

SPISY
FILOSOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERSITY
V BRNĚ

OPERA
FACULTATIS PHILOSOPHICAE
ÜNIVERSITATIS MASARYKIANAE
BRUNENSIS

ŘÍDÍ JUL. GLÜCKLICH, FEANT. NOVOTNÝ A FEANT. TRÁVNÍČEK

ČÍSLO 39

VLADIMÍR HELFERT

JIŘÍ BENDA

PŘÍSPĚVEK K PROBLÉMU ČESKÉ HUDEBNÍ EMIGRACE

II. ČÁSTI I. DÍL

(GOTA 1750—1774)

GEORG BENDA. DES II. TEILES 1. ABTEILUNG (GOTHA 1750—1774)

(MIT EINEM DEUTSCHEN AUSZUG)

BRNO 1934

VYDÁVÁ FILOSOFICKÁ FAKULTA
S PODPOROU MINISTERSTVA ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY
V KOMISI KNIHKUPECTVÍ A. PÍŠA V BRNĚ, ČESKÁ 28

Předmluva.

Přicházím-li opožděně s druhou částí monografie o Jiřím Bendovi, jsou toho příčinou zevní okolnosti, jež překonati nebylo v mých silách.

Tato část zahrnuje Bendův život a Bendovu tvorbu v letech 1750—1774, t. j. od nastoupení úřadu maestra v Gotě až do příchodu Seylerovy divadelní společnosti do Goty, kdy v uměleckých poměrech gotských i ve směru Bendovy tvorby nastal důležitý obrat.

Metodická zásada celé této monografie o umělci spočívá na tom noetickém základě, že k uspokojivému poznání osobnosti tvůrcovy a jeho díla mohou dospět jedině tehdy, jestliže poznám inspirační zdroj, z něhož dílo vyrostlo, a hlavně vnitřní strukturu díla. Inspiračním zdrojem přitom rozumím všechny poznatelné podmínky, jež působily na vývoj umělecké osobnosti, i všechny podněty, jež určovaly směr a kvalitu díla. Poznat inspirační zdroj je otázka historická a psychologická. Poznáním inspiračního zdroje, takto do šíře i do hloubky pojatého, vyčerpávám však pouhou polovinu svého úkolu. Druhá polovina teprve dovršuje a uzavírá problémy umělecké monografie. Je to poznání vnitřní struktury a vnitřního organismu vytvořeného díla, jeho vývojové linie, jeho poměru k umění, jež je obklopovalo v minulosti i v současnosti, po případě i v následnosti, jeho funkčnosti v současné i v pozdější době. Toto poznání se děje cestou analytickou a je otázkou estetickou a otázkou hudebně-historické kritiky a též sociologie umění. Teprve tímto dvojnásobným poznáním dospívám k dokonalému proniknutí díla; teprve na těchto základech mohou překročit ke konečnému synthetickému obrazu tvůrce.

Věren této metodické zásadě, podávám v tomto díle nejprve ony zevní podmínky, jež sloužily Bendovi v Gotě za inspirační zdroj. Při tom jsem se snažil pečlivě se vyvarovat všech odboček,

keré by naturalisticky kupily sebraný materiál a tím rušily jednotnou koncepci a jednotný styl knihy. Nešlo mi zde o hromadění zevních fakt, nýbrž o postižení duševních a myšlenkových proudů, které vanuly tehdy Gotou a působily na utváření psychického organismu Bendova. Neboť především tyto ideové proudy — a možno říci, jediné ony — mají význam pro tvůrčí vývoj umělcův.

Nerad, přinucen dnešními mimořádnými hospodářskými poměry, se odhodlávám oddělit od tohoto dílu knihy díl druhý, který se zabývá skladatelskou činností Bendovou v l. 1750—1774 a podává analýsu jeho díla. Oba díly, tento historický a druhý esteticko-analytický a hudebně-historický, tvoří celek a vzájemně se doplňují. Teprve tímto druhým dílem bude tato druhá část ukončena.

Prameny tohoto s v a z k u :

V hojně míře je poskytl dřívější vévod. archiv zámku Friedensteinu v Gotě, nyní stát. durynský archiv v Gotě. Jsou to zvláště akta z úřední registratury: Bendova Dieneracta (UUXXXVII, 52). Byla sebrána do jednoho svazku r. 1778, když Benda opouštěl gotské vévodské služby a když v jeho služebních aktech se hledaly doklady o tom, jaké má povinnosti k vévodské komoře. Druhá skupina jsou divadelní akta (YY X, 24,36,46), obsahující dokumenty o divadle, dále akta o dvorní kapele (UU XXXVII. 40, 45, 56), většinou ve formě platebních rozkazů, jež posílal vévoda své komoře nebo dvor. maršálskému úřadu. K tomu přistupují další svazky platebních rozkazů, týkající se celého dvora (Y Y V. 3. 51. 52) a akta o peněžních nákladech na divadlo (E XIII, A). Tato akta se doplňují s t. zv. Codices chartacei (Cod. Chart.), které obsahují čistopisy nebo i koncepty s vlastnoručními přípisky vévodovými, a to aktů, z nichž mnohé jsou též obsaženy v U U XXXVII. a j. Jsou to zejména Cod. Chart. 1332 (čistopisy, autografy), 1334 (koncepty o divadle), 1332, 8 a 1335, 2 (divadlo). Důležité jsou též divadelní inventáře jednak v Cod. Chart. 1332, 7, jednak v X X VI, 78. Jiné prameny, pokud netvoří ucelenou skupinu, budou uvedeny vždy na příslušném místě.

Zvláštní skupinu gotských pramenů tvoří t. zv. Fourir-Bücher. Dvorní písař (Fourir) měl povinnost do zvláštní knihy psát deník dvorního života. Byly zapisovány především významné události dvorní, jako narozeniny, jmeniny a úmrtí členů panov-

nické rodiny, dále sepisování účastníci při dvorní tabuli, kde kdo seděl a pod. Dále se zapisovaly i jiné události, jako návštěvy cizích hostů u dvora a při tom také, kdy hrála kapela, byla-li dvorní komedie nebo intermezzo. Tak vznikl deník dvorního života, skrývající i pro nás ne jeden cenný záznam. Úroveň tohoto deníku je ovšem nestejná, podle toho, zdali si fourir všímal více pouhých dvorních okázalostí, nebo také událostí rázu kulturního. Fourir-Bücher (budou zkracovány F.-B.) jsou zachovány pro celé období Bendova působení v Gotě s některými malými mezerami, o nichž bude učiněna zmínka v dalším výkladě. Přinesly zvláště cenný doplněk k dějinám gotského divadla a intermezza.

V první a třetí kapitole jsem se opíral nejvíce o tištěné prameny. Je to hlavně korespondence mezi vévodkyní Luisou Dorotou a Voltairem a Grimmova *Correspondence littéraire* v edici Tourneuxově. Partie o „moravských bratřích“ v první kapitole je založena na studiu původních a dosud z velké části neužitých pramenů ze stát. archivu v Gotě, z archivu herrnhutské obce v Neudietendorfu u Goty a z archivu Jednoty v Herrnhutě. Nechtěje, aby touto partií neúměrně vzrostl rozsah této kapitoly, otiskl jsem výsledek těchto studií v *Casop. Matice Morav.* 1929 (Moravští bratři u durynské Goty), a v *Mitteilungen des Vereins für Gothaische Geschichte und Altertumsforschung* (Zwei Beiträge zur Geschichte der Herrnhuter-Gemeinde in Neudietendorf, 1930—31). V této knize podávám výsledek těchto svých studií, pokud se tím doplňuje a osvětluje celá kulturní atmosféra v tehdejší Gotě.

Věnování, jež jsem předeslal první části této práce, vztahuje se ovšem i na všechny další svazky. Také tento byl psán ve vzpomínkách na Otakara Hostinského a na jeho požadavek stylovosti.

Panu kol. univ. prof. dr. Frant. Novotnému a dr. Boh. Štědroňovi děkuji, že se mnou četli korekturu tohoto spisu.

V Brně-Král. Poli, dne 15. ledna 1934.

V. H.

I.
OSVÍCENÁ GOTA.

Když se stal Jiří Benda začátkem května 1750 dvorním kapelníkem v Gotě, přišel do města, které v tehdejší Německu patřilo k předním ohniskům osvícenské kultury. Tímto městem se důrazně přihlásilo Durynsko v kulturním vývoji Německa, nikoliv po prvé a nikoliv naposledy, zem, která krajinnými půvaby a zvláště svým rozložitým durynským lesem, protkaným bystrými potoky a říčkami, tolik připomíná půvaby českých lesů. A Gota sama! Toto město, které ještě dnes vás rázem obestře kouzlem své pokojné intimity! Tradice tolerance, míru a plodné duševní spolupráce jako by stále; sídlila v této bývalé residenci vévodství sasko-gotsko-altenburského. Je z těch míst, v nichž obyvatelé, ušetřeni prudkých a převratných otřesů, jaké přinášívá blízkost velkých kulturních center, mohou se s klidem a důvěrou obracet k vnitřnímu svému životu. Je z těch míst, která žijí na pokraji dvou možností. Jsou stejně vhodnou půdou jak maloměstského idylismu, do něhož je snadno může ukolébat ona pokojná atmosféra, tak i čilého duševního života, jenž právě na základě míru a klidu se může nerušeně oddávat svým potřebám. Tato druhá možnost bývá u takových menších měst závislá na několika jednotlivcích, kteří dovedou kolem sebe vyvolat takový život.

A právě v době, kdy do Goty přišel náš Benda, setkaly se tam ony dvě podmínky čilého kulturního života: pokojná atmosféra, oživená iniciativou několika čilých duchů, kteří dovedli z malé, residence vytvořit významné ohnisko kulturního života v Německu a zároveň i živnou půdu pro plodnou uměleckou atmosféru.

Kdo přišel do Goty z Berlína, jako náš Benda, našel tam kulturní ovzduší v mnohém podobné berlínskému. Byl to týž duch francouzského osvícenství, voltairovství a encyklopedismu, který panoval tu i tam. Co v této věci znamenal dvůr krále Fridricha II. pruského, to znamenal v Gotě dvůr knížete a vévody Fridricha III.

a zvláště jeho choti Luisy Doroty. Ona to byla, která z Goty vytvořila ohnisko francouzského osvícenství, nejvýznamnější v Německu hned po Berlínu a Postupimi. Ba možno říci, že Benda měl v Gotě možnost, aby toto osvícenské ovzduší prožíval intenzivněji, neboť jednak jako dvorní kapelník stál dvornímu životu blíže nežli v Berlíně, kde byl pouhým druhým houslistou ve dvorní kapele, jednak ona atmosféra osvícenství byla v malé Gotě daleko soustředěnější a tedy i intenzivnější a při tom intimnější nežli u královského dvora Fridrichova.

Gota jako sídelní město knížectví měla nedlouhou tradici. Teprve za třicetileté války, na základě dědické smlouvy z 13. února 1640, učinil Ernst I. Pobožný (1640—1674) z Goty sídelní město knížectví sasko-gotského. Proto také dal postavit nový zámek na pahorku, jenž se vypínal nad městem směrem severozápadním, a na němž byl dříve hrad Grimmenstein. Stavba začata 1643 a dokončena 1654; účastnili se jí němečtí stavitelé z nedalekého Erfurtu, Výmaru a z Breisachu, němečtí sochaři a malíři¹. Založená ve velkých, barokních rozměrech, znamená zajímavé spojení tehdejší barokní snahy po monumentalitě s přísnou orthodoxností luterismu. Je to typický německý barok, působící dosud svou ponurou strohostí na rozdíl od baroka románského, slavnostně vzrušeného. Tento zámek, nazvaný Friedenstein, stává se odtud střediskem duševního života v nově utvořeném knížectví.

Pro tuto kulturu je příznačný rys, jenž se udržuje v ní od začátku a má význam i pro dobu Bendovu. Již za prvního nástupce Ernstova Fridricha I. (1674—1691) ukazují se zde zřejmé sympatie k Francii. Toto duševní spojení francouzsko-gotské ustaluje se pak v tradici, která se stává pro kulturní poměry gotské nejvýznačjším znakem. Zprvu byl poměr k francouzské kultuře více vnějškový, omezuje se — jak ostatně bylo v té době v německých zemích běžné — na napodobení zevního lesku francouzského dvora. Za dalšího knížete gotského a altenburského Fridricha II. (1691—1732) dochází k hlubším vztahům k Francii. Tehdy bylo navázáno politické spojení s Ludvíkem XIV., když se byl utvořil 1700 spolek německých knížat proti Leopoldovi I. ve věci kurfiřtského hlasu hannoverského. Frankofilský Fridrich II. byl sice přinucen 1702 vzdát se tohoto spojení a odvolat vojenskou pomoc šesti tisíc mužů

francouzskému králi, avšak tím sympatie k Francii a její kultuře v Gotě nijak neutrpěly. Naopak, frankofilská tradice od té doby trvá v zesílené míře dále, takže Gota je už od začátku 18. století kulturně orientována francouzsky a nikoliv italsky, jak by se v této době vrcholné expanse italského baroka dalo spíše očekávat. Odtud se Gota stává významným útočištěm francouzské kultury v Německu. Že Fridrichovi II. záleželo na tom, aby tento kulturní směr se udržel v Gotě i za jeho nástupce, o tom svědčí výchova, kterou dal svému synu Fridrichovi III. Podle zvyku, jenž se od sklonku 17. stol. všeobecně ujal v panovnických a šlechtických rodinách, poslán byl tento princ s mladším bratrem Vilémem r. 1718 do ciziny za vzděláním. Tehdy vedla cesta přes obvyklou Ženevu nejprve do Itálie (Milán, Benátky, Řím, Neapol, Florencie, Parma, Turin) a odtud hned do Paříže, kde pobyl téměř celý rok. Po dvou letech (1722) se vypravil do Paříže znovu, aby odtud navštívil Londýn, Haag, Amsterdam, Utrecht, Stokholm, Upsalu a Kodaň.

Když pak Fridrich III. se ujal vlády nad svým vévodstvím (1732—1772), trvaly sympatie k francouzské kultuře, v Gotě tehdy již tradiční, ve zvýšené míře. Je to doba, kdy ve Francii na sebe naráží dvojí kulturní proud. Jednak francouzský barok, jenž se tehdy ještě stále udržuje při životě, třebaš jeho nejmocnější ochránce Ludvík XIV. je již po smrti, jednak nový duch francouzského osvícenství. Záleželo tedy na tom, ke kterému z těchto dvou proudů se přikloní gotský dvůr. Že by se byl sám Fridrich III. stal přesvědčeným přívržencem francouzského osvícenství, nutno více nežli pochybovat. Ve své osobnosti neměl dispozice k tomu, aby mohl pochopit myšlenkové hnutí, které přinášelo jádro příštích převratných událostí politických. Byl typem toho, čemu se říká „dobrý panovník“; dobrák, staral se — aspoň poctivě myslil, že se stará — o tělesné i duševní blaho svých poddaných, ale nebyl vyhraněnou osobností, neměl bystrého, vše včas prohlédajícího ducha. To, co o něm napsala vévodkyně orleánská, když jako princ navštívil na své studijní cestě Paříž — „není hezký ani šeredný, málo mluví a ne právě špatně, je jistě nejhodnější dítě na světě, ale ani vařený, ani pečený, je pln dobrých úmyslů, ale k smrti nudný“ — to platí o něm i jako o dospělém muži². Ostatně s touto jeho nerozhodností a s tím nedostatkem vlastního úsudku se ještě setkáme. Ne,

tento panovník by nebyl nikdy dovedl vytvořit kolem sebe ohnisko tehdy nové osvícenské kultury.

Že se však přece za něho Gota stává tak významným sídlem osvícenského ruchu, stalo se zásluhou jeho choti, vévodkyně Luisy Doroty.

Její význam v dějinách osvícenství v Německu je dnes dobře znám. Její korespondence s Fridrichem II. pruským a zvláště s Voltairem, styky s předními encyklopedisty francouzskými a s Melchiorem Jakubem Grimmem, původcem slavné *Correspondence littéraire*, činí z ní význačnou postavu v kulturních dějinách německých této doby. Ona to byla, která dovedla vtisknout gotskému dvoru ráz vynikajícího ohniska francouzského osvícenství. Její zásluhou tehdy Gota pronikavě zasahuje do vývoje německé kultury, předstihujíc v tomto durynský Výmar.

Je ovšem třeba zde dobře rozeznávat a nedat se mýlit dosavadní literaturou, jednajíc o osobě Luisy Doroty³. Jisto je tolik, že Luisa Dorota kolem sebe seskupila dvůr, jenž měl nejživější zájem na novém tehdejší směru francouzského osvícenství. Po té stránce možno mluvit o době Luisy Doroty v dějinách duševní kultury gotské, neboť bez ní by Gota byla kulturně bezvýznamnou residencí. Ale tento fakt nebrání na druhé straně si uvědomit jednak to, že toto osvícenství dvora Luisina mělo v sobě mnoho povrchového diletantismu — jak ostatně bylo pochopitelné při tomto osvícenství „shora“, neboť osvícenství důsledně promyšlené vedlo nutně k negaci těch vládních systémů, jež byly založeny na principu historického práva a nábožensky na zjevení. Jednak osoba Luisina je zde, jako bývá často u panovnických hlav, představitelem a výslednicí jiných sil, které dávají směr. Touto iniciativní silou v Gotě byla především paní Juliana Franciska Buchwaldová, nejvyšší hofmistryně vévodkyně a její nejmilejší a intimní přítelkyně. Tak, jako osvícenství v Gotě je nemyslitelné bez Luisy Doroty, tak zase Luisino osvícenství je nemyslitelné bez paní Buchwaldové. Tento její význam dosud není plně oceněn, neboť zájem příliš jednostranně na sebe strhovala Luisa Dorota⁴.

Podle zpráv, které jsou zachovány o této nevšední paní, byla tato dvorní dáma podivuhodným zjevem. Byla z těch bytostí, které plnými rukama rozdávají dary svého ducha, aniž při tom čekají

na uznání. Byla z těch oddaných a věrných duší, které dovedou zcela ustoupit do ústrani, aby tím více obohatily svými dary toho, jehož milují. Paní Buchwaldová a Luisa Dorota — toť krásný obraz věrného přátelství. V něm přijímající byla vévodkyně a štědrě rozdávatelkou byla hofmistryně. Paní Buchwaldové přísluší zásluha, že Luisa Dorota se stala již od svého mládí nadšenou, třebaž nekritickou obdivovatelkou francouzského osvícenství; Neboť paní Buchwaldová — dívčím jménem Juliana Francisca von Neuenstein — měla v sobě francouzskou krev. Její matka byla Francouzka a otec Alsan, sama pak se narodila v Paříži a vyrostla na pofrancouzštělém dvoře stuttgartském, kde její výchova byla vedena zcela ve francouzském duchu. Paní Buchwaldová byla rodem, cítěním a temperamentem čistá Francouzka, která dovedla okouzlovat francouzským espretem a francouzskou letorou. Její mateřská řeč zůstala vždy francouzština. Francouzská literatura pak tvořila hlavní a dlouho jediný předmět jejího zájmu. Z ní pak nejvíce ji zaujal Voltaire, jehož zbožňovala. Ze zajetí voltairianismu se již nedostala. Při tom vynikala čistě francouzskou taktností ve společenském styku, kterou dovedla spojovat s bystrou pohotovostí⁵. Je proto pochopitelné, že takový čilý, inteligentní duch a při tom tak nenáročný a společensky tolerantní musel mít hluboký vliv na mladou čtrnáctiletou princeznu, když 1724 k ní přišla do Koburku jako dvorní dáma, aby brzy s ní uzavřela trvalé, věrné přátelství. To, čím se stala Luisa Dorota, bylo zásluhou jedině paní Buchwaldové. Z ní nassála příští vévodkyně onoho svěžího ducha francouzského a z ní také čerpala stále posilu v tomto směru. Vévodkyně to také uznávala, jak svědčí její dopis ze 7. října 1751, kde m. j. píše: „Je vous doit infiniment, Madame, car c'est par vous que vaux si je vaux quelque chose. Votre amitié fait le profit de mon mérit et vous êtes le mobile et le soutien de ma vertu. Que ne puis je vous témoigner toute ma gratitude!"⁶ Nebyla to pouhá zdvořilostní lichotka, jestliže Voltaire ji nazval — narážaje na její hofmistrovské postavení — „Grande maitresse de Gotha et des coeurs plus grande maitresse", a jindy zase „Madame de Sévigné de la Thuringe"⁷. Mluvíme-li tedy o době Luisy Doroty v kulturním vývoji Goty, máme tím zároveň na mysli, že to je také a nikoliv v poslední míře doba paní Buchwaldové.

Osvícenství gotského dvora prošlo dvojím vývojem. Nejprve to byla doba naivního osvícenského diletantismu, kdy vévodkyně přijímala z nového ducha osvícenského především tu zevní stránku, která se nejpohodlněji podávala. Byl to nový životní optimism, jímž byl naplněn tento věk osvícenského racionalismu. V Německu jeho hlasatelem byl Leibniz se svým kosmickým optimismem a jeho popularisující tlumočník Wolf. Pro vévodkyni také skutečně filosofie leibnizo-wolfovská tvořila základ jejího osvícenského uvědomění. Tento osvícenský optimism chápala zprvu vévodkyně hodně povrchně a naivně. Obklopit se životní bezstarostností a radostí, veselou dvorskou společností, kde by panoval vtíp, bystrá společenská zábava a veselí třebaš i trochu nevybíravé a vždy bujné. Tato fáze osvícenství v Gotě spadá však do doby před r. 1750. Jejím nejvýmluvnějším svědkem je t. zv. řád eremitů, zvaný „l'ordre des Hermites de bonne humeur“, založený 1739. Jeho heslem bylo Vive la joie. Byla to dvorská společnost kolem vévodkyně, která se scházela v „poustevnícké chatě“ v zámeckém parku Friedenswerthu a tam, prostá dvorské ceremonie, se oddávala svému veselí⁸. Nezabývali bychom se ani touto bezvýznamnou epizodou gotského dvorského života, kdyby nebyla tak příznačná pro onen první, naivní stupeň osvícenského diletantismu. Je zároveň dokladem toho, kterak v době rozvoje zednářství tehdejší společnost s oblibou se sdružovala v obdobné kroužky. Ale i při oné naivní povrchnosti přinesl tento stupeň pro potomní gotskou vzdělanost něco cenného. Byla to vyspělejší společenská kultura, která předtím chyběla gotskému dvoru, podobně jako většině tehdejších německých dvorů. Stará těžkopádnost ustupuje bystrému espritu. Ten trudný obraz, který se tají za slovy vévodkyně orleánské Charlotty o ovzduší gotského dvora za Fridricha II., je nyní nemyslitelný. Svěží a bystrý duch osvícenství zavanul do ponurých místností Friedensteinu a pročistil tamní zatuchlou a těžkou atmosféru. A i když zatím to bylo jen na povrchu, přece tím byla připravena půda pro další⁹.

Druhý stupeň gotského osvícenství se ohlašuje na začátku let padesátých, tedy v době, kdy náš Benda již je v Gotě¹⁰. Je proti prvnímu stupni uvědomělejší a proto ideově prohloubenější. Tehdy se vévodkyně poznává osobně nebo aspoň koresponduje s předními representanty francouzského osvícenství, dochází

k čilé výměně myšlenek a tento nový duch již Gotu neopouští za života Luisy Doroty. Leibniz s Wolfem nejsou sice vytlačeni, ale doplněni novými myšlenkovými proudy, zvláště Voltairem. A právě v této době začíná působit v Gotě Jiří Benda.

Druhý stupeň gotského osvícenství je především charakterisován voltairovstvím gotského dvora, jež se nejvýrazněji obrátí v korespondenci mezi Voltairem a Luisou Dorotou¹¹. Již fakt tohoto přátelství je výmluvný. Osobně se seznámili až v dubnu 1753, kdy Voltaire, ujížděje po roztržce s Fridrichem II. z Berlína, zastavil se v Gotě a byl tam u dvora neobyčejně přátelsky přijat. Předtím byly u gotského dvora dobře známy jeho spisy, zvláště Henriada, a toto literární voltairovství bylo nepochybně především dílem paní Buchwaldové, nehledě k tomu, že u dvorů, nakloněných osvícenství, se stávalo módou, hlavně vlivem postupimského dvora. Tam také se setkala Luisa Dorota po prvé s Voltairem, pravděpodobně r. 1743, ale tehdy to bylo ještě konvenční setkání u královského dvora¹². K bližšímu osobnímu vztahu mezi Luisou Dorotou a Voltairem tehdy ještě nedošlo, a vyměnila-li vévodkyně s ním od r. 1751 několik dopisů, bylo to se strany Voltairovy více ze zdvořilosti nežli z nějakého bližšího zájmu o vévodkyni¹³. Ale věc nabyla jiné povahy, když Voltaire, ujížděje z Berlína, se zastavil v Gotě 21. dubna 1753. Tehdy tam onemocněl, Luisa Dorota se ho ujala, dala dopravit na zámek, obklopila jej všemožnou péčí a pozorností a Voltaire, uzdraviv se, našel tam osvícenský kruh, v němž se cítil zcela doma. Paní Buchwaldová a vévodkyně, tyto nadšené, nekritické ctitelky Voltairovy, dovedly jistě pobyt Voltairův v Gotě zpříjemnit jak jen bylo možno. Teprve 25. května opustil Voltaire Gotu, a hned nato ve Frankfurtu n. M. ucítil na sobě pronásledující moc krále Fridricha II. Od té doby voltairiánství gotského dvora bylo tak pevné, že Voltaire se nyní stává největší autoritou kruhu Luisy Doroty. Od té doby její dvůr žije ve znamení Voltairově¹⁴.

Voltaire byl také za toto přijetí v době pro něho jistě těžké nesmírně vděčen a vzpomíná ho téměř v každém dopise vévodkyni. A i když mnoho z jeho projevů odečteme na účet jeho dvornosti a stylistické obratnosti, přece jenom jeho slova prozrazují, jak se cítil šťasten v tomto klidném zátíší, kde našel tolik láskyplného

a obdivného přijetí. Ve svých dopisech vévodkyni co chvíli vzpomíná na Gotu a touží po ní. „Mon coeur n'apartienne qu'à Gotha. Que j'ai mal fait, Madame, de quitter cet asyle de la vertu, de la générosité, de l'esprit, de la paix, des agréments!" (27. února 1754.) Vrátiv se nemocen z lázní Plombières, vzpomíná: „c'est à Gotha que j'ai passé les plus beaux de mes jours" (4. října 1754). Když jej Fridrich II. pruský pozval do Berlína na operu *Merope*, k níž sám napsal libreto podle Voltairovy *tragedie*, povzdychl si Voltaire: „j'aimerais bien mieux venir entendre Votre Altesse à Gotha, jour des charmes de sa conversation" (9. března 1756). Na začátku sedmi-leté války, dokud Gota byla ještě uchráněna válečných událostí, vzpomíná v dopise, v němž vyslovuje hrůzu nad zbytečnými obětmi, na mír, jímž byl v Gotě obklopen: „Conservez, Madame, la paix de vos états, comme vous conservez celle de l'âme. Je suis toujours dans cet ermitage si précieux pour moi, puisqu'il'a été habité par un prince dont le souvenir m'est si cher. Je serai attaché pour jamais à cette auguste famille. Je m'interesse bien plus à Gotha qu'à Pirna" (22. října 1756)¹⁵. Později, když válka doléhala veškerou tíhou na střední Evropu, a když i v Gotě pocítili její následky, vyměňuje si Voltaire s vévodkyni dopisy, v nichž z nářků nad nelidskostí války se stále vynořuje vzpomínka na Gotu. „Mon coeur est toujours plein de Gotha," píše 6. září 1758. Jen na něco nerad vzpomíná tehdy stále churavící Voltaire : na chladné podnebí, které symbolisuje durynským lesem a rád klade do antithese intimní teplo Luisina dvora a ostrý vítr z durynského lesa. Ale i z takových slov je zřejmý dojem, jež si odnesl z Goty, prozářené sluncem osvícenství¹⁶.

Teprve od Voltairova pobytu v Gotě možno mluvit o přátelství mezi ním a vévodkyní. To je zřejmo hned z prvního dopisu, který píše Voltaire po odjezdu z Goty. Kdežto dřívější dopisy byly diktovány pouhou obřadnou zdvořilostí, prozrazuje tento dopis z 28. května 1753 přátelský poměr uzavřený v Gotě, třeba se tak děje slovy poněkud nadnesenými¹⁷. Dopisy pak, které následují, jsou plny vroucích vzpomínek na pobyt u vévodkyně a ukazují, že styk s vévodkyní a paní Buchwaldovou přinesl Voltairovi skutečně mnoho krásných chvil a dal základ k trvalému přátelství¹⁸. Ale nejsou to pouze stylisticky dvorná a lichotivá slova vděčných vzpomínek na

pobyt v Gotě, z nichž soudíme o jeho přátelství k vévodkyni. Voltaire dovedl uhodit i na hlubší tón, z něhož se ozývá i opravdový cit s lidským osudem Luisiným. Když totiž vévodkyni zemřel syn Fridrich (9. června 1756) v mladém věku 21 let, poslal jí Voltaire 26. června dopis, plný srdečné a prostě vyjádřené účasti. V dalších dopisech se pak vrací k této těžké ráně Luisině a tehdy se nejlépe ukázalo, že toto přátelství nebylo pouhý literární flirt, nýbrž že bylo založeno na hlubším vzájemném porozumění¹⁹. Také Luisina odpověď je pro tento poměr příznačná : touží po rozhovoru s Voltairem, neboť v tom by našla pravou útěchu. A Voltaire také v dalších listech se jemnou a taktí rukou dotýká této nezhojené bolesti své přítelkyně, když v uvedeném již listě vzpomíná na Gotu, jemu tak milou proto, že tam žil zemřelý princ a ještě 30. července píše vřelou vzpomínku na něho²⁰.

Vévodkyně pak osvědčila opravdovost tohoto přátelství mimo jiné tehdy, když se pokusila o smír mezi Voltairem a králem Fridrichem II. Otevřenost, s níž o svém poměru ke králi psal Voltaire vévodkyni, byla možná jen při osvědčeném přátelství²¹.

Toto přátelství bylo podrobena několikeré zkoušce. Především se Luisa Dorota ocitla tak trochu mezi dvěma mlýnskými kameny. Při jejím opravdovém přátelství a upřímném obdivu k pruskému Fridrichovi II. nemohlo jí býti lhostejno, jestliže druhý její slavný přítel byl týmž Fridrichem stíhán, jak ukázala známá příhoda ve Frankfurtu n. M. v létě 1753. Ale právě tehdy osvědčila vévodkyně

pevnost svého přátelství k Voltairovi tím, že v listopadu 1753 se pokusila o smír mezi ním a Fridrichem II. prostřednictvím hraběte G. A. Gottera, ovšem marně²². Brzy nato, začátkem února 1754, chtěla vévodkyně dát Voltairovi důkaz své vděčnosti za to, že jí věnoval *Annales de l'empire* a nabídla mu dar 1000 tolarů²³. Tehdy však Voltaire ukázal nezištnost tohoto svého přátelství; odmítl nabídku, která byla myšlena s úmyslem nejslechetnějším. Radost, kterou své přítelkyni způsobil svým věnováním, je pro něho nejcennější odměna²⁴. Jindy bylo toto přátelství ohroženo nedlouho před smrtí Luisy Doroty, když vypukla bezvýznamná aféra pana La Beaumella, do níž byla také zatažena Luisa Dorota²⁵. Tehdy Voltaire vystoupil ostře proti La Beaumellovi, ale vévodkyně ho důtklivě žádala, aby si aféry nevšimal. Učinila to slovy, v nichž mezi řádky je sice lehká

výčitka malichernosti, ale která přes to prozrazují její vysoké mínění o Voltairovi²⁶. Ale Voltaire stál na svém. Tehdy však nemohlo toto malé nedorozumění mít vliv na přátelství Luisino, neboť vévodkyně byla již beznadějně nemocna a brzy nato zemřela. Poslední čtyři dopisy, které jí poslal Voltaire v této věci, zůstaly již bez odpovědi.

Za toto přátelství byl Voltaire vždy vděčný a ukázal to také činem. Za sedmileté války, na jaře 1758, dostala se vévodská rodina do finanční tísně, zvláště vlivem své pruskofilské politiky. Tehdy Voltaire, vyzorovav z Luisiných dopisů tuto obtížnou situaci, nabídl se, že zprostředkuje půjčku, a také vyjednal u ženevského finančníka La Bata de Grandcoeur půjčku 50 tisíc dolarů na 6 procent²⁷.

Zájmový okruh této korespondence se týká jednak literárních prací Voltairových, jednak důležitých událostí rázu politického a kulturního. V těchto zájmech je iniciativní téměř výlučně Voltaire, kdežto vévodkyně zde vystupuje spíše v úloze obdivovatelky, ba možno říci i vděčné žačky, přijímající často s naivním obdivem každé nové dílo a každé slovo svého zbožňovaného mistra. Voltaire posílá své přítelkyni své nové spisy i příležitostné básně a vévodkyně, vždy nadšeně děkující, sděluje mu své dojmy z četby. Není ovšem možno zde vypočítávat všechno to, co Voltaire posílal vévodkyni a o čem tato mu psávala. Stačí říci, že byla vždy přesně informována o nových spisech Voltairových v těchto letech přátelství s vůdcem francouzského osvícenství (1753—1767). Alespoň o dvou je třeba se zmíniti, neboť mají blízký vztah ke Gotě. První je *Poème sur la religion naturelle*. Voltaire začal ji psát v Berlíně, ale dokončil za svého pobytu v Gotě. Měl původně v úmyslu ji věnovat vévodkyni, ale nedopatřením k tomu nedošlo²⁸. Důležitější je vznik Voltairových *Annales de l'empire*. Toto své historické dílo napsal Voltaire na přímý podnět Luisy Doroty a začal na něm pracovat v Gotě. Proto také pohlížel vždy na toto své dílo jako na něco, co bylo poutem mezi ním a gotským dvorem. Ve svých dopisech se často v tomto smyslu vyjadřuje a s vděčností uznává podnět, jež mu dala vévodkyně²⁹. Když byl odmítl dar 1000 tolarů, odůvodnil to také tím, že je sám dlužníkem: „Non, vous ne pouvez ignorer, Madame, le plaisir que j'ai eu de faire un ouvrage que Votre Altesse sérén. a cru pouvoir être utile. Elle m'a permis l'embellir de son nom; il a été commencé dans son palais.³⁰” Vévodkyně dostala

první výtisky prvního svazku začátkem ledna 1754 a v březnu druhý svazek. Byly přijaty Luisiným dvorem s pochopitelným nadšením³¹.

V myšlenkové atmosféře této korespondence se odrážejí tehdejší snahy Voltairovy. Tato léta jsou pro život a působení Voltairovo zvláště významná. Tehdy dosáhl úplné nezávislosti, osvobodiv se od svých dvorských zálib, jimiž byl dosud poután ve svých projevech. Právě tehdy, opustiv Berlín a prožív čtyři léta bloudění, zakotvil 1758 trvale ve Švýcarsku, získav dvě panství Tournay a Ferney a od r. 1760 se trvale usídlil ve Ferney. Od této doby se začíná vrcholná a svobodná literární a veřejná činnost tohoto „patriarchy z Ferney“. Z jeho životopisů je dobře známa tato jeho činnost; kterak tehdy svými spisy a ještě více svou energickou, neústupnou a podivuhodně vervnou akcí zasahoval do drobných veřejných událostí, v nichž spatřoval potlačování lidských práv, fanatism, pověru a náboženskou nesnášenlivost. Právě tehdy se stává tento „starý Švýcar“ tak mladistvě činorodým apoštolem osvícenství a vlády jasného rozumu, ochráncem utlačovaných, pomocníkem ubohých. Záměrný elán jeho nemilosrdného pera žene útokem proti základům křesťanství, hlavně katolicismu, spatřuje v něm nejvlastnější příčinu všech pověr, nesnášenlivosti a nelidského pronásledování. Tehdy vede slovem i činem boj proti bezpráví a fanatismu, hlásaje náboženskou svobodu, zmírnění kruté kriminální praxe a respektování lidských práv. Tak se stává tehdy Voltaire hlavou volné obce osvícenské, která se pod jeho jménem tvořila v Evropě, aby dopomáhala k vládě jasnému rozumu a ničila fanatism a šířila smysl pro lidská práva.

Luisa Dorota byla účastna této obce a svou korespondencí byla ve stálém styku s těmito Voltairovými snahami. Již 1751, tedy ještě před začátkem pravidelné korespondence s Voltaiem, sděluje mu v dopise, jak je nadšena jeho *Henriadou* a *Zairou*³², tedy díly, v nichž se proti potlačování náboženské svobody staví myšlenka tolerance, vzdělání a rozumového osvícenství (*Henriada*) a v nichž štěstí, jež dává příroda, se staví proti zjevenému náboženství. Tím více se jeví vliv Voltairových myšlenek v době pravidelného písemného styku s vévodkyní. Je to zvláště požadavek tolerance, svobody, pravdy a humanity, v němž si oba přátelé rozuměli a v tom se jeví Luisa Dorota jako vnímavá žačka Voltairova.

Po této stránce je pro tuto názorovou atmosféru kolem Luisy

Doroty zvláště příznačný vznik *Voltaireových Annales de l'empire* na přímý podnět vévodkyně a ta okolnost, že Voltaire toto dílo jí věnoval. *Annales* totiž jsou založeny na rozhodném odporu proti nesvobodě, zvláště náboženské, proti fanatismu a proti papežství. Odsuzující papežskou politiku Karla Vel., násilnosti křížáckých výprav, upalování kacířů, odhalující pověry legend a pověstí, stávie proti despotismu německých vládařů politické svobody anglické Magna charta, bojují tím za zásady tolerance, humanity, svobody a rozumové kritiky. Uvážíme-li pak, že toto dílo bylo začato v Gotě . za stálých rozmluv s Luisou Dorotou a paní Buchwaldovou, pak zároveň se stává dokumentem těch názorů, které tehdy panovaly na Luisině dvoře.

Protiinkvisiční *Sermon du rabbin Akib*, jež posílá Luise, doprovází 24. prosince 1761 těmito slovy: „Si vous étiez reine de Portugal, je ne prendrais pas cette liberté; mais une duchesse de Saxe philosophe peut très-bien lire le Sermon d'un rabbin, sans scandale." Je to doba, kdy vedl Voltaire památné boje za spravedlnost, ohroženou náboženským fanatismem a pověrou, obhajuje svými plamennými protesty a brožurami některé oběti rozeštvané nesnášenlivosti a nelidskosti. První takový známý případ se týkal rodiny Calasů. Voltaire, do hloubi duše roztrpčen nespravedlivým a surovým postupem francouzské justice, která ve jménu náboženství se dala strhnouti k justiční vraždě, píše o tom m. j. také Luise Dorotě a ta na znamení souhlasu s Voltairem mu posílá peněžitý obnos na podporu pronásledované rodiny³³. A když Voltaire vydal při příležitosti tohoto případu svůj slavný spis *Traité sur la tolerance* a věnoval exemplář své přítelkyni do Goty, doprovodil jej dopisem, v němž píše, že posílá pojednání někomu, „qui aime la tolerance et la vérité. Il faut bien, sans doute, que la tolérance soit bonne à quelque chose, puisque la persécution n'a rempli la terre que d'hypocrisie, d'horreur et de carnage³⁴. Vévodkyně pak děkuje 8. prosince za spisek dopisem, který je novým dokladem takřka dětinné úcty a oddanosti žačky k obdivovanému mistru. Když pak se neúnavnému úsilí Voltairovu podařilo prosadit revisi procesu a právní rehabilitaci rodiny Calasů, neváhal to s radostí opět sdělití vévodkyni³⁵. Brzy po tom se Voltaire ujal jiné pronásledované rodiny Sirvensů. Luisa Dorota byla opět mezi těmi osvícenými hlavami, na něž se

Voltaire s úspěchem obrátil, aby poskytl pomoc těmto novým obětem náboženského fanatismu³⁶. Třetí případ osmnáctiletého de la Barrea, jenž byl bezdůvodně odsouzen k umučení (vytržení jazyku, stětí a upálení) naplnil Voltaira spravedlivým rozhořčením, které sděloval také vévodkyni v dopisech, kde znovu horlí proti pověrám a kruté justici³⁷.

S tímto společným odporem proti potlačování přirozených práv lidských, proti náboženské nesnášenlivosti a proti pověrám, a s tímto společným voláním po toleranci a po humanitě souvisí zároveň společné stanovisko k tehdejším válečným událostem. Sedmi-letá válka naplňuje oba odporem a vyvolává stále větší touhu po míru. Ale byl zde přece jen malý rozdíl mezi oběma přáteli. Válka se jeví Voltairovi jako nesmyslné potírání zdravého rozumu a lidských práv na život. Luisa Dorota v této věci neměla tak určitého zásadně odmítavého stanoviska. Theoreticky sdílela sice Voltairův zásadní odpor proti válce, ale prakticky příliš podléhala politickým poměrům. Její země byla s počátku spojencem krále Fridricha II., ona sama byla jeho ctitelkou. Tak její pacifism se dostává do nutné kolise s jejím obdivem pro původce této války. Byla to jedna z těch četných kolisí, k nimž nutně přicházely korunované hlavy, přístupné osvěcenským zásadám. Naproti tomu Voltaire byl v této době již dávno vyléčen ze svého fridericiánského zaujetí a pohlížel kriticky se stanoviska svého přímočarého pacifismu na svého bývalého přítele a nijak se s tím neskryval před vévodkyni. Neopominul ve svých dopisech šlehnout po Fridrichu II. svou ironií, kdykoli se mu naskytla příležitost, aby ukázal na jeho „válečnou“ humanitu³⁸. Zvláště s nemilosrdnou ironií a rozhořčením píše Voltaire o veršované smuteční řeči, kterou napsal Fridrich II. na smrt vratslavského ševce Jakuba Eeinharda. V několika dopisech vévodkyni vytýká tento čin pruskému králi jako malichernost a nedostatek lidského citu : uprostřed válečného vraždění se zabývat takovými titěrnými zábavami! A v dopise z 22. května 1759 posílá vévodkyni na její žádost výtah z této řeči s komentářem, který je mistrným dílem Voltairovy sžíravé ironie³⁹. Takovými dopisy Voltaire krásně ukazuje, že svůj boj pro humanitu a pacifism myslel doopravdy a že tyto zásady hluboce prožíval. Vévodkyně sice s počátku v této věci podléhala duchu Voltairovu⁴⁰, ale na takové ostré výrocky

svého přítele přece jen nereagovala a nakonec u ní zvítězil obdiv pro pruského krále. Ale i při tomto různém stanovisku se přece jen oba sešli ve společné touze po míru, třebaš u Voltaira měla hlubší základ nežli u vévodkyně. Ze Voltaire dobře viděl do událostí, prozrazuje jeho dopis z ledna 1762, v němž píše, že při začátku války předvídal její trvání nejméně na sedm let. Pozdější události mu daly zcela za pravdu⁴¹. Jeho stanovisko proti válce je uvědomělé a plyne z celého jeho tehdejšího zaujetí pro humanitu, svobodu a lidská práva. S tímto názorem se svěřuje vévodkyni. Proto jej dráždí, když vidí ve svém okolí něco, co uráží tehdejší jeho rozjítřený cit pro svobodu a lidská práva⁴². Jemu jde o nesmyslné lidské oběti, lhostejno na které válčící straně. Naproti tomu Luisin pacifismus je diktován prospěchem vlastní země, není tedy tak uvědomělý jako Voltairův. Touží po míru, aby její země byla zbavena válečného nebezpečí a aby mohla se v klidu věnovat svým zálibám⁴³. Ale i při těchto značných názorových rozdílech se oba přátelé sešli v usilovné snaze o mír. A dali jí také najevo svou tajnou intervencí mírovou, třebaš neúspěšnou, kterou podnikli 1759 u krále Fridricha II. a u vévody de Choiseul⁴⁴. Rys osvícenského diletantismu Luisy Doroty, patrný v tomto poměru k válce, ukazuje se rovněž v otázce náboženského přesvědčení. Oba přátelé zde spojovala zásada tolerance a svobody náboženského přesvědčení. Na této základně se oba mohli dobře shodnouti, i když jinak mezi nimi byl v této věci značný rozdíl. Vévodkyně vyrostla ve svých náboženských názorech z filosofie Wolfovy, tedy i z modifikované Leibnizovy. Již 1738 považoval sám Wolf gotský dvůr Luisy Doroty za přední útočiště své filosofie⁴⁵. Nežli se osobně poznala s Voltairem, byl Wolf hlavní a takřka jedinou autoritou duševního života kolem vévodkyně. Odtud přejala pevnou víru v prozřetelnost boží a v kosmický optimismus Leibnizův. Její protestantská výchova, posílená touto filosofií, utvrdila v ní víru ve zjevené náboženství a v dogmata. Nesouhlasila s ateismem a v této věci se mohla vždy shodnout s Voltairem; ale nestačil jí ani osvícenský deismus Voltairův⁴⁶. Nedovedla učinit ve svém přesvědčení ten krok, který učinil Voltaire nebo dokonce Helvétius. A naopak Voltairovy zásady náboženské se nemohly shodnout s tímto orthodoxním přesvědčením. Vzájemná jich korespondence osvětluje tuto stránku

zvláště výrazně. Z té doby zvláště dvě události se staly zkušebními kamenem víry o boží prozřetelnosti. Bylo to zemětřesení v Lisabonu v prosinci 1755 a útrapy sedmileté války. Když Voltaire poslal vévodkyni svůj *Poème sur la destruction de Lisbonne*, děkuje mu Luisa Dorota za živý obraz katastrofy, ale postrádá tam jednu věc : „c'est les voies de la Divine et Sage Providence retablies et décelées". Tehdy dvorný a úslužný Voltaire jí vyhověl a vévodkyně, omlouvajíc svou žádost, znova se hlásí ke svému přesvědčení, třebaš před svým přítelem a učitelem se zřejmými rozpaky⁴⁷. Ale Voltaire nebyl vždy tak úslužný. Útrapy sedmileté války byly příliš vážnou událostí, aby byl zde dovedl slevit ze svých zásad jen z pouhé dvornosti. Kdežto vévodkyně ve svém naivním optimismu viděla v každé události dílo prozřetelnosti boží, dovedl Voltaire po této prozřetelnosti šlehnout svým ironickým úsměškem⁴⁸. Stejně s Leibnizovým optimismem. Voltaire v době, kdy si dopisoval s vévodkyní, se již dávno vzdal kosmického optimismu, jemuž byl nakloněn asi do r. 1747. Od té doby rád si zaútočí na Leibnizův optimism, jako na př. v uvedené básni o zemětřesení v Lisabonu nebo ve své satíře *Candide ou l'optimisme* (1759). Naproti tomu Luisa Dorota, vlivem svého náboženského přesvědčení, setrvává stále na optimismu leibnizo-wolfovském. Byly to opět válečné události, které se zdály potírat optimistický světový názor Leibnizův. Když Gota trpěla válečnými událostmi, Voltaire pln účasti nad smutným osudem svého nezapomenutelného asylu, připojuje poznámku : „Où est le bel optimisme de Leibniz? Il est dans votre coeur, et n'est que là"⁴⁹. Luisa Dorota na to odpovídá dlouhým a vroucím vyznáním svého náboženského a filosofického přesvědčení, které se čte jako přesvědčený výklad filosofie Leibnizovy, zvláště II. dílu *Theodicee*. Na Voltairovu ironickou otázku, je-li tento svět nejlepší ze všech možných světů, odpovídá: „Il est certain que dans toutes les inquiétudes que j'ai, dans toutes les dangers qui me menacent, et dans toutes les douleurs que je souffre, rien ne m'inspire plus de patience, de courage et de confiance, que de pouvoir m'assurer que tout ce qui m'arrive ne peut m'arriver qu'avec le consentement de celui qui dirige tout, qui est le maître et le createur de cet univers, qui est Ja Sagesse et la bonté même : si l'être Suprême est Sage et Bon, il faut que tout ce qui est l'ouvrage de ses mains lui ressemble, comme tout effet

ressemble a sa cause, il faut donc, dis-je, que ce monde soit le meilleur de tous les mondes possibles, puisque s'il ne l'étoit pas, son divin Artiste manqueroit ou de volonté ou de l'intelligence: ce qui me paroît contradictoire avec la Suprême Sagesse et avec la Suprême Bonté"⁵⁰. Voltaire sice dobře viděl, že tato víra přináší vévodkyni útěchu a posilu v těžkých dobách; ale události jej utvrzovaly v jeho přesvědčení⁵¹. V této věci se nikdy se svou přítelkyní neshodl. Zde stáli vedle sebe francouzský racionalista a skeptik a německá protestantka, která z racionalismu přijímala jen to, co přímo neohrožovalo její náboženský základ, třebaš při tom dovedla se snášet s nejoblehlejším míněním.

Ale tento rozdíl v náboženském přesvědčení, jistě nemalý, byl prokletou zásadou tolerance, která u obou patřila k základním životním názorům. Proto také živelný zájem Luisy Doroty na francouzském osvícenství se nevyčerpával pouze Voltairem. Ten byl přední autoritou. Ale vévodkyně nezanedbala žádné příležitosti, aby se seznámila buď osobně nebo literárně s předními duchy osvícenské Francie. Pro tuto její snahu jest nejpříznačnější její styk s Melchiorem Grimmem a význam, jaký měla jeho *Correspondance littéraire* pro Gotu.

Kterak Grimmova *Correspondance littéraire* souvisí svými začátky i osobou Grimmovou úzce s gotským dvorem a hlavně s Luisou. Dorotou, je dnes z literární a kulturní historie dostatečně známo. Prameny této zajímavé kapitoly německého osvícenství jsou dnes do té míry zveřejněny, že tím více se můžeme zde spokojit s těmi stránkami, které jsou zvláště příznačné pro duchovní atmosféru gotského dvora⁵².

Čím více se vévodkyně, vlivem paní Buchwaldové, oddávala studiu francouzské literatury, tím více v ní rostla snaha, navázat přímé spojení s Paříží, aby tak, po vzoru jiných dvorů v Německu, nabyla rychlých a spolehlivých informací o tom, co se děje v literárním, filosofickém, uměleckém a společenském světě francouzském. Korespondence s Voltairem jí v této věci nemohla stačit, neboť to byl styk příliš exklusivní, obrácený výhradně k duševnímu světu Voltairovu. Příležitost se jí naskytla, když r. 1744 se odebral její nejstarší syn, dědičný princ Fridrich (zemřel záhy roku 1756), na studijní cestu do Ženevy a 1747 do Paříže. Tehdy jej provázal vrchní hof-

mistr Thun, který se stal prostředníkem mezi vévodkyní a některými osobnostmi v Paříži, které nabyly záhy významu pro osvícenství gotského dvora. Byl to především Eman. Christ. Klüpfel, od roku 1741 farář luterského kostela v Ženevě, jenž později v Gotě zaujal význačné místo v tamějším duchovním životě. Thun jej získal za instruktora a domácího kazatele pro dědičného prince a v této funkci odešel Klüpfel 1747 do Paříže. Byl tehdy v plné mužné síle a rád zapomínal na své duchovní poslání, šlo-li o to, aby obohatil svůj život nějakým tím dobrodružstvím s ženami. Byl zároveň otevřená hlava, přístupná tehdejšími osvícenskými proudům mladých literátů a filosofů pařížských, a to jej záhy v Paříži uvedlo v osobní známosti s předními representanty mladého hnutí osvícenského. Klüpfel uzavřel přátelství s J. J. Rousseauem, jenž ve svých konfesích o tom zanechal doklady. Bylo to přátelství trvalé a ještě se s ním setkáme. Když pak kolem 1. ledna 1749 přišel do Paříže Melch. Grimm, stal se záhy členem tohoto přátelského kruhu. Grimmem se pak zajímavý okruh této společnosti rozšiřuje dále o Diderota, Holbacha, později Helvétia, zkrátka o hlavní encyklopedisty. K této společnosti přistoupil abbé Raynal, známý dnes jako předchůdce Grimmův v *Corréspondance littéraire*.

Pro charakteristiku vévodkyně je příznačný fakt, že iniciativa k pravidelným zprávám o kulturním a společenském životě pařížském vyšla z Luisy Doroty. Na její přání jí opatřil hofmistr Thun někdy v červnu 1747 korespondenta Du Molarda, jenž posílal do Goty své *Nouvelles littéraires*, ale zcela krátce, neboť nevyhovoval ani obsahově ani svými přílišnými požadavky finančními. Proto hledal Thun někoho jiného a našel jej již koncem července 1747 v abbé Raynalovi, jenž posílá od té doby své pravidelné zprávy⁵³. Tak vznikly Raynalovy *Nouvelles littéraires*, začátek pozdější *Corréspondance littéraire*. Raynal sám stál ke dvoru mladého prince v Paříži v blízkém poměru, což při jeho přátelství s Klüpfelem a Rousseauem je tím významnější. Na doporučení Thunovo stal se totiž Raynal od dubna 1748 dvorním učitelem prince Fridricha pro dějiny a filosofii a setrvává v tomto postavení s malými přestávkami až do odjezdu princova z Paříže (9. května 1750)⁵⁴. Svě literární novinky posílal vévodkyni do Goty až do února 1755⁵⁵.

V době, kdy Raynal již stál v uvedeném poměru ke gotskému

dvoru, objevil se na obzoru Melchior Grimm, homo novus ve francouzské literární společnosti a záhy přítel Klüpfelův a Rousseauův. O připoutání Grimma ke gotskému dvoru se zasloužil gotský dvořan Hans Adam Studnitz, jedna z nejvýraznějších hlav gotského osvětění, s nímž se ještě několikrát setkáme. Studnitz, jenž zastupoval gotského vévodu v diplomatických věcech, seznámil se s Grimmem v květnu 1748 v Řezně a záhy poznal vynikající vlastnosti mladého německého literáta a oblíbil si ho. Když pak Grimm někdy kolem 1. ledna 1749 se odstěhoval trvale do Paříže, aby si tam založil záhy svou literární posici, byl to opět Studnitz, který se postaral o to, aby se Grimm dostal v blízký styk s dvorem dědičného prince. V květnu 1749 se stal Grimm na doporučení Studnitzovo učitelem němčiny a latiny u prince Fridricha⁵⁶. Tím přichází tento tvůrce *Correspondance littéraire* v blízký styk s gotským dvorem, okolnost, která je tím významnější, že právě tehdy Grimm zároveň zapadá do přátelského kruhu Klüpfelova a Rousseauova a že tehdy tento kruh se rozšiřuje o Diderota, Helvétia, Holbacha, d'Alemberta, paní d'Epinaý a Marmontela⁵⁷.

Pobytu prince Fridricha v Paříži bylo tedy plně využito k tomu, aby gotský dvůr v těchto letech navázal s kulturní Paříží co nejtěsnější styky. Grimmova *Correspondance littéraire* se pak stává nejvýmluvnějším dokumentem tohoto duchovního spojení. Začátky Grimmova dopisovatelství nejsou zcela jasné, podobně jako u Raynala. Ale i zde se zdá, že začátky souvisí aspoň nepřímo s gotským dvorem, neboť byl to opět Studnitz, jenž již v Řezně seznámil Grimma s literárními zprávami Raynalovými a dal mu tak podnět k potomnímu dopisovatelství. Jisto je, že v květnu 1753 začíná Grimm svou korespondenci, tedy v době, kdy Raynal ještě posílá do Goty své *Nouvelles* a že vévodkyně Luisa Dorota stává se odběratelkou jeho *Correspondance* až od začátku dubna 1754. Jdou tedy obě korespondence, Raynalova a Grimmova, do Goty paralelně až do doby, kdy Raynalovy *Nouvelles* přestávají, t. j. do února 1755. Z toho vyplývá, že Grimm, dostav se do okruhu kolem prince Fridricha, seznámil se s Raynalem, poznal z blízka význam takového dopisovatelství pro tehdejší dobu a záhy postřehl, že by v tomto směru literární činnosti mohl najít dobrý základ své literární i hmotné existence. Jeho diplomatická vložka pak postavila

celý podnik na novou organizační základnu; svou korespondenci psal výhradně pro panovnické dvory, psal ji jako korespondenci tajnou, která nebyla určena k uveřejnění a proto nebyl v ní vázán ohledy, jež by byla mu vnutila veřejnost. Mimo to jeho objektivní a při tom bystře vzdělaný duch dovedl dát této korespondenci takový obsahový ráz, že byla přijatelná u všech, kdo se chtěli v pravý čas dovědět o novinkách pařížského světa. Celkem bylo asi 15—16 abonentů, vesměs evropští panovníci. Mezi prvními byla vévodkyně Luisa Dorota⁵⁸. Ale nejen to: ze všech abonentů stála Grimmovi nejbližší. Je známo, že také lantkraběnka hessen-darmstadtské Karolíně a carevně Kateřině II. Grimm prokazoval ještě jiné služby, zvláště diplomatické a politické, ale to bylo až po smrti vévodkyně, nehledíc k tomu, že jeho vztah ke gotskému dvoru byl daleko intimnější. O tom svědčí jednak dopisy, které psal Grimm vévodkyni i vévodovi ještě vedle své literární korespondence a nejvíce o tom svědčí životní osudy Grimmovy⁵⁹. Byl u gotského dvora velmi oblíben. R. 1762 (na podzim) navštívil Gotu a dlouho vzpomínal na pobyt u dvora Luisy Doroty⁶⁰. O přízni, jíž požíval u gotského dvora, svědčí to, že jeho vztah ke Gotě nepominul smrtí vévodkyně 1767. Po dvou letech jmenoval jej vévoda legačním radou, začátkem 1771 opět navštívil Gotu a 1775 jmenován pařížským vyslancem nového vévody Ernsta II. Byl přispěvatelem Klüpfelova časopisu *Nouveau Mercure de France* z r. 1775⁶¹, navštívil 1790 Gotu z Frankfurtu, kde zastupoval vévodu Ernsta při korunovaci císaře Leopolda. Svou přichylnost ke Gotě však projevil nejvíce, když za revoluce francouzské musel opustit Francii (1792). Tehdy, po krátkém hledání nového domova, usadil se v Gotě a zde také prožil svá poslední léta až do své smrti 1807 pod ochranou vévody⁶³.

Pro duchovní atmosféru gotského dvora neznamenal Grimm ani při svých blízkých vztazích ke Gotě daleko takového iniciátora, jako Voltaire. Možno říci, že dvůr vévodkyně byl voltairovský, ale není možno říci, že by byl grimmovský. Příčina byla prostě v různé povaze obou osobností. Grimm nebyl z těch, který by razil nové myšlenkové dráhy, nýbrž sloužil dvoru jako objektivní informátor o kulturním životě pařížském. Není výbojce, je svědomitý kronikář a komentátor a má proto pro duchovní vývoj gotského dvora zcela jiný význam nežli Voltaire. Nemá té nebojácné, třeba často

jednostranné pronikavosti Voltairovy. Vedle tohoto galského duchovního výbojce stojí zde duch příznačně německý, jehož raso-
vost se nedala zastít francouzským povrchem : duch, který cizí
myšlenky dobře organisuje, dobře třídí a rozlišuje plevel od zrna,
ale sám k novým oblastem neproniká. Svým přesvědčením byl
osvícenec, jenž věřil v moc osvětlujícího rozumu, pravdy rozumové
a tolerance. Proto v Diderotově Encyklopedii viděl „la gloire de
la nation et du siècle". Žádá svobodu přesvědčení a vystupuje
proto proti církvím, zvláště proti katolicismu, v nichž tato svoboda
se potlačuje. Víra člověka je zcela soukromou věcí. Při tom osobně
zamítá Voltairův deismus. Ale souhlasí s Voltairem v boji proti
nesnášenlivosti náboženské. To vše, jak vidíme, jsou zásady, které
v Gotě žily na dvoře Luisy Doroty vlivem Voltairovým, a Grim-
mova korespondence je tak novým svědectvím toho, jak gotský
dvůr byl prosycen zásadami osvícenskými, třeba, jak víme, v otázce
náboženské víry byly zde některé odchylky. Při tom všem ale Grimm
neměl svého pevného filosofického přesvědčení. Považoval filosofický
systém za škodlivý. Snažil se o svobodnou kritiku objektivní, ale
dospěl ke kritickému relativismu a eklektismu. Vycházeje ve svých
kritických komentářích z určitých zjevů a nemaje při tom pevného
kritéria filosofického, kolísal často ve svých úsudcích o týchž zje-
vech. Zkrátka, typ kronikářského komentátora, bystře vzdělaného,
všestranného, široce obzíravého, ale přece jen pouze kronikáře.

Ale i při tom, nebo snad právě proto, má pro gotský dvůr
velký význam. Jeho literární korespondencí byla Gota spojena
s pařížským kulturním životem způsobem, že lepší nebyl v té
době myslitelný. Pravidelné čtrnáctidenní zprávy o novinkách světa
uměleckého, vědeckého, filosofického, divadelního a o událostech
politických i společenských znamenaly pro gotský dvůr jistě veliké
obohacení a veliké rozšiřování obzoru. Tato Grimmova literární
korespondence především způsobila, že malá Gota, skrytá na po-
krají Durynského lesa, nejen nestála stranou evropského kulturního
života, nýbrž byla s ním ve velice živém spojení. Je to jeden
z dokladů, jak intenzivně dovedly tehdejší malé dvory kulturně
žít. Dnes je význam Grimmovy korespondence dostatečně znám;
dnes právem platí za jeden z nejvýznamnějších pramenů literár-
ních, uměleckých a kulturních dějin ve Francii. Tento významný

pramen tehdy živil gotský dvůr. Úzký okruh abonentů a jich společenská exklusivnost umožňovala Grimmovi vzácnou otevřenost, pravdivost a spravedlnost v úsudcích. Jeho encyklopedické vzdělání a duševní bystrozrak vtiskly jeho zprávám ráz bystré mnohostrannosti, kterou dovedl spojovat se svou objektivní kritičností. Jeho zájem se obracel rovným dílem k filosofii, politice, literatuře, výtvarnému umění a společenským událostem. V dalším často poznáme, jak Grimm sprostředkovává bližší styk předních zástupců francouzského osvícenství s Gotou. Z umění nejvíce jej poutalo divadlo, a zde opět opera. Zde se nezapřel autor *Lettres sur l'Omphale* a autor pamfletu *Le petit prophète de Boemischbroda*. O této stránce jeho korespondence bude ještě řeč v dalším výkladu.

Grimmovou korespondencí byl dvůr Luisy Doroty zpravován o všech významných zjevech života pařížského. Ale při tom je přirozeno, že Grimm dovedl nejvíce přiblížit Gotě ty myslitele a literáty, kteří zároveň jemu stáli nejbliže. Tím je však řečeno, že Grimm znamenal především prostředníka pro kruh encyklopedistů. To pak je pro kulturní atmosféru gotského dvora zvláště příznačné. Byl to dvůr především encyklopedistický. Vévodkyně sice vynikala všestranným zájmem o francouzskou kulturu, ale její sympatie se obracely především k encyklopedistům. Vedle Voltaira a Grimma byl to především Diderot. Není sice dokladu, že by byla vévodkyně vešla v nějaký bližší — ať už osobní nebo písemný — styk s tímto tvůrcem encyklopedie, ale není třeba ani poznamenávat, že jej dobře znala. Znala jej z encyklopedie, kterou jí posílal z Paříže Grimm, a znala jej i jako přispěvatele Grimmovy korespondence a konečně i jako stálého věrného druha Grimmova⁶³. Ale při tom velký, obsáhlý duch Diderotův se nikdy nepřiblížil k vévodkyni tak, jako na př. k carevně Kateřině II. Z ostatních encyklopedistů osobně navštívili Gotu pouze dva, d'Alembert a Helvétius. Byl to opět Grimm, jenž byl zde prostředníkem. Když d'Alembert meškal na dvoře krále Fridricha II. v Postupimi, hleděl Grimm využít jeho přátelství s ním a přivést jej v osobní styk s Gotou. Y září 1763 navštívil d'Alembert skutečně Gotu, avšak nezastihl vévodkyni, neboť celý dvůr byl tehdy v Altenburku⁶⁴. Od té doby již d'Alembert do Goty nepřišel. Jinak s Helvétiem. Jeho dvojí návštěva v Gotě na jaře 1765 souvisí s diplomatickým posláním,

jež měl tehdy Helvétius u pruského krále, u něhož měl vyjednávat o navázání přátelského poměra s Francií po sedmileté válce. Tehdy, na cestě do Berlína a zpět, se zastavil Helvétius v Gotě (v dubnu a v červnu), byl tam přijat se všemi poctami a odnesl si odtamtud nejlepší dojem⁶⁵.

Grimmův poměr k vévodkyni, dobrá znalost Diderota, d'Alemberta, Helvétia a celého okruhu encyklopedistů nejlépe charakterizuje ráz duchovní atmosféry na dvoře Luisy Doroty. Při tom je zvláštní, jak tento směr materialistického osvícenství francouzských encyklopedistů a jejich atheistické přesvědčení se mohlo snášet s vévodkyni, která, jak víme, neupustila nikdy od své protestantské základny a od učení leibnizo-wolfovského. Je to jeden z rozporů, jehož jsou plny duchovní dějiny v době rodících se nových ideí, které narážely prudce na tradiční přesvědčení. Je to jeden z těch rozporů, který byl nutný u tohoto osvícenství „shora“. Vévodkyně se přes tento rozpor přenášela svým osvícenským diletantismem, kdy přijímala z encyklopedismu jen to, co se jí hodilo, hlavně boj proti nesnášenlivosti náboženské a víru v moc rozumu, třebaš u ní nebyl veden do důsledků. Požadavek tolerance byl zároveň základna, na níž se setkávala v přátelské a duchaplné konverzaci s lidmi odchylného mínění. Jedině tím si vysvětlíme, že mužové, kteří svým přesvědčením nemohli se s ní shodnout, přece jen odcházeli z Goty okouzleni celou její osobností. Byl to dar svobodomyšlné tolerance a porozumění pro nejodchylnější názory, spojené s velkou společenskou kulturou a s uměním bystré konverzace, který umožnil, že Gota byla tehdy tak výrazným střediskem francouzského osvícenství. Že vévodkyně, přijímajíc své francouzské hosty a uctívajíc je, dovedla si při tom zachovat své mínění, svědčí její výrok o Helvétiovi, když dostala do rukou jeho knihu *Sur l'esprit*: „il me paraît dangereux à lire“.

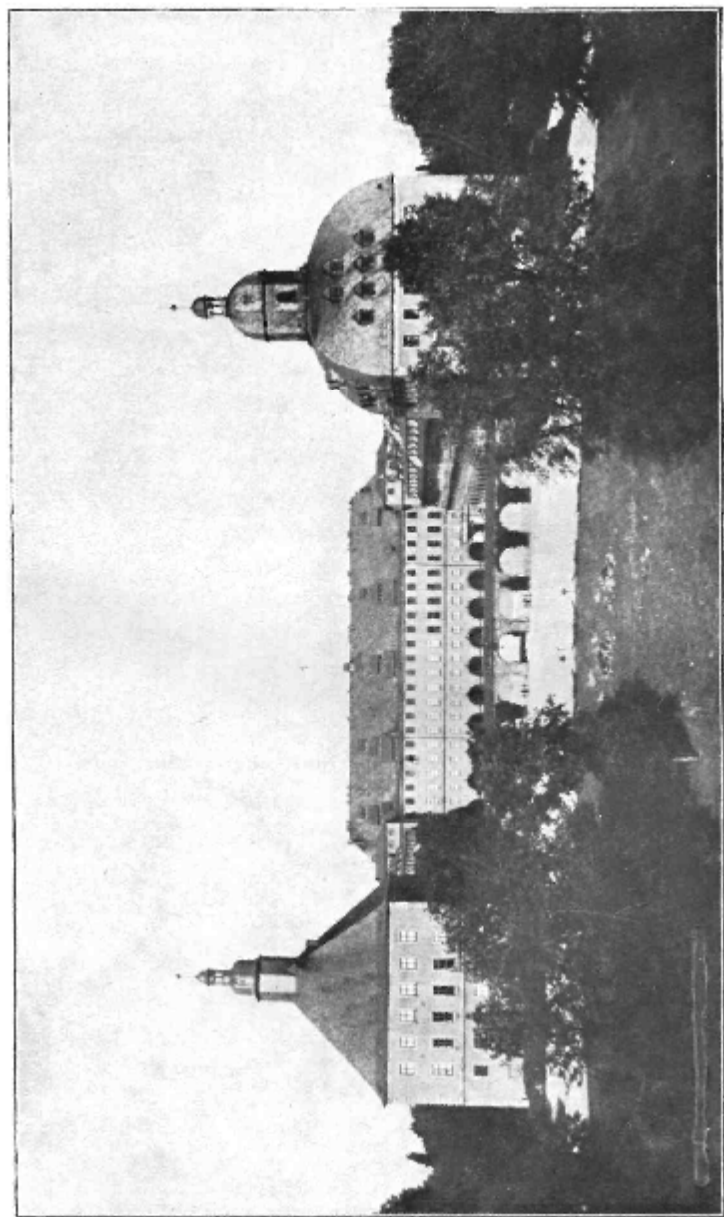
Byla zde však ještě jedna věc, která spojovala vévodkyni s encyklopedisty. Bylo to přesvědčení o rozhodujícím významu etiky pro blaho lidstva. Vévodkyně byla ovšem vzdálena materialistických a atheistických základů etiky Diderotovy, Holbachovy nebo Helvétiovy, ale shodovala se v tom, že cesta etiky a „morální filosofie“ je nejdůležitější ve snahách o blaho lidu.

Zvláštní kapitolu v otázce poměru vévodkyně k francouzskému

osvícenství tvoří J. J. Rousseau. Poměr Luisy Doroty k Rousseauovi je s počátku odleskem poměru Rousseauova k encyklopedistům a k celé oficiální společnosti francouzského racionalistického osvícenství. Zdálo by se, že Rousseau svým odporem k materialismu a atheismu encyklopedistů by měl býti vévodkyni blízký. A přece tomu tak zprvu nebylo. Zde asi rozhodovaly některé okolnosti rázu více vnějšího. Předně vévodkyni, která se obklopila vysokou společenskou kulturou, nevyhovovalo zprvu asi Rousseauovo „občanství“, jeho okázale demokratické vystupování. Také s jeho názory výchovateckými nemohla souhlasit a zajisté podléhala i aversi, kterou se proti Rousseauovi netajil ani Voltaire, ani vlastní encyklopedisté, když se byli s Rousseauem rozešli. A tak se setkáváme u vévodkyně nejprve s kritickým stanoviskem k Rousseauovi, které se odráží od jejího naivního obdivu pro Voltaira. Tím není řečeno, že by byl Rousseau v Gotě málo znám. Naopak. Jeho nejnovější práce byly na dvoře Luisině horlivě čteny a vévodkyně byla o každém hnutí Rousseauově podrobně informována, jak ukazuje Grimmova korespondence.

Rousseau byl spiat s Gotou svým přátelstvím s Kliipfelem. Toto přátelství, které, jak již víme, se začalo v době, kdy Klüpfel působil v Paříži jako domácí kazatel mladého dědičného prince gotského, trvalo dále i v době, kdy Klüpfel zaujímal v Gotě místo vrchního konsistorního rady. Také začáteční přátelství Grimmovo s Rousseauem, zvláště z doby společných bojů proti francouzské opeře r. 1752, bylo spojovacím mostem mezi Rousseauem a Gotou. Proto také Rousseauovy spisy a jeho životní osudy byly od té doby v Gotě u dvora Luisy Doroty dobře známy a sledovány⁶⁶. Vévodkyně při tom zřejmě podléhala tehdejšímu předsudkům, které se obracely proti Rousseauovi. Ale její osvícená povaha, proniknutá zásadou tolerance, se zvláště krásně ukazuje právě v poměru k Rousseauovi. Třebas že nemohla ve všem souhlasit s tímto prorokem demokracie, přece se snažila mu porozumět a spravedlivě jej oceňovat. Když pak byl Rousseau pronásledován pro svého *Émila* a pro *Contract social* (1762), tehdy se vzbouřil ve vévodkyni cit pro svobodu a tehdy také se v ní probudily sympatie pro Rousseaua, třebas stále kritické. O tom dobře svědčí její dopisy, které si vyměnila v této věci s Voltairem. Voltaire, jenž r. 1760 se rozešel s Rousseauem, nijak se

nepřičinil, aby vévodkyni přiblížil svého bývalého přítele, a když vyšel *Emile*, věděl, že se dotkne zvláště citlivé stránky vévodkyně, jestliže poukáže na nebezpečí výchovné metody „toho blázna Rousseaua“. Tehdy odpověděla vévodkyně dopisem, který ji zároveň krásně charakterizuje. Odsuzuje sice rozhodně tendenci Émila, ale našla tam stránky, které zaslouží upřímného obdivu. Naproti tomu *Contract social* jí neuspokojil a klade nad něho Montesquieuův *L'esprit des lois*. Zvláště však příznačné je toto místo jejího dopisu: Rousseauův duch udivuje svými paradoxy, sofismaty a podivnástkami. Ale odsuzuje rozhodně, že je v Paříži a ve Švýcarsku pronásledován. Toto pronásledování, to násilné potlačování myslícího člověka, zřejmě přiblížilo tohoto demokratického občana osvětlené vévodkyni⁶⁷. Od té doby také lze pozorovati zřejmý obrat v poměru vévodkyně k Rousseauovi. Pronásledování, které právě od tohoto roku 1762 jej trvale stíhá, upevňuje sympatie Luisiny pro něho, ačkoliv ani při tom se nevzdává svých výhrad k jeho názorům⁶⁸. K tomu přistoupily ještě některé jiné okolnosti. Na jaře r. 1763 navštívil Gotu hrabě Maréchal, guvernér neuchátského kantonu, kde tehdy našel Rousseau v Motiers útulek pod ochranou pruského krále Fridricha II. Hrabě Maréchal byl upřímným ctitelem Rousseauovým a hleděl mu zpříjemnit pobyt, jak mohl. Za své návštěvy v Gotě hovořil s vévodkyní o Rousseauovi se zbožnou úctou. Není pochyby, že tato informace působila rovněž na onen příznivější obrat v mínění vévodkyně, takže v jejích dopisech Voltairovi z r. 1763 se objevují slova neobvykle vřelého uznání Rousseauova, ovšem uznání, které se především obrací k jeho lidskému osudu⁶⁹. Od té doby přináší Luisa Dorota Rousseauovi nadměru živý a kladný zájem, z něhož se již nedá odvrátit jeho tehdejšími protivníky. Tehdy také vyslovila přání, aby osobně poznala Rousseaua a poskytla tomuto šťvanému geniovi útulek v Gotě. Je to detail ze života Rousseauova dosud málo povšimnutý, který je však tím důležitější pro nás, neboť ukazuje, jak Rousseau, tento původce myšlenky melodramu, byl na gotském dvoře velmi dobře, ba podrobně znám. K této zajímavé epizodě se připíná řada dopisů mezi Grimmem a vévodkyní z r. 1765. Grimm, jenž posílal vévodkyni nejnovější spisy Rousseauovy a jenž o nich i o všech událostech jeho života svědomitě referoval ve své



Zámek Friedenstein v Gotě.
(Ve věži vlevo bylo zámecké divadlo.)

literární korespondenci, psal obšírně o něm i ve svých soukromých dopisech vévodkyni. V jednom (7. III. 1765) Grimm, navazuje na Rousseauovy *Lettres de la montagne*, o nichž již dříve mu psala vévodkyně, píše svůj obšírný úsudek o Rousseauovi, plný odmítání a zlehčování. Neupírá mu nadání, ale je to nadání nebezpečné, neboť uvádí na křivé cesty a vede jen k primitivismu. Jeho spisy dovedou snad pobavit, ale nemluví z nich filosof, jenž by měl poučovat a objasňovat⁷⁰. Bylo to stanovisko, které tehdy bylo mezi encyklopedisty běžné. Rousseau myslitel jimi nebyl brán vážně. Není bohužel známo, co na to vévodkyně odpověděla. Ale, podle dopisu Grimmova z 9. května, se ve svém listě Rousseaua zastala, neboť Grimm se v něm omlouvá za své odmítavé stanovisko a vysvětluje je a z toho lze bezpečně vyčíst, že se tehdy vévodkyně zastala Rousseaua velmi rozhodně⁷¹. V dopise se také objevuje myšlenka, že by Rousseau mohl najít při svém pronásledování bezpečný útulek v Gotě pod ochranou vévodkyně⁷². Tato otázka pobytu Rousseauova v Gotě je opět epizoda z dvorského života gotského, která je zvláště příznačná pro povahu tamějšího osvícenství a pro tolerantní osobnost Luisy Doroty. Grimm totiž upozornil paní Buchwaldovou, že Rousseau je pozván svým přítelem lordem Maréchalem do Berlína, kde by žil pod ochranou Fridricha II., a že by při té příležitosti mohl navštívit Gotu. Vévodkyně, která již dříve chtěla osobně poznat Rousseaua, se toho chopila a pozvala jej do Goty, nejprve prostřednictvím Maréchallovým 20. dubna⁷³, a mimo to požádala Klüpfela, jako starého přítele Rousseauova, aby také on jej získal do Goty. Klüpfel psal Rousseauovi velmi srdečně, zval svého starého přítele, aby u něho bydlel a tak obnovil staré přátelství. Ale na tom nebylo dost. Vévodkyně se sama obrátila k Rousseauovi dopisem ze 4. května, který je zvláště krásným svědectvím vysoké úrovně kulturního života na gotském dvoře a opravdové tolerantní povahy vévodkyně. Tento dokumentární dopis je i tím důležitý, že se v něm vévodkyně odvolává na to, že již před více lety chtěla Rousseaua získat pro Gotu a že Rousseau o tom také věděl. Je to detail, jenž je významný nejen pro život Rousseauův, nýbrž hlavně pro poměr Goty k Rousseauovi. Mimo to vyplývá z dopisu, že na první pozvání vévodkyně, jež se týkalo pouhé přechodné návštěvy, vyslovil sám Rousseau přání, aby našel

v Gotě trvalý útulek, což také Maréshall vévodkyni tlumočil. Ze souvislosti s pozváním do Berlína se z toho podává výklad, že Rousseau by byl tehdy dal přednost před útlukem v Berlíně asyly v Gotě. Ve svém dopise píše vévodkyně o opravdovosti Rousseauových snah, něco, co právě tehdy se neuznávalo, a srdečně mu nabízí útulek, v němž najde, jako nikde, bezpečnost, klid, útěchu a přátelství⁷⁴. Rousseau však myšlenku trvalého pobytu v Gotě sám zamítl. Již koncem května je rozhodnut neopustit ihned Švýcarský a 8. června píše vévodkyni dopis, v němž jí děkuje za nabídku asyly, kterou však nemůže přijmout⁷⁵. Také Kliipfelovi odpověděl přátelským dopisem ve stejném smyslu⁷⁶. O otázce pobytu v Gotě zmiňuje se Rousseau také ve svých Konfesích, ale příliš stručně⁷⁷. Odmítnutím Rousseauovým nebyla však tato věc pro Gotu ukončena.

Další události života Rousseauova obnovily pak na podzim téhož roku myšlenku, že by mohl najít útulek v Gotě. Jsou to měsíce, kdy Rousseau musel opustit Motiers, kdy byl štván s místa na místo, neboť jak ve Švýcarsku, tak ovšem tím více ve Francii mu byl odpírán pobyt. Tehdy vévodkyně patřila spolu s pruským Fridrichem k těm, kteří mu nabídli ve svých residenčních asyly. Ale Rousseau se rozhodl pro Anglii, kam odcestoval v lednu 1766 spolu s Davidem Humem. K této episodě, kdy se zdálo, že Gota bude hostit Rousseaua, se vztahují opět dva dopisy Grimmovy z 30. listopadu a 25. prosince 1765. Z nich je zřejmé, kterak vévodkyně nepřestala toužit po tom, aby mohla uvítat v Gotě Rousseaua, a teprve jeho cesta do Anglie to nadobro znemožnila⁷⁸. Z nich zároveň vyplývá, že vévodkyně znovu nabízela Rousseauovi pobyt v Gotě a že vše k tomu bylo již připraveno⁷⁹. Odjezdem Rousseauovým do Anglie se končí všechny naděje, že by mohl kdy navštívit Gotu. Jeho pobyt v Anglii sice nebyl trvalý, r. 1767 se vrátil do Francie, ale to je již rok, kdy v říjnu zemřela Luisa Dorota. A s ní odešla i moudrá a šlechtná příznivkyně Rousseauova.

Celý tento poměr k Rousseauovi je pro nás významný po dvojitě stránce. Jednak osvětluje nově duchovní atmosféru, která tehdy panovala na dvoře Luisy Doroty, ono široce obzírající osvícenství, založené na zásadě tolerance a humanity, které dovedlo přinést živý zájem a porozumění nejen racionalistům rázu Voltairova a

encyklopedistů, nýbrž i duchu tak protichůdnému, jako byl Rousseau. Jednak ale celá epizoda onoho vztahu Goty k Rousseauovi je velmi významná i pro další otázku Bendova melodramu, neboť ukazuje, jak Rousseau v těchto letech byl v Gotě dobře znám. Jsou to právě léta, kdy vystoupil se svou myšlenkou melodramu. K tomu však se vrátíme až ve III. části této práce.

Kriticky se jeví intenzivní styk Goty s francouzským osvícenstvím jako osvícenský diletantismus, příznačný pro tehdejší osvícenství „shora“. Byl to diletantismus, který z osvícenství přijímal jen to, co nebylo přímým nepřitelem historického práva a náboženské tradice, těchto základů, na nichž spočívaly panovnické domy. Byla to hlavně zásada svobody svědomí a přesvědčení, tolerance a humanity, které, užívalo-li se jich s patřičnou rozvahou, mohly být jakž takž spojovacím můstkem mezi osvícenským racionalismem a mezi tradicí. Jakmile však by šlo o to, osvícenské myšlenky promyslet důsledně vzhledem k společenským a politickým řádům, byl ihned zdvižen tento spojovací můstek, aby rozkladné myšlenky nepronikly do starých hradů. To bylo i v Gotě. Sympatizovat s novými myšlenkami nebylo nic nebezpečného a uspokojovalo zásadu tolerance. Ale jakmile myšlenky hrozily přejít ve skutek, bylo v tom spatřeno hned nebezpečí pro svobodu. Luisa Dorota se ovšem nedočkala těchto důsledků osvícenství, které provedla velká revoluce francouzská. Ale i při tom zanechala ve svých dopisech Voltairovi doklad, jak úzkostlivě zamítala jakékoliv povstání, třebaš pouze palácové, a jakéhokoliv ducha revolučního. Její ideál byl, žít v nerušeném míru v ústraní bouřlivého a nespokojeného světa, obklopena leskem svého dvora, rozmlouvat o nových myšlenkách osvícenských⁸⁰. Byl v tom typický osvícenský diletantismus, dvorský eklekticismus, jemuž ovšem nelze upřít, že měl veliký vliv na pozdvižení kulturní úrovně.

Francouzské osvícenství plně ovládlo od začátku padesátých let dvůr Luisy Doroty. Je přirozeno, že vedle těchto vrcholných zjevů tehdejší duchovní kultury musilo ustoupit do pozadí těch několik málo německých duchů, kteří tehdy usilovali o vybudování nové německé kultury osvícenské. Z nich si v Gotě dovedl uhájít trvale místo jedině Leibniz a Wolf a víme již, že vévodkyně jejich systému zůstala věrna i v době svého nadšeného voltairovství. Jinak

však poměr její k německé kultuře je podobný jako poměr pruského Fridricha II. Bylo to zřejmé přezírání, pochopitelné v této době pouhých začátků novodobé německé kultury duchové. To se nejlépe jeví na poměru Luisy Doroty ke Gottschedovi. Zнала jeho práce již od r. 1742, došlo i k výměně dopisů, ale bylo to více dílem hraběte Manteuffela, známého příznivce a ochránce Gottschedova, nežli výsledkem zájmu vévodkyně o lipského profesora, a pak té okolnosti, že Gottsched patřil ke stoupencům Wolfovým⁸¹. Když pak Manteuffel zemřel (30. ledna 1749) a když brzy nato se objevil na obzoru Voltaire, Raynal, Grimm a celý ten mohutný svět francouzského osvícenství, pobledl obraz Gottschedův ještě více. Když pak Gottsched navštívil v červenci 1753 Gotu, žil dvůr v prvním okouzlení nedávným pobytem Voltairovým a za této okolnosti nemohl lipský diktátor zanechat u vévodkyně nějakého trvalého dojmu⁸³. Gottsched zůstal Gotě vždy ne-li cizí, alespoň málo zajímavý.

Daleko významnější pro kulturní ovzduší tehdejší Goty jsou některé osobnosti dvora gotského, které byly spolutvárci onoho čilého a svěžního osvícenského ducha v Durynsku. O paní Buchwaldové byla již řeč. Vedle ní pak žilo na gotském dvoře několik osobností, jichž kulturní význam byl sice zastíněn skvělou dvojicí vévodkyně a hofmistryně, které však nicméně mají pro duchovní dějiny tehdejší Goty velký význam, tím větší, že svým společenským postavením mohly být prostředníky osvícenství mezi nejvyššími kruhy dvorskými a mezi vrstvami nižšími. O jednom z nich již víme; byl to hofmistr Thun, jenž provázel děd. prince do Zenevy a do Paříže. Navazoval styky mezi francouzskými osvícenci a Gotou. Vévodské rodině gotské byl doporučen hrabětem Manteuffelem r. 1743 za hofmistra princova a v září 1744 nastoupil s ním cestu do Zenevy⁸³. Ačkoliv proti jeho vychovatelské metodě bylo později mnoho námitek, přece jen to byl muž nevšední, jak ukazuje ta okolnost, že byl dobře znám v Paříži a že prostředkoval osobní styky mezi francouzskými osvícenci a Gotou⁸⁴. Tuto jeho významnou úlohu již známe ze začátků Eaynalovy a Grimmovy korespondence, při nichž měl Thun význačnou úlohu. Thun psal z Paříže vévodkyni pravidelné zprávy, které ukazují, jak se znal s vynikajícími osobnostmi tehdejšího pařížského světa společenského i literárního. Byla to jednak Mad. Pompadour a markýza Châtelet a

zvláště Voltaire, Fontenelle a J. J. Rousseau, s nimiž se setkal. Voltaira znal tehdy již (1747) velmi dobře, byl jeho ctitel a buduje tak již tehdy most mezi ním a Gotou⁸⁵. Je nepochybné, že tento osvícený hofmistr znamenal pro začátky osvícenství v Gotě velmi mnoho.

K němu se draží známý nám již Klüpfel, přítel Rousseauův a Grimmův z doby pařížského pobytu a účastník kroužku, v němž se scházeli přední encyklopedisté. Tehdy tento mladý kněz protestantský, jenž v Paříži získal nejen přátelství předních tehdejších duchů osvícenských, nýbrž i potřebné společenské formy a schopnost bystré konverzáce, plně se oddával světskému životu, k nemalému pohoršení hofmistra Thuna⁸⁶. Ale tento mladý bouřlivák se časem změnil, když s děd. princem přibyl do Goty. Tehdy vévodkyně a paní Buchwaldová ihned v něm poznaly muže, jenž nejen svými společenskými schopnostmi, nýbrž hlavně svými styky s pařížskými literáty a svou osvícenskou orientací dobře zapadne do celého ducha jejich dvora. Klüpfel stal se jejich oblíbencem a dovedl si vydobýt i významného místa v duchovním životě gotském. Byl jmenován vrchním konsistorním radou a v tomto vlivném postavení setrval v Gotě až do své smrti 21. listopadu 1776. Vévodkyně si ho vážila po celý svůj život, jak svědčí o tom okolnost, že Klüpfel byl při jejím skonu a poskytoval jí poslední útěchu⁸⁷. Jeho církevní postavení v Gotě mělo zřejmý vliv na změnu jeho názorů. Z bývalého světáka a mladého osvícence stal se vlivný církevní hodnostář. Své přátelství s Rousseauem si uchoval. Rovněž v přátelství s Grimmem vytrval, jak ukazují jeho dopisy Grimmovi z r. 1765. Ale ve svých názorech se uchýlil od ideálů osvícenských, jež prožíval kdysi v Paříži. V jeho nitru se odehrál boj mezi radikálním osvícenstvím a mezi protestantským tradicionalismem. Boj ten se skončil kompromisem, který jsme ostatně poznali také u vévodkyně. Tam, kde jeho francouzští přátelé stáli na stanovisku rozumové kritiky a přirozeného práva, tam se v něm ozval protestant, jenž nemohl se vzdát víry ve zjevení a historické právo. A tak se na konec sešel s encyklopedisty pouze na základě tolerance, tedy na té půdě, na níž se tehdy scházeli s francouzskými radikály i jiní duchové, kteří nemohli s nimi jíti do důsledků. To ukazuje dobře jeho poměr k Voltairovi. Tehdejší jeho zastání se

Calasů vzbudilo Klüpfelovo nadšení, takže dokonce Grimm jej učinil svým důvěrníkem v Gotě, aby tam organisoval sbírku pro nešťastnou rodinu, což Klüpfel s radostí přijal. Ba šel tak daleko, že srovnal tento boj Voltairův proti útlaku svědomí s bojem Lutherovým. Ale o Voltairově *Dictionnaire philosophique* se zároveň vyjádřil zcela odmítavě. Nemohl souhlasit s potíráním zjevených náboženství a nemohl pochopit Voltairovu snahu o „přirozený“ náboženský život bez zjevení a bez dogmat⁸⁸. Podobně nepochopil a nemohl pochopit demokratické a politické ideály Rousseauovy. Jeho mínění, že, i kdyby měl Eousseau pravdu ve své kritice politického zřízení v Ženevě, neměl práva s tím jít na veřejnost, je příznačné pro tohoto vrchního konsistorního radu⁸⁹. Ale ona zásada tolerance, která tehdy vládla v Gotě jako nejvyšší příkaz duchovní kultury, umožňovala mu i při těchto rozporech se stále přátelsky stýkat s těmi, s nimiž nesouhlasil. S Grimmem si dopisuje a Grimm mu posílá z Paříže nové publikace, takže Klüpfel je pomocí svého přítele ve stálém spojení s pařížskou kulturou. Tato okolnost, pak jeho obsáhlé vzdělání, velké jazykové znalosti, jeho konciliantní povaha, která zvláště ráda vyhledávala a podporovala mladé talenty, možnost působit i mimo dvůr, mezi t. zv. nižšími vrstvami obyvatelstva, to vše způsobilo, že Klüpfel znamenal v Gotě významného prostředníka mezi dvorským osvícenstvím a mezi ostatním obyvatelstvem v Gotě⁹⁰. Těmto snahám také sloužily časopisy, které v Gotě vydával, jako *Gothaische gelehrte Zeitung* od 1774, *Nouveau Mercure de France* od 1775 a známý *Almanac de Gotha* od r. 1765. Na posledních dvou publikacích byl účasten i jeho přítel Grimm. Jistě patřil Klüpfel i se svými výhradami k předním duchům, kteří v Gotě znamenali záštitu francouzského osvícenství. Při jeho církevním postavení to bylo tím důležitější, neboť tehdy konsistoř v Gotě byla ovládána strnulým dogmatismem, který potřeboval takové protiváhy.

Významnou osobností pro osvícenství gotského dvora byl vrchní dvorní maršálek Jan Adam Studnitz. Svým úředním postavením jako prostředník mezi dvorem a panující rodinou měl možnost mít značný vliv na myšlenkové ovzduší podřízených dvorních úředníků. V Gotě působil od r. 1733 jako dvorní páže, od r. 1747 vykonával úřad legačního rady a později byl jmenován

dvorním maršálkem, v kterémž postavení setrval až do své smrti 16. října 1788. V gotském společenském světě byl osobností zvláště významnou, neboť udával tón gotskému dvoru po stránce vnější reprezentace. Vynikal skvělými dary společenskými, byl hledanou a oblíbenou osobností u vrchnosti i u podřízených, při tom typ člověka své doby, jenž dovedl užít radostí světských a jenž je dovedl popřávat i jiným. Ale nebyl to pouhý dvořan, který by smysl života viděl pouze ve společenských formách. Byl přitom bystrá a otevřená hlava, přístupná nejnovějším myšlenkovým směrům osvícenství a v této věci také iniciativní. O tom svědčí ta okolnost, že Studnitz to byl, který první poznal nadání a schopnosti Grimmovy, ba dokonce přivedl jej k jeho pařížskému pobytu, jenž pak pro Grimma měl tak veliký význam. Ke Studnitzovi pak jdou rovněž začátky literární korespondence Grimmovy. Rád a často zajížděl do Paříže a na jedné z těchto cest také zemřel. Není známo, že by byl literárně činný, nebo že by udržoval významné styky s tehdejšími osvícenci. Ale je jisto, že patřil k těm, kteří se na gotském dvoře hlásili k osvícenskému směru a kteří tento směr také podporovali⁹¹. Jeho osobnost pak je pro nás tím významnější, že byl přímým představeným Bendovým a uvidíme v další kapitole doklady, kterak styk kapelníka s dvorním maršálkem byl naplněn osvícenským duchem. S jeho postavou se setkáme ještě vícekrát v této i třetí části této práce.

Do řady těchto osvícenských dvořanů patří také Silvius Friedrich Carl baron Franckenberg. Udržoval písemné styky s Grimmem, jenž mu posílal z Paříže knihy⁹². Kliipfel, Studnitz i Franckenberg jsou doklady toho, že osvícenství gotského dvora se neomezovalo na úzký kruh vévodkyně a paní Buchwaldové, nýbrž že touto atmosférou byl prostoupen celý tehdejší dvůr.

K němu pak patřila do značné míry další, zvláště významná osobnost, která sice nestála trvale ve služebním poměru ke gotskému dvoru, ale která svými přátelskými svazky s vévodskou rodinou a svým politickým postavením znamená význačný zjev gotského života. Byl to hrabě Gustav Adolf Gotter⁹³. Nenáleží do řad myslitelů, kteří uvědoměle stáli v tom neb onom myšlenkovém proudu tehdejší doby. Nelze o něm říci, že by byl přesvědčeným racionalistou osvícenským. Nic nebylo tomuto náruživému

dvořanu a vášnivému světáku tak cizí, nežli dát se do služeb jednoho směru filosofického nebo literárního. Nerad se dal poutat jedinou službou, jediným směrem, jediným mravním příkazem, neboť v tom všem nalézal překážky pro vlastní nezkrutné vychutnávání života. Ale přece jenom nové směry osvícenské, zvláště voltairovství, nepřešly kolem něho beze stopy. Bylo to potírání předsudků, jež prýštil z náboženské dogmatickosti a z pověry, které našlo v něm svého horlivého stoupence. Tato jeho tolerance a svobodomyšlnost nebyly u něho hlouběji zdůvodněny; ale proto, že v potírání svobody viděl nebezpečí vlastního omezení, byl tělem duší stoupenec nových směrů osvícenských. Tak v hraběti Gotterovi máme zajímavý typ, který v tehdejší době je dosti častý. Jeho zvláštnost spočívá v onom spojení barokní náruživosti a barokní nespoutané vášnivosti s novými směry racionalistické kritiky. Svou životní praxí byli tito lidé zcela prostoupeni barokní nevázaností. Ale při tom jejich sympatie se obracejí k novým směrům mladého hnutí osvícenského. Byly to typy rozeklané a nejednotné, potácející se mezi barokní tradicí a novými ideály. Tento typ dobře známe z naší historie: hrabě Frant. Ant. Sporck r>a naší půdě je takřka blížencem hraběte Gottera. U obou táž rozdvojená osobnost, táž „janusovská tvář“. Jenže u Sporcka tato rozeklanost je proto zřetelnější, že narážela na ostřejší protiklad, daný politickými a náboženskými poměry u nás. Proto u něho konflikt těch dvou osobností byl vždy prudší a také bolestnější. Gotter naopak žil v příznivějších poměrech, neboť na půdě protestantismu nemohl se konflikt baroknosti s osvícenstvím vyvinout tak nesmiřitelně. Mohl po svém se oddávat svým životním náruživostem a po svém zase se oddávat svobodomyšlnickým sympatiím. Ale v jádře to byl stejný typ jako Sporck⁹⁴.

Jeho osobnost zanechala zvláště výmluvné stopy v zámku Mollsdorfu. Toto sídlo, které si dal vystavět, ještě dnes obráží jeho jasnou a světáckou povahu. Kdo přijde z ponurého Friedensteinu do Mollsdorfu, je rázem přenesen do nového ovzduší. Ovane jej zcela jiný, svěžší vzduch, ve všem kladné i rozmařilé životní praxe. Sama stavba v lehkém, nepompésním baroku, který již jeví rysy rokoka, vnitřní zařízení, které ještě dosud podává svědectví o tomto požívačném epikurejci, jenž svým společenským kouzlem dovedl si

otvírat jak dveře salonů a panovnických kabinetů, tak zvláště srdce žen, umělecké památky, hovořící dosud o vytříbeném vkusu svého majitele, to vše jsou stále výmluvní svědkové přepychového vychutnávání života, jemuž byl oddán tento světácký hrabě.

Gotter byl na dvoře vévodkyně persona gratissima ; nejen pro svou společenskou neodolatelnost a nevyčerpatelnou zábavnost — což zvláště v době řádu eremitů se v Gotě vysoce cenilo — nýbrž také proto, že svou svobodomyšlností dobře zapadal do celkového proudu tohoto osvícenského dvora. Vždy šel s vévodkyní tam, kde bylo třeba se zastat práva slabších proti útlakům dogmat, kde tedy bylo třeba prakticky uplatňovat zásadu humanity a tolerance. Protože pak měl rovněž vlivné postavení na dvoře pruského Fridricha II., mohl nejednou v těchto a jiných otázkách vykonat platné služby jako prostředník mezi Gotou a Postupimí.

Vrcholná diplomatická a společenská činnost Gotterova spadá sice do doby před 1750, ale jeho vliv v Gotě trval dále až do jeho smrti 28. května 1762. Proto s jeho jménem se ještě vícekrát setkáme, a to v blízké souvislosti s Bendou. Ale na jednu okolnost nutno již zde upozornit, protože je to důležité právě pro to, co bude následovat. Gotter totiž vešel v několikery styk s českou náboženskou emigrací té doby a vždy v těchto stycích možno konstatovat vyslovené sympatie s našimi emigranty. V tom právě se v něm ozýval onen osvícený, tolerantní člověk. O jeho poměru k herrnhutství a o tom, jak se ujímal „moravských bratří“, bude řeč dále. Zde pak třeba upozornit na jeho styk s českým malířem-emigrantem, se slavným Janem Kupeckým. Poznal jej nepochybně za svého působení ve Vídni. Tehdy patřil Kupecký mezi nejhledanější malíře vídeňské. Kupecký za svého vídeňského pobytu (1709—1723) na sebe upozornil nejen svým uměním, nýbrž i svou neohroženou a nezávislou osobností. V této době se stala ona neslýchaná věc, o níž se ve Vídni v dvorských kruzích nepřestávalo hovořit: že totiž tento uvědomělý potomek českých bratří, jenž po rodičích pocházel z Mladé Boleslavi, tedy z rodného kraje Bendova, odmítl nabídku císaře Karla VI., stát se jeho dvorním malířem, s tím odůvodněním, že si chce zachovat svou nezávislost, a se vzkazem, aby místo toho císař raději poskytl ochranu víře jemu a jeho rodině. To byl takový projev svobody

a nezávislosti, že nutně vzbudil nejživější pozornost⁹⁵. Gotter, který v této době stál ve stálých stycích s vídeňským dvorem, dověděl se o této události a při jeho povaze mu tento neohrožený projev českého malíře musel býti zvláště sympatický. Nevíme-li určitě, došlo-li již tehdy k osobním stykům mezi Gotterem a Kupeckým — je to nejvýše pravděpodobno ze souvislosti s dalšími událostmi —, jsou tyto styky doloženy z doby, kdy se Kupecký odstěhoval do Norimberka (1723). Tehdy tento český malíř-emigrant vešel ve styk s Gotou. V říjnu a prosinci 1725 bydlel v Gotě a při té příležitosti asi maloval portret gotského Fridricha II. Je zajímavo, že tehdy bydlel v domě Gotterovů, jenž mu poskytl byt a celé zaopatření⁹⁶. Ze Gotter patřil k přátelům a obdivovatelům velkého umění Kupeckého, svědčí i ta okolnost, že se dal od něho portretovat a že jeho obrazy vyzdobil si svůj zámek Mollsdorf⁹⁷. Tím zároveň je řečeno, že styky jeho s Kupeckým trvaly ještě po r. 1725, to je v době, kdy získal Mollsdorf (1733).

V Kupeckém poznal Gotter nejen vynikajícího malíře, nýbrž i svéráznou osobnost, která se ostře lišila od tehdejší konvenční dvorské společnosti. Poznal v něm potomka českobratrské emigrace, jenž stál pevně ve své víře a jenž dovedl ji obhájit i proti nej-mocnějším tohoto světa. Nad jiné pak musil Gottera zaujmout jeho nezviklatelný smysl pro duševní svobodu a nezávislost. Těmito povahovými rysy, které tak výmluvně zachycuje jeho pamětník Füessli, patřil Kupecký k předchůdcům i stoupcům nového hnutí osvícenského. V tom pak jistě byl Gotterovi zvláště blízký. Gotter, jenž poznal za svého vídeňského působení všechny stíny církevně-politického absolutismu vlády Karla VI., a jenž již tím byl veden k sympatiím s pronásledovanými protestanty a českými bratry v našich zemích, byl v těchto sympatiích utvrzen touto výraznou, charakterově tak pevnou a nepoddajnou osobností Kupeckého. Uvidíme, jak tytéž sympatie projevil Gotter moravským náboženským emigrantům z Herrnhutu. Když pak poznal ve své funkci intendanta berlínské opery hudební emigrantskou rodinu Bendů, setkal se opět s týmž světem české emigrace. A tak v osobě Gotterovů si podává ruce potomek českých emigrantů, malíř Kupecký a český hudební emigrant Benda.

Obraz osvíceného dvora gotského by nebyl úplný bez jedné

složky, která sice v této době byla v začátcích, ale přece pro povahu tehdejších osvěcených dvorů je velice příznačná. Je to s v o b o d n é z e d n á ř s t v í. Mezi ním a gotským dvorem byla úzká ideová spojitost. Byl to ideál humanity a tolerance, který platil za nejvyšší životní příkaz tu i tam. A tak nebyla náhoda, že na gotském dvoře, podobně jako na berlínském, zednářství bylo značně rozšířeno. Začátek zednářství v Gotě se připíná k hraběti Gotterovi, jenž od 1740 byl členem berlínské lóže *Aux trois globes*. Na svém zámku Mollsdorfu pořádal pak v létě 1741 schůzky zednářů a to trvalo do r. 1743. V zámku dodnes jsou zachovány symboly zednářské⁹⁸. Zajímavá pak je, že mezi prvními zednáři, kteří se tu scházeli, byl bratr panujícího vévody Ludvík Ernst (1707—1763) a Karel Fridrich, vévoda meiningenský, bratr Luisy Doroty, jenž založil lóži v Meiningách. Z dvorských kruhů gotských byli zednáři známý nám maršálek Studnitz a komoří Einsiedler". O zednářství se na dvoře vévody dobře vědělo, hovořilo se o něm veřejně a vévodkyně sama se neskrývala se svými sympatiemi k řádu. O tom dává výmluvné svědectví známý nám Liitzow ve své relaci z 25. března 1743. Tehdy se u prince Viléma hovořilo o zednářství se zřejmými sympatiemi a princezna tehdy prohlásila, že jeden její bratr je rovněž zednář. Z celého toho rozhovoru je jasno, že gotský dvůr se stavěl k zednářství s patrnou přízní¹⁰⁰. Ostatně se zdá, že mezi řádem zednářským a mezi řádem eremitů byla nějaká souvislost. O tom svědčí velmi zajímavá podoba mezi obřadem při přijímání nového člena do řádu eremitů a mezi rituálem při recepci neofita do řádu zednářského. Shody jsou takové, že zde nutno předpokládat určitou spojitost, při nejmenším v tom smyslu, že rituál zednářský přešel do obřadnictví eremitů, což při účasti hraběte Gottera tu i tam by bylo zcela dobře pochopitelné. Jenny v. d. Osten (46—47), která otiskuje popis onoho obřadu v řádu eremitů, jak jej zanechal hrabě Manteuffel z r. 1743, nepostihla tuto zajímavou shodu se zednářským rituálem. V každém případě je v oné podobě doklad toho, kterak tehdy zednářství bylo gotskému dvoru blízké.

Okolnost, že gotský dvůr se přiklonil k zednářství v samých začátcích zednářského hnutí v Německu, přináší nejen nový příspěvek k charakteristice duševní atmosféry, která tam vládla, nýbrž má význam i pro vývoj dalších událostí. Neboť tím se stalo,

že zednářství v Gotě pevně zakotvilo a rozšířilo se v druhé polovici 18. stol. tak, že gotská zednářská lóže patřila k nejsilnějším a nejvýraznějším v Německu. Na tomto základě si pak vysvětlíme, že nástupce Fridricha III. vévoda Ernst II. (od 1772) byl horlivý zednář, stejně jako jeho bratr August¹⁰¹. Znáť se k zednářství a pracovat v něm prostě patřilo na gotském dvoře i u panovnické rodiny k tradici, jejíž začátek jde právě do doby Luisy Doroty. Ideál svobody, humanity a tolerance nebyl na gotském dvoře prázdne slovo, nýbrž bylo to něco, co se tam hluboce vžilo a co se stalo pevnou součástí životní praxe. O tomto rozvětveném zednářství v Gotě a o jeho významu pro umělecký, hlavně divadelní život povím něco ve III. části této práce. Prozatím upozorňuji na tu důležitou okolnost, že Jíří Benda byl rovněž zednář a že patřil do této společnosti, spojené řetězem bratrství, lásky a humanity.

*

Osvícenství, jež se kupilo kolem osobnosti Luisy Doroty a paní Buchwaldové, nebyl jediný směr, který naplňoval duševní atmosféru gotského dvora. Vanul tam ještě jeden proud, a toto křížování dvou směrů je pak tak příznačné pro celou Gotu, nejen pro zámek a dvůr, nýbrž i pro město. Byl to náboženský život a náboženská tradice. Oba tyto proudy byly by mohly klidně plynout vedle sebe. Vždyť na př. v osobě vévodkyně se také spojovaly na vyrovnávací půdě tolerance. Ale právě v době nedlouho před příchodem Bendovým do Goty byla hladina náboženských zájmů v Gotě zvlněna událostí, která má úzký vztah k naší náboženské historii. Ve čtyřicátých letech udál se v Gotě a blízko Goty pokus založit samostatnou herrnhutskou obec „moravských bratří“. Tento pokus narazil na prudký odpor gotské luterské vrchní konsistoře, která byla tehdy ovládána tuhým orthodoxním dogmatismem. Vyvinul se boj, jehož jevištěm nebyla pouze konsistoř, nýbrž boj se při zeměpanské organizaci luterské církve nutně přenesl i na celý dvůr. A tak tehdy se odehrává v Gotě svrchovaně zajímavé divadlo, kdy na jedné straně stojí menšina „moravských bratří“, ochraňovaná Luisou Dorotou a paní Buchwaldovou a celou stranou gotského osvícenství, na druhé straně silnější konsistoř, ovládaná tehdy mocným a neústupným viceprezidentem vrch. konsistoře Cyprianem.

Toto spojení voltairovských a helvétiovských osvícenců s „moravskými bratry“ jest na první pohled něco nepochopitelného, neboť konec konců, byly to dva duchovní světy velice heterogenní. Na jedné straně potírání zjevení a pozitivních křesťanských církví, stupňované až v materialism a atheism, na druhé straně náboženská víra, založená na hlubokém prožití Kristova života a ideálu, daného evangeliem. Ale spojovací pevnina těchto dvou světů byl opět příkaz tolerance a odpor proti potlačování svědomí. A protože potlačovanými byli „moravští bratři“, protože tito své náboženské přesvědčení nikomu nikdy nevnucovali a protože proti nim stál Cyprian, jenž byl takřka prototypem náboženské nesnášenlivosti, neústupnosti a dogmatičnosti na půdě protestantismu, bylo zcela přirozeno, že dvůr vévodkyně se stal ochráncem „moravských bratří“. Tak kolem nich se vyvíjí v Gotě tichý, ale urputný boj mezi osvícenstvím a mezi orthodoxní konsistoří.

Není možno zde tento zápas stopovati ve všech podrobnostech, tím méně, že jsem této otázce věnoval podrobnou studii jinde¹⁰². Zde půjde jen o to, abychom uvedli jen ty stránky, které jsou významné pro poznání duchovní atmosféry tehdejší Goty a pro poměry, které usnadnily příchod Jiřího Bendy do Goty.

Jako jinde, tak i v Gotě souvisí vznik herrnhutské diaspory s pietismem, který se objevuje v Gotě kolem r. 1692 nejprve u konsistoře a před 1730 se šíří mezi občanstvem gotským, hlavně mezi řemeslníky a živnostníky, u nichž nabývá charakteru sice málo uvědomělého, ale zato citově vzrušeného hnutí náboženského (Schwermer). Již proti těmto pietistům vystupoval s velkou rozhodností od r. 1738 církv. rada Cyprian, jenž se snažil všemožně zabránit šíření tajných „konventiklů“¹⁰³. Nic však nedokázal a obec pietistů v Gotě roste a stává se základem obce herrnhutské od té doby, kdy na tuto plodnou půdu zapadly první podněty z Herrnhutu. Stalo se tak před r. 1737, kdy příslušníci herrnhutské Jednoty, zvaní též „nebeští poutníci“, přišli na svých misionářských cestách do Durynska a do Goty, kde v „probuzených“ pietistech našli své přívržence a záhy i souvěrce. E. 1737 bylo mezi gotským občanstvem několik, kteří byli horlivými členy a propagátory herrnhutské Jednoty. Mezi nimi vynikla zvláště Magdalena Griinbecková-Kirchhofová, dcera pokřtěného polského Žida Johanna Naveroffského,

provdaná za sochaře gotského Grünbecka. Již od r. 1735 byla sestrou Jednoty a prokázala později Jednotě velice platné služby¹⁰⁴. Mezi přívrženci Jednoty byl tehdy také gotský purkmistr Waitz. Od té doby herrnhutská diaspora v Gotě stále roste, takže 12. června 1740 mohla tam být konána synoda herrnhutské Jednoty za přítomnosti samého Zinzendorfa, jenž již od 1730 navštěvoval Gotu, aby tam upevnil rostoucí obec. Stalo se tak přes stálý odpor Cyprianův, který neustával vyslyšet hlavní stoupence herrnhutství¹⁰⁵.

Tak od začátku r. 1742 bylo v Gotě 64 příslušníků herrnhutství¹⁰⁶. A tehdy byl učiněn pokus založit v Neudietendorfu samostatnou herrnhutskou obec „moravských bratří“, která by nepodléhala gotské konsistoři, měla svou církevní svobodu (Kirchenfreiheit) a podléhala pouze zemské světské, a nikoliv církevní judikatuře. Co to znamenalo, chtít založit tuto samostatnou „moravskou církev“, bude vysvětleno v souvislosti s otázkou českobratrské tradice v Gotě. Tehdy se ukázalo, že tato obec herrnhutských „moravských bratří“ počítá již v samých začátcích se sympatií v okruhu osvětleného dvora gotského. Na samém začátku této obce v Neudietendorfu se totiž objevuje hrabě Gotter, od něhož vyšel podnět, aby bratři koupili od něho statek Dietendorf blíže Mollsdorfu a tam založili svou samostatnou církevní obec na základě církevní svobody¹⁰⁷. Právní podklad, který se však objevil později nesprávným, byl ten, že statek Dietendorf měl mezi svými privilegii také „ius patronatus“, které v sobě zahrnovalo právo dosazovati faráře a učitele. Zdálo se tedy, že bratří, až koupí tento statek, budou moci si tam dosadit svého kazatele a že tím via facti dojdou své církevní nezávislosti na gotské konsistoři. Přijali tedy Gotterův podnět a po nedlouhém vyjednávání koupili 10. prosince 1742 Dietendorf. Jako kupec figuroval člen Jednoty hrabě Baltazar Fridrich Promnitz. Dietendorf nazván pak Jednotou Gnadenthal, název ten se však neujal a místo dostalo trvalý název Neudietendorf.

Získáním Dietendorfu začíná se vlastní boj mezi „moravskými bratry“ a konsistoři, jež je tehdy zcela ovládána neústupným a tvrdohlavě orthodoxním Cyprianem. Hned od začátku sledoval rozvoj bratří v Gotě s nedůvěrou a s nepřátelstvím, ale k zjevnému boji ještě nedošlo. Ten vypukl zjevně, když tehdejší biskupové Jednoty Jan Nitschmann a Polykarp Müller poslali 4. ledna 1743 vévodovi

Fridrichu III. memoriál, v němž žádali, aby „moravské bratrské obci“ v Neudietendorfu udělil církevní svobodu v ten smysl, aby si směli sami dosazovati kazatele, aby směli užívat vlastního církevního zřízení po způsobu „moravské církve“ a aby ve věcech církevních byli podřízeni pouze biskupům „moravské bratrské církve“ a nikoliv gotské konsistoři. Vévoda tuto žádost musel postoupiti konsistoři a tak se dostává celá otázka do rukou Cyprianových. To pak nutně znamenalo boj s jeho strany. Viděl v tom nebezpečí *ecclesiolae in ecclesia* a boj vedl se vší bezohledností a nesmiřitelností. Jeho odpověď, kterou navrhl 25. února 1743 vévodovi na memoriál bratří, ukazuje tvrdé nepřátelství tohoto fanatika a potvrzuje informaci bratrského vyjednavče Davida Nitschmanna, že konsistoř byla proti nim „erstaunlich rasend“¹⁰⁸. Jeho stanovisko bylo neústupné: navrhoval, aby vévoda nedal svolení k tomu, aby se bratří usadili v jeho zemi. Když pak bratří chtěli v Neudietendorfu aspoň ustanovit svého kazatele s pomocí hraběte Gottera, neznalo nepřátelství Cyprianovo míry. V přípisu z 31. března navrhuje vévodovi, aby ti z bratří, kteří by se nechtěli podrobit zemským církevním zákonům, byli ze země vykázáni a vyjadřuje se o „moravských bratrech“ jako o nejnebezpečnějších zločincích¹⁰⁹. Vévoda se dal Cypriánem přemluvíti a vydal 13. května vypovídací reskript, v jehož důsledku se bratří z Neudietendorfu vystěhovali, neboť jejich snaha utvořit tam nezávislou obec „moravských bratří“ tím se objevila neuskutečnitelnou. Cyprian setrval ve svém nesmiřitelném odporu k Jednotě až do své smrti 19. září 1745. Jeho duch pak vládl ještě několik let v konsistoři, což se ukázalo tehdy, když Neudietendorf byl znovu osazen příslušníky herrnhutské Jednoty a když po smrti Promnitzově 1744 se měl jeho dědic vzdát patronátního práva. Tenkrát došlo k novému vystěhování bratří z Neudietendorfu r. 1748. Spor se skončil až 1752, kdy nový majitel Neudietendorfu Günther svob. pán Lüdecke se vzdal patronátního práva a z Neudietendorfu utvořena luterská náboženská obec, podléhající gotské konsistoři, avšak osídlená herrnhutskými bratry. Této obci pak udělil Fridrich III. 27. března 1764 náboženskou koncesi.

Tato pohnutá kapitola neudietendorfská se skončila tedy vítězstvím konsistoře. Snahy „moravských bratří“ o církevní svobodu se nezdařily a účast na tomto nezdaru měl také Zinzendorf, který

stál] rozhodně proti úsilí „moravských bratří“ o samostatnou „moravskou církev“. Ale tato otázka o poměru Zinzendorfově k „moravským bratřím“ s touto kapitolou již nesouvisí¹¹⁰. Postavíme-li vedle ducha nesnášenlivosti, nevraživosti, tvrdého nepřátelství k jinověrcům, a vedle tohoto ducha orthodoxní neústupnosti ducha tolerance a humanity, jaký vládl kolem vévodkyně a paní Buchwaldové, pak názorně vidíme, jaké protichůdné proudy vanuly tehdy v kulturní Gotě.

Jak se choval osvícený gotský dvůr ke snahám „moravských bratří“? Z toho, co zde bylo řečeno, vyplývá, že zde nutně se vyvinuly sympatie gotských osvícenců s utlačovanými „moravskými bratřimi“. Nebyly to ovšem sympatie, založené na ideovém příbuzenství. Nezapomínejme, že v těchto čtyřicátých letech jsme v době onoho ještě povrchního a hodně diletantského osvícenství, které se vybíjelo v řádu eremitů, tedy v něčem, co s přísným životem bratří nemělo vůbec nic společného. Ale sympatie ty byly možny na základě příkazu tolerance a humanity. „Moravští bratří“ byla strana pronásledovaná a tím již poutali k sobě sympatie osvícenců. Mimo to pak se v této věci uplatňovalo tiché, ale při tom rozhodné nepřátelství mezi Luisou Dorotou a Cyprianem. Na Cypriana jako představitele náboženské nesnášenlivosti a nesmiřitelné orthodoxnosti pohlížela vévodkyně jako na svého přirozeného nepřítele a jen její zásada tolerance jí zabraňovala, aby proti němu neužila své moci. Ale svým míněním o Cyprianovi se nijak netajila a vždy jej považovala za nepřítele rozumu, svobody a pokroku a toto mínění bylo v jejím okolí všeobecné. Ba dokonce ještě 18 let po smrti vzpomíná s úsměvem na „zpozdlie orthodoxního“ Cypriana slovy, která prozrazují, jak její despekt k tomuto muži byl u ní hluboký a trvalý¹¹¹. Mezi osvícenou vévodkyní a úzkoprse dogmatickým Cyprianem trval tichý zápas. Je proto přirozeno, že boj Cypriana proti Neudietendorfu upevnil více její sympatie k „moravským bratřím“, neboť, podporujíc je, bojovala zároveň proti Cyprianově nesnášenlivosti.

Také v okolí vévodkyně nalézali bratří četné přátele. Byl to především hrabě Gotter. Poznal útrapy české emigrace již za svého působení ve Vídni. Když pruský král zahájil 1735 akci, aby se pomohlo emigraci, pověřil Gottera, aby ve spolku s vy-



Hrabě Gustav Adolf Götter,

(Podle originálu Jana Kupčického mezzotinto Bernarda Vogela z r. 1737.
Ve věvodském muzeu v Gotě.)

slanci evangelických států vymohl na císaři Karlu VI. buď svobodu vyznání nebo beneficium emigrandi. Gotter se v této věci spojil s anglickým vyslancem Robinsonem, ale akce tehdy nevedla k cíli¹¹². Jeho sympatie s emigrací byly ještě více utvrzeny za Fridricha II. pruského, kdy emigrační hnutí zapadlo vítaně do hospodářské a koloniální politiky pruské. Proto není náhodou, že na samém začátku neudietendorfské akce se setkáváme s Gotterem jako ochráncem a příznivcem „moravských bratří“. Od něho vyšel podnět, aby se bratří usadili v Dietendorfu a tam založili svou náboženskou obec. Nebylo to sice míněno od něho nezištně, neboť statek Dietendorf tehdy (1742) byl sešlý pro nezdařilou spekulaci s textilní továrnou a Gotter, jsa ve finanční tísní, chtěl se statku rychle zbýt. Ale křivdili bychom mu, kdybychom jen toto považovali za důvod, proč nabídl koupi bratřím. Z toho, jak i později se bratří zastával a jak jim pomáhal, je vidět, že se stejně při tom uplatňovaly jeho sympatie k nim i jeho okamžitý prospěch¹¹³. Když pak za ním přijel do Berlína jménem Jednoty David Nitschmann, aby s ním 8. října 1742 jednal o koupi statku, netajil se Gotter svými sympatiemi a vymohl, že král Fridrich II. se dopisem obrátil na vévodu gotského, aby jako lenní pán nečinil obtíží při prodeji statku¹¹⁴. Když došlo ke koupi, stál Gotter stále při bratřích a pomáhal jim v jejich snahách o samostatnou církevní obec. Někdy v lednu 1743 srazil se Gotter s Cyprianem v ostré písemné polemice. Cyprian svolával na hlavu Gotterovu nebe i zemi za to, že prodal statek bratřím, Gotter pak v odpovědi se bratří velice rázně zastal¹¹⁵. Gotter také souhlasil s bratřimi, aby si dosadili vlastního kazatele (v únoru 1743). V těchto sympatiích neustal ani tehdy, když došlo k onomu květnovému reskriptu 1743, jímž bratří byli vypovídáni ze země. I tehdy Gotter stál věrně při nich a podporoval je, jak mohl. To dosvědčuje zvláště major Lützow, jenž zastupoval herrnhutskou Jednotu u dvora gotského a posílal o tom pravidelné relace. Často se zmiňuje o tom, jak nalézá u Gottera pochopení i rady. To lze sledovat až do roku 1747, kdy relace Lützowovy se končí. Gotter si zval do Mollsdorfu Lützowa, sepsal mu memorandum pro vévodu, informoval Lützowa v Gotě o tom, v jakém stavu je otázka Neudietendorfu, chtěl 1747 pomoci bratřím tím, že by se dali přifařit do Mollsdorfu, kde by si Gotter

ustanovil kazatele pro jejich potřebu¹¹⁶. Z toho všeho je vidět, jak Gotter i v době nezdaru neudietendorfské akce neupustil od svých sympatií s „mor. bratry“. Byl to důsledek svobodomyšlné a tolerantní povahy tohoto zednáře.

O poměru vévodkyně k „moravským bratrům“ jsme se již povšechně zmínili. Od samých začátků neudietendorfské akce možno sledovat její zájem o bratry a její sympatie s nimi. Již v době herrnhutské diaspory jdou stopy z města k jejímu dvoru. Známa nám již přední pracovnice Jednoty Magdalena Griinbecková-Kirchhoffová stála v blízkém poměru ke gotskému dvoru. Její otec Naveroffsky, i její matka za svobodna byli ve službách dvora, po provdání byla matka opatrovnící dětí vévodkyniných a ta zas byla kmotrou Magdaleně. Ta pak byla od kolébky vychovávána u dvora a s princeznami byla vždy důvěrná¹¹⁷. Za těchto okolností je zřejmo, že dvůr vévodkyně byl již od začátku herrnhutského hnutí o něm dobře informován. Že vévodkyně měla k němu sympatie a že v této věci byla známa, o tom svědčí fakt, že 1740 mohlo dojít v Gotě k herrnhutské synodě za přítomnosti Zinzendorfovy, ačkoliv tehdy již Cyprian vystupoval proti těmto „Schweriner“ se vši rozhodností. Tehdy totiž se Zinzendorf obrátil dopisem k vévodkyni, žádaje ji za ochranu pro bratry a v době synody byl pozván pozdější biskup Jednoty a životopisec Zinzendorfovův Spangenberg na zámek k rozmluvě s vévodkyni a paní Buchwaldovou. Od této doby platila Luisa Dorota právem za ochránkyni bratří a ti se vždy na ni s důvěrou obraceli, kdykoliv hledali u dvora protiváhu proti Cyprianovi¹¹⁸. V téže době přibližně se udála ona rozmluva hraběte Gottera s vévodkyni, kde Gotter po prvé vystoupil s myšlenkou usadit bratry v Dietendorfu. Tehdy to vévodkyně schvalovala, a když po dvou letech bylo jednáno o koupi Gotterova statku pro bratry, podporovala je vydatně svými přímluvami¹¹⁹. V Jednotě se o tom dobře vědělo a proto bratří se obraceli na ni dopisy, jimž nelze upřítí ráz jisté srdečnosti a důvěrnosti¹²⁰. Pro tento poměr jsou opět výmluvné Lützowovy relace. Již přítomnost majora Lützowa na dvoře gotském je příznačná. Nebyt oněch sympatií dvora Luisina s akcí neudietendorfskou, nebyli by mohli poslat bratří tohoto svého vyjednavče, jenž měl získávat u dvora protiváhu proti autoritě Cypri-

anově. Lützwow také při svých intervencích vyhledával především vévodkyni a paní Buchwaldovou jako osvědčené ochránkyně zájmů „moravských bratří“. Obě v této věci vystupují od počátku společně, třebaš větší důvěry požívá zřejmě vévodkyně, neboť paní Buchwaldová byla bratřím příliš racionalistická a příliš voltairovská, kdežto u vévodkyně bylo jim blízké to, že při svém osvícenství přece jen neopustila půdu protestantství. O tomto poměru podávají Lützwovy relace zvláště živý obraz. Lützwow popisuje, jak při svém prvním pobytu v Gotě v březnu 1743 často při tabuli a po ní rozmlouval s oběma a tyto rozmluvy podrobně popisuje, takže z toho máme názorný obraz celého duševního prostředí kolem vévodkyně. Ať již to byly rozmluvy o vojenství, které úmyslně načila paní Buchwaldová, aby se přesvědčila, co je pravda na zprávách, že bratří jsou odpůrci vojenství, ať to byly hovory o Jednotě, o Herrnhutu, Zinzendorfovi, o poměru Luthera k bratřím, o poměru bratří ke konsistoři a ke vzdělání — vždy Lützwow mohl mluvit zcela otevřeně a našel u obou souhlas a podporu, nejvíce však u vévodkyně, na niž některá vyznání Lützwova působila zřejmě hlubokým dojmem¹²¹. Své sympatie pak prokazovala i skutky. Když se chystal onen květnový reskript proti „moravským bratřím“, hleděla vévodkyně jeho publikaci zamezit a zakročila v té věci u vévody, avšak marně¹²². Když pak nato došlo k vystěhování bratří z Neudietendorfu, usnesla se v červenci bratrská synoda v Hirschberku, aby Neudietendorf byl osídlen bratrskou obcí, která by se podřídila luterské konsistoři v Gotě. Byl tedy vyslán znovu Lützwow do Goty, aby tam pro toto řešení připravil půdu. Při tom opět se obracel především k vévodkyni a paní Buchwaldové jako k ochránkyním bratří, ba jako k důvěrníkům v této otázce. Nalézal u nich opět obvyklou pomoc a vévodkyně opět prokazovala bratřím službu prostřednice mezi nimi a vévodou¹²³. Totéž se pak opakuje v prosinci 1745, kdy Lützwow znovu prodléval u gotského dvora ve věci projeje Neudietendorfu hraběnce Zinzendorfové. Tehdy sice poměr mezi ním a vévodkyni nebyl tak srdečný, patrně vlivem té okolnosti, že vévodkyně věděla, že proti konsistoři nic nezmuže, ale přece došlo k rozmluvě, v níž projevila vévodkyně svou přízeň k bratřím¹²⁴. Bylo to přechodné ochlazení, které se projevilo ještě r. 1746. Vliv na ně měla asi také celková veselá nálada tehdejšího dvora, jenž tenkrát

žil pod heslem „vive la joie“. V takové společnosti byl přísný Lützwos osamocen a při rozjaření veselé společnosti snadno se mohl stát předmětem úsměšku. Tím si také vysvětlíme trapnou událost z 15. ledna 1746, kterou líčí Lützwos ve své relaci. Při veselé a bujné tabuli byl náhle Lützwos obklopen klečícími hosty s poháry v ruce a vybídnut, aby se s nimi napil¹²⁵. Bylo to zřejmě míněno jako nevinný, třebaš ne příliš vhodný žert, který je vysvětlitelný, uvážíme-li ovzduší řádu eremitů. Že si vévodkyně své sympatie k herrnhutské Jednotě uchovala i dále, o tom svědčí to, že ještě r. 1760 o ní psala Voltairovi a podle jeho odpovědi, která ovšem při jeho stanovisku ke zjevným náboženstvím nemohla nevyznít ironicky, psala tehdy o bratřích opět příznivě. To dokazují zvláště Voltairova slova „vos hernutes, vos moraves“¹²⁶.

Za těchto okolností není divu, že bratří nalézali u gotského dvora dosti příznivců. O vévodovi možno se zmínit jen krátce. Jeho nerozhodná povaha mu nedovolovala pronést ve věci slovo ať pro nebo proti. Potácel se stále mezi stanoviskem Cyprianovým a mezi stanoviskem bratří. Jeho hovory, které měl s Lützwosem, jsou věrným obrazem této rozpolcené osobnosti Fridricha III. Z vévodské rodiny našli bratří horlivé přátele v princovi Vilémovi a jeho choť¹³⁷. Také jiné osobnosti dvora se nerozpakovaly projevit Liitzowovi své sympatie. Z dvorních úředníků stáli na straně bratří vrchní hofmistr Buchwald a dvorní maršálek Stangen. O Studnitzovi není zpráv, ale není o tom pochyby, že tento osvícenec a svobodný zednář se nestavěl proti bratřím. Jako upřímný přítel bratří vystupuje v Lützwosových relacích dvorní justiční rada Ritesel a vrchní válečný pokladník Tielmann, dvorní radová Hüulsemannová a sekretář Töchter, komor. páže Ponican, Hein, manželé Seebachovi a j.¹²⁸. Mimo to pak byli ve dvorských kruzích mnozí, kteří přáli „moravským bratřím“, ale kteří si netroufali se k tomu zjevně znát. Ti všichni rozhodně odsuzovali Cypriana, jehož považovali za balvan, jenž stál v cestě zdravému rozumu. Toho mínění byl vrch. hofmistr Buchwald, ačkoliv jinak se stavěl k „moravským bratřím“ dosti kriticky¹²⁹. Známy nám již Ritesel si stěžoval na „papežskou moc“ Cyprianovu¹³⁰. Ti všichni jeho smrt považovali za začátek lepších časů pro bratry¹³¹. Tyto sympatie s bratřimi se šířily tím „více do nižších“ vrstev dvorských, kde bylo jádro herrnhutského

hnutí. U dvora byl horlivý bratr dvorní furýr Schneider, jenž získal pro Jednotu dva členy dvorní kapely, hobojistu Hempela a dvor. diskantistu Cramera. Rovněž syn Schneiderův, povoláním tympa-
nista, byl „moravský bratr“. S nimi se Lützow v Gotě mnoho a důvěrně stýkal a pověděl o nich ve svých relacích mnoho pěkného¹³².

Ale i mezi duchovenstvem byli někteří, kteří odsuzovali Cy-
prianovu tíživou vládu nad konsistoří a Lützow se brzy přesvědčil,
že konsistoř nebyla jednotná. Tak dvor. kazatel a konsistorní rada
Brückner byl nakloněn „moravským bratřím“ a netajil se před
Lützowem svou nevolí nad tím, že vévoda tolik podléhá Cypria-
novi¹³³. Jenže Brückner toto vše říkal Lützowovi potají. Když šlo
o věc, ztratil před Cyprianem odvalu. Že také Klüpfel při své
osvícenské orientaci nepatřil k Cyprianově straně, možno mít za
jisté, i když o tom není přímých zpráv.

Vyvolala-li otázka „moravských bratří“ v Gotě střetnutí se
dvou myšlenkových proudů na gotském dvoře, měla ještě jeden
nášledek, který je zvláště významný pro nás : přivedla do Goty
dobrou znalost naší náboženské historie. Otázka Neudietendorfu
totiž souvisí co nejužší s *otázkou českobratrské tradice*¹³⁴.

V herrnhutské Jednotě šly až do r. 1742 vedle sebe dva proudy.
Jeden Zinzendorfvův, jenž chtěl svou Jednotu držet v mezích luterské
církve, druhý vedený „moravskými bratřimi“, t. j. exulanty hlavně
z moravského Kravařska, kteří si přinesli z domova do Herrn-
hutu 1724 vědomí českobratrské tradice a šli za cílem, obnoviti
českobratrskou církev. To byl onen „moravský element“ v herrn-
hutské Jednotě, proti němuž se Zinzendorf vždy stavěl. V dů-
sledku této snahy usilovali „moravští bratři“ o nezávislost na
luterských konsistořích, chtějíce se spravovati vlastními biskupy
a vlastními kazateli a chtějíce mít vlastní „Kirchenordnung“ podle
vzoru českobratrského. Zinzendorf tomuto „separatismu“ zprvu čelil
hlavně tím, že se snažil tento „moravský element“ odstranit z Herrn-
hutu, posílaje „moravské bratry“ na misionářské cesty. Ale tím
„moravský“ program nebyl potlačen, neboť vědomí českobratrské
tradice stále zde sílilo. Podařilo se založit osadu „moravských
bratří“ Pilgerruh v Dánsku a Herrenhaag ve Wetterau v Německu
s vlastním tradičním zařízením a 25. prosince 1742 udělil pruský
Fridrich II. „moravským bratřím“ generální koncesi, podle níž

„moravští bratři“ směli v Prusku zakládati samostatné „moravské církve“, nezávislé na luterské konsistoři a podléhající v církevních věcech pouze vlastním biskupům. Tak léta 1742—43 znamenají největší rozmach snahy „moravských bratří“, domoci se církevní nezávislosti, tedy obnovy staré Jednoty v rámci nových poměrů tehdejší doby. Tato snaha zároveň s sebou přinášela vědomí česko-bratrské tradice, neboť na něm jako na ideovém i právním základě celá tato akce spočívala¹³⁵. Protože pak Zinzendorf odejel v srpnu 1741 do Severní Ameriky, odkud se vrátil až v lednu 1743, byla tato léta zároveň velice vhodná, aby v jeho nepřítomnosti se „moravští bratři“ nerušeně mohli pokusit o další uskutečnění své snahy.

A na této linii stojí otázka Neudietendorfu. Chtěli-li tedy „moravští bratři“ zde založit samostatnou „moravskou církev“, nezávislou na konsistoři a podléhající pouze vlastním biskupům, jak o to žádali bratři ve svém memoriálu ze 4. ledna 1743, znamená to v souvislosti s celou naznačenou situací, že Neudietendorf měl být dalším střediskem samostatné „moravské církve“. To však v sobě zahrnovalo fakt, že otázka Neudietendorfu nutně přinášela do Goty vědomí česko-bratrské tradice. Požadavek církevní svobody „moravských bratří“ pro Neudietendorf stává se tak dokumentem tohoto vědomí.

Tato věc nabývá hlubšího významu osobnostmi, které od r. 1742 vedly v Gotě jednání o Neudietendorf. Kdo byl onen David Nitschmann, syndikus Jednoty a biskupové Jan Nitschmann a Polykarp Müller, kteří od počátku jsou vedoucími osobami v neudietendorfské akci? Je zajímavé, že v obou Nitschmanech přicházejí do Goty ti moravští exulanti, kteří vnesli do Herrnhutu 1724 kvas česko-bratrské tradice a kteří byli nositeli a hlavními fedrovateli česko-bratrské tradice v herrnhutské Jednotě. David Nitschmann, jenž vedl vyjednávání o koupi Neudietendorfu s hrabětem Gotterem, byl mezi těmito pěti emigranty z moravského Suchdola, kteří přišli 12. května 1724 do Herrnhutu a tam vnesli nový ideový kvas, vědomí česko-bratrské tradice a hlavně česko-bratrského zřízení církevního, které se uchovalo v okolí Fulneku od dob působení Komenského ve Fulneku, a které jak Komenský za svého vyhnanství, tak i později česko-bratrští kazatelé z Uh. Skalice tam udržovali¹³⁶. Vynikal — jako i ostatní Nitschmannové —

apoštolskou energií v šíření ideí. Jednoty. Vnáší do Herrnhutu novou myšlenkovou i akční hybnost, nesenou ideou českobratrské tradice a tím dává Jednotě nového ducha, jehož by jí pasivní a zhýčkaný Zinzendorf nedovedl nikdy dát¹³⁷. Svými misionářskými cestami v letech 1735—1741 do Petrohradu, na Ceylon a do Kap-ska získal si velkých zkušeností. Při tom byl hlavním zastáncem myšlenky „moravské církve“ a tedy nositelem českobratrské tradice. R. 1742 vyjednal úspěšně s pruskou vládou založení bratrské obce Nížkého (Niesky), kde vznikla samostatná „moravská církev“ a na této cestě stojí také jeho vyjednávání o Neudietendorf s hrabětem Gotterem. Druhý, Jan Nitschmann, biskup Jednoty, nepocházel sice ze Suchdola, ale z blízkého Šenova (5 km na jv. od Suchdola) a emigroval do Herrnhutu až 1728. Ale tam stal se horlivým stoupencem strany „moravských bratří“. Třetí z našich vedoucích osobností, biskup Polykarp Müller, pocházel z exulant-ské rodiny z Čech (nar. 1685), v herrnhutské Jednotě působil od 1738, od 1740 byl biskupem a ukázal se jako stoupenec strany „moravských bratří“. Těmi třemi osobnostmi, nejvíce pak oběma Nitschmanny, vniká vědomí českobratrské tradice do Goty. Neboť oba Nitschmannové se neomezovali jen na podávání memorand. Navštěvovali Gotu častěji, stýkali se srdečně s tamějšími přívrženci herrnhutské Jednoty a šířili mezi nimi znalosti o své českobratrské minulosti. Od nich pak vede opět cesta na dvůr vévodkyně, a to skrze známou nám sestru Griinbeckovou, neboť u jejího otce Naveroffského v Gotě bydlívali¹³⁸.

Šíření českobratrské tradice v otázce Neudietendorfu stává se r. 1743 dokonce důležitým právním argumentem před konsistoří. „Moravští bratří“ totiž odůvodňují oprávnění své církevní samostatnosti tím, že ukazují na svou, t. j. českobratrskou staletou tradici a na to, kterak Luther uznal českobratrskou církev jako oprávněnou církev evangelickou¹³⁹. Tato českobratrská minulost stává se tedy v Gotě důležitým historickoprávním argumentem a je zajímavé pozorovat, že Cyprian tento důvod nemohl neuznat, ale že jej obcházel tím, že prohlašoval, neprávem ovšem, bratry za pouhé zinzendorfiány a za nepravé „moravské bratry“, za pouhou bludnou sektu a touto lstí unikál onomu historickoprávnímu důvodu¹⁴⁰. To pak znamená, že „moravští bratří“, chtějíce své snahy o samo-

statnou „moravskou církev“ v Neudietendorfě právně opřítí, nejen se netajili svou českobratrskou tradicí, nýbrž naopak ji před konsistoří a před dvorem co nejvíce zdůrazňovali a tím ovšem její znalost v Gotě účinně šířili. O tom nejlépe svědčí známé nám již memorandum ze 4. ledna 1743, které poslali vévodovi Fridrichovi III. biskupové Jan Nitschmann a Polykarp Müller, žádající pro Neudietendorf církevní svobodu. V něm se zdůrazňuje spojitost herrnhutských „moravských bratří“ s bratry v Čechách a na Moravě a aby této českobratrské tradici dali co největší důraz, přiložili k tomuto memorandu obšírnou Historii česko-moravské bratrské jednoty, která je nejpádnějším dokumentem toho, kterak byl gotský dvůr tehdy podrobně informován o českobratrské minulosti a tradici¹⁴¹. Je to obšírná historie české reformace od Jana Husa a přihlíží ovšem podrobně k dějinám českých bratří. Vývoj „moravských bratří“ v Herrnhutu se pak líčí jako přímé pokračování historie českobratrské církve. Tato historie stává se důležitým dokumentem jednak toho, jak „moravští bratří“ si byli dobře vědomi své souvislosti s jednotou českobratrskou a jak na tuto souvislost kladli váhu, jednak toho, kterak gotský dvůr a konsistoř byli touto historií podrobně informováni o otázce českobratrské. Tímto dokumentem zavanula do Goty česká historie ve své nejslavnější části.

Ale pronikání znalosti o českobratrské minulosti na gotský dvůr šlo ještě jinými cestami, nežli touto úřední. O tom opět dávají obraz Lützowovy relace. Ve svých hovorech, jež měl s příznivci bratří, neopominul žádné příležitosti, aby nezdůrazňoval spojitost „moravských bratří“ s českobratrskou minulostí¹⁴². Tuto jeho snahu charakterisuje zvláště výmluvně okolnost, že za svých pobytů v Gotě propagoval Lützow u dvora myšlenku „moravských bratří“ sbírkou dokumentů k dějinám církve bratrské, zvanou „*Büdingische Sammlung*“. Opatřil tuto sbírku pro vévodkyni, pro dvorního kazatele Brücknera a pro komořího Ponica¹⁴³. Tento fakt má pro otázku šíření českobratrské tradice velký význam. *Büdingische Sammlung* totiž měla za účel snést důvody pro právní postavení „moravské církve“ a nalézala je tam, odkud je „moravští bratří“ tehdy čerpali, t. j. z českobratrské minulosti. *Büdingische Sammlung*. šíří znalost českobratrské tradice jako hlavního důvodu

oprávnění „moravské církve“ a stává se hlavním orgánem snahy „moravských bratří“ pro církevní nezávislost a tím pro obnovení staré Jednoty. Proto také I. a II. svazek Bűdingische Sammlung vyšel r. 1742 a 1743, tedy v době, kdy Zinzendorf byl v Americe a kdy strana „moravské církve“ byla v největším rozmachu¹⁴⁴. Kdo tedy přečetl tuto sbírku, nabyl velmi dobrých a dokumentárních informací o českobratrské minulosti a o souvislosti její se snahami „moravských bratří“. Rozšiřoval-li tedy Lűtzow ve dvorských kruzích tuto sbírku, šířil tím zároveň účinně znalost česko-bratrské tradice. Není proto divu, že se Lűtzow u gotského dvora setkával s pozoruhodnou znalostí této tradice¹⁴⁵.

Výsledek neudietendorfské akce pro nás byl ten, že od r. 1743 u gotského dvora, u konsistoře a ovšem i u měšťanstva gotského dobře a namnoze z dokumentů se znala českobratrská minulost a ideová spojitost „moravských bratří“ s českobratrskou Jednotou. Ale není dost na tom. Připomeneme-li si ony sympatie, jimž se těšili „moravští bratří“ mezi osvícenci kolem vévodkyně a paní Buchwaldové, pak tato znalost českobratrské tradice nabývá ještě hlubšího významu. Kolem Luisy Doroty se dobře vědělo nejen o době rozvoje české reformace, nýbrž i o době útlaků a pronásledování. Vydavatel Komenského Historie Fratrum Buddeus platil v Gotě za theologickou autoritu. A tato emigrační historie českých bratří jistě upevnila ještě více sympatie osvícenců k této tradici. Ujímal-li se již vévoda Fridrich II. pronásledovaných evangelíků ve Slezsku a ve Falci a podporoval-li jeho nástupce Fridrich III. salcburské emigranty na jejich cestě do Berlína (1732), byly tyto sympatie s emigrací tím živější v okolí Luisy Doroty, u níž byly dány jejím požadavkem tolerance a humanity¹⁴⁶. A tak otázka neudietendorfská, třeba sama sebou se skončila nezdarem, přece zanechala v Gotě hluboké stopy pro další dlouhá léta: seznámila Gotu s českobratrskou minulostí a vyvolala zde úctu k této minulosti¹⁴⁷. Český nebo moravský emigrant neplatil od té doby v Gotě za ubohého běžence, jak si přál Cyprian, nýbrž za muže, jenž trpí za své přesvědčení, za člověka naplněného čistou náboženskou ideou, tedy za muže, jenž vyžaduje úcty a lásky. Sympatie s „moravskými bratřimi“ znamenaly zároveň sympatie s „českobratrskou tradicí“. Tak podivuhodným způsobem se na gotském dvoře spojuje nej-

novější duševní proud osvícenský s kusem naší minulosti. Když pak sem po několika málo letech přišel český emigrant Jiří Benda, syn písmáka a emigranta, nepřišel mezi cizí. Byl z těch, jež se Gota naučila ctít a milovat.

Podivuhodné jsou směry duševních proudů a tajemné jsou hlubiny, které ideje, zdánlivě utonulé, vynesou znovu ke světlu a k slunci !

II.
V NOVÉ DOMOVINĚ.

V Gotě zemřel 27. listopadu 1749 v 6 hodin ráno kapelník Gottfried Heinrich Stölzel. Obsazovalo se tedy místo dvorního kapelníka. Že právě Jiří Benda se stal nástupcem Stölzlovým, nebylo r. 1750 tak samozřejmé, jak se dnes zdá. Především byl Benda do té doby pouhým druhým houslistou v král. pruské kapele a není nijakých zpráv, že by byl na sebe tehdy nějak zvlášť upozornil jako skladatel. Tehdy sotva kdo mohl tušit v tomto českém muzikantu nastávajícího maestra kapely; snad pouze jeho bratr František. Uvažme, že předchůdcem tohoto dotud neznámého českého muzikanta byl v Gotě umělec, který si získal svou činností významu jednoho z nejlepších skladatelů německých a který proto se stal chloubou gotského dvora. Bylo tedy pochopitelné, že tam chtěli mít za jeho nástupce zase někoho, kdo by dovedl v hudbě vytvořit něco, co by se mohlo přidružit k vyspělému kulturnímu životu dvorskému jako rovnocenná jeho složka.

Druhá, ještě závažnější okolnost byla ta, že Jiří Benda měl při obsazování kapelnického místa v Gotě konkurenci značně nebezpečnou. Byl to Joh. Friedr. Agricola, potomní dvorní skladatel a nástupce Graunův v král. pruské kapele¹. Tehdy, r. 1750, Agricola sice ještě nezaujímal v hudebním životě berlínském toho postavení, jako později, zvláště když mu Fridrich II. r. 1754 svěřil komposici Metastasiova operního textu Clofide a když předtím r. 1751 se stal chotěm slavné italské zpěvačky Molteniové, okolnost, která nemálo podepřela jeho postavení v Berlíně. Ale Agricola mohl i r. 1750 uvést pro sebe tak závažné okolnosti, jakými náš Benda se nemohl prokázat. Dovídáme se o tom ze žádosti, kterou podal o kapelnické místo 5. ledna 1750. Podle toho se učil tři a půl léta v Lipsku hře na klavír a skladbě u samého J. S. Bacha, v Berlíně se dále zdokonaloval u C. H. Grauna a u Quantze a také skladatelsky se osvědčil mnoha vokálními skladbami, které provedli král.

kapelisti. Ve své žádosti se přímo odvolává na dobré zdání Graunova a Quantzova ; to znamená, že tyto dvě hudební autority v Berlíně byly ochotny jeho žádost u gotského dvora doporučit. Sám se pak nabízí, že zajede do Goty, aby tam přehrál něco ze svých vokálních a nástrojových skladeb. Ba i svůj původ mohl hodit na váhu, poukazuje na to, že pochází z Altenburska, tedy ze země gotského knížectví². Věřu, nebyla to malá konkurence pro neznámého dosud českého muzikanta, odehrávajícího denně svůj part druhých houslí v král. kapele berlínské.

Není známo, jakou odpověď dostal Agricola na svou žádost a dostal-li vůbec nějakou odpověď. Také není známo, že by byl pozván do Goty a že by se byl tam představil jako hráč a skladatel. Zato ale je jisto, že někdy v druhé polovici února 1750 dal se slyšet u gotského dvora Jiří Benda, aby tím podal doklad svých schopností³. A již 1. května téhož roku je ustanoven dvorním kapelníkem v Gotě.

Tento výsledek, u srovnání s neúspěchem Agricolovým, vyžaduje vysvětlení. Jiří Benda nebyl v tehdejšímu hudebním světě ještě znám. Nemohl se vykázat zdaleka tak slavnými učiteli, jako Agricola. Že by byl na sebe nějak zvláště upozornil před r. 1750 jako skladatel, o tom není zpráv, ačkoli skladatelskou činnost z té doby nutno předpokládat⁴. Jako výkonný hudebník byl jistě již tehdy vynikající, ale nevydobył si ještě nějaké pověsti v té věci. To vše, o čem byla řeč v prvním díle této práce, ty všechny duševní síly a umělecké dojmy, to vše se sice hromadilo v jeho nitru, aby tvořilo půdu, z níž by rostly budoucí tvůrčí činy, ale to vše bylo ještě pevně uzavřeno v jeho nitru a kdo tehdy mohl to vše tušiti v tomto českém muzikantském emigrantu?

Především je zvláštní, že není zachována žádná žádost Bendova o kapelnické místo v Gotě. Že by se byla ztratila, je těžko myslitelné, neboť všechna akta po Bendovi byla pečlivě zachována⁵. Z toho by vyplývalo, že gotský dvůr byl na Bendu upozorněn nějakým jiným způsobem než vlastní nabídkou Bendovou. Získání Bendy za kapelníka bylo provedeno jaksi neúřední cestou a tato okolnost nutí vyložit si to také „neúředními“ vlivy. Zde se prostě uplatnila jakási mocná přímluva a sympatie pro našeho Bendu. Když si pak dobře všimneme celé duševní atmosféry na

gotském dvoře a kulturních i osobních styků tohoto dvora s postupimským, pak tyto, s počátku těžko pochopitelné sympatie pro českého, dosud neznámého hudebníka se stanou srozumitelné. Že se gotský dvůr obrátil při otázce nového maestra právě do Berlína, je samozřejmé po tom všem, co víme o osvícenském ovzduší v Gotě. Osobní přátelství Luisy Doroty s králem Fridrichem II., společné zájmy osvícenské, osobnost Gotterova — to vše byla pouta, jež vážala kulturně Gotu k Berlínu. V Berlíně pak měl Jiří Benda pro sebe některé přímluvci.

Byl to především jeho bratr František. Staral-li se o celou svou emigrantskou rodinu s příkladnou péčí, vedl-li další hudební vzdělání svých bratří, pak je jen přirozeno, že on to též byl, jenž Jiřího uváděl do Goty, jakmile se tam uprázdnilo kapelnické místo. Nebylo to asi přímou přímluvou u gotského dvora, nýbrž spíše nepřímou, přímluvou u dvora postupimského. A tu právě mezi oběma dvory bylo tolik úzkých vztahů, že něco takového bylo snadno proveditelné. Především František Benda požíval zvláštní důvěry krále Fridricha II. To je nejlépe patrné jednak z emigrační epizody rodiny Bendů, jednak z toho, kterak na žádost Františkovu Fridrich jeho rodičům uděloval zvláštní výhody majetkové⁶. Nebylo tedy nic nemožného požádat krále, aby upozornil Luisu Dorotu na nadaného českého muzikanta. Při známém vztahu Fridricha II. k Luisě bylo něco podobného dobře proveditelné. Ale byl tu ještě jeden prostředník mezi oběma dvory, který právě v této úloze byl vlivnější: známý nám hrabě Gustav Adolf Gotter.

V tomto svobodomyšlném bonvivantu, vlivném diplomatu a dvořenínu Fridricha II. jsme již poznali ochránce a příznivce pronásledovaných emigrantů a zvláště „moravských bratří“ v Neudietendorfu. Je proto přirozeno, že Gotter pohlížel se sympatiemi na celý rod Bendů, který patřil k těm, kteří trpěli za náboženského pronásledování ve své domovině. Ony sympatie s emigrací byly spojovací most mezi tímto dvorským velmožem a rodinou Bendů. Ale byla zde ještě jedna příčina, proč právě Gotter dobře znal všechny bratry Bendy, kteří byli zaměstnáni v král. kapele. Jako nejvyšší dvorní maršálek byl zároveň od r. 1742 intendantem nově založené opery a jejím ředitelem⁷, takže poměry u opery dobře znal a při jeho sympatiích k emigrantům mu nemohli ujít bratři

Bendové, kteří konali tak platné služby v operním orchestru. Gotter sice v únoru 1745 na vlastní žádost pod tíhou únavy z příliš bohatého a rušného svého života opustil jako 53letý služby Fridricha II., ale tím jeho styky s Berlínem nebyly nijak přerušeny, jak ukazují jeho dopisy s Fridrichem II. Právě v té době měl Gotter více příležitosti uplatňovat svůj vliv v Gotě, neboť po svém odchodu z pruských služeb žil na svém zamilovaném Mollsdorfu a odtud často navštěvoval gotský dvůr, především ovšem vévodkyni Luisu Dorotu⁸. A tak právě r. 1750 měl Gotter často možnost doporučit Luise Dorotě za kapelníka Jiřího Bendu, zvláště byl-li o to požádán Františkem. Projevil-li již dříve své sympatie k české umělecké emigraci svým přátelským stykem s Janem Kupeckým, měl nyní příležitost tytéž sympatie prokázat podporou českého muzikantského emigranta.

Při rozhodování o kapelnické místo padala na váhu dále ta okolnost, že náš Benda pocházel z Čech. To bylo něco, co u gotského dvora budilo právě in musicis určité sympatie. Bendův předchůdce v Gotě, Gottfr. Heinr. Stölzel, rodák ze saského Grünstädtelu u českých hranic, působil před příchodem do Goty v Praze po tři léta a právě zde se začal uplatňovat jako operní a oratorní skladatel. Jeho umělecké styky s Prahou pak nepřestaly ani v době, kdy od r. 1720 dlel v Gotě, jak o tom svědčí pražské provedení některých jeho děl z té doby⁹. V Gotě znali proto dobře vynikající stav hudby v tehdejších Cechách.

Ale ještě o jedné okolnosti je třeba se zmínit při otázce Bendova kapelnictví. Činím tak zatím s výhradou potud, že se mi dosud nepodařilo zjistit jeden předpoklad této okolnosti. Ale i tak se o tom zmiňuji, třebas s vědomím zatímní hypotetičnosti. Týká se to Bendova svobodného zednářství. Bude ještě obšírněji vypravováno ve třetí části této práce, že Jiří Benda vystupuje v prvních sezeních zednářské lože v Gotě r. 1774 jako zednář stupně mistrovského. V archiva gotské lože je výslovně poznamenáno, že byl Jiří Benda přijat již dříve za zednáře v Berlíně, tedy pravděpodobně v loži *Aux trois globes*. Pro naši otázku bylo by nyní svrchovaně důležité zjistit, kdy byl Benda recipován, zdali před r. 1750, neboť tím by rázem jeho doporučení do Goty bylo vysvětleno. Bohužel, mému veškerému úsilí se dosud nepodařilo

zjistit datum Bendovy recepcce v Berlíně, a tak se musíme spokojit s pouhým hypotetickým řešením této otázky. Je ovšem velice pravděpodobné, že byl recipován za svého berlínského pobytu, tedy před r. 1750, kdy se dostal do ovzduší dvora Fridrichova, v němž zednářství se uplatňovalo způsobem nadmíru výrazným. Bylo-li tomu tak, pak vše další by bylo již jasné. Víme již, že zednářství bylo na gotském dvoře v době kolem r. 1750 značně rozšířeno, že k zednářství se zde hlásili nejen členové dvora, nýbrž i členové vévodské rodiny. Luisa Dorota pak při své svobodomyšlnosti měla pro zednářství nezasťírané sympatie. Ale tato páska zednářství mezi Gotou a naším Bendou měla ještě jiného důležitého spojovacího člena. Byl to opět hrabě Gotter, který patřil již od r. 1740 do zednářského svazku, pořádal v Mollsdorfě schůzky zednářů a byl význačným představitelem zednářství v Durynsku. Uvážíme-li pak, že také král Fridrich II. byl zednář, pak za těchto všech okolností doporučení zednářského muzikanta za kapelníka k zednářskému dvoru by bylo něco tak samozřejmého, že vedle toho konkurence Agricolova byla příliš slabá¹⁰.

A konečně byla tu ještě další příčina Bendova vítězství, a uvádíme-li ji na posledním místě, není tím řečeno, že by byla méně důležitá. Byly to umělecké schopnosti Bendovy. O jeho umělecké činnosti v Berlíně nejsou zachovány dokumenty. Ale přece z toho, co je naznačeno v pramenech, i z další jeho umělecké dráhy, nutno bezpečně soudit, že Benda již v Berlíně byl znám jako svérázný duch umělecký. Především okolnost, že hned první jeho zachované skladby z doby gotské ukazují skladatele, jenž bezpečně ovládá svůj styl i svůj pregnantní hudební výraz, svědčí o tom, že tuto skladatelskou bezpečnost si osvojil nutně již v Berlíně. Toho se dotýká právě dole citovaný výrok ze Schlichtegrollova Nekrologu, třebaš jeho výrok nutno brát opatrně. Jisto je tolik, že v úzkém kruhu byl J. Benda znám již před r. 1750 jako skladatel, i když tento jeho význam do veřejnosti ještě nepronikl. Mimo to byl již tehdy náš Benda ceněn nejen jako houslista, nýbrž jako výborný hoboista a osvědčený korepetitor, jenž úspěšně studoval s vynikajícími zpěváky operní partie¹¹. To vše byly schopnosti, které jej ke kapelnickému úřadu dobře doporučovaly. Ale konečné rozhodnutí bylo způsobeno nepochybně jeho uměleckým představením

v Gotě. Benda tam předehrával a v tom uměleckém zápase také zvítězil. Neboť jakmile došlo k změření uměleckých sil, nemohlo být pochyby, kde je převaha: zdali u tohoto českého muzikanta, jenž dovedl tak podivuhodně spojovat prudký hudební temperament a muzikantskou náruživost s pevnou rozvahou, anebo u německého hudebníka, jenž sice se mohl vykázat vzácným učitelem a jenž i theoreticky zaujímal význačné postavení, ale v praxi nebyl zdaleka nadán tou bohatou hudebností, jako jeho český konkurent¹².

A tak, jakmile na dvoře Luisině vše uvažovali : tuto hudební spontánnost a schopnosti Bendovy, jeho sympatickou emigrační minulost, jeho původ z Čech, který v Gotě od doby Stölzelovy byl dobrým doporučením, přímlyvy „přátel“, zvláště Gotterovy, a přistouplilo-li k tomu všemu ještě svobodné zednářství Bendovo, pak nemohli být ani na chvíli na rozpacích, komu dát přednost.

Knížecím gotským kapelníkem byl Jiří Benda jmenován dekretem 1. května 1750¹³. Jako kapelník se v Gotě představil a byl ve svůj úřad uveden 6. května¹⁴. Jeho plat byl vyměřen ročními 600 toлары. K tomu přistouplil příspěvek na stravování tří hochů, kteří zpívali v zámecké kapli, a to 164 zl. a šest sáhů dříví a mimo to byla Bendovi hrazena cesta z Berlína do Goty¹⁵. Protože plat mu byl poukázán počínajíc druhým kvartálem (Trinitatis) a protože v Berlíně mu byl zastaven plat rovněž druhým kvartálem, bral Benda za duben a květen dvojí plat, z Goty a Berlína. V Berlíně měl Benda ročně 250 tolarů¹⁶; znamenalo tedy pro něho kapelnictví v Gotě také značnou výhodu i po stránce existenční.

Tím se usazuje v durynské Gotě tento český hudební emigrant, aby zde založil gotskou větev svého rodu a aby se v zdejších službách dále umělecky vyvíjel. S Gotou také je spiat největší umělecký vzestup Jiřího Bendy, kdy dovedl náš emigrant z klidné residence vytvořit významné ohnisko hudebního života.

Gota byla v době, kdy sem přichází Benda, nejen známé sídlo osvětské kultury, nýbrž měla i svou dobrou hudební tradici, o níž se Benda mohl v mnohém opřít. Nebyla sice příliš stará a také nebyla zvláště výrazná v porovnání s jinými městy německými, nicméně mohla dát Bendovi v mnohém oporu pro jeho umělecké působení.

K umělecké úrovni dospěl hudební život v Gotě před Bendou za jeho předchůdce Gottfrieda Heinr. Stölzla. Co předcházelo, byl

pouhý běžný průměr a nemá pro umělecké působení Bendovo významu. Nemělo by tedy smyslu se o tom šířit¹⁷. Knížecí kapela se skládala z malého sboru vokalistů a instrumentalistů a její úkol se nelišil od úkolů jiných zámeckých kapel v té době: bylo to provozování hudby v kostele a „při tabuli“. O gotské kapele není známo, že by v době před Stölzelem byla znamenala něco mimořádného. Za zmínku stojí pouze nová organizace kapely, k níž došlo, když se ujal úřadu kapelník Mylius 1676. Toho roku (1. dubna) předložil Mylius knížeti návrh na úpravu pravomoci kapelnické podle vzoru jiných dvorů. Navrhuje ze zde v čelo hudby ředitel (Direktor), který by měl rozsáhlou pravomoc ; měl býti nejvyšší autoritou in musicis pro celé vévodství. Jemu měli být podřízeni dva kantoři ; figurální kantor, jehož povinností je provozovat za ředitelova vedení hudbu v městě a u dvora, a to chrámovou i komorní, a chorální kantor, jehož úloha je dosti podřízená. V návrhu se mluví o pěveckém sboru, z něhož jsou vybíráni 4 diskantisti, 2 altisti, 3 tenoristi a 3 basisti, kteří zpívají při bohoslužbách, u tabule a účastní se týdenních zkoušek. Těchto 12 hochů je za to zvlášť placeno¹⁸. V tom rozsahu, jak byl návrh podán, nebyl uskutečněn, neboť z téže doby jsou zachovány rozpočty na kapelu, které sice v něčem vycházejí z uvedeného návrhu, ale v něčem na něj neberou zřetele. Podle těchto rozpočtů by stav kapely byl tento: kapelník (ročně 300 tol.), 4 diskantisti (po 50 tol., 200 tol.), 2 altisti, 2 tenoristi, 2 basisti (po 150 tol., 900 tol.), 2 houslisti a 2 violisti, kteří musí hrát také gambu nebo jiné smyčcové nástroje (po 100 tol., 400 tok), 1 fagotista, 2 hornisti, 3 trombonisti, kteří rovněž musí hrát smyčcové nástroje (po 100 tol., 600 tol.). To znamená roční náklad 2400 tok Mimo rozpočet se uvádí 5 trumpetistů¹⁹ a jeden tympanista, a tito všichni musí hrát i jiné nástroje. Tento rozpočet představuje v době kol. r. 1676 maximum požadavků v Gotě. Vedle toho týž rozpočet uvádí ještě minimum, pod něž nelze jíti, má-li se provozovat řádná hudba v kostele a při tabuli. Liší se od maxima pouze v tom, že místo 3 trombonistů žádá pouze jednoho a místo 5 trumpetistů dva. Jinak ponechává stav takový, jaký je v prvním rozpočtu. Konečně třetí rozpočet má stejný počet hráčů, jako onen minimální, ale liší se tím, že kapelníkovi dává 400 tol., diskantistům po 100 tok, ostatním vokalistům po 200 tok, instrumen-

talistům po 150 tol., a dvěma trumpetistům a tympanistovi celkem 400 tol., takže celkový náklad by činil ročně 3900 tol.²⁰.

Tyto rozpočty ukazují ideální stav, jaký by si bylo přáti v Gotě. Skutečnost byla však střízlivější. Podle výkazu platů sestávala kapela 1676 z kapelníka (300 tol.), basisty (200), tenoristy (200), altisty (200), falsetisty (200), ze dvou hochů vokalistů (100), varhaníka (200), dvou houslistů (300) a jednoho trombonisty (150)²¹. K tomuto počtu nutno ovšem přičísti obligátní hoboisty a trumpetisty, kteří nepatřili do stavu kapely a kteří byli povinni hrát i na jiné potřebné nástroje. Kapela se dvěma systemisovanými houslisty nebyla kapela zajisté vynikající.

Ke zvýšení umělecké úrovně hudebního života v Gotě došlo tehdy, když kapelnictví se ujal 1720 Gottfried Heinrich Stölzel²². Jím přichází do Goty osobnost, která svým uměleckým rozhledem přesahovala lokálně omezené postavy předchůdců. Stölzel, saský rodák od českých hranic (nar. 13. ledna 1690 v Grünstädtelu), po domácích studiích, zvláště v Lipska, kde studoval díla Telemannova, a po tříletém pobytu ve Vratislavi, odebral se r. 1713 do Itálie, která nejvíce rozšířila jeho umělecký obzor. Poznal Benátky, kde se stýkal s drážďanským Heinichenem a poznal vynikající representanty italské hudby operní i nástrojové, jako Car. Franc. Polarola, Ant. Vivaldiho; známý Bened. Marcello jej uvedl do přední společnosti benátské. Ve Florencii si oblíbil opery Franc. Gaspariniho, v Římě se seznámil s Ant. Bononcini. Mimo to navštívil Pisu, Livorno a Bolognu. Patří tedy Stölzel k těm německým skladatelům, kteří domácí tradici obohacují svěžím duchem italským a skladby Stölzlovy také dobře dokumentují svou zpěvností a svěžestí tento italský vliv.

Pro nás je Stölzel také tím zajímavý, že působil po tři léta v Praze a že s Prahou uzavřel delší umělecké přátelství. Tak znamená Stölzel první spojovací most mezi Prahou a durynskou Gotou. V Praze prožil Stölzel tři léta, 1715 až 1717. Byl ve službách pana Adlersfelda a ve své autobiografii se zvláště, živou účastí vzpomíná na své styky se svob. pánem Hartigem a s hr. Logim. To, co Stölzel napsal o Logim a zvláště o Hartigovi v Matthesonově Ehrenpforte, patří k nejcennějším dokumentům o hudební kultuře v Praze v oněch letech²³. Vyplývá z toho, jak v domech

této hudbymilovné šlechty žil Stölzel v dalším těsném styku se světovou hudbou, a to italskou i francouzskou (Lully)²⁴. Stölzel, jenž s takovou vřelostí dovedl psát o těchto hudebních poměrech pražských, jistě také o nich v Gotě vypravoval, takže vynikající stav hudební kultury v Cechách byl v Gotě dobře znám.

Když r. 1720 přišel Stölzel do Goty — předtím ještě působil v Drážďanech a v Geře — měl pověst nejen umělce znalého světa, nýbrž i osvědčeného skladatele. Vedle mladých pokusů měl řadu oper na vlastní texty a oratoria. Některé z nich složil v Praze, jako Venuše a Adonis, Acis a Galathea, Maria Magdalena, Jesus patiens, Cain a j. Vedle toho měl mnoho nástrojových skladeb. V Gotě k tomu přistoupily chrámové kantáty. Tak v Gotě se objevuje umělec, který daleko předčil svým uměleckým významem své předchůdce.

Kapelníkem knížecí kapely v Gotě byl Stölzel jmenován 24. února 1720²⁵. Místo toto zastával až do své smrti 1749. Platu měl na hotovosti 514 tol. 6 gr. a 54 tol. za naturální obilí, mimo to bral kapelník v Gotě příspěvek pro tři hochy kapelisty, a to 120 tol. na hotovosti a 36 tol. za obilí a konečně 12 sáhů dříví pro sebe a 6 sáhů pro hochy²⁶. Mimo to dostával Stölzel mimořádné přídavky a výpomoci, zvláště když si kupoval v Gotě dům²⁷. Gota se stala Stölzlovi druhou vlastí a Stölzel se těšil oblíbě nejen u Fridricha II., nýbrž i u jeho nástupce Fridricha III. (od 1732). Z jeho dětí našly 4 výživu ve službách vévodských a vynikl z nich zvláště Vilém Fridrich, potomní dvor. diakon a kazatel na Friedenstejně²⁸.

V Gotě také rozvinul Stölzel rozsáhlou skladatelskou činnost. O umělecké povaze jeho zachovaných skladeb budeme jednat v souvislosti s Bendovými chrámovými kantátami. Na tomto místě stačí, uvedeme-li jeho skladatelský odkaz, aby bylo zřejmo, že v něm měl Benda předchůdce nikterak bezvýznamného. Hiller zaznamenává ve Stölzlově biografii 8 ročníků kantát, a to pro každý svátek a pro každou neděli dvakrát, asi 40 pašijí, 14 oper, 16 serenád, přes 80 kusů k tabuli, 80 příležitostných kantát, pro narozeniny v knížecí rodině a pro zahájení sněmů, množství mší, ouvertur, sinfonií a koncertů. Tento přibližný odhad možno doplnit seznamem hudebnin, které převzal Benda při svém nastoupení²⁹. Podle něho skladatelský odkaz Stölzlův byl skutečně veliký. Uvádí se zde

3 Tedeas, 31 mší, z nich 3 německé, ostatní latinské, kantáty z roků 1720–21 (138 kusů), 1722–23 (71), 1725–26 (132), 1729–30 (140), 1732–33 (72), 1733–34 (71), 1737–38 (69), 1743–44 (68), tedy osm ročníků, jak uvádí Hiller, ale z nich pouze dva jsou dvojité. Mimo to je uveden ještě ročník 1736, komponovaný v Sondershausen (141 kusů). Dále uvádí seznam 34 pašijí, 51 pobožností pro postní neděle, 77 kantát pro narozeniny a sněmovní zasedání, 25 nešporových kantát, 12 smutečních kantát, 20 kusů ke zpovědi a přijímání, 7 oratorií, z nich 1 latinské, ostatní německá, 30 oper a serenád, 97 kusů k tabuli (Tafelstücke), 1 Eremiten-Music (hudba k slavnostem řádu Eremitů), 1 Stift-Music, Das Landleben, Das Stadtleben, L'amore contra l'amore (drama per musica), Oda z Horatia, 94 sinfonií, 18 ouvertur, 2 „silné“ (starcke) sinfonie á la France (t. j. ve francouzském obsazení dechovém), 23 koncertů, 12 sonát, 18 trií, 1 kvarteto (Quatro). Tento seznam ukazuje, že těch 30 let, která prožil Stölzel v gotských službách, bylo vyplněno usilovnou činností skladatelskou³⁰.

Hlavním cílem skladatelské činnosti Stölzlovy a zároveň hlavním úkolem celé kapely za Stölzla byla chrámová hudba, tedy především chrámová kantáta. Za tím účelem byla hlavně vydržována zámecká kapela v Gotě. V tom se gotská kapela shoduje s jinými zámeckými kapelami v protestantském Německu³¹. Kdežto u nás zámecké kapely neměly za hlavní svůj úkol chrámovou hudbu, nýbrž naopak nejvyšší umělecké úkoly je čekaly při provozování oper, takže opera byla vždy vrcholem a nejvyšším cílem činnosti našich zámeckých kapel, je to u zámeckých kapel protestantského Německa naopak³². Tam provedení opery se stává výjimečným zjevem, kdežto chrámová hudba a hlavně chrámové kantáty jsou stálým hlavním cílem v činnosti těchto kapel. Výjimku tvoří pouze dvorské kapely, zvláště kapela Fridricha II., jehož dvůr ovšem nelze označit za protestantský při skeptickém jeho stanovisku v otázkách náboženských a církevních. Proto tam kapela byla především a téměř výlučně operní. V Gotě onen hlavní cíl byl dán také náboženskými poměry u dvora, přísným luterismem, který tehdy ovládal Gotu vlivem známého Cypriana.

Oficiálním úkolem zámecké kapely bylo za Stölzla především pěstování chrámové hudby. Při teritoriálním zřízení luterské církve

byla kapela suverénova eo ipso jakousi oficiální kapelou příslušné teritoriální oblasti církevní. Tím si také vysvětlíme, proč Stözlzlova činnost v chrámové hudbě byla tak neobyčejně bohatá. Uvidíme také, že na tuto tradici pak navázal náš Benda v Gotě.

Stözlzlova úloha byla hlavně v tom, aby pro neděle a svátky dodával kantáty. Y této věci se jeho úkol nelišil od úkolů většiny tehdejších kapelníků, kantorů a varhaníků. Výkonnost jeho budí však pozornost již celkovým počtem 902 kantát, jež napsal v letech 1720 až 1743. Je to výkonnost, která se dá měřit s výkonností současníka Stölzela J. S. Bacha³³. Připočteme-li k tomu 77 příležitostných kantát, 31 mší, 34 pašijí a 57 menších skladeb chrámových a 7 oratorií, pak již tento zevní obraz Stözlzovy činnosti ukazuje skladatele, jenž nebyl v té době mezi nejmenšími. Také kvalita jeho zachovaných skladeb přesvědčuje, že Stölzel dovedl vytvořit mnoho cenného, co si uchovalo trvalou hodnotu i po jeho smrti. Bylo by proto nejvýše nutno, aby umělecký zjev Stözlův byl kriticky zhodnocen, což se dosud nestalo. V německé hudbě první polovice 18. stol. zaujímá význačné místo a hudební historiografie bude muset toto místo mu také spravedlivě vykázat.

Druhým úkolem kapely bylo provozovat hudbu k tabuli a po tabuli, kdy hrány symfonie, koncerty, serenády, tria, zpívány arie a pod. Byla to hudba k soukromé potřebě majitele a neměla tedy již toho oficiálního rázu. I zde činnost Stözlzlova byla rozsáhlá, jak o tom svědčí onen seznam. Stölzel zde vystupuje také jako plodný nástrojový skladatel, jenž pěstuje všechny tehdejší formy nástrojové hudby orchestrální i komorní. Přechod k dramatické hudbě tvoří t. zv. Tafelstücke, malé dramatické scény, něco jako scénické kantáty. Opera se objevuje za Stözlzla v Gotě v letech 1720 až 1744 téměř každoročně. V té době provedeno bylo v Gotě 23 oper a dramatických serenád (gratulačních kantát). Seznam sice uvádí 30 oper a serenád, ale v tomto počtu jsou nepochybně opery, o nichž Stölzel píše ve své autobiografii, že je složil před příchodem do Goty. V aktech o kapele vyskytují se pouze jedinkrát r. 1739 jména italských zpěváků Pinettiho a Callettiho, kteří se dali slyšet u dvora³⁴. Mimo to pak jsou zachovány zmínky o provozování operních skladeb z let 1733 až 1738, kdy hrány opery, serenády a pastorále. Tyto zprávy jsou pak doplněny librety Stözlzlových dramatických her,

kteří ukazují souvislou tradici operní od jeho nastoupení až do r. 1744³⁵.

Tento pouhý přehled skladatelské činnosti Stölzlovy ukazuje, že tehdy gotská kapela měla v čele umělce, jenž patřil k předním zjevům tehdejší hudby v Německu. Svědčí o tom i Mattheson, který pojal autobiografii Stölzlovu do své *Ehrenpforte*. Stölzel vedle své skladatelské činnosti se zabýval také teorií, což tehdy zvláště přispělo k jeho věhlasu. Vydal 1725 malé pojednání o kanonu a pro Mizlerovu společnost napsal pojednání o recitativu, kterého však nevydal³⁶. Jeho vstup do Mizlerovy společnosti 1739 je rovněž dokladem jeho theoretických zájmů.

Za těchto okolností také stav kapely odpovídal nutně úrovni maestra. O vnějším stavu této kapely dává alespoň částečný obraz jednak seznam nástrojů, jež se nahromadily na zámku za Stölzla, jednak některé osobní záznamy o kapelistech z té doby. Inventář hudebních nástrojů z doby Stölzlovy je značně bohatý a ukazuje, že o kapelu bylo postaráno na tehdejší dobu způsobem velmi pečlivým³⁷. Z akordických nástrojů jsou zde zaznamenány klavírní a loutnové nástroje. Z klavírů bylo zde 15 nástrojů, z nichž dva byly ve Friedrichswertu, jeden v Altenburku a dva označeny jako nepotřebné³⁸. Pro potřebu v Gotě stálo tedy celkem 10 nástrojů. Nástrojů loutnových bylo zde celkem 10, a to 5 louten, 3 theorby, 1 gitara a 1 calcidon³⁹. Tento veliký počet akordických nástrojů je dobrým dokumentem hudební praxe doby generálbasu. Houslí měla gotská kapela 12, vesměs výborné nástroje⁴⁰. K nim řadí inventář ještě violu d'amour od Stürtzla z Vratislavě z r. 1719. Z viol zde bylo 6 viol da gamba a 10 viol da braccia, z nichž bylo několik nepotřebných, dále 4 violoncella, 4 violony a jeden violon spojený s violoncellem a s 2 lesními rohy⁴¹. Dále se v inventáři zaznamenávají 3 hoboje, z nichž jedna nepotřebná, 2 hoboje d'amour, 4 zobcové flétny (z nich 2 nepotřebné), 2 staré basové flétny a jedna pařížská příčná, 6 fagotů, 2 pařížské serpenty, 2 trumpety do F, 2 trumpety do D a 5 párů lesních rohů do F, Dis, G a A⁴².

Přibližný osobní stav kapely možno rekonstruovat z některých, ovšem nečetných zpráv archivních⁴³ :

- Houslisti: Nic. Bauer (po první zmínce 1733),
 Joh. Aug. Engert (po první zmínce 1732),
 Joh. Wilh. Hirn, komorník (po první zmínce 1710),
 Joh. Andr. Schieck (po první zmínce 1730),
 Lud. Mich. Schneider (po první zmínce 1733),
 Joh. Nic. Specht (po první zmínce 1733),
 Joh. Georg Straubel (po první zmínce 1733).
- Hobojisti: Sam. Böhmer (po první zmínce 1733),
 Cramer (po první zmínce 1733),
 Dölle, Hausvoigt (po první zmínce 1733),
 Schieler (t. Schüler) (po první zmínce 1733).
- Fagotisti: Cramer (po první zmínce 1733),
 Dav. Alb. Böhmer (po první zmínce 1733),
 Chr. Heinr. Stölzel též kontrabasista (po první
 zmínce 1733).
- Lesní rohy: Joh. Casp. Hötzel (od 27. srpna 1734),
 Ant. Ferd. Weisse (od 27. srpna 1734).
- Violoncello: Lange (po první zmínce 1733, f 1748).
- Zpěváci: sopranista Jos. Thielem. Cramer, Kapellknabe
 (po první zmínce 1733),
 altista Job. Aug. Hebert (též Huber) (po první
 zmínce 1733),
 tenorista Joh. Chr. Ziegeldecker (po první zmí-
 ně 1743),
 tenorista Schlechtweg (po první zmínce 1743),
 basista Weidler (po první zmínce 1733; sloužil
 do 1746),
 basista G. N. Otto (od 6. března 1746, f 1791).
- Dvorní kantor: Georg Zach. Busius (po první zmínce 1732).
 Göpel.
- Loutníci: Gottfr. Diessel (též Diestel) (po první zmínce 1739).
- Varhaníci: Joh. Gottfr. Golde, dvorní varhaník (po první zmí-
 ně 1710),
 Mich. Chr. Specht, varh. v klášt. august. a v sirot-
 činci (po první zmínce 1732).

Mimo ně se uvádějí dvor. hudebníci bez označení nástroje: Joh. Christ. *Hertel* (1721 a 1730) a Fr. Wilh. *Stangen*. Většina těchto kapelistů působila také za Bendy a proto se s nimi ještě setkáme.

Tím není stav hudebníků vyčerpán, neboť trumpetisti, hornisti a tympanisti nebyli vedeni ve stavu kapely a právě tito byli povinni vypomáhati i na jiných nástrojích, jako na violách, trombonech, kontrabasech a pod. Pro stav kapely kolem 1733 je z uvedených seznamů směrodatný počet houslistů a hoboistů (zároveň flétnistů), a ten při počtu šesti až sedmi houslistů a čtyř hoboistů ukazuje, že kapela v Gotě za Stölzla patřila svým počtem ke kapelám dobře obsazeným⁴⁴. Uvážíme-li pak, že před Stölzlem 1676 základ kapely tvořili pouze dva houslisti, vysvítá z toho nejlépe, kterak stav kapely za Stölzla se změnil. Za těmito zevními fakty se zároveň skrývá důležitý vývoj stylový. Právě od 2. pol. 17. stol. se v ensemblové hře nástrojové uplatňují stále větší měrou smyčcové nástroje, zvláště housle. Byl v tom zároveň i vliv italské hudby, kde od 2. pol. 17. stol. stále více se klade váha, vlivem Arc. Corelliho a jeho nástupců, na smyčcový orchestr, kdežto pro německou hru nástrojovou je příznačná obliba v nástrojích dechových. Tím, že se za Stölzla přesunuje těžiště orchestru z dechů na smyčce a hlavně na housle, uplatňuje se jednak nový styl nástrojové hudby, jednak speciální vliv italské hudby, kterou Stölzel dobře znal. Pro gotskou kapelu to znamenalo pozoruhodný pokrok a vývoj směrem k ušlechtiljším a výraznějším hudebním prostředkům. Tento nový stav kapely stačil pak na dlouho i po Stölzlovi ; ještě za Bendy 1755 tvořilo stále základ kapely šest houslistů.

K systemisovaným kapelistům patřili hoši vokalisti, kteří podléhali rovněž kapelníkovi, jenž na jich stravování a ubytování bral zvláštní plat. Za Stölzla byli tři vokalisti, na něž Stölzel dostával 164 míš. zl. a 6 sáhů dříví⁴⁵. Konečně vypomáhali při mimořádných příležitostech někteří zpěváci, kteří nebyli členy kapely a proto byli pouze od případu k případu odměňováni. Tak v 1. 1733 až 1738 dostává zpropitné dcera kapelisty Cramera Sidonie Dorota za účinkování při operách a serenádách⁴⁶.

Zvláštní postavení v kapele měl dvorní varhaník. Byl jím Joh. Gottfr. *Golde*, který se objevuje v gotské kapele již 1710 jako houslista a od 1721 jako dvorní varhaník⁴⁷. Pocházel z Kreische

u Drážďan. Těšil se u dvora značné vážnosti. Jako dvorní varhaník byl zároveň nejvyšší autoritou pro otázky varhanní v celém knížectví. Tak r. 1729 byl pověřen dozorem při stavbě a opravě všech varhan v celém knížectví. Od 1741 vyučoval hře na klavíru dědičného prince⁴⁸. Když pak žádal, aby jeho syn, právník Joh. Ernst, dostal uprázdněné místo ve vrch. konsistorní kanceláři, bylo mu 1741 vyhověno⁴⁹. Jiný jeho syn Joh. Gottfr. jun. stal se nástupcem svého otce v úřadě dvorního varhaníka a s jeho jménem se ještě setkáme. Golde st. zemřel 26. září 1759 v 10 hod. večer⁵⁰. Vedle Goldeho se objevuje ještě 1736 dvorní varhaník a dvorní kantor *Göpel*. Měl asi podřízený význam⁵¹.

Aniž se můžeme na tomto místě pouštět do vnitřního rozboru hudební kultury, která panovala v Gotě za Stölzla, musíme říci aspoň tolik, že tato hudba rostla zcela z půdy hudebního baroka, jak byla modifikována prostředím německého protestantství. Základ tvořila chrámová protestantská kantáta a nástrojová hudba orchestrální a komorní, určená stylem triové sonáty a koncerta grossa a přísnou polyfonní strukturou. Byla to hudba, která odpovídala duchu přísného luterského dogmatismu, jaký panoval na gotském dvoře v I. pol. 18. století, zvláště za Fridricha II. a také kolem osoby Fridricha III. Ale tento protestantský hudební barok nemohl stačit té části gotského dvora, která byla ovládána osvícenským duchem kolem Luisy Doroty. Pro tento okruh musely se Stölzlovy chrámové kantáty, kotvící ideově v orthodoxním luterismu a jeho koncerty, symfonie, tria a opery, vyrůstající ze stylu hudebního baroka, který odpovídal době kolem r. 1700, vyjimat v době před r. 1750 zastarale⁵². Co před 30 lety znamenalo ještě pokrok a dobové zjevy, patří v nové osvícenské atmosféře již minulosti. Gotě bylo třeba nového hudebního ducha a nového hudebního stylu. A to přinesl Jiří Benda.

Gottfried Heinrich Stölzel zemřel 27. listopadu 1749, v 6 hod. ráno⁵³.

Když Benda nastoupil službu v Gotě, nepřineslo to nějaké podstatné změny v organizaci kapely. Převzal prostě kapelu, jak se vyvinula za Stölzla. Proto její stav s počátku byl týž jako před jeho příchodem. Z doby Bendovy máme o něm daleko více zpráv a možno proto zde podat historii této kapely až do r. 1774, t. j.

do změněných uměleckých poměrů po příchodu Seylerovy divadelní společnosti do Goty. Početnost kapely a její obsazení je dobře zachyceno v seznamu této kapely, který r. 1755 podaly Marpurgovy Beyträge. Je to zároveň první veřejná zpráva o gotské kapele za Bandy a podává obraz kapely v roce 1754—55, tedy na začátku Bendovy činnosti⁵⁴. Tento seznam členů gotské dvorní kapely zde otiskuji doslova, avšak s tou změnou, že v závorce přidávám data jich působení podle archivních pramenů, jež budou dále citovány. Tato data ovšem u Marpurga nejsou zaznamenána. První číslice znamená rok, kdy jméno dotyčného kapelisty se po prvé objevuje v pramenech o gotské kapele.

- Kapelník: Jiří Benda (od 1750 do 1778, +1795).
- Zpěvačky: Paní Marie Elis. Galetti (od 1750 do + 1790),
Paní Frant. Hatašová (Hattaschin), sestra kapelníka Bandy (od 1750 do 1778, +f 1781).
- Zpěváci: Joh. Thielmann Cramer z Bittstedtu u Goty, sopránista (od 1733, působí ještě 1778),
Giov. Andr. Galetti z Toskánska, basista (od 1750 do 1784),
Joh. Aug. Hebert z Moskau v Lužici, altista (od 1733 do + v květnu 1772),
Georg Nicol. Otto z Goty, basista (od 6. března 1747 do + 1791),
Joh. Christ. Ziegeldecker z Rohnstädtu v Sasku, tenorista (od 19. srpna 1743 do 1765, pak městský kantor v Gotě).
- Houslisti: Nicol. Bauer z Georgenthalu u Goty (od 1733 do + 16. ledna 1758),
Joh. Aug. Engert z Goty (od 1732 do + 3. prosince 1758),
Dismas Hataš (Hattasch) z Čech (od 1751 do + 1777),
Joh. Andr. Schieck z Goldbachu u Goty (od 1730, f 1768),
Nicol. Specht ze Sülzenbrücku (po prvé zmíněn 1733, působí ještě 1778).
Joh. Georg Straubel z Leitenberku (od 1733 do + před 20. květnem 1757).

- Violisti:** Jerem. Brandt z Warzu u Goty (zmíněn po prvé a naposledy 1755),
Tob. Kraft z Molschieben u Goty (zmíněn po prvé a naposledy 1755).
- Hobojisti:** Samuel Böhmer z Christianstadtu (od 1743 do + 11. března 1765),
Georg Christ. Stubenrauch z Grosswargel (po prvé zmíněn 1755, působí ještě 1778).
Dopr. od (accompagnement): Dav. Albr. Böhmer, fagotista z Moskau v Lužici (po prvé zmíněn 1733, působí ještě 1778),
Gottfr. Diessel, loutnista z Brunšviku (po prvé zmíněn 1739, do + 13. dubna 1776),
Joh. Gottfr. Golde, komor. a dvor. varhaník z Kreische u Drážďan (+ 26. září 1759),
Joh. Gottfr. Golde jun., komor. a dvor. varhaník (po prvé zmíněn 1755, do + 29. června 1781),
Christ. Heinr. Stölzel, violonista (po prvé zmíněn 1733, do 1757, f 10. května 1764).
- Hornisti:** Jan Kašp. Hötzel z Rokytnice v Cechách (od 27. srpna 1734 do + 25. července 1777),
Ant. Ferd. Weisse z Wagstadtu ve Slezsku (od 27. srpna 1734 do 1763, + před 28. lednem 1768).

Měla tedy gotská kapela 5 zpěváků, 16 instrumentalistů: 6 houslí, 2 hoboje, 2 violy, 2 horny, 1 fagot, 1 kontrabas, 2 varhaníky, kteří hráli číslovaný bas buď na varhanách nebo na klavíru, a konečně 1 loutnistu, jehož úloha v kapele se po r. 1750 chýlila ke konci a vyskytuje se tu ještě jen jako pozůstatek ze staré doby. Bez tohoto loutnisty měla celá kapela celkem 21 členů a kapelníka. Tento stav pak trvá i dále. Tak když se celý dvůr stěhoval vždy na podzim ke sněmovnímu zasedání do Altenburku, chodila s ním kapela a zaznamenává vždy 21 členů. Teprve 1775 se uvádí 24 členná kapela. Ale tehdy zavládly v Gotě již zcela jiné umělecké poměry⁵⁵.

Tento stav kapely z r. 1754—55 byl pak v Gotě tak ustálen, že se na něm až do r. 1778 nic podstatně nezměnilo. Nutno ovšem

předem podotknout, že organizačně mimo kapelu stál sbor dvorních hoboistů a dvor. trumpetistů a tympanistů, kteří, bylo-li třeba, vy-pomáhali v kapele, a to nejen na vlastních nástrojích, nýbrž i na jiných nástrojích, jimž se musili učit (hobojisti na flétnu a violu, trumpetisti na trombon, violu, kontrabas po případě fagot). Tím početnost a výkonnost kapely značně stoupala. Konečně mimo kapelu byli také hoši vokalisti, kteří při Bendově nastoupení byli tři.

A nyní prosím čtenáře, aby se ozbrojil trpělivostí a prošel se mnou personalia této kapely na základě archivních dokumentů. O sestře Bendově Anně a jejím muži Hatašovi pojednáme v sou-vislosti s rodinnými poměry Bendovými v Gotě. Manžele Galletiovy si ponecháme pro 4. kapitolu, až se seznámíme s italskou buffou v Gotě. Tamtéž bude řeč o tenoristovi Ernstu Christ. *Dresslerovi*, jenž působil v Gotě v l. 1764—1767 a o intermezzistech man-želech Burgioniových, Bianchiových a o buffo-basistovi Sibyllovi. Mezi zpěváky tři působili ještě z doby Stözlzovy. Sopranista Cramer objevuje se v gotské kapele již 1733, s počátku jako vokalista, později jako sopranista s titulem Cammermusicus a působí v ka-pele ještě 1778⁵⁶. Altista Hebert rovněž působí od r. 1733 a zemřel někdy v květnu 1772⁵⁷. Tenorista Ziegeldecker nastoupil 19. srpna 1743. R. 1758 se marně ucházel o místo kantora ve Friedrichroda a 1762 rovněž bezvýsledně o místo městského kantora v Gotě. Teprve 1765 dosáhl svého cíle ; na svou žádost dostal substituci měst. kantora, jenž už byl starý. Jako skutečný městský kantor v Gotě vystupuje ještě 1769⁵⁸. Basista G. N. Otto byl původně kantorem ve Vestfálsku (Unna). Po odchodu basisty Weidlera r. 1746 žádal o místo basisty v gotské kapele a místo to mu bylo uděleno 6. března 1747. Zemřel r. 1791⁵⁹.

Rovněž mezi houslisty jsou kapelisté, kteří působili v Gotě již za Stözlza. Z nich služebně nejstarší byl J. A. Schieck, jenž v gotské kapele působil již r. 1730, ale tehdy ještě nebyl řádným členem kapely. Tím se stává až 14. října 1743. Byl vedoucí silou mezi kapelisty a proto dostal na vlastní žádost r. 1764 titul kon-certního mistra a byl zařazen mezi titulární sekretáře. Jako ve-doucí kapelista měl svěřenu péči o struny a dostával za tím účelem na ně peníze. Býval účasten při rozdělení mimořádných odměn a vždy, jako koncertní mistr, bral větší díl nežli ostatní. Byl nej-

starší člen kapely, neboť ještě 1776 jsou o něm zmínky. Tehdy ale byl již churav a nemohl konat svou službu⁶⁰. Po Schieckovi nejstarší služebně byl J. A. Engert, jenž působí v Gotě od 1732 do své smrti dne 3. prosince 1758 ráno. Hrál druhé housle. V aktech, jež po něm zůstaly, nehovoří se o ničem jiném, nežli o předavcích nebo o výpomoci při jeho nemocích a o dlužích⁶¹. — Téměř současně se objevuje v kapele houslista Nic. Bauer, jenž působil tu od r. 1733 až do své smrti 16. ledna 1758⁶². S ním ve stejný rok nastoupil houslista J. G. Straubel, jenž zemřel krátce před Bauerem v květnu 1757⁶³. — Kdy nastoupil houslista Nic. Specht, není známo. Jeho jméno se po prvé objevuje u Marpurga a v Gotě působil ještě 1778 po reorganizaci kapely⁶⁴. Oba violisti Brandt a Kraft jsou jmenováni po prvé u Marpurga a více o nich není známo. Kontrabasista Chr. Heinr. Stölzel, syn kapelníka, působil v gotské kapele již od r. 1733. Ale r. 1757 byl tak churavý, že Benda musel místo něho navrhnout náhradního kontrabasistu ve dvor. hobojistovi Hartwichovi. Stölzel zemřel 10. května 1764 ráno⁶⁵.

Z hobojistů působil v Gotě již za Stözlza Sam. Böhmer, jenž se zde vyskytuje již r. 1743. Zemřel 11. března 1765⁶⁶. Druhý hobojista G. Chr. Stubenrauch se objevuje po prvé až u Marpurga a působí v kapele ještě 1778. R. 1768 vyučoval děti, knížete a dostával za to zvláštní přídavek⁶⁷. — Fagotista D. A. Böhmer objevuje se r. 1733 a působí ještě 1778⁶⁸. — Z hornistů oba jsou ještě z doby Stözlzovy. Pro nás je zvláště zajímavý J. K. Hötzel z Rokytnice, v němž Benda v Gotě poznal svého rodáka, třebaže rodem Němce z Orlických hor⁶⁹. Oba hornisti jsou přijati za členy kapely 27. srpna r. 1734. Hötzel hrál v kapele do r. 1775, kdy, patrně pro nemožnost dalšího působení, byl přeložen ke kancelářské službě. Zemřel 25. července 1777. Zanechal po sobě syna, rovněž člena kapely a hornistu. Weisse působil jako hornista až do r. 1763, kdy pro chrlení krve se musel vzdát své činnosti. Chtěl sice dále hrát jako houslista nebo violoncellista, ale Benda to nedoporučoval. Byl proto dán v lednu 1764 do pense a jeho nástupcem jako hornista se stal Hötzlův syn Joh. Fridrich. Weisse zemřel v lednu 1768⁷⁰.

O varhaníku Joh. Gottfr. Goldeovi starším už byla řeč. Jeho syn zdědil úřad dvor. varhaníka po svém otci, jenž zemřel 26. září 1759. Působil v Gotě do své smrti 29. června 1781 a zanechal po

sobě vdovu s 8 dětmi⁷¹. S jeho jménem jako skladatele se ještě setkáme. Loutnísta Diessel (Diestel) vystupuje po prvé 1739, je znamenán též u Marpurga a zemřel 13. dubna 1776⁷².

Tento stav kapely z r. 1754—55 byl nadále základem až do r. 1778, kdy došlo k reorganizaci kapely. Změny, které v této době se dály, byly způsobeny úmrtím nebo pensionováním jednotlivých kape-listů. Proto v dalších letech se setkáváme s novými jmény, kteří buď nahrazují uprázdněná místa, nebo na účet uprázdněných míst zasedají k jinému nástroji, jehož bylo třeba. Tak v ensembu zpěváků se objevuje 1777 zpěvačka S. M. *Zincková* (Zinckin). Pocházela z Warzy u Goty. Toho roku se učila zpívat v Kolíně n. R., a když jí za účelem dalšího studia nebyla dána další dovolená, vzdala se v srpnu 1777 vévodských služeb⁷³. Mimo Zinckovou vystupuje v kapele zpěvačka *Preissingová*, ale to se stalo až po odchodu Bendovy sestry Hatašové 1778. Toho roku byla 10. června angažována Preissingová, ale to je již za nových poměrů, kdy Benda již z Goty odešel⁷⁴. Větší změny nastaly mezi houslisty. V letech 1750 až 1778 zde zemřeli Bauer (1758), Engert (1758), Straubel (1757) a Hataš (1777). Bylo třeba tedy náhrady, zvláště po r. 1757 a 1758, kdy sbor houslistů byl nejvíce oslaben. Tak ustanoven byl houslistou v kapele 19. května 1758 Joh. Valentin *Scherlütz*, jenž tu působil až do 1793, kdy zemřel⁷⁵. Když pak druhý houslista Engert před svou smrtí 3. prosince 1758 churavěl a nemohl hrát, navrhl Benda ze své moci kapelnické za jeho zatímního zástupce houslistu Aug. *Kellnera* z Grauly, a to tak, že Kellner až do uvolnění definitivního místa sloužil zdarma. Byl žák Bendův a Hatašův. Po smrti Engertově, kdy se uprázdnilo místo kapelisty, stal se pak Kellner řádným členem kapely a nastoupil své definitivní místo u druhých houslí 21. října 1759. Působil v Gotě do 1778, kdy stopy po něm mizejí⁷⁶. B. 1763 vstupuje do kapely nový houslista J. F. *Hempel*. Nastoupil 6. června. Hempel byl patrně dobrý umělec, neboť na zimu 1768 byl pozván do Utrechtu, aby tam řídil několik koncertů a vyučoval hudbě. Ale nedostal pro tuto uměleckou cestu dovolenou. Byl členem gotské kapely ještě 1778⁷⁷. Před r. 1778 působil v kapele také syn Hatašův. Kdy nastoupil, není známo. Ze služby vystoupil 1778⁷⁸. Také nejstarší syn Bendův Fridrich Ludvík vypomáhal v kapele a měl 1775 slíbené místo kape-listy. Dostal-li je, není známo⁷⁹. A konečně jako nástupce Hatašův

angažován mezi houslisty 10. července 1778 Fr. Ant. *Ernst*, rodák z Cech (nar. 1745 v Georgenthalu), potomní koncertní mistr v Gotě a vynikající houslista, zastíněný později svým mladším jmenovcem, rodákem z Brna⁸⁰. V Gotě se po prvé představil 23. srpna 1778. To však je již doba, která nás zde nezajímá.

Z violistů vedle známého Brandta a Krafta se objevuje r. 1776 violista *Reinhardt*. Benda navrhl 2. prosince 1775, aby Reinhardtovi bylo uděleno místo violisty. Protože ale nebylo žádné místo kapelisty volné, dán byl dne 29. ledna 1776 Reinhardtovi zatímní plat 100 tol. a 2 sáhy dříví. Tato zatímnost asi byla jednou z příčin, že 1778 Reinhardt opustil gotské služby. Hudebník jménem Reinhardt z Kasselu se objevuje v Gotě po prvé 29. ledna 1766 a 24. října 1774, kdy působil ve Zvěřině. Byl hornistou. S největší pravděpodobností je totožný s tímto violistou Reinhardtem a zároveň s Joh. Christofem Reinhardtem, jenž se narodil 14. prosince 1721 v Gotě a byl od 1788 členem gotské kapely⁸¹.

Vedle hobojistů-kapelistů Böhmera a Stubenraucha působí v kapele r. 1778 hobojsista *Hesse*. Tj hobojistů jsou poměry zvláštní, jak ještě uvidíme při organizaci kapely. Ze v této době není zmínka o flétnistech, je vysvětlitelno tím, že flétnu museli pískat hobojsiti, a to dvorní hobojsiti i hobojsiti-kapelisti. Místo pro flétnisty v kapele se objevuje až 1778. Tehdy působí zde flétnista *Schade* a *Brauner* a 1779 flétnista Kar. Rud. *Zinkeisen*.

Když byl kontrabasista Stölzel neschopen pro nemoc hrát, navrhl 1757 Benda, aby jej zastupoval ve hře na kontrabas dvor. hobojsista Joh. Šeb. *Hartwich*, jenž se již déle učil na tento nástroj. Dokud bude Stölzel živ, bude jej zastupovat zadarmo. Tak se také stalo rozhodnutím Fridricha III. ze dne 5. září 1757. Po smrti Stölzlově jmenován byl skutečným kontrabasistou 1. srpna 1764. Zprávy o něm se končí 1783, kdy asi zemřel⁸².

Smrt Stölzlova měla ještě další vliv na skupinu „accompag-nistů“. Z promemoria Bendova vysvítá, kterak si stěžuje na nedostatečně obsazený bas v orchestru, takže za nemoci Stölzlovy musel mnohé kusy, kde má bas v orchestru proniknout, vynechat⁸³. To asi přivedlo Bendu k tomu, že si vynutil jmenování samostatného violoncellisty do kapely, jak ostatně tehdy bylo jinde už všeobecné. Byl to Heinr. Baltasar *Preysing*, jenž nastoupil 28. září 1765. Přišel

do Goty z Hildburghausen a po prvé hrál přede dvorem 21. října 1763, po druhé 1. května 1765. Vedle svého nástroje musel hrát také hoboj, bylo-li třeba. Patřil ke kapelistům, jimž svět knížecí kapely byl těsný a kteří proto hleděli poznat také jiné umělecké prostředí. Tak v říjnu 1767 odešel s Hatašem a jeho ženou na dovolenou a v říjnu 1768 žádal o novou dovolenou pro celou zimu a to na uměleckou cestu do Utrechtu a Amsterdamu. Chtěl jít s houslistou Hemplem, jenž, jak víme, žádal totéž a téhož dne. Ale tehdy mu tato žádost byla zamítnuta, podobně jako Hemplovi. Skládal též pro violoncello. V Gotě působil až do své smrti 6. října 1802⁸⁴.

V páru lesních rohů nastala změna po onemocnění Weisseho 1763. Tehdy 4. ledna navrhl Benda za zatímního Weissova zástupce syna Hötzlova *Joh. Fridricha*. Když pak Weisse zemřel, zažádal Hötzel jun. 28. ledna 1768 o jeho plat, jenž mu byl také udělen 6. června 1768. Tím tedy se stal skutečným členem kapely. Působil pak v kapele až do další doby, kterou zde již nesledujeme⁸⁵. Nástupcem staršího Hötzla po jeho smrti 1777 se stává *Ig. Körber* z Mohuče r. 1777. V Gotě se představil 11. listopadu 1776⁸⁶. K těmto dvěma novým hornistům přistupují při reorganizaci kapely 1778 další dva. Byli to bratři *Götzové*⁸⁷. Tedy teprve od 1778 měla gotská kapela 4 hornisty, jak si to vynutila postupující hudební praxe, zvláště hlásící se romantism.

Trompetisté nepatřili organizačně do kapely; tvořili vlastní třídu jakožto dvorní trompetisté, a proto v seznamu kapelistů nevystupují. Z nich asi vynikal Schreck, jenž má titul koncertního trompetisty a zemřel 29. ledna 1761⁸⁸.

Konečně pro úplnost třeba dodat, že r. 1778 při reorganizaci kapely se objevují ještě noví kapelisti *Brauner, Hart, Preysing ml., Scheidler* a *Schneegass*. Jaké nástroje hráli, není jasno⁸⁹. To však se už netýká Bendova působení v Gotě.

Podobně jako celkový stav kapely zůstal za Bendy v základě tyž, jak jej našel při svém nastoupení, tak také je to s hudebními nástroji. Nástrojový inventář gotské kapely z r. 1750 už jsme poznali. Zůstal základem i pro další léta a k němu bylo přikoupeno to, co rostoucí hudební praxe a nové potřeby orchestrace žádaly. O těchto přírůstcích nástrojových z doby Bendova působení v Gotě (1750—78) jsme dobře zpraveni z aktů, které byly sepsány o stavu

hudebních inventářů před Bendovým odchodem z Goty r. 1778. Protože Benda měl povinnost sobě svěřený inventář řádně odevzdat, sepsán protokol o přírůstcích i o chybějících nástrojích a přehled přírůstků, z čehož je stav nástrojového inventáře dobře patrný⁹⁰. Je zajímavé, že za Benda nejvíce bylo přikoupeno lesních rohů a fléten. To je pochopitelné při stále větší exponovanosti těchto nástrojů v orchestrální hudbě té doby. Nejvíce bylo koupeno nových fléten. Tabeleární conspectus udává počet 8, podle extraktu pouze 6⁹¹. Tento flétnový přírůstek je dobře vysvětlitelný jednak tím, že tehdy hra na flétnu dostala v orchestru i v sólové hře nový smysl zaváděním příčné flétny, jednak u Benda byla záliba v tomto nástroji dána tím, že poznal sólovou hru na flétnu za svého berlínského působení, kde flétna byla, jak známo, u krále Fridricha II. nejmilejší nástroj. Lesních rohů přibýlo podle conspectu 5 párů, podle extraktu 8 párů. Mimo to kupovány nátrubky a ladicí kotouče pro lesní rohy⁹². V ostatních nástrojích přírůstky nebyly velké. Koupeny tři nové klavíry a jedna loutna, 2 hoboje, 2 fagoty, 1 viola, 1 housle a 1 violoncello⁹³. Jako zvláštnost třeba uvést, že 1770 se po prvé objevují v Gotě klarinety⁹⁴. Jaký byl stav tohoto nástrojového inventáře r. 1778, co z toho do té doby zmizelo, to již nespadá do této kapitoly.

Vedle kapely, která tvořila zvláštní těleso ve dvorském životě, byly některé skupiny hudebníků, které organizačně stály mimo kapelu. Byli to dvorní trumpetisti, dvorní hobojistí, trumpetisti gardoví a vojenská banda hobojistů⁹⁵. Kdežto poslední dvě skupiny stály mimo zájmový okruh kapely a zřídka se s ní stýkaly, byl vztah prvních dvou skupin ke kapele bližší. Sbor dvorních trumpetistů byl pro sebe; dvorní trumpetisti nebyli členy kapely a tedy nepodléhali kapelníkovi v otázkách organizačních. Pouze in musicis se museli podvolovat. Proto také ve Fourirbücher v seznamu dvora se zařazují dvor. trumpetisti mezi ostatní dvůr, kdežto kapela je zaznamenána vždy zvlášť. Těchto trumpetistů bylo 9. Jejich povinnosti byly rázu dvorského, služebnického. Museli pravidelně vytrubovat k tabuli a tím svolávat dvůr k obědu. Na Nový rok museli slavnostně vytrubovat spolu s ostatními uvedenými skupinami hudebníků. Když bylo hráno divadlo, bylo jejich povinností troubit intrády před divadlem. Zastávali svou službu tehdy, když šlo o to,

aby zvuk trubek dodal dvorskému životu zvýšeného lesku. Protože tyto povinnosti byly příliš nepatrné, byli zaměstnáváni také jinak pro dvorské služby. Nejčastěji konali služby dvorských poslušů a kurýrů⁹⁶. Jejich vztah ke kapele byl v tom, že jednak svou hrou vypomáhali v kapele, bylo-li třeba, anebo byli nuceni učit se i jiným nástrojům, aby na ně mohli hrát tehdy, jestliže nebylo možno nástroj obsadit řádným kapelistou. Zvláště se to týkalo těch nástrojů, na něž se tehdy ještě pohlíželo jako na pouhou podřadnou výplň, tedy především viol. Víme již z minulého, jak maršálský úřad na tom stál, aby Benda dal učit dvor. trumpetisty na violu, aby mohli pak vypomáhat v kapele. Vedle dvorních byli také gardoví trumpetisti. Z význačných dvor. trumpetistů se uvádějí Eccardt (+ 26. července 1761, v 7 hod.), Hirn, který zastával i služby ubytovatele (1768, 1769), Kraft, jenž byl zároveň kurýrem (+ 29. května 1771), Joh. Friedr. Schneider (nastoupil 1. prosince 1775)⁹⁷. Mezi dvor. trumpetisty patřili také tympanisti. Byl to intrádový ensemble. Dvorním trumpetistům nejbližší byli hobojistí od regimentu, nebo, jak jsou nazýváni, die Regiment-Bande. Byla to vlastně vojenská dechová hudba, v níž převládaly hoboje⁹⁸. Jejich úkolem bylo zase dodávat dvorským událostem lesku. Pískali na Nový rok až do r. 1772, dále hráli při tabuli nebo při jiných slavnostech, tak při ohňostrojích, při dvorním plesu, při čemž měli masky vypůjčené z divadla (30. ledna 1770) a někdy byli přizváni i k úkolům uměleckým, tak na př. když hráli při činohře. "Ale to se stalo jen proto, aby zesilovali dvorní hobojisty; Bylo jich celkem osm"⁹⁹.

Umělecky výše byl sbor dvorních hobojistů. Také oni stáli mimo kapelu, tvoříce pro sebe „bandu“ dvor. hoboistů. Jenže jejich úkoly byly umělečtější nežli trumpetistů a voj. hobojistů. Byly to sice také v zásadě služby dvořenišské, které jim příslušely, ale žádal se přece jen od nich již umělecký výkon. Ke dvorským povinnostem patřilo pravidelné vyhrávání na Nový rok. Také hra k tabuli jim náležela, ač zde bývali vystřídáni vojenskými hobojisty. Jejich vyšší úroveň se jeví v tom, že jim svěřovány úkoly více umělecké. Byla to hra při činohrách, tedy hlavně v meziaktí. Že někdy byli v této věci zesílení vojenskými hobojisty, bylo již řečeno. V takovém případě se sešel početný sbor 16 hobojistů,

neboť dvorních hobojistů bylo rovněž 8. V uměleckém ohledu byli podřízeni kapelníkovi, jenž měl povinnost na jich hudbu dozírat. Že svou hudbou si rádi přivydělali, není nic divného. Tak vyhrávali ve městě některým dvorním úředníkům, ale bylo jim to zakázáno (1753)¹⁰⁰. Ze všech čtyř hudebních band tito hobojisti stáli umělecky a tím i sociálně nejvýše. Proto také o některých hoboistech se činí jmenovitá zmínka v pramenech¹⁰¹. Podobně jako dvor. trumpetisti, také oni vypomáhali v kapele, ale nikoliv pouze na podřadné nástroje. Že pak mohl dvorní hobojista povýšiti tím, že byl přijat do kapely, víme z případu Hartwichova, jenž z dvor. hobojisty se stal dvor. kapelistou na kontrabasu. Ale i při tomto poměru ke kapele stála banda dvorních hobojistů organizačně mimo kapelu.

Dá se očekávat, že při tomto postavení dvor. trumpetistů a dvor. hobojistů mimo kapelu, a zároveň při jejich úzkém vztahu ke kapele — tedy při právním poměru, který byl zajímavým pozůstatkem tehdy již zastaralého cechovního odrůznění těchto skupin — mohly snadno vzniknout nejasnosti rázu kompetenčního. Kapela měla svého bezprostředního představeného kapelníka, ony obě dvorní bandy pak podléhaly přímo maršálskému úřadu. Za těchto okolností docházelo snadno k nedorozuměním, a jak už je lidská slabost muzikantů, nedorozumění propuklo ve spor, jakmile šlo o peníze ve formě zprobitného. Proto na př. trumpetisti stáli o hru na violu v kapele, kdežto kapelistům to nebylo příliš po chuti. Takové i jiné spory nebyly za Benda nic nového ; vyskytovaly se již za kapelníka Stölzla. O jednom takovém sporu se dovíme níže.

Ke kapele patřili hoši vokalisti; mají název Kapellknaben. Bylo to staré zřízení již za Stölzla, kdy byli tři vokalisti. Podléhali přímo kapelníkovi, u něhož bydlili a se stravovali. Dostával zato na ně plat a naturální požitky. Jejich povinností bylo zpívat při chrámové a ovšem i v komorní hudbě, bylo-li třeba. Bylo to zřízení fundační a tito hoši po mutaci bývali posíláni na studia. Toto zřízení vokalistů převzal Benda při svém nastoupení. Bral pro ně plat 164 zl. a šest sáhů dříví. Hoši dostávali každoročně nový oblek, obyčejně k narozeninám knížete. Mimo to dostávali všichni roční plat 12 zl. na kvitanci kapelníkovu a 4 zl. 4 gr. čtvrtletně místo stravy, kterou měli v určité dny dostávat z knížecí

kuchyně. Za Bendi nastala v této věci změna r. 1753, kdy jeden z hochů odešel a nový místo něho nenastoupil. Ale Benda dostával dále plat na tři hochy až do r. 1763, kdy na ně bral pouze 144 zl. míš. To pak trvalo až do r. 1778, kdy zase obnoven původní stav tří vokalistů, jenž pak trval dále¹⁰².

Mimo tyto fundatisty vypomáhali příležitostně při chrámové hudbě sirotci, jimž takto zároveň poskytována výpomoc a opatřovány obleky¹⁰³.

Vedle dvorní kapely a vedle hobojistů a trumpetistů měla Gota svého městského muzikusa a kantora. Jejich umělecké úkoly byly vzhledem k úkolům kapely podřízené a zmiňujeme se zde o nich jen za příčinou úplnosti. Městský kantor a městský muzikus objevovali se pravidelně u dvora vždy na Nový rok, kdy zpívali vévodovi gratulaci¹⁰⁴. Více o jejich působení se nezachovalo. V 1. 1756—57 se jmenuje městský muzikus Joh. Christ. *Hoffmann*, jenž dostal v tehdejší těžké válečné době přídavek 3 zl. 9 kr. Pro hudební poměry měl dále význam měst. varhaník, jímž byl Joh. Lud. *Backhaus* a od 1774 Kellner. V době kol. 1760—61 se jmenuje varhanář Carl. Christ. *Hoffmann*¹⁰⁵. Konečně stojí ještě aspoň za zmínku sbor gymnastů. O jejich účinkování v intermezzech se ještě zmíníme. Uplatňovali se však i jinak, jak svědčí na př. to, že 4. dubna zpívali ministrům noční serenádu. Podobně také činili i gymnasisti v Altenburku¹⁰⁶.

Jaké byly povinnosti dvorní kapely v Gotě a jaké byly povinnosti Bendovy jakožto dvorního kapelníka?

Hlavní povinností kapely bylo hrát v zámeckém kostele, hlavně při chrámových kantátách, mších a při gratulačních a jiných oslavných kantátách a vedle toho provozovat hudbu při knížecím dvoře. Povinnost chrámové hudby se týkala téměř výlučně nedělí a svátků, kdežto domácí hudba zámecká byla provozována i ve všední dny. Při tom byl činěn rozdíl mezi „velkou“ a „malou“ hudbou¹⁰⁷. Velká hudba byla orchestrální, po př. zpěv s orchestrem, malá hudba byla komorní nebo sólistická. Při těchto večerních koncertech účinkovali často i cizí umělci, kteří právě byli v Gotě. O tom bude ještě řeč. Zřídka byly tyto domácí koncerty odpoledne a jen výjimečně ráno. Vedle těchto koncertů zbývala kapele ještě jedna povinnost, pro niž se vyskytuje termín „Aufwartung“. Je to vy-

hrávání členům knížecí rodiny, obyčejně v předsíni, po způsobu serenád¹⁰⁸. Byla to povinnost, v níž nejvýrazněji přicházel k platnosti služebnícký charakter dvorské kapely. Taková „Aufwartung“ se objevuje v době Bendově pravidelně. S tím pak souvisí další služebnícká povinnost, hráti k tabuli. Ale tato povinnost byla zmírněna tím, že byla kapela vystřídávána obojí bandou hobojistů. Vedle těchto závazků, které vyplývaly ze služebního poměru dvorní kapely, byla zaměstnána ještě provozováním hudby při zámecké činohře. To byl nejdůležitější umělecký úkol, který čekal kapelu mimo chrámovou hudbu a domácí koncerty. Fourirbücher pravidelně poznamenávají, že při činohře hrála kapela a jen někdy hráli také hobojisti¹⁰⁹. Důležitější bylo účinkování při intermezzech. Ale o tom bude řeč níže. Že vedle toho všeho musela kapela konat zkoušky a studovat nový repertoár, je ovšem přirozené. O těchto zkouškách však není zpráv.

Měl-li Benda povinnost účastnit se všech těchto uvedených výkonů kapely, není z pramenů jasno. Bylo-li by možno soudit podle jiných kapel, byl by od „malé“ hudby a od vyhrávání v předsíni osvobozen. Tak na př. podle instrukcí bádenského dvora z r. 1747 kapelníkovi příslušela účast na chrámové hudbě a na hudbě k tabuli pouze při slavnostních příležitostech, kdežto řízení obyčejné hudby k tabuli a hudby k tanci bylo přiděleno koncertnímu mistru¹¹⁰« Jeho účast při účinkování kapely v divadle je ovšem samozřejmá.

Tyto všechny povinnosti však nevázaly kapelu ustavičně. Kapela měla v nich četné úlevy a změny, které souvisely s událostmi dvorského života a církevního roku. K největším úlevám patřily dvorní smutky, které vždy znamenaly, že domácí hudba ustala buď úplně nebo aspoň z největší části. Tyto smutky se týkaly jednak úmrtí členů panující rodiny, jednak úmrtí členů jiných rodin spřízněných. Ovšem nejhlubší smutek byl po úmrtí člena v knížecí rodině, zvláště, zemřel-li kníže nebo kněžna. Dvorní etiketa rozeznávala v tomto případě 4 stupně dvorního smutku. Každý stupeň trval 3 měsíce, takže takový hlavní smutek se protáhl na celý rok¹¹¹. Pokud se týče kapely, tedy v prvním stupni smutku ustala veškerá hudba, tedy i chrámová a začala se teprve za 3 měsíce po úmrtí. Ve druhém stupni kapela již provozuje chrámovou hudbu, ale domácí koncerty a hudba v divadle se v tomto stupni nekonají.

Teprve po uplynutí tohoto stupně, tedy půl roku po úmrtí, nastává kapele pravidelná služba. Na konci druhého stupně odkládá kapela smutek, takže další stupně se jí již netýkají. Takovéto velké smutky byly drženy pouze po úmrtí panujících členů knížecí rodiny. Za Bandy to bylo po úmrtí vévodkyně Luisy Doroty a vévody Fridricha III. Když zemřela vévodkyně 26. října 1767, stanoveny smuteční stupně takto: první do 22. ledna 1768, druhý do 22. dubna, třetí do 22. července a čtvrtý do 22. října. Tehdy na Nový rok, jenž spadl clo prvního stupně, nebyla vůbec žádná hudba. Chránová hudba se začala opět až 24. ledna 1768. Když pak 30. ledna slaveny dvojí narozeniny prince Ernsta Ludvíka a princezny Luisy — tedy událost podle tehdejší etikety zvlášť slavnostní — nebyla žádná hudba, protože ten den spadl do druhého stupně smutečního, a pouze bylo dovoleno, aby trumpetisti troubili k tabuli. Teprve po uplynutí druhého stupně se zase objevují pravidelné domácí koncerty. Podobně tomu pak bylo po úmrtí vévody Fridricha III. 10. března 1772. Stupně smutku šly takto: první do 9. června, druhý do 9. září, třetí 9. do prosince a čtvrtý do 9. března 1773. Ve smutečním ceremonielu se pak předpisuje, že začátkem třetího stupně odloží kapelisti smutek. A skutečně se začala hudba u dvora 11. září¹¹².

Vedle těchto velkých smutků, kdy smuteční ceremoniel přicházel v celém rozsahu k platnosti, byly četné menší smutky, které se také dotýkaly činnosti kapely, třeba ne na tak dlouho a tak hluboce, jako v uvedených případech. Bylo to předně po úmrtí ostatních členů knížecí rodiny. V takovém případě zastavena byla hudba na dobu čtyř týdnů¹¹³. Konečně byl smutek po úmrtí v jiných panovnických rodinách, které byly buď spřízněny s gotskou rodinou, nebo gotský dvůr k nim byl poután vztahy přátelskými nebo politickými. V těchto případech byla zastavena hudba jen na 3 nebo 2 týdny. Ale tento smutek nebyl již tak přísně dodržován, takže hudba mohla i před uplynutím tří týdnů být zaměstnána¹¹⁴. Takové dvorní smutky přinášely sice kapele úlevu, ale na druhé straně jí braly možnost mimořádných výdělků ve formě různých zpropitných.

Jiná úleva v činnosti kapely souvisela s církevním rokem a nastávala pravidelně v čas adventní a postní. Tento čas přestávala hudba u dvora, t. j. domácí koncerty¹¹⁵. Totéž pak bylo ovšem

o velikonočním týdnem. Tento zvyk trval však pouze do nastoupení vév. Ernsta, jenž v únoru 1773 nařídil, že od té doby má se u dvora i v postu konat pravidelná hudba a jen o velikonočním týdnem se má zastavit¹¹⁶.

Pravidelná roční změna v činnosti kapely se týkala cest celého dvora do Altenburku. V létě nebo na podzim odjížděl celý gotský dvůr do Altenburku k zasedám sněmu sasko-gotského a altenburského knížectví. Tehdy s dvorem odjížděla také kapela, aby v Altenburku hrála při dvoru. Vedle toho v Altenburku se provozovala hudba při zahájení a při uzavření sněmu a hrála při činohrách a v intermezzech. Tyto cesty do Altenburku byly také neúčinnější vybočení z pravidelné činnosti kapely¹¹⁷.

Kapela byla organizována jako zvláštní těleso dvora, vydržované z osobní pokladny knížecí, z knížecí „komory“. Proto také kapelisti byli zvaní „Cammernusici“, tedy komorní hudebníci, což ovšem má v té době zcela jiný smysl nežli dnes. Znamenalo to hudebníky, placené z osobní pokladny, z komory knížecí, tedy hudebníky, kteří jsou k dispozici k osobní potřebě vrchnosti. Sociálně stáli kapelisti výše nežli obě bandy hobojistů. Nebyla to kapela služebnická, kde by hra na nástroj byla částí služebnických povinností, jak to bylo na menších zámcích, u nás na př. v Jaroměřích. Proto nebyla kapela livrejovaná. Bylo to samostatné umělecké těleso. Kapela byla organizována tak, že byl systemisován určitý počet kapelistů. Nad tento nám již známý počet místa kapelistů byla obsazována jen ve výjimečných případech, a to nejvíce u zpěváků, jichž bylo třeba pro provozování intermezz a zřídka kdy pro instrumentalisty. Proto, když kapelista onemocněl nebo byl pro stáří již neschopen vykonávat svůj úřad, byl zastupován jiným hráčem, který se ještě nestal členem kapely a proto také nebyl za to placen. Jeho odměna byla jen v tom, že měl naději dosáhnouti místa skutečného kapelisty, až se úmrtím některé místo a tím i systemisovaný plat uprázdnil. Taková substitute se rovnala čekatelství. Mezi kapelisty byly ovšem platové a tím i sociální rozdíly, dané povahou a důležitostí hraného nástroje, tak jak to je v základě dosud. Tehdy nejvýše stáli zpěváci, klavíristi (varhaníci) a houslisti. Pod nimi byli hobojisti v kapele, fagotisti, kontrabasisti a hornisti. Nejméně ceněni byli violisti. Viola byla považována

tehdy za pouhý vyplňující nástroj, pro nějž systemisovat větší počet hráčů bylo považováno za zbytečné. Na viole proto vypomáhali trumpetisti a víme již dobře, jak Benda narazil na odpor maršálského úřadu, jakmile 1776 navrhl jmenování nového violisty Reinhardta. S tímto podceňováním violy se setkáváme tehdy i u velkých kapel. Tak na př. ve Stuttgartě za Jomelliho byli pouze 2 violisti, v Berlíně 3. U kapel, které stály asi tak na výši gotské, nebývá více nežli 2 violisti, často pouze jediný. Výjimkou jsou Drážďany z 1756 s pěti violisty a Mannheim v době rozkvětu po r. 1745 se čtyřmi violisty.

Bezprostředním představeným kapely byl kapelník, a ten i s kapelou podléhal maršálskému úřadu. Proto nejbližším představeným kapelníkovým byl dvorní maršálek, jenž tak vykonával v Gotě funkci intendanta kapely.

Bendovy úkoly jako kapelníka vyplývaly z jeho postavení jako nejbližšího představeného kapely. Jeho hlavní uměleckou povinností byla péče o hudbu chrámovou a domácí (komorní), aby stála na umělecké úrovni¹¹⁸. To ostatně vyplývá z celé situace hudebního života na dvoře gotském po r. 1750, který se vyčerpával hudbou chrámovou a domácí koncertní, kdežto dramatická hudba zatím tehdy ještě nepřicházela v úvahu, nanejvýše jako pouhý doplněk. To znamenalo jednak se starat o řádnou výkonnost kapely, jednak vlastní skladatelskou činností udržovat repertoar stále v postupu. V tom byla hlavní jeho odpovědnost. Kapelu převzal od svého předchůdce a byl zde vázán zmíněnými již organizačními poměry u kapely. K jeho povinnosti, doplňovat kapelu novými hráči a zpěváky, jsou zachována některá autografní akta, která zároveň podávají příspěvek k osobnosti Bendově. Byla citována již nahoře, když jsme jednali o jednotlivých kapelistech. Znovu se k nim vracíme, abychom na nich poznali, jakým způsobem Benda zastával svůj úkol uměleckého šéfa kapely. Jeho promemoria, jimiž se obrací k maršálskému úřadu s návrhy na obsazení nebo na substituci jednotlivých míst v kapele, vynikají jasnou stylisací, mužnou a otevřenou řečí, která sice užívá nutných formulí ve styku s nadřízeným vrchnostenským úřadem, ale při tom nikdy nezapadá do poníženosti. V těchto dokumentech vystupuje Benda jako homo literatus, jenž dovede své myšlenky dobře,

jasně a při tom obratně stylisovat. Jeho důvody, vždy čisté umělecké, jsou tak přesvědčující, že jimi dovede dosáti své věci. Soudě podle těchto dokumentů, byl Benda kapelníkem, který přísně dbal o uměleckou úroveň své kapely, který tuto úroveň dovedl hájit a uhájit a který se své kapely také dovedl zastat. Tak, když navrhuje 1757 zástupce kontrabasisty Stölzla, odvolává se, že hudba jeho neschopností trpí, a připojuje prostě: „so nöthiget mich die unumgängliche Nothwendigkeit“ navrhnout zatímní obsazení hobojistou Hartwichelem. Mluví přímo, jasně, bez nějakých servilních okolků. Stejně si počíná při dotazu o jmenování houslisty Scherlitzze 1758, nebo když navrhuje substituci houslisty Kellnera 1758. Když hornista Weisse nemohl již foukat na svůj nástroj a nabízel se k jinému nástroji, ač byl již vážně nemocen, odmítl to Benda ve svém dobrozdání 1763 prostě slovy „kann aber auch bei keinem anderen gebraucht werden“, a navrhuje obsazení druhého lesního rohu větou, která ukazuje, jak dovedl i v takových úředních aktech užití účinného a vtipného obratu: „Damit nun aus diesem Verlust kein doppelte entstehe, indem ein Waldhorn, wenn er nicht durch ein anderes secundirt wird, bey der Music fast keine Wirckung thut“, navrhuje zatímní obsazení mladším Höltzlem¹¹⁹. Z těchto několika dokumentů je jasno, že Benda jako maestro si dovedl počínat vždy sebevědomě nejen k podřízeným, nýbrž i ke svým představeným a že toto sebevědomí prýštilo z jeho vědomí umělecké převahy a umělecké poctivosti. Však také jeho služby byly vždy u vrchnosti ceněny, jak o tom svědčí jeho majetkové poměry. Kapela pak měla v něm vůdce, jenž s přísností v plnění uměleckých úkonů spojoval zároveň energické zastávání jejích zájmů.

Budiž také připomenuto, že Benda mezi gotskými hudebníky našel také stoupence herrnhutství, tedy ty, kteří znali českobratrskou tradici. Byl to diskantista Cramer, dvor. hobojista Hempel a tympanista Schneider (viz str. 53).

To vše ukázaly spory mezi kapelou a trumpetisty. Bylo již nahoře řečeno, že mezi dvor. trumpetisty a mezi kapelisty bylo stálé napětí, které mělo za Benda již svou tradici. Od dob Stölzlových bylo zvykem, že dvor. trumpetisté vypomáhali v kapele hlavně na violu. Když nastoupil Benda, postavil se za zájmy své kapely a začal dvor. trumpetisty z kapely vylučovat. Činil tak

z dvojího důvodu. Jednak z uměleckého, neboť bylo mu proti mysli, aby takto jeden nástroj byl odbýván, a jeho snahou bylo, aby byl obsazen řádnými hráči, kteří by se tomu nástroji mohli plně věnovat. Ale byl tu i důvod hmotný, neboť tím trumpetisti připravovali kapelisty o mimořádné výdělky. Počínání Bendovo, které se přičilo ustáleným zvykům, ale které bylo dobře odůvodněné, budilo u trumpetistů odpor a bylo příčinou, že poměr mezi nimi a kapelou se přiostrčil. V Bendovi byl spatřován nevídaný novotář. Ba dokonce vyloučil dvor. trumpetisty z doprovázení zpěvačky Galettiové a přikázal tento doprovod členům kapely, hornistům. Tato přiostrřená situace pak propukla ve spor, když Benda ve svém stanovisku šel důsledně dále a hájil zájmy kapely i po hmotné stránce. Když jednou kapela dostala za své výkony před cizími hosty obvyklou odměnu, dal Benda peníze rozdělit pouze kapelistům a vyloučil z účasti na tomto dělení dvorní trumpetisty. A to byla ta jiskra, která způsobila oheň. Trumpetisti si stěžovali u maršálského úřadu na všechny tyto „novoty“ Bendovy, ale nejvíce jim ovšem záleželo na zpropitném. Odvolávali se na staré zvyky, že vždy byli účastni dělení. Spor tento propukl již začátkem září 1751, tedy něco přes rok po Bendově nastoupení v Gotě, a táhl se až do února 1752. Ze sporu vychází najevo, že tyto rozdíly byly starého data, jenže kapelník Stölzel byl v této věci povolný, kdežto Benda hájil důsledně zájmy kapely¹²⁰.

Spor se stále točil kolem otázky zpropitného. R. 1770 se vyvinul v této věci dokonce zvyk, že z uděleného zpropitného si brali trumpetisti část, kdežto kapele nechávali pouze nepatrný zbytek, což kapela nesla tím tíže, že na ní ležela veškerá váha umělecké odpovědnosti. A tehdy Benda se znovu ujal svých kapelistů, a to způsobem, který je zároveň krásným svědectvím jeho přímé a osvícené osobnosti. Se svou otevřenou mužností se obrátil na dvor. maršálka Studnitze, rovněž známého nám osvícence, s přípisem, který po stylové stránce prozrazuje nebojácného, svobodného ducha, jenž neměl nic společného s poníženou servilností tak mnohých muzikantů této doby, po obsahové stránce pak ukazuje uvědomělého umělce, jenž je naplněn moderním osvícenským duchem a řídí se ve svém úřadě novými tehdejšími teoriemi o přirozeném právu, jehož neohroženě hájí proti bezmyšlenkovitě přijímané tradici. Tento přípis je pro

poznání Bendovy osobnosti tak výmluvný, že jej cituji zde nahoře v plném znění¹³¹. Benda se zde dovolává osvícenských názorů Studnitzových, hlavně otázky tradice a přirozeného práva:

„Ew. Excel. sind gewohnt jede Sache nach ihrer Beschaffenheit und nicht nach ihrem alten Herkommen zu beurtheilen, dahero ich keinen Anstand nehme, Ihnen folgenden Umstand unterthänig vorzutragen :

Unsere Trompeter würden mehrertheils nichts zu thun haben, wenn sie nicht dann und wann etwas bey der Capelle zuthun bekömmen. Ich sage dann und wann, denn der Kraft ist der einzige darunter, den ich dabey vor beständig brauche. Beyde also, der Cammermusicus und der Trompeter, dienen inseparablement, mit dem Unterschied, das jener mehr Arbeit und dieser besseren Gehalt hat. Dennoch aber, wenn Presente ausgetheilet weren, und ein Trompeter, den Niemand bemerckt, etwa einen Thaler kriegt, so bekömmt meine Schwester, die, so zureden, bey der Capelle die honneurs macht, acht groschen, weil der erstere schon, als Trompeter 16 gr. zum voraus erhalten hat. Dieses ist sehr demüthigend, und kein Wunder, dass sie mehrentheils nichts angenommen hat. Da die Trompeter eben, so wie die Capellisten, in Ansehung der Musik, unter meiner Direction stehen, wie kommt es, dass ich nicht von der ersteren sondern nur von der letzteren ihrem Quanto einen gewissen Antheil bekomme? Das ist aber nicht, was ich verlange, nein ! Mein Wunsch, welchen Ew. Exel. gewiss billigen werden, mein Wunsch geht blos dahin, dass das eine und das andere Quantum zusammen gehen und sodann unter die Capellisten und Trompeter auf gleiche Art vertheilet werde.

Weder Missgunst noch Eigennutz, sondern bloss der Gedanke, es sey Niemand gekränckt, sondern es geschehe dem einem wie dem anderen, hat mich bewogen, dieses Ew. Excel. unterth. vor Augen zu legen, in der festen Zuversicht: dass Sie aus Ihrer bekannten Liebe zur Billigkeit dasjenige abschaffen werden, was einer Ihrer Vorgänger aus Ursachen, die nicht mehr existiren, eingeführt hat. Wie traurig wäre es

nicht für die Menschlichkeit, wenn man Misseckräncke um deshalben dulden wollte, weil sie ein hohes Alter erreicht haben I Gotha, den 14. October 1770 G. Benda."

Spor ale ani tehdy nebyl rozřešen a onen napjatý poměr mezi trumpetisty a kapelisty trval dále. Benda hájil uměleckou i hmotnou samostatnost své kapely a nadále bylo jeho snahou, trumpetisty nepouštět ke hře v kapele, což se stále týkalo hry na violu. Tím ale narazil na rozpočtovou stránku kapely u maršálského úřadu, a když 1776 navrhoval jmenování nového violisty Reinhardta, byl mu dán maršálským úřadem pokyn, aby trumpetisty měl k tomu, aby se učili na violu. Ale to už bylo před odchodem Bendovým z Goty a zdá se, že to byla jedna z příčin Bendova rozmrzení, jež jej přivedlo k tomu, že opustil gotské služby¹²². V celém tom sporu vystupuje Benda jako kapelník, jemuž jde o to, aby vnitřní poměry v kapele byly po umělecké i hmotné stránce vyčištěny od tradičních nešvarů.

Po stránce administrativní byl Benda jako kapelník prostředníkem mezi kapelou a maršálským úřadem, resp. vrchností. Bylo-li třeba něco úředně sdělit kapele, byla úřední cesta ta, že věc byla intimována maršálským úřadem Bendovi a ten ji tlumočil kapele¹²³. Také ve věcech mimořádných platů, jako zpropitného pro kapelu za mimořádné výkony, nebo mimořádného přilepšení v naturálních požitcích, vystupoval vždy Benda jako prostředník mezi kapelou a maršálským úřadem, po případě knížecí komorou (pokladnou)¹²⁴. Jako umělecká hlava kapely ručil Benda za inventář nástrojů a hudebnin, který převzal protokolárně hned po svém nastoupení, 9. května 1750. Bohužel si při tom nepočínal dosti opatrně a jednal příliš bona fide, takže to mělo později, když opouštěl Gotu, nemilé důsledky. O tom bude řeč ve třetí části. Také doplňování inventáře bylo jeho povinností¹²⁵. Znamenal tedy Benda bezprostředního představeného dvorní kapely, jejího uměleckého vůdce a administrativního prostředníka mezi kapelou a maršálským úřadem, po př. knížecí komorou¹²⁶. Mimo to mu příslušela úloha prostředníka mezi vrchností a mezi hudebními umělci, kteří přijížděli z ciziny na gotský dvůr, aby se tu dali slyšet, anebo mezi hudebníky, kteří spoluúčinkovali s kníž. kapelou při dvorních slavnostech, jako na př. při narozeninách vévody¹²⁷.

Vedle těchto kapelnických povinností měl Benda povinnosti skladatelské. Skládat pro potřebu dvora byla úřední povinnost kapelníka a rozuměla se sama sebou, jak to ostatně bylo v jiných obdobných případech. V kulturních poměrech, které panovaly v Gotě při nastoupení Bendově, to znamenalo skladbu chrámovou a skladbu pro potřeby domácích zámeckých koncertů a zámeckého divadla. O této činnosti pojednáme v jiné souvislosti.

Majetkové poměry Bendovy v Gotě se nevyvíjely nepříznivě. Dlužno říci předem, že Benda nalézal u své vrchnosti vždy otevřený sluch pro své žádosti v této věci, a že mu jak Fridrich III., tak i jeho nástupce Ernst vyhovovali, pokud jen to bylo možno. Je nepochybné, že Benda jak svými uměleckými schopnostmi, tak svou osobní vážností, přímostí a otevřeností si získal upřímných sympatií tohoto osvíceného dvora. Začáteční plat 600 tol. ročně a 164 tol. pro hochy kapelisty a 6 sáhů dříví rovněž pro hochy znamenal pro něho proti berlínskému platu značný přírůstek. Ovšem na druhé straně zase v Gotě Benda byl odkázán na sebe, byl zde odloučen od rodičů i od svého bratra Františka, a to znamenalo, pomýšlet na vlastní domácnost. Proto také koncem listopadu 1750 žádal o zálohu 200 tolarů, aby si mohl zařídit domácnost, což mu bylo povoleno s podmínkou, že příštím rokem mu bude při každém kvartálu strhováno 50 tolarů¹²⁸. Začáteční plat zůstal Bendovi nezměněn prvních 9 let jeho služby v Gotě. Když se blížilo první desetiletí jeho působení v Gotě, zažádal si 3. prosince 1759 za přídavek, a to za uprázdněný zbytek uvolněného platu po zemřelém kapelistovi Engertovi a za dříví, které, jediný z celé kapely, nedostával pro svou osobu, neboť 6 sáhů dříví, jež bral, bylo určeno pro zaopatření vokalistů, z čehož ovšem Benda měl rovněž osobní výhody¹²⁹. Jak dopadla žádost o přídavek, není jisto, ale ve výkazu platu z r. 1762 má Benda ročně 685 tol. pro svou osobu, takže se zdá, že přídavek 85 tol. byl onen žádaný přebytek Engertova uprázdněného platu. Žádost za dříví byla kladně vyřízena, takže od 17. prosince 1759 dostává Benda mimo šest sáhů pro vokalisty ještě 10 sáhů jedlového dříví pro sebe¹³⁰. Je to tehdy, kdy v době sedmileté války drahota doléhala také na Bendu. Za těchto okolností nevystačil s výživným pro vokalisty v sumě 164 tol. ročně a musel na jich stravu ze svého dosazovat. Proto

v září 1761 žádal, aby mu tyto dodatky za poslední 4 léta v obnosu 450 tol. byly nahrazeny, což také bylo povoleno, ale pouze v sumě 800 tol.¹³¹. Ale poměry se stále horšily, rodina vyžadovala zvýšených výdajů, válka vyčerpávala zemi, a tak někdy začátkem září 1762 si podal Benda žádost za zvýšení platu. Tehdy měl celkem pro sebe 685 tol. 15 gr., pro vokalisty 164 tol., tedy celkem 849 tol. 15 gr., 10 sáhů dříví pro sebe a 6 sáhů pro vokalisty. Odpověď na tuto žádost nejlépe ukazuje, jak Benda byl tehdy u své vrchnosti vážen. Fridrich III. ve vyřízení Bendovy žádosti se takřka omlouvá, že mu nemůže pro neutěšené hospodářské poměry v plné míře vyhovět, ale aspoň mu dává přídavek 100 tol. v penězích, 17 sáhů dříví, 12 měr žita a 12 měr ječmene. Byl to přídavek, který za tehdejší válečné tísně svědčil o více nežli dobré vůli knížete ke kapelníkovi¹³². Proto také mohl Benda, odvolávaje se na tuto dobrou vůli, po roce přijít s novou žádostí o přídavek, kterou odůvodňoval hlavně svou četnou rodinou a stylisoval zase svým obratným a otevřeným způsobem. Tehdy mu bylo vyhověno opět, a to tak, že dostal 160 tol. ročně nikoli jako trvalý přídavek k platu, nýbrž jako zvláštní odměnu za vyučování princezen v hudbě a za jiné příští podobné služby¹³³. Toto vše byly přídavky vynucené mimořádnými poměry válečnými. Když pak se dostavily zase normální poměry, ustálil se Bendův plat již trvale. S tímto definitivním platem se po prvé setkáváme r. 1769, ale není pochyby, že byl stanoven již dříve. Benda totiž tehdy dostával příplatek 100 tol. na výchovu svého syna — není známo, od kdy to bral — a 14. září 1769 žádal, aby mu tento přídavek byl ponechán ještě 2 léta¹³⁴. Při této příležitosti byl dne 19. září sestaven seznam Bendových příjmů takto : 838 tol. 12 gr. na hotovosti, 6 měr žita, 6 měr ječmene, pro vokalisty 4 míry žita a 4 míry ječmene, dále 10 sáhů dříví pro sebe a 6 sáhů pro vokalisty¹³⁵. V hotový plat však nebyl zahrnut obnos na vydržování vokalistů. Na tomto platu již zůstalo s tou změnou, že místo naturálních požitků bral později za ně příslušný peněžitý obnos. V přehledu platu členů kapely, který byl sestaven při reorganizaci kapely 1778, jsou naturální požitky Bendovy přepočteny na peníze, takže konečný stav jeho příjmů byl tehdy tento¹³⁶:

838 tol. 12 gr. na hotovosti,
 18 tol. za 6 měř žita (à 3 tol.),
 12 tol. za 6 měř ječmene (à 2 tol.),
 42 tol. za 14 sáhů dřeva (à 3 tol.).
 Celkem 918 tol. 12 gr.

Vedle toho bere pro vokalisty:

144 tol. na hotovosti,
 4 míry žita,
 4 míry ječmene,
 6 sáhů dříví.

K tomu pak přistoupilo r. 1765 ještě víno, jehož zvláštním citem byl Benda. Od toho roku dostával Benda vědro rýnského a vědro dobrého franckého vína a tato dvě vědra jsou zaznamenána také na seznamu jeho platu z r. 1778¹³⁷.

Benda, ač podle zvyku jiných maestrů ve svých žádostech často si stěžuje na vydání spojená s rostoucí rodinou, přece jen žil v Gotě v dobrých poměrech. Jeho plat byl zcela přiměřený jeho postavení a kromě toho nelze zapomínat, že měl příležitost vydělat si ještě vedle platu nějaký peníz při návštěvách hostů, vyučováním, opisováním a pod. Ostatně, jak uvidíme, staral se kníže o včasné zaopatření jeho dětí, takže i v této věci jeho poměry nebyly zlé. Svědčí o tom okolnost, že někdy před 1768 měl Benda zahradu před branou Fundhäuser, ale toho roku ji prodal¹³⁸. Měl-li v Gotě vlastní dům, nemohl jsem zjistit. Podle matričního zápisu o jeho sňatku r. 1751 (viz pozn. 153) byl již tehdy majitelem domu, což však budí pochybnosti, uvážíme-li, že tehdy v Gotě teprve začínal se svou činností. Bydlel nikoliv v zámku, nýbrž v ulici zvané Große Siebleber Gasse¹³⁹.

Sociální postavení Bendovo v celém řetězu dvorského života gotského bylo rozhodnuto ustanovením knížete z 1. března 1765, dle něhož Benda byl zařazen do desáté třídy dvorního řádu¹⁴⁰. To znamená, že Bendovi bylo vykázáno tehdy místo v poslední třídě dvorní posloupnosti, a to mezi komisionálními rady, titulárními rady, asesory vládního kolegia, kapitány a skutečnými tajnými sekretáři¹⁴¹. Význam tohoto zařízení je v tom, že Benda byl tím zahrnut mezi příslušníky dvora, že tedy při slavnostních dnech

seděl u dvorní tabule. Tím jeho sociální postavení bylo znatelně zlepšeno proti ostatním kapelistům, kteří ovšem ke dvoru nepatřili¹⁴². Bylo to tedy pro něho sociální povýšení, které si dovedl Benda nejen uhájit, nýbrž ještě zdůraznit svým sebevědomým a mužným vystupováním a celou svou inteligentní, osvícenskou osobností. Tehdy svou uměleckou činností budil Benda pozornost v hudebním světě německém, a zvláště když po návratu z Itálie jeho umělecká vážnost ještě stoupla, nabýval u dvora stále většího významu. To se projevilo r. 1770 tím, že byl 27. srpna jmenován ředitelem kapely (Capell Director) a toto povýšení je v dekretu odůvodněno zvláštním zalíbením knížete v jeho dosavadních službách¹⁴³. Je to doba, kdy umělecký význam Bendův se blíží svému vrcholu. S tím souvisí tato upřímná obliba, jíž se těšil u dvora.

Benda si v Gotě založil svou rodinu. Vzniká tak nová, gotská větev Bendů v Německu. Ještě dříve, nežli uzavřel v Gotě sňatek, postaral se o to, že nebyl v Gotě sám. Měl o šest let mladší sestru Annu (nar. 26. května 1728), která asi byla jeho nejmilejším sourozencem; byla to jediná jeho sestra. Byla zpěvačka a ta okolnost způsobila, že brzy po angažování Jiřího do Goty se přestěhovala také ona za svým bratrem. Jiří vynaložil vše, aby získal své sestře místo v gotské kapele. Již při podzimním zasedání sněmu v Altenburku r. 1750 se představila jako zpěvačka u dvora a od té doby tam častěji účinkovala. Tím jí připravil Jiří půdu a 4. prosince 1750 podal žádost knížeti, aby jeho sestra byla angažována do kapely. Žádost odůvodnil jednak uměleckými schopnostmi své sestry, jednak tím, že potřebuje zesílení kapely o zpěvačku, má-li dobře provozovat své skladby¹⁴⁴. Žádost ta byla splněna, takže od prosince 1750 v gotské kapele působí dva sourozenci Bendové, kapelník a sopranistka. Tak se tvoří nové kolonizační středisko této emigrantské muzikantské rodiny.

Benda pak se vždy staral s krásnou bratrskou láskou o svou sestru, dokud byla svobodná. Když v únoru 1751 nebyla ještě zařizena výplata jejího služného, obrátil se Benda na maršálský úřad v té věci a žádal ještě pro ni deputátní dříví¹⁴⁵. Ale brzy Anička Bendová, tehdy 23letá, si našla nového ochránce. Do Goty za ní přijel houslista Dismas Hataš (Hattasch), rodák z Vysokého Mýta v Čechách¹⁴⁶. Sešla se tedy v Gotě malá česká muzikantská ko-

lonie ; patřil k nim také hornista Jan Hötzel z Rokytnice. A tak již 12. května 1751 žádá Anička — nebo jak se v nové dvorské službě psala Anna Francisca — knížete za povolení ke sňatku s Hatašem. Povolení bylo dáno 19. května a hned nato došlo ke svatbě¹⁴⁷. Anička se svou svatbou předešla o něco málo svého bratra, který tehdy také již se chystal k založení vlastního hnízda. Tak v Gotě vznikají dvě české muzikantské rodiny. Hataš, jenž byl v době sňatku bez zaměstnání, nečekal dlouho na místo. Již 31. října 1751 nastoupil službu houslisty v gotské kapele a patřil pak k nejzdatnějším členům této kapely¹⁴⁸.

Majetkové poměry manželů Hatašových byly celkem příznivé. S počátku sice musela Anička i Hataš se dožadovat obvyklého zvyšování, při čemž jim byl vždy nápomocen jejich představený a bratr Jiří Benda, ale na konec se jejich plat ustálil tak, že Hataš měl na peněžích 292 tol. 18 gr., Anička hotově 437 tol. 3 gr. a dohromady měli 8 měr žita, 8 měr ječmene a 12 sáhů dříví, což přepočteno na peníze činilo 66 tol. 12 gr.¹⁴⁹. Když pak před 1778 vstoupil do kapely také jejich syn, dostával platu 78 tol. 18 gr. a po 2 měřích žita a ječmene a 2 sáhy dříví, což činilo na peněžích 14 tol. Shromažďovalo se tedy u Hatašů ročně na peněžích všeho všudy 596 tol. 9 gr., což znamenalo jistě slušný příjem. To však bylo jen do října 1777, kdy Dismas Hataš (13. října) zemřel. Anna nepřežila dlouho svého muže; zemřela na jaře 1781, zanechavši po sobě své syny¹⁵⁰. Anna Hatašová zaujímala v kapele jakési mimořádné místo. Benda sám o ní napsal, že dělá v kapele „honéry“, tedy že reprezentuje členy kapely. Jako zpěvačka měla výsadu dát se dopravovat v nosítkách ke svým vystoupením u dvora. Toto právo měla zároveň se zpěvačkou Galettiovou. Byla u dvora oblíbena pro svůj hlas a pěvecké umění, jehož pozoruhodná výše je patrna na ariích, které pro ni komponoval její bratr Jiří. O jejím pěveckém umění je zachována zpráva při příležitosti jejího vystoupení v opeře Xindo riconosciuto od Jiřího Bendy z r. 1765. Beferát otiskují Wöchentliche Nachrichten z 5. srpna 1766 a píše také o Mad. Anna Francisca Hattaschin. Její hlas je „brillant, durchdringend, silbern klar“. Má krásnou výšku i hloubku, tóny jsou většinou vyrovnané. V pasážích osvědčuje zvláštní sílu a pohotovost, podobně i v kadencích, dlouhých

trilcích a v tónech, jež dovede vydržet „po více minut“ (minutenlang). Referát vytyká, že při vokalisaci „a“ mění v „e“ nebo „i“. Ale Anna Bendová-Hatašová měla jednu chybu, která byla patrna zvláště na jevišti: byla příliš tělnatá a proto na divadle málo hybná. Nešťastná česká kuchyně! A tak referent píše o jejím hereckém výkonu se špatně zastřenou milosrdností : ve hře udělala vše, „was man von einer Actrice, die ziemlich stark und dick ist wie sie, und zum ersten mahl auf das Theater kommt, nur immer möglichen verlangen kann“. Ale ovšem, to byla závada, která jí nepřekážela v její nejvlastnější činnosti, t. j. ve zpěvu chrámovém a při zámeckých koncertech, neboť při tom byla vynikající. Její schopnosti byly také ceněny u dvora, jak je zřejmé z toho, že v prosinci 1764 dostali manželé Hatašovi dovolenou na týden, aby mohli navštívit Kassel¹⁵¹. Anna Hatašová vedle své vlastní činnosti v kapele také vyučovala zpěvu¹⁵².

Benda po svém nastoupení v Gotě nezůstal dlouho sám. Zalíbilo se mu v komornici (Cammer-Jungfrau) zámecké Kristině Eleonoře Leichnerové a s ní slavil sňatek 23. listopadu 1751, odpoledne v 5 hodin, ve svém domě. Oddával je dvorní kazatel Brückner a byla to poslední kopulace tohoto roku¹⁵³. Bendova choť měla tehdy 25 let a byla o 4 léta mladší nežli její muž. Pocházela z měšťanské rodiny, která patřila mezi přední gotskou inteligenci. Její děd, Joh. Carl Leichner, byl farářem ve Vel. Rettbachu. Z jeho třetího manželství se narodil jako nejstarší syn Joh. Andreas, otec choti Bendovy. Byl knížecí saský kancelářský a později dvorní advokát v Gotě. Oženil se 14. února 1719 s dcerou učitele na gotském gymnasiu a zároveň správce kostela sv. Augustina Joh. Heinr. Triebela, Kateřinou Justinou¹⁵⁴. Z toho manželství se narodila a byla pokřtěna 21. května 1726 dcera Kristina Eleonora, potomní choť Bendova¹⁵⁵. Ale v době svého sňatku neměla již na živu svého otce; zemřel, když jí byla tři léta, 30. listopadu 1729, ve věku 44 let, 3 měsíců, 1 týden a 2 dní. Zatím se pak její matka vdala po druhé, a to 11. července 1735 za Joh. Heinricha Stussa, rektora gymnasia gotského¹⁵⁶, takže Bendova choť Kristina Eleonora Leichnerová měla od svého devátého roku nevlastního otce, tohoto rektora Stussa. Vyrůstala tak stále v ovzduší duševní elity gotské, neboť jak její otec i děd, tak její matka, jejíž otec

byl učitelem a správcem kostela, a pak zvláště její nevlastní otec rektor, tvořili domácí tradici vyspělé inteligence. Uvážíme-li pak, že Kristina Eleonora vstoupila za svobodna do služeb u dvora vévodkyně Luisy Doroty, tedy do ovzduší onoho duševně tak vynikajícího osvícenského dvora, je tím snad dostatečně charakterisována osobnost této Bendovy choti. Pro Bendu je pak příznačné, z jakých kruhů a z jakého ovzduší si vyvolil družku svého života. Vstoupil tak v příbuzenský svazek s rektorem gymnasia, který tehdy, při dobré pověsti gotského gymnasia, patřil k předním osobám měšťanské gotské inteligence. Tak v tomto životním kroku Bendově zase je zřejmá jeho opravdová povaha, která v sobě stále obráží ony písmácké tradice rodinné, o nichž bylo hovořeno v první části této práce. Tento sňatek znamenal ovšem poněmčení rodiny Jiřího Bendy. Ale na druhé straně přinesl této rodině sociální vzestup, takže náš hudební emigrant zakládá v Gotě rod, který pak se v duševním vývoji této země velmi platně osvědčil¹⁵⁷.

Z Bendova manželství vzešlo 7 dětí. 1. Nejstarší Friedrich Ludvík byl pokřtěn 4. září 1752, dvor. kazatelem Brücknerem v zámecké kapli. Je zajímavé, že kmotrovství přijal kníže a vévodkyně, kteří se však dali zastupovat. Další děti následovaly v tomto pořadí: 2. Heinrich, pokřtěn 20. března 1754 (kmostr tchán Bendův Stuss), 3. Dorota Eleonora, pokřtěna 14. dubna 1755 (kmotra její teta Marie Dorota Leichnerová, komorná u dvora.) Zemřela již 22. dubna 1757, 4. Kateřina Justina, pokřtěna 2. června 1757 (kmotra její babička Kateřina Justina Stussová, již zastupovala Anna Frant. Hatašová), 5. Herman Kristian, pokřtěný 7. srpna 1759 (kmostr kníž. úředník Kašpar Herman Stiebler, jehož zastupoval rektor Stuss), 6. Charlota Augusta Juliana, pokřtěná 11. dubna 1762 (kmotra Charlota Augusta Juliana Stussová, nevlastní sestra Bendovy choti), 7. Karel Ernst Eberhard, pokřtěný 9. února 1764 (kmoťři Heinrich Ernst Gotter a Helena Sofie Eberhardina Bartuchová)¹⁵⁸.

Z těchto dětí působil nejstarší Friedrich Ludvík jako koncertní mistr a zemřel v Královci 27. března 1792, Kateřina Justina byla zpěvačka v Hamburku¹⁵⁹, Herman Kristian zemřel jako dvorní herec a tenorista ve Výmaru 29. února 1805¹⁶⁰ a nejmladší Karel Ernst působil jako zpěvák a herec u nár. divadla v Berlíně, kde;

zemřel 27. ledna 1824¹⁶¹. Je zajímavo, že u všech se hlásila muzikantská a divadelní krev jejich otce.

Manželství Bendovo nemělo dlouhého trvání. 1. srpna 1768 v 6 hod. večer zemřela Bendova choť ve věku 42 let, 2 měsíců a 10 dní. Byla pochována 3. srpna v Gotě¹⁶².

O druhém sňatku Bendově není nic známo. Žil od svého 46. roku sám. O jeho poměru k rodině není zpráv. Pouze Schlichtegroll, jenž „V této věci měl jistě přímé zprávy, poznamenává, že při vši lásce k ženě a dětem nebyl dobrý otec rodiny a říká to v souvislosti s jeho roztržitostí a s jeho některými osobními náklonnostmi, jako byla hra v karty a v loterii¹⁶³. Naproti tomu je zachován akt, podle něhož se pečlivě staral o výchovu svého nejstaršího syna, jenž byl houslistou. Benda chtěl, aby nabyl zároveň i vyššího vzdělání. Je to patrné z Bendovy žádosti, kterou podal již po smrti své choti r. 1769, aby příspěvek 100 tol., který dostával na výchovu tohoto syna, byl mu ještě dvě léta ponechán¹⁶⁴. Ostatně tento mladý Benda vypomáhal již r. 1768 v kapele, když bylo třeba, takže houslista Hempel, žádaje v říjnu 1768 za dovolenou, přímo navrhoval, aby jej po tu dobu zastupoval nejstarší Bendův syn¹⁶⁵. Později působil jako koncertní mistr.

Se svou rodinou zakotvil Jiří Benda pevně v Gotě. Zakládá tam durynskou větev svého rodu. Jeho děti již zcela splývají s kulturním ovzduším německým, na něž byli ve všem odkázáni. Sledovati osud této rodiny není již úkolem této práce. Jiří Benda sám našel v Gotě nadmíru příznivé existenční podmínky pro svůj umělecký vývoj. Našel oblibu a vážnost u svých představených, našel kulturní prostředí u dvora, které jeho tvůrčí činnosti mohly dodávat svěžích sil, našel ženu, která mohla mít porozumění pro jeho hloubavou a myslivou povahu a která mu dala rodinu a uvedla v kruh měšťanské gotské inteligence, našel zde zkrátka všechny základní podmínky, na nichž mohl dále rozvíjet své umělecké schopnosti.

K tomu pak přistoupily umělecké poměry gotského dvora, které pro rozvoj umělecké osobnosti Bendovy měly největší význam.

III.

UMĚLECKÉ IDEOVÉ PROUDY V GOTĚ.

Že Jiří Benda měl při svém postavení dvorního kapelníka úzký vztah k osvícenství dvora Luisina, nebylo by třeba ani dokazovat. Jeho osobnost, jak ji v syntetickém obraze podáme ve III. části má význačné rysy osvícenské, kterých nabyl Benda jednak v Berlíně, ale nejvíce v Gotě, kde styk s osvícenstvím byl zvláště intimní. Poslední léta jeho života jej ukáží jako typického potomka písmáků-emigrantů, který se oddává filosofickému přemítání v duchu Voltairově a Rousseauově. Poznali jsme jej již, jak dovedl mužně a zcela v duchu osvícenských názorů projevovat své mínění vrch. maršálkovi Studnitzovi, jedné z nejvýznačnějších osobností gotského osvícenství. Bendovo zednářství je pak zvláště výmluvným dokladem toho, jak splynul s osvícenským ovzduším gotského dvora, v němž právě zednářství patřilo k nejdůležitějším složkám. Nad to byl Benda spojen s dvorem vévodkyně také osobními vztahy ; jeho choť byla za svobodna komornicí Luisy Doroty a při svém původu z rodiny gotské inteligence byla přirozeným a účinným poutem mezi dvorem a svým mužem. A tak vše to, co jsme poznali jako obsah duševní atmosféry, proudící Gotou od r. 1750, týkalo se také našeho Bendy a mělo rozhodující vliv na utváření jeho osobnosti. V jeho nitru se začínají ukládati všechny ony bohaté podněty, jimiž dosud prošel, a z nich vyrůstá osobnost, která na základě své zděděné písmácké přemýšlivosti dovede si vytvořit vlastní názorový základ. Z potomka tajných evangelíků, z odchovance jezuitů a z emigranta vyrůstá ucelená osobnost, která ze všech převzatých podnětů si dovedla něco svého odnést a zužitkovat to pro vlastní svět umělecký. Bylo mu 28 let, když přišel do Goty — jistě nejvhodnější věk k tomu, aby nejen plně chápal, nýbrž dovedl i zažít a samostatně zužitkovat všechny ty plodné podněty, které mu dal jeho nový, myšlenkově tak čilý a nabádavý domov. A ony českobratrské tradice, které tam našel a s nimiž se setkal i ve své kapele, mohly jen

utvrdit ono duchovní pouto, vízící mladého maestra k jeho novému působišti.

Jiří Benda splývá s osvícenským ovzduším gotským; stává se význačnou osvícenskou osobností, která běže podíl na všech složkách kulturního života gotského. K těm, o nichž byla řeč v první kapitole, přistupují nyní ideové proudy umělecké, které tehdy naplňovaly Gotu. Byly to estetické názory, které přinášela tehdejší doba racionalistického osvícenství, názory, které byly pak velmi významným činitelem při Bendově skladatelské činnosti. Bez znalosti těchto proudů bychom nemohli vyložit a pochopit tvůrčí zjev Bendův.

Podobně jako v otázkách tehdejšího literárního, filosofického a sociálně politického života stála Gota uprostřed nejnovějších směrů, tak také tehdejší otázky umělecké a estetické proudily do Goty přímo ze svěžích francouzských zdrojů. Osvícenství gotského dvora nutně přinášelo i své důsledky v těchto názorech směrem estetiky francouzské, kterou zakládá v 2. pol. 17. stol. Boileau a Dufresnay (*l'art de peintre* 1684) a vyvrcholuje Charles Batteux svým slavným *Traité des beaux arts réduits à un même principe* z r. 1746 a *Cours de belles lettres* z r. 1747.

Zabývat se principy této Batteuxovy estetiky je dnes zbytečno, neboť jsou dostatečně známy z četné literatury¹. Je to estetický naturalismus jakožto logický důsledek racionalismu, jenž v pojetí Batteuxově je zbaven původního hrubého a naivního obsahu. Princip napodobení přírody u Batteuxa je vyložen jednak jako činnost, v níž vlastní napodobení je spojeno s tvořivým výběrem, jednak příroda neznamena Batteuxovi pouze objektivně danou přírodu, nýbrž zároveň i lidské nitro, tedy city a vášně, což má zvláště význam pro estetické názory na hudbu. Proto Batteuxovi hudba neznamena pouze napodobení přírody, nýbrž hlavně „napodobení“ citů a vášní. Touto interpretací pak otvírá si naturalistická estetika Batteuxova cestu z naivního naturalismu k výkladu, jenž uvolňuje místo tvůrčí fantasmii a zřetelu k tvůrčímu subjektu.

Tento estetický naturalism, s četnými odstíny a modifikacemi, byl nejvlastnější estetický směr francouzského racionalismu. Tím je zároveň řečeno, že na tomto estetickém základu stálo zároveň francouzské osvícenství. S ním pak se dostává francouzský natura-

lism do Goty jako oficiální estetický směr. Touto všeobecnou charakteristikou se však nemůžeme spokojit. Je nutno se tázat dále, jak se v jednotlivostech jeví tento naturalism v Gotě, tedy jak je tam šířen po případě interpretován těmi osvícenci, s nimiž Gota byla ve styku.

Že byl Batteux v Gotě znám přímo svým hlavním spisem z r. 1746, o tom bude řeč. Mimo to však jeho estetická theorie šla do Goty prostřednictvím těch zástupců osvícenství, kteří byli v Gotě známi. Z nich pro estetické názory má Voltaire význam nejmenší. Jednak Voltairovi samému otázky estetické a umělecko-theoretické ležely stranou, jednak pro Gotu Voltaire znamenal výlučně literáta a bojovníka za osvícenské myšlenky svobody a tolerance. Zato však pro ráz uměleckých ideí v Gotě měli rozhodující význam encyklopedisté. Ba nutno říci, že tito výlučně určovali směr oficiálních estetických názorů na gotském dvoře.

Časově na prvním místě stojí d'Alembert, jenž formuloval své estetické názory při příležitosti, kdy rozvinul ve svém slavném *Discours préliminaire de l'encyclopédie* (1751) systém všech výtvorů lidského ducha. Vychází z Batteuxovy zásady, že umění znamená záměrné a výběrem řízené napodobování přírody. D'Alembert to formuluje tak, že předmětem tohoto napodobení je to, co může v nás vzbudit živé nebo příjemné city. Tedy umění není libovolné napodobení, nýbrž napodobení takto zvolených předmětů, jež nazývá d'Alembert souhrnně „la belle nature“². Je to tedy obměna Batteuxova názoru o záměrném napodobování přírody. Hovoře o hudbě, dochází pak k nutnému důsledku tohoto naturalismu: hudba napodobuje nejen přírodní zvuky, nýbrž je zároveň výrazem citů a vášní. S touto výrazovou teorií jakožto s nezbytným průvodním zjevem racionalistického naturalismu se ještě několikrát setkáme. D'Alembert to formuluje tehdy obvyklým způsobem, že hudba je řečí citů a vášní. V tom je její nejvlastnější poslání napodobovací. Další důsledek toho je odpor k hudbě, která nic „nemaluje“, nic nenapodobuje, tedy k hudbě nástrojové, t. zv. absolutní³. Toto vše jsou názory, s nimiž se setkáme i jinde u francouzských racionalistů. Až sem se tedy d'Alembert pohybuje zcela v okruhu názorů Batteuxových.

Ale u d'Alemberta se objevuje něco, co tyto názory doplňuje

o estetický pojem, který pro další vývoj estetických názorů byl neobvykle plodný a který otvírá průchod ze slepé uličky, do níž nutně musel estetický naturalism zabloudit. Je to pojem imagination, samostatné tvůrčí síly, tvůrčí fantasie. D'Alembert i při svém přísně logickém založení byl přece jen příliš blízký umělecké, hlavně literární praxi, aby nepostřehl, že v umění se nevystačí pouze s racionalistickými hodnotami, jakou byl princip napodobení, a že v něm rozhodují také hodnoty iracionální, především smyslová krása a smyslová lahodnost. Toto vědomí proráží u něho již zároveň v těch větvích, v nichž ještě stojí na Batteuxově racionalistickém základě. Hudba se obrací zároveň k imaginaci a ke smyslům. Při tom pak je zajímavé pozorovat, že d'Alembert je si vědom, že principem napodobení u hudby nevystačí, třebaš to nechce na plno přiznat. V řadě napodobujících umění klade totiž hudbu na poslední místo, a to proto, že okruh předmětů, jež napodobuje, je proti ostatním uměním omezený⁴.

Proto nepřekvapí, jestliže po několika stránkách uvádí nový estetický princip, který je proti imitativnímu principu v pravém opaku. Vychází ze tří mohutností, z nichž vyrostly duševní tvůrby : z paměti, rozumu, imaginace. Paměť je základem historie, rozum základem filosofie a z imaginace se zrodila umění. Imaginaci definuje jako tvůrčí mohutnost, která v sobě zahrnuje do značné míry paměť i rozum⁵. Tímto pojmem imaginace se d'Alembert ocitá na zcela jiné estetické základně, která se podstatně od naturalismu uchyluje. To se jeví v tom, že tento pojem tvůrčí imaginace umožňuje d'Alembertovi, že vidí spojitost mezi uměními a vědami, tedy něčím, kde o napodobení přírody nelze mluvit. V obou se uplatňuje tvůrčí mohutnost, imaginace, obojí, umění i věda, jsou založeny na imaginační vynalézavosti (inventer)⁶. To je postřeh velmi cenný. D'Alembert tím upozorňuje na tvůrčí moment nejen v umění, nýbrž i ve vědě. Při tom však se liší umění od vědy tím, že umění roste výlučně z imaginace.

Tímto pojmem imaginace jakožto svobodné tvorby se podstatně modifikuje naturalistický základ estetický, z něhož d'Alembert vychází. Tohoto základu se ovšem rázem nemůže vzdát — byl příliš zakotven v dobovém racionalismu — ale ve spojení s principem imaginace dává mu nový smysl. V umění vidí dvojí stránku:

umění jednak maluje, t. j. napodobuje, jednak vynalézá, tvoří⁷. Obojí se nevyklučuje — a to je ten důležitý důsledek. To znamená: napodobování v umění není mechanické, nýbrž je to tvořivé, imaginační napodobování. Tato modifikace principu napodobení upomíná na Batteuxa (jeho záměrné, výběrem řízené napodobení), je však podstatně prohloubena principem imaginace.

Zakladatel encyklopedie Diderot, jenž rovněž byl znám v Gotě, nemá pro estetické názory v Gotě přímého vlivu. Jednak proto, že jeho *Lettre sur les sourds et muets* z r. 1751 nepřináší nic nového, stojíc na základě Batteuxova estetického naturalismu⁸, jednak jeho další spis, jenž pro jeho názory je významný, známý román *Le neveu de Rameau*, je z doby (1760—1764), kdy Gota byla v estetických názorech pod rozhodujícím vlivem Grimmovým.

Z encyklopedistů největší význam pro estetické názory gotského dvora měl Melchior Grimm. Jeho *Correspondance littéraire* neznamenal pro Gotu pouze zdroj informací o kulturním životě pařížském. Byla zároveň důležitým pramenem estetických názorů, které panovaly mezi encyklopedisty a které si Grimm formuloval a přirocovač po svém. Blízký osobní vztah, který jej poutal ke dvoru gotskému, způsobil přirozeně, že jeho názory nabývaly pro Gotu největšího významu. Protože pak Grimmova hudební estetika je dosud v literatuře zcela pomíjena — Grimm je znám pouze jako pamfletář a polemik v bojích mezi francouzskou a italskou operou — je nutno této stránce Grimmovy činnosti věnovat bližší pozornost⁹.

Začátky *Correspondance littéraire* spadají do doby, která v hudební historii Francie patří k nejpohnutějším a také nejplodnějším po stránce teoretické a estetické. Na jedné straně dobývá si J. Ph. Rameau od premiéry své opery *Castor et Pollux* 1737 úspěch za úspěchem a stává se heslem „národní strany“, která ve francouzské opeře typu Lullyho a Rameauova vidí vrchol dramatického umění. Proti tomuto tradičnímu směru francouzskému se zdvíhá směr italské opery, který, podnícen strhujícím úspěchem Pergolesiovy *Servy Padrony* v srpnu 1752, nabývá brzy půdy a popularity. Tento známý spor mezi buffonisty a antibuffonisty, mezi „coin de la reine“ a „coin du roi“, toto památné utkání se dvou estetických principů, francouzského estetického racionalismu

a naturalismu se smyslovým estetickým hedonismem, byl v Gotě velmi dobře znám, neboť právě Grimm patřil k předním účastníkům těchto bojů, ba dokonce si tímto účastenstvím vydobyl svého literárního postavení v Paříži. Je tedy jeho literární korespondence velice důležitou páskou, spojující dvůr Luisy Doroty s těmito významnými událostmi hudebního života pařížského, o nichž byla Gota informována velmi čile, třebaš směrově jednostranně.

Literární relace, které chodily do Goty, rozpadají se v poměru k naznačeným otázkám hudebním na dva směry. Raynalovy *Nouvelles littéraires* stojí na zcela opačném stanovisku nežli Grimmova *Correspondence littéraire*. Raynal byl zřejmý zastánce francouzské opery a jeho názory jsou pod vlivem tehdejší racionalistické estetiky francouzské, která v opeře vidí především drama a úlohu hudby vidí především v tom, že hudba „maluje“ to, co přináší text. Proto také stojí zřejmě na straně francouzské opery a patří k těm, kteří v Rameauovi vidí hlavního reprezentanta dramatického umění. Při tom však si počíná Raynal značně umírněně. Nehledá u Rameaua jen samou dokonalost; dovede rozeznávat stíny od světla a často se omezuje na objektivní referování o tom, co se o jeho novém díle v Paříži říká. Raynal nevystupuje v těchto svých projevech jako kritická individualita; jeho úsudky jsou ohlaselem tehdejších názorů. Ale pro gotské poměry je důležité, že v době těchto relací v l. 1747—1755 byla Gota informována ve smyslu tradičního směru Lully-Rameauova.

Před vypuknutím pařížských sporů z r. 1752 píše Raynal objektivní informace o francouzské hudbě, v nichž seznamuje s historií francouzské opery a zvláště často se vrací k Rameauovi. Zprvu jeho mínění o něm je značně zdrženlivé, jak ukazují jeho úsudky o operách *Platée* (provedena 4. února 1749), *Nais* (prov. 22. dubna 1749) nebo *La Guirlande* (prov. 21. září 1751)¹⁰. Ale při tom pohlíží na Rameaua jako na největší zjev francouzské hudby, který svou odvahou vytvořil nový styl a změnil také zcela francouzský vkus. Vidí v něm reformátora francouzské hudby¹¹. Když pak vypukl spor z r. 1752, stanul Raynal důsledně na straně francouzské operní tradice. Je ovšem škoda, že právě z těchto let 1752 a 1753 Raynalovy relace nejsou zachovány a že po r. 1751 pokračují až v dubnu 1754. Ale i při tom je Raynalovo stanovisko ke sporným otázkám zřejmé.

Již v prosinci 1749 a v lednu 1750 měl příležitost referovat o sporech, které tehdy vznikly kolem Rameauovy opery Zoroastre (prov. 5. prosince 1749). Tehdy proti této opeře se zdvihla oposice, která je předzvěstí sporů z r. 1752. Tenkráté Raynal píše o této události ještě nezaujatě a k dílu samému se staví značně odmítavě¹². Ale vlastní spory 1752 jej přivedly zcela do tábora Rameauova. O tom svědčí způsob, jak referoval o Rochemontově brožurě *Reflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien* z r. 1754. Rochemontův hlas patří k nejzávažnějším v celé záplavě brožur, které se tehdy účastnily sporu. Roche mont se zastává francouzské opery, při tom však uznává některé přednosti opery italské a nejvíce mu dodává ceny jeho teoretická argumentace, takže Rochemontova brožura je cenným příspěvkem k estetice tohoto sporu¹³. Je proto pro Raynala příznačné, že právě o této publikaci píše ve své relaci velice podrobně a se zřejmým zaujetím pro ni. Podává pozorně obsah a zdůrazňuje věci, které u Rochemonta jsou esteticky nejzávažnější. Raynal se zřejmě ztotožňuje s racionalistickým a protisensualistickým estetickým stanoviskem Rochemontovým. Italská opera je nedokonalá proto, že v ní rozhoduje pouze hudba. „Le musicien qui ne travaille que pour lui néglige le fond du poëme pour étaler tout son art dans cinq ou six ariettes qui forment presque toujours des hors-d'oeuvres et des dispartes, quelque flatteuse qu'en soit la musique. Le récitatif n'est que la chaîne qui lie et amene les ariettes; ainsi toutes les parties de ces spectacles sont détachées, ne tiennent point les unes aux autres, et ne font point un ensemble. L'effet général est sacrifié aux beautés de détails." To byla kritika, která se stanoviska estetického racionalismu šla k jádru problému. Naproti tomu francouzská opera „est un spectacle régulier dont le sujet est grand, et où toutes les parties viennent se réunir à un même point : la poésie, la musique, la dance, la mécanique, s'entr'aident mutuellement et concourent à remplir le même objet; tout y est lié, tout y est conséquent et l'ensemble doit produire le plus grand effet." Tato theorie, jež je přímo doslovnou anticipací Wagnerovy myšlenky Gesamtkunstwerku, jest zároveň velmi významná pro Bendu jako tvůrce pozdějšího melodramu¹⁴. Racionalistický základ pak vyjadřuje Rochemont v Raynalově formulaci:

„Le plaisir qui naît de l'émotion seule des sens ne dure guère." Francouzská opera je „un spectacle national qui nous appartient en propre, et qu'un opéra italien ne pourrait pas remplacer, malgré la supériorité de sa musique sur la nôtre". A Raynal dodává o autoru: „Il reconnaît qu'elle (t. j. italská hudba) a plus de feu et de piquant que la nôtre, mais en même temps il lui reproche de ne pouvoir peindre que le caractère générale des passions et jamais leurs nuances." Ještě zřejměji se přihlásil Raynal za stoupence Rochemontova v dopise z 19. srpna 1754, kdy při příležitosti úspěšného provedení Pergolesiovoy Serva padrona ve francouzském překladě musí přiznat, že buffonisti zvítězili a že způsobili pronikavou změnu celého vkusu. Při tom však se staví proti italské opeře, opakuje téměř doslova estetickou argumentaci Rochemontovu, rozváděje při tom psychologický důvod, že italská opera se obrací pouze ke smyslům, kdežto francouzská zároveň i k rozumu¹⁵.

Ale tehdy tento směr francouzské opery v literárních relacích do Goty byl daleko převážen směrem italské opery. To je dáno Grimmovou korespondencí, která se začíná sice až po vlastních sporech buffonistů a antibuffonistů, v květnu 1753, ale osobou Grimmovou dodává názorům zde prosloveným zvláštního důrazu při jeho vztazích ke gotskému dvoru.

Víme z první kapitoly, v jak blízkém poměru ke gotskému dvoru byl kruh literátů, který se scházel v Paříži kolem Klüpfela, informátora dědičného prince Fridricha. Vedle Raynala byl to Grimm, Rousseau, Diderot, Holbach a Helvétius. A tito encyklopedisti jsou zároveň hlavními buffonisty. Z nich vyniká pak nejvíce vedle Rousseaua Grimm.

Jaký význam má Grimm ve sporech z r. 1752, je dnes z historie dostatečně známo. Pro nás, kteří sledujeme zde otázku, jaký vliv měl Grimm svými estetickými názory na umělecké poměry v Goto, je významný především ten vnější fakt, že Grimm se v Paříži uvedl v obecnou známost nikoliv svými články o literatuře, nýbrž svými spisky o hudbě. Jimi se literárně v Paříži aklimatizoval. A byl to opět Grimm, který svou brožurkou *Lettre sur Omphale* ze zač. r. 1752 zahájil kritiku francouzské opery — v tomto případě to byla Destouchesova opera *Omphale*, provedená po prvé 1701 a znovu vypravená 14. ledna 1752. Stalo se to ještě před

příchodem italských buffonistů a před památným provedením Pergolesiovy Serva padrona 2. srpna 1752, takže Grimmovi přísluší primát, že svou *Lettre sur Omphale* zahájil kritickou kampaň, již pak se dostalo vpádem buffy do Paříže nového a ovšem daleko rozhodnějšího směru. A byl to opět Grimm, jenž do propuknuvších sporů buffonistů a antibuffonistů zasáhl zvláště účinně svým pamfletem *Le petit prophète de Boehmischbroda* z r. 1753, v němž se mu podařilo zesměšnit francouzskou operu — tenkrát již nikoliv pouze jediné dílo, nýbrž francouzskou operu jako umělecký typ¹⁶.

Tyto své literární úspěchy slavil Grimm v době, kdy byl již u gotského dvora dobře znám. Jeho Českobrodský prorok pak je současný se začátky jeho literární korespondence (v květnu 1753). Kdežto však ve své brožuře neměl příležitosti rozvinouti určité kritické názory, učinil tak vydatně ve své korespondenci a též ve svém pojednání *Du poème lyrique* z r. 1765, jež vyšlo ve 13. svazku encyklopedie. Jeho korespondence stává se tak důležitým pramenem pro otázku, jaké estetické myšlenky proudily na gotský dvůr.

Grimmovy kritické názory prošly vývojem, jenž byl dán jednak stanoviskem, z něhož vyšel, jednak událostmi pařížskými z r. 1752. Grimm byl před příchodem do Paříže v Německu nadšeným stoupencem Gottschedovým. Od něho si přinesl do Paříže racionalistický základ ve svých kritických názorech. Vedle toho však v Německu poznal italskou operu, zvláště Hasseho a Pergolesiho a dal se cele získat sladkým kouzlem italské melodiky. To znamenalo druhý základ pro jeho názory. Toto prožití italské hudby je pro výklad potomních estetických zásad Grimmových velmi důležité. Italská opera byla založena na zcela jiném estetickém principu nežli opera francouzská. Kdežto tato spočívala na zásadě dramatické pravdivosti, která se dala snadno uvést v souhlas s estetickým principem napodobování, vyrůstá italská opera na principu krásy čistě hudební, smyslové, tedy na principu v základě irracionalistickém. Tento názor na hudbu byl u Grimma mimo onen zážitek ještě posílen estetickými názory německými z doby, kdy žil ještě v Německu. Tam totiž až do 30. let nepronikl francouzský racionalismus estetický tak, jako později. O tom svědčí *Mattheson*, který ve svých spisech *Das neu eröffnete Orchester* (1713), *Das forschende Orchester* (1721) a *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) hledá

v hudbě především smyslovou krásu a teprve ve *Vollkommener Kapellmeister* (1788) se oddává francouzskému racionalismu. Také Joh. Elias Schlegel ve svém pojednání o napodobení (1741) vidí v hudbě především smyslový požitek, jemuž napodobení má sloužit¹⁷. S těmito dvěma protilehlými zážitky přišel Grimm do Paříže. V tom je zároveň hlavní příčina zvláštní estetické rozkolísanosti, jež je patrna v celé Grimmově působnosti. Jeho počátečná nerozhodnost se dobře projevuje v jeho *Lettre sur Omphale*. Vytýká sice vady v Destouchesově opeře, zdůrazňuje přednosti italské arie, ale při tom mluví s bezvýhradnou úctou o Rameauovi, ačkoliv později byl zapřísáhlým, až nespravedlivým nepřítelem Eameauovým. Začátkem r. 1752 Grimm ještě nemá své pozdější rozhodné stanovisko proti francouzské opeře. Esteticky je tento spisek ještě nejednotný a kolísá mezi francouzským estetickým racionalismem a naturalismem a mezi estetickým smyslovým hedonismem. Toto poslední stanovisko vyslovuje zřetelně větou: „je crois donc pouvoir dire que la fine de la musique étant d'exciter les sensations agréables par des sons harmonieux et cadencés, tout homme qui n'est pas sourd est en droit de décider si elle a rempli son objet". Ale hned nato říká něco, čím se tato zásada ne-li vyvrací, aspoň modifikuje: „j'avoue que pour bien juger une musique nationale, il faut de plus connaître le caractère de la langue par rapport du chant"¹⁸. Stanovisko francouzského naturalismu a racionalismu vlivem Batteuxovým v tomto spisku Grimmově ještě převládá. Na tomto základě stojí, vytýká Destouchesově opeře nedostatek pravdivosti dramatického výrazu, zkoumá v detailech tuto pravdivost a postrádá přirozenost a pravděpodobnost. Tak jádro spisu a jeho účel stojí zcela na půdě francouzské opery ; Grimm právě tyto požadavky pravdivosti a přirozenosti, kterých postrádá v opeře Omphale, vidí dokonale splněny u Rameaua a to jej vede k četným projevům úcty k tomuto skladateli. Po té stránce tehdy, když tento spisek vyšel, nemohl býti ještě signálem boje proti francouzské opeře; toho nabyl teprve po r. 1752, když se Grimm svým Českobrodským prorokem postavil rozhodně proti francouzské opeře.

Proto také Grimmova kritika opery Omphale je objektivnější, třebaž za cenu jednotnosti a vyhraněnosti estetického stanoviska.

Onen dvojí estetický názor měl nutně za následek, že Grimm stejně cenil dobrou francouzskou operu, t. j. tu, která odpovídala estetickým požadavkům pravdivosti a přirozenosti (Rameau), jako dobrou operu italskou, která poskytovala uspokojení smyslové krásy čistě hudební. Ve svém spisku se několikrát dotkl také italské opery, zvláště arie, a vždy mluví o ní s nadšením. Ba při svých paralelách mezi aríí italskou a francouzskou nemůže zastříti, že je mu italská arie bližší. V takových místech ovšem možno spatřovat zárodek potomního jednostranně italského stanoviska Grimma. Ale opakují, v první polovici r. 1752 tento význam Grimma brožurka ještě nemohla mít.

Grimmův radikální obrat od objektivního posuzování francouzské opery k zásadnímu zamítání je něco, co vyžaduje výkladu, tím více, že si toho nevšímal dosavadní literatura. V této věci nutno Grimma posuzovat v celém prostředí, v němž tehdy žil. Zde pak rozhodující význam na jeho názorovou orientaci měl jeho tehdejší přátelský kruh pařížských encyklopedistů. Všichni, J. J. Rousseau, Diderot, Holbach a d'Alembert byli zároveň rozhodní buffonisti. Není tedy pochyby, že Grimm podlehl tendencím, které tito jeho přátelé kolem sebe šířili, a že se dal strhnout ze svého objektivismu k pozdějšímu radikalismu.

Ze všech encyklopedistů byl tehdy Grimmovi nejbližší Rousseau. Byli v těchto letech nerozluční a denní styk je přivedl k stálému prodebatování aktuálních otázek¹⁹. Kdo při tom byl iniciativnější, netřeba blíže dokazovat, máme-li na mysli vedle sebe osobnost Rousseauovu a Grimma. Pro nás je pak zvláště důležité, že je do značné míry spojovala hudba. Rousseauův vášnivý a tvůrčí zájem hudební a Grimmův zájem inteligentního a hudebně citlivého ochotníka, jenž měl také své skladatelské choutky, třeba se nedaly vůbec měřit se skladatelskými činy Rousseauovými — to byl most, na němž se scházeli oba tito přátelé²⁰. Za těchto předpokladů je jisto, že v názorech na hudbu byla zde nejtěsnější vzájemnost. Naznačený přelom Grimmových názorů možno pak krok za krokem sledovat jako ohlas a vliv názorů Rousseauových.

Je zajímavé, že i u Rousseaua se udál rychlý vývoj od kritického objektivismu k radikalismu, podobně jako u Grimma, jenž Rousseau předcházal, Grimm následoval. U Rousseaua, jenž vyrostl

v tradici francouzské opery, byl ovšem přirozený základ jeho estetických názorů jiný nežli u Grimma. K racionalistickému základu přistupovala teprve ex post znalost italské hudby a tím i nový estetický názor na hudbu, který nabýval nad oním základem stále více převahy s postupujícím vývojem celé osobnosti Rousseauovy směrem k citovosti a k romantismu. Ještě v jeho *Dissertation sur la musique moderne* z r. 1742 není stopy po nějakém ohlase italské hudby²¹ a 1743—45 skládá francouzskou operu *Les Muses galantes*. Obrat nastává r. 1748—49, kdy se oddává studiu italské hudby. Toho dokumentem je sbírka benátských kanzonů, kterou vydal 1748—49²². Od té doby Rousseau stále více podléhá smyslovému kouzlu italské melodiky, která více odpovídala jeho povaze, nežli přísná a rozvášná krása francouzské opery Rameauovy. To je právě doba, kdy se setkal s Grimmem. Oba si tehdy r. 1749 znamenitě rozuměli, neboť oba stáli pod okouzlejícím vlivem italské hudby. U obou pak možno pozorovat dvojí estetické stanovisko, jež tehdy sdíleli: onen dualism estetického racionalismu a hedonismu. Jenomže každý z nich k němu dospěl s jiné strany.

Pro toto ještě nerozhodné stanovisko Rousseauovo, kdy kolísá mezi operou francouzskou a italskou a kdy chce obě stanoviska řešit objektivním poměrem k oběma, je zvlášť příznačný jeho *dopis Grimmovi* z r. 1750, jenž je tak zároveň dokumentem, o čem se hovořovalo mezi oběma přáteli²³. Pro vývoj estetických názorů Rousseauových je nadmíru významný a ukazuje onu zajímavou rozpolcenost názorovou. V poměru k opeře stojí zde Rousseau ještě zcela na základě racionalistické a naturalistické estetiky Boileauovy a Batteuxovy. S tohoto stanoviska chce i vyložit některé stránky opery, které jsou v odporu s důsledným naturalismem, na př. duetto, arie a recitativ a pod. Východisko vidí v tom, že sujet opery má být nadpřirozený, pohádkový. Jen tehdy posluchač u vědomí, že se ocitá v takovém ovzduší, může abstrahovat od skutečných nepřirozeností opery. Proto ideový základ, který dal francouzské opeře Quinault, je jedině možný, kdežto hlavní chyba italské opery, především Metastasia, je v tom, že staví na scénu postavy historické, Cesara, Catona a pod., tedy historicky skutečné, takže jejich arie, duetta a recitativy působí nepřirozeně. Quinault vedle komedie a tragedie vytvořil třetí druh dramatického básnictví, v němž kon-

fliktu s přírodou unikl tím, že své kusy přeložil do začarovaného světa²⁴. V tom také vidí Rousseau Quinaultovu přirozenost: jedině v nadpřirozeném ovzduší může opera působit přirozeně.

Tak Rousseau r. 1750 je ještě přesvědčeným zastáncem francouzské opery, vycházející při tom ze svého racionalistického a naturalistického stanoviska, a důsledně se staví proti italské opeře jako nepřirozenému útvaru. Rousseau má zde na mysli italskou operu serii; o buffě se nezmiňuje. Ale i tak je toto jeho stanovisko zajímavé proto, že později mu nevalil vyslovený realism italské buffy.

To pak nastalo v době, kdy opustil racionalistický základ svých estetických názorů. I toto druhé stanovisko se objevuje v dopise z r. 1750. Rousseau totiž při tom všem, kterak útočí na italskou operu, je přesvědčen o přednostech italské hudby. Uznává, že italská hudba znamená nejzazší mez dokonalosti a že vyčerpává všechny možnosti, jak působit na ucho. To znamená, že u Rousseaua se vedle jeho stanoviska racionalistického uplatňuje zřetel ke smyslové lahodnosti a ke smyslovému kouzlu hudby a že dobře chápe krásno čistě hudební, bez racionalistické přítěže. Italská hudba je mu hudbou par excellence, universální, která má převahu nad hudbou francouzskou. A jako by se zalekl důsledků, kam vede toto rozpoznání, připojuje výhradu, do níž zaznívá jeho racionalistický základ estetický: „La musique italienne me plait souverainement, mais elle ne me touche point. La française ne me plait que parce qu'elle me touche. Si la musique est faite pour plaire seulement, donnons la palme à l'Italie, mais si elle doit encore émouvoir, tenons en à la notre, et surtout quand il est question de l'opéra où l'on se propose d'exciter les passions et d'y toucher le spectateur." Proto také tehdy ještě při všem svém nadšení pro italskou hudbu přichází s kritickými výtkami. Týkají se hlavně formy opery, zvláště jednotvárného střídání recitativu a arií, nedostatku sborů, dále instrumentace, proti níž staví nesporně bohatší instrumentaci francouzskou. Pokud se týče harmonie, je podle Rousseaua v jediném díle Rameauově „Indes galantes" více harmonické krásy než ve všech italských operách. Tato slova by byl ovšem po třech letech již neopakoval.

Estetický základ tohoto dopisu z r. 1750 a Grimmovy brožury

z r. 1752 jest tedy v základě stejný: u obou onen dualism estetičkého racionalismu s estetičkým hedonismem. U obou objektivní poměr k opeře francouzské i k italské hudbě. Rozdíly jsou dány pouze různými osobnostmi obou pisatelů. Grimm je ve své objektivitě věcnější, Rousseau vášnivější. Rozhodně však Grimmova *Lettre sur Omphale* je odleskem společných hovorů s Rousseauem, jichž dokumentem je Rousseauův dopis z r. 1750.

Že tento vliv Rousseauův na Grimma trval dále a že tímto vlivem především Grimm ve svém poměru ke sporným otázkám zradikálněl, o tom svědčí další účast Rousseauova na polemikách, jež vyvolala Grimmova *Lettre sur Omphale*. Grimm netušil, že jeho brožurka vyvolá takový ohlas v hudební Paříži. Bylo v ní spatřováno to, co v ní ve skutečnosti nebylo : útok proti francouzské opeře²⁵. V tom pak možno spatřovat první psychologický důvod, proč Grimm brzy nato se obrátil tak radikálně proti francouzské opeře. Druhou, daleko důležitější příčinou Grimmova obratu nutno vidět opět v Rousseauovi, jenž se zastal svého přítele brožurkou *Lettre à M. Grimm au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale*. Vyšla anonymně na jaře 1752. Pro Rousseaua je důležitá tím, že tvoří spojovací most mezi jeho názory z r. 1750 a mezi potomním jeho buffonismem, neboť se zde již zřejmě kloní na stranu italské opery; proti francouzské opeře a proti Rameauovi má již řadu námitek, což před 2 lety ještě nebylo²⁶. Kdežto 1750 odsuzoval jednotvárnost italského recitativu, hovoří nyní jinak: „Proprement les François n'ont point de vrai récitatif; ce qu'ils appellent ainsi n'est qu'une espèce de chant mêlé de cris; leurs airs ne sont à leur tour qu'une espèce de récitatif mêlé de chant et de cris: tout cela se confond, on ne sait ce que c'est que tout cela. Je crois pouvoir défier tout homme d'assigner dans la musique française aucune différence précise qui distingue ce qu'ils appellent récitatif de ce qu'ils appellent air." Kdežto r. 1750 velebil francouzskou bohatou instrumentaci, vytýká nyní příliš propracovaný průvod orchestrální, který otupuje pozornost posluchačovu. Tento obrat Rousseauův v poměru k francouzské opeře dobře ilustrují jeho výroky o Rameauovi. Pohlíží naň nyní s mnoha výhradami. Uznává převahu jeho inteligence, ale postrádá geniality. Jeho recitativ stojí daleko za Lullym²⁷. Uznává jeho domnělou zásluhu, že

zavedl propracovaný orchestrální průvod, ale vytýká, že toho zneužil. Dovede sice dobře zhudebnit detaily, ale celek mu uniká.

Tohle ovšem je již zcela jiná řeč nežli r. 1750. Zde Rousseau po prvé se staví do rozhodné opozice proti francouzské opeře. Teprve v tomto dopise možno spatřovat signál bojů proti francouzské opeře, neboť zde Rousseau zanechal své objektivnosti a zahajuje radikální stanovisko proti francouzské opeře a tím připravuje půdu k brzkému buffonismu. Příčina tohoto obratu je ideová. Rousseau tehdy, veden vývojem své osobnosti, opouští své dřívější racionalistické stanovisko estetické. Estetický základ tohoto dopisu z r. 1752 je již zcela jiný; Rousseau posuzuje operu nikoliv podle požadavku pravdivosti a podle principu napodobení, nýbrž podle toho, co je pro jeho ucho přijatelnější. Jen tímto názorovým vývojem lze vysvětlit, proč nyní může Rameauovi vytýkat „trop savoir“, jež udusilo jeho genialitu. Tato *kontraposice vědění a geniality* byla u něho r. 1750 ještě nemyslitelná. Tak Rousseau ve shodě s vývojem své citovosti a s opouštěním racionalismu osvícenského staví se důsledně na estetický základ sensualistického hedonismu²⁸. Od tohoto okamžiku pak musel změnit svůj dosavadní názor na francouzskou a italskou operu.

Tím však tento Rousseauův dopis je zároveň dokladem toho, že Rousseau předešel Grimma v onom obratu k radikálnímu buffonismu. Při stálém přátelství obou je pak jisto, že Grimm v tomto obratu následoval svého přítele.

Když zakrátko po Rousseauově dopise hladinu hudební a literární Paříže rozbouřilo provedení Pergolesiovy *Servy padrony*, znamenal její bouřlivý úspěch potvrzení obratu, k němuž dospěl Rousseau a k němuž přivedl také Grimm. To byla pak další příčina radikálního obratu Grimmova, jenž je dokonán jeho pamfletem *Českobrodský prorok*. Že při tom měl stále účast Rousseau jako vedoucí duch tohoto přátelství, o tom svědčí jeho účast na Grimmově pamfletu²⁹. V přiznání se ke straně buffonistů předešel opět Rousseau Grimma. V důsledku naznačeného vývoje názorového stal se od počátku nadšeným stoupencem buffonistů. Dal to najevo již v listopadu 1752, tedy za 3 měsíce po premiéře *Servy padrony*, a to tím, že toto dílo vydal tiskem a tím dokumentoval svůj poměr k celé otázce. Hned nato pak se přihlásil do tábora buffonistů i jako skladatel svou francouzskou buffou *Devin du*

village 1752—53. Svým obratem za sebou strhl i Grimma. Jeho *Le petit prophète de Boehmischbroda* je bez Rousseaua nemyslitelný. Rousseau byl pravděpodobně iniciátorem této slavné brožurky, rozhodně spolupracovníkem. Jeho účast byla do té míry známa, že byl považován ještě 1763 za jejího původce³⁰.

Když tedy v květnu 1753 zahájil Grimm svou literární korespondenci, byl v jeho hudebních názorech dokončen již onen obrat k buffonistickému a protifrancouzskému radikalismu, vlivem událostí z r. 1752—53 a vlivem Rousseauovým. Jeho korespondence pak je důležitým dokumentem jeho názorů, které měl zde příležitost rozvíjet. Tak jeho korespondencí přichází do Goty tento buffonistický duch a tím zároveň i odlesk názorů Rousseauových³¹.

Ve své literární korespondenci vystupuje Grimm jako rozhodný stoupenec italské opery a nesmiřitelný a důsledný odpůrce opery francouzské. Ptáme-li se však po důvodech tohoto jeho stanoviska, hledáme-li estetický základ těchto kritických názorů pak vlastní korespondence nepodá uspokojivou odpověď. Jeho úsudky jsou tak zahrocené, že nelze z nich vyvodit nějakého názorového jádra. Bylo to dáno prostředím korespondence, které neneslo hlubšího theoretisování. Proto, kdo by chtěl Grimmovy estetické názory zkoumat pouze na základě jeho korespondence, přišel by nutně k výsledku nepříliš příznivému. Ale tím by obraz Grimma-estetika nebyl úplný. Neboť doplněk, a více nežli doplněk, vlastní základ jeho estetických názorů tvoří jeho obsáhlé pojednání *Du poème lyrique* z r. 1765, jež psal pro encyklopedii. Zde nebyl vázán konvencí své korespondence, naopak encyklopedie vyžadovala, aby rozvinul své zásady co nejhloběji a nejširěji. Proto také tato studie se stala základem Grimmových názorů. Je to nejlepší theoretické pojednání Grimmovo vůbec³². Ve své korespondenci se na ně několikrát odvolává, takže zřejmě pohlížel na ně jako na theoretický základ kritických názorů, jež pak pronáší v korespondenci. Chtějíc tedy poznat estetický základ Grimmovy literární korespondence, musíme vzít v úvahu zároveň i toto Grimmovo pojednání, tím více, že v Gotě bylo známo, neboť tam přišlo s příslušným svazkem encyklopedie.

V něm podává Grimm estetiku především italské opery. To, jak odůvodňuje theoreticky formu italské opery, dualism recitativu

a arie, význam recitativu a význam arie, patří k nejcennějšímu, co o theorii italské opery bylo napsáno³³. Hodnota jeho teorie je v tom, že si pro své názory dává určitý estetický základ. Při tom je zajímavavo zvláště to, že k obhájení italské opery a k odsouzení francouzské si bere za základ naturalistický princip Batteuxova napodobení. Dá se předem očekávat, že při tomto východisku bude muset se Grimm uchýlit k výkladům, v nichž bude muset z důsledků naturalismu hledat východisko, neboť jinak by nemohl dospět k tomu, oč usiloval. Grimmův postup je tento: Účelem hudby je napodobení přírody³⁴. Odtud požadavek přirozenosti a pravdivosti. Netýká se to tak ani objektivní přírody, jako spíše lidského nitra. Tedy hudba napodobuje lidské city, vášně a pod. Grimm často mluví o *musique imitative* v tomto smyslu napodobování. *L'imitation de la nature, la vérité de l'imitation* jsou slova, která se často vracejí u Grimma. Hudba napodobuje zpěvem. Srovnává hudbu s malířstvím ve smyslu Batteuxově : obě umění při napodobování vybírají a modifikují své prostředky. Není to tedy prosté napodobování. To vše je pouhý ohlas Batteuxa, Dubose a La Motte-Houdarda, zkrátka francouzské racionalistické estetiky.

Nutným důsledkem tohoto naturalistického základu je výrazová theorie. Je-li hudba napodobováním přírody (lidského nitra), znamená to, že její podstata je v tom, že vyjadřuje co nejpravdivěji tuto přírodu, lidské city a vášně. Tuto výrazovou teorii formuluje Grimm v tom smyslu, že hudba je zvláštní druh řeči, jíž se vyjadřují city a vášně. Je to jazyk citů a vášní. Tím opět vyslovuje Grimm něco, co ve francouzské estetice patřilo k důsledkům naturalismu a co se opět objevuje v 19. stol. u Darwina, Spencera, Rieh. Wagnera a v celé obnovené výrazové theorii v 19. stol. až po Hauseggera, Kretschmara a Scheringa. Ve Francii našel Grimm tento názor u Dubose (*Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1715), u Batteuxa i u d'Alemberta. Nejindividuálněji je však tento názor vyvinut u Condillaca (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746), jenž přináší teorii o původním, přírodním jazyku, jenž byl projevem rudimentárních stavů lidského nitra. Tento podnět pak zpracoval J. J. Rousseau ve svém *Discours sur l'inégalité* (1754) a v *Essai sur l'origine des langues*, jenž byl původně částí *Discours* a byl Rousseauem doplněn 1761 a 1763³⁵. Rousseau

vystoupil se svou známou teorií o původní, universální řeči, která byla neartikulovaným výrazem vášní a citů a spojovala v sobě prvky řeči i zpěvu. Teprve dalším umělým vývojem se vyvinul samostatný zpěv z této prařeči. Podobnou myšlenku našel Grimm také u Diderota (*Lettre sur les sourds et muets*, 1751), kde mluví o „langage animal“, která je „un mélange confus de cris et de gestes“³⁶. Grimm tuto tehdy rozšířenou teorii o zpěvu jako řeči vášní formuluje tak, že zpěv je mu výrazem citů v tom smyslu, že zpěv je jakási vzrušená, z vášnivého nitra vytrysklá řeč. Odůvodňuje to jinak nežli Rousseau. Neuchyluje se k představám o přírodním stavu lidstva, nýbrž drží se psychologického pozorování mluvy. Vzrušená řeč má v sobě melodické prvky a čím je vzrušenější, tím je hudebnější. Lidé za různých okolností života zpívají, každá vášně, každé hnutí mysli má svůj akcent, svou melodickou linii³⁷. Zkrátka, zpěv není nic jiného nežli řeč. Je to jazyk, jenž melodií, harmonií a rytmem napodobuje, vyjadřuje hnutí lidského nitra a také přírodní zjevy³⁸. V tom opět jde s běžnými názory estetického naturalismu Batteuxova. Ale v dalším přichází s novým cenným postřehem. Tento jazyk se vyznamenává universálností — rozumějí mu všichni národové a platí pro všechny věky — a bezprostředním účinkem na naše nitro. Je to tedy jazyk našich citů a vášní. Ovšem není schopen určitého, konkrétního výrazu a proto se musí spojit s textem, který mu dodá této určitosti. V bezprostřednosti je hlavní význam zpěvu jakožto výrazu citů a v té věci srovnává Grimm zpěv s mimikou; obě tato umění jsou stejně bezprostředním výrazem našeho nitra, obě jsou universální a při tom nekonkrétní³⁹. Je zajímavé, že všem těmto výrazovým teoriím, francouzským i novějšími v 19. stol. (Wagner, Hausegger, Kretschmar a j.), je společný jeden osudný omyl: že totiž příliš lehce se klade rovnítko mezi řeč a zpěv a při tom se neuvazuje, že ve zpěvu se uplatňují již zcela jiné a nové, čistě hudební strukturální elementy, nežli v mluvě. Dalo by se očekávat, že tomuto Grimmovu naturalismu a výrazovosti bude muset být daleko bližší francouzská opera nežli italská. Opera Lullyho a Rameaua daleko více odpovídala naturalistické estetice, ba možno říci, že tento operní typ byl nejvlastnějším projevem této estetiky. Naproti tomu italská opera se přímo staví proti naturalistické estetice, neboť v ní se uplatňují čistě

hudební elementy, jež s principem napodobení nemají nic společného. A přece Grimm právě s naturalistického stanoviska obhájuje italskou operu. Dostává se nutně do kolise tohoto estetického stanoviska se svým obdivem pro italskou operu. Příčina tohoto protikladu je v onom dvojím stanovisku Grimmově, které jsme již konstatovali při jeho *Lettre sur Omphale*. Ve svých kritických soudech neřídil se Grimm výhradně svým racionalistickým stanoviskem. Byl do té míry pružný a vnímavý duch, že dovedl ocenit smyslové a iracionální kouzlo melodie a krásy čistě hudební, které nelze odůvodňovat žádnou teorií naturalistickou. Měl jemný smysl pro krásu italské melodiky, pro styl. Jeho častý požadavek geniality, který vyslovuje v korespondenci, je rovněž něco, co leží mimo jeho racionalistické zásady estetické. Zkrátka, kritická osobnost Grimmova měla dvojí tvář; jedna hleděla k Batteuxovi, druhá s rozkoší naslouchala melodiím italských arií. Kouzlo italské hudby, které jej zaujalo již za mlada v Německu, ho nepopustilo, naopak uchvátilo teprve plnou silou za bojů buffonistických. Tehdy Grimm, v teorii estetický racionalista, v praxi se oddal zcela směru, jehož podstata byla protiracionalistická.

Jeho cíl mu byl jasný: obhájit za každou cenu italskou operu a popřít francouzskou. Tak se Grimm ocitl v rozporu, který si hleděl theoreticky vyřešit. A to právě činí ve svém pojednání z r. 1765 způsobem, který mu dodává ceny. Dosavadní jeho myšlenky byly pouhé domyšlení Batteuxova naturalismu. Grimm však dobře cítil, že s tímto estetickým základem by theoreticky nevysvětlil italskou operu, jak si vytkl za cíl, a proto tento základ hned s počátku své úvahy velmi zajímavě modifikuje; a to tak, že se staví na půdu „ilusivního naturalismu“, jak bychom to mohli nazvat. Umělec nepodává ve svém díle věrnou kopii přírody. Každé dílo se zakládá na určitém podvůdku, na úskoku, jenž je mlčky ujednán mezi umělcem a posluchačem. Umělec totiž vyvolává ilusi skutečnosti, tedy nikoliv skutečnost samu. Ale v hranicích této ilusivní konvence musí umělec být pravdivý a opravdový. V této hranici platí požadavek napodobení přírody. V umění tedy nejde o naivní prosté napodobení, nýbrž o ilusivní napodobení. Pravdivost se v těchto mezích mění v pravděpodobnost⁴⁰. Je zajímavé, že se Grimm touto myšlenkou přiblížil Bodmerovi,

který v *Kritische Abhandlungen von dem Wunderbaren* (1740) pronáší podobnou thésí v tom smyslu, že *das Wunderbare* umožňuje vystoupit z hranic napodobení přírody tam, kde umělecké projevy nelze vysvětlit pouhým naturalistickým principem napodobení⁴¹. Také Batteux říká, že opera předvádí nadpřirozené děje a že tato nadpřirozenost umožňuje vyšší stupeň pravděpodobnosti.

Tímhle si Grimm otevřel cestu z úzkých hranic prostého naturalismu k širšímu a svobodnějšimu výkladu. Požadavek ilusivnosti není arci u Grimma nic absolutně nového. Pojem iluse a fikce byl ve francouzské estetice dobře znám. Bylo to něco, v čem racionalističtí naturalisté si otvírali východ ze slepé uličky estetického naturalismu, jak ukazuje Dubos, Batteux a též d'Alembert. Podobně Marmontel žádá pro operu ilusi v nadpřirozených látkách a odsuzuje látky historické, kde se uplatňuje pouhá pravda na úkor iluse⁴². Totéž v zásadě se objevuje ve známém nám dopise Rousseauově Grimmovi z r. 1750 (viz str. 118). Také v italské estetice se objevuje v této době požadavek iluse, jak svědčí Algarotti ve svém *Saggio sopra l'opera in musica* (1756, 2. vyd. 1763), jenž pro operu zdůrazňuje požadavek iluse právě proto, že na ni pohlíží s naturalistického stanoviska⁴³. Zvláště důrazně rozvádí tento princip Ramler ve *Vertheidigung der Oper* (Marpurgovy Beiträge II, 1756, 84 a násl.). Jeho these připomíná nejvíce pozdější učení Grimmovo. Odůvodňuje operu právě se stanoviska ilusivní pravdivosti, resp. pravděpodobnosti⁴⁴. S Rousseauem zdůrazňuje, že opera je vedle tragedie a komedie samostatný druh umělecký. Toto dělení opery od tragedie a komedie bylo zase něco, v čem hledali naturalisté východisko z důsledků svého stanoviska. Kdežto tragedii a komedii bylo možno bez větších překážek vyložit naturalisticky, činila opera v této věci potíže. Jak vysvětlit naturalisticky dramatický zpěv místo skutečné mluvy? Z této tísně unikala naturalistická estetika thesí, že opera je něco jiného nežli tragedie a komedie, že tedy podléhá jiným zákonům nežli činohra. Tím vytvořila předpoklad k tomu, že mohla ve výkladu opery podstatně sleviti se základního naturalistického stanoviska. Na této linii stojí také Grimm.

Podle něho tragedie a komedie představují člověka, jaký je, opera však mu přidává ještě všechny vášně. Děje se to proto, že

v opeře je spojení zpěvu jakožto bezprostřední a vášnivé řeči s uměním dramatickým⁴⁵. Tím do opery přechází ona strhující bezprostřednost zpívaného slova. Ale v této vášnivosti musí být nějaký řád, a to podle vzoru přírody. A zde sahá Grimm k zajímavému důvodu rázu psychologického. Všechny city a vášně mají střídavě své chvíle klidu a vzrůstu, a tohoto stavu musí umění dbát. Tedy v opeře musí býti vedle sebe chvíle klidu a chvíle vášně. Výrazem klidu — Grimm myslí klid od vášnivosti — je recitativ — Grimm má na mysli secco — výrazem vzrušení je arie. Grimm pak dále vykládá recitativ a arii s naturalistického stanoviska⁴⁶. Recitativ vyjadřuje rytmus a melodický spád řeči výraznějším způsobem, nežli běžná mluva. Proto se nesmí provádět v přísném taktu, jak se děje ve francouzské opeře, neboť by jinak nebyl obrazem přirozené mluvy. Musí činit co nejpřirozenější dojem, musí se podobat co nejvíce řeči. Proto zpěvák nesmí být vázán přesným textem a herec musí prováděti recitativ tak, aby to činilo dojem improvizované skutečné mluvy⁴⁷. Požadavek naturalismu tedy vedl Grimma k výhradnímu uznávání italského secco-recitativu. Názor o recitativu jako útvaru, jenž je v nejtěsnější spojitosti s mluvou, byl u encyklopedistů běžný. Byl to důsledek Rousseauovy theorie o prařeči jako prameni, z něhož se odštěpil zpěv. Rousseau sám se o recitativu jako hudební řeči několikrát vyslovil, nejurčitěji ve svém Dictionnaire, heslo *récitatif*: *C'est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur* (399). Podobně i Diderot považoval pro recitativ za hlavní vzor deklamací hercovu⁴⁸. Dramatického významu doprovázeného recitativu však Grimm nepochopil. Zmiňuje se o něm pouze jednou zběžně v korespondenci (15. V. 1766) a nedovede o něm nic jiného říci, než že je „une nuance de chant plus forte que le récitatif ordinaire ; il tient le milieu entre celui-ci et le chant de l'air.“

Arie je jediným pravdivým výrazem stavu vzrušení, rozvášnění⁴⁹. Proto v arii text musí pouze naznačovat tento stav a tím se podstatně lišit od recitativu. Hudba pak tyto náznaky doprovází. Proto Grimm klade pro libretisty hlavní požadavek, aby v ariích byli struční, aby se omezovali jen na hlavní citové mo-

menty bez dalšího rozvádění. Touto ekonomii slova se liší libreto od dramatu⁵⁰.

Touto kontraposicí recitativu a arie zároveň esteticky odůvodňuje oprávněnost formy italské opery. Její formu považuje za jedině odpovídající požadavku ilusivní pravdivosti. Mimo to i z důvodů psychologických považuje střídání arie a recitativu za nutné. Ve své korespondenci (15. V. 1766) praví: položte nejkrásnější arie hned po sobě, a po čtvrté už budete unaveni. Proto střídání arií s recitativem je tak důležité, nehledě k tomu, že bez recitativu by v opeře nebylo děje, dialogu, scény, odpočinku.

S téhož stanoviska vykládá dueto. Je to zpívaný dialog dvou lidí, již jsou naplněni buď stejnou nebo protilehlou vášní. Současný zpěv v duetu je pravdivý jedině v místech vrcholného vzrušení. Rovněž theorie kupletu a chansonu je naturalistická. Grimm je v opeře zamítá jako nepravdivé, neboť neodpovídají ani mluvě — nikdo nehovoří v chansonu — ani stavu vzrušení — na to jsou příliš nepatrné. Připouští je nejvýše jako vzpomínkový citát, anebo jako výraz radosti nebo satiry. Při tom uvádí proti chansonu podobný naturalistický důvod, jako při recitativu. Žádá totiž, aby každý zpěv činil dojem improvizovaného okamžitého projevu, jenž vytryskne ze situace a jenž působí dojmem, jako by byl náhle vytvořen hercem z okamžité nálady. Naproti tomu chanson je vždy projev, na němž je patrné, že je naučen z paměti, tedy projev nepřírozený, který proto nikdy nemůže působit tak bezprostředně⁵¹. Zajímavé je, proč zamítá v opeře serii mluvený dialog, jenž by nahradil recitativ. Zdálo by se, že jeho naturalistickému stanovisku by spíše odpovídal mluvený dialog jako něco přirozenějšího. Ale Grimm zde stojí na půdě svého ilusivního naturalismu: mluva v opeře by porušila onu nutnou stylisující ilusi. Mluvící člověk je skutečnější nežli zpívající a tato skutečnost mluvícího ruší ilusivní skutečnost zpívajícího⁵². Grimm zde dobře vyzouval, že mluvená deklamace přivádí do opery rozpor mezi skutečností a stylisací. Grimmovo stanovisko ke sborům v italské opeře je rovněž naturalistické. Vychází z mylného předpokladu, že lid nemůže ve skutečnosti pronášet současně své myšlenky a city, neboť není takových společných myšlenek. Proto sbor v opeře připouští jen tam, kde jde o krátký projev povšechných stavů niterných, radosti, smutku, rozhořčení a pod., a nejra-

ději by měl pouhé sborové výkřiky, pokud možno neartikulované, tedy jakýsi obraz Rousseauovy prařeči⁵³.

Z Grimmovy theorie italské opery, jak byla zde rozvinuta, je již nyní dobře vidět rozkolísanost jeho estetického stanoviska. Na jedné straně se staví na plodnou půdu ilusivnosti, ale v zápětí nato tuto půdu opouští, když vyslovuje naturalistický požadavek, aby recitativ činil dojem skutečné řeči. Podobně jeho poměr k duetu a ke sborům je čistě naturalistický a je v odporu proti začáteční thesi ilusivního naturalismu. Kdyby byl Grimm stál důsledně na stanovisku této ilusivnosti, byl by musel připustit oprávněnost dueta a sborů, zkrátka byl by nutně došel k principu stylisace jako důsledku ilusivnosti. Zde má jeho estetický výklad trhliny. Příčina je dvojitá. Grimm nebyl z těch estetiků, kteří by vyšli z určitého principu a kteří by ten princip dále rozvíjeli. Jeho východisko tvořil umělecký zážitek, daný italskou operou. To by samo o sobě nebylo na úkor důslednosti a celistvosti jeho estetických názorů, naopak mohlo to být pramenem životnosti těchto názorů. Ale Grimmovi se nedostávalo theoretické ukázněnosti a důslednosti. Pro odůvodnění italské opery si vybral estetický princip, jenž ve svých důsledcích se nutně musí stavět právě proti italské opeře. Neboť italská opera při své formální stylisaci v celku i jednotlivostech se prostě nedá vyložit naturalisticky. Italská opera neapolského typu a francouzská racionalistická estetika — to byly dva protilehlé světy. Grimm to cítil, a proto si vytknul za východisko princip ilusivní pravděpodobnosti. Ale nebyl v tom důsledný, a tam, kde se mu to hodilo, se vracel k důvodům naivně naturalistickým. Tak na příklad tam, kde mluví o nutnosti dvou pásem v opeře, pásma klidu a vzrušení, jsou jeho vývody logické a přesvědčivé. Ale dále nevyložil, proč oněm dvěma pásmům odpovídá jedině italský recitativ a italská arie, proč ne francouzský recitativ a francouzská arie. Odůvodňuje to sice tím, že recitativ nesmí být, mesuré jako je francouzský, nesmí být v taktu, neboť se musí co nejvíce podobat řeči. Ale zde se zase dostal do konfliktu se svým ilusivním naturalismem. Připustil-li jednou ilusi — a tu připustit musel, měl-li naturalisticky vyložit operu — pak měl v tom být důsledný. Pak by ovšem musel přijít k důsledku, že na půdě ilusivní pravdivosti je francouzský rytmisovaný recitativ stejně oprávněn, ne-li oprávněnější než italský.

Podobně s arií. Zde se Grimm nepokusil odůvodnit, proč zpěv, jakožto řeč citů, se v opeře může plně rozvinout jedině ve formě italské arie. Ale ovšem v tomto výkladu byl by Grimm nevystačil se svými výrazovými důvody a byl by musel sestoupit k otázkám strukturálním. A to je vždy slabá stránka všech výrazových teorií.

Jinak řečeno : Grimmova úvaha o opeře trpí přílišnou tendenčností. Jeho úkolem není podat estetickou theorii opery, nýbrž Grimm má apriorní úkol obhájit italskou operu a potírat operu francouzskou. To je nejvlastnější cíl jeho úvah. Této tendenci přizpůsobuje svou theorii a proto tam, kde potřebuje, neváhá opustit půdu, na niž se postavil, aby, stoje na jiném základě, mohl vésti nový útok proti francouzské opeře. Svou tendencí porušuje jednotu svých estetických výkladů.

To se dobře jeví tam, kde mluví o francouzské opeře. Co mu v italské opeře nevadilo, to na francouzské opeře odsuzuje. Ačkoli francouzská tragédie lyrique vyrůstá z estetického naturalismu, přece Grimm ji potírá právě s naturalistického stanoviska. Činí tak opět toutéž metodou, jako jsme poznali. Přizpůsobuje si theorii své tendenci. Při tom však právě jeho výtky, jež činí francouzské opeře, ukazují, že vlastní příčinou jeho odporu proti francouzské opeře není estetické stanovisko, nýbrž že mu, obdivovateli italské opery, vadí nedostatek hudebnosti. Francouzská opera mu připadá, v srovnání s italskou, hudebně chudší, zvláště po stránce melodické. Všechny dosavadní vývody o italské opeře byly zároveň namířeny proti francouzské. To, co říká o recitativu, arii, duetu a o sborech, obrací se zároveň se vši rozhodností proti francouzské opeře, v níž právě to, co vytýká, bylo tehdy běžné.

Francouzský recitativ je v základě pochybený proto, že je „mesuré“, že tedy se zpívá v taktu, kdežto Grimmův naturalistický požadavek byl, aby se recitativ podobal co nejvíce skutečně mluvě, tedy aby zachycoval pouze větné akcenty a melodický spád, aby tedy tím byl jakousi důraznější mluvou a aby činil co nejpřirozenější dojem. Proto právě žádal, aby detailní provedení recitativu bylo vždy v rukou herce, tak, aby to činilo dojem řeči. Takový byl italský secco-recitativ. Naproti tomu však francouzský recitativ mesuré není mluva, zpěvák musí zpívat v taktu, je rytmicky

vázán a to se přičítá požadavku pravdivosti⁵⁴. Ale vedle tohoto důvodu má Grimm ještě jiný. Francouzský recitativ je mu nesnesitelný svou monotonií a nedostatkem melodiky i dramatické výraznosti. Jeho časté výrazy „chant lourd, traînant, plein-chant“ atd. ukazují, že to byl především nedostatek hudebních hodnot, který vadil Grimmovi⁵⁵.

Proti francouzské arii nachází důvod v tom, že na ni pohlíží stejně jako na chanson. Jeho stanovisko proti chansonu již známe. Vidí hlavní chybu francouzské opery v tom, že nemá onoho nutného střídání recitativu s arií, které, podle jeho mínění, jedinečně odpovídá stavům našeho nitra. Přerušování recitativu chansonem, romancí, ariettou, je divadelně pochybné, neboť tyto drobné útvary nejsou s to, aby vyjádřily nějakou vášeň. Taková arietta zhudebňuje nejvýše zcela lhostejná slova a působí dojmem dětské hračky⁵⁶. Grimm byl tak zaujat italskou operou, že si prostě nedovedl představit jinou formu opery nežli střídání recitativu s dacapovou arií. Proto si sestrojil psychologické schema klid (dialogy-recitativ) — vášeň (hudba-arie), jemuž odpovídala nejdokonaleji italská opera a jemuž nejvíce se přičila francouzská. Že se těmito důvody uchýlil opět od ilusivnosti, to mu nevadilo.

Sbory ve francouzské opeře odsuzuje Grimm důvody již uvedenými. Nic není tak nudného a studeného, jako tyto sbory. Má zde také důvod naturalistický: neomezí-li se sbor na pouhé výkřiky a zpívá-li delší couplet, ruší se tím pravdivost opery, která žádá, aby projev sboru činil dojem spontánnosti. Takový sbor však je pouze koncertní a ruší ilusi bezprostřednosti.

Zvláště rozhodně vystupuje Grimm proti tanci a baletu ve francouzské opeře. Proti střídání baletu se zpěvem má Grimm zajímavý důvod estetický. Vidí v tom *dvojí různé napodobení*, zpěvem a tancem. A podobně, jako je pro jednotu děje, tak také vyslovuje požadavek jednoty napodobení a dvojí různé napodobení považuje za barbarské. Mimo to tanec zastavuje děj opery⁵⁷. Připouští balet nejvýše v tom smyslu jako chanson: jen jako výraz radosti. Odsuzuje balet, kde je tanec sám sobě účelem, kde se stává pouhou „académie de danse“, jako ve francouzské opeře. Při té příležitosti podává pak ve svém pojednání z r. 1765 některé pozoruhodné myšlenky k estetice baletu. Žádá, aby, podobně jako v opeře, také v ba-

letu se lišily momenty klidu a vzruchu. Recitativu v opeře odpovídá rytmisovaný krok v baletu, arii odpovídá tanec jakožto projev vášně⁵⁸. Opírá se při tom hlavně o Noverrovy *Lettres sur la danse*.

Pro Grimmovu metodu, která apriorní tendencí si přizpůsobuje estetické důvody, je zvláště příznačné to, že vytyká francouzské opeře užívání nadpřirozených, mytologických látek a alegorických personifikací. Dalo by se očekávat, že jeho ilusivnímu naturalismu bude vítáný ilusivní svět bohů a začarovaných krajů. V tomto případě si tvoří tuto distinkci: není proti nadpřirozeným látkám vůbec, nýbrž proti viditelné nadpřirozenosti a viditelně představené abstrakci, t. j. proti nadpřirozenosti na divadle. A právě tato nadpřirozenost tvoří podstatu francouzské opery. Pokud nadpřirozenost a abstrakce je pouze v představě, tedy v básnictví, může být pramenem velikosti, ale jakmile je viditelná, stává se směšnou⁵⁹. Grimm má zde na mysli to, že naše fantasie, která si svobodně vykouzlí představu nadpřirozeného, je sražena k holé realitě, jakmile nadpřirozenost se stane viditelnou. Praví, že pro postavy Jupitera a j. bohů se nenajde herec, který by nepřinesl do této viditelné nadpřirozenosti něco směšného. Rovněž prostředí sálu divadelního, scenerie a mašinerie je v odporu proti takové nadpřirozenosti. K tomu pak přistupují další důsledky, které se týkají struktury díla. Jednota dramatické akce, kterou zde náhle Grimm zdůrazňuje, je porušena nadpřirozeností látkovou. Do textu tím proniká libovůle a náhodnost, neboť nadpřirozenost připouští i porušení pravdivosti a logické souvislosti jednotlivých scén. Ba dokonce i souvislost aktů lze za těchto okolností porušit a libovolně je přehazovat atd. Viditelnou nadpřirozeností je nucen dekoratér k nesmyslným a nepravdivým dekoracím, neboť kde najde v přírodě vzor třebaš pro začarovanou zahradu? Ba dokonce podle Grimma viditelná nadpřirozenost ruší nutnou ilusi, že postavy na jevišti mluví zpívající. Zkrátka, vše se zde staví proti přírodě⁶⁰.

Grimmovi vadí jednak to, že iluse nadpřirozenosti je rušena realitou divadla, jednak to, že viditelná nadpřirozenost je v odporu s pravdivostí a přirozeností. Grimm se zde zapletl do protimluvů a toto dvojí měřítko je důsledkem jeho tendenčnosti. Připustil-li ilusi a v jejích hranicích pravdivost a pravděpodobnost pro italskou operu, měl důsledně totéž připustit i pro látky nadpřirozené ve

francouzské opeře, neboť zde nejde opět o nic jiného, nežli o ilusi. A vadil-li mu konflikt iluse s divadelní realitou ve francouzské opeře, proč mu nevadil v opeře italské? Není zde v principu stejný konflikt, jestliže zpěvák představuje Cesara nebo představuje-li Jupitera? Nebo jestliže zpívá César, ačkoliv by měl mluvit, anebo jestliže tak činí Jupiter? Jestliže tento konflikt si v italské opeře překlenul svým ilusivním naturalismem, proč tak nečiní ve francouzské opeře? Právě na těchto theoretických nedůslednostech je nejlépe vidět, jak si Grimm přizpůsobil theorii své tendenci.

Tytéž zásady jako v pojednání *Poème lyrique* uplatňuje ve své *Correspondance littéraire*. Je při tom jen rozdíl v metodě. Kdežto ve svém pojednání z r. 1765 hledí své tendence opřít theoreticky, v korespondenci tento zřetel odpadá. Proto názory, vyslovené v korespondenci, působí nepoměrně tendenčněji a ovšem pro méně informovaného čtenáře také sugestivněji. Grimmova korespondence se proto jeví jako soustavný útok proti francouzské opeře a jako nepřetržité velebení italské opery a vůbec italského umění. Tato tendence vystupuje zde tak nepokrytě a tak zahroceně, že tím tato korespondence musela mít pronikavý vliv tam, kde byla čtena a kde byla pramenem informací o kulturním životě, jako bylo v Gotě.

Po tom, co bylo řečeno o Grimmových názorech z r. 1765, můžeme nyní již býti stručnější. Něco principiálně nového jeho korespondence nepřináší. Rozvádí a na konkrétních příkladech dokládá pouze ony dvě základní tendence, aniž se při tom pouští do obšírného theoretisování. Při tom ovšem ono dvojí stanovisko estetické je patrné i zde. Svého estetického naturalismu se dotýká Grimm při různých příležitostech. Tak, když píše o publikaci *L'art de former les jardins modernes ou l'art des jardins anglais* z r. 1771, vytýká francouzské hudbě a francouzské zahradní architektuře, že opustily jedině možný princip napodobení přírody, a proto také se zastává anglických parků⁶¹. Jindy, útoče na francouzskou operu, praví: „il n'y a qu'un moyen sûr de plaire dans les productions de l'art, savoir: l'imitation de la nature“⁶². Známe nám výtky proti francouzské opeře pronáší v korespondenci již před r. 1765. Týkají se baletů a sborů a obě se opírají o naturalistická stanoviska⁶³. Ale vedle takových a jiných výroků ukazuje právě kore-

spondence, že Grimm dovedl poslouchat hudbu nikoliv pouze zaujat principem naturalismu, nýbrž s otevřeným uchem a s bystrým smyslem pro smyslovou krásu melodie, třebaš v tom byl zaujat jednostranně pro italskou hudbu. Jeho výtky francouzské opeře se vyčerpávají slovy *ennuyeux*, *plat*, *insipide*, *musique lourde*, *monotone*. Francouzský recitativ má u Grimma téměř konstantní epitheton *ennuyeux plain-chant*, Lullyho opera se nazývá *psalmodie par l'ennuyeux Lully* atd. V těchto odsuzujících výrazech není ovšem žádné odůvodnění, jsou to prosté odsudky bez nějaké argumentace a nebyt jeho *theorie* z r. 1765, s níž se doplňují, dávaly by povážlivé svědectví o kritické schopnosti Grimmově. Ale v souvislosti s jeho ostatními názory ukazují, že Grimm postrádal ve francouzské hudbě sílu a genialitu melodické inspirace, tedy moment čistě hudební, jehož nelze měřit naturalistickým principem. Tento požadavek čistě hudební krásy Grimm dobře cítil, ovšem nedovedl ho domyslit a proto utkvěl v onom dualismu dvou estetických principů. Rovněž jeho časté volání po geniovi, genialitě, jeho důraz na vkus, le *goût*, ukazuje, že jeho umělecké cítění stálo nad jeho estetickým myšlením⁶⁴.

Ve své italské a protifrancouzské tendenci si Grimm neklade žádné meze. Italská hudba a italské umění je nedostižným vzorem všem národům. Využívá každé příležitosti, aby zdůraznil tento primát Italů nad Francouzi, a to nejen v hudbě, nýbrž i v jiných oborech, jako na př. v divadelní dekoraci⁶⁵. V hudbě ovšem má stále Grimm Italy za největší mistry. Za hlavní chybu mladších skladatelů francouzských považuje to, že se neučili v Italii, která jediné by byla dovedla jim dát pravého hudebního ducha. To vytýká Philidorovi, Monsigny, Barthelemonovi. V Grétrym vidí italského ducha a proto jej tolik cení⁶⁶. Klade Italii za vzor v tom, že tam studium komposice trvá 10 až 12 let a teprve potom se mladý skladatel odváží na veřejnost, kdežto ve Francii stačí tři měsíce k výchově genia. V tom pak spatřuje jednu z příčin, proč francouzská hudba stojí tak hluboko pod italskou⁶⁷. Také v reprodukčním umění uznává především Italy, jak ukazují jeho nadšené zprávy o italských zpěvácích a jeho odměřené nebo odmítavé o francouzských. Jeho tendence se ovšem nejlépe projevuje, jakmile píše o francouzské opeře. Tehdy užívá všech zbraní, posměchu, pohrdání, krátké úvahy, aby dal na-

jevo své bezpodmínečné a důsledné odmítání francouzské opery a ovšem bezpodmínečnou chválu italské opery. Zmíněné názvy, jež dává francouzské opeře, se objevují s důslednou pravidelností tam, kde píše o nějaké nově provedené opeře. Porůznu vytýká v základě totéž, co pak shrnul soustavně ve známém nám pojednání. Francouzům upírá v hudbě sluch, vkus a smysl pro styl. Musili přijít Italové, aby svou buffou ukázali francouzskou hudbu v celé její plochosti a únavnosti. Francouzská hudba je vlastně teprve v samých začátcích, takže ani nesnese srovnání s italskou. Skladatelé ve Francii jsou a zůstanou vždy jen prostřední. Nevytýká ani Lullyho, o němž píše pouze s posměchem nebo pohrdáním⁶⁸. Proto se ve Francii tolik píše o hudbě, ale tolik málo dobré hudby skládá⁶⁹. Francouzská hudba odpuzuje každého, kdo má vkus, svým zbytečným hřmotem v orchestru a tím, že místo zpěvu se tam ujal křik, při němž zvítězí ten, kdo má lepší plíce⁷⁰. Francouzové nedovedou zhudebnit slovo tak, aby melodie byla zároveň nositelem významu slova. V zásadě dává vinu z toho všeho na skladatele, Lullym počínaje, ale někdy je ochoten viděti hlavní vinu v libretu, a tehdy odsuzuje i Quinaulta, ačkoliv je si dobře vědom básnických hodnot, které přinesl⁷¹. Veškeru zášť a nenávisť obrací pak proti pařížskému ústavu opery, proti *l'académie royale de musique*. Ta je mu symbolem a zároveň baštou vši špatnosti a zvrhlosti ve francouzské hudbě. Vyjadřuje se o ní jen s pohrdáním. Je to „cette vieille boutique de marionettes, autrement dit théâtre de l'académie royale de la musique, et qui menace ruine de tous côtés par sa pauvreté et par sa vétusté". Ten honosný titul královské opery dává tomuto institutu právo „de fair la plus mauvaise musique de l'Europe"⁷². Tato zpuchřelá bašta vši staroby se uměle udržuje při životě „malgré le goût du public qui ne peut plus. souffrir la monotonie et la platitude de sa musique" (15. května 1762). Proto ironicky vítá Grimm požár této budovy 6. dubna 1763 a neodpustí si při tom zlomyslný vtip na tuto velkou ledničku⁷³. Když pak byl otevřen 24. ledna 1764 nový divadelní sál v Tuilleriích, posmívá se, že se diváci dobře vidí, ale že nevidí na jeviště. Vítá 1. ledna 1767 demisi ředitelů opery Rebelu a Francoeura, „qui ont soutenu le goût de l'ennuyeux Lulli, dans toute sa pureté et dans toute sa platitude, contre les dangereux novateurs de ces derniers temps". Všechny tyto výpady

proti královské opeře ukazují, jak Grimm ve svém odporu proti francouzské opeře byl důsledný a neústupný až k nespravedlivosti..

Jeho zaujetí přechází v nepřátelství tam, kde se zmiňuje o Rameauovi. V tomto reprezentantu a zároveň vyvrcholiteli francouzské opery typu Lullyho vidí Grimm souhrn vší špatnosti. V něm je hlavní příčina úpadku francouzské hudby. Připomeneme-li si jeho objektivní a uznalé výroky o Rameauovi z r. 1752 v dopisech o opeře *Omphale*, pak v této změně se nejvýrazněji jeví onen obrat, který se v něm udál vlivem Rousseauovým a vlivem buffonistů. Yšechna ona odsuzující a zesměšňující epitheta, jimiž obdařil francouzskou hudbu, se objevují při jméně Rameauově, ale ještě pokud možno v silnějším zbarvení. Posmívá se, že Rameau je považován svými přívrženci za prvního skladatele v Evropě, ačkoliv tato zná od něho jen několik menuetů a gavott, ale žádný zpěv, tím méně operu, kdežto v celé Evropě se hrají opery Hasseho, Jomelliho⁷⁴. Každé provedení Rameauovy opery dává Grimmovi příležitost aspoň k ironické poznámce nebo i k většímu výpadu⁷⁵. Grim jde ve svém nespravedlivém zaujetí tak daleko, že neuznává ani význam Rameaua jako theoretika⁷⁶. Svůj krajně odmítavý poměr shrnul po smrti Rameauově (12. září 1764) v nekrologu. Vytýká mu příliš hlučný průvod v recitativu, omezený okruh výrazových možností v arii a nedostatek respektu k básnickému slovu. Jediná věc byla by mu mohla prospět: učit se v Itálii. Na konec si Grimm neodepřel zmínit se o nepříznivých lidských stránkách Rameauových⁷⁷.

Je přirozeno, že v korespondenci autora Českobrodského proroka je též hojně stop bojů buffonistických. Nejostřejší srážky sice byly odbyty, když Grimm začal se svou korespondencí, ale ani tak neopomine Grimm příležitosti, aby nereféroval o dozvucích těchto sporů. Ze tak činí ovšem s výlučným zaujetím pro buffonisty, není třeba ani podotýkat. Buffonistům připisuje zásluhu, že provedli „une révolution dans le goût“, že ukázali neudržitelnost francouzské opery a že teprve od nich má Francie skutečnou hudbu. Vidí tedy v jejich činnosti cosi reformátorského. S netajenou radostí píše o nových buffonistických brožurkách, v nichž ještě dozníval spor, tak na př. o fantasií italského zpěváka Caffarelliho, jenž navázal na Grimmova proroka⁷⁸. Brožurky antibuffonistů buď jen bez poznámky

registruje, nebo je glosuje svou známou ironií. Když pak začátkem 1754 byla z opery vykázána italská buffa, poznamenává Grimm ironicky, že nyní všichni významní literáti, jako Buffon, Diderot, d'Alembert, malíři, sochaři a architekti nebudou chodit do opery a budou mít aspoň čas ke svým pracím⁷⁹.

Že si zvláště všiml slavné Rousseauovy *Lettre sur la musique française*, je pochopitelné jednak rozruchem, jež Rousseauův projev způsobil, jednak pro přátelství obou. V jeho zprávách je zachycena ona pohnutá bouře, kterou v kulturní Paříži vyvolala tato brožura, jež upírala francouzskému jazyku schopnost ke zhudebnění⁸⁰.

V Rousseauově brožuře našel Grimm oporu pro své stanovisko proti francouzské opeře. S počátku sice nesouhlasil zcela s jeho thesím, že se francouzština nehodí ke zhudebnění, ale později právě v této thesím měl novou vítanou zbraň proti francouzské opeře, od r. 1763 se ztotožňuje v této věci s Rousseauem a pronáší několikrát velmi rozhodný a ostrý odsudek francouzského jazyka při zhudebnění a staví proti němu jazyk italský jako jediný hudební jazyk⁸¹.

Protifrancouzské zaujetí se jeví také v Grimmových úsudcích o francouzských skladatelích směru Lullyho a Rameaua. Destouches, proti němuž vystoupil již 1752, je „le plus plat compositeur qu'eût eu la France“, d'Herbain je „fort bon militaire sans doute, mais musicien des plus médiocres“ (15. listopadu 1756), Dauvergneova Polixena je „pour moins aussi ennuyeux que cinquante autres de ma connaissance“ (1. února 1763). La Borde nazývá s důsledným posměškem „premier valet de chambre du roi, amateur et garde-magasin de doubles-croches suivant la cour“ (15. ledna 1771), posmívá se konjunkturální kariéře Mondonvillově a obrací zároveň osten na Rebelu, Francoeura a Dauvergne⁸².

Při tom je zajímavé, kterak pohlíží Grimm na ty skladatele, kteří založili ve Francii novou operní školu, jež vycházela z italské opery, zvláště z buffy. Jsou to zakladatelé komické opery francouzské, Duni, Philidoi, Monsigny a Grétry. To byl ovšem nový svět, zde vládla uvolněná melodika a celý duch této opery, tak blízký duchu italské buffy, musel být Grimmovi daleko bližší nežli tradiční tragédie lyrique. Proto také o těchto skladatelích mluví Grimm vždy daleko jiným, vážnějším tónem, nevzdávaje se při tom svého kri-

tického odstupu. Ale i při tom je zřejmá jeho italofilská tendence. Jediného z nich přijímá s počátku s bezvýhradným nadšením — Neapolitana Duniho. Již o jeho pařížské první opeře, *Le peintre amoureux de son modèle* (26. července 1757), prohlašuje, že Duni ukázal, jak je třeba zhudebniti slovo, „secret si commun en Italie et si absolument ignoré en France“ (15. dubna 1758). V něm vidí pokračovatele v revoluci, způsobené buffonisty, zachránce francouzské hudby, jenž ukázal, jak zacházet s francouzským slovem, mistra, který je povolán k tomu, aby dal ve Francii základ opravdové hudbě atd.⁸³. Tyto a jiné výroky o Dunim ukazují, že v něm Grimm viděl spasitele francouzské hudby hlavně proto, že byl Italem. Podle Grimma francouzskou hudbu možno zachrániti jedinež hudbou italskou. Ke cti Grimmově však nutno přiznat, že ani k Duniho nebyl nekritický. Od r. 1766 konstatuje u něho ubývání tvůrčích sil a neváhá to přímo přiznat.

Daleko odměřenější stanovisko měl k francouzským skladatelům opéra comique. Psal o nich sice nesrovnatelně uznaleji nežli o skladatelích tragédie lyrique, ale jeho zaujetí proti francouzské hudbě se při tom zřejmě uplatňuje. O Philidorovi s počátku razí heslo, že má více nadání pro hru v šachy, nežli pro hudbu (15. září 1759, 15. srpna 1761), v jeho opeře *Le Maréchal* (22. srpna 1761) konstatuje již pokrok ve zhudebnění francouzského slova, při čemž ovšem neopomine poznámku, že se tomu naučil od Itala Duniho, v opeře *Le Bûcheron* vidí sice dobrou hudbu, ale bez geniality a nepůvodní⁸⁴, v *Le Sorcier* (2. ledna 1764) vidí pokrok ve stylu a ve zhudebnění slova a teprve jeho operu *Jardinier* (18. července 1768) bére na milost ; teprve tehdy Philidor se osvobodil od svého těžkopádného stylu a je nyní „léger et plein de grâces“. Podobně s Monsigny. V jeho opeře *On ne s'avise jamais de tout* (14. září 1761) chválí sice zpěvy, má cenné myšlenky, ale schází mu italská škola. Opeře *Le roi et le fermier* vytýká chyby v partituře, ale opět si libuje jeho zpěvy (1. prosince 1762). Ale další komickou operu *Rose et Colas* (8. března 1764) odsuzuje a *Aline reine de Golconde* (15. dubna 1766) mu dává příležitost k rozhodnému odsudku. Hlavní příčina byla asi ta, že v tomto díle se Monsigny uchýlil od komické opery a octl se na tradiční půdě heroického baletu, který Grimm tak nenáviděl. Proto do tohoto odsudku opět proniká jeho

známá zaujatost⁸⁵. Ale ani nejzdařilejší dílo Monsignyovo, které patří k nejvzácnějším ve francouzské komické opeře, jeho slavný *Déserteur* (6. března 1769), nenalezl milosti u Grimma. Sedaineův text přijímá s nadšením a bez výhrad, ale hudbu odsuzuje. Od té doby, co se Monsigny stal „maître-d'hôtel” vévody orleánského, zanedbává skladbu. Má talent, ale nezná své métier, neumí správně psát, dopouští se chyb proti hudební logice (solécismes), neumí modulovat a frazovat, nemá styl a jen v Paříži může platit za velkého skladatele. Tragické partie v díle jsou „pitoyables et d'un froid à glacer”. Overture, v níž chtěl vyjádřit různé charaktery své opery, se nezdařila⁸⁶. Naproti tomu Gossecovy jednoaktovky *Les pêcheurs* si vážil a skladatele se zastával a nejvýše ze všech francouzských skladatelů kladl Grétrého. Po provedení jeho opery *Le Huron* (20. srpna 1768) píše nadšeně o skladateli, na němž nenalézá stínu, a přiznává se, že toto dílo v něm znovu rozvítilo jeho vášeň pro hudbu. Ale i v tomto ocenění se uplatňuje Grimmovo italské zaujetí. Zdůrazňuje, že Grétrý byl 10 let v Neapoli a že jeho styl je čistě italský. To tedy nejvíce získalo Grimma pro Grétrého.

Jak byl Grimm ve svém buffonismu a italismu houževnatý až k tvrdošijnosti, ukazuje nejlépe jeho poměr ke Gluckovi. Neušla mu vývojová souvislost Glucka s francouzskou operou, a tím byl již Gluck v jeho očích souzen. Gluckova *Orfea* odsoudil jako všechny jiné francouzské opery⁸⁷. To jej také vedlo do tábora piccinistů a teprve znenáhla, až od r. 1774, byl ochoten přiznat Gluckovi význam v opeře⁸⁸.

Ve své korespondenci si všímá Grimm výhradně dramatické hudby. Pro nástrojovou hudbu tato korespondence není pramenem. Tento nedostatek zájmu možno vysvětlit jednak tím, že opera tehdy na sebe strhla veškeren zájem, takže problém opery patřil k nejdůležitějším problémům tehdejšího vzdělaného světa pařížského. Jednak v opeře vystačil Grimm svým naturalistickým principem, kdežto jeho aplikace na nástrojovou hudbu již je daleko obtížnější.

Nebyl by však úplný obraz Grimma jako hudebního literáta, kdybychom měli na mysli jen jeho estetický naturalismus. Grimm se na mnohých stránkách své korespondence jeví jako hudebník,

jenž měl jemný, třebaš jednostranně vypěstovaný smysl pro čistě hudební krásy, pro melodii, formu, styl. Ba právě tyto hodnoty čistě hudební to byly, které určovaly onu základní tendenci jeho korespondence, jak jsem ukázal výše. Grimm pak nebyl, a tehdy ještě ani nemohl být estetikem toho směru, aby právě tyto čistě hudební hodnoty povýšil na estetický princip, neohlížeje se na současné naturalistické theorie. Proto u něho stále se uplatňuje dualism racionalistického naturalismu se sensualistickým hedonismem. Že měl bystré a jemné ucho pro čistě hudební kouzlo, a že dovedl dobře rozpoznat rodící se hudební nadání, o tom svědčí jeho krásné zmínky o návštěvě mladičkého Mozarta v Paříži⁸⁹. O tvůrčí činnosti měl představu velmi vysokou, žádal nerušenou svobodu pro umělce a považoval služebnictví tvůrčího ducha za hlavní překážku jeho vývoje. V té věci dovedl vyslovit i větu, která v kruzích, pro něž byla korespondence určena, musela znít hodně odvážně⁹⁰.

Pro vývoj uměleckých názorů na gotském dvoře znamená Grimm při svém blízkém osobním vztahu ke Gotě pramen obzvláště důležitý. Rozbor jeho názorů a tendencí ukázal, jaký ideový proud šel tehdy z Paříže do Goty. Byl to především estetický naturalism, který tam Grimm šířil i při svých chybách a nedůslednostech. Pro Bendu pak tento směr i se svými výrazovými důsledky nebylo nic neznámého. Jednak výrazové theorie jesuitského řečnictví, které poznal v Jičíně, jednak estetický racionalism Batteuxův, který poznal v Berlíně, připravily u něho půdu pro tyto Grimmovy názory⁹¹. Bylo to prostě celé dobové ovzduší, souvisící s tehdejší osvěcenským racionalismem, jež obklopovalo v Gotě Bendu a jež mělo na jeho skladatelskou fyziognomii značný vliv, jak poznáme v druhém díle. U Grimma našel Benda novou formulaci výrazovou a zvláště aplikaci naturalistické theorie na operu. To mělo pro potomního skladatele opery a zvláště pro pozdějšího skladatele melodramu a singspielů velký význam. S tím se blíže budeme zabývat až ve III. části této práce, kde odvodíme Bendův melodram z celého komplexu estetických názorů na operu, jak se vyvíjely od baroka až po osvícenství.

Více nežli estetickými teoriemi působil Grimm v Gotě svou buffonistickou tendencí. Uvážíme-li, že boje buffonistů a antibuffo-

nistů budily pozornost celé kulturní Evropy, je přirozeno, že byly sledovány s nejživějším zájmem právě v Grimmově Gotě. Jeho nepřátelství k francouzské tragédie lyrique a jeho zaujetí pro italskou buffu a italskou operu serii utvrzovaly v Gotě směr italské opery, který tehdy byl rozšířen v Německu. Proto gotský dvůr Luisy Doroty, který byl v literatuře zcela pofrancouzštělý, v hudbě byl orientován především italsky. O vlivu francouzské opery a francouzské hudby školy Lullyho a Rameaua v Gotě tehdy není stopy. Pro Bendu tato orientace nebyla opět nic nového. Poznal v Berlíně nejen italskou operu a její německý odlesk u Grauna, nýbrž i buffu⁹². Ale ovšem v souvislosti s pařížskými spory z r. 1752 a ve stylisaci Grimmově mu musel vyvstat význam italské opery a buffy v novém, ostřejším světle nežli v Berlíně.

Konečně prostředkuje Grimm Gotě znalost nové francouzské opery comique. To je pro umělecký význam Bendův velice významné, neboť odtud roste jeden z nejsilnějších kořenů pozdějšího jeho singspielu. K tomu se vrátíme ve III. části.

Směr italské opery a italské buffy byl na gotském dvoře ještě nepřímou utvrzován poměrem Luisy Doroty k francouzským encyklopedistům. Všichni byli zastánci buffy a italské opery. Diderot, autor bojovné brožury *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'opéra, intervenant entre les deux Coins* z r. 1753 a známého *Le neuve de Rameau* z let 1760—64, d'Alembert zvláště svým spiskem *De la liberté de la musique* z r. 1760, zvláště pak Rousseau svou slavnou *Lettre sur la musique française*, byli všichni vůdcové buffonistů. Ti všichni byli známi v Gotě. Holbach, jenž první z encyklopedistů zasáhl do bojů svou brožurkou *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de la musique* z r. 1752 nevešel sice v osobní styk s gotským dvorem, ale byl tam dobře znám, jako všichni encyklopedisté. Právě ta okolnost je pro umělecké poměry v Gotě tak významná, že dvůr Luisy Doroty byl tak blízky právě této skupině kulturních tvůrců, kteří měli zároveň v hudbě tak určité a vyhraněné stanovisko. Z nich nejvýznamnější byl Rousseau, s jehož názory na hudbu se podrobně seznámíme při příležitosti Bendova melodramu ve III. části.

Ideový směr, jenž vycházel z Paříže a hlavně od Grimma, nebyl jediný, který proudil do Goty. Vedle tohoto oficiálního dvorského směru byl tu ještě neoficiální. Oba se vzájemně doplňovaly. Byly to názory, které tehdy panovaly v německé společnosti umělecké, literární a hudební. Tento směr sice nešel tak přímo ke dvoru Luisinu, zato však má tím větší význam pro Bendu. Byl to směr daný hlavně tehdejšími *hudebními časopisy*. Z nich Scheibův *Gritischer musicus an der Spree* se již netýká této doby, neboť vycházel v l. 1737—40. Mizlerova *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* vycházela sice v l. 1736—54 (v Lipsku), ale její účel jako orgán Societät der music. Wissenschaften byl příliš úzce vymezen. Ostatně i tento list má pro tehdejší názorovou situaci v Německu význam svým vyhraněným racionalistickým stanoviskem⁹³. Pro Bendu jako nejdůležitější prameny spadají v úvahu Marpurgovy *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin 1754—1760) a J. A. Hillerovy *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (Lipsko 1766 až 1770). Tyto dva časopisy Benda určitě čítal, neboť *Beyträge* přinesly zprávu o stavu dvorní kapely gotské za Benda a *Wöchentliche Nachrichten* sledovaly Bendovu činnost a přinášely o ní posudky⁹⁴. *Beyträge* mají pozoruhodnou kritickou a informativní úroveň a sledují tendenci francouzského estetického racionalismu, což se jeví i v tom, že zřejmě straní francouzské hudbě. *Wöchentliche Nachrichten* mají vedle cenné rubriky informativní a kritické četné úvahy rázu theoretického a estetického, zvláště úvahy o opeře. Jimi seznamují německou hudební veřejnost zvláště s francouzskými názory. Chtějí být v otázce francouzské a italské opery objektivní, nicméně nedovedou zakrýt sympatie k francouzské opeře a k francouzskému racionalismu estetickému. *Wöchentliche Nachrichten* se stávají tak hlavním tlumočnickem francouzských teorií a estetiky pro německou hudbu.

Názory o hudbě byly v Německu od začátku třicátých let pod vlivem francouzského naturalismu. Theorie o napodobení, a to ještě v původním, naivním pojetí se objevuje u Gottscheda (*Versuch einer critischen Dichtkunst*, 1730) i u Bodmera. Joh. Elias Schlegel (*Schreiben über die Komödie in Versen*, 1740 a *Abhandlungen von der Nachahmung*, 1742—45) spojuje princip napodobení s prin-

cipem svobodné tvorby a vědomého sebeklamu⁹⁵. Tím byla v Německu připravena půda pro Batteuxa. Skutečně také Batteuxova theorie se brzy po svém vyjití rozšířila v Německu tak, že zcela ovládla tamější myšlení o umění. Od začátku padesátých let je německá estetika pod rozhodujícím vlivem Batteuxovým. Nastává doba estetického naturalismu německého. Batteux byl záhy rozšířen v Německu v překladech. Pro nás je dokumentární fakt, že první překlad Batteuxova hlavního spisu byl pořízen v Gotě r. 1751. Překladačem byl P. E. Bertram, jenž žil tehdy na gotském dvoře jako hofmistr⁹⁶. Tato okolnost, dosud neznámá, je novým svědectvím toho, kterak Gota tehdy stála uprostřed evropského proudění názorového a kterak Benda v Gotě měl možnost poznávat nejnovější myšlenky estetické. Následoval komentovaný překlad Joh. Adolfa Schlegla (Batteux, *Einschränkung der schönen Künste*, 1751, 2. vyd. 1759, 3. vyd. 1770), Gottschedův výtah z Batteuxa (1754) a zvláště K. W. Ramlerův překlad (*Einleitung in die schönen Wissenschaften*, 1754), jenž do konce století vyšel v šesti vydáních. To, jakož i Ramlerův překlad Batteuxova *Cours de belles-lettres* (1754—58) nejvíce přispělo k rozšíření Batteuxovy estetické theorie v Německu. Namítky, které byly v Německu proti této theorii pronášeny J. A. Schlegelem nebo přímý odpor Klopstockův a školy Baumgartenovy, z níž zvláště vynikl G. F. Meier (1757) a Moses Mendelssohn (1761), nezmohly nic proti vládě naturalistického principu a teprve Herderovi se podařilo zlomit vliv Batteuxův v Německu⁹⁷.

Je proto přirozeno, že názorový zájem o hudbu byl v Německu po r. 1750 pod rozhodným vlivem francouzského estetického racionalismu, ať už se to jevílo prostým přejímáním nebo různými modifikacemi⁹⁸. Naivní naturalismus v interpretaci hrubého napodobení přírody v okolí Bendově se nevyskytuje. Tento odstín se projevil v Mizlerově *Bibliothek*, která však pro Bendu nespadá v úvahu⁹⁹. Zato jak Marpurgovy *Beyträge*, tak Hillerovy *Wöchentliche Nachrichten* daly Bendovi velmi četné a cenné podněty, které se ovšem vesměs opíraly o francouzské názory. Tak hned v I. svazku *Beyträge* (1755) se Benda dočetl o námitkách, které proti Batteuxovým názorům na hudbu postavil lubecký musikdirektor Ruez, jenž ukazuje, že v hudbě nejde pouze o napodobení přírody, nýbrž že hudba užívá také svého vlastního uměleckého prostředku¹⁰⁰.

S podobnými námitkami proti Batteuxovu pojetí hudby se setkal v Hillerově *Abhandlungen von der Nachahmung der Natur in der Musik* (Beytr. I, 1755). Hudba nenapodobuje zpěv a také se nevyvinula z řeči. Tón je výrazem citu, kdežto řeč se obrací k rozumu¹⁰¹. Proto se také zastává nástrojové hudby, která byla odsuzována tam, kde se na ni pohlíželo s orthodoxního naturalistického stanoviska. Vedle těchto modifikací estetického racionalismu poznal Benda francouzské stanovisko důsledně provedené. *Wöch. Nachrichten* přinesly 1769 překlad Algarottiho *Saggio sopra l'opera in musica*, jenž stojí cele na stanovisku naturalistickém¹⁰²..

Jako důsledek francouzského estetického naturalismu nejvíce poutala k sobě pozornost otázka výrazu v opeře. Kolem nich se vlastně točí celá hudební estetika v Německu.

Hudba jako výraz nebo řeč citů a vášní — to je názor, který tehdy se ozývá s různými obměnami že všech těch projevů, které vycházejí z Batteuxovy napodobovací theorie. Požadavek pravdivého výrazu je něco, co patří tehdy k běžnému požadavku hudební estetiky. O tom jednájí *Beyträge* 1754 i *Wöch. Nachrichten* 1768 v pojetí čistě naturalistickém¹⁰³. Cenný příspěvek k otázce výrazu přinesly *Wöch. Nachrichten* 1767 překladem Blainvilleova *L'esprit de l'art musical ou Reflexions sur la musique* (1754)¹⁰⁴. Ačkoliv Blainville nestojí na výlučně naturalistickém stanovisku, uznáváje pro hudbu vedle požadavku pravdivosti také nutnost dbáti speciálních hudebních prostředků, přece věnuje výrazu podrobnou pozornost a pokouší se o analýsu a klasifikaci hudebního výrazu, již podává se stanoviska naturalismu. O podrobnostech budeme mluvit při příležitosti Bendova melodramu. Hudbu srovnává s malířstvím, při čemž toto srovnání je zajímavé tím, že se provádí jaksi uprostřed mezi teorií napodobení a zásadou specifických prostředků toho kterého umění a působení smyslovou krásou¹⁰⁵. Na výrazu hledá hlavně pravdivost a tento požadavek formuluje naturalisticky, žádaje od skladatele, aby studoval na sobě i na jiných skutečné, reálné vášně a aby pozoroval kontrasty přírodních zjevů. Vedle skutečných zážitků jakožto pramene pravdivého výrazu mohou být také představy. Zkrátka vše, co nás obklopuje, musí být „ein musikalischer Gegenstand“¹⁰⁶. Blainville jde v pojmu pravdivosti výrazu tak daleko, že zabočuje až do slepé uličky hrubého

naivního naturalismu, když říká: „Überlasset euch gänzlich der Raserey, vergesset die Kunst (!), wenn es möglich ist, um euch bloss dem Ausdrücke zu überlassen, den ihr in starken u. fühlbaren, mehr springenden als diatonischen Intervallen, ingleichen in frap-panten Modulationen u. Harmonien finden werdet." (355.) Toto zdůrazňování pravdivého výrazu, i když se dalo v takové natura-listické formulaci, mělo pro Bendu značný význam. Uvidíme již v druhém díle této části a hlavně při jeho melodramu, jak důle-žitou kompoziční úlohu měla u něho snaha po nejpregnantnějším hudebním výrazu. Benda ovšem požadavek výrazu nepojal ve smyslu naturalistické výrazovosti (t. j. these, že podstata hudby je ve vyjadřování citů), nýbrž ve smyslu pregnance hudebních myšlenek.

Otázka opery zaměstnávala od r. 1752 německou hudební estetiku nejvíce. Oba známé časopisy, *Beyträge* a *Wöch. Nachrichten*, jsou plny nejživějšího zájmu o buffonistické boje ve Francii a jejich dlouhé doznívání. Co se v této věci dalo v Paříži, nalézalo stálý ohlas v těchto časopisech. Benda proto o všech těchto otáz-kách byl dobře informován nejen se strany gotského dvora, nýbrž zároveň i se strany této hudební estetiky německé.

Spor o italskou a francouzskou hudbu se odehrával v Ně-mecku stejně vášnivě jako ve Francii. Jenže v Německu se při tom uplatňovala německá nacionální tendence, která v nadvládě italské hudby viděla mylně překážku k rozvíjení německé hudby. Proto spor o italskou a francouzskou hudbu se objevuje v Ně-mecku ještě před začátkem bojů buffonistických (1752) a byl pod-porován naivním naturalismem, který se uplatňuje v Německu před proniknutím Batteuxa. Hlavní tribunou této protiitalské a franko-filské tendence je *Der critische Musicus an der Spree*, jenž hned v úvodním článku (1749) vystupuje rozhodně proti italské hudbě, proti níž staví německé skladatele a vyslovuje se pro francouzskou hudbu. Tímto duchem se pak nese celý tento časopis¹⁰⁷. Za těchto okolností je pochopitelné, že pařížské spory od r. 1752 vyvolaly v Německu zvýšenou pozornost. Otázka italské nebo francouzské opery je od té doby v popředí theoretických zájmů, což je tím zajímavější, že hudební praxe byla stále v Německu pod rozho-dujícím vlivem italským, kdežto o francouzské hudbě se pouze mluvilo, ale téměř se neprovozovala. *Beyträge* hned v I. roč. 1754

přinášejí seznam vybraných brožur, které vyšly do té doby proti Rousseauově *Lettre sur la musique française* a informují o detailech tohoto sporu. (160.) Podobně *Wöchentliche Nachrichten* nezameškají příležitost, aby neseznámily čtenáře s novými dozvuky pařížských sporů. Ten, kdo četl oba tyto časopisy, jako Benda, byl o těchto událostech dobře zpraven. Oba listy mají snahu informovat v této věci nestranně.

Z hlasů proti italské opeře seznamují *Beyträge* 1754 s Riccoboniho *Reflexions historiques et critiques* (1740), kde se konstatuje úpadek italského vkusu a italské hudby. (41.) Rovněž ukázky z Algarottiho jsou rozhodně protiitalské. Jinak však převládají hlasy, které podávají výklad italské opery. Sem patří překlad *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (1765) ve *Wöch. Nachrichten* 1767—1770, z nejvýznamnějších projevů, jež hájí italskou operu se stanoviska protiracionalistického a sensualistického, žádající od ní, aby splnila všechny požadavky čistě hudební. Je to významný projev, který se druzí k Arteagově výkladu italské opery¹⁰⁸. Je to jistě výmluvný fakt, že právě tento hlas, hájící do důsledků italskou operu, přinesly *Wöch. Nachrichten* v tak obšírném výtahu. Týž časopis pak přinesl r. 1769 překlad z d'Alembertových *De la liberté de la musique* (1760) s názvem *Von der Freyheit der Musik*. D'Alembert odbývá s úsměškem námitku, že italská hudba je nebezpečím pro francouzskou, a proti tomu staví požadavek svobodné tvorby a svobodné umělecké souměř¹⁰⁹. Při tom zaujímá rozhodné stanovisko proti francouzské opeře, srovnávaje italský a francouzský recitativ a arii.

Vedle těchto hlasů seznamují oba časopisy s těmi projevy, které chtějí spojití dobré vlastnosti francouzské a italské opery. Takový je referát v *Beyträge* I, 1754 o *Lettre à Ms. le marquis de B.* (Berlin 1748), jenž chce mezi oběma tábory zachovat rovnováhu, aniž však dospívá k nějakému výsledku a na konec se kloní k italské opeře, nalézaje v ní větší míru umělosti. Nejvýznamnější projev tohoto směru je uvedený již překlad z Blainvillea (*Wöch. Nachrichten* 1767), jenž chce dospět k synthese obou směrů. Italové vynikají větší umělosti a lahodou, ale schází jim pravdivost. Francouzové nemají tak dokonalou hudbu, ale jsou bližší pravdě, t. j. pravdivosti.

Konečně je třeba se aspoň zmíniti o tom, jak v okruhu obou časopisů byl znám J. J. Rousseau. Je přirozeno, že jeho jméno bylo v hudební veřejnosti německé časté právě tak, jako jméno Batteux. Vždyť Rousseau zasáhl nejúčinněji do buffonistických bojů svou *Lettre sur la musique française*. Z ní také podávají výťah Beyträge hned v prvním ročníku. Zvláště pak Wöch. Nachrichten si všímají Rousseaua, třebas mají často proti němu řadu námitek. R. 1768 začínají seznamovat čtenáře s jeho slovníkem a pokračují v tom až do r. 1770, rozvádějíce vybraná hesla, jako o výraze nebo napodobování, a přičiňující k tomu své poznámky. Význam Rousseauův pro hudbu byl tedy v Německu dobře znám mezi čtenáři obou listů. Je to sice okolnost, jejíž konstatování je pro nás téměř zbytečné po tom, co víme o znalosti Rousseaua na gotském dvoře, ale vzhledem k původci myšlenky melodramu i tato okolnost není bez významu.

Vedle otázek naturalismu, sensualismu, francouzské a italské opery, tedy otázek, které byly v Gotě známy přímo z francouzských zdrojů, přinášely tehdejší německé hudební časopisy něco, co se vymykaló zájmovému okruhu francouzských pramenů. Byla to otázka *německé opery*. Nebyla to sice otázka čistě estetická, nýbrž téměř výlučně otázka hudební praxe a organizace hudebního života. Ale protože estetickými boji buffonistickými byla posunuta do popředí, zmíníme se o ní v této souvislosti.

Otázka německé opery byla v době kolem 1750 nezacelenou a bolestnou ranou německého hudebního života. Byla v dobré paměti doba samostatné německé opery v Hamburku, která skončila svou existenci, plnou uměleckých zmatků a na konec žalostného úpadku, r. 1740. Kdežto tehdy italská opera nabývala na německých dvorech stále více půdy, takže na konec úplně ovládla hudební poměry v Německu, skončil se pokus o německou operu naprostým neúspěchem. Na to se ovšem nezapomínalo a za oné situace, kdy převaha operního života přešla na Italy, je pochopitelno, že u těch, kteří těžce nesli zánik německé opery, pohlíželo se na italskou operu nevraživě, jako na vlastní příčinu úpadku německé opery. Že se na německou operu po r. 1750 vzpomínalo, o tom svědčí Beytr., které od III. svazku 1757 až do V. svazku 1760 přinášely seznam německých oper, provedených v Hamburku, Lipsku, ve Wolfenbüttelu, Weissenfelsu a j.

Otázka německé opery byla stále živá a stala se brzy po zániku hamburské scény programem německého hudebního života. Tuto tendenci sledoval Scheibe ve svém *Critischer Musicus an der Spree* (1749—1750), jsa i v této věci věrným následovatelem Gottschedovým. V programu listu bylo jednak zdvihnout úroveň hudebního života německého, jednak bojovat za německou hudbu, což znamenalo, potírat italskou operu jako domnělého úhlavního nepřítele německé hudby. Tím se zároveň Crit. Musicus octl na frankofilské linii. Celá tato orientace byla výsledkem oné nacionální tendence pro německou hudbu, jakož i té okolnosti, že německá opera, zvl. v Hamburku, se vydatně opírala o operu francouzskou.

Podobným směrem šly Wöch. Nachr., s tím rozdílem, že nepodlehly Scheibeovu dogmatismu, takže dovedly své zaujetí pro německou hudbu spojit s objektivnějším poměrem k italské a německé opeře. Ale i při tom zřejmě straní francouzské hudbě. Je jasno, že nelibě nesou nadvládu italské hudby v Německu, a i když si netroufají vystoupit přímo proti italské opeře, hlavně z ohledu na Grauna a Hasseho, přece jejich sympatie k francouzské hudbě jsou zřejmé. Tak se v Německu po r. 1750 vyvíjejí spory o italskou a francouzskou hudbu ještě dříve, nežli vypukly buffonistické boje v Paříži. Tyto spory, vyvolané onou nacionální tendencí, vyvolaly ovzduší napětí, v němž věcné řešení těchto otázek bylo velmi obtížné. Pokusily se o to Beytr. I, 1755, které se chtějí postavit nad sporné tábory tím, že vystupují s programem synthesy francouzské a italské hudby, z níž by získala hudba německá¹¹⁰. Byl to program, který brzo potom uskutečnil Chr. W. Gluck svou reformní operou.

Při kritickém pohledu na uvedené směry v německém myšlení o hudbě neujde rozpor mezi teoriemi a mezi hudební praxí. Všechny uvedené hlasy vycházejí z estetického racionalismu Batteuxova, třebaš obměňovaného směrem k sensualismu. Ale ten naturalistický základ je společný. Tomuto základu by odpovídala francouzská opera jako útvar, jenž na poli dramatické hudby a v oboru „mariviglioso“ nejlépe uplatňoval zásady estetického racionalismu. Logicky by tedy německá hudební kritika této doby měla být orientována francouzskou operou. Proti tomu však stála skutečnost, že Německo tehdy žilo italskou operou a že přední skladatelé němečtí, jako C. H. Graun a Hasse, psali výlučně italské opery, t. j.

italské nejen podle jazyka, nýbrž i stylově. K tomu pak přistupovala ona nacionální tendence, volající po německé opeře, která s sebou přinášela odpor proti italské opeře. Ale při tom zase tato odsuzovaná italská opera representovala německou dramatickou hudbu. Tento rozpor se jeví theoreticky v tom, že německá kritika, ac je orientována racionalisticky, přece nechce zřejmě vystoupit proti italské opeře a hledí italskou operu vykládat racionalisticky, ačkoliv italská opera, spočívajíc na principu smyslové a formové krásy, stála v odporu s francouzským estetickým racionalismem. Byl to obdobný rozpor, ježž jsme poznali u Grimma. Prakticky pak nastává rozpor v tom, že část německé kritiky chce potlačit vládu italské opery ve jménu hesla německé opery a tím zbavit Německo útvaru, bez něhož by německá opera nebyla myslitelná ani v 17. ani v 18. století.

Proto se objevují ony snahy po synthese obojího principu a obojího směru. V takové synthese se spatřuje smíření obou rozporů a východisko z nich k vyššímu, nadřazenému cíli.

Tendence pro německou operu bylo něco, co mělo značný význam pro pozdější vývoj Bendův, jak ukáže III. část této práce. Program německé dramatické hudby byl jeden z předpokladů, které umožnily jeho melodram a singspiel. Bylo proto důležité, že Benda se v hudebních časopisech stále setkával s voláním po německé dramatické hudbě. Tato okolnost je ještě zesílena tím, že tehdy také Gota měla svého literáta, který propagoval myšlenku německé opery. Byl to dvorní tenorista Dressler, jenž r. 1767 vydal anonymně v Gotě u Chr. Mevia svou brožuru *Fragmente einiger Gedanken des Musikalischen Zuschauers*¹¹¹. Jeho myšlenky se opírají nejvíce o Scheibeho a nepřinášejí nic nového. Mimo to celá jeho knížka trpí rozpovídáním slohem a četnými samozřejmostmi — opět něco, co připomíná Scheibeho. Ale i při tom jest pro nás dokumentem toho, že v těsné blízkosti Bendově byly v Gotě pronášeny myšlenky, které po sedmi letech Benda pomáhal uskutečnit svým melodramem a singspielem.

Dressler začíná svou knížku ostrými výtkami, že se stále dává přednost italské hudbě. Se zřejmým hrotem proti poměrům v Gotě, kde tehdy vládlo italské intermezzo, si stěžuje, že italští zpěváci v Německu dosáhnou všeho, němečtí ničeho. A přece hu-

dební talent německý není o nic méněcenný nežli italský. Němci chodí do Itálie jen proto, aby mohli o sobě říci, že tam byli a vracejí se s prázdnou kapsou. Italové naopak vydělávají v Německu spoustu peněz. V hudební theorii Němci dávno předstihli Italy, jak ukazují jména J. J. Fux, Mattheson, Mizler. V praxi však musí Dressler v zápětí nato uznat, že Němci jsou za Italy v leččems pozadu. Zvláště jim chybí vokální kultura. Proto navrhuje zakládat hudební školy, na nichž by se úroveň této hudby zdvihla, a volá k součinnosti venkovské kantory a městské musikusy. Pak uvažuje o tom, jak zlepšit pokleslý stav německých zpěváků. Vedle příčin rázu společenského a mravního — lehkovážný život zpěváků, divadlo se stává spíše harémem a vykřičeným domem — ukazuje opět se zřejmou tendencí proti poměrům u gotského dvora na to, že mezi operními a intermezzovými zpěváky je ustavičná řevnivost. Při tom však je zajímavé, že jedinou cestu k nápravě německého pěveckého umění vidí Dressler v italské pěvecké metodě. Odporučuje k tomu cíli solfeggio Angela Bertalottiho a Ad. Hasseho, z nichž ukázky otiskuje (str. 7—11) a dává některé pokyny pro vyučování zpěvu¹¹². V kapitole „Von Kapellen und Orchestern“ (str. 12 a násl.) neříká celkem nic podstatného. Mluví proti domyšlivosti virtuosů a solistů a žádá pro orchestr 10 až 12 dobrých houslistů a všechny dechové nástroje dvojnásobně. Podobný ráz má další kapitola „Von reisenden Musicis“, v níž se zdůrazňuje užitečnost uměleckých cest. Mluví o pijáckém a chvástavém životě virtuosů, proti příliš dlouhým kadencím. Ideálem je mu hudebník, který se co nejvíce přiblíží přírodě (Rousseau!) a který s dovedností spojí spořádaný život. V poslední kapitole „Von den Liebhabern der Musik“ ukazuje na nutnost ochotníků. Odporučuje jim četbu spisů Agricolových, K. Ph. Em. Bacha, Leop. Mozarta a Quantze a zvláště pěstování zpěvných kanonů, jež jsou oblíbeny v Itálii, Anglii a Německu a dobře se uplatní ve společnosti. Zároveň dává ukázkou těchto kanonů. Koncerty ve městech jsou buď soukromé nebo veřejné. Nejlepší jsou pořádány v Lipsku. Vedle svých Fragmente vydal po svém odchodu z Goty ještě *Gedanken* o provedení Schweitzerovy opery *Alceste* r. 1774 a *Theater-Schule für die Deutschen* z r. 1777. V obou pokračuje v tom, co již naznačil ve svých Fragmente; vystupuje pro ně-

meckou operu a proti nadvládě italské opery. S těmito spisy se proto setkáme ve III. části, kde se budeme soustavněji zabývat hnutím pro německou operu.

I když protiitalská tendence Dresslerových *Fragmente* je hodně neujasněna a theoreticky velmi chatrně podepřena, přece má význam pro Benda. V osobě Dresslerově se setkal Benda s někým, kdo se v Gotě již 1767 netajil svým odporem k hudebnímu italismu a kdo svým voláním po německé vokální hudbě již tehdy připravoval půdu k myšlenkám a snahám, jež v Gotě naplno ovládly r. 1774. Že mezi Bendou a Dresslerem byl přátelský poměr a že si Dressler Benda vážil, to dosvědčil tím, že ve svých *Fragmente*, kde mluví o vokálních kanonech, jako vzor tohoto druhu otiskl vedle kanonu Bertalottiho a Martiniho také jeden vokální kanon Bendův. Proto Benda názory Dresslerovy musil znát již z osobního přátelského styku.

*

Jiří Benda, jenž znal všechno to, co tu bylo narýsováno, z četby Beyträge i Wöch. Nachrichten, našel v tom doplněk toho, co tehdy ovládalo osvícený dvůr gotský. Největší význam pro něho však měla ona Blainvilleova myšlenka synthesy francouzského racionalismu s italským sensualismem. Ve světle této myšlenky se totiž objeví historické postavení naší hudební emigrace v pravém světle. Neboť přínos našich hudebních emigrantů rázu Bendova do evropské hudby byl v podstatě ten, že smyslové kouzlo čistě hudební, jež se u nich jevilo v podivuhodné hudební bezprostřednosti, svěžesti a spontánnosti, dovedli spojit s pravdivostí hudebního výrazu. Zvláště pak Jiří Benda ve svých kantátách, koncertech a hlavně v dramatických dílech uskutečnil onu synthesu, kterou theoreticky žádal Blainville. Tím ovšem neříkám, že by projevy rázu Blainvilleova měly vliv na tuto Bendovu synthesu; to by bylo naivní tvrzení. Ale je tím míněn ten nadmíru zajímavý fakt, jak v této době byla pocíťována nutnost dospět z neustálých sporů mezi hudebním racionalismem a směrem sensualistickým k vyšší synthese, v níž by rysy obojího směru se spojily v nový celek a vyvedly tak hudbu ze zmatků, v nichž tonula. Tuto synthesu přinášela naše hudební emigrace typu Jiřího Benda a v tom

je její historický význam. Jiří Benda v sobě spojoval všechny podmínky k takové synthese. Na jedné straně zděděné písmácké povahové rysy mu umožnily porozumět tomu, co dobrého přináší racionalismus pro umění. Dále jesuitská výchova řečnická usměrnila tento racionalistický základ směrem k pravdivosti a pregnanci výrazu. Tyto základy si Benda přinesl s sebou do Německa a ověřil si je, doplnil a prohloubil v Berlíně a zvláště v Gotě estetickým racionalismem, jenž jej obklopoval. Na druhé straně pak přináší zděděnou muzikantskou krev, hudební vášnivost a spontánnost, rys, který možno považovat za něco speciálně slovanského a českého. Je pak veliký historický význam naší hudební emigrace v čele s Jiřím Bendou, že to byla ona první, která provedla tu synthesu, bez níž nebyl možný další vývoj evropského hudebního myšlení. Tím zároveň ukazuje cestu hudebnímu klasicismu jihoněmeckému, speciálně vídeňskému, kde tato vývojová synthesa byla dovršena. Tak v souvislosti s ideovými proudy, jež ovládaly evropskou hudbu v letech od r. 1750, se jeví dílo Jiřího Bendy jako nadmíru významná synthesa onoho dvojího estetického principu, synthesa, která zároveň tvoří spojovací most mezi hudebním barokem a hudebním klasicismem vídeňským. Uvidíme, že tato ideová spojitost byla dána zároveň i společnými rysy hudebními, které spojují Jiřího Bendu nejen s Mozartem, nýbrž dokonce i s Beethovenem.

Osvícená Gota dala Bendovi bohatou náplň myšlenkového světa. K osvícenským zásadám, jak jsme je poznali v první kapitole, přistoupily nyní problémy estetické, které tehdy zajímaly Evropu. Tak Benda žil v Gotě uprostřed neobyčejně čilého proudění ideového, kdy sem doléhaly vlny z Paříže i z Německa. Sotva kde jinde by byl našel Benda tak čilé kulturní ohnisko a při tom tak soustředěné, jako bylo v Gotě. Na jedné straně odstup od kulturních center mu umožňoval klidný a synthetický pohled na všechny ty ideové směry, které se křižovaly v Gotě, na druhé straně pak intimita menšího dvora přinášela intensivnější prožití všech těch bohatých myšlenkových podnětů, jež se hromadily na osvícenském gotském dvoře. Benda, ač žil v malém městě a na dvoře, který nepatřil k velikým, žil přece jen uprostřed tehdejšího evropského hnutí osvícenského. Co to znamenalo pro mladého umělce, jenž ve věku kolem 30 let dospíval ke svému uzrávání, že si při přemítavé, písmácké povaze

tohoto českého muzikanta dobře představit. Tak Gota dává Bendovi takové podněty a předpoklady k dalšímu vývoji, jakých by byl doma nikdy nemohl najít. Je to jedna z nejnaléhavějších otázek české hudební emigrace. Případ Bendův ukazuje, že cizina mu dává vše, co se tehdy v myšlenkovém světě rodilo z ducha tehdejší osvícenské doby. Za politických poměrů, které tehdy vládly u nás, je takové intenzivní prolínání nejnovějších myšlenek na naší půdě prostě vyloučeno. Proto je jisto, že pobyt v Gotě přináší Bendovi takové duševní obohacení, jaké by mu domov tehdy nemohl poskytnout. Hloubka oné synthesy bezprostřednosti s myslitelským prvkem tvůrčím byla umožněna u Bendy právě na široké základě onoho ideového proudění v Gotě. Kam by byl dospěl Benda bez tohoto základu ? Jistě ty dary, které si přinesl na svět, by byly u něho se rozvinuly i na naší půdě. Ale zde jde o tu hloubku a uměleckou výši, k níž vyrostl. V té věci možno srovnat Bendu s jiným českým skladatelem, sice o 10 let mladším, ale zato s někým, kdo měl s Bendou nejprůbuznější přirozené dispoice. Je to Frant. X. Brixí, bratranec Jiřího Bendy. Také Brixí je jeden z nejvýznamnějších předchůdců hudebního klasicismu, ovšem na naší půdě ; neboť vytváří hudební výraz, který je pak příznačný pro hudbu Mozartovu i Haydnovu. Brixí k tomu dospěl výlučně cestou své geniální hudebnosti, cestou své muzikantské bezprostřednosti. Srovnání jeho hudby s Mozartovou ukazuje však i Brixího meze. Historický význam, dosud nedoceněný, je v tom, že Brixí razil svou hudbou nový výraz, oproštěný od barokního pathosu, jenž se stal pak typickým výrazem nové doby klasicismu. Meze jeho jsou v tom, že Brixí nedovedl tento nový výraz spojit s ukázněností a propracovaností vnitřní struktury. *Scházel mu onen myslitelský, racionalistický rys.* Proto je Brixí geniálním předchůdcem mozartovského výrazu na naší půdě, nikoliv však Mozartova *umění*, a proto pojítka, jež váže Brixího s hudebním klasicismem, jde jen až potud, nikoliv však dále, dokonce ne k Beethovenovi. Možno jen se otázat, co by byl dokázal Fr. X. Brixí se svou geniální muzikantskou bezprostředností, kdyby byl prošel takovým bohatým a úrodným ideovým světem, jako jeho starší bratranec, a ovšem kdyby byl dovedl jej také tak v sobě zpracovat? Naproti tomu Jiří Benda, ač nevynikal takovou mírou hudební spontánnosti jako Brixí, dospěl vývojově dokonce dále než Brixí

právě proto, že svou tvůrčí osobnost obohatil o onen rys myslitelský. Svým melodramem se postavil do blízkosti těch reformátorů, kteří, sledující zásadu dramatické pravdivosti, hledají nové formy dramatické hudby, a ve svých klavírních koncertech dospěl dokonce v blízkost s Beethovenem.

Tato mohutná vývojová linie Bendova je těžko pochopitelná bez oněch ideových proudů, jež zažil v Gotě a jež prohloubily myslitelskou stránku jeho umělecké osobnosti.

IV.

HUDBA A DIVADLO V GOTĚ.

Hudba, která obklopovala Bendu v Gotě do r. 1774, a již jako maestro byl účasten, nevyvíjela se v takové nádheře a okázalosti, jako na velkých panovnických dvorech. Kapela v Gotě patřila k menším residenčním kapelám a výkonné možnosti se ovšem nedaly rovnat s možnostmi takových Drážďan, Mnichova nebo Berlína. Byla to spíše zámecká kapela nežli residenční. Vnější výrazem toho byl nedostatek opery. V Gotě nebylo souvislé operní tradice, i když na jiných dvorech byla pěstována opera často s vynaložením posledních finančních sil¹. Když pak se gotský dvůr teprve 1765 odhodlal k pravidelnému provozování dramatické hudby, nebyla to opera seria, nýbrž intermezzo a nejvýše buffa. V letech 1750 až 1765 byl hudební život v Gotě omezen pouze na hudbu chrámovou a hudbu v komoře (sinfonie, koncerty, komorní v dnešním slova smyslu). Byl v tom nepochybně vliv orthodoxního směru luterského, jenž se udržoval u gotské konsistoře i po smrti Cyprianově. Později pak se uplatnil neblahý vliv sedmileté války, která přivedla malé gotské vévodství do velice svízelných poměrů finančních².

Protestantskou chrámovou hudbu reprezentuje tehdy forma kantáty. Když přišel Benda do Goty, byl obklopen kantátovou tvorbou, která pro něho sice nebyla novinkou, ale v té intenzitě, jako v Gotě, jí v Berlíně nepoznal. Gota měla totiž kantátovou tradici, která patřila r. 1750 k nejpozoruhodnějším v Německu. Telemann v Hamburku, J. S. Bach v Lipsku a Stölzel v Gotě byli v 1. pol. 18. stol. nejvýznačnější pěstitelé protestantské chrámové hudby a hlavně chrámové kantáty v Německu. Po této stránce význam Stölzlův v hudební historii není dávno doceněn a dotkneme se ho ve druhé části tohoto dílu, v rámci kritiky Bendových chrámových kantát. Stölzlova chrámová hudba znamená tak pro Bendu nový svět a nový hudební podnět, který mu dala Gota.

Že Benda poznal v Gotě skladby svého předchůdce, o tom by

nebylo třeba se ani šířit. Ale i při tom je zachován dokument, který ukazuje, jak pozorně si všiml odkazu Stözlzlova.

Když Benda nastoupil svůj úřad v Gotě, převzal protokolárně po Stözlzovi velkou zásobu hudebnin, které se v Gotě nahromadily z doby Stözlzovy i z doby dřívější. Byly uloženy ve skříních v komoře kapely a Benda jako maestro za ně ručil. Když pak v dubnu 1778 se rozhodl odejít z gotských služeb, žádáno na něm, aby tento inventář hudebnin vrátil. Tehdy se ukázalo, že se Benda o svěřené noty nestaral, protože pro něho znamenaly nepotřebnou hromadu papíru. Část jich byla za jeho nepřítomnosti zašantročena kamsi na půdu, část jich zůstala v komoře³. Ale i při tom bylo těchto zbylých not stále dost, jak ukazuje okolnost, že tři kapelisti, kteří byli pověřeni, aby prohlédli tento zbytek, prohlásili, že by na to potřebovali 4 týdny. Tak tato sbírka hudebnin vzala za své. Její povahu je aspoň trochu vidět z několika kusů, které oni tři kapelisti ze zbytku vybrali a sepsali. Podle toho sbírka sahala až do druhé polovice 16. stol.; obsahovala mše Orlanda Lassa (vydání 1589), Thesaurus Motetarum Jakuba Paixe z r. 1589, ze 17. stol. sonáty Schierkhorda, ouvertury Erlebacha (1693), a ze zač. 18. stol. 6 houslových koncertů od Mackrotha, Tartiniho a Telemanna (1718) a sbírku concerti grossi bez uvedení autorů⁴.

Kdežto tedy Benda k celé této sbírce osvědčil naprostou nevěšmavost, učinil výjimku s odkazem Stözlzovým. Vybral z něho skladby, jež považoval za nejlepší, a odnesl je domů. Ještě 1778 o nich prohlašuje, že by se jich stále mohlo užívat při chrámové hudbě. Že i po tomto výběru bylo Stözlzových skladeb hodně, dosvědčuje to, že Benda prohlásil, že by jich uspořádání trvalo nejméně 14 dní. Tyto Stözlzovy noty pak byly uschovány na maršálském úřadě a předány nástupci Bendovu Schweitzerovi a z nich malý zbytek je chován ve vévodské knihovně v Gotě⁵.

Poměr Bendův k Stözlzovi oceníme kriticky ve druhé části, kde bude řeč o Bendových chrámových kantátách.

Vedle Stözlzla ze starší generace německých skladatelů má pro Gotu a tím i pro Bendu význam G. Ph. Telemann. Byl o 9 let starší nežli Stölzel a celých 41 let starší nežli Benda. Ale i při tom Benda ještě zažil jeho tvorbu, neboť Telemann zemřel až roku 1767. Pro nás je Telemann významný svými chrámovými

kantátami, které byly ještě v době kolem roku 1750 v protestantském Německu hojně rozšířeny. Ze byly známy v Gotě, o tom máme nepřímý doklad z vesnice Goldbachu, jež leží nedaleko Goty. Na kůru tamního kostela jsou dosud chrámové Telemannovy kantáty, jako svědkové toho, jak byly v okolí Goty rozšířeny⁶. Mimo to Benda měl ve svém majetku Telemannovo sepolcro Der Tod Jesu na text Ramlerův⁷.

Vedle tohoto lokálního, čistě gotského vlivu, který obklopoval Bendu po jeho příchodu do Goty, udržoval Benda i z Goty styky s hudebním životem berlínským. V Berlíně vyrostl hudebně a tam se také přirozeně stále obracely jeho zraky. V Berlíně zanechal rodiče a sourozence, zvláště bratra Františka, a to bylo pevné pouto, které jej vázalo k Berlínu. Navštívil Berlín — rok se neuvádí, bylo to asi při úmrtí rodičů, tedy buď 1757 nebo 1762⁸. Styk s Berlínem byl utužen zvláště návštěvami Františka Bendy v Gotě. Při přátelství, které vázalo Luisu Dorotu k pruskému králi, je pochopitelné, že i František Benda, oblíbenec Fridricha II., požíval v Gotě zvláštní přízně. Po prvé hrál před gotským dvorem 20. června 1751 a brzy nato 18. července téhož roku. Tehdy jeho návštěvu zaznamenávají F.-B. jako každou jinou návštěvu cizích hudebníků u dvora⁹. Za sedmileté války, někdy před r. 1761, hrál opět v Gotě. Tehdy navštívil Rudolstadt a odtamtud zajel do Goty¹⁰. Jakého mimořádného postavení si tehdy vydobyl u gotského dvora, o tom svědčí jeho návštěva v červnu r. 1761. Tehdy zavítal do Goty se svou dcerou Marií, zpěvačkou a oba byli 21. června přijati ve zvláštní audienci, Benda u vévody a jeho dcera u Luisy Doroty. A dokonce 23. a 24. června při tabuli, kam byli pozváni, seděl Benda při knížecím stole, vyznamenání, kterého se dostalo z příslušníků občanských, nešlechtických kruhů pouze těm, kteří svým významem zvláště vynikli¹¹. Tehdy také Benda večer hrál a jeho dcera Marie zpívala při dvorním koncertu. Pro Jiřího Bendu tato návštěva ovšem neznamenala nic nového, ale bylo to pro něho utužení styků s Berlínem a ovšem osvěžení ve společnosti slavného bratra, který pro něho tolik byl učinil.

Z Berlína čerpal tehdy Jiří Benda ještě jiné, významné podněty pro svůj umělecký vývoj. Bylo již řečeno, že v Gotě v době, kdy tam přišel Benda, nebyla pěstována opera. To ovšem musel Benda

cítit jako značný nedostatek, neboť právě y Berlíně jako clen král. kapely byl svědkem rychlého rozvoje berlínské opery¹². Na opera si zvykl, a jak ukazují jeho skladby, měl Jiří Benda vrozené dramatické cítění. Proto mu dramatická hudba nutně scházela. Je pak příznačné pro jeho uměleckou povahu, že to, co mu neposkytovala Gota, doplňoval si sám, z vlastní iniciativy i částečně z vlastních prostředků¹³. Týká se to především Graunových oper. Benda vyrůstal v Berlíně v graunovské operní tradici a na tento graunism bylo již ukázáno¹⁴. Je pak zajímavé, že pro Bendu tento graunism se nekončí jeho odchodem z Berlína. Ve své Spec. uvádí Benda Graunovy opery *Angelica e Medoro* a *Iphigenia in Aulis*. Jsou to opery, které ještě slyšel v Berlíně — *Angelica e Medoro* byla tam provedena 27. března 1749 a *Iphigenia in Aulide* 13. pros. 1748 — Benda buď si je přivezl s sebou do Goty, nebo si je dal z Berlína poslat. To by tedy pro jeho hudební a operní zkušenosti nebylo nic nového. Daleko významnější pro naši otázku jsou ty Graunovy opery, kterých Benda již v Berlíně neslyšel, ale které přece si dal poslat z Berlína do Goty, aby tak doplnil to, co mu v Gotě unikalo. Z vlastních peněz si opatřil partituru Graunovy opery *Orfeo*, jež byla provedena v Berlíně 27. března 1752¹⁵. 1. srpna 1755 zakoupeny byly z knížecí pokladny za 21 tol. 2 gr. dvě opery, *Ezio* a *Semiramide*. Extr. neuvádí sice skladatele, ale není myslitelný jiný nežli C. H. Graun. Graunova *Semiramide* provedena v Berlíně 27. března 1754 a Graunův *Ezio* 1. dubna 1755¹⁶. Je pak zvlášť zajímavé, že podle záznamu Extr. tyto dvě opery byly koupeny výslovně pro Bendu¹⁷. 13. května 1756 pak koupena, opět pro Bendu, opera *Merope*, jež je totožná s Graunovou poslední operou *Merope*, provedenou v Berlíně 27. března 1756¹⁸. Mimo to uvádí Extr. z 21. ledna 1751 dokonce několik oper, jež byly objednány z Berlína pro Bendu. Podle sumy 435 tol. šlo zde asi tak o 4 opery¹⁹. Berlínská provenience těchto oper ukazuje opět na Grauna. Z jeho oper, jež byly provedeny v době od odchodu Bendova z Berlína (květen 1750) do 21. ledna 1751, může spadat v úvahu pouze jediná, *Mitridate*, prozovovaná 18. prosince 1750. Ostatek by se týkal Graunových oper, které Benda již znal z Berlína. Konečně koupeny pro Bendu 11. srpna 1753 dvě opery, ale Extr. neuvádí provenienci a nelze tedy ani s pravděpodobností říci, od koho byly²⁰.

Výsledek, který vyplývá z těchto faktů, je překvapující. Ačkoli byl Benda v Gotě beze styku s operní scénou, přece jen pečlivě studoval tehdejší operní tvorbu. Je zajímavé, že podle Extr. opery, které byly kupovány z věv. pokladny, byly objednány pro Bendu, kdežto jiné hudebniny byly kupovány k potřebě kapely. Z operní tvorby pak ovládá tento Bendův studijní repertoír C. H. Graun. Benda i v době, kdy žil v Gotě, znal dobře Graunova nejnovější díla a studoval jeho operní tvorbu až po poslední Graunovu operu Merope. Z oper, které byly provedeny v Berlíně od odchodu Bendova do Goty, poznal ze svého studia opery Mitridate, Orfeo, Semiramide, Ezio a Merope, tedy nejuspěšnější opery Graunovy. Při tom ovšem svědectví ex silentio neznámá v tomto případě, že by byl neznal i jiné Graunovy opery té doby, jako Armidu (1751) nebo Montezuma (1755). Vedle oper měl Benda ve svém majetku tisk Graunových duet, tercet, kvintet a sextet v partituře²¹.

Mimo opery poznal Benda také slavné Graunovo pašijové oratorium *Der Tod Jesu*, jež Graun napsal r. 1755. Benda je uvádí ve své *Spec.* s celým orchestrálním materiálem a toto dílo také provedl v zámecké kapli na Zelený čtvrtek 15. dubna 1756²².

Do Goty šla tak nejnovější díla Graunova. Bylo to zásluhou Bendovou, ačkoliv Graun byl v Gotě znám již r. 1743. Tehdy ovšem to byla pouhá výjimka²³. Také v okolí Goty byly hrány chrámové skladby Graunovy. V Goldbachu na kůru se dosud chovají dvě jeho kantáty, *Dank-Cantate* a *Gott, man lobet dich*.

Druhý slavný současný skladatel J. A. Hasse nebyl již tak četně zastoupen v soukromém repertoíru Bendově. I to je odlesk poměrů v Berlíně, kde pěstování hudby Hasseovy ustupovalo daleko za oblibou, jíž požíval C. H. Graun. V našich pramenech se uvádí jediná opera Hasseho, *La clemenza di Tito*. Benda ji měl ve svém majetku a pravděpodobně si ji přivezl z Berlína, kde byla provedena v lednu 1743²⁴. Mimo to byla pro Bendu objednána 18. září 1753 nejmenovaná opera z Drážďan. Je pravděpodobné, že to byla opera Hasseova, jenž tehdy ovládal drážďanský repertoír. Která to byla, je ovšem těžko říci²⁵. Zato však byl Hasse v Gotě znám svými oratorii. Benda měl ve svém majetku oratorium *I pellegrini al sepolcro di nostro Redentore*. Bylo po prvé provedeno v Drážďanech 1742 na Velký pátek jako *sepolcro* a od té

doby patřilo k nejoblíbenějším a nejrozšířenějším Hasseovým oratorím. Bylo hojně hráno v Německu a proniklo i do Itálie²⁶. Toto oratorium je patrně totožné s „pašijovou skladbou“ Hasseovou, která byla provedena Bendou u dvora 13. září 1759. F.-B. zaznamenávají provedení této „pašijové skladby“, neuvádějí však titulu²⁷. Proto by se mohla tato zpráva týkat i druhého pašijového sepelcra Hasseova *La deposizione della Croce di Gesù Cristo Salvatore nostro*. Ale nehledě k tomu, že toto oratorium daleko nedošlo takové obliby jako *I pellegrini*, svědčí ta okolnost, že Benda měl *I pellegrini* v celém hlasovém materiálu, o tom, že dílo toto bylo v Gotě provedeno²⁸. Ostatně v Německu právě toto oratorium bylo dáváno také pod čistě pašijovým názvem „*Die Leiden Jesu*“²⁹.

Uvedené oratorium *La deposizione della Croce*, jež bylo provedeno po prvé v Drážďanech na Bílou sobotu 1744, měl Benda ve svém majetku, a to pouze v partituře³⁰. Mimo to měl ještě jednu Hasseovu mši, blíže neoznačenou³¹.

Podle těchto pramenů znal Benda Hassea především jako oratorního a chrámového skladatele. To je okolnost, kterou ještě oceníme v dalších výkladech o stylu Bendových děl, zvláště o jeho melodramu. Předem však je třeba říci, že Hasseova oratoria vynikala nad současnou úroveň svým *dramatickým pathosem*, který se uplatňoval nejvíce v jeho recitativu, především v recitativu *accompagnato*. Zde právě našel Benda u Hasseho mnohé cenné poučení, jehož zužitkoval ve své potomní dramatické tvorbě. Že o Hasseových operách není v našich pramenech zmínky, nelze vyložit tak, jako by Benda o Hasseových operách málo věděl. Byl o nich informován při nejmenším z *Wöchentliche Nachrichten*. Tak v čísle z 30. září 1766 a v následujících se tam dočetl podrobné úvahy o Hasseově opeře *Romolo ed Ersilia* z r. 1765 s četnými notovými příklady³².

Z ostatních německých skladatelů se v pramenech objevuje jméno Bach.

Rod Bachů měl v Gotě a okolí své hluboké kořeny. V Gotě našel Benda zemi klasických tradic bachovských. V tomto koutě Durinska se usadil ve 2. pol. 16. století pekař Vít Bach, vystěhovalec z Bratislavy, a založil tam ve Wechmaru u Goty svou muzikantskou dynastii. Od té doby blízké i vzdálenější okolí Goty se

stává sídlem rodu Bachů. Ve Wechmaru působil Vítův syn Hans, praděd Jana Sebastiana. Jeho synové rozšiřují svůj rod jednak do blízkého Erfurtu, jednak do nedalekého Arnstadtu. To bylo v 17. století. Benda se setkal s rodem Bachů v blízkém okolí Goty v době svého působení u gotského dvora. V blízkém Ohrdrufu, městečku, kde po 1778 Benda prožíval část svého odpočinku, žil rod Joh. Christofa Bacha, jenž byl bratrem a prvním učitelem Jana Sebastiana. Narodil se sice v Erfurtu 1671, ale od 1690 byl varhaníkem v Ohrdrufu. Benda ho nepoznal, neboť J. Chr. Bach zemřel 1721. Ale oba jeho synové udrželi v Ohrdrufu varhanickou tradici svého rodu. Starší Joh. Bernhard (nar. 1700) byl nástupcem svého otce ve varhanickém povolání, ale zemřel již 1744. Zato mladší Joh. Andreas (nar. 1713), rovněž varhaník v Ohrdrufu, zemřel až 1779, takže jej Benda mohl poznat, tím více, že tento Bach byl v Gotě dobře znám, neboť byl 1733 hobojistou u gotských dragounů a potom od 1744 varhaníkem v Ohrdrufu³³. Tak blízké okolí Goty udržovalo stále živou tradici bachovskou blízkými příbuznými Jana Sebastiana, nehledě k tomu, že se tam dobře vědělo, kterak z okolí Goty vyšel tento slavný hudební rod.

Jméno Jana Seb. Bacha se v pramenech nevyskytuje. Benda měl sice podle své Spec. ve svém majetku 4 hlasé Kyrie od Bacha, ale protože neuvádí křestního jména, nelze říci, od kterého z Bachů bylo. Při tom však jméno i osobnost největšího z Bachů nebyla Bendovi neznáma, neboť v Berlíně zažil návštěvu J. S. Bacha na dvoře Fridrichově v květnu 1747.

Bendovi osobně nejbližší ze všech Bachů byl Karel Filip Emanuel, člen král. kapely, jehož Benda dobře znal ze svého berlínského pobytu. Ze všech Bachů také tento je pro umělecký vývoj Bendův nejvýznamnější. Odchodem Bendovým z Berlína pak nepřestává osobní styk s K. F. Em. Bachem. 2. a 4. července 1754 byl návštěvou Bách v Gotě a hrál po oba dny před dvorem³⁴. Z jeho hudebnin je v našich pramenech uvedeno pouze Bachovo slavné oratorium *Die Israeliten in der Wüste* z r. 1775, jehož partituru měl Benda ve svém majetku³⁵. Tím ovšem není řečeno, že by byl Benda vlastnil v Gotě pouze toto Bachovo dílo. Naopak je velmi pravděpodobné, že mezi četnými skladbami, které naše prameny uvádějí pouze sumárně, bez uvedení jmen skladatelů, byl

také tento Bach. Poměr K. F. E. Bacha k Bendovi je otázka pro Bendův umělecký charakter velmi významná.

Totéž platí i o jiných současnících Bendových. Spec. uvádí bez záznamu jmen autorů: 55 italských operních arií, duet a tercet, 49 tisků kantát, písní, koncertů, symfonií, sonát, dva klavírní koncerty, dva flétnové koncerty, 1 houslový koncert. V Extr. pak je zaznamenána koupě 12 symfonií, čtyř arií a jedné kantáty z r. 1760 pro Bendu. Tak na př. se jménem Chr. Graupnera se v pramelech gotských nesetkáváme, ačkoli Benda se dobře znal s jeho rodinou a ještě po Graupnerově smrti 1760 s ní udržoval styky³⁶. Z toho je vidět, že Benda v Gotě sledoval současnou tvorbu symfonickou, koncertní a komorní a že tuto tvorbu dobře znal. Proto při otázce kořenů Bendova umění budeme muset vzít v úvahu všechny současné významné zjevy německé hudby, která se vyvíjela v 2. pol. 18. stol. kolem Berlína, Drážďan, Mnichova a Mannheimu. Při čilém styku, který panoval tehdy mezi zámeckými kapelami — doklad přinese seznam hostů, kteří účinkovali v Gotě — je samozřejmé, že Benda v Gotě nežil v nějaké izolaci, naopak, že právě Gota kulturně tak čilá mu skýtala stále nové podněty umělecké, ne-li vlastním hudebním životem, tedy tím více právě svými čilými styky kulturními. Mimo to pak nacházel Benda spolehlivou informaci o nejnovějších zjevech hudebních v Hillerově časopisu *Wöchentliche Nachrichten*; tento hudební list pravidelně upozorňoval r. 1766 a 1767 na nové hudebniny a význačné premiéry. Zde se Benda dočetl ohlášení nových tisků K. Fil. Em. Bacha, G. Hertela, Gotl. Wilh. Burmanna, J. Ph. Kirnberga, J. A. Hillera a premiér Hasseových, Agricoly a j. Hillerův čile a s rozhledem vedený list přispěl nemálo k tomu, že Benda byl o nejnovějších událostech evropské hudební kultury dobře informován. Bendovy vztahy k německé hudbě týkaly se výlučně hudby „severoněmecké“. O vztazích k hudbě vídeňské není nikde stopy. Jméno Haydnovo nebo Dittersdorfovo, ani jméno podružnějšího významu jako Wagenseilovo, Monnovo a j. se nikde nevyskytují, ba ani jméno Gluckovo nepřichází v úvahu. Také v hudbě Bendově není po tom stop. V této věci rostl Benda ve výlučném poměru k hudbě „severoněmecké“ a zde zase nejvíce k Berlínu. Jako pouhá kuriosita se kmitne r. 1764 v Gotě jméno Mozartovo.

Je to jednak Grimmova Correspondence littéraire, kde referuje o úspěchu zázračných sourozenců Mozartových v Paříži, jednak v dopise téhož z 13. prosince 1764 korunnímu princovi gotskému, v němž mu posílá portret zázračného dítěte Mozarta a žádá, aby princ podporoval Mozarta a aby vévodkyně se za něho přimluvila u londýnského dvora, kde Mozart má koncertovat³⁷.

Konečně alespoň zmínkou buďtež dotčeni ti němečtí skladatelé, kteří se objevují v okolí Goty a o nichž Benda jistě věděl. Jsou to skladatelé chrámové hudby, zvl. kantát a bude ještě o nich řeč při kritice Bendových chrámových kantát. Především to je tehdy populární chrámový skladatel Joh. Friedrich Doles, jenž jako Duryňčan (nar. 23. dubna 1715 ve Steinbachu u Šmalkald), byl blízký Gotě. Byl žákem J. S. Bacha v Lipsku a od 1756 kantorem u sv. Tomáše tamtéž. Jeho četné kantáty a jiná chrámová hudba byly hrány na všech téměř protestantských kůrech německých kolem 1750 a v okolí Goty se vyskytují na kůru v Goldbachu. Kdežto Doles představuje v německé chrámové hudbě směr, jenž přísný styl J. S. Bacha uvádí na cestu líbivé zpěvnosti a na cestu sentimentu, patří ostatní jména ke zcela podřadným zjevům, jež zde uvádíme jen za příčinou úplnosti. Je to Joh. Just. Kramann, kapelník u bosáků ve Frankfurtě n. M. (zemř. 1725), od něhož jsou v Goldbachu kantáty, a Joh. And. Schieck, rodák z Goldbachu (nar. 28. července 1720), člen dvorní kapely v Gotě, jenž má v Goldbachu rovněž kantátu. Ostatní skladatelé kantát z Goldbachu, jako Prausse a Wolfram, jsou dosud zcela neznámí. Z mladších je tam zastoupen Ernst Wilh. Wolf kantátou z r. 1775. Benda jej znal dobře z Goty. Byl rodákem z Grossbehringen u Goty (nar. 1735), studoval v Gotě a byl od 1761 dvorním kapelníkem ve Výmaru (zemř. 7. prosince 1792). Oženil se později z dcerou Frant. Bendy. S jeho jménem se ještě setkáme.

Tento obraz německé hudby, jíž byl Benda v Gotě obklopen, se doplňuje návštěvami německých výkonných hudebníků, kteří přicházeli do Goty, aby se tam u dvora „dali slyšet“ — jak zněl obvyklý termín. Každý z nich přinesl tam něco nového nejen po stránce reprodukční, nýbrž zároveň i po stránce repertoární. Tyto návštěvy ukazují, jak německé dvory byly i v hudebních poměrech ve stálém styku. Dvorní hudebníci zajížděli k sousedním i vzdále-

nějším dvorům, aby se tam představili. Účel takových cest byl buď čistě umělecký, nebo zároveň i praktický — hledat si nové místo. Proto také někteří z těchto cizích umělců se objevují později v Gotě jako členové kapely. V době Bendově byly tyto návštěvy nejčastější v letech 1762—1765 a pak od 1769 až do odchodu Bendova z Goty 1778. Mezera let 1765—1769 se vysvětluje jednak tím, že 1765—1767 bylo pěstováno v Gotě italské intermezzo, které zatlačilo do pozadí zájem o cizí hudebníky, jednak smrtí vévodkyně Luisy Doroty 1767. Seznam těchto návštěv zároveň podá obraz styků gotského hudebního života s jinými dvory německými⁸³.

Houslisti:

Houslista z Bavor (24. VI. 1763),
 Rulsoldt, konc. mistr z Anspachu (28. VIII. 1765. Dostal 30 tol.),
 Augusti, konc. mistr z Hildburghausen (31. I. 1771),
 nejmenovaná virtuoska (2. II. 1771 — 20 tol.),
 Neubauer z Vídně (21. V. 1775 - - 30 tol. F.-B. píší chybně Neuhauser),
 Göpfert, konc. mistr z Výmaru (18. III. 1776 — 50 tol.),
 Janitsch, ve službách kn. Valdštejna (22. X. 1776 — 30 tol.),
 Ernst, Fr. Ant., rodák z Čech (23. VIII. 1778. Byl angažován jako houslista a konc. mistr v Gotě 21. X. 1778),
 nejmenovaný houslista pruského prince (11. X. 1778).

Violoncellisti:

Hesse, gambista z Berlína (3. IV. 1763, psán též Hess),
 Preysink, též Preussing, vcellista z Hildburghausen (21. X. 1763, I.V. 1765 — 24 tol.),
 Baumgarten (24. VI. 1765 — 50 tol. vyplatil Benda),
 Megelin z Drážďan (31. VII. 1768 - 40 tol. F.-B. chybně Mechlin),
 Schick (19. LX. 1774 — 60 tol.),
 Kieff z Vídně (2. VII. 1775 — 5 louisdorů),
 Reicha, tehdy ve službách knížete Valdštejna (22. X. 1776).

Loutnisti:

Kropfganz z Drážďan (8. VII. 1764 — 50 tol. mu vyplatil Benda).

Harfenisti:

Biermann, Ant. (29. IX. 1764 — 50 tol. mu vyplatil Benda.
 F.-B. chybně Pieman),

Mefovský, bratr a sestra, mladí sourozenci z Berlína (31.I.1765),
Krumpholtz z Vídně, známý harfenista, rodák ze Zlonic
(7. VIL 1776 — 50 tol. F.-B. chybně Krombholz).

Flétníci:

Graff z Hamburka (17. X. 1762),
Kleinknecht z Bayreuthu (29. V. 1766 — 40 tol.),
Steinhardt (30. XI. 1774 — 40 tol.),
Mlle. Wudrich z Ruska (7.I.1776).

Hobojíci:

Rommelsberg, kurf., bavor. komor. musikus (6. V. 1764 —
40 tol.),
Mattheis, ve službách švédské královny (19. II. 1775 — 30 tol.),
Barth, komor. musikus z Výmaru (13. I. 1766 — 50 tol. vy-
platil Hattaš, 12. VIL 1775 — 30 tol.),
Hofmann, komor. musikus z Výmaru (5. X. 1775 — 30 tol.),
Clemens (22. IX. 1776 — 15 tol.).

Klarinetisti:

Dva hudebníci „die sich auf besondern blasenden höltzernen
Instrumenten hören lassen". Tyto zvláštní nástroje byly
patrně klarinety, tehdy ještě v Gotě novinka (10. IV. 1769
— 10 tol.),
francouzský hobojista, jenž hrál klarinet (einem hier durch-
reisenden französ. Hautboisten, welcher sich auf der Clari-
nette hören lassen — I. VI. 1775 — 3 tol.).

Fagotisti:

Werner (29. III. 1769 — 40 tol.),
Backhofen z Karlsruhe (11. V. 1775 — 20 tol. F.-B. jej na-
zývají Banhof — a 5. VIL 1775 — 20 tol.),
Eigner Ernest (20. VIII. 1775 — 50 tol.).

Lesní rohy:

Rudolff ze Stuttgartu (2. IX. 1764 — 50 tol. vyplatil Benda),
Hötzel z Anspachu (15. VI. 1764, 24. VIII. 1765 — 25 tol.
vyplatil Benda; 19. X. 1768, byl též psán Götzel),
Baumer (24. VIII. 1765 — 25 tol. vyplatil Benda),
Reinhardt z Kasselu (29. VI. 1766 — 20 tol. a 24. X. 1774,
tehdy byl R. ve Zvěřině),
dva nejmenovaní horníci (19. IV. 1769 — 40 tol.),

Hörrn (23. X. 1774),
Körber z Mohuce (11. XL 1776).

Trompetisti:

Rödiger, Aug. (3. IL 1765 — 24 tol.),
Bischoff, dvor. trumpetista brunšvický (2. IL 1766 — 20 tol.),
nejmenovaný trumpetista z Bamberku se svým synem (27.
a 28. IV. 1766),
Backofen, trumpetista z Karlsruhe (5. VII 1775 — 20 tol. —
byl bratrem fagotisty a hráli spolu).

Klavíristi:

Kreibe, kníž. bernburský kapelník (22. V. 1769 — 40 tol.
F.-B. píší Greibe),
Hässler z Erfurtu (5. XI. 1775 — 6 louisdorů. F.-B. píší
Helfer),
Forkel. Joh. Nic, slavný hud. spisovatel z Gotink (13. X. 1776
— 30 tol. Prameny suše zaznamenávají: Musikus Forkel
aus Göttingen. Hrál na křídlo).

Zpěváci:

nejmenovaná zpěvačka z Bavor (24. VI. 1763),
Putzer, basista (23. IV. 1764 — 6 louisdorů vyplatil Benda.
F.—B. píší Butze),
Zierl se svou ženou (22. VII 1764),
Röder (22. VIII. 1765),
Böderová z Anspachu (28. VIII. 1765 — 20 tol. vyplatil Benda),
Friedlein Elis, zpěvačka (8. V. 1769 — 50 tol.),
Augusti, žena konc. mistra z Hildburghausen (31.I.1771),
Tamburová (30. VIII. 1776 — 40 tol.),
Toscani (8. V. 1777 - 12 louisdorů),
Hellmuthová
Mad. Mara z Berlína (21. III. 1778).

Vedle těchto hostí uvádějí naše prameny jména, u nichž ne-
poznávají nástrojů :

Fischer, virtuosové (15. VI. 1764 — 200 tol.),
Straus se svým synem, virtuos (28. IV. 1766 — 60 tol.),
Hirn, král. württemb. musikus (2. XII. 1766 — 50 tol.),
Schrötter z Lipska se svými dětmi (24. XI. 1770 — 60 tol.),

„ein gewisser Musikverständiger Namens Schrötter aus Leipzig“,
 Muderichová, virtuoska (8.I.1776 — 15. I. 1777),
 Sauer z Berlína (2. VI. 1776 — 10. VI. 1777). Hrál zároveň s Karlem Bendou).

V této souvislosti budiž též zmínka o italských instrumentalistech, kteří navštívili gotský dvůr:

Noelli, virtuos na pantalon (8. IX. 1765 — 60. IX. 1766),
 Benda a 8. IX. 1777 — 50. IX. 1778),
 Antinore Domen., houslista (8. a 9. VI. 1766),
 Rossi, virtuoska na mandolinu (20. VI. 1766 — 20. VI. 1767),
 Leone, mandolinista (23. IX. 1769 — 12. I. 1770 a 24. XII. 1770 — 30. XII. 1770).

Mezi těmito hostmi, kteří se vystřídali v Gotě, byli někteří umělci zvučného jména. Frant. Christ. Neubauer, rodák z Čech (z Hořína), vynikl jako houslista i jako skladatel. Žil ve Vídni a po pohnutém životě se usadil v Bückeburku, kde zemřel 11. listopadu 1795. Psal kantáty, singspiely, symfonie a komorní hudbu. Houslista Karl Gottlieb Goepfert si osvojil houslový styl Frant. Bendy. Byl rodák z Weissensteinu v Sasku (kol. 1733), působil v divadelním orchestru v Lipsku (1765—68) a asi od 1770 jako konc. mistr ve Vymaru. Složil oblíbené polonézy pro housle. Ant. Janitsch pocházel z Čech a patřil k zajímavé kolonii českých muzikantů, kteří se sešli v kapele knížete Ottingen-Wallerstein. Působil tam od 1774. Vynikal stejně svou houslovou hrou jako pohnutým životem. 1794 vedou jeho stopy do Hannoveru. Frant. Ant. Ernst, rovněž rodák z Čech (narozen 3. prosince 1745 v Jiřetíně u Rumburku), je potomní známý houslový virtuos a skladatel, jenž působil v Gotě až do své smrti 13. ledna 1805. Studoval m. j. práva v Praze a jím opět zavanul do Goty duch české hudby. V XIX. stol. se ovšem na něho zapomnělo; jeho památka ustoupila slávě jeho jmenovce Heinricha Viléma Ernsta z Brna. Christian Ludvík Hesse byl z nejslavnějších gambistů své doby. Rodák z Darmstadtu, byl od 1754 asi do 1766 členem král. kapely v Berlíně. S Heinr. Baltas. Preysingem

jsme se již setkali v II. kap. jako se členem gotské kapely. Byl z těch, kteří na svých koncertních cestách našli v Gotě nové působišťe. Violoncellista Baumgarten je asi totožný s vynikajícím violoncellistou Joh. Baumgärtnerem, rodákem z Eichstädu v Bavorsku. Prožil většinu svého života na koncert. cestách a skládal pro svůj nástroj a napsal violoncellovou školu. Heinr. Megelin byl violoncellistou dvor. kapely v Drážďanech. Skládal též koncerty pro svůj nástroj a symfonie. Jos. Reich a, strýc slavného Ant. Reiche, patřil od 1774 jako violoncellista k české muzikantské obci kapely öttingen-wallersteinské. Byl rodák z Klatov. Od 1776 byl s Janitschem na koncertních cestách a tehdy také navštívili spolu Gotu. Je znám svými styky s mladým Beethovenem, když byl konc. mistrem a kapelníkem v Bonnu. Loutnista Joh. Kropfgans zanesl do Goty kus klasického umění loutnového. Byl žákem slavného loutnisty Silv. Weisse a stál ve službách hr. Brühla v Drážďanech. 1769 se objevuje v Lipsku. Psal loutnové koncerty a suity. Byl rodák z Vratislavě, kde se narodil 14. října 1708. Jan Krumpolz, rodák ze Zlonic, slavný harfenista ve službách kn. Esterhazyho, podnikl tehdy koncertní cesty po Německu. Koncem června hrál v Lipsku. Pocházel-li hoboista Mattheis z rodu známého vídeňského houslisty a skladatele Nic. Mattheise, nedá se s jistotou říci. Christian Samuel Barth byl žákem J. S. Bacha a patřil k nejlepším tehdejším hoboistům. Působil ve dvor. kapelách v Rudolstadt, Výmaru, později v Hannoveru a Kasselu. Skládal symfonie a hobojevé koncerty. Byl rodákem z Glachau (1735), zemřel v Kodani 8. července 1809. Joh. Friedr. Backofen působil jako houslista a fagotista ve dvor. kapele v Karlsruhe od 23. května 1769. 1779 odešel do Marseille k vojenské hudbě. Psal se též Backof; odtud jméno Banhof ve F.-B. Backofen trumpetista se v Karlsruhe nevyskytuje. Ant. Rudolph patřil k nejlepším hornistům své doby. S ním přišel do Goty člen slavného orchestru stuttgartského za maestra Nic. Jomelliho. Byl to opět rodák z Cech, jenž se objevuje v Gotě. Narodil se 1742 v okolí Litoměřic. Působil v letech 1761—66 v Jomelliho dvor. kapele ve Stuttgartu, potom v Paříži, kde zemřel 18. srpna 1812. Skládal ve Stuttgartu balety, o nichž ještě bude řeč v souvislosti s Bendovým melodramem. Ant. Hötzel byl známý nám již mladší

bratr gotského hornisty Hötzla. Objevuje se 1754 jako člen kapely anspašské. Nový rodák z `Cech (z Rokytnice v Orl. horách) v Gotě. Hornista Baumer je patrně totožný buď s Erdmannem Baumerem nebo s jeho bratrem Friedrichem. Oba byli hornisti, rodáci z Kaselu, oba v tamější dvor. kapele a od 1786 v Berlíně. Erdmann se narodil 1734, Friedrich 1736. Se jménem Joh. Chr. Reinhardta jsme se již setkali v přehledu gotské kapely. Byl též skladatelem písní. Ign. Körber patřil k těm, kteří našli v Gotě nové působíště. Přišel z Mohuče, kde se narodil kolem 1744. Členem kapely v Gotě se stal 1777. Často dlel na koncertních cestách, zvláště v Paříži. V Gotě si otevřel 1785 závod s hudebninami. Skládal též koncerty pro lesní roh. Aug. Rödiger je patrně v nějakém příbuzenském poměru k Joh. Christ. Rödigrovi, jenž se narodil 4. května 1704 v Bischleben u Goty, byl vokalistou ve dvor. kapele v Gotě a od 1727 zpěvákem a houslistou v Sondershausen, kde zemřel 5. března 1765. Trompetista Bischoff byl snad totožný s Joh. Jiřím B., rodákem z Norimberka (1733), jenž byl trompetistou, houslistou a tympanistou v Sondershausen v letech 1758—60. Joh. Conr. Kreibe byl rodákem z Goty (1722) a žákem Jiřího Bendy. Žil jako pianista v Berlíně a Drážďanech, 1765 v Ballenstadtu jako dvor. bernburský kapelník, kde zemřel 1780. Skládal symfonie, koncerty a chrámovou hudbu. Joh. Vil. Hässler, vynikající klavírista a varhaník, byl zajímavý zjev svými vnějšími osudy. Rodák z Erfurtu (27. března 1747), kde zdědil továrnu na čepice. Jako pianista a skladatel byl ctitelem umění J. S. Bacha. Organisoval v Erfurtu 1780 koncerty podle lipského vzoru, založil 1786 půjčovnu not, podnikal četné obchodní a zároveň koncertní cesty, navštívil 1792 Londýn a od 1793 žil v Rusku. Zemřel v Moskvě 1822. Jeho skladatelská pozůstalost byla značně obsáhlá. O Joh. Nic. Forklovi netřeba se šířit. Ze zpěváků především zasluhuje pozornosti Elisab. Gertruda Mara, rozená Schmelingová, zpěvačka slavná stejně svým uměním jako svou primadonskou povahou. Byla 1771—80 členem berlínské opery, načež rychle dostoupila světové slávy svým zpěvem ve Vídni, v Paříži a v Londýně. Paní Hellmuthová zpívala za doprovodu Jiřího Bendy v listopadu 1774 a r. 1776 v Lipsku na koncertě. Virtuosa Fischera možno zjistit podle toho, že hrál zároveň s Ant. Hötzlem. Z toho se dá

soudit, že přišel s Hötzlem z Anspachu. A skutečně působil v anspašské kapele Georg Erhard F., hoboista, nepochybně totožný s naším Fischerem. Mudericlová (též Mudrichová) koncertovala v prosinci 1775 v Lipsku.

Že Benda jako maestro kapely byl s těmito hostmi v nejužším styku, rozumí se samo sebou a není ani třeba na doklad uvádět tu okolnost, že v mnohých případech sám jim vyplácel vévodou určenou odměnu.

Pro nás je zvláště zajímavé, že mezi těmito cizími umělci se v Gotě vystřídal značný počet hudebníků z Cech. Tvořily-li rodiny Jiřího Bendy, Hataše a Hötzla malou kolonii muzikantů z Cech v Gotě, byla tato osada často posílena hostem, jenž patřil do obce tehdejších českých hudebních emigrantů. Byl to Antonín Hötzel z Rokytnice, Ant. Rudolph z Litoměřicka, Neubauer z Hořína a zvláště Janitsch s Jos. Reichou, kteří zároveň s Jos. Fialou a Rosettim tvořili v öttingen-wallersteinské kapele pozoruhodnou českou muzikantskou kolonii. Pro poměry v české hudební emigraci je tento fakt dokumentární tím, že ukazuje, kterak taková Gota osobností českého hudebního emigranta maestra Jiřího Bendy se stala ohniskem, jež přitahovalo k sobě jiné české hudební emigranty. Tito čeští muzikanti se v cizině vždy dovedli najít! Věděli o sobě a bylo mezi nimi pevné pouto. Je to okolnost, která není bez významu pro otázku tradice české hudby v 18. století.

Až do roku 1765 je hudební život v Gotě kolem Bendy dán nadvládou hudby chrámové a hudby v komoře a nedostatkem operní tradice. Teprve od druhé polovice 1765 nastává v této orientaci hudebního života gotského změna. U dvora se objevuje italské intermezzo a buffa. Tak rok 1765 znamená v hudebním vývoji Goty významný mezník.

Toto nové ovzduší gotského hudebního života bylo připravováno již od 40. let pěstováním dvorního divadla, které znamená před r. 1765 důležitý doplněk onoho jednostranného a úzce vymezeného hudebního života gotského. V tomto divadle našel Jiří Benda náhradu za nedostatek opery v Gotě, tím více, že dvorní kapela měla na tomto divadle účast. Dvorní divadlo obohacuje tak umělecký život gotský o dramatické odvětví, jež pro umělecký vývoj potomního skladatele italské opery a intermezz a zvláště pro

potomního tvůrce melodramů a singspielů bylo nadmíru důležité, tvoříc základ, na němž vyrostly pozdější stěžejní činy Bendovy v oboru dramatické hudby.

Vývoj dvorního divadla v Gotě souvisí co nejtěsněji s duchem francouzského osvícenství na dvoře Luisy Doroty. Divadlo, jako nutná součást tehdejšího zámeckého kulturního života, stává se v Gotě zvláště výrazným mluvčím všech těch myšlenkových tendencí, které naplňovaly tehdy gotský dvůr.

Za Fridricha II. nelze v Gotě mluvit o pravidelném pěstování divadla; k tomu dochází až za Luisy Doroty, takže teprve od této doby se tvoří v Gotě divadelní tradice. To je okolnost pro další vývoj divadelní kultury gotské velmi významná. Uvážíme-li, co pro duševní kulturu gotskou a pro divadelní kulturu celého Německa znamenalo pozdější založení prvního veřejného dvorního divadla za ředitelství Seylerova r. 1775, uvážíme-li, co toto divadlo přineslo pro rozvoj německého divadla vůbec a pro rozvoj divadla gotského zvláště, uvážíme-li dále, že právě s tímto vyspělým a tehdy v Německu ojedinělým divadelním ruchem je spojen vznik Bendova melodramu a jeho singspielů a celá nová orientace jeho tvorby, pak tím lépe oceníme význam faktu, že již v době, kdy Benda přišel do Goty, stává se gotský dvůr jevištěm čilého a soustavného divadelního života. Odtud pak jde přímá linie, daná tradicí tohoto divadelního ruchu, až k příchodu Seylerovy společnosti do Goty a k jejímu přijetí v Gotě. V této souvislosti pak onen rozmach divadelní kultury gotské po r. 1774 se jeví jako něco nikoliv netušeného a náhlého, jako tomu bylo dosud, nýbrž jako organický vývoj, spočívající na základech, jež byly položeny za Luisy Doroty v duchu francouzského osvícenství. Pro Jiřího Bendu je pak zvláště významné, že tento organický vývoj divadelní kultury prožil od samých začátků až po jeho vyvrcholení.

Gota měla v této době dvojí divadlo. Jedno bylo v zámku Friedensteine a bylo vyhrazeno pouze dvorské společnosti. Od prosince 1755 se hrálo v novém divadle na zámku. Druhé bylo ve městě, bylo přístupno občanstvu a vévodská rodina někdy navštěvovala také toto divadlo. Je to začátek potomního gotského dvorního divadla⁴⁰. Obojí tato scéna je jevištěm divadelního ruchu v Gotě. Zámecké divadlo bylo určeno především pro hry provozované dvorskou

společností nebo dvorskými divadelními umělci pro dvůr, divadlo v městě mělo veřejnější ráz, bylo přístupno více občanstvu a hrály tam divadelní společnosti, které dostaly k tomu od vévody povolení. Ale při tom nebyl tento rozdíl mezi zámeckým a městským divadlem přísně dodržován. Podobně jako dvůr navštěvoval divadlo ve městě, tak také někteří divadelní podnikatelé tehdejších kočujících společností dostávali povolení hrát v zámeckém i městském divadle⁴¹. Ba dokonce toto povolení mělo pro vévodu i jakési výhody, neboť takový podnikatel, jenž v době svého působení v Gotě vystupoval jako vévodský, t. j. vévodou najatý a také placený divadelní ředitel, žádal za svou činnost menší plat, směl-li hrát současně ve městě i na zámku⁴².

Právní poměr těchto kočujících divadelních společností ke dvoru přináší zajímavý příspěvek k dějinám těchto společností. Dosud taková společnost Neuberové, Schuchova, Schönmannova, Kochova, Bergerova a j. platila za podnik, jenž se vydržoval sám z příjmů obecního. To ovšem byl základ existence těchto společností a tento základ byl možný ve větších městech, která dávala možnost větší návštěvy. Ale činnost ve městech byla časově značně omezena na určité stagiony — v Lipsku to byla hlavně doba tehdy již slavných trhů — nehledě k tomu, že ani pak nebyla návštěva divadla zaručena do té míry, aby společnost měla pevnou existenční záruku. Proto společnosti doplňovaly tuto svou podnikatelskou činnost ve městech činností u dvorů. Spočívala v tom, že se takový podnikatel dal najmout na určitý čas do služeb některého dvora, byl za to placen, takže na ten čas nebyl existenčně závislý na přízni obecního a po ten čas také vystupoval jako „dvorní“ divadelní podnikatel. Je v tom základ pozdějších titulů všech těch dvorních a komorních virtuosů, zpěváků, skladatelů a pod. Byl to smluvní stav, jenž vypršel dnem, do kdy smlouva platila. Tato doplňující činnost divadelních podnikatelů znamená tedy přechodní stav mezi divadlem dvorským a divadlem samostatným. To vše se názorně odehrává v Gotě.

Ze spleti divadelních kočujících společností, které od 1. pol. 18. stol. křížovaly Německem, vystupuje v Gotě ještě před příchodem Bendovým společnost Fridrišky Neuberové. Přesná doba nedá se zjistit, ale je jisto, že hrála někdy v časném

podzimu r. 1746 v Altenburku při sněmu a mimo to někdy před 1748 v Gotě⁴³. V této společnosti objevil se v Gotě representant nejvyspělejší tehdejší divadelní kultury německé. Není třeba zde rozvádět fakt, známý z divadelních dějin německých, že tato společnost Neuberové znamená konec umělecky pochybné improvizované scény a začátek pravidelného, uvědoměle tvořeného divadelního umění, a to vše ve složkách, v repertoární linii, v deklamaci, v mimice, kostymech a scénickém umění⁴⁴. Vzniká tím „gereinigte Bühne“, osvobozená od nešvarů hanswurstiád, státních akcí, hrubozrné a urážlivé komiky a umělecky nezodpovědné improvisace. Neuberová ukázala, že divadlo má být uvědomělou a soustavnou tvorbou jako literatura. Za tímto cílem šla důsledně, postupujíc od kázně mezi členy své společnosti až k repertoiru a k divadelní reprodukci. Herecký stav v té době stále ještě trpěl sociálními předsudky z doby středověku. Herec neplatil za rovnocenného člena tehdejší společnosti. Neuberové se podařilo i tento předsudek překonat tím, že přísně vyžadovala od svých členů spořádaný občanský život a tím je přibližovala tehdejší občanské úrovni. Po té stránce znamenala její společnost elitu v divadelním světě německém. S tím pak souvisely reformy v hereckém umění a v repertoiru. Jejím vzorem bylo dvorské divadlo francouzské. Její repertoír byl ovládnán francouzskou komedií Molièrovou a francouzskou tragedií Corneillovou, Racinovou a Voltairovou v německých překladech. Jejím rádcem a povzbuzovatelem byl lipský Gottsched, který v ní utvrzoval zájem o francouzské divadlo a vedl ji ve smyslu „očistěného divadla“⁴⁵. Okázalé upálení Harlekina r. 1737 v Lipsku znamenalo veřejné a závazné přiznání se k novému francouzskému typu činohry, kde všechny složky jsou jednotně tvořeny a propracovány a kde nemají místa pouhé náhodné, nevázané a obhroublé epizody, jimiž se má obecnost chvilkově pobavit⁴⁶. Ne nadarmo dal mladý Lessing právě této společnosti provozovat svou dramatickou prvotinu *Der junge Gelehrte* 1747 v Lipsku. A i když později jako mistr dramaturg vytýkal Neuberové některé herecké manýry, přece tím zmíněný historický význam jejího působení není nijak dotčen. Jí se začíná v Německu doba nové divadelní kultury.

Když se Neuberová objevuje u gotského dvora, má ovšem dobu své slávy již za sebou. Je jí 50 let (nar. 1697), s Gottschedem

se zatím zneprátelila, v její společnosti se objevuje rozklad, který vyvrcholil v r. 1748, kdy nejlepší herci ji opustili, takže r. 1750 v Zerbstu svou společnost zcela rozpustila. Ale i při tom obdivuhodná energie a houževnatost této principálky dovedla až do poslední chvíle udržet ten směr, jímž si vydobyla svůj význam v dějinách německého divadla⁴⁷.

Brzy po Neuberové objevuje se v Gotě jiný typ německého impresaria; typ starého vzoru, jemuž harlekináda a improvizovaná fraška platila za hlavní přitažlivost obecenstva. Byl to Frant. Schuch. Působil u gotského dvora po prvé r. 1750. Přijel tam z Frankfurtu (asi n. O.) někdy 22. neb 23. dubna a 27. dubna začal hrát a to v obou divadlech, v zámeckém i ve městě⁴⁸. U dvora gotského působil až do září, což ovšem stálo vévodu značné peníze. Když pak dvůr začátkem června odjel ke sněmu do Altenburku, musel tam i Schuch, aby tam u dvora hrál své komedie. Na to se vrátil do Goty, ale kolem 13. září opět působil v Altenburku⁴⁹. Pro vévodu je příznačné, že tento typ harlekinského principála se mu zvláště líbil a že jej všemožně podporoval⁵⁰. Po druhé se objevuje Schuch v Gotě v srpnu 1753. Věděl, jak obnovit pro sebe přízeň dvora; žádal, aby směl hrát na oslavu narození Luisy Doroty, což mu také bylo povoleno⁵¹. Hrál 11. srpna v 5 hod. odpoledne v zámeckém divadle tragedii *Canut* s pantomimickou dohrou. Představení bylo slavnostní, hrála při tom dvojí banda hobojistů⁵². V Gotě se tehdy Schuch zdržel do 17. srpna⁵³.

Jeho repertoár se nijak neliší od tehdejšího průměru německého divadla. V tragedii převládá Voltaire, jehož *Alzire*, *Zaïre* *Merope* a *La mort de César* patřily tehdy k nejoblíbenějším repertoárním kusům německých divadel. Z klasické tragedie francouzské se objevuje Corneillův *Cid* a Polyeucte a Racinův *Mithridate*. Původní německá tragedie je zastoupena tehdy oblíbeným *Canutem* Joh. Eliáše Schlegela a Gottschedovým *Catonem*. Jako zvláštnost se objevuje tragedie Melch. Grimma *La Banise*. Přebývá-li v tragedii módní Voltaire, má v komedii vrch Molière. Je to doba, kdy nechuť Gottschedova k Moliérovi byla v Německu zlomena, hlavně překlady dánského Holberga, jenž dovedl Moliérovu komedii přizpůsobit dánskému a tím i německému prostředí⁵⁴. Proto komedie je v Schuchově repertoáru zastoupena téměř výlučně Moliérem.

Vedle něho se objevuje Regnard svým Democritem, tehdy velmi oblíbeným. Že vedle nich komedii zastupoval Holberg, je při hrubozrné komice tohoto spisovatele příznačné pro Schucha. Nescházela ovšem pastýřská hra, což je při oblíbě tohoto druhu, jenž v sobě skrývá zárodky rokoka, zcela přirozeno v době Gärtner, Gellertů a Gleimů.

V této době poznává Gota třetího německého principála Heinr. Georga Kocha. Pro divadelní poměry v Gotě je tento podnikatel nejvýznamnější. Koch představuje jednak pokračování tradice Neuberové. V její společnosti působil od r. 1728 a patřil pak k neoblíbenějším a umělecky nejzdatnějším silám. Zvláště byl znám svými typickými postavami z Moliérových her. Vynikl i svým vzděláním, které uplatňoval ve své spisovatelské činnosti. Byl herec, který měl široký rozhled umělecký a jeho schopnosti přesahovaly jeho nejvlastnější povolání, jak ukázal svým malířským nadáním, které ovšem musel pod dozorem přísné paní principálové dávat do služeb divadelních dekorací. R. 1748 odešel od Neuberové do Vídně, ale již 1750 se stal samostatným divadelním podnikatelem v Lipsku. V organizačním i repertoárním vedení pokračuje Koch celkem v tradici své mistryně Neuberové. Že mezi tehdejšími principály platil Koch za osobnost, která německé divadlo vede k dalšímu stupni umělecké dokonalosti, o tom svědčí poměr Lessingův ke Kochovi. Lessing si ho vždy vážil; u Kocha se učil ve svých mladých letech technice dramatického umění a u Kocha dal po prvé provést svou občanskou truchlohru Miss Sara Sampson 1756. To je jistě nejlepší svědectví vyspělé divadelní kultury této společnosti.

Ale pro nás má Koch ještě jiný význam. S jeho jménem jsou totiž spojeny začátky severoněmeckého singspielu lipského. Koch je oním impresariem, který, následuje v tom ojedinelého a ne příliš šťastného popudu divadelního podnikatele Schönemanna, dal v Lipsku 6. října 1752 provést známý singspiel *Der Teufel ist los* podle anglické předlohy, v textové úpravě Christ. Felixe Weisse a s hudbou svého kapelníka Standfussa⁵⁵. Nesmíme však provedení tohoto singspielu považovat za událost, která by měla předem zamýšlený reformní význam. V tomto smyslu se premiéra Standfussovy hry často přeceňuje⁵⁶. Takovéto singspiely byly u divadelních společností

již v době po r. 1730 něco dobře známého, neboť v nich nalézaly značnou přitažlivost pro obecenstvo. Tak ve Vídni v divadle u Korutanské brány patřil singspiel podle vzoru italského intermezza již v době po r. 1730 k nutné části repertoiru⁵⁷. Něco podobného bylo ve Frankfurtu n. M.⁵⁸. Koch pak sám ještě před svým osamostatněním měl příležitost poznat vídeňský singspiel, neboť 1748 odešel od Neuberové do Vídně, kde působil jako herec něco přes rok⁵⁹. Proto jistě není náhoda, že hned po svém osamostatnění zařadil hry se zpěvy a s hudbou do svého repertoiru. Devrient mluví o intermezzech, jimiž Koch rozšířil svůj repertoír. Ovšem těmto termínům nelze u Devrienta věřit doslova. Je ovšem nejvýše pravděpodobno, že Koch provozoval také italská intermezza, tehdy neobyčejně oblíbená a rozšířená, ale je stejně velice pravděpodobné, že mezi těmito intermezzy byl také singspiel vídeňského typu. Proto provedení Standfussova singspielu není zdaleka tak průkopnický a historicky významný čin, jak za to má německá hudební historiografie. Je to prostě článek v řetězu, který již předcházal, ovšem článek tím důležitý, že z něho vyrůstá singspiel Hillerův. V Kochovi tedy přichází do Goty podnikatel, který tam přináší se svou činohrou pěstování intermezza a singspielu. A to je právě pro umělecké poměry kolem Benda velice významné. Benda se tak setkává s útvarem, který na pozdější jeho tvorbu měl pronikavý vliv. Nejen jeho pozdější singspiely, nýbrž také jeho melodramy rostou přímo ze singspielového hnutí, které bylo vyvoláno od r. 1766 J. A. Hillerem. První setkání s tímto singspielem Standfussovým tehdy ještě nezanechalo u Benda žádné zřejmé stopy. Byl to ještě příliš primitivní útvar. Ale přece jen tím byla připravena půda k tomu, že Benda r. 1774, když se setkal s vyvinutým již singspielem typu Hillerova u Seylerovy společnosti, poznal v tom starého známého, ovšem v daleko vyspělejší formě. Tak se po druhé setkává s útvarem, kde je spojeno mluvené slovo se slovem zpívaným; po prvé to bylo v jesuitských hrách, po druhé v těchto začátcích severoněmeckého singspielu⁶⁰.

Jméno Kochovo se po prvé objevuje v Gotě 1752. Tehdy 16. března se objevil v Gotě herec Bruck, aby vyjednával pro „král. polského a kurf. saského dvorního komedianta Kocha z Lipska“ hry u gotského dvora v létě po ukončení lipské velikonoční sezony. V nabídce se praví, že Kochova společnost má 26 členů a

zvláště se zdůrazňuje, že mezi nimi je jeden zpěvák a jedna zpěvačka, dva tanečníci a dvě tanečnice⁶¹. To znamená, že Koch chtěl přijet do Goty i se svými intermezzy (dvě zpívající osoby) a s pantomimou. Tato nabídka byla provázena a předem připravena přímluvou komorníka Diesskau z Drážďan a prosbou Kochovou u vrch. hofmistra Moltkeho⁶². Ale nic to nepomohlo. Tehdy nabídka Kochova byla zamítnuta. Místo Kocha přišel do Goty 1753 Schuch.

Herec Bruck, který vyjednával za Kocha v Gotě, je postava pro nás nikoliv bezvýznamná. Byl osvědčeným a oblíbeným komikem u Kocha a nejvíce se uplatňoval v singspielech a intermezzech, kde s velkým úspěchem hrával nezbytné němé postavy. Tak aspoň tímto vyjednávačem se dostává r. 1752 do Goty kus intermezového ovzduší z Kochovy společnosti.

Koch sám se uplatnil se svou společností u gotského dvora až 1754 při altenburském sněmu. Na začátku července poslal do Goty důvěrníka Joh. Neubera, jenž pro něho vyjednával hry pro nastávající sněmovní období v Altenburku. Koch žádal, aby směl hrát v Altenburku jednak v městě v době, nežli tam přijede gotský dvůr, jednak u dvora i ve městě, až dvůr bude tam přítomen. Se zvláštním důrazem pak upozorňuje na to, že má hojně tanečníků a zpěváků pro provozování intermezz, což zřejmě považuje za zvláštní doporučení. Tehdy dostal Koch dovolení ke hrám (5. července)⁶³. V Altenburku při dvoře začal hrát 27. srpna a působil tam až do 14. září⁶⁴.

Více zpráv o přítomnosti Kochově u gotského dvora není. Jeho jméno se uchovalo ještě v zámecké knihovně v brožuře Vergleichung der Ackermann- u. Kochischen Schauspielgesellschaft, jež vyšla v Hamburku 1769⁶⁵. Polemická literatura, která vznikla 1755 kolem Kochovy společnosti, není tam však zastoupena⁶⁶.

Po roce 1754 nastává v návštěvách německých impresariů desítiletá přestávka, která je vysvětlitelná politickými událostmi, zvláště sedmiletou válkou v těchto letech. Teprve 1764 se objevuje v Gotě německý principál Frant. A. Berger. Byl podnikatelský typ blízký Schuchovi. Působil ve společnosti Schönemannově a u Schucha dělal hanswursta. Patřil k starému typu divadelních principálů, kteří v harlekinádách a hrubých divadelních efektech viděli hlavní cíl své působnosti. Protichůdný typ proti umělecky

uvědomělému a vytříbenějšímu typu Neuberové a Kochovu. Byl celkem bezvýznamný podnikatel, jeden z mnohých.

Pro vévodu gotského je pak příznačné, že podobně jako Schuchovi, tak také Bergrovi osvědčil daleko větší přízeň nežli Neuberové a Kochovi. Ba dokonce se jménem Bergrovým je spojen pokus o pravidelnou stagionu německého divadla v Gotě — tedy předchůdce Seylerovy společnosti z r. 1774. Berger začal hrát v Gotě 17. července 1764. Dával představení v zámeckém divadle, a to velmi často, někdy denně, někdy ob den nebo ob dva. Již to svědčí o zvláštní oblíbě, které se těšil u dvora Fridrichova. Svou přízeň však prokázal vévoda Bergrovi tím, že jej 5. srpna 1764 jmenoval svým dvorním hercem s povinností, že bude hrát v Gotě 3 měsíce do roka, a to v lednu, od 25. dubna do 25. května a v srpnu, vždy 3 až 4krát týdně. Za to dostane měsíčně 400 tol., tedy 1200 tol. ročně⁶⁷. To je okolnost pro divadelní dějiny gotské významná. Dosud za začátek známého dvorního divadla německého v Gotě byl považován příchod Seylerovy společnosti do Goty 5. června 1774 a přeorganizování této společnosti ve dvorní společnost divadelní⁶⁸. Tato událost, tak významná pro divadelní dějiny německé, měla však v Gotě svého předchůdce v Bergrovi, jehož společnost byla dvorní divadelní společností, ovšem s tím rozdílem od pozdější Seylerovy, že nepůsobila v Gotě trvale a že také organizační poměr ke dvoru byl jiný. Pokud jde o Bergra, byl jmenován dvorním hercem a bylo jeho starostí, jak si vydrží svou společnost. V případě Seylerově celá společnost byla dvorská, tedy také jednotliví členové byli placeni vévodou jakožto dvorní zaměstnanci.

Působení Bergrovy společnosti v Gotě je zachyceno ve Fourir-Bücher. Hrál se obvykle v úterý, pátek a sobotu. Představení v zámeckém divadle začínala vždy o 5. hod. odpoledne. Hrání bylo běžný tehdejší repertoar, jenž sestával jednak z překladů her francouzských, jednak tehdy oblíbených pastýřských her, komedií a nezbytných hanswurstiád. Francouzská tragedie je opět zastoupena Voltairem: *Zaïre* (18. července 1764) a *Alzière* (17. února 1765). Z německé tragedie se stále udržuje Schleglův *Canut* (6. března 1765). Francouzská komedie není již v Bergrově repertoaru určena nadvládou Molièrovou. Molière ustupuje jednak Regnardovi, od něhož byl hrán *Der Spieler* (28. července a 23. srpna 1764; pře-

klad Regnardova *Le Joueur* vyšel v Berlíně 1757) a oblíbený *Democrit* (31. ledna 1765), hraný také Schuchem. Mimo to se objevuje přední zástupce larmoyantní komedie francouzské z 1. pol. 18. stol., *Nivelle de la Chaussée* svou *La Gouvernante* z r. 1747⁶⁹ (17. července 1764, provozována jako *Nachspiel*). Tuto hru však znali na gotském dvoře z originálu již r. 1747. Německá komedie je zastoupena hrami *Das Reich der Todten im Reiche der Lebendigen* (20. července 1764), *Der betrogene Bräutigam* (27. července 1764), *Die lebendige Uhr* (4. srpna 1764) a *Die Candidaten oder die Mittel zu einem Amt zu gelangen* od Joh. Christ. Krügera z r. 1748 (14. února 1764)⁷⁰. Mimo to provedena nepojmenovaná komedie s pantomimou (10. a 14. srpna 1764 a 25. dubna 1765) a hra zajímavá svým titulem : *Die verkaufte Braut oder der sehende Blinde* (11. února 1765). Asi stejným dílem byla zastoupena módní pastýřská hra: *Der zuerst gequälte, nachher aber der beglückte Schäfer* (19. července 1764), *Die wankende Schäferin* (21. července 1764), blíže nepojmenovaná pastýřská hra s pantomimou (18. února 1765), a sem také možno přidat hru o perníkové chaloupce *Hansel und Kredel* (24. července 1765). Nescházel ovšem nezbytný *hanswurst*, zastoupený hrou *Zerbinetta, oder der Hans-Wurst, die Quint-Essenz aller Schelmerey* (31. července 1764).

Berger ukázal ještě po jiné stránce svou pravou komediantskou povahu. Postup jeho repertoiru v Gotě ukazuje, kterak sice začal s překlady her francouzských, chtěje patrně si získat přízeň dvora, jehož francouzský duch byl známý, ale jakmile pod sebou cítil pevnou půdu, zabočil na své nejvlastnější pole hrubozrné komedie, harlekinády a sentimentální pastýřské hry⁷¹. Berger hrál většinou v zámeckém divadle, ale vedle toho také v městě, kam někdy zajel i dvůr k představení⁷². Při komediích bývala také hudba, kterou provozovali hoboisti⁷³. Nejde při tom o nějakou formu *singspielu*. Byly to pouze intrády a snad i mezihry.

Bergrova sláva v Gotě neměla trvání ani jediného roku. Z oněch tří ročních stagion, k nimž se zavázal, absolvoval pouze první dvě, srpnovou 1764 a lednovou 1765, kdežto dubnovou pouze začal a nedokončil. Příčina toho byla v tom, že Berger stál vévodu příliš peněz. Smluvně zaručený plat 400 tol. za měsíční sezonu mu nestačil. Hned od počátku přicházel se stále novými žádostmi

o mimořádné výpomoci. Nejprve dostal dvakrát po 100 tol. za hry, které provozoval ještě před jmenováním dvorním komediantem, t. j. za hry mezi 16. červencem a 5. srpnem. Dále dostal 15. srpna remuneraci 50 tol. za hry, které provozoval na narozeniny vévodkyně a prince Augusta. Za 14 dní dostává novou remuneraci 20 tol. za provedenou komedii u dvora⁷⁴. Ale míra byla dovršena v únoru 1765. Tehdy, po gotské stagioně, tedy po 18. únoru 1765, odejel Berger se svou družinou do Dessavy. Dostal na cestu opět nějaké peníze v Gotě, ale ani to nestačilo a Berger se ocitl před bankrotem. Aspoň v úpěnlivé prosbě, kterou poslal vévodovi někdy koncem února, výslovně mluví o bankrotu a o tom, že nemá peněz na vydržení společnosti ani na 10 týdnů, t. j. na dobu, po níž opět měl se vrátit do Goty. Prosí tedy o zálohu 600 tol. na 1½ měsíce své působnosti v Gotě a nabízí z té zálohy 100 tol. měsíční srážky z platu, který má dostávat⁷⁵. Fridrich sice i tentokrát chtěl svého oblíbeného impresaria zachránit a rozhodl se 1. března poskytnout mu žádanou zálohu⁷⁶. Ale toto rozhodnutí ustoupilo finanční rozvaze, kterou mu předložil Franckenberg 4. března. Vypočítal vévodovi, že uspoří 400 tol., jestliže Bergra propustí ze závazku hrát v Gotě a jestliže mu dá odstupné 600 tol. a přidavek 200 tol., celkem 800 tol. Tento výpočet Franckenbergův ukazuje jasně, která důvěra ve finanční realnost Bergrovu byla již úplně podlomena. Vévoda svolil a 7. března jej propustil z povinnosti hrát v Gotě a dal mu odstupné 800 tol.⁷⁷. Tak neslavně se skončila činnost tohoto podnikatele v Gotě.

Hned po něm se objevuje v Gotě přechodně ještě podnikatel Merschy, který však v dějinách německého divadla nemá již významu. Vyskytuje se jako představitel komických rolí 1767 v Hamburku u Seylera a později v Drážďanech jako samostatný podnikatel⁷⁸. V téže funkci se představil v Gotě brzy po odchodu Bergrově 25. dubna 1765. Dával v zámeckém divadle jakousi komedii s pantomimou, představení bylo slavnostní a účinkovala při tom vojenská hudba. Dostal za to 50 tol.⁷⁹.

Celková bilance německého divadla v Gotě není pro dvůr příliš příznivá. Je zřejmé, že ti podnikatelé, kteří přinášeli tehdy nové umělecké hodnoty pro vývoj německého divadla, nenalezali u dvora tak pohostinného přijetí, jako podnikatelé druhého a třetího

tího řádu. Jak to vysvětlit po tom, co bylo řečeno o vysoké kulturní úrovni gotského dvora? Příčina je prostá. Luisa Dorota jako hlavní opora této úrovně neměla pro německé divadlo zájmu. Jej svět byl zcela někde jinde. Bylo to něco podobného jako v Berlíně, kde za Fridricha II. rovněž dlouho nebylo půdy pro rozvoj německé divadelní kultury. Německé hry v Gotě stály pod protektorátem vévody a nikoliv vévodkyně. A tím zároveň je vysvětlen onen nepoměr. Fridrich gotský nebyl z těch, kteří by dovedli vésti kulturu a německý vkus kupředu za novými cíli. Poznali jsme jej jako osobnost pasivní, neiniciativní. Jemu vyhovovala úroveň takových Schuchů a Bergerů.

Naproti tomu divadlo, jež podléhalo iniciativě a vlivu vévodkyně, mělo zcela jinou úroveň. Bylo to francouzské zámecké divadlo, které doplňuje, či lépe řečeno, vyvrcholuje obraz divadelní kultury gotské v této době a zároveň je novým dokladem francouzského ducha kolem Luisy Doroty. Bylo to divadlo ochotnické, neboť dvůr gotský si přirozeně nemohl dopřát přepychu vlastní francouzské divadelní společnosti. Duší těchto her byla paní Buchwaldová a Luisa Dorota. Obě také se činně účastnily těchto her⁸⁰. Že paní Buchwaldová byla také zde hybnou silou francouzského divadla, o tom svědčí ta okolnost, že francouzské divadlo v Gotě se začíná r. 1735, t. j. v roce, kdy paní Buchwaldová, tehdy ještě Františka Neuensteinová, přišla do Goty ke dvoru Luisy Doroty. Od té doby se účastnila těchto her jako obratná ochotnická síla herecká. Mimo to také studovala tyto hry hlavně s dětmi vévodkyně, které také účinkovaly.

Od r. 1735 se vyvíjí repertoár této francouzské dvorské činohry podle zachovaných pramenů takto:

- 1735, 11. srpna, k narozeninám Luisy Doroty, *La malade sans maladie*, snad obměna Molièrovy komedie *Le malade imaginaire*⁸¹.
- 1744, 25. dubna, k narozeninám vévody, L. de Boissy: *Les dehors trompeurs* ou *l'homme du jour*⁸².
- 1747, 9. července, na počest Luisy Doroty, *Nivelle de la Chaussée* : *La Gouvernante*⁸³.
- 1751, 9. července, komedie blíže neoznačená. Hlavní zkouška byla

8. července. Při představení vytrubovali trompetisti intrádu a účinkovala kapela⁸⁴.
1752, 7. února, na počest Luisy Doroty, Mad de Graffigny: Cénie⁸⁵.
- 1754, 12. srpna, k narozeninám Luisy Doroty, Néricault Des-touches: La Fausse Agnès ou le poëte campagnard⁸⁶.
- 1755, 20. ledna, k narozeninám dědičného prince, Marivaux: L'île des esclaves⁸⁷. Zkoušky k této komedii byly 11. a 15. ledna v 5 hod. odpol. a 18. ledna v 6 hod. byla generální zkouška v novém divadelním sále. Při představení byli diváci v dominech.
- 1755, 11. srpna, k narozeninám Luisy Doroty, Voltaire: Zaïre. Zkouška konána 9. srpna⁸⁸.
- 1755, 22. srpna, komedie blíže neoznačená, provedená pážaty⁸⁹.
Totéž 9. září.
- 1755, 8. prosince, francouzská komedie blíže neoznačená. Provedena na novém divadelním sále. Hlavní zkouška byla 6. prosince⁹⁰. Snad La mère confidente (Marivaux).
- 1755, 25. dubna, k narozeninám Fridricha III., provedena scénicky oslavná báseň Le printemps⁹¹.
- 1757, 27. dubna, k narozeninám Fridricha III., Voltaire: La mort de César, Molière: Le Mariage forcé. Hlavní zkouška byla 26. dubna⁹². Původně představení určeno na 25. dubna, den narozenin Fridricha III.
- 1760, 28. dubna, k narozeninám Fridricha III., Voltaire: Alzire, ou les Américains, Nivelles de la Chaussée : L'école des Mères. Hlavní zkouška byla dubna. Původně bylo představení určeno na dubna⁹³. Provedení Voltairovy Alzire působilo Luise Dorotě rozpaký v kostymování. Exotické prostředí vyžadovalo jiné kostymy, než bylo obvyklé. Proto se vévodkyně obrátila již 8. ledna 1760 dopisem na Voltaira, aby jí v této věci poradil. Z tohoto dopisu je vidět, že vévodkyně

byla skutečně duší těchto francouzských her a že musela překonávat četné překážky. V Alzire účinkovaly též její děti, po prvé v tragedii. Francouzským veršům je učil při tom jejich učitel francouzštiny a hru s nimi studovala paní Buchwaldová. Voltaire poslal vévodkyni 15. ledna některé pokyny o kostymech. Podle této korespondence studium hry trvalo téměř 4 měsíce, od začátku ledna. Že bylo představení určeno na 25. dubna, je potvrzeno též dopisem vévodkyně Voltairovi z 3. března94.

1761, 11. srpna, k narozeninám Luisy Doroty, de Boissy: Les

dehors trompeurs ou l'homme du jour.

Hlavní zkouška byla 8. srpna, představení původně určeno na 10. srpna95. Tato hra byla dávana u gotského dvora již 25. dubna 1744.

1763, 10. srpna,

k narozeninám Luisy Doroty, de Boissy: Les deux nièces. Hlavní zkouška byla 9. srpna96.

1764, 16. února,

Chateaubrun : Les Troyennes a komedie Le fat puni. Hlavní zkouška byla 14. února97.

Mimo tyto datované hry je zachován tisk nedatované komedie Marivauxovy *La mère confidente*. Pochází asi z let 1750—55, jak lze soudit podle herců, které tisk zaznamenává⁹⁸. Snad byla provedena 8. prosince 1755, kdy F.-B. zaznamenávají komedii blíže neoznačenou.

Všechny tyto francouzské hry byly provozovány dvorskou společností. Pro mladou generaci, která v nich byla účastna, byla to zároveň dobrá škola jazyková i společenská. Z knížecí rodiny hrávali často dědičný princ Fridrich a Ernst (v l. 1752—64), princ August (1760—64) a princezna Luisa (1752—64.) Z dvorských osobností, blízkých Luise Dorotě, vyskytují se mezi herci především paní Buchwaldová (1735 a 1747) a její dcera (1752—61), Studnitz (1735—44, 1754—55), Franckenberg (1735), Hardenberg (1754 až 60), Helmodt (1760—64), dcera Franckenbergova (1747 až 60), Wangenheimová (1747) a j. Z hostí hrál vévoda výmarský (1755, *L'île des esclaves*) a princezna holštýnská (1735). Mimo to

uvádějí tisky množství jmen jinak bezvýznamných. Byla to pážata ve službě dvora, která byla nucena k těmto hrám. Někdy tato pážata sama provozovala hru, což F.-B. neopominou zvláště uvést. Toto francouzské divadlo bylo dvorské v nejužším slova smyslu, jak ukazuje také ta okolnost, že bylo provozováno vždy jen v památné dny členů panovnické rodiny.

K této francouzské činohře měl úzký vztah také Benda. Při hrách totiž účinkovala dvorní kapela, provozující patrně meziaktní hudbu. Tím zároveň bylo dáno najevo, že francouzské divadlo stojí společensky výše nežli divadlo německých podnikatelů. Při tomto účinkovala nejvýše banda hobojistů, při francouzském divadle však hrála dvorní kapela. Fourir-Bücher, které poznamenávají téměř u každé francouzské hry účast kapely, liší při tom velkou a malou, tedy úplnou a částečnou kapelu. Úplná kapela hrála při hrách zvláště slavnostních, na př. při Marivauxově *L'île des esclaves* 20. ledna 1755. Jen jedenkrát je zaznamenána hra hobojistů, jinak hraje kapela. Tím je zároveň řečeno, že Benda byl účasten této francouzské činohry.

Tato okolnost nabývá tím většího významu, jestliže si zhodnotíme, co přinesl repertoír tohoto francouzského divadla gotskému dvornímu životu. Těžisko jeho leželo v komedii. Tragedie nepřináší nic nového. Je ovládána Voltairem, tedy jménem, které jednak v Gotě bylo příliš dobře známo, jednak patřilo k běžnému repertoíru v Německu, jak jsme viděli z činnosti německých principálů v Gotě. Zato francouzská komedie, hraná v Gotě, má zajímavější charakter. Především je významný fakt, že Molière ustupuje zcela do pozadí. Hraje se od něho jediný kus (*Mariage forcé*). To je v době, kdy Molière začíná pronikat na německé scény, okolnost jistě významná⁹⁹. Zato však se v Gotě objevují nová jména z francouzské komedie. Necháme-li stranou episodní zjevy jako *Mad. de Graffigny*, *L. d. Boissy* a *Destouches*, zbývají přední zástupci z okruhu larmoyantní komedie, její zakladatel *Nivelle de la Chaussée* a *Marivaux*. První je do Goty uveden svými nejúspěšnějšími komedii *La Gouvernante* a *L'école des mères*. To znamená, že těmito hrami proniká do Goty nový směr komedie, jenž odpovídal celému duchu tehdejší společnosti sklonem k sentimentu. Je to komedie, kde vlastní komika typu Molièrova se spojuje s pathosem a do značné míry ustupuje sensi-

bilitě a naivnímu přírodnímu optimismu. Těmito rysy ovládl de la Chaussée veškeru tvorbu francouzské komedie v první pol. 18. stol. a v době kolem 1750¹⁰⁰. V podstatě tytéž stránky možno sledovat u Marivauxa, u něhož jsou však podloženy více moralisující tendencí, rozplývající se často v sentimentalitě.

Tato larmoyantní komedie francouzská je pro pozdější umělecký vývoj Bendův neobyčejně významná. Jak francouzská opéra comique, tak německý singspiel Hillerův rostou z ideového ovzduší této komedie de la Chaussée a Marivauxovy. Ono spojení sentimentálního pathosu s komikou, nadvláda sentimentu nad vtípem a nad situační komikou, ono zlyričtění komiky, tak příznačné pro francouzskou operu comique a pro Hillerův singspiel, je bez této larmoyantní komedie nevysvětlitelné. Jiří Benda ve svých singspielech se zvláštním zdarem dovedl vystihnout právě tohoto singspielového ducha. Měl v tom sice vzor v Hillerovi, ale víme-li nyní, jak stál v Gotě blízko francouzské larmoyantní komedii, pochopíme, že kořeny Bendova singspielu byly daleko hlubší nežli pouhý vzor Hillerův. Benda čerpal z vlastních dramatických zážitků této francouzské komedie. O tom ještě bude řeč ve III. části této práce.

Rokem 1765 se končí zprávy o francouzském divadle. Tehdy dvůr Luisy Doroty byl zaujat jiným druhem divadelního umění, které začíná v Gotě opanovávat půdu. Je to *i t a l s k é i n t e r m e z z o*.

Po tom, co bylo řečeno o francouzském rázu dvora Luisy Doroty, zdála by se obliba italského intermezza v Gotě něčím, co nezapadá do celého ducha, jenž tehdy ovládal Gotu. Proč nepodporovala vévodkyně také francouzskou hudbu, když byla tak náruživou ctitelkou francouzské literatury? Francouzská hudba měla v Gotě dokonce svou minulost, neboť na konci 17. stol., v době prvních operních představení, byly tam prováděny francouzské operní balety. Byl to důsledek tehdejší francouzské orientace gotského dvora za Fridricha II. Proč k něčemu podobnému nedošlo za Luisu Dorotu? Tento zdánlivý rozpor se vysvětlí, přihlédneme-li jednak k hudebním poměrům, jaké panovaly na ostatních dvorech tehdejšího Německa, jednak všimneme-li si blíže vztahu dvora gotského k hudebním poměrům tehdejší Evropy.

O hudebních poměrech na německých dvorech netřeba se příliš šířit. Je dnes známý fakt, že od konce 17. stol. bylo Německo plně

století, někde i déle, pod mocným a vševládoucím vlivem italské opery. Nejen velké panovnické residence, nýbrž i menší dvory se podle svých možností oddávaly italské opeře. Když pak v Německu kolem 1745 se skončil nezdarem pokus o německou operu, který ostatně po stylové stránce nepřinesl nic podstatně nového vedle italské a francouzské opery, bylo vítězství italské opery v Německu dokonalé. Tomuto mohutnému proudu se nevyhnul ani dvůr Fridricha II. pruského, který jinak byl zcela ovládán francouzskou kulturou. Jeho opera v Berlíně byla italská a C. H. Graun psal opery zcela v italském stylu¹⁰¹. Tomuto celkovému směru a také tomuto vlivu Fridricha II. podlehl i gotský dvůr. Proto onen hudební italismus v Gotě není v té době nic zvláštního nebo něco nedůsledného. Byl to prostě dobový rys.

Ještě přirozenější je pěstování intermezza. Předně italské intermezzo a buffa byl útvar, který zvláště odpovídal osvícenskému duchu. Životní optimism, jasný, rozumem osvícený názor životní, vtíp a sarkasmus — to byly duchovní základy intermezza. Proto není náhodou, že se buffa rozšířila tak v době kolem 1750, t. j. v době, kdy osvícenství začíná ovládat myšlenkový svět evropský. Mimo to pak buffa byla zvlášť blízká tomu francouzskému duchu, pro nějž je příznačný bystrý vtíp, pronikavé charakterisační umění a ironie Molièrova umění i sarkasmus Voltairův. Proto je přirozeno, že Luisa Dorota, ctitelka tohoto směru francouzské literatury, musila mít porozumění pro italské intermezzo, necháme-li již při tom stranou tu okolnost, že v době kolem 1750 v Německu intermezzo bylo pěstováno takřka všude, kde byla k dispozici divadelní scéna a několik hudebníků, neboť bylo to něco, co vyžadovalo nejméně provozovacího nákladu. Ve čtyřicátých letech jezdil po Německu s intermezzem Nicolini a klidil takové úspěchy, že se stal obávaným konkurentem divadelních společností. Hrál 1745 ve Stuttgartu a Frankfurtu n. M., 1748 v Lipsku a Hamburku, 1756 v Brunšviku a od 1771 se usadil v Hamburku. Ve Frankfurtu n. M. se provozovala od 1750 intermezza často a při korunovaci Josefa II. 1764 se tam hrály buffy, nikoliv opera seria. Rovněž Berlín měl svá intermezza a v Mannheimu za Karla Theodora se začíná od 1752 pravidelné pěstování intermezza¹⁰².

Ale v případě gotského dvora byla ještě jiná okolnost, která

jej připoutávala k italské buffě a přímo odváděla od hudby francouzské. Byl to Melchior Grimma jeho *Correspondance littéraire*. Bylo ukázáno již v minulé kapitole na to, kterak začátky Grimmovy korespondence padají do let, která byla ještě pod živým dojmem pařížského sporu mezi buffonisty a antibuffonisty. Známe již estetické názory Grimmovy, jeho prudký, až nespravedlivý odpor k francouzské opeře a jeho jednostranný obdiv opery italské. Při upřímném přátelství, které poutalo tohoto slavného buffonistu ke gotskému dvoru, je pochopitelné, že italská a buffonistická tendence jeho literární korespondence byla v Gotě vděčně přijímána a že tam utvrzovala směr italského intermezza. Proto pofrancouzštělý dvůr Luisy Doroty se s tím větší chutí oddal italskému intermezzu. Přidáme-li k tomu přátelský poměr vévodkyně k francouzským encyklopedistům, kteří patřili do stejného buffonistického tábora jako Grimm, pak pěstování intermezza v Gotě se jeví tím více jako logický důsledek poměru dvora Luisy Doroty k francouzskému osvícenství. Proto ale také intermezzo a buffa byla podmíněna osobou Luisy Doroty. Po její smrti intermezzo v Gotě přestává.

Když se uvázal Jiří Benda ve svůj úřad, přestává po dobu 15 let pěstování opery a hudba je tehdy u gotského dvora zastoupena výhradně chrámovou a nástrojovou hudbou. Italská opera seria nikdy nezapustila v Gotě na dlouho kořeny. Pokud se tam objevuje, bylo to vždy episodické¹⁰³. Za Benda se vyskytuje jedinkrát, a to jeho vlastní operou, o níž ještě budeme mluvit. Zato dochází za Luisy Doroty k soustavnému pěstování intermezza, které tak jediné představuje za Benda obor dramatické hudby v Gotě. Příčina, vedle oné ideové souvislosti buffy s duchem francouzského osvícenství, byla nepochybně také hospodářská. Vydržovat italskou operu, t. j. italský pěvecký ensemble a nutnou dekorační výplň, vyžadovalo velkého nákladu a mohly si to dovolit jen větší panovnické dvory, k nimž Gota nepatřila. Na druhé straně však provozování intermezza bylo spojeno tam, kde již byla dvorní kapela, s nejmenším nákladem. Stačilo angažovat dva, tři zpěváky; úprava scény při tom mnoho nestála. Proto také italské intermezzo bylo tehdy tak rozšířené. S vynaložením nejmenšího nákladu bylo možno i na menších dvorech jím ukojit potřebu italské dramatické hudby, nehledě k tomu, že dobře zapadalo do tehdejšího osvícenského ducha. Příklad toho

dávají Drážd'aný. Ačkoliv tam italská opera seria měla slavnou tradici, dochází tam po smrti Fridricha Augusta II. a po odchodu Ad. Hasseho 1763 k obratu ve směru buffy. Jednak hospodářské vyčerpání po sedmileté válce, jednak větší populárnost buffy vedly k tomu, že 1765 — tedy zároveň s intermezem v Gotě — byla opera seria nahrazena buffou za kapelníka Dom. Fischiettiho¹⁰⁴. Byl to prostě tehdy dobový směr, podporovaný naznačenou hospodářskou výhodou buffy.

Onen nedostatek tradice italské opery v Gotě nebyl nikterak na překážku toho, aby v Gotě nebyli známi italští zpěváci. Přicházeli ke dvoru gotskému a dávali se slyšet, odnášejíce si nějaký ten dar. Fourir-Bücher zaznamenávají tyto výstupy, při čemž ovšem zapisovatel často zkomolí jména těchto zpěváků. Někdy se zaznamenává prostě „italský zpěvák“ bez uvedení jména¹⁰⁵. Nejvíce zpráv o těchto potulných italských zpěvácích je až od r. 1765. Přirozená příčina je v tom, že za sedmileté války jejich putování bylo ovšem znemožněno, kdežto po válce se jim otevřelo v Německu slibné pole působnosti. Na gotském dvoře se objevují od té doby tito italští zpěváci: Ferrini (12. srpna 1761), Moncier z Hildburghausen se svou ženou (24. července 1764), kastrát Gavondino (25. dubna 1765), bratři Colla (25. května 1765), brunšvický kastrát Liberati (8. a 9. března 1766), Pinetti (18., 19., 20. a 27. května 1866), kastrát Schiatti (19. února 1766), kastrát Anton. Muzzia, tenorista Franc. Donati, kastrát sopranista Biaggio Bacci (všickni 8. a 9. června 1766, Muzzia mimo to sám 28. a 29. července 1768 před knížetem), tenorista Jul. Petti se svou ženou Antoníí (30. května 1767, 29. října a 1. listopadu 1770), zpěvačka Gizielli (1. května 1769), tenorista Marziani (27. září 1770 a 31. března 1771), Cecilie Salvagni (též psána Salvagani, 12., 13. a 19. října 1771), zpěvák Vacchiani (2. dubna 1771), Ansani (28. března 1773) a Toscani (14. září 1775 a 9. května 1777)¹⁰⁶. Nejvíce chodili tito italští zpěváci do Goty za Luisy Doroty, kdežto po její smrti (26. října 1767) vystupují již porůznu a od r. 1774 se tu objevují již jen jako dozvuky stárnoucího stylu, jenž ustupoval tehdy novému směru německé činohry a singspielu v Gotě. Za nových poměrů uměleckých po r. 1774 měla dvojí návštěva tehdy slavného skladatele Sartiho z Bologne v Gotě dne

12. září 1775 a dne 10. června 1777 význam pouze společenské události, nikoliv umělecké¹⁰⁷.

Tyto výstupy italských zpěváků bylo něco, co tehdy bylo obvyklé. Pro zpěváky v tom byl vítaný zdroj příjmů, neboť z takového zazpívání u dvora si odnášeli vždy odměnu. V Gotě byla taxa zpěvákům méně slavným 30 tolarů, ale bylo dáno i 100 tolarů, jestliže si zpěvák získal zvláštní přízně. Tak kastrát Liberati a Pinetti dostali 60 tol., zpěvačka Salvagni dokonce 100 tolarů.

Nebýt ani pravidelného pěstování intermezza, byl by v Gotě zásluhou těchto potulných italských zpěváků italský vokální styl dobře znám¹⁰⁸.

Vedle toho byl u zámecké kapely angažován již od června 1750 italský zpěvák Andrea Galetti se svou chotí Elisabetou. Oba se objevili v Gotě někdy v květnu 1750 — téměř zároveň s naším Bendou — a ucházeli se o angažování ve dvorní kapele. Galetti pocházel z Toskány, jeho žena z Durlachu a vyučila se v Mannheimu. Žádal s počátku 600 tolarů ročně, ale na konec přistoupil 1. června 1750 na protinávrh knížecí komory, jež nabízela 400 tol., ale vymohl si k tomu ještě máz vína denně a 6 sáhů dříví ročně¹⁰⁹. Formálně nastoupili Galettiovi u dvorní kapely 23. června¹¹⁰. Jimi přichází do Goty zpěvácká italská rodina, která tehdy působila v Německu¹¹¹. V Gotě vytrvali ve vévodských službách oba až do své smrti. Andrea Galetti zemřel v polovici listopadu 1784, jeho choť Eliška koncem března 1790¹¹². Kapela v nich získala spolehlivé a spořádané členy, kteří také vévodské pokladně nepůsobili zvláštních mimořádných potíží. Pouze na začátku své služby žádal Galetti o zaplacení dluhu 93 tol. a 12 grošů za útraty v hostinci „Zur silbernen Schelle“, kde bydlel, což bylo také urovnáno¹¹³. Jinak akta, po něm zachovaná, prozrazují žádosti za zálohy a za přídavky, které byly mezi členy dvorních kapel vždy něco zcela běžného. S první prosbou o přídavek přišel sice již 9. března 1751, ale tehdy nedostal ani vyřízení své žádosti. Po téměř desetileté službě podal si v prosinci 1759 žádost o přídavek na dříví, uváděje jako zvláštní důvod svou osmičlennou rodinu. Tehdy dostal 4 sáhy dříví, ale nikoliv trvale. Teprve v říjnu příštího roku si vymohl tento přídavek dříví na trvalo. V červnu 1762, v době války, tísnění tehdejší bídou, zažádali si Galettiovi o přídavek na penězích. Nedostali

však odpověď, a tak po roce žádali znovu. Jak pochodili, není známo¹¹⁴.

Galetti se svou chotí měli titul Hof- und Kammer-Musicus. Jako členové dvorní kapely měli povinnost zpívat podle potřeby při všech příležitostech, k nimž byla vázána kapela. V intermezzu nebyla jejich nejvlastnější úloha, neboť Gota měla jiné italské zpěváky výlučně pro intermezza. Přece však se Andrea Galetti účastnil intermezzového ruchu, napsav r. 1766 dvě libreta k intermezzům¹¹⁵. Jako zpěvák vystupoval také u sousedních dvorů německých. Tak v březnu 1760 zpíval se svou chotí v Hildburghausen v intermezzu¹¹⁶. V době, kdy se začal v Gotě intermezzový ruch, měl již svou pěveckou slávu za sebou. Wöchentliche Nachrichten, referující o něm 1766 jako o zpěváku, konstatují, že arie nezpívá už dobře, že však krásně a výrazně přednáší recitativ. Také jeho mimika je případná, ale měl by mít více ohně. Byl barytonista. Rovněž jeho žena překročila v době gotského intermezza vrchol svého života. Bylo jí 36—37 let, nesloužil jí již dobře dech a proto také přednes postrádal nutné lehkosti. Wöchentliche Nachrichten 1766 píše sice, že „vyhlíží stále ještě dobře“, ale zároveň poznamenávají, že ve svých 17 letech byla jistě krásnou zpěvačkou. Rodina Galettiů v Gotě pak zcela zdomácněla, jak nejlépe ukazuje jejich syn J. G. A. Galetti, jenž vydal v Gotě u Ettingra 1779 svou Geschichte und Beschreibung des Herzogtums Gotha, o dvou svazcích.

Jako výlučně intermezzový zpěvák vystupuje v Gotě tenorista Leopold Burgioni a jeho průvodkyně mezzosopranistka Nicolina Rosa. Byli angažováni 23. září 1765 a jejich působení souvisí se začátky pravidelného intermezza v Gotě. Před tímto dnem se zdržovali v Gotě krátký čas. Byli angažováni zatím na dobu osmi měsíců do 1. května 1766 a to výslovně s povinností, že budou provozovat intermezza nejméně jednou až dvakrát týdně. Za to dostanou 100 tol. měsíčně a máz vína denně¹¹⁷. Z dalšího jednání s těmito intermezzisty je patrné, jak tehdy dvorní intermezzo bylo v Gotě v samých začátcích. Když byl s Burgionim a Rosou sepisován 28. září na maršálském úřadě francouzský protokol — němčinu neovládali — jímž měli prohlásit svůj souhlas s podmínkami angažování, ukázalo se, že se zapomnělo na kostymy a některé části

garderoby. U dvora gotského tohoto inventáře dosud nebylo a na maršálském úřadě se poněkud naivně a ještě nezkušeně domnívali, že si tyto věci budou zpěváci opatřovat sami. Ti sice s navrženými podmínkami souhlasili, ale k tomu ještě žádali, odvolávající se na všeobecný zvyk v takových případech, aby oba dostávali hedvábné punčochy a Nicolina Rosa k tomu nové střevíce do každého nového kusu, který budou provozovat. Když byla řeč o kostymech, žádali opět u maršálského úřadu, aby hráli v občanských šatech, což ovšem oba intermezzisté odmítli a žádali, aby kostymy opatrovala vévodská pokladna s tou podmínkou, že zůstanou dvorním majetkem. Při tom slíbili, že se v této věci do té míry uskrovní, že budou užívat jednoho kostymu pro více než jednu hru. Toto vše jim také vévoda povolil. Vedle toho pak žádali pro sebe portechaise ke každé zkoušce a ke každému představení, což však bylo zamítnuto¹¹⁸.

Když se blížil ke konci osmý měsíc jejich engagementu, vyjednávali 18. dubna 1766 o angažování na další dvě léta s týmiž podmínkami jako dosud a slibovali, že ročně provedou nejméně 4 až 6 nových her. Tato nabídka byla přijata a Fridrich je 21. dubna 1766 zavázal na další dva roky s dosavadními podmínkami, t. j. do 1. května 1768¹¹⁹. Po uplynutí těchto dvou let smlouva s nimi již nebyla obnovena. Zatím zemřela Luisa Dorota, pěstování intermezza přestalo a tedy další angažování obou bylo zbytečné. Postarali se proto včas o další službu a našli ji u anhaltského knížete Fridricha Alberta. Dostali od vévody Fridricha 20. dubna 1768 propuštění ze služeb, plat až do konce dubna, 100 tolarů na odchodnou a vysvědčení o spokojenosti s jejich službami. Mimo to napsal sám Fridrich anhaltskému knížeti ujištění, že byl se službou i s chováním obou vždy spokojen a že je proto rád doporučuje jeho přízni¹²⁰.

V roce 1767, kdy pěstování intermezza v Gotě dostupuje vrcholu, byli angažováni ještě tři italské zpěváci. Byla to především dvojice manželů Bianchiových. Francesco Bianchi se svou ženou přišel na pozvání vévodovo z Brunšviku a zpíval u dvora intermezza 3. a 4. května 1767, načež již zůstali ve vévodských službách¹²¹. K formálnímu angažování na jeden rok od 1. května 1767 došlo 5. června, když předtím s nimi byl sepsán 2. června protokol na maršálském úřadě, podobně jak tomu bylo u Burgi-

oniho. Dostali ročně 800 tol., hedvábné punčochy a paní Bianchiová také střevíce pro novou hru, podobně jako Burgioni s Rosou. Ale při tom jejich povinnost byla rozšířena. Zato musili zpívat nejen v intermezzech, nýbrž také v každé jiné hudbě při dvoře, při tabuli, v komoře a v kostele, podléhající v tom ustanovení kapelníka Bendy¹²². Ale jejich působení v Gotě bylo krátké. Nedlouho po jejich angažování se končí v Gotě pěstování intermezza po smrti Luisy Doroty a tak také tito zpěváci ještě nežli vypršel jeden rok od jejich angažování hledali si jinde místo. Našli je v Miláně a tak již koncem února 1768 si vyžádali propuštění ze služeb a někdy po 1. březnu, ještě před Burgionim a Rosou odcházel z Goty do Milána s vysvědčením spokojenosti. Že nebylo pouze formální, svědčí to, že jim vévoda dal vyplatit nejen služné až do konce dubna, nýbrž k tomu ještě 80 tol. na cestu¹²³.

Vedle manželů Bianchiových v téže době účinkoval v intermezzech bas buffo Sibylla. Byl angažován 11. února 1767 do konce dubna 1768 s povinností, že bude zpívat nejen na divadle, nýbrž také v komoře a při každé jiné příležitosti, jíž u dvora bude třeba. Za to dostane pro celou dobu 400 tol. a nezbytné punčochy. Byl tedy tento bas-buffo ze všech zpěváků nejméně ceněn¹²⁴. Jeho činnost v Gotě se končí zároveň s Bianchím. Byl propuštěn 26. února 1768 s ponecháním platu do konce dubna a s odstupným 30 tol. Protože však se před jeho odchodem hlásili věřitelé, byli vyplaceni na úkor jeho platu. O nějaké spokojenosti se v aktech nečiní zmínka a také se nemluví o tom, že by byl propuštěn na vlastní žádost¹²⁵. Kam odešel, je neznámo.

Od května 1767 působilo při dvorním intermezzu v Gotě celkem 5 italských zpěváků, nepočítáme-li manžele Galettiovy: Leop. Burgioni, Franc. Bianchi, Sibylla, Nicol. Rosa a paní Bianchiová. Tato doba až do smrti vévodkyně znamená po reprodukční stránce největší rozkvět intermezza v Gotě. Tehdy intermezzo v Gotě přechází v buffu. Před tím bylo intermezzo omezeno pouze na Burgioniho a Rosu a jen příležitostně vystoupili v něm i jiní italské zpěváci, jako Pinetti v r. 1766 (18. května).

Vedle těchto italských zpěváků měla dvorní kapela gotská ještě německého tenoristu Ernsta Christopha Dresslera. Před svým příchodem do Goty byl ve službách bayreuthského knížete

Fridricha Christíána jako komorní musikus s titulem komorního sekretáře. Do Goty přišel v listopadu 1763, aby se tam představil a byl 12. března 1764 angažován u gotské kapely jako komorní musikus s titulem sekretáře¹²⁶. Na rozdíl od italských buffonistů nevytrval v Gotě až do rozpuštění intermezza. Neustále zápasil s finančními rozpaky a nenašel v Gotě obliby¹²⁷. K platu 300 tol., čtyř čtvrtců žita, čtyř čtvrtců ječmene a šesti sáhů dřeva si vymohl

5. září 1764 jedno vědro vína ročně a přídavek cestovného při nastoupení služby 50 tol., ale již po roce žádal o zvýšení služného a o výpomoc v dlužích a hlásil se o skutečné úřednické místo v knížecím kolegiu, které prý mu bylo slíbeno. Tehdy dostal zálohu 60 tol., kterou však celou nesplatil, takže zůstal 15 tol. dlužen. Za rok (25. srpna 1766) přišel s novou žádostí o zvýšení platu o 100 tol. a o zálohu 150 tol. za účelem splátky dluhů. Tehdy se přiznává, že zapadá stále hlouběji do dluhů. Ale dobrozdání knížecí komory dopadlo nepříznivě, takže žádost byla zamítnuta¹²⁸. Je nepochybné, že s tím vším souvisí jeho propuštění ze služeb, k němuž došlo brzy nato, 20. listopadu 1766¹²⁹. Že by byl sám zažádal o propuštění, jak se praví v jeho životopise v Meuselových Miscellaneích, neodpovídá pravdě. Ve skutečnosti byl Dressler svým propuštěním překvapen, neboť počítal s tím, že v Gotě se usadí trvale. Proto také žádal vévodu, aby nemusel ihned odejít ze služeb, odvolávaje se na to, že má těhotnou ženu, pro niž zpráva o propuštění by znamenala smrt. Bylo mu vyhověno, neboť Gotu opustil až kolem 10. února 1767¹³⁰. Odešel rozladěn, a jak to bývá, svaloval vinu z neúspěchu na své nepřátele v Gotě¹³¹. Koho měl na mysli a byla-li jeho výtka oprávněna, nedá se dnes bezpečně říci. Uvážíme-li však, že Dressler, jak ihned ukážeme, byl theoretický nepřítel intermezza a zastánce opery, pak z toho vyplývá, že mezi své odpůrce zahrnoval především italské buffonisty v Gotě. Působil po svém odchodu jako kapelník u knížete Fürstenberka (do 1771), dále jako operní zpěvák ve Vídni a konečně v Kasselu, kde zemřel

6. dubna 1779.

Jako zpěvák se Dressler uplatňoval nejen na scéně, nýbrž zároveň v kostele a v komoře. Platil tehdy za vzácný zjev mezi německými zpěváky, neboť v Německu byl nedostatek dobrých tenoristů. Měl přirozenou výšku, vynikal zvláště v přednesu arií. Líbil

se jeho portamento. Také jeho mimika nalézala pochvaly, třebaš měl náklonnost k přestřelení. Byl též dobrým houslistou a již 1766 byly známy jeho komposiční pokusy. V době, kdy byl v Gotě, byl v plném rozvíti svých sil, jsa ve věku 32 let. V intermezzu mu byla dána úloha Bernardona, ale to mu nesvědčilo. Pro komické úlohy se nehodil a jeho nejvlastnější půda působnosti byla ve vážné opeře, jak ostatně ukázala další jeho dráha, když byl opustil Gotu¹³². V tom však nemohl najít v Gotě pro sebe příznivé půdy, neboť tam opera seria nezakotvila.

Ale i při tom Dressler byl osobnost nikoliv podružná. O tom svědčí jeho činnost skladatelská a spisovatelská, o níž víme z minulé kapitoly. Jako skladatel vystupuje se svými písněmi až po odchodu z Goty. Byly to sbírky *Melodische Lieder* (Frankfurt 1771) a *Freundschaft und Liebe* (Norimberk 1774 a Kassel 1777) vedle jiných, ojedinělých zpěvů.

Tyto personalie gotského intermezza by byly neúplné, kdybychom se nezmínili o pilném napovědovi a překladateli italských libret do němčiny, tajném kancelářském aktuárovi A. S. Perrinovi. Jeho skrytou účast na intermezzech v Gotě prozrazuje jeho žádost, s níž se obrátil 10. dubna 1766 na Studnitze, aby mu jeho činnost v intermezzech byla nějak honorována. Podle toho působil Perrin od samého začátku gotského intermezza jako napověda při představeních i při hlavních zkouškách, jako překladatel z italštiny do němčiny — libreta byla vydávána podle tehdejšího zvyku italsky a německy —, dále bděl nad tiskem libret, obstaráváje korektury a konečně byl režisérem němých osob v intermezzech. S počátku konal tuto práci zdarma, ale od 23. dubna 1766 dostával za napovídání při zkoušce 8 gr., při představení 16 gr., za překlad a za péči o tisk 5 tol.¹³³. Od té doby pak podával účty za tyto své práce, které, třebaš nejsou všechny zachovány, přece přinášejí cenný příspěvek k dějinám gotského intermezza. S jeho činností se setkáme ještě v dalším.

Na konec ještě o obsazení němých rolí v intermezzech. V té věci vypomáhali v Gotě gymnasisti a herecky s nimi jejich úlohy studoval Perrin. S počátku tak činili zadarmo, ale od ledna 1766 dostávali každý se zpětnou platností za vystoupení v jednom týdnu 8 gr.¹³⁴. Je zaznamenáno celkem 7 studentů, kteří takto účinkovali

v intermezzech. Tím však jejich úloha nebyla vyčerpána. Někteří gymnasté zpívali také „mezi kulisami“, t. j. provozovali hlas za scénou¹³⁵.

Intermezzo nebylo v Gotě nic neznámého před příchodem italských buffonistů Burgioniho a Eosy. Víme již, že principál Koch měl ve své společnosti zpěváka a zpěvačku k provozování intermezz a že tuto okolnost vždy zdůrazňoval jako svou zvláštní přednost. Ale to bylo příliš přechodné a episodické. O soustavném pěstování intermezza v Gotě, tedy o jakési intermezzové kultuře, možno mluvit až od příchodu L. Burgioniho a N. Eosy do Goty, tedy od září 1765. Toto gotské intermezzo nebylo dosud dostatečně známo. Jediná, neúplná zpráva o něm vyšla v Hillerových *Wöchentliche Nachrichten* z r. 1766 (čís. 12. z 16. září), ta však zapadla, takže dnes se na čilý intermezzový ruch v Gotě za Bendy zapomnělo¹³⁶. Podávám-li zde obraz tohoto intermezza, děje se tak na základě dosud neužitých pramenů a s úplností, jež je na základě těchto pramenů dosažitelná¹³⁷.

Začátek pravidelného italského intermezza v Gotě je spojen se jménem Leopolda Burgioniho a Nicoliny Rosy. Vystoupili po prvé 11. září 1765 v Gotě, provozující ve dvor. divadle intermezzo *Narcis*. Víme již, že byli hned nato angažováni s povinností hrát nejméně dvakrát týdně intermezza. Tak 11. září 1765 se začíná u gotského dvora pravidelné provozování intermezza. Že také zde ochranným duchem byla Luisa Dorota, svědčí ta okolnost, že tento intermezzový ruch potrval až do její smrti (22. října 1767), načež pěstování intermezza v Gotě zcela přestává. Tím je zároveň dáno časové rozpětí dvorského intermezza v Gotě: 11. září 1765 až 23. září 1767, kdy se naposled hrálo dvorské intermezzo v Gotě před smrtí vévodkyně.

Intermezza byla provozována dvakrát týdně, ve středu a v sobotu po tabuli, v 5 hod. odpo. Byly od toho pořádku sice výjimky, ale nečetné. Tyto dva dny platily za vyhrazené pro intermezzové představení do té míry, že když v některý z nich intermezzo odpadlo, bylo to považováno za zvláštnost¹³⁸. Nelze ovšem si představovat, jako by se v ty dva dny hrálo stále, po celý rok. Byly četné „noremní dny,“ či lépe „noremní období,“ v nichž se neprovozovala žádná scénická hudba. Tak v adventu a v postu se

ovšem nehrálo a rovněž v době dvorních smutků¹³⁹. V letech 1765 až 1767 uložen dvorní smutek 5. června za úmrtí princezny Charlotty brunšvické (hrálo se až zase 17. června); 8. ledna 1767 smutek za abatysi princeznu meiningenskou (hrálo se zase až 30. ledna). Vedle těchto noremních dní vyskytují se v záznamech F.-B. některé mezery, o nichž těžko říci, zdali vznikly opominutím zapisovatele, nebo nehrálo-li se skutečně v ten čas. Je to repertoární mezera od 26. července 1766 do 24. října 1766. Tehdy také v záznamech F.-B. nastává přestávka; 8. srpna se končí třetí díl ročníku 1766 a čtvrtý se začíná až 4. října. Tato mezera je částečně vysvětlitelná odchodem dvora do Altenburku ke sněmu. To by však ještě znamenalo přestávku pro intermezzo, neboť při sněmu bylo provozováno intermezzo jako zvláštní chlouba dvora gotského. Tato mezera je pro repertoár intermezza aspoň částečně doplněna účty Perrinovyými. Dále je mezera jednoho měsíce od 24. října 1766 do 29. listopadu 1766, ačkoliv úplné odmlčení intermezza v té době není nijak odůvodněno. Od května 1767 se intermezzo provozuje stále méně, od června již jednou týdně i řidčeji. To zřejmě souvisí s pokračující chorobou vévodkyně Luisy Doroty. Naposledy je zaznamenáno toto dvorské intermezzo 23. září 1767.

Intermezza provozována s počátku ve dvorním divadle, pro něž mají F.-B. honosný název Opern-Hauss. Začátkem ledna 1766 postaveno pro intermezzo ještě jedno, intimnější, malé divadlo, a to v jídelním sále, na němž pak bývala dávána intermezza, aby panstvo se po jídle nemuselo obtěžovat do divadla. Na tomto divadle, vlastně divadélku, vystavěném speciálně k účelům intermezza, se začalo hrát 8. ledna 1766¹⁴⁰. Od té doby se hrávalo na obou divadlech. Slavnostnější hry a kusy, vyžadující větší výpravy, dávány ovšem v „operním divadle“.

V repertoáru gotského intermezza se jeví zajímavý vývoj, který jej dělí ve dvojí období. V prvním bylo provozování vázáno na pouhé dva angažované zpěváky, Burgioniho a Rosu. Intermezzo se tedy omezovalo na svou původní podobu se dvěma zpěváky a s přibráním další němé osoby. To trvalo až do začátku 1767. Ve druhém období, kde byli angažováni Pavel Sibylla od února 1767 a hlavně manželé Bianchiho od května 1767, repertoár opouští toto úzké pole původních intermezz a zdvihá se k vyšší

formě opery buffy. Tento vzestup byl však záhy přerušen smrtí Luisy Doroty.

První období nepřináší po repertoární stránce nějakého zvláštního obohacení hudebního života. Po celý rok vystačil Burgioni s repertoirem, který si přinesl s sebou do Goty. Víme již, že při jednání o angažování prohlásil na dvor. maršálském úřadě, že má připraveno 9 kusů pro 2 zpívající osoby, 2 kusy pro 3 osoby a 1 kus pro 4 osoby. Skutečně v tomto prvním období Burgioni přinesl 9 her pro dvě osoby a jednu pro tři, takže z toho je vidět, že po celý rok žil Burgioni ze starých repertoárních zásob. Byly to : Narcis (první provedení 11. září 1765), *Il medico ignorante* (30. října 1765), *La Giardiniera* (2. listop. 1765), *Il Filosofo convinto in amore* (13. listopadu 1765), *La Finta malata* (27. listopadu 1765), *Don Tabarano* (31. ledna 1766), *Le vicende del mondo* (5. února 1766), *La Moda* (9. dubna 1766), *Il Fanfarone* (23. dubna 1766) a *La Serva padrona* (po 26. červenci 1766). Prvních 8 her šlo rychle za sebou, kdežto mezi Fanfaronem a *Serva padrona* je přestávka tří měsíců, která ukazuje, že od dubna docházel Burgionimu repertoární dech. Došla mu nevelká zásoba her. Za těchto okolností zachránil situaci Jiří Benda, jenž napsal dvě intermezza, provedená tehdy v Gotě: *Il buon marito* (29. října 1766) a *Il nuovo maestro di capella* (25. dubna 1767).

Jednotlivé hry tohoto období:

1. *Il Don Narcisso.*

První provedení 11. září 1765, další provedení 23. listopadu 1765, 11. ledna, 12. dubna, 17. července 1766 a 21. února 1767. Ve F.-B. zván *Der verliebte Narciss* nebo prostě *Narcissus*. Perrin, jenž napovídal, uvádí ve svém účtu název *Il matto de Don Narcisso*. Libretto nezachováno.

2. *Il medico ignorante, burlato della vedova di spirito.*

První provedení 30. října 1765, další 22. ledna a 27. května 1766. Zachované libretto vyšlo italsky a v německém překladě (*Der unwissende Medicus, betrogen von der klugen Wittwe*); přeložil Perrin¹⁴¹.

Jednající osoby: vdova *Drusilla* (Rosa), *Strambone*, medico sciocco (Burgioni) a dvě němé osoby, sluha *Grillo* a páže *Volpino*.

Drusilla touží po sňatku: *Sconsolata vedovella dell'età nel più bel fiore, cerco in grazia al Dio d' amore di tornarmi a maritar. Chce získat Strambona, jenž se vydává za lékaře a sám si platí doktora. Staví se nemocnou. Přichází Strambone se svým „praktikem“ ji léčit. Diktuje latinské recepty, zpívá chvalozpěv na lékaře, Drusilla se mu vyznává z lásky, ale on ji odmítá. Proč ? Il libro perche ogn'un lo sa: no è stampato ancora. Duettem se končí první část. Ve druhé přichází rozuzlení, hodně neobratné. Objevuje se přestrojený Strambone a za vojáka přestrojená Drusilla, která vyzve Strambona na souboj za to, že prý marně jí sliboval manželství. Strambone se bojí boje a raději slíbí, že si Drusillu vezme. Duettem se končí intermezzo.*

Arie a duetta:

Belle gatte innamorate (Strambone, 2. díl).

Lei mi guarda e poi sospira (Str., 1. díl).

Noi sottoscritti, facciamo fede (Str., 1. díl).

Non dan pace a miei pensieri (duetto, 1. díl).

Padron mio caro (Drusilla, 1. díl).

Queste del sesso nostro (Dr., 2. díl).

Sconsolata vedovella (Dr., 1. díl).

Senta, senta in cortesia (Dr., 1. díl).

Si immaginar potessi (duetto, 2. díl).

Son già tre di che Nina (Dr., 2. díl).

Son ragazza, son bellina (duetto, 1. díl).

Kostymy pro toto intermezzo: pro Strambona kabát, vesta a kalhoty z karmínového kamelotu se zlatými prýmkami a stříbrným třepením. Pro téhož a pro „praktika“ dva doktorské pláště s vestami a se zástěrami a domino z hnědého měnlivého tafetu červeně zdobené. Pro Drusillu ženský oblek z modrého tafetu, zdobený stříbrnými krajkami a flórem, náprsník z modrého tafetu, se stříbrnými krajkami a pro její přestrojení vojenský кроj modrý a bílý. Mimo to pro Drusillu toaletní drobnosti : nákrčník z modrého hedvábí se stříbrnými prýmkami, flórová čepice s bílými hedvábnými krajkami, bílá čepice s četnými červenými hedvábnými pruhy, nákrčník z bílého flóru s modrými hedvábnými pruhy¹⁴².

3. La Giardiniera fatta confessa per le stravaganze di Don Calassione.

První provedení 2. listopadu 1765, další 6. listopadu 1765, 8. ledna, kdy hráno bylo po prvé v jídelně, 6. března 1766 a

25. února 1767. Zachované libretto opět italské a německé (Die Gärtnerin durch die Ausschweifungen des Don Calassione zur Gräfin erhoben). Do němčiny přeložil Perrin¹⁴³. Jednající osoby: *Dorina*, giardiniera fata contessa (Nic. Rosa), *Don Calassione*, stravagante (Burgioni), *Volpone*, servo di D. Calassione, che non parla.

Dorina s košem květin. Calassione se uchází o její přízeň, Dor. se stává nechápající. Cal. mluví k Dor. nabubřelé nesmysly, Dor. ironicky odpovídá: lei d'abbeigliar procura con matematica favella oscura la mia ignoranza. Cal.: Jsi můj život a můj urozený stav ať jde k čertu. Tu sei di questo cor la giardiniera. Dor. předstírá, že je podmaněna jeho krásou a ušlechtilostí. Cal. ji oslovuje cara Dorina. Dor. : queste dolci parole mi fan morir. Duettem se končí 1. část. Ve 2. části přichází Cal. s Volponem: nic nepomůže, jestliže mi říkáš, že jsem šlechticem a ona pouhou zahradnicí. Líbí se mi a to stačí. Ostatně její zaměstnání je nobile, má ruce stále mezi květinami. Chci se s ní oženit. Přichází Dor., je zmatena. Nastává předeepsaná zápletka. Vyčítají si, že Cal. si má vzít Eussolinu a Dor. Poponcina. Cal. se vzdaluje a po arii Dor. se vrací zase s Volponem, jehož však Dor. posílá pryč. Cal.: neptám se po urozenosti; zde je moje ruka. Dor. : a zde moje. Jsem hraběnkou. Duettem se končí intermezzo

Arie a duetta:

Ad ogni punto io cedo (duetto, 1. díl).

Amore è un gran furbetto (Dor., 1. díl).

Bel volto, credimi (Cal., 2. díl).

Cara Dorina, che gusto (Cal., 2. díl).

Cola sul praticello (Dor., 2. díl).

La fravoletta, la violetta (Cal., 1. díl).

Me promenant près du logis (Cal., 2. díl).

Narcissi, violette (Dor., 1. díl).

Ogn' anno passa un anno (Dor., 2. díl).

Recipe di quegl' occhi (Cal., 1. díl).

Tutta vostra sarò io (duetto 2. díl).

Una ragazza, che non è pazza (Dor. 1. díl).

Kostymy pro toto intermezzo: červené plátěné kalhoty, okrášlené vyšívánými květinami pro Cal., ženský živůtek z měnivého tafetu s rukávy z bílého flóru, zdobený stříbrnými prýmký. Sukně z bílého plátna, pomalovaná květinami, byla ze starších zásob přešita¹⁴⁴.

4. II Filosofo convinto in amore.

První provedení 13. listopadu 1765, další 16. a 20. listopadu a 31. prosince 1765, 4. a 18. ledna, 2. dubna, 29. května 1766,

18. února a 1. července 1767. Zachované libretto italské a německé (*Der Philosoph durch die Liebe überwunden*)¹⁴⁵. Přeložil Perrin. Jednající osoby: *Lesbina*, donna accorta (Nic. Rosa), *Anselmo*, filosofo (L. Burgioni), němý galán (cicisbeo).

Proti minulým je toto intermezzo dějově rušnější a vtipnější. Má tři díly. Anselmo pessimista si stěžuje na celý svět. Prchá před přicházející Lesbinou. Lesb.: Cožpak jsem furie? Ans.: D'una furia la donna è assai peggiore. Lesb.: Proč s ní nechce mluvit? Ans.: Ah, non vorrei che gli atomi invisibili d'un feminil sebiante facessero il mio core misero amante. Lesb.: Je manželství bláznovstvím? Ans.: Je sice nutné v našem věku, ma chi meglio l'intende, per fuggir i travagli e viver sano, da un laccio si crudel vive lontano. Prohlašuje se za nesmiřitelného nepřitele žen. Lesb. v arii: kdyby se mu některá žena vyznala-, že pro něho hoří láskou, co by učinil? Ans.: S'arde per me alcuna, accio l'ardor non cresca, io la consolero con aqua fresca. Lesb. oznamuje, že dole čeká student, který chce dokázat, che l'amar una donna d'un filosofo saggio è cosa degna. Odchází a zatím Ans. naříká na moderní filosofii a na Platona: Chi sarà mai quel ignorante ardito, che mi voglia provar cosa si strana? Sarà forse un di quei filosofi moderni, che sogliono offuscar l'altrui ragione coll' amor di Platone. Vrací se Lesb. v přestrojení za studenta a dokazuje nutnost lásky. Život je největší dobro a před zánikem se chrání tím, že člověk ve svých dětech zachovává svůj obraz. Ans. to připouští a je překonán. V duettu vyzývá studenta: Andiam, signor studente, le dame à visitar.

Touto dámou je ve 2. díle přestrojená Lesb., k níž přichází Ans. rovněž vpřestrojení (in abito bizzaro). Ans. ji nepoznává, ptá se, je-li letterata, studovala-li gramatiku, humaniora, rhetoriku a zná-li filosofii. Lesb.: Mi piace la morale, perche co'suoi precetti par che meglio s'accosti al naturale. Ans.: Il cor mi sento ucciso dalla moralita del suo bel viso. Nabízí jí ruku: io sol per voi ardo d'affetto. Ondè potiam senz'altro testimonio frà di noi stabilire il matrimonio. Ans. jí podává ruku. Lesb. se dá poznat a vyzradí, že byla také oním studentem. Ale Ans. nechce slíbit poslušnost, když Lesb. si činí podmínky : Alle feste ed ai ridotti voglio andar quando mi par, conumar voglio le notti nell ballar e nel cantar. Nato jí Ans. odmítá: jen si tedy jděte k tanci. Duettem se končí 2. díl.

Ve 3. díle Ans. vzpomíná na svou lásku. Přichází Lesb. Ans. se jí omlouvá: co jí řekl, bylo jen ústy, nikoliv srdcem. Nastává nová neobratná zápletka. Objevuje se cicisbeo. Ans. myslí, že je to jeho sok, chce souboj, ale ztrácí odvahu. Odmítá Lesbinu a odchází. Zatím Lesb. pohodí na zem podobiznu ženy. Vracející se Ans. předstírá, že je to obraz jeho milenky. Lesb. si hraje na žárlivou. Vše se vysvětlí, usmíření je pak ukončeno vítězstvím Lesb., která si diktuje, že bude patrona à comandare: voglio fare e disfare, vuo donar, voglio spendere, voglio comprare e vendere, ne devi mai cercare ch'io renda il conto. Chytrou ženou překonaný filosof vše s resignací přijímá: bene, bene, son pronto, e non saro già il primo, che alla moglie portar faccia

i calzoni----- . L' uomo ch' è già marito è angel in gabbia. Convien usar prudenza : o non prendersi moglie, o aver pazienza. Duettem se intermezzo končí.

Arie a duetta:

Alle feste ed ai ridotti (Lesb., 2. díl).

Andiam, signor studente (duetto, 1. díl).

Cara sponsina mia (Lesb., 3. díl).

E questa l'usanza (Ans., 1. díl).

L'agnellin ama l'agnelle (Lesb., 1. díl).

Nel mirarvi, m'invaghite (Ans., 2. díl).

Oh, che lingue menzogniere (Ans., 1. díl).

Pentita son del fallo (duetto, 2. díl).

Se un di si risovessero (Ans., 3. díl).

Se una donna vi dicesse (Lesb., 1. díl).

Son tanto semplicina (Lesb., 3. díl).

Son tutto giubilo (duetto, 3. díl).

Tutti voglion che si dia (Lesb., 2. díl).

Kostymy pro toto intermezzo : pro Ans. kabát z červeného kamelotu se zlatými prýmký a třapci, malovaná vesta se zlatým třepením a kalhoty z červeného kamelotu. Pro Lesb. černý kameletový oblek studentský s vestou, kalhotami a vycpaným břichem, k tomu černý hedvábný plášť a černý hedvábný oblek ženský, zdobený černým tafetem. Pro Anselmovo přestrojení hnědý kabát, vesta a kalhoty z obyčejné látky s úzkými zlatými prýmký a se čtrnácti tucty (!) knoflíků¹⁴⁶.

5. La Finta malata.

První provedení 27. listopadu 1765, další 29 listopadu 1765, 25. ledna 1766 a 4. března 1767, odpoledne a večer¹⁴⁷. Zachováno libretto italské a německé (Die verstellte Kranke)¹⁴⁸. Přeložil nejspíše Perrin. Jednající osoby: *Bernardon*, gentilhuomo (Dressler), *Tonino*, paesano (Burgiohi), *Fiametta*, paesana (Rosa). Némé osoby: sluha, lékařský praktikus a otec Fiametty *Ciapo*. Intermezzo má dva díly, každý z nich je dělen na scény.

Fiametta: Vorrei saper un poco, che cosa è amor. Bernardon ji chce tomu naučit, ale je odmítnut (1. sc.). Bern. a Tonino se pohádají. Fiam. je chce usmířit předstíráním lásky (2. sc.). Oba sokové se usmíří, Ton. se chlubí svými předky (3. sc.). Fiam. by ráda promluvila s Ton., ale bojí se, aby to

neviděl její otec (4. sc.). Ton. jí radí, aby se přestrojila za dámu, on sám se přestrojí za lékaře, bude ji léčit a tak budou moci spolu hovořit. Ale tento plán vyslechne Bern. a umiňuje si, že rovněž bude dělat medika (5. sc.). Vystupuje Fiam. jako dáma a posílá sluhu pro medika (6. sc.). Přichází Ton. jako lékař (7. sc.). Vtom se objevuje Bern. rovněž jako lékař. Vtipná scéna paroduje lékařskou konzultaci. Bern. se představuje špatnou latinou: *valet ambobus*. Ton.: *bene veniatis*. Oba pronášejí nesmyslné diagnózy, diktují recepty a na konec se pohádají (8. sc.). Tercettem se končí 1. díl.— Ve 2. díle Fiam. a Ton. pochybují o možnosti své lásky (1. sc.). Smluví se, že na trhu požádá Ton. otce Fiamettina o její ruku. Bern. to vyslechne a umíní si, že v tom předejde Tonina a při tom se vzdá nároku na věno (2. sc.). Slibuje si úspěch (3. sc.). Ton. je si jist láskou Fiametty (4. sc.). Bern. se koří jakési venkovance, která mu za to dá políček. Byla to Fiam. (5. sc.). Fiam. odmítá Bernardona (6. sc.). Fiam. s otcem Ciapem prodává na trhu zeleninu. Badost nad tím, že odmítla Bernardona (7. se). Ton. přichází na trh prodávat ovoce (8. se). Přichází Bern. přestrojený za venkovana s kytarou. Zdařilá parodie licitace na nevěstu. Ton. žádá Ciapa o Fiamettu, nechce při tom věno. Ciapo kývá: *ano*. Bern. žádá totéž, dá jí 100 scudi. Otec kývá: *ano*. Oba sokové se předhánějí, kdo dá víc, otec každému kývá *ano*. Na konec Bern. slibuje tisíc i více scudi nevěstě a otci rovněž. Situaci zachrání Fiam., která odhalí Bernardona jako podvodníka : není venkovanem, je přestrojen. Ton. s Fiam. se zasnoubí (9. se), a intermezzo se končí tercettem.

Arie, duetta a tercetta:

Chi vuol de gobbi e sellari (Fiam., 2. díl).

Chi vuol pesche e briccocolli (Ton., 2. díl).

Ci sposeremo tra suoni e canti (Ton., 1. díl).

Donne belle che pigliate (Ton., 2. díl).

Ma soletto non son'io (Bern., 2. díl).

M'inchino al vostro merito (Bern. 1. díl).

Ogni tromba, ogni tamburo (tercetto, 2. díl).

Becipe triginta pastiche (tercetto, 1. díl).

Si, voi siete agli occhi miei (Fiam., 1. díl).

Volgi à me quelli occhi belli (duetto, 2. díl).

Vorrei saper un poco (Fiam., 1. díl).

Vorria, che fosse uciello che volasse (Bern., 2. díl).

Kostymy pro toto intermezzo: mužský oděv z modrého kameletu se stříbrnými krajkami pro Bernardona a dlouhé kalhoty asi pro Tonina. Šedý klobouk se zelenou stuhou pro jednoho z venkovanů, maska s nasazeným šedým plstěným kloboukem z růžovou hedvábnou stuhou asi pro Bernardonovo přestrojení za venkovana¹⁴⁹.

Více nových kostýmů nebylo třeba, neboť lékařské kostýmy byly v divadelní garderobě z intermezza *Il medico ignorante* a pro *Fiamettu* byl kostým ze hry *La Giardiniera*.

6. II Don Tabarano.

První provedení 31. ledna 1766, další 8. a 15. února a 3. května 1766, 6. února 1767 ke jmeninám Luisy Doroty a 11. února 1767. Zachováno libretto italské a německé, jež asi přeložil Perrin¹⁵⁰. Jednající osoby : *Scintilla* (Nic. Rosa), *Don Tabarano* (L. Burgioni), němé osoby Corbo, sluha D. Tabarana a Lucindo, milenec Scintilly.

Don Tabarano se vzhlíží v zrcadle. Scintilla si umiňuje, že se bude tvářit zamilovaně, aby od Tabarana vymámila peníze. Tab. neodolá. Sluha Corbo se tomu směje, Sc. proti němu popuzuje Tabarana. Sc. předstírá, že byla v noci okradena. Tab. posílá sluhu pryč a zpívá jí arii „in francese corrotto“, dává jí náhradu, ale žádá, aby mu slíbila, že bude jeho. Sc. na oko slibuje. Duettem se končí 1. díl. Ve 2. díle Tab. je přestrojen za Turka, provázen Corbem a průvodem. Sc. s Lucindem chtějí uprchnout na loď. Tab. je překvapí a dá Lucinda spoutat. Sc. myslí, že byli přepadeni tureckými lupiči a prosí je, aby propustili Lucinda, o němž předstírá, že je její bratr. Zatím Luc. uprchne a Tab. namluví Scintille, že Lue. uprchl proto, aby se s ní nemusel oženit. Sc. se stane ženou D. Tabarana. Duettem se končí tato „farsetta“, jak je kus označen na konci libretta.

Arie a duetta:

Alla vista, al portamento (Tab., 1. díl).

Bella cosa, il provo, il so (Sc, 1. díl).

Care pupille belle (Tab., 1. díl).

Chi t' ha fatti quelli occhietti (duetto, 2. díl).

Croie vu ma belle (Tab., 1. díl, in francese corrotto).

Indegni briccioni (Sc, 2. díl).

Non credo ai detti suoni (Tab., 2. díl).

Quando senti la campagna (duetto, 1. díl).

Sul verde praticello (Sc, 1. díl).

Ti star bugiarda più d'un epitaiffia (duetto, 2. díl).

Kostýmy pro toto intermezzo : Pro Tabarana kamizol z růžového leštěného plátna, pošitý hustě úzkými stříbrnými prýmký a rovněž takové kalhoty, pro přestrojení za Turka plášť z měnlivého tafetu. Z drobností řetěz pro spoutání Lucindy a veliký turban z červeného leštěného plátna, dvoje vousy, dřevěná puška a tři

dlouhé stuhy, dvě z jasně modrého plátna a jedna z bílého. Pro Scintillu široká hedvábná sukně a ženský kamizol z modrého atlasu s úzkými prýmký¹⁵¹.

Němé osoby a turecký průvod hráli gymnasisti.

7. Le vicende del mondo o sia li due peregrini.

První provedení bylo podle zachovaného libretta někdy v prosinci 1765. F.-B. však tohoto provedení nezaznamenávají a uvádějí až 5. února 1766, že bylo provedeno „das neue Intermezzo Le vicende del mondo oder die Pilgrine“. Podle toho dlužno za první provedení považovat den 5. února 1766. Další provedení 12. února, 14. května a 26. července 1766. Při představení 14. května tančily dvě dcerky francouzského tanečního mistra Lefèvra. Zachováno libretto italské a německé, které asi přeložil Perrin¹⁵². Jednající osoby: *Lenina*, peregrina fuggita da sua madre (N. Kosa), *Carpofero*, peregrino scappato di casa sua (L. Burgioni), molti personaggi, che non parlano. Z jednajících to jsou dva kavalíři a listonoš. Mimo to děj předpokládá lid. Němé osoby hráli gymnasisti, zvl. Kästner.

Dva poutníci, Lenina a Carpofero, prosí o almužnu. Vyčítají si, že jeden druhého připravuje o výdělek. Lenina si umiňuje, že se bude stavět zamilovanou a že bude Carpofera trápit odmítáním. Tak se také děje. Na konec se dají poznat a domluví se: Len. je z urozené římské rodiny a utekla své matce, protože se měla provdat za Dona Stangone, Car. je z bohaté obchodnické rodiny a utekl proto, že si měl vzít bohatou dámu, „ma un vero demonio“. Smluví se: budou se vydávat za sourozence a až si nastřádají dosti peněz, vezmou se. Len. odchází. Listonoš (un porta lettere) přináší Carpoferovi dopis s černou pečeti. Len. se vrací: od koho je ten dopis? Car.: můj otec zemřel. Duettem se končí 1. díl. Na začátku 2. dílu přicházejí Car. a Len. přestrojeni za Tyroláky a prodávají „galanterie“. Dvěma kavalírům nabízejí dalekohled (cannocchiale), jímž je vidět, co se děje na světě: mladá dívka v náručí čerchoha, medvěd zápasí s ptáčkem, čínská opice dělá francouzské reverence. Kavalír za to zaplatí 100 scudi. Na konec nudná, zcela nelogicky vyvolaná zápletka: Car. podezívá bez příčiny Leninu z nevěry. Smírem a duettem se končí intermezzo.

Arie a duetta :

A crudel, vuoi tu ch'io pianga (Len., 2. díl).

Ci vuol giuditio (Len., 1. díl).

Dammi, o cara, un dolce amplesso (duetto, 2. díl).

D' una povera peregrina (duetto, 1. díl).

La donna onorale (Len., 1. díl).

La Lenina mia cara carina (Carp., 1. díl).

Mi par di vederla (Carp., 2. díl).

Occhiali e canocchiali (duetto, 2. díl).

O che risa, oh che ben spasso (Len., 2. díl).

Oh povero mio padre (duetto, 1. díl).

Pardon vi domandiamo (duetto, 2. díl).

Se tu vuoi che la femina goda (Carp., 1. díl).

Un segreto, o donne care (Carp., 1. díl).

Kostymy a rekvisity potřebné pro toto intermezzo: Do 1. dílu dlouhý plášť, černý klobouk, 2 kapuce, 2 poutnické hole; do druhého dílu dva tyrolácké obleky, obleky pro 3 němé osoby a oblek pro listonoše, 12 párů brejlí¹⁵³. Koupeno bylo: pro oba poutníky dva černé límce pokryté mušlemi, dva černé pláště z černého leštěného plátna, žebračkový úbor skládající se z mužského kabátu z šedého harasu, ze zelené vesty a záplatovaných kalhot, pro tyrolácký úbor oblek z modrého harasu, pro Leninu sukně a kamizol, z drobností bílé břicho vycpané vlnou a černý mužský klobouk¹⁵⁴.

8. La moda o sia i lmarito geloso.

První provedení 9. dubna 1766, další 10. května. 1766. Zachováno libretto italské a německé, jež přeložil asi Perrin¹⁵⁵. Jednající osoby: *Civettina*, moglie bizzara (N. Rosa), *Gerone*, marito geloso (L. Burgioni), *Lucillo* e *Serpillo*. cicisbei di Madama, che non parlono. Celkem byly 4 němé osoby, jež provozovali gymnastici. Z nich jménem uvedeni Kästner a Müller¹⁵⁶.

Gerone žárlí na Civettinu. Tato přichází se dvěma kavalíry. Civ. utěšuje svého muže: non son io la prima del mestiere, ch'abbia mario e tenga il cavaliere. Ger. navrhuje rozvod. Civ. zamítá: nehodí se jí to (1. díl). Civ. přestrojena za květinářku a Lucillo za venkovana. Přichází Ger., zoufalý nad nevěrou své ženy. Civ. mu nabízí květiny, Ger. ji nepoznává a vyznává jí lásku. Civ.: není snad ženatý? Ger.: to nic nevadí, jeho žena má také milence. Vtom je překvapí Lucillo s holí, Ger. se vykoupe 20ti dukáty. Civ. se dá poznat, ale na konec navrhuje smír: každý zavře jedno oko. Ger.: alla gran moda ecco mi sottoscrivo. Následuje obvyklý duett. Na konec k velkému překvapení začne Lucillo, dotud němý, mluvit, podává manželům kytici a intermezzo se končí kýchavým tercettem. Civ. přivoněla ke kytici, vůně je jí příliš silná, Ger. jí nabídne šňupku tabáku a tak se celý tercett rozkýchá.

Arie a duetta :

Amore nel mio petto (Ger., 1. díl).

Caro marito amabile (Civ., 1. díl).

Chi è geloso non incappi (Civ., 1. díl).

Discoriamo come va (Ger., 2. díl).

Far convien meno parole (duetto, 1. díl).

Il bremazzo già mi viene (Civ., 2. díl).

Io sô quel che costumamo Civ., 1. díl).

Lei con sua moglie (Ger., 1. díl).

Parto, ma pensa e trema (Civ., 2. díl).

Perché spasimi è delir (duetto, 2. díl).

Questi uomini villani (Civ., 2. díl).

Sin che non fresca (Civ., 2. díl).

Son desto, son scaltro (Ger., 1. díl).

Vada, vada (terc., 2. díl).

K intermezzu bylo třeba opatřit 2 livreje, 2 obleky pro ka-valíry, dvoje zahradní a venkovské šaty a obleky pro 4 němě osoby¹⁵⁷. Protože však většina z toho již byla v divadelní garderobě, koupěna pouze ěervená tafetová sukně a ěepice ve formě turbanu.

9. II Fanfarone, viaggiatore francese, marito in Germania a Lissetta ostessa.

První provedení 23. dubna 1766¹⁵⁸, další 25. a 30. dubna a 17. ěervna 1766, kdy tanĉily také dcerky Lefèvra. Zachováno libretto italské a něměcké, jež asi přeložil Perrin¹⁵⁹. Jednájící osoby : *Lisetta* (N. Eosa), *Fanfarone* (L. Burgioni), molti personaggi che non parlano. Šest gymnasistů zpívalo v kulisách.

Fanfarone, provázen sluhou, je syt cestování. Rád by, aby se do něho zamílovaly všechny ženy. Mísí italštinu s francouzštinou. Lisetta zpívá něměcky a italsky, obojí v „dialektu“. Main Er, cosa voler? Parlar, parlar, mi aver ain grosses Wirtzaus, ich verstehe gut franzesis. Fanf. chce najmout tři pokoje, Lis. za to žádá tři dukáty. Fanf. jí lichoťí. Lis.: Las mich ghehn; ma dite mi, main Er, nemet oder nit il mio quartiere? Jaké je národnosti? Fanf.: je suis Français. Lis.: Tu pist ein rect ferfluct----- . Tu pist Franzos? non me n' importa un zero. V arii : vostra nazon variabile giammai conserva fè. Do toho se klade neorganická epizoda o francouzské opeře, o níž bude zmínka níže. Duettem se konĉí 1. díl. Ve 2. díle má Lis. zavázanou ruku, Fanf. vestito in gran gala capriciosamente. Lis. má bolavou ruku od toho, že jí Francouz stále tiskne. Doufá, že si ji vezme. Fanf. jí lichoťí, ale je na oko

odmítán; Lis. předstírá, že je zadána jednomu kapitánu. Jistě by Fanfaron zabil, neboť je Němec. Následuje zápletka. Nejprve Fanf. uvažuje, má-li si vzít Lisettu: *Ma la mia nobiltà con un'ostessa? Che direbbe la Francia? Dira enfin, que l'amour est la belle mère de V égalité.* Zatím nastane noc a přestrojený Fanf. narazí se svým sluhou na Lis., myslí, že to je kapitán. Lis. mu dá políček. Fanf. jej chce vrátit, ale uštedří jej sluhovi. Seběhnou se matka, sluha, kuchař a služka, matka vyplatí na oko domnělému kapitánu odstupné a Fanf. s Lisettou se zasnubují. Fanf.: *Francia perdonerai, se l'abbandono, mentr' il mio core alla Germania io dono.* Duettem se konci intermezzo.

Arie a duetta:

Cara Lisetta mia (duetto, 2. díl).

Contenti noi siamo (duetto, 2. díl).

Dimmi, ascolta, ove ten vai (Fanf., 1. díl).

Dunque venir, main Er (duetto, 1. díl).

Ecco che il capitano (duetto, 1. díl).

Io già aver detto, star impegnata (Lis., 2. díl).

Monsieur Franzos amabile (Lis., 1. díl).

Perche voi rifiutarmi? (Fanf., 2. díl).

Per quel paterno amplesso (Fanf., 1. díl).

Quando l' avro veduto (Fanf., 1. díl).

Se trovo il capitano (Fanf., 2. díl.)

Was schaffen Si, main Er? (Lis. 1. díl).

Kostymy pro toto intermezzo: pro Fanf. hnědý kamelotový redingot, patrně cestovní úbor. Kabát, vesta a kalhoty, bílý plášť s kalhotami, pro Lis. kamizolová sukně a kartonová zelená zástěra, hnědá sukně a kamizol, pro její matku asi sukně s kamizolem, pro kuchaře bílý plátěný kamizol a kalhoty a zelená zástěra, pro sluhu livrej, z drobností černý vous, zástěry, ženský nákrčník z kopřivového plátna, kartounová čepice a nákrčník¹⁶⁰.

10. La serva padrona.

Známé intermezzo Pergolesiovo. F.-B. zaznamenávají po prvé provedení až 30. ledna 1767. Ale tento záznam se opravuje a doplňuje Perrinovým účtem, podle něhož byly zkoušky již 18. a 19. července 1766. Tehdy bylo také vytisknuto libretto, jehož korekturu provedl Perrin¹⁶¹. Protože účet Perrinův, jdoucí k 26. červenci 1766, neuvádí položku za představení S. P., došlo k prvnímu provedení někdy po 26. červenci 1766. Další provedení 30. ledna

1767 k narozeninám dědičného prince Ernsta a princezny Luisy a 28. února 1767. Zachováno italské a německé libretto¹⁶². Jednající osoby: *Liberto*, *Serpina*. Zakoupené kostymy: španělský oblek pro Uberta a pár mužských černých punčoch, pro Serpinu kameletový oblek a černá hedvábná zástěra s krajkami¹⁶³.

11. *Il buon mapito*.

Hudbu složil Jiří Benda, libretto napsal G. A. Galetti. První provedení 29. října 1766. O tomto intermezzu bude pojednáno ve 2. svazku této části.

12. *Il nuovo maestro di capella*.

Hudbu složil Jiří Benda. První provedení 25. dubna 1767, další 17. června 1767. O něm rovněž v dalším výkladu.

Tím se končí řada intermezz, jež byla provedena v Gotě v 1. 1765—67. Jsou to intermezza v původní podobě s dvěma zpívajícími osobami. Pouze ve *Finta malata* zpívaly tři, ale to byla výjimka, od níž bylo hned upuštěno, zvláště asi proto, že se Dressler v úloze Bernardona neosvědčil, jak vyplývá z posudku ve *Wöchentliche Nachrichten*¹⁶⁴.

Umělecká cena intermezz v Gotě — necháme-li stranou Bendova intermezza — se nepovznesla nad průměr tehdejšího běžného intermezza, jak bylo pěstováno na německých scénách četnými italskými podnikateli. O hudební stránce nelze říci nic určitého, neboť hudba se nezachovala. Zato možno soudit o librettech. Již *Wöchentliche Nachrichten* v častěji uvedené zprávě o intermezzu v Gotě se dotkly toho, že tato intermezza jsou pouhými pasticci. Tento úsudek je v základě správný. Texty gotských intermezz jsou sestavované z tehdejšího běžného a populárního repertoaru intermezzového, při čemž hlavní zastoupení má tehdy slavný Goldoni.

Il medico ignorante užívá tehdy oblíbené látky falešného lékaře, kterou zdramatisoval také Molière v *Le Médecin malgré lui*. Toto intermezzo se objevuje též v Mannheimu s názvem *La zingara scaltra ossia il medico sciocco*. Gotský text vynechává motiv cikánky a hádání osudu z ruky, který nahrazuje neobratnou souborovou zápletkou. Z arií jsou tam dvě od Goldoniho: *Noi sottoscritti facciamo fede* (Z buffy *Il Mercato di Malmantile*, 1757) a *Questa del sesso nostro* (*La Calamità de' cuori*, 1752)¹⁶⁵.

La Giardiniera fatta contessa je intermezzové zpracování tříaktové buffy La Finta cameriera od Giov. Barlocchio, provedené po prvé v Římě 1738 s hudbou Gaetana Latilly a s toutéž hudbou v Benátkách 1743 až 1745. Byla hrána též pod názvem La giardiniera contessa nebo také Don Calassione. Objevuje se též v Mannheimu s názvem La giardiniera contessa¹⁶⁶. Poměr Barlocchioho textu ke gotskému intermezzu názorně ukazuje, jak se tehdy vyráběly takové intermezzové texty¹⁶⁷. Komická zápleтка buffy La finta cameriera je založena na oblíbeném a tehdy až do omrzení rozšířeném motivu přestrojení. Středem milostných intrik je tam Giocondo, přestrojený za komornou. Do něho se zamiluje Pancrazio. Z celkového počtu osmi jednajících osob vystupuje také Don Calassione a zahradnice u D. Pancrazia Dorina. V zápletkách hry tvoří tato dvojice samostatnou epizodu potud, že Don Cal. si zamiluje Dorinu, neohlížeje se na to, že Dorina je nižšího původu. Když však v poslední scéně III. aktu vyjde najevo přestrojení Giocondovo a tím i celá komika milostných pletek kolem domnělé komorné, odlehčí si Don Cal. : *Quella è la cameriera, ho fatto molto bene a sciegliermi per me le Giardiniera*. Námluvy Dona Cal. a Doriny se po prvé objeví krátce v 9. scéně II. aktu a rozvíjejí se ve III. aktě od 5. scény. Don Cal. vystoupí jako římský šlechtic, jenž je při každé příležitosti pro svou ambiciósnost zesměšňován. Tato epizoda přešla do gotského intermezza a byla tam sestavovatelem — byl jím nepochybně sám L. Burgioni — rozvedena. Při tom užito z Barlocchioho textu těchto arií v gotském pasticciu: *Amore è un gran furbetto* (I. jedn., 10. sc.) a *Cola sul praticello* (II. jedn., 9 sc.). Z arií Goldoniho užito: *Ogn'anno passa un anno* (Il Filosofo di campagna, 1754), *Recipe di guegl' occhi* (La Calamità de' cuori, 1752)¹⁶⁸, *Tutta vostra saro io* (La Madre natura)¹⁶⁹. Konečně arie *Una ragazza, che non e pazza* se objevuje v Goldoniho Il Filosofo di campagna ve vydání pro Terst z r. 1755 (II. jedn., 10 sc.)¹⁷⁰.

Il Filosofo convinto in amore nežívá látky Goldoniho, jenž ji zpracoval ve svém intermezzu Il Filosofo, provedeném v Turině 1757, jednak v tříaktové komické opeře Il Filosofo di campagna, provedené s hudbou Galuppiho v Benátkách 1754 a 1756 a v Drážděnech 1755, s hudbou Holzbauerovou v Mannheimu

1756¹⁷¹. Goldoniho I] Filosofo di campagna má sice epizodu od-mítavého venkovského filosofa Narda a komorné Lesbiny, ale ře-šení je jiné, nežli v gotském intermezzu. Postava Anselma nemá nic společného s postavou Narda. Spíše se zdá, že je gotskému intermezzu bližší Goldoniho Filosofia ed amore, provedená v Be-nátkách 1760 s hudbou Gassmannovou. Totéž intermezzo s týmž názvem bylo hráno též v Mannheimu a 1751 v Berlíně¹⁷². Parodie filosofů láskou překonaných bylo z nejoblíbenějších temat divadel-ních ve „filosofickém“ století. Z Goldoniho intermezza Il Filosofo přešly do gotského zpracování tyto arie : *Alle feste ed ai ridotti, Andiam, signor studente; E quella l'usanza; L'agnellin ama l' agnella; Pentita son del follo ; Tutti voglion che si dia.*

La Finta malata nemá nic společného s Molièrovou ko-medií Le malade imaginaire, ani s Goldoniho komedií La Finta ammalata. Nanejvýše je tam společná parodie lékařských šarlatánů, ale to byl tak oblíbený motiv v intermezzové literatuře, že nelze z toho usuzovat o látkové provenienci. Scénu v prvním inter-mezzu, kde se Fiametta staví nemocnou, vzal gotský text z kom. opery Li tre cicisbei, jež byla provedena 1748 v Benátkách s hudbou Nat. Besty a 1756 v Terstu¹⁷³. V této hře (II. jedn., 12. sc.) při-chází epizoda, kde zpěvačka Modulina se staví nemocnou. Přichá-zejí k ní dva domnělí lékaři (Giscone a Lindoro) a vyvíjí se zcela obdobná scéna jako v pozdějším gotském intermezzu, jenže je v terstském textu více rozvedena. Konečná diagnosa „lékařů“ uka-zuje, kde byl pramen gotského intermezza:

Gotské intermezzo 1765:

Tonino:

Concludo, sine ambage, esser il male nella domina parte umbellicale.

Bernardon:

Nego, arci nego, et iterum sempre nego, perché tentini ed ossa sincopi, parossismi, cerebri e nervi et tante altre bagatelle, disse, scrivendo Cajo a Cicerone, che tutto il mal si trova nel pulmone.

Li tre cicisbei, Terst 1756:

Lindoro:

Concludo, sine ambage, essere il male nell'abdomine, parte imbilicale.

Griscone:

Nego, arci nego, iterum semper nego, perché tentini ed ossa sincopi, parossismi cerebro, nervi ed altre bagatelle, disse scrivendo a Cajo Cicerone, che tutto il mal si trova nel plmone.

Tercett *Recipe triginta pastiche*, jímž v terstském textu se končí tato scéna, přechází rovněž do gotského intermezza na tomto místě, mimo to užilo gotské pasticchio těchto arií z Goldoniho: *Ci sposeremo trà suoni e canti* (Il Viaggiatore ridicolo, 1757)¹⁷⁴, *Donne belle che pigliate* (Le Donne vendicate, 1752), *Ma soletto non son io* (z téže hry), *M'inchino al vostro merito* (La Mascherata, 1751), *Vorria che fosse uciello* (z téže hry). Opera s názvem *La Finta malata* byla provedena v Benátkách s hudbou Vitt. Trenta 1794 a v Lissaboně 1796¹⁷⁵.

Don Tabarano proveden jako intermezzo Andrea Belmura s hudbou Hasseovou 1728 v Neapoli, 1731 v Římě, 1737, 1745 a 1747 v Drážďanech, 1748 v Postupimi. Mimo to vyšlo vydání libretta v Drážďanech 1762 a 1763. Hráno bylo s Hasseovou operou *Atalanta*. Původní název intermezza byl *La Contadina*, nebo *Don Tabarano e Scintilla*¹⁷⁶. Gotský Tabarano se v ariích lišil od drážďanského z r. 1747¹⁷⁷. Byl-li v Gotě proveden s hudbou Hasseovou, nedá se říci. Z arií, které bylo možno zjistit jinde, objevuje se „francouzská“ *Groitiè vu ma belle* v Goldoniho I portentososi effetti della Madre Natura, avšak pouze v provedení v Terstu 1754 (I. jedn., 9. sc.)¹⁷⁸. Dále arie *Quando senti la campagna* je ze známé již buffy Barlocciho *La Finta cameriera* II. jedn., 12. sc.) a arie *Indegni briccioni* je z buffy *Il pazzo glorioso* od neznámého autora, jež byla provedena s hudbou Giach. Cocchiho 1753 v Benátkách a 1755 v Terstu¹⁷⁹. V téže hře je také užito motivu přestrojení (II. jedn., 10. sc.), jenže tam milovník Pasquariello nevystupuje v tureckém kostymu, jako v gotském Tabaranu, nýbrž „armato con caricatura con visirà e longa sciabla ed una comparsa.“ Turecký motiv se objevuje u Goldoniho v *Lo Speciale* (III. jedn., 6. sc.). Je to něco, co později našlo veliké obliby v německém singspielu. Mimo to užito v gotském textu v 1. díle dějového motivu ze *Serva padrona*.

Le vicende del mondo je opět typické pasticchio, sestavené bez umělecké rozvahy. Arie jsou vzaty především ze tří her Goldoniho: *Dammi, o cara, un dolce amplesso* a *La Lenina mia cara* jsou z *L'Amore contadino*, 1760, *La donna onorata* z *Il Paese Cuccagna*, 1750, *Mi par di vederla* z Bertoldo, Bertolino e Cacaseno, 1749. Arie *Ci vuol giudizio* je z buffy *La Maestra* od ne-

známého autora, provedené s hudbou Cocchiho 1754 v Benátkách a 1755 v Terstu¹⁸⁰. Táž arie se objevuje v kom. opeře *Il Protettore alla moda* od neznámého librettisty i skladatele, jež byla provedena 1747 a 1749 v Benátkách a 1748 ve Vídni (III. j., 2. sc.)¹⁸¹. Arije *La donna onorata* se zpívala v kom. opeře *Trà due litiganti il terzo gode*, jež byla provedena 1752 v Terstu (II. j., 8 sc.). Librettista a skladatel neznámí. Tříaktová kom. opera Gius. Petroselliho s hudbou Nic. Picciniho *Le vicende della sorte*, provedená v lednu 1764 v Římě, 1765 v Turině a 1766 v Lissabonu¹⁸², nemá s gotským intermezem nic společného. Ústředí děje tvoří osudy Ridolfa, dědice hrabství, jenž po různých útrapách dojde svého dědictví proti svému odpůrci Olintovi.

La moda o sia il marito geloso má opět děj slátný z běžných buffonistických motivů a je proložen tehdy oblíbenými ariemi. Mezi nimi je zvláště kýchavá arie *Vada, vada*, vzatá z Goldonihova *L'Arcadia in Brenta* (1747), Tato arie se zpívala také v buffě *Trà due litiganti il terzo gode* (Terst, 1752)¹⁸³, arie *Amore nel mio petto*, *Questi uomini villani* a *Caro marito amabile* jsou z Goldonihova *Lo Speziale* (1753, Terst 1755)¹⁸⁴, *Io so quel che costumamo*, z Goldonihova Bertoldo, Bertolino e Cacasseno (1749) a *Discordiamo come va* z buffy *Il pazzo geloso* (Terst 1755)¹⁸⁵. Z *Lo Speziale* běře toto pasticcio scénu mezi Grillettou a Volpinem (I. j., 10. sc.), jíž odpovídá scéna mezi Civettinou a Geronem v I. gotském intermezzu *La Moda*. Komická opera s názvem *La Moda* o 4 jedn. od Domen. Benedettiho s hudbou Ferd. Bertoniho byla provedena v Benátkách 1754, kom. opera *Il marito geloso* provedena v Benátkách až 1781¹⁸⁶.

Il Fanfarone má pouze scénické prostředí hostince podobné s Goldonihovi komedií *La Locandiera* 1753. Arii *Per quel paterno amplesso* vzal si z Metastasiova *Artaserse* (1730), kdežto arie *Contenti noi siamo* se objevuje v Goldonihovi *Il Talismano* (1779). Jinak užívá toto pasticcio opět hlavních motivů z tehdejší buffonistické literatury. Je to především prostředí venkovské hospody, tehdy oblíbené v těchto hrách. Po té stránce je gotskému intermezzu nejbližší Goldonihova *La Fiera di Sinigaglia* (1761), kde v I. j., v 11. sc. se rozvíjí zcela obdobný obraz najímání hostinského pokoje jako ve *Fanfaronu*¹⁸⁷. Další motiv je ono míšení

italštiny s němčinou jako pramen komiky. I zde je vzorem opět Goldoni, v jehož slavné *La buona figliuola* mluví Colonello podobně jako Lisetta ve *Fanfaronu*¹⁸⁸. Mimo to má gotský text časové narážky na poměr německo-francouzský.

V celku literární metoda gotských intermezz se jeví jako velice primitivní. Pokud lze zjistit provenienci jednotlivých scén a situací, postupoval Burgioni při sestavování těchto pasticcií tak, že jednak bral z tehdejších tříaktových buff některé typické scény, jež postavil do dějového a situačního středu svého intermezza, upravil je v dikci i v dějovém spádu a k tomu přidal ostatní dějovou výplň podle svého domyslu. Jednak užil několika populárních situací ze svých předloh a sestavil z nich a z dobových narážek intermezzo. Proto gotské texty jsou literárně tak nesourodé a neorganické. Jejich účelem nebylo nic jiného, nežli pobavit. Pokud mají scény vtipně řešené, lze to vždy uvést na předlohy z Goldoniho. Věrným obrazem této metody je užití arií. Přešla-li arie některé předlohy do gotského textu, neznamená to nikterak, že by s ní měla přejít celá situace, z níž arie byla vzata. Naopak, takové případy jsou velice vzácné. Převzaté arie jsou interpolovány do textu zcela mechanicky a jediné jejich pojitko s gotským textem je to, že svým smyslem se nestaví proti situaci, do níž jsou vloženy. Tento způsob byl v tehdejších pasticciích běžný.

Této neorganické provenienci odpovídá také vnitřní struktura těchto textů. Dramatické zápletky jsou většinou naivně neobratné. Umělé vyvolání žárlivosti, nastrčení domnělého galána (zde častý typ *cicisbea*), pohozený obraz předstírané milenky, přestrojení, fingovaná zamilovanost, zkrátka všechny ty drobné podvůdky, charakterisované oblíbeným slovíčkem *fingere*, jsou časté rekvizity dramatického arsenálu těchto kusů. Jimi se zaplétají a rozuzlují situace s naivní a mechanickou neobratností, jen aby se nějakým způsobem našla cesta k vytvoření a řešení divadelní situace. Nelze-li mluvit o dramatické hodnotě těchto textů, lze říci aspoň o dikci, že je v celku bystrá, místy vtipná, nejlepší v *Giardiniera* a ovšem tam, kde se opírá o cizí předlohy. V té věci měl Burgioni dobrou školu zejména u Goldoniho.

Zajímavější je myšlenkový okruh těchto textů. Parodie jako základ buffy a intermezza přechází ovšem i sem. Je zde věčně

vděčná parodie na těžkopádné a ztřeštěné manžely, nad nimiž vítězí lstivá a chytrá žena (Medico, Giardiniera, Filosofo), parodie žárlivosti a misogynství (Filosofo), manželských útrap, licitace na nevěstu (Finta malata), manželské nevěry a moderního manželství (Moda) i volné lásky¹⁸⁹. Z jednotlivých stavů jsou zde zparodováni lékaři se svými „praktiky“; scény lékařské konzultace jsou z nejzdařilejších, asi proto, že jsou přejímány z předloh. Vedle toho se objevuje parodie na žebráky, poutníky a kramáře (Vicende). Gotskému osvícenskému prostředí byly zvlášť blízké parodie na filosofy a na nerovnost stavů. Anselmo ve Filosofovi svými narážkami na atomy (Leibniz), na Platona a hlavně na morální filosofii se zřejmě dotýká filosofického ovzduší gotského dvora¹⁹⁰. Proti nerovnosti stavů se obrací Giardiniera, Fanfarone, Tabarano, kde rozdíl mezi šlechticem a venkovankou se řeší „nerovným sňatkem“. Také narážka na nové vynálezy, vpravená neorganicky do Vicende scénou s dalekohledem, ukazuje na aktuálnost gotských textů. Gotským kulturním poměrům se zdají být přizpůsobeny narážky ve Fanfaronu. Celá tendence tohoto kusu míří k přátelství mezi Francouzi a Němci, jak bylo pěstováno v Gotě. Šlehy po francouzském fanfaronství a po obhroublé německé mluvě na věci nic nemění, naopak dávají oné tendenci kořenou příchuť. Zvláště pak ironické zmínky o francouzské opeře jsou jakoby ohlasem tehdejších názorů, jež šířil na gotském dvoře Melch. Grimm. Tak v prvním díle převádí Fanfarone beze vší souvislosti řeč na francouzskou operu: *Per passarmi la colera, io tengo, all' opera anderei, pour y entendre la voix de Mademoiselle, che Crevizze s'appelle. Ah, quelle voix, morbleux!* Lisetta: *Fui, fui, e voi creder, che con tal operetta vi passasse la colera si in fretta? Anzi a me pare, che di rabbia crepare in sentire una cosa si nefanda.* Potom zpívá Fanf. falsetem arii, kterou prý uslyšel v Paříži od kastráta. Lis.: *L'aria star bella assai; ma voi, monsieur Franzese, ubertraibt si zu ser, die castrate itagliano non cantano cosi.* Fanf. se brání: byl přece v Itálii. Lis.: *Ich auch state a Paris mit main Fater, mi aver sentito in grosse opera franzos cantar, mi aver tanto riduto* (něm. překlad gelacht), *che mi quasi crepar. Ich versichere, main Er, pai uns die Cazzen singhen pesser.* Fanf.: *O Questo è troppo forte; est il possibile, mademoiselle, que vous soyez si contraire à*

la nation francese? Lis. : *Perche voi stato il primo, che dir mal di castrato itagliano.* Je to zřejmý ohlas buffonistických názorů na francouzskou operu, jak jsme ji poznali v minulé kapitole.

Vliv francouzské larmoyantní komedie se projevil ve Vicede; představují zajímavé spojení larmoyantnosti s italským buffonismem.

Ve druhém období gotského intermezza dochází k pěstování buffy, tedy rozšířené intermezzové formy. Zevní podmínkou bylo přiangažování italských zpěváků, manželů Bianchiových a Sibylly. Toto období však potrvalo pouhé tři měsíce a bylo předčasně přerušeno chorobou a pak smrtí Luisy Doroty. Název intermezzo mizí a je nahrazen názvy opereta a drama giocoso per musica. Přechod tvoří hra, která je sice v podstatě ještě intermezzem, ale jejíž obsazení i propracování již vybočuje k buffě.

1. Li tre Gobbi o sia gli amori di Madama Vezzosa.

První provedení 19. června 1767 ; zkoušky byly 9., 10. a 18. června. Další představení 26. června na závěr sněmu v Altenburku, 5. a 14. srpna 1767. Při posledním provedení tančili balety A. a F. Polcelli. Italské libretto přeložil do němčiny Perrin, jenž opatřil též korekturu tisku¹⁹¹. Je zachováno¹⁹². Jednající osoby: *Madama Vezzosa* (K. Rosa), *Il baron Macacco Tartaglia* (L. Burgioni), *Il conte Bellavita* (Franc. Bianchi), *Il marchese Parpagnacco* (Paolo Sibylla), *Il servo, che non parla*.

Líbezná mad. Vezzosa zpívá o své neodolatelné kráse. Tutti muorono per me, perch'io sono la Vezzosa, tutta grazia e spirituosa. Ale nepomátlo jí to hlavu. Nehledá krásné milence, nýbrž bohaté. So che la gioventù passa, e non dura, onde chi non procura per tempo stabilir la sua fortuna, arriva la vecchiezza, ed allora puo dirsi : addio bellezza ! Sluha ohlašuje markýze Parpagnacca. Vezz. pro sebe: benche villan, ma non importa. In ogni chi ha denaro in quantità, porta nel suo taschin la nobiltà. Parp. : dacche son marchese, facio meravigliar tutto il paese. Vezz.: Co to má na zádech? Parp.: to je od toho, že má příliš myšlenkami těžkou hlavu. Mimo to má hojně peněz: io posiedo un tesoro. Vezz.: certamente ha costui la gobba d' oro. Parp. se uchází o Vezz., která se tváří šťastnou a dostává od něho diamant. Sluha ohlašuje barona Macacca. Vezz. předstírá, že je to její bratr, násilník a radí, aby se Parp. před ním ukryl. Mac. je koktavý a vyvíjí se humorná scéna s jeho koktáním (Vašek z Prodané nevěsty!). Po něm koktá také Vezz. Mac. se vyznává: Io son inna-na-na-na-na-namorato di voi mia be-bella atd. Také arii zpívá koktavě.

Vezz. se ujišťuje, že Mac. nebude žárlivý. Je toho třeba, neboť sluha ohlašuje novou návštěvu. Přichází conte Bellavita. Omlouvá své dva hrby: *osservi in cortesia questi due monticelli, ch'io tengo uno per parte*. Dává jí hodinky. V tom se rázně klepe. Vezz. předstírá, že je to její zuřivý bratr. Vyvine se vtipný kvartet, jímž se 1. díl končí. Všichni s nedůvěrou opouštějí dámu. Ve 2. díle, v zahradě, Parp. a Bellavita se hotoví k boji. Přichází Mac. a oba se chtějí naň vrhnout. Mac. jim rád odstupuje Vezzosu: *non voglio andar per quelle luci belle a farmi bu-bu-bu-bucar la pelle*. Není žárlivý: *ho gusto d'am-mare in compagnia*. Po jeho odchodu hádka pokračuje. Přichází Vezz., přestrojena za Benátčanku a mluví v dialektu. Předstírá, že jim nese vzkaz od Vezzosa: *tato chce oba za milence, ale nesmějí být na sebe žárliví. Bud' budou společně milovat, anebo ať jdou k čertu*. Oba milenci se shodnou na společném milování. Po odchodu „Benátčanky“ propuká opět hádka, schyluje se k boji. Vtom přichází Vezz. a oba se rázem objímají. Mac. : *se se se siete due, fa-faro il terzo*. Vezz. : *Andiamo dunque uniti a cantare e a ballare, e per divertimento venga ognuno suonar qualche istromento*. Odejdou a vrací se Parp. s chitarronem, Mac. a Bell. s violoncellem a Vezz. s tamburinem. Kvartet ukončuje hru : *viva l'amore, viva il bon cor, viva l'amarsi con liberta, viva l'allegria, bell'amar in compagnia, che piacere al cor mi da questa cara libertá*.

Arie a ensmblly:

Corpo di Bacco, son Parpagnacco (Par. a Bell., 2. díl).

O bella cosa ch' è (kvart., 2. díl).

Quegli occhietti belli, belli (Parp., 1. díl).

Scien tanto benedetti (Vezz., 2. díl).

Se vi guardo ben bene nel volto (Parp., 2. díl).

Si, lo sô, non replicar (Vezz., 1. díl).

Sono ancora raga-ragazzo (Mac, 1. díl).

Veda, che garbo (Bell., 1. díl).

Vezzosa gradita (kvart., 1. díl).

V ho ca-ca-ca-capito (Mac, 2. díl).

Vi prego di core (Bell., 2. díl).

Kostymy pro tuto hru: mužský oblek z bílého harasu, černá tafetová sukně a velká černá hedvábná čepice¹⁹³. Bylo užito při tom starých zásob, proto se vystačilo s tak málem nových kostýmů.

Gotské intermezzo I tre Gobbi je vzato z Goldoniho intermezza *La favola dei tre Gobbi*, které bylo provedeno 1749 v Benátkách s operou *Anagilda* a 1756 tamtéž s názvem *Tre Gobbi* s Galuppiho operou *Il Filosofo di campagna*¹⁹⁴. Mimo to se objevuje tato hra 1751 v Lipsku, 1754 v Berlíně a 1759 ve Vídni s ná-

zvem *Madama Vezzosa*¹⁹⁵. Později provedena buffa I tre Gobbi rivali 1783 v Neapoli, 1799 v Livornu a 1803 v Petrohradě¹⁹⁶.

Gotský text je téměř doslovným otiskem vídeňského intermezza *Madama Vezzosa* z r. 1759. Úchytky jsou nepatrné. V 1. intermezzu se začínají od příchodu Ballavity, kdy gotský text krátí recitativ a vynechává arii *Voi siete un furbetto* a *Vezzosa amabile*, kteréžto dvě arie nejsou v původním textu Goldoniho¹⁹⁷. Naproti tomu vídeňský text vynechává arii *Veda, che garbo*, která je v původní předloze Goldoniho i v gotském textu¹⁹⁸. Druhé intermezzo je shodné v obou tiscích, gotském i vídeňském. Gotský text má z Goldoniho 8 arií; arie *Quelli occhietti belli, belli* je pozměněná arie *Quegl'occhietti si furbetti* z Goldoniho buffy *Il mondo alla roversa* (1750)¹⁹⁹. Vedle toho má gotský text arii *O bella cosa ch'è*, která je též ve vídeňském tisku, ale v původní předloze Goldoniho se nevyskytuje²⁰⁰. Konečně provenienci arie *Scien tanto benedetti* z gotského tisku nebylo možno zjistit.

Intermezem *Tre Gobbi* se dostává do Goty libretto uceleňných literárních kvalit. Postavy koktavého Macacca, předchůdce Vaška²⁰¹, chvástavého Parpagnacca a uhlazeného Bellavity jsou trefné figury, vzaté přímo ze života. Také dikce vyniká břitkostí a vtípem čistě goldoniovským. Parodie na vypočítavost žen a na privilegia šlechty (peníze dělají urozenost) dobře zapadla do ovzduší gotského dvora.

Z komické opery italské byly v Gotě provedeny:

2. *Le donne vendicate*.

Hudbu složil Nic. Piccini. První provedení bylo 9. července 1767, zkoušky se začaly již 23. června a pokračovaly 25., 26., 29. června, 3., 4., a 7. července²⁰². Další provedení 18. a 25. července, 10. a 26. srpna a 10. září 1767. Italské libretto přeložil do němčiny Perrin a obstaral též tisk²⁰³. Je zachováno²⁰⁴. Jednající osoby: *Lisetta* (N. Rossa), *Aurelia* (Marianna Bianchi), *Conte Bellezza* (L. Burgioni), *Ferramonte*, zio di Lisetta (Fr. Bianchi), *Pincone*, fratello del conte Bellezza (Paolo Sibylla). Partii mute: Quattro donne, Un maggiordomo, Un segretario, Due lacchè, Un servitore. La scena si finge in un luogo di delizia di Ferramonte e sue vicinanze.

Text této tříaktové buffy není totožný se slavnou Goldoniho buffou *Le donne vendicate*, provedenou 1751 v Benátkách s hudbou Cocchiho²⁰⁵. Buffa z Goty je totožná s operou *Le donne vendicate*, jež byla provedena 1763 v Římě a 1764 v Benátkách s hudbou Picciniho²⁰⁶. Autor textu této opery je dosud neznámý. Ani jedna arie z Picciniho buffy není od Goldoniho²⁰⁷.

I. jednání: Lisetta a Aurelie v rozepři. Aur. staví na odiv svou učenost, Lis. se jí posmívá: *non vuo libri ne istorie, voglio viver da stolta* (1. sc.). Pincone hledá svého bratra Bellezzu, je oběma dívkami odbyt (2. sc.). Bell. samolibě velebí svou krásu. Obě dívky mu nabízejí květiny, ale při tom se ze žárlivosti pohádají (3. sc.). Pinc. poznává v Bell. svého bratra a vytýká mu, že mu promarnil jeho majetek. Z toho hádka (5. sc.). Ferramonte ve svém domově přehlíží účty. Aur. a Lis. ho žádají, aby se pomstil na Bellezzovi za to, že je odmítl. Hádka mezi oběma dívkami (6. sc.). Ferr. slibuje pomstu Bellezzovi (7. sc.). Pinc. si zapisuje jméno Aurelie, neboť takovou učenou ženu hledá za nevěstu (8. sc.). Bell. chce získat Lisettu (9. sc.). Ferr. vyzývá Bellezzu na souboj. V závěrečném kvartettu odvádí Ferr. a Pinc. obě dívky. II. jednání: Aur. a Lis. se umlouvají s přítelkyněmi, jak se pomstít Bellezzovi; všechny jej odmrští. Lis. tajně doufá, že tím získá Bellezzu (1. sc.). Ferr. se chystá k pomstě na Bell. (2. sc.). Pinc. chce Aurelii za nevěstu. Lis. mu nadbíhá, ale když se dozví, že není šlechticem, hned od něho upustí (3. sc.). Bell. dostává písemné vyzvání na souboj. Aur., Lis. a Ferr. mu v kvartetu vyhrožují (4. sc.). Bell. hledá pomoc u Pincona, jenž však jej odmítá (5. sc.). Na náměstí se odehrává slovní souboj mezi Ferr. a Bell., jenž je obviněn, že tupí ženy. Bell. se přiznává, ale vede důkaz pravdy: *il riso è ingannatore, spesso piangono gl'occhi e ride il core. Il riso han di sirena, di coccodrillo il piango*. Ferr. je tím odzbrojen. Pak s ním zápasí Aur., před níž Bell. ustoupí (6. sc.). Pinc. nabízí Aurelii lásku; Aur. přijímá (7. sc.). Bell. odvolává své urážky a nabízí ruku Lisettě. O Aur. se uchází Ferr. (8. sc.). III. jednání: Lis. odmítá Bellezzu a Aur. Ferramonta (1. sc.). Pinc. a Aur. se zasnubují (2. sc.). Lis. a Bell. se usmířují a zasnubují (3. sc.). Všeobecné usmíření (4. sc.).

Této neobratné hře, v níž bylo nutno nastavovat všechny ty otřepané a banální zápletky tak, aby s bídou vyplnily tři akty, dala život jedině hudba Picciniho. O jejím významu pro Bendu budeme mluvit v souvislosti s Bendovým dílem.

O kostymech pro tuto buffu není v gotských pramenech zmínky, patrně bylo pro ni užito starších zásob.

3. La cascina.

Libretto napsal Carlo Goldoni, hudbu složil Giuseppe Scolari. Do němčiny přeložil asi Perrin²⁰⁸. První provedení 18. září 1767,

další 23. září t. r. Bylo to zároveň poslední představení před smrtí Luisy Doroty. Jednající osoby: *Il conte Ripoli*, amante affettato (L. Burgioni), *Lavinia*, signora della villa (Susanna Maria Zinckin), *Costanzo*, in abito di pastore (Giovanna Dorotea Maederin), *La Lena*, custode della mandra (Marianna Bianchi), *La Cecca*, contadina (N. Rosa), *Pippo*, lavoratore della campagna (Franc. Bianchi), *Berto*, famiglio (Paolo Sibylla). La poesia è del Sign. Carlo Goldoni, La Musica è del Sign. Giuseppe Scolari.

Kostymy pro tuto buffu: Ženská sukně, korset s flórovými rukávy, flórová zástěra, náhrdelník a náramky z perel. Byly opatřeny nové dekorace pro všechna tři jednání²⁰⁹.

La cascina je jediná gotská buffa, jejíž textový i hudební původ je známý. Jí se dostává do Goty dílo literárně i hudebně cenné, takže tato buffa znamená zároveň umělecký vrchol buffového repertoaru v Gotě. Scolariho Cascina patřila tehdy k nejoblíbenějším buffám. Byla provedena 1756 v Benátkách, 1763 v Berlíně a 1766 v Lissabonu. Její obliba měla příčinu hlavně v pastýřském a idylickém rázu, jímž se tato buffa značně přiblížila francouzské opéra comique. O jejím významu pro Bendův singspiel pojednáme ve III. části této práce.

*

*

*

Pěstování intermezza v Gotě se dotýkalo co nejtěsněji Bendy. Intermezza byla prováděna dvorní kapelou — s počátku to F.-B. výslovně poznamenávají, brzy však o tom jako o něčem samozřejmém mlčí — a Benda měl jako maestro za úkol se svou kapelou účinkovat v intermezzech²¹⁰. Nebylo by však správné se domnívat, jako by se byl Benda jako maestro dostal v praktický styk s dramatickou hudbou v Gotě teprve gotským intermezem. Ještě před začátek tohoto intermezza spadá provedení první a jediné italské opery Bendovy *Xindo riconosciuto* dne 11. srpna 1765. Za měsíc nato (11. září) začíná se provedením *Narcissa* pravidelné pěstování intermezza. Jen ta okolnost, že tato Bendova opera zůstala jediným pokusem o italskou operu serii v Gotě za Bendy a že tedy má pro hudební tradici tamější zcela episodický význam, je příčinou, že nelze ji považovat za zásadní průlom do hudebního života v Gotě. Blíže se s touto operou seznámíme v dalším díle. Nelze tedy říci, že by teprve pěstování intermezza bylo přivedlo

Bendu ke kompozici italské opery. Jeho Xindo byl výsledek celého jeho vývoje, kdy si doplňoval nedostatky gotského hudebního života vlastním studiem operních partitur.

Měsíc po začátku intermezza odchází Benda na víc než půl roku z Goty. Je to událost, která má pro jeho umělecký vývoj veliký význam a doplňuje se s podněty, jež si dosud získal.

Byla to jeho studijní cesta do Itálie 1765 — 66.

V žádosti za dovolenou a za podporu na tuto cestu, kterou podal tři dny po začátku gotského intermezza, 13. září 1765, uvádí jako hlavní důvod, že se chce zdokonalit ve svém umění a proto chce studovat v Itálii. Při tom podotýká, že za své 15-leté služby v Gotě neměl příležitost slyšet něco mimořádného. V těchto slovech se projevuje celý umělec, který se nespokojuje pevnou existencí, nýbrž má snahu jít stále dále za vyššími cíli. Ozval se v něm duch písmáka, onen duch idealismu, který vedl naše emigranty. Benda věděl, že Gota sama mu nemůže dát to, čeho by potřeboval pro svůj další umělecký vývoj. Pouze chrámová a koncertní hudba mu nestačila. Toužil po dramatické hudbě a hlavně po velikém umění reprodukčním, jímž by podepřel a osvěžil své síly k dalším činům. Toto veliké umění hledal přirozeně tam, kde se tehdy jedině hledalo a nalézalo, v Itálii. Tak ve věku nikoliv mladém — bylo mu 43 let — se odhodlává opustit svou rodinu a jít za hlasem svého uměleckého svědomí. Jeho žádost se stává výmluvným dokumentem jeho povahy²¹¹.

Fridrich III. rozhodnutím z 18. září udělil Bendovi šesti-měsíční dovolenou na tuto cestu. Za jeho nepřítomnosti byl pověřen řízením kapely konc. mistr Schieck. Zároveň pak povolil Bendovi příspěvek 600 tol. na cestu. Za to však měl Benda zůstat doživotně ve vévodských službách. Kdyby však přece tyto služby opustil, bude povinen těchto 600 tol. i s tím, co by ještě dostal na tuto cestu, vrátit. Benda přistoupil na tuto podmínku, ačkoliv se tím zavazoval k něčemu, co později se mu stalo pramenem mnoha mrzutostí a podepsal 30. září²¹². 600 tol. v Itálii mu však nestačilo, jak ostatně smlouva dobře předvíдалa. 14. února mu poslal Fridrich III. do Říma ještě 400 tol. na jeho žádost²¹³. 4. října 1765 byl vystaven Bendovi passeport a 10. října nastoupil cestu do Itálie²¹⁴.

Gotské prameny nepovídají nic bližšího o Bendově cestě v Itálii. Z nich lze vyčísti pouze dobu odchodu a návratu, pobyt v Benátkách někdy před 8. březnem 1766 a pobyt v Římě kolem 14. února 1766. Tyto kusé a jak uvidíme nepřesné zprávy jsou však doplněny zprávami o italské cestě skladatele Fridr. Viléma Busta, anhaltského kapelníka v Zerbstu (Srbišti) a v Dessavě. Bust se totiž vypravil ve stejnou dobu, jako Benda, do Itálie, a to jako člen družiny, která provázela knížete Leopolda Fridricha Ernsta anhalt-dessavského do Itálie. V jeho průvodu byl též flétnista Georg Vil. Kottowsky, sochař Ehrlich a dvořané v. Erdmannsdorf a v. Berenhorst, jenž zanechal o cestě zápisky. Benda se připojil k průvodu a tak zprávy o Rustově cestě jsou zároveň pramenem i pro Bendovu italskou cestu.

Přátelství mezi Bendou a Rustem mělo hlubší základ. Především mezi dvorem gotským a zerbstským byly tradiční styky, které se projevovaly i na půdě hudební. Anhaltský kníže Joh. August (nastoupil 1718) měl za choť gotskou princeznu Frideriku. Tehdejším kapelníkem v Zerbstu byl J. Fr. Fasch, za něhož byl od gotského kapelníka Stölzla koutpen 1727 ročník chrámové hudby pro potřebu zerbstské kapely²¹⁵. Byly i jiné hudební vztahy, na př. doporučování gotských hudebníků zerbstskému dvoru²¹⁶. Tam také bylo dobře zapsáno jméno Bendů. Byl to anhalt-zerbstský kníže Leopold, který jako vojevůdce za slezské války ležel v březnu 1742 táborem v Ml. Boleslavi, nedaleko rodiště Bendů, a jenž na rozkaz krále Fridricha II. vykoupil celou rodinu Bendů ze služebnictví u hr. z Klenova v Nov. Benátkách a dal ji dopravit do Berlína²¹⁷. Tato událost, jež uprostřed války vzbudila nemalou pozornost, uchovala se v živé paměti na zerbstském dvoře i za kn. Leopolda Fridricha Ernsta. Ostatně jméno Benda bylo tam známo ještě odjinud, a to před r. 1742. Někdy v zimě 1732 hrál u zerbstského dvora Frant. Benda, tehdy člen kurf. kapely v Drážďanech, a v sezoně 1735—36 své vystoupení opakoval²¹⁸.

Rust sám byl poután k rodu Bendů nejen touto tradicí zerbstského dvora, nýbrž i tím, že v l. 1763—64 byl žákem Frant. Bendy v Berlíně²¹⁹. Za těchto okolností je dobře pochopitelno, že Jiří Benda našel vlídné přijetí v průvodu anhaltského knížete a že Rust se směl s Bendou oddělovat od knížete, kdykoliv toho vyžadovaly jejich hudební zájmy. Při tom úlohu průvodce a ochránce

měl Benda, jenž byl o 17 let starší nežli Rust (nar. 6. července 1739)²²⁰.

Není jisto, kde se Benda připojil k Rustovi. Jel z Goty 10. října 1765 oklikou přes Mnichov, navštívil Nymphenburg, kde tehdy dlel bavorský kurfiřt, a hrál tam klavírní koncert²²¹. Další známá stanice jsou Benátky. Tam byl již s Rastem. Pravděpodobně navštívil předtím Veronu a Padovu. Zerbstská společnost byla v Benátkách před 26. listopadem a s ní též Benda²²². 7. prosince se oddělil Rust, Kottowsky, sochař Ehrlich a asi také Benda od knížecího průvodu a odejeli do Říma²²³. Jeli přes Bolognu, kde se zdrželi 3 dny a přes Florencii (2 dny), takže dorazili do Říma někdy kolem 17. prosince. V Římě byli bez kníž. průvodu osm dní, od 24. prosince tam byl zase kníže s celým průvodem²²⁴. V Římě se všichni zdrželi přes konec karnevalu (11. února)²²⁵. Bendův pobyt v Římě je dosvědčen tím, že 14. února za ním poslal do Říma gotský vévoda 400 tol.²²⁶. Před 21. únorem odejel celý průvod knížete do Neapole²²⁷. Byl-li s ním Benda, není ze zerbstských pramenů patrné. 11. března se celá společnost vrátila do Říma, při čemž Rust se zastavil v klášteře Monte Cassino²²⁸. Určité stopy po Bendovi se opět objevují až v Římě. Začátkem dubna totiž odejel Benda s Rustem z Říma a cíl jejich cesty bylo Livorno, kde Rust chtěl pobýt u houslisty Nardiniho. Kníže opustil se svým průvodem Řím až 23. dubna²²⁹. Zatím jeli Benda s Rustem přes Florencii, kde se zdrželi, ale do Livorna dojel pouze Rust. Někdy koncem dubna nebo začátkem května opustil Benda Rusta, odůvodňuje to tím, že dostal z Goty rozkaz, aby se co nejrychleji vrátil do Goty²³⁰. Ale byla to pouhá výmluva, neboť ve skutečnosti se vrátil do Goty až 5. června. Neměl tedy tak příliš naspěch, jak tvrdil Rustovi. Kudy se potuloval ještě celý měsíc, není známo. 5. Června večer se ukončila Bendova italská cesta²³¹.

Co si z ní odnesl jako umělec?

Z osobních známostí mělo jistě pro Bendu význam setkání s J. A. Hassem v Benátkách. Uvážíme-li, že Hasse vedle Grauna patřil k mistrům, kteří měli na vývoj Bendův největší vliv, pak tím více oceníme tuto osobní známost s Hassem. Vypravuje o tom Schlichtegroll a podotýká, že Hasse vyzval Bendu, aby napsal pro Benátky operu, ale že Benda odmítl s tím, že se nemůže zdržet

delší dobu v Benátkách²³². Dále poznal v Benátkách tehdejšího kapelníka z Hildburghausen Ant. Schweitzera, jehož, jak Benda sám vypravoval, zasvěcoval v Benátkách do některých otázek skladatelské techniky²³³. Z tohoto setkání Benda nezískal, ale vzpomínal na ně po letech, když 1774 přišel Schweizer do Goty jako kapelník Seylerovy společnosti.

Důležitější byly umělecké události, s nimiž se Benda setkal v Itálii. O tom možno soudit jednak z líčení Berenhorstova, které se nepřímo týká i Bendy, jednak ze stavu hudby v Itálii v r. 1765 až 1766. Největší dojem učinily v Benátkách na okolí Berenhorstovo a tím i pravděpodobně na Bendu tehdejší proslulé ženské sbory hospitalů dei Orfelini a della Pietà²³⁴. Mimo to obdivovali sólové hlasy Luisy Bertolotti a Magd. Lombardini²³⁵. Na vážnou operu neměl Benda v Benátkách štěstí. V podzimní sezoně byla provedena v divadle S. Benedetto opera Ipermnestra. Bylo to pasticcio na Metastasiův text²³⁶. Zato však poznal komickou operu. Provozovala se v divadle S. Moisè a obracela k sobě pozornost celé zerbtské společnosti. Která to byla, není v pramenech zaznamenáno. Patrně se jedná o kom. opery *Il ratto della sposa* (Gaet. Martinelli-Pietro Guglielmi) a *Il ciarlone* (Ant. Palomba-Gius. Avos), jež byly provedeny na podzim 1765 v divadle S. Moisè. Mimo to dávány tehdy komické opery *L'amore industrioso* (Ab. Casori-G. Mar. Rutini, divadlo S. Cassiano), *Le villegiatori ridicole* (A. Bianchi-Ant. Boroni, tamtéž), *I matrimoni in maschera* (G. M. Rutini, tamtéž), *La gelosia* (Nic. Logroscino, div. S. Samuele), *L'isola della fortuna* (Giov. Bertati-Andr. Luchesi, tamtéž). Předem již budiž na to upozorněno, že v této podzimní sezoně rozhodnou převahu nad operou serií získala buffa²³⁸. Ze tehdy Bendu zaujala chrámová hudba, svědčí ta okolnost, že poslal z Benátek do Goty kantátovou skladbu *Salve regina*, která byla provedena v Gotě 8. března 1766²³⁹. V Římě si všímal Benda opět chrámové hudby a podle Schlichtegrolla napsal tam pod dojmem této hudby chrámovou kantátu na oslavu narození gotského knížete²⁴⁰. Není nepravděpodobno, že tato kantáta byla ve spojení se zásilkou 400 tol., které poslal vévoda Bendovi do Říma 14. února 1766. Také Rusta uchvátila tehdy chrámová hudba v Římě, zvláště oratoria a slavné Alleghriho Miserere. Pro Bendu znamenaly tyto dojmy obnovu zážitků z doby mládí. Od té doby,

co opustil český domov, nevešel ve styk s katolickou chrámovou hudbou. Teprve nyní opět prožívá okázalou nádheru této hudby a vzpomínky na zážitky z mládí jistě u něho spolupůsobily při onom hlubokém dojmu, který si odnesl. Mimo to měl příležitost poznat v Římě operu vážnou i komickou²⁴¹. Tehdy na Rusta největší dojem učinila Traëttova opera *Antigona*²⁴². Jméno Traëttovo je pro Bendu velmi významné, neboť Traëtta svým zdramatisováním italské opery a doprovázeným recitativem měl značný vliv na formové řešení Bendova melodramu. Pobyt Bendův v Neapoli není jistý. Tehdy tam byly provedeny opery: *I tre amanti burlati*, kom. opera Giov. Masiho (Teatro Fiorentini), a *La vedova di bel genio*, kom. opera Giov. Paisiella (Teatro Nuovo)²⁴³. Navštívil-li Benda s Rustem P. Martiniho v Bologni, nedá se zjistit²⁴⁴.

Více, nežli tyto jednotlivé zprávy, poví nám o uměleckém výsledku Bendovy italské cesty celkový přehled hudební situace v Itálii v l. 1765—66. Doba, kdy Benda přichází do Itálie, se vyznačuje rozvojem komické opery italské. Nic. Piccini, Balt. Galuppi, mladý Paisiello a librettista Goldoni začínají ovládat hudební situaci v Itálii. Od premiéry Picciniovoy *La buona figliola* (1760) a od prvních oper Galuppiho ustupuje neapolská opera seria do pozadí před buffou, útwarem, jenž svou větší životností odpovídal daleko více duchu osvícenské doby nežli tehdy již zastaralý pathos neapolské opery. Vedle těchto slavných buffonistů se udržuje při významu zjev Traettův a několik těch, kteří se snaží postavit vážnou operu na nový dramatický základ. Ale popularitu klidí buffa. Tato situace je dosvědčena zprávami právě z doby, kdy byl Benda v Itálii. Tak na př. abbé Jérôme Richard ve své *Description historique et critique de l'Italie* z r. 1766 konstatuje, že v Itálii požívají největší obliby Piccini a Traëtta a jinde se zmiňuje o nadvládě buffy²⁴⁵. Celkový stav opery je zvlášť názorně patrný z přehledu operního repertoaru v Itálii v l. 1765—66, který podávají *Wöchentliche Nachrichten* z r. 1766²⁴⁶. Je z toho vidět, že rozhodnou převahu má buffa, hlavně Piccini, Galuppi a také Paisiello. Opera seria ustupuje a udržuje se hlavně v Neapoli, Parmě, Benátkách a částečně i v Římě. Od Picciniho se tehdy hrály nezbytná *La buona figliola*, *La contadina bizzara*, *La schiava riconosciuta*, *Il mondo della luna*, *Il barone di Torre forte*, *Le*

vicende della sorte, La villegiatura, Il cavaliere per amore, L'astrologia. Galuppi ovládal buffami Il rè alla caccia, Il filosofo in campagna, La nuova Arcadia, L'amante di tutte, La cascina. Paisiello se tehdy uváděl buffami L'amore in ballo, La partenza ed il ritorno de'marinari, Il Ciarlone, Le nozze disturbate. Vedle těchto nejslavnějších buffonistů jsou v Itálii hráni Gius. Scarlatti, jehož L'isola disabitata patřila mezi nejoblíbenější buffy, Boroni, Bertoni, Scolari, Guglielmi, Rutini a j.

Hlavním sídlem buffy byly v těchto letech Benátky, působiště Goldoniho²⁴⁷. Víme již, že zerbstská společnost byla v Benátkách nejvíce zaujata komickou operou. Je tedy nepochybně, že zde Benda poznal tuto buffu. Je to také dosvědčeno Beichardtem, jenž v Lyceum der schönen Künste z r. 1797 vypravuje příhodu, kterou také přejímá Schlichtegroll²⁴⁸. Benda prý při prvním poslechu Galuppiho opery byl zklamán prázdnou hudbou, takže po prvním jednání odešel. Ale Bust jej přiměl, že šel znovu si poslechnout tutéž operu, a od té doby našel v ní Benda zalíbení a dokonce i poučení o pravém významu dramatické hudby²⁴⁹. Není ovšem pochyby, že tato anekdota tak, jak ji podává Reichardt, není zcela pravdivá. Vždyť Benda znal dobře italské opery z Berlína i z vlastního studia v Gotě, poznal i intermezza, tedy v základě tyž útvar, jako Galuppiho buffu. Sám napsal italskou operu ještě před odjezdem do Itálie. Ze by byl tedy pohoršen „prázdností“ hudby Galuppiovy, nelze mít za pravděpodobné. Celá příhoda má asi to skutečné jádro, že Benda byl popuzen onou známou italskou ležerností, s níž dovedou poslouchat operu a která právě tehda se rozbujela tak, že se opera stala v Itálii pouhou zábavní místností. Ostatně právě tehdy onu nevážnost v obecenstvu těžce nesli i jiní cizinci, kteří přicházeli do Itálie, jak ukazuje na př. zmíněný Richard ve své Description de l'Italie²⁵⁰. Rozhodně však ona příhoda prozrazuje, že Benda v Itálii podlehl kouzlu italské buffy typu Galuppiho a že tato buffa mu přinesla pro jeho další umělecký vývoj cenné podněty. Ostatně Galuppi patřil k nejpoblíbenějším jménům v Itálii a o jeho významu pro tvorbu Bendovu budeme mluvit při Bendově singspielu.

Z vážné opery tehdy k sobě poutal nejvíce v Itálii pozornost Traetta a Hasse. Jejich význam pro Bendu poznáme při jeho melodramu.

Vedle buffy a opery serie rázu Traëttova a vedle chrámové hudby nenechal jistě nepovšimnutu nástrojovou hudbu, zvl. Sammartiniho. Že svého pobytu využil jak se patří, o tom svědčí to, že si s sebou přinesl do Goty zásobu hudebnin, za něž dostal z vévodské pokladny 17. června 1766 celkem 38 tol, 16 gr.²⁵¹. Okolnost, že brzy po svém návratu z Itálie napsal dvě intermezza a že byl dokonce zavázán k pravidelné kompozici intermezz, svědčí nejlépe, který podnět z Itálie byl u něho nejsilnější.

Z Itálie se vrací Benda jako umělec, jenž rozšířil svůj obzor o zkušenosti, které by mu Gota nikdy nebyla mohla dát. Vrací se jako skladatel, jenž svou vrozenou dramatickostí si vytříbil v Itálii na nejlepších vzorech opery serie a buffy. Pro pozdějšího autora melodramů a singspielů to byly podněty neocenitelné, které také Benda vždy rád a s nadšením uznával.

Vrátil se z Itálie do Goty ve čtvrtek 5. června 1766 v podvečer²⁵².

Pronikavý vliv, který měla italská cesta na Bendu, se jeví nejen ve směru jeho skladatelské činnosti, nýbrž i v jeho zájmech. O prvním bude pojednáno v dalším díle. Budiž zatím tolik řečeno, že po svém návratu z Itálie se obrací Benda ke kompozici intermezz. Nevrací se k opeře serii, s níž začal před svým odjezdem. Itálie jej cele získala pro buffu. Jeho dvě intermezza *Il buon marito* (proveden 29. října 1766) a *Il maestro di capella* (prov. 17. června 1767) jsou toho nejlepším svědectvím. Když se vrátil z Itálie do Goty, našel pěstování intermezza v plném proudu, ujal se ho jako maestro, a je od té doby až do smrti Luisy Doroty cele zaujat intermezzem a buffou. Jaké naděje se v něho skládaly po provedení intermezza *Il buon marito*, svědčí to, že 29. prosince 1766 přidáno mu bylo vědro rýnského a vědro franckého vína s podmínkou, že bude skládat 3 až 4 intermezza ročně²⁵³. Tak z Benda dotud chrámového a koncertního skladatele, se stává oficiální skladatel intermezzový. V tom i na venek se jeví celý ten pronikavý obrat, jež přivedla v jeho uměleckém vývoji tato italská cesta.

Jeho zájem se nyní obrací k italské hudbě, hlavně k buffe. O tom podávají zprávu oba naše prameny, z nichž jsme čerpali na začátku této kapitoly²⁵⁴. Z Itálie si přivezl zásobu not, o nichž však není nic bližšího známo. Podle sumy 38 tol. 16 gr., jež mu byla za to vyplacena, byla to vydatná zásoba²⁵⁵. Z italských skla-

datelů se objevují v jeho majetku ti, které poznal v Itálii. Je to především Nic. Piccini, v němž ovšem tehdy nikdo nemohl tušit potomního rivála Gluckova. Platil tehdy za mistra buffy, zvláště od premiéry své slavné buffy *La buona figliuola ossia la Cecchina* na text Goldoniho, v Římě 1760²⁵⁶. Ze Benda poznal tuto slavnou buffu v Itálii, nelze pochybovat. Ve svém majetku měl jinou Picciniovu buffu *La schiava Siria*. Patří ke starším operám Picciniovým, byla provedena 1757 v Neapoli²⁵⁷. Z nové tvorby Picciniovou poznal Benda jeho populární buffu *Le done vendicate*. Provedl ji sám v Gotě 1767. Je jistě příznačné pro zájem, jaký nyní panoval v Gotě o italskou buffu, že toto dílo přichází tam jako čerstvá novinka po své premiéře v Neapoli téhož roku 1767.

Z ostatních skladatelů buffy je v pramenech doložen Gius. Scolari, od něhož byla v Gotě 1767 dávána tříaktová komická opera *La cascia*, provedená po prvé v Neapoli 1756, a Ant. Sacchini svým intermezem *La contadina in corte*, kterou měl Benda ve svém majetku. Byla provedena v Římě 1766²⁵⁸.

Z jiných italských skladatelů se zaznamenává v našich pramenech G. B. Pergolesi jednak intermezem *La serva padrona*, jež bylo provedeno v Gotě, jednak *Stabat mater*, jež měl Benda v partituře. Dále měl skladby G. B. Martiniho, které si asi přivezl z Itálie. Byly to *Litanie op. 1.* (vyšly v Bologni 1734), a *12 duetti da camera* (tamtéž, 1763)²⁵⁹. Od B. G. Sammartiniho měl kantátu *Venerdi quinto*²⁶⁰. Jméno Duniho se objevuje nikoli jako skladatele úspěšných komických oper, nýbrž jako skladatele sepolecrového oratoria *La passione di nostro Signore*. Bylo koupeno přímo od Duniho 26. listopadu 1766 za 57 tol. 3 gr.²⁶¹. Není ovšem jisto, týká-li se to slavného Eg. Rom. Duniho, nebo jeho bratra Antonia. Titul kapelníka, jež uvádí Extr., se hodí na oba. Nic. Jomelli, od 1753 kapelník ve Stuttgartu, je ve Spec. zastoupen dvěma sinfoniemi, blíže neoznačenými.

Tím není ovšem z daleka vyčerpán zájem Bendův o italskou hudbu. V oněch hudebninách, jež si přivezl z Itálie, bylo jistě více jmen, nehledě k tomu, že v Itálii poznal z poslechu bohatý repertoár chrámové a operní hudby. Tak na př. v našich pramenech schází jméno Galuppiho, ačkoliv právě tento skladatel měl na Bendův vývoj po italské cestě značný vliv. Nová jména, která pro

italskou operu z 2. pol. 18. stol. znamenají zdramatisování recitativu a arie, jako Perez, Traëtta, Zopis, di Majo, Jomelli, nebo mistři buffy jako Galuppi, Cocchi, Scolari a j., byli tehdy v Německu známi při nejmenším tak, jako domácí skladatelé. Tak ve *Wöchentliche Nachrichten* z 22. srpna 1768 ve článku *Entwurf einer musikal. Bibliothek*, informují německou hudební veřejnost o těchto mistrech a v čísle z 2. srpna 1768 píše obšírněji o Jomellim jako o největším geniovi doby, velebíce hlavně jeho *accompagnata*. Ba dokonce již 15. října 1767 přinesly oslavnou báseň na Jomelliho. Proto znalost těchto skladatelů u Benda nutno předpokládat jako něco samozřejmého.

Jména italských skladatelů, jež zaznamenávají naše prameny, ukazují pouze směr Bendových hudebních zájmů po r. 1765. Ukazují, že tento rok byl pro jeho uměleckou orientaci a pro jeho umělecký vývoj skutečně důležitým mezníkem. Vlivem italské cesty si Benda podstatně rozšiřuje svůj umělecký obzor. Do r. 1765 byl pod jednostranným vlivem berlínské školy operní a symfonické a v zajetí hudby chrámové a koncertní. Po r. 1765 se osvobozuje ze svého jednostranného *graunismu* a doplňuje jej živým zájmem o současnou italskou hudbu, zvláště o buffu. Z Benda, uzavřeného předtím do okruhu hudby, jaká panovala v Gotě a Berlíně, se stává umělec širokého rozhledu. To také zdůrazňuje Schlichtegrollův *Nekrolog* (str. 295), když píše: „Diese Reise gab seinem musikalischen Geschmack Umfang und Vielseitigkeit und benahm ihm zeitherige Vorurtheile.“ Jaký to mělo význam pro jeho tvorbu, uvidíme dále.

Podobně to je s francouzskou operou *comique*. Benda ji dobře znal, jak ukáže jeho *singspiel*. A přece se v našich pramenech objevuje pouze jediné jméno *Philidorovo*, a to ještě zastoupené nikoliv komickou operou, nýbrž jeho tragédií *lyrique* *Ernelinde, princesse de Norwège*. Byla provedena v Paříži 1767²⁶². Jméno *Philidorovo* je zde opět ukazatelem rozšířeného zájmu, jenž se objevuje u Benda po r. 1765. Že ostatně byl gotský dvůr dobře informován o francouzské komické opeře, o tom svědčí Grimmova literární korespondence²⁶³.

Po své italské cestě roste Benda ke svému melodramu a *singspielu* na širokém základě evropské hudby.

Od italské cesty Bendovy až do května 1774 se nestalo v hudebním a kulturním životě v Gotě nic, co by mělo hlubší vliv na směr uměleckého vývoje Bendova. Když 22. října 1767 zemřela Luisa Dorota, zastavil se celý chod gotského osvícenství. Zemřela hlavní ochránkyně rušného a vyspělého kulturního života. Ve zdech Friedensteinu zavládlo ticho. Svěží duch osvícenství, jenž oživoval přísné síně zámecké, se rychle vytratil a pouze ti si dovedli naň uchovat aspoň vzpomínku, kdo s ním tak srostli jako paní Buchwaldová nebo maršál Studnitz a také náš Benda. Ovdovělý Fridrich III. nedovedl sám ze své iniciativy určovat směr kulturnímu životu v Gotě. Ta čtyři léta, která mu ještě zbývala, znamenají soumrak osvícenské kultury v Gotě a soumrak toho režimu, kde tak zajímavě žila vedle sebe luterská orthodoxnost s francouzským osvícenským racionalismem.

To se jeví i v hudebním životě. Po smrti vévodkyně ustala veškerá hudba, chrámová se začala 24. ledna 1768, komorní až po 22. dubnu. Když pak byla obnovena v plném rozsahu, vrátila se do stavu, v jakém byla před rokem 1765. Byla to zase běžná chrámová hudba, hraní v komoře a nezbytná Aufwartung. Intermezzo bylo rozpuštěno a hudební život se zase pohyboval v běžném průměru bez nějakých mimořádných podnětů. Že na Bendu tento stav nepůsobil příznivě, prozrazuje mezi řádky jeho první životopisec ve Schlichtegrollově Nekrologu, kde konstatuje, že před rokem 1774 Bendova skladatelská činnost na čas polevila²⁶⁴. Léta 1768—74 jsou pro hudební život v Gotě i pro Bendu nejméně podnětná a plodná. Když pak 30. března 1772 zemřel Fridrich III., opakuje se nejprve smuteční odmlčení hudby až do 9. září.

Jeho nástupce vévoda Ernst přináší záhy nového ducha do kulturního ovzduší gotského. Jím přestává dosavadní nadvláda francouzského osvícenství. Goty se zmocňuje proud národní německé kultury. Tento nový okruh kulturních zájmů se projevil i v uměleckém životě. Příchod Seylerovy divadelní společnosti do Goty v květnu 1774 přináší do umělecké atmosféry gotské nový vzruch. Uvědomělé snahy po německém stálém divadle, po německé činohře a po německém singspielu pronikají nyní do Goty, dotud pofrancouzštělé, a vyvolávají tam nový, svěží proud v kulturním životě. Gota

se kulturně obrozuje. Do osvícenské Goty vpadají první záblesky romantismu.

To pak přineslo Bendovi nový plodný podnět pro jeho tvorbu, podnět neméně významný, než byla jeho cesta do Itálie. Ale to je již otázka, souvisící s jeho melodramem a singspielem. Jí se budeme zabývat až v další části této práce.

Příloha.

Repertoire italského intermezza v Gotě 1765—1767.

{Repertoire sestaven na základě záznamů ve F.-B., s doplňky účtů Perrinových.}

1765.

9. srpna,	Hlavní zkouška na Bendovu operu <i>X i n d o r i c o n - n o s c i u t o</i> .
11. srpna,	odpol. v 5 hod.: Bendova opera <i>X i n d o r i c o n - n o s c i u t o</i> (ve dvorním divadle).
11. září, středa,	odpol.: <i>N a r c i s s</i> . Zpívali Burgioni a Rosa (ve dvor. div.) ¹ .
15. září, neděle,	Bendova opera <i>X i n d o r i c o n n o s c i u t o a i n t e r m e z z o</i> (ve dvor. div.).
18. září, středa,	odpol. v 5 hod.: Bendova opera <i>X i n d o r i c o n n . a i n t e r m e z z o</i> (ve dvor. div.).
25. září, středa,	odpol. v 5 hodin: Bendova opera <i>X i n d o r i c o n n . a i n t e r m e z z o</i> (ve dvor. div.) ² .
30. října, středa,	odpol. v 5 hod.: <i>I l m e d i c o i g n o r a n t e</i> ³ .
2. listopadu, sobota,	odpol. v 5 hod.: <i>L a G i a r d i n i e r a</i> ⁴ .
6. listopadu, středa,	odpol. v 5 hod.: <i>L a G i a r d i n i e r a</i> ⁴ .
13. listopadu, středa,	odpol. v 5 hod.: <i>I l F i l o s o f o</i> .
16. listopadu, sobota,	odpol. v 5 hod.: <i>I l F i l o s o f o</i> .
20. listopadu, středa,	odpol. v 5 hod.: <i>I l F i l o s o f o</i> .

¹ Nachmitag wurde durch 2 Fremde, als Mons. Bourgioni u. Mademois. Rosa, beyde Italiener, ein Intermezzo betitelt der verliebte Narcis italiänisch durch herzogl. Capelle in Opernhaus aufgeführt.

²wurde die Italienische Opera Xintus mit dem Intermezzo von Herzogl. Capelle in Opernhaus wieder aufgeführt.

³ F.-B.: der unwissende Doctor.

⁴ F.-B.: die Gärtnerin zur Gräfin erhoben.

23. listopadu, sobota, odpol. v 5 hod.: Narciss.
 27. listopadu, středa, odpol. v 5 hod.: La F i n t a m a l a t a (po
 prvé, ve dvor. div.)⁵.
 29. listopadu, pátek, odpol. v 5 hod.: La F i n t a malata.
 31. prosince, úterý, odpol. v 5 hod.: Il F i l o s o f o .

1766.

4. ledna, sobota, odpol. v 5 hod.: Il F i l o s o f o (ve dvor div.).
 8. ledna, středa, odpol.: La Giardiniera (po prvé hráno na,
 malém jevišti v jídelně)⁶.
 11. ledna, sobota, odpol. v 5 hod.: N a r c i s s (v jídelně).
 15. ledna, středa, odpol.: nehrálo se⁷.
 18. ledna, sobota, po tabuli: Il F i l o s o f o (v jídelně)⁸.
 22. ledna, středa, po tabuli: Il M e d i c o i g n o r a n t e .
 25. ledna, sobota, po tabuli: La F i n t a m a l a t a (v jídelně).
 31. ledna, pátek, odpol. v 5 hod.: Don Tabarano (po prvé,
 ve dvor. div.)⁹.
 5. února, středa, odpol. v 5 hod.: Le Vicende del mondo
 (po prvé, ve dvor. div.).
 8. února, sobota, po tabuli: D o n T a b a r a n o (ve dvor. div.).
 12. února, středa, po tabuli: L e V i c e n d e del mondo (v jí-
 delně)¹⁰.
 15. února, sobota, po tabuli: D o n T a b a r a n o (v jídelně).
 6. března, čtvrtek, po tabuli: L a G i a r d i n i e r a (v jídelně).
 2. dubna, středa, po tabuli: Il F i l o s o f o (v jídelně).
 9. dubna, středa, La Moda (po prvé, v jídelně).
 12. dubna, sobota, po tabuli: N a r c i s s (v jídelně).
 23. dubna, středa, Il Fanfarone.

⁵ Wurde das neue Intermezzo die verstellte Kranke in Herz. Opern Hause vorgestellt.

⁶ Nach geendigter Tafel wurde zum erstenmal im Tafelgemach, allwo ein Klein Theater erbauet war, das Intermezzo die Gärtnerinn vorgestellt.

⁷ F.-B. výslovně poznamenávají, že se toho dne nehrálo.

⁸ Nach geendigter Tafel wurde das Intermezzo im Tafel Gemach, der Philosoph, presentieret.

⁹ Nach Mittag 5 Uhr wurde im Herz. Opern Hause das Intermezzo Don Tabarano aufgeführt, und Zwar das erstmal.

¹⁰ F.-B. píší jednou le vicende del montó, po druhé dokonce del rondo.

25. dubna, pátek, po tabuli: Il Fanfarone (k narozeninám Fridricha III., ve dvor. divadle)¹¹.
30. dubna, středa, po tabuli: Il Fanfarone (v jídelně).
3. května, sobota, po tabuli: D o n T a b a r a n o (v jídelně).
10. května, sobota, po tabuli: La Moda (v jídelně).
14. května, středa, po tabuli: Le V i c e n d e del mondo (ve dvor. div.; ve druhém jednání tančily dvě dcerky taneč, mistra Lefevrea)¹².
18. května, neděle, po tabuli a večer: intermezzo, blíže neoznačené. Zpíval cizí zpěvák Pinetti¹³. Zpíval ještě 19. a 20. května, zdali v intermezzu, není řečeno.
27. května, úterý, po tabuli: Il M e d i c o i g n o r a n t e (ve dvor. div.).
29. května, čtvrtek, odpol. v 5 hod.: Il Filosofo (ve dvor. div. ; v meziaktí a po intermezzu tančily děti)¹⁴.
17. června, úterý, odpol. v 5 hod.: Il Fanfarone (ve dvor. div. ; v meziaktí tančily děti)¹⁵.
26. června, čtvrtek, v poledne se hrálo, zdali intermezzo, se neuvádí.
28. června, sobota, po tabuli; tančily děti 4 balety, avšak bez intermezza¹⁶.
17. července, čtvrtek, po tabuli: N a r c i s s (ve dvor. div.).
18. a 19. července zkoušky na Serva padrona.
26. července, sobota, po tabuli: Le V i c e n d e del mondo (ve dvor. div.).
- Po 26. červenci Serva padrona.

¹¹ Nach geendigter Mittagstafel wurde das neue Intermezzo der Reisende Französische Fanfaron im Herz. Opern Hause aufgeföhret.

¹² Byly provedeny Die Pilgrimme, wobey bey dem 2. Actus wie auch zu Ende die 2 kleine Döchter des berühmten Tanzmeisters Mons. Lefèvre Ballet tanzten.

¹³ Es hat sich so wohl Mittags als Abendts Ein fremder Sänger Namens Pinetti welcher Intermezzo spielte, hören lassen.

¹⁴ Proveden der Philosoph, wo bey die Kinder so wohl zwischen, als nach dem actus tanzten.

¹⁵ Proveden Der Fanfaron, wobey zwischen denen Auftritten die Kinder Ballet tanzten.

¹⁶ Nach geendigter Tafel haben die Kinder ohne Intermezzo 4 Ballet alleine getantzt und die Capelle hat Music gemacht.

24. října, pátek, odpol. v 5 hod. : hlavní zkouška k Bendovu intermezzu *Il buon marito* (ve dvor. div.)¹⁷.
 29. října, středa, Jiří Benda: *Il buon marito* (po prvé, ve dvor. div.)¹⁸.
 26. listopadu, odpol.: *Il buon marito* (ve dvor. div.).

1767.

7. ledna, středa, odpol. v 5 hod.: *Il buon marito* (ve dvor. div.).
 (Od 8. ledna uložen na 4 týdny dvorní smutek pro úmrtí princezny z Meiningen.)
 30. ledna, pátek, odpol. v 5 hod.: *La serva padrona* (ve dvor. div.; narozeniny dědič. prince Ernsta; šlechta byla v dominech)¹⁹.
 6. února, pátek, odpol. v 5 hod.: *Don Tabarano* (ve dvor. div.; jmeniny Luisy Doroty. Šlechta byla v dominech).
 31. února, středa, odpol. v 5 hod.: *Don Tabarano* (v jídelně).
 18. února, středa, po tabuli: *Il Filosofo* (v jídelně).
 21. února, sobota, odpol. v 5 hod.: *Narciss* (ve dvor. div.).
 25. února, středa, odpol. v 5 hod.: *La Giardiniera* (ve dvor. div.).
 28. února, sobota, odpol. v 5 hod.: *La serva padrona* (ve dvor. div.)
 4. března, středa, odpol. v 5 hod.: *La Finta malata* (ve dvor. div.). Opakovalo se týž den večer.
 25. dubna, Jiří Benda: *Il nuovo maestro di capella* (po prvé).
 3. května, neděle, intermezzo blíže neoznačené. Zpívali Bianchi a jeho žena.

¹⁷ Nach Mittag 5 Uhr war die Hauptprobe des Neuen Intermezzo der Gute Mann im Opern Hause aufgeführt.

¹⁸ Wurde das Neue Intermezzo il Buon Marito oder der Gute Mann im Herz. Opern Hause aufgeführt.

¹⁹ Nach Mittag wurde im Herz. Opern Hause das Intermezzo La serva patrone (sic), oder die zur frau gewordene Magdt aufgeführt, und ist die Noblesse bey dem Intermezzo gleich im Domino erschienen.

4. května, pondělí, totéž. Bianchi se ženou vstoupili do vév. služeb.
- Do 14. ledna uložen smutek pro úmrtí prince J. Augusta.
17. června, středa: Jiří Benda: *Il nuovo maestro di camera* (ve dvor. div.).
19. června, pátek, *Li tre Gobbi* (po prvé). Zkoušky 9., 10. a 18. června²⁰.
26. června, pátek, *Li tre Gobbi* (při zakončení sněmu v Altenburku).
1. července, středa, *Il Filosofo* (ve dvor. div.).
9. července, čtvrtek, odpol. v 5 hod.: Nic. Piccini: *Le Donne vendicate* (ve dvor. div., po prvé). Zkoušky 23., 25., 26., 29. června, 3., 4. a 7. července.
18. července, sobota, *Le Donne vendicate* (ve dvor. div.).
25. července, sobota, *Le Donne vendicate* (ve dvor. div.).
5. srpna, středa, odpol. v 5 hod.: *Li tre Gobbi* (ve dvor. div.).
10. srpna, pondělí, po tabuli: *Le Donne vendicate* (narozeniny vévodkyně; v meziaktů tančili Filippo a Anna Polcelli)²¹.
14. srpna, pátek, odpol. v 5 hod.: *Li tre Gobbi* (narozeniny prince Augusta; tančili též).
26. srpna, středa, *Le Donne vendicate* (ve dvor. div.).
10. září, čtvrtek, *Le Donne vendicate* (ve dvor. div.).
18. září, pátek, Gius. Scolari: *La Cascina*.
23. září, středa, *La Cascina* (ve dvor. div.).

*

22. října ve $\frac{3}{4}$ hod. ráno zemřela vévodkyně Luisa Dorota. Tím se končí intermezzo v Gotě.

²⁰ F.-B. nazývají *Tre Gobbi* oder 3 Puckel. .

²¹ Nach der Tafel ist das Operetto (sic) *Le Donne Vendicate* oder das gerächte Frauenzimmer nebst denen Tänzern mit 2 Palets aufgeführt worden. Die Tändler haben geheissen Namens Anna Polzelli, Filippo Polzelli.

GEORG BENDA.

Zum Problem der böhmischen Musiker-Emigration.

Auszug¹.

Des II. Teiles I. Band: Gotha 1750—1774.

Dieser Band behandelt die geistes- und musikgeschichtlichen Voraussetzungen, die die Grundlagen des künstlerischen Wachstums Georg Bendas in Gotha 1750—74 bildeten. Der II. Band des II. Teiles wird dann die kritische Analyse und ein synthetisches Bild der kompositorischen Tätigkeit Bendas in diesem Zeitraume bringen.

I. Aufklärung in Gotha.

Es werden die Geistesströmungen untersucht, die auf die künstlerische Gestaltung Bendas in Gotha Einfluß übten. Im Jahre 1750 ist Benda nach Gotha in eine Stadt gekommen, die zu den wichtigsten Brennpunkten der Aufklärung in Deutschland gehörte. Um die Gestalten der geistreichen aufgeklärten Herzogin Luise Dorothee und ihrer Hofmeisterin Frau v. Buchwald bildete sich «in äußerst regsames geistiges Leben, zu welchem die größten Männer der französischen Aufklärung mit Hochachtung emporblickten. Das, was hierüber bisher aus dem Buche Jennys v. der Osten (Luise Dorothee, Leipzig, 1893) bekannt ist, wird auf Grund der Korrespondenz Voltaires, J. J. Bousseaus und Grimms „Correspondance littéraire" ergänzt und erweitert. Für die Geistesrichtung Gothas um 1750 ist vor allem der scharf ausgeprägte Voltairianismus kennzeichnend, obwohl Luise Dorothee nicht in allem

¹ Meinem Kollegen Dr. Eugen Dostál danke ich herzlich, daß er mir bei der Zusammenstellung dieses Auszuges behilflich war.

Voltaire zustimmte. In Fragen der Religion teilte sie keineswegs den deistischen Standpunkt ihres Freundes, indem sie mit ihrem Glauben an Protestantismus und Tradition festhielt. Beide, Voltaire und die Herzogin, begegneten sich mit gegenseitigem Verständnis auf der Plattform der Toleranz und der unbedingten Achtung der Menschenrechte (S. 15—24). Von Wichtigkeit für die künstlerischen Geistesströmungen in Gotha ist die Verbindung Melchior Grimms mit dem Hofe Luise Dorothees. Obzwar Grimm bei weitem nicht eine so ausgeprägte, initiative und kämpferisch stürmische Natur vorstellt wie Voltaire, obzwar er also für das aufgeklärte Gotha bei weitem keine so führende Persönlichkeit bedeutet, wie der „Patriarch von Ferney“, ergänzte er doch die Welt des Voltairianismus durch seine umsichtsvolle, intelligente Informationen über das kulturelle, politische und gesellschaftliche Leben in Paris. Seine „Correspondance littéraire,“ deren Anfänge mit dem Hofe von Gotha verbunden sind, bedeutet eine hochwichtige Quelle für die Gothaer Atmosphäre und die aufgeklärte Herzogin (S. 24—29). Von den Enzyklopädisten waren in Gotha persönlich bekannt d'Alembert und Helvétius, obzwar auch die anderen Führer der Aufklärung, z. B. Diderot, auf Grund ihrer Werke in Gotha geschätzt wurden. Eine für das Melodrama Bendas wichtige Episode bildet das Verhältnis Luise Dorothees zu J. J. Rousseau. Die Herzogin verhielt sich Rousseau gegenüber zunächst kritisch und reserviert, gewiß unter dem Einflusse Voltaires und Grimms. Je mehr aber Rousseau durch die Verfolgung seiner Feinde litt, desto mehr wandten sich die Sympathien der toleranten, aufgeklärten Herzogin dem Genfer Bürger zu. Im J. 1765 versuchte sie sogar Rousseau dazu zu bringen, er möchte sich Gotha zum ständigen Asyl wählen und wollte ihm die möglichsten Rücksichten an ihrem Hofe entgegenbringen. In Gotha waren also Rousseaus Leben und seine Bestrebungen sehr genau bekannt — eine Tatsache, die für die Frage des Melodramas von Wichtigkeit ist (S. 31—84).

Das Bild der Aufklärung in Gotha wird durch einige Persönlichkeiten ergänzt, die am Hofe Luise Dorothees dem geistigen Leben eine lebendige Fülle zu geben vermochten. Es waren der Hofmeister Thun, Oberkonsistoriumsrat Klüpfel, ein Freund von J. J. Rousseau, Hofmarschall Hans Adam Studnitz und vor allem

Graf Gustav Adolf Gotter, dessen persönliches Verhältniss zu dem Maler-Emigranten aus Böhmen, Joh. Kupecký, für die Sympathien kennzeichnend ist, die dieser Staatsmann den Emigranten aus Böhmen entgegenbrachte (S. 39—42). Das Bild der Aufklärung in Gotha wird durch die Freimaurerei ergänzt, die, durch den Grafen Gotter nach Thüringen eingebürgert, bald eine Reihe von Anhängern am Gothaer Hofe fand. Auch diese Tatsache ist für Georg Benda von Wichtigkeit, denn Benda gehörte dem freimaurerischen Bunde in Gotha an (S. 43—44).

Neben der voltairianischen und enzyklopädistischen Aufklärung erfüllte auch eine andere Richtung die geistige Atmosphäre in Gotha. Es war der Pietismus und die daraus entstandene Bewegung der Anhänger der Herrnhutergemeinde in Neudietendorf. Dieser Frage hat schon der Verfasser eingehende Studien in der Zeitschrift *Časopis Matice Moravské*, Jg. 53, 1929, und in den Mitteilungen des Vereins für Gothaer Geschichte und Altertumsforschung, 1930—31, gewidmet, wo er auf Grund der Quellenstudien im Staatsarchive in Gotha, im Archive der Herrnhutergemeinde Neudietendorf und im Archivium Fratrum in Herrnhut die Bemühungen der „Mährischen Brüder“, in Neudietendorf eine Gemeinde mit eigener Kirchenverfassung nach dem Muster der „Böhmischen Brüder“ zu gründen, verfolgte. Diese Tendenzen der „Mährischen Brüder“ fanden von Seiten des Grafen Gotter und der Herzogin lebhafte Unterstützung und Sympathien, ein Umstand, den die Berichte des Herrnhuter Gesandten Major Lützows lebhaft beleuchten. Es entspann sich ein Kampf zwischen dem aufgeklärten Hofe Luise Dorothees und dem streng orthodoxen Kirchenrat Cyprian, der in den Bemühungen der „Mährischen Brüder“ eine Gefahr für die kirchenrechtliche Hoheit des Gothaer Konsistoriums erblickte. Diese Episode fällt zwar in die Zeit, ehe Benda nach Gotha als Maestro gekommen war (1742—1748), aber für Benda ist auch diese Bewegung der „Mährischen Brüder“ folgenschwer. Denn die „Mährischen Brüder“, unter welchen in Gotha einige der tatkräftigsten religiösen Emigranten aus Mähren (David und Johann Nitschmann) wirkten, verbreiteten in Gotha eine eingehende Kenntnis der Reformationsgeschichte Böhmens von der Zeit Johannes Hus' an, hauptsächlich die der „Böhmischen Brüder“.

Dadurch wurde also in Gotha der Weg für den Musiker-Emigranten Georg Benda geebnet, dessen Eltern zu den religiösen Schwärmern gehörten, die in der Zeit der gegenreformatorischen Verfolgungen unter Karl VI. ihre Heimat verließen, um in der Fremde in ihrem Glauben ungehindert leben zu können. Georg Benda gehörte zu den Emigranten, in denen Gotha achtungswürdige Männer kennengelernt hatte. Er kam aus dem Lande, wo die Treue zu den Idealen als höchstes Gut dieses Lebens galt (S. 44—58).

II. In der neuen Heimat.

In diesem Kapitel werden quellenmäßig die äußeren Umstände geschildert, unter denen Georg Benda nach Gotha gekommen ist und sich dort ansässig machte. Nach dem Tode des Gothaer Kapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel (27. Nov. 1749, 6 Uhr früh) meldete sich um die Kapellmeisterstelle der Berliner Komponist Johann Friedrich Agricola (Gesuch vom 5. I. 1750, S. Anmerkung 2, S. 26). Obzwar Agricola für sich wichtige Gründe anzuführen mußte — er war Schüler von J. S. Bach, C. H. Graun und Joachim Quantz —, erschien als Stölzels Nachfolger in Gotha der bisher unbekannte zweite Violinist der königlichen preußischen Kapelle, der Musiker-Emigrant Georg Benda. In der 2. Hälfte Februar 1750 „ließ er sich beim Hofe in Gotha hören“ und am 1. Mai 1750 wurde er als Maestro verpflichtet. Bei diesem Siege über Agricola kamen alle die Umstände zur Geltung, die im I. Kapitel als geeignet angeführt wurden, den Weg dem Musiker-Emigranten zu ebnen, vor allem die Sympathie des Grafen Gotter und des Hofes Luise Dorothees für die Emigranten aus Böhmen.

Nach einer kurzen Vorgeschichte der Gothaer Musikkapelle (Organisationsstatut aus dem Jahre 1676, Seite 67—68) wird der Stand der Kapelle unter Stölzel quellenmäßig geschildert (68 u. folg.). Stölzel hinterließ bei seinem Tode folgende Werke: 3 Tedeums, 31 Messen (davon 3 deutsche), Jahrgänge der Kirchenkantaten aus den Jahren 1720—21 (138 Stück, also doppelt), 1722—23 (71 St.), 1725—26 (132 St., doppelt), 1729—30 (140 St., doppelt), 1732—33 (72 St.), 1733—34 (71 St.), 1737—38 (69 St.), 1743—44 (70 St.), also 8 Jahrgänge, im ganzen 902 Kirchenkantaten. Ferner 34 Stücke Passionsmusik, 51 Stücke Musik zu

Andachten an Fastensonntagen, 77 Kantaten zu Geburtstagen des Fürsten und zum Landtage in Altenburg, 25 Vesperkantaten, 12 Trauerkantaten, 20 Stück zur Beichte und Kommunion, 7 Oratorien (davon 1 lateinisches, sonst deutsche), 30 Opern und Sere-naden, 97 Tafelstücke, 1 Werk Eremitenmusik, 1 Werk „Stift Musik“, Das Landleben, Das Stadtleben, L'amore contra l'amore, Ode aus Horatius, 94 Sinfonien, 18 Ouverturen, 2 „starcke“ Sin-fonien à la France, 23 Konzerte, 12 Sonaten, 18 Trios, 1 Quatro. Durch dieses Verzeichnis, das Benda 1750 niedergeschrieben hatte, wird das Bild der kompositorischen Tätigkeit Stölzels, welches J. A. Hiller (Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten, 1784, 226 u. f.) verzeichnet, erheblich ergänzt. Es ist daraus ersichtlich, welche außerordentliche Erscheinung Stölzel war und wie es sehr not-wendig ist, diesem großen Zeitgenossen J. S. Bachs eine eingehende Monographie zu widmen.

Der Stand der Musikkapelle unter Stölzel wird S. 72—75 auf Grund der Gothaer Quellen geschildert.

Benda übernahm bei seinem Eintritt in die herzoglichen Dienste diesen Stand, dessen Systemisation bis zum J. 1778 nicht geändert wurde. Marpurgs Bericht über die Gothaer Kapelle im Jahre 1754—55 (Beiträge 1755) wird auf Grund des Quellenmaterials aus dem Thüringer Staatsarchive ergänzt (S. 76—86). Die Orga-nisation der Hof- und Garde-Oboisten-Bande und der Hoftrompeter war in Gotha dieselbe, wie an anderen damaligen Höfen (S. 83—86). Die Hauptpflicht der Gothaer Kapelle war die Beistellung der Kirchen-musik, der Schloßmusik, wobei „große“ und „kleine“ Musik unter-schieden wurde, die „Aufwartung“ im Vorgemach der herzoglichen Familienmitglieder und ferner die Musik bei den Schauspielen. Opernvorstellungen gab es in den Jahren 1750—1765 in Gotha nicht. Daraus erhellen auch die Pflichten des Kapell-meisters, der außerdem die nötige Kirchen- und Schloßmusik zu komponieren hatte. Benda trachtete als Kapellmeister, den künstlerischen Ruf seiner Kapelle auf eine immer höhere Stufe zu bringen, was ihn bald in Konflikt mit der Organisation der Hoftrompeter brachte (S. 91—94).

In wirtschaftlicher Hinsicht lebte Benda in Gotha im ganzen in günstigen Verhältnissen (S. 95—97). Seine soziale

Stellung wurde 1. März 1765 dadurch geregelt, daß er in die 10. Klasse der Hofordnung eingereiht wurde (S. 97—98). Am 27. August 1770 wurde er zum „Kapelldirektor“ ernannt. In Gotha entsteht ein neuer, Thüringer Zweig der Familie Benda. Georg lebte da zuerst mit seiner Schwester Anna, welche von Dezember 1750 Mitglied der herzogl. Kapelle wurde und als Sängerin bedeutende Dienste leistete. Sie heiratete im Mai 1751 den tschechischen Violinisten Dismas Hataš (Hattasch), der aus Vysoké Mýto (Hohenmaut) in Ostböhmen gebürtig war. Es bildete sich also in Gotha eine kleine Kolonie der Musiker-Emigranten aus Böhmen, zu der auch der Waldhornist Joh. Hötzel aus Rokytitz (in Nordostböhmen) gehörte (S. 96—100). Benda selbst gründete seinen eigenen Haushalt mit seiner Gemahlin Christine Eleonore Leichner (getraut 23. XI. 1751), der Tochter des Kanzlei- und Hofadvokaten Joh. Andr. Leichner (f 30. XL 1729) und der Stieftochter des Rektors des Gothaer Gymnasiums Joh. Heinr. Stuss. So trat Georg Benda in enge Verbindung mit der Blüte der Gothaer bürgerlichen Intelligenz (S. 100—103). Der Ehe Bendas entsprossen 7 Kinder (S. 101—102, 103). Christine Eleonore Benda, geb. Leichner, starb am 1. August 1768.

III. Künstlerische Strömungen in Gotha.

Die Aufklärung als allgemeine Grundlage des geistigen Lebens Gothas 1750—74 brachte auch eine ausgeprägte Richtung der ästhetischen Anschauungen mit sich, die für die künstlerische Entwicklung Bendas von großer Tragweite war. Die im I. Kapitel dargestellte äußerst rege Verbindung Gothas mit der Pariser Aufklärung, hauptsächlich mit den Enzyklopädisten, führte beim Hofe Luise Dorothees die Kenntniss der damaligen französischen Ästhetik ein, die durch Charles Batteux beherrscht wurde. Die bekannten naturalistischen ästhetischen Grundsätze Batteux' wurden in Gotha, allerdings mit einigen Modifikationen, durch die führenden Geister der französischen Aufklärung verbreitet. Es war dies z. B. d'Alembert, dessen Discours préliminaire - de l'encyclopédie (1751) am Gothaer Hofe gut bekannt war (S. 109—111). Vor allem aber hatte für die ästhetischen Anschauungen am Gothaer Hofe die größte Wichtigkeit Melchior Grimm,

dessen „Correspondance littéraire“ zu den Hauptquellen gehört, aus denen der Gothaer Hof Belehrungen und Informationen über das kulturelle Leben in Paris schöpfte (siehe das I. Kap.). Es werden die ästhetischen Ansichten Grimms Vorgänger Raynal und auch Grimms Ästhetik kritisch untersucht, und zwar auf Grund eines Aufsatzes desselben *Du poème lyrique* 1765 aus der *Encyclopédie* und seiner *Correspondance littéraire*. Da in der bisherigen Literatur Grimm nur als Pamphletist und als ein bekannter Buffonist ohne irgend welche feste ästhetischen Ansichten galt, wird diese Anschauung (Goldschmidt, *Die Musikästhetik* des 18. Jahrh., 301) richtiggestellt. Zuerst wird das Verhältnis zwischen Grimm und J. J. Rousseau untersucht. Es ergibt sich, daß auf die Wandlung in Grimms ästhetischen Ansichten im Jahre 1752 Rousseau den bestimmenden Einfluß hatte (S. 117 bis 123). Als Ästhetiker lehnt sich Grimm an den ästhetischen rationalistischen Naturalismus Batteux' an, modifiziert ihn aber durch den Begriff der Illusion. Er gelangt also zu einem „illusionistischen Naturalismus“, wodurch er sich beträchtlich Bodmer, Ramler und Algarotti annähert. Davon ausgehend, geht Grimm in seinen weiteren Folgerungen keineswegs konsequent vor. Auf seinen, wenngleich modifizierten ästhetischen Naturalismus sich stützend, bekämpft er die französische Oper als etwas Unnatürliches, obzwar gerade diese Oper dem ästhetischen Naturalismus bei weitem mehr entsprach, als die italienische. Dabei gelangt er aber zu einigen feinen Beobachtungen, indem er z. B. den Dualismus zwischen Arie und Rezitativ in der italienischen Oper psychologisch zu ergründen versucht. Im ganzen gesagt: Grimm opfert seine klugen Beobachtungen seiner einseitigen Einstellung gegen die französische Oper. Durch seine *Correspondance littéraire* wurde der Gothaische Hof im Sinne des Buffonismus und der Feindschaft gegen die französische Oper informiert (S. 132—141). Diese Richtung wurde auch durch die Verbindung mit den anderen Enzyklopädisten verstärkt.

Neben dieser offiziellen Richtung der ästhetischen Ansichten hatten auf Bendas künstlerische Entwicklung jene Anschauungen einen Einfluß, die er in den deutschen Musikzeitschriften kennenlernte. Es handelt sich hauptsächlich um Marpurgs Beiträge

und Hillers Wöchentliche Nachrichten, denen Benda nahe stand, denn diese Zeitschriften brachten Nachrichten über sein Wirken in Gotha. Die ästhetischen Ansichten in Deutschland entwickelten sich unter dem Einflusse des französischen ästhetischen Naturalismus. Für Gotha ist es kennzeichnend, daß die erste deutsche Übersetzung der Hauptschrift Batteux' in Gotha erschien (1751), und daß der Übersetzer P. E. Bertram am Gothaer Hofe lebte (S. 143). Die Untersuchungen wenden sich dann den ästhetischen Anschauungen der erwähnten Zeitschriften zu (S. 144—147). Neben den damals geläufigen Fragen über den ästhetischen Naturalismus, Sensualismus, über das Verhältnis zwischen der französischen und italienischen Oper, war damals im Vordergrund des Interesses die Frage der deutschen Oper. Nach dem traurigen Verfall der deutschen Oper um 1740 wurde die Forderung einer Wiedergeburt der deutschen Oper in Deutschland immer brennender. In Gotha selbst trat damit der Tenorist Dressler in seiner Schrift Fragmente einiger Gedanken des Musikalischen Zuschauers, 1767, hervor (S. 149—150).

Georg Benda, der von Haus aus eine tief denkerische Natur war (siehe den I. Teil), verfolgte alle diese Strömungen, die sich im geistigen Gotha kreuzten, mit großem Interesse. Seine letzten Jahre, die er als philosophischer Denker verbrachte, zeugen ex post, welches Verständnis er den zeitgenössischen Gedankenströmungen entgegenbrachte. Deshalb war alles das, was sich in Gotha in seine Seele einprägte, von sehr großer Tragweite für seine künstlerische Entwicklung. Aus dem Musiker-Emigranten, der aus seiner Heimat eine frische, urwüchsige Musikalität mitbrachte, er wuchs in Gotha beim regen Zusammenwirken aller der geistigen Kräfte, die die französische Aufklärung in Gotha hervorgerufen hatte, eine künstlerische Erscheinung, die die vererbten Gaben, welche sie sich aus ihrer Heimat mitbrachte, mit einer tiefen Kraft des Denkens zu verknüpfen vermochte. Die Verbindung einer Spontaneität mit dem damaligen Rationalismus — das ist die Grundlage, aus welcher Bendas Individualität hervorsticht, wie in weiteren Bänden dieser Monographie gezeigt werden wird.

IV. Musik und Theater in Gotha.

In diesem Kapitel wird untersucht, welche Eindrücke Benda in Gotha aus dem Musik- und Theaterleben empfing und was davon für seine künstlerische Entwicklung wichtig war. In musikalischer Hinsicht gehörte Gotha keineswegs in die Reihe der großen Höfe, bei denen ein prunkhaftes Musikleben mit der Oper an der Spitze zu den nötigen Begleiterscheinungen des Hofes gehörte. In Gotha wurden im Zeitraume 1750—1765 keine Opern aufgeführt und das musikalische Leben war nur auf die Kirchen- und Schloßmusik beschränkt. Trotzdem aber wußte Benda in Gotha mit den wichtigsten Erscheinungen der deutschen Musik in Verbindung zu treten. Vor allem war es Stölzel, dessen Werke Benda gut kannte und über welche er sich noch 1778 mit großer Hochachtung äußerte. Neben Stölzel war in Gotha und Umgebung Telemann gut bekannt. Benda ergänzte diese musikalische Eindrücke außerdem durch eine rege Verbindung mit Berlin, eine Verbindung, die hauptsächlich durch Bendas Bruder Franz, den berühmten Violinisten, unterstützt wurde. Aus Berlin ließ sich Benda die Opern C. H. Grauns schicken, so daß er fast alle Opern Grauns, die nach seinem Abgange von Berlin dort aufgeführt wurden, aus den angekauften Partituren kennen lernte (S. 159—160). Daneben sammelte er auch Hasses Oratorien, so daß er — obzwar in Gotha ohne praktische Berührung mit der Oper — dennoch mit der dramatischen Musik Grauns und Hasses in steter Verbindung stand — ein Umstand, der für den künftigen Schöpfer des Melodramas und Singspiels von Wichtigkeit ist. Von anderen deutschen Komponisten kommt in die Nähe Bendas K. Ph. Em. Bach, den Benda ohnedies aus Berlin persönlich kannte. Von lokalen Erscheinungen, die in Gotha und Umgebung damals bekannt waren, ist Joh. Friedrich Doles, Job. Just. Kramann, Joh. Andr. Schieck, Ernst Wilh. Wolf u. a. hervorzuheben. Daneben besuchten Gotha viele Künstler aus Deutschland, von denen jeder dorthin eine neue Sphäre des musikalischen Interesses mitbrachte. (Siehe Verzeichnis S. 166—169.)

Im Vergleich mit dem musikalischen Leben Gothas war das Theaterleben bedeutend reger. Für den späteren dramatischen Komponisten Georg Benda ist diese Tatsache sehr wichtig. In Gotha

erschieden deutsche Theater-Unternehmer, von denen einige zu den bedeutendsten Deutschlands gehörten. Es war dies z. B. Fr. Neuberin, die bekannte Kämpferin für die „gereinigte Bühne“ im Sinne Gottscheds. Sie erschien für ihrer Theatertruppe zwar erst 1746 und 1748, also in einer Zeit, wo sie ihren Höhepunkt schon überschritten hatte, aber trotzdem kommt mit ihr nach Gotha mindestens ein Abglanz der höchsten damaligen Theaterbestrebungen Deutschlands (S. 174—176). Dann kam der Theaterprinzpal Fr. Schuh (1750) mit seiner Vorliebe für die Harlekinade und Stegreifposse (S. 176 bis 177). Heinrich Georg Koch ist wieder einer der besten Erscheinungen des damaligen Theaters. Sein Wirken in Gotha 1752 ist für Benda, den künftigen Singspielkomponisten auch deswegen von Interesse, weil sein Name mit den Anfängen des norddeutschen Singspiels Standfus' verbunden ist (S. 177—179). Fr. Ant. Berger, einer der Prinzipale der alten Hanswurst-Richtung, ist für das Theaterleben Gothas deswegen wichtig, weil an sein Wirken sich der erste Versuch knüpfte, in Gotha ein regelmäßiges Hoftheater zu gründen — also ein bisher unbekannter Vorgänger des Gothaer Hoftheaters aus dem Jahre 1775. Berger wurde 5. VIII. 1764 zum Hofkomödianten ernannt mit der Verpflichtung, 3 Monate im Jahr in Gotha spielen zu müssen. Dafür bekam er für jede monatliche Stagione 400 Thl. Dieser Versuch aber scheiterte bald (schon im März 1765) an der ewigen finanziellen Not Berger's (S. 179—182). Nach ihm erscheint noch kurz im Jahre 1765 der Unternehmer Merschy. Das Bepertoire dieser Theatertruppen wurde hauptsächlich durch die französische Komödie und das französische Trauerspiel bestimmt. Es wurden in deutschen Übersetzungen Corneilles Cid und Polyeucte, Racines Mithridate, Molières Komödien, Regnards Democrit und Le Joueur und Voltaires Zaire und Alzière gespielt. Es erscheint auch die larmoyante Komödie Ni relies de la Chaussée (La Gouvernante). Das deutsche Schauspiel wurde durch Gottscheds Cato, Joh. El. Schlegels Canut, Melch. Grimms La Banise u. a. vertreten. (Siehe Anmerkungen 51 u. 71, S. 74 u. 76—77.)

Neben dem deutschen Theater wurde in den Jahren 1735—1764 im Schlosse Friedenstein das französische Theater gepflegt. Es war ein Hoftheater im eigenen Sinne des Wortes; die Darsteller

gehörten den Hofkreisen und der herzogl. Familie an. Also eine Liebhaberbühne, die ein treues Abbild der französischen kulturellen Interessen bildet, welche den Hof Luise Dorothees erfüllten. Es wurden Werke von Molière, Nivelle de la Chaussée, Marivaux, Madame de Grafigny, de Boissy aufgeführt (siehe S. 183—185). Für das spätere Singspiel Bendas ist sehr wichtig, daß in diesem Repertoire Molière von der larmoyanten Komödie Nivelles de la Chaussée und Marivaux' gänzlich in den Hintergrund gedrängt wird. Benda wächst in Gotha unter dem Einflusse dieser Komödie, welche die Satyre Molières durch pathetische Sensibilität und durch einen naiven Optimismus ersetzt. Es sind dies Züge, die sich dann in Bendas Singspiel geltend machten.

Von noch größerer Wichtigkeit für die weitere Entwicklung Bendas war das Erscheinen des italienischen Intermezzo in Gotha. Ideell wurde es durch Grimm's Buffonismus vorbereitet, und außerdem war das Intermezzo und Buffa um 1750 an deutschen Höfen die verbreitetste und beliebteste musikdramatische Form. Denn einerseits entsprach es den geistigen Tendenzen der Aufklärung bei weitem mehr als die Opera seria, welcher noch immer Barockmerkmale anhafteten, anderseits war die Erhaltung des Intermezzos viel billiger als die der Seria, so daß es auch für kleinere Höfe leicht zugänglich war. Bevor das Gothaer Intermezzo ins Leben trat, mußte man die nötigen italienischen Sänger dafür engagieren. Die Gothaer Kapelle hatte zwar zwei italienische Sänger, Andr. Galetti und dessen Frau Elisabeth, die schon 1750 in fürstliche Dienste getreten waren. Diese zwei Künstler waren jedoch keine Intermezzo-Sänger; sie dienten als Kapellmitglieder und in der Zeit des Intermezzos hatten sie schon längst den Gipfel ihrer künstlerischen Bahn überschritten. Trotzdem beteiligte sich Galetti an dem neuen musikdramatischen Leben dadurch, daß er 1766 zwei Intermezzo-Libretti schrieb. Als Sänger, welche ausschließlich für das Intermezzo engagiert waren, erschienen in Gotha Leopold Burgioni, Nicol. Rosa (beide engagiert vom 23. Sept. 1765), Francesco Bianchi und dessen Frau (engagiert am 5. Juni 1767) und Bass-Buffer Sibylla (eng. am 11. Febr. 1767). Als Übersetzer ins Deutsche fungierte der Kanzleiaktuar A. S. Perrin (S. 191 bis 196). Das Intermezzo in Gotha ist eng mit der Herzogin Luise

Dorothee verknüpft. Sie war dessen Beschützerin. Es fängt an am 11. Sept. 1765 und hört auf mit dem Tode der Herzogin (22. Okt. 1767). Am 23. Sept. 1767 war die letzte Intermezzo-Vorstellung in Gotha. Man spielte zweimal wöchentlich — die Advents-, Fast- und Trauertage ausgenommen —, gewöhnlich am Mittwoch und Sonnabend um 5 Uhr nachmittags, und zwar im Schloßtheater, das stolz „Opern-Haus“ genannt wird und vom 6. Jan. 1766 auch im „Tafelgemach“, wo eine kleine Intermezzo-Bühne erbaut worden war. Dem Repertoire nach kann man das Gothaer Intermezzo in zwei Gruppen teilen: 1. Das eigentliche Intermezzo mit zwei singenden und den anderen stummen Personen, 2. die Buffa mit mehreren singenden Personen. Auf Hand der Fourirbücher und erhaltenen Textbücher wird dann das Repertoire des Gothaer Intermezzos zusammengestellt (S. 199 u. f.). Es wurden folgende Intermezzos gespielt: *Il Don Narcisso* (erste Vorstellung 11. Sept. 1765), *Il medico ignorante* (30. Okt. 1765), *La Giardiniera* (2. Nov. 1765), *Il Filosofo convinto in amore* (13. Nov. 1765), *La Finta malata* (27. Nov. 1765), *Il don Tabarano* (31. Jan. 1766), *Le vicende del mondo* (5. Febr. 1766), *La Moda ossia il marito geloso* (9. Apr. 1766), *Il Fanfarone* (23. Apr. 1766), *La serva padrona* (30. Jan. 1767). Dazu kommen zwei Intermezzo von Georg Benda: *Il buon marito* (29. Okt. 1766) und *Il nuovo maestro di capella* (25. Apr. 1767). Mit Ausnahme der „*Serva padrona*“ ist die Musik aller dieser Intermezzos nicht bekannt. Die Gothaer Texte der Libretti stellen sich als Pasticheos dar, an deren Zusammenstellung hauptsächlich Burgioni als der eigentliche spiritus agens des Intermezzos arbeitete. Aus der textkritischen Analyse dieser Textbücher (S. 210—217) geht hervor, daß teils Arien von C. Goldoni benutzt wurden, teils Szenen aus den italienischen komischen Opern herausgegriffen und zu einem Intermezzo verarbeitet wurden. Die Buffa in Gotha fängt an mit dem noch im Intermezzo-Stil gehaltenen Stück *Li tre Gobbi* (19. Juni 1767), das nach dem Intermezzo Goldonis *La favola dei tre Gobbi* (1749) bearbeitet ist (S. 217—219), und setzt fort mit Nic. Piccinis *Le donne vendicate* (9. Juli 1767) und Gius. Sclaris *La cascina* (18. Sept. 1767). Das Repertoire des Gothaer Intermezzos, chronologisch aneinander gereiht, folgt auf den S. 233—237.

Für Georg Benda hatte diese Aufführung der Intermezzos eine große Bedeutung, denn hier erhielt er manche wichtige Impulse für seine späteren Singspiele. Es wäre jedoch verfehlt zu behaupten, daß Benda erst bei Gelegenheit dieses Intermezzos in praktische Berührung mit der dramatischen Musik in Gotha gekommen wäre. Noch vor dem Anfange der Intermezzo-Spiele wurde B e n d a s einzige italienische Opera seria, *Xindo riconosciuto*, vorgeführt. Die erste Vorstellung war am 11. Aug. 1765. Die Musik ist leider bisher nicht gefunden worden. Diese seine Oper muß man als das Ergebnis der Entwicklung betrachten, mit welcher er das Fehlen der Opera seria in Gotha durch sein eigenes Studium der Partituren Grauns und Hasses ersetzte.

Einen Monat nach dem Anfange des Intermezzos in Gotha hat Benda seine italienische Reise angetreten. In seinem Gesuche (s. S. 92, Anm. 211) schreibt er: „Da ich seit 15 Jahren, welche ich nun in Ew. Hertz. Durchl. Diensten zugebracht, noch keine Gelegenheit gehabt etwas Außerordentliches von fremden Musiquen zu hören, welches doch bey meinem Metier unentbehrlich ist, so unterstehe mich . . . um einen 6 monatlichen Urlaub zu dieser Reise unterthänigst anzugehen ...“ Mit einer Unterstützung von 600 Thl. verließ Benda am 10. Okt. 1765 Gotha, um in Italien neue musikalische Eindrücke zu sammeln. Über diese Reise berichten die Gothaer Quellen äußerst spärlich. Einige verhältnismäßig gute, wenn auch bei weitem nicht vollständige, Nachrichten darüber geben die Zerbster Quellen über die italienische Reise des Fürsten von Anhalt-Dessau, Leopold Friedrich Ernst, der damals mit seinem Kapellmeister Friedr. Wilhelm Rust, dem Flautisten G. W. Kottowsky, Bildhauer Ehrlich und den Hofmännern v. Erdmannsdorf und v. Berenhorst in Italien verweilte. Rust, obzwar um 17 Jahre jünger als Benda, gehörte zu Bendas Freunden. Benda war in Dessau gut angeschrieben: Fürst Leopold von Anhalt-Dessau ließ 1742 die ganze Familie Benda auf Befehl Königs Friedrich II während des schlesischen Krieges von Alt-Benátky in Böhmen nach Berlin übersiedeln (siehe Vl. Helfert, Georg Benda, I, 104). Es ist also begreiflich, daß Benda sich dem Gefolge des Anhalter Fürsten anschließen und mit Rust in Italien reisen durfte. So kann man seine italienische Reise über Venedig (vor 26. XI. 1765), Bologna,

Florenz und Rom (um 17. XII. 1765) verfolgen. In Rom verweilte Benda bestimmt noch 14. Febr. 1766. Ob er mit Rust vor 21. IL 1766 nach Neapel und von dort auf dem Rückwege nach Monte Cassino gekommen ist, kann nicht festgestellt werden. Anfangs April verließ Benda mit Rust Rom und beide verweilten in Florenz. Rust fuhr weiter nach Livorno zu Nardini, Benda verließ aber seinen Freund, um weiter allein zu reisen. Wo er sich weiter aufhielt, ist unbekannt. Er kehrte nach Gotha am 5. Juni 1766 zurück (S. 222—224).. Für die künstlerische Entwicklung Bendas hatte diese italienische Reise eine sehr große Bedeutung. Sie erweiterte die künstlerische Umsicht Bendas um eine Welt, die ihm bis dahin unbekannt geblieben war. Die damalige musikalische Situation in Italien wird durch die siegreiche Verbreitung der italienischen komischen Oper Piccinis, Galuppis, Paisiellos, Sclaris, Bertonis. u. a., und durch das Durchdringen der Reformoper Traettas gekennzeichnet. Das waren Eindrücke, die in der weiteren Entwicklung Bendas tiefgehende Spuren hinterließen. Der spätere Singspiel- und Melodramenkomponist ist ohne diese musikgeschichtlichen Voraussetzungen undenkbar (S. 224—228). Aus Italien kehrt Benda als neu orientierter Künstler, mit weitgehender Umsicht zurück. Der bisherige Einfluß Orauns wird durch die italienischen Eindrücke erweitert und ergänzt. Benda brachte aus Italien eine Menge von Musikalien mit, unter denen sich Werke von G. B. Martini und Sammartini befinden. In dieser Zeit tauchen in seinem Musikalienbestand französische Komponisten auf, z. B. Philidor. So kann man sagen, daß Bendas höchste schöpferische Taten (Melodrama, Singspiele) aus einer Synthese der Haupterscheinungen der damaligen europäischen Musik hervorwachsen. Was man in Gotha von Benda nach seiner Rückkehr aus Italien erwartet hatte, das bezeugt der Umstand, daß er 29. Dez. 1766 verpflichtet wurde, jährlich 3 bis 4 Intermezzos für Gotha zu komponieren, was aber bald durch den Tod der Herzogin vereitelt wurde. Übrigens bezeugen seine beiden Intermezzos *Il buon marito* und *Il nuovo maestro di capella*, die er nach seiner Rückkehr aus Italien komponiert hatte, am besten, welche Veränderung in Bendas Entwicklung seine italienische Reise hervorgebracht hatte (S. 228-bis 230).

Nach Bendas Rückkehr aus Italien kam es in Gotha bis zum Mai 1774 zu keinem solchen künstlerischen Ereignis, das für Benda wichtig wäre. Der Tod der Herzogin Luise Dorothee (22. X. 1767) bedeutete das Ende des regen geistigen Lebens in Gotha im Sinne der französischen Aufklärung. Die vier Jahre, die noch Friedrich III. in Gotha gegönnt waren, bedeuteten eine Dämmerung des hochentwickelten geistigen Lebens in Gotha. Für Benda hatte dies keinen günstigen Einfluß ; seine kompositorische Tätigkeit hört für diese Jahre auf. Erst dann, als unter Herzog Ernst II. Gotha sich neuen Geistesströmungen erschloß, als dort neue Bemühungen um die deutsche Theaterkunst und mit ihnen Keime des Romanismus erscheinen, erwachte wieder Bendas Schöpfungskraft. Das wird im III. Teile dieser Arbeit wiedergegeben (S. 231—232).

Rejstřík jmen osobních a místních.

Ležaté číslice odkazují k poznámkám.

Abert Herm. 33, 39, 40, 72.
Ackermann Konr. 50.
Adlersfeld 68.
Agricola Joh. Fr. 61, 62; 26—28, 67, 72.
Algarotti Fr. 126, 144, 146; 60, 65.
Allegrì Greg. 225.
Altenburk 29, 62, 72, 77, 89, 98, 175,
176, 179, 198; 9, 26, 28, 31—33, 39,
40, 42, 43, 73.
Amsterdam 82.
Ansani, zpěvák 190.
Anspach 166, 167.
Antinore Dom. 169.
Arnstadt 163.
Arteaga Stef. 57.
Astrua Giov. 27.
August, princ gotský 44, 185; 77.
Augusti, houslista 166.
— zpěvák 168.
Autreau, libretista 52.
Avos Gius. 225.
Bebhardt, gymnasista 86.
Bacci Biaggio 190.
Backhaus Lud. 86.
Backofen Joh. Fr. 167, 170. v. též
Backofen, trumpetista 168. J Banhof
Bach Hans 163.
— Joh. Andr. 163.
— Joh. Bernh. 163.
— Joh. Christ. 163.
— Joh. Seb. 61, 71, 157, 163, 165, 170,
171; 26, 31, 71.
— Kar. Phil. Em. 150, 163, 164; 65,
71, 72.

Rejstřík se netýká německého obsahu.

Bach Vít 162
Bacher O. 75.
Ballenstadt 171.
Ballot de Sauvot 52.
Bamberk 168.
Banhof v. Backofen
Barbig M. 46.
Barlocci Giov. 211, 213.
Barth Christ. Sam. 167, 170.
Barthelemon 134.
Bartuchová Hel. Sof. Eberh. 101.
Batteux Ch. **108—109**, 110, 111, 116,
118, 123-126, 143—145, 147, 148;
51, 52, 65, 66.
Bauer Nic. 73, 76, 79, 80; 35, 44.
Baumer, hornista 167.
— Ermann 171.
— Fridrich 171.
Baumgarten Alex. 143.
— Joh. 166, 170.
Bayreuth 167.

Beck Aug. 3, 17, 19, 27.
Beethoven L. 152, 154, 170.
Belmuro Andr. 213.
Benátky 68, 211—214, 218, 220, 221,
224—226, 227; 92, 94, 95.
Benckendorf, komoří 80.
Benda E. 49.
— Frant. 63, 95, 159, 165, 169, 223;
70, 94.
— Fridr. Lud. 80, 101, 102, 103.
— Heinr. 101, 103.
— Herm. Krist. 101, 103.

- Benda Jiří 3, 4, 39, 41, 45, 58, 61, 62, 64
 až 66, 69, 71, 74-76, 79, 80, 82—86,
 90, 90-98, 99, 100—103, 107, 108,
 140, 142, 143, 145, 149, 151—154,
 157—165, 166, 167, 169, 171, 172,
 173, 178, 186, 187, 189, 197, 199,
 210, 220, 221, 222—230, 231, 232,
 233, 236, 237; 36—28, 30—32. 36
 až 39, 40, 43—50, 55, 65, 68—72,
 80, 85, 92—97.
- Benda Karel 70.
 — Kar. Ernst Eberh. 101, 103.
 — Oskar 49.
- Bendová Anna (Františka) 78, 93, 98
 až 100. V. též Hatašová A.
 — Augusta 50.
 — Dorota El. 101, 103.
 — Charl. Aug. Jul. 101, 103.
 — Kateř. Just. 101, 103; 49, 50.
 — Marie 159.
- Benedetti Dom. 214.
- Berenhorst v. 223, 225; 94, 95.
- Derger Fr. Ant. 174, 179-182; 76, 77.
- Berlín 16, 18, 19, 61—63, 66, 101, 157,
 159, 160, 161, 164, 169, 171, 188,
 212, 218, 221; 17, 27, 32, 70.
- Bertalotti Ang. 50, 151.
- Bertati Giov. 225.
- Bertolotti Luisa 225.
- Bertoni Ferd. 214, 227.
- Bertram P. E. 143; 65.
 — Joh. Heinr. 65.
- Bianchi A., libretista 225.
 — Franc. 78, 193—194, 217, 219, 220,
 236, 237; 83, 92.
 — Marianna tamtéž.
- Biermann Ant. 166. V. též Piemann.
- Big, gymnasista 86.
- Bischleben 171.
- Bischoff, trumpetista 168.
- Bitter C. H. 71.
- Blainville Ch. H. 144, 146, 151—152;
 63, 66.
- Blaufus Jak. Vil. 74.
- Bockerodt Gottfr. 68
- Bodmer J. J. 125—126, 142; 57.
- Böhme E. W. 28, 29, 31, 32, 40, 68, 75.
- Böhmer Dav. Alb. 73, 77, 79.
 — Sam. 73, 77, 79, 81.
- Boileau-Despréaux N. 108.
- Boissy de L. 183, 185, 186; 70.
- Boleslav Ml. 223.
- Bologna 224, 229; 94.
- Bonn 170.
- Bononcini Ant. 68.
- Boroni Ant. 225, 227.
- Brachvogel A. E. 27.
- Brandt Jerem. 77, 79, 81.
- Brandes J. Chr. 49.
- Bratislava 162.
- Brauner, flétnista 81, 82.
 — Casp. 48.
- Breisach 10; 3.
- Breitenbacher Ant. 90.
- Briegel W. C. 28. v. Priegel W. C.
- Brixi Fr. X. 153.
- Bruck Joh. 178, 179, 75, 76.
- Brückner, dvor. kazatel 53, 56, 101;
 21, 25, 49.
- Brühl, hr. 170.
- Brunšvik 83.
- Bückeburk 169.
- Buddeus 57.
- Buffon J. G. 137.
- Bühner, nástrojář 31.
- Buchwald, hofmistr 52; 4, 22.
- Buchwaldová Jul. Franc. 12, 13, 15,
 16, 20, 24, 33, 36, 39, 44, 54, 57,
 183, 184, 185, 231; 3, 7, 22. V. též
 Neuensteinová J. Fr.
- Buranello v. Galuppi B.
- Burckhardt, sluha 69.
- Burgioni Leop. 78, 192—193, 194, 197
 až 199, 201—204, 206—208, 211, 215,
 217, 219, 220, 233; 82, 83, 86—88,
 89.
- Burmann G. W. 164.
- Busius Georg Zach. 73.

- Caffarelli 136; 63.
 Calas J. 20; 8, 16.
 Calletti, zpěv. 71; 31.
 Calmus G. 75.
 Campolini-Bertolotti L. 95.
 Cariez J. 55.
 Casori A. 225.
 Clemens, hobojsista 167.
 Cocchi Giach. 213 214, 220, 230.
 Colla, zpěv. 190.
 Collasse Pasc. 52.
 Condillac Ét. B. 123.
 Corelli Arc. 74.
 Corneille P. 175, 176; 74.
 Cramer, hobojsista 73.
 — fagotista 73.
 — Jos. Th. 53, 73, 76, 78, 91 ; 34.
 Cramerová L. D. 74; 31.
 Crove Aug. 39.
 Crüger Joh. Chr. 77.
 Cyprian E. S. 44, 45—50, 53, 55, 70,
 157; 20—23, 25.
 — Ant. 229; 97.
 D'Alembert J. 26, 29, 30, 109—111,
 117, 126, 137, 141, 146; 12, 51, 52, 65.
 Danzel Th. W. 16, 73.
 Darmstadt 169; 41.
 Darwin 123.
 Dassori 92.
 D'Auvergne Ant. 64, 137; 67.
 Deiner Mik. 3.
 De la Barre 21.
 De la Chaussée Niv. 181, 183, 184, 186,
 187; 77, 78.
 Desnoiresterres Gust. 97.
 Dessava 182, 223; 94.
 Destouches A. C. 114, 116, 137.
 — Néric. 184, 186; 78.
 Detharing G. A. 74.
 Devrient Ed. 178; 73, 75, 80.
 D'Herbain 137.
 Diderot Den. 25, 26, 28, 29, 30, 111,
 114, 117, 124, 137, 141; 12.
 Diessel Gottfr. 73, 77, 80. V. též Diestel.
 Diesskau, komorník, 179; 75.
 Diestel Gottfr. 73, 77, 80. V. též Diessel.
 Dietendorf 46, 50; 20.
 Dittersdorf C. 164.
 Dlabač Boh. 72.
 Doles Joh. Fr. 165.
 Dölle, hobojsista 73.
 Donati Fr. 190.
 Dörfler, nástrojař 32.
 Dorota Mar., princ. gotská 3.
 Drážďany 69, 157, 161, 162, 164, 166,
 170, 171, 190, 211, 213, 223; 32, 40,
 41, 71.
 Dressler Em. Chr. 78, 149—151, 194—
 196, 203, 210; 46, 67, 84, 85, 88, 97.
 Droysen Joh. Gust. 6.
 Dubos, l'abbé 123, 126.
 Dufresnay 108.
 Du Molard 25; 11.
 Dufour Th. 14.
 Duni Eg. Rom. 137, 138, 229; 61, 63,
 64, 97.
 Durlach 191; 41, 75.
 Eccardt, trumpetista 84.
 Ehrenfried Joh. 85.
 Ehrhard Aug. 75, 80.
 Ehrlich, sochař 223, 224; 94.
 Eigner Ern. 167.
 Eichstädt 170.
 Einsiedler, komorník 43; 18.
 Einstein Alfr. 36, 40.
 Eisenach 33.
 Eisenberk 32.
 Eitner Rob. 38, 72, 97.
 Encke 27.
 Engelhardt W. 36.
 Engert Joh. Aug. 73, 76, 79, 80, 95,
 34, 45.
 Engländer Rich. 80.
 Epinay d' mad. 26.
 Erdmann, diakon 49.
 Erdmannsdorf 223.

- Erfurt 10, 163, 168, 171; 3, 32.
 Erlebach Ph. H. 158; 33, 69.
 Ernst I., Pobožný 10; 7.
 — II., gotský 27, 44, 89, 95, 231; 34, 36, 37, 39, 43.
 Ernst Fr. Ant. 81, 166, 169.
 — Heinr. Vil. 169.
 — Lud., princ gotský 88.
 — Lud. meiningenský 3.
 Esterházy Mikul. IV. 170.
 Ettinger, naklad. 192.
 Eustachius Hans 85.
 Fürstenberk, kn. 195.
 Fernay 19.
 Ferrini, zpěvák 190; 80.
 Fétis Fr. Jos. 38.
 Fiala Jos. 172.
 Fiederin, nástrojař 39.
 Fischer Georg Erh. 168, 171, 172.
 Eischietti Dom. 190.
 Florencie 68, 224; 94, 95.
 Florimo Fr. 97.
 Forkel Joh. Nic. 168, 171.
 Formeye J. H. S. 6.
 Franckenberg Silv. Fr. C. 39, 182, 185
 17, 37, 50, 77.
 Francoeur L. J. 64, 135, 137.
 Frankfurt n. M. 17, 75, 165, 178.
 — n. O. 73.
 Fridrich I., gotský 10.
 — II, gotský 10, 11, 42, 69, 75, 173
 187; 18, 28, 30.
 — II, pruský 9, 15—17, 21, 22, 29
 30, 32—34, 36, 41, 49, 53, 57, 61,
 63, 64, 65, 70, 159, 183, 188, 223.
 — III., gotský 9, 11, 47, 52, 56, 57
 69, 75, 88, 95, 96, 180, 181, 182—
 184, 222, 231; 3, 4, 19, 21, 26—28,
 31, 33—35, 37, 42, 44—48, 72, 73,
 76, 77, 79, 81—87, 93, 96.
 — děd. princ got. 17, 24—26, 36;
 5, 6. Goldeová Sof. 36.
 — Albert, anhaltský 193; 83.
 — Ernst, princ got. 185.
 Fridrich, Christ. bayreuth. 195; 18.
 Friedenstein 4, 10, 40, 69, 173; 18, 27.
 Friedenswerth 14.
 Friederika, princ. gotská 223.
 Friedlein Ei. 168.
 Friedrichroda 78; 34.
 Friedrichswert 72.
 Frötschner Chr. Gottl. 39.
 Fuessli J. K. 18
 Fulnek 54; 23.
 Funcke Joh. Gust. 69.
 Fürstenau M. 72.
 Fux J. J. 150; 30, 31.
 Galetti Fil. 81.
 Galetti Giov. Andr. 76, 78, 191, 192,
 210; 81.
 — Marie El. 76, 78, 92, 99, 191, 192; 81.
 Galuppi Balt. 211, 226, 227, 229, 230;
 62, 92, 96.
 Gärtner 177.
 Gasparini Fr. 68.
 Gassmann Fl. 212.
 Gavondino, kastrát 190.
 Geller Fr. 19, 25.
 Geliert Chr. F. 177.
 Georghenthal 76.
 Gera 69.
 Gerber E. L. 38.
 Ghelen L. N. 92.
 Gizielli, zpěvačka 190.
 Gleim Joh. Wilh. L. 177.
 Gluck Chr. W. 148, 229; 64, 71.
 Gnadenthal 46.
 Goedecke Car. 75, 76, 90, 92.
 Goldbach 76, 161, 165; 69.
 Golde Joh. Ernst 75.
 Golde Joh. Gottfr. st. 73, 74, 75, 77,
 79; 33, 36, 42, 44.
 — Joh. Gottfr. ml. 75, 77, 79, 80; 69.
 Goldoni Car. 210, 211—215, 218—221,
 226, 227, 229; 90, 92.

- Goldschmidt H. 51,52, 53, 55, 58, 65,66.
 Göpel, kantor 73, 75; 33.
 Göpfert Kar. Gottl. 166., 169.
 Gossec Fr. Jos. 139.
 Gota není pojata do rejstříku.
 Gotter Fr. Wilh. 4.
 — Gust. Ad., hr. 17, 39—42, 43, 46,
 47—50,54,63-65; 17,18,20,21,27.
 — Heinr. Ern. 101.
 Göttingen 168.
 Gottsched Joh. Christ. 36, 142, 143,
 175, 176; 16, 57, 66, 74.
 Gottschedová. paní 74.
 Götzl Ant. v. Hötzel.
 Götzové horní 82.
 Gräfenroda 37.
 Graff, flétnista 167.
 Graffigny de, Fr. 184, 186; 78.
 Graula 80; 36.
 Graun C. H. 61, 62, 141, 148, 160, 161,
 188; 26, 65, 70, 71, 72.
 Graupner Chr. 164; 72.
 Gresslinger, překladatel 74.
 Grétry And. Ern. M. 134, 137, 139;
 60, 61, 63, 64.
 Grimm Joh. Fr. C. 12.
 — Melch. 24 -30, 81—33, 36, 38, 39,
 111—112, 114—141, 149, 165., 176,
 189, 216, 230; 8, 11 — 17, 52, 74, 75.
 Grimmenstein 10.
 Grossbehringen 165.
 Grosswargel 77.
 Grünbeck, sochař 46.
 Grünbecková-Kirchhofová Magd. 15,
 46, 50, 55. V. též Kirchhofová M.
 Grünstädtel 67, 68.
 Guglielmi P. 225, 227.
 Gutbier, musikus 93.

 Haase Gust. 5, 10, 13, 79.
 Hahn, hobojsista 41.
 Halle 17.
 Hamburk 101,147, 167.182; 32, 50, 75.
 Hannover 169, 170.

 Hanyka Jan Kašp. 48.
 Hanyková Ter. 48.
 Hart, kapelista 82.
 Hartig, sv. p. 68; 30.
 Hartwich Joh. Seb. 79, 81, 85; 38,41..
 Hase Herm. v. 72.
 Hasse J. A. 136, 148, 150, 161, 162;
 190, 213, 224; 61, 62.,65, 71.
 Hässler Joh. Vil. 168, 171.
 Hataš Alex. 48.
 — Dism. 76, 78, 80, 82; 98-99, 172;
 37, 38, 48, 49.
 — Frant. X. 48.
 — Isidor 48.
 — Isidor Fr. 48.
 — Ivan Václ. 48.
 — Václ. 48.
 Hatašová Anna 48.
 — Anna Frant. 76, 78, 80, 98—100,
 101; 38, 48,49. V. též Bendová Anna..
 Hauf, gymnasista 86.
 Hausegger Fridr. 123, 124.
 Haydn Jos. 153, 164.
 Hebert Joh. Aug. 73, 76, 78; 34.
 Hein G. 52.
 Heinichen Joh. Dav. 68.
 Helfert Vlad. 19, 20—25, 27, 28, 30,
 31, 33, 40, 65, 66, 69—71, 75, 94.
 Hellmuthová, zpěvačka 168, 171.
 Helvétius Cl. Ad. 22, 25, 26, 29, 30,
 114; 12, 13.
 Hempel, hobojsista 53, 91.
 — J. F., houslista 80, 82, 112; 37,
 43, 69.
 Herdenberg v., komorník 78.
 Herder Joh. G. 143.
 Herrenhaag 53.
 Herrnhut. S., 42, 51, 55; 4, 19, 20, 21,
 23—25.
 Hertel G. 164.
 — Joh. Chr. 74.
 Hess (Hesse), gambista 166, 169.
 Hess (Hesse), hobojsista 81; 41.
 Hesse, sekretář 27.

- Heynitz, překladatel 74.
 Hildburghausen 82, 166, 168, 192, 225;
 38, 81.
 Hiller J. A. 69, 70, 142, 143, 164, 178
 187; 27, 30, 31, 33, 71, 81.
 Himmel, nástrojář 32.
 Hirn, trumpetista 84; 43.
 — musikus würtener. 168.
 — Joh. Vil. 73; 28.
 Hirschberg 51.
 Hirschberg Eug. 52, 53, 55.
 — Herb. 49, 72, 76.
 Hnilička Al. 41.
 Höck Kar. 94.
 Hodermann Rich. 72, 76.
 Hoffmann, varhanář 31, 39, 42, 44.
 — Joh. Chr. 86.
 Hofmann, hoboista z Výmaru 167.
 — písař 69.
 Holbach P. Th. 25, 26, 30, 114, 117, 141.
 Holberg Lud. v. 176, 177; 74.
 Holešov 31.
 Holland W. L. 3.
 Holzbauer Ign. 211; 62, 68.
 Homolka Em. Ed. 37.
 Horatius 65.
 Hörrn, hornista 168.
 Hořín 169.
 Hosäus W. 94, 95.
 Hostinský Ot. 5.
 Hötzel Ant. 167, 170, 171, 172; 35. V.
 též Götzel.
 — Heinr. 35.
 — Joh. Casp. 73, 77, 79, 82, 99, 171,
 172; 35.
 — Joh. Friedr. 82, 91; 35, 36, 38.
 — Zach. 35.
 Hötzlová Anna Barb. 35.
 — Anna Mar. 35.
 — Elis. 35.
 Hubertsburk 10.
 Hülsemannová, dvor. radová 52.
 Hume Dav. 34; 15.
 Hus Jan 56.
 Charavay Ét. 11, 12.
 Charlotta, princ. brunšv. 198.
 — vév. orléan. 11, 14; 3, 4.
 Châtelet, markýza 36.
 Cboiseul de, vév. 22.
 Jäger Heinr. Gottfr. 45, 46.
 Janitsch Ant. 166, 169, 172.
 Jansen Alb. 54, 55.
 Jaroměřice 31, 32.
 Jena 17.
 Jičín 140.
 Jiráček V. 18.
 Jiřetín 169.
 Jiří hessen-darmst. 11.
 Johann Adolf, princ got. 19.
 — August anhalt. 223.
 Jomelli Nic. 90, 136, 170, 229, 230;
 32, 33, 39, 40, 62, 68.
 Julien Ad. 52, 53, 55.
 Käfer Joh. 75.
 Kamienski Luc. 71.
 Karel Fridr., vév. meining. 43.
 — Theodor, vév. mannheim. 188.
 — Vel. 20.
 — VI. 41, 42, 49; 17.
 Karlsruhe 167, 168, 170; 32.
 Karolina, lantkr. hessen-darmst. 27.
 Käseweise Mich. 3.
 Kassel 81, 167, 170, 171; 38.
 Kästner, gymnasta 86.
 Kateřina II. 27, 29; 11.
 Kayserling v. 31.
 Kellner Aug. 80, 86, 91; 36, 37, 45.
 — Joh. P. 37.
 Kessel, komor. 93.
 Kerst, nástrojář 32.
 Kieff, vcellista 166.
 Kirchhoffová Magd. A. 19. V. též Grün
 becková M. A.
 Kirnberger J. Ph. 164; 72.
 Klatovy 170.
 Kleinknecht, flétnista 167.

- Klopstock Fr. Gottl. 143.
 Klüpfel Em. Chr. 25, 26, 27, 31, 33,
 34, 37—38, 39, 53; 8, 11, 12, 15, 16, 17.
 Koburk 13; 3, 4, 49.
 Kohout J. 60.
 Koch Heinr. G. 174, 177-179, 180,
 197; 72, 73-76.
 Kolín n. R. 80.
 Kolmar 7.
 Komenský J. A. 54, 57; 23, 24.
 Kopp Joh. Fr. 74.
 Körber Ig. 82, 167, 171.
 Kottowsky G. V. 223, 224; 94.
 Koser Reinh. 6.
 Kraft, trumpetista 84.
 — Tob. 77, 79, 81.
 Královec 101.
 Kramann Joh. Just. 165.
 Kreibe Joh. Conr. 168, 171.
 Kreische 75, 77.
 Kretzschmar H. 123, 124; 55.
 Kroměříž 31, 90, 91, 92.
 Kropfgans Joh. 166, 170.
 Krüger Joh. Chr. 181.
 Krumpholz Jan 167, 170.
 Kuhnau Joh. 31,
 Kupecký Jan 41, 42, 64; 18.
 — XIV. 10, 11.
 La Beaumelle 17; 7.
 La Bat de Grandcoeur 18.
 La Borde 137.
 La Motte Houdard 123.
 Lange, vcellista 73.
 — překladatel 74.
 Lanson Gust. 76, 78, 79, 80.
 Lasso Orl. 158; 33, 69.
 Latilla Gaet. 211.
 Laudon, generál 10.
 Ledebur C. 26, 50, 72.
 Lefèvre, taneč. mistr 235.
 Legband P. 73.
 Leibnitz Gottfr. V. 14, 15, 22, 23, 35; 10.
 Leichner Joh. Andr. 103; 49.
 — Joh. Carl, 100, 103; 49.
 Leichnerová Chr. Eleon. 100—102, 103,
 107; 47.
 — Kat. Just. v. Triebelová K. J.
 — Mar. Dor. 101.
 Leitenberk 76.
 Lennhof Eug. 19.
 Lenpach, hobojsista 41.
 Leone, mandolinista 169.
 Leopold, kn. anhalt. 233.
 — Frid., kn. anhalt. 223, 233.
 — I. 10.
 Lessing 175, 177.
 Liberati, kastrát 190, 191.
 Lincková Kat. Sal. 74.
 Lipsko 68, 147, 168, 169, 172, 174, 175
 177, 218; 31, 32, 75, 92.
 Lisabon 23, 213, 214, 221; 10, 23,
 90.
 Litoměřice 170.
 Livorno 219, 224; 94.
 Logi, hr. 68; 30.
 Logroscino Nic. 225.
 Lombardini Madg. 225.
 Londýn 171; 75.
 Lotti Ant. 30.
 Lädecke G. 47.
 Ludvík Ernst, princ got. 43; 42.
 Luchesi Andr. 225.
 Luisa, princ. got. 185.
 Luisa Dorota 5, 10, 12, 13-24, 25—34,
 35-36, 37, 41, 44, 48, 50, 57, 63-66,
 75, 88, 101, 107, 141, 159, 166, 173,
 176, 183, 184, 187, 189, 190, 193,
 194, 197, 198, 217, 228, 231, 236,
 237; 3, 4, 5—10, 11—16, 18, 20-22,
 68, 72, 78, 79.
 Lully J. B. 69, 111, 112, 120, 124, 134,
 135, 137, 141; 30, 52, 54, 61, 62, 63.
 Luther, gymnasista 86.
 — Mart. 51, 55; 16, 24.
 Lützow, major 43, 49, 50-52, 53, 56,
 57; 4, 5, 18, 19, 21, 22, 25.
 Luž 48.

- Mackroth 158; 33, 69.
 Maederová Giov. Dor. 221.
 Maffei Sc. 74.
 Mahrenholtz R. 6, 7.
 Majo Franc. di 230.
 Mälzl, gymnasista 86.
 Mälzner, gymnasista 86.
 Mannheim 90, 164, 191, 210, 211, 212;
 32, 40, 68.
 Manteuffel, hr. 36, 43.
 Mara Elis. Gertr. 168, 171. V. Schmelin-
 gová E. G.
 Marburk 3.
 Marcello Bened. 68.
 Maréshal, hr. 32, 33, 34; 13, 14, 15.
 Marie Terezie 17.
 Marienborn 21.
 Marivaux P. Car. 184—187; 78, 79, 80.
 Marmontel J. F. 26, 126; 57.
 Marpurg Fr. Wilh. 76, 79, 143; 32, 33,
 35, 37, 40, 42, 65, 67, 72, 81, 94.
 Marseille 170.
 Martinelli Gaet. 225.
 Martini G. B. 151, 226, 229; 97.
 Marziani, tenorista 190; 80.
 Masi Giov. 226.
 Masson Maur. 55, 56.
 Mattheis, hobojsista 167, 170.
 — Nic. 170.
 Mattheson Joh. 68, 72, 115, 150; 29, 30.
 Maurer Jul. 95.
 Mayer-Beinach A. 70, 71.
 Mefovsky, harfenfk 166.
 Megelin Heinr. (Mechlin) 166, 170.
 Meier G. F. 143.
 Meister J. H. 11.
 Mendelssohn Moses 143.
 Merseburk 41.
 Merschy (Mercy), herec 182; 78.
 Metastasio P. 61, 118, 214, 225; 66.
 Meuron, stát. rada 14.
 Maintenon. de mad. 7.
 Meusel Joh. G. 195; 49, 84, 85.
 Mevius Chr. 149.
 Mevius J. P. 13.
 Mîngotti P. 92.
 Mizler Lor. Chr. 72, 142, 143, 150;
 30, 65, 66.
 Mnichov 157, 164, 224.
 Molière J. B. P. 82, 168, 171, 175, 176,
 177, 180, 183, 184, 186, 188, 210,
 212; 74, 79.
 Mollsdorf 41, 42, 46, 49, 64, 65; 18.
 Molschieben 77.
 Molteni, zpěvačka 61.
 Molter F. 74.
 Moltke, maršál. 179; 73—76, 80, 81.
 Moncieri, zpěv. 190; 80.
 Mondonville J. Jos. 137; 64.
 Monn G. Mat. 164.
 Monsigny P. Alex. 134, 137, 138, 139;
 61, 64, 97.
 Montaigne Mich. 16.
 Monte Cassino 224.
 Montesquieu Ch. 32.
 Morel J. 56.
 Moric, princ got. 19.
 Moskau v Lužici 76, 77.
 Moskva 171.
 Motiers 32, 34; 14, 15.
 Mouret J. Jos. 52.
 Mozart Leop. 150.
 — W. A. 140, 152, 153, 164, 165.
 Muderichová, virtuoska 169, 172:
 Müller Jos. Th. 23, 24.
 — Er. H. 80, 92.
 — Polykarp 46, 54, 55 -56; 21.
 Murzia Ant. 190.
 Mylius W. M. 67; 28.
 Mýto Vys. 98; 48.
 Nagel W. 72.
 Nardini Piet. 224; 94.
 Naveroffsky J. 45, 50, 55; 24.
 Neapol 213, 218, 224, 226, 229; 94, 95.
 Neefe Chr. G. 36.
 Neubauer Fr. Chr. 166, 169, 172.
 Neuber Joh. 179; 76.

- Neuberová Fr. 174,175 -176, 177, 178,
180; 73, 74, 75.
- Neudietendorf 46, 47, 51, 53, 54, 56,
57, 63; 19, 20, 21, 23, 25.
- Neuenhahns, hobojsista 41.
- Neuenstein Fil. Jak. 4.
- Neuensteinová Jul. Fr. 4. V. těž Buch-
waldová J. F.
- Neufchatel 14.
- Neuhauser 166.
- Nicolini 188.
- Niesky 55.
- Nichelmann Chr. 72.
- Nitschmann David, biskup 24.
- Confessor 24.
- syndikus 47, 49, 54, 55; 20,21,24.
— Jan, biskup 46, 54, 55, 56; 21.
- Nížká 55.
- Noelli, virtuos 169.
- Norimberk 31, 32.
- Noverre J. G. 132.
- Novotný Frant. 5.
- Nymphenburk 224.
- Praha 64, 68; 30.
- Ohrdruf 163.
- Osten v. d., Jenny 43; 3, 4, 5, 10, 11,
12, 13, 15—17, 20.
- Ostvald, hobojsista 41.
- Öttingen-Wallerstein 169, 170. V. těž
Valdštejn.
- Otto G. N. 73, 76, 78.
- Padova 224.
- Paisiello Giov. 226, 227.
- Paix Jak. 158; 33, 69.
- Palomba Ant. 225.
- Pampo J. G. 82.
- Panzelt nástrojář 31.
- Parma 226; 95.
- Paříž 11, 24 25, 28,32, 36, 39,170,171.
- Perez Dav. 230.
- Pergolesi G. B. 111, 114,121, 209, 229.
- Perrin A. S. 196, 198, 199, 201, 203,
205-209, 217, 219, 220; 85, 86, 89, 92.
- Petti Jol. 190; 80.
— Antonie 190; 80.
- Petr III., car 16.
— musikus 28.
- Petrohrad 219.
- Philidor Fr. And. Dan. 134, 137, 138,
230; 60, 61, 63, 64, 97.
- Piccini Nic. 214, 219, 220, 226, 227,
229, 237; 62, 90, 95, 96, 97.
- Piemann, v. Biermann.
- Pilgerruh 53.
- Pinetti, zpěv. 71, 190, 235; 31.
- Pirna 16; 6.
- Plombières 16.
- Polarolli Car. Fr. 68; 31.
- Polcelli Anna 237.
— Fil. 237.
- Pompadour, mad. 36.
- Ponican 52, 56.
- Pompiani, zpěv. 80.
- Popovici Jos. D. 97.
- Posner Osk. 19.
- Pougin Art. 54.
- Prausse, skl. 165.
- Preysing. ml. 82.
— Heinr. Balt. 81, 166, 169, 170; 38.
- Preysingová, zpěvačka 80.
- Priegel W. C. v. Briegel W. C.
- Promnitz Balt. Fr. 46, 47.
- Putzer, basista 168.
- Quantz Joach. 61, 62, 150; 26.
- Quedlinburk 3.
- Quinault Ph. 118, 119; 54, 61.
- Racine J. 175, 176; 74.
- Rákóczy kn. 18.
- Rameau J. Ph. 111, 112, 116—118,120,
121, 124, 136, 137, 141; 52, 53, 54,
62, 63.
- Ramler K. W. 126, 159.
- Raynal, abbé 11, 25, 26, 36, 112 114;
52, 54, 55.

- Rebel Fr. 135, 137; 64.
 Reden-Esbeck T., Fr. J. 73, 74.
 Regnard J. F. 177, 180, 181; 74, 77.
 Reicha Ant. 170.
 Reicha Jos. 166, 170, 172.
 Reichard H. A. O. 12, 16, 17, 18.
 Reichardt Joh. Fr. 227 ; 27, 96.
 Reinhard Jak. 21.
 Reinhardt Joh. Chr. 81, 90, 94, 167,
 171; 37, 38.
 Reichel Eug. 66.
 Resta Nat. 212.
 Rettbach Vel. 100; 49.
 Reuter Fr. 92.
 Reyher Joh. Chr. 87—90.
 Richard Jer. 226, 227; 95, 96.
 Richter Christ. 3.
 Riccoboni 146.
 Ritesel, just. rada 52; 22.
 Robinson, angl. vyslanec 49.
 Rödiger Aug. 168, 171.
 — Joh. Christ. 171.
 Rohnstädt 76.
 Rochelogerie de la, J. M. 4.
 Rochemont 113, 114.
 Rokytice 77, 79, 99, 171 ; 35.
 — Dol. 35.
 Rollberg Fr. 71.
 Rommeisberg, hobojsista 167.
 Ronneburk 43.
 Rosa Nic. 192-193, 194, 195, 198, 199,
 201-204, 206—208, 217, 219, 220,
 233; 82, 83, 87, 88, 89.
 Rosetti 172.
 Rossi, mandolinista 169.
 Rousseau J. J. 25, 26, 31-35, 37, 38,
 107, 114, 117-122, 123, 124, 126, 127,
 137, 141, 147; 11—17, 53—56, 63.
 Rubenson G. 11.
 Rudloff, hobojsista 41.
 Rudloff Ant. 167, 170, 172.
 Rudolstadt 154, 170; 32, 33, 41, 42, 69.
 Ruez z Lífeka 143; 65.
 Rulsoldt, houslista 166.
 Rust Fr. Vil. 223—227; 94.
 Rutini G. Mar. 225, 227.
 Řezno 26; 17.
 Řím 68, 211, 213, 214, 223, 224, 229;
 93, 94.
 Saalfeld 32.
 Sacchini Ant. 229 ; 97.
 Sachs C. 32, 33, 40.
 Salcburk 32, 40.
 Salomo, gymnasista 86.
 Salvagni Cecilie (Salvagani) 190, 191 ; 80..
 Sammartini Giov. B. 228, 229; 97.
 Sarti Gius. 190, 191; 80.
 Sauer, houslista 169; 70.
 Scarlatti Gius. 227.
 Scolari Gius. 220, 221, 227, 229, 230, 237-
 Sedaine Mich. 139.
 Seebach v. 52; 18, 19, 23.
 Serauky W. 51, 53, 55—57, 65.
 Servadoni 61.
 Sever, překladatel 74.
 Severin, nástrojař 31.
 Sévigné de mad. 13.
 Seyfarth, gymnasista 86.
 Seyler Abel 76, 173, 178, 180, 182,
 231 ; 36.
 Schade, flétnista 81.
 Schäfer, hobojsista 41.
 Scharffenstein Jul. Fr. 74.
 Scheibe Joh. Ad. 142, 148, 149.
 Scheidler, kapelista 82.
 Schenker Manf. 51, 65.
 Scherer Edm. 11, 12, 15, 17, 53, 54, 74.
 Scherillo Mich. 91.
 Schering Arn. 123.
 Scherlitz Joh. Val. 80, 91 ; 36, 69.
 Schiatti, kastrát 190; 80.
 Schieck Joh. Andr. 73, 76, 78, 79, 165,
 222; 34, 44, 71, 93.
 Schick, vcellista 166.
 Schiedermaier L. 33, 41, 42, 44, 72, 75.
 Schieler, hobojsista 73.
 Schierkhord 158; 33, 69.

- Schillings, gymnasista 86.
 Schlegel Joh. Ad. 143.
 — Joh. El. 116, 142, 176, 180; 74, 77.
 Schlechtweg, tenorista 73.
 Schlichtegroll A. H. Fr. 65, 102, 225,
 227, 230, 231; 27, 50, 94, 95, 96.
 Schmelingová E. G. v. Mara E. G.
 Schmid Er. Fr. 65.
 Schmid Chr. H. 80.
 Schmidt, hobojsista 41.
 Schmied, gymnasista 86.
 Schneegass, kapelista 82.
 Schneider, fourir 53; 44.
 — tympanista 91 ; 94.
 — Dav. 23.
 — Joh. Fr. 84.
 — Lud. Mich. 73; 27.
 Schönau, sekretář 27, 69.
 Scherer Edm. 11, 12, 15, 17, 53, 54, 74.
 Schönemann 174, 179.
 Schoniger Fr. 39.
 Schreck, trompetista 43.
 Schrötter, virtuos 168, 169.
 Schuch Fr. 174, 176—177, 179, 180,
 181; 73—75.
 Schuler, hobojsista 73.
 Schulze Chr. Ferd. 25.
 Schumpf, gymnasista 86.
 Schweitzer Ant. 150, 225; 36, 44, 95.
 Sibylla, zpěvák 78, 194, 198, 217, 219,
 220; 83, 84.
 Sittard J. 33, 40, 41, 72, 75, 77, 80.
 Skalice Uh. 54; 23.
 Skalský G. A. 20.
 Sondershausen 70, 171.
 Sonneck Osc. G. Th. 90, 91, 92.
 Soubise de, generál 9.
 Spangenberg Aug. Gottl. 21, 23, 24.
 — hobojsista 41.
 Specht Joh. Nic. 73, 76.
 — Mich. Chr. 73, 79.
 Spencer H. 123.
 Spitta Ph. 71.
 Sporck Fr. A. 40.
 Stainer Jak. 32.
 Stadion Ad. 3.
 Standfuss 177, 178.
 Stangen Fr. Wilh. 52, 74.
 Stanislav, král polský 11.
 Stande M. 3.
 Stegmann, gymnasista 86.
 Steiger Sam. 3.
 Stein v., H. 51.
 Steinbach 165.
 Steinhardt, flétnista 167.
 Stiebler Casp. Herrn. 101.
 Stölzel Gottfr. Hein. 61, 64, 66, 68 -75,
 78, 85, 91, 92, 157, 158, 233; 26—33,
 68—70, 80.
 — Chr. Heinr. 73, 77, 79, 81, 91; 35,
 38, 44.
 — Wilh. Fridr. 69.
 Straubel Joh. G. 73, 76, 79, 80; 35, 44.
 Strauss, virtuos 168.
 Strenge C. F. 19, 20.
 Stubenrauch G. Chr. 77, 79, 81.
 Studnitz H. Ad. 26, 38-39, 43, 52,
 93, 185, 196, 231; 17, 37, 44, 47,
 78, 80, 82, 83, 85.
 Stürzel, nástrojář 72.
 Stuss Joh. Heinr. 100, 101 ; 49.
 Stussová Charl. Aug. Jul. 101.
 Stüve P. 74.
 Suchdol 54, 23.
 Sülzenbrück 76.
 Šafařík Ed. 18.
 Šenov 55.
 Štědroň Boh. 5.
 Štrasburk 7, 15, 31.
 Štuttgart 167, 170; 4, 32, 39, 40, 75, 77.
 Tamburová, zpěvačka 168.
 Tartini Gius. 158; 33, 69.
 Taubner, čalouník 69.
 Telemann G. Ph. 68, 157—159; 33, 69.
 Terst 212, 214; 90—92.
 Thun, hofmistr 25, 36-37; 16.
 Tielmann, pokladník 52.

- Töchter, sekretář 52.
 Toscani, zpěvák 168, 190; 80.
 Tosi P. Fr. 67.
 Tournay 19.
 Tourneux Maur. 8, 11, 12, 15—17, 53—64.
 Traëtta Tom. 226, 228, 230; 95.
 Tralles Balt. Lud. 10, 16.
 Trento Vitt. 213.
 Triebel Joh. Heinr. 100, 103; 49.
 Triebelová Kat. Just. 100, 103; 49.
 Turin 211, 214; 90r
- Uhde Herm. 12.
 Uhlig Ad. G. 74
- Utrecht 80, 82; 37.
 Vacchiani, zpěv. 190; 80.
 Valdštejn, hr. 166. V. těž Öttingen-Wallerstein.
 Varšava 94,
 Ventorini 28. -
 Verona 224.
 Vídeň 164, 167, 214, 218; 17, 20, 94.
 Vilém, princ got. 11, 43; 18.
 Vilemína, markr. bayreut. 5, 6.
 Vivaldi Ant. 68.
 Vogel Casp. 3.
 Voltaire F. M. 5, 13, 15-24, 27—29, 31, 32, 36—38, 52, 107, 109, 175, 176, 180, 184, 186, 188; 5, 6—10, 12, 13, 16, 22, 63, 74, 77—79.
 Bratislav 68, 72, 170; 32.
 Výmár 9, 10, 101, 166, 167, 169, 170, 185; 3, 33 41.
 Zincková Sus. Mar. 80, 221; 36.
 Wagenseil G. Chr. 164.
 Wagner Rich. 123, 124.
 Wagstadt 77.
 Waiblinger 24.
 Waitz, purkmistr got. 46.
 Walter Fr. 40, 90.
- Wangenheimová 185.
 Warza 77, 80.
 Wäschke 93.
 Weehinar 162, 163.
 Weidler, basista 73, 78.
 Weidmann Dav. 48.
 Weiss Silv. 170.
 Weisse Ant. Ferd. 73, 77, 79, 82, 91; 35, 36, 38, 39.
 — Chr. Fel. 177.
 — Joh. Fr. 79.
 Weissenfels 147; 31, 32, 33, 40, 41, 44.
 Weissenstein 169.
- Wenig, musikus 28.
 Werner, fagotista 167.
 - dr. 29, 33, 40, 41.
 Westphal, musikus 28.
 Weil Tad. 90, 91, 92, 95.
 Winterberg G. W. 41.
 Witter Joh. Jak. 74.
 Wolff Krist. 14, 15, 22, 35.
 — Ern. Wilh. 165.
 Wolfenbüttel 147.
 Wolfram Joh. Chr. 165.
 Wotquenne Alfr. 90—92.
 Wudrichová, flétn. 167.
- Yverdun 14.
- Zerbst 176, 223; 32, 93, 94.
 Zeitz 31, 33, 41.
 Ziegeidecker Joh. Chr. 73, 76, 78; 34.
 Zimdar, herec 49.
 Zinckeisen Kar. Rud. 81.
- Zinzendorf Mik. L. 47, 48, 50, 51; 20, 21, 23, 34.
 Zinzendorfová, hr. 51, 53, 54, 57.
 Zlonice 167, 170.
 Zvěřin 81, 167.
 Ženeva 24—25; 17.

Obsah.

	Strana
Předmluva	3—5
I. Osvícená Gota	9—58
Gota residencí knížectví sasko-gotsko-altenburského (9). Francouzské tradice (10). Fridrich III. (11). Vévodkyně Luisa Dorota (12). Paní Buchwaldová (12). Poměr dvora Luisy Doroty k Voltairovi, jejich korespondence (15). Melchior Grimm a jeho Correspondance littéraire (24). J. J. Rousseau a Gota (31). Francouzští encyklopedisté a Gota (35). Osvícenské osobnosti gotského dvora (36). Hrabě G. A. Gotter (39). Jan Kupecký a Gota (41). Svobodné zednářství u gotského dvora (43). Moravští bratři v Gotě (44). Českobratrská tradice v Gotě (48).	
II. V nové domovině	61—103
Příchod J. Bendy do Goty (61). Benda maestrem (62). Gottfried Heinrich Stölzel (68). Kapela za Stölzla (73). Kapela za J. Bendy (76). Povinnosti dvorní kapely (86). Bendovo postavení jako maestra kapely (90). Jeho platové poměry (95). Jeho sociální postavení (97). Rodina Bendů v Gotě (98).	
III. Umělecké ideové proudy v Gotě	107—154
Oficiální směr gotský : Estetické názory Grimmovy literární korespondence (111). Racionalistický základ (115). Grimmův italism a buffonism (117). Odpor proti francouzské opeře, zvláště proti Rameauovi (125). Buffonism francouzských encyklopedistů (141). Neoficiální směr německé hudební estetiky : soudobé názory (142). Estetické názory hudebních časopisů (142). Směr proti italské opeře a pro německou hudbu (147).	
IV. Hudba a divadlo v Gotě	157—232
Dědictví Stölzlovo (157). Vztahy Bendovy k hudebnímu Berlinu, zvláště k C. H. Graunovi (159). Rod Bachů a Gota (162). Lokální skladatelé (165). Cizí hudebníci v Gotě (166). Divadlo v Gotě: němečtí principálové (173), francouzská dvorní činohra (183). Italské intermezzo v Gotě (187). Bendova cesta do Itálie (222). Její význam pro umělecký vývoj Bendův (224). Pokles hudebního života po smrti Luisy Doroty a výhled do nových kulturních poměrů po smrti Fridricha III. (231).	

	Strana
Repertoir dvorního intermezza v Gotě 1765—1767	232—237
Auszug	240—253
Rejstřík osob a míst	255—266

Obrazové přílohy:

Gota r. 1690.....	mezi str.	16-17
Zámek Friedenstein v Gotě	„ „	32—33
Hrabě Gustav Adolf Gotter	„ „	48—49
Poznámky ve zvláštním svazku	str.	1—97
K I. kapitole.....	„	3—25
K II. „.....	„	26-50
K III. „.....	„	51—67
Ke IV. „.....	„	68—97

Důležitější tiskové omyly.

Na str. 5. v řádce 14. shora čti *Correspondance* místo *Corréspondence*.
Podobně na str. 12. (řádka 9. shora), 24. (ř. 21. shora), 112. (ř. 11. shora) a 165. (ř. 1. shora).

Na str. 29. v řádce 8. shora čti *zprostředkovává* místo *sprostředkovává*.

Na str. 32. v řádce 12. zdola čti *Rousseaua* místo *Rousseauova*.

Na str. 88 v řádce 18. shora čti *do 9. prosince* místo *9. do prosince*.

Na str. 160. v řádce 4. zdola čti *provozovaná* místo *prozovovaná*.

Na str. 197. v řádce 6. zdola čti *dni* místo *dny*.

Na str. 230. v řádce 4. zdola patří po 1765 tečka.