

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 1 (1894)
Heft: 17

Artikel: Le portrait de Manon et cavalleria rusticana : au grand-théâtre [i.e. grand-théâtre] de Genève
Autor: Held, F.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068551>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

rait plus si pressante ; peut-être le débat des deux adversaires tiendrait-il l'esprit éveillé, le spectateur n'attendrait en tous cas pas avec une si vive impatience que Tristan boive le philtre préparé pour lui. D'autre part, le débat doit être tout intime, il ne peut donc se passer qu'en un lieu séparé du reste du navire, c'est-à-dire dans la tente d'Iseult ; en sorte qu'il n'y avait d'autre moyen d'annoncer l'approche du rivage que celui choisi par le maître. Mais il fallait justement y penser, il fallait découvrir les exigences du moment dramatique. Seul, le vrai poète dramatique, celui qui possède une sûre intuition de la scène, peut avoir raison de difficultés de ce genre.

On comprendra sans peine que dès lors je me mis à étudier à ce point de vue les autres partitions du maître — celles, surtout, qui m'étaient le plus familières à cette époque : *Tannhäuser* et *Lohengrin*.

Dans l'une comme dans l'autre de ces œuvres se trouve un moment dramatique, dont la solution présentait les plus sérieuses difficultés et qui ne pouvait être réalisé aussi adroitement que par un dramaturge expérimenté.

Tannhäuser vient de prononcer le nom de la sainte Vierge : aussitôt le Venusberg disparaît et le chevalier se trouve dans une vallée non loin de la Wartburg. Que devait faire le poète après un changement de scène aussi subit ? Question embarrassante et que peu d'auteurs dramatiques eussent pu résoudre d'une façon aussi simple et aussi merveilleuse à la fois que celle à laquelle Wagner eut recours.

Wagner se demanda sans doute quelles étaient, en ce moment, les pensées de son héros. Tannhäuser avait ressenti un violent désir de revoir la terre : il voulait jouir de nouveau du printemps en fleurs, entendre le chant des oiseaux, le tintement des cloches qui si souvent l'avaient ravi. Toutes ces choses, il les avait avouées à Vénus et cet aveu lui-même venait de lui rendre la liberté ; mais son séjour dans le Venusberg l'avait souillé ; sa faute, aux yeux de ses contemporains, était peut-être la pire qu'il eût pu commettre : voilà, n'est-il pas vrai, ce qui devait envahir l'esprit, déchirer le cœur de Tannhäuser, lorsque, séparé de Vénus, il revint au pays bien-aimé. Qu'invente alors

le génie de Wagner ?... Un jeune berger fait entendre son chalumeau, puis il entonne une courte et naïve chanson que souligne l'orchestre : c'est le calme poétique, la simplicité de la nature, contraste étrange avec les splendeurs enivrantes du Venusberg. Mais bientôt le pâtre interrompt ses chants, car il entend, toujours plus rapproché, le chœur des pèlerins qui, opprésés par le poids de leurs péchés, se rendent à Rome pour implorer la grâce du Saint-Père. Cette scène évoque de nouveau en Tannhäuser la conscience de son crime, aussi, lorsque les pèlerins ont passé, salués par les paroles du pâtre tout empreintes de piété naïve, le chevalier s'affaisse comme frappé d'un coup de foudre et s'écrie : « Dieu tout-puissant, je te remercie ; grandes sont les merveilles de ta grâce ! » Puis il reste, la face contre terre, dans l'attitude de la prière, et c'est ainsi que le retrouvent plus tard les chevaliers et le landgrave revenant de la chasse.

Seul, encore ici, l'art d'un grand maître était capable de donner à la situation dramatique une vie si intense, seul il pouvait rendre par des images directement sensibles, l'état d'âme de Tannhäuser, à la fois envahi par la joie que procure la liberté reconquise et tourmenté par les remords d'une conscience criminelle. Dès lors l'action peut procéder sans effort et sans difficulté, car l'architecture du drame qui suit s'élève sur de solides fondements. Et l'on pourrait se demander si, sans la scène que nous venons d'analyser, le premier final — l'une des parties préférées du *Tannhäuser* — produirait un effet aussi saisissant.

FÉLIX DRAESECKE.

(A suivre.)

LE PORTRAIT DE MANON ET CAVALLERIA RUSTICANA

au Grand-Théâtre de Genève.

La saison théâtrale s'est ouverte cette année par deux petites nouveautés en un acte, le *Portrait de Manon*, de Massenet, et *Cavalleria rusticana*, de Mascagni. On a trouvé l'idée heureuse et l'on s'est fort extasié de ne plus avoir *Faust* ou les *Mousquetaires* le premier soir. Il ne nous semble pas cependant que ce soit là un grand avantage, d'autant plus qu'à partir de la seconde représentation, les *Vingt-*

huit jours de *Clairette*, la *Cigale* et la *Fourmi*, la *Mascotte* — en attendant *Carmen*, les *Noces de Jeanette* et autres vieilles connaissances — ont repris possession de l'affiche. Une première le soir de l'ouverture n'est profitable à personne : le directeur ferait la même recette avec un ouvrage du répertoire, sans sacrifier d'emblée une bonne carte de son jeu ; le public ne prête à la musique nouvelle qu'une attention relative, tout à la curiosité d'entendre les nouveaux artistes qu'il juge du reste malaisément, ne connaissant pas la partition ; les artistes, enfin, énervés par l'appréhension d'un premier contact avec le public, n'ont pas tous leurs moyens et ne peuvent interpréter leurs rôles avec une liberté d'esprit suffisante. L'œuvre nouvelle est donc loin d'être donnée dans les meilleures conditions et aurait tout à gagner à ne voir le feu de la rampe qu'après l'admission de la troupe.

L'ancienne méthode avait du bon : *Faust* ou quelque ouvrage connu — assez important pour qu'on pût discerner vite si les artistes savaient chanter ou non — ouvrait la marche, et après trois rôles différents, joués à de courts intervalles, il était aisé de juger un chanteur. Si celui-ci n'était pas admis, la direction pouvait tout de suite et à loisir s'occuper de son remplacement, tandis qu'avec le nouveau système un artiste pourra être en ballottage et discuté pendant tout un mois. Lorsqu'il faudra le remplacer, on risquera de n'avoir plus sous la main que des sujets médiocres, sauf à faire des sacrifices. Aussi souhaitons-nous de voir l'an prochain les trois débuts réglementaires rétablis avec le vote des abonnés et des habitués. La situation sera plus vite réglée et la réussite de la saison mieux garantie.

Un critique viennois ayant demandé à Mascagni ce qu'il pensait de la vogue extraordinaire de *Cavalleria rusticana*, le jeune maestro lui répondit en ces termes : « J'attribue le succès de mon ouvrage à sa brièveté et à la rapidité de l'action dramatique. Le public d'Italie, dès longtemps blasé, réclamait du nouveau, car depuis vingt ans on lui servait de très longs et fatigants ouvrages, qui répondaient mal au caractère et au goût italiens, produisant une impression d'ennui et mettant de mauvaise humeur les amateurs de théâtre. J'eus alors l'idée d'imaginer un opéra qui pût éveiller l'intérêt du public non seulement par sa musique, mais surtout par une action saisissante. Le sujet du drame de Verga me parut remplir parfaitement ces conditions, et je fus de même très satisfait du scénario qu'en tirèrent MM. Menassi et Targioni-Tozzetti — sauf la scène finale. Après maint essai, je vis clairement que le cri qui termine le drame : « *On a assassiné Turiddu* » était aussi la meilleure conclusion pour mon opéra.

Je ne me donne pas pour un régénérateur de la musique. Je m'attribue seulement le modeste mérite d'avoir poussé d'autres jeunes compositeurs à choisir des sujets réalistes. Tout en étant un fervent adepte du « vérisme » dans le drame et dans l'opéra, je crois qu'aller trop loin dans cette voie ne produirait pas un bon résultat artistique. Après le succès de *Cavalleria*, je n'ai moi-même aucune envie de persévérer dans cet ordre d'idées réaliste, craignant de ne pas savoir rester dans les limites de ce qui est acceptable en art. »

Cette appréciation de l'auteur nous a paru intéressante ; elle dénote une modestie assez rare chez les jeunes compositeurs. Le maestro avait vu juste en cherchant avant tout à améliorer le livret d'opéra italien — le comble du poncif et de la convention — et le poème de son ouvrage, avec ses scènes d'une concision voulue, — brutales souvent, mais toujours pleines de relief et d'intérêt dramatique, — en fut le principal élément de succès. Mascagni a raison aussi de dire qu'il a ouvert une voie nouvelle à l'opéra italien, car ses tendances réalistes ont été adoptées par plusieurs de ses compatriotes (Leoncavallo et autres jeunes). Elles ont même influencé des maîtres français : n'a-t-on pas vu Massenet, toujours à l'affût des préférences du public, faire du Mascagni dans sa violente partition de la *Navarraise*, que Calvé chantait cet été à Covent-Garden ! Quant aux craintes de Mascagni au sujet du réalisme en musique, on ne peut pas dire que sa prudence l'ait jusqu'ici bien servi. Les deux autres ouvrages du compositeur, l'*Ami Fritz* et les *Rantzau* ne ressemblent en rien à *Cavalleria*, mais ils n'ont guère fait parler d'eux. Le dernier opéra de Mascagni, *Ratcliffe*, reçu depuis le printemps dernier à l'opéra de Berlin, aura peut-être un meilleur sort. Il est à remarquer que Leoncavallo, le rival heureux de Mascagni dans la jeune école italienne « côté Sonzogno » (il y a un « côté Ricordi » non moins important) a fait le même recul que Mascagni. Après *Pagliacci*, ouvrage à tendances avancées et maintenant aussi célèbre que *Cavalleria rusticana*, il s'est mis à écrire les *Medici*, un grand opéra historique, dont le livret rappelle ceux que Scribe confectionnait pour Meyerbeer et qui n'a pas trop réussi.

On a tant écrit sur *Cavalleria* qu'il est presque inutile d'en rappeler le sujet. Les personnages, tirés des *Scene popolari*, de Verga, sont des paysans siciliens qui n'ont rien des fermiers et des bergères d'opéra-comique. Le poète les a peints tels qu'ils sont, emportés et rudes. Ils sont bien vivants, mais n'éveillent guère la sympathie, et c'est justement ce qui a fait le succès de cette pièce : à côté des figures sentimentales et conventionnelles des opéras ita-

liens, ces êtres si brutaux dans leurs passions et si violents dans leurs paroles ont paru débordants de vie et de vérité.

La principale figure du drame, *Santuzza*, s'est donnée à un gars du village, *Turiddu*, qui l'a bientôt quittée pour la belle *Lola*, femme du roulier *Alfio*. *Santuzza* a surpris un de leurs rendez-vous et, folle de jalousie, elle est accourue prévenir la mère de *Turiddu*, puis le mari lui-même. *Alfio* saisit un prétexte pour provoquer son rival à la manière sicilienne, c'est-à-dire en le mordant à l'oreille. Ils vont se battre, après une scène fort touchante entre *Turiddu* et sa mère, et tandis que celle-ci et *Santuzza* attendent, haletantes, l'issue du combat, on entend une voix de femme crier dans le lointain « *On a assassiné Turiddu* » tandis que les paysannes se précipitent sur la scène en répétant cette phrase funèbre, qui est *parlée* et non chantée, sur un trémolo d'accompagnement. Ceci est l'indication scénique de la partition italienne, car, pour simplifier les choses, c'est, sur notre scène, *Santuzza* qui vient annoncer la mort de son infidèle amant, tombant ensuite sans connaissance sur le sol, tandis que les paysannes entourent la mère.

Ce court livret est d'une rapidité et d'une vie scénique tout à fait remarquables. Le musicien qui en avait discerné l'excellence et la nouveauté aurait dû, pour être logique, être lui-même concis dans sa musique, mais un débutant ne saurait résister à la tentation d'écrire des brindisis, prières et airs de facture et il a alourdi son opéra par des hors-d'œuvre qui en détruisent l'unité. Ce grave défaut disparaît par contre dans les scènes dramatiques, où le musicien se révèle homme de théâtre. La déclamation des paroles est aussi excellente dans le texte italien, mais naturellement moins heureuse dans la traduction. L'orchestration, qu'on avait tant vantée, nous a déçu : elle est d'un novice qui cherche à faire le mieux possible, mais n'a pas toute la science requise et manque de pittoresque et de variété dans l'expression. Du reste au point de vue de la vigueur et de la brutalité, elle va assez bien avec les personnages du livret.

L'ouverture, traitée en forme de potpourri, est interrompue par une agréable sérénade sicilienne que le ténor chante derrière le rideau, effet déjà essayé par Meyerbeer dans son ouverture avec chœur de *Etoile du Nord*. L'impression est assez piquante, bien que cette voix invisible soit une énigme pour le public, qui ne connaît pas encore son possesseur. Au lever du rideau sur la place du village, où se dressent l'auberge et l'église traditionnelles, il y a de jolis chœurs de paysans entrecoupés de motifs de danse orchestraux. La phrase

à l'unisson des soprani-contralti, genre valse chantée, est gentiment langoureuse, sinon très originale. Elle est habilement fondue ensuite avec celle que les voix d'hommes avaient dite auparavant. L'exécution de ces chœurs se modifiera sans doute par la suite. Après cette introduction d'opéra-comique, l'entrée de *Santuzza* est soulignée par un thème des basses qui exprime éloquentement l'âme en deuil de l'abandonnée. Il y a une belle énergie et du souffle tragique dans la scène d'exposition entre *Santuzza* et la mère de *Turiddu*. Le prétentieux air de facture du roulier *Alfio*, avec ses effets de grelots et de claquements de fouet, est manqué, et aucun chanteur n'en saurait tirer parti. La *scène et prière* de *Santuzza* et du double chœur ne brille que par la banalité de la mélodie et de l'accompagnement. Après ces deux hors-d'œuvre la première page de valeur à signaler est la *romance et scène* qui suit, chantée par le même personnage. L'influence de Ponchielli, le professeur du maestro, est tangible dans cette large phrase mélodique d'une belle couleur italienne. A mesure que l'action s'engage, le musicien devient supérieur : la scène-duo dans laquelle *Santuzza* essaie de reconquérir l'infidèle et qu'éclaire un instant le joli *stornello* de sa rivale *Lola*, le duo de la révélation, où *Santuzza* apprend à *Alfio* l'infidélité de sa femme, sont traités avec une vigueur et une puissance qui dénotent de réelles qualités dramatiques. Selon la légende, c'est après avoir entendu ces pages que Verdi se serait écrié : « Maintenant je peux mourir content ». Il y a une telle exubérance et tant de tempérament dans ces deux morceaux, que l'on passe à l'auteur ses nombreux défauts italiens, entre autres celui de faire chanter à l'unisson deux chanteurs sur des paroles différentes.

Après ces moments de violence et de jalousie, Mascagni, pensant à Massenet, cherche à impressionner ses spectateurs en faisant baisser la toile pour un intermède orchestral où les cordes, la harpe et l'orgue, après une phrase de début légèrement wagnérienne comme forme et comme facture, épanchent en une large mélodie leurs plus séduisantes sonorités. Ce cantabile à la Gounod ou à la Bizet, comme on voudra, venant après les outrances des précédentes scènes, est d'un grand effet. Il a été un peu gâté le premier soir par l'orgue, qui n'a pas attendu ses confrères, arrivant au but avant eux. La toile relevée, les villageois attablés demandent à *Turiddu* un *brindisi* qui sent un peu l'opérette, mais toute la scène finale est à citer : la provocation d'*Alfio*, les touchants adieux de *Turiddu* à sa mère et la simplicité tragique avec laquelle le musicien a traité le dénouement sont des pages très intéressantes et d'une grande action sur le public. C'est

ici la place de rappeler le mot de Sgambati, qui, le soir de la première, déclarait ne pouvoir juger cette musique, tant elle émouvait et séduisait. Première œuvre d'un jeune compositeur, elle est forcément pleine de réminiscences et d'imitations inconscientes, mais avec tous ses défauts et son manque d'unité, elle ne saurait laisser indifférent, à cause de son livret mouvementé et de la vigueur avec laquelle sont traitées ses parties dramatiques.

L'exécution a été un peu inégale, ce qui était inévitable un soir d'ouverture. M^{lle} Lyvenat, notre nouvelle falcon, a produit la meilleure impression dans le rôle de Santuzza. Elle possède une voix solide, éclatante et égale, une bonne diction et joue avec feu, trop de feu même. On lui a justement reproché quelques exagérations vocales et scéniques, mais le rôle est si violent qu'on ne saurait lui en vouloir. Elle devra modérer ses cris et mieux régler son *parlé* final qui n'a pas produit l'effet voulu. Le ténor, M. Duc (Turiddu), possède une jolie voix fraîche; il est très inexpérimenté comme jeu et, l'émotion aidant, a chanté faux le *brindisi* d'un bout à l'autre, mais ce n'était là qu'un accident de débutant, il faut l'espérer. Nous nous demandons cependant s'il pourra soutenir le poids du répertoire. C'est le baryton, M. Grimaud, qui semble avoir le moins réussi: sa voix a paru voilée et défectueuse. Il a montré en revanche une certaine aisance en scène et avait contre lui un rôle très ingrat. M^{me} Pélisson a été fort convenable dans le petit rôle de la mère et M^{lle} Desvareilles, qui personnifiait par complaisance la coquette Lola, a chanté d'une agréable voix le stornello et interprété avec élégance ce caractère de second plan. Elle avait obtenu le même succès dans le travesti du *Portrait de Manon*, qui ouvrait le spectacle.

Cette petite œuvre est une très jolie chose, une piécette de paravents où les motifs aimés du chef-d'œuvre de Massenet évoquent d'aimables souvenirs et sont finement rappelés. On y voit Des Grieux, devenu vieux et baryton, en possession d'un neveu espiègle auquel il donne des leçons d'histoire. Son ami Tiberge habite la maison voisine — cela se passe en province — et il vient souvent évoquer avec lui le bon temps, mais Des Grieux est jaloux de ses souvenirs et préfère les garder pour lui.

Lorsqu'il est seul, il sort de son écrin certain portrait qu'il ne peut regarder sans émotion.

A le contempler, de chères souvenirs lui reviennent en foule, vieux airs attendrissants que l'orchestre murmure en sonorités discrètes, tandis qu'il revoit tour à tour la cour de l'hôtellerie et le coche d'où saute une jolie caillette tout étourdie

de son premier voyage, la petite table où l'on soupa si bien à deux, les murs austères de Saint-Sulpice, témoins d'un très profane entretien, l'hôtel de Transylvanie et le fatal tertre du Hâvre. C'est vraiment une heureuse idée que cette évocation des principaux motifs de *Manon*, et le maître l'a mise à exécution avec infiniment d'esprit. Pourquoi ce long monologue ne porte-t-il pas et paraît-il monotone? Serait-ce que M. Dechesne (au demeurant un bon Des Grieux) ne met pas assez de chaleur dans cette scène, qu'il chante d'une manière trop uniforme? Il semble que Des Grieux, quoique vieux et baryton, devrait s'échauffer un peu à ces souvenirs et montrer quelques éclairs de son ardeur d'autrefois. Il est devenu cependant un très austère personnage qui entend faire de son pupille le saint homme qu'il n'a pas été. Aussi se fâche-t-il lorsque Jean lui avoue son amour pour Aurore, la filleule de Tiberge. Il refuserait tout net son consentement à cette alliance médiocre, sans un stratagème que le rusé Tiberge invente pour que tout finisse bien. Il a entrevu le portrait de Manon et constaté que Des Grieux la regrette encore, aussi imagine-t-il de costumer Aurore avec la coiffe et les paniers que portaient Manon au premier acte de cet ouvrage. Dans un rayon de lune Des Grieux la voit passer à travers le vitrage et la ressemblance est si frappante qu'il s'élance, hors de lui, à sa poursuite. Les amoureux tombent alors à ses pieds et tout finit le mieux du monde, d'autant plus que, par une coïncidence merveilleuse, nous apprenons qu'Aurore est la propre fille de Lescaut, pendant que le profil de ce sergent fameux flambe à l'orchestre en un *leitmotiv* connu.

Cette bluette est mise en musique avec un goût délicieux. Outre les nombreux thèmes de *Manon*, qui paraissent dès l'ouverture et remplissent l'ouvrage de jolis souvenirs, ce ne sont que fines chansons et mélodieuses chatteries tout le long de la partition. La scène d'entrée, où Des Grieux rêve dans son fauteuil, écoutant un chœur villageois qui alterne avec une ritournelle chantée par Aurore à la cantonade, est du meilleur opéra-comique. Il faudrait encore citer, outre les monologues dont nous avons parlé, la phrase d'orchestre de l'entrée de Jean, du Massenet de derrière les fagots, le mélodique accompagnement du duo de Des Grieux et de son pupille et ses fins développements, l'allegretto d'entrée des amoureux et toute la scène qui suit, sans oublier la chanson ancienne d'Aurore, ni surtout la mélodie qu'elle chante sous les habits de Manon, accompagnée d'un chœur à bouche fermée. Tout cela est écrit avec une légèreté et une délicatesse qui rendent ce petit ouvrage des plus attrayants, mais ce genre menu et plutôt mièvre serait quelque

peu monotone s'il se prolongeait au delà d'un acte.

Nous avons déjà parlé de l'interprétation de Des Grieux par M. Dechesne; on a vu aussi dans cette pièce M^{lle} Berthet (Aurore), une chanteuse légère dont la voix est très agréable à l'aigu, mais qui semble faible dans le médium, M. Ometz (Tiberge), un ténor assez terne qu'on ne peut du reste juger dans ce bout de rôle et M^{lle} Desvareilles, dont l'excellente diction et la jolie voix n'ont pas moins réussi dans le travesti de Jean que sous la coiffe de Lola. Le public a paru fort goûter ces deux actes, qui sans doute ne sont que le prélude de nouveautés et de reprises plus importantes. Signalons aussi un ballet très brillant, *Jokita*, dont la musique due à M. Colo-Bonnet, second chef d'orchestre, est suffisamment soignée et rythmée, mais manque bien d'originalité.

F. HELD.

S U I S S E

GENÈVE

Cette année, comme les précédentes, M. Otto Barblan, organiste de la cathédrale de Saint-Pierre, a donné, en une série de trente-quatre concerts (du 11 juillet au 29 septembre), une preuve éclatante de son activité et de son talent. S'affermissant de plus en plus par un travail continu, le talent de M. Barblan se manifeste en effet davantage, à mesure que celui-ci connaît plus à fond l'instrument qu'il a à sa disposition. Cet instrument, quoique de dimensions respectables, est malheureusement loin de répondre aux exigences de la technique moderne; son maniement difficile, joint à l'acoustique assez défectueuse de la cathédrale, en rendent l'étude compliquée et fort longue. Aussi devons-nous admirer, en toute sincérité, le parti qu'en tire l'organiste même dans les œuvres modernes, parmi lesquelles nous citerons — au hasard de la plume — celles de Widor (*Toccata en fa min.*); Guilmant (*Prière, Adagietto*), C. Franck, Dubois, Salomé, Brahms, Rheinberger et de M. Barblan lui-même, dont l'*Andante avec variations* (op. 1) et les différents morceaux de l'op. 5, des œuvres de valeur, méritent d'attirer l'attention de tous les organistes.

Ce qui nous frappe le plus chez M. Barblan, exécutant aussi bien que compositeur, c'est son respect absolu pour le style de l'orgue, le sentiment dont il semble pénétré de la noblesse, de la majesté de son instrument. Non content d'avoir à tout jamais banni de son répertoire les ineptes « Fantaisies » finales avec effets d'« Orage dans les Alpes », il cherche à faire comprendre à ses auditeurs toutes les merveilleuses beautés des œuvres du plus grand maître de l'orgue, Jean-Sébastien Bach, dont le nom, ainsi que ceux de Hændel et de Mendelssohn, reparait souvent sur les programmes. Peut-être pourrait-on reprocher à M. Barblan quel-

que exagération dans la manière de phraser: l'infiniment brève suspension qui précède chaque accent métrique, rythmique ou harmonique donne, lorsqu'elle est trop prolongée, la sensation de quelque chose d'artificiel et son retour quasi régulier devient facilement une obsession. Peut-être pourrait-on lui reprocher d'autres choses encore?... Pourquoi chercher « la petite — oh! très petite — bête », alors que notre public est assez enclin à le faire sans qu'on l'y incite davantage.

Une autre face du talent multiple de l'organiste de la cathédrale, moins brillante que les autres en apparence, mais exigeant de profondes connaissances techniques et musicales alliées à un goût parfait, c'est l'accompagnement, un art dans lequel M. Barblan est passé maître. Questionnez du reste les meilleurs juges, les exécutants artistes ou amateurs qui, durant la saison, ont prêté leur bienveillant concours; la liste en est longue: M^{mes} Barbier, Binet, Ediat, Guibentif, Loude, Mercier, Morange, Rœsger-Liodet, Rossier, Schneegans, Sinner, Upward, MM. Avierino, Favas, Ferraris, Horst, Junod, Nagy, Pahnke, Philips, Reymond (dont l'excellente interprétation d'une *Sarabande* de Bach, transcrite par Saint-Saëns, a été fort remarquée), Sommer, Stéphani, Thiele, Zbinden, sans compter nombre d'amateurs anonymes. Tous vous diront qu'ils ont été excellemment accompagnés.

Qu'il nous suffise d'ajouter, en terminant, que M. Otto Barblan a droit aux éloges sincères et aux remerciements de tous ceux qui ont conscience de la difficulté de sa tâche et de la manière très remarquable dont il l'accomplit.

G. H.

NOUVELLES DIVERSES

GENÈVE. — *Théâtre*: L'autre jour, exécration représentation des *Dragons de Villars* remplaçant au dernier moment la *Cavalleria rusticana*. Cependant il serait injuste de juger des artistes d'après des représentations préparées comme celle-ci à la hâte; aussi nous abstenons-nous de tout jugement.

La troupe d'opérette semble être supérieure, en son genre, à celle d'opéra comique et de grand opéra.

— La date de l'inauguration du *Victoria-Hall*, la merveilleuse salle de concerts construite par M. Barton, est désormais fixée au mercredi 28 novembre. Le concert d'inauguration, auquel on ne sera admis que par invitation personnelle, sera répété le samedi 1^{er} décembre au bénéfice de diverses œuvres de bienfaisance genevoises.

Outre l'*Harmonie nautique*, à laquelle le bâtiment est naturellement dédié, l'orchestre du théâtre renforcé, et des membres de nos principales sociétés chorales: *Conservatoire*, *Chant sacré*, *Cécilienne* et *Lyre-Chorale* prendront part aux diverses exécutions. M. Widor viendra diriger l'exécution d'une *Symphonie* de sa composition pour orgue et orchestre et M. L. Bonade dirigera les autres mor-