

# LYON ARTISTIQUE

## THÉÂTRAL, LITTÉRAIRE, MUSICAL

Publication hebdomadaire illustrée paraissant le Dimanche

— Les manuscrits ne sont pas rendus —



ADMINISTRATION, RÉDACTION, ANNONCES :

Société de Publicité Artistique

LYON, 12 et 14, rue Bellecordière, LYON

ABONNEMENTS

LYON ET LE RHONE

Six Mois . . . . . 4 fr.  
Un An . . . . . 8 fr.

DÉPARTEMENTS

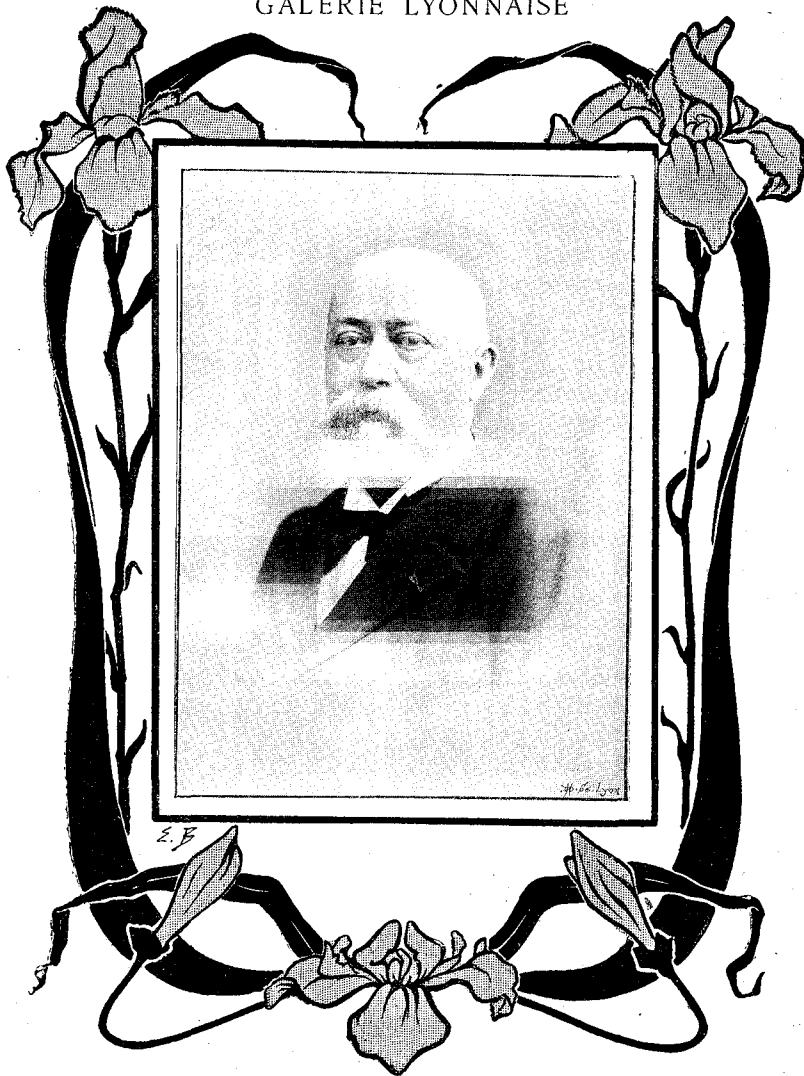
Six Mois . . . . . 5 fr.  
Un An . . . . . 10 fr.

### SOMMAIRE

TEXTE. — *Iphigénie en Tauride* : I. Gluck, ses réformes et son système, H. Mirande. — Lettres inédites de Weber. — CHRONIQUE THÉÂTRALE : Grand-Théâtre; Célestins. — Concerts et Spectacles. — *La Tosca* de Puccini. — Echos et Nouvelles. — Correspondance.

ILLUSTRATIONS. — M. Favre, président de la Société Lyonnaise des Beaux-Arts. — M. Aimé Gros. — Une mauvaise plaisanterie.

### GALERIE LYONNAISE



M. FAVRE

Président de la Société Lyonnaise des Beaux-Arts.

## Iphigénie en Tauride

### Gluck, ses Réformes et son Système

LE Théâtre-Lyrique de la Renaissance vient de représenter avec un éclatant succès, l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Nous pensons que les œuvres admirables, françaises et étrangères, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du commencement du XIX<sup>e</sup> doivent reprendre place au répertoire des scènes lyriques françaises qui depuis soixante ans — Wagner mis à part — se réduit à un petit nombre de partitions peu intéressantes et indéfiniment ressassées.

L'Opéra-Comique vient de reprendre *Orphée* et annonce à son tour une reprise d'*Iphigénie en Tauride*, en même temps que le Théâtre-Lyrique inscrit à son répertoire l'*Idoménée* de Mozart; l'Opéra enfin parle de remonter *Armide*.

Les grands concerts ont facilité ce retour à des œuvres oubliées ou inconnues en France: puisque le « répertoire courant » paraît irrémédiablement condamné, puisque les œuvres modernes de haute valeur sont en trop petit nombre pour le renouveler, puisque les chefs-d'œuvre de Wagner ne peuvent à

eux seuls alimenter ce répertoire, le moment est venu de faire revivre les œuvres d'ailleurs immortelles de Gluck, Mozart, Weber, qui forment le fond du répertoire des théâtres allemands et que les scènes françaises ont abandonnées depuis l'invasion de Rossini, de Meyerbeer et de leurs imitateurs.

L'instant nous paraît venu d'étudier dans ses grandes lignes l'esthétique de Gluck et, puisque le Théâtre-Lyrique nous en fournit l'occasion, d'inaugurer par *Iphigénie en Tauride* une série d'analyses des partitions du grand maître du XVIII<sup>e</sup> siècle, Allemand de naissance, mais que la France peut, à plus d'un titre, glorifier comme un de ses plus illustres enfants adoptifs.

\*\*

Le théâtre lyrique a présenté, depuis ses origines jusqu'à nos jours, le spectacle d'un conflit sans cesse renouvelé entre les partisans du drame sincère sacrifiant tout à l'expression de la vérité, et les défenseurs d'une forme plus conventionnelle, qui asservit la virtuosité des chanteurs à une conception exclusivement et superficiellement mélodique.

Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, deux écoles se trouvaient en présence. L'école française, qui avait déjà fourni à la scène lyrique les chefs-d'œuvre de Lulli et de Rameau, s'efforçait de rendre par une déclamation musicale souple et variée toutes les inflexions du texte littéraire; l'école italienne au contraire, recherchait avant tout le charme des formes mélodiques pures, quand bien même leur expansion impliquait une contradiction flagrante avec la donnée et le texte poétiques.

Christophe Gluck était plus à même que tout autre musicien de réformer les abus de l'opéra et de le ramener à son but réel, l'expression du texte littéraire par la déclamation que vivifie et

qu'encadre le développement orchestral. Il avait écrit lui-même un grand nombre d'opéras italiens dont la convention lui parut évidente lorsqu'il eut entendu les œuvres de Rameau et des maîtres de l'ancienne école française. Il comprit alors que le principe de cette école devait servir de base à une réforme du théâtre musical et s'efforça de remplacer par des drames simples et pathétiques, logiquement conçus et déduits, les livrets d'opéras galants et mièvres, que les poètes italiens, rivaux ou disciples de Métastase, fournissaient aux compositeurs du temps. Gluck rencontra un collaborateur éclairé dans le poète Calzabiggi ; le musicien et le littérateur, cultivés tous les deux par de fortes études classiques, animés de la même passion pour l'art et le théâtre antiques, donnèrent bientôt après *Paris et Hélène*, *Orphée* et *Alceste* (1760-1762).

Ces trois partitions écrites sur des textes italiens et représentées à Vienne, renfermaient tous les éléments de la réforme entreprise par Gluck et mettaient en œuvre tous les principes esthétiques résumés par lui dans un manifeste célèbre, la préface d'*Alceste*. Gluck avait employé pourtant à regret la langue italienne dont l'euphonie et la douceur se prêtaient plus au charme mélodique qu'à la vérité de la déclamation tragique, but suprême de ses efforts.

C'est alors qu'il conçut le dessein d'utiliser les qualités de précision dans le débit, de netteté dans la diction, propres à la langue française ; le théâtre tragique de Corneille, de Racine et de leurs successeurs, offrait d'ailleurs à Gluck des modèles qui, au moins d'après les idées du temps, se rapprochaient assez fidèlement de la tragédie antique et le public parisien était plus préparé qu'aucun autre, par la connaissance des œuvres de l'ancienne école française, à adopter les idées du réformateur. Déjà complètement initié à l'intelligence de la langue et de la littérature française, Gluck fut encouragé dans ses projets par un écrivain de talent, le bailli du Rollet qui adapta pour la scène lyrique, *Iphigénie à Aulis* de Racine. L'œuvre fut représentée à l'Opéra de Paris, après de vives controverses et grâce à l'intervention personnelle de la reine Marie-Antoinette, qui avait été l'élève de Gluck (12 avril 1774). Le succès fut immense, et dès lors, Gluck chargea du Rollet de retenir pour l'Opéra français les poèmes italiens d'*Orphée* et d'*Alceste*, dont il refit en partie la musique.

C'est dans la version définitive de ces partitions, plus encore que dans leur forme italienne première, qu'il faut étudier le système dramatique et musical de Gluck. Les quelques lignes qui suivent, extraites de la préface d'*Alceste*, résument dans ses principes généraux l'esthétique dramatique de Gluck : «... L'imitation de la nature est le but commun que doivent se proposer le poète et le musicien ; c'est aussi celui auquel j'ai tâché d'atteindre. J'ai voulu réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus. Je pense qu'elle doit ajouter à l'autre ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé, la vivacité des couleurs et l'accord des lumières et des ombres qui animent les figures sans en altérer les couleurs... »

La voix humaine est pour Gluck, comme pour les grands maîtres modernes du théâtre musical, Mozart, Weber, Berlioz et Wagner, non point un instrument destiné à chanter des mélodies, mais un organe appelé à déclamer le texte littéraire du drame. Seulement au lieu de la déclamation pure et simple employée dans le théâtre tragique ou comique, le drame lyrique se sert d'une déclamation musicale, dont la variété de rythme, d'intonation et d'accents, prête au texte poétique des moyens d'expression plus intensifs et plus pénétrants.

Il est vrai que cette déclamation musicale exige un constant soutien harmonique et instrumental : des successions d'accords intéressantes et expressives, des dessins d'orchestre mouvementés et variés, mis en valeur par des combinaisons et des oppositions de timbres pleines de couleurs, doivent former une trame ininterrompue, qui enveloppe sans cesse le débit musical. C'est ce que réalisa Gluck, et c'est en quoi l'auteur d'*Alceste* et d'*Iphi-*

*génie* est le véritable créateur du drame lyrique moderne, le plus complet, le plus logique, avec Mozart et Wagner, de tous ceux qui ont écrit pour le théâtre musical.

Gluck, pas plus que son continuateur Wagner, ne saurait encourir le reproche de sécheresse et de pauvreté mélodiques ; la mélodie circule dans l'orchestre, sans jamais toutefois se développer au détriment de la conduite et de la vraisemblance du drame. En outre, lorsque la situation le commande, Gluck affecte la voix non plus à la déclamation musicale pure du récitatif, mais à l'émission de phrases plus mélodiques qui forment la substance de nombreux *airs* : sans doute la mélodie se développe plus exactement dans l'orchestre, mais la partie vocale s'épanouit en des périodes régulières, qui contrastent heureusement avec la déclamation et forment dans le drame des sortes d'épisodes lyriques justifiés par la situation. Gluck proscribit du moins dans ses airs les vocalises, points d'orgue, cadences et autres manifestations stériles de la virtuosité vocale qui ne peuvent qu'entraver la marche du drame.

Il s'interdit le plus souvent les ensembles si fréquents dans l'opéra italien, si rares dans le drame moderne de Wagner ; il faut que les divers personnages mis en scène simultanément, se trouvent pendant un instant dans un état d'âme identique, pour que Gluck leur confie des ensembles. Aussi, logique et rigoureux dans l'application de son système, préfère-t-il s'abstenir d'un procédé fécond en effets harmoniques pour respecter avant tout la vérité dramatique.

Tout autre est le rôle des chœurs ; les masses prennent part à l'action scénique et Gluck leur confie des ensembles simples et sobres, mais vivants et puissants qui rendent dans toute sa sincérité le rôle anonyme et collectif de la foule.

Par-dessus tout, l'orchestre anime et vivifie le drame. Tour à tour tragique et tendre, religieux et passionné, il souligne toutes les péripéties de l'action, traduit les sensations des personnages, commente leurs actes, décrit enfin les objets extérieurs. C'est lui qui retrace avec la sûreté de ligne de ses développements, la sérénité plastique des architectures antiques, ou qui peint avec le coloris de ses timbres les paysages féériques d'*Armide* et d'*Orphée* ou les régions désolées d'*Alceste* et d'*Iphigénie en Tauride*.

On ne saurait énumérer toutes les innovations introduites de Gluck dans l'orchestre. Le premier, il a fourni le modèle de l'orchestre moderne ; il perfectionne et assouplit l'écriture des cordes, donne à des instruments négligés avant lui, comme l'alto ou le violoncelle, d'intéressantes parties mélodiques ou rythmiques ; il oppose avec art les timbres divers des instruments à vent. Il fait admettre enfin dans l'orchestre dramatique nombre d'instruments inconnus ou inusités auparavant. Citons la harpe, la clarinette, de facture récente à cette époque, les trombones, qui, bien que connus dès le moyen âge, ne figuraient point encore dans l'orchestre dramatique et enfin les instruments à percussion, cymbales, tambours, triangle, dont Gluck enseigna l'emploi sobre, réservé et justifié aux maîtres de l'époque postérieure et dont l'école italienne de notre siècle a fait un si déplorable abus.

Après *Iphigénie en Aulide*, *Orphée* et *Alceste*, représentés en 1774 et 1776, sur des poèmes composés ou refondus par du Rollet, Gluck mit en musique, en 1777, *l'Armide* de Quinault. Une lutte acharnée s'était élevée entre ses partisans et les défenseurs de l'opéra italien, qui avaient opposé à l'auteur d'*Orphée* le compositeur Piccini. C'est à cette époque qu'un jeune littérateur du nom de Guillard, vivement impressionné par les représentations d'*Iphigénie à Aulis* forma le projet d'écrire un poème dramatique pour Gluck. Il choisit le sujet d'*Iphigénie en Tauride*, dont la donnée pathétique et mouvementée lui paraissait convenir merveilleusement au génie de Gluck, et s'inspira, pour la conception et la réalisation de son plan, de *Iphigénie en Tauride* d'Euripide ; il reproduisit aussi quelques détails d'une *Iphigénie* de Guimond de la Touche, tragédie représentée, le 4 juin 1757, à la Comédie française, et qui avait remporté un brillant succès dû à de réelles qualités scéniques plutôt qu'à sa valeur littéraire. Guillard confia son poème à du Rollet qui promit

de le soumettre à Gluck. Lorsque le librettiste se rendit chez Gluck pour connaître son jugement, l'auteur d'*Alceste*, pour toute réponse, se mit au piano et lui fit entendre la première scène qu'il avait déjà composée.

*Iphigénie en Tauride* fut représentée à l'Académie Royale de musique le 11 mai 1779; les principaux rôles étaient confiés à M<sup>lle</sup> Levasseur, au ténor Legros et au baryton Larrivée.

La partition réduisit au silence tous les détracteurs de Gluck et de son système; le succès fut éclatant et indiscuté. Une *Iphigénie en Tauride* de Piccini, représentée peu après, ne put, malgré des beautés réelles, soutenir la comparaison avec le chef-d'œuvre de Gluck qui s'est maintenu sans interruption au répertoire de l'Opéra jusqu'en 1830, et qui depuis a été maintes fois repris avec bonheur au Théâtre-Lyrique et sur les grandes scènes allemandes.

(A suivre.)

H. Mirande.

**CRÈME SIMON** sans rivale pour l'hygiène et les soins de la peau, se méfier des contrefaçons et exiger toujours la véritable CRÈME SIMON.



## SUR LE PASSAGE D'UN DRAPEAU

Salut, Drapeau, qui chante en tes plis la Patrie!  
 Sous ce calme apparent, ton âme veille et prie  
 Pour l'avenir vengeur, pour l'immortel passé  
 Dont la gloire est écrite avec le sang versé!  
 Tu sembles méditer sur la grande épopée  
 Qui te fit, entre tous, par l'idée et l'épée,  
 Par l'endurance aussi de tant d'heureux soldats  
 Qui bravaient, sans broncher, la mort à chaque pas,  
 Une page si haute et si large et si belle,  
 Qu'il n'en est en l'histoire aucune qui soit telle!  
 Va, tu peux la relire et peux la méditer;  
 Nul ne pourra jamais l'égaliser, l'imiter!  
 O superbe chiffon qui parcourut le monde!  
 Etoile qui guida la Liberté qui fonde!  
 Qu'importe ton blason, qu'importent tes couleurs!  
 Après avoir été le drapeau d'Espérance,  
 Si tu fus le drapeau des sublimes douleurs  
 Qui se voile, un instant, pour cacher sa souffrance,  
 Le soleil n'a-t-il pas, depuis, séché tes pleurs,  
 Et n'es-tu pas toujours le fier drapeau de France?

André Lénéka.



## Lettres inédites de Weber

M. O. Berggruen publie dans le *Ménestrel* la traduction de curieuses lettres inédites de Weber, mises au jour par M. Ernst Rudorff.

Ces lettres sont adressées à Hinrich Lichtenstein et ont été recueillies par une filleule de Weber, M<sup>me</sup> Marie Hoffmeister, née Lichtenstein.

Nous empruntons quelques passages de l'intéressant article de M. Berggruen.

Hinrich Lichtenstein, né en 1780, était un naturaliste qui avait entrepris dans sa jeunesse des voyages scientifiques dans l'Afrique australe et qui avait acquis ainsi une certaine réputation. Il obtint la chaire de zoologie à l'Université de Berlin, fut nommé

directeur du musée zoologique de cette ville et ne mourut que trente ans après son ami Weber, en 1857. En 1821, lorsque Henri Heine prit ses inscriptions à la Faculté de droit de Berlin, Lichtenstein était recteur de l'Université et apposa sa signature à l'inscription du jeune étudiant, que ses premières poésies rendirent célèbres quelques mois après. Particulièrement doué pour la musique et d'un caractère très aimable, il entra en relations avec presque tous les artistes berlinois de son époque et appartint pendant longtemps à la direction du fameux orphéon *Singacademie*.

La première lettre de Weber à Lichtenstein, datée de Gotha 12 septembre 1812, nous fait voir qu'une intimité fraternelle s'était établie entre les deux jeunes gens, et dans une des dernières lettres que Weber adressa de Londres à sa femme, le 24 avril 1826, il s'exprime ainsi : « C'est ce bon et actif Lichtenstein qui empêcha Schlesinger de faire la bêtise avec *Oberon*; oui, c'est un ami fidèle et prudent. »

En dehors des lettres que Weber lui avait adressées, Lichtenstein a laissé une courte mais intéressante notice sur ses relations avec le grand musicien, dans laquelle il montre à quel degré Weber était adoré de ses contemporains comme artiste et comme homme. Il vante sa virtuosité sur le piano et la guitare et le charme infini avec lequel il chantait lui-même ses mélodies; sa voix était faible, mais extrêmement harmonieuse, et sa diction d'une expression et d'un sentiment incomparables. Comme improvisateur et contrapontiste il émerveilla tous les musiciens. Les gros bonnets parmi les musiciens berlinois de cette époque, notamment Zelter, l'ami de Goethe, et le kapellmeister B. A. Weber, tous les deux musiciens médiocres, furent pourtant en secret de véritables ennemis pour lui et ne lui pardonnèrent jamais le succès immense du *Freischütz*. Weber vint à Berlin pour la dernière fois en décembre 1825, pour y faire jouer son opéra *Euryanthe*. Sa santé était déjà complètement ruinée et Lichtenstein redoutait la mort prochaine de son ami. A Lichtenstein seul Weber joua la partition d'*Obéron*, qu'il avait apportée, et lui montra aussi la partition presque terminée de son opéra-comique *les Trois Pintos*. Lichtenstein ajoute : « Cette partition a été perdue en Angleterre. Un cahier, avec les esquisses de plusieurs numéros, est tout ce qu'on a pu retrouver de cette œuvre curieuse; mais tout espoir n'est pas perdu que le manuscrit surgisse un beau jour de la succession d'un riche collectionneur de Londres. » Malheureusement, cet espoir qui paraissait fort plausible, ne s'est pas réalisé jusqu'à présent. Mais l'opéra-comique *les Trois Pintos* a été reconstitué, d'après les esquisses retrouvées dont parle Lichtenstein, par M. Gustave Mahler, actuellement directeur de l'Opéra Impérial de Vienne, et joué avec succès sur plusieurs scènes lyriques d'outre-Rhin. Dans cette œuvre, un grand air pour soprano, qui s'est trouvé complètement ébauché, est surtout remarquable; cet air montre bien la physionomie suave et captivante de la noble muse weberienne. Un délicieux canon à trois voix, un petit chef-d'œuvre d'esprit et d'habileté, est aussi à citer; j'ai assisté à plusieurs représentations des *Trois Pintos*, et chaque fois ce canon a dû être chanté plusieurs fois.

La correspondance entre les amis — Weber nomme Lichtenstein très souvent son frère — est empreinte d'une douce intimité, d'un laisser aller complet et, de la part de Weber, d'une belle humeur badine, qui feront la joie du lecteur. Elle constitue aussi une sorte de journal intermittent, mais pas trop incomplet, de la production artistique de Weber. Et à maint endroit on peut glaner des aperçus intéressants, comme dans cette lettre du 1<sup>er</sup> septembre 1812 où Weber écrit de Weimar :

J'ai agréablement joui de Goethe, une fois. Aujourd'hui il est allé à Iéna pour y écrire la troisième partie de sa biographie; ici il n'y arrive pas. C'est une chose singulière que la familiarité intime avec un grand esprit. On ne devrait admirer ces héros-là que loin.

Plus tard, déjà en sa qualité de kapellmeister à la cour de Dresde, Weber écrit de cette ville, le 27 janvier 1820 :

Hier j'ai joué en italien le dernier opéra de Meyerbeer intitulé *Emma di Resburgo* ; il a été reçu avec enthousiasme, mais je crains que cela ne se passe pas ainsi à Berlin. Ici, nous sommes totalement italianisés. Le cœur me saigne quand je vois qu'un artiste allemand, doué de force créatrice, se dégrade au point de devenir un imitateur, pour briguer les méchants suffrages de la foule. Est-il donc si difficile, je ne dis pas de mépriser, mais de ne pas estimer comme un bien suprême les applaudissements momentanés ?... J'espère que Meyerbeer, de son plein gré, reviendra un jour de ses errements.

Meyerbeer a, en effet, réalisé plus tard, à Paris, l'espoir de Weber, mais d'une façon qui n'aurait probablement pas satisfait encore l'auteur de *Freischütz* et d'*Euryanthe*.

Dans mainte lettre perce le caractère noble de Weber, car il traite avec son ami ses affaires les plus intimes et lui fait aussi part de ses embarras d'argent. Ainsi, il lui écrit de Prague, où il était alors kapellmeister, le 4 février 1815, au sujet de Caroline Brandt, qu'il épousa quelque temps après :

Je viens de passer quelques journées malheureuses, pendant lesquelles j'étais sur le point de quitter Prague et d'aller naviguer ailleurs dans le monde. Ayant conscience de mes desseins honnêtes, je m'étais laissé aller dans mes relations avec B... (Brandt), sans m'occuper des bavardages et malgré l'incertitude de ma situation. Mais ces idées ont fini par se faire jour chez elle avec une force redoublée et je viens de vivre les jours les plus pénibles de ma vie. Je ne peux pas me départir de ma conviction : ma femme doit m'appartenir et non pas au monde ; il faut donc que je puisse la nourrir sans soucis... Tu peux t'imaginer qu'on veut y trouver un manque d'amour de ma part, mais ma passion ne doit pourtant jamais me pousser à faire dans l'avenir la misère certaine de toute ma vie à cause d'un présent réjouissant. Quelles garanties pour son amour éternel au milieu de soucis et de chagrins qui me rendraient aussi moi-même maussade et désagréable ?... Elle m'aime cependant trop pour pouvoir m'abandonner, et j'ai dû lui promettre solennellement de ne pas quitter Prague, car cela la rendrait réellement malheureuse. Je me trouve donc dans une disposition singulière : ces doutes éternels à mon sujet, quoique je ne puisse pas les lui reprocher, ne font pas sur moi la meilleure impression, et je l'aime cependant trop pour pouvoir lui faire du mal. Moi-même je n'aurais plus dans ce cas un seul instant de joie.

Si ces lettres inédites de Weber n'avaient contenu rien autre d'intéressant que le document humain si touchant que nous venons de reproduire, leur publication serait déjà amplement justifiée. Mais on peut y glaner aussi plus d'un fait curieux sur la situation de Weber et sur sa production artistique, comme dans la lettre suivante, datée de Dresde, 14 janvier 1823 :

Je m'empresse de te faire savoir, cher frère, comment l'Allemagne récompense et encourage ses compositeurs. Le 9, je reçus une lettre du comte de Brühl (1), qui m'écrivit entre autres choses : « Pour » ne pas laisser passer cette occasion de vous prouver mon amitié

« toujours active et ma reconnaissance, je vous prie de m'envoyer » immédiatement un reçu de cent thalers comme honoraires supplémentaires pour votre *Freischütz*, à l'occasion de sa cinquantième « représentation »... Vraiment, ne devrait-on pas s'interdire d'écrire des opéras pour l'Allemagne ?...

Dans une longue lettre adressée au comte de Brühl et dont il a envoyé une copie à son ami Lichtenstein, Weber a décliné le cadeau en disant que l'offre l'avait profondément blessé et qu'il n'ignorait pas que les cinquante représentations du *Freischütz* avaient rapporté au théâtre royal au moins trente mille thalers (somme énorme pour l'époque, en Prusse). La lettre est cependant respectueuse et même affectueuse ; Weber lui raconte que

son opéra *Euryanthe* doit passer en septembre à Vienne et qu'il ne peut pas encore savoir si son opéra *les Trois Pintos* sera terminé en été.

Une longue et curieuse correspondance traite des intrigues par lesquelles Spontini avait en vain tenté d'empêcher la représentation d'*Euryanthe* à Berlin. La confiance de l'intendant général en Weber était si grande qu'il envoya à l'artiste tout le dossier de cette affaire, provoquée par « les méchancetés de Spontini », comme le comte de Brühl s'exprime, en le priant de ne rien divulguer pour le moment.

Sur les relations de Weber en Angleterre et sur son séjour à Londres, qui a certainement hâté sa mort si prématurée, les lettres contiennent beaucoup de détails intéressants. Weber écrit de Dresde, le 27 mai 1824 :

On commence de Londres à nouer avec moi des relations. Le libraire Walker publie une revue mensuelle sous le titre *Revue européenne* et demande ma collaboration en m'offrant seize livres par feuille. Ces honoraires pourraient bien me séduire (1).

Quelques mois plus tard, le 9 décembre 1824, Weber raconte à son ami que Kemble, le directeur de Covent-Garden, lui avait proposé la composition d'un opéra pour lequel il devait choisir comme sujet entre *Faust* et *Oberon*. Weber choisit, comme on sait, le sujet d'*Oberon* et il eut la satisfaction de faire entendre sa partition à son ami en décembre 1825. La dernière lettre de Weber à Lichtenstein est datée de Dresde, 3 février 1826 ; il écrit à son ami :

Pardon, cher frère, si je te charge de tant de commissions, mais le temps presse et j'ai tant de travail que je ne sais où donner de la tête. Ma femme et les enfants vont bien. Ma toux s'améliore, mais mon asthme fatal augmente.

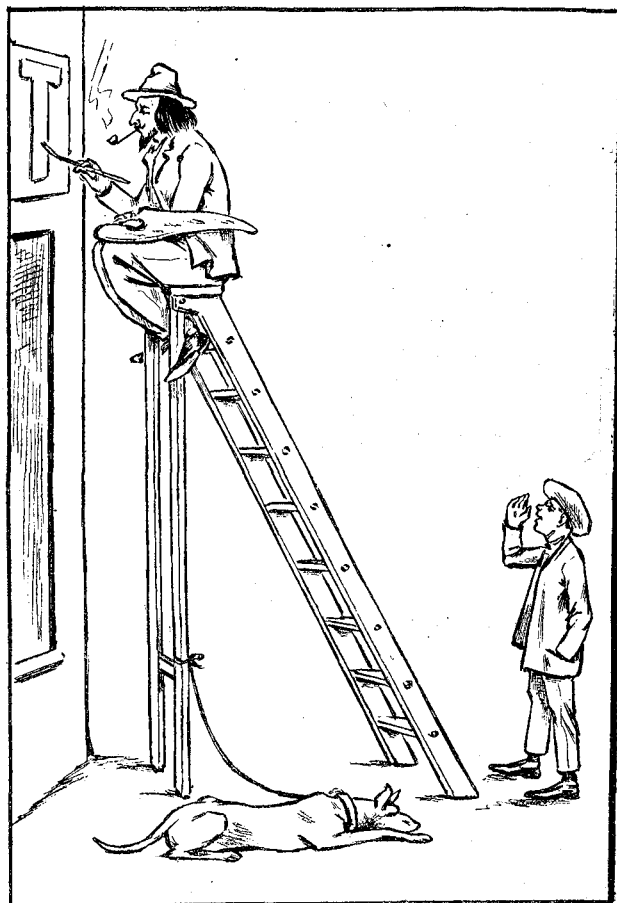
La dernière pièce de cette correspondance est une lettre de Lichtenstein sur laquelle Weber a écrit de sa main : « Reçu à Londres le 24 avril 1826 ». Dans la nuit du 4 juin il succomba à la maladie et aussi aux fatigues de son séjour à Londres, à peine âgé de quarante ans.

(1) Weber possédait en effet un vrai talent de littérateur, et ses travaux littéraires, qui ont paru sous le titre d'*Œuvres posthumes* (*Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung, 1850) mériteraient en partie d'être plus connus par une bonne traduction française.

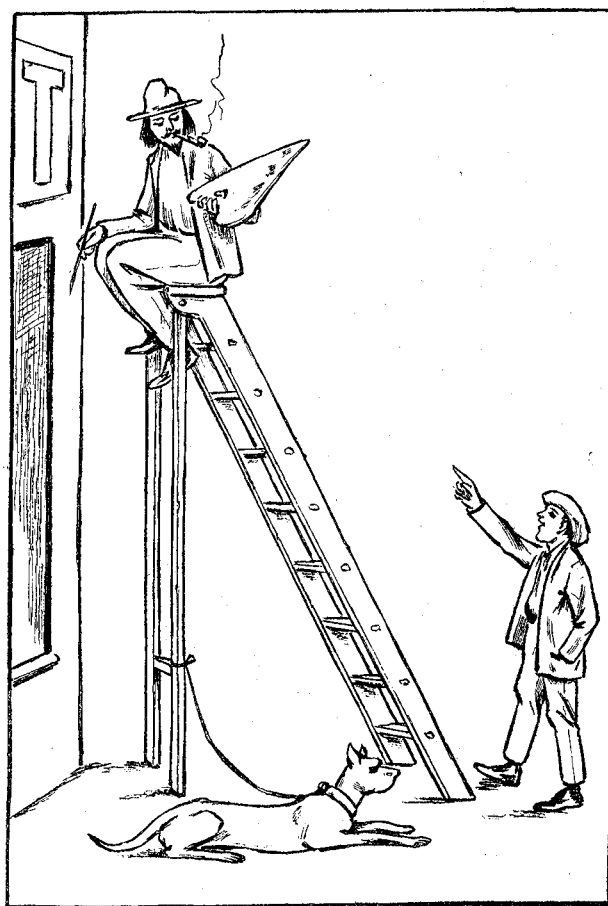


M. Aimé Gros.

UNE MAUVAISE PLAISANTERIE



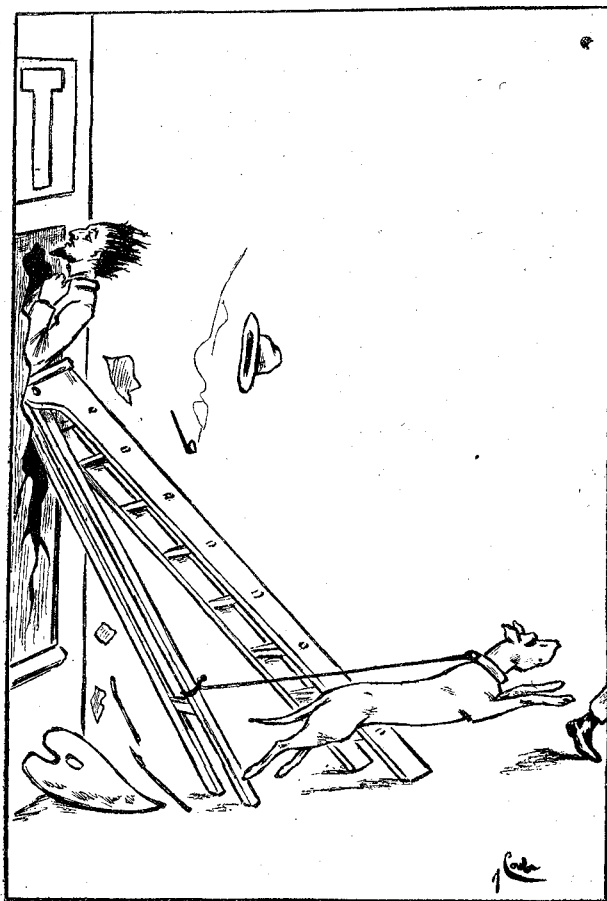
Eh, là haut le peintre!



T'as donc pas d'argent pour faire couper tes cheveux?



K'ss, K'ss, morde-le!



.....

## Chronique Théâtrale

### GRAND-THÉÂTRE

#### « Werther »

*Werther*, qui ne semblait pas jusqu'à ce jour compter au nombre des opéras favoris du public lyonnais, a été repris jeudi devant une salle fort bien garnie. C'est pourtant l'œuvre la plus sincère, la plus émue et la plus personnelle de Massenet, et nous verrions volontiers le public revenir des préventions qu'il a semblé témoigner jusqu'alors à l'égard d'une partition dont le seul défaut est d'être trop intime, trop exclusivement psychologique et se trouver un peu dépaycée dans un cadre aussi vaste que celui du Grand-Théâtre.

La distribution actuelle de *Werther* a certainement contribué à attirer hier les spectateurs au Grand-Théâtre et l'on peut affirmer que, rarement, le drame mélancolique de Massenet a été interprété de façon aussi artistique et aussi vivante.

Le rôle de Charlotte peut s'accommoder de toutes les voix : des chanteuses légères et des faucons s'y sont essayées avec succès, mais c'est le timbre du mezzo-soprano qui en traduit excellemment toute la poésie pénétrante.

M<sup>me</sup> Bressler-Gianoli a composé le personnage avec beaucoup de goût et de sens musical : elle a su dire avec un profond sentiment l'expressive cantilène du premier acte et a rendu avec une émotion communicative la grande scène des « Lettres ».

Pour M. Scaramberg, il nous a donné un Werther magnifique, vibrant et poignant ; comédien élégant et chanteur habile, dédaigneux des vulgaires effets de sonorité vocale, M. Scaramberg s'est fait vigoureusement applaudir.

L'excellent artiste a déclamé chaleureusement le monologue du deuxième acte ; très dramatique dans son duo avec Charlotte, il a trouvé des accents pathétiques et douloureux dans la belle scène de la mort de Werther ; mais c'est surtout dans les strophes d'Ossian, redemandées par toute la salle, que M. Scaramberg a affirmé sa souveraine maîtrise.

M. Huguet joue avec mesure et simplicité le rôle ingrat d'Albert et M<sup>lle</sup> Milcamps, qui remplaçait au pied levé M<sup>lle</sup> Walter, indisposée, a prêté sa jolie voix au personnage de Sophie. M. Artus est un bailli fort paternel, mais nous regrettons que ce consciencieux artiste n'ait pas cru devoir sacrifier ses moustaches.

L'orchestre de M. Miranne a exécuté très soigneusement la partition de Massenet et a fait applaudir le beau tableau symphonique de la nuit de Noël.

### THÉÂTRE DES CÉLESTINS

#### Tournée Coquelin-Le Bargy.

Un public nombreux et choisi était venu mercredi, au théâtre des Célestins, assister à la représentation donnée par la tournée Coquelin cadet-Le Bargy. On a joué les *Femmes savantes* et *On ne badine pas avec l'amour*.

Dans la pièce classique de Molière, M. Coquelin remplissait le rôle de Trissotin qui est loin d'être un de ses meilleurs, et M. Le Bargy figurait un très médiocre Clitandre. Cet artiste n'a pas eu un plus vif succès dans la charmante comédie d'Alfred de Musset, et il nous paraît que M. Le Bargy force son talent en prétendant interpréter des rôles pour lesquels il n'est plus fait.

Mais, il y a plus à dire, et l'on ne saurait trop blâmer les *impresarii* qui ne craignent pas, dans la seconde ville de France, de faire interpréter des chefs-d'œuvre familiers à tous les lettrés par des troupes composées de mauvais élèves en rupture de Conservatoires de province. Il convient toutefois d'excepter M. Duquesne, un comédien connu du public des Célestins et que nous reverrons bientôt dans un rôle s'accommodant, mieux que celui de Chrysale, de ses moyens et de son réel talent. Pour les autres, il serait cruel d'insister.

En somme, la soirée de mercredi a eu pour résultat de faire vivement apprécier les mérites des consciencieux et distingués artistes qui chaque jour donnent aux Célestins des représentations de comédie incomparablement supérieures à celle qui nous fut infligée.

**OLD ENGLAND**, Tailleurs pour Dames, 8, rue Lafont.



## Concerts et Spectacles

### CASINO DES ARTS

Les exigences de notre mise en pages ne nous permettent pas de rendre compte aujourd'hui du succès éclatant de *Ohé! Les Gones*, dont la première représentation a eu lieu, vendredi soir, devant une salle renfermant le Tout-Lyon mondain et artiste.

Borrons-nous à constater, cette fois encore, que la collaboration de MM. Raoul Cinoh et Verdellet a tenu tout ce qu'on en espérait.

Nos deux revuistes lyonnais sont bons princes et dépensent sans compter leur esprit et leur expérience de la mise en scène. Scènes bien venues, dialogue endiablé, décors d'une richesse inouïe, costumes splendides et suggestifs à point, une commère étoile, un compère parfait, un escadron de jeunes et jolies femmes, tout a contribué au triomphe de la soirée de vendredi.

### SCALA-BOUFFES

Après Paulus, Xavier Privas, le prince des chansonniers. C'est un régal de gourmets et il y aura foule ces jours-ci à la Scala pour applaudir notre compatriote, devenu l'un des maîtres de la chanson moderne.

### ELDORADO

Le 24, commenceront les représentations du théâtre montmartrois, la *Roulotte*, qui compte actuellement les chansonniers les plus en vogue de la butte.

En attendant, Miette, les Mas-Andrès, les Fleury-Raybaud, M<sup>me</sup> Dartigues contribuent avec la *Casseroles*, où M<sup>me</sup> Dorlys est tant applaudie, à former un spectacle fort attrayant et très goûté du public.

### CIRQUE RANCY

Les *Vaqueros* obtiennent toujours le même succès avec leurs chevaux et leurs éléphants plongeurs.

L'extraordinaire Jacques Inaudi est également très applaudi.

R.

Bassin de **SOURCE DES CÉVENNES**  
VALS DIGESTIVE, LAXATIVE, DIURÉTIQUE



## La Tosca de Puccini

Voici quelques détails sur la première représentation de la *Tosca*, l'opéra de Puccini, qui a obtenu un très vif succès au théâtre Costanzi de Rome.

La salle avait l'aspect des grandes soirées de gala. La reine Marguerite, très entourée, occupait la loge royale. La plupart des ministres étaient présents, ainsi que les critiques des principaux journaux italiens. Dans la salle, on remarquait également la présence des célébrités musicales de la péninsule, Mascagni, Bossi, Galignani, Franchetti et autres compositeurs.

Le premier acte, qui se passe dans l'église de Saint-Andrea-della-Valle, a été accueilli avec un enthousiasme extraordinaire. Selon la coutume italienne, Puccini a dû paraître plusieurs fois sur la scène, où le public lui a fait une véritable ovation. Le second acte a été écouté avec un vif intérêt. Les applaudissements étaient très nourris. Mais le troisième acte, qui se déroule sur la plate-forme du château Saint-Ange, a été l'occasion d'un véritable triomphe pour le

compositeur et pour ses interprètes. On ne peut se figurer jusqu'à quel point le public était frémissant. C'était du délire. Puccini a été entraîné littéralement sur la scène par ses interprètes. A la sortie, le jeune compositeur a été porté en triomphe par la foule. M. Bacelli, ministre de l'instruction publique, a hautement félicité, au nom de la Reine, le brillant maestro, qui lui a remis un exemplaire de sa partition.

Les journaux italiens constatent hâtivement le grand succès de la *Tosca*, en attendant de faire une critique minutieuse de l'œuvre de Puccini.

Le *Messaggero* déclare que la *Tosca* est une œuvre plus parfaite que la *Bohème* et que *Manon*, du même compositeur. La *Tosca*, dit-il, prouve que si Puccini ne possède pas encore une véritable originalité, il a du moins le charme de la forme, la limpidité du rythme et la science de la douleur.

Le *Popolo Romano* écrit que les critiques pourront discuter plus ou moins la *Tosca*, mais que Puccini a démontré que le génie italien, même dans cette heure grise, luit d'un éclat splendide. La *Nuova Fanfulla* estime que la *Tosca* mérite le grand succès qu'elle a obtenu.

Il *Giorno*, en constatant la brillante réussite de la *Tosca*, s'écrie : « Quoique la *Tosca* ne soit pas la meilleure des œuvres de Puccini, elle a devant elle une carrière assurée ».

La *Stampa* dit que le troisième acte de la *Tosca* est le meilleur des trois. Elle estime que l'œuvre est un peu inférieure à la *Bohème*.

Il va sans dire que le nom de Victorien Sardou a été étroitement associé au triomphe de Puccini et à celui des interprètes.

\* \*

Puccini s'était littéralement enthousiasmé de cette pièce, il y a quelques années, à Turin, lors du passage de Sarah Bernhardt, la grande artiste française. Dès ce moment, il rêva de mettre la *Tosca* en musique, mais diverses circonstances l'empêchèrent de réaliser son projet. Il y a deux ans, Puccini obtint l'autorisation de Sardou de transformer la *Tosca* en drame lyrique, dont il confia le libretto à MM. Illica et Giacosa. L'éminent dramaturge français s'est montré, paraît-il, satisfait de la façon adroite dont MM. Illica et Giacosa ont su tirer parti des admirables situations dramatiques contenues dans son œuvre. On dit même que Sardou a donné quelques indications aux librettistes italiens, et leur a même suggéré quelques puissants effets.

L'œuvre a été commencée au mois d'août 1898 et achevée à la fin du mois de septembre dernier. Elle a été presque entièrement écrite à Torre del Lago, dans une belle villa appartenant au jeune maestro et où, d'ailleurs, ce dernier a composé toutes ses œuvres lyriques.

Les trois principaux interprètes de la *Tosca* sont : M<sup>lle</sup> Darclee, une jeune cantatrice qui a chanté en dernier lieu au théâtre royal de Madrid ; le ténor de Marchi, qui interprète le rôle du peintre Mario, et Giraltoni, un baryton à la voix puissante et chaude. Les répétitions ont eu lieu sous la direction de Puccini. L'orchestre était conduit par le maestro Mugnone, un ami du compositeur.

**OLD ENGLAND, Tailleurs pour Messieurs, 8, rue Lafont.**



## Echos et Nouvelles

~ Le 24 décembre est mort à St-Jean-de-Luz, à l'âge de soixante-sept ans, un artiste fort distingué, M. Rodolphe Gustave Rinck, pianiste et compositeur qui s'était fait à Bordeaux une renommée méritée par des qualités aussi solides que brillantes. Après s'être fait vivement applaudir comme virtuose dans les concerts, il s'était produit comme compositeur avec des œuvres qui se distinguaient par un caractère élevé et la pureté de la forme. On cite entre autres un concerto de piano (en *ré*) avec accompagnement de quatuor, un quatuor (en *si bémol*) pour piano, violon, alto et violoncelle, un menuet et fugue pour instruments à cordes, un Hymne triomphal, des mélodies vocales, etc. Le 10 avril 1877 cet artiste fort bien doué

faisait représenter avec succès, sur le Grand-Théâtre de Bordeaux, un opéra-comique en deux actes intitulé *Mademoiselle de Kervan*.

~ **Concerts Symphoniques.** — Voici le programme du deuxième concert qui sera donné à la Scala par l'Association Symphonique Lyonnaise, le dimanche 21 janvier, avec le concours du violoniste Jean ten Have : Quatrième symphonie en *ré* de Schumann ; marche turque des *Ruines d'Athènes*, Beethoven ; deuxième concerto en *ré mineur* pour violon et orchestre, Max Bruch (M. Jean Ten Have) première audition ; prélude de la *Création*, Haydn, et prélude de *Fervaal*, Vincent d'Indy ; romance en *fa* de Beethoven et *Caprice*, de Guiraud, par M. Ten Have ; deux danses hongroises, de Brahms (première audition).

La présence d'un virtuose aussi éminent que M. Ten Have et la composition artistique du programme permettent de prédire à cette audition le plus éclatant succès.

~ L'Opéra-Comique a donné, dernièrement, devant une salle comble, la huit-centième (800<sup>e</sup>) représentation de *Carmen*, de Bizet, dont la première remonte au 3 mars 1875, époque où les principaux rôles étaient créés par Galli-Marié et Chapuis, MM. Lhérier, Bouhy et Potel. L'œuvre, on peut dire le chef-d'œuvre de Bizet, a donc mis un peu moins de vingt-cinq ans pour atteindre ce joli chiffre de représentations.

~ M. Gailhard vient de s'adjoindre comme directeur de la scène à l'Opéra son vieux camarade Capoul.

~ Voici l'état comparatif des recettes réalisées par les théâtres, du 1<sup>er</sup> janvier au 31 décembre, durant les années 1898 et 1899.

|                               | 1898      | 1899      | Différence  |
|-------------------------------|-----------|-----------|-------------|
| Opéra.....                    | 2.930.777 | 2.964.279 | — 16.498    |
| Comédie Française.....        | 1.992.079 | 1.861.276 | — 130.803   |
| Opéra-Comique.....            | 1.223.543 | 2.051.706 | + 828.163   |
| Odéon.....                    | 618.679   | 650.605   | + 31.926    |
| Sarah Bernhardt.....          | »         | 695.552   | »           |
| Renaissance.....              | 539.283   | 396.756   | — 142.527   |
| Vaudeville.....               | 1.322.999 | 987.106   | — 335.893   |
| Variétés.....                 | 1.161.505 | 1.249.945 | + 88.440    |
| Gymnase.....                  | 748.919   | 459.992   | — 288.927   |
| Palais-Royal.....             | 505.275   | 605.697   | + 100.422   |
| Nouveautés.....               | 730.505   | 1.357.786 | + 627.281   |
| Châtelet.....                 | 644.008   | 1.414.079 | + 770.071   |
| Gaité.....                    | 954.156   | 737.510   | — 216.646   |
| Porte-St-Martin.....          | 2.286.777 | 892.656   | — 1.394.121 |
| Ambigu.....                   | 623.731   | 450.940   | — 172.791   |
| Bouffes.....                  | 331.480   | 495.096   | + 163.616   |
| Athénée-Comique.....          | 268.061   | 149.115   | — 118.946   |
| Folies-Dramatiques.....       | 477.969   | 173.493   | — 304.476   |
| Antoine.....                  | 383.337   | 487.675   | + 104.338   |
| Théâtre de la République..... | 279.863   | 299.051   | + 19.188    |
| Cluny.....                    | 282.522   | 275.239   | — 7.283     |
| Déjazet.....                  | 152.034   | 177.396   | + 25.362    |
| Folies-Marigny.....           | 357.550   | 386.994   | + 29.444    |
| Bouffes-du-Nord.....          | 168.006   | 170.664   | + 2.658     |
| Folies-Bergère.....           | 1.318.729 | 1.252.431 | — 66.298    |
| Olympia.....                  | 729.776   | 805.659   | + 75.883    |
| Casino de Paris.....          | 693.003   | 657.906   | — 35.097    |

Plusieurs remarques s'imposent à propos de ce tableau.

C'est ainsi que le théâtre Sarah Bernhardt n'a pas de chiffre de comparaison, puisqu'il ne date que de janvier 1899. De plus il est demeuré fermé pendant six mois pour transformation de la salle.

Le théâtre lyrique de MM. Milliaud frères, ne s'est installé que tard à la Renaissance.

A la Porte-Saint-Martin, 1898 a été l'année exceptionnelle de *Cyrano de Bergerac*, qui avait élevé extraordinairement la moyenne.

Et puis enfin, songeons que l'Exposition de 1900 va venir panser les blessures reçues par quelques-uns en 1899.

~ Voici la liste des ouvrages lyriques nouveaux qui ont été représentés en Italie au cours de l'année 1899. — 1. *La Statua*, opérette en un acte, de M. Arnaldo Bonazzi, Camerino ; — 2. *Il Giogo*, opéra sérieux en un acte, de M. Rodolfo Conti,

Gênes, th. Carlo-Felice; — 3. *Il Sabato del villaggio*, idylle en un acte, de M. Vittorio Baravalle, Cuneo; — 4. *Giris*, opérette en 2 actes (parodie d'*Iris*), de M. Carlo Falbo, Rome, Politeama Adriano; — 5. *Luigi Rolla*, opéra sérieux en un acte, de M. Gennaro Scognamiglio, Naples, th. Bellini; — 6. *Il trillo del Diavolo*, opéra semi-sérieux en 3 actes, de M. Stanislao Falchi, Rome, th. Argentina; — 7. *Il Mercato di Malmantile*, opérette, de M. Sanesi, Sicile; — 8. *Amore in bicicletta*, comédie musicale en 2 actes, de M. Aristide Ferrerio; — 9. *Le tre Statue*, opérette, de M. Pattacini, San Polo d'Enza; — 10. *La Sulamite*, chant biblique en 2 actes, de M. Ermanno Wolf-Ferrari, Venise, th. Rossini; — 11. *Eros*, poème lyrique en un acte, de M. Alfredo Nardi, Rome, salle Paestrina; — 12. *I finti Masnadieri*, opéra-comique de M. C. G. Mor, Forlimpopoli; — 13. *L'Onorevole*, id. en 3 actes, de M. Nicolas Possenti, Matelica; — 14. *Teilo l'Africano*, opéra sérieux en 2 actes, de M. Luigi Coccòlo (paroles et musique), Venise, th. Rossini; — 15. *Violante*, id. en 4 actes, de M. Alberto Lodovico (paroles et musique), Turin, th. Royal; — 16. *Silvio di Lara*, id. en un acte, de M. Giuseppe Dannecker, Rome, th. National; — 17. *Don Gerundio*, opérette, de M. E. Consortini, Foiano; — 18. *Carmela*, idylle en 2 actes, de M. Arturo Diana, Pistoie; — 19. *Clara*, opéra semi-sérieux, de M. Ermenegildo Cappetti, San Giovanni Valdarno; — 20. *Le Campanelle del Castello*, opérette, de M. A. Passaro, Rome, th. Quirino; — 21. *La Nave*, opéra symbolique en 2 actes, de M. Arturo Vanbianchi, Gênes, Politeama; — 22. *La Colonia libera*, opéra semi-sérieux en 4 actes, de M. Pietro Floridia, Rome, théâtre Costanzi; — 23. *La Scala della Vaccara*, opérette-vaudeville en un acte, de M. Arturo De Angelis, Pérouse, th. Morlacchi; — 24. *L'Usignuolo*, opérette en 3 actes, de M. Vincenzo Valente, Naples, th. Umberto I; — 25. *Cieco*, opéra sérieux en un acte, de M. Umberto Candiolo, Rovigo, th. Social; — 26. *Irnerio*, id. en 4 actes, de M. Ed. Modesto Poggi, Modène, th. Storch; — 27. *La Rosalba*, id. en un acte, de M. Emilio Pizzi, Turin, th. Carignan; — 28. *Ventimila leghe intorno al globo*, opéra-féerie en 14 tableaux, de M. Vincenzo Di Chiara, Turin, th. Alfieri; — 29. *Nilde*, opéra sérieux en 2 actes, de M. Gaetano Capozzi, Foggia.

30. *Graziella*, id. en un acte, de Pasquale Gramegna, Naples, th. Mercadante; — 31. *Sentinella Forzata*, croquis militaire en un acte, de M. Luigi Dall'Argine, Milan, th. Carcano; — 32. *L'Ombra di Werther*, légende en un acte, de M. Alberto Randegger, Trieste, th. de la Fenice; — 33. *Pater*, opéra sérieux en un acte, de M. Filippo Guglielmi, Rome, th. Quirino; — 34. *Elki lo Zingaro*, drame minime en un acte, de M. Romolo Bacchini, Rome, th. Quirino; — 35. *Le Nozze di Pierrot*, scènes mimiques en 2 actes, de M. Jacopetti, Bologne, Politeama d'Azeglio; — 36. *I due Gobbi*, opérette en un acte, de M. Paolo Tabbia, Sampierdarena; — 37. *Al Polo Nord*, opérette de M. Luigi Dall'Argine, Plaisance; — 38. *La Fornarina*, opéra sérieux en un acte, de M. Fr. Saverio Collina, Rome, th. National; — 39. *Nel Senegal*, id. en 2 actes, de M. Anacleto Loschi, Carpi; — 40. *Il Divorzio*, opérette en un acte, de M. A. Pestalozza, Turin; — 41. *Gli Zingari*, opéra sérieux en un acte, de M. Vincenzo Sacchi, Milan, th. Dal Verme; — 42. *Il Falconiere*, id. en 3 actes, de M. Paolo Frontini, Catane, th. Pacini; — 43. *Clara d'Artà*, id. en 2 actes, de M<sup>me</sup> Albina Benedetti-Busky, Milan, th. Philodramatique; — 44. *La Bambola*, opérette, de M. Sternajuolo, Portici; — 45. *Rosella*, opéra sérieux en un acte, de M. A. Garcia de la Torre, Milan, th. Philodramatique; — 46. *Martire Novo*, monologue lyrique en un acte, de M. Alfeo Buja, Rovigo, th. Social; — 47. *Histoire d'un Pierrot*, opérette de M. Balderi, Narni; — 48. *Un matrimonio di sorpresa*, id. en deux actes, de Filippo Filippi (paroles et musique), Ustellato; — 49. *Forturella*, opéra sérieux en un acte, de M. Luigi Pignatola, Milan, th. Dal Verme; — 50. *L'Ombra*, esquisse lyrique en un acte, de M. Ugo Bottacchiari, Macerata; — 51. *Vendetta Zingaresca*, opéra sérieux en deux actes, de M. Raimondo Montilla (paroles et musique), Mantoue; — 52. *La Grotte delle conchiglie*, opéra-comique en 2 actes, de MM. E. Ughi et A.-F. Carbonieri, Gonzaga; — 53. *Il Sogno d'una notte d'estate*, comédie lyrique de M. Ugo Roti, Turin, palestra Ristori; — 54. *Fiammina*, esquisse lyrique en un acte, de M. Carlo Bersezio (paroles et musique), Turin, th. Victor-Emmanuel; — 55. *Nadina*, opérette, de M. Carlo Leoni, Pienza; — 56. *Housouma*, opéra sérieux, de M. Giovanni Castagnoli, Prato, th. Métastase.

## Vêtements de Cérémonie



## CORRESPONDANCE

**De la Côte d'Azur.** — Depuis ma dernière lettre, parue dans votre numéro du 24 décembre, la situation de l'opéra de Nice n'a pas beaucoup changé.

Je vous annonçais les débuts de M. Gibert, fort ténor, qui sera, je crois, une bonne acquisition : le médium laisse bien un peu à désirer, mais en revanche, les notes du haut registre sont belles et pures et sortent facilement; de plus, bon comédien, articulation parfaite ne laissant pas un mot incompris. Il a eu un véritable succès dans *les Huguenots*, surtout au quatrième acte; mais de grâce qu'on ne le surmène pas, en le faisant chanter, comme dimanche dernier : *Roméo et Juliette*, en matinée et le soir *les Huguenots*.

C'est ce qui va arriver avec notre Falcon, M<sup>me</sup> Fiérens, qui se partage entre Nice et Marseille, ainsi que pour Duc qui fait la même navette, et va même plus loin : c'est ainsi que dernièrement, on annonçait la première de *Guillaume Tell* avec M. Beyle, dans le rôle de Guillaume, et M. Duc, dans celui d'Arnold (son triomphe), et qu'au dernier moment on a changé le spectacle pour cause d'indisposition de M. Duc, alors qu'à la connaissance de tous, notre ténor n'était même pas en France ce jour-là.

Et nous avons une Commission théâtrale qui accepte sans mot dire ce petit jeu d'un directeur sans scrupules, qui, avec une subvention comme il n'y en a pas cinq en France, nous donne des représentations d'opéra dont ne se contenteraient pas beaucoup de sous-préfetures, et s'amuse à nous annoncer des artistes nouveaux qu'on ne voit que sur l'affiche, laquelle change ensuite une heure avant le spectacle.

~ Le GRAND-THÉÂTRE DU CASINO, à l'occasion des six journées de courses, commençant le 12 janvier (courses les plus importantes et les plus prisées après celles de Paris — 160.000 francs de prix) nous donnera, avec le concours des célèbres acrobates Price, les deux désopilantes opérettes : *Le Papa de Francine*, et *Le Voyage de Suzette*.

~ Le PALAIS DE LA JETÉE-PROMENADE (construit sur pilotis en pleine mer) a ouvert ses portes, et offre aux amateurs des spectacles variés, alternant entre grands concerts symphoniques, ballets-pantomimes et music-hall-concert avec les principales étoiles parisiennes renouvelées tous les huit jours.

~ Les FOLIES-BERGÈRE tiennent un vrai succès avec la revue *Nice fin de siècle*, très amusante de satires et critiques locales, avec un essaim de jolies femmes en magnifiques costumes aussi peu étoffés que possible.

**Monte-Carlo** continue ses représentations de haute comédie avec quelques artistes de la maison de Molière, ainsi que ses grands concerts symphoniques et internationaux.

Enfin, le soleil qui nous boudait depuis trois semaines nous est revenu plus brillant que jamais.

B. C. A.

Le Gérant : GOJON.