

STM 1961

Begriff und Grenzen des Barock in der Musik

Von Friedrich Blume

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artikelarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Begriff und Grenzen des Barock in der Musik*

von FRIEDRICH BLUME

In den Jahren 1887 und 1888 ist mit Cornelius Gurlitts »Geschichte des Barockstils in Italien« und mit Heinrich Wölfflins »Renaissance und Barock« das Wort »Barock« zum anerkannten Terminus in der Geschichte der Architektur und der bildenden Künste geworden. Abgestreift war die Auffassung vom Barock als Spätstadium der Renaissance, abgestreift der Beigeschmack von Entartung oder Verirrung, von Schwulst oder Perversion. »Barock« bezeichnet seitdem eine Epoche eigenen Charakters und eigenen Ranges, gleichwertig der Renaissance oder dem Klassizismus. Durchschlagend war die Erkenntnis, dass mit dem letzten Drittel des 16. Jhs. ein neues Fühlen und Wollen, ein neues Verhältnis des Menschen zur Außenwelt und zu sich selbst, ein neues Lebensgefühl zu neuen Ausdrucksformen drängte und sich seinen eigenen Stil schuf. Die Einheit des Barockbildes, das die kunstgeschichtliche Literatur seitdem gezeichnet hat, ist imponierend, lässt jedoch erkennen, dass auch in den bildenden Künsten dem Barockzeitalter gewisse widerstreitende Tendenzen mit auf den Weg gegeben waren und dass nationale Unterschiede sich tief eingeprägt haben. Auch in der kunstgeschichtlichen Literatur ist immer wieder deutlich geworden, dass Italien, und Rom im besonderen, der Heimatboden der neuen Kräfte gewesen ist, dass hier die einigende Mitte liegt, so verschieden sich die Richtungen auch später ausgebildet haben mögen.

Ein Menschenalter später, 1918/19, ist der Begriff des Barock in der Geschichte der Musik durch Curt Sachs legitimiert worden (»Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft«; »Barockmusik«). Der Anstoss war von Wölfflin gekommen, von seinem alten Buch »Renaissance und Barock«, und von seinem neuen »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« (1915), das eine Zeitlang fast das Evangelium der Musikhistoriker wurde. Ermöglicht wurde die Übernahme durch die von Sachs überzeugend vertretene Auffassung von der Einheit und der Gleichzeitigkeit aller Künste, eine These, die er in seinem Alterswerk »The Commonwealth of Art« (1946) noch einmal mit Leid-

* Dieser Aufsatz wurde auch in der Zeitschrift *Hausmusik* 1961 publiziert. [Die Redaktion.]

denschaft verfochten hat: »All arts unite in one consistent evolution to mirror man's diversity in space and time and the fate of his soul.« Kunsthistoriker und Musikhistoriker in einer Person, vermochte Sachs aus eigener umfassender Kenntnis und tiefer Einsicht heraus die Argumentationen für eine parazyklische Entwicklung der Künste, wie sie etwa von W. Pinder und Th. Kroyer ausgegangen waren, als Missverständnis zu erweisen und den vollkommenen Gleichklang des Barock (wie anderer Epochen) in der Musik, den bildenden Künsten und der Dichtung herzustellen.

»Barock« ist seitdem in der Musikgeschichte ein feststehender Begriff geworden und bezeichnet, ohne jeden pejorativen Beigeschmack, eine Epoche, die durch einen einheitlichen Stilwillen (mit allen seinen Widersprüchen und Veränderungen, wie gleich zu zeigen sein wird) gekennzeichnet ist. Die deutsche Literatur hat das Schlagwort durch Popularisierung fast eingeebnet; man muss schon darauf achten, dass es nicht sinnentleert wird. Die amerikanische hat sich seit Bukofzers Studie über die musikalische Barock-Allegorie (1939) und seinem Buch »Music in the Baroque Era« (1947) angeschlossen. Wie fest geprägt dort der Begriff ist, lässt sich leicht an Beispielen zeigen: 1956 konnte Ferand in seiner Abhandlung über »Improvised Vocal Counterpoint« Spätrenaissance und Frühbarock als anerkannte Stilgebilde nebeneinanderstellen, und 1959 konnte William S. Newman den Barockbegriff als feststehenden Rahmen für die Geschichte einer Gattung innerhalb der Epoche fassen (»The Sonata in the Baroque Era«). Die englische Musikgeschichtsschreibung hat grundsätzliche Entscheidungen vermieden, sich aber in ihrer pragmatischen Art des Begriffs ohne weitere Diskussion bedient und bezeichnet heute alles, was etwa zwischen Younges »Musica transalpina« (1588) und dem Ende Purcells liegt, mindestens in der adjektivischen Form, als »barock«. Nur in der französischen und italienischen Forschung scheinen sich noch gelegentliche Bedenken gegen die Anwendung des Begriffs als selbständige Stil- und Epochenbezeichnung zu erhalten; es scheint nicht unmöglich, dass hierbei eine zu enge Vorstellung vom Wesen des Barock mitspricht.

Nachdem einmal der Begriff für einen Stil und eine Epoche konstituiert worden war, musste sich notwendig die Frage erheben, ob das Schaffen dieses Zeitalters als Einheit zu erkennen ist, getragen von allgemeingültigen Stiltendenzen und erfassbar unter gewissen Kennzeichen, und danach dann die weitere Frage, wo die Grenzen dieser Einheit liegen. Es handelt sich dabei weniger

um die historische Begrenzung durch Jahreszahlen (die ohnehin in den verschiedenen Ländern stark differieren) als um die Erkenntnis, dass das Barockzeitalter, in grossen Zügen gesehen, zwar in sich eine stilgeschichtliche Einheit bildet, dass diese Einheit sich aber aus einer Menge von Gegensätzen und Widersprüchen zusammensetzt. Nicht alles, was in diesem Zeitalter geschaffen worden ist, ist »barock« im engeren Sinne, und nicht alles am einzelnen barocken Kunstwerk ist in diesem Sinne »barock«. Das, was wir die Stilepoche des Barock nennen, ist aus einer grossen Menge von Widersprüchen zusammengesetzt, und die Gesamtheit dieser Widersprüche bildet die Einheit, die wir »Barock« nennen.

Die ältere Musikgeschichtsschreibung hat sich mit der Abgrenzung der barocken Epoche viel zu sehr auf Gattungen, ihr Entstehen und Vergehen, festgelegt. Musikalische Gattungen sind langlebig; ihre Namen überdauern die Zeiten. Die mehrstimmige Messe existiert seit dem 14. Jh. und lebt heute noch. Ein kunstmässiges Madrigal gab es schon einmal im 14. Jh., dann unter veränderten Gestalten wieder im 16. und 17., und in weiteren Wandlungen ist es in die Sologesangsmusik des 18. Jhs., ja, in die protestantische Kirchenkantate eingedrungen. Man hat das Entstehen der Oper und des Sologesangs als charakteristisch für den Barock angesehen, obwohl es Sologesang gegeben hat, solange es Musik gibt. Nur eine spezifische Art des Sologesangs hat der Barock kultiviert. Die Oper hat in den Intermedien des 16. Jhs. und den Mysterienspielen des Mittelalters ihre Vorgänger gehabt: mit Szenerie, mit Chören, mit Sologesängen, mit Instrumenten, mit Prunk und Pracht, und nur eine besondere Art des Musiktheaters zeichnet sich als spezifisch barock ab. Die Oper hat weitergelebt bis in unsere Tage, und sogar die spezifische Barockoper hat ein Nachleben bis ins Ende des 18. Jhs. hinein geführt. Gattungen können keine Merkmale für die Begrenzung des Barock bilden; sie verwirren das Bild. Man muss eher nach allgemeinen Grundzügen des Stils Ausschau halten, wenn man zum Wesen des Zeitalters vordringen will.

Jeder, der Barockmusik kennt, wird zugeben, dass zu ihren auffälligsten Merkmalen die Neigung zu den Extremen gehört. Gewaltige Klangmassen werden aufgeboten. Aufführungen, an denen 60, 80, 100 Musiker beteiligt sind, bilden keine Ausnahmen. Daneben steht das Lautensolo, steht die einstimmige Gambensonate oder das Lied mit Generalbassbegleitung. Opern von Cesti oder Pallavicini, von Lully oder noch von Fux beschäftigen ganze Heere von Sängern,

Tänzern, Choristen, Instrumentisten, Statisten; Monteverdis *Orfeo* wie 120 Jahre später Bononcinis und Händels *Seria*-Opern beschränken sich auf kleinste Besetzungen. Festopern dauern mit ihren Tanzeinlagen bis zu 6 Stunden und mehr; eine Aria Caccinis oder ein *Air de cour* Boessets, ein Lied Dedeckins, ein *lute-song* Dowlands ist ein paar Takte lang. Das Äusserste an Raffinement und Rationalisierung, das der Kontrapunkt jemals erreicht hat, hat er im Barock bei Vitali, Theile und Bach erreicht; daneben steht die Rustikastruktur in Akkordquadern bei Benevoli oder Mazzocchi, aber auch die Kultur der einstimmigen Melodie mit ein paar stützenden Basstönen bei Robert Jones oder Adam Krieger. Das *tempo rubato* und die freie Rhythmisierung des italienischen Rezitativs finden ihren strikten Gegensatz im französischen *récit*, in der abgezirkelten Takt- und Periodenfolge des Lullyschen Bühnentanzes. Zwischen dem Deklamationston des *secco* und der schwelgerischen Süssigkeit des *bel canto* klafft ein Abgrund. Die Extreme sind nicht nur möglich, sie sind *allgegenwärtig* und werden als solche genossen; es wirkt fast wie ein etwas schulmeisterlicher Versuch zur Systematisierung, wenn Michael Praetorius uns versichert, dass man eine sechsschölige Komposition zu 20 Stimmen ebensogut auch einchörig zu 4 Stimmen ausführen könne. Das ist alles ganz anders als in der *Renaissance*. Von Ockeghem bis zu Morales und Janequin herrscht die *Einheit* des *Stils*, herrscht der 4—5 stimmige *Normalsatz*, herrscht die Einheit der *Besetzungen* (die zwischen weltlicher und geistlicher Musik kaum differieren), die Einheit der polyphonen Satzbehandlung, die Einheit der Dimensionen. Ein Lautensatz von Tromboncino, eine Motette von Josquin, ein frühes Madrigal von Verdelot oder Arcadelt, eine Attaignant-Chanson unterscheiden sich nur individuell, nicht grundsätzlich, Extreme gibt es nirgendwo. Das ist eben jener Einheitsstil, auf den dann in der Hochblüte des Barock (1689) Angelo Berardi mit leiser Verachtung zurückgeblickt hat: »zwischen einer Motette und einem Madrigal sei damals kein Unterschied gewesen«. Die Schriftsteller des 17. Jhs., von Caccini und Doni über Kircher bis zu Bernhard und Herbst lieben es, die Unterschiede und Extreme zu betonen. Bezeichnend ist, dass Praetorius es nötig findet, einen Katalog der musikalischen Gattungen aufzustellen. Gerade aber in der Neigung zu den Extremen, in der Ausschöpfung der äussersten Grenzen des Möglichen, liegt etwas für den Barock äusserst Charakteristisches; es verschwindet mit der edlen Einfalt und dem stillen Mass des Klassizismus.

Ähnlich bezeichnend ist die *Neigung zu strukturellen Kontrasten*. Schon G. Gabrieli, M. Praetorius und H. Schütz setzen massive Ripienoritornelle als Rahmen an den Anfang und das Ende der Komposition, dazwischen etwa Teilritornelle als gliedernde Pfeiler; zwischen ihnen schlingen sich dünn besetzte, koloraturenreiche Solosänge mit Bc. oder ein paar obligaten Instrumenten wie die Fruchtgirlanden zwischen den Risaliten einer Fassade. Diese Rahmen- und Ritornellformen halten sich durch den ganzen Barock; noch Bachs Brandenburgische Konzerte ruhen auf diesem Prinzip. In einer kurzen Motette oder einem Madrigal wechseln die Rhythmen und Taktarten in kurzen Abständen; die Bewegungskontraste entsprechen nicht nur den wechselnden Inhalten, sondern sind zugleich Bauformen. Für die instrumentale Kanzone und später die aus ihr entstehende Sonate bilden die Kontraste der *Tempi* und Bewegungsformen Strukturelemente. Ebenso charakteristisch aber ist, dass diese Kontraste sich auf den Hintergrund der gleichbleibenden Tonart abspielen. Der Kontrast zwischen der grossen Menge der Rezitative und den von Zeit zu Zeit dazwischen aufblühenden Arien bildet die Strukturgrundlage der Oper. Das *Concerto grosso* und *solo* des Spätbarock leben von den Gegensätzen zwischen den Klangkörpern, die sich oft auch mit thematischen Gegensätzen verbinden. Die Freude am strukturellen Kontrast steht in vollem Gegensatz zum Bauprinzip der »*ars perfecta*« der Renaissance. Dort läuft die Komposition nach der anfänglich begonnenen Technik ab und bildet eine Reihenform; selbst wenn sie mehrteilig ist (wie z. B. die Messe) vermeidet sie geradezu jeden strukturellen Kontrast zwischen den Sätzen, und erst mit Lasso und Marenzio, also schon im Beginn des Barock, kommt es zu strukturellen Kontrasten zwischen den Satzgliedern.

Diese Neigung zum Gegensatz spiegelt sich auch in der *Stilspaltung*, die das ganze Zeitalter durchzieht und die, seit Monteverdis berühmter Definition als »*prima*« und »*seconda practica*«, noch bei Fux, Caldara u. a. anzutreffen ist. Der »*stile antico*«, »*stylus gravis*« wird niemals ernstlich in Frage gestellt. Berardi erkennt (1693) das Nebeneinander der Stile ausdrücklich an, wenn er die »*seconda practica*« bestätigt, »*senza distruggere la prima*«. Christoph Bernhard beschreibt den alten Stil ausdrücklich im Gegensatz zum »*stylus luxurians*«; BonTempi und Fux haben den »*stylus gravis*« kodifiziert. Noch Mozart bemüht sich, bei Padre Martini den »*stile osservato*« zu erlernen. Die Stilspaltung ist bis ins 19. Jh. hinein, ja bis in unsere Tage am Leben

geblieben. Was hieran jedoch für den Barock charakteristisch ist, das ist das *Nebeneinander* der Stile und das volle Bewusstsein, mit dem die Musiker dieses *Nebeneinander* ausnutzen. Dieselben Meister, die vielchörige Messen, kleine geistliche Konzerte oder Solomadrigale komponieren, schreiben im strengen Stil wie Viadana, Monteverdi, Schütz, Al. Scarlatti, Durante, Lotti, Marcello, Fux usw. Die Musikgeschichtsschreibung hat bei Darstellungen des Barock-Zeitalters bis in die jüngste Zeit hinein das Gewicht viel zu einseitig auf die »*seconda pratica*« gelegt, begreiflich, weil diese das *Neue* im Barock war. Der »Kampf gegen den Kontrapunkt«, den eine kleine Zahl von Florentiner Literaten und Musikern agitatorisch zum Schlagwort gemacht hatte, ist viel zu sehr verallgemeinert worden, und darüber wurde vergessen, dass ein Theoretiker wie Artusi keineswegs veraltete und obsolete Meinungen vortrug, sondern einfach die »*prima pratica*« in ihrem vollen Recht lehrte und verteidigte. Erst das *Nebeneinander* der Stile (von dem sich seit Kircher auch noch der »*stylus theatralicus*« abspalten) bringt das wahre Gesicht des Barock zum Vorschein.

Hierin dürfte vielleicht auch ein wesentlicher Unterschied zwischen der Musik und den bildenden Künsten des Barockzeitalters liegen. Kaum ein Architekt oder Bildhauer in irgendeinem Lande hätte es wohl im 17. Jh. wagen dürfen, einen Palazzo im unveränderten Stil Palladios, ein Grabmal im Stil Donatellos zu entwerfen. Die Musiker aber pflegen bewusst einen als »alt« empfundenen und auch so benannten Stil als zweite Ebene ihrer Gestaltungen. Geschieht dies auch in den ersten hundert Jahren des Barockzeitalters vornehmlich für die Kirche, so darf doch nicht übersehen werden, dass der »*stile antico*« auf dem Wege über die Instrumentalmusik sich breiten Raum auch im weltlichen Bereich gewonnen hat. Die spätbarocke Fuge beruht darauf wie alle ihr verwandten Gattungen, und ohne eine solche zweite Traditionsebene wären Bachs Musikalisches Opfer und Kunst der Fuge niemals komponiert worden. Es sollte auch nicht übersehen werden, dass die Stilspaltung sich z. B. in England auf anderen Bahnen vollzogen hat: während längst die englischen Monodisten von Dowland, Rosseter, Campion und Danyel an bis zu Lanier und die Virginalisten wie Bull, Farnaby und Philips den Barockstil aufgegriffen hatten, hielt die *Consort Music* noch bis in Purcells Anfänge hinein am alten, polyphonen Stil fest. Dass alle solchen Stilspaltungen in völligem Gegensatz zu dem Einheitsstil der Renaissance stehen, bedarf keiner Erwähnung.

Einer ähnlichen Vereinseitigung muss für das Problem des *Ausdrucks* entgegengetreten werden. Seit es eine Musikgeschichtsschreibung über das 17. Jh. gibt, also seit Leichtentritt, Riemann, Schmitz, Kretzschmar usw., ist der Akzent viel zu einseitig auf die Affektenkunst gelegt worden. Der Barock wurde schlechthin zum Zeitalter des Pathos, der Rhetorik, der grossen Geste und der glühenden Dramatik. Das ist aber ganz verfehlt. Dass es für Werke der »*prima pratica*« nicht zutrifft, versteht sich von selbst, aber auch bei Kompositionen der »*seconda*« wechselt die Behandlung des Ausdrucks von Werk zu Werk. Cavalieris »*Rappresentazione di anima e di corpo*« und Carissimis Oratorien, beide gewiss dem Stilbereich der *seconda pratica* angehörend, sind wenig affektbetont, verglichen etwa mit Monteverdis *Concerti* und ihrem Selbstgenuss des Pathos. In der Spätzeit tragen die Kantaten Bachs meist einen hochaffektiven Charakter, während z. B. Buxtehudes »*Jüngstes Gericht*« viel mehr Gewicht auf die abgerundete Schönheit des einzelnen Gesangsstücks oder auf die Kunst der Ostinato-Variation legt. Auch auf diesem Gebiet ist es verfehlt, das Bild uniformieren zu wollen. Buntheit und Widersprüchlichkeit charakterisieren den Barock. Alle Möglichkeiten bleiben offen: der Komponist kann das *einzelne* Wort, das *einzelne* Satzglied wie eine rhetorische Figur behandeln und auf diese Weise die Worte gleichsam einzeln in Musik übersetzen (wie es schon in der Schule G. Gabrielis und noch bei Bach der Fall ist); er kann sich ebenso gut darauf beschränken, dem Text einen *allgemeinen* Affektgehalt zu entnehmen (wie es in der Oper des Spätbarock die Regel ist), danach sein Thema wählen und daraus die rein musikalische Form seiner Arie konstruieren. Er kann ebenso gut im »*stile antico*« schreiben und dabei den Text ganz hinter die Musik zurücktreten lassen. Es ist gefährlich, das Bild des Barock zu vereinseitigen: man verwickelt sich leicht in Widersprüche und schiebt dem Komponisten Absichten unter, die gar nicht vorhanden waren.

Aus den anerkannten Stilgrundzügen des Barock sei noch auf einen aufmerksam gemacht, der ebenfalls keine Vereinseitigung verträgt, die sog. *Idiomatik*, d. h. die spezifische Schreibweise für die einzelnen Klangwerkzeuge und Klanggruppierungen. In der Renaissance gibt es keinen grundsätzlichen Unterschied, ob der Komponist für Singstimmen oder Instrumente schreibt, ob für Streich- oder Blasinstrumente, ob für solistische oder chorische Besetzung. Selbst die akkordfähigen Instrumente wie die Orgel, die Klavierinstrumente, die Laute haben noch keinen eigenen Stil entwickelt. Die Besetzung

eines mehrstimmigen Ensembles bleibt noch immer den Ausführenden anheimgestellt. Mit dem Barock fällt, überraschend schnell, diese Einheit in eine Menge unterschiedlicher Idiome auseinander. Die solistische Gesangsstimme kann rezitativisch, sie kann im bel canto behandelt werden, sie kann überdies in einfacher Form oder überladen mit einer Fülle von Ornamenten vorgetragen werden, und eine beliebige Zahl nationaler Färbungen kann sich dabei auswirken. Der Stil wird zum spezifischen Idiom für Sologesang. Die chorische Vokalkomposition vereinfacht sich demgegenüber oft zum ganz schlichten homophonen Satz mit einfachsten Ansprüchen an die Singstimme, kann aber genau so gut im Spätbarock die Form verzwicktester Chorfugen annehmen und an den Sänger höchste Ansprüche stellen (etwa Bachs H-moll-Messe oder Magnificat). Dass sich überhaupt der Stil des solistischen vom Stil des chorischen Gesangs trennt, ist schon bemerkenswert. Ähnlich schaffen sich die Violeninstrumente, etwas später die Violine ihre eigene Sprache und ihren eigenen Klangeffekt. Orgel, Klavier und Laute nehmen um 1600 ihre idiomatischen Klangformen an. Das alles ist bekannt und gewiss charakteristisch für das Gesamtbild des Barock. Es sollte aber nicht übersehen werden, dass mit der Ausbildung so vieler verschiedener Idiome auch wiederum deren Aufhebung und gegenseitige Überlagerung eingesetzt hat. Das ist es gerade, was das Verständnis des Barock als Einheit so erschwert: dass er eine *Einheit* ist, die aus lauter *Widersprüchen* besteht. Am Ende des Barock sind längst die idiomatischen Sprachformen der Violine auf die anderen Instrumente übergegangen; die Violine selbst hat längst den bel canto und die Ornamentik des Sologesangs übernommen. Die Trompete konzertiert bei Bach mit der Oboe und der Violine auf der Ebene einheitlicher Thematik, Singstimmen konzertieren mit Instrumenten in derselben Sprache, und sogar der Unterschied zwischen Solo- und Chorgesangsidiom hebt sich in Bachs Chorsätzen auf. Ist es nicht bezeichnent, dass Bach selbst ursprünglich vokale Choraltrios aus seinen Kirchenkantaten in seinen sog. »Schübler-Chorälen« ohne eingreifende Veränderungen als Orgelwerke herausgeben konnte? Für das Spätstadium des Barock ist die Einschmelzung aller Formen, Praktiken und Idiome in einen Einheitsstil charakteristisch. Man könnte wohl sagen, dass im Spätbarock die Fülle der Gegensätze und Widersprüche sich in einer einheitlichen Dokumentation des barocken Stilwillens aufhebt, bevor die klassizistischen Stilnormen alles hinwegschwemmen, was für den Barock bezeichnend war.

Ich habe versucht zu zeigen, dass einige grundlegende Stilmerkmale (sie liessen sich natürlich leicht vermehren) den Barock durchaus von der Renaissance unterscheiden, dass man diese Merkmale aber nicht als starr und unabänderlich auffassen darf, der Barock sich vielmehr durch eine widersprüchliche Buntheit wechselnder Erscheinungsformen auszeichnet. Die vielen sonstigen Stildifferenzen, die es innerhalb des Barock gibt, z. B. die verschiedenen *nationalen* und *konfessionellen Entwicklungen* habe ich dabei nicht berührt. So verschieden in ihrem Nationalcharakter die Bauten Francesco Borrominis in Rom, Jules Hardouin-Mansards und Louis Leveaus in Versailles, Christopher Wrens in London, Fischer von Erlachs in Wien, so verschieden sind die nationalen Stilausprägungen in der Musik. Eine Oper Cavallis für Venedig, eine Oper Lullys für Paris, eine Oper Cestis für Wien und eine Oper Steffanis für Düsseldorf sind, obwohl alle vier Komponisten Italiener waren, so weit voneinander unterschieden wie ein Ritornellied Adam Kriegers von einer Solokantate Carissimis oder einer Solomotette Lalandes. Italienischer, französischer, englischer und deutscher Barock sind abweichende Wege gegangen; die gemeinsame italienische Herkunft, die sie alle nicht verleugnen können, hat sich mit Zügen der nationalen Überlieferung durchsetzt. Aber auch hier wieder: im Spätbarock vereinigen die Nationalsstile sich zu der übergreifenden Einheit eines europäischen Gesamtstils. Nochmals ein Widerspruch, wenn man so will.

Dass alles dies, mit all seinen Gegensätzen und Widersprüchen letzten Endes doch eine grosse *Einheit* ausmacht, das wird noch einmal überzeugend deutlich, als um 1730/40 die neue Stiltendenz durchdringt, die wir die frühlklassische nennen und die nun mit einem Schlag *alles*, was den Barock ausgezeichnet hatte, in Frage stellt. Keine Neigung zu Extremen mehr, sondern Beschränkung auf Schlichtheit und Knappeit, keine strukturellen Kontraste, sondern eine neue Kunst der Übergänge, keine Antinomie mehr zwischen Form und Wortausdruck, weil der Ausdruck selbst sich die Form schafft. Längst ist die barocke Idiomatik einem neuen Klangideal gewichen, das Singstimmen und Instrumente zu einem subtilen und sinnlichen Gesamtklang verschmilzt. Barocke Stilüberhänge leben fort wie die Stilspaltung in die »*prima*« und »*seconda pratica*«; die *opera seria* erlebt in allmählich klassizistisch werdenden Einzelformen ein Spätstadium über die Bononcini, Conti, Hasse bis zu Haydn und zum jungen Mozart. Abgestorben ist plötzlich das ganze reiche Instrumentarium des Barock, abgestorben sind die Spitzfindigkeiten

des Kontrapunkts, die verwickelten Formen des Barock, vergessen seine Symbolik und Allegorik, versunken die rhetorische Figurenlehre, und alles wird ersetzt durch die Sprache des fühlenden Herzens und durch das romantisierende Naturerlebnis. Erst wenn man von C. Ph. E. Bach, Gluck und vom frühen Haydn aus *zurück* auf den Barock blickt, erst dann enthüllt sich eindrucksvoll die massive und grossartige Einheit dieser Epoche, Einheit *trotz* aller Widersprüche. Es ist, als wenn man einen Gebirgsstock durchwandert: man sieht Zacken, Abgründe, Gipfel, Schluchten, Wasserstürze und Almböden, und dies alles scheint ein Chaos. Erst wenn man sich entfernt hat und blickt von einem neuen Berggipfel zurück, erst dann erscheint das durchwanderte Gebiet als »Massiv«, als Einheit, in sich geschlossen und abgegrenzt gegen andere Massive. In diesem Sinne bildet der Barock eine grandiose Einheit in der Geschichte der Musik. Wir haben keine Ursache, seine innere Widersprüchlichkeit zu vernebeln.

Literatur. Der in meinen Artikel »Barock« in MGG I (1949—51), Sp. 1334—1338, verzeichneten Literatur sei hier (ohne Anspruch auf irgendwelche Vollständigkeit) eine Anzahl von Titeln neuerer Arbeiten hinzugefügt, die sich als ergiebig zur Weiterbehandlung des Problems eines »Barock in der Musik« erwiesen haben und vielleicht nicht allgemein bekannt sind: A. della Corte, »Nuovi contrasti e accordi sul Barocco« in *Rassegna Musicale* XXII (1952), 297 ff.; Ch. van den Borren, »A propos du Baroque Musical« in *Acad. Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts* XXXI (1949), »Die Kunstformen des Barockzeitalters«, hrsg. v. R. Stamm, Bern 1956 (= Slg. Dalp, Bd. 82); H. H. Eggebrecht, »Barock als musikgeschichtliche Epoche« in *Aus der Welt des Barocks*, Stuttgart 1957; L. Schrade. »Sulla natura del ritmo barocco« in R. MI 56 (1954), 3—27; Sol Babitz, »A Problem of Rhythm in Baroque Music« in *MQ* 38 (1952), 533—565; Martin Ruhnke, »Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600«, Kassel 1955; E. T. Ferand, »Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque« in *Annales Musicologiques* IV (1956), 129—174. — Die vorstehende Studie wurde Anfang des Jahres 1960 niedergeschrieben. Erst Ende des Jahres 1960 wurde mir eine Gruppe von Schriften bekannt, die für die gestellte Frage aufschlussreich und die als eine Art »Symposium« im *Journal of Aesthetics & Art Criticism* XIV (1955), 143—174, zum Abdruck gelangt sind: C. J. Friedrich, »Style as the Principle of Historical Interpretation«, M. Bukofzer, »The Baroque in Music History«, H. Hatzfeld, »The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian«, J. R. Martin, »The Baroque from the Viewpoint of the Art Historian« und W. Stechow, »The Baroque. A Critical Summary of the Essays by Bukofzer, Hatzfeld and Martin«. In dieser Schriftengruppe klingt u. a. der schon in meinem

Artikel »Barock« in MGG vorgetragene, in der vorstehenden Studie aber wesentlich schärfer gefasste Gedanke der inneren Gespaltenheit und Widersprüchlichkeit des musikalischen Barock an. — Hierzu sei endlich auf das Sonderheft derselben Zeitschrift »On Baroque Style in Various Arts«, V (1946), verwiesen, das S. 77—128 Aufsätze von René Wellek, W. Stechow, R. Daniells und W. Fleming zu demselben Problemkomplex, jedoch nicht speziell auf Musik bezüglich, zusammengestellt hat und das mir noch später als das vorstehend zitierte »Symposium« begegnet ist.