

Voici, d'après Fraipont, la légende qui inspira cette ballade :

Une jeune et jolie fille, gaie, rieuse, s'en étant allée il y a quelque deux cents ans, vive et légère *qu'ené alaude* (comme une hirondelle), chercher de la farine au moulin, aperçut, en arrivant aux Rives, sur le bord du chemin, un escogriffe *grau, khà, khtra, et heulate; de le pé de bo; dou-s-avion de cwone i fron; das grifé pou da, et das pié qué l'in a ron, et l'aute fôdu e guihe de dole onguiate* (grand, sec, étroit, efflanqué, de la peau de crapaud, deux aiguillons de corne au front, des griffes pour doigts, et des pieds dont l'un fendu en guise de double onguette).

Préoccupée de ses amours, la belle Bressaude ne remarqua point d'abord l'étrangeté du personnage qui l'invitait à le suivre. Elle ne répondit que par une plaisanterie et continua son chemin, mais elle s'aperçut alors de la forte odeur de bouc que dégageait le galant et, prise de crainte, elle se pressa vers le moulin d'où elle revint bientôt avec sa charge de farine.

Le bizarre individu la guettait. Il était, cette fois, avec un compagnon petit, chétif. La pauvre fille, alors, reconnut le diable et son compère. Elle veut se signer, se sauver, mais une force irrésistible l'entraîne au *Moustier des Fées*, où elle et ses ravisseurs sont reçus par une société choisie de diables et de lutins de tous genres, brandissant des instruments étranges et des torches incandescentes.

C'est le sabbat ! La pauvre âme est entraînée dans un tourbillon vertigineux. Mais, malgré son effroi, ne perdant quand même point sa présence d'esprit, elle ne se sépara point de son sac de farine et, grâce à sa protection, *alle juyé maque d'awé sai vertu saule*, — elle eut le bonheur d'avoir sa vertu sauve.

Avec le soleil levant les démons disparurent, laissant la pauvrette plus morte que vive et en proie à un sommeil léthargique. Quand elle reprit ses sens, elle était tout proche du lieu maudit et put se traîner chez ses parents désolés. Mais la peur du diable ne cessa de poursuivre la pauvre fille. Elle dépérit, et avant la fin de l'année, *o lui mwonon se r'posa i cimeteire* — on la mène se reposer au cimetière.

L'héroïne de cette ballade a réellement existé; on sait qu'elle naquit en 1728 et qu'elle mourut en 1754. On se signe encore dans le pays en prononçant le nom de Marie-Thérèse, la possédée du *Moustier des Fées*. Mais cette histoire nous a bien éloigné de notre sujet. Nous parlions de *mai*, de fleurs, de feuillage, — revenons-y.

Sinsons que sinsons lou zonne filles et lou zonnés garsans lo premi dioumane du ma de ma, quin y van, se tenin so lou brés, din lou maësons de z'habitins de l'indra demindo à baère, quoquefa de z'ués, o don bin de liards por far le guteillon. Faut sava qu'y a torzo yenna dé zounes feilles que va devin lou z'âtres avoa on zounne garsan. All'e tota rimpli de riban et de brove saca. On l'apale la Réna o don bin la mariée. Api y z'y a on zounno cadé que pourte on ma quouar sin atassi ari de ribans avoa de flors.

Traduction : Lors, nous voyons les jeunes filles et les jeunes garçons, le premier dimanche de mai, quand ils vont, se tenant sous le bras, dans les maisons des habitants de l'endroit, demander à boire, quelquefois des sous, ou donc bien des liards, pour faire le goûter. Faut savoir qu'il y a toujours une des jeunes filles qui va devant les autres avec un jeune garçon. Elle est remplie de rubans et de jolis sacs. On l'appelle la Reine ou donc bien la mariée. Après, il y a un jeune cadet qui porte un mai autour duquel sont attachés des fleurs avec des rubans.

C'est là, comme on voit, cortège, encore, de quêteurs et de quêteuses. Le vrai *mai*, le *mai* des amoureux, diffère de celui qui rapporte *donc bien des liards*. Les garçons le préparent depuis longtemps, en chantant *lo zouli ma* sous toutes ses formes, mais sans grande variété de mélodie, comme il ressort d'un recueil qu'en a publié un Bressois, M. Monbret... *Faut laisser brotonno lo bois, lo bois du zintil-houme* (il faut laisser bourgeonner le bois, le bois du gentilhomme), ressasse l'âme de ces *Chansons*, qui se termine par *Y et'icé lo savon de celà* (c'est ici la fin de celle-là). — *N'in vettia n'âtra su lo même ar* (en voilà une autre sur le même air), lit-on en tête de celle qui vient ensuite, où les chanteurs se promettent à satiété de marier les filles, *car alles sin zouliges* (car elles sont jolies)... Et enfin, *N'in vettia oncou ienna, torzo su lo même ar, me qu'est bin ple brova que non po lou dué z'âtres* (en voilà encore une, toujours sur le même air, mais qui est bien plus jolie que les deux autres)... Dans celle-là, le galant a les clés de sa mie pendues à sa ceinture; — et *y est icé lo vra savon*,... et c'est ici la vraie fin...

La fin des chansons, s'entend, et non celle des douces intimités que le *mai* symbolise, et qui commencent seulement.

(A suivre.)

EDMOND NEUKOMM.

PETITES NOTES SANS PORTÉE ⁽¹⁾

LVII. — UN PROPHÈTE DE NOTRE ÉVOLUTION MUSICALE

à M. Félix Thiollier, son biographe.

Il s'appelait Paul Lacuria. C'était un original.

Né à Lyon en 1806, il fut enterré dans la chapelle du collège d'Oul-

lins, en 1890; il était mort bien oublié, très obscur : au demeurant, sa longue vie n'avait jamais été célèbre; mais, ce qui vaut mieux ici-bas, quelques intimes avaient deviné son âme : être connu n'est pas toujours synonyme d'être aimé.

L'appellation de prophète lui convient à merveille : elle se glisse naturellement sous la plume posthume du portraitiste qui veut ranimer ses traits sans l'avoir jamais rencontré lui-même; et je crois que l'original ne l'aurait point repoussée. Ne se préoccupait-il pas de sciences moyenâgeuses et de l'influence astrale sur nos éphémères destinées? Ne se donnait-il point tout haut, tout bas plutôt (car il n'était guère de ces arrivistes qui font la grosse voix), pour un admirateur de Nostradamus? Ses familiers nous assurent qu'il avait repris les prédictions du vieil astrologue et présagé trois ans d'avance les brasiers de la Commune... Mais ce ne sont point ces prophéties-là qui nous importent.

Dans un réduit, savamment encombré, du n° 11 de la rue de Fourcy (qui se nomme présentement rue Thouin), le solitaire ressemblait à l'alchimiste de Rembrandt; dans la pénombre, où se détachait tristement un vieux piano très hoffmannesque, sur un fond d'in-folio confus et de vieux cadres, la lumière aimait à se poser sur sa tête blanche aimée des peintres, « la noble tête de vieillard » qui semble l'éternel modèle idéal des ateliers, des drames et des poèmes. Dürer et Léonard de Vinci, « ce frère italien de Faust », se seraient disputé ses traits burinés par la pointe d'argent. C'était un mystique du moyen âge en exil dans notre monde affairé. Ses distractions n'étaient surpassées que par ses enthousiasmes. L'abbé Lacuria (car il était dans les ordres) était universel : poète, philosophe, artiste.

Artiste surtout, et d'une famille qui fit ses preuves : ses frères Louis et Clément, peintres lyonnais, appartenirent à ce mouvement *ingriste* qui ne fut pas sans rapport avec l'École préraphaélite d'outre-Manche et le groupe allemand d'Overbeck, — légion thébaine de l'Idéal dont faisaient partie l'érudite Chenavard, Orsel, épris des Byzantins, Amaury-Duval, les deux Flandrin, Victor Mottez, Paul Borel, Janmot, ce Janmot si personnel dans son respect de la tradition, duquel Delacroix, peu tendre pour les *Ingristes*, a pourtant célébré « le parfum dantesque » et dont les lecteurs du *Méneestrel* (1) connaissent déjà les ferveurs musicales et beethoveniennes... L'abbé Lacuria fut naturellement l'ami du peintre Janmot : car la musique fut son élue entre toutes les extases de l'art humain. Professeur ou précepteur, parmi les enfants qu'il adorait, l'abbé mélomane devançait nos velleités tardives en songeant à l'éducation par l'art et les grands artistes (2), à la sublime éducation par les sons qui viennent d'en haut se concentrer harmonieusement sur les portées réglées en passant par le cerveau des génies : au collège d'Oullins, qu'il avait transformé spontanément en une provinciale et modeste « *Schola cantorum* », il n'organisait pas seulement la musique et les chants religieux, il chantait, aux récréations, du Beethoven à ses bambins et sa voix rivalisait avec l'orchestre jusqu'à l'extinction...

En 1847, les *Harmonies de l'être*, mystique volume qu'il publia, faisait la plus belle part à l'Esthétique, à la Musique, sœur passionnée des Nombres : l'abbé Lacuria continuait la tradition de saint Augustin. L'artiste n'était, chez lui, que l'*alter ego* du croyant. Dans un pénible et pittoresque voyage, tel qu'on en pouvait faire avant 1848, il vint de Lyon à Paris : et c'est au quai de Béthune, sur ses hauts pavés tapis de mousse, qu'il rencontra le jeune Gounod tel que l'immortalise silencieusement le crayon d'Ingres, avec ses blonds cheveux d'ange alors tombant sur la soutane... Ces mystiques musiciens étaient faits pour communier dans l'art céleste : au Conservatoire, qu'Habeneck allait quitter, le plus fidèle auditeur était notre Lacuria. Les symphonies beethoveniennes, les neuf Muses de l'âge moderne, n'avaient plus de secrets pour lui, cependant que la France gaillarde en était encore au vaudeville, aux couplets libertins dans la fumée du Caveau... Devenu prêtre libre, l'abbé ne sortait guère de son ombre où des parfums savants provoquaient des états d'âme épanouis ou mélancoliques; sa mysticité cordiale devançait les « correspondances » mystérieusement baudelairiennes et le vers fameux qui résume nettement ces analogies du vague :

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent... »

Et l'état d'âme, toujours musical, se prolongeait du Conservatoire élégant à la pauvre chambre, en passant par un Luxembourg d'automne ou de printemps, sous les platanes, car « les beaux arbres », disait Lacuria, « racontent à leur manière la gloire de Dieu » : *Enarrant gloriam...* Voilà donc un *précurseur*, dans toute la force du terme, de ce grand mot mystérieux et mystique aussi, dont on abuse. Pour compléter d'un

(1) Cf. le chapitre VI de nos *Peintres mélomanes* (*Méneestrel*, novembre 1900-février 1901), qui renvoie au numéro du 10 juillet 1887, pages 252 et 253 du journal.

(2) Lire et consulter, sur ces belles questions, le livre nouveau de M. Alphonse Germain : *Le Sentiment de l'Art et sa formation par l'étude des œuvres* (Paris, Bloud, octobre 1902), — où l'auteur remonte de « l'instinct » trop vague aux « lois de l'harmonie ».

(1) Voir le *Méneestrel* des 10 et 24 août, 7, 14 et 21 septembre, 5 et 19 octobre 1902.

trait l'image évoquée du précurseur, sans avoir sous la main la pointe d'argent de Dürer ou de Léonard, ajoutons aussitôt que l'abbé Lacuria fut l'un des premiers à entendre, je veux dire à comprendre les *derniers quatuors* de Beethoven, ces derniers aveux surhumains du Maître que Baillot découragé délaissait en Russie et qui troublait les soirées attentives du dilettante Eugène Delacroix, à l'hôtel Pimodan, chez Boissard... Lacuria comprit d'instinct Beethoven; Beethoven illumina Lacuria; le génie fulgurant parla sans réplique à l'âme originale de l'humble prêtre: ce fut son coup de foudre sur le chemin de Damas; et ce furent ses noces mystiques, que cette communion de son âme vibrante avec le génie.

Mais Beethoven, objet de son culte, ne lui conseillait aucune injustice à l'égard des personnalités rivales: Beethoven n'eut jamais l'âme vile; et son art, miroir profond de son âme, n'est pas de ces concerts subtils ou de ces spectacles raffinés qui rendent le décadent immoral ou cruel; Beethoven est le grand éducateur parce qu'il s'exprime à cœur ouvert dans son art et qu'il ne pontifie jamais... Donc, Lacuria l'original adorait Beethoven; mais il aimait Gluck et Méhul, Mozart et Weber, les purs classiques qui sont déjà les vrais romantiques; et Lacuria se glissait au fond d'une loge, au théâtre, et le dos tourné, non point par crainte d'être vu, car il ne reniait pas hypocritement ses adorations, mais de peur d'être distrait, car les opéras des maîtres ne veulent qu'être entendus. Rossini, parfois, a tant de verve qu'il trouvait grâce devant cet abbé qui fut un *beethovenien*: celui-ci, n'étant point l'aigle, ne se croyait pas obligé d'écraser le papillon... Et Boieldieu lui plaisait, quand il avait la migraine. On ne dit point ce qu'il pensait d'Auber. Car sa merveilleuse correspondance est à jamais perdue, semble-t-il; et nous devons remercier sans délai son biographe, M. Félix Thiollier, qui nous avait déjà fait connaître un étonnant peintre de ciels, compatriote et contemporain de l'abbé mélomane (1), et qui permet aujourd'hui de ressusciter sans effort la figure d'un précurseur de notre conversion musicale.

Ce biographe, qui l'a connu, parle avec la simplicité d'un hagiographe: pour lui, Lacuria fut un « saint », digne de la glose naïve des Bollandistes; pour le peindre, il faudrait ravir à la *Légende dorée* son décor. Et la tradition orale supplée, dans l'espèce, aux lettres défuntées, en nous rappelant ses adorations pour Bach, qui semblait à son âme avide d'analogies un océan calme de même qu'il est, aux yeux de M. Vincent d'Indy, « le glacier immortel » (les deux images ont le même sens majestueux); pour le divin Mozart, lac estompé par le divin Corot; pour Weber, tempête romantique, et pour Félicien David, petit peintre oriental ou néo-grec... Gluck et le Parthénon s'associaient en sa pensée: Gluck est donc bien « de la musique de pierre », comme le voulait Rubinstein, mais cet Ingres passionné des sons apparaît en pur marbre de Paros... Lacuria, comme tout artiste, quittait souvent le ton de l'enthousiasme pour le mode narquois de l'humour, quand, par exemple, il disait d'une mégère: « Excusons-la! Elle ne comprend pas le Beau; si elle dit du mal des gens depuis le matin jusqu'au soir, elle passe ses soirées à jouer des polkas! Nous sommes bien vengés!... »

Adorations ou boutades, — ces états d'âme le portaient sympathiquement vers Hector Berlioz, qu'il traitait de « géant incompris »: le biographe souligne ce mot en nous priant de remarquer qu'il remonte à 1860... Et c'est ici que le prophète apparaît: neuf ans plus tard, au concert Padeloup, parmi les siffleurs, le *beethovenien* ne craignait point d'applaudir le *Prélude de Lohengrin* et Richard Wagner « pour qui l'on se bat, mais dont les admirateurs auront gain de cause... » Sa charité chrétienne hésitait même à condamner l'ardeur trop belliqueuse des coreligionnaires musicaux, ses voisins. Car on se battait pour l'art encore, en ce temps-là. C'était le beau temps. C'était l'âge d'or. La décadence n'arrive qu'avec les progrès de la mansuétude. L'indifférence en matière de religion musicale est le commencement de la fin, le « *Crépuscule des Dieux* » entrevu par Rubinstein.

Dieu merci! nous n'en sommes pas encore là! Nous n'en sommes qu'à *Rheingold*... que l'absence même de décors ne prive pas d'applaudissements aux concerts du Nouveau-Théâtre! — Certains indices et quelques symptômes dans l'attitude des compositeurs ou des auditeurs nous permettent de prédire, à notre tour, un nouveau « tournant » (comme disent nos historiens) dans notre évolution musicale: mais que de chemin parcouru, que d'étapes franchies en moins de quarante ans, depuis l'heure apparue maintenant si lointaine où le « prophète » faisait une propagande aussi discrète qu'ardente pour ses dieux! L'analyse prochaine d'un de ses articles, inédits comme lui, nous dévoilera combien sa flamme était en avance sur la frivolité de son temps!

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

(1) *Auguste Ravier, peintre* (Saint-Étienne, 1899), par M. Félix Thiollier, qui est également l'auteur d'un travail sur *Paul Flandrin, le frère d'Hippolyte* (1896). — L'étude sur *l'Abbé Lacuria* a paru dans la revue *l'Occident* (n° 11, octobre 1902).

REVUE DES GRANDS CONCERTS

Concert Colonne. — Si l'on tient compte de l'orientation donnée à l'art instrumental depuis Beethoven, il sera difficile de considérer la symphonie en *ré* mineur de Brahms comme une œuvre très significative. Bien écrite, certainement, habilement instrumentée, sans doute, peu géniale d'invention, assurément. Cette musique n'est autre chose qu'un ingénieux ajustement de mélodies dont aucune, prise séparément, ne parle beaucoup ni à l'esprit, ni au cœur, ni à l'imaginatif. Ce que nous préférons, chez Brahms, c'est le *masque* dont il aime à se couvrir parfois. Avec un « alleluia-perruque » de Haendel, avec un « thème poudré » de Haydn, il fera des variations magistrales. Quelquefois il emprunte à Schubert la forme « Lied populaire »; il saura s'approprier merveilleusement quelque vêtement bohémien aux couleurs brillantes. Oh! nous raffolons de ses Danses hongroises. Mais, par grâce, ne parlons pas des trois B; c'est une sottise germanique. Exécutées par un orchestre exceptionnel au point de vue de l'équilibre et de la sonorité, les symphonies de Brahms produisent de l'effet; elles font plaisir en tant que musique pure; une exécution heurtée et violente ne leur convient pas du tout. — Le style de Liszt dans son concerto en *mi* bémol est certainement plus vieux que celui de la symphonie en *ré* mineur; pourtant, quelle différence, et comme ce dernier ouvrage est plus élevé, plus entraînant! M. Mark Hambourg en a rendu, avec un jeu impétueux, le côté tzigane, et son interprétation du scherzo a été très attrayante. Il n'a pas senti du tout la poésie et le sentiment rêveur des deux premiers morceaux, et a même obligé l'orchestre à presser très malheureusement un des plus beaux passages de chant. M. Hambourg ne fait pas ce que l'on appelle techniquement « de la sonorité »; il évite de jouer *très doux* et ne recherche pas le *legato*, que semble lui interdire sa manière d'attaquer la touche. La souplesse du poignet est très remarquable chez lui. Il ne recherche ni la légèreté, ni la finesse, bien qu'il obtienne par exception des effets de délicatesse. Chez lui le mécanisme peut gagner en pureté; de plus, le musicien reste très inférieur au virtuose. — M. Aumonier a chanté agréablement deux « poèmes dramatiques » de M. Trémisot: *Soir d'automne*, paroles de M. Jean Lahor, et *Juin*, de Leconte de Lisle. Dans le premier, l'orchestre intervient pour renforcer après coup l'image évoquée par les mots et par la déclamation chantée; dans *Juin*, il forme un chatoyant fond de paysage où l'on croit percevoir des milliers de bruissements confondus sous les vibrations chaleureuses de l'atmosphère et de la lumière. La mélodie est belle, sincère et pleine d'élan. Mais quelle inqualifiable maladresse d'avoir retranché la strophe la plus indispensable, celle qui justifie la dernière. Les vers de Leconte de Lisle sont une musique; à ce titre nous pouvons les rétablir:

O rougeur, volupté de la terre ravie!
Frisonnements des bois, souffles mystérieux!
Parfumez bien le cœur qui va goûter la vie,
Trempez-le dans la paix et la fraîcheur des cieux!
Assez tôt, tout baignés de larmes printanières,
Par essaims éperdus, ses songes envolés
Iront brûler leurs ailes aux ardentes lumières
Des étés sans ombrage et des désirs troublés.
Alors, inclinez-lui vos coupes de rosée,
O fleurs de son printemps, aube de ses beaux jours!
Et verse un flot de pourpre en son âme épuisée,
Soleil, divin soleil de ses jeunes amours.

Voici maintenant les deux *Invitation à la valse*, celle orchestrée par Berlioz, fidèle et colorée, celle habillée par M. Weingartner, fantaisiste et étincelante. Il manquait la vraie, celle de Weber, que M. Hambourg aurait dû nous jouer. — Un fragment superbe et pur d'*Iphigénie en Tauride* et un air de *Polyeucte*, très bien chantés par M. Cossira, puis la Marche du couronnement de Saint-Saëns, terminaient le programme. AMÉDÉE BOUTAREL.

— Concerts Lamoureux. — Aucune des quatre unités qui forment le merveilleux ensemble de la tétralogie wagnérienne n'est aussi intimement liée à la scène que *l'Or du Rhin*. Cette clef de voûte de la grandiose affabulation de *l'Anneau du Nibelung* a servi au maître pour soutenir une de ses théories les plus chères, à savoir: que tous les arts doivent contribuer à l'effet global du drame lyrique. Et en effet, dans ce prologue relativement court, qu'on joue à Bayreuth sans aucun entr'acte au moyen de changements à vue, se trouvent accumulés les effets scéniques les plus variés et les plus extraordinaires, depuis les profondeurs du Rhin jusqu'aux hauteurs du *burg* cyclopéen que les dieux du Valhall escaladent sur un arc-en-ciel qui leur sert de pont. L'exécution de *l'Or du Rhin* sous forme de concert enlève donc à l'œuvre une grande, très grande partie de l'effet prévu par son auteur, et celui-ci s'en est parfaitement rendu compte. Car, même aux moments de sa détresse pécuniaire, lorsqu'il était obligé, avec des regrets fort compréhensibles, de diriger des fragments de *l'Anneau du Nibelung* en forme de concert, d'abord pour construire son théâtre de Bayreuth, ensuite pour payer le déficit énorme des premières représentations en 1876, il ne donna jamais sur ses programmes de fragments de *l'Or du Rhin*. L'audition intégrale de cette œuvre en forme de concert, avec des exécutants en dentelles blanches et en drap noir, est donc une entreprise qui nous inspire *a priori* une sympathie fort modérée. Après cet aveu dénué d'artifice, nous avouons encore que l'exécution ne fut pas tout à fait à la hauteur de l'œuvre. Rien ou presque rien à reprocher à l'orchestre, ni à son chef. Si quelquefois un mouvement peut sembler discutable d'après la tradition franconienne, nous accordons à tout véritable artiste dirigeant une exécution de cette envergure le droit d'offrir à ses