

La véritable date du centenaire de Meyerbeer aurait dû être le 23 septembre, jour de la naissance du maître en l'an 1791. Nous savons que les biographes donnent presque tous une date postérieure: c'était la faute de Meyerbeer, qui aimait à se faire passer pour plus jeune que Rossini, né en 1792, sans doute parce qu'il avait commencé par écrire des opéras dans le style italien. En fait d'anniversaires, notons encore que le 22 novembre de cette année-ci est le soixantième anniversaire de la première représentation de *Robert le Diable*.

J'ai raconté que Meyerbeer riait quand on lui parlait du projet de Wagner de revenir à Paris. Aujourd'hui, il prendrait les choses plus sérieusement, sans craindre toutefois que le voisinage de *Lohengrin* fit tort aux *Huguenots*. La correspondance de Wagner, très considérable et qu'on ne possède probablement pas encore au complet, nous donne des renseignements nouveaux sur les rapports personnels, peu connus jusqu'à présent, entre les deux compositeurs. Trois volumes parus déjà ne contiennent qu'une petite partie des relations épistolaires que Wagner entretenait un peu partout. On connaît plus de trois cents lettres adressées à Liszt, quatre-vingt-douze à Théodore Uhlig, cinquante-neuf à Wilhelm Fischer, etc. MM. Soubies et Malherbe ont extrait de cette correspondance ce qui concerne Meyerbeer, et ils ont donné ainsi un tableau assez complet des relations amicales entre les deux maîtres. Quant à la manière dont ils sont devenus frères ennemis, MM. Soubies et Malherbe en parlent fort peu et ils se trompent; mais je puis compléter l'histoire <sup>(1)</sup>.

Dès 1837, époque où Wagner, âgé de vingt-quatre ans, habitait Königsberg, nous trouvons le brouillon d'une lettre que Wagner dut envoyer à Meyerbeer; il y parle de ses travaux, de son projet d'aller à Paris, et il dit avoir envoyé à Scribe la partition de la *Défense d'aimer* [*Das Liebesverbot*], avec prière de la soumettre au jugement de Meyerbeer. Dans d'autres lettres, il parle de *Rienzi*, de l'ouverture de *Faust*, du *Vaisseau fantôme* [*Der fliegende Holländer*]; il dit à Meyerbeer: «Vous, mon cher maître, qui êtes la bonté et la bienveillance mêmes...Je n'attends en ce monde aucune aide que de vous...» Ailleurs encore, Wagner dit: «Ne m'oubliez pas et recevez les remerciements les plus chaleureux pour les inappréciables services que me rend votre amitié».

Les témoignages de ce genre ne sauraient nous surprendre. Meyerbeer montrait naturellement de la bienveillance et de la complaisance pour son jeune compatriote, et Wagner ne se doutait alors aucunement qu'il écrirait jamais *Opéra et Drame* [*Oper und Drama*] et *Parsifal*. Il avait commencé par admirer Weber, Spontini et même Auber. On sait que, dans *Rienzi*, il n'y a pas la moindre trace de vellétés révolutionnaires.

Wagner avait soumis à Meyerbeer son *Rienzi*; il lui envoya aussi la partition du *Vaisseau fantôme* [*Der fliegende Holländer*] quand, en 1840, il

---

<sup>1</sup> *Wagner et Meyerbeer*, documents inédits à propos du centenaire de Meyerbeer, par MM. Albert Soubies et Charles Malherbe. Brochure in-8°, au bureau de la *Revue d'art dramatique*.

l'eut terminée. La signature d'une lettre de Wagner porte ces mots: «Votre bien sincère élève et serviteur.» Le mot «élève» aurait besoin d'une explication. Meyerbeer faisait-il à Wagner quelques observations sur ses compositions, lui donnait-il des conseils? C'est possible. Plus tard, cependant, il devint plus réservé, comme le prouve le fait suivant que personne n'a sans doute encore raconté. Le compositeur russe Glinka renvoya un jour une partition manuscrite pour la soumettre au jugement de Meyerbeer; d'après l'époque approximative où le fait eut lieu, ce devait être *Rousslan et Ludmilla* [*Ruslan i Lyudmila*]. Le paquet resta à Berlin, la lettre fut envoyée à Paris, où Meyerbeer se trouvait alors.

Meyerbeer répondit immédiatement en remerciant Glinka de son envoi; il ajouta qu'il était absent de Berlin; que, de Paris, il irait je ne sais plus où, puis encore ailleurs; que, ne rentrant pas de si tôt dans sa ville natale, il ne croyait pas devoir retenir aussi longtemps l'œuvre de Glinka et qu'il avait ordonné qu'on la lui renvoyât sans retard. Ce fut l'explication qu'il donna à Glinka; mais la véritable raison, il me la dit à moi, qui ai écrit la lettre (il n'a fait que la signer, comme bien d'autres): c'est que, s'il avait eu l'imprudence d'ouvrir la partition de Glinka et que, plus tard, dans un de ses opéras, il se fût rencontré une de ces ressemblances fortuites qui ne sont pas très rares, on aurait pu crier au plagiat. Il n'avait pas tort.

Wagner constate que son *Rienzi* a été reçu à Dresde grâce à l'intervention de Meyerbeer, qu'il appelle «son très profondément honoré maître» et il le supplie de s'intéresser encore à lui afin d'obtenir du comte de Redern la représentation du *Vaisseau fantôme* [*Der fliegende Holländer*] à Berlin. Il ajoute: «J'espère pouvoir saluer de nouveau et bientôt mon seigneur et maître vénéré; j'aspire à ce plaisir comme à un véritable baume», et il signe: «Votre éternellement fidèle».

L'année 1842 apporta à Wagner la délivrance; il rentra en Allemagne. *Rienzi* allait être monté à Dresde, et il fut nommé chef d'orchestre du théâtre de cette ville. En traversant Leipzig, il alla voir Mendelssohn; celui-ci ne put s'empêcher de dire, après leur entrevue: «Ce Wagner est un original, mais qui fera parler de lui.» On cite une expression semblable de Mozart sur le jeune Beethoven.

L'idée vint alors à Wagner d'écrire un article assez développé sur Meyerbeer, peut-être pour lui témoigner sa reconnaissance. Cet article n'a jamais été publié; on ne sait à quel journal il était destiné, et il n'existe qu'en brouillon. Il est toujours dans la gamme admirative où nous avons vu rester Wagner, par conviction, nous pouvons le croire, par reconnaissance et par intérêt personnel; je n'ai donc pas à m'y arrêter.

Les renseignements fournis par MM. Soubies et Malherbe ne vont pas plus loin. Il est naturel qu'après la rupture Meyerbeer fût impressionné désagréablement par le nom de Wagner. Il n'est pas vrai que Wagner ait senti la nécessité de tenter une voie nouvelle parce que, dans la route suivie par Meyerbeer, on ne pouvait plus marcher deux de front et qu'il ait même cherché à gagner son ancien maître à ses idées. Un

mot seulement sur la «noire ingratitude» de Wagner publiant son article sur le «judaïsme en musique» [*Das Judenthum in der Musik*].

Sans doute, par souvenir des services que lui avait rendus Meyerbeer, Wagner aurait pu se dispenser de publier cet article; mais il était alors non seulement complètement détaché de son ancien protecteur: il était aussi entré en plein dans le cercle d'idées dont sont sorties ses dernières œuvres. De plus, il était tourmenté d'une véritable fièvre de produire: lettres, écrits polémiques, dissertations esthétiques, partitions. Un jour, en 1850, il est question, dans un journal de musique, d'un «goût hébraïque dans l'art: aussitôt Wagner saisit l'idée et envoie à ce journal son fameux article, reproduit plus tard en brochure avec un appendice. Une autre fois, une publication politique lui fait bâcler de la même façon une lourde et diffuse brochure intitulée: «L'art allemand et la politique allemande». Il faut prendre la question de plus haut, et je n'ai même guère qu'à de rappeler des faits connus, mais trop facilement oubliés.

Deux hommes d'une trempe d'esprit et de caractère aussi différents que Wagner et Meyerbeer devaient finir par ne plus s'entendre et par prendre des routes presque diamétralement opposées. Meyerbeer était homme du monde, ce qui importe peu ici; il avait un génie dramatique, mais il recherchait avant tout le succès. Il commença par imiter servilement Rossini; la *Muette de Portici* et *Guillaume Tell* lui prouvèrent qu'on pouvait réussir avec une musique plus nourrie et plus dramatique, et il s'engagea aussitôt dans la route que lui montraient Auber et Rossini. Il ne chercha même pas à déguiser les éléments français ou italiens qui entraient dans sa nouvelle manière; ils l'aidèrent au contraire à produire de la musique conforme au goût du jour. On sait combien il se préoccupait de l'opinion des journaux. Il le faisait d'autant plus que *Robert le Diable* et les *Huguenots* n'avaient pas réussi sans difficultés.

Meyerbeer avait contre lui le parti qui préférait la musique purement française et la musique italienne. Ce parti était secondé par la maison Troupenas, éditeur des œuvres d'Auber et de Rossini. En tête du camp opposé se trouvait Schlesinger, l'éditeur de Meyerbeer et d'Halévy et qui fonda la *Gazette musicale* pour la défense de ses intérêts. Quand Troupenas se retira du commerce, Brandus réunit les deux maisons rivales, et, dès lors, la lutte cessa, du moins entre éditeurs. Meyerbeer suivit sa voie, en se tenant bien au courant des ouvrages nouveaux joués à Paris. Si, par impossible, *Tannhaeuser* [*Tannhäuser*] avait eu un grand et durable succès en 1861, Meyerbeer n'aurait pas dédaigné de se rapprocher de Wagner.

Meyerbeer avait une situation de fortune qui lui permettait d'aplanir bien des difficultés; le succès une fois trouvé, il se garda soigneusement de changer ses procédés. Wagner, au contraire, eut à lutter, dès ses débuts, contre les nécessités de la vie, et une voix intérieure et impérieuse le poussait à marcher en avant. *Rienzi* n'est pas encore représenté et déjà le *Vaisseau fantôme* [*Der fliegende Holländer*] est prêt. Le séjour à Dresde fut pour Wagner un point d'arrêt dans la misère; mais il mêle la politique à l'art, sans vouloir renverser un trône, et il est exilé.

Grâce à Liszt, *Lohengrin* est représenté à Weimar. Wagner est en doute si l'ouvrage réussira jamais ailleurs, et déjà il est entré dans sa troisième manière, qui est bien moins à la portée de la masse du public que *Lohengrin*.

Quand un compositeur a la conscience certaine de sa valeur et de son amour pour l'art grand et noble; quand, en même temps, il ne rencontre guère que des obstacles, des mécomptes, des railleries, des humiliations, rendus plus durs encore par la misère, comment s'étonner si son humeur s'aigrit et s'il ressent presque comme des offenses personnelles les dédains dont on accueille ses œuvres. Ce fut, nous le savons, le cas de Berlioz; ce fut aussi celui de Wagner. Le découragement hâta la mort de Berlioz, qui disait souvent qu'on jouerait sa musique quand il serait dans la tombe. Il ne pouvait pas faire de reproche plus cruel à l'un de ses amis qu'en disant: «Oh! toi, tu n'aimes pas ma musique!» Wagner lui-même a raconté que Liszt lui était d'abord antipathique, Liszt le pianiste, choyé, fêté, admiré par tout le monde, tandis que l'auteur de *Rienzi* vivait malheureux et dédaigné. C'est une représentation de *Tannhaeuser* [*Tannhäuser*] à Weimar qui changea l'opinion de Wagner, surpris de se voir compris par Liszt mieux que par d'autres.

La presse allemande, cependant, ne désarma pas, même devant *Lohengrin*, et les attaques continuèrent longtemps. Grâce à un souverain généreux, Wagner put enfin vivre tranquille et réaliser son idée d'un théâtre modèle. Les représentations de la tétralogie, en 1876, aboutirent à un déficit pécuniaire et à un demi-fiasco. Wagner ne cacha pas son mécontentement; il maltraita assez ses compatriotes et fit un retour vers la France, lui qui, peu d'années auparavant, avait écrit *Une Capitulation* [*Eine Kapitulation*].

C'est en 1850, à Zurich, que fut produit non seulement l'article dont il a été question plus haut et dont je me soucie peu, mais, entre autres, aussi *Opéra et Drame* [*Oper und Drama*], l'œuvre capitale parmi les publications esthétiques de Wagner. Il avait cessé depuis longtemps ses relations avec Meyerbeer, qui n'ont guère dû se prolonger après son départ de Paris. L'auteur des *Huguenots* était devenu pour lui le représentant le plus fêté d'une tendance fausse, de la décadence de la musique dramatique. Il pouvait signaler les aberrations, montrer le rôle abusif qu'avait pris la musique, la manière dont elle écrasait ou étouffait le poème, critiquer le faux genre de mélodie qui dominait, se moquer de la «musique historique» que des journalistes ignorants voyaient dans les *Huguenots*; il pouvait, enfin, tancer vertement ces morceaux d'ensemble où le texte devient ridicule, où les personnages, malgré la diversité de leurs sentiments, font office de tuyaux d'orgue pour produire un ensemble plus bruyant qu'expressif.

On trouvera cependant que Wagner va un peu loin en faisant grâce uniquement à des parties où la mélodie se lie aussi étroitement aux paroles que dans l'*andante en sol bémol* du duo du quatrième acte des *Huguenots*. On sent aussi, dans le ton dont il parle, une certaine aigreur,

**LE TEMPS, 26 novembre 1891, p. 2.**

bien naturelle, car, au moment où Wagner, proscrit, pauvre, malheureux, rêvait, à Zurich, de rendre à l'art sa grandeur, Paris fêtait une nouvelle œuvre de dépravation, le *Prophète*.

J. Weber

**LE TEMPS, 26 novembre 1891, p. 2.**

Journal Title:	LE TEMPS
Journal Subtitle:	Supplément
Day of Week:	Thursday
Calendar Date:	26 NOVEMBRE 1891
Printed Date correct:	
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Issue:	
Pagination:	2
Title of Article:	CRITIQUE MUSICALE
Subtitle of Article:	Le Centenaire de Meyerbeer; ses relations personnelles avec Wagner, leur correspondances; comment ils furent amis et comment ils ne le furent plus.
Signature:	J. Weber
Pseudonym:	
Author:	J. Weber
Layout:	Internal feuilleton
Cross reference:	