

## Bearbeitungen von Mozarts Opernarien und -ensembles in böhmischen Kirchen bis Mitte des 19. Jahrhunderts

Im Rahmen langjähriger Rezeptionsforschung beschäftige ich mich seit meinem Universitätsstudium auch mit dem Thema Opernkontrafakturen in den Ländern des Königreichs Böhmen. Zwischen 1724 und 1807 war Prag eines der wichtigsten Zentren der italienischen Oper nördlich der Alpen. Die Vorlagen für Kontrafakturen stammen aus unterschiedlichen Quellen, beispielsweise aus dem Repertoire der Opernhäuser sowie deren Impresarios in Prag und aus Privatsammlungen italienischer Sängerinnen und Sänger, die vorübergehend hier tätig waren, oder sie wurden durch private Kontakte aus ausländischen Musikzentren beschafft. Bisher konnten mehr als 600 Kontrafakturen aus Böhmen identifiziert werden, davon stammen mehr als 400 aus Mozart-Opern. Folgende Tendenz zeichnet sich ab: In den 1780er- und 1790er-Jahren wurden für Kontrafakturen vor allem Arien und in geringerem Maße Duette aus Mozarts Opern *Idomeneo* und *La clemenza di Tito* verwendet; in einem zweiten Schritt wurden weitere Mozart-Opern herangezogen. Um 1800 wurden auch Ensembles oder größere Abschnitte aus den Opernfinali als Kontrafakturen verwendet.

As part of my many years of reception research, I have also studied the topic of opera contrafacta in the countries of the Kingdom of Bohemia since my university studies. Between 1724 and 1807, Prague was one of the leading centers of Italian opera north of the Alps. The models for contrafacta stem from a number of sources, such as the repertory of opera houses and private collections of impresarios in Prague and of Italian singers temporarily active in the city, or were imported from foreign music centers via personal contacts. More than 600 contrafacta from Bohemia have hitherto been identified, of which more than 400 originate from Mozart operas. The following tendency can be observed: During the 1780s and 1790s, primarily arias and, to a lesser degree, duets from Mozart's operas *Idomeneo* and *La clemenza di Tito* were exploited for contrafacta; in a second step, further Mozart operas were exploited for arrangements. Around 1800, ensembles or larger sections from the opera finales were used as contrafacta.

Mit dem Phänomen der Kontrafakturen auf böhmischen Kirchenchören beschäftige ich mich seit meiner Teilnahme am Seminar von Prof. Tomislav Volek an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität, das heißt seit über 25 Jahren. Volek schlug die Kontrafakturen in einer bestimmten Kirchensammlung oft als geeignetes Thema für eine Seminararbeit vor. In mei-

nem Fall wurde es sogar zum Thema meiner Diplomarbeit.<sup>1</sup> Im Zusammenhang mit Mozarts Schaffen in den Ländern der böhmischen Krone konnte ich an einen Konferenzbeitrag von Volek aus den 1960er-Jahren anknüpfen, den er 1987 im Zusammenhang mit seiner großen Ausstellung zum zweihundertsten Jahrestag der Prager Uraufführung von *Don Giovanni* um weitere Beispiele erweiterte.<sup>2</sup>

Schon in seinem Umfang stellt das Phänomen der Kontrafakturen in Böhmen eine Besonderheit dar, sowohl in zeitlicher Hinsicht als auch in Bezug darauf, wann, wo, wovon und wie diese geschaffen wurden. Was den zeitlichen Rahmen seiner Entfaltung auf böhmischem Gebiet betrifft, so muss erstens berücksichtigt werden, dass die überwiegende Mehrheit der überlieferten Sammlungen von Kirchenmusikalien erst ab den 50er-Jahren des 18. Jahrhunderts relevante Quellen enthält. In Prag bilden zwei sehr umfangreiche Sammlungen – die St.-Veits- (CZ-Pak) und die Kreuzherrensammlung (CZ-Pkříž) –, in denen Musikalien auch aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert sind, in dieser Hinsicht de facto eine Ausnahme. Seit meiner Diplomarbeit konnte ich in der St.-Veits-Musiksammlung etwa 200 Kirchenarien und Duette als Kontrafakturen identifizieren und bei gut hundert Kontrafakturen auch feststellen, aus welcher Oper ihre Musik entnommen wurde. Es hat sich gezeigt, dass sie aus 43 Opern von 14 bedeutenden Komponisten der damaligen Zeit stammen: Anfossi, Boroni, Fux, Galuppi, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Leo, Lotti, Marcello, Pergolesi, Sarri und Vinci. Proportional gesehen ist dieser Anteil innerhalb eines einzigen Archivbestands zweifellos enorm, und wenn wir sie mit dem Vorkommen von Kontrafakturen ähnlichen Ursprungs in anderen Metropolitankirchen

---

1 Vgl. Milada Jonášová, *Italské operní árie na svatovítském kúru. Sehlingova éra (1737–1756)* [Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag. Sehling-Ära], Diplomarbeit, Prag: Karls-Universität Prag 2000; dies., *Italské operní árie na svatovítském kúru v Praze. Sehlingova éra 1737–1756* [Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag. Die Sehling-Ära 1737–1756], in: *Hudební věda* 3–4 (2001), S. 263–301; dies., *Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag*, in: Corinna Herr/Herbert Seifert/Andrea Sommer-Mathis/Reinhard Strohm (Hg.), *Italian opera in central Europe 1614–1780*, Bd. 2: *Italianità: Image and practice*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2008, S. 163–206.

2 Vgl. Tomislav Volek, *Mozarts Kompositionen auf tschechischen Kirchenchören (Zur Frage ihrer Kompositions- und Interpretationsgestaltung)*, in: Rudolf Pečman (Hg.), *Musica antiqua, Colloquium Brno 1967 »Zur Interpretation der alten Musik«*, Brno: International Musical Festival 1968, S. 147–151; siehe auch Milada Jonášová / Matthias J. Pernerstorfer (Hg.), Tomislav Volek, *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen. Mit der Don-Juan-Studie von Vladimír Helfert*, Bd. 1, Wien: Hollitzer 2016, S. 459–464.

vergleichen, ist sie absolut einzigartig. Es bestätigte sich auch, dass bei der Ausübung dieser Praxis im kirchlichen Umfeld in der Regel der Regenschor selbst die Schlüsselrolle spielte und dass es sich bei den angewandten liturgischen Formen vor allem um Offertorien und Responsorien/Gradualien handelte, das heißt um Formen, die dieser für seine berufliche Tätigkeit am meisten benötigte. Sie waren ein gängiger Bestandteil der Liturgie und mussten im Zusammenhang mit kirchlichen Festen und Feiertagen am häufigsten variiert werden. Als Beispiel für die zahlreichen Originalproduktionen dieser Formen sei an die einzigartige Sammlung von fast zweihundert überlieferten Offertorien und Gradualien des Salzburger Kirchenkomponisten Johann Michael Haydn erinnert.<sup>3</sup> In kleinerem Maßstab lassen sich ähnliche Beispiele auch aus der Geschichte der Kirchenmusik in Prag anführen. Wenn der Regenschor zudem ein fähiger Komponist war – wie z. B. Franz Xaver Brixi oder Jan Evangelista Antonín Koželuh – beschäftigte er sich auch intensiv mit der Komposition eigener Offertorien und Responsorien. Dies war zweifellos der Hauptgrund dafür, dass eben zur Zeit ihres Wirkens im Chor des Veitsdoms die dortige Praxis der Kontrafakturen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast völlig verschwand; sie wurde dort nicht mehr praktiziert. Andererseits aber begann sich in derselben Zeit in anderen Kirchen Prags und anderswo in Böhmen – auf den Chören der Pfarr- und Klosterkirchen – die Praxis der Kontrafakturen stark zu verbreiten.<sup>4</sup>

Für die Erforschung der ziemlich komplizierten Geschichte der Opernkontrafakturen in Böhmen und ihrer etwa einhundertjährigen Verwendung sind die Prager Kirchenchöre ein idealer Ort – schon allein deshalb, weil sich an ihren Musikalienbeständen und ihren Repertoireveränderungen auch die Ankunft und Entwicklung des Repertoires der italienischen Oper in Prag gut nachvollziehen lässt.

Nach dem enormen gesellschaftlichen Anklang, den die Aufführung von Fux' Krönungsoper *Costanza e Fortezza* 1723 in Prag fand – an ihr wirkten auch manche exzellente ausländischen Musiker der damaligen Zeit wie Johann Joachim Quantz, Carl Heinrich Graun, Silvius Leopold Weiss und andere aktiv mit –, zögerte der durch Konfiskationen reich gewordene Graf

---

3 Vgl. Milada Jonášová, *Michael Haydns Kompositionen in den Prager Musiksammlungen von Strahov und Loretto*, in: Petrus Eder/Manfred Hermann Schmid (Hg.), *Johann Michael Haydn – Werk und Wirkung: Referate des Michael-Haydn-Kongresses in Salzburg vom 20. bis 22. Oktober 2006*, München: Strube 2010, S. 93–124.

4 Vgl. Milada Jonášová, *Kontrafakturen in der böhmischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, in: *Musicologica Brunensia* 49 (2014), H. 2, S. 107–126.

Franz Anton Sporck nicht lange und beschloss, die Aufenthalte und Auführungen einer italienischen Operntruppe in seinen Residenzen in Kukul und dann in Prag zu finanzieren. Aufgrund einer Vereinbarung mit dem Impresario Peruzzi vom 6. Juni 1724 trat das 23-köpfige Ensemble aus Venedig zunächst im Theater seiner weitläufigen gräflichen Residenz in Kukul auf und begann im Herbst desselben Jahres in seinem Theater in der Prager Neustadt, das bis dahin nur für Schauspiele genutzt worden war, zu spielen. Als Graf Sporck 1735 sein Theater aus persönlichen Gründen schloss und Versuche, die Opern in anderen Räumlichkeiten aufzuführen, scheiterten, taten sich mehrere Prager Bürger und zwei Adlige – Graf Franz Joseph Pachta und Graf Carl Felix Wrschowitz – zusammen und fanden eine neue Lösung: Sie ließen den größten Lagerraum im Stadtzentrum für die Bedürfnisse des Theaters umbauen, und das neu entstandene Kotzen-Theater nahm 1739 die Aufführungen italienischer Opern wieder auf.

Auch für dieses Kapitel gilt, dass die Prager Oper in der Zeit von 1724 bis 1807 einer der wichtigsten Wirkungsorte der italienischen Oper nördlich der Alpen war. Während dieser ganzen Epoche war sie ihrem institutionellen Charakter nach ein *teatro impresariale*, das in Bezug auf Repertoire und Personal von einem italienischen Impresario geleitet wurde. Während der ununterbrochenen Geschichte dieser Institution, die mit Antonio Denzio als herausragende Persönlichkeit begann, sind vor allem die Brüder Angelo und Pietro Mingotti, Santo Lapis, Philipp Nicolini, Giovanni Loccatelli, Gaetano Molinari, Giuseppe Bustelli, Pasquale Bondini und Domenico Guardasoni in dessen Fußstapfen getreten. Die Tatsache, dass in den vier Jahrzehnten des Bestehens des Kotzen-Theaters nur vier Impresarios einander abgelöst haben, zeugt von der sympathischen Ausgeglichenheit, mit der die Leitung eines solchen Stadttheaters gehandhabt wurde.<sup>5</sup> Das italienische Repertoire wurde nur marginal, episodisch und mit nur wenigen Werken durch eine gastierende französische Opéra comique und eine noch geringere Anzahl deutschsprachiger Singspiele ergänzt. Danach folgte der Höhepunkt der Prager Operngeschichte des 18. Jahrhunderts: die Eröffnung des neuen großen Opernhauses, das innerhalb von zwei Jahren, 1781–1783, in unmittelbarer Nähe des Kotzen-Theaters dank des erfahrenen Bürokraten, ausge-

---

5 Vgl. Tomislav Volek, *Die italienische Oper und andere Gattungen des Musiktheaters im Prager Kotzentheater*, in: Milada Jonášová/Matthias J. Pernerstorfer (Hg.), Tomislav Volek, *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen. Mit der Don-Juan-Studie von Vladimír Helfert*, 2 Bde., Wien: Hollitzer 2016, S. 119–146.

zeichneten Organisators und großen Förderers Graf Franz Anton Nostitz gebaut wurde. Mit den erfolgreichen Weltpremieren der Mozart-Opern erreichte die Epoche der italienischen Oper in Prag ihren Höhepunkt – und auch ihr Ende.

Die italienischen Impresarios, die die Prager Opernszene die ganze Zeit über dominierten, waren – mit einer Ausnahme, Felix Kurz – Sprösslinge der führenden italienischen Opernzentren. Die beruflichen Kontakte zu ihrer Heimat Italien erklären weitgehend die Repertoireparallelen zwischen Prag und den Theatern in Venedig, Neapel, Rom und Mailand. Von diesen Zentren erhielten die Impresarios nicht nur Partitürkopien neuer Werke, sondern auch neue Sängerinnen und Sänger. Dank ihnen spielte Prag zu gewissen Zeiten auch die Rolle eines Bindeglieds zwischen den Opernhäusern in Italien und Sachsen bzw. Niedersachsen. Die Prager Opern-Ensembles gastierten gelegentlich beispielsweise in Leipzig und Braunschweig und waren längere Zeit sogar personell mit der Hofoper in Dresden verbunden. So entstand die Repertoire-Achse Italien – Prag – Dresden bzw. Braunschweig, Leipzig oder sogar Hamburg. Die Aufführungen der Prager Opern-Ensembles fanden in der sächsischen Metropole so großen Anklang, dass sich ab 1752 und mit der Person des Prager Impresarios Giovanni Battista Locatelli die Tradition der Dresdner Engagements von Prager Opernimpresarios als Privatpersonen »unter Subventionsbeteiligung des Hofes«<sup>6</sup> etablierte. Um die Bedeutung dieser Praxis der Verknüpfung der Dresdner Hofoper mit der Prager öffentlichen Oper zu verstehen, muss jedoch betont werden, dass diese Impresarios trotz der großen finanziellen Vorteile ihres Engagements am Dresdner Hof nie auf die parallele Leitung der Prager Bühne verzichteten. Dies gilt nicht nur für Locatelli, sondern auch und vor allem für Giuseppe Bustelli und Pasquale Bondini.

Diese kurze Zusammenfassung der Bedeutung der Prager Opernszene ist durchaus gerechtfertigt, denn die Geschichte der Kontrafakturen auf den Prager Kirchenchören ist zum großen Teil unmittelbar mit der sehr spezifischen Geschichte der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts in Prag verbunden. Dabei muss nun geklärt werden, wie die Vorlagen der böhmischen Kontrafakturen beschafft werden konnten:

---

6 Milada Jonášová, *Le opere di Paisiello a Praga. La ricerca nelle fonti in Boemia, a Dresda e a Vienna*, in: Francesco Paolo Russo (Hg.), *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2007 (Strumenti della ricerca musicale / Società Italiana di Musicologia 10), S. 287–330, hier S. 288.

1. Sie wurden aus den Partituren von Opern, die im Repertoire der Sporck-, Kotzen- und Nostitztheater vorhanden waren, entnommen und abgeschrieben, was dadurch erleichtert wurde, dass dieselben Instrumentalisten im Opernorchester und in den Kirchenchören spielten.
2. Sie wurden aus Sammlungen von Partituren und Arien, die Impresarios für ihren eigenen Gebrauch anlegten, um daraus bei Bedarf Opern-Pasticcios zusammenzustellen, entnommen.
3. Eine weitere Quelle bewährter Arien für die Schaffung von Kontrafakturen waren die persönlichen Sammlungen italienischer Sängerinnen und Sänger, die von anderen Wirkungsstätten nach Prag kamen und ihre Lieblingsarien mitbrachten, was dann im Sprachgebrauch der Opernpraktiker »arie da baulle« genannt wurde.
4. Eine Quelle von Arien für eine gewisse Anzahl von Kontrafakturen waren die verschiedenen persönlichen Kontakte einzelner lokaler Musiker im Opernmilieu von Wien, Dresden, Berlin, Venedig und anderen, insbesondere italienischen Opernzentren. Bei dieser Aufzählung von Städten ist es für böhmische Musiker durchaus naheliegend, Wien an erster Stelle zu nennen, da viele von ihnen zu Beginn ihrer beruflichen Laufbahn dort einige Jahre lang zum Sammeln von Erfahrungen tätig waren, wohl wissend, dass ihnen später in Prag der Nachweis solcher Erfahrungen in der Hauptstadt der Monarchie zugutekommen würde (z. B. Joseph Anton Sehling).

Die erwähnten historischen Tatsachen kann man auch am Beispiel eines überlieferten Arienkonvoluts aus der St.-Veits-Musikaliensammlung ableiten. Dieses Konvolut beinhaltet (mit einer Ausnahme) sieben italienische Opernarien einschließlich der Rezitative.<sup>7</sup> Die Abschrift war ursprünglich nicht für kirchliche Zwecke vorgesehen, drei Arien haben aber einen nachträglich unterlegten lateinischen Text (siehe Abb. 1). Die Arien stammen aus Leonardo Vincis Oper *Catone in Utica* und aus Opern von Leonardo Leo. Ein weiteres Beispiel ist eine noch umfangreichere Handschrift von 20 anonymen Arien mit lateinischen Texten zu Marienfeiertagen, die mindestens sechs Opern- oder Kantatenarien enthält.<sup>8</sup>

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Verbreitung von Opernarien in den böhmischen Kirchen zu einer gängigen Praxis. Die Popu-

---

7 CZ-Pak, 1354; siehe Milada Jonášová, *Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag*, wie Anm. 1, S. 187 f.

8 CZ-Pak, 1461; siehe ebd., S. 188 f.

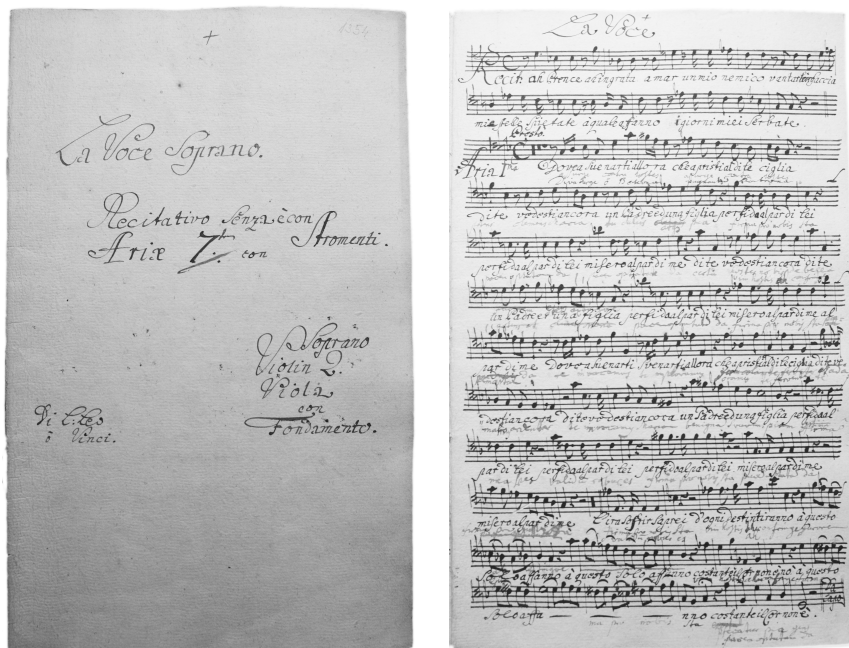


Abb. 1a-b: Titelblatt des Arienkonvoluts und Anfang der ersten Arie »Dovea svenarti allora« aus Leonardo Vincis Oper *Catone in Utica* als Kontrafaktum »Assurge contra hostes / Diva surge ò Bellona«. CZ-Pak, 1354

larität der italienischen Oper, die damals – wenn auch nur episodisch – an vielen großen Adelssitzen aufgeführt wurde, hing auch mit der wachsenden Beliebtheit des Vortrags italienischer Arien mit lateinischen Texten bei zahlreichen kirchlichen Zeremonien zusammen. Neben den Kontrafaktur-Arien aus den Opern von Giovanni Paisiello, Niccolò Piccinni, Pietro Alessandro Guglielmi, Pasquale Anfossi, Antonio Salieri und anderen waren die beliebtesten Vorlagen für neubearbeitete Kontrafakturen natürlich die Opern von Mozart. Dabei muss man sich vor Augen halten, dass die Aufführung beispielsweise von Figaros Arie »Non più andrai« mit dem Text »Veni Sancte Spiritus« für einen beträchtlichen Teil des in der Kirche anwesenden böhmischen musikliebenden Publikums etwas befremdlich gewesen sein muss, was wir aber vor dem Hintergrund unseres heutigen historischen Wissens nicht genauer beurteilen können.

Lassen Sie mich in diesem Zusammenhang von einer persönlichen Erfahrung berichten: Im Jahr 2002 wurde ich von der Cembalistin Laura Alvini eingeladen, mit ihr Kurse für die Stipendiat\*innen der Fondazione Cini

vorzubereiten. Es ging um das Thema meiner Diplomarbeit – die Kontrafakturen. Ich hielt für die Student\*innen abwechselnd mit Francesco Degrada Vorlesungen und richtete die Partituren ein; dafür wählte ich Arien von Johann Adolf Hasse, Leonardo Vinci, Baldassare Galuppi, Josef Mysliveček und W.A. Mozart in Kontrafakturen aus dem Veitsdom aus. Tagsüber studierten die Student\*innen die Werke ein und präsentierten die musikalischen Nummern in dieser Form in einem öffentlichen Konzert in der Fondazione Cini. Der Dirigent, der das Programm mit den Stipendiat\*innen einstudierte, war Luigi Marzola vom Mailänder Konservatorium. Auch für mich war es eine spektakuläre Erfahrung. Sowohl die originalen Opernarien mit Cembalo und unter gestischer Ausgestaltung als auch die Kontrafakturen mit Orgel wurden einstudiert und der Vortrag an den geistlichen Text angepasst. Damals konnte ich genau nachvollziehen, wie unterschiedlich es auf den Zuhörer wirkt, wenn Don Giovanni »Là ci darem la mano« singt oder »Veni Creator spiritus« vorträgt. Die Schlüsselrolle spielt dabei in der Tat die Art und Weise, wie der Solist vorträgt, und die Gesamtdarstellung der interpretierten Musik, nämlich die Instrumentalbegleitung.

Wenn wir uns auf die Kontrafakturen von Mozarts Musik konzentrieren, können wir feststellen, dass in der ersten Phase, in den 80er- und 90er-Jahren des 18. Jahrhunderts, vor allem Arien für Kontrafakturen ausgewählt wurden, wobei sich an erster Stelle Arien aus Opere serie für einen solchen Zweck anboten.

In der von mir erstellten Datenbank von Kontrafakturen auf böhmischen Kirchenchören sind bis jetzt mehr als 600 Einträge verzeichnet, was eine unerwartet hohe Anzahl ist. Auch ein anderer Befund ist überraschend hoch, nämlich, dass fast 400 von ihnen aus Mozarts Werken stammen. Es ist anzumerken, dass RISM derzeit nur mehr als 100 Kontrafakturen in tschechischen Beständen verzeichnet.

Im Rahmen dieses Beitrags ist es natürlich nicht möglich, die verschiedenen Fundorte und alle Aspekte der vielfältigen Praxis dieses historischen Phänomens zu erwähnen. Deswegen möchte ich nur einige Schlussfolgerungen und Tendenzen vorstellen, die sich bei dieser Art von Quellen feststellen lassen; deren Zeugnis halte ich auch für die Untersuchung der Mozart-Rezeption in den böhmischen Ländern für sehr wichtig.

1. Am zahlreichsten unter den Mozart'schen Kontrafakturen vertreten sind einzelne Arien, bis etwa 1800, in geringer Zahl aber auch Duette aus den Opern *Idomeneo* und *La clemenza di Tito* sowie aus der Schauspielmusik zu *Thamos*.

2. Nach und nach kommen auch Arien aus *Die Entführung aus dem Serail*, *Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* und *Die Zauberflöte* mit lateinischen Texten hinzu.
3. Nach 1800 erscheinen auch Bearbeitungen von Opern-Ensembles, von Teilen der *Introduzioni*, von Ausschnitten der Finali, Sextette usw.

Eine andere Frage ist, ob es neben den Textänderungen und den damit verbundenen rhythmischen Modifikationen in den Gesangspartien auch Änderungen in den Instrumentalbegleitungen gab. Im Unterschied zu den Kontrafakturen aus der Zeit vor Mozart, bei denen sehr oft Änderungen in der Begleitung im Bereich der Blasinstrumente vorgenommen wurden, wenn diese im jeweiligen Chor nicht zur Verfügung standen, wurden bei der Bearbeitung von Mozarts Kompositionen als Kontrafakturen keine größeren instrumentalen Änderungen vorgenommen.<sup>9</sup>

Wenn im Rahmen der Konferenz ein Referat über sechs Kontrafakturen auf dem Chor des Prämonstratenserklosters in Neureisch (Nová Říše; CZ-NR) in Mähren vorgetragen wurde, können diese Angaben durch die Kenntnis der Prämonstratenser-Musiksammlung in Prag in Strahov ergänzt werden. Dort wurden 32 Kontrafakturen aus Mozarts Opern identifiziert: dreizehn aus *Idomeneo*, zehn aus *La clemenza di Tito*, drei aus der *Entführung aus dem Serail*, drei aus der *Zauberflöte*, zwei aus *Le nozze di Figaro* und eine aus *Don Giovanni*.<sup>10</sup>

Bei den 13 Kontrafakturen aus *Idomeneo* ist zu beachten, dass diese Oper damals nicht auf die Prager Opernbühne gelangte, sondern in der Prager Musikwelt vor allem dank der konzertanten Aufführung im Januar 1792 im Nostitztheater unter Beteiligung von Mozarts Freundin und Sängerin Josepha Duschek bekannt war.<sup>11</sup> Mehr noch: In Prag entstand – dank dieser einzigartigen Künstlerin – auch der Erstdruck des Klavierauszugs dieser Oper, der durch Johann Wenzel besorgt und durch Johann Berkas Radierung auf Platten vorbereitet wurde – was ich vor einiger Zeit durch das Studium der zeitgenössischen Korrespondenz von Leipziger Musikverlagen feststel-

---

9 Vgl. Milada Jonášová, *Il fenomeno delle contraffazioni mozartiane nella monarchia asburgica*, in: Claudio Toscani (Hg.), »La nostra musica da chiesa è assai differente...«. *Mozart e la musica sacra italiana. Atti del Convegno internazionale di studi (Pavia, Collegio Ghislieri, 9–10 ottobre 2015)*, Rom: Società Editrice di Musicologia 2018 (Saggi 8), S. 17–33.

10 Vgl. Milada Jonášová, *Dobové opisy Mozartových oper v hudební sbírce premonstrátského kláštera v Praze na Strahově*, Diss., Prag: Karls-Universität Prag 2008; siehe auch dies., wie Anm. 4.

11 Vgl. Milada Jonášová, *Die Abschrift der »Idomeneo«-Partitur in der Sammlung des Strahov-Klosters zu Prag*, in: *Mozart Studien* 14 (2005), S. 189–224.

len konnte.<sup>12</sup> Dies mag die Tatsache erklären, dass Mozarts *Idomeneo*, obwohl er in Prag nicht szenisch aufgeführt wurde, den dortigen Musikfachleuten bekannt war, und die Art von Mozarts Musik machte es möglich, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts einige Nummern daraus mit neu unterlegten geistlichen lateinischen Texten in der Klosterkirche Mariä Himmelfahrt in Strahov im Rahmen des Gottesdienstes aufgeführt werden konnten.

In der Musikaliensammlung des anderen Prämonstratenserklusters in Seelau (Želiv) findet sich zum Beispiel in Form des Offertoriums »Hic est filius meus dilectus« der Schlusschor »Tu è ver« aus *La clemenza di Tito*, was bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar ist. Auch die Bearbeitung des gemeinsamen Gesangs der beiden Liebespaare »Endlich scheint die Hoffnungssonne hell durchs trübe Firmament. Voll Entzücken, Freud' und Wonne, sehn wir unsrer Leiden End'« im Quartett Nr. 16 aus der *Entführung aus dem Serail* im Offertorium »Coeli lux, o decus mundi« konnte offenbar niemanden provozieren (siehe Abb. 2).<sup>13</sup> Als jedoch das Duett »Ave Maris stella – O Deus ego amo te« als Kontrafaktum des Duetts von Pamina und Papageno »Bei Männern, welche Liebe fühlen« vom Chor herabklang, wirkte das – angesichts der Popularität und Bekanntheit der *Zauberflöte* auch in weiten Kreisen – durchaus befremdlich (siehe Abb. 3).<sup>14</sup> Dass man es im Kloster Seelau sogar wagte, Figaros von weltlichem Überschwang und Anspielungen auf soldatische Themen volle »Non più andrai« – ähnlich wie bei den Prämonstratensern in Prag – in ein Kontrafaktum zu verwandeln, in diesem Fall mit dem Text »Laudem dicite Deo nostro« (siehe Abb. 4),<sup>15</sup> kann freilich kaum anders verstanden werden als eine Manifestation der eben stattfindenden Verweltlichungstendenz, die später wohl zur Entstehung der sogenannten Cäcilienbewegung geführt hat.

Eine weitere wichtige Sammlung aus der hier behandelten Zeit ist das Musikarchiv des Spitals der Barmherzigen Brüder in Kukul. Hier wurde eine gewisse Zeit lang eine anders ausgerichtete Praxis verfolgt, nämlich die Bearbeitung von manchmal auch umfangreichen Ensembles. So ist zum Beispiel

12 Vgl. dazu Milada Jonášová, *Eine Aufführung der g-moll-Sinfonie KV 550 bei Baron van Swieten im Beisein Mozarts*, in: *Mozart Studien* 20 (2011), S. 253–268; dies., *A performance of the g minor symphony K. 550 at Baron van Swieten's rooms in Mozart's presence*, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* 16 (2012), Nr. 1, S. 1–4, 17; dies., *Prager Abschriften von Mozarts Kompositionen als Druckvorlagen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *MJB* 2011 (2012), S. 189–197.

13 CZ-Pnm, XL A 298.

14 CZ-Pnm, XL A 305.

15 CZ-Pnm, XL A 303.

*Offertorium. Soprano.*  
*Allo molto.*

Coe li lux o de cus mundi vita no stre cer ta spes cha ri ta  
 ti bi la ti ca ni mus ti bi la ti ti bi la ti ca ni mus  
 ti bi la ti ca ni mus ti bi la ti ti bi om nes om nes la ti ca ni mus  
 ti bi la ti ca ni mus om nes la ti ca ni mus. *Allo assai*  
 laudes o Vir go has laudes o Vir go has sus ci pe has laudes o Vir go has laudes o  
 Vir go has laudes o Vir go be ni gne nun cun ce ÷ ÷ sus ci pe has laudes be ni gne  
 Vir go has laudes o Vir go be ni gne a no bis has sus ci pe laudes has sus ci pe  
 nunc has sus ci pe laudes has sus ci pe nunc has laudes o Vir go be ni gne nunc ÷ ÷  
 nunc sus ci pe has laudes be ni gne nunc has lau des o Vir go has  
 laudes sus ci pe sus ci pe be ni gne Vir go has laudes be ni gne has laudes has  
 sus ci pe sus ci pe nunc has laudes be ni gne has sus ci pe nunc.  
 nunc has laudes o Vir go be ni gne a no bis sus ci pe has lau des o  
 Vir go has sus ci pe nun ca no bis o Vir go sus ci pe nunc.

Abb. 2: Offertorium »Coeli lux o decus mundi«, ursprünglich »Endlich scheint die Hoffnungssonne« (II/16) aus der *Entführung aus dem Serail*. CZ-A Pnm, XL A 298



Abb. 3: Das Duett von Pamina und Papageno »Bei Männern, welche Liebe fühlen« (I/7) aus der *Zauberflöte* als Kontrafaktum »O Deus ego amo te« – »Ave Maris stella«. CZ-Pnm, XL A 305.

die Motette »Ad hoc festum convolate« in Wirklichkeit ein raffiniertes Kontrafaktum des Quintetts »Sento, oddio, che questo piede« der Hauptfiguren von *Così fan tutte*. Für die Einstudierung des freieren Kontrafaktums »Dignum est ut exsulemus«, für das das Ensemble aus *Don Giovanni*s erstem Finale »Ecco il birbo che t'ha offesa« verwendet wurde, muss man in Kukul hervorragende Musiker und geübte Sänger gehabt haben. Eine der absoluten Besonderheiten dieses Bestands ist die Bearbeitung von Mozarts Lied »Komm, lieber Mai, und mache« KV 596 für das Duett »In hoc natali júbilo« (siehe Abb. 5).<sup>16</sup>

Soweit zumindest ein paar Beispiele unterschiedlicher Art; ich hoffe, sie haben angedeutet, was in Mozarts Böhmen alles möglich war, sogar auf den Klosterchören. In meiner Spezialisierung auf verschiedene Aspekte der

16 CZ-Pnm, XLIX F 41.

*Aria, Allegro. Bass.*

- *pt.* *Laudem dicite deo nostro omnes sancti sancti ejus laudem*  
*dicite deo nostro laudem dicite deo nostro laudem dicite deo*  
*nostro laudem dicite deo nostro qui timetis deum parvuli et magni*  
*qui timetis deum parvuli et magni, quoniam regnavit deus noster quoniam regna*  
*vit deus noster dominus deus omnipotens deus noster omnipotens deus*  
*noster omnipotens laudem dicite deo nostro omnes sancti sancti*  
*ejus laudem dicite deo nostro laudem dicite deo nostro laudem dicite*  
*deus nostro laudem dicite deo nostro gaudemus exultamus*  
*gaudemus exultamus gaudemus exultamus gaudemus exul*  
*temus gaudemus exultamus et demus gloriam ei et gloriam*  
*ei gaudemus exultamus gaudemus exultamus*  
*gaudemus exultamus quoniam regnavit dominus deus omnipotens quoniam regnavit*  
*dominus deus noster dominus omnipotens deus noster omnipotens*  
*deus noster deus noster deus noster deus noster deus noster et deus noster.*

Abb. 4: Figaros Arie »Non più andrai« (I/10) aus *Le nozze di Figaro* als Kontrafaktum »Laudem dicite Deo nostro«, CZ-Pnm, XL A 303



Abb. 5: Mozarts Lied »Komm, lieber Mai, und mache« KV 596 als Kontrafaktum »In hoc natali jubilo«. CZ-Pnm, XLIX F 41

Mozart-Rezeptionsforschung spielt das Phänomen der Kontrafaktur jedenfalls eine wichtige Rolle, und meine seit einem Vierteljahrhundert andauernden Forschungen werden in einer demnächst erscheinenden Monographie im Rahmen meines wissenschaftlichen Projekts an der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik zusammengefasst.