***Katus László: A barokk fogalma, változatai, irodalma, művészete. A magyar barokk  
- források -***

**1. forrás  
Heinrich Wölfflin a reneszánsz és a barokk stílus jellegzetességeiről**  
Az a stílusváltozás, ami a reneszánsztól a barokkhoz vezet, valóságos iskolapéldája annak, miképpen hozza létre az új korszellem a maga új formáit.… Az érett reneszánsz oszlopai és boltívei ugyanolyan beszédesen fejezik ki a kor szellemét, akár Raffaello alakjai, s egy barokk épület nem érzékelteti kevésbé az eszmények megváltozását, mint ha Guido Reni szélesen ívelő mozdulatait a Sixtus-Madonna nemes méltóságával és nagyságával vetjük egybe.    
Az olasz reneszánsz központi problémája a tökéletes arányok fogalma. Ez a kor nemcsak az emberi alak, hanem az épület megkomponálása terén is önmagában harmonikus, tökéletes egész kialakítására törekedett. Minden formát zárt egységgé képezve, szabadon kapcsolták egymáshoz ezeket az önállóan lélegző részeket. A barokk ugyanezt a formarendet alkalmazza, de már nem a tökéletesség és teljesség impresszióját sugározza, hanem a mozgalmas, születőben levő formákét, nem egy körülhatárolt, megfogható világ képét adja, hanem egy határtalan és monumentális világét. A szép arányok eszménye elenyészik, most már nem a lét, hanem a történés áll az érdeklődés középpontjában. A tömegek, ezek a súlyos, s csak elmosódottan tagolt tömegek mozgásba lendülnek. Az építészet már nem az az elemekre tagolódó művészet többé, ami a reneszánsz építészete volt; a nemrég még a maximális szabadság érzését keltő, világosan tagolt épülettest helyébe olyan épület lép, amelynek egymáshoz zsúfolódó részei elvesztették igazi önállóságukat.   
Új életeszmény ölt testet az olasz barokk művészetében, s habár az építészetet helyeztük előtérbe, mint ennek az eszménynek legjellegzetesebb megtestesülését, a korabeli festők és szobrászok a maguk nyelvén ugyanezt fejezik ki. Az egyén viszonya a világhoz megváltozott, új érzelmi rétegek törnek fel, a lélek a monumentális, a végtelen fenségében keres feloldódást. „Mozgás és szenvedély minden áron” – így foglalja össze legtömörebben a Cicerone [Jacob Burckhardt 1855-ben megjelent könyve: Cicerone. Kalauz Itália műemlékeinek élvezetéhez] e művészet karakterisztikumát.   
Azoknak az átmeneti jelenségeknek az elemzése, amelyek a XVI. század stílusától a XVII. századéhoz vezetnek, speciális történeti leírást igényel. A fejlődés folyamatát a következő öt fogalompárra vezethetjük vissza.

1. A fejlődés útja a linearitástól a festői felé. A plasztikus és körvonalazó látásmód elszigeteli a dolgokat, a festői módon látó szem viszont összekapcsolja őket egymással. Ha Dürer és Rembrandt művészetének különbözőségét a legáltalánosabb értelemben akarjuk kifejezni, akkor azt mondjuk, hogy Dürer rajzos és Rembrandt festői. Az európai festészet, amely a 16. században lineáris karakterű volt, a 17. században festői irányban fejlődik tovább. A festői látás fejlődik ki később, s az előbbi nélkül el sem képzelhető, ez azonban nem jelenti a festői látásmód abszolút magasrendűségét. A lineáris stílus olyan értékeket bontakoztatott ki, amelyeknek a festői stílus már nincs birtokában, s amelyekre nem is tart többé igényt. Két különböző világnézetről van itt szó. Amelyek más-más ízléssel és érdeklődéssel irányulnak a világ felé, s ennek ellenére mindkettő a látott valóság tökéletes képét tudja létrehozni.    
2. A fejlődés útja a síkszerűtől a mélységi felé. A klasszikus művészet egy formaegész részeit sík rétegekben komponálja meg, a barokk az egymásmögöttiséget hangsúlyozza. Ez nem jelent minőségi differenciát: nincs semmiféle közvetlen összefüggésben a térbeli mélység ábrázolásának magasabb rendű képességével, hanem csakis akkor léphet fel, amikor a művészet a rövidülés és a térábrázolás eszközei felett már teljes mértékben uralkodik.   
3. A fejlődés útja a zárt formától a nyitott forma felé. Minden műnek zárt egészet kell alkotnia. Csakhogy a zártság követelményét egészen másképp interpretálták a 16. században, mint a 17.-ben, olyannyira, hogy a barokk fellazult formavilágával szemben a reneszánsz kompozíciót teljesen zárt formarendnek nevezhetjük.   
4. A fejlődés útja a sokszerűtől az egységes felé. A klasszikus formarend részei – bármilyen szorosan kapcsolódjanak is a mű egészéhez – mégis mindig megtartják önálló életüket. A reneszánsz mű tehát már eleve tagolt formahangsúlyával fordul a nézőhöz, akinek ily módon részről részre kell haladnia, s ez merőben más szemléletmódot jelent azzal az egészben-látással szemben, amelyre a 17. századi műalkotások késztetik az embert. Mindkét esetben egységről van szó, csakhogy az egyik esetben ez az egység a szabadon kapcsolódó részek harmóniájában nyilvánul meg, míg a másik esetben a tagok egyetlen motívummá forrnak egybe, vagy pedig valamennyi részelem egy vezérmotívumnak rendelődik alá.   
5. A tárgy abszolút és relatív világossága. Kétségtelenül jellemző a klasszikus korszakra, hogy a tökéletes világosságnak olyan eszményét alakította ki, amelyet a 15. század még éppen csak sejteni vélt, a 17. század pedig önként feláldozott. Kompozíció, fény és szín már nem szolgálják feltétlenül a felépítés világosságát, hanem a maguk önálló életét élik. Mint nagy, átfogó jellegű ábrázolásmód a „relatív” világosság akkor lép fel a művészettörténetben, amikor a valóságot merőben más jelenségként kezdik szemlélni. Itt sem minőségi differenciát jelent, ha a barokk eltér Dürer és Raffaello eszményeitől, hanem csupán másféle tájékozódást a világban.  
(Wölfflin, Heinrich: Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben. Budapest 2001. 32-40.)  
  
  
**2. forrás  
Szekfű Gyula a barokkról**  
A 16. századra vezethető vissza a politikai és irodalmi barokk-ideál, melynek kifejlődése egyrészt a katolikus restaurációval, másrészt a fejedelmi hatalom abszolutisztikus irányával van szoros összefüggésben. A rendiséget leigázni kezdő fejedelmi udvarokban a 16. század végétől kezdve éppoly kizárólagossággal jelenik meg az új barokk-ideál, mint korábban, a középkorban, a keresztény lovagi ideál. Pompás és hatalmas architektonikus háttérben, sokatmondó nagy gesztusokkal lépnek fel a vallásukért és fejedelmükért minden önfeláldozásra képes hősök, nagy szenvedélyekkel, melyeket akaratuk csak nehéz harcok árán tud az erény örök szolgálatába állítani. Ennek a heroikus és udvari életideálnak megszámlálhatatlan lenyomatát terjeszti el a nemzetközi politikai és regényirodalom.   
A barokknak fogalmi és korbeli meghatározásánál tekintetbe véve, nem fogjuk azt sem oly korszaknak tekinteni, mely minden országban egyszerre jelent volna meg, sem pedig minden nép körében ugyanazon formájúnak. Még érthetőbbé teszi a külön-formák megjelenését az a körülmény, hogy a barokkban életformát, belső, lelki magatartást, s azt az élet különböző terein kifejező külső formákat látunk, minek következtében feltűnését az egyes népek egész politikai és társadalmi berendezése is itt így, ott amúgy, máskép színezi. Tartalma egyszerre több életjelenségre terjed ki, ami még inkább komplikálja felismerését és megjelenését. Legvilágosabban érzékelhető a képzőművészet terén, honnan nevét is nyerte, például a barokk festészet egymagában is különböző korszakokban születik meg az egyes népek közt. Flandria, Hollandia nagy barokk korszaka a festészetben a 17. század elején köszönt be, Angliában csak a század második fele hoz autochton megindulásokat, holott egyébként, az egész életformát illetőleg Erzsébet és I. Jakab Angliája már kétségtelenül barokk jellegű. A német festészetben a 17. század második fele hozza életre a barokkot, mely aztán száz éven át tart, s ott, ugyanúgy mint a franciáknál, a 18. század közepén további fejleménye, a rokokó küzd életéért mindkettőjük nagy ellenségével, a klasszicizmussal. Mi sem természetesebb az európai népek szellemi mozgalmasságában, mint hogy egy-egy szellemi irány mellett párhuzamosan élnek ellentettjei is, amire tán legjobb példa a vallásos jellegű, spanyol és francia földön erősen misztikus barokkal párhuzamosan a racionalizmus kifejlése.…   
Igazi elterjedését azonban, magasabb erkölcsi szférában, a katolikus restaurációnak, s ennek keretében a jezsuiták működésének köszönheti a mozgalom. A jezsuita dráma, mely a barokk életideál legnagyobb sikerű terjesztője volt, nagy emberi szenvedélyeket rajzol, erkölcsi konfliktusokat, melyekben a gyönge elpusztul, az erős azonban önmagát legyőzve eljut az erény útjára, s ezért a túlvilági életben elveszi jutalmát. A drámai előadás célja a hősi erényre nevelés. Ez az egész erkölcsi nevelés, mely a gyönge esendő embert a lelki élet szabályainak pontos ismeretével vezeti és fegyelmezi a keresztény ideál szolgálatában, nagyszerű külsőségek közt folyik le, pompás ünnepélyességgel, egekbe nyúló kulisszák előtt, melyekhez a mintát a római barokk palotái és templomai nyújtják. A Wittelsbachok barokk kultúrája Münchent a 17. század elejétől kezdve, III. Ferdinánd és I. Lipót pedig Bécset teszik igazi barokk várossá, ahonnan ez ízlés tovább terjedve, a délnémet nyelvterület falusi templomait és kastélyait is átalakítja.  
(Szekfű Gyula: A tizennyolcadik század. 2. rész. A barokk-rendi korszak. In: Hóman Bálint – Szekfű Gyula: Magyar történet. IV. kötet. 7. kiadás. Budapest, 1943. 366–372)  
  
  
**3. forrás  
 A kiváló történész, Csapodi Csaba, a barokk keletkezéséről és lényegéről**  
 A szellemi élet legérzékenyebb reagense, a művészet érzi meg először az új törekvések jelentkezését. A renaissance harmonikus nyugalma, kiegyensúlyozottsága lassanként mindinkább eltűnik, helyét mozgalmasság, dinamikus feszültség foglalja el. A nyugodt, kimért vonalak föllazulnak, az objektív, esztétikai szépségideált szubjektív átélések és megéreztetések váltják fel. Az első indulásokat megérző művészet a továbbiakban is hű kifejezője marad a kor lelkiségének. Talán ennek is legjellemzőbb vonása a transzcendens elem új érvényesülése. Barokk templomoknak súlyos faltömegei végtelenbe táruló boltozatokban, kupolákban nyugszanak meg, melyek festményeikkel a megnyílt mennyországot hozzák le a szemlélő elé. Képek, szobrok ábrázolásai átszellemült, szinte lebegő szenteket jelenítenek meg. Mindenkor azonban nem a részletek a fontosak, hanem az összhatás, minden művészeti ágnak együttes benyomása; nem a nyugalmas szemlélet élvezete, hanem a magával ragadás lendülete.   
A művészet csak megérezte és kifejezte az új szellemiséget. Maga azonban nem alkotta meg. Ennek létrejövetele a bekövetkezett katolikus restauráció műve. A már több mint egy évszázada kívánt reform, a katolikus egyház megújulása végre bekövetkezett. Itáliában és Spanyolországban egy egész nagy generáció támadt szentéletű egyházi férfiakból, akik önmagukon kezdve a reformot, rövid idő alatt nemcsak a hanyatlást állították meg, hanem egy új vallási renaissancet hívtak életre. A Tridentinum határozatai, a megújuló és újonnan alapított szerzetesrendek, főként a szervezetében is bámulatosan egységes jezsuita rend azután  az összes katolikusnak megmaradt, illetőleg visszanyert országokban meghonosították a megerősödött katolicizmus dinamikus lelkiségét és ezzel kapcsolatban a kor, általunk barokknak nevezett szellemiségét. Ez a barokk lelkiség elsősorban mélyen vallásos. Helyreáll az egyház tekintélye, a hívek fölött való föltétlen uralma és a szkepszissel szemben a hit. A lelki élet legmagasabb formája, a középkor óta lehanyatlott misztika újra utat tör, de a kor vallásosságát ennél mégis jobban jellemzi a harcos, hódító szellem. Szent Ignác spanyol katonai szelleme nemcsak rendjét hatja át maradéktalanul, hanem a kor egész lelkét befolyásolja. Talán az ő egyéniségének volt legnagyobb része abban, hogy a renaissance pogány héroszának helyét az athleta Christi eszménye foglalta el. A világnézetében mélyen vallásos, állameszméjében abszolutista, társadalomfelfogásában hierarchikus-arisztokratikus berendezés alapján álló, egyéni lelki alkatában szenvedélyes, színpadias, külsőségekre igen hajlamos barokk ember, a vallási hős és pompakedvelő udvari ember kettősségében éli életét.  
(Csapodi Csaba: A magyar barokk, Budapest, 1942. 12–14.)  
  
  
**4. forrás   
Hauser Arnold (1892-1978), a világhírű magyar származású művészetszociológus a barokk művészetről**   
Az ellenreformáció a lehető legnagyobb szerepet biztosította a művészetnek és a tömegek befolyásolásának olyan hatékony eszközével rendelkezett, amely ismeretlen volt a középkor előtt. De az ellenreformáció művészi programját – a katolicizmus hatékony propagálását a művészet útján a széles néprétegek körében – a barokk valósítja meg.   
A barokk egy önmagában homogén, de Európa különböző országaiban különféle formát öltő világnézetet fejez ki.…A barokk annyira szétágazó, országonként és területenként más-más módon érvényesülő művészi törekvéseket mutat, amelyeket alig lehet közös nevezőre hozni. Bernini és Rubens festészete más belső és külső világot ábrázol, mint Rembrandté és van Goyené. A klasszicista stílus kezdettől fogva jelen van ugyan a barokkban, de csak 1600 körül válik uralkodóvá Franciaországban, az ottani sajátos társadalmi és politikai feltételeknek megfelelően. A katolikus országokban a 17. század elején egy sajátos realista áramlat lép fel, amelynek képviselői Caravaggio, Louis le Nain és Ribera. Ez a realizmus végül Hollandiában válik uralkodóvá, úgy ahogy a klasszicizmus uralkodóvá vált Franciaországban.   
A barokk művészetnek a mai fogalmaknak megfelelő újfajta értelmezése és újraértékelése, melyet nagyrészt Wölfflin és Riegl hajtott végre, elképzelhetetlen volna az impresszionizmus elismerése nélkül. Wölfflin barokk-kategóriái lényegileg nem egyebek, mint az impresszionizmus fogalmainak alkalmazása a 17. század művészetére.…Megállapítja, hogy az impresszionizmus felé való fejlődés, „a művészettörténet e legjelentősebb fordulata”, a 17. században veszi kezdetét. …  
     Wölfflin rendszerét öt fogalompárra építi, amelyek mindegyike a reneszánsz egyik jellegzetességét állítja szembe a barokk egyik vonásával. Az ellentétpárok mind a szigorúbb művészetfelfogástól a szabadabb felé vezető fejlődési tendenciát mutatnak. E kategóriák a következők: 1. Lineáris és festői; 2. Síkszerű és mélységszerű; 3. Zárt és nyitott; 4. Világos és homályos; 5. Sokrétű és egységes. A „festőire” való törekvés – azaz a szilárd, plasztikus és lineáris formák feloldása mozgékony, lebegő, anyagtalan elemmé, a határok és kontúrok elmosása, és ezzel a korlátlan, a mérhetetlen, a végtelen benyomásának keltése; a stabilis, merev, objektív lét átalakítása fejlődéssé, folyamattá – ez alkotja Wölfflin barokk-koncepciójának lényegét. A síkból a mélység irányába való törekvés dinamikus életérzést fejez ki, oppozíciót mindenfajta stabilitással, határozottsággal és körülhatároltsággal szemben, úgyhogy a tér maga is keletkezőben, alakulóban lévőnek, puszta funkciónak tetszik. A tér mélységét a barokk gyakran túldimenzionált előterekkel, s a kontraszthatás kedvéért a szemlélőhöz közel vitt alakokkal, és a motívumok hirtelen perspektivikus kicsinyítésével fejezi ki a háttér közelében. A tér ily módon önmagában mozgalmassá válik, és a szemlélő, mivel a nézőpont igen közeli, a térszerűséget saját magához tartozó, tőle függő, általa teremtett létformának érzi.    
A „klasszikus”, zárt kompozícióban az ábrázolás tárgya lehatárolt jelenség, amelynek elemei kapcsolatban vannak egymással és utalnak egymásra, és úgy hatnak, mintha ebben az összefüggő egészben nem volna semmi felesleges és semmi sem hiányozna belőle. A barokk művészet atektonikus kompozíciói viszont mindig többé-kevésbé hiányosnak és töredékesnek látszanak, mintha bárhol folytathatók lennének és túlmutatnának önmagukon. Minden, ami szilárd volt és állandó, meginog; devalválódik a vízszintesek és a függőlegesek kifejezte stabilitás, az egyensúly és a szimmetria fogalma, a felület egyenletes kitöltésének és a keretbe való illeszkedésnek elve; a kompozíció egyik oldala mindig hangsúlyosabb, mint a másik, a szemlélő a „tiszta” aspektusok, az arcnézet és az oldalnézet helyett látszólag véletlenszerű, rögtönzött és efemer kép előtt áll. „Az a fontos – mondja Wölfflin –, hogy a kép ne a világ egy önálló darabjának a benyomását keltse, hanem röpke vízióként hasson, amelyben a szerencsés szemlélő éppen csak egy pillanatra részesülhet… Egyszóval, hogy az ábrázolás ne tűnjék szándékoltnak.” Mindez azt jelenti, hogy a barokk művészet „filmszerű” hatásra törekszik. Úgy tűnik, mintha az ábrázolt jelenetnek véletlenül lennénk szem- és fültanúi, semmi sem vall arra, hogy a nézőre gondoltak volna. E látszólagos rögtönzéshez hozzátartozik az ábrázolás homályossága is. A gyakori és nemegyszer erőszakos átvágások, a túlzott perspektivikus rövidülés, a keret megszabta irányvonalak elhanyagolása, az anyag hézagossága és a motívumok egyenlőtlen kezelése csupa olyan eszköz, amely szándékosan megnehezíti az ábrázolás áttekintését. Ebben az egyre fokozódó idegenkedésben a túlságosan világossal, a nyilvánvalóval szemben közrejátszik maga a művészettörténeti fejlődés, amely minden összefüggő kultúrán belül az egyszerűtől a bonyolult, az érthetőtől a kevésbé érthető, a nyilvánvalótól a rejtett és burkolt felé halad. Az új, a nehéz, a bonyolult ösztönző ereje mellett itt azonban főként az a törekvés mutatkozik meg, hogy a szemlélőre az ábrázolás a kimeríthetetlenség, a határozatlanság, a végtelenség benyomását tegye – ami a barokk tulajdonképpeni fő törekvése.    
Mindezekben a vonásokban ugyanaz a kötetlenségre, korlátozatlanságra, önkényességre törő, antiklasszikus tendencia nyilvánul meg. A barokk alkotásokon csaknem mindenütt az összefogásra és alárendelésre irányuló törekvés érvényesül. Ebben a vonatkozásban a barokk nem ellentéte, hanem folytatása a reneszánsz klasszikus művészetének.…A reneszánsz művészetének egysége azonban nem volt más és több, mint következetesség, a műalkotás nem több részei összegénél, amelyben az egyes alkotóelemek külön-külön felismerhetők. A részeknek ez az önállósága megszűnik a barokk művészetben. Leonardo vagy Raffaello kompozícióinak elemei még külön-külön élvezhetők. Rubens vagy Rembrandt festményein a részleteknek, magukban véve, nincs már értelmük. A barokk mesterek kompozíciói gazdagabbak és bonyolultabbak ugyan, mint a reneszánsz festőké, de egyúttal egységesebbek… Itt az egység nem utólagos eredmény, hanem a műalkotás apriorija; a művész egységes szemlélettel közeledik tárgyához, látomásában végül is mindaz nyomtalanul eltűnik, ami elszigetelt és különálló. Már Burckhardt is abban látta a barokk egyik lényeges vonását, hogy a részletformák elveszítik önálló jelentésüket.”   
(Hauser Arnold: A művészet és irodalom társadalomtörténete. Első kötet. Budapest 1980. 318., 356-362. - Ez a munka eredetileg angol nyelven jelent meg 1951-ben. Több nyelven számos kiadása van. A magyar fordítás a német nyelvű kiadás alapján készült.)  
  
  
**5. forrás   
Hauser Arnold az udvari és katolikus barokkról**  
A XVI. század vége felé feltűnő fordulat áll be az olasz művészetek történetében: a hűvös, bonyolult, intellektuális manierizmus átadja helyét egy érzéki, emocionális, közérthető stílusnak, a barokknak. Az új stílus részben egy önmagában véve népinek tekinthető irányzat, részben pedig egy olyan művészeti szemlélet reakciója az előző kor arisztokratikusan exkluzív felfogására, amelynek hordozója ugyan az uralkodó kulturális réteg, mégis tekintettel van a széles tömegekre. Caravaggio realizmusa és a Carraccik emocionalizmusa képviseli e két irányzatot.   
A Carraccik történeti jelentősége rendkívüli, velük kezdődik az egész újabb „egyházi művészet” története. Õk alakítják át a manieristák bonyolult és nehéz szimbolizmusát azzá az egyszerű és egyöntetű allegorikus stílussá, amely állandó jelképeivel és formuláival, a kereszttel, a dicsfénnyel, a liliommal, a koponyával, az ég felé fordított tekintettel, a szeretet és szenvedés eksztázisával kiindulópontja az újkori szentkép fejlődésének. Az egyházi művészet ekkor válik végleg el a világitól. A Carraccik stílusának kialakulásával megtörténik az elvi különválás. A katolikus egyházi művészet ikonográfiája alapvonalaiban készen áll: az angyali üdvözlet. Krisztus születése, a megkeresztelés, a mennybemenetel, a keresztrefeszítés, találkozás a szamaritánus nővel, Krisztus mint kertész, és sok más bibliai jelenet megtalálta a szentképek számára nagyjában mindmáig mérvadó formáját. Az egyházi művészet elveszti spontán, szubjektív vonásait és hivatalos jelleget ölt, egyre inkább az egyházi vallásgyakorlat, egyre kevésbé a közvetlen hit jegyében áll.  
Az egyház széles tömegekre akar hatni. A kúria a katolikus vallás propagálása érdekében „népi művészetet” akar létrehívni, de népiségen kizárólag az eszmék és formák egyszerűségét érti, a kifejezésmód plebejus közvetlenségét elutasítja. A műalkotás agitáljon, győzzön meg, hódítsa meg a szemlélőt, de tegye ezt választékos és emelkedett nyelven. Róma immár nem éri be azzal, hogy a pápa székhelye legyen; mint a katolicizmus fővárosa, méltó fényben kíván ragyogni. Az udvari művészet nagyszabású pompája uralkodik el az egyházi művészeten. Rómában kezdetét veszi a leggazdagabb, legbőségesebb, legfényűzőbb művészi tevékenység időszaka, amelyben templomok és kápolnák, mennyezetképek és oltárképek, szobrok és síremlékek, ereklyetartók és fogadalmi ajándékok olyan tömege jön létre, mint egyetlen más időszakban sem. S a katolikus restauráció korántsem csak a művészet egyházi ágait lendíti fel. A pápák nemcsak pompás templomokat építtetnek, hanem nagyszerű palotákat, villákat és kerteket is. A pápa és a főpapság képviselte katolicizmus egyre hivatalosabb és udvaribb jellegűvé válik, ellentétben a protestantizmussal, amely egyre inkább polgárivá lesz. A római barokk művészet nemzetközi, ahogy nemzetközi volt a francia gótika: az összes meglévő erőket asszimilálja, az összes eleven művészeti törekvést egyesíti olyan stílussá, amely egyedül számít korszerűnek az akkori Európában. 1620 körül Rómában végleg uralomra jutott a barokk. Pietro da Cortona, Bernini és Rubens – ők most a divatos művészek. Õk alkotják az átmenetet a fejlődés következő stádiumához, amelynek középpontja immár nem Itáliában van, hanem Nyugat- és Észak-Európában.   
A 18. század derekán Bouillon hercege Párizst a világ fővárosának nevezi, s Franciaország eddigre valóban nemcsak a politikában vált Európa vezető hatalmává, hanem átvette a vezetést a kultúra és a divat minden ágában. A kúria befolyásának csökkenésével és Róma elszegényedésével a művészet központja áthelyeződik Itáliából abba az országba, ahol kialakult a kor leghaladóbb államformája, az abszolút királyság, s ahol a legjelentékenyebb anyagi eszközök állnak a művészét rendelkezésére. Mindamellett súlyos tévedés volna francia „nemzeti stílusnak” tekinteni az udvari klasszicizmust. A klasszicizmusnak Itáliában éppoly hosszú, és csaknem annyira megszakítatlan hagyománya van, mint Franciaországban. Merőben szenzuális, kizárólag a motívumok gazdagságára és közvetlen hatására törekvő barokk a 17. században szinte sehol sincs; inkább az a helyzet, hogy a barokk törekvésekkel mindenütt együtt jár bizonyos, többé-kevésbé fejlett klasszicizmus is.  
(Hauser Arnold: A művészet és irodalom társadalomtörténete. Első kötet. Budapest 1980. 365-371.)  
  
  
**6. forrás  
Hauser Arnold a francia abszolutizmus hivatalos művészetpolitikájáról.**  
Mint a francia barokk minden megnyilvánulása, az udvari élet is a részleges szabadságtól a szigorú szabályozottság irányába fejlődik. A barokk kultúra egyre inkább tekintélyelven alapuló udvari kultúrává válik. Nem beszélhetünk a francia grand siécle-ről sem, mint szellemtörténetileg és művészi céljait tekintve következetesen egyértelmű korszakról. A valóságban éles cezúra tagolja két, tisztán elkülönülő stílusfázisra a századot, melyeket éppen XIV. Lajos trónralépése választ el egymástól. 1661 előtt, vagyis Richelieu és Mazarin idején viszonylag liberális tendencia uralkodik művészeti téren. A művészek még nem állnak az állam gyámsága alatt, a művészi alkotómunkát még nem a kormány szervezi, nincsenek érvényben államilag szentesített szabályok. A század második fele, jelentős írói ellenére, korántsem annyira alkotó jellegű, mint az első volt. Mindenütt – és a képzőművészetben még inkább, mint az irodalomban – az általánosan jellemző típus uralkodik a sajátos művészi egyéniség helyett. A politikai imperializmus mellé 1661 óta szellemi imperializmus társul. A közélet minden területére kiterjed az állam ellenőrzése: a jogot, a közigazgatást, a gazdaságot, a vallást, az irodalmat és a művészetet egyaránt államilag szabályozzák. A művészet törvényhozói Le Brun és Boileau, ítélőszékei az akadémiák, védnökei pedig a király és Colbert. A képzőművészetnek és az irodalomnak nincs többé kapcsolata a való élettel, a középkor hagyományaival és a szélesebb néprétegek gondolkodásmódjával. A vidéki, regionális kultúrközpontok jelentősége megszűnik, az udvar és Párizs a színtér, ahol Franciaország egész szellemi élete lejátszódik.  
A klasszicizmus művészetelmélete az abszolutizmus céljaihoz igazodik, mint e kor életének és kultúrájának minden formája. A politikai koncepció abszolút elsőbbsége érvényesül más szellemi alakulatokkal szemben. A művészettől általános érvényű megoldást várnak, azaz olyan formai kifejezést, amelyben nincs helye semminek, ami önkényes, bizarr, sajátos, hanem minden tekintetben a klasszicizmus elveihez, a világos racionális stílus eszméjéhez igazodik. Ez az esztétika megköveteli a művészettől, hogy egységes legyen, mint az állam, a formai tökély benyomását keltse, mint egy hadmozdulat, világos és pontos legyen, akár egy rendelet, feltétlen szabályoknak rendelje alá magát, mint az állam minden egyes alattvalója. Azt vallják: a művész még inkább rászorul, hogy a törvényben, a szabályban támaszra, vezetésre leljen, nehogy eltévedjen tulajdon képzelete vadonában.   
     A kényszer, amely Franciaországban a művészetekre nehezedik, a legközvetlenebbül az akadémiákban jut kifejezésre. A Festészet és a Szobrászat Királyi Akadémiája 1648-ban kezdi meg működését szabad egyesülésként. Tagjai egyenjogúak és korlátlan számban nyerhetnek felvételt. 1655-től, mióta királyi szubvenciót kap, és még inkább 1664-től, amikor Colbert lesz „az építkezések főfelügyelője”, vagyis afféle képzőművészeti miniszter, Le Brun pedig „a király első festője” és az akadémia örökös igazgatója, állami intézménnyé válik, bürokratikus adminisztrációval és diktatórikus vezetéssel. Colbert szemében a művészet nem más, mint az államigazgatás egyik eszköze, amelynek sajátos feladata az, hogy az uralkodó presztízsét növelje, egyrészt egy új királymítosz kialakításával, másrészt annak a pompának a fokozásával, amelyet az udvar mint a királyság kerete tár a világ elé. Sem a király, sem Colbert nem érti és nem szereti igazán a művészetet. A király képtelen saját személyétől elvonatkoztatva gondolni a művészetre. „Önökre bízom, ami a földön a legbecsesebb” – mondja egy alkalommal az akadémia vezetőihez intézett beszédében – „a dicsőségemet”.  
Az akadémia rendelkezik mindazon javadalmak felett, amelyekre egy művész egyáltalán számíthat, s mindazon hatalmi eszközök felett, amelyek alkalmasak a művészek megfélemlítésére. Az akadémia ítéli oda az állami megrendeléseket és kitüntetéseket; az akadémia kezében van a képzőművészeti oktatás monopóliuma; módjában áll elejétől végig irányítani a művész útját; az akadémia osztja ki a díjakat, mindenekelőtt a Róma-díjat és a kegydíjakat; tőle függ a kiállítások és a pályázatokon való részvétel engedélyezése. 1666-ban Colbert megalapítja a Római Akadémiát, amelyet tíz évvel később a párizsi akadémiához csatol, és Le Brun igazgatása alá helyez. Ettől kezdve a művészek kizárólag az állami nevelési rendszer teremtményei; nem vonhatják ki magukat többé Le Brun befolyása alól. Az ő felügyelete alatt állnak a párizsi akadémián, az ő utasításait kell követniük Rómában, a legtöbb, amit remélhetnek, hogy ha itt beváltak, Le Brun alárendeltjeként állami alkalmazáshoz jutnak.   
Colbert és Le Brun nem elégedtek meg azzal, hogy tanításaik követőkre találtak, hanem azt akarták, hogy azok írásban is legyenek rögzítve. 1664-ben az akadémián bevezették a híres conférenceokat, amelyeket tíz éven át rendszeresen megtartottak. Ezeknek az akadémiai előadásoknak kiindulópontja egy-egy festmény vagy szobor elemzése volt, s az elemzés eredményeként az előadó tantételszerű tézisekben foglalta össze véleményét a megvitatott műről. Ez után ismét vita következett, amelynek célja általános érvényű szabály felállítása volt. Colbert azt kívánta, hogy az előadások és viták eredményeit éppúgy feljegyezzék, mint egy bizottság határozatait, hogy az irányadó esztétikai elvek mindig elővehető kész tárához jusson. Ilyen módon valóban kialakult a művészi érték legegyértelműbb, legszabatosabban megfogalmazott kánonja.  
Igen hamar érezhetővé válik persze a szembenállás is az akadémiai tanítással és a neki megfelelő művészeti gyakorlattal, a követőinek kitűzött díjak ellenére. 1680 óta az általános művészi ízlés nyíltan szembe is fordul Le Brun diktátumával. Ez az ellentét a hivatalos – egyházi vagy udvari – körök művészetfelfogása és az ezzel nem sokat törődő művészek és műbarátok ízlése között nem különleges vonása a francia művészeti életnek, hanem az egész barokkra jellemző jelenség. A barokk kor előtt nem lehetett elvi különbséget tenni hivatalos művészet és nagyközönséghez szóló művészet között. A barokk kor előtt nem létezik a jól ismert, tipikusan modern konfliktus a művészet konzervatív és progresszív tényezői között.   
(Hauser Arnold: A művészet és irodalom társadalomtörténete. Első kötet. Budapest 1980. 371-378.)  
  
  
**7. forrás  
Hauser Arnold a 17. század tudományos forradalma és a barokk kapcsolatáról**  
A barokk kor egyik legfontosabb alkotása, az új természettudomány és az új, természettudományos irányzatú filozófia eleve internacionális jellegű volt. A benne kifejezésre jutó egyetemes szemléletmód uralkodott a kor egész, szerteágazó művészeti produkcióján is.   
Az új természettudományos világszemlélet Kopernikus felfedezéséből nőtt ki. Kopernikus tanítása nemcsak azt mondja ki, hogy a világ nem kering többé a Föld és az ember körül, hanem azt is, hogy egyáltalán nincs középpontja, és csupa egynemű és egyenértékű részből áll, amelyek egysége kizárólag a természeti törvények egyetemes érvényében nyilvánul meg. E tanítás szerint a világ végtelen s mégis egységes és együttműködő, kontinuus és egyetlen elv alapján felépült rendszer, szerves és eleven egész, rendezett, jól működő mechanizmus – eszményi óramű, a kor nyelvén szólva. Az ember kicsiny, jelentéktelen elemévé lett az új, varázsa fosztott világnak. A kozmikus tudat lépett a korábbi antropocentrikus világnézet helyébe.   
Az egységes minden részében eleven organizmusként felfogott műalkotás teljessége válik a világegyetem jelképévé. A részek mindegyike, akárcsak az égitestek, az összefüggések végtelen, szakadatlan láncolatára utal; mindegyik tartalmazza az egész törvényét, mindegyikben ugyanaz az erő hat, ugyanaz a szellem. A merész átlók, a hirtelen perspektivikus rövidülések, az erőltetett fényhatások, mindez együtt hatalmas, csillapíthatatlan törekvést fejez ki a határtalanra. Minden egyes vonal a távolba vezeti tekintetünket, minden mozgó forma túlmutat önmagán, minden motívum az állandó feszültség és erőfeszítés állapotában van, mintha a művész sohasem lehetne egészen biztos abban, hogy sikerül kifejeznie a végtelent. Ez kétségkívül közös vonás, de vajon elegendő-e ahhoz, hogy a barokk stílus egységéről beszéljünk? Nem ugyanolyan hiú próbálkozás-e a barokkot e végtelenre való törekvéssel meghatározni, mintha a gótikát kizárólag a középkor spiritualizmusából akarnánk eredeztetni?  
(Hauser Arnold: A művészet és irodalom társadalomtörténete. Első kötet. Budapest 1980. 363-364.)  
  
  
**8. forrás  
A jeles irodalomtörténész, Klaniczay Tibor a barokk művészetről és irodalomról**  
A barokk egy a reneszánszhoz hasonló történeti és stíluskategória, mely az európai művelődés történetében a reneszánszt követő nagy korszak egész kultúrájának, művészetének és irodalmának legfőbb jellemzője.   
Az ellenreformációnak, a jezsuitáknak mindenütt nagy szerepük volt a barokk kialakulásában és fejlődésében, de ha a történeti adottságok folytán a nemesség új aspirációi nem fonódhattak egybe a katolikus egyház törekvéseivel, a barokk – bizonyos helyi, nemzeti színezetekkel – akkor is kialakult, mint a protestáns országokban vagy Oroszországban. Európában csak a török által leigázott balkáni országok maradtak ki a barokk földrajzi szférájából; amely pedig az oroszok szibériai hódításai, valamint az amerikai spanyol és portugál gyarmatok révén messze túlterjedt kontinensünk határain.  
Az ábrázolni, kifejezni akart valóság és a művészi, irodalmi alkotástól követelt cél és tendencia minduntalan ellentmondanak egymásnak. Ezért van szükség a szertefutó szálakat egységbe foglaló gigantikus kompozíciókra, mint a nagy barokk eposzok, az óriási mennyezeteket elborító freskók vagy a véget nem érő fugák esetében; a valóságot elfedő, illúziókba átvezető díszletszerűségre vagy játékos dekorációra a templomok, paloták homlokzatain vagy a látványos színművekben, pásztorjátékokban s balettekben. Innen adódik az egyházi és világi szertartásoknak, a barokk oltároknak, fejedelmi tróntermeknek földöntúli hatalmat éreztető, a kétkedést elnémító nehézveretű pompája. Az addig különbözőnek hitt dolgok egybekapcsolása, mint például a drámát, zenét, táncot, festett képet egyesítő opera felfedezése, de ugyanígy a legkülönbözőbb művészeti ágak, műfajok kereszteződése, a comico-tragoediák, tragico-comoediák és hasonlók népszerűsége. A valószerűtlen elhitetését és a kívánt érzelmi hatás felkeltését szolgálják a barokk versekben, szobrokban, templomi zenében oly gyakori érzéki hatások; másrészt a téma vagy a cselekmény hihetetlen voltát ellensúlyozza a realisztikus, sőt naturalisztikus ábrázolás kultusza a barokk regényekben, táblaképeken.   
Mindebből logikusan következik, hogy a barokk irodalomban és művészetben különösen nagy hangsúlyt kapnak a formai elemek. A barokk számára nélkülözhetetlen meghökkentés, gyönyörködtetés, lenyűgöző hatás, a csodálkozás felkeltése, a misztikus révületbe emelés leginkább formai külsőségekkel érhető el. A barokk művészei ezért korábban nem ismert virtuóz tökélyre emelték a formai alakítás módjait, eszközeit. A képzőművészetben a formai bravúrok, dekoratív elemek páratlan bősége lepi meg a szemlélőt, s a zene formakincse is óriási mértékben gazdagodott. Ugyanígy az irodalom formai-technikai eszközei, a költői képalkotás lehetőségei, a nyelvi, stilisztikai formálás módozatai is hatalmas fejlődésen mentek át. A barokk költészet értékesítette a manierizmus számos vívmányát: a virtuóz rímtechnikát, a merész asszociációkon alapuló költői képeket, a meglepő ellentétektől feszülő hasonlatokat; sőt mindezeket tovább is fejlesztette. Különösen kedvelte a bonyolult összetételű körmondatokat, a rokon értelmű vagy rokon hangzású szavak halmozását; az emfatikus (erős érzelmi tartalmú) kifejezéseket; az újszerű metaforák bőségét. Az írásművészetben egyik legjellegzetesebb eljárása a "concetto", melyet elmésségnek vagy elmeélnek lehetne fordítani. A concetto a meglepetésnek, a csodálkozás kiváltásának retorikai-stilisztikai eszköze, mely merész – gyakran nehezen is érthető – képzettársításon alapszik.   
Egész sematikusan nézve, a barokk művészet és irodalom négy nagy fázisát különböztethetjük meg. A késő-reneszánsszal, manierizmussal keverten, azokkal egy időben jelentkeznek a barokk kezdetei; ezt követően a heroikus vállalkozásoknak, a hősiesség kultuszának, a nehézségek hatalmas akaraterővel, lendülettel való legyűrni akarásának, a jezsuita művészet és irodalom s a hősi eposzok virágzásának a szakasza következik; majd a misztika vagy a lélek mélyére való menekülés, s ezek ellenpárjaként a túláradó hedonizmus, az élvezetek kultusza kerül túlsúlyra; hogy végül a fejlődést a rokokó, a barokk kései stílusváltozata zárja le. A rokokó művészete és irodalma már némi csendes gúnyt fejez ki a barokk eszményekkel szemben, már át- meg átüt rajta az újra megtalált ráció igézete, s így már átmenetet alkot az új nagy stílus, a klasszicizmus felé is.  
A barokk egyetemes kulturális, ideológiai és művészeti jelenség, törvényszerű lépcsőfok az európai művelődés fejlődésében. A barokk számos maradandó vívmánnyal gazdagította az irodalmat; új műfajokat teremtett, nagy mértékben továbbfejlesztette az irodalom nyelvi lehetőségeit, új kompozíciós formákat hozott létre, kitűnő művészi eszközöket alakított ki a hősiesség, a nemes pátosz és másrészt a légies könnyedség, a kecses finomság kifejezésére, kidolgozta a valóságábrázolás megannyi új, fejlett megoldását. Az egyetemes barokk irodalom nem is szűkölködik remekművekben és író-lángelmékben.  
(A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig. Szerk. Klaniczay Tibor. In: A magyar irodalom története II. Főszerk. Sőtér István. Budapest, 1964. 113-118.)  
  
   
**9. forrás   
Szabolcsi Bence a barokk kor zenei életéről**  
A zene nagy órája a nyugati barokkal kezdődik; s maga a barokk voltaképp nem is egyéb, mint a zene viharos betódulása az élet minden területére. Mindjárt a korszak küszöbén olyan látvány fogad, amilyenben eddig nem igen volt részünk: a zenével álhatott és telített világ csodálatos panorámája. Soha azelőtt s azután nem volt ilyen általános a zenei műveltség, nem tartozott a zene ennyire az élethez, nem volt benne ennyire része mindenkinek.   
Ez az a kor, amelyben az angol úriházak, társasjáték és politizálás helyett madrigáloktól visszhangzanak, mert a társaság tagjai, műkedvelői mulatságból, lapról olvasnak minden szólamot; olasz írók már unják is a dilettáns dalosokat, amint minden kínálkozó alkalommal, iskolás módon kirakva az asztalra szólamfüzeteiket, ünnepélyesen rágyújtanak egy-egy ötszólamú madrigálra. Olvassuk D’Aulnoy asszony spanyol útirajzában, hogyan csendül fel Madrid és Toledo utcáin esténként négy-ötszáz gitáros szerenád, — s képzeljük el francia emlékiratok nyomán, hogyan kínálkozik londoni előszobákban és fodrászműhelyekben egy-egy pár jól hangolt lant és viola a várakozó közönségnek, hogy elűzhesse unalmát.   
Ez az a kor, amelyben az opera Európa legfőbb életformálója, divatműhelye, erkölcsfinomítója és társadalmi szószéke; amelyben az ünnepelt énekes és énekesnő, a kasztrált és a primadonna valóban lábainál érzi a fejedelmeket s a közvéleményt. Még a 18. századi olasz városok is híven és hitelesen, sőt felfokozva őrzik ezt a szellemet. Olaszország magára ismer az operában, mint ahogyan Franciaország az udvari balettben. Rómában, Nápolyban, Velencében minden operai este vad kitörések, őrjöngések, tüntetések és ájuldozások sorába fúl. De a nép közé szállott irodalmi-zenei műveltség és emlékezet is ebben a korban a legélénkebb. Legjellemzőbb mind között Velence zeneélete, mert „itt van a székhelye minden muzsikának”. Itt mindig, mindenki énekel, „dalolnak a tereken, az utcákon, a kanálisokon, a kalmár énekszóval dicséri portékáját, a munkás dalolva hagyja el műhelyét, a gondolás énekkel vár vendégére, a koldus dalolva kéreget. Az emberek a zene nyelvén társalognak, minden szólamhoz kíséret szegődik; nincs ária, melyből ne válnék azonnal duett. Ha valami egyszerű ember vagy iparos elkezd dalolni a piazzán, mások nyomban hozzászegődnek, vele éneklik a dallamot”. Aranykor — mondja a mai muzsikus elképedve, mikor e híradásokat olvassa.  
A barokk első nagy nemzedéke forma-kitaláló nemzedék és olasz; második nagy generációja forma-szigorító generáció és francia; harmadik nemzedékfordulója pedig meghozza a formák betetőzését s ez a nemzedék a maga vezéreiben német. Mindez nem véletlen: Európa nemzeti kultúrái megtalálják legmélyebb hangjukat s felismerik legfőbb küldetésükét a barokk század zenei munkamegosztásában.   
(Szabolcsi Bence: A zene története. 4. kiadás. Budapest 1968. 157-159., 171.)  
  
  
**10. forrás  
Szekfű Gyula a magyar barokkról**  
Az európai gondolkodásnak az a formája, melyet a tudomány legújabban barokknak nevez, magyar területen már a 17. században sem volt ismeretlen. Pázmány Péternek nemcsak stílusa mutatja a barokkra jellemző fordulatokat, hanem életében, vallásosságában, hatalmas szenvedélyeiben is barokk vonásokra találunk. Zrínyi Miklós az ő hőskölteményében a barokknak hitbeli és heroikus vonásait dolgozta ki oly erkölcsi mélységgel, aminőre az akkori világirodalomban nincs példa. Saját élete is ily barokk életformák kultuszában telt el. Gyöngyösi Istvánnak már sekélyesebb, hajlékonyabb egyénisége a barokknak udvari jellemvonásait dolgozza ki, főműveiben nagyuraknak házassági történeteit felületes lelkesedéssel és nem egyszer frivolsággal rajzolja. Gyöngyösi nem ok nélkül volt a rákövetkező 18. század legolvasottabb költője: a barokk gondolkodású világi publikum leginkább az ő műveiben találta meg önmagát.   
Kétségtelen, hogy például Pázmány vagy Zrínyi Miklós alakja megérdemli az „igazi nagy-barokk" jelzőt, — ők igen, de nem egyúttal az ő koruk is. Mindkettőjük élete egyszeri és másoktól alig utánzott élet volt. Zrínyiről tudjuk, hogy barokk nagyúri életmódjával kortársai közt visszatetszést okozott. Hogy a Szigeti veszedelem, ez a magyar és európai barokk ihletű hősköltemény nem találta meg közönségét, annak igazi oka nem egyéb, mint hogy a magyar nemesség lelkében még nem született meg az a műveltségi fok, amelyen Zrínyi megírta vallásos, magyar, heroikus eposzát. A 17. század megszülte egy-két magányos, messze látható példányban az igazi barokk főpapot és nagyurat, meghozta a legfelső osztály számára az új életforma több külsőségét, de széles társadalmi osztályokra kiterjedt új gondolkozást és annak megfelelő új formákat csak utódja, a 18. század hozott. Kifejlődését szemlélve, első pillanatra is feltűnik, hogy az irány sokkal később terjed el nálunk és lesz uralkodóvá, mint a nyugati népeknél.   
Hogy ezt az egész műveltségtartalmat mi csak száz évvel a németek után vettük át, a kik a harmincéves háború miatt maguk is elmaradtak az előttük járó franciáktól, olaszoktól és spanyoloktól, ennek okát egyedül a török hódoltságban láthatjuk. A barokk a béke és nyugalom helyreálltával, 1711-től kezdve a társadalom minden rétegét meghódította, sőt gyökereivel a szegény emberek közé, a jobbágyságba is lenyúlt, mely eleddig műveltség számára, vallásos behatásokon kívül, alig volt fogékony. A barokk, bár elkésve jelentkezik nálunk, mély hatást gyakorol a nemzeti lélekre és önmaga is átalakul speciális magyar kultúrjelenséggé. A magyar barokk minden más barokktól különbözik és lényegében az európai kultúra egy univerzális irányától megtermékenyült formája a nemzeti léleknek.  
A magyar barokknak politikailag legszembetűnőbb vonása, hogy míg a német, francia stb. hasonló irány erősen abszolutisztikus szellemű és ehhez képest a fejedelmi udvarokban virágzik s onnan terjed el, addig a magyar, minden királyhűsége mellett is, azt a rendi szellemet képviseli, mely egyedül a korona és a rendek együttműködésében látja az államélet lehetőségét. A rendi dualizmusnak százados küzdelmei után, amikor a két fél nem egyszer fegyverrel, de mindig bizalmatlanul állott egymással szemben, a barokk-kultúrában születik meg az egységes magyar államszemlélet. Ezt az új ideált csakhamar kiterjedt irodalom hirdette az embereknek. Az egész elmélet, vallásos kapcsolatai következtében is, rendkívül alkalmas arra, hogy nemzeti és magyar állami kérdésekben annak, aki magáévá tette, öntudatot, biztonságot, a jövőt illetőleg feltétlen hitet és reményt kölcsönözzön.   
Az egész magyar történet századait átfogó, nemzeti szellemű történetfelfogást a barokk-kor kezd kialakítani. A nemzeti történet most válik először nagy példák, követésreméltó erények gyűjteményévé. Ez új optimista öntudatot, melyből a nemzeti erőnek óriási segélyforrásai fakadhattak, a magyar jezsuiták történetfilozófiája dolgozta ki, s utóbb legpregnánsabb, de egyszersmind legtúlzóbb kifejezést egy protestáns tudós tolla adott neki: Bél Mátyás tanítványa, Tomka-Szászky János 1748-ban megjelent nagy világföldrajzában felújította egy 15. századi olasz neoplatonikusnak, Coelius Rhodiginusnak jól eltemetett mondását: Extra Hungariam non est vita, et si est, non est ita. Ez a büszke öntudat akkor katolikust és protestánst egyaránt elfogott, jeléül a barokk kultúra nagy hódító erejének.  
A barokk valláserkölcsi ideál legnagyobb terjesztője a jezsuita iskoladráma volt, mely a diákokon kívül a szülőkre, vendégekre, gyakran az egész vidék lakosságára gyakorolt hatást. A 17. és 18. században egész a rend feloszlatásáig több ezer előadást tartottak hazánkban a jezsuita iskolák és 1740–1772 között csak tizenkét gimnáziumban 621 különböző színdarabot adtak elő. Igazi nagy nemzeti hatása a magyar tárgyú daraboknak volt, melyek a hazai történet eseményeit és alakjait helyezték magasztos megvilágításba. Az iskolai drámán kívül még száz és száz más forrásból is táplálkozott ez az irány, melyet most már joggal nevezhetünk magyar nemzeti barokknak.  
Az új szellem új, ismeretlen múltat adott a nemzetnek, de jelenében is megajándékozta őt saját földjének ismeretével, szeretetével, sőt végső fokon arról is gondoskodott, hogy ez a föld, kétszázéves pusztulás után, újra megteljen európai mintára épült városokkal, templomokkal, palotákkal és kastélyokkal. A magyar államterület most válik élesszemű, gondos, kutató leírás tárgyává. a magyar föld felfedezésében a jezsuiták megosztoztak az új protestáns iránnyal, mely a század elején a jénai, s főként a pietista hallei egyetemről indult ki, s amely államismereti iskola néven mindenütt gyakorlati feladatokra, az állam látható formái, részei leírására indította a történet- és azzal még szoros kapcsolatban levő földrajztudományt.   
Mivel Magyarországon nem volt királyi udvartartás, a barokk művészet pedig, udvari kultúra jelensége is lévén, elsősorban egyházi és világi fejedelmek udvarában virult. Egy-egy magyar püspök vagy világi úr udvara így lett központjává a barokk-építésnek, ahol olasz és osztrák építészek mutatták be terveiket, díszítőművészek, festők és szobrászok munkálkodtak évi zsoldban. Igaz, hogy még a templom belsejét és díszítését végző mesteremberek között is alig találunk magyar nevűeket, azonban mind több köztük a német anyanyelvű hazai városi lakos, akik azután magyar építtető szolgálatában csakhamar megmagyarosodván, a műveltebb városi iparos osztály őseivé lettek.  
(Szekfű Gyula: A tizennyolcadik század. 2. rész. A barokk-rendi korszak. In: Hóman Bálint – Szekfű Gyula: Magyar történet. IV. kötet. 7. kiadás. Budapest, 1943. 366-388.)