



## Du Menuet de l'*Opus 4 n°1* au Scherzo de l'*Opus 50* : notes sur l'évolution d'un genre en France à travers les quatuors de George Onslow

Par Viviane Niaux

C'est en 1833 que George Onslow introduit le scherzo pour la première fois dans l'une de ses œuvres : le vingt-troisième quatuor *op. 48*. La démarche du compositeur peut paraître très tardive comparée à celle d'un auteur comme Beethoven, qui, dès 1801, introduit des scherzi dans son *Opus 18*. Elle pourrait laisser entendre que le compositeur auvergnat se montre conservateur et ne suit pas les évolutions de son temps. Pourtant l'écoute et l'analyse des menuets et scherzi de son œuvre de chambre nient cette vision et révèlent au contraire une ingéniosité et une inventivité sans cesse renouvelées, témoignant de l'intérêt qu'il voue à ce type de mouvement. Nous avons donc choisi de comparer un menuet et un scherzo séparés d'environ vingt-cinq ans, afin de découvrir ce qui distingue les deux genres dans la perception musicale française de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

### *Le Quatuor op. 4 n°1 et son menuet*

Edités en 1811 par Pleyel à Paris, les *Trois quatuors op. 4* auraient été conçus beaucoup plus tôt (entre 1804 et 1807) si l'on en croit Onslow, qui, dans sa petite autobiographie<sup>2</sup>, prétend les avoir écrits avant d'avoir pris une seule leçon de composition avec Anton Reicha<sup>3</sup>. Pourtant, l'examen du premier quatuor de cet *Opus 4* révèle à maints endroits une écriture magistrale et surprenante pour un débutant. Elle témoigne d'une construction très étudiée aux plans formel, mélodique, harmonique ou rythmique. L'affirmation du compositeur nous paraît donc douteuse et nous pensons que ce quatuor a sans doute été écrit plus tard. Plusieurs raisons à cela : la rhétorique du discours de ce premier quatuor obéit à une structure modélisée et à une méthode compositionnelle très stricte, qui s'opposent au caractère hétérogène et désordonné du langage des *Trios avec piano op. 3* composés un peu plus tôt ; de même, les recherches formelles et le souci de varier le discours, sans redites textuelles, sont atypiques de cette période. Enfin, le jeune compositeur confère à ce premier *opus* un principe unificateur et une cohésion des mouvements qui ne semblent pas répondre à une préoccupation habituelle chez lui à la même époque. Nous en voulons pour preuve les quatuors qui suivent immédiatement l'*Opus 4* (*op. 8* à *10*) et qui sont dégagés d'un tel principe. Aussi, nous est-il venu à l'idée que ce premier quatuor parachevait un apprentissage que nous pensons imprégné de l'influence de Reicha.

Le *Menuetto da capo* est placé en troisième position. Notons que l'usage du *da capo* se maintient longtemps chez Onslow puisqu'on le trouve encore, et pour la toute dernière fois, dans le *Quintette op. 24* de 1823. La structure interne du mouvement adopte un compromis

<sup>1</sup> Nous tenons à remercier Marie Winkelmüller, qui, par la mise à disposition de ses propres travaux encore inédits, a contribué à enrichir le sujet traité dans le cadre de cette communication.

<sup>2</sup> Citée dans Viviane Niaux, *George Onslow, Gentleman Compositeur*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 18.

<sup>3</sup> C'est-à-dire avant 1808, date à laquelle il suit cet enseignement.

entre le menuet classique (ABA) et le petit scherzo beethovénien qui intègre les principes fondamentaux de la forme sonate :

A : Menuet en *Sib* (forme ternaire a,b,a') :

a) mes. 1-20 : exposition des principaux éléments mélodiques et rythmiques.

b) mes. 21-52 : développement modulant sur les éléments précédemment exposés.

a') mes. 53-76 : réexposition modifiée de la partie « a », plus coda.

B : Trio en *sol* (construction similaire à celle du menuet : b,c,b')

A : Redite du Menuet (*da capo* textuel)

Le tempo est très rapide et pensé à un temps (blanche pointée = 96). La conception du menuet est détachée de son fondement chorégraphique initial ou du style ornemental cultivé dans les sonates du siècle précédent. Elle s'identifie déjà à la vision beethovénienne du menuet-scherzo, tel qu'on le rencontre dans les *Quatuors op. 18*.

La mélodie fait se côtoyer des contours qui en appellent à une tonalité très affirmée : arpèges, mouvements conjoints. Elle se laisse toutefois envahir par de petites cellules à mouvements chromatiques, que l'on rencontre dans un même contexte chez Haydn.



(Onslow, *Quatuor op. 4 n°1*, Menuetto, m. 1-18)

Sur le plan harmonique, le compositeur use volontiers du chromatisme et du demi-ton mélodique pour augmenter l'expressivité de son discours. Il procède par glissements de demi-tons *via* le second degré abaissé de la tonalité (mes. 27 et suivantes) et maintient la stabilité tonale par l'usage des arpèges et des mouvements de basse.

Deux éléments de langage nous paraissent essentiels dans le trio de ce menuet. Le premier tient à la nature des jeux métriques, présents dès son commencement (partie de violon 1) et ayant pour objet de décaler les temps forts et les temps faibles par l'insertion de petites cellules binaires. Le procédé n'est pas nouveau, il apparaît dans le scherzo du *Quatuor op. 33 n°5* de Haydn<sup>4</sup> :

<sup>4</sup> Le rapprochement a été fait par Friedhelm Krummacher, « Pariser Musik in Klein-Paris : George Onslows Streichquartette » in Thomas Schipperges (éd.), *George Onslow Studien zu seinem Werk, Schriften 1*, Hildesheim, G. Olms, 2009, p. 28.



(Onslow, *Quatuor op. 4 n°1*, début du Trio)



(Haydn, *Quatuor op. 33 n°5*, Scherzo, m. 1-7)

Le second élément est l'introduction d'une forme de modalité à partir d'une gamme dont la première partie est en mode mineur et la seconde en mode majeur : *sol-la-sib-do-ré-mi bécare-fa#-sol*. Il ne s'agit pas tout à fait d'un mode mélodique ascendant ou descendant puisque le compositeur combine la formule quel que soit le sens de la ligne. Nous voyons néanmoins apparaître les prémices d'un goût prononcé chez Onslow pour l'entremêlement des modes majeur et mineur dont la fonction sera de créer, plus tard, de grandes plages d'ambiguïtés harmoniques au sein d'une même tonalité.

A lire et à écouter ce menuet d'une nature si proche de celle du scherzo, on se demande pourquoi Onslow ne renonce pas au premier pour le second. On s'interroge également sur le fait qu'après avoir composé son premier scherzo en 1833, il persiste à introduire des menuets dans son œuvre de chambre jusqu'à la fin de sa vie.

## *Menuet et Scherzo en France avant 1830*

Pour répondre à ces interrogations, il faut tout d'abord se débarrasser de l'idée que la définition du scherzo est essentiellement liée à sa vitesse d'exécution. Cette théorie a été formulée après la période considérée et s'est référée à l'œuvre du maître de Bonn comme unique modèle. Elle a d'abord été théorisée par Fétis qui l'explique ainsi :

Le Menuet [...] était autrefois d'un mouvement presque aussi lent que la danse dont il porte le nom ; mais insensiblement sa vitesse a augmenté, et Beethoven a fini par en faire un presto. C'est à cause de cela qu'il lui a ôté son nom de menuet, pour lui substituer celui de scherzo (badinage)<sup>5</sup>.

Le scherzo se définit aussi dans les écrits comme un genre musical caractérisé par l'omniprésence d'une dynamique en *staccato* dont l'archétype est le fameux *Scherzo Allegro vivace* de la *Symphonie héroïque* (1802-1804). Vincent d'Indy, dans son très pédagogique *Cours de composition musicale*, confirme cette vision germanique d'un menuet transformé en « petit scherzo » puis évoluant vers le « grand scherzo » en cinq parties. Agrandissement de la forme et élargissement rythmique de la thématique sont les maîtres mots pour une nouvelle définition du genre<sup>6</sup>.

Pourtant, si l'on regarde l'œuvre d'Onslow, on s'aperçoit que cette théorie ne fonctionne pas : scherzi et menuets perdurent dans son œuvre sans que des critères de forme, de rythme ou de vitesse d'exécution permettent de les dissocier. N'ayons pas la naïveté de penser qu'un auteur de cette envergure nomme au petit bonheur ses mouvements. La représentation du scherzo dans l'esprit du compositeur français doit être trouvée ailleurs que dans l'œuvre de Beethoven<sup>7</sup>.

On sait que Reicha, qui fut l'un des théoriciens les plus influents de la musique au début du XIXe siècle, n'a pas décrit et encore moins défini le *Scherzo* (que ce soit dans son *Traité de la mélodie* de 1814 ou dans son *Traité de haute composition musicale* de 1824). De même, il n'introduit pas de scherzo dans ses œuvres, ce qui peut sembler très étonnant de la part de ce contemporain, ami de Beethoven. On est frappé aussi de voir à quel point le scherzo est absent de la musique française durant les trois premières décennies du siècle. Quatuors et sonates semblent figés dans la tradition des ouvrages en trois mouvements (avec un mouvement lent central). En 1814, Cherubini est probablement le premier compositeur, en France, à insérer un scherzo dans son *Premier quatuor*. Il lui donne un caractère de *séguedille* faisant ainsi référence au folklore espagnol très en vogue à Paris à cette époque. Cherubini caractérise son mouvement et le rend ainsi différent d'un menuet ou d'un « petit scherzo » ordinaire. Dix ans plus tard, en 1824, Arriaga introduit un « menuet scherzo » dans son *Quatuor en la majeur*. Ces deux exemples (les seuls repérés dans un répertoire vraiment significatif<sup>8</sup>) montrent que le scherzo n'est pas une forme bien connue ni pratiquée en France.

<sup>5</sup> François-Joseph Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde*, deuxième édition, Bordeaux, Fillastres Frères, [1834], p. 167.

<sup>6</sup> Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Paris, A. Durand, [1902], vol. II, p. 303-310.

<sup>7</sup> Avec le temps, Beethoven supprimera les notions de menuet ou de scherzo dans ses propres compositions, pour se contenter d'une simple indication de mouvement.

<sup>8</sup> Nous reprenons dans ce paragraphe les éléments de recherche exposés dans l'étude de Marie Winkelmüller, tout en atténuant l'idée directrice de son propos qui sous-entend que le scherzo est une forme ou un genre pratiqué ou connu en France à cette époque (Marie Winkelmüller, *La réception Beethovénienne en France dans les années 1830 : Contribution à une nouvelle approche de la relation musicale entre Onslow et Beethoven*, à paraître).

On ne s'étonne pas que la définition du scherzo soit absente du *Cours complet de composition* de Momigny<sup>9</sup> et n'apparaisse pas non plus dans la fameuse *Encyclopédie méthodique*<sup>10</sup> plus tardive.

Il faut revenir à l'étymologie du mot « scherzo » pour comprendre son évolution dans les trois premières décennies du XIXe siècle français. Dans les dictionnaires français-italien de cette époque, le mot scherzo prend différentes significations qui vont du badinage au vilain (mauvais) jeu, en passant par la folâtrerie, la niche, la petite malice, la raillerie ou encore la plaisanterie étrange... Si nous y voyons l'origine du charmant badinage cultivé dès le XVIIIe siècle et que Haydn transformera en plaisanterie musicale dans son *Opus 33*<sup>11</sup>, il ne faut pas oublier les acceptions plus mordantes du terme vers lesquelles s'oriente le caractère du scherzo français.

C'est Castil-Blaze qui donne, le premier, cette définition très intéressante :

Le scherzo est assez souvent un menuet d'un caractère plus bizarre que celui des menuets ordinaires. Dans ce cas, le mot de scherzo, remplaçant celui de menuet ou tout autre, se trouvera en tête du morceau<sup>12</sup>.

Nous ne devons en aucun cas sous-estimer la portée de cette explication, même si le mot « bizarre » nous semble aujourd'hui peu signifiant et pourrait laisser croire que l'auteur s'est empêtré dans une formule embarrassée. Le terme de « bizarre », dans cette première moitié de siècle, nous renvoie à une dramatisation musicale. On le rencontre souvent en compagnie des termes « étrange », « baroque », « singulier » ou « fantastique », tous supposés décrire une musique que nous qualifierions simplement aujourd'hui de suggestive ou de romantique. Le scherzo apparaît comme un mouvement « de caractère » dont la teneur essentielle réside dans la fièvre et les passions qu'il renferme. Dans cette optique, le projet d'Onslow prend toute sa dimension : l'expressivité devient l'unique paramètre capable de déterminer le genre de ses scherzi et c'est pourquoi les élans sauvages ou impétueux qui les traversent sont absents de ses menuets.

Cette nouvelle typologie émerge dans le scherzo du *Quatuor op. 48* et se cristallise dans l'*Opus 50* de 1833 :

### ***Le Quatuor op. 50 et son scherzo***

Le *Quatuor op. 50* appartient à un corpus dominant dans la production de George Onslow qui, dans les années 1830, se trouve confronté aux derniers quatuors de Beethoven (*op. 131* et *135*) donnés à Paris pour la première fois. A l'instar de nombreux confrères, le compositeur auvergnat n'est pas à même d'en saisir la portée musicale mais il n'en éprouve pas moins une forte inquiétude associée à une remise en cause de sa propre production. Tout à la fois effrayé et fasciné par les derniers *opus* du maître de Bonn, Onslow se remet au quatuor avec une énergie et une rapidité de travail stupéfiantes. Il ne compose pas moins de dix

<sup>9</sup> Jérôme-Joseph Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition...*, Paris, Chez l'Auteur, 1808.

<sup>10</sup> Nicolas Framery, Pierre-Louis Gingéné, Jérôme-Joseph Momigny, *Encyclopédie méthodique. Musique*, tome second, Paris, Veuve Agasse, 1818.

<sup>11</sup> Lorsque le Viennois introduit le scherzo pour la seule et unique fois dans cet *opus*, il ne crée pas pour autant une nouvelle structure. En substance, ses *scherzi* ne diffèrent pas de ses menuets. Le compositeur nous informe simplement par ce titre que nous allons entendre des choses *surprenantes* et *amusantes* qui s'incarnent dans les jeux métriques relevés plus haut.

<sup>12</sup> Article « Scherzo » dans Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, tome II, [Paris], Au Magasin de la Lyre moderne, 1821, p. 247.

quatuors en deux ans (*op.* 46 à 56) dont plusieurs comptent parmi les chefs-d'œuvre de la musique de chambre française romantique. Il n'est pas exagéré de dire que certains de ces *opus* résonnent comme de véritables contre-projets au quatuor beethovénien !

La méconnaissance de l'œuvre d'Onslow, associée au nombre important de quatuors composés sur la durée d'un demi-siècle, ont longtemps laissé croire aux musicologues ou aux mélomanes que cette production réunissait une masse d'*opus* plus ou moins similaires. Cette vision ne date pas de notre époque puisqu'un auteur comme Lenz, dont les écrits montrent qu'il ne s'intéressa que modérément à Onslow, émet ce jugement : « Les trente-six quatuors, les trente-deux quintetti d'Onslow n'en forment au fond qu'un seul *très-chromatique*<sup>13</sup> ». La remarque sur le chromatisme est intéressante et nous y reviendrons. Lenz n'en reste pas là et poursuit deux lignes plus loin : « La lettre d'Onslow intéresse parfois, - son esprit ennue. Nous ne pouvons pas cependant ne pas excepter le quatuor dédié aux frères Müller [*op.* 50], que ces derniers disent dans une perfection dont il serait difficile de donner une idée, le scherzo surtout. » A nos yeux, cette remarque suggère que la totalité des quatuors et quintettes d'Onslow ne fut pas connue de Lenz et que ce dernier n'eut l'occasion d'en lire ou d'en entendre qu'une infime partie. Sans vouloir secourir l'œuvre d'Onslow qui peut se défendre par elle-même, on peut soupçonner que ce jugement sur la faiblesse de « l'esprit » par rapport à la « lettre » s'explique en grande partie par les interprétations auxquelles put assister le musicographe. En effet, la musique d'Onslow n'est pas de celles qui se contentent d'être déchiffrées, pas plus qu'elle n'est jouable par des amateurs. Si Lenz a entendu l'*Opus 50* joué par le *Quatuor des frères Müller*, il n'est pas étonnant qu'il ait été frappé par la beauté et « l'esprit » d'une œuvre auxquels les quatre musiciens allemands, célèbres dans toute l'Europe pour la perfection de leur jeu et leur virtuosité, ne pouvaient que rendre justice. Gageons qu'il aurait émis un jugement identique à propos de nombreux ouvrages d'Onslow, s'il lui avait été donné de les entendre par des interprètes chevronnés.

La mise en regard du *Quatuor op. 50* avec l'*Opus 4 n°1* conduit à révéler l'extraordinaire évolution du compositeur entre le moment où ses premières œuvres sont publiées dans l'indifférence générale (c'est-à-dire vers 1810), et les années 1830 où le tout Paris romantique salue désormais cet artiste auvergnat comme l'une des sommités européennes en matière de musique instrumentale.

Avec l'*Opus 47*, Onslow a abandonné une tradition consistant à publier les quatuors par trois ou par six. Chaque œuvre se définit désormais comme une entité méritant son numéro d'*opus*. Les proportions s'allongent et le discours tend à se personnaliser, visant à faire de chaque quatuor une sorte de « personnage musical » distinct des autres. Dans ce contexte, l'émergence du scherzo s'impose.

Le scherzo du *Quatuor op. 50* est représentatif de l'amplification de la forme en cinq parties et peut être décrit comme suit :

- A Scherzo en *Sib* (forme ternaire a,b,a')
- 12 mesures de transition
- B *Mib*
- A sans les reprises (non réécrit)
- + 12 mesures de transition (non réécrites)
- B sans les reprises (non réécrit)
- Coda rappel du scherzo

<sup>13</sup> Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Paris, A. Lavinée, 1855, p. 205

La forme n'est au fond guère différente de celle rencontrée dans le menuet du *Quatuor op. 4 n°1*. Elle propose une structure interne en trois parties dont le volet central fait appel à la notion de développement. Seule diffère la conception d'une partie B structurée ici comme un galop perpétuel.

Les trois cellules fondatrices du scherzo introduisent le drame qui va se jouer. Elles sont construites de manière à créer une atmosphère tourmentée mais aussi de façon à troubler la perception auditive de l'auditeur :



(Onslow, *Quatuor op. 50, Scherzo*, m. 1-9)

Le compositeur combine différents artifices mélodiques, rythmiques et harmoniques : la première cellule fait entendre un glissando extrêmement rapide qui s'achève sur une longue tenue suivie de cadences répétées en *staccati*. L'auditeur ne perçoit pas de pulsation rythmique. Les longues tenues *diminuendo* sur le *sol* bémol créent une attente suspensive rompue par la précipitation des cadences. Les cellules binaires de ce martèlement cadentiel provoquent l'irréparable décalage entre temps forts et temps faibles, interdisant à l'auditeur de se repérer. Cette sensation d'étrangeté, sans doute très forte pour le mélomane du XIXe siècle, est renforcée par les caractéristiques mélodiques et harmoniques combinées : difficile en effet de se repérer sur un plan tonal entre la glissade initiale, presque chromatique, et cette longue tenue sur le *sol* qui résonne comme l'abaissement d'un second degré de *Fa* majeur avant de s'affirmer comme celui du sixième degré de *Sib* majeur. Voici, tel qu'en lui-même, le premier scherzo romantique français !

« Onslow a exagéré la gamme chromatique. Il l'eût inventée au besoin ; il cultive encore fort le mode enharmonique », insiste Lenz<sup>14</sup>. Le commentaire s'applique volontiers à la partie centrale du scherzo où l'on voit le discours évoluer sur des chromatismes mélodiques et harmoniques incessants caractéristiques des années 1830 :

<sup>14</sup> *Idem*



(Onslow, *Quatuor op. 50, Scherzo*, m. 19-37)

On ne peut s'empêcher de songer au langage de Schubert même si ce dernier est encore inconnu, en France, à l'époque à laquelle Onslow compose des œuvres aussi caractéristiques que cet *Opus 50*.

Enfin, dans un climat « électrique » très mendelssohnien, la seconde partie du scherzo donne libre cours à un *perpetuum* de croches évoluant sur des harmonies de tierces sinueuses dans un ambitus resserré et encadrées par de longues tenues aux voix extrêmes, génératrices du chant et garantes du cadre harmonique. Cette construction libre révèle les transformations de langage du compositeur mais elle trahit surtout l'apparition d'un style romantique de la musique de chambre, auquel Onslow en France et Schubert en Allemagne auront donné l'impulsion.



(Onslow, *Quatuor op. 50, Scherzo*, m. 81-97)

\*  
\* \*

Cette comparaison de deux mouvements, séparés par un bon quart de siècle, atteste l'apparition d'une nouvelle forme d'expression dans l'évolution musicale de George Onslow. Celle-ci culmine dans le *Quintette op. 51* (1834) dont le scherzo adopte le style d'une chevauchée fantastique allemande comme celle de *Lénore*, rendue populaire à la même époque en France par Gérard de Nerval<sup>15</sup>. La raison d'être du scherzo n'est pas de remplacer le menuet mais de s'affirmer comme un mouvement alternatif dont les spécificités ne sont ni formelles, ni rythmiques, mais suggestives. C'est pourquoi le compositeur rédige, jusqu'en 1846, des menuets qu'il n'hésite pas à élargir et à développer tout en préservant les caractéristiques classiques du style.

Ces observations devraient modifier les hiérarchies mises en place par la musicologie traditionnelle.

Étude présentée dans le cadre du Colloque organisé en lien avec le Concours de Musique de Chambre de Lyon (octobre 2009) et intitulé : *Le Quatuor à cordes, histoire, langages et perspectives*. Coordination Gérard Streletski

---

<sup>15</sup> On pense aussi au tableau *Lénore – les morts vont vite* qu'Ary Scheffer peignit vers 1830.