

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ FAKULTA

# **DISERTAČNÍ PRÁCE**

Praha, 2007

Mgr. Edita KEGLEROVÁ

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ FAKULTA**

Studijní program: doktorský

Studijní obor: interpretace a teorie interpretace

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**KONCERTANTNÍ TVORBA J. A. BENDY**  
(se zaměřením na cembalové koncerty)

**Mgr. Edita Keglerová**

Vedoucí práce: prof. Giedré Lukšaitė – Mrázková

Oponenti práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph. D.

Praha, 2007

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FACULTY OF MUSIC**

Program of Study: Doctoral

Field of Study: Interpretation and Theory of Interpretation

**DISSERTATION**

**CONCERTO WORKS OF J. A. BENDA**  
(with focus on harpsichord concertos)

**Mgr. Edita Keglerová**

Faculty mentor: prof. Giedré Lukšaitė – Mrázková

Thesis opponent:

Date of defense:

Academic degree awarded: Ph. D.

Prague, 2007

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem doktorskou práci s názvem:

**KONCERTANTNÍ TVORBA J. A. BENDY (se zaměřením na cembalové koncerty)**

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha dne.....

.....  
podpis studenta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **ABSTRAKT**

### **Koncertantní tvorba J. A. Bendy (se zaměřením na cembalové koncerty)**

Disertační práce „Koncertantní tvorba J. A. Bendy“ je zaměřena převážně na cembalové koncerty. Jejím cílem bylo zmapovat notové materiály cembalových koncertů J. A. Bendy a nově objevené materiály, jež doposud nevyšly tiskem a nebyly ani zvukově zaznamenány, a tímto je zpracovat a zpřístupnit nejen hráčům na cembalo a klavíristům, ale celé široké hudební badatelské a posluchačské veřejnosti.

Tato práce předkládá urtextovou edici čtyř cembalových koncertů, která odpovídá měřítkům historicky poučené interpretace. Součástí disertace je také tematický katalog, který podává informaci o dostupných pramenech Bendovy koncertantní tvorby pro cembalo. Obsahuje rukopisné hudební prameny, historické tisky a také současné edice na nejrůznějších vydavatelských úrovních. Předlohou pro strukturu záznamů tohoto katalogu byl Souborný hudební katalog budovaný v Národní knihovně České republiky a databáze Mezinárodního soupisu hudebních pramenů RISM.

Tato práce také začleňuje studované skladby J. A. Bendy do dobových kontextů. Poukazuje na stěžejní události, vlivy veřejného života a osobnosti, jež formovali následné Bendovo postavení hudebníka a měli vliv zvláště na jeho klávesovou tvorbu. Všimá si též instrumentálního aparátu tehdejšího Bendova orchestru a také jeho vydavatelské činnosti, neboť tyto velmi úzce souvisí s jeho tvorbou cembalových koncertů.

Detailní analýza čtyř nově objevených koncertů se snaží ukázat, jakým způsobem by měl postupovat interpret při nastudování skladby, jaké historické prameny použít jako vodítko v oblasti artikulace, ornamentiky, tempových označení, charakteru tónin a obsazení doprovodného ansámblu.

Součástí práce je nahrávka všech čtyř koncertů, jež jsou také součástí urtextové edice. Nahrávka byla pořízena na kopie dobových nástrojů.

Cílem této práce je tedy oslovit nejen širokou řadu interpretů, posluchačů, ale i podnítit činnost dalších badatelů a obnovit zájem o skladatelskou osobnost J. A. Bendy a jeho tvorbu.

## **ABSTRACT**

### **Concerto Works of J. A. Benda (with focus on harpsichord concertos)**

The dissertation „Concerto Works of J. A. Benda“ focuses primarily on harpsichord concertos. It aims at surveying note materials of J. A. Benda's harpsichord concertos and the newly discovered materials which so far have not been either printed or recorded. By doing so, the dissertation aims at processing them, and thus, making them accessible not only to harpsichord and piano players but also to a broader community of music researchers and listeners.

The dissertation presents an urtext edition of four harpsichord concertos which complies with the requirements of authentic interpretation. The dissertation also includes a theme catalogue which rounds up information concerning available sources of Benda's concerto works for harpsichord. It contains manuscripts, historical prints as well as current editions of various publishing quality. The structure of entries in this catalogue had been modelled after the Comprehensive Music Catalogue as being created by the National Library of the Czech Republic and the database of the International Registre of Musical Sources RISM.

J. A. Benda's compositions which are a subject of this study are also analysed in the historical context. The dissertation points out at key events at the time, and influences by public life and personalities which molded Benda's position as a musician and had a significant impact on his keyboard production. It also pays attention to the instrument apparatus of the then orchestra of Benda and his publishing activities because they both are related to his composing of the harpsichord concertos.

A detailed analysis of the four newly discovered concertos tries to show how a musician should proceed during the study of the work and which historical sources they ought to consult in terms of articulation, ornamentation, tempo marks, character of various keys and instrument setting of the accompanying ensemble.

The dissertation includes also a recording of all four concertos which are also a part of the urtext edition. The recordings were performed on copies of historical instruments.

The aim of the dissertation is to appeal not only a wide range of musicians and listeners but also to inspire further activities of music researchers and to revive interest in J. A. Benda's personality and work.

# OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	1
<b>2. STAV BĀDÁNĀ</b> .....	4
2.1. Literatura.....	4
2.2. Prameny.....	6
2.3. Edice.....	6
2.4. Nahrāvky.....	7
<b>3. DOBOVĀ KONTEXTY</b> .....	8
3.1. HudebnĀ styly.....	10
3.1.1. GalantnĀ styl.....	11
3.1.2. Emfindsamkeit.....	14
3.1.3. Sturm und Drang.....	17
3.2. Formy a ŗānry.....	20
2.3. Forma sōlovĀho koncertu.....	24
<b>4. BIOGRAFIE JĀRĀHO ANTONĀNA BENDY</b> .....	28
4.1. Pobyt a ŗinnost v BerlĀnĀ v letech 1742-1750 a vliv severonĀmeckĀ ŗkoly.....	29
4.2. Bendovy sluŗebnĀ roky 1750-1778 v GotĀ .....	32
4.3. ObsazenĀ dvornĀ kapely v GotĀ .....	34
4.4. ZveřejnĀnĀ BendovĀch děl od roku 1780.....	35
4.5. Charakteristika Bendovy osobnosti.....	36
<b>5. CHARAKTERISTICKĀ ZNAKY KOMPOZIĀNĀHO STYLU CEMBALOVĀCH KONCERTŮ J. A. BENDY</b> .....	38
5.1. Concertino C dur.....	47
5.2. Koncert G dur.....	49
5.3. Koncert D dur.....	52
5.4. Koncert F dur.....	54
5.5. ShrnutĀ.....	57
<b>6. URTEXTOVĀ EDICE</b> .....	60
6.1. VydavatelŗkĀ zprĀva.....	60

6.2. Concertino C dur.....	61
6.3. Koncert G dur.....	105
6.4. Koncert D dur.....	132
6.5. Koncert F dur.....	159
<b>7. TEMATICKÝ KATALOG .....</b>	<b>183</b>
7.1. Koncert C dur.....	184
7.2. Koncert G dur č. 1.....	186
7.3. Koncert G dur č. 2.....	188
7.4. Koncert G dur č. 3.....	191
7.5. Koncert D dur.....	193
7.6. Koncert F dur č. 1.....	196
7.7. Koncert F dur č. 2.....	198
7.8. Koncert h moll.....	200
7.9. Koncert f moll.....	203
7.10. Koncert g moll.....	206
7.11. Soupis moderních edic.....	208
7.12. Soupis nahrávek.....	209
7.13. Poznámky k proveniencím pramenů.....	212
7.14. Sigla knihoven.....	212
<b>8. ZÁVĚR.....</b>	<b>213</b>
<b>SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>215</b>



## SEZNAM ZKRATEK A VYSVĚTLIVKY

<b>7</b>	septakord
<b>agraf.</b>	autograf
<b>b</b>	basso
<b>b. c.</b>	basso continuo
<b>cemb</b>	cembalo
<b>f</b>	folio – arch papíru
<b>KB</b>	Vodoznak ICS 1764 – St. Veit on the Glan, Johann Caspar von Schwenefeld
<b>lr</b>	levá ruka
<b>MAB</b>	Musica Antiqua Bohemica (hudební edice)
<b>ms</b>	hudební rukopis
<b>n</b>	nota, noty
<b>Olim</b>	stará signatura
<b>p</b>	pagina - stránka
<b>pr</b>	pravá ruka
<b>RISM</b>	<i>Repertoire international des sources musicales</i> . Einzeldrucke vor 1800, Bärenreiter Kassel 1991. <i>Repertoire international des sources musicales</i> . Musikhandschriften nach 1600, 14. vydání (DVD-ROM) 2006.
<b>rkp.</b>	rukopis
<b>s.a.</b>	bez data
<b>s.no.</b>	bez čísla plotny
<b>srov.</b>	srovnej
<b>stol.</b>	století
<b>t</b>	takt, takty
<b>vc</b>	violoncello
<b>vl1</b>	první housle
<b>vl2</b>	druhé housle
<b>vla</b>	viola

## **SIGLA KNIHOVEN (institucí, kde jsou uloženy prameny)**

**B Bc** - Brussels, Conservatoire Royal, Bibliothèque, Koninklijk Conservatorium, Bibliotheek

**CZ Pk** - Praha, Konzervatoř, Archiv a Knihovna

**CZ Pnm** - Praha, Národní Muzeum

**D B** - Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung

**D DI** - Sächsische Landesbibliothek - Staats und Universitäts - Bibliothek, Musikabteilung

**D GOI** - Gotha, Forschungs - und Landesbibliothek, Musiksammlung

**D Lem** - Leipzig, Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek

**D W** - Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Handschriftensammlung

**US Wc** - Washington, DC, Library of Congress, Music Division.

## **SEZNAM ZKRATEK LITERATURY CITOVANÉ V KATALOGU**

**B** – Wade, Rachel: The keyboard concertos of Carl Philipp Emanuel Bach, Ann Argot (Mich.) 1981

**Brook B** – Brook, Barry S.(ed.): The Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplements 1762-1787, New York, 1966 (Brook 167c)

**Leisinger G** – Leisinger, Ulrich: Die Bach – Quellen der Forschungs – und Landesbibliothek Gotha. Handschriften und frühe Druke, Gotha, 1993, Veröffentlichungen der Forschungs – und Landesbibliothek Gotha, 31.

**LorB** – Lorenz, Franz: Die Musikfamilie Benda. Vol. 3: Werkverzeichnis (Ms.), Berlin, 1967 (Brook 95).

**Vogel H** – Vogel, Emil: Die Handschriften nebst älteren Druckenwerken der Musik – Abteilung, Wolfenbüttel, 1890, Die Handschriften der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Achte abteilung.

**Wotquenne B** – Wotquenne, Alfred: Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philips Emanuel Bach, Leipzig, 1905.

# 1. ÚVOD

Současný evropský koncertní provoz historicky poučené interpretace je charakteristický neustálým vyhledáváním méně hraných či v novodobé historii dosud neuváděných děl, které by uspokojily nároky publika. V oblasti klávesové literatury se vedle cembala dostává stále více do popředí také kladívkový klavír a spolu s nimi i odpovídající repertoár. To se týká jak skladeb sólových, tak skladeb s komorním obsazením v rozsahu dvou nebo tří hráčů až po komorní orchestr. Jedním z „objevů“ posledních let je v této souvislosti tvorba Jiřího Antonína Bendy, autora, jehož si většinou spojujeme spíše s tvorbou melodramatickou. Renesance se dočkaly Bendovy sonáty a koncerty pro cembalo (například v soutěži Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro 1999 obor cembalo byl do finálového kola zařazen Bendův Koncert g moll), ačkoli při jejich provozování se umělci setkávají často s nekvalitními a soudobým edičním požadavkům neodpovídajícími materiály. Výše zmíněné skutečnosti mě přivedly na myšlenku věnovat se detailně právě cembalovým koncertům J. A. Bendy, a to z pohledu interpreta.

V první řadě jsem se zabývala studiem notových materiálů v různých evropských knihovnách (Dánsko: Arhus, Lund; Belgie: Brusel; Německo: Gotha, Berlín, Drážďany, Münster, Lipsko; Česká republika: Praha, Brno) a v USA (Washington). Rozhodla jsem se zaměřit svou pozornost na čtyři cembalové koncerty, z nichž část se dochovala v dobových opisech a část v podobě historických tisků, všechny pouze v partech. Tyto skladby nebyly dosud vydány v jakémkoli typu moderní edice. Vypracovala jsem spartaci a připravila jejich vůbec první urtextovou edici. Ta mi později posloužila jako předloha při přípravě a natáčení zvukového záznamu, který je součástí této disertační práce. Nahrávka čtyř cembalových koncertů vznikla na podzim roku 2006 ve Waldorfské škole v Příbrami za spolupráce souboru Hipocondria, hrající na kopie historických nástrojů. Nahrávku pořídila společnost Arta Records. Dva z těchto koncertů jsou na desce uvedeny ve světové premiéře. Vzhledem k tomu, že do této chvíle nebyl sepsán tematický katalog děl J. A. Bendy, považuji za třetí významnou součást této práce seznam všech dostupných cembalových koncertů tohoto skladatele. Uvádím ho v poslední kapitole této disertace.

Během studia notových materiálů, přípravy edice a následného nahrávání jsem také zkoumala a snažila se vysledovat hudebně historické souvislosti týkající se vzniku těchto skladeb. Proto je součástí mé práce i stručné uvedení do dobového kontextu.

Pro dnešní interprety, kteří se nezabývají prováděním tzv. staré hudby, ale provozují ji na moderní nástroje, je důležité seznámit se s historickými událostmi doby, v níž skladatel žil a tvořil. K tomuto směřuji v první kapitole. 18. století bylo velmi komplikovanou dobou, kdy společnost i všechny druhy umění procházely velkými změnami. V hudbě se rozvíjely různé nové směry, které vedle sebe koexistovaly. Není snadné tuto situaci stručně popsat, neboť každý z tehdy nově vznikajících hudebních proudů by vyžadoval velmi obsírné pojednání. Rozhodla jsem se tedy pouze o stručnou charakteristiku doby, zvláště pak hudebních slohů a hudebních forem, které by měly usnadnit zařazení osobnosti J. A. Bendy hlavně v oblast instrumentální klávesové tvorby.

Druhá kapitola se zabývá životopisnými událostmi J. A. Bendy s přihlédnutím na zaměření této práce, jímž jsou Bendovy cembalové koncerty. Nepodávám tedy podrobné informace o životě J. A. Bendy, naopak se zaměřuji na dvě hlavní místa skladatelova působení, Berlín a Gothu, která podle mého názoru nejvíce ovlivnila formování jeho osobnosti. To vše uvádím s přihlédnutím k Bendově instrumentální, zvláště pak klávesové literatuře. Pro instrumentalisty může být při provozování Bendových skladeb přínosným vodítkem obsazení orchestrálního aparátu v Gotě, se kterým Benda pracoval a prováděl své skladby. Zmiňuji se též o vydávání Bendových skladeb za jeho života.

Třetí a nejrozsáhlejší kapitola se věnuje podrobné analýze Bendových cembalových koncertů, se zvláštním s důrazem na ty, které jsou uvedeny v mé edici. Všimám si zde především volby tónin a jejich charakteristik, taktových a tempových označení, dynamiky, ornamentiky, artikulačních znamének, kadencí, nástrojového obsazení. Sledované prvky stavím v některých případech do souvislostí s dobovými traktáty, které se věnovaly provozovací praxi. U čtyř koncertů, které jsou uvedeny v mé edici, se poté detailně zabývám jejich formou a stavbou.

Následující čtvrtá kapitola, stěžejní v celé této práci, obsahuje urtextovou edici čtyř cembalových koncertů. Edice obsahuje vydavatelskou zprávu, vztahující se ke všem koncertům, přičemž u každého je uveden seznam a popis pramenů i seznam různočtení.

Poslední kapitolu tvoří výše avizovaný Tematický katalog všech dostupných cembalových koncertů J. A. Bendy. Zaznamenává výskyt rukopisných materiálů, dobových tisků, v některých případech i moderních opisů. Koncerty, které se staly předlohou novodobého vydání v edici *Musica Antiqua Bohemica*, jsou opatřeny odkazem na tuto edici. Tato kapitola se může stát příručkou pro české interprety,

neboť některé prameny jsou uloženy i v archivech a knihovnách na území České republiky. Součástí katalogu je také soupis dalších moderních edic cembalových koncertů J. A. Bendy a v neposlední řadě i nahrávek.

V seznamu pramenů a literatury uvádím pouze notové materiály, jež byly předlohou k urtextové edici, neboť kompletní seznam všech notových pramenů je součástí Tematického katalogu.

I když některé kapitoly mají charakter příloh, z důvodu přehlednosti je celá práce číslována arabskými číslicemi.

## **PODĚKOVÁNÍ**

Touto formou bych chtěla vyjádřit poděkování za možnost přístupu ke sbírkám následujícím institucím:

Brussels, Conservatoire Royal, Bibliothèque

Praha, Konzervatoř, Archiv a Knihovna

Praha, Národní Muzeum - České muzeum hudby

Århus, Statsbiblioteket

Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek

Gotha, Forschungsbibliothek, Musiksammlung

Leipzig, Stadtbibliothek

Münster, Universitäts- und Landesbibliothek, Musiksammlung

Rheda, Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibliothek

Lund, Universitetsbiblioteket, Handskriftsavdelningen

Washington, DC, Library of Congress, Music Division.

Můj velký dík patří mojí školitelce a profesorce Giedré Lukšaité-Mrázkové a Hudebnímu oddělení Národní knihovny, jmenovitě vedoucí oddělení paní Mgr. Zuzaně Petráškové, dále všem přátelům, kteří mi byli velmi nápomocni a obětovali mi svůj volný čas, při tvorbě této disertační práce: Mgr. Dině Šnejdarové, Mgr. Janě Kernerové, prof. Jitce Chaloupkové, MgA. Julii Brané, Mgr. Antje Buchholz, Ing. Dagmar Minaříkové, Mgr. Lívii Posádkové Krátké, Andree Vlachové Ph.D., prof. Vladimíru Tichému CSc., souboru Hipocondrie, uměleckému vedoucímu Janu Hádkovi, nahrávací společnosti Arta Records, hudební režii Vítězslava Jandy, zvukaři Aleši Dvořákovi a v neposlední řadě Ministerstvu školství České republiky za finanční podporu tohoto projektu.

## 2. STAV BĀDÁNĪ

### 2.1. LITERATURA

Ačkoliv je postava J. A. Bendy v hudební historii dobře znāma, literatura o jeho umělecké osobnosti a díle není dodnes příliš rozsāhlā.

Stav literatury do roku 1929 mapuje a podrobně popisuje Vladimír Helfert ve svém *Přispěvku k problému české hudební emigrace*<sup>1</sup>. Jeho práce představuje spolehlivé východisko i pro dnešní bādání. Hned v předmluvě se dozvídáme o nejasné existenci Bendovy autobiografie, která se pravděpodobně nedochovala. Předmluva se též zmiňuje o prvním pokusu popsat Bendův život a zachytit hlavní znaky jeho osobnosti, který vyšel z pera vydavatele nekrologů, archeologa, numismatika a Bendova současníka A. H. Friedricha Slichtegrolla<sup>2</sup>. Dále následuje zmínka o stručné charakteristice Bendova života od Johanna Friedricha Reichardta<sup>3</sup> a o první samostatné biografii od Richarda Hodermanna z konce 19. století<sup>4</sup>. Z české „předhelfertovské“ muzikologické literatury je nutno zmínit ještě studii Karla Hůlky z počátku 20. století.<sup>5</sup> Poslední výše uvedenā práce mā, podle Helferta, zvlāstní význam (ve srovnání s předchozími biografiemi) v tom, že vyhodnotil studium skutečných pramenů z archivu gothského zámku.

Významnější vlna zájmu o tvorbu J. A. Bendy se zvedla teprve v padesátých letech 20. století, a to zejména zájem o jeho melodramy.<sup>6</sup> Tato oblast Bendovy tvorby je do dnešní doby co do rozsahu i kvality oblastí nejvíce zpracovanou. Od šedesátých let se badatelé začali podrobněji věnovat také instrumentálním skladbām, nicméně počet relevantních studií není nijak vysoký. Základem novodobého bādání o životě a díle J. A. Bendy je disertační práce K. H. Löbnera. Těžiště této spočívā v symfoniích a cembalových koncertech.<sup>7</sup> Problematiku sólové klávesové literatury podrobně zpracoval ve své disertaci Georg Dwight Fee.<sup>8</sup> Jeho

---

<sup>1</sup> Helfert, Vladimír: *Jiří Benda*. Přispěvek k problému české hudební emigrace, I. část, Brno 1929.

<sup>2</sup> Slichtegroll, A. H. Friedrich: *Nekrolog auf das Jahr 1795*, II. sv. (Rotha, Perthes).

<sup>3</sup> Reichardt, Johann Friedrich: *Musikalische Almanach*, Berlín 1796. Reichardt po Bendově smrti otiskl také několik anekdot ze skladatelova života, a to v listě *Lyceum der schönen Künste*, Berlín 1797.

<sup>4</sup> Hodermann, Richard: *Georg Benda*, Coburg 1895.

<sup>5</sup> Hůlka, Karel: *Jiří Benda*, studie o starším českém hudebníku, Praha 1903.

<sup>6</sup> Veen, J. van der: *Le Mélodrame musicale de Rousseau au romantisme*, Den Haag 1955. Pilková, Zdeňka: *Das Melodram J. Bendas im Zusammenhang mit der Mozartproblematik*, in: *Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozarts Prag 1956*, Praha s. a., s. 85-97.

Pilková, Zdeňka: *Dramatická tvorba Jiřího Bendy*, Praha 1960.

<sup>7</sup> Löbner, Karl Heinz: *Georg Benda*. Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte, Halle-Wittenberg 1967 (disertační práce, strojopis).

<sup>8</sup> Fee, Georg Dwight: *The Solo Keyboard Sonatas and Sonatinas of Georg Benda: A stylistic analysis, their historical context, and the guide to performance*, Bloomington/Indiana University, 1985 (disertační práce, strojopis). Na problematiku provozovací praxe Bendových skladeb na klavichord se v nedávné době zaměřil také Spányi, Miklós: *Georg Anton Benda and his Sonatinas*, 2001.

práce je přínosná nejenom z analytického hlediska, ale zejména díky širokému záběru historických kontextů a provozovací praxe. Zajímavou analýzu cembalových koncertů v návaznosti na melodramatickou tvorbu Bendy představila Zdeňka Pilková<sup>9</sup>, významná česká muzikoložka, která se celý svůj život systematicky věnovala bádání o celé hudební rodině Bendů a jejich tvorbě. Výstupy jejího výzkumu nepředstavují pouze referáty a publikované studie, ale také popularizační pořady v Československém rozhlasu a průvodní slova k nahrávkám. Jedinou komplexní novodobou biografii, jež vyšla také tiskem, napsal Franz Lorenz v roce 1971.<sup>10</sup>

O J. A. Bendovi byla napsána také řada studií zaměřená na různé aspekty týkající se jeho života (např. o životě na gothském dvoře) a kompoziční problematiky (srovnání s díly W. A. Mozarta a J. Chr. Bacha, C. Ph. E. Bacha nebo v kontextu vídeňského klasicismu). Tyto články byly pro moji disertační práci přínosné, ale nikoli však důležité.

Za zmínku stojí osobní hesla J. A. Benda v největších dvou encyklopediích dnešní doby – MGG (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) a Grove (*The New Grove Dictionary*). Ačkoliv tyto by měly být východiskem a přehledným souhrnem informací pro každého badatele, informace v nich jsou buď nedostatečné nebo dokonce matoucí: heslo J. A. Benda, dílo, jehož autorkou je Ingeborg Allihn<sup>11</sup> (část hesla o životě Bendy napsala Zdeňka Pilková a zde k obsahu ani struktuře nemůže být výhrad), je v soupisu konkrétně cembalových koncertů zmatené a nepřesné, tudíž nespolehlivé. Autorka například uvádí koncert „Es dur“, jedná se však o chybné označení koncertu f moll, který je zaznamenán v Breitkopfově katalogu v dodatku IV z roku 1763 pouze se třemi bé, čili ve smyslu dórické tóniny. Dále je u mnoha koncertů uveden zápis „ztraceno“, ale není jasno, jaké materiály byly ztraceny, zda rukopisy, opisy, či dobové tisky, neboť notové materiály od všech 10 Bendových koncertů máme k dispozici. Prokazatelně ztracen je pouze jeden koncert (d moll). O jeho existenci se dovídáme z katalogu Breitkopf, dodatek VI z roku 1771, ale doposud nebyl nalezen v žádné z evropských knihoven. Soupis koncertů J. A. Bendy v hesle máte čtenáře a vytváří dojem, že skladatel napsal několik desítek koncertů, z nichž mnoho bylo ztraceno. U koncertu G dur (dva různé opisy uložené v knihovnách v Lipsku a Bruselu) je poznámka „špatně připsáno“, čímž Ingeborg

<sup>9</sup> Pilková, Zdeňka: Die Mittel der musikalischen Mitteilung in den Cembalo-konzerten von Jiří Benda, in: *Colloquium Musica communicatio*, Brno 1979, ed. 1989, str. 221-229.

<sup>10</sup> Lorenz, Franz: *Die Musikerfamilie Benda*, Band II: G. A. Benda, Berlin/New York 1971.

<sup>11</sup> Allihn, Ingeborg: J. A. Benda, C Instrumental Musik, II. Konzerte, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. L. Finscher), sv. Personenteil 1, Kassel 1999, sl. 1067-1068.

Allihn pravděpodobně myslí, že autorem není Jiří Antonín, přesto, že na bruselském opisu tohoto koncertu je uvedeno jméno Giorgio Benda. Obdobně v knize *Barockmusikführer, Instrumentalmusik 1550-1770* od stejné muzikoložky<sup>12</sup> je v soupisu díla Georga Antona Benda uveden neúplný počet koncertů (tóniny F dur, h moll, f moll, D dur, G dur, C dur a dva koncerty D dur) přesto, že koncert D dur je zachován pouze jeden. Další koncerty, které J. A. Benda prokazatelně napsal (F dur, g moll a dva koncerty G dur), nejsou vůbec uvedeny.

Informace ve slovníku Grove<sup>13</sup> jsou velmi povšechné a neúplné. Za všechny argumenty o úrovni hesla mluví fakt, že v soupise děl J. A. Benda jsou u některých koncertů jako prameny uvedeny pouze novodobá vydání z edice MAB.

## 2.2. PRAMENY

Zkoumání stavu pramenů veškeré Bendovy tvorby nemá pro tuto disertační práci zásadnější význam. Zaměřila jsem se pouze na dohledání autografů, dobových opisů a dobových tisků cembalových koncertů a divertiment (t. j. cembalových sonát s doprovodem smyčcového kvarteta). Stav pramenů koncertů podrobně uvádím v Tematickém katalogu, str. 183.

Obecně lze konstatovat, že Bendovy autografy nejsou shromážděny na jednom místě, neexistuje souborný tematický katalog s dalšími odkazy, tudíž veškeré informace o stavu a uložení pramenů je nutno hledat pomocí databáze Répertoire Internationale de Sources Musicales (RISM). I když se jedná o celosvětový a již mnoho let běžící projekt, je třeba poznamenat, že soubor informací rozhodně není definitivní a úplný. Tato práce reflektuje stav pramenů z roku 2006.

## 2.3. EDICE

I když jsou díla J. A. Benda již poměrně známa nejen interpretům ale i širší hudební veřejnosti, stav na poli dostupnosti a kvality provozovacích materiálů je nedostačující. Neexistuje souborné kritické vydání a ani se nepřipravuje. O širší publikování Bendových děl se od padesátých let 20. století snažil tým muzikologů v rámci edice *Musica Antiqua Bohemica* (MAB). Vedle cembalových koncertů byly vydány také např. symfonie, sonáty, sonatiny a melodramy. I když si řada MAB klade

---

<sup>12</sup> Allihn, Ingeborg: Georg Anton Benda, in: *Barockmusikführer, Instrumentalmusik 1550-1770*, Bärenreiter Kassel 2001, str. 67.

<sup>13</sup> Drake, John D. (a kol.): Benda, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 3, London 2002, str. 225.



nárok „kritické edice“, je nutné konstatovat, že jejím kritériím nedostačuje. U vydání cembalových koncertů (editor Jan Racek, revidovali Václav Kaprál, Viktor Nopp, Vratislav Bělský) se jedná hlavně o nedostatky v oblasti dynamiky a artikulace (v některých případech lze mluvit o zásadních omylech - například přidaná pedalizace), které nerespektují dobovou interpretační praxi. Kritické zprávy nejsou věrohodné (po vlastní zkušenosti s prací s dobovými materiály) ani z hlediska detailnosti popisu zásahů do hudebního textu.

Urtextová edice, která je součástí této disertační práce, zpracovává čtyři cembalové koncerty, které nevyšly v řadě MAB.

Z novodobých zahraničních vydání cembalových koncertů je potřeba zmínit edici Nagels Archiv (1939, 1959). Dvě z divertiment (sonát s doprovodem smyčcového kvarteta) k vydání připravil Timothy Roberts v roce 1986 a kompletní vydání cembalových sonát pak Christopher Hogwood v roce 1997.

## **2.4. NAHRÁVKY**

Cembalové koncerty byly do nedávné doby nahrávány spíše jednotlivě (Zuzana Růžičková, Rolf Plavte, Alexandr. Cattarino). Dramaturgicky ucelenější výběr připravili Josef Hála nebo Lorry Wallfisch, z nejnovějších nahrávek vydaných v loňském roce to jsou CD se Sabine Bauer a Stagione Frankfurt, z českých pak nahrávky Václava Lukse a souboru Collegium 1704. Jako součást své disertační práce nahrála Edita Keglerová a soubor Hipocondrie čtyři koncerty připravené k edici (oba nosiče nahrané u Arta Records). Poslední dvě zmíněné nahrávky veřejnosti představují 8 z 10 Bendových cembalových koncertů nahraných na kopie historických nástrojů.

### 3. DOBOVÉ KONTEXTY<sup>14</sup>

První polovina 18. století je charakteristická přechodem od baroka ke klasicismu. V mnoha případech je hudební věda rozkolísaná v otázkách, jak tuto dobu nazvat, jak ji vymezit a jak zařadit její jednotlivé zjevy. Ve Francii bývá nazývána rokokem, v Německu dobou citlivosti *Empfindsamkeit* či bouřliváctví *Sturm und Drang*. Řada velkých osobností té doby v sobě mísí různé vlivy nebo se během své tvorby vyvíjí tím, či oním směrem. Zdá se také, že se hodně ujal název “doba Bachových synů“, který by možná vzhledem k úzkému spojení C. Ph. E. Bacha s J. A. Bendou byl pro náš účel nejvhodnější, protože uvidíme, že se u obou objevují prvky, které je možné označit svým způsobem na svou dobu až za romantické.

18. století bylo obdobím velkých změn ve společenském životě, estetice a v umění. Osvícenství, které kladlo důraz na lidský rozum a jeho všestranné využití pro poznání člověka, proniklo do všech sfér a forem života jedince i společnosti. V této událostmi nabitě době žil a komponoval J. A. Benda (1722-1795). Je samozřejmé, že kulturní duch a společenské události doby měly velký vliv na formování Bendovy osobnosti nejen jako člověka, ale především jako skladatele.

Ve vědecké literatuře vznikaly nejrůznější encyklopedie, D. Diderot (1713-1784) a J. le Rond d'Alembert (1717-1783) sepsali *Encyklopedie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772), v níž autorem hesel

---

<sup>14</sup> V této kapitole se opírám o tuto literaturu:

Fubini, Enrico: *Music & Culture in 18. century in Europe*, Chicago 1994.

Hertz, Daniel: *Music in European Capitals, The Galant Style 1720-1780*, Londýn 2003. str. 295-439.

Ulrich, Homer - Pisk, A. Paul: *A History of Music and Musical Style*, USA 1963. str. 312-330. Morrow, Mary Sue: *German Music. Criticism in the late 18 century. Aesthetic issues in instrumental music*, Cambridge 1997.

Smolka, Jaroslav (a kol.): *Dějiny hudby*, Toggga Brno 2001.

Jůzl, Miloš - Prokop, Dušan: *Úvod do estetiky*, Panorama Praha 1989.

Kouba, Jan: *ABC hudebních slohů. Od raného středověku k W. A. Mozartovi*, Editio Supraphon Praha 1988.

Störing, Hans Joachim: *Malé dějiny filosofie*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000.

Slovníková hesla:

Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan: *Empfindsamkeit*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 8, London 2002, str. 190.

Hertz, Daniel: *Enlightenment*, in: *New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 8, London 2002, str. 252.

Becker, Heinz – Green, Richard D. (a kol.): *Berlin*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 3, London 2002, str. 365-369.

Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan: *Galant*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 9, London 2002, str.432.

Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan: *Rococo*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 21, London 2002, str. 489.

Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan: *Sturm und Drang*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 24, London 2002, str. 631-633.

týkajících se hudby byl J. J. Rousseau (1712-1778). Psala se díla estetická: Ch. F. D. Schubart (1739–1791) *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1784-85), hudebně historická: Ch. Burney (1726-1814): *The present state of Music in France and Italy...* (vydán roku 1773). Ve velkém množství vznikaly teoretické traktáty, sloužící k pedagogickým účelům. Byla napsána celá řada návodů ke hře na hudební nástroje, zabývající se nejen technikou hry na určitý nástroj, ale i problémy hudebně teoretickými a estetickými: J. Mattheson (1681-1764) *Der Vollkommene Kapellmeister* (1739), J. J. Quantz (1697-1773) *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), C. Ph. E. Bach (1714-1788) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753)<sup>15</sup>, L. Mozart (1719-1787) *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756).

Hudba se provozovala na panovnických dvorech, šlechtických sídlech, ale i v kláštorech a dalších církevních institucích. Umělci (skladatelé a výkonní hudebníci) byli najímáni do služeb vládnoucí společenské vrstvy šlechticů a církevních mecenášů a jejich úkolem bylo nejen skládat požadovanou tvorbu, ale i zajistit ostatní uměleckou činnost podle potřeb zaměstnavatelů. Dalším místem, kde se v 18. století provozovala hudba a které velkou měrou přispělo k rozvoji hudebního života, bylo prostředí měšťanského domu. Zde byla hrána především hudba komorní, provozovaná zpravidla majitelem domu, nadšeným amatérským hudebníkem, jeho rodinou a kruhem přátel, k nimž často patřili i vynikající profesionální hudebníci, kteří svojí účastí na těchto akcích zvyšovali jejich uměleckou úroveň. Hudebním amatérismus v té době zaznamenal nebývalý rozkvět a dosáhl pozoruhodně vysoké umělecké úrovně. Skladby „pro cvičené a necvičené“, tedy pro profesionální a amatérské hudebníky, najdeme i v tvorbě J. A. Bendy: *Sammlung vermischter Clavier - und Gesangstücke für Geübte und Ungeübte*. Tyto skladby byly oblíbené nejen u amatérů, ale i u profesionálních hudebníků. Svědčí o tom i fakt, že mezi čekateli na výtisk najdeme kupříkladu Leopolda a W. A. Mozarta.

Novým prvkem v provozování hudby je vznik veřejných koncertů, kde se hudebník musí prosadit jakožto svobodný umělec, který nabízí svoje umění za honorář. Počátky vzniku veřejných koncertních řad vycházejí ze soukromých hudebních produkcí amatérů a amatérských spolků, jsou spojeny s činností hudebních akademií a konzervatoří a určitý vliv mají i veřejné produkce chrámové hudby. První veřejné koncerty byly pořádány už na konci 17. století v Anglii a Francii,

---

<sup>15</sup> Dále jen Versuch.

všeobecně rozšířeny byly ale až v době 18. století. V roce 1710 byla v Londýně založena *Academy of Ancient Music*, v Paříži vznikla roku 1725 řada *Concerts spirituel*, v Lipsku roku 1743 Grosse Concert-Gesellschaft, která od roku 1781 nesla název *Gewandhaus-Konzerte*, v Berlíně 1749 *Musikausübende Gesellschaft* a roku 1791 *Berliner Singakademie*. J. F. Agricola (1720-1774), C. L. Bachmann (1749-1809) a F. Benda (1709-1786) zavedli roku 1770 vlastní koncertní řadu *Liebhaberkonzerte*, která se udržela nejdéle z tehdejších hudebních organizací. Ve Vídni byla od roku 1771 činná *Tonkünstlersozietät*, jež rovněž provozovala veřejné koncerty. V 70. letech 18. století se veřejné koncertní podnikání rozšířilo téměř na celou Evropu a nadešla tak doba velkého rozkvětu veřejných koncertů.<sup>16</sup>

Rozvoj hudebního života podnítil i vznik odborné hudební kritiky a vznik prvních specializovaných hudebních časopisů. Mezi první významné kritiky patřil skladatel J. A. Hiller (1728-1804).

S podnikatelským systémem v hudební oblasti úzce souvisí také činnost hudebních nakladatelství, jakými byli např. firma Breitkopf a vydavatelství E. B. Schwickerta v Lipsku u nichž inzeroval a vydával svoje díla i J. A. Benda.

### 3.1. HUDEBNÍ STYLY

Vývoj hlavních stylových změn poznamenal průběh hudební historie po mnoho století. Každý nový styl měl své nespělé začátky v dobách, kdy starý styl dosahoval svého vrcholu. Jak se nový styl blížil ke své zralé formě, starý styl ztrácel oblibu nebo účinnost.

Nový styl rokoko vznikl v době, kdy francouzská architektura byla nadmíru zdobná. Detail se stal posedlostí ve všech stránkách života. Charakteristickými znaky byly arabeskové linky, S-tvary, časté použití zlata a bledých barev, pečlivé rozmístění a použití zrcadel a svítidel, přírodní motivy, složité kamenné plastiky, sádrové inkrustace a další elementy. Název rokoko pochází z francouzského slova „*rocaille*“ které označovalo dekorativní umělé skalky tvořené umělými kameny a

---

<sup>16</sup> Podrobněji o vzniku koncertních řad v:

Becker, Heinz – Green, Richard D. (a kol.): *Berlin*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 3, London 2002, str. 365-369.

Eisen, Cliff: *Concerto*, 3. *The Classical period*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 3, London 2002, str. 246-251.

Stauffer, Georg: *Leipzig*, in: *New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 14, London 2002, str. 511-524.

mušlemi. Oproti jiným obdobím, která byla ztělesněna v architektuře, dramatu a malířství, toto období bylo koncentrováno do dekorace interiérů. Období rokoka oceňovalo vždy a všude jemný půvab, etiketu a lesk. Vzhled byl ceněn nade vše. Dokonce i konverzace byla pozvednuta na uměleckou formu. K popisu různorodých aspektů nového stylu, který převládal zhruba v letech 1720-1780, se používá více termínů.

Jestliže ve Francii byl styl, tj. rokoko, ve kterém byla hudba psána, známý jako *style galant* (galantní styl), tak pozdější verze tohoto stylu, jež byla převzatá v severním Německu a modifikovaná ve smyslu prohloubené citovosti a sentimentu, je označovaná jako *Empfindsamkeit* (citový styl). Termín rokoko ovšem zahrnuje také hudbu italskou, která není ani ve francouzském *style galant*, ani v severoněmeckém *Empfindsamkeit*. Proto se toto období, které zahrnuje velkou část hudby komponované pro zábavu aristokracie a jejího módou ovlivněného světa, obecně označuje jako rokoko.<sup>17</sup>

### 3.1.1. GALANTNÍ STYL

Tento termín se v 18. století obecně používal jak k označení hudby s jednoduchým doprovodem a periodickou melodií, tak k označení vhodného způsobu provedení. Galantní styl se rychle rozvíjel, až získal dominantní postavení ve Francii a na německých dvorech, které imitovaly Versailles. Následkem jeho rozšíření vymizely prvky barokního stylu z děl tehdy populárních skladatelů. Galantní styl se dělí na „první“ a „druhý“. Francouzské rokoko bylo základem pro oba dva ve stejné míře.<sup>18</sup> Nicméně důležité byly i vlivy italské hudby a německé vlivy sociologické, literární a hudební.

Mezi představitele raného „prvního“ *galantu*, kdy vliv francouzského rokoka byl obzvláště silný, můžeme zařadit tyto skladatele: F. Couperina (1631-1708/12), G. Ph. Telemanna (1681-1767), G. Sammartiniho (1695-1750) a G. F. Händela (1685-1759).<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Ulrich, Homer - Pisk, A. Paul: *A History of Music and Musical Style*, USA 1963, str. 312-313.

<sup>18</sup> Fee, Georg Dwight: *The Solo Keyboard Sonatas and Sonatinas of Georg Benda: A stylistic analysis, their historical context, and the guide to performance*, Bloomington/Indiana University 1985 (dizertační práce, strojopis), str. 79-80.

<sup>19</sup> Podrobněji o prvním galantu: Ulrich, Homer - Pisk, A. Paul: *A History of Music and Musical Style*, USA 1963, str. 314-315.

„Druhý“ styl *galant* má již mnohem méně barokních vlivů než *galant* „první“. Přibližně jde o období 50. a 60. let 18. století. Řadíme sem především C. Ph. E. Bacha (1714-1788), J. Chr. Bacha (1735-1782), dále B. Galuppiho (1706-1785) a rané skladby J. Haydna (1732-1809).

Podívejme se, kde má kořeny název stylu - *galant*. Podle Voltaire „být galantní“ znamenalo být potěšen či hledat potěšení. V literatuře má tento termín význam blízký francouzským dvorním způsobům. C. F. Hunold (Menantes) (1681-1721) vydal v roce 1702 jakýsi manuál správného chování: *Die allerneuste Manier höflich und galant zu schreiben*. Hudební paralelou výše zmíněného díla je první publikace J. Matthesona: *Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen* (1713). J. Mattheson používá termín „galant homme“ v souvislosti s oběma pohlavími; dedikace jeho díla urozené dámě naznačuje, že velká část literatury i hudby galantního stylu byla určena ke vzdělání a pobavení amatérských umělků.

Skladby s názvem „galanterie“ nalezneme ve velkém množství suit francouzských cembalistů 17. století, které obsahují taneční věty nebo charakterové části. Tento termín byl také používán k označení převážně homofonních tanců, jakými jsou například menuety. Už v roce 1640 byla „galanterie“ používána k popisu hry a pozdního stylu G. Frescobaldiho (1583-1643). Podle J. Matthesona vyžadovala dobrá hudba melodii, harmonii a „galanterie“. Ty byly srovnávány s divadelním stylem, který je v protikladu s církevní hudbou spoutanou pravidly.

Problematikou rozlišení stylů se zabývali ve svých dílech i další autoři. C. Ph. E. Bach v knize *Versuch* rozlišuje mezi učeným a galantním stylem. Nejvíce se vymezení nového stylu věnoval J. J. Quantz v díle *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752). V této knize také formuloval „galantní estetiku“ průzračnosti, půvabu a přirozenosti v hudbě. Kládl důraz na tónovou kvalitu a definoval galantní zpěv, který byl založen na dynamickém stínování, plynulých přechodech a obratném zdobení. Termín „galanterie“ byl používán k obecnému označení zdobení (ozdob vypsanych v notách i ozdob improvizovaných). Během druhé poloviny 18. století značně přibýlo instrumentálních skladeb s označením „galant“ či „galanterie“, což vypovídá o rozšíření galantního stylu v instrumentální hudbě. Typickou formou galantního stylu byl „menuet galant“ (na rozdíl od rychlejšího menuetu barokního), jemuž byl připisován afekt urozenosti spojený s jednoduchostí.

Byl označován za tanec vhodný pro společnost lidí, pro které je typický vybroušený životní styl.

V klávesové literatuře vznikla díla, jakými jsou např. sonáty C. Ph. E. Bacha, A. Solera (1729-1783) či B. Galuppiho.<sup>20</sup>

Nový styl, který se ve Francii rozvíjel zejména ve Versailles a Paříži přinesl několik nových prvků. Nejvýraznějším z nich byl emocionální obsah hudby. Její charakter byl jednoduchý, hravý, lehký, a jejím smyslem bylo pobavit. Vážnost, hloubka a strukturální složitost byly ponechávány stranou.

Takový styl hudebního psaní dovoval mnohem větší svobodu jak v rytmu, ve vedení hlavního hlasu, tak především v zacházení s disonancí, která nyní nemusela být připravena. Nepoužívala se polyfonická struktura, neboť polyfonie byla považovaná za „naučný“, a tudíž příliš vážný styl.

Místo rovnosti hlasů, která až dosud existovala, byla nyní na prvním místě sopránová melodie. Skládala se z několikrát po sobě jdoucích opakovaných krátkých motivů, používaných ve dvou, čtyř nebo osmi taktových frázích, které často tvořily stereotypní figury. Někdy byly fráze aranžovány ve stylu dialogu, imaginární otázky a odpovědi. Využívány byly rovněž echo efekty. Ve snaze uspokojit rokokovou oblibu zdobnosti, byla melodie hojně obohacena řadou trylků, mordentů a jiných ornamentů, které měly navodit afekt potěšení.

K zábavnému a elegantnímu stylu se už nehodila kontrapunktická, polyfonní struktura. Melodie byla doplněna jednoduchým harmonickým doprovodem, vystavěným hlavně na základním trojzvuku s častým použitím albertiovských basů. Bas ztratil svoji nezávislou melodickou roli a vnitřní party byly plně vypsány, upouštělo se i od bassa continua. Harmonické základy elegantních miniatur, galantního stylu byly velmi křehké. Silný rytmický puls kontinuální homofonie, charakteristický pro concerto grosso, se zde neobjevuje. Ani dlouhé fráze, typické pro linii barokní hudby, a důkladně strukturované kadence se do této hudby nehodily. Prvky galantního stylu můžeme najít u těchto autorů: L. Vinciho (1690-1730), který byl obecně známý jako novátor, dále u jeho následovníků J. A. Hasseho (1699-1783) a G. B. Pergolesiho (1710-1736), kteří užívali více zdobení, zvláště triolové figury a obrácený tečkovaný rytmus. Části rysů galantního stylu nalezneme i v bel canto melodice A. Scarlattiho (1660-1725) a také v taneční hudbě, zvláště v lehkých

---

<sup>20</sup> Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan: *Galant*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol. 9, London 2002, str. 432.

galanteriích, jakým je např. menuet se svou lehkou fakturou, periodickou strukturou a krátkými melodickými motivy.

Struktura barokní instrumentální hudby byla považována za nedostačující z hlediska obsahu i přes používání různých symbolů. Nová generace posluchačů, očekávala od hudby něco jiného. Skladbám byly dávány názvy, a tak byla vytvářena „programní“ hudba (ovšem ne ve smyslu, jak ji později chápalo 19. století), kterou nacházíme např. ve Čtyřech knihách *Pièces de Clavecin* Françoise Couperina. Hudba měla navodit určitou náladu, ale ne vylíčit konkrétní program.<sup>21</sup>

### 3.1. 2. EMPFINDSAMKEIT

Pojem *Empfindsamkeit*, jak byl na území dnešního Německa nazýván galantní styl, se obvykle překládá jako citlivost, vnímavost nebo citovost. Zde byl tento styl součástí širší evropské literatury a estetiky. Svou roli zde sehrál také vkus středního stavu a německá mentalita. Z velké části měl *Empfindsamkeit* svůj původ v anglické literatuře, která je charakteristická bezprostředností a emocemi. Ty byly považovány za lepšího rádce než správné morální chování. Cílem hudební estetiky, napojené v polovině 18. století na oblast severního Německa, bylo dosáhnout intimního, citlivého a subjektivního výrazu.<sup>22</sup>

Vztah mezi *Empfindsamkeit* a galantním stylem je někdy nejasný. Tyto styly nebyly v protikladu a galantní styl se nikdy netransformoval do *Empfindsamkeit*. Oba proudy existovaly paralelně a *Empfindsamkeit* by měl být chápan spíše jako odnož šířeji pojatého galantního stylu. Tato odnož vznikla v severním Německu, odkud se pak v různé míře rozšířila do okolních německých států i za jejich hranice.

Vnímovost, citlivost a citovost byly spojeny s galantním stylem také ve Francii. Německý styl převzal latentní vnímavost a zintenzívnil ji. Posedlost detailem byla klíčovým znakem děl typu *Empfindsamkeit*. Detail byl nicméně zamýšlen k vyjádření pocitu a nikoliv jako pouhý zábavný efekt. Zdobnost, byla často výsledkem silného

---

<sup>21</sup> Podrobněji hudebních znacích galantního stylu v : Fee, Georg Dwight: *The Solo Keyboard Sonatas and Sonatinas of Georg Benda: A stylistic analysis, their historical context, and the guide to performance*, Bloomington/Indiana University 1985 (disertační práce, strojopis), str. 75-80.

Ulrich, Homer - Pisk, A. Paul: *Emergence of Classical Style*, in: *A History of Music and Musical Style*, USA 1963, str. 314-319.

Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan: *Galant*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 9, London 2002, str. 432.

<sup>22</sup> Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan: *Empfindsamkeit*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 8, London 2002, str. 190.



intelektuálního podtextu, což pomáhalo vyrovnat silné emotivní aspekty a vedlo k „příjemné a vytříbené koexistenci rozumu, srdce a smyslu“.

Zatímco francouzský galantní styl byl na prvním místě ladný a elegantní, německý *Empfindsamkeit* se zabýval nejen elegancí, ale i sentimentem, nostalgií, vitalitou a živostí. Vyjádření hlubokých emocí bylo stěžejním bodem. Už nestačilo popisovat či napodobovat přírodu prostřednictvím obecně užívané barokní „doktríny afektu“. Hlavním cílem hudby bylo vyvolat častou změnu nálad jak umělce, tak publika.<sup>23</sup>

Téměř od svého vzniku přitahovala hudba galantního stylu skladatele v Německu. Modelem nejen pro ně, ale i pro hudebníky ve Francii se stal Francois Couperin, jeden z raných skladatelů tohoto stylu. Velký počet Bachových současníků imitoval Couperinův styl, zejména jeden z nejpłodnějších skladatelů všech dob G. Ph. Telemann. Na dvoře Bedřicha Velikého v Berlíně a Postupimi tvořili v tomto stylu C. Ph. E. Bach (1714-1788), bratři Johann Gottlieb (1703-1771) a Carl Heinrich (1704-59) Graunové a Jiří Antonín Benda (1722-1795). C. Ph. E. Bach byl považován za ztělesnění stylu *Empfindsamkeit* a jeho ideálů v hudbě. Ve svém díle: *Versuch* uvádí, že hudba se má hlavně dotýkat lidského srdce, ovlivňovat lidské pocity a musí vycházet z lidské duše<sup>24</sup>. Jeho hudební styl je rozeznatelný od stylu jemně odlišených, periodických melodických linií podpořených doprovodem s lehkou fakturou. Často rozervaný (fantazie), často i polyfonický (vlivy J. S. Bacha), typicky rokokový až klasický je kompoziční způsob takzvaného londýnského J. Chr. Bacha, který byl tehdy považován za největšího novátora. Severoněmecký styl se vyhýbal rozmařilému zdobení: C. Ph. Bach i J. J. Quantz varovali před svévolným nadužíváním ozdob. Působivý výraz jejich skladeb pocházel z jiného základu, který nepůsobí tolik neklidu, ale oslovuje přímo srdce.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Fee, Georg Dwight: *The Solo Keyboard Sonatas and Sonatinas of Georg Benda: A stylistic analysis, their historical kontext, and the guide to performance*, Bloomington/Indiana University 1985 (disertační práce, strojopis), str. 83-85

<sup>24</sup> C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, (Úvaha o správném způsobu hry na klavír, překlad V. Bělský 2002)*, Kapitola III, §13. str. 122.  
„Hudebník nemůže dojmut jinak, leda je-li sám také dojat. Musí se nezbytně umět vcítit do všech afektů, které chce u svých posluchačů vzbudit. Sděluje jim své pocity, a tak je nejlépe přiměje, aby cítili jako on. V tlumených a smutných pasážích je interpret tlumený a smutný. Je to na něm vidět i znát. Přitom se varuje přílišné ospalosti a rozvleklosti způsobené snadno přílišným afekte a melancholií. Stejně je tomu v živých, veselých a jiných pasážích, v nichž se hráč musí přenést do odpovídajících afektů. Sotva jednu vášeň utiší, již budí další, takže je neustále střídá...“

<sup>25</sup> Ulrich, Homer - Pisk, A. Paul: *Emergence of Classical Style*, in: *A History of Music and Musical Style*, USA 1963, str. 319-322.

Skladatelé severoněmecké školy byli aktivní v mnoha hudebních žánrech, nejvíce asi ve skládání cembalových sonát. Soubory sonát C. Ph. E. Bacha patřily mezi nejdůležitější skladby své doby. Tato díla jsou hluboce citová, obsahují nejrůznější nálady, které jsou sdělovány prostřednictvím zpěvných melodií, blízcích se belcantovému stylu italské opery. Nejnázornějším prostředkem je nástrojový recitativ (obligato i accompagnato), který se vyvíjí jako imitace recitativu v opeře seria. Jeho zastáncem byl zvláště J. A. Hasse a jeho stoupenci v Drážďanech. U C. Ph. E. Bacha najdeme recitativ v jeho *Pruských sonátách* z roku 1740. Dalšími základními prvky Bachova díla, která souvisí s recitativem, a to hlavně v jeho metro-rytmické svobodě, je typ klávesových fantazií, který se rozvinul už u G. Frescobaldiho a J. J. Frobergera (1616-1667), udržoval se u německých varhaníků a pokračoval u J. S. Bacha.

Hlavní charakteristikou verze citového stylu C. Ph. E. Bacha bylo, že vyjadřovala mnohem více než galantní styl širokou škálu emocí. To platí nejen pro jeho cembalové sonáty, ale také pro symfonie, koncerty, komorní skladby. Bach vynikal nad svými kolegy mírou své imaginace, rozsahem harmonie, a dokonce „romantickým“ cítěním. V jeho hudbě se neobjevuje ani stereotypnost pocitů některé barokní hudby, ani povrchní zdobnost galantního stylu. Na místo těchto prvků přichází nápaditá hra s materiálem, která vyjadřovala odlišné, protikladné, rychle se střídající emoce.<sup>26</sup>

Změny v kompozici skladeb, které s sebou přinesl C. Ph. E. Bach a další členové severoněmecké školy, byly provázeny též novinkami ve formách instrumentální hudby. Homogenní druh stavby, charakteristický pro pozdní barokní hudbu, se samozřejmě nehodil pro hudbu, v níž se rychle střídají různé nálady. Barokní struktura byla proto opuštěna a v nové se podle výrazových požadavků skladatele střídaly akordické modely, virtuózní stupnicové figury v rychlých drobných hodnotách. Jedním z problémů, jemuž byli vystaveni hudebníci té doby, bylo sladit tuto kaleidoskopickou šíři výrazových typů s požadavky hudební jednoty. Melodie byla fragmentována, často zvýrazňována pomocí pauz, hojně se užívali tzv. vzdechové figury. Velmi časté byly široké melodické skoky, vedoucí někdy k disonancím. Důmyslné používání rytmických hodnot, náhlé či postupné kolísání tempa. Velký význam byl připisován dynamice, již se nyní docílovalo jak kontrastními

---

<sup>26</sup> Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan: *Empfindsamkeit*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 8, London 2002, str. 190.

plochami (např. echo efekt), tak nově i postupným zesilováním a zeslabováním a taktěž v detailně promyšlené artikulaci.

Paralelně s různorodostí stavby, nebo možná jako její následek, přišla zjevná změna v hierarchickém uspořádání vnějších a vnitřních hlasů. V italské opeře a jí ovlivněné hudbě na počátku 18. století byla polarita mezi melodií a basem nejzřejmější. Melodie obecně vyjadřovala náladu hudby a bas pouze podporoval melodii. Tento prvek se do instrumentální hudby dostal prostřednictvím italské opery. Pod dominantní melodií ležel číslovaný bas, který umožnil improvizujícímu hráči na klávesový nástroj přinést požadovanou harmonickou podporu a vnitřní hlas pouze vyplňoval harmonii. V nové hudbě poloviny 18. století byl vnitřní hlas zapsán a byl na úrovni závazného doprovodu, někdy pomocí paralelních tercií a sext, někdy pomocí výběru akordických tónů, vytvářejících drobné protihlasy a někdy pomocí rytmických figur odvozených z těchto tónů, což můžeme velmi zřetelně vidět i v orchestrálních doprovodech cembalových koncertů J. A. Benda. Motivy odvozené z melodie se často objevovaly ve vnitřním hlase, aby vytvářely iluzi polyfonie. Unisono části všech hlasů byly používány pro zvýšení sonority a dosažení dramatických kontrastů. Výsledkem nových postupů bylo osvobození basu z jeho „staré“ funkce, již bylo poskytování pouhé harmonické podpory. Bas se mohl stát melodickým a mohl přinášet motivy z vnitřních hlasů. Mohl se také oprostít od předepsaných figur a jiných harmonických symbolů, které pro něj byly příznačné v předchozích 150 letech. Stručně řečeno, číslovaný bas již nebyl dále potřeba a skladatelé od tohoto prostředku obecně upouštěli. Realizace číslovaného basu, která byla klíčovou pro hráče na klávesové nástroje zhruba od roku 1600, přestala být jejich hlavní činností. Nicméně číslovaný bas si podržel svůj teoretický význam a dodnes se používá jako prostředek výuky.<sup>27</sup>

### 3.1.3. STURM UND DRANG

Tento termín označuje velmi emotivní a krátce trvající hnutí v německé literatuře, reflektované i jiným uměním, které dosáhlo svého vrcholu v 70. letech 18. století. Výraz *Sturm und Drang* pocházel ze hry Maxmiliána Klingerera o americké revoluci z roku 1776, která se původně jmenovala *Der Wirwarr*. Vedoucí postavou tohoto hnutí byl mladý J. W. Goethe (1749-1832), který v té době napsal hru na

---

<sup>27</sup> Ulrich, Homer - Pisk, A. Paul: *Emergence of Classical Style*, in: *A History of Music and Musical Style*, USA 1963, str. 322-325.

středověké téma *Götz von Berlichingen* (1773). Manifestem skupiny literátů tohoto hnutí byl román *Utrpení mladého Werthera* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774). Obecně se míní, že hnutí dosáhlo svého vrcholu hrou Friedricha Schillera (1759-1805) *Die Räuber* (1780-81).

*Sturm und Drang* je možné definovat jeho vlastními uměleckými cíly: vystrašit, omráčit, překonat emocemi. Na základě těchto cílů byl kladen velký důraz na neracionální, subjektivní přístup k umění. Hnutí vycházelo z různých tvořivých nálad z poloviny století, které odrážely módní citovost té doby, takzvaná *Empfindsamkeit*. Příbuznost s tímto hnutím lze najít v myšlenkách J. J. Rousseaua a jeho znovuoobjevením přírody a D. Diderota, vzhledem k jeho častému zaměření na zasmušilost, divokost, velkolepost ve výtvarném umění, poezii a hudbě.

Hudební paralelu můžeme nejlépe přiblížit v divadelním umění, ve kterém se slučují všechny druhy umění. Předvedení a navození silných citových reakcí bylo základním úkolem operní reformy kolem roku 1760. Prostředkem pro vyjádření silných emocí byl (obligato i accompagnato) recitativ. Další oblastí, ve které se projevuje svoboda v projevu a spádu díla, byl dramatický balet. Recitativ obligato a dramatický balet patrně inspiroval a logicky vedl ke vzniku melodramatu (mluvené drama doprovázené hudbou). Průkopníkem tohoto žánru byl J. J. Rousseau se svým dílem *Pygmalion* (1770). Melodramy Jiřího Antonína Bendy: *Ariadne auf Naxos* a *Medea* (1774-1775) patřili k vrcholům tohoto žánru. Náměty se často vracely k antickým bájím, které ovšem byli provozovány v rokokovém pojetí. Zde je vidět částečný návrat k renesanci, na rozdíl od většinou náboženských textů v baroku. Mezi další autory více či méně ovlivněné hnutím *Sturm und Drang* patřil také I. Holzbauer (1711-1783). Jeho hudební řeč používá moll tóniny jako nástroj vášní, melodie je plná synkop, divokých skoků, tremolových pasáží. Objevují se neobvyklé harmonie a modulace, chromatika. Dynamika nabývá důležitého významu, objevují se kontrastní i postupné jemné gradace.

C. Ph. E. Bach byl dlouho považován za typického představitele hnutí *Sturm und Drang* v hudbě. Nicméně jeho věk a nechuť tvořit přímo pro divadlo může spíše napovídat tomu, že to byl výjimečně tvořivý skladatel ovlivněný předchozí a související estetikou tzv. *Empfindsamkeit*.<sup>28</sup>

Pokus o jednoduché rozlišení mezi galantním stylem, *Empfindsamkeit* a hnutím *Sturm und Drang*, není dost dobře možné. To, co je zpravidla označováno za

---

<sup>28</sup> Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan: *Sturm und Drang*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 24, London 2002, str. 631-633.

*Empfindsamkeit*, je pouze větší důraz na expresivní prvky pocitu v galantním stylu. Vedle toho je *Sturm und Drang* krátkodobým hnutím, které prochází od idylické hry s pocity do oblasti velkých vášní.

Jak vyplývá už z výše uvedených charakteristik jednotlivých stylů, J. A. Bendu můžeme zařadit mezi představitele hnutí *Sturm und Drang* díky jeho hudebnědramatické tvorbě a citového stylu *Empfindsamkeit* na základě tvorby instrumentální. O jeho zařazení se pokusil v 18. století také jeho současník Ch. F. D. Schubart ve své knize *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1784-85). Popisuje v ní podstatu romantického pohledu na hudbu a podle jeho názoru by Benda neměl být chápán jako klasicistní či romantický skladatel, ale klasicistně-romantický, což dokládá na prvcích Bendovy osobnosti a jeho tvorby.<sup>29</sup>

Níže je uvedena Schubartova charakteristika J. A. Bendy<sup>30</sup>.

*Následující osobnostní prvky patrně z Bendova života, jsou často považovány za romantické:*

- 1) *filozofické názory, které byly často ovlivněny J. J. Rousseauem a první vlnou romantického pesimismu*
- 2) *velká láska k přírodě*
- 3) *pověstná roztržitost a sklony k výstřelkům*
- 4) *oblíba samoty*

*Hudební prvky Bendovy tvorby, které mohou být považovány za romantické, zahrnují následující:*

- 1) *silné osobní vyjádření a intenzivní vnitřní skládání, komponování, které vyjadřuje jeho tužby*
- 2) *oblíba poněkud extrémních pomalých a rychlých temp*
- 3) *důležitost nástrojové tónové barvy*
- 4) *dynamické detaily*
- 5) *časté užití mollových tónin*
- 6) *harmonická překvapení*
- 7) *užití nižších registrů pro zvýšení efektu ponurosti (temnoty)*

---

<sup>29</sup> Fee, Georg Dwight: *The Solo Keyboard Sonatas and Sonatinas of Georg Benda: A stylistic analysis, their historical context, and the guide to performance*, Bloomington/Indiana University 1985 (dizertační práce, strojopis), str. 86-88.

<sup>30</sup> Tuto charakteristiku uvádím na základě citací práce Fee, Georg Dwight: *The Solo Keyboard Sonatas and Sonatinas of Georg Benda: A stylistic analysis, their historical context, and the guide to performance*, Bloomington/Indiana University 1985 (dizertační práce, strojopis), str. 93-95.

*Prvky, které mohou být považovány za klasicistní, zahrnují:*

- 1) *Bendova osobní pověst člověka s racionální myslí*
- 2) *jednoduchost, průzračnost, jasnost, rovnováha a harmonický vztah prvků v jeho díle*
- 3) *jemná radost a klid v některých dílech*
- 4) *uvolněnost, jasnost a srdečnost v mnoha dílech*
- 5) *převážná většina děl v dur tóninách*
- 6) *časté užití mírných temp*
- 7) *převážně konvenční harmonické prostředky a struktura frází*
- 8) *mnohem méně Empfindsamkeit a fantazijních skladeb než u C. Ph. E. Bacha*

Chápání J. A. Bendy jako klasicistního či romantického skladatele závisí na konkrétním díle, jímž se zabýváme.

Z dnešního hlediska bychom J. A. Bendu sotva vnímali jako skladatele období romantismu. Je zajímavé, že tak tomu bylo u jeho současníků, což si můžeme vysvětlit jedině tím, že v době klasicismu už se objevovaly prvky nového stylu, jak tomu ostatně bylo i ve všech předchozích stylových etapách.

### **3.2. FORMY A ŽÁNRY<sup>31</sup>**

Proměny, jimiž procházela hudba 18. století, se odrazily i v repertoáru hudebních druhů pěstovaných v tomto období. Některé druhy barokní hudby se sice vyskytovaly až do konce století, řada z nich však už před první polovinou století mizí a jiné se značně přetvářejí. Vedle těchto forem, vznikají též druhy nové, které se postupně formují a to především v hudbě instrumentální. Pro období raného klasicismu je charakteristická neustálenost tvaru i pojmenování. Spolu

---

<sup>31</sup> V této části kapitoly se opírám o tuto literaturu:

Zenkl, Luděk: *ABC hudebních forem*, Editio Supraphon Praha 1990.

Smolka, Jaroslav (a kol.): *Dějiny hudby*, Togga Brno 2001.

Drake, John D. (a kol.): *Benda*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 3, London 2002, str. 225.

Pilková, Zdeňka – Allihn, Ingeborg: *Benda*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. Ludwig Finscher), Bärenreiter Kassel 1999. Bd. 2, sl. 1055.

s vyhraňováním hudebních druhů také dochází k jejich nebyvalému stylovému sblíživání, hudební řeč klasicismu proniká téměř vši dobovou hudební produkcí.

Řada typických forem a žánrů barokní hudby nebyla v období klasicismu dále rozvíjena a zanikla. To platí např. o francouzské ouvertuře a barokní taneční suitě, z níž byl ovšem převzat variační způsob práce, který se v tomto období velice rozšířil. Po nějakou dobu se rozvíjel ještě druh barokní triové sonáty, zvláště u severoněmeckých skladatelů C. Ph. E. Bacha, J. J. Quantze, bratří Graunů, avšak postupem času triová sonáta z kompoziční praxe mizí a její místo zaujímá klavírní sonáta. Na německé půdě vynikal v klavírní tvorbě především C. Ph. E. Bach. Významně se na rozvoji typické klasické klavírní sonáty podílel i J. A. Benda.

Její rozvoj samozřejmě souvisel i se zdokonalováním klávesových nástrojů a vývojem klavíru. Protože komorní hudba byla doménou soukromého (domácího prostředí), kde se scházeli amatérští i profesionální hudebníci ke společnému poslechu i společnému provozování hudby, vznikaly v období raného klasicismu též sonáty pro klavír s doprovodem dalšího nástroje. Začaly se formovat i další druhy hudby jako klavírní, smyčcová tria, kvartety, smyčcové a dechové kvintety. Z barokní hudby přechází do klasicismu i druh sólového nástrojového koncertu. Velice rozšířeným druhem orchestrální hudby se stala symfonie. Z formy *concerta grossa* se vytváří koncertantní symfonie. Vznikají i nové formy a druhy zábavné, příležitostné hudby: *divertimenta*, *kasace*, *serenády* ad.

Vedle oper *seria* a *buffa* (a jejich dalších poddruhů) vzniká nový hudebně-dramatický druh - scénický melodram. Jeho tvůrcem byl J. J. Rousseau, autor díla *Pygmalion* (1765). Rousseau, jenž byl zastáncem italské opery *buffa*, přišel s názorem, že francouzština se nehodí pro umělecký zpěv. Na základě této teorie vytvořil útvar lyrického charakteru, v němž text měl být recitován a hudba měla pouze doprovázet a podmalovávat pantomimické výstupy. Rousseauova myšlenka melodramu našla pokračovatele v severním Německu v J. A. Bendovi, jehož nejznámějšími a nejslovnějšími melodramy byly: *Ariadna na Naxu* a *Médeia* (1773). V těchto dílech dospěl Benda do vyšší úrovně než Rousseau. Hudba už nemá funkci doplňku, ilustrátora, nýbrž se stává spolutvůrcem dramatického děje v těsné vazbě na text. U Rousseaua byly text a hudba vzájemně odděleny, u Benda se již v dramaticky exponovaných místech obě složky vzájemně prolínají.

Další formou, která v této době vznikala, byl *singspiel*. J. A. Hiller je (1728-1804) považován za zakladatele německého *singspielu* s mluvenými dialogy, písněmi, malými áriemi, ansámblu, v závěru s *vaudevillem*. Tato forma se stává

módní, dokonce i Goethe píše libreta k singspielům. Významným místem pro provoz singspielů byla i Gotha, působiště J. A. Bendy, který zde zastával funkci kapelníka dvorní kapely. Nejznámější z jeho singspielů je *Der Dorfjahrmart* (Vesnický trh 1773).

V průběhu přechodu z baroka do klasicismu ve druhé polovině 18. století vystupuje do popředí člověk jako individualita, což se projevuje v plném lesku zpěvních sól a lahodné harmonii ansámbků. K tomu přistupuje čistě instrumentální hudba, především smyčcový kvartet. Vzorem pro nástroje byl lidský hlas. V tom smyslu prodělávají vývoj i původně barokní formy: oratoria, světská komorní kantáta, chrámová kantáta, mše, moteto.

Tvorba J. A. Bendy obsahuje všechny výše zmíněné hudební formy. Zde uvádím jejich přehled:

#### **VOKÁLNÍ HUDBA**

Duchovní skladby:

Oratoria, mše a jiné liturgické formy (magnificat)

Kantáty

Motteta

Arie, písně, a ansámby

Světské skladby:

Kantáty a ódy

Arie, písně, a ansámby

#### **JEVIŠTNÍ DÍLA**

Opera seria, intermezza, melodramy, singspiely, opereta, hudba k činohrám.

#### **INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA**

*Orchestrální díla:*

Sinfonie

*Koncerty:*

Scherzo notturno pro dvoje housle sólo, vla, vc, traversfl, ob, fg a cemb.

Koncerty pro cembalo sólo, a smyčce (2vl, va, b.c.)



Koncerty pro housle a smyčce (2vl, va, b.c.)<sup>32</sup>

Koncerty pro flétnu a smyčce - (2vl, va, b.c.)<sup>33</sup> - ztraceny

Koncerty pro violu a (2vl, 2c, b.c.)<sup>34</sup> – ztraceny

## KOMORNÍ HUDBA

Triové sonáty

3 duetta

Trio

Sonatina pro housle a b.c.

Sonáta pro violoncello a b.c.

Divertimento, trio sonáta pro flétnu, housle a violoncello

Quintet pro klavír a smyčce

Triové sonáty pro dvoje housle a b.c.

Trio pro fagot, housle a b.c.

2 sonáty pro housle a cembalo – ztraceny

Sonáty pro cembalo a smyčce<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Houslový koncert A dur – uložen v hudebním oddělení Sachsischen Landesbibliothek v Drážďanech. Signatura 3107/0/10 s názvem: *Konzert für Violine und Streichorchester A dur*.

Tento koncert je též uveden v katalogu nakladatelství Bärenreiter v dodatku XIII z roku 1779-1780 pod názvem: *Conc. da G. Benda. a Viol. primo. 2 Viol. V. e basso*.

<sup>33</sup> V Berlíně v Prussische Kulturbesitz, je pod signaturou Mus.ms. 1365 uložen: *Konzert für Flöte und Streichorchester in G dur von Benda*. Další koncert G dur je uveden v katalogu Breitkopf z roku 1781, pod názvem: *Conc. da G. Benda a Fl. conc. 2 Viol. V. e B.*

<sup>34</sup> Jak uvidíme v následující kapitole viola byla nástrojem, který měl v orchestru J. A. Bendy důležitý význam. Ve skladbě Scherzo notturmo zachází Benda s violou, jalo se sólovým nástrojem. Pro violu složil minimálně dva koncerty, které jsou uvedeny v katalogu Breitkopf, dodatek XII z roku 1778: *Conc. a Viola con. 2 C. 2. Viol. V. e B. in F dur*, a *Conc. a Viola con. 2 C. 2. Viol. V. e B. in Es dur*.

Je zajímavé, že toto jsou jediné koncerty, kde je orchestr posílen dvěma lesními rohy, které převzaly úlohu violy jako doplňkového hlasu v orchestru.

<sup>35</sup> Benda nazývá tyto skladby sonáty, v katalogu firmy Breitkopf z roku 1762-1787 jsou uváděny pod názvem divertimento. **Sonáta G dur** - byla vydána jako 1. Sonáta pro cembalo ve sbírce J. A. Bendy která vyšla tiskem r. 1780 ve sbírce: *Sammlung Vermischter Clavier und Gessangstücke für geübte und ungeübte Spieler von Georg Benda*, Tato skladba je uložena v knihovně Pražské Konzervatoře pod názvem: *Sonáta G dur pro klavír s průvodem smyčcového kvarteta* (vl I, II, vla, vcl) v opise z roku 1937 od Václava Pirchana, pod signaturou (A-I-R -1139).

Autograf je uložen v Německu v Gotě, Forschungs- und Landesbibliothek, Musiksammlung, pod signaturou D GOI - Mus. 8/2 (RISM A/II: 200.021.325) pod názvem: *G dur Sonata per il Cembalo / Composta dall' Signore Benda / Violino Primo / Violino Secondo / Viola / Violoncello*.

**Sonáta C dur** - je uvedena v katalogu nakladatelství Breitkopf, v dodatku VI z roku 1771, pod názvem: *Divertimento di G. Benda, a Cembalo 2 violini, viola e Basso*.

Tato skladba je uložena také v knihovně Pražské Konzervatoře pod názvem: *Sonáta C dur pro klavír s doprovodem smyčcového kvarteta*, v opise z roku 1937 od Václava Pirchana, pod signaturou (A-I-R -1137)

Třetí ze sonát také v tónině **C dur** - je uvedena v katalogu nakladatelství Breitkopf, v dodatku VIII z roku 1773, pod názvem: *Divertimento di G. Benda, a Cembalo concertato 2 violini, viola e Basso*.

Tato sonáta vyšla tiskem roku 1782 v nakladatelství u E. B. Schwickerta, zde je součástí 3. dílu : *Samlung: Rondeaux auch grössere und kleinere Clavierstücke*, uložena v Lipsku, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek. Signatura Ms. 59, 1 Poel. mus.

## SKLADBY PRO CEMBALO A JINÉ SÓLOVÉ FORMY

Sonáty, sonatiny pro cembalo

Canzonetta

Charakteristické kusy (fantazie, ronda, menuety)

### 3.3. FORMA SÓLOVÉHO KONCERTU<sup>36</sup>

Vzhledem k zaměření této práce se budu nyní podrobněji věnovat formě instrumentálního sólového koncertu 18. století.

V sólovém koncertu vystupuje v souladu s dobou do popředí jedinec, který vyjadřuje své city, vzbuzuje účast a svým nadáním, uměním a virtuozitou vyvolává v publiku nadšení. Skladby tohoto typu byly v 18. století hojně oblíbeny a kultivovány po celé Evropě. V letech 1760-1770 byly nejpoblíbenějšími nástroji housle a flétna.

Koncerty byly psány nejen pro celé rodiny smyčcových a dechových nástrojů, ale i pro nástroje méně frekventované jakými byla např. harfa, kytara a mandolína. V letech 1770-1780 se stal klavír velmi oblíbeným nástrojem. Nárůst popularity klávesových koncertů je dokumentován v Breitkopfově tematickém katalogu, který v letech 1762 zahrnoval 177 houslových koncertů a 105 klávesových, v letech 1766-1787 se číslo koncertů zvýšilo na 270 houslových a 393 pro klávesové nástroje.

Houslový koncert v severním Německu je spojován hlavně s J. G. Graunem, (žákem G. Tartiniho 1692-1717), Františkem Bendou, flétnové koncerty s J. J. Quantzem a klávesové koncerty s Chr. Nichelmannem (1717-1761/2), Jiřím Antonínem Bendou a hlavně s C. Ph. E. Bachem, který mezi lety 1733-1788 zkomponoval mnoho koncertů, většinu pro cembalo (dvojkonzert pro cembalo a

---

Opis z 18. století je uložen v Dánsku v Århusu, *Statsbiblioteket*, pod signaturou R 13 (RISM A/II: 150.201.871) s názvem: *C dur Concertino a 5/ Cembalo concertato, Due Violini, Viola e Basso Del Sign. Giorgio Benda*

<sup>36</sup> V této části kapitoly se opírám o tuto literaturu:

Wade, Rachel: *The Keyboard Concertos of Carl Philips Emanuel Bach*, Ann Arbor (Mich.) 1981.

Mc Veigh, Simon - Hirshberg, Jehoash: *The Italian Solo Concerto 1700-1760. Rhetorical strategie and Style History*, The Boydell Press, Woodbridge 2004.

Maunder, Richard: *The scoring Baroque Concertos*. The Boydell Press, Woodbridge 2004.

Wellesz, Egon - Sternfeld, Frederick: *The Concerto*, in: *The Age of enlightenment 1745-1790*. Londýn 1973. str. 434-486. *Encyklopedický atlas hudby*, (ed. Ulrich Michels), Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2000.

Slovníková hesla: Talbot, Michael: *Concerto*, 2. The instrumental concerto: Origin to 1750, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 6, London 2002, str. 242-246.

Eisen, Cliff: *Concerto*, 3. The Classical period, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 3, London 2002, str. 246-251.

klavír z roku 1788 a Bachovy dochované koncerty pro neklávesové nástroje jsou všechny transkripcemi klávesových originálů).

Předchůdcem sólového koncertu bylo barokní concerto grosso, které psali italští skladatelé 17. a 18. století. V rámci sólové skupiny nástrojů zvané concertino, se začal jeden nástroj výrazněji prosazovat, nejčastěji to byly housle, které měly mimořádný předpoklad virtuózní koncertantní hry. Z toho nám také vyplývá, proč byly první sólové koncerty psány pro housle. Cembalo v té době bylo nástrojem generálbasovým, a tedy podřízeným. Cembala jako sólového nástroje poprvé použil A. Vivaldi (1678-1741), nikoliv samostatně, ale v concertinu s dalšími nástroji. Další významné kroky ve vývoji sólového klávesového koncertu učinil J. S. Bach. Ve svém Braniborském koncertu D dur č. 5 svěřil dominantním úlohu cembalu vedle flétny a houslí. Tato důležitost je ještě podtrhnuta velkou sólovou kadencí na konci první věty. Pro vlastní potřebu a pro studijní účely upravil také devět Vivaldiho houslových koncertů pro cembalo a varhany. I když žádný z jeho sedmi cembalových koncertů (BWV 1052-1058) nebyl v původním znění komponován pro tento nástroj, přece se staly odrazovým můstkem pro vznik a rozvoj cembalových koncertů.

Na toto stadium navázal jeho syn, C. Ph. E. Bach, který zkomponoval více než padesát cembalových koncertů a stal se nejdůležitějším autorem v této oblasti až do doby Mozarta. C. Ph. E. Bach přetvořil cembalový koncert staršího typu a ovlivnil na dlouhá desetiletí vývoj tohoto kompozičního druhu. Ustálil třívětou formu i počet 4-5 tutti pasáží v krajních větách, mezi něž rovněž umístil odpovídající počet sólových vstupů. V duchu svého osobitého stylu spojil tutti a sólo pasáže ve skutečný dialog. K obohacení výrazu použil postupů z vokální tvorby, pasáží recitativního charakteru a velmi zpěvné melodiky. Používal výrazně rytmizovaná unisona, díky kterým docíloval velmi dramatického výrazu.

Ve Vídni se formoval koncert jihoněmeckého typu, který nevycházel z formy z concerta grossa, ale spíše z tradice zábavné hudby divertimentového typu. Promítá se zde i vliv italské generace autorů, především G. B. Plattiho (1692-1763) a D. Albertiho (1710-1746). Faktura těchto skladeb byla důsledně homofonní, lehce hratelná s velmi líbivou melodikou. Na tento styl koncertu později navázal a dále ho rozvíjel J. Chr. Bach. Jeho koncerty spolu s Haydnovými jsou spojnicí mezi mladšími italskými skladateli a W. A. Mozartem. Zde také proběhl důležitý přechod od cembala ke kladívkovému klavíru s jeho novými výrazovými možnostmi. Mozartovy klavírní koncerty stupňují v pozdějších dílech nástrojovou techniku, vysoko nad požadavky své doby, liší od se koncertů C. Ph. E. Bacha nejen tektonicky, ale i zvukově. Mozart

používá i větší orchestrální aparát s dechovými nástroji a jeho koncerty pak působí velmi virtuózně.

Podmínky pro kompozici, provádění a šíření koncertů byly různé. Koncerty C. Ph. E. Bacha H 471-6 napsané pro amatéry, jsou jednodušší jak v sólovém partu, tak v doprovodu, jsou adekvátně zdobeny v pomalých větách a jsou vydány i s napsanými kadencemi. Velké množství z koncertů od J. Chr. Wagenseila (1715-1777) bylo například napsáno pro privátní provozování císařskou rodinou ve Vídni. Některé koncerty byly poprvé uvedeny ve veřejných koncertních řadách, jiné bývaly hrány v omezujících podmínkách, často jako součást slavností u dvora, nebo privátně. Případně byly koncerty hrány mezi akty oratorií a příležitostně oper, či jiných divadelních vystoupení. V Itálii, byly hrány speciálně ve spojení s oslavami mše.

Doprovázející orchestr byl obvykle jen slabě obsazený, a sólista s ním vytvářel kompaktní celek. Mědirytina klavírního koncertu *Gesselschaft auf dem Musiksaale* z roku 1777 zobrazuje klavír umístěný typicky uprostřed, za ním dvoje housle a dvě flétny, o něco dále dva drobné přirozené lesní rohy, které obstarávaly harmonickou výplň namísto viol a pravděpodobně musely znít velmi silně<sup>37</sup>, jeden kontrabas, který hraje společně s levou rukou klavírního partu (generálbasová tradice). Ještě Mozartovy koncerty KV 413-415 požadují pouze smyčcový kvartet a dechy ad libitum.



Obsazení cembalového koncertu.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Takovéto obsazení najdeme i ve violových koncertech od J. A. Bendy. Podrobně rozepsáno v podkapitole Formy a žánry, pozn. č. 20.

<sup>38</sup> Hertz, Daniel: *Music in European Capitals, The Galant Style 1720-1780*, Londýn 2003, str. 416.





Orchestr C. Ph. E. Bacha doprovází Bedřicha Velikého hrajícího flétnový koncert.  
Rytina P. Haase, Bettmann archiv.<sup>39</sup>

Dirigenta není zapotřebí. Často dirigoval koncertní mistr od prvních houslí, nebo kapelník od klavíru. Publikum stojí nebo sedí, jak kdo chce. Teprve až orchestrální podium odděluje hráče a narůstající počet posluchačů.

Je těžké říci, zda byly koncerty častěji uváděny jejich autory, či jinými hudebníky. Alespoň ve Vídni, u poloviny dokumentovaných vystoupení v letech 1780-1790 jsou uváděni jiní účinkující.

V severní Evropě bylo mnoho koncertů dostupných v distribuovaných v tištěných edicích, v jižním Německu a Rakousku byla více častá cirkulace rukopisných opisů.

---

<sup>39</sup> Ulrich, Homer - Pisk, A. Paul: *A History of Music and Musical Style*, USA 1963. str. 320

## 4. BIOGRAFIE JIŘÍHO ANTONÍNA BENDY<sup>40</sup>

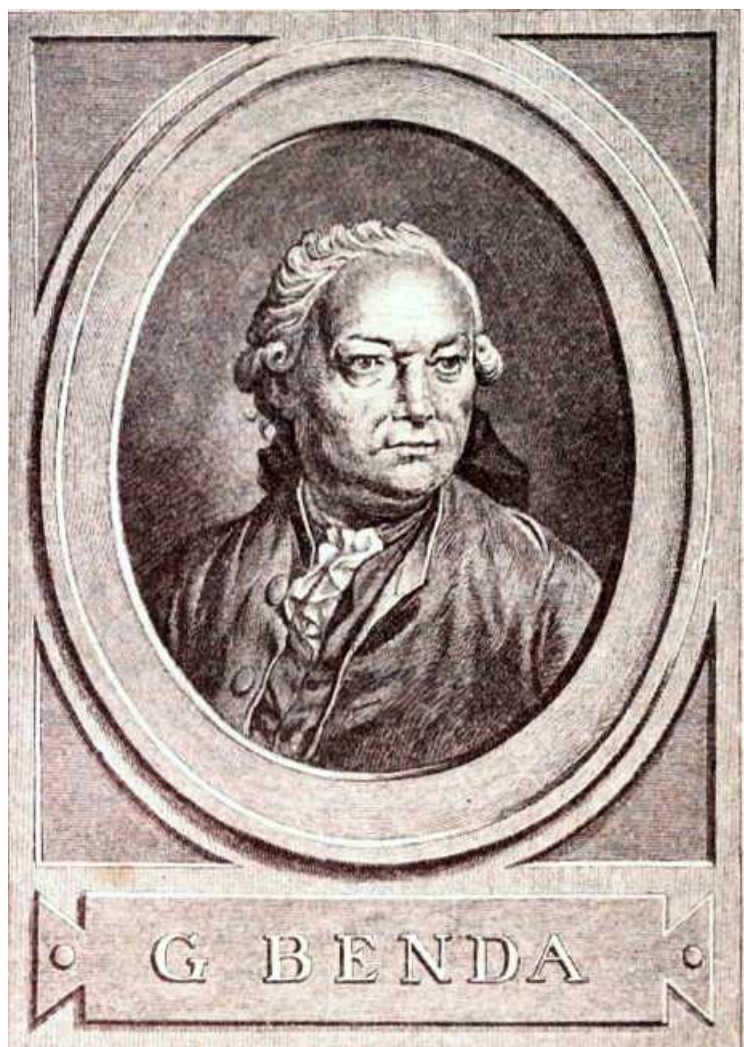
V této kapitole se zabývám životopisem J. A. Bendy s důrazem na okolnosti vzniku cembalových koncertů a kontext instrumentální tvorby tohoto skladatele. Podrobně se Bendově biografii věnovali jiní autoři jako například K. H. Löbner, F. Lorenz, V. Helfert, Z. Pilková.

### CHRONOLOGICKY ŘAZENÁ VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ DATA

30. 6. 1722	- narozen ve Starých Benátkách
1735-1739	- studia na piaristickém gymnáziu v Kosmonosích
1739-1742	- studia na jezuitské koleji v Jičíně
5. 3. 1742	- rodina Bendů emigrovala do Berlína
1742-1750	- místo druhého houslisty královské kapely
1. 5. 1750	- jmenován dvorním kapelníkem v Gotě
23. 11. 1751	- svatba s Christianou Eleonorou Leichemovou (zemřela 1. 8. 1768)
10. 10. 1765	- 5. 6. 1766 – studijní cesta do Itálie
20. 4. 1778	- opouští místo dvorního kapelníka v Gotě
1778-1779	- hledá nové zaměstnání (podniká cesty do Berlína, Vídně, Mannheimu, Hamburku)
1779-1795	- žije v ústraní, příležitostně cestuje (Gergenthal, Ohrduff, Ronneburg a Kostřice)
6. 11. 1795	- umírá v saské Kostřici

---

<sup>40</sup> V této kapitole se opírám o následující literaturu: Löbner, Karl Heinz: *Georg Benda. Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte*, Halle-Wittenberg 1967 (disertační práce, strojopis). Fee, Georg Dwight: *The Solo Keyboard Sonatas and Sonatinas of Georg Benda: A stylistic analysis, their historical context, and the guide to performance*, Bloomington/Indiana University 1985 (disertační práce, strojopis). Helfert, Vladimír: *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace*, I. část, Brno 1929. Lorenz, Franz: *Die Musikerfamilie Benda*, Band II: G. A. Benda, Berlín/New York 1971. Wolf, Uwe: Carl Philipp Emanuel Bach und der „Münter-Jahrgang“ von Georg Anton Benda, in: *Bach-Jahrbuch 2006*, (ed. Peter Wollny), Leipzig 2006, str. 205 – 228. Pilková, Zdeňka – Allihn, Ingeborg: *Benda*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. Ludwig Finscher), Bärenreiter Kassel 1999. Bd. 2, sl. 1055. Härtwig, Dieter- Kraft, G.: *Gotha*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrell), vol 10, London 2002, str. 194. Benda, František: *Vlastní životopis*, Praha (s. a.). Brook, Barry S. (ed.): *The Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplements 1762 – 1787*, New York, 1966 (Brook 167c). Němeček, Jan: *Nástin české hudby XVIII století*, Praha 1955. Pilková, Zdeňka: *Dramatická tvorba Jiřího Bendy*, Praha 1960.



**JIŘÍ ANTONÍN BENDA**  
(1722-1795)

#### **4.1. POBYT A ČINNOST V BERLÍNĚ V LETECH 1742-1750 A VLIV SEVERONĚMECKÉ ŠKOLY**

Vlivy berlínské instrumentální hudby byly velmi důležité pro pozdější tvorbu J. A. Benda, a to nejen pro tvorbu instrumentální, ale i tvorbu sienspielů a melodramů. S hudbou se Benda seznamoval studiem partitur a vlastním účinkováním. Jeho hudební a filozofické myšlení formovaly navíc názory různých teoretiků, např. J. J. Kirnbergera (1721-1783), F. W. Marpurga (1718-1795), J. G. Sulzera (1720-1779), J. Agricoly (1494-1566), Ch. Nichelmannna (1717-1761/2), Ch. Batteauxe (1713-1780) i samotného panovníka Bedřicha Velikého (1712-1786).

Bedřich Veliký byl stejným kulturním diktátorem jako politickým vůdcem. Jeho konzervativní vkus ovládl všechny stránky tehdejší hudební činnosti: skladbu, provozování hudby, teorii a kritiku. Jakýkoliv hudební vývoj, který následoval po C. H. Graunovi (1703/4-1759), J. A. Hassem (1699-1783) a J. J. Quantzovi (1697-1773) mu byl podezřelý.

Bedřichovy tři základní charakteristiky „dobré hudby“ zahrnovaly:

- 1) zpěvnou a zajímavou melodii (nejlépe spojenou s italskou hudbou)
- 2) hluboký cit
- 3) intelektuální a emocionální zájem

Z pohledu racionalistického ducha není překvapující, že třetí charakteristika převládala v Berlíně díky Bedřichově vlivu. Důkazem tohoto přístupu bylo obrovské množství článků a diskuzí o hudbě.

Do tohoto emocemi nabitého prostředí přichází rodina Jana Jiřího Bendy (1686-1757), z jehož rodu se všechny děti staly hudebníky. Jiří Antonín a jeho starší bratr František patřili mezi jedny z nejznámějších. Jiří Antonín se hudebně vzdělával nejprve u svého o třináct let staršího bratra Františka a oba také dostávali hodiny skladby u J. J. Quantze. Jiří Antonín byl velmi schopným žákem ve hře na housle, a tak byl roku 1742 přijat do Královské pruské dvorní kapely, kde už osm let působil jeho bratr František, na místo druhého houslisty. Z toho lze usoudit, že Jiří Antonín byl už v té době na vysoké hráčské úrovni, v níž se zúročila studia ještě z dob před emigrací. Vedle hry na housle byl také zdatným hobojistou a cembalistou. Na cembalo se pravděpodobně naučil hrát na jezuitské škole v Jičíně, neboť jeho bratr František hru na tento nástroj neovládal. Bratři Bendové měli u dvora zřejmě značně dobré postavení, neboť Bedřich II. je často zval, aby ho doprovázeli na cestách.

V době Bendova příchodu do berlínského dvorního orchestru zde působil dva roky na postu prvního cembalisty v té době již uznávaný skladatel C. Ph. E. Bach (1714-1788). Společné působení Bacha a bratří Bendů v jednom orchestru postupem času vyústilo v přátelství, které mělo pro Jiřího Antonína obohacující význam v oblasti uměleckého rozvoje a formování hudebních názorů<sup>41</sup>.

Kontakt s C. Ph. E. Bachem udržoval Benda i po odchodu z Berlína do služeb na gothském dvoře. Bach navštívil Gothu v roce 1754 a Benda přijel do Berlína kvůli rodinným záležitostem v době, kdy byl Bach ještě zaměstnán v tamních

---

<sup>41</sup> Během prvního roku Bendova působení v Berlíně vydal Bach *Pruské sonáty* (1742) a o dva roky později *Würtemberské sonáty* (1744).



službách. Po Bachově odchodu do Hamburku bylo toto město prvním místem, které Benda v dubnu roku 1778 navštívil po dobrovolném odchodu ze služeb na gothském dvoře, když hledal nové zaměstnání. V roce 1779 vydal Bach první díl sbírky sonát *Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien and Rondos für Kenner und Liebhaber* u E. B. Schwickerta v Lipsku. Můžeme se domnívat, že tato skutečnost stimulovala Benda k myšlence napsat šesti dílnou sbírku *Sammlung vermischter Clavier- und Gesangstücke für Geübte und Ungeübte*. První svazek tohoto díla vyšel rok po uveřejnění sbírky C. P. E. Bacha, přičemž 3.-6. díl byl vydán taktéž u E. B. Schwickerta. Jak moc se Benda obdivoval Bachovým skladbám, dokládá jeho dopis, v němž líčí, jak byl inspirován ke kompozici poslechem Bachovy duchovní skladby *Heilig*<sup>42</sup>.

Nejenom Bachovy kompozice, ale také Bachova hra na clavichord měla vliv na tvorbu J. A. Bendy. V poznámce k předmluvě prvního dílu svých sonát popisuje Benda nadšení z Bachovy hry na clavichord, který skýtá oproti cembalu mnohem větší možnosti ve výrazu, a odkazuje čtenáře k poslechu samotného C. P. E. Bacha v Hamburku.

Tento umělecký vliv dvou skladatelských osobností byl vzájemný. V pozůstalosti C. Ph. E. Bacha můžeme nalézt velké množství kantát zkomponovaných J. A. Bendou. Tyto skladby byly opsány Bachovými kopisty a opatřeny množstvím jeho vlastních poznámek, což svědčí o tom, že on sám tyto skladby prováděl. Je také zjištěno, že árie od J. A. Bendy se objevují v Bachových chrámových kantátách, pašijových hrách a instrumentálních skladbách<sup>43</sup>. Na tomto příkladu je opět vidět, že oba skladatelé zůstali po celé své tvůrčí období v kontaktu.

Podnětem pro Bendovu pozdější melodramatickou tvorbu bylo založení stálé operní scény v Berlíně 7. prosince 1742, kde se seznamoval s operami C. H. Grauna a J. A. Hasseho nejen vlastním účinkováním (jako houslista, cembalista, příležitostně zpěvák), ale i při nastudovávání jednotlivých děl jako korepetitor zpěváků. Kromě oper se dostal také do styku s pantomimickým baletem a v Postupimi též s italským intermezem. S Německou činohrou a začátky singspielu se seznámil přes divadelní společnost J. F. Schönemanna (1704–82),

Lze předpokládat, že kromě výše uvedených hráčských povinností se Benda v Berlíně věnoval také kompozici (přestože dochované materiály jeho děl pocházejí

---

<sup>42</sup> Citaci z Bendova dopisu uvádí Lorenz, F.: *Die Musikfamilie Benda: Georg Anton Benda*. Berlin, 1971, str. 90

<sup>43</sup> Wolf, Uwe: *Carl Philipp Emanuel Bach und der „Münter-Jahrgang“ von Georg Anton Benda*, in: *Bach-Jahrbuch 2006*, (ed. Peter Wollny), Leipzig 2006, str. 205-228.

až z roku 1750). Jak jinak by mohl být v roce 1750 jmenován do funkce dvorního kapelníka v Gotě. K jeho povinnostem patřilo rozšířit repertoár kapely vlastními skladbami, u konkurzu tedy zřejmě doložil a předvedl svou tvorbu.

## **4.2 BENDOVY SLUŽEBNÍ ROKY 1750-1778 v GOTĚ**

Po smrti kapelníka a skladatele G. H. Stölzela (1690-1749) získal Benda 1. května 1750 místo dvorního kapelníka v Gotě. O tentýž post se ucházel také ve své době velmi uznávaný J. F. Agricola, žák instrumentální hry u J. S. Bacha, skladby u C. H. Grauna a J. J. Quantze, cembalista v ansámblu Collegium Musicum, hráč generálbasu v chrámové hudbě a skladatel Královské pruské kapely. Je velmi překvapující, že Benda jakožto méně známý druhý houslista byl upřednostněn před Agricolou, který působil v témže orchestru jako skladatel. Jmenování Jiřího Antonína vyplynulo zřejmě z jeho úspěšné prezentace u konkurzu a svou roli zde asi sehrály jak sympatie dvora pro české emigranty (je známo, že sám Bedřich II. byl nadšeným příznivcem a podporovatelem rodiny Bendů), tak i podpora bratra Františka, který si vypracoval v Berlíně slušné postavení a patřil v té době k nejlepším „německým“ houslistům.

Gotha, hlavní centrum ideálů francouzského osvícenství a svobodomyšlných zednářských myšlenek, byla pro Bendu velmi stimulujícím prostředím mimo jiné i proto, že se zde setkal s některými představiteli těchto myšlenkových proudů. Vedoucí silou této kulturní atmosféry byla vedle ghotského vévody Friedricha II. (1699-1772) jeho žena Luisa Dorothea (1710–1767). Vévodkyně si dopisovala s tehdejšími velkými mysliteli (Voltairem, D. Diderotem, J. J. Rousseauem a F. M. Grimmem), z nichž někteří přijali pozvání na gothský dvůr a např. Grimm, který byl mimo jiné politickým radou pro Gothu, zde pobýval na sklonku svého života.

Hlavním Bendovou činností v Gotě bylo provádět a skládat pouze chrámovou a zámeckou hudbu, neboť dvůr nedisponoval stálou operní scénou až do roku 1774. Teprve v roce 1765 byl uveden větší počet jevištních děl, nejprve intermezza. Devět let poté následovalo založení dvorního divadla.

Jak už bylo výše uvedeno, nejdůležitějšími úkoly J. A. Bendy bylo řízení kapely a rozšíření repertoáru vlastními skladbami. V době jeho příchodu do Gothy se na dvoře provozovala zvláště hudba církevní, za niž byl jako kapelník také zodpovědný. Jelikož na berlínském dvoře Friedricha II. nebyla církevní hudba příliš podporována, Benda v Gotě čerpal ze zkušeností ze studií u jezuitů v Čechách. Co

se týče tvorby chrámové hudby, vytvořil J. A. Benda tři cykly kantát, z nichž se dochovalo více než sto, dále skládal vokální hudbu k jednotlivým církevním svátkům, adventní a vánoční hudbu a pašije.

Vedle církevní hudby byl Benda zodpovědný také za takzvanou hudbu domácí a hudbu zámeckou. V domácí hudbě, která se provozovala každý den, vystupovali i umělci, kteří byli na návštěvě v Gotě, jako např. Jiřího bratr František. Kromě domácích koncertů bylo povinností kapely hrát serenády, při návštěvách a při stolování. Zámecká hudba se dělila na velkou a malou a zahrnovala jak díla vokální, tak instrumentální, kompozice ke speciálním příležitostem a taktéž k mezihrámk divadelních představení.

Velká zámecká hudba byla vokální s obsazením velkého orchestru a prováděla se při větších událostech. Malá komorní hudba představovala muzicírování v menších obsazeních a zahrnovala též skladby sólové.

Vedle této koncertní činnosti se Benda věnoval i pedagogické činnosti, zkoušel nový repertoár, komponoval a podnikal též koncertní cesty, o kterých však existují jen nepřímé informace. V této době vznikly zřejmě skoro všechny Bendovy symfonie a cembalové koncerty, z nichž jen pár pravděpodobně vzniklo před rokem 1750 v Berlíně.

Velmi oblíbeným hudebním druhem zvláště malých dvorů byla intermezza, která odpovídala duchovním tendencím osvícenství a byla upřednostňována před operou seria nejenom z těchto důvodů, ale i pro možnost levnější realizace. V Gotě se hudební intermezza provozovala jako součást francouzských divadelních her a při této příležitosti se s nimi - a díky tomu i s celou oblastí divadelní produkce - seznámil také J. A. Benda z pozice dirigenta. Svého vrcholu dosáhla v Gotě produkce intermezz v letech 1765-1767. Nemůžeme též opomenout fakt, že intermezza byla důležitou inspirací pro Bendova pozdější významná jevištní díla.

Protože se v Gotě v letech 1750–1765 neprováděly opery, měl Benda až do roku 1774 málo příležitostí nějaké shlédnout. Opery tedy studoval z partitur a klavírních výtahů děl Grauna a Hasseho, jež získal od bratra Františka z Berlína. Jednalo se hlavně o italské opery neapolského stylu. 11. srpna 1765 měla premiéru první Bendova opera *Xindo riconnoscinto*, jejíž materiál se však nedochoval. Na základě úspěchu tohoto díla se vydal 1. října 1765 na studijní cestu do Itálie, kde měl za úkol studovat opery svých současníků a po návratu napsat čtyři intermezza. Založením dvorního divadla roku 1775 se dočkal divadelní život v Gotě významného rozkvětu. Zde se Benda dostal do styku se Seylerovou divadelní společností,

vedenou ředitelem Antonem Schweitzerem (1735-1787), která podnítila vznik Bendových melodramů.

20. března 1778, po 28 letech služby, J. A. Benda náhle rezignoval na svoji pozici. Hlavním důvodem jeho rozhodnutí bylo jednak protěžování skladatele A. Schweitzera, konkurenta, jenž působil v Gotě teprve několik let, jednak situace, která nastala v Gotě po smrti vévody Friedricha III. (10.března 1772). Tyto okolnosti způsobily jistá omezení činnosti J. A. Benda jako ředitele kapely. Friedrichův nástupce vévoda Ernst II. byl spíše přírodovědeckého zaměření a zajímaly ho více obory jako matematika, astronomie nebo fyzika. Během jeho vlády se sice zlepšila úroveň vzdělání, ale hudba musela ustoupit zájmům o rozvoj jiných oborů, což dokládá i uzavření divadla rok po Bendově odchodu.

Přestože Benda věřil, že mu jeho postavení umožní najít místo v hlavních centrech hudebního dění, cesty do Berlína, Hamburku, Vídně a Mannhheimu během následujícího roku a půl nevyústily v získání žádného stálého zaměstnání. Zklamán se vrátil 27. srpna 1779 do Gothy ve věku 57 let a zbytek svého života, tedy následujících šestnáct let, žil velmi střídavě a skromně a věnoval se vydávání svých děl.

### **4.3. OBSAZENÍ DVORNÍ KAPELY V GOTĚ**

V Gotě existovaly vedle sebe tři kapely: dvorní, vojenská a městská, z nichž dvorní byla na nejvyšší hierarchické úrovni a při zvláštních příležitostech byla posilována hráči hudby vojenské (hobojisty a trumpetisty, kteří ovládali i hru na jiné nástroje). Nejvyšší hudební autoritou celého vévodství byl dvorní kapelník. Členy gothské dvorní kapely byli vynikající hudebníci, známí i za hranicemi vévodství. Jejich počet se nedá určit zcela přesně, ví se ale, že v letech 1754-1755 bylo obsazení kapely následující: 7 zpěváků sólistů (německý pěvecký kvartet, k němuž byli od roku 1750 angažováni italští pěvci), 13 dospělých sboristů, chlapecký sbor a 17 instrumentalistů. Instrumentální složku kapely tvořily tyto nástroje: 6 houslí, 2 hoboje, 2 lesní rohy, fagot, 2 violy, kontrabas. Z generálbasových nástrojů to byly varhany, u nichž se střídali dva varhaníci, cembalo a dvě theorby v různém ladění (kvůli ladění s varhanami). Členem orchestru byl také kantor. Až do doby nástupu J. A. Benda nebyl v kapele specializovaný violista, violoncellista a kontrabasista, na tyto nástroje hráli jen trumpetisté, z čehož vyplývá, že tyto nástroje nebyly do příchodu J. A. Benda považovány za nijak významné. Poté, co se Benda stal

kapelníkem, nechal koupit novou violu, violoncello a kontrabas a angažoval profesionální hráče na tyto nástroje – k jeho povinnostem patřilo doplňovat inventář nástrojů. Nejčastěji nakupoval flétny, v inventáři z roku 1750 je uvedena i pařížská příčná flétna. Dále nakoupil lesní rohy, hoboje, fagoty, clavichordy. Roku 1770 koupil Benda pro Gothu první dva klarinety<sup>44</sup>.

#### 4.4. ZVEŘEJNĚNÍ BENDOVÝCH DĚL OD ROKU 1780

Po uzavření divadla se J. A. Benda sám staral o vydávání svých děl. Nejdříve o klavírní kompozice, které skládal v Gotě. Roku 1759 vychází tiskem v Berlíně v nakladatelství Winter jeho *Sei Sonate per il cembalo solo*. Ve vydavatelském seznamu *Musikalische Werke Breitkopf* (Lipsko, 1761) jsou nabízeny už tři cembalové koncerty od J. A. Benda. V dodatku katalogu Breitkopf z roku 1766 jsou uvedeny další kompozice J. A. Benda, zvláště symfonie a koncertantní díla.

Roku 1779 byly vydány E. B. Schwickertem v Lipsku *Due concerti per il cembalo* (D Dur, G dur). Roku 1780 vydal Benda vlastním nákladem ve vydavatelství u C. W. Ettingera v Gotě první díl *Sammlung vermischter Clavier- und Gesangstücke für Geübte und Ungeübte* (Sbírka různých klavírních a pěveckých kousků pro cvičené a necvičené), která obsahuje kromě klavírních a vokálních děl i sonáty pro více nástrojů. Roku 1781 vydal druhý díl této sbírky u téže firmy. Obrovský úspěch, který Benda tímto vydáním dosáhl, mu umožnil vydat celkem šest dílů této sbírky. O její popularitě svědčí kupříkladu zájem Bendových současníků L. a W. A. Mozarta o tento tisk. Tisk převzala firma Breitkopf v Lipsku. Pro první vydání prvního dílu, které vyšlo roku 1780, bylo již v prosinci 1779 objednáno 2400 exemplářů. Dalších 1500 exemplářů následovalo v roce 1784. Díl 3.– 6. vytiskla lipská firma Breitkopf v letech 1782-1788 a mezi tím, roku 1784, vyšlo ještě Bendovi *Concertino per il cembalo s doprovodem smyčcových nástrojů* (C dur) u E. B. Schwickerta.

S vedoucími firmy Breitkopf se Benda osobně seznámil u příležitosti jeho koncertu v Lipsku. Tato firma též tiskla v letech 1774–1779 programy k Bendovým

---

<sup>44</sup> Více o problematice složení kapel v Gotě Lorenz, F.: *Die Musikfamilie Benda: Georg Anton Benda*. Berlin, 1971, s. 39-52.

koncertům, které se bohužel nedochovaly, vydala i klavírní výtahy Bendových symfonií, singspielů a melodramů, drobné árie, kantáty.<sup>45</sup>

#### 4.5. CHARAKTERISTIKA BENDOVY OSOBNOSTI

Po celý život zajímaly Bendu zvláště filozofické otázky. Teologické a filozofické vzdělání, které získal v piaristických a jezuitských institucích, velmi pravděpodobně stimulovalo jeho zájem o tyto obory, z nichž filozofie byla pro něj rovna hudbě. Za zmínku také stojí, že Benda kromě češtiny ovládal latinu, němčinu, francouzštinu a italštinu. V Berlíně přijal Benda myšlenku francouzského osvícenství, které bylo též silně zakořeněno v Gotě. Díla Voltaira, d'Alemberta, Helvetia, Rousseaua ovlivnily Bendu během let strávených v Gotě. Tito myslitelé měli tendenci odrážet racionalistický optimismus, že rozum povede k lepšímu světu a věřili v dobro lidské přirozenosti. Benda uváděl tyto myšlenky do praxe mj. tím, že podporoval chudé rodiny a sirotky, a to i v době, kdy už žil mimo Gothu (tři klavírní skladby J. A. Bendy vyšly ve sbírce věnované těmto dětem v Lipsku roku 1774). Podobný přístup ke slabším sociálním vrstvám zastávali zednáři, kteří byli v Gotě činní nejvíce v 80. letech 18. století (vévoda Ernst III. se stal velmistrem lóže, která zde byla založena roku 1774) a mezi něž patřil – a pro něž také komponoval – J. A. Benda<sup>46</sup>.

J. A. Benda byl komplikovaná osobnost. Ve společnosti byl znám jako člověk se smyslem pro humor a pro aforismy. Své myšlenky vyjadřoval originálně vtipným způsobem. Legendárními byly Bendova roztržitost a zapomnětlivost. Autoři jeho biografii (A. H. F. Schlichtegroll, J. Fr. Reichardt) uvádějí několik příkladů z jeho života týkající se výše uvedených vlastností. Časopis *Allgemeine Musikalische Zeitung*<sup>47</sup> dokonce otiskl jedenáct anekdot o Bendových výstřednostech. Téměř všechny zmiňují jeho zapomnětlivost, např. jak přišel na dvůr s kartáčem na šaty v podpaží místo klobouku, měl na každé noze oblečenou jinak barevnou punčochu nebo jak klepal na dveře vedlejšího kostela v domnění, že je doma apod. Bendův impulzivní entuziasmus dokládá příhoda o tom, jak spěchal rychle do domu svého

<sup>45</sup> Podrobněji o Bendově vydavatelské činnosti píše Löbner, Karl Heinz: *Georg Benda. Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte*, Halle-Wittenberg 1967 (disertační práce), str. 66-77.

<sup>46</sup> Např. k otevření lóže, založené členy Seylerovy společnosti, napsal Benda Kantátu o ctnosti, která ideově souvisí s obsahem Mozartovy Kouzelné flétny. Více o Bendovi a svobodných zednářích Lorenz, F.: *Die Musikfamilie Benda: Georg Anton Benda*. Berlin, 1971, s. 17.

<sup>47</sup> Fee, Georg Dwight: *The Solo Keyboard Sonatas and Sonatinas of Georg Benda: A Stylistic Analysis, Their Historical Context, and the Guide to Performance*, Bloomington/Indiana University 1985 (disertační práce). Str. 21-27.

libretisty s nově zkomponovanou árií ve dvě hodiny ráno. To, že Benda byl osobou s hlubokými city, nám dokládá historika, jak při diskuzi o vhodném druhu textu, který se hodí k hudbě, běžel ke klavíru a zazpíval árii *Meinen Romeo* s takovým citem, že tekly slzy po tvářích jemu i posluchačům, kteří v té chvíli ignorovali jeho falešný zpěv, silný český přízvuk, divokou gestikulaci a grimasy. Bendova citlivost se odrážela i v tom, že jen pomalu zapomínal jakoukoliv urážku či křivdu. Byl silně empatický, známý svou štedrostí a filantropií. Zároveň dokázal Benda vychutnávat radosti života, měl rád jídlo a pití, miloval hru v karty a jiné hazardní hry.

S přibývajícím lety se Benda stával pesimističtější, miloval samotu a žil ve svých myšlenkách. Ke konci života se vytratil i Bendův zájem o hudbu. Když byl požádán, aby se zúčastnil nějakého hudebního setkání, odpověděl, že jakýkoliv malý kvítek na louce mu přináší více potěšení než hudba.

## 5. CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY KOMPOZIČNÍHO STYLU CEMBALOVÝCH KONCERTŮ J. A. BENDY

Od padesátých let 18. století podnikal J. A. Benda koncertní cesty jako cembalista. Můžeme se domnívat, že tímto způsobem i sám sebe doporučoval, když se ucházel o místo kapelníka v Gotě, kde se kromě instrumentální hráčské dovednosti očekával i jeho skladatelský talent. Z těchto všech jmenovaných důvodů se můžeme domnívat, že jeho první koncerty musely vzniknout již před rokem 1750. Poslední koncerty nekomponoval později než v letech 1778-80. V seznamu svých skladeb, který Benda vypracoval, když v roce 1778 opouštěl z vlastní vůle službu v Gotě, aby podnikl odvážný, ale nezdařený pokus uživit se jako svobodně tvořící umělec, uvedl pouze dva koncerty pro cembalo. Měl pro to své důvody, neboť skladby vzniklé v Gotě měl podle vévodova nařízení zanechat gothajskému dvoru, proto uvedl v seznamu co nejméně skladeb, aby si jich mohl co nejvíce odvézt jako své vlastnictví. To se zřejmě týkalo i dalších cembalových koncertů, které Benda nepochybně v Gotě napsal.<sup>48</sup>

Cembalové koncerty J. A. Bendy, které vznikaly v rozmezí asi třicet let (1748–78) nápadně prozrazují vliv Severoněmecké školy, což není udivující, neboť J. A. Benda působil osm let v této oblasti. Byl spřátelen s C. Ph. E. Bachem a dostával hodiny kompozice u C. H. Grauna a J. J. Quantze. Vliv C. Ph. E. Bacha na Bendu můžeme nalézt v tematických částech partu sólového cembala, vstupu orchestru do cembalových sól, využití působení pauz a rytmicky zdůrazněných vstupech orchestru na lehké doby taktu po pauze či ve výrazném charakteru pomalých vět.

J. A. Benda zkomponoval nejméně 11 cembalových koncertů. V databázi RISMu jsou uvedeny koncerty v těchto tóninách: (C dur, tři koncerty v tónině G dur, D dur, dva koncerty v F dur, g moll, f moll, h moll). Šest koncertů bylo vydáno v moderní edici MAB (dva koncerty G dur, F dur, f moll, h moll, g moll). Další čtyři koncerty jsou součástí této disertační práce: (C dur, G dur, D dur, F dur). Koncert d moll, který je uveden v katalogu Breitkopf, kde je v dodatku č. 6 z r. 1771 uveden jako *Concerto di G. Benda. a Cembalo concertato. 2 Violini. Viola. e Basso.*, s incipitem první věty, je pravděpodobně ztracený, neboť kromě této zmínky nebyly doposud nikde jinde objeveny notové materiály k této skladbě.

---

<sup>48</sup> Kompletní seznam skladeb v Bendově „specifikaci“ uvádí Lorenz, Franz: *Die Musikerfamilie Benda*, Band II: G. A. Benda, Berlín/New York 1971. str. 38.



**Tóniny** ve kterých píše J. A. Benda své cembalové koncerty nepřesahují svým předznamenáním více než dva křížky či dvě b, a to jak v dur, tak v moll, s výjimkou koncertu f moll. Nebojí se ovšem opakovaného užití stejných tónin, jak vidíme na třech koncertech G dur, dvou v tónině F dur. Hudební skladatelé a teoretikové 18. století (J. Mattheson, J. J. Quantz, L. Mozart, J. Ph. Kirnberger, J. F. D. Schubart) připisovali důležitý význam charakteru jednotlivých tónin při interpretaci skladby v odpovídajícím afektu. Už ve skladbách J. S. Bacha můžeme vysledovat toto propojení. U jednotlivých rozborů koncertů uvádím charakteristiku tónin podle knihy *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1784-1785)*<sup>49</sup>, J. H. D. Schubarta (1739-1791), současníka J. A. Bendy. Tato kniha byla napsána v době vzniku cembalových koncertů J. A. Bendy.

**Taktová označení** jsou ve všech Bendových koncertech až překvapivě shodná. První věty jsou až na tři výjimky v C taktu, dva koncerty jsou v  $\phi$  (alla breve) a koncert D dur je v 3/4 taktu. U druhých vět převažuje takt 3/4, tři koncerty jsou v C taktu a jeden v 9/8. Třetí věty jsou převážně tanečního charakteru, tudíž mají označení 3/4. Koncert D dur je v 6/8. Tři koncerty jsou v taktu 2/4 (C dur, g moll a jeden z koncertů G dur), tyto věty taneční charakter nemají.

---

<sup>49</sup> Kompletní charakteristika všech tónin podle J. F. D. Schubarta.

**C dur:** její charakter znamená: nevinnost (čistotu), prostoduchost, naivitu, dětskou řeč. **c moll:** vyjadřuje vyznání lásky a zároveň nářek lásky nešťastné. V této tónině se nachází veškeré touhy a vzdychání láskou opojené duše. **Des dur:** je „šilhavá tónina“. Vrhá se v žal. Smát se nemůže, ale usmívá se. Křičet nemůže, ale dělá grimasy. **cis moll:** pokání, zbožný rozhovor s Bohem. **D dur:** tónina triumfu, aleluja, válečného křiku, vítězného jásotu. Z toho důvodu se v této tónině píší uvíací symfonie, pochody, slavnostní zpěvy a jásající chóry. **d moll:** vyjadřuje ženskou trudnomyslnost, která nese pouze splín a dým. **Es-dur:** tónina lásky, zbožnosti, důvěrného rozhovoru s Bohem; svými třemi b vyjadřující svatou trojici. **es moll:** vyjadřuje pocity stísněnosti, nejhlubšího pohnutí ducha, přemýšlivého zoufalství, nejtěžší trudnomyslnosti, zasmušilého duševního stavu. Z nepříjemné tóniny es moll dýchá strach a váhání děsícího se srdce. **E dur:** vyjadřuje hlasité jásání, radost, smích. **e moll:** vyjadřuje nevinné vyznání lásky, žalování bez slov. **F dur:** vyjadřuje laskavost a klid. **f moll:** hluboký, těžký smutek, smrt. **Ges dur:** vyjadřuje vítězství v těžkostech. Duše, která těžce bojovala, ale zvítězila. **fis moll:** tmavá, plná záště, hledá vždy klid v A dur, nebo vítěznou blaženost v D dur. **G dur:** přizpůsobená venkovským, idylám a eklogám, znázorňující klidnou a uspokojenou touhu, něžný dík za upřímné přátelství a věrnou lásku, vlídná, lze jí vyjádřit klidný pohyb. **g moll:** vyjadřuje nespokojenost, stísněnost, nezdařené plány, nenávisť a nechuť. **As dur:** je pohřební tónina. Vyjadřuje smrt, hrob, soud, věčnost. **gis moll:** vyjadřuje mrzutost, vzdychání, nářek, kříž. **A dur:** obsahuje projevy nevinné lásky, spokojenosti se svým stavem; vyjadřuje naději opětovného shledání při odchodu milovaného; mladického veselí a víry v Boha. **a moll:** vyjadřuje zbožnou ženskost a jemnost charakteru. **B dur:** vyjadřuje jasnou lásku, dobré svědomí, naději a touhu po lepším světě. **b moll:** je „podivín, většinou oděn do šatu noci, je poněkud mrzutý a velmi zřídka nasadí přívětivý výraz.“ Tato tónina vyjadřuje výtky vůči Bohu a světu; nespokojenost se sebou samým a se vším nebo přípravu na sebevraždu. **H dur:** je složená z křiklavých barev a dovoluje vášně. **h moll:** je tóninou trpělivosti, tichého očekávání osudu a odevzdání se do Božího řízení osudu.

Rovněž **tempová označení** se ve většině koncertů shodují. První věty jsou až na výjimku jednoho Allegretta s označením Allegro. Pět dalších koncertů má Allegro v základu označení: Mezzo Allegro, Allegro moderato, Un poco Allegro, Non tanto Allegro.

U druhých vět převažuje označení Andante (v některých případech Andante ma moderato, Andante con moto, Andantino quasi Allegretto). Benda používá i pomalejších tempových označení (Largo, Larghetto a zpěvné Arioso).

U třetích vět je až na dvě výjimky předepsáno Allegro. Pouze v případě koncertu g moll, je předpis Presto a u jednoho z koncertů G dur - Allegretto. V případě pěti koncertů je Allegro, další mají opět širší označení Allegro di molto, Allegro scherzando, Allegro assai. Pro jasnější přehled uvádím na konci této kapitoly podrobnou tabulku s taktovými a tempovými značeními všech koncertů. V 18. století měla jednotlivá tempová označení svoji charakteristiku. Tyto charakteristiky nám mohou být nápomocny při hledání správného afektu skladby potřebného k její interpretaci. Tyto charakteristiky popisují J. J. Quantz v traktátu *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*<sup>50</sup> (Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu)<sup>51</sup> a C. Ph. E. Bach v traktátu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*<sup>52</sup> (Úvaha o správném způsobu hry na klavír)<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Dále jen Versuch.

<sup>51</sup> J. J. Quantz: Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu. Supraphon. Praha 1990. Kapitola XII. Jak hrát allegro. str. 90, §24.

„Vášně se střídají stejně často v Allegru, jako v Adagio. Interpret se tedy musí vynasnažit do každé z nich vstít a náležitě je vyjádřit. Proto je nutno zjistit, zda jsou ve skladbě, jež se má hrát, jen veselé myšlenky nebo zda se s nimi pojí také další myšlenky odlišného rázu. V prvním případě je nutno zachovat skladbě stálou živost. Ve druhém případě platí nahoře zmíněné pravidlo. **Veselost** se vyjadřuje krátkými notami, osminami či šestnáctinami nebo čtvrtkami v allabreve (podle druhu taktu), které se pohybují jak skočmo, tak stupnicovitě a hrají se živým úderem jazyka. Majestátnost se vyjadřuje dlouhými notami, během nichž mají ostatní hlasy rychlý pohyb a také tečkovanými notami. Tečkované noty je třeba ostře akcentovat a přednášet živě. Tečky se vyjadřují dlouze a následující noty se hrají velmi krátce. Občas je proto možno u teček připojit trylky. **Smělost** se vyjadřuje notami, u nichž je za druhou nebo třetí notou tečka. A v důsledku toho se první noty hrají urychleně. Přitom dávejme pozor, abychom nezrychlili příliš a neznělo to jako obyčejná taneční hudba. V koncertantních hlasech je možno city poněkud ztlumit a zpříjemnit diskrétním přednesem. **Lichotnost** se vyjadřuje vázanými notami, které jdou stupnicovitě nahoru nebo dolů a rovněž synkopovanými notami, v nichž je dovoleno zahrát první polovinu noty slabě a druhou zesílit pohyby hrudníku a rtů.“

Kapitola XIV: Jak hrát Adagio. str. 105, 106, §7

„Při hře je prospěšné řídit se převládajícím afektem, abychom nehráli velmi melancholické adagio příliš rychle a naopak cantabilní **Adagio** příliš pomalu. Od patetického Adagia je proto potřeba velmi odlišovat tyto druhy pomalých skladeb: Cantabile, Arioso, Affetuoso, Andante, Andantino, Largo, Larghetto atd. jaké tempo nebo pohyb vyžaduje každá z nich, to je ovšem nutno posoudit z její souvislosti. Něco světla sem vnesou tónina, druh taktu (jeli sudý nebo lichý). V souvislosti s tím co bylo řečeno již dříve, je vhodné hrát pomalé věty v g moll, a moll, c moll, Dis dur a f moll mnohem smutněji, a tedy mnohem pomaleji, než kusy v ostatních durových a mollových tóninách.... „

<sup>52</sup> Dále jen Versuch.

<sup>53</sup> C. Ph. E. Bach: Úvaha o správném způsobu hry na klavír, Brno 2002. Kapitola III, § 5. str. 120.

„Živost **allegra** se obyčejně vyjadřuje odsazovanými a něžnost adagia nesenými a vázanými notami. Při přednesu je tedy třeba hledět na to, aby se tento ráz a vlastnosti allegra a adagia braly v úvahu....“

**Dynamická znaménka**, která můžeme nejčastěji najít v Bendových cembalových koncertech jsou piano a forte, občas obohacená o pianissimo, piano a mezzoforte, a to pouze v orchestrálních partech, nikoliv však v partu sólového cembala. Výjimkou čtyř koncertů této edice je koncert F dur, ve kterém je dynamika zpracována mnohem pečlivěji než v ostatních třech, objevují se zde všechna čtyři znaménka *pp*, *p*, *mf*, *f*. Znaménka pro crescendo a decrescendo se v Bendových koncertech nevyskytují.

Sólista by se měl inspirovat dynamikou zapsanou v partech orchestru, a dále instrumentální a harmonickou sazbou skladby a to jak při hře sólového partu, tak i při realizaci bassa continua a přizpůsobit vypracování generálbasu dynamice i stavební struktuře jednotlivých vět.

Sazba partu bassa continua se podle požadavků dynamiky může pohybovat v rozmezí od jednohlasu (vyjíměčně i *tasto sólo*) až po osm až více hlasů. Pro podrobnější seznámení s problematikou dynamiky doporučuji hráčům inspirovat se u C. Ph. E. Bacha zvláště pak v jeho Pruských sonátách, které jsou velmi bohatě opatřeny dynamickými znaménky. Správnou a vkusnou hrou číslovaného basu se zabývá C. Ph. E. Bach v páté kapitole druhého dílu své knihy *Versuch..*

**Artikulační znaménka** používá Benda ve svých koncertech zřídka a spíše v orchestrálních partech, v partu sólového cembala se omezuje na minimum či je vůbec nepoužívá. Nejčastější jsou odtahy (vzdechy), které můžeme nalézt v intervalovém rozpětí od půltónu až do oktávy, a to směrem vzestupným i sestupným. Skupinky osminek, šestnáctin váže spíše v počtu od dvou do čtyř, podobně je tomu s triolami (od tří do šesti), vždy však se tak děje v rámci jednoho taktu. Převazování not či skupinek přes taktovou čáru používá velmi výjíměčně, zejména v plochách, kde orchestr drží podpůrné harmonie půlových not pod partem sólového cembala pohybujícího se v drobných rytmických hodnotách (v tomto případě píše Benda *legato* i přes tři takty). Tyto příklady můžeme nalézt spíše v krajních rychlých větách koncertů.

V pomalých větách užívá akcentované noty pod obloučkem, které se interpretují neseně tedy *portamento*. Dále svazuje dvojice čtyřiašedesátin či dvaatřicetin ve skupince s delší hodnotou, k dosažení hladkého průběhu. Jde vlastně o vypsané ozdoby. Dalším prvkem jsou klínky ve smyslu akcentu. Ty se objevují ve všech typech vět.

Part sólového cembala obsahuje minimum artikulačních znamének. Pokud se tak děje, jedná se o plochy, kde sólista hraje v unisonu s orchestrem. V sólovém partu se jedná pouze o artikulaci legato v řetězci větších skupinek osminových not či ve „vypsaných“ ozdobách z drobných notových hodnot. Některé věty neobsahují vůbec žádná artikulační znaménka.

**Kadence** označuje Benda fermatou. Nacházejí se nejenom v závěru, ale někdy i uprostřed vět prvních, na konci vět druhých, a v některých koncertech zcela výjimečně i ve finální větě. Někdy je možno hrát drobné kadence i v místech, kde je půlová nota označena trylkem bez fermaty.

Z představ o hráčích 18. století, kteří vládli schopnostmi improvizace, se často předpokládá, že sólisté improvizovali při příležitosti každé koruny. Mnohé z těchto korun však vyžadují jen jednoduché navázání, možná jen krátkou propojující stupnici. Neměli bychom předpokládat, že kadence byly vždy improvizovány, protože chybějí v dobových vydáních a manuskriptech. Není překvapením, že nám chybí kadence pro mnoho skladeb, neboť její vytvoření se očekávalo od sólisty, ale ne nezbytně improvizované, měl ji často připravenou a volně vloženou v partu.


V desítkách kadencí 18. století nalezených po celé Evropě nemá většina z nich žádné spojení s tématickým materiálem koncertu. Kadence se skládaly z vybroušených, ale jednoduchých figurací, využívajících možností nástroje a někdy i samotného sólisty. Vypsané kadence od J. A. Bendy se nám bohužel nedochovaly, ale při jejich realizaci se můžeme inspirovat u jeho současníka a přítele C. Ph. E. Bacha. Jeho kniha *Versuch*, v níž věnuje celou druhou kapitolu problematice nejrůznějších ozdob a ozdob fermat, které řeší i ve třetí kapitole. Inspirovat se můžeme též v jeho 75 dochovaných kadencích od sólových koncertů pro klávesový nástroj.<sup>54</sup>

Bohužel se nám nedochovala žádná tabulka **ornamentů** od J. A. Bendy, a proto se musíme držet obecných pravidel a způsobu interpretace ozdob skladatelů severoněmecké školy, jejichž nejvhodnějším příkladem je už dříve zmiňovaný *Versuch* od C. Ph. E. Bacha. Benda ve svých cembalových koncertech používá běžná znaménka pro tyto ozdoby:

---

<sup>54</sup> Bach, C. Ph. E.: *75 Cadenzas (H 264 / W 120) for keyboard*. Faksimile edition with an introduction by E. Eugen Helm. STIMU, Utrecht 1997.

trylek 

nátryl  |

nátryl se zátrylem 

mordent 

obal  |

Ve velké míře používá opory a to v různých délkách od čtyřiašedesátinových hodnot až k půlovým a opírá je o noty taktěž různých délek včetně celých not, shora i zdola. Zajímavý je také Bendův zápis ozdob. Kombinuje vlastně vypsané notové hodnoty se znaky: například nad dlouhou notou píše trylek, ale zátryl vypisuje v notách, místo aby použil znak pro trylek se zátrylem, jak bývá běžné. Pro větší přehlednost uvádím v závěru této kapitoly tabulku s ozdobami, které se vyskytují ve čtyřech cembalových koncertech, jež jsou součástí urtextové edice této disertace.

### Nástrojové obsazení

Skutečnost, že koncerty J. A. Bendy jsou určeny pro cembalo, velice jasně vyplývá z názvů jednotlivých skladeb. Na titulní straně je vždy toto jasně udáno v názvu, včetně obsazení orchestru a autora skladby: *Concerto per il Cembalo Concertato. Violino Primo. Violino Secondo. Viola. et Basso di G. Benda*. Ve všech Bendových cembalových koncertech tvoří doprovodný orchestr pouze smyčce v obsazení: dvoje housle, viola, violoncello (často všeobecně označováno jako basso), jak vyplývá z výše uvedeného názvu. Cembalo má funkci jak sólového nástroje v jasném oddělení od tutti, tak i jako doprovodný generálbasový nástroj v tutti částech. Bas, tedy part levé ruky cembala, je v opisech vždy očíslován.

Při provádění skladeb vyplývá otázka velikosti obsazení orchestru cembalových koncertů J. A. Bendy. Jak už bylo výše zmíněno, u každého z koncertů je v názvu předepsáno obsazení, odpovídající sestavě smyčcového kvarteta, s tím, že se předpokládalo oktávové zdvojení basového partu violoncella kontrabasem, což bylo v 18. století zcela běžnou praxí. Já osobně se k této variantě také přikláním, neboť kontrabas dodá celé skladbě plnější zvuk a obohatí celý ansámbl také barevně. Obsazení bez kontrabasu připomíná spíše komornější atmosféru divertiment, které Benda nazývá *Sonata s doprovodem smyčcového kvarteta*. Tyto skladby byly zmíněny již v kapitole pojednávající o hudebních formách a žánrech.

Stavbou, celkovou rozlohou, ani technickou obtížností tyto skladby zdaleka neodpovídají stavbě a náročnosti cembalového koncertu.

Dnešnímu interpretovi se též může naskytnout příležitost provést koncert skladbu s komorním orchestrem, kde se pak mohou vyskytnout úskalí se zvukovou nevyrovnaností mezi sólovým partem (pokud se interpretuje koncert na cembalo) a orchestrálním aparátem. K vyřešení tohoto problému zde uvádím alespoň ve stručnosti obsazení gothské kapely, v jejímž čele stál J. A. Benda v letech 1750-1778. Zde můžeme jasně vidět, jaké množství hudebníků měl Benda při provádění svých skladeb k dispozici a z toho případně vycházet při řešení obsazení orchestru.

Obsazení kapely bylo ve smyčcích stálé, v dechových nástrojích bylo příležitostně posilováno. V houslích čítala kapela od dvou do sedmi členů. V orchestru nebyl specializovaný violista, violoncellista ani kontrabasista. Hráči na tyto nástroje byli angažováni do služeb orchestru až v době působení J. A. Bendy. Viola a violoncello jím pak byly dokonce obsazeny dvěma hráči. Z toho plyne maximální počet smyčců 7 houslí, 2 violy, 2 violoncella, kontrabas, tedy obsazení komorního orchestru.<sup>55</sup>

Jestli je z výše uvedených informací jasné, jak by měl vypadat doprovodný ansámbl, zaměřme se nyní na sólový nástroj. O tom že Benda upřednostňoval cembalo před kladívkovým klavírem, který se v té době rychle rozšířil, svědčí i to, že pro cembalo psal také klavírní výtahy svých skladeb, např. singspiel o třech aktech inspirovaný W. Shakespearem s názvem Romeo a Julie z roku 1788.<sup>56</sup>

Benda používá cembalo jako generálbasový nástroj, a to nejen ve svých instrumentálních skladbách jako například v sinfoniích, koncertech, ale i v komorních skladbách, sonátách, kantátách a melodramech. Dalším důkazem o tom, jaké nástroje Benda upřednostňoval, najdeme v předmluvě k jeho: *Sammlung Vermischter Klavier und Gessangstücke für geübte und ungeübte Spieler von Georg Benda*. Je zajímavé, že Benda dává přednost „klavíru“ před křídlem (*Flügel*). Klavírem nemá na mysli pianoforte, ale clavichord, pod názvem *Flügel* se rozumí cembalo.<sup>57</sup> Jeho vzorem hry na clavichord byl C. Ph. E. Bach. Příčinou Bendovy

---

<sup>55</sup> O obsazení gothské dvorní kapely bylo podrobněji pojednáno v předchozí kapitole.

<sup>56</sup> Löbner, Karl Heinz: *Georg Benda. Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte*, Halle-Wittenberg 1967 (disertační práce, strojopis), str. 86.

<sup>57</sup> V předmluvě k prvnímu dílu sbírky: *Sammlung Vermischter Klavier und Gessangstücke für geübte und ungeübte Spieler von Georg Benda*, píše o sonátě c moll: „Sonátu c moll jsem napsal pro klavír (clavichord), nebo pro ty z mála, kteří znají a dávají přednost tomuto nástroji vzhledem k možnosti výrazu clavichordu, než cembala a mají pocit, že tento výraz se k této skladbě hodí více.“

oblíby klavíru (clavichordu) byl také fakt, že malý nástroj měl s sebou zapůjčen na svých koncertních cestách od roku 1750.<sup>58</sup>

### **Stavba cembalových koncertů**

Koncerty J. A. Benda jsou bez výjimky třívěté. Rychlé krajní věty ohraničují střední pomalou větou. V krajních větách jsou tutti a sóla všeobecně jasně od sebe oddělena. V pomalých větách jsou jednotlivá sóla a tutti kratší a následují častěji po sobě. Bendova témata jsou jasná a přehledná, což ukazuje na jeho postupné uvolňování se od poněkud složitých a těžkopádných barokních principů. V Bendově kompozičním stylu můžeme vyzorovat časté opakování jednotlivých motivů, celých taktů a taktových skupin. Při opakování v jiných tóninách dává přednost II. a V. stupni. K rozvinutí a obohacení melodie používá Benda často sekvenci. Jeho melodie se většinou vyznačují velkou myšlenkovou hloubkou. Tečkované rytmy často spojuje s velkými intervalovými skoky v melodii. Tyto motivy vyjadřují bouřlivé nebo vášnivé nálady. K prohloubení výrazu používá Benda také působení opor. Rychlý sled afektů, proti sobě postavené silně kontrastující motivy, které ještě umocňují účinek afektu a následně i celkový účinek skladby, je praxí, kterou používá Benda ve svých melodramech a kterou nacházíme, i když ne v tak hojné míře, i v jeho instrumentálních kompozicích. Jeho harmonie je bohatá na změny. Přes výraznou homofonní sazbu ale často používá imitační techniky.

První věty jsou třídílné a jsou vlastně komponovány v monotematické sonátové formě. Podle zpracování tematického materiálu a tóninového průběhu se dají jasně rozlišit expozice, provedení a repríza. Výrazné druhé téma, jak tomu normálně bývá u klasické sonátové formy, u Bendových skladeb chybí. Zřídka kdy nacházíme u Benda nastínění druhého tématu. Tento kontrastující element zaznívá pouze v houslích a violě. První housle přinášejí melodii, druhé housle tvoří homofonní druhý hlas k prvním houslím, nejnižší viola pak tvoří harmonický základ. Takovéto tematické nástupy jsou v koncertech v tóninách dur na dominantě, v tóninách moll na III. stupni. První tutti obsahuje veškerý tematický materiál. Ačkoli u Benda nenacházíme žádné kontrastní druhé téma, první tutti obsahuje tematický materiál, který je protikladný a zvláště rytmicky a melodicky odlišný. První sólo se vztahuje k tematickému materiálu prvního tutti – přebírá motivy a variace tématu. Druhé sólo odpovídá provedení, jak motivickou prací, tak modulačně, a v závěru

---

<sup>58</sup> Löbner, Karl Heinz: *Georg Benda*, str. 67.

vede zpět k tónice. Sólové pasáže jsou přerušovány krátkými unisony a tematickými vstupy orchestru. Těmito vstupy dosahuje Benda ve svých větách velké celistvosti. Orchester drží podpůrné akordy během virtuózní hry sólisty. Jeho part je tvořen akordy probíhajícími harmonickými funkcemi a na jejich základě tvořenými variacemi, dále též stupnicovými běhy. Ve třetím tutti začíná repríza. Původní tematický materiál prvního tutti je zde rozdělen mezi třetí tutti, třetí sólo a čtvrté tutti. Benda často přináší do reprízy krátké vstupy na způsob provedení. Rychlá změna afektu, kterou nacházíme u J. A. Bendy v melodramech, se objevuje v instrumentálních kompozicích uplatněním protilehlých, silně kontrastujících motivů.

Pomalé střední věty patří k nejvýraznějším kompozicím J. A. Bendy. Velmi často je zde předepsána hra *con sordino*. Dynamika je v těchto větách propracována velmi důsledně. Crescenda ve smyslu instrumentace a echa se tu vyskytují velmi často. Benda zde velmi osobitě vyjadřuje svou hudbou zamyšlené, lehce zasněné, hravé a jemné nálady. Užívá diferencované rytmy a proměnlivou harmonii jako v krajních větách, přičemž se opírá zvláště o klamné závěry, neapolský sextakord, zmenšený septakord. Střední věty obecně jsou motivicky tedy i významově konzistentní. To platí v nezmenšené míře i pro part sólového cembala. Ten v těchto větách většinou neobsahuje dlouhé stupnicové běhy a rozklady tónického kvintakordu. U tónin středních vět dává Benda přednost v durových tóninách kvintovým vztahům (G, C) v mollových tóninách vztahům terciovým (h, G), (g, Es), (f, As).

Třetí, závěrečné věty mají odlišnou formální stavbu. V některých koncertech nacházíme přiblížení se formě ronda. Většinou jsou ale v návaznosti na první větu třídílné s expozicí, provedením a reprízou. První tutti obsahuje nejdůležitější tematický materiál. Také první sólo přináší současně nové motivy a mnoho pasáží (rozložené obraty akordů, stupnicové běhy) a moduluje do dominantní tóniny. V dominantní tónině stojí i druhé tutti, které se tematicky vztahuje k prvnímu. Druhé sólo má charakter provedení s bohatým modulačním plánem. V provedení se nacházejí také náznaky motivicko-tematické práce. V repríze Benda rozděluje tematický materiál mezi tutti a sólo. Témata závěrečných vět jsou více než v ostatních větách periodicky členěna. Často můžeme vyzorovat tematický vztah k ostatním, nejčastěji prvním větám; to platí zvláště pro koncerty v mollových tóninách. Závěrečné věty durových a mollových koncertů se charakterově liší.



V durových tóninách nacházíme temperamentní muzikální projev, některé věty mají taneční charakter. Věty v mollových tóninách jsou psány spíše v zasmušilých, divokých, vzdorovitých náladách. Společným rysem Bendových závěrečných vět je zapojení hudby lidového původu.

## 5.1. CONCERTINO C DUR

Concertino C dur, i přes svůj odlišný název, se nijak zvlášť neodlišuje od jiných cembalových koncertů. Skladba je zapsaná v jednotlivých partech. Part pravé ruky cembala je psán v C klíči, plochy v partu levé ruky hrající generálbas jsou očíslovány. Dynamika se ve všech třech větách zužuje pouze na piano a forte. Všechny tři věty jsou jasně a přehledně rozčleněny.

Ve své urtextové edici jsem pracovala se dvěma materiály jejichž odlišnosti jsou detailně zmíněny ve vydavatelské zprávě.

**První věta**, taktové označení C, v tónině C dur, Mezzo allegro. Tónina C dur „*má nevinný, prostoduchý, naivní, charakter dětské řeči*“ (Schubart).

Dvanáctitaktové tutti obsahuje nejdůležitější tematický materiál první věty. Je rytmicky různorodý, přináší protivěty a je v harmonii stejnojmenné mollové tóniny. Vstupní téma začíná v prvních houslích, ostatní nástroje se přidávají vždy po čtvrtkové pauze, takže všechny nástroje zazní pohromadě až ve druhém taktu. Téma má stupnicový charakter a sestává z terciových postupů nejprve vzestupných a pak sestupných. Tato lehká melodická linka je přerušena dynamickými nárazy akordů ve smyčcích a dramaticnost je umocněna triolovým opakováním not ve viole a v basu. Po desetitaktovém úvodním tutti nastupuje cembalo sólo. Zopakuje hlavní motiv, který je po úvodním taktu variován ze šestnáctinových do dvaatřicetinových hodnot. Part sólového cembala naplňují stupnicové běhy, rozklady akordů v nejrůznějších obměnách, doprovázené dvojhmaty v levé ruce, vše v průběžné dvaatřicetinové hybnosti. Orchester zde má hlavně doprovodnou harmonickou funkci. Občas přeruší poklidně plynoucí sólo drobným triolovým vstupem ve forte. Provedení se proběhne též v partu sólového cembala. Uprostřed je lehce přerušeno generální pauzou celého orchestru, po níž následuje drobná vypsaná kadence v podobě rozloženého B dur akordu. Před nástupem reprízy se orchestr opět odmlčí, nastupuje jen sólové cembalo s dvoutaktovým motivkem, ozvláštněným fermatou, na níž může sólista opět improvizovat drobnou kadenci. Po té nastupuje repríza, v níž je úvodní desetitaktové

tutti zkráceno jen do dvou taktů a dále následuje cembalo. Ve třetím taktu před závěrem je znovu fermata s možností improvizace volné kadence, tentokrát trochu delší. Těsně před kadencí Benda zhuštěním hybnosti v partu cembala dosahuje větší mohutnosti zvuku, obě ruce hrají souběžně dvaatřicetiny. Věta končí drobným dvoutaktovým závěrečným tutti. Na této větě je zajímavé, že interpret má celkem třikrát možnost improvizace malých kadencí, což nebývá běžné.

**Druhá věta**, taktové označení 3/4 v subdominantní tónině F dur, Andante moderato. Tónina F dur „*vyjadřuje laskavost a klid*“ (Schubart).

Dvoudílná střední věta je zvláště zajímavá v rytmickém vybavení sólového partu. V této větě má vedoucí úlohu sólové cembalo, orchestr zde pouze doprovází. Benda zde používá dlouhé řetězce dvaatřicetinových not, trioly, kvintoly dokonce i skupinky čtyřiašedesátin. V několika pasážích dokonce staví tyto skupinky proti sobě, levá ruka hraje trioly a pravá kvintoly. Využívá možnosti křížení rukou, když levá ruka hraje průběžné trioly pravá v sopráně zdobí a pak skáče do basu, tato melodie je zdvojená v basu pizzikatem. Benda zde též hodně používá spojení opor a tečkovaných rytmů, což je pro jeho tvorbu charakteristické. Smyčce drží podpůrné harmonické funkce většinou v dlouhých půlových či čtvrtových hodnotách.

**Třetí věta**, taktové označení 2/4 v tónině C dur, Allegro. Tato věta začíná vstupním tutti o 25 taktech. Téma je periodicky členěno, princip opakování používá Benda velmi výrazně: v prvním tutti je každý dvoutaktový až čtyřtaktový motiv ihned bezprostředně zopakován. Úvodní téma začíná sestupnou stupnicí C dur v šestnáctinovém pohybu a v dalších dvou taktech následuje dominanta v osminách a vzestupných terciových krocích. V taktu 26 nastupuje první sólo a přebírá materiál tematu. Většinou hraje cembalo úplně samo, orchestr je doprovází pouze krátkými vstupy, plnicími doprovodnou harmonickou úlohu. Sólo sestává z dlouhých stupnicových běhů a akordických rozkladů řazených v sekvencích. Lehké narušení tohoto brilantního proudu představuje pasáž synkopovaných čtvrtových not na prodlevě v tenoru, na jehož konci se nachází fermata v cembale i v celém orchestru. Tato fermata může být chápána jako generální pauza, či příležitost sólisty opět k drobné kadenci. První sólo končí třítaktovým tutti motivkem a je celé znovu opakováno. Po repetici nastupuje druhého sólo v podobě jakéhosi provedení. Cembalo opět pokračuje v sekvenčně opakovaných brilantních rozkladech akordů. Benda se zde nebojí užít ani přechodné mollové tóniny. Sólo je ukončeno krátkou

dvoutaktovou orchestrální spojkou, po němž začíná repríza, uvedena zkráceným čtyřtaktovým tutti, a po té nastupuje třetí sólo, téměř doslovně opakující sólo první. Celá věta končí sedmitaktovým tutti.

Je zajímavé, že tento koncert byl vydán právě pod názvem Concertino. Part sólového cembala je velmi virtuozní, a zcela srovnatelný s partem koncertu D dur, jedné z vrcholných skladeb J. A. Bendy. Je možné, že skladba nese tento název díky menšímu rozsahu první a třetí věty, který však Benda do jisté míry vyrovnává ve třetí větě repetitivy.

## 5.2. KONCERT G DUR

V katalogu lipské knihovny je udáván pod jménem Benda, v knihovně v Bruselu pod jménem Giorgio Benda. Melodicky a harmonicky se tento koncert liší od koncertů, které prokazatelně pocházejí z pera J. A. Bendy. Způsob synkopování a tečkování notových hodnot spojený s velkými intervalovými skoky pro Bendovu tvorbu tak typický, s předtaktími a „zátaktími“, zde postrádáme stejně jako typické stupnicové běhy a akordické obraty. Hudební obsah sóla se zásadně liší od jiných cembalových koncertů J. A. Bendy. Instrumentální polohou odpovídá v principu smyčcovým doprovodům Bendových koncertů. Sóla nejsou po harmonické a stylizační stránce příliš vynalézavá. Tyto poznatky nám skýtají prostor pro pochybnosti o skutečném autorství J. A. Bendy. Naopak pro kladnou odpověď na tuto otázku svědčí jeho celkový charakter, nálada, instrumentální obsazení. Pravděpodobně se jedná o jeden z raných koncertů. Cembalový part levé ruky v místech, kde hraje generálbas, je plně očíslován, a v partu pravé ruky je v generálbasových partiích zapsán vrchní hlas – jako vedoucí linka k vypracování harmonického generálbasového doprovodu. Tento prvek se v jiných Bendových koncertech vůbec neobjevuje. Ve všech třech větách tohoto koncertu používá Benda pouze dvě dynamická znaménka, a to piano a forte. Part pravé ruky cembala je zapsán v C klíči.

Vzhledem ke střídmosti ve stavbě a kompozičnímu stylu tohoto koncertu s tématem jednoduše formulovanému v melodii a harmonii v půlových a čtvrtových hodnotách doporučuji při interpretaci v cembalového partu hojně ornamentovat a

pracovat s rozmanitou artikulací, což může obojí přispět k obohacení a ozvláštňení výrazu celé skladby.

**První věta** taktové označení C, tónina G dur, Allegro. Tónina G dur „je přizpůsobená venkovským idylám, znázorňuje klidnou a uspokojenou touhu, něžný dík za upřímné přátelství a věrnou lásku, je vlídná, lze jí vyjádřit klidný pohyb“ (Schubart).

Tato věta začíná širokým rytmem v půlových hodnotách, který není v jiných Bendových koncertech často používán. Druhé téma chybí, motivické protivity nenacházíme ani v prvním tutti ani při postavení tutti a sól proti sobě, celé takty uplatňují sekvence. První věta není tak bohatá na motivy a není tak hudebně rozmanitá a nápaditá, jak tomu bývá u lepších Bendových skladeb.

Celá první věta je zapsána v půlových a čtvrtových notách. Nejdrobnější hodnoty v této skladbě jsou osminové. Benda je používá pouze v drobných skupinkách spíše k oživení zpěvné melodie. První tutti má rozměr 57 taktů a začíná velmi výraznou rytmickou hlavou tématu v sestupných kvartách. První sólo nastupuje v taktu 58 a otevírá se výraznou hlavou tématu, která už zazněla v prvním tutti. Během 52 taktů sóla vstupuje orchestr pouze jedenkrát, a to jen na 5 taktů, v neúplném obsazení bez basu. Ani v sóle nepoužívá Benda drobnějších hodnot. Melodii obohacuje terciovými dvojhmaty v podobě tercií v pravé ruce či dvojhmaty v ruce levé s funkcí harmonického doprovodu (sexty, septimy). Rytmické oživení přinášejí řetězce triol ve čtvrtových hodnotách. Druhé tutti nastupuje na dominantě s opakováním motivu prvního tutti. Objevuje se zde nový prvek v orchestru, a to vzestupný chromatický postup v prvních a druhých houslích, umocněný opakovanými osminovými hodnotami. Po tomto tutti nastupuje druhé cembalové sólo v tektonické funkci provedení. Toto dlouhé sólo (72 taktů) je přerušeno jen zřídka velmi krátkými vstupy orchestru, velká plocha je tedy ponechána sólistovi. Cembalový part je bohatý na dvojhlas (tercie, sexty), popř. i celé akordy repetované v rámci jednoho taktu. Objevují se dlouhé linie triol ve čtvrtových hodnotách. Benda zde využívá opakování jednotlivých motivů a jejich sekvence. Na konci sóla se přidává orchestr, připravující svým materiálem nástup reprízy, která se jasně projeví až ve třetím sóle rytmicky výraznou hlavou tématu, podobně jako v úvodu - opět na tónice. Orchestr na sebe upozorňuje krátkými vstupy, vytváří jakýsi rozhovor se sólistou, drobnými skupinkami osminek v sólovém cembale a odpovídajícími odtahy (vzdechy) čtvrtových not

v orchestru. Na konci této věty není zapsaná fermata, naznačující možnost improvizace volné kadence, avšak trylek na celé notě na dominantě napovídá, že interpret může dát volný průchod své fantazii - alespoň v podobě malého propojovacího můstku k nástupu orchestru.

**Druhá věta** taktové označení C, tónina e moll, Largo. Tónina e moll: „*vyjadřuje nevinné vyznání lásky, žalování bez slov*“ (Schubart). Tato věta je hlubší ve výrazu a přináší mnoho „vzdechových“ motivů. Úvodní motiv prvních houslí je melodicky velmi výrazný. Začíná sestupným oktávovým skokem v osminových hodnotách a pokračuje vzestupným akordickým šestnáctinovým rozkladem. Tento motiv přebírá po vstupním sedmitaktovém tutti i sólové cembalo v drobných obměnách. Šestnáctinové hodnoty z orchestrálního motivu se v partu sólového cembala mění na dvaatřicetinové a ambitus akordického rozkladu se rozšiřuje až do duodecimy. V tutti se objevuje motiv vzdechů, vzestupné dvaatřicetiny, po nichž následuje sestupný velký skok až do rozsahu terdecimy na čtvrtovou notu s trylkem, který dodává celému motivku jakýsi plačtivý charakter. Viola s basem dotvářejí harmonickou výplň. Vstupy orchestru do sólového cembala jsou pouze dvoutaktové - vzhledem k menšímu rozsahu věty. V cembalovém partu skladatel využívá velmi drobné dvaatřicetinové hodnoty, různě variované v sextolových skupinkách. V partu levé ruky jsou vypisovány dvojhmaty či celé akordy jako harmonický doprovod, což u sólových cembalových partů J. A. Bendy nebývá tak časté. Před nástupem posledního tutti je v cembale na třetí době fermata, a po ní následuje „vypsaná dvoutaktová kadence“ (ta by byla jedinou dochovanou kadencí od J. A. Bendy).

**Třetí věta** - taktové označení 3/4, tónina G dur, Allegro. Tato věta působí tanečně, navzdory 3/4 taktu však nemá menuetový charakter. Pro celou větu je charakteristické velmi výrazné téma úvodního tutti, které nás pak provází celou částí tohoto koncertu. Toto téma je rytmicky velmi průbojné a jeho pregnantnost je navíc umocněna údery dvou šestnáctin na těžkých dobách. Harmonicky se jedná o sestupný rozklad tónického kvintakordu, který je zopakován na subdominantě a potřetí opět na tónice, v hodnotách dvě šestnáctiny – čtvrtka. Takty jsou vzájemně propojeny zdvihem tří osminových not. První tutti končí v taktu 42 čtyřtaktovým unisonem ukončeným hutným akordem v prvních a druhých houslích. Cembalové sólo nastupuje tématem, které bylo v úvodu věty představeno v orchestru. Celá plocha sóla zůstává čistá bez orchestrálních vstupů. Benda zde užívá v kontrastu

skupinky šestnáctin a triol, které se střídají po celých taktech, a vzestupná několikataktová triolová zřetězení. Na konci prvního sóla je šest taktů, začínajících sestupnými triolami, působícími jako jakási vypsaná kadence. Skladatel zde opět užívá metodu opakování jednotlivých motivů, celých taktů, dvojtaktů či dokonce celých skupinek, a ty řadí za sebou v sekvencích. Pak následuje druhé tutti na dominantě a druhé sólo, obsahující témata a motivy prvního tutti a sóla. Třetí tutti má jakýsi prováděcí charakter, rytmicky je založeno na opakovaných osminových hodnotách, které si později předávají první a druhé housle. Tento motivek je sestupně sekvencován a připravuje nástup reprízy. Ta začíná opět v tutti a pak následuje sólista. Před koncem sóla se v partu opět objeví šest taktů „vypsané kadence“ jak tomu bylo v prvním sóle. Závěrečné tutti je ukončeno opět čtyřtaktovým výrazným unisonem v orchestru utvrzujícím závěr fráze, v tomto případě i celé věty. V koncertu G dur celkově chybí vzrušující dráždivé změny mezi sólovým cembalem a orchestrem, jimiž se většinou Bendovy koncerty vyznačují.

### 5.3. KONCERT D DUR

Celý koncert je zapsán v jednotlivých partech. Part pravé ruky cembala je notován v C klíči. Bas je v cembalovém partu ve všech tutti, jak v tisku, tak v opisech očíslován. V prvních dvou větách tohoto koncertu používá Benda pouze dvě dynamická znaménka *p* a *f*, třetí věta je dokonce bez dynamických označení. Ve všech třech větách má cembalo dominující roli, k tomu mu slouží dlouhé rozložené virtuózní pasáže, akordické rozklady, typické pro Bendova sóla. V této virtuózní hře je pravá ruka sólisty aktivnější než levá. Většina basových tónů zde má pouze funkci harmonického podkladu. Doprovodný orchestr hraje často též v sólech a drží podpůrné akordy. Sólová linie je přerušována krátkými orchestrálními tutti vstupy.

**První věta**, taktové označení 3/4 tónina D dur, allegro. Tónina D dur: „*je tóninou triumfu, aleluja, válečného křiku a vítězného jásotu*“ (Schubart). V této větě je zastoupena klasická sonátová forma se svojí třídílností a dvěma kontrastními (vedlejšími) tématy. V provedení zde ještě ovšem nedochází ke zpracování tematického materiálu. Na úzké ploše uplatňuje bohaté harmonické postupy.

Benda se drží nápadně jasného a přehledného čtyřtaktového členění a současně užívá velké dynamické kontrasty *piano* a *forte*. Začne v orchestru čtyřtaktovou skupinkou motivu na prodlevě se základním tónem tóniky v base.

Melodie v prvních houslích silně připomíná prvky české lidové hudby. Během opakování počátečního motivu v orchestru začíná cembalo své první sólo, do kterého převádí melodii prvních houslí a variuje ji velkolepě působícími rozklady akordů. Doplnění o rozklady v cembale znamená také zásadní obohacení. Benda tímto získává nové vyjadřovací možnosti v tak jednoduché lidové melodii. Na dominantě zaznívá druhé – osmitaktové - téma v cembale. Tato skutečnost, uvedení druhého tématu v sólo a ne v tutti, je v Bendových koncertech něčím zcela novým. Na druhé téma navazuje virtuózní provedení, podpořené doprovodnými akordy v orchestru. Řetěz dlouhých pasáží je náhle ukončen generální pauzou, po níž vstoupí orchestr s měkce znějícím dominantním novým akordem. Housle hrají taneční sledy tercií, orchestr a sólista se neustále střídají. Volné a fantazijní hře sólisty odpovídá orchestr, který se drží tematického materiálu prvního tutti. Motivy prvního tutti nikdy nezazní v sóloch cembala. Druhé téma přichází pouze v cembale, čímž Benda přísně odděluje tutti od sólové tematiky. Provedení je zásadně pasážového modulačního charakteru. Ve vypjatě virtuózních místech užívá dokonce křížení rukou. Repríza shrnuje materiál v přesném pořadí prvního tutti a prvního sóla. Rozdělení mezi tutti a sólo tématy zůstává zachováno. Předvětí druhého tématu je ještě v dominantě, závětí nastupuje ve spojení s napjatým převodem přes housle do tóniky. Krátce před koncem první věty je kadence s možností improvizace. Závěrečná skupina prvního tutti ukončuje první větu.

**Druhá věta**, taktové označení alla breve, v tónině stejnojmenné d moll, andante moderato. Tónina d moll: „*vyjadřuje ženskou trudnomyslnost, která nese pouze splín a dým*“ (Schubart). Střední věta je dvoudílná. Instrumentální poloha je jednoduchá, přehledná. Hlavní roli v této větě hraje cembalo. Housle postupují většinou paralelně v homofonním dvojhlasu. Viola se pohybuje jako homofonní střední hlas. Začátkem druhé věty se Benda přibližuje svým třem mollovým koncertům (f moll, g moll, h moll), které jsou v tomto žánru vrcholem jeho tvorby. Housle rozvíjejí sestupný melodický útvar, vyplňující prostor od kvinty k citlivému tónu. Jedná se o typ melodie, s kterým se u Bedy často setkáváme hlavně v krajních větách mollových koncertů, kde charakter vět bývá bouřlivý, vzpurně vzrušený, vášnivý, na rozdíl od pomalých středních vět vyznačující se charakterem spíše zosobněným, zamyšleným a lehce teskným. Tento charakteristický prvek přenáší i do paralelní F dur a zpracovává jej i v cembale v perlivých vzestupných stupnicových bězích přes čtyři oktávy ve čtyřiašedesátinových notových hodnotách.

Další motiv zaznívá pouze v sólovém cembale za doprovodu jednoduchých akordických obrátů v levé ruce. Konec věty dává sólistovi opět možnost improvizovat kadenci.

**Třetí věta** D dur 6/8 allegro. Závěrečná věta je taneční, vzhledem k taktu a tempu lze říci, že má charakter gigue. Hlavní roli v této hudebně nápadité závěrečné větě přebírá virtuosní cembalová hra. Tato věta je ve svém výrazu vznešená, smělá, odvážná. Melodie, vedená převážně v malých krocích, se pohybuje v osminových notách. Je vedena v prvním hlase, bas se též účastní osminového pohybu postupů v notách, shodně s melodií. Harmonické vztahy jsou zpočátku jednoduché, ale v průběhu věty se více komplikují. Do D dur přináší Benda například akordické postupy a moll, F dur, E dur a A dur nebo odpovídající d moll, B dur a A dur. První tutti má funkci vstupního tématu. Obsáhlé první sólo je opakováno následujícím krátkým, druhým tutti, začínajícím na tónice a končícím dominantou. Druhé sólo s krátkým třetím tutti formálně odpovídá prvnímu dílu a s výjimkou tóninového průběhu (transpozice) je s ním identické. Druhý díl začíná na dominantě a končí v tónice. Všechna tutti a sóla jsou motivicky orientovaná k materiálu prvního tutti, přičemž drobné změny se objevují v každém stupnicovém sestupu rychlých šestnáctin v cembalovém partu. Novým prvkem, který zde Benda používá, je tremolo akordů v pravé ruce cembalisty, zatímco melodie je v levé ruce. Ta je zesílena ve smyčcích v basu a sestává v zásadě z tónů kvintakordu. Analýzou tohoto koncertu docházíme k závěru, že svým obsahem a rozměry patří k Bendovým vrcholným dílům, mezi něž se řadí též již výše zmíněné koncerty v mollových tóninách.

#### **5.4. KONCERT F DUR**

Skladba je zapsána v jednotlivých partech. Part pravé ruky cembala je notován v C klíči. Bas cembalového partu je ve všech tutti v opise očíslován. V tomto koncertu používá Benda celou škálu dynamických znamének: pianissimo, piano, mezzoforte, forte, což se v ostatních koncertech neobjevuje. Housle jsou vedeny v převážně v unisonu, občas v paralelních terciích či sextách. Jen velmi zřídka přinášejí druhé housle jiný homofonní hlas. V dílech provedení nacházíme náznaky motivické práce. V některých částech skladby je hlas prvních houslí přebírán druhými. Generálbas, který nevytváří žádnou strnulou kostru, ale podílí se zvláště na velmi rozmanitých rytmických motivech tvořených tečkovaným rytmem, dvojicemi či



delšími skupinkami dvaatřicetin, zvláště ve druhé větě, je zde neodmyslitelnou součástí skladby.

**První věta** taktové označení je 4/4, F dur allegretto, nebo allegro, tempové označení není v opisech jednotné. Dynamická znaménka, jež Benda v této větě užívá, jsou: pp, p, f. Tónina F dur *“vyjadřuje laskavost a klid“* (Schubart). Melodika tohoto koncertu není výrazově tak silná jako v pozdějších dílech. Benda velmi často používá triolové a šestnáctinové běhy a rovněž tečkovaný rytmus. Pro rané zařazení skladby hovoří též absence velkých ploch tutti, typických pro pozdější tvorbu J. A. Bendy, a jeho celkové instrumentační uchopení.

První tutti, složené ze 32 taktů, obsahuje nejdůležitější motivy celé první věty. Ty jsou od sebe částečně odděleny malými pauzami, fungující jako zářezy, které se často střídají ve vedoucích a doprovodných hlasech. Přes některé protivěty, které vynikají spíše rytmicky než melodicky, není v této větě mnoho velkých tematických kontrastů. V principu se Benda pokouší o jakýsi jednotný charakter věty. Nositelem hlavního kontrastu v této větě je střídání sóla a tutti. Orchester harmonicky podbarvuje sóla častými krátkými vstupy. Ve třetím a pátém taktu se nachází první melodická figura, pro tvorbu J. A. Bendy velmi typická. Je to melodický sestup uzavřený opisem citlivého tónu a dominantní septimy. Melodika této věty, ač ne příliš individuální a výrazná, navozuje optimistickou náladu celého koncertu. Rytmicky zvláště markantní motivy zazní nejprve v basu a teprve pak jsou převzaty houslemi. První sólo cembala nastupuje v taktu 33 v hlavní tónině F dur. Začíná vlastními osobitými motivy, tvořenými rozklady kvintakordu a stupnicových běhů. Orchester se stará o změnu tutti motivů, které přebírá sólista a dále je rozvádí. Druhé sólo formálně odpovídá provedení, jak motivicky tak modulačně. Na konci sóla je znovu modulace zpět k tónice a tím je připravena repríza nastupující v taktu 143. Ve třetím tutti začíná repríza opět v tónice, ale již v šestém taktu přebírá cembalo vedení motivem z prvního sóla. Cembalo uvádí motiv prvního tutti v jehož provedení se nyní střídají orchester a sólista. Krátce před koncem první věty v taktu 184 je vypsána koruna jak v orchestrálních partech, tak v partu cembala, s možností improvizace volné kadence.

**Druhá věta**, taktové označení 4/4, v dominantní tónině C dur, andante. Dynamická znaménka pouze pro piano a forte. Tónina C dur *“má nevinný, prostoduchý, naivní, charakter dětské řeči“* (Schubart). Zajímavá je velká uzavřenost

celku, kterou Benda dociluje skrze neustálé motivické vzpomínky na hlavní téma a motivické reminiscence zcela plně využívá. Jednotlivé motivy jsou opakovány i na jiných tóninových stupních. Stupnicové běhy se zde téměř neobjevují nebo jen velmi zřídka. Typické znaky *Empfindsamkeit*, kterými jsou intimní melodika, časté použití opor symbolizujících pláč, synkopických a tečkovaných rytmů ve významu pauz (kde je velmi patrný i vliv C. Ph. E. Bacha), hovoří pro rané datování tohoto díla. Věta je velmi jasná a přehledná, ale i rozčleněná v asymetrických taktových skupinách. První tutti je tvořeno z třítaktového předvětí a čtyřtaktového závětí. Motiv, který zde zazní, budou dále důležité pro průběh - zvláště v dílu, kde je provedení. Sólo nastupuje nejprve v novém, ale ne protikladném tématu, svým vyjádřením je můžeme zařadit do *Empfindsamkeit*. Typické pro Bendu jsou úplné vyhrávky posledního taktu, které v tomto případě ještě vyzní i jako povzdech. Tato věta obsahuje málo ozdob, dynamika se střídá mezi piano a forte. Tato věta obsahově znázorňuje syntézu vytrvalého vpřed postupujícího pohybu (mimo jiné je toto znázorněno stálým šestnáctinovým rytmem) a dané jasné zasněné nálady, jejíž bytí se zakládá zvláště na melodických sólech tématu, jednom a více opakovaném kvartovém motivu s odpovídajícím napodobením a změnami. Krátce před koncem věty je opět kadence, kterou sólista volně improvizuje.

**Třetí věta** taktové označení 3/4, tónina F dur, allegro. Je jedinou větou ze všech těchto čtyř koncertů, kde Benda používá celou dynamickou řadu, odstupňovanou od pianissima, přes piano až k forte, rovněž se zde objevuje, dokonce vícekrát, označení mezzoforte. Již ve druhém taktu používá Benda snížený tón es jako klesající septimu mimotonální dominanty k subdominantě v melodii houslí (stejný prvek používá Benda také např. ve svých symfoniích A dur, F dur). Podobně jako v první větě používá zde Benda opět často opakování celých taktů a taktových skupin též od jiných stupňů a v jiných tóninách. Závěrečná věta má charakter menuetu. Tanečnost je také zdůrazněna periodickým členěním. V harmonii přináší sledy septakordů, které se často používaly v hudbě doby baroka. V prvním tutti a také v odpovídajících opakováních pracuje Benda s výměnou dvou motivů mezi houslemi a basem. Převažuje zde jednoznačně homofonní faktura. První tutti uzavírá čtyřtaktové unisono, které se ještě několikrát objeví v průběhu věty, a tímto tuto větu a také celý koncert končí. Na konci prvního první tutti po orchestrálním unisonu přinášejí housle ještě jedno-taktový akordický motiv, který vzápětí přebírá sólista, a tím se otevírá první sólo. Téma sólisty je sice rozdílné od tématu tutti, ale odpovídá

úplně jeho náladě. V dalším průběhu pracuje sólista s motivy z tutti témat. Ve druhém tutti si motivy navzájem podávají housle s basem. Také v této větě jsou sóla podpořena smyčci na dlouhých notách. Druhým sólem začíná provedení. Zde jsou patrné důkazy motivické práce, časté výměny mezi sólistou a orchestrem, přičemž dominantní role je sólistova. Uvádí příklady přerušované motivické práce v různých nástrojích, z čehož vzniká velmi různorodá hra s motivy a imitacemi. Po bohaté modulační práci se vrací zpět k tónice, a tím je připraven nástup reprízy. Repríza začíná v tutti, pak následuje sólista, který ji smysluplně doplňuje. Počáteční motiv prvního sóla v repríze chybí a neobjevuje se ani v orchestru. Monotematická sonátová forma s expozicí, provedením a reprízou je zde jasně zřetelná. Po stránce hudebního obsahu a zpracování nezaostává tato věta za nejlepšími instrumentálními kompozicemi J. A. Benda.

## **5.5. SHRNUÍ**

J. A. Benda napsal své cembalové koncerty se zvláštní pečlivostí, neboť je vytvořil v první řadě pro svoji vlastní koncertní činnost. Durové koncerty se svým charakterem nápadně odlišují od koncertů mollových. V durových koncertech najdeme nálady spíše bezstarostné, veselé, hravé, zatímco mollové koncerty mají obsah spíše vášnivý, prudký, bouřlivý, ale také žalostný a zamyšlený. Charakteristická a velmi markantní jsou pro Bendovy koncerty místa orchestrálních unison. Stejněho prvku používá i C. Ph. E. Bach ve svých skladbách. Jednotlivé věty mají i přes protikladné motivy jednotný charakter. Hlavní kontrast je mezi tutti a sóly.

Tyto koncerty jsou uměleckými díly, které nesou prvky Bendova zvláštního osobního vyjádření a jsou v dnešní době právem znovu objevovány k tiskům kritických edicí a nahrávkám.

## Tabulka č. 1

### Přehled metrických a tempových označení

<b>Koncert</b>	<b>1. věta</b>	<b>2. věta</b>	<b>3. věta</b>
<b>C dur (Sch)</b>	C Mezzo Allegro	3/4 Andante moderato	2/4 Allegro
<b>(G)</b>	♩ Allegro moderato	-----	-----
<b>G dur</b>	C Allegro	C Largo	3/4 Allegro
<b>G dur</b>	C Non tanto Allegro	3/4 Andante	3/4 Allegretto
<b>G dur</b>	C Allegro moderato	3/4 Andante con moto	2/4 Allegro Scherzando
<b>D dur</b>	3/4 Allegro	C Andante ma moderato	6/8 Allegro
<b>F dur</b>	C Allegro	9/8 Andantino quasi Allegretto	3/4 Allegro assai
<b>F dur</b>	C Allegretto	C Andante	3/4 Allegro
<b>h moll</b>	♩ Allegro	3/4 Arioso	3/4 Allegro
<b>g moll</b>	C Un poco Allegro	3/4 Andante	2/4 Presto
<b>f moll</b>	C Allegro	3/4 Larghetto	3/4 Allegro di molto

## **Tabulka č.2**

### **Přehled ornamentů**

## 6. URTEXTOVÁ EDICE

Tuto kapitolu tvoří vydavatelská zpráva a partitury cembalových koncertů s doprovodem smyčců C dur, G dur, D dur a F dur.

### 6.1. VYDAVATELSKÁ ZPRÁVA

Poznámky k jednotlivým koncertům popisují situaci v hlavním pramenu, pokud je odlišná od znění v editovaném notovém textu. Při existenci více pramenů je odlišnost v sekundárních pramenech blíže specifikována zkratkou pramene (vysvětlenou v úvodním popisu každého koncertu). Editorské zásahy jsou v notovém textu označeny hranatými (dynamika, ornamentika, artikulace, doplněné noty) nebo kulatými (posuvky) závorkami a přerušovanou linkou u legát a ligatur. Pokud si takto vyznačené zásahy nevyžadují podrobnější komentář, nejsou již v poznámkách u jednotlivých koncertů zmiňovány. Struktura jednotlivých poznámek je u všech koncertů stejná: Číslo věty koncertu je vždy předsazeno, v levém sloupci se nachází číslo taktu, v prostředním zkratka nástroje (vl1, vl2, vla, vc, cemb, cemb pr, cemb lr) a v pravém poznámka. Je zde použit systém počítání jednotlivých not na době v taktu nebo jednotlivých not v rámci celého taktu, a to v závislosti na množství a délce rytmických hodnot not.

#### **Spartace**

Veškeré prameny jsou zachovány pouze jako jednotlivé party (partitury neexistují), proto bylo nutné provést nejdříve spartaci. Nejčastějším problémem bylo v opisech chybné označení počtu prázdných taktů a způsob zkratkovitého zápisu navracejících se pasáží pomocí pokynu „dal segno“. V editovaném notovém zápisu není na tyto opravy blíže poukazováno, stručný popis je pouze v poznámkovém aparátu u koncertů, kterých se to týká.

#### **Notace**

V pramenech, ze kterých edice vychází, je horní systém cembalového partu notován vždy v sopránovém klíči. V této edici byl převeden do klíče houslového.

#### **Tempová označení**

Tempová označení jsou zachována podle hlavního pramene.

#### **Intonace**

Chybějící posuvky byly doplněny v kulatých závorkách, nadbytečné posuvky (posuvky opakující se vícekrát v rámci taktu) byly bez dalšího komentáře

v poznámkách vypuštěny. Chybně zapsané posuvky byly opraveny a změny jsou popsány v poznámkách k jednotlivým koncertům.

### **Ornamentika**

byla zachována podle hlavního pramene, odchylky v jiných pramenech jsou uvedeny v poznámkách. Editorské doplňky jsou v hranatých závorkách.

### **Dynamika**

zahrnuje škálu *pp*, *p*, *mf*, *f*. Pokud se dynamický pokyn nacházel pouze v jednom hlase, byla dynamika analogicky doplněna i v dalších hlasech s podobným rytmickým nebo melodickým průběhem. V partu cembala nebyla doplňována v taktech, kde cembalo dohrává sólový part a současně začíná hrát basso continuo. Tato zásada byla vypořádaná a převzata z dobových tisků E. B. Schwickerta z roku 1779.

### **Artikulace**

Edičně přidaná artikulační znaménka jsou uvedena v hranatých závorkách. V hudebním textu byla doplňována na základě analogie s místy s jasnou artikulací nebo sjednocována v hlasech stejného melodicko-rytmického průběhu. Tyto zásahy se nacházejí většinou v partech orchestru, v cembalovém partu pouze minimálně. Editorsky doplněné obloučky legát a ligatur jsou značeny přerušovanou čarou.

Prameny jednotlivých koncertů zde nebudou podrobně popisovány, neboť všechny informace týkající se vnějšího popisu jsou součástí tematického katalogu (viz následující kapitola). Vyhodnoceny jsou pouze ty materiály, se kterými se pracovalo jako s prameny. Jejich popis se vztahuje pouze na aspekty relevantní pro ediční práci.

## **6.2. CONCERTINO C DUR**

Prameny

**W:** Library of Congress, Washington, M1010. A 2 B 443

*Concertino / per il cembalo / accompagnato / da/ due violini / viola/ e / violoncello/  
Composto / da / Giorgio Benda.*

*Lipsia, Engelhardt Beniamino Schwickert.*

Tisk Schwickert, obsahuje party všech hlasů, velmi spolehlivý v notovém zápisu, s minimem chyb a celkových oprav.

**Sch:** Národní muzeum – České muzeum hudby, Praha, XIII 397

*Concertino / per il cembalo / accompagnato / da / due violini / viola / e / violoncello / Composto / da / Giorgio Benda.*

*Lipsia, Engelhardt Beniamino Schwickert.*

Tištěný je pouze part cembala, k němuž jsou připojeny party jednotlivých hlasů v opise od Ed. Em. Homolky. Tyto obsahují spoustu chyb a nepřesností.

**G:** Forschungs- und Landesbibliothek, Musiksammlung, Gotha,

D GOI – Mus.qu. 5/15 Hs.

*Concerto / per il / Cembalo obbligato.*

Dochovány jsou pouze party cembala a prvních houslí. V databázi RISMu je tento materiál označen jako „pravděpodobný“ autograf. Jelikož tento pramen obsahuje mnoho odlišností (změny se netýkají pouze drobných rozdílů v artikulaci nebo nepatrných výškových změn, ale také počtu taktů, repetice a faktury některých míst v cembalovém a houslovém partu), je zde vidět, jak Benda své skladby upravoval a překomponoval v přípravě pro tisk. Pro lepší přehlednost výše zmíněných odchylek uvádím tento pramen v předkládané edici v kompletní podobě.

takt	hlas	poznámka
<b>1. věta</b>		
4	vc	4. doba 2. osmina <i>g</i>
7	vc	4. doba forte
8	vc	1. doba forte, 2. doba piano
9	vl1	1. doba forte
22	vla	3. doba čtvrt'ová
27	vl1	1. doba <i>e</i>
43-44	vl1	mezi takty chybí taktová čára, tj. t. 43 je zaspán jako 6/4 ( <b>G</b> )
44	vl1	chybí půlová pauza ( <b>G</b> )
46	vl2	1.-3. doba oblouček mezi půlovou a čtvrt'ovou
52	cemb	3. doba forte
		4. doba piano, analogie se smyčci a cembalem ( <b>G</b> )



	vla	dynamika forte, piano je vypsáným decrescendem
54-55	vl1	4. doba t. 54 začíná oblouček a je přes celý t. 55
61	vl2	3., 4. doba oblouček mezi e, c
62	vla	1. doba 1. osmina <i>g</i> (srov. t. 2)
65	vla	1. doba piano

## 2. věta

24	vl2	3., 4. doba oblouček přes 3 osminy
28	vl1	3. doba pauza
33	vl 2	1. doba oblouček přes 4 šestnáctiny
62	cemb	1. doba 1. šestnáctina <i>d</i>

## 3. věta

21	cemb lr	1. doba doplněn 7 v b. c. podle ( <b>G</b> )
23	cemb lr	1. doba doplněn 7 v b. c. podle ( <b>G</b> )
112	vla	forte
138	vla	1. doba <i>f</i>

### 6.3. KONCERT G DUR

Pramen

B: Conservatoire Royal, Bibliothèque, Brusel, 5924b

*G # / Concerto / per il / Cembalo / con / Due Violini / Viola / e / Basso / Del Sigr  
Giorgio Benda*

Jedná se o dobový opis kompletního materiálu, který obsahuje množství notových chyb.

#### 1. věta

9	vl1	4. doba 1. osmina <i>c</i>
11	vl1	3. doba 2. osmina <i>c</i>
17	vla	1. doba půlová <i>f</i>
47	vla	1. doba půlová <i>cis</i>
145	cemb pr cemb lr	1. doba půlová a osminy <i>a, g, fis, e</i> čtvrté noty <i>cis, h, cis, a</i>
146	cemb pr cemb lr	čtvrté noty <i>fis, d, cis, d</i> půlové <i>d</i>
149	vl2	chybí 10 taktů pauz
179	cemb pr	1. osmina <i>gis</i>
180	cemb pr	1. doba 2. osmina <i>c</i>
181	cemb lr	3. doba čtvrté <i>a</i>
182	cemb lr	4. doba čtvrté <i>c</i>
208	vc, cemb lr	2. doba čtvrté <i>c</i>
249	vl2 vl1	3., 4. doba tečky 3., 4. doba oblouček
253	vl1	3., 4. doba tečky
296	vl2	2. n. půlová <i>h</i>

#### 2. věta

1	vl1	2. doba 2., 3. šestnáctina dvojhmaty <i>c-e, e-g</i>
3	vl1	3. doba, 1. šestnáctina <i>g</i>
12	vl1	1. doba rytmus 2 šestnáctiny bez tečky
13	vl1	1. doba oblouček
15	cemb	1. doba 8. n. <i>ais</i>

		3. doba 1., 8. n. <i>cis</i>
19	vl2	1. doba 1. n. mordent
22	cemb lr	2. doba 2. osmina <i>d, f</i>
23	vla	1., 2. doba <i>cis</i>
26	cemb	2. doba 3., 7. n. <i>gis</i>
26	cemb lr	1. doba 1. osmina <i>g</i>
<b>3. věta</b>		
5	vl2	1. doba oblouček
22, 23	vl2	1., 2. doba 1.-3. n. oblouček
41	cemb pr, lr	4. doba, 2. osmina <i>d</i>
41	vla, vc, cemb pr, lr	1. doba triola
48-50	cemb lr	2. doba <i>g, h</i>
56	cemb pr	3. doba 2. osmina <i>cis</i>
60	cemb pr	1. doba 3. šestnáctina <i>g</i>
72	vl1	1., 2. doba tečky
76	cemb lr	1. doba a moll akord
82	cemb pr	2. doba rytmus šestnáctinová pauza, čtvrtová n. 3. doba rytmus 2 šestnáctinové pauzy a šestnáctinová n.
83	vl1	1., 2. n. oblouček, 4.- 6. n. oblouček
84	vl1	4.- 6. n. oblouček
94	vl2	1. doba rytmus osmina, dvě šestnáctiny
95	cemb pr	3. doba 2. osmina <i>a</i>
96	vl1, vl2, vla, vc	1. doba bez obloučku, přidán podle t. 41
108	vl1	1. doba <i>c</i>
109	cemb	2., 3. doba trioly pod obloučkem
110	vl2	rytmus čtvrtová pauza, dvě noty čtvrtové
116	cemb lr	3. doba 2. osmina <i>g</i>
117	cemb pr	2. doba 3. šestnáctina <i>e</i>
118	cemb lr	1. doba dvojhmat <i>fis-c</i>
123,124	cemb pr	3. doba 1. osmina <i>ais-c</i>
127	cemb pr	3. doba <i>a-cis</i>

130	cemb pr	2. doba odrážka u <i>a</i>
135	cemb	4.- 6. nota oblouček
148	vl1	chybí oblouček nad triolou (doplněno analogie t. 20)
162	vl1, vl2	1. doba bez přírazu (doplněno analogie t. 35) 2. doba čtvrtová pauza
163, 164	vl2	1. doba 2., 3. n. oblouček
167	cemb lr	3. doba <i>g, d, c, f</i> (upraveno analogie t. 82)
171	vl2	1. doba <i>a</i>
172	vl2	1. doba 1., 2. šestnáctina v terciích <i>a-cis, h-dis</i> (upraveno analogie vl1, t. 174)
179	vl1	1. doba 2. ,3. n. oblouček
216	vl2, vla, vc, cemb lr	1. doba rytmus trioly (upraveno analogie vl1)
217	vl1, vl2, vla	půlová s tečkou (upraveno analogie vc, cem)

## 6.4. KONCERT D DUR

Koncert D dur je uveden v dodatku ke katalogu Breitkopf z roku 1778, ale již předtím se objevuje v dodatku 11 z roku 1776–1777 jako „*Sonáta da Georg Benda, a Cembalo, 2 Violini., Viola e Basso*“.

Koncert D dur vyšel také za života Benda v nakladatelství u E. B. Schwickerta roku 1779 v Lipsku v jednom svazku spolu s koncertem G dur (nikoliv však s koncertem G dur z této edice).

### Prameny

**P:** Konzervatoř, Archiv a Knihovna, Praha, A-I-T 855 (př.č.219/34)

*II. concerti / per il cembalo/ accompagnati /da/ due violini/ viola/ e /violoncello./Composti / da / Giorgio Benda  
In Lipsia, Presso E. B. Schwickert, 1779.*

Jedná se o kompletní tištěný a spolehlivý materiál.

**L:** Städtische Bibliothek, Musikbibliothek, Lipsko, - Poel.mus.Ms.58

*Concerto 4 in D. / á / Cembalo obligato / 2 Violini / Viola / et / Basso  
di Wolf / Possessor Poeliz / 1789.*

Zásadní odlišnosti od pramene **P** jsou hlavně v ozdobách a drobných artikulačních změnách.

### 1. věta

34	cemb pr	1.-3. doba bez obloučku ( <b>L</b> )
32	cemb pr	1. doba obal ( <b>L</b> )
64-66	vla	oblouček přes 3 takty
117-120	vc	obloučky po dvoutaktích <i>h, ais, h, ais</i> ( <b>L</b> )
129-132	vc	obloučky po dvoutaktích ( <b>L</b> )
164	vl2	ligatura doplněna podle <b>L</b>
206	cemb pr	1. doba obal ( <b>L</b> )
227	vl2	2., 3. doba pod obloučkem
228	vl2	celý t. pod obloučkem ( <b>P, L</b> ); doplněno podle vl1
251	vc	1. doba piano, 3. doba forte; doplněno podle ostatních hlasů

### 2. věta

1		označení taktu $\phi$ ( <b>L</b> )
4	cemb pr	3. doba 1. osmina obal ( <b>L</b> )
6	cemb pr	3. doba 1. osmina mordent ( <b>L</b> )
17	cemb	3., 4. doba legato ( <b>L</b> )
18-19	cemb	3., 4. doba a 1. doba t. 19 ligatura ( <b>L</b> )
21	vl2	2. doba bez obloučku ( <b>L</b> )
29	vl2	2. doba bez obloučku ( <b>L</b> )
33	cemb pr	2. doba není tr ale staccato ( <b>L</b> )
35	cemb lr	3., 4. doba legato ( <b>L</b> )

### **3. věta**

10	vl1	5., 6. doba oblouček ( <b>L</b> )
13	vla	1. doba 1. n. osmina ( <b>L</b> )
49	vla	1. doba 1. n. osmina ( <b>L</b> )
66	cemb lr	akord e moll ( <b>P</b> ), E dur doplněn podle <b>L</b>
99	vla	1. doba 1. n. čtvrt'ová ( <b>L</b> )
121	vl1, vl2	3.-6. doba chybí pauzy ( <b>P</b> )

## 6.5. KONCERT F DUR

Pramen

**B:** Königliche Bibliothek, Berlín, Mus.ms. 1363/5

*Concerto ex F.n. / per il / Cembalo Concertato. / Violino Primo. / Violino Secondo. / Viola. / et / Basso / di / G Benda. /*

U tohoto pramene byl největší problém se čtením zápisu obloučků, neboť opisovač psal velmi nedbale. Otázky vyvstávaly zejména při sjednocování artikulace ve druhé větě (např. figura osminová nota s tečkou a dvě dvaatřicetiny byla frázována naprosto nahodile bez jakékoliv souvislosti ve třech různých variantách). Jak vyplynulo z interpretační praxe, oblouček byl pravděpodobně míněn pouze pro dvaatřicetinové hodnoty a podle tohoto kritéria byla artikulace u těchto figur sjednocena. V poznámkách už tato místa nebudou podrobně popisována. Ve druhé větě je part *vla* a *vc* ponechán bez dynamiky, neboť tato je vzhledem k charakteru věty myšlena jemně, pouze jako doprovod. Výjimkou je t. 24, kde je uvedena ve všech smyčcích. Editorovsky byla přidána pouze v místech, kde je jasné členění a shodné rytmické postupy. Tam, kde se struktura smyčcového doprovodu dělí na dva odlišné hudební proudy, dynamika přidávána nebyla (viz t. 2, 3, 25, 26).

### 1. věta

1	<i>vl1</i>	označení taktu $\phi$
6	<i>vl1</i>	2. doba 1. šestnáctina <i>c</i>
7	<i>vc</i>	1. doba <i>piano</i>
22	<i>vl2</i>	1. doba 1. osmina <i>f</i>
22	<i>vl2</i>	1. doba 2. osmina <i>g</i>
24	<i>vl2</i>	1., 2. doba oblouček na triolami
25	<i>vla</i>	3., 4. doba oblouček
28	<i>vl1</i>	1. doba čtvrt'ová <i>n.</i> 2. doba osminová pauza
33	<i>vl1</i>	3., 4. doba fermata
36	<i>vl2</i>	4. doba čtvrt'ová <i>f</i>
53	<i>vl1</i>	2. doba rytmus 2 osminy
59	<i>vl2</i>	celá nota <i>a</i>
68	<i>vc</i>	1. doba <i>e</i>
79	<i>vl2</i>	1. doba <i>g, f</i>

84	vc	1. doba piano
99	cemb pr	2. doba 3. osmina c
116	vl1, vl2	4. doba není tr, dodáno analogie t. 89
121	cemb lr	dvě půlové n. s ligaturou
126	vl1	1., 2. doba pauza, čtvrtová <i>f</i> , doplněna analogie t. 122
137	vla	celá nota <i>a</i>
149-150	vl1	oblouček mezi 4. a 1. dobou <i>e, f</i>
166	vl1, vl2	3. doba oblouček
185	vl1, vl2	2. doba 1. n. až 3. doba 1. n. oblouček
186	vc, cemb	v <b>B</b> pokyn „dal segno“, v t. 19 segno
187-200	vc, cemb	takty přepsány od „segno“ v t. 19-32
191	vl1	4. doba <i>h</i>
192	vla	3., 4. doba oblouček
193	vl2	4. doba oblouček
194	vl2	3., 4. doba oblouček
196	vl2	2. doba 4. šestnáctina <i>h</i>
200	vl1	celá nota
	vl2	půlová n. s tečkou
<b>2. věta</b>		
7	vl1	4. doba opora svázaná s hlavní n. obloučkem
7	vl2	4. doba chybí opora <i>d k c</i>
12	vla	tři osminové pauzy a čtvrtová pauza
14	cemb pr	3. doba dvaatřicetina <i>g</i>
21	vl2	4. doba poslední dvě šestnáctiny <i>b</i>
22	vla	1. doba začíná bez pauzy na 1. šestnáctině, opraveno podle vl1, vl2
25	vl1, vl2	3. doba 2. n. šestnáctina
25	vla	3. doba osmina s tečkou a 2 dvaatřicetiny
26	vl2	2. doba oblouček
40	cemb lr	fermata až na 2. době, umístěna analogicky podle ostatních hlasů
43	vl1	4. doba forte



### 3. věta

6	vl1	3. doba <i>h</i>
28	vla	1. doba forte
33	vl2	2. doba triola pod obloučkem
40	cemb lr	3. doba <i>d, h</i>
45	vl2, vc	1. doba piano
47	cemb lr	2. doba <i>h</i> , harmonicky sjednoceno podle vc
48	vla	1. doba piano
65	cemb pr	3. doba 2. osmina <i>b</i>
71	vl1	2. doba <i>d</i>
92, 93	vc, cemb lr	zapsány v tenorovém C klíči
95	vl1	půlová a čtvrt'ová pauza
98	vl2	1. doba <i>a</i>
146	vla	2. doba triola pod obloučkem
172	vla	3. doba mezzoforte
180	cemb pr	1. doba 2. osmina <i>b</i>
191	vl1, vl2	2. doba <i>b</i>

## 7. TEMATICKÝ KATALOG

Katalog, který je dílčí součástí mé disertační práce, podává informaci o dostupných pramenech Bendovy koncertantní tvorby pro cembalo. Studovala jsem rukopisné hudební prameny, historické tisky a také současné edice na nejrůznějších vydavatelských úrovních. Vzhledem k tomu, že jsem pracovala při vyhledávání pramenů se Souborným hudebním katalogem budovaným v Národní knihovně České republiky a s databází mezinárodního soupisu hudebních pramenů RISM, použila jsem pro připravený katalog podobnou strukturu záznamů. Studované prameny jsou uloženy převážně na území dnešního Německa, což je logické vzhledem k místu Bendova působení. Většina jeho děl zde také vznikla. Podrobně se této problematice věnuji v kapitole životopis skladatele. V českých knihovnách je uloženo málo přímých pramenů k Bendově tvorbě. Dle tématu práce obsahuje katalog pouze cembalové koncerty, i když jsem při svém bádání pracovala s dalšími materiály komponovanými nejen pro cembalo.

### **Schéma katalogizačního záznamu**

Hudební incipit

Citace titulního textu

Datace

Způsob zápisu

Rozsah a rozměr materiálu

Původ materiálu (provenience)

Poznámky

Literatura

Místo uložení (sigla a signatury knihoven a číslo RISM)

## 7.1. KONCERT C DUR

### 1.věta

Violino I

Mezzo allegro



Cembalo

Musical notation for Cembalo, Mezzo allegro. The score is in C major, 2/4 time, and consists of two measures. The first measure is marked with a forte dynamic and a '10' fingering, containing a continuous eighth-note pattern: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-A4-G4-F4-E4-D4-C4. The second measure is marked with a 'Solo' dynamic and contains a descending eighth-note pattern: B3-A3-G3-F3-E3-D3-C3, followed by a whole rest.

### 2. věta

Violino I

Andante moderato



Cembalo

Musical notation for Cembalo, Andante moderato. The score is in C major, 3/4 time, and consists of two measures. The first measure contains a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. The second measure contains a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4.

### 3.věta

Violino I

Allegro



Cembalo

Musical notation for Cembalo, Allegro. The score is in C major, 2/4 time, and consists of two measures. The first measure is marked with a forte dynamic and a '25' fingering, containing a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. The second measure contains a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4.

## Rukopisy

*Concerto / per il / Cembalo obbligato.*

agraf. /?/  
18. stol., 2. pol.  
2 party: cemb -15, vl 1- 5p.

Citovaný titulní text na straně partu cembala.

D GOI – Mus.qu. 5/15 Hs.  
RISM A/II: 200.021.321

## Historické tisky

*Concertino / per il cembalo / accompagnato / da / due violini / viola / e / violoncello / Composto / da / Giorgio Benda. Lipsia, Engelhardt Beniamino Schwickert.*

Tisk:Lipsko, E. B. Schwickert, /s.a./, /s.no./  
[1784]  
5 partů: cemb - 14, vl1, 2,vla,b – 2, 2, 2, 2p.

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala. Datace dle literatury Lorenz, Franz: *Die Musikerfamilie Benda*, Band II: G. A. Benda, Berlín/New York 1971.Odlišné označení první věty: Mezzo Allegro

Us, Wc – M1010. A 2 B 443  
RISM A/I, B1894

*Concertino / per il cembalo / accompagnato / da / due violini / viola / e / violoncello/ Composto / da / Giorgio Benda. Lipsia, Engelhardt Beniamino Schwickert.*

Tisk:Lipsko, E. B. Schwickert, /s.a./, /s.no./  
[1784]  
5 rkp. partů: cemb - 14, vl1, 2,vla,b – 5, 5, 4, 4p.  
Provenience:materiál pochází z pozůstalosti Eduarda Emanuela Homolky

Citovaný titulní text na titulní straně tisku partu cembala. K tisku připojeny hlasy v opise Ed. Em. Homolky./s.a./ Datace dle literatury Lorenz, Franz: *Die Musikerfamilie Benda*, Band II: G. A. Benda, Berlín/New York 1971.

CZ Pnm: XIII D 397  
RISM A/I, B1894

## Novodobý rukopis

*Koncert C dur pro klavír (cembalo) a orchestr*

1 partitura: 47p  
4 party: vl1, 2, vla, vc- 8, 7, 8, 7p.

Citovaný titulní text na titulní straně partitury.

ČHF: 7976



## Rukopisy

*Concerto / per il / Cembalo / Violino Primo / Violino Secondo / Viola / é / Basso. / del. Sigr Benda*

Ms.

Cca 1800

5 partů: cemb - 8, vl 1, 2, vla, b - 2, 2, 2, 2f.

29 (29,5) x 23 (23,5) cm

4 party: vl 1, 2, vla, b - 2, 2, 2, 2f.

35,5 x 21 cm

Provenience: Leipzig, Musikbibliothek Peters

Citovaný titulní text na straně partu cembala. Incipit na titulní straně je ve dvou osnovách. V záhlaví všech hlasů je titul „Concerto (s označením hlasu) di Benda“. V PetersK 1894 není uveden.

D LEm - PM 4722

RISM A/II: 200 021 324

*G # / Concerto / per il / Cembalo / con / Due Violini / Viola / e / Basso / Del Sigr Giorgio Benda*

Ms.

Cca 1800

5 partů: cemb -15, vl 1, 2, vla, vlc - 4, 4, 4, 4p.

35 x 23 cm

Provenience: Roku 1841, materiál zakoupila Brussels, Conservatoire Royal, Bibliothèque, a od roku 1870 je uveden v jejím katalogu. Pravděpodobně se jedná o německý rukopis, pocházející zřejmě ze sbírky Johanna Heinricha Westphalla

Citovaný titulní text na straně partu cembala. V levém rohu titulní stránky je nápis: littera V, 5924 b, následuje titul skladby, v levém dolním rohu je známka s nápisem: N 3413 (znamená číslo police, kde byl uložen). V databázi RISMu je v nadpise chybně uvedeno obsazení: cembalo, mužský sbor, smyčce.

B Bc - 5924b

RISM A/II: 705 000 177

## 7.3. KONCERT G DUR Č. 2

### 1.věta

Violino I

*Non tanto Allegro*



Cembalo

Cembalo musical notation for the first movement, *Non tanto Allegro*. The score is in G major and common time (C). It features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, including a measure marked with the number 35.

### 2.věta

Violino I

*Andante*

Violino I musical notation for the second movement, *Andante*. The score is in G major and 3/4 time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet marking (3).

Cembalo

Cembalo musical notation for the second movement, *Andante*. The score is in G major and 3/4 time. It features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, including a measure marked with the number 20 and a triplet marking (3).

### 3.věta

Violino I

*Allegretto*

Violino I musical notation for the third movement, *Allegretto*. The score is in G major and 3/4 time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet marking (3).

Cembalo

Cembalo musical notation for the third movement, *Allegretto*. The score is in G major and 3/4 time. It features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, including a measure marked with the number 39 and a triplet marking (3).

## Rukopisy

### *Concerto / --- / di G: Benda*

Agraf.

18. stol., 3/3

1 partitura:15f

36,5 x 23cm

Provenience: Höckner, / Walter / - / Leipzig / , ?Musikbibliothek Peters?

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala. Obálka z mramorovaného papíru v růžovo-oranžových tónech. Na přední straně obálky je vytištěná etiketa „Ex musicis“ a vyobrazení houslí. Krk houslí leží na hřbetu obrácené knihy. Vpravo pod tímto vyobrazením: „L.W./1916“. Iniciály jsou později přepsány; psáno rukou: „G. Benda / Concerto (Cembalo, 2 Violini, / Viola e Basso) / Autograf“. V horním rohu je razítko se jménem „Höckner“. První a druhá věta jsou ve formě Da Capo. V katalogu PetersK 1894 není vedeno, bez razítka knihovny Peters. (Tento materiál koncertu byl předlohou pro vydání edice MAB 77)

PetersK 1894, deest

LorB, no. 682

D LEm - PM 5199

RISM A/II: 230 007 995

### */ Incipit vl 1 / CONCERTO. / Per il / Cembalo obligato / Due Violini / Violetta / e / Basso / di G: Benda*

Ms.

cca 1770

5 partů: cemb – 8, vl 1, 2, violetta, b - 2, 2, 2, 2f.

34,5 x 21,5cm

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala.

LorB, no. 682

D B - Mus. ms. 1363/2

RISM A/II: 452 003 508

### *CONCERTO / ř? / Cembalo / 2. Violini / Viola et Violoncello / G.# / del Signr. / Geo.Benda.*

Ms.

Cca 1780

1 partitura: 17f.

5 partů: cemb-12, vl 1, 2, vla, vlc: 4, 4, 2, 2f.

36 x 24,5 cm

Provenience: 14. 7. 1862 věnováno Königliche Bibliothek v Berlíně, Ludwigem Christianem Erkem.

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala. Na obálce cembalového partu a partitury je staré číslování č. 15. Partitura pochází pravděpodobně od jiného opisovače, nežli jednotlivé party.

D B - Mus. ms. 1363/6

RISM A/II: 452 003 512



*G # / Concerto / a / Cembalo concertato / accompagnato / da due Violini / Violetta / e / Basso / composto / da Giorgio Benda.*

Ms.

18. stol., 2. pol.

5 partů: cemb-11, vl 1, 2, vla, vlc - 4, 4, 4, 4p.

35 x 23 cm

Odlíšný název první věty: Allegro. Citovaný úvodní text na titulní straně partu cembala. Třetí smyčcový nástroj figuruje pod různými názvy: violetta nebo viola. V databázi RISMu se v udání obsazení nachází chybné označení skladby: cembalo, mužský sbor a smyčce.

B Bc - 5924a

RISM A/II: 705 000 176

*G# / CONCERTO / a` / Cembalo obligato / 2. Violini / Viola / Basso / dell Auth: Benda.*

Ms.

18. stol., 3. třetina

5partů: cemb; vl 1, 2, vla, vlc

Provenience: Königliche Privatmusikaliensammlung

(Královská soukromá sbírka hudebnin)

D DI – Mus. 3107–O–1

*Concerto Ildo / à / Due Cembali / Cembalo Imo Concertante [Cembalo Ildo Ripieno] / di Giorgio Benda*

18. stol., 3. třetina

2 party: cemb 1, 2

Provenience: Königliche Privatmusikaliensammlung

Dobová úprava pro dvě cembala.

D DI - Mus. 3107-O-8,2

## **Dobové tisky**

*II. concerti / per il cembalo / accompagnati / da / due violini / viola / e / violoncello. / Composti / da / Giorgio Benda In Lipsia, Presso E. B. Schwickert, 1779.*

Tisk: Lipsko, E. B. Schwickert, 1779 /s.no./

5 partů: cemb- 17, vl 1, 2, vla, b- 4, 4, 3, 3p.

Citovaný titulní text na straně partu cembala.

D DI: 3107–O–8a

## 7.4. KONCERT G DUR Č. 3

### 1.věta

Violino I

*Allegro moderato*



Cembalo

Musical notation for Cembalo, first movement. The score is in G major and common time. The right hand starts with a whole rest for 10 measures, then enters with a sixteenth-note pattern. The left hand plays a simple accompaniment of quarter notes.

### 2.věta

Violino I

*Andante con moto*



Cembalo

Musical notation for Cembalo, second movement. The score is in G major and 3/4 time. The right hand has a whole rest for 6 measures, then enters with a melody marked *Solo*. The left hand plays a simple accompaniment of quarter notes.

### 3.věta

Violino I

*Allegro scherzando*



Cembalo

Musical notation for Cembalo, third movement. The score is in G major and 2/4 time. The right hand has a whole rest for 12 measures, then enters with a melody marked *Solo*. The left hand plays a simple accompaniment of quarter notes.

## Rukopisy

*CONCERTO II. / per il / CEMBALO / accompagnati / da / Due Violini / Viola è  
Violoncello. / composti / da / Giorgio Benda.*

Ms.

18. stol., 3. třetina

Partitura

Provenience: Königliche Privatmusikaliensammlung

Mikrofilmová kopie dobového opisu jež byl předlohou vydání edice MAB 45 je uložena v Moravském zemském muzeu v Brně, signatura J II 16

D DI: Mus. m 3107–O–2

## 7.5. KONCERT D DUR

### 1.věta

Violino I

Allegro



Cembalo

Musical notation for Cembalo, first movement, first phrase. The key signature is D major and the time signature is 3/4. The right hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the left hand has a bass line with dotted half notes. The number 24 is written above the first measure of both staves.

### 2.věta

Violino I

Andante ma moderato



Cembalo

Musical notation for Cembalo, second movement, first phrase. The key signature is D major and the time signature is common time. The right hand features a complex, flowing accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand has a simpler bass line. The number 2 is written above the first measure of both staves.

### 3.věta

Violino I

Allegro



Cembalo

Musical notation for Cembalo, third movement, first phrase. The key signature is D major and the time signature is 6/8. The right hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the left hand has a bass line with dotted half notes. The number 20 is written above the first measure of both staves.

## Rukopisy

*Concerto 4 in D. / á / Cembalo obligato / 2 Violini / Viola / et / Basso  
[v pravém spodním rohu:] di Wolf / Possessor Poeliz / 1789.*

Ms.

Cca 1789

5 partů: cemb – 6, vl 1, 2, vla, b - 1, 1, 1, 1f.

34-34,5 x 20-21, cm

Provenience: Tento koncert pochází od lipského milovníka hudby a univerzitního profesora Karla Heinricha Ludwiga Pölitze, který koncert vlastnoručně opsal roku 1789, pravděpodobně až po vydání koncertu u vydavatele E. B. Schwickerta. Měl ho ve své sbírce, jež se roku 1839 dostala do *Städtische Bibliothek, Musikbibliothek* v Lipsku.

Podle RISM A/I: B 1895 je tento koncert dochován se jménem skladatele *Giorgio Benda*.

D LEm - Poel.mus.Ms.58

RISM A/II: 230 005 591

*CONCERTO I. / per il / CEMBALO / accompagnati / da / Due Violini / Viola e`  
Violoncello. / composti / da / Giorgio Benda / 1779.*

Cca 1779

Partitura

Provenience: Königliche Privatmusikaliensammlung

V pravém dolním rohu uveden rok 1779.

D DI: Mus. 3107-O-3

*Concerto Ildo / à / Due Cembali / Cembalo Imo Concertante [Cembalo Ildo Ripieno] /  
di Giorgio Benda*

18. stol., 3. třetina

2 party: cemb 1, 2

Provenienz: Königliche Privatmusikaliensammlung

Dobová úprava pro dvě cembala.

D DI - Mus. 3107-O-8,1

## Dobové tisky

*II. concerti / per il cembalo / accompagnati / da / due violini / viola / e / violoncello. /  
Composti / da / Giorgio Benda / In Lipsia, Presso E. B. Schwickert, 1779.*

Tisk: Lipsko, E. B. Schwickert, 1779, /s.no./

5 partů: cemb - 17, vl 1, 2, vla, b - 4, 4, 3, 3p.

Provenience: „Umělecké besedě“ daroval J. E. Ed. Šebek roku 1868

Citovaný titulní text na straně partu cembala.

CZ Pnm: XXX A 19  
RISM A/I: B 1895

*II. concerti / per il cembalo / accompagnati / da / due violini / viola / e / violoncello. /  
Composti / da / Giorgio Benda In Lipsia, Presso E. B. Schwickert, 1779.*

Tisk: Lipsko, E. B. Schwickert, 1779, /s.no./  
5 partů: cemb - 17, vl 1, 2, vla, b - 4, 4, 3, 3p.  
Provenience: roku 1934 byl materiál zakoupen knihovnou Pražské konzervatoře od Aloisie Zimmerové.

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala.

Cs Pk: A-I-T 855 (př.č.219/34)  
RISM A/I: B 1895

*II. concerti / per il cembalo / accompagnati / da / due violini / viola / e / violoncello. /  
Composti / da / Giorgio Benda In Lipsia, Presso E. B. Schwickert, 1779.*

Tisk: Lipsko, E. B. Schwickert, 1779 /s.no./  
5 partů: cemb - 17, vl 1, 2, vla, b - 4, 4, 3, 3p.

Citovaný titulní text na straně partu cembala.

D DI: 3107–O–8a

## 7.6. KONCERT F DUR Č. 1

### 1.věta

Violino I

Allegretto



Cembalo



### 2.věta

Violino I

Andante



Cembalo



### 3.věta

Violino I

Allegro



Cembalo



## Rukopisy

*Concerto ex F. n. / per il / Cembalo Concertato. / Violino Primo. / Violino Secondo. / Viola. / et / Basso / di / G Benda. /*

Ms.

Cca 1780

5 partů: cemb - 8, vl 1, 2, vla, vlc - 4, 4, 2, 1f.

34,5 x 22 cm

Provenience: Materiál byl věnován Königliche Bibliothek v Berlíně dne 14. 7. 1862 Ludwigem Christianem Erkem.

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala.

Na titulní straně v levém dolním rohu je číslo VI 62, uprostřed stránky dole No. 53 a pod ním 9463.

LorB, no. 683

D B - Mus. ms. 1363/5

RISM A/II: 452 003 511

*Concerto / No. 2 in F dur / a / Cembalo concertato / Violino 1. / Violino 2. / Viola / à` / Basso / del / Sigr. Giorgio Benda / Maestro die Capella di S. A. S. il Duca / di Gotha /*

Ms.

18 stol., 3. třetina

5partů: cemb; vl 1, 2, vla, b

Provenience: Königliche Privatmusikaliensammlung

D DI - Mus. 3107-O-5



## 7.7. KONCERT F DUR č. 2

### 1.věta

Violino I

*Allegro*

Cembalo

### 2.věta

Violino I

*Andantino quasi Allegretto*

Cembalo

### 3.věta

Violino I

*Allegro assai*

Cembalo

## Rukopisy

*F-dur / Concerto / a / Cembalo Obligato / Violino Primo / Violino Secondo / Viola / e / Basso / Del Sigr. Georgio Benda [incipit první věty]*

Ms.

18.stol., 2. pol.

5 partů: cemb - 10, vl 1, 2, vla, b - 4, 4, 4, 4f.

26 x 34 cm

LorB, no. 689

BrookB 1966, suppl. 12: 1778, clm. 664

VogelH 1890, p. 6

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala. Mikrofilmová kopie dobového opisu jež byl předlohou vydání edice MAB 77 je uložena v Moravském zemském muzeu v Brně, signatura J II 13

D W - Cod. Guelf. 22 Mus. Hdschr.

RISM A/II: 451.505.918

*CONCERTO / Cembalo obligato / Violino primo / Violino secondo / Viola e Violoncello / del /Sigr. Giorgio Benda.*

Ms.

Cca 1770

5 partů: cemb - 10, vl 1, 2, vla, vlc - 4, 4, 4, 4f.

Provenience: Materiál pochází od ?Christopha Daniela? Ebelinga

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala. Na obálce cembalového partu je poznámka: "C. D. Ebeling / c.2 & 12M".

LorB, no. 689

D B - Mus. ms. 1363/1

RISM A/II: 452 003 507

*Conerto [!] / per il Cembalo. / 2. Violini / Viola / e / Basso / del Sigl. G. Benda*

Ms.

18. stol., 3. třetina

Partitura

Provenience: Königliche Privatmusikaliensammlung

Na titulním straně za slovem "Conerto" tužkou dopsáno F dur.

D DI- Mus. 3107-O-4

## 7.8. KONCERT H MOLL

### 1.věta

Violino I

*Allegro*



Cembalo

30 *Solo*

Musical notation for Cembalo, first movement, first section. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The right hand starts with a piano introduction marked '30' and 'Solo', featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

### 2.věta

Violino I

*Andante*



Cembalo

15 *Solo*

Musical notation for Cembalo, second movement, second section. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The right hand starts with a piano introduction marked '15' and 'Solo', featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

### 3.věta

Violino I

*Allegro*



Cembalo

28 *Solo*

Musical notation for Cembalo, third movement, third section. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The right hand starts with a piano introduction marked '28' and 'Solo', featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

## Rukopisy

*H moll / Concerto / a / Cembalo Concertato. / Violino Primo. / Violino Secundo. / Viola. / et / Violoncello. / di Singr: Georg Benda.*

Ms.

Cca 1800

5 partů: cemb - 10, vl 1, 2, vla, b - 2, 2, 2, 2f .

34,5 x 21,5 cm

Provenience: Materiál zřejmě opsal sám Johann Heinrich Grave a on ho též později daroval knihovně.

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala. Na titulní straně cembalového partu je „Grave“ a stará signatura.

LorB, no. 685

D B - Mus. ms. 1363/4

RISM A/II: 452 003 510

*Cembalo Concertato. / Violino Primo / Violino Secondo / Viola / et / Basso / Dell Sige  
George Benda*

Ms.

Cca 1780

5 partů: cemb – 9, vl 1, 2, vla, b - 2, 2, 2, 2f.

35 x 21 cm

Provenience: 14. 7. 862 přešel materiál do vlastnictví Konigliche Bibliothek Berlin, věnoval Ludwig Christian Erk.

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala. Stará signatura na obálce cembalového partu.

LorB, no. 685

D B - Mus. ms. 1363/7

RISM A/II: 452 003 513

*H moll / Concerto / a / Cembalo concertato / accompagnato / da due Violini / Violetta  
/ e / Basso / composto / da Giorgio Benda. /*

Ms.

18. stol., 2. pol.

1 partitura: 33p

34 x 20cm

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala. Na obálce se nalézají incipit hudebního díla. Pořadí stránek bylo dopsáno později modrou tužkou, neboť strana 1 se ve skutečnosti nalézá mezi stranou 20 a 21. V databázi RISMu se v udání obsazení nachází chybné označení skladby: cembalo, mužský sbor a smyčce.

B Bc - 5923b

RISM A/II: 705 000 175

*No: 35 / Concerto / per il / Cembalo / a / 2. Violini / Viola e / Basso / composta dal Sgr:[přeškrtnuto:] Franz [změněno na: Georg] Benda.*

Ms.

Cca 1780

5 partů: cemb - 9, vl 1, 2, vla, b - 4, 4, 2, 2f.

34 x 24

Citovaný titulní text na titulní straně partu cembala. Pozdější stará signatura na obale cembalového partu je vyškrtaná. Pozdější poznámka na titulu rukopisu D B Mus. ms. 1363 /4: 1363/ 3 není od Bendy ale od Giovanni Benedetta Plattiho (1697–1763). Podle poznámky k Mus. ms. 1363/3 od Karla Heinze Löbnera (Gotha 15. 5. 1965) není pochyb o Bendově autorství.

LorB, no. 685

D B - Mus. ms. 1363/3

RISM A/II: 452 003 509

*Concerto. No.1 in H moll / G Benda.*

18.stol.

Ms.

Partitura

Provenience: Königliche Privatmusikaliensammlung

D DL- Mus. 3107–O–6

*Concerto. / [Incipit] / a / Cembalo obligato / 2 Violini / Viola / e / Basso. / dal Signor / G. Benda.*

Ms.

18.stol., 3.třetina

5 partů: cemb, vl 1, 2, vla, b

Provenience: Königliche Privatmusikaliensammlung

Mikrofilmová kopie dobového opisu jež byl předlohou vydání edice MAB 45 je uložena v Moravském zemském muzeu v Brně, signatura J II 15

D DL- Mus. 3107–O–6a

## 7.9. KONCERT F MOLL

### 1.věta

Violino I

**Allegro**



Cembalo

Cembalo musical notation for the first movement, first phrase. The key signature is F major (one flat), and the time signature is 2/4. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). It includes a **33** measure number and a *Solo* marking. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

### 2.věta

Violino I

**Larghetto**

Violino I musical notation for the second movement, first phrase. The key signature is F major (one flat), and the time signature is 3/4. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, starting with a quarter rest. There are triplets indicated by a '3' below the notes.

Cembalo

Cembalo musical notation for the second movement, first phrase. The key signature is F major (one flat), and the time signature is 3/4. The notation is in grand staff. It includes a **15** measure number and a *Solo* marking. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

### 3.věta

Violino I

**Allegro di molto**

Violino I musical notation for the third movement, first phrase. The key signature is F major (one flat), and the time signature is 3/4. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, starting with a quarter rest.

Cembalo

Cembalo musical notation for the third movement, first phrase. The key signature is F major (one flat), and the time signature is 3/4. The notation is in grand staff. It includes a **31** measure number and a *Solo* marking. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

## Rukopisy

*Concerto. di G. Benda.*

Ms.

Cca 1780

1 partitura: 17f

35 x 21 cm

Titul byl napsán na papíře, který byl asi později dodán a přilepen na hlavní obálku. Titul: "N. 15 /Zway flügel koncerte/ in Partitur/ von George Benda. "Staré očíslování je v hlavičce č. 15 a přiložený papír od jiného pisatele.

LorB, no.681

D B - Mus. ms. 1364

RISM A/II: 452 003 514

*Concerto / F moll. / per il Cembalo concertato / accompagnato / da due Violini, Violetta e Basso. /dal Sigr. Giorgio Benda / Partitura.*

Ms.

18. stol., 2. pol.

1 partitura: 29p.

34 x 20 cm

Vodoznak: ICS

Odlišný název třetí věty: Allegro. V databázi RISMu se v udání obsazení nachází chybné označení skladby: cembalo, mužský sbor a smyčce.

B Bc - 5923a

RISM A/II: 705 000 174

*Cembalo Concertato. /pravděpodobně později dopsáno/ del Sig. C. P. E. Bach.*

Ms.

1760-1770

Opsal: Gräbner, Johann Friedrich

1 part: cemb-8f - ostatní hlasy chybí

23 x 31,5 cm

Vodoznak: KB, (lilie ve štítu, korunovaná), rozříznutý.

Provenience: ?Boineburg, Christoph Ernst Abraham Albrecht de?

Olim: Mus. pag. 5/7. Tempové označení třetí věty: Allegro. Nečíslovaný Ritornel v klavírním výtahu.

Leisinger G 1993, p. 37f

Wotquenne B 1905, deest

WadeB 1981, p. 277 koncert byl identifikován jako skladba J. A. Benda

BrookB 1966, vol.1: 1763, clm.132

D GOI - Mus. 4<sup>o</sup> 5/7

RISM A/II: 200 017 975

*Concerto / in F moll / 2 Viol, Viola e Basso. / Partitur. / del Giorgio Benda /*

Ms.

18. stol., 3. třetina

Partitura

Provenience: Königliche Privatmusikaliensammlung

Mikrofilmová kopie dobového opisu jež byl předlohou vydání edice MAB 45 je uložena v Moravském zemském muzeu v Brně, signatura J II 15.

D DI – Mus. 3107–O–12



## 7.10. KONCERT G MOLL

### 1.věta

Violino I

*Allegro non troppo*

Cembalo

*Solo*

30

### 2.věta

Violino I

*Andante*

Cembalo

*Solo*

11

### 3.věta

Violino I

*Presto*

Cembalo

*Solo*

55

## Rukopisy

*Concerto. in G moll. / per il / Cembalo obligato / con / accompagnamento / à / 2  
Violini. / Viola / e / Violoncello. / di G. Benda. / Poss. / J. D. Scheidler.*

Ms.

18. stol., 3. třetina

5 partů: cemb; vl 1, 2, vla, b

Provenience: Johann David Scheidler (1748-1802); Königliche Privatmusikaliensammlung

D DI – Mus. 3107–O–7

## 7.11. SOUPIS MODERNÍCH EDIC

Soupis moderních edic uvádím s vydavatelskými čísly, která provázela všechna vydání a jsou na hudebninách vytištěna. Jelikož v katalogu u jednotlivých koncertů popisují, které z nich se staly předlohou vydání edice MAB, tak tuto už zde dále nezmiňuji. Chtěla bych upozornit na chybné označení tóniny koncertu ve svazku MAB (45), kde jsou uvedeny názvy skladeb Concerto in f moll - Concerto in h moll – Concerto in D dur. Koncert D dur je v obsahu chybně označen, jedná se o koncert G dur.

### *Piano concerto in G major / Georg Benda*

edited by Myra Bethan.

Conductor's score. - Boca Raton, Fla.: E. F. Kalmus, [1990]

1 partitura

(Kalmus orchestra library)

Vydavatelské číslo: A 7298 E. F. Kalmus, Reprint

### *Konzert für Cembalo und Streichorchester in G dur*

Herausgegeben von Myra Bethan.

Kassel: Nagel 1959

Partitura 46p a party

(Nagels Musik – Archiv, 144)

### *Konzert für Cembalo und Streichorchester in G dur*

Herausgegeben von Myra Bethan.

Hannover: Nagel 1939

Partitura 46p a party

(Nagels Musik – Archiv, 144)

Cs Pm VI A 330

## 7.12. SOUPIS NAHRÁVEK

*Koncert Es dur, op.36 pro klarinet a orchestr / František Kramář, **Koncert g moll pro cembalo a orchestr / Jiří Antonín Benda***

Praha: Supraphon MAB 3, [1957]

Vydavatelské číslo: DV 5360

Vydavatelské číslo: SUA 19039 Supraphon; A 19039 Supraphon

Zuzana Růžičková - cembalo, Vladimír Říha - klarinet, Pražský komorní orchestr; Václav Smetáček - dirigent (v Kramářovi), Václav Neumann - dirigent (v Bendovi).

*Skvosty staré české hudby*

Praha: Lotos 2001

Vydavatelské číslo: LT 0106-2 131

Zuzana Růžičková – cembalo, Josef Suk – housle, Talichův komorní orchestr,

Jan Talich – dirigent.

Nahráno ve studiu Domovina, v březnu 2001.

Obsahuje: Carl Stamitz - Orchestrální kvartet F dur, op. 4/4, Jan Křtitel Vaňhal – Koncert G dur pro housle a orchestr, **Jiří Antonín Benda – Koncert g moll pro cembalo a orchestr**, František Xaver Richter – Symfonie f moll. Durata (69:27).

*Koncerty pro cembalo a smyčcový orchestr*

Praha : Supraphon MAB, 1976.

Vydavatelské číslo: 1 11 2138 Supraphon

Kadence: Josef Hála.

Josef Hála, cembalo; Antonín Novák, Vojtěch Jouza, housle; Karel Špelina, viola;

František Sláma, violoncello; František Pošta, violone.

Nahráno v Supraphon, Studio Domovina Praha, září a prosinec 1975.

Obsahuje: Koncert f moll (18:00) - Koncert h moll (17:00) – Koncert G dur (13:00)

*Koncerty pro cembalo a smyčcový orchestr*

Praha: Supraphon MAB, [1980], c1979.

Vydavatelské číslo: 1111 2761/2 Supraphon

Vydavatelské číslo: 1111 2762 Supraphon

Supraphon: 1111 2761--1111 2762.

Kadence: Josef Hála.

Josef Hála, cembalo; Antonín Novák, Vojtěch Jouza, housle; Karel Špelina, viola;

František Sláma, violoncello; František Pošta, violone.

Nahráno 7.-13. dubna a 14.-18. září 1978, Supraphon, Studio Domovina, Praha

Obsahuje: Koncert G dur (21:00) - D dur (16:00) - C dur (15:00) g moll (19:00) - Divertimento G dur (12:00) - F dur (20:00).

***Koncert pre cembalo a sláčikový orchester g moll, Koncert pre flautu a sláč. orchester G dur / K. Stamic.***

Bratislava : Opus, p1977.

Vydavatelské číslo: 9111 0499 Opus

Nahráno v březnu 1976, Studio Opus, Pezinok

Alexander Cattarino, cembalo, Vladislav Brunner, flétna, Slovenský komorný orchester; Bohdan Warchal, dirigent.

### *Musik am Gothaer Hof (Orchestrální hudba, výběr) Georg Benda.*

Hamburg: Es-Dur, p1995.

Vydavatelské číslo: Es 2027 Es-Dur

Rolf Plagge, klavír (2.skladba); Tatjana Masurenko, viola (4.skladba); Landessinfonieorchester Thüringen-Gotha; Hermann Breuer, dirigent.

Obsahuje: Sinfonia (Ouvertüre) zum Singspiel "Der Dorfjahrmarkt", **Konzert für Klavier und Streichorchester g Moll**, Sinfonia no. 1 D Dur, Konzert für Viola und Orchester F Dur.

### *Music of the Benda family. The Benda Musicians.*

New York: Pantheon, p1986.

Vydavatelské číslo: D07167 Pantheon

Nahráno v únoru 1985, Südwest-Tonstudio, Stuttgart.

Obsahuje: **Piano concerto in B minor / Jiří Antonín Benda (18:51)** - Trio VI in E flat major (12:43), Sonata in A major (9:22), František Benda - Violin concerto in G major, Jan Jiří Benda (10:55) - Sonata in E major, Jiří Antonín Benda (11:14).

### *Music in Prague*

Viola concerto in C major / Jan Vaňhal. **Harpsichord concerto in F major / Jiří Antonín Benda.**

U.S.A.: Turnabout, [196-?]

Vydavatelské číslo: TV 34305 Turnabout

Ernst Wallfisch, viola (in the 1st work); Lory Wallfisch, harpsichord (ve druhé skladbě); Württemberg Chamber Orchestra, Heilbronn; Jörg Faerber, conductor. Durata: (20:00); (18:25).

### *Viola concerto in C major / Jan Vaňhal., Harpsichord concerto in F minor / Jiří Antonín Benda.*

New York: Turnabout, [197-?]

Vydavatelské číslo: TV 34305 Turnabout

Ernst Wallfisch, viola (in the 1st work); Lory Wallfisch, harpsichord (in the 2nd work); Württemberg Chamber Orchestra Heilbronn; Jörg Faerber, conductor. Durations: (20:00); (18:25).

### *Georg Anton Benda / Harpsichord Concertos*

Německo: Classic production osnabrück, [ 2005 ]

Vydavatelské číslo: cpo 777088 - 2

Nahráno 3.-5. března 2004

Sabine Bauer, harpsichord; La Stagione Frankfurt, Michael Schneider.

Obsahuje: Koncert f moll (17:43) - F dur (20:26) - G dur (12:59) – h moll (17:34), Durata (69:01)

*Koncerty pro cembalo / Jiří Antonín Benda*

Praha: Arta Records [ 2004 - 2005 ]

Vydavatelské číslo: F 10133 LC 04789 co mam nechat?

Nahráno ve Waldorfské škole v Příbrami, v listopadu 2004 a v lednu 2005.

Václav Luks cembalo, Collegium 1704

Lenka Koubková, Jan Hádek – housle, Michal Kuchařík- viola, Libor Mašek – violoncello.

Obsahuje: Koncert g moll - h moll - f moll - G dur, Durata (69:49)

## 7.13. POZNÁMKY K PROVENIENCÍM PRAMENŮ

**Christoph Daniel Ebeling** (1741-1817) člen Obchodní akademie v Hamburku, pedagog, hudební kritik a knihovník. Překladatel Burneyho italského a částečně i německého cestopisného deníku do němčiny.

**Johann Christoph Westphall** (1718-90) byl znám dobře zásobeným skladatelem hudby tištěné i v rukopisu. Sběratel skladeb C. Ph. E. Bacha. Jeho katalog měl 300 stran.

**Ludwig Christian Erk** (1807-1883) Syn kantora a varhaníka Adama Williama Erka, jenž mu byl prvním učitelem hudby. V roce 1835 získal post učitel hudby v semináři městských škol v Berlíně, kde také vedl liturgický katedrální sbor. Od roku 1857 měl titul Královský ředitel hudby. Věnoval se též kompozici a byl nadšeným sběratelem lidových písní, které publikoval v několika sbírkách. Tyto byly vůbec první v Německu, jež se zabývaly lidovou písní na vědecké úrovni.

**Eduard Emanuel Karel Homolka** (1860-1934) houslař a výborný houslista a člen Národního divadla v Praze. Přísežný soudní znalec a hodnotitel nástrojů. Spolupracoval na Kronice královské Prahy. Roku 1896 vydal knihu Životopisné zprávy o houslařích v Praze a okolí.

**Christoph Ernst Abraham Albrecht de Boineburg ?Ernst II, vévoda of Saxe- Coburg - Gotha?** (1818-1893) Německý skladatel. Studoval v Bonnu a Drážďanech. Jeho tvorba zahrnuje díla vokální a komorní, skladby pro klavír a pět oper.

**Wolf Ernst Wilhelm** (1735-1792) skladatel, varhaník a dvorní kapelník.

**Gräbner Johann Friedrich** hudebník žijící na konci 18. století, známý svou Sbírkou chorálů z roku 1791, jejíž rukopis je uložen v Lipsku.

**Grave Johann Heinrich** sběratel not, jehož pozůstalost je uložena v Berlíně.

## 7.14. SIGLA KNIHOVEN (institucí, kde jsou prameny uloženy)

### B Belgie

Bc -Brussels, Conservatoire Royal, Bibliothèque, Koninklijk Conservatorium, Bibliotheek

### CZ Česká republika

Pk - Praha, Konzervatoř, Archiv a Knihovna

Pnm - Praha, Národní Muzeum

### D Německo

B – Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung

DI – Sächsische Landesbibliothek – Staats und Universitäts – Bibliothek, Musikabteilung

GOI -Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek, Musiksammlung

Lem -Leipzig, Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek

W - Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Handschriftensammlung

### USA

US Wc- Washington, DC, Library of Congress, Music Division.

## 8. ZÁVĚR

Hlavním úkolem této práce bylo zjistit stav notových materiálů cembalových koncertů J. A. Bendy a případně objevit skladby, které doposud nebyly publikovány a prováděny. Dalším bodem bylo připravit spolehlivou urtextovou edici těchto skladeb, která odpovídá vysokým měřítkům historicky poučené interpretační praxe, aby tak mohla posloužit interpretům jako studijní materiál uchovávající co nejvěrnější podobu zápisu, a to formou moderní notace, která by co nejméně omezovala historicky poučeného interpreta při přípravě realizace těchto děl. Zároveň bylo v této práci pamatováno na interprety, kteří běžně nepracují s historickými materiály, proto byla jedna z kapitol práce zaměřena na problematiku interpretace Bendových cembalových koncertů. V návaznosti na urtextovou edici byla pořízena nahrávka, která je součástí této práce.

Přestože dílo Jiřího Antonína Bendy se v dnešní době netěší tak velké oblibě jako například skladby C. Ph. E. Bacha, byl v 18. století vysoce ceněným hudebníkem a skladatelem. Jeho tvorba vycházela tiskem již za jeho života a mezi vlastníky jeho sbírek patřili i takové osobnosti jako Leopold a Wolfgang Amadeus Mozartovi či již výše zmíněný C. Ph. E. Bach. Nebylo tomu jinak ani u jeho cembalových koncertů, které psal Benda v první řadě pro svoji vlastní koncertní činnost.

Cembalové koncerty J. A. Bendy patří ke skladbám, jež jsou typické pro hudební sloh *Empfindsamkeit*, který se rozvinul v Německu v 18. století. Svoji koncertantní formou, která nemá ještě jasně formulované provedení, odpovídají typu skladeb, jež v té době psali či tvořili i Bendovi současníci.

První věty bývají komponovány v sonátové formě, která je jasně vykrytalizovaná pokud jde o základní sled expozice, provedení a reprízy a jejich vzájemných tonálních vztahů, většinou však chybí jasně profilované druhé téma. Druhé věty mívají dvou či třídílnou formu a věty třetí jsou kombinací sonátové a rondové formy. Doprovod koncertů tvoří smyčcové kvarteto či kvinteto, jak bylo běžné pro tehdejší provozovací praxi.

Pro interpretaci těchto skladeb je důležité vystihnout jejich charakter a náladu, přičemž velkou roli zde hraje charakteristika tónin a tempových označení, jejichž významy popisují podrobně traktáty Bendových současníků. Stejně tak významná je hra galantního generálbasu podporující také dynamickou složku a charakter skladeb



a v neposlední řadě pak praxe uplatňování virtuózních „volně“ improvizovaných kadencí, běžně užívaných v koncertantních formách 18.století.

V Bendově instrumentálních skladbách, včetně cembalových koncertů, se odráží prvky charakteristické pro jeho melodramatickou tvorbu, jež tvoří významnou část jeho díla.

V jeho skladbách najdeme i silný vliv děl C. Ph. E. Bacha, jeho přítele, který Bendu uznával, prováděl jeho díla a dokonce jich velkou řadu vlastnil. Tyto vlivy můžeme najít jak v kompozičním stylu, tak v ornamentaci.

Další bádání by se mohlo zaměřit na otázku, na jaký druh a typ klávesových nástrojů se tyto skladby hrály (poslední koncerty mohly být hrány i na kladívkový klavír). Vzhledem k tomu, že o Bendově nástroji se nedochovaly žádné zprávy, výsledkem takového bádání by byla pouze hypotéza vycházející z údajů o dochovaných historických nástrojích, na které se hrálo v oblastech, v nichž Benda působil.

Tato doktorská práce by se mohla stát základem pro rozšíření, případně vytvoření kompletního Bendova tematického katalogu a souborného kritického vydání díla, které by si vzhledem k závažnosti a kvalitě zasloužilo pozornost a mělo by se uskutečnit. Co se týče urtextové edice, za pozornost by stály například Bendovy cembalové sonáty s doprovodem smyčcového kvarteta.

Doufám, že tato práce bude přínosem pro obnovení a oživení zájmu o tohoto skladatele nejen ze strany profesionálních výkonných umělců i studentů hudebních uměleckých škol, ale díky uvedené nahrávce také u široké vrstvy posluchačů. Stejně tak může být dalším badatelským podnětem pro muzikology v celosvětovém měřítku.

# SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÉ LITERATURY

## HUDEBNINY (podklady urtextové edice)

### RUKOPISY

#### Koncert C dur

*Concerto / per il / Cembalo obbligato.*, Forschungs- und Landesbibliothek, Musiksammlung, Ghot, D GOI – Mus.qu. 5/15 Hs.

#### Koncert G dur

*G # / Concerto / per il / Cembalo / con / Due Violini / Viola / e / Basso / Del Sigr Giorgio Benda* Conservatoire Royal, Bibliothèque, Brusel, 5924b

#### Koncert D dur

*Concerto 4 in D. / á / Cembalo obbligato / 2 Violini / Viola / et / Basso di Wolf / Possessor Poeliz / 1789.* Städtische Bibliothek, Musikbibliothek, Lipsko, - Poel.mus.Ms.58

#### Koncert F dur

*Concerto ex F.n. / per il / Cembalo Concertato. / Violino Primo. / Violino Secondo. / Viola. / et / Basso/ di / G Benda.* / Königliche Bibliothek, Berlín, Mus.ms. 1363/5

## HISTORICKÉ TISKY

#### Koncert C dur

*Concertino / per il cembalo / accompagnato / da / due violini / viola / e / violoncello / Composto / da / Giorgio Benda.* Lipsia, Engelhardt Beniamino Schwickert., Library of Congress, Washington, M1010. A 2 B 443

*Concertino / per il cembalo / accompagnato / da / due violini / viola / e / violoncello / Composto / da / Giorgio Benda.* Lipsia, Engelhardt Beniamino Schwickert. Národní muzeum – České muzeum hudby, Praha, XIII 397

#### Koncert D dur

*II. concerti / per il cembalo/ accompagnati / da / due violini / viola/ e / violoncello./ Composti / da / Giorgio Benda.* In Lipsia, Presso E. B. Schwickert, 1779. Konzervatoř, Archiv a Knihovna, Praha, A-I-T 855 (př.č.219/34)

**Bach, Carl Philipp Emanuel:** *75 Cadenzas (H 264 / W. 120) for keyboard.*, facsimile, STIMU, Utrecht 1997.

Úplný seznam notových pramenů cembalových koncertů J. A. Benda je součástí Tematického katalogu.

#### TRAKTÁTY

**Bach, Carl Philipp Emanuel:** *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*; Berlin, 1753/1762. Český překlad: V. Bělský: Úvaha o správném způsobu hry na klavír, Brno 2002.

**Couperin, Francois:** *L'Art De Toucher le Clavecin*, 1717. Faksimile Sl.Michel- de-Provence 1972.

**Mattheson, Johann:** *Das neu-eröffnete Orchester*, Hamburg 1713.

**Mattheson, Johann:** *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954. Anglický překlad Ernest C. Harriss: Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

**Mozart, Leopold:** *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756; český překlad V. Bělský: *Důkladná škola hry na housle*, Brno 2002.

**Quantz, Johann Joachim:** *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752. Český překlad: V. Bělský: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Praha 1990.

**Schubart, Johann Friedrich Daniel:** *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, napsáno 1784/1785, Wien 1806.

#### LITERATURA

**Allihn, Ingeborg:** *Barockmusikführer. Instrumentalmusik 1550-1770*, Bärenreiter Kassel 2001.

**Bažantová, Ivana:** Dějiny hudby a jejich interpretace, in: *Živá hudba*, AMU 2004.

**Benda, František:** *Vlastní životopis*, Praha (s.a.).

**Brauchl, Bernard:** *The Clavichord*. Cambridge University Press. 1.vydání 1998.

**Brook, Barry S.**(ed.): *The Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplements 1762 – 1787*, New York, 1966 (Brook 167c)

**Burney, Charles:** *Hudební cestopis 18. věku*. SNKLHU, Praha 1966.

**Černý, Jaromír** (a kol.): *Hudba v dějinách. Od středověku do nové doby*, Praha 1989 (2.doplňené vydání).

- Denis, Arnold:** *The New Oxford Companion to Music*, Vol. 1, Oxford 1983.
- Dolmetsch, Arnold:** *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, London 1916 (český překlad: D. Šetková, Praha SNKLHU 1958).
- Dykast, Roman:** *Hudba věku melancholie*, Togga 2005.
- Eineder, Georg:** *The Ancient Paper – Mills of the former Austro – Hungarian Empire and their watermarks*, Hillversum Holland 1960.
- Fee, Georg Dwight:** *The Solo Keyboard Sonatas and Sonatinas of Georg Benda: A stylistic analysis, their historical kontext, and the guide to performance*, Bloomington/Indiana University 1985 (disertační práce, strojopis).
- Ferguson, Howard:** *Keyboard Interpretation*, London 1968.
- Fubini, Enrico:** *Music & Culture in 18. century in Europe*, Chicago 1994.
- Harnoncourt, Nikolaus:** *Musik als Klangrede*, Bärenreiter Kassel 1982.
- Helfert, Vladimír:** *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace*, I.část, Brno 1929.
- Hertz, Daniel:** *Music in European Capitals, The Galant Style 1720-1780*, Londýn 2003.
- Hill, Georg R. - Stephens, Norris L.:** *Collected Editions Historical Series & Sets & Monument sof Music*.Berkeley, Califirnia 1997.
- Hogwood, Christopher:** *The Keyboard in the Baroque Europe. Musical performance and reception*, Cambridge University Press 2004 (2. vydání).
- Hůlka, Karel:** *Jiří Benda, studie o starším českém hudebníku*, Praha 1903.
- Christensen, Tomas:** *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press 2004 (3. vydání).
- Jůzl, Miloš - Prokop, Dušan:** *Úvod do estetiky*, Panorama Praha 1989.
- Kouba, Jan:** *ABC hudebních slohů. Od raného středověku k W. A. Mozartovi*, Editio Supraphon Praha 1988.
- Leisinger, Ulrich:** *Die Bach – Quellen der Forchungs – und Landesbibliothek Gotha. Handschriften und frühe Druke*, Gotha 1993, Veröffentlichungen der Forschungs – und Landesbibliothek Gotha, 31.
- Lester, Joel:** *Compositional Tudory in the Eighteenth Century*, Harvard University Press 1996 (3.vydání).
- Löbner, Karl Heinz:** *Georg Benda. Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte*, Halle-Wittenberg 1967 (disertační práce, strojopis).

- Lorenz, Franz:** *Die Musikerfamilie Benda*, Band II: G. A. Benda, Berlín/New York 1971.
- Maunder, Richard:** *The scoring Baroque Concertos*. The Boydell Press, Woodbridge 2004.
- Mc Veigh, Simon - Hirshberg, Jehoash:** *The Italian Solo Concerto 1700-1760*. Rhetorical strategie and Style History, The Boydell Press, Woodbridge 2004.
- Morrow, Mary Sue:** *German Music. Criticism in the late 18 century*. Aesthetic issues in instrumental music, Cambridge 1997.
- Němeček, Jan:** *Nástin české hudby XVIII století*, Praha 1955.
- Pečman, Rudolf:** *Sloh a hudba 1600-1900*. Masarykova univerzita Brno 1996, 2. vydání.
- Pilková, Zdeňka:** Das Melodram J. Bendas im Zusammenhang mit der Mozartproblematik, in: *Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozarts Prag 1956*, Praha s. a., s. 85-97.
- Pilková, Zdeňka:** Die Mittel der musikalischen Mitteilung in den Cembalo-konzerten von Jiří Benda, in: *Colloquium Musica communicatio*, Brno 1979, ed. 1989, str. 221-229.
- Pilková, Zdeňka:** *Dramatická tvorba Jiřího Bendy*, Praha 1960.
- Richards, Annette:** *C. P. E. Bach – studies*, Cambridge 2006.
- Rosenmüller, Annegret:** *Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*. Eisenach 2002.
- Růžičková, Zuzana:** Interpretiční praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům, AMU Praha 1985.
- Smolka, Jaroslav (a kol.):** *Dějiny hudby*, Togga Brno 2001.
- Spányi, Miklós:** *Georg Anton Benda and his Sonatinas*, in: Clavichord international, Netherlands 2001, Vol.5 (No.1) str.16.
- Störing, Hans Joachim:** *Malé dějiny filosofie*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000.
- Sýkora, Václav Jan:** *Dějiny klavírního umění*, Praha 1973.
- Šišková, Ingeborg:** *Obraz vývoja hudobného klasicizmu v Europe až po osobnost Ch. W. Glucka*, Bratislava 1999.
- Taruskin, Richard:** *The Oxford History of Western Music*, Vol. 2, Oxford 2003.
- Ulrich, Homer - Pisk, A. Paul:** *A History of Music and Musical Style*, USA 1963.

- Veen, J. van der:** *Le Mélodrame musicale de Rousseau au romantisme*, Den Haag 1955.
- Vogel, Emil:** *Die Handschriften nebst älteren Druckenwerken der Musik-Abteilung*, Wolfenbüttel 1890.
- Wade, Rachel:** *The keyboard concertos of Carl Philips Emanuel Bach*, Ann Arbor (Mich.) 1981.
- Wellesz, Egon - Sternfeld, Frederick:** *The Age of Enlightenment 1745-1790*. Londýn 1973.
- Wolf, Uwe:** Carl Philipp Emanuel Bach und der „Münter-Jahrgang“ von Georg Anton Benda, in: *Bach-Jahrbuch 2006*, (ed. Peter Wollny), Leipzig 2006, str. 205 – 228.
- Wotquenne, Alfred:** *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philips Emanuel Bach*, Leipzig 1905.
- Zavarský, Ernst:** *Johann Sebastian Bach*, Supraphon Praha 1979.
- Zenkl, Luděk:** *ABC hudebních forem*, Editio Supraphon Praha 1990.

## SLOVNÍKY

- Československý hudební slovník*. (red. Gracian Černušák – Vladislav Helfert) Státní hudební vydatelství. Praha 1963.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. Ludwig Finscher), Bärenreiter Kassel 1999.
- Encyklopedický atlas hudby*, (ed. Ulrich Michels), Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2000.
- Malá československá encyklopedie* (ed. Miroslav Štěpánek), Academia Praha 1984.
- Malá encyklopedie hudby* (ed. Jaroslav Smolka), Editio Supraphon Praha 1983.
- Pazdírkův hudební slovník naučný*. Část osobní. (red. Gracian Černušák – Vladislav Helfert), Brno 1937.
- Slovník české hudební kultury* (red. Macek, Petr). Editio Supraphon Praha 1997.
- The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrrell), London 2002.

## SLOVNÍKOVÁ HESLA

- Becker, Heinz – Green, Richard D.** (a kol.): *Berlin*, in: *The New Grove Dictionary* (ed. John Tyrrell), vol 3, London 2002, str. 365-369.

- Drake, John D.** (a kol.): *Benda*, in: The New Grove Dictionary (ed. John Tyrell), vol 3, London 2002, str. 225.
- Eisen, Cliff:** **Concerto**, 3. The Classical period, in: The New Grove Dictionary (ed. John Tyrell), vol 3, London 2002, str. 246-251.
- Härtwig, Dieter- Kraft, G.:** *Gotha*, in: The New Grove Dictionary (ed. John Tyrell), vol 10, London 2002, str.194.
- Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan:** *Empfindsamkeit*, in: The New Grove Dictionary (ed. John Tyrell), vol 8, London 2002, str. 190.
- Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan:** *Galant*, in: The New Grove Dictionary (ed. John Tyrell), vol 9, London 2002, str. 432.
- Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan:** *Rococo*, in: The New Grove Dictionary (ed. John Tyrell), vol 21, London 2002, str. 489.
- Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan:** *Sturm und Drang*, in: The New Grove Dictionary (ed. John Tyrell), vol 8, London 2002, str. 631.
- Hertz, Daniel – Brown, Bruce Alan:** *Sturm und Drang*, in: The New Grove Dictionary (ed. John Tyrell), vol 24, London 2002, str. 631-633.
- Pilková, Zdeňka – Allihn, Ingeborg:** *Benda*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. Ludwig Finscher), Bärenreiter Kassel 1999. Bd. 2, sl. 1055.
- Stauffer, Georg:** *Leipzig*, in: New Grove Dictionary (ed. John Tyrell), vol 14, London 2002, str. 511-524.
- Talbot, Michael:** *Concerto*, 2. The instrumental concerto: Origin to 1750, in: The New Grove Dictionary (ed. John Tyrell), vol 6, London 2002, str. 242-246.

## **DATABÁZE**

**RILM:** *Répertoire International de la Littérature Musical* ,

RILM Abstracts of Music Literature (databáze přístupná v Národní knihovně ČR)

**RISM serie AI:** *Repertoire international des sources musicales*. Einzeldrucke vor 1800, Bärenreiter Kassel 1991.

**RISM serie AII:** *Repertoire international des sources musicales*. Musikhandschriften nach 1600, 14. vydání (DVD-ROM) 2006.