

Symphonies d'Alexandre Tansman

Troisième volume de l'intégrale Chandos

Lionel Pons

Avec le volume nouvellement paru, le label Chandos complète et termine son intégrale attendue des symphonies de Tansman. Aucune déception, au contraire, dans ce CD qui propose deux découvertes de première importance, avec les très rares symphonies 2 et 3, toujours par l'orchestre symphonique de Melbourne sous la direction d'Oleg Caetani.

La qualité première de Tansman, indépendamment de toute considération objective ou analytique, reste cette capacité qu'il possède au plus haut degré de nous surprendre toujours, de nous tenir en haleine avec au bord des lèvres la question « mais que réserve-t-il pour la mesure suivante ? ». Que le moule adopté soit et demeure celui de la symphonie, au sens le plus classique du terme (c'est-à-dire de parfait équilibre formel qui, sans exclure la capacité expressive, saura l'inclure dans un geste architectural), c'est là un fait acquis que Tansman a toujours clairement revendiqué. Mais, pour autant, et contrairement à cette habitude franco-française des étiquettes sommairement et commodément collées, jamais le qualificatif de néoclassique n'a été aussi injustement attribué qu'à Tansman, dût-il, et nous y reviendrons, opter pour une « tentation baroque » de concerto grosso. Nul pastiche, nul jeu de référence qui viendrait oblitérer l'expression personnelle, étouffer le geste créateur sous les oripeaux du « à la manière de ». Sa profonde compréhension et son attachement au Stravinsky néoclassique ne doivent pas nous faire opérer de rapprochement trop rapide. Jamais ce qu'André Boucourechliev nommait « la limite du pays fertile » chez le compositeur du *Rake's progress* et d'*Orphée* ne sera atteint par Tansman : non qu'il ait à s'en défendre, l'attitude du décalque lui est tout simplement étrangère.

On reste saisi devant la totale maîtrise affichée dans la *Symphonie n°2* par un compositeur de 29 ans. Le musicien y concilie les nécessités d'une forme librement consentie, et même désirée comme axe de régulation de l'inspiration avec une liberté d'invention jamais tenue en laisse. Il n'est, pour s'en persuader, que d'observer l'agencement thématique de l'*Allegro giusto* initial, qui remet en question la hiérarchie traditionnelle de la forme sonate. L'ombre de *Petrouchka* plane sur cette page, sans masquer la lumière de l'orchestration et de l'harmonie tansmaniennes. Le *Lento* inaugure cette attitude, désormais chère au compositeur, de proposer des mouvements marqués par un statisme harmonique que vient non seulement compenser mais avantageusement remplacer un kaléidoscope timbrique en constante mouvance, à l'instar de ce que met en place Arnold Schoenberg dans *Farben*. La virtuosité de l'orchestration atteint des sommets dans le *Scherzo et Trio* qui s'enchaîne. Ici aussi se trouve imprimée la marque de Tansman, parfaitement à l'aise dans la toccata pour orchestre, dans ces mouvements implacables, qui lui sont l'occasion d'instaurer un mètre variable en assimilant la barre de mesure à une remise au net des altérations.

Tansman a également tôt fait de faire justice à l'image de compositeur folkloriste. Pas plus que chez Bartók, la citation ne tient lieu d'inspiration. S'il est bel et bien question d'imprégnation, via le *modo polonico* proche du mode lydien, et donc marqué par la présence d'un triton qui vient distendre le lien tonal, celle-ci ne fait que devenir partie intégrante d'un

langage cohérent, qui n'a rien d'une imagerie de carte postale. En quatre mouvements, le jeune musicien s'impose comme un maître, sans aucune faute de parcours, sans une de ces maladresses ou tâtonnements de jeunesse qui mettent à part les premières œuvres ambitieuses d'un compositeur. L'oubli qui entourait cette partition jusqu'à la présente résurrection est d'autant plus injuste. Alors que, pour la majorité des créateurs français de la même génération, la symphonie pour grand orchestre reste un domaine objet de doutes, ou tout au moins de maturité nécessaire (tous ne l'aborderont que parvenus aux rivages de la quarantaine, y compris dans le cas du prolifique Milhaud), la spécificité de Tansman sera de s'y sentir à son aise dès ses premiers opus, ce qui le rapproche davantage de la lignée des Prokofiev ou Chostakovitch que des arcanes néoclassiques alors en vogue à Paris.

Dans ce contexte, la *Symphonie n°3* dite *concertante* de 1931 pose question à l'auditeur attentif. La structure d'ensemble met en présence (bien plus qu'elle n'oppose) un petit ensemble (trio à cordes et piano) et un orchestre, dans une optique proche de celle du concerto grosso. Au-delà ce qui peut sembler une concession de taille à la logique néoclassique prônée par Stravinsky (encore que la seule incursion de ce dernier dans ce domaine précis, le *Dumbarton Oaks Concert*, ne soit postérieure à la *Symphonie concertante* de Tansman et n'ait pris pour modèle avoué les *Concertos brandebourgeois* de Bach), nous pouvons lire la traduction de cette tentation baroque qui relie Tansman, Mihalovici et Martinů. Alors que l'identité musicale de l'École de Paris continue à poser problèmes aux musicographes les plus avertis, le goût d'une liberté conversatoire propre à l'esthétique baroque réunit aussi bien le *Concerto pour double orchestre à cordes* ou à la *Sixième Symphonie* de Martinů que la *Sinfonia partita* de Marcel Mihalovici. Chacun a interprété, en fonction de son tempérament propre, ce qu'il ressentait de nécessité dans le discours baroque : atmosphère dont le caractère changeant constitue la richesse chez Tansman, structure souple en devenir perpétuel chez Martinů, goût de l'aria aux ornements complexes et aux courbes capricieuses chez Mihalovici.

Par plusieurs aspects, la *Symphonie concertante* manifeste cette aisance que ressentira Tansman dans le genre du concerto pour orchestre. Le dialogue entre les deux ensembles est le support d'un développement de lignes indépendantes, d'autant plus fortement caractérisées qu'elles doivent conserver leur individualité au sein d'un flux polyphonique dense, d'une capacité contrapunctique qui lui a toujours été naturelle. Loin d'être une concession simple à l'air du temps, cette symphonie constitue une découverte essentielle et conforte l'indépendance de Tansman à l'égard des effets de mode : lorsqu'il semble les suivre, il ne fait rien d'autre que tracer son propre chemin.

En complément de programme, Oleg Caetani choisit opportunément les *Quatre Mouvements pour orchestre* de 1967-1968. Le propos atteint ici son sommet de densité. Ramassé sur lui-même, brillant d'un éclat presque minéral, approfondissant sans se redire et sans les épuiser les pistes de recherches ouvertes dès la *Symphonie n°2*, il est un modèle de concision qui synthétise cet idéal symphonique pur déjà formulé, avec quelle juvénile énergie, par Albert Roussel dans sa *Symphonie n°3*.

Plus encore que dans les deux volumes précédents, Oleg Caetani a saisi au plus intime ce qui fait le prix de ces pages. La lecture est acérée, tranchante, sans sacrifier l'élan poétique. Les différents plans sonores y sont restitués avec acuité et lisibilité, de sorte que jamais l'auditeur n'étouffe dans un flux qui ne trouve de raison d'être que dans la rigueur avec laquelle il est conçu. Les *tempi* très exactement choisis et maintenus (principalement dans les mouvements rapides) mettent en avant les qualités de cohésion et d'écoute mutuelle des

membres de l'Orchestre symphonique de Melbourne. La prise de son, sans réverbération excessive, rend exactement justice à l'écriture.

Voici donc menée à bien la première intégrale discographique des symphonies de Tansman (d'autant plus opportune et réussie que le concert reste toujours très oublié vis-à-vis du corpus en question) dans des conditions idéales. Saluons le courage d'un label qui tient ses engagements et nous offre, dans un horizon discographique chaque jour marqué un peu plus par l'uniformité, des découvertes de cette ampleur. Restent tout de même dans l'ombre un nombre conséquent de partitions symphoniques, destinées au concert (*Ricercari, Capriccio, Sinfonia piccola, Symphonie de chambre, Six Études, Hommage à Erasme de Rotterdam, Stèle in memoriam Igor Stravinsky, Élégie à la mémoire de Darius Milhaud*) ou à la scène (*Le cercle éternel, Les habits neufs du Roi, Résurrection*). Souhaitons que les labels discographiques ne négligent pas plus longtemps ce legs essentiel, dont chaque pan, même le plus modeste, révèle la marque d'un très grand musicien, dont il semble bien que le temps soit enfin venu. ■