

LE MENESTREL

4708. — 88^e Année. — N° 30.



Vendredi 23 Juillet 1926.

NOTES

sur la Musique des Afro-Américains⁽¹⁾

(Suite)



PARMI les instruments africains il faudrait citer aussi la nombreuse famille de ces instruments à vent qu'à certaines occasions les nègres embouchent comme pour y vomir toute la violence encore en eux et que mimique et batterie cependant exacerbées ne suffisent à épuiser. Ce sont avant tout des trompettes d'ivoire, à propos desquelles le père Labat écrit, dans son *Voyage du chevalier Des Marchais en Guinée*, qu'il faut « être accoutumé à ces sortes de bruits pour n'en être pas étourdi » (1). Les mêmes trompettes sans doute qu'entendra Hyacinthe Hecquard en janvier 1851, lors d'une fête au Grand-Bassam, et qui, selon lui, donnent chacune « trois notes, *sol*, *la*, *si*, dans un octave différent [...]». Ces trois notes, constamment répétées, forment toute l'harmonie du Grand-Bassam, qui, entendue de loin, ne ressemble pas mal au bruit des cloches lancées à toute volée » (2). Puis, à côté de ces trompettes, soit des flûtes de fer comme celles que le père Labat rencontre en Guinée et dont il écrit également que l'éclat du son est tel qu'il « n'y a que les nègres qui le puissent supporter » (3), soit des trompes géantes aux « mugissements » entendus par Schweinfurth et « qui, pour leur facture, ont nécessité l'abatage de grands arbres » (4). Rassemblés, ces divers instruments ne paraissent avoir été choisis que pour couronner le fracas de la percussion de leurs notes lancinantes, formidables pédales dont l'accouplement parfois monstrueux n'ajoute qu'un violent surcroît de bruit. Là, les instruments de batterie et d'harmonie se mêlent et se fondent presque en un même vacarme qui peut atteindre à une impressionnante grandeur.

La liste d'instruments établie en Guyane par Stedman ne permet de faire aucun rapprochement précis entre la facture africaine des instruments à vent et celle d'Amérique : on y voit des conques marines, des trompettes, des cors, des flûtes, mais dont la particularité ne peut être saisie. Cela importe du reste peu, car une des essentielles qualités du musicien nègre sera bien au contraire de s'adapter au jeu des instruments européens qu'ils trouvèrent en Amérique, principalement des

cuivres, — ou plutôt d'adapter ce jeu à leurs profondes convenances musicales. C'est sans doute cela qu'il faut dégager sous la phrase dédaigneuse de l'abbé Demanet dans sa *Nouvelle Histoire de l'Afrique française* : « Quand ils peuvent avoir des flûtes faites en Europe, ils les estiment autant qu'ils en jouent mal » (1). Oscar Comettant, qui remarque en 1857 que déjà « les inventions précieuses de M. Sax ont porté leur fruit en Amérique comme en Europe », note par ailleurs l'existence à La Havane et à Rio-de-Janeiro « d'excellents orchestres entièrement formés de musiciens noirs et mulâtres » (2). C'est dès ce moment sans doute qu'a commencé cette grande familiarité des nègres avec nos cuivres et notamment avec toute la gamme des saxophones, — familiarité qui devait aboutir à l'élaboration du jazz actuel. L'habileté acquise par les nègres dans le jeu des cuivres — et dont le Dr Friedrich Ratzel cite, d'après le témoignage de Buchner, un exemple pris chez des natifs de l'Angola (3) — ne semble avoir fait que de préparer un retour chez eux à une forme ancestrale d'orchestre qui s'était perdue par le défaut d'instruments à vent africains. Comme nous allons le voir, le jazz se trouve sur la ligne d'exacte coïncidence entre une certaine sorte de sabbat nègre et des procédés de choral ou d'instrumentation issus d'Europe. Entre ce qui a pu ou peut encore figurer le jazz chez les nègres d'Afrique et la forme afro-américaine du jazz d'aujourd'hui s'est insérée toute une période d'abord d'évangélisme que marque la diffusion du choral protestant, puis d'éducation instrumentale à l'européenne.

* *

L'examen des balafons africains pourrait révéler sur quelles bases tonales ou modales la musique nègre s'était édifiée, de même que l'accord du banjo actuel (soit *la*, *mi*, *sol* dièze, *si*, *mi*; soit *sol*, *ré*, *sol*, *si*, *ré*, *sol* (4), montre une soumission à l'esprit de la tonalité classique que l'on trouverait en vain dans l'accord de nos guitares. Mais le nombre de touches sur les balafons que possèdent nos musées est trop variable pour qu'on en tire une règle quelconque : ainsi, au Musée ethnographique de Berlin, les neuf exemplaires ont respectivement sept, neuf, dix, onze, douze, dix-huit et dix-neuf touches; au même musée, les balafons dépourvus de résonateurs ont de douze à vingt touches; les cinq balafons du Trocadéro possèdent dix, onze, quinze et

(1) *Loc. cit.*, t. II, p. 70.

(2) *Trois ans aux États-Unis*, pp. 136 et 358.

(3) Ratzel, *Völkerkunde*, 2^e éd. t. II (Leipzig et Vienne, Bibliographisches Institut, 1895), p. 18 : « Die zivilisierten Neger in Nordamerika zeichnen sich oft durch musikalische Talente aus, und Buchner, ein berühmter Kenner, spricht mit Entzücken von der Kunst, womit schwarze Hornisten in Angola schwierige Trompetenstücke bliesen. »

(4) *Groves dictionary*... Article *banjo*.

(1) Voir le *Ménestrel* des 25 juin, 2, 9 et 16 juillet 1926.

(2) *Op. cit.* t. II, p. 247.

(3) *Voyage sur la côte et dans l'intérieur de l'Afrique occidentale* (Paris 1853), ch. II, p. 66.

(4) *Loc. cit.*, p. 248.

(5) *Au cœur de l'Afrique* (Paris, Hachette), t. I, ch. VII.

seize touches; celui du Conservatoire du Musique de Paris dix-neuf touches. Au plus pur empirisme semble avoir obéi la longueur de telle ou telle échelle. En serait-il de même pour la hauteur de chaque son? Les quelques observations qu'on a faites à cet égard n'ont rien éclairé. Edmond Bailly (1) et l'abbé Trille (2) y ont cru chacun distinguer une combinaison d'un mode majeur avec le relatif mineur de celui-ci; la dominante du majeur conservant un caractère ambigu soit de quinte augmentée, soit de quinte tour à tour juste et augmentée. Or, Bailly s'empresse d'ajouter qu'il n'a pas trouvé tous les balafons « d'une impeccable justesse », et l'abbé Trille : « plusieurs notes sont d'un quart de ton au-dessus de la note de notre gamme », d'où des hauteurs difficiles à évaluer pour notre oreille. Mais ce qui s'offre d'assez remarquable, c'est le caractère rigoureusement conjoint des divers degrés, donc l'absence — à l'encontre de ce que l'on soutient en général — de gammes défectives; puis le coloris faible, sinon nul du chromatisme. Partout nous avons l'impression d'un effort encore maladroit, et même aveugle, pour s'appuyer sur la fermeté d'un diatonisme tel que le nôtre : la prise de contact avec la musique européenne sur le sol américain fortifiera ce qui n'avait été au préalable que la résultante d'un certain nombre de hasards. Parlant du *sanko* à huit cordes, Bowdich notait en son *Voyage dans le Pays d'Aschantie* : « Ces cordes sont quelquefois accordées suivant l'ordre diatonique, mais les Aschantes ne sont pas assez instruits pour en profiter; le plus souvent, c'est le hasard seul qui préside à l'accord. J'essayai fréquemment de les convaincre qu'ils ne jouaient pas un tel jour le même air qu'ils avaient joué la veille, mais ils ne manquaient jamais de me répondre : « Je touche la même corde, je dois produire le même son » (3). Mais l'incapacité pour les nègres de discerner s'ils rejouent toujours dans le même ton, leur impuissance à fixer, sur leurs instruments — balafon ou *sanko* — une échelle aux degrés constants ne contrariaient point l'existence en quelque sorte inconsciente chez eux d'une gamme type. L'abbé Trille n'écrit-il pas : « Lorsque nos petits chrétiens commencent à apprendre nos cantiques, ils leur donnent ainsi fréquemment un ton tout particulier, et qui nous paraît étrange à première vue »? Ce ton particulier dont le souvenir pourra peu à peu s'effacer sous l'éducation européenne n'en a pas moins une valeur exotique avec quoi nous devons compter chaque fois qu'un musicien nègre voudra s'exprimer librement. Et du reste le caractère ambigu de la dominante du mode majeur ne serait-il pas à l'origine de ces accords de septième diminuée qui se retrouvent toujours dans les chants afro-américains, dans les *blues*, dans les harmonies de jazz? (4) Et ces quarts de ton perçus par l'abbé Trille, le jazz n'en devait-il pas réhabiliter plus tard l'emploi, — quoique toujours dans le cadre strict du diatonisme, ainsi que le remarque Darius Milhaud? (5)

(1) *Le Pittoresque musical à l'Exposition* (Paris, éd. de « l'Humanité nouvelle », 1900), pp. 7-8.

(2) *Op. cit.*

(3) Paris, Gide fils, 1819.

(4) D'après Krehbiel. Cf., dans l'excellente contribution de M^{me} Esther Singleton à l'*Encyclopédie de la Musique*, t. V, pp. 3253-4.

(5) Texte sténographié d'une conférence sur les *Ressources nouvelles de la Musique*, publié dans l'*Esprit nouveau* (n° 25, juillet 1924).

*
* *

Nous avons vu combien le sens rythmique et le goût de la percussion étaient chez le nègre naturels et infiniment développés. Mais le nègre possède encore quelque chose qui lui est beaucoup plus particulier : le timbre inimitable de sa voix. Et nous nous pouvons demander si la qualité de son organe, les caractéristiques de son chant n'ont pas pesé sur la conformation de sa musique autant que l'acuité de ses sens vers tout ce qui est rythme et percussion. La musique nègre nous doit apparaître comme toujours poursuivie par deux images, celle du bruit et celle de cette voix. En lui-même, le nègre est déjà un instrument de musique, autant par le rythme qui le hante que par l'habileté de ses membres et par les ressources de sa voix. Il porte en son corps les idéaux mêmes de toute sa musique. Il pouvait donc partir d'Afrique nu; rien qu'en s'écoulant il retrouve les éléments primordiaux de son art. D'où le nombre réduit de ceux-ci, au point que leur coloration, toujours la même, atténue les différences de ton qui marqueraient, comme dans notre musique, le passage d'un genre à un autre. L'unité de procédé matériel prime ici le dégradé des nuances psychologiques. Et peut-être la découverte de la musique nègre coïncide-t-elle pour nous avec ce regard désabusé devant tant de minutieuses divisions entre les genres et avec la considération désormais du phénomène musical en lui-même? Nous avons devant nous un type de musique dont tout le caractère et toute l'originalité tiennent en quelques procédés techniques, ceux-ci liés à un problème de race, et dans ce que pareil problème peut offrir de plus physiologique. Là même où les noirs empruntent aux blancs leurs mélodies et leurs instruments, ils font encore de la musique authentiquement nègre, — témoin déjà les petits catéchumènes du pays fang qui coulaient leurs cantiques dans le système modal de leurs ancêtres. Et pareille facilité d'emprunt tient non seulement en la force qu'a le nègre d'imprimer à ce qu'il touche un caractère proprement nègre, mais en le don de toujours envisager une expression musicale indépendamment de ce qu'elle a bien pu traduire. Les libertés que la musique nègre prend avec celle des blancs sont en raison des libertés qu'elle prend avec elle-même.

Un Européen ne saurait pleinement interpréter un *coon song*, car il lui manque l'organe qui seul fait de ce chant une œuvre nègre. A divers titres, la musique nègre ne serait donc pas de celles qui se peuvent transmettre par l'écriture; plus qu'aucune autre encore elle tient toute en le style de l'exécution : si le jazz appelle des musiciens qui doivent improviser leurs parties, le *coon song* exige un timbre spécial pour les qualités particulières d'expression qui en émanent. A entendre Roland Hayes ou le quintette vocal de l'Université de Fisk on saisit ce qu'il y a déjà de proprement inimitable dans la façon nègre d'émettre les sons ou d'avalier les mots (1). Le jazz nègre, non tant par ses violences ou par ses étranges douceurs que par son choix de timbres et par ses intonations, ne pourrait lui-même être imité : il implique une expérience vocale dont le fruit ait porté jusque dans le domaine instrumental.

(1) William Francis Allen, intr. aux *Slave songs of the United States* (New York, 1867). « The voices of the colored people have a peculiar quality that nothing can imitate; and the intonations and delicate variations of even one singer cannot be reproduced on paper. »

Sauf les rapports existant entre la langue et la musique russes, il ne se trouve guère d'exemple de compénétration plus totale qu'entre le jargon anglais des nègres et leur musique. Il semble même que ce jargon soit déjà une première mainmise de la musique sur la langue. Peut-être celle-ci avait-elle besoin d'un pareil coup de polissoir pour devenir réellement musicale, et à un degré où ne l'est point le français (1)? Bien avant qu'il ne fût question proprement de jazz-band, dès 1914, Cora Lyman analysant avec une sévère objectivité *Un art qui retarde : la musique américaine* (2), écrivait que si « une haute musique américaine » se dégagait jamais d'éléments nègres ou indiens, elle aurait « pour auteurs des Nègres ou des Indiens eux-mêmes, ou, à leur défaut, un Américain particulièrement en sympathie avec ces races... » ; et elle pensait au *Southerner* (l'homme du Sud) dont la voix aux « inflexions chantantes », « la grâce nonchalante de ses mouvements, son goût des mélodies douces et poignantes, son optimisme naïf, et jusqu'à cette espèce vraiment nouvelle d'humour qui lui est particulière » ne sont que divers caractères nègres s'emparant « si subtilement du Southerner qu'il n'en a pas conscience lui-même ». Entre le Southerner et la musique afro-américaine, et bien plus entre le nègre et celle-ci, d'intimes liens se percevaient donc, avant qu'une diffusion des *Negro spirituals* et du jazz à travers l'ancien continent ne nous eût montré ces liens encore plus essentiels et plus irremplaçables. Autant pour les chanteurs du Fisk Jubilee que pour le jazz de la *Revue nègre*, il nous était désormais visible que les musiciens d'aucune autre race, malgré leur propre vertu mimétique, n'auraient contribué dans leur interprétation des œuvres nègres à pareille impression d'absolu. Peut-être même serait-ce là où l'hermétique cloisonnement des nationalismes retrouve un réel caractère d'inexorabilité?

La voix du nègre atteint à une exquise douceur qui reste proprement indéfinissable. Dans le registre suraigu, elle acquiert le timbre du castrat, — mais avec la dureté toujours en moins. La langue anglaise ainsi chantée évoque irrésistiblement de douceâtres sonorités de saxophone, et à juste raison Benoist-Méchin note chez les Fisk Jubilee Singers des « voix d'ébène, douces comme des saxophones, lisses, d'une aisance prodigieuse, gonflées de recueillement (3) ». Voix qui impliquent en effet une langoureuse sensualité à l'égard des sons et tout ensemble comme un complet détachement des objets de ce monde : nous ne savons d'ailleurs jamais bien au même instant si elles se pâment, se moquent ou pleurent. De même que d'un sentiment à un autre elles passent discrètement d'une note à la suivante sans ostensible glissando ; et si elles sautent d'une octave vers l'aigu, subites voix de tête, ou si elles s'attardent en de lentes notes de passage, leur démarche conserve une souplesse toujours égale, une absence de brisure ou d'angle qui charme. Ici l'interprétation des *Negro songs* élargit notre conception de la syncope. Nous mesurons alors combien Strawinsky, par sa violente syncopation, demeure encore tributaire de Beethoven et de Schu-

mann. La syncope chez les chanteurs nègres reste un accent doux : elle est moins de l'ordre de l'écriture métrique que dans une façon subtile d'avaler les mots, dans une espèce de volubilité suave. La plupart du temps elle n'est produite que par une émission spéciale de la voix : fine anacrouse, ornement postiche, rubato ou pur effet de timbre. La syncopation se perd ainsi parmi divers procédés généraux qui consistent à faire glisser soit les mots, soit les accords les uns dans les autres. Les harmonisations de chants nègres nécessitent donc l'emploi de voix humaines ou, à leur défaut, d'instruments à vent, pour rendre dans les enchaînements d'accords ce fondu particulier dont à la rigueur pourraient donner une image l'harmonium et l'accordéon — ces deux instruments qui connurent eux-mêmes une grande vogue aux États-Unis. Le jazz, en ses formes les moins brutales, apparaît comme l'exacte traduction instrumentale de ce que les nègres obtiennent ingénument dans leurs chants en choral. Le contrepoint et la polyrythmie s'y révèlent comme des moyens d'adoucir le chant *unisono* en le revêtant. Il semble ainsi que la dureté générale de la musique africaine se soit atténuée sous un voile de tendre tristesse. Un christianisme de palmes et de cannes à sucre couronne chacun de ses chants, où le souvenir de l'Afrique perdue se mêle à l'espoir d'une autre vie qui serait enfin douce aux nègres.

*Deep river, my home is over Jordan
Deep river, Lord, I want to cross over in to camp-ground...
Oh, don't you want to go to that gospel feast,
That prom is'd land where all is speace ?... (1)*

Mais Golberry n'avait-il pas déjà noté, au cours d'un voyage en Afrique à la fin du XVIII^e siècle, que la mélodie des chants qui accompagnent les danses « est monotone et mélancolique, quelquefois cependant tendre et agréable, mais toujours d'un mouvement fort lent » (2)? Et, presque à la même époque, Thibault de Chanvalon, dans son *Voyage à la Martinique*, ne disait-il pas des airs nègres : « Aucuns n'excitent la fierté. Ceux qui sont faits pour la tendresse inspirent plutôt une sorte de langueur et de tristesse ; ceux-mêmes qui sont les plus gais portent une certaine empreinte de mélancolie » (3)? Chants dont le caractère lent ou triste explique mieux comment ils se peuvent mêler à tout : « Le chant est parmi ces peuples — déclare le père De Charlevoix dans son *Histoire de l'Isle Espagnole ou de Saint-Domingue* (1731) — un signe assés équivoque de gayeté ou de tristesse. » (4). Adanson, décrivant en son *Histoire naturelle du Sénégal* (1757) un bal donné à la suite des funérailles d'une négresse et qui dura trois nuits, concluait un peu sommairement : « L'Africain profite de ces accidens pour se réjouir. » (5) Or la musique semble être pour ce dernier moins un signe de réjouissance qu'une manifestation moralement indifférente, quoique vive, et où des humeurs de signes contraires se sont neutralisées. Le même peuple qui, sur le littoral africain, avait chanté

(1) « Les mélodies italianisées se sont adaptées au génie rythmique de la langue anglaise avec une fidélité qui n'a jamais été surpassée dans l'histoire de la composition anglaise. » (Art. de Hiram K. Maderwell, paru dans *the New Republic* et cité dans *the Crisis*, déc. 1917).

(2) *S. I. M.*, 1^{er} mai 1914,

(3) *La Revue Européenne*, 1^{er} juillet 1925.

(1) Texte d'une des plus vieilles chansons afro-américaines : « Rivière profonde, mon pays est sur le Jourdain. — Rivière profonde, Seigneur, je veux traverser pour aller jusque dans ton camp... — Oh, ne désirez-vous pas aller à cette fête de l'Évangile, aller jusqu'à cette terre promise où tout est paix ?... »

(2) *Fragmens d'un voyage en Afrique*, t. II (Paris, 1802), p. 414.

(3) Paris, 1763, p. 67.

(4) Paris, Guérin, t. II.

(5) *Op. cit.*, p. 63.

d'une façon plaintive ces paroles, notées par Paul Du Chaillu :

*Tant que nous sommes vivants et bien portants,
Soyons gais, chantons, dansons et rions ;
Car après la vie vient la mort ;
Et alors le corps pourrit, le ver le mange,
Et tout est fini pour toujours. (1)*

pouvait également, dans l'esclavage, prêter à des chants primitivement gais des expressions désormais mélancoliques ou introduire en des penser d'outre-tombe, en des évocations purement bibliques la pointe d'un humour enfantin :

An' de God dat liv'd in Moses time is jus' de same today. (2)

La tradition veut sans doute que les nègres d'Afrique aient emporté avec eux leurs chants qui, sous le ciel de l'esclavage, s'assombrissent et n'expriment plus que de la tristesse. Mais qu'en Afrique déjà même préexistât ce caractère mélancolique du chant (3), ou que divers cantiques spirituels des Afro-américains pussent mêler à la gravité de leurs paroles de naïves bouffonneries, cela n'indiquerait pas que le transfert d'un continent à l'autre eût suffi pour modifier l'humeur des chants nègres, ni que cette dernière fût désormais en Amérique à l'abri de toute variation. Le prosaïsme ou le non-sens même de certains textes, le bizarre alliage de chants africains et de chorals protestants, cela ne révèle-t-il point que tout se passe comme si le nègre ne plaçait l'essentiel du chant que dans le timbre de sa voix, n'attendait que de celui-ci de quoi prêter une unité, ainsi qu'un caractère nègre, à tant d'éléments hétérogènes, ramassés un peu partout ? Poésie, musique, tout est relatif à cette voix. Thibault de Chanvalon disait des nègres de la Martinique : « Ils sont tout à la fois poètes et musiciens. Les règles de leur poésie ne sont pas rigoureuses ; elles se plient toujours à la musique. Ils allongent ou abrègent au besoin les mots pour les appliquer à l'air sur lequel les paroles doivent être composées. » (4) Il s'opère donc vis-à-vis du texte même un travail comparable à celui que le ragtime fera subir sur la musique d'autrui ou en bousculant le rythme original. A la manière dont le nègre parle et chante l'anglais ou le français, dans ce timbre essentiellement déformant, réside le principe de la mélodie nègre, et presque de la poésie nègre. Un *negro spiritual* comme *Were you there* est à tel point imprégné de mélodie de choral protestant et à tel point dépourvu de syncopes réellement figurées qu'il doit nécessairement n'avoir reçu une allure nègre que d'une certaine façon traînante ou suave d'être prononcé.

(A suivre).

André SCHAEFFNER.

(1) *Op. cit.*, p. 43.

(2) « Et le dieu qui vivait au temps de Moïse est bien le même qu'aujourd'hui. »

(3) L'esclavage semble d'ailleurs avoir existé de tout temps — et encore aujourd'hui — entre nègres africains. Albert Schweitzer, dans *A l'orée de la forêt vierge*, fait deviner un monde africain demeuré obscur aux Européens : « Parfois je remarque, parmi les compagnons de mes malades, une physionomie dont les traits ne sont pas ceux des noirs établis ici ou dans les environs ; quand je demande si c'est un esclave, on affirme, avec un sourire bizarre, que ce n'est qu'un *serviteur*. » (Strasbourg, Librairie évangélique, 1923, p. 80).

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

Le Mouvement musical en Province

Aix-les-Bains. — Comme toujours, la saison du Grand Cercle se place parmi les plus brillantes de nos stations thermales. Cette année, la direction artistique a été confiée à M. Henri Büsser. Il a su réunir autour de lui une troupe permanente excellente à laquelle viennent s'adjoindre en représentation des artistes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. M^{lle} Fanny Heldy est venue jouer *Thaïs* avec MM. Journet et Devriès : elle y a remporté un véritable triomphe.

M^{lle} Jane Laval a joué *Chérubin* avec M^{me} Vallandri. De nombreux rappels ont salué les deux artistes ainsi que M. Parmentier. *Chérubin* était une création à Aix-les-Bains et le public lui a fait un accueil extrêmement chaleureux. Parmi les autres artistes en représentation citons : M^{mes} Marise Beaujon, Frozier-Marrot, Marguerite Monsy, de l'Opéra, Lucy Perelli, Ritter-Ciampi, Yvonne Brothier, Marthe Coiffier, de l'Opéra-Comique. MM. Mauran, Cazenave, Billot, Thill, Robert Couzinou, Dubois, de l'Opéra, Lapelletrie, Lucien Fugère, André Baugé, de l'Opéra-Comique et parmi les pièces déjà représentées : *Werther*, *Samson et Dalila*, *Faust*, *Roméo et Juliette*, le *Barbier de Séville*, le *Médecin malgré lui*, *Carmen*, la *Basoche* et le ballet *Taglioni chez Musette*, avec le concours de M^{me} Zambelli et de M. Aveline.

La saison n'est pas, loin de là, terminée et l'activité éclairée de M. Henri Büsser nous promet encore d'autres séances où l'art sera bien servi.

Boulogne-sur-Mer. — La saison d'opéra du Casino Municipal a brillamment commencé par deux belles représentations de *Lakmé* et de *la Tosca*. M^{mes} Cortot, Mayo et Schneider, MM. Gallins, Salmond, Dupin, Demarcy, Du Pond et Dubressy, ont maintes fois soulevé les applaudissements enthousiastes du public. N'oublions pas d'associer à ces succès M. Montagné, talentueux chef d'orchestre, et M. Costa, directeur artistique du Casino.

— M. Farjon, sénateur-maire, vient de nommer M. Douai directeur du Théâtre Municipal. M. Douai est déjà directeur des scènes municipales de Calais et de Saint-Omer, où sa compétence artistique a donné les meilleurs résultats.

Jean DE MISAINÉ.

Brest. — *Les Amis du Colonne.* — Le dernier concert de la saison nous a permis d'applaudir le célèbre pianiste Reuchsel qui, comme d'habitude, a été fêté si justement.

Au concert organisé au profit du monument Th. Botrel signalons le succès remporté par M^{me} Ghesquières, professeur de violon, pour son exécution parfaite de la *Sonate en la majeur* de Corelli.

M^{me} Renée Fleuret, cantatrice douée d'une voix magnifique, a chanté avec un brio très remarqué des œuvres de Schumann.

La Princesse Caméra, opérette due à la collaboration de deux de nos concitoyens, M. Marchand pour le livret et M. Tulland pour la musique, a été représentée au Théâtre Municipal.

On a surtout applaudi un charmant ballet avec chœurs, et le duo final du deuxième acte, dont la musique est fort agréable.

Comme toutes les années, les Amis des Arts, à l'occasion de l'exposition de peinture, ont organisé des concerts tous les vendredis du mois de juin.

Salle comble à chaque séance. Citons des œuvres de Lœillet pour hautbois, flûte, piano, violon, violoncelle, etc., magistralement jouées par MM. Lyon, Artigues, solistes de la Musique de la Flotte..., le grand *Septuor* de Beethoven par les professeurs de l'École de musique. Félicitons surtout M^{me} Renée Fleuret qui, dans *Canzonetta* de Pergolèse, *Auprès de toi* de Bach, et *Ma poupée chérie* de Séverac, a fait apprécier son beau style et sa diction parfaite.

Ne passons pas sous silence le magistral récital d'orgue