

# George Onslow

## un « romantique » entre France et Allemagne

*Ouvrage coordonné par*  
Viviane NIAUX

*Préface de*  
René KOERING

Muriel BOULAN – Alexandre DRATWICKI – Benoît DRATWICKI  
Joann ÉLART – Bert HAGELS – Marie HAUGEL – Frédéric LAINÉ  
Sylvia L'ÉCUYER – Viviane NIAUX – Günter SCHWENKE – Frédéric SENDRA  
Pierre SÉRIÉ – Nicolas SOUTHON – Gérard STRELETSKI – Patrick TAÏEB

collection Perpetuum mobile, 2010

Publié en collaboration avec



**PALAZZETTO  
BRU ZANE**  
CENTRE  
DE MUSIQUE  
ROMANTIQUE  
FRANÇAISE

### **Symétrie**

30 rue Jean-Baptiste Say  
69001 Lyon, France  
contact@symetrie.com  
www.symetrie.com

### **Crédits**

conception et réalisation : Symétrie  
impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts  
numéro d'imprimeur 061035594



*collection*  
**PERPETUUM MOBILE**  
dirigée par **Malou Haine**

ISSN 1965-0299

**ISBN 978-2-914373-67-8**

dépôt légal : juin 2010

© Symétrie, 2010

Et il répétait les mêmes signes d'impatience en laissant ses mains courir négligemment sur le clavier. Je pris la partition et la plaçai sur le pupitre. Cet *adagio* faisait partie de l'œuvre de quatuors à laquelle il travaillait. Après un peu d'hésitation, il se rendit à mes instances, et le joua jusqu'au bout ; je trouvai le morceau superbe, et le lui fis recommencer. Dès ce moment, je tins mon homme. Je ressaisis le fil de l'artiste qu'un instant auparavant, je croyais avoir perdu. Il fut à ma disposition, et se rendit aveuglément à toutes mes volontés. Sans qu'il s'en aperçût, j'ouvris la partition à la première page.

— Ah ! écoutez ce morceau ! s'écria-t-il.

*Allegro, andante, scherzo, allegro vivace*, toute l'œuvre y passa ; tout du moins ce qui était écrit. Deux morceaux seulement restaient à faire. L'artiste suait, il haletait, il était essoufflé. Il est vrai que tout habile qu'il était, il ne pouvait faire entendre distinctement, ni mettre en relief les quatre parties concertantes ; mais je suppléais à l'ouïe par la lecture. De temps en temps, je me chargeais de rendre un dessin de violoncelle dans le grave, tandis que ses deux mains étaient occupées à débrouiller le travail de l'alto et des deux violons. Nous jouions ainsi à trois mains.

Tout à coup, après une séance de trois heures, quand il eut tout recommencé, tout répété :

— Eh bien ! m'écriai-je, ne parlons plus musique, monsieur, n'est-ce pas ?

Et voilà un fou rire qui nous prend à tous deux.

— Ah ! voilà bien l'artiste ! continuai-je, fidèle à sa promesse comme un buveur à ses serments !

— Eh ! répondit-il, que diable voulez-vous ? C'est que nous sommes tous les deux ivres de musique, ivres de notre art ! Seulement, vous, vous aimez les vins capiteux, qui grisent, qui troublent le cerveau, qui font déraisonner et donnent le cauchemar. Moi, j'aime les vins francs et généreux qui exaltent l'imagination, qui excitent la saillie et la verve, sans faire perdre la raison. Chacun à son goût. — Au surplus, n'importe. Vous êtes le bienvenu. Je me souviens de vous avoir vu pleurer à l'exécution d'un de mes quintettes chez les frères Bohrer.

— Messieurs, je vous défends maintenant de parler musique, dit une des dames de la maison en s'approchant du piano.

On sonnait le dîner.

— À table ! mon cher convive ! s'écria Onslow en m'entraînant avec lui. À demain !

— Demain ! répliquai-je. Que sera-ce demain, puisqu'aujourd'hui vous aviez résolu...

Et le fou rire nous reprit à tous.

Ce n'est pas tout. Le lendemain, Onslow entre dans ma chambre. J'étais réveillé.

— Ne me parlez plus de musique, lui dis-je à mon tour. Vous m'avez fait rêver toute la nuit avec vos deux *adagios* et votre menuet en ré.

— Vraiment, répondit-il, je voudrais bien, pour mon amour-propre, qu'il en fût ainsi. Mais je pense, moi, que la fatigue du voyage est la seule cause de votre malaise.

Visiblement, l'auteur ne juge pas cette caractérisation suffisamment concrète pour le lecteur ne connaissant pas les œuvres d'Onslow ; il introduit donc des comparaisons qui, d'après son propre aveu, sont forcément « boiteuses », mais qui devraient néanmoins éclaircir très précisément la place qu'il veut donner à Onslow dans l'histoire de la musique. Le compositeur apparaît non seulement comme le légitime héritier de la tradition classique, mais aussi comme l'actuel personnage en vue de l'histoire de la musique. Cette hypothèse est construite sans évoquer le problème de l'appartenance nationale, mais, si l'on considère les compositeurs cités, on peut supposer que cette incorporation à l'« école allemande » est devenue presque naturelle :

Si Joseph Haydn vivait encore, s'il était jeune aujourd'hui et si donc il était formé maintenant, son esprit se matérialiserait à notre avis à peu près de cette manière. Cet esprit est lié à un cœur qui éprouve de profonds sentiments, duquel émane l'expression de sentiments modestement nobles, vivants, mais sans fougue, délicats sans mollesse. [...] À cet égard, nous voulons comparer tout d'abord Monsieur O. avec Spohr dans ses *adagios* et ses morceaux passionnés. — Pour exposer ces deux [affirmations] [...], Monsieur O. possède un large savoir et une grande adresse à l'égard de l'harmonie ; ainsi que toute l'expérience et l'habileté dans l'utilisation avantageuse des instruments, particulièrement des cordes ; et [...] ainsi désirons-nous [...] supposer qu'il a pris Beethoven, particulièrement les œuvres du même genre de sa seconde période ainsi que les meilleures œuvres de sa première époque, comme modèle et exemple<sup>60</sup>.

Dans le trio des compositeurs « classiques », Louis Spohr (1784-1859) se substitue à Mozart, ce qui paraît d'autant plus étonnant que Spohr est de trois mois seulement l'aîné d'Onslow. Jusqu'alors, Spohr avait publié environ 50 œuvres, dont 14 quatuors à cordes. Dans une perspective similaire, les trois sonates pour violoncelle d'Onslow sont commentées une par une : la première, en *fa* majeur, « se situe, du point de vue du sens, à peu près dans la sphère des quatuors de Joseph Haydn issus de son avant-dernière époque créatrice. Du point de vue de la manière de composer, [elle est] naturellement plus moderne<sup>61</sup>. » La seconde, en *ut* mineur, « du point de vue du sens, se situe approximativement au niveau des quatuors les plus passionnés des six premiers quatuors de Beethoven [opus 18]. Du point de vue de la manière de composer, [elle montre] un certain lien de parenté[, mais elle est] pourtant plus figurée et plus difficile<sup>62</sup>. » Dans le commentaire de la dernière

---

*Familienähnlichkeit, gleicht.* » (« Trois Sonates pour Piano et Violoncelle, comp. par George Onslow. Œuv. 16 », *Allgemeine musikalische Zeitung*, XXIII (1821), colonnes 185-186).

60. « Lebte Joseph Haydn, wäre jetzt jung, und hätte sich mithin jetzt gebildet, so würde, glauben wir, sein Geist sich ohngefähr so zeigen. Mit diesem Geist verbindet sich ein tief fühlendes Herz, das meist vom Ausdruck einfachedler, lebendiger, aber nicht stürmender, zarter, aber nicht weichlicher Gefühle ausgeht. [...] In dieser Hinsicht möchten wir Herrn O. zunächst mit Spohr vergleichen, in dessen *Adagios* und leidenschaftlichen Stücken. — Dies beydes nun darzulegen [...], besitzt Herr O. eine ausgebreitete Kenntniss und grosse Gewandtheit in Hinsicht auf Harmonie; so wie alle Erfahrung und Geschicklichkeit in vortheilhafter Benutzung der Instrumente, besonders der Bogen-Instrumente; und [...] so möchten wir [...] annehmen, er habe sich Beethoven, in dessen Werken derselben Gattung aus seiner mittlern, und den vorzüglichsten aus seiner frühern Zeit, zum Muster und Vorbilde genommen. » (Même référence, colonne 186).
61. « Dem Sinne nach, ohngefähr in der Sphäre sich bewegend, wie J. Haydns Quartette aus seiner vorletzten Zeit; der Schreibart nach, freylich moderner. » (Même référence).
62. « Dem Sinne nach, ohngefähr auf der Stufe stehend, wo die leidenschaftlichern der sechs ersten Quartette Beethovens [opus 18]; der Schreibart nach ihnen gleichfalls gewissermaßen verwandt, aber mehr figurirt und schwieriger. » (Même référence).

pas à changer le contour de certaines transitions pour mieux préparer, cette fois, un changement de tessiture :

Exemple 4. George Onslow, *Sonate en fa majeur* op. 16 n° 2, *Adagio cantabile*, mesures 39-41.

Désir d'enrichir le répertoire d'un instrument de plus en plus pratiqué, volonté commerciale de l'éditeur voulant accroître sa clientèle, réponse à la demande d'un instrumentiste, il est difficile de définir avec certitude les motivations qui ont amené l'auteur à publier conjointement ces deux versions. Toutefois, outre la prédilection du compositeur pour le violoncelle, il est intéressant de noter qu'à maintes reprises, Onslow va montrer dans son œuvre un véritable intérêt pour l'alto. Dans ses quatuors et ses quintettes, l'instrument profite de la virtuosité générale et participe très activement au discours. Traité parfois en soliste (*Trio du Menuetto du Quatuor* op. 47<sup>11</sup>), il devient prédominant dans le *Quatuor* op. 52 où il expose toute la thématique et dialogue à égalité avec le premier violon, ne craignant pas une belle démonstration technique. Les trois quintettes opus 78, 80 et 82 (pour deux violons, deux altos et basse) prouvent par leur inspiration une profonde compréhension du potentiel expressif de l'alto<sup>12</sup>.

Ce qui semble être la première œuvre originale pour alto et piano (bien que n'ayant pas le titre de « sonate ») est un *Duo pour piano et alto* composé et dédié à Monsieur Lebrunt, directeur de l'enseignement mutuel de musique de Nancy, par P. Voirin<sup>13</sup>, directeur de la Société philharmonique de la même ville, publié à Nancy chez Sterle vers 1825. La dénomination « piano et alto » (et non

11. Dans ce mouvement, Onslow écrit d'ailleurs pour l'alto en sixième position, un *do* aigu au-dessus de la portée (clef de *sol*), ce qui est une rareté dans le répertoire du quatuor. Chez Beethoven, l'alto ne dépasse pratiquement jamais la troisième position. Schumann est un des rares à imposer la cinquième position avec un *si* bémol au dessus de la portée (clef de *sol*), dans le final de son *Quatuor* op. 41 n° 1.

12. On retiendra le magnifique exposé du thème du premier mouvement de l'opus 78, dans les tessitures grave-médium du premier alto.

13. Voirin est également l'auteur d'un *Grand Duo pour violoncelle et alto* œuvre 15 édité vers 1830 à Paris chez Sieber. Il occupe en 1837 le poste de première quinte au Théâtre-Italien et enseigne le violon au 18 rue de l'Ancienne-Comédie.

qualifie le jeu pianistique d'Onslow de « style lié<sup>22</sup> », qu'il situe dans la lignée de Johann Sebastian Bach, Muzio Clementi et Wolfgang Amadeus Mozart.

## Les origines de la *Toccata* d'Onslow

Que signifie, pour Onslow, investir une forme telle que la toccata ? De quelles références dispose-t-il lorsqu'il met en œuvre l'écriture tout en continuum de sa pièce ? La piste de l'influence éventuelle de ses professeurs ne révèle rien de singulièrement concluant. Dans ses sonates, l'écriture de Hüllmandel offre une élégante synthèse entre contrepoint et textures propres à la virtuosité de clavier<sup>23</sup>, pas tellement éloignée il est vrai de la *Toccata* d'Onslow<sup>24</sup>. Il n'est pas impossible non plus que l'œuvre de Cramer, et en particulier les 84 *Studio per il pianoforte* de 1804 et 1810, avec leurs allusions à Scarlatti, ait fourni au compositeur un modèle de pianisme. Au contraire, il ne semble pas que la production de Dussek, plus abondante et disparate malgré ses qualités, lui ait offert un point d'ancrage particulier. Dans une perspective plus générale, le *perpetuum mobile* de la *Toccata* d'Onslow pourrait être rapproché de celui du dernier mouvement du *Quatuor* op. 64 n° 5 de Haydn (dit *L'Alouette*, de 1790). La broderie qui tient lieu de motif principal *a* dans la pièce d'Onslow n'est pas sans rappeler l'un des traits refermant cette partition<sup>25</sup> ; il n'est pas improbable de penser qu'Onslow la connaissait en 1810. En revanche, la pièce du compositeur précède d'autres exemples, célèbres également, de mouvements perpétuels, tels le finale de la première *Sonate pour piano* de Carl Maria von Weber, composée et publiée en 1812, et le *Perpetuum mobile* op. 119 de Mendelssohn, composé en 1826 et dédié à Ignaz Moscheles. Mais davantage que l'écriture d'un mouvement perpétuel, c'est le choix même du genre de la toccata qui surprend.

Dans ses cinq premiers opus, Onslow avait successivement adopté des genres bien connus à son époque et pour lesquels les modèles ne manquaient pas : le quintette à deux violoncelles<sup>26</sup>, la sonate pour piano, le trio<sup>27</sup>, le quatuor, la variation. L'opus 6, en

22. MARMONTEL, *Symphonistes et Virtuoses*, p. 197 et 204.

23. Voir Rita BENTON, « Nicolas-Joseph Hüllmandel (1756-1823), quelques aspects de sa vie et de son œuvre », *Revue de musicologie*, XLVII (décembre 1961), p. 184.

24. Signalons l'intérêt particulier qu'a montré Hüllmandel pour le pianoforte dans l'article « Clavecin » qu'il rédigea pour l'*Encyclopédie méthodique* de Diderot et d'Alembert (voir Rita BENTON & Thomas MILLIGAN, « Hüllmandel, Nicolas-Joseph », *New Grove*, consulté en ligne sur [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) le 24 mars 2010). La production du musicien, essentiellement destinée au clavier, illustre bien le passage d'un instrument à l'autre : d'abord prévue « pour clavecin ou pianoforte » (opus 1, 1774), puis « pour pianoforte ou clavecin » (à partir de l'opus 6, 1782), elle s'adresse enfin au seul pianoforte (à partir de l'opus 9, 1787).

25. Voir huit mesures avant la toute fin de l'œuvre, partie de premier violon ; le motif est très proche de celui que nous avons nommé *a* dans la *Toccata* d'Onslow.

26. François-Joseph FÉTIS raconte qu'Onslow « se décida à écrire son premier quintette, prenant pour modèles ceux de Mozart, objets de sa préférence » (François-Joseph FÉTIS, « Onslow » *Biographie universelle*).

27. Halévy explique qu'Onslow commença ses premiers trios en « prenant pour modèle un trio de Mozart, où le piano, le violon et le violoncelle unissaient harmonieusement leurs mélodies [...] ». Il composa,

## Annexe

### Plans formels

La symbolique utilisée ici est empruntée à Jan LaRue<sup>49</sup>. Les tableaux précisent la forme générale, les grandes sections, les carrures, les tonalités et les cadences. P et S signifient thème principal (ou premier thème) et thème secondaire (ou second thème). T symbolise les matériaux de transition (le pont dans la forme sonate) et K les matériaux conclusifs. Les parenthèses indiquent que le matériau thématique en question est travaillé, développé. Une transition de moindre importance est notée « Tr ». L'abréviation « Retr. » correspond à la « retransition » qui, selon Schoenberg puis Charles Rosen, constitue la dernière section du développement. Amenant la réexposition, elle consiste souvent en une pédale ou une polarisation sur la dominante du ton principal. Enfin, les signes « ~~~ » rassemblent des événements resserrés, mais non structurels.

### Symphonie op. 41

#### I. *Largo. Allegro spiritoso*

1	17	41	77	141	157	167	201	229	249	265	273	289	361	407	429
Intro. lente (P)	Exposition			Développement					Réexposition			Coda			
	: P ant.-cons.	T	S a b a' k	K <sub>1</sub> (P)	~ (P)	(T)	(S)	retr. (T)(P)	P	T	S		K <sub>2</sub> (P)	(T)	
4+6+6	8+16	12+16+8	8 + 16 + 21+19	16	10 + 34	28	20	16	8	16	8 + 16 + 21 + 27		46	+ 23	
la	LA	~→MI			FA# RÉ SI ~~~~~→	FA	~→	LA	UT LA				(Si)b	~ LA	
½ C	V	CP	CPV—	CP	CP				V	CP	V—	CP	CR=♭II	CP	I—

Tableau 8. *Symphonie op. 41*, plan formel du premier mouvement.

#### II. *Adagio espressivo*

1	17	31	47	63	73	85	101	121	138
Exposition			trans.	Réexposition			(dév.)	coda	
P ant.-cons.	T	S	(P) + triplets de S	P	T	S	(S)	(P)	
8+8	12+2	16	8+8	8+2	10+2	16	12 + 8	18	
fa#	LA		→ fa#			FA# ~~~~~ FA#	^ RÉ ~~~~~ →	fa#	
½ C	CP		CP	V—			CP	CP	♭II

Tableau 9. *Symphonie op. 41*, plan formel du deuxième mouvement.

49. Voir Jan LARUE, *Guidelines for Style Analysis*, New York : W. W. Norton, 1970.

# Une révélation pour George Onslow : Stratonice d'Étienne-Nicolas Méhul et François-Benoît Hoffman (1792)

Patrick TAÏEB

Les confidences faites par les compositeurs sur leurs premières impressions musicales sont toujours émouvantes. Quel musicien peut lire sans curiosité ni émotion l'hommage fervent de Mozart à Johann Christian Bach consigné dans sa correspondance, en 1782 : « Dommage pour le monde musical<sup>1</sup> ! » ? Aujourd'hui encore, on peut s'interroger sur la nature de cette réaction et se demander si Mozart se sentait toujours proche, et à ce point redevable, du maître rencontré à Londres en 1766. Mais il en va souvent ainsi des premiers émois. Bien qu'ils nous paraissent parfois incongrus ou exagérés au premier abord, ils ont, pour ceux qui les confessent, valeur d'hommage, voire de manifeste ; ne se détache-t-on jamais d'une impression restée si longtemps présente dans la mémoire ? Les propos de George Onslow sur *Stratonice* de Méhul, œuvre qui lui aurait donné l'impulsion originelle, sont du même acabit :

Le changement qui s'opéra en lui à cet égard fut subit, et il se rappelle qu'à l'âge de dix-sept ans, il dut à l'opéra de *Stratonice* et surtout à son ouverture, la première impression que produisit la musique sur son âme<sup>2</sup>.

L'admiration et l'exaltation sont entières, intactes, comme si la référence était moins un éloge au présent, un jugement, qu'une dette du cœur contractée au premier jour d'une rencontre décisive. Aussi peut-on croire qu'il nous laisse une révélation essentielle lorsqu'il déclare sans honte que les opéras de Mozart « très bien exécutés, le laissèrent insensible au charme de cet art<sup>3</sup> » tandis qu'il attribue à une représentation de ce bref opéra-comique – un

1. Wolfgang Amadeus MOZART, *Correspondance*, vol. IV : 1782-1785, édition réunie et annotée par Wilhelm A. BAUER & Otto Erich DEUTSCH & Joseph Heinz EIBL, édition française et traduction de l'allemand par Geneviève GEFFRAY, collection « Harmoniques. Série écrits de musiciens », Paris : Flammarion, 1991, p. 41 (lettre de Wolfgang Amadeus Mozart à Johann Christian Bach du 10 avril 1782). Johann Christian Bach est mort le 1<sup>er</sup> janvier 1782.

2. Rappelons que ces lignes sont de la main même de George Onslow (F-Pn : Mus l. a. Onslow 26) qui s'exprime ici à la troisième personne dans le style d'une notice biographique écrite par un autre. Il faut lire : « Le changement qui s'opéra en moi [...] la première impression que produisit la musique sur mon âme », pour en saisir toute la portée.

3. F-Pn : Mus l. a. Onslow 26.



## La musique

Le troisième angle d'attaque du *Colporteur* est offert par la musique. Si les masses sonores inventées par Méhul marquèrent à jamais le destin du jeune Onslow, ce dernier ne produira pas la même « première impression » sur le public rouennais qui adule pourtant le père de *Stratonice*<sup>68</sup>. On reconnaît à ce *jeune* auteur, « dont le nom semble appartenir aux lieux où se passe l'action qu'il a mise en musique<sup>69</sup> », une partition audacieuse et déconcertante « dont elle est dit-on le début<sup>70</sup> », une partition qui souffre de la faiblesse du livret, qui « se ressent [...] de la froide langueur du poème<sup>71</sup> », même si l'on estime que « le compositeur a mieux rempli sa tâche que le poète<sup>72</sup> ». Les plus belles pages de l'œuvre sont appréciées, semble-t-il :

Cette partition renferme des beautés ; on a remarqué des motifs tantôt gracieux, tantôt pleins d'énergie ; c'est principalement dans les morceaux d'ensemble qu'on a découvert d'heureuses inspirations ; c'est là que le musicien a montré le plus de verve, de chaleur et d'originalité<sup>73</sup>.

Mais, si la faiblesse du livret influe sur l'accueil mitigé que l'on réserve à la musique, plusieurs défauts soulignés par la critique à propos de la partition tendent à rendre encore plus incompréhensible la lecture du livret. En effet, « son orchestre travaille beaucoup trop sans doute ; la partie instrumentale est surchargée : la plupart du temps, les accompagnemens étouffent le chant<sup>74</sup> » et « tous les détails qui peuvent éclairer la marche de l'action sont perdus dans les morceaux de musique où l'on ne peut les saisir<sup>75</sup> ». Onslow a multiplié nombre de modulations ou de changements brusques de tonalités, doublés par de fréquentes ruptures de métriques joignant à cela une orchestration étoffée digne des opéras de Rossini<sup>76</sup>. C'est vraisemblablement ce *bruit* parasitant l'action qui transforme *Le Colporteur* en une « espèce d'énigme » :

On concevra qu'à la représentation cette pièce paraît être une espèce d'énigme, dont le mot est assez difficile à deviner par les spectateurs les plus attentionnés : c'est au moins l'effet qu'il a produit sur nous, et qui a paru commun à beaucoup d'autres personnes<sup>77</sup>.

Nous sommes là au cœur de la question de l'évolution du goût en province, qui a toujours un arrière-goût du passé sous la Restauration. Les *rossinistes* rouennais sont encore peu nombreux en 1827 et font l'objet de diatribes. Le compte rendu de la seconde représentation

68. Voir Patrick TAÏEB, « Une révélation pour George Onslow : *Stratonice* d'Étienne-Nicolas Méhul et François-Benoît Hoffman (1792) », p. 259 du présent ouvrage.

69. *Le Neustrien*, n° 85 (mardi 25 mars 1828), p. 2. Les origines d'Onslow sont anglaises et non russes.

70. *Journal de Rouen*, n° 85 (mardi 25 mars 1828), p. 4. Après l'échec parisien, *L'Alcade de la Vega*, le premier opéra d'Onslow, n'a jamais été mis à l'étude à Rouen. Il est donc normal qu'Onslow apparaisse comme débutant sur la scène lyrique rouennaise.

71. Même référence.

72. *Le Neustrien*, n° 85 (mardi 25 mars 1828), p. 2.

73. Même référence.

74. Même référence.

75. *Journal de Rouen*, n° 89 (samedi 29 mars 1828), p. 3.

76. Voir l'annexe 3 « Plan du *Colporteur* », p. 307 du présent article.

77. *Journal de Rouen*, n° 89 (samedi 29 mars 1828), p. 3.

# L'ultime opéra d'Onslow: Guise ou Les États de Blois (1837)

Alexandre DRATWICKI

Lorsque *Guise ou Les États de Blois* paraît sur la scène de l'Opéra-Comique, le 8 septembre 1837, George Onslow n'en est plus à devoir s'imposer dans le milieu musical français. « Il a donné autant de preuves de fécondité que de science, dans les œuvres nombreuses qu'il a publiées<sup>1</sup> », note *La Quotidienne*, tandis que *La Presse* étend sa notoriété à l'étranger : « M. Onslow jouit d'une réputation musicale fort distinguée, surtout en Allemagne, où ses quatuors et ses *quintetti* sont accueillis avec enthousiasme<sup>2</sup>. » Outre-Rhin, on cite son nom « après ceux de Haydn, de Weber et de Beethoven<sup>3</sup> ». Bref, quand le rideau se lève sur le premier acte de *Guise*, « le nom de M. Onslow a d'avance recommandé la partition à l'estime des amateurs<sup>4</sup> ».

Pourtant, ce n'est pas sans une appréhension justifiée que le compositeur assiste à cette création. Si l'art du quintette à cordes ou du trio avec piano n'a plus guère de secret pour lui, ses premiers essais dans le monde lyrique avaient reçu un accueil très mitigé quelques années auparavant<sup>5</sup>. *L'Alcade de la Vega* (1824) et *Le Colporteur* (1827) ne figurèrent pas longtemps au répertoire de l'Opéra-Comique, et devaient sembler un lointain – et médiocre – souvenir pour le public de *Guise*. Aussi, Onslow mit toute son énergie à peaufiner la partition de ce nouvel ouvrage. Il dit lui-même s'être « exclusivement livré à la confection<sup>6</sup> » de celui-ci pendant plusieurs mois. Le soir de la première, la presse « savait à l'avance l'importance qu'il attachait lui-même à cette œuvre de conscience, fruit de beaucoup de travail et de soins<sup>7</sup> ».

---

1. *La Quotidienne*, 11 septembre 1837.

2. *La Presse*, 11 septembre 1837, p. 1.

3. *La Paix*, septembre 1837.

4. *La Quotidienne*, 11 septembre 1837.

5. Voir à ce sujet Viviane NIAUX, « La réception des opéras d'Onslow en France », *Bulletin de l'Association George Onslow*, n° 2 (1995-1996), p. 21-61. Je remercie l'auteur pour m'avoir facilité la consultation des comptes rendus de presse concernant *Guise ou Les États de Blois*.

6. George ONSLOW, lettre à Cap [Paul-Antoine Gratacap, dit], 6 août 1835. Cité dans Viviane NIAUX, *George Onslow gentleman compositeur*, collection Études sur le Massif central, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 328.

7. *Le Commerce*, 11 septembre 1837.

cet « effet vraiment magique, d'une nouveauté et d'un pittoresque achevés<sup>64</sup> » grâce auquel « on sent le froid<sup>65</sup> », la distance prise avec la tradition postramiste lui vaut généralement de sévères remontrances. Certes, l'usage de tels moyens imitatifs s'insérait, à la différence du fini méticuleux de Delaroche, dans une pratique acceptée par les aînés. Mais là où Rameau et Gluck (ouverture d'*Iphigénie en Tauride*) voyaient large, rendaient la tourmente d'éléments déchaînés, Onslow cherche à imiter l'humble « bruit du grésil<sup>66</sup> » claquant sur le vitrage d'une chaumière...

## Ambiguïtés du sujet

Un drame, deux hommes. Une toile,

un cadavre étendu à droite, le cheveu hérissé, les yeux entr'ouverts, raide et immobile, mais encore fier et menaçant, c'est le grand duc de Guise traîtreusement assassiné à Blois par ordre de Henri III. À gauche voici les meurtriers, nobles coupe-jarrets, au teint efféminé, qui ont souillé de sang leurs mains délicates et leurs habits de soie. Pâle et tremblant, le roi soulève une tapisserie et paraît sur le seuil. Ses yeux incertains et ternes interrogent lâchement les assassins, et leur demandent si on peut entrer sans crainte, et si Guise est tombé<sup>67</sup>.

La composition du tableau organisée autour d'un vide central oppose très nettement la victime isolée, port altier<sup>68</sup>, au groupe de la garde royale vue de dos ou de profil, désinvolte, assurant le monarque intimidé<sup>69</sup> du succès de son entreprise. Une pareille mise en scène ne laisse pas planer le doute sur l'interprétation de son auteur. « De quel parti est M. Delaroche ? Il est clair que c'est celui de l'homme mort<sup>70</sup>. » Figures repoussoirs : le pouvoir, la flagornerie, le fait du prince d'un côté ; la révolte, l'indépendance, le courage de l'autre. Si Henri III accumule ostensiblement les vices et « prête tant soit peu à rire<sup>71</sup> » avec sa prudence exagérée, Guise, sanctifié par la mort, « fait entrer l'âme du spectateur dans le mode tragique<sup>72</sup> ». Le duc, seigneur de guerre balaféré au combat<sup>73</sup>, porte haut les stigmates de sa vaillance. Soutenu par la population parisienne, il contrarie au nom d'une très grande majorité de sujets les projets d'un souverain isolé, incapable de répondre à sa fonction première : assurer un héritier à la couronne de France. Guise a les

64. BERLIOZ, *Journal des débats*, 10 septembre 1837.

65. Même référence.

66. BERLIOZ, *Revue et Gazette musicale*, n° 38 (17 septembre 1837), p. 415.

67. W., « Salon de 1835 ».

68. « On voit qu'il est mort sans peur ; ce visage est encore redoutable, et il n'y a pas un assassin qui n'ait reculé de trois pas. » (« Le Salon de 1835 », *L'Artiste*, t. IX, p. 73).

69. « Ces oreilles tendues chargées de leurs anneaux d'or, c'est le roi, timide assassin qui vient voir si son ennemi est bien mort. » (« Le Salon de 1835 », *L'Artiste*, t. IX, p. 73).

70. « Exposition des ouvrages de peinture et de sculpture de 1835 », *La Gazette de France*, 31 mars 1835.

71. D., « Salon de 1835 », *Journal des débats*, 5 mars 1835.

72. Même référence.

73. À Dornans en octobre 1575.

# ***Caïn maudit ou La Mort d'Abel : pièce de salon ou morceau de réception ?***

Benoît DRATWICKI

La « grande scène dramatique » *Caïn maudit ou La Mort d'Abel* occupe une place tout à fait à part dans le corpus des œuvres de George Onslow, nimbée d'un certain mystère<sup>1</sup>. Fécond surtout dans les genres instrumentaux, le compositeur ne s'essaya à la musique vocale qu'avec quelques rares pièces de salon qui ne retinrent guère l'attention du public : *Le Garde du corps* (romance chant-piano) ; *La Jeune Grecque* (couplets avec chœur) ; *Le Premier Baron chrétien* (romance chant-piano) ; *Les Regrets* (romance chant-piano) ; *Le Dante dans le paradis* (ballade chant-piano) ; *Ave Maria à quatre voix*<sup>2</sup>. Quant à ses trois opéras-comiques, *L'Alcade de la Vega* (1824), *Le Colporteur* (1827) et *Guise ou Les États de Blois* (1837), aucun ne parvint à s'inscrire durablement au répertoire des théâtres de Paris malgré des qualités dramatiques certaines.

Créé en 1846, trois ans après la nomination d'Onslow à l'Institut, *Caïn maudit* – dernière œuvre vocale du compositeur – interroge : par sa date de composition d'abord, par son genre ensuite, par sa facture enfin. Pourquoi Onslow compose-t-il une œuvre vocale à cette date ? Pourquoi s'intéresse-t-il alors au genre peu fréquenté de la scène lyrique ? Comment épanouit-il son style – qu'on sait plus à son aise dans le domaine instrumental – au gré du poème de Saint-Hilaire ? Les réponses à toutes ces questions s'éclairent mutuellement et, surtout, permettent de poser un regard neuf sur une œuvre qui, passant de l'ombre à la lumière, prend tout à coup un relief nouveau dans la carrière du compositeur.

- 
1. Une seule mention de l'œuvre a été relevée par Viviane Niaux dans un bref article de *La France musicale* : « Dans une matinée donnée jeudi par M<sup>me</sup> de Saint-Phal, musicienne-amateur très distinguée, M. Hermann-Léon a chanté l'admirable scène d'Onslow, *Caïn maudit*. Il a mis tant d'expression dans l'interprétation de ce morceau, que des larmes coulaient de tous les yeux, et quand le célèbre compositeur a quitté le piano, tout l'auditoire s'est levé en masse pour le complimenter. *Caïn maudit* sera certainement un des grands succès de l'hiver. » (*La France musicale*, 15 mars 1846, p. 86). Viviane Niaux signale également une lettre de M<sup>me</sup> de Saint-Phal au compositeur, en date du 8 mars 1846, où se trouve l'évocation laconique : « Maintenant, j'attends *Caïn* avec impatience ! » (Viviane Niaux, *George Onslow gentleman compositeur*, collection Études sur le Massif central, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 354).
  2. Signalons également *Le Printemps*, nocturne pour une ou deux voix (non localisé) indiqué par Viviane Niaux dans le catalogue des œuvres de l'auteur (voir Niaux, *George Onslow gentleman compositeur*, p. 264).