

Jonášová, Milada

Kontrafakturen in der böhmischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts

Musicologica Brunensia. 2014, vol. 49, iss. 2, pp. [107]-126

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2014-2-8>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132801>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

MILADA JONÁŠOVÁ

KONTRAFAKTUREN IN DER BÖHMISCHEN KIRCHENMUSIK DES 18. JAHRHUNDERTS

Es ist nahezu ein halbes Jahrhundert her, dass Tomislav Volek auf dem Brünner Herbstsymposium ein Referat mit dem Titel *Mozarts Kompositionen auf tschechischen Kirchenchören* vortrug, in dem er unter anderem auf die Tatsache aufmerksam machte, dass im Falle W. A. Mozarts

„die Musik seiner Opern und Singspiele ein bedeutender Bestandteil des musikalischen Repertoires böhmischer Kirchenchöre wurde, und das nachweislich schon in den achtziger und neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts. [...] Diese Praxis war sicherlich keine böhmische Besonderheit, aber in diesem Raum erreichte sie einen außerordentlichen Umfang. [...] Man kann sagen, dass in Böhmen in dieser Zeit die Kirche auch die Funktion des wichtigsten Mittelpunktes des Konzertierens erfüllte. [...] Von Thamos über Idomeneo wurden die geschlossenen Nummern aller Bühnenwerke des reifen Mozart gespielt.“¹

Die Anzahl der von Tomislav Volek angeführten Beispiele dieser Kontrafaktur-Praxis, die er 1987 im Zusammenhang mit der Ausstellung zum 200. Jahrestag der Prager Uraufführung des *Don Giovanni* erweiterte², konnten nun durch weitere Forschung erneut bedeutend vermehrt werden.

In meiner Diplomarbeit *Italienische Opernarien auf dem St.-Veits-Chor. Die Ära Sehling (1737–1756)*³ habe ich innerhalb der St.-Veits-Sammlung 76 Kirchenarien

¹ Einleitend danke ich Herrn Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid für die liebenswürdige sprachliche Korrektur des Textes. – VOLEK, Tomislav. *Mozarts Kompositionen auf tschechischen Kirchenchören (Zur Frage ihrer Kompositions- und Interpretationsgestaltung)*. In: *Musica antiqua, Colloquium Brno 1967 „Zur Interpretation der alten Musik“*, hrsg. Rudolf Pečman, Brno 1968, S. 147–151, hier S. 149, 150.

² VOLEK, Tomislav. *Mozartův Don Giovanni*. Katalog výstavy k 200. výročí světové premiéry v Praze 1787–1987 (zusammen mit Jitřenka Pešková), Státní knihovna ČSR, Praha 1987.

³ JONÁŠOVÁ, Milada. *Italské operní árie na svatovítském kůru. Sehlingova éra (1737–1756)* [Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag. Sehling-Ära], Diplomarbeit, ÚHV FFUK (Praha 2000), 263 S.; dieselbe, *Italské operní árie na svatovítském kůru 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., *Italian opera arias in the Repertory of the choir of St. Vitus Cathedral*, in: *The Story of Prague castle, Prague Castle*

identifiziert, die ursprünglich Opernarien waren. Die Forschung daran habe ich später fortgesetzt und heute kann ich konstatieren, dass von etwa 200 Kirchenarien und Duetten in der St.-Veits-Sammlung **104 ihren Ursprung in italienischen Opern** haben – also die Hälfte. In der Sammlung sind mit ihren Opernarien, die für den Kirchenbetrieb bearbeitet wurden, 14 bedeutende zeitgenössische Opernkomponisten vertreten (Anfossi, Boroni, Fux, Galuppi, Gluck, Graun, Händel, Hasse⁴, Leo, Lotti, Marcello, Pergolesi, Sarri, Vinci u.a.). Bisher konnte nachgewiesen werden, dass für die angeführten Kontrafakturen insgesamt **43 italienische Opern als Vorlage** dienten. Verhältnismäßig gesehen ist diese Anzahl im Rahmen eines Bestands – im Vergleich zu andern Kirchenbeständen – zweifellos enorm, und wenn wir den Vergleich mit anderen Metropolitankathedralen vornehmen, dann sogar einzigartig.

In Bezug auf den Zeitrahmen dieses Phänomens von Opernkontrafakturen auf böhmischen Gebiet muss konstatiert werden, dass die überwiegende Mehrzahl der erhalten gebliebenen Sammlungen von Kirchenmusik erst ab etwa den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts relevante Quellen beinhalten. In Prag stellen lediglich die St.-Veits- und die Kreuzherren-Sammlung in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar; in ihnen befinden sich auch Musikalien aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Angesichts der Tatsache, dass die Kreuzherrensammlung auch nach der Restitution für Musikwissenschaftler weiterhin unzugänglich ist, konnte ich die Forschung zu Opern-Kontrafakturen auf Prager Boden bisher lediglich im Rahmen folgender Sammlungen betreiben: dem St.-Veits-Bestand, der Strahover Sammlung, die Gegenstand meiner Doktorarbeit war⁵, der Loretto-Sammlung, der Sammlung in Břevnov und einiger anderer.

In erster Linie hat sich gezeigt, dass bei der Anwendung der erwähnten Praxis innerhalb der Kirche in der Regel a) der Kapellmeister eine Schlüsselrolle spielte und b) dass es sich bei den verwendeten liturgischen Formen vor allem um Offertorien und Responsorien/Gradualien handelte. Sie waren zwar ein fester Bestandteil der Liturgie, aber änderten sich am häufigsten je nach kirchlichen Festen und Feiertagen. Als Beispiel für einen fleißigen Produzenten dieser Formen sei der Salzburger Musiker Michael Haydn mit seinem absolut einzigartigen Komplex von nahezu 200 Offertorien und Gradualien genannt. Einige Beispiele könnten auch für Prag genannt werden: wenn nämlich der Chordirektor gleich-

Administration 2003, S. 398–399, dies., *Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag*, in: *Italian Opera in Central Europe 1614–1780. Volume 2: Italianità: Image and Practice*, hrsg. von Corinna Herr, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis und Reinhard Strohm, Berlin 2008, S. 163–206.

⁴ JONÁŠOVÁ, Milada. *Italienische Opernarien von Hasse im Dom zu St. Veit in Prag*, in: *Hasse-Studien 7*, hrsg. von Wolfgang Hochstein und Reinhard Wiesend, Stuttgart 2012, S. 69–90.

⁵ JONÁŠOVÁ, Milada. *Dobové opisy Mozartových oper v hudební sbírce premonstrátského kláštera v Praze na Strahově* [Zeitgenössische Abschriften von Mozarts Opern in der Musikaliensammlung des Prämonstratenser Klosters in Prag in Strahov], Dissertation. Karlsuniversität Prag 2008, 224 S.

zeitig ein fähiger Komponist war – wie zum Beispiel Franz Xaver Brixl oder Johann Evangelist Koželuh – dann widmete er sich auch intensiv der Komposition von eigenen Offertorien und Responsorien; die Kontrafaktur-Praxis wurde demnach zu seiner Zeit an seinem Chor nicht praktiziert. Die größte Anzahl von Kontrafakturen einer Kirchensammlung ist mit der Person Joseph Anton Sehlings (1710–1756) verbunden. Er ist zwar nie Direktor des St.-Veits-Chors gewesen, verbrachte dort aber als Violinist 19 Jahre und hatte – wie aus seinen erhalten gebliebenen Musikalien hervorgeht – einen großen Einfluss auf das zeitgenössische Chor-Repertoire. Sehling stammte aus Theusing (Toužim) bei Karlsbad, das Kompositionshandwerk lernte er in Wien, danach war er an verschiedenen Prager Kirchenchören tätig, eine Zeit lang war er auch Violinist in der Kapelle des Grafen Wenzel Morzin. Er interessierte sich auch für das Theater – das belegt beispielsweise sein Schuldrama *Juditha*, das während der Prager Krönung Maria Theresias uraufgeführt wurde, sowie für Musik zur Pantomime usw.⁶ Dank seiner Tätigkeit im Prager Opernorchester hatte er einen einfachen Zugang auch zu Theaterzetteln; diese sammelte er und verwendete sie dann als feste Hülle seiner Musikalien. Dank dieses seines Interesses sind in der St.-Veits-Sammlung auch 45 einzigartige Theaterzettel aus den Jahren 1754–1755 erhalten geblieben, die heute eine wertvolle Quelle zur Geschichte der italienischen Oper in Prag darstellen.⁷ Und gerade dank dieses Musikers und seiner spezifischen Interessen sind in der St.-Veits-Musikaliensammlung so viele Kirchenarien in Form von Kontrafakturen erhalten geblieben.

Ein äußerst bemerkenswertes Merkmal dieser Gruppe von St.-Veits-Kontrafakturen bleibt es, dass außer drei Titeln alle aus Opern stammen, die nie im Repertoire der Prager Theater waren. Die drei in Prag aufgeführten Opern, aus denen Arien in Form von Kontrafakturen in den St.-Veits-Chor Eingang fanden, sind Glucks *Ezio* (1750) sowie Vincis *Siroe re di Persia* (1734) und Boronis *Artaserse* (1767).

Welche Herkunft haben jedoch die weiteren Kontrafakturen aus 40 verschiedenen italienischen Opern? Man kann annehmen, dass die Vorlagen zu diesen Arien auf folgende mögliche Art und Weise besorgt und kopiert wurden:

- a) aus Ariensammlungen von Impresarios, die viele Abschriften für den eigenen Gebrauch vorrätig hatten, beispielsweise für die Gestaltung von Opern-Pasticcios,
- b) aus ähnlichen Sammlungen von Sängern, die aus anderen Wirkungsstätten nach Prag kamen und ihre beliebtesten Arien mit sich führten, was damals „aria de baulle“ (Arie aus der Truhe, aus dem Gepäck, auch Kofferarie) genannt wurde,

⁶ JONÁŠOVÁ, Milada. *Judith – ein Jesuitendrama zur Krönung Maria Theresias 1743 in Prag*. In *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, ed. Petronilla Cemus, Bd. 2, 2010, S. 1041–1051.

⁷ JONÁŠOVÁ, Milada. *Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag*, zit. in der Anm. 3, S. 165.

- c) durch persönliche Kontakte mit Opernmilieus in Wien, Dresden, Berlin, Venedig und weiteren Opernzentren in Italien.

In einem begrenzten Maße kann man auch von umtextierte Arien ausgehen, die von den Musikdirektoren der anderen Kirchenchöre zur Verfügung gestellt wurden.

Wenn also nach bisherigen Erkenntnissen die Vorlagen der erhalten gebliebenen Opern-Kontrafakturen in den erwähnten Prager Chören zum allergrößten Teil nicht aus dem damals aktuellen Opernrepertoire des Sporck-, Kotzen- oder später Nostitz-Theaters stammen, so kann vorerst die Möglichkeit nicht vollkommen ausgeschlossen werden, dass es sich zumindest in Einzelfällen um Arien aus Opern gehandelt haben könnte, die in Prag aufgeführt wurden, zu deren Aufführung aber bisher keine direkten Quellen in Erfahrung gebracht werden konnten, d.h. weder Libretti oder Theaterzettel, Presse-, Tagebuch- oder Korrespondenzerwähnungen u.ä.

Beschäftigen wir uns nun mit drei Persönlichkeiten, die in Prag weilten und dort auch als Opernkomponisten tätig waren: Gluck, Boroni, Mozart.

Christoph Willibald Gluck wirkte in Prag in Locatellis Operngesellschaft als Komponist und Kapellmeister und führte dort u.a. zwei seiner Opern als Weltpremierer auf: *Ezio* und *Issipile*. Mit der Premiere seines *Ezio* eröffnete Impresario Locatelli 1750 seine zweite hiesige Karnevalssaison. Die Oper war „alle dame prottetrici [!] dell’opera“ gewidmet, und es traten darin sechs Personen auf, zwei Frauen- und vier Männerstimmen, zwei davon waren Kastraten. Zwischen den Akten dieser Opera seria wurde noch Johann Adolf Hasses Intermezzo *Don Tabarano* aufgeführt. Glucks Oper hatte in dieser ursprünglichen Prager Version 22 Arien, von deren positiver Aufnahme auch die Tatsache zeugt, dass in böhmischen Musikaliensammlung 19 Kontrafakturen erhalten geblieben sind, in zwei Fällen auch mit dem ursprünglichen italienischen Text.⁸ Zehn davon befinden sich in Sehlings Sammlung im Rahmen des St.-Veits-Bestands, weitere im Nachlass von Ondřej Horník, in den Benediktiner-Sammlungen in Břevnov und Broumov (Braunau) sowie in den Sammlungen der Prämonstratenser und Zisterzienser in Želiv (Seelau) und Osek (Ossegg) und in der Musiksammlung der Prager Loreto-Kirche.

Die zweite ausländische und in Prag auf bedeutende Art und Weise kompositorisch tätige Persönlichkeit der Zeit war **Antonio Boroni**. Er wurde 1738 in Rom geboren und studierte in Bologna bei Padre Martini. Nachdem seine Opern in Turin (*La moda*) und in Venedig, wo er sechs Werke aufführte, Erfolg hatten, wurde er im Herbst 1766 zum Komponisten der Prager Operngesellschaft von Giuseppe Bustelli, wo er zwei seiner neuen Opere serie aufführte: *Artaserse* 1767 und *Didone* 1768. Danach war er am Dresdner Hof tätig und Hofkomponist in Stuttgart. Seine Künstlerkarriere beendete er in seiner Heimatstadt Rom als Kapellmeister des Petersdoms. Aus seinen Opern, und nicht nur jenen, die er jenseits der Alpen

⁸ JONÁŠOVÁ, Milada. *Quellen zu Kompositionen von Gluck in böhmischen Archiven*. In Kongressbericht „Gluck der Europäer“ (Gluck-Studien 5), hrsg. Irene Brandenburg und Tanja Gölz, Bärenreiter 2009, s. 295–307.

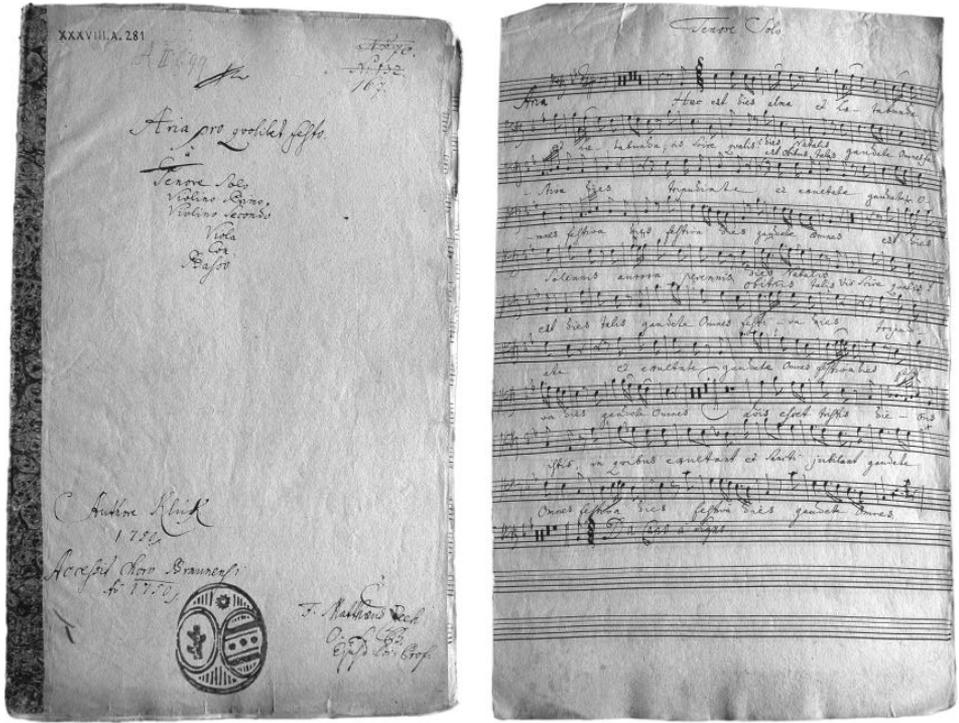


Abb. 1. Umschlag und „Tenor Solo“- Stimme der Arie „Se un bell’ardire“ aus der Gluck-Oper *Ezio* als Kontrafaktum „Haec est dies alma et laetabunda“, Provenienz: Benediktinerkloster in Braunau, Depositem im Tschechischen Museum der Musik, Signatur: XXXVIII A 281.⁹

komponiert hatte, sind in böhmischen Sammlungen 28 Kontrafakturen erhalten geblieben.¹⁰ Die meisten von ihnen befinden sich in der Musikaliensammlung der Benediktinerabtei in Prag-Břevnov.

Die dritte und künstlerisch bedeutendste Persönlichkeit, über deren Prager Kontrafakturen ich hier berichten möchte, ist **W. A. Mozart**. Einen Teil meiner Forschung zu Mozartschen Kontrafakturen verarbeitete ich im Rahmen meiner Doktorarbeit *Zeitgenössische Abschriften von Mozarts Opern in der Musikaliensammlung des Prämonstratenserklosters in Prag in Strahov*.¹¹ In der erwähnten Sammlung sind – neben Kontrafakturen von Opern Paisiellos, Guglielmis, Anfossis, Salieris u.a. – 32 Kontrafakturen aus Mozart-Opern erhalten geblieben.

⁹ Die Arie war vom F. Matthaues Zech OSB im Jahr der Uraufführung von *Ezio* „1750“ abgeschrieben. Der Name des Autors ist hier in einer für Böhmen sehr häufig verwendeten Form aufgezeichnet: „Kluk“ – zu Deutsch „Knabe“.

¹⁰ Eine Studie über diese Problematik vorbereitet die Autorin dieses Beitrags.

¹¹ Siehe Anmerkung 5 *Zeitgenössische Abschriften von Mozarts Opern in der Musikaliensammlung des Prämonstratenserklosters in Prag in Strahov*.

Zum Vergleich kann ich nicht unerwähnt lassen, dass RISM beziehungsweise der Gesamtmusikkatalog der Prager Nationalbibliothek deren Opernursprung lediglich in acht Fällen identifiziert. In Wirklichkeit waren diese 32 Strahover Mozart-Kontrafakturen ursprünglich Bestandteile der Opere serie *Idomeneo* (13 Einheiten)¹² und *La clemenza di Tito* (10 Einheiten), aber auch der Singspiele *Die Entführung aus dem Serail* (3 Einheiten) und *Die Zauberflöte* (3 Einheiten) sowie der Opera buffa *Le nozze di Figaro* (2 Einheiten) und des *Don Giovanni* (1 Musikalie).

Im Falle der 13 Kontrafakturen aus *Idomeneo* muss daran erinnert werden¹³, dass diese Oper seinerzeit in Prag szenisch nicht aufgeführt wurde, allerdings im Prager Musikleben bekannt war, vor allem aufgrund ihrer konzertanten Aufführung im Januar 1792 im Ständetheater, damals unter Beteiligung von Mozarts Freundin und Gastgeberin Josepha Duschek.¹⁴ Außerdem wurde in Prag auch dank dieser einmaligen Künstlerin die erste Druckausgabe des Klavierauszugs dieser Oper durch Johann Wenzel besorgt und durch Radierung auf Platten vorbereitet – was ich vor einiger Zeit durch das Studium der zeitgenössischen Korrespondenz von Leipziger Musikverlagen feststellen konnte.¹⁵ Dadurch lässt sich erklären, warum Mozarts *Idomeneo*, obgleich in Prag nie szenisch aufgeführt, unter den dortigen Berufsmusikern ein in solchem Maße bekanntes Werk war – und der Charakter der Musik ermöglichte es –, dass einige seiner Teile mit neu unterlegtem lateinisch-geistlichen Text zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Strahover Klosterkirche Mariä Himmelfahrt im Rahmen von Gottesdiensten aufgeführt werden konnten. Das bestätigt eine Anzahl der Abschriften von Johann Nepomuk Gerlak Strniště vom Anfang des 19. Jahrhunderts, die alle auf dem Papier eines atypischen kleinen Formats (200 × 250 mm, resp. 205 × 240 mm) geschrieben wurden.¹⁶ Was die Texte dieser Strahover Arien- und Ensembles-Abschriften angeht, so können drei Formen unterschieden werden:

- a) nur mit originalem italienischem Text,
- b) mit italienischem und lateinischem Text
- c) nur mit lateinischem Text.

¹² JONÁŠOVÁ, Milada. *Die Abschrift der „Idomeneo“-Partitur in der Sammlung des Strahov-Kloster zu Prag*. In Mozart Studien 14, hrsg. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2005, S. 189–224.

¹³ Op. cit., S. 207f.

¹⁴ Op. cit., S. 201ff., 224.

¹⁵ Dazu in JONÁŠOVÁ, Milada. *Eine Aufführung der g-moll-Sinfonie KV 550 bei Baron van Swieten im Beisein Mozarts*. In Mozart Studien 20, hrsg. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 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, vol. XVI, Number 1, 27. January 2012, S. 1–4, 17.

¹⁶ Vier Strahover umtextierte Arien aus *Idomeneo* (Nr. 1, 4, 11, 12) sind nachgewiesen im Köchel-Verzeichnis (7. Auflage) im Anhang B zu 366. Dazu siehe auch Harry Graf in der Studie *Unbekannte Kontrafakturen nach Nummern aus Mozarts „Idomeneo“ und der „Maurerfreude“ in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln*. In Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 50, Heft 1–2, Salzburg Juni 2002, s. 49, 53.

In die erste Gruppe mit dem Text der originalen italienischen Vorlage gehört die Partitur Elektras „Idol mio, se ritroso“ (Nr. 13)¹⁷ und die Arie Idamantes „Il padre adorato“ (Nr. 7)¹⁸, die Partitur des Terzetts Elektras, Idamantes und Idomeneos „Pria di partir, oh Dio!“ (Nr. 16)¹⁹, die Partitur des Quartetts Ilias, Elektras, Idamantes und Idomeneos „Andrò ramingo e solo“ (Nr. 21)²⁰, sowie die Vokal- und Instrumentalstimmen zum Chor „Placido è il mar, andiamo“ (Nr. 15)²¹.

In die zweite Gruppe mit italienischen und lateinischen Texten, die mit Bleistift hinzugefügt sind, gehört die Partitur der Arie Arbaces „Se il tuo duol“ mit dem lateinischen Text „Alma fides corda rege“ (Nr. 10a)²², die Arie Ilias „Se il padre perdei“ mit dem lateinischen Text „En cor jam liquescit“ (Nr. 11)²³, die Arie Idomeneos „Fuor del mar“ mit dem lateinischen Text „Gaude Sion“ (Nr. 12a)²⁴ und die Arie Idamantes „Non ho colpa“ (Nr. 2), die sogar mit zwei lateinischen Texten unterlegt ist („En affulget solemnis dies“ und „Patriarchae Norberto sacra“)²⁵. Zu drei dieser Arien (Nr. 10a, 11, 12a) sind auch Instrumental- und Vokalstimmen erhalten geblieben, alle nur mit lateinischem Text.

In die dritte Gruppe mit ausschließlich lateinischen Texten gehört die Arie Ilias „Padre, germani“ (Nr. 1) mit dem Text „Alme scrutator“²⁶ und die Arie Elektras „Tutte nel cor vi sento“ (Nr. 4) mit dem Text „Mundi si procellae“²⁷. Zu dieser Gruppe sind keine Partituren, sondern lediglich Vokal- und Instrumentalstimmen erhalten geblieben.

Diese hohe Anzahl von 13 Kontrafakturen aus *Idomeneo* in der Strahover Musikaliensammlung hängt mit der Tatsache zusammen, dass der Organist der Strahover Kirche Johann Baptist Kucharž – eher bekannt als Cembalist der Prager Oper²⁸ – sich für seine eigenen Zwecke eine Partiturabschrift des gesamten

17 Königliche Prämonstratenser-Kanonie zu Strahov in Prag, Musikaliensammlung, z.Z. in Depositem im Tschechischen Museum der Musik, Signatur: XLVII A 69.

18 op. cit., Signatur: XLVII A 71.

19 op. cit., Signatur: XLVII A 482.

20 op. cit., Signatur: XLVII A 70.

21 op. cit., Signatur: XLVII A 481.

22 op. cit., Signatur: XLVI C 151. Auf dem Titelblatt sind die Aufführungsjahre erwähnt: 1820, 1823, 1834.

23 op. cit., Signatur: XLVI C 141 (Partitur); Signatur: XLVI C 140 (Stimmen).

24 op. cit., Signatur: XLVI C 139 (Partitur), Signatur: XLVI C 138 (Stimmen).

25 op. cit., Signatur: XLVII A 82.

26 op. cit., Signatur: XLVI C 148.

27 op. cit., Signatur: XLVI C 81. Auf dem Titelblatt steht: „In festo S. Angeli Custodis 1829“.

28 JONÁŠOVÁ, Milada. „Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner“ – *K biografii Jana Křtitele Kuchaře* [Zur Biografie Jan Křtitele Kuchařs], in: *Hudební věda* 4/2003, S. 329–422; dies. erweitert: „Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner“ – *Zur Biographie von Johann Baptist Kucharž*. In *Mozart Studien* 18, hrsg. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2009, S. 265–293.

Idomeneo besorgt hat.²⁹ Diese ist in seinem Nachlass erhalten geblieben, heute ist sie Bestandteil der Strahover Sammlung.

Was die Mozartschen Kontrafakturen in der Strahover Musikaliensammlung angeht, so konkurriert mit dem *Idomeneo* die am zweithäufigsten umgetextete Oper *La clemenza di Tito*: 10 Kontrafakturen stammen aus diesem Werk.³⁰ In allen diesen Fällen war den Arien- und Ensemble-Abschriften lediglich lateinischer



Abb. 2. Die Arie Elektras „Tutte nel cor vi sento“ aus Mozarts *Idomeneo* als Kontrafaktum mit dem Text „Mundi si procellae“, Königliche Prämonstratenser-Kanonie zu Strahov in Prag, Musikaliensammlung, Signatur: XLVI C 81.

²⁹ JONÁŠOVÁ, Milada. Die Abschrift der „*Idomeneo*“-Partitur in der Sammlung des Strahov-Kloster zu Prag. In *Mozart Studien* 14, hrsg. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2005, S. 189–224.

³⁰ JONÁŠOVÁ, Milada. Ein unbekanntes Partitur-Fragment zu *La clemenza di Tito* und die frühesten Prager Quellen der Oper. In *Mozart Studien* 19, hrsg. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2010, S. 81–117, hier S. 108f.

bona³³ unterlegt. Der Chor „Ah grazie si rendano“ (Nr. 15), der in der Oper den Kaiser Titus feiert, wurde zu einem Graduale in F auf den liturgischen Text „Veni sancte Spiritus“³⁴ überarbeitet. Ebenfalls übernommen wurde das abschließende Sextett mit dem Chor „Tu, è ver, m’assolvi Augusto“ (Nr. 26), dem in zwei Musikalien der Text „In te Domine speravi“³⁵, in einer weiteren Abschrift der Text „Hic est filius“ unterlegt wurde³⁶.



Abb. 4. Die Arie Konstanzes „Ach, ich liebte, war so glücklich“ aus Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* als Kontrafaktum mit dem Text „Hac aurora gratiosa suave melos“, Königliche Prämonstratenser-Kanonie zu Strahov in Prag, Musikaliensammlung, Signatur: XLVII A 16.

33 op. cit., Signatur: XLVII A 23, XLVII A 24.

34 op. cit., Signatur: XLVII A 5.

35 op. cit., Signatur: XLVI F 686, XLVII D 426.

36 op. cit., Signatur: XLVII D 409.

Ein Unikat stellen in der Strahover Sammlung die Kontrafakturen aus dem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* dar. Vor allem wurden auf dem Strahover Chor zwei gesangstechnisch anspruchsvolle Arien Konstanzes umgetextet und gesungen: Zum einen die Arie „Ach, ich liebte, war so glücklich“ (Nr. 6), der einmal der Text „Jubilare in conspectu Domini“ und als zweite Möglichkeit der Text „Hac aurora gratiosa suave melos“ unterlegt wurde³⁷, sowie die zweite Arie

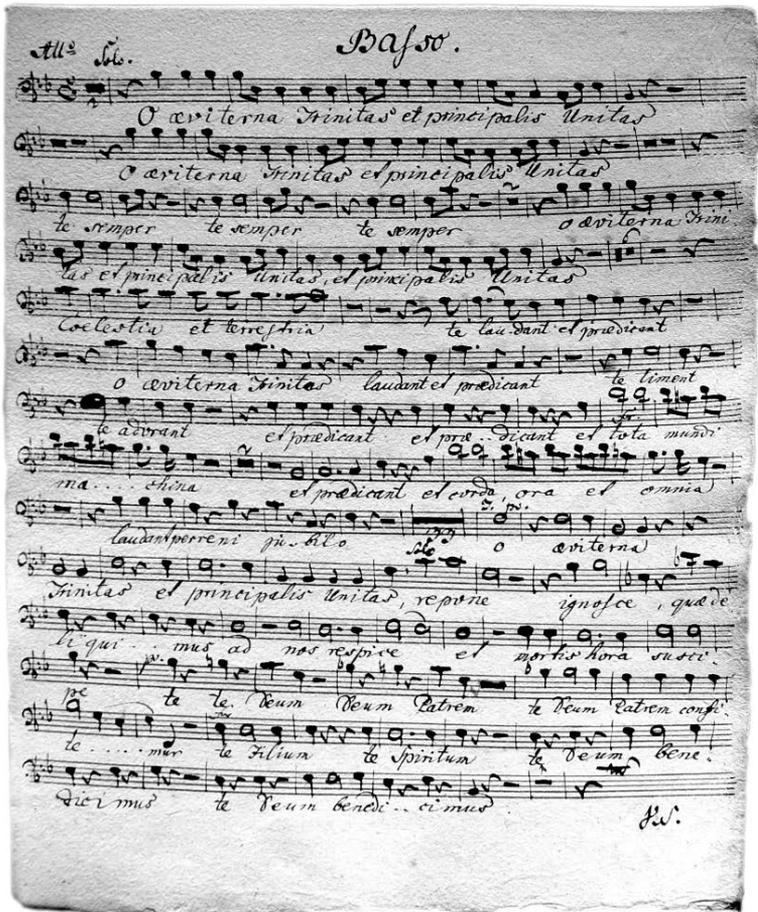


Abb. 5. Quintett dreier Damen, Taminos mit Papagenos „Hm! hm! hm! hm!“ aus Mozarts *Die Zauberflöte* als Kontrafaktum mit dem Text „O aeterna Trinitas et principalis Unitas“, Königliche Prämonstratenser-Kanonie zu Strahov in Prag, Musikaliensammlung, Signatur: XLVII D 431.

³⁷ op. cit., Signatur: XLVII A 16.

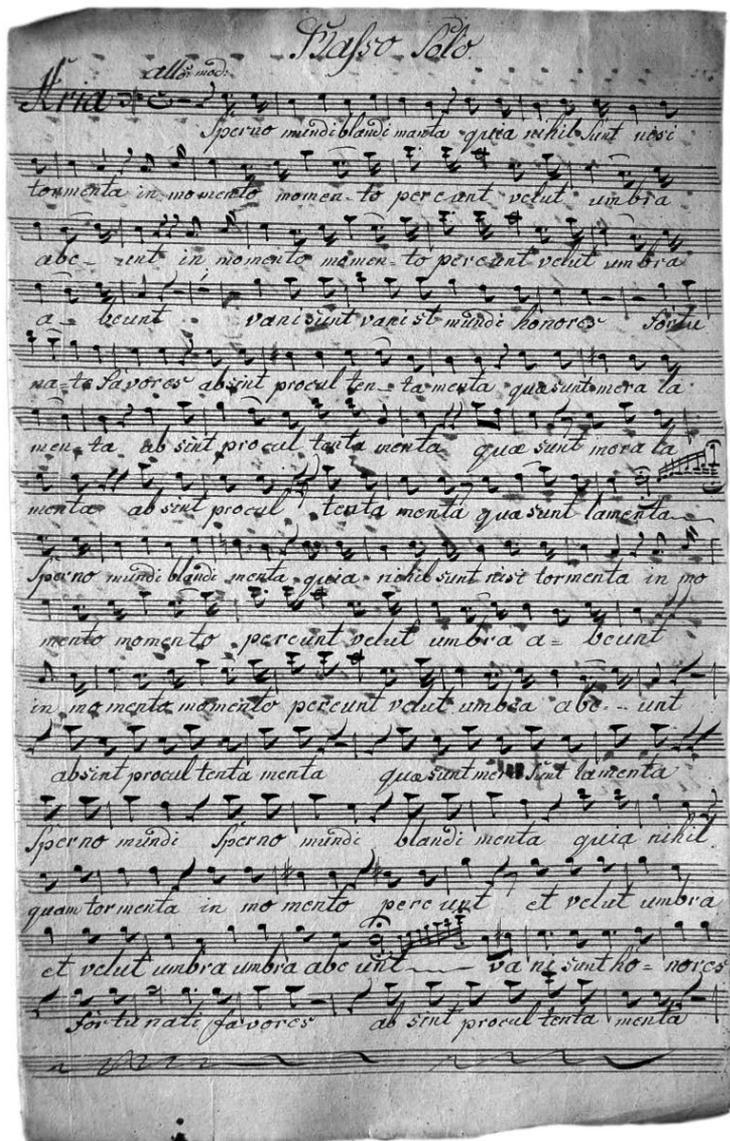


Abb. 6. Die Arie Figaros „Non più andrai farfallone amoroso“ aus Mozarts *Le nozze di Figaro* als Kontrafaktum mit dem Text „Sperno mundi“, Königliche Prämonstratenser-Kanonie zu Strahov in Prag, Musikaliensammlung, Signatur: XLVII A 13.

Konstanzes „Traurigkeit ward mir zum Lose“ (Nr. 10) mit dem Text „Factus est Dominus“³⁸. Gemeinsam mit dieser Arie wurde – gänzlich exzeptionell – auch das Rezitativ „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele“ zu „Tibi Domine de-

³⁸ op. cit., Signatur: XLVII E 104.

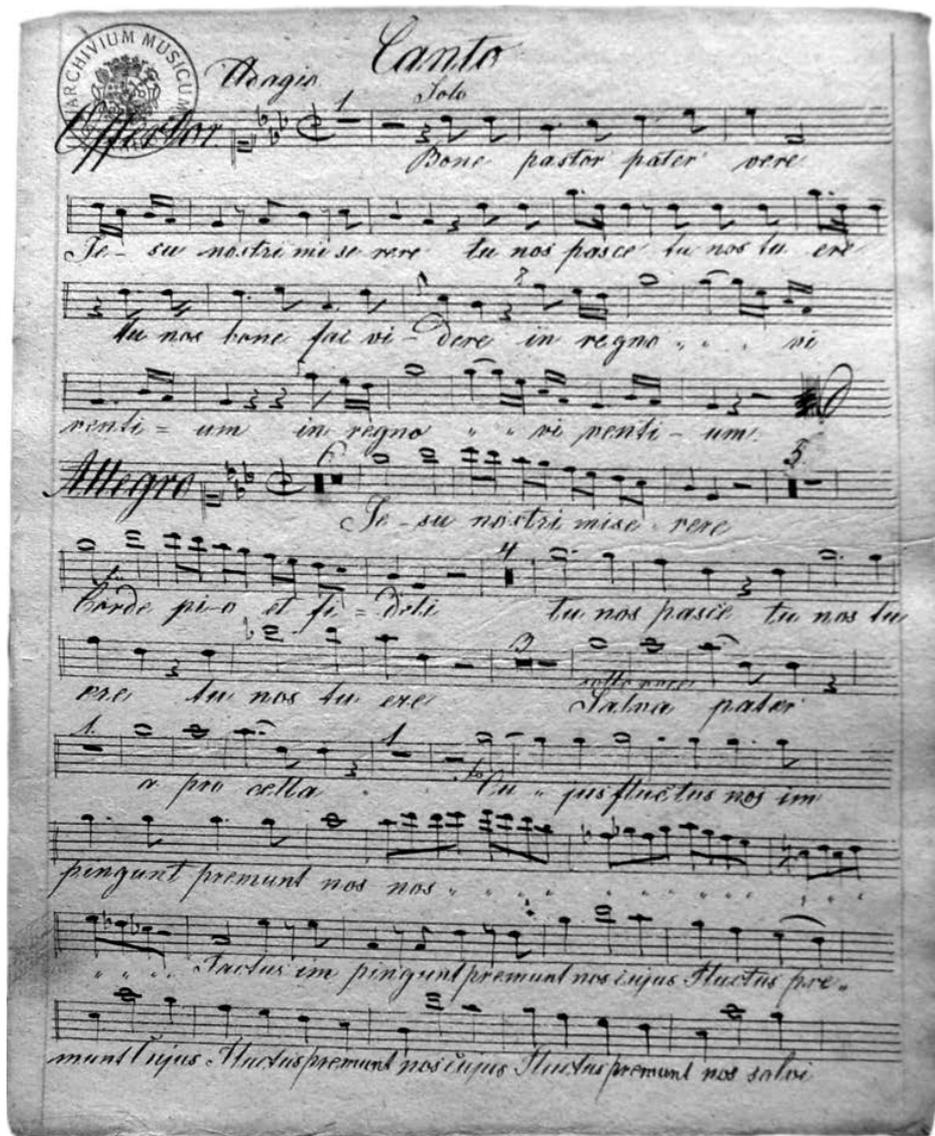


Abb. 7. Das Sextett von Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio, Leporello und Masetto „Solo in buio loco“ aus Mozart *Don Giovanni* als Kontrafaktum „Bone pastor pater vere Jesu“, Königliche Prämonstratenser-Kanonie zu Strahov in Prag, Musikaliensammlung, Signatur: XLVII A 27.

relictus est pauper“ umgetextet. Die Übernahme der Arie Pedrillos „Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!“ (Nr. 13) in den Kirchenchor, wenn auch mit dem nicht liturgischen Text „Huc Pastores properate“³⁹, erscheint in der Tat als „ge-

³⁹ op. cit., Signatur: XLVII F 24.

wagt“. Das Verschwinden des Unterschiedes zwischen weltlicher und kirchlicher Musik in der Prager Kirchenmusikpraxis ist in einem solchen Fall besonders offensichtlich.

Aus Mozarts Singspiel *Die Zauberflöte* wurde das situativ einzigartige Quintett dreier Damen, Taminos mit Papagenos „Hm! hm! hm! hm!“ (Nr. 5) zu einem Offertorium in B de tempore a Quatuor vocibus canentibus mit dem Text „O aeterna Trinitas et principalis Unitas“ umgearbeitet.⁴⁰ Der gleiche Text wurde mit einer kleinen Veränderung – „O Lux beata Trinitas et principalis Unitas“ – für das Offertorium in Dis de Tempore verwendet, das eine Bearbeitung des Duettes Paminas und Papagenos „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (Nr. 7) für Sopran, Alt, Tenor und Bass darstellt⁴¹. Die Arie Sarastros „In diesen heil’gen Hallen“ (Nr. 15), bei der sich aufgrund der Beschaffenheit dieses Gesangs eine Umtextierung direkt anbot, ist mit dem Text „A solis ortus cardine“ erhalten geblieben.⁴²

Zwei Strahover Kontrafakturen stammen aus *Figaros Hochzeit*. Die in Prag so intensiv angewandte Praxis geistlicher Parodien bemächtigte sich auch einer dermaßen weltlich klingenden Musik wie die berühmte Arie Figaros „Non più andrai farfallone amoroso“ (Nr. 10), die sogar in zwei verschiedenen Musikalien erhalten geblieben ist, und zwar mit dem Text „Sperno mundi“⁴³. Es ist wirklich nicht einfach, sich die Musik dieser Arie, die in Prag gerade in Verbindung mit dem Geschehen auf der Bühne so enorm populär war, als Bestandteil eines Gottesdienstes vorzustellen!

Wie bereits gesagt, wurden für die Erfordernisse des Chores auch einige Opern-Ensembles umgetextet. Zu einem Offertorium bearbeitet wurde sogar das Sextett von Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio, Leporello und Masetto „Solo in buio loco“ aus *Don Giovanni*, wobei der Text „Bone pastor pater vere Jesu“ unterlegt wurde.⁴⁴ In diesem Fall muss wiederum mit Bewunderung festgestellt werden, wie viel ausgezeichnete Sänger dem Chordirektor zur Verfügung gestanden haben müssen, wenn er in der Lage war, mit ihnen für den Gottesdienst solch ein anspruchsvolles Ensemble einzustudieren.

Der Vollständigkeit halber muss noch eine Strahover Kontrafaktur erwähnt werden, die aus Mozarts Musik zum Schauspiel *Thamos* stammt. Es handelt sich um den Chor „Schon weichet dir, Sonne“ (Nr. 1), der zur Motette „Splendente Deus“ bearbeitet wurde⁴⁵ und in dieser Form im Übrigen an vielen böhmischen Chören Verbreitung fand.

Ein ganz eigenständiges Kapitel der beschriebenen Kontrafaktur-Praxis stellen die Kontrafakturen von Mozarts Konzertarien und Einlagen in Opern anderer Komponisten dar; bisher konnte ich vier solche Fälle identifizieren.

40 op. cit., Signatur: XLVII D 431.

41 op. cit., Signatur: XLVII D 450.

42 op. cit., Signatur: XLVII D 427.

43 op. cit., Signatur: XLVII A 12, A 13.

44 op. cit., Signatur: XLVII A 27.

45 op. cit., Signatur: XLVI C 82.

Mozarts Musik in Form von Kontrafakturen war naturgemäß nicht nur in Strahov beliebt. Insgesamt konnte ich rund 600 Kontrafakturen von Arien und Ensembles in kirchlichen Sammlungen in Březnice (Bresnitz), der Loreto-Kirche Prag, bei den Barmherzigen Brüdern in Kuks (Kukus), in Bakov nad Jizerou (Backofen an der Iser), Dlouhý most (Langenbruck), Koleč, Břevnov, Broumov (Braunau), Osek usw. erfassen.

An dieser Stelle präferiere ich aber, die Aufmerksamkeit auf einen spezifischen Aspekt zu lenken, der mit der lokalen Aufführungspraxis zusammenhängt. Wie bekannt, mussten die Kontrafakturen in den Chören von wirklich erfahrenen Sängern gesungen werden. Deshalb sind in einer ganzen Reihe der Abschriften von Kontrafakturen *Kadenzen und Auszierungen* erhalten geblieben, ein außerordentlicher Aspekt, weil in den originalen Opernpartituren dieses Phänomen verständlicherweise nicht vorkommt und in den selbstständig kopierten Arien nur selten. Gerade aufgrund der Tatsache, dass die Arien meistens von lokalen Kirchensängern gesungen wurden, war es notwendig, ihnen die Koloraturen und Verzierungen auszuschreiben.

Auf der Grundlage eines Vergleiches mit den ursprünglichen Opernvorlagen kann man beobachten, dass die musikalische Struktur der Arien bei der beschriebenen Veränderung ihrer sozialen Funktion im Wesentlichen nicht verändert wurde. Es wurden keinerlei vereinfachende Bearbeitungen durchgeführt, nur in einzelnen Fällen wurde die Arie gekürzt, was mehrere Ursachen haben konnte. Neben den ziemlich häufigen rhythmischen Änderungen, die durch die Unterlegung eines anderen Textes in anderer Sprache notwendig wurden, waren der häufigste Gegenstand von Veränderungen die erwähnten ausgeschriebenen Verzierungen. In einigen Fällen wurde in der Solo-Vokalstimme eine relativ reiche Ornamentik realisiert, zum Beispiel sehr variable Appoggiaturen, die im Opernbetrieb auf der Bühne nur improvisiert wurden. Diese ausgeschriebene Ornamentik im Rahmen des Aufführungsmaterials legt natürlich ein wertvolles Zeugnis sowohl über die zeitgenössische Interpretationspraxis als auch über die Gesangsfähigkeiten der örtlichen Sänger ab. Für den Prager Kirchenmusikbetrieb lässt sich im Übrigen auch die Teilnahme zahlreicher Opernsänger oder professioneller Konzertsänger (Josepha Duschek, Anton Ramisch u.a.) belegen.

Ein außerordentliches musikalisches Merkmal der Opern-Kontrafakturen ist die schriftliche Ausarbeitung der Kadenzen in den Vokalstimmen. Auch dabei handelt es sich um einen spezifischen Aspekt, weil in den ursprünglichen Opernpartituren Kadenzen nicht notiert werden und in den eigenständigen Arien-Abschriften nur sehr selten vorkommen. Wie selten sind doch beispielsweise die von Mozart selbst ausgearbeiteten Verzierungen der Arie „Ah se a morir mi chiama“ (Nr. 14) aus *Lucia Silla*⁴⁶ oder Haydns Verzierungen einer Arie seines Oratoriums *Il ritorno di*

⁴⁶ *Lucia Silla*, vorgelegt von Kathleen Kuzmick Hansell, NMA II/5/7/2, S. 471–484. Im Vorwort (S. XLII) steht dazu: „Die von Mozarts Schwester Nannerl kopierte ausgezierte Singstimme dieser Arie (Original: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg) hat als authentisches Beispiel für ornamentale Veränderungen in den langsamen Teilen dieser und anderer Arien zu gelten. [...] Nannerls Kopie beweist, daß ein Sänger dieser Zeit nicht nur die Re-

*Tobia!*⁴⁷ Das Ausschreiben von Verzierungen und Koloraturen war auch deshalb notwendig, weil die Arien oft von jungen Vokalist:innen gesungen wurden.

Bisher konnte ich über 120 Kadenzen innerhalb der Kontrafakturen erfassen. Sie zeigen eine Bandbreite von kurzen Verzierungen bis zu längeren virtuosen Passagen, die sowohl in ihrem technischen Anspruch als auch ihrem Umfang überraschen. Auch in einem Duett zweier Sopran:innen befinden sich ausgearbeitete Kadenzen für beide Stimmen parallel, an anderer Stelle finden sich wiederum Kadenzen parallel zum Instrument (Oboe, Violine, Waldhorn). Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass in den Prager Beständen Kompositionen mit Kadenzen vorhanden sind, die zum größten Teil vom gleichen Kopisten geschrieben wurden, der offenbar jene Kontrafakturen „herstellte“ oder andere kopierte. Bei erhalten gebliebenen Kadenzen in Kontrafakturen aus Sammlungen außerhalb von Prag kann in den meisten Fällen festgestellt werden, dass sie von einer anderen Hand hinzugeschrieben wurden, also tatsächlich „vor Ort“ entstanden sind. Auch das spricht dafür, dass das Gesangsniveau in den Kirchenchören an manchen Orten tatsächlich sehr gut war.

Auf der Grundlage der bisherigen Erkenntnisse kann ich konstatieren, dass das Phänomen von Opern-Kontrafakturen in Böhmen etwa ab den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist. Die Anfänge hängen offenbar mit der Ankunft und dem Tätigkeitsbeginn des Venezianischen Opernensembles von Antonio Denzio 1724 in Prag zusammen, als im Palaisgarten des Grafen F. A. Sporck ein öffentlich zugängliches Operntheater eröffnet wurde. Die Ära der Opern-Kontrafakturen dauerte in Prag demnach – natürlich mit jeweils unterschiedlichen Intensitätsphasen – ungefähr hundert Jahre. Selbstverständlich muss auf die Unterschiedlichkeit zwischen den Kontrafakturen aus den Opern vom Ende der achtziger und aus den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts und den in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts entstandenen Kontrafakturen hingewiesen werden. Die jüngeren unterscheiden sich u.a. auch durch größere Eingriffe in die Struktur der Kompositionsvorlage, und meistens betreffen sie Ensembles, Teile des Finales u.ä. Nicht nur in Böhmen und Mähren, auch in Deutschland und Österreich kam es mit der Zeit zu noch umfangreicheren Modifikationen übernommener Musik. So wurden beispielsweise aus Mozarts *Idomeneo* Litaneien gefertigt (Stadtpfarrkirche St. Martin Kaufbeuren)⁴⁸ oder aus

prise, sondern bereits auch den ersten Arienteil ausgeziert hat; und ein weiteres ist festzustellen: Der Überreichtum einiger Ornamente zeigt, daß das richtige Tempo sich dem virtuoson Passagenwerk anzupassen hat.“

47 SCHMID, Ernst Fritz. Joseph Haydn und die vokale Zierpraxis seiner Zeit, dargestellt an einer Arie seines Tobias-Oratorium. In *Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns*, veranstaltet von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. Bence Szabolcsi und Dénes Bartha, Budapest 1961, S. 117–127, siehe auch ders., Haydns Oratorium „Il ritorno di Tobia“, seine Entstehung und seine Schicksale. In *Archiv für Musikwissenschaft*, 16. Jahrg., H. 3, 1959, S. 292–313, hier S. 295, 299.

48 Armin Brinzing, *Mozart zugeschriebene Werke in der kirchenmusikalischen Praxis um 1800*, in: *Vokalmusik zur Zeit Mozarts. Bericht zum Salzburger Symposium der AGACH (Arbeitsgemeinschaft alpenländischer Chorverbände)* im Juni 2006, hrsg. vom Chorverband Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Tiroler Volksliedarchiv Innsbruck, Salzburg 2007, S. 163–175.

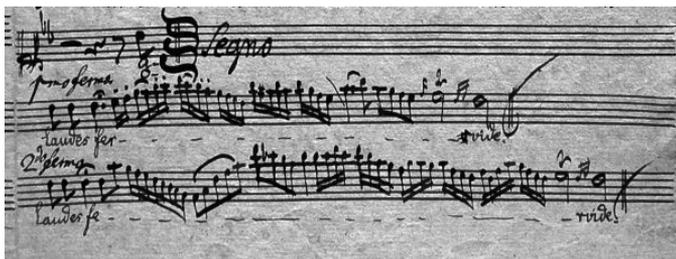


Abb. 8. Zwei Kadenz auf das Wort „fervide“ zu der Koželuhs Arie „Tuo me sisto throno“, Benediktiner-Musiksammlung in Břevnov, Signatur: XXXVII B 164.



Abb. 9. Die Kadenz zu Koželuhs Arie „Festinate o mortales“, Benediktiner-Musiksammlung in Břevnov, Signatur: XXXVII B 165.



Abb. 10. Fünf Kadenzen zu Boronis Arie „Quando nauta ignotum“, Benediktiner-Musiksammlung in Břevnov, Signatur: XXXVII B 171.

Arien und Chören der *La clemenza di Tito* ein umfangreiches Offertorium *Stella coeli* (Chorarchiv St. Jakob Wasserburg am Inn). In eine andere Kirchenmusikpraxis gehörten in dieser Zeit die Parodie-Messen, die aus der Musik von *Così fan tutte*⁴⁹ oder der *Zauberflöte* hervorgingen.

Jedenfalls – im Zusammenhang mit den zahlreichen böhmischen Kontrafakturen, die Musik aus Mozarts Opern benutzten – möchte ich für das Ende dieses

⁴⁹ Köchel-Verzeichniss, 7. Auflage, Anhang B zu 588, wie auch die Abschriften von Parodiemesen im Schwäbischen Landesmusikarchiv in Tübingen (Signatur: A 1; RISM 450052000), im Fürst zu Hohenlohe-Bartensteinschen Archiv in Bartenstein (ohne Signatur; RISM 450001418), in der Bibliothek der Hochschule für Musik und Tanz (Signatur: R 1056; RISM 450061177), in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main (Signatur: Mus Hs 1168; RISM 450023231).

Beitrags den abschließenden Gedanken des bereits erwähnten Brünner Referates von Tomislav Volek aus dem Jahr 1967 zitieren: „Es war in einer Zeit, als sich Mozarts Opern noch nicht an den bedeutenden europäischen Szenen durchsetzen konnten; sie wurden jedoch in Prag gespielt und von dort [= von Theatern] – aber nicht nur von dort – drangen sie sogar in das Netz der Kirchenchöre ein.“⁵⁰

Milada Jonášová (jonasova@imus.cas.cz), Kabinet hudební historie, Etnologický ústav Akademie věd ČR, Puškinovo nám. 9, 160 00 Praha 6.

ABSTRACT

CONTRAFACATA IN BOHEMIAN CHURCH MUSIC OF THE 18th CENTURY

By means of transferring popular opera arias into the repertoire of church music, using new latin texts, some of the Bohemian churches gained new functions as centers of concert life. In the collection of Prague's St. Veit cathedral more than hundred church arias and duets exist, dating back even to the 1740 years, the origin of which are Italian operas of 14 composers (Anfossi, Boroni, Fux, Galuppi, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Leo, Lotti, Marcello, Pergolesi, Sarri, Vinci). In the music collection of the Royal Canonry of Premonstratensians in Prague in Strahov 32 contrafacta are preserved, deriving from Mozart's operas (13 from *Idomeneo*, 10 from *La clemenza di Tito*). Even the unique quintet of the three Ladies, Tamino and Papageno of *The Magic flute* had been transformed into an offertory. 28 contrafacta from operas of Antonio Boroni are preserved in the music collection of the Benedictine monastery in Prague in Břevnov. From Gluck's Prague opera *Ezio* are preserved in Bohemian historical music collections 19 contrafacta. Mozart's music in the form of historical contrafacta going back to arias and ensembles amount to be c. sixhundred in church collections of Bohemia. The music of the contrafacta is nearly never simplified but faithfully transferred. In some of them new cadences and ornaments are inserted for local singers. Until now more than 120 of these cadences within the contrafacta could be registered.

Key words

contrafacta, italian opera, 18th century, Bohemia, Mozart, Gluck, Boroni

Bibliography

- BRINZING, Armin. *Mozart zugeschriebene Werke in der kirchenmusikalischen Praxis um 1800*, in: Vokalmusik zur Zeit Mozarts. Bericht zum Salzburger Symposium der AGACH (Arbeitsgemeinschaft alpenländischer Chorverbände) im Juni 2006, hrsg. vom Chorverband Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Tiroler Volksliedarchiv Innsbruck, Salzburg 2007, S. 163–175.
- DADELSEN, Georg von. *Parodie und Kontrafaktur; A. Definitionen*, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *MGG VII (Sachteil)* (Kassel u.a., ²1997), Sp. 1394–1395.
- GRAF, Harry. *Unbekannte Kontrafakturen nach Nummern aus Mozarts „Idomeneo“ und der „Maurerfreude“ in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln*, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 50, Heft 1–2, Salzburg Juni 2002, S. 49–62.

⁵⁰ Tomislav Volek, *Mozarts Kompositionen auf tschechischen Kirchenchören*, cit. in der Anmerkung 1, S. 149.

- JONÁŠOVÁ, Milada. *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.
- JONÁŠOVÁ, Milada. *Italian opera arias in the Repertory of the choir of St. Vitus Cathedral*, in: The Story of Prague castle, Prague Castle Administration 2003, S. 398–399.
- JONÁŠOVÁ, Milada. „*Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner*“ – *K biografii Jana Křtitele Kuchaře* [Zur Biografie Jan Křtitele Kuchařs], in: Hudební věda 4/2003, S. 329–422.
- JONÁŠOVÁ, Milada. *Die Abschrift der „Idomeneo“-Partitur in der Sammlung des Strahov-Kloster zu Prag*, in: Mozart Studien 14, hrsg. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2005, S. 189–224.
- JONÁŠOVÁ, Milada. *Dobové opisy Mozartových oper v hudební sbírce premonstrátského kláštera v Praze na Strahově* [Zeitgenössische Abschriften von Mozarts Opern in der Musikaliensammlung des Prämonstratenser Klosters in Prag in Strahov], Dissertation, Karlsuniversität Prag 2008, 224 S.
- JONÁŠOVÁ, Milada. *Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag*, in: Italian Opera in Central Europe 1614–1780. Volume 2: Italianità: Image and Practice, hrsg. von Corinna Herr, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis und Reinhard Strohm, Berlin 2008, S. 163–206.
- JONÁŠOVÁ, Milada. *Quellen zu Kompositionen von Gluck in böhmischen Archiven*, in: Kongressbericht „Gluck der Europäer“ (Gluck-Studien 5), hrsg. Irene Brandenburg und Tanja Gözl, Bärenreiter 2009, S. 295–307.
- JONÁŠOVÁ, Milada. „*Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner*“ – *Zur Biographie von Johann Baptist Kucharž*, in: Mozart Studien 18, hrsg. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2009, S. 265–293.
- JONÁŠOVÁ, Milada. *Ein unbekanntes Partitur-Fragment zu La clemenza di Tito und die frühesten Prager Quellen der Oper*, in: Mozart Studien 19, hrsg. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2010, S. 81–117.
- JONÁŠOVÁ, Milada. *Judith – ein Jesuitendrama zur Krönung Maria Theresias 1743 in Prag*, in: Bohemia Jesuitica 1556–2006, ed. Petronilla Cemus, Bd. 2, 2010, S. 1041–1051.
- JONÁŠOVÁ, Milada. *Italienische Opernarien von Hasse im Dom zu St. Veit in Prag*, in: Hasse-Studien 7, hrsg. von Wolfgang Hochstein und Reinhard Wiesend, Stuttgart 2012, S. 69–90.
- SCHMID, Ernst Fritz. *Haydns Oratorium „Il ritorno di Tobia“, seine Entstehung und seine Schicksale*, in: Archiv für Musikwissenschaft, 16. Jahrg., H. 3, 1959, S. 292–313.
- SCHMID, Ernst Fritz. *Joseph Haydn und die vokale Zierpraxis seiner Zeit, dargestellt an einer Arie seines Tobias-Oratorium*, in: Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, veranstaltet von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. Bence Szabolcsi und Dénes Bartha, Budapest 1961, S. 117–127.
- VOLEK, Tomislav. *Mozarts Kompositionen auf tschechischen Kirchenhören (Zur Frage ihrer Kompositions- und Interpretationsgestaltung)*, in: Musica antiqua, Colloquium Brno 1967 „Zur Interpretation der alten Musik“, hrsg. Rudolf Pečman, Brno 1968, S. 147–151.
- VOLEK, Tomislav. *Mozartův Don Giovanni*. Katalog výstavy k 200. výročí světové premiéry v Praze 1787–1987 (zusammen mit Jiřfenka Pešková), Státní knihovna ČSR, Praha 1987.