George Onslow : le Beethoven français ?

Viviane Niaux

▶ **To cite this version:**

Viviane Niaux. George Onslow : le Beethoven français ?. Les sources du romantisme français : à la croisée des influences italiennes et germaniques (1780-1830), Oct 2009, Venise, Italie. halshs-00510733

HAL Id: halshs-00510733
https://shs.hal.science/halshs-00510733

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.

George Onslow : le « Beethoven français » ?

Viviane Niaux

> Dans les réunions musicales, ici, on n'entend jamais ou rarement de morceau de musique sérieux, bien fait, comme un quatuor ou un quintette de nos grands maîtres ; chacun exhibe son morceau de bravoure ; vous n'entendez rien que des Airs variés, Rondos favoris, Nocturnes et toutes sortes de bagatelles […]. Pauvre de moi parmi ces mignonnes vétilles, je me sens mal à l'aise dans ces réunions, avec ma musique allemande sérieuse et me fais souvent l'impression d'un homme qui parle à des gens une langue qu'ils ne comprennent pas […]. Il n'est point besoin de résider longtemps ici pour se rallier à l'opinion commune selon laquelle la France n'est pas une nation musicienne [1].

C'est ainsi que l'un des homologues d'Onslow, né comme lui en 1784 mais de l'autre côté du Rhin, trahissait le désenchantement musical qui l'avait submergé à Paris en 1821. De son côté, la critique parisienne, jamais en reste pour railler, ne se montra pas plus encline à saluer les talents de ce visiteur :

> C'est une espèce de pacotille d'harmonie et d'enharmonie germaniques que M. Spohr apporte, en contrebande, de je ne sais quelle contrée d'Allemagne [2] …

Ces sentences aux accents pittoresques font aujourd'hui sourire, elles n'en posent pas moins les fondements d'une problématique de confrontation, en proclamant haut et fort les antagonismes de goûts, de pratiques, d'esthétiques et de styles qui opposèrent musique française et musique germanique au début du XIXe siècle.

Alors que les concepts du romantisme allemand sont posés dès avant 1800 et que Beethoven érige une œuvre tout à la fois de synthèse et de rupture entre classicisme et romantisme, la musique instrumentale française semble difficile à circonscrire. L'héritage des quatuors de Vachon, Jadin, Gossec, Rigel ou Saint-George a laissé place à un répertoire composé de transcriptions, pots-pourris, duos brillants, valses, polonaises et contredanses, desquels l'œuvre d'Onslow se détache, singulière et solitaire, par sa typologie… germanique. En 1821, le compositeur auvergnat qui a déjà publié 16 *opus* (quatuors, quintettes et sonates) est inconnu du public et des musiciens français. En revanche, il intéresse prodigieusement les éditeurs allemands et autrichiens qui s'emparent de sa musique et la diffusent à grande échelle.

Une décennie plus tard, c'est-à-dire en 1830, la réputation d'Onslow est établie au plan national. Si l'on en croit Fétis, son mérite est d'autant plus grand que la musique instrumentale en France a peu évolué :

---

[1] Hélène Cao, *Louis Spohr ou le don d'être heureux*, Genève : Éditions Papillon, 2006, p. 65.
[2] *Idem, p. 67.*

> La nature travaillerait en vain à faire naître en France un Haydn et un Beethoven ; son talent serait mieux caché au milieu de la capitale que le diamant dans les entrailles de la terre. Il en est de même de la musique de chambre, telle que les quatuors, quintetti, etc. Si M. Onslow est parvenu à se faire une belle réputation en ce genre, c'est que sa position sociale le rend indépendant du produit de ses ouvrages ; encore est-il bien mieux connu dans les pays étrangers qu'en France. Le peu d'encouragement qu'on accorde à la musique instrumentale, le goût des futilités, et plusieurs causes secondaires, qu'il serait trop long de détailler, nous ont conduits insensiblement à n'avoir plus que des fantaisies, des airs variés et d'autres bagatelles[3].

Cette notoriété vaut alors à Onslow le surnom de *Beethoven français*. L'expression, sans doute créée par l'éditeur Camille Pleyel, résonne comme un « label publicitaire » :

> Le succès toujours croissant qu'obtiennent les productions de M.G. Onslow lui ayant acquis une réputation européenne, nous avons cru remplir le désir des vrais amateurs en entreprenant une nouvelle publication de ses *Quintetti* et *Quatuors* pour instruments à cordes. […] Cette collection [contient] un *fac simile* de musique écrite par notre Beethoven français[4].

On pressent qu'une telle comparaison risque fort de se transformer en arme à double tranchant. Ne sous-entend-elle pas que l'épigone est un *alter ego* du modèle ? Mais qui, au XIXe siècle et même au début du XXe siècle, aurait l'audace de se mesurer à l'aune beethovénienne ? Les œuvres de Beethoven – et surtout ses quatuors – surplombent, dans leur isolement majestueux toute la production contemporaine. Loin de jouer le rôle de modèle, elles contraignent au contraire les successeurs à inventer d'autres systèmes d'écriture et à explorer de nouvelles solutions formelles et harmoniques.

Il est donc clair que cette appellation de « Beethoven français » doit nous conduire non pas à mesurer la valeur d'un compositeur par rapport à l'autre, mais à mettre en lumière ce qui l'a fait naître. Après nous être interrogé sur les origines et la pertinence de cette filiation beethovénienne, nous tenterons de comprendre cette situation paradoxale dans laquelle la musicographie des siècles passés a placé les deux compositeurs.

Naissance d'un titre et aléas de son devenir…

A quel moment et où exactement apparaît cette formule de « Beethoven français » ? C'est ce qu'il est difficile de dire avec précision car si plusieurs sources affirment que ce sont les Allemands qui, les premiers, ont ainsi baptisé le compositeur auvergnat, il ne nous a pas été donné d'en trouver clairement la trace. Le musicologue Bert Hagels ne mentionne pas l'existence d'une telle locution (*der französische Beethoven).* Toutefois, ses recherches mettent en évidence l'évocation constante d'une filiation entre l'œuvre d'Onslow et celle du monde musical allemand[5]. Le nom d'Onslow est immanquablement cité en compagnie de ceux qui illustrent avec génie l'art musical austro-allemand : Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Ries, Schubert et enfin Mendelssohn. C'est au point qu'en 1853, l'historien et

[3] François-Joseph Fétis, *Curiosités historiques de la musique : complément nécessaire de la musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Janet et Cotelle, 1830, p. 145.
[4] « Souscription à la Collection complète des Quintetti et Quatuors de George Onslow », Revue musicale, T. 8, 1830, p. 282-283.
[5] Bert Hagels, « La réception de l'œuvre d'Onslow en Allemagne avant 1830 » dans *George Onslow : un romantique entre France et Allemagne*, ouvrage coordonné par Viviane Niaux, Lyon : Symétrie, 2010, p. 55-83

anthropologue Wilhelm Heinrich Riehl effectue un raccourci audacieux, résumant un demi-siècle de réception allemande :

> Ses œuvres [celles d'Onslow] appartiennent essentiellement à l'histoire de la musique allemande et l'Allemagne a le devoir d'honorer particulièrement la mémoire de ce maître étranger, mais, comme artiste, naturalisé chez nous[6].

En France, la locution « Beethoven français » se rencontre fréquemment dans les écrits. Quand apparaît-elle ? Là encore, rien n'est sûr. La première mention que nous repérons date de 1830 et elle est due, comme nous l'avons indiqué, à l'éditeur Pleyel qui pressent dans la formule un argument de vente décisif. L'expression se propage puisqu'on la retrouve très vite dans un ouvrage traitant de l'art en province :

> La musique est chez nous [en Auvergne] comme la peinture ; elle a subi la loi de la concentration. M. Georges Onslow, que ses riches symphonies ont fait surnommer le Beethoven français, a probablement si bien accaparé tout notre génie musical, que nos autres artistes sont vraiment embarrassés[7].

Elle passe enfin dans le langage populaire au point qu'on la rencontre dans une petite notice comme celle publiée à la mort d'Onslow dans le *Musée des familles* :

> « En fait de perte, l'art a pleuré […] George Onslow, le Beethoven français, au dire des Allemands eux-mêmes. » [8]

Citer d'autres extraits n'apporterait rien à la démonstration. Une majorité d'essayistes, journalistes et critiques usèrent de cette expression devenue un poncif. En revanche, il est intéressant d'évoquer ceux qui, associant le nom de Beethoven à celui d'Onslow, le firent en ouvrant le champ d'une discussion esthétique et philosophique au prix de véritables contorsions intellectuelles, les uns pour défendre la musique d'Onslow, les autres, au contraire, pour l'attaquer au nom de Beethoven. A l'évidence, tous se donnèrent beaucoup de mal pour croiser le fer dans une querelle qui n'aurait jamais dû s'élever. Les défenseurs du « Beethoven français » et ses détracteurs manquèrent souvent du recul nécessaire pour avancer des arguments pertinents. Le résultat fut qu'Onslow eut souvent à souffrir du jugement de ses contemporains, justement parce qu'on ne pouvait évoquer sa musique sans faire référence à celle de Beethoven. Après la mort du compositeur clermontois, Wilhelm von Lenz allait inventer cette terrible expression : « Onslow est le *Cham* de Beethoven[9] ».

La polémique portant sur les mérites comparés des deux compositeurs ne fut pas pour contester le titre de « Beethoven français ». De même, les discussions ne retinrent pas les jugements sévères – et désormais connus – que le Clermontois tint à l'encontre du dernier style de Beethoven. Lorsque Pierre Baillot fit entendre aux Parisiens les *opus 131* et *135* et qu'il fut relayé dès 1830 par les frères Bohrer, de nombreux artistes se rebiffèrent à l'écoute de ces œuvres : « J'ai vu des compositeurs tels Onslow, Catel, Boieldieu, Auber, Meyerbeer et

[6] Cité par Bert Hagels, *Idem*, p. 78
[7] Charles Malo [éd], *La France littéraire*, T. 26, Paris : Bureaux de la France littéraire, 1839, p. 243.
[8] *Musée des familles : lectures du soir*. T. 21, Paris : [s.n.], 1853-1854, p. 122.
[9] Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Paris : A. Lavinée, 1855, p. 205.

Paër avouer qu'ils n'entendaient rien à cette musique » écrivait Fétis[10]. Chopin lui-même aurait déclaré que Beethoven tournait le dos aux principes éternels de l'art[11].

Joseph d'Ortigue qui a immortalisé la véhémence d'Onslow au sujet des derniers quatuors de Beethoven[12], se caractérise par une honnêteté intellectuelle tout à son honneur. Convaincu qu'Onslow est dans son tort, d'Ortigue n'en conclut pas pour autant que son œuvre est à jeter aux chiens. Au contraire, il la défend constamment par des jugements souvent pertinents et éclairés. Néanmoins, la « querelle » qui l'a opposé à Onslow le perturbe suffisamment pour qu'il l'évoque quelques mois plus tard en tentant de justifier la position du Clermontois par un raisonnement taillé sur mesure. Très marqué par sa visite relatée dans la *Revue de Paris*[13], d'Ortigue y revient dans la *Revue européenne*[14] et décide, après maintes digressions, de répartir les artistes qui ne peuvent comprendre la dernière manière de Beethoven en trois catégories. Les premiers sont tout simplement trop âgés, dit-il, pour avoir conservé la souplesse de pensée leur permettant d'appréhender intellectuellement des formes nouvelles et inusitées. Les seconds sont des ignorants et les troisièmes enfin sont des individus qui n'ont pas suffisamment connu la douleur et la souffrance pour comprendre l'œuvre de Beethoven.

> S'il m'est pénible d'avoir à placer George Onslow dans une de ces trois catégories, il est consolant pour moi de lui assigner avec assurance son rang dans la troisième ; […] Onslow jouit de toute la félicité qu'humainement il soit permis de désirer.[15].

François Stoepel, de son côté, traite du rapprochement entre Onslow et Beethoven d'un point de vue esthétique[16]. Son désir d'encenser la musique d'Onslow l'oblige à énoncer des paradoxes altérant la qualité de son propre raisonnement. Celui-ci ayant été décrypté dans le détail, nous n'y revenons pas et renvoyons à l'étude de Marie Winkelmüller[17]. Cependant, Stoepel est également auteur d'un article qui reflète l'extravagante position dans laquelle se trouve Onslow au cœur d'une bataille opposant les partisans et les ennemis des derniers quatuors de Beethoven. En 1835, le musicographe élabore une démonstration étonnante :

> Les derniers quatuors de Beethoven sont composés avec la même régularité et d'après un plan aussi soigneusement tracé, que toutes ses œuvres antérieures plus ou moins anciennes. Cette proposition, nous ne l'avançons point sans l'appui d'une grande autorité. Elle résulte des études et des investigations persévérantes d'un des musiciens les plus distingués de nos jours, M. Georges Onslow […] qui a comparé

[10] Cité par Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis, musicologue et compositeur*, Brussels : Palais des Académies, 1951, p. 279-280.
[11] Charles Rosen, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris : Gallimard, 1978, p. 480.
[12] « Je brûlerais tout ce que j'ai déjà composé, si je croyais faire un jour quelque chose qui ressemblât à ce charivari », aurait dit Onslow. Voir Joseph d'Ortigue, « Biographie musicale : George Onslow », *Revue de Paris*, 1ère série, LVI, novembre 1833, p. 154.
[13] Joseph d'Ortigue, « biographie musicale, George Onslow », *Revue de Paris*, 1ère série, LVI, novembre 1833, p. 148-163.
[14] Joseph d'Ortigue, « Quelques considérations philosophiques à propos d'une querelle musicale », *Revue européenne*, Juin 1834, p. 494-502.
[15] *Idem*, p. 501-502.
[16] François Stoepel, « George Onslow, Esquisse biographique », *Gazette musicale de Paris*, 19, 11 mai 1834, p. 149-153.
[17] Marie Winkelmüller, « La réception beethovénienne en France dans les années 1830 : contribution à une nouvelle approche de la relation musicale entre Onslow et Beethoven », *Bulletin de l'Association George Onslow*, n°6, à paraître.

> le quatrième et le dernier quatuor de Beethoven quant à leur structure et à leur forme extérieure[18].

Le comble du propos tient évidemment dans cette ahurissante intervention du compositeur auvergnat. Pour faire bonne mesure, Stoepel illustre son article de deux exemples musicaux au travers desquels le lecteur est censé reconnaître les motifs générateurs – ainsi que l'équivalence de leur disposition – de ces fameux *quatrième* et *dernier* quatuors de Beethoven[19]. Quant à la démonstration, elle semble n'avoir d'autre raison que de faire paraître le nom d'Onslow et de le présenter comme le héraut de ces fameux quatuors ! S'agirait-il, pour d'obscures motivations, de redorer le blason du compositeur et de faire oublier ses anciennes prises de positions ? Onslow a-t-il été consulté pour apparaître dans cet article ? On peut en douter car s'il avait prêté un concours actif à une telle démonstration, le compositeur aurait laissé quelques traces ailleurs de son revirement d'opinion, ce qui n'est nullement le cas.

Reste à évoquer les musicographes qui mirent à mal l'image du compositeur et de son œuvre bien au-delà de sa mort. A tout seigneur, tout honneur, intéressons-nous à Fétis, le biographe par excellence. S'il est quelqu'un qui ne pouvait ignorer l'expression attribuée au compositeur auvergnat, c'est bien l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens* qui ne cite pourtant que deux fois le nom de Beethoven dans la notice consacrée à Onslow[20] : la première pour évoquer le répertoire joué par le compositeur avec ses amis durant sa jeunesse, la seconde pour souligner l'amertume de celui-ci face à l'engouement du public pour les symphonies du maître allemand. Autrement dit, le nom de Beethoven est invoqué pour mettre en relief une mesquinerie supposée. A lire cette biographie, Onslow n'est plus le musicien que le critique belge avait encensé et admiré des années plus tôt mais un compositeur dépassé que l'on peut donc déprécier sans crainte. Pour ce faire, Fétis distille tout au long de sa notice l'idée qu'il s'agit là d'un musicien « honorable » dont l'œuvre, « qui n'a pas été dictée par le génie », fait preuve d'un « mérite didactique », *etc.* En omettant de mentionner cette appellation de « Beethoven français », Fétis trahit une volonté, consciente ou non, d'effacer de la mémoire collective une locution qui lui paraît sans doute trop glorieuse pour perpétrer le souvenir d'Onslow.

Paul Scudo nous livre une analyse identique et lance un trait assassin :

> « On a osé rapprocher le nom d'Onslow de celui de Beethoven ; de telles exagérations ne sont permises qu'à ceux qui ignorent aussi bien la langue dans laquelle ils s'expriment que le mérite de deux hommes qui sont l'un à l'autre ce que Shakespeare est à Casimir Delavigne[21]. »

Nous verrons plus loin combien cette formule, d'un genre très prisé par Scudo[22], est nulle et non avenue.

---

[18] François Stoepel, « Beethoven et ses derniers quatuors », *Gazette musicale de Paris*, 1835, 21/6, No.25, p. 205-207.

[19] Les exemples donnés par Stoepel correspondent en réalité au *Quintette op. 4* et au *Quatuor op. 132*.

[20] François-Joseph Fétis, « Onslow », *Biographie universelle des musiciens*, Paris : Firmin Didot, 1860-1881 (Reprint : Paris : C. Tchou, Bibliothèque des Introuvables, 2001).

[21] Paul Scudo, *L'Art ancien et l'art moderne : nouveaux mélanges de critique et de littérature musicales*, Paris : Garnier Frères, 1854, p. 233.

[22] Voir aussi les réflexions à propos de Félicien David dans Paul Scudo, C*ritique et de littérature musicales*, Paris : Librairie Hachette, 1856, p. 268-269.

Après ce bref tour d'horizon, il est permis de se demander si l'appellation de « Beethoven français » ne se retourna pas en définitive contre l'auteur de *Guise ou les Etats de Blois* et ne généra pas un impact négatif sur le devenir de son œuvre. Cette dernière méritait infiniment mieux que le mépris à peine déguisé dans lequel elle fut ensevelie jusqu'à sa redécouverte vers la fin du XXe siècle.

Le *Style* en question

> L'Italien proposa de faire de la musique. Un quatuor fut organisé. Je pris le violoncelle, D. Viruès tenait l'alto, l'Italien le premier et Pedro de Soto le second violon. On avait apporté des cigaritos. D. Vincencio et les autres convives se mirent à fumer en nous écoutant. Nous jouâmes et reprîmes un quatuor d'Onslow, enlevé, à ce que prétendit l'abbé, avec une verve et un brio qui le réconcilièrent avec la musique allemande[23].

Si la prose de Petrus Borel n'intéresse plus qu'un petit nombre de connaisseurs, elle n'en livre pas moins un témoignage de tout premier ordre. Difficile de penser que Borel pouvait ignorer la nationalité d'Onslow (extrêmement célèbre en France en 1844) dont le patronyme à lui-seul aurait exclu toute équivoque avec l'Allemagne. Dans le contexte de son récit, c'est donc bien la musique qui est considérée comme « allemande » et non l'auteur. En soi, ce qualificatif résume également un *style* déterminé par la nature de l'effectif. A cette époque, un quatuor ou une symphonie (par essence germaniques) se trouvent réunis sous le vocable de « style symphonique ». Un extrait de *l'Avenir*, contemporain du récit de Borel, confirme ces alliances étroites :

> Parmi les rares nouveautés que nous a fait entendre cet hiver le Conservatoire, nous devons mettre en première ligne la symphonie en *la* de M. Onslow. Cette grande composition est sans contredit un des meilleurs ouvrages de musique instrumentale moderne. […] Presque tous les grands symphonistes Haydn, Mozart, Beethoven, et après eux Spohr, Fesca, Mendelssohn, ont illustré leur nom dans la musique de chambre. Les quatuors, les quintetti, les sextuors, etc., ne sont en effet que des diminutifs de la symphonie, et le talent déployé par ces maîtres dans ce genre de composition en miniature, fait oublier les proportions étroites dans lesquelles ils ont enfermé leur génie. M. Onslow s'est fait aussi une réputation immense par ses quatuors et ses quintetti[24].

Au XIXe siècle, la notion de style s'applique à des critères de type esthétiques et à des éléments d'écriture dont il n'est pas toujours aisé de cerner la précision lexicographique. Musicographes et hommes de plume emploient à cette époque un vocabulaire dont la signification va du plus large au particulier. Ainsi, le mot « science » pour qualifier la teneur musicale de l'œuvre d'Onslow apparaît très tôt dans le siècle : en 1811, c'est-à-dire à une époque où celui-ci est encore inconnu et n'a publié qu'un très petit nombre d'œuvres, le dictionnaire de Choron et Fayolle note, à propos des *Trios op. 3*, que l'auteur « a su joindre la science au goût et à l'expression[25] ».

Des qualificatifs tels que « sévère », « rigoureux », « sérieux » ou encore « scientifique » fleurissent également sous la plume des critiques qui parlent d'Onslow. Pourtant, ces termes ne sont visiblement pas employés dans leur acception technique à savoir

[23] Pétrus Borel, *Madame Isabelle*, Bruxelles : Société belge de librairies, 1844, p. 253.
[24] *L'Artiste : Beaux Arts et Belles Lettres*, 4e série, T. 3, Paris : Aux bureaux de l'Artiste, 1845, p. 266.
[25] A.-E. Choron, F.-J. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris, Valade, 1811, tome II, p. 105.

qu'ils ne désignent pas la prééminence d'une écriture contrapuntique (canons, imitations ou fugues). Nous pouvons localiser quelques exemples d'écriture contrapuntique chez Onslow (essentiellement dans les premiers opus comme dans les *Trios op. 3*, les *Sonates op. 11* ou *15*) mais ce sont plutôt des réminiscences d'un contrepoint très libre, hérité des maîtres de clavecin que le compositeur a étudiés dans sa jeunesse. Ce type d'écriture disparaît du reste assez vite de son œuvre. On ne trouve jamais chez Onslow une fugue qui puisse s'apparenter à l'*Allegro molto final* du *Quatuor op. 59 n°3* de Beethoven mais plutôt un travail motivique comprenant des cellules thématiques traitées librement par transpositions. Il faut donc admettre que les termes de « savant », « sévère » ou « scientifique » recouvrent des notions génériques permettant d'élire Onslow comme le seul continuateur en France de la grande tradition germanique classique. Cette terminologie permet d'opposer le caractère « savant » de ses ouvrages (difficile à jouer et proposé aux connaisseurs) avec un répertoire « facile » d'exécution (destiné au plaisir des amateurs). Berlioz nous dit de son côté qu'Onslow est considéré comme l'un des « plus grands harmonistes de son temps[26] », qualité justifiant à elle seule la terminologie en usage au XIXe siècle pour qualifier l'œuvre du compositeur.

A l'heure actuelle enfin, le style d'Onslow se révèle très délicat à caractériser ou à définir, certes en raison de la position musicale isolée du compositeur en son temps et en son pays, mais également par son évolution qui s'échelonne sur trois périodes : la première montre un style dont les débuts sont imprégnés de classicisme pour aboutir à un style préromantique. C'est l'époque à laquelle Onslow compose la majorité de ses duos et trios avec piano ainsi que bon nombre de quintettes à cordes. La seconde période commence en 1832. Onslow traverse alors une crise stylistique intense après la découverte des derniers quatuors de Beethoven. Pris d'une véritable frénésie compositionnelle, il compose dix quatuors en à peine deux ans, ce qui est énorme quand on sait qu'il n'en a pas composé les dix années précédentes. Cet ensemble ne contient pratiquement que des chefs-d'œuvre (*op.* 46 à 56) et révèle maintes remises en question. Après 1835, Onslow synthétise les acquis du passé, travaille sur l'expressivité et revient épisodiquement aux grandes formations avec piano. Il se montre habile et brillant dans une musique destinée aux salons et sait faire preuve d'un romantisme bouleversant dans ses œuvres pour cordes. Toutefois, ses formes sont devenues statiques, les innovations mélodiques et harmoniques sont moins prégnantes et elles sonnent avec moins de nouveauté. Onslow reconnaît lui-même que son inspiration s'épuise[27].

Compte tenu de leur différence d'âge et de leurs évolutions respectives, la mise en perspective de Beethoven avec Onslow est d'autant plus problématique que l'Auvergnat commence à composer vers 1805, c'est-à-dire à une époque où Beethoven est déjà plongé dans sa « deuxième période ». Il parvient à la maturité de son art quand le romantisme français atteint son plein essor et que le maître de Bonn vient de disparaître. La question est donc de savoir comment on envisage une telle mise en regard.

[26] Hector Berlioz, « Théâtre de l'Opéra-Comique : première représentation de Guise ou les Etats de Blois… », *Feuilleton du Journal des Débats*, 1837.

[27] *Il faut le dire, mon travail est moins rapide maintenant qu'autrefois. Quand 84 morceaux complets sont sortis d'un cerveau, il est difficile de ne pas se ressembler*. Lettre au baron de Trémont, 11 juillet 1843, citée dans Viviane Niaux, *George Onslow gentleman compositeur,* Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 222.

Ce que l'on entend…

Donnons à un public mélomane la possibilité d'écouter n'importe quel *opus* de George Onslow, mais sans lui préciser le nom du compositeur… Si l'expérience est menée avec une œuvre composée avant 1818 pour piano solo ou comportant une partie de piano comme les *Trios op. 3* et *14* ou les *Duos op. 16*, l'auditeur établira un lien avec les œuvres de Beethoven consacrées aux mêmes formations. L'écriture instrumentale (pianistique notamment), l'allure des mélodies, le traitement des thèmes, les formes, les progressions harmoniques illustrent des parentés *classiques*, assimilant le style d'Onslow à celui du « premier » Beethoven. Rien d'étonnant puisque les deux auteurs ont puisé aux sources de la même école.

Réitérons l'expérience et écoutons un *opus* d'Onslow situé aux alentours de 1830 : par exemple le *Quintette de la Balle* dans la mesure où Onslow ne touche plus au piano ni au quatuor à cette époque. L'auditeur percevra de nouveau des ressemblances beethovéniennes mais changera – consciemment ou non – de référence. Selon le mouvement entendu, c'est à la proximité des climats et donc à la teneur « émotionnelle » du langage qu'il sera désormais sensible. Il notera la similitude des couleurs harmoniques, la présence de chromatismes, les modulations empruntant à la septième diminuée… Il notera le jeu des contrastes, la dramatisation du discours (nuances extrêmes en oppositions rapides, confrontations de masses sonores et de silences, dualités thématiques), le style héroïque (sauts, registres extrêmes, galops, suites de rythmes pointés), la fragmentation possible des thèmes, leur rivalité, leur interpénétration, le cyclisme présent dans les mouvements, le développement envahissant l'exposition ou encore la présence de développements conclusifs… en bref, toutes caractéristiques présentes dans les œuvres de Beethoven composées dans la première décennie du XIXe siècle et considérées comme « héroïques » ou « romantiques ».

Si l'on procède enfin à une dernière expérience avec l'un des ouvrages composés à la toute fin de la carrière de l'auteur du *Quintette de la Balle*, à savoir l'un des grands quintettes à deux altos (*Opus 80* par exemple), l'auditeur oubliera le modèle beethovénien et songera plutôt à un compositeur romantique d'obédience germanique. Il aura tendance à associer l'expressivité paroxystique de l'écriture à un auteur comme Brahms.

Ce que révèlent les corpus…

Nous avons vu qu'il était assez aisé de rapprocher le style pianistique des deux compositeurs notamment dans les ouvrages de jeunesse. Pourtant, la parenté entre les deux auteurs ne résiste pas à un examen comparatif. Le catalogue des œuvres pour piano solo d'Onslow se résume à peu de pièces : deux sonates (dont une inédite), une toccata, quelques thèmes variés et deux duos pour piano à quatre mains. Des études ciblées ont déjà montré la spécificité et l'intérêt de certaines d'entre elles, mais n'ont pu mettre au jour des qualités d'inspiration justifiant un passage à la postérité « haut la main ». Il est en fait assez probable qu'Onslow, n'ayant pas trouvé de solutions pour évoluer dans le domaine du piano, ait peu à peu abandonné l'idée de composer pour le clavier malgré le succès remporté (assez tardivement il est vrai) par ses *Sonates à quatre mains*. Convenables et bien écrites, toutes ces pièces peinent à s'extirper de la culture héritée des maîtres classiques. Elles s'apparentent superficiellement au langage beethovénien et se parent de tournures romantiques prémonitoires ; toutefois l'histoire qu'elles racontent est encore impersonnelle. A l'heure où Beethoven élargit les chemins de l'écriture pianistique et compose des sonates aux dimensions prométhéennes, l'inspiration d'Onslow semble au contraire s'amenuiser dans ce

cadre. Il cessera d'ailleurs d'écrire pour le clavier à partir de 1825 et n'y reviendra que très tardivement, dans le cadre des grandes formations avec piano sans doute dans l'espoir de toucher un nouveau public en se pliant à ce genre devenu à la mode.

Plus à l'aise dans les duos et les trios, Onslow en compose la majeure partie entre 1807 et 1820. Ces derniers sont composites sur un plan stylistique, traçant leur chemin entre la tradition française de la sonate accompagnée et la tradition germanique qui prône l'égalité instrumentale. Dans les *Trios op. 3* (ca 1805), les références à l'écriture de Beethoven sont solides, même si ces ouvrages font preuve de disparités stylistiques. Si tôt dans le siècle, c'est un hommage moins banal qu'il n'y paraît : loin d'être une référence en France, le maître de Bonn effraie par ce que l'on nomme ses « harmonies tudesques » et ses « bizarreries ». Si les premiers essais d'Onslow produisent quelques mouvements platement classiques, parfois submergés d'archaïsmes, on relève des fulgurances et des originalités qui annoncent sans équivoque la gestation d'un tempérament musical de tout premier ordre[28]. La critique allemande, seule à cette époque à s'intéresser à ces ouvrages, ne s'y trompe pas qui proclame, dès la publication des *Trios op. 14,* la naissance d'un maître promis à un bel avenir[29]. Ces trios de 1818 se conforment à une écriture beethovénienne mais la partie centrale du *Menuet* du *Trio op. 14 n°3* annonce une gestion visionnaire de la couleur et des timbres, associée à une conception harmonique et instrumentale n'existant chez aucun auteur germanique de cette époque. A partir de 1820, l'écriture pour clavier des *Trios op. 20, 26* et *27* évolue vers un préromantisme convenu. Les thèmes s'allongent et les formules, richement ciselées en arpèges éclatés, illustrent la dynamique brillante et ornementale très en vogue chez Mendelssohn, et plus tard chez le jeune Chopin.

C'est au quatuor à cordes (et plus tard à la symphonie) qu'Onslow va devoir son titre de « Beethoven français ». Cependant, les corpus de jeunesse méritent qu'on s'y attarde car ils nous apprennent combien les deux auteurs ont appréhendé ce genre différemment. Avant d'oser aborder le quatuor, Beethoven semble avoir voulu résoudre les problématiques posées par la musique de clavier. De toute évidence, la composition d'un quatuor n'est pas simple pour le maître de Bonn qui y entrevoit une façon de se surpasser en matière d'écriture contrapuntique. A l'inverse, Onslow est encore novice lorsqu'il compose pour quatuor à cordes. Non seulement l'écriture à quatre parties ne semble lui poser aucun problème mais c'est un cadre dans lequel il se montre beaucoup plus inventif que dans la musique pour clavier. Il n'éprouve aucune difficulté à faire une synthèse personnelle entre le quatuor concertant français dont il hérite, et le quatuor viennois qu'il pratique en tant qu'interprète. Il en va tout autrement pour Beethoven qui, dès son premier quatuor, aborde des problématiques d'écritures variées, aux enjeux souvent cruciaux : dès le *Quatuor op. 18 n°1,* Beethoven pose par exemple la question de l'expressivité et du jeu des interprètes au travers de son *adagio affettuoso ed appassionato*, préoccupation absente des douze premiers quatuors du maître auvergnat.

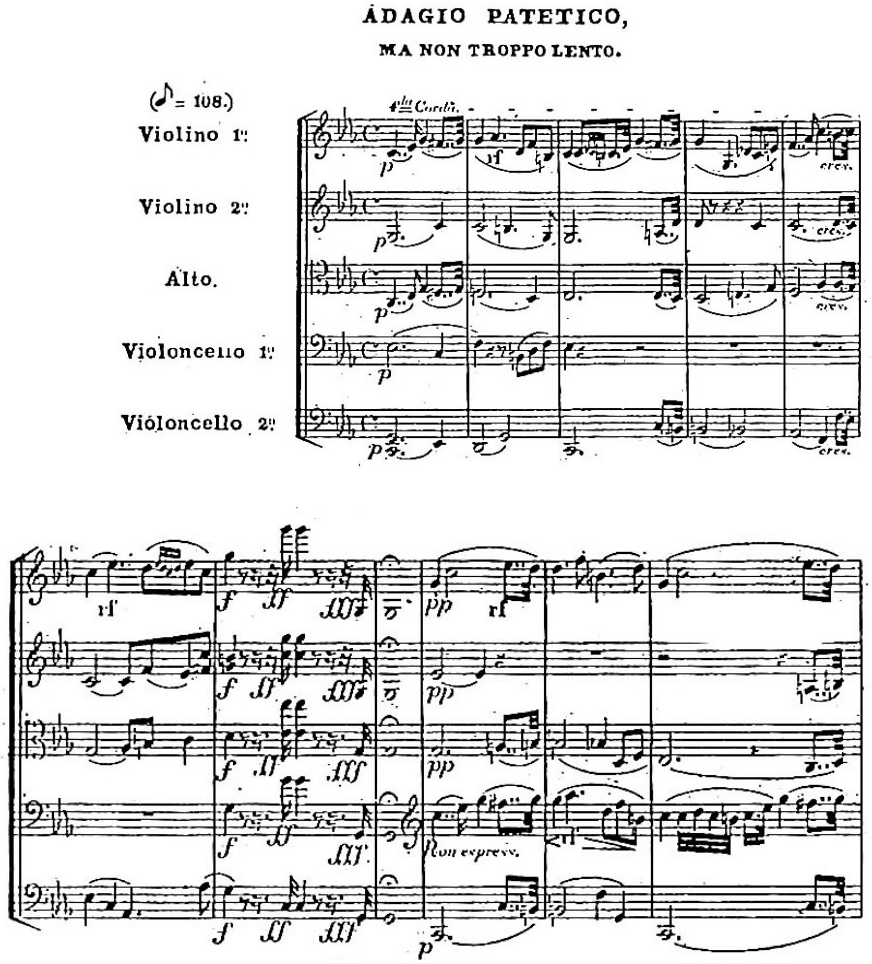
Ces différentes mises en regard perturbent le sentiment d'étroite parenté qu'une écoute superficielle instaure entre les deux auteurs. Il convient désormais de synthétiser ces données par le biais de l'analyse musicale. L'observation des mécanismes régissant les processus de composition propres aux deux compositeurs permet alors de comprendre les parentés mais également les vraies différences.

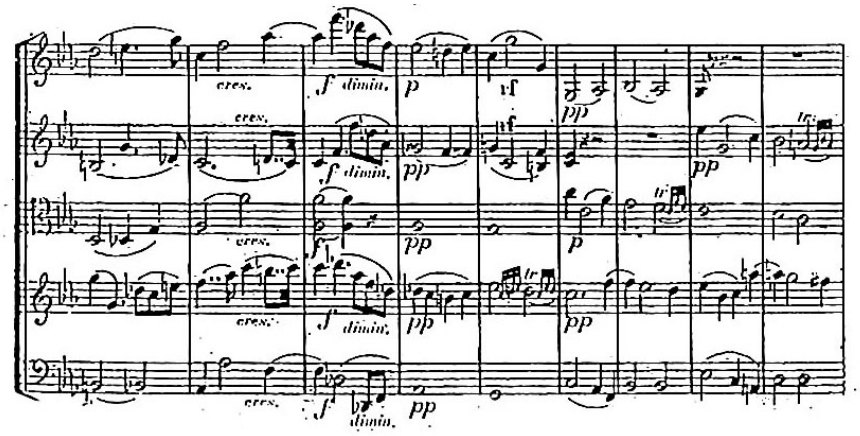
[28] Les trios op. 3 ont particulièrement été étudiés dans Viviane Niaux, « Le Langage musical de George Onslow à travers sa musique de chambre » dans *George Onslow : un romantique entre France et Allemagne*, ouvrage coordonné par Viviane Niaux, Lyon : Symétrie, 2010, p. 109-158

[29] Voir Bert Hagel, *op. cit.*, p. 58.

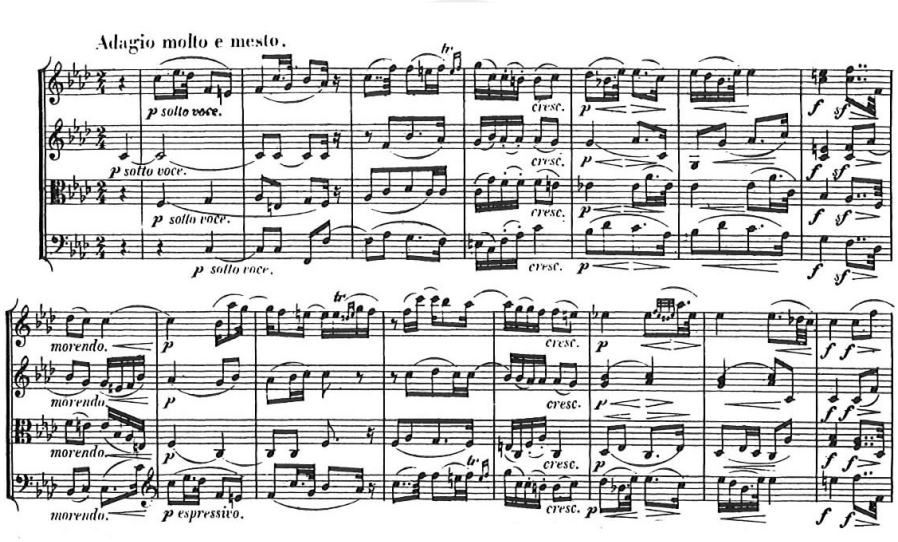
Ce que révèle l'analyse

Bien que la juxtaposition soit artificielle, il est intéressant tout de même de tracer un point de rencontre et de séparation entre Onslow et Beethoven par le biais des *Quatuors Razumovsky* de ce dernier. Nous posons donc la comparaison de l'*Adagio molto e mesto* de l'*Opus 59 n°1* (*fa* mineur) de Beethoven composé en 1806 avec l'*Adagio patetico* du *Quintette op. 43* (*ut* mineur) qu'Onslow rédige vers 1832. Très dramatiques, les deux mouvements s'apparentent par leur communauté de climat. Chacun véhicule une profonde mélancolie par des composantes similaires : mode mineur, appogiatures expressives, abondance de demi-tons mélodiques, « sanglots » de la mélodie, *etc.* Sur le plan de la facture, les similitudes apparaissent : forme Lied-Sonate, rythme du discours fonctionnant par antécédents/conséquents de quatre mesures, méthode d'exposition des thèmes (au violon, puis au violoncelle surmonté d'un contrechant au violon ; réapparition ornementée du thème plus loin, *etc.*). Seule la structure complète des deux mouvements met en lumière une construction plus complexe chez Beethoven que chez Onslow qui se contente d'une gestion académique de la forme.





Onslow, Quintette op. 43, 1er mvt, Allegro patetico, mesures 1-20



Beethoven, Quatuor op. 59 n°1, 1er mvt, Adagio molto e mesto, mesures 1-15

Toutes les similitudes apparentes cachent des différences organiques très profondes. On s'aperçoit que le tissu constitutif des voix chez Beethoven est plus dense et serré que chez Onslow. La gestion temporelle du discours implique une réelle indépendance des lignes. Onslow de son côté se dirige vers le style de la mélodie accompagnée (ou harmonisée), les valeurs longues envahissent un temps musical plus lâche, les voix sont moins indépendantes sur le plan mélodique. On trouve ici les prémices d'une différence fondamentale entre le langage du jeune romantisme et celui qui caractérise l'évolution de Beethoven. Alors que ce dernier se dirige vers un resserrement du langage – de type contrapuntique – le compositeur préromantique privilégie de son côté l'étirement du discours. On verra des structures mélodiques amples et carrées s'épanouir à l'extrême dans les ouvrages d'Onslow datant de la même période. La rythmique souple et très étirée qui culmine par exemple dans *l'Adagio* du *Quintette op. 34* de 1828 d'Onslow n'est pas sans évoquer la manière et la sensibilité du mouvement lent du *Quintette à deux violoncelles en ut mineur* de Schubert. Elle est caractéristique du langage des années 1830, mais n'apparaît pas chez Beethoven.

Sur le plan harmonique, la séparation des deux langages est encore plus évidente. Bien que l'on soit en *fa* mineur chez Beethoven et que le discours s'inscrive dans un cadre

diatonique très stable, le triple démarrage sur l'*ut* (violons et violoncelle) l'harmonisation en quinte creuse et l'abaissement du 7ème degré (*mib*) favorise l'installation d'une ambiguïté auditive entre *fa* et *ut* mineur. C'est d'ailleurs l'occasion pour Beethoven de créer une parenté immédiate avec le second thème à venir en *ut* mineur. On ne trouvera pas chez Onslow de commencement similaire. La démarche harmonique est bien différente : si la tonalité de départ d'*ut* mineur est clairement affirmée, le chant évolue sur une harmonisation très chromatique (à noter l'abondance de tritons harmoniques et mélodiques trahissant la multitude d'harmonies de 7ème diminuées). La reprise du motif mélodique (mesure 5) se fait sur la sous dominante (*fa*) toujours harmonisée en *ut* mineur pour aboutir sur le *sol* de la dominante comme point de suspension (mesure 8). Ce sont les huit mesures suivantes qui colorent le discours grâce à l'astuce consistant à moduler au demi-ton chromatique supérieur, permettant d'aboutir ici à un lumineux *Réb* majeur dont l'intensité est renforcée par l'écartement des tessitures, le mouvement contraire des voix extrêmes et la cristallisation sur la septième de dominante (mesures 13-15). Ce type d'écriture mélodique et le cheminement harmonique des voix (que l'on rencontre volontiers chez un compositeur comme Schubert) s'inscrit dans une démarche typiquement romantique et ne reflète pas le style ou l'écriture d'un Beethoven qui délaisse, à partir de 1810, ce genre de modulations pratiquées dans un tel contexte.

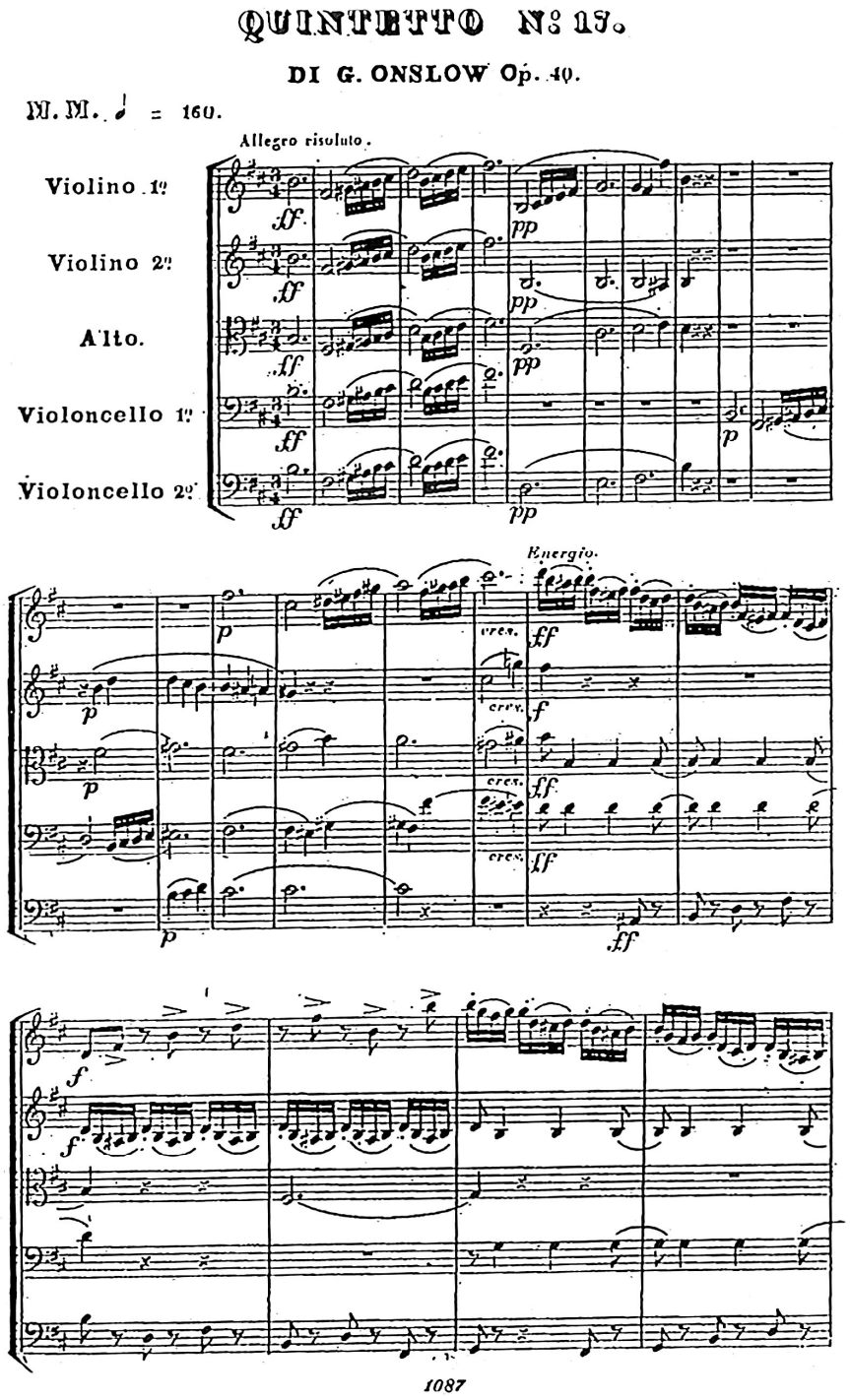
Une seconde comparaison entre le commencement du *Quatuor op. 95* de 1810 (dit *Quartetto serioso*) avec celui du *Quintette op. 40* de George Onslow (1830) permet d'observer les démarches respectives vers lesquelles s'orientent les deux musiciens à une époque décisive de leur évolution. Lorsqu'il rédige son *Opus 95*, Beethoven est en train de clore sa « deuxième période ». Il s'oriente dans une voie qui ne fera pas école. En 1830, Onslow jouit pour sa part d'une reconnaissance officielle. Il est au sommet de son art dans ce que l'on pourrait appeler sa « première période ». Le succès rencontré lui permet de vivre dans une grande aisance intellectuelle et musicale. Son écriture instrumentale réalise une synthèse équilibrée et personnelle d'un héritage franco-germanique.

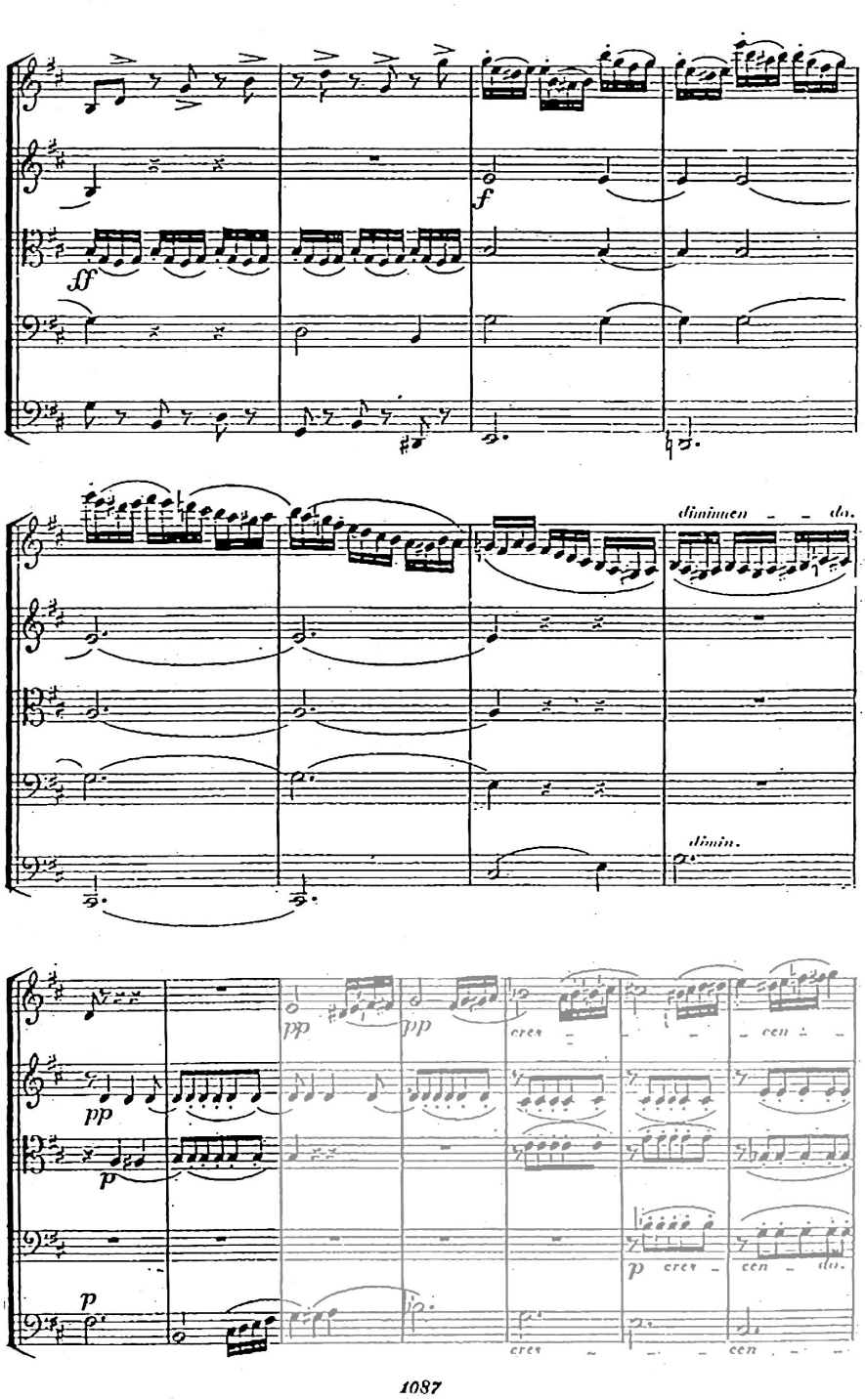
La lecture est éloquente : dans l'*Opus 95*[30], on découvre la mise en œuvre d'un art de la concision et de l'ellipse inouïs. Supprimant toute trace d'effusion « gratuite », Beethoven en vient même à se passer d'un quelconque matériau de transition. C'est exactement l'inverse qui se passe chez Onslow où l'on assiste au triomphe de la forme sonate, telle qu'elle semble s'être modélisée dans l'esprit des compositeurs autour des années 1830. L'extension de la phrase culmine dans un épanchement gratuit de la mélodie et une rhétorique s'exprimant en périodes régulières et auditivement très structurées. Superficiellement, l'oreille se laisse d'abord porter par les similitudes. L'unisson qui donne le coup d'envoi au *Quintette op. 40* (*si* mineur) de George Onslow est proche de ce que l'on peut entendre au début du *Quatuor op. 95* (*fa* mineur) de Beethoven : élan donné par les doubles croches, nuance *forte*, extension des tessitures maintenues par les octaves, usage d'une cellule génératrice du mouvement... Mais la fragmentation thématique est tout à fait différente d'un compositeur à l'autre : alors que le discours beethovénien se concentre à l'extrême (17 mesures d'un thème scindé en trois éléments distincts et trois mesures de pont qui empruntent à la cellule thématique initiale), celui d'Onslow va préférer le jeu d'une immense carrure étirée en longueur et scindée en deux éléments (16 mesures pour le premier et 16 mesures pour le second qui se subdivisent elles-mêmes en phrasés réguliers de 4 mesures)[31]. Au resserrement et à la nervosité de la première

[30]Pour la consultation du *Quatuor op. 95* de Beethoven, Nous renvoyons le lecteur à cette adresse : http://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.11,_Op.95_(Beethoven,_Ludwig_van)

[31] Bien que cette vision puisse être contredite par l'analyse du plan tonal, nous considérons cette grande carrure de 32 mesures comme un « thème » à part entière.

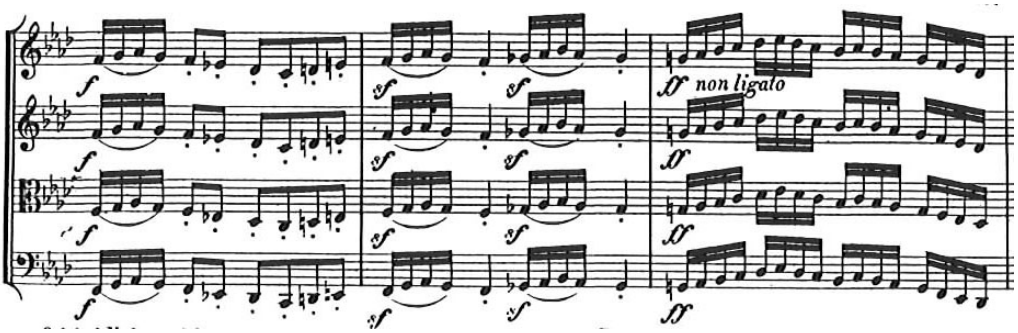
cellule thématique développée dès la huitième mesure, succède une explosion de cascades en doubles croches dynamisées par les contretemps de l'accompagnement et s'achevant sur un grand trait du premier violon. Enfin, à l'inverse de Beethoven, Onslow laisse fuser sa seconde partie de « thème » dans une virtuosité gratuite :





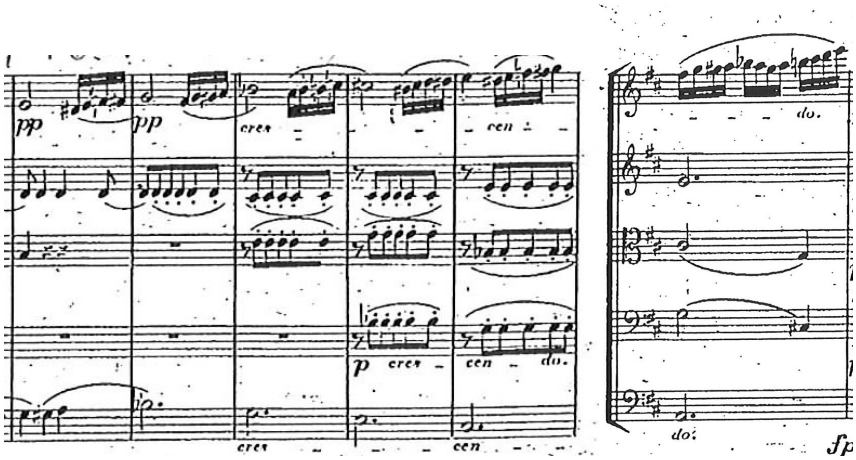
Onslow : Quintette op. 40, 1er mvt, Allegro risoluto, mesures 1-32.

Sur un plan harmonique, la mise en regard des transitions est intéressante. Beethoven use d'un unisson progressant par glissement chromatique au demi-ton supérieur :



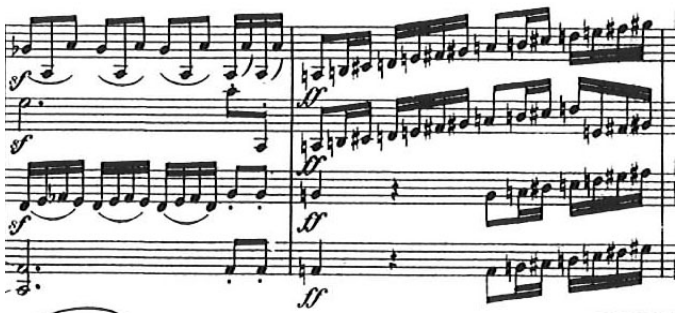
Beethoven : Quatuor op. 95, 1er mvt, Allegro con brio, mesures 18-20

Onslow se concentre aussi sur la cellule initiale de son premier thème mais effectue un chromatisme totalement différent pour se glisser vers la tonalité du second thème (mesures 33-38). Alors que Beethoven procède tout au long de son mouvement par progressions d'intervalles ascendants en demi-ton, dont la rudesse va se muer en véritables violences sonores (mesures 37-38 ou 48-49), Onslow nimbe son discours d'une sorte de « voiles » chromatiques générant moins de ruptures pour l'oreille. Dans le cas présent, les glissements chromatiques du violon s'arriment à la neuvième de dominante qui mène le pont vers la tonalité du second thème (*ré* majeur) :



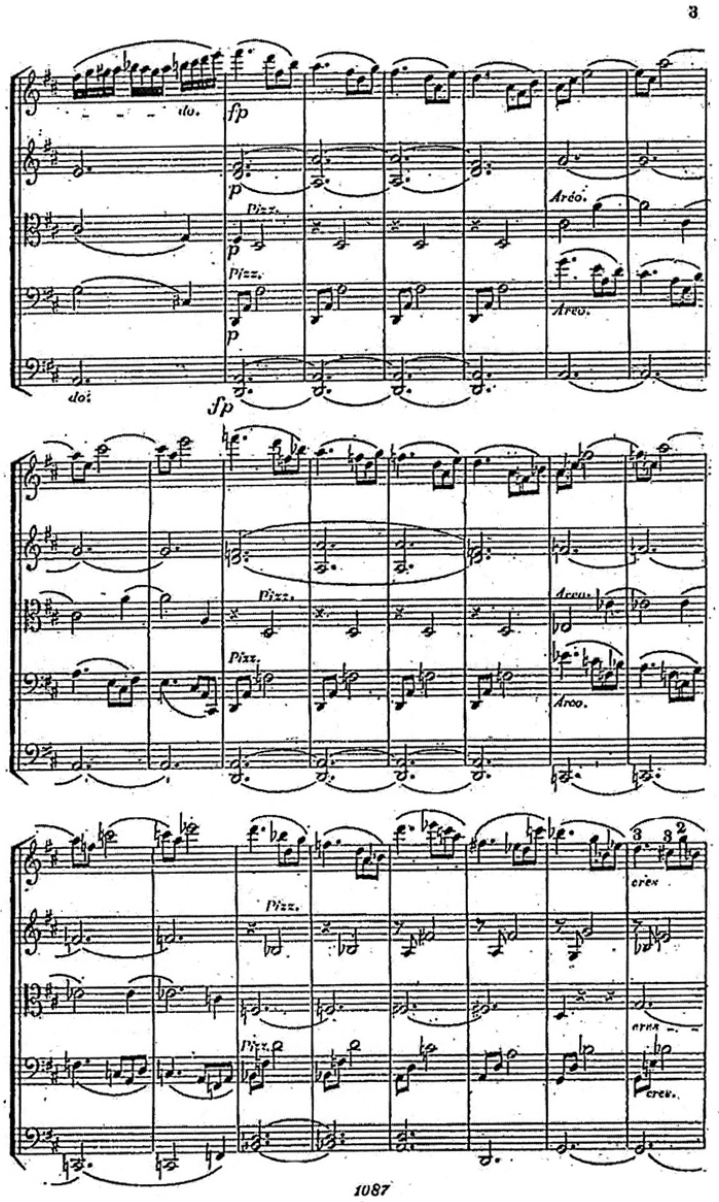
Onslow : Quintette op. 40, 1er mvt, Allegro risoluto, mesures 33-38

D'une manière générale, on verra que les enchaînements de septièmes diminuées, les modulations par enharmonies, les chromatismes par demi-tons, les sauts vers des tonalités très éloignées se comportent chez Onslow telles des embarcations flottantes autour d'une ancre d'amarrage. La conduite des voix peut donner la sensation que l'on module en permanence mais la tonalité n'est jamais bien loin tant au niveau de la progression de la basse que des cadences ponctuant le cheminement musical. Onslow semble harmoniquement beaucoup plus proche d'un Schubert ou d'un Mendelssohn que d'un Beethoven ce qui, dans l'ordre de l'évolution musicale de la musique de son temps, est naturel. Dans l'*Opus 95*, la brutalité d'un changement harmonique comme celui des mesures 37-38 (repris par la suite dans d'autres tonalités) est beaucoup plus suffocante qu'une suite d'accords progressant par mouvements chromatiques. Jamais Onslow – pour ne citer que lui – n'usera de tels procédés dans son œuvre.



Beethoven : Quatuor op. 95, 1er mvt, Allegro con brio, mesures, mesures 37-38

Le second thème de l'*Opus 40* annonce les phrases tout en longueur que l'on trouvera chez Spohr ou Schubert. Le jeu ne consiste pas à faire subir des transformations à ce thème, ni à le faire interférer avec le précédent, mais à le dire et le redire dans un lyrisme voluptueux tout en le faisant passer par les éclairages harmoniques alternant majeur et mineur sur un parcours harmonique assez standard pour l'époque.



Onslow : Quintette op. 40, 1er mvt, Allegro risoluto, mesures 38-60

Par la suite, on assiste à un développement de style contrapuntique sur le premier thème qui s'effectue par un jeu d'entrées, à chaque fois transposées et justifiant peut-être par l'écriture les termes de « savant » ou de « sérieux » évoqués plus haut. Enfin, un dernier développement sur le second thème puis un rappel du premier avant la cadence finale évoque d'une certaine manière les libertés beethovéniennes prises avec la forme (voir le développement final de l'*Opus 95*) mais cette redite, chez Onslow, est beaucoup plus axée sur la gratuité d'une expansion lyrique et harmonique que sur une nécessité d'ordre formel.

*
* *

En conclusion à ces quelques investigations parcellaires, interrogeons-nous sur la mise en regard de deux grands noms, dont l'un est censé éclairer l'autre de son prestige. Un génie reconnu a-t-il besoin que l'on fasse appel à un autre pour le qualifier ? La réponse s'impose par la négative. On sait à peine aujourd'hui que Félix Mendelssohn fut qualifié en son temps de « Mozart du XIXe siècle » ou de « nouveau Beethoven ». Loin d'éclairer un sujet, ce type de comparaison entretient l'ignorance car il frappe l'imagination en interdisant toute réflexion ou analyse. De même, il échappe très vite au sujet initial pour s'étendre à d'autres ce qui rend le concept plus large et d'autant moins signifiant. Parlant de *La Fuite en Egypte* de Berlioz, un chroniqueur prétendit que « de tous les ouvrages de ce Beethoven français, c'est celui qui est le plus propre à être introduit dans les salles de concerts de l'Allemagne[32] ». Wagner[33], Paganini[34] et probablement d'autres musiciens effectuèrent ce même rapprochement (ce que corrobore, non sans une certaine ironie, Paul Scudo qui n'appréciait ni Berlioz, ni sa musique[35]) Plus tard, Saint-Saëns eut droit au même qualificatif de la bouche de Charles Gounod[36]. Enfin, en 1984, *Le Monde de la Musique* posait cette question par la plume d'Harry Halbreich : *Magnard ressuscité : cet ardent symphoniste serait-il après tout le Beethoven français ?*[37]…

On a vu, tout au long de notre réflexion, que la filiation beethovénienne chez Onslow tenait à son répertoire, au langage de ses premiers ouvrages ainsi qu'à leur climat plutôt qu'à la spécificité de son écriture. Le fait qu'il ait été le premier compositeur français joué à la Société des Concerts du Conservatoire aux côtés de Beethoven suffirait en soi à expliquer le titre glorieux de « Beethoven français ». Toutefois, et si l'on devait effectuer des parallèles sur un plan analytique, il conviendrait de considérer tout ce qui apparente Onslow à des auteurs « modernes » comme Schubert ou Mendelssohn, tous deux techniquement et spirituellement beaucoup plus proches de lui : le premier par son talent d'harmoniste mais aussi par son art de gérer les formes et d'instrumenter une mélodie accompagnée ; le second par la gestion des timbres, la caractérisation du scherzo et un génie particulier de rythmicien. Enfin, sans doute faudrait-il considérer la dimension *esthésique* de l'analyse, susceptible de mettre à jour l'étonnante alchimie pensée par le compositeur entre timbres, contrastes, plans sonores et

[32] *Revue et Gazette musicale de Paris*, « Nouvelles », 29 mars 1857, n°13, p. 101.
[33] « Wagner, malgré leur rivalité et leurs incompréhensions mutuelles, écrit : " l'esprit de Beethoven a soufflé sur lui." » dans Henri Hauser, Jean Maurain, Pierre Benaerts, *Du libéralisme à l'impérialisme (1860-1878)*, Paris : Presses Universitaires de France, 1952, p. 534.
[34] « [Paganini] envoya à M. Berlioz une lettre de félicitations, dans laquelle il qualifiait notre compositeur du nom de Beethoven français. » dans Victor Magnien, « Notice sur Nicolo Paganini », *Bulletin de l'Athénée de Beauvaisis*, Beauvais : Imprimerie de Moisand, 1845, p. 243.
[35] « M. Berlioz est un compositeur qui a été proclamé, par quelques amis dévoués, le successeur de Beethoven. » dans Paul Scudo, *Critique et littérature musicales*, Paris : Hachette, 1856, p. 22.
[36] Cité par Jean Gallois, *Camille Saint-Saëns*, Sprimont : Mardaga, 2004, p. 265.
[37] Harry Halbreich, « Magnard ressuscité », *Le Monde de la Musique*, n°66, Avril 1984.

spectre harmonique. Il semble qu'en dépoussiérant l'œuvre d'Onslow d'une tradition interprétative trop germanisante, de jeunes interprètes aient retrouvé le secret de fabrication de cette musique aux couleurs très françaises. La lecture visionnaire des *Quatuors op. 54*, *55* et *56* proposée par le Quatuor Diotima[38] et la version flamboyante du *Quintette de la Balle* gravée par l'Ensemble Monsolo[39] en donnent quelques preuves indubitables.

Étude présentée dans le cadre du Colloque organisé par le Palazzetto Bru-Zane (octobre 2009) : *Les sources du romantisme français : à la croisée des influences italiennes et germaniques (1780-1830)*

[38] Quatuors op. 54, 55 [1er enregistrement] et 56 / Quatuor Diotima (Yun-Peng Zhao, violon 1 & 2 ; Naaman Sluchin, violon 1 & 2 ; Franck Chevalier, alto ; Pierre Morlet, violoncelle) - Enr. 2009 - CD Naïves V 5200.

[39] Quintette «de la Balle» op. 38 (et Quintette avec piano op. 70) / François-Joël Thiollier, piano ; Ensemble Monsolo (Samika Honda et Guillaume Molko, violons ; Sylvain Durantel, alto ; Nicolas Defranoux, violoncelle; Rémy Yulzari, contrebasse) - 2009 - CD Polymnie POL 550 162.