

Introduction

Vincent COTRO et Nicolas DUFETEL

« En observant l'interdépendance des pratiques musicales et des structures de la société, nous tentons également de cerner certains aspects du goût du public douaisien à cette époque¹. » Laisser la parole à Guy Gosselin au seuil de l'ouvrage qui lui est consacré, c'est peut-être heurter la grande humilité qui le caractérise, mais c'est surtout mettre en lumière la bienveillance, la rigueur et l'ouverture dont ses étudiants, ses collègues et ses amis sont quotidiennement les témoins.

En effet, la musicologie pratiquée, enseignée et encadrée par Guy Gosselin est une musicologie à la fois rigoureuse et ouverte : rigoureuse sur la démarche scientifique et ouverte vers des objets musicaux variés et des approches disciplinaires diversifiées. Histoire sociale bien sûr, mais aussi histoire politique et religieuse, analyse, esthétique, philologie, études de génétique et de réception, sont des approches auxquelles Guy Gosselin, qui en saisit la pertinence et en maîtrise les outils, a toujours recouru au service de l'objet musical et de ses implications pour l'auditeur et la société. Ceux qui connaissent Guy Gosselin savent son goût pour le chemin de fer, les voyages (notamment l'Italie), la gastronomie raffinée, mais aussi la variété de ses champs d'intérêt intellectuels : en musique du chant grégorien au phénomène Johnny Hallyday, en histoire de l'art des primitifs italiens au design, en philosophie de saint Augustin à Heidegger, en littérature de l'épopée de Gilgamesh à Zola, en architecture des ruines romaines à Jean Nouvel en passant par le Bauhaus. C'est de l'ouverture rigoureuse de notre collègue et ami que le présent ouvrage souhaite être la vitrine. Ainsi sont réunies des études où la musique côtoie non seulement la sociologie, mais aussi la littérature, la peinture, la philosophie et l'architecture, révélant un spectre des approches musicologiques intégrant aussi l'analyse et l'iconographie.

Né le 25 mai 1947 à Fourmies, dans le département du Nord, Guy Gosselin suit des études musicales au Conservatoire national de Valenciennes, où il obtient entre 1964 et 1966 plusieurs prix : Premier prix et Prix d'excellence en violon, musique de chambre, solfège et harmonie. Quelques années plus tard, il est lauréat, à Paris, du Premier prix (1972) puis du Prix d'excellence (1973) du Concours commun des Conservatoires municipaux de la Ville de Paris. Il complète ses études musicales par un parcours universitaire à l'université de Paris 4, marqué

en 1970 par le Concours de l'IPES (Institut de préparation aux enseignements de second degré), en 1972 par une Licence ès-Lettres (mention musicologie), enfin par le CAPES et l'agrégation d'Éducation musicale et de chant choral qu'il obtient en 1981. Il enseigne à l'École normale d'institutrices du Nord à Douai et au département de Musicologie de l'université de Lille avant de rejoindre en 1989, l'année suivant sa soutenance de thèse, celui de l'université François-Rabelais de Tours. Il y est maître de conférences avant d'y devenir professeur en 1996. Après une délégation au CNRS de 2006 à 2007, il est nommé jusqu'en 2009 chercheur associé à l'Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (UMR 200/ CNRS-université François-Rabelais). Depuis son départ en retraite en 2014, il est professeur émérite à l'université François-Rabelais de Tours.

Attaché aux territoires, aux marqueurs sociaux, à la province et à ses relations avec Paris, Guy Gosselin s'est naturellement tourné vers l'histoire sociale de la musique: le 24 juin 1988, il soutient sa thèse de doctorat, réalisée à l'université Paris 4 sous la direction de Jean Mongrédien, sur *La vie musicale à Douai durant la première moitié du XIX^e siècle. Un animateur régional: Luce-Varlet, compositeur et chef d'orchestre (1781-1853)*. Il en tira un ouvrage devenu une référence sur la vie musicale du Nord en termes d'informations mais aussi de méthodologie: *L'âge d'or de la vie musicale à Douai, 1800-1850*. Joseph-Marc Bailbé en souligna la clarté, l'érudition et – c'est une des caractéristiques des travaux de Guy Gosselin – la générosité envers ses collègues qui y trouvent une source de renseignements et d'inspiration :

« Ce que le lecteur aimera dans ce livre, c'est la clarté d'une recherche érudite, qui propose une contribution à l'histoire musicale de Douai, de 1800 à 1850, avec une étude des principales institutions sur lesquelles elle s'est appuyée. Si les illustrations, fort bien choisies, donnent à voir les lieux et les personnages, les annexes consacrées au répertoire des ouvrages lyriques et aux interprètes venus à Douai seront du plus haut intérêt pour les musicologues². »

En 2012, Guy Gosselin, « lancé depuis plusieurs années dans l'étude de l'histoire mouvementée des concerts symphoniques à Lille durant le XIX^e siècle³ », a livré un pendant à cette étude en publiant une ambitieuse monographie sur la capitale du Nord: *La Symphonie dans la cité. Lille au XIX^e siècle*. Dans cet ouvrage, pensé de longue date – au moins depuis sa maîtrise en 1982 – et préparé au fil des ans⁴, il applique avec rigueur la méthode historique qui le caractérise et qu'il transmet à ses étudiants, ainsi résumée par Joël-Marie Fauquet: « Pour Guy Gosselin, le document n'existe vraiment que par la potentialité qu'il offre de donner du sens à un ensemble de faits, en dehors de tout anecdotisme⁵. » Ceux qui ont la chance de côtoyer Guy Gosselin savent en effet la rigueur et l'humilité avec lesquelles il approche ses objets d'étude et qui renvoient toujours, comme nous l'avons souligné au début de cette introduction, à l'idée d'une vision globale et non compartimentée de la musique.

Si les travaux de Guy Gosselin portent principalement sur les rapports entre musique et société au XIX^e siècle, et plus particulièrement sur les conditions

de création, de diffusion et de réception des œuvres musicales dans le nord de la France, il sait aussi mettre ses connaissances et ses méthodes au service de la connaissance de grandes figures de l'histoire de la musique comme Haydn, Mozart ou Liszt, dont il a étudié la réception en province⁶. Il a souvent élargi son champ de recherche de la fin du XVIII^e siècle au XX^e siècle. Sa participation suivie aux *Cahiers du CIREM* (Centre international de recherches en esthétique musicale de Rouen), aux côtés de sa collègue Michelle Biget-Mainfroy qui signe un texte dans le présent volume, témoigne par exemple de son intérêt pour les champs analytique et esthétique. Il y publia des articles sur les questions de génétique du texte musical, Brahms et Meyerbeer⁷. Son intérêt s'est aussi porté, dans la revue *Ostinato rigore*, sur la réception de la Renaissance, par exemple avec une étude de l'opéra *Palestrina* de Hans Pfitzner⁸, et sur les liens entre Chausson et Shakespeare⁹. On trouvera en annexe de ce volume (p. 287-292) la liste de ses travaux.

Auteur de plusieurs chapitres dans une douzaine d'ouvrages collectifs, de près de quarante articles dans des revues à comité de lecture, il a aussi toujours tenu à valoriser la recherche. En témoignent plus de cent vingt publications sous forme de notices discographiques et de programmes de concerts. Comme le montrent son livre sur Lille mais aussi un article sur « Les premiers festivals musicaux en France au XIX^e siècle¹⁰ », le phénomène des festivals, né au XIX^e siècle, l'intéresse particulièrement. Il n'est donc pas étonnant que Guy Gosselin ait voulu allier la théorie à la pratique, et il faut souligner à ce titre sa participation aux Rencontres musicales de Vézelay dès leur création en 1999 ; à la demande de leur initiateur, son ami le chef luxembourgeois Pierre Cao, il y a mené, en tant que musicologue associé, une réflexion sur l'exigence scientifique au service du public, ce dont témoigne la cinquantaine de textes rédigés spécialement pour les visiteurs de la colline de sainte Marie-Madeleine où il continue de se rendre tous les étés pour transmettre et partager son érudition.

Guy Gosselin mit naturellement cette érudition au service de ses étudiants, à qui il enseigna, à Tours, l'histoire de la musique du XIX^e mais parfois aussi celle du XX^e, la direction de chœur, la psychologie de l'écoute et l'analyse – un de ses cours anthologiques portait sur la musique de chambre de Brahms à *Die Verklärte Nacht* de Schönberg.

On n'en sera pas étonné : Guy Gosselin, c'est aussi un engagement sans faille auprès de ses collègues et de ses étudiants, un engagement dans la vie sociale de la recherche et de l'enseignement. À l'université François-Rabelais, Guy Gosselin a dirigé 16 thèses, dont quatre en co-tutelle avec des collègues du CNRS (Joël-Marie Fauquet) et de l'Universidad Complutense de Madrid (Emilio Casares). Il donna plusieurs cours et séminaires en Italie (Università degli Studi di Roma « La Sapienza », Università « Ca Foscari » di Venezia, Università di Bologna), en Allemagne (Universität Freiburg, Folkwang Universität der Künste Essen), en Belgique (Université Libre de Bruxelles) et en Espagne (Universidad Complutense de Madrid). En France comme à l'étranger, les étudiants de Guy Gosselin ont eu maintes occasions de bénéficier de sa rigueur bienveillante, ce dont témoigna

un émouvant livre d'or qui lui fut remis à l'occasion de son départ en retraite et réalisé à l'initiative d'une de ses doctorantes et auteure du présent volume, Isabelle Porto San Martin. Directeur de recherche à la fois ferme et à l'écoute, Guy Gosselin sut susciter, encourager et accompagner de nombreuses vocations. L'un des co-éditeurs de ce volume peut en témoigner avec reconnaissance et amitié, et le sommaire du présent volume fait place à plusieurs autres de ses anciens doctorants (Pierre Gaucher, Jean-Marcel Buvron, Stéphane Leteuré, Marie-Gabrielle Soret).

À l'université François-Rabelais, Guy Gosselin a également encadré les Habilitations à diriger des recherches de Florence Gétreau, Denis Herlin et Damien Colas (CNRS) ; il a participé à plus de 50 jurys de thèses et d'HDR. Il assura la direction du département de Musique et Musicologie de 1991 à 1993, fut membre du Conseil de l'UFR Arts et Sciences humaines de 1991 à 1995, responsable à plusieurs reprises des niveaux licence, maîtrise, DEA, master, et fut très actif comme responsable des relations internationales. Il fit aussi partie, en tant que conseiller pédagogique, de l'aventure de la construction des nouveaux locaux du département, inaugurés en 2002. Enfin, en 2012, pendant les derniers mois de son professorat, il mit en place avec Mattias Brzoska, auteur dans le présent volume, un cursus intégré franco-allemand avec la Folkwang Universität der Künste d'Essen.

Officier dans l'ordre des palmes académiques, Guy Gosselin a présidé l'Agrégation de musique de 2000 à 2003. Président audacieux et apprécié, il réussit à introduire le jazz dans les programmes de ce concours. Il fut secrétaire de la Société française de musicologie de 2009 à 2014 avant d'en devenir le président apprécié pour ses qualités humaines et scientifiques.

Sans jamais l'éclipser, le musicologue Guy Gosselin s'est constamment nourri du musicien qu'il a d'abord été. S'il a, comme tant d'autres, négligé son instrument de prédilection au profit de ses tâches d'enseignement et de recherche, sa présence assidue dans les salles de concert, d'opéra, ou encore sa participation active et régulière à des festivals suffit à rappeler quelle fréquentation Guy Gosselin n'a cessé d'entretenir de la musique vivante. Aussi, c'est presque naturellement que la première des cinq parties de ces *Mélanges*, **Violon et violonistes**, est consacrée à l'instrument pratiqué par son destinataire. Augurant de la diversité d'angles et d'approches qui a guidé la conception même du volume, les quatre textes composant cette partie témoignent du potentiel de cet instrument à imprimer sa marque sonore, sociale, ou encore symbolique aux univers qu'il traverse. Nicolas Dufetel met en perspective le rôle du violon solo comme incarnation sonore du Saint-Esprit dans le *Benedictus* de la *Missa coronationalis* de Liszt en le comparant au Prélude de *Lohengrin* de Wagner. À l'appui de la théorie des correspondances chez Baudelaire et des œuvres wagnériennes de Fantin-Latour, il propose une approche analytique et esthétique de la notion d'extase ainsi qu'une tentative de définition de la syntaxe musicale des lumières surnaturelles qui y sont liées. Le texte d'Anne Penesco explore la place centrale et privilégiée du violon dans la « fantasmagorie

sonore » d'un artiste, Alberto Savinio, à la fois pianiste, compositeur, écrivain, peintre et critique. C'est peut-être parce qu'il demeure lié à l'éveil de sa sensibilité et de ses désirs que le violon échappe miraculeusement à la « démusicalisation des instruments et des voix », et au fascinant enfer sonore inlassablement écrit et dessiné par l'artiste. La figure du violoniste et compositeur Georges Enesco offre à Marie-Claire Mussat le prétexte à l'investigation d'un pan de l'histoire de la vie musicale à Rennes. Entre 1907 et 1935, ce ne sont pas moins de quinze concerts et récitals qui viennent documenter la « véritable histoire d'amour » initiée entre le virtuose roumain et la première ville bretonne au moyen d'un minutieux dépouillement de la critique. Enfin, la place somme toute mineure occupée par le violon dans le champ du jazz contraste singulièrement avec la domination sans bornes qu'il exerce sur l'instrumentarium symphonique comme en musique de chambre. Vincent Cotro propose de discuter les fondements de cette désaffection, en particulier par l'examen des incompatibilités entretenues tant par les modes de production du son que par le poids historique d'une pédagogie traditionnelle.

La série de textes composant la deuxième partie se concentre sur **L'espace social de la musique** dans ses dimensions les plus complémentaires, depuis l'architecture de la salle jusqu'à la critique spécialisée en passant par la programmation, le public ou les « journaux de musique ». Joël-Marie Fauquet retrace le destin de la salle Barthélemy à Paris, fruit d'une utopie architecturale et acoustique de forme ovoïde pouvant accueillir jusqu'à trois mille spectateurs. Parmi les défenseurs acharnés du projet inauguré en 1851 figurait Berlioz, dont le *Grand traité d'instrumentation* appelait de ses vœux quelques années auparavant la construction d'une salle de concerts « digne de ce nom » à Paris. La contribution de Florence Gétreau s'attache à montrer comment les peintres du XIX^e siècle, de Delacroix à Bonnard, ont représenté les « pratiques d'écoute » en portant leur attention à tous les niveaux de la salle de concert, de la loge au parterre et au balcon. Le spectacle qu'est aussi la musique devient alors le support de l'observation sociale mais encore de l'investigation psychologique, car si le fauteuil de concert ou d'opéra – avant que la salle ne soit plongée dans la pénombre – est le lieu privilégié pour voir et être vu, le peintre a tout loisir d'y capter la profondeur, ou la superficialité, de l'écoute individuelle ou collective. Examinant la programmation et le devenir des sociétés de concerts parisiennes durant l'Occupation (parmi lesquelles la Société des concerts du Conservatoire, les concerts Padeloup ou Lamoureux), Pierre Gaucher dévoile d'abord une continuité, plus qu'une rupture, entre la Troisième République et le nouveau régime, ce même si les cadres et les institutions de la vie musicale se renouvellent. Malgré les pénuries, la complaisance ambiante ou la censure radicale exercée à l'encontre des compositeurs juifs, une nouvelle politique de subventions initiée peu avant la guerre conduit à un élargissement de la diffusion et des moyens alloués à la vie symphonique. Adriana Guarneri s'intéresse pour sa part à Albert de Lasalle, personnage oublié de l'histoire de la critique et de la vie musicale et théâtrale de la seconde moitié du XIX^e siècle en France. L'œuvre fécond de cet historien et journaliste curieux de tout demeure insaisissable en raison même de

la variété de ses objets, ce dont témoigne (au côté d'innombrables chroniques et notices) son *Histoire des Bouffes-Parisiens* (1860) ou son essai sur *Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau (1864). De périodicité variable, les « journaux de musique » dont la publication fleurit à la fin de l'Ancien Régime et dans les premières années de la Révolution attestent du « spectaculaire développement de la catégorie des *amateurs* » mais aussi du goût récent pour la musique instrumentale. Jean Gribenski consacre une minutieuse étude de cas au *Journal de pièces de clavecin* (1784-1795), dont les quelque 141 livraisons ont permis à nombre d'amateurs de se confronter au répertoire de Pleyel, Haydn ou Kozeluch – pour ne citer que les trois compositeurs placés en tête du recensement.

Sous l'intitulé **Sociologie de la musique en France**, la troisième partie de notre volume offre des prétextes variés à l'appréhension des contextes et des entours du fait musical. La perspective sociologique affleure en effet sous les considérations musicales et techniques (comme celles entourant l'invention du métronome), sous l'observation fine des rituels musicaux de la bourgeoisie par un romancier tel que Zola, dans les relations tissées enfin par les musiciens et compositeurs avec leur environnement politique, religieux ou encore éditorial. Le compositeur et maître de chapelle de la cour de Berlin Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) rapporte, à l'orée de l'étude proposée par Alban Ramaut, la réaction de rejet unanime des musiciens confrontés pour la première fois à l'exactitude du métronome par un physicien (Paris, 1803). L'auteur approfondit à cette occasion les nombreux enjeux conditionnant la relation de l'art à la science au seuil du Romantisme, et que matérialisent les profondes mutations de l'expression musicale qu'incarne la figure de Beethoven à cette période. Jean-Marcel Buvron retrace le parcours et la carrière accidentée de l'ambitieux Julien Martin, maître de la chapelle de la cathédrale du Mans durant les années 1830. Comblant – dans le sillage direct de Guy Gosselin – une importante lacune de l'historiographie musicale des provinces françaises, cette étude s'attache aux stratégies mises en place par l'impétueux compositeur pour « monter » faire carrière à Paris. Stéphane Leteur ne se révèle pas moins l'héritier de la pensée de Guy Gosselin lorsqu'il entend « [soutenir] la cause d'un renouvellement de l'histoire de la musique par le biais de l'histoire politique, sociale et culturelle ». C'est dans cette perspective qu'il examine les modalités selon lesquelles la musique de Saint-Saëns illustre « la condition politique du musicien », autrement dit de quelles façons le compositeur français a rempli – par son engagement – un rôle autre que musical auprès du régime républicain, et quels intérêts il a pu avoir à le faire. La personnalité de Saint-Saëns s'enrichit dans le chapitre suivant, où Marie-Gabrielle Soret prend prétexte de l'étude de la riche correspondance entre le compositeur et ses éditeurs – Auguste et Jacques Durand – pour éclairer les nombreuses zones d'ombre qui perdurent sur lui. L'analyse de cet abondant corpus formant près de cinquante ans de chronique ininterrompue permet de suivre d'une part presque pas à pas l'élaboration de l'œuvre composée, tandis qu'elle enrichit d'une multitude de propos intimes la biographie d'un artiste qui n'a laissé ni journal ni mémoires. Clôturant cette troisième partie, l'étude de Florence Fabre s'intéresse au piano

comme marqueur privilégié de la place de la musique dans les rituels sociaux de la bourgeoisie, à travers le roman *Pot-Bouille*. Les descriptions de Zola sont analysées dans leur minutie ethnographique (postures, commentaires, compléments), mais force est de constater que la musique en elle-même, dont bien peu d'œuvres ou de compositeurs sont cités, ne possède qu'une importance réduite au regard du simulacre social dont elle est le révélateur.

La musique française ne pouvait manquer de tenir une place de choix dans ce volume, reflétant moins une quelconque prévalence nationale dans les affinités musicales de Guy Gosselin qu'un répertoire naturellement placé au centre de ses préoccupations et objets de recherche, aussi étendus et variés soient-ils¹¹. Toutefois, la quatrième partie de ces *Mélanges* réunit des textes où la musique française est à chaque fois indissociable d'un contexte ou d'un point de vue extérieur, voire « étranger ». Damien Colas s'intéresse en premier lieu à la représentation de l'italianité dans l'opéra-comique, à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, à la lumière de l'œuvre de Nicolas Isouard (1773-1818), compositeur français d'origine maltaise. Le repérage fin des procédés de représentation du style italien auquel s'applique l'auteur est ici particulièrement délicat, appliqué à un genre lui-même issu d'échanges et de « transferts culturels répétés de l'Italie vers la France ». La « Marche des pèlerins » de la symphonie *Harold en Italie* de Berlioz offre à Christian Berger et Dirk-Matthias Altenmüller la matière d'une analyse musicologique dont il faut préciser l'originalité du point de vue: il s'agit de s'appuyer à la fois sur les particularités du syndrome épileptique dont souffrait Berlioz, et sur la description qu'en donne le compositeur lui-même dans ses *Mémoires*, pour tenter d'élucider certaines conditions d'élaboration de l'œuvre. Presque aussi inattendue peut apparaître, pour des raisons fort différentes, l'étude proposée par Jann Pasler concernant cette fois le rayonnement de la musique de Jules Massenet en Afrique du Nord, tout particulièrement en Tunisie entre 1898 et 1913 environ. Loin de se limiter à la très populaire *Manon*, véritable emblème de la coquetterie parisienne, le succès de l'œuvre de Massenet est analysé en ce qu'il trahit un nombre considérable des enjeux politiques et culturels du colonialisme français dans cette région, à la période où s'y développe précisément un théâtre arabe. Pour clore cette section de l'ouvrage, la contribution de Malou Haine propose d'examiner les modes de représentation de la modernité artistique française à travers l'éclectique magazine américain *Vanity Fair*, en observant tout particulièrement la place faite à Erik Satie, Jean Cocteau et le Groupe des Six entre 1916 et 1925. Il apparaît que l'accueil qui leur est fait contraste avec la division de la critique à leur sujet, en France à la même époque. La renommée de Satie Outre-Atlantique est telle qu'il sera désigné, peu avant sa mort, comme l'un des trois compositeurs représentatifs de la musique moderne avec Stravinsky et Schönberg!

Réunissant quatre textes sous le titre **Transferts et esthétique**, la dernière partie du volume s'ouvre par la discussion d'une des questions majeures qui traversent l'esthétique musicale au XIX^e siècle. Matthias Brzoska interroge en effet le concept de « musique absolue » dont il attribue la paternité à Wagner (pour

qui la musique doit rester inséparable du drame) mais aussi et avant lui à M^{me} de Staël (*De L'Allemagne*, 1810) pour qui la « mélodie absolue » de l'opéra italien permet seule de faire naître le sentiment de l'infini. Les enjeux de cet antagonisme s'enrichissent des positions ou théories respectives de Castil-Blaze en France et d'Eduard Hanslick en Allemagne. Michelle Biget-Mainfroy aborde pour sa part les « métamorphoses du religieux dans la musique des XVIII^e et XIX^e siècles », en mettant en évidence la permanence, après la Révolution anticléricale et humaniste de 1789, de nombreuses techniques compositionnelles propres à la musique religieuse. À partir d'une analyse nourrie par la lecture d'Émile Durkheim et de Mona Ozouf, ces transferts de sacralité reliant le révolutionnaire au religieux sont notamment observés dans l'opéra, de Weber à Wagner. La contribution d'Isabelle Porto San Martin consacrée à la cantatrice Henriette Méric-Lalande envisage, il est vrai, la notion de transfert d'une tout autre façon non moins chère à Guy Gosselin. Il est en effet question de suivre, à travers la presse espagnole, la carrière et la réception critique de la *prima donna* lors de son séjour madrilène de 1831 à 1833. Au-delà des informations précieuses apportées sur le répertoire (presque uniquement italien) et l'interprétation de la Méric-Lalande, la mention de ses premiers succès à Douai, avant ses périodes italienne puis espagnole, s'y lira comme un hommage à l'un des premiers terrains de recherche de Guy Gosselin¹². Les deux siècles de prédilection de notre ami et collègue se rejoignent dans l'étude terminale du recueil. En effet, la fascination commune exercée par le poète Hölderlin sur Brahms et sur les deux compositeurs italiens Bruno Maderna et Luigi Nono, les a tous trois conduits à mettre en musique le *Schicksalslied* (Chant du destin), poème en prose inclus dans son roman *Hyperion*. L'analyse de Geneviève Mathon éclaire *in fine* la façon dont, sous la plume des compositeurs, le retrait voire l'engloutissement progressif de la matière littéraire au profit de la musique, puis du son, parvient sinon à endiguer le désespoir du poète, du moins à « consoler des mots ».

Notes

1. GOSSELIN G., *L'Âge d'or de la vie musicale à Douai 1800-1850*, Liège, Mardaga, 1994, p. 6.
2. BAILBÉ J.-M., compte rendu de GOSSELIN G., *L'Âge d'or de la vie musicale à Douai*, *op. cit.*, paru dans *Romantisme*, vol. 26, n° 93, 1996, p. 109-110.
3. FAUQUET J.-M., « Lille harmonieuse », préface de GOSSELIN G., *La Symphonie dans la cité. Lille au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 2012, p. 9.
4. GOSSELIN G., *Les Sociétés de concerts à Lille de 1850 à 1914*, mémoire de maîtrise, université de Paris-Sorbonne, 1982; « Les édifices des festivals lillois dans la première moitié du XIX^e siècle », H. E. BÖDEKER, P. VEIT et M. WERNER (dir.), *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920*, Berlin, Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 207-225; « Jalons pour une étude de la musique de chambre à Lille au XIX^e siècle », D. COLAS, F. GÉTREAU, M. HAINE (dir.), *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, Sprimont, Mardaga, 2007, p. 63-78.
5. FAUQUET J.-M., « Lille harmonieuse », art. cité, p. 6.

6. GOSELIN G., « La première audition française de l'oratorio de Joseph Haydn *La Création (Die Schöpfung)* à Lille, le 12 brumaire an IX (3 novembre 1800) », *Revue de musicologie*, t. 92, n° 1, 2006, p. 97-108 ; « Écouter le virtuose : l'auditeur et le critique en province en 1845 », N. DUFETEL et M. HAINE (dir.), *Franz Liszt, un saltimbanque en province*, Lyon, Symétrie, 2007, p. 213-227 ; « L'œuvre de Mozart dans les spectacles lyriques et les concerts du Nord de la France au début du XIX^e siècle », J. GRIBENSKI et P. TAÏEB (dir.), *Mozart et la France, de l'enfant prodige au génie (1764-1830)*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 181-195.
7. GOSELIN G., « Propositions pour une critique génétique du texte musical », *Les Cahiers du CIREM* (« Musique et esquisses »), n^{os} 40-41, 1997, p. 55-65 ; « Brahms moderniste », *Les Cahiers du CIREM* (« Musique et Europe »), n^{os} 24-27, 1992, p. 72-79 ; « Quelques procédés de représentation du passé dans le grand opéra français au XIX^e siècle », *Les Cahiers du CIREM*, n^{os} 37-39, 1996, p. 41-52.
8. GOSELIN G., « Le "Palestrina" de Hans Pfitzner. La légende du mythe », *Ostinato rigore*, n° 4, 1995, p. 215-232.
9. GOSELIN G., « La Tempête, musique de scène pour une pièce de Shakespeare », *Ostinato rigore*, n° 14, 2000, p. 167-174.
10. GOSELIN G., « Les premiers festivals musicaux en France au XIX^e siècle », J. SAGNE (dir.), *Les Festivals de musique en France*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan/ ville de Béziers, 1998, p. 7-29.
11. On n'en donnera ici pour exemple que la « Liste des compositeurs venus diriger ou exécuter leurs œuvres à Lille entre 1800 et 1914 » (GOSELIN G., *La Symphonie dans la cité. Lille au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 2011, annexe 4, p. 443-446). La presque totalité des compositeurs cités est de nationalité française.
12. GOSELIN G., *L'Âge d'or de la vie musicale à Douai 1800-1850*, op. cit.