

Pečman, Rudolf

**Niveau general de la controverse du baroque musical et du classicisme
: contribution à la critique des notions**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada
hudebněvědná. 1972, vol. 21, iss. H7, pp. 63-96*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112433>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
provides access to digitized documents strictly for personal use, unless
otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

NIVEAU GENERAL DE LA CONTROVERSE DU BAROQUE MUSICAL ET DU CLASSICISME

Contribution à la critique des notions

La notion de baroque et celle de classicisme transmises dans l'histoire générale, dans l'histoire des beaux-arts et dans chaque discipline historique et artistique, subissent, depuis nombre d'années, les attaques répétées des critiques. Il apparaît toujours plus clairement qu'il ne suffit pas d'accepter simplement mécaniquement ces désignations qui sont considérées diversement, historiquement comme inexactes et souvent interprétées librement par les auteurs. Si nous essayons de réunir ces problèmes, c'est dans l'intention de les éclaircir en partie, et de juger dans quelle mesure il est difficile de limiter la notion de baroque, et de classicisme.

Les essais de typologie et de sociologie du *baroque* en tant qu'époque culturelle, sont un sujet auquel s'est surtout intéressé le 20^e siècle. La définition de la notion de baroque bute contre certaines difficultés car la culture baroque présente des complications qui lui sont très particulières. Dans l'histoire européenne le baroque couvre — en gros — une période s'étalant de la moitié du XVI^e jusqu'à la moitié du XVIII^e. Mais il ne s'agit pas là d'une période homogène comme ce fut le cas de la Renaissance par exemple. En limitant ainsi la notion de baroque, il ne faut pas voir seulement la problématique religieuse, car l'époque qu'on appelle baroque doit être considérée dans l'histoire des Beaux-Arts et de la littérature comme ayant son style propre, qui découle de la conception sensible du monde. La culture baroque ne se développe pas seulement en même temps que la contre-réforme, mais elle est liée intimement à son époque et à la société. Nous sommes complètement d'accord avec le point de vue de F. X. Šalda, qui l'un des premiers a commencé à comprendre le baroque plus largement et plus dynamiquement que ses précurseurs: *«Il ne faut pas identifier le baroque avec la contre-réforme catholique; il ne faut pas le confondre non plus avec le catholicisme comme on l'a fait presque toujours jusqu'à maintenant. Le baroque n'est pas plus en connexion avec le catholicisme qu'il ne l'est avec le luthérianisme. [...] Je considère le baroque dans le plein sens de ce mot comme une formation stylistique qui provient dans des circonstances données historiques d'une sensibilité au monde moderne qui naît vers la moitié du XVI^e siècle et qui se répand dans toute l'Europe occidentale et s'éteint progressivement [...] vers la moitié du XVIII^e siècle. Il y a certainement un baroque du nord et un baroque du sud, un baroque catholique et un baroque protestant — un baroque absolutiste et un baroque puritain révolutionnaire (Milton). Il existe entre eux tous des différences de degrés et de nuances, mais*

toutes ces nuances sont réunies par un lien commun: un grand développement dramatique du naturalisme et de l'esprit, un ascétisme absolu et le sens de la relativité de la vie dans l'esprit de l'homme moderne.»¹

Ce ne sont pas seulement des impulsions religieuses, spirituelles et émotionnelles qui présagent la nouvelle époque baroque. Les idéaux de la Renaissance désagrègent la joie de la confiance en la raison libérée qui s'éteint lentement, épurée aux sources de l'antiquité. La terre, sous les pieds de l'Homme d'Europe a tremblé. Celui-ci perd la certitude, les découvertes d'outre mer l'ont instruit de la diversité et parfois même de l'inversion des formes de vie,² il commence à douter de l'unité du monde. Il ne trouve pas de réponse aux questions fondamentales de la vie. La jeune science ne peut pas encore lui offrir la clé des phénomènes nouveaux que la foi suffisait auparavant à expliquer. L'homme martyrisé par l'incertitude ne peut pas vivre dans un interrègne où les vieilles vérités se fanent et les nouvelles ne sont pas encore écloses. Sa révolte contre le provisoire est l'élan d'une volonté désirant viser une certitude absolue. Pour la dernière fois il cherche l'inspiration dans le réveil de l'activité créatrice chrétienne, rénove les éléments mystiques et ascétiques (catholicisme), il annonce le retour à la pensée de l'Écriture sainte (protestantisme). Il désire ardemment se rapprocher de Dieu à travers le monde. Ainsi le baroque est la dernière étape de l'évolution dans laquelle s'effectue une synthèse culturelle inspirée par l'universalité chrétienne.³ Envers ce style de vie et de culture qui s'est développé lors de la Renaissance italienne ou dans les Pays-Bas, l'homme nouveau ressent une certaine inquiétude intérieure qui plus tard se développe en un puissant pathos. Le subjectivisme artistique est purement spirituel et parvient peu

¹ F. X. Šalda : *O literárním baroku cizím i domácím* (Du baroque littéraire national et étranger), dans : *Saldův zápisník VIII*, 1935–1936, p. 71–72.

² Les grandes découvertes d'outre-mer: celles de Christophe Colomb qui découvre le 12. 10. 1492 Guanahani, plus tard Cuba et Haiti et le continent américain et d'autres navigateurs: Vasco de Gama qui découvre la route des Indes en contournant l'Afrique, Giovanni Caboto qui touche la côte de l'Amérique du nord. Une vague de découvertes met à jour l'empire des Incas, des Astèques, les Antilles, le Cap de Bonne-Espérance, le delta de l'Orénoque. Et ce n'est pas tout. En 1513 Vasco Balboa découvre l'océan Pacifique, au delà l'isthme de Panama; en 1519 Fernando de Magalhães contourne le sud du continent américain; les portugais pénètrent dans l'Inde et dans les eaux de Chine et du Japon. L'homme d'Europe est confronté à la grandeur du monde. Les voyages outre-mer évoquent chez l'europpéen des sensations inhabituelles d'où sortira un nouvel homme baroque.

³ Comparer Václav Černý : *Baroko a jeho poezie* (Le baroque et sa poésie) dans son livre *Studie ze starší světové literatury* (Études de la vieille littérature mondiale), Prague 1969, p. 71, *Mladá fronta*, édition Ypsilon, volume 9. Černý a essayé de dater le baroque. Il considère comme son début idéologique la fondation de l'ordre des jésuites (1540) et il en cherche les racines en Espagne et en Italie. Après le Concile de Trente (1549–1563) on peut en suivre l'évolution dans ce pays déjà vers 1560. Vraisemblablement il en est de même en France. En Europe le baroque se répand de l'Ouest à l'Est. Alors qu'en Espagne et en Italie cette époque a pour dates limites les années 1560–1700, le baroque français dure de 1570 à 1660, en Angleterre de 1600 à 1660, en Allemagne du nord de 1600 à 1700, en Allemagne du sud et en Bohême de 1600 à 1740. En Russie on peut remarquer un certain retard. La période d'épanouissement en général va de 1615 à 1700. Ce point de vue de Černý s'appuie en grande partie sur l'évolution littéraire de sorte que par exemple dans l'histoire de la musique il est nécessaire de compter avec un décalage d'années. Nous y reviendrons dans d'autres rapports.

à peu à son apogée. «L'homme baroque veut jouir des cieux sur la terre. Il accumule l'or sur ses autels, dans ses églises, dans les arts, afin d'y intercepter quelques rayons insaisissables de l'ordre surnaturel. Il fait jaillir des coupoles de ses églises une féerie de lumière, ravissant l'humanité; il construit de fausses perspectives en architecture afin d'assouvir sa faim d'espace et de dresser une sorte de miroir à l'infini dans une pluie de couleurs de lumières inhabituelles. Il s'efforce de faire sortir l'homme de ce monde et de le transporter dans un autre monde avec le sourire le plus sensuel, s'efforce de saisir une volonté absolument incorporelle, une union mystique avec Dieu. Avec les mille et mille formes de son illusionisme il veut saisir un maximum de matière, l'absolu spirituel, le Dieu. C'est une lutte intérieure terrible dans laquelle se dresse d'une part, une tendance exaltée — dramatiquement sur ses gardes — dirigée vers le monde, une sorte d'insatiabilité venant de la matière, à laquelle s'oppose d'autre part un désir aussi ardent du spirituel. Et de la grande envergure de cette lutte [...] croît aussi ce pathos baroque [...], qui seul ne signifie pas [...] l'élan dans son sens primitif grec, la souffrance d'un combat infiniment épuisant et vain.»

Cette caractéristique saisie par Zdeněk Kalista⁴ est liée à la conception de Šalda⁵ qui interprète le baroque comme un large phénomène fixé dans son époque et sa société. Vers 1950 on s'est en général désintéressé du baroque — dans le domaine de la science orientée vers le marxisme le baroque a été interprété sous un angle unique et identifié avec le catholicisme,⁶ mais les théories de l'art ont cependant enrichi le domaine de la recherche sur le baroque par des découvertes. Le terme „baroque“, écarté comme idéologique⁷ conduit dans le contexte de la recherche européenne à une certaine critique objective. Déjà avant la deuxième guerre mondiale Willy Fleming⁸ met en valeur le rôle de l'humanité et de l'histoire culturelle pour définir la notion de style baroque. Il considère ce style comme un facteur dont le prisme réfléchit toute l'époque et non seulement cela — mais il en reflète toutes les manifestations, et par son intermédiaire il est possible de la comprendre tout entière. Flemming y a lié, sa conception primitive de «l'homme baroque»,⁹ qui fait antithèse à celle de «l'homme classique». Comme élément directeur de ce qu'on appelle «l'homme baroque», il considère son effort vers le sublime, sa tendance à l'exaltation, son amour pour

⁴ Zdeněk Kalista : *České baroko* (Le baroque tchèque), Prague 1941, p. 11.

⁵ Etude déjà citée.

⁶ La qualification du baroque «d'époque de ténèbres» dont il est question dans l'oeuvre de Alois Jirásek devint une tendance purement officielle. Le baroque a été considéré comme une époque pendant laquelle les tendances religieuses ont exclusivement dominé. Cette conception, dans laquelle plus d'une fois on n'a pas fait l'effort de comprendre le problème de la position du marxisme est étroite et dogmatique. Cela provenait d'une conception idéologique et radicale de l'Art comme expression exclusive des intérêts de classe.

⁷ Voir *Přehled československých dějin* (Précis d'histoire tchécoslovaque), tome I, Prague 1958.

⁸ Willy Fleming : *Deutsche Kultur im Zeitalter des Barocks*, Potsdam 1937 (Handbuch der Kulturgeschichte).

⁹ Willy Fleming : *Die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert*, dans : *Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur- und Geistesgeschichte* 6, 1928.

tout ce qui est magnifique. L'homme baroque est actif, prend conscience de sa propre existence et mesure tout à sa propre personnalité.¹⁰

Il est difficile de se faire une idée homogène d'une époque aussi compliquée que le baroque. Ses dimensions ne peuvent pas s'accommoder d'un point de vue unique. La situation historique et culturelle du baroque est aussi très compliquée, de sorte que difficilement on arrivera à unifier les divers points de vue. Du point de vue social, économique et sociologique, le baroque peut-être considéré comme issu de la société et de l'époque, on peut sûrement y trouver une certaine unité; mais la multiplicité des aspects du baroque évoque des doutes sur la possibilité d'un tel point de vue unique — dont l'unité est rachetée par une certaine unilatéralité. Il ne faut pas s'étonner que les essais de compréhension théorique du baroque sont aussi variés car dans la plupart des cas se révèlent des points de vue hétérogènes. Choisissons quelques-uns de ces points de vue.

Fritz Valjavec¹¹ considère le baroque comme une culture de transition historique qui n'a pas un système d'idées unique, d'autant plus qu'il se différencie par exemple de l'époque de l'humanisme ou du siècle des lumières. Nous ne pouvons être qu'en partie d'accord avec ce point de vue. Le baroque n'a pas un système d'idées unique; mais si dans chaque pays le baroque présente des divergences, les bases de son canon idéologique dans l'expression de l'art y sont partout respectées. Du point de vue historique et artistique, de celui des théories de l'art, on peut considérer le baroque comme — cum grano salis — une longue période dans laquelle sont réalisées dans une certaine mesure des conditions nécessaires à la formation du classicisme. Une question se pose: Est-il possible de considérer le baroque et le classicisme comme une époque historique ininterrompue? Malgré les divergences d'opinion nous pouvons cependant examiner cette thèse,¹² car le baroque est lié aussi bien avec la Renaissance qu'avec le siècle des lumières par des corrélations complexes. Il n'est pas borné dans son développement et ses perspectives sont admirables. «Le baroque européen a mille faces», remarque Heinrich Schaller¹³: «*Der europäische Barock hat tausend Gesichter und Variationen: Überschwang und Pessimismus, leidenschaftlichste Erregung und tiefste Resignation, Diesseitigkeit und Jenseitigkeit, Genußsucht und Askese, Aufklärung und religiösen Fanatismus; er kann völlig hart und plastisch, aber auch völlig transzendent weich, wolkig, transparent und atmosphärisch sein (Michelangelo—Rembrandt), er kann [...] klassizistisch und [...] unklassizistisch, von traumhafter Freiheit alter Mittel sein, er um-*

¹⁰ La typologie du baroque a été du point de vue historique et culturel, approfondie par Josef Pečář. Comparer surtout son étude *O periodisaci českých dějin* (Le cycle de l'histoire tchèque), dans: *Český časopis historický* 38, 1932.

¹¹ *Historia Mundi VII*, Bern 1957.

¹² Ces considérations sont reprises dans l'histoire de la musique de Vladimír Helfert, qui a remarqué l'homogénéité intérieure de l'évolution musicale dans les derniers trois siècles. V. Helfert a nommé très justement dans son étude *Periodisace dějin hudby* (Cycle de l'histoire de la musique) l'époque de 1600–1900, l'époque du style «mélodique-harmonique». Voir Vladimír Helfert: *Periodisace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje* (Le cycle de l'histoire de la musique. Complément aux questions logiques de l'évolution musicale). Dans: *Musikologie I*, Prague—Brno 1938, p. 7 et suivantes.

¹³ *Die Welt des Barocks*, München 1936.

faßt sowohl das antik-romanische wie das nordisch-germanische Wesen, das katholische, wie das protestantische und puritanische Element, er ist das Zeitalter des Absolutismus und der Orthodoxie, der Sekten und des Mystizismus, aber auch der Aufklärung und der klassischen Physik, er reicht von Michelangelo bis Watteau, St. Peter bis Sanssouci, von J. Böhme bis Voltaire. [...] Der Begriff des Barocks ist unendlich weit und umfassend, aber er erhält erst Fleisch und Blut durch seine nationalen und persönlichen Verwirklichungen.» Cette conception large et sans limites ne peut naturellement être toujours soutenue. La solution n'a pas été trouvée par Josef P e k a ř, qui s'est rallié à la triade de Hegel et a considéré le baroque comme une synthèse du moyen-âge et de la renaissance.¹⁴ Il semble que l'évolution du baroque tend plutôt vers l'humanisme surtout au siècle des lumières. Sur ce problème jusqu'à maintenant non résolu, il est d'abord nécessaire de se mettre d'accord sur la définition exacte de ce qu'on appelle le style baroque assez largement; il pourra arriver que certains phénomènes et certaines personnalités seront pour nous tout à fait insaisissables bien qu'ayant appartenu à une époque contemporaine du baroque mais différente. Il faut se rendre compte qu'il n'est pas possible de définir sans restrictions tous les aspects du baroque et que nous trouvons souvent, même à chaque époque, des étapes en contradiction avec l'évolution générale. Le baroque n'a pas alors un style de développement absolument homogène, d'où des obscurités. Pour l'époque baroque la seule définition du style ne suffit pas car la typologie de l'histoire s'oriente vers quelque chose plus général vers une meilleure compréhension du système des idées du baroque.¹⁵

Le problème non résolu de la typologie du baroque conduit à des doutes sur l'appellation même «d'époque du baroque». La confusion en terminologie à cause des désaccords intérieurs et les conclusions prématurées des hypothèses mènent à une vue d'ensemble morcelée. Josef V á l k a, pense¹⁶ que nous ne pouvons atteindre cette conception d'ensemble qu'en recherchant de nouveaux aspects. Pour J. Válka le baroque est une époque qui prélude aux temps nouveaux et à la culture moderne. Entre les XVI^e et XVIII^e siècles naît l'économie moderne fondée sur un nouveau type de commerce, sur la manufacture et sur la technologie scientifique. Les contacts entre les pays et les états de différents niveaux sociaux s'approfondissent, ce qui cause même la formation de différences dans leur structure. *«Ce processus à la fois de différenciation et d'unité se développe justement à l'époque que nous appelons le baroque. D'un côté apparaissent des goûts communs très généraux, de l'autre côté vont prévaloir dans les sphères culturelles des mouvements fortement différenciés du milieu ambiant — une manière d'être du style très générale et des différences locales. Ce sont des réalités avec les-*

¹⁴ Josef P e k a ř : *O periodisaci českých dějin* (Le cycle de l'histoire tchèque), dans : *Český časopis historický* 38, 1932, p. 4. Une conception vraisemblable, voir : Andreas A n g y a l : *Die slawische Barockwelt*, Leipzig 1961.

¹⁵ L'exemple typique d'un penseur tchèque qui s'est efforcé de mettre au point un système homogène est celui de Jan Amos Komenský.

¹⁶ Josef V á l k a : *Problém baroka jako kulturní a historické epochy* (Le problème du baroque comme époque culturelle et historique), dans : *O barokní kultuře. Sborník statí* (Sur la culture baroque. Recueil d'essais), Brno 1968, p. 16 (rédacteur Milan Kopecký, publications de l'Université J. E. Purkyně — Brno, Faculté des lettres, fasc. 141).

quelles la typologie de la culture baroque et même celle de n'importe quelle époque doit compter.»¹⁷

La nouvelle conception de la problématique du baroque souligne aussi à un niveau général, les phénomènes sociologiques. Chez les chercheurs orientés vers la sociologie, cette problématique est en relation très étroite avec la question des structures sociales. Les relations des structures sociales avec la situation historique générale et le „problème du baroque“ sont également l'objet d'un vif intérêt dans la littérature non-marxiste orientée vers la sociologie.¹⁸ On y refuse l'idée de la liaison exclusive du baroque avec le catholicisme. Au contraire le baroque se manifeste comme une partie composante et un produit, à la fois du milieu aristocratique, du milieu des propriétaires fonciers et de celui des paysans, c'est à dire de là où au XVII^e siècle ont prévalu les relations féodales. Victor Lucien Tapié écrit à ce sujet: *«C'est que dans l'Europe du XVI^e siècle, les pays qui ont accordé une préférence déclarée à l'architecture et à la décoration baroques, avec son faste ou seulement son goût de la surcharge et de l'enluminure, ont été ceux où dominait l'élément rural et aristocratique et où la bourgeoisie semblait plus réduite.»¹⁹* Et ailleurs: *«Les sociétés bourgeoises inclinent à préférer la mesure et l'ordre, celles qui sont plus particulièrement aristocratiques et terriennes accordent leur faveur à l'imagination et à la liberté baroques.»²⁰* De ce que nous venons de remarquer il résulte que Tapié considère les caractères de la culture baroque et de la vie sociale comme produit de la société des aristocrates et des propriétaires fonciers, cependant que le «classique», c'est à dire les caractères mesurés, reflète la vie et la culture de ces couches de la société qui visent à une manière de vie d'un genre capitaliste. Dans la conception de Tapié, les notions „baroque“ et „classique“ ont une signification générale, nous pouvons dire auxiliaire car elles aboutissent à un sens métaphorique: comme «baroque» est considéré tout ce qui brise les formes habituelles (ce qui aspire à la liberté), comme «classique» au contraire tout ce qui tend vers le calme et l'égalisation. Les catégories de Tapié saisissent complètement les caractères généraux de l'époque, mais elles ne nous suffisent pas pour l'analyse des réalités artistiques. Il est certain, que l'historiographie française a apporté de nouveaux aspects dans la contestation sur le baroque, car elle s'appuie sur les différents aspects de la société et elle a bien compris les antithèses internes qui ont dialectiquement formé la société du XVII^e siècle et ont souvent abouti à des crises profondes. L'époque baroque est donc, par conséquent, d'après l'opinion des historiens français,²¹ considérée comme une époque de crise de la société euro-

¹⁷ Même publication que précédemment. L'étude pénétrante de J. Válka, traite par ailleurs surtout de la problématique du baroque tchèque, qui est en dehors de nos considérations générales.

¹⁸ Comparer par exemple: Heinrich Lützerer: *Zur Religionssoziologie deutscher Barockarchitektur* (im Zusammenhang des methodischen Problems), dans: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 66, 1931. Victor Lucien Tapié: *Le baroque*, Paris 1963.

¹⁹ V. L. Tapié: *Le baroque*, Paris 1963, p. 50.

²⁰ Même publication, p. 54.

²¹ Voir *Histoire générale des civilisations*, tome V, Paris 1956.

péenne, de la culture et même de l'organisation d'Etat.²² Il est vrai, cette conception corrige tous les essais précédents caractérisant l'évolution homogène du baroque, souligne que la liaison du baroque avec le préclassicisme et le classicisme est évidente. Malheureusement il n'est pas possible dans les limites de ce travail de suivre en détail tous les problèmes à leur niveau général. Même ainsi, il apparaît au moins combien ils sont compliqués et difficile à saisir et que nous ne pouvons envisager leur solution finale qu'après une connaissance profonde des problèmes partiels de chaque domaine de la création humaine.

La question du classicisme est vraisemblablement compliquée et elle se pose précisément au XVIII^e siècle quand fut publiée *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert;²³ les opinions variées de cette époque sur les idées universelles sur les sciences et les arts ont été plus ou moins codifiées. *L'Encyclopédie* en 35 volumes a résumé l'ensemble des connaissances et devint la bible du rationalisme. Sa nouvelle conception de la vie, de la nature, et de l'ordre raisonnable des choses était liée à la liberté politique et à la tolérance religieuse. Elle préconisait de se distancer du bigotisme et de la négation des rapports métaphysiques entre les choses. *L'Encyclopédie* exigeait l'exactitude scientifique, la méthode et le systématisme. Elle offrait à l'homme du XVIII^e siècle une somme de connaissances de philosophie, de religion, d'éthique, de disciplines du droit de l'état, d'économie nationale, de sciences naturelles et de technique, aussi bien que de connaissances dans le domaine de l'art et des métiers. Kant a écrit en 1784 ce que l'Encyclopédie représentait: «*Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit.*»²⁴ Ses grands précurseurs ont été les philosophes du XVII^e siècle, Descartes, Spinoza, Leibniz, Locke, qui, dans le sein du baroque, ont préparé la naissance des nouvelles idées universelles.²⁵ *L'Encyclopédie* est vraiment la preuve du développement lent et ininterrompu des idées depuis le commencement du baroque jusqu'au siècle des lumières. Il n'est absolument pas juste de voir dans le classicisme dont la contre-partie et l'expression la plus haute est l'Encyclopédie, un style de vie et d'art tout à fait nouveau, niant l'évolution précédente. Au contraire l'Encyclopédie vraisemblablement comme le classicisme est le *point culminant* d'un long développement qui la précède.

Il en est de même de l'héritage de l'Antiquité. Tout le baroque égale l'Antiquité, même si c'est à sa manière et souvent sans connaissances scientifiques (archéologiques) concrètes. Il est certainement l'héritier de la Renaissance. Toute son évolution est orientée vers la codification de ses rapports avec l'antiquité et c'est enfin dans le travail de Johann Joachim

²² Des historiens tchèques ont contribué à cette problématique: Miroslav Hroch et Josef Petráň: *K charakteristice krize feudalismu v XVI.—XVIII. století* (La caractéristique de la crise du féodalisme du XVI^e jusqu'au XVIII^e siècle, dans: *Český časopis historický* 1964.

²³ D. Diderot - J. L. D'Alembert: *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris 1751.

²⁴ Dans le livre: *Was ist Aufklärung.*

²⁵ Le philosophe écossais Hume a approfondi plus tard les idées de Locke (et celles de Berkeley), surtout dans son traité principal *A Treatise of Human Nature*, Londres 1789 et les a développées dans le sens de l'empirisme critique et du positivisme.

Winckelmann *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) que sont énoncées pour la première fois (après de longues années de recherches), des idées définitivement valables sur l'antiquité et son art. Winckelmann en vient à cette idée que ce n'est pas l'art des romains mais celui des grecs qui est le sommet de l'art antique. Déjà dans son livre *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei* (1762) Winckelmann pose les bases théoriques de l'esthétique classique qui signifie en effet une transformation des idées, mais à vrai dire une simple codification d'un long développement d'idées de la renaissance au classicisme en passant par le baroque. On se rend compte combien cette évolution est monolithe et comme le classicisme est organiquement lié au monde d'idées du baroque.²⁶

*

Les problèmes du baroque et du classicisme, ou, pour parler plus justement la détermination terminologique de ces deux domaines de l'art laisse aussi beaucoup de questions en suspens dans la sphère de la musique et de la musicologie. En comparant en général ces problèmes, indiquons en quelques aspects.

Dans l'histoire de la musique, le baroque est le plus souvent considéré comme une époque d'évolution, sans tenir compte de ses ramifications. En général on considère que le baroque s'étend de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVIII^e siècle. Friedrich Blume²⁷ insiste sur ce point, qu'il faut considérer que chaque phase du baroque empiète sur la suivante ce qui signifie qu'il n'est pas possible de fixer des divisions précises au baroque. Il faut aussi prendre en considération que souvent un auteur appartient à des sphères différentes.

En musique, de nouvelles complications surgissent quant à la détermination et à la définition du terme «baroque»; car il s'agit d'un terme em-

²⁶ Simultanément à l'évolution des idées sur l'art progresse celle des autres domaines de l'esprit. La philosophie a renoué ses rapports avec la religion (Voltaire, Lessing, ainsi que le matérialiste français La Mettrie ont approuvé l'oeuvre de Toland : *Christianity not Mysteriorious*, 1696). La théorie du droit de l'état devient révolutionnaire (voir par ex. l'oeuvre de Montesquieu : *L'Esprit des lois*, 1749, et le livre de J. J. Rousseau : *Le Contrat Social*, 1769). Il apparaît un nouvel idéal de sentiments, la nature devient la base d'une nouvelle victoire en étudiant le rôle de l'homme par rapport à la société (à l'origine on trouve le travail de Voltaire : *Essai sur l'Histoire Générale et sur les Moeurs et l'Esprit des Nations*, 1756). L'évolution des sciences naturelles qui est impensable sans l'oeuvre de Newton : *Philosophiae naturalia principia mathematica* (1687), encourage de nouvelles offensives en astronomie et la recherche géographique. La botanique moderne apparaît (Linné : *Systema naturae* et *Fundamenta botanica*, 1736, *Genera planetarum*, 1737, et *Philosophia botanica*, 1751), le chemin de la chimie moderne s'ouvre (découverte de l'hydrogène de Cavendish, 1766, et les découvertes remarquables de Lavoisier), la physique triomphe dans les domaines de l'électricité et de la science de la chaleur (les recherches de Franklin sur les phénomènes électriques, 1749). L'Europe est au seuil de l'âge de la technique (découverte de la machine à vapeur de Watt, 1776). Les idées et les principes de ce nouvel âge influencent naturellement l'éducation de la jeunesse. On se fait un nouvel idéal de l'homme cultivé.

²⁷ Friedrich Blume : *Die Musik des Barock*, dans : Friedrich Blume – Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften, Kassel 1963, p. 67–123 (édité par Martin Ruhnke). Il s'agit d'une réimpression de titres des MGG I, Kassel, 1949–1951, col. 1275–1338.

prunté et qui est avant tout appliqué aux beaux-arts et à la poésie. En règle générale, on caractérise ainsi certains aspects individuels de l'artiste ou de son art,²⁸ ce qui mène à un arbitraire absolu dans l'application de ce terme «baroque» et à la variation de son contenu. A côté d'une terminologie historique et stylistique rigoureuse (voir plus bas) on trouve des essais d'emprunt du terme baroque que nous pourrions appeler essais-d'expression.

Mais même ici la problématique a un champ plus large. Considérant que le terme de baroque est appliqué en général avec des significations différentes, c'est jusqu'à maintenant, une question sans réponse que celle de savoir si dans différentes cultures et différents milieux nationaux le baroque a la même signification. Il est probable que non. D'après Eugenio d'Ors²⁹ on peut trouver le baroque dans toutes les cultures (hellénique, romaine, nordique, inca etc.). Cette large conception d'Ors aboutit à cette conclusion que la notion de «baroque» y est mise en opposition avec la notion de «classicisme», c'est à dire de «parfait». Une semblable opinion, non historique et ne tenant pas compte du style, est aussi celle Henri Focillon.³⁰ D'après lui le baroque est peut-être la dernière phase d'évolution de chaque style. Focillon oublie que le point culminant de chaque époque montre non seulement des traces de désagrégation, mais en même des signes précurseurs d'une nouvelle étape. Cela rappelle par trop la conception d'intégralité de Wölfflin³¹ qui voit une ligne d'évolution continue de la renaissance au baroque, mais oublie que la culture baroque est le produit d'une époque nettement limitée, qui réalise — malgré ses liens avec la renaissance — les conditions d'un nouveau style précurseur d'une nouvelle époque. Puisque nous nous servons du terme «baroque» en musique et musicologie, il est nécessaire de nous rendre compte de la multiplicité de ses aspects et de sa signification. Nous nous intéresserons tout particulièrement à la manière dont il s'est introduit dans le domaine de la musique et de la science musicale au XX^e siècle.

Le mot «baroque», comme désignation d'une période de style caractérisée dans les premières décades de ce siècle. Hugo Riemann³² s'oppose à cette désignation et propose l'appellation «époque de la basse continue» («Generalbaß-Zeitalter»). Cependant cette désignation est par trop théorique et passe sous silence la plupart des index sauf ceux purement théoriques. Guido Adler³³ évite aussi l'appellation «baroque» et considère cette période comme la troisième époque de style «dans l'histoire de la musique. A côté de cela nous trouvons chez Hans Joachim Moser³⁴ la division en «baroque»

²⁸ Comme «baroque» sont souvent considérés ces traits de l'oeuvre avec lesquels l'auteur se différencie nettement de ce qui l'entoure: l'excentricité, la bizarrerie de l'expression, de ce qui diffère des normes habituelles. Comme exemple de «gothique-baroque» on donne la *Missa prolationum* de Ockeghem, les dernières symphonies de Bruckner sont aux yeux des théoriciens «baroques-romantiques», ainsi que le *Tristan et Iseult* de R. Wagner etc., etc. Voir détails Blume, p. 67.

²⁹ Eugenio d'Ors: *Du Baroque*, Paris 1935.

³⁰ Henri Focillon: *Vie des Formes*, Paris 1939, 2^e édition.

³¹ Heinr. Wölfflin: *Renaissance und Barock*, Munich 1908, 3^e édition, 2^e édition.

³² Hugo Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte*, tome II, 2^e partie, Leipzig 1912

³³ Guido Adler: *Handbuch der Musikgeschichte*, 1^e édit., 1924.

³⁴ Hans Joachim Moser: *Geschichte der deutschen Musik*, tome II, Stuttgart-Berlin 1922.

que primitif» et «grand baroque» («Frühbarock», «Hochbarock»), Ernst B ü c k e n, l'éditeur de l'édition bien connue *Handbuch der Musikwissenschaft*, s'identifie à la conception de Robert Haas, qui a donné à un des volumes de cette édition le titre *Musik des Barocks*.³⁵

Comme nous le voyons, le terme de «baroque musical» s'est introduit dans la sphère américaine. Manfred Bukofzer³⁶ l'accepte sans réserve, autour de 1920. Ce terme déjà mis en relief en 1919, par Curt Sachs,³⁷ provient la division de Wölflin et se rapporte surtout aux questions de style. De la littérature musicale allemande, la désignation est ensuite passée dans la sphère américaine. Manfred Bukofzer³⁶ l'accepte sans réserve, sans doute sous l'influence de l'école allemande.³⁸ En comparant les diverses opinions il la met en doute plus tard. Le Français Norbert Dufourcq doute tout à fait de la légitimité de cette désignation et dans son histoire de la musique (*La musique des origines à nos jours*)³⁹ il l'élimine tout à fait. Dans son travail sur *J. S. Bach* il l'évite aussi.⁴⁰ La musicologie anglaise n'a pas accepté cette appellation, la preuve en est, que même pour le compositeur que nous plaçons habituellement dans l'époque baroque H. Purcell (1659–1695) on n'emploie pas le terme de baroque.⁴¹ L'expression «baroque» reparaît dans la musicologie belge Suzanne Clercx⁴² de tradition romane, surtout littéraire scientifique et considère cette désignation plus ou moins comme une image. Cependant sa division du baroque musical en

baroque primitif

plein baroque

baroque tardif

convient et on peut l'accepter.

Quant aux oeuvres musicales de différentes nations, on leur a appliqué souvent une division spéciale. Comme nous ne pouvons pas naturellement dans notre travail nous intéresser à la division complète, nous en étudierons au moins quelques points.

Andrea della Corte,⁴³ qui s'est inspiré surtout de l'oeuvre de Benedetto Croce *Storia dell'età barocca in Italia* (1929) refuse énergiquement l'application du terme baroque à la musique italienne. D'après lui le baroque en Italie (c'est à dire dans la musique proprement italienne) n'existe pas comme une époque de style indépendant. Il revient à une conception ancienne surtout dans le domaine des beaux arts, et il considère la musique italienne du XVII^e siècle comme la continuation de celle de la Renaissance: la première moitié du XVII^e siècle est à vrai dire le point culminant du «classique» de l'époque de la Renaissance, alors que dans la deuxième moitié du siècle se

³⁵ Robert Haas : *Musik des Barocks*, Wildpark—Potsdam 1928.

³⁶ Manfred Bukofzer : *Music in the Baroque Era*, New York 1947.

³⁷ Curt Sachs : *Barockmusik*, 1919.

³⁸ Elève de Hindemith, il a étudié la musicologie à Heidelberg chez Bessler, à Berlin chez Hornbostel, Sachs, Schering et Blume, à Bâle chez Handschin où il a terminé ses études en 1936. Depuis 1941 exerce son activité en USA (University of California).

³⁹ Edition 1946.

⁴⁰ Norbert Dufourcq : *J. S. Bach, le Maître de l'Orgue*, Paris 1948.

⁴¹ Comparer J. A. Westrup : *Purcell*. Londres 1937.

⁴² Suzanne Clercx : *Le Baroque et la musique*. Essai d'esthétique musicale. Bruxelles 1948, surtout p. 19 et suivantes.

⁴³ Andrea della Corte : *Il Barocco e la Musica*. Milano 1933.

font jour des éléments baroques qui agissent comme éléments de décadence. Ce point de vue d'Andrea della Corte provient d'une plus vieille conception car le «baroque» est ici considéré comme différant du canon classique et le désintégrant. Cependant la manière de voir de Corte s'appuie sur une tradition purement italienne qui comprend la notion de «baroque» d'une manière très différente de la musicologie allemande. Entre ces deux sphères linguistiques et culturelles il y a dans ce cas des différences considérables d'où la nécessité d'une autre interprétation de la notion de «baroque». ⁴⁴

La nouvelle tendance de la musicologie allemande de l'est s'oppose tout à fait à l'appellation de «*musique baroque*». Elle en a renforcé et accepté comme absolus les aspects sociologiques. Elle n'accepte pas l'accentuation des caractères du style (artistique). Cependant elle applique systématiquement la terminologie empruntée à l'historiographie générale et à la politologie. Ce point de vue unilatéral peut rendre compte de la majorité des réalités qui ont créé l'expression musicalé (car la musique est toujours le reflet des rapports dans la société). Cependant l'artefact musical et artistique n'explique pas grand chose. ⁴⁵

La musicologie tchèque ne se distance pas de la désignation «*baroque*». Alors que par exemple Zdeněk Nejedlý ⁴⁶ insiste sur le point de vue d'unité qui résulte de la division de l'historiographie générale en Antiquité, Moyen-âge, Temps modernes (le «*baroque*», d'après lui, se confond avec l'apogée de la puissance créatrice de la Renaissance de 1450—1600). Vladimír Helfert lui, ⁴⁷ grâce à son expérience de la recherche des causes ⁴⁸ et des déductions qui en résultent, applique systématiquement les principes de la formation du style et de ses aspects. Le critérium de division par périodes devient, d'après Helfert, la logique d'évolution musicale, c'est à dire le changement lent des éléments qui forment le style de la musique de l'époque. Ce qu'on nomme «*le baroque musical*» est lié au classicisme qui le suit, au romantisme, et même à la musique du commencement du 20^e siècle et il choisit pour cette époque de plus de trois cents ans une dénomination globale: *le style mélodique-harmonique*. ⁴⁹ Dans sa classification qui est une

⁴⁴ Friedrich Blume est aussi arrêté par cette question (étude citée plus haut, p. 71) et il recommande l'étude de la notion baroque du point de vue historique, linguistique. pour l'histoire de la notion de «*baroque*» voir l'étude de la revue *Journal of Aesthetics and Art Criticism* V, 1946.

⁴⁵ Le point de vue contemporain des musicologues de l'Allemagne de l'Est est le plus net dans l'article de Georg Knepler: *Musikgeschichte* qui a été publié dans l'encyclopédie de Horst Seeger: *Musiklexikon*, Leipzig 1966, tome II, p. 150—171.

⁴⁶ Zdeněk Nejedlý: *Všeobecné dějiny hudby* (Histoire générale de la musique) tome I, Prague 1930, p. 11.

⁴⁷ Vladimír Helfert: *Periodisace dějin hudby*, dans: *Musikologie* I, 1938, p. 7 et suivantes.

⁴⁸ Comparer avec *Hudební barok na českých zámcích (Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku) († 1752)* — Le baroque musical dans les châteaux tchèques (Jaroměřice du temps du comte Jean Adam de Questenberg) († 1752), Prague 1916; *Hudba na jaroměřickém zámku* (František Miča 1696—1745) — La musique au château de Jaroměřice (František Miča 1696—1745), Prague 1924.

⁴⁹ D'après Vladimír Helfert le «*style mélodique-harmonique*» a été précédé de plusieurs périodes de style qu'on peut classer chronologiquement ainsi: 1. le style monodique grec et oriental (en Europe environ jusqu'au VI^e siècle), 2. le style monodique choral (du VII^e jusque dans la 2^e moitié du X^e siècle), 2. le style monodique profane comprenant l'art des trouvères et des troubadours (de la fin du X^e siècle jusqu'à la

des plus remarquables créations d'idées de la musicologie tchèque, on n'applique pas expressément le terme de «*baroque*» d'après le classement systématique par périodes, mais celui-ci en découle. La division traditionnelle en périodes qui a été introduite dans les Sciences des Arts et dérive de la division habituelle des époques du style d'après celle de l'architecture et des beaux arts n'est pas, en principe, en désaccord avec celle de Helfert. La classification de Helfert est, bien entendu, beaucoup plus générale; précisément pour cela on peut introduire les aspects traditionnels dans sa division en époques musicales.⁵⁰ Hormis cela il est possible de considérer des parallèles parfaits et des connexités entre les époques musicales et l'évolution du style appelé de vie et du style artistique dans chaque discipline de l'Art.⁵¹ Helfert a toujours souligné la provenance de la notion de «*baroque*». En 1929 il a écrit:⁵² «*Le baroque est un art plastique qui est la continuation organique de la Renaissance. Il apparaît clairement dans l'oeuvre de peinture et d'architecture de Michel-Ange († 1564), dans la première partie du XVI^e siècle et il arrive à ses formes propres dans la 2^e moitié du XVI^e siècle, surtout dans les pays romans (Italie, France) et là où il a pénétré il a apporté l'influence des cultures italienne et française. Ses racines et sa tendance à l'exaltation (espressioné) ont avivé le goût des fortes impressions naturalistes et sensuelles. Cela mène à une corruption de la ligne traditionnelle architectonique et au goût de rechercher de nouvelles solutions de forme d'expression. A cet aspect du baroque est lié le sens actuel, devenu habituel du mot baroque (c. —à—d. qui s'écarte des conditions données pour celles qui sont exceptionnelles, irrégulières. Un autre principe de base du baroque est sa tendance à une domination absolue sur ce qui l'entoure (la politique autoritaire), ce qui mène dans les arts plastiques à la monumentalité des formes et de l'espace. Dans la musique. Le baroque s'est manifesté de deux manières: la tendance à suivre les grandes lignes générales du baroque et celle des dimensions inhabituelles en particulier dans la soit-disant École des Pays-Bas en Italie, avec la création d'oeuvres monumentales avec*

moitié du XIII^e), 4. le style polymélodique (de la fin du XIII^e jusqu'à la deuxième moitié du XVI^e siècle).

⁵⁰ La problématique du style et des époques du style — voir la littérature suivante: Egon Wellesz: *Renaissance und Barock. Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden*, dans ZIMG XI, 1909/1910. — Guido Adler: *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911. — Heinrich Rietsch: *Der Stil in der Musik*, dans: ZIMG XIV, 1912/13. — Hans Joachim Moser: *Der Wechsel nationaler universaler Epochen in der Musik des Abendlandes*, dans: Universitas IX, 1954, No 1.

⁵¹ Comparer par exemple: Emil Naumann: *Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu den Formen und Entwicklungsgesetzen alles Geisteslebens*, Berlin 1869. — Friedrich Gennrich: *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle 1918. — Curt Sachs: *Musik und bildende Kunst im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte*, dans: Festschrift J. Schlosser, Vienne 1926. — Joh. Gehring: *Tonkunst und Dichtkunst*, dans: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft III, 1928. — Georg Anschütz: *Das Verhältnis der Musik zu den bildenden Künsten im Lichte stilistischer Betrachtung*, dans: Archiv für Musikforschung III, 1938. — Dušan Skovran: *Zvuk i slika* (Le ton et l'image), dans: Zvuk, [Beograd] 1963, p. 56.

⁵² Vladimír Helfert: *Barok*. Article du Pazdřirkův hudební slovník naučný (Dictionnaire musical de Pazdřirek) I. (partie théorique), Brno 1929, p. 25. Généralement V. Helfert comprend dans cet article et dans ses oeuvres citées plus haut (comparer avec la note 48) le baroque musical comme une notion culturelle historique.

choeurs de Willaert († 1562),⁵³ et dans l'École Vénitienne... L'effort pour une expression plus élevée a conduit à un relâchement de la chromatique, surtout dans les madrigaux italiens⁵⁴ du XVI^e siècle [...] La période principale du baroque musical s'étend de 1550 à 1750. Dans notre pays le baroque est en plein épanouissement de 1700 à 1750 [...].»

A la conception de Helfert se rattache celle de son élève et successeur Jan Racek. Dans ses oeuvres⁵⁵ il s'efforce de fonder une division du baroque sur des principes homogènes de style des structures musicales. Les diverses phases et périodes de l'évolution musicale sont liées par un rythme cinématique. J. Racek refuse alors n'importe quelle division en périodes fondée

⁵³ Vladimír Helfert ici insiste sur la continuité de l'évolution de la renaissance au baroque, et se rallie à la conception de Wölfflin.

⁵⁴ Pour plus de détails voir Jan Racek : *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* (La monodie italienne du début du baroque en Bohême), Olomouc 1945. — Du même auteur : *Origine et débuts de la musique baroque en Bohême. Contribution à l'histoire de la chanson à une voix*, dans : *Musique des nations*, Prague 1948, p. 157 et suivantes. — Du même auteur : *Collezione di monodie italiane primarie alla Biblioteca universitaria di Praga*, dans : *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, VII^e année, 1958, ligne F, no 2, p. 5–38. Du même auteur : *Stilprobleme der italienischen Monodie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes*, Prague 1965. (D'après le travail original écrit en tchèque : *Slohové problémy italské monodie. Příspěvek k dějinám jednohlasé barokní písně*. Les problèmes de style de la monodie italienne. Contribution à l'histoire de la chanson baroque à une voix [Brno–Prague 1938].)

⁵⁵ Jan Racek : *Slohové a ideové prvky barokní hudby* (Les éléments du style et idéologiques de la musique baroque), Brno, 1934, p. 4 et suivantes; *Duch českého hudebního baroku. Příspěvek ke slohové a vývojové problematice české hudby 17. a 18. století* (L'esprit de la musique baroque tchèque. Contribution à la problématique du XVII^e et XVIII^e siècle, Brno 1940, p. 14 et suivantes; *Úvod do studia hudební vědy* (Introduction à l'étude de la musicologie), Prague 1949, p. 59 et suivantes; *Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století* (La musique tchèque. Des origines au début du XIX^e siècle), Prague 1958, p. 89 et suivantes; *Grundlinien tschechischer Musikentwicklung*, dans : *Musica* 1957, No 9–10, Kassel 1957, p. 489 et suivantes. En ce qui concerne le problème du cycle du baroque musical tchèque du XVII^e et XVIII^e siècles dans : *O barokní kultuře* (Sur la culture baroque. Recueil d'essais), Brno 1968, p. 133–146 (rédaction Milan Kopecký). Dans la méthode de Racek le plus intéressant est la solution complexe de chaque question ce qui est très net dans son travail *Stilprobleme der italienischen Monodie* (comparer avec la note 54). Il ne comprend pas la monodie italienne comme une formation isolée sans rapport avec l'évolution précédente. Il insiste par exemple sur la part importante de la soi-disant pseudo-monodie sur l'apparition du style monodial dont l'épanouissement atteint lentement sa plénitude de la fin du XVI^e siècle jusque vers 1660. Dans le travail cité, Jan Racek divise le début du baroque italien en 4 périodes d'évolution qui sont intimement liées et qui empiètent l'une sur l'autre. Le premier stade de l'évolution commence vers 1600 environ et est marqué par le caractère d'improvisation de l'expression musicale, de l'expression rhapsodique et une liaison très étroite de la musique et de la poésie. La deuxième période est limitée aux vingt premières années du XVII^e siècle. Pendant celle-ci domine la tendance vers des formes plus petites et plus fermées, ainsi que vers un type autochtone de musique indépendante du texte. Dans la troisième époque (environ de 1620–1640) apparaissent déjà des compositions de chambre sous forme de cantates d'un caractère émouvant ayant pour conséquence la différenciation entre le récitatif et l'arioso pour des raisons de contraste. Le processus créateur continue jusque vers la moitié du XVII^e siècle, au moment où apparaissent d'autres formes importantes de composition par exemple la cantate de chambre, le duo vocal, et une plus grandes créations musicales sous forme de cantate (4^e période). Pour détails comparer : Rudolf Pečman : *Jak vzniklo hudební baroko?* (Comment est apparu le baroque musical), dans : *Hudební rozhledy* 1965, No 17, p. 735.

sur des dates chronologiques, qui ne s'appuient pas sur des principes d'évolution. Le développement musical reconnaît habituellement une suite continue d'étapes qui se développe à partir d'un procès d'évolution au sein de la structure de la composition, suivant surtout l'évolution des formes et des éléments d'expression au XVII^e et XVIII^e siècles. Dans sa division concrète en périodes, Jan Racek concilie le point de vue théorique de Vladimír Helfert avec les principes fondamentaux de la division de Hans Joachim Moser (voir note No 34) et en particulier il réexamine le point de vue de l'ordinaria viennois de Erich Schenk,⁵⁶ pour se rallier enfin pour la musique tchèque à la division de Friedrich Blume.⁵⁷ Il juge que la division de Suzanne Clercx⁵⁸ est le meilleur des modèles, mais il ne l'applique pas en pratique.

Parmi les jeunes chercheurs, Jiří Fukač⁵⁹ soutient un point de vue sociologique. Il insiste sur le caractère universel de cette époque en suivant les différences d'application de la notion de «baroque» à ce qu'on appelle la grande et la petite culture musicale. Il a des doutes sur ce qu'on nomme «baroque» car dans le domaine musical, proprement dit, et dans celui de l'histoire de la musique on ne perçoit pas l'existence des ensembles orientés vers le baroque et des formes musicales baroques, ni que les règles de composition répondent complètement aux idées admises sur le «baroque musical».⁶⁰ En comparant l'évolution dans les diverses cultures nationales, il est amené à se demander si chaque culture nationale a son propre style jailli de son sol et de son folklore, ou si cette culture a subi les influences ou les

⁵⁶ Erich Schenk divise le baroque en baroque primitif («Frühbarock»), en baroque moyen («Mittelbarock») et en baroque tardif («Spätbarock»).

⁵⁷ Friedrich Blume: *Die Musik des Barock*, p. 115.

⁵⁸ Suzanne Clercx: *Le Baroque et la Musique*, Bruxelles 1948, p. 19 et suivantes. Comparer Jan Racek: *K problému periodizace českého hudebního baroku 17. a 18. století*, p. 138, note No 8.

⁵⁹ Jiří Fukač: *Das tschechische Musikbarock und methodologische Probleme seines Studiums. (Zur Kritik der Begriffs- und Periodisierungsprobleme)*. Dans: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, année XVII, 1968, ligne H, no 3, p. 7–20.

⁶⁰ Ces idées «communément adoptées» évoluent même à notre époque sous la forte influence des Beaux-Arts en général, ce que prouvent de nouveau les tendances répétées visant à appliquer les caractères du style des Beaux-Arts à la musique. Robert Erich Wolf: *Renaissance, Mannerism, Baroque: Three Styles, Three Periods*. Dans: *Les Colloques de Wégimont IV*, 1957, p. 35 et suivantes (il applique scrupuleusement ces principes).

⁶¹ D'après J. Fukač (l. c.) c'est aussi cas de la musique tchèque qui s'est développée sous des influences diverses. Décider l'apport de la musique tchèque et en général celle de la culture des plus petites nations dans le développement de la culture musicale européenne du XVII^e et du XVIII^e siècle est lié très intimement – d'après notre opinion – à la question de l'expression de la personnalité artistique, laquelle, elle-même est liée à la question difficile et jusqu'à maintenant non éclaircie de «l'origine nationale» dans la musique du XVII^e et du XVIII^e siècle. Je touche à ce problème dans mon livre: *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*, Brno 1970, ensuite dans mon étude: *Kritický o mannheimské škole* (Un coup d'oeil critique sur l'Ecole de Mannheim), in: *Opus musicum III*, 1971, nr. 2, p. 33–42, et dans l'article *Předchůdci aneb vědomí souvislosti. Mannheimští, Jiří Benda a Mysliveček v ohnisku vývoje* (Les précurseurs ou la connaissance des affinités. Les compositeurs de Mannheim, Jiří Benda et Mysliveček dans le foyer d'évolution), publié aussi en anglais et en allemand dans *Musica bohemica et europaea* (Recueil des programmes de 5^e Festival de Musique Internationale), Brno 1970, p. 24–41, Rédaction Rudolf Pečman.

directives d'une autre culture.⁶¹ Nous voyons que la problématique de la musique «*baroque*» et sa division sont très compliquées car elles se rattachent aussi à la question des apports qu'on appelle «*nationaux*» des ensembles humains limités par le territoire et la nationalité. Il ne suffit pas de considérer le point de vue purement musical ou en général artistique mais, nous devons nécessairement compter avec les facteurs nationaux et sociologiques.

Les problèmes du «*baroque*» que nous avons déjà signalés ne nous dispensent pas de l'obligation de caractériser brièvement le «*baroque*» dans le domaine musical et de le confronter avec les caractéristiques du *classicisme*. De la comparaison il apparaîtra certainement plus clairement en quoi la musique baroque a anticipé sur la musique du soit-disant «*classicisme*».

Le changement de style s'orientant vers le baroque se prépare déjà à partir du 2^e tiers du XVI^e siècle. Alors que pendant la Renaissance, la linéarité de la pensée musicale⁶² était caractéristique, une nouvelle harmonie basée sur les liens d'intervalles verticaux commence alors à apparaître dans la musique européenne. Les modes d'église cessent de lier de flot de la pensée musicale,⁶³ une nouvelle structure harmonique naît dans la musique européenne. Sa légalité due surtout aux rapports avec la dominante, la subdominante et les autres degrés de la gamme y est déjà codifiée. L'altération qui apparaît avait ses racines dans la riche pensée chromatique de l'époque précédente⁶⁴ qui avait coopéré à la libération de la technique du contrepoint. De pair avec les nouvelles techniques naît une nouvelle tendance mélodique. Le nouveau type mélodique qui grandit des nouveaux rapports entre la parole et la musique permet de nouvelles possibilités d'expression.⁶⁵ Le nouveau changement de style et la codification d'expression du baroque n'ont été possible qu'à cause des nouvelles offensives harmoniques et des nouvelles conceptions d'harmonie, elles-mêmes résultant de la naissance et de l'approfondissement de la pensée musicale verticale.

Grâce à ce nouveau style, les vieilles formes s'approfondissent mais des formes tout à fait nouvelles apparaissent. La périodicité mélodique et harmonique devient plus symétrique. Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle se stabilise la forme binaire (A—B) avec la symétrie — axe sur la dominante, ainsi, que la forme ternaire (A—B—A), qui dans la musique italienne domine complètement le travail de composition. Déjà dans la première moitié du XVIII^e siècle, la forme sonate se dégage de cette forme ternaire, ainsi que la forme rondo et les variations (il est vrai que ces deux formes ont leurs racines dans le style précédent, celui des maîtres de la Renaissance, cepen-

⁶² Elle apparaît aussi bien dans le chant grégorien, dans celui des troubadours et des trouvères que dans la création des *minnesinger* et *meistersinger* et la polyphonie vocale de la renaissance.

⁶³ La codification des modes majeur-mineur n'apparaît que beaucoup plus tard, dans la production artistique concrète avec Johann Sebastian Bach dans son œuvre sur le Clavecin tempéré (*Das Wohltemperierte Klavier*, tome I:1722, tome II:1744).

⁶⁴ Il en a été ainsi surtout pour le madrigal italien et le madrigal flamand de la 2^e moitié du XVI^e siècle au commencement du XVII^e siècle (Orlando di Lasso, Willaert, de Rore, Arcadelt, L. Marenzio, O. Vecchi et en particulier G. da Venosa qui avec ses audaces harmoniques fondées sur la chromatique a anticipé à vrai dire sur le romantisme.

⁶⁵ Ils ont déjà été indiqués par les théoriciens Glareanus († 1563) et G. Zarlino († 1590).

dant que de nouvelles possibilités insoupçonnées s'ouvrent jusque dans le style mélodique harmonique). La vieille technique polyphonique s'intègre aussi dans l'époque baroque. La structure polymélodique prend toutefois une nouvelle signification, car sa nouvelle architectonique est maintenant déterminée par un nouveau principe d'harmonie et de modulation.

Dans la plus large acception du mot, on peut situer les débuts du baroque musical déjà dans la deuxième moitié du XVI^e siècle⁶⁶ et sa fin vers la moitié du XVIII^e siècle. Il est alors évident que le baroque musical est parallèle au baroque de l'ensemble des Beaux-Arts.⁶⁷ A l'époque de l'apogée du baroque et, en particulier du baroque musical, apparaissent en même temps les éléments de sa décadence c'est à dire en même temps les conditions qui favoriseront l'apparition du style classique (pour plus de détails, voir les chapitres suivants de notre travail).

*

Le style «classique», le «classicisme», le «classique» et les termes semblables sont employés en musicologie, assez couramment, avec un sens assez large, général, comme conception d'un style, et pour, caractériser une époque. En plus il faut prendre en considération que surtout dans ces derniers temps on a une tendance excessive à appeler «*musique classique*» toute la musique sérieuse, à la différence de la musique populaire, de jazz, beat, etc. . . . Cette appellation qui ne convient pas dans la plupart des cas a sans doute ses racines dans le fait que dans le langage courant (quelquefois même dans le langage des spécialistes, qui ne sont pas assez scrupuleux sur la précision historique) on considère comme auteur classique tout simplement celui qui est une fois pour toutes rattaché par le public à la soit-disant «tradition culturelle».

Il n'est pas nécessaire de rappeler que nous n'allons nous intéresser qu'à l'accès non historique du classicisme dans la musique. Dans les pages suivantes nous voudrions essayer de définir, au moins dans son ensemble, sa difficile problématique, car il s'agit ici du recouvrement de deux niveaux, l'un historique, l'autre axiologique. Un trop large emploi du terme «classique» mène non seulement à des imprécisions mais aussi à une confusion dans les idées.

Le manque d'unité dans l'emploi du terme «classique» conduit à diverses interprétations chez les musicologues. Norbert Dufourcq⁶⁸ par exemple

⁶⁶ En accord avec Vladimír Helfert. Comparer *Periodisace dějin hudby* (Le cycle de l'histoire de la musique), Musikologie I, 1938 et son étude *Hudba barokní* (La musique baroque), dans: *Dějiny lidstva od pravěku k dnešku* (L'Histoire du genre humain depuis les temps primitifs à nos jours), tome VI, Prague 1939, p. 599–616, rédigé par Josef Šusta.

⁶⁷ Vladimír Helfert caractérise ainsi les traits communs de la musique baroque et des Beaux-Arts: «*D'un côté les tourments mystiques, la progression de l'émotion, et la soif d'absolu qui se manifestent dans l'effort de maîtriser en lignes puissantes et monumentales le plus grand espace possible semblant prolongé jusqu'à l'infini; d'un autre côté le naturalisme dans les manifestations des émotions – tout cela trouve une expression adéquate aussi dans la musique*» (*Hudba barokní*, La musique baroque, p. 602).

⁶⁸ Norbert Dufourcq: *Die klassische französische Musik, Deutschland und die deutsche Musikwissenschaft*, dans: *AfMw XXII*, 1965, p. 194.

reconnaît comme musique classique française *chaque genre de musique existant en France entre 1571 et la Révolution*.⁶⁹ En s'appuyant sur sa définition l'interprétation est particulièrement dangereuse. Si nous généralisons son idée nous arrivons à cette conclusion, qu'il considère comme classique ce qui ne saisit ni l'unité du style classique ni le caractère de l'époque historique. La notion de classique a perdu ici son acception habituelle. Mais on doit se souvenir que Dufourcq est l'héritier de la vieille conception traditionnelle du «classique», difficilement acceptable pour nous, et qui est surtout celle du monde latin.⁷⁰ Comme définition trop large du classique nous devons considérer celle de Wilhelm Fischer⁷¹ qui met sur le même plan d'égalité «l'ancien style classique» et le style «baroque» en musique, même s'il est clair pour nous que l'auteur a voulu saisir la continuité entre les styles classique et baroque.⁷² A vrai dire, c'est chez Wölfflin que nous devons chercher la cause de cette confusion de langage. Ceux qui considèrent la notion de «classicisme» comme trop générale (c'est à dire comme notion dans laquelle se reflète l'attitude de l'homme vis à vis de la réalité) s'appuient sur la conception culturelle et historique de Wölfflin, et acceptent son système terminologique sans s'efforcer de saisir la spécificité de la problématique historique et musicale. Dans cet ordre d'idées Ludwig Fischer⁷³ parle de l'idéologie culturelle et critique de Wyneken et de Spengler, qui mène à la confusion entre «le classique» et le «classicisme»: «*Einwirkungen der kulturkritischen Ideologien Gustav Wynekens und Oswald Spenglers haben ihn* (comprendre Ernst Kurth dans *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Bern—Leipzig 1920, p. 15—19, note de R. P.) [. . .] *veranlaßt, das Wort Klassik grundsätzlich durch Klassizismus zu ersetzen. Der pejorative Teilgehalt des Ismus ist dabei durchaus gewollt* [. . .].»⁷⁴

Il ressort de la considération de ces quelques points que les questions qui se posent sont compliquées et jusqu'à présent non résolues car la complication de la problématique est proportionnelle à son imprécision et à la trop large extension de la notion classique qu'on trouve encore maintenant à chaque instant. Si nous concevions le «classicisme»⁷⁵ comme notion de

⁶⁹ «*Jede Art von Tonkunst, die in Frankreich zwischen 1571 und der Revolution entstanden ist*» (l. c.).

⁷⁰ Comparer Viktor Klemperer: *Zur französischen Klassik*, dans: *Vom Geiste neuer Literaturforschung*, Festschrift für Oskar Walzel, Wildpark-Potsdam, 1924, surtout pages 128—129.

⁷¹ Wilhelm Fischer: *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, dans *StMw III*, 1915, p. 24.

⁷² A plusieurs reprises, dans cet ordre d'idées se manifeste la clairvoyance de la conception de Vladimír Helfert malheureusement mal connue à l'échelle internationale. Même ici il apparaît nettement combien il est favorable d'employer la notion complexe «*le style mélodique harmonique*» (comparer *Periodisace dějin hudby* — *Le cycle de l'histoire de la musique*, dans: *Musikologie I*, 1938).

⁷³ *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, dans: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966*, Leipzig 1967, 11^e année, p. 10 (réduction Rudolf Eller).

⁷⁴ Ernst Kurth (l. c.) insiste sur le fait que le «classicisme» apparaît aux époques de crise artistique.

⁷⁵ En tchèue le terme «*le classicisme*» est couramment employé. «*Le classique*» traduction exacte de l'allemand («*Die Klassik*») ne s'emploie pas dans la terminologie de la théorie de l'art, de l'esthétique et de la musicologie.

style, comme notion de style musical pour une période définie, nous aurions des bases plus solides en musicologie. Mais, même ici, faudrait-il s'efforcer d'éliminer des locutions trop générales telles que: l'apogée classique de la polyphonie dans l'oeuvre de *Palestrina*, ou bien: *Schubert*, considéré comme classique du *lied* allemand (autrichien), ou *Smetana*, classique de l'opéra tchèque, ou encore: l'harmonie classique; expression employée dans la théorie musicale européenne pour le système harmonique de *Rameau* à *Riemann*.⁷⁶

Si nous réfléchissons bien, à propos des exemples cités surtout à ceux du domaine artistique, nous arrivons à cette idée que chaque époque musicale n'a pas forcément ses „classiques», c'est à dire ceux qui concourent à la «perfection du style». Dans ce sens *Telemann* est un moindre «classique» que *Bach*; *Haydn* un moindre «classique» que *Mozart*, qui est lui même moindre que *Beethoven* par exemple, *Caccini*, *Stamitz* (*Stamic*), ou *Donizetti* ne sont alors absolument pas des «classiques» car ils ont vécu au seuil de nouvelles époques de style et nous pouvons dire avec Romain Rolland⁷⁷: ils sèment à tous vents. Soyons leur reconnaissants pour les fruits que nous récoltons aujourd'hui. Ne leur demandons pas la plénitude parfaite de l'automne alors qu'ils étaient un printemps capricieux et fertile.

Il est absolument clair que la conception déjà citée n'a rien de nouveau à voir avec la conception du «classicisme» en tant que détermination d'une époque, et à vrai dire elle ne dit rien sur la problématique du style. La tradition bien ancrée, souvent fautive, nous conduit à considérer par exemple le soit-disant classicisme viennois comme identique au classicisme en général et à associer («pars pro toto») les styles personnels de *Joseph Haydn*, *Wolfgang Amadeus Mozart*, et *Ludwig van Beethoven* au classicisme au sens large du mot. Ce n'est naturellement pas correct car une telle conception nous prive d'une vue générale, nous posons «injustement» le signe d'égalité entre le style personnel et le style de l'époque; l'idée nous échappe que le style classique est un style qui unifie et que son champ d'action s'étendait dans toute l'Europe. Car en quoi différent donc *Cimarosa* et *Mozart*? En rien d'autre qu'en un style spécifique personnel, mais plus affirmé chez *Mozart*. Les principes de base de ces deux maîtres sont les mêmes car ils sont tous les deux fils de la même époque où les compositeurs ne sont pas encore parvenus à leur plein éveil et à l'auto-conscience de leur individualité créatrice — unique en son genre. Pendant le romantisme la situation est autre: le style personnel expansif déforme les caractères distinctifs du style de l'époque. Cette expansion du style personnel est liée, en général, pendant le romantisme, à la nouvelle conception de la personnalité créatrice en rapport avec la croissance du titanisme.

La voie pour sortir du cercle vicieux de la terminologie semble mener uniquement dans un sens: à la conception du classicisme exclusivement comme une période de style, comme une époque dans l'histoire de la musique.

Dans la littérature musicale historique du XVIII^e et du XIX^e siècle, nous

⁷⁶ Comparer Knud Jeppesen: *Zur Kritik der klassischen Harmonielehre*, dans: Kongressbericht Basel 1949, Bâle, sans date, p. 23—34.

⁷⁷ Romain Rolland: *Voyage musical aux pays du passé*, Paris 1919 (préface).

trouvons déjà les données et les racines de cette nouvelle conception. Il n'est pas possible de déterminer précisément quand est apparu le terme de «classicisme». Dans le sens primitif du mot, l'expression «classique» a d'abord été mise en opposition avec le mot «romantique» sans qu'il s'agisse encore d'une conception de style. Le dictionnaire de Koch⁷⁸ du commencement du XIX^e siècle contient déjà l'expression «romantique», alors que «classique» manque. Sans doute Koch considère-t-il comme «romantique» ce qui ne correspond pas aux principes normatifs habituels qui à cette époque étaient encore les principes traditionnels et généraux. C'est pourquoi il n'était pas nécessaire de consacrer spécialement un article à l'expression «classique».⁷⁹ Cependant le point de vue «classique» a été en cause beaucoup plus tôt sans connaître le contenu de la notion. Marco Scacchi (né à la fin du XVI^e siècle à Rome, mort avant l'année 1685, compositeur de madrigaux, de messes, opéras et oratorios) signale déjà en 1643 les oeuvres de *Palestrina*, *Morales*, *Sweelinck*, *Porta*, *Surian* et *Aneri*, comme des compositions «*tum antiquorum, tum modernorum primae classis aethorum*» et les oppose aux oeuvres de Paul Siefert (1586–1666), avec lequel il était en polémique dans le traité *Cribrum musicum*.⁸⁰ Pour ainsi dire apparaît ici une lueur de tendance comparative: à certain auteur est proposé en exemple un auteur plus ancien dont les oeuvres sont conformes aux conditions normatives du critique. De même, Heinrich Schütz dans l'avant-propos de son recueil *Geistliche Chormusik* (1648) développe cette idée de comparaison en remarquant modestement qu'il ne veut nullement proposer ses propres oeuvres comme modèle («*Modell vorstellen und rekommandieren*»), mais que dans cet ordre d'idées il renvoie aux «*anciens et aux nouveaux classiques*».⁸¹

Nous avons cité ces exemples du XVII^e siècle comme documents intéressants montrant que l'usage du terme «classique» est bien antérieur à sa codification dans la musique du soit disant style classique. C'est dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle que l'emploi du mot «classique» devient plus fréquent et systématique. Hawkins⁸² l'emploie toujours dans le sens dérivé du mot quand en 1776 il indique le *Dodékachordon* de Glarean

⁷⁸ Heinrich Christoph Koch : *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*, 1807.

⁷⁹ Dans la littérature la situation est différente. L'expression «classique» est employée couramment par Schiller; Goethe l'oppose à «romantique».

⁸⁰ *Cribrum musicum ad criticum Syfertinum*, Varsovie 1643. Scacchi a écrit ce traité de polémique alors qu'il exerçait les fonctions de chef de musique et de compositeur attitré de la cour où Siefert était organiste. Celui-ci y a répondu par un traité de polémique: *Anticribratio musica ad aenam Scacchianam* (1645), qui fut suivi d'une réaction de Scacchi: *Judicium cribrum musici* où il a publié des jugements critiques négatifs de Heinrich Schütz (1585–1672) sur les compositions de Siefert, Johann Stobäus (1580–1646) et d'autres.

⁸¹ Il a l'intention de «*an die von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisirte Italienische und andere | Alte und Neue classicos Autores hiermit gewiesen haben | als deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera zu denen jenigen | die solche absetzen und mit Fleiß sich darinnen umbsehen werden; in einem und dem anderen Stylo als ein helles Liecht fürleuchten | und auff den rechten Weg zu den Studio Contrapuncti anführen können.*» Pour les notes 80 et 81 voir Carl Dahlhaus : *Cribrum musicum. Der Streit zwischen Scacchi und Siefert*, dans *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963*, Kassel 1965, p. 108–112 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, tome 16). Cité aussi par Fincher, l. c., p. 16–17.

⁸² John Hawkins : *A Gen. Hist. of the Science and Practice of Music*, Londres 1776, I, p. 325.

comme une oeuvre de pur style classique.⁸³ Cependant en Allemagne — comme ajoute Ludwig Finscher⁸⁴ — le terme «classique» a de plus en plus le sens de détermination et de classement du style et cela déjà vers 1760. A cette époque Carl Philipp Emmanuel Bach est qualifié d'auteur «classique»; la fugue est par exemple considérée comme une forme musicale «classique» et comme exemple de style de composition traditionnel. Cependant l'unité dans le style «classique» n'est pas atteinte. Schubart⁸⁵ le considère normativement surtout du point de vue de la théorie musicale. Dans l'esthétique allemande vers 1800, on se réfère de plus en plus systématiquement au point de vue général (certainement sous l'influence de la littérature) de sorte que Johann Gottlieb Karl Spazier⁸⁶ formule (de la manière la plus complexe) ses exigences sur ce qu'il appelle le type de l'artiste classique. Un tel artiste devrait avoir du génie, le goût du travail, une solide discipline créatrice, associée à un talent évidemment inné, qui fait de lui un vrai artiste. Il devrait créer des oeuvres véritables rayonnant de pureté et de joie qui seraient la véritable expression de la nature. Il devrait être un observateur pénétrant des choses qui l'entourent et qui devraient se refléter ensuite dans son oeuvre. La composition d'un maître classique se distingue aussi par sa correction classique. Ce point de vue de Spazier manque cependant de netteté et d'un point de départ historique. Il attache le plus d'importance à une attitude normative s'appuyant sur des postulats de la théorie affective et de l'esthétique «imitative», sans chercher à accéder à l'axiologie d'un historien musical qui apprécie et compare les caractères du style d'une époque historique. Néanmoins Spazier, en accord avec Schlegel,⁸⁷ insiste sur le fait que les oeuvres «classiques» sortent victorieuses de la critique analytique, elles sont construites solidement et logiquement, leurs différentes parties forment un tout harmonieux. Déjà Ludwig Finscher avait fait remarquer que la conception de Spazier de la notion «classique» est complexe au plus haut degré. Il écrit à ce propos:⁸⁸ «Spaziers Klassikbegriff ist also höchst komplex: er umfaßt Korrektheit, Überschaubarkeit der Dimensionen, „epochenmachende“ Originalität, Einheit in der Mannigfaltigkeit als wahren Ausdruck der Natur, wahres und reines Vergnügen in der Apperzeption durch Schönheit und „echten“ Ausdruck, unbegrenzte Analyzierbarkeit aus unerschöpflicher Fülle und Vielsichtigkeit [...].»

Nous pourrions produire davantage de documents semblables relatifs à la codification de la notion de «classique».⁸⁹ Cependant il est visible qu'à tous ces documents quelque chose manque: ils ne se servent pas de la notion «classique» pour caractériser historiquement l'époque. Il leur manque complètement l'aspect historique. On peut le comprendre car à cette époque

⁸³ «Classical purity of its style».

⁸⁴ Ludwig Finscher, l. c., p. 17 et suivantes.

⁸⁵ Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (de l'année 1784), publié à Vienne 1806 par les soins du fils de l'auteur Ludwig.

⁸⁶ Johann Gottlieb Karl Spazier dans ses notes critiques et historiques, l'édition allemande pour les Mémoires de Grétry (sous le titre de *Versuche über die Musik*, Leipzig 1800, p. 29–30.

⁸⁷ Comparer avec ces *Fragmente* p. 274, note 2 (d'après l'édition Minors chez Gadamer, non datée).

⁸⁸ Finscher, l. c., p. 19.

⁸⁹ Comparer avec l'étude citée de Finscher.

la conscience des connexions historiques n'était pas encore assez développée. D'ailleurs l'éloignement de l'époque caractérisée plus tard comme époque classique (dans notre contexte tchèque, l'époque du «classicisme»), était encore trop faible, à vrai dire nulle, car il s'agissait d'une époque qui subissait encore les offensives de l'apogée du classicisme (*Beethoven*), bien que le style romantique parvint alors à son plein épanouissement. Cependant un peu plus tard l'existence et l'orientation vers la définition de la notion, par exemple chez Thibaut⁹⁰ montrent avec évidence que la notion classique parvient à un emploi du terme «classique» plus différencié et plus assimilable. Il naît une conception sur la pureté du style, bien qu'elle soit encore trop large. Cependant il est remarquable que Thibaut travaille déjà sur les catégories historiques. Quand il apprécie par exemple l'oeuvre de son époque, il énonce cette idée que lors de l'analyse il est nécessaire de sortir de l'étude historique et de la comparaison avec la polyphonie vocale du XVI^e siècle. Il ne fait pas de comparaison avec les modèles de l'antiquité car justement en ce qui concerne la musique, il n'est pas possible d'établir un parallèle, à cause du manque de documents antiques bien conservés.⁹¹

C'est bien dommage, qu'il ne soit pas possible de suivre dans le détail comment est né au commencement du XIX^e siècle le terme de musique «classique». Cependant il est nécessaire de souligner que déjà à cette époque, il était soumis à la critique. Hans Georg Nägeli⁹² qui nie l'idée que dans l'évolution musicale il est possible de parler d'antiquité classique («gibt [es] in der Tonkunst gar kein klassisches Alterthum») soutient l'opinion que chaque oeuvre ayant résisté à son temps, sans succomber à des idées éphémères ou aux intérêts de la mode, devient une oeuvre classique.⁹³ Il omet alors le point de vue comparatif d'après lequel il apprécie la qualité de l'oeuvre, c'est à dire comment elle a ou non subi la morsure du temps. Le critique de Leipzig Friedrich Rochlitz,⁹⁴ rédacteur en chef de la revue *Allgemeine Musikalische Zeitung*, emploie avec audace le terme «classique» même pour apprécier des oeuvres contemporaines ou des oeuvres d'un passé récent. Amadeus Johann Gottlieb Wendt⁹⁵ donne une définition philosophique de la notion de classique et sa pensée se rapproche plutôt de celle de Thibaut. Il considère comme sommet de la création musicale les oeuvres de *Haydn*, *Mozart* et *Beethoven*. Chez *Haydn* la forme domine le thème, ses idées s'intègrent sans effort dans la forme. Mozart se trouve au centre de la période classique; chez lui se réalise complètement l'interpénétration de la forme et du thème («völlige Durchdringung der Form und des Stoffes»).

⁹⁰ Ant. Friedr. Just. Thibaut : *Ueber Reinheit der Tonkunst*, préfacier K. Ch. W. F. Bähr, Heidelberg 1875. Dans cette édition il publie les textes de 1824 et 1826.

⁹¹ Thibaut anticipe sur l'intérêt des préromantiques hostiles au style à cappelle de l'apogée de la polyphonie.

⁹² Hans Georg Nägeli : *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart-Tübingen 1826, p. 199.

⁹³ Ces caractères sont soulignés aussi par les auteurs des articles correspondant des nouvelles encyclopédies et dictionnaires musicaux (comparer par exemple : *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 10^e édition, Berlin 1922, p. 641; Horst Seeger : *Musiklexikon I*, Leipzig 1966, p. 481).

⁹⁴ Comparer avec Finscher, p. 21.

⁹⁵ Amadeus Johann Gottlieb Wendt : *Über die Hauptperioden der schönen Künste, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt*, Leipzig 1831, p. 78, 268.

Chez *Beethoven* il advient que le thème dévore la forme, bien que *Beethoven* représente déjà, à vrai dire, un degré d'évolution de l'art romantique.⁹⁶ Comme nous le voyons, ici se manifeste l'influence de la philosophie et de l'esthétique de *Hegel* qui s'est intéressé systématiquement aux questions du soi-disant art classique et a fixé ses trois degrés d'évolution: la *forme symbolique* de l'art «*hat die Form noch in sich selber nicht gefunden und bleibt somit nur das Ringen und Streben danach*»; [...] «*in ihr [tritt] die Idee nur in abstrakter Bestimmtheit oder Unbestimmtheit ins Bewußtsein*». Dans la *forme classique*⁹⁷ on ne trouve plus l'insuffisance de la forme symbolique. La forme classique artistique est «*freie adäquate Einbildung der Idee in die der Idee selber eigentümlich ihrem Begriff nach zugehörige Gestalt, mit welcher sie deshalb in freien, vollendeten Einklang zu kommen vermag. Somit gibt erst die klassische Form die Produktion und Anschauung des vollendeten Ideals und stellt dasselbe als verwirklicht hin*». Il en est autrement dans la *forme romantique* artistique, qui «*hebt die vollendete Einigung der Idee und ihrer Realität wieder auf und setzt sich selbst, wenn auch auf höhere Weise, in den Unterschied und Gegensatz beider Seiten zurück, der in der symbolischen Kunst unüberwunden geblieben war*».⁹⁸ D'après *Hegel*, cette forme romantique artistique est la dernière et la plus concrète de ces trois formes artistiques: ce qui est profond domine ce qui paraît à la surface, parce que la subjectivité profonde infinie est incompatible avec la matière artistique externe, parce que l'unité parfaite de l'idée et de sa réalité atteinte dans l'art classique est brisée.⁹⁹

Après cette brève digression dans la philosophie et l'esthétique de *Hegel*, revenons à *A. J. G. Wendt*. Nous remarquons qu'il a appliqué systématiquement les principes de *Hegel* à la musique et qu'il a distingué soigneusement dans l'art musical «*classique*», les trois périodes d'évolution. Aujourd'hui on pourrait discuter ses critères parce que la qualité de l'oeuvre musicale ne dépend pas du degré d'évolution générale de la forme et du style artistique, mais du point de vue de l'esthétique normative de l'époque, *Wendt* apporte un nouvel aspect aux problèmes de la soit disant musique classique en comprenant sans doute pour la première fois la «*musique classique*» dans la sphère de la musicologie et de la critique musicale en con-

⁹⁶ En accord avec *Hegel*, *Haydn* représente alors un degré «d'évolution symbolique», *Mozart* un degré «d'évolution classique», et *Beethoven* enfin un degré «d'évolution romantique». Comparer *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955, p. 113-114.

⁹⁷ Alors que le degré symbolique artistique se manifeste sous une forme incomplète dans chaque domaine de l'art, la forme classique naît de la liberté de l'esprit, claire en elle-même. L'art classique est par sa nature clair et net, il marque de son caractère ce qui est l'art véritable. Il lui a donné le maximum de ce que peut inspirer la pensée artistique et s'il a vraiment quelques insuffisances elles sont dues surtout à l'étroitesse de vues dans une sphère artistique. L'art classique est caractérisé par une unité absolue de forme et de contenu, l'identification du naturel et du spirituel. Le classicisme est une forme d'individualité concrète intérieurement libre et indépendante. L'essence de la beauté véritable est l'humanisme (comparer: *Hegel, Ästhetik*, p. 418-494 et p. 587 et suivantes).

⁹⁸ *Hegel*, p. 115.

⁹⁹ *Hegel*, p. 495 et suivantes.

nexion avec les problèmes de l'époque respective de musique. Il détermine donc le classicisme en musique comme un terme historique relatif à une époque bien délimitée. Ludwig Finscher¹⁰⁰ l'a bien senti et exprimé: «*Wendts Anschauung ist bedeutsam [...] als Begründung des musikalischen Epochenbegriffs Klassik, der hier nicht nur aufgestellt, sondern zumindest indirekt, durch die Charakterisierung der drei Komponisten,¹⁰¹ auch definiert wird. Wendt überträgt die allgemeinen Definitionsmerkmale, wie Einheit in der Mannigfaltigkeit, Durchdringung von Form und Stoff, [...] und versucht damit eine Synthese, die den zu seiner Zeit schon alten Streit über den ästhetischen Vorrang der einen oder anderen (Musikgattung, d. h. der Vokal- und Instrumentalmusik, note R. P.)¹⁰² endgültig schlichten soll: der größte Klassiker ist der, bei dem Vokales und Instrumentales ebenso ausgewogen vereinigt sind wie in jeder einzelnen Komposition ihre Elemente.*»

De ce qui vient d'être dit il ressort que le terme de musique «classique» dans le sens de style et dans le sens historique est apparu au commencement du XIX^e siècle. Son expansion future dans les cultures européennes, dans les systèmes philosophiques esthétiques, ainsi que dans les travaux de critique musicale est considérable. Nous ne la suivrons pas systématiquement, même si nous devons parvenir à une problématique intéressante et peu étudiée jusqu'à maintenant.¹⁰³ Tournons donc nos regards, même si cela doit être avec une concision par trop lapidaire vers la détermination des caractères fondamentaux du classicisme musical. Il ne nous sera certainement pas reproché d'employer justement le terme «classicisme» car dans le contexte tchèque des Beaux Arts (comme nous l'avons déjà dit) il n'existe pas d'équivalent au terme allemand «*die Klassik*». La traduction exacte en tchèque de cette expression allemande a dans notre langue un sens plus ou moins péjoratif.¹⁰⁴

Le classicisme représente en musique un style artistique spécial qui s'épanouit entre l'époque baroque et le romantisme, c'est à dire à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, en gros jusque vers 1810. On considère comme caractère typique de ce style une certaine ligne mélodique calme et équilibrée. C'est pour cela que les oeuvres du «classicisme» musical produisent une impression d'unité et d'achevé. Elles s'orientent vers des contours mélodiques logiquement répartis, une division symétrique. Leurs thèmes musicaux sont à base diatonique. Le chromatisme s'y trouve aussi mais dans une beaucoup moins grande mesure que dans les madrigaux de la renaissance tardive, qu'à l'époque baroque ou dans le romantisme tardif. Le côté harmonique se stabilise aussi dans les oeuvres classiques. Les prin-

¹⁰⁰ Finscher, p. 22.

¹⁰¹ Comprendre Haydn, Mozart et Beethoven.

¹⁰² Wendt entend par cela qu'il juge du degré du classique d'après le degré de la liaison organique entre le style de la musique vocale et celui de la musique instrumentale qui donne à l'oeuvre la personnalité musicale.

¹⁰³ Il serait intéressant de suivre les modifications différentes de cette notion dans les cultures musicales européennes.

¹⁰⁴ La musicologie allemande différencie avec précision les deux notions. Le „classicisme“ signifie pour elle une tendance formelle d'une oeuvre ou d'une branche artistique à se conformer à l'idéal classique (Comparer Kurt Stephenson: *Klassizismus*, dans Reimann-Musiklexikon, 12^e édition, tome III, édité par H. H. Eggebrecht, Mance 1967, p. 463).

cipaux éléments de l'harmonie sont la tonique, la dominante, la sous-dominante et ce qui en découle. Les modulations portent surtout sur les degrés proches de la gamme diatonique; une tendance à une architecture définitive se manifeste dans les formes. La stabilisation de la forme de la sonate classique va de pair avec l'édification de la forme cyclique de la sonate qui va désormais dominer dans les formes de la symphonie, du concerto et des oeuvres de musique de chambre. Dans l'instrumentation se manifeste la tendance à la mise en valeur de chaque instrument, quelquefois jusqu'à la virtuosité. Le classicisme musical n'a pu se rattacher à l'exemple de l'antiquité comme c'est le cas des Beaux-Arts en général, car il n'avait pas, ainsi que nous l'avons déjà dit, des modèles dans les documents musicaux antiques, dont très peu ont été conservés. Cependant il avait au moins avec l'antiquité un but commun: la perfection de la forme.

Du point de vue du style musical classique il est possible de suivre une tendance à créer et à maintenir un «langage musical divergent».¹⁰⁵ Au lieu d'une unité et d'une structure baroque produisant un effet d'unité, au lieu de l'effort d'exprimer l'affection, monte une tendance nouvelle orientée vers le mouvement et l'alternance des pensées musicales. La polarité thématique va de pair avec l'expression du contraste et la dualité des thèmes dans les mouvements de la sonate. Une mélodique claire influence même tellement les éléments de la construction qu'on peut souvent parler d'une compréhension générale du langage et de l'expression musicales. En comparaison avec le baroque, la simplification des moyens d'expression harmonique donne une impression de recul par rapport au degré d'évolution musicale atteint au baroque. Mais justement cette simplification est dans une certaine mesure indépendante des facteurs mélodiques et harmoniques et à la source d'un nouveau développement de style qui s'oriente vers le romantisme. L'empire de la tonalité que l'art classique musical a justement limité par la restriction des moyens a pu être élargi pendant le romantisme, qui a brisé les liens de l'altération usuelle et a développé la modulation «classique» d'une manière sans précédent jusqu'à l'harmonie typique et expressive du XIX^e siècle («*Ausdrucksharmonik*»). Le cours rythmique des mouvements de la composition classique a été plus varié et multilatéral et a une plasticité plus expressive. La nuance dynamique, le riche emploi de la dynamique lente qui se sont stabilisés déjà à Ecole de Mannheim avaient comme but l'emploi constructif des effets dynamiques. Il est naturel de penser que cela n'a pas pu être atteint sans développement brusque de l'instrumentation et sans progrès dans la construction et la production des instruments de musique: le violoncelle a éliminé la viola de gamba, la flûte traversière a éliminé la vieille flûte à bec, le piano à cordes frappées domine les instruments plus anciens du type clavecin et peut lutter avec succès même avec le plénum de l'orchestre «classique» (il devient déjà un instrument du type virtuose, comme c'était déjà le cas du violon). Le violon d'ailleurs, ainsi que les autres instruments à cordes prennent un rôle dominant dans l'orchestre, duquel disparaît le clavecin, pas assez sonore, et sa technique de la basse chiffrée qui s'efface dans ce nouveau procès d'indépendance des instruments

¹⁰⁵ „Discursive Tonsprache“: terme de Hugo Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte* II, 3^e partie, Leipzig 1913).

de musique. Cependant, dans la famille instrumentale apparaît la clarinette qui a une couleur inhabituelle à cette époque et qui lutte pour la priorité avec les hautbois—instruments en faveur pendant le baroque. Il naît un nouvel idéal de la couleur sonore basé sur l'alternance des groupes d'instruments qui se développe grâce à une instrumentation élargie et enrichie maintenant dans une plus grande mesure avec le son des cors, des trompettes, et en dernier lieu des trombones. A l'époque baroque ces trombones étaient étouffés par les autres instruments, bien qu'au moyen-âge et pendant la renaissance ils appartenaient aux instruments typiques de l'époque. Maintenant (à l'époque classique) ils sont les instruments qui complètent l'harmonie des cuivres; leur renaissance expressive viendra plus tard surtout dans le domaine de la musique à programme néoromantique. Le classicisme n'a pourtant pas fait scission parfaite avec les vieilles idées baroques sur le son et l'instrumentation, cependant il arrive alors, comparé avec le baroque à une image des sons assez nuancée de timbre et à une sonorité fondue. Dans cette fusion des couleurs quoique claire et structurellement bien compréhensible à notre point de vue, le romantisme a trouvé un tremplin pour un élargissement fructueux du monde des couleurs sonores instrumentales.

Ces quelques notes sur les qualités fondamentales du style classique montrent suffisamment, il nous semble, la liaison interne entre le style classique et le style romantique. D'ailleurs Vladimír Helfert, lui aussi croit à ces liens intérieurs,¹⁰⁶ Friedrich Blume¹⁰⁷ expressis verbis l'a récemment de nouveau exprimé en insistant, à propos de la section vocale naturellement, sur le lien ferme entre le classicisme et le baroque culminant.¹⁰⁸ Il est clair que la musique aussi bien vocale qu'instrumentale y a été représentée de telle sorte, que parler du classicisme comme d'une époque de musique instrumentale n'est pas exact.

Il serait, je pense, injuste de parler exclusivement d'une nouvelle ou plutôt d'une orientation du classicisme antitraditionnelle. Vojtěch Kovařík dans la littérature tchèque de vulgarisation essaie de le démontrer: «*Le classicisme n'a pas été une survivance de l'époque précédente, il a jailli du rationalisme éclairé, il a été un phénomène nouveau.*»¹⁰⁹

Nous pouvons à bon droit douter de son affirmation car le classicisme au contraire sur beaucoup de points est lié à l'époque précédente: le baroque. Des recherches plus approfondies sur les genres de compositions et les formes du classicisme peuvent nous en convaincre. Citons au moins quelques exemples qui vont incontestablement prouver notre affirmation du développement évolutif du classicisme dans le domaine des genres de composition musicale.

A l'époque du classicisme ne sont pas nées de nouvelles formes, il n'y a pas d'analogie avec le début du baroque alors que cherchaient à dominer

¹⁰⁶ Vladimír Helfert: *Periodisace dějin hudby* (Le cycle de l'histoire de la musique), dans: *Musikologie I*, 1938.

¹⁰⁷ Friedrich Blume: *Syntagma musicologicum*, 890.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 169.

¹⁰⁹ Vojtěch Kovařík: *Tři velikáni hudby* (Trois géants de la musique), dans: *Dějiny světové hudby slovem, obrazem a hudbou*, Prague 1939, p. 338–339 (rédaction Jan Branberger).

la monodie et l'opéra, le type de choral pour orgues etc. Avec l'apparition du classicisme meurent quelques unes des anciennes formes comme par exemple: l'ouverture à la française, soit-disant de Lully; le vieux type de suite, ou bien la sonate de chambre. La suite ainsi que la sonate de type baroque disparaissent lentement déjà vers 1740. Il en est de même avec les danses typiques pour la société aristocratique, comme l'allemande, la courante, la sarabande, la gigue, le rigaudon, le loure qui disparaissent lentement. Ces danses sont remplacées par les gavottes, polonaises, menuets, qui sont d'ailleurs devenus de mise dans les salons aristocratiques, déjà à l'époque baroque. L'intérêt aux vieilles danses se déplace. Les formes restent, mais le contenu et la fonction sont nouveaux. Chez les fils de *Bach*, *Wilhelm Friedemann*, *Carl Philipp Emanuel* les danses sont éliminées de la forme sonate. Dans ce nouveau type dynamique chargé de nouveaux thèmes contrastants le menuet seul subsiste. Les variations instrumentales aussi se régénèrent à l'époque du classicisme, mais ressortent du cycle de variations né au baroque. En particulier le type variations pour piano est particulièrement en faveur à l'époque classique, cependant nous devons rechercher ses racines à l'époque baroque. Le classicisme a cultivé le genre traditionnel de variations ostinat mais il a toujours gardé le vieux caractère d'improvisation, enrichissant ensuite cette forme d'un type de variations caractéristiques dans l'oeuvre de *Beethoven*. Ces variations ont ouvert la voie à une conception libre de cette forme que nous rencontrons chez les romantiques. Les variations s'introduisent aussi dans les grandes formes comme par exemple les symphonies parmi lesquelles nous devons citer avant tout celles des compositeurs *Joseph Haydn* et *Ludwig van Beethoven*.

Il est intéressant de suivre le sort de la *sonate trio* pendant le classicisme. Dans la phase précoce d'évolution elle jouit pleinement de ses droits. Elle est cultivée par les musiciens italiens, mais plus particulièrement dans l'école d'Allemagne du nord, jusqu'à l'époque de *Graun* et *Carl Philipp Emanuel Bach*, nous la rencontrons couramment chez les Français (*Leclair*, et même encore aussi chez *Auber* et *Gossec*). Il arrive qu'en général les vieux moules des formes se recouvrent d'un nouvel habit mélodique, la composition des mouvements change lentement en faveur des principes de composition classique. Dans les années 1770 le principe de la *sonate à trois* est cependant définitivement repoussé en faveur de la sonate pour piano et un autre instrument «ad libitum», surtout le violon ou la flûte.¹¹⁰

La continuité du développement peut être aussi suivie dans le *concerto grosso*. A l'aube du classicisme il est cultivé sans intervention apparente dans la structure de la forme (nous laissons de côté naturellement la variété et la multiplicité des formes dans la distribution des principaux instruments) et il est un précurseur important de la symphonie concertante. *Haydn* seul se libère de cette forme de concerto grosso corellien et crée déjà le type pur de la *symphonie concertante*.¹¹¹ Alors que le concerto grosso, au cours de l'évolution a été remplacé par la forme symphonie concertante, il est possible pour le concerto de soliste de suivre une ligne d'évolution ascendante ininterrompue du baroque au classicisme. *Le concert de soliste*

¹¹⁰ De cette nouvelle branche sort le type de la sonate classique pour violon et piano.

¹¹¹ Dans les symphonies «Le midi» et «Le soir» (Hoboken I, 6-8, 1761).

est passé de l'époque du classicisme. Nous pouvons retracer les relations directes de la forme concertante pour solistes chez *Vivaldi*, *Marcello*, *Vercini*, *Locatelli*, *Tartini* et d'autres, avec le type du concert de violon de Mannheim, avec la forme du concert des maîtres de l'Allemagne du Nord et d'Allemagne du Sud, ainsi qu'avec *Haydn* et *Mozart*. L'influence du concerto baroque y est sensible surtout dans l'alternance de l'orchestre et des solistes et dans la mise en valeur de la technique de la ritournelle.

Sans doute la forme la plus typique du classicisme est-elle la *sonate*. Nous ne pourrions pas, dans ces quelques lignes, nous intéresser à sa problématique compliquée, même si nous voulions le faire seulement par des remarques. Pour la caractériser très brièvement, nous pouvons au moins dire qu'en général cette forme n'a pas été «découverte» par les créateurs de l'École de Mannheim mais que nous devons chercher ses racines chez *Alessandro Scarlatti*, *Sammartini*, *Galuppi*, chez *Domenico Scarlatti*, dans l'École Viennoise préclassique et chez les compositeurs d'Allemagne du Nord. L'évolution de cette forme a été alors lente et son type est apparu simultanément chez différents maîtres et dans différents pays. Les compositeurs de Mannheim ont seulement fixé la forme sonate, même si dans leurs oeuvres ils ne parviennent pas vraiment à une unité dans le cycle des mouvements de la sonate. L'origine de la forme sonate n'est pas encore entièrement résolue. D'autres recherches musicologiques éclairciront sans doute un peu plus la question.

Le classicisme a également repris du passé les formes de la *musique religieuse*. La mélodique des messes, offertoires et de différentes formes de la musique pour orgue etc. était à vrai dire influencée par les nouveaux principes de la composition musicale; mais cependant dans la structure des oeuvres le progrès apparaissait à peine sensible. On aimait par exemple à certains moments précis des messes intercaler des solos, ailleurs des formes de contrepoint d'orgue et parmi celles-ci la fugue. Dans cet ordre d'idées il est nécessaire de souligner que l'époque du classicisme a perdu le véritable lien avec le contre-point, si bien que *Mozart* lui-même n'a pénétré dans ses mystères qu'après avoir connu tardivement l'art de *Johann Sébastien Bach*.¹¹² Quand il avait écrit son devoir de contre-point pour obtenir le titre de «*academico filarmonico*» à Bologne son oeuvre était criblée de fautes, corrigées en secret par la propre main du président de la commission *Padre Martini*, plein de bonne volonté.¹¹³

De l'époque du baroque à l'époque du classicisme a aussi passé l'*opéra seria* qui pendant de longues années a agrémenté la vie des cours et faisait partie intégrante de la beauté fastueuse des résidences aristocratiques. *Mozart* trouve encore un exemple dans cette forme d'opéra quand il a composé *Titus* (1791); la composition d'opéra du type de *Metastasio* est greffée

¹¹² Comparer Alfred Einstein : *Mozartův kontrapunkt* (Le contrepoint de Mozart), la traduction tchèque dans : *Hudební rozhledy* XXIII, 1970, No 4, p. 176-181.

¹¹³ La décision finale de la commission n'était pas trop flatteuse : «*Nel termine di meno d'una d'ora ha esso sr. Mozart portato il suo esperimento, il quale rigardo alle circostanze chie esso lui è stato giudica to sufficiente.*» (Au bout d'une petite heure, le signor Mozart a donné son essai, qui tenu compte des circonstances particulières, a été considéré comme suffisant). Einstein, p. 177.

sur un style classique très évolué.¹¹⁴ Cependant la pénétration de l'*opera seria* se fait beaucoup plus tôt, vers 1730, lorsqu'il est question de l'invasion italienne des staggio d'opéra dans les résidences culturelles européennes. D'ailleurs vers 1720, c'est à dire à l'époque de l'évolution créatrice et de l'apparition triomphante de Pietro Bonaventura *Metastasio*, et même déjà vers 1700 quand Apostolo *Zeno*, le précurseur de *Metastasio* a écrit ses premiers textes d'opéra, nous pouvons parler de la pénétration de l'esprit classique précoce dans la musique de l'apogée du baroque. L'*opéra seria* qui représente dans l'histoire de la musique un type d'*opéra lyrique* apporte par sa substance même — la lyrisation du sujet et même de l'expression musicale — des impulsions puissantes qui orientent l'évolution vers le pré-classicisme.¹¹⁵ Déjà la tendance de l'*opéra seria* à délaissier une action trop multiforme et colorée et au contraire sa tendance à faire l'apothéose limpide de la vertu et de l'héroïsme, du stoïcisme, que tout est fatalement soumis à la nécessité, déterminé et que chaque événement est partie composante d'une chaîne de causes et de conséquences, montre qu'il s'agit d'une anticipation des idées et des positions classiques. Cette conception certainement nouvelle de l'opéra se cristallise dans les oeuvres de *Haendel*, *Bononcini*, *Vinci*, *Leo*, *Pergolèse*, *Hasse*, *Graun* et autres. Le courant de l'*opéra seria napolitain*,¹¹⁶ avec sa virtuosité brillante dans le chant s'empare de toute l'Europe. Il apparaît, à vrai dire, un groupe de réformateurs dans le sein même du style napolitain (*Jommelli*, *Traëtta* et *Majo*). Mais malgré cela, ne parviendra à un avant-degré immédiat de l'opéra classique au sens étroit du mot que *Gluck*,¹¹⁷ à partir duquel une voie directe mène aux créations classiques suprêmes de *Mozart* et de *Beethoven*. Pour *Gluck* le pathos scénique stéréotypé de l'*opéra seria* résonne déjà sourdement. Il met en scène dans l'opéra des caractères humains généraux, qui se fondent dans le riche empire artistique musical et artistique. Ce processus d'évolution est surmonté avec effort par *Beethoven*, en France par *Cherubini* par exemple.¹¹⁸

L'*opéra comique* a aussi ses racines dans l'époque baroque. L'Ecole napolitaine, créatrice de l'*opera bouffe*, avait même dans ce domaine donné son impulsion. A la gravité figée de l'*opéra seria* elle oppose tout d'abord le type de l'intermezzo bouffe, qui déjà dès le début peut-être considéré, à cause de «son individualité nationale réaliste (*Volkstümlichkeit*) et son

¹¹⁴ Comparer Hermann Albert : *W. A. Mozart*, tome I, Leipzig 1955, p. 178 et suivantes.

¹¹⁵ J'en ai aussi parlé dans mon travail *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*, Brno 1970 (*Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, Facultas Philosophica*, fasc. 164).

¹¹⁶ Dans la musicologie tchèque, l'*opéra seria napolitain* a été étudié dans les travaux suivants : Otakar Kamper : *Hudební Praha v XVIII. věku* (Prague musical au XVIII^e siècle, Prague 1936). Zdeněk Němec : *Neapolská opera* (L'opéra napolitain), Prague 1940. Rudolf Pečman : *Výrazové prostředky neapolské vážné opery* (Les procédés expressifs dans l'opéra seria napolitain), Brno 1970 (ronéotypé), ainsi que dans *Universitas*, revue de l'Université J. E. Purkyně à Brno, année 3, 1970, No 3, p. 47–68.

¹¹⁷ F. Blume (l. c.) rattache aussi à *Gluck*, les compositeurs *Piccini* et *Sacchini* et d'autres. Comme l'a montré Romain Rolland dans son livre : *Voyage musical aux pays du passé*, Paris 1919. *Gluck* avait aussi quelque chose de commun avec *Métastase*. Il serait bon d'étudier de plus près les rapports du style de *Gluck* surtout avec celui de *Jommelli*.

¹¹⁸ L'importance de *Cherubini* dans l'évolution de l'opéra n'est pas assez appréciée jusqu'à présent.

rationalisme marqué, comme étant beaucoup plus un enfant du classique que du baroque». ¹¹⁹ A la fin du XVIII^e siècle, l'opéra bouffe triompha avec les extraordinaires succès artistiques des oeuvres de *Cimarosa*, *Sarti*, *Paisiello* et d'autres. Cependant, non seulement en Italie mais dans d'autres pays aussi on retrouve une évolution de l'opéra classique comique: en France, tout d'abord avec les vaudevilles populaires, plus tard avec l'opéra comique, qui devait régner sur les scènes européennes et en Angleterre avec «*ballad opera*», qui eut une grande influence sur la formation du *singspiel* allemand de *Hiller*, *Umlauf* et d'autres. Comme nous le voyons, l'opéra classique offre une vue d'ensemble à multiples aspects d'importance diverse: deux genres d'opéra différents se côtoient, les tendances d'évolution s'imbriquent mutuellement et souvent même se repoussent. L'héritage du baroque survit longtemps en eux, bien que les principes du classicisme les façonnent à leur propre image. La conscience nationale et la naissance des tendances nationales rattachent au canon classique les compositions d'opéra. Ainsi l'opéra classique se trouve aux portes de l'opéra romantique de *Weber* et de *Spohr*. ¹²⁰

Ainsi que l'opéra, l'oratorio a aussi puisé dans l'héritage du passé. En Allemagne du Sud, en Autriche et en Italie se développe un type d'oratorio sur le modèle de celui de *Metastasio*, représenté par *Hasse* et *Porpora*, en partie aussi par *Mozart*; cependant l'Allemagne du Nord abandonne cette tradition sous l'influence de *Johann Sébastian Bach*. Cependant la tendance de *Telemann* qui renaît, grâce aux efforts de *Graun* et des fils de *Bach* s'oriente vers un nouveau type d'oratorio éclairé qui anticipe sur les idées rationalistes. D'ailleurs, déjà dans l'oeuvre de *Georg Friedrich Haendel*, nous rencontrons des tendances analogues, par exemple dans l'oratorio *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740). De cette manière *Haendel* jette un pont vers le nouvel art classique, ¹²¹ alors que ses successeurs *Greene*, *Boyce*, *Stanley*, *Arne* et *Arnold* continuent toujours à choisir des thèmes bibliques. La sécularisation de l'oratorio ne sera complète qu'avec *Joseph Haydn* qui choisit un thème d'oratorio dans l'esprit de *Rousseau* *Die Jahreszeiten* (1801) sans que toutefois il puisse échapper à l'influence musicale du *singspiel*, des opéras, de la musique religieuse, de la symphonie, du *lied*. ¹²²

Une longue évolution a pour fruit le *lied* allemand dont la forme se fixe pendant le classicisme et qui atteint son zénith à l'époque romantique.

¹¹⁹ Blume, l. c., p. 171.

¹²⁰ Les types d'opéra intéressants, de caractère transitoire sont le «drama giocoso» et «l'opera eroico-comica», le «monodrama» et le «duodrama». Le premier de ces deux couples est caractérisé par l'alternance de l'humeur et dans le second il s'agit d'un type d'opéra conçu comme monologique ou dialogique (mélodrame). *Jiří Antonín Benda* dans ses mélodrames s'est orienté vers le 2^e couple de types d'opéra, alors que *Mozart* par exemple, dans *Don Giovanni* choisit le caractère du «drame plaisant». Lui même il est le créateur de l'opéra féerique auquel sera lié plus tard l'opéra romantique (*La flûte enchantée* — les opéras de *Weber* etc.). Pour plus de détails voir *Blume*, p. 172.

¹²¹ Comparer *Walther Siegmund-Schultze*: *Georg Friedrich Händel. Thema mit 20 Variationen*. Halle 1965.

¹²² Le caractère d'ensemble est déjà considéré du vivant de *Haydn* comme pleinement artistique et populaire (*Allgemeine Musikalische Zeitung* 1801).

Telemann avait déjà mis en valeur, lors de la phase de transition des deux styles baroque et classique, quelques caractères idylliques, il en a extrêmement simplifié la forme alors que dans l'École de Berlin les compositeurs tels que *Graun* ou C. Ph. E. *Bach* ont orienté leurs efforts à lutter contre l'influence italienne dans la mièvrerie des ornements et la mélodique de virtuose. Les *lieder* de *Haydn* et de *Mozart* ne sont que des à côtés de leur oeuvre; il en est de même pour *Beethoven*, mais cependant il semble que pour la complète compréhension de ses *lieder* injustement négligés, il faudrait l'aide d'une interprétation correcte. Une opinion négative sur le «mélodieux» dans le *lied* de *Beethoven* est malheureusement répandue, surtout parmi les chanteurs eux-mêmes, qui encore de nos jours, interprètent avec peu de compréhension le style des *lieder* de *Beethoven*.

Ces exemples, brièvement cités, montrent clairement que le classicisme musical est étroitement lié au point de vue des genres et des formes avec le baroque qui le précède, et qu'aussi il a donné nombre d'impulsions à la codification du style romantique. De nombreux travaux remarquables ont été écrits sur cette problématique.¹²³ Il est intéressant de constater qu'à l'époque du classicisme musical se produit un mélange typique des formes et des styles — nous y voyons de nouveau le résultat logique des tendances créatrices des compositeurs baroques,¹²⁴ même y sont réalisées les conditions d'une unité expressive de la sphère expressive vocale et instrumentale. Dans celle-ci nous devons voir une tendance typiquement classique orientée déjà naturellement vers les principes du préromantisme sur le mélange des parties vocales et instrumentales. Ces questions ont été peu étudiées dans la musicologie européenne et même en général. *Friedrich Blume*¹²⁵ ne fonde son opinion que sur quelques exemples; *Walter Wiora*¹²⁶ se borne aux catégories métaphysiques. Nous pouvons nous poser alors les questions suivantes: Le classicisme conserve-t-il le caractère de la musique vocale? A-t-il mis en valeur «l'allegro chantant»? Est-il parvenu à l'unité parfaite des deux domaines de composition? etc. Ces questions seront résolues non seulement par «l'analyse pratique» des oeuvres musicales, mais aussi par l'étude des traités musicaux. On y analyse¹²⁷ la pensée vocale, la pénétration

¹²³ Voir l'énumération des travaux dans MGG VII, colonne 1089 et suivantes. Parmi les nouvelles études, j'attire surtout l'attention sur les livres et les essais suivants: H. Engel: *Haydn, Mozart und die Klassik*, dans: *Mozart — Jahrbuch 1959*, p. 46–79. E. O. Downes: *Secco Recitative in Early Classical Opera Seria (1720–1780)* dans: *Journal of the American Musicological Society* XIVV, 1961, p. 50–69. K. H. Darenberg, *Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, dans: *Britannica et Americana* VI, Hamburg 1960. J. P. Larsen: *Zur Bedeutung der Mannheimer Schule*, dans: *Festschrift K. G. Fellerer, Regensburg 1962*, 303–309. Les versions tchèques, anglaises et allemandes ont paru aussi dans le recueil *Festival Musica bohémica et europea*, Brno 1970, p. 43–55 (rédaction Rudolf Pečman). Comparer aussi avec le recueil *Studies in Eighteen-Century Music. A tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday*. Rédigé par H. C. Robbins en collaboration avec Roger E. Chapman, Londres 1970.

¹²⁴ Ce mélange s'est produit non seulement dans l'opéra, mais aussi dans la musique instrumentale. Un des auteurs les plus importants ayant écrit dans ce style mélangé a été à cette époque Georg Friedrich Haendel.

¹²⁵ *Blume*, I. c.

¹²⁶ *Walter Wiora: Absolute Musik*, dans: MGG I, colonnes 46–56.

¹²⁷ Comparer *Harry Goldschmidt: Über die Einheit der vokalen und instrumentalen Sphäre in der klassischen Musik*, dans: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966*, Leipzig 1967, 11^e année, p. 35–49.

du principe vocal dans la musique instrumentale. Harry Goldschmidt¹²⁸ a prouvé par «l'analyse sémantique» que l'élite des représentants du classicisme viennois est parvenue à l'unité des principes vocal et instrumental et qu'en écrivant la musique instrumentale ils mettent partout en valeur le caractère chantant de leur pensée musicale. Cette analyse est intéressante et modifie les points de vue sur la musique «absolue» et la musique à «programme». Au cours du classicisme¹²⁹ il semble que le terme «musique à programme» soit impropre parce qu'alors on assiste à l'intégration des formes vocales aux formes instrumentales et à leur polarisation. La musique classique instrumentale ne devient pas une musique à programme même si elle est construite sur un principe vocal. Elle n'est pas capable de «peindre» ni «d'évoquer». Il lui manque un lien avec ce qui est hors de la musique, la liaison avec les mots chantés. Du point de vue sémiotique la musique vocale est à la musique instrumentale — comme la langue à la métalangue — grâce à quoi elle arrive à la simultanéité des deux sphères expressives, à l'autonomie de la pensée musicale, ainsi qu'à une stimulation provoquée par la musique vocale. Le rapport entre les éléments vocal et instrumental de l'expression est alors — au classicisme — dialectique. L'arrangement du matériel expressif, l'individualisation et l'émancipation du langage musical malgré leur lien étroit au «mycélium» vocal — telles sont les données pour un procès exclusivement dialectique lors de la création de l'oeuvre classique instrumentale. Le lien entre le classique musical et la forme, l'application scrupuleuse des règles des formes et architectoniques la conduisent en fin de compte au refus d'introduire dans la musique un élément spécifique non musical, descriptif et littéraire. Elle s'éloigne alors des idées des esthéticiens, des auteurs écrivant sur la musique qui faisaient revivre l'idéal de l'esthétique imitative française. La production musicale du classicisme (limitée étroitement aux compositeurs du classicisme viennois) est alors proche de la conception de l'art d'Aristote sur l'imitation créatrice de la réalité (*mimésis*) qui suscite chez l'homme non seulement la joie et le plaisir mais aussi la valeur et le sens moral. La musique évoque chez l'homme¹³⁰ des sensations fortes qui ont une influence lustrale et édifiante (*katharsis*). Elle anoblit l'âme et la libère des passions et des affections négatives.¹³¹

Nous avons examiné brièvement la problématique fondamentale du classicisme. Nous sommes parvenus à cette conclusion que la notion de classicisme est assez large et différemment comprise et interprétée. Nous soutenons ce point de vue complexe que le classicisme est une époque à la fois musicale et historique. Nous n'identifions pas le classicisme avec le classicisme viennois, il représente une époque plus longue émanant directement du baroque. Les limites entre le baroque et le classicisme sont assez indéfinies. Nous devons en particulier consacrer une attention spéciale à la courte période de transition du style souvent nommé *galant* ou *rococo*.¹³²

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Les deux termes n'ont à vrai dire qu'un sens auxiliaire. La limite entre les deux expressions est assez confuse.

¹³⁰ A côté de la tragédie.

¹³¹ Comparer Aristote : *La poétique* (traduction tchèque: Poetika, Prague 1948).

¹³² Comparer aussi avec Rudolf Pečman : *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*, Brno 1970. Du même auteur: *Corellis Concerti grossi als Vorboten des Klassizismus*,

La musicologie européenne consacre peu d'attention à la *musique rococo*. Elle la considère comme la dernière pousse de la musique baroque sans apprécier complètement sa signification relativement à la période qui la suit: le classicisme. Si nous voulons porter notre attention vers la «relève» des styles alors que les règles de la musique classique ne sont pas encore complètement exprimées, nous ne paierons qu'une partie de la dette de pensée que le progrès donne à ceux qui croient aux moments d'évolution de l'histoire de la musique.

En reconsidérant la problématique qui voit dans le classicisme un terme caractérisant une certaine époque de style, nous sommes autorisés à constater en conclusion que la notion générale de classicisme, telle qu'elle est codifiée dans les dernières thèses de musicologie est tellement sans limites qu'il ne serait guère possible d'employer le «*classicisme*» dans un sens étroitement limité. L'évolution même de cette notion nous prouve qu'il se fait une épuration des idées, étalée sur une longue période mais pas toujours heureuse. La dénomination «*classicisme musical*» comme époque historique exactement limitée se confronte avec plusieurs problèmes de style. D'après les manuels d'enseignement l'époque du style classique n'est rien d'autre qu'une «épithète d'ornement» de la stylistique scientifique. La réalité est beaucoup plus compliquée ainsi qu'il en est dans la vie et dans l'évolution de l'art même. Une convention à laquelle nous nous sommes accoutumés nous oblige à conserver les termes traditionnels mais la vérité scientifique est du côté de ceux qui reconnaissent la continuité du processus d'évolution du classicisme. Il apparaît clairement que ce qu'on appelle le classicisme n'est pas une époque historique nettement limitée, mais qu'elle est étroitement liée aux idéaux traditionnels des règles de composition telles qu'elles se manifestent dans l'évolution de la musique au cours du XVIII^e siècle.

Le procès d'évolution qui mène au classicisme viennois est un procès de croissance qui aboutit à une maturation. L'aspect qui domine dans le style¹³³ doit être lié à celui de la synthèse du style. Il en résulte que les éléments du style «*galant*» et «*sentimental*» ont trouvé chez Gluck et Mozart mais surtout chez Beethoven leur propre accomplissement, ce qui conduit à une nouvelle fusion dans une unité de style plus parfaite. L'intégration et la synthèse — non simplement la synchronie — et l'imitation des modèles anciens sont les caractères de l'art classique. Le point de vue de l'unité du style ne nous permet pas de remarquer expressivement les éléments de ce style.

Nous comprenons les questions du style plus largement et plus dynamiquement que les musicologues qui nous ont précédés. L'ensemble des éléments du classicisme nous autorise à penser qu'on peut espérer (dans une certaine mesure de quelque niveau qu'elle soit) dans l'éventualité du développement des possibilités du style. A partir des éléments du style pris dans leur ensemble s'épanouit le style de l'époque, ce qui ne peut se produire que si ces éléments forment un tout harmonieux. L'ordre de l'ensemble et

dans: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, 17^e année, 1968, partie musicologique (H), No 3, p. 29–42.

¹³³ Comparer Otto Ursprung: *Stilvollendung. Ein Beitrag zur Musikästhetik*, dans: Festschrift Theodor Kroyer zum 60. Geburtstag, Regensburg 1933, p. 149–163.

l'achèvement du style permettent cependant une riche différenciation intérieure. Malgré cela le classicisme atteint un caractère typique inimitable et cependant une expression individuelle d'un haut degré spécifique. Il est généralement compréhensible, ce qui de très loin ne signifie pas une tendance à la simplicité. Il se tourne vers la multitude et non vers l'individu enfermé dans la tour d'ivoire d'un aristocratismes exclusif. Il est l'expression d'une époque qui a donné la vie à l'idée de la libération intérieure de l'Homme.

Traduit par Alena Krutová

OBEČNÁ ROVINA SPORU O HUDEBNÍ BAROK A KLASICISMUS

Příspěvek ke kritice pojmu

Pojem baroka a klasicismu, tradovaný v obecné historii, dějinách umění i v jednotlivých disciplínách, podléhá již řadu let kritice. Stále zřetelněji se ukazuje, že nevystačíme s pouhým mechanickým přejímáním těchto označení, jež jsou pojímána rozmanitě, historicky neexaktně, často se zřejmou autorskou libovůlí. Autor provádí tudíž zevrubnou kritiku těchto pojmů. Konstatuje, že jejich používání naráží na jisté potíže, neboť 17. a 18. století je údobím vnitřně rozporným. Při stanovení pojmu baroka zdaleka nevystačíme s náboženským pojetím problematiky, neboť barok představuje stylové údobí, jež vychází ze senzibilního pojetí světa. Rozpadají se tu jednotné ideály renesance, pomalu pohasíná radost z důvěry v osvobozený rozum, který nalezl očistu ve zřídle antiky. Z hlediska sociálně-ekonomického může být barok považován za produkt society a epochy, lze zde zajisté nalézt jednotlivé zřetelce; avšak mnohotvárnost baroka vyvolává pochybnost o možnosti takového jednotného pohledu, jehož jednotnost je vykoupena jistou jednostranností. Zatímco Fritz Valjavec považuje barok za kulturu historického přechodu, která nemá jednotného názorového systému, lze jeho hledisko doplnit tezí, že i když se v každé zemi vyvíjí barok s jistými odchylkami, lze jej považovat za velké časové údobí, v němž jsou dány do jisté míry předpoklady ke vzniku klasicismu. Nejednotnosti názorového systému se barok liší např. od humanismu a od osvícenství. Ve srovnání s Valjavcem je nutno odmítnout příliš široké, ba bezbřehé pojetí baroka, jak se zrcadlí v díle Heinricha Schallera. Ostatně východisko ze Schallerova pojetí nenalezl ani Josef Pekař, který navázal na Hegelovu triádu a považoval barok za syntézu středověku a renesance. Zdá se však, že barok má východisko především v humanismu a svým vývojem tenduje k osvícenství. Za dosud neřešitelný problém nutno považovat přesnější vymezení tzv. barokního stylu a otázku periodizace baroka. Vymezujeme-li barok příliš široce, jsou určité jevy a osobnosti neuchopitelné, protože náležejí do rozmanitých epoch baroka zároveň, nebo stojí na přelomu slohů. Nelze ostatně ani stanovit všechny znaky barokního stylu, protože barok nemá stylové jednotného principu. Otevřená problematika barokní typologie nese s sebou i pochybnosti o vlastním pojmenování „barokní doba“. Nové pojetí barokní problematiky předpokládá, že budeme počítat s uplatňováním sociologických zřetelů. V další souvislosti uvádí autor kritiku názorů V. L. Tapiého aj. historiků a dospívá k názoru, že otázky baroka jsou složité a těžko uchopitelné. Ke konečnému řešení problematiky budeme moci přistoupit až po důkladném zvládnutí dílčích problémů z jednotlivých oblastí lidské tvořivosti. Podobně složitá je i otázka tzv. klasicismu a klasicismu. Je nesprávné, vidíme-li v klasicismu, jehož pendantem je francouzská Encyklopedie, životní sloh zcela nový, který pouze neguje předchozí vývoj. Naopak: klasicismus je vyvrcholením dlouhodobého předchozího vývoje a má mnohý společný znak s předchozím barokem, s nímž tvoří jedno nepřerušené stylové období.

Po obecných úvahách se autor věnuje otázkám muzikologickým. Provádí analýzu názorů Friedricha Blumeho, francouzského muzikologa a archiváře Henri Focillona, Hugo Riemanna, Guido Adlera, Hanse Joachima Mosera, Manfreda Bukofzera, Norberta Dufourqa, Suzanne Clercxové aj. Přihlíží k názorovému vývoji v české muzikologii (Zdeněk Nejedlý, Vladimír Helfert, Jan Racek, z mladších badatelů Jiří Fukač), jež se

věnovala otázkám periodizace poměrně méně než hudební věda jiných národů. Konstatuje, že pojem „klasicismus“ používáme v hudební vědě dosti volně a mnohovýznamově. (Funguje tu jako obecný pojem, jako pojem stylový a jako označení epochy.) V této souvislosti je třeba hovořit též o vlivu kulturně-kritické ideologie Gustava Wynekena a Oswalda Spenglera, jež zaměňují pojem „klasika“ za „klasicismus“.

V další souvislosti sleduje autor stručně vývoj pojmu „klasicismus“ v hudbě a provádí historickou a stylovou analýzu údobí hudebního klasicismu. Dochází k názoru, že klasicismus tvoří nepřerušované vývojové údobí, jež důsledně souvisí s tzv. barokem. Důkladem této teze je skutečnost, že v baroku jsou dány všechny vývojové předpoklady ke stylovému údobí klasickému. Hudební klasicismus domýšlí všechny hlavní formy baroka, uplatňuje však nové zřetele strukturální a nové vztahy mezi tématy i částmi skladby. Klasicismus zároveň vytváří řadu podnětů ke kodifikaci nadcházejícího romantismu. V klasicismu dochází k typickému míšení forem a stylů, jsou tu dány předpoklady k výrazové jednotné vokální a instrumentální sféry, v čemž ovšem je nutné vidět snahu směřující již vlastně k raně romantické zásadě o promiskuitě zpěvní a nástrojové složky.

Všeobecný pojem klasicismu, jak se kodifikoval ve vývoji nejnovějších muzikologických názorů, je natolik bezbřehý, že jej stěží bude možno používat v přísně vymezeném slova smyslu. Vývoj nasvědčuje tomu, že tu dochází k dlouhodobému, ne vždy úspěšnému tříbení názorových hledisek. Ukazuje se mimo jiné, že tzv. klasicismus není epochou historicky pevně uzavřenou, že však má pevnou vazbu zejména s tradičními ideály kompoziční sazby, jak se projevují ve vývoji hudby během celého 18. století.

Otázky klasického slohu je nutno chápat volněji a dynamičtěji než jak to činili starší muzikologové. Nicméně klasicismus dosahuje typického, neopakovatelného a přitom individuálně ostře specifikovaného výrazu. Je všeobecně srozumitelný, je výrazem doby, která uvedla v život myšlenku o vnitřním osvobození člověka.