

## ***Vous avez dit classique ou romantique ?***

Viviane NIAUX

Rarement on aura écrit de façon plus contrastée à propos d'un compositeur tour à tour qualifié d'« arrière-garde », de « précurseur », de « classique », de « romantique », « de transition », d'« amateur distingué », de « petit maître », de « Beethoven français »... Le moins que l'on puisse dire est que la musique d'Onslow aura inspiré des plumes contradictoires !

Il faut donc se frayer un chemin au milieu des multiples jugements afin de comprendre de quoi est faite la musique de ce créateur si difficile à cerner ; un homme dont l'histoire individuelle s'inscrit dans le grand saut que fit la France entre l'Ancien Régime et la Deuxième République, un homme qui naquit sous l'ère classique et mourut à l'apogée du romantisme.

George Onslow est une sorte d'oiseau rare dans le paysage musical français de son temps. Malgré l'évidence britannique de son nom, il n'appartient pas à cette catégorie de musiciens étrangers venus s'installer en France dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Au contraire, c'est un auvergnat de toujours : de père londonien (immigré depuis 1781) et de mère française, issue de la haute lignée des Bourdeille de Brantôme, il naît en 1784 à Clermont-Ferrand et y décède à l'âge de 69 ans. Hormis quelques voyages en Angleterre et en Allemagne, il partage son existence durant un demi-siècle d'activités entre ses habitations parisiennes et ses demeures provinciales. Il reçoit une courte formation instrumentale prodiguée par des musiciens de nationalité étrangère (leçons de piano avec Dussek en Allemagne puis Cramer en Angleterre). C'est aussi un excellent autodidacte qui, pour se former à la composition, recopie les œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Il sollicite enfin les conseils de Reicha, musicien et théoricien tchèque installé à Paris, lequel lui donne quelques leçons

en 1808. Il édifie tout au long de sa vie une œuvre instrumentale foisonnante dominée par une production de 70 quatuors et quintettes à cordes : un corpus absolument unique par la qualité et la quantité.

Notons tout d'abord que la formation et l'activité musicale d'Onslow se sont passées en marge des institutions. Le compositeur n'a pas étudié au Conservatoire, pas plus qu'il n'y a enseigné par la suite. De même, il n'a pas concouru pour le prix de Rome. Enfin, ses trois opéras représentés à Paris ne connurent qu'un maigre succès. Dans un pays et un temps où les honneurs et l'opéra faisaient et défaisaient la réputation d'un musicien, on constate qu'Onslow est bien le seul à n'avoir rempli aucun de ces « passages obligés » et à avoir pu cependant prétendre occuper un fauteuil de l'Académie des Beaux-Arts (1842). C'est dire l'importance musicale acquise par cet artiste dont les français ne s'intéressèrent à la musique qu'à partir des années 1830 !

Que signifie alors ce qualificatif d'« amateur distingué » dont François-Joseph Fétis, puis ses successeurs, ont abusé à l'encontre d'Onslow ? Certes, il n'est pas difficile de sentir le dédain qui perce dans le propos du musicographe belge, mais ce terme « d'amateur », dans le contexte social et artistique de l'époque, signifie plus simplement que la fortune personnelle et la position aristocratique d'Onslow en faisaient un homme indépendant de son art. Plus heureux que d'autres, Onslow n'eut jamais besoin des revenus de sa musique pour vivre, ce qui lui permit de composer selon son goût et lui épargna de devenir un musicien de commande. En effet, ses premières partitions, publiées entre 1807 et 1818, ne s'achetèrent et ne se jouèrent que très peu en France. Deux raisons à cela : difficulté d'exécution, éloignant un public friand de musique facile à déchiffrer et à écouter, « germanisme » du style, enfin, que les mélomanes français n'appréciaient pas. Cette absence de clientèle ne fut pas dissuasive pour Onslow qui finança lui-même ses publications auprès du principal éditeur parisien de son temps, Ignace Pleyel. Quelques années plus tard, la situation s'inverserait et les éditeurs français se disputeraient le privilège de diffuser sa musique en lui payant très cher ses compositions. Dans notre contemporanéité et dans son sens le plus vulgaire, aucun vocable ne convient donc moins à Onslow que celui « d'amateur ».

Une analyse rapide de la période musicale dans laquelle s'inscrit la vie musicale d'Onslow montre qu'il naquit à l'apogée du classicisme viennois et du style galant. Il fut ensuite plongé dans le feu tumultueux des chants et opéras révolutionnaires, avant d'avoir à se confronter à l'esthétique inouïe des derniers quatuors de Beethoven. Il assiste au triomphe des pianistes romantiques nés dans les années 1810 (Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt). Enfin, à sa disparition en 1853, Liszt est sur le point d'achever sa *Sonate* pour piano tandis

que Wagner entame sa *Tétralogie*. On imagine sans peine l'évolution artistique qui s'imposa au compositeur lors de cette traversée.

Aux termes « d'arrière-garde » ou « d'académique » que l'on a pu lire sous la plume de quelque aspirant musicographe pressé de régler son sort à Onslow, nous préférons celui d'« héritier » pour qualifier un artiste qui hérite, en effet, d'une tradition dominée très certainement par l'école viennoise. Onslow fait ses premiers pas dans la composition en écrivant des trios, quatuors et quintettes à cordes. Aucun hasard dans le fait que deux de ses premiers quintettes (opus 1) soient écrits pour deux altos. Leur instrumentation autant que leur structure ambitieuse montrent l'hommage au grand Mozart. Les six premiers trios (opus 3 et 14) sont quant à eux truffés de références et d'imitations beethoveniennes. Enfin, les douze premiers quatuors à cordes (opus 4, 8, 9 et 10) multiplient les clin d'œil au maître incontesté du genre : Joseph Haydn. Pourtant, si Onslow écrit « comme un allemand », ce n'est pas parce qu'il néglige ou méconnaît ses prédécesseurs français qui lui laissent un tout autre héritage stylistique. Et de fait, ses premiers quatuors trahissent de façon sous-jacente l'influence du quatuor français dit « concertant » (cultivé par Saint-George, Pleyel, Gossec ou Vachon...) et celle du quatuor dit « brillant » auquel il emprunte la virtuosité des *solis* confiés au premier violon. Le langage d'Onslow ne méconnaît pas non plus l'influence musicale révolutionnaire dont il reprend nombre de poncifs comme la grandeur et l'héroïsme : arpèges déclamatoires, rythmes pointés très serrés, fusées dans les aigus ou dans les graves, nuances extrêmes, textures médianes resserrées en accords répétés, rythmique obsessionnelle, utilisation des tessitures maximales avec extension des intervalles mélodiques, etc. Ce kaléidoscope d'influences embrouille l'identité du compositeur et peut expliquer la confusion et la multiplicité des épithètes qui se succèdent pour qualifier sa musique dont on peine à identifier les racines. Reconnaissons que l'individu est un drôle de cas : anglais par son père, français par sa mère, ce compositeur « auvergnat » connaîtra ses premiers succès entre 1810 et 1820 en Allemagne où sa musique sera, pour la postérité, assimilée à celle de l'école allemande ! On comprend mieux le qualificatif de « Beethoven français » que l'on accolera au nom d'Onslow lorsque l'œuvre du maître de Bonn, connue et jouée dans notre capitale, deviendra « la » référence de toute musique instrumentale en Europe. En 1830, notre compositeur deviendra, aux yeux de ses pairs, celui que Berlioz n'hésitera pas à qualifier de « plus belle gloires musicales de la France ».

Brigitte François-Sappey soulignait avec raison combien il est malaisé pour les compositeurs de la génération d'Onslow de passer d'un pré-romantisme intuitif aux éclats d'un romantisme accompli. Pour ma part, je crois que c'est essentiellement au travers de deux paramètres du langage, à savoir la forme et

l'harmonie, que l'on peut montrer le profond hiatus créé par le passage d'un langage à l'autre chez un compositeur comme Onslow, et cela même avant de faire référence à l'expressivité et au sentiment si propres à l'évidence romantique.

Aux alentours de 1806, Onslow est encore autodidacte et n'a d'autres connaissances théoriques que celles qu'il a directement puisées dans la lecture des œuvres de ses prédécesseurs. Il tâtonne et expérimente sur les plans formels, mélodiques et harmoniques en donnant vie à des ouvrages hétéroclites comme les trios opus 3 qui dissimulent, sous une sage ordonnance des mouvements, une écriture où cohabitent différents styles, un traitement diversifié des constructions et une thématique au caractère souvent inattendu. Le premier mouvement du second trio trahit, par exemple, une perte du sens de la structure par la présence en son milieu d'un *Maestoso* très lyrique qui ne s'inscrit dans aucune logique formelle, mais crée une rupture au sein du développement. Une telle séquence n'a d'autre nécessité que d'agir sur la sensibilité de l'auditeur et sonne à l'oreille comme un « mouvement dans le mouvement ». Un événement aussi symptomatique pourrait annoncer une propension du compositeur à se libérer peu à peu de la « forme » vouée à disparaître au XIX<sup>e</sup> siècle (on sait par exemple que Liszt finira par s'exonérer des formes en construisant une musique dite « à programme »). Pourtant, c'est exactement l'inverse qui se passera chez Onslow au fur et à mesure que s'affirmeront son expérience et son art. Les constructions alambiquées de ses débuts disparaîtront pour laisser place à des structures de plus en plus normatives. Il ne travaillera plus sur ses formes que dans un souci d'extension qui le rapprochera de Beethoven, son aîné.

Sur la question de l'harmonie, il m'arrive de signaler – bien que je reconnaisse volontiers le caractère hyperbolique de cette remarque – que la musique d'Onslow frise parfois « l'atonalité ». Chantre du chromatisme, il raffole des enchaînements défonctionnalisés. En quelle tonalité sommes-nous ? Vers quelle tonalité se dirige-t-on ? Difficile à dire tant le langage truffé de chromatismes tourne sur lui-même et se libère de ses ancrages harmoniques que ce soit le temps d'une introduction lente ou d'une fraction de développement. La lecture des premières œuvres d'Onslow révèle déjà tous les symptômes du romantisme naissant et ceux de la crise post-romantique qui affecteront l'harmonie de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Sans en avoir l'air, le compositeur devance et annonce les langages de Brahms, de Liszt, de Franck... et, à partir de 1830, il anticipe même avec une intuition parfois visionnaire l'harmonie chromatique wagnérienne. En ce sens, c'est bel et bien un compositeur « d'avant-garde » et c'est ce qui donne à sa musique cette sonorité novatrice, originale et si parfaitement reconnaissable. Mais les éléments qui conduisent à percevoir un auteur comme « romantique » sont aussi liés à d'autres paramètres. Ils affectent

la musique dans sa globalité (expression du sentiment, présence de l'imaginaire, de l'irrationnel, du romanesque, goût pour les couleurs exotiques...) et ils émanent également de l'artiste qui met en scène ses passions amoureuses ou mystiques, qui organise sa légende avec outrance et démesure. Berlioz ou Liszt ne le démentiront pas. Les seuls atours romanesques qui enjolivent l'image sociale de George Onslow se limitent à un épisode fameux souvent relaté : l'accident de chasse qui a donné naissance au non moins fameux *Quintette de la Balle...* Onslow puisant au cœur des souffrances engendrées par cet accident intitule les mouvements de son quintette : *douleur, délire, convalescence et guérison* : une œuvre « romantique » par son expressivité exacerbée et son univers programmatique, mais tellement « classique » dans sa facture ! Ce qui n'a pas été remarqué, en revanche, c'est que George Onslow peut être considéré comme l'inventeur du scherzo instrumental français, mouvement romantique par excellence. Contrairement au scherzo allemand pratiqué dès 1801 par Beethoven et que l'on définit par une structure et un tempo différents de ceux du menuet, le scherzo instrumental français naît beaucoup plus tard sous la plume d'Onslow qui l'envisage comme un mouvement « de caractère » et dont la teneur essentielle réside dans les fièvres, les passions ou les chevauchées qu'il renferme. Sa forme et son tempo, en revanche, ne varient pas systématiquement de ceux de l'ancien menuet. On trouvera de nombreux exemples de *scherzi* dans les quatuors et quintettes d'Onslow (opus 48, 50, 51...) qui illustrent à merveille cette belle trouvaille romantique passée inaperçue<sup>1</sup>.

Homme de transition, ayant assisté à de multiples bouleversements sociaux, philosophiques ou artistiques, George Onslow fait partie de ces artistes qui ont présidé à l'émergence de la conscience romantique à Paris, laquelle s'affirmera en 1830 avec l'emblématique *Symphonie fantastique*. Il est aussi et surtout un créateur « à part ». Son œuvre comble la béance d'un répertoire quasiment inexistant dans l'histoire de la musique française de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : celui de la musique de chambre. Ce caractère d'unicité a probablement servi le compositeur sa vie durant, puisqu'il occupait à lui seul, et avec beaucoup de talent, un terrain que personne ne semblait vouloir faire fructifier. Le paradoxe soulevé dans notre introduction trouve son origine dans les années précédant sa mort. Il n'est pas rare en effet de voir que ceux qui avaient crié à son génie vers 1830, ne voyaient plus en lui, quelques vingt ans plus tard, qu'un musicien dépassé. Après 1870, le nom même d'Onslow allait disparaître des mémoires. Il suffit d'observer l'évolution de la musique en France après 1850 pour ne point s'en étonner. De fait, l'abandon dans lequel tombe

---

<sup>1</sup> Pour en savoir plus à ce sujet, lire : Viviane Niaux, « Du Menuet de l'Opus 4 n° 1 au Scherzo de l'Opus 50 : notes sur l'évolution d'un genre en France à travers les quatuors de George Onslow » (<https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00510753/document>).

progressivement le répertoire du quatuor et du quintette à cordes, ainsi que les nombreux changements de goûts et de styles survenus dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle français, allaient modifier de manière inévitable le jugement des critiques et des mélomanes ainsi que la pratique musicale à venir.

© Viviane NIAUX