



Alexandre Tansman

L'une des caractéristiques les plus apparentes de l'art d'Alexandre Tansman paraît être de savoir allier bien des contraires : et d'abord la complexité et l'unité. Certes, il y a un style, un « son » tansmaniens très particuliers, très affirmés. Quoique ce soit là un criterium assez discutable, il n'est pas sans valeur que l'on puisse reconnaître aisément quelques mesures prises au hasard dans son œuvre comme étant siennes. Et pourtant, il sait allier bien des tendances apparemment divergentes.

Quoique Tansman n'ait guère dépassé la trentaine, ses œuvres sont non seulement fort importantes, mais aussi fort nombreuses. La musique semble sourdre de son être en flots à la fois bouillonnants et ordonnés. Son langage est certes très polonais d'accent, mais aussi de signification très universelle. Il sait trouver des accents d'une intimité pénétrante, ainsi dans certaines de ses mélodies (soit la première des *Deux mélodies* de l'Universal Edition, soit certaines des *Cinq mélodies* des éditions de la Sirène), et broder de vastes fresques quasi cinématographiques, ainsi le tableau du pillage dans le tout récent opéra *la Nuit kurde* (sur un texte de Jean-Richard Bloch). Sa *Symphonie en la mineur* (Universal Edition), ses deux concertos pour piano et orchestre (Max Eschig), ses quatuors, etc., sont des modèles achevés de musique pure. Nombre de ses œuvres, et non seulement la *Nuit kurde*, mais le ballet *Sextuor* (Max Eschig), la délicieuse musique de scène inédite pour le *Huon de Bordeaux* d'Alexandre Arnoux, décèlent un sens dramatique des plus aiguisés. Il a subi parfois l'influence du néo-classicisme ambiant, ainsi dans les andante aux belles

et amples phrases un peu « bachiennes » de la symphonie ou de la jolie *Sonata rustica* (Universal Edition), ainsi dans la finale du deuxième concerto, dont le thème est assez scarlattien; et pourtant il sait se diriger de plus en plus résolument depuis le poème symphonique *La Danse de la Sorcière*, vers un lyrisme, certes dépourvu de toute grandiloquence, mais chargé de la plus directe émotion. Une vie rythmique intense, trépidante (1) anime nombre de pages qu'il a écrites; et quelques-uns de ses mouvements lents (*Sonata quasi una fantasia* pour violon et piano, *Sonatine* pour flûte et piano; éditions Maurice Sénart) débutent par une sorte de mélodie sans accompagnement, dynamiquement quasi « étale » et d'une étrange fluidité (voir l'exemple I). Ce musicien, arrivé à Paris (où il s'est fixé) en 1919, avec le premier, je crois bien, des passeports délivrés par le gouvernement de Paderewski, a été l'un de ceux qui ont contribué le plus efficacement à la création en Occident du mode d'écriture appelé polytonalité; et pourtant il n'a jamais abandonné l'écriture harmonique, verticale. Même la façon dont il sait amener abruptement certains accords de onzième ou de treizième peut être considérée comme une de ses particularités essentielles. Harmoniste né, il emploie des accords répétés comme accompagnement pendant de longues me-

Exemple 1

Sonatine pour flûte et piano, 4^e mouvement (*)

The musical score for 'Sonatine pour flûte et piano, 4^e mouvement' is presented in two staves. The top staff is for the Flute, and the bottom staff is for the Piano. The time signature is 3/4. The Flute part begins with a melodic line in G major, marked 'pp'. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords, also marked 'pp'. The music is characterized by its polytonal nature, with the Flute playing in G major and the Piano in a different key, creating a complex harmonic texture.

ures; pourtant son contrepoint sait être le plus complexe, le plus riche qui soit, et il a souvent employé la fugue avec beaucoup de

(1) Parmi les nombreux et excellents passages jazzés de son œuvre, je me contenterai de signaler tout particulièrement le fox-trot qui sert de scherzo à la sonatine pour flûte et piano, qui est une des plus parfaites parmi ses œuvres « mineures ».

* Reproduit avec l'autorisation des éditions Maurice Sénart, propriétaires pour tous pays.

bonheur, par exemple dans le finale de la *Sinfonietta*, ou (avec une double fugue) dans le finale d'une suite pour deux pianos qui est à

Exemple 2

Deuxième concerto, 1^{er} mouvement (*)

PIANO

f grazioso

ORCHESTRE

mf

peine achevée. Le diatonisme devient de plus en plus un de ses principes essentiels ; la symphonie en la, dit ici même A. Hoérée, « peut paraître trop en la » ; et pourtant il est fort loin de renoncer au chromatisme, par exemple par succession descendante de septième, ce qui fut de tout temps un de ses procédés favoris.

Exemple 3

Sonatine pour flûte et piano, 1^{er} mouvement **

FLUTE

PIANO

Une pareille souplesse d'esprit, Tansman la doit peut-être, dira-t-on, à ses origines israélites. L'on connaît assez la faculté d'assimi-

* Reproduit avec l'autorisation des éditions Max Eschig, éditeurs-propriétaires pour tous pays.

** Reproduit avec l'autorisation des éditions Maurice Senart, propriétaires pour tous pays.

lation des fils de Siem. C'est là, je crois, une vue assez courte. Certes, notre musicien ne renie nullement son ascendance ; il est « de sa race » de la façon la plus élégante qui soit, sans aucune ostentation comme sans aucun camouflage. Mais elle transparait assez peu dans son œuvre. Il y a des auteurs qui sont israélites avant d'être de leur pays ; Tansman paraît beaucoup plus polonais que juif. Le rythme de la mazurka est beaucoup plus naturel chez lui que ne le serait la mélodie juive. Peut-être celle-ci transparait-elle à de rares endroits dans la façon de traiter la déclamation toujours très lyrique de la *Nuit kurde* (Universal Edition), mais à côté de cela, dans cet opéra figurent de fort beaux chœurs de prêtres nestoriens qui sont d'un couleur esthétique absolument, authentiquement chrétienne ; à côté de cela la mélodie populaire a une place tout à fait importante dans son œuvre. Certes le nationalisme esthétique n'a nullement besoin de s'appuyer sur le folklore ! Et nombre d'œuvres de Tansman où ne figurent pas trace de mazurkas ont une sorte de grâce légère mêlée de tendresse et de mélancolie, qui est bien spécifiquement polonaise. Mais enfin l'on doit bien constater que le rythme de la mazur est depuis un siècle comme une sorte de signe de ralliement pour la Pologne. Et ce rythme, Tansman l'emploie de la façon la plus diverse qui soit, tout à tour enjouée, légère, mélancolique. D'abord à l'état pur ; ainsi dans ses *Vingt pièces faciles sur des mélodies populaires polonaises* (Max Eschig), dans une charmante pièce pour guitare dédiée à Ségovia (Ed. Schott, Mayence), dans un recueil de *Mazurkas* qu'il doit enregistrer lui-même pour le « Gramophone », etc. Mais aussi, il s'en sert mêlé à d'autres éléments, par exemple comme deuxième idée d'un morceau en « forme sonate », comme trio d'un scherzo (dans les deux concertos, le troisième quatuor, la sinfonietta, etc.), et cela sans qu'il y ait jamais plaquage, jamais, si j'ose dire, de « chiqué », mais de la façon la plus naturelle, la plus élégante du monde.

Et le rythme à trois temps n'est pas le seul qu'il emploie parmi les mètres populaires. Le finale de *Sonatina* pour flûte, l'un des *Cinq impromptus* (Max Eschig), le finale de la *Sonata rustica*, ainsi, quoique d'une façon moins caractérisée le finale du *Deuxième quatuor*, etc., semblent de joyeuses danses populaires à quatre temps, d'allure villageoise.

Pour indiquer les composantes du style d'un auteur, il va de soi que l'on doive ne point négliger les influences qu'il a subies. Très

jeune, alors qu'il n'avait guère quitté Lodz, sa ville natale, ou Varsovie, que pour de brefs séjours à Vienne, cette ville avait naturellement exercé son attraction sur l'esprit de notre compositeur. Les deux Strauss firent une assez grande impression sur lui. Mais je crois que celle produite par Johann fut plus durable que celle laissée par Richard. Même après quelques années de séjour à Paris, quand les Sakarof demandèrent à Tansman de composer une suite de danses, ce sont des motifs de valse viennoise qu'il mit en œuvre.

Ce n'est qu'à Paris qu'il découvrit les deux artistes qui certes eurent prise sur lui, mais qui, surtout, l'aidèrent à se trouver lui-même, Strawinski et Ravel. C'est peut-être sous l'égide de Strawinski que lui fut révélée la puissance de certaines formes du rythme : brisures, répétitions, etc. Il y aurait beaucoup à dire à propos de ces dernières. Tansman en a énormément usé (voir exemple III), voire même légèrement abusé. Mais souvent, au lieu du formidable appareil strawinskien, les répétitions de notes tansmaniennes évoquent pour moi certains sujets de fugue de Bach (par exemple celle en sol, pour orgue); et certains de ses thèmes me paraissent plus proches de celui de l'ouverture de la *Flûte enchantée* que de ceux de l'auteur du *Sacre* (1).

Quant à Ravel, certes, il eut sa part dans la façon dont Tansman apprit à manier des accords de onzième ou de treizième; mais aussi il contribua à lui enseigner une certaine précision, une certaine concision qui lui manquait encore, et que depuis il a poussé à l'extrême. Sans non seulement Ravel, mais l'influence française en général, aurait-il pu, en partant de sa *Sonatine pour piano* (Senart), fort jolie, mais encore un peu chargée, passer par l'école nécessaire de la simplicité d'écriture de par exemple certaine à deux parties de ses *Etudes transcendantes* » (Senart) ?

Mais grâce à Dieu, Tansman ne devait pas laisser cette simplicité devenir sécheresse. En pensant à certains artistes, j'ai souvent évoqué la silhouette bondissante de Petrouchka. Ils tendent à tuer l'émotion, le lyrisme, l'élément profondément vivant en eux, pour créer un mécanisme intérieur semblable aux poupées du Maure. Mais quand ils

(1) Encore que, parmi ceux de ses thèmes ne comportant pas de notes répétées, l'un de ceux du premier mouvement de la *Sinfonietta*, d'allure populaire, s'apparente à un motif fameux de *Petrouchka*. Mais ces rencontres n'ont qu'une importance secondaire.

croient l'avoir fait, leur sensibilité réapparaît plus menaçante que jamais, comme le danseur au sommet de la baraque foraine. Et pourtant, l'on ne peut nier le bienfait, la nécessité de certaines disciplines formelles, à tendances strictement impersonnelles. Un saint prêtre, qui fut un des plus grands professeurs de philosophie du temps de mon adolescence, disait un jour en sa chaire de l'Institut Catholique, en parlant de certains mauvais lieux : « L'important n'est pas de ne pas y entrer, l'important c'est d'en sortir ! » D'avoir côtoyé un temps un art aux tendances foncièrement « objectives », cela a peut-être permis à Tansman, par réaction, d'affirmer mieux ou de meilleure heure le lyrisme, disons même le romantisme inhérent à sa nature profonde.

Mais il s'agit là d'un lyrisme, d'un romantisme assez particulier, assez peu subjectif. Dès le début de sa carrière, il paraît avoir été attiré étrangement par le fantastique, le féerique. A Paris, en 1922, c'est un conte d'Andersen qu'il porte à la scène pour en faire un ballet : *Le Jardin de Paradis*; un fragment en est devenu le beau poème symphonique intitulé *La danse de la sorcière*. *Huon de Bordeaux* est rempli d'un fantastique assez wéberien. Un ballet composé en 1923, *Sextuor*, comporte comme personnages six instruments de musique (flûte, violon, trombone, etc.) ; ici nous nageons presque en plein romantisme hoffmanien. Tout récemment, l'opéra *La Nuit kurde*, à côté de brûlantes scènes d'amour, de tumultueuses scènes populaires, etc., comporte quelques parties tout à fait fantastiques : évocations, sorcières, etc.

A un autre point de vue on pourrait taxer de romantique l'exaltation produite par certains crescendos « sur place » de plusieurs mouvements lents, aux lourds accords statiques, aboutissant à un brusque « piano » comme ceux de la *Sinfonietta*, ou du 2^e *Concerto*. Certains voient là une marque de passager scriabinisme. Je dois dire que ce sont quelques-uns de mes passages préférés dans toute l'œuvre de Tansman.

Arrivés à ce point d'analyse, je crois qu'il est à présent possible de dégager nettement que la particularité la plus saillante de Tansman, le sceau même de sa personnalité, est d'avoir su réintégrer un certain ordre de poésie sans rien perdre de son très aigu modernisme. Et les deux éléments : l'enivrement romantique et la précision quasi

mécanique ne s'opposent jamais, mais font corps en lui. J'ai pensé souvent à son propos au mot de Barrès : « lucide et fiévreux ».

Pour certains c'est toute une évolution, toute une tragédie, presque, qui les mène du dyonisiaque à l'apollinien. De tous temps ces deux éléments ont toujours fait chez Tansman le meilleur ménage possible. J'ai prononcé à plusieurs reprises à son propos le mot « élégance ». Ce certain « chic », si j'ose dire, qui lui est assez particulier, tient évidemment à un savoir faire extérieur, technique, très poussé, mais aussi, peut-être, à un doigté, un équilibre très subtil dans le dosage intérieur de ces composantes éternelles de toute manifestation de l'activité morale de l'humanité : le plastique et le dynamique, le principe de concentration « harmonique » et celui de divergence dissonante... forcerais-je beaucoup en disant : entre Eros et Polemos ?...

Si l'on me permet de risquer quelques analogies, remarquons en passant qu'il est assez curieux de constater que dans le domaine technique, Tansman a instinctivement cherché très souvent à réduire à l'unité deux éléments distincts. Quand il pratique la polytonalité, il aime à choisir deux tons séparés par une distance de triton, ce qui permet de les assimiler tous deux, à cause de l'impression d'accord de onzième, qui, ainsi, se crée de soi-même. Même l'accord final du premier temps du 2^e quator, qui, apparemment présente les éléments de quatre accords parfaits, peut se réduire à une combinaison de deux accords de onzième, le premier composé par les accords de ré bémol et de sol, le second sur ceux de fa et de si majeur. On pourrait même réduire tout l'ensemble à l'unité, en analysant par succession de tierces.

De même l'orchestre de Tansman, qui est écrit de main de maître,

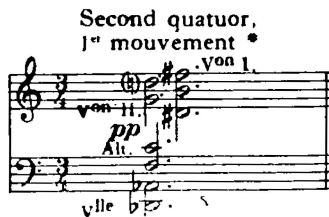
Exemple 4

Sinfonietta, premier mouvement (*)



* Reproduit avec l'autorisation de l'Universal Edition, Vienne, propriétaire pour tous pays.

Exemple 5



présente certes des oppositions très tranchées entre les diverses « familles », cordes, bois, cuivres, mais très souvent l'ensemble crée une sonorité de la plus vaporeuse, transparente fluidité. Là aussi la clarté extrême s'allie avec la poésie, une parfaite précision n'exclut pas le clair obscur.



Que d'œuvres importantes avons-nous dû négliger au cours de cette étude ! Nous eussions aimé dire la valeur très particulière de l'écriture de quatuor de Tansman. Son *Troisième quatuor* (Universal Edition), est une œuvre d'une parfaite maturité, très dense, mais sans aucune lourdeur. Nous eussions aimé insister plus sur la force d'œuvres capitales comme le deuxième concerto ou la symphonie en la, en étudier d'autres que nous n'avons même pas citées, comme les anciennes *Mélodies japonaises* ou la récente *Ouverture Symphonique* (Max Eschig), dire aussi la vivacité ailée de certains scherzos (ceux des concertos par exemple). Surtout, c'eût été indispensable de proclamer mieux la valeur de la *Nuit kurde*, qui apparaît comme le résumé, la « somme » de tout ce qu'a fait jusqu'ici l'auteur. Je suis persuadé qu'à la scène, cet opéra qui, tout en étant extrêmement original, est un véritable « grand opéra », qui ne fait aucune concession à aucune mode passagère, où la partie lyrique de la voix est égale à la somptuosité décorative de l'orchestre, où l'intérêt dramatique ne faiblit jamais, même lors de graves et solitaires méditations, où les violents contrastes ne nuisent jamais à l'unité, où l'intérêt visuel va de pair soit avec la plus intime émotion, soit avec un souffle ardent — se révélera comme l'une des premières œuvres du théâtre musical

* Reproduit avec l'autorisation de l'Universal Edition, Vienne, propriétaire pour tous pays.

de notre temps. Mais nous nous réservons de revenir sur cette œuvre lorsqu'elle aura été représentée ; espérons que ce sera bientôt.

Nous nous estimerions heureux simplement si nous avions pu dégager clairement ce que nous croyons pouvoir appeler la leçon essentielle de Tansman : que l'on peut être tout à fait d'aujourd'hui, de 1929, nullement se réfugier dans un passé plus ou moins lointain, et être véritablement « un poète », même au sens un peu conventionnel que l'on attache parfois à ce mot. Et je crois que c'est un devoir pour l'avenir immédiat que d'apprendre que la culture actuelle a besoin qu'un véritable souffle poétique vienne la rafraîchir — d'apprendre, si j'ose dire, que les ailes d'Ariel sont parfaitement compatibles avec la « 10 chevaux citron ».

Et c'est pour toutes ces raisons que je crois que notre musicien, qui représente une force à la fois très jeune et très mûre d'aujourd'hui, a non seulement une grande importance dans le domaine de la musique, mais peut et doit intéresser tout homme étudiant avec quelque attention ces diverses composantes des courants culturels de l'heure présente.

Raymond PETIT.

