

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

# Bakalářská práce

Daniel Kadlec

***Medea* Pavla Vranického: hudební travestie**

*Medea* by Paul Wranitzky: a musical travesty

Praha 2024

Vedoucí práce: doc. Mgr. Marc Niubo, Ph.D.

## **Poděkování**

Děkuji především vedoucímu své práce docentu Marcu Niubo za ochotnou pomoc i precizní odborné připomínky, jakož i za zasvěcení do tajů vídeňských archivů a za jeho neutuchající důvěru v mou práci. Dále děkuji Danielu Bernhardssonovi za ochotné poskytnutí vlastních digitalizovaných kopií pramenů a další cenné rady. Děkuji svým blízkým za dlouhodobou morální i materiální podporu, bez níž by mé studium na vysoké škole nebylo možné.

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 14. ledna 2024

Daniel Kadlec

## **Abstrakt**

Bakalářská práce pojednává o *Medee*, hudebně-dramatickém díle Pavla Vranického (1756–1808). Na základě studia dobových hudebních pramenů i v návaznosti na odbornou literaturu přináší podrobný obraz této travestie (parodie) melodramu *Medea* Jiřího Antonína Benda (1722–1795). Práce přibližuje parametry díla, srovnává je s jeho předlohou a zasazuje je do kontextu dobového vídeňského lidového divadla. Rovněž zkoumá vliv, jež měla na vznik díla císařovna Marie Tereza Nepolsko-Sicilská, která působila jako hudební mecenáška a sběratelka hudebnin a na jejímž dvoře probíhal intenzivní hudební provoz. Analytická část práce se pak zabývá postupy tvořícími parodický a komický dojem *Medey*, a to jak po stránce textové, tak po stránce hudební.

## **Klíčová slova**

Pavel Vranický, Jiří Antonín Benda, melodram, singspiel, parodie, Vídeň, lidové divadlo, vídeňský císařský dvůr, 18. století, hudební analýza

## **Abstract**

The bachelor thesis focuses on *Medea*, a stage work by Paul Wranitzky (1756–1808). Based on the study of historical musical sources and drawing on scientific literature it offers a detailed image of this travesty (or parody) of Georg Anton Benda's (1722–1795) melodrama *Medea*. The thesis describes the parameters of the work, compares the work with its model and puts it into the context of the contemporary Viennese so called "popular" theater. It also explores the influence which empress Marie Therese of Naples and Sicily had on its creation. The empress acted as a patron and collector of music and she fostered an intensive musical culture at her court. The analytical part deals with the text and the music of *Medea* and the techniques used therein to achieve parodic and comical effects.

## **Key words**

Paul Wranitzky, Georg Anton Benda, melodrama, singspiel, parody, Vienna, popular theater, Viennese imperial court, 18<sup>th</sup> century, musical analysis

# Obsah

1. Úvod.....	6
2. Stav bádání.....	7
2.1 Slovníková hesla.....	7
2.2 Články, příspěvky ve sbornících.....	8
2.3 Závěrečné akademické práce.....	9
2.4 Vranického <i>Medea</i> .....	10
3. Vídeňská hudebně-divadelní scéna ve Vranického době.....	13
4. <i>Medea</i> : parodie v kontextu vídeňské divadelní scény.....	15
5. Pramenná základna.....	18
5.1 Notované prameny.....	18
5.2 Libreto.....	21
6. <i>Medea</i> : popis díla, srovnání s předlohou.....	23
6.1 Libreto.....	25
6.2 Hudební struktura.....	26
6.3 Orchestr.....	27
6.4 Sbor a sólisté.....	30
7. Synopse.....	32
8. <i>Medea a císařovna Marie Tereza</i> .....	35
9. Analytická část.....	43
9.1 Komično a parodie v libretu.....	43
9.1.1 <i>Medea jako kouzelnice</i> .....	45
9.1.2 <i>Jazyk</i> .....	48
9.1.3 <i>Závěr</i> .....	49
9.2 Hudební analýza.....	50
9.2.1 „ <i>Wir ziehn zum goldenen Kegel</i> “.....	51
9.2.2 „ <i>Mercket doch ihr jungen Herren</i> “.....	61
9.2.3 „ <i>Wart nur, ich krieg dich schon</i> “.....	64
10. Závěr.....	67
11. Použitá literatura.....	68
11.1 Notové edice a rukopisné prameny.....	72
12. Přílohy.....	74

# 1. Úvod

Pavel Vranický (1756–1808) bývá v učebnicích a slovnících uváděn jako jeden z nejúspěšnějších původem českých skladatelů ve Vídni na přelomu 18. a 19. století. Často je však zmiňován pouze skrze své (údajné) vztahy k velikánům klasicismu jako Haydn, Beethoven či Mozart, jeho dílo je odborné i laické veřejnosti známo velmi okrajově. Dostane-li se pak jeho hudba na koncertní pódia, jedná se takřka výhradně o skladby instrumentální. Jeho scénická tvorba (dle Poštoľky až 33 děl vč. děl ztracených a údajných), které jej přitom ve své době proslavila, zůstává (s výjimkou singspielu *Oberon*, *König der Elfen*) v podstatě neznámá.

Pozoruhodným Vranického kusem je i *Medea* nesoucí podtitul *ein travestirtes Melodrame*<sup>1</sup>. Jedná se o travestii, dílo komické povahy, parodující vážný a ve své době velmi populární melodram *Medea* z pera skladatele Jiřího Antonína Bendy a libretisty Friedricha Wilhelma Gottera. Parodická *Medea* ze své předlohy v mnohém vychází, jde o dílo na rozhraní žánrů, kombinující postupy melodramu, singspielu a vídeňských lidových her a parodií. Ačkoliv další údaje jako jméno libretisty, datum a místo vzniku a možného provedení díla ani jméno případného objednatelů nejsou známy, pokusím se v následující bakalářské práci na základě studia literatury, notového materiálu a historického kontextu vzniku skladby podat mnohem podrobnější obraz o tomto díle.

Tento text si klade za cíl prostřednictvím studia a analýzy konkrétního díla nabídnout hlubší pohled do problematiky Vranického scénické tvorby. Nejprve představím příslušnou literaturu a dobový kontext vzniku díla ve Vídni na přelomu 18. a 19. století. Pokusím se krátce reflektovat teorii týkající se vídeňského lidového divadla a jeho parodických žánrů. Následně se zaměřím na *Medeu* samotnou – představím její pramennou základnu, zaměřím se na její dramatickou a hudební strukturu s ohledem na kontext vídeňského lidového divadla. Dílo rovněž stručně srovnám s jeho předlohou, zajímat mě bude také otázka objednávky díla, zejména role císařovny Marie Terezy Neapolsko-Sicilské, která byla sběratelkou hudebnin a velkou mecenášskou mnoha skladatelů Pavla Vranického nevyjímaje.

V analytické části práce se pak zprvu zaměřím na textovou složku a její komický a parodický aspekt v kontextu vídeňské lidové tvorby, uvedu příklady a pokusím se tyto prvky a jejich funkci popsat a částečně teoreticky reflektovat. Následuje hudební analýza vybraných míst partitury, v nichž se pokusím identifikovat odraz některých komických prvků libreta ve Vranického zhudebnění i případný komický aspekt hudby samotné.

---

1 Na rozdíl od moderního německého „Melodram“

## 2. Stav bádání

Množství literatury o Pavlu Vranickém je velmi omezené, jedná se především o slovníková hesla, biografické články či studie a závěrečné akademické práce. Bohužel dosud nebyl učiněn pokus o monografii věnovanou tomuto skladateli. V této kapitole představím literaturu zabývající se osobností Pavla Vranického a jeho scénickou tvorbou.

### 2.1 Slovníková hesla

Ačkoliv existuje větší množství slovníkových hesel o Pavlu Vranickém, všechny v základních obrysech čerpají z hesla, jež v roce 1815 uveřejnil Jan Bohumír Dlabáč ve svém *Allgemeines historisches Künstlerlexikon*.<sup>2</sup> Ernst Gerber ve svém *Neues historisch-biographisches Lexikon*<sup>3</sup> z roku 1814 píše, že mu Vranický na jeho žádost nedodal potřebné biografické údaje. Uvádí však vlastní dosti podrobný soupis skladatelových děl.

Autorem několika moderních hesel je český muzikolog Milan Poštolka. Přispěl mimo jiné hesly do encyklopedie *The New Grove Dictionary a Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG).<sup>5</sup> Dále je autorem slovníkového hesla *Wranitzky, Paul* pro encyklopedii *The New Grove Dictionary of Opera*.<sup>6</sup> První dvě hesla jsou obsahově takřka totožná, liší se pouze drobnostmi a formulacemi, třetí je jejich stručnější verzí se zaměřením na scénickou tvorbu. V Českém muzeu hudby, dřívějším hudebním oddělení Národního muzea, kde Poštolka dlouhá léta pracoval, jsou v jeho pozůstalosti uloženy přípravy k těmto slovníkovým heslům, které by mohly pomoci osvětlit některé ze stále přetrvávajících nejasností mj. ohledně Vranického ztracených či údajných scénických děl.

---

2 DLABACŽ, Gottfried Johann. Wraniczky, Paul. In: *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Prag, 1815, s. 414–418.

3 GERBER, Ernst Ludwig. Wranizky (Paul). In: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig: Kühnel, 1814, s. 612–615.

4 POŠTOLKA, Milan. Wranitzky [Vranický, Wraniczky, Wranizky], Paul [Pavel]. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers, 1980, s. 538–540. ISBN 0-333-23111-2.

5 POŠTOLKA, Milan. Wranitzky. In: BLUME, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bärenreiter Kassel, 1968, s. 881–893.

6 POŠTOLKA, Milan. Wranitzky [Vranický, Wraniczky, Wranizky], Paul [Pavel]. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Macmillan Press, 1994, s. 1180. ISBN 0-333-48552-1.

Výše zmíněná Poštolková hesla pro nové edice *The New Grove Dictionary*<sup>7</sup> a MGG<sup>8</sup> upravili a na základě nových poznatků doplnili Roger Hickamn, resp. Undine Wagner. Některé biografické informace se tak mírně liší. Rovněž doplnili nově vzniklou literaturu. Základní text však zůstává Poštolkův. Podobnou strukturu má i heslo v *Deutsches Theater-Lexikon*.<sup>9</sup>

Jitřenka Pešková přispěla heslem *Pavel Vranický* do divadelní encyklopedie *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*.<sup>10</sup> Biografické údaje přebírá z Poštolkových hesel, včetně některých zastaralých, a to přesto, že v době vydání encyklopedie již vyšla výše zmíněná aktualizovaná hesla. Podobný rozsah jako skladatelově životopisu věnovala Pešková Vranického singspielu *Oberon, král elfů* a jeho recepci od jeho vzniku do 20. století.

## 2.2 Články, příspěvky ve sbornících

Osobnosti Pavla Vranického (často i ve spojitosti s jeho mladším bratrem Antonínem – rovněž skladatelem) se dále věnuje celá řada kratších odborných článků a studií. Oběma bratrům se věnuje Pavel Blažek v textu *Bohemica v Lobkovském zámeckém archivu archivu v Roudnici n. L.*<sup>11</sup> Opakuje podobné biografické údaje jako výše zmíněná hesla a přidává nejasně podložené informace o Vranického dětství a rodině. Smysl jeho práce tak tkví v katalogizaci hudebnin z pera bratrů Vranických, uložených v roudnickém zámeckém archivu.

Dětstvím obou bratrů a jejich vztahu k rodné Nové Říši se zabývá i Stanislav Tesař ve stručném článku *Kapitoly z hudební topografie: Nová Říše* publikovaném v časopise *Opus*

---

7 POŠTOLKA, Milan a HICKMAN, Roger. Wranitzky [Vranický, Wraniczky, Wranizky], Paul [Pavel]. In: SADIE, Stanley a TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second ed. Oxford University Press, 2001, s. 575–577. ISBN 0-19-517067-9.

8 POŠTOLKA, Milan a WAGNER, Undine. Wranizky, Paul. In: FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter, 2007, 1176–1180. ISBN 978-3-7618-1137-5.

9 Wranitzky, Paul. In: BIGLER-MASCHALL, Ingrid (ed.). *Deutsches Theater-Lexikon*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012, s. 3614–3616. ISBN 978-3-908255-52-9.

10 PEŠKOVÁ, Jitřenka. Pavel Vranický. In: JAKUBCOVÁ, Alena. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: osobnosti a díla: Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav, 2007, s. 640–642. ISBN 978-80-7008-201-0.

11 BLAŽEK, Vlastimil. *Bohemica v lobkovském zámeckém archivu v Roudnici n. L.* Svazek číslo 14. Praha: Knihovna hudební výchovy, 1936.



*Musicum*.<sup>12</sup> Stejný badatel ve studii *Olomoucká léta Pavla Vranického*<sup>13</sup> na základě dosud neznámých archivních pramenů přinesl nové informace týkající se oboru Vranického studia na olomoucké univerzitě a počátkům jeho kariéry ve Vídni.

Nejlépe zdokumentovaným scénickým dílem Pavla Vranického je singspiel *Oberon, král elfů* (viz také dále). V článku *Zpěvohra Oberon Pavla Vranického a její libreto*<sup>14</sup> publikovaném v *Opus Musicum* se jím zabývá Petra Heerenová. Rozsáhlejší článek je členěn na tři oddíly, v prvním se badatelka zabývá oberonským námětem v literatuře a původem Vranického libreta, v druhém srovnává dílo s Mozartovou *Kouzelnou flétnou* a ve třetím se krátce zabývá jeho recepcí od 18. století dále. Hudbě se zde bohužel autorka věnuje velmi okrajově, pouze prostřednictvím srovnání s Mozartovým dílem a svá zjištění shrnuje konstatováním, že „Vranického Oberon se jeví jen jako jeden z důležitých vývojových článků vídeňského singspielu“.

## 2.3 Závěrečné akademické práce

V českém i zahraničním prostoru vzniklo několik závěrečných akademických prací, zabývajících se hudbou Pavla Vranického. Skladatelově scénické prvotně se ve své diplomové práci *Vranického Oberon a jeho vliv na rozvoj singspielu*<sup>15</sup> věnuje Jitřenka Pešková. Hlavní přínos práce spočívá vedle rozboru libreta především v rozsáhlé hudební analýze a dále v dokumentaci recepce díla v podobě jeho provedení a opisů na přelomu 18. a 19. století. Taktéž zkoumá vztah *Oberona* ke *Kouzelné flétně* W. A. Mozarta.

Na stejné dílo se zaměřila i Marilyn Kielbasa ve své o dvacet let novější diplomové práci *Paul Wranitzky's Oberon, König der Elfen, the Historical Background of the Opera and its Composer, and its Influences on Mozart's Die Zauberflöte*.<sup>16</sup> Tuto práci bohužel nemám

12 TESAŘ, Stanislav. Kapitoly z hudební topografie: Nová Říše. *Opus Musicum*. 1970, roč. 2, č. 3, s. 88–89.

13 TESAŘ, Pavel. Olomoucká léta Pavla Vranického. In: VIČAROVÁ, Eva (ed.). *Hudba v Olomouci – historie a současnost: in honorem Pavel Čotek*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003, s. 93–100. ISBN 80-244-0671-3.

14 HEERENOVÁ, Petra. Zpěvohra Oberon Pavla Vranického a její libreto: Kapitola z dějin singspielu. *Opus Musicum*. 1972, roč. 4, č. 3, s. 73–78.

15 PEŠKOVÁ, Jitřenka. *Vranického Oberon a jeho vliv na rozvoj singspielu*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 1955.

16 KIELBASA, Marilyn. *Paul Wranitzky's Oberon, König der Elfen, the Historical Background of the Opera and its Composer, and its Influences on Mozart's Die Zauberflöte*. Diplomová práce. Los Angeles: University of Southern California, 1975.

k dispozici, a tak se o poznatcích v ní obsažených mohou dozvědět pouze zprostředkovaně – především skrze další závěrečnou práci z amerického Los Angeles.

Jedná o disertaci, již publikovala Marisa Solomon St. Laurent pod názvem *The life and operatic works of a "Divine Philistine": Paul Wranitzky*.<sup>17</sup> v této bezmála čtyřsetstránkové práci se americká vysokoškolská pedagožka zabývá operní (singspielovou, operetní) tvorbou tohoto skladatele. Činí tak se značnou pečlivostí a důrazem na kontext: rozebírá historii každého divadla, kde byla premiérována Vranického díla, kromě skladatelovy biografie (zřejmě té nejpodrobnější a dosavadní výzkum nejlépe reflektující, která zatím vznikla) předkládá i krátkou kapitolu o každém libretistovi jeho oper. Dále se zabývá jednotlivými librety – jejich prameny, literárním stylem i dramaturgickou stránkou. Velký důraz je kladen na hudební složku děl. Solomon se zabývá instrumentálními částmi, áriemi, ansámblly i deklamací ve Vranického operách a přikládá mnoho notových příkladů. Přílohu práce pak tvoří synopse děje devíti Vranického oper. Tato disertace může díky své šíři i hloubce dobře posloužit jako základ podrobnějšího výzkumu o jednotlivých operních dílech Pavla Vranického.

Dalším druhem scénické hudby, jíž se Vranický věnoval a která ho ve své době proslavila srovnatelně jako díla zpívaná, je hudba baletní. Balet *Das Waldmädchen* (na nějž svými variacemi reagoval i L. van Beethoven) je tématem bakalářské práce<sup>18</sup> Evy Stratilové Urválkové obhájené v roce 2007 na Ústavu pro taneční vědu pražské AMU. Práce se vzhledem k ústavu, na němž vznikla, logicky zabývá spíše taneční složkou a pokouší se na základě práce s pražskými i vídeňskými prameny rekonstruovat libreto zmíněného díla. Naopak pokus o zmapování dobové kritické reflexe se pro nedostatek pramenů příliš nevydařil. Základní hudební strukturu baletu však práce naznačuje a je hodnotným příspěvkem ke studiu Vranického baletů.

## 2.4 Vranického *Medea*

Jako zvláštní podkapitolu vyděluji literaturu o Vranického *Medee*, která je předmětem mé bakalářské práce. Ačkoliv její množství není velké, budou především první dva jmenované tituly výchozími body mého textu. Historicky první reflexí a také doposud nejpodrobnějším

17 SOLOMON ST LAURENT, Marissa Anne. *The life and operatic works of a "Divine Philistine": Paul Wranitzky*. Disertace. Los Angeles: University of California, 2000. Děkuji Danielu Bernhardssonovi za odkázání k této práci a poskytnutí její elektronické kopie.

18 STRATILOVÁ URVÁLKOVÁ, Eva. *Balet Pavla Vranického "Das Waldmädchen"*. Bakalářská práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění, 2007.

textem o *Medee* je studie Christoha-Hellmuta Mahlinga *Original und Parodie: zu Georg Bendas Medea und Jason und Paul Wranitzkys Medea*,<sup>19</sup> která vyšla v roce 1987. Tato studie se primárně zabývá vztahem Vranického *Medey* a stejnojmenného melodramu Jiřího Antonína Bendy. Po stručném úvodu do problematiky představuje základní údaje o Vranického skladbě. V některých zásadních otázkách jako je např. datace díla či jméno jeho libretisty se uchyluje k domněnkám či odhadům – ne zcela neopodstatněným, ale nedostatečně argumentovaným (viz dále). Také minimálně v jednom případě nedostatečně cituje zdroje – na straně 246 zmiňuje dvě další parodie *Medey*, které měly být hrány ve Vídni v roce 1797 a jejichž autorem byl Emde popř. Einde. Tuto informaci Mahling pravděpodobně vyčetl z dobového pramene (možná z dobového tisku), zdroj však necituje, což vzhledem k tomu, že od tohoto poznatku částečně odvozuje možné datum vzniku Vranického díla, považuji za zásadní pochybení.

Následně Mahling s pomocí četných notových příkladů srovnává libreta obou verzí *Medey* a jejich základní dramaturgické členění. Rovněž porovnává hudbu a rozděluje části Vranického zhudebnění do čtyř kategorií podle míry podobnosti Bendově předloze. V závěru zmiňuje komickou a parodickou proměnu *Medey*, v textu však nejsou mechanismy této proměny příliš podrobně popsány. Je zjevné, že Mahling předpokládá, že uvedené příklady budou mluvit samy za sebe. V tomto místě se na jeho práci pokusím navázat.

Za velmi zásadní považuji Mahlingovo důkladné studium pramenů. Odhaluje v nich i drobné detaily a jako příklady vybírá určující momenty parodie. Naprosto klíčovým je pak prepis textových složek obou *Medeí* – Gotterův text přepsal Mahling z vídeňského pramene (dnes vzhledem k přítomnosti moderních notovaných edic se nejedná o tak zásadní počin) a především přepsal z partitury libreto Vranického parodie (viz kapitola o pramenech). Studie se i díky tomu může stát výchozím bodem nejen mého bádání o tomto díle.

Na Mahlinga navázal John Rice ve své monografii *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*.<sup>20</sup> Na třech stranách shrnuje hlavní poznatky o *Medee*, k nimž Mahling dospěl, přidává některé vlastní (např. další možné jméno libretisty), ale především Vranického tvorbu v mnoha ohledech převratně zasazuje do širšího kontextu kulturního dění na vídeňském císařském dvoře. K těmto poznatkům dospěl Rice vlastním

---

19 MAHLING, Christoph-Hellmut. *Original und Parodie: zu Georg Bendas Medea und Jason und Paul Wranitzkys Medea*. In: HEYTER-RAULAND, Christine a MAHLING, Christoph-Hellmut (ed.). *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Mannheim: Schott, 1987, s. 244-295. ISBN 3-7957-1333-1. ISSN 0522-6937.

20 RICE, John A. *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 0 521 82512 1.

rozsáhlým výzkumem hudebních archivů (viz kapitola o císařovně). Kniha se stručně zabývá i dalšími Vranického díly – u parodie *Macbeth*, divertissement *Das Picknick der Götter* i u *Quodlibet aus verschiedenen Opern* přináší Rice také vlastní nová zjištění.

Z Mahlinga i Rice vychází ve svém textu *Pushing the Boundaries of Operatic Convention and European Identity: Generic and Historical Perspectives on Georg Benda's 1775 Medea*<sup>21</sup> britská profesorka a odbornice na řeckou literaturu Edith Hall. Cílem jejího příspěvku ve sborníku *Mapping Medea* je uvedení Bendovy *Medey* do kulturního a literárního kontextu. Vrací se tak Euripidově tragédii a přes Bendův melodram zkoumá vztahy 18. století k antice. Ohlas Bendova díla pak vidí v tvorbě dramatika Friedricha Maximiliana Klingera, v Mozartově *Zaidě*, Beethovenově *Fideliovi* či Weberově *Čarostřelci*. Již zde se neubrání odvážným a problematickým tvrzením („Wagner říká, že opovrhuje melodramem, ale není pochyb, kolik se z této scény [melodramu z 2. jednání *Čarostřelce* – pozn. DK] naučil. Wagnerovy hudební kořeny tak mohou být v mnoha ohledech vystopovány až zpět k Bendovi.“).

Následně zkoumá recepci Bendova melodramu ve Vídni a v Rusku. a právě v prvním případě věnuje dvoustránkovou podkapitolu Vranického parodii. Vlastní nová tvrzení ani interpretace nepřináší, pouze kompiluje Ricovy a Mahlingovy poznatky. Mnohdy se ale dopouští nepřesností či přímo dezinterpretací Ricova textu. Vranického zmiňuje jako „dirigenta dvorního orchestru“ Marie Terezie – žádný oficiální dvorní orchestr neexistoval a Vranický nebyl jeho dirigentem, Rice pouze dokládá, že Vranický byl alespoň v některých případech pověřen vedením příležitostně sestaveného orchestru z pozice koncertního mistra. Hall zmiňuje i Vranického parodii *Macbeth*, která měla být uvedena v roce 1796 v Divadle na Vídeňce. Rice však celkem jasně píše, že na této scéně byla uvedena Shakespearova hra, jež se stala předlohou parodie. V případě pochybností si mohla autorka tuto informaci ověřit v Ricem citovaném prameni<sup>22</sup> (podobně, jako jsem to učinil já). Také nesprávně označuje užití nástroje-hračky (Berchtesgadner Instrumente, viz podkapitola o orchestru) za „bavorské lidové

---

21 HALL, Edith. *Pushing the Boundaries of Operatic Convention and European Identity: Generic and Historical Perspectives on Georg Benda's 1775 Medea*. In: ALBREKTSON, Anna a MACINTOSH, Fiona (ed.). *Mapping Medea*. Oxford: Oxford University Press, 2023, s. 23–38. ISBN 978-0-19-288419-0.

22 VOLL, Matthäus. *Chronologisches Verzeichnis aller Schauspiele, deutschen und italienischen Opern, Pantomimen und Ballette*. Online. Wien, 1807. Dostupné z: [https://dfg-viewer.de/show?tx\\_dlf%5Bdouble%5D=0&tx\\_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.zvdd.de%2Fdms%2Fmetsresolver%2F%3FPPN%3Durn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A6%3A1-238312&tx\\_dlf%5Bpage%5D=66&cHash=d198259c214cc57cfeda89e5f6a04a52](https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.zvdd.de%2Fdms%2Fmetsresolver%2F%3FPPN%3Durn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A6%3A1-238312&tx_dlf%5Bpage%5D=66&cHash=d198259c214cc57cfeda89e5f6a04a52). [cit. 2024-01-10].

nástroje“. Studie Edith Hall je tedy relevantní spíše co se historického a kulturního kontextu díla týče, nikoliv však pro výzkum o Vranického *Medee*, kde by se naopak mohla stát zdrojem chybných informací.

Okruh prostudované (především německojazyčné) literatury o vídeňském lidovém divadle a parodiích je z důvodu její mnohdy horší dostupnosti i kvůli povaze mé práce omezen. Nelze tak vyloučit, že je Vranického *Medea* zmíněna i jinde, hlavní literatura je však jmenována výše. Další texty týkající se Vranického či *Medey* jen nepřímo – především literaturu o vídeňském hudebním a divadelním prostředí – uvádím v příslušných kapitolách.

### 3. Vídeňská hudebně-divadelní scéna ve Vranického době

Vídeň byla od 2. čtvrtiny 17. století sídelním městem habsburské (později habsbursko-lotrinské) dynastie a hlavním městem velké říše, zahrnující v roce 1790 rozsáhlá území mj. v dnešním Rakousku, Česku, Maďarsku, Slovensku, Slovinsku, Chorvatsku, Polsku, Rumunsku, Itálii a Belgii. Přítomnost dvora a silný kulturní provoz přitahovaly umělce z celé monarchie i dalších částí Evropy. Pro vídeňskou kulturu byla však vedle města samotného neméně důležitá rozsáhlá předměstí – ve Vídni samotné žilo roku 1740 50 000 obyvatel, zatímco na předměstích kolem 100 000. Na přelomu 18. a 19. století však předměstí čítala již takřka 200 000 obyvatel<sup>23</sup>, což z Vídně činilo šesté největší město Evropy.<sup>24</sup>

Pro rozvoj scénického umění byla zásadní divadla – prominentní místo mezi nimi zastával Burgtheater, který nechala v zámku Hofburg v centru města roku 1741 postavit císařovna Marie Terezie. O pár let později nechala zbudovat též divadla v soukromých dvorských rezidencích v zámku Laxenburg a Schönbrunn, druhý jmenovaný zámek se na dlouhá desetiletí stal hlavním místem letního pobytu císařského dvora. Vzhledem k nákladnosti provozu divadel Marie Terezie nechávala část vstupenek prodávat, čímž umožnila poprvé majetnějším nearistokratickým vrstvám častěji shlédnout dvorská představení.<sup>25</sup>

Další scénou bylo Divadlo u Korutanské brány (Kärntnertheater), zbudované roku 1709, v němž působila společnost Josepha Antona Stranitzkého, proslavená komickými hrami kolem postavy bodrého Hanswursta. Hudba byla nezanedbatelnou součástí těchto představení a její podíl postupně přibýval.<sup>26</sup> Později toto divadlo přešlo rovněž pod císařský dvůr a začala se v něm častěji hrát opera i singspiel.

---

23 BEALES, Derek. Vienna: 1740–1806. Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-60000202874>. [cit. 2024-01-12].

24 *List of largest European cities in history: Timeline: Roman Empire–Modern Age (1–1800 A.D.)*. Online. In: Wikipedia: the free encyclopedia. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_largest\\_European\\_cities\\_in\\_history#Timeline:\\_Roman\\_Empire\\_%E2%80%93Modern\\_Age\\_\(1%E2%80%931800\\_A.D.\)](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_largest_European_cities_in_history#Timeline:_Roman_Empire_%E2%80%93Modern_Age_(1%E2%80%931800_A.D.)). [cit. 2024-01-12].

25 BEALES, Derek. Vienna: 1740–1806.

26 BRANSCOMBE, Peter a BAUMAN, Thomas. Singspiel. Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>. [cit. 2024-01-12].

Významným okamžikem bylo v roce 1776 vyhlášení tzv. Schauspielfreiheit (nebo též Spektakelfreiheit) Josefem II. Tím skončila výsadní práva dvora na divadelní produkci a v Divadle u Korutanské brány (výjimečně i v Burgtheateru) začaly hrát i další divadelní společnosti.<sup>27</sup> Vlivem tohoto nařízení pak začala vznikat i nová předměstská divadla, jmenovitě Leopoldstädter Theater (otevřeno v roce 1781), Freihaustheater později přejmenované na Theater an der Wien (Divadlo na Vídeňce, založeno 1787) a Theater in der Josephstadt (1788). V těchto divadlech se hrálo v němčině a na repertoáru se objevovaly frašky, melodramy, singspiely, pantomimy a další „nižší“ žánry. Značný podíl těchto představení patřil i hudbě a takzvaným Komödien-Arien, jejichž popularitu dokazuje i to, že vycházely zvláště tiskem.<sup>28</sup> Vlivem tohoto rozvoje předměstských divadel a proměny složení publika získaly na oblibě i různé travestie a parodie jiných děl.

Snahy Josefa II. o posílení a institucionalizaci německé národní kultury vedly k etablování německé tvorby a umělců i na nejprestižnější scéně v Burgtheateru, odkud v roce 1776 propustil italské operní pěvce a na jejich místo najal herce německé. Záhy tam přibyl singspiel pod vedením Johanna Müllera, vystřídaného později Johannem Gottliebem Stephanie. Tento soubor roku 1782 premiéroval i Mozartův *Únosu ze Serailu*. Přes značný úspěch posledně jmenovaného však singspiely nedosahovaly požadované kvality a v roce 1783 se do Burgtheateru vrátila italská opera buffa. Bez ohledu na to měl tento císařský experiment nezanedbatelný vliv na rozvoj a přijetí německé hudebně-divadelní tvorby, jež si především na předměstských scénách udržela popularitu dlouho do 19. století.

Pavel Vranický do Vídně přichází v časech bouřlivého rozvoje německojazyčného (lidového) hudebního divadla. Přibývající množství scén vytvořilo poptávku po talentovaných hudebnících, a to jak po interpretech, tak po skladatelích, schopných rychle, přiměřeně kvalitně a v souladu se vkusem publika tvořit úspěšná díla v německém jazyce. Vranický jakožto zřejmě nadprůměrný houslista a zároveň skladatel z částečně německojazyčného prostředí tyto podmínky splňoval a souhra talentu a dobové konstelace mu tak umožnila ve Vídni velmi rychle nastartovat úspěšnou kariéru.

---

27 SEIFERT, Herbert; BROWN, Bruce Alan; BRANSCOMBE, Peter; CARNER, Mosco; KLEIN, Rudolf et al. Vienna. Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2002. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000905465>. [cit. 2024-01-12].

28 FRITZ-HILSCHER, Elisabeth Th. a KRETSCHMER, Helmut (ed.). *Wien Musikgeschichte*. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart. LIT, 2011, s. 262. ISBN 978-3-643-50368-8.

## 4. Medea: parodie v kontextu vídeňské divadelní scény

Máme-li hovořit o parodických žánrech vídeňského lidového divadla, je třeba si nejprve stanovit teoretický rámec. Vranického *Medea* je ve všech pramenech označena podtitulem *ein travestiertes Melodrame*<sup>29</sup> – jedná se tedy o takzvanou travestii. Co však tento termín přesně označuje? Peter Branscombe ve svém textu *The Beginnings of Parody in Viennese Popular Theatre*<sup>30</sup> odmítá přesnější rozdělení a definici termínů parodie, travestie, burleska či karikatura. Poukazuje na neschopnost samotných autorů a dobových kritiků konzistentně dodržovat nějaké rozdělení, tyto termíny se většinou překrývaly a znamenaly více či méně to samé. Všechny tyto žánry tedy označuje zastřešujícím termínem parodie.

Heslo v *Grove Music Online* definuje parodii následovně: „termín užívaný v opeře značí množství prostředků, které společně odkazují na již existující materiál, čímž prostřednictvím vztahů k parodované předloze vytvářejí specifický efekt. Může se například jednat o celé dílo založené na jiném díle (vycházejícím z jeho hudby, postav či textu). [...] Cílem je dosáhnout zvláštního humorného, ironického či satirického efektu, často pomocí zesměšnění původního díla či některého z jeho prvků.“<sup>31</sup> Výše zmíněná slova platí obecně a lze je aplikovat i na *Medeu*, vídeňské prostředí však s sebou nese některá specifika.

Branscombe stanovuje pět podmínek pro vznik úspěšné divadelní parodie. První z nich je dostatečně početná městská populace, v níž se jisté množství lidí zajímá o divadlo. Druhou podmínkou je absence výrazných společenských bariér, díky čemuž i chudší obyvatelstvo může mít přehled, co se hraje na prestižnějších scénách (Branscombe užívá spojení „smarter theatres“). Dalším faktorem je „zdravá neúcta k nabubřelosti a pompéznosti, která navádí k posměchu – zde je důležitým předpokladem etablovaná divadelní tradice“<sup>32</sup>. Čtvrtou

29 Popř. *Melodrama*

30 BRANSCOMBE, Peter. The beginnings of Parody in Viennese popular Theater. In: YATES, William E.; FIDDLER, Allyson a WARREN, John. *From Perinet to Jelinek: Viennese Theatre in Its Political and Intellectual Context*. Bern: Peter Lang, 2001, s. 23-34. ISBN 3906766802.

31 COOK, Elisabeth a SADIE, Stanley. Parody (iii). Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2002. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007203>. [cit. 2024-01-12].

32 „...a healthy attitude of disrespect towards pretentiousness and pomposity which encourages mockery – here a well established dramatic tradition is an important prerequisite.“ BRANSCOMBE, The beginnings of Parody in Viennese popular Theater, s. 23.



podmínkou pro vznik parodie jsou jisté mezery v cenzuře, umožňující některým citlivým tématům či narážkám vtipně a vynalézavě proklouznout systémem kontroly. Konečně posledním a zásadním předpokladem je existence seriózního repertoáru založeného na akceptovaných scénických konvencích, který umožňuje tvůrcům parodií vysmívat se těmto konvencím a v jejich rámci vytvořeným dílům. Všechny tyto požadavky byly ve Vídni pozdního 18. a počátku 19. století, již se autor zabývá, alespoň částečně naplněny.

Branscombe dále podle jejich předlohy rozlišuje pět druhů parodií: parodie klasických (především antických) námětů, parodie celých žánrů (kupříkladu *Rettungsoper*), parodie činoherních kusů (často např. Shakespearových her), parodie zesměšňující konkrétní osoby (většinou operní pěvce a jejich interpretaci vážných rolí) a parodie operních děl. Vranického *Medeu* nelze zařadit výlučně do jedné z těchto kategorií, pohybuje se na rozhraní několika z nich. První z nich je jasně patrná již z názvu díla – jedná se o parodii klasického antického námětu. Branscombe hovoří dokonce specifičtěji o „mytologické karikatuře“<sup>33</sup> Velmi často a hojně užívané anachronismy staví i v případě *Medey* do kontrastu antické prostředí s dobovými vídeňskými zvyklostmi a společenskou satirou.

Dalším z výše zmíněných typů parodie, o němž lze u *Medey* uvažovat, jsou parodie činohry a opery. Melodram, který se stal předlohou pro Vranického dílo, není ani jedním z těchto žánrů, obsahuje ale mluvené slovo i hudební složku. Mluvená část melodramu navazuje na tradici vážné německojazyčné činohry. Parodická *Medea* „trivializuje postavy [předlohy – pozn. DK], jejich status a emoce,“<sup>34</sup> což Branscombe uvádí jako znak těchto parodií. U parodií opery zase „původní žánr ospravedlňuje zařazení písní a dalších hudebních čísel, hudba je často trivializována skladatelem či aranžérem“<sup>35</sup>. *Medea* je v tomto zvláštním případě, původní Bendova hudba je opravdu v některých místech modifikována či přesazena do komického kontextu, zároveň však na jejím základu vyrůstá oproti originálu výrazně rozsáhlejší svěbytné hudebně-dramatické dílo s pečlivě promyšlenou dramaturgií a jehož hudba je nezřídka srovnatelně sofistikovaná s původní hudbou. Je zde tedy užito směšných a parodizujících prvků, vedoucích však nikoliv ke zjednodušení předlohy, nýbrž k nové originální autorské tvorbě.

---

33 BRANSCOMBE, The beginnings of Parody in Viennese popular Theater, s. 26.

34 „Much of the humour derives from the trivialization of the characters, their status and their emotions.“ BRANSCOMBE, The beginnings of Parody in Viennese popular Theater, s. 29.

35 „...the justification the original work provides for songs and other musical numbers, the music often being trivialized by the composer/arranger.“ BRANSCOMBE, The beginnings of Parody in Viennese popular Theater, s. 31.

Poslední druh parodie z výše zmíněných, o němž by bylo možno v souvislosti s *Medeou* uvažovat, je parodie zaměřená na konkrétní divadelní žánry. V tomto případě nemám na mysli melodram – těžko totiž tvrdit, že se dílo ve své celistvosti vysmívá melodramu jako takovému, ostatně melodramatické části jsou spíše způsobem, jak navázat na předlohu, již je možno následně parodovat. V některých scénách jsou však parodovány tehdy oblíbené duchařské a nadpřirozené divadelní náměty – nejzřetelněji je to patrné ve 2. výstupu 2. jednání, v němž sbor spíše směšných, nežli děsivých duchů vyhání svatební hosty, dále například ve 4. výstupu téhož jednání, kdy Medea svou žárlivost vůči Kreuse vyřeší jednoduše tím, že ji promění v sovu.

Tyto pro dnešního diváka nesmyslně znějící prvky jsou však přirozenou součástí vídeňského lidového divadla v jeho různých formách již od počátku 18. století. Už hry výše zmíněného principála Josefa Antona Stranitzkého se hemží nepravděpodobnými situacemi, dramatickými a absurdními dějovými zvraty. Do jejich hlavního děje pak vstupuje vedlejší postava Hanswursta, která v částečně improvizovaných výstupech komentuje a zesměšňuje vážné postavy. Josef Balvín o něm v knize *Vídeňské lidové divadlo* píše: „je to zjevně znevažující, místy téměř až parodistický postoj k událostem, činům a citům, které zobrazuje hlavní děj. Hanswurst všude, kde vystupuje, neskrývá, že na ‚vznešenost‘ svého pána pohlíží značně skepticky, a zejména vůči heroicko-galantnímu patosu vznešených hrdinů má vztah velmi pochybovačný. Celým svým jednáním vytváří komické paralely k přehnaně ušlechtilému či patetickému jednání, aniž ovšem tento pateticky nadnesený děj vysloveně paroduje. Hanswurstovská komika se totiž vyvíjela ve zvláštní kulturně-psychologické situaci, kdy stále ještě platil – aspoň ve vyšších vrstvách – barokní ideál hrdinství a ušlechtilosti. ... a tak ... stojí proti sobě svět naivní, ba vulgární spokojenosti a blaženosti, a svět barokní ‚vznešenosti‘ jako dvě oddělené sféry, z nichž má každá svou pravdu.“<sup>36</sup>

Odras tohoto přístupu lze spatřit i v takřka o století mladší Vranického *Medee*. Zde proti sobě již nestojí dvě oddělené sféry a jim příslušné hrdinské a lidově vulgární postavy, nýbrž se tento kontrast vyjevuje přímo v každé postavě samotné a jejich různých jednáních (jako nejlepší příklad může posloužit postava Medey). Bendův/Gotterův melodram, jeho tragický antický námět a vše, co na něj v novém díle navazuje, jsou onou „vznešenou“ sférou, zatímco lidové prostředí vídeňského dialektu a každodenních životních potřeb představují „svět naivní, ba vulgární spokojenosti a blaženosti“.

---

36 BALVÍN, Josef; POKORNÝ, Jindřich a SCHERL, Adolf (ed.). *Vídeňské lidové divadlo: od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha: Odeon, 1990, s. 27. ISBN 80-207-0552-X.

## 5. Pramenná základna

### 5.1 Notované prameny

Uvážíme-li nedostatek bližších zpráv o vzniku díla i jeho provádění, můžeme stav pramenné základny považovat za překvapivě bohatý. Jako hlavní pramen pro studium *Medey* využívám partituru uloženou ve Vídeňské národní knihovně (Österreichische Nationalbibliothek – dále ÖNB) pod signaturou Mus.Hs.10230 (dále označovanou jako pramen **M1**). Jedná se o dva svazky, čítající 131 respektive 142 listů širokého formátu o rozměrech 23,8 x 33 cm. Na nich je z obou stran naneseno deset notových osnov, využitých dle potřeb díla částečně nebo zcela. Jedná se o manuskript až na některá razurovaná místa zcela čitelný. Podoba písma, celkový styl i vnější úprava rukopisu naznačují, že se jedná o produkt vídeňských (dvorních) kopistů.

Ve stejné instituci je pod signaturou Mus.Hs.10231 uložena série 45 partů psaných na 716 listech, vykazujících stejné vlastnosti, jako výše zmíněná partitura. Tento pramen označuji značkou **P**. Prvních sedm partů (dle později dopsaného číslování na titulních listech), zřejmě nepatří ke zbylým osmatřiceti. Jedná se o party označené jako Soprano Solo, Alto Solo, Soprano Ripieno, Alto Ripieno, Basso Ripieno, Basso Solo a Tenore Solo. Ačkoliv vypadají velice podobně jako ostatní party, nepodařilo se mi je dle partitury zasadit do žádné části díla. Jedná se o party ke strofické sborové skladbě v C dur ve 3/4 taktu s předpisem Andantino, party se navzájem shodují německým světským textem se čtyřmi slokami přednášenými sólisty, na něž odpovídá sbor pokaždé stejným nápěvem s odlišným textem. Osm prázdných taktů na začátku naznačuje instrumentální doprovod. Takováto část se v *Medee* nenachází, zmíněných osm partů navíc na rozdíl od všech ostatních není na titulní straně opatřeno titulem díla, tyto party tedy k ostatním nepatří. Nelze vyloučit, že jde o drobnou skladbu, jež mohla být provedena společně s *Medeou* a tudíž byla uložena spolu s nimi. Je ovšem stejně tak možné, že jde o materiály k jiné skladbě, jež byla uložena vedle *Medey* v jedné z knihoven, jimiž dílo prošlo (viz historie *Kaisersammlung* v kapitole o císařovně), a od níž byly tyto party omylem odděleny.<sup>37</sup>

Dále jsou k dispozici kompletní orchestrální party včetně dvou partů prvních a dvou partů druhých houslí a rovněž zvláště vypsané party pro nástroje hrající na scéně. Vokální party

---

<sup>37</sup> Mohlo by se například jednat o Vranického travestii *Macbeth* nebo o směs *Ein Quodlibet aus verschiedenen Opern* téhož skladatele. Jedná se o dílas předcházející, resp. následující signaturou.

jsou pak omezeny na party sborové, vyvedené po dvou kusech do sopránu, altu, tenoru (dělicího se a tedy specificky označeného jako „primo“ a „secondo“) a basu. Party se opět vyznačují skvělou čitelností a v tomto ohledu by i dnes bylo teoreticky možné jich užít jako prováděcího materiálu. Jsou opatřeny množstvím původních zanášek z partů jiných nástrojů či zpěvních hlasů, rovněž v částech melodramatických jsou opatřeny recitovaným textem, tak, aby bylo možno na tento navázat hudbou.

Konečně se v ÖNB pod signaturou Mus.Hs.1032 nachází rukopisný svazek čítající 101 listů (pramen **K**). Na prvních 54 listech je takzvaná „Probestimme“, tedy dobový klavírní výtah určený k nastudování díla. Má stejné rozměry a podobné grafické provedení jako partitura i hlasy, z čehož lze usoudit, že pocházejí ze stejné dílny. Obsahuje drobné poznámky o instrumentaci zpravidla vedoucího hlasu jednotlivých částí a také jsou v něm zapsány texty melodramů. Zpěvní hlasy, a to jak sborové, tak sólové, zde však (s výjimkou drobných narážek) zapsány nejsou – sloužil-li tak materiál jako pomoc při nastudování, zřejmě musel být nácvičku také přítomen někdo s partiturou, a hráč na klávesový nástroj zastával spíše roli jakéhosi korepetitora. Úsek v rozmezí listů 55–81 (čísla listů byla u všech pramenů doplněna později tužkou) obsahuje part Medey, listy 82–101 part Jásonův. Tyto dva party obsahují pouze části mluvené a odpovídající instrumentální doprovod v podobě klavírního výtahu. Pouze část finále, v níž Jáson zpívá se sborem, je zanesena i se zpěvními party. Není zcela jasné, proč tomu tak bylo, zpívané části mohly být zapsány zvlášť nebo v některých případech vypuštěny.

Všechny tři výše zmíněné prameny jsem měl možnost osobně prostudovat v hudebním oddělení Österreichische Nationalbibliothek. Jejich kompletní digitální fotografie mi pak se svolením této instituce poskytl provozovatel webové stránky *The Wranitzky Project*<sup>38</sup> a hudební badatel švédského původu Daniel Bernhardsson, za což mu na tomto místě vřele děkuji. Díky tomu jsem byl schopen dílo do hloubky studovat a měl jsem možnost zevrubně srovnávat jednotlivé materiály.

Daniel Bernhardsson mě rovněž upozornil na existenci posledního mně doposud známého pramene **M2**. Je jím druhá rukopisná partitura uložená v archivu Vídeňského hudebního spolku (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – dále GMF) pod signaturou IV 26383 (Q 2205). I tu jsem měl možnost osobně prostudovat, vzhledem k pravidlům této instituce však není možné pořizovat vlastní fotografie. Také jsem byl schopen prostudovat a s pramenem **M1** porovnat pouze část odpovídající prvnímu svazku partitury **M1**. Partitura vykazuje podobné vlastnosti jako materiály uložené v ÖNB, její formát je podobný, pouze byla

---

38 *The Wranitzky Project*. Online. C2006–2022. Dostupné z: <https://wranitzky.com/>. [cit. 2024-01-07].

seříznuta a oba svazky byly společně svázány do moderních desek. Je psaná stejným grafickým stylem a rozložení stránek většinou koresponduje přesně po taktech s pramenem **M1**. Je tedy s vysokou pravděpodobností možné říci, že tento pramen vznikl ve stejné době a ve stejné dílně jako prameny uložené v ÖNB.

Důležitým prvkem pro pochopení vzájemného vztahu pramenů jsou později připsané poznámky a úpravy. V partituře **M1** je rudkou a tužkou dopsáno mnoho škrťů, změn tempa, mluveného textu a dalších informací. Některé stránky byly rovněž zakryty šedými listy papíru (část z nich bylo později opět odkryto, část je zakryta dodnes), některé listy nesou známky přehnutí či sešití plnicí funkcí „vide“. Všechny tyto změny jsou zaneseny na odpovídající místa v partech (díky tomu je možné rekonstruovat stále zakryté části). Naopak party z pramene **P** obsahují informace, které v partituře nejsou – jedná se vesměs o drobné korektury kupříkladu posuvek. To nasvědčuje tomu, že tyto chyby byly odhaleny sluchovou kontrolou a úpravy mohli zanezt například sami hráči konkrétních partů.

Pozoruhodné je, že partitura **M2** minimálně v jednom místě zkraje díla zohledňuje škrť zanesený v pramenech z ÖNB, tj. uvádí noty přímo v novém znění s vynecháním původní hudby. To by spolu s takřka identickým rozložení stránek obou rukopisů nasvědčovalo tomu, že se jedná o opis pramene **M1**, který vznikl v době, kdy již proběhly některé úpravy v původní partituře a partech. Zároveň však většina dalších úprav a škrťů v partituře **M2** není zohledněna ani později dopsána. Nic tedy nenasvědčuje tomu, že by tento pramen byl užit k provedení díla, zatímco u pramene **M1** je to pravděpodobné. Konečně pramen **K** obsahuje rovněž některé poznámky z partitury, zdaleka ne však všechny. I tento pramen přímo zohledňuje některé škrty z pramene **M1**.

Díky srovnání partů je také možné potvrdit, že některé stránky nejsou svázané či škrtnuté pro pozdější úpravu díla, nýbrž z důvodů praktických – noty byly napsány do menších svazků do sebe vložených listů a vnější strana těchto svazků nese jiné noty, které na dané místo nepatří.

Již samotné srovnání notových pramenů nám tak umožňuje zjistit nemálo informací – materiály jsou vyvedeny kvalitním způsobem a jejich výroba musela být finančně náročná. Jejich objednatelem tak byla osoba či instituce dobře finančně zajištěná a vzhledem k jejich vzhledu možná blízká císařskému dvoru. Existence na výrobu nákladných partů s korespondujícími vpisky a existence klavírního výtahu pak naznačují, že nebylo-li dílo provedeno, bylo přinejmenším jeho provedení plánováno. Lze také s jistotou tvrdit, že dílo došlo alespoň do jisté fáze nastudování. Za prvé tomu nasvědčují odhalené drobné chyby

v partech, které nebyly opraveny v partituře. Za druhé je dle mého názoru nepravděpodobné, aby skladatel (popř. osoba pověřená nastudováním) nechal škrtnout několik celých zásadních árií, aniž by ji k tomu donutily vnější okolnosti, jakými je například přílišná technická náročnost pro zpěváky či nedostatek času k nastudování. S ohledem na nesrovnalosti v pramenech se zdá, že dílo vznikalo organicky, party a výtah byly opisovány ještě ve chvíli, kdy výsledná podoba díla nebyla hotová. Tu je ostatně těžké určit, neboť se zdá, že docházelo průběžně k zásadním změnám – škrtnání celých scén, zpěvních čísel a zřejmě i vkládání nového mluveného textu, nahrazujícího některé vypuštěné části. Prameny **M1** a **K** obsahují totiž v některých místech všité listy nenotovaného papíru s takovýmto novým textem. Zcela vyloučit však nelze ani variantu pozdějšího znovunastudování skladby, při němž by došlo ke zmíněným úpravám.

V elektronickém katalogu ÖNB je u všech pramenů Vranického *Medey* uložených v této instituci uveden jejich původ z takzvané *Kaisersammlung* Graz. Andrea Harrandt z hudebního oddělení této instituce mě informovala, že se jedná o „sbírku soukromých muzikálií císaře Františka II. [českého krále Františka I. Rakouského – pozn. DK]. Tato sbírka byla předána jako dar Štýrskému hudebnímu spolku ve Štýrském Hradci. V roce 1936 byla získána rakouským státem a předána Rakouské národní knihovně. Části této sbírky byly již v 70. letech 19. století součástí archivu Vídeňského hudebního spolku.“<sup>39</sup> Prameny uložené v ÖNB tedy pocházejí z této sbírky, pramen **M2** pravděpodobně také. Podrobněji se tzv. *Kaisersammlung* zabývá John A. Rice ve své publikaci *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, tomu se dokonce podařilo částečně identifikovat části sbírky, které patřily císaři a které jeho druhé manželce Marii Tereze Neapolsko-Sicilské.<sup>40</sup> Tématem císařovny soukromé hudební sbírky a jejího pravděpodobného vztahu k *Medei* se podrobněji zabývám níže ve zvláštní kapitole – viz dále.

---

39 „Bei der sogenannten Kaisersammlung handelt es sich um die Privatmusikaliensammlung von Kaiser Franz II. Diese Sammlung wurde als Geschenk an den Steiermärkischen Musikverein in Graz übergeben. 1936 wurde dieser Bestand vom österreichischen Staat erworben und der Österreichischen Nationalbibliothek übergeben. Teile diese Sammlung gelangten schon in den 1870er Jahren in das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. In der Musiksammlung sind ca. 3200 Inventarnummern vorhanden mit den Signaturen Mus.Hs.9861 bis Mus.Hs.13017 und Mus.Hs.37216 bis Mus.Hs.37261.“ e-mail Andrey Harrandt, Musiksammlung, ÖNB, 23. 1. 2023.

40 RICE, The empress as collector of music. In: *Empress Marie Therese*. S. 13–47.

## 5.2 Libreto

Zatímco rozsah hudebních pramenů díla je uspokojivý, situace ohledně libreta je značně složitější. V literatuře ani v archivech jsem nenalezl zmínku o zvláště vydaném libretu a je možné, že žádné nikdy vydáno nebylo. Výše zmíněné prameny jsou tak jediným zdrojem poznání i ohledně textové složky díla. Ve své práci vycházím z přepisu, který jako přílohu pro svou studii *Original und Parodie: Zu Georg Bendas Medea und Jason und Paul Wranitzkys Medea*<sup>41</sup> vytvořil Christoph-Hellmut Mahling. Čtení libreta s sebou nese několik problémů: text je psán do partitury kurentem, a navíc se v něm běžně vyskytují mnohá slangová, nespisovná či snad i vymyšlená slova – i zkušený profesor muzikologie Mahling tak některá místa nedokázal rozluštit a nahradil je otazníky. Některé texty byly později upravovány a v některých případech došlo i k razurám – v takových případech je i při porovnání všech pramenů těžké určit, jaké bylo původní či naopak definitivní znění textu. Části partitury jsou zakryty, v takových případech je pomocí partů možné rekonstruovat instrumentální část, vzhledem k absenci sólových pěveckých partů však nikoliv text a zpěvní linku. Rekonstrukci těchto míst by mohlo pomoci hlubší studium pramene **M2**. Odkrytí výše zmíněných částí pramene **M1** by vyžadovalo odborný knihařský zásah, požadavek na něj jsem vzhledem ke svému časově omezenému pobytu ve Vídni i účelu práce nevznesl. V případě zájmu o vytvoření moderní notové edice by však byl tento zásah nutný. Některé zakryté části pak byly od dob, kdy Mahling připravoval svůj text (studie vyšla v roce 1987) opět odkryty, tyto části tak přirozeně přepsány nejsou, stejně tak nepřepsal některé vložené texty zřejmě nahrazující vypuštěná zpěvní čísla.

I přes tyto nedostatky dává Mahlingův přepis doposud nejucelenější představu o libretu tohoto díla. Pro práci s ním jsem si na základě tohoto přepisu vytvořil vlastní pracovní překlad, z nějž budu v této práci citovat. Vedle toho uvádím i Mahlingův přepis, na jehož správnost se většinou spoléhám. Pokud by se Mahlingova verze rozcházela s některým z výše uvedených pramenů, uvedu přepis vlastní.

---

41 MAHLING, *Original und Parodie*.

## 6. *Medea*: popis díla, srovnání s předlohou

Nespokojíme-li se s relativně širokým termínem travestie či parodie, je těžké Vranického *Medeu* zcela jednoznačně žánrově zařadit. Mísí se v ní prvky melodramu, hry se zpěvy i singspielu popřípadě opery. Je rozdělena do dvou jednání po šesti výstupech, v každém z nich jsou postupy zmíněných žánrů užity v jiném poměru. První jednání je koncipováno primárně jako melodram (z něhož *Medea* jako parodie vychází) s vloženou slavnostní sborovou scénou a dvěma áriemi. Druhé jednání pak častěji střídá techniky – začíná jako hra s písněmi, následuje pro singspiel typický sbor, chvílemi se vrací k melodramu, objevuje se zde duet i árie až konečně vrcholí takřka operním finále rondového typu. Takováto směsice postupů není pro vídeňské lidové divadlo přelomu 18. a 19. století neobvyklá a nabízí se označit toto dílo jako singspiel. Druhé jednání by tomu odpovídalo, s ohledem na první jednání, u něž je množství melodramatického textu oproti zpívanému textu takřka trojnásobné, se ale tomuto označení bráním.<sup>42</sup>

Předlohou k dílu se stal melodram *Medea* skladatele českého původu Jiřího Antonína Bendy (1722–1795) na libreto německého básníka Friedricha Wilhelma Gottera (1746–1797). Tito dva muži působili v 70. letech 18. století v Gotě na dvoře vévody Friedricha III., Benda byl jeho kapelníkem, Gotter zastával diplomatickou funkci. Podnětem ke spolupráci jim byl příjezd Seylerovy divadelní společnosti, která se do Gothy uchýlila po požáru divadla ve Výmaru. Společně pro ni napsali kromě *Medey* také komický singspiel *Vesnický trh* (*Der Jahrmarkt*), Benda pak na libreto Johanna Christiana Brandese zkomponoval ještě melodram *Ariadna na Naxu*.<sup>43</sup>

Námětem Bendova melodramu je antický příběh kolchidské princezny Medey, která z lásky k Jásonovi pomohla jím vedené výpravě Argonautů získat zlaté rouno. Po jejich svatbě a návratu do Řecka ji však Jáson zapudil pro princeznu Kreusu. Melodram sleduje postavu Medey, která přichází do Korintu a z touhy po pomstě se rozhodne zavraždit své dva syny,

---

42 Je třeba uznat, že text melodramu zpravidla ubíhá rychleji, než text zpívaný. Vzhledem k rozsahu díla nejsem schopen kvalifikovaně odhadnout časové poměry obou složek. V prvním jednání bezesporu převažuje melodram. V druhém jednání je poměr textu vyrovnanější a zpívané části převažují.

43 BAUMAN, Thomas. Benda family (opera): Georg (Anton) [Jiří Antonín] Benda. Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2002. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005956>. [cit. 2024-01-12].



jejichž otcem je Jáson. Děj je tak poměrně krátký a dílo se primárně zaměřuje na psychologii Medey.

Ačkoliv není jeho prvním tvůrcem, bývá Bendovi přisuzována velká role ve zdokonalení žánru melodramu.<sup>44</sup> *Ariadna* i *Medea* měly okamžitě značný úspěch nejen v německy mluvícím prostoru. Došlo k mnoha uvedením, vedlejším efektem této popularity pak byl i vznik jejich travestií.

Kromě dříve zmíněných notovaných pramenů nemáme k Vranického *Medee* žádné další přímé informace. V pramenech není ani explicitně zmíněna předloha, podtitul *ein travestirtes Melodrame* nám pouze napovídá, že se jedná o travestii melodramu. Vzhledem k rozsáhlým a často doslovným citacím Bendovy hudby i Gotterova libreta ve Vranického díle je však jeho předloha nezpochybnitelná.

Rovněž přesné datum vzniku a provedení (došlo-li k němu) Vranického kusu nelze určit. Mahling jako první rok, kdy mohla travestie vzniknout, uvádí rok 1797.<sup>45</sup> Tato domněnka ale navazuje na předpoklad, že libretistou byl Joachim Perinet (viz dále). Bližší představu o možné dataci bychom mohli získat na základě studia hudebního provozu na dvoře císařovny Marie-Terezy. Pokud by například dílo bylo provedeno u příležitosti svátku císaře Františka II., mohlo být premiérováno 4. října roku 1797, 1798, 1799 nebo 1803, kdy Vranický pro tuto událost prokazatelně složil blíže neurčenou hudbu (viz kapitola o císařovně). V soupisech tehdejších představení vídeňských divadel se mi uvedení tohoto díla nepodařilo dohledat.<sup>46</sup>

---

44 BRANSCOMBE, Peter. Melodrama. Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018355>. [cit. 2024-01-12].

45 MAHLING, Original und Parodie. S. 246.

46 Např. v Leopoldstädter Theater, kde se podobná díla hrála na běžné bázi, se v roce 1813 hrála dvouaktová parodie *Die Travestierte Medeas* libretem Joachima Perineta a hudbou Franze Volkerta. V roce 1822 uvedli tříaktovou frašku *Medea travestiert* na libreto Karla Meisla a s hudbou Wenzela Müllera. Obě představení se odehrála dávno po Vranického smrti. ANGERMÜLLER, Rudolph. *Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater*. Böhlau, 2010, s. 109, 144. ISBN 978-3-205-78448-7.

	<i>Medea</i>	<i>Medea</i>
<b>skladatel</b>	Jiří Antonín Benda	Pavel Vranický
<b>libretista</b>	Friedrich Wilhelm Gotter	neznámý (Joachim Perinet, Joseph Richter?)
<b>premiéra</b>	1. 5. 1775, Lipsko	(?) 1797 a dále, Vídeň
<b>členění</b>	8 výstupů	2 jednání po 6 výstupech
<b>postavy</b> <u>postavy</u> <u>(částečně)</u> <u>zpívané</u>	Médea její Synové (starší a mladší) Vychovatelka (Chůva) Jáson Kreusa Průvod	<u>Médea</u> její Synové (starší a mladší) <u>Vychovatelka</u> <u>Jáson</u> <u>Kreusa</u> <u>Chirurg</u> Otec a Matka nevěsty, Svědek, Hospodský, Bednář, Kuchař, Pekař <u>Sbor svatebních hostů</u> <u>Sbor duchů</u>

Tab. 1: Srovnání základních údajů Bendovy a Vranického Medey

## 6.1 Libreto

Autor libreta parodické *Medey* zůstává neznámý. Mahling předpokládá, že by jím mohl být Joachim Perinet,<sup>47</sup> a to na základě jeho dřívější spolupráce s Vranickým na operetě *Das Fest der Lazzaroni*<sup>48</sup> a rovněž proto, že se Perinet věnoval operním parodiím (*Ariadne auf Naxos*, 1803; *Telemach*, 1805; *Die Travestrierte Medea*, 1813). Další důkazy však nepřináší. Rice přidává další možné jméno – Josepha Richtera, u nějž je potvrzena práce pro císařovnu Marii Terezu<sup>49</sup> (viz kapitola o vztahu císařovny k *Medee*). Bez dalších informací není bohužel možné libretistu s jistotou určit.

Jisté je, že neznámý libretista musel být velmi dobře obeznámen s Gotterovým libretem. Nový text velmi věrně svou strukturou kopíruje originál a zvláště zkraje díla ho pečlivě následuje. První výstup uvádí diváka do situace a představuje Medeino dilema. V druhém výstupu využije libretista toho, že v odpovídajícím Gotterově/Bendově výstupu pouze zní hudba a přechází přes scénu svatební průvod. Zde tak přichází jeho první výsostná

47 MAHLING, Original und Parodie. S. 244, 246.

48 POŠTOLKA, Wranitzky, Paul. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980.

49 RICE, *Empress Marie Therese*. S. 155.

myšlenka – hospodský sbor proložený duetem (viz kapitola s analýzou hudby). Dále text opět vychází z předlohy, ve třetím výstupu Medea osnuje svou pomstu, ve čtvrtém přichází Vychovatelka se syny, v pátém dojde k dojemnému a psychicky náročnému setkání dětí s jejich matkou, v šestém Medea přivolává na pomoc nadpřirozené síly a odhodlává se k vraždě (viz analýza libreta). Zde se však poprvé děj odlišuje, u Gottera dojde v 6. výstupu k vraždě za scénou, zatímco v parodické verzi je výstup ukončen v pomstychtivé náladě. Ačkoliv je text ve slovech a jazykové úrovni pozměněn, jsou přidány scénické vsuvky i dobové narážky (viz analýza komických prvků v libretu), dějový obrys se doposud velmi přísně držel Gottera. Pouze je do čtvrtého a šestého výstupu vloženo po jedné árii.

Od druhého jednání se text začíná odlišovat výrazněji. První tři výstupy jsou opatřeny novým textem a dějem: v prvním je vyobrazena svatební hostina Jásona a Kreusy, ve druhém duchové na příkaz Medey vyhánějí svatebčany a ve třetím jednání dojde k samotné vraždě dětí (v tomto výstupu se vracejí citace Gotterova libreta). Čtvrtý výstup se odkazuje k sedmému výstupu u Gottera, záhy jsou do něj ale vloženy duet Jásona s Chirurmem a Jásonova árie. Pátý výstup parodie pak koresponduje s osmým výstupem předlohy, zoufalý Jáson se dozvídá o Medeině hrůzném činu. Text finále je zcela nově vytvořený a určený k celkovému zhudebnění, částečně se odkazuje k druhému výstupu prvního jednání (viz hudební analýza) a přináší alternativní závěr díla.

Výstupy, které jsem identifikoval jako sobě navzájem odpovídající, začínají stejnými (někdy ovšem pozměněnými) promluvami. Ačkoliv je základní dějová linka stejná, je v libretu parodie výrazně akcentována linka Medeiny žárlivosti a úkladů proti Kreuse. Rovněž je dán velký prostor epizodickým postavám a různým dějovým „slepým uličkám“, které mají komický a/nebo parodický efekt. Těchto přidaných epizod je v druhém jednání výrazně více. Zatímco první jednání tedy vyznívá (s výjimkou tří hudebních vložek) poněkud tragikomicky (text je parodicky pozměněn, ale děj zůstává v zásadě stejný), druhé jednání můžeme označit za zcela komickou záležitost.

## 6.2 Hudební struktura

Přes rozmanitost užitých postupů představuje Vranického *Medea* překvapivě soudržné dílo. Zásadním faktorem této dramaturgické soudržnosti je tehdejší veřejnosti dobře známý antický příběh a Bendova předloha. Od těch se *Medea* postupně vzdaluje, rovněž míra parodičnosti a absurdity kontinuálně narůstá a vrcholí v závěru. Pavel Vranický dal

prostřednictvím hudby a mj. promyšleného tonálního plánu *Medee* jednotící ráz. Základním tonální rámcem je vývoj od tóniny d moll až k závěrečné D dur. To v sobě nese jistou symboliku, neboť první z nich z nich bývala vnímána jako tónina dramatické až hrůzné nálady (vzpomeňme na Komturu v Mozartově *Donu Giovannim*), k ní stejnojmenná durová tónina byla naopak užívána jako jásavá a slavnostní (pravděpodobně i kvůli ladění žesťových nástrojů). Většina díla je podobně jako Bendův melodram komponována v béčkových tóninách, první jednání končí v Es dur a ve stejné tónině začíná první vykomponovaná hudba druhého jednání.<sup>50</sup> v průběhu 4. výstupu 2. jednání se však poměr začne obracet ve prospěch tónin křížkových a 5. výstup a finále jsou již pouze v těchto tóninách. Symbolika tónin tak podtrhuje postupný odklon od závažné introspektivní polohy převzaté z předlohy směrem k závěrečné radostné oslavě vídeňského života a požitkářství.

Toto schéma je již predestřeno v předešlé, částečně převzaté od Bendy, částečně jím inspirované. Začíná doslovnou citací předlohy v d moll, hned ale střední díl přináší lehké až taneční téma v tónině D dur, vzdáleně odvozené kompilací melodických fragmentů středního dílu Bendova a ostře kontrastující s předcházející náladou. Tím již naznačuje další vývoj skladby, která postupně přejde od doslovných citací předlohy přes její komickou modifikaci až po zařazení zcela nového materiálu. Střední díl je rovněž výrazně delší než převzaté hlavní téma, a tak přestože se v rámci třídílné formy úvodní dramatické téma vrací, je celkový dojem z předešlé spíše hravý a veselý. Predestřené schéma posiluje užití stejného tóninového plánu a částečně i stejných hudebních motivů na začátku prvního výstupu prvního jednání.

## 6.3 Orchester

Základní obsazení orchestru odpovídá typickému vrcholně-klasicistnímu opernímu souboru. Pramen **P** obsahuje po dvou partech prvních a druhých houslí a dále jeden part viol a společný part violoncella a kontrabas, označený jako basso. Dále jsou zde zvláště vypsány party pro první a druhou flétnu, první a druhý hoboj, společný part pro dva fagoty, dva party lesních rohů laděných střídavě in D, in F, in Es, in G a in C, dva party klarin in D a in C. Zvláštností je hudba na scéně, užitá v 1 a 2. výstupu 1. jednání a v 6. výstupu téhož. i pro tu jsou vypsány zvláštní party, jedná se o hoboje, lesní rohy a klariny in C vždy po dvou nástrojích se zvláště vypsány party a dále o jeden společný part pro dva fagoty.

---

50 Jedná se o druhý výstup druhého jednání. V prvním výstupu se také zpívalo, máme ovšem k dispozici pouze text, který se nejspíše zpíval na melodii dobové populární či lidové písně – viz dále.

Na scéně hrají rovněž pro dobový operní provoz vyloženě nezvyklé hudební nástroje. Zastoupeny jsou za prvé nástroje bicí: kromě ne tak neobvyklé tamburíny se zde vyskytuje opékací rožeň (Bradtspieß) s funkcí trianglu a bicí nástroj, který Mahling ve své studii identifikoval jako Holzguten a který plní funkci tympánu. Informace o posledním zmíněném nástroji nelze v literatuře dohledat, neboť Mahling zde zřejmě udělal chybu – při bližším studiu kurentem psaného pramene zjistíme, že se jedná o „Holzputen statt Pauken“. Tedy o dřevěné putny,<sup>51</sup> které se nejspíše měly otočit dnem vzhůru a následně se do nich tloukl předepsaný rytmus (Vranický vypisuje part na jedné tónové výšce, což odpovídá neladěnému nástroji).

Dále jsou na scéně přítomny žestě: dva nástroje označené jako Blashorn in B a trumpetky (Trompettl) in G, in C a in F<sup>52</sup>. Alespoň některé z výše zmíněných nástrojů (které jsou všechny obdařeny individuálním partem) lze označit termínem Berchtesgadener Instrumente, Mahling se o nich zmiňuje jako o Lärminstrumente<sup>53</sup>. John Rice ve své knize v kapitole příznačně nazvané *Musical caprice* o zmíněných nástrojích píše: „[tyto] nástroje-hračky [byly] často označovány jako Berchtesgadner Instrumente, jelikož se na jejich výrobu specializovali řemeslníci z Berchtesgadenu (v bavorských Alpách jižně od Mnichova) a okolí. [...] Rukopisy [...] označují tyto nástroje ne vždy jasnými výrazy, takřka všechny však patřily k nástrojům dechovým či bicím. Většina dechových nástrojů spadá do dvou kategorií: nástroje napodobující ptačí zpěv a imitace trubek a rohů. [...] Trubky a rohy byly vyrobeny ze dřeva či kovu a nejednalo se o opravdové žestové nástroje, [...] nýbrž v sobě měly ukryty plátky umožňující nástroji hrát pouze jednu tónovou výšku.“<sup>54</sup>

To nám umožňuje lépe pochopit notaci těchto nástrojů: zmíněné trumpetky in G, in C

---

51 Dle Rejzkova Českého etymologického slovníku, s. 574, vychází bavorské dialektní slovo *putten* z německého *Bütte*, což je označení pro kád'. Za pomoc při čtení pramene a rozklíčování tohoto neobvyklého instrumentačního požadavku vřele děkuji Marcu Niubo.

52 Poslední jmenovanou identifikuje Mahling mylně jako běžnou trubku, podle soupisu orchestru na titulní straně partu primu, názvu partu nástroje samotného, jeho notaci na jediné notě i společného užití nástrojů v jedné pasáži je však jasné, že se jedná o stejný nástroj jiného ladění.

53 MAHLING, *Original und Parodie*. S. 247.

54 „[...] toy instruments, frequently called Berchtesgadner Instrumente because craftsmen in and around Berchtesgaden (in the Bavarian Alps south of Munich) specialized in their manufacture. [...] The manuscript parts that preserve this music refer to the toy instruments with words whose meaning is not always clear, or which can mean more than one thing; but almost all of them belonged to the wind or percussion families. Most of the wind instruments fell into two categories: bird calls and imitation trumpets and horns. [...] The trumpets and horns, made of wood or metal, were not brass instruments proper [...] but contained internal reeds that allowed each of them to play only one pitch.“ RICE, *Empress Marie Therese...* s. 143-146.

a in F nejsou nástroji transponujícími, nýbrž jsou schopny hraní pouze tohoto tónu. To potvrzují jednak jejich party, jednak pohled do partitury: je jich například užito v závěru 1. výstupu 1. jednání v tónině F dur (tónina není v partituře **M1** označena předznamenáním, v partech v prameni **P** však ano) a tyto tři nástroje zní střídavě jako základní tóny tóniky, dominanty a mimotonální dominanty k dominantě. Nástroje bicí a trumpetky obsluhovali sboristé – zmiňuje to Mahling<sup>55</sup> zřejmě dle poznámky na straně 266r pramene **M1**. V případě dvou Blashörner in B je to však méně pravděpodobné, jedná se o transponující nástroje hrající různé tóny alikvótní řady, mohlo by jít například o jednoduché lovecké rohy. Pozoruhodné je, že linky Blashörner in B, ačkoliv mají své vypsání a celku odpovídající party, se nenacházejí v partituře ani v jejím závěrečném dodatku s hudbou na scéně.

Užití takovýchto nástrojů není u Vranického ojedinělým případem. Rice zmiňuje Vranického mši s Berchtesgadner Instrumente a dvě divertimenta pro smyčce a Berchtesgadner Instrumente, jejichž party jsou rovněž uloženy v ÖNB. Zároveň i císařovna Marie Tereza vlastnila opis slavné *Kindersinfonie*, jejíž autorství bylo připisováno Josephu i Michaelu Haydnovi či Leopoldu Mozartovi, a dokonce měla užití Berchtesgadner Instrumente vyžádat na Paerovi v kantátě *Il Conte Clò*.<sup>56</sup> To naznačuje, že hra na tyto nástroje byly přinejmenším na císařském dvoře oblíbenou kratochvílí a že císařovna některé z nich pravděpodobně vlastnila.

Na základě výše zmíněného je možné učinit odhad počtu hráčů orchestru. Vycházím z předpokladu, že u pultu smyčců seděli dva hráči – tomu napovídá například rozdíl mezi dvěma party primu, kdy v prvním jsou vypsána sóla koncertního mistra i doprovodné tutti, v druhém partu se sóla nenachází. Také part viol je v jednom místě rozdělen na dvě osnovy. Mírná pochybnost nastává u partu nazvaného basso, kde se jednou střídají violoncelli (v množném čísle) a tutti a podruhé zase violoncello solo doprovázejí pizzicatem bassi (v množném čísle) – nejpravděpodobnější je však vzhledem k velikosti orchestru i partu, k němuž bylo třeba se s nástroji vejít, obsazení dvou violoncell a jednoho kontrabasu. Dechy pak hrály bezpochyby po jednom, takže v orchestřišti se nacházelo odhadem třiadvacet hráčů. Na scénu pak bylo třeba angažovat nejméně osm a nanejvýš šestnáct instrumentalistů, podle toho, kolik nástrojů byli případně schopni obsloužit sboroví zpěváci. Takový ansámbl odpovídá dobové profesionální produkci středního divadla.

---

55 MAHLING, *Original und Parodie*. S. 247.

56 RICE, *Empress Marie Therese*. S. 146.

## 6.4 Sbor a sólisté

Zaměřím se nyní na obsazení pěvecké. Sbor je nasazen ve dvou větších a ve dvou méně významných scénách. 2. výstup 1. jednání a finále 2. jednání jsou postaveny z velké části na přítomnosti čtyřhlasého sboru svatebčanů v obsazení SATB. Mezi jeho vstupy pak zpívají sólisté Jáson a Kreusa. Dále zmiňuje text v partituře na začátku 2. jednání sbor svatebních hostů, zpívající Rundgesang/Canon. Mohlo by se jednat například o přetextovaný lidový popěvek ve strofické či rondové formě, notový materiál k němu však na rozdíl od textu nemáme. Konečně ve 2. výstupu 2. jednání nastupuje na scénu sbor duchů, vyhánějící hodující svatebčany. V partituře jsou v tomto místě uvedeny pouze nižší hlasy (alt a bas), tento sbor zpívaný v unisonu v oktávách je ale vypsaný i v sopránových a tenorových partech, z čehož vyplývá, že bylo třeba nižší hlasy posílit. Pro to vidím dvě možné příčiny – sbor byl v počtu zpěváků spíše komorní a užití pouze jeho poloviny nedosáhlo v daném místě kýženého komicky-strašidelného efektu; nebo byla část sboru již před vstupem duchů přítomna na scéně v roli svatebčanů, takže by již redukovaná altová a basová sekce sboru pro tyto účely nestačila.

Každý ze sborových hlasů má dva identické party určené k nácvičku, pouze part tenoru se dělí na tenore primo a secondo: tenoři se ve sboru „Durchlaufet die Provinzen“ ve Finale 2. jednání krátce dělí do dvou hlasů. Vycházím opět z předpokladu, že jeden part byl určen pro dvě osoby (v případě sboru se však mohlo jednat o více). Bylo tedy počítáno nejméně se šestnácti sboristy. Rozsah všech hlasů s výjimkou tenoru je v intervalu terdecimy (soprán  $c'-a''$ , alt  $a-fis'$ , tenor  $c-g'$ , bas  $A-f'$ ) a party jsou zvláště ve Finale (vyjma basu) poměrně exponovány ve výškách. Přestože je možné, že bylo tehdejší ladění nižší, byla Vranického hudba určena pro spíše dobrý a zkušený sbor.

*Medea* vyžaduje nasazení pěti sólových pěvců, všechny s výjimkou Chirurga mají navíc větší či menší množství mluvených vstupů. Dále jsou zde dětské mluvené role dvou synů Medey a Jasona a mluvené epizodické role na svatbě jako například rodiče nevěsty, sládek, hospodský a další (v těchto rolích pravděpodobně účinkovali sboristé).

Titulní sopránová role Medey je obdařena dvěma pěveckými výstupy – árií „Wart nur ich krieg dich schon“ tvořící závěr prvního jednání a milostným duetem „O Jason, Jason liebst du mich?“ ve finále druhého jednání. První z nich je svým rozsahem  $b-g''$  i pseudoseriózním charakterem (viz analýza hudby) výrazně pěvecky exponovanější, závěrečný duet je spíše komicky-milostnou tečkou. Těžiště této role ovšem tkví v činoherních výstupech Medey v rámci melodramů – účinkuje takřka v celém prvním jednání s výjimkou druhého výstupu

a v prvním, třetím a šestém výstupu jednání je dokonce jedinou postavou na scéně. Podobně v druhém jednání je kolem ní postaven třetí výstup a dále účinkuje ve výstupu pátém a ve finále. Její text tvoří přibližně polovinu rozsahu libreta (v Bendově melodramu je tento poměr ještě výrazněji ve prospěch Medey). Na představitelku této postavy jsou kladeny nemalé nároky, neboť se musí jednat o herečku schopnou být velkou část představení středem pozornosti a ztvárnit přesvědčivě tuto pozoruhodnou komicky-tragickou roli. Zároveň vyžaduje role obstojnou zpěvačku, schopnou na konci svých výstupů ještě zazpívat dvě hudební čísla.

Pěvecky stojí dílo výrazně více na představiteli postavy Jásona. Ten zpívá v celkem sedmi zpěvních číslech ve čtyřech výstupech, především ve druhém jednání. Je mu přiřknut jeden duet s Kreusou, jeden s Chirurmem, sólová árie „Wie wird mir so ängstlich“ a výše zmíněný duet s Medeou. Ve sborových číslech finále druhého jednání pak zpívá střídavě se sborem, který mu odpovídá (v této části se Jáson dostává do nejvyšších poloh svého rozsahu) a ve dvou závěrečných sborech „Wir ziehn zum goldnen Kegel“ se připojuje k mužské části sboru. Tenorový klíč i rozsah ( $d-a'$ ) ukazují jasně na obsazení tenoristy, častěji se však pohybuje ve spodní až střední části svého rozsahu. Naopak co se mluveného slova týče, dostává Jáson (podobně jako v Bendově melodramu) výrazně méně prostoru než Medea a takřka výhradně v jednání druhém.

Stejně jako Medea má Kreusa dva pěvecké vstupy, jedním z nich je zmíněný duet s Jásonem, druhým pak árie „O Jason hier ist deine Braut“ (výjimečná tím, že se jedná o jediné uzavřené číslo v mollové tónině z celého díla, doprovázené navíc pouze dechovými nástroji). Má menší rozsah než Medea ( $f'-g''$ ), zato zpívá většinou v jeho horní polovině. Na rozdíl od hlavní role má minimum mluvených vstupů.

Konečně jsou zde dvě epizodické postavy, každá s jedním zpěvním číslem. Jejich dějový význam je zanedbatelný až nulový, mají za cíl vnést do parodie především komický efekt. První z nich je Vychovatelka Medeiných synů (Hofmeisterin), která hovoří i zpívá ve čtvrtém výstupu prvního jednání. Má zde jednu sólovou árii popěvkovitého rázu „Merkcet doch ihr jungen Herren“, v níž poučuje chlapce o prospěšnosti uzenin a páleného vína (viz hudební analýza). Jedná se o soprán, její hlasový rozsah je  $d'-g''$ . Druhou z těchto postav je pak Chirurg, v příběhu naprosto redundantní postava Jásonova dvorního lékaře. Tato tenorová role (rozsah  $es-a'$ ) zpívá rovněž pouze v jednom čísle, a to v duetu s Jásonem



„Durchlaucht'ger Prinz hier bin ich schon“. Duet je založený na zpěvu (a nejspíše i komediálním hereckém výstupu) Chirurga, Jason mu spíše přizvukuje, a když se jejich linky konečně v závěru spojí v homofonii, zpívá Chirurg vrchní hlas.

## 7. Synopse

Děj se odehrává ve vídeňském hostinci *U Zlaté kuželky* a jeho bezprostředním okolí.

### 1. jednání

**1. výstup.** Medea.

Medea vystupuje z vozu před hostincem *U Zlaté kuželky* a vzpomíná na společnou minulost s Jásonem. Slibuje mu pomstu za to, že ji opustil pro Kreusu, dceru ševce. Nechce se vrátit do své rodné Kolchidy, neboť by si na ni lidé ukazovali prstem a rodina by to špatně nesla (otec by se otáčel v hrobě, bratři by ji fackovali). Objednává si pivo, přičemž nadává na Jásona, když náhle zazní hudba a do hostince míří Jáson s Kreusou na svatební hostinu. Medea se ukrývá.

**2. výstup.** Svatební hosté, Jáson, Kreusa.

Sbor svatebních hostů zpívá o *Zlaté kuželce* a jídle, které si tam objednájí. Provolávají slávu Jásonovi. Jáson a Kreusa si v duetu vyznávají lásku a stěžují si na její projevy (cuká, kouše, trhá, svědí...).

**3. výstup.** Medea.

Medea má na Jásona vztek a rozmyšlí pomstu. Žádný nápad (vylít mu polévku na hlavu a zkazit mu tak svatební hostinu, zabít je) nepovažuje za dosti důmyslný. Nakonec se rozhoduje pro vraždu jejich dvou synů a s potěšením si přitom představuje Jásonovo neštěstí. Náhle se však zalekne přicházející Vychovatelky a synů a ukrývá se.

**4. výstup.** Vychovatelka, dva Medeini synové, později Medea.

Vychovatelka přivádí chlapce do hostince, mladší z nich se dožaduje jídla. Vychovatelka vytahuje ze sukně uzené buřty a zpívá árii o jejich zdravotní prospěšnosti. Starší syn se ptá, zdali mají připít své nové matce (Kreuse) na zdraví. Vystupuje Medea a radostně se vítá se syny, klidní obavy Vychovatelky a žádá si být s nimi sama.

**5. výstup.** Medea a její synové.

Medea rozmlouvá s chlapci a rozjímá, zda má děti zabít. Pokouší se je usmrtit kapesním nožem, zmocňuje se jí však lítost, varuje je tedy a synové ve strachu prchají.

## **6. výstup.** Medea.

Medea osnuje svou pomstu a zaklínáním se dovolává pomoci nadpřirozených sil. Na téma odplaty Jásonovi zpívá árii.

## **2. jednání**

### **1. výstup.** Jáson, rodiče novomanželů, sládek, hostinský, svatební hosté.

*(hudba na scéně)*

Svatebčané zpívají sborovou pijáckou píseň. Všichni sedí na zemi, pročez si Jáson stěžuje na bolest zad. Čeká se na nevěstu, když náhle spatří hostinský přicházet duchy.

### **2. výstup.** Titíž, duchové.

Vstupují duchové, kteří poštvání Medeou straší svatební hosty a vyhánějí je pryč.

### **3. výstup.** Medea.

Medea zabíjí své dva syny a zajídá tento čin zmrzlinou. Náhle pocítuje lítost a strach z dopadení. Když však oba chlapci opět vyskočí a se smíchem utíkají, je vzteky bez sebe a znovu jim přeje smrt.

### **4. výstup.** Jáson, Chirurg, později Kreusa

Jáson, rozčilen, že nemůže v klidu jíst, vybíhá z hostince a hledá Kreusu. Potkává Chirurga, který vyslyšel jeho stížnosti na bolest a připravil mu kůru. V následujícím komickém duetu se Chirurg snaží přesvědčit Jásona, aby se dal do cvičení, ten se však vymlouvá, že se jednalo o vtip. Chirurg Jásona pronásleduje a chce mu vnutit klystýr. Po delším přemlouvání se nakonec Chirurg odporoučí.

V následující árii Jáson naříkavě volá Kreusu a srdceryvně líčí nadpřirozené události v hostinci. Kreusa se konečně zjevuje, avšak byla Medeou proměněna v sovu, její manželství s Jásonem je tedy překaženo.

**5. výstup.** Medea a Jáson, později jejich děti a svatební hosté.

Medea předstupuje před Jásona a sděluje mu, že zabila jejich syny. Jáson chce jít na městský soud a zažalovat Medeu, ta sa mu ale vysměje a tvrdí, že bude pravděpodobněji obviněn on. V průběhu tohoto výstupu tančí oba uherský tanec. Jáson od Medey žádá smrt, ona však odjíždí – Jáson se tedy chce zabít nožem, ten je však tupý. Práví, že jej zanese k brusiči a zabije se zítra, nebude-li mu to ovšem líto.

**Finále.** Jáson, poddaní a přátelé, později Medea a děti.

Sbor pátrá po Jásonovi, který se záhy objeví. Oplakává své děti a ženu. Sbor mu navrhuje jít do hostince *U Zlaté kuželky* a najít si tam novou ženu, což Jáson kvituje. Připojují se k nim Medea a jejich dva synové, Medea s Jásonem si vyznávají lásku a všichni společně míří do hostince.

## 8. Medea a císařovna Marie Tereza

V Dlabáčově slovníku pod heslem *Wraniczky, Paul* nalezneme následující nenápadnou zmínku: „Jeho početná díla se sestávají ... vedle dalších německých oper, baletů a divadelních intermezz také z mnoha dalších, publiku doposud neznámých prací, které vytvořil pro soukromé užití a potěšení Jejího Veličenstva císařovny Marie Terezy.“<sup>57</sup> Po dvě stě let od úmrtí skladatele byla a stále je akcentována Vranického role v dvorních divadlech, zatímco jeho působení v rámci soukromých uměleckých aktivit na dvoře císařovny zůstává spíše na okraji zájmu.

Pozoruhodné osobnosti císařovny Marie Terezy Neapolsko-Sicilské se ve své knize *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*<sup>58</sup> věnuje John A. Rice. Druhá manželka císaře Svaté říše římské Františka II. (českého krále Františka I.), dcera neapolsko-sicilského krále Ferdinanda I. a přes matku vnučka rakouské císařovny Marie Terezie vyrůstala na neapolském dvoře, kde získala značné hudební vzdělání. Věnovala se zpěvu i hře na klávesové nástroje a harfu. Její vkus byl na jedné straně ovlivněn hudebním jazykem neapolským, na straně druhé pak přes matku, rakouskou arcivévodkyni Marii Karolínu, vídeňskou hudební kulturou. Ve Vídni, kam se po sňatku s Františkem přestěhovala, pak dala naplno průchod oběma těmito stránkami své osobnosti a zvláště v oblíbě měla skladatele, kteří byli schopni obě tradice propojit (jako byli kupříkladu Simon Mayr či Ferdinando Paër).

Mnoho času trávila císařovna na zámcích v Schönbrunnu či v Laxenburgu, kde hudbě věnovala značnou pozornost. Pořádala soukromé koncerty s vážným repertoárem a odlehčené společenské zábavy s odpovídající hudbou. Značná část provozovaných děl byla císařovnou pro tyto příležitosti přímo objednána u tehdy prominentních skladatelů z různých částí Evropy (jmenujme Cherubiniho, bratry Haydnovy, Mayra, Paëra, Paisiella, Rejchu, Salieriho či právě Vranického). Pro jejich provedení pak měla ve zvyku dávat dohromady soubory obdivuhodných rozměrů, v nichž hráli a zpívali jak členové služebnictva, tak profesionální hudebníci včetně virtuosů vídeňské hudební scény. Sama s oblibou zpívala a často osobně interpretovala sólové sopránové party.

---

57 „Seine zahlreichen Werke bestehen ... theils in mehreren deutschen Opern, Balleten, und theatralischen Zwischenakten, nebst vielen anderen dem Publikum noch nicht mitgetheilten Arbeiten, die er ... für Ihre Majestät die Kaiserinn *Maria Theresia* zu ihrem eigenen Gebrauche, und Privatvegnügen verfaßt hatte.“  
DLABACŽ, Wraniczky, Paul. In: *Allgemeines historisches Künstlerlexikon*. (zvýraznění původní)

58 RICE, *Empress Marie Therese*. z této knihy, není-li uvedeno jinak, vycházejí následující odstavce.

Marie Tereza si také aktivně vytvářela rozsáhlou sbírku nejen hudebnin (včetně provozovacích materiálů), ale také rukopisů libret, scénářů k baletům, dochovány jsou i náčrtý děje hudebně-divadelních děl (některé dokonce psané její vlastní rukou). Přesně lokalizovat tuto sbírku však není jednoduchý úkol – po smrti císařovny byla rozdělena a stala se součástí jiných sbírek. Hudebniny obsahující díla duchovní přešly do sbírky dvorní kaple, později pak do Vídeňské národní knihovny (Österreichische Nationalbibliothek – ÖNB). Zbytek pak povětšinou skončil v hudební sbírce císaře Františka, takzvané *Kaisersammlung*. Do té ovšem císař také v průběhu let přispíval a je tak těžké oddělit, která část patřila císařovně. Inventář položek<sup>59</sup>, které přešly z knihovny Marie Terezy do Františkovy sbírky byl posléze rozšířen o další položky, čímž se znesnadňuje identifikace císařovny části sbírky. Přesto se přesně o tento nelehký úkol ve své knize John Rice pokouší (obrázek 1).

Celá *Kaisersammlung* měla po Františkově smrti značně pohnutý osud. Dlouho ležela v šestatřiceti truhlách v Hofburgu, než se jí František Josef I. rozhodl roku 1879 zbavit. Nabídl ji Carlu Ferdinandu Pohlvi z Vídeňského hudebního spolku (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – GMF), který si pro archiv spolku vybral ty nejzajímavější kousky (mj. mnoho Haydnových a Mozartových děl). Zbytek pak byl věnován Štýrskému hudebnímu spolku ve Štýrském Hradci (Steiermärkischer Musikverein in Graz). Tam ležela sbírka po desítky let víceméně nepovšimnuta, až ji v roce 1933 „objevil“ badatel Ernst Fritz Schmid. Ten přesvědčil rakouskou vládu, aby ji odkoupila zpět a začlenila ji do hudební sbírky ÖNB. Tato knihovna dnes uchovává důležitý pramen nazvaný *Catalogo alter Musickalien u. gehört in das Privat Musickalien Archiv S. Maj. des Kaisers* (Ricem označovaný *CaM*). Podle Rice tento inventář, vznikající v průběhu let, byl naposled aktualizován kolem roku 1815. Do tohoto pramene bylo později připsáno „Wien“ k těm pramenům, které skončily v GMF. Ty korespondují se seznamem, jenž si při převodu do fondů GMF vytvořil archivář Pohl.<sup>60</sup>

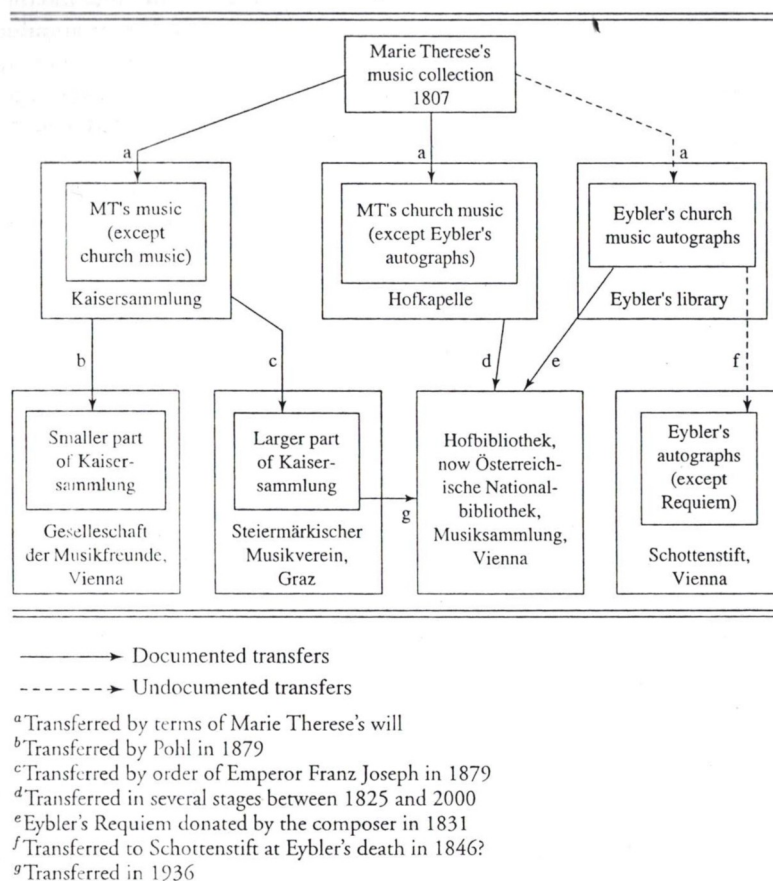
---

59 Strany 9–108 dále zmíněného pramene *CaM*. Podrobnější diskuzi nalezneme na stranách 32–35 knihy *Empress Marie Therese*.

60 *Verzeichniss der mit Allerhöchster Genehmigung an das Archiv der Gesellschaft d. Musikfreunde in Wien abgegebenen Musikalien a. d. Sammlung weiland S. Mj. d. Kaisers Franz I.*

Rozsah Kaisersammlung je nesmírný<sup>61</sup> a ačkoliv k ní od roku 2003, kdy Rice svou knihu publikoval, některé texty vydány byly, stále nebyl její obsah kompletně probádán a publikován. Nalezneme v ní opery, oratoria, kantáty, písně, balety, symfonie, komorní hudbu, skladby pro klávesové nástroje, taneční hudbu a další. To vše v podobě partitur, partů či klavírních výtahů. Rice se mezi nimi pokouší císařovny části identifikovat pomocí přímých i nepřímých důkazů: na mnohých dílech je připsáno věnování císařovně, o některých se zmiňuje korespondence jí adresovaná, část děl oslavuje neapolskou královskou rodinu, z níž pocházela. Někteří skladatelé podávají zprávy o tom, která díla pro ni zkomponovali, rovněž v soukromých záznamech císařovny nalezl Rice zmínky o odměnách, které skladatelům za

Table 1.1 *Dispersal of Marie Therese's music library and present location of its contents*



Obr. 1: Přesuny hudebnin ze sbírky císařovny Marie Terezy po její smrti. RICE, *Empress Marie Therese*. S. 16.

61 Rice uvádí několik tisíc rukopisů a několik set tisků. Počet se značně liší v závislosti na tom, jestli se počítají skupiny děl (např. série smyčcových kvartetů či písní) vcelku či jednotlivě a zdali se partituras party počítá jako jedna položka nebo jako dvě.

kompozice poskytovala. Hudební deník děl provozovaných na soukromých koncertech v letech 1801–1803 psaný vlastní rukou Marie Terezy nám rovněž poskytuje neobvyklý vhled do jejích hudebních aktivit a umožňuje se lépe vyznat v císařské sbírce.<sup>62</sup> Cimarosa, Mayr, Paër, Weigl a Pavel Vranický patřili mezi nejprovozovanější autory. V souvislosti s touto skutečností a v úvodu kapitoly zmíněným slovníkovým heslem usuzuje Rice, že Vranického tvorba v Kaisersammlung byla pravděpodobně původně ve vlastnictví císařovny.

Rovněž datace provedení, je-li v prameni uvedena, může ukazovat na vlastnictví císařovnou – tak například její svátek a narozeniny byly pro skladatele příležitostí prokázat vděk za její podporu. Za ještě zásadnější však lze považovat dvě data – 12. únor, kdy měl císař narozeniny a 4. říjen, kdy slavil svátek. Marie Tereza měla ve zvyku pořádat v tyto dny svému manželovi velké oslavy, při nichž byla hudba důležitou součástí dění. Pavel Vranický byl jedním ze skladatelů, který se na hudbě k těmto oslavám podílel. Přehledná tabulka (obrázek 2), již Rice sestavil, nám dokonce napovídá, že byl pro tyto příležitosti u císařovny nejžádanějším skladatelem vůbec. Hudbu k císařově svátku skládal každoročně v letech 1797 (dřívější informace nemáme) až 1803 s přestávkou v roce 1800. Ku příležitosti císařových narozenin pak byla jeho díla uvedena v letech 1801, 1803 a 1804. Skladby, které se v tyto dny uváděly, vyžadovaly velká obsazení – jednalo se o kantáty, mše, singspiely i opery. Ne všechny skladby, které Vranický pro oslavy dodal, známe jménem, mezi ty doložené patří *divertissements Die Binder, Vorstellungen*<sup>63</sup> a *Das Picknick der Götter* a dále díla příznačně nazvaná *Quodlibet* a *Ball*. Po roce 1804 pak hudbu k těmto významným datům skládali již jiní skladatelé (např. Paër, Eybler a od roku 1806 Weigl).

---

62 Riceův přepis císařovna hudebního deníku je v celém svém rozsahu otisknut jako příloha knihy *Empress Marie Therese*.

63 *Vorstellungen* bylo provedeno 13. 2. 1803. V tabulce uvedeno pouze jako „Divertissement“, v digitálním katalogu ÖNB uvedeno „Divertissement Vorstellungen : Den 13ten Februar 1803“ viz <http://data.onb.ac.at/rec/AC14300986>.



Table 5.1 *Music for Emperor Franz's birthday and nameday, 1797–1807*

Year	Day/ month	Composer	Title (genre)	Place of performance	Source (see below)
1797	4/10	Wranitzky	?	?	a
1798	4/10	Wranitzky	?	?	a
1799	4/10	Wranitzky	?	?	a
1800	4/10?	Eybler	<i>Missa S. Wolfgangi</i>	?	b
1801	12/2	Wranitzky	<i>Die Binder</i> (divertissement)	?	c
	12/2	Weigl	<i>Il miglior dono</i> (cantata)	?	d
	4/10	M. Haydn	<i>Missa S. Theresiae</i>	Laxenburg	e
	4/10	Wranitzky	Ball	?	c
1802	4/10	Eybler	<i>Missa S. Theresiae</i>	Laxenburg	e
1803	13/2	Wranitzky	Divertissement, Quodlibet	?	c
	13/2?	Albrechtsberger	<i>Missa S. Francisci</i>	?	b
	2/10	Schenk	<i>Der Dorfbarbier</i> (Singspiel)	Redoutensaal	a, f
	4/10	Paer	?	?	a
	4/10	Weigl	<i>Der Gute Wille</i> (cantata)	Laxenburg	a, g
	4/10?	M. Haydn	<i>Missa S. Francisci</i>	?	e
	4/10	Wranitzky	?	Hetzendorf	a
1804	12/2	Wranitzky	<i>Das Picknick der Götter</i> (play with music)	Schönbrunn	c
1805	12/2	Paer	<i>Il conte Clò</i> (cantata)	?	a
	12/2	Eybler	ballet	?	a
	4/10	Seyfried	<i>Serenata con una cantatina</i>	Hetzendorf	c
	4/10?	Schacht	Mass in C minor	?	b
1806	12/2	Weigl	<i>Il sacrificio interrotto</i> (cantata)	?	g
	4/10	Weigl	<i>Il principe invisibile</i> (opera)	Laxenburg	c, g
1807	12/2	Weigl	<i>Das Bacchantenfest</i> (divertissement)	?	c

*Sources:*<sup>a</sup>Marie Therese's records of gifts, HHStA, Fa, HKF, Kart. 24<sup>b</sup>Date of performance extrapolated from date of composition, as recorded in autograph score (see Table 5.2)<sup>c</sup>Manuscript score or parts with date of performance<sup>d</sup>Weigl, "Zwei Selbstbiographien," 52

*Obr. 2: Díla provedená na narozeniny a svátek císaře Františka  
II. v letech 1797–1807. RICE, Empress Marie Therese. S. 108.*

Rice se dále podrobně zabývá císařovninou mezinárodní korespondencí, v níž si objednávala z různých koutů Evropy hudebniny (zvláštní důraz klade na dopisy, jež si vyměňovala s Paërem, který jí posílal rozsáhlé části své tvorby). Rozebírá jednotlivé hudební žánry a druhy, které tvořily sbírku, jako byla například italská opera, vokální duchovní hudba či hudba instrumentální, a skladby, které je zastupují. Zásadní je pak kapitola o hudebnících,

kteří se na soukromém hudebním provozu Marie Terezy podíleli,<sup>64</sup> především pak odstavec týkající se úlohy Pavla Vranického: „Další hudebník, u nějž mnohé dary od císařovny [zaznamenané v jejím deníku – pozn. DK] naznačují, že zastával důležité místo v jejích hudebních aktivitách, byl Pavel Vranický (nezaměňovat jej s mladším bratrem Antonínem, [...] který s Marií Terezou zřejmě neměl nic společného) [...] Vranický působil několik let jako koncertní mistr Divadla u Korutanské brány a Burgtheateru.“ (Rice rovněž dospěl k závěru, že Vranický orchestr neditigoval, nýbrž seděl na první židli.) „[Haydn a Beethoven] si vážili jeho vůdčích schopností a Marie Tereza také. Paer zmiňuje Vranického povinnosti v pokynech k provedení kantáty *Il conte Clò*: ‚Provedení, ale především opravu chybných not, bude-li k tomu příležitost, přenechávám ctihodnému vedoucímu orchestru Sig. Vraniski.‘“<sup>65</sup> Zmíněná kantáta byla provedena v únoru 1805, máme zde tedy nesporný důkaz o tom, že v této době působil Vranický jako koncertní mistr císařovna orchestru. Je ale pravděpodobné, že tento úkol zastával dlouhodoběji, časté zastoupení jeho děl v repertoáru naznačuje, že se snad na těchto aktivitách mohl podílet již od 90. let 18. století. Vzhledem k úkolům, jimiž ho v té době nepřítomný Paer pověřuje, se zdá pravděpodobné, že Vranický sloužil mnohdy i jako vedoucí nácviku a řídil od houslí provedení skladeb.

Rice zmiňuje též císařovninu oblibu parodických námětů. „Podle baronky Du Montet milovala císařovna *travestissements*, a obvykle volila ty nejméně elegantní. Se svými vídeňskými poddanými sdílela vášeň pro divadelní parodie – komedie, které se vysmívaly vážným operám a hrám či využívaly řeckou mytologii jako základ pro lehkovážnou zábavu.“<sup>66</sup> Ve sbírce Marie Terezy se nachází rukopis libreta, partitura i party k Weiglovi dílu *Die Hochzeit im Reiche der Todten, eine Posse mit Gesang*. V korespondenci je doložen její

---

64 RICE, Marie Therese's Musicians. In: *Empress Marie Therese*. S. 48–68.

65 „Another musician whose many gifts from the empress suggest that he occupied an important place in her music-making was Paul Wranitzky (not to be confused with his brother Anton, another musician active in Vienna who seems to have had nothing to do with Marie Therese). ... Wranitzky served as concertmaster in the Kärntnertheater and Burgtheater for several years. ... [Haydn and Beethoven] valued his abilities as leader. So did Marie Therese. Paer mentioned Wranitzky's duties in instructions for the performance of the cantata *Il conte Clò*: ‚I leave the execution, but even more the correction of any wrong notes, if there is occasion for it, in the hands of the worthy director of the orchestra Sig. Vraniski.‘“ RICE, *Empress Marie Therese*. S. 54–55.

66 „The empress loved *travestissements*, according to the Baroness Du Montet, ‚and she generally chose the least elegant.‘ ... She shared with her Viennese subjects a passion for theatrical parodies: comedies that made fun of serious operas and plays or used Greek myths as the basis for light-hearted entertainment.“ RICE, *Empress Marie Therese*. S. 153–154. (kurzíva původní)

požadavek na libretistu De Gamerru, aby jí napsal parodické libreto. Dokonce se v její pozůstalosti nachází skica libreta začínající slovy „Il Parnaso travestito o sia in parodia sarebbe la mia idea“, psaná její vlastní rukou. Také užití tzv. Berchtesgadner Instrumente bylo u skladeb složených pro ni časté a Vranický tak dokonce učinil v jiných případech, nejvýznamnějším příkladem je jeho *Missa*,<sup>67</sup> již měla císařovna ve sbírce.<sup>68</sup>

Zvláštní role, již Pavel Vranický na dvoře císařovny Marie Terezy měl, jejich již u Dlabacze zmíněná spolupráce, potvrzená navíc v denících a dalších dvorských záznamech, ale rovněž císařovnin vřelý vztah k parodiím a nepřítomnost pramenů k *Medee* jinde, než v knihovnách související s Kaisersammlung Františka II., přivádí k myšlence, že by *Medea* byla právě jedním z děl složených „pro soukromé užití a potěšení Jeho Veličenstva“. Rice ostatně nepochybuje o tom, že dílo bylo součástí císařovny sbírky, nikoliv císařovy. Podobnou historii přisuzuje i dalšímu časově blíže neurčenému Vranického dílu, *Macbeth travestirt*, parodickému singspielu na shaekspearovský námět, uloženému v ÖNB pod sousedními signaturami Mus.Hs. 10227–9. Za daných okolností by bylo osobní nastudování a řízení provedení od prvních houslí samotným skladatelem takřka jisté. V úvahu by připadalo i provedení *Medey* či *Macbeth* (nebo obou) na císařův svátek v jednom z let 1797–99 či 1803<sup>69</sup> – obě díla spojuje kromě parodické povahy i námět týkající se vladaře a moci.

Jedna celá kapitola<sup>70</sup> Riceovy knihy je věnována pěveckému účinkování císařovny Marie Terezy. To bylo běžnou součástí jejich soukromých koncertů. Účinkovala především v duetech a větších ansámblech, vzácněji zpívala árie. Byla-li provozována celá díla, zpívala některou z rolí, někdy i roli hlavní. Příkladem může být Gianina ve Weiglově opeře *L'uniforme*. Na základě studia hudby, již císařovna zpívala, a dobových zpráv je možné získat představu o jejím hlase. Neměla příliš velký rozsah: přibližně od es' do a'', spíše ale do g'' (Rice dokládá, že v některých pramenech jsou rukou připsány změny tak, aby se šikovnou ornamentikou císařovna nejvyšším tónům vyhnula). Současníci včetně Michaela Haydna zmiňují relativně menší průraznost jejího hlasu a jakousi úvodní stydlivost při vystupování, zároveň však rozvinutou schopnost zpěvu z listu a značnou výrazovost jejího hudebního projevu.

67 Uložena v ÖNB, signatura Mus.Hs.10235/1-2

68 Podrobnější diskuze o těchto nástrojích a jejich užití ve skladbách provozovaných pod patronací císařovny v podkapitole *Unconvetional Instruments* na stranách 140–153 Riceovy monografie.

69 Mahling ve své studii *Original und Parodie* zmiňuje rok 1797 jako nejdřívější variantu, kdy mohla *Medea* vzniknout. o jejím možném spojení s císařským dvorem ale v době vzniku textu zřejmě nevěděl.

70 RICE, The empress as soprano. In: *Empress Marie Therese*. S. 69–89.

Nabízí se tedy otázka, zdali nebyla jedna z ženských rolí komponována císařovně „na tělo“. Medea, Kreusa ani Vychovatelka nejsou co do počtu zpívaných výstupů náročné, všechny tři role mají rozsah, který by odpovídal císařovniným možnostem. Medea má sice ve své jediné árii tón *b*, jedná se však o jednorázový komický prvek vyjadřující zlost (viz hudební analýza), takže by nemuselo vadit, pokud by například zazněl méně kultivovaným způsobem. Zbytek árie se pohybuje v rozsahu pro císařovnu přístupném. Existuje však jeden důležitý argument, proč nebyla Marie Tereza příliš vhodnou představitelkou titulní role. Jak jsem již ukázal výše, Medea je role především činoherní a deklamační povahy. Ačkoliv Rice císařovně v kontextů jí prováděných děl jistě herecké schopnosti přiznává,<sup>71</sup> je to vždy v rámci zpívaných výstupů. Těžko si představit poněkud stydlivě zpívající císařovnu deklamovat samotnou na jevišti přes celý orchestr kompletní výstupy a „utáhnout“ je svou jevištní akcí. Naopak jedna ze zbývajících dvou rolí mohla být pro Marii Terezu vhodná: jistě by bylo zábavné pro publikum a její přátele spatřit císařovnu, druhou manželku Františka, v roli nově vyženěné a poněkud slaboduché Kreusy či v roli Vychovatelky, kazící k péči jí svěřené děti jídlem. Vzhledem k dochovaným zprávám o císařovniných rozmarech („caprices“ jak je nazývá Rice) by to nebylo nic zvláště výjimečného. Ale zatímco nepřímé důkazy skutečně nasvědčují tomu, že Vranického *Medea* byla složena pro potěšení Marie Terezy, úvahy o jejím účinkování zůstávají bez dalších důkazů pouhou spekulací.

---

71 „the prison scene would have failed without it [acting], even in a concert performance. That Weigl wrote such a scene for Marie Therese is a tribute not only to her musicianship but to her ability as an actress.“ RICE, *Empress Marie Therese*. S. 77.

## 9. Analytická část

### 9.1 Komično a parodie v libretu

V následující kapitole se zaměřím na libreto parodické *Medey*, a to po stránce jazykové i dějové. Pokusím se identifikovat prvky, skrze něž autor libreta vytváří komický či parodický efekt. Dramatický text může obsahovat humor a komiku, nejedná se pouze o doménu parodií či frašek. Za parodický efekt považuji moment, kdy je komický prvek namířen proti něčemu konkrétnímu (například proti předloze, obecným zvyklostem vážného dramatu, společenským zvykům či mravům apod.) a v různé míře jej zesměšňuje. Čím je tedy libreto *Medey* nejen komické, ale také parodické?

Jak zmiňuje Branscombe (viz kapitola o parodii), pro parodii je zásadní existence seriózního repertoáru a na něj vázaných konvencí, které je možné parodovat. Seriózní repertoár zde samozřejmě představuje libreto *Medey* Friedricha Wilhelma Gottera, také ale obecněji hry s antickými náměty. Zásadním postupem této travestie je přenesení děje příběhu z prostředí antického Řecka do dobové Vídně. Tím se ze vznešeného a každodennosti vzdáleného dramatu založeného na konfliktu hodnot a psychologii hlavní postavy stává vyprávěnka z běžného života blízkého publiku, v němž morální hodnoty mají stejnou váhu jako stravování či zábava. Tento kontrast protikladů je zde ještě zdůrazněn, když vedle sebe v textu stojí (částečně fiktivní) dobové vídeňské reálie (hostinec *U Zlaté kuželky*, koncertní a taneční sál *Mehlgrube*, rozvodový soud, policie) a toponyma převzatá z Gotterovy předlohy jako Korint či Kolchida.

Podobný efekt má i převzetí celých vět z původního Gotterova libreta. Jak zmiňuje Rice, Bendova/Gotterova *Medea* byla k vidění ve vídeňských dvorských divadlech po dlouhou dobu a bývala hrána pravidelně: mezi lety 1778 a 1809 ji hráli celkem dvaadvacetkrát.<sup>72</sup> Vídeňské publikum i císařský dvůr byli tedy s tímto melodramem dobře obeznámeni. Neznámý libretista Vranického parodie navíc projevuje cit pro význačné momenty, které jsou v textu předlohy zásadní či dobře zapamatovatelné a ty přenáší do nového libreta tak, že není pochyb, že jsou citacemi z originálu či jeho parafrázemi. Zároveň jsou však parodovány tím, že jsou zasazeny do odlišného kontextu a tím ztrácejí na své vážnosti.

Dobrym příkladem tohoto postupu (vzhledem ke svému umístění zcela zásadním) je hned úvodní promluva Medey:

<sup>72</sup> RICE, *Empress Marie Therese*. S. 155.

**Gotter/Benda**

„Vertrauter Wohnsitz!  
 Vormals den Schutzgöttern frommer  
 Eintracht, häuslichen Glücks,  
 der unverbrüchlichen Treue heilig!  
 [...]
 Freistatt unausprechlicher,  
 für mich auf ewig verlorenen Freuden!  
 Haus meines Gatten, der mich von sich stößt!  
 [...]
 Unglückliche Medea!“

„Ó drahé sídlo!  
 Bývalos kdysi příbytkem zbožné svornosti,  
 bohy chráněné!  
 Šťastný domove,  
 posvěcený tenkrát neporušitelnou věností!  
 [...]
 Útočiště navždy ztracených slastí!  
 Sídlo mého chotě, který mě opustil!  
 [...]
 Nešťastná Médeio!“<sup>73</sup>

**?/Vranický**

„Wohnsitz meiner vormaligen Freuden  
 vormals den Schutzgöttern frommer  
 Eintracht,  
 und häuslichen Glückes heilig.  
 O geliebter goldener Kegel!  
 Wie oft fras ich hier nicht gebackne Hähndl  
 mit meinem Jason.  
 O unglückliche Medea.“

„Sídlo mých bývalých slastí!  
 Bývalos kdysi příbytkem zbožné svornosti,  
 bohy chráněné,  
 posvěcené domácím štěstím.  
 O milovaná Zlatá kuželko!  
 Jak často jsem tu se svým Jásonem žrala  
 pečené kuřátko.  
 Ó nešťastná Medeo!“<sup>74</sup>

Vidíme zde jasnou parafrázi Gotterova libreta, zároveň libretista ihned obrátí pozornost diváka na v původním textu nepříliš podstatné slasti. Parodický efekt dotvoří zmínka o pečeném kuřeti a hanlivý výraz *fressen* v kontrastu s doslovnou citací druhého verše psaného v básnické němčině. Zmínka o Jásonovi je zachována, v travestii ale vyznívá mnohem smířlivěji až nostalgicky.

Antické urozené postavy jsou v nové *Medee* podrobeny výrazné proměně. Tam, kde je u Gottera jejich motivace vnitřní a morální, jsou ve Vranického melodramu často poháněny vnějšími či fyzickými pohnutkami. Libují si v jídle, tabáku, starají se o svůj klid či bolest zad, děti se dožadují dárku. V lecčems jsou postavy plastičtější než v předloze, jsou to uvěřitelnější osoby a bližší divákovi a jeho běžným strastem. Může se i do jisté míry jednat o komentář k původnímu dramatu, neboť Jásona a Medeu lze chápat jako postavy značně egoistické (Medea pro svou pomstu neváhá obětovat své děti, Jáson se zase vyhýbá řešení situace, již způsobil) a parodická verze skrze typické přehánění tento výklad podporuje. Efekt lidovosti podtrhuje i satiricky vykreslená neutěšená sociální situace, kdy například nejsou k dispozici u hostiny stoly a svatebčané musí sedět na zemi nebo je zmíněn nedostatek peněz na placení

73 Překlad Zdeněk Cupák. BENDA, Jiří Antonín, TROJAN, Jan (ed.). *Medea*. 2. vydání. Editio Bärenreiter Praha, 2003. ISMN M-2601-0215-6.

74 Orientační překlad DK.

nájmu.

Na principu kontrastu vznešeného a přízemního chování fungují také mnohé dějové či scénické situace. Když jsou obě děti zabity, stěžuje si Jáson na přílišný hluk při jídle a Medea touží po zmrzlině. Nešťastný Jáson hledá zmizelou Kreusu, zatímco Chirurg za ním běhá po scéně a vnucuje mu klystýr. a v situaci, kdy se chce Jáson zabít, zjišťuje, že má příliš tupý nůž a musí jej druhý den zanést k brusiči. Pokaždé, kdy by měl ve vážném dramatu vrcholit v divákovi pocit hrůzy, nastane v parodii absurdní až trapná situace, která dosavadní gradaci napětí redukuje a vážná nálada se promění v komickou.

Jako prvek parodický vykládám též vadnou dějovou návaznost a nepřirozené rozřešení zápletky. Vadnou dějovou návazností myslím zvláště veškeré dění okolo vraždy Medeinych synů. Hlavní postava tvrdí, že své děti ve 3. výstupu 2. jednání opravdu zabila, ještě na konci tohoto výstupu však obživnou (nebo nebyly usmrceny vůbec), vyskočí a se smíchem utíkají pryč. Jak byla samotná vražda zinscenována nám není známo: Benda a Gotter tento čin nechávají proběhnout za scénou, zatímco orchestr hraje dramatické Allegro furioso. U Vranického parodie podrobnější informace nemáme. Scénické poznámky ale nenaznačují, že by Medea nebo její synové v daném okamžiku jeviště opustili. Jisté pak je, že Medea v 5. výstupu Jásonovi sděluje, že děti zabila. Oba synové se pak náhle a jakoby mimoděk objevují v závěrečném sboru ve finále.

Rovněž rozřešení situace je úmyslně nešikovné a nesmyslné, Medea promění Kreusu v sovu (což by jistě byla mohla udělat i dříve) a hlavní dva protagonisté zapomenou na hlubokou nenávist, která je doposud rozdělovala, vyznávají si lásku a chtějí spolu začít nový život. Všechny tyto zdánlivé nesmysly čtu jako parodii některých (zvláště operních) libret, v nichž se zápletky postupně komplikuje, přidávají se protichůdné děje a motivace postav, až není zkrátka možné děj dovést k uspokojivé katarzi jinak, než zásahem vyšší moci (tzv. deus ex machina) nebo vratkým zdánlivě logickým vysvětlením. Na logiku či její náznaky ale libreto *Medey* zcela rezignuje a tím se dle mého názoru těmito žánrovým konvencím vysmívá.

Dále se v textu libreta setkáváme s promluvami, které fungují zřejmě jako politické narážky či satira. Hostinský se při příchodu duchů zmiňuje, že bude mít „za hosty pekelné emigranty“. Medea zase při popisu vraždy svých synů říká, že „jednoho poslala po turecku na onen svět“. Přesný význam těchto narážek a jejich komický efekt není jednoduché rozklíčovat, navíc jsou celkem sporadické, určitě však měly svůj dobový význam.

### 9.1.1 Medea jako kouzelnice

Do *Medey* se zvláště v druhém jednání dostávají i prvky typičtější pro tehdejší „nižší“ formy divadla, tedy jevy a postavy nadpřirozené. Jedná se například o sbor duchů, které Medea vyvolá a poštvě proti hodujícím hostům, přítomnost čertů obsluhujících Medeu či to, že hlavní postava proměnu svou sokyni Kreusu v sovu. Tyto prvky tajemné a kouzelné jsou populární v německo-jazyčné činoherní i singspielové produkci přelomu 18. a 19. století, jejich v tomto případě dosti krkolomné použití lze také chápat jako parodii těchto žánrů a námětů. Zároveň jsou všechny nadpřirozené prvky spojeny s postavou Medey a dotýkají se hlubší diskuze o míře její božské/nadpřirozené či naopak lidské podstaty.

V textu *Medea–Sorceress or Woman? c. 1750 and Beyond* uveřejněném ve sborníku *Mapping Medea*<sup>75</sup> se touto otázkou v kontextu antických dramát a divadla 18. století zabývá Roland Lysell. Vychází z eseje *Divine and Human in Euripides' Medea* od Edith Hall, která připomíná, že Medea v antické tradici v sobě má částečně božskou podstatu. Je potomkyní boha slunce Helia a bohyně a čarodějnice Hekaté. „Není úplně bohyní, není však podřízena ani všem omezením smrtelnosti. [...] Není řecké či římské tradice, podle níž by Medea zemřela“<sup>76</sup> Lysell porovnává Medeu Euripidovu se Senecovým dramatem. Zatímco u prvního autora je Medeino konání podmíněno řádem božské spravedlnosti a cti, u druhého je její agentnost mnohem větší a jedná se spíše o pomstu osobního rázu. „Senecova hra tedy může být popsána jako démonická a podobně démonické znaky nalézáme u Médeí 18. století.“<sup>77</sup>

Démonickými znaky se zde myslí negativní vlastnosti lidské a emocionální podstaty v kontrastu s principy vyššího božského řádu. Bendovu/Gotterovu Medeu můžeme povětšinou chápat jako postavu démonickou, což potvrzuje značný důraz libreta i hudby na její psychologii. Neznámý libretista parodie postupuje opačně. Medea o sobě hovoří jako o čarodějnici a kouzelnici (Hexe/Zauberin) či vzduchoplavkyni (Luftfahrerin: s odkazem na létající vůz, na němž se přemísťuje. Mahling zmiňuje možnost užití balonu přivázaného na scéně.<sup>78</sup>). Všechna kouzla, jež Medea provádí, jsou do jisté míry prvkem parodickým a komickým a text často poutá pozornost zpět k lidovému prostředí a Médeině lidské podstatě. Příkladem je kletba, při níž se Medea dovolává vyšších mocí, aby jí pomohly syny zabít:

75 LYSELL, Roland. *Medea–Sorceress or Woman? c. 1750 and Beyond*. In: ALBREKTSON, Anna a MACINTOSH, Fiona (ed.). *Mapping Medea*. Oxford: Oxford University Press, 2023, s. 209–221. ISBN 978-0-19-288419-0.

76 LYSELL, Medea. S. 209.

77 LYSELL, Medea. S. 213.

78 MAHLING, Original und Parodie. S. 248.



### **Gotter/Benda**

„Das Licht des Tages ist zu heiter,  
die Sonne zu lieblich.  
Solche Taten wollen Finsternis!  
Ja, wenn die zürnende Natur umher dich zur  
Wut begeisterte!  
Wenn der berstende Himmel über dir,  
unter dir die erzitternde Erde  
deine Seele empörten!  
Höre mich, meines Kummers Vertraute!  
Hecate!“  
*do hudby:* „Höre mich, Chaos der ewigen  
Nacht!  
Und ihr, der Orkus fürchterliche Mächte!  
Ich rufe euch! Ich rufe euch!  
Pforten der Hölle! Medeas!  
[...]  
Verbirg dich dem Anblick, verbirg dich so  
vieler Greuel, o Phöbus, am Mittag! [...]  
Und ihr, des Todes Gehilfen, Entsetzen,  
Raserei, Verzweiflung, stürzt euch in das  
Brautfolge, das siegesprangend aus den Toren  
des Tempels zieht!  
Triumph! Triumph!  
Ich bin erhört! Zur Rache! Zur Rache!“

„Světlo dne je příliš jasné,  
slunce příliš půvabné.  
Takové činy si žádají tmu!  
Ó kéž by tě rozhněvaná příroda roznítla  
k zběsilosti!  
Kéž by pukající nebesa  
nad zachvívající se zemí  
rozbouřila tvou duši!  
Slyš mne, důvěrnice mého hoře! Hekaté!“  
*do hudby:* „Slyš mne, Chaose věčné noci!  
I vy, strašné moci podsvětí!  
Volám vás! Volám vás!  
Brány podsvětí, otevřete se! Médeia volá! [...]  
Ztaj svůj pohled nad tolika hanebnostmi, ó  
Phébe, ztaj ho o polednách! [...]  
A vy, pomocníci Smrti, Hrůzo, Šílenství,  
Zoufalství, vrhněte se na vítězoslavný  
svatební průvod, vycházející z bran chrámu!  
Zvítězila jsem! Zvítězila!  
Pomstím se, pomstím!“<sup>79</sup>

### **?/Vranický**

... [idem]  
„wenn der berstende Himmel über dir,  
und unter dir, die zitternde Erde  
deine Seele empörten, hernach könnt's  
gehen.“  
*do hudby:* „Cocyth, und Achron!  
Stiz, Gigrifiz und Pfligator!  
Sauerkraut und Specksalat!  
Kaiserfleisch, und Spenat!  
Und das ganze Geister Chor!  
Spitz auf meinem Winck das Ohr!  
(6 Teufel erscheinen und bringen ihr Speisen)  
Es verberg vor meiner Macht sich die Sonn!  
Es werde Nacht! Dunkle Wolken steigt  
empor!  
Blitz und Donner brecht hervor!  
Bis ich meine Rach vollendt!  
Dann hat so der Spas ein End!  
Ha ich bin erhört. Bravissimo. [...]  
Ha ein wahres Theaterdonnerwetter.  
Triumph, Triumph! Nur fort zur Rache  
Medea.  
Jetzt geht der Tanz an!“  
...  
„Kdyby pukající nebesa  
nad zachvívající se zemí  
rozbouřila tvou duši, pak by to snad šlo.“  
*do hudby:*  
„Kókyte a Acheróne!  
Styxi, Gigrifizi[?] a Pyriflegethóne!“  
[zkomolená jména řeckých podsvětních řek]  
„Kysané zelí a špekový salát!  
Uzené maso a špenát!  
A celý sbore duchů!  
Špicujte uši na můj pokyn!  
(objeví se 6 d'áblů a přinášejí jí jídlo)  
Skryj se před mou mocí, slunce!  
Staniž se, noci! Tmavé mraky, vystupte na  
oblohu!  
Propukněte, blesky a hromy!  
Dokud svou pomstu nedokonám!  
Ať skončí ta legrace!  
Ha, jsem vyslyšena. Bravissimo. [...]  
Ha, pravá divadelní bouře.  
Zvítězila jsem, zvítězila! Teď se pomsti,  
Medeo.  
Teď teprve začne tanec!“  
(následuje árie Wart nur... viz hud. analýza)

79 Překlad Zdeněk Cupák

Struktura nového libreta kopíruje předlohu, takže tuto scénu nacházíme v obou případech v 6. výstupu (u Vranického v 1. jednání). i u Gottera je zde Medea nejbližší svému nadpřirozenému původu, kdy se dovolává pomoci božstev a přírodních sil. Rozsáhlá část nového textu opět doslova cituje Gotterovu verzi, když však postava žádá o pomoc vyšší moci, mění se vyšší básnický jazyk a dramatická kletba v komický úšklebek a rýmovačku se zkomolenými řeckými jmény a názvy vídeňských pokrmů. Na několika místech libreta lze vypořadovat podobný postup – tam, kde parodično vrcholí, přechází volný nerýmovaný verš ve vázané rýmované a většinou kratší verše. Rovněž to, že se Medea v tomto dějově velmi závažném místě za asistence čertů stravuje opět vytrhuje diváka z polohy vážné do polohy fraškovité.

### 9.1.2 Jazyk

Důležitým prostředkem při tvorbě komického a parodického dojmu je jazyk libreta. Volba stylu a vrstev jazyka jde často ruku v ruce se scénickou i dějovou složkou. Zásadní a ihned patrný je tu opět kontrast, a to kontrast vznešeného jazyka původního libreta s výrazy vídeňského dialektu či obecněji hovorovou mluvou. Často jsou slova vypsána bez koncovek či předpon, jak je to pro mluvenou němčinu typické („saubers“ místo „sauberes“, „ich glaub“ místo „ich glaube“, „g’schwind“ místo „geschwind“ atp.).

Nezřídka se vyskytuje mluva přímo hrubá. Kupříkladu při vymýšlení označení, jimiž Medea své dva syny častuje, se libretista projevil zvláště invenčně: nacházíme zde výrazy jako Fratzen, Bamkerten, Paggagi či Wechselbalg (tedy frackové, pancharti, pakáž či podvrženci). V parodii se také často sakruje („Pötz Donner, Mord, und Tod und Blitz“) či si postavy všelijak nadávají a oslovují se, to vše pomocí dosti kreativních výrazů: Eselkopf, Stumpf, Spitzbübin, Lemonien-Mensch, Laternbub, Schlek-Bartl a další. Pro jejich překlad často není k dispozici adekvátní české slovo, které by zároveň vystihlo zvukomalebnot originálu. Rovněž se zde vyskytují slova zkomolená, někdy jsem nebyl schopen ani jejich význam identifikovat. V některých takových případech není vyloučeno, že se jedná o slova vymyšlená tak, aby rytmicky a zvukově zapadala do celkového proudu řeči (příkladem budiž výše citovaný „Gigrifiz“ mezi zkomolenými řeckými mytologickými toponymy).

Oblíbeným prvkem je také užití převzatých výrazů z cizích jazyků, především italského a francouzského původu. Tato slova byla běžně užívána na panovnických dvorech

a služebnictvo či lid je mohlo pochytit a posléze zkomolit. Z tohoto vkládání cizích frází do němčiny si parodie dělá rovněž legraci. Setkáváme se s obraty jako „Cospetto di Bacco“ („U d'asa!“) či „Che seccatura!“ („Jaká otrava!“). Jako dobrý příklad mohou posloužit slova Vychovatelky ve čtvrtém jednání, která říká: „Venes mes Enfans, der Augenblick ist günstig.“ Správný francouzský pravopis by byl: „Venez mes enfants,“ tuto chybu lze vykládat jako zdůraznění parodického záměru pro případného čtenáře či jako libretistovu neznalost francouzštiny. Každopádně libretista dobře vystihl trochu nabubřelé vyznění této fráze v protikladu s prostým zvoláním Gotterovy Vychovatelky: „Kommt, meine Geliebten! Der Augenblick ist günstig.“ Když pak začne Vychovatelka mluvit o hostinci, uzených buřtech a alkoholu, je zcela jasné, že francouzský jazyk není zárukou dobré výchovy mladých princů.

Poslední prvek jazykové komiky, který jsem v libretu *Medey* identifikoval, je úzce spjat s jeho zhudebněním. Ve zpívaných částech se některá slova, navazující promluvy, slabiky či podobné obraty mnohokrát opakují nad únosnou míru. Jako příklad může sloužit duet Jásona a Kreusy („|:Ach es zucket:/ach es beisset/ach es reisset/ach es reisset/ach es jucket/ach es jucket“...), sbor duchů („|:fort, fort, fort, fort aus diesem Haus:| [...] |:fort:|“{12krát opakované}) či Jásonova árie („|:Kreu-hu, hu, hu, hu-sel,;| Kreusel, Kreusel wo strest du du Zusel“). Vzhledem k absenci pramenů k libretu nelze určit, zdali tento efekt žádá autor textu, či si jej svévolně přidal skladatel. Výsledkem je ale komický dojem, parodující a přehánějící podobné opakování v serióznějších operních dílech např. v opeře buffé.

### 9.1.3 Závěr

V libretu *Medey* je užito celé řady prvků, jež mají působit komickým a/nebo parodickým dojmem. Nejsou to postupy pro dobovou vídeňskou parodii nijak výjimečné, výrazná je ale jejich rozmanitost a vysoká míra, v níž jsou skrze dílo užívány. Také tím, že máme k dispozici konkrétní parodovanou předlohu, je jejich analýza zajímavější a srovnání obou libret může ukázat nové perspektivy. Nejdůležitějším principem je zde kontrast, ať už jazykový, scénický, společenský či dějový. To ostatně potvrzuje Balvínova slova o střetu dvou světů, střetu „světa naivní, ba vulgární spokojenosti a blaženosti a světa barokní ‚vznešenosti‘“.<sup>80</sup> Tento kontrast se v *Medei* ovšem neodehrává mezi postavami, ale přímo v nich. Jakoby se konflikt cti s mateřskou láskou v původním melodramu stal konfliktem vyšších hodnot obecně s hodnotami každodenního života.

---

80 BALVÍN, *Vídeňské lidové divadlo*. S. 27. Viz kapitola o parodii.

## 9.2 Hudební analýza

Hudba spolu s libretem a scénou zásadně utváří Vranického dílo. Ačkoliv je třeba zkoumat je ve vzájemném vztahu, žádají si každá tato složka (a hudba obzvlášť) vlastních analytických postupů. Jedním z cílů bakalářské práce je zkoumat a popsat vznik komického a parodického dojmu. Tento dojem je badateli z libreta dobře patrný, ani hudební složka však nezůstává pozadu ve vyjádření humornosti situace. Její analýza je ale znesnadněna značným rozsahem díla, množstvím pramenného materiálu i specifiky dobového hudebního pramene. V následující kapitole se po krátké obecné introdukci pokusím na čtyřech vybraných příkladech ukázat, jak tato „hudební komika“ funguje a jak společně s libretem, scénickou složkou i pomocí vztahu k Bendovu/Gotterovu melodramu vytváří parodické či fraškovité efekty. Každá zvolená část reprezentuje odlišný druh hudebního humoru, zároveň se záměrně vyhýbám částem melodramatickým, neboť mým cílem je zkoumat Vranického autorský přínos, což lze právě nejlépe ukázat na jeho původní tvorbě – zvolil jsem tedy dva sbory a dvě árie. Neomezuji se ale pouze na analýzu hudby, nýbrž závěry vyvozené z notových materiálů dávám opět do souvztažnosti s textovou či divadelní složkou.

První potíž v orientaci v díle tvoří, jak jsem zmínil, jeho rozsah – samotná partitura **M1** má více než 550 stran. Pro větší přehlednost jsem tak s pomocí Mahlingova přepisu libreta vytvořil tabulku, v níž jsem vedle pořadí výstupů zaznačil úvodní text či v případě melodramů text hudbě předcházející, dále tempový předpis, základní tóninu dané části, její takt a nástrojové a pěvecké obsazení. Tato tabulka může posloužit několika účelům – za prvé jsou díky ní patrné některé vnitřní struktury díla, ať už se jedná o tonální či rytmický plán. Dále je nápomocna v případě, že je třeba se zorientovat v jiném prameni, než je partitura (například v partu) – je tak možno učinit na základě shody instrumentace, tóniny, taktu a tempového předpisu. Díky tomu jsem byl například schopen přiřadit ke konkrétnímu číslu party Blashörner, které se do partitury nevešly ani nejsou uvedeny v dodatku s ostatními dechovými nástroji v jejím závěru, ale s hudbou spolehlivě korespondují. Tabulku uvádím jako **přílohu 1** bakalářské práce.

Vranického zhudebněním *Medey* se podrobněji jako jediný autor zabývá Mahling (viz stav bádání). Zajímá ho především (nikoliv výhradně) vztah díla k Bendově předloze a podle blízkosti k Bendovi rozděluje i hudbu. Konstatuje, že skladatel podobně jako autor libreta (takřka) doslova přebírá některé části z Bendova melodramu, další místa přepracovává, dále se

zde vyskytuje hudba nová, která ale svým charakterem navazuje na předlohu a konečně části zcela nově zkomponované.<sup>81</sup> Jako jeden z podnětů k parodickému čtení původní *Medey* vidím mimo jiné v porovnání s námětem často až nečekaně smířlivou a pozitivní náladu Bendovy hudby. Jedná se o tzv. motiv něžného citu,<sup>82</sup> mající vyjadřovat něžnost matky vůči svým dětem, mnohdy velmi těsně navazující na motivy smrti a pomsty. To může být vnímáno i jako přehnaně ostrý a náhlý kontrast hrůzy a něhy a vybízet k zesměšnění.

Vranického *Medea* je jakýmsi kompromisem mezi melodramem a singspielem, mezi vážným a humorným, analogicky je i zhudebnění kompromisem mezi Bendovým a Vranického stylem. Na jedné straně v částech melodramů inspirovaných Bendou převažují nástroje smyčcové někdy doplněné sólovým dřevěným dechovým nástrojem. Hudba je zde členěna do kratších ploch, které pomocí změn tempa a charakteru a složitější harmonie mají za cíl podtrhnout emoce obsažené v textu. Na straně druhé jsou zde úseky (kromě zpívaných částí jde i o hudbu scénickou a některé melodramatické plochy), v nichž mají větší úlohu nástroje dechové (v několika případech hrají samy jako „dechová harmonie“) a v nichž je melodie dominujícím prvkem (to zvláště v uzavřených zpěvních číslech). Vedení hlasů je obecně homofonické, lze rozlišit dvě až tři plochy (melodie–harmonie+doprovod–bas), nejpropracovanější jsou v tomto ohledu části sborové. *Medea* nebyla dosud v moderní době provedena, na základě studia partitury a jejího přehrávání na klavír na mě ale působí přes svou různorodost jako celistvé dílo. Vranického hudba je obecně posluchačsky přívětivá a zřejmě dobře znalá dobového vkusu.

### 9.2.1 „Wir ziehn zum goldenen Kegel“

Jak již poznamenává Rice<sup>83</sup>, sbor hraje v parodické *Medee* zásadní úlohu. Reprezentuje (s výjimkou scény s duchy) svatebčany. Ti jsou sice družinou prince Jásona, ale zcela očividně adoptují zvyky prostého vídeňského lidu. Dva velké výstupy sboru – 2. výstup 1. jednání a finále 2. jednání – rámuji celé dílo, a to nejen v čase: určují jeho „blaženě bezstarostný“ lidový charakter a svým stejným formálním řešením, částečně stejným textem a podobnou hudební náladou mu dávají hudební soudržnost.

---

81 MAHLING, Original und Parodie. S. 253–268.

82 JAKUBCOVÁ, Alena. *Melodram Václava Praupnera Circe (1789) v kontextu dobového repertoáru*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, 1998, s. 33.

83 RICE, *Empress Marie Therese*. S. 156.

Sbor v 2. výstupu 1. jednání je uveden pochodem v tónině F dur (obrázek 3), který je předznamenán již v 1. výstupu. Tento výstup sestává z rozsáhlé melodramatické plochy pro titulní postavu. Ačkoliv se jedná o jednu ze závažnějších a s předlohou pevněji sepnatějších částí Vranického díla, komické prvky jsou přítomny v jejím celém průběhu. Na konci prvního jednání, před jeho poslední částí, nabírá komická poloha na intenzitě: zazní náhle osmitaktové pochodové téma, hrané dechovým souborem na scéně. To upozorní Medeu, že se blíží Jásonův průvod, a po kratším melodramatickém dovětku se ukrývá. Toto pochodové téma bezpochyby odkazuje na pochod v taktech 215–218 Bendova melodramu (obrázek 4): i tam nalezneme dechový soubor za scénou, jeho obsazení (hoboje, fagoty a lesní rohy) je velmi podobné, Vranický pouze přidal trumpetky (viz zmínka o Berchtesgadner Instrumente v kapitole o orchestru) a druhý fagot. i téma samotné vykazuje podobné prvky jako u Bendy – rytmus je tečkovaný (což je v hudbě 18. století často používáno k evokaci vznešeného, majestátního, vladaře apod.) a melodie v hoboích vedená v paralelních sextách je v obou případech opatřena četnými přírazy. Mahling si je vztahu této hudby s předlohou rovněž vědom, zmiňuje podobnost instrumentace. Píše, že pochod je „nově vykomponován“ a „přechází do druhého jednání“, dále se ale jeho hudbou a funkcí nezabývá.<sup>84</sup>

V čem tedy spočívá komičnost Vranického pochodu? Medea v parodii po zaznění tématu zvolá: „Cospetto di Bacco! woher die schmetternden Trompetten, woher diese Bierhäußl Musick,“<sup>85</sup> což lze přeložit jako „U d’asa! Odkud [znějí] ty vřeštící trumpetky, odkud [zní] ta hospodská hudba?“ Pohled do partitury jí dává za pravdu – zatímco v Bendově melodramu je pochod svižný a nese v sobě napětí, ve Vranického parodii je s výjimkou trumpetek-hraček hudba značně pohodovějšího rázu. V melodii předlohy jsou tečkované osminy a šestnáctiny, v parodii je rytmický pohyb dvakrát pomalejší a nalezneme zde tečkované čtvrtky a osminy. i doprovod je klidnější, z původně relativně virtuózního partu fagotů se stává rozvážný basový doprovod. Největší rozdíl je v lesních rozích, které u Vranického hrají převážně půlové a čtvrté noty. Slavnostní pochod vladaře trůnícího na voze se tak mění v línou hudbu hospodské povahy.

---

84 MAHLING, Original und Parodie. S. 260–261.

85 MAHLING, Original und Parodie. S. 282.

**Andante Tempo di Marcia**

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Oboi, Fagotti, Corni in F, Trompeti in G, Trompeti in F, and Trompeti in C. The Oboi and Fagotti parts feature a melodic line with a 'fz' dynamic marking. The Fagotti part includes a 'fa duel' marking. The brass instruments (Corni, Trompeti) provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The second system continues the same musical material for all instruments.

Obr. 3: Vranický: *Medea*. Pochod na scéně, 1. výstup, 1. jednání. Přepis dle f. 32v–33v pramene *M1*.

**Marsch**

Oboi

Fagotto

Corni in G

Ob.

Fag.

Cn. in G

Obr. 4: Benda: *Medea*. Pochod za scénou, 1. výstup. Přepis dle t. 215–218 v BENDA, *Medea*. 2003.

Vranický a neznámý libretista se však nespokojí s pouhým náznakem. Benda nechá Medeu vyjádřit svůj vztek v krátké melodramatické pasáži (stejná pasáž nese u Vranického opět nápadně podobné rysy) a poté přejet Jásona a jeho družinu přes scénu za doprovodu repetovaných dvanácti taktů vycházejících ze zmíněného motivu (t. 233–244). U Vranického se však téma rozvine ve velkou sborovou scénu Jásona a jeho kumpánů táhnoucích do hostince *U Zlaté kuželky*. Čtyřhlasý sbor zpívá jednoduchou homofonicky komponovanou písničku s následujícím textem:

„Wir ziehn zum goldenen Kegel,  
dort ist der Hochzeitschmaus.  
Der Wirth ist zwar dort ein Flegel  
und wischt die Augen uns aus.  
Doch Bratel, Salatel und Plunzen und Gschnatl  
Fipolen und Kraut, die schmecken der Braut.



Wir ziehn zum goldenen Kegel [...]  
O Tag voller Freuden, es leb unser Prinz,  
wenn man kein Geld nicht hat,  
zahlt man kein Zins.“<sup>86</sup>

„Táhnem' ke Zlaté kuželce  
tam jsou svatební hody.  
Hostinský je tam sice hulvát  
a vytře nám zrak.  
Však pečeně, salát a jitrnice a [pažitka?],  
cibule a zelí, ty chutnají nevěště.  
Táhnem' ke Zlaté kuželce [...]  
Ó dni plný radostí, ať žije náš princ,  
když nejsou peníze,  
neplatí se činže.“<sup>87</sup>

Text vystihuje bohorovnou bezstarostnost průvodu a hudba tento dojem výrazně posiluje. Po úvodním pochodovém osmitaktí v F dur ve čtyřčtvrťovém taktu naváže sbor textem „wir ziehn zum goldenen Kegel (táhnem'...)“ – i hudba se „táhne“ v dlouhých notách, melodie je vedena v sekundových a terciových krocích, harmonie se drží základních funkcí. Do pauz sboru odpovídají orchestru dechy hrající na scéně, pochodovou náladu podtrhují tamtéž umístěné bicí nástroje, které zároveň dodávají scénickému prvku komickou stránku – jedná se mj. o zmiňovaný opékací rožeň užívaný jako triangl a dřevěné putny místo tympanů (viz podkapitola o orchestru). Tuto první část nazývám dílem a (obrázek 5). Po osmi taktech nastupuje nepravidelná sedmitaktová plocha (díl **b**), která v osobě kontextu a textu neznalé může vyvolávat dojem kompozičního diletantismu – melodie se tři takty zvláště „motá“ nahoru a dolů kolem dominanty C dur, až konečně nastoupí mimotonální dominanta G<sup>7</sup>. Teprve text osvětlí záměr skladatele, jelikož průvod v tomto místě vyjmenovává všechny pokrmy, na něž se svatebčané do hostince těší – kontrast vybrané společnosti těšící se na jitrnici a zelí je tak podtržen úmyslně nemotorně znějící hudbou.

Text se opakuje a s ním díl **a**. Na místo dílu **b** pak pod stejným textem nastupuje díl **c** na subdominantě B dur (obrázek 6). Pakliže by záměrná přihlouplost hudby byla z dílu **b** málo patrná, je zde pro jistotu ještě více zdůrazněna. Melodie třítaktí, v němž se hovoří o jídle, je tentokrát naopak naprosto nivelizována, s výjimkou zdvihu jde o repetované tóny závěrečnou sestupnou malou sekundu. Střídá se mimotonální dominanta F<sup>7</sup> a subdominantu B dur.

86 MAHLING, Original und Parodie. S. 282. (interpunkce a rozdělení do veršů doplněny Mahlingem)

87 Orientační překlad DK.

**Andante**

Oboe  
auf dem Theater

Fagotti  
auf dem Theater [a due]

Corni in F  
auf dem Theater

Trompet in G, C, F  
auf dem Theater

Tamburin  
auf dem Theater

Holzputen statt Paucken  
auf dem Theater

Bradtspeiß statt Triangel  
auf dem Theater

Violini I.

Violini II.

Soprano  
Wir ziehn zum gol - de-nen Ke - gel dort ist der Hoch - zeit - schmaus der

Alto  
alt M1: b

Tenore

Basso

Basso e viole

Obr. 5: Vranický: *Medea*. Sbor „Wir ziehn zum goldenen Kegel“ (díl a), 1. jednání 2. výstup. Přepis dle f. 38r–v pramene M1. Část hlasů hlavního orchestru vypuštěna.

Ob.

Fg. [a due]

Cn. in F

Tptl. G, C, F

Tamb.

H-puten

Bradt.

Vni. I

Vni. II

S.  
Wirth ist zwar dort ein Fle - gel und wischt die Au - gen uns aus

A.

T.

B.

B.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 59. It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments include Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Clarinet in F (Cn. in F), Trumpets in G, C, and F (Tptl. G, C, F), Tambourine (Tamb.), Horns in puten (H-puten), and Drums (Bradt.). The string section consists of Violin I (Vni. I) and Violin II (Vni. II). There are four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part has lyrics: "Wirth ist zwar dort ein Fle - gel und wischt die Au - gen uns aus". The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The music is arranged in a standard orchestral format with staves for each instrument and voice part.

Schlaginstr. *Tamb., H-puten, Bradt. auf dem Theater*

Fl. *Fg. I M1: e* *Fl. II. M1: d P: f*

Fg. *Fg. II M1: ces*

Vni. I

Vni. II

S. doch Bra - tel Sa - la - tel und Plun - zen und Gschna - tl Fi -

A.

T. *tenor M1: e*

B.

B.

Schlaginstr.

Fl. *Fl. II. M1: as P: a*

Fg.

Vni. I

Vni. II

S. po - len und Kraut die schme - cken der Braut

A.

T.

B.

B.

Obr. 6: Vranický: Medea. Sbor „Wir ziehn zum goldenen Kegel“ (díl c), 1. jednání, 2. výstup.  
Přepis dle f. 41r–v pramene M1. Část orchestrálních hlasů vypuštěna.

V prvním zmíněném akordu je navíc proti všem zvyklostem absurdně znásoben a zdůrazněn klesající citlivý tón *es*. Zní celkem v pěti hlasech: v sopránu, tenoru, v prvních houslích, hoboji a fagotu. Závěrečný díl **d** pak přináší nový charakter, sbor v dlouhých tónech ve vyšší poloze provolává slávu Jásonovi, rytmický pohyb v orchestru se naopak zrychluje na šestnáctiny, a i když dynamických značek je v partituře minimum, je jasné, že hudba zde musí znít razantně a nahlas. Ačkoliv tato část by mohla být interpretována jako zcela seriózní provolání slávy, kontext celého výstupu i text zmiňující nedostatek peněz na placení nájmu stačí k jejímu parodickému vyznění.<sup>88</sup>

K tomuto výstupu se pak odkazuje sbor ve finále 2. jednání. Tentokrát je v tónině D dur a taktu šestiosminovém, tempo je *Allegro molto*. Také text je kromě úvodní věty pozměněn a zkrácen:

„Wir ziehn zum goldnen Kegel  
dort wartet schon der Schlegel  
|:dort wartet schon der Wein.:|  
Der Wein vertreibt die Grillen, juhe  
laßt uns die Gläser fühlen (!), juhe  
und froh und lustig seyn.“<sup>89</sup>  
„Táhnem’ k Zlatý kuželce  
tam už čeká kýta  
|:tam už čeká víno:|  
Víno zažene rozmary, juchú  
nechte nás naplnit sklenice, juchú  
a být veselými a šťastnými.“<sup>90</sup>

Hudba není, jak bychom možná očekávali, tematicky odvozena od úvodního sboru. Po čtyřtaktové předehře smyčců se připojuje sbor s houpavou zpěvnou melodií (obrázek 7), která se přes drobné odlišnosti nápadně podobá české lidové písni *Teče voda, teče po potoce k řece* (obrázek 8). To, že Vranický užívá lidových či zlidovělých nápěvů není výjimkou, kupříkladu v *Symfonii F dur op. 33 č. 3* užívá jako tématu hned dvou písní: *Freut euch des Lebens* H. G. Nägeliho a vídeňského lidového popěvku *Ach, du lieber Augustin*.<sup>91</sup> Navíc námět písně,

88 Následuje duet Jásona s Kreusou a sbor Da Capo, které mohly být i vypuštěny. Viz následující odstavce.

89 MAHLING, Original und Parodie. S. 295.

90 Orientační překlad DK.

91 STINE, John; BERNHARDSSON, Daniel a ACKERMAN, James. *3 Symphonies, op 33*. Online. The Wranitzky Project. C2006–2022. Dostupné z: [https://wranitzky.com/works\\_op33\\_symphonies.htm](https://wranitzky.com/works_op33_symphonies.htm). [cit. 2024-01-07].

tedy žena, která opustila svou rodnou zem pro cizího muže a která je novým vztahem nakonec zklamána, ale nemá se kam vrátit, je v lecčems podobný Medeinu příběhu. Ta v mytologii pro Jásona opustila rodnou Kolchidu a spolu s argonauty zamířila do Korintu, kde jí později Jáson zapudil.

**Allegro molto**  
Vno I.  
*p*

Coro: Soprano  
Wir ziehn zum gold-nen Ke-gel dort  
war - tet schon der Schle-gel, dort war - tet schon der Wein, dort War - tet schon der Wein.

Obr. 7: Vranický: *Medea*. Sbor „Wir ziehn zum goldnen Kegel“, 2. jednání, finále. Přepis vedoucích hlasů dle f. 249r–250r pramene M1.

Te - če vo-da, te - če od po - to-ka\_k ře - ce na-mlu-vil si\_mla - dej\_hu-lán mo - dro - o-ké\_ dě - vče.

Obr. 8: Lidová píseň *Teče voda, teče*. Kytice 100 národních písní s. 82, transponováno.

Podobnost obou analyzovaných sborových scén je nabíledni: kromě textu mají společnou i formu. Ta je dána už libretem a skladatel tomuto efektu napomáhá. V prvním jednání je tzv. zrcadlová forma nejpatrnější: po osmitaktové předehře s předpisem Marcia následuje sbor s formou abacd, následně duet Jásona s Kreusou „Auf! hier pochet es im Herzen“ v o kvintu vyšší tónině, poté se v původní tónině vrací sbor se stejnou formou a závěr výstupu tvoří opět osmitaktový pochod. Ve finále je struktura s výjimkou pochodu stejná, pouze sborová část má vzhledem ke kratšímu textu formu aba'. Duet „O Jason, Jason, liebst du mich?“, tentokrát s Medeou, je opět na dominantě, paralelou k šestiosminovému taktu sboru je v duetu tříosminový takt. Když se pak sbor navrácí, je na jeho konec jako dovětek celé skladbě připojena coda s repetitivy, jež je možno opakovat dle scénické akce či úspěchu u publika ad libitum. Dueta i opakování sboru byla v prvním i druhém jednání v určité chvíli vypuštěna (příslušné stránky jsou škrtnuty či nesou známky přehnutí), čímž je ovšem celková formální struktura scény narušena. V analýze se ovšem zabývám ideální podobou díla tak, jak je zanesena v partituře (otázkou škrtnutí a změn se rovněž zabývám v kapitole o pramenech).

Blížkost těchto dvou scén po stránce libreta i hudby lze interpretovat také jako metaforu či ponaučení příběhu: Jáson původně vyznával lásku Kreuse, zatímco jeho přátelé se těšili ze společných slastí života (zřejmě na Jásonovu útratu). Ačkoliv lze konec interpretovat jako šťastný, neboť děti nezemřely a Jáson se nakonec vrátil k Medee, může podobnost s úvodní svatební scénou vyznít jako mírně cynický komentář, připomínající, že se toho zase tolik nezměnilo, neboť běžný život plyne dál a Jáson a jeho přátelé si nadále budou poklidně užívat. Závěr však nevybočuje z žánrových konvencí a je tedy otázkou, nakolik byla pro dobového diváka tato paralela něčím signifikantním.

### 9.2.2 „Mercket doch ihr jungen Herren“

Jako příklad komicky fungující hudby se nabízí árie Vychovatelky „Mercket doch ihr jungen Herren“. Nachází se ve 4. výstupu 1. jednání a jde o první sólový pěvecký výstup v celé *Medei*. Jedná se o árii epizodické komické postavy a svým popěvkovitým rázem na první pohled splňuje to, co by badatel od lidové a zábavné hudby čekal. Tato árie ostatně zaujala i Rice, který hovoří o její „folklike simplicity“,<sup>92</sup> podrobněji se jí však nezabývá. Ani Mahling s výjimkou uvedení notového příkladu árii dále neanalyzuje.<sup>93</sup>

Podobně jako pochod ve druhém výstupu je i tato árie předznamenána tématickým osmitaktím. To zazní v pianu se zdvihem na konci předcházejícího melodramu. Ve scénických poznámkách je uvedeno, že Vychovatelka v průběhu této hudby vytahuje z krinolíny uzené buřty, čímž scénicky dává najevo námět následující árie. V samotné árii se její předejrou stává osmitaktí z melodramu, tentokrát hrané v silné dynamice (obrázek 9). Text je typickým příkladem komediálního stylu díla:

„Mercket doch ihr jungen Herren  
auf der Gouvernantin Lehren.  
Zwieback, Buserl, Zuckerwerk  
giebt dem Magen keine Stärck, keine Stärck.  
Aber die geselchten Würstel  
sind die wahren Magenbürstel, |:räumen Lung und Leber aus.:|  
Und dan kommet erst als Waschel  
das geliebte Brandtwein Flaschel  
|:und das wascht den Magen aus.:|  
Die geselchten Würstel  
sind die Wahren Magenbürstel“ ...<sup>94</sup>

92 RICE, *Empress Marie Therese*. S. 156.

93 MAHLING, *Original und Parodie*. S. 265.

94 MAHLING, *Original und Parodie*. S. 285.

Dejte pozor, mladí páni,  
na ponaučení guvernanky.  
Suchary, pusinky ani cukrovinky  
nedají žaludku žádnou sílu.  
Ale uzené buřty  
jsou pravým kartáčem žaludku, |:čistí plíce i játra.:|  
Pak teprve přichází jako výplach  
flaštička oblíbeného páleného vína,  
|:a to vyplachuje žaludek.:|  
atd.<sup>95</sup>

Árie je ve svém hudebním materiálu v podstatě monotematická, i zde nacházíme odkaz na původem českou lidovou píseň – hlavní téma je přepracovanou variantou nápěvu písně *To je zlaté posvícení*, což humorně koresponduje s textem árie zaměřeným na „gastronomii“. Užití českých lidových písní ve skladbě pravděpodobně určené pro vídeňský císařský dvůr si lze vykládat několika způsoby. Pavel Vranický vyrůstal a do dvaceti let žil v českých zemích, zprvu na Vysočině, později v Olomouci. Lidová hudba musela být v tomto prostředí všudypřítomná, Vranický se do Vídně dostal již jako velmi zdatný houslista a lze tedy předpokládat, že kromě hraní v chrámovém prostředí získal cenné zkušenosti i u příležitosti světského hraní. Dokladem přítomnosti lidové hudby ve Vranického výchově může být i skladba Pavlova mladšího bratra Antonína. Ten zužitkoval svou znalost českých lidových písní ve *Variacích pro sólové housle na písničku Ich bin liederlich, du bist liederlich*<sup>96</sup> – což není jiná píseň než *Já mám koně, vraný koně*. Vzhledem k příjmení skladatele se zajisté jedná o jazykový humor, v mnohém blízký tomu Pavlovu ve zde analyzovaných případech.

---

95 Doslovný orientační překlad DK.

96 VRANICKÝ, Antonín. *XII Variazioni per il Violino Solo Sopra la Cazonette: Ich bin liederlich, du bist liederlich del Sign: Antonio Wranitzky*.



Ačkoliv císař ani císařovna neměli k českým zemím kulturně zrovna blízko, mohli se v publiku nacházet členové dvora či služebnictva, kteří z českých zemí pocházeli nebo v nich pobývali, ti mohli tedy zmíněné narážky pochopit. Navíc dát bodré služebné do úst českou píseň může naznačovat její původ ze vzdálenějších částí monarchie. Písňe, které známe jako české a moravské lidové, však mohly být ve Vídni známy v různých mutacích s podobným textem či nápěvem. Konečně i v případě, že by tyto melodie mezi diváky parodie nikdo neznal, mohlo být jejich užití v souvztáhnosti s původním textem pro Vranického druhem interního humoru a taktéž vzpomínkou na svůj rodný kraj.

**Allegretto mosso**

Vno. I.  
Vno. II.  
Viola, Basso

Hier habt ihr gesechte Würstel,  
das ist ein Essen für junge Printzen

Hoffmeisterin

Mer-cket doch ihr jün-gen

Her-ren auf ihr Gou-ver-nan-tin Leh-ren

Fl.  
Viola, Basso  
Cor.  
Fag.

Obr. 9: Vranický: *Medea*. Árie „Mercket doch ihr jungen Herren“, 1. jednání, 4. výstup.  
Redukce hlasů dle f. 83v-85v pramene M1.

### 9.2.3 „Wart nur, ich krieg dich schon“

Posledním příkladem, na němž bych chtěl ukázat různé druhy hudební komiky v díle obsažené, je árie Medey „Wart nur, ich krieg dich schon“ (obrázek 9). Nachází se v 6. a posledním výstupu 1. jednání. Medea se v předchozím výstupu z lítosti nepodařilo své syny zavraždit, přesto osnuje pomstu. Árie navazuje na přísahu analyzovanou v předchozí kapitole o libretu. Medea se dovolává vyšších mocí, kouzlem proměňuje den v noc, obloha se zatáhne a vypukne bouře. V tomto místě zaznívá árie, určená nepřítomnému Jásonovi.

Rice i Mahling identifikují tuto árii jako parodii opery seria, konkrétně takzvaných árií zuřivosti/vzteku/hněvu (it. aria di furore/arie di sdegno, něm. Rache-Arie, angl. rage aria) v 18. století běžných zvláště u ženských hrdinek z vyšší společnosti.<sup>97</sup> v následujících řádcích se pokusím ukázat prostředky, jimiž Vranický tohoto parodického efektu dosahuje. Úvodní čtyři takty jsou z tohoto hlediska zásadní. Text „Wart nur ich krieg dich schon. Wart nur du Stumpf.“ („Jen počkej, já tě dostanu. Jen počkej, ty tupče.“) je v přímém kontrastu s předstíraně vážnou náladou vokálního partu a jeho velkých skoků, tečkovaného rytmu a melismat nad drženými harmoniemi orchestru. Zároveň však sestupné melisma na slovu „Stumpf“ končí na tónu *b*. Sopranistka musí melisma zazpívat na vokál „u“ a poté je v hrudním rejstříku zakončit skupinou souhlásek „mpf“, což přirozeně povede k jejich zdůraznění, a tedy k jakémusi „vyprsknutí“.

Po tomto „dramatickém“ čtyřtaktí nastupuje naivní popěvek v tříosminovém taktu s předpisem Allegreto. V něm Medea zpívá zvláštní naprosto nesouvisející text týkající se mj. karetních her. Napětí úvodních taktů se zde tak zcela vytrácí a hudba působí dojmem, že Medea měla dostatek hněvu pouze na čtyři takty a pak její mysl zabloudila zcela odlišným směrem. Tato část je výrazně delší a je rozšířena o poklidnou zpěvnou a jakoby taneční mezihru orchestru. V následujícím Adagiu si Medea opět krátce vzpomene na svůj vztek („Myslíš snad, že jsem jen nějaká selka?“), ale záhy se vrátí písnička a Medea blábolí o střepech skla, sirném dřevu a jehlách a nitích.

Obě polohy se tak pravidelně střídají, a to celkem šestkrát. Nabízí se zde i výklad árie jako parodie scén, v nichž postavy propadají šílenství. V tomto případě je však šílenství zobrazeno jako značně pohodová a nedramatická záležitost, zní zde prostá durová melodie

---

97 WEBSTER, James. Aria as drama. In: DELDONNA, Anthony R. a POLZONETTI, Pierpaolo. *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, s. 30. ISBN 9780521873581.

v tanečním rytmu a Medea zpívá o vcelku banálních věcech, jakými jsou druhy ptáků nebo že si spálila košili u kamen. Tato jednoduchá libozvučná hudba zakončuje árii a s ní i celé první jednání, čímž je seriózní efekt árie vzteku oslaben až v podstatě popřen.

**Adagio**

Medea

Wart nur ich krieg dich schon. Wart nur du Stumpf

*fp* Legni

**Allegretto**

Lo - gi - bu spa - di - do und a - chel - trumpf

I., II., Vla Fl.

*p* Fag.

Basso

Obr. 9: Vranický: Medea. Árie „Wart nur, ich krieg dich schon“, 1. jednání, 6. výstup. Redukce hlasů dle f. 132v–133r pramene M1.

Uvedené čtyři příklady nevyčerpají množství v hudbě užitých komických prvků. Bylo by možné zmínit rovněž bufozní či ironicky milostná dueta, reminiscence Bendovy hudby v melodramech či sbor duchů. Zároveň by bylo možné vybrané části analyzovat podrobněji a rozsáhleji, záměrně ale uvádím spíše větší množství příkladů a analyzuji je do té míry, v níž lze přesvědčivě ukázat komické či parodické efekty v hudbě. V daných částech tak nalézáme hospodský i lidový topos a výsměch jejich bodrosti a jednoduchosti i naopak parodii okázalé serióznosti opery seria.

Tato analýza tedy pomáhá pochopit, proč pro císařský dvůr vznikla zdánlivě lidová fraška: *Medea* lidové prvky (ovšem s jistou shovívavostí a odstupem) znevažuje a na první pohled se do nich střepuje více, než do vyšší společnosti (zmíněné parodické užití vyššího stylu je případem ojedinělým). Zároveň však pro parodii zcela typicky znevažuje vznešená a vášnivá gesta antického dramatu a jeho následovatele z vyšší společnosti tím, že vážnou předlohu a urozené postavy připodobňuje prostému lidu. Císařovna Marie-Tereza, pro níž dílo nejspíše vzniklo, měla lidovou zábavu značně v oblibě, nejspíše jí tak toto přirovnání ke svým poddaným nepopouzelo, dokonce ji možná bavilo či těšilo.

## 10. Závěr

Bakalářská práce podává zatím asi nejcelistvější obraz Vranického travestie *Medea*. Je sondou do vídeňské lidové kultury přelomu 18. a 19. století a zároveň i sondou do kulturního provozu císařského dvora, kterýžto zdánlivý rozpor se spojuje v osobnosti císařovny Marie Terezy Neapolsko-Sicilské. Text je rovněž příspěvkem k bádání o tvorbě českých skladatelů ve Vídni.

Na základě v práci předložených argumentů usuzuji, že dílo s velkou pravděpodobností vzniklo pro hudební provoz na dvoře císařovny Marie Terezy. Díky studiu a srovnání pramenů jsem také upřesnil některé nejasnosti o pěveckém a instrumentálním obsazení ansámblu a vytvořil také první synopsi děje díla. Naopak bez nalezení nových pramenů zatím stále není možné zjistit některé podrobnosti o *Medee* – mám na mysli například jméno libretisty či detaily o případném provedení (datum, obsazení apod.).

Analýzou textu i hudby díla lze získat zevrubnou představu o tom, jak se v *Medee* pracuje s komickými a parodickými efekty a pomocí jakých nástrojů tyto vznikají. Za hlavní (nikoliv jediný) takovýto nástroj považuji kontrast, ať už kontrast antického a moderního, logického a absurdního, vznešených a přízemních (každodenních) hodnot. To se pak projevuje v jazykové, dramaturgické, scénické i hudební složce díla.

Za zvláště zajímavé zjištění považuji identifikaci českých lidových písní, které posloužily skladateli jako tematický materiál a zároveň jsou vzhledem ke spojitosti jejich textu s libretem díla projevem Vranického hudebního humoru.

V textu jsem se okrajově dotkl celé řady témat, která by si zasloužila hlubší výzkum, který ovšem vzhledem k povaze a vymezení práce nebyl možný. Kolem života a díla Pavla Vranického je mnoho nejasností, které by zasloužily podrobně prozkoumat a následně reflektovat v literatuře včetně slovníkových hesel. Další studium pramenů by mohlo posloužit ke tvorbě (kritické) notové edice díla a případně i jeho provedení. Zkoumání by si zasloužily i jiné Vranického travestie a divertissements (*Macbeth, Die Binder, Das Picknick der Götter, Vorstellungen ad.*), z nichž se mnohé také vztahují k císařskému dvoru.

Velký potenciál pro další výzkum vidím i v císařské sbírce hudebnin (tzv. *Kaisersammlung*) a děl v ní obsažených, která by nám mohla poskytnout ještě lepší obraz o hudbě na císařském dvoře. Jistá kulturní blízkost aristokratického dvora a předměstského umění nižších sociálních vrstev, již jsem naznačil v této práci, by si pak zasloužila podrobnou teoretickou reflexi.

## 11. Použitá literatura

ANGERMÜLLER, Rudolph. *Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater*. Böhlau, 2010. ISBN 978-3-205-78448-7.

BALVÍN, Josef; POKORNÝ, Jindřich a SCHERL, Adolf (ed.). *Vídeňské lidové divadlo: od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0552-X.

BAUER, Anton. *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*. Wien: Manutiuspresse, 1957.

BAUMAN, Thomas. Benda family (opera): Georg (Anton) [Jiří Antonín] Benda. Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2002. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-5000005956>. [cit. 2024-01-12].

BEALES, Derek. Vienna: 1740–1806. Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-60000202874>. [cit. 2024-01-12].

BLAŽEK, Vlastimil. *Bohemica v lobkovském zámeckém archivu v Roudnici n. L.* Svazek číslo 14. Praha: Knihovna hudební výchovy, 1936.

BRANSCOMBE, Peter a BAUMAN, Thomas. Singspiel. Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000025877>. [cit. 2024-01-12].

BRANSCOMBE, Peter. Melodrama. Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000018355>. [cit. 2024-01-12].

- BRANSCOMBE, Peter. The beginnings of Parody in Viennese popular Theater. In: YATES, William E.; FIDDLER, Allyson a WARREN, John. *From Perinet to Jelinek: Viennese Theatre in Its Political and Intellectual Context*. Bern: Peter Lang, 2001, s. 23-34. ISBN 3906766802.
- COOK, Elisabeth a SADIE, Stanley. Parody (iii). Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2002. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-5000007203>. [cit. 2024-01-12].
- DLABACŽ, Gottfried Johann. Wraniczky, Paul. In: *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Prag, 1815, s. 414–418.
- FRITZ-HILSCHER, Elisabeth Th. a KRETSCHMER, Helmut (ed.). *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. LIT, 2011. ISBN 978-3-643-50368-8.
- GERBER, Ernst Ludwig. Wranizky (Paul). In: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig: Kühnel, 1814, s. 612–615.
- HADAMOWSKY, Franz. *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966: Verzeichnis der Aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*. Wien: Georg Prachner, 1966-.
- HALL, Edith. Pushing the Boundaries of Operatic Convention and European Identity: Generic and Historical Perspectives on Georg Benda's 1775 Medea. In: ALBREKTSON, Anna a MACINTOSH, Fiona (ed.). *Mapping Medea*. Oxford: Oxford University Press, 2023, s. 23–38. ISBN 978-0-19-288419-0.
- HEERENOVÁ, Petra. Zpěvohra Oberon Pavla Vranického a její libreto: Kapitola z dějin singspielu. *Opus Musicum*. 1972, roč. 4, č. 3, s. 73–78.
- JAKUBCOVÁ, Alena. *Melodram Václava Praupnera Circe (1789) v kontextu dobového repertoáru*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, 1998.

KIELBASA, Marilyn. *Paul Wranitzky's Oberon, König der Elfen, the Historical Background of the Opera and its Composer, and its Influences on Mozart's Die Zauberflöte*. Diplomová práce. Los Angeles: University of Southern California, 1975.

*List of largest European cities in history: Timeline: Roman Empire–Modern Age (1–1800 A.D.)*. Online. In: Wikipedia: the free encyclopedia. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_largest\\_European\\_cities\\_in\\_history#Timeline:\\_Roman\\_Empire%E2%80%93Modern\\_Age\\_\(1%E2%80%931800\\_A.D.\)](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_largest_European_cities_in_history#Timeline:_Roman_Empire%E2%80%93Modern_Age_(1%E2%80%931800_A.D.)). [cit. 2024-01-12].

LYSELL, Roland. *Medea–Sorceress or Woman? c. 1750 and Beyond*. In: ALBREKTSON, Anna a MACINTOSH, Fiona (ed.). *Mapping Medea*. Oxford: Oxford University Press, 2023, s. 209–221. ISBN 978-0-19-288419-0.

MAHLING, Christoph-Hellmut. *Original und Parodie: zu Georg Bendas Medea und Jason und Paul Wranitzkys Medea*. In: HEYTER-RAULAND, Christine a MAHLING, Christoph-Hellmut (ed.). *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Mannheim: Schott, 1987, s. 244-295. ISBN 3-7957-1333-1. ISSN 0522-6937.

PEŠKOVÁ, Jitřenka. Pavel Vranický. In: JAKUBCOVÁ, Alena. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: osobnosti a díla: Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav, 2007, s. 640–642. ISBN 978-80-7008-201-0.

PEŠKOVÁ, Jitřenka. *Vranického Oberon a jeho vliv na rozvoj singspielu*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 1955.

POŠTOLKA, Milan a HICKMAN, Roger. *Wranitzky [Vranický, Wraniczky, Wranizky], Paul [Pavel]*. In: SADIE, Stanley a TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second ed. Oxford University Press, 2001, s. 575–577. ISBN 0-19-517067-9.



POŠTOLKA, Milan a WAGNER, Undine. Wranitzky, Paul. In: FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter, 2007, 1176–1180. ISBN 978-3-7618-1137-5.

POŠTOLKA, Milan. Wranitzky [Vranický, Wraniczky, Wranizky], Paul [Pavel]. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers, 1980, s. 538–540. ISBN 0-333-23111-2.

POŠTOLKA, Milan. Wranitzky [Vranický, Wraniczky, Wranizky], Paul [Pavel]. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Macmillan Press, 1994, s. 1180. ISBN 0-333-48552-1.

POŠTOLKA, Milan. Wranitzky. In: BLUME, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bärenreiter Kassel, 1968, s. 881–893.

REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Třetí vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda, 2015. ISBN 978-80-7335-393-3.

RICE, John A. *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 0 521 82512 1.

SEIFERT, Herbert; BROWN, Bruce Alan; BRANSCOMBE, Peter; CARNER, Mosco; KLEIN, Rudolf et al. Vienna. Online. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2002.

Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-5000905465>. [cit. 2024-01-12].

SOLOMON ST LAURENT, Marissa Anne. *The life and operatic works of a "Divine Philistine": Paul Wranitzky*. Disertace. Los Angeles: University of California, 2000. Děkuji Danielu Bernhardssonovi za odkázání k této práci a poskytnutí její elektronické kopie.

STRATILOVÁ URVÁLKOVÁ, Eva. *Balet Pavla Vranického "Das Waldmädchen"*.

Bakalářská práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění, 2007.

TESAŘ, Pavel. Olomoucká léta Pavla Vranického. In: VIČAROVÁ, Eva (ed.). *Hudba v Olomouci – historie a současnost: in honorem Pavel Čotek*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003, s. 93–100. ISBN 80-244-0671-3.

TESAŘ, Stanislav. Kapitoly z hudební topografie: Nová Říše. *Opus Musicum*. 1970, roč. 2, č. 3, s. 88–89.

VOLL, Matthäus. *Chronologisches Verzeichnis aller Schauspiele, deutschen und italienischen Opern, Pantomimen und Ballette*. Online. Wien, 1807. Dostupné z:

[https://dfg-viewer.de/show?tx\\_dlf%5Bdouble%5D=0&tx\\_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.zvdd.de%2Fdms%2Fmetsresolver%2F%3FPPN%3Durn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A6%3A1-238312&tx\\_dlf%5Bpage%5D=66&cHash=d198259c214cc57cfeda89e5f6a04a52](https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.zvdd.de%2Fdms%2Fmetsresolver%2F%3FPPN%3Durn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A6%3A1-238312&tx_dlf%5Bpage%5D=66&cHash=d198259c214cc57cfeda89e5f6a04a52). [cit. 2024-01-10].

WEBSTER, James. Aria as drama. In: DELDONNA, Anthony R. a POLZONETTI, Pierpaolo. *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, s. 24-49. ISBN 9780521873581.

Wranitzky, Paul. In: BIGLER-MASCHALL, Ingrid (ed.). *Deutsches Theater-Lexikon*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012, s. 3614–3616. ISBN 978-3-908255-52-9.

*The Wranitzky Project*. Online. C2006–2022. Dostupné z: <https://wranitzky.com/>. [cit. 2024-01-07].

## 11.1 Notové edice a rukopisné prameny

BENDA, Jiří Antonín, TROJAN, Jan (ed.). *Medea*. 2. vydání. Editio Bärenreiter Praha, 2003. ISMN M-2601-0215-6.

GSÖLLHOFER, B.; KRAUS, E. a PROVAZNÍK, A. *Kytice 100 národních písní*. Praha a Lipsko: Mojmir Urbánek.

VRANICKÝ, Antonín. *XII Variazioni per il Violino Solo Sopra la Cazonette: Ich bin liederlich, du bist liederlich del Sign: Antonio Wranitzky*. [rukopis]. Online. Národní knihovna České republiky (CZ-Pnm): 59.R.1312. Dostupné z: [https://new.manuscriptorium.com/hub/browser/default/detail?url=https:%2F%2Fcollectiones.manuscriptorium.com%2Fassorted%2FAIPDIG%2FNKCR\\_\\_%2FE%2FAIPDIG-NKCR\\_\\_59\\_R\\_1312\\_\\_123OMEE-cs%2F&lang=en&imageId=https:%2F%2Fimages.manuscriptorium.com%2Floris%2FAIPDIG-NKCR\\_\\_59\\_R\\_1312\\_\\_123OMEE-cs%2FID0001r](https://new.manuscriptorium.com/hub/browser/default/detail?url=https:%2F%2Fcollectiones.manuscriptorium.com%2Fassorted%2FAIPDIG%2FNKCR__%2FE%2FAIPDIG-NKCR__59_R_1312__123OMEE-cs%2F&lang=en&imageId=https:%2F%2Fimages.manuscriptorium.com%2Floris%2FAIPDIG-NKCR__59_R_1312__123OMEE-cs%2FID0001r). [cit. 2024-01-14].

Pramen **M1**: VRANICKÝ, Pavel. *Medea: Ein travestirtes Melodrame* [rukopisná partitura]. Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn): Mus.Hs.10230.

Pramen **P**: VRANICKÝ, Pavel. *Medea: Ein travestirtes Melodrame* [45 rukopisných hlasů]. Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn): Mus.Hs.10231.

Pramen **K**: VRANICKÝ, Pavel. *Medea: Ein travestirtes Melodrame* [rukopisný klavírní výtah]. Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn): Mus.Hs.10232.

Pramen **M2**: VRANICKÝ, Pavel. *Medea: Ein travestirtes Melodrame* [rukopisná partitura]. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A-Wgm): IV 26383 (Q 2205).

## 12. Přílohy

Součástí práce je tabulka s přehledem hudebních částí *Medey* Pavla Vranického. Je součástí zvláště připojeného souboru formátu PDF jako **příloha 1**. Není-li v poznámce uvedeno jinak, je sestavena na základě pramene **M1**.