

Helfert, Vladimír

Hudba a divadlo v Gotě

In: Helfert, Vladimír. *Jiří Benda : příspěvek k problému české hudební emigrace. II. část. 1. díl, Gota, 1750-1774*. Brno: Filosofická fakulta s podporou Ministerstva školství a národní osvěty, 1934, pp. [155]-232

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/118827>

Access Date: 11. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

IV.

HUDBA A DIVADLO V GOTĚ.

Hudba, která obklopovala Bendu v Gotě do r. 1774, a jíž 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 Stölzlova.

Když Benda nastoupil svůj úřad v Gotě, převzal protokolárně po Stölzlovi velikou zásobu hudebnin, které se v Gotě nahromadily z doby Stölzlovy 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 Stölzlovým. 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 Stölzlových skladeb hodně, dosvědčuje to, že Benda prohlásil, že by jich uspořádání trvalo nejméně 14 dní. Tyto Stölzlovy 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 Stölzlovi oceníme kriticky ve druhé části, kde bude řeč o Bendových chrámových kantátách.

Vedle Stölzla 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. Že 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 sepulcro 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 neznamenal 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 v Berlíně jako člen král. kapely byl svědkem rychlého rozvoje berlínské opery¹². Na operu 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 zvláště 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 43·5 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 zajímavo, 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 partitūře²¹.

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, jež 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 sepolcra 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 50. 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 klasičtých 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 Bach 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, sinfonií, sonát, dva klavírní koncerty, dva flétnové koncerty, 1 houslový koncert. V Extr. pak je zaznamenána koupě 12 sinfonií, 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 sinfonickou, 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. Kirnbergra, 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, Monново 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 princí 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 koncertovat⁸⁷.

Konečně alespoň zmínkou buďtež dotčení 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 libivé 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. Bandy. S jeho jménem se ještě setkáme.

Tento obraz německé hudby, již 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. píše 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, 1. 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. IX. 1774 — 60 tol.),
 Kieff z Vídně (2. VII. 1775 — 5 louisdorů),
 Reicha, tehdy ve službách knížete Valdštejna (22. X. 1776).

Loutnisti:

- Kropfgans 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. VII. 1776 — 50 tol. F.-B. chybně Krombholtz).

Flétnisti:

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).

Hobojisti:

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. VII. 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. VII. 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 Zvěříně),
dva nejmenovaní hornisti (19. IV. 1769 — 40 tol.),

Hörrn (23. X. 1774),
Körber z Mohuče (11. XI. 1776).

Trompetisti:

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

Klaviristi:

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),
Röderová 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 nepoznamenávají 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. 1776),

Sauer z Berlína (2. VI. 1776 — 10. VI. 1776. 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. 1765. vyplatil

Benda a 8. IX. 1777 — 50. IX. 1777),

Antinore Domen., houslista (8. a 9. VI. 1766),

Rossi, virtuoska na mandolinu (20. VI. 1766 — 20. VI. 1766),

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. Neubaue r, 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, sinfonie 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 Výmaru. Složil oblíbené polonézy pro housle. Ant. Janitsch pocházel z Čech a patřil k zajímavé kolonii českých muzikantů, kteří se sešli v kapele knížete Öttingen-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 Jířetíně 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 zapomělo; 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 Eichstädtu 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. Reicha, strýc slavného Ant. Reichy, 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 Krumpholz, 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 hoboiové 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 opětý rodák z Čech, 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 Čech (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 Kasselu, 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 působišťe. 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. Rödigerovi, 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 zákem 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 klavirista 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 Elisabeth 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 ans-pašské kapele Georg Erhard F., hoboista, nepochybně totožný s naším Fischerem. Muderichová (též Mudrichová) koncertovala v prosinci 1775 v Lipsku.

Že Benda jako maestro kapely byl s těmito hostmi v nej-užším 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 Čech. Tvořily-li rodiny Jiřího Bendy, Hataše a Hötzla malou kolonii muzikantů z Čech 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 Friedensteině 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 hráti 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 obecenstva. 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 obecenstva 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. křižovaly 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 ovládán 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 „očištěného 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 obecenstvo 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 znepřátelila, 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 improvisovaná fraška platila za hlavní přitažlivost obecnstva. 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 narozenin 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 dvojitá banda hobojistů⁵². V Gotě se tehdy Schuch zdržel do 17. srpna⁵³.

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

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 Gärtnerů, 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 Molièrových 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 dál po prvé provésti svou občanskou truchlohru *Miss Sara Sampson* 1756. To je jistě nejlepší svědectví vospělé 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 těmito termíny 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 předcházela, 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 Bendi 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 Bendi 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 jezuitských 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 vyjednavčem 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 desíletá 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 vytríbenějšímu 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 oblibě, 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 obyčejně v úterý, pátek a sobotu. Představení v zámeckém divadle začínala vždy o 5. hod. odpoledne. Hrán byl běžný tehdejší repertoar, jenž sestával jednak z překladů her francouzských, jednak tehdy oblíbených pastýřských her, komedií a nezbytných hanswurstiád. Francouzská tragedie je opět zástoupena 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 dilem 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 1 1/2 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 přídavek 200 tol., celkem 800 tol. Tento výpočet Franckenbergův ukazuje jasně, kterak 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 tře-

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. Její 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 repertoire 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 trompetisté intrádu a účinkovala kapela⁶⁴.
- 1752, 7. února, na počest Luisy Doroty, Mad. de Graffigny: Cénie⁶⁵.
- 1754, 12. srpna, k narozeninám Luisy Doroty, Néricault Des-touches: La Fausse Agnès ou le poëte campagnard⁶⁶.
- 1755, 20. ledna, k narozeninám dědičného prince, Marivaux: L'île des esclaves⁶⁷. Zkoušky k této komedii byly 11. a 15. ledna v 5 hod. odpo. 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. srpna⁶⁸.
- 1755, 22. srpna, komedie blíže neoznačená, provedená pážaty⁶⁹. Totéž 9. září.
- 1755, 8. prosince, francouzská komedie blíže neoznačená. Provedena na novém divadelním sále. Hlavní zkouška byla 6. prosince⁷⁰. Snad La mère confidente (Marivaux).
- 1755, 25. dubna, k narozeninám Fridricha III., provedena scénicky oslavná báseň Le printemps⁷¹.
- 1757, 27. dubna, k narozeninám Fridricha III., Voltaire: La mort de César, Molière: Le Mariage forcé. Hlavní zkouška byla 26. dubna⁷². 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 24. dubna. Původně bylo představení určeno na 25. dubna⁷³. Provedení Voltairovy Alzire působilo Luise Dorotě rozpaky v kostymování. Exotické prostředí vyžadovalo jiné kostymy, než bylo obvyklé. Proto se vévodkyně obrátila již 3. 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 de hors 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 pásmátné 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 italské intermezzo.

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 vševládnoucím 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 zvláště 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 Grimm a jeho *Correspondance littéraire*. Bylo ukázáno již v minulé kapitole na to, která 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 episodické¹⁰⁸. 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. Vyržovat 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 Drážďany. 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 intermezzem 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, odnášeje si nějaký ten dar. Fourir-Bücher zaznamenávají tyto výstupy, při čemž ovšem zapisovatel často zkomolí jména těchto zpěváků. Někdy se znamená prostě „italský zpěvák“ bez uvedení jména¹⁰⁵. Nejvíce zpráv o těchto potulných italských zpěvácích je až od r. 1765. Přírozená 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), Moncieri 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 (všicknj 8. a 9. června 1766, Muzzia mimo to sám 28. a 29. července 1768 před knížetem), tenorista Jul. Petti se svou ženou Antonií (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 más 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 desítileté 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 dvakrátě 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, odvolávajíce 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 opatřovala 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 Bendy¹²³. 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 odcházeli 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 Bianchim. 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 italští zpěváci, jako Pinetti v r. 1766 (18. května).

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

Fridricha Christiána 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 sekretáře¹⁸⁶. Na rozdíl od italských buffonistů nevytrval v Gotě až do rozpuštění intermezza. Neustále zápasil s finančními rozpaky a nenašel v Gotě obliby¹⁸⁷. 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 cestovního 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 zamítnuta¹⁸⁸. Je nepochybné, že s tím vším souvisí jeho propuštění ze služeb, k němuž došlo brzy nato, 20. listopadu 1766¹⁸⁹. 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, odvolává 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 1767¹⁹⁰. Odešel rozladěn, a jak to bývá, svaloval vinu z neúspěchu na své nepřátele v Gotě¹⁹¹. 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 aríí. Líbilo

se jeho portamento. Také jeho mimika nalézala pochvaly, třebaš měl náklonnost k přestřelení. Byl též dobrým houslistou a již 1766 byly známy jeho kompoziční pokusy. V době, kdy byl v Gotě, byl v plném rozviti 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 týdně 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 scénou¹⁸⁶.

Intermezzo nebylo v Gotě nic neznámého před příchodem italských buffonistů Burgioniho a Rosy. 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. Rosy 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 zapomělo¹⁸⁶. Podávám-li zde obraz tohoto intermezza, děje se tak na základě dosud neužitých pramenů a s úplností, jež je na základě těchto pramenů dosažitelná¹⁸⁷.

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 potrvál 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 zvláštnost¹⁸⁸. 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 neznamenovalo přestávku pro intermezzo, neboť při sněmu bylo provozováno intermezzo jako zvláštní chlouba dvora gotského. Tato mezera je pro repertoír intermezza aspoň částečně doplněna úcty Perrinovými. 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 řídčeji. 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 repertoíru 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 Bianchioví od května 1767, repertoír opouští toto úzké pole původních intermezza 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 repertoárem, 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 úctu 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 chvalo zpěv na lékaře, Drusilla se mu vyznává z lásky, ale on ji odmítá. Proč? Il libro perche ogn'un lo sà: 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 contessa 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 Perrin¹⁴⁸. 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 staví nechápající. Cal. mluví k Dor. nabubřelé nesmysly, Dor. ironicky odpovídá: *lei d'abbegliar 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 předepsaná zápletka. Vyčítají si, že Cal. si má vzít *Russolinu* 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).

Colà 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 vyšívanými 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. Il 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 pesimista 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 nepřítelě žen. Lesb. v arii: kdyby se mu některá žena vyznala, že pro něho hoří láskou, co by učinil? Ans.: S'arde per me alcuna, acciò l'ardor non cresca, io la consolerò con aqua fresca. Lesb. oznamuje, že dole čeká student, který chce dokázat, že 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 dámon je ve 2. díle přestrojená Lesb., k níž přichází Ans. rovněž v přestrojení (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 moralità del suo bel viso. Nabízí jí ruku: io sol per voi ardo d'affetto. Onde 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, consumar voglio le notti nell ballar e nel cantar. Nato ji Ans. odmítá: jen si tedy jděte k tanci. Duetem 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 zápleтка. Objevuje se cicisbeo. Ans. myslí, že je to jeho sok, chce soubor, 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 zárlivou. Vše se vysvětlí, usmíření je pak ukončeno vítězstvím Lesb., která si diktuje, že bude patrona à comandare: voglio fare e disfare, vuò 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 sarò 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).
 È 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 (Burgioni), *Fiametta*, paesana (Rosa). Němé 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 konsultaci. Bern. se představuje špatnou latinou: *valete 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 kofí 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. Radost nad tím, že odmítla Bernardona (7. sc.). Ton. přichází na trh prodávat ovoce (8. sc.). 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 otcí rovněž. Situaci zachrání Fiam., která odhalí Bernardona jako podvodníka: není venkovanem, je přestrojen. Ton. s Fiam. se zasnoubí (9. sc.), 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).

Recipe 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 kostymů nebylo třeba, neboť lékařské kostymy byly v divadelní garderobě z intermezza *Il medico ignorante* a pro *Fiamettu* byl kostym ze hry *La Giardiniera*.

6. *Il 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 umínuje, 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.* uprchně a *Tab.* namluví *Scintille*, že *Luc.* 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 sò (*Sc.*, 1. díl).

Care pupille belle (*Tab.*, 1. díl).

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

Croìè vù ma belle (*Tab.*, 1. díl, in francese corotto).

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 epitaffia (duetto, 2. díl).

Kostymy pro toto intermezzo: Pro *Tabarana* kamizol z různého leštěného plátna, pošíť 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 prýmký ¹⁵¹.

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 Perrin ¹⁵². Jednající osoby: *Lenina*, peregrina fuggita da sua madre (N. Rosa), *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 černocho, medvěd zápasí s ptáčkem, čínská opice dělá francouzské reverence. Kavalír za to zaplatí 100 scudi. Na konec nudná, zcela nelogicky vyvolaná zápletka: *Car.* podezřívá 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 cannocchiali (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 rekvizity 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 brejlí¹⁶³. Koupěno bylo: pro oba poutníky dva černé límce pokryté mušlemi, dva černé pláště z černého leštěného plátna, žebrácký 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 klobouk¹⁶⁴.

8. La moda o sia il marito geloso.

První provedení 9. dubna 1766, další 10. května. 1766. Zachováno libretto italské a německé, jež přeložil asi Perrin¹⁶⁵. 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 Müller¹⁶⁶.

Gerone žárí 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 nevádí, jeho žena má také milence. Vtom je překvapí Lucillo s holí, Ger. se vykoupe 20ti dukáty. Civ. se dá poznat, ale na konec navrhuje smř: 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 duétta:

Amore nel mio petto (Ger., 1. díl).
 Caro marito amabile (Civ., 1. díl).
 Chi è geloso non incappi (Civ., 1. díl).
 Discoriamo come vâ (Ger., 2. díl).
 Far convien meno parole (duetto, 1. díl).
 Il bremazzo già mi viene (Civ., 2. díl).
 Io sò quel che costumamo Civ., 1. díl).
 Lei con sua moglie (Ger., 1. díl).
 Parto, ma pensa e trema (Civ., 2. díl).
 Perchè 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 němé
 osoby¹⁵⁷. Protože však většina z toho již byla v divadelní garderobě,
 koupěna pouze červená tafetová sukně a čepice ve formě turbanu.

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

První provedení 23. dubna 1766¹⁵⁸, další 25. a 30. dubna
 a 17. června 1766, kdy tančily také dcerky Lefèvra. Zachováno
 libretto italské a německé, jež asi přeložil Perrin¹⁵⁹. Jednající
 osoby: *Lisetta* (N. Rosa), *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
 zamilovaly všechny ženy. Mísí italštinu s francouzštinou. Lisetta zpívá německy
 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 lichoť. 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 nazione variabile giammai conserva fè. Do
 toho se klade neorganická epizoda o francouzské operě, o níž bude zmínka
 níže. Duettem se končí 1. díl. Ve 2. díle má Lis. zavázanou ruku, Fanf.
 vestito in gran gala capriciosamente. Lis. má bolavou ruku od toho, že jí již
 Francouz stále tiskne. Doufá, že si jí vezme. Fanf. jí lichoť, ale je na oko

edmtán; Lis. předstírá, že je zadána jednomu kapitánu. Jistě by Fanfarona 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? Dirà enfin, que l'amour est la belle mère de l'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 uštedí 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 t'abbandono, mentr'il mio core alla Germania io dono.* Duettem se končí 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).
 Perché voi rifiutarmi? (Fanf., 2. díl).
 Per quel paterno amplesso (Fanf., 1. díl).
 Quando l'avrò 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.

Znamé 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 libretto¹⁶³. Jednající osoby: *Uberto, 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 marito.

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 l. 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 pasticcií. 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 faciamò 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 *Colà sul praticello* (II. jedn., 9 sc.). Z arií Goldoniho užito: *Ogn' anno passa un anno* (Il Filosofo di campagna, 1754), *Recipe di quegli' occhi* (La Calamità de' cuori, 1752)¹⁶⁸, *Tutta vostra sarò 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 neuzívá látky Goldoniho, jenž ji zpracoval ve svém intermezzu Il Filosofo, provedeném v Turíně 1757, jednak v tříaktové komické opeře Il Filosofo di campagna, provedené s hudbou Galuppiho v Benátkách 1754 a 1756 a v Drážďanech 1755, s hudbou Holzbauerovou v Mannheimu

1756¹⁷¹. Goldoniho *Il Filosofo di campagna* má sice epizodu odmitavého venkovského filosofa Narda a komorné Lesbiny, ale řešení 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 Benátkách 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 divadelních ve „filosofickém“ století. Z Goldoniho intermezza *Il Filosofo* přešly do gotského zpracování tyto arie: *Alle feste ed ai ridotti, Andiam, signor studente; È quella l'usanza; L'agnellin ama l'agnella; Pentita son del fallo; Tutti vogliono che si dia.*

La Finta malata nemá nic společného s Molièrovou komedií *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 intermezzu, kde se Fiametta staví nemocnou, vzal gotský text z kom. opery *Li tre cicisbei*, jež byla provedena 1748 v Benátkách s hudbou Nat. Resty a 1756 v Terstu¹⁷³. V této hře (II. jedn., 12. sc.) přichází epizoda, kde zpěvačka Modulina se staví nemocnou. Přicházejí 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“ ukazuje, 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, perchè tentini ed ossa sincopi, parossismi, cerebrí 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.

Giscone:

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

Tercett *Recipe triginta pastiche*, jímž v terstském textu se končí tato scéna, přechází rovněž do gotského intermezza na tomto místě, mimo to užilo gotské pasticccio 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“ *Croiè vù ma belle* v Goldoniho I portentosi 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 Barlocchio *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 nna 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 pasticccio, 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 ně-

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. Árie *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 neznámi. Tříaktová kom. opera Gius. Pertroselliho 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 nič společného. Ústředí děje tvoří osudy Řidolfa, dědice hrabství, jenž po různých útrapách dojde svého dědictví proti svému odpůrci Olintovi.

La moda o sia il marito geloso má opět děj slátaný z běžných buffonistických motivů a je proložen tehdy oblíbenými ariemi. Mezi nimi je zvláště kýchavá arie *Vada, vada*, vzatá z Goldoniho *L'Arcadia in Brènta* (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 Goldoniho *Lo Speziale* (1753, Terst 1755)¹⁸⁴, *Io sò quel che costumamo*, z Goldoniho *Bertoldo, Bertolino e Cacasseno* (1749) a *Discordiamo come vò* 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 1. 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 Goldoniho komedií *La Locandiera* 1753. Arii *Per quel paterno amplesso* vzal si z Metastasiova *Artaserse* (1730), kdežto arie *Contenti noi siamo* se objevuje v Goldoniho *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 Goldoniho *La Fiéra 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 Colonnello 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 pojítka 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, zkratka všechny ty drobné podvůdky, charakterisované oblíbeným slovíčkem *fingere*, jsou časté rekvisity 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 Filosofo 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 kořenitou příchut'. 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 française? 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 přiangazování 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 zpracování 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* (N. 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. Sò 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-namorato di voi mia be-bella atd. Také arii zpívá koktavě.

Vezz. se ujišťuje, že Mac. nebude zárlivý. 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 zárlivý: *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 Vezzosity: tato chce oba za milence, ale nesmějí být na sebe zárliví. Buď 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 libertà, viva l'allegria, bell'amar in compagnia, che piacere al cor mi da questa cara libertà*.

Arie a ensemble:

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 sò, 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 kostymů.

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*¹⁹⁶. 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 ucelebných literárních kvalit. Postavy koktavého *Macacca*, předchůdce *Vaška*²⁰¹, chvástavého *Parpagnacca* a uhlazeného *Bellavity* jsou trefné figury, vzaté přímo ze života. Také dikce vyniká britkostí 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). Parti 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 Goldonihou 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 Goldonihy²⁰⁷.

I. jednání: Lisetta a Aurelie v rozepří. Aur. staví na odiv svou učenost, Lis. se jí posmívá: *non vuol 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 za 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 nadbřhá, 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 cocodrillo il piango*. Ferr. je tím odzbrojen. Pak s ním zápasí Aur., před ním 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 affetato (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*, famiglia (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 franconzské 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 reprodukcím, 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 šestiměsíční 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 předvidala. 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 Rusta, anhaltského kapelníka v Zerbstu (Srbišti) a v Dessavě. Rust se totiž vypravil ve stejnou dobu, jako Benda, do Italie, a to jako člen družiny, která provázela knížete Leopolda Fridricha Ernsta anhalt-dessavského do Italie. 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 koupen 1727 ročník chrámové hudby pro potřebu zerbstské kapely²¹⁵. Byly i jiné hudební vztahy, na př. doporučení 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 pochopitelné, 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 Rustem. Pravděpodobně navštívil předtím Veronu a Padovu. Zerbtská 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 zerbtských 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 Benátkách³³². Dále poznal v Benátkách tehdejšího kapelníka z Hildburghausen Ant. Schweitzera, jehož, jak Benda sám vypravoval, zasvěcoval v Benátkách do některých otázek skladatelské techniky³³³. 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 nepřímou 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 hospitálů dei Orfelini a della Pietà³³⁴. Mimo to obdivovali sólové hlasy Luisy Bertolotti a Magd. Lombardini³³⁵. Na vážnou operu neměl Benda v Benátkách štěstí. V podzimní sezoně byla provedena v divadle S. Benedetto opera Ipermestra. Bylo to pasticcio na Metastasiův text³³⁶. Zato však poznal komickou operu. Provozovala se v divadle S. Moisè a obracela k sobě pozornost celé zerbstské 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 buffa³³⁸. Že 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 1766³³⁹. V Římě si všímal Benda opět chrámové hudby a podle Schlichtegrolla napsal tam pod dojmem této hudby chrámovou kantátu na oslavu narození gotského knížete³⁴⁰. 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 Allegriho 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 Picciniovy *La buona figliola* (1760) a od prvních oper Galuppiho ustupuje neapolská opera seria do pozadí před buffou, útvarem, 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 Traëttův a několik těch, kteří se snaží postavití 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 zvláště 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 Piccinioho 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 villeggiatura, 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 Reichardtem, 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 Rust 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 týž útvar, jako Galuppiho buffu. Sám napsal italskou operu ještě před odjezdem do Itálie. Že 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 neváznost v obecnstvu 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.²⁶¹. 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 podvečer²⁶².

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 ročně²⁶³. Tak z Bendi, dotud chrámového a koncertního skladatele, se stává oficiální skladatel intermezzový. V tom i na venek se jeví celý ten pronikavý obrat, jež přivodila v jeho uměleckém vývoji tato italská cesta.

Jeho zájem se nyní obrací k italské hudbě, hlavně k buffě. O tom podávají zprávu oba naše prameny, z nichž jsme čerpali na začátku této kapitoly²⁶⁴. 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 zásoba²⁶⁵. 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 1760²⁶⁶. Že 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 Neapoli²⁶⁷. Z nové tvorby Picciniový 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 1766²⁶⁸.

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)²⁶⁹. 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 repertoire 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 obsírněji o Jomellim jako o největším geniovi doby, vlebíce hlavně jeho *accompagnata*. Běh 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 zasetí 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 *tragédie 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, znamená soumrak osvícenské kultury v Gotě a soumrak toho režimu, kde tak zajímavě žila vedle sebe luterská orthodoxy 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.
