

JOURNAL DES DÉBATS, 22 novembre 1891, pp. 1-2.

Il n'y a plus le moindre doute aujourd'hui: Meyerbeer est bien né en 1791, le 23 septembre, c'est-à-dire la même année où mourut Mozart. L'erreur que la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis avait longtemps propagée, et qui faisait naître Meyerbeer en 1794, a enfin disparu. Dieu soit loué! Qui sait si l'auteur de *Robert le Diable*, qui était intimement lié avec son savant biographe, n'avait pas insinué à celui-ci qu'il ne serait pas fâché de se voir rajeunir de trois ans? Qui sait même si Fétis, par une délicate flatterie qu'il était sûr de voir bien accueillie, n'avait pas pris lui-même l'initiative de ce rajeunissement? Quoi qu'il en soit, l'erreur a subsisté, en France du moins, pendant de longues années. Je crois qu'en Allemagne on savait à quoi s'en tenir. Par exemple, tout le monde est d'accord sur la date de la mort du maître qui eut lieu à Paris le 2 mai 1864. Je me souviens encore de l'imposante cérémonie qui fut organisée à la gare du Nord par la direction de l'Opéra, alors confiée à M. Emile Perrin, un metteur en scène de premier ordre. Je me souviens de l'émotion ressentie à l'éloquente improvisation de M. Emile Ollivier et des nobles accents de la marche du *Prophète*. Puis le train s'ébranla, emportant les restes du grand compositeur à Berlin, sa ville natale, à laquelle il avait bien fait quelques infidélités, mais qui honora quand même sa dépouille par de magnifiques funérailles. Meyerbeer, tout en donnant à Paris la primeur de ses grands ouvrages, depuis *Robert le Diable* jusqu'à *l'Africaine*, était resté profondément Allemand de cœur et d'âme, et tout le temps qu'il ne passait pas à surveiller les répétitions de ses opéras ou à voyager à la recherche de quelque oiseau rare, il le donnait à sa famille qui habitait Berlin dans un charmant hôtel situé Pariser-Platz et voisin de l'ambassade de France. C'est là que j'eus souvent l'honneur d'être reçu pendant un voyage que je fis en Allemagne et un assez long séjour à Berlin, l'année même de sa mort. Je vois encore le cabinet de travail où le maître m'accueillait si amicalement et me retenait même de longues heures avec une affectueuse insistance. C'était une pièce simplement meublée: une table, quelques chaises, une grande armoire et un piano au-dessus duquel était un superbe portrait ancien, de Rembrandt à ce que je crois. Devant le piano, très ancien lui aussi, un siège bizarre ayant la forme d'un cheval de bois sans queue ni tête. C'est sur ce siège que Meyerbeer s'asseyait pour composer, donnant la préférence à celui-là sur tout autre, sans doute par ordonnance de son médecin. Un jour, me montrant l'armoire où étaient enfermés ses manuscrits, il me dit: «il y a là-dedans deux fois *plus de musique de moi que vous n'en connaissez* (1), et, entre autres morceaux inédits, tous ceux qui ont été retranchés de mes opéras *le Prophète*, *les Huguenots* et *Robert le Diable*. Malheureusement, l'ouverture que j'avais composée pour ce dernier ouvrage n'y est pas. Où est-elle? Je n'en sais rien. Malgré les recherches les plus minutieuses, il m'a été impossible de la retrouver (2). Tous ces morceaux supprimés forment la valeur d'un opéra. Scribe m'a proposé bien souvent de les utiliser: c'était chose facile pour lui que d'écrire un libretto sur de la musique déjà faite, et je ne doute pas qu'il eût aussi à mettre en situation ces pages détachées d'œuvres différentes et à conserver à chacune d'elles le caractère qui lui est propre. Je n'ai jamais voulu y consentir.»

D'après ce que je viens de raconter en reproduisant très fidèlement les propres paroles du maître, il est assez difficile de croire que Meyerbeer

ait jamais eu sérieusement l'intention que lui prêle Fétis «de proposer un sujet à Scribe, pour un ouvrage dans lequel il pourrait mettre en relief la musique de *Struensée* [*Struensee*], qui, dans sa forme actuelle, ne pouvait être entendue que par des occasions exceptionnelles...Il est bien regrettable, ajoute le savant biographe, qu'il n'ait pas réalisé depuis lors sa pensée...» J'avoue que, pour ma part, je ne le regrette pas du tout. Et puis, comment admettre que Meyerbeer eût jamais consenti, même s'il en avait été sollicité, à sacrifier, au succès de la musique de *Struensée* [*Struensee*] œuvre pour laquelle il avait une prédilection toute particulière, la collaboration posthume de son frère Michel? Aucun compositeur n'a eu plus que lui le souci et le respect de son art. Rebelle à toute idée de spéculation, il était, dans ses relations avec son principal éditeur, d'un désintéressement rare. Sa fortune le lui permettait, c'est possible; mais j'incline à penser que, pauvre, il n'eût pas agi autrement. Jamais la maison Schlesinger, Brandus et C^{ie} n'a payé plus de quinze mille francs une de ses partitions. C'est lui-même qui me l'a dit.

Naturellement, ce grand musicien, ce grand esprit avait ses faiblesses, ses petitesesses, si l'on veut. Et on les lui a souvent reprochées. Il était d'une politesse exagérée avec ceux dont il avait besoin: le moindre instrumentiste d'un orchestre qui exécutait ses œuvres était appelé par lui «Monsieur le professeur», et il a plus d'une fois monté bien haut par un escalier un peu raide pour aller porter des paroles de paix à quelque obscur folliculaire qui l'avait légèrement égratigné. Il prétendait pourtant ne lire aucun journal. Un matin, à Berlin, il arrive chez moi tout guilleret: «Je vous fais bien mon compliment, mon cher ami. – Et de quoi, cher maître? – Comment de quoi? Mais vous ne savez donc pas que vous venez d'être nommé membre de la commission des...» – Et comme je souriais vaguement: «Mais c'est un grand honneur, me dit-il: je l'ai été!...» Il lisait même *l'entracte!* Et il me tendit le journal. Mes relations avec Meyerbeer, pendant mon séjour à Berlin, de même qu'à Paris ou à Bade, m'ont laissé les plus charmants souvenirs. Quelques uns sont peut-être d'un caractère trop intime pour pouvoir être racontés. C'est à lui que je dus de faire la connaissance du comte de Redern qui était alors grand maréchal du palais ou grand chambellan du roi et qui, en sa qualité de musicien émérite, avait sous ses ordres les grandes institutions musicales de la Couronne, le Dom-Chor entre autres. Le comte de Redern, un parfait gentilhomme et qui n'avait rien de la raideur prussienne, se flattait d'avoir été l'ami de Spontini qui fut, comme on sait, maître de chapelle du roi de Prusse, et possédait dans sa bibliothèque le manuscrit d'*Olympie*. Peu de jours après que Meyerbeer m'eût présenté à lui, il nous invita à dîner: un dîner tout intime, – bien que Meyerbeer eût envoyé le matin même demander à notre amphitryon «comment devaient se porter les Ordres», ce qui, à vrai dire, devait l'intéresser plus que moi, – et j'ajouterai un dîner excellent. Et comme je m'extasiais sur la composition du menu et le talent du maître Koch: «Parbleu, me dit le comte: c'est un de vos compatriotes et il serait très sensible à vos éloges. – Qu'à cela ne tienne, répondis-je: rappelons-le comme un grand artiste qu'il est» – Un instant après, nous vîmes entrer dans la salle du festin un homme jeune encore et de bonne mine, portant le costume traditionnel, sa toque blanche à la main; et nous faisant une belle révérence. Il écouta sans trop d'embarras le petit

discours de son maître, salua de mon côté et sortit à reculons, tandis qu'éclataient les applaudissements des convives. Meyerbeer se tordait de rire, et, le lendemain, quand je fus le voir, il me parla de l'aventure de la veille et en riait encore. Il était bon, affable, très gai quelquefois, et je l'ai vu pourtant en deux occasions très sérieusement en colère. Peu de temps avant mon départ pour l'Allemagne, j'avais assisté à une représentation des *Huguenots* à l'Opéra. Mme B... remplissait le rôle de Valentine qu'elle chantait, du reste, avec un très grand sentiment dramatique et une fort jolie voix. Et voilà que, tout à coup, arrivée à ce passage de son duo avec Raoul: «Non, par vous ce seuil redoutable ne sera pas franchi; je m'attache à vos pas», elle substitua au texte du compositeur une phrase d'une vulgarité sans pareille, qui se terminait par un point d'orgue vocalisé, absolument ridicule et qui eût été déplacé, même dans un opéra italien. Cela m'avait indigné, et, étant à Berlin, je racontai la chose à Meyerbeer, qui s'en indigna comme moi. Il revint à Paris, et nous nous trouvâmes ensemble un soir dans la loge d'Alphonse Royer, alors directeur de l'Opéra. A brûle-pourpoint Meyerbeer l'interpella: «Est-il vrai, Monsieur le directeur, que Mme B... se permette de faire une variante de fort mauvais goût à tel passage du duo du quatrième acte des *Huguenots*? Alphonse Royer, un peu déconcerté, fait appeler Gustave Vaëz, son associé qui, tout aussi embarrassé que lui par la question du maître, envoie chercher Vauthrot, l'un des chefs de chant de l'Opéra. Celui-ci, mis au courant de l'incident, répond sans se troubler: «C'est vrai...mais c'est la tradition!» Je croyais que Meyerbeer allait bondir. Il n'en dit rien et salua Vauthrot auquel, pour un peu, il eût demandé excuse. Mme B... était toujours en possession du rôle de Valentine; Meyerbeer n'avait pas pour habitude de molester ses cantatrices, et il avait compris, en un instant, quel dommage ce pourrait être pour lui que de chagriner celle-là. Ah! la tradition! A-t-on fait et laissé faire en son nom assez de bêtises, assez de sottises et qui sans cesse se renouvelleront! Tenez, c'est la tradition qui veut que les choristes, même dans les scènes les plus dramatiques où ils sont mêlés à l'action, chantent sans remuer ni pieds ni pattes. On les a bien forcés à se trémousser un peu dans *Lohengrin*. Mais si peu!

Un artiste que je me garderai bien de désigner, même par des initiales, vient me trouver un jour et me prie de demander à Meyerbeer de vouloir bien s'intéresser à lui. Sa situation était fort précaire; c'était un service d'argent qu'il demandait. A peine avais-je prononcé son nom: «Jamais! s'écrie Meyerbeer sur un ton qui ne souffrait pas de réplique. Pour tout autre, ma bourse vous sera ouverte; mais, pour celui-là, je vous le répète: Jamais!» J'eus plus tard l'explication de la grande fureur du maître; l'artiste solliciteur avait composé, quelques années auparavant, une fantaisie avec des motifs empruntés à *Robert le Diable* et aux *Huguenots* et sous l'un de ces motifs il avait adapté en manière de contre-sujet l'air: *J'ai du bon tabac dans ma tabatière*. Facétie assez inoffensive, mais qui n'était certainement pas de très bon goût. Celui qui en était l'auteur ne s'en souvenait peut-être plus; Meyerbeer ne l'avait pas oubliée. //2//

Voici une anecdote plus divertissante:

Un matin, de très bonne heure, je me promenais à Bade, dans l'un des coins les plus solitaires de l'allée de Lichtenthal, lorsque j'aperçus devant moi un petit homme portant de grosses lunettes vertes ou bleues et que ma présence semblait embarrasser. Je reconnus Meyerbeer. Et, allant vers lui les deux mains tendues: «Ah! cher maître, quelle heureuse rencontre! – Eh! bien, moi, je suis très fâché que vous m'ayez rencontré. – Et, pourquoi cela, je vous prie? – Parce que je ne veux que personne sache que je suis ici. – Puis-je vous demander le motif de l'*incognito* que vous désirez garder?» Il hésita un peu; puis, après m'avoir fait jurer d'être discret, il me dit ceci: «J'avais télégraphié au directeur de l'hôtel, *A la Cour de Bade*, où j'ai l'habitude de descendre, qu'il eût à me retenir l'appartement qui d'ordinaire m'est réservé. Il a prétendu que, mon nom étant mal écrit sur la dépêche, il n'avait pu le déchiffrer. Du moins, voilà la seule excuse qu'il m'aît donnée. Bref, l'appartement n'était pas libre hier soir quand je suis arrivé, et je m'en allais chercher un abri ailleurs, dans quelque hôtel voisin, lorsque je rencontrai mon vieil ami Pixis (3) qui, très obligeamment, me proposa d'aller demeurer dans une maison qui lui appartient *Amalien-Strasse*, n°...». Et comme je souriais: «Oui, continua Meyerbeer, c'est une rue mal fréquentée, je le sais, et je crains bien que la maison de Pixis...Enfin, venez me voir demain matin de bonne heure, et, je vous en supplie encore, que personne ne sache que je suis ici, ni où je loge surtout.» Le lendemain, arrivé devant la maison que le maître m'avait indiquée, un élégant peignoir rose m'apparut à l'une des fenêtres du rez-de-chaussée. Cette apparition matinale me charma, je l'avoue, plus qu'elle ne me surprit. Meyerbeer, bien qu'il ne m'eût pas très exactement fixé l'heure de notre rendez-vous, prétendit que j'étais en retard et me gronda. Et comme je lui donnais, à propos de l'élégant peignoir rose, quelques explications qui tout d'abord semblèrent l'intéresser, il fit tout à coup un geste comme pour me fermer la bouche et me dit: «Ah! taisez-vous...ne me parlez pas de ces choses-là!» Puis il sonna son domestique et lui donna l'ordre de déménager le soir même, ordre qui, par suite de circonstances indépendantes de la volonté du maître, ne fut exécuté que huit ou dix jours après.

C'est à Meyerbeer que je dus le plaisir, pendant mon séjour à Berlin, de faire la connaissance de Mlle Pauline Lucca. Il me donna une lettre pour la séduisante cantatrice, qui était fort jolie, avait à peine vingt ans alors, et auprès de laquelle il n'était pas très facile de pénétrer. Il me fallut franchir, avant d'arriver jusqu'à elle, je ne sais combien de portes gardées par des caméristes et armées de verrous. Enfin, je fus introduit dans le salon où la diva m'attendait. Je ne vis d'abord qu'un affreux perroquet vert qui se dandinait dans sa cage. Une petite toux sèche me fit tourner les yeux d'un autre côté. J'aperçus alors, blottie dans une sorte de bosquet artificiel construit à l'un des angles du salon et assise sur un banc rustique, Mlle Pauline Lucca elle-même. Son accueil fut charmant. Un peu d'allemand d'un côté, un peu de français de l'autre, nous causâmes longtemps, elle me parlant de Meyerbeer, pour lequel elle avait une vénération profonde, moi lui parlant de l'Opéra de Paris, où elle ne voulut jamais se faire entendre, et n'osant trop lui dire quelle délicieuse impression elle produisait sur moi. Quand je la quittai, elle voulut bien me faire hommage de son portrait, une carte photographique au bas de

laquelle elle écrivit: «Souvenez-moi.» Un amateur d'autographes, à qui je n'ai pas le courage d'en vouloir, m'en a débarrassé.

Mlle Pauline Lucca avait débuté à Prague, sa ville natale, comme choriste. Un jour qu'elle plaisantait en scène avec quelques-uns de ses camarades, le régisseur du théâtre lui reprocha de manquer de tenue. «Que voulez vous! lui répondit-elle, mon père était colporteur et ma mère était blanchisseuse.» Je l'ai entendue à Berlin, où elle était adorée du public, dans *les Noces de Figaro*, dans *Faust* et dans *les Huguenots*. Être à la fois un Chérubin plein d'espièglerie et de gentillesse, une délicieuse et poétique Marguerite, – M. Gounod a dû l'appeler «ma Marguerite rêvée»; – une Valentine incomparable à qui Meyerbeer cria plus d'une fois: «Bravo!» du fond de sa loge, je crois qu'une telle souplesse de talent est chose fort rare. J'ai pourtant oui dire que le ténor Wachtel chantait avec le même succès le rôle de Raoul et celui du postillon de Longjumeau. Je comprends qu'avec des artistes aussi merveilleusement doués un théâtre puisse varier son répertoire et même jouer tous les soirs. Nous allons essayer d'en faire autant à notre Académie nationale de Musique, mais avec des chanteurs voués à un genre spécial et sans essayer, bien entendu, d'introduire l'opéra-comique sur la vaste scène de l'Opéra, ce qui rendra l'expérience beaucoup plus difficile, vraisemblablement.

Meyerbeer fut le condisciple de Weber, de cinq ans plus âgé que lui, à l'école de l'abbé Vogler. Pendant leur séjour à Darmstadt et à Manheim [Mannheim], les deux jeunes gens se lièrent d'une étroite amitié qui ne se démentit jamais, même à l'époque où Meyerbeer, reniant les doctrines de sa jeunesse, s'était si complètement inféodé à l'école italienne. Weber ne vit pourtant pas sans un réel chagrin la défection de son ami, et malheureusement ne vécut pas assez pour être témoin du retour de l'enfant prodige. Pendant que le futur auteur de *Robert le Diable* donnait *Emma di Resburgo* à Venise, Weber écrivait à Dresde les immortelles pages de son *Freischütz*. Mais quelle glorieuse étape parcourue depuis *Robert* jusqu'à *l'Africaine*! Et quelle admirable conversion que celle de ce musicien de génie qui un beau jour, à l'exemple de Glück [Gluck], par une radicale transformation de son style et de ses idées, dotait, lui aussi, le monde musical d'un art nouveau. Pendant près d'un demi-siècle, avec quatre grands ouvrages dont trois ont longtemps passé pour des chefs-d'œuvre, il a rempli l'univers de sa renommée et régné presque sans partage sur notre première scène lyrique. Il semblait qu'on ne le discutât que pour mieux consolider sa gloire. La caricature s'en mêla: elle le popularisa, elle le grandit. Et il mourut assez tôt pour ne pas entrevoir dans les brumes du Nord la lance de Wotan qui allait se lever menaçante pour le frapper. De sa renommée, de ses triomphes, il a joui de son vivant plus qu'aucun compositeur, si ce n'est peut-être Glück [Gluck]. Il ne vit pas, comme Rossini jusqu'à l'arrivée du ténor Duprez, le public indifférent à la plus belle, à la plus parfaite de ses œuvres. D'autres musiciens, en France, surgirent à ses côtés; aucun ne fut aussi grand que lui. Et pourtant une lueur se montrait déjà à l'horizon qui devait un jour ternir les rayons de son auréole, sinon les éteindre tout à fait. C'est dans son pays même, et non dans celui qu'il avait pour ainsi dire adopté, tout en restant aussi bon Allemand que Schiller ou Weber, c'est en Allemagne que les premiers

signes d'un amoindrissement de sa renommée se manifestèrent. Là, son nom n'a plus le même prestige, ses œuvres sont descendues du rang qu'elles occupaient. Fort heureusement, il n'en a pas été de même chez nous. Et, tandis que tout récemment nous étions tous, – oui, tous, – plus ou moins rudement atteints par le coup de massue du chevalier Lohengrin, lui en était à peine effleuré ou du moins blessé très légèrement. A-t-on sérieusement pu penser que ses quatre grands ouvrages seraient peu à peu éclipsés de l'affiche de l'Opéra? Les œuvres qui renferment des beautés éternelles, fussent-elles déparées par des taches, comme le soleil, ne disparaissent pas ainsi. Que m'importe, en vérité, que telle phrase de la «Bénédition des poignards» soit calquée sur les premières mesures du thème d'un quatuor-bouffe, celui de *Marguerite d'Anjou* [*Margherita d'Anjou*]? Berlioz assistant à une représentation des *Huguenots* dit à son voisin, dès le premier accord de cette admirable scène: «Ici nous entrons dans le sublime.» Faut-il avouer que j'ai pleuré plus d'une fois au cinquième acte de *Robert* [*le Diable*]? Et connaissez-vous en musique quelque chose de plus puissant, de plus dramatique, de plus émouvant que l'acte de la cathédrale du *Prophète*? Je ne veux pas chercher d'autres exemples ailleurs: ceux-là me suffisent. Celui qui a dit que, en art, l'éclectisme était une supériorité, a dit une parole vraie. Et je ne vois pas un amateur de peinture passant indifférent devant un Velasquez ou un Titien pour concentrer toute son admiration sur un Rembrandt ou un Léonard de Vinci. En musique, aujourd'hui, «ceci à l'exclusion de tout le reste» est le mot d'ordre que certains adeptes se sont donné. Je ne l'adopterai jamais. Et, pourtant, je connais plus d'un thuriféraire admis dans la chapelle sacrosainte qui ne pourrait guère se dire plus wagnérien que moi. Mais, croyez bien, que mon admiration pour Glück [Gluck] et Beethoven, Berlioz et Weber, n'en est pas sensiblement diminuée. Et, vous le voyez, il m'en reste bien un peu aussi pour Meyerbeer, – et pour quelques autres.

«Pensez-vous, me demandait dernièrement un aimable dilettante, que le public parisien, si plein d'enthousiasme pour *Lohengrin*, soit aussi complètement wagnérisé qu'on veut bien le dire?

«– Oui, ai-je répondu, tout juste assez pour permettre au futur directeur de l'Opéra de tenter avec succès une belle reprise de *Tannhauser* [*Tannhäuser*] ou de *Rienzi*.»

Un mot maintenant sur la soirée du Centenaire dont il me semble que je tarde bien à parler. Là encore s'est imposée une tradition à laquelle l'Opéra n'a pu se dispenser d'obéir: celle du buste couronné, avec des groupes d'artistes évoluant tout autour et un comédien lisant, entre deux ritournelles d'orchestre, des vers à la louange du héros de la fête. Parmi ces vers qui sont de M. Jules Barbier, il en est de fort beaux: le journal le *Ménestrel* les a publiés tout entiers. Mais tout l'intérêt de la pièce était concentré sur l'exécution de la «Bénédition des poignards», telle que cette scène fut écrite à l'origine, Catherine de Médicis chantant le rôle qui, même avant la première représentation, fut donné tout entier à Saint-Bris. Il paraît que M. Thiers, alors ministre de l'intérieur, trouva que faire jouer un tel rôle à la veuve de Henri II, c'était manquer de respect à la mémoire

d'une reine de France. M. Constans ne pouvait avoir un pareil souci. Nous avons donc pu applaudir Mme Deschamps Jehin, sous les traits de la mère de Charles IX excitant le zèle des conjurés et exhalant son fanatisme en vers que le poète a négligé ça et là de faire rimer. J'accuse Scribe bien à tort: le coupable c'est Meyerbeer qui avait bien vite fait de sacrifier un hémistiche ou de remplacer le mot juste par tel autre dont, sans trop s'inquiéter du sens, il préférait la sonorité. Le rôle de Catherine [de Médicis] est-il maintenant acquis à un contralto? Les avis sont partagés. Peut-être est-il bien odieux pour une femme; mais on éprouve tout de même une émotion étrange à l'apparition du personnage et un très grand plaisir à entendre ces énergiques accents modulés par l'admirable voix de Mme Deschamps Jehin.

Il y avait foule au Centenaire de Meyerbeer, et MM. Les abonnés «des trois jours» usant d'un droit, qui ressemble beaucoup à un privilège, mais qu'on ne leur conteste jamais, avaient mis un tel empressement à s'assurer de leurs places qu'il n'en est pas resté une seule pour la presse. Pas une seule, entendez-vous?

E. REYER.

(1) Phrase déjà citée à la fin du second des deux articles que je publiai dans le *Journal des Débats* les 21 et 22 mars 1881 sur *les autographes de Meyerbeer* acquis par la bibliothèque de l'Opéra. Et j'ajoutais cette réflexion: «Je me suis toujours imaginé que Meyerbeer avait un peu exagéré la dose pour piquer davantage ma curiosité. Cependant, il se contenta de me montrer l'armoire, et ne l'ouvrit pas.»

Parmi ces autographes, le lot le plus curieux était certainement celui que portait le no. 11 et qui contenait plusieurs morceaux appartenant à la version primitive de *Robert le Diable*. Ai-je besoin de rappeler que cet ouvrage fut destiné d'abord à l'Opéra-Comique et transformé ensuite en grand opéra, à l'aide de développement et de modifications qui se trouvent détaillés dans l'un des deux feuillets précités, celui du 22 mars?

(2) L'ouverture de *l'Africaine*, entièrement composée par Meyerbeer, et dont il avait commencé l'instrumentation, a eu le même sort que celle de *Robert le Diable*. Après la mort du maître on l'a vainement cherchée parmi les nombreux manuscrits qu'il a laissés.

(3) Célèbre pianiste depuis plusieurs années fixé à Bade où il était devenu propriétaire et donnait des leçons.

JOURNAL DES DÉBATS, 22 novembre 1891, pp. 1-2.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Sunday
Calendar Date:	22 NOVEMBRE 1891
Printed Date correct:	
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Issue:	
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	REVUE MUSICALE
Subtitle of Article:	Le centenaire de Meyerbeer, souvenirs anecdotiques
Signature:	E. REYER
Pseudonym:	
Author:	Ernest Reyer
Layout:	Front-page feuilleton
Cross reference:	