



Henri Tomasi

Parmi les musiciens de la génération qui monte, Henri Tomasi est l'un des plus doués, l'un des plus représentatifs aussi. Sa production est déjà considérable et s'impose. Ce n'est pas seulement par le nombre qu'elle s'impose, mais encore et surtout, par des qualités maîtresses. Quelles sont ces qualités, et quelle place occupe Tomasi dans le mouvement musical d'aujourd'hui? Avant de répondre à ces questions, voyons d'abord l'artiste et son œuvre.

Il est né à Marseille, en 1901, de parents Corses. Son père, flûtiste amateur, lui apprit les premiers éléments de la musique. A neuf ans, il entra au Conservatoire de sa ville natale pour en sortir à seize, après avoir suivi les cours de solfège, de piano et d'harmonie. Ses études d'harmonie furent poussées très loin sous la direction de Bruno-Morel, connu et apprécié à Marseille à la fois comme professeur d'harmonie et de fugue, et comme... chirurgien. Elles furent poussées si loin que, quand en 1921, il entrera dans une classe d'harmonie au Conservatoire de Paris, il n'aura plus rien à apprendre.

En 1921, Tomasi s'établit à Paris pour y achever ses études musicales. Il se fit admettre de suite au Conservatoire, à la classe d'harmonie de Silver, puis à celle de contrepoint de Caussade, en 1923, enfin à la classe de composition de Vidal, en 1925. N'oublions pas la classe de direction d'orchestre où il entra en 1923. Là, il eut pour maîtres : d'abord Vincent d'Indy, ensuite Gaubert. Il remporta diverses récompenses dont le premier second prix de Rome en 1927.

C'est de 1921 que datent ses premières œuvres : *Pièces brèves* pour piano, *Fantoches*, pour piano, *Paghiella*, sérénade cyrénéenne, pour violon

et piano, *Tristesse d'Antar*, pour violon et piano. Six années s'écoulent ensuite, prises par les études, six années qui ne donnent naissance qu'à une seule œuvre : *Obsessions* (sur un rythme de habanera) pour piano. Cette œuvre fut transcrite pour violoncelle et piano, puis pour violoncelle et orchestre. C'est avec *Obsessions* que Tomasi aborda pour la première fois le public des grands concerts (Lamoureux, 12 octobre 1929).

Ses études terminées, Tomasi se remit à la composition. L'année même de son prix de Rome, il écrivit ou acheva : trois *Chants corses*, six *Méodies populaires corses*, une *Berceuse pour un négrillon*. Bien parti cette fois, il ne s'arrêtera plus. Il composera avec une grande abondance, une abondance qui déconcerte même si l'on tient compte qu'il ne consacra pas tout son temps à la composition. En effet, de 1926 à 1935, il dirigea les concerts du *Journal* et assuma de 1931 à 1935 les fonctions de directeur artistique et de chef d'orchestre à la station d'émissions Radio-Coloniale. Aujourd'hui, il dirige alternativement les orchestres des P. T. T., Radio-Paris et Radio-Coloniale.

Danses de Rêve, tirées du ballet *Don Juan lépreux* — pas encore monté à la scène — datent de 1928, ainsi que quatre mélodies : *Tristesse*, *Une goutte de pluie*, *Par les dunes*, *Cloches d'aube*. Ce furent ensuite : *Cyrnos* (poème symphonique pour orchestre et piano principal), *Capriccio* (concerto pour violon et orchestre), *Vocero* (poème symphonique), trois *Chants écossais*, cinq *Chants laotiens*, *Scènes municipales*, quatre *Chansons corses*, *Tam-Tam* (poème symphonique avec une voix de femme et un chœur de voix d'hommes), *Ajax* (tragédie musicale), *La Grisi* (ballet), *Colomba* (musique de scène), *Don Juan de Manara* (musique de scène), *Chansons de Geishas*, *La Rosière du village* (ballet), *Marie-Stuart* (musique de scène), etc.

Pendant la période qui va de 1921 à 1927, Tomasi se cherche. Ses œuvres n'ont ni l'importance ni l'éclat de celles qui viendront par la suite. Cependant, si on peut les grouper sous le vocable : œuvres de jeunesse et de début, il serait injuste de les négliger en bloc. Certaines sont comme les bourgeons de la riche floraison future. *Paghiella* est la première œuvre de Tomasi puisée au sol des ancêtres. C'est aussi la première manifestation authentiquement corse que l'histoire de la musique enregistre. *Obsessions* contient en germe *Vocero*. Et la langue n'est pas précisément celle qui a cours dans les conservatoires. Voici un fait qu'il faut souligner quand il se rapporte à un musicien dont toute l'éducation a été faite à l'École officielle. Ce n'est pas un des moindres mérites de Tomasi d'avoir

pu s'affranchir très tôt des formules enseignées dans les conservatoires. Quand on analyse ses œuvres qui remontent à 1927, devant la liberté de leur écriture, on est quelque peu surpris qu'elles aient eu pour auteur un jeune prix de Rome.

Avec *Dances de Rêve*, Tomasi semble s'engager dans la voie de Debussy et de Ravel, mais son tempérament robuste réagit vite et *Cyrnos* est une affirmation de sa volonté qui ne faillira plus.

Commencé en 1927, le poème symphonique *Cyrnos* fut achevé pendant l'été de 1929, à Loreto di Cassinca, en Corse, et exécuté pour la première fois aux Concerts Padeloup, sous la direction de l'auteur, le 30 novembre 1929. Il « exprime les sentiments personnels de l'artiste qui tressaille au souvenir de son pays. L'artiste se laisse inspirer avec volupté par l'âme collective d'une race qui s'exhale avec sincérité du joyeux tumulte d'une tarentelle ou de la tristesse douloureuse d'un Vocero. » En fait, la partition d'orchestre de cent trente-quatre pages est presque entièrement écrite avec un thème court de tarentelle qui se répète sous de multiples variantes. Dix pages seulement sont réservées au Vocero. La tarentelle s'insère du commencement à la fin dans une mesure à 2/2; pas absolument: sa suite de mesures à 2/2 est interrompue une fois, pour une seule mesure à 6/8 (page 23 de la partition d'orchestre). Le Vocero, lui, ne sort pas de la mesure à 2/4. Par la carrure des deux thèmes et de leurs développements, *Cyrnos* ne présente pas un intérêt rythmique particulier. Par contre l'écriture est d'une extrême liberté, liberté qui ne sera pas dépassée dans *Tam-Tam* même. Ce qui fait de *Cyrnos* une œuvre caractéristique de Tomasi, c'est, en dehors de l'écriture, une fougue, un « dynamisme » qui emporte la tarentelle, sans faiblir.

Capriccio est moins prolix. Ses trois parties enchaînées : *allegro*, *andante*, *allegro*, ont des développements plus châtiés. Le violon lutte victorieusement avec l'orchestre. Comme l'écrivait, si justement Paul Le Flem à propos de *Capriccio* : « le violon ne s'accommode pas aussi aisément que le piano du voisinage de l'orchestre. La sonorité, assez grêle, exige des ménagements de la part du compositeur, si ce dernier veut que son soliste ne devienne pas une proie innocente pour de puissants compagnons de route ». Il ajoutait : « Ce problème de l'équilibre, M. Tomasi l'a résolu avec une entière certitude, grâce à un judicieux dosage des valeurs instrumentales, grâce aussi à une écriture qui ne s'encombre pas de dessins formalistes. Tout est réalisé ici par un musicien dont l'oreille

ne se laisse pas abuser par les yeux et qui entend fort bien ce qu'il confie aux portées » (*Comædia* du 8 février 1932).

Capriccio, qui fut donné en première audition à l'O. S. P. le 6 février 1932, est, jusqu'à présent la seule œuvre de Tomasi qui relève de la musique pure : thèmes, développements, oppositions de rythmes, etc., sans intentions littéraires ou autres. Quelques thèmes exposés dès le début servent à la construction de toute l'œuvre.

Vocero a été exécuté pour la première fois le 5 février 1933, par l'Orchestre Symphonique de Paris (O. S. P.) ; Tomasi le dirigeait. En voici l'argument : En Corse, quand le stylet a fait une victime, celle-ci est transportée dans sa demeure et déposée sur la « Tola ». Le glas annonce aussitôt la nouvelle. Les femmes et les hommes de la parenté envahissent la chambre mortuaire, on commence la « Gridatu », vocifération se traduisant par des lamentations coupées de brûlants serments de vengeance, le tout saccadé par des coups de crosse de fusil. Les pleureuses se prennent la main et, d'un rythme qui s'accélère elles dansent autour du corps la ronde funèbre du « Caracolu » que suit bientôt un morne silence. Une vocératrice (une parente), comme pour prendre le mot d'ordre, colle son oreille sur la bouche du mort et entonne le *Vocero*. Son chant débute par un soupir, se poursuit par des litanies passionnées et s'achève enfin par un appel à la vengeance. » Florent Schmitt apprécia *Vocero* en ces termes : « C'est un tableau haut en couleur où, pas à pas, le musicien suit les péripéties du sombre drame... On pouvait craindre, par le vérisme d'un tel sujet, une peinture incohérente et désordonnée... mais toutes ces scènes se soudent fort musicalement et sans heurt en une belle gradation... » (*Le Temps* du 10 février 1933).

Les *Chants laotiens* : *En forêt*, *le Rendez-vous*, *les Haleurs du Mékong*, *les Filles*, *le Joueur de Khène*, sont faits de petites phrases qui, souvent, se répètent rigoureusement alors que le texte continue. La répétition se trouve accentuée du fait que ces chants ont de deux à quatre couplets. Chaque mélodie est écrite entièrement sur une gamme modale qu'aucun accident ne vient modifier. Il en résulte une monotonie — voulue — qui donne aux *Chants laotiens* une tournure populaire, primitive, et pourrait les faire prendre pour des mélodies puisées dans le folklore indigène. A propos des *Chants laotiens* exécutés en première audition aux Concerts Lamoureux, le 18 mars 1934, Emile Vuillermoz a écrit : « J'ai goûté dans l'orientalisme de Tomasi, une spontanéité, une liberté et une personnalité infiniment plus précieuses que tout ce que peut nous livrer l'érudition et

les traditions du style exotique... Des trouvailles de timbres nous restituent non pas les instruments de là-bas, ce qui serait peu de chose, mais l'esprit et la poésie de ces instruments. (*Excelsior* du 19 mars 1934).

Comme *Vocero*, le poème symphonique *Tam-Tam* est construit sur une trame littéraire ; c'est de la musique à programme. Comme les *Chants laotiens*, il est fait, en grande partie, de phrases répétées. A un chœur de voix d'hommes, brutal, rauque, s'oppose une voix de femme qui chante une mélodie : *la Chanson des Sables*. La répétition des thèmes atteint, ici, dans les *ff* à une expression dramatique intense et évoque avec une singulière puissance une foule de noirs en fureur. Les instruments à percussion martèlent les rythmes. En opposition, c'est la nuit, la nuit calme et enveloppante. Des changements fréquents de mesures donnent à *Tam-Tam* une vie intense, chaotique si l'on peut dire, sans que l'unité, l'homogénéité de l'œuvre en souffre. La première audition de *Tam-Tam* fut donnée au poste Radio-Coloniale le 13 juin 1933.

Ajax, c'est le grand drame inspiré du théâtre antique, avec chœurs, solis, récitants. Voici ce que Louis Aubert écrivit dans *le Journal*, le 21 mars 1934 à propos de l'ouverture exécutée pour la première fois aux Concerts Colonne, trois jours avant : « La folie d'Ajax éclate aux quatre coins d'un orchestre déchaîné. Vainement la suppliante clarinette tente d'apaiser une tempête que la seule mort du héros coupera net dans sa croissante fureur. Musique tour à tour véhémement et douloureuse, constamment et intensément dramatique, que couronne à la fin une marche funèbre de grande allure. Le tout instrumenté dans cette riche matière, tout ensemble dense et transparente, avec cette fermeté de dessin où se rencontre un maître de l'orchestre ».

Le ballet *La Grisi* présenté pour la première fois à l'Opéra le 21 juin 1935, a provoqué dans le public et la critique des réactions différentes. Pour évoquer (ici aussi il y a évocation) l'atmosphère du Second Empire, du moins le mouvement de la rue et les bals mondains de cette époque, Tomasi a choisi quelques thèmes faciles et célèbres de Métra. A ces thèmes il en a ajouté d'autres, ceux-ci de son cru mais dans le style de Métra. Qu'on ne s'y trompe pas pourtant, Tomasi n'a point pastiché Métra. Le développement des thèmes, la « pâte » harmonique, l'orchestration de l'ouvrage ne laissent aucun doute à cet égard. Non, on ne saurait parler de pastiche. *La Grisi* nous permet d'imaginer ce qu'aurait pu faire Métra s'il avait eu davantage de talent. En vérité, *La Grisi* est une fantaisie, une

fantaisie que Tomasi a écrite en même temps qu'*Ajax*, pour se reposer dans les moments de grande tension d'esprit.

Quoique nous pourrions poursuivre avec intérêt l'analyse des œuvres de Tomasi, arrêtons-nous cependant. Nous possédons maintenant des éléments suffisants pour répondre aux questions posées au début de cet article.

Une constatation s'impose tout d'abord : Tomasi s'affirme un compositeur de musique d'orchestre. Depuis 1927 il n'a pas écrit une seule œuvre où l'orchestre n'ait pas à intervenir. Ses *Chants laotiens* comme toutes ses autres mélodies, ont une harmonisation conçue pour l'ensemble orchestral. Il n'est pas téméraire de penser que c'est le contact permanent avec des masses instrumentales — en sa qualité de chef d'orchestre — qui l'a engagé et maintenu dans un genre où il se complait d'ailleurs. Ce qui est certain, c'est que Tomasi a besoin de l'orchestre pour s'exprimer pleinement et qu'il le manie en maître. En faisant intervenir dans *Tam-Tam* la clarinette en *mi bémol*, ainsi que les trois saxophones : soprano, alto, ténor, il n'a point agi en novateur ; pas plus que quand il groupe une harpe un alto (à cordes), un trombone, deux cors, une trompette et une flûte, pour composer l'orchestre de *Marie-Stuart*. Strawinsky, par exemple, a fait beaucoup plus fort, ou si l'on préfère, s'est montré beaucoup plus original (*Noces, Histoires du Soldat*). Tomasi ne cherche pas à dépasser ses devanciers dans le domaine des combinaisons et associations instrumentales. Il profite de leur expérience, de leurs audaces, pour s'exprimer à son tour en toute liberté. Il manie l'orchestre avec une volonté et une aisance indéniables. Chaque instrument dit bien ce qu'il doit dire, avec le maximum d'effet, et au moment opportun. C'est en cela que Tomasi est passé maître dans l'art de l'orchestration. S'il s'ingénie à faire valoir les timbres des instruments, jamais cependant il ne se contente du timbre pour lui-même, à cet égard il nous fait penser à Ravel. Le timbre s'ajoute toujours à l'élément mélodique ou rythmique.

Pas plus dans la langue que dans l'orchestration, Tomasi n'a cherché à faire œuvre de novateur. Cela ne veut pas dire qu'il est impossible de trouver quoi que ce soit de nouveau dans la langue qu'il écrit. Une analyse serrée sur ce sujet nous révélerait certainement des surprises. Il n'a pas cherché, et il ne cherche pas, à faire œuvre de novateur, en ce sens qu'il ne revendique ni la paternité de telle ou telle formule harmonique, ni l'emploi systématique de tel agglomérat sonore. De cela, il n'a cure. Il use de toutes les combinaisons de notes possibles sans en rejeter aucune. Il cons-

truit, parfois, les accords par superpositions de tierces ou de quarts auxquelles s'intègrent des notes étrangères à celles que déterminent ces superpositions. D'autres fois, il assemble les notes sans aucun principe défini. Selon les circonstances, selon ce qu'il désire exprimer, il emploie la tonalité, l'atonalité ou la polytonalité. Il emploie encore une sorte de contrepoint harmonique où plusieurs notes entendues successivement dans une partie forment un accord différent de celui formé par plusieurs notes d'une autre partie.

La ligne mélodique est toujours, chez Tomasi, de contour simple. Simple ne signifie pas banal. Tomasi ne se croit pas tenu, pour donner de la richesse à sa phrase, de la torturer. Il ne se paie pas d'illusions. Malgré sa simplicité, sa ligne mélodique n'en est pas moins riche, riche par ses inflexions délicates, souples. Cette richesse-là, Tomasi la doit à l'étude des modes en général, des modes orientaux en particulier. Ce n'est pas qu'il s'en serve, même quand il écrit les *Chants laotiens* ou les *Chansons de Geishas*. Il s'en inspire, mais d'une façon toute particulière. Qu'on nous permette ce langage emprunté à la biologie : Tomasi a absorbé, s'est nourri des modes d'Extrême-Orient et les a assimilés ; avec une matière déterminée, il a refait une autre matière.

Comme nous l'avons vu, la musique pure n'occupe qu'une petite place dans l'œuvre de Tomasi, par contre, la musique pittoresque, descriptive en occupe une très grande. Facilité diront certains, Ce n'est pas notre avis. Nous prétendons qu'il est plus difficile de conserver une belle tenue à une œuvre descriptive, qu'à une œuvre faite de thèmes et de triturations de thèmes. Avec la musique pure, on peut toujours faire illusion. Quand l'œuvre est manquée ou ennuyeuse, on peut encore poser au savant, voire au philosophe. Avec la musique descriptive, jamais. Une œuvre descriptive doit signifier quelque chose de concret, d'où impossibilité qu'elle se dérobe à notre jugement. Quand elle est manquée, elle se condamne elle-même. Elle est triviale, banale. Cela suffit pour la classer.

Alors, diront certains, c'est la négation de la beauté du son en soi ; la musique n'est plus un simple jeu sonore ; le musicien retourne aux littérateurs et nous contraint de sentir à nouveau, avec le secours des mots ? Après tout, pourquoi pas ? Sans doute avons-nous l'illustre exemple d'un Strawinsky. Mais, qui pourrait soutenir que les musiciens doivent désormais se mouvoir dans son sillage. L'apport de Tomasi nous paraît d'autant plus intéressant qu'il marque, dans une certaine mesure, une réaction contre l'emprise strawinskienne.

Malgré son faible penchant pour la musique pure, Tomasi s'apparente aux classiques par ses idées claires, par un sens de l'équilibre, de la mesure (pondération). Tout est en place chez Tomasi, tout signifie quelque chose et a sa raison d'être. Il ne se dépense jamais en pure perte. Chez lui les moyens sont proportionnés au résultat. Quand Paul Le Flem écrivait à propos de *Capriccio* : « Tout est réalisé ici par un musicien dont l'oreille ne se laisse pas abuser par les yeux », il ne pensait pas que sa phrase s'appliquait à la production entière de Tomasi. Il en est cependant ainsi. Sa musique, en effet, est faite pour être entendue. Voilà une vérité que beaucoup de compositeurs oublient aujourd'hui. Dans les passages les plus véhéments de *Tam-Tam* ou d'*Ajax* l'oreille est toujours satisfaite. Elle est satisfaite parce qu'elle saisit toujours les intentions de l'auteur. Cela encore apparente Tomasi aux classiques.

Classique, musique descriptive sont des mots qui semblent mal s'accorder. L'exemple de Tomasi est là pour nous prouver le contraire.. Si son œuvre devait servir de base à une nouvelle conception esthétique, nous serions des premiers à nous en réjouir.

HENRI CLASSENS.

Mémoires populaires corses, paroles françaises de Lorenzi de Bradi.

Chants laotiens, poèmes de Louis Laloy et Joseph Trillat,

Chansons de Geishas, poèmes de Dumesnil.

Tam-Tam, d'après la pièce de Julien Maigret.

Ajax, adaptation en vers libres de la tragédie de Sophocle par Julien Maigret.

La Grisi, livret de Guy de Téramond.

Colomba, pièce de Michel Murray et Jean Silvain, d'après Mérimée.

Marie-Stuart, de Schiller, adaptation de Jean Variot.

Don Juan de Mañara, pièce de Milosz.

