

K PROBLÉMU PERIODIZACE ČESKÉHO HUDEBNÍHO BAROKU 17. A 18. STOLETÍ

Obráz vývoje české barokní hudby 17. a 18. století, jak jej zpodobnila česká hudební historiografie, není a ani také nemůže být zcela úplný, poněvadž nám stále ještě scházejí některé pramenné doklady k jeho podrobnějšímu a vyčerpávajícímu badatelskému osvětlení a zpřesnění.¹ Teprve až ukončíme podrobné soupisy pramenného materiálu, který je dosud rozptýlen a stále ještě neprobádán v českých a zahraničních hudebních archívech a knihovnách, a až budou na jeho heuristickém podkladě zpracovány speciální, dílčí monografické studie o jednotlivých skladatelských zjevech českého hudebního baroku, teprve pak bude možno v úplnosti kriticky postihnout a zhodnotit jejich myšlenkovou a stylovou náplň i jejich správnou vývojovou posloupnost.² Ale již nyní si můžeme ve světle dosavadních českých a zahraničních výzkumů, jejichž rozboru se soustavně věnuje brněnská muzikologická škola, učinit aspoň přibližně konkrétní představu o nejdůležitějších vývojových fázích české barokní hudby.

Se vznikem, slohovou konstitucí a dalším vývojem českého hudebního baroku těsně souvisí především otázka jeho slohově vývojové dějinné periodizace. Ta má svůj specifický charakter, poněkud odlišný od perio-

¹ Tato studie byla proslovena ve zkrácené přednáškové formě na vědecké konferenci o barokní kultuře v Brně dne 18. května 1967 a doplněna hudebními ukázkami z magnetofonového pásu. Hudební ukázky byly předvedeny ze skladeb Adama Michny z Otradovic (*Česká mariánská muzika* z r. 1647 a *Svatoroční muzika* z r. 1661), Pavla Vejvanovského (*Sonata g moll* pro trubku, smyčce a varhany asi z r. 1686), Jana Dismase Zelenky (*Lamentatio Jeremiae Prophetae* z r. 1722), Boh. Matěje Černožorského (offertorium *Quare Domine irasceris*, nedat.), Františka Tůmy (menuet z *Partity e moll*, nedat.) a Jana Zacha (*Allegro ze symfonie A dur*, nedat.). V rozšířené a pozměněné podobě vyšla tato studie v německém překladu s názvem *Zum Problem der Periodisierung des tschechischen Musikbarocks im 17. und 18. Jahrhundert* (ve Sborníku prací filosofické fakulty brněnské university, roč. XVI, 1967, řada uměnovědná, H 2, 71n.).

² Péčf hudebněhistorického oddělení Moravského muzea v Brně je prováděn podrobný soupis hudebních bohemiak a moravik v zahraničí za součinnosti dvou mezinárodních badatelských center (*Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft* a *Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken*) pro pramennou bibliografickou edici *Répertoire International des sources musicales* (RISM). Na podkladě tohoto soupisu bude pak možno přistoupit ke studiu pramenných dokumentů a tím také objektivně hodnotit vývojovou a slohovou podstatu české barokní hudby 17. a 18. století.

dizačního členění evropského hudebního baroku, především italského a německého.³

Půjde nám o historicky a slohově zdůvodněnou periodizaci, jejímž hlavním hodnotícím kritériem se stanou tzv. jednotící slohové principy hudebních struktur. Jejich zákonitá logika a pohybový (kinetický) rytmus charakterizují pak jednotlivé fáze a periody hudebního vývoje. Tedy nikoli mechanická, statická, na pouhých chronologických datech založená periodizace, nýbrž plynulá, dynamická periodizace, osnovaná na podkladě vývojového procesu vnitřního skladebního organismu, jeho forem a slohové výrazových prvků, a to ve stálém konfrontačním vztahu k evropské hudbě a k jednotlivým vývojovým fázím českého barokního uměleckého a životního stylu 17. a 18. století. Dnes je již nezbytně nutné, abychom nazírali na stylová údobí české hudby v souvislosti s vývojovými epochami evropské hudby, nechceme-li se vystavit jednostranně zploštěnému pohledu, a tím ovšem i nekritickému postoji vůči myšlenkovému obsahu, skladebně technickému a formovému ústrojení české hudby v kontextu s hudbou světovou, v našem případě s hudbou evropskou. Pouze tímto metodickým postupem dospějeme aspoň k relativně objektivní hodnotící konfrontaci a hierarchii vzájemně se prostupujících slohových epoch hudebních struktur a kultur. V našem případě nám půjde o stylovou konfrontaci hudební renesance s barokem a v konečném vývojovém stadiu zase baroku s klasicismem, dokonce se vznikajícím českým hudebním romantismem. Zvláště česká hudba 17. a 18. století přímo volá po této evropské periodizační konfrontaci, nehledě k tomu, že tímto konfrontačním způsobem dostaneme českou barokní hudbu z pouhé teritoriální regionální izolace na vyšší rovinu evropského hudebního dění.

Především si musíme uvědomit, že slohová krystalizace a konstituce českého hudebního baroku se utvářela se značným časovým zpožděním za evropským hudebním barokem, především za barokem italského jihu a německého severu, který se ve své rané vývojové fázi počíná projevat

³ Ve světové muzikologické literatuře se pokusil o periodizaci evropské barokní hudby Hans Joachim Moser v přednášce *Die Zeitgrenzen des musikalischen Barocks* (ZEMw IV, 1922, 353n.) a v knize *Geschichte der deutschen Musik II* (Stuttgart u. Berlin 1923, ⁵ 1930), pak Alfred Ottokar Lorenz, *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen* (Berlin 1928), t ý ž, *Periodizität in der Musikgeschichte* (Die Musik 21, 1928–29, 644n.), Hans Engel v úvaze *Periodisierung in der Musikwissenschaft* (Geistige Arbeit VII, 1940, Nr. 6, 5n.), Manfred Bukofzer v díle *Music in the Baroque Era* (New York 1947), Suzanne Clercx v práci *Le Baroque et la musique. Essai d'esthétique musicale* (Bruxelles 1948, 19n.) a nejnověji H. L. Clarke, *Toward a Musical Periodization of Music* (Journal of the American Musicological Society IX, 1956, 25n.) a Hans Heinrich Eggebrecht, *Barock als musikgeschichtliche Epoche* (Aus der Welt des Barock. Stuttgart 1957). Z českých hudebních historiků se zabýval vývojově dynamickou periodizací evropské hudby především Vladimír Helfert v pronikavě materiálově fundované studii *Periodisace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje* (Musikologie I, Praha–Brno 1938, 7n.). Periodizační problémy evropské a české barokní hudby osvětluje Jan Racek v knižních publikacích *Slohové a ideové prvky barokní hudby* (Brno 1934, 4n.), *Duch českého hudebního baroku. Příspěvek ke slohové a vývojové problematice české hudby 17. a 18. století* (Brno 1940, 14n.), *Úvod do studia hudební vědy* (Praha 1949, 59n.), *Česká hudba* (Praha 1958, 89n.) a ve studii *Grundlinien tschechischer Musikentwicklung* (Musica 1957, čís. 9–10, Kassel 1957, 489n.).

zvláště v Itálii přibližně v polovině 16. století. Jeho počátky můžeme již názorně sledovat v chromatismu a zvukovém kolorismu pozdních italských renesančních polyfoniků, v bichoralitě a polychoralitě benátské školy a konečně ve florentské cameratě. Naproti tomu český raný hudební barok se ve své typické podobě pozvolna ustaluje teprve až v druhé polovině 17. století. V české hudbě např. naprosto schází slohově důležité přechodné stadium z vrcholné renesance do raného baroku, jež se utvořilo v italské hudbě od poloviny 16. století až přibližně k r. 1600 a které je uměleckými historiky ve výtvarném umění nazýváno *manierismem*. Tento svéprávný, nikoli pejorativní slohový pojem přešel v poslední době také do muzikologické a hudebněhistorické terminologie.⁴

Vývojové zpoždění ve slohové konstituci českého hudebního baroku bylo způsobeno nejen specifickými kulturně historickými a umělecko stylovými faktory (dlouhé doznívání české hudební a výtvarné renesance), ale především společenskými a politickoeconomickými činiteli (předbělohorská politickoeconomická krize, hospodářská devastace země v době třicetileté války, komplikované náboženské poměry, tuhý protireformační útlak) a v kritickém vývojovém údobí nedostatkem velkých tvůrčích jedinců. Po bitvě na Bílé hoře byl doslova český tvůrčí génius udolán hrůznou morální a fyzickou perzekucí. České umělecké osobnosti musily opustit vlast a teprve až v cizině zakládají druhou tvůrčí linii české hudby v tzv. české hudební emigraci a vytvářejí předpoklady k novému vývojovému startu, jež směřoval z baroku do českého hudebního předklasicismu a klasicismu. Právě v době, kdy v evropské hudbě nastává důležité vývojové údobí ústrojného stylového přechodu z vrcholné renesance do raného baroku, postrádají české země vyhraněné skladatelské individuality. Tím byl ovšem narušen organický vývoj, který směřoval od převážně univerzalistického goticko-středověkého a novověce renesančního stylového údobí ke stále více a více vyhraněnému baroknímu subjektivismu a zároveň také k výrazově potencionovanému tzv. personálnímu stylu, dá-li se ovšem v této době už hovořit o personálním stylu v moderním smyslu a významu tohoto pojmu.

Vývojová čásura se projevila v české hudbě především v dlouhém doznívání a přeznívání polymelodického a polyfonního principu nizozemské školy, zvláště české domácí kontrapunktické tradice. Tento jev lze sledovat již od druhé poloviny 16. století v tvorbě českých polyfoniků, především v jejich reprezentativních zjevech (např. Jan Trojan *Turnovský*, Jiří *Rychnovský* aj.). Nejzávažnější doklad slohově periodizačního posunutí české renesanční polymelodie a polyfonie hluboko do 17. století poskytuje nám slohově anachronická a do jisté míry konzervativní tvorba významného českého polyfonika Kryštofa *Haranta* z Polžic a Bezdruzic (1564–1621). Jeho skladby, psané ve vrcholném nizozemském polyfonním stylu (Orlando Lasso), vznikly teprve až v prvním dvacetiletí 17. století, zatímco v Itálii se již na sklonku 16. století (florentská camerata) rozpoutal důsledný a esteticky opodstatněný boj proti nizozemskému polyfonnímu

⁴ Na tuto skutečnost velmi přesvědčivě poukázal Heinrich Bessler v myšlenkově pronikavé studii *Das Renaissanceproblem in der Musik* (AfMw XXIII, 1966, seš. 1, 1n.).

myšlení.⁵ Můžeme proto dokonce říci, že česká hudba na počátku 17. století nenavazuje logicky a ústrojně ani na projevy evropského a českého vokálního vícehlasu 16. století, ani na stylové podněty raného italského hudebního baroku. Tím byla kontinuita českého hudebního myšlení v první polovině 17. století násilně přerušena a zastavena neblahými událostmi pobělohorskými a doslova vehnána do tvůrčí izolace a pasivity.

Při bližším studiu hudebně vývojových problémů českého hudebního baroku nutno také přihlížet k jejich specifickým teritoriálně vývojovým vlastnostem, které se utvářely zvláště v 17. století na území Čech a Moravy. Na zúžených prostorách obou českých zemí probíhal vývoj barokní hudby s vyhraněnou diferencovaností, danou specifickými politicko kulturními podmínkami. Zatímco v Čechách byl hudebně slohový vývoj určován již na sklonku 16. a na počátku 17. století typicky slohově vyhraněnou dvorskou hudební kulturou císařské rezidence Rudolfa II. v Praze, pak na Moravě k prvnímu většímu rozmachu barokní hudební kultury došlo, pokud je nám dosud známo, teprve až v druhé polovině 17. a v první polovině 18. století v prostředí zámeckých rezidencí moravské pozdně barokní šlechty. Není vyloučeno, že další archívní výzkumy naše dosavadní názory poněkud zkorigují a doplní.

Snad ještě mnohem těžší je stanovit konečné vývojové stadium českého hudebního baroku než jeho stadium počáteční. Slohové prvky české barokní hudby dlouho doznívají a přeznívají nejen v údobí hudebního rokoka, předklasicismu a klasicismu 18. století, ale dokonce ještě v počátečním stadiu raného českého obrozenského romantismu, i když se tu již zvedl první organizovaný nápor proti stylové podstatě a ideologické myšlenkové náplni baroku. Tento zjev můžeme sledovat např. také v české literatuře, hlavně v poezii, v níž ještě na sklonku 18. a na počátku 19. století se shledáváme s barokními archaickými elementy, s typicky barokní bukolickou a arkadickou tematikou. Poměrně nejdéle vyznívá barok v českém výtvarném umění, zvláště v architektuře, která měla převážně univerzalistický charakter, takže by bylo jistě vulgární, kdybychom ji označovali neadekvátním a anachronickým pojmem národnosti. Tento pojem měl totiž v českém výtvarném baroku jiný význam a projevoval se jiným způsobem, než jak je tomu např. v umění 19. a 20. století. Naproti tomu českou barokní hudbu a literaturu vlivem folklórních elementů možno již v jistém smyslu označit za národní, zvláště ve smyslu ideové opozice proti bělohorským vítězům a pobělohorské ideologii, neboť v tomto umění se koncentrovala vzdorná a opoziční národní energie, jak to vidíme nejen v díle velkého českobratrského reformátora J. A. K o m e n s k é h o (1592 až 1670), ale i v tvůrčím odkazu českých katolických barokních spisovatelů a básníků, jakými byli např. Bedřich B r i d e l (1619–1680) nebo Bohuslav B a l b í n (1621–1688).

Specificky české vývojové aspekty a momenty, způsobené domácími společenskopolitickými a ekonomickými faktory, měly, jak je vidět, hluboce utvářející vliv na slohovou podstatu, uměleckou kvalitu a vývojově

⁵ Otázkou stylového anachronismu hudby Harantovy se podrobně zabývám ve své rozsáhlé monografické práci *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba* (strojopis). Viz též m o j e *Česká hudba* (Praha 1958, 73n.).

časovou posloupnost české hudby vzhledem k velkým stylovým epochám evropského, zvláště italského hudebního baroku. Přitom nutno zdůraznit, že i při časovém zpoždění českého hudebního baroku za hudebním vývojem evropské hudby byl vliv této hudby na českou hudební kulturu 17. a 18. století značný, i když nestejně povahy.

V těsné souvislosti s periodizačními problémy české barokní hudby je třeba si také vymezit její hierarchický vztah k české lidové hudbě a naopak zase vztah lidové hudby k tzv. hudbě umělé.⁶ Promiskuita umělé a lidové hudby se jeví názorným způsobem zvláště v české renesanční a barokní hudební kultuře, o čemž svědčí velký rozmach lidové písňové tvorivosti v české kancionálové literatuře 16. a 17. století i její úzký vztah k tehdejší umělé hudbě. Je sice pravda, že česká umělá hudební kultura baroku se opírala o vyspělý hudební profesionalismus, importovaný do českých zemí z různých stran evropského kontinentu, ale česká hudební kultura těchto století je nemyslitelná bez oplodňujícího a obrozujícího zásahu české lidové tvorby. Působnost románské francouzskoitalské, později germánské nizozemské a německé hudební kultury na rozvoj skladatelské technické ústrojenství české hudby byla velmi plodná, i když za cenu částečného poitalštění a poněmčení, jak to můžeme např. sledovat v druhé a třetí vývojové fázi českého hudebního baroku. Jako účinný a svébytný katalyzátor, který paralyzoval nebezpečí hudebního epigonství, působil na českou umělou hudbu v 16. až 18. století domácí hudební folklór, který s českým autochtonním hudebním myšlením pak vytvářel to, co je na této hudbě originální a osobité.

Z našeho poznatku o vzájemné působnosti a symbióze hudby umělé s lidovou plyne zcela logický závěr nejen o paralelismu, ale i o kontinuitě

⁶ Jsem si plně vědom toho, že nelze dosti dobře terminologicky a věcně zdůvodnit pojem tzv. „vysokého umění“ a odlišit jej od umění lidového, a to jak v hudbě, tak i v ostatních uměních vůbec, poněvadž tato pojmoslovná formulace není přesná a výstižná. Nicméně obě tyto umělecké kategorie existují, i když nikoli izolované a oddělené od sebe, ale ve stálé symbióze a promiskuitě mezi sebou. V našem případě nelze hovořit ani o dvojí od sebe izolované hudební kultuře. Speciálně v českém hudebním umění neznám tuto disjunkci, poněvadž jsou tu setřeny příkré rozdíly mezi lidovou a umělou hudbou. Ke zvláště názorné promiskuitě mezi těmito oběma uměleckými kategoriemi došlo v českém hudebním baroku a klasicismu, kdy lidová hudba prostoupila téměř celý tehdejší kulturní život. Ovšem tato promiskuita je charakteristická nejen pro českou hudbu 17. a 18. století, ale i pro nejstarší a starší vývojové periody české hudby, dokonce i pro počátky české hudební kultury vůbec. Na tuto symbiózu lidové hudby s hudbou umělou v nejstarší středověké epoše českých hudebních dějin poukázal Jan R a c e k ve studii *Sur la question de la genèse du plus ancien chant liturgique tchèque* *Hospodine, pomiluj ny* (ve sborníku *Magna Moravia*, Praha 1965, 435n.). Je zvláště živá v době hudebního romantismu, dokonce i v dnešní době často dochází k dynamicky slohotvornému uplatnění obou těchto hudebních kultur. Je ovšem jiná otázka, zda v dnešní době tato promiskuita je ku prospěchu nebo ke škodě věci. Z nesprávně viděné disjunkce mezi umělou a lidovou hudbou plynou pak často další mylné a věcně neudržitelné závěry. Také konvenční a dnes již zcela nefunkční rozdělení na český a moravský, resp. slovenský instrumentální a vokální typ lidové písně je po nových hudebně folkloristických výzkumech brněnských a bratislavských folklórních badatelů zcela antikvováno. I v tomto případě tu jde přece o strukturální a výrazovou promiskuitu jednotlivých hudebně folklórních dialektů, které lze dnes stručně charakterizovat jako písňové útvary západní a východní proveniencie nebo typy starších a mladších folklórních vrstev. Viz studii Jana R a c k a a Karla V e t t e r l a v *Musikologii IV*, 1955, 174n., 181n.

jednotlivých jednotlicích slohových principů hudby umělé s tvůrčími principy hudby lidové. Jedním takovým kontinuálním jednotlicím principem lidové hudby s hudbou umělou je diatonika, jejíž přirozená tonální podstata vzájemně ovlivňovala vývoj evropského hudebního myšlení vůbec. Ovšem musíme si přitom správně uvědomit, že i když tu existuje od nejstarších dob hudebního vývoje vzájemná souvztažnost mezi těmito oběma hudebními kulturami, přece vývoj skladebných struktur a principů hudby umělé probíhal mnohem složitěji než vývoj hudby lidové, neboť ta byla omezena jen na principy nápevné variability značně ovlivněné mezologickými faktory, nehledě k tomu, že lidová hudba vedle své stylizující tvořivé síly není schopná záměrné stylistické potence jako hudba umělá.⁷ Odtud vzhledem k periodizačnímu problému prochází také česká barokní hudba mnohem složitějším vývojovým procesem než lidová hudba této stylové epochy.

Se svrchu zmíněným kritickým a hodnotícím vymezením lze říci, že český hudební barok vytvořil relativně jednotnou stylovou epochu, která byla projevem životního a uměleckého slohu své doby. Ten se vyvíjel přibližně v časové rozloze sto šedesáti let od počátku 17. století (potlačení stavovského povstání r. 1620) až do poslední třetiny 18. věku (zrušení nevolnictví 1781), tedy v údobí rekatolizace českých zemí vrcholného jezuitského baroku a tuhé protireformace, jež se přibližně kryje s třetí fází českého feudalismu. V českém, podobně jako v evropském hudebním baroku rozeznáváme tři výrazně se rýsující vývojové periody:

1. **R a n ý b a r o k** zabírá v české hudbě údobí první poloviny 17. století, přibližně od r. 1600 do r. 1650.
2. **V r c h o l n ý b a r o k** se rozvíjí v druhé polovině 17. století a v první třetině 18. století, asi od r. 1650 do r. 1730.
3. **P o z d n í b a r o k**, jehož stylová potence se uplatňuje od konce první třetiny do počátku třetí třetiny 18. století, se vyvíjí přibližně od r. 1730 do r. 1770, kdy se jako svéprávný styl již zcela vyžívá.⁸

Přihlédneme-li poněkud blíže na základě tohoto trojího rozčlenění k jednotlivým periodám české barokní hudby, pak dostaneme přibližně tento celkový obraz jejího slohového vývoje.

V první vývojové periodě od počátku do poloviny 17. století nelze ještě hovořit o vyhraněném autochtonním českém barokním hudebním

⁷ Otázkami periodizačního členění folklórní hudby se zabývá Jiří Fukač ve studii *K problému periodizace evropského hudebního folklóru* (sborník Strážnice 1946–1965, Brno 1966, 329n.). Fukač dochází k názoru, že periodizace evropského hudebního folklóru má pro ozřejmění jeho historických a vývojových souvislostí mezi jednotlivými projevy lidové hudební kultury téměř tentýž metodologický význam, jaký je přisuzován periodizaci hudby umělé pro hudební historiografii. Tento jistě podnětný a smělý názor se bude musít ještě zdůvodnit podrobným studiem tohoto zajímavého, ale dosud hypotetického problému.

⁸ K rozčlenění českého hudebního baroku na tři vývojové periody jsem použil modelu dnes již vžitého ve světové muzikologické literatuře. Tak např. H. J. M o s e r dělí evropský barokní hudební sloh na Frühbarock, Mittelbarock a Hochbarock, Erich S c h e n k zase jej dělí na Frühbarock, Mittelbarock a Spätbarock, Suzanne C l e r c x jej třídí na Baroque primitif, Plein baroque a Baroque tardif a nejnověji Manfred B u k o f z e r člení evropský hudební barok na Early Baroque, Middle Baroque a Late Baroque. Za nejlepší považuji model, který sestavila Suzanne Clercx.

myšlení, neboť tehdejší česká hudba je zcela v područí importované a zprostředkované nizozemské a italské polyfonní kultury. Velký rozvoj nizozemské a italské polyfonní hudby, který nastal na pražském cis. dvoře Rudolfa II., byl více méně izolován na dvorské prostředí a nedotkl se podstatněji českého hudebního myšlení. Studium notového, zvláště aktového materiálu, který je dnes uložen ve Státním ústředním archívu v Praze, svědčí nejen o působnosti nizozemské polyfonie v pražském prostředí (akta o pražském pobytu Philippa de Monte a Charl. Luytona), ale najdeme v něm také už první stopy vlivu italské barokní hudby, které se projeví v krátkém předbělohorském údobí v prostředí pražské císařské rezidence.

Již na sklonku 16. století se uplatňují v Praze svými skladbami Stefano Felis (kol. 1550— po r. 1603), Francesco Milleville (život. data neznámá) a Agostino Agazzari (1578—1640), jeden z příslušníků římského operního slohu. Kolem r. 1603 se dostává do Prahy benátský styl ve skladbách Francesca Stivoriho (žil v pol. 16. stol.), který zhudebňuje tehdy módní verše pastorální lyriky Jacopa Sannazara a Ottavia Rinucciniho. Italská doprovázená monodie proniká do Prahy až v druhém desetiletí 17. století. V pražské universitní knihovně je dochován velmi cenný pramen, sborník tisků italské monodie, který si pořídil r. 1612 cis. rada Franciscus Godefridus Troilus à Lessoth, v němž je jakoby v kostce zachycen celý vývojový úsek italské monodie, v podrobnostech sice neúplný, poněvadž v něm chybějí významní reprezentanti florentské a římské monodie, ale podávající přece jenom jasný obraz o nejdůležitějších vývojových a slohových tendencích raného italského doprovázeného jednohlasu. Jeho hudebně historická cena je tím větší, poněvadž obsahuje několik unikátních tisků, které nenajdeme ani v předních evropských hudebních archívech a knihovnách.⁹ Naproti tomu rkp. sborník italských písní z bývalé lobbkovické knihovny v Roudnici *Ariette in musica da diversi autori*, který obsahuje také monodie asi z první třetiny 17. století, nemůže být pro nás směrodatný, poněvadž se dostal patrně do Čech mnohem později, podle všeho ze Španělska, neboť část roudnické sbírky hudebnin byla získána ve Španělsku.¹⁰

Italská hudba pronikala do Prahy především zásluhou italské šlechty, která přivázela z Itálie nejen nejnovější dobové skladby (monodie), ale též výkonné hudebníky. Jejím přičiněním se pěstoval v Praze také italský madrigal, historický, alegorický a mytologický balet. Ale i to byla pouhá epizoda bez hlubšího vývojové stylotvorného dosahu pro vznik českého barokního slohu, poněvadž zůstala izolována na úzký okruh císařského

⁹ Viz Jan Racek, *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* (Olomouc 1945), t ý ž, *Origine et débuts de la musique baroque en Bohême. Contribution à l'histoire de la chanson à une voix* (sborník *Musique des nations*, Praha 1948, 157n.), t ý ž, *Collezione di monodie italiane primarie alla biblioteca universitaria di Praga. Contributo alla storia della monodia italiana in Boemia* (Sborník prací filosofické fakulty brněnské university VII, Brno 1958, 5n.) a t ý ž, *Stilprobleme der italienischen Monodie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes* (Praha 1965).

¹⁰ O roudnické sbírce viz Paul Nettl, *Über ein handschriftliches Sammelwerk von Gesängen italienischer Frühmonodie* (ZfMw II, 1919—20, 83n.), t ý ž, *Exzerpta aus der Raudnitzer Textbüchersammlung* (StzMw VII, 1920, 143n.) a t ý ž, *Musik-Barock in Böhmen und Mähren* (Brno 1927).

dvora a tehdejší pražské a italské feudální společnosti. Pro tuto izolovanost se nemohly všechny tyto příznivé vývojové podněty a předpoklady uplatnit jako integrální součást českého svébytného hudebního myšlení. Jeho přirozená kontinuita, jak už bylo svrchu podotknuto, byla násilně přerušena neutěšenými politickými poměry. Ty pak vklínily českou kulturu na dlouhou dobu do románského, především italsko-španělského kulturního klimatu. Vývojová posloupnost tehdejší české lidové hudební tvorivosti nebyla do té míry narušena jako vývoj české umělé hudby, neboť ústrojně navázala na bohatou tradici českého duchovního a světského hudebního folklóru 15. a 16. století, což se zvláště projevilo v katolické kancionálové literatuře 17. století. Ve spojení s českou umělou hudbou vytvořila lidová hudba, podobně jako lidová ústní slovesnost ve spojení s českou umělou literaturou, další vývojové možnosti české hudbě 17. století. Proto i v této zdánlivě sterilní době se přece jenom v české umělé hudbě nesměle přihlásil, a to ještě těsně před bělohorskou katastrofou, nástup nového skladebního stylu. Do jisté míry to můžeme sledovat v duchovních skladbách Jiřího Altimontana (zemř. 1608), Mistra Jana Campana Vodňanského (asi 1572–1622), Václava Piscena Falcona (život. data dosud neznámá), Jana Buflera (zemř. 1655), Jakuba Kryštofa Rybnického (kol. 1600–1639), a v kancionálové literatuře u Jiřího Tránovského (1592–1637), autora *Cithary sanctorum* (Levoča 1636), a J. A. Komenského (1592–1670) v jeho amsterodamském *Kancionále* (1659). Nové slohové tendence se zvláště uplatnily v tvorbě Jana Sixta z Lerchenfelsu (zemř. 1629), který působil (1584) jako zpěvák ve dvorské kapele cis. Rudolfa II.

Skladby těchto autorů, podobně jako celá první perioda české barokní hudby, dosud čekají na odborné muzikologické zpracování a podrobné stylové osvětlení. Můžeme proto pouze zcela paušálně konstatovat, že u většiny svrchu jmenovaných skladatelů došlo ke vzájemné působnosti českého hudebního folklóru s umělou hudbou, tím k vytvoření základny k novému českému baroknímu hudebnímu stylu. Infiltraci české lidové melodiky můžeme pak velmi názorně sledovat v druhé periodě českého hudebního baroku.

V druhé vývojové periodě, jež zabírá časové rozpětí přibližně od druhé poloviny 17. do třicátých let století následujícího, se již utváří a zároveň také vrcholí český barokní hudební sloh. V tomto údobí necelých osmdesáti let, téměř po půlstaletém částečném odmlčení, se vzhopila česká hudba k novému tvůrčímu rozmachu. Tehdy totiž vznikla na poli umělé hudby díla trvalé umělecké hodnoty a nemalého vývojového významu do budoucna. V tomto údobí můžeme již na podkladě spolehlivých notových a písemných pramenných dokumentů (skladby a hudební inventáře) bezpečně sledovat nejen vývoj a organizaci české hudby této periody, ale i podrobněji zhodnotit její základní slohovou orientaci a její umělecký přínos nejen pro českou, ale do jisté míry už i pro evropskou hudební kulturu.¹¹

¹¹ Velmi cenný pramenný studijní materiál nám poskytují hudební inventáře chrámových kůrů, klášterů, řádových kolejí a zámeckých rezidencí. Viz Jan R a c e k,

Jde tu vesměs převážnou měrou o vokální chrámovou a částečně též světskou instrumentální hudbu, která se v druhé polovině 17. století vyvíjela pod značným vlivem italského, vídeňského a německého importu vokální a nástrojové hudby. Styky s Itálií a Vídní byly tehdy zprostředkovány italskými, vídeňskými a později též německými skladateli. Jedním z nejvýznamnějších skladatelů, který v druhé polovině 17. století se přičinil o česko-italské styky na poli chrámové hudby, byl Vincenzo Albrici (1631–1696), který žil v době největšího rozmachu svých tvůrčích sil v Praze, kde rozvinul na sklonku 17. století velmi plodnou skladatelskou a organizační činnost. Odtud se v české barokní chrámové a nástrojové hudbě tohoto údobí projevují nápěvné, skladebné a slohové prvky, které jsou blízké italsko-německému, zvláště vídeňsko-neapolskému slohu, reprezentovanému Arc. Corellim, Aless. Scarlattim, Antoniem Caldarou, Nic. Porporou, Ant. Vivaldim, Leon. Vincim, Fr. Bart. Contim, Ant. Draghim, Tomasem Albinim, J. S. Bachem a Georgem Friedr. Händlem, jehož vliv se v české barokní hudbě uplatnil a projevil jen velmi sporadicky.¹²

Italsko-vídeňský, částečně i německý vokálně instrumentální styl se zvláště uplatňoval na sklonku 17. a v první třetině 18. století v repertoáru šlechtických kapel významných českomoravských zámeckých rezidencí, které byly důležitými centry barokní hudby. Z nich jmenujme aspoň nejvýznamnější české a moravské zámecké kapely v Tovačově, Kroměříži, Brtnici, Českém Krumlově, později v 18. století v Praze, Roudnici, Kuksu, Lysé, Holešově, Vyškově, Jaroměřicích nad Rokytnou aj. Důležitými středisky české duchovní vokální hudby byly zase chrámové kůry a kláštery, kde byla vydatně pěstována forma mše, kantáty, oratoria a pro české poměry zvláště charakteristická forma sepolkra (pašijové oratorium, které se provozovalo ve velikonočním týdnu u Božího hrobu). Sepolkro k nám sice proniklo z vídeňské oblasti a z Itálie, ale vyvinulo se ve zcela svébytný český hudebně dramatický útvar, odlišný od německého nebo italského prototypu svým českým lidovým nápěvným charakterem. Opera byla po celé 17. století v českých zemích téměř neznáma a později se objevila ve svém vídeňsko-neapolském a benátském slohovém typu na domácích zámeckých scénách. I když se to stalo bez účasti českých skladatelů, přece jenom pronikavě usměrnila další stylový vývoj české hudebně dramatické tvorby. Teprve až v 18. století, zvláště po pražském provedení *Fuxovy*

Hudební inventáře a jejich význam pro hudebně historické bádání (Časopis Moravského muzea XLVII, 1962, 135n.).

¹² Touto stylovou orientací české barokní hudby se podrobně zabývá Vladimír Helfert v knize *Hudba na jaroměřickém zámku* (Praha 1924) a v dalších studiích *Die Jesuitenkollegien der böhmischen Provinz zur Zeit des jungen Gluck* (Festschrift für Joh. Wolf, Berlin 1929), *Hudba barokní* (Šustovy Dějiny lidstva, sv. VI, Praha 1939) a *Průkopnický význam české hudby v 18. století* (sborník Co daly naše země Evropě a lidstvu, Praha 1939). O probádání české barokní hudby z tohoto hlediska se velmi zasloužil Emilian Trollda ve svých četných monografických studiích. Soupis jeho studií otiiskl Alexandr Buchner v publikaci *Hudební sbírka E. Trolldy* (Praha 1954). Tato bibliografie obsahuje také tematický katalog 520 Trolldových spartací skladeb, z nichž většina patří stylově do barokního slohového údobí. Viz také knihu Otakara Kampra *Hudební Praha v XVIII. věku* (Praha 1936) a studie Bohumíra Štědrone *Společenské úkoly hudby v 18. století* (CMM LXIX, 1950, 300n.) a *Zemští trubači a tympanisté v Brně* (Vlastivědný věstník moravský VII, 1952, č. 3, 122n.).

opery Costanza e fortezza (1723), se objevují první české hudebně dramatické pokusy, především lidové zpěvohry (singspiely), klášterní a školní hudební hry, jež svou skladebnou a slohovou fakturou patří již do českého hudebního předklasicismu a klasicismu.

Největším přínosem druhé periody české barokní hudby je skutečnost, že v této době se počínají již uplatňovat výrazné a opravdu reprezentativní skladatelské osobnosti, které svou samostatnou tvůrčí potencí, osobitou melodickou i harmonickou představivostí udávají této periodě již vyhraněný slohový profil. Česká vokální chrámová hudba druhé poloviny 17. století je reprezentována především invenčně nevšedním dílem Adama Václava Michny z Otradovic (kol. 1600–1676), zvláště jeho mistrovskou *Missa Sancti Venceslai*, souborem chrámových skladeb *Sacra et Litaniae* (tisk z r. 1654) a velkolepým *Magnificat*.¹³ Světská nástrojová hudba tohoto století měla zase svého významného představitele v Pavlu Josefu Vejvanovském (asi 1640–1693), který samostatným způsobem navázal na benátský polychorální styl kanzonových sonát.¹⁴ Syntéza vrcholného barokního stylu s klasicizujícími tendencemi se projevila v tvorbě Josefa Antonína Plánického (asi 1691–1732), který ve svém vznosném barokním patosu a recitativně ariózním slohu se jeví v české hudbě jako předchůdce bachovskno-händlovské hudební dikce. Vrcholné údobí této slohové periody, které lze již považovat za přechodné stadium k třetí periodě českého hudebního baroku, zastupuje pozoruhodně stylově vyhraněné instrumentální dílo Jana Dismase Zelenky (1679–1745) a rozsahem nevelký tvůrčí odkaz minority Bohuslava Matěje Černohorského (1684–1742).¹⁵ Černohorský dovršuje českou vokálně instrumentální polyfonní tradici svým osobitým skladebným stylem, opíraje se přitom o italský a jihoněmecký varhanní koncertantní kompoziční princip.¹⁶

V díle těchto skladatelů došlo také ke stylové emancipaci od evropského hudebního standartu, což bylo způsobeno nejen subjektivně vyhraněným skladebným projevem, ale znovu značným zásahem domácího hudebního folklóru (zvl. u Michny), který také umožnil vrcholnému českému hudebnímu baroku, aby svými vlastními tvůrčími hodnotami dal některé, byť podružné podněty evropskému hudebnímu předklasicismu (Zelenka). Zelenka a Černohorský svým dílem dovršili druhou periodu české barokní hudby na přelomu dvou století a připravili tak půdu k nástupu hudebního předklasicismu třetí vývojové periody.

¹³ Michnova *Missa S. Venceslai* vyšla tiskem v kritické edici Jiřího Sehnala *Musica Antiqua Bohemica (MAB)*, sv. 1, serie II (Praha 1966). Viz Jaroslav Bužga, *Der tschechische Barockkomponist Adam Michna z Otradovic* (Festschrift Heinr. Beseler, Leipzig 1961, 305n.).

¹⁴ Orchestrální skladby Pavla Vejvanovského vyšly souborně péčí Jaroslava Pohnanky v MAB, sv. 36 (Praha 1958) a sv. 47–49 (Praha 1960–1961). Viz Oldřich Petráš, *Suitové orchestrální skladby Pavla Jos. Vejvanovského* (dissertace, Brno 1948, strojopis).

¹⁵ Skladby J. D. Zelenky a B. M. Černohorského byly rovněž vydány v MAB, sv. 3 (Praha–Brno 1937, 1949, rev. Frant. Michálek) a sv. 61 (Praha 1963, rev. Camillo Schoenbaum). Viz Jiří Šafařík, *K otázce vokálního a nástrojového stylu B. M. Černohorského* (dipl. práce, Brno 1960, strojopis).

¹⁶ Vedle těchto vůdčích zjevů se v této době uplatňuje svým skladebným dílem ještě celá skupina řádových skladatelů, z nichž jmenujeme aspoň Jana Pecelia

V třetí periodě českého hudebního baroku, která prošla údobím od třicátých do sedmdesátých let 18. století, se rozpadá české barokní hudební myšlení jako samostatný stylový faktor v menší ornamentální melodické útvary rokokového charakteru. Toto poměrně krátké stylové mezidobí je důležitým přechodným stadiem k českému hudebnímu předklasicismu a klasicismu. V něm dozívají skladebné principy české barokní hudby 17. století především v tvorbě příslušníků varhanní školy B. M. Černoorského a těch skladatelů, kteří se vyvíjeli pod jeho nepřímým vlivem.

Jedním z nejvýraznějších představitelů této stylové periody je Jan Z a c h (1699—1773), který ve svém vokálním a nástrojovém díle spojuje pozdně barokní patos s raným předklasickým hudebním výrazem. Touž stylovou syntézu vykazuje tvorba Fr. Václava M í č i (1694—1744), Fr. Ignáce T ů m y (1704—74), Fr. Václ. H a b e r m a n n a (1706—1783), Jos. Antonína S e h l i n g a (1710—1756), Jos. Ferd. Norberta S e g e r a (1716—1782) a jiných četných řádových skladatelů této doby. Vyvrcholitelem stylového principu třetí fáze české barokní hudby je nesporně pražský varhaník a skladatel Fr. Xaver B r i x i (1732—1771), v jehož obsáhlém chrámovém a orchestrálním díle se prostupuje lidový nápevný element s dozívajícími barokními patosem a raně klasickým hudebním výrazem.¹⁷

U všech těchto skladatelů, nejvyhraněněji u Fr. Xav. Brixioho, se již projevuje v jejich hudební dikci tzv. „mozartovský“ hudební výraz, takže Brixio bývá právem označován za jednoho z předchůdců Mozartova skladebného stylu v Čechách.¹⁸

Specifikem české hudby první a druhé poloviny 18. století je tzv. k a n t o r s k á hudba, podobně jako specifikem české hudby 16. a 17. století byla literátská bratrstva a kancionálová literatura. Hudba českých venkovských kantorů vytvářela tehdy nejen proslulou českou muzikantskou tradici, ale i některé typické skladebné žánry, v nichž se prostupovala zdravá česká hudebnost s vyspělou pozdně barokní a raně klasicistickou umělostí. K nejtypičtějšmu skladebnému útvaru české kantorské hudby patří tzv. vánoční p a s t o r e l y, původně prosté vánoční zpěvy, uplatňované také v jesličkových hrách, které během 18. století se vykrystalizovaly ve vyšší kantátové formy se sólistickými výstupy a sborovými interjekcemi. Jejich domnělá česká autochtonnost je značně otřesena novými vý-

(2. pol. 17. stol.), Jiřího Meltzelia (1624—1693), svatovítského kapelníka Mikuláše Fr. Xav. Wentzelyho (asi 1643—1722) aj.

¹⁷ Tůmovo *Stabat Mater* vydal Josef Plavec (Praha 1959), skladby Segerovy vyšly v revizi Vratislava Bělského v MAB, sv. 51 a 56 (Praha 1961—1962) a skladby Brixioho zase péčí Jiřího Reinbergra a J. V. Sýkory rovněž v MAB, sv. 12 (Praha 1953), sv. 14 (Praha 1953) a sv. 26 (Praha 1955). Viz tuto nejdůležitější literaturu: K. M. Komma, *J. Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jh.* (Kassel 1938 s tematickým katalogem Zachových skladeb), Herbert Vogg, *Fr. Tůma als Instrumentalkomponist* (dissert., Wien 1951, strojopis) a Otakar Kamper, *Fr. Xav. Brixio* (Praha 1926). O Míčovi napsal vyčerpávající monografii Vladimír Helfert v knize *Hudba na jaroměřickém zámku* (Praha 1924).

¹⁸ O tzv. „mozartovském“ hudebním výrazu u českých předmozartovských skladatelů pojednává Jan Racek ve studiích *Zur Frage des „Mozart-Stils“ in der tschechischen vorklassischen Musik* (Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Wien—Mozartjahr 1956, Graz—Köln 1958, 493n.) a *Příspěvek k otázce „mozartovského“ stylu v české hudbě předklasicke* (Musikologie V, 1958, 71n.).

zkumy českých a zahraničních badatelů, kteří poukazují na jejich italskou, francouzskou, německou a především rakouskou (jihotyrolskou) provenienci.¹⁹

S kantorskou hudbou českého venkova znovu ožívá v průběhu 18. století česká světská a duchovní píseň, zvláště katolická kancionálová literatura, která navazuje již na sklonku 17. a na poč. 18. století (Václav Šteyer, *Kancionál český* 1683, Karel Holan Rovenský, *Kaple královská zpěvní a muzikální* 1693 a Jan Josef Božan, *Slaviček rájský* 1710) na českobratrskou hymnologickou tradici. Došlo tak k zajímavému paradoxu, neboť katolická protireformace přenesla bratrské hymnologické prvky nejen do 17., ale i do 18. století, a to dokonce v duchu tehdejšího protireformačního hnutí!

Nelze však tvrdit, že český hudební barok se zcela vyžil v instrumentální hudbě 18. století (např. barokní prvky v díle Jiřího Antonína Bendy) nebo dokonce na sklonku tohoto věku. Vždyť v české chrámové hudbě přežívá barok, zvláště v generálbasové praxi, ještě hluboko do 19. století na českých venkovských kúrech. Ovšem v tomto případě tu jde o konzervativní, strnulé, netvůrčí, spíše mechanicky opožděné doznívání barokních skladebných principů a barokní notační praxe, jež nemohou být proto považovány za slohově periodizační kritéria. Přitom je tato skutečnost tak příznačná pro slohový vývoj české hudby 18. a 19. století, především pro svůj retardační moment. Ten se projevil také v dalším stylovém vývoji české hudby 19. století, kdy zase dosti dlouho doznívala mozartovská tradice, v níž konec konců rovněž ještě pluje mnoho barokních stylových anachronismů.

Český barok zanikl teprve až v době českého osvícenského racionalismu, který byl v podstatě protibarokní, jak to můžeme např. sledovat u českých osvícenských a obrozenských buditelů Josefa Dobrovského, Josefa Jungmanna, Karla Havlíčka a Františka Palackého. České národní obrození bojovně vystoupilo proti baroku a barokním tendencím, aniž je označilo za barokní. Tento boj byl sveden proti baroku v duchu filosofie Descartesovy, Leibnizovy a populární filosofie Wolffovy, a to jak proti aristotelství v úpravě Suarezově a Arriagově, tlumočenému u nás jezuitskými školami, tak proti scholastice Duns Scotově.

*

Třetí vývojovou fází jsme ukončili náš stručný pohled na jednotlivé vývojové periody české barokní hudební kultury 17. a 18. století. Zjistili jsme, jak těžce a zvolna se český barokní hudební styl utvářel zvláště v první periodě po násilné vývojové césuře a v pokračující krizi českého hudebního myšlení v pobělohorském údobí třicetileté války. Odtud byly také celé úseky jeho vývoje dočasně vyřaděny z evropského hudebně vývojového a dějinného kontextu a procesu. Teprve až v druhé polovině 17.

¹⁹ Otázkou pastorel se zabývá Jan Ráček v kritické edici MAB, sv. 23 (rev. Jiří Berkovec, Praha 1955) a v knize *Česká hudba* (Praha 1958, 128n.). V mezinárodním měřítku studuje genezi a provenienci pastorel mladý muzikolog Geoffrey Ch e w z Manchesteru (dosud ve strojopise).

století se poměrně dosti rychle konstituoval zásluhou několika vyhraněných skladatelských osobností, které byly schopny navázat na dočasně přerušenu domácí hudební tradici svým osobitým skladebným dílem. Tato regenerace nastala také nepochybně vlivem českého hudebně folklórního prostředí a české domácí folklórní tradice, která zasáhla velmi účinně do melodické představitivosti českých skladatelů 17. a 18. století. Již tehdy se tu vytvořil bohatý fond a rezervoár nové české hudební dikce, který ústrojně přešel do skladeb české hudební emigrace, zvláště do tvorby příslušníků manheimské školy. Tato škola počala pak svým koncertantním instrumentálním a reprodukčním stylem upozaďovat výlučné postavení italské hudební kultury ve střední Evropě, zatímco v druhé polovině 18. století se počíná stupňovat vliv německé hudby Bachovy, Haydnovy, Mozartovy a částečně též Händlovy. Přitom dědictví českého hudebního baroku stále žilo v údobí českého hudebního klasicismu, jehož charakteristickou stylovou vlastností byla obsahová a formální oproštěnost a melodická lyrická zvroucňelost, tak příznačná pro celou českou hudbu baroku a klasicismu. V údobí pozdního českého hudebního baroku a klasicismu můžeme proto dokonce hledat zárodky k českému hudebnímu romantismu, zvláště však ke klasicko-romantické stylové syntéze, která je později tak příznačná pro tvorbu zakladatelských zjevů české moderní hudby, především pro hudební dikci Smetanovu a Dvořákovu.

Závěrem bych chtěl ještě zdůraznit, že jsem si plně vědom neúplnosti a nedokonalosti svého periodizačního členění české barokní hudby, zvláště v některých klasifikačních a hodnotících soudech jednotlivých skladatelských osobností 17. a 18. století. Vždyť nové podrobnější výzkumy doma i v zahraničí leccos na této mé periodizaci doplní, opraví a hierarchicky přeskupí, a to po minuciézním studiu hudebních struktur dosud málo probádaných nebo dokonce ještě nepoznaných děl skladatelů českého hudebního baroku. Nicméně jsem však přesvědčen, že to budou opravdu jen detaily, které však v podstatě mnoho nezmění na celkové vývojové koncepci a linii českého hudebního baroku, jak zde byla v největší stručnosti načrtnuta.

ZUM PROBLEM DER PERIODISIERUNG DES TSCHECHISCHEN MUSIKBAROCKS IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

Die Studie von Jan Racek gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil behandelt der Autor die allgemeinen Grundsätze einer dynamischen Musikperiodisierung. Für das bewertende und methodische Hauptkriterium einer historisch und stilistisch begründeten Periodisierung hält er die vereinigenden Stilprinzipien der Musikstrukturen, ihre gesetzmäßige Logik und ihren Bewegungs- (kinetischen) rhythmus. Im zweiten, speziellen Teil, beschäftigt sich Jan Racek mit der Periodisierung der tschechischen Barockmusik in unmittelbarem Zusammenhang mit der Periodisierung des europäischen Musikbarock. Durch Gegenüberstellung kommt der Autor zu dem Schluß, daß sich die Herausbildung des Stiles des tschechischen Musikbarock in zeitlicher und stilistischer Verspätung zu den Entwicklungsphasen der europäischen Musik gestaltete. Die verspätete Entwicklung der tschechischen Barockmusik ist nicht nur durch spezifische kulturhistorische und kunststilistische, sondern vor allem durch gesellschaftliche, politische und ökonomische Faktoren der Zeit vor und nach der Schlacht am Weißen Berg verursacht.

In der tschechischen Barockmusik äußert sich die Unterbrechung der Entwicklung vor allem in einem nur langsamen Ausklang des niederländischen polymelodischen und polyphonischen Kompositionsprinzipes der Spätrenaissance und der einheimischen tschechischen vokalkontrapunktischen Tradition. Nach dieser kritischen Beurteilung kann man sagen, daß sich das tschechische Musikbarock als relativ einheitliche Epoche erst vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis zum ersten Drittel des 18. Jahrhundert herausbildete. Daher unterscheiden wir im tschechischen Musikbarock drei deutlich umrissene Entwicklungsepochen. Das Frühbarock entwickelte sich in der ersten Hälfte des 17. Jh., etwa ab dem Jahre 1600 bis zum Jahre 1650. Das Mittelbarock reicht in der tschechischen Musik über die zweite Hälfte des 17. und das erste Drittel des 18. Jh., etwa vom Jahre 1650 bis zum Jahre 1730. Das Spätbarock, dessen Stilpotenz ab dem Ende des ersten Drittels bis zum Anfang des dritten Drittels des 18. Jh. zur Geltung kam, entwickelt sich etwa von 1730 bis 1770, bevor es als selbstständiger Kunststil verblaßt.

Man kann also sagen, daß sich der Stil des tschechischen Musikbarock nur langsam und schwer herausbildete, sowohl in der ersten Periode nach der gewaltsamen Unterbrechung der tschechischen Musikentwicklung, als auch in der andauernden Krise während der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Daher blieben auch ganze Abschnitte seiner Entwicklung zeitweise an dem europäischen musikgeschichtlichen Kontext und Prozeß unbeteiligt. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jh. konstituierte es sich als Verdienst einiger ausgeprägten Komponistenpersönlichkeiten verhältnismäßig rasch, da sie es mit ihren charakteristischen Werken verstanden, an die zeitweise unterbrochene europäische und einheimische Musiktradition anzuknüpfen.