

# Gossec et la Symphonie classique [à suivre]

Autor(en): **Cherbuliez, A.-E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres**

Band (Jahr): **13 (1952)**

Heft 10

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955826>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Mal höfisch-elegant, oder spritzig-geistvoll und nicht selten bäurisch-volkstümlich gehalten sein, weist aber fast stets jene typisch dreiteilige Form auf, wo ein erster, in zwei Unterabschnitte zerfallender Hauptteil von einem mittleren «Trio» abgelöst wird, um dann am Schluß unverändert wiederholt zu werden. Es ist für den Dirigenten stets sehr lehrreich und auch nützlich, den besonderen Charakter eines jeden Menuetts möglichst genau zu bestimmen, da die großen Meister mit vollendetem Handwerk und untrüglichen künstlerischem Gewissen oft durch fast unscheinbare Mittel den Charakter dieser Tanzformen innerhalb der Sinfonie deutlich festlegen und auf den sinfonischen Charakter abstimmen.

Das **Menuett** der Oxford-Sinfonie weist eine bemerkenswerte innere Entwicklungslinie auf, die im ersten Teil des Hauptsatzes das Behäbige und das Zierliche (erstes Forte, Takt 1—2, letzteres Piano, Takt 3—6) einander gegenüberstellt, im zweiten Teil des Hauptsatzes aber eine ganz unkonventionelle, fast subjektive Tonsprache anwendet, die sich durch nur diskrete Verwendung von Tanzrhythmen (Viertel mit anschließender Halben oder punktierter Halben, Takte 14—15 und 19—20 in den Violinen, 23—32 in Bratschen, Hörnern und teilweise Holz), aber dafür durch sehr auffallende Einführung von heftigen Sforzatoschlägen (14—16) und wiederholten Synkopenwirkungen auf schlechtem Taktteil (13—16, 19—23) eine echt Haydn'sche, fast verwirrende Generalpause (17, ein Stück ausgesprochenen Haydn'schen Instrumentalhumors), harmonische Spannungstechnik, d. h. scharf dissonante Akkorde (14, 20) und ausgesprochene Wendung nach Moll kennzeichnen läßt. Die äußere Zweiteiligkeit des Menuett-hauptsatzes ist in Wirklichkeit eine Dreiteiligkeit, denn innerhalb des zweiten Teils kommt es zu einer regelrechten, anfangs wörtlichen Reprise (33) und einer durchaus bäurisch-volkstümlich gehaltenen Coda (46—50). Das Hauptthema des Menuetts (1—6) zeigt insofern einen sinfonischen Charakter, als die dynamischen Gegensätze auf engstem Raum zusammengedrängt sind, wie vorhin erwähnt, und die Begleitungsstimme des Pianoteils (ab Auftakt zu 3) eine freie Fortentwicklung des Auftaktes zu Beginn des Menuetts darstellt. Diese Achtelgruppen (Bratschen und Fagotte, 4) müssen sehr deutlich, aber doch leicht schwebend, klar gebunden in Zweiergruppen, gespielt werden. Zu beachten ist der lange Vorschlag der Violinen und der Flöte am Ende von 3. Er tritt auf die Einsatzzeit der folgenden Hauptnote (c, bzw. a) ein und nimmt ihr die Hälfte ihres Wertes weg; das dritte Viertel dieses Taktes muß also als eine durchgehende Sechzehntelgruppe von den genannten Instrumenten gespielt werden, wobei sogar noch ein kleiner Ausdrucksakzent auf dem ersten (d, bzw. h) eintreten soll. Am Schluß des ersten Teiles des Menuetts ist die Modulation nach D-dur durch eine klare Intonation des cis in allen Stimmen sicherzustellen.

(Schluß folgt.)

A.-E. Cherbuliez

## Gossec et la Symphonie classique

La bibliographie de langue allemande concernant l'évolution de la symphonie classique, est unanime à décerner le prix de promoteur et d'initiateur de cette

nouvelle forme orchestrale de grande envergure à Joseph Haydn (1732 à 1809), le grand maître «Viennois». Et, de ce fait, un grand nombre de mélomanes, si ce n'est leur majorité absolue, de penser et de déclarer que la symphonie classique doit son origine et en même temps son premier point de culmination véritablement remarquable à celui qui fut, pendant près de trente ans, chef d'orchestre des Princes Esterhazy dans une petite capitale (Eisenstadt) et dans la splendide salle de fête du château gigantesque dit «Esterhazy» au bord du lac de Neusiedeln, limitrophe de la Hongrie, à l'extrême Est de la puissante monarchie des Habsbourg.

Consultons maintenant la littérature musicale de langue française relative au développement de la musique instrumentale et notamment symphonique au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous trouverons là un nom qui, généralement, n'est cité d'une manière tout à fait passagère et marginale dans les oeuvres correspondantes en langue allemande, celui de François-Joseph Gossec. Ce qui nous frappe tout d'abord, c'est que Gossec est un véritable contemporain de Haydn, né en 1734, donc seulement cadet de deux ans par rapport au maître de Vienne, décédé en 1829, vingt ans après Haydn, à l'âge biblique de 95 ans. Les auteurs français attribuent à Gossec, à des degrés très variables, une importance tout autre que les musicographes non français. Les uns déclarent que Gossec a les mêmes mérites quant à l'origine de la symphonie classique que Haydn, qu'il est un Haydn français (ou même, que Haydn est un Gossec autrichien), les autres précisent que Gossec a introduit dans la symphonie, à la même époque que Haydn, ou même avant lui, un grand nombre des procédés les plus importants concernant le cycle des différents mouvements de la symphonie, la construction bithématique du premier allegro, la technique du développement thématique ou par motifs etc. D'autres, enfin, font ressortir que Gossec fut un talent même un génie parfaitement original, mais que dès 1770 environ, les progrès qu'il avait apportés à l'éclosion de la symphonie classique furent dépassés et diminués par l'influence, d'abord de l'école de Mannheim et du style symphonique de son maître Johann Stamitz, ensuite et surtout par les manifestations de plus en plus vigoureuses et indubitablement géniales de Joseph Haydn. De toute façon, les auteurs français considèrent Gossec comme une figure intéressante et même importante de l'histoire de la symphonie française en tout cas, mais aussi de l'histoire de la symphonie classique tout court. Si Gossec a commencé très probablement vers 1754 son oeuvre symphonique pour la terminer en 1809, l'année du décès de Haydn, par une importante «Symphonie en 17 parties», si son activité comme symphoniste durant plus d'un demi-siècle dépasse donc considérablement celle de Joseph Haydn qui débuta comme symphoniste en 1759 pour terminer la dernière de ses plus de cent symphonies 36 ans plus tard, en 1795, Gossec n'a pas dépassé le nombre de 27 oeuvres symphoniques dans le sens propre quoiqu'il fût un compositeur d'une productivité vaste et riche.

Nous croyons qu'il serait justifié de remettre un peu en lumière l'oeuvre symphonique de Gossec, de rétablir d'une façon raisonnée, une sorte d'équilibre entre le grand maître de la symphonie classique viennoise que fut Haydn et un



des noms les plus importants, si non le plus important, de la symphonie française à l'époque classique. Qui plus est, nous nous demandons si nos orchestres d'amateurs suisses n'auraient pas avantage à insérer dans leurs programmes des oeuvres symphoniques de Gossec, captivantes par leur grâce et leur énergie, l'équilibre sain existant entre les cordes et les vents, leur architecture claire et logique. Dans cette intention, il faudrait naturellement qu'une maison d'éditions et des spécialistes de la symphonie française se donnassent la peine de préparer des éditions pratiques de ces oeuvres presque bicentennaires dont certaines méritent sans doute de revivre dans les milieux qui cultivent la bonne littérature symphonique de l'époque classique et préclassique.

Gossec peut être réclamé non seulement par la France, mais également par la Belgique. Né à Vernies, près Maubeuge, dans le Hainaut, de Philippe Gossé et de Marguerite Brasseur, il prit plus tard le nom de Gossec. Le Hainaut, formant une province de la Belgique, fut un territoire déclaré français à l'époque de la naissance de Gossec, à la suite de nouveaux traités. L'on comprend donc que les Belges le réclament pour un des leurs, tandis que les Français ont également certain titre pour le considérer comme Français. Comme Haydn, Gossec devint enfant de coeur, d'abord à Sainte-Aldegonde de Maubeuge, ensuite à la cathédrale d'Anvers. Montant dès sa tendre jeunesse des dispositions remarquables pour la musique, il s'adonna déjà à Anvers, à la composition. A l'âge de 18 ans, Gossec quitta son pays natal et assumait la redoutable tâche de se faire, dès 1752, une existence et une carrière comme compositeur et comme chef d'orchestre à Paris. Cependant, arrivant à Paris, il avait un gros atout dans sa main : une recommandation du grand Rameau, âgé à ce moment-là de 67 ans, jouissant d'une double renommée, datant d'il y a trente et vingt ans, de théoricien révolutionnaire et de compositeur d'opéras de grande envergure continuant la glorieuse lignée du grand opéra français, la tragédie lyrique, établie par Lully et ses successeurs. Rameau était à cette époque le mentor et le conseiller écouté et admiré du grand financier La Pouplinière qui pouvait se payer le luxe d'entretenir un orchestre de composition symphonique professionnel dont le chef fut également Rameau. Gossec rencontra la chance de réussir rapidement dans ce milieu à la fois aristocratique et mélomane. Faisant partie, jusqu'en 1755, de l'orchestre de La Pouplinière, il en devint chef d'orchestre déjà un ou deux ans plus tard. Attaché, à la suite, aux services d'autres mécènes résidant à Paris (du Prince de Conti et du Prince de Condé) jusqu'en 1769, Gossec fut appelé à la direction artistique d'une fondation importante, le Concert des Amateurs, association symphonique à l'instar du fameux « Concert spirituel » à la direction duquel, d'ailleurs, il participa également dès 1773. A partir de cette époque la carrière de Gossec gagna en largeur et en éclat. En 1782 il obtint le titre de compositeur de l'Opéra, en devint bientôt le codirecteur, fut le musicien attitré des grandes fêtes nationales à l'époque de la Révolution, fonda l'Ecole royale de Chant (encore avant 1789!) qui, plus tard, devint le Conservatoire national de Musique dont il fut un des principaux inspecteurs (avec Grétry, Chérubini, Méhul, Lesueur). Après 1815 Gossec se retira à Passy près de Paris. Si la carrière extérieure du maître wallon à

Paris fut sans doute brillante, son sort comme compositeur qui produisit un grand nombre d'oeuvres importantes pour le théâtre, l'église, le concert ne manqua pas d'un certain tragique. Car le sort voulut que dans le domaine de l'opéra français, il rencontrât Grétry et naturellement Gluck, que son oeuvre symphonique fut comparé (et nécessairement éclipsé quelque peu) par la gloire grandissante de Haydn, joué et estimé à Paris de plus en plus, et que, enfin, sa musique sacrée dut subir la concurrence du Requiem de Mozart!

Examinons un peu l'oeuvre symphonique de Gossec. Sous le nom italianisé de «Francisco Gossei di Anversa», il publia vers 1753 comme opus 1, un recueil de «Sei sonate a due violini e basso», destiné à être joué en orchestre et représentant, de ce fait, des trios pour orchestre. Ce qui frappe dans ces «sonates pour orchestre», ce n'est pas le cadre ternaire, le cycle Allegro-Andante-Allegro, de la «Sinfonia» italienne, ni l'écriture en trio très répandue alors spécialement en France, mais plutôt l'architecture clairement bithématique des premiers Allegros, construits donc avec deux thèmes — plusieurs années avant la première symphonie de Haydn! Dans la troisième et quatrième sonate de ce recueil, Gossec ajoute déjà un Menuet entre l'Adagio et le Finale, il embrasse donc le cadre à quatre mouvements de la symphonique classique.

(A suivre)

A.-E. Cherbuliez

## Vom Barock zur Klassik (Schluß, vgl. Nr. 8/9, S. 111)

Wichtig ist auch das neue Klangbild. Zu den Streichern treten Holz- und Blechbläser und Schlagzeug — später in raffinierten Mischtönen — wodurch die Orchesterpalette wesentlich farbiger wird. Die neue Orchestertechnik, die hauptsächlich von den Mannheimern ausgebildet wurde, brachte das Crescendo und das Diminuendo und damit rasch aufeinander folgende Gegensätze und allmähliche Uebergänge, während die barocke Klangfläche einheitlicher, terrassenförmig angelegt gewesen war. Dieselbe Entwicklung zeigt andererseits auch das moderne Hammerklavier gegenüber dem Cembalo. Dies alles bereicherte die Nuancen des Klanges, der ebenfalls in den Dienst einer differenzierteren musikalischen Sprache gestellt wurde.

Diese Kammermusik- und Sinfonieliteratur bleibt zuerst noch Gesellschaftsmusik; sie wird auf Bestellung eines fürstlichen oder geistlichen Herrn, meist gerade «serienweise», komponiert. Doch schon in Mozarts letzten Sinfonien nähern wir uns einer persönlicheren Ausdruckssphäre, und bei Beethoven vollends beginnt dann das freie Schaffen aus innerem Drang, sodaß sich jedes Werk als Markstein einer bestimmten Entwicklungsperiode dieses Meisters ausnimmt.

Auch das Instrumentalkonzert gerät im Laufe der Zeit immer mehr unter den Einfluß des sinfonischen Kompositionsprinzips. Anstelle des rein äußerlichen Wechselspiels zwischen Tutti und Solist tritt eine Verinnerlichung und Vergeistigung. Orchester und Solopartie nehmen gleicherweise teil an der Vorführung und Verarbeitung des thematischen Materials, und es ergeben sich verschiedene