

studie

Zur Identifizierung der Questenbergischen Partituren in Wiener Musikarchiven*

Jana Perutková

The article gives new information on the opera repertoire performed at the stately home at Jaroměřice nad Rokytnou, South Moravia, and substantially extends the circle of the relevant scores. The research was based on the group of scores of works by František Václav Míča, the performances of which in Jaroměřice are known to have taken place. Similar common features are found in a number of scores of other works performed in Jaroměřice (as testified by archive documents), and surviving in Vienna in the collections of the Austrian National Library (Österreichische Nationalbibliothek) and Gesellschaft der Musikfreunde. The bindings of the opera scores, as well as the types of binding and the shape of their labels are common. The hypothesis on the common origin of these scores is also supported by the fact that they were written by the same scribes (altogether four different types of handwriting were identified). Another common feature are Míča's notes, found on the fly-leaves of some of these scores, as well as Count Questenberg's handwriting on several labels and one fly-leaf. At the end of the article, there is a complete list of all known scores from the former Questenberg collection, together with all their common features.

Das Förderprojekt „Italienische Oper in Mähren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, das am Institut für Musikwissenschaft der Masaryk Universität Brunn realisiert wird,¹ knüpft sowohl an Forschungen Vladimír Helferts wie auch an die Studien von unten genannten Repräsentanten der Brünner Musikwissenschaft an.²

Das Forscherteam hat sich angesichts der überraschend grossen Menge bislang nicht erschlossener Materialien vor allem auf die unter der Herrschaft zweier bedeutender Adeliger, des Kardinals Wolfgang Hannibal Schrattenbach und des Grafen Johann Adam von Questenberg, an mährischen Höfen zur Aufführung gelangten Opern (bzw. Oratorien) konzentriert. Während Jana Spáčilová die Aufführungen in Wischau (Vyškov) und Kremsier (Kroměříž) untersucht,³ widmet sich

* Die Autorin dieser Studie möchte dreien bedeutenden Brünner Musikwissenschaftlern danken und ihnen zu im Jahre 2006 begangenen, bedeutenden Jubiläen gratulieren: Rudolf Pečman (*1931), Jiří Sehnal (*1931), und Jan Trojan (*1926). Mit leichter Verspätung möchte sie auch an das vorjährige runde Lebensjubiläum der Brünner Musikwissenschaftlerin Theodora Straková (*1915) erinnern. All diese Wissenschaftler widmeten ihr Interesse der Musikkultur auf Schloss Jaromeritz, die Vladimír Helfert (*1886), der Begründer der Brünner musikwissenschaftlichen Schule erstmals entdeckte und beschrieb. Die durch Graf Johann Adam von Questenberg (1678–1752) gepflegte Musikkultur auf dem mährischen Schloss Jaromeritz ist ebenfalls Thema vorliegender Studie.

¹ Das Team arbeitet in der Besetzung Jana Perutková, Jana Spáčilová, Ondřej Macek; die Autorin dieser Studie dankt an dieser Stelle herzlichst ihren Mitarbeitern. Das Projekt ist durch die tschechische Wissenschaftsstiftung GAČR (Czech Science Foundation) unterstützt und unter der Nummer GA408/05/2232 verläuft.

² Einer der deutlichsten Impulse geht von der Studie SEHNAL, Jiří: *Počátky opery na Moravě*, in: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, facultas philosophica, supplementum XXI, Praha 1974, S. 55–77. Weitere Literatur zu diesem Thema siehe PERUTKOVÁ, Jana – SPÁČILOVÁ, Jana: *Italská opera na Moravě v 1. polovině 18. století – fenomén stále aktuální*, in: Opus musicum 37, 2005, Nr. 6, S. 50–53.

³ Mehr darüber im Zyklus von Abhandlungen *Olomoucký biskup Schrattenbach a hudba vrcholného baroka I.–VI.*, der in einzelnen Ausgaben der Zeitschrift Opus musicum im Laufe des Jahres 2005 erschien. Weiter DIES.: *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Wolfganga Hannibala Schrattenbacha. Příspěvek k libretistice barokní opery a oratoria*, Dissertationsarbeit, Masarykova univerzita, Brno 2006.

die Autorin vorliegender Studie dem Sitz Questenbergs in Jaromeritz (Jaroměřice nad Rokytnou).

Die grösste Aufgabe beruht in der Erfassung des Notenmaterials. Nach 1924, dem Erscheinungsjahr der Habilitationsschrift Helferts *Hudba na jaroměřickém zámku* (Musik auf dem Schloss zu Jaromeritz),⁴ konzentrierten sich Forschungen zur Musikkultur auf Schloss Jaromeritz eher auf einige partikuläre Fragen, wobei eine wichtige Rolle die Tatsache spielte, dass die auf dem Gebiet Mährens zur Aufführung gelangte Opernmusik, mit einziger Ausnahme der Serenata *Der glorreiche Nahmen Adami*,⁵ deren Autor Jaromeritzer Kapellmeister Franz Wenzel Mitscha (František Václav Míča) ist, in keinem der böhmischen und mährischen Archive erhalten ist und ausländische Institutionen vor 1990 nur schwer zugänglich waren.

Der nachfolgende, sich nur der Problematik der in Wiener Musikarchiven aufbewahrten Questenbergischer Musikalien widmende Text stellt ein Verzeichnis mehrerer Bemerkungen methodologischen Charakters dar.⁶

I.

Beim Versuch einer Aufstellung des Opernrepertoires in Jaromeritz in möglichst komplexer Form gingen wir von den Arbeiten zweier Forscher aus, die für die Jaromeritzer Schlosskultur von grosser Bedeutung sind: in erster Reihe den des bereits mehrmals erwähnten Vladimír Helfert (1886–1945), der sich den unter Graf Questenberg auf Schloss Jaromeritz zur Aufführung gelangten Musikwerken besonders in seinem Buch *Hudební barok na českých zámčích* (Musikalischer Barock auf tschechischen Schlössern)⁷ widmete. Der zweite Autor ist Alois Plichta (1905–1993), ein Doktor der Rechtswissenschaften und keineswegs Musikwissenschaftler, allerdings ein fruchtbarer Herausgeber, der die Jaromeritzer und Trebitscher Region mit Begeisterung propagierte und zudem ein ausgezeichnete Kunsthistoriker war. Einige wichtige Bemerkungen haben wir aus der Schrift *O životě a umění* (Über Leben und Kunst) entnommen, die er redigierte.⁸ Eine weitere Schrift, als deren Autor Plichta erwähnt wird – *Jaroměřicko II.*⁹ – erscheint uns höchst problematisch. Zwar legt diese Arbeit das Jaromeritzer Repertoire, ergänzt von einer Reihe von Fakten, die sich nicht bei Helfert finden, vor, es finden sich jedoch keine Quellenverweise. Dieses Buch erschien erst nach Plichtas Tod und

⁴ HELFERT, Vladimír: *Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696–1745*, Praha 1924.

⁵ Die Partitur liegt in der Musikabteilung der Nationalbibliothek der Tschechischen Republik in Prag, Sign. 59 R 1915. Mehr zu dieser Komposition: DVOŘÁKOVÁ-PERUTKOVÁ, Jana: *Der glorreiche Nahmen Adami (Analyse opery serenady)*, Diplomarbeit, Masarykova univerzita, Brno 1993; DIES.: *Einige Bemerkungen zur Míčas Opera serenada Der glorreiche Nahmen Adami*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* 1996, řada hudebněvědná H 31, S. 25–30; DIES.: *Die Musikkultur von Schloß Jarmeritz und František Václav Míča*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 44, Tutzing 1995, S. 83–112.

⁶ Diese Studie geht aus dem Beitrag *Několik poznámek k identifikaci questenberských partitur ve vídeňských archivech* hervor, welchen die Autorin auf dem Symposium *Nové poznatky ke staré hudbě – ad honorem Jiří Sehnal* am 26. Mai 2006 präsentierte.

⁷ HELFERT, Vladimír: *Hudební barok na českých zámčích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku*, Praha 1916.

⁸ PLICHTA, Alois (Hg.): *O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky 1700–1752*, Jaroměřice n. Rokytnou 1974.

⁹ PLICHTA, Alois: *Jaroměřicko. Dějiny Jaroměřic nad Rokytnou a okolí II*, Jaroměřice n. Rokytnou 1994.

nach mündlicher Aussage Radim Peters, des Kastellans des Schlosses Jaromeritz, wurde es eigentlich nur als eine Sammlung von Bemerkungen herausgegeben, denen Plichta eine wissenschaftliche Form geben wollte. Hierzu kam es jedoch nicht mehr und so gelangte in die Leserhand ein Buch voller Ungenauigkeiten und Fehler; aus musikwissenschaftlicher Sicht finden sich diesbezüglich eine ganze Reihe, und Plichtas Bemerkungen zum Jaromeritzer Repertoire sind somit oft eher verwirrend. Dennoch haben wir auch diesen Versuch eines Repertoireverzeichnisses bei unserer Arbeit berücksichtigt und nicht selten war es eine Hilfe zur Erkennung der wirklichen Sachverhalte und dies besonders bei Untersuchungen der 40er Jahre des 18. Jahrhunderts.¹⁰ Mehrere Informationen Plichtas hat Theodora Straková in grundsätzlicher Weise korrigiert.¹¹ Dennoch wird es unumgänglich sein, bei Erstellung einer neuen, komplexen Monographie zur Jaromeritzer musikalischen Schlosskultur alle Jaromeritzer Akten erneut einzusehen und dies zum wiederholten Male (nach Helfert, Plichta, Straková sowie auch nach dem Historiker Rostislav Smíšek).¹²

Helfert und Plichta gingen bei Auflistung der Angaben zum Repertoire ausschließlich von Jaromeritzer Archivalien aus, d.h. vor allem von Relationen, Rechnungen und Korrespondenz. Die Jaromeritzer Quellen sind diesbezüglich jedoch oft unzulänglich, denn hier finden wir oftmals lediglich den Titel der Oper, eventuell auch das Aufführungsjahr oder Jahr der Abschrift (dies betrifft zumeist die aus den Rechnungen hervorgehenden Informationen), jedoch nicht deren Autor(en). Erschwerend hierzu kommt die uns bekannte Tatsache, dass oftmals Opern gleichen Titels existieren, die aber von verschiedenen Autoren geschaffen wurden, denn bei einer Reihe von Fällen handelte es sich um in ihrer Zeit beliebte und oft vertonte Sujets. Dabei muss man auch die Tatsache berücksichtigen, dass im Falle, dass eine Oper mit bestimmtem Titel im Abstand mehrerer Jahre wiederholt in Jaromeritz auftaucht, diese nicht vom gleichen Komponisten stammen muss.¹³

Weiter werden Forschungen durch die Tatsache erschwert, dass die Jaromeritzer Archivalien trotz ihrem Respekt einflössenden Fülle ziemlich unvollständig sind, was dadurch beeinflusst wurde, dass die Questenbergische Bibliothek nicht als Ganzes erhalten blieb.¹⁴ Nur einige Beispiele:

¹⁰ Darüber mehr in meiner Studie *Die Opernpraxis in Jaroměřice nad Rokytnou (Jaromeritz) in den 40er Jahren des 18. Jhs. vor dem Hintergrund der österreichischen Erbfolgekriege*, in: International Musicological Colloquium Brno 2005 – Music & War, im Druck.

¹¹ STRAKOVÁ, Theodora: *Die Questenbergische Musikkappelle und ihr Repertoire*, in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada hudebněvědná, H 31, Brno 1996, S. 13–23.

¹² SMÍŠEK, Rostislav: *Rezidence a dvůr hraběte Jana Adama Questenberka v Jaroměřicích nad Rokytnou v první polovině 18. století*, Diplomarbeit, Jihočeská univerzita, České Budějovice 2000; DERS.: *Hrabě Jan Adam Questenberk a proměny jeho dvora v první polovině 18. století*, in: Celostátní studentská vědecká konference Historie 2000, České Budějovice 2001, S. 125–156; DERS.: *Jan Adam Questenberk mezi Vídní a Jaroměřicemi*, in: *Opera historica* 10, České Budějovice 2002, S. 331–354; DERS.: *Jan Adam z Questenberka a hmotná kultura v zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou. Příspěvek ke šlechtické reprezentaci v první polovině 18. století*, in: *Západní Morava* 9, 2005, S. 50–70.

¹³ So wurde beispielsweise Metastasio's Libretto der Oper *La Clemenza di Tito* in einer Vertonung Antonio Caldaras wie auch Johann Adolf Hasses in Jaromeritz gegeben – mehr darüber bei HELFERT 1916, op. cit., S. 264, 273, 221.

¹⁴ Das Questenbergische Archiv wurde nach 1752 als ein Teil des Familienarchives Kaunitz eingereiht (Inventar G 436); jetzt findet man diesen Bestand im Mährischen Landesarchiv (Moravský zemský archiv) in Brünn.

- Es fehlt die Korrespondenz zwischen Graf Questenberg und dem ehemaligen Jaromeritzer Hauptmann Stampa aus den Jahren 1723–1728¹⁵ – weder Helfert noch Plichta hatten somit keine Möglichkeit, die Opern *Amalasantha* und *Amor non ha legge* des kaiserlichen Vizekapellmeisters Antonio Caldara zu identifizieren, von deren Bestimmung für Jaromeritz wir aus den Libretti wissen.¹⁶
- Wir vermissen Mitschas schriftliche Kontakte mit dem Grafen, die aus musikwissenschaftlicher Sicht wohl am wertvollsten sein dürften.¹⁷
- Nach der Übersiedlung Questenbergs nach Mähren in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts und seiner definitiven Niederlassung in Jaromeritz 1743 endet die für uns bedeutende Korrespondenz zwischen ihm und den Hauptmannen.

Ebenso muss man konstatieren, dass Helfert auch einen weiteren Quellentypus zur Verfügung hatte: die Libretti. In seiner Anlage zur Arbeit von 1924 erwähnt er eine Sammlung von neun Libretti aus Nové Hradý in Südböhmen, weiterhin kannte er ein Libretto, das in Wien aufbewahrt wurde.¹⁸ Wir gehen bei unseren Untersuchungen vor allem auf die Arbeit Sartoris hervor.¹⁹ Dennoch haben wir einige einzigartige Libretti oder weitere Exemplare gefunden, die Sartori nicht erwähnt.²⁰

Was allerdings die Notenmaterialien betrifft, deren das Hauptaugenmerk unserer Untersuchungen gilt, war es notwendig, auf Grundlage der bei Helfert und Plichta angeführten Angaben festzustellen, ob sich Partituren der von diesen erwähnten Opern überhaupt in einigen europäischen Einrichtungen erhalten haben. Wir stützen uns hierbei auf die wichtigsten ausländischen Enzyklopädien, in welchen wir bereits heute eine Reihe neuer Angaben finden können, die den vorangegangenen musikwissenschaftlichen Generationen fehlten und zu denen beispielsweise Uraufführungsdaten sowie Aufbewahrungsorte in ausländischen Bibliotheken und Archiven zählen.²¹

Ein reiner Nachweis der Existenz einer Partitur dieser Werke muss bereits als Teilerfolg bewertet werden. Quellen verschiedener Provenienz erfassen zwar nur eine der möglichen Formen dieses Werkes, denn die Oper als solche war im Barock eine sehr offene, ja variable Gattung, jedoch ermöglicht eine solche Fassung sich ein abgegrenztes Bild einer gewissen Oper zu machen.²²

¹⁵ PLICHTA 1974, op. cit., S. 174.

¹⁶ Libretto zu der Oper *Amor non ha legge* erwähnt zum ersten Mal MIKANOVÁ, Eva: *Hudba na valdštejnských panstvích v 18. století*, in: Studie Muzea Kroměřížska 1991, S. 32–35; über Libretto zur *Amalasantha* siehe PERUTKOVÁ, Jana: *Libreto k opeře Amalasantha Antonia Caldara – nový příspěvek k opernímu provozu v Jaroměřicích nad Rokytnou za hraběte J. A. Questenberga*, in *Musicologica Brunensia*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, H 38–40 (2003–2005), Brno 2006, S. 207–218. Die Oper *Amalasantha* erwähnt auch STRAKOVÁ, op. cit., S. 17, Anm. 21.

¹⁷ Hierüber SMÍŠEK 2002, op. cit., S. 348, Anm. 98.

¹⁸ HELFERT 1916, op. cit., über Brivios Oper *Demofoonte* vgl. S. 336–339.

¹⁹ SARTORI, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1990–1994.

²⁰ Mehr darüber SPÁČILOVÁ, Jana: *Současný stav libret italské opery na Moravě v 1. polovině 18. století*, in: *acta musicologica.cz*, 2/2006, URL: <http://acta.musicologica.cz/> [zugriffen am 2. 12. 2006].

²¹ *Musik in der Geschichte und Gegenwart*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *The New Grove Dictionary of Opera*.

²² So ist es z.B. mit dem Pasticcio *Euridice* von Wagenseil, Holzbauer, Jomelli, Hasse, Galuppi und Bernasconi – mehr darüber in dem Artikel: PERUTKOVÁ, Jana: *Die Opernpraxis in Jaroměřice nad Rokytnou (Jaromeritz) in den 40er Jahren des 18. Jhs. vor dem Hintergrund der österreichischen Erbfolgekriege*, in: *International Musicological Colloquium Brno 2005 – Music & War*, im Druck.

Konkrete Untersuchungen zum Opernrepertoire, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Graf Johann Adam von Questenberg aufführen ließ, nahmen ihren Lauf in Wien, das einerseits in jener Zeit, in die unsere Forschungen fallen, Hauptstadt der habsburgischen Monarchie war, andererseits befinden sich dort die für uns naheliegendsten und somit relativ einfach zugänglichen Einrichtungen. Nicht zuletzt wollten wir auch an die Tatsache anknüpfen, dass Helfert in seinen Arbeiten von der Existenz einiger Questenbergischen Partituren gerade in Wien spricht.²³

II.

Bei Einsicht einer Reihe sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (A-Wgm) und in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn) befindenden Partituren, die den Ansichten Helferts und Plichtas nach Teil des Jaromeritzer Repertoires vermutlich oder sicher darstellten, gewann die Tatsache an Bedeutung, dass eine Reihe dieser Opern gleiche Einbanddeckel hat, in welche diese eingebunden sind, bzw. dass zwei ähnliche Versionen dieser Einbanddeckel existieren.²⁴ Das war damals sicher keine Ausnahmerecheinung – ebenso findet es sich beispielsweise für die Abschriften der Wiener höfischen Opern dieser Zeit eine charakteristische Bindung aus braunem Leder mit Goldrand- und Adlerprägung.

Im Laufe dieser Arbeit stellten wir fest, dass wir uns nicht nur mit den Opern bzw. Serenaten, sondern auch mit Werken anderer musikdramatischer Gattungen (samt dem einzigen überlieferten Sepolcro Mitschas) befassen müssen; auf diese Art fanden wir weitere Notenmaterialien, und zwar zwei Kantaten- bzw. Ariensammlungen und zwei Oratorien, die wir für Questenbergische Partituren halten (siehe **Tabelle I.**).

Diese Einbände haben drei charakteristische Grundzüge betreffend die Ähnlichkeit der Einbanddeckel, der Bindung und der Einbandzettel, wobei diese drei Merkmale nicht von einander abhängig sind und verschiedentlich miteinander kombiniert werden konnten.

Einbanddeckel

- I. steife Deckel bezogen mit farbigem Papier, grössere Ornamente weisser, gelber oder hellblauer Farbe, es dominiert meistens die Farbe rot, die den Untergrund bildet (siehe Abbildung 3, Seite 23)
- II. steife Deckel bezogen mit farbigem Papier verziert mit Reihen feiner Wellen (das „marmorierte“ Muster – die Färbung ist bunt, gelb-rot-blau/grau; siehe Abb. 1, S. 23)

²³ HELPERT 1916, op. cit., S. 216 über Vincis Oper *Medea riconosciuta*, auf S. 217 über Brivios *Demofonte* und letztendlich über Broschis *Merope* auf S. 225 ad.

²⁴ Die Autorin dieser Studie dankt an dieser Stelle herzlichst Herrn Prof. Dr. Otto Biba, Direktor des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde, sowie auch Herrn Dr. Thomas Leibnitz, Direktor der Musikabteilung der Österreichische Nationalbibliothek, für deren grosses Entgegenkommen und grosszügige Hilfe bei der Materialsuche.

Bindung

1. der Rücken ist von Pergament sowie alle Ecken auf Vorder- und Rückseite haben einen Überzug aus Pergament (siehe Abb. 1 und 3, S. 23)
2. der Rücken ist ledern und alle Ecken auf Vorder- und Rückseite haben lederne Bezüge, oft mit Ausstechungen, in einem Fall mit Lilien (siehe Abb. 2, S. 24)

Auf dem Rücken finden sich oft Aufschriften mit dem Titel des Werkes bzw. mit der Nennung des Aktes.

Auf beiden Einbandtypen findet sich zumeist ein **Einbandzettel**, der in zwei charakteristischen Grundformen vorkommt:

- A. verziertere Form (siehe Abb. 1 und 3, S. 23)
- B. einfachere Form (siehe Abb. 2, S. 24)

Dieser Zettel fehlt jedoch in mehreren Fällen.

Wir sind uns bewusst, dass beide oben erwähnten Typen des Papiers auf den Einbanddeckeln in dieser Zeit relativ oft verwendet wurden. Ein Papier mit sehr ähnlichen Ornamenten finden wir zum Beispiel oftmals in höfischen Wiener Opernpartituren, und zwar auf der Innenseite der Einbanddeckel. Auch das Papier mit Wellenmotiv kann man häufig finden. Trotzdem führten alle diese Tatsachen uns zur vorläufigen Formulierung einer Hypothese, dass es sich im Falle einer Anzahl von Partituren mit oben erwähnten charakteristischen Merkmalen der Bindung wie des Einbandzettels tatsächlich um Opern aus dem Besitz Questenbergs handeln könnte. Es war jedoch nötig, diese Tatsache quellenkundlich zu verankern. Daher begannen wir, zuerst die Werke Franz Wenzel Mitschas, die zweifelsohne Jaromeritzer Provenienz sind, zu untersuchen.

Dabei mussten wir von der Serenata *Nel Giorno Natalizio*, die keinen Umschlag hat, sowie von der Serenata *Bellezza e Decoro*, die in A-Wgm lediglich in neuzeitlicher Abschrift Aloys Fuchs', erhalten ist und deren Autograph in Berlin aufbewahrt ist²⁵ (ähnlich wie *Nel Giorno Natalizio* hat das Autograph auch keinen Umschlag) absehen. Alle anderen Werke Mitschas weisen allerdings den erwähnten Einband- wie Zetteltyp auf:

- 1) Ein Torso der Oper *L'origine di Jaromeriz*: Einbanddeckel II., Bindung 1, Zettel fehlt, quadro-Format
- 2) Serenata *Der glorreiche Nahmen Adami*: Einbanddeckel II., Bindung 2, Zettel B, folio-Format
- 3) Serenata *Operosa terni colossi moles*: Einbanddeckel II., Bindung 2, Zettel A (von außerordentlich verzierter Form), folio-Format
- 4) Sepolcro *Abgesungene Betrachtungen*: Einbanddeckel II., Bindung 1, Zettel A, quadro-Format

Im folgenden muss man konstatieren, dass alle drei Partituren, von deren Existenz Helfert wusste und die den Jaromeritzer Archivalien nach zweifelsohne in Ja-

²⁵ Auf diese Tatsache macht STRAKOVÁ, op. cit., S. 21 aufmerksam; dieses Werk ist in Berlin unter folgender Signatur aufgelegt: Mus.Ms.Autogr.F.Mitscha 2N.

romeritz aufgeführt worden waren, sowohl den charakteristischen Einbanddeckel, wie auch Bindung und Zettel aufweisen:

- 1) *Medea riconosciuta*²⁶ (Vinci): Einbanddeckel I., Bindung 1, Zettel A
- 2) *Merope*²⁷ (Broschi): Einbanddeckel I., Bindung 1, Zettel A
- 3) *Demofonte* (Brivio): Einbanddeckel II., Bindung 1, Zettel B

Aus den oben erwähnten Tatsachen schlussfolgerten wir: die Ähnlichkeit der Partiturnumschlägen, d.h. der Typus der Einbanddeckel, Bindungen wie Zettel, ist so charakteristisch, dass diese – stellt sie sich auf den ersten Blick vielleicht auch als problematisch dar – für uns zu einem Leitfaden wurde, nach welchem wir in den erwähnten beiden Wiener Institutionen weitere, sowohl Helfert wie Plichta unbekannt Opern u.a. aufzuspüren begannen.

Die Richtigkeit unserer Hypothese wird durch mehrere weitere Tatsachen gestützt, wobei die wichtigste ist: in der Partitur der Serenata Leonardo Vincis *La Contesa di Numi*²⁸ (Einbanddeckel II., Bindung 1, Zettel A) finden sich im Vorsatzblatt nicht nur die handelnde Personen, sondern auch deren Besetzung mit Jaromeritzer Sängern, und zwar mit eigener Mitschas Hand (siehe dazu weiter unten in dem Teil „Vorsatzblätter“ und Abbildung 4, S. 25).

Einen grossen Fortschritt stellte für unsere Untersuchungen eine Entdeckung der Abschriften von der Partitur der Oper *Artaserse* dar. Helfert kannte diese Oper aus den Referenzen des Questenbergischen Hofmeisters Hoffmann, der schreibt, dass der Graf über eine Abschrift dieser Oper mit Pietro Metastasio verhandelt hatte, die ihm dieser in Rom beschaffen sollte.²⁹ Helfert meinte, Leonardo Leo sei Autor dieser Oper, von der Existenz einer Oper Vincis mit diesem Titel wusste er nicht. Bei Berücksichtigung der enzyklopädischen Angaben haben wir uns auf Vincis Partitur *Artaserse* konzentriert, die in A-Wn aufbewahrt wird. Sie ist mit dem Uraufführungsjahr 1730 datiert – die Premiere hatte in Rom stattgefunden – und weist Einbanddeckel vom Typ I, Bindung 1, Zettel A auf, also einen Einband, die wir als Questenbergisch bezeichnen. Zudem sind hier die Namen der handelnden Personen von oben erwähnter Mitschas Hand geschrieben.

Nach diesem Fund haben wir uns bemüht, in den Wiener Musikarchiven Partituren jener Komponisten aufzufinden, die in den Jaromeritzer Archivalien öfters erwähnt werden, wie z.B. der schon erwähnte Vinci, im Weiteren Hasse und Sarri. Aus der während unserer Untersuchungen eindeutig festgestellten Tatsache, dass Questenberg sehr gerne Neuigkeiten zur Aufführung brachte und sich diesem Trend nach sein Repertoire schnell veränderte konnten wir folgern, dass es unumgänglich ist, einen Grossteil all jener sich der italienischen

²⁶ Vincis Oper *Medo* nach einem Libretto Frugonis hatte in Parma im Mai 1728 Premiere; die Partitur, die sich in A-Wn unter dem Titel *Medea riconosciuta* befindet, ist ein von 1735 stammendes Pasticcio (in Kärntnertheater aufgeführt) – dazu siehe SARTORI 15311; das Datum auf der Titelseite nennt 1736, in Jaromeritzer Quellen findet es sich als *Medo* oder *Medea riconosciuta*.

²⁷ Dieses Werk wurde nach den Jaromeritzer Archivalien zweifelsohne in Jaromeritz aufgeführt; auf dem Zettel vorkommt Mitschas Handschrift.

²⁸ Über *La Contesa di Numi* in Jaromeritzer Archivalien siehe HELFERT 1924, op. cit., S. 361.

²⁹ Premiere am 4. Februar 1730 im Teatro delle Dame in Rom. HELFERT 1916, op. cit., S. 217 zitiert aus den Mitteilungen Hoffmanns vom 3. Juni 1730, dass Metastasio dem Grafen ausrichten ließ, dass eine Abschrift der Oper *Artaserse* in Rom 5 Dukaten koste. Bereits am 7. Oktober berichtet Hoffman dem Grafen, dass die Musik zu *Artaserse* aus Rom angekommen ist und 22 Gulden, 30 Kreuzer kostet.

Oper widmenden Autoren durchzusehen, deren Kompositionen in Wiener Archiven liegen.

Diese Arbeit ist noch nicht beendet, jedoch haben wir schon heute eine Reihe neuer Erkenntnisse, deren Ergebnisse sich in der folgenden Tabelle finden. Insgesamt handelt es sich um 26 Partituren; von denen 23 Partituren den charakteristischen Questenbergischen Einbanddeckel aufweisen, während 3 anderen (bzw. keinen) Umschlag haben. Es handelt sich vor allem um Opern, aber auch Serenaten einschließlich Kantaten- bzw. Ariensammlungen und Oratorien von verschiedenen Autoren, unter welchen sind: Brivio, Broschi, Gasparini, Hasse, Händel, Paradies, Porpora, Porsile, Sarri, Vinci.

Tabelle I.

Alle Partituren mit den Questenbergischer Umschlägen in A-Wgm und A-Wn

1) Partituren, über deren Existenz V. Helfert wusste

Autor	Werk	Bibliothek, Signatur	Deckel	Bindung	Zettel
1. Brivio	Demofonte	A-Wgm, IV 27698 (Q 20883)	II.	2	B
2. Mitscha	Operosa terni colossi moles	A-Wgm, III 27714	II.	2	A
3. Mitscha	L'Origine di Jaromeriz	A-Wn, Mus.Hs.17952. Mus	II.	1	-
4. Mitscha	Abgesungene Betrachtungen	A-Wn, Mus.Hs.18145. Mus	II.	1	A
5. Vinci	La Contesa de Numi	A-Wgm, VI 27703 (Q 10672)	II.	1	A
6. Vinci	Medea riconosciuta	A-Wn, Mus.Hs.17945. Mus	I.	1	A

2) Werke, die in den Jaromeritzer Archivalien erwähnt werden

Autor	Werk	Bibliothek, Signatur	Deckel	Bindung	Zettel
7. Broschi	Merope	A-Wgm, IV 27709 (Q 1222)	I.	1	A
8. Hasse	Cajo Fabrizio osia Pirro	A-Wgm, IV 27718 (Q 1478)	II.	2	B
9. Vinci	Artaserse	A-Wn, SA.68.C.24. 1-2 Mus 26*	II.	1	A

3) Weitere von uns als Questenbergisch identifizierte Partituren

Autor	Werk	Bibliothek, Signatur	Deckel	Bindung	Zettel
10. Hasse	Marc Antonio e Cleopatra	A-Wn, SA.68.B.33. Mus 26*	II.weich	-	B
11. Hasse	Semele	A-Wgm, IV 27705 (Q 1476)	II.weich	1	B
12. Hasse	Sesostrate (nur Arien, Rezit. fehlen)	A-Wgm, IV 27715 (Q 1477)	II.weich	1	B
13. Hasse	Tigrane	A-Wgm, IV 27702 (Q 1475)	I.	1	A
14. Hasse	Issipile, atto 2, 3	A-Wgm, IV 26244 (Q 2074)	II.	2	B
15. Sarri	Partenope	A-Wgm, IV 27711 (Q20966)	II.	1	A
16. Broschi	Anagilda	A-Wgm, IV 27710 (Q 1223)	I.	1	A
17. Gasparini	L'Antioco	A-Wn, SA.68.B.22. Mus 26*	II.	1	-
18. Händel	Agrippina	A-Wn, Mus.Hs.19160. Mus	II.	1	-
19. Händel	Agrippina	A-Wn, SA.68.B.26. Mus 26*	II.	1	-
20. Porpora	Il Martirio di S. Gio. Nepom.	A-Wn, SA.68.C.9*	II.	1	A
21. Porsile	Il Sacrificio di Gefte	A-Wn, SA.68.C.11. Mus 26*	II.	1	-
22. Broschi u.a.	Kantate Lurilla e Tirsi, Opernarien	A-Wn, Mus.Hs.19305. Mus	I.	1	-
23. Versch.	Kantaten	A-Wn, Mus.Hs.17576. Mus	II.	2	-

* Signaturen A-Wn, die mit den Buchstaben „SA.“ beginnen, stammen aus dem „Fond Kiesewetter“

Mit oben beschriebenen Arbeitsschritten kann unserer Meinung nach das Jaromeritzer Musikalien, zu welchen, wie schon gesagt, in den Jaromeritzer Archivalien oft nur fragmentarische Aussagen vorliegen, sozusagen von der anderen Seite her ergänzt werden, und aus einem so ergänzten, in Jaromeritzer Repertoire folgert eine Reihe interessanter Tatsachen, die in einer Sammlung diesbezüglicher Studien erörtert wird.

III.

Unsere Vermutungen über die richtige, hier dargelegte methodologische Vorgehensweise werden noch durch einen wichtigen Faktor, und zwar die Notenschrift, bedeutend bestärkt. Nun wenden wir uns der Analyse den Jaromeritzer Schreibern zu. Wir beginnen mit den Partituren der vokal-instrumentalen Werke Mitschas, die zweifelsohne Jaromeritzer Provenienz sind.

Schreiber Nr. 1 – Franz Wenzel Mitscha

Leider gibt es keine direkten Beweise, dass es sich tatsächlich um Franz Wenzel Mitschas Handschrift handelt. Keine aus seinen Kompositionen ist mit einer Unterschrift oder einem Zeichen des Autors signiert, wir können auch keine Rückschlüsse aus der Korrespondenz ziehen, die nicht erhalten blieb. Dennoch scheint es über alle Zweifel erhaben, dass es sich um Mitschas Hand handelt, was dank der Handschrift zwei von seiner Serenaten *Nel Giorno Natalizio* und *Bellezza e Decoro* hergeleitet werden kann, die in Gebrauchsschrift erhalten blieben und bei welchen es sich sicher um keine Abschriften handelt. Vladimír Helfert hat auch die Partitur von *Nel Giorno Natalizio* als Autograph bezeichnet; die Serenata *Bellezza e Decoro*, die Helfert nicht einsah, weist gleiche Charakteristika auf.

Variante Nr. 1a

So bezeichnen wir die Handschrift, die wir vor allem auf Grund der Schreibweise der Notenschlüssel, Taktzahlen und Klammern der Systeme (sind nicht verbunden, sondern offen) analysiert haben. Diese Handschrift findet sich in Mitschas Serenaten *Bellezza e Decoro* und *Nel Giorno Natalizio* und stellt einen Grossteil der Oper *L' Origine di Jaromeriz* dar. Unter der in gleichem Typus geschriebenen Kompositionen gehört auch das einzige erhaltene Sepolcro Mitschas, die *Abgesungene Betrachtungen*. Unserer Meinung nach handelt es sich um Mitschas Gebrauchsschrift, und das in verschiedenen Phasen (siehe Abb. 5 und 6, S. 25–26).

Der C-Schlüssel sowie auch der F-Schlüssel taucht dabei in leicht veränderter Variante auf, während der G-Schlüssel ist immer beinahe identisch.



G-Schlüssel, *Operosa terni colossi moles*



C-Schlüssel, Variante a: *Nel Giorno Natalizio, Bellezza e Decoro, teilweise L' Origine di Jaromeriz, Abgesungene Betrachtungen*



C-Schlüssel, Variante a: *L' Origine di Jaromeriz* (ein Teil),
Abgesungene Betrachtungen



C-Schlüssel, Variante b: *Operosa*
terni colossi moles



F-Schlüssel, Variante a:
Nel Giorno Natalizio



F-Schlüssel, Variante b: alle andere
Mitschas Werke

Die Oper *L' Origine di Jaromeriz* ist dabei hinsichtlich der Handschrift sehr interessant. Bereits auf der letzten Seite der einleitenden Sinfonia (Schluss des Menuet) ändern sich Schlüssel wie Klammern der Systeme (nun geschlossen), allerdings nicht die Handschrift. Die Zahlen und Klammern wurden also offensichtlich von jemandem anderen geschrieben. Diese Situation finden wir jedoch nur auf sieben Seiten – vom Ende des Vorspiels über erstes Rezitativ bis einschließlich Arie *Dolce canta*, wo es in deren Verlauf wiederum zu einer Veränderung der Schlüssel zurück zu den ursprünglichen kommt. Der C-Schlüssel ist identisch mit dem Handschriftentypus Nr. 2, der Bassschlüssel ist aber von all diesen Schlüsseltypen deutlich unterschieden, die wir in Jaromeritz finden. Unserer Meinung nach handelt es sich um die Handschrift einer Hilfskraft (siehe Abb. 7, S. 26).

Diese Angaben der Schlüssel sind übrigens in dieser Zeit kein außergewöhnliches Merkmal. Als eines der zahlreichen Beispiele führen wir eine Arien-sammlung von Wiener höfischer Komponisten an (Sign. A-Wn 17051), die einen typisch „höfischen“ Umschlag hat (Leder, vergoldet). Als Autor dieser Abschrift können wir einen höfischen Kopist bestimmen³⁰ (wir werden über ihm noch weiter unten sprechen – siehe „Schreiber Nr. 4“), ein Teil der Schlüssel hat aber ein anderer Kopist vorgeschrieben.³¹

Ebenfalls von Interesse ist die Tatsache, dass der italienische Text in der Oper *L' Origine di Jaromeriz* nicht von Mitschas Handschrift geschrieben ist, sondern mit dem Titel der Oper *Artaserse* von Vinci übereinstimmt. Die gleiche Hand schrieb der Text in der Partitur von *Cajo Fabrizio ossia Pirro* (Hasse). Die oben erwähnten Angaben der Schlüssel können also von dieser Hand stammen (siehe Abb. 1 und 8, S. 23, 27).

Eine ähnliche Merkwürdigkeit wie die Angaben der Schlüssel in der Partitur von *L' Origine di Jaromeriz* können wir im Schlusschor zu Mitschas *Sepolcro Abgesungene Betrachtungen* finden. Diese Handschrift, die nur auf 7 Seiten vorkommt, kann man keiner anderen Gruppe zuordnen. Die auffallende, relativ große Notenköpfe, die Neigung der Notenhälse und der allgemeine Charakter der Schrift erweckt den Anschein, es handle sich um eine schülerhafte, nicht ganz routinierte Hand.

³⁰ Mehr darüber in der Dissertation von GLEISNER, Walter: *Die Vespere von Johann Joseph Fux. Ein Beitrag zur Geschichte der Vespervertonung*, Mainz, 1981, Schriftprobenkatalog, S. 233–253. Weitere relevante Literatur für Schriftproben der Wiener Kopisten: LEDERER, Josef-Horst: *Zur Datierung der Triosonaten und anderer Werke von Fux*, in: Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque, hrsg. H. White, Cambridge 1992, S. 109–137; EYBL, Martin: *Die Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine I.*, in: Studien zur Musikwissenschaft 45, hrsg. O. Wessely und E. Hilscher, Tutzing 1996, S. 33–66.

³¹ In der oben erwähnten Studie von Gleißner figuriert er als Kopist C, S. 233.

Variante Nr. 1b

Diese findet sich in Abschriften folgender Werke Mitschas: der Serenaten *Der glorreiche Nahmen Adami* und *Operosa terni colossi moles*. Von der Gebrauchsschrift Mitschas unterscheidet sich diese durch ihren kaligrafischen Charakter, der ständigen Benutzung des C-Schlüssels in der Variante b und der an mehreren Stellen verzierteren Schreibweise der Nummern; trotz dieser Abweichungen handelt es unserer Meinung nach um Mitschas Schönschrift (siehe Abb. 9, S. 28).³²

Die Handschriften 1a sowie 1b findet man auch in einigen anderen Abschriften wie auch in den eingefügten Arien in Werken von anderen Komponisten (mehr hierzu weiter in dem Teil „Das Aufkommen Jaromeritzer Kopistenhände“).

Schreiber Nr. 2 – Jaromeritzer Kopist

Diese Handschrift findet man in keinem der Mitschas Werke. Es ist jedoch ziemlich auffällig, dass sie immer gemeinsam mit dem Mitschas Hand vorkommt. Diese Hand finden wir also in folgenden Partituren, von denen erste 2 Werken wir aus den Jaromeritzer Archivalien kennen:

- 1) *Merope* von Broschi – 2. und 3. Akt (siehe Abb. 10, S. 27)
- 2) *Demofonte* von Brivio – 6 eingefügten Arien
- 3) *Issipile* von Hasse – 3. Akt³³
- 4) *Alessandro in Persien* von Paradies – 2 eingefügten Arien

Die Identifizierung der Oper *Alessandro in Persien* war außerordentlich schwierig. Dank Helfert wussten wir, dass eine weitere Oper *Alessandro in Persien* in Jaromeritz 1740 zur Aufführung gekommen war, deren Autorschaft bislang ungeklärt ist.³⁴ Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde fanden wir eine einzigartige Quelle zu dieser Oper, nämlich eine Partitur, wo als Autor Pietro Domenico Paradies aufgeführt ist.³⁵ Die Partitur aus dem italienischen Lucca stammt, wo diese Oper 1738 ihre Premiere feierte;³⁶ diese beinhaltet aber eine ausserordentliche Anzahl Kürzungen, Überklebungen und Korrigierungen. Drei Arien wurden neu eingefügt. Eine von diesen Arien wurde in Mitschas Schönschrift geschrieben, die beiden anderen hingegen entsprechen dem Schreiber Nr. 2. Eben auf Grundlage der Handschriftenuntersuchung konnten wir diese als Questenbergische Oper identifizieren, wenngleich sie keinen charakteristischen Umschlag vorweist. Diesen allerdings recht komplizierten Sachverhalt legen wir vorerst beiseite, da er eine eigene Studie einnehmen wird. Jedenfalls können wir schon jetzt sagen: wenngleich die

³² Diese Meinung bestätigt auch eine Bemerkung in Partitur Mitschas Werk *Operosa terni colossi moles*, wo man schreibt, dass es sich nach der Ansicht Herrn Antonín Myslík aus dem Jahr 1973 über Mitschas Schönschrift handelt; Antonín Myslík war ein tschechischer Musiker und Musikhersteller.

³³ Diese Oper ist als Anonym in A-Wgm aufbewahrt; nach der Angabe vom Roland SCHMIDT-HENSEL in MGG, Personenteil 8, 2002, S. 808 geht es um die *Issipile* vom Hasse, was Jana Spáčilová auch durch RISM A II bestätigte.

³⁴ HELFERT 1916, op. cit., S. 343 führt einen Beweis für den Druck des Librettos an, den Autoren nennt er jedoch nicht.

³⁵ A-Wgm, Sign. IV 27708 (Q 20949).

³⁶ Zur Existenz des Librettos siehe SARTORI 699; direkt am Ende der Partitur findet man die Angabe „Lucca 1738“.

Partitur keinen für Jaromeritz so typischen Einband vorweist, ist nicht zu bezweifeln, dass mit dieser in Jaromeritz gearbeitet wurde.

Für den Schreiber Nr. 2 ist vor allem die Form des C-Schlüssels charakteristisch (vgl. Abb. 10, S. 27). Der allgemeine Charakter hat relativ viele Ähnlichkeiten mit dem Schreiber 1.

Es bietet sich die Möglichkeit, dass es sich in dem Fall dieses Schreibers um die Hand Jakub Mitschas (1693–1742), dem älteren Bruder Franz Wenzels handelt. Dieser Musiker übernahm zuerst die Funktion seines Vaters als Organist, zu dessen Aufgaben aber auch das Kopieren von Noten und die Verwaltung der Bibliothek gehörte. Nach 1739 arbeitete er nur noch als Kopist.³⁷

Weitere zwei Handschriften, die möglicherweise in einem freien Verhältnis zur musikalischen Schlosskultur in Jaromeritz stehen, sind folgende:

Schreiber Nr. 3 – Carl Joseph Brauner

Hierbei handelt es sich um einen Kopisten, dessen Name uns aufgrund eines glücklichen Zufalls erhalten geblieben ist. Er kopierte einerseits drei frühe Werke Hasses. Seinen Namen kennen wir dank einer Bemerkung am Ende der Serenata *Marc Antonio e Cleopatra*, wo man liest: „*scripsit Carolus Joseph Brauner tunc temporis musicus regius 1727 Napoli*“. Über eine Person dieses Namens konnten wir bislang den Jaromeritzer Archivalien nach leider nichts Näheres herausfinden, weder Helfert noch Plichta erwähnen diesen. Diese Handschrift findet sich in folgenden Werken von Johann Adolf Hasse: *Semele* (siehe Abb. 11, S. 27), *Sesostrate* und *Marc Antonio e Cleopatra*.

Der Violinschlüssel Brauners ist ähnlich wie z.B. einige Handschriften der Wiener höfischen Partituren.³⁸ Eine Reihe weiterer Merkmale dieser Schreibart ist übereinstimmend und man kann also mit Sicherheit festlegen, dass es sich bei allen 3 Werken um identische Hand handelt.

Über Brauner informiert uns auch Reinhard Wiesend, Herausgeber der Serenata *Marc Antonio e Cleopatra*.³⁹ Aus einer Bemerkung am Ende der Serenata schliesst er, dass Brauner ein Mitglied der vizeköniglichen Kapelle war. Wiesend reflektiert auch die Abschriften von *Semele* und *Sesostrate* und deduziert, dass Brauners offiziell mit der Anfertigung der Kopien beauftragt worden war. Die Partitur in kleinem Format könnte Wielands Meinung nach als ein Belegexemplar für Wien gedient haben. Wir können dazu sagen, dass der Auftrag mit grösster Wahrscheinlichkeit vom Grafen Questenberg kam (mehr dazu unten unter „Einbandzetteln – a) Questenberg“). Weiter schreibt Wiesend, dass dieser Kopist wahrscheinlich ein Deutschsprachiger war, und bringt für diese Behauptung einige Beweise.⁴⁰

Nach unserer Feststellung ist dieser Kopist Autor der Abschriften der Oper *Issipile* von Biondi, über die Helfert schreibt, dass es sich um eine Jaromeritzer

³⁷ HELFERT 1916, op. cit., S. 110.

³⁸ Mehr darüber siehe GLEISNER, op. cit., S. 233–253.

³⁹ HASSE, Johann Adolf: *Marc'Antonio e Cleopatra*, Serenata, Erstausgabe, hrsg. von Reinhard Wiesend, Stuttgart 2001.

⁴⁰ Ebenda, vor allem Seiten XI und 118.

Partitur handelt.⁴¹ Mit gleicher Handschrift ist auch das einzige Werk von Bionis geschrieben, das in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt ist. Es geht um Serenata *La pace fra la Virtù e la Bellezza* (Text von Pietro Metastasio), datiert auf 1739, und der Erzherzogin Maria Theresia gewidmet.⁴²

Schreiber Nr. 4 – Wiener Kopist

Eine weitere Handschrift, die uns interessiert und welche wir in den Questenbergischen Partituren finden können, stammt von einem Wiener Kopist. Seine Schreibart ist häufig in den Wiener höfischen Partituren belegbar. Die Tatsache, dass dieser Kopist wirklich Wiener Provenienz ist, belegen auf einer Seite vergleichende Schriftproben,⁴³ auf der anderen Seite auch die Jaromeritzer Archivalien. Helfert äußert sich hierzu, wobei er eine Meldung des Hofmeisters Hoffmann vom 11. 4. 1736 zitiert:⁴⁴ Eine Abschrift der *Medea* soll „ein Kopist von Borosini“ verfertigt haben. Man kann also voraussetzen, dass es sich um einen Kopist, der mit dem Wiener Hof sowie mit Kärntnertheater verbunden war, handelt. Spätestens seit den 40er Jahren basiert nämlich das Jaromeritzer Repertoire oft auf Abschriften der im, als Wiener Kärntnertheater bekannten, „Teatro privilegiato“ aufgeführten Werke.⁴⁵ Dieses Theater wurde im Jahr 1728 von den Hofkünstlern Borosini und Selliers übernommen, wobei der berühmte Tenorist Francesco Borosini Questenbergs Freund war.

Von dem oben erwähnten Kopist stammen die Abschriften folgender Werke:

- 1) *Medea riconosciuta* von Vinci – alle 3 Bände
- 2) Ariensammlung (einschließlich Broschis Kantate *Lurilla e Tirsi*) in A-Wn, Sign. Mus. Hs. 17568. Mus
- 3) *Il Martirio di S. Gio. Nepomuceno* von Porpora – beide Bände (siehe Abb. 12, S. 29)

Sehr ähnliche Merkmale der mit grösster Wahrscheinlichkeit italienischen Handschrift (Noten sowie vor allem Text) bringen die Abschriften folgender Werke: *Tigrane* (Hasse) und *Partenope* (Sarri). Zu dieser Schrift werden weiterführende Forschungen angestellt.

Nun kommen wir zu einer zusammenfassenden Aufzählung der Zeichen, die (außer Einbanddeckel, Bindung und Einbandzettel) Questenbergischer Partituren gemeinsam ist.

⁴¹ HELFERT 1916, op. cit., S. 326; wir sind mit seinen Gründen nicht ganz sicher; über diese Problematik mehr in der unseren vorbereitenden Habilitationsschrift.

⁴² A-Wn, Sign. Mus.Hs.16516. Mus.

⁴³ GLEISNER, op. cit., S. 247.

⁴⁴ HELFERT 1916, op. cit., S. 216.

⁴⁵ Diese Tatsache bestätigt einerseits auf den bei HELFERT 1916 angeführten Angaben über Notenabschriften, andererseits aus der Libretto-Auflistung des Claudio SARTORI. Auf Grund dieser Arbeiten kann die zeitliche Aufeinanderfolge der Premieren im Kärntnertheater und in Jaromeritz überprüft werden.

Das Aufkommen Jaromeritzer Kopistenhände (außer 5 Werken Franz Wenzel Mitschas)

- 1) Die Oper *Merope* von Broschi ist im 1. Akt vom Schreiber Nr. 1 (Variante 1b) geschrieben, die Akte 2 und 3 von dem Schreiber Nr. 2
- 2) In der Oper *Issipile* von Hasse wurde vom Schreiber Nr. 1 (Variante 1b) der zweite und dem Schreiber Nr. 2 der dritte Akt geschrieben (1. Akt fehlt)
- 3) Beide Bände der Oper *Cajo Fabrizio ossia Pirro* von Hasse stammen vom Schreiber Nr. 1 (Variante 1b)
- 4) Das Oratorium *Sacrifitio di Gefte* von Porsile wurde ebenfalls vom Schreiber Nr. 1, Variante 1b, die zum Teil in Variante 1a übergeht (Gebrauchsschrift). Der F-Schlüssel ist in der Variante a
- 5) Die Einlagearien der Oper *Demofonte* von Brivio sind vom Schreiber Nr. 1, Variante 1b (an 3 eingefügten Stellen) und vom Schreiber Nr. 2 (an 6 eingefügten Stellen) geschrieben
- 6) Die Einlagearien sowie auch Rezitativen zur von einem italienischen Kopisten und mit 1738 datierten Oper *Alessandro in Persien* von Paradies stammt vom Schreiber Nr. 1, Variante 1b (eine Arie) sowie vom Schreiber Nr. 2 (zwei Arien)
- 7) Anagilda (Broschi) – hier finden wir wieder den Schreiber Nr. 1, Variante 1b (Sinfonia, die Einlagearie S. 61–67)

Eine wichtige Aufgabe wird es festzustellen, ob die Reihe der eingefügten Arien von dem Jaromeritzer Kapellmeister F. W. Mitscha stammen.

Wir sind uns dessen bewusst, dass die Handschriften auch verschiedene Varianten aufweisen können. Aus diesem Grund gründen unsere Schlüsse zur Sammlung Questenbergischer Partituren nicht nur auf Schriftproben. Auch ist uns klar, dass bei den Handschriften die Provenienz eine wichtige Rolle spielt. So haben beispielsweise die Kopien der Wiener Hofkopisten mit den Jaromeritzer Kalligrafien (die Variante 1b) eine Reihe Übereinstimmungen (zum Unterschied von den italienischen Handschriften).

Bei wirklich detaillierter Einsicht der Partituren konnten wir eine Reihe weiterer gemeinsamer Zeichen in diesen aufweisen, welche die Sammlung Questenbergischer Partituren verbinden.

Vorsatzblätter

Wir haben schon oben über die Serenata *La Contesa de Numi* von Vinci (siehe Abb. 4, S. 25) geschrieben, bei welcher außer Rollen- und Stimmenbezeichnungen auch konkrete Jaromeritzer Sänger Erwähnung finden.

Bei weiteren Opern finden sich Vorsatzblätter (nur mit den Rollen- und Stimmenbezeichnungen) von einer Hand, die auf Grundlage des Autographs der Serenata *Nel Giorno Natalizio*, aber auch weiterer Kompositionen Mitschas (in Instrumentenangaben, Tempo- und Dynamikangaben) sowie auch der oben genannten Serenata von Vinci als Handschrift F. W. Mitschas identifiziert wurde:

- 1) *Medea riconosciuta* von Vinci, Vorsatzblatt teils mit Feder, teils mit Bleistift geschrieben
- 2) *Artaserse* von Vinci – hier sind alle Namen mit dem Bleistift geschrieben, lediglich zwei Wörter mit der Feder (Bezeichnung *Soprano* bei der ersten wie letzten Figur)

- 3) *Merope* von Broschi
- 4) *Partenope* von Sarri
- 5) *Tigrane* von Hasse (siehe Abb. 13, S. 29)

Einbandzetteln

a) Questenberg

Ein weiteres Verbindungsmerkmal der von uns beschriebenen Partitursammlung ist eine charakteristische Handschrift, die wir auf verschiedenen Einbandzetteln finden und zu unserer Überraschung als die Handschrift Questenbergs identifizieren konnten (siehe Abb. 14 und 15, S. 30). Diese Einbandzettel finden wir bei folgenden Opern bzw. Oratorien:

- 1) *Marc Antonio e Cleopatra* (Hasse)
- 2) *Sesostrate* (Hasse)
- 3) *Semele* (Hasse) (vgl. Abb. 15, S. 30)
- 4) *Cajo Fabrizio osia Pirro* (Hasse) – beide Bände
- 5) *Demofonte* (Brivio) – gemeinsam mit Mitschas Hand (siehe Abb. 17, S. 31)
- 6) *Il Martirio di S. Gio. Nepomuceno* (Porpora)

Diese Handschrift konnten wir auch auf dem Vorsatzblatt der Händel-Oper *Agrippina* (in einer Partitur aus dem Fond Kiesewetter) ausfindig machen. Hier finden wir auch auf dem Vorsatzblatt wie auch auf einigen anderen Seiten Bemerkungen von Questenbergs eigener Hand (siehe Abb. 16, S. 31).

b) Mitscha

Auf den Einbanddeckeln anderer Partituren finden wir wiederum die Handschrift, die mit der übereinstimmt, die sich auf Vorsatzblättern findet und die wir – wie bereits oben gesagt – als Handschrift F. W. Mitschas identifizierten:

- 1) *Merope* (Broschi) – Mitschas Handschrift findet sich auf allen drei Akt-Bänden, auf dem zweiten Band steht von Mitschas Hand das Wort *Opera*, der Name des Autors unleserlich, wohl erst im 19. Jahrhundert hinzugeschrieben
- 2) *Issipile* (Hasse)
- 3) *Demofonte* (Brivio) auf 2 aus 3 Bänden finden sich Mitschas und Questenbergs Handschrift gemeinsam (siehe Abb. 17, S. 31)
- 4) *La Contesa de Numi* (Vinci) – auf beiden Bänden Mitschas Handschrift, ergänzt durch eine Hand aus dem 19. Jahrhundert⁴⁶
- 5) *Partenope* (Sarri) – auf beiden Bänden Mitschas Handschrift, ergänzt durch die gleiche Hand aus dem 19. Jahrhundert

Bleistift

Bei einer Reihe von Partituren finden sich Bemerkungen in Bleistift (oder eventuell in völlig anderer Tinte). Es handelt sich am meisten um Abkürzungen der Rol-

⁴⁶ Nach der Mitteilung Prof. Dr. Otto Biba, Direktor des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde, handelt es sich nicht um die Hand Raphael Georg Kiesewetters oder Aloys Fuchs' und diese Schrift ist ihm unbekannt; die gleiche Hand finden wir noch auf den Werken *Anagilda*, *Tigrane* und wahrscheinlich auch *Issipile*.

len an Arienanfängen, weiter um Textergänzungen, Verschiebungen oder andere Korrekturen. Diese Bemerkungen können auch davon zeugen, dass es sich um Aufführungsmaterial handelt, oder eher um solches Material, von welchem die Kopisten einzelne Stimmen abschrieben. Man kann leider bisher nicht eindeutig sagen, um welche Handschrift es sich handelt; es ist aber immer identische Schrift (siehe Abb. 18, S. 32). Wir finden dies in folgenden Partituren:

- 1) *Artaserse* (Vinci) – hier ist die Häufigkeit der mit Bleistift geschriebenen Bemerkungen auffällig, da der Kopist (wohl italienischer Provenienz) vor allem im 2. und 3. Akt nennt nicht an den Arienanfängen die Rollen, was aber auch üblich war; also sind diese Abkürzungen meist mit Bleistift geschrieben, zudem wurde einmal im 1. und dreimal im 3. Akt die Tempobezeichnung der Arie ergänzt (1x Adagio, 2x Presto)
- 2) *Tigrane* (Hasse) – Abkürzungen der Rollen (hier findet man diese auch von Feder, doch teilweise mit völlig anderer Tinte)
- 3) *Issipile* (Hasse) – außer den Rollen sind mit Bleistift kleinere Korrekturen und Kürzungen bezeichnet (S. 81, 142)
- 4) *Cajo Fabrizio ossia Pirro* (Hasse)
- 5) *Agrippina* (Händel, A-Wn, Sign. SA.68.B.26. Mus 26 (vgl. Abb. 18, S. 32)
- 6) *Medea riconosciuta* (Vinci)
- 7) *La Contesa de Numi* (Vinci)
- 8) *Anagilda* (Broschi) – eine grosse Reihe von Bemerkungen mit Bleistift, meist Ergänzungen der Rollen; dazu mehrere Male die Taktanzahl am Enden der Arien (mit der Tinte geschrieben), auf S. 104 mit einer Bezeichnung, die sich auf die Kürzungen bezieht
- 9) *Sesostrate* (Hasse) – Vorsatzblatt mit Bleistift (Rollen, Stimmen, möglicherweise auch Namen) – leider unlesbar, bestimmt aber nicht Mitschas Hand; weiter die einzelne Bemerkung S. 14
- 10) *Sacrifitio di Gefte* (Porsile) – mehrere sich auf die Tempobezeichnung der Arien beziehende Ergänzungen (Adagio, Allegro); hier findet man auch Nummerierung der Arien mit violetter Tinte (es geht um die Handschrift aus 19. Jh., und zwar mit Sicherheit um die Hand des Wiener Hofrats Raphael Georg Kiesewetter, sowie auch in Händels *Agrippina*, A-Wn, Sign. Mus.Hs.19160. Mus)
- 11) *Il Martirio di S. Gio. Nepomuceno* (Porpora)

Eine merkwürdige Bemerkung mit Bleistift, die möglichst von der gleichen Hand wie die in den oben erwähnten Partituren stammt, findet sich auf den Einbanddeckeln der Oper *L' Origine di Jaromeriz*. Diese schwer lesbare Bemerkung wurde bislang von keinem Musikwissenschaftler bemerkt und entziffert. Die Lesbarkeit wird dadurch verschlechtert, dass es um einen Satz geht, der in einem Wort geschrieben steht. Der Text lautet: *panabohamilujajehnasleduj*, also: „Pána Boha miluj a jeh[o] následuj.“ (Liebe den Herrn Gott und folge ihm nach). Solche Mitteilung von jemandem, wer als schlichte Bürger auf den prächtigen Opernvorstellungen einen aktiven Anteil hatte – auf dem Umschlag des Opernwerkes, welches über seine Vaterstädtchen handelt, also nicht im Rahmen der Kirchenkomposition geschrieben – halten wir für eine einzelne Erscheinung (siehe Abb. 19, S. 32).

Wie schon gesagt, wir sind uns bewusst, dass beide Typen des Papiers auf den Einbanddeckeln in dieser Zeit relativ oft verwendet wurden. Dennoch betrachten wir die Hypothese über charakteristische Questenbergische Umschläge – nach detaillierter Untersuchung aller relevanter Faktoren – als so signifikant und quellenkundlich belegbar, dass wir sie für bestätigte halten.

Mehrere Erkenntnisse dazu kann auch die in Vorbereitung stehende Analyse des Notenpapiers (Wasserzeichen usw.) der ganzen Questenbergischen Sammlung bringen.

Nicht alle Opern, die sich in Questenbergischen Einbänden befinden, mussten tatsächlich auch gespielt worden sein; dies ist jedoch ebenso gut möglich, denn beispielsweise der Einband der Oper *Merope* Broschis, *Demofonte* Brivios, *Sesostrate* und *Semele* von Hasse, aber auch andere sind stark abgenutzt, also könnte er bei Aufführungen gedient haben. Ebenso verhält es sich bei Mitschas Serenaten *Der glorreiche Nahmen Adami* und *Operosa terni colossi moles*. Für die Annahme, dass es sich um Aufführungsmaterial handeln könnte, zeigen auch deutlich mehrere Anmerkungen in Bleistift. Die Partituren mit Questenbergischer Bindungen konnten unserer Meinung nach nicht einer Aufbewahrung in der Schlossbibliothek dienen, denn ein Grossteil der repräsentativen Opernpartituren dieser Zeit war in Leder oder Samt gebunden, mit Vergoldungen verziert usw., wohingegen die Bindung der von uns untersuchter Partitursammlung gängig und billig ist.

Die wohl bedeutendste Entdeckung stellen zwei Partituren Händels *Agrippina* dar, bzw. der ersten Version dieser Oper, deren Autograph in London aufbewahrt wird. Diese Oper hatte am 26. Dezember 1709 im venezianischen Theater San Giovanni Crisostomo Premiere und stand, da mit außergewöhnlichem Erfolg besichert, am Beginn des Ruhmes Händels. Beide von uns untersuchte Partituren befinden sich heute in A-Wn und weisen Questenbergische Einbanddeckel I auf. Die erste ist von italienischer Hand geschrieben und mit dem Jahr der Uraufführung (1709) datiert. In der zweiten Partitur (aus dem Fond Kiesewetter) finden wir Questenbergs Hand (vgl. Abb. 16, S. 31). Diese Tatsache ist für uns eine weitere Bestätigung der Hypothese Questenbergischer Einbände. Sicher werden wir dieser Oper detailliertere Betrachtungen widmen.

Eine der interessantesten, aus der Tabelle I hervorgehenden Tatsachen ist auch die, dass Questenbergs in den 30er Jahren beliebter Komponist Johann Adolf Hasse bereits in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts möglichst gespielt wurde, also zu einer Zeit, in der er erst zu Ruhm gelangte. Gerade die angeführte Serenata *Marc Antonio e Cleopatra* stellt ein Schlüsselwerk in dessen Schaffen dar und half ihm zu seinem Durchbruch.

Es ist keineswegs auszuschließen, dass sich auch an anderen Orten Europas Questenbergische Partituren finden. Ein Beispiel, das wir bislang nicht bestätigen konnten, könnte die Oper *Pirro* von Hasse sein, von deren Partitur Jaromeritzer Provenienz in Milan Sven Hansell informiert.⁴⁷

⁴⁷ Darüber in NICHOLLS, David J. – HANSELL, Sven: Artikel *Hasse, Johann Adolf*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 11, 2001, S. 110: 'With a revival of Cajo Fabricio in July [...] celebrated the return to Dresden of the elector, who had been in Danzig in July [...] A trip to Jaromeritz (Jaroměřice) in Moravia, where Cajo Fabricio was performed in autumn 1734 under the auspices of Count J. A. Q., seems possible, though unlikely; an autograph score entitled not Cajo Fabricio but *Pirro*, as in the Moravian production, was among Hasse's own scores at the end of his life (I-Mc).'

Questenbergische Partituren in Wiener Musikarchiven stellen demnach eine umfangreiche Sammlung von Werken dar, die auf bedeutende Art und Weise unsere Erkenntnisse über die Jaromeritzer musikalische Schlosskultur erweitern und bereichern sowie zugleich eine Reihe weiterer interessanter Teilfragen eröffnen. Eine Reihe dieser werde Autorin dieser Studie im Rahmen ihrer Habilitationsschrift widmen.

Deutsch von Andreas Hoffmann-Kröper

Tabelle II.

Die gemeinsame Merkmale der untersuchten Partitursammlung einschließlich der Kantaten und Oratorien

Autor	Werk	S 1	S 2	S 3	S 4	VM	VQ	Z	ZQ	ZM	Bs	U
Brivio	Demofonte	×	×					×	×	×	×	×
Broschi	Anagilda	×						×			×	×
Broschi	Merope	×	×			×		×		×		×
Gasparini	L'Antioco											×
Händel	Agrippina, Sign.19160											×
Händel	Agrippina, Fond K.						×				×	×
Hasse	Tigrane					×		×			×	×
Hasse	Semele			×				×	×			×
Hasse	Sesostrate			×				×	×			×
Hasse	Cajo Fabrizio	×						×	×		×	×
Hasse	Marc Antonio e Cleopatra			×				×	×			×
Hasse	Issipile	×	×					×		×	×	×
Mitscha	Nel Giorno Natalizio	×										
Mitscha	Bellezza e Decoro	×										
Mitscha	Abgesungene Betrachtungen	×						×				×
Mitscha	L'Origine di Jaromeriz	×										×
Mitscha	Der glorreiche Nahmen Adami	×						×				×
Mitscha	Operosa terni colossi moles	×						×				×
Paradies	Allesandro in Persien	×	×									
Porpora	Il Martirio di S. Gio. Nepom.				×			×	×		×	×
Porsile	Il Sacrificio di Gefte	×									×	×
Sarri	Partenope					×		×		×		×
Versch.	Opernarien, Broschi: Kantate				×							×
Versch.	Kammerkantaten											×
Vinci	La Contesa de Numi					×		×		×	×	×
Vinci	Medea riconosciuta				×	×		×			×	×
Vinci	Artaserse					×		×			×	×

Legende:

- S 1 Schreiber Nr. 1 (F. W. Mitscha)
- S 2 Schreiber Nr. 2 (Jaromeritzer Kopist)
- S 3 Schreiber Nr. 3 (Brauner)
- S 4 Schreiber Nr. 4 (Wiener Kopist)
- VM Vorsatzblätter Mitscha
- VQ Vorsatzblätter Questenberg
- Z der charakteristische Einbandzettel
- ZQ Einbandzettel Questenberg
- ZM Einbandzettel Mitscha
- Bs Bleistift
- U der charakteristische Umschlag (Einbanddeckel, Bindung)

Beilage

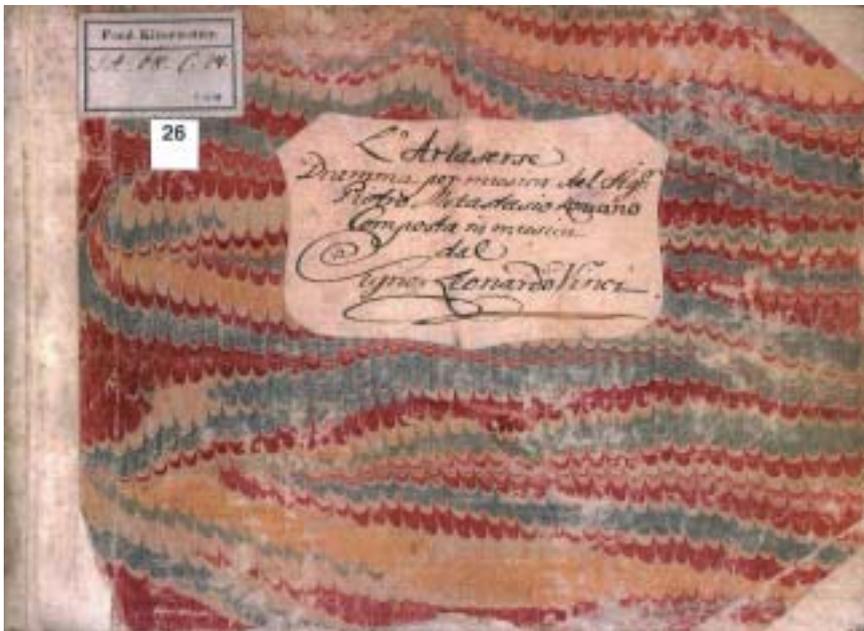


Abbildung 1 – Leonardo Vinci: *Artaserse*, Einbanddeckel II, Bindung 1, Zettel A



Abbildung 3 – Riccardo Broschi: *Merope*, Atto Primo, Einbanddeckel I., Bindung 1, Zettel A

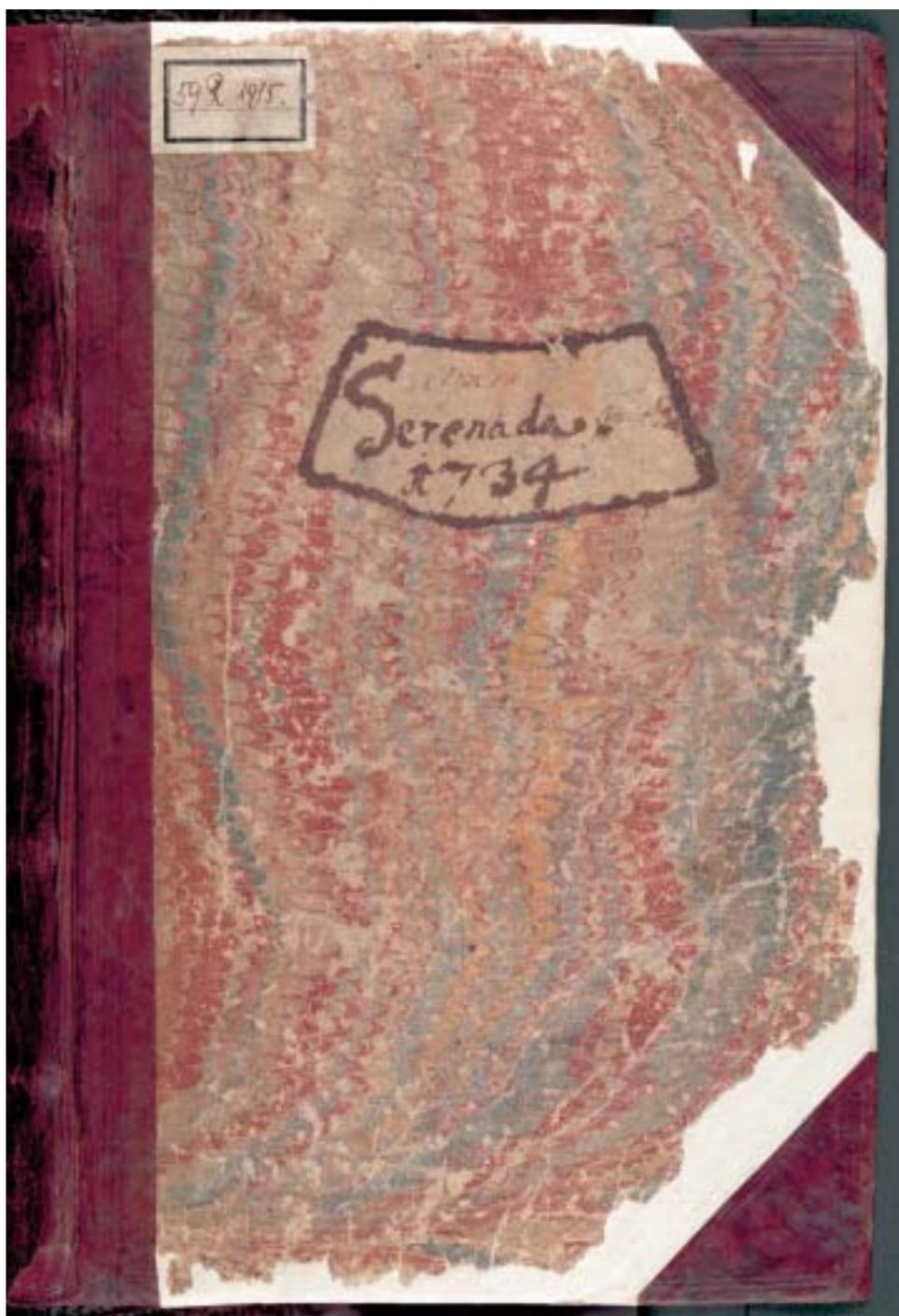


Abbildung 2 - Franz Wenzel Mitscha: *Der glorreiche Nahmen Adami*, Einbanddeckel II, Bindung 2, Zettel B

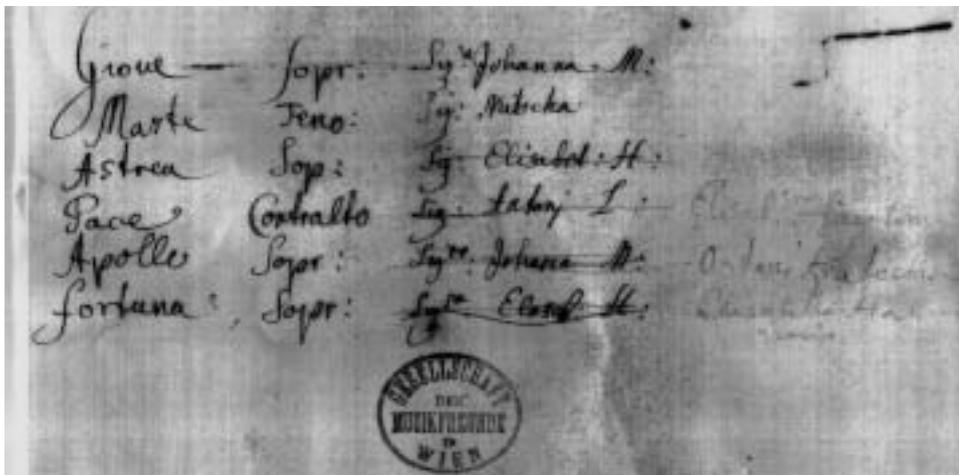


Abbildung 4 - Leonardo Vinci: *La Contesa di Numi*, Vorsatzblatt



Abbildung 5 - Franz Wenzel Mitscha: *Bellezza e Decoro*



Abbildung 6 - Franz Wenzel Mitscha: *L'Origine di Jaromeriz*, die einleitende Sinfonia

Violino I
Violino II
Viola
Bassi

3/4

Menuet

Abbildung 7 - Franz Wenzel Mitscha: *L'Origine di Jaromeriz*, letzte Seite des Menuet



Abbildung 8 – Franz Wenzel Mitscha: *L' Origine di Jaromeriz*, Atto Primo

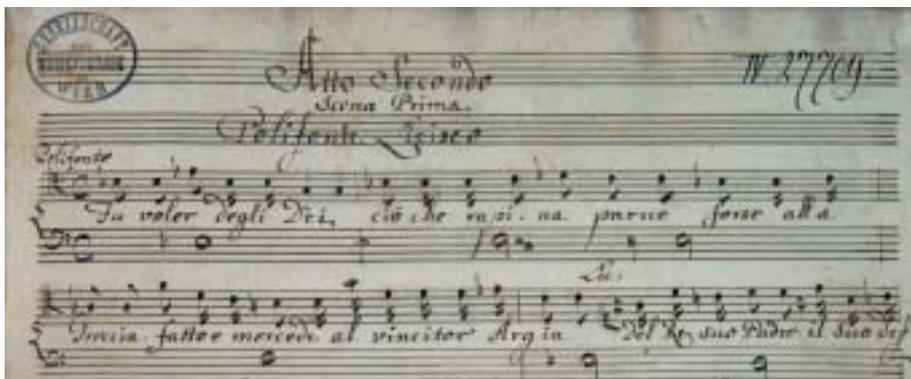


Abbildung 10 – Riccardo Broschi: *Merope*, 2. Akt



Abbildung 11 – Johann Adolf Hasse: *Semele*

The image displays a page of handwritten musical notation. At the top left, the word "Sinfonia" is written in a large, decorative cursive script. The music is arranged in two systems. The first system consists of four staves: the top two are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The tempo marking "Presto." is written above the first staff and below the third staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The second system also consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Abbildung 9 – Franz Wenzel Mitscha: Sinfonia zu der Serenata *Operosa terni colossi moles*



Abbildung 12 - Riccardo Broschi: *Lurilla e Tirsi* (Ende der Kantate)

The title page of Johann Adolf Hasse's opera 'Tigrane'. The page is aged and features several staves of musical notation. At the top right, the number '11. 27767.' is written. A circular library stamp is located in the upper left corner. The title 'Tigrane' is written in a large, decorative script, with 'Dramma' written below it. The text 'Del sig. Gio. Adolfo Hasse detto il Sassone' is written in a cursive hand. At the bottom, there is a list of characters and their vocal parts, written in a cursive hand:

Tigrane	Alto	- Personaggi	Rearte	Soprano
Mitridate	Tenore		Oront	Soprano
Hamana	Alto		Reginbra	Alto

Abbildung 13 - Johann Adolf Hasse: *Tigrane*, Vorsatzblatt
(oben eine italienische Hand, die „Personagi“ von der Mitschas Hand geschrieben)

Johanna, die gedruckte Oper über
 den 1. März wird; wurde ich
 2. März, den 2. März d. d. d. d. d.
 was in die Handlung: in der Handlung
 in der Handlung aber wohl auch
 die Handlung, damit ich bei mir
 in der Handlung, zum 2. März d. d. d.
 wird in der Handlung der Oper
 die Handlung.

Abbildung 14 – Die Questenbergs Randbemerkungen zur Relation des Bezirksamtshauptmanns Hausners



Abbildung 15 – Johann Adolf Hasse: Semele, Einbandzettel

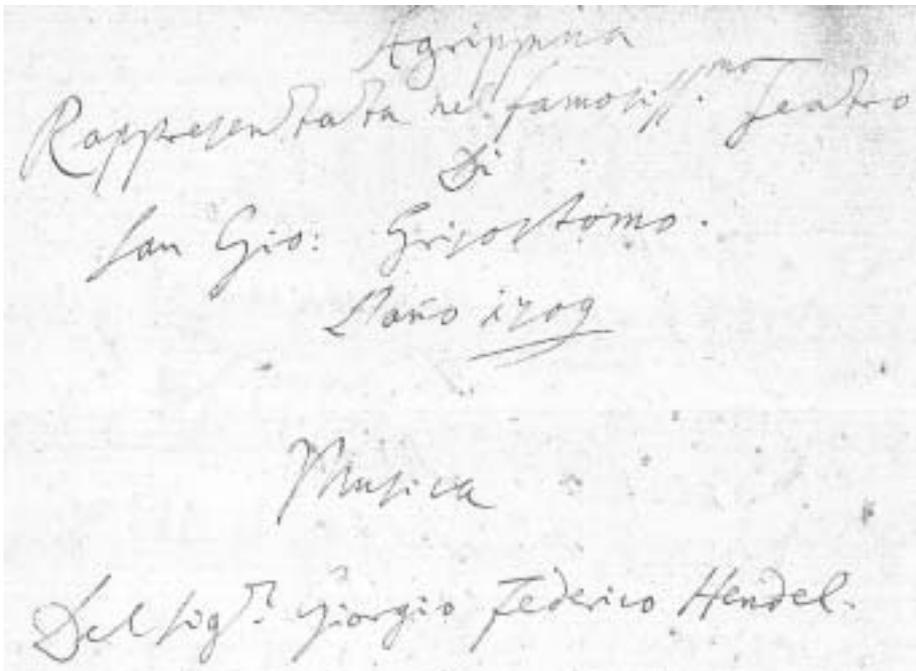


Abbildung 16 – Georg Friedrich Händel: *Agrippina* (A-Wn SA.68.B.26.Mus 26),
Vorsatzblatt (Questenberg)



Abbildung 17 – Giuseppe Ferdinando Brivio: *Demofonte*, Atto Secondo



Abbildung 18 – Georg Friedrich Händel: *Agrippina* (A-Wn SA.68.B.26.Mus 26), Korrigierung (eine Abkürzung der Rollebezeichnung: vom Kopist irrtümlich als „Narc“ bezeichnet: korrigiert man mit dem Bleistift auf „Ottone“)



Abbildung 19 – Franz Wenzel Mitscha: *L' Origine di Jaromeriz*, Einbanddeckel

K identifikaci questenberských partitur ve vídeňských hudebních archívech

Jana Perutková

Předkládaná studie přináší nové poznatky o jaroměřickém operním repertoáru, přičemž výrazně rozšiřuje soubor relevantních notových pramenů. Dosavadní badatelé, především Vladimír Helfert, Alois Plichta a Theodora Straková, vycházeli při stanovení jaroměřického repertoáru výlučně z torzovitě dochovaného archívního materiálu, především z relací, účtů a korespondence. Helfert měl při svých výzkumech k dispozici rovněž 10 libret jaroměřické provenience. Nejnověji uvádí další jaroměřická libreta Claudio Sartori.

V první fázi projektu se tedy badatelský tým pokusil na základě nejnovější encyklopedické literatury zjistit, zda se k operním titulům, které se vztahují k jaroměřickému opernímu provozu a jež shromáždili uvedení badatelé, dochovaly v některých evropských knihovnách notové materiály. Partitury různé provenience dokládají sice jen jednu z možných podob těchto děl, neboť opera v baroku byla značně otevřeným a variabilním útvarem, ovšem i to umožňuje vytvořit si alespoň rámcový obraz o dílech provedených v Jaroměřicích.

Východiskem pro bádání byl soubor titulů, jejichž uvedení v Jaroměřicích lze považovat za prokázané. Jedná se o díla questenberského kapelníka Františka Václava Míči uložená ve dvou vídeňských institucích: v hudebním oddělení Österreichische Nationalbibliothek a v archivu Gesellschaft der Musikfreunde. Srovnání těchto partitur Míčových děl s rukopisy oper, které byly podle archívních údajů v Jaroměřicích provedeny, přineslo překvapivé zjištění, že nesou celou řadu společných znaků. Jedná se především o podobu desek, ve kterých jsou opery vyvázány, dále o typ vazby a o tvar štítků na deskách s označením názvu díla. Jakkoliv si je autorka vědoma, že zmíněné typy papíru a vazby byly v této době používány poměrně často, nápadný výskyt společných rysů u partitur prokazatelně provedených v Jaroměřicích (Míča) vedl k formulování hypotézy, že by tyto rukopisy skutečně mohly pocházet z majetku hraběte Questenberga. Tabulka I. přináší soupis 23 partitur uložených ve Vídni se shodným typem desek, vazby a štítků.

Podpoření hypotézy o jednotném původu těchto notových materiálů přinesl též výzkum písarských rukou ve zkoumaných partiturách. Celkem byly určeny čtyři písarské ruce. První z nich lze identifikovat jako rukopis Františka Václava Míči, druhou jako ruku neznámého jaroměřického opisovače, třetí představuje rukopis zatím blíže neznámého opisovače Carla Josepha Braunera a čtvrtý je rukopis vídeňského opisovače doložený v partiturách četných dvorských oper. Z archívního materiálu shromážděného Helfertem přitom víme, že hrabě Questenberg nechával pořizovat opisy některých oper právě ve Vídni.

Při detailním zkoumání partitur byly zjištěny další společné znaky, které jednotlivé tituly jednoznačně přiřazují ke questenberské sbírce. Jedná se především o poznámky psané Míčovou rukou na předsádkách partitur, kde jsou často vypsané jednotlivé role. V jednom případě jsou zde uvedeni i jaroměřičtí zpěváci. Rukopis hraběte Questenberga se vyskytuje na šesti štítcích a na jedné předsádce. U řady partitur se vyskytují poznámky tužkou přímo v notovém textu. Jedná se většinou o zkratky rolí před začátky árií, dále o doplňky nebo korektury textu. Tyto poznámky psané stále jednou rukou by mohly svědčit o tom, že se jednalo o provozní partitury nebo o materiál, z něhož opisovači rozepisovali jednotlivé hlasy.

Ne všechny opery, které mají questenberskou obálku (charakterizovanou deskami, vazbou a štítky), musely být skutečně v Jaroměřicích hrány. Mohly sloužit k uložení v zámecké knihovně. Zdá se však, že tomu tak spíše nebylo, neboť reprezentativní operní partitury pocházející z této doby byly většinou vázány v kůži, zdobeny tlačenými erby a ornamenty, zlačením a podobně. Naproti tomu běžný a levný způsob vyvázání zkoumaného souboru partitur jakož i míra opotřeбенí či poznámky tužkou nasvědčují tomu, že se s největší pravděpodobností jedná o materiál sloužící hudebnímu provozu.

Tabulka II. uvádí dosud zjištěné partitury z questenberské sbírky se všemi jejich společnými rysy včetně identifikovaných písafských rukou. Jedná se celkem o 27 titulů (15 tříaktových oper, 7 serenat, 3 oratoria, 1 svazek komorních kantát, 1 svazek operních árií).

Identifikace partitur z questenberské sbírky umožňuje nový pohled na jaroměřický operní provoz. K nejpozoruhodnějším zjištěním patří určení dvou (händelovským badatelům dobře známých) exemplářů Aggrippiny Geoga Friedricha Händela jako možné součásti jaroměřického repertoáru. Zajímavá je rovněž skutečnost, že Johann Adolf Hasse, autor mimořádně oblíbený od 30. let 18. století po celé Evropě, byl v Jaroměřicích uváděn patrně již ve 20. letech, v době svých neapolských začátků. Z těchto faktů i z dalších zjištěných skutečností jednoznačně plyne, že Questenberg rád uváděl novinky a podle toho se jeho repertoár v průběhu let značně proměňoval. Questenberská sbírka partitur tak otevírá celou řadu zajímavých dílčích otázek, jimž se bude autorka předkládané studie věnovat ve své připravované habilitační práci.

Studie je jedním z výstupů grantového projektu „Italská opera na Moravě v 1. polovině 18. století“, který je od roku 2005 realizován za podpory Grantové agentury České republiky (GA408/05/2232) Ústavem hudební vědy Masarykovy univerzity v Brně; členy badatelského týmu jsou Jana Perutková, Jana Spáčilová a Ondřej Macek.