

## Une séance de musique moderne

Le 2<sup>e</sup> concert donné par M. Jean Wiener, le mardi 6 décembre, à la Salle des Agriculteurs, avait ceci d'extraordinaire, que Jean Wiener n'y figurait pas. Voici donc un pianiste, et d'un mérite que son premier concert a assez prouvé, qui s'efface modestement devant le beau programme qu'il a composé. A cette époque de virtuoses intempérants et implacables, qui mettent si souvent à rude épreuve l'indulgence pourtant sans limite du public, un aussi rare exemple de désintéressement personnel et d'intérêt pour la musique méritait d'être signalé.

Le « Billy Arnold's jazz-band » que nous avons entendu d'abord forme un ensemble bien remarquable. Il est composé de six instrumentistes jouant tour à tour des instruments suivants : piano, banjo, trompette, trombone, violon, clarinette, flûte à eau, saxophone soprano, saxophone alto, saxophone ténor, saxophone baryton et batterie. De ces instruments seuls, le piano et la batterie figurent invariablement dans tous les morceaux.

Ces instrumentistes sont arrivés par un long travail en commun à une perfection qui étonne. L'indépendance et l'aisance de leur jeu tiennent du prodige. Non seulement ils produisent des sonorités extraordinaires, mais l'équilibre et l'unité de ces sonorités obtenues avec des instruments de timbres aussi éloignés que ceux formant la combinaison : piano, trompette, violon, saxophone ténor, trombone et batterie, par exemple, ont quelque chose de mystérieux, qui nous laisse rêveurs et dont nous n'arrivons pas à pénétrer le secret. Le rythme est tantôt obsédant à force de répétitions et tantôt heurté et comme détraqué : il est donné surtout par la batterie, qui pourtant, au rebours de celles des jazz-band ordinaires, nous a surpris par sa discrétion.

Les morceaux exécutés sont presque tous composés avec des airs populaires Amérique du Nord, sans doute en partie d'origine nègre ; une curieuse rhapsodie chinoise, où la clarinette, jouant dans la tessiture suraiguë, tenait le principal rôle, a sûrement été inspirée par les orchestres et les chants du *Chinatoun*, de New-York. Leur plus grand charme réside dans les trouvailles des instrumentistes, trouvailles si imprévues et si fantaisistes qu'elles font invinciblement penser à celles, dans un autre domaine, de Charlie Chaplin.

Parmi les pièces qui m'ont le plus frappé, outre la rhapsodie chinoise dont j'ai déjà parlé, je citerai : un quatuor de saxophones, de sonorité très pleine, où de temps en temps, à un solo de saxophone baryton, répondait le chœur des trois autres saxophones ; et aussi une pièce, écrite dans l'esprit d'un Concerto de Bach, avec *tutti* et *sol*, chaque instrument (trompette, saxophone soprano, saxophone alto, trombone, piano et batterie) admirablement traité dans son caractère, sans rien de conventionnel.

Mais je veux citer entre tous, un morceau dans lequel, après un forte, venait une délicieuse rentrée, pianissimo, d'un instrument au son d'une pureté exquise, qu'on n'avait pas encore entendu dans ce concert : la flûte à eau. Jouée par l'homme-batterie, qui pour un temps laisse là son jazz, elle est d'abord accompagnée simplement par le piano ; puis le saxophone alto dessine, dans le grave, doucement, un large contrepoint, cependant que le violon fait entendre à l'extrême aigu quelques variations mouvementées. Après ce passage d'une fluidité vraiment ravissante, l'homme-batterie pose sa flûte et remet en marche sa machine à rythmes.

Il faut remercier M. Jean Wiener d'avoir le premier pensé à introduire un jazz-band dans une salle de concerts devant un public de musiciens. Le moment est venu, sans doute, de faire entrer le jazz-band dans le domaine de la musique de chambre. Nos jeunes musiciens, inspirés par des séances comme celle-ci, nous donneront bientôt des divertissements, des symphonies pour orchestre de jazz ? Je le souhaite et je l'espère. Après tout, ces assemblages d'instruments disparates ont d'illustres précédents. Le délicieux Mozart les aimait ; ne connaissons-nous pas, entre autres choses, une *Sérénade* pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors de basset, quatre cors de chasse, deux basson, un contre-basson et une contrebasse ?

\*\*\*

Nous avons entendu ensuite, joués sur le « Pleyela », des fragments du *Sacre du Printemps* transcrits spécialement par Strawinsky lui-même pour cet instrument, dont c'était la première audition publique. M. Wiener, toujours désireux de faire connaître aux musiciens les nou-

veautés pouvant les intéresser, avait triomphé des hésitations du facteur de cet instrument : M. Lyon aurait en effet préféré ne le produire en public que lorsqu'il aurait achevé le modèle de concert ; nous n'avons pu entendre que le modèle dit « crapaud ».

L'impression produite s'en est ressentie. Ce modèle réduit n'était pas assez puissant pour une salle aussi vaste. Ajoutons que certains morceaux joués trop lentement, avec des nuances encore imparfaitement réglées, ont paru manquer de vie. Peut-être aussi la transcription elle-même dénote-t-elle une maîtrise encore imparfaite de la technique de l'instrument : il a paru parfois que l'équilibre et la distribution des sonorités dans les différents registres n'étaient point à l'abri de tout reproche et que les motifs essentiels étaient un peu noyés par des doublures trop considérables de motifs de second plan.

Mais ces imperfections, que le facteur de cet instrument connaît mieux que personne et auxquelles il est bien décidé à remédier jusqu'à ce que la mise au point lui donne entière satisfaction, ne doivent point nous causer l'extrême intérêt de la tentative ni ébranler les grands espoirs qu'on fonde sur elle de nombreux musiciens. Jusqu'ici les pianos mécaniques n'étaient utilisés qu'à enregistrer de la musique de piano. C'est qu'à enregistrer de la musique de piano, c'est à s'apercevoir Strawinsky qui a été le premier à s'apercevoir qu'on pouvait en tirer un tout autre parti, et il n'a pas eu de peine à faire partager sa conviction à M. Lyon et à le décider à étudier de suite les moyens de la réaliser. L'idée maîtresse d'où est sorti le « Pleyela », c'est qu'aucune des difficultés techniques d'exécution qui gênent les pianistes, et qui limitent par là même la liberté du compositeur écrivant pour le piano, n'existe pour le piano mécanique : croisements de mains, grands écarts des accords, contrariété des rythmes, multiplicité des notes frappées simultanément. Pour la réduction des partitions d'orchestre, le compositeur n'a donc plus besoin de se soucier du nombre des mains pour lesquelles il écrit. A vrai dire, les ressources de cet instrument sont tellement différentes de celles du piano et tellement plus riches qu'il mérite d'avoir un répertoire particulier, et nous pensons bien que des compositeurs étudieront à fond sa technique et écriront des pièces spécialement pour lui.

Mais il faut dire surtout combien le « Pleyela » peut être un admirable moyen de propagande musicale. Si l'on songe que le *Sacre du Printemps*, par exemple, a été entendu moins de dix fois à Paris, et nulle part ailleurs, en France, et que la réduction pour deux pianos est injouable pour la plupart des amateurs, on se rendra compte que seul cet instrument peut assurer à des œuvres de cette nature et de cette valeur la diffusion qu'elles méritent et en répandre la connaissance hors du cercle restreint des musiciens professionnels.

\*\*\*

La *Sonate* pour flûte, hautbois, clarinette et piano, de M. Darius Milhaud terminait le concert. Ecrite à Rio-de-Janeiro en 1918, elle porte, comme la plupart des œuvres composées par M. Milhaud à cette époque et depuis, la marque profonde du long séjour que l'auteur a fait au Brésil.

Comment parler encore, après cette œuvre, du manque de sincérité et d'émotion de ce compositeur ? Comment rester insensible à la première et à la quatrième parties de cette *Sonate*, qui pour ma part m'ont bouleversé, et donnent la nostalgie des vastes forêts et des grands fleuves de l'Amazonie ? Quoi de plus simple, de plus émouvant que les thèmes de ces deux parties lointaines ? J'aime surtout la seconde moitié de la quatrième partie, la variété des sonorités des instruments à vent employés l'un après l'autre, en courtes phrases, dans les différents timbres de leurs différents registres, la langueur angoissée de cette terminaison, qui reste comme en suspens, qui se contracte, qui s'étire longuement, jusqu'à la détente finale. La seconde partie est une merveille de fantaisie. La troisième, brutale et d'un rythme impétueux, est saisissante.

La musique des quatre parties de cette *Sonate* se déroule avec un tel naturel et une telle facilité qu'il serait superflu d'insister sur la logique de ses développements et sur le parfait équilibre de leurs proportions. Je tiens cette œuvre pour l'une des plus belles de la musique de chambre française ; il ne nous a rien été donné, je pense, qui réalise un plus heureux mélange de l'émotion et de la fantaisie, depuis la *Sonate* pour flûte, alto et harpe de Debussy.

L'exécution fut très bonne : M. Fleury tenait la flûte, M. Lamerlette le hautbois, M. Guyot la clarinette, et l'auteur le piano.

R. DESORMÈRE.