec l'artiste : les critiques eux-mêmes s'ignorent entre eux — et en général, ce ne sont pas des compositeurs !... Ils expriment librement leurs opinions et ne se rallient pas à des mots d'ordre. J'aurais mauvaise grâce d'ailleurs à ne pas rendre hommage à la presse américaine dont je n'ai eu qu'à me féliciter.

— Et puis-je vous demander encore si vous avez trouvé outre-Atlantique une musique exclusivement locale ?

— Vous voulez parler des compositeurs ? Et s'il y a une « musique américaine » ? Je crois que les Américains sont comme tous les peuples du monde. Pour avoir une musique « à soi », il faut la puiser « chez soi ». S'ils veulent faire une musique européenne, ils tomberont nécessairement dans un art de seconde main. S'ils s'inspirent du Folk-Lore ils créeront une musique originale. Le malheur est que le Folk-Lore américain est formé d'éléments hétéroclites et mal connus. On a l'habitude de les englober sous la dénomination générale de Jazz. Or pour nous le Jazz c'est la musique nègre. Etant donné le peu de tendresse que les Américains nourrissent à l'égard de la race noire, il est difficile de leur persuader qu'ils doivent y chercher leur substance musicale. D'autre part l'élément nègre est lui-même un élément d'importation, au même titre d'ailleurs que la majeure partie de la population blanche. En réalité le Folk-Lore américain est chose fort complexe et l'on ne résout nullement la question en la simplifiant par blanc et noir ! Ce qu'il y a de certain c'est que ce Folk-Lore existe et que la musique américaine sera par lui ou ne sera pas. Tel est du moins mon humble avis.

— Vous avez voyagé longtemps en Amérique ?

— J'ai été jusqu'au Pacifique. En passant, je conserve un souvenir exquis de mes rapports avec Charlie Chaplin...

J'aperçois à ce moment, sur le piano, un splendide portrait dédié de Charlie Chaplin, dont l'expression est d'une ineffable douceur. Je saute sur un aussi palpitant sujet et j'exige des détails.

— Je ne sais si l'on comprend bien Charlie en France, me confie à M. Tansmann. Il y a en lui avant tout une profonde sensibilité. Très ouvert à la musique de notre époque, il en aime les tendances avancées, à la condition expresse d'y trouver cette « sensibilité », mot qu'il faut sans cesse employer quand on parle de lui.

— Nous voilà donc loin de la fameuse croisade contre le sentiment !

— Oh ! je crois qu'on en est déjà revenu. Pour moi, je suis entièrement de l'avis de Charlie Chaplin. La sensibilité, comme le lyrisme, est éternelle. Mais, que voulez-vous, chaque époque a sa sensibilité, son lyrisme particulier qu'il faut savoir dégager. C'est ce que, sans aucune prétention, j'essaie journellement de faire : allier la sensibilité polonaise au dynamisme moderne.

— Ceci est plus qu'une opinion, mon cher Maître, c'est une profession de foi.

Et je songe encore malgré moi : Chopin, Chopin...

Lucien CHEVAILLIER.