

////// QUELQUES MUSIQUES FÉMININES. (Concerts Siohan et Spirale.)

Les œuvres de Loïsa Puget, dont la grande popularité avait le don de mettre Wagner de très mauvaise humeur, me sont restées inconnues, je l'avoue avec humilité ; j'essaie vainement de me rappeler celles de M^{me} Bardazewska ; aussi ai-je peut-être grand tort de tenir l'apport féminin à la musique du siècle romantique pour négligeable. Et pourtant, je crois avoir d'assez bonnes raisons pour penser qu'il devait en être ainsi. Le génie féminin n'aime point d'aller contre le courant des idées générales d'une époque, et d'autre part, en matière d'esthétique, ce génie s'écarte mal volontiers du bon sens. Or, aux époques romantiques, le courant général et le bon sens ne marchent guère de compagnie... Et voyez-vous une main féminine mettre sur le chantier un opéra meyerbeerien, une action tétralogique, une symphonie brucknerienne ou franckiste ?

Au rebours, l'art féminin prend son essor aux époques automnales et crépusculaires, lorsqu'il s'agit de dextérité, de rouerie, d'ironies à demi conscientes, de cette *douceur que l'on ne trouve pas parmi nous*, et de *ce tour plus agréable qu'elles donnent aux choses* dont parle La Rochefoucauld qui, pour cela, préférerait leur conversation à celle des hommes, en quoi il avait joliment raison.

Au risque de trop généraliser, disons qu'en matière d'art, elles ne sont point des semeuses, mais souvent d'admirables moissonneuses, expertes dans leur cœur mais apportant au maniement d'un art « poli par les ans », une délectable fraîcheur. Telle fut l'érudite Marguerite, et Sévigné ; telle est Colette, telles sont les belles romancières anglaises.

Quant à la musique, ce n'est que depuis Debussy que cet art en est arrivé à ce stade de ductilité et d'*usage* où il peut intéresser l'imagination féminine ; depuis Debussy qui le premier fit le tour de la musique, et qui — outre qu'il était de la race des artistes qui renouvellent tout ce à quoi ils touchent — devint souvent novateur en reprenant ce qui relève de l'ancienneté de la musique : vieux modes, vieilles rondes, vieilles libertés et asymétries.

Nos musiciennes sont filles de Debussy — filles de ses leçons manifestes, sinon de toutes ses arrières-pensées.

MARG. BÉCLARD D'HARCOURT.

Ma thèse vaut ce qu'elle vaut, mais elle ne sera pas contredite par la *Raïmi* de M^{me} Béclard d'Harcourt.

C'est le long souffle du vent d'ouest qui nous ramène ce ballet du lointain pays des Incas.

Il s'agit d'un fastueux cérémonial d'initiation : épreuves, invocation du soleil et incantations diverses des *totems*, incluses par M^{me} d'Harcourt dans une vaste action chorégraphique. De beaux rythmes primitifs qui se traduisent pour nous par de belles complexités métriques ; un orchestre incisif, remplaçant, par d'ingénieuses *hétérophonies* contrapunctiques, les percussions, calebasses, hochets et sifflets des sorciers ; des *mélismes* strictement diatoniques, aux mutations modales : tels sont les matériaux de cet ouvrage, lesquels s'inscrivent dans une forme, vocale et instrumentale, insistante, taraudante (ce qu'il ne faut pas confondre avec de la monotonie !) et qui nous

remet en présence de ces vertus magiques et hypnotiques de notre art que des idéalistes comme Platon et, plus près de nous, Boris de Schloezer, tiennent pour très pernicieuses.

Ce qui me frappe dans l'œuvre de M^me Béclard d'Harcourt, c'est le tact de sa transposition de ces fastes et mystères exotiques. Je ne parle pas du tact ethnologique — dont je ne puis être juge, encore qu'il me semble que l'on doive faire confiance à M^me d'Harcourt, spécialiste en la matière — mais du tact artistique : la partition de *Raimi*, extrêmement colorée et évocatrice, marque pourtant, par on ne sait quel accent d'objectivité, la distance entre la sorcellerie folklorique et le musicien européen. La magie n'en est d'ailleurs que plus efficace.

Voilà un superbe spectacle à réaliser sur une grande scène. (Et je vois d'ici les luminosités ocrées du décor qui en prolongeraient l'envoûtement musical et hiératique !) Merci à Robert Siohan d'en avoir donné au concert, dans des conditions difficiles, des fragments concluants. Mais M^{lle} Lise Daniels, qui s'était vu confier, à l'improviste, une partie de coryphée, domina son rôle, et toute l'audition, de sa voix splendide et de ce sens exceptionnel de la physionomie musicale des choses, dont elle ne manque jamais de faire preuve.

SUZANNE DEMARQUEZ.

Sait-on suffisamment que Suzanne Demarquez — qui est par ailleurs l'auteur d'une *Rhapsodie* que les violonistes concertants ont le plus grand tort de négliger — est au premier rang des *mélodistes* français ? Je me rappelle, dès ses débuts, un *petit insecte d'or* qui savait déjà fort bien ce qu'il voulait. Et le *Diadème de Flore* (G. d'Houville) est un des cycles les plus harmonieusement variés que l'on ait écrits ces dernières années. Cette fois, délaissant le clavier accompagnant, elle a réuni voix, flûte et harpe — excellent compagnonnage autour du lyrisme orgueilleux et discret de Toulet. Mélodies fluides, découpées avec un nerveux raffinement — c'est bien le style qu'il fallait, et je gage que cela eût satisfait le difficile Béarnais ainsi que son ami Claude Debussy.

M. Portré et M^{lle} Kempf jouèrent avec goût, la partie vocale étant malheureusement tenue de telle façon qu'il n'est guère loisible d'en parler dans une note dédiée à la louange de la musicalité féminine. — (*Spirale*).

HENRIETTE ROGET.

Vous connaissez l'ensemble de qualités très féminines — vitalité et vivacité, cran, désinvolture et humour — qui font dire, d'une jeune fille : « C'est un vrai garçon ! » Transposez cela dans le domaine de la musique, et vous aurez, je crois, une image assez exacte du talent de M^{lle} Henriette Roget. Celle-ci a en outre une excellente technique d'écriture, et tout cela lui a permis de donner, de trois *Ballades françaises* de Paul Fort, des traductions d'une saisissante immédiateté, et aussi réussies, dans leur couleur âpre et avec leur accent d'eau-forte, que le sont (tout au moins à mon avis), les *Rythmes* pour orchestre (entendus chez Siohan) dans la gamme des teintes légères, gouachées.

M. Sternberg-Sellier était l'interprète sensible des *Ballades françaises*. — (*Spirale*).

OD. FAYAU.

Au même concert on entendit, excellemment présenté par le pianiste hollandais J. Cohen, les *Asiatiques* de M^{lle} Od. Fayau, pièces non dépourvues d'atmosphère ni de mordant, et qui prouvent que les prospections hardies de la rude école de Varèse et Jolivet ne font pas peur aux dames.

GERMAINE TAILLEFERRE.

Enfin, réaudition, dans une version pour deux pianos, du *Concerto Grosso* de Germaine Tailleferre, laquelle, par le bonheur de son art et la diversité de son œuvre, est sans conteste la première compositrice de ce temps.

Que de chemin, depuis que les *Six* prirent leur envol, à diverses hauteurs... Aujourd'hui la *carte blanche* (1) s'est rabougrie comme une simple peau de chagrin; la « musique à l'emporte-pièce », c'est le vent qui l'a emportée — d'une pièce; le Bœuf sur le toit est apparu comme le frère de lait des vaches maigres, et même les « chers orchestres nègres, magnifiques jazz-bands » semblent passablement déçus de leur majesté d'ébène et de vacarme.

Mais entre tant, Germaine Tailleferre a écrit ses œuvres indépendantes, souriantes, solides, et mieux venues les unes que les autres. Et si, malgré tout, l'histoire de la musique se montrera clémente au souvenir du « mouvement » ce sera en faveur du bel épanouissement de ce talent féminin.

FRED. GOLDBECK.

//// GERDA SCHALLGRUBER.

Cette jeune yougoslave me paraît l'une des élèves les mieux douées de M^{me} Louta Nounberg. J'ai déjà eu l'occasion d'exprimer mon admiration sur ce merveilleux professeur qui utilise le cinéma pour diagnostiquer les fautes de technique et y porter remède.

M^{lle} Gerda Schallgruber est encore trop jeune pour jouer sans défauts une œuvre d'interprétation aussi difficile que la *Sonate* op. 53 de Beethoven ou les *Études symphoniques* de Schumann, mais par contre, elle a tiré le meilleur parti de deux ravissantes sonates de Domenico Scarlatti et a campé magnifiquement en première audition la *III^e Sonate* de Paul Hindemith. Elle a rendu à merveille la face romantique et l'énergie passionnée de cette grande œuvre moderne.

H. P.

//// LE NEUVIÈME QUATUOR A CORDES, de DARIUS MILHAUD
(3^e Concert de « Triton »).

Ce quatuor comprend quatre mouvements à la forme nette, précise. D'une belle sensibilité, il ruisselle de clarté.

Le *modéré* initial, très simple, présente un premier motif de courbe élégante sur une ligne d'accompagnement en sixtes. Puis un second et court motif, expressif,

(1) Recueil d'articles de M. J. Cocteau :

« Les mouvements perpétuels (de F. Poulenc) annoncent un retour à une forme naïve (sans enfantillage ni pastiche) (...). Après des années de clignements d'yeux au soleil et de « rapports de tons », les peintres retournent à la lumière et aux lignes. Il est fatal que le rythme et la mélodie réapparaissent chez les musiciens », (*Carte blanche*, pp. 22-23).

« Poulenc peut justifier de la brièveté de ses sonates par l'exemple de Scarlatti et de Haydn » (p. 102). On ne préconise pas avec plus de désinvolture un style qui élude les complexités, — en se réclamant du classicisme qui consiste à les surmonter.

Un ami qui lit par dessus mon épaule me fait remarquer que, en 1937, l'art de M. J. Françaix obéit manifestement à la même esthétique. Cela est vrai.