

LE MENESTREL

4705. — 88^e Année. — N° 27.

Vendredi 2 Juillet 1926.

NOTES

sur la Musique des Afro-Américains⁽¹⁾

(Suite)

Mais que le tambour soit — comme le déclare un ethnographe allemand, le Dr Friedrich Ratzel, — « l'instrument primitif et de prédilection des nègres » (1) ; qu'il ait une sonorité mate particulière, et qu'il se distingue par là essentiellement d'autres types d'instruments à percussion — tel le gong chinois, dont la multitude d'harmoniques semble dans l'obscurité du silence soudain creuser des galeries infinies, traversées de lueurs blafardes ou d'éclairs d'argent ; — que le tambour enferme ainsi la musique africaine comme sous une chape de plomb et qu'il l'oblige à se replier sur elle-même à peu près dans l'attitude où le comte de Gobineau montrait le nègre, en proie à la jouissance musicale, ramenant « ses membres les uns sous les autres », cherchant « par la diminution d'étendue de sa surface, à concentrer davantage dans sa poitrine et dans sa tête les crispations tumultueuses du bien-être furieux qu'il éprouve » (2) ; entre une telle musique, toute en éclats violents et nus, harcelante par sa simplicité même, et une danse également réduite aux gestes les plus courts, aussi directement physique, les rapports seront des plus intimes. On se demandera si de battre un tambour est né du besoin, non de marquer seulement le rythme, mais de participer encore de quelque manière à la gesticulation générale. De taper sur le premier objet venu, — chaudron, pot de terre ou tronc d'arbre — répondra autant à un réflexe de danseur qu'à un geste d'instrumentiste. Mutuelle réaction du rythme de la danse sur la percussion et de celle-ci sur celui-là : l'un provoquant toujours plus l'autre, qui s'en trouve serrée toujours de plus près. Le danseur s'excitera lui-même par le son des anneaux que ses bras ou ses jambes heurtent en remuant, — si ce n'est par le bruit seul de ses pieds, car jamais musique ne nous aura tant apparu antérieure à l'usage particulier d'un instrument. Qu'il danse, marche ou travaille même, en le nègre chante un rythme que d'abord traduit son corps, puis qui, du battement de ses mains ou de ses pieds passe aux objets touchés, — les instruments à percussion n'étant à l'origine, tels des outils d'ouvrier, que le prolongement extérieur de ses membres. Combien caractéristiques à cet égard sont les danses des nioumours que Lucie Cousturier vit à N'Zérécoré : pieds toujours « rattachés au sol, leur clavier », qu'ils frappent « de très près, des pointes et du talon et des bords de la plante ; » pieds qui « semblent s'occuper au jeu de tam-tam, non à la danse » ; nègre « tel qu'un arbre qui plonge aux sources du rythme ses racines et livre ses branches au vent de la danse » (1). D'où encore la sonorité ramassée, non répandue, ajustée au corps, de cette musique, qui toujours reste à proximité de nos membres, de notre usage et garde un certain caractère d'utilité immédiate, de matérialité. En un sens, l'on peut dire qu'elle est de l'ordre plutôt de la construction que de la décoration, — à l'inverse même des musiques orientales et des nôtres. « Je songe — écrivait Lucie Cousturier — à ce que disaient deux jeunes noirs africains que je rendis spectateurs ennuyés de danses d'Isadora Duncan et de son école : « Des femmes qui sautent, des femmes qui volent, ce n'est pas ça qui est danser » (2). Un tel mépris s'explique-t-il seulement — comme le croit Lucie Cousturier — par l'absence de cette transposition que veulent certaines peuplades noires et qui leur fait couvrir leurs danseurs de masques ou de costumes de sexe indéfinissable et non point aussi par le fond artificiel d'une chorégraphie déduite des figures, elles-mêmes déjà stylisées, de vases ou de statuettes antiques ? Car c'est là où l'hiératisme d'un art se pourrait accorder avec des fins premières de réalisme ou d'utilité matérielle ; l'énigme d'ailleurs de la sculpture nègre réside en cet enchevêtrement de naturalisme et de parti-pris géométrique, de strict utilitarisme, de but magique et de valeur purement ornementale (3). Or, l'effet intense de la musique nègre proviendrait déjà d'une part, de ce qu'elle ne vole qu'à peine au-dessus de ce qui pourra toujours à nouveau la commander et la produire. Le tambour africain fait corps avec la danse qu'il accompagne au même titre qu'il sert par ailleurs d'instrument d'alarme ou de télégraphie.

Nous croyons inutile d'insister sur les rapports directs chez le nègre entre gestes du labeur et rythme musical. L'objet du travail y cède en quelque sorte sous le charme du rythme. Lucie Cousturier, remontant à bord d'un chaland le cours du Niger, nous parle de ce « prestigieux ballet dont le rythme infatigable » l'a comme « pétriée » durant trois jours : manœuvre « mécanique, saccadée » — « bruit rythmé du pas des hommes, trois

Nous croyons inutile d'insister sur les rapports directs chez le nègre entre gestes du labeur et rythme musical. L'objet du travail y cède en quelque sorte sous le charme du rythme. Lucie Cousturier, remontant à bord d'un chaland le cours du Niger, nous parle de ce « prestigieux ballet dont le rythme infatigable » l'a comme « pétriée » durant trois jours : manœuvre « mécanique, saccadée » — « bruit rythmé du pas des hommes, trois

(1) Voir le *Ménestrel* du 25 juin 1926.

(2) Dr Friedrich Ratzel. *Völkerkunde*, 2^e éd., Leipzig et Vienne, Bibliographisches Institut, 1894-95, t. II, p. 18.

(3) Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, II, 7.

(1) Lucie Cousturier, *Mes inconnus chez eux*. II. *Mon ami Soumaré laptot...* (Paris, de Rieder, 1925), p. 142.

(2) *Loc. cit.*, p. 147.

(3) Cf. Maurice Delafosse, *Les Civilisations négro-africaines* (Paris, Stock, 1925) ; C. Einstein, *La Sculpture africaine* (Paris, Crès 1922) ; H. Clouzot et A. Level, *Caractéristiques de l'art des Noirs* (« Art vivant », 1^{er} mars 1925).

pas lourds et précipités, tandis qu'ils poussent, trois pas légers suivis d'un silence, d'une syncope, tandis qu'ils retournent vers le relancement des perches comme à un assaut — impression si forte que la vue, « lassé, ne distingue plus des hommes, mais plutôt de grands rouages, des bielles d'acier bruni de quelque machine céleste... » (1). Mais que, de la vie matérielle de chaque jour à laquelle il s'est trouvé lié, le rythme passe dans ce que l'on convient d'appeler l'art, il ne s'ensuit guère qu'en son déchaînement pur il n'apparaisse tout différent de ce qu'il était dans le hallage du fardeau quotidien : à l'origine vrai *chant de métier*, sinon formule d'exorcisme, le rythme s'applique ensuite indifféremment à tout autre objet, rarement avec une moindre véhémence — ou avec une harmonie plus subtile — à tel point que les nègres ne perçoivent peut-être plus chez eux cet hiatus que nous cherchons à maintenir entre notre art et les autres manifestations de notre activité. Hiatus qui chez nous se referme quelque peu lorsqu'une violence toute matérielle envahit notre art et qu'en même temps nous mettons plus d'harmonieux mouvement dans nos gestes de travail, grâce notamment à l'usage de la machine (régularité absolue dans les pulsations de locomotive, dans les tournoisements d'hélice, etc.) : ce qui ferait alors que, sous ces deux signes pareillement conjoints, notre civilisation moderne, en dépit de son encombrement extérieur, de sa maturité, ne tendrait pas moins vers un primitivisme voisin de cet état presque de plein-pied chez les nègres, entre les choses de l'art et le reste de la vie. Le point névralgique d'ailleurs n'étant pas où on le situe chez nous d'ordinaire, dans ce prétendu envahissement de tout — et du rêve et de l'art — par la matérialité de l'action mécanique, mais en ce que les qualités de cette dernière se trouvent déjà génératrices d'impressions proprement esthétiques, au risque de faire peu à peu de la vie moderne un réel succédané de l'art, — ce qui, à toute époque, semble avoir été le fait de la civilisation nègre : « C'est un peuple d'art — note Lucie Couston —, épris de symétrie, d'équilibre, qui semble lui-même en bois nuancé et poli comme ses œuvres sculpturales » (2). Aussi bien dans leurs coiffures et dans leurs tatouages — où apparaissent « leurs relations intimes avec les fétiches » que dans le train général de leur vie et dans la persistance de ce rythme décelé en chaque geste ou en chaque son, se marque chez les nègres une telle saturation d'art que l'art lui-même, loin d'être une sorte d'anomalie, ne se distingue plus qu'avec peine, mêlé à une foule de manifestations qui en peuvent tenir lieu.

* *

Quelques textes empruntés à des récits de voyage montreraient chez les nègres aussi bien d'Afrique que d'Amérique semblable compénétration de gestes de labeur, de rythme de la danse et de percussion obstinée.

Thibault de Chanvalon, dans son *Voyage à la Martinique* publié en 1763 (3), note que les nègres ne « font aucun ouvrage qui exige quelque exercice, qu'ils ne le fassent en cadence, presque toujours en chantant » ; or « le défaut de vêtements mettant à découvert tous leurs muscles, on voit qu'il n'est pas une partie de leur corps

qui ne soit affectée de cette cadence et qui ne l'exprime ». De même, quelques années auparavant, Adanson, dans la « relation abrégée » qui précède son *Histoire naturelle de Sénégal* et concerne son séjour de 1749 à 1753 en cette région, écrivait : « Les nègres ne font point un pas pour danser que chaque membre de leur corps, chaque articulation, la tête même ne marquent tous en même tems un mouvement différent et toujours en observant la cadence, quelque précipitée qu'elle soit. C'est dans la justesse de ce nombre infini de mouvements que consiste principalement l'art de la danse des nègres : il faut être né avec une souplesse semblable à la leur pour pouvoir les imiter » (1). Et comme exemple de précision rythmique, Thibault de Chanvalon citera le cas à la Martinique « de sept à huit cents nègres, accompagnant une noce au bruit d'une chanson ; ils s'élevoient en l'air, et retomboient tous en même tems ; ce mouvement étoit précis et si général, que le bruit de leur chute ne formoit qu'un seul son » (2). Un tel son unique, fait en réalité d'une multitude de sons, ne correspondra pas à autre chose qu'à un accent rythmique sur lequel portera la plus intense percussion ou le plus brusque *sforzando* : déjà peut-être accent syncopé du jazz ; seul point de ralliement pour les divers instruments éparpillés le long du cercle infernal où ils auront été entraînés, — la plus folle instrumentation ne se soutenant ici que grâce à une discipline rythmique, partagée et renforcée par tous. Ferdinand Denis, dans son ouvrage sur la *Guyane* (1823), écrivait : « Tout ce qu'un nègre rencontre, quand il a le désir de danser, devient un instrument propre à marquer la mesure ; nous en avons vu au Brésil se joindre aux concerts de leurs camarades avec deux cailloux qu'ils frappaient l'un contre l'autre ; et l'on ne se plaignait point qu'ils dérangent l'harmonie générale » (3). Et une trentaine d'années après, Arthur Morelet, en son *Voyage dans l'Amérique centrale*, notera de même, au cours du récit d'une réjouissance à La Havane : « Tout objet produisant du bruit à l'aide du souffle ou par le choc, s'était transformé dans leurs mains en instrument de musique. (...) Je vis même à l'angle d'une rue un cuisinier trépigner devant ses fourneaux, sans prendre souci des passants, et régler sur le rythme des instruments tous les menus détails de son service. » (4). Passion du rythme, la plus contagieuse que nous ayons rencontrée jusqu'ici, forçant les uns à s'emparer de n'importe quel objet pour en extraire un son ou un bruit, les autres à mimer coûte que coûte la danse figurée par les contours de ce rythme obsesseur.

Si de La Borde, dans son *Voyage aux îles Antilles de l'Amérique* (paru en 1704), prête aux naturels de ces régions — Caraïbes mêlés de sang noir — ce propos : « Que la terre en tremblant veut les avertir de danser pour se bien porter... » (5), ne semblerait-il pas que le mythe d'une pareille *danse de la terre* eût vécu depuis toujours dans l'esprit des nègres africains tant chez eux tous cet acte de danser est devenu comme une fonction naturelle, un procédé commun d'hygiène ? Séjournant en Afrique de 1785 à 1787, Golberry se déclare près

(1) *Loc. cit.*, pp. 10-23.

(2) *Loc. cit.*, p. 137.

(3) Paris, Bauche, pp. 66-67.

(1) Paris, Bauche, 1757, pp. 61-63.

(2) *Loc. cit.*, pp. 66-67.

(3) Paris, Nepveu, 2^e vol., pp. 33-34.

(4) Paris, Gide et Baudry, 1857, t. I, ch. iv.

(5) Amsterdam, Adriaan Braakman, p. 600.

d' « assurer que pendant la durée de la moitié de toutes les nuits de l'année, toute l'Afrique danse » (1); et avant Golberry, l'abbé Demanet notait, dans sa *Nouvelle histoire de l'Afrique française* (1767) que « c'est un usage constant chez eux, de danser tous les jours depuis la chute du soleil jusqu'à minuit », et « avec tant de force que la terre en est souvent creusée » (2); de même au xvii^e siècle Dapper, dans sa *Description de l'Afrique*, déjà citée, remarquait que lorsque les négresses de la Côte de l'Or « entendent battre le tambour ou jouer de quelque instrument, leur corps est si fort ému par ce son, qu'elles ont peine à se tenir en repos, lors même qu'elles ont un enfant dans le ventre et un autre à la mamelle » (3). Transférés sur les côtes d'Amérique comme esclaves, les nègres africains ne devaient donc pas perdre semblable habitude et Stedman, traversant de 1773 à 1777 la Guyane hollandaise, notait chez eux une passion de la danse telle que — disait-il — « j'en ai vu un, nouvellement importé, qui, manquant d'une danseuse, figura devant son ombre, qui se traçoit sur le mur » (4). Curieuse image que celle de ce nègre dansant avec son ombre — tel ce cuisinier de La Havane devant ses fourneaux — et qui ainsi, dans sa solitude malheureuse, ressentait encore le prurit de l'innombrable et éternelle saltation de tout un continent. Peut-être faut-il croire que trop d'humains sur la terre africaine ont été longuement possédés de ce délire pour que jamais, dans leur postérité même, n'en disparaisse le besoin? Peuples entiers pénétrés du rythme pour toujours.

Chez le témoin susceptible de ne partager cette fièvre de mouvement que de l'ouïe et du regard s'éveille le plaisir de l'œil musicien, la jouissance de voir une plastique dont les moindres détails accusent les moindres traits du rythme sonore, ou plutôt traduisent toutes les subtiles correspondances et tous les écarts entre la rigidité de la mesure et le serpentement du rythme propre. Ce langage corporel — dont nous voyions depuis la disparition de Nijinsky les ballets russes perdre peu à peu le sens, et malgré chez eux maints essais de se rapprocher de la gymnastique rythmique —, un jour pourtant la *Revue nègre* du music-hall des Champs-Élysées en devait réveiller pour nous la sauvage existence. Des danseurs de cette revue, comme Joséphine Baker ou Louis Douglas, donnaient au plancher sur lequel ils étaient l'apparence parfois d'un tapis roulant qu'ils auraient remonté à contre-sens, opposant à la déclivité de la mesure qui les entraînait le libre ressort d'un rythme que le jazz aurait déclanché. Mimique en elle-même heurtée où souvent le corps entraînait comme en lutte avec ce qu'il avait touché, se cassait en deux pour mieux reproduire les conflits d'une percussion elle-même partagée entre deux modes de développement, l'un métrique, l'autre rythmique : emprise d'autant plus tenace que l'électrification s'exerçait par courant alternatif. Un déhanchement général, communiqué tant aux êtres qu'aux choses, provoquait d'une part chez ceux-là « des postures si contraintes et des contor-

sions de corps si violentes en dansant » que déjà le père Du Tertre les avait remarquées dans son *Histoire générale des Antilles habitées par les Français* (1667) (1), et d'autre part faisait osciller l'ensemble des instruments, ou des divers objets pris comme tels, entre les deux registres de la mesure et du rythme, — dont l'accord et le conflit tour à tour suffisaient à l'entière existence d'une musique. Et à cet égard rien de plus caractéristique que la remarque suivante de l'abbé Jos. Henry sur le tambour actuel des Bambara « qui se bat avec une tige de fer. *Le contre-temps se donne sur la caisse qui est de bois, les vibrations des peaux cessent, c'est le coup sec d'un os qui, dirait-on, se brise net, et vous donne le frisson* » (2). Remarque également applicable au tambour du jazz américain — tel du moins il était employé dans l'accompagnement de la *Revue nègre* : même sécheresse brisante du coup directement porté sur la caisse de bois; même alternance entre cette sécheresse ligneuse et la matité moindre de la peau frappée; même moyen de répartir sur deux timbres distincts les périodicités différentes de la mesure et du rythme. N'était-il pas d'ailleurs logique que des hommes, chez qui le sens du rythme fût aussi vif et enclin à s'extérioriser en un langage corporel, s'ingéniassent à trouver dans la percussion — ce prolongement d'eux-mêmes — une diversité de nuances jusqu'alors méconnue des musiciens par ailleurs trop occupés à rechercher la vérité expressive de contours mélodiques ou d'accents harmoniques? Or ce regard uniquement porté sur le monde obscur du bruit, comme pour y mieux percevoir les variétés des rythmes, — au xvii^e siècle même, Richard Ligon en signalait l'existence chez les esclaves nègres de l'île de La Barbade : « Les dimanches après midy ils ont leur musique, qui est de timbales de diverses espèces, mais les meilleurs musiciens jouent sur les plus petites, les autres les suivent et font une manière de concert... [Ils] changent leur temps en tant de manières, et c'est un plaisir aux curieux de les ouïr, et à mon égard c'étoit bien un bruit des plus estonnans que j'aye ouï de ma vie, que s'ils sçavoient aussi bien diversifier les tons comme ils font le temps, ils feroient des merveilles en musique » (3). Mais nous avons appris à notre tour, en une époque où prédomine le rythme, que même là où il n'y a plus proprement d'harmonie, de mélodie, voire d'instruments, dans l'unique pulsation que produisent les pieds frappant contre le sol ou des anneaux secoués, il demeure cependant quelque chose — qui est de la musique. Et, en ce résidu encore substantiel, jamais celle-ci ne nous a paru plus forte, susceptible qu'elle est de pénétrer sans déchoir dans tout spectacle — revue de music-hall ou acrobatie pure — dès l'instant qu'elle tranche d'un rythme aussi net et invite la plastique à se découper de même. Dans la *Revue nègre*, c'était sur un accompagnement de batterie qu'un acrobate venait exécuter ses « tours », et même là toute syncope — conflit entre rythme et mesure — recevait une pleine

(1) Paris, Thomas Iolly, t. II, p. 527.

(2) Abbé Jos. Henri, *L'Ame d'un peuple : les Bambara*, dans la « Bibliothèque Anthropol » (Münster i/W., Verlag d. Aschen-dorffschen Buchhandlung, 1910), p. 147. (C'est nous qui soulignons.)

(3) *Histoire de l'île des Barbades* (trad. en 1657 par Humphrey Moseley), dans le *Recueil de divers voyages faits en Afrique et en l'Amérique qui n'ont point été encore publiés*. (Paris, Louis Billaine, 1674, p. 82.)

(1) *Fragmens d'un voyage en Afrique...*, t. II (Paris, Treuttel et Würtz, 1802, p. 350.

(2) Paris, Veuve Duchesne et Lacombe, t. I, p. 184.

(3) *Loc. cit.*, p. 295.

(4) *Voyage à Surinam et dans l'intérieur de la Guiane...*, traduit de l'anglais par P.-F. Henry (Paris, Buisson, an VII), t. III, ch. xxvi.

traduction physique en quelque « tour de force ». Cette faculté pour une musique au rythme percutant de s'entremettre en toute action plastique, déjà Richard Ligon ne l'aurait-il pas entrevue au xvii^e siècle chez les nègres de La Barbade : « Lors qu'ils ont dansé une heure ou deux, les hommes se mettent à luter, la musique jouant pendant tout ce temps-là... » (1)

(A suivre.)

André SCHAEFFNER.

Concours du Conservatoire

VIOLON

(Mercredi 23 juin).

De neuf heures du matin à dix heures du soir, quarante-deux violonistes (dix-huit jeunes filles et vingt-quatre jeunes gens), se sont escrimés sur le difficile premier mouvement du *Concerto* (op. 64) de Mendelssohn pour violon; ce tempo, *allegro appassionato* est en *mi* mineur; rien n'en égale la grâce chantante, mélodieuse, les traits fougueux, — avec je ne sais quoi de mélancolique par instants — un nuage qui passe dans le ciel bleu. Mendelssohn, personne ne l'ignore, était un pianiste de premier ordre; mais il avait étudié aussi le violon avec ce sérieux qu'il apportait à toutes choses; et c'est ce qui explique que ce *Concerto* est écrit avec une parfaite connaissance des ressources du violon.

Demander à des élèves, dont l'âge va de quatorze à vingt-deux ans, de montrer dans ces pages autre chose que de belles sonorités ou une impeccable technique serait un vœu impossible à réaliser. Il y a eu cependant en cette succession de candidats certains concurrents qui ont fait preuve de sensibilité, de compréhension supérieure; ils se sont imposés au choix du jury.

Ce jury, présidé par M. Henri Rabaud, comprenait MM. Alfred Bruneau, Zimmer (professeur de violon au Conservatoire de Bruxelles), Tracol, Tourret, Dorson, Hewitt, Elcus, Krettly, Bastide et Jean Chantavoine, secrétaire; la sélection de ces juges était sérieuse; mais il y en a eu de plus brillantes : un Jacques Thibaud, un Georges Enesco, un Albert Spalding, un Ysaÿe, un Szigeti (je cite au hasard de ma mémoire et sans aucune préférence) apportent aux récompenses une sanction autrement brillante, un lustre autrement éclatant que les braves et solides professionnels dont je viens d'énumérer la liste. Et puis ces grands noms planent au-dessus des vaines contingences, des petites histoires de boutiques qui font que tel juré vote pour ou contre tel ou tel candidat parce qu'il appartient à telle ou telle classe. Pourquoi, par exemple, M^{lle} Moreno (premier accessit en 1925), qui est très en possession de son art, qui a un beau style, n'a-t-elle pas décroché le premier prix et a-t-elle été confinée au second prix, alors qu'une de ses camarades, moins bonne virtuose, ayant commis quelques fausses notes dans la cadence finale, était bombardée d'un premier prix? Mystère et jury.

Mais venons aux prix et accessits qui ont été distribués.

Femmes.

Dix-huit concurrentes, quinze nominations.

Premiers prix. — M^{lles} Marie-Antoinette Masson (second prix en 1924), Orsal (second prix en 1924), Barbillon, Degeorge (second prix en 1925) et Massart (deuxième accessit en 1925). M^{lle} Masson est élève de M. Nadaud, les trois suivantes appartiennent à la classe Boucherit, M^{lle} Massart à la classe Rémy. Sans contestation possible, M^{lle} Antoinette Masson est l'élève la plus intéressante parce quelle est le seul tempérament, la seule personnalité que le concours ait révélée; la rondeur de son jeu, la plénitude de sa sonorité et le fini de sa technique, sans compter l'intelligente élégance de son interprétation n'ont eu la

moindre peine à convaincre le jury; c'est une supériorité qui s'imposait. M^{lle} Orsal phrase bien joliment, et sa technique est solide; M^{lle} Barbillon joue avec un sérieux mécanisme; M^{lle} Degeorge a attaqué, avec quelque mollesse et M^{lle} Massart, après quelques erreurs dans le début, s'est largement rattrapée dans la cadence finale.

Seconds prix. — M^{lles} Steinbach, Moreno, Rouxel (classe Brun), Baudre (classe Boucherit); ce sont des premiers accessits de 1925. M^{lle} Steinbach joue déjà avec de la cranerie, avec de la facilité; j'ai dit plus haut les qualités de M^{lle} Moreno; citons le très sérieux mécanisme de M^{lle} Rouxel et le fort joli son de M^{lle} Baudre. Et nous verrons l'année prochaine ces quatre jeunes filles à juste titre candidates au premier prix.

Premiers accessits. — M^{lles} Doussinault (classe Nadaud), Ferlet (classe Boucherit) et M^{lle} Hermer (classe Brun); les deux premières avaient obtenu un premier accessit en 1925; la dernière concourait pour la première fois. M^{lle} Doussinault, avec un son grêle, montre déjà des qualités techniques; il en est de même de M^{lle} Ferlet, mais elle n'a pas joué juste le terrible début du morceau et M^{lle} Hermer, qui concourait pour la première fois, a du goût.

Seconds accessits. — M^{lles} Soulé (classe Rémy), Guerra (classe Boucherit), Bouin (classe Rémy) sont les espoirs de l'an prochain.

Les victimes sont au nombre de trois; ce sont M^{lles} Grousset qui aurait fort bien pu prétendre à une récompense, Laubus (second prix en 1925) qui écrase trop la corde, M^{lle} Hamouth dont le jeu était aussi lourd que la sonorité.

Hommes.

Vingt-deux concurrents, seize nominations.

Premiers prix. — MM. Georges Tzipine (classe Brun), Gluckmann et Robert Quatrocchi (classe Nadaud), tous les trois seconds prix de 1925. M. Georges Tzipine est un artiste de premier ordre, il a un réel brio, il « pense » ce qu'il joue. J'en dirai autant de M. Gluckmann dont la sonorité et la virtuosité se sont rendues brillamment maîtresses de la flamboyante conclusion du premier mouvement; mais M. Gluckmann l'a jouée tantôt *rubato*, tantôt en la bousculant; quant à M. Robert Quatrocchi, la correction de son jeu a reçu quelques légers accrocs, et voilà pourquoi il a été classé le troisième des premiers prix.

Seconds prix. — MM. Raskin (classe Nadaud), Tessier (classe Brun), Le Meitour (classe Boucherit), Rotstein (classe Rémy) et Champeil (classe Nadaud), M. Raskin (premier accessit en 1925), Tessier (second accessit en 1925), Le Meitour (premier accessit en 1925), Rotstein (premier accessit en 1925), Champeil (premier accessit en 1925), se sont signalés à l'attention du jury : MM. Raskin par la simplicité de son jeu, Tessier par son solide mécanisme, Le Meitour par une bien jolie caresse sonore, Rotstein par son ampleur et Champeil par une exécution nette; s'ils avaient joué plus juste, ils eussent pour la plupart été promus au premier rang.

Premiers accessits. — MM. Warlop (classe Boucherit), Volcichis, Marcel Stern (classe Brun), Datte (classe Nadaud). MM. Warlop et Marcel Stern concouraient pour la première fois; MM. Volcichis et Datte arrivaient nantis d'un second accessit. M. Warlop, très nerveux au début, a fait preuve ensuite de quelque style; M. Volcichis est un virtuose en herbe, mais il a besoin de s'affranchir de sa sécheresse; M. Marcel Stern pourrait bien l'an prochain, grâce à son travail venant au secours de dons naturels, nous réserver une surprise; et M. Datte a besoin de jouer moins en grisaille.

Seconds accessits. — MM. Perlemuter (un gamin en culottes courtes, ce qui ne l'empêche pas du reste de jouer déjà très crânement sinon tout à fait juste), Cornu, Robert Benedetti (classe Nadaud) et Kœberlé (classe Brun).

M. Tzipine a été proclamé par le jury comme le premier du concours entier réunissant les femmes et les hommes. Parmi les oubliés du concours des hommes, MM. Miéja (pre-

(1) Loc. cit., p. 85.