

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 4 (1910-1911)
Heft: 6

Artikel: L'œuvre d'orgue d'Otto Barblan
Autor: Chaix, Ch.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068697>

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: 20.01.2026

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

La Vie Musicale

Directeur : Georges Humbert

Organe officiel, pour la Suisse romande, de l'Association des Musiciens suisses.

SOMMAIRE : *L'œuvre d'orgue d'Otto Barblan, Ch. CHAIX. — La VIII^e symphonie de Gustave Mahler, GEORGES HUMBERT. — Nos artistes : Lennart de Zweyberg (avec un portrait hors texte), G. H. — La musique à l'Etranger : Allemagne, MARCEL MONTANDON ; Belgique, MAY DE RÜDDER ; Italie, IPPOLITO VALETTA. — La musique en Suisse : Suisse romande : Genève, EDMOND MONOD ; Vaud, G. HUMBERT, H. STIERLIN. Suisse allemande : Dr HANS BLOESCH. — Les grands concerts de la saison 1910-1911 (suite). — Echos et Nouvelles. — Nécrologie. — Bibliographie. — Calendrier musical.*

ILLUSTRATIONS : OTTO BARBLAN, organiste de la Cathédrale de Genève.
LENNART DE ZWEYBERG, violoncelliste.

L'œuvre d'orgue d'Otto Barblan

LŒUVRE d'orgue semble occuper la première place dans l'œuvre d'Otto Barblan ; la musique vocale religieuse qui l'égale, à notre sens, comme valeur réelle et portée artistique, subit fortement dans son style l'influence du style d'orgue, comme cela se passe d'ailleurs dans la musique chorale de Bach. Quant aux autres œuvres, elles ne paraissent pas, malgré leur indéniable intérêt, être comme les œuvres précitées, le résultat des efforts de toute une vie, mais semblent plutôt écrites en guise de délassement et pour la propre satisfaction du compositeur. Nous croyons donc que l'œuvre d'orgue d'Otto Barblan est de nature à révéler pleinement les caractères principaux et la signification vraie de son art ; nous espérons que cette brève étude fera naître chez quelques lecteurs le désir de connaître mieux les « pièces d'orgue ». La hauteur de leur inspiration, le dédain absolu de l'effet, cette sorte d'austérité artistique qui règne sur elles, en éloigne le grand public, mais les musiciens, désireux d'élever leurs pensées et leur idéal, y trouveront toujours une source d'enseignement et de joies profondes.

Comme si l'auteur avait voulu affirmer dès sa première œuvre la route qu'il désirait suivre désormais, il édita en premier lieu un *Andante et variations* pour orgue ; I. Faisst à qui cet opus 1 est dédié, avait lieu de s'enorgueillir du style et de la technique déjà remarquables de son disciple, mais peut-être faut-il le rendre en partie responsable de l'admiration un peu excessive que celui-ci témoigne en cette première œuvre pour Mendelssohn et pour Thiele. Nous sommes d'autant plus enclins à le faire, qu'avec l'œuvre suivante, éditée six ans après et dédiée à Camille Saint-Saëns, nous ne retrouvons plus aucune influence.

A côté de la perfection et de la noblesse de style des *Cinq pièces*¹, qui forment cette œuvre, nous découvrons avec joie dans plusieurs d'entr'elles cet enthousiasme et surtout cette énergie âpre et volontaire qui semblent être les caractères les plus originaux de l'esprit du maître ; de pareilles expressions se retrouvent fréquemment dans *Calven* et dans les œuvres postérieures. Elles paraissent nées d'un profond amour du sol natal et semblent être la parfaite expression de l'âme des rudes montagnards grisons.

Nous arrivons à deux œuvres admirables qui atteignent aux plus hauts sommets de la littérature d'orgue : la *Passacaille*¹ et la *Chaconne*².

La forme presque identique de ces deux pièces³ serait déjà une raison pour en parler simultanément, mais une raison plus puissante encore nous pousse à le faire : l'esprit de Bach plane sur les deux œuvres comme jamais encore dans les productions antérieures d'Otto Barblan. Nous n'entendons pas ici parler d'« influence » et moins encore d'« imitation », mais bien d'une merveilleuse *assimilation* qui permet à notre musicien d'exprimer *librement* sa sensibilité et sa pensée personnelles sans rien renier de la *tradition* inimitable de richesse et de grandeur du Cantor de St-Thomas !

Comme si l'auteur avait voulu rendre sensible l'esprit qui lui inspira ces œuvres, il choisit pour thème de la *Chaconne*, le célèbre B. A. C. H., après avoir dans sa *Passacaille* exposé un motif de Bach⁴ qui dans la dernière variation s'unit au thème principal en une étonnante polyphonie.

¹ J. Rieter-Biedermann, éd. Leipzig.

² F.-E.-C. Leuckart, éd., Leipzig.

³ M. Barblan a adopté pour sa *Chaconne* la forme léguée par Buxtehude et Pachelbel, c'est-à-dire la forme de variations polyphoniques d'une basse obstinée ce qui la rapproche beaucoup de la passacaille. Bach et la plupart des compositeurs contemporains ont au contraire traité la chaconne en forme de variation mélodique.

⁴ Le contre-sujet de la fugue finale de la *Passacaille* de Bach.

Nous n'avons certes pas le recul nécessaire pour juger de pareilles œuvres, mais ne suffit-il pas pour les situer parmi les productions contemporaines de constater que le voisinage des œuvres similaires de l'immortel Cantor ne les diminue en aucune façon ?

Les pièces dont il nous reste à parler, sans remplir d'aussi vastes cadres que les précédentes ne sont pas moins riches, et manifestent en outre une intéressante évolution en ce qui concerne le rythme ; dans la *Fantaisie en sol mineur*¹ par exemple, écrite pour l'inauguration des nouvelles orgues de la Cathédrale de Genève, l'alternance ou la superposition des rythmes binaire et ternaire donnent à l'ensemble une souplesse et une fluidité qui, jusqu'à présent, ne s'étaient jamais rencontrées sur l'orgue à un pareil degré. Il faudrait pouvoir analyser en détail cette œuvre si originale et d'une si fine musicalité. Nous nous bornons à montrer que le simple « *orrectus* » qui apparaît dès le début (le *sol* brodé par le *fa dièse*) forme la véritable « cellule génératrice » de toute l'œuvre. Développé et amplifié de toute manière jusqu'à la majestueuse péroraison, il cède la place par deux fois à une courte mais délicieuse phrase mélodique exposée en imitations.

Deux recueils parus tout récemment complètent la trop sèche nomenclature que nous venons de faire des œuvres d'orgue de notre maître ; les sept pièces² qui s'y trouvent nous rappellent par leurs dimensions les cinq pièces parues en 1893 ; elles répondent, comme elles, à un besoin pratique des organistes : avoir sous la main des pièces de réelle valeur qui puissent prendre place soit dans les réunions religieuses, soit dans des programmes de concert, parmi des œuvres de plus d'étendue.

On ne saurait trop admirer le charme du *Canon en ut mineur*, l'ampleur et la beauté mélodique de la *Sarabande*, ou le magnifique caractère du *Maestoso energico* de l'opus 21 et du *Con moto energico* de l'opus 22, qui évoquent le souvenir de certaines pièces de l'opus 5, mais avec un style encore plus puissant.

Pour chercher maintenant à dégager le caractère général de l'œuvre d'Otto Barblan, nous dirons rapidement le sort de la littérature d'orgue depuis Bach.³

¹ Dans la grande anthologie d'O. Gauss, chez l'éditeur Coppenrath, à Ratisbonne.

² Quatre pièces, op. 21, chez J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Trois pièces, op. 22, chez Ant. Böhm et fils, Augsbourg.

³ L'excellent musicien qu'est notre collaborateur, M. Ch. Chaix, n'a évidemment pas la prétention d'être complet dans l'aperçu qui suit. Toutefois, nous osons croire qu'il se laisse guider par une conception un peu étroite : la littérature d'orgue évolue au fur et à mesure de l'é-

En Allemagne, deux grands noms se détachent sur un fond plutôt sombre : Mendelssohn qui a écrit une série d'honnêtes sonates et qui, grâce à sa remarquable faculté d'assimilation sut trouver parfois le véritable style de l'orgue; Brahms, qui composa sur la fin de sa vie quelques très belles et très expressives pièces d'orgue, dont on ne peut que déplorer le petit nombre.

Les modernes ont souvent perdu le sens de l'orgue et de sa dignité; peut-être la malencontreuse « roulette de crescendo » n'est-elle pas étrangère à cette conception de l'orgue, à cet amour des contrastes heurtés, des crescendo et diminuendo violents, dont le caractère passionné ne semble pas s'accorder très bien avec la majesté des cathédrales.

En France, la musique d'orgue ne compte pour ainsi dire pas, jusqu'à l'avènement de Franck. Si, à partir de ce moment, elle a réalisé de nombreuses conquêtes, surtout en ce qui concerne la sonorité, on ne peut que constater qu'à part quelques glorieuses exceptions, les organistes français n'ont pas su plier leur style aux nécessités de l'orgue. Les œuvres de Franck lui-même font foi de ce que nous avançons : elles paraissent toujours être des transcriptions de magnifiques œuvres orchestrales. Tantôt la transcription est heureuse et alors elles atteignent à une grande beauté; tantôt elle est malheureuse, le maître n'a pas su faire le *sacrifice nécessaire* et a demandé à l'orgue plus qu'il ne pouvait donner. Le résultat est connu de tous ceux qui ont prêté l'oreille au début de la *Pièce héroïque* par exemple : le thème devrait être fortement rythmé, il ne peut pas l'être. Et que dire des « batteries » de la main droite !...

Si nous insistons sur cet exemple, c'est pour rappeler en terminant un précepte que nous avons souvent entendu redire par notre maître : « L'art vit de sacrifices » ! Et c'est peut-être dans ces mots que nous trouvons l'explication de la grandeur de son œuvre.

En ne demandant à l'orgue que ce que l'orgue peut donner, Otto Barblan est arrivé à réaliser sur cet instrument l'expression parfaite de sa sensibilité et de son cœur. On peut affirmer que son œuvre restera à la suite de celle des Frescobaldi, des Buxtehude et des Bach.

CH. CHAIX.

volution de l'instrument lui-même et -- quelle que soit l'opinion que l'on ait sur la valeur intégrale de leurs œuvres — les noms d'un Fr. Liszt, d'un Rheinberger (soyons éclectique !), d'un Max Reger, comme ceux d'un C. Saint-Saëns, d'un Ch.-M. Widor et beaucoup d'autres ne peuvent être biffés d'un trait de plume de l'histoire de la littérature d'orgue. (N. d. l. R.)