

Marie Mouttet

(Élève dans la classe d'histoire de la musique d'Hélène Cao)

Le style classique

Une nouvelle manière de penser la musique

La seconde moitié du XVIII^e siècle est l'époque de la philosophie des Lumières et de l'*Aufklärung* germanique. Le modèle de société change et mènera à la Révolution française de 1789 qui ne sera pas sans conséquence sur l'Europe. Les Lumières remettent en cause l'absolutisme et l'intolérance religieuse, prônent pour cela la raison humaine et l'esprit critique. L'*Encyclopédie* dirigée par Diderot et d'Alembert (onze volumes publiés entre 1751 et 1772) constitue une somme de savoir et de réflexion philosophique, politique et humaniste. Elle accorde une grande place à la musique, la plupart des articles étant rédigés par Jean-Jacques Rousseau qui dénonce le Baroque et ses artifices. Le philosophe défend la simplicité et le naturel, socle du style classique naissant.

Mutations culturelles

Le passage au classicisme musical est complexe : une période de nouveautés, dès les années 1730 en Italie, marque le début d'une mutation, alors que Bach et Rameau, considérés comme baroques, meurent respectivement en 1750 et 1764. C'est le style rococo ou galant qui assure d'abord l'évolution entre le Baroque finissant et le classicisme. Pour comprendre ce changement de style, il faut tenir compte de l'évolution de tous les arts. Les années 1770 voient naître le *Sturm und Drang*, qui marque la prise de conscience nationale allemande, mais aussi la volonté politique d'une plus grande liberté. Goethe est l'un des représentants du mouvement avec *Les Souffrances du jeune Werther* (1774). L'hégémonie culturelle de la France et de l'Italie est remise en cause par l'Angleterre et les territoires germanophones – rappelons que les frontières de l'Autriche et de l'Allemagne ne correspondent pas à celles que nous connaissons aujourd'hui, l'Allemagne étant de surcroît morcelée en de nombreux royaumes. Si l'Italie continue de fasciner par son passé glorieux, elle perd toutefois de la vitesse dans le domaine de la création. La France, de son côté, constitue le centre artistique de l'Europe, le cœur de la vie intellectuelle et politique – avec l'Angleterre (où germeront les prémises du romantisme).

Mais si la France possède à cette époque des compositeurs de renom, tels Gossec, Cherubini (d'origine italienne) ou Grétry, si l'Angleterre joue un rôle important dans la commande et la diffusion des œuvres, accueille de nombreux musiciens étrangers (Haydn par deux fois dans les années 1790), c'est avant tout le « classicisme viennois » de Haydn, Mozart et Beethoven qui, aux yeux de la postérité, marque le dernier tiers du XVIII^e siècle (en fait, on associe les trois compositeurs dès les années 1820). Pour cette raison, nous nous focaliserons sur ces compositeurs afin de cerner les caractéristiques du style classique.

1750-1800 : évolutions musicales

Johann Sebastian Bach avait conduit l'héritage de la polyphonie franco-flamande à son apogée, les styles et formes musicales de son temps à leur plus haut degré d'accomplissement. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle s'amorce une période de réflexion qui va de pair avec la publication de nombreux ouvrages théoriques, dont le *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de Carl Philipp Emanuel Bach (Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier, 1753 pour le premier tome, 1762 pour le second) et le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (1767, daté de 1768). Les questions antérieures ne sont pas abandonnées. Il existe toujours le problème de la signification de la musique, ainsi que l'idée d'« imitation de la nature » (*mimêsis* aristotélicienne). En effet, la musique du Baroque, conçue comme un discours, était fondée sur des figures de rhétorique, en analogie avec le discours littéraire. Le style classique essaie de créer du sens, mais sans se référer au verbal. Une transition s'opère d'une esthétique de l'imitation vers une esthétique du sentiment et de l'expression. C'est ainsi que la musique instrumentale acquiert un nouveau statut, notamment à travers la forme sonate qui se cristallise peu à peu et s'épanouit pleinement à partir des années 1770. On ne cherche plus systématiquement à comprendre la musique, mais plutôt à être touché. La primauté de la sensibilité amène une nouvelle théorie de l'expression. C'est l'époque de l'*Empfindsamkeit* (ca. 1740-1760 dans le domaine musical) incarnée par Carl Philipp Emanuel Bach, en réaction au rationalisme de l'*Aufklärung*.

Parallèlement, on cherche une musique plus légère, à l'écriture moins complexe, reposant sur des thèmes simples, une mélodie qui prime sur l'harmonie et la polyphonie. Le début du classicisme consacre le triomphe de la tonalité et de l'harmonie fonctionnelle, qui s'étaient imposées à la fin du XVII^e siècle en Italie avant de conquérir l'Europe.

Enfin, l'écriture se modifie car la facture instrumentale connaît de grandes mutations. Les flûtes à bec, violes de gambe et luths sont définitivement abandonnés. Certains instruments se

transforment, d'autres se développent et se répandent de façon importante, comme la clarinette ou le pianoforte qui prend peu à peu le pas sur le clavecin. Les deux instruments à clavier coexistent dans les années 1760-1790 et les compositeurs laissent parfois la liberté de jouer leurs œuvres sur l'un ou l'autre. Mais à Paris, au Concert spirituel, le pianoforte remplace le clavecin en 1768 et gagne un statut de soliste que n'avait pas son prédécesseur. La palette des intensités s'élargit : le pianoforte est l'emblème de ce besoin de contrastes.

En Italie, des compositeurs comme Cimarosa ou Clementi (qui accomplit néanmoins la plus grande partie de sa carrière à Londres) prolongent la belle école de clavier héritée de Frescobaldi et Scarlatti. Les Allemands, de leur côté, jouent un rôle prépondérant dans le développement du répertoire, comme en témoignent Carl Philipp Emanuel Bach (lequel explique comment « bien jouer » dans son *Traité*, et laisse un corpus important) et son demi-frère Johann Christian qui effectue une partie de sa carrière à Milan, puis à Londres où il rencontre et influence le jeune Mozart. On citera encore Johann Schobert (qui se fixe à Paris), Ignaz Pleyel (français d'adoption et fondateur de la célèbre firme de pianos) et Johann Baptist Cramer (installé à Londres dès son enfance). Mozart, lui, est l'un des meilleurs pianistes de son temps. Plus tard, Beethoven synthétise les apports de ses prédécesseurs avant de dépasser les codes classiques de la sonate pour piano.

Le style classique est marqué par une quête d'universalité, premier pas vers un langage commun à toute l'Europe – il n'est pas fortuit qu'il coïncide avec l'idéal de fraternité des philosophes et des francs-maçons (la première Grande Loge est fondée à Londres en 1717). Mozart parvient à condenser les divers styles nationaux de son époque. Dans *Les Nations* (1726), François Couperin s'était déjà avancé sur la voie d'une Europe musicale, en ajoutant l'Espagne et l'Allemagne à l'habituel binôme France-Italie. Le théoricien Chabanon écrit dans *De la musique considérée en elle-même* (1785) que « la musique est devenue une langue naturelle et universelle ».

L'avènement de la forme sonate

Le style classique constitue l'apogée de la tonalité, sous-tendue par le « bon tempérament » qui permet de jouer dans tous les tons. Répondant à la rationalité des Lumières, la tonalité étaye de nouvelles structures, en particulier la forme sonate, où elle joue un rôle structurel et dramatique essentiel. Issue de la forme binaire à reprises du Baroque, la forme sonate repose sur le conflit entre tension et résolution, dominante et tonique. Elle comporte deux ou trois parties : l'exposition et la réexposition, entre lesquelles on trouve souvent (mais pas toujours) un développement. À la tonalité de départ s'oppose une seconde tonalité structurelle (la dominante

si le morceau est en majeur, la dominante ou le relatif s'il est en mineur) qui introduit un désordre, un déséquilibre, une tension. Le retour au ton principal, au début de la réexposition, est perçu comme un événement capital qui doit être souligné. De fait, ce moment est généralement mis en valeur par le retour du thème initial. Si le terme « forme sonate » apparaît en 1837, dans *Die Lehre von der musikalischen Komposition* d'Adolf Bernhard Marx, cette structure n'en est pas moins intrinsèquement liée au style classique puisqu'elle innerve la sonate pour piano ou pour deux instruments, la musique de chambre, la symphonie, l'ouverture d'opéra et même certaines pages vocales.

Le classicisme viennois se caractérise aussi par l'avènement du thème contenant des motifs susceptibles de se prêter à un travail de développement. Les phrases, souvent symétriques, sont nettement articulées par des cadences. Ainsi, la construction en antécédent/ conséquent devient fréquente, même si elle n'est pas la seule utilisée. La mélodie se distingue nettement de son accompagnement, lequel se nourrit de formules stéréotypées (basse d'Alberti, accords répétés ou arpégés), tandis que la pratique de la basse continue disparaît progressivement.

Nouveaux genres

Des genres apparus peu de temps avant le classicisme parviennent à une première maturité. On songera en premier lieu à la sonate, le plus souvent en trois mouvements selon un schéma vif-lent-vif. Son premier mouvement est presque toujours de forme sonate, d'où le nom donné plus tard à cette structure qui est aussi utilisée pour les autres mouvements (mais de façon moins systématique).

L'École de Mannheim, autour de Johann Stamitz (1717-1757) puis de son fils Carl Stamitz (1745-1801), a joué un rôle essentiel dans l'élaboration de la symphonie classique. Mais c'est Joseph Haydn qui est symboliquement appelé le « père de la symphonie », car il a participé à l'évolution du genre pendant presque quarante ans et laissé cent six symphonies (non cent quatre comme on l'a longtemps cru). Les pièces appelées auparavant « symphonie » (*sinfonia* en italien, origine du terme) étaient fort différentes : elles pouvaient désigner l'introduction instrumentale d'un opéra, d'un oratorio, d'une cantate, ainsi que des œuvres qu'on pourrait aussi qualifier de concertos ou de sonates. Le développement de la symphonie est lié à la demande croissante d'œuvres pour le concert, à la transformation de l'orchestre qui s'agrandit peu à peu. Entre 1740 et 1770, les partitions comprennent généralement huit parties (une paire de hautbois, une paire de cors, le quatuor à cordes). Durant ses premières années à Eisenstadt (à partir de 1761), Haydn compose pour un effectif d'une quinzaine de musiciens. Dans les années 1780, il dispose d'une

vingtaine de membres et écrit pour onze ou douze parties. En 1795 à Londres, ses dernières symphonies sont jouées par environ soixante instrumentistes.

Il donne à la symphonie la forme en quatre mouvements qui devient un standard (même s'il existe de célèbres symphonies en trois mouvements dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, comme la *Symphonie n° 38* « Prague » de Mozart, en 1786) : I. Allegro (parfois précédé d'une introduction lente) – II. Mouvement lent – III. Menuet (qui peut se situer en deuxième position, le mouvement lent étant alors à la troisième place) – IV. Finale, généralement dans un tempo plus rapide que le premier mouvement. En pays germaniques, la symphonie occupe à ce moment la première position dans la hiérarchie instrumentale et apporte la notoriété à un compositeur.

Le quatuor à cordes plonge ses racines notamment dans la sonate en trio, dont il a abandonné la basse continue. C'est Haydn qui va le populariser, avec ses soixante-huit quatuors. Les *Six quatuors* op. 33 (1781), emblématiques du style classique (bien qu'un scherzo se substitue au menuet dans cet opus), motivent la composition des *Six quatuors* « dédiés à Haydn » de Mozart (K. 387, 421, 458, 428, 464 et 465). Dans l'introduction lente du K. 465 (surnommé « Les Dissonances »), le compositeur introduit tant de notes étrangères qu'il semble saper les fondements de la tonalité. Beethoven aborde la formation reine de la musique de chambre avec son opus 18 (1798-1800), où il respecte les moules classiques tout en introduisant des innovations audacieuses dans la forme et l'esthétique.

Le concerto de soliste éclipse le concerto grosso en faveur à l'époque. La construction en trois mouvements vif-lent-vif, que pratique par exemple Vivaldi, est adoptée par Haydn, Mozart, Beethoven et leurs contemporains. Le concerto pour piano connaît un fort développement, surtout chez Mozart qui lui destine vingt-sept partitions (sans compter les mouvements isolés).

L'opéra demeure un genre essentiel tout au long du XVIII^e siècle, mais ses catégories évoluent. L'*opera seria*, qui met en scène des personnages nobles ou des dieux, prolonge l'idéal du *bel canto* baroque. Fondé sur une succession d'airs et de récitatifs, il décline pendant la période classique, même si certaines idées tentent de lui donner un nouveau souffle (enchaînement de numéros et introduction de chœurs dans *Idomeneo* de Mozart ; récitatifs accompagnés, ensembles et chœurs et dans *La Clemenza di Tito* du même compositeur). L'*opera buffa*, pour sa part, provient des intermèdes joués entre les actes d'une œuvre *seria*, représentés ensuite de façon autonome (destin qu'a connu *La Serva padrona* de Pergolèse, 1733). Le genre se développe dans la seconde moitié du siècle et culmine avec Mozart (*Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*). Ses intrigues s'inscrivent dans la vie quotidienne, mettent en scène des gens du peuple comme des nobles et s'adressent à tous. Le *buffa* comporte des ensembles et les actes se terminent sur un

finale qui réunit un grand nombre de personnages sur scène. Mais Mozart combine des ingrédients issus du *seria* à ceux du *buffa*, mêle le burlesque et le tragique de façon à traduire la complexité de l'âme humaine.

En France, on assiste à l'émergence de l'opéra-comique avec Monsigny, Grétry, Danican Philidor : des numéros chantés alternent avec des dialogues parlés. C'est ce modèle dramatique qu'adapte le singspiel. Rares sont les singspiele de cette époque à avoir traversé le temps. Mais *L'Enlèvement au sérail* et *La Flûte enchantée* de Mozart témoignent des frémissements d'un opéra national.

Le style classique dure quelques décennies seulement, avec un apogée dans les années 1780-1800. Mais il réussit à remettre en cause le système qui le précédait. Il consacre la forme sonate et conduit à un premier stade d'accomplissement la sonate pour piano, la symphonie, le concerto (pour piano surtout) et le quatuor à cordes, genres qui continueront d'être pratiqués au XIX^e siècle (et jusqu'à nos jours pour certains d'entre eux). Cette époque voit aussi les musiciens accéder à un autre statut et commencer leur chemin vers l'indépendance. Mozart ouvre cette voie en s'émancipant de l'archevêque Colloredo. Haydn, après la mort du prince Nikolaus Esterházy, accepte le contrat que lui propose l'impresario Johann Peter Salomon à Londres. Beethoven jouit d'une indépendance inouïe pour son temps (mais s'il n'est pas le musicien attitré d'un prince, il sait habilement s'attirer les faveurs des aristocrates). Il devient dès lors un modèle pour nombre de compositeurs des générations suivantes, fascinés plus encore par son dépassement du style classique, tant dans les structures formelles que dans l'écriture instrumentale et le langage. C'est par exemple le cas de Schubert, qui fait son miel du classicisme tout en vénérant Beethoven, et entre de plain-pied dans la nouvelle ère romantique.

Marie Mouttet

Élève dans la classe d'histoire de la musique d'Hélène Cao

Pour en savoir plus :

- . Charles Rosen, *Le Style classique : Haydn Mozart, Beethoven*, 1972, trad. Marc Vignal, 1978, Gallimard, trad. Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant pour l'édition augmentée, Gallimard, 2000.
- . Charles Rosen, *Formes sonate*, 1980, trad. Alain et Marie-Stella Pâris, Actes Sud, 1993.
- . Jean-Pierre Bartoli, *L'Harmonie classique et romantique, 1750-1900 : éléments et évolution*, Minerve, 2001.

- . Emmanuel Coquery et Anne Piéjus (dir.), *Figures de la passion*, catalogue de l'exposition du Musée de la musique, 23 octobre 2001-20 janvier 2002, Cité de la musique, 2001.
- . Philippe Bata, François Calori, Frédéric Dassas, etc., *L'Invention du sentiment*, catalogue de l'exposition du Musée de la musique, 2 avril-20 juin 2002, Cité de la musique, 2002.
- . Michel Noiray, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Minerve, 2005.