

Gossec, trait d'union entre le baroque finissant et le romantisme naissant

par
Bernard Wodon

Docteur du département archéologie, histoire de l'art et musicologie de l'U.C.L.,
Professeur à l'Institut des Hautes Études des Communications sociales de Bruxelles (I.H.E.C.S.)
Conférencier extérieur en musicologie à l'U.C.L.

Né dans les Pays-Bas autrichiens en 1734 et décédé en 1829, Français d'adoption, François-Joseph Gossec est contemporain des grands noms du Baroque finissant. Sa naissance coïncide avec la création des grandes oeuvres de la Trinité saxonne, Telemann-Bach-Haendel; ce nonagénaire, célèbre de son vivant et décoré de la légion d'honneur par l'empereur Napoléon I^{er} (comme nos Redouté et Grétry) meurt un an après Schubert et deux ans après Beethoven. Assurément, une révision de la biographie de François-Joseph Gossec et un inventaire exhaustif de sa production musicale serait bienvenu. Et pourquoi pas une investigation sur son maître, le Liégeois André Blavier, maître de chapelle de la cathédrale d'Anvers, figure qui reste à découvrir à côté d'autres, comme celle de ses maîtres à Walcourt et à Maubeuge où Gossec reçoit sa formation?

Laissons-là l'érudition pour retrouver ce fils d'un laboureur de Vergnies (non loin de Boussu-lez-Walcourt) sur le chemin de Paris où il désire tenter sa chance. Il a vingt ans! Recommandé par Jean-Philippe Rameau (1683-1764) au fermier général La Pouplinière pour faire partie de son orchestre, intendant de musique du prince de Conti cinq ans plus tard, puis à la tête du Concert spirituel, le voici, en 1789, maître de chapelle de la Garde nationale et professeur au Conservatoire de Paris, il devient inspecteur dès 1816².

² WANGERMEE, Robert, *Gossec François-Joseph (17 janvier 1734 - 16 février 1829)*, dans BLUME, Friedrich (sous la direction de), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, V, Cassel-Bâle, 1956, col. 539-548, 1^{ère} col. Cf. également du même auteur la notice de quatre pages accompagnant le disque GOSSEC, François-Joseph, *Trois symphonies*. Orchestre symphonique de Liège, direction Jacques

Dans le milieu du XVIII^e siècle, des recherches en matière de sonorité se multiplient. A Paris, l'orchestre du fermier général La Pouplinière, dirigé à l'origine par Rameau et bien achalandé en instruments à vent, est le rendez-vous des Telemann, des Stamitz et des Gossec... s'ingéniant à combiner de façon équilibrée les timbres des instruments à vent à ceux des instruments à cordes frottées. Même souci empirique au château de Mannheim où retentissent les symphonies de Johann Stamitz (1717-1757)³ puis de Carl-Philip son fils (1745-1801)⁴.

L'importance d'un Stamitz dans l'élaboration de la symphonie classique ne peut

HOUTMANN; notice de Robert WANGERMEE (disque M[usique en] W[allonie], 4), Liège, 1971.

³ A Mannheim, l'électeur palatin Carl Theodor Entretien un orchestre de 45 musiciens dont 22 cordes, les vents (flûtes, hautbois, bassons, clarinettes, trompettes, cors) étant groupés deux par deux, usage que systématisera Beethoven deux générations plus tard. Directeur de l'orchestre de Mannheim, J. Stamitz, rappelons-le, impose des coups d'archet précis pour assouplir, nuancer, articuler le volume sonore en dilatations (crescendos), en contractions (decrescendos) ou en accentuations (sforzandos). Il prône un rythme clair et l'utilisation active, équilibrée, des instruments à vent ponctuant, corsant le discours des cordes. La basse, dotée désormais de thèmes autonomes, perd son rôle contraignant de support rythmique pour se mêler aux voix supérieures. Sous son influence encore, la symphonie, discours plus ample en sonorités, s'agrandit d'un nouveau mouvement, le menuet, intercalé entre l'expression sensible de l'*andante* et l'âlerité du *presto* final. Cf. l'excellente étude de KIJKEN, Sigiswald et LEQUEUX, James, *L'orchestre baroque [et classique]*, dans *La Recherche*, n° 124, juillet/août 1981, p. 840-849. Il s'agit en réalité d'une étendue à l'orchestre classique des environs de 1800. Dans ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1765, à l'article "orchestre", le musicien-philosophe ne cite pas les orchestres de la Pouplinière et de Mannheim, non qu'ils sont postérieurs à la rédaction de son *Dictionnaire* - publié en 1765 mais terminé en 1750 - mais plus probablement parce que ses sympathies pour l'opéra italien lui font préférer l'orchestre de l'opéra de Naples et celui de la cour de Dresde que dirige J. A. Hasse (1699-1783), un grand artisan de l'influence italienne en Saxe. Rousseau, tenant de l'italianisme dans la *Querelle des Bouffons* (1752), critique sévèrement l'orchestre de l'Opéra de Paris comme étant celui «qui faisait le moins d'effet» (p. 360).

⁴ A la fin du XVIII^e siècle, Carl Philip Stamitz illustrera une forme nouvelle: la symphonie concertante où les instruments principaux jouent un rôle de soliste pour rivaliser ou dialoguer avec l'orchestre (technique du concerto solo).

réduire celle d'un Gossec. Ses 50 symphonies doivent beaucoup à Stamitz côtoyé chez La Pouplinière à Paris: même enthousiasme pour l'individualisation des instruments à vent (clarinettes et cors, entre autres, qu'il aurait introduits à l'opéra de Paris en 1757)⁵, même adoption du menuet en guise de troisième mouvement, sans pour autant renoncer à l'unité italienne vif-lent-vif avec laquelle il renouera d'ailleurs à la fin du siècle. Ses *andante*, de type romance, avec leurs tournures cycliques «cantabile», coulantes, effusives même, contrastent avec des *allegros* énergiques, parfois exaltés, bâtis en fanfares alertes et traités dans un esprit de variation. Telle apparaît l'une de ses premières symphonies, *La Chasse*, avec un finale en rondo ressassant un thème populaire, commun d'ailleurs à *L'Automne*, extrait de l'oratorio des *Saisons* de Joseph Haydn (1732-1809) et de l'*allegro moderato* du *Concerto en mi bémol majeur pour clarinette et orchestre* de Carl Philip Stamitz déjà cité.

L'avènement de la cocarde tricolore associée au nouvel idéal «Liberté»-«Égalité»-«Fraternité» de la Révolution fait résonner la musique aussi bien sur les places publiques qu'à l'église et au théâtre. Choeurs et orchestre seront à la musique ce que les colonnes sont à l'architecture où règne la grécomanie dès le milieu du XVIII^e siècle. Outre un certain souffle héroïque dans ses thèmes, cet esprit précocement révolutionnaire s'exprime dans l'ampleur démesurée des effectifs instrumentaux et vocaux (200 environ!) de sa *Grand messe des Morts*⁶. Composée en 1760, cette oeuvre ambitieuse et précoce demeure son chef-d'oeuvre. L'introduction affiche un net bithématisme dans les deux thèmes qui alternent en contraste: l'un, masculin, d'allure vigoureuse et rythmique, annoncé par l'orchestre; l'autre, féminin, formé de brèves formules mélodiques confiées aux bois avec des modulations en guise de changement d'éclairage. A côté d'airs apaisants, tendres,

lyriques, suaves, méditatifs, le passage le plus remarquable - et d'ailleurs remarqué à l'époque - est le «Tuba mirum spargens sonum» (la trompette jetant des sons stupéfiants) où clarinettes et cors suggèrent ensemble l'éclat solennel de la trompette du Jugement Dernier à laquelle répond, en frémissant, le quatuor à cordes. Dix ans avant la révolution retentit son *Te Deum* à grand orchestre, oeuvre de moindre envergure mais où son tempérament de symphoniste s'exprime néanmoins avec brio dans l'union équilibrée des masses vocales et instrumentales; épinglons en passant son «Judex crederis» avec l'exhortation des cuivres précédant le soliste puis l'explosion avec roulement de timbales du chœur et de l'orchestre avant le *decrescendo* final confié aux instruments à cordes. A partir de 1789, les cérémonies et les grandes fêtes républicaines se déploient avec faste grâce au peintre David et au poète André Chénier. Musicien officiel de la Révolution, Gossec s'emploie à célébrer la vertu civique à grands renforts de cantates grandiloquentes: *Hymne à l'Être suprême*, *Hymne à la Statue de la Liberté*. *L'Invocation* est jouée à l'occasion du transfert des cendres de Voltaire au Panthéon avec la «prière au Dieu de la Liberté» (1791). Dans sa *Marche lugubre pour les obsèques de Mirabeau* (1791), thrène en quelque sorte d'une âpreté comminatoire, quel sens tragique avec ses silences angoissants, ses chromatismes sinistres et l'emploi insolite des vents et des percussions de l'Harmonie militaire! Cette page maîtresse de la musique révolutionnaire ne trouverait-elle pas quelque résonance dans le *Marat assassiné* que peint David en 1793, tel un manifeste de rigueur et de sobriété?

En 1809, face à l'écrasante notoriété de la trinité viennoise Haydn - Mozart - Beethoven, Gossec publie la *Symphonie à 17 parties*; la même année Napoléon écrase les Autrichiens à Wagram et Beethoven termine la *Sonate op. 81* dite «Les Adieux». L'appel héroïque du premier mouvement, l'allure de romance rêveuse du *largetto*, la fugue à quatre voix en guise de menuet (vidé ici de tout contenu chorégraphique), les réminiscences carmagnolesques du finale, tel apparaît cet ultime sursaut de la symphonie française. Si Gossec se révèle à nous comme architecte du volume sonore dans l'union dosée, suggestive et impétueuse des masses vocales et instrumentales, ne trouve-t-on pas chez lui des accents suaves

⁵ BRENET, Michel, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, 1926, p. 428.

⁶ Cf. GOSSEC, François-Joseph, *Grande Messe des Morts*. Orchestre symphonique de Liège, direction Jacques HOUTMANN; notice de Maurice BARTHELEMY (disque M[usique en] W[allonie], 17/18), Liège, 1975. Cet enregistrement reproduit la totalité de l'introduction contrairement à la récente version GOSSEC, François-Joseph (1734-1829), *Requiem (Missa pro Defunctis)*. Musica polyphonica, direction Louis DEVOS (cassette Erato MCE 75359), Paris, 1988.

parfois, héroïques souvent, impétueux toujours dans l'exploitation des possibilités lyriques de la couleur orchestrale⁷?

⁷ WODON, Bernard, *Quand un Wallon régnait sur la musique de la cocarde tricolore...*, dans *Louvain*, février-mars, n° 6, 1990, p. 16-18. Cf. également notre étude *Wallons et Bruxellois, figures de proue de la musique européenne du XVI^e au début du XIX^e siècle*, dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, XXIII, Louvain-la-Neuve, 1990, p. 159-162 (cours-conférence présenté tous les deux ans au département Histoire de l'U.C.L.).