



HAL
open science

L'Exotisme auvergnat dans l'oeuvre de George Onslow

Viviane Niaux

► **To cite this version:**

| Viviane Niaux. L'Exotisme auvergnat dans l'oeuvre de George Onslow. 2009. halshs-00436334

HAL Id: halshs-00436334

<https://shs.hal.science/halshs-00436334>

Submitted on 20 Aug 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Hommage à Joël-Marie Fauquet

« L'EXOTISME AUVERGNAT »

DANS L'ŒUVRE DE GEORGE ONSLOW

Lorsqu'il intègre à plusieurs reprises des éléments du folklore auvergnat dans son œuvre, George Onslow illustre d'une manière toute personnelle un phénomène d'envergure qui traverse la musique de son temps. Vers la fin du XVIIIe siècle, en effet, s'amorce un grand mouvement d'éveil des consciences nationales qui s'amplifie durant le XIXe siècle et se manifeste par le biais de la création artistique. Galvanisé par les événements politiques, les peuples deviennent conscients de leur identité et le nationalisme prend son essor. La musique devient un outil privilégié pour exalter le sentiment d'appartenance à une nation. Il se manifeste dans la chanson politique, les hymnes nationaux, les sujets d'opéra mais aussi dans la musique instrumentale où le matériau musical populaire est utilisé soit à l'état brut, soit dans des formes savantes idéalisées¹.

En France, plusieurs entreprises en faveur de la valorisation des chants populaires dits aussi « chants nationaux » associent les régions dans une vaste collecte de textes et de musiques. Issue des cénacles de penseurs, académiciens, écrivains et hommes politiques du début du XIXe siècle, cette initiative répond à une quête d'identité culturelle dont l'idéologie considère que « l'âme du peuple » s'exprime à travers la poésie et le chant populaire. Elle a déjà été cultivée au XVIIIe siècle par Rousseau qui développe ses idées sur le bonheur, la nature et la vie champêtre, puis a été reprise au siècle suivant par Chateaubriand², par Gérard de Nerval qui effectue des relevés de textes populaires ou encore par George Sand qui se passionne pour les traditions populaires du Berry. Ces différentes initiatives prennent un caractère officiel et deviennent systématiques grâce à un décret important de 1852 appelé « décret Fortoul ». L'établissement des collectes se fait alors par des personnalités locales :

¹ On pense aux *Chansons russes variées* pour 2 violons (ou violon et basse) d'un compositeur comme Handochkine puis, au siècle suivant, à la polonaise ou à la rhapsodie hongroise transfigurées par le génie de Chopin ou de Liszt...

² Chateaubriand compose des paroles pour un air des montagnes d'Auvergne (Voir J. TIERSOT, *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Les Petits-fils de Plon et Nourrit, 1931, p. 14-18).

instituteurs, inspecteurs des écoles ou autres érudits qui adressent le résultat de leur enquête à la Bibliothèque nationale durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle³.

Cependant, si les uns se focalisent sur l'idée que la musique populaire est constitutive de « l'âme nationale », d'autres s'y intéressent pour la simple raison qu'elle est riche en airs et en modes aux consonances perçues comme « exotiques ». La musique populaire n'est pas seulement utilisée à titre idéologique, elle répond à une mode traduisant un sentiment de curiosité associé à un désir d'explorer des « couleurs locales » proches ou lointaines. Ce n'est donc pas un hasard si, en France, et jusqu'à la Restauration, la musique pour piano regorge de contredanses, pots-pourris, fantaisies et thèmes variés sur des airs écossais, russes, napolitains, polonais, *etc.* Aussi, lorsqu'il compose son *Air écossais varié pour piano op. 5* (1811), ses variations sur le *God save the king* du *Quatuor op. 9 n°1* (ca 1813) ou bien encore son *Thème anglais varié pour piano op. 28* (1824), Onslow le fait sans doute pour honorer la musique de la patrie de son père, mais il se peut tout aussi bien qu'il rejoigne le goût de son temps pour cette forme d'exotisme de terroir. Quant au reste, son époque est celle du voyage musical qui favorise les échanges culturels. La venue en France de nombreux artistes espagnols provoque un attrait pour une forme d'hispanisme. Onslow se laisse tenter et introduit dans son *Quatuor op. 8 n°3* (vers 1814) un mouvement intitulé *À l'Hispanuola*⁴. Enfin, si Beethoven utilise, au titre de la citation, un air russe dans le final de son *Quatuor op. 59 n°1* (1806), Anton Reicha s'intéresse de beaucoup plus près aux musiques de tradition populaire car, d'après lui, leurs caractéristiques rythmiques, mélodiques ou modales ont le pouvoir d'élargir le champ de la composition musicale et de revivifier le langage. Dans l'introduction de ses *Trente-six fugues pour le piano* publiées à Vienne vers 1803, il déclare s'inspirer d'un modèle de danse populaire alsacienne⁵. En 1814, il estime « impardonnable » que l'on ne dispose pas de recueils regroupant les chansons nationales et que l'on n'ait pas donné mission à des musiciens de noter ces airs, d'en indiquer la façon de les interpréter et même d'en enseigner l'exécution⁶. Sachant que Reicha fut le maître de composition de George Onslow, on peut imaginer sans grand risque d'erreur que le professeur a incité son disciple à faire appel à des thèmes populaires dans son travail de créateur.

Notre propos sera d'identifier et de localiser les éléments significatifs permettant de parler d'un « exotisme auvergnat » dans l'œuvre d'Onslow. Nous procéderons à l'identification des airs originaux, nous étudierons le traitement de ces timbres ce qui devrait permettre de cerner sa démarche de compositeur sur le plan musical et sur celui de l'idée, et aussi de définir la place et le rôle que tint la musique populaire dans son œuvre. Nous utiliserons le terme de « folklore » avec précaution car les œuvres dont il est question datent des années 1810-1820,

³ F-Pn/ n.a.f. 3338-3343. Voir la description de ce fonds en fin d'article.

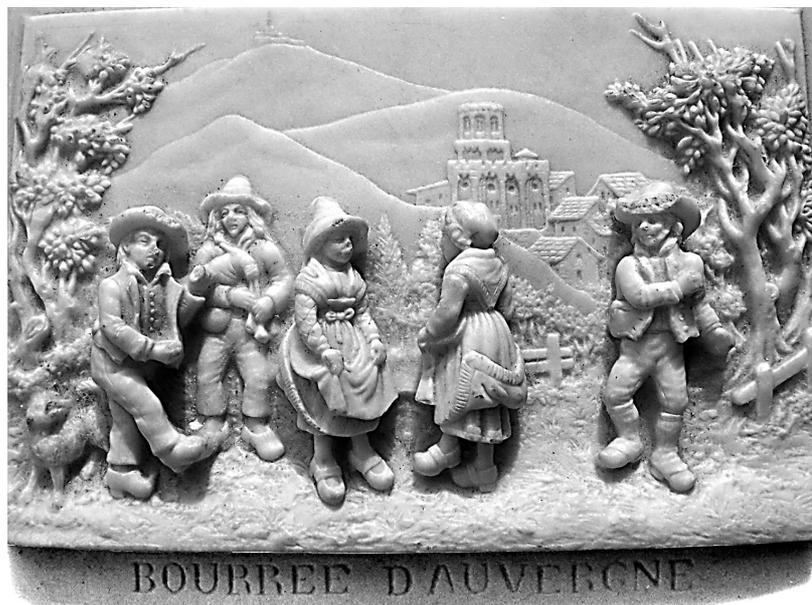
⁴ Le compositeur ne conservera pas ce titre évocateur noté dans son manuscrit autographe. Le mouvement issu d'une forme apparentée au boléro sera édité par la suite avec l'indication *Andante non troppo lento*. Au même moment, Cherubini donne un caractère hispanisant au *scherzo* de son premier quatuor (1815)

⁵ *Leurs danses – écrit-il – ont un caractère particulier remarquable et n'ont rien de commun avec celles de leurs voisins. Les airs de ces danses ont une mesure bien marquée à cinq temps.*

⁶ A. REICHA, *Traité de mélodie...*, « Observation sur les Airs nationaux », p. 70-71. L'intérêt de Reicha pour les musiques folkloriques a été souligné par Alban Ramaut (*Cf.* article « Reicha » in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2003, p. 1043).

ce qui est encore très tôt dans le siècle pour parler de folklore au sens stricte. Enfin, il convient de préciser que l'on ignore tout des rapports musicaux qu'entretint Onslow avec la musique populaire auvergnate. Ni lui, ni ses biographes n'ont abordé ce sujet dans leurs écrits. On suppose que, comme ses concitoyens, Onslow prit part à des fêtes qui lui permirent d'être en contact avec le répertoire folklorique de son époque. Il lui fut même probablement donné d'improviser au piano sur des thèmes auvergnats pour le plus grand plaisir d'un public local qui lui était tout acquis.

Alfred Dauger, chroniqueur et journaliste, écrit en 1850 que les quatuors d'Onslow « sont pleins de chants et de bourrées d'Auvergne »⁷. De cette affirmation à l'emporte-pièce, on peut déduire que Dauger estime que la présence d'éléments populaires dans l'œuvre du compositeur ne passe pas inaperçue et qu'il est de bon ton de le faire savoir. Par contre, on peut affirmer qu'Onslow n'a pas réservé ce type de citation à ses seuls quatuors. Néanmoins, il n'existe que très peu d'ouvrages dans lesquels le compositeur déclare s'être inspiré d'airs auvergnats. Il s'agit des *Trois quatuors à cordes op. 10* ainsi que du second des *Trois trios pour piano, violon et violoncelle op. 14* (tous composés et édités entre les années 1810 et 1818). Ces quelques œuvres regroupent-elles en totalité les mouvements dans lesquels Onslow s'est inspiré du folklore régional ? La réponse reste en suspens car si le compositeur a fait appel à des citations de ce type dans d'autres ouvrages sans les mentionner comme telles, il est à peu près impossible à un non-spécialiste de les repérer...



Les *Trois quatuors à cordes op. 10* se rassemblent autour d'une thématique folklorique. Onslow insère ce qu'il nomme lui-même un *Air de danse des montagnes d'Auvergne* dans chacun des menuets de ces quatuors. Sans doute choisit-il le menuet, c'est sans doute parce que ce dernier est seul à pouvoir incarner la survivance de la danse au sein de la sonate

⁷ A. DAUGER, « Chronique musicale », *Feuilleton du Pays*, 7 octobre 1850 (Album de collection. Château d'Aulteribe).

classique. Sa forme stylisée à trois temps permet au compositeur d'insérer des mélodies de danses populaires.

Nous savons que les thèmes proposés par Onslow dans ses *Quatuors opus 10* appartiennent au patrimoine musical auvergnat grâce à plusieurs compilations effectuées au cours des XIXe et XXe siècles. D'abord le travail de Jean-Baptiste Bouillet, érudit contemporain d'Onslow, puis les collectes de l'Enquête Fortoul et enfin les travaux réalisés par différentes personnalités comme Joseph Canteloube ou Julien Tiersot...

Bien avant le décret Fortoul, Jean-Baptiste Bouillet avait commencé un travail de collecte des airs populaires auvergnat qu'il publie en 1853 sous le titre d'*Album auvergnat*⁸. Celui-ci contient bourrées, montagnardes, chansons, Noël et poèmes en patois que Bouillet a mis des années à recueillir. Le livre comprend des textes, certains accompagnés de leur musique. Bouillet précise qu'il n'est pas l'auteur de la notation musicale des airs ; c'est son ami Imbert (juge de paix à Clermont) et grand ami de George Onslow⁹, qui a eu la complaisance de retranscrire ces musiques. Comme nous allons le voir, les trois airs « de danse » utilisés par Onslow dans son *Opus 10* se trouvent dans cet album¹⁰.

Dans le troisième mouvement du *Quatuor op. 10 n°1*, la citation est placée au début du Trio du *Minuetto Allegro Risoluto* :

Opus 10 n°1

Partie d'alto (transcrit ici en clé de sol)



Cet air connut une grande popularité car on ne trouve pas une mais bien plusieurs chansons (y compris hors de l'Auvergne) dont les paroles sont écrites sur ce thème musical. La première est publiée par Bouillet sous le titre « Chanson sur un air de Montagnarde » (*Le cœur de ma Mie*) dans une tonalité de *mib* majeur¹¹ (voir page suivante) :

⁸ J.-B. BOUILLET, *Album auvergnat*, Moulin, P.-A. Desrosiers, 1853, 185 p.

⁹ Imbert (dit Imbert père) était vice-président du comité correspondant de l'Association des Artistes Musiciens créé à Clermont en 1850. Onslow en était le président.

¹⁰ Un disque des bourrées et montagnardes contenues dans l'ouvrage de Bouillet est commercialisé par l'AMTA d'Auvergne (Ref. AEP04-01).

¹¹ J.-B. BOUILLET, *Idem*, p. 49 et 48 (variante).

Le cœur de ma mie l'y fait tant de mau, Le cœur
de ma mie l'y fait tant de mau; Quand iola vau vèi re la
soulage un pau, Quand iola vau vèire, la soulage un pau

On note la « jolie variante de l'air : *Le cœur de ma Mie* » qui présente une grande similitude avec la musique d'Onslow :

On trouve cette chanson à l'identique ailleurs où elle porte le titre de *Bouessa-vous, Montagnos* (Baissez-vous, Montagnes)¹². Cette dernière, dite « variante de Pontgibaud¹³ » commence sur les paroles du « cœur de ma mie ». Relevé avec une dynamique rythmique très proche du texte musical d'Onslow, le même air existe dans les collectes de l'enquête Fortoul¹⁴. Il a été envoyé en 1855 par un correspondant habitant la ville de Tulle¹⁵ et il est accompagné d'un commentaire manuscrit intéressant¹⁶. Canteloube publie, quant à lui, une variante intitulée *N'ai pas iéu de Mio* (Je n'ai pas d'amie)¹⁷, dont les caractéristiques (tessiture, mélodie et rythme) sont très proches de celles relevées par Bouillet.

¹² *Les chansons de France*, 1^{ère} année, Paris, Rouart, 1907, p. 162 (reprint Slatkine, 1980).

¹³ Pontgibaud est un village situé dans l'arrondissement de Riom (Puy-de-Dôme)

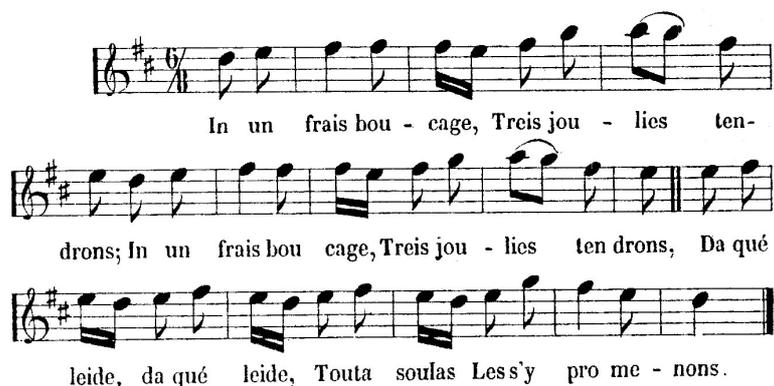
¹⁴ n.a.f. 3341, p. 185. Feuillet intitulé : « Bouzzeillas, n°1 » : *Bayso te mountagno*.

¹⁵ A noter que la Corrèze est un département limitrophe du Cantal et du Puy-de-Dôme.

¹⁶ « L'orchestre qui guide la danse à la campagne est composé d'une seule personne qui bat la mesure avec son bâton le plus lourd possible. A travers le son de la voix, on entend invariablement le choc lourd et régulier du bâton tombant sur le plancher : ta ! ta ! ta ! Nul n'accepte la fonction de chef d'orchestre s'il n'a pas cet instrument : il est facile de s'en procurer, chaque paysan est toujours armé de son billon (bâton). Parfois, il faut l'avouer, des jeunes et belles paysannes chantent avec tant de grâce, de pureté et d'aisance que les sens captivés ne remarquent plus le son monotone du bâton ; et malgré soi, on est électrisé comme les danseurs qui sentent presque renaître leurs forces à mesure qu'elles semblent s'épuiser. J'ai vu des danseurs ainsi conduits à la bourrée ne cesser que la chanteuse leur crie : jà ! jà ! jà ! jà ! avec accompagnement obligé, et se jeter avec leurs danseuses sur des chaises, tout essoufflés, mais dans leur épuisement ne pouvoir s'empêcher par des rires, des gestes et des cris d'exprimer leur satisfaction à leur habile chanteuse. Bien des redingotes auraient enviés des chants aussi gais et aussi entraînants, et surtout d'aussi naïfs et frais musiciens. »

¹⁷ J. CANTELOUBE, *Chants d'Auvergne*, vol. 1, 2^e série, Paris : Heugel, cop. 1954 (réimpr. 1986), p. 51.

Toujours dans Bouillet, on trouve quelques pages plus loin une autre variante sous le titre de « Chanson de Tauves »¹⁸, *In un frais boucage* (Dans un frais bocage) :



In un frais bou - cage, Treis jou - lies ten -
drons; In un frais bou cage, Treis jou - lies ten drons, Da qué
leide, da qué leide, Touta soulas Les'y pro me - nons.

La proximité avec le texte musical d'Onslow est flagrante tout au moins pour la première partie. Le même air se retrouve chez Canteloube, mais l'on constate que ce dernier l'a transcrit à la sixte inférieure en fa majeur¹⁹.

Dans le second mouvement du *Quatuor op. 10 n°2*, la citation est placée en début du *Minuetto Allegro* :

Opus 10 n° 2
Violon



Cet *Air de danse* se trouve chez Bouillet sous l'appellation « Montagnarde de Sauxillanges »²⁰ *Viva leus Ouvergnats!* (Vive les Auvergnats!). On le rencontre dans les répertoires de musique auvergnate ce qui ne peut étonner compte tenu de son titre! Canteloube, dans ses propres relevés, en propose une version²¹ identique mais dénuée de cette altération accidentelle qui apparaît à la fois chez Onslow et chez Bouillet : dièse devant la cinquième note (ici le *sol*) :

¹⁸ J.-B. BOUILLET, *Idem*, p. 66. Tauves est un village du Puy-de-Dôme.

¹⁹ J. CANTELOUBE, *Anthologie des chants populaires français*, t. II, Basse-Auvergne, « In un frais boucage », p. 178.

²⁰ J.-B. BOUILLET, *Idem*, p. 40. Sauxillanges est un village du Puy-de-Dôme.

²¹ J. CANTELOUBE, *Anthologie des chants populaires français*, t. II, Basse-Auvergne, « Viva leus Ouvergnats », p. 185.

Vi- va leus Ou-ver-gnats! Vi- va leus Ou-ver-
 gna-tes! Veis bi-en pour den-sa, Vi- va leus Ou-ver-
 gnats! Zei nous be chan-ta, Au-chi ri-re et
 bieu-re, Et par fai-re l'a-mou Sehe distingons tou- jou.

L'usage du *sol* dièse dans ce timbre n'est pas systématique. Nous ne l'avons trouvé que chez Onslow, Bouillet, Charles Laussedat²² et enfin dans la citation qu'en fait Mario Versepuy dans son article sur la bourrée d'Auvergne²³. Versepuy confond d'ailleurs deux timbres dont il croit que l'un est une variation de l'autre. Ainsi, il identifie l'air musical « je n'ai que cinq sous » comme étant une version vellave de « Vive les Auvergnats ». La confusion ne fait pas de doute comme on va le voir avec l'apparition chez Onslow du fameux air « je n'ai que cinq sous ». Enfin, tout comme Laussedat ou Versepuy, Onslow supprime la troisième note de passage que l'on rencontre chez Bouillet (le premier sol), préférant l'élan d'une carrure ascendante constituée de simples tierces couronnées d'un trille vigoureux sur le troisième temps. Le compositeur n'utilise guère que les six premières mesures du texte donné par Bouillet mais la similitude entre les deux motifs est indiscutable.

Dans le troisième mouvement du *Quatuor op. 10 n°3*, la citation est placée au début du Trio dans le *Minuetto Allegro* :

Opus 10 n° 3

Violoncelle (transcrit ici en clé de sol à la hauteur originale)

Bouillet nous renvoie à une « Montagnarde du voisinage du Puy-de-Dôme » écrite sur le timbre *N'ey ma chin sous* (je n'ai que cinq sous)²⁴ :

²² Ch. LAUSSE DAT, *Bourrées et Montagnardes* [arrangées pour piano seul], Clermont-Ferrand, Laussedat et Fils aîné éditeurs, s.d, n°15, p. 8 (Album conservé dans la bibliothèque privée de l'une des familles descendantes du compositeur).

²³ M. VERSEPUY, *La Bourrée d'Auvergne*, Revue Musicale, V/3, 1^{er} janvier 1924, p. 53.

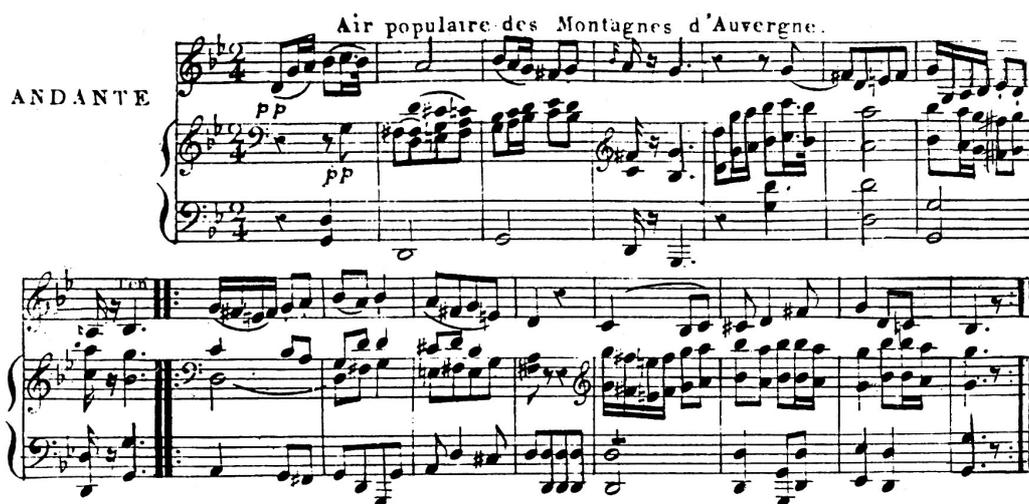
²⁴ J.-B. BOUILLET, *Idem*, p. 35.



N'ey ma chin sous, Ma mya n'a ma qua-tri, Cou-ment fa-
rains, Quand nous mari - da - rains? N'in tsa ta - rains in
tou pin s-cu dé-la, In cu - lei - rou Per mand -za tous doux.

Onslow conserve la carrure originale de la première section et abandonne la seconde. Cette montagnarde est citée dans l'album des *Bourrées et Montagnardes* de Laussedat (n°14, p. 7)²⁵ ainsi que chez Versepuy comme nous l'avons vu dans l'exemple précédent.

L'allusion folklorique présente dans le second *Trio opus 14* se traduit par une locution apparentée à celle utilisée dans l'opus 10 mais sans la notion de danse. De structure binaire, cet *Air populaire des Montagnes d'Auvergne* ne peut pas s'inscrire au cœur d'un menuet. Il donne lieu à des variations au sein du troisième mouvement intitulé *Andante con variazioni* :



Air populaire des Montagnes d'Auvergne.
ANDANTE

Si le commencement évoque un très grand nombre d'airs populaires (auvergnats ou non)²⁶, il n'a pas été possible, parmi les multiples répertoires consultés, de déterminer avec certitude celui auquel Onslow fait allusion. Nous relevons néanmoins un air auvergnat présentant un contour mélodique similaire aux deux premières mesures et envoyé à la bibliothèque nationale en 1857 par Monsieur Delalo, pour l'enquête Fortoul²⁷. La ressemblance n'est cependant pas des plus significatives. Rien dans la carrure ni le rythme ne permet d'affirmer qu'il s'agit bien du timbre repris par Onslow. On peut donc se demander si le compositeur ne se serait pas inspiré d'un souvenir un peu vague qu'il a transformé et embelli pour les besoins

²⁵ Ch. LAUSSEDAT, *op. cit.*

²⁶ On trouvera les plus ressemblants mentionnés en annexe.

²⁷ N.a.f. 3340, p. 509 : « Auvergne. Musique de chant ». *Ne brido soun morau pour aller voir sa mio.*

de son ouvrage. Quoi qu'il en soit et compte tenu de l'harmonisation très travaillée de ce thème, la présence même d'un quelconque emprunt folklorique passerait inaperçue si elle n'était mentionnée en début de mouvement.

Qu'en est-il du traitement de ces timbres dans l'œuvre d'Onslow ? Nous ne nous attarderons pas sur l'*Opus 14* dans la mesure où ces variations très classiques ne permettent pas de parler d'un traitement spécifique de l'*Air populaire*. En revanche, il semble pertinent d'étudier l'exploitation musicale des timbres présents dans les *Trois quatuors op. 10*.

Quelques constatations préliminaires : Onslow agrémente les motifs initiaux de petites notes ornementales. Celles-ci rappellent les appoggiatures et les mordants caractéristiques de la cabrette ou de la cornemuse. La notation rythmique est « plate » chez Bouillet alors qu'elle est dynamisée par le compositeur au moyen de rythmes pointés. Mais ces notations égalisées que l'on trouve chez Bouillet (ou chez les autres) ne doivent pas nous amener à conclure trop hâtivement que la musique originale serait privée d'énergie dansante, voire de « swing ». Par définition, la bourrée comporte des rythmes pointés et inégaux. Sans doute est-il préférable d'évoquer la difficulté pour le transcripteur de restituer les rythmes originaux interprétés différemment selon les régions ou les époques. Pour sa part, Onslow a été en contact avec le folklore ; il s'est donc inspiré de sa mémoire pour retrouver un balancement rythmique proche de la réalité et compatible avec les caractéristiques savantes de son propre langage.

Si les airs originaux sont toujours en deux parties, Onslow s'attache en général à ne reproduire que la première. Il se contente à chaque fois d'un terme générique assez flou : *Air de danse des montagnes d'Auvergne*²⁸. On suppose que cette approximation vient de ce que les auvergnats étaient tous, à cette époque, capables de reconnaître ces airs très répandus. Par égard pour son public et pour ses interprètes parisiens ou étrangers, Onslow aurait pu penser à nommer ses airs, s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il accordait peu d'importance à cette précision.

Par référence à Bouillet, Onslow semble avoir fait appel à des airs tirés de « montagnardes » plutôt qu'à des « bourrées ». A noter que les montagnardes recensées dans l'ouvrage de Bouillet sont bâties sur des rythmes à trois temps – compatibles avec le rythme ternaire du menuet – tandis que les bourrées sont notées à deux temps. Il ne faut cependant pas perdre de vue qu'en théorie, la bourrée dite d'Auvergne se caractérise par un rythme ternaire et non binaire. C'est la « bourrée française » (que l'on trouve dans la suite instrumentale de la seconde moitié du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle) qui a un rythme binaire. Cependant, en Basse-Auvergne (Puy-de-Dôme), on appelle « bourrée » une danse à deux temps et « montagnarde » (ou « bourrée de la montagne ») une danse à trois temps ce qui explique la terminologie retenue par Bouillet. C'est l'inverse pour la Haute-Auvergne (Cantal) où la bourrée est à trois temps tandis que la montagnarde (beaucoup moins pratiquée) est à deux temps. Selon les ouvrages consultés, on rencontre des

²⁸ À noter que cette terminologie n'est pas due à l'éditeur. Le compositeur l'utilise par trois reprises dans le manuscrit autographe de ses quatuors.

appellations différentes pour un même air de danse qui donc peut s'intituler bourrée ou montagnarde.

Dès l'ouverture du menuet de l'*Opus 10 n°1*²⁹, et avant même la première des citations folkloriques, le compositeur ancre son style dans une esthétique archaïque. Le mouvement s'ouvre sur un *risoluto fortissimo* aux quatre instruments qui progressent deux par deux à l'unisson. La thématique est simple. Elle repose sur une alternance de tierces et de sauts d'octaves aux voix supérieures tandis que l'alto et le violoncelle assurent un « continuo » agile en croches détachées. La pesanteur initiale, qui n'est pas sans rappeler la robustesse des danses paysannes, est corrigée durant les quatorze mesures suivantes par la répétition du même thème, indiqué *Leggiere*, avec la suppression du second violon et du violoncelle. La suite du menuet reprend le principe du mouvement perpétuel de croches qui sous-tend le thème. La répartition des voix n'est plus compacte mais au contraire divisée entre les différents instruments. L'alto et le violoncelle reprennent pour conclure le thème d'introduction tandis que le violon seul assure l'accompagnement de croches (cette fois-ci en un phrasé de notes liées et détachées) : la lourdeur initiale laisse place à une conclusion subtile et raffinée propre à introduire le trio contenant l'*Air populaire des montagnes d'Auvergne*. Le choix du compositeur de présenter ce thème auvergnat à l'alto avec le second violon qui fait alterner des harmonies de tierces, quartes et sixtes supérieures n'occulte certes pas le souvenir de la chanson populaire mais elle évoque aussi la sonnerie des trompes de chasse. Cette réminiscence chez un auteur dont on connaît le goût pour la vénerie, disparaît dès la seconde apparition du thème où l'on entend l'alto seriner des octaves à la manière des cabrettes ou musettes auvergnates (voir page suivante) :

²⁹ Discographie : Quatuors à cordes *op. 4 n°1, op. 10 n°1, op. 46 n°3* / Mandelring Quartett (P. 1998 – CD CPO 999329-2).

16

Air de Danse des Montagnes d'Auvergne

Dans le cas présent, et ce sera vrai pour les autres menuets, Onslow utilise le principe de la citation en l'état : c'est l'accompagnement et la présentation aux différents instruments qui varient au fil des redites, mais le profil mélodique et rythmique du thème n'est en rien modifié.

L'efficacité musicale du second menuet (*Opus 10 n°2*) n'est pas à démontrer tant l'écriture parle d'elle-même (voir page suivante) :

Minuetto
Air de Danse des Montagnes d'Auvergne

Allegro $\text{♩} = 84$

Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Violoncello.

Onslow adopte un *tempo* d'une grande rapidité [blanche pointée = 84]³⁰ et se plaît à exposer son thème à l'unisson. La gestion des nuances et la violente syncope à l'alto (mes. 2) génèrent une subtilité musicale extraordinaire par la violence des contrastes et le déséquilibre entre temps forts et temps faibles. La syncope est à la fois l'écueil contre lequel se brise la ronde des trois temps immuables et le point d'appui de toute la dynamique de cette première section. Dans la seconde partie du menuet qui précède le trio, Onslow exploite la rythmique du thème par un système de marches descendantes. Les lignes de croches, circulant d'un instrument à l'autre, se superposent en contrepoint aux différentes apparitions du thème et exigent une vélocité sans faille du quatuor au complet. Le trio n'est pas moins virtuose : Onslow use d'une formule qu'il affectionne par ailleurs au piano, à savoir la persistance d'une note « pédale » alternant avec les notes qui forment le contour mélodique du trait. Contrairement à l'*Opus 10 n°1* dans lequel il avait entièrement réécrit la première partie du menuet, le compositeur conclut par une simple reprise du *Minuetto da capo*.

Le menuet de l'*Opus 10 n°3* est un véritable petit bijou qui allie simplicité des procédés (progression du discours à partir d'une petite cellule rythmique répétitive) et sophistication des trajectoires harmoniques (mes. 20 et suivantes). Onslow introduit son dernier thème auvergnat avec le trio central. Est-ce la tonalité mineure ou bien la teneur

³⁰ *Tempo* confirmé de la main même du compositeur dans son manuscrit autographe.

plaintive du texte original (*Je n'ai que cinq sous / Ma mie n'en a que quatre / comment ferons-nous / Quand nous nous marierons...*) ? Toujours est-il que le compositeur confère un climat bien différent à ce dernier thème qu'il expose *sotto voce* au violoncelle tandis que ses partenaires posent l'archet pour l'accompagner en doux *pizzicati*. Onslow quitte cette ambiance feutrée construite sur la subtilité des phrasés puis harmonise son timbre, le varie, le fait circuler d'une voix à l'autre, le soutient par le galop vigoureux des lignes de croches et récupère enfin le *da capo* du premier menuet.

18

Air de Danse des Montagnes d'Auvergne

Il est certes difficile de parler d'une musique dont nous n'avons pas de témoignages sonores et dont nous ne pouvons, faute de place, proposer l'intégralité des partitions dans ces pages. L'analyse très succincte que nous venons d'esquisser montre comment le compositeur

s'approprié les timbres auvergnats. Bien loin de conserver le caractère « naïf » des thèmes populaires qu'il utilise, Onslow les transfigure au contraire en les insérant dans une écriture que l'on peut qualifier, avant tout, de savante.

Lorsqu'il fait appel à ses racines musicales populaires, le compositeur utilise cependant d'autres procédés et notamment celui du pastiche. Dans une précédente étude, nous avons commenté, Nathalie Da Silva et moi-même, la partition d'un *Noël* de George Onslow jusqu'à présent inconnu³¹. L'exemple de cette œuvre est intéressant puisque l'on sait qu'il s'agit d'une commande faite au compositeur à qui l'on a demandé d'écrire « dans l'esprit du temps et du pays ». Le « temps », c'est la seconde moitié du XVIIIe siècle et « le pays », c'est bien sûr l'Auvergne. Onslow n'utilise pas un timbre pré-existant mais construit son discours dans un style imitatif. La mélodie est simple et repose sur les deux pôles : tonique et dominante. L'accompagnement au piano progresse en cellules répétitives. Hormis la partie centrale sophistiquée par une ligne mélodique évoluant souplement à la basse du piano, l'accompagnement est élémentaire, construit sur des octaves et des accords parfaits. Les tenues de notes pédales entre tonique et dominante ont pour but de rappeler la nature même du soutien harmonique qui caractérise chansons et danses traditionnelles. La fin de chaque couplet se termine sur un balancement répétitif destiné à accentuer la saveur populaire de l'œuvre. Il ne s'agit pas pour l'auteur de faire preuve d'authenticité mais de donner une allure populaire à son œuvre.

A d'autres moments, Onslow fait preuve d'une écriture aux couleurs imitatives qu'il ne faut pas confondre avec l'emprunt au répertoire populaire. Ce style particulier prolonge la tradition instrumentale française des XVIIe et XVIIIe siècles : le répertoire y incorporait la vielle à roue ou la musette (deux instruments privilégiés du Berry et du Bourbonnais au XIXe siècle). Quand il utilise, comme ci-dessous, les basses du violoncelle à la manière d'un bourdon et qu'il fait tourner sur ce bourdon des instruments aigus à distance de tierce ou de sixte, Onslow ne pense peut-être pas au folklore auvergnat en particulier mais il s'inscrit dans la lignée des compositeurs français classiques qui utilisent ce style imitatif. Le trio du menuet du *Quatuor op. 4 n°3* est représentatif à cet égard. Onslow recrée les bourdons de la vielle et des cornemuses par un intervalle de quinte (*la-mi*) au violoncelle renforcé par la présence du *la* omniprésent à l'alto, sur lequel tournoie un petit motif accentué de *sforzandi* énoncé par le violon, soutenu à la sixte par l'alto et repris à l'alto et au second violon à intervalle de tierce... Le passage est bref mais caractéristique de la couleur que le compositeur souhaite obtenir (voir page suivante) :

³¹ « "Noël des Grands-Jours" de George Onslow », *Siècles*, n° 21, Centre d'Histoire « Espaces et Cultures » de Clermont-Ferrand, 2005, p. 97-107.

TRIO

1. 2.

p fz fz

p fz fz

p fz fz

p

fz p

f p

f p

p

5149

Dans le trio central du *Minuetto (Maggiore)* du *Quintette op. 24*, Onslow réitère un effet similaire par de longues notes tenues (un *la* au second violon surplombant une quinte en doubles cordes au violoncelle) sur lesquelles serinent les autres instruments en un mélange de styles archaisant et savant :

Maggiore .

27

pp

pp Legato .

pp Con delicatezza .

pp

f

A l'identique, le *Finale* du *Quatuor op. 47* commence par un solo d'alto qui bourdonne sur la tonique (en tenue d'octave) tout en faisant tournoyer sur lui-même un court motif mélodique. L'effet musical est extraordinaire et la force du procédé d'autant plus efficace que le moyen est à la fois simple mais très étudié sur un plan acoustique. Ces exemples ne sont pas les seuls dans l'œuvre du compositeur et d'autres restent sans doute à découvrir.

En conclusion nous pouvons dire qu'il existe au moins quatre genres de citation de type « folklorique » dans l'œuvre d'Onslow : la reprise quasi textuelle d'un timbre original idéalisé par la science harmonique, rythmique et mélodique du compositeur (*Opus 10*) ; la composition d'un thème inspirée par le contour original d'une ou plusieurs mélodies populaires (*Opus 14*) ; le pastiche (*Noël des Grands Jours*) ; l'utilisation de couleurs et de timbres caractéristiques (*op. 4, 24* ou *47*).

La source des citations – non précisée pour l'*Opus 10* ; issue d'une vague réminiscence pour l'*Opus 14* (?) – montre qu'Onslow n'éprouva pas pour le répertoire dit « populaire » une passion d'ordre ethnomusicologique comme on la percevra plus tard chez ses successeurs. Dans son esprit, le « folklore » sonne comme une couleur locale, capable de nourrir l'œuvre par sa présence, mais celle-ci conserve un rôle anecdotique dans la mesure où il n'y a pas d'interaction entre les timbres cités et le langage du compositeur. Cet « exotisme de l'intérieur » ne supplante jamais l'écriture savante car Onslow ne cherche pas à développer des caractères modaux ou mélodiques particuliers. Cependant, par la grâce d'un talent dont on n'a pas fini de redécouvrir les multiples facettes, notre compositeur auvergnat se montre capable de transcender ces réminiscences disparates afin de les recréer, puis de les intégrer dans sa propre écriture où elles se fondent en d'admirables filigranes.

Viviane Niaux, juin 2007

Étude réalisée dans le cadre du Séminaire 2 de l'IRPMF intitulé :

« **LA NOTION D'HERITAGE DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE** »

sous la direction de Cécile Davy-Rigaux



L'auteur remercie Alban Ramaut, Catherine Massip, Maxou et Marie-Reine Renon.

ANNEXE

Cinq airs populaires français présentant un profil mélodique “plus ou moins” similaire au thème du trio op. 14 n°2 :

- *Ne brido soun morau pour aller voir sa mio*. Enquête Fortoul, N.a.f. 3340, p. 509 : « Auvergne. Musique de chant ».
- *Quoi ma voisine es-tu fâchée*. Chanson populaire de la Vienne, enquête Fortoul, n.a.f. 3343 p. 397.
- *Ce sont là les plaisirs* in la Clef des Chansonniers cité dans H. Schneider (éd.), *La Clef des chansonniers, 1717 : erweiterte kritische Neuausgabe*, Olms, 2005, p. 76.
- *Celui que mon cœur aime tant* citée comme chanson de l'Angoumois dans J. Tiersot, *Mémoires populaires des provinces de France*, Paris, Menestrel, 1888, p. 15 puis comme chanson populaire sur les côtes du Poitou, de l'Aunis et de la Saintonge dans J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889, p. 103 (Reprint, Genève, Minkoff, 1978)
- *Noël Brehed* (Noël de Brigitte) cité comme Noël populaire de Vannes dans *Les Chansons de France*, Slatkine, 1980, (octobre 1912), p. 568.

EXEMPLES MUSICAUX

- Les transcriptions des thèmes cités dans les quatuors d'Onslow ont été faites à partir de l'édition : Trois Quatuors / pour / DEUX VIOLONS, ALTO & BASSE / dédiés à Monsieur / Claudius Lurin, / Amateur de Lyon / par / Mr. GEORGES ONSLOW. / Op. 10 Prix 12^f 4^{me} livre / A Paris, chez I^{ce} Pleyel & Fils aîné, Boulevard Montmartre / [1253]
- Les menuets en partition sont issus de : QUARTETTO / N° [10/11/12] / POUR / deux Violons, Viole / et Violoncelle / composé / par / G. ONSLOW. / PARTITION / Oeuv. 10. / Pr. 16 Gr / Leipsic / Chez Breitkopf & Härtel [5176-77-78]
- Le début du deuxième trio op. 14 est issu de : TROIS TRIOS / POUR / Piano, Violon & Violoncelle / DEDIES / à Mlle Amélie de Bassompierre / Par / Mr. GEORGE ONSLOW / Œuvre 14. A Paris chez Ice Pleyel & Fils aîné Boulevard Montmartre / C. (404.405.406) P. (partie de piano).
- Le menuet du quatuor op. 4 n° 3 est issu de : QUARTETTO / N° [III] / pour / deux Violons, Viole / et Violoncelle / composé / par / G. ONSLOW. / PARTITION / Oeuv. 4. / Pr. 16 Gr / Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic [5169]
- Le menuet du quintette op. 24 est issu de : PARTITION / du Quintetto / POUR / 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse / dédié à Monsieur le Baron / de Ponnat / par / GEORGE ONSLOW / Opéra 24 Prix 12f / A PARIS, chez I. PLEYEL et Cie Boulevard Montmartre. / 8.
- Les timbres auvergnats sont issus de Jean-Baptiste BOUILLET, *Album auvergnat*, Moulin, P.-A. Desrosiers, 1853, p. 40, 48, 49, 66.

SOURCES ET REPERTOIRES CONSULTÉS

Pour identifier un timbre, le musicien et le musicologue se servent en général de l'incipit littéraire qui lui permet de remonter aisément aux sources par le biais des fichiers « titres » ou « anonymes » des bibliothèques ou encore grâce aux index réalisés par les auteurs d'ouvrages traitant du répertoire. L'absence de titre ou d'incipit littéraire dans la musique d'Onslow oblige à procéder de façon plus systématique en examinant tous les *incipits* musicaux rassemblés par les compilateurs. La tâche est d'autant plus fastidieuse qu'elle suppose la consultation d'un grand nombre d'ouvrages. Les recueils, collectes et répertoires de chansons françaises et d'airs populaires étant innombrables, il n'a évidemment pas été possible de les consulter de manière exhaustive dans le cadre de cet article.

- *Poésies populaires de la France recueillies par le Comité des travaux historiques* (Décret Fortoul, 1852). 6 tomes (F-Pn/n.a.f. 3338-3343). Les résultats de cette enquête sont hétérogènes. Ils se présentent sous forme de 6 albums, d'environ 500 feuillets chacun, sur lesquels ont été fixées les lettres et les musiques adressées à la Bibliothèque nationale. A noter que les textes ont été, la plupart du temps, relevés sans la musique. Certains de ces envois n'ont pas été reliés dans leur intégrité mais ont fait l'objet d'une dispersion au sein des volumes pour répondre aux différentes catégories du classement prévu pour tous les volumes. Ainsi l'Auvergne est totalement absente du tome 5 (n.a.f. 3342) qui est pourtant censé proposer les résultats de l'enquête des provinces de l'Agenais à Caux (par ordre alphabétique). En revanche, quelques feuillets concernant la Basse-Auvergne sont classés dans le volume 1 (n.a.f. 3338). Le tome 3 (n.a.f. 3340) comporte un air auvergnat (intéressant dans le cadre cet article) et le tome 2 (n.a.f. 3339) ne semble pas conserver d'airs provenant d'Auvergne exceptée une chanson historique « Maître Pierre ou le savant du village » composée par Laborieux pour les Grands Jours de 1668. Le tome 4 (n.a.f. 3341) contient un air de la Corrèze qui a intéressé cet article. A noter que le tome 6 (n.a.f. 3343), très riche en transcriptions musicales pour la Champagne et les Ardennes, est difficilement consultable car accessible en microfilm uniquement. Outre la piètre qualité du microfilm, la décomposition d'un même document en plusieurs clichés rend la lecture de ce volume pénible et aléatoire.
- P. Arma, *Noël ! Chantons Noël*, Paris, Les Ed. Ouvrières, 1942.
- J.-B. Bouillet, *Album auvergnat*, Moulin, P.-A. Desrosiers, 1853.
- J.-B. de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, (t. 2 : « airs auvergnats ».)
- J. Canteloube, *Anthologie des chants populaires français*, t. II, « Auvergne », Paris, Heugel, cop. 1954 (réimpr. 1986), p. 97-185.
- J. Canteloube, *Chants d'Auvergne*, 5 vol., Paris, Heugel, 1923-1955
- J. Canteloube, *Noëls populaires français harmonisés*, Paris, Heugel, 1949
- *Les Chansons de France*, Paris, Rouart, 1907-1913 (repr. Slatkine, 1980).
- *La Chanson du pays*, Paris, Imprimerie nationale, 1953.

- *Chansons populaires des provinces de France*, 10^e fasc., Région du Centre : Auvergne, Limousin, Marche, Paris, Au Ménestrel, 1926 (Anthologie du chant scolaire et post-scolaire ; 1^{ère} série).
- Ch. Laussedat, *Bourrées et Montagnardes* [arrangées pour piano seul], Clermont-Ferrand, Laussedat et fils aîné éditeurs, [s.d.]
- J. Sampé, *La France qui chante*, Paris, Bourrelief, 1945.
- H. Schneider (éd.), *La Clef des chansonniers, 1717 : erweiterte kritische Neuausgabe*, Olms, 2005.
- J.R.H. de Smidt, *Les Noëls et la tradition populaire*, Paris, Amsterdam, 1932.
- E. Solleville, *Chants populaires du Bas-Quercy*, Paris, H. Champion, 1889.
- J. Tiersot, *Mélodies populaires des provinces de France*, Paris, Heugel, 1888-1928.
- J. Tiersot, *Chansons populaires françaises*, Paris, Heugel, cop. 1921
- J. Tiersot, *Chants de la vieille France*, Paris, Heugel, 1904
- J. Tiersot, *Chants populaires pour les écoles*, Paris, Hachette, 1896
- J. Tiersot, *Noëls aux champs*, Paris, Hachette, 1902
- J. Tiersot, *Noëls français*, Paris, Heugel, 1901.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE SÉLECTIVE

- J. Canteloube, « La Bourrée d'Auvergne » [introduction aux] *Chants populaires de Haute Auvergne et de Haut Quercy : chansons et danses*, Paris, Rouart, 1908.
- J. Cheyronnaud, *Instructions pour un « Recueil général des poésie populaires de la France » l'Enquête Fortoul (1852-1857)*, Paris, Ed. du CTHS, 1998.
- J.-M. Fauquet, « Nationalisme » in *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2003.
- A. de La Fage, « De la chanson considérée sous le seul rapport musical. Lu à la séance publique de la Société libre des beaux-arts, le 10 mai 1840 », Imprimerie de Ducessois, s.d. [1840], 19 p. [Revue et Gazette Musicale de Paris, 1841, 57-60].
- M.-D. Leclerc et A. Robert (ed.), *Chansons de Colportage*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2002.
- B. Lespinard, « Chanson populaire » in *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2003.
- « La Chanson française », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°16, 2005.
- V. Niaux, *George Onslow : Gentleman Compositeur*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003
- A. Ramaut, « Anton Reicha » in *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2003.
- A. Reicha, *Traité de mélodie*, J. L. Sherff, 1814.
- A. Reicha, [Introduction aux] *Trente-six fugues pour le piano-forte*, Vienne, [ca 1803]
- M.-R. Renon, « H. Fortoul » in *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2003.

- J. Tiersot, *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Les Petits-fils de Plon et Nourrit, 1931.
- J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889 (Reprint, Genève, Minkoff, 1978)
- M. Versepuv, *La Bourrée d'Auvergne*, *Revue Musicale*, V/3, 1^{er} janvier 1924, p. 48-56.