

Perutková, Jana

Příspěvek k hudebnímu provozu u hraběte J.A. Questenberga v prvním desetiletí 18. století

Musicologica Brunensia. 2009, vol. 44, iss. 1-2, pp. [121]-140

ISBN 978-80-210-4992-5

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115225>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

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

JANA PERUTKOVÁ (BRNO)

PŘÍSPĚVEK K HUDEBNÍMU PROVOZU U HRABĚTE J. A. QUESTENBERGA V PRVNÍM DESETELETÍ 18. STOLETÍ

Na hudební kulturu kvetoucí na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou za hraběte Johanna Adama Questenberga je upírána badatelská pozornost již téměř celé století – vždyt' první zásadní kniha Vladimíra Helferta týkající se této problematiky – *Hudební barok na českých zámcích* – vyšla v r. 1916 jako výsledek několikaleté práce.¹ Nejnovějším impulsem pro další výzkum se stal grantový projekt „*Italská opera na Moravě v 1. polovině 18. století*“,² který byl v letech 2005 – 2007 realizován na Ústavu hudební vědy v Brně. Bylo tedy možno navázat na helfertovskou tradici, která se táhne dějinami Ústavu jako červená nit.

Jedním z hlavních výsledků uvedeného projektu bylo zjištění, že skutečně existují partitury oper, ale i oratorií a kantát, které pocházejí přímo z majetku hraběte Questenberga. Hudebniny z jeho sbírky přitom byly považovány převážně za ztracené či nedochované. Na základě několika zásadních společných znaků, o nichž píše detailněji v jiných studiích,³ bylo do konce roku 2008 postupně identifikováno 46 questenberských partitur, které jsou nyní uloženy většinou ve vídeňských institucích.⁴ V současnosti může bádání pokračovat díky nově udělenému grantu „*Výzkum operního repertoáru v českých zemích v době baroka*“.⁵ Jedním z jeho významných úkolů je rovněž znovu – tentokrát se znalostí nových skutečností a souvislostí, které nebyly známy V. Helfertovi, A. Plichtovi a dalším badatelům – projít questenberské archiválie dochované v kounicovském rodinném archivu, jenž je uložen v brněnském Moravském zemském archivu.

¹ V předmluvě k této knize Helfert píše, že obě práce – *Hudební barok na českých zámcích* i *Hudba na zámku v Jaroměřicích* vydaná v r. 1924 – byly hotovy již v r. 1913.

² GA 408/05/2232.

³ zejména PERUTKOVÁ, Jana: Zur Identifizierung der Questenbergischen Partituren in Wiener Musikarchiven. *Hudební věda*, Praha 2007, roč. XLIV, č.1, s. 5–36; TÁŽ: Výsledky projektu „*Italská opera na Moravě v 1. polovině 18. století*“ se zvláštním zřetelem k nově identifikované sbírce partitur hraběte J. A. Questenberga (1678–1752). In: *Miscellanea z výročních konferencí České společnosti pro hudební vědu*. Praha 2008, s. 126–134.

⁴ A-Wgm, A-Wn.

⁵ GA 408/09/0334.

Prvním plodem tohoto výzkumu je objevení kvitance, která dosud unikala pozornosti badatelů.⁶ Její text je následující:

Pro: sechzehēn guld[en]; welche von der hochgräfl: Questenberggl: frauen frauen Gemahlin, ich zu Endts untergeschriebener, für die Composition der opera, für dero hochgräfl: Hern Gemahl aus hand Hern Opfermanns Pahr empfangen habe; Wien der 11. January 1708. Tomaso Astolfi.

Jedná se tedy o kvitanci, v níž níže podepsaný Tomaso Astolfi potvrzuje převzetí 16 guldenů za kompozici opery, kterou objednala Questenbergova choť pro svého manžela. Peníze byly přijaty od pana Opfermanna.⁷ Kvitance je datována ve Vídni 11. ledna 1708.

Na rubu kvitance je přípis psaný rukou hraběte Questenberga obsahující datum vyplacení finančního obnosu (*11^{ten} Jan. 1708*).

Tato několikařádková kvitance má pro nás velký význam. Především zásadním způsobem podporuje domněnku o provozování vokálně instrumentálních děl ještě před rokem 1722, kdy oficiálně započal provoz v divadelní budově v Jaroměřicích nad Rokytnou, a to v Questenbergově vídeňském sídle.

Rozlehlý questenberský palác na Johannesgasse, v němž je dnes umístěno rakouské ministerstvo financí, začal hrabě budovat na počátku 18. století. Po návratu ze své tříleté kavalírské cesty po Evropě v r. 1699 nechal oba starší domy stojící na místě dnešní budovy strhnout a započal se stavbou architektonicky pozoruhodného paláce, vedle něhož dal později vystavět ještě menší dům. Úzkou uličku, která vedla mezi oběma objekty, chtěl hrabě nechat zastavět, což vedlo k dlouholetému sporu s vídeňským magistrátem. Ten skončil rozhodnutím, podle něhož Questenberg musel garantovat průchod svým palácem.

Otázka architektů podílejících se na stavbě paláce stále ještě není definitivně dořešena. Historikové umění uvažují o možném podílu jednoho z nejvýznamnějších architektů té doby Johanna Lucase Hildebrandta, o spolupůsobení Christiana Alexandera Oedtla a konečně o dalším slavném rakouském architektu Jakobu Prandtauerovi. Ten pracoval pro Questenberga rovněž na jeho panství v rakouském Rappoltenkirchen a vypracoval též tzv. ideální prospekt pro jaroměřický zámek, který ovšem nebyl kompletně realizován.⁸ Zajímavá je v této souvislosti

⁶ Kvitance uložena v MZA Brno, rodinný archiv Kouniců, fond F 460, karton 2424, inv. č. 9722, fol. 29.

⁷ Johann Reinhard Opfermann, který vyplatil Astolfimu příslušný obnos, byl do r. 1720 Questenbergovým regentem, sekretářem a důvěrníkem v jedné osobě. O něm na více místech in: HELFERT, Vladimír: Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku. Praha 1916, a dále PLICHTA, Alois (ed.): O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky 1700 – 1752, Jaroměřice n. Rokytnou 1974; TÝŽ: Jaroměřicko. Dějiny Jaroměřic nad Rokytnou a okolí II. Jaroměřice n. Rokytnou 1994.

⁸ K tomu více FIDLER, Petr: Zur Bauaufgabe in der Barockarchitektur. Das Palais Questenberg. Ergänzende Forschungen zu einer Prandtauer-Monographie, Innsbruck 1985. O Prandtauerově vazbě k jaroměřickému zámku viz FIDLER, Petr: Prandtauers Schlossprojekt für

rovněž mědirytina zhotovená slavným Josephem Emanuelem Fischerem z Erlachu a rytcem Johannem Adamem Denselbachem v r. 1719, která ovšem nebyla vytvořena podle již stojící budovy paláce, ale podle některého z původních ne zcela realizovaných plánů.⁹

V letech 1718–1724 následovalo rozšíření paláce. Ten poté sloužil především jako luxusní nájemní dům pro příslušníky vysoké šlechty. Questenberg přitom obýval pouze některé místnosti. V letech 1725–28 zde byl ubytován francouzský zvláštní vyslanec Louis François Armand du Plessis, vévoda Richelieu, který vedl mimořádně nákladný životní styl.¹⁰

O hudbě provozované v palácích vídeňské šlechty toho zatím mnoho nevíme.¹¹ Lze nicméně připustit hypotézu, že hrabě Questenberg mohl nechat opery či přínejmenším gratulační vokálně instrumentální serenaty provozovat již ve Vídni, neboť by nebylo logické, kdyby hrabě – již od mládí zapálený milovník a znalec opery – začal s produkcí oper až v r. 1722, kdy mu bylo již 44 let. Provozování serenat ve šlechtických palácích dokládá i kompozice Caldaraova díla *Ghirlanda di fiori*, které bylo zkomponováno pro Marii Annu Pignatelli, hraběnkou Althanovou, a provedeno jejími dětmi.¹²

Máme však ještě mnohem podstatnější důvod domnívat se, že provádění vokálně instrumentálních děl v Questenbergově paláci bylo možné. Víme totiž, že v době vídeňského pobytu vévody de Richelieu – konkrétně v letech 1726–27 – bylo vídeňskými dvorními skladateli zkomponováno pět serenat na počest narozenin a jmenin krále Ludvíka XV. a též narozenin a jmenin jeho choti Marie Leszczyňské.¹³ Jedním z důvodů pro tuto zvýšenou aktivitu v srdci habsburské

Jarmeritz, zur eigenart der barocken Planung. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVII, Wien 1984, s. 119–139.

- ⁹ O tomto návrhu více in: LORENZ, Hellmut a WEIGL, Huberta (ed.): Das barocke Wien: die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719). Petersberg 2007 s. 86–89. Kopie rytiny se nachází také v brněnské MZK, kde je uložena pod signaturou Moll-0090.900,AA.T.VII,45, přív. Titul: „Anfang Einiger Vorstellungen der Vornehmsten Gebäude so wohl innerhalb der Stadt als in denen Vorstädten von Wien: wo von mit der Zeit das abgehende nachfolgen soll.... Das Gräßliche Questenbergische Haus in der Johannis Gassen, erbauet von Herrn Johann Adam Graffen von Questenberg.“
- ¹⁰ Louis-François-Armand de Vignerot du Plessis, vévoda Richelieu (1696 – 1788); o jeho působení ve Vídni např. LEWIN, André: Die französische Botschaft in Wien, Wien 1995, s. 59.
- ¹¹ Některé informace k této problematice v těchto studiích: NETTEL, Paul: Die Wiener Tanzkompositionen in der zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: Studien zur Musikwissenschaft 8, Leipzig – Wien 1921, s. 50 n.; SEIFERT, Herbert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. In: Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 25. Tutzing 1985, s. 193; TÝŽ: Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Johann Joseph Fux, in: Johann Joseph Fux-Symposium Graz '91. Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 9, Graz 1992, S. 57–62.
- ¹² Dílo je uloženo v A-Wgm pod signaturou III 16139. Více o něm SPÁČILOVÁ, Jana: Gratulační opera pro vranovskou paní. Antonio Caldara: Ghirlanda di Fiori. Harmonie, roč. XIII, č. 7, Praha 2005, s. 27.
- ¹³ O provozování vokálně instrumentálních děl u francouzského a španělského vyslance ve 20.

monarchie byl zřejmě sňatek francouzského krále s dcerou polského krále v září 1725 a snad i snaha o zlepšení vztahů mezi Habsburky a Bourbony. K tomu mohl přispět i fakt, že král, který sňatkem získal značnou autoritu, v r. 1726 odvolal z postu prvního ministra velmi nepopulárního prince de Condé, vévodu bourbonského, a nahradil jej politicky mnohem přijatelnějším kardinálem de Fleury, který byl příslibem přátelštější zahraniční politiky.¹⁴

Na počest francouzského královského páru byly ve Vídni zkomponovány tyto vokálně instrumentální serenaty a kantáty:

- *Il giorno natalizio di Giove* (Giuseppe Porsile / Claudio Pasquini, 15. 2. 1726, narozeniny Ludvíka XV.)
- *Nasce con fausti auspici* (Francesco Conti / anon., 3. 6. 1726, narozeniny Marie Leszczyńské)
- *Volate, o lucciolette* (Francesco Conti / anon., 25. 8. 1726, jmeniny Ludvíka XV.)
- *Il sogno* (anon. / Claudio Pasquini?, 15. 2. 1727, narozeniny Ludvíka XV.)
- *Clizia e Psiche* (Francesco Conti / Claudio Pasquini, 15. 8. 1727, jmeniny Marie Leszczyńské)

Všechna uvedená díla byla provedena v Richelieuově sídle, kterým byl právě Questenbergův palác. O uvedení serenaty *Il giorno natalizio di Giove* 15. února 1726 se psalo i ve vídeňském časopisu *Wienerisches Diarium*:

*Alhiesiger Frantzösische Herr Botschafter Duc de Richelieu, machet sehr kostbare Zubereitungen / um auf zukünftigen Freytag / als den 15ten dieses Monats Februarii, den Geburta=Tag Ihrer Majestät des Königs in Frankreich Ludovici XV. mit allem möglichen Pracht zu begehen; zu welchem Ende eine sehr grosse Maschine auf Art eines Triumph=Bogens vor seinem Pallast aufgerichtet wird / und völlig illuminiert werden soll; wobey Ihre Exzellenz auch ein herrliches Tractament dem alhiesigen hohen Adel / nebst einer sehr schönen sowol Vocal – als Instrumental – Music, und endlich zum Beschluß einen prächtigen Ball geben werden.*¹⁵

Diarium dále uvádí opakování díla za účasti vysoké šlechty a členů císařského ministeria hned následující den.¹⁶

letech 18. století pojednává objevná studie L. Bennetta – BENNETT, Lawrence: Musical celebrations of the 1720s in the Viennese Palaces of the French and spanish ambassadors. In: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 53, Tutzing 2007, s. 31–60.

¹⁴ O tom např. DUINDAM, Jozef: *Vienna and Versailles: the courts of Europe's dynastic rivals, 1550–1780*, Cambridge 2003, s. 244 ad.

¹⁵ *Wienerisches Diarium*, 1726, 13, 13 F. In: [online] 2009. [cit. 8.5.2009]. Dostupné z <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=wrz&datum=17260213&seite=7&zoom=2>

¹⁶ 16.2.: „... Herr Botschafter, Duc de Richelieu, ... und dabey das ganze Kayserl. hohe Ministerium samt dem vornehmsten Adel ... mit einer sehr schönen Italänischen Cantata belustiget...“

Díla napsaná na počest francouzského královského páru vídeňskými skladateli a provozovaná v sídle vévody Richelieu, tedy v questenberském paláci na Johannesgasse, jsou tedy dostatečným důkazem o provozování vokálně instrumentálních skladeb v tomto sídle.

Také instrumentální hudba byla v Questenbergově vídeňském paláci jistě samozřejmostí, i když k jejímu provozování nemáme takřka žádné prameny – a pokud ano, jsou značně fragmentární nebo jsou roztroušeny v nejrůznějších pramenných materiálech vztahujících se ke šlechtě (korespondence apod.). Historička Petra Vokáčová například cituje z deníků Jana Jáchyma ze Žerotína zápis z r. 1715, v němž si Žerotín poznamenává, že byl u Questenberga a tančil tam ve společnosti tří dvorních dam.¹⁷ Doklad o provádění instrumentální hudby podává i výše uvedená zpráva z vídeňského tisku.

V případě Astolfiho hudební kompozice se mohlo velmi pravděpodobně jednat o dílo ke Questenbergovým jmeninám, které v rámci dobových zvyklostí slavil – jak víme z pozdějších pramenů – holdovací serenátou. Těto domněnce nasvědčuje skutečnost, že jmeniny měl hrabě Questenberg 24. prosince, kvitance pak pochází z ledna. Dále tuto hypotézu podporuje objednání opery Questenbergovou manželkou Marií Antonií, což představuje analogii k praxi u císařského dvora. Mohlo se ovšem rovněž jednat o velkou operu, tedy „*dramma per musica*“; formulace „*Composition der Opera*“ nevylučuje ani tuto možnost.

Je poněkud komplikované určit, kdo vlastně byl onen příjemce vyplaceného finančního obnosu – Tomaso Astolfi. Skladatel tohoto jména totiž nefiguruje v žádných moderních encyklopediích ani dobových slovnících. Hudebník tohoto jména není doložen ani u vídeňského dvora.¹⁸ C. Sartori¹⁹ ovšem ve svém soupisu libret uvádí Tomasa Astolfiho jako autora libreta oratoria, které během svého krátkého vídeňského pobytu zkomponoval v r. 1700 Giuseppe Torelli (1658–1709). Hudba k tomuto oratoriu je dnes považována za ztracenou.²⁰ Sartori cituje italské libreto uložené ve Vídni a v Miláně.²¹

Wienerisches Diarium, 1726, 14, 16 F. In: [online] 2009. [cit. 8.5.2009]. Dostupné z <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=wiz&datum=17260216&seite=6&zoom=2>

17 VOKÁČOVÁ, Petra: Příběhy o hrdé pokoře. Aristokracie českých zemí a císařský dvůr v době vrcholného baroka. Disertační práce, Brno 2007, s. 262. Na základě písemného sdělení P. Vokáčové je možno konstatovat, že Žerotín byl hostem i v Jaroměřicích (možná i opakovaně). K tomuto tvrzení ovšem chybí citace konkrétních fólí. O Žerotínovi a jeho vztahu k hudbě též SEHNAL, Jiří: Deníky Jana Jáchyma ze Žerotína. Životní styl českého šlechtice v době vrcholného baroka. ČMM 119, 2000, č. 2, s. 367–389; TÝŽ: Die musikalischen Liebhabereien des Grafen Jan Jáchym von Žerotín. Acta universitatis Palackianae Olomucensis. Musicologica Olomucensia 5, Olomouc 2000, s. 135–142

18 KÖCHEL, Ludwig Ritter von: Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien 1543–1867. Wien 1869

19 SARTORI, Claudio: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, 7 sv., Bertola a Locatelli Musica, Cuneo 1990–4, sv. 6, s. 232. Dále jen SARTORI.

20 uvádí to D. GLÜXAM v hesle „Torelli“. In: Oesterreichisches Musiklexikon (hg. R. Flotzinger), Bd. 5, Wien 2006, s. 2430.

21 SARTORI č. 271.

Titul tohoto Torelliho oratoria je *L'Adamo scacciato dal paradiso terrestre*. V italském libretu je dále uvedeno, že oratorium bylo provedeno v kapli císaře Leopolda v r. 1700. Torelli je zde uveden jako houslista markraběte z Ansbachu. Alberto Martino cituje ještě jiný exemplář italského libreta uložený v Benátkách.²²

Vídeňský exemplář je uložen v Rakouské národní knihovně. Jedná se o německou mutaci libreta a poněmčená je rovněž verze jména libretisty uvedená na titulním listu – Thomas Astolfi. Dílo samo má v němčině titul *Adam auß dem Irrdischen Paradiesß verstossen*.²³ Provedení této kompozice ve Vídni je uvedeno i v práci A. Weilena.²⁴

Je známo, že Torelli v r. 1696 odešel z Bologne do Německa, kde působil jako houslista v kapele Georga Friedricha, markraběte braniborsko-ansbašského. Společně s ním angažoval markrabě italského kastráta a skladatele Francesca Maria Pistocchiho (1659–1726). Oba tito žáci Giacoma Antonia Pertiho pobýli v r. 1697 krátce v Berlíně u hudebně vzdělané Sophie Charlotty, manželky kurfiřta Friedricha I. Od r. 1698 působili opět společně v Ansbachu, kde Pistocchi získal místo kapelníka, zatímco Torelli místo koncertního mistra (*maestro di concerto*).²⁵

Poté oba tito hudebníci a skladatelé opustili Německo a vydali se do Vídně, kde se ovšem zastavili pouze krátce – zřejmě v období mezi prosincem 1699 a březnem 1700.²⁶ V dopise ze 17. února 1700 adresovaném svému učiteli Pertimu referuje Torelli o kompozici svého oratoria pro Laetare, tedy 4. neděli postní doby.²⁷ O libretistovi oratoria se však bohužel z tohoto dopisu nedozvídáme nic. V r. 1700 Torelli i Pistocchi odešli z Vídně zpět do Bologně, kde Torelli nejpozději na podzim získal angažmá jako houslista v nově se formující kapele v basilice San Petronio.

Jak již řečeno, o osobě libretisty svého oratoria napsaného pro Vídeň se Torelli bohužel nikterak nezmiňuje. Nevíme tedy, zda Tomaso Astolfi mohl přijít do

²² MARTINO, Alberto: Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum: Ergänzungen und Berichtungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie, Amsterdam 1994, s. 40–41.

²³ signatura libreta je 406742–B. Adl Mus.

²⁴ WEILEN, Alexander von: Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theathralischen Charakters und Oratorien. Wien 1901, s.58.

²⁵ SCHOEBELLEN, Anne, VANSCHENWIJCK, Marc: Torelli, Giuseppe. In: New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, ed. S. Sadie and J. Tyrrell, Vol. 25, s. 616; k Torelliho pobytu v Ansbach též DUBOWY, Norbert: Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli: Fakten und Interpretationen zu Ansbachs „Italienischer Periode“

¹n: Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit (hg. F. Brusniak), Arolser Beiträge zur Musikforschung 3, Köln 1995, s. 73–95.

²⁶ D. GLÜXAM uvádí tento časový údaj v hesle Torelli v Oesterreichisches Musiklexikon (srv. pozn. 13), zatímco ve své habilitační práci *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing 2006, s. 284 uvádí jako měsíc Torelliho odchodu z Vídně duben.

²⁷ Originál dopisu možno najít naskenovaný na internetových stránkách Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. In: [online] 2009. [cit. 8. 4. 2009]. Dostupné z http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/lettere/P145/P145_009_001.html

Vídňě spolu se zmíněnými italskými hudebníky z Německa, nevíme zatím ani, zda pak zůstal ve Vídni trvale, nebo přinejmenším do r. 1708, z něhož pochází kvittance.

Z výše uvedeného účtu z questenberského archivu nicméně plyne, že – pokud se jedná o totožnou osobu, což je pravděpodobné – byl Tomaso Astolfi kromě psaní libret zřejmě i příležitostný skladatel (možná byl ovšem i příležitostným libretistou, jelikož jej známe jako autora pouze jediného, výše uvedeného libretního textu).²⁸ Z formulace „*Composition der opera*“ uvedené v kvitanci se zdá být velmi pravděpodobné, že Astolfi byl autorem hudby. Mohl rovněž případně napsat hudbu i text, na to se však suma vyplacených 16 florinů zdá být příliš nízká i v případě, že se jednalo o kratší gratulační kompozici. Každopádně se o něm prozatím nepodařilo zjistit více zpráv. Jeho pobyt ve Vídni ovšem mohl též souviset s italskými hudebníky, o nichž bude řeč níže. Tuto možnost bude nutno ještě dále ověřovat.

Pokud se zabýváme možným provozováním hudebně dramatických děl v Questenbergově vídeňském sídle, musíme se nejprve pokusit zodpovědět otázku, jaké byly možnosti provozování opery v prvních třech desetiletích 18. století ve Vídni.

Opera byla samozřejmě hrána především u dvora. Habsburkové jakožto velice hudbymilovní panovníci kladli na operu i další typy velkých i méně rozměrných vokálně instrumentálních produkcí značný důraz. Bylo tomu jak v době Leopolda I., který byl i kompozičně činný, tak i za vlády jeho následovníků. Také Josef I. (na trůnu v letech 1705 – 11) skládal hudbu – je autorem kompozičně velmi zdařilého díla *Regina coeli* a několika árií.²⁹ Kromě toho ovládal výborně hru na několik nástrojů. Partitury provozované za jeho vlády u dvora nasvědčují tomu, že měl velmi dobrý hudební vkus. Oblíbil si hudebně dramatická díla bratří Bononciniů a Attilia Ariostiho. Karel VI., který vládl jak císař říše římské v letech 1711–1740, sice hudbu nepsal, avšak hudebně dramatické produkce u jeho dvora měly mimořádný lesk a jeho dcery, arcivévodkyně Marie Terezie a Marie Anna, účinkovaly v holdovacích serenátách určených pro exkluzivní, úzce vymezený okruh urozených posluchačů jako tanečnice i zpěvačky.³⁰

²⁸ Není bez zajímavosti, že Torelliho žák Francesco Manfredini (Pistoia 1684–Pistoia 1762) je autorem oratoria na totožný námět – *Discacciamento d' Adamo e d' Eva dal paradiso terrestre*. Toto libreto rovněž uvádí SARTORI pod č. 7939 (uloženo v Bologni a Pistoii); libretista zde ovšem není uveden a pouze porovnáním obou libret by se dalo zjistit, zda se jednalo o původní Astolfiho text.

²⁹ Skladby Josepha I. jsou většinou uloženy v A-Wn.

³⁰ O tom např. ADLER, Guido: Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Josef I., Karl VI. als Förderer der Musik. In: Vierteljahrschrift zur Musikwissenschaft, str. 252 n., Leipzig 1892, s. 259, nově pak FRITZ (Hilscher), Elisabeth Theresia: Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik. Graz-Wien-Köln: Styria 2000. Zřejmě nejnovější prací na toto téma je studie Herberta SEIFERTA: Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Fux. Johann Joseph Fux-Symposium Graz '91. In: Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 9, Graz 1992, s. 57–62.

Kromě opery u dvora byl povolen divadelní provoz na významné veřejné scéně, již bylo divadlo U Korutanské brány (Teatro privilegiato). Privilegium k otevření kamenného divadla udělil vídeňskému magistrátu císař Josef I. Divadlo bylo zahájeno vystoupením „italských operistů“ v r. 1709, ti ovšem po dvou letech odešli a divadlu pak kraloval loutkoherec a principál Joseph Anton Stranitzky se svou německojazyčnou divadelní společností. Stranitzky uvedl v masovou oblibu vídeňského publika komickou postavu tzv. *Hanswursta*. Spolu s ním řídil divadlo od r. 1716 Johann Baptist Hilverding. Vedle německojazyčných představení zde hráli roli i italští umělci podporovaní dvorem, o jejichž činnosti však není téměř nic známo.³¹ V letech 1719–1722 byl nájem divadla rozdělen mezi Stranitzkého a italskou divadelní společnost, do jejíhož čela se 1720 postavil Ferdinand Danese, otec Johanna Baptista Daneseho, jenž později po určitou dobu působil v Questenbergových službách jako baletní mistr a současně zastával v Jaroměřicích místo lesmistra.³² Pro hudební produkce bylo určitým mezníkem angažování umělců Francesca Borosiniho a Josepha Carla Sellierse v r. 1728, kteří předtím působili u císařského dvora. Vývoj repertoáru divadla U Korutanské brány byl velmi zajímavý. Rakouská badatelka E. Schenck uvádí, že císař Karel si nepřál, aby byla opera prováděna jinde než v exkluzivním dvorském prostředí.³³ Proto se v divadle U Korutanské brány směla hrát pouze intermezza, operety apod., ačkoliv podíl hudby v těchto žánrech se často blížil standardní vážné opeře. Z téhož důvodu na repertoáru převládaly spíše italské a německé veselohry. Masivnější přechod k operním produkcím po r. 1730 tato badatelka interpretuje spíše jako obcházení či ignorování císařského zákazu.

Méně známým faktem ale je, že již v r. 1710 udělil císař Josef I. privilegium ke konání veřejných operních produkcí kastrátu Francescu Ballerinimu a teprve po zániku tohoto privilegia na konci 30. let 18. století se uskutečnil intenzivnější nástup operních představení v divadle U Korutanské brány.³⁴ Ve většině rakouské muzikologické či teatrologické literatury je Ballerini pouze zmíněn jako nositel uvedeného privilegia.³⁵ Podle R. Kralika se snažil Ballerini zaujmout Josefa I.

³¹ ANTONICEK, Theophil: Musikgeschichte Oesterreichs (ed. R. Flotzinger), Graz-Wien-Köln 1979, s. 42.

³² O tom mj. KAZÁROVÁ, Helena: Die Tanzkultur auf dem Schloss in Jaroměřice zur Zeit J. A. Questenbergs. SPFFBU H 45, 1997, č. 31, s. 49–57.

³³ SCHENCK, Eleanore: Die Anfänge des Wiener Kärntnertheaters (1710 bis 1748). Diss., Wien 1969, s. 125.

³⁴ HARRANDT, Andrea: Kärntnertheater. In: Oesterreichisches Musiklexikon (hg. R. Flotzinger), Bd. 2, Wien 2003, s. 966; BOISITS Barbara: Ballerini (Ballerino), Francesco. In: Oesterreichisches Musiklexikon (hg. R. Flotzinger), Bd. 1, Wien 2002, s. 100 (zde ovšem údaje o něm značně nekompletní).

³⁵ Např. v Beiträge zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts (ed Gerda Mraz, Otto Biba, Klaus M. Pollheimer, Eleonore Schenk, Wien 1973, s. 93; CZEIKE, Felix: Historisches Lexikon Wien, Ha-La, Wien 1994, s. 468 dále; KEIL-BUDISCHOWSKY, Verena: Die Theater Wiens, Wien 1983, s. 91.

nápadem postavit městské divadlo, které by zdaleka nebylo tak nákladné jako divadlo dvorské.³⁶

Kdo vlastně byl Francesco Ballerini? Jeho osobnost nás zajímá vzhledem k možnému kontaktu s hrabětem Questenbergem, o němž se zmíníme níže. Rozhodně nebyl osobností bezvýznamnou, neboť jej už za jeho života reflektuje J. G. Walther ve svém lexikonu.³⁷ Ballerini (v pramenech je jeho příjmení uváděno i jako Balerini, Ballarini či Ballerino) se narodil zřejmě ve Florencii neznámo kdy. Byl altistou, od r. 1675 působil v Mantově, pak v Benátkách, v r. 1688 byl přijat do boloňské Accademia Filarmonica.³⁸ V libretech je poprvé doložen jako zpěvák r. 1680; poté vystupoval do r. 1693 v celé řadě italských měst.³⁹ Podle B. Boisits v r. 1695 přesídlil do Vídně.⁴⁰ Jako řada italských hudebníků ovšem u dvora nebyl trvale přítomen a cestoval; prameny jej zachycují v Německu, kde si zřejmě získal kontakty pro své budoucí aktivity. V r. 1696 píše Pistocchi, o němž byla řeč výše, ansbašskému vévodovi, že Norimberkem projížděl virtuos Jeho císařské Milosti Ballarini ve společnosti vévody Leona Padovanského a projevíli nelibost nad tím, že vévoda nebyl přítomen.⁴¹ Tato zmínka upozorňující na Balleriniho pobyt v Norimberku především potvrzuje skutečnost, že již byl ve službách císaře Josefa I. V r. 1700 vystoupil Ballerini v Ariostiho díle *La festa dell'Imeneo* v Berlíně,⁴² kde byla velkou podporovatelkou umění kurfiřtka Sophie Charlotta, o níž byla řeč výše v souvislosti s Torellim. Shodou okolností podporovala dva operní skladatele, kteří byli i oblíbenci císaře Josefa I. – G. Bononciniho a A. Ariostiho. Ballerini se nicméně v Berlíně dlouho nezdržel – ještě v r. 1700 zpíval v Ariostiho opeře *Lucio Vero* znovu v Itálii, tentokrát v divadle medicejského sídla Pratolino

³⁶ KRALIK, Richard: *Geschichte der Stadt Wien und ihrer Kultur*, Edition: 2, Wien 1926, s. 245.

³⁷ WALTHER, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexikon*, Weimar 1732, faksimile Kassel 1953; zde je jeho příjmení zkomoleno, což uvádí na pravou míru Gerber (GERBER, Ernst Ludwig: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 1, Leipzig 1812, sl. 245). Dále o něm hovoří také Tosi (jako o Baronu Ballerinim), který si povšiml jeho hereckých kvalit a oceňoval jeho interpretaci recitativů. Jméno Baron zase koriguje Hermann MENDEL, in: *Musikalisches conversations-lexikon: Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für gebildete aller Stände*, 2 Edition, 1880, s. 435: „*Ballerini, Francesco, zuweilen auch in schlechter Zusammenziehung kurz weg Baron genannt,...*“ Místům Balleriniho působení se věnuje též publikace *Musik und Geschichte* [Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag], Köln 1963, s. 97–8, 105–6.

³⁸ BOISITS Barbara: op. cit.

³⁹ SARTORI, sv. 7, s. 44.

⁴⁰ BOISITS Barbara: op. cit.

⁴¹ DUBOWY, Norbert: Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli : Fakten und Interpretationen zu Ansbachs „Italienischer Periode“. In: Brusniack, F. (ed.): *Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit*. 9. Arolser Barock-Festspiele 1994, Tagungsbericht. Köln 1995, s. 78, pozn. 19

⁴² SACHS, Curt: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Hildesheim 1977, s. 99

nedaleko Florencie.⁴³ Měl rovněž působit v Düsseldorfu, informace o tom však jsou spíše nejasné.⁴⁴

Ve Vídni ovšem působil jako zpěvák spíše zřídka – účinkoval v l. 1706–1709 v pěti operách a jednom oratoriu, poté již u dvora nevystupoval, což mohlo souviset s udělením privilegia v r. 1710.⁴⁵ Je též uveden mezi dvorními komorními hudebníky (Kammermusiker). Podle hesla v Oesterreichisches Musiklexikon to bylo v letech 1707–1710. Podle jiného pramene měl ovšem jako „*Cammer musicus*“ být činný už od 1. července 1705 do konce června 1708.⁴⁶ Byl rovněž členem Corporis-Christi-Bruderschaft v chrámu sv. Michaela ve Vídni, k jehož prominentním členům patřil např. Pietro Metastasio a do jehož krypty byl Ballerini v r. 1734 také pohřben.⁴⁷

V r. 1710 obdržel od císaře Josefa I. privilegium k veřejnému provozování oper. Je zvláštní, že po celou dobu, kdy privilegium vlastnil, neuskutečnil ve Vídni údajně žádnou operní produkci. Informace o jeho působení ve Vídni jsou dosti kusé. Například O. Keller píše: „...*da das ausschließliche Privilegium, Opern aufzuführen, Francesco Ballerini hatte, der aber wegen Geldmangels sein Vorrecht nicht ausnützen konnte*“.⁴⁸ Stejnou informaci o tom, proč vlastně Ballerini privilegium nemohl využít, najdeme též u H. Rehma.⁴⁹ V obou případech ale nejsou uvedeny žádné bližší údaje či prameny, z nichž autoři svá tvrzení čerpali. Zřejmě nejkompexnější text, který byl o Balleriniim jakožto nositeli privilegia napsán,

43 BESUTTI, Paola: Ballerini [Ballarini, Balerini, Ballarino, Baron Ballerini], Francesco. In: [online] 2009. [cit. 7.5.2009]. Dostupné z http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008612?q=Ballerini&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. V tištěné verzi encyklopedie New Grove Dictionary of Music and Musicians toto heslo není uvedeno.

44 V Oestereichisches Musiklexikon se uvádí, že tam byl dvorním kaplanem; podle jiného zdroje vstoupil Ballerini 1708 do služeb Sophie Dorothey von Braunschweig-Lüneburg („*kurprinzessin*“) a pozdější královny anglické, v Düsseldorfu (in: Zeitschrift für internationalen Musikgesellschaft, ed. Oskar Fleischer, Alfred Valentin Heuss, Leipzig 1907, s. 411). Kontext a důvody Balleriniho paralelního působení v Düsseldorfu a ve Vídni nebyly dosud nikde uspokojivě objasněny.

45 SARTORI na základě libret uvádí Balleriniho jako interpreta pouze v opeře Mario fuggitivo G. Bononciniho (1708), Glüxam na základě excerptů z partitur uvádí tato díla, v nichž Ballerini vystoupil: Zianiho pastorale *La Flora* (1706), a oratorium stejného autora z téhož roku *La morte vinta sul Calvario*, opery *L' Etearco* a *Turno Aricino* (obě z r. 1707), *Mario fuggitivo* (1708) a *L' Abdolomino* (1709) G. Bononciniho – GLÜXAM, Dagmar: Das Verzeichnis der Sänger in den Wiener Opern- und Oratoriumpartituren zwischen 1705–1711. Studien zur Musikwissenschaft 48, Wien 2002, s. 269 – 319.

46 „*Dem Jo. Francesco Ballerini kay. cammer musicus vor das quartier von 1 Julli 1705 bis endt Juni 1708, vor 3 jahr, ...*“ In: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs, Österreichisches Staatsarchiv, Wien 1984, s. 345.

47 BOISITS Barbara: op. cit.

48 KELLER, Otto: Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung: Musik/Libretto/Darstellung. Wien 1926, s. 49.

49 REHM, Harald: Die Entstehung des Wiener Volkstheaters im Anfang des 18. Jahrhunderts. Wien 1936, s. 55.

přináší F. Hadamowsky. Upozorňuje na to, že Ballerini neměl dostatek financí zakoupit dům pro provozování oper.⁵⁰ Za nejzajímavější lze považovat poznámku Th. Antonicka, že Ballerini působil jako organizátor pro italské umělce působící u dvora a vystupující v divadle U Korutanské brány. K přesnějšímu určení jeho činnosti však podle jeho vyjádření chybí prameny.⁵¹

Produkci oper se ovšem Ballerini v každém případě věnoval. Známe dvě díla, která produkoval mimo Vídeň.⁵² Jedná se přitom o opery vídeňských dvorních skladatelů, které byly obě provedeny v Drážďanech. První z nich je opera *Gli amori di Circe con Ulisse* Carla Agostina Badii. Provedení tohoto díla se konalo zřejmě za Badiovy nepřítomnosti 20. června 1709 během návštěvy dánského krále a Ballerini řídil jeho nastudování.⁵³ V druhém případě se jedná o intermezzo *Vespetta e Milo*, které bylo v Drážďanech uvedeno v r. 1717. Hudbu k prvním dvěma částem napsal Alessandro Scarlatti na libreto Silvia Stampiglii, zatímco text třetí části intermezza pocházel přímo z Balleriniho pera a zhudebnil jej Francesco Bartolomeo Conti.

Ballerini také napsal libreto k opeře F. B. Contiho *Il Trionfo dell'amicizia e dell'amore*, která měla premiéru ve Vídni v období karnevalu v r. 1711 a byla opakována tamtéž v r. 1723.⁵⁴ Německý název libreta je *Der Sieg Der Freundschaft und der Liebe: Denen Freundschaft und der Liebe*.⁵⁵ Toto dílo se hrálo i v Hamburku v r. 1718, a to pod názvem *Il trionfo dell'amore & della costanza*.⁵⁶ Dílo zde zaznělo s úpravami Reinharda Kaisera. Poté se údajně uskutečnilo provedení této opery ještě v Kodani 1722 (v němčině) a Vratislavi 1725 (italsky).⁵⁷ Je možné, že producentsky stál za těmito představeními právě Ballerini, snad i v součinnosti se Stranitzkym, který měl kontakty na Hamburk, Lipsko a další

50 HADAMOWSKY, Franz: Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Geschichte der Stadt Wien III. Wien 1994, s. 195.

51 ANTONICEK, Theophil: Musikgeschichte Oesterreichs (ed. R. Flotzinger), Graz-Wien-Köln 1979, s. 42.

52 BESUTTI, Paola: op. cit.

53 BENNET, Lawrence: Badia, Carlo Agostino. In: New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, ed. S. Sadie and J. Tyrrell, Vol. 2, s. 455.

54 WILLIAMS, Hermine W.: Conti, Francesco Bartolomeo. In: New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, ed. S. Sadie and J. Tyrrell, Vol. 6, s. 340.

55 Libreto v obou jazykových mutacích uloženo v A-Wn, sign. 407382–A. Adl Mus., a rovněž ve Wienbibliothek. Německá verze libreta je uložena poněkud překvapivě i MZK v Brně, sign ST1–0171.252, přív.1.

56 Na titulním listu je mj. uvedeno: *Il trionfo dell'amore & della costanza. Der triumph der liebe und bestaendigkeit, wurde [vignette] in einem sing-spiel auf dem Hamburgischen Schau Platz fuergestellt im monath Januarius, 1718*. Libreto vytištěno u Greiflingera, překladatelem do němčiny byl Johann Joachim Hoë. SARTORI č. 23725. Provedení opery v Hamburku zmiňuje též BROCKPÄHLER, Renate: Handbuch zur Geschichte der Barock oper in Deutschland. Emsdetten – Westf. 1964, s. 207. Libreto je uloženo rovněž v A-Wn pod sign. 625241–B. The.

57 SEEGER, Horst, SCHMIDT, Eberhard: Opernlexikon, Wilhelmshaven 1979, s. 547 – není zde ovšem citován žádný odkaz na pramen.

německé lokality.⁵⁸ Zajímavé je, že de facto víme více informací o Balleriniho činnosti v Německu než ve Vídni. V tomto kontextu je zajímavý názor N. Duboweho, že totiž řada italských umělců putujících po střední Evropě plnila nejen funkci uměleckou, ale i zpravodajskou, či v některých případech přímo politickou;⁵⁹ Ballerini snad mohl být – přinejmenším po určitou dobu – jednou z takovýchto osobností.

V každém případě měl Ballerini vídeňské operní privilegium ve svých rukou; v době angažování dvorních umělců Borosiniho se Seliersem do divadla U Korutanské brány, kteří – jakožto tenorista s baletním mistrem – měli v úmyslu podnikat na operním poli, došlo ke střetu s Ballerininim.⁶⁰ Výsledkem tohoto sporu byl verdikt císaře, který starému, churavějícímu Ballerininimu privilegium odňal a se slovy, že nemá v úmyslu podporovat veřejné provozování opery, dal Borosinimu a Selliersovi jakožto nájemcům divadla U Korutanské brány následující instrukci: smějí provozovat jenom „*Comödien mit einigen untermischt gesungenen Intermedien, und nichts anders zu präsentieren*“.⁶¹ Orientovali se proto také mj. na typ parodie opery seria, která byla často označována jako *musica bernesca*.⁶²

Proč nás ale zajímá osobnost Francesca Balleriniho v souvislosti s hrabětem Questenbergem? Ještě než se dostaneme k jádru věci, musíme konstatovat, že ne všechny opery z postupně identifikované questenberské hudební sbírky operních partitur u něj musely být skutečně také provozovány. To zdánlivě platí především o starší vrstvě identifikovaného repertoáru, do něhož spadají např. opery Giovanniho Bononciniho a jeho bratra Antonia Marii, Händelova *Agrippina* ad. Řada z těchto opisů totiž byla prokazatelně pořízena před rokem 1722, tedy v době, kdy ještě nebylo vybudováno zámecké divadlo v Jaroměřicích. Mohly zde být prováděny později. Další možností ovšem je, že mohly být provozovány – podobně jako například uvedená Astolfiho kompozice – rovněž v Questenbergově vídeňském sídle.

V této souvislosti získávají značnou důležitost dvě partitury oper Giovanniho Bononciniho, které měl hrabě Questenberg ve svém majetku. Jedná se o opery určené pro karnevalové období: *L' Etearco* (1707)⁶³ a *Mario fuggitivo* (premiéra

⁵⁸ ANTONICEK, Theophil: op. cit., s. 42.

⁵⁹ DUBOWY, Norbert: op. cit., s. 78. S tímto názorem se setkáváme také např. ve studii Andrey SOMMER-MATTHIS: Politik und Musikerreisen zu Beginn des 18. Jahrhunderts am Beispiel Giuseppe Porsiles, in: *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*. Hg. von Christian Meyer. Berlin 2003, s. 29–41.

⁶⁰ SCHENCK, Eleanore: *Die Anfänge des Wiener Kärntnertheaters (1710 bis 1748)*. Diss., Wien 1969, s. 131 n.

⁶¹ HADAMOWSKY, Franz: op. cit., s. 195.

⁶² Významným mezníkem v tomto směru bylo v r. 1728 uvedení díla Franze Pirckera *Bacco trionfante dall' Indie*, která měla bavit měšťanské, na dvoru nezávislé publikum. O tom např. ERNST, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher: Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*. Berlin-Hamburg-Münster 2003, s. 104.

⁶³ SARTORI č. 9326.

8. 2. 1708, další známé provedení Braunschweig-Wolfenbüttel 1710).⁶⁴ Questenberg si často ve svých partiturách na stranách uvádějících postavy psal vlastní rukou hlasová zařazení jednotlivých postav. Pouze v těchto dvou partiturách si ovšem zapsal i jména zpěváků. Při letním pohledu na pěvecké obsazení zaznamenané Questenbergem by se mohlo zdát, že si hrabě poznamenal jména umělců vystupujících na premiéře obou děl u dvora. Srovnáme-li však jména z premiérového obsazení se jmény uvedenými v Questenbergových partiturách, zjistíme určité rozdíly, které nejlépe uvidíme v následující tabulce:

L' Etearco

hlasové zařazení	role	dvorská partitura A-Wn, Mus. Hs. 18267	questenberská partitura A-Wgm, IV 27712 (Q 1837)
contraalto	Etearco	Ballarini	Il Sig ^r .Ballarini
soprano	Mirene	La Sutterin	La Sig ^{ra} Cunigunda Sutterin
soprano	Fronima	La Caplerin	La Sig ^{ra} Capplerin
contraalto	Aristeno	Lorenzino	Il Sig ^r Gaetano
tenore	Polinnesto	Buzzoleni	Il Sig ^r Buzzoleni
tenore	Temiso	Barbaretti	
soprano	Zelra	Galoni	Il Sig ^r Galloni
tenore	Delbo	Bonelli	Il Sig ^r Giovanni Battista Il Sig ^r Nannini

Vidíme, že oproti dvorské partituře je u Questenberga několik změn. V roli Aristena zpíval u dvora Lorenzino, tedy kastrát Lorenzo Maselli,⁶⁵ zatímco Questenberg jmenuje Gaetana Orsiniho, jednoho z nejslavnějších kastrátů své doby.⁶⁶ U tenorové postavy Temisa Questenberg interpreta neuvádí, zato u tenorové role Delba uvádí zpěváky hned dva: Giovanniho Battistu a Nanniniho. Jménem Giovanni Battista je snad myšleno křestní jméno Bonelliho, který roli zpíval při premiéře. Sartori totiž eviduje zpěváka Giovanniho Battistu Bonnelliho, přičemž u něj uvádí jen jedinou roli ve Vídni v r. 1685.⁶⁷ Jméno Giovanni Battista Bonelli uvádí rovněž protokol vídeňské dvorské kanceláře.⁶⁸ Questenberg v partituře

⁶⁴ SARTORI č. 14831, 14832, 14834. Balety k premiérovému uvedení napsal J. J. Hoffer, choreografem byl T. Gumpenhuber. Jméno Gumpenhuber najdeme ovšem i v questenberských archíváliích jakožto choreografa Holzbauerovy opery *Hypermnestra* provedené v r. 1743. Není ovšem jisto, zda se v tomto případě jednalo o Tobiasa Gumpenhubera či jeho syna Philippa. Informace o představení uvádí PLICHTA, Alois: Jaroměřicko. Dějiny Jaroměřic nad Rokytnou a okolí II. Jaroměřice n. Rokytnou 1994, s. 448.

⁶⁵ KÖCHEL, Ludwig Ritter von: *Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien 1543–1867*. Wien 1869, s. 68 – Masselli toho roku u dvora skončil – byl penzionován v prosinci 1707.

⁶⁶ Orsini byl jedním z nejslavnějších kastrátů; působil v císařských službách v letech 1699 – 1740. *Ibid.*, s. 68 a 74

⁶⁷ SARTORI, sv. 7, s. 103.

⁶⁸ Zpráva se týká zvýšení platu a je z r. 1696, tento údaj uvádí KNAUS, Herwig: *Die Musiker*

L' Etearca ovšem u role Delba píše ještě jméno jakéhosi Nanniniho. Ze způsobu Questenbergova zápisu se tedy zdá být možné, že v době, kdy si Questenberg jména interpretů do partitury zapisoval, nebylo rozhodnuto, který tenorista bude zpívat jakou roli (Temiso, Delbo). Druhou, byť méně pravděpodobnou možností je, že křestní jméno Giovanni Battista a Nannini patří k sobě.⁶⁹

Mario fuggitivo

hlasové zařazení	role	rukopisné libreto, Řím, Sartori 14831	questenberská partitura A-Wgm, IV 27707 (Q 1203)
contraalto	Caio Mario	Ballerini	Il Sig ^r Francesco Ballerini
soprano	Icilio	Domenichino	Il Sig ^r Domenico
soprano	Giulia	La Badia	La Sig ^{ra} Lisa Badia
soprano	Dalinda	La Conegonda	La Sig ^{ra} Cunigunda Sutterin
tenore	Sesrilio	Silvio Garghetti	Il Sig ^r Silvio
contraalto	Publio	Gaetano	Il Sig ^r Gaetano
tenore	Floro	Menghino	Il Sig ^r Nannini
soprano	Blesa	Gallone	Il Sig ^r Galloni

V této partituře dochází pouze k jedné změně (pro upřesnění konstatujeme, že roli Icilia zpíval v obou případech Domenico Tollini, rukopisné libreto uvádí zdrobnělinu jeho křestního jména, jak bývalo častým zvykem).⁷⁰ V rukopisném libretu je jako tenorista v roli Flora uveden Menghino. Není dosud jasné, o koho se jedná; pokud je mi známo, ve Vídni žádný tenorista tohoto jména nebyl zaměstnán a Sartori jej rovněž neuvádí.⁷¹ Podle mého názoru není zcela vyloučeno, že se jedná o nepřesné přečtení jména z rukopisného libreta. Questenberg naproti tomu v této roli znovu – podobně jako v partituře *L' Etearca* – uvádí Nanniniho (opět bez křestního jména).

im Archivbestand des kaiserlichen Oberhofmeisteramtes (1637 – 1705), Bd. III, Wien 1969, s. 140. Köchel ovšem jako dvorního tenoristu jmenuje – patrně chybně – Giovanniho Paola Bonelliho (KÖCHEL, op. cit., s. 67) a uvádí, že byl ve službě u dvora v l. 1680 – 1712.

⁶⁹ R. Münz uvádí, že v r. 1697 vystoupila ve Vídni společnost Giovanniho Nanniniho – MÜNZ, Robert: Das „andere“ Theater, Berlin 1979, s. 118. A. Scherl konstatuje, že Nanniniho společnost se pohybovala ve střední Evropě na útraty bavorského kurfiřta Maxe Emmanuela, který ji angažoval v r. 1684 v Benátkách – SCHERL, Adolf: Berufs-theater in Prag 1680–1739. Wien 1999, s. 18.

⁷⁰ KÖCHEL, Ludwig Ritter von: op. cit., s. 68.

⁷¹ Italská muzikoložka M. Dellabora ovšem vyslovila domněnku, zda nelze ztotožnit autora jedné z kantát dochovaných v italské Pavii, jejíž autor je označen jako Menghino, s Domenicem Naninim. DELLABORRA, Mariateresa: «Qual bellissima imago»: arie e cantate del xviii secolo in due manoscritti pavesi. Referát přednesen na konferenci SIDM – Quindicesimo Convegno Annuale della Società Italiana di Musicologia, Bergamo, Biblioteca Civica „Angelo Mai“, 24–26 ottobre 2008. Dosud nepublikováno. [online] 2009. [cit. 9. 5. 2009]. Dostupné z <http://www.sidm.it/sidm/convegnisidm/15conveabstr.html>.

To nás přivádí k problému, o koho se vlastně v případě tenoristy Nanniniho jedná. Zpěvák s tímto jménem neeviduje Sartori, žádná encyklopedická ani jiná literatura. Jistý Domenico Nanini je ale Köchelem uveden jako dvorní houslista ve Vídni v době od 1705 do 7. září 1708, kdy zemřel jako 24letý.⁷² Tento Domenico Nanini je rovněž autorem oratoria *La Costanza trionfante nel martirio di San Canuto re di Danimarca*, které mělo premiéru 6. dubna 1708 (tedy několik měsíců před Naniniho smrtí) v císařské kapli a jehož partitura je uložena v hudební sbírce Rakouské národní knihovny.⁷³ Nabízí se hypotéza, zda snad Ballerini nepočítal s uvedením tohoto díla v následujícím roce v Drážďanech při návštěvě dánského krále spolu s výše uvedenou operou C. A. Badii, neboť se nejedná o tematiku u vídeňského dvora frekventovanou – jde o zhudebnění příběhu vázaného na dánské církevní dějiny. Libretistou tohoto Naniniho oratoria je Carlo Melchior Uslenghi, římský autor, z jehož pera pochází tři oratorní texty.⁷⁴ Libreto v italské i německé mutaci je uloženo rovněž v Rakouské národní knihovně.⁷⁵ Dílo zmiňuje Eitner⁷⁶ i Weilen.⁷⁷ O Naninim jako o italském umělci působícím ve Vídni hovoří Bennet.⁷⁸ A konečně je Domenico Nanini uveden jako zpěvák v dvorské partituře opery Endimione G. Bononciniho, která byla zkomponována k oslavě jmenin císařovny Amalie Wilhelminy.⁷⁹ Jeho part je psán v basovém klíči. Role je ovšem zkomponována v relativně vysoké poloze, takže ji velmi pravděpodobně mohl zpívat i nižší tenor. Je tedy pravděpodobné, že tento Domenico Nanini a tenorista s příjmením Nannini, zaznamenaný Questenbergem v uvedených partiturách, jsou jednou a touž osobou. Není známo, zda byl Domenico Nanini spřízněn se zpěvačkami sestrami Livíí Doroteou a Lucíí Vittoriou Nanniniovými, časové

⁷² Ibid., s. 69.

⁷³ Sign. A- Wn, Mus.Hs.17543.

⁷⁴ Carlo Melchiorre Uslenghi napsal kromě uvedeného díla ještě libreto k oratoriu *La superbia punita in Absalone*, které zhudebnil v r. 1705 Gaetano Zenobi, a dále text k dílu *San Antonio di Padova* s hudbou Domenica Zipoliho z r. 1712, které věnoval kardinálu Ottobonimu; k tomu viz údaje: [online] 2009. [cit. 6. 5. 2009] Dostupné z http://web3.uniroma2.it/personale/caputo_rino/VecchiaImplementazione/html/it/indici.html.

⁷⁵ Německý titul zní: *Die in der Marter Obsigende Beständigkeit deß H. Canuto Königs in Dänemarckt. Music deß Domenico Nannini*. Sign. 406745–B. Adl.23 Mus. V italské mutaci libreta je Nannini jmenován jako „*Violinista di S. M. C.*“

⁷⁶ EITNER, Robert: Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, 1832–1905. 2. Auflage. Graz 1959, Bd. 7, s. 138.

⁷⁷ WEILEN, Alexander von: Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien. Wien 1901, s. 70.

⁷⁸ BENNET, Lawrence: A Little-Known Collection of Early-Eighteenth-Century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg. in: *Fontes Artis musicae*, Meiningen, 2001, s. 250 – 302.

⁷⁹ Partitura má signaturu: A-Wn, 17685; tento údaj uvádí také GLÜXAM, Dagmar: Das Verzeichnis der Sänger in den Wiener Opern- und Oratoriumspartituren zwischen 1705–1711. *Studien zur Musikwissenschaft* 48, Wien 2002, s. 273.

údaje o pěvecké kariéře obou umělkyní by tomu spíše nasvědčovaly.⁸⁰ Navíc Livia Nannini, provdaná Costantini, byla v kontaktu s Francescem Ballerinim – vystupovala totiž v jím produkovaném drážďanském intermezzu *Vespeta e Milo*, o němž jsme hovořili výše.⁸¹ Podle údajů z dvorských partitur zpívala v r. 1709 i ve dvou vídeňských operách: *L' Abdolomino* (1709) G. Bononciniho (společně s Ballerinim) a *Chilonida* M. A. Zianiho.⁸² Dalším bádáním bude nutno zjistit, zda byl Domenico Nannini nějak spřízněn s Giovannim Battistou Nanninim, který se svou hereckou společností vystupoval ve střední Evropě, mj. v Norimberku, Drážďanech i Praze, a to na útraty bavorského kurfiřta Maxe Emmanuela, jenž přibližně dvacetičlennou společnost angažoval v r. 1684 v Benátkách. Nanniniho společnost pobývala s velkým úspěchem ve Vídni v letech 1697–99.⁸³

V každém případě je ovšem jasné, že vystupoval-li Domenico Nannini v obou zmíněných Bononciniho operách, musela se tato vystoupení konat nejpozději do začátku září 1708, tedy poměrně záhy po premiéře obou děl. Nanniniho smrt vylučuje nějaké pozdější reprízy. Přitom si lze jen těžko představit, že by se Questenberg, který byl detailně obeznámen s dvorským hudebním životem, při zápisu premiérového obsazení Bononciniho děl u dvora zmyšlil. Dvě jména interpretů v případě opery *L' Etearco* a jedno v partituře *Mario fuggitivo*, která jsou odlišná od dvorského provedení, považujeme za dosti významnou skutečnost.

Ze všech výše uvedených faktů lze vyvodit hypotézu, že si Questenberg mohl objednat provedení obou Bononciniho děl pro vlastní potřebu. Mohlo se sice jednat o nějakou jinou reprízu, v pramenech nezachycenou, avšak to nepovažujeme za příliš pravděpodobné. Questenberg mohl případně pověřit organizací provedení Balleriniho, který možná přišel do Vídně již s úmyslem zaměřit se na operní produkci, neboť zpěvu se u vídeňského dvora věnoval, jak již řečeno výše, pouze okrajově.⁸⁴ Shodou okolností ovšem zpíval v obou uvedených Bononciniho operách.

Všechny dosud známé informace o Astolfiho kompozici i o Bononciniho partiturách z majetku hraběte Questenberga naznačují posun hranice questenberských

⁸⁰ SARTORI, sv. 7, s. 466 uvádí Liviu Nannini jako zpěvačku v různých italských městech v l. 1697 – 1713, její sestru Luciu pak v l. 1697 – 1702.

⁸¹ Tato zpěvačka je na titulním listu libreta uvedena pod přízviskem La Polacchina jako virtuoska saského kurfiřta a polského krále Augusta II.: „*Vespeta e Milo: intermedi cantati dalli signori Livia Constantini la Polachina, e Lucrezio Borsari, ambi virtuosi della maestà Augusto Secondo rè di Polonia & elettore di Sassonia &c.*“. Libreto vyšlo u dvorního tiskaře Jeana Riedela, viz: [online] 2009. [cit. z 4. 5. 2009]. Dostupné z <http://books.google.cz/books?id=z179HAAACAAJ&dq=Francesco+Ballerini&lr=>.

⁸² Tyto údaje in: GLÜXAM, Dagmar: op. cit., Wien 2002, s. 288–289.

⁸³ SCHERL, Adolf: *Berufstheater in Prag 1680–1739*. Wien 1999, s. 18. Dále o tom též SCHMITZ-MAYR-HARTING, Elisabeth: *Dichtung aus Österreich*. Anthologie. Drama. Wien – München 1966, s. 24, a MÜNZ, Robert: *Das „andere“ Theater*, Berlin 1979, s. 118. Scherl přináší informaci, že Giovanni Nannini ve Vídni také zemřel, jako datum úmrtí však uvádí – zřejmě mylně – 7. září 1708, které Köchel považuje za datum smrti Domenica Nanniniho.

⁸⁴ Tak tomu bylo ostatně i u Francesca Borosiniho, jenž poté, co se stal divadelním ředitelem, vystupoval jako zpěvák jen zřídka.

produkcí již do Vídně na počátek 18. století. Definitivně potvrdit či vyvrátit tuto hypotézu bude ovšem možno až dalším bádáním.

RÉSUMÉ

Schon seit mehr als einem Jahrhundert, seit den bahnbrechenden Arbeiten von V. Helfert, beschäftigen sich die Forscher mit der Musikkultur auf dem Schloß in Jaroměřice nad Rokytou (Jarmeritz) unter Graf Johann Adam Questenberg.

Die neuesten Impulse stellen die geförderten Projekte „*Italienische Oper im Mähren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*“ und „*Forschung des Opernrepertoires in den Tschechischen Ländern in der Barockzeit*“ dar, die vom Institut für Musikwissenschaft in Brünn realisiert werden. Eines der wichtigsten Ergebnisse war die Entdeckung, daß die Partituren von Opern, aber auch von Oratorien und Kantanten, die direkt aus dem Besitz des Grafen Questenbergs kommen, heute immer noch existieren. Die Musikalien von dieser Sammlung waren nämlich bis heute als verloren oder verschollen betrachtet. Auf Grund von mehreren wichtigen gemeinsamen Zeichen konnte man bis jetzt 46 Questenbergsche Partituren identifizieren.

Auch die Forschung von anderen Archivalien bringt immer wieder neue Ergebnisse. Eine, bis jetzt noch nicht bekannte Quelle, ist die Quittung von Tomaso Astolfi, die die Übernahme von 16 Gulden für Komposition einer Oper, die Questenbergs Frau Marie Antonie für ihren Man bestellt hat, bestätigt. Die Quittung ist am 11. Januar 1708 in Wien datiert. Sie bestätigt auch die Vermutung, daß schon vor 1722, wo offiziell die Produktionen im Theater in Jarmeritz angefangen haben, einige vokal-instrumentelle Werke in Questenbergs Sitz in Wien aufgeführt wurden. Wir wissen nicht viel über die Musik, die im Palais der Wiener Aristokratie aufgeführt wurde. Wir können aber die Hypothese zulassen, daß Graf Questenberg Opern oder mindestens vokal-instrumentale Huldigungs serenatas in seinem Palais in Wien aufführen ließ, da es nicht besonders logisch wäre, daß der Graf, der seit jungem Alter ein Opernliebhaber und –kenner war, mit der Produktionen von Opern erst im Jahre 1722 angefangen hat, als er schon 44 Jahre alt war. Die Aufführungen von Serenatas in Wiener Adelspalästen ließ auch das Beispiel von Caldaras Werk *Ghirlanda di Fiori* bestätigen, das für Maria Anna Pignatelli, Gräfin von Althann, komponiert wurde. Die große musikalische Produktionen von den musikdramatischen Werken im Questenbergschen Palais belegten aber mit Sicherheit die fünf Serenaten, die auf die Ehre des Louis XV. und seiner Gemahlin Maria Leszczyńska 1726–27 in der Residenz des französischen Sonderbotschafters Louis François Armand du Plessis, Duc de Richelieu, uraufgeführt worden. Richelieu wohnte nämlich in den Jahren 1725–28 gerade im Palais Questenberg auf der Johannesgasse. Die Serenaten wurden von den kaiserlichen Hofkomponisten F. Conti und G. Porsile komponiert.

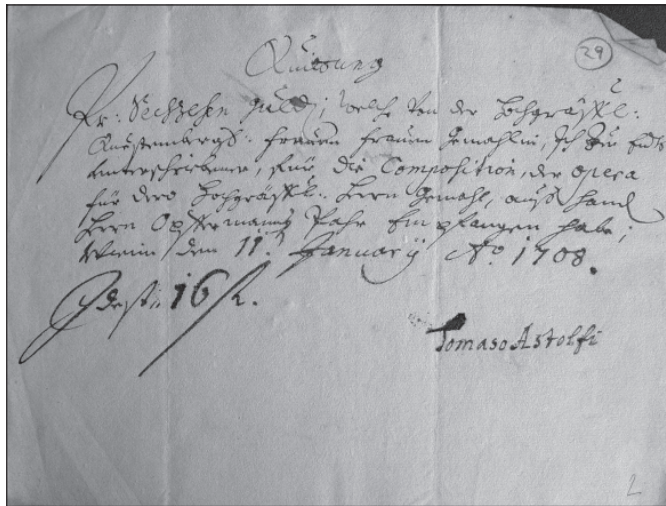
Im Fall von Astolfis Komposition handelt es sich wahrscheinlich um ein Werk zu Questenbergs Namenstag. Die Vermutung wird auch mit dem Fakt unterstützt, daß der Graf seinen Namenstag am 24. Dezember feierte, und die Quittung im Januar ausgestellt wurde. Die Hypothese wird weiter damit bestätigt, daß das Werk von Questenbergs Frau Marie Antonie bestellt wurde, was eine Analogie zu der damaligen Praxis auf dem Kaiserhof darstellt. Einen Komponisten Tomaso Astolfi kann man in keinen modernen Enzyklopädien aber auch zeitgenössischen Wörterbücher finden. Allerdings hat eine Person mit demselben Namen ein Libretto zum Oratorium *L' Adamo scacciato dal paradiso terrestre* geschrieben, das von Giuseppe Torelli während seines kurzen Aufenthalts in Wien im Jahre 1700 komponiert wurde. Außer dies haben wir über Astolfi keine Informationen mehr. Es scheint wahrscheinlich zu sein, wegen der Formulierung „*Composition der opera*“, daß er die Musik geschrieben hat. Er konnte theoretisch beides, Musik und Text geschrieben haben, dafür scheint jedoch die Summe von 16 Florins zu niedrig, auch im Fall, daß es sich nur um eine kürzere Komposition handelte.

Was die Opernproduktionen außer dem kaiserlichen Hof betrifft, ist wenig bekannt, daß im Jahre 1710 der Kastrat Francesco Ballerini das Opern-Privilegium für öffentliche Opernaufführungen in Wien bekam. Wir wissen fast nichts über seine Produktionen in Wien, obwohl er sich der Opernproduktion gewidmet hat. Es handelt sich dabei um zwei Opern von Wiener Komponisten, die beide in Dresden aufgeführt wurden: die Oper *Gli amori di Circe con Ulisse* von Carlo Agostino Badia und Intermezzo *Vespetta e Milo*. Ballerini hat auch Libretto zur Oper von F. B. Conti *Il Trionfo dell'amicizia e dell'amore* geschrieben, die in Wien während des Karnevals im Jahre 1711 ihre Premiere feierte und dort im Jahre 1723 noch wiederholt wurde. Dasselbe Werk wurde auch im Hamburg im Jahre 1718 aufgeführt, und zwar unter dem Namen *Il trionfo dell'amore & della costanza*, in Bearbeitung von Reinhard Kaiser. Es ist möglich, daß alle diese Aufführungen denselben Produzent hatten – Ballerini. Wir können hypothetisch behaupten, daß er in Wien Aufführungen für die Adelligen organisieren konnte.

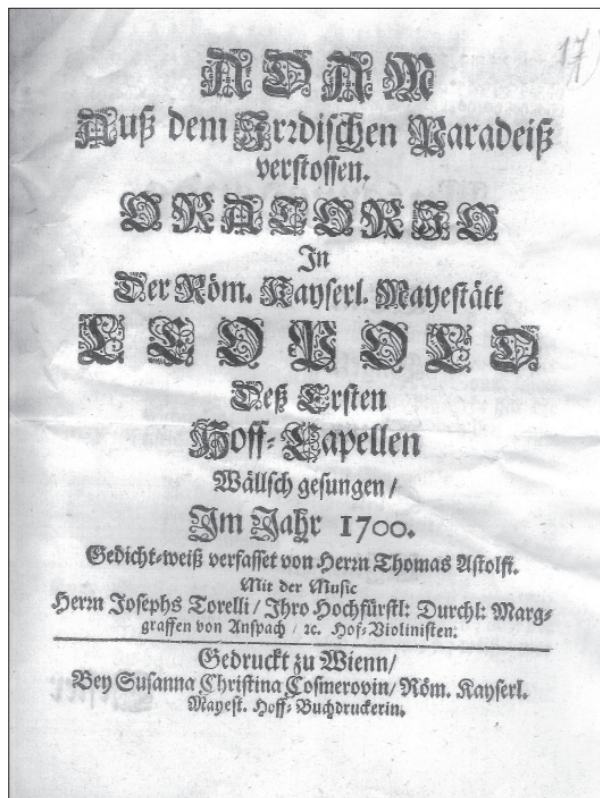
In diesem Kontext sind zwei Partituren von Opern von Giovanni Bononcini von großer Bedeutung, die der Graf Questenberg besaß: *L' Etearco* und *Mario fuggitivo*. Der Graf hat sich in den Partituren auch die Namen von Sängern notiert. Wenn man die Besetzung bei der Uraufführung auf dem Hof und die von Questenberg notierten Namen vergleicht, gibt es dort Unterschiede, vor allem bei der Partitur von *L' Etearco*, wo die Rolle des Aristenos auf dem Hof Lorenzo Maselli gesungen hat, aber Questenberg nennt Gaetano Orsini. Bei dem Tenor-Part von *Temiso* gibt Questenberg keinen Name an, wobei bei dem Tenor Part von *Delbo* erscheinen gleich zwei Namen: Giovanni Battista, der Vorname von Bonelli, der die Rolle bei der Premiere gesungen hat; und ein gewisser Nanini. Die Form des Eintrags Questenbergs weist vermutlich darauf hin, daß es nicht entschieden war, welcher Tenor welche Rolle singen wurde (*Temiso*, *Delbo*).

Wer ist der Tenor Nanini? Köchl schreibt über einen Domenico Nanini, der ein Hofgeiger in Wien von 1705 bis zum 7. September 1708 war, an dem er als vierundzwanzig-Jähriger gestorben ist. Dieser Domenico Nanini ist zugleich der Autor des Oratoriums *La Costanza trionfante nel martirio di San Canuto re di Danimarca* (Text: C. M. Uslenghi), das am 6. April 1708 in der Kaiserlichen Kapelle uraufgeführt wurde und dessen Partitur und Libretto in der Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt sind. Und schließlich ist der Domenico Nanini als Sänger in der höfischen Partitur der Oper *Endimione* von G. Bononcini gelistet. Sein Part ist im Bassschlüssel geschrieben, er ist jedoch in einer relativ hohen Lage komponiert, und konnte deshalb auch von einem Tenor gesungen sein. Es ist deshalb höchst wahrscheinlich, daß dieser Domenico Nanini und der Tenorist mit der Familienname Nanini, der in Questenbergs Partituren notiert ist, dieselbe Person sind. Man kann sich nur sehr schwer vorstellen, daß Questenberg, der so detailliert mit dem höfischen Musikleben vertraut war, sich bei der Notierung der Uraufführungsbesetzung von Bononcinis Werken bei dem Hof täuschen würde. Sämtliche Namen, die unterschiedlich zur Aufführung am Hofe sind, betrachten wir als einen wichtigen Fakt.

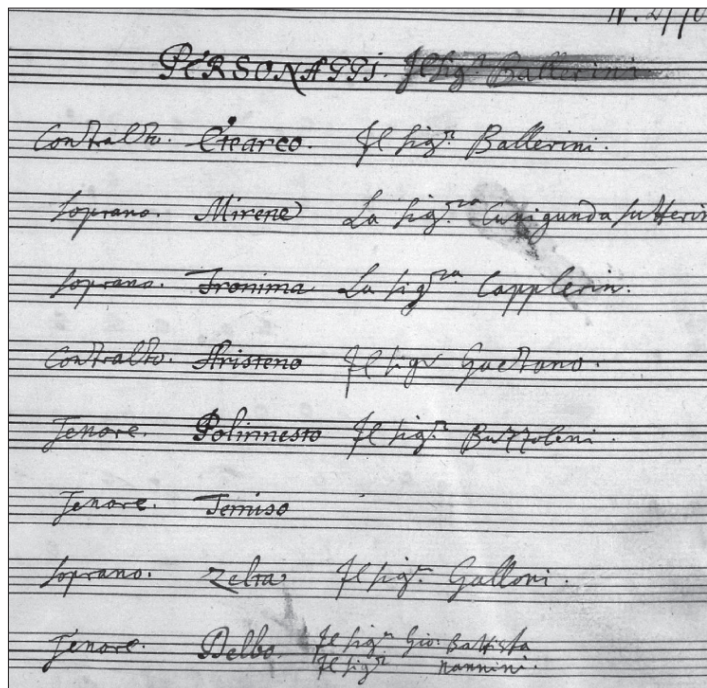
Questenberg konnte also die Aufführung von beiden Werken Bononcinis für eigenen Bedarf bestellen und vielleicht Ballerini mit der Aufgabe beauftragen, der nach Wien vermutlich schon mit dem Ziel kam, sich Opernproduktionen zu widmen, da er sich mit Gesang bei dem Wiener Hof nur sehr marginal beschäftigte. Das würde die Grenze der Questenbergschen Produktionen schon auf Anfang des 18. Jahrhunderts verschieben. Diese Hypothese kann aber nur aufgrund weiterer Forschung bestätigt werden.



1) Kvitance za kompozici opery pro hraběte Questenberga podepsaná Tomasem Astolfim



2) Titulní list oratoria *L'Adamo scacciato dal paradiso terrestre* G. Torelliho na libreto T. Astolfiho v německé mutaci



3) G. Bononcini: L' Etearco, strana z osobami a obsazením pocházející z Questenbergovy partitury

PERSONAGGI.

Contralto. Cajo Mario. Il fig. Francesco Ballerini.

Soprano. Scilio. Il fig. Tomenico

Soprano. Giulia La fig. Lya Bada.

Soprano. Dalinda La fig. Cunigunda Pulferin.

Tenore. Scesilio. Il fig. Silvio

Contralto. Publio. Il fig. Gaetano.

Tenore. Floro. Il fig. Rannini.

Soprano. Blesa. Il fig. Galloni.

4) G. Bononcini: Mario fuggitivo, strana z osobami a obsazením pocházející z Questenbergovy partitury