

Histoire B2 – Époque classique

1. Notions essentielles relatives à l'art classique

L'art classique général représente un art où brille la **clarté, l'unité, l'équilibre, la simplicité**, l'expression et la sensibilité. Son **terrain de prédilection** sera la **musique instrumentale pour soliste**.

Cette **période est relativement courte** dans le temps, entre **1750 et 1800**. 1750 symbolisant la mort de Jean-Sébastien Bach et 1800 car c'est la date charnière quand Beethoven commence à entamer sa révolution musicale. C'est durant cette période que seront **élaborés les divers formes qui seront pratiquées par la suite**.

A. Styles de transition

La transition entre baroque et classique ne se fait pas du jour au lendemain à la mort de Bach. Divers **styles de transition** y ont conduit progressivement.

En Allemagne, c'est le **style galant** qui est représentatif de la transition. C'est un style qui est notamment **très utilisé par Georg Philipp Telemann** et mené à son plus haut par Johann Christian Bach, le « Bach de Milan et de Londres », et Luigi Boccherini. C'est un **style très léger, avec une ligne mélodique souple et gracieuse portée par un support harmonique**. Il est très **apprécié des bourgeois** des villes et de la **noblesse des cours de petite ou moyenne importance**.

En **France**, il y a un style similaire appelé **style rococo**.

B. Techniques de composition

Les compositeurs classiques ne composent plus à partir d'une ligne de basse continue, de laquelle naissait la ligne mélodique. **Les classiques écrivent tout, de la mélodie à l'accompagnement des parties instrumentales intérieures**, en donnant une **primauté absolue à la ligne mélodique**. Le **discours classique** est composé d'une **succession de phrases brèves** et clairement séparées par des césures (organisation en « périodes » de 8 mesures).

On ne compose **presque plus de contrepoint et de fugato, excepté à l'église**. Ajoutée à la **disparition du clavecin** lié à la basse continue, le chef peut désormais diriger depuis le premier violon ou plus tard, assis devant une table.

C. Apparition du thème classique

La période classique **emploie une phrase plus concise avec un thème appelant un développement** ultérieur. Les **phrases** sont plus **courtes, bien délimitées et périodiques**. Elles se scindent souvent **en deux parties égales de quatre mesures**. Les compositeurs classiques n'hésitent pas à **employer des thèmes populaires** pour leurs œuvres.

D. Apparition de la forme Sonate

La période classique marque aussi l'**épanouissement de la forme sonate** qui se rencontre dans le **premier allegro des symphonies, concertos, sonates et dans la musique de chambre**. Il arrive que cette forme envahisse toute la sonate ou presque tous les mouvements d'une œuvre.

La tension vers la dominante, amplifiée par le développement et résolue dans le retour au ton

initial, ainsi que le **trajet tonal** lui-même **offrent un caractère dramatique** avec une exaltation de la tension.

F. Crise du Sturm und Drang

Il s'agit d'une **crise culturelle** qui éclate, entre 1770 et 1775, dans une atmosphère pré-révolutionnaire forgée d'**idéaux de liberté, d'égalité, d'indépendance**, un mouvement qui trouve sa **source dans les idées des « Lumières »**. En **musique**, cela se traduit par une **primauté sur l'élan au lieu du travail froid de la raison**. À l'*Aufklärung* succède une esthétique dominée par les sentiments, l'*Empfindsamkeit*.

Les **mots-clés** de cette période **sont liberté et expression**. Chaque compositeur se forge un **langage personnel** dans un souci d'expression ; on écrit beaucoup plus à la première personne, **affichant davantage son ego**, anticipant beaucoup les idées du romantisme. Pendant cette période, on **emploie beaucoup les tonalités sombres** souvent chargées de bémols avec des **indications très évocatrices** (*amoroso espressivo, agitato, etc.*). Le **spécialiste** de ce genre, appelé **style sensible**, reste **Carl-Philipp Emanuel Bach** et on retrouve beaucoup de traces de son influence dans les œuvres de Mozart et de Haydn.

G. Interprétation

Contrairement à l'époque baroque où l'improvisation était une composante essentielle de l'interprétation, les **compositeurs classiques exigent que tout ce qui est écrit soit joué**, ni plus ni moins. **Seule la cadence dans les concertos permet encore aux interprètes d'improviser** et démontrer leur virtuosité instrumentale. La partition amène à un **véritable travail de répétition** ainsi que la **nécessité d'un chef d'orchestre** dégagé de toute obligation instrumentale.

L'époque classique marque chez les compositeurs une **tendance à rétablir la cohérence du langage musical**. Le **nouvel esprit** est généralement **gai et majeur** poursuivant l'évolution historique depuis la Renaissance, esprit et souffle ; baroque, passions humaines ; classique, action et caractère changeant des sentiments.

Les **œuvres classiques** sont généralement **très bien équilibrée entre esprit et sentiment, contenu et forme**. Haydn et Mozart seront les figures de proue de cette période, prodigieux compositeurs capables de réaliser la synthèse de toutes les nouvelles possibilités depuis 1730. Avec Beethoven, ils formeront le Trio Viennois des classiques.

Ainsi **l'époque classique définit un certain carcan dans les moyens utilisés**, comme la structure, l'harmonie, le timbre, etc., mais permet par ce procédé de déceler le génie du commun. La période romantique verra l'explosion de ce cadre rationnel jugé trop étroit pour leur ego...

2. Opéra

Opéra seria

Le 18e siècle est dominé par l'opera seria italien, qualifié de « napolitain ». Son emprise dure de 1700 à 1770-80, passant progressivement de l'esthétique baroque au classique. Son centre

d'activité et de diffusion est chacune des grandes villes de l'Europe de l'époque : Naples, Rome, Milan, Vienne, Hambourg, Londres, etc.

Les **deux principaux librettistes** pour ces opéras sont **Zeno et Métastase**. À eux deux, ils produiront presque l'ensemble des **textes pour des milliers d'opéras différents**. Peu étonnant que le public finissait par connaître de mémoire l'histoire...

Cet opéra dégage les **caractéristiques** suivantes :

- l'œuvre est **structurée selon un modèle bien précis** et un certain équilibre formel est recherché activement. **Toutes les scènes sont donc construites de la même façon** : un **récitatif** dialogué qui fait avancer l'intrigue **suivi d'un air** où s'exprime un sentiment bien défini ou une affection particulière.
- Les **livrets** sont allégoriques et **traitent des valeurs morales** telles que la justice, la générosité ou de sentiments nobles comme l'amour. Le **sujet**, noble et dramatique, est **tiré de l'histoire antique**, de la mythologie ou des fables.
- Les **destins individuels sont mis en exergue** (prétexte aux airs solistes très virtuoses). Ces derniers sont **souvent très typés**, du genre héroïque ou pathétique.
- Les **parties comiques** de l'opéra vénitien sont **supprimées**.
- Généralement, la **pièce se termine plutôt bien** ; le livret et les légendes historiques amènent souvent à un dénouement heureux.

La **musique**, quant à elle, suit d'autres critères d'organisation :

- L'opéra est découpé en **3 actes** précédés par une **ouverture à l'italienne ou « *sinfonia* », indépendante de l'œuvre en 3 mouvements (vif-lent-vif)**. L'opéra se **conclut avec un chœur ou un ensemble**.
- **L'alternance est le *recitativo secco* (ou *parlando*) et les *airs* (*arias*)**. Le récitatif revêt une importance primordiale car, comme cité plus haut, il permet à l'intrigue d'avancer. Il est généralement monologué ou dialogué et permet la transition entre deux arias différents. Il y a **deux types de récitatif**. Le récit sec ou accompagné ; le *recitativo accompagnato* est cependant réservé à des instants particulièrement émouvants (bien qu'ils se généraliseront par la suite, dans la seconde moitié du 18^e siècle).
- **L'air représente l'idéal du *bel canto***. L'action s'**interrompt** et laisse une passion donnée s'exprimer dans sa plus grande noblesse. L'air conclut chacune des scènes, à la fin de laquelle, le chanteur quitte la scène, salué par les applaudissements. **Les airs sont très stylisés et classés selon des types psychologiques** (*aria cantabile* – style élégiaque ; *aria agitato* – orage de l'orage, tempêtes, combats ; *aria di bravura* – air de bravoure du chanteur ; etc.).
A partir de 1720, l'aria da capo se généralise dans sa forme A-B-A'. Les chanteurs se doivent d'**ornementer la musique** et faire don au public d'au moins **3 grandes cadences improvisées**, la dernière étant la plus longue et brillante.
- La **présence de chœur** dans cet opéra est **souvent sacrifiée au profit des arias** tandis que **l'orchestre**, initialement accompagnateur, **devient un véritable soutien** de l'action dramatique.

Tous ces critères font que l'**opéra seria italien** ressemble **davantage à un très grand récital de chant** plutôt qu'au déploiement d'une intrigue noueuse de surprises et de coups de théâtre. Et il arrive fréquemment que l'on **arrange la partition selon la ville** où serait jouée l'opéra, créant ainsi des variantes allant jusqu'à la modification de près de la moitié de la partition.

Concernant la **répartition vocale**, l'opéra seria comportait souvent **6 personnages** (il s'agit d'un standard chez Métastase) parmi lesquels **dominaient les voix aigües** : 4 voix de femmes ou de castrats, 1 ténor (symbolisant souvent un roi) et une voix grave (représentant un personnage à la cour).

Parmi les compositeurs, **Alessandro Scarlatti reste le grand pionnier** de l'opéra seria, suivi immédiatement par d'autres pointures telles que **Haendel, Telemann, Vivaldi, Pergolèse, jusqu'à Mozart et Haydn**.

Bien que durant tout le 18^e siècle, l'opéra italien (seria ou buffa) domine l'Europe dans sa vie musicale, l'**opéra seria**, lui, est tout de même **amené à son déclin par l'opéra buffa**. Passé la **réforme apportée par Gluck**, il **évolue vers des idées nouvelles de simplicité**, naturel et libre expression des sentiments. C'est **sous cette forme** que l'opéra seria **subsiste chez Haydn et Mozart**.

Opera buffa

L'**origine** du genre **remonte à l'opéra vénitien** qui comportait des scènes durant lesquelles on jouait des **courtes pièces comiques** où vivaient chansons légères et parodies. À partir du milieu du 18^e siècle, cet **intermezzo initial** devait **concurrencer** les titans du genre (**opéra seria et tragédie lyrique**) avant de **devenir lui-même genre à part** : opéra buffa en Italie, opéra comique en France et Singspiel en Allemagne.

Bien que les scènes comiques de l'opéra vénitien aient eu un certain intérêt de la part du public, ce fut **surtout les intermèdes comiques, ou intermezzi**, qui **suscitèrent le plus d'attention** et de succès. Ces derniers, **situés entre les actes d'opéras** et de pièces de théâtre, comportaient parfois des ballets et étaient joués par des musiciens de moins grande renommée.

Vers 1700, Zeno, l'un des grands librettistes les sépare de l'opéra seria avant qu'ils ne retrouvent leurs places d'antan dans l'intermezzo et la *commedia dell'arte*.

L'**évolution de ce genre fait un grand pas avec « La Servante maîtresse » de Pergolèse** pour connaître son **apogée avec Mozart**, devenant **genre lyrique principal** de l'époque classique, et son **déclin avec Donizetti vers 1830-40**.

Les livrets pour ce genre d'opéra traitent de **sujet populaires et léger de la vie quotidienne de la bourgeoisie**. Certaines consistent en des **satires sociales** et l'**intrigue se termine par une victoire du bon sens populaire sur les riches et les manières bourgeoises**. Les **personnages** de ces pièces sont des **archétypes** dans le genre, toujours habillés du même costume et portant le même masque. Quelques personnages : Arlequin, Pantalon, Pulcinella mais surtout le duo maître-serviteur.

Dans la langue, l'**opéra buffa utilise la langue du peuple**, souvent **même des dialectes** locaux ; il **emploie** aussi le **procédé de la citation, celui de la parodie, le parlando** ; éternuements, bâillements, bégaiements et autre onomatopées sont monnaie courante dans ce genre d'œuvre.

L'**intermezzo** met le plus souvent **en scène 2 personnages** (soprano et basse) ; l'**opéra buffa** en comprend **en général 6 ou 7** parmi lesquels on ne retrouve pratiquement jamais de voix de castrat, mais beaucoup plus de voix de basse.

Dans la **musique**, la **caractéristique principale** de ce genre est les **ensembles et les finales**. Les **ensembles, duos, trios et chœurs reprennent leur place dans un découpage scénique** qui n'est plus soumis aux règles fixe du genre sérieux.

Les **finales sont des ensembles placés la fin de chaque acte**. Ces derniers ont une tendance à s'allonger, au point que les 2 finales de l'opera buffa représentent presque un quart de la durée totale de l'œuvre.

Les **récitatifs** sont souvent des *recitativo secco* **très rapides et plus concis**, mettant en scènes de **courtes répliques et onomatopées dans des formules piquantes**, égayés par la musique et les intonations des acteurs. Quant aux **airs**, ils sont davantage **plus simple**, avec des tournures populaires avec des voix appropriées aux divers rôles. **Il n'y a plus de bel canto, mais plus des chansons, des cavatines, des ensembles et nombre de parodies de l'opera seria**. La **musique** s'en retrouve beaucoup **plus libre dans son existence** : aria da capo côtoient rondo et cavatine. La virtuosité reste cantonnée dans les parodies et c'est l'*aria cantabile* qui convient mieux au style sentimental des textes de Goldoni, par exemple.

Le **genre connaît un très grand succès, tel que à partir de 1750, l'intermezzo initial devient opera buffa en 3 actes**. Beaucoup de librettistes sont alors fort tentés par ce genre nouveau, au premier rang desquels, le poète vénitien Goldoni qui y apporte une nouvelle dimension par les morales qu'il y glisse dans un texte plus sentimental que comique.

Pour les compositeurs, **le pionnier sera Pergolèse avec sa célèbre « Servante maîtresse »**. D'autres suivront comme, Galuppi, Piccini, Cimarosa, etc., sans oublier Haydn et Mozart avec des œuvres telles que « *Les Noces de Figaro* », « *Don Giovanni* », « *Così fan Tutte* », etc.

Tragédie Lyrique de Rameau

Rameau ne fera **pas d'extraordinaires percées** dans le cadre de la tragédie lyrique. Il **reprend à Lully le cadre, le style du récitatif français**, plus chantant que celui des Italiens et tranchant moins avec les airs, **le rôle des chœurs, de la « symphonie » pour les danses** et les descriptions, mais **avec une substance plus riche et originale**. Il donne une **force nouvelle dans l'invention, l'expression des sentiments et la conduite du drame**. Ses **récitatifs tendent à l'arioso** par leur expressivité. Rameau crée une espèce de **principe d'unité musicale** qui annonce l'œuvre et la réforme de Gluck.

Globalement, Rameau est à la tragédie lyrique ce que Haendel est à l'opera seria.

Opéra-comique

Le **principal catalyseur de ce genre fut la Querelle des Bouffons** entre 1752-54.

Cependant, il **existait déjà bien auparavant** un petit opéra-comique français, ignoré de la majeure partie de la noble population et ce dernier allait tirer des leçons de son aîné l'opera buffa. La **naissance de ce genre est due en partie à une loi que Lully a fait passer** disant qu'il était **interdit de représenter des spectacles de musiques continue ailleurs qu'à l'Opéra**. Ainsi l'opéra-comique

contourne l'interdiction en mêlant le chanté et le parlé.

Ces petites comédies et pantomimes mêlés de chansons **commençaient à être représentées dans les dernières années du règne de Louis XIV**, bien qu'étant pour la plupart des « vaudevilles » aux couplets et airs connus, reflet du vieux folklore français.

À partir de **1714**, de **nouveaux règlements** sont en place permettant d'**employer des musiques originales aux côtés des vaudevilles**. Il y a alors une **multiplication**, sous le nom d'**opéra-comique**, d'œuvres où la musique comporte aussi **des petits intermèdes descriptifs de l'orchestre** ainsi que des **ensembles réunissant tous les acteurs** avec quelques fois aussi **des danses**.

Les **livrets reprennent à la commedia dell'arte ses fantoches et ses farces**, persiflent l'actualité sous forme de revues, ou **parodient les succès de l'Opéra**.

C'est un **Italien venu de la Cour** très francisée **de Parme, Egidio-Romualdo Duni** qui **établit la forme définitive** de l'opéra-comique : le **récitatif** chanté est **remplacé par la déclamation parlée mêlée d'ariettes** qui prendront ensuite la place des chansons et de vaudevilles qui ne subsisteront plus que dans les comédies parlées.

Ce genre attire tellement l'**engouement du public** français que cela fait école ; la **Cour de Vienne**, où Gluck exerce depuis 1754, **inaugure d'ailleurs un Théâtre d'opéra-comique**. Ce genre rayonne tellement dans toute l'Europe que le genre obtient, **en France en 1762, un véritable statut** par la réunion du théâtre de la Foire Saint-Germain, où avaient commencé les premières représentations de ce genre, et de la Comédie Italienne.

Le plus grand spécialiste de ce genre sera un compositeur de nos contrées, **André-Ernest-Modeste Grétry** qui fit ses études en Italie et obtint son diplôme à l'Académie de Bologne. Il **arrive à Paris en 1767** et semble **éclipser toute la production française** ; son opéra « *La Caravane du Caire* » est d'ailleurs acclamée dans toute l'Europe. **Après 1783, couvert d'honneurs à la Cour**, Grétry **élargit les sources des textes** employés pour les opéras-comiques en **choisissant des livrets à thème historique** (« *Richard Cœur de Lion* », « *Guillaume Tell* »). Son œuvre est telle que l'on peut retracer les divers modes dans le dernier tiers du 18^e siècle :

- **Imitation de l'opéra buffa italien** : *Le Tableau parlant*
- **Comédie-Ballet** : *Zémire et Azor*
- **Fresque historique** : *Richard Cœur de Lion*

Christoph Willibald Gluck (1714 - 1787)

Élève à Milan de Sammartini, il composa pour Milan, Venise, Londres, Naples et Vienne des opéras italiens de l'espèce la plus superficielle et une vingtaine d'autre sur des livrets ressassés. Entre 1759 et 1764, il compose une série d'opéras-comiques français où se côtoient couplets de vaudevilles parisiens, airs d'opéra buffa et arias traditionnels.

Gluck doit sa notoriété notamment grâce à la réforme musicale qu'il a introduite dans quelques uns de ses opéras « **renovés** », entre autre dans ***Le Manifeste d'Alceste, réaction contre la déchéance de l'opéra italien en 1769*** où il dit : « *L'opéra a été transformé en exhibition de chanteurs, le livret n'étant que prétexte à leurs numéros successifs* ». Il reformera autant la musique italienne que française avec respectivement *Orfeo ed Euridice* et *Alceste*.

Les **principes esthétiques de Gluck** sont, sur certains points, des prolongement de ceux de Rameau :

- **L'Ouverture doit préparer les auditeurs au drame** qui va être représenté.
- **Suppression du Prologue allégorique**, de la **basse continue** du clavecin, des **passages de virtuosité gratuite**, des **interminables cadences sur une seule voyelle**, etc. ; les **mélodies se doivent d'épouser la vérité des sentiments** et sa **déclamation** doit être **naturelle**.
- **Abandon de l'alternance recitativo secco et aria da capo**.
- **Resserrement de l'action qui passe de 5 à 3 actes**.
- **Unité et simplicité de l'action**, avec des situations émouvantes purgées de descriptions inutiles.
- **Réduction de la part du ballet et réduction du chœur et de l'orchestre qui doivent s'incorporer dans le drame**.

Ainsi l'**opéra de Gluck** n'est plus ni tragédie lyrique ni opera seria mais **simplement Opera tout court**. Le désir de **faire un ouvrage européen** se reflète dans le sous-titre d'**Alceste : tragédie-opéra**. Tout **annonce le grand opéra du 19e siècle** : le discours continu, la stature et l'omniprésence de l'orchestre, la puissance dramatique des chœurs exacerbant les passions.

Gluck arrive ainsi donc à Paris en 1774 où il s'est fait appeler par la Dauphine et bientôt la Reine Marie-Antoinette qui avait été son élève à Vienne ; il parvient même à se concilier les bonnes grâces de Jean-Jacques Rousseau. Il **fait un triomphe à Paris** où il est magnifiquement pensionné par Marie-Antoinette et sa mère l'Impératrice d'Autriche Marie-Thérèse.

Pendant ce temps, **Gluck continue d'écrire des nouveaux manifestes** où il continue à exploiter ses idées et expliquer ses recherches, **affirmant que la musique doit seconder la poésie**.

Pendant son séjour à Paris, une **autre querelle** similaire à la querelle des bouffons **est déclenchée par des littérateurs** prétendant **défendre la véritable tradition italienne**. Cette fois, ce sont les gluckistes et les piccinistes qui se mesurent. **Gluck est le champion français** et son **adversaire italien est Piccini**, petit Napolitain effacé, estimant fort Gluck d'ailleurs. Au terme du **concours** basé sur la **composition d'un opéra** sur le même livret **Iphigénie en Tauride**, **Gluck reçoit les lauriers de la victoire**. Cependant, quand il **propose Écho et Narcisse deux ans plus tard**, il **reçoit un accueil froid**, ce qui **le blesse** fort, le poussant même à **retourner à Vienne** où il **cessera presque entièrement de composer jusqu'à la fin de sa vie en 1787**.

Ainsi, sans être totalement novateur, **Gluck clôt définitivement l'aventure de l'opéra napolitain**.

Dans la postériorité, il est divisé parmi les compositeurs, Haendel et Debussy le décrivant mais Berlioz l'admirant.

Singspiel

Après une période baroque remplie en expérimentation aboutissant à un **premier singspiel hybride** mêlant divers traits de l'opéra italien, tragédie française et de l'opéra allemand, l'opéra allemand reprend vigueur et supplante l'opéra italien implanté vers la seconde moitié du 18e siècle autour d'un nouveau singspiel d'esthétique classique.

La **nouvelle approche du théâtre lyrique imposée par Gluck** dans l'Europe entière suscite donc le **réveil de l'art national en Allemagne**. Le **Théâtre allemand se divise** peu à peu dans **deux directions opposées** :

- D'une part le **Grand Opéra**, utilisant le thème historique ou la mythologie (**peu de succès...**)
- D'autre part, le **Singspiel utilisant les formules plus populaires** qui alternent dialogues parlés et musique sur des livrets gais qui mettent en scène des personnages du peuple (grand succès)

Ce dernier **Singspiel** est l'**équivalent allemand de l'opera buffa** italien et de l'**Opéra-comique** français.

Concernant le Grand Opéra, l'objectif est de concrétiser l'idéal du grand opéra allemand avec *Alceste*, un opera seria à la manière de Métastase, puis avec *Rosamunde* avec ouverture à la française, orchestre important, récitatifs accompagnés, chœurs et ballets. Le goût du drame prend un essor particulier avec Holzbauer bien que le genre ne s'implante pas profondément et durablement dans la tradition lyrique allemande.

Le **Singspiel, développé en parallèle avec le grand opéra vers 1770, se scinde en deux courants**. L'un **foncièrement allemand** situé entre Weimar et Stuttgart **représenté par les mêmes compositeurs allemands** qui tentaient de **promouvoir le grand opéra** historique ; et l'autre à **Vienne** et Eisenstadt, plus au sud, qui **obtient ses lettres de noblesse** lors de l'**ouverture par Joseph II d'un Théâtre de Singspiel en 1778 à Vienne**.

En **Autriche**, où le **Singspiel rencontre un rapide succès**, soutenu par l'Empereur Joseph II, jusqu'à **créer une tradition spécifique**. En effet, le fait que les **exécutions sont faites par des véritables chanteurs** et non plus des acteurs, **haussant ainsi le niveau musical** du singspiel viennois. Il renferme également des **éléments très variés**, voire apparemment disparates (**merveilleux, sentimentalité, farce, idéalisme**, etc.).

Les **compositeurs** s'illustrant dans ce genre sont : **Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart** qui composa 7 Singspiele dont *L'Enlèvement au Sérail* et *Die Zauberflöte*. Ce Singspiel **représente pour Mozart le véritable opéra dont il a rêvé toute sa vie**.

À noter que les compositeurs allemands utilisent à l'instar de leurs homologues français le terme de *vaudeville*, dans le sens de « chanson du commun peuple ».

Ainsi avec plusieurs chefs-d'œuvre à son actif, le **Singspiel contribuera fortement à refouler l'influence italienne hors de l'Allemagne** et demeurera le **genre essentiel du théâtre lyrique en langue allemande jusqu'à Wagner**.

3. Musique Sacrée

Oratorio

Il y a toujours eu un besoin de composer de la musique sacrée, notamment par cette interdiction de représentation d'opéra pendant certaines périodes. Ainsi pour palier cette interdiction, les **compositeurs d'opéras napolitains écrivent aussi des oratorios** dans lesquels ils **glissent** de nombreux **traits traditionnels de l'opera seria** (airs, récitatifs, chœur, orchestre), créant ainsi un **opéra spirituel**, bien que ce dernier soit davantage conçu pour les grands chanteurs avec une

réduction de l'importance du chœur contrairement aux oratorios allemand et anglais de Telemann et Haendel.

Cependant, le genre de l'**oratorio est généralement moins apprécié des compositeurs classiques** qui le délaissent par rapport aux baroques. Les exemples les plus marquants restent en Italie principalement avec Piccini, les **modèles européens sont fortement influencés par le goût pour l'art italien.**

Dans les **pays germaniques, dans la seconde moitié du 18e siècle, la simplicité et l'éloquence naturelle est davantage recherchée** par opposition à la relative emphase des dernières grandes œuvres baroques. Le **texte biblique passe au second plan**, les **poètes recherchent une voie plus personnelle**, certainement due à l'influence du *Sturm und Drang*.

Sous l'**influence des idées de Lumières, l'oratorio se laïcise** dans son contenu. Le **culte religieux n'est plus systématique** et on retrouve des **représentations de la nature** ou encore des sujets tels que **la création du monde ou sa fin**, etc. Le genre se veut alors **reflet d'une religion universelle, raisonnée et tolérante**, se dirigeant naturellement vers l'**œuvre de concert** plutôt que le suppôt de quelque foi.

C'est **dans cette optique que Haydn composa ses deux oratorios** (*La Création* et *Les Saisons*) après avoir entendu ceux de Haendel à Londres. Ces deux œuvres porteront une grande influence sur la postérité, notamment chez Beethoven plus tard.

Ce genre d'œuvre imposante écrite en allemand appellent les grandes œuvres romantiques du 19e siècle où se mélange un sentiment religieux disparate et éléments de panthéisme et de destinée humaine.

Musique sacrée catholique

En musique sacrée catholique, le genre principal reste la messe.

Le texte de la messe est mis en musique par sections isolées ; ainsi un *Gloria* ou un *Credo* peut comporter toute une série d'airs.

Il existe alors **deux types de messes** mises en musique à l'époque :

- La **Messe brève (*missa brevis*)** : destinée au dimanche hebdomadaire, comportant toutes les sections ou seulement réduite à l'ensemble *Kyrie-Gloria*.
- La **Messe solennelle (*missa solemnis*)** : composée pour les grandes occasions, comportant toujours la totalité des sections, dotée d'un effectif orchestral beaucoup plus important.

À côté de ces messes « officielles », se développent en Italie, Autriche et en France des **Messes concertantes pour les offices d'apparat**, avec soli, chœurs et orchestre, composées de la même manière que les opéras. Le genre reçoit un accueil très favorable mais les dévots restent outrés de cette généralisation.

En matière d'effectif, l'**habituel** pour les grandes œuvres de l'époque **était composé de 4 solistes au chant, un chœur à 4 voix et un orchestre à cordes complété par 2 hautbois**. Dans les œuvres telles les **messes solennelles**, il est fréquent d'y ajouter **trompettes et timbales** tout comme il est courant de voir **3 trombones doubler les parties d'alto, ténor et basse**, l'**orgue se glissant volontiers** au sein de l'orchestre également.

3 styles généraux se côtoient dans ces œuvres :

- le **style napolitain, virtuose**, utilisant des instruments concertants au service d'œuvres aux dimensions assez importante
- le **style sévère, très contrapuntique** avec des fugatos, fugues et un contrepoint dominant.
- Le **style mixte**, alliant les bonnes choses deux genres précédents, **prôné par les Autrichiens** où **l'équilibre entre le respect du texte, le contenu sacré et l'expressivité de la musique** est recherchée. Mozart et Haydn s'illustreront dans ce style.

Entre **1782 et 1796**, l'Empereur d'Autriche **Joseph II** édicte une **réforme visant à réduire l'influence politique et financière de l'Église** en imposant l'allègement des messes et une **réduction des rites en général**. Il y a donc moins de fêtes religieuses, certains monastères sont fermés, etc. Pendant cette période, **les compositeurs** tels que Mozart ou Haydn **ne recevront plus de commandes pour de la musique d'église. La réforme est abolie en 1796.**

Haydn écrivit beaucoup de messes à partir de 1750 et cessa d'en produire durant la réforme de Joseph II mais **ses plus beaux chefs-d'œuvre** datent de la période post-réforme **entre 1796 et 1802** où il composa 6 grandes messes annonçant presque l'ère romantique.

Mozart composa ses messes, au nombre de **20**, **essentiellement pour Salzbourg**. À noter que les **Kyrie** de Mozart sont **toujours en deux parties, adagio-allegro, construits sur le plan de la sonate**. Sa messe la plus célèbre étant son *Requiem* achevé par un de ses élèves.

Autres genres

– *Le Motet*

L'époque classique ne conserve que **deux types de motet**, tous deux écrits sur des textes **en latin**.

- Le **motet avec chœur**, dans la **pure tradition des motets** de la Renaissance (ex : *Ave Verum* de Mozart)
- le **motet pour voix soliste et orchestre**, qui se présente sous la forme de **deux airs suivis d'un Alléluia conclusif** (ex : *Exsultate, jubilate* de Mozart)

– *La Sonate d'église*

On peut à l'époque classique **jouer de la musique orchestrale au sein des offices**, par exemple une symphonie ou une sonate. **Mozart composa notamment 17 sonates d'église** destinées au **culte spécifique** en vigueur à cette époque à **Salzbourg**, la tradition voulant que soit jouée une sonate entre le Gloria et le Credo. Ce sont en général des **œuvres très brèves (5 minutes maximum) écrites en seul mouvement de forme sonate**.

– *Les Vêpres (messe catholique de l'après-midi)*

On met encore régulièrement en musique l'**office des vêpres qui est constitué de cinq psaumes dévolus au culte marial et d'un Magnificat**.

– *La Litanie*

Il s'agit d'une **forme de prière morcelée en brèves questions** formulées par le prêtre,

auxquelles l'**assemblée répond par la répétition de courtes formules** comme *Kyrie eleison*, *Ora pro nobis* ou *Amen*.

Dans la généralité, la **production de musique sacrée religieuse décroît** ou reste constante mais avec des **variations de qualité de facture**. La **réforme de Joseph II a beaucoup nuit à cette production** qui perdit presque tout intérêt du point de vue des compositeurs par la suite.