

Helfert, Vladimír

Muzikantské tradice

In: Helfert, Vladimír. *Jiří Benda : příspěvek k problému české hudební emigrace. Část 1, Základy*. Brno: Filosofická fakulta s podporou Ministerstva školství a národní osvěty, 1929, pp. [17]-57

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/118741>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

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

I.

MUZIKANTSKÉ TRADICE.

1. Emigrační touha.

Málokteré století bylo tak bohaté novými a často protichůdnými výboji lidského ducha a událostmi, jež pronikavě zasáhly ve vývoj Evropy, jako osmnácté. Sem vpadá doba barokní a dosahuje zde asi v 1. třetině svého typického vyvrcholení jak v životě církevně-politickém, tak ve stylu uměleckém. Politickým výrazem doby barokní jsou války o světovou moc mezi dvěma typicky barokními monarchiemi, francouzskou a habsburskou. S barokem ruku v ruce jde vítězná protireformace se svým církevním absolutismem, v čele mající jezuity. Vyvrcholení baroka přináší invasi a nadvládu románské kultury nad Evropou, především italského umění, kdežto toliko Francie si dovedla tento příliv přizpůsobiti vlastní povaze. Proud baroka v oné době bylo něco tak dravě expansivního, že proniká do všech zemí a v nich do všech koutů a zmocňuje se všech forem života. V této věci barok nebyl předstížen žádným kulturním proudem předtím ani potom.

Ale právě 1. polovice 18. stol. jest pro barok nejen vyvrcholením, nýbrž zároveň i začátkem rozkladu podle zákona o nutném vyžití každé stylově vyhraněné doby. A tak právě tehdy, kdy je barok na vrcholu svého vývoje a ve zdánlivě nepřemožitelné síle (Ludvík XIV., Karel VI., jesuitismus), vzniká nové hnutí, jemuž patří vítězství v tomto století. Ve dvou ohniscích, Anglii a Nizozemí, ohlašují se již od 2. polovice 17. stol. začátky osvícenství (Spinoza, J. Locke, občanské svobody v Anglii za Viléma III. Oranž.) a hnutí to, podporované přírodními vědami a nově probuzeným racionalistickým kritikem, vpadá na začátku 18. stol. do Francie, aby odtud naplnilo celou Evropu novým myšlenkovým obsahem. Ale na tom není dosti. V témž století vzniká další myšlenkové hnutí, jemuž patří pak stol. 19.; hlásí se však již zřetelně kolem 1750 a zvláště v druhé polovici. Je to romantismus, jenž v mnohém, ba více, nežli se dosud za to má, navazuje na tendence doby barokní.

Uvážíme-li, že se tyto tři mohutné proudy sešly na půdě 18. stol., pak z toho již je jasná ona neobyčejně bohatá náplň této doby. K tomu pak přistupují události politické, které se jeví jako důsledek těchto proudů. Vedle barokních monarchií, naplněných duchem barokního církevně-politického absolutismu, rostou nové státy, kde barok byl paralysován kritičtějším protestantismem a kde na tomto základě vzniká pruská osvícenská monarchie, naplněná duchem tolerance. Na východě stát Petra Velikého znamená formu barokních ideálů modifikovanou ruským prostředím. K nutnému konfliktu odumírajícího baroka s vítězícím osvicenstvím dochází ve velké revoluci francouzské, z níž vychází v Napoleonovi jedinečné smíšení osvícenských tendencí s rysy romantickými a konec konců novobarokními.

Ruku v ruce s těmito myšlenkovými proudy jdou též umělecké styly. Sloh barokní je vystřídán kolem 1750 klasicismem, stylem to, který odpovídá racionalistickým tendencím osvícenským, a v romantismu se přihlašuje hnutí, které již samo v sobě mělo snahy převážně umělecké.

Již z tohoto celkového bohatství osmnáctého století je pochopitelné, jak mocně byli jím připoutáváni tvůrčí duchové té doby, kteří jím chtěli prohloubiti inspirace pro svá díla, a jak se tato pozornost obracela k těmto novým světovým proudům a událostem zvláště tam, kde nadvláda baroka příkře odmítala vstup novým myšlenkám osvícenským, jako bylo u nás. A tak jeden kořen emigrační touhy v 18. stol. je v těchto všeobecných kulturních proudech, jež naplňují toto bohaté století.

Situace evropské hudby se pak vyvíjí na tomto základě v obdobné mnohostrannosti a bohatosti. S vrcholným barokem přichází jeho nejtypičtější hudební ztělesnění, neapolská opera, již náleží 1. pol. 18. stol. Velké zjevy Alex. Scarlattiho, Leon. Lea, Giov. Bat. Pergolesiho, libretistů Ap. Zena a Piet. Metastasia a přčetných zjevů menších jdou ve svých dílech vítězně celou Evropou kromě Francie. Vedle neapolské opery se šíří oratorium a nový styl barokní instrumentální hudby, representovaný Vivaldim a Corellim. Okázalost baroka slaví triumfy v nádherné výpravě dvorských oper, kde se barokní tendence výtvarné mohou nejdokonaleji uplatniti, jak ukazuje dílo rodiny Bibienů, hlavně Gius. Galli-Bibieny. Ve Francii

barokní doba dává vyrůstí francouzskému stylu opernímu v rukou Lullyho a Rameaua a francouzské hře clavecinové v díle Fr. Couperina. A současně v Anglii vytváří svá oratoria Händl a v Německu doplňuje tento vpravdě barokně bohatý obraz hudební produkce J. S. Bach svým přísným uměním, jež je syntesou barokních tendencí s protestantským intelektualismem, kdežto katolická chrámová hudba je unášena vzrušenou pompou barokního stylu.

Když pak se kolem 1750 ukazují již zřejmé stopy rozkladu baroka a vítězné kroky osvícenského racionalismu, zasahuje tento směr také hudební tvorbu, aby vyvolal nové stylové oblasti. Snaha, smířiti odumírající barok s novou dobou osvícenskou, má v hudbě svůj průvodní zjev ve snahách o reformu upadajícího typu neapolské opery, jak se jeví v dílech Hasseových, Traëttových, Jomelliových a j. Z krise, která roste z tohoto konfliktu, rodí se pak styl hudebního klasicismu v 2. pol. 18. stol., jenž se stává dokonalým hudebním výrazem osvícenského racionalismu. Tato nová oblast stylová vytváří pak Haydna, Mozarta a mladého Beethovena v hudbě instrumentální a reformní operní dílo Gluckovo ve Vídni a v Paříži.

Ale ani tím není ještě vyčerpáno hudební bohatství tohoto století. Nový duch romantismu vdechuje ke konci 18. stol. život romantické hudbě, na niž pohlížejí romantikové jako na umění par excellence romantické. Rozvoj této stylové oblasti padá sice již do 19. stol., ale začátky ještě jsou zastíženy předchozím stoletím, ať to je ve velké synthese klasicismu s počínajícím romantismem u zralého Beethovena, nebo u mladého Schuberta a C. M. Webra. O hudbě 18. stol. možno říci totéž, co bylo řečeno o všeobecně kulturních poměrech v této době: málokteré století se může vykáhati tak bohatým a různorodým obsahem.

Jevišťem tohoto mnohotvárného vzrůstu evropské hudby v 18. stol. byla však cizina — posuzujeme-li to se stanoviska našich poměrů. Z důvodů, o nichž ještě bude řeč, nebylo u nás podmínek, aby naše země činně a výrazně zasáhly do tohoto mohutného rozvoje evropské hudby. Většina oněch stylových oblastí vnikla ovšem pronikavě do našich zemí, ale tak, že naše hudební poměry byly při tom většinou pasivní. Velké činy tvůrčí rostly v cizině, důležitá ohniska jejich byla rovněž v cizích zemích.

Z toho vyplývá jedna všeobecná příčina emigrační touhy

našich hudebníků: snaha přiblížit se těmto ohniskům co nejvíce a čerpati odtud podněty k vlastní tvorbě. Je přirozené, že umělec chce při svém rozvoji býti co nejblíže původním zdrojům svého umění.

Ale byly zde ještě jiné příčiny, které souvisí s uměleckým a sociálním stavem hudby hlavně v době barokní. Je to doba, která znamená vítěznou invasi barokního umění do zemí, podléhajících katolickým panovníkům. Tato invase je především reprezentována italskou operou, hlavně neapolského typu, která se autokraticky zmocňuje od konce 17. stol. až asi k r. 1750 hudebních poměrů v těchto zemích. V proudu tohoto hudebního italismu leží také naše země. K této situaci přistupují však okolnosti rázu sociálního. Neapolská opera je organismus výhradně dvorský, závislý na dvorské společnosti a na mecenášství panovníků. Neapolská opera se mohla rozvinouti k plné své barokní nádheře jen tam, kde byly splněny hospodářské a sociální podmínky tohoto dvorského prostředí. Tak vznikají v této době vrcholného baroka dvorská centra italské opery a současně i barokní chrámové hudby. Jim v čele je Vídeň, jež právě v 1. pol. 18. stol. začíná soupeřiti v této věci s Versailles, kde ovšem umělecké poměry jsou zcela jiné. Vídeňský dvůr za Karla VI. se stává předním evropským ohniskem italské opery a zatlačuje v tom dokonce význam samé Italie, zvláště když vlivem politického spojení s Lombardskem a hlavně Neapolskem byla dána tím větší možnost fluktuace mezi uměním italským a Vídní. Zde italská opera dosahuje vrcholu své barokní pompy. Zde tehdy žije Ant. Caldara se svou školou, Pietro Metastasio, vlastní ideový reprezentant neapolské opery, a Gius. Galli-Bibiena, vyvrcholitel divadelní architektury barokní. Ale vedle Vídně jsou ještě jiné residence, které ve snaze, napodobiti dvorskou kulturu versailleskou a vídeňskou, stávají se rovněž útočištěm italské opery, třebaš ne v té míře jako Vídeň. Byly to Drážďany, Mnichov, Stuttgart, Mannheim a Brunšvik s Wolfenbüttelelem a od 1740 Berlín a vedle nich menší residence, jako v Kasselu, Darmstadtu a j.

Tento dvorský ráz italské opery má své důsledky umělecké i sociální. K uměleckým patří jednak to, že si taková panovnická residence mohla vydržovati své skladatele, takže tím zde vznikají vyhraněné skladatelské směry. O Vídní byla již učiněna zmínka.

Drážďany měly svého Heinichena a Hasseho, Brunšvik s Wolfenbüttelelem Schütze, Coussera a mladého Grauna s Hassem, Berlín Grauna, Stuttgart v pozdější době Jomelliho atd. Dále sem patří také organizace dvorských kapel, jež měla často své nadmíru důležité důsledky čistě umělecké. Tak z kapely vídeňské roste předklasický styl sinfonický, z kapely mannheimské slavná škola mannheimská, z kapely berlínské instrumentální směr berlínský. Dvorský ráz hudebního života této doby přináší s sebou velmi významné výsledky čistě umělecké.

Ale byly tu i důležité důsledky rázu sociálního. To souvisí s organizací těchto residenčních kapel. Pokud byla residence hospodářsky zdatná, potud taková kapela znamenala velmi výhodnou sociální a hospodářskou existenci pro výkonné hudebníky. To se zvláště týkalo samostatných kapel větších dvorů, kdežto menší dvory se musily spokojovati kapelami služebníckými¹. Je proto přirozené, že tyto residenční opery a dvorské kapely obracely k sobě pozornost hudebníků tvůrčích i výkonných, neboť všichni zde měli příležitost se uplatniti, ať umělecky, nebo jen existenčně, nebo v obojím směru zároveň.

Jaké byly v této věci poměry v našich zemích? Pro tuto otázku nejdůležitější okolností je to, že v době, kdy hudební kultura byla závislá na vzpomenutém dvorském prostředí, naše země byly residence zbaveny. Náš politický vývoj se zde postavil — nebylo to v dějinách naší hudby po prvé — příkrě proti možnému vývoji hudebnímu. Právě v době, kdy situaci evropské hudby začíná ovládati směr dvorské opery, pozbýváme smrtí Rudolfa II. trvale panovnické residence. Pro hudební vývoj to bylo tím citelnější, že tím celý mohutný proud dvorské italské opery až k r. 1750 byl pro naše země z dobré polovice ztracen. Náhradu za to tvořily zámecké kapely a činnost stěhovavých impresariů (zvl. Mingottiů), ale při daleko skromnějších finančních možnostech nemohlo to býti úplnou náhradou. Byla to náhrada potud, že jejich přičiněním k nám proniká italská opera, hlavně v 1. pol. 18. stol. Tyto zámecké kapely se staly hlavními baštami invase italské opery. Ale

¹ O organizaci těchto dvorských kapel po stránce sociální viz můj *Hudební barok*, str. 95 a násl.

nedostávalo se tu toho, co právě bylo možno na půdě residenčních kapel: aby z tohoto ovzduší vyrostla domácí svérázná skladatelská škola. To v okruhu zámeckých kapel bylo nemožné, neboť vedle nedostatečných sociálních poměrů těchto kapel — byly to kapely služebnické, kde členové kapely byli především služebníky a pak teprve umělci — trpěly tyto kapely svou episodičností a tedy nedostatkem tradice².

Těmito kapelami si vypomáhala naše hudba z nedostatku residenčního střediska. I když jejich hudební život byl často velmi čilý a intenzivní, přece jen se nikdy nemohl vyrovnati životu na residenčním dvoře, a to ani po stránce uměleckých podnětů, tím méně po stránce existenčního zajištění. Za těchto okolností je zcela pochopitelné, že ti naši hudebníci, ať tvůrčí nebo výkonní, kteří buď v sobě cítili nutnost uplatnění se v plodnějším hudebním prostředí bohatších residencí, anebo se lépe existenčně zachytiti, nebyli uspokojeni našimi poměry a že se z těchto příčin v nich budila touha, emigrovati a usaditi se v místech, od nichž čekali, že jejich uměleckému rozvoji budou příznivější. Byla v tom přirozená touha každého umělce, uplatnění se a rozvinouti co nejbohatěji vlastní schopnosti tvůrčí nebo reprodukční, která za naznačených okolností odváděla naše hudebníky do ciziny.

K všeobecným příčinám hudební emigrace rázu umělecko-sociálního přistupují pak poměry nábožensko-politické. Tehdejší hnutí náboženské emigrace přistupovalo v některých případech k příčinám již naznačeným a stupňovalo ještě více emigrační touhu našich hudebníků. Je pak úkolem monografického zpracování jednotlivých zjevů nebo i směrů naší hudební emigrace, aby se ukázalo, která z oněch příčin v konkrétních případech rozhodovala. Přidejme k tomu, že k význačným vlastnostem našeho národa patří živý smysl pro hudbu³, takže tato touha po hudebním uplatnění byla pociťována nutně u nás tím důrazněji a měnila se v naléhavou potřebu duševního života. Není úkolem historie jakési „vaticinatio

² Příklad toho všeho poskytují Jaroměřice.

³ Tento význačný rys naší povahy konstatoval zvláště důrazně Burney ve svém hudebním cestopise *The present state of music in Germany* z r. 1773 a Joh. Frid. Reichardt ve svých *Briefe eines aufmerksamen Reisenden* z r. 1774—1776, 2. sv.

ex eventu“, činiti soudy o vývoji možném za jiných premis. Ale tolik možno říci: uvážíme-li známou eminentní hudebnost našeho národa, již se tak velice blíží hudebnosti Italů, a uvážíme-li tehdejší poměry naší a evropské hudby a fakt naší hudební emigrace, pak si uvědomíme, oč byl náš hudební vývoj ochuzen tím, že vlivem neblahých politických poměrů nebylo u nás vnějších podmínek k tomu, aby se na naší půdě mohla vyvinouti skladatelská tradice v souvislosti se světovou hudbou. Vždyť i to, co u nás zbylo z té doby a co zde rostlo na tvrdé, takřka nezúrodňované půdě, podává svědectví o pozoruhodných individuálních schopnostech. K tomu, co z bohaté tradice dvorského střediska vyrostlo ve Vídni (Gluck a klasicismus), byly u nás dány v oné naší zdravé hudebnosti všechny vnitřní podmínky.

2. Mezi muzikanty.

Bylo-li by možno určovati odchylnou regionální povahu obyvatel v našich zemích, pak severovýchodním Čechám by za zvláště význačný znak musilo býti přisouzeno živé a vznětlivé citění hudební. Severovýchodní Čechy a muzikanti! Toť takřka jedno a totéž. Je málo končin u nás, které by byly tak úrodnou kolébkou význačných hudebníků jako kraje, určené přibližně poříčím Labe, obou Orlic a hraničními horami. Jsou to eminentně muzikantské kraje, jejichž smysl pro hudbu se neudrzuje jenom dnes, nýbrž tento význačný povahový rys lze doložit i v minulosti. Od vynikajícího stavu severočeských a východočeských literátských kůrů jde tato tradice dále do 17. a 18. století, aby pokračovala až do dnešní doby. Právě doba kolem 1700 nejlépe dokumentuje tuto až nápadnou vlastnost, které nelze v takové intenzitě doložit ze žádných jiných končin Čech. V té době rostou z této půdy přední zjevy naší tehdejší hudby — nepočítaje v to přčetné zjevy jiné, jejichž význam dnes bohužel není ještě vůbec oceněn. Boh. Černohorský pochází z muzikantského rodu nymburského, Česlav Vaňura z Miletína, Jan Zach z Čelakovic, Frant. Tůma z Kostelce nad Orli., Jos. F. Seger z Řepína u Mělníka, z pozdějších Fr. Dušek z Chotěborek u Jaro-
měře, Jan Kuchař z Chotče u Bydžova, Hugo Voříšek z Vamberka, rod Kociánů z Ústí n. Orli. Tato hudebnická tradice severovýchodních Čech pak vrcholí ve Smetanovi, jehož rod pocházel po otci z Královéhradecka a po matce z Miletína¹, a scházelo velmi málo a Bedřich Smetana byl by se narodil v Nov. Městě n. Met.² A muzikantský a kantorský rod Foerstrů je dalším dokladem tohoto význačného rysu severovýchodních Čech (Osenice a Dětenice na Jičínsku). Byla to půda pro českou hudbu vždy neobyčejně úrodná.

¹ Zd. Nejedlý, Bedřich Smetana, I, 1924.

² Na podzim 1823 opustili rodiče Smetanovi Nov. Město n. M. a již 2. března 1824 se v Litomyšli narodil Bedřich.

Zvláště výmluvným dokladem toho je to, že právě zde rostou kolem r. 1700 a v 18. století celé muzikantské dynastie. A je ještě velkým úkolem naší hudební historiografie, aby tyto rody byly ve své genealogické vzájemnosti i ve svém hudebně-historickém významu pro naši hudebnickou tradici náležitě oceněny. Bez tohoto zpracování budou dějiny naší hudby kusé, neboť zde byl vytvořen takový bohatý kapitál našeho domácího hudebního umění, že bez něho nelze si náležitě vysvětliti toho náhlého a takřka zázračného vzrůstu naší hudby za Smetany³.

Mezi těmito severovýchodními dynastiemi na předním místě stojí Bendové a Brixiové, kteří se genealogicky prostupují. Bendové byl v 17. a 18. stol. široce rozvětvený rod v končinách určených Nymburkem, Lysou n. L., Benátkami a Skalskem. Jaroslav Čeleda zjistil dosud v těchto končinách v časovém rozpětí od začátku 17. stol. až do konce stol. 18. celkem na 115 příslušníků tohoto rodu. Bendové se dělili na dvě větve, které, jak se zdá, byly od sebe odděleny⁴: 1. na větev v Nymburku—Lysé—Benátkách, 2. větev

³ Na tento úkol naší hudební historiografie poukazují se vším důrazem a mním to zároveň jako programní projev pro vlastní práci. Z hudby, již jsem dosud mohl poznati z tohoto okruhu muzikantských dynastií severovýchodních Čech, jsem se přesvědčil, že při vši nutné závislosti na mozartovském a haydnovském klasicismu se tam vytvořily četné rysy, které se stávají pro tento okruh typickými. Je pak velmi zajímavé sledovati, že si pak takové rysy osvojuje i Smetana, který přece rostl uprostřed tohoto okruhu. Souvislost Smetanova s touto hudebnickou tradicí severovýchodní je pro mne dnes faktem. Při této příležitosti upozorňuji na jeden genealogicko-hudebně-historický problém, jenž se týká této souvislosti. Jeden z takových severovýchodních rozvětvených rodů byli Linkové. Z nich Jiří Linek z Bakova, vrstevník Jiřího Bendy, byl nadmíru plodný skladatel, od něhož v druhé polovici 18. stol. a ještě na zač. stol. 19. byly hrány skladby na všech větších kůrech severovýchodních Čech. Jest otázka, nebyla-li genealogická souvislost mezi rodinou Jiřího Linka a Barborou Linkovou, matkou Smetanovou. Tím by dosud temná otázka descendance Smetanovy hudebnosti byla vyjasněna. — Jsem přesvědčen na základě dosavadních znalostí této naší muzikantské tradice, že naše hudební historiografie, až obrátí pozornost k otázkám naší muzikantské tradice, najde velmi zajímavou organickou souvislost mezi onou tradicí a naší moderní hudbou za doby Smetanovy. Poukazují na př. na souvislost melodického typu Smetanova s melodikou českých pastofálních mší z 18. stol.

⁴ K tomuto a následujícímu výkladu viz v přiloze mapku rozsazení Bendů a Brixíů v 1. pol. 18. stol.

ve Skalsku a Klukách⁵. Východisko Bendů je podle výzkumů Čeledových Čilec u Nymburka, kde zjistil Bendu v 1. pol. 16. stol. Odtud se rozšiřují nejprve na začátku 17. stol. do Nymburka a dále na jiná venkovská místa (Chleby, Skrchleby, Podmoky, Měčíř, Lipník). V těchto místech se objevuje generace, jež vyplňuje dobu od poslední čtvrti 17. stol. asi do druhé třetiny 18. stol. Přibližně ve stejné generaci roste odnož Bendů v Lysé n. L. a ve Starých Benátkách. V Lysé je to řezník Jan s manželkou Annou, jejichž děti se rodí mezi 1707 a 1717. O něco dřívější je odnož ve Starých Benátkách, z níž se zrodili naši hudební emigranti. Druhá větev skalská a klucká je neméně hustě rozvětvena, skládá se ze tří rodin a lze ji stopovati zpět až do konce 17. stol. Z ní pochází Felix Benda (nar. 28. února 1708) v Kluku, potomní varhaník u sv. Michala v Praze a skladatel oratorií. Zemřel v Praze 1768⁶. Jeho otec byl Martin Benda, tkadlec a muzikář v Kluku, narozený 1676, zemřel 18. srpna 1746 v Sovinkách. Tedy také tato větev Bendů byla muzikantská⁷.

Příchod Bendů do St. Benátek souvisí asi s tím, že r. 1682 koupí byla starobenátská část celého benátského panství spojena s dílem čileckým⁸, odkud Bendové pocházeli, což mělo jistě za následek fluktuaci poddaných z obou dílů panství.

Pro nás je důležitá odnož benátská. Objevuje se ve St. Benátkách někdy v druhé polovici 17. stol., neboť bratr otce našich Bendů, Jana Jiřího, Václav Šimon se narodil již ve St. Benátkách r. 1676. Vedle nich tam žil ještě bratr Pavel, narozený 1667. Před touto generací se vyskytuje na Benátecku Jiří, šafář ve dvoře „Ptáčnicku“

⁵ Za tyto údaje genealogické vděčím p. Jar. Čeledovi, který mi s nevšední laskavostí dal k dispozici jím vypracovaný obširný rodokmen Bendů. Protože p. Čeleda chystá publikaci svého obsáhlého genealogického materiálu, upouštím arci zde od podrobností, ponechávaje to jeho příští práci. Zde jen zdůrazňuji fakta, která mají význam pro otázku muzikantské tradice Bendů.

⁶ Viz Dlabáčův Lexikon. Narození Felixe Bendy podle Čeledy.

⁷ Vedle těchto severovýchodních Bendů se vyskytují v téže době Bendové v jižních Čechách. Tak 1737 studoval v jezuitské koleji v Čes. Krumlově František Benda z Týna n. Vltavou. (Podle katalogu žáků této koleje, jež chová schwarzenberský archiv na zámku v Čes. Krumlově.)

⁸ Sedláček, Hrady a zámky české, X. díl, 245.

ve St. Benátkách, a Jan Jiří, jehož manželka Mandelína zemřela ve St. Benátkách 5. listopadu 1717 ve věku 100 let.

Z benátské generace Pavla, Václava Šimona a Jana Jiřího se genealogicky uplatnili první a poslední. Pavel si zakládá vlastní rodinu, která roste v letech 1706—1720. Sám zemřel 1740 a nemá pro naši otázku dalšího významu. Zato Jan Jiří má v celé genealogii Bendů postavení nejpamátnější: je zakladatelem generace slavných hudebníků-emigrantů. Jeho rodina roste ve Starých Benátkách v l. 1707 až 1728. Se svou manželkou Dorotou Brixiovou, s níž byl oddán 30. května ve St. Boleslavi, měl celkem 10 dětí, z nichž 4 zemřely v útlém věku (Anna, Václav Vojtěch, Dorota a Václav Jan). Prvorozený syn byl František, potomní houslový umělec evropského významu (byl pokřtěn 24. listopadu 1709). Jiří Benda, plným jménem Jiří Antonín, narodil se ve St. Benátkách jako sedmé dítě koncem června 1722. Pokřtěn byl 30. června v Nov. Benátkách farářem Frant. Franzanem, jak o tom svědčí křestní zápis v novobenátské matrice⁹.

Vedle Františka měl Jiří na živu tyto sourozence: staršího bratra Jana Jiřího (kř. 30. srpna 1715) a Viktorina (kř. 5. září 1719), mladšího Josefa (kř. 7. května 1724) a jedinou sestru Annu (kř. 26. května 1728). Všichni se narodili ve St. Benátkách. Jest tedy obraz této hudebnické rodiny takový¹⁰:

Jan Jiří — Dorota Brixiová
(kř. 15. ledna 1686 ve Skalsku),
(cop. 30. května 1706 ve St. Boleslavi).

[Anna] (17. VI. 1707)									
František (24. XI. 1709)									
[Václav Vojtěch] 17. IV. 1712 + 1715									
Jan Jiří (30. VIII. 1715)									
[Dorota] (4. X. 1716) + 1719									
Viktorin (5. IX. 1719)									
Jiří Antonín (30. VI. 1722)									
Josef (7. V. 1724)									
[Václav Jan] (29. V. 1726) + 1727									
Anna (26. V. 1728)									

Tyto děti Jana Jiřího, tedy generace Františka a Jiřího, představují v genealogii Bendů náhlý kumulativní zjev hudebnosti. Vedle

⁹ *Matricula magna annorum 1722—1771*. Správci fary novobenátské p. děkanu Th. Dr. Ign. Veselému vzdávám díky za způsob, jímž mi umožnil užití matrik i jiných památek farních, o nichž ještě bude řeč.

¹⁰ Jména členů brzy zemřelých jsou v závorkách.

Jiří Novotný z Vyštraj, a Jan Mraz
 z Vyštraj z Vyštraj
^{amoroze}
 Francisz Frankhamer
 Carthas Coe.
 Ze Starých J. 30. Mrazůvých Jan, Johannes dicit
 Senatore. gusum ^z z Lubovic, Jana z Vyštraj.
 Boudy a Jozefi Mrazůvých z Vyštraj.
 Lev: z Vyštraj z Vyštraj, J. T. Jan
 Václav z Vyštraj z Vyštraj z Vyštraj
 Václav z Vyštraj z Vyštraj z Vyštraj
 Václav z Vyštraj z Vyštraj z Vyštraj
 Václav z Vyštraj z Vyštraj z Vyštraj
 Václav z Vyštraj z Vyštraj z Vyštraj
 Václav z Vyštraj z Vyštraj z Vyštraj
 Václav z Vyštraj z Vyštraj z Vyštraj
 Václav z Vyštraj z Vyštraj z Vyštraj
 Francisz Frankhamer
 Carthas Coe.

Zápis o křtu Jiřího Bendy v křestní matrice fary v Nov. Benátkách. (Foto Jar. Čeledy.)

Františka a Jiřího, dvou členů, kteří jednak reprodukčně, jednak kompozičně obrátili k sobě v cizině pozornost hudebního světa, jsou zde Jan a Josef, oba výborní houslisté a potomní členové král. kapely v Berlíně, a Anna, pozdější slavená zpěvačka. Zkrátka, všichni ze žijících členů této generace vyjma Viktorina se významně uplatnili jako hudebníci. Již tento fakt ukazuje, že zde máme příklad typicky muzikantského rodu a že všichni členové této rodiny měli hudebnost v krvi.

Projevila se kvantitativně i kvalitativně v takové míře, že něco podobného lze si těžko mysliti bez význačnější descendance hudebnosti. A skutečně, pátráme-li po této otázce, přijdeme brzy k poznání, že tito Běndové vyšli z velmi zajímavé muzikantské tradice.

Hudebnost této rodiny lze sledovati k jejich otci, Janu Jiřímu, u něhož je bezpečně doložena svědectvím Františka Běndy, jenž vypravuje, že jeho otec hrál na cimbál (Hackebrett), na hoboj a na šalmaj¹¹. Týž Fr. Benda dosvědčuje, že měl účast na chrámové hudbě v Benátkách a zvláště že vyhrával v hospodách k tanci. Byl to samostatný muzikant. Za těchto okolností je pravděpodobné, že nebyl první, který přináší do svého rodu tuto hudebnost, a že i on byl v této věci dědicem.

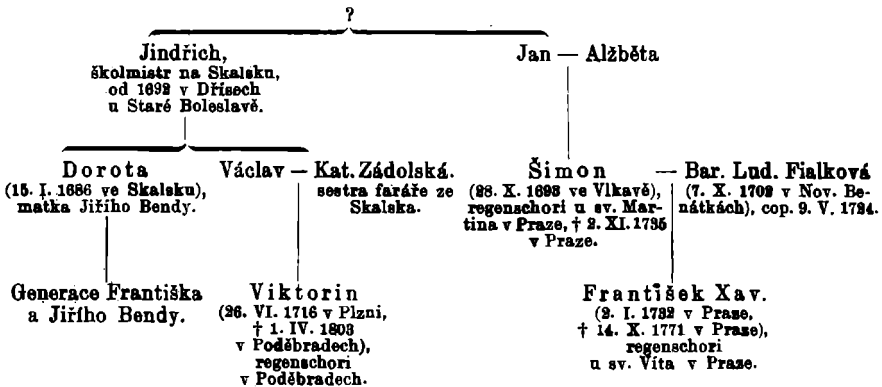
Ale Jiří a jeho sourozenci zdělili svou hudebnost také po matce. Vlastně podle nynějšího stavu pramenů nutno říci, že tato hudebnost po matce byla výraznější nežli hudebnost po otci.

Matka našich Běndů, Dorothea Brixiová, pocházela z rodu, který v té době měl význačnější tradici hudebnickou nežli rod Běndů. Brixiové patří k nejtypičtějším muzikantským rodům severovýchodních Čech v této době. Z nich zvláště vynikl Šimon Brix (nar. 1693 ve Vlkavě u Nymburka), regenschori u sv. Martina v Praze, a jeho syn František Xav. (nar. 1732 v Praze), nejslavnější toho rodu¹², a dále Viktorin (nar. 1716 v Plzni), varhaník v Poděbradech. Brixiové se dělili na tři větve: ze Skalska, z Vlkavy u Nymburka a z Mělníka. Z mělnické linie pocházel Jan, varhaník v Mělníce kolem 1733, a jeho syn Jeronym (nar. 1738 v Manětíně), regenschori v Plasích u Plzně, z linie skalské a vlkavské ostatní

¹¹ Viz *Lebenslauf des H. Franz Benda*, Wöchentl. Nachrichten 1766, 175 a násl.; a jeho Autobiografii.

¹² Viz o něm monografii Ot. Kampra, Fr. X. Brix. Praha 1926.

muzikanti, jak ukazuje tato tabulka, v níž uvádím jenom ty členy, kteří mají význam pro otázku rodové hudebnosti¹³.



Hudebnost matky Bendové se jeví tedy takto: její otec Jindřich jako kantor byl eo ipso hudebníkem. Jeho hudebnost je doložena také tím, že přešla na jeho vnuka Viktorina, s nímž se později Jiří Benda setkal na studiích v Kosmonosích. Nejvíce však je hudebnost Brixíů dokumentována varhaníkem Šimonem a jeho slavným synem Františkem. I s těmi byla matka Bendova v blízkém svazku příbuzenském. „Lebenslauf“ Frant. Bendy správně praví, že Šimon byl „Bendas mütterlichen Großvaters Bruders Sohn“¹⁴. Byla tedy hudebnost stejně intenzivně vyvinuta v obou rodinách Brixíů, ve skalské i vlkavské; byly to spojitě nádoby, mezi nimiž nebylo přehrad.

Tak u Jiřího Bendy a jeho sourozenců nastává dědická kumulace hudebnosti po otci i po matce. Po otci dědí naturální samorostlé muzikantství venkovského hráče, po matce kultivovanější a tradičnější hudebnost vynikajícího hudebnického rodu. Tak se v generaci Jiřího spojuje ona samorostlost s kultivo-

¹³ Podle genealogických výzkumů Jar. Čeledy. O působení všech Brixíů viz *Dla ba čů v Künstlerlexikon*.

¹⁴ *Wöchentliche Nachrichten* 1767, 175 a násl. Děje se tak v té souvislosti, že jeden ze „strýců“ Frant. Bendy mu dopomohl k místu diskantisty u sv. Mikuláše na Malé straně v Praze. Jméno Šimonovo se tu sice nejmenuje, ale nikdo jiný z Brixíů to nemohl být nežli Šimon, jak ukazuje také Autobiografie.



Zámek v Nov. Benátkách v nynější podobě. (Foto Čeleda.)

byl slavným houslistou v Berlíně, nezapomínal František na své příbuzné v Čechách; chtěl získati pro král. kapelu v Berlíně svého bratrance Viktorina Brixiho, tehdy regenschorih o v Poděbradech¹⁸. Benátská Bendové byli si významu svého poměru k známému tehdy hudebnickému rodu Brixiiů dobře vědomi a vážili si toho. Zde se setkaly dva rody, které své přirozené nadání dovedly si vzájemně dobře doplňovati a udržovati přátelským poměrem a dávají tak velmi charakteristický doklad naší muzikantské tradice v 1. pol. 18. stol. Jiří Benda rostl od prvního mládí doslova mezi samými muzikanty. Hudbu si přinesl na svět a hudba jej se všech stran obklopovala.

O sociálních poměrech otce Bendy nelze mnoho říci. Svým povoláním byl tkadlec. Byl poddaným benátské vrchnosti. Že při šesti žijících dětech neměl nadbytku, lze si mysliti.

Něco naznačuje o hospodářských poměrech svého otce František ve své Autobiografii. František, jenž vynikal krásným sopránem a pak altem, byl nucen již jako hoch hledati si sám výživu v Praze a v Drážďanech. Když pak se po přechodné ztrátě hlasu vrátil domů, byl zprvu doma rád viděn — bylo to po delší jeho nepřítomnosti, kdy zpíval v Praze a v Drážďanech —, ale brzy otec dbal toho, aby si dále vydělával, a tehdy s ním podnikl úspěšný lidový experiment, který mu vrátil hlas¹⁹, takže mohl brzy potom znovu do Prahy, kde možnost výdělků byla daleko větší nežli v benátském kostele nebo na zámku. Když pak mutací rok poté ztratil nadobro svůj alt, byl nucen otcem zprvu ke tkalcovství a později se měl věnovati perníkářství. Otec Benda neměl tedy naprosto s Františkem nějakých uměleckých plánů; to se mu zdálo existenčně příliš nejisté. Hudba mu byla jenom příspěvkem k živobytí; sám si přilepšoval šumařením a hrou v kostele. Také mladý František sloužil především tomuto přilepšování celé rodiny. Teprve později, když se František skvěle uchytil ve službách pruského korunního prince Fridricha od r. 1733, nastává v majetkových poměrech rodičů Bendových zlepšení — nepochybně vlivem tohoto postavení Františkova. Oba rodiče navštívili tehdy svého syna v Prusku, a že se

¹⁸ To lze čísti u Dlabače, Künstlerlex., pod heslem Viktorin Brixii.

¹⁹ Zavedl jej do krémy na kořalku, a tam malý František našel zase svůj hlas; tehdy to byl už alt. Bylo to kolem 1723.

nevraceli s prázdnou, dosvědčil sám otec Benda ve výsledku z r. 1735, o němž ještě bude řeč. Z výsledku také vyplývá, že si tehdy stavěli nové chlěvy „a jiné věci potřebné“, tedy lze v tom viděti neklamný znak zlepšených hospodářských poměrů²⁰. Tehdy také mohli dáti svého čtvrtého syna Jiřího na studia. Když pak opustili 1742 Čechy, měli již jakýsi majetek a v Berlíně zásluhou svého syna Františka žili v blahobytu. Tento případ ukazuje, jak emigrace našich hudebníků mívala i své důsledky hospodářsko-sociální, které pak se staly zvlášť svůdným lakadlem pro jiné naše hudebníky.

* * *

V jakém hudebním a kulturním ovzduší vyrůstal Jiří? Prvním svědkem je zde zase František, jenž ve vypravování o svém mládí zachytil něco z muzikantského prostředí Bendovy rodiny. Podle toho otec Benda byl typický, samorostlý muzikant, jehož hlavním světem byla hra k tanci a šumařina. Je příznačné již to, na jaké nástroje hrál podle zpráv Františkových. Byl to cimbál, hobojs a šalmaj, tedy nástroje, jichž bylo především třeba k tanci. Naproti tomu o ušlechtlejších houslích se František nezmiňuje a také z jeho dalšího líčení vyplývá, že housle nebyly nejmilejším nástrojem otce Bendy²¹. Svou hrou pěstoval starý Benda „Bierfiedler-Handwerk“, tedy hrál k tanci po hospodách a František sám dosvědčuje, kterak musil již ve svém osmém roce otci vypomáhati ve hře na housle²². Že totéž prostředí muzikantské prožil také později Jiří, o tom svědčí pozdější jeho vzpomínky na toto hospodské vyhrávání²³.

²⁰ O tomto výsledku viz ve III. kap.

²¹ První silnější dojem z houslové hry získal František až ze hry žida Loebla (viz dále).

²² Autobiografie. — Při svědectví Františkově o jeho mládí nutno uvážit, že se to týká doby před narozením Jiřího a že František byl o celých 13 let starší nežli Jiří. Tedy toho, o čem píše František, Jiří přímo nezažil, neboť František, pokud byl doma, pamatoval Jiřího nejdříve pětiletého: když mu bylo 18 let, opustil František již domov (r. 1727) a vrátil se až za 6 let. Ale v pozvaze muzikantství starého Bendy, jak se jeví za mládí Františkova, sotva se něco změnilo v letech mládí Jiřího.

²³ Reichardt v Lyceum der schönen Künste, Berlín 1797, I. s., str. 145 a násl. vypravuje několik příběhů ze života Jiřího Bendy a zde také zaznamenává vzpomínku Bendovu, kterak při jedné takové muzice v hospodě jej z mdloby vzkřísil talíř vepřové.

Tak roste také Jiří v tomto ovzduší naturálního muzikantství svého otce.

Toto venkovské muzikantství bylo v Benátkách zastoupeno ještě jinak, a to v trochu umělejší formě. Byla to „banda muzikantů“, kterou si vydržoval slepý žid Loebel. Hráli v jiné hospodě nežli starý Benda. Tento starý Loebel vyvolal u Františka první hlubší dojem z houslové hry. František již jako uznáný mistr svého nástroje vzpomínal s vděčností na jeho hru, zvláště na jeho výborný tón, čistou intonaci a technickou jistotu i na jeho taneční kusy, které si sám komponoval²⁴. Představuje tedy Loebel venkovské muzikantství vyšší umělecké úrovně a tedy doplněk robustního muzikantství otce Bendy.

Zažil-li ještě Jiří tento umělejší typ venkovského muzikantství, nelze s bezpečností říci. Loebel působil v Benátkách v době, nežli František odešel do Vídně, tedy r. 1727, kdy bylo Jiřímu pět let²⁵. Jak dlouho se ještě potom kapela Loebelova udržela, je neisté. Sotva však Loebelova hra v rodině Bendově zapadla zcela v zapomenutí, když nejstarší syn František byl takovým jejím ctitel.

Toto muzikantské prostředí nepřešlo bez vlivu na uměleckou povahu Jiřího. Jakou stopu zanechávalo v duši mladého umělce, dosvědčuje František Benda. Práví ve své Autobiografii, že hrou k tanci získal rytmickou určitost a pregnanci. To jsou slova velmi významná; ukazují, jak muzikantská tradice našeho venkova působila na nastávající skladatele. Je to rys, který možno sledovat u většiny našich skladatelů, kteří prošli podobným prostředím jako Bendové, a vždy v tom byl spatřován prvek, který byl typický pro naše skladatele. To se jeví u Jana Stamice, Myslivečka, Pichla,

²⁴ Lebenslauf (Wöch. Nachr. 1766) zaznamenává zprávu Františkovu o Loebelovi: hrál na housle „sehr gut. Er zog einen vortrefflichen Ton aus seinem Instrumente: erdachte seine Stücke, die gewiss recht artig waren, selbst, und spielte Tänze bis ins hohe dreygestrichene a mit grösster Reinigkeit“. Benda pak přiznává, že Loebelova hra i jeho tance naň silně působily. „Herr Benda versichert aufrichtig, dass er es wohl diesem blinden Manne meistens zu danken hatte, dass er sich, um eines guten Tons auf der Violine mächtig zu werden, Mühe gegeben habe“ (188). Podobně i v autobiografii.

²⁵ Podle Autobiografie. Datum r. 1727 naznačuje v Lebenslaufu, kde píše, že ve věku necelých 18 let odešel do Vídně.

Lad. Dusíka a v 19. stol. nejvýrazněji se tato muzikantská krev přihlásila v Ant. Dvořákovi. Je to zase jedna otázka, která souvisí s problémem naší muzikantské tradice a jejího vlivu na naši moderní hudbu. Tímto ovzduším prochází také Jiří Benda. Jeho výrazná a ostře ražená rytmika v jeho pozdějších skladbách má první kořen v tomto rodovém a tradičním muzikantství. Také zvláštní samorostlá a spontánní vehemence v pozdějších skladbách Jiřího Benda sahá svými začátky až sem. V Jiřím byla vždy spojena vášnivá, robustní povaha s duchem hluboce přemýšlivým a kultivovaným. Ona první vlastnost roste z naturálního muzikantství jeho otce a z celého toho prostředí prudkého, vášnivého a často nevybíraného muzikaření.

Ale vedle něho byly tu ještě jiné možnosti, jak doplňovati první umělecké dojmy v rodné obci. Byla zde možnost protiváhy v muzikantství kultivovaném, které představoval novobenátský kantor Alexius. Frant. Benda aspoň naň vzpomíná a dává mu svědectví, že byl obratný skladatel a dobrý varhaník a že zpíval na kůru bas²⁶. Alexius působil v Benátkách v letech 1707—1727, tedy do doby, kdy šlo Jiřímu Bendovi na pátý rok.

Byl by velmi neúplný obraz, kdybychom líčili Jiřího Bendu jenom jak vyrůstal v tomto úzkém prostředí domácího muzikantství. Naopak, tento okruh byl u Benda již hned v dětských letech doplňován obzory daleko širšími. Nesmíme si totiž tehdejší Benátky představovati stranou od kulturního světa, kam by byl jen občas dolehl ohlas současné vzdělanosti. Benátky tehdy nebyly v tomto smyslu venkovem, nýbrž naopak byly ve velmi čilém styku s vrcholnými projevy tehdejší barokní kultury. To bylo dáno dvěma okolnostmi: jednak osobou tehdejšího držitele panství benátského, hraběte Ignáce Sigmunda z Klenova, jednak sousedstvím Benátek s panstvím hraběte Frant. Ant. Sporecka. Druhá okolnost sama sebou již by stačila na doklad, kterak Benátky stály blízko tehdejší barokní kultuře.

Panství benátské, darované r. 1647 Ferdinandem III. generálu Janu Wörthovi (zemř. 1652), se po smrti jeho syna (1671) rozpadlo na pět dílů (1679): 1. byla část starobenátská, 2. dražická, 3. milovická, 4. čilecká, 5. zdonická. Že toto rozdrobení mezi dědice Wörthovy

²⁶ Lebenslauf i Autobiografie. Doba působení v Benátkách dle J. Čeledy.

nikterak neposloužilo bývalému panství, je pochopitelné. Bylo to vidět na zámku benátském (tehdy starý a nový zámek), v němž hospodařilo vedle sebe těchto pět dědiců. Tím ovšem předpoklady k vyspělejšímu kulturnímu životu byly zde zcela zničeny. Obrat k lepšímu nastal v l. 1680—84, kdy vdova po Janu Wörthovi, Zuzana Marie roz. Kuefsteinová, koupěmi scelila čtyři díly benátského panství. Tím se však zadlužila, takže žila v té době v citelné bídě, z níž jí občas pomáhalo sousední panství sporckovské. Z nouze ji vyvedl sňatek; vdala se — tehdy již po čtvrté — za Arnošta Gottfr. v. Schützen u. Leopoldsheim (1687), který 1694 získal také pátý díl panství, a když Zuzana 1698 zemřela, stal se držitelem opět sceleného panství benátského. Bylo tehdy velmi sešlé, zámek, jenž 1656 vyhořel, byl za dědických sporů chatrně obnovován. Ale Schützen byl vynikající hospodář. Zlepšil stav panství a přestavěl zámek podle barokních požadavků, spojiv starý a nový zámek v jednu velkou budovu, jak ukazuje dnešní její stav. Tím teprve byla dána možnost, aby se tam vyvíjela barokní zámecká kultura, ovšem za poměrů hospodářsky nemálo omezených. Po smrti Schützenově r. 1715 přešly Benátky v držení jeho syna Arnošta Jaroslava, a když ten již 1720 zemřel, zdědil panství Ignác Sigmund hrabě z Klenova, jenž, jsa zároveň hejtmanem kraje mladoboleslavského²¹, sídlil na zámku v Nov. Benátkách a zde se obklopoval v mezích svých hospodářských možností barokním životem zámeckým, k němuž byl zvláště povzbuzován vzorem Sporckova života v nedaleké Lysé. Ony hospodářské možnosti byly však nevalné. Panství mělo tehdy cenu 400 tisíc rýn. zl., ale bylo zatíženo pasivy a požadavky manželky hraběte z Klenova, Anny Leop. hr. Schaumburgové a spolu s jinými dluhy bylo na panství tímto držitelem upsáno celkem 172 tisíc r. zl., takže po jeho smrti (1764) bylo zpustošené panství v dražbě prodáno 1769 pražskému arcibiskupu Ant. Petru Příchofskému. Za těchto okolností residence benátská nemohla se rovnati jiným bohatším sídlům. Zámecký život kulturní byl tam možný jenom v mezích skromnějších hospodářských prostředků a v mezích nevelikých rozměrů zámku novobenátského.

²¹ Viz Aug. Sedláček, *Historische Notizen über die Herrschaft Benatek* (Praha, 1882, tištěno jako manuscript, str. 59 a násl.), téhož, *Hrady a zámky české*, X. díl, 245—246 a H. Benedikt, *Franz Anton Graf v. Sporck*, 1923, 399.

Blíže obraz tohoto kulturního života v době mladého Benda nelze podati pro nedostatek pramenů²⁸. Je však jisté, že za života hr. Sporcka byl život na benátském zámku odleskem života v Lysé a v Bon Repos, tedy odleskem sporckovského baroka.

O uměleckém životě na zámku naznačuje zase něco František Benda. Byla tam pěstována hudba instrumentální a hráno divadlo. O opeře se nezmiňuje a nelze míti za to, že by tam byla bývala pravidelná zámecká opera; k tomu bylo panství klenovské přece jen příliš malé. V divadle byla hrána činohra a František Benda před mutací tam hrával ženské role v komediích, jež psal jeden ze synů hraběte z Klenova²⁹. Instrumentální hudba zámecká byla služebnícká, jak tehdy na menších šlechtických sídlech bylo všeobecné³⁰. O tom svědčí sám František, jenž měl projíti procesem, typickým pro tyto služebnícké kapely: jako hraběcí poddaný měl se státi komorníkem hraběte právě proto, že byl dobrým hudebníkem a že hrabě tak si chtěl získati lacinou uměleckou sílu. Proto jej dal vzdělávati na houslích v Praze u Koníčka a poslal na další studia do Vídně³¹. Z toho je vidět, že hrabě pečoval o dobrý stav své instrumentální kapely ve finančních mezích svého hospodářství. Že František sám hrával v hraběcí kapele, je samozřejmé a také jako o samozřejmosti se o tom jeho Autobiografie zmiňuje.

Takový byl stav hudby na zámku benátském, dokud František byl ještě doma, tedy do pátého roku života Jiřího. Změnilo se v této věci něco podstatného v dalších letech? Sotva, spíše naopak za stále přátelských styků hraběte z Klenova s hrabětem Sporckem nabyl umělecký život v benátském zámku větší intensity. Byl-li toho Jiří přímo účasten, o tom není žádné zprávy. Že však v žádném případě mu hudební život na zámku nemohl býti zcela cizí, je při spojení rodiny Bendovy se zámkem prostřednictvím Františkovým samozřejmé.

Za těchto okolností je velmi důležitá otázka, co se tehdy v zámku hrálo. Bohužel ani na to nelze pro nedostatek pramenů

²⁸ Z archivu benátského se zachoval fragment v registratuře zámku Lysé, ale jsou to kusy až z druhé polovice 18. stol., jak zjistil konservátor Jar. Čeleda.

²⁹ Lebenslauf a Autobiografie.

³⁰ O organizaci těchto zámeckých kapel viz můj Hudební barok, str. 95.

³¹ Lebenslauf a Autobiografie.

uspokojivě odpovědět. Ale aspoň v něčem se zachoval doklad toho, jaký směr vládl v instrumentální hudbě benátské. Je to fragment ze zámecké hudební sbírky³². Obsahuje tato díla:

- Ant. Vivaldi*: Sonate da camera à tre, op. 1. (Amsterdam, Etienne Roger.)
 La stravaganza, op. 4., libro 1. a 2. (Tamtéž.)
 Sei concerti a cinque stromenti, op. 6., lib. 1. a 2. (Amsterdam, J. Roger.)
 Concerti a cinque stromenti, op. 7., lib. 1. a 2. (Amsterdam, Le Cene.)
- Gius. Matteo Alberti*: Concerti per la chiesa e per la camera, op. 1. (Amsterdam, J. Roger.)
- Tom. Albinoni*: Balletti à tre, op. 3. (Tamtéž.)
- Giov. Mossi Romano*: Sei concerti a 6 stromenti, op. 3. (Tamtéž.)
- Gius. Valentini*: 12 suonate a trè, op. 5. (Tamtéž.)

Tato zachovaná díla jsou nadmíru důležitým svědectvím toho, jaký styl ovládal hudbu na benátském zámku v době mládí Bendova. Všichni uvedení skladatelé patří slavné houslové a instrumentální škole, která zvláště kolem r. 1700 a ještě v první třetině 18. stol. kvete v Bologni a Benátkách a jejímiž representanty jsou Corelli a Vivaldi³³. Zachované skladby z Benátek jsou založeny jednak na stylu triové sonáty, který byl přiveden k vrcholné dokonalosti Corellim a Vivaldim, jednak na stylu concerta grossa. To znamená tedy princip přísné a ukázněné thematické práce na základě imitace a fugované práce, spojený s velkokvětou a bohatou melodikou. Zvláště jméno Vivaldiho jest zde dokumentární, neboť ukazuje, jak díla tohoto benátského mistra, jenž měl tak značný vliv právě v této době na J. S. Bacha, byla rozšířena také na našich venkovských zámcích³⁴. Již tento příklad ukazuje, že v Benátkách nežil Jiří Benda odloučen od tehdejšího světa, nýbrž

³² Tento fragment zachránil při zabrání zámku benátského r. 1922 konservátor Jar. Čeleda a uložil v městském museu v Ml. Boleslavi jako vynikající dokument hudebně-historický.

³³ O bolognské houslové škole viz nejnovější práci Franc. Vatiellioho: *Arte e vita musicale a Bologna*, 1927, str. 151 a násl. — Tato díla z benátského zámku mají dnes i značný význam bibliografický, neboť patří ke skladbám, které jsou zachovány v nečetných sbírkách evropských. Koncerty Giov. Mossiho, římského rodáka a žáka Corelliova, dosud nebyly známy (viz Eitnerův Quellenlex.).

³⁴ Frant. Benda poznal solové koncerty Vivaldiho již jako hoch v Drážďanech.

naopak že tam měl možnost, již v nejútlejším mládí poznávati vrcholné zjevy tehdejší instrumentální hudby evropské.

Kulturní vliv zámku benátského byl doplněn blízkostí Sporckovy Lysé a záměčku Bon Repos. Pro umělecký vývoj Jiřího Bendy je tato okolnost velice důležitá. Vztah Benátek k této vysoce vyvinuté kulturní oblasti byl utužen přátelskými osobními vztahy hraběte z Klenova k hraběti Sporckovi³⁶. Uvážíme-li celou tendenci Sporckova baroka, na jedné straně invasi umění barokního do Lysé, jehož skvělými dokumenty jsou dosud výtvarné památky tamějšího chrámu, na druhé straně jeho činnost tiskařskou, jeho odpor proti Jesuitům, sklon k náboženské toleranci a sympatie s „kacíři“, dále uvážíme-li celou komplikovanou, ale neurovnanou osobnost Sporckovu, zmítanou mezi dobrými snahami kulturními a neovládanou osobní ješitností a nedůtklivostí, pak pochopíme, že tento muž, který k sobě obracel zraky celé Evropy, byl by velmi dobře znám s celou svou kulturní atmosférou v sousedních Benátkách i bez oněch přátelských styků s krajským hejtmanem mladoboleslavským. A tak Jiří Benda prožívá své mládí doma v ovzduší tohoto sporckovského baroka, jemuž Benátky podléhaly³⁶.

Dalším ohniskem hudebního poznávání, které Jiřímu bylo bližší nežli zámek, byl benátský kostel. Nové Benátky měly svůj literátský kůr, který však v této době byl v úplném uměleckém rozkladu, jak bylo tehdy se všemi ostatními literátskými kůry. Po obnovení r. 1634 ztratil svůj umělecký účel a změnil se na pohřební bratrstvo³⁷ a r. 1719 se přejmenoval na bratrstvo sv. Anny. Chránová hudba byla za těchto okolností v rukou občanů, kteří uměli zpívat nebo hrát. Pěsto-

³⁵ O tom u Benedikta, Graf F. A. Sporck, 1923, 194 a 402. Tak na př. 23. září 1729 byl hr. z Klenova ve funkci krajského hejtmana přítomen tomu, kterak hr. Sporck spálil v Bon Repos zakázané knihy. Byla to nepochybně sehraná komedie, která měla Sporckovi ulehčiti v tehdejšímu procesu z kacířství.

³⁶ Sporck zemřel 30. března 1738.

³⁷ Farní úřad v Nov. Benátkách uchovává fragment rukopisu z r. 1637 o obnoveném tovaryšstvu literátském. Artikule stanoví úkoly členů při mších a pohřbech, ale o provozování hudby se nezmiňují. Tento proces uměleckého rozkladu literátských kůrů je v této době všeobecný (viz můj Hudební barok, str. 25). O změně v bratrstvo sv. Anny píše Pamětní kniha Nov. Benátek (v městském úřadě Nov. Benátek).

vána tu byla hudba „figurální“ s průvodem nástrojů, jak je v té době obvyklé. O tom svědčí inventář nástrojů z kostela novobenátského z r. 1736, jenž zaznamenává vedle varhan 4 housle, 1 violoncello, 2 kontrabassy, 4 trombony, 2 trumpety a jedny tympany. Dále zde bylo bratrstvo sv. Anny, jež mělo ve svém majetku 4 trumpety a jedny tympany³⁸. Jaká hudba zde byla hrána, o tom nejsou doklady. Ale uvážíme-li, že tento kostel sv. Marie Magdaleny byl kostel patronátní, pak je nepochybné, že hudba zde pěstovaná udržovala krok se současným hudebním uměním právě tak, jak tomu bylo s instrumentální hudbou zámeckou. Naproti tomu v kapli ve Star. Benátkách chován toliko positiv³⁹. Do chrámu novobenátského chodil hrát František Benda i jeho otec a totéž možno předpokládat i o Jiřím.

Máme-li na mysli spojitost Nov. Benátek s celým tehdejšími kulturním proudem barokním, jaký vládl v Čechách, pak nelze posuzovati prostředí, v němž žil mladý Jiří Benda, jenom s hlediska lokální omezenosti jeho rodné obce. Je nutno podívati se aspoň zběžně na celkovou situaci, jaká tehdy ovládala hudební poměry v Praze, neboť jejich odlesk docházel do Benátska, zvláště v době sporeckovského baroka a v době, kdy držitel Benátek byl krajským hejtmanem.

Společensky reprezentuje hudbu v Praze v této době opera. Znamé provedení Fuxovy opery *Costanza e Fortezza* při korunovaci Karla VI. v Praze 1723 stalo se tehdy evropskou událostí,

³⁸ Inventář je chován na faře novobenátské: *Inventarium seu consignatio rerum ac jurium parochiae Neo-Benatecensis... sub jure patronatus illmi. dni. Ignatii Sigismundi S. R. I. comitis de Klenau, liberi baronis de Janovitz, confectum a me tunc temporis Neo-Benatecae existente curato Antonio Francisco Girth Anno Dni 1736*. Pod titulem poznámka: *Totum ipsemet debui inventarium conficere, quia nullum post antecessorem inventum fuit*. — Inventář novobenátského kostela zaznamenává takto hudební nástroje: organum 1, fides 4, violon 1, bassae 2, tubae antiquae 4, tubae campestrae 2, tympana antiqua 1. Violon zde není asi v obvyklém smyslu kontrabas, nýbrž ve významu violoncella. Tubae antiquae znamenají patrně trombony. — Z majetku *confraternitatis S. Annae* se zaznamenává: *tympanorum novorum pars 1, tubae novae 4, cista pro his instrumentis 1*. — Farář Jirth působil v Benátkách od července 1735. Jeho předchůdcem byl Frant. Václav Franzan (psával se též Franczan, Frantzhann), který zemřel 16. července 1735 (tamtéž str. 35).

³⁹ Tamtéž: *Inventarium ecclesiae seu capellae Vetero-Benatecensis*. Z hudebních nástrojů zaznamenán jenom *Organum seu Positivum*.

k níž se sjeli přední zástupci hudebního umění do Prahy⁴⁰. Tato událost daleko přesáhla hranice Prahy a u Bendů se o té věci vědělo tím spíše, že čtrnáctiletý František tehdy byl účasten jako altista hudebních slavností, které se připínaly k císařské korunovaci. Zpíval ve sborech Fuxovy opery a tím se stal blízkým svědkem této události⁴¹, a mimo to vystoupil jako sólový altista v jezuitské hře „Sub olea pacis“, jež byla provedena při těchto slavnostech s hudbou Zelenkovou jezuitskou kolejí klementinskou za přítomnosti císaře Karla VI. a Alžběty Kristiny⁴². Frant. Benda sám dotvrzuje, že tehdy pro

⁴⁰ Srovn. edici Welleszovu v Denkmäler d. Tonkunst in Österr., roč. XVII, 1910. Tehdy v Praze vedle Fuxe byl Ant. Caldara, J. J. Quantz a C. H. Graun. Tehdy také dlel v Praze František Benda, po prvé v jednom místě s Quantzem a Graunem, s nimiž později společně působil v Berlíně.

⁴¹ Lebenslauf 178 a Autobiografie. Provedení této korunovační opery způsobilo tehdy mimořádný rozruch. České obyvatelstvo mimo Prahu se mohlo o něm dosti zevrubně dovědět z Pražských poštovských novin, které 31. srpna 1723 obšrně popisují slavnosti a zvláště tuto operu. Na den jmenin císařovny „od pána Pariati, jeho císař. a král. milosti dvorského veršovce v vláském jazyku složená od pána Jana Josefa Fuxe... kapel-mistra v muzikální noty uvedena a minulou sobotu dvacátého osmého dne tohoto měsíce srpna na král. hradě pražském producirovaná opera jak podle ostrovtipné invenci a výborného muzikálního koncertu, tak také nákladného od pána Josefa Bibiena, ... předního theatral-inginyra a architektóra vynalezeného a postaveného výborným malováním okrášleného lešení rozličných proměn a podivných machin jistě jedna z těch nejpěknějších byla, které kdy viděné a slyšené býti mohly“... „Ta theatrální slavnost a kratochvil dělila se na tři rozdíly“ a poté se široce popisují tyto „rozdíly“ (akty) a závěrečný epilog. Pražské poštovské noviny popisují ještě jiné hudební podniky při těchto slavnostech. 29. srpna „odpoledne při dvoře výborná serenáda držána byla“ a totéž bylo 1. října. (Serenádou je tu míněna scenická gratulační kantáta.) Dále popisují koncert u dvora, kde hráli na flétny Maximilián a Karel Lažanský a provozovali tance „a posledně... císařovna poručiti ráčila po česku do kola tancovati, nad kterýmžto tancem jich císař. mil. velké zalíbení míti ráčili“. Costanza e Fortezza byla opakována 2. září.

⁴² Tak vypravuje Frant. Benda v Autobiografii a před tím i v Lebenslaufu. Jeho slova se pak potvrzují textem této jezuitské hry, jenž je zachován v knihovně premonstr. řádu na Strahově. Text má titul: Sub | Olea Pacis | et | Palma Virtutis | Conspicua Orbi | Regia | Bohemiae | Corona | Primum | Divi | Wenceslai | Gloriosis Meritis | In | Regium | oblata | Praemium, | Subinde vero | Ad | Augustissimam | Domum | Austriacam | Haereditario jure | a saeculis devoluta: | Hodie | In Augustissimo Vertice | Caroli VI. | Et | Elisabethae | Christinae | Augusto Splendore Fulgentior. | Sub | Regiae Inaugurationis Solemnia | Coram Suis | Caesareis, |

jeho další hudební vývoj mělo hluboký význam umění kontraltisty Gaet. Orsiniho, jehož poznal při provozování opery. Jeho arie dokonce zpíval pak v kostele. Bylo zvláštní náhodou, že nejstarší syn starého Benda zažil v Praze tuto invasi dvorského baroka, jež byla tím okázalejší, že běželo o významný akt politický (pragmatickou sankci).

Rok potom se vrátil František domů a jím přichází sem aspoň ohlas oněch pražských hudebních událostí. Tehdy se Benátky dostávají ve styk s operou jinou cestou, a to prostřednictvím Sporckova baroka. V létě 1724 (15. srpna) začíná svou činnost v Kuksu impresario Ant. Denzio se svou operní společností a 23. října t. r. přenáší svou operu do Sporckova divadla v Praze⁴³. Zde se udržuje Denziova společnost až do r. 1734⁴⁴.

Denziova opera nebyla v Nov. Benátkách neznáma. V blízkém zámečku Bon Repos provedl Denzio před hrab. Sporckem 6. října 1725 jakousi pastorelu, při níž účinkoval skladatel Denziův Guerra a zpěvák Peruzzi, a druhého dne byl týž kus v témž obzazení hrán dokonce u hrab. z Klenova v Nov. Benátkách při

Regiisque | Majestatibus | Humillima Veneratione | Pro Theatro exhibita | In Melodramate | A | Caesareo & Academico Collegio Societatis Jesu | Pragae ad S. Clementem. Anno 1723. | — Pragae, typ. Universitatis Car.-Ferd. in Collegio S. J. ad S. Clementem. — Na konci textu: Musicam composuit: Joannes Dismas Zelenka, Bohemus Launovicensis, Regis Poloniarum & Electoris Saxoniae a Camera Musicus.

Předtím v seznamu „Nomina actorum“ je zaznamenán *Franciscus Benda Boh. Benatecensis, Principista*, v úloze Suspicio. Zelenkova partitura je zachována v Drážďanech (v stát. knihovně). Tato jesuitská hra není prokomponována ve smyslu opery, nýbrž je to činohra se zpěvy (ariemi) a se sinfonií. O těchto jesuitských hrách viz v 2. kap.

Za použití strahovského tisku děkuji p. knihovníkovi strahovské bibliotéky a p. archiváři dr. Romualdu Perlíkovi. — O provedení této hry píše také Pražské poštovské noviny (14. září 1723) a uvádějí titul: „S bobkovou ratolestí pokoje a palmou ctnosti před světem slavně se zelenajcí...“

⁴³ O začátcích této Sporckovy opery viz práci Jar. Krupky, Frant. Ant. hr. Sporck a jeho opera v Praze a Kuksu, Dalibor roč. 39 (1923) a roč. 40 (1924). O téže otázce Benedikt, str. 120 a násl. Krupkova studie je proti Benediktovi daleko cennější; je škoda, že se autor neodhodlal zpracovati otázku Sporckovy opery i v dalších letech a podati její vnitřní kritiku. Základy k tomu si v uvedené studii položil dobré.

⁴⁴ Pro zevní historii Sporckovy opery v Praze od 1725 je dosud nejdůležitější spis Teuberův, *Gesch. des Prager Theaters*, I, 1883, str. 114 a násl.

Sporckově návštěvě⁴⁵. Přátelské osobní styky hraběte z Klenova se Sporckem určují cestu, po níž jde znalost Sporckovy opery na benátský zámek a odtud mezi poddané prostřednictvím služebnické kapely.

Za těchto okolností je pro nás důležitá otázka, jaký styl ovládal tuto Denziovu operu. V této věci jsou umělecké poměry u Denzia zcela zvláštní a odchylné od tehdejšího stavu hudby, jaký panoval na našich venkovských zámcích. Denziova opera je totiž stylově charakterisována převahou benátské opery z doby po r. 1700. Hlavní skladatelé u něho hraní, Ant. Vivaldi, Tom. Albinoni, Giov. Porta, Franc. Gasparini, Ant. Bioni a Stef. And. Fioré, jsou vesměs skladatelé benátského směru operního oné doby. Tato benátská orientace Sporckovy opery je její zvláštností, a třeba hned říci, že nikterak k jejímu prospěchu, neboť v těchto letech směr benátské opery zastarával a ustupoval tehdy novému směru opery neapolské, která se stanoviska tehdejší vrcholné doby barokní byla nejdokonalším a tedy i nejpokročilejším hudebním ztělesněním barokního ideálu stylisované dramatické pravděpodobnosti ve smyslu pravdivosti afektů. Tak v letech 1724—1734 jest jednostranný směr benátský již směrem konservativním. To ukazuje dobře srovnání s jinými operními scénami té doby. Tak ve Vídni tehdy je ovládán repertoír operní typem neapolským, jenž se mísí se starší benátskou tradicí v dílech Caldarových, kdežto u Fr. Contiho a Gius. Porsileho nabývá čistě neapolské formy. Tehdy se objevují na repertoíru přední mistři neapolské opery, jako Leon. Vinci, J. A. Hasse, Gius. Bonno a j.⁴⁶. Náš venkov se rovněž v těchto letech otvírá novému směru neapolskému, což je podporováno zvláště politickými vztahy habsburské monarchie k Itálii, hlavně k Neapolsku⁴⁷. Drží-li se však Sporckova opera za těchto okolností tak houževnatě benátského směru, nesvědčí to o velkém rozhledu hraběte Sporcka po tehdejším hudebním umění⁴⁸.

⁴⁵ Benedikt 138.

⁴⁶ Repertoír vídeňské opery té doby viz u Al. Weilena, Zur Wiener Theatergeschichte, 1901, 87 a násl.

⁴⁷ Viz o tom můj Hudební barok 209 a násl.

⁴⁸ Tento jednostranný úzký obzor Sporckova hudebního vkusu a tento konservatismus jeho opery je dokladem pro správné rozpoznání Krupkovo, který v uv. studii pohlíží na Sporckovo hudební mecenášství jako na prostředek ke glorifikaci sebe samého.

Ona konservativnost a těžkopádnost repertoiru Denziova se jeví také v tom, že provozované opery jsou staršího data a že z nových tehdejších děl, třeba i benátského směru, sem nejde nic. Tak opera Portova „La costanza combattuta in amore“ provedená v Praze 1728, byla hrána v Benátkách již r. 1716 a provedení Albinoniho opery Astarto se událo v Praze r. 1728 plných 20 let po provedení v Benátkách⁴⁹. Denzio mimo to uváděl do Prahy skladatele zcela podružného rázu, jako byl Bioni, Constantini, Fioré, kdežto o skutečných tehdejších mistrech, jako byli Al. Scarlatti, Leon. Leo, Leon. Vinci, Caldara, Porpora, neměla Praha z opery Denziovy ani ponětí. Oč dále v této věci byly takové Jaroměřice, Vyškov, Kroměříž, Holešov, kde byla provozována tehdy nejnovější díla těchto mistrů⁵⁰!

Tato benátská orientace je pro pražskou operu příznačná i v době po odchodu Denziově, kdy se operní impresse chopil ve Sporckově divadle a od r. 1738 (smrti Sporckovy) v divadle v Kotečích skladatel Santo Lapis, jenž tam působil až do 1740. Až teprve po první slezské válce zásluhou známého impressaria Pietra Mingottiho a 1746 Angela Mingottiho proniká do Prahy moderní repertoír. Tak se v Praze vyvinuly hudební poměry zcela odchylné od venkova a od Vídně. A tyto zvláštní poměry nutno mít na mysli, jestliže nám jde o zachycení ovzduší, jež z opery Sporckovy vanulo také do Nov. Benátek. Jiří Benda prožil doma svá dětská a jinošská léta do 1735 a 1736 až 1739 právě v době Sporckovy opery a v době, kdy Nov. Benátky byly v tak blízkém vztahu ke Sporckovu baroku. Měl tedy hojně příležitosti poznati benátský směr operní, a to tím spíše, že jméno Vivaldiovu bylo na novobenátském zámku dobře známo také z komorní hudby. Že toho také využil, o tom nás přesvědčí vliv benátské arie, jež budeme moci konstatovati v jeho pozdějších chrámových kantátách.

Vztahy rodiny Bendů k hudebním poměrům v Praze dály se nejen takto nepřímou prostřednictvím zámku novobenátského, nýbrž

⁴⁹ Srov. T. a. d. Wiel, *I teatri musicali veneziani del settecento*, 1897.

⁵⁰ Neapolská opera pronikla v těchto letech do Vyškova a Kroměříže za kardinála Schrattenbacha a do Holešova za hrab. Rottala. Zde se oprám o přípravě práce k chystané monografii o hudebních poměrech v Kroměříži za Schrattenbacha.

i přímo. O pobytu Františkově v Praze r. 1723 byla již řeč. Tehdy však Jiřímu byl teprve jeden rok. Tyto vztahy nepřestaly, ani když František odešel z domova 1727 do Vídně. Nezapomínejme, že v Praze žije příbuzný Bendů, známý varhaník Šimon Brixl, jenž se oženil s dcerou novobenátského starosty. Tento Šimon Brixl platil stále za jakéhosi rádce a přítele rodiny Bendů, jak je to zjevné z Františkovy Autobiografie. Postava toho pražského varhaníka tvoří stále živou pásku mezi rodinou Bendů a Prahou. Také z pozdějších let jsou doloženy přímé osobní styky rodičů Bendových s Prahou. Tak r. 1734 byli otec i matka Bendovi v Praze, kde doručovali dopisy, které přivezli z Berlína⁵¹. Ostatně nevelká vzdálenost Star. Benátek od Prahy činí častější návštěvu starých Bendů v Praze velmi pravděpodobnou.

To vše vyžaduje, abychom si na konec ještě všimli mimooperních poměrů hudebních v tehdejší Praze, tedy hudby chrámové, při čemž v této části práce může jít zase jenom o přehled směrů u který se zde uplatňoval a jehož odlesk se odrážel i v Bendově rodišti.

Naše chrámová hudba v první třetině 18. stol. poskytuje v zásadě týž obraz jako operní život. Jejím nejvýznačnějším rysem je nadvláda italské hudby. Tato okolnost dosud nebyla u nás náležitě oceněna, ačkoliv je to hudebně-historický fakt velkého dosahu. Naše kůry vynikají v té době podobným intenzivním a čilým hudebním kontaktem s Itálií jako naše venkovské zámky. Mohutný a dravý proud italské hudby znamená také pro naši chrámovou hudbu základ, na němž se vyvíjí. Tento úkaz dosvědčují prameny všech kůrů, pokud dodnes jsou známy⁵². Z pražských

⁵¹ Jeden dopis byl bratrovi houslisty Jiřího Čarta z Ném. Brodu, jenž žil s Františkem v Berlíně. Tento bratr byl receptorem malostranského semináře. O těchto cestách do Prahy svědčí výslechy rodičů Bendových, ježž měli 1735 pro podezření z kacířství. O tom viz ve III. kap.

⁵² Z Brna na př. nejdokumentárnější je v této věci kůr svatojakubského kostela, který hlavně příčiněním varhaníka Altmanna († 1718) byl zásoben skladbami převážně italskými. Hudebniny z tohoto kůru chová nyní hudební archiv Zem. mus. v Brně a dějiny kůru chystá dr. Karel Vetterl. — Z druhé polovice 17. stol. poskytuje zvláště velikolepý doklad toho, jak naše chrámová hudba byla v nejužším kontaktu se světovou hudbou, kůr sv. Mořice v Kroměříži za biskupa Karla Lichtenšteina (1664—1695). Hudební prameny tohoto

kůrů, o nichž dnes jsou zachovány zprávy, zde zvláště výmluvně svědectví poskytuje kůr chrámu svatovítského, o jehož dějiny a seznam zachovaných skladeb se zasloužil Ant. Podlaha⁵³. Právě v době, o níž jednáme, byl tento kůr takřka zaplaven hudebními z Itálie. Podobně jako na naše zámky šla tehdy přímo z Itálie nejnovější hudební díla prostřednictvím úředníků, kteří žili v Itálii, tak také bylo i zde. Sekretář hraběte Štěp. Kinského, Balt. Knapp, sám dobrý hudebník, přivezl do Prahy ze svého pobytu v Neapoli a v Římě sbírku hudebnin v ceně 300 zl., z níž r. 1717 kapitula koupila pro kůr hudebniny v ceně 200 zl.⁵⁴ V pozdější době přivezl četné skladby z Říma do Prahy Jan Michal Švanda, člen řádu milosrdných bratří⁵⁵. Roku 1737 dostal kapelnické místo u sv. Víta Jan Fr. Novák, který v žádosti výslovně uvedl, že je opatřen „mit den ausserlesensten Musikalien“⁵⁶. Nejlepší obraz italismu svatovítského kůru poskytuje seznam zachovaných hudebnin. Jsou zde jména, která znamenají v této době vrchol hudební tvorby evropské. Jsou tu zastoupeni největší mistři neapolské školy, kteří v chrámové hudbě dovedli spojovati přísnou práci thematickou s novou svěžestí melodické invence. Al. Scarlatti, Durante, Leon. Vinci,

kůru jsou zásluhou arcib. archiváře dr. Breitenbachra uloženy v archivu arcib. zámku v Kroměříži. Dr. Breitenbacher vydal též informativní seznam této nadmíru významné sbírky v Čas. V. Sp. Mus. v Olomouci, 1928. Dějinám chrámových kůrů nebylo dosud věnováno té pozornosti, jak by bylo třeba. Je to problém pro naši hudební historii 17. a 1. pol. 18. stol. nadmíru důležitý. Význam jeho je tím větší, že u nás, kde nebylo panovnické residence a tedy nebylo stálé dvorské opery, kůry představovaly namnoze jediné centrum hudebního života. Jejich hudba určovala hudební směr celého města. Tak bylo zvláště v Praze a v Brně, ale i v ostatních městech venkovských, kde nebylo zámku, jenž by byl pěstoval operu. Proto dějiny těchto kůrů znamenají zároveň i hudební dějiny celého takového města. Tím je však důležitější, aby si naše hudební historiografie více a hlouběji všimla dějin našich kůrů — dokud je ještě čas. Bez znalosti těchto dějin nebude možný také úplný obraz našich hudebních poměrů v oné době.

⁵³ Ant. Podlaha, *Catalogus collectionis operum artis musicae, quae in bibliotheca capituli metropolitani Pragensis asservantur*. Praha 1926.

⁵⁴ Podlaha, XVI—XVII.

⁵⁵ Švanda se narodil 1701 v Malešově a členem řádu se stal 1721. (Dla bač, *Künstlerlexikon*.)

⁵⁶ Podlaha, XXII.

Leon. Leo, Dom. Sarri, Nic. Fago, Giacomelli, Franc. Mancini, Pergolesi a Porpora se objevují se svými díly na tomto kůru. Z římské školy se hraje Feo, z Vídně sem přichází zvláště silně zastoupený Ant. Caldara a J. J. Fux a z mladších Fr. Conti, z benátské školy Ant. Lotti, Porta, z Drážďan Ristori. To znamená, že na kůru svatovítském jsou zastoupena jména největších tehdejších mistrů italských a tedy i největších mistrů světových. Při tom pak je zajímavé, že to byla jména tehdy moderní, takže tím kůr svatovítský nabývá rázu nejen světového, nýbrž i současně kůru, který udržuje krok s nejnovějšími tehdejšími zjevy hudebními. Proti tehdejší pražské operě tedy přináší svatovítský kůr v Praze nepoměrně větší a modernější zjevy umělecké. K nim pak přistupují přední jména domácí, jako Fr. Tůma a Dism. Zelenka.

Tato světovost a modernost kůrů jest tehdy zjev všeobecný, třebaže na menších kůrech se tak dále v menším měřítku. Dokladem toho je na př. kůr kláštera křižovníků, jehož hudebniny jsou aspoň ve fragmentu zachovány. Kolem r. 1714 byl tento kůr znám vzácnými hudebninami, jež se odtud per nefas šířily na jiné kůry⁵⁷. Zachované hudebniny poskytují v základě též obraz jako kůr svatovítský. Je to zase škola neapolská, římská, benátská a vídeňská, které jsou zde zastoupeny⁵⁸. Podobně zbytky hudebnin z kůru sv. Mikuláše na Malé straně obsahují stejná jména jako předchozí kůry⁵⁹.

Poměry na venkovských kůrech byly vždy odleskem kůrů pražských, zvláště tam, kde byla možnost čilejšího spojení, jako bylo také v Nov. Benátkách. O stavu jejich hudebního života lze souditi z toho, co z provozované hudby zachovaly. Zde ovšem jsou poměry méně příznivé nežli u velkých kůrů, neboť z hudebních pramenů starší doby se ztratilo takřka všechno jakožto hudba, pro

⁵⁷ Tamtéž, XV.

⁵⁸ Vzdávám díky P. Dvořákovi, správci hudeb. archivu kláštera křižovníků, že jsem mohl tuto hud. sbírku prohlédnouti. Jména, jež byla uvedena při kůru svatovítském, vyskytují se také zde. Schází jenom Al. Scarlatti, ale zato je zde ze starší římské školy Albrici a z okruhu bolognské a benátské školy G. B. Bassani.

⁵⁹ Tyto zbytky přešly do Horníkovy sbírky a odtud do hudebního archivu Nár. musea v Praze.

provozovací praxi již nepotřebná. Jedna z nečetných výjimek jsou zbytky hudebnin z chrámu sv. Petra a Pavla v Mělníce. Právě v oné době byl tam varhaníkem Jan Brixí kolem 1733 (zemřel 27. dubna 1762), otec Jeronyma, jenž působil pak jako varhaník v Plasích u Plzně. Pro tento kůr opisoval noty pražský Šimon Brixí a z jeho opisů je něco zachováno. Patřil tedy tento kůr za mladých let Jiřího v okruh muzikantské dynastie brixiovsko-bendovské. Fragment zachovaných skladeb pak ukazuje jména podobná, jako jsme poznali v Praze. Jsou to Caldara, Conti, Porpora, Sarri, Vinci, Vivaldi a Ristori; jako zvláštnost se zde vyskytuje v Německu tehdy slavný Telemann⁶⁰.

Hojněji se zachovaly hudebniny, které ještě v 2. pol. 18. stol. mohly konat svou službu, tedy z doby kolem 1750. A tu právě je vidět, kterak tehdy stále ještě naše venkovské kůry stojí v proudu světového umění. Vybírám příklady ze severovýchodních Čech. V Bakově se zachovala bohatá sbírka, která ukazuje zase jména evropského významu ze zmíněné doby, jako jsou přední italsí mistři Pasqual. Anfossi, Ant. Boroni, Balt. Galuppi, Gazaniga, Nic. Jomelli, Vinc. Righini, Tom. Traëtta, Franc. Zoppis a j., nehledě k pozdějším, jako Haydnovi, Schiedermannovi, Wintrovi a j.⁶¹ Podobný obraz poskytuje Železný Brod, Rovensko a Mělník. Zvláště zajímavý doklad podává kůr v Ústí n. OrL., jenž byl za Jana Leop. Mosbendra (1732—1776) reorganisován⁶². Zbytky hudebnin zase svědčí o tom, že provozovaná hudba byla zde v nejužší spojitosti s hudbou světovou, jak dosvědčují jména Anfossi, Gius. Bonno, C. H. Graun, J. A. Hasse, Paësiello, Pergolesi, Righini, Traëtta a j.⁶³ Byla-li taková spojitost mezi kůry a světovou hudbou v druhé polovici 18. stol., pak není příčiny, proč ji nepředpokládat i pro 1. polovici, zvláště když všeobecné kulturní poměry za vyvrcholeného baroka byly tehdy tomu daleko příznivější nežli později. To pak platí tím více o kůrech těch kostelů, jejichž patron sám měl smysl

⁶⁰ O zbytcích hudebnin z mělnického kůru viz cenný článek E. M. Troidy, Kostelní archiv mělnický, Hud. revue IX, 1916, str. 6 a násl.

⁶¹ Podle Hornškova soupisu v hud. archivu Nár. musea v Praze.

⁶² Příspěvky k dějinám tohoto kůru podává Jos. Zábrodský ve své cenné knize Paměti Cecílské hudební jednoty v Ústí n. OrL., 1904 (str. 50).

⁶³ Podle soupisu Hornškova.

pro hudbu a udržoval styky s hudbou světovou, jak bylo právě v Nov. Benátkách za hraběte z Klenova.

Chránová hudba v Čechách v první třetině 18. století poskytuje tedy obraz života neobyčejně intenzivního, jenž stál v plném mohutném proudu světového umění. Čechy v této věci nebyly zastrčenou provincií. Nedostatek dvorského mecenášství byl zde nahrazován aspoň částečně čilou spojitostí s Itálií, takže v Čechách, a hlavně ovšem v Praze, byly dobře známy největší a nejnovější zjevy tehdejší chránové hudby. Tato světovost a modernost se tak stává zvláště příznačným zjevem naší chránové hudby této doby.

Ale bylo zde ještě něco jiného, co zvláště poutá naši pozornost. Zdálo by se, že v tomto dravém proudu italské hudby utone domácí produkce, že tato invase barokního italismu udusí domácí projevy. Ale právě tato doba je zvláště poučným dokladem toho, že se vzrůstu výrazných domácích individualit tvůrčích dobře daří právě na půdě zúrodněné světovým uměním a nikoliv v bojácné izolaci před zdánlivě nebezpečnými vlivy. O tom svědčí fakt, že se právě v této době, a to v nejužším spojení se světovým uměním, objevuje u nás domácí škola skladatelská, založená Boh. M. Černohorským, rodákem východočeským (z Nymburka). A právě tato škola Černohorského znamená v Čechách první mohutný samostatný projev hudební v době pobělohorské. Na půdě světového umění roste zde z umění Černohorského samostatná generace skladatelská (Zach z Čelakovic, Seger z Řepína u Mělníka, Frant. Tůma z Kostelce n. Orli.), která má své individuální znaky, takže možno mluvit o domácím směru skladatelském, jenž si dovedl uhájiti svůj vlastní charakter jednak vedle hudby italsko-vídeňské, jednak vedle současného umění Bachova. Tehdy právě prožívá barokní hudba chránová dobu svého vrcholu a naši skladatelé přispívají k tomu svým vlastním způsobem⁶⁴.

⁶⁴ Dáti zde charakteristiku těchto individuálních znaků by vedlo příliš daleko. Musím se zde spokojiti zatím tímto konstatováním, které opírám o vlastní studium pramenů hudebních. Dosavadní literatura o této škole Černohorského (Otto Schmid: D. böhmische Altmeisterschule Czernohorskýs, 1901, Al. Hnilička. Portréty starých čes. mistrů hudebních, 1922, 19—31) přinesla sice příspěvky k vnější její historii, ale zbývá ještě vykonati hlavní práci: hudebně-historickou vnitřní kritiku děl této školy, aby vysvětlil její umělecký význam. Nebude ovšem

Vedle domácí školy Černoohorského je zde však v těchto letech ještě několik nikoliv podružných skladatelů chrámových, jejichž význam pro naši hudební historii bude musit být ještě oceněn, což je práce celé příští badatelské generace. Je zde především muzikantský rod Brixů, který Šimonem zasahuje do hudebních poměrů v Praze, Viktorinem, Janem a Jeronymem na venek, pozdějším F. X. Brixim v Praze jeho význam pak vrcholí. V okruhu tohoto rodu jsou celé severovýchodní Čechy. Viktorin je v Poděbradech, Jan v Mělníce. Vedle nich působí v těchto letech jiný skladatel, jehož význam není ještě zdaleka oceněn, ba jeho jméno je dosud málo známo. Je to Česlav Vaňura, mistr polyfonního stylu chrámového (zemř. 7. ledna 1736), minorita u sv. Jakuba v Praze. Jeho skladby vycházely tiskem v Praze v l. 1731—36⁶⁵. V okruhu brixiovském byl dobře znám, neboť Šimon Brix v Praze opisoval jeho skladby pro svého příbuzného varhaníka Jana Brixiho na Mělníce. Vaňura sám pocházel z muzikantské oblasti severovýchodočeské, z Miletína. Vedle nich působí u nás v 1. pol. 18. stol. celá řada domácích skladatelů, kteří dosud jsou známi sotva jen podle jména. Tak v Praze byl regenschorim a dvorním hudebníkem u hraběte Václava Morzina Jos. Ant. Sehling, skladatel oratorií, v kostele sv. Mikuláše na Star. městě působil benediktin Gunther Jacob, učitel Františka Bandy a skladatel, jehož díla vycházela v Praze tiskem⁶⁶, na Malé straně žil kolem 1720 Jos. Brennter, známý i za hranicemi, jenž rovněž tiskl své skladby v Praze u Labauna, u uršulinek byl varhaníkem Ant. Mor. Taubner, současně houslista u Lobkoviců,

možno to provésti bez nejužší spojitosti nejen s tehdejší situací světové hudby, nýbrž i se zřením k jiným hudebním zjevům domácím této doby.

⁶⁵ Na význam Vaňurův po prvé ukázal Em. Troida v uved. článku, str. 177. — Skladby Vaňurovy provozovali také v již. Čechách. Upozorňují při této příležitosti, že se v klášteře minoritů v Čes. Krumlově uchovaly tyto tisky Vaňurovy: *7 brevissimae et solennes Litaniae Lauretanae* (C. A. T. B. s průvodem), op. 1, Praha, Labaunovi dědici 1731; *Cultus Latriae seu duodecim offertoria solennia...* (C. A. T. B. s prův.), op. 2, Praha, Joan. Norb. Fitzky 1736. — Na tisku 1731 má Vaňura titul „ordinis Minorum S. Francisci conventualium in ecclesia divi Jacobi professorus, v tisku 1736 má titul regenschori téhož kostela a řádu.

⁶⁶ O něm viz studii Em. Troidy, P. Gunther Jacob, Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, 53. ročn., 1915, 278 a násl.

skladatel oratorií, v kostele týnském působil varhaník a skladatel Ign. Hubatka, skladatel oratorií Ant. Gerber působil jako skladatel a houslista v lobkovické kapele loretánské na Hradčanech, Jos. Ign. Flaška, rodák z Opočna, působil v Praze jako kapelník, skladatel a instrumentalista na různých kůrech. Šíření domácích skladeb chrámových podporovaly pražské tiskárny, Labaunova, Norb. Fitzkyho a Pav. Lochnera. Podobně český venek má řadu domácích chorregentů, kteří jsou skladatelsky činní, jako na př. Joh. Ign. Wolf z Chotusic u Čáslavě (v Hořicích, Kolíně, pak na Strahově a ve Vídni), Vít Schantel (v Poděbradech), Ign. Haas (v Hradci Král.) a j.⁶⁷ Východní Čechy měly i svou tiskárnu not v Hradci Králové, kde Jan Tibella vydával v 1. pol. 18. stol. chrámové skladby. Zde ovšem nejde o to, podati úplný seznam tehdejších našich skladatelů. Chceme jen ukázat, jak tehdejší domácí hudební život chrámový byl čilý a že v něm naše hudba hledala náhradu za nedostatek residenční barokní opery. Nejen široký proud světové hudby, nýbrž také vyspělá domácí škola skladatelská a celá řada skladatelů dnes ještě málo nebo zcela neznámých se kupí zde v jedinou hudebnickou obec, která neobyčejně bohatě vyplňuje hudební obsah této doby. Byly to hlavně kůry, které na našem venkově, kde nebylo větších zámků, byly tehdy ohnisky tohoto čilého a vyspělého hudebního života. Na těchto venkovských kůrech účinkovali často varhaníci odchovaní tehdejším nejvyspělejším varhanním uměním italským a poutali k sobě i pozornost ciziny. Byl to právě hr. Sporck, jenž posílal nadané hudebníky učit se varhanní hře do Říma. Tak Frant. Tib. Winkler, potomní slavný varhaník ve Vratislavi, zdokonalil se jeho pomocí v Římě. V Lysé pak za života hraběte budil obdiv cizinců varhaník, jenž se byl rovněž s pomocí hraběte vyučil v Římě. To tedy bylo v blízkosti St. Benátek. V Náchodě tehdy působil varhaník, jenž byl zákem slavného římského mistra Vinc. Albriciho, jenž působil 1682—90 v Praze⁶⁸, kde také zemřel. Jak intensivně pronikla tehdy

⁶⁷ Tato jména podle Dlabáčova Lexikonu a Versuchu. O Hubatkovi viz též moji *Hudbu na jaroměřickém zámku*.

⁶⁸ O hře těchto dvou varhaníků v Lysé a Náchodě se zmiňuje Matheson ve své *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburk 1740. Nové vydání Schneiderovo 1910, str. 413. — Žák Wincklerův, vratislavský varhaník Joh. H. Krause, slyšel „mit Bewunderung den berühmten Organisten zu Lissa“.

tato kultivovaná hudebnost mezi náš lid, o tom svědčí to, že se jí mělo využít i k účelům církevně-politickým⁶⁹.

Vedle chrámové hudby ve vlastním smyslu těšilo se velikému rozšíření v těchto letech v Praze oratorium. Pražské oratorium v 1. pol. 18. stol. má svůj vlastní ráz. V místech, kde byla residence panovnická nebo zámecká, bylo provozování oratorií připoutáno k hudebnímu životu této residence. Takový ráz mělo oratorium v Brně, kde bylo provozováno z podnětu a pod protektorátem kardinála Schrattenbacha⁷⁰. V Praze však provozování oratorií bylo v rukou duchovních řádů. Tím se stalo, že jejich hudební úroveň byla snížena, neboť při menších prostředcích byly řády nuceny bráti zavděk skladatelem, který byl po ruce. Brněnské oratorium v této věci daleko předstihlo oratorium pražské, neboť tam se setkáváme s předními skladatelskými jmény, jako Caldarou, Logroscinem, Vincim, Leem, Porporou a j., což v pražských oratoriích není. Ale zato v Praze byl oratorní ruch vytrvalejší, neboť nezávisel na mecenášství jednotlivcové a byl předmětem trvalejší ctězádosti jednotlivých řádů. V čele zde stáli jesuité a křížovníci s červenou hvězdou. V pramenech o tomto pražském klášterním oratoriu jsme dosud odkázáni na náhodně zachovaná libreta, což ovšem je pramen fragmentární. Ale zachované dokumenty i při tom ukazují, jak čilý oratorní ruch ovládal Prahu od začátku dvacátých let 18. stol. Souvislá řada oratorních textů, zachovaných v hudebním archivu kláštera strahovského, začíná se r. 1724. Je to hranice náhodná, neboť již předtím bylo oratorium v Praze provozováno. Odtud až do r. 1740 jsou však oratoria zvláště četná. Mezi skladateli třeba uvést na prvním místě Ant. Lottiho, jenž 1718—19 zajížděl z Drážďan do Prahy se svou operní společností a provozoval zde opery i oratoria⁷¹. To také je největší skladatelské jméno, jež se v pražských oratoriích vyskytuje.

⁶⁹ Když byla zřízena 1733 protireformační komise, ukládaly jí instrukce, aby uvažovala, zdali by se na venkově neměly obnoviti zpěvy literátských sborů, aby se tím působilo na lid, jenž je zvyklý zpěvům v kostelích. (Rezek, Dějiny prostonár. hnutí nábož. v Čechách I, 1887, str. 93.)

⁷⁰ Viz můj Hudební barok, 198—199.

⁷¹ Dlaabač, Künstlerlex., a Teuber, Geschichte des Prager Theat. I, 45 píše, že Lotti dojížděl do Prahy v l. 1718—1720. Není to zcela přesné, neboť v říjnu 1719 opustil Drážďany, aby se vrátil zase do Benátek (viz k tomu M. Fürstenau, Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Hofe zu Dresden,

Ze jmen ostatních skladatelů zvláštní zmínky zasluhuje Gottfr. Heinr. Stoelzel, od něhož bylo provedeno u křižovníků 1724 oratorium *Jesus patiens* a 1726 tamtéž *orat. o sv. Magdaleně*. S touto osobností se ještě blíže setkáme, neboť měl pro pozdější život Jiřího Bendy důležitý význam. Jsa rodák z Míšenska (Grünstädel), žil kolem 1715 v Praze a od r. 1719 byl kapelníkem vévody Fridricha II. a III. v Gotě a stal se tak — předchůdcem Jiřího Bendy v této funkci. V Praze jeho hudba byla dobře známa, archivy kláštera křižovníků a kůru svatovítského zachovaly jeho chrámové skladby. Je pak zajímavé, že ještě v době, kdy již byl kapelníkem v Gotě, byla v Praze provozována jeho oratoria. Tak podivnou náhodou se již tehdy tvoří most mezi hudbou v Čechách a hudbou v Gotě⁷².

2. sv. 1861, str. 148, a Charlotte Spitz, Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist. Diss. Mnichov, 1918, str. 20).

⁷² Uvádím zde zkrácené tituly oratorií (řada z nich jsou sepolkra) podle textů zachovaných v hud. archivu na Strahově v chronologickém pořádku jakožto příspěvek k dějinám tohoto klášterního oratoria v Praze, aniž je tím otázka řešena ve své úplnosti: 1724: Ant. Lotti: *Jesus Christus in cruce pro nobis mortuus. Jesuité u sv. Salvatora na Star. městě, 14. a 15. dubna v 7 hod. več.* — G. H. Stoelzel: *Jesus patiens. Křižovníci s červ. hvězdou u sv. Frant. Seraf., die parasceves (Vel. pátek), 2 hod. odpo.* — Ign. Hubatka: *Quattuor tempora anni. Asi v týnském chrámě.* — Jan Jiří Ernst Cajetan Lösel: *Die obsiegende Lieb ueber die Gerechtigkeit. U Theatinů na Mal. straně, Velký pátek, od 1 do 3 hod. odpo.* — 1725: Anonym: *Fides, Spes, Charitas Peccatorum, křižov. u Frant. Seraf., die parasceves, 2 hod. odpo.* — 1726: Enrico Stoelzel: *Die Büssende u. versöhnte Magdalena. Tamtéž, Vel. pátek 11 hod. dopo.* — Jan Jiří Ern. Cajet. Lösel: *Musicalisches Drama von dem bitterm Leyden u. Sterben Jesu Christi. U Theatinů na Vel. pátek odpo.* — 1727: Anon.: *Deus propter scelera populi sui mortuus. Křižovníci u Frant. Seraf., die parasceves, 11 hod. dop.* Anon.: *Reumütige Bekehrung des Sünders. U Mikuláše na Malé str., 11. dubna.* — Anon.: *Wunderthätige zveymahl gecrönte Gedult des Heil. Peregrini Latiosi. Při procesi 17. srpna.* — 1728: Anon.: *Jephtias, filia paterni voti innocenter rea, v březnu, jesuit. gymn., u Mikuláše.* — 1729: Anon.: *Sansone. Oratorio sacro. Z příčiněň Domen. Amerighi.* — Anon.: *Prodigus ad patrem peccator ad Deum rediens. Die parasceves. Exemplář je z majetku Godfr. Dan. Wunschwitze, známého z biografie Sporckovy.* — Anon.: *Innocentia patiens in diva Genovefa. Jesuit. gymnasium, u Mikuláše.* — 1730: Anon.: *Amor, Dolor, Spes, 7. dubna, u Aegidia. řád predikátorů.* — Anon.: *Der in einer Gleichniss vorgestellte Moyses... bedeutend den Heil. Joannem Nepomocenum. Predikátoři u sv. Havla.* — 1731: Anon.: *Jesus Christus pastor bonus, die parasceves, v 11 hod. dop. Křižovníci u Frant. Seraf.* — 1732: Anon.: *Die in denen Lastern der Welt gefangene durch*

Celkem nutno říci, že klášterní oratorium pražské, soudíme-li podle zachovaných jmen skladatelů i podle anonymity většiny kusů, nestálo na výši doby. Z velkých tehdejších mistrů oratorních, kteří byli známi v našich zemích, zvláště v Brně (Leo, Vinci, Caldara, Hasse), neseťkáváme se v Praze ani s jediným. Nejlepší jména jsou zde Lotti a Staelzel.

Na venek se dostává tato oratorní vlna s jednotlivými řády nebo školami. Z blízkého okolí Bendova rodiště uvádím z pozdější doby oratorium v Mladé Boleslavi „*Moyses novae legis*“, jež bylo provedeno 1741 v chrámě Nanebevzetí Panny Marie⁷³. Na venkově bylo oratorium nahrazeno prostší formou sepolkra.

Krátký přehled hudebních poměrů v letech, která prožíval mladý Jiří Benda v otcovském domě, ukázal snad dostatečně, že tehdy hudební Čechy nebyly zemí od světa odloučenou. V opeře a oratoriu sice stály značně za tehdejší světovou produkcí, ale zato chrámová hudba v Praze i na venkově byla na výši tehdejší světové situace a nadto byli tu četní domácí mistři, kteří znamenají individuální domácí školu skladatelskou. Toto ovzduší tedy přinášelo mladému Bendovi příležitost, poznati výrazové prostředky chrámové hudby v jejich největší tehdejší dokonalosti. Z této hudby pak Jiřímu osobně nejbližší byla hudba z okruhu příbuzných Brixů, zvláště Šimona a Viktorina. Šimon to byl, který poutal rodinu Bendovu s tehdejší vyspělou hudbou chrámovou. A tak nutno již nyní říci, že Benda, když r. 1742 opustil Čechy

den Tod Jesu Christi erlöste Vernünftige Seele. 6. dubna, benediktini u Mikuláše na Star. městě. — 1733: Anon.: *Anima peccatrix ad cruentos Salvatoris fontes. Die parasceves, jesuité u Salvatora.* — 1740: Anon.: *Christlicher Braut der betrübten Seele anmüthige Seuffzer... über ihren... Bräutigam Jesum. Vel. pátek, 6 hod. več., augustiniáni u Tomáše na Malé str.* — 1741: Ant. Maur. Taubner: *Bewässertes Raphidim. Zel. čtvrtek v loret. kapli na hradě.* — Z dalších let zachovaná oratoria již zde nejsou zaznamenána.

⁷³ Tisk v hud. arch. klášt. na Strahově. Tiskl Fil. Jakub Marzan v Ml. Boleslavi. Text je psán pod vlivem tehdejší slezské války a vpádu pruského vojska do Slezska. To ukazuje již celý titul: *Moyses novae legis terras hereditarias, labendas in sclavitatem Pharaonis Brandeburgici, virga sanctionis pragmaticae suffulciens.* Toto politické oratorium se svou protipruskou (nábožensky protikacífskou) tendencí je zajímavý dokument válečné doby na Mladoboleslavsku.

a odebral se do Berlína, nepřišel tam jako hloupý Honza z pohádky; přišel z prostředí, v němž barokní kultura bohatě se rozvila a kde měl možnost poznati nejvyspělejší zjevy tehdejší chrámové hudby světové a nejlepší zjevy naší domácí hudební tradice, která právě v těchto letech se začínala v Čechách rozrůstat. Co si z této domácí tradice přinesl a jak se to projevilo v jeho díle, na to bude moci dáti odpověď hudebně-historická kritika jeho chrámových skladeb po srovnání s hudební praxí, již poznal doma. Zde šlo zatím o to, položit si k tomuto řešení pevný a spolehlivý základ: ukázat, do jaké míry je možno historicky zjistiti, že se Jiří Benda opíral o tehdejší hudbu domácí i cizí. Budiž již předem řečeno, že v tomto vyspělém domácím ovzduší nežil nadarmo.

Vedle této hudební kultury domácího prostředí odnáší si Jiří Benda ze svého domova ještě jeden dar, který jej provází celým dalším životem. Je to ona muzikantská rodová tradice, jež roste z hudebně tak úrodné půdy severovýchodočeské. Je to onen dar hudební bezprostřednosti, živé a stále se obměňující hudební fantasie, dar lehké a vzletné hudební představitosti a čilé melodické invence, který je tak příznačný pro český typ muzikantský. Tento dar, zděděný po robustním otci-muzikantovi a po kultivované hudebnické rodině matčině, byl kořen, který byl pevně vrostlý v rodnou půdu jeho kraje. Tento kořen nebylo možno ničím odtud vyrvat. I když později na kmen, z něho vyrůstající, byly vroubovány nové a cizí štěpy, i když ovoce těchto větví zrál pod cizím sluncem — byl to stále též kořen, z něhož celý kmen i jeho větve ssály svou životní sílu.

Z tradice českého muzikantského rodu a z půdy domácího umění roste zde potomní umělec-emigrant.

