

Fukač, Jiří

Der tschechische Musikbarock und methodologische Probleme seines Studiums : (zur Kritik der Begriffs- und Periodisierungssysteme)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1968, vol. 17, iss. H3, pp. [7]-20

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112335>

Access Date: 19. 02. 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.

JIŘÍ FUKAČ

DER TSCHECHISCHE MUSIKBAROCK UND METHODOLOGISCHE PROBLEME SEINES STUDIUMS

(Zur Kritik der Begriffs- und Periodisierungssysteme)

Der berühmte tschechische Musikforscher Vladimír Helfert, der in seinen großen frühen Monographien¹ eine tiefe Analyse der tscheschischen Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte, hatte den Ausdruck „Musikbarock“ so überzeugend angewendet, daß die spätere Forschung an das Problem der Barockmusik Böhmens und Mährens ohne geringste Verlegenheit hinzutrat. Neue Lösungen und Entdeckungen riefen zwar zuweilen das Bedürfnis hervor die bisher geltende Ansicht teilweise zu ändern, aber die in Europa sehr aktuellen Diskussionen über die Eignung und Berechtigung des Termins „musikalischer Barock“ trafen die tschechische Musikwissenschaft sehr oberflächlich und nur am äußersten Rande. Es gibt dabei auch heute eine große Menge von Problemen methodologischen Charakters, mit denen sich unsere Forschung unbedingt ausegleichen muß. Die in der tschechischen Musikwissenschaft übliche Interpretation der Barockproblematik hat sich nämlich eher praktizistisch bewährt und überall eingelebt, als daß sie tief methodologisch begründet ist.² Deshalb standen manche hiesige Erläuterungen den ausländischen

¹ *Hudební barok na českých zámcích* (Praha 1916); *Hudba na Jaroměřickém zámku* (Praha 1924).

² Die tschechische Fachliteratur durchgehend begegnet man nur einer einzigen Ausnahme und zwar den den Musikbarock betreffenden Studien J. Raceks, der sich als Helferts Schüler seit den dreißiger Jahren um eine tiefe Komparation der italienischen und tschechischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts verdiente. Vgl. besonders Raceks Schriften: *Slohové a ideové prvky barokní hudby* (Brno 1934); *Slohové problémy italské monodie* (Praha—Brno 1938); *Duch českého hudebního baroka* (Brno 1940); *Hudební estetika v Descartesově Compendiu musicae. Příspěvek k dějinám barokních hudebních traktátů* (Praha 1945); *Stilprobleme der italienischen Monodie* (Praha 1965). Dem Musikbarock ist auch ein spezielles Kapitel im Raceks Buch *Česká hudba* (Praha 1958) gewidmet. In den

nahe, wobei im Gegenteil neue Forschungsergebnisse zeigen, daß manche Verfahren, die sich beim Studium europäischer Fragen als nützlich erwiesen, für die Forschung einer lokal oder national begrenzten Problematik nicht ausreichend wären.

Der Geist der Barockkunst ist nämlich universalistisch und jeder Versuch die Entwicklungsprobleme vom speziellen Standpunkte einzelner Gebiete oder Völker zu betrachten, stößt darum auf viele Grundprobleme. Damit sei nicht gesagt, daß man überhaupt keine autochthone barocke Musikkultur anerkennen darf. Es ist klar, daß die bloße Existenz der Barockformen oder Ensembles in einem Landschaftsbereich dazu nicht reicht um behaupten zu können, diese oder jene Musikkultur sei autochthon. Wenn wir aber doch einige nationale Barockkulturen (z. B. den italienischen Musikbarock vom französischen oder deutschen) gut unterscheiden können, ist es darum möglich, da eben diese Kulturen 1. eine fließende Entwicklungstradition nachweisen, 2. urwüchsige Stiltendenzen, Formen und Formelemente während der Barockzeit brachten und so zur Kristallisierung des universalistischen Stils beigetragen hatten. Wie man sieht, sind beide erwähnten Gesichtspunkte (die ununterbrochene Entwicklungslogik und die Fähigkeit einer Kultur mit eigenen Impulsen die Stilentwicklung zu befruchten) rein musikalischer Art. Von Stilphänomenen kann man nur im Sinne, der die Ebene des autochthonen musikalischen Denkens betrifft, sprechen. Kulturelle, religiöse und sozialpolitische Tatsachen bedingen zwar das vergangene Musikwesen, konnten aber keine inneren Entwicklungsvoraussetzungen unmittelbar ersetzen. Nur wenn sie so stark wirkten, daß die autonome Entwicklung des schöpferischen Denkens verunmöglicht wurde, waren sie entscheidend.

Was die tschechische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts betrifft, ist es unstrittig, daß damals die Musikkultur bei uns verhältnismäßig stark war. Man kann allgemein von einer ganzen Reihe fähiger und begabter Komponisten sprechen, in Böhmen finden wir sogar einige interessant verzweigte Musikanten-Dynastien (z. B. Familien Černohorský, Benda, Bixi), die oft spezifische musikalische Dispositionen trugen, und auch das volkstümliche Schaffen bestätigt sich durch spezifische Lieder- und Tanztypen. Wie aber bereits betont, bedeutet dies noch keinesfalls, daß es sich wirklich um eine autochthone Stilmusikentwicklung handelte, die erst den Forscher berechtigen könnte das Musikwesen als den Ausdruck eines ausgeprägten Stilgefühles zu betrachten. Man muß vor allem unter-

übrigen Schriften kommt besonders in der letzten Zeit der Termin „Musikbarock“ oft vor, wobei er eigentlich nie genau präzisiert oder sogar definiert wird.

streichen, daß der nationale Aspekt, der in der tschechischen, aber auch in der deutschen Musikwissenschaft ziemlich stark gepflegt und entwickelt wurde, hier ganz unwesentlich ist.³ Diese Frage verursachte nämlich in vergangenen Jahrzehnten viele Mißverständnisse. Unserer Meinung nach spielte in der Zeit, da das nationale Bewußtsein der Kunst fremd war, der nationale Ursprung eines Komponisten keine entscheidende Rolle. Der Anteil beider in unseren Ländern lebenden Nationen (Tschechen und Deutschen) am Aufschwung des barocken Musiklebens war z. B. ebenso wichtig, wie die Anwesenheit fremder Musiker. Schwer zu sagen, ob das Schaffen des Tschechen Pavel Josef Vejvanovskýs (um 1640 bis 1693) für die Verbreitung der reifen Barockformen wichtiger war, als das Wirken des Deutschböhmens Heinrich Ignaz Franz Bibers (1644–1704), oder der Prager Aufenthalt des Italieners Vincenzo Albrici (1631 bis 1696). Alle trugen immerhin bedeutend zum Entstehen derselben Musikkultur bei und alle können auch deshalb für ihre Repräsentanten gehalten werden, wenn auch das Verhältnis zur Musikentwicklung auf unserem Gebiete manchmal nur ein Teil von ihrem Schaffen oder einen Bruch ihres Lebenslaufes anbelangt.

Wichtiger als die durch nationale Angehörigkeit gegebenen Differenzen innerhalb der Musik Böhmens und Mährens sind die markanten Unterschiede, die man beim Vergleichen mit den größten Musikkulturen Europas konstatiert. Die tschechische Musikentwicklung war oft unterbrochen und nur selten entstanden im geographischen und ethnischen Kontext des tschechischen Gebietes solche Werke, deren Stil die Bezeichnung „spezifisch“ tragen könnte. Dies bedeutet nicht, daß der tschechische Musikbarock jedenfalls weniger wertvoll wäre, wenn auch eine Simplifikation für ihn typisch war.⁴ Es handelt sich doch um kein axiologisches, sondern um ein musikgeschichtliches Problem und der ästhetische Wert hängt nicht unmittelbar mit den Fragen der Strukturmannigfaltigkeit zusammen. Die Entwicklungsunregelmäßigkeit wurde durch die Wirkung außermusikalischer Tatsachen verursacht. Sieg der Habsburger über den

³ Dieses Problem wurde schon vielfach angedeutet, aber seine Lösungen klingen bisher immer strittig aus. Vgl. z. B. beide Schriften von K. M. Komma *Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts* (Kassel 1938); *Das böhmische Musikantentum* (Hinnenthal-Verlag 1960) und die scharfe Reaktion des Prager Historikers T. Volek in der Zeitschrift *Hudební věda* I – 1964, S. 86 u. folg.

⁴ Die Tendenz, übernommene Formen dem heimischen, manchmal sogar dem volkstümlichen Fühlen anzupassen, windet sich durch die ganze tschechische Musikgeschichte, wie schon J. Racek (*Ceská hudba*, Praha 1958, vgl. S. 77, 133 usw.) konstatierte.

tschechischen evangelischen Adel (1620), die seit dieser Zeit begonnene Rekatholisierung der Bevölkerung, der 30jährige Krieg, soziale Bauernaufstände, spätere Germanisierung und der Untergang der tschechischen Aristokratie und Intelligenz, von der ein Großteil emigrierte, verschuldeten eine höchst ungünstige Situation. Die schöpferischen Kräfte hatten sich erst nach dem Kriegsende geltend durchgesetzt und es dauerte noch 50 Jahre bis eine Reihe eng zusammenhängender und rasch nacheinander wirkender Komponistengenerationen auftrat (seit 1700). Während dieser erwähnten Zeitepoche griff dann das tschechische Schaffen ziemlich ausdrucksvoll in die europäische Musik ein, wenn auch sein Beitrag nur relativ wirkend und ausgiebig war.⁵

Nun ist es klar, daß der universalistische, aus dem Ausland importierte Barock in den tschechischen Ländern nur teilweise zu Worte kommen konnte. Mit noch größerer Behutsamkeit muß also die Eignung verschiedener Lösungen, Methoden und Interpretationen erwogen werden, deren Geltung auch den tschechischen Bereich überschreitet. Aus mehreren Problemen, die in Frage kommen, wählen wir die zwei strittigsten heraus: 1. die Frage der Anwendung des Termins „Barock“ im Musikgebiet, 2. Probleme, die mit der Periodisierung der Barockepoche zusammenhängen. Beide Fragenkreise halten wir für rein methodologische Angelegenheiten. Die Wahl eines Termins, der durch Konventionierung Gültigkeit erreichen soll, ebenso wie das Einteilen einer fließenden Entwicklung in einige schematisch abgetrennte Zeitetappen ist nämlich nur ein wissenschaftliches Hilfsmittel, das dem Forscher entweder einen Anlaß oder sogar ein Modell zur konkreten untersuchenden Arbeit bietet. Neue Entdeckungen und Applikationen rufen natürlich das Bedürfnis hervor jene Mittel zu ersetzen und die angewandten Modelle zu ändern. Die wissenschaftliche Bedeutung verschiedener Begriffs- und Periodisierungssysteme darf man also nie absolutisieren und es ist strittig, ob man so fortgehen kann, daß man einfach ein System, das zur Lösung der allgemeinen Stilproblematik gut diente, auf eine lokal begrenzte Problematik ohne weitere Adaptationen, sozusagen mechanisch überträgt.

Versuchen wir jetzt die angedeutete Frage der Eignung des Termins „Musikbarock“ zu behandeln. Dieser Begriff ist in der Musikwissenschaft

⁵ Während noch A. V. Michna (um 1600–1676), P. J. Vejvanovský (um 1640–1693), J. Pecelius und J. Meltzelius (1624–1693) als mehr oder weniger isolierte Erscheinungen wirkten, bildet die jüngere Generation (M. F. X. Wentzely, J. A. Plánický, J. L. Dukát, V. J. A. Jakob-Gunther, Š. Brixli, B. M. Černohorský), zu der wir auch den berühmten Dresdner Hofmusiker J. D. Zelenka zählen können, eine kompakte Schichte.

noch nicht so lange eingebürgert, daß wir ihn gänzlich fraglos applizieren könnten. Auch vom topographischen Standpunkt aus ist seine Anwendung merklich begrenzt. Für die tschechische Musikwissenschaft ist am bedeutendsten, daß wir ihn eigentlich für ein Produkt der deutschen Musikforschung bezeichnen können, wie übrigens Friedrich Blumes Interpretation zeigt.⁶ Seiner Erläuterung nach gelangte die Musikgeschichtsschreibung zum Termin „Barock“ im Sinne einer abgrenzbaren Stilepoche erst um 1920. Wenn sich H. Riemann noch mit einer theoretisch-technizistischen Charakteristik (Generalbaßzeitalter) zufrieden gestellt hatte, vermied G. Adler jede konkretere Bestimmung und auch R. Haas sprach eher von der „Musik des Barocks“ als von der barocken Musik.⁷ Die Einführung des Begriffes „Musikbarock“ selbst in die Fachliteratur war ein Verdienst von C. Sachs, der die kunsthistorischen Ansichten H. Wölfflins und A. Riegls schlagfertig appliziert hatte. Mit einer Folgerichtigkeit, die für ihn als einen hervorragenden Repräsentanten der Berliner Schule charakteristisch war, dachte er bald nach der Erscheinung des Aufsatzes „Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft“⁸ seine Methode zu Ende, als er Wölfflins Ideen auch speziell für die Barockepoche geltend machte.⁹ Sachs ebenso wie seine Nachfolger sammelte viele Argumente für die Behauptung, „daß sich im Barockzeitalter, wie in allen andern Epochen, der musikalische Stil parallel dem bildnerischen entwickelt hat“.¹⁰ Die Schwäche eines solchen Verfahrens liegt darin, daß diese Parallelität noch niemanden dazu berechtigt die Terminologie aus einem Gebiete in ein anderes zu übertragen. Darum beurteilte noch Erich Schenk den Begriff des Musikbarocks sehr behutsam, wenn er auch die Betrachtung der barocken Stilprinzipien ausdrucksvoll vertiefte. Seinen Gedanken, daß man eine Definition des Musikbarocks „ohne Anlehnung an kunstgeschichtliche Denkweise lediglich aus der Besinnung auf die letzten Abstraktionen von Musik und auf das wichtigste stilistische Einheitsmoment“ ableiten kann, können wir als einen großen Fortschritt bedenken.¹¹ Schenk definierte dann den Barockstil als einen expressiven

⁶ Vgl. Artikel „Barock“ im MGG I (1949–1951), S. 1275 u. folg.

⁷ Vgl. R. Haas: *Musik des Barocks*, Wildpark-Potsdam 1928. S. auch: MGG I, S. 1278–1279.

⁸ Archiv für Musikwissenschaft I (1918–1919), S. 451–464.

⁹ Siehe C. Sachs: *Barockmusik* (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters XXVI – 1919, S. 7–15).

¹⁰ Siehe C. Sachs: *Barockmusik*, S. 15.

¹¹ E. Schenk: *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock* (Zeitschrift für Musikwissenschaft XVII – 1935, S. 379).

Stil harmonischer Fläche, im Gegensatz zum imitativen Figuralstil der Renaissance.¹² Es ist nur fragwürdig, ob dann der Begriff Barock für eine solche musikalische Charakteristik überhaupt brauchbar ist.

Seit dieser Zeit verbreitete sich der Begriff Musikbarock so stark, daß wir ihm heute als einem ganz üblichen terminologischen Mittel begegnen (die Musik Bachs und Händels ebenso wie die Florentiner Frühmonodien oder die spätneapolitanischen Opern können als Barock bezeichnet werden). Man kann also fast von einer Inflation dieses Terminus sprechen, deren Folge seine Bedeutungsentwertung ist. Bald hat sich dem deutschen Einfluß die amerikanische Musikforschung angepaßt.¹³ Im Jahre 1948 brachte dann die belgische Forscherin S. Clercx eine interessante Interpretation des Barockproblems.¹⁴ Im erwähnten Schlagwort aus den Jahren 1949–1951 hat Friedrich Blume eingestanden, daß der Begriff Barock in Frankreich, England und auch in Italien keinen festen Fuß faßte.¹⁵ Auch die Konferenz der Barockforscher (1957), deren Inhalt in den *Colloques de Wégimont* im Jahre 1963 erschien, hat keine wesentliche Änderung auf diesem Feld gebracht. Die Forscher diskutierten über einzelne Musikformen, Interpretationsprobleme und Musik-Denkmäler, wobei das eigene „Barockproblem“ von S. Clercx wieder als eine Frage der von manchen zugegebenen, von anderen abgelehnten Applikationsmöglichkeiten vorgestellt wurde.¹⁶

Die beim Benützen des Begriffes „Musikbarock“ vorkommenden Unterschiede gehen aus dem reich differenzierten Zutritte musikwissenschaftlicher Schulen zur gegebenen Problematik hervor. Bereits Blume sucht den Grund der Aversion gegen den Termin „Barock“ im Sinne, den dieses Wort in einigen Sprachen behält. Obgleich das Wort schon Diderot und Rousseau als Bezeichnung für einen Kunststil benützten,¹⁷ ist die ursprüngliche Bedeutung des Abnormalen, Exzentrischen und Verfallenden besonders in romanischen Sprachgebieten noch nicht gänzlich verschwun-

¹² Ebenda.

¹³ Siehe MGG I, S. 1279. Die amerikanische musikwissenschaftliche Barockforschung wird vor allem durch die Schriften M. Bukofzers (besonders *Music in the Baroque Era*, New York 1947) und durch die interessante Zeitschrift *Journal of Renaissance and Baroque Music* repräsentiert. Es ist übrigens nicht zufällig, daß Bukofzer nach Amerika aus Deutschland übersiedelte.

¹⁴ S. Clercx: *Le Baroque et la Musique*, Brussel 1948.

¹⁵ L. c. S. 1279–1280.

¹⁶ Siehe S. Clercx: *Le terme: Baroque. Sa signification. Son application à la musique* (*Les Colloques de Wégimont* IV – 1957; herausgegeben 1963; S. 17 und folg.).

¹⁷ Vgl. Blume in MGG I, S. 1280 und folg.

den. Kein Wunder, daß sich dort nur mühsam der Begriff „Barock“ als Bezeichnung einer Stilepoche einlebte. Noch wichtiger ist offenbar das Problem der Entwicklungsdynamik der Zeitepoche, die man üblich „Barock“ nennt. Wenn der musikalische Stil des 17. und 18. Jahrhunderts ähnlich wie der architektonische von universalistischem Gepräge war, setzten sich doch seine Prinzipien in einzelnen Ländern Europas mit verschiedener Intensität und darum auch chronologisch verschieden durch. Die Kulturdifferenzen zwischen einzelnen Gebieten waren so stark, daß sich noch die heutige Musikforschung mit Verlegenheit auf einer allgemein geltenden Stilbenennung einigt. Mit ähnlichen Problemen müssen wir auch beim Suchen entsprechender Periodisierungssysteme rechnen. Hier ist vor allem eines gewiß: abgesehen davon, ob das Wort Musikbarock passend ist, bringt die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts eine Durchsetzung qualitativ neuer Stilprinzipien. Es handelt sich um ein allmähliches Durchdringen neuer Elemente. Man kann nur schwerlich feststellen, ob den eigenen Stilumbruch die Camerata, Monteverdi oder sogar der „Übergang des Musikdramas von den Höfen und Patriziern an die venezianische Volksoper (1637)“¹⁸ bedeutet. Der ständige Zwist, was noch ein verspätetes Renaissance-Phänomen und was schon eine neue Barockerscheinung ist, scheint als etwas Unwesentliches, besonders wenn sich neue musikalische Formen (florentinische Monodien, Ensembletypen, Klang- und Ausdrucksideale der Römer und Venezianer) als Tendenzen manifestiert haben, die ebenso dem „Barockgeist“ der Gegenreformation, wie dem protestantischen Humanismus, dem italienischen Renaissance-Hofe, wie einer Habsburger Barockresidenz angehören konnten. Dies kann man selbstverständlich auch in der tschechischen Musikforschung nicht außer Acht lassen.

Wir können also die um 1600 entstehende Stilperiode als Barock auffassen, müssen uns aber der Tatsache bewußt sein, daß das Wesen der neuen Musik nicht in ihren äußerlichen Zusammenhängen, sondern in den von Schenk betonten „letzten Abstraktionen von Musik“ und „wichtigsten stilistischen Einheitsmoment“ beruht. Bei der Analyse einzelner Momente ist es besser jede Überschwenglichkeit bei der Identifizierung der Stilangehörigkeit zu vermeiden. Wenn man nämlich um jeden Preis den Stilcharakter in kunstgeschichtlichen Begriffen ausdrücken will, gelangt man zu weiteren Gewaltsapplikationen. Nur ein Beispiel sei erwähnt: während Theodor Kroyer in den zwanziger Jahren sehr anregend die zwischen „Renaissance“ und „Barock“ stehenden Phänomene zu behan-

¹⁸ H. J. Moser: *Musiklexikon*, Berlin 1935, S. 680.

deln versucht hatte,¹⁹ fühlte sich Robert Erich Wolf im Jahre 1957 gezwungen über „Renaissance“, „Manierismus“ und „Barock“ zu sprechen.²⁰ Die Abhängigkeit von der Kunstgeschichte und die methodologische Unselbstständigkeit eines solchen Verfahrens ist zweifellos.²¹

Selbstverständlich muß man heute die von hervorragenden Barockforschern entworfenen Periodisierungen vergleichen.²² Jede Einteilung, die die relativ kompakte Barockstilepoche in drei nachfolgende Zeitschichten zerlegt (eine frühe, eine mittlere, die den Höhepunkt bringt und eine späte), ist logisch und widerspiegelt ziemlich treu die gesetzmäßigen Entwicklungsprozesse, die das Anwachsen oder Untergehen einzelner Stilelemente verursachten. Dabei besteht aber jede jener teilweisen Zeitschichten aus vielen konkreten Tendenzen, Manifesten, Eroberungen und individuellen Taten. Es wäre also wissenschaftlich falsch diese Schichten für bindende Zeitalter zu halten, für die man erst die konkrete Füllung suchen soll. Die Zeitangaben, mit denen einzelne Zeitschichten mit großer Sorgfältigkeit begrenzt wurden, wirken darum so überzeugend, weil sie aus einer Menge von Beispielen hervorgingen. Ihre Applikation in eine Landes- oder Volksgeschichte verlangt in der Regel eine Verschiebung der Zeitgrenzen, was jeder Forscher bestätigen kann, der z. B. die Entwicklung des italienischen Musikbarocks mit gleichzeitigen Musikkulturen anderer Völker verglichen hat.²³ Man muß dabei den chronologischen Unterschied nicht immer für eine Entwicklungsverspätung halten, wenn auch verschiedene barocke Etappen in manchen Ländern (Italien, England, Frankreich, Deutschland) oft mit gewaltigen gegenseitigen Differenzen erschienen und verklangen.

Wie man sieht, ist die Bedeutung des Begriffes „Musikbarock“ noch nicht definitiv stabilisiert, da er nur schwerlich im musikalischen Gebiete eine ästhetische oder streng begrenzte kunstgeschichtliche Kategorie

¹⁹ *Zwischen Renaissance und Barock* (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters XXXIV – 1927, S. 45–54).

²⁰ *Renaissance, Mannerism, Baroque: Three styles, Three Periods* (Les Colloques de Wégimont IV – 1957, S. 35 und folg.).

²¹ Damit verleugnen wir nicht die Möglichkeit die Analogien zwischen manieristischen Tendenzen in verschiedenen Kunstarten zu untersuchen.

²² Die Probleme der Periodisierung stellt in genügender Breite Blume (l. c., S. 1325 u. folg.) vor. Er vergleicht verschiedene, von Musikforschern verwendete Triaden (Frühbarock, Hochbarock, Spätbarock, oder Früh-, Mittel- und Spätbarock für Deutschland, das von S. Clercx entworfene System: Baroque primitif, plein und tardif, Bukofzers englische Version: Early baroque, Middle baroque, Late baroque) und ist sich der Relativität einer solchen Trennung bewußt.

²³ Vgl. MGG I – S. 1323.

vorstellen kann. Dadurch ist auch die Möglichkeit beschränkt eine definitive Periodisierung zu konstruieren. Die kulturelle Funktion der Musik, deren Merkmale der Entwicklungssituation nach 1600 entsprechen, war oft im Widerspruch mit Barockkulturtenendenzen, was begreiflich ist, denn die Musikausdrucksmittel an sich selbst waren stilgemäß neutral und den barocken Sinn gewannen sie erst durch eine Symbiose mit anderen Kulturerscheinungen.²⁴ Eine konkrete Feststellung, was hinsichtlich der Musik schon dem Barock angehört, kann also nur mittels der mit kulturhistorischen und soziologischen Forschungen kombinierten Musikanalyse erreicht werden. Vom Standpunkte einer vergleichenden Analyse sieht z. B. das Musikschaffen der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts wie etwas Klassizistisches oder Vorklassizistisches aus. Der Wissenschaftler muß aber entscheiden, ob diese Klangmittel im barocken Kulturkontext noch wirkten.²⁵ „Musikbarock“ ist also keine homogene Tatsache und die Periodisierungssysteme müssen damit rechnen.

Bei den geringeren Musikkulturen Europas wird das Feststellen des barocken Charakters der Musik methodologisch noch komplizierter. Man muß hier nämlich die Frage entscheiden, ob diese oder jene Erscheinung dem heimischen Boden entstammte, oder ob sie als ein fremder Einfluß in den örtlichen Kontext eingedrungen ist. Falls ein musikalisches Element als ein Produkt der immanenten, logisch fortschreitenden Entwicklung erschien, wird es sich im Organismus einer Musikkultur unterschiedlich verhalten, als wenn es importiert würde und allmählich eine für sich fremde Umwelt mühsam durchdringen müßte. Auch manche Großkulturen bieten für unsere Behauptung überzeugende Beispiele. Die italienische Oper wurde so lange in Frankreich für eine eingeführte „Luxusware“ gehalten, bis es Lully und Rameau gelang eine heimische Opernform zu bilden. Auch England und die kleinen Länder Westeuropas wehrten sich lange Zeit gegen das durchdringende italienische Repertoire und in der eigenen deutschen dramatischen Musik machten sich die ästhetischen Normen des italienischen Barocks eigentlich nie voll geltend. Die

²⁴ Es genügt nur auf die zweierlei Stilart der Camerata-Bewegung hinzuweisen, deren Klangmittel ohne Zweifel eine Reaktion gegen die Polyphonie brachten, wobei aber ihre ästhetischen Ansichten stark noch im Boden des humanistischen Renaissance-Denkens eingewurzelt waren.

²⁵ Dies hat eben V. Helfert in seinen höher erwähnten Schriften über die Musikkultur des Schlosses Jaroměřice getan, wenn er die progressiven Formversuche F. V. Míčas (um 1730–1735) in die Atmosphäre der barocken Residenz empfindlich eingliederte. Siehe auch V. Helfert: *Zur Geschichte des Wiener Singspiels* (Zeitschrift für Musikwissenschaft V, 1922–1923, S. 194 u. folg.).

spätitalienische Oper erscheint als eine typische Importform in der russischen Musik, deren Repräsentanten einen eigenen Vorklassizismus und Klassizismus bildeten – es wäre aber durchaus zweifelhaft einen russischen Musikbarock bestimmen zu wollen. In letzter Zeit bemühte sich Zygmunt M. S z w e y k o w s k i²⁶ die polnische Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts als Barockepoche zu beleuchten, wobei er sehr vorsichtig, ohne Übereilung die Zeitgrenzen genau zu bestimmen, fortschritt.

Was die tschechische Musikentwicklung anbelangt, ist das Barockproblem nicht weniger kompliziert. Für V. Helfert war es im Jahre 1916 kein Problem das Musikleben einer mährischen Schloßresidenz aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts als Barock zu bezeichnen, trotzdem er zugleich die Entstehung der Sonatenform beschreibt, d. h. etwas, was man üblich der Geschichte des Musikklassizismus beimißt. Helfert wendete hier den Begriff „Barock“ eher als einen kulturgeschichtlichen Termin an.²⁷ Das Schloß Jaroměřice war ebenso barock wie die Wiener Musik, die vom Kaiserhof zum Gefallen der weltlichen und geistlichen Barock-Aristokratie schlagfertig verbreitet wurde. Im damaligen Denken der Bevölkerung Böhmens und Mährens findet man übrigens nur wenige Elemente, die der Barockweltanschauung nicht entsprechen. Das tschechische Schaffen dieser Zeit kann man also tatsächlich für eine Etappe des Spätbarocks in Übereinstimmung mit Raceks Periodisierung halten.²⁸ Ästhetische Ideale des Barocks klingen besonders im kirchlichen Gebiete erst um 1770 lang-

²⁶ *Próba periodyzacji okresu baroku w Polsce* (Muzyka XI – 1966, Nr. 1, S. 17 und folg.). Der Autor situiert die wahrscheinlichen Anfänge des barocken Stildenkens in Polen in die Jahre um 1615, für die die ersten Beweise des basso continuo erhalten sind. Die Epoche zergeht dann zwischen 1740–1760. Der Vorteil seines Verfahrens ist darin, daß er nach keinen genauen Zeitgrenzen strebt und behutsam die formalen und funktionellen Merkmale des Schaffens beurteilt.

²⁷ Vgl. Anmerkung 1. Est ist übrigens sehr interessant, daß Helfert in seiner streng immanenten Periodisierung (V. Helfert: *Periodisace dějin hudby. Přispěvek k otázce logiky hudebního vývoje*, Musikologie I – 1938) den Termin „Barock“ nur als einen Hilfsttermin seiner strukturellen Terminologie untergeordnet hat. Helferts melodisch-harmonischer Stil, der auch die Barockepoche enthält, reicht vom Ende des 16. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.

²⁸ J. Racek: *Zum Problem der Periodisierung des tschechischen Musikbarocks im 17. und 18. Jahrhundert* (Sborník prací filosof. fakulty brněnské university 1967, H 2). Racek unterscheidet hier 3 chronologische Rahmen: Frühbarock (1600 bis 1650), Hochbarock (1650–1730), Spätbarock (1730–1770), in die er sehr sinnerreich einzelne heimische und importierte Erscheinungen einsetzt. Es handelt sich ihm also darum, der tschechischen Musikwissenschaft ein objektives Hilfschema zu geben. Die von ihm angedeuteten Zeitgrenzen dürfen also nicht auf einzelne Entwicklungslinien mechanisch übertragen werden.

sam aus und der Anfang dieser Expansion von spätbarocken italienischen Vorbildern venezianischer oder neapolitanischer Art ist fest mit dem dritten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts verbunden.²⁹

Strittiger ist das Feststellen der tschechischen Hochbarocketappe, die nach Raceks Ansicht den Zeitabschnitt 1650–1730 erfüllen soll. Die tschechische Musik des 17. Jahrhunderts war nicht nur entwicklungsweise verspätet: sie entbehrt sogar die meisten wichtigsten Form- und Klangtypen, die in der Welt den Gipfel des barocken Schaffens bedeuten. Die Wiener Barockoper galt auf unserem Gebiete bis zum Jahre 1720 nur als eine seltene Kuriosität und die mit Musik ausgestatteten allegorischen und Schul-Dramastücke konnten sie und ihre soziale Funktion nicht ersetzen. Die damals schon reich differenzierte instrumentale Musik faßte mit Ausnahme des Kremsierer Umkreises keinen festen Fuß und auch die barocke Kirchenmusik machte sich in den neugebauten oder renovierten Kirchen erst lange nach dem Ende des 30jährigen Krieges geltend.³⁰ Manche Kirchenchöre (vorallem die Siedlungen der sgn. Literatenbruderschaften, deren Repertoire größtenteils aus alten oder auch neueren Kanzionalausgaben zusammengestellt wurde) behielten dann sogar den Charakter der vorangehenden Etappe und reichten mit dem alten Vorrat von Musikalien und mit der konservativen Aufführungspraxis bis in die josephinische Zeit aus. Ein großer Teil des tschechischen Kirchenschaffens dieser Zeit stellt übrigens nur eine zahme Synthese der Generalbaßpraxis und der einfachen Homophonie mit vielen veralteten Elementen (auffallende Überreste der Modalität, verschiedene traditionelle mehrstimmige Verfahren, konservative Notationspraxis usw.) vor.³¹ Erst das Jahr 1700 brachte einen deutlichen Umbruch. In unsere Länder drang der aktuelle und in der Gesellschaft modisch beliebte Arien- und Kantatentyp ein, man kann von den ersten Komponisten-Schulen und Kreisen sprechen und das Repertoire enthält stets mehr Werke ausgeprägter barocker

²⁹ Entscheidend war das Jahr 1723, wann die Oper *Costanza e fortezza* von J. J. Fux anlässlich der Prager Krönung Karl VI. aufgeführt wurde. Selbstverständlich machte sich die Musik italienischen Gepräges auch schon früher gelegentlich geltend. Die Fuxische Oper hat aber in die tschechischen Länder die höchsten Geschmacksnormen seiner Zeit eingeführt.

³⁰ In Böhmen und Mähren existierten zwar verschiedene Schloßkapellen, aber ihre Tätigkeit wurde oft unterbrochen, da sie immer nur von der Vorliebe des Besitzers abhängig war. Wie die alten Musikverzeichnisse zeigen, waren die Kirchenmusikaliensammlungen erst um 1690–1700 mit reicherem Barock-Repertoire ausgestattet, weil sie nach dem Kriegsende größtenteils vom Anfang an gegründet wurden.

³¹ Vgl. J. R a c e k : *Česká hudba* (Praha 1958, S. 106).

Art, wobei man auch hier einen Unterschied zwischen Zentral- und Randgebieten finden kann.³² Es ist also fragwürdig, ob man diese mit dem Hochbarock gleichlaufende Zeitepoche im böhmischen und mährischen Kontext wirklich als hochbarocke Phase charakterisieren darf, wenn ihr die typischsten und höchsten Stilmerkmale fehlen.

Noch ausdrucksvoller wird dieses Problem beim Studieren des sgn. Frühbarocks. Der Fund eines viele italienische Frühmonodien enthaltenden Sammelwerkes,³³ der oft zitierte Ausspruch Samuel Alectorius B a t e l o v s k ý s aus Kuttenberg (1622), daß die neue aufregende Zeit eine Veränderung des musikalischen Geschmacks bringen soll,³⁴ vereinzelte künstlerisch unüberzeugende Beweise des langsamen Durchdringens der Generalbaßpraxis,³⁵ das alles bedeutet nur einen schwachen Strom, der die bei der alten Praxis verharrende tschechische Musik nicht wesentlich kennzeichnen konnte. Dies berechtigt zwar den Forscher eine zum Barockstil führende Linie wissenschaftlich zu verfolgen (eventuell auch in verschiedene Entwicklungsphasen zu trennen), es genügt aber nicht dazu die Zeitepoche von einem einzelnen Stilstandpunkt aus gewaltsam zu interpretieren. Die neuen Merkmale standen bei uns in Minderheit und bedeuteten noch lange keine, einen Kunststil bildende Tendenz. Erst Michnas Werke, die beiläufig in den Jahren 1640–1660 entstanden, brachten eine neue Qualität der tschechischen Kompositionspraxis. Alles, was ihnen vorangegangen war, bedeutete nur einen Vorbereitungsprozess. Die eigenen Wege, durch die die neue Musik während des 30jährigen Krieges und bald nach seinem Ende in unseren Kulturkontext eintrat, bestehen jedoch bisher fast unklar. Man kann nur ahnen, daß in Mähren das Olmützer und Kremsierer Bischofszentrum italienische und österreichische Einflüsse vermittelte (in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts waren

³² Die Analyse des authentischen Repertoires zeigt, daß sich die italienische Musik rascher in den größeren Städten geltend machte wie in den ländlichen Orten. S. näher J. Fukač: *Tschechische Musikinventare* (Tschechische Musikwissenschaft. Geschichtliches, Praha 1966, S. 43–44).

³³ Vgl. J. Raček: *Collezione di monodie italiane primarie alla Biblioteca universitaria di Praga* (Sborník prací filosof. fakulty brněnské university VII, F 2, 1958).

³⁴ Vgl. V. J. Nováček: *Listář k dějinám školství kutnohorského* (Praha 1894).

³⁵ Vgl. dazu E. Troida: *Česká církevní hudba v období generálbasovém* (Cyril LX und LXI, 1934–1935). J. Bužga: *Nejstarší česká monodie v kancionálu Jiřího Hlohovského z roku 1622* (Miscellanea Musicologica I – 1956, S. 33 und folg.). Erste Spuren des monodischen Fühlens und der Generalbaßtechnik zeigen sich im tschechischen Schaffen mit großer Verspätung. Erst die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts bringen schwache Tendenzen neuen Charakters, die aber quantitativ noch lange nicht überwiegend waren.

z. B. bei der Familie Dietrichstein in Mähren die italienischen Meister Carlo Abbate, Giovanni Batt. Alovisi und Claudio Cocchi wahrscheinlich tätig) und daß in Böhmen das süddeutsche Repertoire aus dem bayerischen Gebiet durchdringen konnte. Der Mangel an neuen Elementen bedeutet selbstverständlich nicht, daß die Musik, die noch keinen barocken Charakter trug, automatisch dem Gebiet der vorangegangenen Renaissance angehören müßte. Unsere Lösung zeigt, daß lediglich die höchsten musikalischen Kräfte die Potenz haben einen Stil zu bilden, der mit der Basis anderer Kunstarten korrespondiert und ihre tiefsten Bedeutungen widerspiegeln kann.³⁶

Die Konstruktion verschiedener prägnanter Periodisierungssysteme ist selbstverständlich auch in diesem Falle nützlich, da sie zur genauen Stilkritik ausgiebig beiträgt. Für die tschechische Musikwissenschaft ist es z. B. sehr wichtig, daß sie sich auf existierende Periodisierungsmodelle der ausländischen Forscher und auf die eigene faktographisch vollkommene Periodisierung J. Raceks stützen kann. Der gegenwärtige Forscher darf sich aber doch nicht der Pflicht entledigen den Sinn der angewandten terminologischen Systeme neu umzuwerten, besonders wenn das Problem der Barockmusik immer noch offen steht.

Übersetzt von Jiří Fukač

ČESKÝ HUDEBNÍ BAROK A METODOLOGICKÉ PROBLÉMY JEHO STUDIA

(Ke kritice pojmových a periodizačních systémů)

Cílem studie je posoudit obsahovou náplň pojmu hudební barok v českých podmínkách. Pojem je sice u nás vědecky používán již od dob Helfertových a byl pozoruhodným způsobem historicky propracován a aplikován zvláště v pracích J. Raceka, v současné době je však třeba ve shodě s úsilím evropských muzikologů provést pojmovou revizi termínu hudební barok.

V prvé řadě nalézáme evidentní rozdíl mezi použitím tohoto pojmu v podmínkách tzv. velkých a malých hudebních kultur. Tento problém není pochopitelně řešitelný z pozic moderního nacionalismu. V podstatě jde o to, zda v barokní epoše určitá národní kultura vytvořila styl z vlastních sil a zdrojů, či zda nové stylové elementy byly převzaty z jiného geografického a etnického kontextu, což je zřejmě i případ české hudby. Vzniká otázka, zda v tomto případě můžeme mluvit o české

³⁶ Man darf nicht darauf vergessen, daß viele Werke die Ebene, auf der ein Stil entstehen könnte, nicht erreichen, wenn sie auch einige, aus hohem Stil abgeleitete Merkmale anführen können.

hudební tvořivosti tohoto období jako o hudebním barokním stylu, zvláště když ve světové muzikologii nebylo ani dodnes dosaženo názorové jednoty na použití termínu hudební barok ve významu uzavřené a přesně ohraničené slohové epochy. Samo slovo „barok“ je přitom v různých jazykových sférách chápáno různě. Podobně je tomu s otázkou periodizace barokní epochy, neboť hudebně imanentní hledisko je komplikováno zřetelem sociologickým a nic nás neopravňuje k tomu, abychom ty či ony hudební prvky chápali samy o sobě jako barokní, bez přihlídnutí k jejich mnohostranné funkci. O to složitější je posuzování periodizačních problémů v malých národních kulturách.

VI. Helfert užíval kolem roku 1916 termín hudební barok spíše jako pojem kulturněhistorický. Hudba 18. století, jejímž studiem se zabýval, byla totiž neoddělitelně funkčně spojena s barokním životním slohem. Spornější je určení předchozí etapy (1650–1730) jako oblasti vrcholného baroka, neboť v českých podmínkách se vrcholné barokní formy prostě nerozvinuly. Fáze tzv. českého raného baroka vykazuje pak pouhé stopy nové slohovosti, takže i zde lze používat pojmu hudební barok jen s největší obezřetností.