

**STUDIEN ZU GENEALOGIE, BIOGRAPHIE UND WERK
VON JOSEPH WILLIBALD MICHL (1745-1816)**

TEIL 1: TEXTTEIL

**Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät I
der
Julius-Maximilians-Universität Würzburg**

**vorgelegt von
MARIUS SCHWEMMER
aus Neumarkt i.d. OPf**

Passau

2010

Erstgutachter: Professor Dr. Ulrich Konrad

Zweitgutachter: Professor Dr. Bernhard Janz

Tag des Kolloquiums: 8. Februar 2010

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT / DANKSAGUNG.....	9
---------------------------	---

1. TEIL: TEXTTEIL

I. KAPITEL: GENEALOGIE	13
-------------------------------	-----------

1. Die Familie von Joseph Willibald Michl.....	14
1.1. Der Großvater Johann Jakob Michl.....	15
1.2. Die Witwe Maria Dorothea Michl und die hinterbliebenen Kinder.....	22
2. Die Elterngeneration.....	27
2.1. Johann Joseph Ildephons Michl.....	27
2.2. Ferdinand Jakob Michl.....	37
2.2.1. Komposition von Ferdinand Michl zu Fastenmeditationen und Schuldramen.....	38
2.2.2. Ferdinand Michl im Churbaierischen Hof- und Staatskalender.....	42
2.2.3. Dokumente zur Besoldung von Ferdinand Michl.....	43
2.2.4. Ämter von Ferdinand Michl.....	49
2.2.5. Weitere Werke von Ferdinand Michl.....	49
2.2.6. Tod von Ferdinand Michl.....	50
2.2.7. Die Familie von Ferdinand Michl.....	51
2.3. Weitere Kinder von Jakob und Dorothea Michl.....	65
2.4. Johann Anton Carl Leonhard Michl – Der Vater von Joseph Willibald Michl.....	67
2.4.1. Die Übernahme des Chorregentenamtes zusätzlich zum Organistendienst.....	69
2.4.2. Streit zwischen Michl und Planckh.....	73
2.4.3. Anton Michl als Mitglied des Stadtrats.....	81
2.4.4. Anton Michls zweite Ehe und die letzten Lebensjahre.....	81
2.4.5. Verfahren gegen Anton Michl wegen des Vorwurfs der Veruntreuung.....	85
2.4.6. Die Kinder von Anton und Dorothea Michl.....	96
2.4.6.1. Martin Leonhard Michl.....	98
2.4.6.2. Johann Michael Michl.....	100
2.4.6.3. Maria Barbara Susanna Michl und Georg Benedikt Peissner.....	103
2.4.7. Die Kinder von Anton und Maria Walburga Michl.....	120

II. KAPITEL: BIOGRAPHIE	123
--------------------------------	------------

1. Die ersten Jahre in Neumarkt.....	124
2. Die Jahre in München und Freising.....	134
2.1. Michl am Wilhelmgymnasium in München.....	135
2.2. Verbindung zum Münchner Hof.....	146
2.3. Michls Studien in Freising.....	147
2.4. Michl als <i>Curfürstlicher Hofkammer-Compositeur</i>	158
2.4.1. Höhe des Gehalts.....	162
2.4.2. Zeitgenössische musikalische Urteile über Joseph Willibald Michl.....	164

2.4.3. Zur Frage von Studien in Italien.....	167
2.4.4. Die Opern, Singspiele und das Oratorium von Joseph Willibald Michl.....	168
2.4.5. Verlagsprivileg für handgeschriebene Noten.....	188
2.4.6. Drucke.....	191
2.4.7. Michl und Mozart: Zwei sich kreuzende Lebenslinien?.....	204
2.4.8. Michls Pensionierung.....	207
3. Michl als Komponist und Receptionssekretär in Weyarn.....	220
3.1. Das Stift Weyarn und dessen Musikpflege im 18. Jahrhundert.....	221
3.2. Zur Problematik der Datierung des Umzugs Michl nach Weyarn.....	243
3.3. Michls Aufnahme in Weyarn.....	246
3.4. Michls kompositorische Tätigkeiten in Weyarn.....	247
3.5. Michls Wirken als Receptionssekretär.....	252
3.6. Michl als Kompositionslehrer in Weyarn.....	254
3.7. Michl als Kompositionslehrer und Komponist in Tegernsee und Dietramszell.....	254
3.8. Zwei Firmreisen.....	258
3.9. Pensionsverbesserung.....	262
3.10. Joseph Willibald Michl und Abt Karl Klocker.....	263
3.11. Portrait von Joseph Willibald Michl.....	268
3.12. Säkularisierung.....	270
4. Die Rückkehr nach Neumarkt.....	276
III. KAPITEL: ANALYSE	281
<hr/>	
1. Messkompositionen.....	283
1.1. Michls <i>Missa solennis, a-Moll</i> [JWM AIX:9].....	283
1.1.1. Quellenlage und Einordnung bei Zehelein.....	283
1.1.2. Die einzelnen Sätze.....	284
1.1.3. Zusammenfassung.....	311
1.2. Michls <i>Missa solennis, B-Dur</i> [JWM AIX:10].....	312
1.2.1. Quellenlage und Großform.....	312
1.2.2. Tonart.....	313
1.2.3. Instrumentierung zur Unterstützung der Formbildung.....	313
1.2.4. Mehrteiligkeit einzelner Ordinariussätze.....	315
1.2.5. Der Vokalsatz und das Verhältnis von Chor und Soli.....	324
1.2.6. Instrumentalsatz.....	326
1.2.7. Tempi und Taktarten.....	327
1.2.8. Tonartenplan und -verlauf.....	328
1.2.9. Motivik und thematische Arbeit.....	331
1.3. Michls Primizmesse für Laurentius Justinian Ott von 1771 [JWM AIX:11].....	332
1.3.1. Allgemeine Beobachtungen.....	333
1.3.2. Zum Titelzusatz „ <i>Missa solennis et brevis</i> “.....	334
1.3.3. Kurzbetrachtung des Vokalsatzes.....	336
1.3.4. Kurzbetrachtung des Orchestersatzes.....	337
1.3.5. Tonartenplan und harmonischer Rhythmus.....	337
1.3.6. Analyse der beiden Fugen.....	339
1.3.6.1. „Kyrie“-/ „Dona nobis pacem“-Fuge.....	339
1.3.6.2. <i>Osanna</i> -„Fugenstruktur“.....	341
1.3.7. Analyse des <i>Benedictus</i>	343

1.4. Überlegungen zu einer Messe mit zweifelhafter Zuschreibung sowohl an Joseph Willibald Michl, als auch Antonio Rosetti [JWM CIX:4].....	345
1.4.1. Die Messe und ihre Quellenlage.....	346
1.4.2. Formale und stilistische Kurzanalyse.....	346
1.4.3. Vergleichende Überlegungen mit den drei analysierten Messen von Michl....	349
1.4.4. Überlegungen zur Quellenlage.....	350
1.4.5. Zusammenfassung.....	351
2. Requiemkompositionen.....	352
2.1. Die zwei lateinischen Requiem-Kompositionen Michls JWM AXX:2 und JWM AXX:3.....	352
2.1.1. Zur Besetzung im Kontext der Großform.....	353
2.1.2. Vergleich der beiden Requiemkompositionen.....	355
2.1.3. Der <i>Introitus</i> mit <i>Kyrie</i>	355
2.1.4. Die <i>Sequenz</i>	356
2.1.5. Das <i>Offertorium</i>	359
2.1.6. Das <i>Sanctus</i> mit <i>Benedictus</i>	362
2.1.7. Das <i>Agnus Dei</i> und die <i>Communio</i>	363
2.1.8. Abschließende kompositionstechnische Beobachtungen.....	366
2.2. Das Deutsche Requiem [JWM AXX:4].....	368
2.2.1. Zu Überlieferung und Textursprung.....	368
2.2.2. Der musikalische Satz.....	373
3. „Motettenkompositionen“ bzw. instrumental begleitete Gebrauchsmusik für Soli und Chor.....	376
3.1. Das Offertorium „Ecce advenit Dominus“ [JWM AXIII:17.8].....	376
3.2. Zwei Offertorien im Vergleich: JWM AXIII:12 und JWM AXIII:1.....	380
3.2.1. Die zu Grunde liegenden Texte.....	381
3.2.2. Großform, Tonartenplan und Besetzung.....	383
3.2.3. Die einzelnen Sätze.....	383
3.3. Das Offertorium „Terribilis est“ [JWM AXIII:15].....	396
3.3.1. Überlieferung und liturgische Verortung.....	396
3.3.2. Orchestervorspiel.....	397
3.3.3. Gesamtaufbau.....	398
3.3.4. Der erste Abschnitt.....	399
3.3.5. Der zweite Abschnitt.....	401
3.3.6. Der dritte Abschnitt.....	402
3.4. Michls Vertonung des Hymnus „Te Deum“ [JWM AIII:5].....	403
3.4.1. Großform.....	403
3.4.2. Harmonische Beobachtungen.....	404
3.4.3. Motivik und formbildende Thematik.....	406
3.4.4. Der Streichersatz.....	408
3.5. Der Psalm „Miserere“ [JWM AXVII:4].....	409
3.5.1. Großform und allgemeine Beobachtungen.....	409
3.5.2. Die Chorfüge „Ecce enim in iniquitatibus“.....	410
3.6. Ein Psalm und ein <i>Magnificat</i> aus Vesperkompositionen.....	416
3.6.1. Psalm 137 „Confitebor“ [JWM AXXV:7.8].....	416
3.6.2. Das <i>Magnificat</i> aus JWM AXXV:7.1.....	420

4. Solistische Vokalwerke.....	422
4.1. Die Arie „O Sapientia“ aus der gleichnamigen O-Antiphon [JWM AI:7].....	422
4.1.1. Der Text.....	422
4.1.2. Die Notenquelle.....	423
4.1.3. Musikpädagogische Verwendung.....	424
4.1.4. Analyse.....	424
4.1.5. Zusammenfassung.....	430
4.2. Das Duett „Christus innocens“ [JWM AII:2].....	431
5. Michls Oratorienschaffen.....	437
5.1. Michls <i>Gioas</i> [JWM AXV:2] im Vergleich mit „Ich warne dich, halte ein“ [JWM AXV:1]..	437
5.1.1. Aufbau des <i>Gioas</i> im Vergleich mit dem gleichnamigen Oratorium von J. Christian Bach.....	439
5.1.2. Zu einzelnen musikalischen Gattungen und ihrer Stilistik.....	440
5.1.3. Zur Besetzung des Oratoriums.....	443
5.1.4. Michls Oratorienkompositionen im Kontext seines Gesamtschaffens.....	444
6. Michls weltliches Bühnenschaffen.....	445
6.1. Zu Michls weltlicher Kantate <i>Il trionfo della gloria</i> [JWM BV:1].....	445
6.2. Michls Opera buffa <i>Il barone di Torre forte</i> [JWM BXIV:1].....	451
6.2.1. Gattungsimmanente Charakteristika.....	452
6.2.2. Stilistische und kompositionsimmanente Charakteristika.....	456
6.3. Michls Opera seria <i>Il Trionfo di Clelia</i> [JWM BXIV:2].....	456
6.3.1. Michls Werk im Kontext von Zeheleins Analyse.....	456
6.3.2. Zu den Rezitativen.....	457
6.3.3. Die einleitende Sinfonia.....	461
6.3.4. Die Arien und Duette.....	462
6.3.5. Der Schlusschor.....	471
6.3.6. Der Instrumentalsatz.....	471
7. Die Solokonzerte Michls.....	474
7.1. Die Soloinstrumente in den Solokonzerten Michls.....	474
7.2. Das Klavierkonzert JWM BVII:4 in der Gegenüberstellung mit Mozarts Klavierkonzert in B-Dur (KV 238).....	474
7.2.1. Großform und Besetzung beider Konzerte.....	476
7.2.2. Der erste Satz aus Michls Klavierkonzert in B.....	479
7.2.3. Der erste Satz aus Mozarts Klavierkonzert in B.....	507
7.2.4. Vergleich der beiden ersten Sätze.....	511
7.2.5. Der zweite Satz aus Michls Klavierkonzert in B.....	515
7.2.6. Der zweite Satz aus Mozarts Klavierkonzert in B.....	535
7.2.7. Vergleich der beiden zweiten Sätze.....	538
7.2.8. Der dritte Satz aus Michls Klavierkonzert in B.....	542
7.2.9. Der dritte Satz aus Mozarts Klavierkonzert in B.....	564
7.2.10. Vergleich der beiden dritten Sätze.....	566
7.3. Michls Klavierkonzert JWM BVII:2 im Kontext von Heinrich Christoph Kochs (1749-1816) <i>Versuch einer Anleitung zur Composition</i>	567
7.3.1. Großform und Besetzung.....	570
7.3.2. Der erste Satz aus Michls Klavierkonzert in C.....	573
7.3.3. Rückblickende Betrachtung des ersten Satzes des Klavierkonzertes in B mit den bei dem Konzert in C getroffenen analytischen Erkenntnissen.....	586
7.3.4. Der zweite Satz in Michls Klavierkonzert in C.....	586

7.3.5. Der dritte Satz in Michls Klavierkonzert in C.....	593
7.3.6. Abschluss.....	606
7.4. Das Fagottkonzert in F [JWM BVII:1].....	607
7.4.1. Großform und Besetzung.....	607
7.4.2. Der erste Satz aus Michls Fagottkonzert in F.....	608
7.4.3. Der zweite Satz aus Michls Fagottkonzert in F.....	617
7.4.4. Der dritte Satz aus Michls Fagottkonzert in F.....	624
7.4.5. Zusammenfassung der bisherigen analytischen Beobachtungen.....	631
7.5. Das Klarinettenkonzert in B [JWM DVII:1] aus der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln.....	634
7.5.1. Der erste Satz aus dem Klarinettenkonzert in B.....	634
7.5.2. Der zweite Satz aus dem Klarinettenkonzert in B.....	637
7.5.3. Der dritte Satz aus dem Klarinettenkonzert in B.....	639
7.6. Zur Überlieferung der drei Klavierkonzerte und des Fagottkonzerts.....	643
7.7. Zur Überlieferung des Klarinettenkonzerts [JWM DVII:1].....	645
7.8. Zur Entstehung der heute noch greifbaren Konzerte, v.a. des Fagottkonzerts.....	646
7.9. Zur Frage der Autorschaft Michls bei den ihm zugeschriebenen, heute noch greifbaren Klarinettenkonzerten.....	649
8. Michls Serenadenschaffen.....	650
8.1. Zur Entstehung und Verwendung der Serenaden Michls.....	650
8.2. Zur Frage der zyklischen Anlage der Serenaden.....	652
8.3. Die Einzelsätze der autographen Serenaden JWM BXXII:7 und JWM BXXII:11 im Kontext der anderen Serenaden.....	653
8.3.1. Sonatensatzform.....	653
8.3.2. Varianten der Sonatensatzform.....	656
8.3.3. Reihung.....	656
8.3.4. Rondoform.....	658
8.3.5. Märsche.....	658
8.3.6. Tanzsätze.....	660
8.3.7. Zusammenfassung.....	660
8.4. Die Instrumentierung und die Besetzung.....	660
8.5. Die Satzstruktur der Serenaden.....	663
8.6. Instrumentation.....	664
9. Michls Divertimento a 6 in C-Dur [JWM BIV:1].....	667
9.1. Die Faktur der einzelnen Sätze.....	669
9.1.1. <i>Allegro moderato</i>	669
9.1.2. <i>Menuetto</i> (mit Trio).....	671
9.1.3. <i>Adagio</i>	673
9.1.4. <i>Menuetto</i> (mit Trio).....	674
9.1.5. <i>Andantino</i>	676
9.2. Zusammenfassung.....	679
10. Zwei Sinfonien und ein Sinfoniefragment.....	680
10.1. Die Sinfonie JWM BXXIII:5.....	680
10.1.1. <i>Allegro</i>	680
10.1.2. <i>Andante</i>	684
10.1.3. <i>Minuetto</i>	686
10.1.4. <i>Finale</i>	687

10.2. Die Sinfonie JWM BXXIII:6.....	689
10.2.1. <i>Allegro non tanto</i>	689
10.2.2. <i>Menuett I</i>	691
10.2.3. <i>Andante gusto</i>	692
10.2.4. <i>Menuett II</i>	692
10.2.5. <i>Allegro</i>	693
10.3. Das vermutliche Symphoniefragment JWM BXXVI:1.....	695
10.3.1. Die Widmungsträgerin.....	695
10.3.2. Aufbau des <i>Andantino</i>	697
10.3.3. Aufbau des <i>Menuetts</i>	698
11. Michls Quartette.....	702
11.1. Joseph Willibald Michls Quartett No.5 [JWM BXIX:4.5].....	702
11.1.1. <i>Allegro moderato</i>	702
11.1.2. <i>Adagio</i>	706
11.1.3. <i>Allegro</i>	709
11.2. Michls Fagottquartett in Es-Dur [JWM BXIX:1].....	709
11.2.1. <i>Adagio-Allegro-Adagio</i>	711
11.2.2. <i>Rondeaux. Allegro non troppo</i>	714
IV. KAPITEL: ZUSAMMENFASSUNG UND WÜRDIGUNG	717
<hr/>	
1. Harmonik.....	717
2. Motivisch-thematische Arbeit und Phrasenperiodik.....	718
3. Dynamik.....	718
4. Großform.....	718
5. Gattungen.....	719
6. Instrumentalsatz.....	722
7. Vokalsatz.....	723
8. Polyphonie.....	724
9. Zu einer formalen Besonderheit bei den Messkompositionen.....	724
10. Zum Verlust der Aufführungstradition Michlscher Kompositionen.....	725
11. Conclusio.....	726

2. TEIL: WERKVERZEICHNIS UND QUELLENANHANG

I. KAPITEL: SYSTEMATISCH-THEMATISCHES WERKVERZEICHNIS	1
1. Geistliche Werke (A).....	6
2. Weltliche Werke (B).....	82
3. Werke ohne sicher belegte Zuschreibung an Joseph Willibald Michl (C).....	119
4. Unterschobene Werke (D).....	130
5. Fragmentarisch überlieferte Werke (E).....	133
6. Fragmentarisch überlieferte Werke ohne sicher belegte Zuschreibung an Joseph Willibald Michl (F).....	138
7. Verschollene Werke (G).....	141
8. Verschollene Werke ohne sicher belegte Zuschreibung an Joseph Willibald Michl....	157
II. KAPITEL: ORIGINALQUELLEN ZUM 1. TEIL	161
1. Zum 1. Kapitel: Genealogie.....	161
2. Zum 2. Kapitel: Biographie.....	176
III. KAPITEL: QUELLEN-, LITERATUR-, SIGLEN- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	197
1. Zum 1. Teil: Textteil.....	197
1.1. Zum I. und II. Kapitel: Genealogie und Biographie.....	197
1.1.1. Archivalien.....	197
1.1.2. Texthefte/Periochen.....	230
1.1.3. Zeitungen.....	213
1.1.4. Literatur vor 1900.....	213
1.1.5. Literatur nach 1900.....	215
1.1.6. Internetadressen.....	222
1.2. Zum III. Kapitel: Analyse.....	223
1.2.1. Quellen.....	223
1.2.2. Literatur.....	223
1.3. Zum IV. Kapitel: Zusammenfassung und Würdigung.....	229
2. Zum 2. Teil: Werkverzeichnis und Quellenanhang.....	230
2.1. Zum I. Kapitel: Systematisch-thematisches Werkverzeichnis.....	230
2.1.1. Quellen und Literatur.....	230
2.1.2. Im Werkverzeichnis direkt zitierte bzw. abgekürzt wiedergegebene Kataloge und Quellen.....	232
2.1.3. KBM-Reihe.....	232
2.1.4. Abkürzungsverzeichnis zum Werkverzeichnis.....	235
2.1.5. Siglenverzeichnis zum Werkverzeichnis.....	235
2.2. Zum II. Kapitel: Originalquellen zum 1. Teil.....	239
2.2.1. Zeichenerklärung zu den Texttranskriptionen der Originalquellen.....	239

VORWORT

„*Joseph Willibald Michl – Ein Komponist von vielem Kopfe*“, so schrieb einst Christian Friedrich Daniel Schubart über den heutzutage selbst in seiner Heimatstadt Neumarkt i.d. OPf. kaum mehr bekannten und nicht entsprechend seines musikalischen Schaffens gewürdigten „*Curfürstlichen Hofkammer-Compositeur*“ Max III. Josephs. Auch andere Zeitgenossen wie der englische Musikforscher Carl Burney, der deutsche Dichter, Organist, Komponist und Journalist Christian Friedrich Daniel Schubart oder der Historiker und Schriftsteller Lorenz von Westenrieder sprechen sich lobend über den wohl bedeutendsten Spross einer Musikerfamilie aus, die über mindestens vier Generationen das Musikgeschehen der Oberpfalz, Bayerns und darüber hinaus mitgestaltete.

Diese Arbeit untersucht die Familie, das Leben und Werk von Joseph Willibald Michl anhand neuer Quellen und schließt darüber hinaus Lücken in seiner Biographie. Erstmals wird auch ein systematisch-thematisches Werkverzeichnis des Komponisten vorgelegt und in einer Analyse ausgewählter Stücke aller musikalischen Gattungen die Kompositionsart und Musiksprache Michls näher betrachtet.

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die mich im Laufe der Zeit, in der diese Arbeit entstanden ist, begleitet haben:

Als erstes gebührt der Dank Herrn Oberlehrer i.R. Toni Kriegl, der mich nicht nur auf diesen interessanten Aspekt der Neumarkter und der bayerischen Musikgeschichte hingewiesen hat, sondern auch Einsicht in seine während seiner Zeit als Chorregent und Organist der Neumarkter Hofkirche entstandenen theoretischen und praktischen Auseinandersetzungen mit der Familie Michl, sowie anderen Neumarkter Musikerpersönlichkeiten gewährt hat.

Herrn Prof. Dr. Klaus-Hinrich Stahmer danke ich für die Ermutigung, die Beschäftigung mit der Musikerfamilie Michl wissenschaftlich zu vertiefen.

Mein herzlicher Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Ulrich Konrad, der mir durch entscheidende Fragen immer wieder neuen Anstoß gab, viele Fortschritte, nicht nur hinsichtlich des Promotionsprozesses, anregte und ermöglichte, und der auch immer wieder genügend Freiraum ließ für dieses nebenberufliche Projekt. Ebenso gilt mein Dank dem Zweitgutachter dieser Arbeit, Herrn Prof. Dr. Bernhard Janz.

Für viele fruchtbare Gespräche, Anregungen Hilfestellungen und Ratschläge, bin ich Herrn Roland Biener M.A. und Herrn Dr. Martin C. Dippon sehr verbunden, sowie Herrn Julian Monschke für die technische Hilfe beim Erstellen der Incipits für das Werkverzeichnis.

Den Herren Manfred Hößl (Neumarkt St. Veit), Peter Kefes (Regensburg) und Florian Sepp M.A. (München) danke ich für den freundlichen Informationsaustausch in den tangierenden Teilbereichen, sowie Herrn Dr. Robert Münster (München) für den äußerst zuvorkommenden und hilfreichen Briefwechsel.

V.a. Herrn Dr. Daniel Burger (zur Erstellungszeit Archivrat z.A. im Staatsarchiv München), Herrn Dr. Raymond Dittrich (Leiter der Proskeschen Musikabteilung in der Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg), Frau Dr. Veronika Giglberger (Bayerische Staatsbibliothek München/ Musikabteilung), Herrn Archivoberrat i.K. Dr. Roland Götz (Archiv des Erzbistums München und Freising), Herrn Bavarica-Referent Dr. Stephan Kellner (Bayerische Staatsbibliothek München), Herrn Diözesanarchivar Dr. Bruno Lengenfelder (Diözesanarchiv Eichstätt), Herrn Stadtarchivar Dr. Frank Präger (Neumarkt), Sr. Archivarin M. Maura Promberger OSB (Nonnberg, Salzburg), Herrn Archivoberinspektor Jochen Rösel

(Staatsarchiv Amberg) und Frau Archivrätin Dr. Elisabeth Weinberger M.A. (Hauptstaatsarchiv München) bin ich für die Unterstützung bei Nachforschungen in den jeweiligen Archiven zu Dank verpflichtet, sowie dem Chef des Hauses Wittelsbach für die Genehmigung der Einsicht und Auswertung von für diese Arbeit relevanten Archivalien im Geheimen Hausarchiv des Hauses Wittelsbach im Bayerischen Hauptstaatsarchiv.

Bei der Erstellung des Werkverzeichnis wurde mir u.a. dankenswerterweise große Hilfe seitens Frau Univ.-Doz. Mag.art. Dr.phil. Hildegard Herrmann-Schneider (Institut für Tiroler Musikforschung RISM Landesleitung Tirol-Südtirol & OFM Austria) durch die Überlassung von Titelaufnahmen aus der Datenbank RISM A/II, RISM Landesleitung Westösterreich & Referat Südtirol zuteil.

Bei der Entzifferung und Interpretation der handschriftlichen Archivalien standen mir Herr Kreisheimatpfleger Rudi Bayerl (Neumarkt), Herr Hugo Naumann (Kempten) und Frau Archivinspektorin i.K. Dipl. Arch. (SCV) Camilla Weber (Bischöfliches Zentralarchiv/Regensburg) äußerst hilfreich zur Seite, sowie v.a. für die fremdsprachlichen, handschriftlichen Dokumente Frau Sabine Lenthe und Frau Angelika Weißbach (Bremen).

Für die Durchsicht dieser Arbeit danke ich Frau Marion Malinowski, für das Lektorat der Druckfassung Frau Regina Jungwirth, sowie allen anderen, die durch ihren Beitrag zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Meinen Eltern möchte ich für die unermüdliche, vielseitige Unterstützung während dieser Jahre Dank sagen. Sie haben mich in allen Umbrüchen und Veränderungen gestärkt und mir vieles möglich gemacht, das es ohne ihre Hilfe nicht gewesen wäre.

Zuletzt danke ich meiner Frau Elisabeth für ihre Geduld, ihr Verständnis in anstrengenden Zeiten der Vielfachbelastungen und ihre Begleitung und Stärkung v.a. in der Endphase dieser Arbeit.

I. KAPITEL: GENEALOGIE

*Drei Glieder der Neumarkter Familie Michl
glänzten als Kapell- und Konzertmeister an den
Höfen der Fürsten.*

*(Bavaria. Landes- und Volkskunde
des Königreichs Bayern)¹*

Der Komponist Joseph Willibald Michl ist weitgehend in Vergessenheit geraten. Zwar wird er noch in bedeutenden, zeitgenössischen Nachschlagewerken wie der *Musik in Geschichte und Gegenwart*² und *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*³ aufgeführt, doch viele Angaben entsprechen, da sie z.T. aus falschen zeitgenössischen Quellen stammen, nicht mehr dem neuesten Forschungsstand. Deshalb soll im Folgenden seine Biographie ausführlicher behandelt werden. Da auch sein familiäres Umfeld von Bedeutung für sein Leben und Wirken war, werden zunächst in einem kurzen Abriss die einzelnen Familienmitglieder der „Neumarkter Linie“ der Musikerfamilie Michl vorgestellt.

¹ Maximilian II., König von Bayern (Hg.): *Bavaria. Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern*, Zweiter Band, erste Abteilung: *Oberpfalz und Regensburg*, Literarisch-artistische Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, München 1863, S. 545, Fußnote 1.

² Cf. Scharnagl, August: Familienartikel *Michl*, in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1961, (Band 9), Sp. 275 f.. Der Artikel in der zweiten Auflage entstand im Rahmen der Beschäftigung mit Familie, Leben und konzertantem Werk von Joseph Willibald Michl im Kontext meiner Magisterarbeit.

³ Cf. Münster, Robert: Familienartikel *Michl*, in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary*, Macmillian Publishers Limited ¹1980, (Band 12), S. 268 f. und ders.: Familienartikel *Michl*, in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary*, Macmillian Publishers Limited ²2001, (Band 16) S. 599 f. [N.B: Im Folgenden wird, wenn nicht anders vermerkt, immer aus der aktuellen Auflage des Lexikons *The New Grove Dictionary* (London ²2001) zitiert].

1. Die Familie von Joseph Willibald Michl

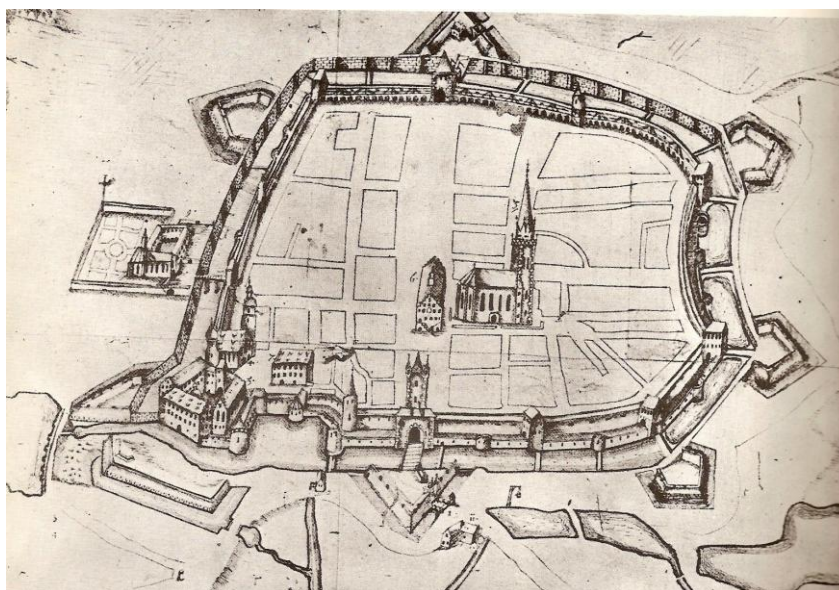


*Neumarkt i.d. Opf. im 17. Jahrhundert
Anton Wilhelm Ertel: Chur-Bayerischer Atlas (München 1687)⁴*

In der „Neumarkter Linie“ der Musikerfamilie Michl sind neben Joseph Willibald Michl weitere Musiker in den Generationen vor ihm, aber auch unter seinen Geschwistern zu finden. Hier soll näher auf seinen Großvater, Johann Jakob Michl, seinen Vater, Johann Anton Carolus Leonhard Michl, dessen Geschwister sowie auf die Geschwister von Joseph Willibald Michl eingegangen werden.

⁴ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Kurt Romstöck.

1.1. Der Großvater Johann Jakob Michl



Karte⁵ der Stadtbefestigung Neumarkts im Jahr 1675

Um 1700, möglicherweise 1692,⁶ wanderte **JOHANN JAKOB MICHL**, ein Musiker aus Österreich⁷, vielleicht aus Salzburg⁸, in die Stadt Neumarkt in der Oberpfalz ein. Verglichen mit der Einwohnerzahl gab es zur damaligen Zeit in Neumarkt sehr viele Kirchen, die - abgesehen von einigen Kapellen und dem Kloster der Kapuziner, in dem

⁵ Aus: Romstück, Kurt: *Alte Ansichten und Bilder aus Neumarkt i.d.OPf.*, MK-Verlag, Fürth 1979. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Kurt Romstück.

⁶ Ein Eintrag in das Bürgerbuch der Stadt Neumarkt (B 1.20) aus dem Jahre 1692 könnte die Aufnahme von Jakob Michl unter die Bürger der Stadt Neumarkt wiedergeben. Der Eintrag besteht aus dem Vor- und Familiennamen, die dahinter stehende Berufsbezeichnung ist nicht zu entziffern. Damit ist nicht zweifelsfrei auszuschließen, dass das dritte Wort auch der Familienname sein könnte, zumal Michl auch ein Vorname sein könnte. Jedoch gliedern sich alle übrigen Eintragungen in Vorname, Familienname und Berufsbezeichnung, so dass man berechtigterweise auch in diesem Fall von dieser Reihenfolge ausgehen kann, womit dieser Eintrag nicht die Aufnahme von Johann Jakob Michl testieren würde. Für die Bestätigung dieser Annahme danke ich Herrn Stadtarchivar Dr. Frank Präger (E-Mail vom 24. März 2004 an den Autor).

⁷ Laut Ried, Karl: *Neumarkt in der Oberpfalz – eine quellenmäßige Geschichte der Stadt Neumarkt*, Verlagsdruckerei Neumarkt, Neumarkt 1960, S. 395 waren „Glieder“ der Familie Michl „seit etwa 1650 in Wien und anderwärts als Organisten und Chorregenten tätig“.

⁸ Diözesanarchiv Eichstätt Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Acta betr. die Collation der Chor-Regenten Stelle zu Neumarkt, dann die zwischen dem dortigen Cantore und Organisten vorwaltende Differentien ratione des Chori-Directorii de anno 1708 et sequ.*. Schreiben von J. Balthasar Bartscherer vom 26. August 1708. Ernst Hintermair schreibt in seiner Dissertation *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, mschr., Universität Salzburg, Salzburg 1972, im Personenartikel über den Domstiftsorganisten Georg Joseph Paris (1700-1760), dass dieser am 18.8.1732 (S. 313f.) die Tochter eines Musikdirektors Johann Michl, Maria Katharina Michl, heiratete. Möglicherweise bestehen hier familiäre Beziehungen. Für diesen Hinweis und die Überlassung einer Kopie des besagten Personenartikels danke ich Herrn Hintermaier (Brief vom 11. September 2008 an den Autor).

nachweislich mehrstimmige Musik gepflegt wurde⁹ und deren Klosterkirche seit 1855 die evangelische Kirche Neumarkts ist - noch alle erhalten sind. Dies sind die heutige Friedhofskapelle St. Jobst, die heutige Krankenhauskapelle St. Anna, die Wallfahrtskirche auf dem Mariahilfberg und die beiden großen Kirchen im Stadtzentrum, die Hofkirche und die Stadtpfarrkirche St. Johannes¹⁰, unter der die Fundamente der 1190 geweihten ersten Pfarrkirche St. Johannes zu vermuten sind.¹¹ Während die Hofkirche die Schlosskirche des Pfalzgrafenschlosses darstellte, war St. Johannes Pfarrkirche für die Einwohner von Neumarkt und unterhielt einen Tenoristen und einen Bassisten sowie Singknaben, welche von einem Kantor unterrichtet wurden.

Durch sein gekonntes Orgelspiel soll J. Jakob Michl, der 1677 oder 1678 geboren sein muss,¹² nach seiner Ankunft in Neumarkt so großes Aufsehen erregt haben, dass er wohl sofort zum Organisten an St. Johannes berufen wurde.

Von 1695 bis 1697 war laut Ried¹³ Johann Bernhard Werthwein¹⁴ Chorregent an St. Johannes. Am 24. November 1707 heiratete¹⁵ J. Jakob Michl die Tochter des inzwischen ehemaligen Chorregenten Werthwein¹⁶ und seiner Frau Anna Franziska,¹⁷ Maria Dorothea Werthwein, geboren 1681/82 in Neumarkt, ebenda am 29. September 1740 gestorben¹⁸ und am 1. Oktober 1740 beerdigt.¹⁹

Nachdem Balthasar Bartscherer die Stelle als neuer Chorregenten an St. Johannes angetreten hatte, kam es zu Zwistigkeiten mit J. Jakob Michl. Laut Ried²⁰ war Bartscherer ein examinierter Theologe, von 1701-1740 Rektor der Lateinschule, seit

⁹ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 383.

¹⁰ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 394 ff.

¹¹ Hirschbeck, Kaspar: *Kath. Stadtpfarrkirche St. Johannes NEUMARKT/OPF*, (Kirchenführer), Schnell und Steiner Verlag GmbH; Regensburg ²1997, S. 3.

¹² Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 6, Jahrgang 1726, S. 72: „gestorben im Alter von 48 Jahren“ - daher Geburtsjahr 1677/78.

¹³ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 400.

¹⁴ Lebensdaten unbekannt.

¹⁵ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Trauungsmatrikel* Band 5, Jahrgang 1707, S. 52.

¹⁶ Laut Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 400, war von 1700 bis 1707 Vinzenz Cammerer Chorregent an St. Johannes.

¹⁷ Mädchenname und Lebensdaten unbekannt.

¹⁸ Diözesanarchiv Eichstätt Bestand Ir 1289: *Chordienst Bartscherer 1717*, Schreiben des Johann Michael Gottlieb Grueber an den Geistlichen Rat in Eichstätt vom 2. Oktober 1740.

¹⁹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 6, Jahrgang 1740, S. 234: „gestorben im Alter von 58 Jahren“.

²⁰ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 394f., 400, 654 und 668.

1714 Mitglied des Stadtrates, von 1729 bis 1738 Bürgermeister²¹ und versah den Chorregentendienst von 1709 bis 1740.

Am 19. August 1708 schrieb²² der Stadtpfarrer von St. Johannes und Dekan von Neumarkt, Christoph Ignaz von Schwaben, an den Generalvikar in Eichstätt, Johann Adam, dass der Organist J. Jakob Michl am Tag zuvor nach dem „Ave Maria-Läuten“ ein Memoriale zu ihm gebracht habe, das gegen den Chorregenten Bartscherer gerichtet sei. Wie der Chorregent komme ebenso er, der Pfarrer, mit dem Organisten schlecht aus, wegen dessen „*Bohren und Trazen*“. So ginge es auch dem Chorregenten, weil sich Michl u.a. beim Musizieren in der Kirche in keiner Weise reinreden lassen wolle. Er habe sogar gegenüber dem Kooperator die Absicht geäußert, dass er aus Eichstätt ein Dekret einholen lassen wolle, dass ihm auf der Orgel niemand reinreden dürfe. Michl sei ein Teil der „*bekanntten Freundschaft*“, die schon lange das Sagen habe und alles nach ihrem Willen lenken wolle. So bitte er um Schutz vor diesem Menschen, indem Michl in Eichstätt keinen Rückhalt mehr bekommen solle.

Am 26. August 1708 richtete²³ auch Johann Balthasar Bartscherer ein Schreiben an den Bischof bzw. Generalvikar von Eichstätt. In dieser „*untertänigen Verantwortung*“ schrieb er zu den Vorwürfen von Jakob Michl, dieser habe bei seiner Neidsüchtigkeit übersehen, dass ihn die Rechtfertigung Bartscherers selbst in ein schlechtes Licht setzen werde. Dies werde sich bei Vernehmung der geistlichen und weltlichen Obrigkeit weiter bestätigen. Michls Schwiegervater Werthwein war bis zu seinem Tod etliche Jahre Chorregent, „*wie wohl mit schlechtem Ruehm*“. Jakob Michl war eben nicht wie sein Schwiegervater auch Chorregent, sondern habe „*seith seiner anwesenheit anderst nichts als den blossen Organisten dienst versehen, auch deme nach iederzeit den lezten rang genommen habe*.“ Er, Bartscherer, habe *ratione Rectoratus Musices* eine Addition (i.e. Zulage) von 6 Metzen Korn bekommen, die auch der Vorgänger nicht von Amts wegen oder wegen seiner Verdienste bekommen habe, sondern erst, als der Organist die

²¹ Bei Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 668 wird als Sterbedatum der 10. November 1738 genannt, was mit den Laufzeiten der übrigen Ämter bis 1740 fraglich ist, auf S. 396 der 10. Oktober 1740. Da dieses Todesdatum auch in dem Zeitdokument Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 28: *Acta die Aufnahme eines Rectoris zu Neumarkt der zugleich die lateinische Schuel zu versehen hat betr. anno 1674 et sequ.* [ohne Datum und Ort aus dem Jahre 1740] genannt ist, ist von diesem Sterbetag auszugehen.

²² Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Collation Chor-Regenten Stelle* (wie Anm. 8). Bei Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 395 wird der Streit auf 1704 datiert. Zu dieser Zeit war Bartscherer aber noch nicht Chorregent und Nieberlein am 14. September 1704 noch nicht Stadtpfarrer von St. Johannes.

²³ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Collation Chor-Regenten Stelle* (wie Anm. 8).

Tochter des Gefällverwalters Johann Friedrich Stemmer geheiratet hatte. Aus diesem Gefallen könne kein Rechtsanspruch abgeleitet werden. Er, Bartscherer, begnüge sich seit seiner Anstellung mit dem Gehalt ohne Zulagen und habe aber Einbußen, da er seine verwitwete Mutter mit acht Kindern versorgen müsse. Er habe außerdem geduldet, dass der Schwiegervater des Klägers²⁴ sich mit Unterstützung seiner Patrone die Chorregentenstelle angemacht habe, obwohl er dafür in keiner Weise qualifiziert sei. Der Kläger, also Michl, könne – ebenso wenig wie auf die Korn-Addition – Anspruch auf die 10 Gulden erheben, die Bartscherer für die Unterrichtung der Singknaben bekomme. Michl habe nicht die nötige Kompetenz in der Vokalmusik für die Unterrichtung der Singknaben: *„daß zur Instruction der Singkhnaben principaliter nöthig seye die Vocal Music, so er dem schein nach eben so wenig practiciret hat als niemahll er noch gehört worden, so ist auch solche instruction seinem schwichervatter als Organisten ohne vorhero genugsam eingenommene information nit nur der iugent zum schaden, sondern auch zur schmältrung der Ehre Gottes gegeben worden“*. Die Eltern hätten *„bei diesem perturbirten regiment uff dem Chor keine Confidenz“* mehr, auf dem Chor herrsche nichts als Uneinigkeit, besonders mit dem damaligen Rektor, den der Schwiegervater²⁵ vor den Honoratioren mit Ohrfeigen traktiert habe. Nur das Eingreifen des Dekans habe Schlimmeres und weitere Streitigkeiten verhindert.

Der Singunterricht werde schon immer vom Chorregenten und vom Kantor gehalten, da diese die Singknaben auf dem Chor in der Praxis beobachten und fördern könnten, was wiederum der Organist *„wegen continuirlicher Ufmerckhsamkheit seiner Partitur“* nicht leisten könne. Das Gehalt Bartscherers betrage 110 Gulden plus 32 Metzen Korn. Er habe nicht mehr als der Organist, müsse dazu aber täglich sechs Stunden Unterricht halten mit dauerndem Schreien und vielem Widerwillen (wohl wegen der Widerspenstigkeit der Singknaben), was an der Gesundheit zehre. Er versehe vier Schulen, ohne dass sich jemand beklage. Auch unterrichte er, Bartscherer, die Jugend, die dann auch in verschiedene Schulen nach Eichstätt gehe, *„a principiis bis in der grossen Syntax mit sonderbahren Contento P.P. Jesuitarum docire, und derselben schon iber 30 ad studia geschickhet habe, die in mangel der gelegenheit ansonsten zurueckh bleiben, und an statt der feder einen hammer ergreifen müßten.“*

²⁴ Also Werthwein.

²⁵ Wohl Werthwein.

Die einzige Addition seien die jüngst zugestandenen 10 Gulden und 6 Metzen Korn. Er betreue den Chor als erster und verlasse ihn als letzter, besorge gute Musikstücke, habe die Aufsicht über Vokal- und Instrumentalmusik der Jugend, springe selbst als Sänger ein, wenn die Buben an Zaghaftheit leiden würden, um Konfusion zu vermeiden. Das „*utile*“ sei gegenüber dem „*onus*“ eher zu wenig als zu viel. So bitte er um Unterstützung gegenüber den Vorwürfen des Klägers Michl. Bartscherer würde dem Kläger gerne etwas von der vielen Arbeit überlassen, wenn dieser nur kompetenter wäre.

Auch findet sich im Akt eine „*untertänige und unmaßgebliche Anfrage*“, dann „*gehorsamste Bitte*“, wie sich ein Chorregent zu verhalten und für was er auf dem Chor befugt sei, mit fünf Fragen.²⁶

Am 14. September 1708 schrieb der Generalvikar von Eichstätt, Johann Adam, an den Bischof von Eichstätt „*ad manus sacras et clementissimas Reverendissimae Celsitudinis in arce Sancti Willibaldi*“, dass der Neumarkter Dekan sich schon das dritte Mal über den Organisten Jakob Michl wegen dessen Widerspenstigkeit und Ungehorsams sowie wegen etlicher Punkte die Musik betreffend beschwert habe.²⁷ Er, der Generalvikar, habe in dieser Angelegenheit wenig Einfluss, weil Michl ihn für parteiisch halte. So bitte er den Bischof, seine Meinung zu der Angelegenheit, der Organist wolle gegen den erwiesenermaßen kompetenten Chorregenten das Kommando auf dem Chor führen, bleibe ohne Erlaubnis von den Gottesdiensten fern und schicke einen Stellvertreter, sowie halte sich nachts außerhalb der Stadt auf, zu schreiben. Ein solches Verhalten sei nach Meinung des Generalvikars nicht duldbar.

Kurz darauf erging das bischöfliche Dekret an den Dekan von Neumarkt wegen „*der Kirchendiener ebenda*“, dass der Organist nicht mehr Freiheit haben dürfe als der Dekan. J. Jakob Michl habe sich als Organist auf dem Chor dem Direktorium des Chorregenten Bartscherer unterzuordnen, dürfe ohne Erlaubnis des Pfarrers und des Chorregenten nicht vom Gottesdienst fernbleiben und noch viel weniger sich des Nachts außerhalb der Stadt aufhalten. Dieses Dekret solle allen Kirchendienern publiziert werden.²⁸

²⁶ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Collation Chor-Regenten Stelle* (wie Anm. 8), [ohne Datum]. Wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle I im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: *Genealogie*).

²⁷ Ebenda.

²⁸ Ebenda.

Trotz dieses Zwists und der dabei geäußerten Meinungen über Jakob Michl ist auch Lob für diesen überliefert. So soll ihm laut Franz Xaver Buchner für seine kirchenmusikalischen Leistungen 1720 sogar vom Stadtrat ausgesprochen worden sein:²⁹

Wir sind mit einem solchen Organisten versehen, der in Orgel und anderer Vokal- und Instrumentalmusik derart exzellieret, daß sich die Stadt desgleichen noch keinen in der Perfektion und Vortrefflichkeit zu rühmen gehabt.

1723 erhielt er laut Buchner eine Addition von sechs Metzen Korn.³⁰

Buchner schreibt, dass J. Jakob Michl wegen Krankheit 1726 resigniert haben soll.³¹ Am 24. Februar 1724 stellten der Bürgermeister und Rat der Stadt Neumarkt dem Organisten Jakob Michl auf seine Bitte hin ein Attestatum für seine 20jährige Tätigkeit in Neumarkt aus.³² Michl habe erklärt, dass er bereits wiederholt von Gott mit einer gefährlichen Krankheit heimgesucht worden sei, von der er sich kaum zu erholen hoffe. So diene das Attestatum auch der Ehefrau und den acht unversorgten Kindern als Hilfe. Laut dieser Bescheinigung habe Jakob Michl seine Funktionen innerhalb und außerhalb der Kirche jederzeit zu voller Satisfaction des Rats und der Stadt versehen. Er habe seine beiden Söhne in der Musik, besonders im Orgelschlagen unterrichtet, so dass der Jüngere³³ an Weihnachten seinen kranken Vater bestens vertreten konnte und alle Partituren, Konzerte und Vespere ohne den kleinsten Fehler gespielt habe. Einer der beiden Söhne könnte nach dem Tod des Vaters sofort die Nachfolge antreten.

Auf eine solche Nachfolge hoffte wohl auch der Vater. So stellte Jakob Michl an den Geistlichen Rat in Eichstätt ein Gesuch, das dort am 11. Mai 1726 behandelt wurde.³⁴ Er sei so schwer erkrankt, dass er schon mit den Sterbesakramenten versehen worden sei, wenn auch die Hilfe des Arztes etwas Besserung gebracht habe. Bei gutem Wetter könne er selbst wieder auf den Chor kommen, habe aber keine Hoffnung auf eine vollständige Genesung. So mache er sich darauf gefasst, bald zu sterben, weswegen er seine Frau und die acht Kinder nicht unversorgt zurücklassen wolle. Mit dem Attestatum der Stadt

²⁹ Buchner, Franz Xaver: *Zur Schul- und Musikgeschichte Neumarkts im 17. und 18. Jahrhundert* in: Lassleben, Michael (Hg.): *Die Oberpfalz*, Postverlagsort Regensburg, Ausgabe August 1936, Eichstätt 1936, S. 204.; Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 396 schreibt, dass das Lob am 7. Juli 1720 vom Bürgermeister der Stadt ausgesprochen worden sei.

³⁰ Buchner: *Schul- und Musikgeschichte* (wie Anm. 29), S. 204.

³¹ Ebenda, S. 204.

³² Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 54: *Die Verleihung des Organistendienstes zu Neumarkt 1726*.

³³ Also wohl Ferdinand Michl.

³⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 54: *Die Verleihung des Organistendienstes zu Neumarkt 1726* (wie Anm. 32).

Neumarkt als Anlage wolle er auf seine zwei Söhne aufmerksam machen, von denen einer schon 18 Jahre alt sei. Beide könnten Orgel spielen und dem Vater nach dessen 20 Dienstjahren nachfolgen.

Nachdem er darauf keine Antwort erhielt, machte er eine erneute Eingabe, die am 20. Juli 1726 im Geistlichen Rat behandelt wurde.³⁵ Zu diesem Zeitpunkt war Michl bereits gestorben. Er verschied im Alter von 48 Jahren und wurde am 19. Juli 1726 beerdigt.³⁶ Zusätzlich zu dem Bisherigen habe er in dieser Eingabe erbeten, dass der Organistendienst seiner Ehefrau übertragen werden solle oder eben einem der beiden Söhne, da beide qualifiziert seien. Vor allem der jüngere Sohn solle verpflichtet werden, sich um die Mutter und die jüngeren Geschwister zu kümmern. Der Geistliche Rat verfügte daraufhin im Sinne des verstorbenen Organisten.³⁷

Am 22. Juli 1726 meldete Johann Andreas Grueber dem Generalvikariat, dass den Orgeldienst inzwischen der jüngere Sohn Ferdinand versehe, der dies auch weiterhin tun solle, da der Ältere unweit von Graz in der Steiermark in einem Kloster Musik studiere und nicht sofort kommen könne.³⁸ So ging der Orgeldienst auf die Witwe Dorothea über und wurde vorerst von Ferdinand Michl ausgeführt.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 6, Jahrgang 1726 (wie Anm. 12), S. 72.

³⁷ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 54: *Die Verleihung des Organistendienstes zu Neumarkt 1726* (wie Anm. 32).

³⁸ Ebenda.

1.2. Die Witwe Maria Dorothea Michl und die hinterbliebenen Kinder

Romstöck schreibt, dass aus der Ehe von J. Jakob und Maria Dorothea Michl drei Söhne und eine Tochter hervorgingen.³⁹ Dagegen berichten sowohl Ried⁴⁰ als auch Buchner,⁴¹ dass nach dem Tod Michls die Witwe mit acht namentlich nicht genannten, unversorgten Kindern, vier Söhnen und vier Töchtern,⁴² von Bürgermeister und Rat „wegen dessen 20 j. Dienstleistung und Abrichtung seiner 2 Söhne in Musik und Orgelschlagen [...] zur Expectanz auf den Dienst“⁴³ empfohlen wurden. Ried und Buchner scheinen diese Angaben aus einem Akt, der im Diözesanarchiv in Eichstätt verwahrt wird,⁴⁴ gewonnen zu haben. Dieser handelt von einer Auseinandersetzung zwischen den kirchlichen Behörden in Neumarkt und Eichstätt und dem Schultheißenamt bzw. der Regierung in Amberg. Gegenstand ist die Obsignation⁴⁵ und Inventur von Hinterlassenschaften der Personen, die in geistlichen Häusern wohnten.

Am 6. Februar 1736 schrieb Johann Michael Gottlieb Grueber an den Generalvikar in Eichstätt Bezug nehmend auf die Obsignation und Inventur durch das Schultheißenamt nach dem Tod des Hofkapellmesners Andreas Steinbach und die Auseinandersetzung zwischen dem Ordinariat und der Regierung in Amberg, er habe bisher keine Nachricht erhalten, wie der Streit ausgegangen sei und wem die Rechte bei den Todesfällen nun zustünden.⁴⁶ So bitte er um Verhaltensmaßregeln in solchen Fällen. Es läge ein konkreter Grund vor: Die seit über zehn Jahren mit acht Kindern in einem geistlichen Haus lebende Organistenwitwe Maria Dorothea Michl sei lebensgefährlich erkrankt und werde wahrscheinlich trotz ärztlicher Behandlung sterben. Das Schultheißenamt würde in diesem Fall wieder eine Obsignation und Inventur durchführen. Die Witwe habe zwei Töchter, von denen eine nur ein gutes Auge habe und die andere einen kurzen und krummen Fuß. So bitte Grueber im Namen der Witwe Michl um Verleihung des

³⁹ Romstöck, Michael: *Die berühmte Musikerfamilie Michl von Neumarkt Opf*, in: *Wie's Daheim ist*, Unterhaltungsbeilage des Neumarkter Tagblatts, Nr. 27 vom 5. August 1926, S. 21.

⁴⁰ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 396.

⁴¹ Buchner: *Schul- und Musikgeschichte* (wie Anm. 29), S. 204.

⁴² Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 396.

⁴³ Buchner: *Schul- und Musikgeschichte* (wie Anm. 29), S. 204.

⁴⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Bestand Ir 1289: *Chordienst Bartscherer 1717* (wie Anm. 18).

⁴⁵ Nach *Meyers Konversations-Lexikon*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1888, 4. Auflage, Band 16, S. 159 handelt es sich bei einer Obsignation um eine Versiegelung, eine „Verschließung einer Sache durch Anlegung eines Siegels, geschieht von Amts wegen bei Todesfällen in Bezug auf die Sachen des Verstorbenen, wenn die Erben minderjährig, abwesend oder unbekannt sind, bei entstehendem Konkurs, infolge von Durchsuchungen, Beschlagnahmungen, Pfändungen etc. Die Verletzung solcher Siegel unterliegt nach dem deutschen Strafgesetzbuch (§ 136) einer Gefängnisstrafe bis zu sechs Monaten.“

⁴⁶ Diözesanarchiv Eichstätt: Bestand Ir 1289: *Chordienst Bartscherer 1717* (wie Anm. 18).

Organistendienstes an den Sohn Anton Michl, um die anderen Kinder versorgen und Schulden begleichen zu können.

Trotz der schweren Erkrankung soll Maria Dorothea Michl laut Buchner noch 1736 Wohnungsreparaturen bei der geistlichen Gefällverwaltung beantragt haben.⁴⁷

Am 20. Februar 1736 erging daraufhin das Signat des Geistlichen Rates in Eichstätt an Johann Michael Gottlieb Grueber, dass der Gefällverwalter sofort nach dem Tod der Michlin die Obsignation durchführen, das Inventar verfassen und dieses nach Eichstätt schicken solle. Bei Behinderung oder Vornahme der Obsignation durch die weltliche Herrschaft habe er schriftlichen Protest einzulegen.⁴⁸

Der von Grueber gefürchtete Fall der Obsignation und Inventur durch das Schultheißenamt nach dem Tod von Maria Dorothea Michl trat ein. So wollten sich am 1. Oktober 1740 Dr. theol. Johann Georg Nieberlein, Dekan und Stadtpfarrer in Neumarkt, und Johann Michael Gottlieb Grueber gegenüber dem Schultheißen Herrn von Reuttenstein schriftlich beschweren,⁴⁹ da dieser nach dem Tod der verwitweten Organistin in Neumarkt widerrechtlich die Obsignation im zu den geistlichen Gefällen gehörenden Organistenhaus durchgeführt habe. In dem schriftlichen Konzept mit Korrekturen heißt es weiter, dabei sei die Administration der vacierenden Messen, Benefizien und deren Häuser „*dem hohen Ordinariat privative überlassen*“ worden. Das Ordinariat habe daher „*undisputirlich*“ die Jurisdiktion über diese Dinge. Schon vor Jahren habe es einige „*Turbation*“ deswegen gegeben, dabei seien die Besitzrechte seit uralten Zeiten immer gleich. Schon vor sechs Jahren habe von Reuttenstein beim Tod des Hofkapellmesners Andreas Steinbrecher die widerrechtliche Obsignation angemaßt, unter Berufung auf die Artikel 23 und 24 der kurfürstlichen Rezesse von 1638, in denen aber nichts davon stehe, dass die Landesherrschaft in den geistlichen Häusern die „*Jura obsignandi et inventandi*“ ausüben dürfe. Das Schultheißenamt könne keine Belege beibringen, dass es jemals solche Rechte ausgeübt habe. Das Schultheißenamt trete damit den Rechten des Bischofs von Eichstätt allzu nahe. Nieberlein und Grueber würden offiziellen Protest gegen die Amtsanmaßung des Schultheißenamtes einlegen und fordern, dass solche Dinge in Zukunft zu unterbleiben hätten.

⁴⁷ Buchner: *Schul- und Musikgeschichte* (wie Anm. 29), S. 205.

⁴⁸ Diözesanarchiv Eichstätt: Bestand Ir 1289: *Chordienst Bartscherer 1717* (wie Anm. 18).

⁴⁹ Ebenda [Konzept mit Korrekturen].

Als Postskriptum befindet sich am Ende dieses Briefkonzepts mit Korrekturen der Vermerk, dass der Organist Anton Michl berichtet habe, er habe gegen den Zutritt des Schultheißenamtsschreibers und des Amtsknechts in das Organistenhaus sowie gegen die Obsignation opponiert. Daraufhin habe der Amtsknecht mit Gewaltanwendung gedroht.

Am Tag darauf schrieb Johann Michael Gottlieb Grueber dann wirklich an den Geistlichen Rat in Eichstätt, dass am Donnerstag, den 29. September 1740 die verwitwete Organistenfrau Maria Dorothea Michl an der in Neumarkt grassierenden Ruhr gestorben sei. Sie hinterlasse Schulden, zwei bresthafte Töchter und den Sohn Anton, der den Organistendienst schon sechs Jahre, also seit 1734, versee.⁵⁰

Anton Michl habe schon vor drei Wochen in Eichstätt um wirkliche Verleihung des Organistendienstes nachgesucht. Beiliegend sei eines der Zeugnisse des Stadtmagistrats. Grueber und der Dekan hätten noch am gleichen Abend die geringe Hinterlassenschaft obsigniert. Am nächsten Tag habe das Schultheißenamt ebenfalls die Obsignation vorgenommen, wogegen Grueber pflichtgemäß protestiert habe. Man bitte den Geistlichen Rat, an die Regierung in Amberg zu schreiben, dass diese dem Schultheißenamt diese Amtsanmaßung verbieten solle.

Daraufhin wandte sich am 4. Oktober 1740 der Schultheiß N. von Raydtenstein an den Dekan der Stadt Neumarkt, Johann Georg Nieberlein, und den Geistlichen Gefällverwalter Johann Michael Gottlieb Grueber.⁵¹ Die Protestation „*secundum longum et latum*“ der beiden Empfänger gegen die Obsignation, die nach dem Tod der Witwe Dorothea Michl von Amts wegen vorgenommen wurde, sei unbegründet. Er weise den Protest unter Berufung auf eine Resolution vom 23. April 1720 an seinen Amtsvorgänger zurück. Auch bei Personen, die in geistlichen Häusern wohnen, hätten die staatlichen Stellen die Inventarisierung zu machen. Diese Anweisung sei in den letzten Jahren auch mehrfach befolgt worden. So sei im Gegenteil die Obsignation durch die beiden Empfänger widerrechtlich und werde daher aufgehoben bzw. kassiert.

Am 5. Oktober 1740 konzipierte der Geistliche Rat in Eichstätt an die Regierung in Amberg ein Schreiben bezüglich der Obsignation der Verlassenschaft der Organistenwitwe Michl in Neumarkt durch das Schultheißenamt, das auch dem Gefällverwalter Grueber in Neumarkt zugehen sollte mit der Bitte, die Kopie dann dem

⁵⁰ Ebenda.

⁵¹ Ebenda.

Dekan vorzulegen.⁵² Die Administration der vacierenden Messen, Benefizien und geistlichen Häuser stehe dem bischöflichen Ordinariat in Eichstätt zu. Vor sechs Jahren habe das Schultheißenamt zum ersten Mal diese Jurisdiktion missachtet, nämlich nach dem Tod des Andreas Steinbach im Hofkapellmesnerhaus. Gegen die Interpretation der Artikel 23 und 24 der kurfürstlichen Rezesse des Schultheißen, nach welcher das Recht auf Obsignation und Inventur in geistlichen Häusern der Landesherrschaft zustehe, protestiere das Ordinariat und fordere von der Regierung, dem Schultheißenamt in Zukunft solche Handlungen zu untersagen.

Gegen den Protest von Nieberlein und Grueber wehrte sich am 9. Oktober 1740 der Schultheiß auch mit gleicher Argumentation gegenüber dem Geistlichen Rat in Eichstätt.⁵³

In einer von Johann Michael Gottlieb Grueber am 12. Oktober 1740 verfassten Berichtskopie an den Geistlichen Rat in Eichstätt wegen der nach dem Tod des Balthasar Bartscherer, Bürgermeister, Schul- und Chordirektors in Neumarkt, widerrechtlich vom Schultheißenamt im Organistenhaus vorgenommenen Inventur liest man, dass der Schultheiß sein Vorhaben inzwischen in die Tat umgesetzt habe.⁵⁴ Der Tod Bartscherers sei nach acht Tagen Krankheit am Montagabend gegen 10 Uhr eingetreten. Die Witwe bleibe mit 10 unversorgten Kindern zurück und sei sehr bedauernswert. So bitte man, dass sie den Chorregentendienst behalten dürfe und dafür einen qualifizierten Praeceptor anstellen solle.

Die Angelegenheit scheint auch weiterhin in der Schwebe geblieben zu sein, denn der Akt schließt mit einer am 25. November 1742 von Johann Michael Gottlieb Grueber abgefassten Berichtskopie an den Geistlichen Rat in Eichstätt wegen widerrechtlicher Vornahme der Inventur in geistlichen Häusern durch das Schultheißenamt.⁵⁵ In diesem nimmt er Bezug auf einen anderen Bericht vom 12. Mai 1742. Es sei eine zweimalige widerrechtliche Obsignation und Inventur durch das Schultheißenamt vorgenommen worden und zwar nach dem Tod des Hofkapellmesners im Mesnerhaus und nach dem Tod der Organistin im Organistenhaus. Er ersuche, dass der Geistliche Rat in Eichstätt dagegen bei der Regierung in Amberg protestieren solle und eine Weisung an das Schultheißenamt erwirke, dass solche Eingriffe in die bischöfliche Jurisdiktion in

⁵² Ebenda [Konzept mit Korrekturen].

⁵³ Ebenda.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Ebenda [Konzept mit Korrekturen].

Zukunft unterblieben. Die Jurisdiktion sei seit über 200 Jahren unverändert. Grueber habe in der Zwischenzeit nichts mehr aus Eichstätt gehört, es könnten aber auf absehbare Zeit drei Todesfälle in geistlichen Häusern eintreten: der Kalkant Johann Hürschmann, der Kastenmesser Friedrich Castner und Eva Bischldoffer, verwitwete Hofmesnerin. Daher bitte er um eine Anweisung, wie man sich im Falle eines erneuten Todesfalles gegenüber dem Schultheißenamt verhalten solle.

Aus diesem Akt wird zum einen das genaue Todesdatum von Maria Dorothea Michl ersichtlich, die Anzahl der Kinder und dass sie Schulden hinterlassen haben muss. So verpflichtete sich am 21. Januar 1741 der Neumarkter Benefiziat Johann Bernhard Werthwein, die von seiner „*Schwester Maria Dorothea Michlin seelig noch rückständige Schulden fristenweis nemlich jährlich mit 25 Gulden abzuzahlen, und solange zu continuiren, bis die völlige summa abgestossen sein wird*“.⁵⁶

⁵⁶ Diözesanarchiv Eichstätt: Miscellanea V 189: *Michl und Planck*.

2. Die Elterngeneration

2.1 Johann Joseph Ildephons Michl

Der älteste Sohn von Johann Jakob Michl, **JOHANN JOSEPH⁵⁷ ILDEPHONS MICHL**, wurde am 26. August 1708 in Neumarkt getauft.⁵⁸ Möglicherweise vom Vater zum Musiker bestimmt, erhielt er seinen ersten Musikunterricht im väterlichen Hause⁵⁹ und studierte vier Jahre bei Wagenseil in Wien Komposition und „*alle Instrumentalmusik*“.⁶⁰ Er wurde zunächst Kapellmeister beim Pfalzgrafen und Herzog von Pfalz-Sulzbach, Johann Christian Josef (1700-1733).⁶¹ Da dieser nur von 1732 bis 1733 regierte, ist der Aufenthalt Michls in Sulzbach ziemlich genau bestimmbar. Danach war er als Komponist in Regensburg für die Angehörigen des Immerwährenden Reichstages tätig. Während dieser Zeit war er nach eigenen Angaben in „*ständiger Übung der Komposition*“. Am 4. Oktober 1738 wurde ihm vom Domkapitel das Amt des Kapellmeisters der Kathedrale in Regensburg verliehen.⁶² Michl selbst beschreibt seinen hier skizzierten Werdegang bei seiner Bewerbung um diese Stelle wie folgt:⁶³

Wassgestalt ich zu Wienn bey dem Kayserlichen Kapellmeister Wagenseil die Compositio Musices 4. jahr lang erlernet, in aller Instrumental Music mich perfectionirt gemacht, darüberhin bei Ihro hochfürstl. Drl. dem Herzogen zu Sulzbach als wirklichen Kapellmeister gestanden, auf Dero mildesten Ableiben aber mich nacher Regensburg begeben, alda 5 jahr lang in der beständigen yebung der Compositio sowohl bey der Gesandtschafft, als anderwerthig bereiths noch bin, wie dann auch die Music zu der

⁵⁷ Wie Michl und Michel, so variiert in den Dokumenten auch (gleichbedeutend) Josef und Joseph.

⁵⁸ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 5, Jahrgang 1708, S. 209. Im Folgenden werden stets die Angaben der Taufmatrikel soweit greifbar wiedergegeben. Unterscheiden diese zwischen Geburts- und Taufdatum, so wird dies auch im Text differenziert. Ist das Geburtsdatum nicht aktenkundig, sondern nur die Taufmatrikel, die auch den Geburtstag nicht nennt, so wird stets der Tauftag angegeben. Da nach der damaligen Vorschrift die Taufe eines Kindes spätestens am dritten Lebenstag zu erfolgen hatte, oftmals aber noch am Geburtstag selber vollzogen wurde, erscheint das Taufdatum für diese Arbeit eine angemessene Bezugsquelle.

⁵⁹ Romstöck: *Musikerfamilie* (wie Anm. 39), NT. Nr. 27; die Sterbematrikeln der Jahre 1761 bis einschließlich 1781 von St. Johannes, Neumarkt, fehlen aufgrund der Kriegseinwirkungen.

⁶⁰ Alle folgenden Angaben stammen aus dem Curriculum vitae, das Michl bei seiner Supplik um die Stelle des Domkapellmeisters selbst verfasst hat (Cf. infra).

⁶¹ Angabe laut Münster: Artikel *J. Ildephons Michl* (wie Anm. 3), S. 599.

⁶² In den Protokollen des Domkapitels von Regensburg (heute Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, BKD 9309, S. 142/143) ist unter dem 4. Oktober 1738 die Verleihung der Domkapellmeisterstelle an J. Joseph Ildephons Michl enthalten. Für diese Auskunft danke ich Herrn Archivdirektor Dr. Paul Mai (Schreiben vom 23. April 2004).

⁶³ Zitiert nach Mettenleiter, Dominikus: *Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte – Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Verlag J. Georg Böseneker, Regensburg 1866, S. 121 ff.. Mettenleiter zitiert wörtlich aus der Supplik.

Haupt-Comödie bei den P. P. Soc. Jes. zu München componirt habe, und nun wirklich im Werkh bin, auch die heurige Musik aldahin zu componiren. Weillen nun der Kapellmeister am Dom in einer solch gefehrlichen Krankheit darniederliegt, waoran alle Medici an seinem Aufkhommen zweifeln, und mich hierzu capable befindte, bitte ich [...].

Mettenleiter widerlegt durch sein Zitieren der Supplik Michls bei der Bewerbung um das Amt des Domkapellmeisters die Angabe von Lipowsky⁶⁴ und Bernsdorf,⁶⁵ Michl sei bereits 1733 an den Dom von Regensburg als Kapellmeister gekommen. Ebenfalls als falsch kann man die Erwähnung in Bernsdorfs *Neue[m] Universallexikon der Tonkunst, Bd. II* einstufen, Joseph Ildephons Michl sei von 1733 bis zu seiner Ernennung zum Domkapellmeister als Musiker am Hof der Fürsten von Thurn und Taxis angestellt gewesen.⁶⁶ Es finden sich keinerlei derartige Dokumente im Zentralarchiv der Hofbibliothek Thurn und Taxis.⁶⁷

In Regensburg heiratete Joseph Ildephons Michl am 15. April 1739 Maria Theresia Ernst, Oeconoma (i.e. Wirtschaftlerin) beim Baron von Penzenau. Zeugen waren der Domkantor Christophorus Ramblmoser und Georg Friedrich Schreiber, Mesner zu St. Ulrich.⁶⁸ 1743 wird seine Frau als „*Theresia Michl, Kapellmeisterin von Regensburg*“ bei der Taufe von Anton Leonhards Tochter Maria Elisabeth Walburga Michl, getauft am 8. Februar 1743, als Patin in der Neumarkter Taufmatrikel geführt.⁶⁹

Bischof von Regensburg war seinerzeit seit 1719 Johann Theodor von Bayern (1703-1763), der ab 1727 auch gleichzeitig Bischof von Freising und damit Dienstherr von Placidus von Camerloher war, was im Folgenden noch von Bedeutung sein wird.

Laut Mettenleiter⁷⁰ belief sich Michls Gehalt auf „104 fl, später dann 200 fl, 1 Mass Waizen, 2 Schaff, 2 Mass Korn, 1 Mass Gersten“. Mettenleiter schränkt aber gleichzeitig ein: „*Jedoch mußte er sich erbieten, ledig zu bleiben oder im Verheirathungsfall mit dem Weib nicht dem Dom zur Last zu fallen [...]*.“ 1740 soll er die sonderbare Weisung

⁶⁴ Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Musiklexikon*, Jakob Giel, München 1811, Nachdruck: Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a. 1982, S. 209.

⁶⁵ Bernsdorf, Eduard: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, Band 2, Dresden 1856, S. 994 f.

⁶⁶ Möglicherweise beruht Mettenleitners Annahme auf der Komponistenangabe der im Folgenden noch angeführten, am 4. und 6. September 1736 an dem kurfürstlichen Akademischen Gymnasium der Gesellschaft Jesu in Ingolstadt aufgeführten Tragödie *Die heldenmüthige Treu des Chaocungus: „Spectatissimus D. Joan. Joseph. Ildephonsus Michl, Officialis ad S. Emmerami Ratisbonæ.“*

⁶⁷ Brief des dortigen Archivars Herrn Hugo Angerer vom 18. November 1998 an den Verfasser.

⁶⁸ Kirchenbücher der Dompfarrei Regensburg, Bd. 7, o. S.

⁶⁹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 6, Jahrgang 1743, S. 493.

⁷⁰ Mettenleiter: *Musikgeschichte Regensburg* (wie Anm. 63), S. 121 ff. Aus dieser Quelle stammen auch alle folgenden Daten.

bekommen haben, „*die Choristen nicht zu sehr zum Singen anzuhalten*“. 1744 erhielt er ein eigenes Zimmer zum Komponieren. Im selben Jahr hat er dem Bischof sechs Messen mit dem Titel *Deliciae sacrae, id est: Missae sex soleniores a 4. vocibus obligatis, 2. violinis concertantibus, 2. clarinis & tympano ad libitum, ac duplici basso continuo, brevi ac hodierno stylo elaboratae a Joanne Ildephonso Michl. Ecclesiae Cathedralis Ratebonensis, Capellae Ministro, opus 1* dediziert, wofür er 2 Carolin erhielt, und diese im selben Jahr in Augsburg bei Lotter gedruckt.⁷¹

Im Vorwort zur Orgelstimme schreibt Michl:⁷²

Reverendissime ac Serenissime Princeps! Regendae in Ecclesia Principali Ratisbonensi Musicae admotus, quemadmodum conceptae de me expectationi satisfacere quam maxime cupio: ita, quid quid in me artis, atque industriae, pro muneris mei ratione in id solum impendo, ut res Divina, quo par est, ornatu cantus, ac dignitate condecoretur. Prae ceteris Divinorum Divinissimum, Sacrosanctum Missae Sacrificium, Symphonia ad cultioris hodiernae Musicae Leges exactissima animandum, solemniusque reddendum mihi sumpsi; atque ut laboris mei fructus ad plures perveniat, latiusque Divinae Laudis concentus personet, modulos hosce typis in lucem emittere, Tuis Reverendissime ac Serenissime Princeps Clementissimis fretus auspiciis minime dubitavi. Servorum infimus ac devotissimus Johannes Ildephonsus Josephus Michl⁷³

⁷¹ Mettenleiter: *Musikgeschichte Regensburg* (wie Anm. 63), S. 121. Dort datiert er die sechs Messen auf 1745. Diese Zahl resultiert aber vermutlich aus Zahlbüchern und gibt das Jahr an, in dem Joseph Ildephons Michl seine Zuwendung von 2 Carolin bekommen hat. Der Werktitel ist zitiert nach BSB 4 Mus. pr. 88.234 (Organostimme). Von dieser Messe befinden sich in GB-Lbm G.913 (es fehlt die Violoncellostimme), in CH-E 551, 2 (nur S,A,B, VI I, Org) CH-Mü DA 18, 1-3 (nur A, V II, Org.), CZ-Bm A 14275 (dieser Notensatz von der Provenienz Kloster Rajhrad ist vollständig), D-In 31 (ohne Violinen; in Kopie auch vorhanden in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Signatur 4 Mus.pr. 88.234), D-WS 12 und (ohne Streicher-, Orgel- und Paukenstimmen). Cf. auch RISM, Einzeldrucke vor 1800 (Bärenreiter 1975), Bd. 5, S. 545 verzeichnet unter der Signatur M 2702. Dort ist verzeichnet, dass dieses Werk mit fehlender Sopranstimme auch in der Staatlichen Bibliothek Neuburg an der Donau (Nss) – Abteilung Studienseminar befinden soll. Während der Zeit der Erstellung dieser Arbeit konnte auf dieses Werk dort nicht zugegriffen werden, so dass der Autor eine Signatur an dieser Stelle schuldig bleiben muss.

⁷² Vorwort zur Orgelstimme der sechs Messen des Ildephons Michl (gedruckt bei Lotter Augsburg 1744) zitiert nach Zehelein, Alfred: *Joseph Michl – ein vergessener südbayerischer Komponist (sein Leben und seine Werke)*, Wilhelm Berntheisel Verlag, München 1928, S. 61; Die Organostimme in BSB 4 Mus. pr. 88.234 enthält dieses Vorwort nicht!

⁷³ I.e.: Hochwürdigster und durchlauchtig.

ster Fürst! Da ich veranlasst wurde, die Musik in der Kathedrale von Regensburg zu leiten, begehre ich, soweit nur möglich der Erwartung zu entsprechen, die mir entgegen gebracht wird. Deshalb wende ich alles, was ich an Kunstfertigkeit und Fleiß in mir habe, entsprechend dem Sinn meiner Aufgabe allein dafür auf, dass die göttliche Sache durch den angemessenen Schmuck des Gesanges und durch Würde geziert wird. Ich habe mir vorgenommen, das Göttlichste vor allen übrigen Göttlichen, das heilige Messopfer, durch eine Symphonie zu beleben und feierlicher zu machen, die genauestens nach den Gesetzen der gepflegteren heutigen Musik ausgearbeitet ist. Und damit die Frucht meiner Arbeit möglichst viele erreicht und der Gesang des göttlichen Lobes weiter klingt, habe ich keineswegs gezögert, diese Melodien ans Licht zu bringen und vertraue dabei auf Euer mildestes Wohlwollen, hochwürdigster und durchlauchtigster Fürst. Der niedrigste und ergebenste der Diener, Johannes Ildephons Joseph Michl.

Und im Vorwort zu einer Bassostimme:⁷⁴

Ad Philomusum.

Habes hic Amice Lector Sex Missas Solemnes breves, ac stylo hodierno quidem, Ecclesiasticum tamen non excedente, nec vano elaborates. Has tibi præfertim Organæde commendo; fundamentum consideres velim, quod in Basso invenies. Cæterum non me erroris alicujus accuses, si consonantibus non bene perspectis dissonantem perficias Musicam. Præprimis autem Chori Director rogatur ut Tutii in Kyrie, Gloria & cætera, præsertim si subinde incidat, non lente & tarde sed quodammodo properanter, potius (cum discretionem tamen) Duetto vero amæniter & modo arioso producat. Hæc si rite observentur, etiam gustus invenietur, vale.⁷⁵

Der dem Vorwort folgende Index führt diese Messen auf:⁷⁶

- I. *Missæ SS. Trinitatis ex C.*
- II. *Missæ B.V. Mariæ ex B*
- III. *Missæ S. Josephi ex G.*
- IV. *Missæ S. Joannis Nepomuceni ex D.*
- V. *Missæ SS. Angelorum Custodum ex A.*
- VI. *Missæ Sanctorum omnium ex C.*

Die Messen fanden weite Verbreitung,⁷⁷ u.a. bis ins musikalisch sehr wichtige Stift Kremsmünster,⁷⁸ ein Zeichen, dass seine Werke bei den Zeitgenossen sehr bekannt und beliebt waren und als musikalisch wertvoll eingeschätzt wurden. 1745 bat er um Dispens bei den Prozessionen.⁷⁹ 1755 beantragte er eine „Gehaltserhöhung“, worauf ihm nach einem heute noch erhaltenen Gutachten mit Beschluss vom 30. August 1755 eine jährliche Addition von 50 Gulden mit Beginn des letzten Quartals genehmigt wurde.⁸⁰

⁷⁴ Zitiert nach BSB 4 Mus. pr. 88.234 (Bassostimme).

⁷⁵ I.e: Dem Musikliebhaber. Hier hast du, lieber Leser, sechs kurze und natürlich im heutigen Stil komponierte Missæ Solemnes, die dennoch nicht über das Kirchliche hinausgehen und sich nicht um das Eitle bemühen. Diese empfehle ich dir besonders, Organist. Beachte bitte das Fundament, das du im Basso finden wirst. Übrigens klage mich bitte nicht irgendeines Irrtums an, wenn Du eine dissonante Musik wegen der nicht gut erkannten Harmonien spielst. Vor allem aber wird der Chordirektor gebeten, dass er das Tutti im Kyrie, Gloria usw., besonders, wenn es gleich darauf einfällt, nicht langsam und träge, sondern gewissermaßen eilend, eher (aber mit Zurückhaltung) wie ein Duetto aber lieblich und arioso vorführt. Wenn dies in der rechten Weise beachtet wird, wird man auch Geschmack daran finden. Lebe wohl.

⁷⁶ Zitiert nach BSB 4 Mus. pr. 88.234 (Bassostimme).

⁷⁷ Münster, Robert: „*Ich bin hier sehr beliebt*“. *Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Hans Schneider, Tutzing 1993, S. 206; auch im Musikinventar des Klosters Seeon vom 1. Dezember 1803.

⁷⁸ Kellner, Altman: *Musikgeschichte des Stifts Kremsmünster*, Bärenreiterverlag, Kassel u.a. 1956, S. 352.

⁷⁹ Mettenleiter: *Musikgeschichte Regensburg* (wie Anm. 63), S. 121 ff.

⁸⁰ BayHstA HL 3 Fasz. 39/78. Das Gutachten ist 9. August 1755 ist wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle II im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: Genealogie).

Im selben Jahr sollen sich die Choristen beschwert haben, dass er und der Organist nie beim Amt anwesend seien und „*daß er die Knaben in der Musik schlecht unterrichte*“.⁸¹ 1764 gelang es ihm, dass jährlich 300 fl. für zwölf Musici ausgesprochen wurden, die den Chor an Festtagen frequentieren mussten.⁸²

Joseph Ildephons Michl starb 1770 in Regensburg. Seine Beerdigungsfeier fand am 21. März 1770 in Regensburg zu St. Ulrich statt. In dem Kirchenbuch der Dompfarrei Regensburg steht in Band 9 (ohne Seitenangabe):

Joseph Michl, hochfürstl. Kapellmeister von hier, mit den hl. Sakramenten mehrfach versehen, 62 Jahre alt, für ihn wurden gratis 3 feierliche Messen zelebriert.

Neben den bereits erwähnten Messen kann Joseph Ildephons Michl noch als Komponist von Musik zu einem Schuldrama, einem „*Ludus saturnalis*“ und einer lateinischen Fastenmeditation nachgewiesen werden.⁸³ Dabei handelt es sich um damals zentrale

⁸¹ Cf. Mettenleiter: *Musikgeschichte Regensburg* (wie Anm. 63), S. 121 ff.

⁸² Cf. ebenda.

⁸³ Zu den Messen cf. auch Münster: Artikel *J. Ildephons Michl* (wie Anm. 3), S. 599. Während die Schuldramen an sich und die Fastenmeditationen im Folgenden noch näher beschrieben werden und sich auch bei anderen Personen der Familie Michl finden, erscheint die Bezeichnung „*Ludus saturnalis*“ bzw. „*Ludi saturnales*“ bei den Schuldramen oder -kömodien der Familie Michl nur in diesem Fall. Die Bezeichnung deutet auf einen Brauch im Kontext dieser Singspiele hin, der sich auch heute noch in Klöstern und Ordenschulen nachweisen lässt. Die Saturnalien waren ursprünglich ein römisches Fest zu Ehren des Gottes Saturn, das zuerst am 17. Dezember, später zwischen dem 17. und 23. Dezember gefeiert wurde. Das Datum geht auf das Gründungsdatum des Saturntempels auf dem Forum Romanum zurück. Es war üblich, sich zu den Saturnalien zu beschenken. Wichtigster Aspekt der Saturnalien war die Aufhebung der Standesunterschiede, auch Sklaven wurden an diesem Tag von ihren Herren wie Gleichgestellte behandelt, teilweise wurden die Rollen sogar umgekehrt, so dass die Herren ihre Sklaven bedienten. Inkulturiert legte dieses Brauchtum im Katholischen einen Grundstock für die Kinderbischöfe. Im Mittelalter war es Brauch, dass entweder zum Fest des Hl. Nikolaus (6. Dezember) oder zum Fest der „*Unschuldigen Kinder*“ (28. Dezember) in Dom-, Stifts- und Klosterschulen die Schüler aus ihren Reihen einen „*Kinderbischof*“, -abt- oder -propst“ wählten. Bei der ersten Vesper des entsprechenden Festes zogen sie mit ihrem „*Kinderbischof*“ beim Magnificatvers „*Er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen*“ ein. Der geistliche Vorsteher musste seinen Stuhl räumen, die Kapitulare gingen aus ihren Chorstellen, überließen sie den Schülern und nahmen die Schülerplätze ein. Der Kinderbischof (-abt oder -propst) trug auch die entsprechenden liturgischen bzw. Amtsgewänder. Er zelebrierte die Vespere mit allen Zeremonien zu Ende. Danach begutachtete er die Kloster- oder Stiftsschule. Er bestrafte und belohnte die Chorherren, letztere auch mit Süßigkeiten. An einigen deutschen Hochschulen, so zum Beispiel in Köln und Kiel, werden heute „*Saturnalien*“ als studentisches Fest veranstaltet, bei dem man mit den Dozenten „*abrechnet*“. In der Abtei Münsterschwarzach übernehmen heute noch am 15. Januar, dem Festtag der Hll. Maurus und Placidus, der ersten Schüler des Hl. Benedikt, in Anlehnung an diese jahrhundertalte Tradition für einen Tag die jungen Brüder, Postulanten oder Novizen die Führung im Kloster und nehmen im Refektorium am Tisch der Oberen Platz. Cf. hierzu auch Schwemmer, Marius: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium*, Tectum Verlag, Marburg 2006, S. 282ff. Am Wilhelmsgymnasium in München wurden die Reactionszeiten an Fasching auch „*Bacchanalia*“ oder „*Saturnalia*“ genannt. Möglicherweise rührt die Bezeichnung ausschließlich davon. Ob am Jesuitengymnasium in Ingolstadt, für deren Faschingsrecreation Michl die Musik komponierte, der oben beschriebene „*Saturnalien-Brauch*“ gepflegt wurde, ist mir nicht bekannt.

Gattungen im (jesuitischen) Schulcurriculum, die je nach (Kirchen-)Jahreszeit zur Aufführung kamen: das Schuldrama zum Ende des Schuljahres nach den Prüfungen zur „*Preißverleihung*“⁸⁴ im September, die „*Ludi saturnales*“ zu den Recreationstagen an Fasching und die Fastenmeditationen an den Fastensonntagen.⁸⁵

Ist die Musik dieser zu unterschiedlichen Anlässen veranstalteten jesuitischen Schuldramen überwiegend verloren gegangen, geben erhaltene Periochen⁸⁶ (und Texthefte) inhaltliche und darstellerische Informationen, sowie zumeist Textdichter und oft auch Komponist wider.

Am 4. und 6. Herbstmonat (also September)⁸⁷ 1736 wurde am kurfürstlichen Akademischen Gymnasium der Gesellschaft Jesu in Ingolstadt die Tragödie *Die heldenmüthige Treu des Chaocungus* aufgeführt, deren Musik von „*Spectatissimus D. Joan. Joseph. Ildephonsus Michl, Officialis ad S. Emmerami Ratisbon.*“ stammte.⁸⁸

Diese Berufsbezeichnung wirft Fragen auf. Da Joseph Ildephons kein Geistlicher war,

⁸⁴ Bauer, Wolfgang: *Aus dem Diarium gymnasii S.J. Monacensis. Ein Beitrag zur Geschichte des k. Wilhelmsgymnasiums in München*, J. Gotteswintler & Mössl, München 1878, S. 10.

⁸⁵ Zu den Fastenmeditationen als Ausdruck des jesuitischen Schuldrama cf. Meid, Volker: *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*, Reclam, Stuttgart 1999, S. 243f.; Huebner, Dietmar von: Artikel *Jesuiten* (und hier: v.a. *Schuldrama*), in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Kassel u.a. 1996, (Band 4), Sp. 1460-1475; Müller, Johannes: *Das Jesuitendrama*, 1. Band, Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg 1930 und Quintero, Sabrina: Artikel *Das Jesuitendrama* (unter Artikel *Schuldrama*, III.1.), in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Sachteil*, Kassel u.a. 1998, (Band 8), Sp. 1149-1150. Zur Tradition, Gestaltung und Überlieferung der Fastenmeditationen am Jesuitengymnasium in München cf. Bayerische Staatsbibliothek: Cod. Lat. (CIm) 1550-1553: *Diarium Gymnasii et Lycei S. J. Monachii.*; Lipowsky, Felix Joseph: *Geschichte der Jesuiten in Baiern*, II. Theil, Jakob Giel, München 1816, S. 283-285.; Münster, Robert: *Die Münchner Fastenmeditationen von 1724 bis 1774 und ihre Komponisten*, in: Brusniak, Friedhelm und Leuchtman, Horst (Hg.): *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, Schneider, Tutzing 1989, S. 413-443; Reinhardtstöttner, Karl von und Trautmann, Karl: *Jahrbuch für Münchner Geschichte*, 3. Jahrgang, Buchnersche Verlagsdruckerei, Bamberg 1889, S. 55.

⁸⁶ Griech. *περιοχή*, lat. *periocha* („Umfassen“) meint Perioche eine Inhaltsangabe oder Kurzfassung. Im lateinischen Schul-, Ordens- oder Humanistendrama entstand sie aus dem Bedürfnis, auch dem Lateinunkundigen die Handlung darzulegen und die Lehren des Stückes zu vermitteln. Im Lauf der Zeit wurde aus dieser gedruckten Inhaltsangabe ein umfassendes Programmheft mit Wiedergabe des Gesamttextes, einer Zusammenfassung der Handlung, Darstellung der historischen Zusammenhänge und einer genauen Nennung der Lehren des Stückes, einem Titelblatt mit Titel, Anlass, Widmung und Datum der Aufführung sowie Ort, Drucker und Jahr sowie einer Auflistung der Darsteller und Musici samt Komponisten. Oft wird der Textautor, der zugleich meist *pater comicus* und Regisseur war, dagegen nicht genannt. Auf dem Titelblatt wurde die Perioche in der Regel synonym als „*Argumentum*“ bezeichnet (cf. das Quellen- und Literaturverzeichnis. Zur Rekonstruktion der Librettisten, auch hinsichtlich der von der Familie Michl vertonten Fastenmeditationen, dienen auch die Publikationen von Sommervogel, Carlos: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus I-IX*, Brüssel-Paris 1890-1990 und X (Nachträge), Toulouse 1911 und Valentin, Jean-Marie: *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555 – 1773)*, Hiersemanns bibliographische Handbücher, Band 3 Deuxième Partie (1729-1773), Stuttgart 1984, sowie handschriftliche Eintragungen auf einem Teil der Periochen.

⁸⁷ Zur Bezeichnung des Monats „September“ als „Herbstmonat“ cf. z.B. *Münchner Zeitung* 1791 Nr. CXXXVIII S. 741, BSB 4° Eph. pol 68. Nr. 84.

⁸⁸ BSB 4° Bavar 2196/IV (49).

deutet der Titel „Officialis“ darauf hin, dass er als Beamter in der Verwaltung tätig war. Ebenso wenig ist er als (Kirchen-)Musiker an St. Emmeram nachzuweisen, auch nicht im Repertorium zum Pfarrarchiv von St. Emmeram in Regensburg.⁸⁹ Für das Schuldrama *Junius Lucius Brutus*, das am 3. und 5. September 1737 am Jesuitengymnasium in München zur Aufführung kam, lieferte er ebenfalls die Musik. Eine „Berufsbezeichnung“ enthält dieses Textheft nicht.

Am 11. und 13. Februar 1738 erklang in Ingolstadt bei den „Ludi Saturnales“ zu *Stulti Anastasis* von ihm die Musik.⁹⁰ Hier wird in dem gedruckten Textheft als Komponist „Ornatiss. & Spectatiss. D. Ildephons. Joseph. Ant. Michel“ genannt.

Michl selbst erwähnt eine von ihm komponierte Musik zu einem Jesuitendrama für München in der oben zitierten Supplik um die Domkapellmeisterstelle aus dem Jahre 1738:

[...] wie dann auch die Music zu der Haupt-Comödie bei den P.P. Soc. Jes. Zu München componiert habe, und nun im Werk bin, auch die heurige Music aldahin zu Komponieren.⁹¹

Bei diesem Werk dürfte es sich um *Gallicanus* handeln, das am 3. und 5. September 1738 in München aufgeführt wurde.⁹² Hier wird in dem Textheft als Komponist ebenfalls der „Ornatiss. & Spectatiss. D. Ildephons. Joseph. Ant. Michel“ genannt.

Am dritten Fastensonntag des Jahres 1739 wurde darüber hinaus in der Münchner Fastenmeditationsreihe mit dem Titel *Conversio S. Augustini* mit Texten des Jesuiten Franz Neumayr SJ (1697-1765)⁹³ die Musik zur *Meditatio Augustinus Mediolani sive eius lucta ante conversionem* von „Ornatiss. & Spectatiss. D. Johannes Josephus Ildephonsus Michl, Cathedr. Eccl. Ratisbon. Capellæ Magister“ in St. Michael, München, aufgeführt.⁹⁴ „D. Joan. Ildephonsus Michl, Ecclesiæ Cathedralis Ratisbonensis Capellæ Magister.“ schrieb weiters die Musik zu dem Schuldrama

⁸⁹ Für diese Auskunft danke ich Herrn Archivdirektor Dr. Paul Mai (Schreiben an den Autor vom 15. Januar 2008).

⁹⁰ BSB 4° Bavar 2196 V (1).

⁹¹ Zitiert nach: Mettenleiter: *Musikgeschichte Regensburg* (wie Anm. 63), S. 121.

⁹² BSB 4° Bavar 2196/ V (6).

⁹³ Mehr zu den Fastenmeditationen cf. infra bei Joseph Willibald Michl.

⁹⁴ BSB 4 Bavar. 2181, XII-1/5; Cf. hierzu auch Münster: *Münchner Fastenmeditationen* (wie Anm. 85), S. 432.

Mauritius Imperator, das am 3. und 4. September 1750 am Jesuitengymnasium in Neuburg a.d. Donau gespielt wurde.⁹⁵

Paul Legband berichtet von einer Perioche eines „*Trauerspiels*“, das auch Lipowsky gekannt haben muss und nach dessen Vorrede der Vermerk zu finden sein soll:⁹⁶ „*Der treffliche Sign. Michel brachte die Chöre in Töne.*“ Bei dem Stück soll es sich um:

Publius Cornelius Scipio. Ein Trauerspiel von fünf Aufzügen, nach dem Lateinischen des Klaus. AMBERG, bey Johann Georg Koch. 1775.

Legband schreibt weiter, dass es sich um die Übertragung eines lateinischen „*Dramas*“ ins Deutsche anlässlich einer im September 1775 stattgefundenen Schulaufführung in Amberg handle. „*In München war dieses Trauerspiel des Jesuitenpaters zuerst am 4. und 6. September 1730 aufgeführt worden.*“⁹⁷

Die von ihm angegebene Signatur für die Perioche dieser Aufführung scheint nicht zu stimmen,⁹⁸ da unter dieser weder dieses, noch die anderen drei bei Legband angegebenen Dramen zu finden sind.⁹⁹ Eine in Bibliothekskatalogen verzeichnete Perioche der Aufführung von 1775 ist verlustig,¹⁰⁰ ebenso wie weitere mit diesem Werktitel und Textautor.¹⁰¹ Eine weitere Perioche mit der Aufführung von 1775 nennt keinen Komponisten,¹⁰² eine der Aufführung eines Trauerspiels Scipio am 4. und 6. September 1730 in München schreibt zur Urheberschaft der Musik:¹⁰³

Modulos Musicos composuit Orantiss. ac Spectatiss. D. Franc. Xaver Martinus Vogler Jur. Cand. In Templo S. Michaelis Organædus.

Als Textdichter ist handschriftlich „Anton Claus“ eingetragen. So kann auf Grund dieser Quellenlage weder die Musik zu einem Schuldrama einem „Sign. Michel“ definitiv zugeschrieben werden, als auch nicht unterschieden werden, ob es sich hierbei um Joseph Ildephons oder vielleicht doch Ferdinand Michl gehandelt haben könnte.

⁹⁵ BSB 4° Bavar 2196 IV (10). Unter UB Mü 4° P.lat.rec. 1247 (68) finden sich vier Blätter mit dem Text des musikalischen Zwischenspiels zu *Mauritius Imperator*, die nach OPAC auf das Jahr 1749 datiert werden und als Verlagsort Stadt am Hof haben.

⁹⁶ Legband, Paul: *Münchener Bühne und Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, Verlag des Historischen Vereins von Oberbayern, München 1904, S. 277.

⁹⁷ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 96), S. 277.

⁹⁸ BSB 4° Bavar 2195 II (26).

⁹⁹ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 96), S. 277, Fußnote 6.

¹⁰⁰ UB Mü P.o.lat 333n.

¹⁰¹ UB Mü 8 P.lat.rec. 2179.

¹⁰² UB Mü 8 P.germ. 2156 (2).

¹⁰³ UB Mü 4° P.lat.rec. 1266/15.

Mettenleiter kennt 1866 von Joseph Ildephons Michl noch folgende Werke bzw. hat diese in den „*Catalogen*“ des Musikalien-Inventars am Dom vorgefunden:¹⁰⁴

4 Requiem à duplici choro, 2 Offert., 2 Libera à 2 ch., Vesperae de Dom. in Albis, 2 Vesperae dominic., 4 Litaneien, Sinfonien (gedruckt), 1 Concert, 4 Stationes bei den Evangelien (zweimal componirt), Contrapunktessen, Offert, pro Dom. Palm.; Haec est praeclarum 2 Compos.; Missae solem.; Respons. defunct.; Tantum ergo, 2 Miserere, und noch 17 viele andere kleinere und größere Kirchenstücke. Die 2 Theatermusiken, welche Michl für die P.P. Soc. Jes. componirte, sind schon oben erwähnt.

Mettenleiter schreibt weiter in einer Fußnote¹⁰⁵ zur Aussage Lipowskys¹⁰⁶ – die sich auch bei Bernsdorf¹⁰⁷ findet, Joseph Ildephons Michl habe seine Werke in einem Anfall von Trübsinn verbrannt:

Ebenso seine^[108] Ansicht über Michls Kompositionen, von denen bis auf einige Stücke nichts mehr vorhanden sei, indem er sie in einer Art von Melancholie vor seinem Tode noch vernichtet habe. Beides^[109] unrichtig! Ich habe sehr viele Kompositionen Michls vorliegen^[110]; ich wünschte nur, ich möchte ebenso viele von den früheren Kapellmeistern besitzen. Ich wäre, dann vielleicht in dem Falle, diese für ebenso vortrefflich, als Michls Kompositionen für abgeblasst, farb- und geistlos zu erklären, trotz der unleugbaren Gewandheit in der Faktur und der erstaunenswerten Fertigkeit in der Verwertung der kontrapunktischen Subtilitäten. Die Melancholie Michls betreffend, ist nur soviel gewiß, dass die anfängliche Weigerung seines Adjunkten Cavallo^[111], eine seiner Töchter zu ehelichen, im viel Verdruß bereitet habe.

Mettenleiters Quelle für diese zuletzt genannte biographische Begebenheit ist nach dem aktuellen Stand der Forschung nicht bekannt. Das übrige Werk von Joseph Ildephons Michl scheint heute verloren.

¹⁰⁴ Mettenleiter: *Musikgeschichte Regensburg* (wie Anm. 63), S. 134.

¹⁰⁵ Mettenleiter: *Musikgeschichte Regensburg* (wie Anm. 63), S. 121.

¹⁰⁶ Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 64), S. 209.

¹⁰⁷ Bernsdorf: *Universal-Lexikon Tonkunst* (wie Anm. 65), S. 994 f.

¹⁰⁸ I.e. Lipowskys.

¹⁰⁹ Das „*Beides*“ bezieht sich auf die von Lipowsky genannte Jahreszahl 1733, in welchem Jahr Michl seiner Information nach an den Dom zu Regensburg kam.

¹¹⁰ N.B.: In der heutigen Sammlung Mettenleiter (Cf. KBM Band 9 *Sammlung Mettenleiter, Teil I, Autoren A bis P* beschrieben von G. Haberkamp, G. Henle Verlag, München 1996) sind keine Werke von Joseph Ildephons Michl verzeichnet.

¹¹¹ Nach Mettenleiter: *Musikgeschichte Regensburg* (wie Anm. 63), S. 121, handelt es sich bei dem erwähnten Cavallo um Fortunat Ferdinand Cavallo, der 1738 im Bistum Augsburg geboren wurde, wo er im dortigen Studienseminar und beim dortigen Domkapellmeister lernte. Er soll 1769 Joseph Ildephons Michl „adjungirt“ worden sein, nachdem er versprochen hatte, dessen Tochter zu heiraten. Diese Zusage hat er wohl nicht eingehalten. Er starb 1801 in Regensburg.

Zuletzt sei hier noch die Äußerung Mettenleiters über den Kompositionsstil Michls wiedergegeben:¹¹²

Leider kann ich über diese mir in ziemlicher Anzahl vorliegenden Arbeiten nicht besser sprechen, als über Stökl und Michl; ja ich muss sogar sehr streng urtheilen. Lipowsky eignet ihnen zu „einen gefühlvollen Gesang und lässt sie durch wahren Kirchenstyl hervorragen.“ Ich taste sein Urtheil nicht an; nur erlaube ich mir an der Richtigkeit seines Begriffes vom wahren Kirchenstyl zu zweifeln. Lipowsky war eben auch ein Kind seiner Zeit, welches ebenso den Zopf hinten hängen hatte, als sie andererseits die Aufklärung auf ihr Banner geschrieben hatten.¹¹³

¹¹² Mettenleiter: *Musikgeschichte Regensburg* (wie Anm. 63), S. 134.

¹¹³ Ebenso wie Mettenleiter hier darauf hinweist, dass man Lipowskys Aussage im Kontext seiner Zeit sehen muss, muss man auch heute Mettenleiters Aussage über die Werke der Musikerfamilie Michl (und hier v.a. Joseph Ildephons Michl) zeitgebunden sehen. Besonders, wenn dieser zusammen mit Franz Xaver Witt (1834-1888) im Bezug auf die Werke der in den 1802/03 aufgehobenen Klöstern tätigen Komponisten, von denen z.B. Witt den ebenfalls aus Neumarkt stammenden Klosterkomponisten P. Eugen Pausch OCist. als „Sudler“ bezeichnete (cf. Faltermeier, Hans: *Die Musikpflege im Kloster Walderbach am Ende de 18. Jahrhunderts und sein bedeutendster Komponist Eugen Pausch (1758-1838)*, in: Knedlik, Manfred und Schrott, Georg (Hg.): *Solemnitas – Barocke Festkultur in Oberpfälzer Klöstern*, S. 93). Weiters auch, wenn sie fordern, „dass diese Werke und ihres Gleichen endlich von den Chören verschwinden“. (Mettenleiter, Dominikus: *Musikgeschichte der Oberpfalz*, Verlag Fedor Pohl, Amberg 1867, S. 232).

2.2. Ferdinand Jakob Michl

Wie Johann Joseph Ildephons Michl trat auch sein Bruder **FERDINAND JAKOB MICHL** in die musikalischen Fußstapfen seines Vaters Johann Jakob Michl. Er wurde am 15. Mai 1712 getauft.¹¹⁴ Während der Krankheit des Vaters hat er schon in jungen Jahren beim Orgelspiel in St. Johannes ausgeholfen.¹¹⁵ Wie bereits geschrieben, übernahm er nach dem Tod des Vaters dieses Amt vorübergehend, bis sein Bruder Anton 1736 aus Österreich nach Neumarkt zurückkehrte.¹¹⁶

So antwortete am 5. August 1726 der Neumarkter Stadtpfarrer Johann Georg Nieberlein dem Eichstätter Generalvikar auf dessen Schreiben vom 20. Juli 1726, dass der Pfarrer die Witwe befragt habe, wie sie sich mit einem der Söhne bezüglich der Einkünfte arrangieren wolle.¹¹⁷ Der Sohn solle „*victum et vestitum*“ (i.e. Nahrung und Kleidung, also Unterhalt) erhalten, womit er bis zu seiner Verheiratung auch zufrieden sei. Den Rest bekomme die Witwe mit ihren Kindern. Das Gehalt des Organisten betrage 100 Gulden und 31 Metzen Korn im Jahr, dazu kämen Accidentien von 20 bis 25 Gulden.

Daraufhin erging am 17. August 1726 das Dekret des Geistlichen Rates in Eichstätt, dass die Witwe den Organistendienst zur Auferziehung ihrer vielen Kinder bekomme. Der jüngere Sohn solle einstweilen den Dienst versehen und dafür „*victum et vestitum*“ sowie die Hälfte der anfallenden Accidentien erhalten.¹¹⁸

Romstück zitiert eine Corpus-Christi-Bruderschaft-Rechnung aus dem Jahre 1730,¹¹⁹ „*in welchem der damalige Pater Präses der Bruderschaft bescheinigt, [Zitat:] daß Herr Ferdinand Michel (sic!), dermaliger Organist der Pfarrkirche St. Johannis des Täufers, auf die vorgehabte Comedia die Musik komponiert und für solche seine Mühe eine*

¹¹⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 5, Jahrgang 1712, S. 272. Münster schreibt in seinen Lexikaartikeln (Cf. Münster: Familienartikel *Michl*, (wie Anm. 3)) sowie in seinem Aufsatz *Münchner Fastenmeditationen* (wie Anm. 85), S. 421 1723 als Geburtsjahr. Vermutlich hat er dieses von Zehelein übernommen, der in seiner Dissertation (Zehelein: *Michl* (wie Anm. 72)) auf S. 7 dieses Geburtsjahr nennt. Dieser wiederum beruft sich auf Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 64), S. 209. Schon Romstück: *Musikerfamilie* (wie Anm. 39), S. 21 zitiert jedoch 1726 die Taufmatrikeln. Aufgrund dieser kann 1712 als Geburtsjahr angenommen werden. [N.B.: Scharnagl: Familienartikel *Michl* (wie Anm. 2), Sp. 275 nennt kein Geburtsjahr].

¹¹⁵ Attestatum des Bürgermeisters und Rates der Stadt Neumarkt für den Organisten Jakob Michl für seine 20jährige Tätigkeit vom 24. Februar 1724 (Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 54: *Die Verleihung des Organistendienstes zu Neumarkt 1726* (wie Anm. 32)).

¹¹⁶ Cf. infra bei Anton Karl Michl, sowie Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 54: *Die Verleihung des Organistendienstes zu Neumarkt 1726* (wie Anm. 32).

¹¹⁷ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 54: *Die Verleihung des Organistendienstes zu Neumarkt 1726* (wie Anm. 32).

¹¹⁸ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 54: *Die Verleihung des Organistendienstes zu Neumarkt 1726* (wie Anm. 32).

¹¹⁹ Romstück: *Musikerfamilie* (wie Anm. 39), S. 21.

Recompens [i.e. Belohnung] *verdiert habe* [Zitat Ende]. *Es wurden ihm daraufhin 5 fl. zuerkannt und auch ausbezahlt*.¹²⁰ Auch Ried berichtet, dass Michl 1730 für die Komposition zu Komödien, die in den Ferien aufgeführt wurden, am 14. April 1730 fünf Gulden bekommen habe.¹²¹ Weiter mutmaßt er, dass Ferdinand Michl ab 1732 nicht mehr in Neumarkt den Organistendienst versah, da Dorothea Michl von 1732 bis 1735 einen Vertreter bezahlte.¹²²

So ging Ferdinand Michl möglicherweise 1732 zur weiteren Ausbildung an das Jesuitengymnasium in München,¹²³ wo er ab (spätestens) 1739 dann auch die Organistenstelle in der zum Kolleg gehörenden Kirche St. Michael bekam.¹²⁴ Dies geht aus den Kompositionsausgaben der Fastenmeditationen hervor, zu denen Michl eine große Anzahl von Musiken schrieb.¹²⁵ Bis 1754 war er mit 16 Werken der Komponist mit den meisten Fastenmeditationen. Letztlich wurde er nur noch von Placidus von Camerloher übertroffen, der zwischen 1748 und 1773 insgesamt 17 Kompositionen lieferte.¹²⁶

2.2.1. Komposition von Ferdinand Michl zu Fastenmeditationen und Schuldramen

Die nicht mehr erhaltenen Musiken folgender Fastenmeditationen am Jesuitenkolleg St. Michael in München lassen sich Ferdinand Michl zuschreiben:¹²⁷ Für die Fastenmeditation mit dem Titel *Peccatum malum summe noxium sive Jeroboam*¹²⁸ am ersten Fastensonntag des Jahres 1741 sowie *Peccatum malum summe triste sive Saul*¹²⁹ für den dritten Fastensonntag desselben Jahres¹³⁰ komponierte der „*Orantiss. & Spectatiss. D. Ferdinandus Michl, in templo S. Michaelis Organædus*“ die Musiken. Ebenso für *Alterum timoris argumentum* [:] *Judicium* für den zweiten Fastensonntag 1745 und *Quintum timoris argumentum* [:] *Aeternitas* für den fünften Fastensonntag des

¹²⁰ Romstöck: *Musikerfamilie* (wie Anm. 39), S. 22. Die Primärquelle für diese Aussage konnte von mir noch nicht ausfindig gemacht werden.

¹²¹ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 396.

¹²² Ebenda. Ein Originalbeleg für diese Angabe konnte bisher noch nicht gefunden werden.

¹²³ Münster: Familienartikel *Michl* (wie Anm. 3), S. 599.

¹²⁴ Cf. infra.

¹²⁵ Zu den Fastenmeditationen cf. Münster: *Münchner Fastenmeditationen* (wie Anm. 85), S. 415 ff.

¹²⁶ Vide infra.

¹²⁷ Cf. auch Münster: *Münchner Fastenmeditationen* (wie Anm. 85), S. 428 ff. Dort stehen auch nähere Angaben zur zeitlichen Verteilung der einzelnen Meditationen.

¹²⁸ BSB 4° Bavar. 2180 III, 1/4.

¹²⁹ BSB 4° Bavar. 2180 III, 1/4.

¹³⁰ Textdichter war jeweils (nach Anm. 128 und 129) Franz Neumayr SJ (1697-1765).

gleichen Jahres,¹³¹ inzwischen aber als „*Orantiss. & Spectatiss. D. Ferd. Michl, in Aula & templo S. Michaelis Organædus*“. Im Jahre 1746 komponierte der „*Ornatiss. & Spectatiss. D. Ferdinandus Michl, in Aula & Templo S. Michaëlis Organædus*“ die Fastenmusiken¹³² für den dritten (*Misericordia animans sive filius prodigus in reditu*) und vierten Fastensonntag (*Misericordia recipiens sive filius prodigus in amplexu paterno*).¹³³ Auch im Jahr darauf war der „*Ornatiss. & Spectatiss. D. Ferdinandus Michl, Cam. Aul. & templi S. Michaëlis Organædus*“¹³⁴ mit seinen Werken¹³⁵ an zwei Sonntagen der Fastenzeit vertreten, nämlich mit einem Werk mit dem Titel *Diligis Dominum DEum tuum* am ersten und mit *Diliges ex tota mente tuo* am dritten. Am dritten Fastensonntag im Jahre 1748 erklang die Musik von Ferdinand Michl, bezeichnet als „*Nob. & Strenuus D. Ferdinand Michl Mus. Aul. Vice-Præf. nec non Cam. Aul. & templi S. Michaëlis Organædus*“, zu Franz Neumayrs Texten *Mundus totus in superbia vitæ*,¹³⁶ am ersten Fastensonntag 1749 zu *Aetas puerilis in maligno* und am dritten Fastensonntag¹³⁷ 1749 *Aetas virilis in maligno*. Zu dem Meditationsthema¹³⁸ *Salomon propter malum usum prosperitatis malus et miser* am dritten Fastensonntag und *Sennacherib propter malum usum adversitatis malus et miser* am vierten Fastensonntag 1750 schrieb er¹³⁹ ebenso die Musik wie zu *Misericordia Dei reducentis hominum ad finem suum ultimum, sive viator Jerichuntinus a Samaritano sanatus* am vierten Fastensonntag 1751, betitelt als „*Nob. & Strenuus D. Ferdinand Michl, Mus. Aul. Vice-Præfect. nec non Cam. Aul. & Templi S. Michaelis Organædus*“,¹⁴⁰ und zu *Secundus modus bene eligendi: Judicium*¹⁴¹ am zweiten Fastensonntag 1752.¹⁴² Weiter wird er im Textheft¹⁴³ zur Meditation mit dem Titel *De satisfactione vindicativa* für den dritten Sonntag der Fastenzeit 1753 als Komponist genannt, und schließlich zu¹⁴⁴ *Praesidium*

¹³¹ BSB 4° Bavar. 2180 III, 1/4. Als Textdichter wird hier wiederum jeweils Franz Neumayr SJ (1697-1765) genannt.

¹³² BSB 4 Bavar. 2181, XVI – 1/4.

¹³³ Textdichter war wiederum jeweils Franz Neumayr SJ (1697-1765).

¹³⁴ BSB 4 Bavar. 2180 IV, 1/4.

¹³⁵ Textdichter war wiederum gemäß der angegebenen Perioche jeweils Franz Neumayr SJ (1697-1765).

¹³⁶ BSB 4° Bavar. 2180 IV, 1/4.

¹³⁷ Beides BSB 4° Bavar. 2180 IV, 1/4.

¹³⁸ Textdichter war wiederum gemäß der angegebenen Perioche jeweils Franz Neumayr SJ (1697-1765).

¹³⁹ Beides BSB 4° Bavar. 2180 IV, 1/4.

¹⁴⁰ BSB 4° Bavar. 2180 V, 1/6.

¹⁴¹ Die Texte stammten dieses Mal gemäß der angegebenen Perioche jeweils von Franz Xaver Gachet SJ (1710-1773).

¹⁴² BSB 4° Bavar. 2180 V, 1/6.

¹⁴³ BSB 4° Bavar. 2180 V, 1/6.

¹⁴⁴ BSB 4° Bavar. 2180 V, 1/6. Auch überliefert in UB Mü 4° Asc. 87.

secundum, sive aestimatio et frequens unus SS. sacramentum für den zweiten Fastensonntag 1754.¹⁴⁵

Auch bei den jesuitischen Schuldramen beteiligte er sich rege:

1739 schrieb Ferdinand Michl die Musik zur Aufführung der Schultragödie *Deiotarus Rex*, die am 2. und 4. September 1739 am Jesuitengymnasium in München,¹⁴⁶ 1740 zu *Adiatorix tetrarcha Galio-Græcia*, die am 2. und 6. September im Jesuitengymnasium in Ingolstadt stattfand.¹⁴⁷ Ferdinand Michl wird in diesen Periochen bereits als „*Spectatissimus D. Ferdinandus Michl, Templi S. Michaëlis, Monachii Organædus*“ bezeichnet. Am 5. und 6. September 1740 kam in München eine andere Musik von Ferdinand Michl zu einem Schulspiel mit Titel *Belisarius* zur Aufführung.¹⁴⁸ Auch diese Perioche zeichnet Michl als Organist von St. Michael aus.

Auch im Jahr darauf lieferte Michl eine Musik zu der Tragödie *Codrus, König der Athenier*, die am 4. und 6. September 1741 öffentlich gespielt wurde.¹⁴⁹ Ebenso erklang die Musik des „*Ornatiss. & Spectatiss. D. Ferdin. Michel ad S. Michael Organaedus Monach.*“ zur Tragödie *Conrad*, die am 5. und 6. September dieses Jahres am Jesuitengymnasium in Neuburg a.d. Donau aufgeführt wurde. Im darauffolgenden Jahr 1742 lieferte Michl die Musik zu *Caracenus captivus Mariae libertus*, das im April¹⁵⁰ am Jesuitengymnasium in Augsburg seine Uraufführung hatte.

Am 3. und 6. September 1745 wurde *Numa Pompilus* aufgeführt, wozu Ferdinand Michl, inzwischen „*Ornatiss. ac Spectatiss. D. Ferd. Michl, in Aula, & Templo S. Michaëlis Organædus*“, „*Musicam composuit*“.¹⁵¹

1746 lieferte er die Musik zur Tragödie *Surniama*, aufgeführt am 5. und 6. September 1746 am Jesuitenlyzeum in München.¹⁵²

Aus dem Jahre 1747 ist der Text der Tragödie *Filius a patre pro principale immolatus* überliefert,¹⁵³ die am 4. und 6. September 1747 im Münchner Jesuitenlyzeum aufgeführt

¹⁴⁵ Die Texte stammten wiederum gemäß der angegebenen Perioche jeweils von Franz Xaver Gachet SJ (1710-1773).

¹⁴⁶ 4° Bavar 2196 V (12)

¹⁴⁷ BSB 4° Bavar 2196 V (17).

¹⁴⁸ BSB 4° Bavar 2196 V (19).

¹⁴⁹ BSB 4° Bavar 2196 V (31).

¹⁵⁰ UB Mü 8° P.lat.rec. 803 (35).

¹⁵¹ BSB 4° Bavar 2196 V (59).

¹⁵² BSB 4° Bavar 2196 V (67).

¹⁵³ BSB 4° Bavar 2196/ VI (3).

wurde und deren Text laut Texthefte von P. Martinus SJ. sowie deren musikalische Teile von Ferdinand Michl stammen. Das Textheft fasst den Inhalt wie folgt zusammen:

Lius ein chinesischer Monarch/ welcher um das achthundert acht und siebenzigste Jahr vor der Geburt unseres Seeligmachers die Regierung angetreten/ plagte nachgehends mit ungemeiner Grausamkeit das Volck. Welches dann endlich die Geduld verlohren/ sich wider den Wütterich empöret/ und den königlichen Stammen gänzlich vertilget hat/ allein Sivenium den Prinzen ausgenommen/ welcher kümmerlich entwischet/ und sich zu dem Sinesischen Colao oder ersten Minister geflüchtet. Als demnach dieser kluge und großmütige Herr von dem rasenden Pöbel unumgänglich angehalten wurde/ den Prinzen seiner Wuth zu übergeben/ entschlosse er sich zu einer unerhörten That; und weil er einen Sohn hatte/ so dem Ansehen nach dem Prinzen ganz gleich/ übergabe er diesen dem Volck anstatt Silvenii mit eigener Hand: wußte auch mit ausnehmender Staats-Klugheit die Sach also zu wenden/ und schlichten/ daß ganz China einhellig keinen anderen als Sivenium wollte gecrönet haben.

Die Tragödie wird eingeleitet durch einen Prolog und besteht aus drei Teilen, deren erste beiden fünf Szenen und einem Schlusschor, der dritte Teil sechs Szenen umfasst.

Ein Jahr später lieferte Ferdinand Michl die Musik der Zwischenchöre und des Prologs zu dem Schuldrama *M. T. Cicero pro patria exul*, das am 4. und 5. Herbstmonat 1748 wieder am Münchner Lyzeum aufgeführt wurde.¹⁵⁴ Dieses beschreibt, wie Cicero, um einen Krieg zu vermeiden, auf eigene Initiative hin ins Exil geht.

1749 schrieb er die Musik zu „*Vindicta Christianobojca*“. Im gleichen Jahr erklang seine Musik zu *Corona feliciter imposita*¹⁵⁵ im April am Jesuitengymnasium in Augsburg. Nach einem Jahr Unterbrechung komponierte Ferdinand Michl 1751 die Musik zu *Eberhardus semptae et Eberspergae comes, victor religiosissimus, oder: Die Zierde des Hauses Gottes; die einzige Frucht des herrlichen Sieges*. Dieses Schuldrama wurde am 3. und 6. September 1751 in München aufgeführt.¹⁵⁶

Am 5. und 6. September 1752 wurde mit der Musik von Ferdinand Michl am Jesuitenlyzeum *Titus Manlius Pius erga severum etiam parentem filius oder: Kindliche Liebe gegen einen auch scharfen Vater*, ein Jahr später am 4. und 6. September 1753 das Trauerspiel *Iphicrates victor sui oder: Der Überwinder seiner Selbst* aufgeführt. Schließlich wurde noch im selben Jahr 1753 am 3. und 5. September in Freising die

¹⁵⁴ BSB 4° Bavar 2196/ VI (19).

¹⁵⁵ UB Mü 8° P.lat.rec. 803 (134).

¹⁵⁶ BSB 4° Bavar 2196/ VI (38a).

„Tragödia“ *Sigbertus a patre in Vindictam commissi Sceleris occisus* aufgeführt.¹⁵⁷
„*Musicam composuit Nob. Ac Stren. D. Ferdinandus Michl, Sereniss. Electoris Vavar. Concert. Music. Vice-Magister, nec non Cam. & Templi S. Michaelis PP. Soc. JESu Organædus*“.

2.2.2. Ferdinand Michl im Churbaierischen Hof- und Staatskalender

Der *Churbaierischer Hof- und Staatskalender*¹⁵⁸ enthält für das Jahr 1745 noch keine Musikerauflistung. 1746 wird Ferdinand Michl als „*Instrumental-Accessistæ. Organistæ*“ geführt¹⁵⁹, 1747 findet er sich bei den Musikern der kurfürstlichen Hof- und Kapellmusik sowie bei den kurfürstlichen Hof- und Kammermusicis als Organist.¹⁶⁰ Bereits 1746 erscheint sein Name erstmals im Besoldungsbuch des Hofzahlamtes.

1748 wird er im *Churbaierischen Hof- und Staatskalender* bei der kurfürstlichen Hof- und Kapellmusik¹⁶¹ als Organist, bei der kurfürstlichen Hof- und Kammermusik¹⁶² als Kammerorganist genannt, nicht jedoch bei der kurfürstlichen Instrumentalmusik.¹⁶³ Auch 1749 erscheint sein Name noch nicht bei der kurfürstlichen Instrumentalmusik.¹⁶⁴ Er ist auch hier wieder bei der kurfürstlichen Hof- und Kapellmusik sowie bei der Hof- und Kammermusik¹⁶⁵ als Organist geführt. Erst 1750 wird er im *Churbaierischen Hof und Staatskalender* unter der kurfürstlichen Instrumentalmusik als Vizekonzertmeister genannt.¹⁶⁶ Unter der kurfürstlichen Hof- und Kapellmusik läuft er weiterhin als Organist, bei der kurfürstlichen Hof- und Kammermusik als Kammerorganist.¹⁶⁷ 1751 und 1752 findet sich sein Name bei der Hof- und Kapellmusik und der Hof- und Kammermusik mit der Berufsbezeichnung „*Organist*“¹⁶⁸ sowie bei der kurfürstlichen Instrumentalmusik als „*Vize-Konzert-Meister*“.¹⁶⁹ 1753 und 1754 ist Ferdinand Michl bei der Hof- und Kapellmusik als Organist¹⁷⁰ und bei der kurfürstlichen

¹⁵⁷ BSB 4° Bavar 2192 II (29).

¹⁵⁸ Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof- und Staatskalender* (Z 86).

¹⁵⁹ Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof- und Staatskalender* (Z 86), 1746, S. 47.

¹⁶⁰ Ebenda, 1747, S. 47, S. 19 und 20.

¹⁶¹ Ebenda, 1748, S. 17.

¹⁶² Ebenda, 1748, S. 19.

¹⁶³ Ebenda, 1748, S. 49. Die Ernennung erfolgte somit vermutlich während des laufenden Jahres.

¹⁶⁴ Ebenda, 1749, S. 45.

¹⁶⁵ Ebenda, 1749, beides S. 16.

¹⁶⁶ Ebenda, 1750, S. 48.

¹⁶⁷ Ebenda, 1750, beides S. 19.

¹⁶⁸ Ebenda, 1751 und 1752 jeweils S.17 und 18.

¹⁶⁹ Ebenda, 1751, S. 46 und 1752, S. 47.

¹⁷⁰ Ebenda, 1753, S. 17 und 1754, S. 23.

Instrumentalmusik¹⁷¹ als Vizekonzertmeister verzeichnet. Nach seinem Tod wird er auch nicht mehr im *Churbaierischen Hof- und Staatskalender* ab 1755 als Vizekonzertmeister aufgeführt. Bei der kurfürstlichen Instrumentalmusik ist bei diesem Posten nun „Franz von Crönner“ genannt.¹⁷²

2.2.3 Dokumente zur Besoldung von Ferdinand Michl

Im Besoldungsbuch des Hofzahlamtes für das Jahr 1746 steht in einer Randnotiz zu seiner „Gehaltsabrechnung“, dass gemäß einer Ordonanz vom 23. Juli 1746 aufgrund des Gutachtens des Hofmeisteramtes „nach Gehör“ des Kammermusikdirektors sowie des Kapellmeisters Herr Ferdinand Michel, „welcher drey Jahr lang die organisten stehl bey der Churfirt: HofCapelln als acceßist Versehen, nunmehr als würklichen organisten gegen zway hundert fl. jährlicher Besoldung gnädigst aufzunehmen“ sei.¹⁷³

Demnach war Michl ab 1743 bereits als Orgelaccessist an der Münchner Hofkapelle tätig. Wie oben beschrieben, verzeichnet das Besoldungsbuch der Hofkammer ab 1. Juli 1746 regelmäßige Gehaltszahlungen für Ferdinand Michl als Hoforganisten in Höhe von 200 fl. abzüglich 10 fl. Steuern, also 190 fl. jährlich.¹⁷⁴

Im März 1747 schrieb Ferdinand Michl an den Kurfürsten, dieser habe ihm vor neun Monaten eine Interims-Besoldung von 200 fl. angetragen, die Hälfte des vakant gewordenen Gehaltes für den Organisten Mosmayr. Vor eineinhalb Jahren habe für den Hoforganisten eine Jahresbesoldung von 1500 fl. bestanden. Wenn hier auch nur von 1000 fl. ausgegangen würde, könnte neben ihm auch den anderen Organisten geholfen werden. Die 200 fl. vom Gehalt seines Vorgängers seien nicht zu viel – es wäre auch das Gehalt eines Calcanten. Mit diesem Betrag wäre er auch zufrieden, wenn ihn der Titel „Kammerkomponist“ zusätzlich verliehen würde und würde weiterhin Kompositionen, die bisher „gnädigstes Gehör“ gefunden hätten, produzieren. So lebe er in untertänigster Zuversicht, dass seinem gehorsamst erstellten Angesuch entsprochen werde. Er hoffe, das Gehalt von 400 fl., das vor ihm ein Hoforganist allein verdient habe, beim Versehen von zwei Diensten, dem Orgelschlagen und Komponieren, erhalten zu können. Er stünde

¹⁷¹ Ebenda, 1753, S. 45 und 1754, S. 53.

¹⁷² Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof- und Staatskalender* (Z 86), 1755, S. 46. Zu dem Kammermusikus und Komponist Franz Ferdinand von Cröner (1720 bis 1780) siehe Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 64), S. 58f. und das *Bayerische Musiker-Lexikon Online*, BML0 ID c0286.

¹⁷³ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 786: *Besoldungsbuch* 1746, fol. 179v.

¹⁷⁴ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 786: *Besoldungsbuch* 1746, fol. 179v.

auf jeden Fall wie bisher auch in Zukunft Tag und Nacht bereit, dem Kurfürsten durch seine Kammermusik „*all Gnädigste Complacments und Satisfaction*“ zu verschaffen.¹⁷⁵

Michl hatte aber mit seinem Gesuch keinen Erfolg: Nach dem Besoldungsbuch blieb sein Gehalt 1747 und 1748 bei 200fl. bzw. 190 fl..¹⁷⁶ Auch den Titel „Kammerkomponist“ führte er weiterhin nicht.

Am 31. März 1749 verlangt die kurfürstliche Hofkammer einen Bericht, wie viele Organisten sowohl bei der kurfürstlichen Hofkapelle als auch bei der Kammermusik angestellt gewesen seien und „*was ein jeder derselben von zeit zu zeit zu seiner jährlichen bestallung ordentlich genossen habe*“.¹⁷⁷

Am 21. April 1749 meldet der kurfürstliche Hofkammerdirektor, dass 1730 dem früheren Organisten Peter La Pierre ein reguläres Jahreseinkommen in Höhe von 400 fl. und 200 fl. Zusatzgratifikation wegen weiterer Dienste zugesprochen war. Dies deckt sich mit den Besoldungsbüchern¹⁷⁸ des Hofzahlamtes. Daraufhin bewilligte der Hofkammerrat Baron von Geischeindt (?) am 4. Juli 1749 den drei Hoforganisten Josef Falter, Ferdinand Michl und Josef Fendt zusätzlich 100 fl.¹⁷⁹ Auch diese Gehaltserhöhung wird aus den Besoldungsbüchern¹⁸⁰ ersichtlich.

Möglicherweise hat Ferdinand Michl diese Gehaltsprüfung der Hoforganisten selbst angeregt. Denn in seinem Akt findet sich eine eigene Ordonanz vom 8. Juli 1749, in der es heißt, dass „*auf unterthänigstes anlangen Ferdinand Michl dero Vice-Concert-Meister: dan Capell- und Cammer- organistens, in ansehung seiner bis anhero zu gnädister zufridenheit gelaister: anständiger Diensten, zu seinen dermahligen gehalt pr: 200. f. annoch ain hundert Gulden zuezulegen gnädigst resolvieret*“ werden.¹⁸¹

¹⁷⁵ Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist*. Der genaue Wortlaut dieses Briefes, der auch eine kleine Spitze gegen die ausländischen Musiker am Hofe enthält, ist wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle III im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: Genealogie).

¹⁷⁶ Kurbayern Hofzahlamt 787: *Besoldungsbuch* 1747, fol 197v und 788: *Besoldungsbuch* 1748, fol. 205v.

¹⁷⁷ Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist*.

¹⁷⁸ Z.B. Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 771: *Besoldungsbuch* 1731, fol. 140v. Hier wird ersichtlich, dass der Organist „Pierre La Pierre“ 400 fl. jährlich seit 1730 noch zuzüglich 200 fl., also insgesamt 600 fl. und nach Abzug der Steuern in Höhe von 35 fl. ein Jahreseinkommen von 565 fl. hatte. Ab 1735 hatte La Pierre nach Steuerabzug sogar ein Jahresgehalt von 715 fl.: Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 776: *Besoldungsbuch* 1735, fol. 142v.

¹⁷⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist*.

¹⁸⁰ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 789: *Besoldungsbuch* 1749, fol. fol. 218r. Die Abrechnung enthält die Bemerkung, dass gemäß Ordonanz vom 8. Juli 1749 ab dem 1. Juli eine Gehaltserhöhung für den „*Viceconcertmaister und Capell- und Cammerorganisten Ferdinand Michl*“ um 100 fl. auf 300fl. vorzunehmen ist. Nach Abzug der Steuern erhält er damit 285 fl. jährlich.

¹⁸¹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist*.

Anfang Juli 1750 nimmt Michl noch einmal Bezug auf diese Ordonanz von 1749 und schildert dabei seine Arbeit näher.¹⁸² Am 7. Juli 1750 wird ihm jedoch mitgeteilt, dass seine bereits bestehende jährliche Besoldung von 300 fl. für seine Dienste korrekt sei, er dagegen bei seiner Auffassung zum zitierten Reglement aus dem Jahre 1727 irre.¹⁸³ Darum werde auch seine mehrmalige Petition für mehr als 300 f. abgewiesen.¹⁸⁴ Das Besoldungsbuch des Hofzahlamtes gibt für 1750 bei den Organisten als Jahresgehalt bei Joseph Falter fl. 285, Ferdinand Michl 285 fl. und bei Joseph Fendt 190 fl. an.¹⁸⁵

Am 12. August 1750 wandte Michl sich daraufhin nochmals schriftlich an den Kurfürsten. Der Brief enthält eine Bestätigung des kurfürstlichen Rats- und Kammermusikdirektors Giovanni Terranoine, dass Michl nicht nur von seiner römisch-kaiserlichen Majestät zu Frankfurt, sondern auch vom Kur- und Landesfürsten vor fünf Jahren in dessen Gegenwart als Vizekonzertmeister und Kammerorganist aufgenommen worden war.¹⁸⁶

Hierauf ist keine Antwort überliefert. Am 4. März 1751 erinnerte Johann Ferdinand Michl erneut daran, dass ihm bereits vor fünf Jahren mündlich die gewünschte Besoldung zugesagt worden war und zählt erneut sein Mitwirken bei Opern, Pantomimen, Oratorien, Tafelmusiken und vielen weiteren Veranstaltungen auf, die nicht nur mit vielen Zusatzproben verbunden gewesen, sondern auch auf allgemeines Gefallen gestoßen waren. Er erwähnt weiters wiederum die täglichen Dienste, die er zwei Winter lang der Kurprinzessin in Sachsen erwiesen habe. Er argumentiert wieder, dass von den kurfürstlichen Hoforganisten, die ausschließlich Dienst in der Hofkapelle leisteten, der erste jährlich mit 600 fl. besoldet werde und der dritte immer noch mit 400 fl., er aber bisher nur mit 300 fl., die für ihn auch angesichts seiner vielen Kinder sehr notdürftig seien. Daher hätte er auch mehr mit Not und Kummer zu kämpfen, statt sich dem Komponieren zu widmen. Für einen Zuschuss zu den 300 fl. würde er auch Neues komponieren und aufführen.¹⁸⁷

¹⁸² Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist*. Wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle IV im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: Genealogie).

¹⁸³ Hierzu ist anzumerken, dass z.B. 1731 Vinzenz Bernabei, Kammerdiener und Organist, 600 fl. abzüglich Steuer von 35 fl. jährlich, also 565 fl. verdiente [Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 771, *Besoldungsbuch* 1731, fol. 138r].

¹⁸⁴ Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist*.

¹⁸⁵ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 791: *Besoldungsbuch* 1750, fol. 197r.

¹⁸⁶ Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist*. Wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle V im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: Genealogie).

¹⁸⁷ Ebenda.

Am 20. April 1751 erhielt er die Resolution, dass der Kurfürst keinesfalls gedenke, seine Besoldung zu erhöhen, zumal in Zukunft kein Organist mehr als 300 fl. bekommen solle und gegenwärtig ohnehin eine dieser Stellen zu viel sei.¹⁸⁸ Aber Ferdinand Michl ließ nicht nach in seinem Bestreben, sein Gehalt um 200 fl. auf insgesamt 500 fl. jährlich zu erhöhen, und antwortete hierauf mit einem undatierten Schreiben, dass der Kammerorganist La Pierre mit 600 fl. besoldet werde und ein Kammervirtuose 500 fl. bekomme. Vermutlich zusammen mit diesem Schreiben reichte er eine auf den 5. August 1751 datierte Bestätigung des Intendanten Graf von Salern ein, der darin argumentiert, dass dem Ferdinand Michl bei einem Verdienst von 300 fl. für den Hoforganisten nach Steuerabzug 205 fl. blieben.¹⁸⁹ Zugleich bestätigt er, dass sein Vorgänger als Kammerorganist, der jetzige Konzertmeister La Pierre 600 fl. bekommen habe. Er plädiert dafür, Michl für seine Fähigkeiten und seinem Eifer die erbetene Addition von 200 fl. zu gewähren. In seinem Akt befindet sich ebenfalls ein von dem kurfürstlichen Rat und Kammermusikdirektor¹⁹⁰ Giovanni Ferrandini (um 1710–1791)¹⁹¹ ausgestelltes belobigendes Testat vom 15. August 1751, der Michls Anliegen ebenfalls unterstützt.¹⁹²

Nachdem Ferdinand Michl auf seine Bitte vermutlich keine Rückmeldung erhalten hatte, scheint er in dieser Angelegenheit den Intendanten Graf von Salern aufgesucht zu haben. Denn dieser verfasste am 14. März 1752 ein Memorandum an den Kurfürsten:¹⁹³ Ferdinand Michl habe vor Kurzem wiederum um eine Addition von 200 fl. gebeten, was zwar wohlwollend behandelt, aber bisher noch fruchtlos geblieben sei. Daher nehme von Salern sich als Intendanten die „Kühnheit“ zu bitten, dem Ferdinand Michl das Salär eines jeden Kammervirtuosens zuzugestehen. Michl sei nämlich als einziger von solcher Observanz (i.e. Gewohnheitsrecht) ausgeschlossen, obwohl er über sechs Jahre treu und diensteifrig und hoch qualifiziert zu aller Zufriedenheit bei der Kammermusik gedient habe. Der Kurfürst möge auch bedenken, dass Michl keinen zusätzlichen Lohn bekommen habe, als er vor drei Jahren Vizekonzertmeister geworden sei, obwohl man, wenn die beiden Stellen nicht miteinander verbunden wären, zwei Musiker zahlen

¹⁸⁸ Ebenda.

¹⁸⁹ Ebenda.

¹⁹⁰ Cf. Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 793: *Besoldungsbuch* 1752, fol. 253v.

¹⁹¹ Zu Giovanni Ferrandini cf. Böhmer, Karl: Artikel *Ferrandini* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bärenreiter, Kassel 2001, (Band 6), Sp. 1024 f..

¹⁹² Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist*.

¹⁹³ Ebenda.

müsste. Von Salern erwähnt auch die verschiedenen Kompositionen, die auf allgemeines und des Kurfürsten Gefallen gestoßen seien. Daher sehe er keinen Beweggrund, warum Michl als einzigem diese Gnade entzogen werden sollte und er nicht mit einer Addition von 200 fl. belohnt werden sollte. Michl habe sechs Jahre ohne Unterlass und ausnehmend gut den Kammerdienst erfüllt und sich auch für die Addition von 200 fl. qualifiziert.

Tags darauf bestätigte der damalige Hofkammerdirektor schriftlich, dass Ferdinand Michl schon dreimal um die Vermehrung seiner Besoldung eingegeben habe, aber höchsten Ortes abgewiesen worden sei, weil man für einen Organisten nur 300 fl. aufbringen wolle und weil es nur zwei Stellen, aber drei Organisten gäbe.¹⁹⁴ Weiterhin würde ein Nachgeben in dieser Angelegenheit weitere derartige Forderungen anderer Personen zur Folge haben. Michl aber könne auf ein besonderes Studium und viel Arbeit für die Kompositionen verweisen, was auch vom Musikintendanten Graf von Salern bestätigt werde. Es stimme auch, dass alle Kammervirtuosen mit 500 fl. besoldet würden. Der Hofkammerdirektor wolle aber nicht das Maß dafür sein, ob der Kurfürst auf seiner Ablehnung beharre oder dem Ansuchen stattgebe.

Daraufhin scheint Ferdinand Michl eine neue Chance gewittert zu haben, denn bei der Hofkammer traf am 22. April 1752 (bzw. „*ad intimum*“ am 15. Mai 1752) ein erneutes Schreiben von ihm ein, in dem er wiederum darauf hinweist, dass er vor sechs Jahren Kammerorganist wurde und seitdem, immer um Zufriedenheit des Kurfürsten bemüht, vielfältige und mühsame Dienste geleistet habe.¹⁹⁵ Außerdem habe er ein Extrastudium betrieben. Er verweist auf seinen letzten Brief, in dem er mit einer Abschrift aus der Hofkammerrechnung gezeigt habe, dass sein Vorgänger als Kammerorganist 600 fl. bekommen habe, er dagegen drei Jahre lang 200 fl., darauf 300 fl. Zwar sei er vor einigen Jahren zum Vizekonzertmeister berufen worden, aber bisher noch ohne jegliche Zusatzvergütung für dieses Amt, obwohl er mit seinen Kompositionen genauso viel leiste wie ein anderer mit 1000 fl. jährlich. So bitte er erneut (um die Addition von 200 fl., entweder als Kammerorganist oder aufgrund seines Vizekonzertmeisteramtes, in dem sein Vorgänger Schuhbaur eine Besoldung von 800 fl. jährlich erfahren habe. Sein Anliegen sei zwar bisher abgelehnt worden, um nicht vom Reglement abzuweichen, aber schon etliche seien ungeachtet dieses Reglements begnadet worden. Wenigstens sollte er

¹⁹⁴ Ebenda.

¹⁹⁵ Ebenda.

einem Kammervirtuosen gleich 500 fl. bekommen, was er auch mit seinem Weib und seinen vielen Kindern „mit kümmerlicher Haus Würthschaft“ nötig habe.

Daraufhin erstellte die kurfürstliche Hofkammer am 15. Mai 1752 einen Bericht und ein Gutachten an den Kurfürsten.¹⁹⁶ In diesem heißt es, Michl sei schon dreimal hauptsächlich deswegen abgewiesen worden, weil erstens für einen Organisten nur 300 fl. ausgeworfen würden, zweitens es nur zwei Organisten geben solle und drittens eine Bewilligung üble Folgen habe. Aber Michl schreibe, dass er von der kurfürstl. Hoheit zum Vizekonzertmeister und Kammerorganisten ernannt worden wäre und dass diese Stelle ein besonderes Studium erfordert habe. Dies sei auch vom Musikintendanten Graf von Salern bestätigt worden und alle Kammervirtuosen würden 500 fl. erhalten. Dieser 500 fl. sehe sich Michl beraubt, wenn sein Gesuch abgewiesen würde. Es würde nichts dagegen sprechen, dem Supplikaten zusätzlich 100 oder 200 fl. „angedeyen zulassen“.

Trotz dieses Michls Anliegen gegenüber wohlwollenden Gutachtens erfolgte am 27. Juni 1752 eine erneute Abweisung seines Gesuchs.¹⁹⁷

Letztlich scheint der Kurfürst seine Meinung doch noch geändert zu haben, denn am 10. November 1753 erging die Ordonanz an das kurfürstliche Hofzahlamt, dass der Kurfürst Ferdinand Michl „auf dessen underthänigst besprochenes anlangen, in gnädigster Confideration seiner in der Music erprobten kunst, und erfahrenheit, dan von villen Jahren her, zu gdisten. Contento, geleisteter anständigen Diensten, seiner dermahl geniessenden Besoldung eine Jährliche Zulag per einhundert Gulden, von den 1. dess verwichenen Monnaths Novembris anfangend, gdist, bewilliget haben.“¹⁹⁸

So wurde sein Gehalt ab dem 1. November um 100 fl. auf insgesamt 400 fl. bzw. nach Steuerabzug 380 fl. erhöht. Dies lässt sich auch in den Besoldungsbüchern des Hofzahlamtes nachvollziehen.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Ebenda.

¹⁹⁷ Ebenda.

¹⁹⁸ Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist.*

¹⁹⁹ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 792: *Besoldungsbuch* 1751, fol. 259v: 285 fl.; Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 793: *Besoldungsbuch* 1752, fol. 264v: 285 fl.; Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 794: *Besoldungsbuch* 1753, fol. 265v: 380 fl.

2.2.4. Ämter von Ferdinand Michl

Ab 1748 bekleidete Michl das Amt des Vizekonzertmeisters. So wird er in den Periochen der Fastenmeditationen 1747 noch als „*Ornatiss. & Spectatiss. D. Ferdinandus Michl, Cam. Aul. & templi S. Michaëlis Organædus*“ bezeichnet,²⁰⁰ 1748 als „*Nob. & Strenuus D. Ferdinand Michl Mus. Aul. Vice-Præf. nec non Cam. Aul. & templi S. Michaëlis Organædus*“ bzw. 1752 als „*Nob. Ac Stren. D. Ferdinandus Michl, S.E.B. Concert. Mus. Vice-Magister, nec non Camer. & Templi S: Michaelis Organædus.*“²⁰¹

2.2.5. Weitere Werke von Ferdinand Michl

Bereits im Jahre 1740 erschienen zwölf Symphonien von Ferdinand Michl im Druck.²⁰² 1747 lieferte der „*Ornatiss. & Spectatiss. D. Ferndinandus Michl, Cam. Aul. & templi Michaelis Organædus*“ die Musik für das geistliche Singspiel *Tobias und Sara*, aufgeführt anlässlich der Hochzeit von Kurfürst Maximilian III. Joseph (1727-1777) und Maria Anna Sophie, Tochter des Friedrich August II., König von Polen.²⁰³ Der Text stammt von P. Franz Neumayr S.J.²⁰⁴

Weiters sind von ihm vier Präludien für Orgel in der Sammlung des „*Rottenbacher Orgelbuchs*“ erhalten,²⁰⁵ sowie drei Sinfonien mit nicht gesicherter Urheberschaft und

²⁰⁰ BSB 4 Bavar. 2180, IV ¼.

²⁰¹ Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur 4 Diss 2689; enthält die Periochen der Fastenmeditationen von 1748 bis einschließlich 1752.

²⁰² Der Druck der Orgelstimme befindet sich im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Graz (A-Gmi) im Bestand St. Jacob / Leoben unter der Signatur (A-Gmi) 100 LEj/D 26. Ein Bestandverzeichnis wird von Frau Dr. Ingrid Schubert gerade in der Reihe *Tabulae Austriacae* publiziert. Eine RISM-Aufnahme ist noch nicht vollzogen. Für diese Auskünfte danke ich Frau Dr. Kordula Knaus, Institut für Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität, Graz. Cf. auch *RISM, Einzeldrucke vor 1800* (Bärenreiter 1975), Bd. 5, S. 545 verzeichnet unter der Signatur M 2701.

²⁰³ BSB 4° Bavar 2192 II (5) und UB Mü 4° P.lat.rec. 1245/5 (16 und 17) enthalten keine Komponistenangaben. Diese ist nur bei UB Mü 8° WA 1340 (1) und UB Mü 4° P.lat.rec. 1245/5 (15), also bei den lateinischen Textheften zu finden.

²⁰⁴ UB Mü 8° WA 1340 (1 und 2).

²⁰⁵ Vorhanden u.a. in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Mbs. Mus. ms 261 {RISM A/II: 456.012.203; 456.012.213; 456.012.241; 456.012.150})

die geistliche Arie *Dignare me laudare*.²⁰⁶ Ferdinand Michl findet sich außerdem auf einer Liste aller Komponisten, von denen in Freising zwischen 1698 und 1802 eine Schulooper aufgeführt worden ist.²⁰⁷

2.2.6. Tod von Ferdinand Michl

Ferdinand Michl starb am 23. März 1754 in München²⁰⁸ und hinterließ seine Frau Maria Anna Ottilia und (mindestens) sechs Kinder.²⁰⁹ Seinem Nachfolger Franz Anton Stadler (unbekannt/vor 1750-1772) wurde die volle Höhe von Ferdinand Michls Gehalt von Anfang an zugestanden.²¹⁰

²⁰⁶ DO Mus. Ms. 1333; RISM A/II: 450.013.501. Robert Münster schreibt in seinem Artikel *Ferdinand Michl* (wie Anm. 3), S. 599 im Gegensatz zu seinem gleichnamigen Artikel in der ersten Auflage des *New Grove Dictionary* (London 1980), in dem diese Passage fehlt, es gäbe von Ferdinand Michl zwei gesicherte tradierte (Bsb, DS) Sinfonien und eine ungesicherte (IN). In der Staatsbibliothek Berlin/Musikbibliothek (Bsb) findet sich jedoch nur eine Sinfonie von einem Michl (ohne Vornamen). Diese hat Münster Ferdinand Michl zugewiesen, während sie in der Bibliothek in den Block Joseph Michl eingeordnet ist und die Signatur 14431/4 hat. Auf der dazugehörigen Katalogkarte findet sich die Jahreszahl 1786, die aufgrund des Sterbejahres von Ferdinand Michl (1754) gegen die Zuweisung von Münster sprechen würde außer man zieht sie zur Schreiberparaphie. Aus diesen Gründen habe ich das Werk im Gegensatz zu Münster hier den unsicheren Sinfonien von Joseph Willibald Michl zugeordnet. In der Hessischen Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt wird unter der Signatur DS – Mus. ms 871/5 eine *Sinfonia/ a/ 2 Violini/ Viola e/ Basso/ del Signore/ XII.IXII./ C.dur.* Ferdinand Michl zugeschrieben, wobei aus der RISM-Aufnahme keine zweifelsfreie Zuschreibung hervorgeht. Vielmehr gibt es sogar einen Nebeneintrag unter Anonyma. In dem Zettelkatalog der Hessischen Universitäts- und Landesbibliothek, der ein Auszug aus den RISM-Daten ist, ist für diese Sinfonie unter Ferdinand Michl keine RISM-Nummer enthalten. In der 11. kumulierte Fassung hat die Sinfonie unter Anonyma die Nummer RISM A/II: 450.003.184. Aus diesem Grund wurde auch dieses Werk denen mit unsicherer Tradierung zugeordnet.

Die in Indersdorf (IN 119) vorhandene Sinfonie in G-Dur, bei der die beiden Violinen- und Flötenstimmen fehlen, hat auf der Viola-Stimme den Vermerk *Del Sigre Michel*. Aufgrund des Besitzvermerkes, der durch Rasur zum Teil unleserlich ist „*ad me Johann Georg ... Studiosus 17...*“ und der Tatsache, dass Indersdorf ein Augustinerchorherrenstift war, ist bei dieser Sinfonie die Urheberschaft von Joseph Willibald Michl mindestens ebenso wahrscheinlich. Dies ist auch im *Thematischen Katalog der Musikhandschriften der Benediktinerabtei Frauenwörth und der Pfarrkirche Indersdorf, Wasserburg am Inn und Bad Tölz*, München 1975 (KBM 2), so vermerkt bzw. darüber hinaus angegeben, dass die Sinfonie neben Joseph Willibald und Ferdinand auch von Joseph Ildephons stammen könnte. Ich habe diese Sinfonie bei meinem Werksverzeichnis Joseph Willibald Michl mit dem Vermerk unsichere Urheberschaft zugeordnet.

²⁰⁷ Cf. hierzu Fellerer, Karl Gustav: *Beiträge zur Musikgeschichte Freisings*, Verlag des Freisinger Tagblattes, Freising 1926 und Ziegler, Benno: *Placidus von Camerloher (1718-82). Des Altbayerischen Komponisten Leben und Werke*, Datterer, Freising 1919.

²⁰⁸ Laut Eintrag in das Besoldungsbuch: Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 795: *Besoldungsbuch* 1754, fol. 270v: „*Den. 23^t Marty ao: dis* [vermutlich: anno dieses Jahres], „*hat nebenstehender Michl dises zeitliche beschlossen, und seine nachgelassene Wittib das heurige Erste: als Sterb Quartall zuerfolgen, Crafft Ordonantz de Dato 19.^t Juny Ao: 1754. so gleich hienach beym Franz Antoni Stadler anligt*“. Der Matrikelband AEM MM 156 (Begräbnisse St. Peter) vermerkt auf S. 179 die Beerdigung von Ferdinand Michl am 24. März 1754. Für diese Auskunft danke ich Herrn Erzbischöflichen Notar Michael Volpert M.A. (E-Mail vom 6. Mai 2008 an den Verfasser).

²⁰⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist*; Schreiben vom 22. April 1754. Die Zahl sechs wird in diesem Schreiben genannt. Möglicherweise waren es auch mehr Kinder und in diesem Schreiben nur die mittellosen bzw. unmündigen genannt (cf. infra).

²¹⁰ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 796: *Besoldungsbuch* 1755, fol. 264v.

2.2.7. Die Familie von Ferdinand Michl

Von Ferdinand Jakobs Gattin, **MARIA ANNA OTTILIA MICHL**, ist zu seinen Lebzeiten wenig bekannt. Sie wurde um 1720 geboren.²¹¹ Nach dem Tod ihres Mannes scheint die Witwe in pekuniäre Schwierigkeiten geraten zu sein, denn bereits am 29. März 1754 erbat²¹² sie beim Kurfürsten, der diese Bitte an den Intendanten der Hofmusik zur Begutachtung²¹³ am 22. April 1754 weiterleitete, für sich und die sechs vaterlosen Kinder Hilfe und Unterstützung. Am 28. April 1754 empfahl der Intendant Graf von Seeau, nachdem der verwitweten „*Hof-Baßistin Loysin*“ im Anbetracht ihrer drei unmündigen Kinder 150 fl. zugestanden wurden, der Witwe Michl bei sechs Waisen 200 fl. zu überlassen, damit sie diese christlich erziehen und sie etwas erlernen lassen könne.²¹⁴ Auch der Hofkammerrat von Ruffin erinnerte sich am 30. April 1754 an die Dienste von Ferdinand Michl, v.a. an seine lange Zeit unentgeltlichen Dienste als Hofcembalist, sein bescheidenes Einkommen nicht zuletzt angesichts der sechs unmündigen Kinder und kommt zu der Empfehlung, dass, wenn nicht 200 fl. „Gnadgeld“, so wenigstens 150 fl. bewilligt werden könnten.²¹⁵ Am 31. Mai 1754 erhielt das Hofzahlamt die Ordonanz, der Witwe Anna Maria Michl „*jährlich 150 fl. in quaterberlichen ratis, und zwar von 1. des nächst abgereichung Monnaths April an gegen schein zu bezahlen und beforige in ausgab zu streichen*“.²¹⁶

Im Pensionsbuch des Jahres 1775 findet sich der Vermerk, dass Anna Maria Michl seit 1754 eine Witwenrente in Höhe von 150 fl. quartalsweise in Höhe von 37 fl. 30 kr. erhält.²¹⁷ Diesen Betrag bekam sie noch bis einschließlich 1777.²¹⁸

Exkurs: Pensionsregelung nach dem Tod von Max III. Joseph

Mit dem Antritt von Karl Theodor von der Pfalz änderten sich nicht nur die Besoldungs-, sondern auch die Pensionierungsmodalitäten. In den Anmerkungen im zweiten Pensionsbuch des Jahres 1778 wird die neue Pensionsregelung beschrieben:²¹⁹ Das Hofzahlamt hatte nach dem Amtsantritt von Carl Theodor angefragt, wie man mit den bisherigen Ausgabenposten weiter verfahren solle, ob diese wie bisher beibehalten werden oder „reguliert“ werden sollten.

²¹¹ Cf. infra die Inschrift des Grabsteins von Maria Anna Ottilia Michl.

²¹² Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist*.

²¹³ Ebenda.

²¹⁴ Ebenda.

²¹⁵ Ebenda.

²¹⁶ Ebenda.

²¹⁷ Kurbayern Hofzahlamt 871: *Pensionsbuch 1775*, fol. 126r.

²¹⁸ Kurbayern Hofzahlamt 872: *Pensionsbuch 1776*, fol. 125r und Kurbayern Hofzahlamt 873: *Pensionsbuch 1777*, fol. 123v.

²¹⁹ Kurbayern Hofzahlamt 875: *Pensionsbuch 1778*, Anmerkung fol. 1 ff.

1. Teil | I. Kapitel: *Genealogie*

Nach mehrmaligem Monieren bis hinauf zur höchsten Stelle und Einsicht in ein Buch wurde am 17. März 1778 folgendes Dekret ausgefertigt und dem Hofzahlamt mittels anliegender Ordonanz zum 3. April desselben Jahres mit folgendem Inhalt mitgeteilt: Der neue Landesfürst würde zwar gerne die zugesagten Vergütungen beibehalten, aber es wären Staatsschulden vorhanden, so dass die Staatskasse entlastet werden sollte. Einem neuen Landesherren sei es zudem nach göttlichen und weltlichen Rechten freigestellt, „*die von seinem Vorfahrer an der Regierung ausgespendeten Gnaden willkürlich aufzuheben*“. Der Kurfürst wisse um die Bedürftigkeit der mit Pensionen begnadigten Witwen und Waisen, müsse aber auch Rücksicht nehmen auf die Mittel, die in der Hauptkasse vorhanden seien. So wolle man sämtliche Pensionen in bisheriger Wissenheit belassen und nur jene, die wegen ermangelnder Landeseinkünfte nicht befriedigt werden dürften, einstweilen vertrösten, bis die Kassen ergiebigere Umstände aufweisen würden. Auch sei zu bedenken, dass nicht die, die einer solchen Mildtätigkeit nicht bedürfen, unverdiente Begünstigungen hätten, den ohnehin allzu sehr überladenen Reichshaushalt weiterhin belasten.

So wurden ab dem Jahr 1778 beim Hofzahlamt die angewiesenen Gnaden-Gehälter und Pensionen nach „*gepflogener und genauer Einsicht*“ in drei Klassen unterteilt: Die erste umfasste die „*allerbedürftigsten und mittellosen*“ Witwen und Waisen. Diese bekamen vom 1. Januar 1778 an teils die bisherige oder etwas geminderte Beträge unter Beachtung des auf gewisse Jahre beschränkten Bezuges und der sonst vorhin verknüpften Bedingungen. In der zweiten Klasse wurde die bisherige Bezahlung vorübergehend beibehalten, bis eine gründliche Überprüfung über die Gründe für die Zahlungen abgeschlossen ist, aus welchen Beweggründen und für welche etwaige Verdienste die Pensionen ursprünglich ausgesetzt wurden und ob darunter nicht viele „Teilhabende“ seien, die wegen ihres ausreichenden Vermögensstandes oder aufgrund ihrer wenig genügsamen Lebensart einer solchen „lediglich für arme wahrhaft Notleidende gewidmeten Beihilfe“ entbehren können. Diese sollten dann zur letzten Klasse zugeteilt werden, deren Pensionen und Gehälter mit Anfang des Jahres und auch künftig aufgehoben wurden. Der Kurfürst ordnete weiter an, dass für diese zweite Klasse eine ausführliche Tabelle erstellt und für diese eine „Expertenkommission“ eingesetzt werden sollte, deren Prozedere auch detailliert vorgegeben wurde. Ausdrücklich ist hier neben dem Stallmeister-Stab auch das Musikpersonal genannt.

Anna Maria Michl wurde in die erste Klasse eingestuft und ihre Witwenrente leicht auf 112 fl. 30 kr. gekürzt.²²⁰ Dennoch ist ihr Name im Pensionsbuch von 1779 durchgestrichen²²¹ und ab 1780 ist sie in den Pensionsbüchern nicht mehr verzeichnet.²²²

²²⁰ Kurbayern Hofzahlamt 875: *Pensionsbuch* 1778, fol. 170v.: „Anna Maria Michlin Concertmeisters, dann Hof- und Kammer organistens Wittib, 1.^{ter} Klaß, also konftig wie ehevor.“ Als Randnotiz ist bei diesem Eintrag zu lesen: „AB 1754 [...] Diese pension ceßiert Report, ~~weill~~ mit ende des: 3^l. Qrtls, heur, weill solche von: 1:^l Octob: an unter den hiervon ac. 5: findigen ^{pens}. Listedes Hof Music staab einläuft.“ Cf. aber auch: Kurbayern Hofzahlamt 874: *Pensionsbuch* 1778, fol. 139v!

²²¹ Kurbayern Hofzahlamt 876: *Pensionsbuch* 1779, fol. 119v.

²²² Kurbayern Hofzahlamt 877: *Pensionsbuch* 1780; Kurbayern Hofzahlamt 878: *Pensionsbuch* 1781 und Kurbayern Hofzahlamt 879: *Pensionsbuch* 1782.

Am 8. Oktober 1792 zog die Witwe nach Weyarn zu ihrer Tochter Jacobina, die den Weyarner Klosterrichter Johann Baptist Moser geheiratet hatte, um dort ihren Lebensabend zu verbringen. Im Weyarner Klostertagebuch des Chorherren Laurentius Justinian Ott findet sich an eben diesem Tag der Eintrag:²²³

Heut ist mit Sack und Pack die Frau Michlin [urspr. Mutter] verwittibte Viceconcertmaisterin ꝛ von München allhier angekommen, eine Frau von 77 Jahren, die sie wirklich schon erfüllet hat, nachdem ihre Kinder alle gut versorgt sind, ihre letzte Lebenstäg bey ihrer Tochter allhier und bey ihren Schwieger Sohn, unsern Herrn Richter, in gänzlicher Ruhe und Stille zubringen will. Sie genüsset annoch wie zu München die gnädigste Pension a 300 fl. Ihre Kinder sind folgende:

1. *Eine Kloster Frau zu Nymphenburg.*
2. *Ein Kloster Herr, Laurentius Michl mit Nahmen, zu Beyharting professus, welcher aber schon vor 5 oder 6 Jahren alldort verstorben ist.*
3. *Ein Kammerdiener und Archidiaconatsschreiber zu Gars verheurathet.*
4. *Unsre Frau Richterin.*²²⁴
5. *Ein Expeditor, zu München verheurathet, und*
6. *Ein verheuratheter Früchtehändler in München, sonst Apothecker seiner Profession.*

In Weyarn schien sie freundlichst aufgenommen worden zu sein, da sie am regen Klosterleben viel Anteil nahm. So schildert Ott in seinem Klosterdiarium²²⁵ am 29. Juli 1793:

Reverendissimus noster ~~heri~~ summo mane hodie profectur est Monachium. Die Herrn Allianzer speisten heut mit uns im Refectorioallian, weil es in Abwesenheit Reverendissimi kaum der Mühe werth ware, daß doppelte Küchl angerichtet sollte werden, und überdiß die Herrn Allianzer bey uns im Refectorio mehrer Vergnüen fanden, als auf dem Saal, wo die ganze Tafel nur aus 8 Persohnen Bestanden hätte. Bey regnerischer Witterung hat die See= recreation anheur im Hölzl zu Erlach nicht geschehen können dahero hat sich Titl. Herr Decanus entschloßen den Herrn Allianzern sowohl, als dem hiesig Venerabili capitulo zu <...> dieselbige auf unsere Mühl bey Herrn Possidonio zu veranstalten. In dieser Absicht ließ er das

²²³ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/5, pag. 208f. Cf. hierzu auch infra.

²²⁴ Mit Vornamen Jacobina bzw. Jacobine. Cf. den Eintrag: Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/15, pag. 94.

²²⁵ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/6, pag. 154f.

1. Teil | I. Kapitel: Genealogie

Vorhaben dem Herrn Possidonio frühzeitig vermelden: Wir aber Bathen um 12 Uhr die Vesper sammt der complet in den Chor, und dann um 1 Uhr fuhren die Herren Allianzer in ihrer Gutschen²²⁶ – unser Herr aber auf 2 <...>sten nach Thalhain ab. Nebst Herrn Richter und Herrn Michl wurde auch die Frau Richterin, und ihre Frau Mutter ~~Be~~ diese eingeladen, und aufgepackt.

Am 11. August 1793 notierte Ott:²²⁷ „Herr Richter, Frau Richterin, und Ihr Frau Mutter besuchten heut titl Herrn Pfleger in Valleij.“ Am 13. September 1795 heißt es:

Ad prandium Ex Valleij invitatus advenit D. Profectus cum filiola sua et fratre nec non aliis duabus feminis vel consanguinitate vel affinitate junctis. Herr Richter, Frau Richterin, dessen Fr: Mutter, Herr Michl, 2 Würths Töchter von Feldkirchen, der junge Herr Doctor Pachauer, und dessen Frau Mutter, ein Bruder und Schwester unsers Herrn Ruperti, Herr P. Justian (?), ein Franzose von Josenberg (?), Studenten 15 oder 16 waren lauter Gäst anheut.²²⁸

Ein Jahr später scheint es Maria Anna Ottilia Michl gesundheitlich nicht gut gegangen zu sein, denn am 9. April 1796 liest man im Klosterdiarium: „Der Frau Richterin alte Frau Mutter ist anheut abends mit dem heiligen Sterb: Sacramentum versehen worden.“²²⁹ Sie erholte sich aber wieder und lebte noch knapp vier Jahre bis zum Morgen des 18. März 1801.²³⁰ Zum ersten Jahrestag ihres Todes wurde in Weyarn ein feierliches Requiem abgehalten.²³¹ Maria Anna Ottilia Michls Grabstein ist heute noch im Kreuzgang der Klosterkirche erhalten. Seine Inschrift lautet:²³²

²²⁶ Gemeint sind wohl Kutschen.

²²⁷ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/6, pag. 164.

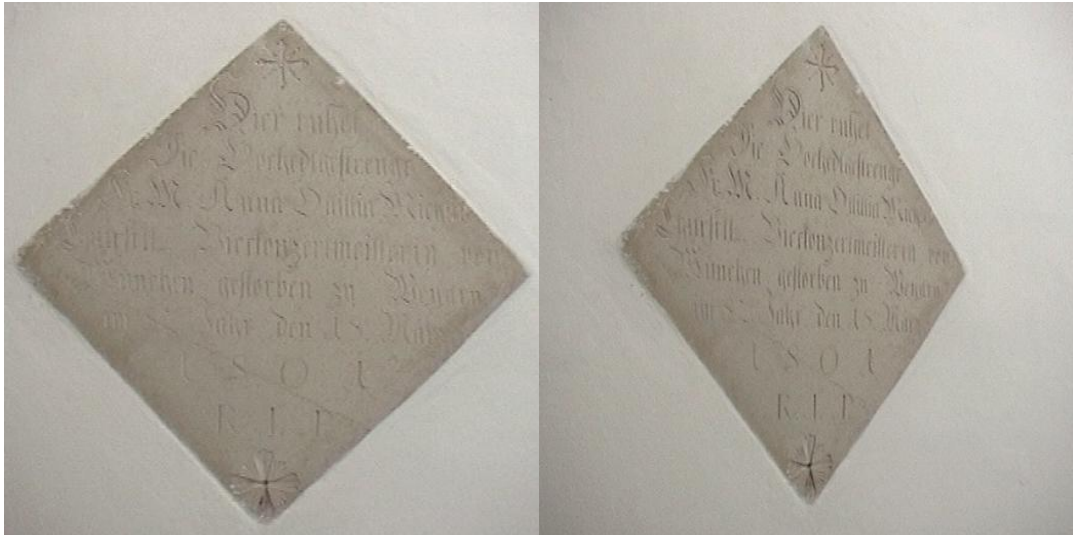
²²⁸ Ebenda, AEM 148/8, ohne pag.

²²⁹ Ebenda, AEM 148/9, pag. 66.

²³⁰ „Die Frau Mutter der Frau Richterin starb heut frühe um 8 Uhr, da ich eben noch Beym Altar mich befande.“ Ebenda, AEM 148/14, pag. 57.

²³¹ „Domi hora octava habuimus Missam Sollemnem de Requiem anniversariam pro defuncta D. Maria Ottilia Michlin, matre D. Judicissae nostrae.“ Ebenda, AEM 148/15, pag. 37, Eintrag vom 17. März 1802.

²³² Quelle der Bilder: privat.



*Hier ruhet
Die Hochedlgestrenge
Fr. M. Anna Ottilia Michlin
Churfrtl. Vicekonzertmeisterin von
München gestorben zu Weyarn
Im 82ten Jahr den 18ten März
1801
RIP*

Auf die Tochter von Anna Ottilia und Ferdinand Michl, welche den (späteren) Weyarner Klosterrichter Johann Baptist Moser heiratete, wird in dem Abschnitt, der sich mit Joseph Willibald Michls Aufenthalt in Weyarn beschäftigt, weiter eingegangen werden.

Von dem oben bei Ott erwähnten Beyerhartinger Augustinerchorherren (**FERDINAND**) **LAURENTIUS MICHL** ist noch bekannt, dass er am 25. März 1747 in München geboren wurde, 1763 die gymnasialen Studien am Wilhelmsgymnasium in München bei den Jesuiten abschloss und 1767 die ewige Profess ablegte.²³³ 1772 erhielt er die Priesterweihe und war bis zu seinem Tod am 26. Februar 1786 Augustinerchorherr im oberbayerischen Chorherrenstift Beyharting.²³⁴

²³³ In den Notenbüchern des Wilhelmsgymnasiums war er nicht ausfindig zu machen. Angaben zur Profess und Priesterweihe aus: Deutinger, Martin von: *Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbisthums München und Freysing*, Band 4, Freising 1852.

²³⁴ Leitschuh, Max: *Die Matrikeln der Oberklassen des Wilhelmsgymnasiums in München*, 4 Bände, München 1970-1976; Band 3, S. 95. Für diesen Hinweis danke ich Peter Kefes, Regensburg.

Der bei Ott ohne Namensangabe erwähnte „*Kammerdiener und Archidiaconatsschreiber zu Gars*“ erscheint noch an anderen Stellen in dem *Klostertagebuch*. Er soll den Namen **FERDINAND MICHL** getragen haben:

[...] *Prodictus D. famulus cubicularis Reverendissimi DD. Propositi Garsensis est frater Germanus D. Judicisae nostrae, nomine ferdinandus Michl. [...]*²³⁵, „[...] *Reverendissimus Garsensus circa horam duodecimam sumpto prius nobiscum prandio, cum famulo suo Monachinum, unde nuper advenerat, reversus est.*²³⁶

Das Amt des Archidiaconatsschreibers kann man als das eines Verwaltungsangestellten, Chronisten und Protokollanten oder Urkundenverfassers

verstehen. In Gars musste der Inhaber dieses Amtes vom Chorgerichtsnotar unterhalten werden.²³⁷ Ferdinand Michl²³⁸ übte dieses Amt, zugehörig den 36 säkularen Personen des Klosterpersonals²³⁹, vermutlich bis 1803 unter dem 49. und gleichzeitig letzten Propst des Augustiner-Chorherrenstifts Gars, Augustin Hacklinger, aus.²⁴⁰

In den Notenbüchern des *Wilhelmsgymnasiums* findet sich ein „*Monac Bojus organoedus in templo Societatis filius Seminarium*“ Ferdinand Michl, erstmalig 1754 unter „*Rudimentistarum B*“.²⁴¹ Laut Eintrag war er neun Jahre alt und muss damit um

²³⁵ I.e.: Zum Herr Kammerdiener des Propsts von Gars ist der leibliche Bruder unserer Frau Richterin ernannt worden, mit Namen Ferdinand Michl. Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/8, pag. 114, Eintrag vom 31. Mai 1795.

²³⁶ I.e.: Der Propst von Gars ist um die 12. Stunde, nachdem er vorher mit uns die Mahlzeit eingenommen hatte, mit seinem Kammerdiener nach München zurückgekehrt, woher er neulich gekommen war. Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/8, pag. 115, Eintrag vom 2. Juni 1795.

²³⁷ Uttendorfer, Emil: *Die Archidiakone und Archipresbyter im Bisthum Freising und die Salzburgerischen Archidiakone Baumburg, Chiemsee und Gars* [...], in: Moy de Sons, Ernst Freiherr von u.a.: *Archiv für katholisches Kirchenrecht*, Band 64, Verlag Kirchheim, Mainz 1890, S. 61. Für diesen Hinweis danke ich herzlich Herrn Archivoberrat i.K. Dr. Roland Götz, München (Mail vom 27. Februar 2007 an den Verfasser).

²³⁸ Über Ferdinand Michl und seine Tätigkeit als Archidiaconatsschreiber könnte man mit Sicherheit in den Zeitdokumenten mehr erfahren: Archiv des Erzbistums München und Freising: *Klostertagebuch Gars* („in specie *Diarium Wangensia*“) von 1799-1805, AEM Klösterbände 37; Archiv des Erzbistums München und Freising: *Gars: Klostersgeschichte; Korrespondenzen Hacklinger/Klöckl, Säkularisation bis 1815*, AEM Klösterbände 39; Archiv des Erzbistums München und Freising: *Gars: Klostersgeschichte; Aufhebung des Archidiakonates (Archidiakon Hacklinger) 1804-1822*, AEM Klöster-Bände 40 etc.

²³⁹ Wenhard, Franz (Red.): *ZeitFlussLäufe. Säkularisation der Klöster Au und Gars am Inn 1803-2003*. Begleitbuch mit Katalog zur Ausstellung vom 17. Mai bis 15. Juni 2003 im Kloster Gars am Inn, Bibliothek der Redemptoristen, Gars am Inn 2003, S. 95.

²⁴⁰ Spätestens ab 1159 war der Propst des Chorherrenstifts gleichzeitig Archidiakon, also Bischofsvikar für das Archidiakonats Gars als Verwaltungssprengel des Erzbistums Salzburg. Cf.: zur Geschichte von Gars und zu Propst Augustin Hacklinger: Reithofer, Franz Dionys: *Geschichte des regulierten Chorherrn – Stifts und Klosters Gars 1813*, Bibliothek der Redemptoristen, Gars am Inn 1999.

²⁴¹ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbuch 1754 (Nr. 81).

1745 geboren sein. Seine Leistungen werden wie folgt bewertet:²⁴² „*Ingenium bonum / Diligentia nulla / Profectus Exiguus / Mores nisi aetas excuset, pueriles, et vix non petulantes / R*“. Im Jahr darauf findet sich dieser Organistensohn Ferdinand Michl, der vermutlich aufgrund des Todes des Vaters auf das Wilhelmsgymnasium geschickt wurde, immer noch unter „*Rudimentistatum B*“. Beim wiederholten Besuch dieser Stufe erhielt er als Bewertung: „*Ingenium aliquod / Diligentia nulla / Profectus nullus / Mores statura metiendi / R*“.²⁴³ Nach vermutlich einem Jahr Pause erscheint der inzwischen 12-jährige unter den „*Rudimentistarum*“ der „*Schola majoris*“, jedoch mit kaum besseren Zensuren.²⁴⁴ Nach einer erneuten Unterbrechung findet sich ein 15-jähriger Ferdinand Michl 1760 unter den Schülern der „*Syntax Minor B*“.²⁴⁵ Dieser erhielt die Beurteilung: „*Ingenium capax / Diligentia valde mediocris / Profectus inter meliores / Mores probi et boni / a*“. Im darauffolgenden Jahr wiederholte Ferdinand Michl die *Syntax Minor B* mit den Ergebnissen: „*Ingenium satis honestum / Diligentia valde mediocris / Profectus inter mediocres / Mores inceniose facti / a*“.²⁴⁶ 1763 findet sich der 19-jährige Ferdinand Michl im „*Catalogus Rhetorum*“, scheint aber von der Abschlussprüfung ausgeschlossen worden zu sein:²⁴⁷ „*Ingenium bonum / Diligentia nulla / Profectus vix aliquis / Mores paterna cura digni / exclusus*.“ 1764 steht er unter den „*DD. Logici*“.²⁴⁸ Nachdem er 1765 und 1766 in den Notenbüchern nicht verzeichnet ist, verließ Ferdinand Michl laut Eintrag in das Notenbuch des Jahre 1767 unter „*Casisto et Canonisto potissimum Imi anni*“ mit einem Zeugnis vom 15. Juni 1768 das Gymnasium.²⁴⁹

Im gleichen Jahr erscheint ein weiterer in München geborener Sohn eines Hofmusikers Michl, **BERNHARD MICHL**, in den Notenbüchern des Wilhelmsgymnasiums.²⁵⁰ Unter „*Rudimenta B*“ wird der 17-jährige Knabe, der sich im zweiten Schuljahr befinden soll,

²⁴² Zur Struktur der Notenbucheinträge und den Bewertungen cf. den Abschnitt „Michl am Wilhelmsgymnasium in München“ bei Joseph Willibald Michl.

²⁴³ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbuch 1755 (Nr. 82).

²⁴⁴ Im Notenbuch des Jahres 1756 ist der Name „Ferdinand Michl“ nicht zu finden. Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbuch 1757 (Nr. 84): „*Ingenium excitatum / Diligentia nulla lauda digna / Profectus inter mediocres / Mores froenio indigni et gutmaces (?) quandoqus (?) / a*“.

²⁴⁵ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbuch 1760 (Nr. 87).

²⁴⁶ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbuch 1761 (Nr. 88).

²⁴⁷ Das Notenbuch von 1762 fehlt. Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbuch 1763 (Nr. 89).

²⁴⁸ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbuch 1764 (Nr. 90). „*Ingenium aptum / Diligentia nulla / Profectus nullus / Mores nulli et perversi / exclusus*“

²⁴⁹ Ebenda, Notenbuch 1767 (Nr. 93): „*Profectus Ex Theol. ultimus / Mores laudabiles / abiit ad calamum*“.

²⁵⁰ Ebenda, Notenbuch 1767 (Nr. 93).

mit „*Ingenium debile / Diligentia valde magna / Profectus inter mediocres / Mores valde pii, ac magna laude digni / a*“ bewertet. Im folgenden Jahr verließ er mit einem Zeugnis nach der „*Grammatica B*“ das Gymnasium. Im Notenbuch finden sich die Bemerkungen: „*Ingenium non nihil tardum / Dilligentia modia / Profectus inter ultimos / Mores litigiosi cæterum probi / abiit cum test.*“²⁵¹

Vielleicht handelt es sich bei diesem Bernhard Michl um das bei Ott als sechstes aufgeführte Kind von M. Anna Ottilia Michl, den „*verheuratheten Früchtehändler in München, sonst Apotheker seiner Profession*“.²⁵² Indirekt erscheint dieser in Otts Klostertagebuch noch einmal am 21. April 1793, wenn er schreibt: „*Comitem via hac vice non habuit nisi die Frau Schwägerin unserer Frau Richterin, eine Früchthändlerin zu München.*“²⁵³

Ein **NAMENTLICH NICHT NÄHER GENANNTER BRUDER** der Klosterrichterin Jacobina Moser und damit Sohn des Münchner Hoforganisten Ferdinand Michl stattete seiner Schwester am 26. Januar 1796 einen Besuch in Weyarn ab. Ott vermerkt hierzu in sein Tagebuch: „*Hodie ad prandium et coenam Musica completa fuit producta. Praeter D. Judicem nostrum, et D. Josephum Michl ejusdem affinem hospes non adfuit nisi [...]*“²⁵⁴ Eine Zuordnung zu einer Person der Familie ist alleinig aufgrund dieser Aussage derzeit nicht möglich.

Erstaunlicherweise erscheint der wohl zu Lebzeiten bekannteste Sohn Ferdinand Michls und seiner Frau Maria Anna Ottilia, **MELCHIOR VIRGIL MICHL**, nicht in obiger Aufzählung im Klostertagebuch, obwohl er 1792 noch lebte.²⁵⁵

²⁵¹ Ebenda, Notenbuch 1768 (Nr. 94).

²⁵² Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/5, pag. 208f. Cf. hierzu auch infra.

²⁵³ Ebenda, AEM 148/6, pag. 92.

²⁵⁴ Ebenda, AEM 148/9, pag. 19.

²⁵⁵ Damit ist entweder die Aufzählung bei Ott im Klostertagebuch nicht komplett (Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/5, pag. 208f.) oder die Angabe von sechs Kindern (in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist*; Schreiben vom 22. April 1754) stimmt nicht.

Er wurde ca. 1735 in München geboren und starb ebenfalls dort am 8. September 1795.²⁵⁶ Virgil Michl war Cellist, laut Robert Münster auch Sänger.²⁵⁷ Ebenfalls nach Münster war er vor 1764 Akzessist, ab 1764 sogar erster Cellist im Münchner Hoforchester und wurde im Januar 1765 fest angestellt.²⁵⁸ Nach den Besoldungsbüchern des Hofzahlamts lässt sich jedoch eine Festanstellung anhand eines Jahresgehalts erst ab 1768 belegen. 1765 wird die Hofcellistengruppe, die bisher über Jahre hinweg laut den Abrechnungslisten aus den beiden Cellisten Antonius Penazzi (mit einem Jahresgehalt nach Steuerabzug von 475 fl.) und Johann Virgilio Camerloher (mit einem Nettogehalt von 285 fl.) bestand, um den Musiker Franz Xaver Woschitka mit dem beachtlichen Jahresnettogehalt von 925 fl. erweitert.²⁵⁹ Dies bleibt bis einschließlich 1767 so.²⁶⁰ 1768 folgt Virgil Michl²⁶¹ für den am 21. September 1767 verstorbenen Antonius Penazzi²⁶²

²⁵⁶ In den Matrikeln der Pfarrei „Unsere Liebe Frau“ in München (heute Dompfarrei) ist bei den Sterbefällen von 1794 bis 1809 (AEM MM 58) für den 8. September 1795 vermerkt: „*Melchior Virgilius, churfürstl. Hofmusikus*“, der im 60. Lebensjahr verstarb. Für diese Auskunft danke ich Herrn Erzbischöflicher Notar Michael Volpert M.A. vom Archiv des Erzbistums München und Freising (E-Mail vom 18. Januar 2008 an den Autor). Cf. hierzu auch Münster: Artikel *Virgil Michl* (wie Anm. 3), S. 599.

²⁵⁷ Münster: *Mozart* (wie Anm. 77), S. 45. Cf. ders.: Artikel *Virgil Michl* (wie Anm. 3), S. 599. Hier schreibt Münster, dass Virgil Michl ab 1764 als erster Cellist am Hof tätig gewesen sei, ab 1765 fest angestellt.

²⁵⁸ Ein Accessit oder auch Elve in der kurfürstlichen Hofmusik meint einen Musiker, der Lehrjahre zur Vervollkommnung auf dem Instrument und zur Einarbeitung in das Orchesterspiel in der Hofmusik absolviert. In der Regel ohne Bezahlung und ohne Ansprüche auf spätere Übernahme in das Orchesterensemble. Oft war dies, wie wohl auch im Fall Virgil Michls, eine Art „Probezeit“, bevor man Hofmusiker wurde.

²⁵⁹ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 806, *Besoldungsbuch* 1765, fol. 286r..

²⁶⁰ Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 807, *Besoldungsbuch* 1766, fol. 308v. und Kurbayern Hofzahlamt 808, *Besoldungsbuch* 1767, fol. 293r.

²⁶¹ Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 809, *Besoldungsbuch* 1768, fol. 263r: „*Virgili Michel wurde kraft ordonantz de dato. 20. April ao: 1768. anstatt des ferthen [verehrten?] verstorbenen Penazzi als ViolonCellist vom. 1. Jenner heur Gdigst angeschafft, mit fl. 285.*“

²⁶² Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 808, *Besoldungsbuch* 1767, fol. 293r: „Ist den. 21.^t Septl: [September] heur mithin im. 3^t Qr: [Quartal] verstorben, dessen hinterblibenen Wittib aber vi Cabinets Sigl: dd^o: [de Dato] 26. Marz. 1768 uber solches sterb: auch noch dz. 4^t qrtl [das 4. Quartal] heur gdigst. bewilliget worden mit fl 118. 45 [kr.]“

mit einem Jahresgehalt²⁶³ von 285 fl. bis 1777, im Jahr darauf²⁶⁴ in Höhe von 213fl. 45 kr., als Hofcellist nach.²⁶⁵

Der bereits erwähnte *Churbaierische Hof- und Staatskalender* testiert die Einträge im Besoldungsbuch: 1765 wird Michl noch nicht als Mitglied der Kurfürstlichen Instrumentalmusik aufgeführt.²⁶⁶ In dieser Übersicht wird im Übrigen Karl von Cröner als Cammer-Compositeur genannt.²⁶⁷ Ab 1766 erscheint Virgilius Michl bei den Hofcellisten als „Accessist“,²⁶⁸ ebenso²⁶⁹ 1767. Ab dem Kalender des folgenden Jahres entfiel die Zusatzbezeichnung des „Accessisten“. Bis 1795 wurde Virgil Michl als Hofcellist geführt.²⁷⁰

Sein Akt beginnt mit einem Schreiben von Anfang Mai 1764 an den Kurfürsten, in dem er als „*Violoncell/Accessist bei der kurfürstlichen Instrumental/Musik*“ bittet, dass er zu

²⁶³ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 809, *Besoldungsbuch* 1768, fol. 263r; Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 810, *Besoldungsbuch* 1769, fol. 258r; Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 811, *Besoldungsbuch* 1770, fol. 254r; Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 812, *Besoldungsbuch* 1771, fol. 245r; Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 813, *Besoldungsbuch* 1772, fol. 240r; Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 814, *Besoldungsbuch* 1773, fol. 252r; Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 815, *Besoldungsbuch* 1774, fol. 248v; Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 816, *Besoldungsbuch* 1775, fol. 242r; Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 817, *Besoldungsbuch* 1776, fol. 247r; Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 818, *Besoldungsbuch* 1777, fol. 239r.

²⁶⁴ Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 819, *Besoldungsbuch* 1778, fol. 226v.

²⁶⁵ Ebenda, Kurbayern Hofzahlamt 820, *Besoldungsbuch* 1779: Ab 1779 werden die Personen der Hofmusik (vokal und instrumental) in den Besoldungsbüchern nicht mehr namentlich aufgeführt. So heißt es im fol. 289r des Besoldungsbuchs von 1779 nur noch: „*Churfrtl. Hof- und Kammer Musicisten Nachweis des 1778. BB: a.c. 239 et Seq: und des daselbst beygelegten Gdsten Decrets de dato. 24.^{te} augl. 1778 ist mit mehreren umständen die Churfrtl. gndste Verordnung vorgetragen findig(?), krafft welcher die sämmtl. vocal: und Instrumental Music dem Oberst Hofmeisterstaab einverleibt: das Music Personale mit ihren Gehältern bey dem Musicstaab bezahlt: und das hier Zue erforderliche Geld auf die von dem zeitl: Intendanten iedesmahl Zubescheinigende listen von dem HofZahlamt abgefolgt werden solle. Wornach dan folgende bezahlungen geleistet worden.*

als Erstlich für das sowohl Manheiml: als Münchenl: zum Dienst ausgewählte <...> Personale den 3.¹ Febr: 1779: pro Januario vermög Quittung. <...> f: 3858: 34: 3.¹ März pro Febr: <...> f: 3858: 34: 3.¹ April pro März <...> f: 3959: 44: 3.¹ May pro April <...> f: 3858: 19 $\frac{3}{4}$: 3.¹ Juny pro Majo <...> f: 3858: 19 $\frac{1}{2}$: 3.¹ July pro Junio <...> f: 3951: 29: 3.¹ Augl: pro Julio <...> f: 3884: 3 $\frac{1}{4}$: 3.¹ Sept: pro Augl: <...> f: 4055: 37 $\frac{1}{4}$: 3.¹ Octl: pro 7bri <...> f: 4055: 37 $\frac{1}{4}$: 3.¹ 9bri: pro 8bri <...> f: 4055: 37 $\frac{1}{4}$: 3.¹ Dec: pro 9bri <...> f: 4055: 37 $\frac{1}{4}$: 31.¹ dito pro Debr <...> f: 4055: 37 $\frac{1}{4}$: f: 47491 = 9 $\frac{3}{4}$.“

²⁶⁶ Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof und Staatskalender* (Z 86), 1765, S. 47.

²⁶⁷ Ebenda, 1765, S. 47 unter „*Flute-Traversisten*“. Zu dem Kammermusikus und Kammerkomponisten Franz Carl Thomas von Cröner (nach 1722 bis 1787) siehe Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 64), S. 59 und das *Bayerische Musiker-Lexikon Online*, BMLO ID c0287.

²⁶⁸ Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof und Staatskalender* (Z 86), 1766, S. 48.

²⁶⁹ Ebenda, 1767, S. 50.

²⁷⁰ Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof und Staatskalender* (Z 86), 1768, S. 57; ebenda, 1769, S. 60; ebenda, 1770, S. 60; ebenda 1771, S. 74; ebenda, 1772, S. 75; ebenda, 1773, S. 68; ebenda, 1774, S. 70; ebenda, 1775, S. 68; ebenda, 1776, S. 68; ebenda, 1777, S. 68. Die Kalender der Jahre 1778 mit 1780 fehlen. Ebenda, 1781, S. 37; ebenda, 1782, S. 35; ebenda, 1783, S. 36; ebenda, 1784, S. 37; ebenda, 1785, S. 36; ebenda, 1786, S. 37; ebenda, 1787, S. 38; ebenda, 1788, S. 38; ebenda, 1789, S. 38; ebenda, 1790, S. 38; ebenda, 1791, S. 38; ebenda, S. 40; ebenda, 1793, S. 40; ebenda, 1794, S. 40; ebenda, 1795, S. 40.

seinen bisherigen 15 fl. monatlich noch eine Zulage bekomme.²⁷¹ Er habe über drei Lehrjahre bei dem Konzertmeister Aliprandi und schon fünf Jahre bei der kurfürstlichen Instrumentalmusik abgeleistet und in den vergangenen Opern zur Zufriedenheit genügt. In Anbetracht der teuren Zeiten könne er mit einem solchen Gehalt nicht bestehen. Am 18. Mai 1764 bestätigte Intendant Graf von Seeau, dass der Violoncell-Accessist Virgilius Michl sowohl in der Kammermusik als auch in den Opern seinen Dienst stets zur vollen Zufriedenheit geleistet habe und ihm so eine jährliche Besoldung von 300 Gulden zugestanden werden könnte, besonders da der Konzertmeister Aliprandi und Camerloher²⁷² weder bei der Kammermusik noch bei den Opern die gehörigen Dienste leisten könnten.²⁷³ Zumal sei die Stelle eines Violoncellisten frei.²⁷⁴ Dieses monatliche Gehalt von 15 Gulden würde wieder der Kabinettskasse „anheim fallen“. Erst am 27. März 1768 erging das kurfürstliche Dekret, dass nach Ableben des Kammervirtuosen und Violoncellisten Anton Pinazzi „*dero gleichmässigen*“ Violoncellisten Virgilius Michl eine jährliche Besoldung von 300 Gulden „*mit Anfang des heurigen Jahres*“ in kurfürstlicher Gnade bewilligt werde.²⁷⁵ An das Hofzahlamt ging daraufhin die Anweisung,²⁷⁶ dass nach Abzug der Steuern 285 fl. gegen Quittung in quatermberlichen (also vierteljährlichen) Raten an Virgil Michl auszuzahlen sind.

Das nächste Schreiben ist undatiert und vom Hof- und Kammermusiker Virgilius Michl an den Kurfürsten gerichtet.²⁷⁷ Schon 20 Jahre genieße er die höchste Gnade, bei der kurfürstlichen Kapell- und Kammermusik als Violoncellist angestellt zu sein. Seit dieser Zeit habe er Dienste versehen, die der Konzertmeister und Violoncellist Alliprandi 1200 fl. „als *Emeritus Declarirt*“ und der Violoncellist Camerloher „*Von dem Schlagfluß* (i.e. nach einem Schlaganfall) *berührt*“ nicht mehr erfüllen könne. Erst nach dem Tode des Violoncellisten Pinazi, der jährlich 500 fl. genoss, erhielt er ab dem Jahre 1769 jährlich 285 fl. mit der Aussicht, sollte Aliprandi oder Camerloher sterben, in die „*Status Mässige besoldung*“ mit 500 fl. aufzurücken. Vor sieben Jahren habe der damalige Kurfürst selbst eingesehen, wie sehr er bei diesen Umständen unter der geringen

²⁷¹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HR I Fasz. 470 Nr. 698: *Michl, Virgilius – Hofmusik=Secrtaire* [...] (Laufzeit 1764-1795).

²⁷² Hier ist der Cellist Johann Virgil Camerloher gemeint.

²⁷³ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HR I Fasz. 470 Nr. 698: *Michl, Virgilius – Hofmusik=Secrtaire* [...] (Laufzeit 1764-1795).

²⁷⁴ Zur Besetzung der Violoncellisten cf. supra.

²⁷⁵ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HR I Fasz. 470 Nr. 698: *Michl, Virgilius – Hofmusik=Secrtaire* [...] (Laufzeit 1764-1795).

²⁷⁶ Ebenda.

²⁷⁷ Ebenda.

Besoldung zu leiden hätte und hätte ihm auf Kosten der Kabinettskasse eine Gratifikation von jährlich 100 fl. bewilligt, bis er in die Besoldung von 500 fl. aufrücken werde.²⁷⁸ Es sei offensichtlich, wie wenig er von den jährlichen 285 fl. leben könne und auch mit den 100 fl. mehr habe er sich nur in seinen äußersten Umständen aushelfen können. Daher äußere er die Bitte, ihm auch vom neuen Kurfürsten diese zusätzlichen 100 fl. pro Jahr wie bisher aus angeführten Gründen zu belassen. Eine Antwort des Kurfürsten oder ein daraufhin erlassenes Dekret ist nicht überliefert.

Nach dem Tod Virgil Michls trat der Hofmusik-Calcant Adam Moralt am 8. September 1795 an den Kurfürsten mit der Bitte heran, seinem Sohn Philipp, der als Hofmusik-Accessit tätig sei und seit Virgil Michls Tod dessen Dienste versehe, etwas von der Besoldung des Violoncellisten Virgilius, die durch dessen Tod entfiel, zu verleihen.²⁷⁹ Damit wolle dieser sich die benötigten Kleidungsstücke anschaffen und so mit Anstand zum höchsten Dienst erscheinen, den er zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten erfülle. Das würde auch seinen jahrelangen Abzügen entsprechen, da die Erziehung seiner vielen Kinder sehr kostspielig sei und so sein Hauswesen sehr erschwert. Ebenfalls trat die Witwe „*Elisabetha Michlin*“ an den Kurfürsten mit der Bitte „*um gnädigste Pensionsverleihung*“.²⁸⁰ Ihr Mann, der Hof- und Kammermusiker Virgilius Michl, der sowohl bei der vorhergehenden als auch bei dieser Regierung insgesamt 39 Jahre Dienst geleistet habe, habe sie durch seinen Tod in den Witwenstand versetzt, in welchem sie ohne mildtätige Unterstützung „*elendig verschmachten*“ müsse: Arm, verlassen, immer kränklich, alt und wegen sonstiger Leibsgebrechen unfähig, sich fortzubringen, flehe sie demütigst im Angedenken an die langjährigen Dienste ihres Mannes, dass ihr gnädig mit einer Pension zur Hand gegangen werde. Von Kindern, die aus dieser Ehe hervorgingen, oder weiteren biographischen Daten erfährt man nichts.

Am 8. Oktober 1795 erfolgte hierzu die Stellungnahme von Intendant Josef von Seeau, der sich auf einen Befehl des Kurfürsten vom 28. September bezieht, dass sowohl über das Gesuch des Hofmusik-Calcanten Adam Moralt als auch über das Pensionsgesuch der Hof- und Kammermusiker-Witwe Elisabetha Michl berichtet werden solle.²⁸¹ Am 19. September sei vom Tode des Hofvioloncellisten Virgilius Michel dahingehend berichtet

²⁷⁸ Damit dürfte das Schreiben zwischen 1778 und 1784 zu datieren sein, eher noch in die Zeit kurz nach dem Kurfürstenwechsel.

²⁷⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HR I Fasz. 470 Nr. 698: *Michl, Virgilius – Hofmusik=Secretaire* [...] (Laufzeit 1764-1795).

²⁸⁰ Ebenda.

²⁸¹ Ebenda.

worden, dass der Violoncellist Peter Legrand nun mit einer Zulage von 350 fl. in ein statusgemäßes Gehalt gerückt sei und dass die übrigen 88 fl. der Staatskasse anheim fallen würden. So könne zugunsten des jungen Moralt umso weniger ein Antrag gemacht werden, als dieser nicht statusgemäß wäre. Er müsse also das Ein- bzw. Aufrücken nach der ihn treffenden Ordnung abwarten. Es werde aber empfohlen, dem jungen Moralt, das beste Zeugnis bezüglich seines Dienstes berücksichtigend, einen Beitrag zur Anschaffung der benötigten Kleider zufließen zu lassen.

Betreffs der Witwe Michl werde pflichtgemäß bemerkt, dass ihr Schreiben der Wahrheit entspreche, dass sie in einer betrüblichen Lage sei und Mitleid verdiene. Vergleichbare Hofmusiker-Witwen würden jährlich 100 oder 80 oder 75 oder 60 fl. erhalten. Daher empfehle er für die Witwe Elisabetha Michl vom 1. November an ein Gnadengehalt von 85 fl.

Schließlich erging am 28. Oktober 1795 die „*Resolutio Seren^{mec}*“ an die kurfürstliche Hofkammer:²⁸²

auf das hier in Urschrift anliegende Hofmusik- Intendance Promemoria vom 8^{ten} dieses Monats wegen dem Hofmusik- Calcantens Sohn Philipp Moralt wegen Gehalt oder Kleidungsbeitrag, und der Hofmusikswittwe Elisen Michlin um pension“: „Bewilligen u. beschließen S^r Chl. Drtl. anmit gdigst., daß bei schon getroffener Verfügung über die Virgilische Besoldung mit Umgehung des nicht Statusmäßigen Gehalts und hieher nicht geeigneter Kleidungsbeitragsgesuch des Philipp Moralt lediglich der Wittwe Elisen Michlin von dem Sterbnachmonate an jährlich achtzig Gulden pension verreichet werden sollen.

Damit hatte sich die Witwe gegen den Hofcalcanten mit ihrem Antrag durchgesetzt.

In der Funktion als Hofcellist kommt Virgil Michl auch als Mitwirkender bei der Uraufführung von Mozarts *Idomeneo* (KV 366) am 29. Januar 1781 im Münchner Residenztheater in Betracht.²⁸³

Virgil Michl leitete auch eine Schauspieltruppe, die im Kontext des „Stadttheaters beim Faberbräu“ und möglicher Singspiele von Joseph Willibald Michl noch von Bedeutung werden wird. Diese deutsche Theatergruppe gastierte im Winter 1778 in Salzburg²⁸⁴ und

²⁸² Ebenda.

²⁸³ Cf. Münster: *Mozart* (wie Anm. 77), S. 117ff.

²⁸⁴ Cf. Münster: Artikel *Virgil Michl* (wie Anm. 3), S. 599.

neu gruppiert auf der Faberbräubühne in München vom 17. April bis 23. November 1785.²⁸⁵

Diese Bühne wurde bereits in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts als „Stadttheater“ bezeichnet.²⁸⁶ Hier mussten keinerlei Wünsche des Hofes berücksichtigt werden bzw. wurde hier sogar versucht, eine zweite stehende Bühne im Gegensatz zur Nationalschaubühne am Salvatorplatz zu gründen. Die (Wander-)Truppen, die beim Faberbräu spielten, hatten keinen einheitlichen Charakter ihrer Spiele.²⁸⁷ Unter diesen Truppen fand die unter der Leitung von Virgilius Michl²⁸⁸, die von April bis Juni und dann wieder im Oktober und November 1785 ihre Singspiele darbot, die besondere Unterstützung Seeaus, da sie Stücke spielte, „denen er persönlich Geschmack und Verständnis entgegenbrachte“.²⁸⁹ Der Ankündigung ihres ersten Singspiels sollen sie eine „Nachricht“ beigegeben haben, die lautete:²⁹⁰

Die neu errichtete Gesellschaft verwendete allen Fleiß, das zu leisten, was sie in kurzer Zeit leisten kann. Musik- und Schauspielkunst – beide sind zusammengehörende Laufbahnen – sie betritt Letztere das erstemal, und wird zeigen, wie viel man einem einsichtvollen Publikum schuldig sei.

Legband beurteilt sie als die erste seit dem Fortgang der Seeau-Nießerischen Truppe, die ihre Sache ernst nahm und „auf dem einmal eingeschlagenen Weg vorwärts ging, ohne durch die verschiedenen Launen des Publikums sich verleiten zu lassen“.²⁹¹

Bei dem obengenannten Auftritt der Schauspieltruppe um Virgil in Salzburg muss diese auch der Familie Mozart bekannt geworden sein, denn Leopold Mozart schrieb am 26. Januar 1778 an seinen Sohn:

*Die übrige Compagnie, wobei H: Baron Virgilius Michl als Cembalist seyn wird, gehen alle zum Hofwirth.*²⁹²

²⁸⁵ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 96), S. 494, Fußnote 1.

²⁸⁶ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 96), S. 193.

²⁸⁷ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 96), S. 193ff.

²⁸⁸ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 96), S. 198 bezeichnet Virgil Michl als „Kammerkompositeur“.

²⁸⁹ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 96), S. 198.

²⁹⁰ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 96), S. 198.

²⁹¹ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 96), S. 198.

²⁹² Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto E.: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Band II: 1777-1779, Kassel – Basel – London – New York 1963, Brief 410, S. 240.

Da der Ausdruck „Baron“ kein wirklicher Adelstitel war, ist er wohl scherzhaft oder ironisch gemeint. Über ein Mitglied dieser „Gesellschaft des Virgilius Michl beim Faberbräu“, Katharina Schröfl, berichtet Legband.²⁹³

Während Lipowsky Virgil Michl nicht erwähnt, schreibt Gerber, er habe „für das dasige^[294] Theater in Musik gesetzt: Marcio Coriolano, eine deutsche ernsthafte Oper, 1786. F. Indice de Spettac. teatr.“²⁹⁵ Mit diesem Werk, das heute verloren ist, soll er sich laut Scharnagl um die Entwicklung der deutschen Oper Verdienste erworben haben.²⁹⁶

2.3. Weitere Kinder von Jakob und Dorothea Michl

Von einem weiteren Sohn Johann Jakob Michls ist nicht allzu viel bekannt. Auch die Lebensdaten liegen im Dunkeln. Laut Buchner bewarb sich ein Sohn von Johann Jakob Michl mit Namen **ANTON KARL MICHL** 1740 nach dem Tod des Chorleiters Bartscherer um die Chorregentenstelle in St. Johannes.²⁹⁷ Er wiederholte diese Bewerbung am 5. Oktober 1742 und am 14. Mai 1743, wurde aber abgewiesen mit dem Satz: „Soll sich im Frieden mit dem Chordirigenten, seinem Bruder Johann Anton betragen.“²⁹⁸ Ein Beleg hierfür wurde bisher in den Akten des Diözesanarchivs Eichstätt nicht gefunden. Ried erwähnt nur, dass ein Sohn „später in Italien im Kaiserlichen Kriegsdienst“ war.²⁹⁹ Diese Information nahm er vermutlich aus einem Schreiben von Stadtpfarrer Nieberlein an den Geistlichen Rat in Eichstätt im Kontext der Verleihung des Organistendienstes an Dorothea Michl bzw. den Sohn Anton Karl Michl, den späteren Vater von Joseph Willibald Michl.³⁰⁰

Ob es sich bei dem Anton Karl Michl, der bei Buchner erwähnt wird, um ein und denselben Sohn handelt wie den, der nach Italien in den kaiserlichen Kriegsdienst zog, konnte bisher nicht in Erfahrung gebracht werden. Beide werden jedenfalls in den

²⁹³ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 96), S. 209 (Fußnote).

²⁹⁴ Gemeint ist München.

²⁹⁵ Gerber, Ernst L.: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Kühnel, Leipzig 1814; Reprint der Ausgabe Leipzig 1812-14, hg. von Wessely, Othmar, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz, Graz 1966, Sp. 425.

²⁹⁶ Scharnagl: Familienartikel *Michl* (wie Anm. 2), Sp. 275.

²⁹⁷ Buchner: *Schul- und Musikgeschichte* (wie Anm. 29), S. 205.

²⁹⁸ Ebenda.

²⁹⁹ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 396.

³⁰⁰ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 54: *Die Verleihung des Organistendienstes zu Neumarkt 1726* (wie Anm. 32), Schreiben vom 28. Februar 1736.

vorhandenen Sterbematrikeln nicht mehr erwähnt, allerdings auch nicht in den greifbaren Taufmatrikeln. Aufgrund der Namensgleichheit des Anton Karl Michl bei Buchner mit dem gleichzeitig lebenden, in verschiedenen Akten bestätigten Bruder scheint die Auskunft bei Buchner fragwürdig.

Von weiteren Kindern Johann Jakob Michls sind nach den Einträgen in die Taufmatrikel der Pfarrei St. Johannes, Neumarkt, noch folgende bekannt: **MARIA URSULA JACOBINA MICHL**, geboren³⁰¹ am 26. Dezember 1709, **FRANZISKUS JOSEPHUS MICHL**, geboren³⁰² am 7. April 1711, **MARIA VERONIKA MICHL**, geboren³⁰³ am 27. Mai 1714, **ANNA MARIA MICHL**, geboren³⁰⁴ am 4. November 1721 und **JOHANNA BARBARA MICHL**, geboren³⁰⁵ am 3. Juni 1724. Über ihren weiteren Lebensweg ist nichts bekannt.

Aus der Sterbematrikel, Band 6, Jahrgang 1720, S. 30 erfährt man noch von einer Tochter des Jakob Michl: **ANNA MARIA WALBURGA BARBARA**. Dort heißt es: „*Anna (Maria Walburga) Barbara Michlin, Tochter des Organisten Johannes Jakob Michl, am 19. Juni 1720 im Alter von 1 Jahr gestorben.*“ Sie wurde am 7. März 1719 getauft.³⁰⁶

Ried schreibt über den weiteren Lebensweg der Familienmitglieder, dass zwei Töchter in Wien in Stellung waren, zwei in Neumarkt geblieben wären, von denen die eine einäugig gewesen sein, die andere einen Klumpfuß gehabt haben soll.³⁰⁷ Diese Information wird durch das oben bereits zitierte Schreiben von Stadtpfarrer Nieberlein bestätigt bzw. erweitert.³⁰⁸ In diesem heißt es, von den unversorgten Kindern der Witwe seien ein Sohn und zwei Töchter in „*Wien in Condition*“. Diese Angaben hat auch Buchner übernommen.³⁰⁹

Eine Zuordnung dieser Aussagen zu einzelnen Personen oder die Verfolgung des Lebenslaufs der nur durch die Taufmatrikel bekannten Kinder Johann Jakob Michls war bisher noch nicht möglich. Aufgrund eines nicht aufgefundenen Eintrags von Franziskus Josephus Michl in den Sterbematrikeln von St. Johannes könnte er der bei Buchner erwähnte Bruder von Anton Michl sein, der „*in Wien in Stellung*“ war.

³⁰¹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 5, Jahrgang 1709, S. 232.

³⁰² Ebenda, *Taufmatrikel* Band 5, Jahrgang 1711, S. 254.

³⁰³ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 5, Jahrgang 1714, S. 307.

³⁰⁴ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 6, Jahrgang 1721, S. 60.

³⁰⁵ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 6, Jahrgang 1724, S. 106.

³⁰⁶ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 6, Jahrgang 1719, S. 28.

³⁰⁷ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 396.

³⁰⁸ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 54: *Die Verleihung des Organistendienstes zu Neumarkt 1726* (wie Anm. 32), Schreiben vom 28. Februar 1736.

³⁰⁹ Buchner: *Schul- und Musikgeschichte* (wie Anm. 29), S. 205.

2.4. Johann Anton Carl Leonhard Michl – Der Vater von Joseph Willibald Michl



*St. Johannes, Neumarkt
Stadtarchiv Neumarkt³¹⁰*

Der zweitälteste Sohn von Johann Jakob Michl war **JOHANN ANTON CAROLUS LEONHARD MICHL**, der Vater des Joseph Willibald Michl. Er wurde am 10. Oktober 1716 in Neumarkt geboren und getauft.³¹¹

Wie schon erwähnt, erhielt er seine Ausbildung fünf Jahre lang teils in Graz und Wien sowie bei den Jesuiten in Leoben in der Steiermark bzw. war er dort als Organist tätig.³¹² Laut Ried³¹³ kam er 1735, laut Buchner³¹⁴ 1736 nach Neumarkt zurück. Daraufhin versuchte seine inzwischen kranke Mutter Dorothea Michl, den Orgeldienst auf ihn übertragen zu lassen, was auch die Zustimmung von Pfarrer Nieberlein fand, der ihn auch getauft hat.³¹⁵

³¹⁰ Fotosammlung Heinrich 8/5343. Mit freundlicher Erlaubnis von Dr. Frank Präger, Stadtarchiv Neumarkt.

³¹¹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Trauungsmatrikel* Band 6, Jahrgang 1716, S. 346.

³¹² Leider war es nicht mehr möglich, im Steiermärkischen Landesarchiv, im Archiv der Karl-Franzens-Universität Graz, der Nachfolgeinstitution des Jesuitengymnasiums, oder in Leoben die Spur Anton Michls aufzunehmen. Deshalb bleibt die zeitliche Einordnung des „Auslandstudiums“ von Anton Michl noch im Dunkeln.

³¹³ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 396.

³¹⁴ Buchner: *Schul- und Musikgeschichte* (wie Anm. 29), S. 205.

³¹⁵ Cf. Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 54: *Die Verleihung des Organistendienstes zu Neumarkt 1726* (wie Anm. 32).

Seit acht Wochen habe sie, Dorothea Michl, eine schwere Krankheit, von der sie kaum zu genesen hoffe. Sie habe zwei Kinder, die sich wegen unheilbarer Leiden niemals selbst ernähren könnten. Der jüngere Sohn habe in entfernten Orten bereits Musik gemacht und versehe seit einem halben Jahr den Dienst auf dem Chor. Er habe versprochen, sich um die beiden behinderten Schwestern und die anderen Geschwister zu kümmern. Bei einer etwaigen Genesung wolle er den Dienst wie bisher weiterversehen.

Dieses Gesuch, dem eine Bestätigung gleichen Inhalts von Benefiziat Sebastian Casperger vom 6. Februar 1736 beilag, wurde am 9. Februar 1736 im Geistlichen Rat behandelt, der daraufhin vom Stadtpfarrer Dr. Johann Georg Nieberlein und vom Gefällverwalter Johann Michael Grueber einen Bericht über die Organistenwitwe Michl und ihren jüngeren Sohn, der den Organistendienst versehe, anforderte.³¹⁶ Nieberlein antwortete darauf am 28. Februar 1736, dass die kranke Organistenwitwe Michl gebeten habe, den Dienst an den jüngeren Sohn Karl Anton zu verleihen.³¹⁷ Alle ihre Angaben stimmten. Die Witwe habe Schulden und sieben unversorgte Kinder, von denen ein Sohn und zwei Töchter in „*Wien in Condition*“ seien. Der ältere Sohn sei im kaiserlichen Kriegsdienst in Italien. Der jüngere Sohn Anton Michl habe fünf Jahre lang teils in Graz und Wien, teils bei den Jesuiten in Leoben in der Steiermark die *music und Orglschlagen practiciret*.“ Nun halte er sich in Neumarkt auf und versehe den Organistendienst. Die Witwe habe außerdem zwei „*bresthafte Mägdlein*“, von denen das eine nur ein Auge und eine unförmige Gestalt, das andere einen kurzen Fuß habe. Anton Michl solle aber erst nach dem Tod der Mutter den Dienst erhalten, und solange nicht heiraten, bis er die Schulden abbezahlt habe.

Am 12. März 1736 erging das Dekret an Nieberlein, dass der jüngere Sohn der Witwe Michl nach Ostern mit einer Bittschrift und Musikalien nach Eichstätt kommen und sich zur Probe stellen solle.³¹⁸

Am 7. September 1740 wurde Anton Michl vom Bürgermeister und Rat der Stadt Neumarkt ein Empfehlungsschreiben ausgestellt, dass er nun schon fünf Jahre den Organistendienst in Neumarkt versehen habe und sich Hoffnung auf Verleihung des

³¹⁶ Ebenda.

³¹⁷ Ebenda.

³¹⁸ Ebenda.

Organistendienstes machen könne.³¹⁹ Anton Michl versehe seinen Dienst so trefflich und sei der einzige, der die Kirchenmusik aufrechterhalte, dass niemand eine Klage habe.

Am 19. September übersandte der Gefällverwalter Johann Michael Gottlieb Grueber nach Eichstätt das Gesuch der Dorothea Michl um Admission von Anton Michl auf den Orgeldienst sowie besagtes Attestat der Stadt Neumarkt mit der Bitte um einen positiven Bescheid.³²⁰

So wurde am 5. Oktober 1740 vom Geistlichen Rat in Eichstätt das Dekret der Verleihung des Organistendienstes an Anton Michl angekündigt³²¹ und dieser damit Organist an der „*prachtvollen pneumatischen Orgel*“ von St. Johannes in Neumarkt.³²²

2.4.1. Die Übernahme des Chorregentenamtes zusätzlich zum Organistendienst

Bis zu seinem Tod 1740 hatte Bürgermeister Johann Balthasar Bartscherer das Rektorenamt der Lateinschule und das Chorregentenamt an St. Johannes inne, auch wenn 1713 sein Bruder Johann Georg den Dienst offensichtlich übernehmen wollte:³²³

So schrieb³²⁴ Johann Balthasar Bartscherer nach Eichstätt, sein jüngerer Bruder Johann Georg Bartscherer habe beim Bischof von Eichstätt angegeben, der ältere Bruder wolle ihm den lateinischen Schuldienst abtreten. Johann Balthasar habe von diesem „*unbrüderlichen Angriff*“ nichts gewusst und keinerlei Absicht, auf den Schuldienst zu resignieren oder den Bruder auch nur als Hilfslehrer anzustellen.³²⁵

Im Jahr 1729 wollte Bartscherer auch das Chorregentenamt an den künftigen Mann seiner ältesten Tochter Maria Anna vererben. Etwa im Oktober 1729 richtete Johann Balthasar Bartscherer seinen Dank an den Bischof für dessen Gnade und Huld nach 30 Jahren im Dienst in Neumarkt.³²⁶ Die Anstrengungen im Schul- und Kirchendienst wirkten sich auf die Gesundheit aus. Er habe als Lehrer rund 30 Priester, drei Klosterfrauen und viele in öffentlichen Civil-Ämtern stehende Personen „*zu ihrem*

³¹⁹ Ebenda.

³²⁰ Ebenda.

³²¹ Ebenda.

³²² Buchner, Franz Xaver: *Schulgeschichte des Bistums Eichstätt vom Mittelalter bis 1803*, Laßlebenverlag, Kallmünz 1956 zitiert auf der Seite 418 das Protokoll einer Visitation von 1743, in der die Orgel so beschrieben wird.

³²³ Cf. Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 396.

³²⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 28: *Aufnahme Rectoris* (wie Anm. 21).

³²⁵ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 396 dagegen schreibt, Johann Balthasar Bartscherer wollte den Dienst an seinen Bruder Johann Georg abtreten, aber der Pfarrer habe diesen für unfähig erklärt.

³²⁶ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 28: *Aufnahme Rectoris* (wie Anm. 21).

Glückh befördert“. Er habe den vorher schwachen Chor durch verschiedene Instrumente auf sein gegenwärtiges Niveau gehoben, sehr zum Gefallen auch der vielen Fremden, die sich in der Stadt aufhielten. Über seinen sonstigen Lebenswandel könne die Stadtverwaltung jederzeit Auskunft geben. Er habe acht lebende, meistens noch kleine Kinder aus zwei Ehen. Nun wolle er, Bartscherer, auf eigene Kosten einen Nachfolger anstellen und ausbilden, bis ein Erbe, leiblich oder angeheiratet, den Dienst übernehmen könne. Er wolle den Nachfolger beaufsichtigen, einarbeiten und fortbilden.

Am 13. November 1729 kam Johann Georg Nieberlin der Aufforderung eines Gutachtens über den Schul- und Chorregenten Johann Balthasar Bartscherer und dessen Eingabe an Eichstätt nach.³²⁷ Es sei die Frage, ob der Supplikant (Bartscherer) den Dienst an einen möglichen Schwiegersohn weitergeben dürfe und damit den Dienst quasi erblich mache. Nieberlin und der gesamte Stadtmagistrat seien bisher mit der Arbeit Bartscherers sehr zufrieden. Bartscherer sei schon vor 15 Jahren in den Stadtrat berufen worden und habe Aussichten, sogar Bürgermeister zu werden. Die älteste Tochter, Maria Anna Bartscherer, könnte einen qualifizierten Musiker und Lehrer heiraten. Der Dienst im Stadtrat nehme viel Zeit in Anspruch. Bis zur Heirat der Tochter könnte Bartscherer auf seine Kosten einen Aushilfschorregenten und -lehrer anstellen. Laut Ried wurde dieses Ansinnen nicht genehmigt.³²⁸

Nach seinem Tod soll nun die Witwe um Beibehaltung des Dienstes gebeten haben, bis ihr Sohn Christian genug unterrichtet worden sei.

Am 11. Oktober 1740 schrieb der Bürgermeister und Rat der Stadt Neumarkt an den Bischof von Eichstätt und unterrichtete ihn über den Todesfall des Bürgermeisters Bartscherer, der nachts zwischen 10 und 11 Uhr „*an der roden Rhur, dan andern darbey gehabten accidentien*“ gestorben sei.³²⁹ Bartscherer sei 48 Jahre lang Chor- und Schulleiter zur vollsten Zufriedenheit des Rates und der ganzen Stadt gewesen. Er hatte auch einige Hilfslehrer, die ebenfalls „*in moribus et studiis*“ die Kinder bestens unterrichtet hätten und die von Bürgermeister Bartscherer immer wieder visitiert wurden, um zu sehen, „*ob kein Fähler an der Instruction sich zeige*“. Der Witwe mit 11 (sic!) Kindern, die nun in völliger Armut lebe, solle angesichts der Verdienste des Ehemannes geholfen werden. Daher bitte man um die Genehmigung, dass der Schul-

³²⁷ Ebenda.

³²⁸ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 396.

³²⁹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 28: *Aufnahme Rectoris* (wie Anm. 21)

und Chordienst einstweilen von einem qualifizierten Lehrer versehen werde, die Witwe aber die Option auf beide Dienste behalten dürfe.

In einem weiteren tradierten Schreiben³³⁰ wird um die Bestätigung der *Dienstexpectanz*³³¹ für die Kinder gebeten. Johann Balthasar Bartscherer, der am 10. Oktober 1740 zwischen 7 und 8 Uhr nach acht Tagen schwerer Krankheit verstorben sei und ca. 40 Jahre lang Bürgermeister, Chordirektor und lateinischer Schulrektor in Neumarkt zu aller Zufriedenheit war, habe bereits vor fünf oder sechs Jahren das Gesuch an die Regierung in Eichstätt gestellt, dass nach seinem Tod die beiden Dienste einem seiner Kinder übereignet werden sollten. Die Witwe Bartscherer sei mit 10 lebenden Kindern in absoluter Mittellosigkeit zurückgeblieben. Bis zur Übernahme der Schul- und Kirchenmusikerdienste durch die Kinder solle ein qualifizierter Lehrer und Musiker die Dienste versehen.

So kam es zum Entwurf eines Dekrets³³² des Eichstätter Fürstbischofs Johann Anton II. Freiherr von Freyberg, der intendierte zu genehmigen, dass der Chor- und Schuldienst in Neumarkt nach dem Tod des Johann Balthasar Bartscherer einstweilen durch dessen Witwe bzw. ein „*hierzu sattsam taugliches Subjectum*“ versehen werden dürfe.

In dieser Situation sah wohl Anton Karl Michl, „*Organistensohn in Neumarkt*“, seine Chance, den Chorregentendienst noch zusätzlich verliehen zu bekommen und wandte³³³ sich in dieser Angelegenheit am 15. Dezember 1740 an den Bischof von Eichstätt. Die Witwe Bartscherer, so schreibt er, habe das Dekret erhalten, die Chorleiterstelle einstweilen mit einem „*capablen Subjectum*“ zu besetzen. Der momentan angestellte Chorleiter sei aber eben kein qualifizierter Musiker. Außerdem habe die Witwe Bartscherer mit der Schule schon genug zu tun. So ersuche er, der er bereits den Organistendienst versehe, auch noch die Leitung des Chores übertragen zu bekommen. Die Witwe Bartscherer habe dadurch keine Einbußen.

In dieser Angelegenheit versuchte auch der Neumarkter Stadtpfarrer Dr. Johann Georg Nieberlein zu vermitteln und schrieb am 16. Januar 1741 an den Generalvikar des Bistums Eichstätt, Dr. theol. Johann Raffael von Stengel. Er wollte im Auftrag des

³³⁰ Ebenda [ohne Datum und Ort].

³³¹ I.e. die Anwärterchaft auf den Schul- und Kirchenmusikerdienst.

³³² Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 28: *Aufnahme Rectoris* (wie Anm. 21), Schreiben vom 14. Oktober 1740.

³³³ Ebenda [Originalbrief und Abschrift]. Auch überliefert in: Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Collation Chor-Regenten Stelle* (wie Anm. 21) [als Kopie].

Generalvikars die Witwe Bartscherer überreden, den Organisten anzunehmen.³³⁴ Die Witwe weigere sich aber und beharre auf dem bischöflichen Dekret vom 14. Oktober 1740, dass ihr und ihrer Familie der Chor- und Schuldienst verblieb, wenn sie einen Hilfslehrer und -organisten anstelle.

Möglicherweise spielte auch Bartscherers Vorhaben von 1729, die Chorregentenstelle auf den künftigen Mann seiner Tochter zu vererben, immer noch eine Rolle. Jedenfalls heiratete Anton Michl als „*organoedus civitatensis*“ am 6. Februar 1741 eine Tochter des verstorbenen Chorregenten und Bürgermeisters Bartscherer:³³⁵ Dorothea Bartscherer, am 28. März 1717 geboren.³³⁶

Daraufhin versuchte die Witwe Bartscherer, den Schul- und Tenoristendienst auf den Sohn Johann Christian, das Chorregentenamt auf den Schwiegersohn Anton Karl Michl zu übertragen: In einem „*demütigste[n], höchstangelegene[n] und inständige[n] Bitten*“ von „*Barbara Bartschererin mit acht unversorgten vaterlosen Waisen höchst bedrängte Chor und Schulrektors Witwe zu Neumarkt*“³³⁷ ist zu lesen, dass sie auch nach dem Tod des Ehemannes das Amt behalten wolle, bis einer ihrer eigenen Söhne „*in Musica vocali et Instrumentali, nec non studio pro erudienda Juventute civica requisito vollendts perfect worden*“. Die Witwe müsse aber bis dahin einen Ersatzlehrer anstellen, „*mit dessen Wissenschaft so wohl der Chor, als die Schuell nach erforderlichkeit versehen sein möge*“. Weiter heißt es, dass die Witwe Bartscherer einen entsprechend qualifizierten *Praeceptor* angestellt habe, der sie immer wieder dränge, ihn zu heiraten, was sie aber bisher zum Wohle ihrer Kinder abgelehnt habe. Der Hilfslehrer bedränge sie, sei absichtlich faul und schläfrig, verachte ihre Verpflegung; wolle sie zwingen, den fast erwachsenen Sohn Johann Christian Bartscherer, dessen Studium die Mutter kaum bezahlen könne, das Studium abbrechen zu lassen und nach Hause zu holen. Dieser Sohn befinde sich schon zu Hause und könne seine Befähigung zum Tenoristen und lateinischen Schul- und Chordienst durch die erforderlichen Bescheinigungen nachweisen. Er sei auch seit den frühesten Jahren in Instrumental- und Vokalmusik geübt. Dem allgemeinen Vernehmen nach wurde das „*Chor Directorium*“ dem „*Tochtermann*“ (i.e. Schwiegersohn) der Witwe, Johann [Anton Karl] Michl, Organist in

³³⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 28: *Aufnahme Rectoris* (wie Anm. 21).

³³⁵ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Trauungsmatrikel* Band 6, Jahrgang 1741, S. 121.

³³⁶ Geburts- und Taufurkunde bezeugt durch Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Trauungsmatrikel* Band 6, Jahrgang 1717, Seite 4.

³³⁷ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 28: *Aufnahme Rectoris* (wie Anm. 21).

Neumarkt, bereits am 15. Dezember 1740 vorläufig verliehen. Wenn nun dem Hilfslehrer gekündigt werden würde, könnte Barbara Bartscherer ihre zahlreichen unmündigen Kinder mit dem so eingesparten Geld besser versorgen und erziehen. So lautete das Gesuch an den Rat in Eichstätt, dass der erwachsene Sohn Bartscherer die Lehrerstelle bekommen solle, um auch die eigenen Geschwister versorgen und erziehen zu können. Der Schwiegersohn Johann Michl solle zusätzlich zum Organistendienst auch die Chorleiterstelle endlich fest verliehen bekommen. Dieser habe angeboten, den Chorleiterdienst so lange gratis zu versehen, bis die Schwiegermutter wieder heiratet, um ihr und den unmündigen Kindern zu helfen.

Am 5. Oktober 1742 bat Karl Anton Michl den Bischof von Eichstätt um die Probezeit als Chorregent.³³⁸ Er habe schon länger um die Chorregentenstelle in Neumarkt eingegeben. Dieses Gesuch sei aber anscheinend beim inzwischen verstorbenen Dekan liegen geblieben. Die Witwe Bartscherer habe bisher keinen geeigneten Bewerber für den Chordienst beibringen können. Da es in Neumarkt nicht üblich sei, diese Stelle so lange vakant oder nur vertretungsweise versehen zu lassen und er schon als Organist tätig sei, bitte er nun um diese Probezeit, um seine Qualifikation zu beweisen. Dieses Schreiben enthält den handschriftlichen Vermerk des Bischofs: „*fiat*“.

Am 7. Juni 1743 schrieb der Pfarrer von Neumarkt, Johann Nepomuk Rheindl, an den Bischof von Eichstätt, die Witwe Bartscherer habe ihren Sohn vorzeitig von den Studien abgezogen, damit er sie beim Schulunterricht unterstütze und sie nicht zusätzliche Kosten durch die Anstellung eines Hilfslehrers habe.³³⁹ Die lateinische Schule in Neumarkt bestehe nur aus wenigen Buben. Der Sohn der Witwe Bartscherer könne diese durchaus wenigstens in den Anfängen unterrichten, da er schon in Regensburg Kinder unterrichtet habe. So laute das Gesuch des Pfarrers, dem jungen Bartscherer die beiden Stellen des Tenoristen auf dem Chor und des Praeceptors in der Schule zu übertragen.

2.4.2. Streit zwischen Michl und Planckh

Während dieser Übernahme des Chorregentendienstes von Anton Michl parallel zum Organistendienst kam es jedoch noch zu anderen, langwierigen, sich auf die Musik auswirkenden Kompetenzstreitigkeiten. Der Neumarkter Kantor Planckh, der im September 1728 von Beilngries nach Neumarkt gekommen war (ebenso wie auch schon

³³⁸ Ebenda.

³³⁹ Ebenda.

1536 Matthias Fink als Kantor von Beilngries nach Neumarkt wechselte³⁴⁰), beanspruchte das Chorregentenamt auch für sich und äußerte dies in einem Gesuch vom 7. September 1742:³⁴¹ Er habe sich bereits schon einmal erfolglos um diesen Dienst beworben. Inzwischen sei aber

der Chor in Neumarckht aus Abmangel eines erfahrenen Directori dermassen schlecht bestellet, das, weillen der ieztmahlig sogenannte Praeceptor, den die Wittib indessen haltet, weder einen ordentlichen Tact zu geben, oder denen Singknaben einzuheiffen weiss, vill weniger erst den Chor zu dirigiren im stande ist, andurch eine fast immerwehrente Confusion und Verwirrung under dem Dienst Gottes zu allgemainer Ärgernuß der leuthen und offtmahls anwesent villen lutheranern entstehet, wie dan selber pur mir zum torto nicht einmahl dahin zubringen ist, das er nur anvor die ienige Musicalien, so hinnach in der Kürchen producirt werden sollen, denen Singknaben zum probiren und lehren (wie es aller orthen gebräuchig) heraus geben thue, und zwar nicht so fast zu meiner prostitution, indeme mir die Singschuell ybergeben, und daher bey entstehenter unordnung dissfalls alle schuld, wiewohl ohnverdientermassen, auf mich allein fahlet, als größten Schaden den Knaben selbst, welchen eben durch Vorenthaltung der Musicalien die gelegenheit etwas zuerlernen benommen und abgschnütten würd [...].

Der Organist setze bald diesen, bald jenen Knaben auf die Orgel, die nicht einmal die Stimme zu geben wüssten, geschweige denn zu improvisieren. Jeder tue, wozu er Lust habe. Darunter leide vor allem die Ehre Gottes, für die die Musik in den Kirchen ja angeordnet worden sei. Er ersuche um die Verleihung des Chorregentendienstes (sonst nichts). Der Witwe entgingen dadurch nur 10 Gulden im Jahr. Er versehe schon über 16 Jahre die Kantorenstelle und habe dadurch auch Erfahrung auf dem Chor gesammelt sowie auch schon oft zur allgemeinen Zufriedenheit allein dirigiert. Er bitte um die Aushändigung der Schlüssel für den Chor und um die Musikalien, damit dadurch die Konfusion beendet und die Ehre Gottes gefördert werde.

Da zu dieser Zeit der Nachfolger von Stadtpfarrer Nieberlein noch nicht in Neumarkt angekommen war, erging am 17. September 1742 das Dekret an den Gefällverwalter Grueber, sich beim Benefiziaten und bei den Kaplänen zu erkundigen, ob die Angaben des Kantors der Wahrheit entsprächen.³⁴² Diesem ging Grueber nach und meldete die Meinung des Benefiziaten am 3. Oktober 1742 nach Eichstätt, dass die Angabe, der

³⁴⁰ Buchner, Franz Xaver: *Schulgeschichte Eichstätt* (wie Anm. 322), S. 409.

³⁴¹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Collation Chor-Regenten Stelle* (wie Anm. 8). Teilweise auch „Planck“ geschrieben.

³⁴² Ebenda.

Kantor Planckh habe dem Organisten Michl das Orgelspielen beigebracht, nicht der Wahrheit entspräche, da dieser selbst nicht besonders gut Orgel spielen könne.³⁴³ Der Organist Anton Michl habe von seinem verstorbenen Vater schon 16 Jahre lang mehr auf der Orgel gelernt, als der Kantor überhaupt spielen könne. Organist Michl habe schon am 15. Dezember 1740 in Eichstätt um die Verleihung der Chorregentenstelle gebeten, um die vom Praeceptor verursachten „*Confusiones in choro et musica*“ zu beenden, was auch bewilligt worden sei. Der bittstellende Kantor bräuchte sich auf seine musikalischen Fähigkeiten nicht viel einbilden, weil diese nicht besonders groß seien. Der Kantor sei in keiner Hinsicht zur Perfektion gelangt, weil er erst sehr spät mit dem Musiklernen begonnen habe und daher nicht für die Leitung des Chores geeignet sei. So wurde Planckhs Gesuch am 10. Oktober 1742 vom Bischöflichen Geistlichen Rat als momentan für unerheblich befunden.³⁴⁴ Dennoch könne es später in Betracht gezogen werden.

Am 5. Mai 1743 wandte sich Planckh erneut nach Eichstätt.³⁴⁵ Der von der Witwe Bürgermeisterin und Chorregentin Bartscherer angestellte Praeceptor habe seinen Dienst aufgekündigt. Inzwischen habe sie ihren Sohn aus Regensburg kommen lassen, damit er Tenor singe und die lateinische Schule versehe. Außerdem habe sie den Sohn zu Planck geschickt und ihn gebeten, er solle ad interim den Takt geben und den Chor dirigieren. Die Witwe Bartscherer wolle den Chordienst aufgeben und nur die Tenoristenstelle und die Schule behalten. So bitte er, Planckh, um Verleihung der Chorregentenstelle, da er außerdem als Kantor schon die Instruktion der Singknaben innehabe.

Am 14. Mai 1743 wandte sich Anton Carl Michl erneut an den Bischöflichen Geistlichen Rat in Eichstätt mit der Bitte, ihm zum Organistendienst auch den Chorregentendienst zu übertragen, „*pro associanda organo musices directione*“.³⁴⁶ Die Witwe Bartscherer hätte nach dem Tod ihres Mannes Balthasar den Chorregentendienst behalten, musste aber für die Leitung des Chores ein taugliches Subjekt anstellen. Jedoch habe sie einen ziemlich unfähigen Menschen angestellt, dessen mangelnde Erfahrung und Kenntnis des Öfteren auf dem Chor heillose Verwirrung angerichtet habe. Er hätte bereits die „*fiats resolution*“ aus Eichstätt dafür erhalten und so die Leitung des Chores sofort übernehmen können, ließ aber zunächst alles wie es war, um keine

³⁴³ Ebenda.

³⁴⁴ Ebenda.

³⁴⁵ Ebenda.

³⁴⁶ Ebenda.

Misstimmungen zu verursachen. Außerdem wäre sowieso die Verhehlung mit der Witwe Bartscherer geplant. Die Witwe Bartscherer könne nun aber die Verdrießlichkeiten mit dem von ihr angestellten Subjekt nicht mehr ertragen und wolle die Stelle mit einem leiblichen Sohn besetzen, der ein guter Tenorist sei. Die Stelle des Chorregenten werde dadurch frei und müsse dringend mit einem geeigneten Bewerber besetzt werden.

Nun ob ich zwar unserm mir in Alter überlegenen Cantori das Directorium herzlich vergönnen wollte, so ist aber stattkündig, daß er zu solchem, massen ihme will nicht sagen prima fundamenta, sondern so gar das musicalische Naturell, als conditionem sine qua non abgeheth, incapable seye, folgsam unter einem solchen Mann zu stehen sehr hart fahlen würde, mir intzwischen solchem officio um so mehr vorzustehen getraue, als ich sowohl in compositione, als verschiedener Instrumental Musicen nicht nur schon von Jugend an, sondern viele Jahr in entlegenen, und in der Music höchstflorierenden Städten sonders Ruhm erworben und fundirte Wissenschaft besitze [...].

Schon vor 100 Jahren hätten die Vorfahren die Chorregenten- und Organistenstelle versehen. In Österreich und vor allem in Wien sei es üblich, dass eine Person beide Funktionen versehe und dass dabei das Komponieren eine wichtige Rolle spiele. Auch in Eichstätt habe es den Organisten Steingraber (?) gegeben, der zugleich Domkapellmeister gewesen sei. Er bitte um Verleihung der Chorregentenstelle zusätzlich zum Organistendienst und stelle sich auch gerne zu einer Probe. Außerdem bitte er um ein Dekret an alle Musiker in Neumarkt, sich daran zu halten. So würden die Konfusion und das allgemeine Ärgernis beendet werden.

Der zukünftige Dekan und Stadtpfarrer von Neumarkt, Johann Leonhard Rheindl, der vom 10. Juli 1742 bis 5. Juni 1747 dieses Amt innehatte,³⁴⁷ schrieb noch als Pfarrer von Pölling am 9. Juni 1743 an den Generalvikar von Eichstätt, er habe die Gesuche und Schreiben Plancks und Michls bekommen.³⁴⁸ Er bewerte die Streitigkeiten als *Praecedenz Streit*, der schon lange Jahre dauere. Dieser Streit habe auch schon öffentliche Aktionen verursacht. Der Chor brauche einen richtigen Regenten, der auch die entsprechende Kompetenz habe. Er sei als Pfarrer noch nicht lange da, bezeichne sich selbst als musikalischen Laien und könne daher keine richtige Bewertung abgeben. So habe er ein Gutachten der Benefiziaten eingeholt, die das Treiben schon länger

³⁴⁷ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 643.

³⁴⁸ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Collation Chor-Regenten Stelle* (wie Anm. 8).

beobachten. Er schlägt als Auflage vor, dass derjenige, der weiter streitet, die Additionen gestrichen bekomme.

Dieser Empfehlung folgte auch Eichstätt und wies am 12. Juni 1743 die beiden Streithähne an, sich friedlich und schiedlich miteinander zu verhalten, da ihnen sonst Kompetenzen gestrichen würden.³⁴⁹

Daraufhin ersuchte Planckh einen Johann Paul Sutor in Eichstätt am 14. Juli 1743, die von ihm, Planckh, erhobenen Vorwürfe durch einen unparteiischen Zeugen untersuchen zu lassen wie z.B. vom Pfarrer zu Lengenfeld.³⁵⁰ Denn die anderen, der Dekan, Benefiziat Werthwein, der Pfarrer zu Berggau und der geistliche Herr Verwalter³⁵¹ seien alle mit dem Organisten verwandt und daher nicht neutral. Eine Anmerkung auf der Rückseite des Schreibens erteilte das „*fiat*“. Die Untersuchung wurde durch den Kämmerer von Lengenfeld durchgeführt.

Dieser Zwist zeigte sich laut Ried auch in der Beurteilung bei der Visitation 1743, wo sich neben der Hervorhebung der prachtvollen, pneumatischen Orgel die Anmerkung findet:³⁵² „*Zu bedauern ist es, dass der Musikchor ganz schlecht zusammenstimmt wegen ständiger Streitigkeiten und Beschimpfungen zum großen Ärgernis des Volkes.*“³⁵³

Planckh wurde außerdem der Vorwurf gemacht, dass er schon geraume Zeit eigenmächtig und ohne Erlaubnis in seiner Wohnung im geistlichen Haus die Schwester seiner Frau aufgenommen habe, „*ein liederliche und malitiose Weibs Person*“, die in Amberg mit dem Stubenwirt verheiratet war und dort wegen Diebstählen sowie anderer übler Händel schon zwei- oder dreimal im Amtshaus inhaftiert gewesen sei.³⁵⁴ Auf die Bitte um Resolution des Gefällverwalters Grueber, ob man diese „*infame Person*“ im geistlichen Haus tolerieren oder den Kantor für sein keckes Verhalten rügen solle, erging jedoch das Signat, dass die Schwägerin sich so lange im Haus des Kantors aufhalten dürfe, bis die Sache juristisch geklärt sei.³⁵⁵

Diese 1743 beschlossene Untersuchung durch den Pfarrer und Kämmerer von Lengenfeld schien nicht umgehend vonstatten gegangen zu sein. Denn am 23. Juli 1745

³⁴⁹ Ebenda.

³⁵⁰ Ebenda.

³⁵¹ I.e. Johann Michael Gottlieb Grueber.

³⁵² Ried: *Neumarkt*, S. 396.

³⁵³ Buchner: *Schulgeschichte Eichstätt* (wie Anm. 322), S. 418.

³⁵⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Miscellanea V 189: *Michl und Planck*, Schreiben des Gefällverwalters J. Michael Gottlieb Grueber an den Geistlichen Rat von Eichstätt am 20. November 1743.

³⁵⁵ Ebenda, Schreiben vom 22. Februar 1744.

musste sich der Gefällverwalter Grueber erneut an den Generalvikar von Eichstätt in dieser Angelegenheit wenden.³⁵⁶ Anton Michl habe schon am 15. Dezember 1740 die Chorregentenstelle durch den Bischof verliehen bekommen. Kantor Planckh habe sich dem neuen Chorregenten aus Hochmut keineswegs unterworfen, sondern nach eigenem Willen gehandelt und den Kirchendienst nach Gutdünken versehen. Planckh erscheine nur nach Belieben in der Kirche, halte bei öffentlichen Kirchgängen und Prozessionen die Ordnung nicht ein, gehe einmal vor dem Organisten, einmal nach ihm, mit besonderen Schritten, was unter den Leuten Unordnung und Ärger verursache. Der Organist Michl habe schon vor zwei Jahren gebeten, den Kantor zur Ordnung zu rufen. Der damaligen Anweisung aus Eichstätt an die Musiker, friedlich zusammenzuarbeiten, habe Michl auch Folge geleistet, Planckh habe dagegen den Organisten, der ein Vetter des Schreibers ist, mit Spottnamen und Beleidigungen traktiert, die man besser nicht wiederhole. Der Kantor habe den Organisten schon auf öffentlicher Gasse festgehalten und zu Boden gerissen. Da auch die Ermahnungen des Dekans nichts fruchten, ersuche man um eine Anweisung an den Kantor, seine Berufspflichten zu erfüllen und sich dem Chorregenten unterzuordnen sowie die öffentlichen Beschimpfungen zu beenden.

Auch Anton Michl beklagte sich über die Art, wie Plankh seinen Dienst versah.³⁵⁷ Plankh soll ein Basssolo einfach nicht gesungen haben, so dass alle Kirchenbesucher sich nach dem Chore umgedreht hätten.³⁵⁸ Außerdem versäume er an den Sonn- und Feiertagen die Vesper und die Litaneien, weil er Karten spiele und andere Dinge zu seiner Rekreation mache. Er ginge in den Prozessionen ein bis zwei Schritte hinterher oder, auch wenn er anwesend sei, schicke er einen Stellvertreter, egal, ob dieser musikalisch sei oder nicht. Er spotte ebenso über ihn, Michl, wie über die Kirche. So bitte er eindringlich, eine schriftliche Anordnung zu erlassen, dass der Kantor den Unfug unterlasse und sich, wie es sich gehöre, dem Chordirektorium unterwerfe sowie seine Dienstpflicht endlich richtig erfülle. Außerdem ersuche er um die Ausfertigung eines förmlichen Dekrets über die bereits 1743 erfolgte Verleihung des Chorregentendienstes, um sich gegenüber allen Ansprüchen legitimieren zu können.

Am 28. Juli 1745 erging das Dekret an Franz Xaver Kleinmayer, Kammerer und Pfarrer in Lengenfeld, nach Neumarkt zu fahren und die Querelen zwischen dem Kantor und

³⁵⁶ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Collation Chor-Regenten Stelle* (wie Anm. 8).

³⁵⁷ Ebenda [ohne Datum].

³⁵⁸ Ebenda [ohne Datum]. Auch bei Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 397.

dem Organisten zu untersuchen, sowie danach nach Eichstätt Bericht zu erstatten.³⁵⁹ Am 20. November 1745 folgte dem Dekret das Signat, die Klage Michls gegen Planckh zu untersuchen und, falls sie der Wahrheit entspreche, dem Kantor die Fehler ernsthaft aufzuweisen.³⁶⁰ Sofern Planckh sich nicht füge, solle er seines Amtes enthoben werden. Am 3. März 1746 erhielt Anton Michl ein Signat, dass das Dekret über die Verleihung des Chorregentendienstes an ihn an die bischöfliche Kanzlei eingesandt werden müsse. In der Zwischenzeit bleibe es dabei, dass, wenn Michl mit Orgelspielen beschäftigt sei, der Kantor den Takt anzugeben habe.

Dennoch hielt der Streit an, wie ein erneutes Gesuch um Ausstellung eines hochhoffiziellen Dekrets über die Chorregentenstellenverleihung an den Organisten Michl vom 15. April 1746 zeigt.³⁶¹ Erst daraufhin, am 22. April 1746, erging das Dekret mit der Verleihung der Chordirektion an Anton Michl.³⁶² Allerdings enthielt es folgende Einschränkung: Der Kantor solle den Takt angeben, wenn Michl mit dem Orgelschlagen beschäftigt sei. Planckh solle Michl als Chorregenten akzeptieren. Dies sei aber kein Anspruch auf die Chorregentenstelle an sich.

Aber auch damit war der Zwist, in dessen Verlauf laut Ried³⁶³ auch eine Ermahnung des Bürgermeisters am 20. März 1747 an Planckh ausgesprochen worden sein soll, noch nicht beigelegt. Am 20. September 1753 wurde im Kirchenrat die Beschwerde des Kantors Planckh behandelt, dass Michl hochgeistig, ehrgeizig und unruhig sei sowie sich die Bestrafung der Singknaben anmaße, die ihm doch unterstellt seien.³⁶⁴

So erging am selben Tag das Signat an Anton Michl, er solle dem Kantor die Direktion der Singknaben auf dem Chor alleinig überlassen.

Anton Michl blieb bis 1778 im Amt und wurde von seinem Schwiegersohn Georg Benedikt Peissner abgelöst.³⁶⁵

Ein gemeinsames Gesuch reichten am 24. März 1772 der Chorregent und Organist an St. Johannes Johann Anton Michl, der Kantor Johann Planckh, der Tenorist Ludwig Richter

³⁵⁹ Ebenda.

³⁶⁰ Ebenda.

³⁶¹ Ebenda.

³⁶² Ebenda.

³⁶³ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 397.

³⁶⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Collation Chor-Regenten Stelle* (wie Anm. 8). Zusammengefasst bei Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 397 und wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle VI im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: *Genealogie*).

³⁶⁵ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 397. Aber auch: Staatsarchiv Amberg: *Oberpfälzer Kirchenakten* (5975).

und der Kalkant Konrad Meyer an den Bischof von Eichstätt um eine erneute befristete Addition, bis bessere Zeiten kämen, ein.³⁶⁶ Vor einigen Jahren hätten Chorregent, Tenorist und Bassist zu ihrer Besoldung von 100 Gulden und 24 Metzen Korn eine Addition von 12 Gulden bekommen. Eine weitere Addition wurde für die Zukunft in Aussicht gestellt. Nun sei eine Geld- und Brotnot ausgebrochen, so dass man kaum den Kindern den nötigen Lebensunterhalt beschaffen könne, da alles so teuer geworden sei. Am 15. Mai 1772 erging der Beschluss, dass die Bittsteller zusätzlich zwei Metzen Korn, der Kalkant jedoch nur einen Metzen Korn und dies jeweils auch nur für ein Jahr bekämen.³⁶⁷

³⁶⁶ Pfarrakten Neumarkt X3.1 Faszikel 85: *Addition für die Kirchendiener 1758-1772.*

³⁶⁷ Pfarrakten Neumarkt X3.1 Faszikel 85: *Addition für die Kirchendiener 1758-1772.*

2.4.3. Anton Michl als Mitglied des Stadtrats

1748 versuchte Anton Michl, in den Rat der Stadt Aufnahme zu finden. Er verleumdete anscheinend seine Konkurrenten, als er nicht gewählt wurde, so dass ihm die Überführung ins Arbeitshaus angedroht und er am 22. November in Arrest genommen wurde. Auf seine Beschwerde hin gebot die Regierung, ihn freizulassen, wenn nichts „*Malefizisches*“ vorliege. Der Rat war darüber erbost. Genaueres konnte Ried jedoch nicht feststellen.³⁶⁸

Letztendlich wurde Anton Michl doch spätestens³⁶⁹ 1752 noch in den Stadtrat berufen, dem er bis 1778 angehört haben soll.³⁷⁰ Bei Ried heißt es, dass er 1778 mit dem Tod aus dem Amt des Stadtrates ebenso wie aus dem Amt des Regens Chori von St. Johannes schied. Hier irrt Ried jedoch insofern, als Anton Leonhard Michl erst 1781 starb, auch wenn die Übernahme des Chordienstes 1779 durch Georg Benedikt Peissner belegbar ist. Quellen, mit denen man das Ende der Stadtratstätigkeit Michls nachweisen könnte, sind leider nicht mehr erhalten.

2.4.4. Anton Michls zweite Ehe und die letzten Lebensjahre

Am 4. April 1756 starb Anton Michls Frau Dorothea.³⁷¹ In welcher bedrängten Verhältnissen sich der Chorregent nach dem Tode seiner Frau befand, berichtet Romstöck. Er bezieht sich auf ein Schreiben, das Anton Michl an den Stadtrat gerichtet haben soll.³⁷² Darin heißt es unter anderem:

³⁶⁸ Alles Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 712. Er beruft sich auf die Registratur des Ordinariats Eichstätt, Pfarrei Neumarkt, Nr. XII, 1.

³⁶⁹ Rekonstruktion aus den „Vaterschaftseinträgen“ in den kirchlichen Matrikelbüchern bei der Taufe der Kinder von Johann Anton Michl: erstmals bei der Taufe seiner Tochter Anna Maria Michl (getauft am 20. März 1752 in Neumarkt) wird als Berufsbezeichnung von Anton Michl „*Senator*“ angegeben (Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1752, S. 71). Die übrigen Berufsbezeichnungen in den Matrikelbüchern gliedern sich in den Taufmatrikeleinträgen wie folgt: „*Organist[a dahier oder allhier]*“ 1741-1747, „*Regens Chori*“ 1749-1776, „*Director Chori*“ 1777, „*Senator*“ 1752-1768 und 1777, „*Senator externus*“ 1757-1758, „*Consiliarus*“ 1773 und „*Senator inferioris ordinis*“ 1776.

³⁷⁰ Zitiert nach Romstöck: *Musikerfamilie* (wie Anm. 39), NT. Nr. 27. Das originale Schreiben konnte bisher noch nicht gefunden werden.

³⁷¹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 7, Jahrgang 1756.

³⁷² Dieses Schreiben befindet sich nicht im Stadtarchiv Neumarkt, wird aber auch bei Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 397 erwähnt. Cf. hierzu: Staatsarchiv Amberg: *Oberpfälzer Kirchenakten* (5525) Schreiben von Stadtpfarrer Johann Michael Rösler, sowie Bürgermeister und Rat von Neumarkt vom 5. März 1776 und vom 30. März 1778.

[...] *der allerhöchste Gott habe sein liebes Eheweib als eine jederzeit sorgfältig und getreu gewesene hauswirtschaftliche Gehilfin bei ihren allerbesten Jahren anerst vor wenigen Wochen zu seiner unbeschreiblichen großen Desolation von dieser Sterblichkeit aufgelöst und zu sich in die Ewigkeit abgefordert, ihn hingegen nicht nur mit fünf lebendigen, noch allerdings klein und unversorgten Kindern in betübten Witibenstand höchst bedrängt zurückgelassen, sondern auch allschon vor etlichen Jahren mit einer solchen leidigen, inkurablen Schwind- und Lungensucht heimgesucht, daß er sich bei je länger je mehr anwachsendem solchen Uebel natürlicherweise die Lebensfrist kaum mehr auf ein oder das andere Jahrlein versprechen könnte.*³⁷³

Allerdings lebte Anton Michl noch weitere 25 Jahre und heiratete bereits am 26. Oktober 1756 Maria Walburga Planckh, eine Tochter des Kantors und Rivalen Johann Balthasar Casper Plank.³⁷⁴ Dieser war wiederum Sohn des Michael Plankh, Senator von Berching, und seiner am 13. Februar 1730 angeheirateten Frau Maria Magdalena, Tochter des Senators Johann Martin Groß.³⁷⁵ Maria Walburga wurde am 26. Oktober 1737 geboren.³⁷⁶ Ihr genaues Todesdatum ist unbekannt. Quellen belegen lediglich, dass sie kurz vor ihrem Mann starb.³⁷⁷

Anton Michl verschied kurz vor dem 3. Februar 1781. Das genaue Todesdatum kann nicht ermittelt werden, da die Sterbematrikeln von St. Johannes, Neumarkt, von den Jahren 1762 mit 1781 verloren gegangen sind. Mit Datum 3. Februar 1781 ist jedoch im Inventarbuch der Stadt Neumarkt der Nachlass von Anton Michl aufgeführt, der vermutlich kurze Zeit nach dem Tod Michls erhoben wurde.³⁷⁸ Auch hier finden sich keine Informationen über die Todesursache oder den Todestag. Der Grund für diese Auflistung ist wohl darin zu sehen, dass die jüngste Tochter Michls zum Zeitpunkt des Todes noch minderjährig war und die anderen Kinder, mit Ausnahme seiner Tochter

³⁷³ Romstöck: *Musikerfamilie* (wie Anm. 39), S. 22.

³⁷⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Trauungsmatrikel* Band 7, Jahrgang 1756, S. 26.

³⁷⁵ Leider war es nicht möglich, den genauen Geburtstag von J. B. C. Planck in den noch vorhandenen Matrikelbüchern des katholischen Pfarramtes „*Mariae Himmelfahrt*“ in Berching zu ermitteln (Brief von Pfarrer H. Füracker an den Verfasser vom 23.11.99).

³⁷⁶ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 6, Jahrgang 1737, S. 390.

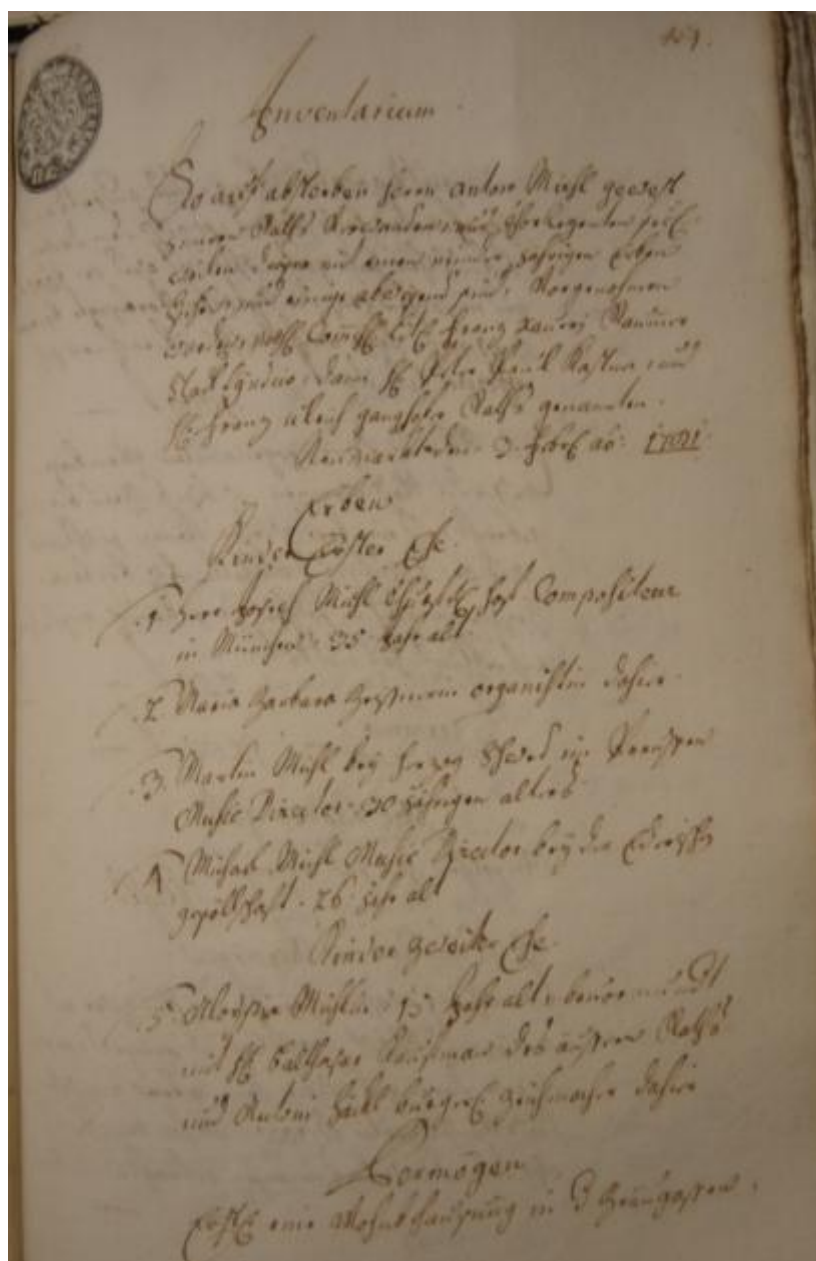
³⁷⁷ Cf. Eintrag in das Inventarbuch der Stadt Neumarkt 1781 über den Nachlass des J. Anton Michl. Das genaue Todesdatum kann nicht ermittelt werden, da die Sterbematrikeln von St. Johannes, Neumarkt von den Jahren 1761 mit 1781 fehlen.

³⁷⁸ Stadtarchiv Neumarkt: *Inventarbuch 1727-1736* (B 9/8), fol. 454v bis 461v. Wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle VII im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: *Genealogie*).

Maria Barbara,³⁷⁹ nicht in Neumarkt anwesend waren. Aber auch ein Zusammenhang mit dem im Folgenden noch dargestellten Verfahren gegen Anton Michl wegen des Vorwurfs der Veruntreuung ist nicht auszuschließen.

Das Inventar listet die beim Tod des Vaters noch lebenden Kinder aus erster und zweiter Ehe auf. Es folgt eine ebenso genaue Auflistung und Bewertung aller Immobilien und Gegenstände, die sich im Besitz Anton Michls befanden. Das Protokoll kommt schließlich zu dem Ergebnis, dass die Schulden das Vermögen um 4 fl. 56 kr. übersteigen. Auf der Grundlage des Inventars vereinbarten die anwesenden Erben in einem Vergleich, dass die abwesenden Söhne keine Erbansprüche stellen könnten, da sie bereits mehr aus dem Besitz Michls erhalten hätten, als ihnen zugestanden hätte. Darüber hinaus verpflichteten sich Maria Barbara Peissner und ihr Mann Benedikt, für das minderjährige Kind Aloysia bis zu dessen Volljährigkeit zu sorgen.

³⁷⁹ Cf. infra.



„Inventar“ über den Nachlass von Johann Anton Michl³⁸⁰

Dass es nicht immer gut um die finanzielle Lage von Anton Michl bestellt war, zeigt das Schreiben des Neumarkter Bürgers und Metzgers Johann Martin Walter an den Geistlichen Rat von Eichstätt vom 20. März 1742, in dem Walter behauptete, Michl schulde seit Jahren 128 Gulden für Fleisch. So bitte er, den Betrag vom jährlichen Gehalt des Organisten ratenweise abzuziehen.³⁸¹

³⁸⁰ Stadtarchiv Neumarkt: *Inventarbuch 1727-1736* (B 9/8), fol. 454. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Stadarchivar Dr. Frank Präger.

³⁸¹ Diözesanarchiv Eichstätt: *Miscellanea V 189: Michl und Planck*.

Daraufhin schrieb der Neumarkter Gefällverwalter Johann Michael Gottlieb Grueber am 20. Mai 1742 nach Eichstätt, er, Grueber, habe das Gesuch bereits vor vier Wochen dem Organisten Michl vorgelegt, damit er sich verantwortete und Zahlungsfristen vereinbare.³⁸² Nachdem er meinte, Michl hätte alles schon längst erledigt, sei dieser am letzten Donnerstag zu ihm gekommen und habe behauptet, dass er diese 128 Gulden nicht schuldig sei. Die Schuld wurde angeblich bereits vor sechs oder sieben Jahren von der Organistenmutter Dorothea Michl angehäuft. Diese Schuld wolle dem Vernehmen nach der hiesige Benefiziat Werthwein, ein Bruder der verstorbenen Michlin, übernehmen.³⁸³ Anton Michl habe selbst keine Schulden, aber 50 Gulden Schulden der Mutter aus purem guten Willen getilgt. So wolle er, Grueber, den Metzger Walter an den Benefiziaten Werthwein verweisen, der sich laut eines „*scheinleins*“ zur Zahlung der Schulden verpflichtet habe. Eine solche Verfügung ging am 4. Juni 1742 an den Benefiziaten Werthwein³⁸⁴ und am 9. Juli 1742 das Dekret an den Gefällverwalter Grueber, Michl mit der Forderung des Metzgers zu konfrontieren und seine Stellungnahme dazu einzufordern.³⁸⁵

2.4.5. Verfahren gegen Anton Michl wegen des Vorwurfs der Veruntreuung

In den letzten Jahren vor seinem Tod war Anton Michl auch mit einem Gerichtsverfahren wegen des Vorwurfs der Veruntreuung konfrontiert. Der Akt ist heute noch erhalten.³⁸⁶ Im eröffnenden Brief vom 10. Februar 1775 schrieb Anton Michl an den Kurfürst nach Amberg, er habe als Verweser des St. Johannes- und Bergkalvarien-Gotteshauses die Kirchenrechnungen von 1768 bis 1773 ordentlich geführt und sie vom Stadtmagistrat kontrollieren lassen.³⁸⁷ Die Einnahmen und die Ausgaben stünden in einem Gleichgewicht. Man könne rund 5000 Gulden Kapital verleihen. Der Rechnungsverfasser meine, der überbleibende Rest (wohl die Schulden) würde sich schon vermindern, was aber nicht der Fall war. Der Buchhalter konnte den Fehler in der Rechnung nicht ausfindig machen. So habe der Stadtmagistrat eine Kommission eingesetzt und von Michl einen Kassensturz verlangt. Er weigere sich aber, diesen

³⁸² Ebenda.

³⁸³ Cf. hierzu supra.

³⁸⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Miscellanea V 189: *Michl und Planck*.

³⁸⁵ Ebenda.

³⁸⁶ Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5525): *Anton Michl des Raths- und Gotteshaus-Verwesers zu Neumarkt um Rechnungs-Rest-Nachlaß 1775-1780*.

³⁸⁷ Wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle VIII im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: Genealogie).

Kassensturz zu machen, bis nicht der Fehler in der Rechnung gefunden sei. So habe er den Magistrat gebeten, ihm eine Frist zu setzen, innerhalb derer er die Rechnungen an einen guten Freund, der im Rechnungswesen gut bewandert sei, zur Prüfung schicken wolle. Der Magistrat fordere aber wiederholt die *Kassenanzeige*. Aufgrund seiner erneuten Weigerung werde er mit Rathausarrest bestraft. Der Magistrat fordere dann die Schlüssel zur Amtskasse, die Michl nicht habe. Außerdem seien in der Kasse keine Gelder, sondern die Obligationen und Scheine würden gesondert aufbewahrt. Obwohl Michl Berufung einlegte, wurde er mit einem Schlosser und dem Amtsknecht zu sich nach Hause geschickt, wo ein Schloss, das mit dem Schlüssel nicht zu öffnen war, mit Gewalt aufgesprengt wurde und alle zum Amt gehörenden Schriften und Gelder mitgenommen wurden. Dieses Vorgehen sei für einen alten und immer ehrlich befundenen Mann sehr bedrückend, da sein Ruf sehr darunter leide. Ohne seine Schriftstücke sei er seiner „*Wehr und Waffen beraubt*“ und könne sich nicht verteidigen. Er bitte um die Setzung eines Termins, bis zu dem er die Rechnungen durch „*einen Dritten und rechtschaffenen Rechnungs Verständigen gründlich durchgehen lassen kann*“. Er bitte auch um Anweisung an den Magistrat, ihn unentgeltlich und sofort vom Arrest zu befreien und alle Schriftstücke und Gelder zurückzugeben und ihn bis zur Prüfung der Rechnung in Ruhe zu lassen.

Daraufhin schrieb am 14. Februar 1775 der Kurfürst an den Stadtmagistrat, dass Michl sofort aus dem Arrest zu entlassen sei und er alle Dokumente zurückbekommen solle.³⁸⁸ Innerhalb von 6 Wochen sollten die Rechnungen revidiert werden.

Auf diese „*ungnädige Rüge*“ des Kurfürsten für das Verhalten des Magistrats reagierte der Bürgermeister und Rat der Stadt Neumarkt am 22. Februar 1775 und rechtfertigte sich insofern, dass Anton Michl bei der Pfarrkirche 1241 Gulden, 1 Kreuzer und 7 1/12 Heller, bei der Kalvarienbergkirche 601 Gulden, 51 Kreuzer und 3 5/6 Heller, zusammen also 1852 Gulden, 53 Kreuzer und 3 5/12 Heller Schulden habe.³⁸⁹ Michl könne diesen Negativrest nicht ausreichend erklären, so dass sich der Magistrat veranlasst sah, im Beisein des Stadtpfarrers Rösler³⁹⁰ eine „*summarische Anzeige*“ des Vermögens anzufertigen und bis dahin Michl im Rathaus in Arrest zu nehmen. Wegen seiner „*strammen Weigerung*“ wurde auch das „*Gespör*“ (i.e. Gesperr) mit den Geldern und

³⁸⁸ Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5525): *Anton Michl des Raths- und Gotteshaus-Verwesers zu Neumarkt um Rechnungs-Rest-Nachlaß 1775-1780.*

³⁸⁹ Ebenda.

³⁹⁰ Auch teilweise „Röbler“ geschrieben.

Akten von Amts wegen aufgebrochen, im Beisein zweier Ratsherren und der Michl'schen Ehwirtin, die diese quittieren musste. So sei das Vorgehen des Rates nur seine Amtspflicht gewesen. Michls Vermögen reiche bei weitem nicht aus, die Schulden von über 1800 Gulden abzutragen. Seine Behauptung, in der Rechnung sei ein Fehler, sei nur eine Schutzbehauptung. Die Rechnungsführung der Kirchen werde einstweilen dem Max Ignaz Heygner übertragen, einem bewährten Rechnungsführer. Michl sei beauftragt worden, die noch fehlenden Rechnungen der beiden Kirchen für das Jahr 1774 innerhalb acht Wochen beizubringen. Bei den bisherigen Rechnungsrevisionen seien keine Fehler entdeckt worden.

In einem beiliegenden Protokoll zu diesem Schreiben, das vom Bürgermeister und Rat der Stadt Neumarkt am 11. Februar 1775 aufgenommen wurde, ist zu lesen, dass in Anwesenheit des Stadtpfarrers und Dekans Rösler Michl mit den Ergebnissen der summarischen Anzeigen konfrontiert wurde.³⁹¹ Michl gab an, dass die fehlende Summe auch nicht als Bargeld vorhanden sei und er auch sonst keine entsprechenden Gelder habe. In den Rechnungen müsse also ein Fehler stecken. Weiter gab er an, dass seine bisherige Rechnungsführung ohne Fehler und pflichtgemäß gewesen sei, so dass der jetzige Fehlbetrag nicht absehbar sein konnte. Er habe sich selbst nichts von den Kirchengeldern angeeignet oder für seine Zwecke missbraucht. So ersuche er, alle Rechnungen seit Beginn seiner Amtsführung von einem Sachverständigen prüfen zu lassen. Falls sich kein Fehler finde, sei er bereit, die Schulden zu bezahlen, auch wenn er sein Haus verkaufen müsste.

Anfang April 1775 bat Anton Michl beim Kurfürsten um die Einräumung einer Frist von weiteren sechs Wochen für die Revidierung der Rechnungen.³⁹² Die vielen Rechnungen würden so viele Fehler aufweisen, dass die Revision im vorgegebenen Zeitraum nicht abgeschlossen werden könne.

Am 29. April 1775 bat der Neumarkter Stadtpfarrer Johann Michael Rösler den Kurfürsten um eine Verhaltens-Resolution, die bisher in dieser Angelegenheit noch nicht ergangen sei.³⁹³

Am 6. Mai 1775 erging vom Kurfürst ein Schreiben an den Kanzler, das an den Magistrat von Neumarkt notifiziert werden sollte. Darin stimmte er der Übertragung des

³⁹¹ Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5525): *Anton Michl des Raths- und Gotteshaus-Verwesers zu Neumarkt um Rechnungs-Rest-Nachlaß 1775-1780.*

³⁹² Ebenda [ohne Ort und Datum].

³⁹³ Ebenda.

Kirchenpflegerdienstes an einen anderen und der Suspendierung des Anton Michl zu.³⁹⁴ Michl solle innerhalb von sechs Wochen seine übrigen Rechnungen revidieren und in Ordnung bringen.

Dem antwortete Anton Michl, er habe nun die Rechnungen von 1768 bis 1773 vollständig zusammenbekommen.³⁹⁵ Diese sollten nun durch einen Sachverständigen ins Reine gebracht werden. Er übersende die Rechnungen, wobei die für 1774 noch folgen würden, mit der Bitte, diese durch einen unparteiischen Sachverständigen durchsehen zu lassen. Der Magistrat in Neumarkt sei selbst Partei in dieser Sache und könne daher keine Richterfunktion ausüben, da er selbst den Prozess gegen Michl in Gang gebracht und ihn schon im Voraus verurteilt habe. Der Kurfürst sei dagegen der *summus advocatus causarum piarum*.

Am 7. Juli 1775 wurde ein kurfürstliches Dekret erlassen, das an den Magistrat in Neumarkt und an Anton Michl zu notifizieren war.³⁹⁶ Darin wurde die erfolgte Übersendung der Rechnungen 1768-1773 bestätigt, 1774 müsse aber noch folgen. Dann würden alle Rechnungen durch einen Sachverständigen geprüft.

Am 4. November 1775 meldeten Stadtpfarrer Rösler und der Magistrat der Stadt Neumarkt an den Kurfürsten, dass die Kassenprüfung für 1774 ergeben habe, dass Anton Michl den beiden Kirchen insgesamt einen Kassarest von 2054 Gulden schuldig sei.³⁹⁷ Michl könne diese Fehlsumme weder in Bargeld nachweisen noch sonst erklären, weil seine anderen Rechnungsjahrgänge bei der kurfürstlichen „*Kirchen Rechnungs Stuben*“ liegen. Michl habe gehört, dass sich der Kassarest bedeutend vermindern werde. So ersuche man um eine möglichst schnelle Prüfung der Kassarechnungen und die Erteilung einer Verhaltensresolution.

Vier Tage später erging das kurfürstliche Dekret an den Magistrat in Neumarkt, dass man die Rechnung von 1774 auch noch benötige und diese möglichst schnell eingeschickt werden solle.³⁹⁸ Dem kam man in Neumarkt am 25. November 1775 umgehend nach.³⁹⁹

³⁹⁴ Ebenda.

³⁹⁵ Ebenda [ohne Ort und Datum].

³⁹⁶ Ebenda.

³⁹⁷ Ebenda.

³⁹⁸ Ebenda.

³⁹⁹ Ebenda.

Am 5. März 1776 wandten sich der Stadtpfarrer Johann Michael Rösler sowie Bürgermeister und Rat von Neumarkt erneut an den Kurfürsten mit Bezug auf die am 25. November 1775 eingesandte letzte Rechnung der beiden Kirchen in Neumarkt, für die Anton Michl Kirchenpfleger gewesen war.⁴⁰⁰ Diese letzten Rechnungen seien für die Erstellung der Rechnung für 1775 nötig. Daher bitte man um Rücksendung der letzten beiden Rechnungen samt Belegen und um die Erteilung der Resolution, ob Michls Rechnungen schon geprüft wurden und ob sie in Ordnung seien. Man wolle endlich die angeblichen Schulden von 1842 Gulden eintreiben. Außerdem sei Michl krank und schwächlich und habe wohl nicht mehr lange zu leben. Zudem habe er nur ein geringes Vermögen, das zur Abtragung der Schulden nicht ausreiche.

Da daraufhin vermutlich keine Reaktion aus Amberg erfolgte, wiederholten Bürgermeister und Rat der Stadt Neumarkt am 23. November 1776 ihre Bitte um Übersendung der vor einem Jahr eingesandten Rechnungen der beiden Gotteshäuser in Neumarkt.⁴⁰¹ Der neue Kirchenpfleger könne die neuen Rechnungen nicht ohne die alten erstellen und im Falle des Todes von Michl dürften die beiden Kirchenstiftungen nur „*difficultäten*“ haben, ihr Geld zu bekommen.

Erst am 7. Dezember 1776 kamen Originaldokumente mit Anmerkungen des Rechnungsprüfers Anton Pulling zurück nach Neumarkt.⁴⁰² Gleichzeitig wurde von der kurfürstlichen Verwaltung eine erneute Einsendung von Rechnungen und eine Stellungnahme von Martin Gentner, der Michls Vorgänger als Kirchenpfleger gewesen sein muss, und Anton Michl angefordert.

Daraufhin antwortete ca. Ende 1776 Anton Gentner, kaiserlicher Untertan in Pösing in Ungarn, derzeit in Neumarkt, und Sohn des bereits verstorbenen Johann Martin Gentner, Mitglied des Rates und Kirchenpfleger von St. Johann, an den Kurfürsten, dass die problematischen Rechnungen bereits vor einem Jahr eingesandt wurden, es sei aber bisher keine Resolution ergangen.⁴⁰³ Er lebe nun in Pösing bei Preßburg in Ungarn und habe sich, nachdem er vom Tod des Vaters erfahren habe, unter großem Kostenaufwand nach Neumarkt begeben, um das Erbe des Vaters zu übernehmen. Er könne aber nicht länger warten und müsse nach Ungarn zurückkehren, nachdem er sich schon fast ein

⁴⁰⁰ Ebenda.

⁴⁰¹ Ebenda.

⁴⁰² Ebenda.

⁴⁰³ Ebenda [ohne Ort und Datum].

halbes Jahr in Neumarkt befinde. So bitte er „*Entschließung*“, um die Verlassenschaft endlich regeln zu können.

Erst über ein Jahre später findet sich in dieser Angelegenheit wieder ein Schreiben, nämlich eines vom 30. März 1778, das der Bürgermeister und Rat von Neumarkt an den Kurfürsten richtete.⁴⁰⁴ Am 7. Mai 1777 seien die ganzen Akten schon an die Regierung eingesandt worden, aber bis jetzt sei keine Resolution ergangen. Den Erben des Martin Gentner sei an einem Abschluss des Falles gelegen, weil Anton Michl schon ein alter und kränklicher Mann sei, der wohl nicht mehr lange zu leben habe. Das Gotteshaus und die Gentnerischen Erben hätten nur Schwierigkeiten, wenn Michl vor Abschluss der Sache sterben würde. Die Kirche warte auf die Bezahlung der Schulden, die Erben auf die Auszahlung des Erbes. So bitte man um Abschluss des schon 3 Jahre dauernden Verfahrens.

Daraufhin erging ein kurfürstliches Signat, mit Datum vom 7. April 1778. So wurden der Bericht und der Originalbeilagen vom 7. Mai 1777 an Anton Michl zurückgesandt und er zu einer Stellungnahme aufgefordert.⁴⁰⁵

Vom 18. April 1778 findet sich eine „*Recepisse*“ (i.e. Quittung) des Anton Michl, in der er den Empfang des kurfürstlichen Schreibens aus Amberg vom 7. April 1778 samt Beilagen, überbracht durch Konrad Pöringer, Schultheiß und Amtsbote, bestätigt.⁴⁰⁶

Am 2. Mai 1777 wurde die Revision der Michlschen Kirchenrechnung an die „*Gentnerischen Erben*“ publiziert, was wie folgt protokolliert wurde:⁴⁰⁷ Die Erben des Martin Gentner waren Josef Gentner, Weltpriester; Anton Gentner, Königlich Ungarischer Mautner in Pösing bei Preßburg; deren obrigkeitlich bestellter Casator Peter Paul Kastner, Ratsherr in Neumarkt. Anton Michl habe die Unrichtigkeiten seiner Buchführung fälschlicherweise auf den Amtsvorgänger Gentner abgeschoben. Die Gentnerischen Kirchenrechnungen wurden 1769 durch eine kurfürstliche Kommission in Neumarkt geprüft, in Anwesenheit des Anton Michl. Die Abrechnung wurde von den Gentnerischen Erben und Michl sofort unterschrieben. Gentner wurde entlastet, die Buchführung für korrekt befunden. Michl versuche trotzdem, bestimmte finanzielle Posten auf Gentner abzuwälzen. Genauso sei es bei der Rechnung der

⁴⁰⁴ Ebenda.

⁴⁰⁵ Ebenda.

⁴⁰⁶ Ebenda.

⁴⁰⁷ Ebenda.

Kalvarienbergkirche. Michl könne bis auf 11 Gulden nichts von den Gentnerischen Erben einfordern, sondern habe sich die Schulden selbst zuzuschreiben.

Daraufhin baten tags darauf Bürgermeister und Rat von Neumarkt den Kurfürsten um die Einsetzung einer Kommission, die die Akten vor Ort in Neumarkt in Anwesenheit der Gentners prüfen solle.⁴⁰⁸ Die Sache betreffe vor allem die Erben des Martin Gentner, die sich hiermit äußern wollten. Anton Pulling solle dem Anton Michl die Sache auseinandersetzen.

Weiter findet sich in dem diese Angelegenheit dokumentierenden Akt ein Auszug aus dem Neumarkter Ratsprotokoll vom 2. September 1769, in dem zu lesen ist, dass es am 8. März 1768 zu einer Abrechnung zwischen Johann Franz Gentner im Namen seines Bruders Martin und Anton Michl wegen der Kirchenrechnungen kam, bei der ein Ausstand von 1124 Gulden übrig blieb, den die Maria Margarethe Gentner, Schwester, bezahlen wolle.⁴⁰⁹

Diese Kopie gehört vermutlich zur Stellungnahme Anton Michls, die die Regierung in Amberg am 7. April 1777 angefordert hatte, und die den Zusammenhang zwischen Gentner und Michl herstellt. Darin, vermutlich am 27. Juni 1778 verfasst, wirft er dem damaligen Kirchenpfleger Martin Gentner vor, dieser sei im Mai 1768 mit dem Geld der Pfarrkirche abgehauen. Daraufhin habe der inzwischen verstorbene Bürgermeister Franz Gentner das Amt bis August 1768 übernommen. Einstweilen sei Geld in die geplünderte Kasse getan worden, um weitermachen zu können.⁴¹⁰ Das Amt sei dann an den Ratsherrn Michael Studitz vergeben worden. Da er, Michl, aber älter sei, wollte er das Amt haben, aber Studitz weigerte sich. Schließlich habe er das Amt trotz seiner wenigen Erfahrung in Buchführung und Rechnungswesen bekommen, habe davon aber nur Feindschaft, Sorgen und Schaden. Er habe das Amt in Verwirrung und mit Unrichtigkeiten übergeben bekommen. Eine 1769 einberufene Kommission habe noch mehr Verwirrung gestiftet. Die Begutachtung der Rechnungen von 1768 bis 1774 in Amberg bestätige in Michls Augen die Tatsache, dass ihm die Rechnungen schon falsch übergeben worden waren und man ihn dann der falschen Buchführung beschuldigt hätte, wobei Michl mit exakter Aufzählung und Abrechnung verschiedener Posten diese eigene

⁴⁰⁸ Ebenda.

⁴⁰⁹ Ebenda.

⁴¹⁰ Ebenda gemäß dem Schreiben der Kurfürstlichen Regierung an den Magistrat in Neumarkt vom 31. August 1778.

Thesen im Folgenden untermauert. So sei das Ganze nach Michls Meinung ein abgekartetes Spiel des Magistrats.

Daraufhin positionierte sich die Kurfürstliche Regierung gegenüber dem Magistrat in Neumarkt am 31. August 1778, dass die Rechnung Michls als korrekt befunden werde, also die Schuld bei Gentner liege.⁴¹¹ Der Rat und Stadtpfarrer sollten ihre Meinung dazu äußern.

Dem kamen Bürgermeister, Rat und Stadtpfarrer von Neumarkt wohl erst am 12. Mai 1779 nach.⁴¹² Weiterhin erhoben sie in ihrem Schreiben an den Kurfürsten die Forderung an Michl, die Schulden von 1839 Gulden zu bezahlen. Michl habe sich bereit erklärt, ab 1780 die Schulden in jährlichen Raten von 50 Gulden abzuführen, wenigstens 1000 Gulden, die restlichen 839 würden ihm dann erlassen. Michl bestehe aber darauf, dass in den Rechnungen ein bisher unentdeckter Fehler sein müsse. Zur Finanzierung nehme Michl eine Hypothek auf sein Haus auf und die vier Kinder verzichteten auf das Muttergut, bis die 1000 Gulden bezahlt seien. Michl sei immer ein ehrlicher und christlicher Mensch gewesen, dem man eine Unterschlagung kaum zutrauen möchte. Außerdem sei er alt. Möglicherweise sei doch ein Fehler in den Rechnungen vorhanden. Deshalb solle man ihm die 839 Gulden erlassen, wenn er 1780 gleich 200 Gulden bar bezahle und die restlichen 800 Gulden in Jahresraten von 50 Gulden abzahle. Falls Michl sterbe und die Tochter Barbara das Haus mit der Hypothek kaufe, müsse sie die fehlenden Raten bezahlen und noch die 839 Gulden.

Am 29. Dezember 1778 schrieb Joseph Willibald Michl, „*kurpfälzisch bayerischer Kammer Compositeur*“, auch im Namen seines Bruders Martin, von dem er nicht wisse, wo er sich gerade aufhalte, und Michael Michl in München eine Erklärung zu den Schulden des Vaters von 1839 Gulden bei den beiden Kirchenstiftungen in Neumarkt.⁴¹³ Diese könne der Vater nicht bezahlen, sei aber unverschuldet in diese Lage geraten. Sie würden auf das „*Muttergut*“ zur Bezahlung der 1000 Gulden bei Nachlassung der 839 Gulden und Jahresraten von 50 Gulden verzichten. Nach dem Tod des Vaters solle die Schwester Barbara in Raten von 25 Gulden weiterzahlen. Das gemeinsame Muttergut betrage 750 Gulden. Als Zeuge unterschrieben diese Erklärung Marx von Mayr, Innerer Rat in München, und der „*Landaufschlagsamtofficiant Franz von Paula Hautt*“.

⁴¹¹ Ebenda.

⁴¹² Ebenda.

⁴¹³ Ebenda.

140
 141
 Ich habe mich an jenem dreyen hundert Josephen unter
 Ulrichs als Dachs, und Joh. Dreyer zu Nominant in der
 Abrechnung wegen unglückseliger dreyer Horen: und bey
 Calvari gottesfüriger Verwaltung mit dreyen Casia Post abgang
 ad 1839 s. sich bezeugt, welchen dreyen hundert oder wader
 in die, oder wenig zu erzeigen nicht dreyen hundert ist, sohin
 gedreht dreyer dreyer an die id unglückselig gestellt, id wie die
 mit dreyen hundert hundert gemachten dreyen hundert zu dreyer
 gottesfüriger abrechnung dreyer hundert mögen, wadreyen
 dreyer, um es wenig als dreyer hundert, indem es dreyer hundert
 dreyen in dreyen dreyen hundert dreyer hundert, nicht dreyer: und
 wadreyen dreyer hundert nicht, sich auf dreyer hundert wader,
 an dreyen Casia Post abgang 1000 s. in gedrehter aufrechnung,
 id ohne die dreyer hundert wegen dreyen hundert dreyen hundert
 dreyen oder dreyer nicht auf dreyen hundert, und dreyer hundert,
 als dreyer dreyer in dreyen hundert dreyer, um dreyer 1000 s.
 jährlich 50 s., nach dreyer Tod aber dreyer dreyer dreyer
 um wadreyen dreyer hundert dreyer in dreyer hundert s. hundert abzu,
 fallen

Ich bekenne wie dreyer hundert, id wie die dreyer hundert
 dreyer, und affection gegen dreyer hundert dreyer zu es,
 dreyer hundert dreyer hundert dreyer hundert, und mit dreyer
 in dreyer hundert s. wegen id dreyer hundert dreyer hundert dreyer
 dreyer hundert wadreyer hundert dreyer hundert dreyer hundert
 dreyer hundert, et grato Casia Post dreyer hundert dreyer hundert
 dreyer hundert, dreyer hundert ad 750 s. als, und dreyer hundert
 dreyer hundert, und dreyer hundert, id wie dreyer hundert dreyer hundert

410

unter welcher wir hier keinen Namen, und unter welchem wir
 begeben, allen denjenigen, die wir hier, oder sonstigen
 Anstalten die unendliche Verantwortung nicht weisen wollen
 wir sollen.

Zu wahren Urtum, und unserer Bestätigung den wir
 gegenwärtige Anzeig mit uns eigenhändig mit demselben
 selbst unterschrieben, sondern auch die rechtskundigen
 Personen unterschrieben zu beistehenden gegeneinander
 Datum Ulm den 29. Dec. 1778

L 5 Ulrich von Ulm von
 Epinal, Sohn des Ulrich
 junior, als quia Testis
 requisitus

L 5 Joseph Ulrich, Sohn des
 Georg, als Compromissar
 proprio et noce des
 Ulrich Ulrich

L 5 Franz de Paula Hantel,
 junior, Landespfleger
 officiant in Ulm als
 obbesonnen gegeng

L 5 Willibald Ulrich.

Erklärung zu den Schulden des Vaters von Joseph Willibald und Michael Michl⁴¹⁴

⁴¹⁴ Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5525): Anton Michl des Raths- und Gotteshaus-Verwesers zu Neumarkt um Rechnungs-Rest-Nachlaß 1775-1780. Schreiben vom 29. Dezember 1778. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Staatsarchivs Amberg.

Ein durch Bürgermeister und Rat in Neumarkt mit Maria Barbara Michl in Neumarkt am 4. Januar 1779 abgefasstes Protokoll bezieht sich ebenfalls auf den während der Kirchenpflegschaft des Anton Michl aufgelaufenen Kassarest von 1839 Gulden.⁴¹⁵ Es enthält die Zahlungsvereinbarung von einer jährlichen Rate über 50 Gulden, den Erlass der 839 Gulden sowie die Nennung des Hauses als Sicherheit. Die Brüder Michl stammten aus der ersten Ehe Michls und sind Brüder der anwesenden Barbara Michlin. Diese könne nicht in die Fußstapfen ihrer Brüder treten und auf das Muttergut von 250 Gulden verzichten, da sie sich als Frau nicht wie eine Mannsperson in der Welt fortbringen könne. Außerdem habe Anton Michl aus zweiter Ehe noch eine jüngere Tochter, um die sich die Stiefschwester kümmern müsse, wenn sie einen Organisten heirate und so den Organistendienst für sich behalten könne. Sie wolle aber trotzdem ihrem alten und kranken Vater, der nicht mehr lange zu leben habe, unter die Arme greifen und den Rest, den der Vater nach seinem Tod nicht mehr abzahlen könne, in Jahresraten von 25 Gulden abzahlen sowie ebenfalls das Haus als Sicherheit geben.

Am selben Tag suchten auch Anton Michl und die Erben Gentners eine gütliche Einigung unter Vermittlung des Magistrats, da die Sache schon so lange dauere und nicht vollständig aufgeklärt werden könne.⁴¹⁶ Aber man vermute inzwischen, dass irgendwo ein Fehler enthalten sei. So kam es zum Abschluss eines Vergleichs, obwohl sich Michl keiner Schuld bewusst sei: Die Erben Gentners zahlen 350 Gulden der fehlenden Summe, für Michl bleiben 1839 Gulden. Die vier Kinder Michls aus erster Ehe sollen auf das Muttergut verzichten, was 250 Gulden pro Kind, also 1000 Gulden ausmache. Michl besitze nur das Haus mit einem kleinen Garten. Wenn die Kinder sich weigerten, habe Michl kein Geld, um die Schulen zu bezahlen. Jedoch liege von den drei Söhnen erster Ehe eine originale Verzichtserklärung vor. Hierbei war man wohl auch um das öffentliche Ansehen Anton Michls besorgt:

Jedem hiesigen Stadts Inwohner ins besonders ist genüghen bekannt, das anbringer weeder ein Spiller, noch Sauffer gewesen, minder das er auch nur ein Würthshaus zu frequentiren gepflogen. Niemand wirdt ihm den Vorwurff eines übertriebenen Kleider prachts so wenig, als einen sonstigen übermässigen aufwand in seinem Hauswesen machen können, und da all dieses deme nach zu seinem einzigen Trost gereicht, auch in seinem gewissen versichert ist, das er sich an dem herauswerffenden Guetmachungs Rest nichts Theilhaftig gemacht [...].

⁴¹⁵ Ebenda.

⁴¹⁶ Ebenda.

Der Stadtmagistrat sehe aber auch ein, dass Michl nicht mehr leisten könne, als er angeboten habe. Daher teile man die Hoffnung Michls, dass die Regierung ihm und seinen Kindern nicht den kompletten Fehlbetrag aufbürden wird, den keiner von ihnen aufbringen kann.

Am 5. September (?) 1780 ratifizierte Kurfürst Karl Theodor diesen Vergleich zwischen Michl und den Kirchenstiftungen bzw. den Erben Gentners.⁴¹⁷

Ob mit dem kurz darauf erfolgten Tod Anton Michls vor dem 3. Februar 1781 das Verfahren eingestellt wurde oder die Tochter Maria Barbara wirklich weiter die Raten bezahlen musste, geht aus den derzeit greifbaren Dokumenten bzw. dem zitierten Akt nicht (mehr) hervor.

2.4.6. Die Kinder von Anton und Dorothea Michl

Folgende Kinder, die den Vater nicht überlebten, sind aus der Ehe von Anton und Dorothea Michl bekannt:⁴¹⁸

JOHANN NEPOMUCK MICHL, getauft⁴¹⁹ am 8. Dezember 1741 in Neumarkt, gestorben⁴²⁰ am 4. Dezember 1742 in Neumarkt.

MARIA ELISABETH WALBURGA MICHL, getauft am 8. Februar 1743.⁴²¹ Ihre Taufpatin war ihre Tante Maria Theresia Michl, die Frau des Domkapellmeisters von Regensburg, Johann Ildephons Michl.⁴²² Genaues Todesdatum nach dem 18. Juli 1761 und vor 1781, sofern in Neumarkt gestorben, unbekannt.⁴²³

⁴¹⁷ Ebenda.

⁴¹⁸ Sie werden im o.g. Inventarium nicht aufgeführt.

⁴¹⁹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 6, Jahrgang 1741, S. 472.

⁴²⁰ Ebenda, *Sterbematrikel* Band 6, Jahrgang 1741, S. 280.

⁴²¹ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 6, Jahrgang 1743, S. 493.

⁴²² Der Eintrag im Taufmatrikel lautet: „*Capellmaisterin von Regensburg*“.

⁴²³ Vor dem 18. Juli 1761 erscheint Maria Elisabeth Walburg Michl nicht in den Sterbematrikeln. Die Sterbematrikeln der Stadtpfarrkirche St. Johannes, Neumarkt, ab dem 19. Juli 1761 bis einschließlich 1781 sind verloren gegangen.

JAKOB FERDINAND MICHL, getauft am 25. Februar 1744 in Neumarkt.⁴²⁴ Sein Taufpate war sein Onkel Ferdinand Jakob Michl, Organist bei den Jesuiten in München,⁴²⁵ gestorben und beerdigt⁴²⁶ am 13. August 1757 in Neumarkt.⁴²⁷

JOHANN NEPOMUCK MICHL, getauft⁴²⁸ am 27. April 1751 in Neumarkt, gestorben und beerdigt⁴²⁹ am 14. Juli 1751 in Neumarkt.⁴³⁰

ANNA MARIA MICHL, getauft⁴³¹ am 20. März 1752 in Neumarkt, gestorben und beerdigt⁴³² am 30. August 1759 in Neumarkt.⁴³³

MARIA THEKLA MICHL, getauft⁴³⁴ am 10. November 1753 in Neumarkt, gestorben und beerdigt⁴³⁵ am 10. März 1754 in Neumarkt.⁴³⁶

Kinder aus der Ehe von Anton und Dorothea Michl, die den Vater überlebten, sind neben **JOSEPH WILLIBALD MICHL**, getauft⁴³⁷ am 9. Juli 1745 in Neumarkt, noch **MARTIN LEONHARD MICHL** bekannt, getauft am 24. Dezember 1749 in Neumarkt⁴³⁸ und später „*Musicdirecteur bei Herzog Schwedt in Preußen*“⁴³⁹ und **JOHANN MICHAEL MICHL**, getauft am 13. Dezember 1754 in Neumarkt bekannt.⁴⁴⁰

⁴²⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 6, Jahrgang 1744, S. 508.

⁴²⁵ Der Eintrag im Taufmatrikel lautet: „*Organist Monachi*“.

⁴²⁶ Eintrag in den Sterbematrikeln am Jahresbeginn jeweils „*In Domino defunci ac sepulti sunt*“ und jeweils am Seitenbeginn „*Sepulti sunt*“.

⁴²⁷ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 7, Jahrgang 1757, S. 552.

⁴²⁸ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1751, S. 51.

⁴²⁹ Eintrag in den Sterbematrikeln am Jahresbeginn jeweils „*In Domino defunci ac sepulti sunt*“ und jeweils am Seitenbeginn „*Sepulti sunt*“.

⁴³⁰ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 7, Jahrgang 1751, S. 20.

⁴³¹ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1752, S. 71.

⁴³² Eintrag in den Sterbematrikeln am Jahresbeginn jeweils „*In Domino defunci ac sepulti sunt*“ und jeweils am Seitenbeginn „*Sepulti sunt*“.

⁴³³ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 7, Jahrgang 1759, S. 71.

⁴³⁴ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1753, S. 93.

⁴³⁵ Eintrag in den Sterbematrikeln am Jahresbeginn jeweils „*In Domino defunci ac sepulti sunt*“ und jeweils am Seitenbeginn „*Sepulti sunt*“.

⁴³⁶ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 7, Jahrgang 1754, S. 32.

⁴³⁷ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 6, Jahrgang 1745, S. 525, St. Johannes, Neumarkt. Geburts- und Taufurkunde, bezeugt durch die *Trauungsmatrikel* Band 6, Jahrgang 1745, S. 525, St. Johannes, Neumarkt.

⁴³⁸ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1749, S. 28.

⁴³⁹ Cf. Eintrag in das Inventarbuch der Stadt Neumarkt 1781 über den Nachlass des J. Anton Michl.

⁴⁴⁰ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1754, S. 110.

2.4.6.1. Martin Leonhard Michl

Bei dem genannten Herzog Schwedt in Preußen handelt es sich um Prinz Heinrich Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Schwedt. Er wurde am 21. August 1709 geboren, am 20. Juli 1712 zum Ritter des „Schwarzen Adlerordens“ und 1740 sogar zum Generalmajor ernannt. Er war der Erbstatthalter des Herzogtums Magdeburg und starb⁴⁴¹ am 12. September 1788.

Als Heinrich Friedrich 1771 die Nachfolge seines Bruders Friedrich Wilhelm antrat, war, nicht zuletzt durch das Verdienst von dessen Gattin Sophie, der Schwester Friedrichs II., ein reiches Musikleben vorhanden. Bis zu Heinrichs Tod entwickelte sich in Schwedt eine beeindruckende Musikblüte. Heinrich erweiterte das Hoftheater und vergrößerte das Theaterpersonal samt Schauspielern auf 80 Mitwirkende. Weiterhin unterhielt er eine der bedeutendsten Instrumenten- und Musikaliensammlungen, wobei zu letzterer auch das Bach'sche Widmungsexemplar der Brandenburgischen Konzerte vom Jahre 1721 aus dem Nachlass seines verstorbenen Onkels, des Markgrafen Christian Ludwig, gehörte. Mit Heinrich Friedrichs Tod erlosch nicht nur die Markgrafenlinie, sondern auch das aufgeblühte Schwedter Musikleben vollständig.

Über Martin Michls Arbeit am Hofe in Schwedt ist bisher nur Folgendes bekannt:⁴⁴² Bevor er im Jahre 1779 an den Hof kam, war er in Strelitz und „Wäser“ tätig. Er wurde sowohl als Akteur auf der Bühne als auch als „*Contra-Violoncello*“ sehr geschätzt und gelobt. Bis zur Auflösung der Kapelle blieb er am Hof in Schwedt, wo auch seine Frau, über die leider noch nichts bekannt ist, am 13. März 1786 starb. Ebenso wie Martin Michl, der als Schauspieler v.a. in den Rollen „*der Alte im Lust- und Trauerspiel*“ sowie in Nebenrollen im Singspiel tätig war, so war auch seine Frau in kleineren Rollen aktiv.⁴⁴³ Über eine weitere Rollengattung, die von Martin Michl verkörpert wurde, berichtet die *Spenersche Zeitung* aus Berlin vom 21. Juli 1781. Dort findet sich Martin Michl bei der Auflistung der Mitglieder des Schwedt'schen Hoftheaters unter „*Akteurs*“ mit dem Zusatz „*Raisonneurs*“ und „*zärtliche Väter*“.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ Alle biographischen Angaben aus: Hengst, Hermann: *Die Ritter des Schwarzen Adlerordens“ – Bibliographisches Verzeichnis sämtlicher Ritter des Hohen Ordens vom Schwarzen Adler von 1701 bis 1900*, Verlag von Alexander Duncker, Berlin 1901, S. 255-257.

⁴⁴² Alle Angaben bei: Koeppen, Arnold: *Die Geschichte des Schwedter Hoftheaters (1771 bis 1788)*, Verlag von F. Schulz, Schwedt 1936, S. 18.

⁴⁴³ Ebenda, S. 41.

⁴⁴⁴ Ebenda, S. 61f.

Möglicherweise handelt es sich bei „*Michely*“ in folgendem Bericht aus dem Jahre 1786 um Martin Michl:

*Die Familie Wreech führt zum Geburtstag der Gräfin Dörhöff ein Lustspiel auf, dem die ganze Königsfamilie beiwohnt. Karoline Wreech, Frau von Marschall und Graf Esterhazy spielen großartig, Michely macht seine Sache nicht schlecht, die andern sind mittelmäßig und der aus Dänemark zurückgekehrte Borcke geradezu schrecklich. Der jüngere Münnich tanzt ein allerliebstes Ballet, eine Allemande nach französischer Mode.*⁴⁴⁵

Ob es sich dabei um Martin Michl handelt, ist noch nicht nachgewiesen. Weiteres ist von ihm nicht bekannt⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Schmidt – Lötzen, Karl Eduard: *Dreißig Jahre am Hofe Friedrich des Großen*, Friedrich Andreas Perthes A. G., Gotha 1921, Band 2, S. 110.

⁴⁴⁶ Auch in den Akten Geheimes Staatsarchiv, Berlin: GStA PK, BPH, Rep. 36 *Markgrafen von Schwedt* und Geheimes Staatsarchiv, Berlin: GStA PK, I. HA Geheimer Rat, Rep. 9 *Allgemeine Verwaltung*, sowie Geheimes Staatsarchiv, Berlin: GStA PK, I. HA Geheimer Rat, Rep. 36 *Hof- und Güterverwaltung* finden sich keine weiteren Hinweise auf Martin Michl.

2.4.6.2. Johann Michael Michl

JOHANN MICHAEL MICHL wurde am 13. Dezember 1754 in Neumarkt⁴⁴⁷ getauft. Auch J. Michael Michl studierte in München: 1771 absolvierte er im Alter von 16 Jahren das Lyzeum⁴⁴⁸ am Jesuitengymnasium München. Im „*Catalogus Rhetorum Monacensium anno 1771*“ des Notenbuchs des Wilhelmsgymnasiums⁴⁴⁹ findet sich der Eintrag, voll des Lobes: „*Michl, Jo. Michael / Neofor. Pal. / Aetas 16 / Tempus Scholæ 1 / Ingenium optimum / Dilligentia valde commoda / Profectus inter optimos / Mores probi / Notæ. Prof. Exam. A*“⁴⁵⁰ und in der anschließenden Übersicht: „*Rhetorica ex 90 eminuerunt Classis I secundum ordinem doctrinæ*“ findet sich hinter „10. Josephus Seidl, Sem.“ von anderer Hand „*et Michael Michl*“ vermerkt. Im dem Notenbuch eingebundenen Druck „*Nomina Literatorum, qui in electorali gymnasio Monacensi S.J. præmiis donati sunt, ac proxime accesserunt, eorum quoque, qui tam in Lyceo, quam utroque Gymnasio intra annum eminuerunt*“ ist Michael Michl dreimal vermerkt: „*In Rhetorica Ex Oratione: Accessores 8. Mich. Michel; Ex Carmine: Accessores 17. Mich. Michel, Ex Epistolis: 22. Mich. Michel.*“⁴⁵¹

Daraufhin studierte er von 1772 bis 1774 Jura⁴⁵² an der Universität Ingolstadt⁴⁵³ und wurde spätestens ab 1778 Mitglied und „*Musicdirecteur bei der Ederischen Gesellschaft*“.⁴⁵⁴ „Ederische Gesellschaft“ meint die Theatergruppe des Emanuel Schikaneder, der nicht zuletzt aus der Mozartbiographie als Librettist von Mozarts

⁴⁴⁷ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1754, S. 110.

⁴⁴⁸ Leitschuh: *Matrikeln* (wie Anm. 234), Band 3, S. 133.

⁴⁴⁹ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbuch 1771 (Nr. 97).

⁴⁵⁰ Zur Struktur der Notenbucheinträge und den Bewertungen cf. den entsprechenden Abschnitt bei Joseph Willibald Michl.

⁴⁵¹ Aufgrund des im Notenbuch angegebenen Schuljahres handelt es sich bei dem in den Jahren 1767-1769 verzeichneten Schüler Michael Michl um einen anderen, nämlich D. Michl Michael Rabsacens Bojus [Cf. Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbuch 1769 (Nr. 95) unter Logici et Mathem.], der die Schule 1769 mit einem Zeugnis verlassen hat.

⁴⁵² Aufgrund von Verhandlungen zwischen Herzog Albrecht V. und der Gesellschaft Jesu (1577) mit dem Ziel, neben Ingolstadt ein zweites Jesuitenkolleg zu errichten, wurde das Jesuitengymnasium in München errichtet: Die zunächst mit vier Klassen eröffnete Schule umfasste 1560/61 bereits sechs Klassen und wurde bis 1597 um die Klassen der Philosophie erweitert, zu dem 1619 ein weiterer philosophischer Kurs hinzu kam. Herzog Wilhelm stufte die Niederlassung des Ordens mit seinem Gymnasium als bedeutendes Zentrum der Wissenschaften ein. Dies zeigt sich u.a. darin, dass er dem Gymnasium 1590 alle Vorrechte eines Universitätskollegs zubilligte und es der Universität Ingolstadt angliederte. Dies erklärt auch, dass J. Michael Michl nach dem Besuch des Jesuitengymnasiums in Ingolstadt studierte.

⁴⁵³ Cf. Pölnitz, Götz Freiherr von: *Die Matrikeln der Ludwig-Maximilians Universität*, Lindauer, München 1939 ff.. Für diesen Hinweis danke ich Peter Kefes, Regensburg.

⁴⁵⁴ Cf. Eintrag in das Inventarbuch der Stadt Neumarkt 1781 über den Nachlass des J. Anton Michl bzw. cf. infra.

Zauberflöte bekannt ist.⁴⁵⁵ In Straubing 1751 geboren erhielt Schikaneder seine musikalische Ausbildung am Regensburger Dom. Die Knaben lebten im Haus des Kapellmeisters und wurden im Internat von ihm nicht nur musikalisch unterrichtet. Der Regensburger Domkapellmeister war seit 1738 Johann Joseph Ildephons Michl.⁴⁵⁶

Im „*Theater-Kalender auf das Jahr 1780*“ findet⁴⁵⁷ sich eine Aufstellung der Truppe, die unter anderem auch den Hinweis „*H. Johann Michael Michel, Liebhaber, Pedanten, Franzosen, singt*“ enthält. So scheint Michael Michl sich 1778 in Nürnberg der Truppe angeschlossen zu haben, was auch geographisch naheliegt. Er war als Schauspieler, Tänzer, Sänger, Hauskomponist und „*Verfertiger von Klavierauszügen*“ tätig.⁴⁵⁸

So findet sich auch in einer Theaterwochenschrift aus dem Jahre 1778 folgender Vermerk:

*10.2. 1778 „Lisuart und Dariolette oder die Frage und die Antwort“
Komische Oper von Daniel Schiebeler; Musik von Johann Adam
Hiller; Begleitung der Stimmen von Herrn Michl.⁴⁵⁹*

Als die Schauspieltruppe 1780 nach Salzburg ging, war auch Michael Michl dabei.

So heißt es im Tagebuch der Maria Anna Mozart beim Eintrag⁴⁶⁰ vom 23.-30. September 1780, „*um halb 7 uhr mit ihr⁴⁶¹ zu uns. M.:^r Michel war auch da*“. Der Eintrag handelt von ihren Erlebnissen an den oben genannten Tagen in Salzburg, die auch ein Treffen mit Emanuel Schikaneder und seiner Truppe beinhalteten. In einem Brief vom 18. Dezember 1780 an ihren Bruder in München,⁴⁶² in dem sie von den im Dezember in Salzburg aufgeführten Komödien und Schauspielen erzählt, heißt es bei den Aktivitäten am 10. Dezember:

⁴⁵⁵ Zu Emanuel Schikaneder cf: Sonnek, Anke: *Emanuel Schikaneder*, Band 11 der Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bärenreiter, Kassel 1996 und Hinrichsen, Hans-Joachim: Artikel *Schikaneder* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bärenreiter, Kassel 2005, (Band 14), Sp. 1339-1343.

⁴⁵⁶ Sonnek, Anke: *Emanuel Schikaneder* (wie Anm. 455), S. 15. Cf. hierzu auch die Erstquelle: Berliner Zeitung „*Der Gesellschafter*“ von 1834 von Neffe Karl, Nr. 71 – 74, S. 353.

⁴⁵⁷ Theaterkalender auf das Jahr 1780, S. 259 f.

⁴⁵⁸ Bauer und Deutsch: *Mozart* (wie Anm. 292), Kommentar III/VI, S. 14, Nr. 534.

⁴⁵⁹ Sonnek: *Schikaneder* (wie Anm. 455), S. 26.

⁴⁶⁰ Bauer und Deutsch: *Mozart* (wie Anm. 292), Band III, S. 6 ff., Nr. 533.

⁴⁶¹ Gemeint ist eine Frau Madmoselle „*La motte*“.

⁴⁶² Bauer und Deutsch: *Mozart* (wie Anm. 292), Band III, S.62, Nr. 564 vom 18. Dezember 1780.

[...] *den 10ten die 51te comedie, der Schneider und sein Sohn: ein neues ballet in 3 Aufzügen von Hr: Schikaneders Erfindung. Der angenehme Traum, oder, die Jagdlust des fürsten, die Musick hat Hr. Michel dazu gemacht. Ein recht lustiger und guter ballet. Und die musick ist recht gut ins gehör, und ist der geschichte des ballets angemessen.*

Die Handlung des oben genannten Balletts in drei Akten stammte von Schikaneder selbst. Dass das Ballet ein Erfolg gewesen sein muss, lässt sich auch an dem tradierten Spielplan Schikaneders in Salzburg nachweisen. Demnach wurde das Stück nach seiner Premiere am 10. Dezember 1780 noch am 15. und 28. Dezember 1780 sowie am 2. Februar 1781 nochmals gegeben.⁴⁶³

Wie lange Michael Michl bei der Truppe blieb und was danach aus ihm geworden ist, ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht festlegbar.

⁴⁶³ Blümml, Emil Karl: *Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis*, Verlag Ed. Strache, Wien 1923, Anhang.

2.4.6.3. Maria Barbara Susanna Michl und Georg Benedikt Peissner

Aus der Ehe von Anton und Dorothea Michl überlebte noch eine Tochter die Eltern, nämlich **MARIA BARBARA SUSANNA MICHL**, geboren und getauft⁴⁶⁴ am 10. Juli 1747.

Mit einem Schreiben vom 18. September 1778 an die Regierung in Amberg reichte Johann Anton Michl die „*inständigste Bitte [...] um meiner Tochter den Organistendienst gegen Anheurathung eines tauglichen Subjects gnädigst zu conferiren*“. Er begründet dies mit seinem Gesundheitszustand, stellt aber mit Georg Benedikt Peissner gleich einen möglichen Nachfolger vor.⁴⁶⁵

Georg Benedikt Peissner wurde am 12. Februar 1754 in Hirschau bei Amberg getauft⁴⁶⁶. Er war der eheliche Sohn des Franz Joseph Peissner, Organist und Schullehrer in Hirschau, und dessen Frau Maria Katharina. Laut Trauungsmatrikel fand die Hochzeit von Franz Joseph Peissner mit der „*Jungfrau Maria Katharina Würkl, Tochter des verstorbenen Organisten und Schullehrers von Hirschau, Johann Georg Würkl*“, dessen Stelle damit Franz Joseph Peissner einnahm, am 2. Dezember 1752 statt.⁴⁶⁷ Georg Benedikt Peissner erhielt seine musikalische Ausbildung zum Kirchenmusiker im Kloster Waldsassen.⁴⁶⁸ In einer überlieferten Urkunde des Klosters vom 4. Oktober 1778 wird testiert, dass „*Georg Benedict, ehelicher Sohn des edlen und kunsterfahrenen Franz Joseph Peissner, Organist in Hirschau*“, sieben Jahre in der „*Abteiklosterkirche*“ als Organist und darüber hinaus beim „*Tafl-Dienst*“ tätig war.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 6, Jahrgang 1747, S. 557.

⁴⁶⁵ Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5975): *Die Verleihung des Chorregentendienstes betr. 1778-1779*. Wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle XI im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: Genealogie).

⁴⁶⁶ Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg: *Matrikeln Hirschau*, Band 2, S. 133.

⁴⁶⁷ Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg: *Matrikeln Hirschau*, Band 2, S. 57.

⁴⁶⁸ Hier kommt möglicherweise auch eine geschichtlich gewachsene Verbindung zwischen dem Kloster Waldsassen und der Pfarrei St. Johannes in Neumarkt zum Tragen: 1656 präsentierte der Bischof von Regensburg an Stelle des Klosters Waldsassen auf die Pfarrei Neumarkt, 1671 der Abt von Fürstenfeld und dann wieder Waldsassen, bis das Kloster sein Präsentationsrecht auf die Pfarrei St. Johannes in Neumarkt 1743 an die kaiserliche Prinzessin Josepha abtrat, die daraufhin am 10. April 1744 eine Exspektanz ausstellt (Cf. Buchner, Franz Xaver: *Das Bistum Eichstätt – Historisch – statistische Beschreibung, auf Grund der Literatur, der Registratur des Bischöflichen Ordinariats Eichstätt sowie der pfarramtlichen Berichte*, Band II, Druck und Kommissionsverlag: Ph. Brönnner - & M. Dändler'sche Buchdruckerei, Eichstätt 1938, S. 240 und 245).

⁴⁶⁹ Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5975): *Die Verleihung des Chorregentendienstes betr. 1778-1779*. Wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle X im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: Genealogie).

Bereits am 20. September 1778 erreichte⁴⁷⁰ den „*geistl. gfall Verwalter*“ von St. Johannes in Neumarkt, Franz Xaver Weiss, ein Schreiben der kurfürstlichen Regierung in Amberg, in dem er angewiesen wird, zum Gesuch von Johann Anton Michl, seine Stellung dessen Tochter zu verleihen, eine „*schriftliche Vernehmung*“ des dortigen Dechanten und Stadtpfarrers einzuholen und weiterzuleiten. Dieser schrieb am 24. Oktober 1778 zurück, er habe „*keiner Dingen ermangelt, mit dem alhisigen Dechant, Und Stadt Pfarrer zu correspondiren, welcher gestalt um sich selber geäuert, Ein solches geruhen Euere Churfstl: Drtl: pp. aus dessen in originali anliegenden Schreiben mit mehren Gnädigst zu entnemen.*“⁴⁷¹ Er sei mit dem Dechanten und dem Stadtpfarrer der Meinung, „*das Euere Churfstl. Drtl. pp. dem Michl die Resignirung seines organisten, und chorregenten Dienstes auf diese art in höchsten gnaden mit seyn könnte*“. Das beiliegende Gutachten von Dekan und Stadtpfarrer Dr. theol. Johann Michael Rösler,⁴⁷² das auf den 20. Oktober 1778 datiert ist, spricht sich für die Zulassung der Resignation Michls und der Anstellung Peissners aus.⁴⁷³

Als Postskriptum kann man diesem Schreiben entnehmen, dass, nachdem Rösler sein Schreiben schon beendet hatte, sich bei ihm der hiesige Tenorist und lateinische Schullehrer Richter gemeldet habe, der auch Ansprüche an das Chorregentenamt stelle. Er habe vorgegeben, diese bei der kurfürstlichen Regierung „*untertänigst erlangen*“ zu wollen „*in Tröstliche anhoffnung solche Stelle um so mehr gdgst. zu erhalten, also ein Chorregent den Chor Zu dirigiren, und den Tact zu geben habe, ein organist aber, der bey seiner orgl. size mus, ein solches nicht Thun könne*“. Richter habe vorgeschlagen, ihm nur die Stelle des Chorregenten von dem resignierenden Anton Michl zu übertragen, als Organist aber jemand anderes zu bestellen. Stadtpfarrer Dr. Rösler beendete dieses P.S. mit dem Vermerk, die Entscheidung dieser Sache solle der kurfürstlichen hochlöblichen Regierung überlassen werden.

Am 13. Januar 1779 erging nun mit Bezug auf das Schreiben vom 24. Oktober des vergangenen Jahres der Bescheid der kurfürstlichen Regierung „*an das Chr. Geistl. Gefäll- Verwalter Amt*“, dass nach der freiwilligen Resignation von Johann Anton Michl der Organisten- und Chorregentendienst dem Benedict Peissner, Organistensohn von Hirschau, zu verleihen sei, jedoch „*nicht anders als gegen Anheurathung der Michlschen Tochter Barbara, Auf art: und Weis, wie solchen sein Vorfahrer Versehen, und*“ \Leftrightarrow

⁴⁷⁰ Ebenda.

⁴⁷¹ Ebenda.

⁴⁷² Cf. Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 643.

⁴⁷³ Staatsarchiv Amberg: *Oberpfälzer Kirchenakten* (5975).

«...» *genosse, hiemit Gdgst. Verlihe, haben*«. ⁴⁷⁴ Dies sei dem Dekan und Stadtpfarrer unmittelbar mitzuteilen und, wenn geschehen, unverzüglich gehorsamst Bericht zu geben. So schrieb abschließend der Gefällverwalter Franz Xaver Weiss am 22. Februar 1779 an die kurfürstliche Regierung in Amberg, Georg Benedikt Peissner habe am 19. des laufenden Monats den hiesigen Organisten- und Chorregentendienst aufgenommen. ⁴⁷⁵ Hiervon wurden der Dechant und der Stadtpfarrer sowie der Stadtmagistrat benachrichtigt. Darüber hinaus wurde Peissner sämtlichen Pfarrmusikanten vorgestellt und ihnen aufgetragen, „*das Sie ihme Peissner in solcher qualiität erkenne sollen*“. Weiter berichtet er, dass Peissner bereits auch die Michls Tochter Barbara geehelicht habe. ⁴⁷⁶ Diese Ehe scheint kinderlos ⁴⁷⁷ geblieben zu sein. Aus dem Jahre 1802 existiert ein Schriftverkehr zwischen Georg Benedikt Peissner, dem *Geistl. Gefählamts Administrator*“ von Neumarkt, Franz Joseph Weiß, und der „*Churfürstl. Oberpfälzische Kirchen Deputation*“ bezüglich des für Peissner anfallenden Hauszinses (i.e. Hausmiete) aus dem weitere Informationen zu der Wohnung der Chorregenten Anton Michl und Georg Benedikt Peissner gewonnen werden können. ⁴⁷⁸ An dessen Ende stand der Beschluss vom 19. Dezember 1802 an das „*Geistl. Gefählsamt*“. ⁴⁷⁹

Auf den wegen nachgesuchten Hauszinsvermehrung des chorregenten Peissners zu neumarkt gemachten Vortrag will ehl: Kirchen Deputation bewilligen, daß demselben anstat den bisher bezogenen 12 fl. - von 1803 anfangend 30 fl - jährl. als Hauszins verabfolget werden dürfen.

⁴⁷⁴ Staatsarchiv Amberg: *Oberpfälzer Kirchenakten* (5975).

⁴⁷⁵ Staatsarchiv Amberg: *Oberpfälzer Kirchenakten* (5975).

⁴⁷⁶ Die Trauungsmatrikeln der Stadtpfarrei St. Johannes, Neumarkt, weisen eine Lücke zwischen 1764 und 1782 auf. Eine Überprüfung der Eheschließungen bis ca. 1785 erbrachte kein Ergebnis. So konnte das genaue Trauungsdatum, das zweifellos in diese Zeit fällt, nicht herausgefunden werden. Aufgrund der Datierung des Bescheids seitens der Regierung in Amberg und des Berichts von Franz Xaver Weiss ist ein Hochzeitstermin zwischen dem 14. Januar 1779 und dem 19. bzw. 22. Februar 1779 anzunehmen.

⁴⁷⁷ Staatsarchiv für Mittelfranken, Nürnberg: Flusskreise Archivalien Nr 189: *Acta des königlichen General Commissariats am Altmühl Kreise den Chorregenten- und Organisten-Dienst zu Neumarkt im Altmühlkreise betr. 1810*, undatiertes Schreiben der Wittve Barbara Peissner im Schreiben des Landgericht Neumarkt an das Generalkommissariat vom 23. Juni 1810 (Beilage E).

⁴⁷⁸ Staatsarchiv Amberg: *Oberpfälzer Kirchenakten* (5870): *Georg Peißner*. Wiedergegeben bei den Originalquellen als Quellen XI und XII im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: Genealogie).

⁴⁷⁹ Staatsarchiv Amberg: *Oberpfälzer Kirchenakten* (5870).

Georg Benedikt Peissner, „*Organist von Neumarkt*“, der auch an Gicht (Podagra) gelitten haben soll,⁴⁸⁰ starb am 12. Mai 1810 an „*kalte(m) Brand und Schlag*“ im Alter von 57 Jahren.⁴⁸¹ Für seine Nachfolge als Chorregent und Organist gab es unterschiedliche Bewerber.

Bereits am 13. Mai 1810 bat der Schulrektor⁴⁸² und Tenorist zu Neumarkt Ludwig Richter (geb.⁴⁸³ 1743, gest.⁴⁸⁴ am 19. Januar 1824) „*um Verleihung der erledigten Chorregenten-Stelle daselbst*“,⁴⁸⁵ und „*um Zuteilung seiner bisherigen Tenoristen Besoldung für seinen Stiefsohn den Bassisten Johann Muck*“.⁴⁸⁶ Er habe lange Dienstjahre als Schulrektor und Tenorist zur Zufriedenheit der Vorgesetzten abgeleistet und glaube „*wegen dieser langen Dienstzeit einen Anspruch auf das Einrücken in diese Chorregensstelle haben zu dürfen*“. Die Ausübung des Tenoristendienstes neben dem Schulrektorat sei ohne Nachteil für die Tätigkeit in der Schule. Der Organist könne nicht gleichzeitig dirigieren und daher die Stelle des Chorregenten nicht ausfüllen. So suche er um Verleihung der Chorregentenstelle mit entsprechender Besoldung. Durch sein Aufrücken auf die Chorregentenstelle würde die Stelle des Tenoristen frei, die vom König dem Stiefsohn Johann Muck verliehen werden solle. Muck wurde vor vier Jahren dem 84-jährigen Kantor als Adjunct beigegeben. Das Tenoristengehalt solle als Unterhalt für Johann Muck dienen, bis der alte Kantor „*mit Todt abgeht*“.

Kurz darauf ersuchte Georg Reindl, „*Organistengehilfe in Neumarkt, um Verleihung der erledigten Organistenstelle ebenda*“:

Ich möchte gerne der Nachfolger dieses Mannes seyn, und werden, denn ich haben neben anderen schönen, und nützlichen Wissenschaften im Laufe meiner Jugend mich unter der Führung der geschicktesten Männer zum Sänger, Violinspieler, und Organisten gebildet, ich bin dieser Stelle hinlänglich Genüge zu thun vermögend, denn schon in Lebzeiten des Peißners und in

⁴⁸⁰ Vide Staatsarchiv für Mittelfranken, Nürnberg: Flusskreise Archivalien Nr 189: *Acta Chorregenten- und Organisten-Dienst* (wie Anm. 477), Gesuch des Stephan Reindl, bürgerlichen Uhrmachers in Neumarkt, beim Generalkommissariat, um Verleihung des Organistendienstes an den Sohn vom 9. August 1810.

⁴⁸¹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 8, Jahrgang 1810, S. 250.

⁴⁸² Laut Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 373 heiratete Richter die zweite Gattin des Tenoristen und Schulrektors Johann Michael Muck, der in erster Ehe mit der Tochter seines Vorgängers im Amt des Schulrektors, des Bürgermeisters Johann Balthasar Bartscherers, Maria Anna verheiratet war. Richter erhielt am 28. Juni 1767 den Schulrektorendienst.

⁴⁸³ Rekonstruiert nach Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 397 und S. 373.

⁴⁸⁴ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 354 bzw. S. 655.

⁴⁸⁵ Staatsarchiv für Mittelfranken, Nürnberg: Flusskreise Archivalien Nr 189: *Acta Chorregenten- und Organisten-Dienst* (wie Anm. 477).

⁴⁸⁶ Ebenda. Dieses Zitat stammt dagegen aus einem Schriftstück vom 21. Mai 1810.

Hindernis und Krankheitsfällen desselben versah ich seine Dienste auf eine Art, die mir allgemeinen Beyfall verschaffte, und diesem Peißner der mein Lehrer war die an mich verwendete Arbeit lohnte.

Der Supplik legte er verschiedener Zeugnisse seiner Musiklehrer bei und äußerte das Angebot, die Besoldung einstweilen der Witwe Peissner bis zu deren Tod zu überlassen, um dem Staat Geld zu sparen.

Daraufhin stellte das Eichstätter Generalkommissariat am 29. Mai 1810 gegenüber dem Landgericht Neumarkt die beiden Bewerbungen fest und forderte verschiedene Informationen etwa über die Fassionen (i.e. Finanzen) der einzelnen Musikerstellen oder die Vereinbarkeit von Schul- und Kirchendiensten. Reindl und Richter sollten außerdem durch zwei oder drei „*erfahrene und bewährte Männer*“ genau auf ihre Qualifikation geprüft werden.⁴⁸⁷ Ein schriftliches Gutachten sollte dann an das Generalkommissariat geschickt werden.

Am 10. Juni 1810 reichte auch Johann Georg Stöckel, Schullehrer und Organist in Heideck im Landgericht Hilpoltstein, sein Gesuch um Verleihung des Organisten- und Chorregentendienstes in Neumarkt ein.⁴⁸⁸ Vor 25 Jahren habe er vor dem damaligen kurfürstlichen Geheimen Rat in München „*und auch auf dem Musik-Chor, bey unserer lieben Frau Churfürstlichen Collegiat- Stifts und Pfarrkirche*“ seine Prüfungen abgelegt. Ersteres belegte er durch ein beigelegtes Attestatum vom 12. März 1785 über die Schulprüfung in München, die er besonders gut bestanden habe. Damit habe er die Lehrbefähigung für alle Stadt- und Landschulen. Letzeres belegte er durch die Beilage:

Attestatum. Daß Johann Georg Stöckel Kandidat von Heydeck in seinen mehrmaligen Hierseyn den Musik-Chor bey unserer lieben Frau Churfürstlichen Colegiat Stifts, und Pfarrkirchen öfters frequentirt, durch Singen, Orgelspielen, Violin geigen dann Flautroversblasen den sammetlichen Stifts-Musik-Personale hinlängliche Proben seiner musikalischen Wissenschaft zu Jedermanns Zufriedenheit dargethan, und also zu einer jeden Chorregentenstelle fähig, und tüglich zu seyn gezeigt habe, kann ich in Wahrheit hiemit bezeigen.

München den 26ten July Anno 1785

Johann Andreas Hefner, SS. Theol. Licent. Stifts-Musik-Direktor allhier.

⁴⁸⁷ Ebenda.

⁴⁸⁸ Ebenda.

1785 sei ihm das Amt des Schullehrer- und Organistendienstes in Heideck übertragen worden.

Darüber legte er ein Zeugnis des Landgerichts Hilpoltstein vom 8. Dezember 1809 bei:

Georg Stöckel, Schullehrer in Heydeck, lehrt schon 25 Jahre in der dasigen Normal-Schule.

Er ist ein Schulmann im wahren Sinne dieses Wortes; eifrig, fleißig, liebeich gegen die Kinder; gesittet in seinem Betragen; ganz methodisch in seiner Lehrart; biegsam und lenkbar gegen seine Obrigkeit; geschmeidig und gelaßen gegen Jedermann. -- Dieß und seine ausgezeichneten Kenntniße im Schulfache, und in der Baumzucht, verbunden mit einer ganz besonderen Genauigkeit im Unterrichte der Kinder, so wie seine niedliche Handschrift, verdienen es vorzüglichst denselben (besonders hinsichtlich seiner unverkennbaren Fertigkeit und Gewandtheit im Orgelspielen, und jedem anderen musikalischen Instrumente) zum Zwecke seiner Beförderung die beste Empfehlung zu ertheilen.

Er habe nun nach so vielen Jahren Anspruch auf eine Aufbesserung, weswegen er um die Verleihung der freien Stelle in Neumarkt ersuche. Nach fünf Jahren Tätigkeit als Hilfslehrer, dann volle 25 Jahre als Lehrer im Schuldienst, also insgesamt 30 Jahren, stünden ihm eine Ablösung und Beförderung vom beschwerlichen Lehramt auf die Musikerdienste zu. Ein weiterer Grund für die Verleihung der Stelle an ihn sei die Empfehlung der Beförderung auch durch die bisherigen Vorgesetzten. Außerdem führt er an:

Befinden sich hier zween Schullehrer, in einem nur halben Hause, wo ich seit meiner Anstellung mit dem Mitschullehrer Bacher (der aller Orten als ein unruhiger und boshafter Mann bekannt ist) in beständigen Prozeß und Feindschaft leben muß.

Darüber hinaus argumentiert er, die beiden Schuldienste in Heideck könnten zu einem einzigen zusammengefasst werden, wenn dauerhaft ein Schul-Adstant eingestellt werde. Der nunmehr einzige Lehrer bekomme dadurch mehr Gehalt und Stolgebühren sowie die ganze Wohnung, und der Staat müsste weniger bezahlen. Außerdem könnten damit die Feindschaften im Schulhaus beendet werden, die schon immer vorhanden gewesen seien und bei der Bevölkerung und vor allem der Jugend schlechten Einfluss ausübten. Weiters besitze er „eine schöne Sammlung der besten Kirchen-Musikalien und Musik-Instrumente, und habe daher nicht nöthig, die Kirchen-Stiftungen um deren Ankaufung zu belästigen“.

Zuletzt „besitze ich nur ein Kind, nämlich einen Sohn von 22¼ Jahren, der sich im Seminar zu Neuburg und München zu einem guten Musiker gebildet hat. Da ich nun bereits mein 48tes Lebensjahre zurück legte, und wovon ich 30 Jahre mit Erfüllung meiner Pflichten den allhöchsten Absichten unseres erhabendsten Königs gemäß, durch Erziehung nützlicher Staatsbürger und Unterthanen, widmete, so wird es mir ein Königlich Baierisches General Kreis. Commissariat keineswegs verargen, wenn ich mich von dem beschwerlichen Lehramte in Bälde einer erfreulichen Erlösung entgegen freuen dürfte.“

Daraufhin forderte das Eichstätter Generalkommissariat bei dem königlichen Lokalschulinspektor und Stadtpfarrer in Hilpoltstein Wittmann am 22. Juni 1810 einen Bericht über das Gesuch des Georg Stöckl und dessen Vorschläge zur Veränderung im Schuldienst in Heideck an.⁴⁸⁹

Am 23. Juni 1810 gab das Landgericht Neumarkt an das Generalkommissariat in Eichstätt folgenden Zwischenbericht über das Wiederbesetzungsverfahren ab, mit dem es die bisher eingetroffenen Bewerbungen, darunter nun auch die des Ambergers Josef Weiß, und Stellungnahmen verschiedener Persönlichkeiten zu den einzelnen Bewerbern weitergab.⁴⁹⁰ So stellte man fest, dass die beiden Bewerbungen von Ludwig Richter und Georg Reindl dem Landgericht am 4. Juni 1810 vom Generalkommissariat zugeschickt worden seien mit Anforderung einer Stellungnahme.⁴⁹¹ Als Anhang A und B sind die Fassionen der Organisten- und der Chorregentenstelle beigegeben, die zusammen 331 Gulden und 12 Kreuzer ausmachten. Die Fassion der Diensterträgnisse des Organisten der Stadtpfarrkirche Neumarkt wurde am 17. Juni 1810 verfasst und nennt eine Geldbesoldung mit Logisgeld von 190 Gulden pro Jahr.⁴⁹² Von der Hofkirche in Neumarkt komme ein jährliches Gehalt von weiteren 19 Gulden hinzu, aus gestifteten Jahrtagen und von der Bruderschaft 13 Gulden und an außerordentlichen Einnahmen wie Beerdigungen ca. 20 Gulden pro Jahr. Von der Neumarkter Stiftungsadministration bekomme der Organist pro Jahr noch 30 Metzen Korn (Neumarkter Maß) im Wert von 48 Gulden. Dies ergebe zusammen 290 Gulden.

⁴⁸⁹ Ebenda.

⁴⁹⁰ Ebenda.

⁴⁹¹ Cf. supra.

⁴⁹² Staatsarchiv für Mittelfranken, Nürnberg: Flusskreise Archivalien Nr 189: *Acta Chorregenten- und Organisten- Dienst* (wie Anm. 477).

Am selben Tag wurde auch die Fassion der Chorregentenstelle verfasst.⁴⁹³ Diese setze sich zusammen aus sieben Metzen Korn von der Stiftungsadministration, was 11 Gulden 12 Kreuzer entspreche, sowie rund 30 Gulden Accidentien, demnach insgesamt 41 Gulden 12 Kreuzer.

Laut dem Landgericht seien die Stellen des Organisten bzw. Chorregenten durchaus mit dem Schuldienst vereinbar. Zudem sei der Verdienst bei nur einer der beiden Stellen so gering, dass man kaum davon leben könne. So sei die Vereinigung von Chorregenten- und Organistendienst wie zu Lebzeiten Benedikt Peissners auch für die Zukunft ratsam. Als weitere Beilagen C, D und E sind jeweils ein Ansuchen der Witwe Barbara Peissner und des Josef Weiß von Amberg sowie ein nachträgliches Ansuchen des Ludwig Richter beigegeben. Unter diesen ist das Schreiben der Witwe Barbara Peissner von größerem Interesse. Darin schildert die Witwe, dass sie nach dem Tod ihres Mannes Benedikt am 12. Mai 1810 an einem Schlagfluß im Alter von 57 Jahren zwar ohne Kinder, aber trotzdem in bedauernswertem Zustand sei. Das Ehepaar habe in den Jahren der Ehe viele Unglücksfälle erlebt: 1796 hätten sie durch den Aufenthalt der französischen Truppen einen Schaden von mehr als 600 Gulden gehabt. Die Quartierkosten würden bisher mehr als 800 Gulden betragen. Die im letzten Jahr einquartierten französischen Truppen hätten den Bergkeller gesprengt, das dort gelagerte Bier ausgeleert, die Fässer verbrannt, das Einquartierungshaus und die Hopfengärten zerstört und den Holzplatz abgeräumt. Hier sei ein Schaden von 1600 Gulden entstanden. Der Organistendienst an St. Johannes sei schon vom Großvater und vom Vater, dann 30 Jahre vom Ehemann zu aller Zufriedenheit versehen worden. Dies solle ihr nicht genommen werden. Georg Reindl, Bürgers- und Uhrmachersohn, sei von ihrem Mann seit sieben Jahren „zum Meister der Orgel“ ausgebildet worden, habe Peissner immer wieder vertreten und solle den Dienst weiter versehen. Dies wird durch ein ebenfalls beiliegendes Zeugnis des Pfarramts Neumarkt vom 18. Mai 1810 bestätigt: Georg Reindl habe bei Benedikt Peissner in Klavier und Orgel Unterricht erhalten, könne eine dreijährige Praxis vorweisen, habe auch der Schuljugend den Kirchengesang beigebracht und eine wahrhaft christliche Erziehung durch die Eltern genossen. So stellte die Witwe Peissner ihr Gesuch um Belassung des Organistendienstes in der Familie, wenn die Witwe einen tauglichen Aushilfsorganisten anstelle.⁴⁹⁴

⁴⁹³ Ebenda.

⁴⁹⁴ Im Wortlaut wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle XIII im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 1. Zum I. Kapitel: Genealogie).

In dem mit Zeugnissen eingereichten, auch dem amtlichen Schreiben beigehefteten Gesuch des Ambergers Josef Weiß vom 19. Mai 1819 liest man, dass er schon viele Jahre den Organistendienst in Amberg St. Martin versehe, neben Klavier und Orgel auch sehr gut Flöte und mehrere Saiteninstrumente spielen könne und er jederzeit eine praktische Prüfung ablegen würde, wenn gewünscht. Er sei in ständiger Fortbildung in Praxis und Theorie und habe einen „mit *dem Zeitgeist fortgeschrittene[n] Geschmack*“. Er könne eine Lehrtätigkeit an der Amberger Werktags- und Feiertagsschule und an der Lehrerbildungsanstalt vorweisen, „[...] *so wie ich auch ohne arrogant zu seyn behaupten darf, in der höheren Musik und dem Generalbaß allen übrigen Aspiranten den Rang abzulaufen*“. Die Neumarkter Bürger könnten außerdem ihre Kinder zu ihm in den privaten Musikunterricht, vor allem Klavier, schicken.

Als Beilage F findet sich ein früheres Schreiben des Ludwig Richter, zu welchem Bewerber das Landgericht findet, dass man ihm nur bei der Trennung von Chorregenten- und Organistendienst zusagen könne. Richter könne beide Dienste gleichzeitig nicht ausüben, da er nicht Orgelspielen kann. Als Beilagen G, H und I sind Zeugnisse des Bewerbers Georg Reindl angefügt. Zu diesen ganzen Anlagen äußerte sich das Landgericht wie folgt: Die Umstände der Witwe seien schwierig und verdienten Berücksichtigung. Staatliche Verordnungen stünden dem Wunsch der Witwe aber entgegen, außer sie verpflichte sich, einen geprüften Musiker anzustellen. Josef Weiß habe Zeugnisse beigelegt, die ihm den Vorzug gegenüber den anderen Bewerbern verschaffen würden. Das Gesuch des Georg Reindl würde zwar den Bedürfnissen der Witwe Peissner entgegenkommen, er sei auch qualifiziert für die Stelle, aber Josef Weiß sei noch besser, da er schon älter sei und mehr Erfahrung habe. So sei Josef Weiß der beste Kandidat für die vereinigte Chorregenten- und Organistenstelle. Er müsste auch keine Prüfung mehr machen, da er schon als Pfarrorganist und Musiklehrer am Schullehrerseminar in Amberg angestellt sei. Bei einer Trennung von Chor- und Organistendienst solle jedoch eine Prüfung entscheiden, ob Weiß oder Reindl als Organist angestellt wird. Auch Richter müsse sich in diesem Fall einer Prüfung für die Chorregentenstelle unterziehen.

Auch zwei musikalische Zeugnisse über die Befähigung von Georg Reindl als Nachfolger von Benedikt Peissner finden sich in der Anlage des Zwischenberichts vom Landgericht Neumarkt an das Generalkommissariat in Eichstätt. Zum einen von Eugen Pausch, „*Kuratpriester in Neumarkt*“, vom 23. Mai 1810, der Reindl testierte: „*Es fehlt*

ihm weder am Takte, noch an der Partitur [...].“ Auch Joseph Willibald Michl, „*kgf. Bayerischer Kammercompositeur*“, äußerte sich am 24. Mai 1810 im Sinne seiner Schwester und schrieb:

Zur Steuer der Wahrheit bekenne ich, das der Uhrmachers Sohn Georg Reindl, zum hiesigen Organistendienst, wie auch zum unterricht geben im Klavier völlig Tauglich, da er so wohl im einen als dem anderen schon solche Proben abgelegt, das an seiner Fähigkeit kein Anstand kann genohmen werden, und so wohl Kirche als Stadt hinlänglich versehen ist. Welches durch allgemeines Zeugniß kann bekräftiget werden.

Am 3. Juli 1810 bat Georg Reindl, „*Organistengehilfe in Neumarkt*“, das Generalkommissariat in Eichstätt um einen Prüfungstermin in Neumarkt oder Eichstätt oder andernorts, dem er sich gerne unterziehen wolle, um zu zeigen, dass er den Erfordernissen in Neumarkt gerecht werden könne. Diesem Gesuch legte er wohl nachträglich ein weiteres Zeugnis bei, das ihm der Stadtkämmerer zu Neumarkt, Johann Baptist Knerler (?) im Namen der Stadtverwaltung am 12. Juli 1810 ausstellte: Georg Reindl, ehelicher Sohn des Bürgers und Kleinuhrmachers Stephan Reindl, habe 7 Jahre lang Klavier und Orgel bei dem Organisten und Chorregenten Benedikt Peissner studiert,

„daß er Georg Reindl nicht nur vermögend war, bey öfteren Podagraischen Anfällen des Beissners die Orgl zur gänzlichen Zufriedenheit des verstorbenen Titl. Herrn Stadtpfarrers Max August Freyherrn von Egckher selig und des Publici zu frequentieren, sondern legte auch, als ersagter Organist Beissner im Monath May l.J. mit Todt abginge, seine Kunst dadurch am Tag, daß er sowohl an denen in der Zwischenzeit vorgefahlenen hohen Festen, als Pfingstag, Fronleichnam, Peter und Paul, als auch nebenseitig gottesdienstlichen Verrichtungen die Orgl dergestalten mit der genauisten Pünktlichkeit zu spielen wußte, daß er seinem Lehrmeister selig bey nahe in allen griffen gänzlich gleich kame, und Niemand den Abgang des Beissners, wenn man es zuvor nicht gewußt hätte, bemerkt haben würde“.

Er weise zudem ein anständiges Verhalten und einen ebensolchen Lebenswandel auf.

Am gleichen Tag mahnte das Generalkommissariat in Eichstätt den Disktriktsschulinspektor und Stadtpfarrer Wittmann in Hilpoltstein bezüglich des bereits einmal geforderten Gutachtens über die Bewerbung des Georg Stöckl aus Heideck und die mögliche Ersparnis von 150 Gulden für den Staat noch einmal an.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Staatsarchiv für Mittelfranken, Nürnberg: Flusskreise Archivalien Nr 189: *Acta Chorregenten- und Organisten- Dienst* (wie Anm. 477).

Dieser schickte am 5. Juli 1810 sein Gutachten über die Bewerbung des Lehrers Georg Stöckl von Heideck auf die Chorregentenstelle in Neumarkt wie folgt nach Eichstätt:⁴⁹⁶ Stöckl sei seit 25 Jahren Schullehrer und Organist in Heideck. Er habe ihn in den 7 Jahren, die er selbst im Amt sei, gut kennengelernt und könne die Aussagen der Zeugnisse nur bestätigen. Nach 30 Jahren würden sich beim Schuldienst körperliche Probleme einstellen. So wäre eine Erlösung aus dem Schuldienst eine verdiente Gnade. Vom eingesparten Gehalt in Heideck könnte leicht ein Hilfslehrer bezahlt werden. Die Ersparnis für den Staat wäre nach seiner Rechnung aber nicht besonders hoch. Der Schuldienst in Heideck könne einen Lehrer mit kleiner Familie gut ernähren und einen unverheirateten Adstanten mehr als gut. Unter den beiden Lehrerfamilien, die auf einer Etage im Haus wohnen müssen, entstünden dauernd „*Zwistigkeiten und unangenehme Auftritte*“. Ein Adstant würde nur 2 Zimmer bekommen, und der Lehrer hätte den Rest der Etage für sich.

Am 12. Juli 1810 übergab das Generalkommissariat in Eichstätt an das Ministerium des Inneren in München einen erneuten Zwischenbericht zur Nachfolgeregelung Peissners mit den inzwischen noch weiter eingetroffenen Bewerbungen.⁴⁹⁷ Darin äußert es sich dahingehend, dass der Chor- und Organistendienst wie bisher zusammenbleiben sollten, da jeder für sich keinen Mann ernähren könne. Richter könne nicht Orgelspielen, Reindl könne den Chor nicht leiten. Also bliebe nach der Vereinigung beider Funktionen nur Weiß, der außerdem keine Prüfung mehr ablegen müsste. Bei der Trennung der Dienste müsse eine Prüfung zwischen Reindl und Weiß für den Organistendienst entscheiden, ebenso sei eine Prüfung Richters für den Chorregentendienst erforderlich. Die inzwischen eingetroffene Bewerbung des Lehrers Georg Stöckel aus Heideck mit dem Argument der Ersparnis für den Staat durch Anstellung eines Adstanten solle nicht berücksichtigt werden, auch wenn er es verdient hätte. Denn statt seiner müsste ein Lehrer oder ein Adstant angestellt werden, der Orgelspielen könne, oder zusätzlich ein Organist, was wieder Geld kosten würde. Die Frage sei, ob Chor- und Organistendienst in Neumarkt in Zukunft zusammenbleiben sollten oder nicht. Dies sei eine Frage des Geldes. Richter habe nicht um eine Gehaltserhöhung gebeten, Reindl wolle sogar das ganze Gehalt der Witwe Peissner auf Lebenszeit überlassen. Aber sowohl bei Richter als auch bei Reindl müsse die beruflich-fachliche Qualifikation noch genau geprüft werden, die bei Weiß schon nachgewiesen sei.

⁴⁹⁶ Ebenda.

⁴⁹⁷ Ebenda.

Am 19. Juli 1810 meldete das Eichstätter Generalkommissariat an das Münchner Innenministerium noch einen neuen Bewerber um den Chorregentendienst in Neumarkt, nämlich Johann Baptist Holzer aus Amberg. Dieser habe aber keine Zeugnisse vorzuweisen und wolle daher eine Prüfung ablegen. Hier stelle sich jedoch wieder das Problem der Trennung der beiden Dienste.⁴⁹⁸

Zehn Tage später schrieb das Bayerische Innenministerium in München bezüglich der „mit den Dienst-Verrichtungen des Organisten, welcher auf einem etwas größeren Kirchenchor nicht zugleich Musikdirigent sein kann, nicht wohl vereinbarliche Stelle eines Chorregenten in Neumarkt“ nach Eichstätt, dass man das Chorregentenamt mit 41 Gulden Gehalt an Ludwig Müller übertragen solle, wenn dieser seine Befähigung dazu nachgewiesen habe.⁴⁹⁹ Die Besetzung des Organistenamtes werde nach einer Prüfung der Bewerber entschieden.

Zwei Tage später, am 31. Juli 1810, reichte das Ministerium des Inneren in München noch die Auskunft nach, dass die beiden Stadtschullehrer in Neumarkt ihr Gehalt größtenteils aus der Kreisschuldotation bezögen. So wolle man ein Gutachten anfordern, ob man nicht den Organisten- und Chorregentendienst mit einer der Lehrerstellen verbinden könnte, um den Schuldotionsfonds weniger zu belasten.⁵⁰⁰ Am 13. August leitete das Generalkommissariat diese Gutachtenanforderung an die Lokalschulkommission in Neumarkt.

So gab das Generalkommissariat in Eichstätt an das Landgericht in Neumarkt am 4. August 1810 die Mitteilung über die Trennung von Chorregenten- und Organistenamt weiter und teilte mit, dass der Chorregentendienst Richter zufallen solle, wenn der Nachweis der dafür notwendigen Kenntnisse von ihm erbracht worden sei.⁵⁰¹ Dafür solle eine genaue Prüfung durch einen erfahrenen (Kirchen-)Musiker erfolgen. Georg Reindl von Neumarkt, Georg Josef Weiß von Amberg und Johann Baptist Holzer, ehemaliger „Hofmeister im Baron von Duprelischen Hause“ in Amberg, würden als Bewerber auf die Organistenstelle gelten, wobei sich die Frage stelle, ob Weiß und Holzer die Orgelstelle auch ohne Chorregentenamt wollten.

⁴⁹⁸ Ebenda.

⁴⁹⁹ Ebenda.

⁵⁰⁰ Ebenda.

⁵⁰¹ Ebenda.

Kurz darauf stellte der Neumarkter Bürger und Uhrmacher Stephan Reindl beim Generalkommissariat in Eichstätt das Gesuch, seinem Sohn das Organistenamt in Neumarkt zu verleihen.⁵⁰²

So hoffe der Vater auf die Berücksichtigung eines „*Stadtkindes*“ bei der Bewerbung. Sein Sohn Georg Reindl habe bei Peissner das Orgelschlagen gründlich gelernt. Da er noch sehr jung sei, werde er sich auch weiter fortbilden. Peissner habe den jungen Reindl auch deshalb in die Lehre genommen, damit er ihn bei seinen Podagra-Anfällen (i.e. Gicht oder Lahmheit) vertreten könne und um schon einen guten Nachfolger auszubilden. Er, der Vater, habe, obwohl er mit acht Kindern belastet sei, den Hang und die Freude des Sohnes zur Musik jahrelang nach Kräften unterstützt, „*um mit einstmahliger Anstellung, und Versorgung meines Sohnes als Organist consoliert zu werden*“. Reindl habe Peissner oft wochenlang vertreten und auch seit dessen Tod den Organistendienst versehen. Die Bürgerschaft und die Chorsänger wünschten die Anstellung Georg Reindls. Peissner habe bei seinem Amtsantritt nur alte Sachen vorgefunden.

Während seiner Dienst Zeit schaffte derselbe eine volle Küste neuer auserlesener Musicalien nach, und nach ex propriis bey, welche ihn auf mehr als 300 Gulden zu stehen gekommen, und trug seiner hinterlassenen Wittwe auf, daß sie solchene Musicalien auf sein Absterben meinem Sohne, wenn er den Dienst, wie derselbe nicht zweifelte, erhalten sollte, überlassen und ausantworten soll, welches selbe meinem Sohn auch zugesagt, aber einem andern nicht zu kommen lassen wird.

Reindl werde ebenfalls einen potentiellen Nachfolger aus Neumarkt suchen. Eltern ließen ihre Kinder nicht musikalisch ausbilden, wenn es keine Chancen auf dem Arbeitsmarkt gebe. Die vielleicht bestehende mangelnde Qualifikation Reindls gegenüber den anderen Bewerbern könne durch Fortbildung ausgeglichen werden. Auch sei sein Sohn geeignet, „*weil er auch das Singen erlernt hat, welches für einen Organisten wegen der Choral Musik besonders in der Char Woche eine unausweichliche Erforderniß ist*“. Der Mitbewerber Weiß brüste sich mit seinen Fertigkeiten und betrachte Reindl nur als Hilfsorganisten. Bei einer Anstellung von Weiß könnte Georg Reindl nicht in Neumarkt bleiben. Georg Weiß sei bekanntermaßen dem Trunk ergeben und habe Podagra. Daher könne er schnell ausfallen. Dann sei aber keine Aushilfe in Sicht, weil ja Georg Reindl im Falle einer Ernennung von Weiß aus Neumarkt weg sei.

⁵⁰² Am 9. August 1810. Ebenda.

Das Gesuch hatte jedoch keinen großen Erfolg. Am 18. August verfügte das Generalkommissariat in Eichstätt, dass ein Prüfungswettbewerb zwischen den Organistenbewerbern stattfinden müsse.⁵⁰³ Das Gesuch des Vaters Stephan Reindl für den Sohn könne daher nicht berücksichtigt werden. Dennoch müsse der Vorwurf, Weiß leide an Podagra und sei ein Trinker, vorab geklärt werden.

Am 27. August 1810 reagierte der Lehrer und Organist in Heideck, Johann Georg Stöckel, auf die Trennung des Chorregenten- und Organistendienstes in Neumarkt.⁵⁰⁴ Im Juni habe er sich um beide Stellen beworben. Nach der Trennung der beiden Dienste und einer Verleihung der Chorregentenstelle an Ludwig Richter wolle er sich um die verbleibende Organistenstelle aus denselben Gründen bewerben, die er bereits bei seiner ersten Bewerbung im Juni aufgeführt habe.

Am 11. September 1810 unterrichtete das Generalkommissariat in Eichstätt den Dekan und Distriktsschulinspektor Pfarrer Wittmann in Hilpoltstein, dass hinsichtlich der Bewerbung des Lehrers und Organisten Georg Stöckel aus Heideck um die Organistenstelle in Neumarkt Stöckel nicht unter die Bewerber aufgenommen werden könne, da der Verdienst nur 290 Gulden betrage, Stöckel aber als Lehrer 340 Gulden bekomme.⁵⁰⁵ Die Ersparnis für den Staat durch den Adstanten wäre nur sehr gering und man müsse wohl auch einen Organisten in Heideck anstellen. Außerdem müsste sich Stöckel erst gegen die anderen Bewerber in der Prüfung durchsetzen. Diese Absage solle der Dekan Stöckel überbringen.

Am gleichen Tag wandte sich das Landgericht Neumarkt auch nach Eichstätt bezüglich der Trennung von Chor- und Organistendienst und der Verleihung des Chordienstes an Ludwig Richter und die Bewerbungen um das Organistenamt.⁵⁰⁶ An Richter sei der Auftrag ergangen, sich vom Chorregenten der Kreishauptstadt Amberg prüfen zu lassen und ein Zeugnis einzureichen. Am 16. August sei Richter wieder vor dem Landgericht erschienen und habe das versiegelte Beglaubigungsschreiben, das er vom Landgericht für den Chorregenten Josef Ott in Amberg bekommen habe, ungeöffnet wieder zurückgegeben. Er wolle an den Chorregenten von Eichstätt überwiesen werden, da derjenige in Amberg sich der Parteilichkeit schuldig machen würde. Daraufhin habe das Landgericht ein Beglaubigungsschreiben an den Chorregenten von Eichstätt ausgestellt,

⁵⁰³ Ebenda.

⁵⁰⁴ Ebenda.

⁵⁰⁵ Ebenda.

⁵⁰⁶ Ebenda.

jedoch mit der Bedingung, das erhaltene Zeugnis innerhalb von 8 Tagen vorzulegen. Am 23. Juli habe Richter das Zeugnis des Eichstätter Chorregenten dem Landgericht übergeben, das aber nicht auf einer richtigen Prüfung beruhe und daher den Anweisungen des Generalkommissariates nicht genüge. Richter dagegen glaube, dass dieses Zeugnis ausreiche und dass ihn das Landgericht nur schikanieren wolle. Die Prüfungsaufträge erschienen Richter sehr streng, und so berufe er sich auf seine Zeugnisse. Das Landgericht bestehe aber auf einem auswärtigen und daher unparteiischen Verfahren in Amberg oder Eichstätt.

Holzer und Weiß würden sich auch auf den alleinigen Organistendienst bewerben. Die Frage, ob der Chorregenten- oder Organistendienst nicht mit einem der Schuldienste verbunden werden könnte, um den Schulfonds zu entlasten, könne das Landgericht nicht bejahen. Aber die Dienste des Lehrers seien nicht mit denen des Chorregenten und Organisten zu vereinbaren. Die Schule habe an die 200 Schüler. Auch durch einen zusätzlichen Adstanten wäre die Vereinbarkeit nicht gegeben. Chorregent und Organist müssten sich immer wieder aus der Schule „entfernen“, und der Adstant könne nicht das gleiche leisten wie ein richtiger Lehrer. Beide derzeitigen Lehrer in Neumarkt seien nicht genügend musikalisch ausgebildet. Das Gesuch des Vaters Reindl, dass nur der Sohn als Neumarkter Stadtkind geprüft werde, wurde abgelehnt. Die Frage, ob Weiß Podagra habe und überhaupt singen könne, wurde an die Behörden in Amberg weitergegeben. Von dort habe man in Erfahrung gebracht, dass Weiß ein sehr guter Organist und Bassist sei und mehrere Instrumente spiele. Er habe jedoch manchmal Podagra-Anfälle. Die würden ihn, wie aus dem beiliegenden Attest ersichtlich werde, jedoch nicht an der Dienstausbübung hindern. Die Entscheidung über die Vergabe des Amtes falle auf jeden Fall bei der Prüfung der unterschiedlichen Bewerber.

Diesem Schreiben liegen verschiedene Beilagen an. In der ersten schreibt F. P. Sutor, Hoftenorist und Lehrer der Singkunst in Eichstätt, über Ludwig Richter am 20. August 1810, dass Sutor nicht als Chorregent, sondern als Hoftenorist angestellt sei und Ludwig Richter noch nicht in Eichstätt zur Probe gehabt habe, jedoch vor zwei Jahren bei einer Chormusik in Neumarkt anwesend gewesen sei und Richter singen gehört habe. Dies habe ihm sehr wohl gefallen, und Richter habe durchaus Talent. In der zweiten äußert sich Johann Baptist Holzer, „*gewesener Hofmeister im Baron von Duprelischen Hause in Amberg*“, gegenüber dem Landgericht Neumarkt am 11. August 1810, dass er nach der Trennung von Chorregenten- und Organistendienst in Neumarkt sich auch nur um

den Organistendienst allein bewerben würde, auch wenn das Gehalt mit 295 Gulden geringer sei. In der dritten äußert sich der Organist und Musiklehrer Georg Weiß ebenso. Die letzte Beilage ist ein Bericht des Kommissariates Amberg an das Landgericht Neumarkt vom 8. September 1810, in dem Georg Weiß testiert wird, dass er ein guter Organist sei, Bass singe und Flöte, Violine und Violon spiele. Er sei 40 Jahre alt, habe vielleicht einmal im Jahr einen Podagra-Anfall, der ihn aber an der Ausübung seines Dienstes nicht hindere.

Am 25. September 1810 gab das Generalkommissariat an das Ministerium des Inneren in München die Informationen des Neumarkter Landgerichts weiter, dass Schul- und Kirchendienst in Neumarkt nicht zusammengelegt werden könnten, da es zu viele kirchliche Verrichtungen gebe.⁵⁰⁷ Die beiden in Neumarkt unterrichtenden Lehrer Zankl und Lederer seien dafür, v.a. wegen des dafür notwendigen Gesangs, nicht geeignet.

Trotz der Verfügung des Eichstätter Generalkommissariats vom 11. September stellte Georg Stöckel am 26. September erneut ein Gesuch.⁵⁰⁸ Er wolle sich der Prüfung um die Organistenstelle in Neumarkt auf jeden Fall unterziehen, auch wenn er dort 50 Gulden weniger verdienen würde als in Heideck. Für seine Stelle schlage er einen Wettbewerb mit jüngeren Bewerbern vor. Er berief sich erneut auf seine Zeugnisse und seine Dienstjahre. Jüngere Bewerber würden in Heideck auch eine gut dotierte Stelle erhalten. Damit hätte Heideck dann einen jungen statt zweier alter Lehrer. Das geringere Gehalt, das er in Neumarkt erhalten würde, reiche aus, weil er nur einen erwachsenen Sohn habe, der schon in der Lage wäre, die Nachfolge anzutreten.

Am 9. Oktober erging eine Verlautbarung des Eichstätter Generalkommissariats an den Dekan und Stadtpfarrer Wittmann in Hilpoltstein, dass Stöckel nicht unter die Bewerber und damit zur Prüfung in Neumarkt zugelassen werde.⁵⁰⁹ Eine weitere erhielt das Landgericht Neumarkt, dass am 18. Oktober in Eichstätt die Prüfung für die Bewerber um die Neumarkter Organistenstelle stattfinde, um die sich Holzer und Weiß bewerben würden. Zu dieser solle auch Ludwig Richter geladen werden, da auch er noch geprüft werden müsse.⁵¹⁰

⁵⁰⁷ Ebenda.

⁵⁰⁸ Ebenda.

⁵⁰⁹ Ebenda.

⁵¹⁰ Ebenda.

Die dritte richtete sich an das Polizeikommissariat in Eichstätt.⁵¹¹ Am 18. Oktober finde eine Prüfung in Eichstätt statt. Zu dieser müssten Weiß, Holzer, Reindl und Richter geladen werden und sich bei der Polizei anmelden. Aus diesem Dokument erfährt man auch die Prüfer. Hierzu wurden der Eichstätter Hoforganist Franz Heinrich Wendelin Knöferle (1746-1811)⁵¹² und der ehemalige Kapellmeister Lorenz Schermer (1762-1838)⁵¹³ berufen.

Am Tag nach der Prüfung erstattete das Polizeikommissariat Eichstätt dem dortigen Generalkommissariat Bericht.⁵¹⁴ Richter habe die Chorregentenprüfung mit sehr gut bestanden, Reindl habe als bester Organist abgeschnitten. Das Generalkommissariat leitete dieses Prüfungsergebnis an das Innenministerium in München am 23. Oktober weiter.⁵¹⁵ Hierin wird nicht nur vom ehemaligen Kapellmeister Lorenz Schermer, sondern auch vom oben genannten Hoforganisten Franz Sutor testiert, dass Richter am besten abgeschnitten hätte. Das Gutachten des Hofkapelldirektors und Organisten Knöferle und des Kapellmeisters Schermer laute, dass Georg Reindl der beste Organist gewesen sei. So bat die Generalkommission das Innenministerium um den Entscheid, ob Reindl tatsächlich die Stelle verliehen werden solle. Einen solchen Bescheid oder eine Antwort darauf enthält der Akt nicht mehr.⁵¹⁶ Gesichert ist, dass Ludwig Richter Chorregent und Georg Reindl Organist wurde. Ried schreibt, dass Ludwig Richter im Oktober 1820 im Alter von 76 Jahren und „gedächtnisschwach“ seine Stelle niederlegte.⁵¹⁷ Ihm folgte als Chorregent der bisherige Organist Georg Reindl nach, „das älteste Individuum des Chorpersonals“.⁵¹⁸ Ried begründet dies damit, dass sich in Neumarkt im 18. Jahrhundert einbürgerte, die Stelle des Chorregenten dem jeweils ältesten der drei Chorbediensteten (Tenorist, Bassist und Organist) zu übertragen.⁵¹⁹ Bereits bei der Amtsniederlegung Richters scheint es laut Ried um das Niveau der Kirchenmusik nicht (mehr) gut bestellt gewesen zu sein.⁵²⁰

⁵¹¹ Ebenda.

⁵¹² Cf. Lipowsky: Musiklexikon (wie Anm. 64), S. 151.

⁵¹³ Cf. BMLO ID s. 307

⁵¹⁴ Staatsarchiv für Mittelfranken, Nürnberg: Flusskreise Archivalien Nr 189: *Acta Chorregenten- und Organisten- Dienst* (wie Anm. 477).

⁵¹⁵ Ebenda.

⁵¹⁶ Ebenda.

⁵¹⁷ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 397 und auch S. 400.

⁵¹⁸ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 397.

⁵¹⁹ Beides laut Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 397. Dies würde auf die Amtsverleihung der vorherigen Tenoristen Ludwig Richter bereits zutreffen.

⁵²⁰ Ried: *Neumarkt* (wie Anm. 7), S. 397. Möglicherweise ist aufgrund der Darlegung des Chorregentendienstes Anton Michls und der Chorregentennachfolge Benedikt Peissners eher das 19. Jahrhundert anzunehmen?

Über den Verbleib der Witwe Maria Barbara Susanna Peissner nach dem Tod ihres Mannes ist bisher nichts bekannt. Eine Suche in den Sterbematrikeln zwischen 1780 und 1840 verlief ergebnislos. Möglicherweise heiratete sie nach 1810 erneut.

2.4.7. Die Kinder von Anton und Maria Walburga Michl

Folgende Kinder von Anton und Maria Walburga Michl, die den Vater nicht überlebten,⁵²¹ sind nachweisbar:

ANNA MARIA MICHL, getauft am 3. September 1758 in Neumarkt,⁵²² gestorben und beerdigt⁵²³ am 3. Oktober 1758 in Neumarkt.⁵²⁴

JOHANNES ALOISIUS ANTON MICHL, getauft am 12. September 1759 in Neumarkt,⁵²⁵ genaues Todesdatum unbekannt, wahrscheinlich nach dem 18. Juli 1761 und vor 1781, sofern in Neumarkt gestorben.⁵²⁶

ANNA MARIA MICHL, getauft⁵²⁷ am 17. August 1760, gestorben und beerdigt⁵²⁸ am 19. August 1760 in Neumarkt.⁵²⁹

ANNA MARIA MICHL, getauft am 7. März 1764 in Neumarkt,⁵³⁰ genaues Todesdatum vor 1781 unbekannt,⁵³¹ vermutlich⁵³² aber vor 1767.

⁵²¹ Sie werden nicht im Inventarium (cf. supra) genannt.

⁵²² Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1758, S. 179.

⁵²³ Eintrag in den Sterbematrikeln am Jahresbeginn jeweils „*In Domino defunci ac sepulti sunt*“ und jeweils am Seitenbeginn „*Sepulti sunt*“.

⁵²⁴ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 7, Jahrgang 1758, S. 63, Zusatz „*4 hebo*“.

⁵²⁵ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1759, S. 196.

⁵²⁶ Vor dem 18. Juli 1761 erscheint Johannes Aloysius Anton Michl nicht in den Sterbematrikeln. Die Sterbematrikeln der Stadtpfarrkirche St. Johannes, Neumarkt, ab dem 19. Juli 1761 bis einschließlich 1781 sind verloren gegangen.

⁵²⁷ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1760, S. 214.

⁵²⁸ Eintrag in den Sterbematrikeln am Jahresbeginn jeweils „*In Domino defunci ac sepulti sunt*“ und jeweils am Seitenbeginn „*Sepulti sunt*“.

⁵²⁹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 7, Jahrgang 1760, S. 82, Zusatz „*infans*“.

⁵³⁰ Ebenda, *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1764, S. 301.

⁵³¹ Die Sterbematrikeln der Stadtpfarrkirche St. Johannes, Neumarkt, von 1762 bis einschließlich 1781 sind verloren gegangen.

⁵³² Diese Vermutung begründet sich in der Tatsache, dass die 1767 geborene Tochter denselben Namen erhielt.

ANNA MARIA MICHL, getauft am 3. September 1767 in Neumarkt,⁵³³ genaues Todesdatum vor 1781, sofern in Neumarkt gestorben, unbekannt.⁵³⁴

FRANZISKA MICHL, getauft am 18. September 1768 in Neumarkt,⁵³⁵ genaues Todesdatum vor 1781, sofern in Neumarkt gestorben, unbekannt.⁵³⁶

MICHAEL ANTON MICHL, getauft am 13. Januar 1762 in Neumarkt,⁵³⁷ genaues Todesdatum vor 1781, sofern in Neumarkt gestorben, unbekannt.⁵³⁸

JOSEF ARBANIUS MICHL, getauft am 20. März 1765 in Neumarkt,⁵³⁹ genaues Todesdatum vor 1781, sofern in Neumarkt gestorben, unbekannt.⁵⁴⁰

ANTON ALOIS MICHL, getauft am 20. April 1777 in Neumarkt,⁵⁴¹ genaues Todesdatum vor 1781, sofern in Neumarkt gestorben, unbekannt.⁵⁴²

Aus der Ehe von Anton und Maria Walburga Michl überlebte ein einziges Kind den Vater, nämlich **ALOISIA MICHL**, getauft am 29. Juni 1766 in Neumarkt⁵⁴³, gestorben am 2. Juni 1840 um 12 Uhr mittags in Neumarkt im Alter von 74 Jahren „mit den heiligen Sakramenten versehen“ an „Lungenlähmung“ und ebenda am 4. Juni 1840 begraben. Sie war „ledig“ und „Köchin“.⁵⁴⁴

⁵³³ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1767, S. 372.

⁵³⁴ Die Sterbematricken der Stadtpfarrkirche St. Johannes, Neumarkt, ab dem 19. Juli 1761 bis einschließlich 1781 sind verloren gegangen.

⁵³⁵ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1768, S. 389.

⁵³⁶ Die Sterbematricken der Stadtpfarrkirche St. Johannes, Neumarkt, ab dem 19. Juli 1761 bis einschließlich 1781 sind verloren gegangen.

⁵³⁷ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1762, S. 268.

⁵³⁸ Die Sterbematricken der Stadtpfarrkirche St. Johannes, Neumarkt, ab dem 19. Juli 1761 bis einschließlich 1781 sind verloren gegangen.

⁵³⁹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1765, S. 324.

⁵⁴⁰ Die Sterbematricken der Stadtpfarrkirche St. Johannes, Neumarkt, ab dem 19. Juli 1761 bis einschließlich 1781 sind verloren gegangen.

⁵⁴¹ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1777, S. 528.

⁵⁴² Die Sterbematricken der Stadtpfarrkirche St. Johannes, Neumarkt, ab dem 19. Juli 1761 bis einschließlich 1781 sind verloren gegangen.

⁵⁴³ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 7, Jahrgang 1766, S. 347.

⁵⁴⁴ Ebenda: *Sterbematricken* Band 13, Jahrgang 1840, S. 190.

Dies sind die bisher bekannten Daten zum Stammbaum der Familie Michl. Diesen zu rekonstruieren gestaltet sich teilweise sehr kompliziert, da es in Neumarkt noch eine andere Großfamilie mit dem Namen Michl gab. Ob eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen den beiden Familien bestand, kann bei der momentanen Forschungslage nicht beantwortet werden. Das Familienoberhaupt dieser zweiten Familie hieß ebenfalls Jakob Michl und war Schuster (Sutor). Er wurde 78 Jahre alt und am 13. September 1729 in Neumarkt begraben.⁵⁴⁵ Hinzu kommt, dass aus dem Matrikelbuch ab der zweiten Generation nicht mehr unterschieden werden kann, um welche Familie Michl es sich handelt.

⁵⁴⁵ Ebenda: *Sterbematrikel* Band 6, Jahrgang 1729, S. 91.

II. KAPITEL: BIOGRAPHIE

Von diesem Tonkünstler wurden sehr viele Messen, Litaneien, Simphonien, Quartetten, Konzerte, u.s.w. gefertigt, die aber all nur im Manuskript bekannt sind; indessen bei allen Orchestern, und auf allen Chören, wo sie nur immer aufgeführt wurden, großen beifall erhielten, und sehr beliebt waren.

(Felix Lipowsky)¹

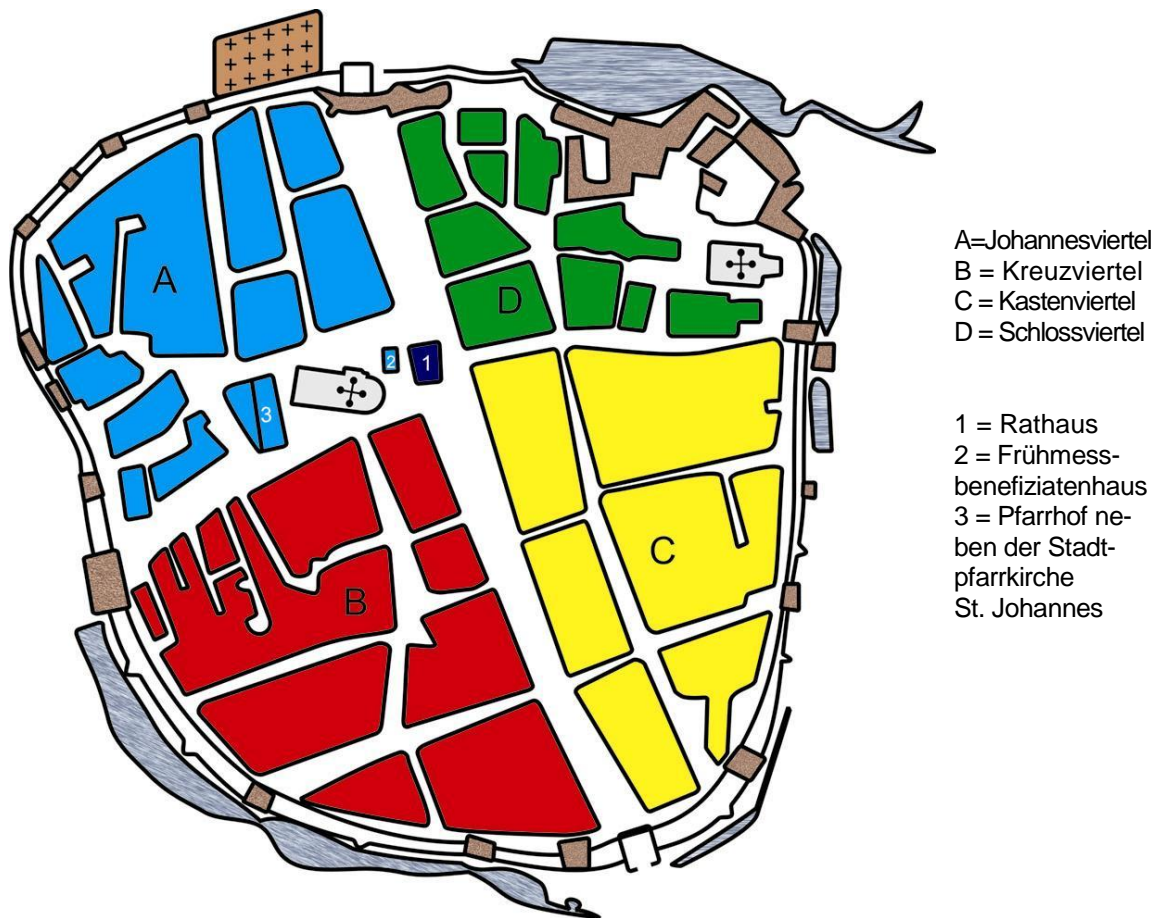
Das Leben des Joseph Willibald Michl lässt sich in vier Abschnitte gliedern: Seine Kindheit verlebte er in Neumarkt. Er studierte in Freising und München, wo er auch seine größten Erfolge erzielte. Nach dem Tod von Max III. Joseph pensioniert, verlegte er seinen Lebensmittelpunkt bis zur Säkularisation ins Kloster Weyarn. Dort war er weiterhin musikalisch tätig. Schließlich kehrte er wieder in seine Heimatstadt Neumarkt zurück, wo er sein Leben in stiller Zurückgezogenheit beendete.

¹ Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Musiklexikon*, Jakob Giel, München 1811, Nachdruck: Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a. 1982, S. 211.

1. Die ersten Jahre in Neumarkt

Am 9. Juli 1745 wurde **(JOHANN) JOSEPH WILLIBALD (CHRISTIAN)² MICHL** als Sohn des Johann Anton Michl, Regens Chori der Pfarrkirche St. Johannes zu Neumarkt, und seiner Frau Susanna Barbara, geborene Bartscherer, geboren und nach römisch-katholischem Ritus getauft.³ Taufpate war ein bayerischer Proviantoffizier namens Joseph Roesler.

Michls Geburtshaus ist im Kreuzviertel von Neumarkt, der Gegend um den heutigen Viehmarkt anzunehmen.



Die Stadtviertel von Neumarkt⁴

² Auf einigen seiner Weyarner Messen findet sich (an Stelle von *Willibald*) auch der Vorname *Christian* (cf. z.B. JWM AIX:1/Quelle A, JWM BXXIII:2/Quelle A, JWM BXXIII:3/Quelle A, JWM BXXIII:6/Quelle A, JWM BXXIII:7/Quelle A, JWM BXXIII:9/Quelle A, JWM CIX:6/Quelle A, JWM CIX:2/Quelle A). Der Taufeintrag in den Pfarrmatrikeln (Quelle cf. infra) nennt aber bei *Infans* lediglich *Josephus Wilibaldus*.

³ Geburts- und Taufurkunde, bezeugt durch die Trauungsmatrikel in Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Trauungsmatrikel* Band 6, Jahrgang 1745, S. 525.

⁴ Plan nach Schrauth, Johann Baptist: *Geschichte und Topographie der Stadt Neumarkt in der Oberpfalz (Die Städte der Oberpfalz historisch-topisch beschrieben I)*, in: Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, Band 19, Eigenverlag, Regensburg 1860, S 1-128.

Am 24. Dezember 1743 empfahl der Gefällverwalter Johann Gottlieb Grueber in einem Schreiben an den Generalvikar in Eichstätt, dem Gesuch des Chorregenten und Organisten von Neumarkt, Anton Michl, bezüglich der „*Wohnungs Mutation*“ der verwitweten Schuldirektorin Bartscherer stattzugeben.⁵ Anton Michl wohne in einem unter geistlicher Verwaltung stehenden Haus, die Witwe Bartscherer in einem bürgerlichen Haus. Beide wollten die Wohnungen tauschen. Für die drei Kirchendiener Organist, Rektor und Kantor gebe es nur zwei geistliche Häuser, so dass immer einer der drei in einem bürgerlichen Haus gewohnt habe. Die Regierung in Amberg habe Michl schon lange das Bartscherer'sche Haus „*uxorio nomine*“ zugesprochen. Dieses Gesuch von Michl selbst wurde am 23. November 1743 im Geistlichen Rat in Eichstätt behandelt.⁶ Aus diesem erfährt man zudem, dass nach dem Tod des Bürgermeisters, Schul- und Chorregenten Balthasar Bartscherer zwischen Michl (im Namen seiner Frau) und der Witwe Bartscherer (im eigenen Namen) ein heftiger Streit wegen des Muttergutes entstanden sei, der nun schon drei Jahre andauere und von der ersten Instanz in Neumarkt an das Appellationsgericht der Regierung in Amberg weitergegeben, wegen der Kriegsumstände aber bis heute noch nicht entschieden worden sei. Weder Michl, noch die Witwe mit ihren acht unversorgten Kindern seien in der Lage, die Kosten und die Folgekosten für die ganze Sache zu tragen. Unter Vermittlung der Obrigkeit wurde ein Vergleich geschlossen, um diese Angelegenheit aus der Welt zu schaffen. Der Wohnungstausch sei die einzige Lösung des Problems, weswegen Michl um die Erlaubnis dazu bitte. Nach der Anforderung eines Gutachtens über den geplanten Wohnungstausch⁷ am 23. November 1743 wurde dieser am 11. Januar 1744 genehmigt,⁸ jedoch nur so lange, wie Michl seinen Kirchendienst versehe.

In dieser neuen Wohnung kam Joseph Willibald Michl ein Jahr später zur Welt. 1747 plante die Familie Michl jedoch, erneut umzuziehen. Am 13. Juli 1747 meldete der Gefällverwalter Johann Michael Gottlieb Grueber an den Generalvikar in Eichstätt, dass Anton Michl sein innegehabtes und von ihm bewohntes bürgerliches Haus verkaufe und in das geistliche Häuschen hinter der Mauer ziehen wolle, wo momentan der „*vernunftlose*“ Benefiziat Bichl wohne.⁹ Dieses Häuschen habe aber nur ein schlechtes „*Stübl*“ und „*Cämmerlein*“. Außerdem brauche der Benefiziat das Haus für sich. Michl

⁵ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 1 Faszikel 71: *Schuldienst Anton Michl*.

⁶ Ebenda.

⁷ Ebenda.

⁸ Ebenda.

⁹ Ebenda.

biete an, das Häuschen auf eigene Kosten um ein Stockwerk für seine Familie zu erhöhen. Dann sollten ihm die Kosten von 200 bis 300 Gulden von der geistlichen Gefällverwaltung in Jahresraten zurückgezahlt werden. Problematisch sei aber, dass die Grundmauern des Häusls nicht stark und breit genug seien, weshalb Baufachleute von einer Aufstockung abraten würden. Die Gefällverwaltung müsse ohnehin rund 3000 Gulden an Gehältern zahlen. Dazu kämen Schulden, die abgetragen werden müssten. Mit diesem Bau würde man noch mehr Schulden haben, deren Abzahlung ungewiss bleibe. So stelle die Gefällverwaltung das Gesuch, Michl solle das Organistenhaus in der Pfaffengasse beziehen, das er und seine Vorgänger immer bewohnt hätten. Die derzeit dort wohnende Schwiegermutter solle sich auf eine andere Behausung bewerben. In den Briefprotokollen der Stadt Neumarkt ist der Brief vom 15. Juli 1747 im Wortlaut enthalten, mit welchem Adam Ruepp, „des Inneren Rats“, also Stadtrat, und seine Ehefrau Maria Barbara die im Kreuzviertel gelegene „Wohnbehausung“ des Johann Anton Michl, Regens Chori, und seiner Frau Susanna Barbara zum Preis von 1360 Gulden kaufen.¹⁰ Wörtlich heißt es da:

*Hauß Kauff Prs. 1360 fl.
Hr. Adam Ruepp der Iner Rhats dahier und dessen Frau Eheconsorin Maria Barbara under Beystandts Leystung Hrn. Georg Ludtwig ghrtl. und Statt Procuratoris des orths, erkauffen Johann Antoni Michl Regens chori, und dessen Eheconsortin Susana Barbara under Beystandts Leystung Martin Stiglers burgerlichen Fischers (?) allhier, Ihre Ingehabte Wohnbehausung in Heyl. Creuz Viertl, einerseits an Mathias Hörmann, andererseits an Frau Sabina Röslerin Haus stossent mit dareingab der weissen Prey Einlag ad 50 fl. [...] ¹¹ und zahlen innerhalb 4 wochen /: wo Käuffere auch das Haus zu raumben sich anheischig gemacht:/ paar <...> zum Ankauf 1160 fl. die noch abschlieddente 220 fl. entgegen zahlen selbe in Jährl. 50 fl. Nachfristen, womit den Anfang zu Martini 1748 gemacht und solange damit continuirt werden solle, bis sye Verkäuffere Ihre vollständige Bezahlung Satisfaction erlangt haben werden.... (Es folgt die Aufzählung der bei der Vertragsunterzeichnung anwesenden Bürgermeister)... in curia et officio Hrn Burgermaister Grubers (?). Neumarckht den 15^{ten} July 1747*

Somit wird, da es zu dieser Zeit noch keine Hausnummern gab, der Standort des Geburtshauses von Joseph Willibald Michl umschrieben als im heil. Kreuzviertel gelegen und einerseits an das Haus von Mathias Hörman und andererseits an das Haus der Sabina Rösler stoßend.

¹⁰ Staatsarchiv Amberg: *Briefprotokolle Neumarkt Nr. 70*, fol. 134^r- 135^r.

¹¹ Es folgt das Inventar der im Haus befindlichen Haushaltsgegenstände.

Am 24. Juli 1747 behandelte der Geistliche Rat in Eichstätt ein weiteres Gesuch von Anton Michl, „*Chorregent und Organist in Neumarkt*“.¹² In diesem schilderte er, dass er nach dem Tod des Schwiegervaters, Bürgermeister Bartscherer, dessen Wohnbehausung käuflich erworben hätte und ca. 1600 Gulden Schulden von Bartscherer übernehmen musste, die er in Jahresraten abzahlen sollte. Es herrsche aber seit vier Jahren ein harter Krieg. Dazu kämen die ständigen zusätzlichen Lasten und Naturalquartierskosten. So sei er gezwungen, das Bartscherer'sche Haus zu verkaufen, was vor vier Tagen geschehen sei, um endlich die Schulden seines Schwiegervaters abbezahlen zu können. Daher bräuchte er nun dringend für sich und seine Familie eine andere Behausung. Gerne würde er das Haus des „*Verstandts corrupten*“ Benefiziaten Pichl haben. Da die Geistliche Gefällverwaltung derzeit kein Geld habe, wolle Michl das Geld selber aufbringen, das ihm später dann zurückgezahlt werden sollte. Er wolle einen weiteren Stock auf das Benefiziatenhaus aufbauen. Als Organist habe er das Recht auf eine kostenlose Dienstwohnung. Dieses Vorhaben bitte er zu genehmigen. Am 24. Juli 1747 erging der Beschluss des geistlichen Rats in Eichstätt, dass es nicht „*tunlich sei, auf das Haus hinter der Mauer, wo derzeit der Benefiziat Bichl wohne, noch einen „Gaaden“ drauf zu setzen.*“ So sollte Michl das alte Chorregentenhaus beziehen.¹³

Dies scheint Anton Michl nicht zugesagt zu haben. Denn am 27. September 1747 kauften Johann Anton Michl und seine Frau vom Vormund der drei Kinder der Barbara Mender eine „Behausung“ im St. Joannisviertel zu 800 fl.¹⁴ Das Haus steht in der „*weissen Prey gassen*“ (Bräugasse) zwischen dem Beneficiatenhaus und dem Haus des Michael Rupprecht:

*Hauss Kauf Prs. 800 fl.
Johann Antoni Michl organist dahier und neben ihme Susana Barbara dessen Eheconsortin under assistenz Hrn. Johann Michael Schneider erkauffen von dem obrigkeitl. constituirten Vormundt yber die Barbara Menderinschen 3 Kunder [...] als der Kunder Vettern, eine Behausung in St. Joannis Viertel, und weissen Prey gassen, einerseits an das beneficiaten, andererseits an Michl Rupprechten Haus stossen, mit dareibgab der Weissen Prey Einlag über 30 fl. /: wovon sye Käuffere aber ufs nechst kommt neur Jahr den Nutzen zu ziehen haben :/ dann 5 1/2 Prey Kueffen, die vorhandnen Praune Pier vösser uf 2 prey Pier, ferner 1 Tisch mit einen weissen stain in der obern stubn, 4 Pulte, 1 altes Wurstbreth, das ufm Bodten in einen Korb sich befündente Eysenwerch, 3 Eysern Keill, 2 Holz Hackhen, 1 Zangen, 2*

¹² Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 1 Faszikel 71: *Schuldienst Anton Michl*.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Staatsarchiv Amberg: *Briefprotokolle Neumarkt Nr. 70*, fol. 144'- 145'.

¹⁵ Es folgen die Namen.

*stoss Eisen, 2 Tunget gabl, 2 Krauth hauen [...] ¹⁶ von 800 fl. nebst 1 halben Carolin zum Beykauff, mit dem Anfang, das an dem sactirten Kaufschilling Inerhalb 4 Wochen 600 fl. paar belegt, und die ybrige 200 fl. denen Käuffern uf Verzinsung gegen Caution yberlassen werden soolen, [...] ¹⁷
Neumarckht den 27^{ten} 7ber 1747*

Trotz dieses Hauskaufs ging die bisherige Korrespondenz zwischen der Gefällverwaltung und dem Generalvikariat Eichstätt weiter.

Am 7. Juni 1753 behandelte der Geistliche Rat in Eichstätt ein Gesuch von Anton Michl, in dem er um die Auszahlung des Hauszinses für die letzten neun Jahre und Überlassung seines Hauses für die Zukunft bitte.¹⁸ Bereits im vergangenen Jahr habe er ein Gesuch gestellt, wie die beiden anderen Chorbediensteten eine freie Unterkunft zu bekommen oder den Hauszins von 12 Gulden, der sich seit 1744 auf schon 100 Gulden belaufe, zu bekommen. Der Geistliche Rat habe versprochen, sich darum zu kümmern, wollte aber vorher eine Kommission nach Neumarkt schicken. Um die Entsendung einer solchen bitte er nun, da er das Hausgeld dringendst brauche.

Am 14. August 1753 teilte der damalige Stadtpfarrer von Neumarkt, Johann Martin Rheinl, Eichstätt, wie von dort geordert, seine Meinung mit:¹⁹ Michl solle wie die anderen Kirchendiener eine Wohnung erhalten, da er viele Verdienste habe und der einzige sei, der auf dem hiesigen Chor die Kirchenmusik noch richtig halte, so dass sich niemand beklagen könne. Seiner Meinung nach solle er nun das „Häusl hinter der Mauer“ bekommen, in dem bisher der nun verstorbene Benefiziat Bichl gewohnt habe und das jetzt leer stehe. Er ersuche um Genehmigung für diesen Umzug.

Daraufhin erging am 3. September 1753 das Dekret von Eichstätt an den Stadtpfarrer Johann Martin Reindl, Michl solle in das Haus hinter der Mauer ziehen.²⁰ Am 11. Oktober 1753 wurde schließlich ein letztes Gesuch²¹ von Anton Michl im Geistlichen Rat in Eichstätt behandelt. Darin bat er mit einer Zusammenfassung des gesamten Vorgangs um die Anweisung des alten Häusls hinter der Mauer samt einem kleinen Garten als zukünftige Dienstwohnung. 1740 sei er als Organist angenommen worden. Hierbei habe man ihm das Chorregentenhaus als Dienstwohnung angewiesen, in dem er

¹⁶ Es folgt eine Aufzählung weiterer Gegenstände.

¹⁷ Hier folgt eine nochmalige Bestätigung der vereinbarten Modalitäten und die Aufzählung der anwesenden Bürgermeister.

¹⁸ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 1 Faszikel 71: *Schuldienst Anton Michl*.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Ebenda.

²¹ Ebenda.

auch die ersten vier Jahre gewohnt habe. Nach dem Tod des Schwiegervaters konnte die Schwiegermutter mit den acht Kindern das Haus nicht mehr besorgen und erhalten. 1744 kaufte er trotz Krieg das Haus der Schwiegermutter zu seinem großen Schaden. Dabei hatte er gedacht, er bekomme wegen des Rechts auf eine freie Wohnung einen Geldausgleich, wie ihn der Schwiegervater auch bekommen habe und wie ihm vom Gefällverwalter Grueber zugesagt worden sei. Da die Gefällverwaltung kein Geld für Ausgleichszahlungen habe, habe er um das Haus hinter der Mauer als Dienstwohnung nachgesucht und wollte einen neuen Gaden darauf bauen. Eichstätt habe ihn aber stattdessen angewiesen, das Chorregentenhaus zu beziehen. Darin wohne aber die verwitwete Schwiegermutter mit ihren unversorgten Kindern, der als Witwe des Schulrektors und Tenors ohnehin eine freie Dienstwohnung zukomme. Der Gefällverwalter speise ihn immer wieder mit dem Versprechen ab, ihm die jährlichen 12 Gulden Hauszins zu bezahlen, wenn die Verwaltung wieder Geld habe, was jetzt der Fall sei. Er habe aber seit neun Jahren kein Geld gesehen. Daher ersuche er, bezüglich der Wohnung mit anderen Musikern gleichgestellt zu werden. Da die kirchliche Verwaltung nun auch wieder Geld habe, bitte er um die Auszahlung der 12 Gulden für die letzten neun Jahre, also insgesamt 100 Gulden.

Aus dieser Behandlung des Gesuches ging in derselben Sitzung das Signat an Michl, dass – ohne Angabe von Gründen – die Auszahlung des Hauszinses verweigert werde. Michl solle damit zufrieden sein, dass man ihm das alte Haus hinter der Mauer als Wohnung angewiesen habe.²²

Letztlich scheint Anton Michl doch im 1747 erworbenen Haus in der Bräugasse, zu dem ein Garten und ein Bergkeller auf dem Weinberg gehörten, wohnen geblieben zu sein. Nach seinem Tod kauften nämlich Benedikt Peissner und seine Ehefrau Maria Barbara, geborene Michl, am 17. März 1781 das Haus ihres verstorbenen Schwiegervaters bzw. Vaters von ihren Brüdern bzw. Schwägern zum Preis von 1750 fl.²³

*Hauß und Berg Keller Kauf
Prs 1750 fl. inclus. Beykauf
Benedict Beissner Chor Regent dahier und dessen Eheconsortin Mari
Barbara, erkaufen von ihren frtl. geliebten Brüdern und Resped.
Schwägern erste Ehe benanntlichen H. Joseph Michl churfrtl. Hof
Compositeur in München, Martin Michl bey Herzog Schwed in
Preußen, und Michael Michl Music Dereteur bey der Ederischen
gesöllschaft, dann der Tochter 2. Ehe<...> Aloysia Michlin, Resped
benanntl. H. Balthasar Kaufman des Raths, und Antoni Häckl burgerl.*

²² Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrakten Neumarkt X.3 1 Faszikel 71: *Schuldienst Anton Michl*.

²³ Staatsarchiv Amberg: *Briefprotokolle Neumarkt Nr. 72*, fol. 184-185.

Zeichmacher, die von ihrem Vater und Schwiegersvaters H. Anton Michl gewesten Raths (?) und Chor regenten seel. seit den 27. 7ber 1747 ingehabte Wohnbehausung, und dabey befindl. Haus garten in der Bräugassen, einerseits an Adam lang und andererseits in das Beneficiaten Haus stossend, dann einen Berg Keller in denen sogenannten Weinbergen, worinen 5 bis 6 Bräu Bier eingelegt werden können, mit dareingab der Weissen Präu Einlag ad 30 fl. [...] ²⁴ den St. Joais Bapt. und Berg Calvari gottshäusern jährl. 50 fl. [...] ²⁵ Neumarckth, den 17. Märzen 1781

Im Häuser- und Rustikalsteuerkataster²⁶ Nr. 29 von 1809 ist mit der Fassionsnummer 394 unter der Hausnummer 434 sowie den Nummern der Besitzungen 2722-2727 „Benedikt Peißner, Bürger“ aufgeführt. Im Häuser- u. Rustikalsteuerkataster Neumarkt Nr. 35 „Fassionen zu dem Steuerkataster des Distrikts Neumarkt IV. Band von 301-402 incl.“²⁷ wird unter der Fassionsnummer 394 dieser Besitz konkretisiert:

*Faszion
Benedikt Peißner
Chorregentens und
organistens zu Neumarkt
Hauß Nro: 414.
Steuer District Neumarkt.*

- 1. Ein Gemauertes Hauß samt einen HaußGärtl ad 1 ½ Tagw:²⁸ und Hofraith²⁹ in der Präu=Gasse HausNummer 414. [...].*
- 2. Ein Berg Keller in Weinberg ad 5. bis 6. Preu Bier.*
- 3. Ein kleines Gemauertes Garten Hauß samt Graß, und ObstGarten ad ½. Tagw: in den Weinbergen, Hauß Nummer 506. Käufflich an mich Gebracht, den 28^{ten} Juny 1705. Von Katharina Schererin(?) Taglöhnerin.*
- 4. Ein Stückl Gemeins Antheil bey 1/8 Tagw: So ich Antatt eines Gemeinds Antheils Zu Arrondirung Zu Vorstehend meinen Garten 1807 erhalten, der zufolge Allerhöchsten Verordnung ~~10 Jahr lang Steuer und Anlagen~~ frey ist. Königl: bayr: Landgericht Ein Gemeinds Holz Antheil in der Miss(?) Sub Nro: 349. Ein darbey in Klafter Sub Nro: 673.*

²⁴ Hier folgt eine kurze Auflistung des Inventars, das identisch ist mit dem von Anton Michl hinterlassenen, und der Vereinbarungen über die Zahlungsweisen und die Verpflichtung der Käufer, an die Stiftung von St. Johannes und der dazugehörigen heutigen Mariahilfkirche Zahlungen zu leisten.

²⁵ Hier folgen die Modalitäten, nämlich eine vom „H. Erblasser seel.“ dafür bestimmte Cassa in Gesamthöhe von 900 fl., die Bestätigung der Zahlungsvereinbarungen und Nennung der bei der Vertragsunterzeichnung anwesenden Bürgermeister.

²⁶ Heute im Staatsarchiv Amberg.

²⁷ Heute ebenfalls im Staatsarchiv Amberg.

²⁸ Tagwerk.

²⁹ I.e.: der Hofraum bei einem Landgut oder Bauernhof.

Im Häuser- und Rustikalsteuerkataster Neumarkt Nr. 31 findet sich unter der laufenden Nummer 2122 mit Angabe der Nummer des Rustikalkatasters 2722 bis 2727 inkl. der Vermerk:³⁰

*Die Wittve des Benedikt Beißner verkaufte schon vor 12 Jahren an^{den}
nun verstorbenen Franz Wernhamer zu Neumarkt um die Summe von 4500
fl. der hiernebenbezeichneten Besitz Objekte, welche ein
unterheutigen (?) seiner hinterlassenen Wittve Barbara Wernhammer
ohne Kapitals Veränderung zugeschrieben worden.
Dat: den 4^t Oktober 1828*

Aus dem Jahre 1831 ist ein Liquidationsplan³¹ überliefert, der die Flurstücksgrenzen, Flurstücksnummern, Gebäude,³² Bezeichnungen, usw. in einer schwarzen Ausprägung beinhaltet. Besitzstandsnummern wurden hinzugefügt.³³

³⁰ Heute ebenfalls im Staatsarchiv Amberg.

³¹ Der Liquidationsplan von 1831 liegt im Vermessungsamt Neumarkt i.d. OPf.

³² Hauptgebäude sind diagonal schraffiert, Nebengebäude senkrecht schraffiert.

³³ Im Original in rot.



*Auszug aus dem Liquidationsplan
der Stadt Neumarkt i.d.OPf. aus dem Jahr 1831³⁴*

³⁴ Mit freundlicher Genehmigung durch das Vermessungsamt Neumarkt i.d. OPf. Der Urmaßstab ist 1:2500.

Im Einheb Register für die Stadtkammer Neumarkt³⁵ von 1825 bis 1831 wird Franz Wernhammer als Eigentümer der Hausnummer 447 (Flurnummer 285) aufgeführt. Dort heißt es:

*Hausnummer 447: 2 Gemeindetheile Franz Wernhammer, Bernhard Siegl (?) ietzt Nro 349 Miß et 673 Klafter 1825 – 1831 je 2 fl 12 kr.*³⁶



Ausschnitt der „Bräugasse“ aus dem Liquidationsplan von 1831 mit dem umrandeten Grundstück der Hausnummer 447 bzw. Flurnummer 285

Die alte Hausnummer 447 entspricht der heutigen Nummer Bräugasse 3. Bei der Ummummerierung 1876/77 war Johann Yberl Besitzer des Hauses, wie der Eintrag in das Neumarkter Häuserverzeichnis 1874 zeigt:

*Nr. 447 Yberl Georg, Bierbräuer, seit 1869, Bräugasse 3.*³⁷

³⁵ Stadtarchiv Neumarkt B 7.1.

³⁶ Gemeindetheil bedeutet ein Nutzungsrecht an den „noch unverteilten Gemeindegütern“, also meist ein Weiderecht und Nutzung von gemeindeeigenen Waldteilen zur Gewinnung von Brennholz etc. Die Gemeinderechte wurden meist genau im Urkataster beschrieben. Nro 349 Miß und 673 Klafter sind zwei Flurstücke, in diesem Fall wohl Wald. Die Miß lag im Süden Neumarkts und war ein früherer großer Weiher. Für diese Auskunft danke ich dem Neumarkter Stadtarchivar Dr. Frank Präger.

³⁷ Stadtarchiv Neumarkt B 30.

2. Die Jahre in München und Freising

Den ersten musikalischen Unterricht erhielt Joseph Willibald Michl vom Vater und wohl auch von seinen Brüdern. Zur weiteren Ausbildung schickte der Vater seinen Sohn nach München zur Ausbildung an das Wilhelmsgymnasium St. Michael. Dieser Ausbildungsort liegt insofern nahe, als das Gymnasium berühmt für seine musikalische Ausbildung war, was Anton Michl dazu bewogen haben könnte, seinen begabten Sohn dorthin zu geben. Sicher spielten die Beziehungen über den Onkel Ferdinand Michl keine unbedeutende Rolle.

Ein bisher unbeachteter Aspekt könnte aber auch eine mögliche Bekanntschaft mit Kurfürst Max III. Joseph³⁸ selbst sein, der als Träger der Ausbildungsstädte die Aufnahme Joseph Willibalds dort gefördert haben könnte. Dazu gäbe es in der Geschichte der Stadt Neumarkt einen Berührungspunkt, in dem sich die Lebenslinien der beiden gekreuzt haben könnten:

Die Chronik des 1706 in Neumarkt geborenen und schließlich im Rentkammeramt der damaligen Hauptstadt der Oberpfalz Amberg tätigen Johann Caspar von Wiltmaister, die im Jahre 1783 in Amberg gedruckt wurde, berichtet vom Besuch des Kurfürsten Max III. Joseph in Neumarkt im Jahre 1759. Der Kurfürst nutzte die Reise nach Prag im November dieses Jahres, um auf dem Rückweg die Oberpfalz zu „inspizieren“. So wurde er am 23. November 1759 von dem in Neumarkt liegenden „Prinztaxischen Kourasierregiment“ feierlich empfangen. Wörtlich heißt es in der Chronik bei diesem Tag:³⁹

[...] das neumarktische Post, und goldene Gastwirthshaus⁴⁰ hatte das Glück solch höchster Person über Nacht das Quartier zu verschaffen; die ganze Stadt frohlockte und da Churfürstliche Durchlaucht in geladten Posthause dero übrige Suite von Hofleuten aber in dem dasigen Pfarrhof das Nachtmahl eingenommen, so wurde Höchstderoselben mit dieser Gelegenheit von sämtlichen Chor deren Herren Officieren vom Prinztaxischen Kourasierregiment, dann Bürgermeister, und magistratischen Ratsmitgliedern die unterthänigste Aufwartung gemacht.

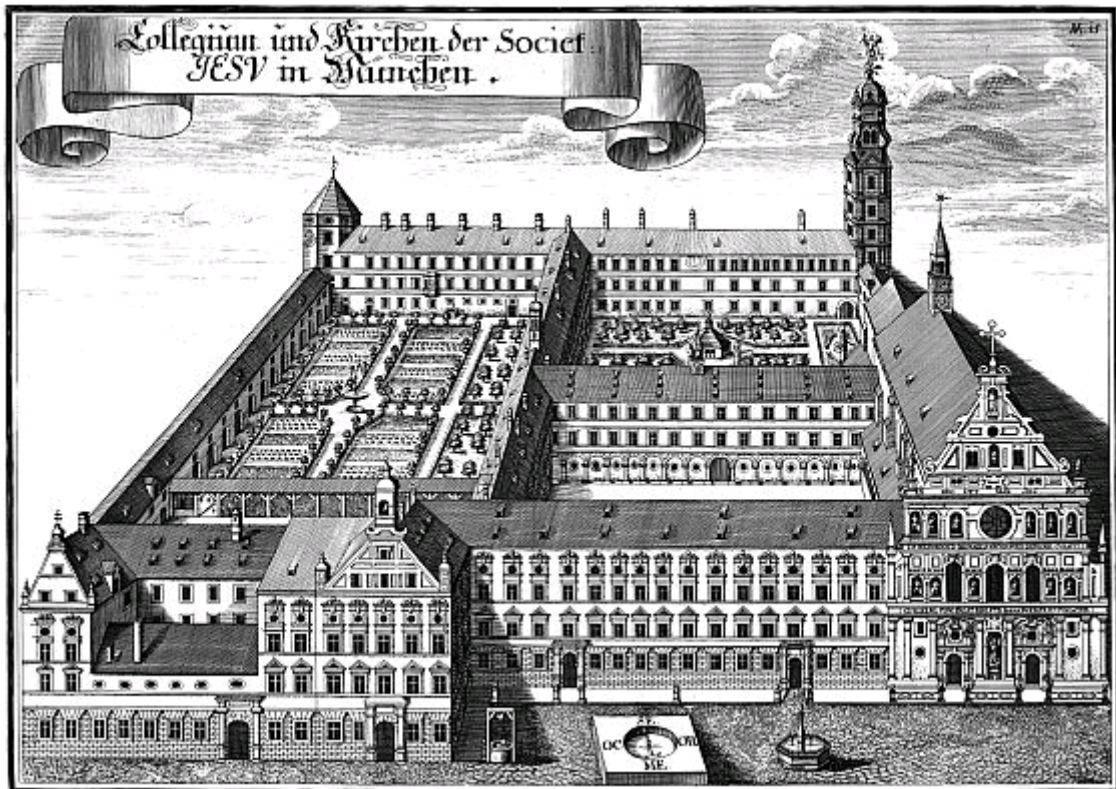
³⁸ Geboren am 28. März 1727 in München, gestorben am 30. Dezember 1777 in München, Grabstätte in der Fürstengruft in der Theatinerkirche München. Er regierte von 1745 bis 1777.

³⁹ Wiltmaister, Johann Caspar von: *Churfürstliche Chronik*, J.B. Haimerle (churfürstlicher Regierungsbuchdrucker), Sulzbach 1783, 20. Teil: Beschreibung der bey der Durchreise Sr. Churfürstl. Durchl. Maximilian Joseph allhier geschehenen Feierlichkeiten im Jahre 1759, unter 23. November 1759.

⁴⁰ Heute „Mittlerer Ganskeller“.

Da Anton Michl dem Magistrat zu dieser Zeit angehört hat, wäre es möglich, dass er aufgrund der schon vorhandenen Beziehungen zum Hofe über Ferdinand Michl den musikalischen Knaben vorstellte.

2.1. Michl am Wilhelmsgymnasium in München



*Michael Wening, Jesuitenkolleg und Kirche St. Michael, München
(M 015, © Bayerische Vermessungsverwaltung 2010)*

Exkurs: Das Schulsystem der Jesuiten und das Wilhelmsgymnasium München

Das Schulsystem der Jesuiten lässt sich wie folgt⁴¹ skizzieren: Nach Abschluss der ersten Stufe,⁴² der sog. *Principia*, in etwa vergleichbar der heutigen Grundschule, begann das Gymnasium mit den *Rudimenta*. Diesen folgte die *Grammatik*, die später zweiklassig in die untere und obere Grammatik, zeitweise auch dreiklassig, dann noch in eine mittlere Grammatik unterteilt wurde. Dieser Stufe schloss sich zweiklassig die

⁴¹ Cf. Bauer, Wolfgang: *Aus dem Diarium gymnasii S.J. Monacensis. Ein Beitrag zur Geschichte des k. Wilhelmsgymnasiums in München*, J. Gotteswinter & Mössl, München 1878, S. 3 und Sepp, Florian: *Weyarn. Ein Augustiner-Chorherrenstift zwischen Katholischer Reformation und Säkularisation*, Band 11 der Studien zur altbayerischen Kirchengeschichte, hg. vom Verein für Diözesangeschichte von München und Freising e.V., Verlag des Vereins, München 2003, S. 246, Fußnote 47.

⁴² Diese wurde aber nicht in den Jesuitenschulen unterrichtet.

Syntax an, der die *Poesie* folgte. Die Abschlussklasse war die *Rhetorik*, mit der man seine Gymnasialstudien, die häufig auch als „Humaniora“ bezeichnet wurden, beendete. Am Wilhelmsgymnasium im München wurden die unteren drei Klassen nach den Rudimenta bereits ab 1595 in Parallelklassen eingeteilt, die entweder mit „A“ und „B“ oder je nach Schulgebäude, in dem sie sich befanden, mit „major“ oder „minor“ bezeichnet wurden.⁴³ In jeder dieser sechs Klassen hatte man regelmäßig ein Jahr zuzubringen, wobei besonders begabte Schüler eine rasche Beförderung erhielten, schwache in derselben Klasse auch länger verbleiben konnten.

An den größeren Jesuitenkollegs wurden bereits Ende des 16. Jahrhunderts sogenannte Lyzeen eingerichtet, die zunächst der Heranziehung des Priesternachwuchses ohne eigentliches Theologiestudium an der Universität dienen sollten, später aber vor allem als eine Art Hochschule dienten, deren Abschluss für viele Beamtenberufe reichte bzw. das Grundstudium an der Universität ersetzte. Dieses Lyzealstudium bzw. universitäre Grundstudium bestand aus je zwei Semester *Logik* und *Physik*. Für künftige Geistliche kamen am Lyzeum dann noch zwei Semester *Metaphysik* dazu. Etwas später nach ihrer Einrichtung, aber bis ins 19. Jahrhundert wurde dieses Grundstudium mit der Bezeichnung *Philosophie* versehen. Anschließend begann man dann an den Universitäten das Spezialstudium, z.B. Jura, Theologie oder Medizin.⁴⁴

Ziel der Ausbildung⁴⁵ in München war es, den Schülern eine umfassende Allgemeinbildung, eben die Humaniora, zu vermitteln. Darüber hinaus war dieses Jesuitengymnasium auch für die vorzügliche Musikpflege bekannt. Anfangs unterrichtete man Musik nur neben den ursprünglichen Fächern, doch mit der Zeit wurde Musik immer mehr zum Hauptfach, weshalb man die Anstalt oft auch als „*Seminarium musicale*“ bezeichnete. Vom lateinischen Choral und deutschen kirchlichen Volksliedern ging die Musikpflege über die (klassische) Vokalpolyphonie bis teilweise hin zur monodischen Musik.⁴⁶ So wurden die Schüler auch bei feierlichen Gottesdiensten in der Kollegkirche St. Michael eingesetzt. Allerdings besorgten sie nur die Instrumentalmusik. Den Gesang unterhielten Stadtschüler. Im Jahre 1604 waren es 40 Stadtschüler, zehn für jede Stimme.⁴⁷ Bauer⁴⁸ erklärt dies damit, dass Gesangsunterricht an der Anstalt nicht erteilt wurde, dagegen an den Pfarrschulen. Bei besonders festlichen Gottesdiensten wirkten darüber hinaus auch Hofmusiker mit, wie

⁴³ Bauer: *Diarium gymnasii S.J. Monacensis* (wie Anm. 41), S. 3-4.

⁴⁴ Für diese weiterführenden Informationen danke ich Herrn Peter Kefes, München.

⁴⁵ Zum Münchener Jesuitengymnasium cf. auch Kraus, Andreas: *Das Gymnasium der Jesuiten zu München (1559-1773)*, Verlag C.H.Beck, München 2001.

⁴⁶ Cf. zur Bedeutung der Musikausbildung an St. Michael: Stubenvoll, Beda: *Geschichte des königlichen Erziehungs-Institutes für Studierende (Holland'sches Institut) in München*, Lindauer, München 1874.

⁴⁷ Bauer: *Diarium gymnasii S.J. Monacensis* (wie Anm. 41), S. 19.

⁴⁸ Ebenda.

1578 „*ipse Orlandus Lassus, musices Rector atque hujus artis inter choragos ea tempestate facile princeps*“.⁴⁹

Vom Münchner Wilhelmsgymnasium haben sich bis heute auch die Notenbücher⁵⁰ erhalten. Diese enthalten die Schülerlisten nach „Klassen“ mit einer Beurteilung nach dem Prinzip: Nomen, Cognomen, Patria, Conditio Parentum, Ætas / Tempus Scholæ / Ingenium / Diligentia / Profectus / Mores / Notæ Prof. Exam. Es wurden also der Name, die Herkunft, das Alter und die bereits absolvierte Schulzeit⁵¹ festgehalten und die Schüler wurden nach Fähigkeiten, Fleiß, Fortschritten und Betragen benotet. Hierbei wurden die Noten mit Ausnahme derer aus den Examen nicht durch Ziffern, sondern durch zum Teil sehr bezeichnende, dem freien Ermessen der Lehrer überlassene Prädikate ausgedrückt, z.B. bei diligentia: nulla, aliqua, exigua, vix aliqua, coacta, inconstans, non seria, laudanda, impedita, etc., bei mores: urbani et probi, aliquantum morosi cetera boni, probi sed inquieti oder bei profectus: mediocris, vix bzw. valde mediocris, inter primos, inter optimos, inter meliores usw.⁵²

Zu Beginn einer Klassenliste finden sich meist die besonders guten Schüler aufgelistet („*Per anni decursum prae aliquis eminuere*“), am Ende die Schüler, die während des Jahres die Klasse bzw. die Schule verlassen haben („*Intra annum abiere*“). Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde in die Notenbücher, die nachträglich durch die Zusammenbindung der einzelnen, manchmal auch im Format leicht unterschiedlichen Klassenlisten⁵³ entstanden sein dürften, vor die Schülerlisten im Druck die Prämien von Gymnasium und Lyzeum eingebunden. Die in Einzeldisziplinen weiter unterteilte Prämienauflistung hatte folgende Reihenfolge:

- I. Rhetorik: Ex Oratione, Ex Carmine, Ex Epistolis, Ex Graeco, Ex Canisio, Ex Historica
- II. Humanitas (A und B): Ex Carmine, Ex Historia scripta, Ex Epistolis, Ex Graeco, Ex Canisio, Ex Historia
- III. Syntax maior (A und B): Ex Soluto, Ex Carmine, Ex Versione latina, Ex Graeco & Arithmetica, Ex Canisio, Ex Historia
- IV. Syntax minor (A und B): Ex Soluto, Ex Versione latina, Ex Graeco & Arithmetica, Ex Canisio, Ex Historia
- V. Grammatik (A und B): Ex Soluti, Ex Versione Latina, Ex Graeco, Ex Canisio, Ex Historia
- VI. Rudimenta (A und B): Ex Soluti, Ex Versione Latina, Ex Graeco, Ex Canisio, Ex Historia

⁴⁹ Ebenda.

⁵⁰ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbücher.

⁵¹ Die Angaben zu Herkunft, Alter und bereits absolvierter Schulzeit sind jedoch in der Regel leider nur sehr lückenhaft.

⁵² Bauer: *Diarium gymnasii S.J. Monacensis* (wie Anm. 41), S. 11.

⁵³ Daher gibt es auch keine pag. oder fol.-Nummerierung.

Es gab stets einen ersten Preis (Praemium I) für einen Schüler, oft, aber nicht immer, einen zweiten Preis für einen weiteren Schüler (Praemium II) und dann auch mehrere „Accessores“.

Einen ersten Hinweis auf das jeweilige Studium von Joseph Willibald Michl in München geben die oben schon zitierten Periochen. Wenn Michl e.g. im Textheft zum Singspiel „*Die Rangbegierde*“ als „*Philos. Cand. & Musicus ad S. Michaelis Monachii*“ bezeichnet wird, belegt das nicht nur, dass Michl als Musiker an St. Michael tätig war, sondern deutet auch darauf hin, dass er seine Gymnasialstudien als Rhetoriker abgeschlossen hatte und sich nun im Philosophiestudium am Lyzeum in München befand. Da für dieses aber keine Matrikel greifbar sind, muss unbeantwortet bleiben, wie lange er dort war und ob bzw. mit welchem Abschluss er das Lyzeum verließ. In den Matrikeln des Wilhelmsgymnasiums ist Joseph Willibald Michl nicht erfasst, so dass er entweder bei den „Leitschuh-Matrikeln“ fehlt⁵⁴ oder sein „Abitur“ an einem anderen Gymnasium gemacht haben müsste.⁵⁵

Lipowsky schreibt, dass Michl in München „*immer mehr Neigung zur Musik, als zum Studieren fühlte*“ und sich so mehr mit der Tonkunst als mit den Wissenschaften abgab.⁵⁶ In der Tat findet sich Michl in den Notenbüchern⁵⁷ des Wilhelmsgymnasiums nur in den Jahren (91) 1765 und (92) 1766. Im ersten findet sich Michl unter den „*Domini Physici*“:

⁵⁴ Laut Auskunft von Peter Kefes, Regensburg, kommt dies manchmal vor. Für diese Auskunft danke ich ihm sehr herzlich.

⁵⁵ Die *Literae Annuae Provinciae Germaniae Superioris Societatis Jesu* (BayHastA) bringen bei den Studiosi nur Zahlen und bei den Jahresberichten keine Namen der Beteiligten an verschiedenen Ereignissen bzw. Aufführungen. Die in der älteren Sekundärliteratur verwendete Formulierung, Michl sei „auf das Jesuitengymnasium“ geschickt worden, gibt auch keine Antwort auf die Frage des Ortes der Gymnasialstudien. Da das Lyzeum mit dem Gymnasium eng verbunden war, wird in der älteren Literatur selten zwischen den beiden Bildungsinstituten unterschieden und der gesamte Bildungskomplex in München als Jesuitengymnasium bezeichnet. Auch für diese Auskunft danke ich Herrn Peter Kefes.

⁵⁶ Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 210.

⁵⁷ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbücher 1765 und 1766 (Nr. 91 und 92).

J. v. Pflüger Examina 31

Nomen Cognomen. Patria. Conditio Parentum Aetas.	Tempus Scholae	Ingenium	Diligentia	Profectus	Mores	Notae Prof. Exam.
D. Michl Jos. Neoforensii Sem. Palatin. ⁵⁹		medioc. ⁶⁰	nulla prorsus ⁶¹	bis non ascendit ⁶²	videntur boni ⁶³	dimitendus Test. ex gratia 15. Decemb. 1765.
D. Mart Jos. Monac.		bonum nichu	non magna	inter medior. N. 100	boni a 14	
D. Oeggel Emeric Machthaus Bair.		bonum	magna	inter optimos N. 15.	maxima Laude dign.	Test. Subscriptor Romae.
D. Poch Maximilian galligenar. Bair.		bonum	magna	inter optimos N. 19.	plurimum Laudans.	
D. Pichl Thom. Unterhofbairer Bair.		bonum	magna	inter medios N. 21.	maxima Laude digni	
D. Prem Joan. Augs. Monac.		inter bonum	exigua	inter medios N. 50.	boni	
D. Bruner Thom Erkufanur Bair.		exaltat bilare	magna	inter optimos N. 14.	optimum et reprobabile	
D. Sueckner Fr. Xav. Brig Fischlenspi		bonum inter	aliquo	inter medios N. 100.	valde boni	Subscriptor a. Francij Test.

Staatsarchiv für Oberbayern (StA München): Wilhelmsgymnasium (WG),
Ausschnitt aus dem Notenbuch Nr. 91,
mit den „Domini Physici“. Joseph Willibald Michl ist in der ersten Zeile zu finden.⁵⁸

Nomen Cognomen. Patria. Conditio Parentum Aetas.	Tempus Scholae	Ingenium	Diligentia	Profectus	Mores	Notae Prof. Exam.
D. Michl Jos[eph] Neoforensii Sem. Palatin. ⁵⁹		medioc. ⁶⁰	nulla prorsus ⁶¹	bis non ascendit ⁶²	videntur boni ⁶³	dimitendus Test. ex gratia 15. Dezember 1765.

Diese Bemerkungen zu Begabung, Fleiß etc. sind nicht gerade positiv.

⁵⁸ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von Dr. Thomas Thomas Paringer M.A., Staatsarchiv für Oberbayern, München.

⁵⁹ Aus Neumarkt in der Oberpfalz.

⁶⁰ I.e.: mittelmäßig.

⁶¹ I.e.: ganz und gar keine.

⁶² Zwei Mal nicht aufgestiegen bzw. versetzt.

⁶³ I.e.: als gut erachtet.

Möglicherweise dokumentieren die Bemerkungen „*bonum, sed Musicus*“ unter „*Ingenium*“ bei dem Studenten Franz Kögl bzw. „*valde bonum, sed musicus*“ bei Andreas Hurler u.a. eine gewisse Abneigung des namentlich nicht aufgeführten Professors gegen Musiker. Man erfährt weiters, dass Michl zwei Mal nicht aufgestiegen ist. Dass er sich aber trotzdem in den Notenbüchern der vorherigen Jahre bzw. nur in diesen beiden Notenbüchern findet, lässt sich entweder damit begründen, dass Michl vorübergehenden musikalischen Tätigkeiten nachging, die aber nicht zu einer erwünschten Daueranstellung führten, oder dass es damals keine Präsenzpflcht gab und man mit der Anwesenheit sehr frei verfahren konnte.⁶⁴ Auch wenn man sich am Anfang des Semesters eingeschrieben hatte, stand es einem frei, sich am Semesterende den Prüfungen zu unterziehen. So konnte man eine solche ablegen, auch wenn man keine Vorlesung besucht hatte. Laut Kefes wurde teilweise auch Studierenden, die man u.a. für die Musik benötigte, wie es im Fall von Joseph Willibald Michl scheint, Studienerfolge „*ex gratia*“ attestiert. Zeugnisse waren mit Ausnahme der Abschlusszeugnisse nicht üblich. Wenn ein Student an eine Universität oder das Lyzeum wechseln wollte, wurde eine kurze Bestätigung über den bisherigen Studiengang ausgestellt und dies im Notenbuch mit „*Test.*“ (i.e. „*Testimonium*“, also Zeugnis) vermerkt. Auch Studierende, die das Studium aus anderen Gründen beendeten, konnten ein solches Zeugnis bekommen. Wenn Michl am 15. Dezember 1765 mit einem Zeugnis „in Gnaden“ zu entlassen war, hatte er möglicherweise eine Anstellung in Aussicht und sich deswegen ein Zeugnis ausstellen lassen.

Im kommenden Jahr findet Michl sich aber im Notenbuch unter den „*Domini Logici*“.

⁶⁴ Für diese Erläuterungen danke ich herzlich Herrn Peter Kefes, Regensburg.

Nomen Cognomen. Patria. Conditio Parentum Aetas.	Tempus. Scholae.	Ingenium.	Diligentia.	Profectus.	Mores.	Notae Prof. Exam.
D. Coepert. Anst. Winkhonnigerf. Anst.		medi.	ing. edis.	66. et inter med.	eximi	
D. Lindner. Anst. Anst. Anst.		bonum	aliqua	51. et inter med.	valde boni. sub. Anst. Anst.	ex. 25.
D. Lorber. Anst. quakingan. Anst.		bonum	non magna	40. et inter melior.	boni	
D. Hand. Franz. Anst. Anst.		bonum	aliqua	36. et inter melior.	boni	ex. 19.
D. Mayr. Franz. Anst. Anst.		bonum	modica	40. et inter melior.	boni. sub. Anst. Anst.	
D. Petrus Paul. Mayr. Anst.		medi.	non magna	non apert.	videtur valde boni	
D. Michl. Anst. Anst. Palatin.		bonum	aliqua	in 1° examine inter med. in 2° non erat(?) ⁶⁶	boni pro Inascio (?)	Susceptus
D. Müller. Anst. Anst. Anst.		bonum	sub. Anst.	35. et inter melior.	ingenu. et egregi.	ex. 25.

Staatsarchiv für Oberbayern (StA München): Wilhelmsgymnasium (WG),
Ausschnitt aus dem Notenbuch Nr. 92
mit Joseph Willibald Michl in der vorletzten Zeile⁶⁵

Nomen Cognomen. Patria. Conditio Parentum Aetas.	Tempus. Scholae.	Ingenium	Diligentia	Profectus	Mores	Notae Prof. Exam.
D. Michl Jos. Neoforensii Palatin.		bonum	aliqua	in 1° examine inter med. in 2° non erat(?) ⁶⁶	boni pro Inascio (?)	Susceptus

In der letzten Spalte findet sich die Bemerkung „Susceptus“ des ebenfalls nicht genannten, aber aufgrund der Handschrift möglicherweise selben Professors. Diese ist sonst ein Hinweis auf die Aufnahme des Studierenden in eine Ordensgemeinschaft. So im vorherigen Notenbuch Nr. 91 auf der gleichen Seite mit den Bemerkungen zu Joseph Willibald Michl bei Emmeram Oeggl, der ins Kloster Bernried ging, oder bei Franz

⁶⁵ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von Dr. Thomas Thomas Paringer M.A., Staatsarchiv für Oberbayern, München.

⁶⁶ I.e. möglicherweise: Bei der ersten Prüfung war er unter den Mittelmäßigen, zur zweiten trat er nicht an.

Xaver Puechner, der in den Franziskanerorden eintrat. Im Falle von Joseph Willibald Michl könnte sie auch bedeuten, dass er nach seinem Ausscheiden am 15. Dezember 1765 wieder aufgenommen wurde, nachdem sich sein potentieller Anstellungswunsch wohl nicht erfüllte.

Laut Kefes ist die Tatsache, dass Michl auch nach seinem letzten Eintrag in die Notenbücher des Wilhelmsgymnasiums noch einige Zeit als Student bzw. als Cand. Phil. bezeichnet wurde, nicht ungewöhnlich.⁶⁷ Diese Bezeichnung, die die Berechtigung zur Lizentiats- bzw. Doktorprüfung anzeigte, konnte jeder führen, der das Grundstudium absolviert hatte. Da dieser „Titel“ einen höheren Stand repräsentierte, wurde er meist so lange beibehalten, bis man eine Anstellung angetreten hatte, die einen „noch höheren“ Stand beinhaltete. Im Fall von Michl ist das hinsichtlich dieser „akademischen“ Bezeichnung sowie der musikalischen – erst als Musiker an St. Michael, dann als Kammerkomponist – gut nachvollziehbar.

Neben dem Erlernen des Orgelspiels,⁶⁸ und v.a. auch des Kontrabassspiels, das er besonders gut beherrscht haben und so ab 1767 als Kontrabassist an St. Michael tätig gewesen sein soll,⁶⁹ bewies Michl auch als Komponist sein großes Talent. Laut Lipowsky fing Michl *„aus eigenem Triebe, ohne allen Unterrichte, zu komponieren an. Er schrieb Messen, Vespern, Litaneien und endlich auch sogenannte Meditationen für die Jesuiten, welche eine lebhaftte Einbildung, eine reiche Phantasie, artige Gedanken verriethen, und deutlich zu erkennen gaben, daß ein großes musikalisches Genie ihm die Natur verliehen habe.“*⁷⁰

Anhand der heute noch greifbaren Periochen⁷¹ lässt sich rekonstruieren, dass Joseph Willibald Michl *„Ornatiss. ac Doctiss. D. Jos. Michl, Phil. Cand. & in templo S. Mich. Musicus“* für den zweiten Fastensonntag des Jahres 1768 die Musik im Rahmen der

⁶⁷ E-Mail vom 15. März 2008 an den Autor.

⁶⁸ Schilling, Gustav u.a.: *Encyclopädie der gesammelten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Vierter Band, Köhler Verlag, Stuttgart 1841, Band II, S. 691.

⁶⁹ Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 210. Münster, Robert: *Die Münchner Fastenmeditationen von 1724 bis 1774 und ihre Komponisten*, in: Brusniak, Friedhelm und Leuchtmann, Horst (Hg.): *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, Schneider, Tutzing 1989, S. 413-443, nennt auf S. 422 die Jahreszahl 1767. Eine Primärquelle für diese Angabe konnte bisher nicht gefunden werden. Weder im Bestand „Jesuitica“ des Hauptstaatsarchivs München noch in den Beständen des Staatsarchivs für Oberbayern, in denen die Notenbücher des Wilhelmsgymnasiums zu finden waren, konnte eine Besoldungs- oder Namensliste für die Musiker zu St. Michael ausfindig gemacht werden, die diese Aussagen bestätigt.

⁷⁰ Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 210. Cf. auch Münster: *Münchner Fastenmeditationen* (wie Anm. 69) S. 413-443.

⁷¹ Cf. hierzu auch: Münster: *Münchner Fastenmeditationen* (wie Anm. 69), S. 428-441.

Meditationsreihe *Fundamenta virtutum* zu der Meditation⁷² mit dem Titel *Justitia* und vielleicht⁷³ auch für den vierten Fastensonntag zu *Fortitudo* komponiert hat. Als „*Ornatiss. ac Doctiss. D. Jos. Michl, Phil. Cand.*“ schrieb er für den ersten Fastensonntag des Jahres 1769 zur Meditation⁷⁴ *Pharao*, für den dritten Fastensonntag des selben Jahres zur Meditation⁷⁵ *Daniel* und möglicherweise⁷⁶ auch für den vierten zu *Salomon* die Musik.

Für den zweiten Fastensonntag des Jahres 1770 „*Modulos Musicos composuit Ornatiss. ac Doctiss. D. Joseph. Michl, Phil. Cand.*“⁷⁷ zu *Providentia suavis*⁷⁸ und eventuell auch für den dritten zu *Providentia fortis*⁷⁹. Auch bei der Meditation *Justitia vindicativa* für den dritten Fastensonntag im Jahre⁸⁰ 1771 ist als Komponist „*Ornatiss. ac. Dctiss. D. Jos. Michl, Phil. Cand. S.E.B. Compos.*“ angegeben und schließlich bei *Amor conversionis complementum* für den dritten Fastensonntag des Jahres 1772 der „*Nob. Ac Virtuos D Josephus Michl, S.E.B. Compositor*“.⁸¹

Wie seine beiden Onkel komponierte Joseph Willibald Michl neben diesen Fastenmeditationen auch die Musiken zu verschiedenen, das Schuljahr beendenden „*Tragödien*“. So erstmals zu *Humanitas praemium*, welches Stück am 2. und 4. September 1767 am Jesuitengymnasium in München aufgeführt wurde.⁸² Der Komponist wird im Textheft beschrieben als „*Ornatiss. ac Doctiss. D. Josephus Michl, Phil. Cand. & in templo S. Michaelis Musicus*“. Im Jahr darauf wurde am 5. und 6. September *Trebellius, der König der Bulgaren* aufgeführt. Hierzu schrieb „*Ornatiss. ac. Doctiss. D. Josephus Michl, Phil. Cand. & in Templo S. Michaelis Musicus*“⁸³ die Musik. Auch im folgenden Jahr lieferte Michl wieder die Musik, dieses Mal zu *Victima*

⁷² BSB 4° Bavar. 2180 IX, 4.

⁷³ Die Perioche BSB 4° Bavar. 2180 IX, 4 (ebenso wie die Konkordanz BSB 4° Bavar. 2180 VII, 1/4) enthält keine Komponistenangabe. Dagegen findet sich diese Komponistenangabe bei Lipowsky, Felix Joseph: *Geschichte der Jesuiten in Baiern*, II. Theil, Jakob Giel, München 1816, S. 305. Diese Angabe ist aber nicht gesichert.

⁷⁴ BSB 4° Bavar. 2180 IX, 1 (1).

⁷⁵ BSB 4° Bavar. 2180 IX, 1 (3).

⁷⁶ Die Perioche BSB 4° Bavar. 2180 IX, 4 enthält keine Komponistenangabe. Dagegen findet sich diese Komponistenangabe bei Lipowsky: *Geschichte Jesuiten* (wie Anm. 73), S. 306. Diese Angabe ist aber nicht gesichert.

⁷⁷ Bayerische Staatsbibliothek 4° Bavar. 2180 IX, 2 -1/3.

⁷⁸ Bayerische Staatsbibliothek 4° Bavar. 2180 IX, 2 -1/3.

⁷⁹ Die Perioche BSB 4° Bavar. 2180 IX, 2 -1/3 enthält keine Komponistenangabe. Dagegen findet sich diese Komponistenangabe bei Lipowsky: *Geschichte Jesuiten* (wie Anm. 73), S. 307. Diese Angabe ist aber nicht gesichert.

⁸⁰ Bayerische Staatsbibliothek 4° Bavar. 2180 IX, 3 -1/3.

⁸¹ BSB 4° Bavar 2180 IX, 5-1/3.

⁸² BSB 4° Bavar 2192 III (34) und 4° Bavar 2196 VIII (42).

⁸³ BSB 4° Bavar 2196 VIII (46).

Castitatis. Die Aufführungen⁸⁴ waren am 4. und 5. September. Ab diesem Jahr führte Michl nur noch die Bezeichnung „*Ornatiss. & Soctiss. D. Josephus Michl, Phil. Cand.*“ Die Angabe, er sei Musiker an St. Michael, entfiel. Möglicherweise ist dies ein Hinweis auf die Beendigung seiner Tätigkeit an St. Michael und die Aufnahme seiner Studien bei Camerloher in Freising, auf die im Folgenden noch eingegangen werden wird. Im Jahre 1770 wurde am Wilhelmsgymnasium das Sujet des *Adiatorix* erneut aufgegriffen. Zu dieser Thematik hatte dreißig Jahre zuvor bereits Michls Onkel Ferdinand eine Musik geliefert. Das Trauerspiel mit der Musik von *Ornatiss. & Doctiss. D. Josephus Michl, Phil. Cand.*⁸⁵ wurde am 4. und 6. September 1770 in München aufgeführt. Nun reißt die Folge der Michel'schen Kompositionen für die herbstlichen Schuldramen für einige Jahre ab. Während Michl sich kompositorisch bis 1772 an den Fastenmeditationen beteiligte, schrieb die Musiken zu den Schuldramen der Jahre 1772 und 1773 nun „*Ornat. Ac. Perdoct. D. Augustin. Ullinger, Phil. Cand.*“⁸⁶ Die Perioche für die Tragödie des Jahres 1771 enthält keine Komponistenangabe.⁸⁷

Aufgrund der weiterlaufenden Fastenmeditationen ist es nicht zwingend, die Unterbrechung in Michls Musiken für die Schuldramen als Beleg für seinen Italiaufenthalt, der unten noch zur Sprache kommen wird, zu sehen. Da der Jesuitenorden durch eine päpstliche Bulle 1773 aufgehoben wurde, kam es auch bei den dieses Schuljahr beendenden Festivitäten zu einer Änderung. Der Perioche zu dem „*Trauerspiel*“ *Philotas* zufolge wurde dieses nun „*von den churfürstl. Lateinischen Schulen zu München*“ am 5. und 6. September 1774 vorgetragen. „*Der Tonkünstler: Herr Joseph Michl, Seiner churfürstl. Durchl. in Baiern ec. Kammer-Compositor.*“⁸⁸

Die Schuldramen scheinen auch in den folgenden Jahren weitergegangen zu sein, da sich die Perioche des „heroischen Schauspiels“ *Marc Aurel* überliefert hat, das am 4. und 6. September 1776 von den lateinischen Schulen in München aufgeführt wurde.⁸⁹ Es enthält den Vermerk: „*Herr Joseph Michl, Seiner churfürstl. Durchläucht in Baiern ec. Kammerkompositor hat den Text in die Musik gesetzt.*“

⁸⁴ BSB 4° Bavar 2196 VIII (56).

⁸⁵ BSB 4° Bavar 2196 VIII (58).

⁸⁶ BSB 4° Bavar 2196 VIII (66) und BSB 4° Bavar 2196 VIII (68).

⁸⁷ BSB 4° Bavar 2196 VIII (64).

⁸⁸ Alle Zitate von BSB 4° Bavar 2196 VIII (69).

⁸⁹ BSB 4° Bavar 2192 IV (14).

Aus dieser Zeit muss auch Michls Musik zum Singspiel *Die Rangbegierde* stammen. Auf einem undatierten Textheft heißt es:⁹⁰ „*Die Musik hat verfertigt Ornatiss. & Doctiss. D. Joseph Michl, Philos. Cand. & Musicus ad S. Michaelis Monachi*“. Wie die Schuldramenperiochen zeigten, führte Michl den Zusatz „*Musicus ad S. Michaelis Monachi*“ bis 1768⁹¹ und den des „*Cand. Phil.*“ bis 1771.⁹² Die Musik Michls ist nicht mehr erhalten. In diesem deutschen, zweiteiligen Singspiel wetteifern Allegro, Amoroso, Furioso und Lento im ersten Auftritt des ersten Teils, welcher der vorrangigste Charakter sei. Das Gehör soll im darauf folgenden zweiten Teil darüber entscheiden, wie das Lento sagt:

*Jeder sagt, es pflege allen
Nur sein Tempo zu gefallen.
Ihre Gnaden soll den Streit
Nach der Sache Rechtsgewichte
Gleich in einem Standgerichte,
Ko^esten und Weitläufigkeit
Zu vermeiden,
Ku^erzlich als Geho^er entscheiden.
Doch es ist mir gar nicht bang;
Ich bekomm gewiß den Rang.*

Das Gehör bittet danach die musikalischen Charaktere, sich kurz vorzustellen und zu charakterisieren, was im Rahmen einer „*Ode*“ geschieht, und berät sich dann mit den Herren Cholericus, Melankolicus, Sanguinicus und Phlegmaticus. Wie zu erwarten, stellt sich bei jedem der vier Temperamente eine Präferenz für einen der musikalischen Charaktere heraus. Nachdem das Gehör zur Meinung gelangt ist, dass ihm an jedem etwas gefällt, aber auch etwas zu tadeln sei, wird zur Urteilsfindung im ersten Aufzug des zweiten Teils die Vernunft um einen Richtspruch angerufen. Diese zeigt den musikalischen Charakteren ihre Unterschiedlichkeit auf, so dass jedem eine Darstellung zukommt: das Furioso „*herrscht im Feld und bei den Waffen*“, das Amoroso bei „*dem Scherz*“, das Allegro bei „*dem Schmaus*“, das Lento „*in dem Gotteshaus*“. So stimmt der Chor zum Abschluss ein Loblied auf die Vernunft an:

*Es lebe die Vernunft!
Man wird bey unsrer Zunft
Nach ihrer Vorschrift leben.
Es sollen Umsta^endm Ort und Zeit,
Auch die Gemu^ethsbeschaffenheit
Den Tact zum Tempo geben.*

⁹⁰ BSB Res/4 P.o.germ. 230,33. Auch vorhanden unter UB Mü 4° P. lat. Rec 1266/5.

⁹¹ BSB 4° Bavar 2196 VIII (46).

⁹² Bayerische Staatsbibliothek 4° Bavar. 2180 IX, 3 -1/3.

2.2. Verbindung zum Münchner Hof

Am kurfürstlichen Gymnasium ergaben sich u.a. bei den Fastenmeditationen, Schuldramen und feierlichen Gottesdienstgestaltungen in St. Michael immer wieder Kontakte zwischen dem Landesherrn und der Einrichtung, aber auch – wie oben gezeigt – zwischen der Hofkapelle und den Schülern. Diese Begegnungen waren vor allem musikalischer Art, wobei die Jesuiten dem Kurfürsten musikalische Begabungen vorführten, die so vom Landesfürsten eine besondere musikalische Qualifizierung – heute würde man Stipendium sagen – bekommen sollten. Spätestens hier wurde der Kurfürst Max III. Joseph, ein Mann, dessen größte Leidenschaften die Jagd und die Musik waren, aufmerksam auf Michl - wenn er ihn eben nicht schon kannte.

2.3. Michls Studien in Freising

Es gibt u.a. bei Lipowsky⁹³, Schubart⁹⁴ und Rudhart⁹⁵ die These, dass Max III. Joseph sicherlich Größeres mit Michl vorhatte und ihn zum Studium nach Italien schicken wollte, da zu der damaligen Zeit die wichtigsten musikalischen Impulse von Italien ausgingen. Michl sei aber, zumindest anfangs, wohl zu schüchtern gewesen,⁹⁶ das Angebot des Fürsten anzunehmen oder habe Furcht vor einer solchen Reise gehabt.⁹⁷ Stattdessen ging er zu Placidus von Camerloher (1718-1782), dem damaligen Hofkapellmeister und Geistlichen Rat des Fürstbischofs von Freising, der von Schmid als „vielleicht der fruchtbarste und vielseitigste Vertreter des sogenannten vorklassischen Stiles in Bayern“ bezeichnet wird.⁹⁸



Michael Wening, Freising, Stadt
(M 101, © Bayerische Vermessungsverwaltung 2010)

Die Verbindung zwischen dem Münchner Hof und dem Freisinger Hof zu dieser Zeit ist leicht nachzuvollziehen: Max III. Joseph war der Neffe des in Freising residierenden Bischofs Johann Theodor, der in seiner Funktion als gleichzeitig amtierender Bischof von Regensburg auch der Dienstherr des Regensburger Domkapellmeisters J. Josef Ildephons Michl, Josef Willibalds Onkel, war. Des Weiteren dürfte Camerloher Joseph

⁹³ Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 209.

⁹⁴ Kaiser, Fritz und Margrit: *Christian Friedrich Daniel Schubart – Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1990, S. 124 f.

⁹⁵ Rudhart, Franz M.: *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, Datterer, Freising 1865, S. 153.

⁹⁶ Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 209.

⁹⁷ Aussage nach Rudhart: *Geschichte Oper* (wie Anm. 95), S. 153. Cf. hierzu auch Zehelein: *Michl Zehelein, Alfred: Joseph Michl – ein vergessener südbayerischer Komponist (sein Leben und seine Werke)*, Wilhelm Berntheisel Verlag, München 1928, S. 12.

⁹⁸ Zitiert nach Schmidt, Hans: *Musik* in: Spindler, Max (Hg.): *Handbuch d. Bayerischen Geschichte*, Band 2, C.H. Beck, München 1974, S. 977.

Willibald Michl auch von den Fastenmeditationen an St. Michael gekannt haben. Camerloher wirkte bereits als Sänger bei den Fastenmeditationen mit, so etwa bei den Fastenmeditationen der Jahre 1739 mit 1741.⁹⁹ Im Jahr 1739 war er u.a. an den Musiken von Johann Joseph Ildephons Michl zur Fastenmeditationsreihe *Conversio S. Augustini* beteiligt.¹⁰⁰ Zwischen 1748 und 1773 komponierte „*Admodum Rev. & Grat. D. Placidus de Camerloher, Insig. Eccl. Ad S. Vitum Frisingæ Canon. Emin. & Ser. S.R.E. Card. & S.R.I.Princ. ac Episc. Leod. Fris. Ratisb. Consil. Eccl. & Capellæ Magister*“¹⁰¹ insgesamt 17 verschiedene Musiken zu den Fastenmeditationen.¹⁰²

Bisher konnte kein Beleg dafür gefunden werden, dass Joseph Willibald Michl bei Fastenmeditationen von Placidus von Camerloher musikalisch mitwirkte.¹⁰³ Da in den Periochen meist nur die Sänger namentlich aufgeführt werden und Michl Instrumentalist an St. Michael war, ist davon jedoch ab ca. 1765 auszugehen.

Weiters wechselten sich fast ausschließlich Placidus von Camerloher und Joseph Willibald Michl als Komponisten der einzelnen Musiken in den Fastenmeditationsreihen der Jahre 1768 bis 1772 ab, so dass es spätestens hier zu einem Kennenlernen gekommen sein dürfte.¹⁰⁴

⁹⁹ BSB 4 Bavar. 2181, XII-1/5; BSB 4° Bavar. 2180 III, 1/4; BSB 4° Bavar. 2180 III, 1/4.

¹⁰⁰ BSB 4 Bavar. 2181, XII-1/5.

¹⁰¹ Zitiert nach der Komponistenangabe in: Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur 4 Diss 2689: *Mundus in Maligno. Argumentum trium Meditationum Quas Congregatio Latina Major Matris propitiæ B.V. Mariæ ab Angelo Salutata tempore Quadragesimæ exhibuit Monachii Anno Domini M.DCC.XLVIII. Meditatio III Mundus totus in superbia vitæ, Typis Ioannis Jacobi Vötter.*

¹⁰² Cf. Münster: *Münchner Fastenmeditationen* (wie Anm. 69), S. 439f.

¹⁰³ BSB 4° Bavar. 2180 V, 1/6; BSB 4° Bavar. 2180 V, 1/6; BSB 4° Bavar 2180 Ib, 3-5; BSB 4° Diss 2690; BSB 4° Bavar IX, 6-1/3

¹⁰⁴ Cf. supra die Aufzählung der Fastenmeditationen Michls und Münster: *Münchner Fastenmeditationen* (wie Anm. 69), S. 417.

Exkurs: Placidus von Camerloher – ein Lehrer von Joseph Willibald Michl

An dieser Stelle seien die musikalischen Erkenntnisse und Lehren, die Michl von seinem einzigen von ihm selbst namentlich tradierten Lehrer übernehmen konnte, kurz dargestellt, um dadurch den musikalischen Stil und die kompositorischen Techniken Michls in der Tonsprache wie in der Gattungswahl besser erfassen zu können.¹⁰⁵



Bildausschnitt aus dem Gemälde „Hofkonzert in Ismaning“¹⁰⁶

Placidus Cajetanus Laurentius von Camerloher wurde am 9. August 1718 in Murnau (Oberbayern) als viertes Kind des Aktuarius (Geschichtsschreibers) des Klosters Ettal, Johann Baptist, und seiner Frau Anna Camerloher (geb. Albertshausen) geboren. Von

¹⁰⁵ Dabei sollen keinesfalls neue Forschungsergebnisse über Camerloher gebracht werden. Dies ist nicht das Thema dieser Arbeit und wurde bereits von anderen in exemplarischer Arbeit vollbracht. Cf. hierzu Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1900-1904, (Band 6), Akademische Druckanstalt, Graz 1959 (Nachdruck), Band 1, S. 293; Ziegler, Benno: *Placidus von Camerloher (1718-82). Des Altbayerischen Komponisten Leben und Werke*, Datterer, Freising 1919, Fellerer, Karl Gustav: Artikel *Camerloher*, in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1952, (Band 2), Sp. 722 ff.; sowie zum aktuellen Forschungsstand: Forsberg, Suzanne: „*The Symphonies of Placidus and Joseph Camerloher – an investigation of style and autorship*“, Ann Arbor, New York 1990; dies.: Familienartikel *Camerloher* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bärenreiter, Kassel 2000, (Band 4), Sp.18 ff.; dies: *Johann Anton Camerloher (1718-1782). Ein wieder entdeckter Sinfoniker der Frühklassik*, in: Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte (Hg.): *Musik in Bayern*, Heft 60 (2000 II), S. 7-38.

¹⁰⁶ Das sich heute im Bayerischen Nationalmuseum in München befindende Gemälde von Hofmaler Paul Delcloche (1716-1759) mit dem Titel „Hofkonzert in Ismaning“ zeigt einen Kammermusikabend mit Herzog Johann Theodor im Kardinalgewand am Cello und seinem Neffen Max III. Joseph ebenfalls am Cello im Schloss zu Ismaning. Der kurfürstliche Kapellmeister Camerloher sitzt nicht „nach alter Übung“ am Cembalo, sondern leitet das Konzert mit einer Notenrolle daneben, während Madame d’Eckert am Cembalo sitzt. Die hier verwendete Abbildung ist dem Frontispiz der Dissertation von Ziegler: *Camerloher* (wie Anm. 105) entnommen. Dort findet sich auf S. 27 auch das Gemälde im Ganzen abgebildet.

1. Teil | II. Kapitel: *Biographie*

1727 stammt sein erstes erhaltenes Werk, die Arie für Sopran „Terra tremat“¹⁰⁷. Ab 1729/30 ging er bis 1738 zum Studium in die Ritterakademie nach Ettal, das für seine Musikausbildung bekannt war. 1739 wechselte Camerloher an das Wilhelmsgymnasium nach München. So findet sich in den Notenbüchern des Wilhelmsgymnasiums 1739 unter der „Klasse Casisto“ der Eintrag

*Casisto Camerlohr Placidus Murnau venit Ethalam / 1 / Ingenium aptum / Diligentia laudabilis / Profectus inter Meliores / Mores reverentes et boni, nisi forte per Musicam pervertantur*¹⁰⁸

oder im Jahr darauf:

*Camerloher Placid. Murnau Actuar 22 / 2 / Ingenium aptum / Diligentia magna / Profectus inter optimos / Mores valde boni.*¹⁰⁹

Diese in den Bewertungen angedeutete „Musikliebe“ zeigt sich auch darin, dass Camerloher bei zahlreichen Schuldramen musikalisch beteiligt war. So z.B. bei allen Fastenmeditationen des Jahres 1739. In dieser Reihe wirkte er „in choro. *Anthropus: D. Placidus Camerloher, Theol. Moral. Stud.*“ mit und auch bei der Musik zur dritten Fastenmeditation „*Augustinus Mediolanis sive eius lucta ante conversionem*“, die von Johann Joseph Idephons Michl stammte.¹¹⁰ Im Jahr darauf findet sich sein Name ebenfalls unter „*Personae musicae: In Prologo: S. Lucas: D. Placidus Camerloher, Theol. Mor. Stud.*“ bei der ersten Münchner Fastenmeditation.¹¹¹ Bei der fünften Fastenmeditation 1741 wirkte er „in choro“ als „*Anima: D. Placidus Camerloher, Phil. & Theol. Mor. Cand.*“ mit.¹¹²

In München wurde er auch zum Subdiakon und Diakonat geweiht. In dieser Zeit schrieb er außerdem zahlreiche Meditationenkompositionen¹¹³ für die Jesuiten. Zwischen 1739 und 1741 war Camerloher selbst als Gesangssolist bei Meditationen in der Fastenzeit beteiligt.

Am 2. Februar 1744 erhielt er die Priesterweihe und wurde erst Hofkaplan „ad latus“ und „Aumonier“, dann geistlicher Rat und Hofkapellmeister am fürstbischöflichen Hof in Freising bei Johann Theodor von Bayern (1703-1763).

Zu Camerlohers Aufgaben zählten die Komposition kammermusikalischer Musik in Lüttich und auf den anderen Lustschlössern sowie in Freising die Leitung der

¹⁰⁷ Erhalten in der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen mit der Signatur (DO) Mus. Mss. 233.

¹⁰⁸ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenuch 1739 (Nr. 66). Zur Struktur der Notenbucheinträge und den Bewertungen cf. den entsprechenden Abschnitt bei Joseph Willibald Michl.

¹⁰⁹ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenuch 1740 (Nr. 67), „Casisto“.

¹¹⁰ BSB 4 Bavar. 2181, XII-1/5.

¹¹¹ BSB 4° Bavar. 2180 III, 1/4.

¹¹² BSB 4° Bavar. 2180 III, 1/4.

¹¹³ Cf. den Abschnitt zu den Fastenmeditationen von J. Willibald Michl.

kirchenmusikalischen Aufführungen im Dom. Camerloher suchte noch, wie Michl dann auch, eine feste höfische Anstellung. 1747 wurde er Kanonikus im Kloster St. Veit bei Freising am Weihenstephaner Berg.

1748, 1755-1764 und 1766-1774 schrieb Camerloher die Musik zu den Schulopern in Freising. Placidus von Camerloher wirkte im Rahmen seiner Hofkapellmeistertätigkeit auch als Lehrer an der Freisinger „*Diözesan-Studienanstalt*“. Dabei handelte es sich um ein Gymnasium und eine Theologische Fakultät. Für seinen Unterricht schrieb er ein Theoriebuch¹¹⁴ in lateinischer Sprache mit der Lehre vom einfachen¹¹⁵ Kontrapunkt. Auch heute noch ist dieses Lehrwerk ob seiner anschaulichen Notenbeispiele sowie der Deklaration eigener ästhetischer Ansichten interessant. So fällt z.B. die Abneigung gegen die „*von den Modernen allzuhäufige Verwendung der übermäßigen Sexte*“ auf. Placidus von Camerloher behält die Methode des Gradus ad Parnassum (1725) bei – ein Menschenalter nach dem *Wohltemperierten Klavier* (1722). Leider ist nur der erste Teil dieses Büchleins heute noch vorhanden.

Mit der Veröffentlichung eines Lehrwerks steht Camerloher bereits ganz im Zeichen der Aufklärung, die u.a. in der Veröffentlichung von Lexika und Kompositions- bzw. Instrumentallehren gekennzeichnet ist, um allen breiteren Gesellschaftsschichten Zugang zu den Wissenschaften und Künsten zu bereiten.

Zu den berühmtesten Schülern Camerlohers zählen Bartolomeo Campagnoli,¹¹⁶ Augustin Ullinger,¹¹⁷ Joh. Baptist Valesi¹¹⁸ und eben Joseph Willibald Michl.

1760 erschienen mehrere Werke von Camerloher im Stich in Nürnberg, Paris (Druck aller Sinfonien bis 1767), Modena, Upsala und Amsterdam. 1763 starb Johann Theodor. Zu seinem Nachfolger wurde Clemens Wenceslaus von Sachsen (1739-1812), der im gleichen Jahr Bischof von Regensburg wurde, welches Amt auch Johann Theodor bekleidet hatte.

Mit dem Tod seines Gönners endeten für Camerloher das unbeschwerte Künstlerleben und die vielen Reisen. War Johann Theodor mehr als weltlicher Herrscher einzuschätzen, so legte sein Nachfolger seinen „Schwerpunkt“ auf die geistliche

¹¹⁴ Cf. hierzu: Ziegler: *Camerloher* (wie Anm. 105), S. 43ff. sowie das Lehrbuch selbst, vorhanden in der Universitätsbibliothek München (Mss. 873 4⁰).

¹¹⁵ Note gegen Note bis vier Noten gegen eine.

¹¹⁶ 1751-1827; Violinvirtuose aus Bologna und Hofkapellmeister in Florenz; danach von 1776-1779 Konzertmeister in Freising; kehrte nach Italien zurück.

¹¹⁷ 1746-1781; ab 1777 Kammerkomponist von Joseph von Welden in Freising und Lehrer der Kapellknaben.

¹¹⁸ 1735-1811; Geiger und Sänger; Verpflichtungen in Brüssel, Amsterdam, Padua, Florenz; in München bei der Uraufführung von Mozarts *Idomeneo* Oberpriester des Poseidon; Lehrtätigkeit in Geige und Gesang; Lehrer von Carl Maria von Weber.

Herrschaft. Camerloher war nur noch am Hof in Freising. Regensburg hatte außerdem einen eigenen Domkapellmeister, nämlich, wie oben beschrieben, seit 1738 J. Joseph Ildephons Michl, den Onkel von Joseph Willibald.

So kommt es nun im Frühjahr 1763 zu einem Bruch in Camerlohers Schaffen: Hatte er vorher fast ausschließlich instrumentale (Kammer-) Musik für die Akademien auf den Lustschlössern von Johann Theodor komponiert, so lag nun seine Hauptaufgabe überwiegend in der Komposition für Kirche und Schule. Hier findet sich eine erwähnenswerte Parallele zum Leben von Joseph Willibald Michl, die sich im Folgenden explizit noch auftun wird. 1768 wurde Clemens Wences

laus von Welden zum Erzbischof von Trier gewählt. Sein Nachfolger in Freising wurde Ludovicus Josephus, ein wiederum eher geistlicher als weltlicher Herrscher. Am 21. Juli 1782 starb Placidus von Camerloher nach langer Krankheit und wurde unter der Orgelempore von St. Andreas begraben.

Camerlohers Musik spiegelt ebenso wie seine Lebensführung und die des Freisinger Hofes die Mittelstellung bzw. den Übergang zwischen zwei „Epochen“ wider.¹¹⁹ Dies lässt sich gut an dem oben schon erwähnten Bild vom Kammermusikabend mit Herzog Johann Theodor von Hofmaler Paul Deloche (1716-1759) sehen: Es zeigt den Herzog Johann Theodor, der als aufgeklärter Fürst gilt, im Kardinalsgewand, also noch als Fürstbischof, beim Musizieren am Cello in dem altmodisch-steifen französischen Garten um das Rokokoschloss zu Ismaning. Der kurfürstliche Kapellmeister Camerloher sitzt nicht nach alter Manier, wie es u.a. Mattheson berichtet, am Cembalo, sondern leitet das Konzert mit einer Notenrolle in der Hand daneben, während Madame d'Eckert das Cembalo spielt. Diese konservativen Anklänge im „modernerem Kontext“ finden sich auch in Camerlohers Werken, denn er komponiert nicht so konservativ, wie er das in seinem Theoriebuch lehrt. Den Höhepunkt der sinfonischen kompositorischen Tätigkeit stellen die 1762 gedruckten sechs Sinfonien dar, die er als 45-Jähriger schrieb.¹²⁰ 60 der 72 Sinfonien sind formell und inhaltlich an der italienischen Opernsinfonia orientiert. Die Satzfolge dieser ist *schnell – langsam – schnell*. Zwei Konzerte sind in der „Gelegenheitsform“ der italienischen Opernsinfonia mit der Satzfolge *Allegro – Andante – Menuett/Trio*, die

¹¹⁹ Es ist nicht Ziel und Aufgabe dieser Arbeit, in deren Rahmen dies auch nicht geleistet werden könnte, den Stil und das Werk des Komponisten Placidus Camerloher zu analysieren und dies in den Kontext der Musikgeschichte einzuordnen. Dennoch sollen hier allgemeine Kompositions- und Stilmerkmale der Camerloher'schen Musik angeführt werden, die in der oben genannten Literatur und im Rahmen meiner Arbeit im Formenlehreseminar und Musikgeschichtskolloquium bei Prof. Dr. Klaus Hinrich Stahmer an der Musikhochschule Würzburg im Studienjahr 2000/01 erarbeitet wurden, um seinen möglichen musikalischen Einfluss auf seinen Schüler Michl nachvollziehen zu können.

¹²⁰ Heute: Bibl. Berlin Mus. pract. 1430.

übrigen in einer Mischform oder nach der französischen Ouvertüre gehalten. Eine um 1740 entstandene Sinfonie weist schon den späteren klassischen Stil in der Satzfolge *Allegro – Andante – Menuett + Trio – Presto* auf. 61 Sinfonien sind ohne Generalbass. Camerlohers Triokunst hat zweifellos seine Vorbilder bei Arcangelo Corelli, aber Corellis Einheitlichkeit und polyphone Arbeit wird bei Camerloher von Gegensätzlichkeit und melodieführter Homophonie abgelöst. Die äußere Form seiner Triosonaten orientiert sich immer an der *sonata da chiesa* mit der Satzfolge *langsam – schnell – langsam – schnell*. Die Schlusssätze sind meist Fugen oder zumindest fugiert, technisch und kontrapunktisch nicht sehr ausgefeilt, aber stets mit einer guten Verteilung auf alle Stimmen und mit gekonnter Stimmenselbstständigkeit. Camerloher entwickelt seine Melodien aus Tonleiter, Dreiklängen und der Umspielung eines Tones, v.a. in den Geigenstimmen. Da Camerloher selbst Geiger war, findet sich in seinen Werken eine Geigenvirtuosität nach italienischem Vorbild. Seine Melodien haben alle einen hohen Wiedererkennungswert und ein typisches Profil, was wiederum ein Charakteristikum für klassische Melodien ist. Auch in seiner Kirchenmusik herrschen statt Polyphonie weiche Melodien und ein kantabler Sologesang vor. Auffällig sind die oftmalige Verwendung des Neapolitanischen Sextakkordes und das besondere Markieren der betonten Taktzeiten durch Teilung in kleinere Notenwerte bzw. Verzierungen (v.a. lange Vorschläge) oder durch Triolen und Sextolen, v.a. in Kadenztakten. Weiterhin wurde Camerloher auch von der Mannheimer Schule beeinflusst. Dies ist u.a. auch geschichtlich durch Beziehungen zwischen dem Mannheimer und dem Münchner Hof sowie dem Münchner und dem Freisinger Hof erklärbar. So waren in Freising viele Kompositionen von *Johann Stamitz* (1717-1757),¹²¹ *Franz Xaver Richter* (1709-1789) und *Anton Filtz* (um 1730-1760)¹²² meist schon vor Druck bekannt. Diese Vertreter der ersten Mannheimer Komponistengeneration müssen als „kompositorische“ Zeitgenossen von Camerloher gesehen werden, da seine Instrumentalkompositionen nur bis 1763 entstanden. Wie die Mannheimer verwendet Camerloher eine vorhaltsreiche, orgelmäßige Harmoniebehandlung, so z.B. in der *Intrada* seiner *Comoedia Frisingana*. Seine Musik weist eine starke Neigung zu freien Sequenzbildungen v.a. in den Durchführungsteilen von Ecksätzen auf. Seine Kopft Themen sind zwar markant, gelangen aber wegen zu geringer Entwicklungsmöglichkeiten zu rasch in die Dominante. In seinen Werken vollzieht sich oft ein plötzlicher Wechsel zwischen Dur

¹²¹ Er war der Vater von Carl Stamitz und ein berühmter Geigenvirtuose. Ab 1749 war er als Konzertmeister am Mannheimer Hof sowie als Komponist von Theater-, Kirchen- und Kammermusik und auch Sinfonien tätig.

¹²² Bevor er als Hofcellist in Mannheim tätig war, musizierte er in Süddeutschland. Er schrieb Triosonaten und Sinfonien.

1. Teil | II. Kapitel: *Biographie*

und Moll, sowie *piano* und *forte*. Die in seiner Musik vorhandenen abrupten Generalpausen sind ein Mittel für gefühlhaften, wechselnden Ausdruck, ein Merkmal für den „Sturm und Drang“.

Gerber schreibt in seinem Artikel unter „*Don Placido de Camerlohr*“:¹²³

[...] ließ um 1760 zu Amsterdam und Nürnberg mehrere Werke stechen, worin viele neue artige Erfindungen und fast der erste Ton zu den nachgehens so beliebten konzertierenden *Quadtros* war [...].

Als weiteres eigenständiges Kompositionscharakteristikum von Camerloher kann in Bezug auf die Instrumentation die freiere Behandlung des Violoncellos bzw. der Violine, als man es im Vergleich dazu bei seinen Zeitgenossen findet, angesehen werden. Damit zusammen hängt die Basso-Continuo-Behandlung: Eine vollständige Generalbass-Bezifferung findet sich nur in fünf Sinfonien. Bei 12 Sinfonien steht die Bezeichnung „*se piace e cembalo*“, jedoch haben die Bassstimmen nur die Bezeichnungen „*Violine oder Violoncello e Fagotto*“ und sind nie mit Bezifferung. Ein Generalbass ist hier auch harmonisch nicht notwendig bzw. pausiert ohnehin über sehr lange Strecken. Zudem fehlen auch in den in München und Freising erhaltenen Manuskripten außer bei den Sinfonien mit zwei Hörnern oder zwei Trompeten Duplizierstimmen, d.h. es wäre auch eine streichquartettartige Besetzung denkbar. Dies wäre zukunftsweisend, bedenkt man die Entwicklung von virtuoser konzertmäßiger Manier der Violinenstimme (Konzertmeister) zur Melodieverteilung im durchbrochenen Stil. Auch dieser durchbrochene Stil, also die Thementaufteilung auf verschiedene Stimmen, ist ein Charakteristikum der Musik Camerlohers. Konsequenterweise folgt die Emanzipation der Viola vom Bass. In seinem Requiem ist die Viola sogar doppelt besetzt und melodieführend. So finden sich in seinen Werken auch Passagen, die in einem Duettieren der zwei Violinen über der Viola bei Schweigen von Violoncello und Bass bzw. Violine gestaltet sind. Die Viola weist hier Bassettchen-Funktion auf. Bei Camerloher ist der schnelle Sinfoniesatz stets zweiteilig aufgebaut und gliedert sich folgendermaßen:¹²⁴

//:a – b – c: // //: a* – b* – c ://

¹²³ Gerber, Ernst L.: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Kühnel, Leipzig 1814; Reprint der Ausgabe Leipzig 1812-14, hg. von Wessely, Othmar, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz, Graz 1966, Sp. 240f.

¹²⁴ a = Einleitungs-/Kopfgedanke, meist zweigeteilt, b = zweiter Gedanke, c = Schlussgedanke, später selbstständiger Abschluss mit eigener Überleitung zwischen b und c; *= wenn a und b teilbar sind geteilt durch Einfügungen (Verschiebung, Sequenzierung von a- und b-Motivteilen) evt. Wiederholung des ganzen ersten Teiles statt c im zweiten Teil. Eine Eigenart Camerlohers hierbei ist, dass der Motivteil a vor, während und nach c wieder erklingt.

Die langsamen Sätze sind stets in der ABA-Form gehalten, wobei B oftmals Durchführungscharakter hat. Die Ecksätze stehen immer in der gleichen Tonart, die Mittelsätze entweder in der gleichnamigen Dur-/Molltonart oder in der parallelen Molltonart. Der Schluss des ersten Satzteiles ist bei Dur-Stücken immer in der Oberquinttonart gehalten, bei Kompositionen mit einer Moll-Tonika in der parallelen Dur-Tonart. Die Tonart des Durchführungsteils ist meist unabhängig von der Schlusstonart des ersten Teiles. Oft schließt sich der Durchführungsteil über einen Septakkord auch in einer Umkehrung an. Der zweite Teil führt immer zurück zur Tonika.

In der Kirchenmusik verwendet Camerloher folgenden Ordinariumsaufbau: Das *Kyrie* ist stets dreiteilig, wobei das *Christe* als Soloarie gestaltet ist und das zweite *Kyrie* fugiert. Das *Gloria* ist fünfteilig mit einer Soloarie stets bei der Textpassage „Laudamus te“ und einer „Schlussfuge“ ab „quoniam tu solus sanctus“. Das Credo ist drei- oder viersätzig, wobei das „Et incarnatus est“ stets eine Sopran-, das „Et resurrexit“ meist eine Bass- und das „et in spiritum“ meist eine Tenorarie ist. Das Sanctus ist dreiteilig gestaltet, mit einem Fugato bei „Osanna“, das sich nach dem als Soloarie gestalteten Benedictus immer wiederholt. Das *Agnus Dei* ist unterschiedlich konzipiert, wobei das „Dona nobis pacem“ meist eine Wiederholung eines Kyriesatzes ist.

Camerloher komponierte in der Regel volkstümliche Melodien in langsamen Sätzen, bevorzugt synkopisch angelegt, und strebte stets eine Kontrastwirkung in verschiedenen unmittelbar aufeinanderfolgenden Themen an. Oft findet sich die Wiederholung eines kurzen, meist in Moll stehenden Motivs sofort darauf in Dur und umgekehrt. Darüber hinaus lässt sich aber auch eine Fülle aneinander gereihter, kleiner Motive ohne organische Entwicklung feststellen. Eine weitere starke harmonische Färbung bekommt die Musik Camerlohers z.B. durch die zahlreichen unaufgelösten Akkorde, die unter Fermaten stehen bleiben sowie durch die etlichen verminderten Septakkorde. In seinem Instrumentensatz finden sich oft Parallelbewegungen, Orgelpunkte und Gesamtunisoni, die meist ansteigend und synkopisch oder fallend mit Pausen unterbrochen gesetzt sind. Österreichisch-böhmische Einflüsse finden sich auch in Camerlohers Musik, v.a. das Fehlen der Notwendigkeit eines geradtaktzähligen Motiv- und Themenbaus, wobei die Ungeradtaktzähligkeit v.a. durch ein Ineinanderschieben von Phrasen bedingt ist.¹²⁵ Zur Manier geworden ist in seinen Kompositionen die Wiederholung jedes musikalischen Gedankens, die in Durchführungsteilen zu „Sequenzreihen“ führt. Mit zunehmender kompositorischer

¹²⁵ Cf. hierzu: Ziegler: *Camerloher* (wie Anm.105).

Reife ändert sich dieses jedoch. Ebenso verliert die Melodik in den späteren Werken ihre bruchstückartige Aneinanderreihung und findet geschlossene Linien.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Camerlohers Instrumentalmusik, die vorwiegend zwischen 1744/45 und 1763 entstand, von der Kunst Italiens, also den Konzert- und Opernsinfonien der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts ausgeht mit einer Neigung zu geigentechnischen Elementen. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wird sie dann stilistisch deutlich von der aufblühenden Kunst der Mannheimer Schule inspiriert. Von einer ungeordneten, gestaltlosen Musizierfreudigkeit, die sich mit dem Erfinden von Einzelmotiven genügt, strebt sie durch die Beschäftigung mit einer motivisch geregelten, mehr kontrapunktischen Arbeit, wie sie in seinen Triosonaten zu finden ist, zu einer klaren homophon ausgebauten, melodiösen Thematik mit großer Betonung der Natürlichkeit. Die Virtuosität der violinistisch wirksamen Oberstimme bleibt stets bestehen. Die Camerloher'schen Melodien entwickeln sich von konventionellen Erfindungen zu einer persönlichen musikalischen Sprache mit weichen, gemütvollen oder heiteren, witzigen Zügen. Durch das Verschwinden des Generalbass und aufgrund geringer kontrapunktischer Arbeit entsteht eine Zweigruppenteilung in den Streichern in Violinen und Viola mit Violone, die sich mit fortschreitender Loslösung der Viola zu einer eigenständig melodiös werdenden Bassstimme gestaltet. In diesem Kontext ist auch die Gleichberechtigung aller Stimmen zu sehen, die von den Triosonaten ausgehend auch in den Sinfonien vorzufinden ist. Camerlohers Kirchenmusik zeichnet sich einerseits z.B. durch die schlichten homophonen Turbachöre der Passionen nach Vorbild der klassischen Vokalpolyphonie aus, vollzieht aber auch die Entwicklung zu klassischen Idealen hin, wie z.B. in der Festmesse zur Konsekration des Bischofs Clemens Wenceslaus am 10. Oktober 1766 mit Verknüpfung von schlichten Chorsätzen und instrumentalen sowie solistischen Bravourzwischenstücken. Seine großen Messen haben Kantatenform mit Nummern.

Bei Camerloher vertiefte Joseph Willibald wohl zwei Jahre lang seine Studien des Kontrapunkts und der Komposition.¹²⁶ Wann genau der junge Musiker seinen Aufenthalt in Freising begann, muss bei der momentanen Quellenlage ungeklärt bleiben. In diese Zeit fällt die Entstehung von Michls Oratorium *Gioas, Re di Giuda*, das – wie noch

¹²⁶ Cf. Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 210; Schilling: *Encyclopädie* (wie Anm. 68), S. 691; Bernsdorf, Eduard: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, Band 2, Dresden 1856, S. 994; Eitner: *Quellenlexikon* (wie Anm. 105), S. 466 und Münster, Robert: Artikel *Joseph Willibald Michl*, in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary*, Macmillan Publishers Limited 2001, (Band 16) S. 599 f., S. 599. Der Zeitraum von zwei Jahren konnte bisher durch eine Primärquelle noch nicht bestätigt werden.

gezeigt wird – u.a. in München in der Fastenzeit 1772 aufgeführt wurde.¹²⁷ Der Kurfürst war möglicherweise von diesem so begeistert, dass er Michl nach seiner Rückkehr im Januar 1770 zum „*Curfürstlichen Kammer-Compositeur*“ ernannte,¹²⁸ obwohl er in Andrea Bernasconi (1706-1784) schon seit 1753 einen Hofkapellmeister und -komponisten hatte, der noch bis zu seinem Tod komponierte.¹²⁹

Michl scheint jedoch in Freising einen guten Eindruck hinterlassen zu haben, denn auch nach seiner Rückkehr nach München wurde seine Musik weiter gepflegt und neueste Kompositionen von ihm wurden angeschafft.

Im Inventar der Freisinger Hofkapelle von 1789 sind 34 kirchenmusikalische und sieben Instrumentalwerke sowie das Oratorium *Gioas, Re di Juda* und die Opern *L'amante deluso*, *Il barone di Torre*, *Regulus*, *Zephisto et Flora* und *Milton und Elmire* verzeichnet, die Michl¹³⁰ zugeschrieben werden. Auch im Verzeichnis der von Camerlohers Vizekapellmeister (und ab 1782 Nachfolger) Wilhelm Josef von Pauli neu erworbenen 71 Messen¹³¹ sind zwei von Joseph Willibald Michl.¹³²

¹²⁷ Cf. infra u.a. die Berichte des Legationssekretärs Christian Gottlieb Unger vom 2. und 9. April 1772.

¹²⁸ Cf. hierzu: Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 210 [hier scheint es sich um zwei verschiedene Oratorien zu handeln]; Fetis, François J.: *Biographie universelle des Musiciens*, Tome Sixieme, Paris 1864, Culture et Civilisation, Bruxelles 1963 (Nachdruck), S. 136 [Hier wird der Titel des Oratoriums, das dem Kurfürst gefallen habe, nicht genannt]; Bernsdorf: *Neues Universal-Lexikon*. (wie Anm. 126), S. 994 [nennt das Oratorium] und Scharnagl, August: Familienartikel *Michl*, in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1961, (Band 9), Sp. 275.

¹²⁹ Cf. Münster, Robert: Familienartikel *Bernasconi*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bärenreiter, Kassel 1999, (Band 2), Sp. 1386 ff.

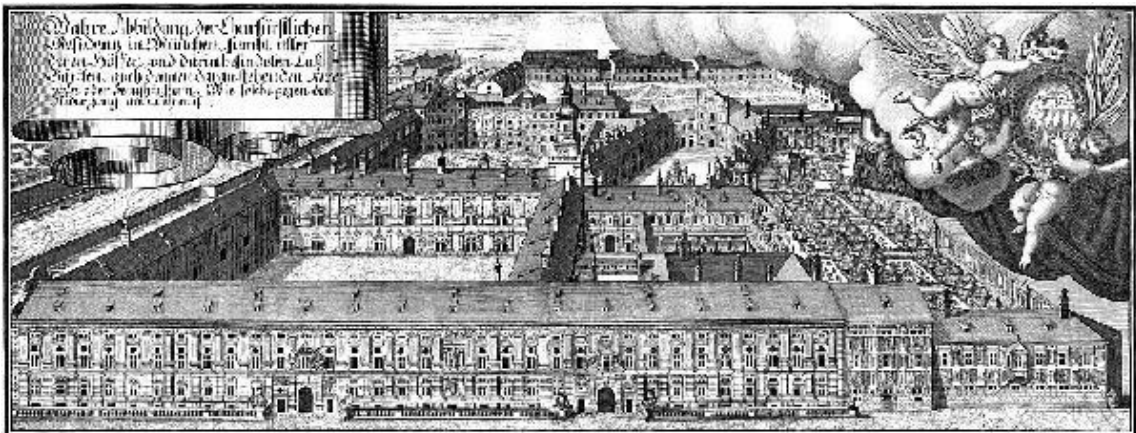
¹³⁰ Zur tatsächlichen musikalischen Urheberschaft Michls vide supra et cf. das Kapitel „Werkverzeichnis“.

¹³¹ Ohne nähere Angabe von Titel oder Tonart.

¹³² Cf. zu diesem Abschnitt: Fellerer: *Musikgeschichte* und Ziegler: *Camerloher* (beide wie Anm. 105).

2.4. Michl als *Curfürstlicher Hofkammer-Compositeur*

Bei der Durchsicht der Besoldungsbücher des Münchner Hofzahlamtes fällt auf, dass Joseph Willibald Michl in den einzelnen Bänden der entsprechenden Jahre nicht verzeichnet ist.¹³³ Ein paar Jahrzehnte zuvor findet man bei Abrechnungen noch Musiker mit der Funktionsbezeichnung „Kammerkomponist“. So gibt das Besoldungsbuch¹³⁴ des Jahres 1734 Auskunft über ein Nettojahresgehalt des „*Commer-Compositorn*“ und späteren¹³⁵ Kammermusikdirektors Johann Baptist Zaneto Ferrandini von 835 fl.. 1741 hatte der „*Commer-Compositorn*“ Johann Antoni Camerloher nach Abzug der Steuern einen Jahreslohn von 380 fl.¹³⁶ Spätestens ab 1744 erscheint in den Besoldungsbüchern bei den Musikern die Bezeichnung „Kammerkomponist“ nicht mehr. Möglicherweise wurde um diese Zeit, wie auch an anderen Höfen im 18. und 19. Jahrhundert, die moderne staatliche Finanzverwaltung mit der Trennung des fürstlichen Privatvermögens vom Staatshaushalt in München eingeführt. Diese These wird von der zu beobachteten Differenzierung und Umgruppierung der unterschiedlichen Musiksparten¹³⁷ am Hof im *Churbaierischen Staatskalender* ab der Mitte des 18. Jahrhunderts untermauert.¹³⁸



*Michael Wening, München, Residenz gen Westen
(M 005, © Bayerische Vermessungsverwaltung 2010)*

¹³³ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 811 bis 820: *Besoldungsbuch* 1770 bis 1779.

¹³⁴ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 775: *Besoldungsbuch* 1734, fol. 149v.

¹³⁵ Vide den Abschnitt zum Hoforganisten Ferdinand Michl.

¹³⁶ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 781: *Besoldungsbuch* 1741, fol. 176v.

¹³⁷ Z.B. ab 1746 bei Ferdinand Michl: „kurfürstlichen Hof- und Kapellmusik“ und „kurfürstlichen Hof- und Kammermusik“, sowie kurfürstlichen Instrumentalmusik“.

¹³⁸ Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof- und Staatskalender* (Z 86), 1745ff.

So liegt die Vermutung nahe, dass Michl als „Kammerkomponist“ sein Jahresgehalt von 240 Gulden nicht aus der Staatskasse, sondern aus der Privatkasse des Kurfürsten erhalten hat.¹³⁹ Über Michls Rückkehr aus Freising nach München und seine finanzielle Notsituation gibt ein Bittbrief Auskunft, der am 11. Dezember 1770 bei der Kammer eintraf und an „*Ihro Kurfürstliche Durchlaucht in Bayern*“ gerichtet ist. Hier heißt es:¹⁴⁰

*Durchlauchtigster Kurfürst
Gnädigster Herr, Herr etc.*

Euer Kurfürstlichen Durchlaucht abermahlen fuesfälligst vorzustehlen, daß seith jenner anno 1770 von der ich von Freysing zurukh kommen; bishero aber //ausser vor das gebraucht Baad und weithers gnädigst angeschaffte Treissig gulden// annoch nichts empfangen. Sohin solche schulden zu machen getrungen gewesten, daß mein Credit respective gänzlich verloren.

Alß gelangt an Euer kurfürstlichen Durchlaucht anwider mein fuesfälligstes und nothtringlichstes anlangen und Bitten, ein solch gnädigste Anschaffung zu machen, daß vor dies Jahr meine schulden bezahlen und künfftig für mich weithers sustendiren können mecht. Wo ein solches mit schuldigst grösten fleis verabzudienen mich allzeit befleissen werde. Indessen aber zu höchsten hulden und gnaden mich unterthänigst gehorsambst empfehle.

Euer Kurfürstlichen Durchlaucht etc.

*Untherthänigs gehorsambster
Joseph Michl
Componist*

¹³⁹ Cf., Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl* (wie Anm. 126), S. 599. Cf. Michls eigene Aussagen dazu in seinen Bittbriefen.

¹⁴⁰ Der ganze „Münchner Briefverkehr“ von Joseph Willibald Michl, auch die noch folgenden zitierten Briefe, finden sich im Original im Bayerisches Hauptstaatsarchiv; Hofamtsregistratur (HR) I Fasz. 470 Nr. 697 Akt: *Michl, Joseph – Komponist* (Laufzeit 1770-1790).

Eine Anmerkung in anderer Handschrift links neben dem Absatz „*Umb hierin Gnädigst erbettene anschaffung*“ vermerkt aber „*auf anmelden mündlich diessorths abzuweisen. Signatum den 14ten Dezembris anno 1770*“. Somit hatte Michl mit seinem Ersuchen keinen Erfolg.

Aufgrund dieses Schreibens ist wohl nicht 1771 als Beginn der Tätigkeit als kurfürstlicher Kammerkomponist zu sehen, sondern 1770.¹⁴² Die erste Bezahlung für seine Dienste erhielt Michl erst 1771, vermutlich, nachdem er noch einmal die ausbleibenden Zahlungen moniert hatte. Allerdings wurde Michl – wie gezeigt – im Textheft der zweiten Fastenmeditation der Jesuiten des Jahres 1770 als Komponist noch mit „*Ornatiss. ac Doctiss. D. Jos. Michl, Phil. Cand.*“ bezeichnet.¹⁴³ 1771 erweiterte sich der Titel bei den Fastenmeditationen zu „*Ornatiss. ac Doctiss. D. Jos. Michl, Phil. Cand. S.E.B. Compos.*“¹⁴⁴ und änderte sich 1772 zu „*Nob. Ac Virtuos D Josephus Michl, S.E.B. Compositor*“.¹⁴⁵ Andererseits nennt ihn der Titel einer Serenadenabschrift von 1769 „*Auchore del Sig Michl seren: elect. Duch.*“.¹⁴⁶

Der bereits erwähnte *Churbaierische Hof- und Staatskalender* verwirrt hinsichtlich der Angaben über den jeweils „amtierenden“ kurfürstlichen Hofkammercompositeur eher.¹⁴⁷ Ab 1765 wird, wie oben angeführt, Karl von Cröner bis einschließlich 1777 als „*Kammer-Compositeur*“ angeführt.¹⁴⁸ In dieser Funktion als „*S.E.B. Camerae Compositor*“ schrieb er z.B. auch die Musik zum Schuldrama *Religio Joviani*, das am 2. und 3. September 1761 im Münchener Wilhelmsgymnasium zur Aufführung gebracht wurde.¹⁴⁹ Ab 1781 trägt kein Mitglied der kurfürstlichen Hofmusik diesen Titel des Hofkammerkomponisten.¹⁵⁰ Karl von Cröner wird ab 1781 als erster Violinist geführt.¹⁵¹

¹⁴² NB: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl* (wie Anm. 126), S. 599 nennt 1771. Eitner: *Quellenlexikon* (wie Anm. 105), S. 466 schreibt, dass Michl 1776 „*an der Hofkapelle als Kammerkomponist mit 20 Gld. Monatl. Gehalt angestellt*“ wurde. Diese Jahreszahl darf jedoch als falsch angesehen werden.

¹⁴³ BSB 4° Bavar 2180 IX, 2-1/3.

¹⁴⁴ BSB 4° Bavar 2180 IX, 3-1/3.

¹⁴⁵ BSB 4° Bavar 2180 IX, 5-1/3.

¹⁴⁶ JWM BXXII:1/Quelle A.

¹⁴⁷ Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof und Staatskalender* (Z 86).

¹⁴⁸ Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof und Staatskalender* (Z 86), 1765, S. 47 unter „*Flute-Traversisten*“. Ab 1768 unter der Sparte „*Cammer-Violinisten und Virtuosen*“. Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof und Staatskalender* (Z 86), 1768, S. 57; ebenda, 1769, S. 59; ebenda, 1770, S. 59; ebenda, 1771, S. 73; ebenda, 1772, S. 73; ebenda, 1773, S. 67; ebenda, 1774, S. 69; ebenda, 1775, S. 67; ebenda, 1776, S. 67; ebenda, 1777, S. 67.

¹⁴⁹ BSB 4° Bavar 2196 VII (61).

¹⁵⁰ Die Kalender der Jahre 1778 bis 1780 fehlen.

¹⁵¹ Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof und Staatskalender* (Z 86), 1781, S. 34 ff.

Ab dem Kalender¹⁵² für das Jahr 1788 bis 1802 wird erstaunlicherweise bei der „Vokalmusik“ „Kammercompositeur: Hr. Joseph Michl“ angeführt, obwohl er, wie noch gezeigt wird, zu dieser Zeit schon längst pensioniert war.¹⁵³

2.4.1. Höhe des Gehalts

Die zur Zeit Michls gebräuchliche Währung war der Gulden. Dessen Kaufwert war sehr unterschiedlich. Angaben hierzu sind äußerst punktuell und nur zerstreut zu finden. So kostete in München nach Lorenz Westenrieders *Beschreibung München* (1783, S. 122 ff) 1 Pfund (560 g) Schweinefleisch 6 xr, Wildbret 12 xr., Weißlinge 7 xr. und Lachs 24 xr. Nach Hans Beuls *Die Pfarrei Wiefelsdorf in der Gegenwart und Vergangenheit* erhielt in der Oberpfalz um 1763 auf dem Dorf ein Tagelöhner täglich 12 xr. mit Kost, eine Frau 8 bis 10 xr., ein Knecht verdiente jährlich 35 bis 40 fl. und eine Magd 30 bis 36 fl.¹⁵⁴ In Augsburg kostete 1763 (*Augsburger Intelligenz-Zettel* vom 19. Mai 1763, Annoncen auf S. 1) ein Haus 800 fl. ein frei stehendes Haus mit vier Wohnungen hatte einen Kaufpreis von 1200 fl. Nach Rudolph Angermüller betrug die Jahresmiete für Mozarts 145-m²-Wohnung in der Rankensteingasse in Wien 330 fl.¹⁵⁵

Ildephons Michls Gehalt als Domkapellmeister in Regensburg belief sich laut Mettenleiter wie geschildert auf „104 fl, später dann 200 fl, 1 Mass Waizen, 2 Schaff, 2 Mass Korn, 1 Mass Gersten“.¹⁵⁶ Das Einkommen von Virgil Michl als Cellist im Ensemble der kurfürstlichen Hofmusik München hatte bis 1777 eine Höhe von 285 fl.¹⁵⁷ Im Vergleich mit den anderen Hofmusikern zeigt sich, dass dieses Jahresgehalt im Gehaltsdurchschnitt der Streicher liegt. Bläser verdienten etwas mehr. 1770 wurde an die jeweiligen „leitenden“ Hofmusikangestellten folgende Jahresgehälter in der Regel

¹⁵² Ein Kalender für 1801 fehlt. Nach 1802 bricht die Reihe der jährlichen *Churbaierischen Hof und Staatskalender* ab und wird erst wieder 1819 weitergeführt.

¹⁵³ Hauptstaatsarchiv München: *Churbaierischer Hof und Staatskalender* (Z 86), 1788, S. 35; ebenda, 1789, S. 36; ebenda, 1790, S. 39; ebenda, 1791, S. 36; ebenda, 1792, S. 37; ebenda, 1793, S. 37; ebenda, 1794, S. 37; ebenda, 1795, S. 37; ebenda, 1796, S. 36; ebenda, 1797, S. 36; ebenda, 1798, S. 36; ebenda, 1799, S. 34; ebenda, 1800, S. 27; ebenda, 1802, S. 18.

¹⁵⁴ Beuls, Hans: *Die Pfarrei Wiefelsdorf in der Gegenwart und Vergangenheit* in: Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 63, Regensburg 1922, S. 95

¹⁵⁵ Angermüller, Rudolph: *Auf Ehre und Credit. Die Finanzen des W. A. Mozart*, Bayerische Vereinsbank (Ausstellung) München 1983, S. 14. Für diese Informationen danke ich herzlich Herrn Dr. Dietrich Klose, Direktor der Staatlichen Münzsammlung München (Brief an den Autor vom 23. Oktober 2007).

¹⁵⁶ Mettenleiter, Dominikus: *Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte. Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Verlag J. Georg Bösencker, Regensburg 1866, S. 121 ff. Aus dieser Quelle stammen auch alle folgenden Daten.

¹⁵⁷ Cf. supra.

quartalsweise aufgeteilt ausgezahlt:¹⁵⁸ Intendant Graf von Seeau 925 fl., Kapellmeister Andrea Bernasconi 1200 fl., Musikdirektor Johann Baptist Ferandini 1105 fl., Kammervirtuosin Maria Christina Fiorini 475 fl. und Konzertmeister Bernado Aliprandi 1105 fl. Die „*Summa der Besoldung auf die Hof- und Kammer-Music*“ betrug 32240 fl. 19 xr.

Zum Vergleich soll noch ein anderes Hofmusikensemble, das der Fürststäbte und Fürstbischöfe zu Fulda, herangezogen werden. Dort erhielt Aurelius Pistorius nach seinem Aufstieg vom Cembalisten zum Konzertmeister der Fuldaer Hofkapelle 1735 anfangs 80 Gulden jährlich zuzüglich Naturalleistungen wie Dienstkleidung, 4 Malter Korn und 3 Klafter Brennholz.¹⁵⁹ Ab 1741 erhielt er 130 Gulden und Naturalien.¹⁶⁰ Ein Hofmusiker erhielt dagegen zunächst nur 45 Gulden jährlich zuzüglich Livree (Dienstkleidung), Naturalien und 6 Gulden Quartiergeld,¹⁶¹ nach 1741 wurde das Gehalt auf 60 Gulden jährlich aufgestockt.¹⁶² Auch die Naturalienleistungen wurden erhöht. 1737 wirkten in Fulda bei Gesangsvorträgen zwei Kastraten einer wandernden italienischen Bühnengruppe mit, die mit je 80 Gulden Sold und Naturalien jährlich entlohnt wurden.¹⁶³ Seinen künstlerischen Höhepunkt erreichte das Fuldaer Hoforchester dann unter Fürstbischof Heinrich von Bibra, der von 1759 bis 1788 regierte. Ihm gelang es, das Hoforchester zu einem angesehenen Klangkörper auszubauen. Er stellte bevorzugt jene Lakaien ein, die auch als Streicher oder Bläser im Hoforchester mitwirken konnten. Die Trompeter waren jedoch mit 80 bzw. 100 Gulden jährlich unterbezahlt.¹⁶⁴ Sie wandten sich deshalb 1765 an Fürstbischof Bibra und baten um eine Gehaltserhöhung, andernfalls wollten sie nicht mehr in Fulda spielen. Statt der erhofften Gehaltserhöhung wurden sie aber aus dem Dienst entlassen, und an ihrer Stelle wurden neue Bläser eingestellt, die nun jährlich 150 Gulden und ausreichende Naturalien erhielten. Da sich zwei in Ungnade Entlassene, nämlich Johann Adam Kreß und Johann Göbel, reumütig für ihre „Untat“ entschuldigten, wurden sie wieder eingestellt, allerdings zu ihrem alten Salär.

¹⁵⁸ Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 811: *Besoldungsbuch* 1770, fol. 241r fol.

¹⁵⁹ Rehm, Gottfried: *Musikantenleben – Beiträge zur Musikgeschichte Fuldas und der Rhön im 18. und 19. Jahrhundert*, Verlag Parzeller, Fulda 1997, S. 11.

¹⁶⁰ Rehm: *Musikantenleben* (wie Anm. 159), S. 11.

¹⁶¹ Rehm: *Musikantenleben* (wie Anm. 159), S. 12.

¹⁶² Rehm: *Musikantenleben* (wie Anm. 159), S. 14.

¹⁶³ Rehm: *Musikantenleben* (wie Anm. 159), S. 13.

¹⁶⁴ Rehm: *Musikantenleben* (wie Anm. 159), S. 17ff.

2.4.2. Zeitgenössische musikalische Urteile über Joseph Willibald Michl

Bedeutende zeitgenössische Musikforscher sprachen Michl ihr Lob aus:

Der englische Organist, Komponist und Musikforscher **Charles Burney** (1726-1814), der Forschungsreisen nach Frankreich, Italien, Österreich, Deutschland und in die Niederlande unternahm und über das Musikleben dieser Länder Berichte verfasste, die die erste wichtige Musikgeschichte in englischer Sprache darstellen, schrieb über Michl, als er 1772 ein Quintett von ihm hörte, Folgendes in sein *Tagebuch einer Musikalischen Reise*:¹⁶⁵

Darauf folgte ein Quintetto von Herrn Michl, ein junger Mann, der in der Jesuiter Musikschule gezogen worden. Sein Genie bedarf nur bloß noch des Impfmessers der Zeit und mehrer Erfahrung, um die geilen Auswüchse hinweg zu schnitzeln. Jeder Spieler hatte in diesem Stück Gelegenheit, die eigentliche Natur seines Instrumentes und seine eigene Stärke auf dem selben zu zeigen. In den Solostellen wechselten das Pathetische, das Brilliante und das Schmeichelnde miteinander ab; und den Tuttisätzen fehlte weiter nichts, als dass sie zu gelehrt und zu voll gesuchter Wendungen in den Kadenzen waren. Ich habe kaum eine andere Komposition gehört, die mehr Genie und Erfahrung gezeigt, mehr Fertigkeit zur Ausführung erfordert hätte, oder besser ausgeführt worden wäre als diese. Die Instrumente waren: Violine, Hoboe, Bratsche, Basson und Violoncello.

Ein anderer Zeitgenosse Michls, der deutsche Dichter, Organist, Komponist und Journalist **Christian Friedrich Daniel Schubart** (1739-1791), äußerte sich in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* wie folgt:¹⁶⁶

Joseph Michel. Ein Componist von vielem Kopfe. Da er bloss für den Hof arbeitete; so sind von seinen Stücken nur wenige unter das Publicum gekommen. Er übertraf in der Setzkunst den Tozzi weit, setzt Opern und Kirchenstücke mit viel Geschmack und Gründlichkeit, und zeigte sich auch im Kammerstyle auf der vortheilhaftesten Seite. Sein anmuthiger lichter Geist ist auch in seinen Compositionen sichtbar. Seine Sätze sind nicht mystischdunkel – wie Orakelsprüche aus dem Munde eines kupfernen Götzen gedonnert; aber leicht und allgemein verständlich. Musikalischer Gemeinsinn ist der Hauptzug in seinem Charakter; darum war er ein allgemein beliebter Componist. Er hat späterhin auch einige deutsche Singstücke verfertigt, wo sein Geist höheren Schwung nahm, und mehr Deutschheit auszudrücken suchte. Zwar hielt sich Michel einige Jahre in Italien auf, behielt aber doch

¹⁶⁵ Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise 1772 – 1773*, II. Teil, aus dem Englischen übersetzt von C.D. Ebling (Hamburg 1773), Dokumenta musicologia XIX, Bärenreiter und Kassel, London-New York 1959 (Nachdruck), S.126 f.

¹⁶⁶ Kaiser: *Schubart* (wie Anm. 94), S. 124 f.

seinen Nationalzuschnitt so bey, dass der Bayerische Musikgeist in allen seinen Stücken durchblitzt. In seinen Kammerstücken ist leichter Fluss, und viel Instrumentaleinsicht. Kurz, wenn Michel auch kein Originalgenie war; so besass er doch treffliche musikalische Anlagen.

Schließlich findet sich noch in dem 1782/3 veröffentlichten, kurzlebigen *Jahrbuch der Menschengeschichte in Baiern* des Jesuitenpaters, Historikers und Schriftstellers **Lorenz von Westenrieder** (1748-1829), das eine Bestandaufnahme der Reformfortschritte und -hemmnisse im Lande bietet, aber auch als „*lebensweltliche Sinngebungsinstanz*“¹⁶⁷ wirken sollte, ein zeitgenössisches Urteil über Joseph Willibald Michl. Dort heißt es:¹⁶⁸

[...] und viele andere, die der Welt bekannter seyn sollten, als Sie, leider, es nicht sind. Unter diese scheint Joseph Michel zu gehören, mit welchem ich meine Leser, welche ihn bisher, wegen der zahlreichen Gegenwart so vieler Meister, wenig gekannt haben (welcher Mann mit Geschmack sollte ihn aber nicht kennen?) wünschte vertraut machen zu können. Er ist zur Musik geboren, und fieng hier im Seminario, vom innern Trieb geleitet, und ohne noch eine ordentliche Anweisung erhalten zu haben, zu componiren an, ungefähr, wie große Maler noch, ehe sie zeichnen konnten, manches entwarfen, das indeß der regelmäßigste Zeichner ohne Seele vergebens versucht hat. Man fand ihn fähig genug, um ihm eine Meditation, das ist, ein geistliches Singspiel, dergleichen zur Fastenzeit aufgeführt wurden, anzuvertrauen, und man wurde darinn großer Talente gewahr, die nur noch durch eine vollständige Anweisung besser entwickelt und geordnet werden dürften, um in ihrer Vollendung sich darzustellen. Michel wurde sogleich dem berühmten Kammerloher übergeben, und bey seiner Zurückkunft als Kammercompositeur angestellt. Er hat eine Menge Kirchen- und Kammermusik, und benanntlich die folgenden Singspiele verfertigt: II Barone di Torre forte, das nacheinander mehr als 15mal aufgeführt wurde. – Das Oratorium Gioas, Ré di Giuda. – II Ré alla Cassia. – II Cacciatore delufo. – Die große Opera: II Triompho di Clelia, welche er binnen 4 Wochen verfertigen musste. Ferner komponierte er 3 Jahre die ersten deutschen Singspiele, welche von dem hiesigen Gymnasio aufgeführt worden; – dann die Operette Elmire und Milton, welche in Maynz und Frankfurt außerordentlich oft aufgeführt wurde; zur Geiserischen Truppe Fremorn und Meline; – den König und Pächter; den Jahrmarkt, welcher aber aus Ursachen, die ich nicht begreifen kann, schon im zweyten Jahr unter der musikalischen Zensur liegt. In Wien, Mainz, Mannheim, Frankfurt, Bayreuth, Dresden, Regensburg, Warschau und in mehreren Städten wird die Musik dieses Künstlers mit allen Beifall, den Sie verdient gehört und gesucht.

¹⁶⁷ Westenrieder, Lorenz von: *Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern*, Ersten Bandes Zweyter Theil, Johann Baptist Strobl, München 1783, S. 437.

¹⁶⁸ Westenrieder: *Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern*, (wie Anm. 167), S. 376-377.

Schließlich schrieb **Felix Joseph Lipowsky** (1764-1844) neben dem bereits zitierten Lob über Michls Musik zu den Fastenmeditationen:¹⁶⁹

Von diesem Tonkünstler wurden sehr viele Messen, Litaneien, Simphonien, Quartetten, Konzerte, u.s.w. gefertigt, die aber all nur im Manuskript bekannt sind; indessen bei allen Orchestern, und auf allen Chören, wo sie nur immer aufgeführt wurden, großen Beifall erhielten, und sehr beliebt waren.

Michls Musik fand auch über den Münchner Hof hinaus Verbreitung, v.a. seine Divertimenti und Serenadenmusiken. Ein Beleg dafür ist ein Reisebericht von Georg Andreas Will, der von einer „köstliche[n] Nachtmusik“ von Michl, im Hof der Universität von Ingolstadt von Studenten vorgetragen, berichtet.¹⁷⁰ Zu Beginn des Reiseberichtes heißt es:

Eine kleine gelehrte Reise, die drey Freunde und Collegen von Altdorf aus in das benachbarte katholische Deutschland gemacht haben, ist zwar so interessant nicht, dass sie eine umständliche Beschreibung verdiente, doch auch so gar unerheblich nicht, als dass man den Druck dieser wenigen Blätter erst entschuldigen müsste.

Die Reise begann also in Altdorf, von der Heimatstadt Michls ca. 15 km entfernt, und führte über Neumarkt, Berching, Plankstetten und Beilngries nach Ingolstadt. Der Rückweg erfolgte über Ellingen, Pleinfeld, Heydeck nach Hilpoltstein und von dort über Allersberg nach Altdorf zurück.

Die in Ingolstadt gehörte Nachtmusik beschreibt Will folgendermaßen:¹⁷¹

Die Ehre voll zu machen, die wir zu Ingolstadt genießen wollten, beehrten uns am letzten Abend die Studierenden mit einer kostbaren Nachtmusik mit Fackeln in zween gegen einander mit Trompeten und Pauken aufziehenden Chören. Die Musik selbst, oder die sogenannte Gassation von Michl, war so gut componieret als herrlich aufgeföhret, die Violinen so zart besetzt, und bey denselben hat sich Herr Sechser, ein wahrer Virtuos, den wir auch vorher schon gehört und bewundert haben, ausgezeichnet.

¹⁶⁹ Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 211.

¹⁷⁰ Will, Georg Andreas: *Bemerkungen über einige Gegenden des katholischen Deutschlands auf einer kleinen gelehrten Reise gemacht nebst sechs noch ungedruckten Leibnitzischen Briefen*, Locher, Nürnberg 1778.

¹⁷¹ Will: *Bemerkungen* (wie Anm. 170), S. 44.

2.4.3. Zur Frage von Studien in Italien

Der damalige sächsische Legationssekretär an der Münchner Residenz, Christian Gottlieb Unger schrieb im Kontext über die wohl erste Aufführung von Michls *Il barone di Torre forte* am 1. Februar 1772 an die Kurfürstenwitwe Maria Antonia von Sachsen, der Kurfürst möchte, dass Michl eine Reise nach Italien mache. Michl habe aber Mühe, sich dafür zu entscheiden, da er sehr schüchtern sei und glaube, er riskiere dabei sein Leben.¹⁷² Rudhart schreibt, dass Michl 1774 doch noch „auf Kurfürstliche Kosten in´s Land wo die Zitronen blühen“ gereist sei.¹⁷³ Schubart berichtet von einem Italienaufenthalt,¹⁷⁴ und auch Zehelein vermutet noch eine Studienreise nach Italien zwischen 1770 und 1775.¹⁷⁵ Vielleicht wurde Michl von seinem Kollegen Bernasconi doch noch dazu ermuntert. Münster begründet die von Rudhart genannte Jahreszahl 1774 für den Beginn einer Studienreise nach Italien zwischen 1774 und 1775 mit folgender Argumentation:¹⁷⁶ Für ihn ist dieser Zeitraum plausibel, da am 15. und 17. Februar 1773 am Jesuitenkolleg in Burghausen als Schuldrama das Singspiel *Die Rangbegierde* zur Aufführung kam,¹⁷⁷ zu dem Joseph Willibald Michl die Musik für eine Münchner Vorführung schrieb,¹⁷⁸ sowie im November/Dezember 1773 ebenfalls in Burghausen die Opera buffa *L'amante deluso*.¹⁷⁹ Am 8. Januar 1776 wurde in München die Karnevalsoper *Il trionfo di Clelia* uraufgeführt,¹⁸⁰ wobei die Vorbereitungen dazu noch ins Jahr 1775 fallen. Sollte die Aufführung des Singspiels *Die Rangbegierde*, die

¹⁷² Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinet: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 2. Februar 1772. (Cf. Anm. 203).

¹⁷³ Rudhart: *Geschichte Oper* (wie Anm. 95), S. 153.

¹⁷⁴ Cf. supra.

¹⁷⁵ Cf. Zehelein: *Michl* (wie Anm. 97) S. 12.

¹⁷⁶ Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl* (wie Anm. 126), S. 599 bzw. Brief von Dr. Dr. hc. Robert Münster (München) vom 25. April 2004 an den Autor.

¹⁷⁷ Valentin, Jean-Marie: *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555 – 1773)*, Hiersemanns bibliographische Handbücher, Band 3 Deuxième Partie (1729-1773), Stuttgart 1984, S. 947, Eintrag Nummer 7617. Münster schreibt im oben genannten Brief statt Februar „März 1773“. Diese Aufführung findet sich auch aufgelistet in: Goerge, Dieter: *Das Burghausener Jesuitentheater – Ein Blick in seine Geschichte*, in: Grypa, Dietmar und Gutfleisch, Wolfgang (Hg.): *Das Kurfürst-Maximilian-Gymnasium zu Burghausen. Vom Kolleg der Societas Jesu zur königlich bayerischen Studien-Anstalt*, DiaDienst Medien GmbH, Würzburg, 1997, S. 119-131, hier S. 129. Als Primärquelle gibt dieser ebenfalls Valentin: *Le théâtre des Jésuites* (vide supra), S. 947 an. Die Perioche zu dieser Aufführung findet sich unter UB Mü 4° P. germ. 208 (30). Diese enthält jedoch keine eigene Komponistennennung!

¹⁷⁸ BSB Res/4 P.o.germ. 230,33.

¹⁷⁹ Diese Angabe stammt aus oben erwähntem Brief (wie Anm. 176) von Dr. Robert Münster an den Autor. In dem Aufsatz von Goerge: *Burghausener Jesuitentheater* (wie Anm. 177) findet sich eine solche Aufführung nicht verzeichnet. Auch Valentin: *Le théâtre des Jésuites* (wie Anm. 177) listet keine Aufführung von *L'amante deluso* im November oder Dezember 1773 auf. Ebenfalls kein Hinweis auf eine Aufführung von *L'amante deluso* befindet sich bei UB Mü 4° P.germ. 208.

¹⁸⁰ Cf. infra.

aufgrund der Komponistenangabe der oben angeführten Perioche¹⁸¹ einer Aufführung an Wilhelmsgymnasium in München wohl keine Uraufführung, sondern eine Wiederaufführung der Komposition war, Michls Anwesenheit in Burghausen erfordert haben, könnte diese Argumentation Münsters für einen Italienaufenthalt Michls von 1774 bis 1775 sprechen.¹⁸² Böhmer schreibt, Michl sei von Padre Martini in Bologna ausgebildet worden.¹⁸³ Er verweist auf Zehelein. Jedoch findet sich dort kein Beleg dafür. In den wenigen, von Michl erhaltenen Briefen findet man über einen Italienaufenthalt keine Aussage, während er sein Studium bei Camerloher erwähnt.

2.4.4. Die Opern, Singspiele und das Oratorium von Joseph Willibald Michl

Michls Tätigkeit als Opernkomponist hängt neben der schon erwähnten Tradition der Schuldramen an St. Michael auch stark mit den Münchner Karnevalsoper am Cuvillés-Theater zusammen. In dieser Tradition der „großen italienischen Oper zum Karneval“¹⁸⁴ steht ebenfalls Mozarts *Idomeneo*.¹⁸⁵

¹⁸¹ BSB Res/4 P.o.germ. 230,33.

¹⁸² In einem Brief vom 25. November 2007 schreibt Dr. Münster an den Autor, dass ihm Aktenbelege zu Michls Italienaufenthalt bisher auch nirgends begegnet seien.

¹⁸³ Böhmer, Karl: *Zum Wandel des Münchner Operngeschmacks vor Idomeneo: Die Karnevalsoper am Cuvillés-Theater 1753-1780*, in: Göllner, Theodor und Hörner, Stephan: *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*, Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München 7.-9. Juli 1999, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 2001, S. 33.

¹⁸⁴ Böhmer: *Wandel* (wie Anm. 183), S. 9.

¹⁸⁵ Cf. Böhmer: *Wandel* (wie Anm. 183), S. 9-37.

Exkurs: Die Münchner Karnevalsopern

Die Stilentwicklung der Karnevalsopern unter Max III. Joseph lässt sich in zwei Perioden gliedern:¹⁸⁶

*Die Ära Bernasconi in den Jahren 1754-1766 und die Jahre ab 1767, in denen jeweils ein bedeutender Meister der Opera seria aus Italien oder ein ortsansässiger Komponist mit der jährlichen Seria-Scritura bedacht wurde, in der Regel nur mit einer einzigen.*¹⁸⁷

Der am Münchner Hof zuletzt als Vizekapellmeister tätige Italiener Andrea Bernasconi¹⁸⁸ hatte zwischen 1753 und 1772 dreizehn Drammi per musica für den Münchner Hof komponiert bzw. revidiert, die die Karnevalsopern der Jahre 1754-56, 1760, 1762-66, 1768 und 1772 darstellten. Der 1755 zum Hofkapellmeister ernannte Bernasconi war damit der beherrschende Komponist in der neuen Periode der Opera seria am Neuen Opernhaus. Nach Böhmer ermöglichte er dem Münchner Hof „den Anschluss an eine Zeittendenz, die die bedeutendsten Dynastien des Reichs in der Mitte des 18. Jahrhunderts kulturell miteinander verband: die Pflege der metastasianischen Oper in eigens dafür errichteten Opernhäusern und mit eigens dafür bestellten Kapellmeistern.“¹⁸⁹

Neben diesen kompositorischen Eigenarten der Stilentwicklung ist hinsichtlich der Einbettung der Münchner Karnevalsopern in ein musiktheatralisches Umfeld festzustellen, dass es – im Gegensatz zu einer Stadt wie Mailand, die sich während des Karnevals auf die Aufführung von Opere serie beschränkte – in München die gesamte Palette der Theaterformen, begleitet von Redouten und Maskenbällen gab. Böhmer konkretisiert dies anhand seiner Interpretation der von Paul Legband wiedergegebenen Spielpläne wie folgt:¹⁹⁰

*In den 1750er und frühen 1760er Jahren waren es französische Komödie und Intermezzo, ab 1765 auch deutsches Schauspiel. Ab 1769 bzw. 1770 hatte man es mit Schau- und Singspiel einerseits, Opera buffa andererseits zu tun. Ab 1776 wurden auf der nunmehr rein deutschen „National – Schaubühne“ neue Formen wie die heroische Ballettpantomime und das Melodram heimisch.*¹⁹¹

¹⁸⁶ Nach Böhmer: *Wandel* (wie Anm. 183), S. 14.

¹⁸⁷ Böhmer: *Wandel* (wie Anm. 183), S. 14. Zur Geschichte der Oper allgemein cf. zudem: Grandauer, Franz: *Chronik des königlichen National- und Hoftheaters in München*, Verlag von Theodor Ackermann, München 1878.

¹⁸⁸ Zu Andrea Bernasconi cf. Weiss, Eduard Josef: *Andrea Bernasconi als Opernkomponist*, Inauguraldissertation, mschr, München 1923 und Münster: Familienartikel *Bernasconi* (wie Anm. 129), Sp. 1386 ff.

¹⁸⁹ Böhmer: *Wandel* (wie Anm. 183), S. 14.

¹⁹⁰ Cf. Legband, Paul: *Münchener Bühne und Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, Verlag des Historischen Vereins von Oberbayern, München 1904.

¹⁹¹ Böhmer: *Wandel* (wie Anm. 183), S. 15.

Durch die am 14. April 1753¹⁹² zum „*Intendanten von dero samentl. Churfürstl. Hof-Music und Spectacln*“¹⁹³ in der Funktion des Hof-, Kammer- und Theaterdirektors ernannten¹⁹⁴ Joseph Anton Graf von Seeau (1713-1799)¹⁹⁵ beeinflussbare Wahl der Spielstätten und damit der Publikumszugänglichkeit traten zum einen in eine Wechselwirkung mit dem Publikumsgeschmack, andererseits unweigerlich zwischen der „großen Opera“ und den kleineren, „kommerziellen“ Gattungen. Aufführungstechnisch brachte die Einbindung in einen Spielplan mit unterschiedlichen Theatergattungen für die Karnevalsoper noch die Begrenzung der Spieltage zwischen Anfang Januar und – mit wenigen Ausnahmen bei Besuchen hochgestellter Gäste einmal abgesehen – bis Aschermittwoch. Außerhalb der Karnevalszeit wurden italienische Opern zu zwei verschiedenen Anlässen aufgeführt: entweder an den sogenannten „Hofgalatagen“, also den Geburts- und Namenstagen der kurfürstlichen Familie bzw. verwandter bzw. verschwägerter Fürsten, oder als Festopern zu Hochzeiten oder wichtigen Staatsbesuchen.

*Weder diese prunkvollen Festlichkeiten jedoch noch die Opern zu Familienfeiern waren es, die der Münchner seria ihr spezifisches Gepräge verliehen. Im Zentrum der Opernpflege stand die jährliche ‚große Opera‘ des Karnevals.*¹⁹⁶

Das Sujet der Karnevalsopern wählte nach Böhmer im Wesentlichen der Kurfürst selbst. Damit traf hauptsächlich er die dramaturgischen Entscheidungen für die jeweilige Karnevalsoper. Auffallend ist, dass unter den Karnevalsopern der Jahre 1753 bis 1777 nur fünf nicht auf Werke von Pietro Metastasio zurückgriffen. In der Auswahl dieser Libretti, deren dramatische Situationen meist zwei bis drei Charaktere behandeln, die – geleitet von ihren Leidenschaften – in Konflikte geraten und deren Sprache unglaublich pur und einfach ist, ging der Kurfürst beinahe systematisch vor: „*Von den 27 möglichen Stücken ließ er über die Jahre hinweg 19 im Neuen Opernhaus vorstellen, davon 17 in Münchner Originalversionen.*“¹⁹⁷ Metastasios Werke waren für eine bestimmte Art von Musik, dem *Dramma per musica*, bestimmt – für die Kunst äußerst virtuoser Sänger, v.a. Kastraten. Sie boten den Komponisten eine ideale Grundlage für die Ausgestaltung der Dramatik. Mit der Vorliebe für größere Orchester und schnellere Tempi, bedingt durch Glucks Opernreform, war zunehmend ein anderer Librettotyp gefragt. So ist es auch kennzeichnend, dass, während andere Höfe zunehmend das Interesse an Metastasio verloren und eigene dramaturgische und

¹⁹² Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 190), S. 142ff.

¹⁹³ Cf. auch seine Bezeichnung in den Besoldungsbüchern, z.B. Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 802: *Besoldungsbuch* 1761 fol. 228r.

¹⁹⁴ Cf. auch: Hauptstaatsarchiv München: Kurbayern Hofzahlamt 794: *Besoldungsbuch* 1753, fol. 251.

¹⁹⁵ Zur Person cf. Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 190), S. 142ff.

¹⁹⁶ Böhmer: *Wandel* (wie Anm. 183), S. 17.

¹⁹⁷ Böhmer: *Wandel* (wie Anm. 183), S. 17.

musikalische Wege gingen, das traditionelle Drama per musica bei Max III. Joseph höchste Priorität hatte.¹⁹⁸ Allerdings kam es zwischen 1767 und 1777 im Zuge der oben erwähnten, von Graf Seeau eingeforderten stilistischen Verjüngung auch zu mancher dramaturgischen Innovation.

Nach der Wahl des Librettos waren mit der Verpflichtung der Sänger die beiden zentralen Faktoren der neuen Oper determiniert. Die privilegierte Rolle der Gesangssolisten bei Hofe, insbesondere der Kastraten, hat Charles Burney in dem Bericht von seinem Münchner Aufenthalt sehr anschaulich beschrieben. Die Hauptrollen der Karnevalsoper wurden nach Böhmer¹⁹⁹ in der Regel mit italienischen Gastsängern, darunter v.a. junge Kastraten, besetzt. Diese begannen meist in München ihre europäische Karriere. Sie drängten die fest angestellten Hofsänger zurück, die dann als „Kammersänger“ des Kurfürsten von Bayern auftraten.

Damit bestand die Aufgabe des von Graf Seeau verpflichteten Komponisten für eine Karnevalsoper primär darin, „dem gewählten Drama per musica Metastasio eine würdige musikalische Form zu geben und die stimmlichen Eigenarten der Sänger angemessen zur Geltung zu bringen. Seine Rolle war also in gewisser Weise eine dienende; er hatte mit herber Kritik zu rechnen, wenn er darin versagte, wie etwa Josef Mysliveček in den Arien für die Seconda donna seines Münchner Ezio“.²⁰⁰

Folglich schlug sich die privilegierte Rolle der (Kastraten-)Gesangssolisten bei Hofe direkt in die durch die Libretti geprägte Anlage der Partituren nieder. Das Cantabile und die Bravura des Primo und Secondo uomo, der Prima donna und des Primo tenore standen im Vordergrund. Orchester, Chor und Ensemblegesang hatten dem nur zu sekundieren. Die teilweise erheblichen stimmtechnischen Anforderungen waren in den repräsentativen Rahmen eines konservativen Seria-Spektakels eingefügt. Dies wird im analytischen Teil noch näher betrachtet werden.

¹⁹⁸ Cf. den Verweis auf die darum kreisenden Passagen in den Briefen von Max III. Joseph an seine Schwester Maria Antonia Walpurgis in Dresden bei Böhmer: *Wandel* (wie Anm. 183), S. 18.

¹⁹⁹ Böhmer: *Wandel* (wie Anm. 183), S. 18.

²⁰⁰ Cf. den Verweis auf die darum kreisenden Passagen in den Briefen von Max III. Joseph an seine Schwester Maria Antonia Walpurgis in Dresden bei Böhmer: *Wandel* (wie Anm. 183), S. 18.

Als erste Oper Michls kam *Il barone di Torre forte*²⁰¹ „sur le vieux theatre“, also im Salvatortheater auf die Bühne. Der damalige sächsische Legationssekretär an der Münchner Residenz, Christian Gottlieb Unger,²⁰² schrieb über die wohl erste Aufführung am 1. Februar 1772 an die Kurfürstinwitwe Maria Antonia von Sachsen:²⁰³

*Vendredi*²⁰⁴ LL AA EE²⁰⁵ se trouverent le voir à l'opera buffa, il barone di torre forte, qui fut representé sur le vieux theatre, et suivi du ballet intitulé Alexandre et Roxane. Jamais il n'y a eû plus de monde à un opera buffa. Le public avoit²⁰⁶ été prevenû, que la musique etoit²⁰⁷ très belle, et que le ^{Mr} Michel l'avoit²⁰⁸ composée. C'est un jeune homme de Mimic, boiteuse, lourd, nigaud même, en apparence, mais que l'on compare déjà pour la musique, en quelque façon a nôtre Hasse. L. Electeur voudroit le faire voyager en Italie: mais le jeune homme a de la peine à s'y resoudre, parce qu'il est fort timide, et qu'il croit, qu'il y va de sa vie.

Bemerkenswert ist hier der Vergleich Michls mit Hasse, dessen Opernstil nach Rumenhüller um 1740 *en vogue* war.²⁰⁹ Rudhart schreibt, Michls *Il barone di Torre forte* sei am 24. März 1772 „auf die Bretter“ gekommen,²¹⁰ Münster nennt den 23. März

²⁰¹ Der Librettist ist unbekannt.

²⁰² Bei diesen Schriftstücken handelt sich um neun Bände mit Berichten Christian Gottlieb Ungers an die Witwe des Kurfürsten Friedrich Christian, die Kurfürstinwitwe Maria Antonia von Sachsen und gleichzeitig Schwester von Max III. Joseph (1724-1780), die nach Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 190190), S. 140 eine leidenschaftliche Freundin italienischer Musik war, selbst Opern und Kantaten komponierte und auch in Hofaufführungen in ihren eigenen Opern auftrat. Er übte seine Tätigkeit als Gesandter von 1764 bis 1778 aus. Er war zunächst Legationssekretär, seit 1769 Legationsrat. Seine Lebensdaten konnten nicht ermittelt werden. Sie finden sich auch nicht im Spezialinventar des Dresdner Hauptstaatsarchivs über Gesandte. Jeder Tagebucheintrag enthält ein Datum, wobei in den einzelnen Einträgen die Ereignisse am Hof an mehreren Tagen zusammen gefasst sind. So enthält z.B. der Eintrag am 26. März die Schilderungen vom vorausgegangenen Sonntag bis einschließlich Mittwoch. Die neun Bände umfassen den Zeitraum von 1767-1775 und befinden sich im Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden.

²⁰³ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 2. Februar 1772. I.e.: *Am Freitag befanden sich Ihre Kurfürstlichen Gnaden abends in der opera buffa, um „Il barone di torre forte“ zu sehen, die im alten Theater aufgeführt wurde, gefolgt von einem Ballet mit dem Titel Alexander und Roxane. Nie hat es mehr Leute bei der Komischen Oper gegeben. Das Publikum war in Kenntnis gesetzt worden, dass die Musik sehr schön sei und Herr Michl sie komponiert habe. Das ist ein junger Mime, hinkend, unbeholfen, ja sogar dumm, augenscheinlich, aber man vergleicht ihn schon wegen der Musik auf eine Art mit unserem Hasse. Der Kurfürst möchte, dass er eine Reise nach Italien mache, aber der junge Mann hat Mühe sich dafür zu entscheiden, da er sehr schüchtern ist und weil er glaubt, es gehe um sein Leben (er riskiere sein Leben).*

²⁰⁴ Mit Hilfe der hier angegebenen Wochentage und des Briefdatums wurden die Aufführungstermine anhand des ewigen Kalenders der Karl-May-Stiftung rekonstruiert.

²⁰⁵ I.e.: Leurs Altesses Electorales.

²⁰⁶ Sic! Grammatikalisch korrekt wäre avait.

²⁰⁷ Sic! Grammatikalisch korrekt wäre etait.

²⁰⁸ Sic! Grammatikalisch korrekt wäre avait.

²⁰⁹ Rumenhüller, Peter *Die musikalische Vorklassik*, dtv Bärenreiter, Kassel 1983, S. 50.

²¹⁰ Rudhart: *Geschichte Oper* (wie Anm. 95), S. 152.

1772.²¹¹ Dabei handelt es sich jedoch offensichtlich um Folgeaufführungen (bzw. bei Rudhart evtl. um eine falsche Angabe), da Unger eine weitere Vorstellung auf den 23. März datiert. Diese Spielwiederholungen lassen darauf schließen, dass diese Oper ein sehr großer Erfolg gewesen ist. Unger berichtet nicht nur von zahlreichen, über das ganze Jahr verteilten Aufführungen, sondern auch von einem großen Zuschauerandrang:

*Vendredi on donna une seconde representation de l'opera buffa, il Baron di torre forte, de la composition du Mr. Michel, ou l'affluence des spectateurs ne fut pas moins nombreuse que la première fois.*²¹²

Weitere Aufführungen waren am Freitag, den 14. Februar 1772²¹³ und am Freitag, den 21. Februar 1772.²¹⁴ Mit dieser Oper wurde am Faschingsdienstag, den 3. März 1772, die Karnevalszeit beendet. Unger berichtet:²¹⁵

*Mardi nôtre carnaval fut terminé par une academie en masque, où l'on donna l'opera buffa, il Barone di torre forte, suivi d'un ballet pantomime, et d'une redoute, qui aura jusqu'à 7. heures du mecredi des cendres. LL. AA. EE se trouverent à l'un et à l'autre de ses divertissement, et y resterent jusqu'à la fin.*²¹⁶

²¹¹ Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl* (wie Anm. 126), S. 599.

²¹² Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 9. Februar 1772. I.e. Freitag (also den 7. Februar 1772) führte man zum zweiten Mal die Komische Oper *Il barone di torre forte* nach der Komposition von Monsieur Michl auf. Der Andrang der Zuschauer war nicht weniger groß als beim ersten Mal.

²¹³ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 16. Februar 1772. „Vendredi Elles assisterent à une troisième repetition del'opera buffa, il barone di torre forte, de la composition du Mr. Michel, qui fut représenté sur le vieux theatre, et suivi du ballet intitulé la fontaine enchanteé.“ I.e.: Freitag war er (also der Kurfürst) bei der dritten Wiederholung der Komischen Oper *Il barone di torre forte* nach der Komposition von Monsieur Michl zugegen, die im alten Theater aufgeführt wurde, gefolgt von einem Ballet mit dem Titel *La fontaine enchanteé* (Die verzauberte Quelle).

²¹⁴ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 23. Februar 1772. „Vendredi Elles assisterent à l'opera buffa, il barone di torre forte, de la composition du Mr. Michel, que le public ne se lasse point d'entendre. Ce spectacle fut terminé par le ballet pantomime intitulé ‚le Docteur Faust‘.“ I.e.: Freitag war er (der Kurfürst) in der Komischen Oper *Il barone di torre forte* nach der Komposition von Monsieur Michl, von der das Publikum nicht genug hören (eigentlich umgangssprachlich: „nicht genug kriegen“) konnte. Das Schauspiel wurde beendet von einem pantomimischen Ballet mit dem Titel *Le Docteur Faust*.

²¹⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 5. März 1772.

²¹⁶ I.e.: Dienstag wurde unser Karneval von einem Schauspiel beendet, bei dem die Oper *Il barone di torre forte* aufgeführt wurde, gefolgt von einem pantomimischen Ballet und von einem Maskenball, der bis 7 Uhr am Morgen des Aschermittwochs dauerte. Seine Kurfürstliche Hoheit nahm an dem einen oder anderen Spektakel teil und blieb bis zum Schluss.

Auch nach der Karnevalszeit wurde Michls Oper noch oft aufgeführt. So am Montag, den 23. März 1772,²¹⁷ am Sonntag, den 3. Mai 1772²¹⁸ und ein letztes Mal für das Jahr 1772 am Sonntag, den 4. Oktober.²¹⁹ Aus dem regen Briefwechsel des kurbayerischen Konferenzministers Joseph Franz Maria Ignaz Graf von Seinsheim (1707-1787) mit seinem Bruder, den Würzburger Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (1708-1779), erfährt man ebenfalls zeitgenössische Ansichten über diese Oper. In seinen Briefen von 1772 heißt es:²²⁰

[Samstag] 22. 2. 1772

Graf von Seeau lasset schon 4 mahl seine neue Opera buffa repraesentieren, welche von einem hiesigen ehemaligen Kosthäusler componieret worden, und von jedermann ongemein applaudiret wird, der Zulauf ist derhalben sehr gros, und übertrifft die meiste welsche an den gusto und neuen idéen, wan dieser junge Mensch, so sich Michl nennet, auf ein paar Jahr nacher Welschland geschicket wurde, kunte er einer der ersten Compositoren werden, wenigstens hat er besondere Talente zur musique. Wan möglich, werde trachten die musique davon zu überschiken, da nur 4 Personen dabey singen, so kann diese Operette leicht auch in Würzburg vorgestellet werden.

[Samstag] 29. 2. 1772

Die Fasnacht gehet endlich zu Ende, die letzte 3 Täge werden mit 2 Redouten, einer großen Opera, dan Masquierter Akademie, und Opera buffa zugebracht und beschlossen werden: Der Spass hat heuer lang gedauert.

²¹⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 26. März 1772. „Lundi la Cour se trouva au spectacle Italien où l' opera buffa, *il Barone di torre forte* fut représenté sur le vieux theatre, et suivi d'un ballet pantomime.“ I.e.: Montag war der Hof beim italienischen Spektakel der Komischen Oper, wo *il Barone di torre forte* im alten Theater aufgeführt wurde, gefolgt von einem pantomimischen Ballet.

²¹⁸ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 7. Mai 1772. „LL. AA. EE assisterent dimanche passé au service divin dans l' eglise [...] et se trouverent le soir à la representation de l' opera buffa, *il Barone di torre forte*, suivi du ballet intitule *Orpheé*. Hier Elles assisterent à l opera intitulé *la lol-] canda*, suivi d' un ballet pantomime.“ I.e.: Vergangenen Sonntag befand sich seine Kurfürstliche Hoheit bei der Messe in der Kirche [...] abends war er bei der Aufführung der Komischen Oper *il Barone di torre forte*, gefolgt vom Ballet mit dem Titel *Orpheus*.

²¹⁹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 8. Oktober 1772. „LL. AA. EE employerent la journée de dimanche sur actes de devotion [...] et se trouverent le soir au spectacle, où l' on donna une representation del' opera buffa, *il Barone di Torre forte*, suivi du ballet intitulé, *Orpheé*.“ I.e.: Sonntags tagsüber nahm seine Kurfürstliche Hoheit seine Glaubenspflichten wahr [...] und befand sich abends bei der Aufführung der Komischen Oper *il Barone di torre forte*, gefolgt von dem Ballet mit dem Titel *Orpheus*.

²²⁰ Zitiert nach Münster, Robert: „Die hiesige ongenierte Lebensarth gefallet allen“ in: Göllner, Theodor und Hörner, Stephan: *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*, Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 7.-9. Juli 1999, S. 238.

[Mittwoch] 4. 3. 1772

Die von dem Michl componierte Opera buffa Conte die Terraforte (sic!) hat Graf von Seau directé an E[uer] H[ochfürstliche] G[naden] auf den Postwagen adressieret, ich zweifle nit, selbe werde richtig ankommen, ich habe sie überschiken wollen, aber er ist mir bevorkommen, ich hoffe sie solle gefallen.

Auf den Brief vom 22. Februar antwortete der Bruder des Konferenzministers, Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim, am 26. Februar:²²¹

Daß der Compositeur Michl eine so hübsche Opera verfertigt, ist mir lieb, weilen man solche haben kann, ich auch H. Bruder dafür dankh haben werde, es wäre schad, wenn man diesen Menschen nicht in Italien schicken wollte, den solche genies man pensieren mus, um selbst gute Compositori zu haben [...].

Im darauffolgenden Jahr kam die Oper *Il barone die Torre forte* nach den Berichten Ungers am Sonntag, den 25. und Mittwoch, den 28. April 1773²²² auf die Bühne, im Jahr darauf am Donnerstag, den 17. März 1774.²²³ Maria Anna Josepha erwähnt in ihren im Kontext der Michloper *L'amante deluso* noch näher betrachteten Denkwürdigkeiten eine Aufführung des *Il Baron di Torre forte* am 1. März 1774, die bei Unger nicht genannt wird.²²⁴

²²¹ Zitiert nach Münster: *Lebensarth* (wie Anm. 220), S. 238 (Fußnote 8).

²²² Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VII: 1773 (Loc. 3292/12), Brief datiert auf den 29. April 1773. „Dimanche LL. AA. SS. EE. et RR. assisterent le matin au service divin dans l'eglise des Recollets, et après midi à la devotion pour la S. Vierge debon conseil dans celle des augustin et passerent la soirée à l'opera buffa intitulé *il Barone di torre forte*, suivi d' un ballet à la Chinoise. [...] Hier Elles se trouverent `la representation de l' opera buffa *il barone di torre forte* suivi d' un ballet pantomime.“ I.e.: Sonntagmorgen waren Seine Kurfürstliche Hoheit und die österreichischen Prinzen (?) beim Gottesdienst in der Kirche „des Recollets“, und am Nachmittag bei der Andacht für die „Heilige Jungfrau des guten Rates“ bei den Augustinern und verbrachte den Abend bei der Komischen Oper mit dem Titel *il barone di torre forte*, gefolgt von einem chinesischen Ballet. [...] Gestern befand sich Seine Durchlaucht bei der Aufführung der Komischen Oper *il barone di torre forte* gefolgt von einem pantomimischen Ballet.

²²³ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VIII: 1774 (Loc. 3292/13), Brief datiert auf den 20. März 1774. „LL. AA. EE. assisterent jeudi au soir à la representation del' opera buffa, *il barone di torre forte*, suivi du ballet intitulé, *la jalousie*.“ I.e.: Donnerstagabend war Seine Kurfürstliche Hoheit bei der Aufführung der Komischen Oper *Il barone di torre forte* zugegen, gefolgt vom Ballet mit dem Titel *La Jalousie* (i.e. die Eifersucht).

²²⁴ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Geheimes Hausarchiv: Handschriften 194: *Denkwürdigkeiten der Prinzessin Anna Josepha* (1740-1776), Cahier 47 ad 3.

1775 wurde die Oper *Il barone di Torre forte* nach den Berichten von Unger noch zweimal aufgeführt. So am Dienstag, den 24. Januar 1775,²²⁵ und am Dienstag, 31. Januar 1775,²²⁶ abwechselnd mit Mozarts *La finta giardiniera*, die am 13. Januar 1775 in München unter der Leitung des Komponisten Premiere hatte.²²⁷

Der Aufführung von Michls *Il barone di Torre forte* am Dienstag, den 31. Januar 1775, wohnte auch Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz bei, was aus seinem Reisetagebuch hervorgeht.²²⁸ Somit kannte Karl Theodor zumindest eine Komposition von Michl. Möglicherweise besuchte auch Mozart während seines Münchner Aufenthalts vom 6. Dezember 1774 bis 6. März 1775 eine dieser Aufführungen.²²⁹ Belegbar ist dies aber nicht.

In der Fastenzeit des gleichen Jahres²³⁰ kam Michls Oratorium *Gioas, Re de Giuda* in München zur Aufführung. Auch von diesen berichtet Unger. So schreibt er am 2. April 1772:

*Lundi*²³¹ LL. AA. EE. prirent pour la premiere fois dans cette saison le divertissement de la chasse a forcer le cerf. Hier Elles assisterent à la representation de l'Oratoire Joas, de la composition du M^r. Michel.²³²

²²⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. IX: 1775 (Loc. 3292/15), Brief datiert auf den 26. Januar 1775. „Marde Elles se trouverent à l' academier de musique en masque, ou l' opera buffa, il barone di torre forte fut représenté, et suivi du ballet, intitulé, le diable boeteuse.“ I.e. Dienstag befand er sich in der Musikakademie, wo die Komische Oper *Il barone di torre forte* aufgeführt wurde, gefolgt vom Ballet mit dem Titel *le diable boeteuse* (i.e.: der hinkende Teufel).

²²⁶ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. IX: 1775 (Loc. 3292/15), Brief datiert auf den 26. Januar 1775. „LL. AA. SS. EE. et RR. honorerent egalement de sa presence et ou l' opera buffa il barone di torre forte fut represente[.]“ I.e.: Dienstag gab es Musikunterricht mit Masken, den Seine Kurfürstliche Hoheit und die österreichischen Prinzen (?) gleichermaßen mit ihrer Anwesenheit beehrten und wo die Komische Oper *Il barone di torre forte* aufgeführt wurde.

²²⁷ Münster, Robert: „*Ich bin hier sehr beliebt*“. *Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Hans Schneider, Tutzing 1993, S. 206, S. 49. Auch hier verwendet Münster als Quelle die oben genannte maschinenschriftliche Dissertation von Weiss: *Bernasconi* (wie Anm. 188), S. 187 ff. Rudhart führt in seinem Verzeichnis der am Hofe zu München aufgeführten Opern (Rudhart: *Geschichte Oper* (wie Anm. 95), S. 182 ff.) diese wiederholten Aufführungen im Jahre 1775 nicht wieder auf. Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 211 schreibt über die Oper, sie sei „15 Mal nacheinander mit Beifall“ gegeben worden.

²²⁸ Münster: *Mozart* (wie Anm. 227), S. 49. Der Kurfürst hielt sich vom 29. Januar bis 2. Februar 1775 in München auf.

²²⁹ Münster: *Mozart* (wie Anm. 227) gibt auf S. 35-38 hiervon eine Übersicht.

²³⁰ Die im Werkverzeichnis (II. Kapitel) genannte Quelle A lässt eine frühere Entstehung vermuten.

²³¹ Damit war die Aufführung am Mittwoch, den 1. April 1772.

²³² Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 2. April 1772. I.e.: Montag nutzte Seine Kurfürstliche Hoheit zum ersten Mal in dieser Saison die Gelegenheit, auf die Hirschhetzjagd zu gehen. Gestern war er bei der Aufführung des von Herrn Michl komponierten Oratoriums *Joas* zugegen.

Und am 9. April 1772:

*LL. AA. EE. se trouverent dimanche à la representation de l'Oratoire, Joas, par le M^r. Michel, que le public ne se lasse point de voir, et d'entendre à repeter: c'est un chef d'oeuvre de musique.*²³³

Dieser zweite Eintrag zeigt, dass das Oratorium beim Publikum ebenso beliebt war wie wohl auch die Oper *Il barone die Torre forte*.

Legband führt eine weitere Aufführung dieses Oratoriums als „geistliches Singspiel der Stadtmusikanten“ auf der Nationalschaubühne am 19. März 1783 an, indem er schreibt:²³⁴

Aufgeführt am 19.3. 1783; aus dem Ital. des Apostolo Zeno. [...] Als geistliches Singspiele mit der Musik des Kurfürstlichen Kammerkomposituers Joseph Michl und in der Übersetzung von Karl Ignatz Förg, 1778, auf der Nationalschaubühne gespielt.

Vermutlich aufgrund dieser Datierung der Übersetzung des Librettos von Förg 1778 datiert Schmied dieses „geistliche Singspiel“ *Joas, der König von Juda* auf das Jahr 1778.²³⁵ Aufgrund der Aussage des „Zeitzeugen“ Unger kann diese Datierung als Erstaufführung jedoch nicht übernommen werden. Die Librettistenangabe bei Legband ist ebenfalls als falsch einzustufen, da das Textbuch zu diesem Oratorium Pietro Metastasio nennt.²³⁶

Dieses gibt allerdings kein Aufführungsdatum oder -jahr wieder.²³⁷ Sowohl der Vermerk „*La Musica è del Signor Giuseppe Michl, Compositore D.S.A.S.E. die Baviera &c.&c.*“ als auch „*Die Musik ist von Herrn Joseph Michl, Compositeur Sr. Churfürstl. Durchleucht in Baiern ec.ec.*“ wurden nachträglich²³⁸ eingeklebt. Es fasst den Inhalt des Oratoriums wie folgt zusammen:

²³³ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 9. April 1772. I.e.: Seine Kurfürstliche Hoheit befand sich am Sonntag (das war der 4. April 1772) bei der Aufführung des Oratoriums *Joas* von Herrn Michel, von dem das Publikum nicht genug kriegen konnte und von dem es wiederholt sagte: das ist ein Meisterwerk.

²³⁴ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 190), S. 71, Fußnote 6.

²³⁵ Schmied, Richard: *Bayerische Schuldramen des 18. Jahrhunderts. Schule und Theater der Augustiner-Chorherren in Oberbayern unter besonderer Berücksichtigung des Stiftes Weyarn*, Dissertations-Druckerei Charlotte Schön, München 1964, S. 26.

²³⁶ BSB Bavar. 4015-5,1/3.

²³⁷ Die noch in dieser Bindung enthaltenen Texthefte, das erste zu Glucks *Orpheo* und das dritte zu Tozzis Fasnachtsoper *Zenobia*, gehören allesamt zu Aufführungen aus dem Jahre 1773.

²³⁸ Es überklebt aber keine andere Komponistenangabe.

Nachdeme Ochozias, der König aus dem Stammen Davids, getödtet worden, veranstaltete die ruchlose Athalia seine Mutter, daß alle nachgelassene Prinzen Ochoziae umgebracht werden sollten, damit sie den Thron, welcher denen, unschuldiger weis Entleibten, zugestanden, desto ruhiger besteigen könnte. Allein Josaba, des ermordeten Königs Ochziae Schwester und Ehegattin Jojadae des Hohenpriesters kame noch in der Zeit zu der Ermordung der königlichen Prinzen, nahm mit großer Klugheit den jüngsten Prinzen Ozias mit Namen nebst seiner Säugam hinweg, und verbarge selbst in dem Tempel; allda zohe ihne Jojadas der Hohepriester unter dem Namen Oseas also in der Geheime auf, daß nicht nur allein athalia nichts von ihme erfahren, sondern, gleich aus Göttlicher Schrift zu ersehen, nicht einmal Sebia von Bersabea, sein eigene Mutter, was von der Sach gewußt. Nachdeme nun Joas, der königliche Prinz das siebende Jahr zurück gelegt, thate der eifrige Jojada denen Leviten, und dem gesamten Volk das Geheimniß entdecken, wo dann Athalia alsogleich getödtet worden, un der kleine Joas, als das einzige Zweiglein des Davidschen Stammens, aus welchem der versprochene Erlöser erwartet würde, auf den königlichen Thron erhoben.

Das Textbuch nennt als Komponisten „Herrn Joseph Michl, Compositeur Sr. Churfürstl. Durchleucht in Baiern &c. &c.“.

Im Zusammenhang mit den Opern Michls ist noch zu erwähnen, dass die heute auch als Textheft nicht mehr erhaltene Opera buffa *L'amante deluso*,²³⁹ die wie oben beschrieben auch für Freising angeschafft wurde, nach Münster am 27. November 1773 im Salvatortheater München auf die Bühne gekommen sein soll.²⁴⁰

Ein weiteres prächtiges kulturhistorisches Bild dieser Zeit am Münchner Hof im Allgemeinen und der Musikpflege im Besonderen geben die *Denkwürdigkeiten* der Prinzessin Maria Anna Josepha von Bayern (geboren am 7. August 1734, gestorben am 7. Mai 1776). Sie war die Tochter des Kurfürsten und späteren Kaisers Karl VII. Albrecht von Bayern und dessen Frau, der Erzherzogin Maria Amalie von Österreich, und damit die Schwester von Kurfürst Max III. Joseph. Am 10. Juli 1755 heiratete Prinzessin Maria Anna den Markgrafen Ludwig Georg Simpert von Baden. Diese Ehe blieb kinderlos.

²³⁹ I.e.: Der hintergangene Liebhaber.

²⁴⁰ Münster: *Lebensarth* (wie Anm. 220), S. 238 (Fußnote 5). Die Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* (Stand: 20. Dezember 2008) nennt als Uraufführungsdatum ebenfalls den 27. November 1773, gleichzeitig aber als „erste Aufführung“ den 27. Dezember 1773 in München im Redoutensaal an der Prannenstraße. Der Librettist wird auch hier mit „nicht ermittelt“ angegeben.

In ihrem umfangreichen, allerdings schwer zu entziffernden, der damaligen Zeit entsprechend in französischer Sprache, jedoch mit einigen orthographischen und semantischen Fehlern abgefassten Tagebuch finden sich auch Notizen über Joseph Willibald Michl und seine Opernaufführungen.²⁴¹

Mit September 1773 beginnen die Aufzeichnungen der verwitweten Marktgräfin von Baden.²⁴² Am 27. Dezember 1773 schreibt sie:

[...] le 27. nous eumes une Nouvelle opera bouffa in titulé „L'amante deluso“ dont la musique fut de Michel qui y réussit au mieux mellant adroitement des penses relevés et harmonieux aux l Expressions boufones que la pieces offre en Ells meme dont tout le II acts est une parodie de lopera semiramis.²⁴³

Laut dieser Aussage schien dieses neue Werk Michls am 27. Dezember uraufgeführt worden zu sein. Außerdem erfährt man, dass es sich teilweise um eine Parodie auf Bernasconis Prunkoper *Semiramis*²⁴⁴ (Libretto von Metastasio) handelt. Diese entstand zu den Feierlichkeiten der Vermählung am 13. Januar 1765 der bayerischen Prinzessin Josepha Maria (1739-1767) mit dem römischen König Joseph, dem späteren römisch-deutschen Kaiser Joseph II. Im Rahmen dieser Vermählungsfeierlichkeiten wurde diese Oper am 7. Januar 1765 erstmals im neuen Opernhaus aufgeführt und am 16. Januar wiederholt. Laut Weiss²⁴⁵ sind von Bernasconis Oper Textbücher und Partituren erhalten. Leider sind von Michls Oper sowohl Textheft als auch Partitur verschollen. Insofern können keine näheren Untersuchungen erfolgen.

Unger berichtet von drei Aufführungen in München. Die erste Aufführung am Montag, den 27. Dezember 1773, beschreibt er wie folgt:

*Lundi Elles assiserent le soir à l'opera buffa intitulé l'amante deluso, de la composition du Mr. Michel, qui fut generalement applaudi. Ce spectacle fut terminé par le ballet pantomime, Arlequin Centaure.*²⁴⁶

²⁴¹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Geheimes Hausarchiv: Handschriften 194: *Denkwürdigkeiten der Prinzessin Anna Josepha* (1740-1776).

²⁴² Ebenda, Cahier 44 ad 3.

²⁴³ Ebenda, Cahier 46 ad 3; I.e.: Am 27. bekamen wir eine neue komische Oper (zu hören), mit dem Titel *L'amante deluso* (i.e. Der enttäuschte Liebhaber), in der die Musik von Michel war, dem sie bestens gelang, da er geschickt gehobene und harmonische Gedanken mit den Ausdrücken der Opera buffa mischte, die das Stück selbst bietet, dessen ganzer zweiter Akt eine Parodie der Oper *Semiramis* ist.

²⁴⁴ Cf. Weiss: *Bernasconi* (wie Anm. 188), S. 57 ff.

²⁴⁵ Cf. Weiss: *Bernasconi* (wie Anm. 188), S. 60.

²⁴⁶ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VII: 1773 (Loc. 3292/12), Brief datiert auf den 30. Dezember 1773. I.e.: Montagabend wohnte er (i.e. seine Kurfürstliche Hoheit) der Komischen Oper mit dem Titel *l'amante deluso*, nach einer Komposition von Monsieur Michel bei, der von der Mehrheit applaudiert wurde. Die Aufführung wurde mit dem pantomimischen Ballet *Arlequin Centaure* beendet.

Eine zweite Aufführung datiert Unger²⁴⁷ auf Sonntag, den 2. Januar 1774, und die dritte²⁴⁸ auf Mittwoch, den 2. Februar 1774. Diese ist in den *Denkwürdigkeiten* von Maria Anna Josepha jedoch für den 1. Februar 1774 genannt.²⁴⁹ In diesem Tagebuch findet sich auch noch am 6. Dezember 1775 der Eintrag: „[...] *on dona lopera buffa de ,l'Amante deluso' von Michel.*“²⁵⁰

Als weitere Oper von Michl ist die „den *Montag nach hl. 3 König*“ 1776, also am 8. Januar²⁵¹ im Königlichen Hoftheater an der Residenz, dem Cuvilliéstheater aufgeführte Faschingsoper²⁵² mit dem Titel *Il trionfo di Clelia* noch heute greifbar.²⁵³ Dieses Werk, eine Opera seria, schrieb Michl nach eigener Aussage²⁵⁴ innerhalb von nur vier Wochen.²⁵⁵

²⁴⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VIII: 1774 (Loc. 3292/13), Brief datiert auf den 6. Januar 1774. „Dimanche LL. AA. SS. EE. employerent la journée aux actes de piété, et assisterent le soir à la seconde representation de l' opera buffa, *l' amante de luso*, suivi du ballet *de Diane*, et *d' Eudimion.*“ I.e.: Sonntag nutzte Seine Durchlaucht den Tag für Trauerakte und besuchte am Abend die 2. Aufführung der Komischen Oper *l' amante deluso*, gefolgt vom Ballet *Diane und Eudimion*.

²⁴⁸ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VIII: 1774 (Loc. 3292/13), Brief datiert auf den 3. Februar 1774. „Mercredi LL. AA. EE. assisterent le matin au service divin dans la chapelle de la cour, et retrouverent le soir à la representation de l' opera *buffa l' amante de luso*, suivi du ballet intitulé *les noces Chinoises.* » I.e.: Mittwochmorgen wohnte Seine Durchlaucht dem Gottesdienst in der Hofkapelle bei und befand sich am Abend bei der Aufführung der Komischen Oper *l' amante deluso*, gefolgt vom Ballet mit dem Titel *les noces Chinoises* (i.e.: *Die chinesische Hochzeit*).

²⁴⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Geheimes Hausarchiv: Handschriften 194: *Denkwürdigkeiten der Prinzessin Anna Josepha* (1740-1776), Cahier 47 ad 3. Cf. auch Weiss: *Bernasconi* (wie Anm. 188), S. 188.

²⁵⁰ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Geheimes Hausarchiv: Handschriften 194: *Denkwürdigkeiten der Prinzessin Anna Josepha* (1740-1776), cahier 61 ad 3.

²⁵¹ Cf. den in dieser Arbeit zitierten Brief Michls vom 26. April 1801.

²⁵² Zu den Faschingsopern am Münchner Hof unter Kurfürst Maximilian III. Joseph cf. Böhmer, Karl: *W.A. Mozarts Idomeneo und die Tradition der Karnevalsopern in München*, Hans Schneider, Tutzing, 1999, S. 13-74.

²⁵³ Musikaliensammlung „Kurfürstin Maria Anna“, München (D – Bl. 34v und Bl. 52v). Bl. 34v enthält die komplette Oper (wohl gemeint Partitur) in 3 Büchern, Bl. 52v die Arie (mit Rezitativ) „Misera ah qual.“ komplett. Sowie: Königliche Hofkapelle, München (D – Bl. 370 r). Hier ist zweimal die Partitur erhalten und es wird als Textdichter Metastasio sowie als Erstaufführung „*München 1776*“ genannt. Außerdem: Bayerische Staatsbibliothek, München (D – Mbs Mus.Mss. 204).

²⁵⁴ Cf. infra den zitierten Brief Michls vom 26. April 1801.

²⁵⁵ Michl schreibt in seinem Brief (cf. infra), dass er die Oper in „*4 Wochen /: Monat Decembr 1776:*“ geschrieben habe. Aufgrund der Aufführungstermine bei Rudhart: *Geschichte Oper* (wie Anm. 95, S. 184) scheint dies aber ein Irrtum zu sein, da dort als Aufführungstermin 1776 verzeichnet ist. Auch auf dem Textbuch, das in der Bayerischen Staatsbibliothek unter der Signatur Bavar. 4015-36,2 erhalten ist, steht: „*ein musikalisches Schauspiel, welches auf höchsten Befehl Seiner Churfürstl. Durchlaucht in Baiern etc. etc. auf dem Churfürstlichen neuen Theater zur Faschingszeit im Jahre 1776 aufgeführt worden die Poesie ist von Herrn Abt Peter Metastasio, kaiserl. königl. Hofpoeten. Die Musik ist von Herrn Joseph Michl, Compositeur Sr. Churfl. Durchleucht in Baiern.*“

IL **TRIONFO** Der **Sieg der Clelia**

DI
CLELIA

Dramma per Musica

da rappresentarsi
nel

nuovo Teatro di Corte
per comando
Di S.A.S.E.

**MASSIMILIANO
GIOSEPPE**

Duca dell'Alta, e Bassa Baviera,
e del Palatino Superiore, Conte Pala-
tino del Reno, Arcidapifero, ed
Elettore del S. R. I Landgravio
di Leuchtenberg &c. &c.

Nel Carnevale dell'Anno
MDCCLXXVI.

La Poesia è dell' Sig. Abbate Pietro Metastasio
Poeta di S. M. I. & R.

La Musica è del Sig. Giuseppe Michl, Composi-
tore di S. A. S. E. di Baviera &c.

In Monaco, appresso Francesco Giuseppe Thuille.

Ein
musikalisches Schauspiel

welches auf höchsten Befehl

Seiner

Churfürstl. Durchlaucht

in Bayern ec. ec.

auf dem

Churfürstlichen neuen Theater

zur

Faschingszeit

im Jahre 1776 aufgeführt

worden.

Die Poesie ist von Herrn Abt Peter Metastasio,
kaiserl. Königl. Hofpoeten.

Die Musik ist von Herrn Joseph Michl, Composi-
teur Sr. Churf. Durchlaucht in Baiern

München,

Gedruckt bey Franz Joseph Thuille.

*Übertrag der ersten Seite des Textbuchs zur Karnevalsoper Il Trionfo di Clelia*²⁵⁶

Böhmer schreibt, dass dies aus der „merkwürdigen späten Verpflichtung der Sänger für den Karneval 1776“ zu erklären sei. Weiter heißt es bei Böhmer:

Nach der prima donna Galliani im November 1775 trafen der primo und secondo uomo Marchesi und Compagnuzzi erst im Dezember ein. Vermutlich hatte der unerwartete Tod des damaligen Münchner primo uomo Moschino am 30. August 1775 Seeau vor Organisationsprobleme gestellt, die ihn zur kurzfristigen Neuverpflichtung von Sängern zwangen.

Mit dieser Komposition ist Michl für den erkrankten Josef Mysliveček eingesprungen, wobei allerdings die Rezitative von Andrea Bernasconi stammen.²⁵⁷ Als Sänger wirkten

²⁵⁶ Ein Exemplar liegt in der Bayerischen Staatsbibliothek (Bavar. 4015-36,2).

²⁵⁷ Cf. Münster: Familienartikel *Bernasconi* (wie Anm. 129), Sp. 1386 ff. Weiss: *Bernasconi* (wie Anm. 188) schreibt hierzu nichts (z.B. S. 88).

laut Textheft mit: Giovanni Valesi, „*Sr. Churfürstl. Durchl. in Baiern Kammervirtuos*“ als Porsenna, Mamsell Angela Galliani als Clelia, Thomaso Consoli, „*Sr. Churfürstl. Durchl. in Baiern Kammervirtuos*“ als Horatius, Luigi Marchesi als Tarquinius, Mamsell Rosa Manservisi als Larissa und Antonius Petroni als Mannlius.

Die erste Probe des ersten Aktes dieser neuen Karnevalsoper fand laut den Denkwürdigkeiten²⁵⁸ der Prinzessin Anna Josepha bereits am 22. Dezember 1775 statt.²⁵⁹ Sie besuchte diese Probe, weil sie gehört hatte, dass man die Musik sehr lobte.

Am 28. Dezember gab es die erste Probe im Theater:

[...] *il y eut le meme jour la I. Epreuve sur le Theatre de 2 premiers actes De michel qui reussittres bien cellon quon me le rapporta.*²⁶⁰

Weitere Proben fanden am 2., 4. und 5. Januar 1776 statt.²⁶¹ Von der Hauptprobe am 6. Januar berichtet Maria Anna Josepha:²⁶²

[...] *ensuite nous allames à la grande épreuve de l'opéra come je n'en avais pas encore entendue ny vue la moindre chose. Tout me parut nouveau. Les chanteurs s'acquittèrent a lenvi au mieux de leurs Rolles*²⁶³ *mais la musique de Michel me parut très faible surtout par les expressione des parolles dans les recitativs entre les airs il y en eut 8 et 2 duo et le choeur qui me plurent. Le reste fut très vulgaire et ressemblait à d'autre compositions. La Galliani fit le I. Roll*²⁶⁴ *la Manservisi celui de Llarsa, Consoli celui d'horazio, Marquesino celui de Tarquinio, Valesi celui de porsena et petroni celui de Manio* [...] ²⁶⁵

Möglicherweise war auch Michl nicht mit allen Teilen der Oper zufrieden, da er in der Folge immer wieder Änderungen vorgenommen zu haben scheint. Von den ersten Aufführungen berichtet die Markgräfin stets kurz. So schreibt sie am 8. Januar 1776:

²⁵⁸ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Geheimes Hausarchiv: Handschriften 194: *Denkwürdigkeiten der Prinzessin Anna Josepha* (1740-1776), Cahier 61 ad 3.

²⁵⁹ Ebenda, Cahier 61 ad 3.

²⁶⁰ Ebenda, Cahier 61 ad 3; I.e.: „Es gab am selben Tag die erste Probe der ersten beiden Akte von Michel auf dem Theater, die, was man mir erzählte, großen Erfolg hatte.“

²⁶¹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Geheimes Hausarchiv: Handschriften 194: *Denkwürdigkeiten der Prinzessin Anna Josepha* (1740-1776), Cahier 61 ad 3.

²⁶² N.B: Weiss: *Bernasconi* (wie Anm. 188) schreibt auf S. 88, die Hauptprobe wäre am 7. Januar gewesen, nennt aber auf S. 189 auch den 6. Januar als Termin für diese Probe.

²⁶³ I.e. „rôle“.

²⁶⁴ I.e. „rôle“.

²⁶⁵ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Geheimes Hausarchiv: Handschriften 194: *Denkwürdigkeiten der Prinzessin Anna Josepha* (1740-1776), Cahier 61 ad 3. I.e.: ...Dann gingen wir in die große Probe (Hauptprobe) der Oper, von der ich noch nicht das geringste gehört oder gesehen hatte. Alles erschien mir neu. Die Sänger meisterten ihre Rollen bestens, aber die Musik von Michl erschien mir sehr schwach, besonders durch die Texte in den Rezitativen zwischen den Arien. Acht davon und zwei Duette und der Chor gefielen mir. Der Rest war gewöhnlich und ähnelte anderen Kompositionen. Die Gallieni hatte die Hauptrolle, die Manservisi die der Larsa, Consoli die des Horazio, Marquesino die des Tarquinius, Valesi die des Porsenna und Petroni die des Manius.

[...] *il ye eut un air pathethique de Nouveau chanté par Marquesino, qui fut d'une longueur extrême et enuya beaucoup.*²⁶⁶

Nach der zweiten Aufführung am 15. Januar 1776 schrieb sie, dass die Oper insgesamt viel mehr Erfolg als beim ersten Mal hatte, da auch die Sänger sich selbst übertroffen hätten. Es hätte auch zwei neue Arien gegeben, die erste von Valesi, die zweite von Petroni und ein sehr schönes, wohl neues Rezitativ der Gallieni.²⁶⁷

Von der dritten Aufführung am 22. Januar 1776 berichtet sie:

[...] *les chanteurs se surpasserent a l'opera il y eut le 2^e duetto d'échangé qui fut très beau et le dernier air pathetique de Marquesino.*²⁶⁸

Sowie von der vierten Aufführung am 29. Januar:

[...] *nous eumes l'opera, quoique 3 chanteurs furent enrumés et ils se tirerent bien d'affaire excepté la Rosa qui ne chante ny ses airs ny le Duetto. Consoli chanta un très joli sir nouveau au lieu de celui de Clementi et la Gallieni a la Pace de son dernier mais elle y manqua ne le sachant pas bien par coeur sur quoi on lui applaudit par derision.*²⁶⁹

Eine fünfte Aufführung fand am 9. Februar, eine sechste am 12. Februar und die siebte und letzte am 19. Februar statt.²⁷⁰

Diese Oper wird auch in der Korrespondenz des kurbayerischen Konferenzministers Joseph Franz Maria Ignaz Graf von Seinsheim (1707-1787) mit seinem Bruder, dem Würzburger Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (1708-1779) erwähnt:²⁷¹

[Mittwoch] 27. 12. 1775

Wegen der heurigen Opera haben sich verschiedene Anstände ergeben, gleich hat es ab der Compositor gefehlet, so onversehens in Florenz gefährlich erkranket, und der bekannte Miskwiek [!] ein Böhme ist, die Composition sotaner Opera in einem hiesigen Michl genennet, was die Arien sind, die Rezitativ aber hiesigen Capellmeister Bernasconi übertragen worden, es kommt nun darauf an, wie diese Opera reüssieren werde, an Stimmen wird es nit fehlen, indeme eine Singerin aus Welschland kommen, so sehr gut seyn, von Gesicht aber nit schön seyn solle, zwey Singer entgegen haben recht

²⁶⁶ Ebenda, Cahier 61 ad 3. I.e.: ...es gab eine pathetische Arie, wieder von Marquesino gesungen, die extrem lang war und sehr langweilte.

²⁶⁷ Ebenda, Cahier 61 ad 3.

²⁶⁸ Ebenda, Cahier 61 ad 3. I.e.: Die Sänger übertrafen sich selbst an der Oper. Es gab das zweite Duett, das ausgetauscht wurde (?), und das sehr schön war und die letzte pathetische Arie von Marquesino.

²⁶⁹ Ebenda, Cahier 61 ad 3. I.e.: Wir bekamen die Oper (zu hören), obwohl drei Sänger erkältet waren, und sie zogen sich gut aus der Affäre außer Rosa, die weder ihre Arien, noch das Duett sang. Consoli sang eine sehr hübsche neue Arie an Stelle der von Clementi und die Gallieni an Stelle ihrer letzten, aber sie verpasste sie, weil sie sie nicht gut auswendig konnte, worauf man ihr zum Spott applaudierte.

²⁷⁰ Ebenda, Cahier 61 ad 3 und Cahier 62 ad 3 [ab 11. Februar].

²⁷¹ Zitiert nach Münster: *Lebensarth* (wie Anm. 220), S. 244 f.

schöne Stimmen, der eine ware zu Rom engagiert, weiln dasiger impresario ihme aber die Scrittura zu spat geschiket, ist er anhero gangen, er dörfte wohl nach der Hand einen Process auszustehen haben, so uns aber nit angehet.

[Mittwoch] 3. 1. 1776

Nun kommet der Carneval annahend, Samstag wird schon die Hauptprob, und MOnstag die erste Opera seyn, sodan die Redouten und Academien ihren Anfang nehmen, von der Opera redet man verschiedentlich, einige loben die Composition sehr, anderen critisieren selbe, weil sie von einem Teutschen, der noch keine etablierte Reputation besitzt, componieret worden, indessen sind 4 Stimmen onvergleichlich, dergleichen schwerlich in Welschland auf einem Theatro sich zusammen finden mögen.

[Mittwoch] 10. 1. 1776

Die Opera hat zimlich gut reüssieret, die Stimmen sind sehr schön, die Musique ist aber von einem Compositore gemacht, der Idéen hat, aber noch niemahlen eine Opera Seria gemacht, welche viel mehr Kunst als eine buffa oder kleine Operetta verlanget, dergleichen er schon eine mit viel Aprobation producieret: Wan dieser Mensch ein und anderes Jahr in Welschland geschiket wurde, könnte was gutes aus ihme werden.²⁷²

Der Text der Karnevalsoper *Il trionfo di Clelia* stammt von Metastasio. Rudhart berichtet weiter, dass in dieser Oper der Sänger Luigi Marchesi in der Rolle des „*Tarquinio*“ zum ersten Mal vor das Münchner Publikum getreten sei.²⁷³ Marchesi, auch Marchesini genannt, wurde 1755 in Mailand geboren und 1775 für die Oper in München mit einem Jahresgehalt von 2500 Gulden engagiert, wo er bis zum Tod Max III. Joseph auch blieb.

Der Inhalt dieser Oper wird im Textbuch wie folgt beschrieben:²⁷⁴

Porsenna, König der Toscaner war entschlossen, den Titus Tarquinius, letzten Sohn des Tarquinius Superbus auf den Thron Roms, wovon er verstossen war, wiederum einzusetzen; er kam also mit einem ungeheuren Kriegsheer, Rom zu belagern. Das Anhalten der geängstigten Römer, und die besondere Standhaftigkeit des Mutius Scevola, die die Bewunderung des Königs rege machten, erhielten auf einige Tage Waffenstillstand, um die Friedensunterhandlungen treffen zu können: jedoch mit dem Bedingnisse, daß zur Versicherung dieses Stillstandes die Belagerten eine vorgeschriebene Anzahl Geisel abgeben sollten: unter diesen war die Ansehnlichste, die Clelia, ein adeliches Mädchen aus Rom. Die entdeckten betrügerischen Gewaltthätigkeiten des Tarquinius, und die

²⁷² Diese Aussage verwundert im Bezug auf die Überlegungen bezüglich eines Studienaufenthaltes von Michl zwischen ca. 1774 bis 1775.

²⁷³ Rudhart: *Geschichte Oper* (wie Anm. 95), S. 164.

²⁷⁴ Cf. supra (Bayerischen Staatsbibliothek Bavar. 4015-36,2).

wiederholten Proben, die indessen die Römer von ihrer Tapferkeit gaben, erweckten in den Porsenna (welches großen Seelen meistens eigen ist) Verachtung und Abscheu gegen den einen, Liebe und Bewunderung gegen die andere. Da nun endlich der König den mehr als männlichen Muth der Clelia vernam, mit welchem sie über den Tiber setzte (welches den Livius sagen machte, sie sey tapferer als Scevola, und Coclites) veränderte sich in ihm seine ganze Bewunderung in eine edle Nacheiferung für die Ehre. Er hielt es für ein großes Unrecht, die Nachwelt so vieler Beyspiele zu berauben, die man sich von den ersten Weisen eines solchen Volks versprechen konnte: anstatt selbes zu unterdrücken, wie er es vorhatte, trat er mit selben in die genauesten Bande der Freundschaft, und des Friedens: und ließ sie in dem ruhigen Besitze ihrer erfochtenen Freyheit.

In der oben von Grandauer zitierten Passage zum von Graf Seeau neu strukturierten Theaterbetrieb findet sich ein Hinweis auf ein weiteres Schauspiel mit Musik von Joseph Willibald Michl, das zensiert wurde und derzeit noch nicht wieder aufgefunden werden konnte.²⁷⁵

Auch die Aufführung des Schauspiels Johann Faust. Ein allegorisches Drama von fünf Aufzügen“ ist hier zu erwähnen, weil es in neuester Zeit durch die von Karl Engel aufgestellte Konjektur, das Werk sei der verloren geglaubte Faust Lessings, einigen Staub aufwirbelte. Der Verfasser des Dramas ist der überaus fruchtbare Bühnendichter Paul Weidmann, der als Beamter in Wien lebte und 41 Stücke schrieb, darunter das vielgegebene Lustspiel „Der Bettelstudent oder das Donnerwetter“. „Johann Faust“ erschien 1775 in Prag und noch im nämlichen Jahr in München. Dieser „Faust“ wurde am 31. Mai 1776 gegeben, aber bald darauf verboten. Die Musik hierzu schrieb Joseph Michl.

Bei Legband findet sich in der Aufzählung des Repertoires der Nationalschaubühne die Aufführung eines „**Johann Faust, ein allegorisches Drama**“,²⁷⁶ das fünf Akte umfasste und dessen Libretto von „Weidmann“ stammen soll, für den 16. und 17. Mai 1776 aufgelistet.²⁷⁷ In seinem alphabetischen Verzeichnis der in den Zensurlisten genannten teils verbotenen, teils erlaubten Stücke, über deren Aufführung jedoch nichts Näheres feststeht,²⁷⁸ findet sich ein Werk *Faust* bzw. *Der Leibgürtel – Doktor Fausts*, das auf der

²⁷⁵ Grandauer: *Chronik* (wie Anm. 187), S. 9f. Dieses Werk wird ebenfalls erwähnt bei Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 25f, der sich vermutlich auf diese Primärquelle bezieht.

²⁷⁶ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 190), S. 425.

²⁷⁷ Die Internetdatenbank „Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830“ (Stand: 20. Dezember 2008) übernimmt diese Angabe. Dort wird der fünfakter *Johann Faust* Joseph Willibald Michl zugeschrieben. Als Uraufführung wird der 16. Mai 1776 in München genannt, als Uraufführungsort das Salvator-Theater. Der Librettist ist mit Paul Weidmann (1748-1801) angegeben.

²⁷⁸ Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 190), S. 530ff.

Faberbräubühne gegeben, aber erst 1795 zensiert wurde. Die Angabe, dass *Johann Faust* in Prag erschien, spricht möglicherweise wie bei der Musik zu den Singspielen *Milton und Elmire* und *Der König auf der Jagd* für einen anderen Komponisten als Michl.

Üblicherweise werden Joseph Willibald Michl auch die beiden Singspiele *Milton und Elmire*²⁷⁹ und *Der König auf der Jagd*²⁸⁰ zugeschrieben, die heute nicht mehr erhalten sind. Lipowsky schreibt zu ersterem: „*Elmire und Milton, die bei ihrer Vorstellung in Mainz und Frankfurt eine ausserordentliche Wirkung machten.*“²⁸¹ Legband belegt in seinem „*Verzeichnis der auf dem Faberbräu aufgeführten Stücke*“ eine Aufführung des Singspiels *Milton und Elmire*²⁸² am 6. Juni 1785 und von *Der König auf der Jagd*²⁸³ am 8. August des gleichen Jahres. Aufführende dieses zwei bzw. dreiaktigen Schauspiels mit Musik von „*Jos. Michel*“ bzw. „*J. Michel*“ war die Schauspieltruppe von Joseph Willibalds Neffe Virgil Michl im Rahmen ihrer Bespielung der Faberbräubühne vom 17. April bis 23. November 1785. Aufgrund der verwandtschaftlichen Beziehung liegt es nahe, dass Joseph Willibald Michl der Komponist war.²⁸⁴

Georg Niedermayer verweist in diesem Zusammenhang als erster auf einen Prager Komponisten Joseph Michl,²⁸⁵ dem Dlabacz diese Werke zuschrieb:²⁸⁶

Michl, Joseph, ein Böhme und Komponist zu Prag, der um das Jahr 1760 daselbst blühte. Er setze folgende Opern, als: Milton und Elmire; Fremore und Meline; den Baron von festem Thurme und die reisenden Komödianten in Musik u.s.w. Er ist auch in Kirchensachen berühmt. S. meinen Versuch eines Verzeichnisses der Tonkünstler in von Riegers Statistik von Böhmen. Heft XII. S. 259 und Gerbers Lexikon der Tonkünstler S. 941.

²⁷⁹ Münster: Familienartikel *Michl* (wie Anm. 126), S. 560 und die Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* (Stand: 20. Dezember 2008) schreiben Joseph Willibald Michl diese Oper ebenfalls zu und gibt als Uraufführung 1773 in Frankfurt an. Als Librettist ist hier H. Graf von Spur genannt. Als weitere Aufführung dieses Zweiakters ist „1780 in Wien (Kärntnertheater)“ genannt.

²⁸⁰ Die Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* (Stand: 20. Dezember 2008) schreibt das Singspiel sei am 8. August 1785 in München uraufgeführt worden. Ein Librettist wurde nicht ermittelt. Cf. hierzu: Münster: Familienartikel *Michl* (wie Anm. 126), S. 560.

²⁸¹ Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 211.

²⁸² Legband: *Münchener Bühne* (wie Anm. 190), S. 494.

²⁸³ Ebenda, S. 494.

²⁸⁴ Ebenda, S. 494, Fußnote 1.

²⁸⁵ Niedermayer, Georg: *Joseph Willibald Michl – Untersuchung zu seinem Leben und zu seinen Serenaden*, Zulassungsarbeit zur Ersten Staatsprüfung an Realschulen nach LPO I, (mschr.), Eichstätt 1983.

²⁸⁶ Dlabacz, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Band 2, Prag 1815, Reprint Olms Hildesheim 1998, Sp. 315.

Bei seinem erstgenannten Verweis schreibt Dlabacz:²⁸⁷

Michl (Joseph), ein Böhme und Komponist zu Prag, der um das Jahr 1760 daselbst blühet. Er setze folgende Opern, als: Milton und Elmire; Fremore und Meline; den Baron von festem Thurme und die reisenden Komödianten in Musik u.s.w. Er ist auch in Kirchensachen berühmt. Siehe Gerbers Lex.

Generell scheint Dlabacz auf Gerber zu basieren, da man dort liest:²⁸⁸

Michl (Joseph) ein um 1760 lebender Komponist zu Prag; hat nicht allein die Opern: Milton und Elmire: Fremore und Meline: Den Baron vom festen Thurm: und die reisenden Komödianten, in Musik gesetzt; er ist auch überdies in Kirchensachen berühmt.

Beim jetzigen Forschungsstand muss offen bleiben, ob es sich bei den beiden Komponisten Joseph Michl um zwei unterschiedliche oder eine identische Person handelt. Sollte nicht der Neumarkter Joseph Willibald Michl die Musik zu diesen Singspielen komponiert haben, wäre Lipowskys Aussage über Michls Werke, die auch außerhalb von München großen Anklang fanden, neu einzuordnen. So schreibt Lipowsky²⁸⁹ über „Michls“ Opera seria *Milton und Elmire*, dass diese „bei ihrer Vorstellung in Mainz und Frankfurt eine außerordentliche Wirkung machten [...]“ und zu den Bühnenwerken *Le Roi et le Fermire* und *La Foire annelle* bemerkt er, die Stücke hätten in Wien, Mainz, Mannheim, Frankfurt, Bayreuth, Regensburg, Dresden und Warschau großen Beifall erhalten. Auch weitere, v.a. von Münster Michl zugeschriebene, verschollene Bühnenwerke Michls warten noch auf eine Aufarbeitung.

Des Weiteren befindet sich noch eine einaktige Oper (bzw. „azione teatrale“) mit dem Titel *L'Isola disabitata* in der „Musikaliensammlung Kurfürstin Maria Anna“ (München).²⁹⁰ Münster schreibt, der Text sei von Metastasio und die Oper 1780 entstanden und aufgeführt worden. Eine genaue Untersuchung dieses Werkes steht noch an.

²⁸⁷ Rieger, Johann Anton Stephan von: *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, Bey K. Widtmann, Prag 1794, Heft 12, S. 259.

²⁸⁸ Gerber: *Lexikon Tonkünstler* (wie Anm. 123), Sp. 941.

²⁸⁹ Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 209.

²⁹⁰ D – Bl. 37r und Bl. 41v: Bl. 37r enthält das gesamte Libretto, Bl. 41v enthält das Libretto, die Partitur und Stimmenauszüge gemäß: Haberkamp, Gertraud und Münster, Robert: *Die ehemaligen Musikhandschriftensammlungen der Königlichen Hofkapelle und der Kurfürstin Maria Anna in München*, (KBM 9) unter *Michl*.

2.4.5. Verlagsprivileg für handgeschriebene Noten

Münster schreibt außerdem, dass Michl 1779 das Privileg bekam, seine Werke bei einem Verlag zu publizieren.

*Der Notendruck hatte zuvor im kurfürstlichen München im Gegensatz zu Augsburg fast still gelegen. Nur ganz gelegentlich hatten Stecher wie Michael Wening (J. K. Kerll: *Modulatio organica*) und Fr. X. Jungwirth (Placidus von Camerloher: *Sinfonien*) Musikdrucke herausgebracht. Joseph Michl ließ sich im Juli 1779 einen Verlag für handgeschriebene Noten privilegieren, vertrieb darin aber nur eigene Werke.*²⁹¹

Ein Dokument zu diesem Privileg fand sich bisher nicht in den Archivalien.

In den beiden Zeitungen, dem *Münchner Intelligenzblatt*²⁹² und der *Münchner Zeitung*,²⁹³ in denen solche Verlagsprivilegien oft öffentlich bekannt gemacht wurden,²⁹⁴ findet sich für den Jahrgang 1779 keine Mitteilung über die Vergabe eines solchen Privilegs. In der *Münchner Zeitung* Nr. XVI (S. 86) vom Samstag, den 28. Wintermonat (Jänner) 1792 steht jedoch folgende Anzeige von Joseph Willibald Michl:²⁹⁵

²⁹¹ Münster, Robert und Schmid, Hans: *Musik in Bayern (Band I): Bayerische Musikgeschichte. Überblick und Einzeldarstellungen*, Schneider – Verlag, Tutzing 1972, S. 205 [ohne Quellenangabe]. Cf. hierzu auch: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl* (wie Anm. 126), S. 600.

²⁹² Kohlbrenner, Franz von (Hg.): *Churbaierisches (Münchner) Intelligenzblatt*, Jahrgang 1779, Intelligenz- u. Adreß-Comptoir, München 1779.

²⁹³ D. Mon. 53/1779: *Münchner Zeitung* (Jahrgang 1779) und D. Mon. 53/1780: *Münchner Zeitung* (Jahrgang 1780) bis einschließlich 9. Mai 1780.

²⁹⁴ Cf. Beer, Axel: *Musikverlage und Musikalienhandel*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1997, (Band 6), 1760-1783. So findet sich neben anderen „Proklama“ in der *Münchner Zeitung* vom 20. Herbstmonat 1779 (Nr. 150) die Veröffentlichung der Erteilung des Privilegium impressorium auf fünf Jahre für die Monatsschrift *Der Zuschauer in Baiern* durch den Kurfürsten.

²⁹⁵ BSB 4° Eph. pol 68. Nr. 84.

An die Herren Liebhaber der Kirchenmusik.

Da meine zwo geschriebenen solennen Vespere pro Festis Domini und Beatissimae mit so vielem Beifall aufgenommen worden sind, so habe ich mich entschlossen auch kurze zu verfertigen.

Ich künde also hiermit 3 ganz neue Vespere, als pro Festis Domini, Beatissimae, und SS. Apostolorum, samt allen übrigen unter dem Jahre vorkommenden Psalmen, an. Sie sind auf 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bratsche und Orgel, mit willkührlicher Begleitung von Waldhörnern, Trompeten, und Pauke gesetzt, so können alle 3 Vespere an jedem Feste aufgeführt werden. Uebrigens will ich zu Ihrer Empfehlung nur dies anmerken, daß, ungeacht ich mich der äußersten Kürze beflissen, der Text, auch bei den längsten Psalmen durchaus ganz und nicht auf eine für die Kirche höchst unanständige Weise verdrehet, gezerret, oder verstimmelt ist, wie bei allen bisher in Druck erschienenen kurzen Werken dieser Art.

Ueberzeugt, wie weit geschriebene Musik zum Lesen jeder andern besonders vorzuziehen ist, liefere ich diese Vespere, die in 23 Psalmen und 2 Domine bestehen auf das beste weiße Regalpapier schön, korrekt, und recht groß geschrieben, zu dem geringen Preis von fl. 6, wofür man sie in München bei Herrn Macarius Falter, Stadt-Musikalienverleger auf dem Rindermarkt in der Gallmayerischen Behausung täglich haben kann.

Es ist dabei eine solche Einrichtung getroffen, daß die Herren Nachschreiber außer wenigen Kreuzern nichts gewinnen werden, als daß fernere Unternehmung unterbleibt. Wenn aber, was ich bei dem billigen Preise wohl hoffen darf, die Abnahme einigermaßen meiner Mühe entspricht, so werden nicht nur alle Hymnen und Antiphonen, sondern in Bälde auch kurze Messen nachfolgen.

Sollten sich noch Liebhaber finden, welche meine geschriebenen 2 solennen Vespere zu besitzen wünschten, so steht denselben jede um 3 fl. zu Dienste; nur müssen erst hierauf bei obigen Hrn. Falter in München die Bestellungen ertheilt werden.

Die Briefe erbittet man sich franco, wenn es sein kann.

Joseph Michl. Sr. kurfürstl. Durchl.

Zu Pfalzbaiern Kammer-Kompositeur.

Nach Münster ist dies eines von drei Indizien, dass Michl einen Verlag für selbst geschriebene Noten betrieben hat.²⁹⁶

²⁹⁶ Brief vom 25. November 2007 an den Verfasser. Dazu: Münster, Robert: *Aus dem Musikleben des Augustiner-Chorherrenstifts Gars im letzten Vierteljahrhundert vor der Säkularisation*, in: Chrobak, Werner und Hausberger, Karl: *Kulturarbeit und Kirche. Festschrift Msgr. Dr. Paul Mai zum 70. Geburtstag*, Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg Band 39, Verlag des Vereins für Regensburger Bistumsgeschichte, Regensburg 2005, S. 614 Fußnote 6 nennt als Quelle für das Zitat „überzeugt, wie weitgeschriebene Musik zum Lesen jeder anderen besonders vorzuziehen ist“ den Anhang der Münchner Zeitung vom 23. Januar 1792. Dieser Tag enthielt jedoch keinen Anhang. In der eingesehenen Verfilmung der Münchner Zeitung in der Bayerischen Staatsbibliothek München wurde die Anzeige Michls im Anhang der Münchner Zeitung vom 28. Januar 1792 gefunden.

Ein zweites ist eine weitere Anzeige in der *Münchner Zeitung*. Bei der *Musikalischen Anzeige* im *Anhang zur Münchner Zeitung* Nro. XXVI von Samstag, den 4. März 1797, steht auf Seite 187 unter „Kirchenmusik“ „auch wieder zu haben T. Michel Miserere in Eb op. 6, 2 fl.“²⁹⁷

Sonderbar ist hier nur der abgekürzte Vorname „T.“. Münster hat diesen Vermerk auch an entsprechender Stelle in den *Thematischen Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuren* aufgenommen.²⁹⁸

Ein drittes findet sich im Rechnungsbuch des Klosters Gars.²⁹⁹ In diesem „Rechnungskapülär“ über alle Einnahmen und Ausgaben des Klosters Gars „von ersten Jänner biß letzten Christmonat 1781“³⁰⁰ findet sich der Eintrag „Herr Compositeur Josef Michl in München hat vor eine neue gefertigte Mess empfangen die beehrte 5 fl. 1 kr.“³⁰¹ Im Jahr darauf, das ebenfalls mit 1781 angegeben wird, heißt es: „Am 30. Oktober Herrn Compositeur Michl in München für eine componierte Mess verehrt 5 fl.“³⁰² Erstellt wurde dieses Rechnungsbuch laut Unterschrift auf der Umschlagsseite rechts unten im Übrigen von einem „Secretair Michl“, möglicherweise also dem Archidiakonatschreiber Ferdinand Michl.

Es finden sich in dem *Thematischen Katalog* von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf aber zahlreiche Werke Michls samt Incipits.³⁰³ Der Thematische Katalog jedoch war seinerzeit primär ein Verkaufskatalog, der angab, welche Musikalien sich fast ausschließlich als Manuskripte zwischen 1762 und 1787 im Hause Breitkopf befanden und von dort entweder im Original verkauft oder in Form von Abschriften angeboten

²⁹⁷ BSB 4° Eph. pol 68. Nr. 87

²⁹⁸ Münster, Robert u.a.: *Die Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern*, (KBM 1), G. Henle Verlag, München 1971, S. 63 bei WEY 333 und S. 120 bei TE 36. Das an diesen beiden Stellen angegebene Datum der Anzeige ist fälschlicherweise der 4. Mai 1797. Dieser Tag hat jedoch keine musikalischen Anzeigen bzw. einen Zeitungsanhang.

²⁹⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München: KL Gars Nr. 20 I: *Rechnungsbuch Kloster Gars 1781-1785*.

³⁰⁰ Der Einband des Buches lautet auf 1781-1785. Es erscheinen aber zwei Mal unterschiedliche Einnahmen und Ausgabenseiten, die auf das Jahr 1781 datiert sind, nacheinander. So ist zu vermuten, dass sich die Abrechnungen des „ersten 1781“ auf 1780 beziehen. Auch Münster datiert in seinem Artikel *Musikleben Gars* (wie Anm. 296), S. 614 diese erste Klosterrechnung auf das Jahr 1780, die folgende mit den Wortlauten „Auch im folgenden Jahr wurden Michl für eine componirte Meß verehrt ... 5 fl.“ auf das Jahr 1781.

³⁰¹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München: KL Gars Nr. 20 I: *Rechnungsbuch Kloster Gars 1781-1785*, fol. 29.

³⁰² Ebenda, fol. 78^v.

³⁰³ Zu den Werken im Einzelnen cf. II. Kapitel: Systematisch-thematisches Werkverzeichnis.

wurden.³⁰⁴ In dem Bestand VIII, der das Jahr 1773 umfasst, XV über die Jahre 1782-1784 und in dem Bestand XVI, der die Jahre 1785-1787 umfasst, sind jeweils Werke von Michl verzeichnet, wobei sich 1773 lediglich eine Sammlung von VI Quartetten findet, während in den beiden anderen Beständen, die alle nach Michls „Zwangspension“ liegen, sehr viele Werke verzeichnet sind.³⁰⁵ Auffällig hierbei ist jedoch, dass bereits 1773 Werke von Michl enthalten sind, also schon vor dem Privileg von 1779. Im Zweiten Weltkrieg sind außer einigen Druckerzeugnissen alle Geschäfts- und Herstellungsunterlagen von Breitkopf weitgehend verloren gegangen, so dass sich beim Verlag zu Michl keine weiteren Unterlagen finden, die zusätzliche Erkenntnisse zu dieser Angelegenheit bringen könnten. Außerdem sind die im Verkaufskatalog verzeichneten Noten im Verlagsarchiv auch nicht mehr vorhanden.

In Weinholds und Weinmanns *Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700-1850* ist Joseph Willibald Michl nicht verzeichnet.³⁰⁶

2.4.6. Drucke

Unter den bisher aufgefundenen, überlieferten Kompositionen Michls finden sich bisher nur drei Drucke. Zwei zeitlich etwas spätere Drucke³⁰⁷ erschienen bei Heinrich Philipp Bossler (1744-1812),³⁰⁸ dessen Verlagsunternehmen knapp eineinhalb Jahrzehnte florierte und der durch seine musikverlegerische Leistung den „Speyerschen Musikdruck“ zu einem festen Begriff in der Musikwelt jener Tage machte.³⁰⁹ Geboren in Darmstadt, wurde er spätestens Anfang 1766 dort zum Hof-Kupferstecher ernannt.³¹⁰ Anschließend war er als Sekretär von Prinz Ludwig Georg Karl von Hessen-Darmstadt (1749-1823) in Darmstadt, ab 1776 in Heilbronn tätig. 1779 wurde bekannt, dass Bossler

³⁰⁴ Cf. Titel des Kataloges: *Catalogo delle sinfonie, che si trovano in manoscritto nella officina musica di Giovanni Gottlob Immanuel Breitkopf, in Lipsia.*

³⁰⁵ Cf. infra unter Verzeichnis der Konzerte Michls.

³⁰⁶ Weinhold, Liesbeth u. Weinmann, Alexander: *Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700-1850*, Bärenreiter, Kassel 1995

³⁰⁷ Damit ist eine weitere Zuordnung der in der *Blumenlese* vertretenen Komponisten möglich. NB: Staehelin, Martin: *Heinrich Philipp Bossler: Blumenlese für Klavierliebhaber 1783*, in: Musikgeschichtlichen Kommission e.V.: *Das Erbe deutscher Musik. Denkmälerreihe zur deutschen Musikgeschichte*, Band 111 / Abteilung Kammermusik, Band 11, Nagels Verlag, Kassel 2003, Einleitung S. XIII!

³⁰⁸ Auch Boßler oder Bosler. Zur weiteren Biographie und Bibliographie des Verlegers, als dies im Rahmen dieser Arbeit aufgeführt ist, vide: Schneider, Hans: *Der Musikverleger Heinrich Philipp Bossler 1744-1812*, Hans Schneider, Tutzing 1985.

³⁰⁹ Cf. Schneider: *Musikverleger Bossler* (wie Anm. 308), S. 7.

³¹⁰ Cf. ebenda, S. 24.

„eine neue Erfindung, den Notendruck betreffend“³¹¹ gemacht hatte. Die Zeitgenossen konnten die neue Technik Bosslers im Notendruck nicht genau darstellen. Auch heute lässt sich diese nicht mehr genau nachvollziehen. Es lassen sich auch keine gravierenden Unterschiede bei Bossler zum vorher üblichen Notenstich feststellen, von der „gekonnten und neuartigen typographischen Gestaltung“ abgesehen.³¹² Ende Februar 1780 übersiedelte Bossler nach Speyer.³¹³ Das erwies sich deswegen als vorteilhaft, da hier „außer dem rasch zum Mithelfer gewordenen Stadtdrucker Johann Paul Enderes kein anderer Drucker arbeitete, und vor allem, weil Bossler hier die Chance vorfand, dem Verlagsgewerbe im Schutze und gefördert von einer von aufklärerischem Geist erfüllten literarischen Gesellschaft nachzugehen, die an der Produktion guter Texte und Notenausgaben interessiert war“.³¹⁴ So entfaltete er dort schnell eine reiche musikalische Verlegertätigkeit erst als Mitglied der „Speyerischen Gesellschaft“,³¹⁵ ab 1781 als Selbstständiger.³¹⁶ Mit Beginn des Jahres 1782 erschien neben der musikalischen Monatsschrift „Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht bei Klavier für Lehrende und Lernende mit praktischen Beispielen“ Bosslers „noch heute reichlich gerühmte“³¹⁷ wöchentliche musikalische Anthologie *Blumenlese für Klavierliebhaber*. Für dieses von Carl Phillip Emanuel Bach herausgegebene *Musikalische Vielerley* oder anderen Musikperiodika des 18. Jahrhunderts ähnlichen Wochenschriften steigerte er seine „ohnehin bis zur Genüge getätigte Werbung“³¹⁸ in den verschiedenen Zeitungen. In den Anzeigen ist zu lesen, dass dieses „so angenehm als nützliche musikalische Wochenblatt [...] für Klavierliebhaber beyderlei Geschlechts“³¹⁹ Kompositionen „großer und beliebter Tonsetzer“³²⁰ „nach dem modernen Geschmack ganz neu, schön fürs Gehör und leicht in die Finger gesetzt“³²¹ bieten wollte. Der ganze Jahrgang in wöchentlichen Lieferungen war in zwei Bände geteilt und am Ende des Jahres erhielt der Bezieher ein Register. Insgesamt erschien die *Blumenlese* in fünf Jahrgängen für die Jahre 1782 bis 1785 und 1787. Für das Jahr 1784 variierte der Titel zu *Neue Blumenlese*.

³¹¹ Cf. ebenda, S. 36.

³¹² Cf. ebenda, S. 40.

³¹³ Cf. ebenda, S. 47.

³¹⁴ Staehelin: *Bossler Blumenlese* (wie Anm. 307), Einleitung S. IX.

³¹⁵ Cf. Schneider: *Musikverleger Bossler* (wie Anm. 308), S. 47ff.

³¹⁶ Cf. Schneider: *Musikverleger Bossler* (wie Anm. 309), S. 66.

³¹⁷ Ebenda, S. 69.

³¹⁸ Ebenda, S. 69.

³¹⁹ Ebenda, S. 70.

³²⁰ Ebenda, S. 70.

³²¹ Ebenda, S. 70.

Diese Sammlung mehrerer kleiner gattungsgleicher oder -ähnlicher, aber nicht-zyklischer Stücke bediente das „Liebhabertum“, das sich im Prozess der Verbürgerlichung, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschleunigt durchlaufen wurde, im musikinteressierten Publikum gegenüber den „Kennern“ differenzierte. Anthologien wie die *Blumenlese* stellen damit die Reaktion auf stark gestiegene Ansprüche des bürgerlichen Publikums an das Angebot von Musikalien dar und umfassen die Gattungen und das Repertoire, das Einzug in die Musikzimmer des Bürgerhauses unter vorwiegender Nutzung des Klaviers gemäß dem Titelzusatz „für Klavierliebhaber“ hielt.³²² So kann nachvollzogen werden, dass die *Blumenlese* sehr beliebt bei Abonnenten war³²³. Jedoch gab es auch Kritik, so z.B. durch Carl Friedrich Cramer (1752-1809), der diese im *Magazin der Musik* auch kundtat. Die Melodien waren nach seinem Geschmack, bei den Stücken hätte sich z.B. Schmittbauer nicht als großer Kapellmeister erwiesen und die *Blumenlese* biete nur „zusammengestoppeltes, längste bekanntes Zeug“.³²⁴ In der musikwissenschaftlichen Rezeption der Zeit schwanken die Meinungen über die *Blumenlese* von „der berühmtesten Anthologie der Zeit“ sowie dem „Fazit der Hausmusik schlechthin“ bis hin zu einer „überaus ärmlichen“ Sammlung.³²⁵ Musikalisch zielte die *Blumenlese* darauf ab, für das häusliche Musizieren gefällige und problemlose Kompositionen zu vermitteln. Am häufigsten waren dem Herausgeber nahe stehende Tonsetzer vertreten wie der markgräfllich-badische Hofkapellmeister Joseph Aloys Schmittbauer (1718-1809) mit zusammen 128, Franz Anton Rosetti (1750-1792), erst Kontrabassist, seit 1785 Kapellmeister der Wallersteiner Hofkapelle und seit 1789 als Kapellmeister an den Hof des Herzog von Mecklenburg-Schwerin in Ludwigslust, mit insgesamt 116 oder Johann Friedrich Christmann (1752-1817), Pfarrer und Komponist von Kirchenliedern und Kammermusikwerken, mit 61 der insgesamt 756 Kompositionen.³²⁶ Neben diesen „Berufsmusikern“ traten zahlreiche Dilettanten in Erscheinung, aber auch ein damals elf- bzw. zwölfjähriger Beethoven.³²⁷

³²² Cf. hierzu Staehelin: *Bossler Blumenlese* (wie Anm. 307), Einleitung S. IX.

³²³ Cf. Schneider: *Musikverleger Bossler* (wie Anm. 308), S. 73.

³²⁴ Cf. ebenda, S. 75f.

³²⁵ Cf. ebenda, S. 82.

³²⁶ Cf. ebenda, S. 75.

³²⁷ „Schilderung eines Mädchen“ in der *Blumenlese* des Jahres 1783, Achtzehnte Woche, S. 69. (WoO 107) und evtl. das nachfolgende Rondo in C (WoO 48) als früheste Originaldrucke neben dem Ende 1782 in Mannheim erschienenen WoO 63.

Formal bestand die *Blumenlese* hauptsächlich aus Klavierliedern. Oft folgte diesem in einer Ausgabe ein Klavierstück des gleichen Tonsetzers. Der Umfang dieser Stücke betrug in der Regel durchschnittlich eine Seite. Damit bekam der Abonnent wöchentlich meist vier Kompositionen geliefert. Ab dem Jahre 1783 erweiterte Bößler die Gattungen, so dass der neue Jahrgang „nicht nur viele ganz neue Lieder, sondern auch zugleich die artigsten Galanteriehandstücke, oft mit einer Violine oder Flöte, jedoch ad libitum begleitet“ enthielt.³²⁸

Die beiden Kleinkompositionen Michls fügen sich in das Gesamtkonzept der *Blumenlese* homogen ein. Allerdings sind die seinen Klavierliedern folgenden rein instrumentalen Klaviersätze nicht von ihm, sondern von anderer Hand.³²⁹ Dies ist aber auch öfters zu beobachten. Während Michls Beitrag *Der Wolf und das Lamm*,³³⁰ der im Februar 1784 erschien³³¹ sein muss, ein „reines“ Klavierlied ist, tritt zu seinem ersten Beitrag von 1783, dem *Abendlied eines Jünglings*³³² noch eine Violine hinzu.



Titelblatt der Neuen Blumenlese für Klavierliebhaber (1784) und Michls Klavierlied „Der Wolf und das Lamm“³³³

³²⁸ Cf. Schneider: *Musikverleger Bößler* (wie Anm. 308), S. 77.

³²⁹ Michls „Abendlied eines Jünglings“ folgt ein „Menuetto del Sigre: Sauerbrey“, auf „Der Wolf und das Lamm“ folgt ein „Allegro scherzante del Sigre: Junker“.

³³⁰ Mbs – 2° Mus.pr. 1589/1784, Erster Teil, S. 29.

³³¹ Jede Woche erschienen vier Seiten mit Signatur A-Z, AA- etc. Michls Lied auf S. 29 trägt die Buchstabenbezeichnung „H“. Da es im ersten Jahresteil erschienen ist, dürfte es sich um die achte Kalenderwoche 1784 handeln, die die dritte Februarwoche war.

³³² Mbs – 2° Mus.pr. 1589/1783, Zweiter Teil, S. 65f.

³³³ Wiedergabe nach B – Bc 15062-(1) mit freundlicher Erlaubnis von Dr. Johann Eeckeloo.

Laut Staehelin kann man sich bei den beteiligten „Klavieren“ ein Hammerklavier vorstellen.³³⁴ Dies begründet er mit den gewählten Liedtiteln sowie mit den „mitunter ziemlich nachdrucksvollen dynamischen forte - und piano-Stellen“ und weiters den „verschiedentlich beigefügten crescendo- und decrescendo-Gabeln“.

Bei Michls erstem *Blumenlese*-Beitrag ist als Instrumentenangabe „Cembalo“ zu lesen.

The image shows a page of a musical score. The title is "Abendlied eines Jünglings" by "Herrn Hammerkamp Michl.". The tempo is "ANDANTE molto". The instruments listed are Violin, Voice, and Cembalo. The score consists of several systems of music. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes the lyrics: "Zeit, ver-geht der Jugend Zeit;". The third system has the lyrics: "mein Weg wird immer jäher, ich komme täglich näher, zum Lob, zum". The fourth system has the lyrics: "So flüchtig, als die". The fifth system has the lyrics: "Stunden der Lage nie ver-schwanden, ver-geht der Ju-gend". The sixth system has the lyrics: "del Sign. Sauerbr. y. pia". The seventh system has the lyrics: "Memento. dolo pia". The score ends with a double bar line.

Michls „Abendlied eines Jünglings“ in der „Blumenlese für Klavierliebhaber“ (1783)³³⁵

Staehelin vermutet hinter dieser Bezeichnung, die bei mehreren Stücken ebenso wie „Clavicembalo“ gefunden werden kann, eine „bloÙe Konvention“, die „aufführungspraktisch durch die Besetzung mit dem modernen Hammerklavier überholt“ gewesen sein dürfte.³³⁶

³³⁴ Staehelin: *Bosler Blumenlese* (wie Anm. 307), Einleitung S. X.

³³⁵ Wiedergabe nach B – Bc 15062-(2) mit freundlicher Erlaubnis von Dr. Johann Eeckeloo.

³³⁶ Staehelin: *Bosler Blumenlese* (wie Anm. 307), Einleitung S. X.

Die den Stücken im Allgemeinen und den beiden Liedern Michls im Speziellen zugrunde liegenden Texte spiegeln die damalige zeittypische Neigung zu populären Strophentexten mit den hinsichtlich der *Blumenlese*-Zielgruppe zu erwartenden Themen wie Vergänglichkeit, Natur, Lebenstrost, Liebe, Freundschaft oder Familie wider. Über die Auswahlkriterien oder die Vorgabe der Texte kann derzeit nicht viel gesagt werden.³³⁷ Die bibliographisch so gut wie unbekanntes Ergänzungsbandchen enthalten neben den vollständigen Textabdrucken auch die im Notenteil nicht genannten Dichter teils namentlich.³³⁸ Im Fall der beiden Stücke von Joseph Willibald Michl werden jedoch auch hier keine Textdichter angegeben.³³⁹ Der Notentext des Bossler'schen Musikbandes gibt meist nur die Eröffnungstrophe wieder. Folgestrophen finden sich dann im dazugehörigen Liedertextheft. Das Druckbild von Michls „*Der Wolf und das Lamm*“ ist ein Beispiel für Bosslers Prozedere, in der Notation die Vokalstimme und die rechte Klavierhand im gleichen System zusammenzuführen. Staehelin sieht diese Praxis aus der Tradition des Generalbasses resultierend.³⁴⁰

Max Friedländer war in seinem Urteil über die *Blumenlese* und die darin vertretenen Kompositionen sehr rigoros. Generell fanden nicht viele Komponisten und Liedsammlungen seine Zustimmung und sein Gefallen. Man muss auch bedenken, dass die intendierte Repertoire-Einengung der *Blumenlese* auf das Klavierlied und -stück sowie die Platzvorgaben wenig Raum zur Entfaltung lassen. Nicht nur vor diesem Hintergrund sind einzelne Stücke durchaus gelungen und attraktiv. Ebenso muss auch beachtet werden, was das musik- und musizierfreudige Bürgertum an Notenmaterial und Stücken dargeboten bekommen wollte. Vor dem Hintergrund der hohen Abonnentenzahlen können dies nicht nur die „großen“ Komponisten gewesen sein. Zu diesem musikalischen Repertoire, das im bürgerlichen Musikzimmer erklang und das letztlich auch den Geschmack des „Liebhaberpublikums“ geprägt und geformt hat, zählen auch die beiden Klavierlieder von Joseph Willibald Michl.

Der zeitlich als erstes erschienene Druck, das homophon gesetzte deutsche „*Pange lingua*“ mit dem Text „*Christen singt mit frohem Herzen*“, ein Strophenlied für vierstimmigen Chor und Orgel, erschien laut Titelblatt 1778 bei dem Stadt- und Landschafts-Buchdrucker Maximilian Hagen in Landshut.

³³⁷ Ausführlicheres zu den Texten vide: Staehelin: *Bossler Blumenlese* (wie Anm. 307), Einleitung S. XI.

³³⁸ Cf. Schneider: *Musikverleger Bossler* (wie Anm. 308), S. 74.

³³⁹ Cf. Schneider: *Musikverleger Bossler* (wie Anm. 308), S. 72, 88 und 290.

³⁴⁰ Staehelin: *Bossler Blumenlese* (wie Anm. 307), Einleitung S. XI.

Die Aufschrift des Deckblatts mit dem *Pange lingua* (C-Dur): „Christen singt mit frohem Herzen“ lautet:

PANGE LINGUA
Christen singt mit frohem Herzen
A
Soprano, Alto,
Tenore e Basso
con Organo.
Del Sigre Giuseppe Michel, Anno 1778.
Landshut, gedruckt bey Maximilian Hagen, Stadt und Landschafts-Buchdrucker

Das einzige Exemplar dieses Druckes befindet sich heute in der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg im Musikaliennachlass von Dominicus Mettenleiter.³⁴¹ So wie dieser Druck dort vorliegt, scheint es sich um einen Einzeldruck des Buchdruckers Maximilian Hagen aus Landshut zu handeln. Es deutet nichts darauf hin, dass er Teil einer Sammlung war.³⁴²

Diese Überlegung ist von Bedeutung, da sich im *Churbaierischen (Münchner) Intelligenzblatt* Nr. 23 vom 21. Juli 1777 auf Seite 214f. unter „*Artic. X.*“ der Vermerk findet:

I. Baierische Literatur

a) *Georg Rueprecht burgerl. Buchbinder allhier in München, und Maximilian Hagen in Landshut verlegen einen vorläufigen Auszug aus dem unter der Presse befindlichen ersten Theil der neuverfassten Kirchenlieder mit Kupfern unter dem Titel: **Der Heilige Gesang zum Gottesdienste, in der römisch-katholischen Kirche.** 48 S. in 8vo. Mit Musikalien-Noten für 2 und mehr Stimmen nebst dem Orgelbaß. Der Text ist von einem unbekanntem Baier, die neuen Melodien vom Hofmusiker Herrn Michl, einen Pfälzer. **

** Da diese Lieder von hohen Erz- und Bischöffen, gnädigst approbiert sind, so wird es nicht unangenehm seyn, wenn wir davon einen Vorgeschmack bekommen können. Wir wünschten sehr, daß die im 19. Bande, Isten Stücke S. 228 der allgemeinen teutschen Bibliothek enthaltene scharfe Bußpredigt über die alten höchstelenden Kirchenlieder besonders von denjenigen nachgelesen werden möchte, welche die gute Wirkung der Kirchenlieder zur Erbauung entweder noch nicht genug kennen, oder beim Altem ohne Wahl und ohne Geschmack getreu bleiben wollen.*

³⁴¹ Dort unter der Signatur: D – Rp SM 1273.

³⁴² E-Mail von Dr. Raymond Dittrich am 4. April 2007 an den Verfasser.

Herausgeber des Landshuter Gesangbuches war – wie auch des *Churbaierischen (Münchner) Intelligenzblattes* – Franz Seraph von Kohlbrenner.

Dieser wurde am 17. Oktober 1728 in Traunstein (Oberbayern) geboren, wo er zunächst als Schreiber im Salzmaieramt tätig war und das weitläufige Archiv grundlegend ordnete.³⁴³ 1745/1753 erhielt er in Anerkennung seiner autodidaktisch erworbenen archivalischen und technischen Fähigkeiten die Mitaufsicht über die Registratur der kurfürstlichen Hofkammer in München. Daneben übernahm er seit 1757 verschiedentlich Aufgaben im bayerischen und tirolischen Salinen- und Forstwesen. 1762 legte er mit wirtschaftlichem Erfolg einen Holzgarten in Lechhausen bei Augsburg an. Im kurfürstlichen Auftrag führte er kurze Zeit später die Zollverhandlungen mit der freien Reichsstadt Regensburg. Zusammen mit Franz Xaver von Stubenrauch arbeitete er 1764 eine neue Mautordnung aus, zu der er auch die beigefügte „*Mauth-Charte von Baiern*“ entwarf. Zudem entfaltete er eine rege publizistische Tätigkeit. Seit 1766 gab er die o.g., wöchentlich erscheinenden *Churbaierischen (Münchner) Intelligenzblätter* heraus, eine wichtige Territorialzeitschrift, die vornehmlich auf dem Land weite Verbreitung fand und in denen nützliche und aktuelle Nachrichten wie Kaufangebote, Marktpreise und landesherrschaftliche Verordnungen bekannt gemacht wurden. Darüber hinaus aber leisteten sie einen repräsentativen Beitrag zu der staatlichen Bildungsoffensive, die Kurfürst Max III. Joseph unterstützte. In zahlreichen Beiträgen regte Kohlbrenner reformorientiertes Handeln an, etwa auf dem Gebiet der Schul- und Lehrerbildung, des Gesundheitswesens, der Staatsökonomie oder der Landwirtschaft. Einer weiteren Verbreitung seiner auf neue Arbeits- und Bewirtschaftungsformen

³⁴³ Zur Biographie Kohlbrenners und zu dessen Landshuter Gesangbuch 1777 Cf.: Westenrieder, Lorenz von: *Leben des Johann Franz Seraph Edlen von Kohlbrenner, kurfürstl. wirkl. Hofkammer- Mauth- & Commerzienraths in Baiern*, Strobl, München 1783; Lindenberg, Fritz: *Johann Franz Seraph von Kohlbrenner. Ein fast vergessener Sohn der Stadt Traunstein*, in: Chiemgau-Blätter (Unterhaltungsbeilage zum Traunsteiner-Wochenblatt) Nr. 13, Traunstein 1982, S. 1-3; Brenninger, Georg: *Das Landshuter Kirchengesangbuch von 1777 – ein Bestseller der Aufklärungszeit*, in: Becker, Hansjakob und Kaczynski, Reiner (Hgg.): *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium*, EOS Verlag, St. Ottilien 1983, Bd. 1, S. 811-820; Uhlein-Sari, Hermann: *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche. Der erste Band des Landshuter Gebet- und Gesanbuches (Landshut 1777)*, in: Kohlschein, Franz und Küppers, Kurt (Hgg): „*Der große Sänger David – euer Muster*“. Studien zu den ersten diözesanen Gesang- und Gebetbüchern der katholischen Aufklärung, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen Band 73, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung GmbH & Co., Münster 1993, S. 282-321; Eder, Karl: „*Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*“. „*Zweyter Theil zur Andacht für Sonntäge, und hohe Feste des Herrn*“ (Salzburg 1783), in: Kohlschein, Franz und Küppers, Kurt (Hgg): „*Der große Sänger David – euer Muster*“. Studien zu den ersten diözesanen Gesang- und Gebetbüchern der katholischen Aufklärung, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen Band 73, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung GmbH & Co., Münster 1993, S. 322-365; Knedlik, Manfred: Artikel *Franz Seraph von Kohlbrenner*, in: Biographisches-Bibliographisches Kirchenlexikon, Band XXVII, Verlag Traugott Bautz, Nordhausen 2007, Spalten 766-770.

abzielenden Reformvorstellungen diente die 1769 veröffentlichte Schrift *Der bairische und pfälzische Landmann*. Große Bedeutung erlangte Kohlbrenner schließlich als Förderer der deutschen Sprache. Aus dem Bestreben heraus, das „Herz der Zuhörer“ durch die „reine Muttersprache“³⁴⁴ zu rühren, verwirklichte er die Idee eines volkssprachlichen Gesangbuches. 1777 erschien seine Liedersammlung *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*, die – von Kurfürst Max III. Joseph nachdrücklich empfohlen – rasch in den meisten süddeutschen Bistümern Verwendung fand.³⁴⁵ Kohlbrenner starb am 4. Juni 1783 im Alter von 54 Jahren in München. Seine letzte Ruhestätte fand er auf dem Friedhof *Unserer Lieben Frau zu St. Salvator*. Nach der Aufhebung des Friedhofs kam sein Grabstein in die Münchner Frauenkirche und war dort bis zu seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg am *Ecce-Homo-Altar* zu sehen.

Vermutlich über viele Jahre hinweg hat Kohlbrenner als Sammler, Übersetzer, Dichter und Korrektor einen großen Schatz an religiösen Liedern zusammengetragen. Nachdem 13 Erzbischöfe und Bischöfe ihre Zusage erteilt hatten, „ließ er 1776 auf eigene Kosten die Matrizen zu Musikalnoten, deren seit 1440 in Baiern keine mehr vorhanden waren, ferner zum Druck der Gesänge die kleine Garamond (Schrifttype) gießen und im folgenden Jahr erschien unter der Aufschrift: *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche, erster Theil. Gedruckt zu Landshut bey Maximilian Hagen 1777. In dieser Sammlung befinden sich die gedruckten Melodien der Lieder, und ihre niedliche Auflage ist mit Kupfern (Kupferstichen) vom Sökler geziert.*“³⁴⁶

Das 53 Lieder umfassende *Landshuter Gesangbuch* stieß auf große Akzeptanz und wurde auf kurfürstlichem Befehl an allen Schul- und Ordenskommissionen umgehend eingeführt. Noch vor Kohlbrenners Tod 1783 war sein Gesangbuch in 13 Diözesen

³⁴⁴ Kohlbrenner, Franz Seraph von: *Materialien für die Sittenlehre, Litteratur, Landwirthschaft, zur Kenntniß der Producte, und für die Geschichte alt- und neuer Zeiten / mit Churfürstl. gnädigster Bewilligung als ein Beytrag herausgegeben, von dem gnädigst privileg. Intelligenz- und Adreß-Comtoir* [Beilage zu: Churbaierisches Intelligenzblatt], Intelligenz- u. Adreß-Comptoir, München 1773, S. 3.

³⁴⁵ Kohlbrenner, Franz Seraph von: *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche. Erster Theil*, Maximilian Hagen, Landshut 1777 [Faksimile-Ausgabe nach einem Exemplar der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, herausgegeben von der Stadt Landshut, Landshut 2003].

³⁴⁶ Westenrieder: *von Kohlbrenner* (wie Anm. 343), S. 34. Diese Darstellung wird in der anonym erschienenen Schrift *Kohlbrenner wie er war. oder: Anmerkungen und Anekdoten zu dem von Hr. Prof. Westenrieder verfassten Leben des Johann Franz Seraph Edlen von Kohlbrenner* aus dem Jahre 1783 auf S. 67 stark relativiert!

approbiert. Papst Pius VI. soll ihm zu diesem Gesangbuch sogar persönlich am 30. April 1782 im Rahmen seines Besuchs in München gratuliert haben.³⁴⁷

Im Jahr 1783 veröffentlichte Kohlbrenner den zweiten Teil seines Gebet- und Gesangbuches, diesmal in Salzburg. Dieser Band ist als ergänzender und zugleich abschließender zweiter Teil seines Buches von 1777 zu verstehen. Dass der zweite Teil in Salzburg erschien, ist wohl im Zusammenhang mit der bereits sehr früh erteilten Genehmigung für den ersten Teil zu sehen, die auch aus Salzburg stammt. Zudem erschien schon 1781 ebenfalls in Salzburg eine kaum veränderte Neuauflage des ersten Teils. Der zweite Teil von 1783 enthält, von den Messliedern für Weihnachten und einem Lied für eine Frühmesse abgesehen, deutschsprachige Texte für die „Andacht“ an Sonn- und Festtagen, die damals normalerweise in der lateinischen Vesper bestand. Während der Vesper konnte die „Andacht“ zum Gebet anleiten und damit dem oberflächlichen Herunterbeten entgegenwirken.

Entsprechend dem aufklärerischen Geist jener Epoche enthält das *Landshuter Gesangbuch* nur neue Texte, zu deren Autoren neben Kohlbrenner noch Michael Denis und Franz Xaver Riedel gehören. Die Texte von Denis und Riedel waren bereits in *Lieder der Kirche aus den römischen Tagzeiten und dem Meßbuche* (Wien und Augsburg) 1773 erschienen, die aber erst durch das *Landshuter Gesangbuch* auf diese große Rezeption stießen. Teilweise wurden diese Texte von Kohlbrenner auch nicht wörtlich übernommen, sondern „geglättet“, dramatischere Strophen gestrichen oder neue hinzugefügt.³⁴⁸

Wie oben zitiert, nennt die Ankündigung des *Landshuter Gesangbuchs* in der besagten Ausgabe des *Churbaierischen (Münchner) Intelligenzblatts* den „Hofmusiker Herrn Michl“ als „Komponisten“ der „neuen Melodien“. Bei Josef Schöttl, der sich bei seiner Arbeit auch auf diese Primärquelle bezieht, steht:

*Der Musikalische Satz stammt nach Kohlbrenners eigener Angabe von dem Münchner Hoftonkünstler Michl.*³⁴⁹

³⁴⁷ Brenninger: *Landshuter Kirchengesangbuch* (wie Anm. 343), S. 812.

³⁴⁸ Cf. z.B. das Lied „Tauet Himmel den Gerechten“.

³⁴⁹ Schöttl, Josef: *Kirchliche Reformen des Salzburger Erzbischofs Hieronymus von Colloredo im Zeitalter der Aufklärung*, in: Weber, Josef (Hg.): *Südostbayerische Heimatstudien Band 16*, Verlag der Südostbayerischen Heimatstudien, Hirschhausen 1939, S. 65 bezieht sich hier auf Kohlbrenner als Herausgeber des *Churbaierischen (Münchner) Intelligenzblatts*, S. 65.

Jedoch führt Schöttl gleichzeitig zwei Quellen vom Ende des 19. Jahrhunderts an, die den heute auch gültigen Chiemseer Domherren und späteren Pfarrer von Prien, Norbert Hauner, als Verfasser der Melodien bzw, wie Schöttl es nennt, der „*musikalischen Sätze*“ aufführen.

Norbert Hauner wurde am 14. Februar 1743 in Au am Inn geboren.³⁵⁰ Als 25jähriger wurde er am 9. Oktober 1768 zum Priester geweiht und am 30. Mai 1769 in der Seelsorge angestellt. Ein Jahrzehnt später bekam er die Stelle des Inselfarrers, nach einem weiteren Jahrzehnt kam er auf die inkorporierte Pfarrei Prien am Chiemsee. Ab 1797 war er wieder auf der Insel als Stiftsdekan im Kloster Herrenchiemsee tätig und blieb dort auch nach Aufhebung des Klosters (1803), dessen letzter Prior er war. wo er u.a. den Kindern Singunterricht erteilte.³⁵¹ Er starb am 24. Juli 1827 in Frauenchiemsee.

In den Schreiben und den Klassifikations-Noten, die sich in Hauners Personalakte³⁵² befinden, findet sich kein Hinweis auf eine Urhebererschaft Hauners bei den Melodien des Landshuter Gesangbuchs. Kohlbrenner nennt aber Hauner selbst als den Verfasser der Melodien, wenn er 1782 schreibt:³⁵³

In allen Exposituren oder Stiftspfarrowen sind die neuen teutschen Kirchenlieder, der von 9 Erz- und Bischöfen approbirte H. Gesang bey dem Gottesdienst eingeführt. Bauernmädchen und Knaben singen nach der Tonkunst, wie die Engeln: und der fromme Ackersmann erbauet sich, und weint mit dem alten Simeon in Jerusalem, wenn er mit dem Priester dem himmlischen Vater seinen göttlichen Sohn opfert, an welchem Er sein höchstes Wohlgefallen hat. Der Domstiftscapitular und Pfarrer Norbert Hauner hat die Melodien componirt.

Auch in den Dokumenten über Joseph Willibald Michl finden sich keine Hinweise auf eine Urhebererschaft Michls bei den Melodien. Das Lied „*Christen singt mit frohen Herzen*“ findet sich als „*Kirchenlied, wenn man jeden Donnerstag*³⁵⁴ oder

³⁵⁰ Biographische Daten aus: Archiv des Erzbistums München und Freising: *Personalakten Priester I (PA – P I) Hauner, Norbert*. Weitere biographische Angaben (ohne Daten) Brenninger: *Landshuter Kirchengesangbuch* (wie Anm. 343), S. 813. Cf. auch Lipphart, Walther: Artikel *Hauner* in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1979, (Band 16-Supplement), Sp 608 ff.

³⁵¹ Neben den 31 Melodien für das Landshuter Gesangbuch sind von ihm eine Reihe weiterer Kompositionen bekannt, die möglicherweise durch Neufunde ergänzt werden können.

³⁵² Archiv des Erzbistums München und Freising: *Personalakten Priester I (PA – P I) Hauner, Norbert*.

³⁵³ Kohlbrenner, Franz Seraph von: *Materialien zur Geschichte des Vaterlandes dessen heutige Geographie, Naturproducte, Landwirtschaft, Manufacturen, Nahrungsstand, alte Sitten und Gebräuche in verschiedenen Gegenden Baierns, dann der Herzogthümer obern Pfalz, Neuburg und Sulzbach*, Intelligenz- u. Adreß-Comptoir, München 1782, S. 88 (§ 8); auch zitiert bei Lipphart: Artikel *Hauner* (wie Anm. 350), Sp 609.

³⁵⁴ Zur liturgischen Prägung des Donnerstag cf. Schwemmer, Marius: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium*, Tectum Verlag, Marburg 2006 bzw. verbesserte Auflage Marburg 2008, S. 237ff.

Monathsonntag mit dem heiligen Altarsakramente in der Prozeßion gehet“ als „Nach Anleitung des Pange lingua des heiligen Thomas von Aquin“ im Landshuter Gesangbuch auf Seite 126 und 127.³⁵⁵ Vergleicht man diese Melodieversion mit der in Michls Lied für vierstimmigen Chor mit Basso continuo, so stellt man fest, dass es sich um konträre Melodievarianten handelt.³⁵⁶

Christen! singt mit frohem Herzen

Freudig, langsam.

Christen! singt mit fro-hem Her - zen, prei - set Gott, _ das _ höch - ste Gut!

Das Ge - heim - nis sei - ner Lie - be, sei - nen wah - ren _ Leib und Blut!

Die - sen Leib, der an - ge - hef - tet an dem Kreu - ze _ für uns starb.

Die - ses Blut, das _ dort ge - flos - sen und der _ Welt das _ Heil er - warb.

*Übertragung des Liedes aus dem Landshuter Gesangbuch*³⁵⁷

³⁵⁵ Kohlbrenner: *Gesang* (wie Anm. 345).

³⁵⁶ D – Rp SM 1273.

³⁵⁷ In moderner Schlüsselung.

1. Teil | II. Kapitel: *Biographie*

Dagegen die Sopran- und die Generalbassstimme bei Joseph Willibald Michl:

Freudig, langsam. Josef Willibald Michl (1745–1816)

Christen! singt mit fro - hem Her - zen, prei - set Gott, das — höch - ste — Gut!

Das Ge - heim - nis sei - ner — Lie - be, sei - nen wah - ren — Leib und Blut!

Die - sen Leib, der an - ge - hef - tet an dem Kreu - ze — für uns starb.

Die - ses Blut, das dort — ge - flos - sen und der Welt das Heil — er - warb,

die - ses Blut, das dort — ge - flos - sen und der Welt das — Heil er - warb.

Ob die hier verwendete Melodie von Joseph Willibald Michl stammt oder er diese als eine, die im Gebrauch war, für diesen Druck vierstimmig ausgesetzt hat, lässt sich anhand der derzeitigen Quellenlage nicht eindeutig beantworten. Aber selbst dieser Fall lässt den Rückschluss, dass im *Landshuter Gesangbuch* die Melodien von Hauner

stammen und Michl die Sätze erarbeitet hat, kaum zu. Zwar heißt es bei Kohlbrenner selbst, dass die Melodien von Norbert Hauner stammen,³⁵⁸ während Schöttl schreibt, der musikalische Satz sei von Joseph Willibald Michl.³⁵⁹ Jedoch heißt es in der ersten Quelle, dem *Churbaierischen (Münchner) Intelligenzblatt*, dass „die neuen Melodien vom Hofmusiker Herrn Michl“ seien.³⁶⁰ In der Regel bedeutet die Bezeichnung „Melodie“ im 18. Jahrhundert nicht nur „Weise“, sondern auch „Satz“.³⁶¹

Letztlich scheinen sich Kohlbrenners Verbindungen hinsichtlich des Gebet- und Gesangbuches ab 1781 mehr und mehr nach Salzburg verlagert zu haben, da auch eine vom Salzburger Konzertmeister und Hoforganisten Michael Haydn „vermehrte und verbesserte“ Neuauflage des ersten Teils mit dessen Melodien 1790 in Salzburg erschien.

Michl scheint aber den Bemühungen der katholischen Aufklärung nicht abgeneigt gewesen zu sein. Denn von ihm ist neben dem vierstimmigen Lied mit Generalbassbegleitung „*Christen singt mit frohem Herzen*“ auch ein, allerdings als Manuskript tradiertes, deutsches Requiem für Sopran, Alt, Bass und Generalbassbegleitung überliefert, das im Analyseteil der Arbeit näher betrachtet wird.

2.4.7. Michl und Mozart: Zwei sich kreuzende Lebenslinien?

An den wenigen Orten, an denen man sich noch des Komponisten Joseph Willibald Michl erinnert, ist dies oft mit einer populistischen Legende verbunden: Michl sei vom Kurfürsten bei einer gleichzeitigen Bewerbung auf die Hofkammerkomponistenstelle Mozart vorgezogen worden oder Mozart sei sogar für Michl entlassen worden. Beides lässt sich historisch aber keineswegs belegen. Es ist vielmehr fraglich, ob sich die beiden Musiker am kurfürstlichen Hof zu München überhaupt getroffen haben. Mozart war

³⁵⁸ Kohlbrenner: *Geschichte des Vaterlandes* (wie Anm. 353), S. 88 (§ 8). Cf. auch Bäumker, Wilhelm: *Das katholische Kirchenlied*, Band III, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1962 [unveränderter repographischer Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1891], S. 94.

³⁵⁹ Schöttl: *Reformen* (wie Anm. 349), S. 65.

³⁶⁰ *Churbaierisches (Münchner) Intelligenzblatt* Nr. 23 vom 21. Juli 1777 auf Seite 214f.

³⁶¹ Für die Bestätigung dieser Meinung danke ich Herrn Dr. Michael Fischer vom Deutschen Volksliedarchiv, Arbeitsstelle internationale Volksliedforschung in Freiburg (E-Mail an den Autor vom 4. April 2007). Cf. hierzu u.a. die Bezeichnungen oder Titel der Kirchen- und Schulgesangbücher dieser Zeit. Cf. hierzu auch das 1657 erschienene zweite Hauptwerk des Angelus Silesius: *Heilige Seelenlust oder: Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche. Gesungen von Johann Angelo Silesio. Und von Herren Georgio Josepho mit ausbundig schönen Melodeyen geziert. Allen liebhabenden Seelen zur Ergetzlichkeit und Vermehrung ihrer heiligen Liebe, zu Lob und Ehren Gottes an Tag gegeben*, das dem Leser „schöne Melodeyen“ verspricht und selbstverständlich Sätze für Cantus und Basso continuo bietet.

erstmal 1762 in München auf seiner ersten Kunstreise. Dann 1774, als er sicherlich auf Vermittlung des Grafen Zeitl den Auftrag bekam, für den Hof in München die Opera buffa *La finta giardini* zu schreiben, die am 13. Januar 1775 dort auch unter großem Beifall aufgeführt wurde. Im Jahre 1777 verweilte Mozart wieder in München. Er war auf der Durchreise nach Paris, wobei er sich auch in München um eine Anstellung bei Max III. Joseph bemühte. Ein letztes Mal kam er 1780 in die Stadt, um die Uraufführung seiner Oper *Idomeneo* zu organisieren und wohl auch, um dem Machteinfluss des Salzburger Erzbischofs Graf Colloredo zu entfliehen. Diese Oper war wieder ein voller Erfolg, jedoch sah sich der Kurfürst, inzwischen Karl Theodor, nicht dazu veranlasst, Mozart mit einer festen Anstellung in München zu halten. Diese vier Jahre bieten also die Möglichkeit, dass sich die Lebenslinien der beiden Komponisten kreuzten.

1762 war Michl jedoch noch nicht am Hofe in München tätig, sondern noch in der Ausbildung bei den Jesuiten bzw. als Musiker an St. Michael.³⁶² Auch Mozart war wohl zu jung, als dass ein „musikalisches“ Treffen der beiden zustande gekommen sein könnte – falls sie damals überhaupt schon voneinander gewusst haben.

1775 führte Mozart seine Karnevalsoper *La finta giardiniera* (*Gärtnerin aus Liebe*) mit großem Erfolg – und wie vorne geschildert alternatim mit Michls *Il barone di Torre forte* – in München auf. Sicherlich hat auch Michl diese Oper gehört. Nach Münster³⁶³ machte sich Mozart in diesem Jahr, nachdem die Mozarts mehrere Aufführungen der Karnevalsopern besucht hatten, auch Hoffnungen, den Kompositionsauftrag für die Karnevalsoper 1776 durch den Hof erteilt zu bekommen. Diese Hoffnung erfüllte sich aber nicht, da Joseph Willibald Michl den Auftrag für diese Komposition bekam. Somit liegt es nahe, dass Mozart Michls Musik schon gekannt hat. Es finden sich in den Mozartbriefen aber keine Hinweise auf eine persönliche Begegnung der beiden Komponisten.

Am 30. September 1777 lehnte der Kurfürst einen Anstellungswunsch Mozarts ab. Von dieser Begebenheit und dem wörtlichen Gespräch zwischen dem Musiker und dem Regenten berichtet Wolfgang Amadeus Mozart sehr ausführlich in einem Brief an den Vater in Salzburg. Dort heißt es:

[...] *als der Churfürst an mich kamm, so sagte ich. Euer Churf.
Durchleicht erlauben das ich mich unterthänigst zu füßen legen, und*

³⁶² Cf. Hierzu den Abschnitt zu den Fastenmeditationen, Schuldramen und Singspiele von Joseph Willibald Michl und die Bezeichnungen von Michl in den entsprechenden Periochen.

³⁶³ Münster: *Mozart* (wie Anm. 227), S. 36.

meine dienste antragen darf: ja, völlig weg von Salzburg? völlig weg. ja Euer Churf: Durchleicht. ja warum denn, häbts eng zkriegt ? - - Ey beleybe, Euer Durch: ich habe nur um eine Reise gebeten, er hat sie mir abgeschlagen, mithin war ich gezwungen diesen schritt zu machen; obwohlen ich schon lange im sinn hatte weg zu gehen. dann Salzbourg ist kein ort für mich. ja ganz sicher. Mein gott ein junger Mensch ! aber der vatter ist ja noch in Salzbourg ? – ja Euer Chur: Durchlch, dass mag zur Zeugnis dienen, das ich im stande bin in einen jedem hofe zu dienen. mein einziger wunsch ist aber Euer Churf: Durchl: zu dienen, der selber ein grosser = = ja, mein liebes Kind, es ist keine Vacatur da. mir ist leid, wen nur eine Vacatur da wäre. Ich versichere Eur Durchl: ich würde München gewis Ehre Machen. ja das nutzt alles nicht. es ist keine vacatur da. dieß sagte er gehend. nun empfahle ich mich zu höchsten gnaden.³⁶⁴

Weiteres Bemühen um eine Stelle in München schilderte Mozart sehr detailliert in einem Brief an seinen Vater vom 2. Oktober 1777. Darin beschrieb er mehrmalige Abendessen beim Grafen Salern und berichtet, welche Kompositionen er für München fertig gestellt habe. Mozart hält den Grafen für einen der wenigen Musikverständigen in der Residenzstadt, würde aber doch gerne eine Anstellung in München bekommen, wofür er es auch auf einen kompositorischen Wettstreit mit allen Komponisten von München und Umgebung ankommen lassen würde. Weiter berichtete er von einem Treffen mit dem Intendanten Graf von Seeau, dem er habe anbieten wollen, pro Jahr vier deutsche Opern zu liefern. Aber das Gespräch verlief nicht so, wie Mozart es sich vorstellte.

Leopold Mozart schrieb daraufhin aus Salzburg am 4. Oktober 1777 an seinen Sohn:³⁶⁵

Ich habe mir von München keine günstige Vorstellung gemacht, der Churf: ist gebunden ohne Vacatur Niemanden aufzunehmen [...]

Weiter schilderte er, dass er weder die „*menschlichen Verhältnisse*“ am Hof, noch die Arbeitsbedingungen für erstrebenswert halte und fuhr fort:

Allein was würde dieser [i.e. Graf von Seeau] verlangen? -- vielleicht all die Arbeit, die H: Michl gemacht? – herumlaufen die Sängerrinnen abzurichten? – Das wäre des T[eu]fels Arbeit; das wäre unmöglich!

Ein Jahr später schrieb Leopold Mozart am 3. September 1778 aus Salzburg an seinen Sohn in Paris, da er ihn von da wieder weglocken wollte:³⁶⁶

³⁶⁴ Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto E.: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Band II, S.140, Brief Nr. 339 vom 29. / 30. September 1777.

³⁶⁵ Ebenda, Band II, S. 33 f., Brief 343.

³⁶⁶ Ebenda, Band II, S. 464, Brief 482.

[...] *dann kannst du wünschen, eine opera in München zu schreiben. – und dieses letzte muß und kann man von hier aus immer betreiben, und das wird und muß gehen, weil zur deutschen opera Composition die Meister mangeln. Schweitzer und Holzbauer werden nicht alle Jahre schreiben, und sollte der Michel eine schreiben, so wird er bald ausgemichelt haben.*“

Von dem letzten Besuch Mozarts in München anlässlich der Premiere der Auftragsoper *Idomeneo*, die am 29. Januar 1780 Premiere hatte, gibt es keinerlei Hinweise mehr auf ein Treffen von Michl und Mozart. Vielleicht sind sie sich wegen der oben geschilderten Ereignisse einfach aus dem Weg gegangen oder Michl hielt sich nach seiner „Zwangspensionierung“ auch bei solchen Anlässen nicht mehr am Hofe auf oder war bereits in Weyarn. In den noch erhaltenen Briefen Michls findet sich weder ein Verweis auf eine Begegnung zwischen Mozart, dem Kurfürsten und ihm, noch irgendeine andere Bemerkung über Mozart.

Wie die bereits zitierten Eintragungen im *Churbaierischen Staatskalender* vermuten lassen, gab es am Hof auch mehrere Kammerkomponisten, konnte dies doch auch ein Ehrentitel sein.

2.4.8. Michls Pensionierung

Dieses schöne und fruchtbare Komponistenleben dauerte für Michl bis 1777. Dann starb der Kurfürst Max III. Joseph, der letzte der bayerischen Wittelsbacher. Sein Nachfolger wurde Karl Theodor von der Pfalz (1724-1799), der die Stelle nur widerwillig antrat.

Er entließ die meisten Mitglieder der Münchner Hofkapelle und ersetzte diese durch die „*tüchtigsten Kräfte der Mannheimer Hofkapelle unter der Leitung von Christian Cannabich*“.³⁶⁷ Auf die Musiker, die Carl Theodor übernahm, kam eine Gehaltskürzung zu, über die im Besoldungsbuch des Jahres 1778 zu lesen ist:³⁶⁸

Hiebey kömmt anzumerken, daß dißorts für das hiernach benannte Hof= und Kammer Music Personale, welches bey Sr. Chl: Drtl. Max Joseph Höchst<...>: in Diensten gestanden, Die bishero angeschafft geweste Gehälter nur auf die erste 3. qrtl., das ist, vom 1.^t Jänner bis Ende 7ber ao: Dieß in Aufrechnung kommen, allermassen vom 1. 8br: Heur an wegen künftiger Bestellung des Hofmusik Staabs eine neue

³⁶⁷ Doeberl, Michael: *Entwicklungsgeschichte Bayerns*, zweiter Band, Verlag von R. Oldenbourg, München³1928, S. 361.

³⁶⁸ Kurbayern Hofzahlamt 819: *Besoldungsbuch 1778*, fol. 219r. Hier wird auf fol. 219v für Graf von Seeau als neues Jahresgehalt 963 fl. 45 kr. aufgeführt, für Andrea Bernasconi 900 fl. und auf fol. 226v für Virgil Michl 213 fl. 45 kr.

Einrichtung gemacht, und wie hienach ac: 239: mit mehreren Umständen zu vernehmen, Gdigst verordnet worden, daß der erforderl:^e Geld Betrag zur Besoldungs Bezahlung auf das Zeitl:^e Music Intendantens zu bescheinigende Liste abgefolgt, im übrigen aber die sammentl:ⁿ Vocal, und Instrumental Musik dem Chl:ⁿ obersthofmeisters Staab einverleibt werden solle, weßwegen dann obstehende Rubrique auf die Chl: Hof= und Kammer Music in solchen Staab anhero gesezt worden, wie folgt.

Ab 1779 erfolgt dann keine namentlich-persönliche Gehaltsabrechnung in diesen Büchern mehr.³⁶⁹

Während Andrea Bernasconi 1778 im Amt als Kapellmeister der Vokalmusik bestätigt wurde,³⁷⁰ musste Michl das Los vieler der bisher angestellten Musiker teilen und wurde 1778 pensioniert:³⁷¹ Er musste die Stelle als Hofkompositeur aufgeben, wobei ihm der Titel belassen wurde, obwohl Michls Onkel, Johann Joseph Ildephons Michl, als Kapellmeister bei Karl Theodors Vater, Johann Christian Joseph, Pfalzgraf und Herzog von der Pfalz-Sulzbach, gedient hatte.

Über Michls Pensionsbetrag findet sich nichts in den Pensionsbüchern.³⁷² Lediglich seine Bittbriefe geben seine Situation wieder.

Der Regierungsantritt Karl Theodors brachte aber auch andere tief greifende Veränderung mit sich, vor allem im Bühnenwesen. Eine neue Organisation des Schauspiels, der Oper und Kapelle waren die Folge. Mit dem Tod Max´ III. Josephs erloschen bis auf weiteres die kurfürstlichen Dekrete über die Hofmusik. Ebenso wurde Graf von Seeau seines Intendantenpostens enthoben, dann aber wieder eingesetzt.

Aus der Zeit nach seiner Pensionierung stammen mit der oben schon aufgeführten Ausnahme alle erhaltenen Briefe Joseph Willibald Michls, die allesamt an die Hofkammer gerichtet sind (persönliche Zeugnisse Michls sind nicht mehr erhalten), mit der Intention, noch ausstehendes Gehalt zu erbitten, um damit Schulden zu begleichen und überleben zu können. Der nachfolgende Brief ist ein charakteristisches Beispiel:³⁷³

³⁶⁹ Kurbayern Hofzahlamt 820: *Besoldungsbuch* 1779.

³⁷⁰ Cf. Münster: Familienartikel *Bernasconi* (wie Anm. 129), Sp. 1386 ff.

³⁷¹ Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 210-211 schreibt, dass Michl 1778 in die Ruhe versetzt“ wurde.

³⁷² Kurbayern Hofzahlamt 877: *Pensionsbuch* 1780; Kurbayern Hofzahlamt 878: *Pensionsbuch* 1781 und Kurbayern Hofzahlamt 879: *Pensionsbuch* 1782.

³⁷³ Alle Briefe finden sich in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv; *Hofamtsregistratur (HR) I Fasz. 470 Nr. 697* Akt Joseph Willibald Michl (cf. supra).

*Durchlauchtigster Churfürst !
Gnädigster Herr Herr !*

Armut, Jammer und Elend drängen mich zu höchstdero Thron, untertänigst bittend, nur um die Erhaltung meines Lebens gnädigster Vater zu sein.

Euer Churfürstlichen Durchlaucht geruhen meinen monatlichen Gehalt resp. Hartgeld mit 20 fl. gnädigst einstellen zu lassen.

Die Herkunft dieses gnädigsten Gehalts ist von Ihrer Churfürstlichen Durchlaucht so höchstem Gedächtnis.

Aus gnädigster Verordnung musste ich die Tonsatzkünste bei dem Cammerloher, Domherr in Freysing, lernen; allda war ich so glücklich, dass der Gusto meiner erlernten Kompositionen Ihrer Curfürstlichen Durchlaucht gnädigst gefiel.

Gleichdarauf sprach mir Ihre Churfürstliche Durchlaucht jährlich 240 fl aus; so ich vom löbl. Kabinet allhier in monatl. laufenden 20 monatlich zu erheben hatte unter dem Titel: Cammerkomponist mit dem Bedenken, dass diese gnädigste Verwilligung nur in so lang sei, bis der Herr Gerardini Kammermusikdirektor //welcher sich izt im Welschland aufhält// mit Tod abgehen, oder sonst eine Stelle erledigen wird.

Mittler Zeit arbeitete ich immer, um mir mehrere Verdienste zu sammeln, für Kirchen, Kammer und Theater. Erst vor 2 Jahren mußte ich eine große Oper im Zeitraum eines Monats verfertigen. Ihre Churfürstliche Durchlaucht hatten das gnädigste Wohlgefallen daran. Ich wurde dafür aber nur mit 200 fl. bedanket. Doch, nachdem, ward mir abermals das gnädigste Versprechen: Sobald nur eine Stelle leer wird, mir zu helfen, gnädigst zugesichert.

Auserwärtige Dienste wurden mir von verschiedenen Höfen und zwar erst vor 2 Jahren die Vizekapellmeisterstelle in Mainz angetragen und ich lehnte dies aus, bloss weil ich mir festgesetzt, nur in meinem Vaterland zu dienen.

Euer Churfürstliche Durchlaucht bitte ich hiermit unterthänigst, mir die 200 fl. aus höchsten Gnaden neuerdings gnädigst zu bewilligen. Wogegen ich sowohl in Kammer, Kapell als vorzüglich in deutschem Kirchenstil wie in deutschen Operetten meine äusserste Genugthuung zu verschaffen mich beflissen werde.

Ich lebe so kümmerlich, dass mir der nächstkommende Tag Sorg machet, weil ich nicht weiss, wovon ich leben sollte; vorhin hatte ich schon Schulden und izt häufen sie sich noch mehr.

Euere Churfürstliche Durchlaucht bitte ich unterthänigst gnädigster Vater zu sein. Zu Churfürstlichen höchsten Hulden und Gnaden ich mich unterthänigst gehorsamst empfehle

Euerer Churfürstlichen Durchlaucht

*unterthänigst gehorsamster
Josephus Michl gewester churfürsl.:
Kammerkomponist in München*

Ein Datum fehlt. Daher ist es auch schwierig zu rekonstruieren, wann und in welchem Zusammenhang Michl die Vizekapellmeisterstelle in Mainz angeboten wurde, die er nach eigenen Worten ausschlug.³⁷⁴

Möglicherweise wurde dieses erste Schreiben nicht beachtet oder ging an die „falsche Stelle“.³⁷⁵ So findet sich in Michls Akt ein zweites, ähnlich lautendes Schreiben von 1790:

Durchlachtigster Churfürst

Gnädigster Herr Herr!

Traurig und gewiß des allgemeinen Mitleids würdig trete ich vor den höchsten Thron meines Landesvater.

Gnad wir da nie versagt, wenn ohne verschulden die die äusserste Noth um Hilfe schreyt.

Der Durchlachtigste Vorfahr Maximilian Joseph liessen mich bey tit. Kammerloher in Freysing die Tonsetzkunst lehren, in welche ich auch verschiedene proben meiner Fähigkeit an Kirchen und Cabinetsmusik lieferte.

Auf höchsten Befehl wurde ich, vermuthlich auf Verlangen höchst dero Musikintendanten tit. Graf von Seeau mit einen jährlichen Gehalt von 240 f. zurückgerufen, wo ich sodann mancherley Mereten verfertigte, die alle so gut ausfielen, daß sie oft, sehr oft verlangt und gegeben wurden.

Endlich wurde mir gar die große Opera Trionpho di Celia zu arbeiten anvertraut, die ich in Zeit 4 Wochen /:Monat Decembr 1776:/³⁷⁶ schrieb, so daß selbe wie andere Jahre den Montag nach hl. 3 König ungehindert aufgeführt werden Konnte.

³⁷⁴ In den Beständen des Dom- und Diözesanarchivs Mainz konnten keine Hinweise auf die Person Joseph Willibald Michl ermittelt werden. Der für den kurmainzischen Hofstaat einschlägige Bestand *Mainzer Geheime Kanzlei (Rep.)*, der sich im Staatsarchiv Würzburg befand, ist 1945 bis auf wenige Reste verbrannt. Erhalten haben sich in der Gruppe „Favorabilia“ jedoch auch Unterlagen über die Hofmusik, bei denen es sich im Wesentlichen um Abschriften bzw. Konzepte von Dekreten handelt. Auch hier konnten Hinweise auf Joseph Willibald Michl nicht ermittelt werden. Für diese Auskunft danke ich Herrn Ltd. Archivdirektor Dr. Werner Wagenhöfer (Schreiben vom 27.01.2007). Es findet sich aber bei Gottron, Adam: *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800* in: *Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz – Band 18*, herausgegeben im Auftrag der Stadt Mainz, in Auslieferung durch die Stadtbibliothek, Mainz 1959, S. 140 der Vermerk, dass in einem „Verzeichnis sämtlicher kurfürstlicher Hof-Musikalien, die einem zeitlichen Konzertmeister bey Antretung einer Stelle in Verwahr gegeben worden“, das auf 1773 datiert wird, auch ein Michl unter den 58 Autoren. Somit war seine Musik am Mainzer Hof bekannt und könnte dieses Stellenangebot den Tatsachen entsprechen.

³⁷⁵ Es findet sich in dem besagten Akt von Michl ein „Signatum“ vom 29. Juli 1778, das lautet: *Dem Joseph Michl gewest churfürstlichen Kammer-Compositeur, will man auf sein anher unterthänigst überreichtes anlangen, dass ihme die ehemals beim churfürstlichen Cabinet genossene 240 fl. ferner gnädigst bewilliget werden möchten, hin wieder bedeuten, weil die bewilligung verstandener 240 fl. nicht in mächten der churfürstlichen Hofkammer stehe; er das erforderliche von der höchsten Stelle bey zu bringen habe.*

³⁷⁶ Zur Jahreszahl 1776 cf. supra.

Bey ieder Production ward mir die gnädigste Zufriedenheit von meinem Gnädigsten Herrn und zwar das leztemal mit der sonderbaren Bedeuten zu gesichert, daß, wenn Capellmeister Bernasconi mit Tod abgehen, ich sogleich an seine Stelle treten sollte,

Nun Gnädigster Herr Herr gleich bey Antritt höchstdero glorreichen Regierung verlor ich den jährlichen Gehalt von 240 fl. die ich aus höchstdero Cabinet vorhin durch Tit. Geh. Secretair und Zahlmeister von Pletz bezohen; - schmerzlich mußte ich den Verlust ganzer 32 Monate leiden und auf Kosten Einiger guten Freunde auf Borge leben.

Durch untherhänigst öftere Vorstellungen meiner elenden Umstände erhielt ich endlich den 1. September anno 1780 jährlich 125 fl. Die Schulden, die ich um leben zu können, weil ich gar keine Besoldung und auch in der Composition nichts zu verdienen hatte, stiegen mittlerweile so, daß ich mich der Gläubiger unmöglich erwehren kann. Von jährlichen 125 fl. kann ich ja selbst nicht leben, noch weniger, so bereit ich auch wär meine Gläubiger befriedigen.

Erbarmung über mein Elend, bin ja ein Künstler, der noch fähig ist, seinen Gnädigsten Landesvater die Bürde seiner erhabenen Regierung auf ein paar Stunden manchmal vergessen zu machen.

Wirklich ist es mit mir so weit gekommen, daß ich kaum ehrlich unter den Leuten erscheinen; denn auch mein Leinwandzeig ist mir fertiges Jahr ohne ein Stück mehr zu bekommen fast ganz entfremdet worden.

Gnädigster Vater, Beschützer, Belohner der schönen Künste und Wissenschaften fußfähligst bitte ich, mir den Ausstand von 2 Jahren 8 Monaten pur zu Tilgung meiner dringenden Schulden mit 640 fl. und den Gehalt von 240 fl. gleich vorhin wieder fortreichen zu lassen, um so mehr als ich und niemand begreifen kann, wie ich um meine Sustentation gekomen bin wo also ganz sicher zu vermuthen, daß man die aus höchst dero Cabinet Cassa bezahlte Gelder als pure Pensionen, folglich mich als einen alten unbrauchbaren Pensionair, der ich in der That nicht bin, betrachtet haben muß.

Euer Churfürstlichen Durchlaucht bitte ich um Gottes willen mich bey solcher Lage der Sache aus meinen grossen Elend zu reissen und mir den vorigen Gehalt gleich andern bey höchst dero Hofmusikintendanten stabamte nebst Rückzahlung 32 Monate mit 640 fl. gnädigst anzuschaffen. - Zwey ganz neue Opereten stehen fertig und meinen Gnädigsten Landesvater gewidmet - unter dessen höchsten Schutz, Huld und Gnade mich je und allzeit untherhänigst gehorsamst empfehle.

Euer Churfürstlichen Durchlaucht etc.

*Unterthänigst gehorsamter Diener
Joseph Michl höchstdero Kammer-
Compositeur.*

Seeau unterstützte Michls Antrag. Der Intendant, an den Michls Schreiben am 20. Februar „*Um Bericht mit vernehmung*“ weitergeleitet wurde, gab „*Ex officio*“ gegenüber „*dem Durchlachtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Carl Theodor, Pfalzgrafen bey Rhein, Herzogen in Ober- und Niederbayern, des heiligen römischen Reichs Erztruchseß und Churfürsten zu Göllich, Cleve und Berg, Herzogen, Landgrafen zu Leuchtenberg. Meinem gnädigsten Herrn Herrn etc.*“ folgende Stellungnahme ab:

*Durchlachtigster Churfürst!
Gnädigster Herr, Herr!*

Über unthänigst rückfolgendes Original Anlangen des Kammer Compositeur Joseph Michl um Vergüt- und Fortreichung seines vorigen Gehalts solle ich zu Folge Gnädigsten Special Anbefehlung de dato 20ter vorigen Monats meinen gehorsamsten pflichtmäßigen Bericht erstatten.

Ich volziehe somit diesen gnädigsten Auftrag und habe die Gnade in Unterthänigkeit zu bemerken, daß das unterthänigste Vorschreiben des Bittstellers allerdings der Wahrheit gegründet und das traurige bis zum Elend herabgewürdigte Schicksal dieses in aller Absicht brauchbaren Künstlers einer mildesten Rücksicht und Verbesserung seiner Umstände schon aus dem Grunde würdig ist, weil er unverschuldeter Weise bei aufgelegter dienstfähigkeit und bewiesenen Eifer glaublich aus versehen sich als einen Pensionisten ansehen lassen, anfänglich den ganzen Gehalt verliere und erst nach 32 Monaten statt der vormals genossenen 240 fl. sich mit 125 fl. begnügen mußte.

Nach dieser Voraussetzung Gnädigster Herr, Herr! Könnte ich meine Gehorsamste unzielsezliche Meinung freilich nicht anders als dahin abgeben, daß dem unschuldig leidenden Michl der ab 2 Jahren 8 Monaten geschehene Entgang per 640 fl. wo nicht gänzlich zu ersetzen, doch wenigstens eine überhauptige Gratification gar wohl zu verleihen, in der Hauptsache aber und die bei weiland Maximilian höchstpersönlichen Andenkens genossene 240 fl. von heurigen Jahr an (ein für den Künstler wirklich äußerst unbedeutender Gehalt) noch ferners mit der verbindlichkeit Gnädigst zu versichern wären, daß er seinem eigenem Anerbieten gemäs jährlich 2 neue Operetten in die Musick zu setzen und überhaupt alles das zu leisten hätte, was zum besten Eurer Churfürstlichen Durchlaucht höchsten Dienstes von Seiten der Intendance als dienlich erachtet werden wird. Wobei ich aber noch gehorsamst zu erinnern nöthig finde, daß gleich der eröffnete Michl in der vorgegangenen Zeiten aus der höchsten Kabinets Kasse bezahlt worden, auch gegenwärtig und für die Zukunft bis eine Pension hinfällig wird an eben dieselbe (so viel die wahrhaft verdient Gnädigste Zulage per 115 lf. jährlich betrifft) gnädigst angewiesen werden sollte, um den nun Gnädigst festgesetzten Musik - Status nicht neuerdings abzuändern.

Ohne mindeste gehorsamste Maaß zu geben, verharre ich mit unbegränzter Ehrfurcht.

München den 22. März 1790.

*Euer Churfürstlichen Durchlaucht
Unterthänigst gehorsamster
Jos. von Seeau
Intendant*

„Innerbehördlich“ wurde durch das Schreiben Graf von Seeaus das Anliegen wie folgt eingeschätzt und dem Kurfürst gegenüber dargestellt:

*Ad intimum
Gnädigster Herr Herr*

Auf unterthänigstes Anlangen des Kammer compositeur Joseph Michl um Vergütung der eingezogenen und Fortreichung seiner vorigen Besoldung geruhen Ewer Churfürstlichen Durchlaucht mit Vernehmung der Hofmusik Intendance gutachtlichen Bericht abzufordern. Diese schreibt den Supplicanten als einen brauchbaren und dienstfähigen Künstler vor, der keineswegs in die Zahl der Pensionisten versetzt noch wieder mit seinen vorigen 240 fl. Gehalt bis auf 124 fl. unschuldiger Weis verkürzen zu werden verdient hätte. Es glaubte ahn besagte Intendance, daß ihm der ohnehin unbedeutende Gehalt gegen den selbst erbothenen jährlichen zwey neuen Operetten und höchsten Herrndienst obliegenheit nicht nur von heuer anfangend mit 240 fl. in höchsten Gnaden zugewendet, sondern auch der Soldsentsagung ab 2 Jahr 8 Monathe mit 640 fl. wo nicht ganz ersetzt, doch aber statt dessen eine überhauptige gratification bey seiner dermaligen äusserst dürftigen Umständen verliehen werden könnte.

Für diesem notorischer Massen gewiesen so brauchbaren solchen von der Musique - Intendance erklärten Inländer und Diener mußten wir uns gleichfalls mit solch unzielsetzlichen gutachten sowohl des unverschuldeten Ausstand, de praeterito <...> wegen der zuelags bestetigung pro futuro einverstanden; nur aber gehorsamst erinnern, daß diese <...> gutachten 115 fl. übernehmen gnädigst belieben würden, bey dem Hofzahlamt ex Speciali in so lang zur Bezahlung anzuweisen seyn dürfen bis selber gleichwohl bey dem Music Statu eindrucket. Wobey wir uns zu Churfürstlichen höchsten Hulden etc.

Den 30. März 1790

In Pleno

Dirig. Vice presidio

Pre Directorio³⁷⁷

³⁷⁷ Es finden sich des Weiteren folgende Randnotizen auf dem Schreiben: *Zum Hofzahlamt aber vorher ad Reg (istraturam) wie dann der ausstand von 2 J. 8 M. von 115 fl. soll 640 fl. machen, verstehe nicht, wird sich beim Hofzahlamt zeigen.S.M.*

Legit Hofzahlmeister mit der erinnerung, das der Michl bey dem Hofzahlamt einmahl in der Besoldung oder Pension gestanden. Warume aber Music Intendance auf dessen geschichte man in in so langer Zeit kein reflexion gemacht, ist nit bewußt . <...> er ist ein Bayr.

Ist also erläutert es sint 640 nicht 114 fl. ausstand.

Es erging dazu schließlich folgender kurfürstlicher Beschluss:

Serenissimus Elector!

Seine Churfürstliche Durchlaucht genehmigen das Hofkammer Gutachten vom 30. März über das vorherige Besoldungs Gesuch des Kammer Compositeur Joseph Michl dahin gnädigst, das ihm gegen die selbst angebothene Lieferung iährlichen zweien neuen Operetten und höchsten Dienstes - Obliegenheit der an seinem vorigen Gehalt abgängige Betrag per jährlichen Ainhundert fünfzehn Gulden von heur anfangend in solange bey dem Churfürstlichen Hofzahlamt gelangen und verrichtet werden solle, bis er bey dem Hof Music - Statu worüber unter dem heutigen Tage an Titl. Grafen von Seeau die gemäßige Weisung erget, in einem Gehalt einrücken und folglich diese interims Ausgabe dem Hofzahlamt wiederum cessieren wird. Die unzielhsezlichst begutachtete Nachtrags - Vergütung respective gratifications - Verleyhung aber hat der Folge wegen nicht stat.

München den 25. May anno 1790.

Carl Theodor Churfürst

Dem „churfürstlichen Hofzahlamt“ wurde der Entscheid des Kurfürsten wie folgt mitgeteilt:

*An das churfürstliche Hofzahlamt
Den Soldgenuß des Kammer Compositeur
Michl*

Ordenanz

Seine Churfürstliche Durchlaucht haben über das vorhinige besoldungsgesuch des Kammer Compositeur Joseph Michl sub dato 25 Oktr: gnädigst resolvirt, daß ihm gegen die selbst angebothne Lieferung jährlich tween neuen operetten und höchsten Herrn Dienst obliegenheit der an seinen vorigen Gehalt abgängig betrag per jährlich einhundert fünfzehn gulden von heur anfangend in solang verreicht werden solle, bis er bey den Hof Music Statu in einen gehalt einrüken und folglich diese Interims ausgab bey den hofzahlamt wiederum cessieren wird. Das churfürstliche Hofzahlamt hat also von heur an die bewilligte 115 fl. in gewöhnlichen ratis zu bezahlen und ingrossierte Vernehmung zu pflegen.

Den 2. Juny 1790

Notificetur dem Compositeur Michl mit dem anhang, daß selber wegen nachgesuchter Nachtrags Vergütung respective gratifications Verleihung abgewiesen seye.

In seperato 3tio.

Wie hartnäckig Michl noch 18 Jahre nach seiner Zwangspensionierung versuchte, eine Erhöhung seines letztlich doch gewährten Ruhegehalts zu erreichen, belegt ein Schreiben, das er dem Kurfürsten am 17. Februar 1795 in Benediktbeuern überreichte.³⁷⁸

*Durchlauchtigster Churfürst!
Gnädigster Herr, Herr!*

Nach erfolgtem Todfall seiner Churfürstlichen Durchlaucht Maximilian Joseph höchstherrlichen Andenkens hab ich unverschuldeter Weise bey aufgelegter und von Seite höchstdero Musick Intendance nicht zu widersprechen vermögender Dienstfähigkeit und allzeit mit höchsten Beyfall bewiesenen Dienst Eyfer den mir als Kammer - Compositeur aus dem Cabinet bezahlt wordenen Besoldungs Gehalt gänzlich verlohren. In diesem traurigen und bis zum Elend herabgewürdigten Schicksal mußte ich zwey Jahre und 8 Monate schmachten und, um nicht vor Hunger zu sterben gleichwohl mich in Schulden versetzen.

Auf mein unausgesetzt unterthänigstes Supplicieren erhielt ich zwar den 12^(ten) Julius anno 1780 jährlich 125 fl. Da ich aber mit diesen für einen Künstler äusserst unbeträchtlichen Gehalt meine traurige Lage nicht verbessern konnte, sondern vielmehr aus dringender Noth die Statt münchen zu verlassen und mich zu mein Vötter Kloster Richter zu Weyarn zu flüchten gedrungen war; so ist mir endlich auf mein wiederholte - unterthänigste Bitten den 2ten Juny anno 1790 eine weitere Zulage von 115 fl. sohin ein jährlicher Besoldungs Betrag per 240 fl. zu meiner unterthänigsten Danks Erstattung gnädigst zugesichert worden.

Mein gnädigster Herr, Herr! Ich bin durch die traurige und mißlichsten Umstände voriger Jahre zu tief herunter gefallen, und von meinen höchstnöthigen Bedürfnüßen all zu sehr entblößt worden, als daß ich im Stande bin, auch bey meiner eingeschränkten Lebens Art mich in etwas zu erhollen.

Euer Churfürstlichen Durchlaucht etc. bitte ich dann unterthänigst gehorsamst höchst dieselben wollen meinen bisherigen Gehalt von 240 auf 400 fl. zu bestimmen und hierdurch mich in Stand zu setzen aus höchsten Gnaden geruhen, um doch wenigst bey erlangten Alter meiner Lebens Tage Kummer und Schuldenlos dahin bringen zu können.

Ich lege mein Schicksal höchstdero zärtlichsten Vater - Herze zur gnädigsten Beherzigung dar und empfehle mich zu all ferneren höchst Lands Väterlichen Hulden und Gnaden unterthänigst gehorsamst

Euer Churfürstlichen Durchlaucht etc. Unterthänigst gehorsamster

*Joseph Michl Churfürstlicher
Kammer Compositeur*

³⁷⁸ Zum Umstand des Zusammentreffens zwischen Michl und dem Kurfürsten in Benediktbeuern cf. infra den Eintrag im Klosterdiarium von Laurentius J. Ott am 20. Februar 1795. Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/8, pag. 53.

Am 17. März 1795 wurde jedoch auf dem Schreiben als *Resolutio Serenissimi* vermerkt, dass der Kurfürst es bei der bisherigen Regelung beruhen lasse. Am 20. März 1795 wurde das Schreiben zu den Akten gelegt.

N^o 178. Q. 95.

D

Unvergleichlichster Kurfürst!
Gnädigster Herr Herr!

Auch nehm ich die Ehre E^{re} Gnade zu empfangen, dass E^{re} Majestät die
Maximilian Joseph. Hofkapellmeister, Engländer und sich in
unvergleichlicher Weise bey ausgelegter, im von Paris
Hofkapellmeister Intendance nicht zu wiederholten
Wiederholungen Kunstfertigkeit, im Vergleich mit Hofkapell
Haupt Kapellmeister Kunstfertigkeit, im mir alle Kompositionen
Compositeur und dem Cabinet bezalet worden. E^{re}
polirungszeit gänzlich verlossen.

In dem vorerwähnten, und die zum flandischen
wichtigen Hofkapellmeister ich zwey Jahre, im W.
nate schickten, im mir nicht vorbringen zu sterben,
gleichwohl mich in die Welt zu bringen.

Und mein unangenehmster Supplicium
nehm ich zwar den 12. Julius Ao. 1700. Jahr
125.

Es ist aber mit dem für einen Künstler eingeworfen
unabhängigen E^{re}zeit meine vorerwähnte Lage nicht vor-

Erste Seite des Schreibens³⁷⁹ von Joseph Willibald Michl
an den Kurfürsten vom 17. März 1795

Zuletzt versuchte Michl, seine Pension durch die Witwenrente von Maria Anna Ottilia Michl, der Frau des Münchner Hofvizekonzertmeisters und seines Onkels Ferdinand Michl, nach ihrem Tod in Weyarn aufzubessern. So schrieb er am 26. April 1801 an den Landesvater, inzwischen bereits Kurfürst Maximilian IV. Joseph (1756-1825), welcher

³⁷⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv; Hofamtsregistratur (HR) I Fasz. 470 Nr. 697 Akt: *Michl, Joseph – Komponist* (Laufzeit 1770-1790). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Dr. Julian Holzapfl, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

1799 Karl Theodor nachfolgte und am 1. Januar 1806 als König von Bayern proklamiert wurde:

*An Ihre
Churfürstliche Durchlaucht
Zu Pfalzbaiern etc.*

*Unterthänigst gehorsamstes
Bitten und Flehen
Von
Joseph Michl höchstdero Kammer
Compositeur*

*Um gnädigste Zutheilung der heimgefahren Vice
Concertmeisters Witwe Michl
Pension*

F. Dept. N. P. 1732 den 26. April 1801

Durchlauchtigster Churfürst!

Gnädigster Herr Herr!

*Den 18. März dieß Jahr starb in einem hohen Alter von 83 Jahre meine
Base Maria Anna Michlin weyland Seiner Churfürstlichen
Durchlaucht Maximilian geweste Viceconcertmeisterin als Witwe.*

*Sie genoß ein jährliches Gnadengehalt von 150 fl. Sechs eheliche
Kinder die sie in ihrem jungen Witwenstand mit all mütterlichen
Sorgfalt aufzog, sind alle bereits versorgt.*

*Gnädigster Herr Herr! Ich bin ein Mann von 57 Jahren genieße ein
Besoldungswartgeld von 240 fl. Bey Antritt der Regierung Carl
Theodors höchstseeligen Andenkens sind mir die 240 fl., die ich nicht
als Pension, sondern als Besoldungswartgeld aus der cabinets cassa
bezog, volle 32 Monate eingezogen worden. Erst den 1. September
1780 erhielt ich auf vielle¹⁸ unterthänigste Vorstellungen jährlich 125
fl. mit einen Verlust von 115 fl. gegen meinen vorigen Genuß: überdieß
noch keine Vergüttung von 2 Jahren und 8 Monate, wo ich keine
Einnahme hatte sohin 640 fl. Ausstand habe, die ich hart empfinde,
weil ich sie meinem großmüthigen Freund, der mich auf Borg in Kost
und Wohnung nahm, noch ietzt schuldig bin.-*

*Erst den 2. Juny anno 1790 wurde mir auf wiederholt unterthäniges
bitten eine zulag von 115 fl. zugewendet, durch dessen zulag ich nun
die 240 fl. hatte, die ich schon in der Lehre bey dem seeligen
Kammerloher in Freysing genoß.- Was ich zum Vergnügen meines
gnädigsten Landesherrn gearbeitet hatte, kam in keine betrachtung.-
Hörend und noch sehende Beweise sind meine Kirchen, Cabinet und
Theatermusiken. Die grosse Oper Trionfo die Clelia hatte die Bahn
meines kunftig günstigern Schicksals brechen sollen; 2 - 3000 fl. sind*

solchen Meister gegeben worden auch Reis und Zehrungskösten und über das noch sonderbare Geschenke erhielten sie. Ich erhielt nicht einen Heller aus irgend einer Cassa. Bayspiellos und unerhört ist diese Handlung. Ich verfertigte die Opera (freylich mit aller möglicher Geistesanstrengung) binnen 4 Wochen, wo andere allzeit Jahr und Tag arbeiten konnten. Die Kunst ist erhaben und groß, aber ich bin tiefgebeugt und elendig.

Möchten Euer Churfürstlichen Durchlaucht meine traurige Lag beherzigen meine wenigen Lebenstage erhalten, o! so ist ohne einer neuen Ausgab nöthig zu seyn, die Gelegenheit da, wo mir mit der (?) Pension meiner verstorbenen Base per 150 fl. könnte geholfen werden. Um diese bitte ich fußfälligst als ein Bair Als ein Künstler und als ein Armer. Ja ich bin arm, dieß zu fühlen und sagen zu müssen tut wehe. Sollten Euer Churfürstlichen Durchlaucht mir ein neues verjüngtes Leben gönnen wollen, so ist der Ausstand von 32 Monate mit abwerfenden 640 fl., die vor Gott meinen Freund gehören, der mich in der Noth großmüthig aber selbst unvermöglich unterstützte. Disponiren Euer Churfürstlichen Durchlaucht aus höchstdero Einsicht und Überzeugung, so kann ich billig aus den Gründen meiner unverschuldeten Kränkung meiner verkümmerten Gesundheit und meiner bis zum Bettel herabgesunkenen Wirtschaft, alle die Hoffnung und erfüllung meiner unterthänigsteh Bitte fröhlich und getrost erwarten; sonst spielt das widrige Schicksal mit mir wie der Wind mit dem zerfetzten Kleid eines Bettlers.

Die höchste Huld und Gnad sey über mich zu welchen ich erniedrigen mich gehorsamst empfehle.

Euer Churfürstlichen Durchlaucht etc.

*Unterthänigst gehorsamster
Joseph Michl höchstdero
Kammer Compositeur.*

Jedoch entschied auch dieser Kurfürst nicht zugunsten von Joseph Willibald Michl:

M [aximilian] J [oseph] Churfürst

Da hingefahlene Pensionen zur Wieder - Verleihung nicht geeignet sind, so hat das gesuch des Kammer Compositeurs Michl nur gnädigste Verleichung der durch jüngst erfolgtes ableben der vice Konzertmeisters Witwe erledigten Pension von 150 fl. nicht statt, welches denselben auf sein mitfolgendes Anlangen zu eröffnen ist.

München den 30. April 1801

Max Joseph Churfürst

Das „*churfürstliche Hofzahlamt*“ teilte Joseph Willibald Michl den Beschluss des Kurfürsten wie folgt mit:

*An
Den Kammer - Compositeur Michl
Die Pension der verstorbenen
Vicekonzertmeisters Witwe Michl betreffend*

Signatum

Da hingefallene Pensionen zur Wiederverleihung nicht geeignet sind, so hat das Gesuch des Kammer - Compositeur Michl um Verleihung der durch jüngsthin erfolgtes Ableben der Vicekonzertmeisters Witwe Michl erledigten Pension von 150 fl. in gemäßheit höchsten Rescripto von 30. Vorigen Monats nicht statt. Welches demselben auf sein deßfalls überreichtes Anlangen unverhalten wird.

Den 6. May 1801. Horvath [...]

Wenn Eitner³⁸⁰ schreibt, Michl sei am „2/7 1780“ pensioniert worden, bezieht er sich damit wohl auf das oben zitierte³⁸¹ Schreiben, das Michl dem Kurfürsten am 17. Februar 1795 in Benediktbeuern überreichte und in dem der Komponist schildert, dass er seit dem 12. Juli 1780 eine Pension in Höhe von 125 fl. bekommen habe. Möglicherweise handelt es sich hier um einen Lesefehler von Eitner. Hierzu ist auch anzumerken, dass Michl in einem früheren Schreiben aus dem Jahre 1790, das ebenfalls oben zitiert ist, berichtet, er habe die Pension zum 1. September 1780 bekommen. Weiter heißt es bei Eitner an dieser Stelle:

Die Akten des Kreisarchivs verzeichnen noch ein Mitglied der Kapelle mit gleichem Namen, welches 1789 als Komponist mit 125 Gld. Gehalt angezeigt wird, 1799 mit 240 Gld.; da er auch als Komponist bez. ist, so kann damit nur das Pensionsgeld des obigen gemeint sein.

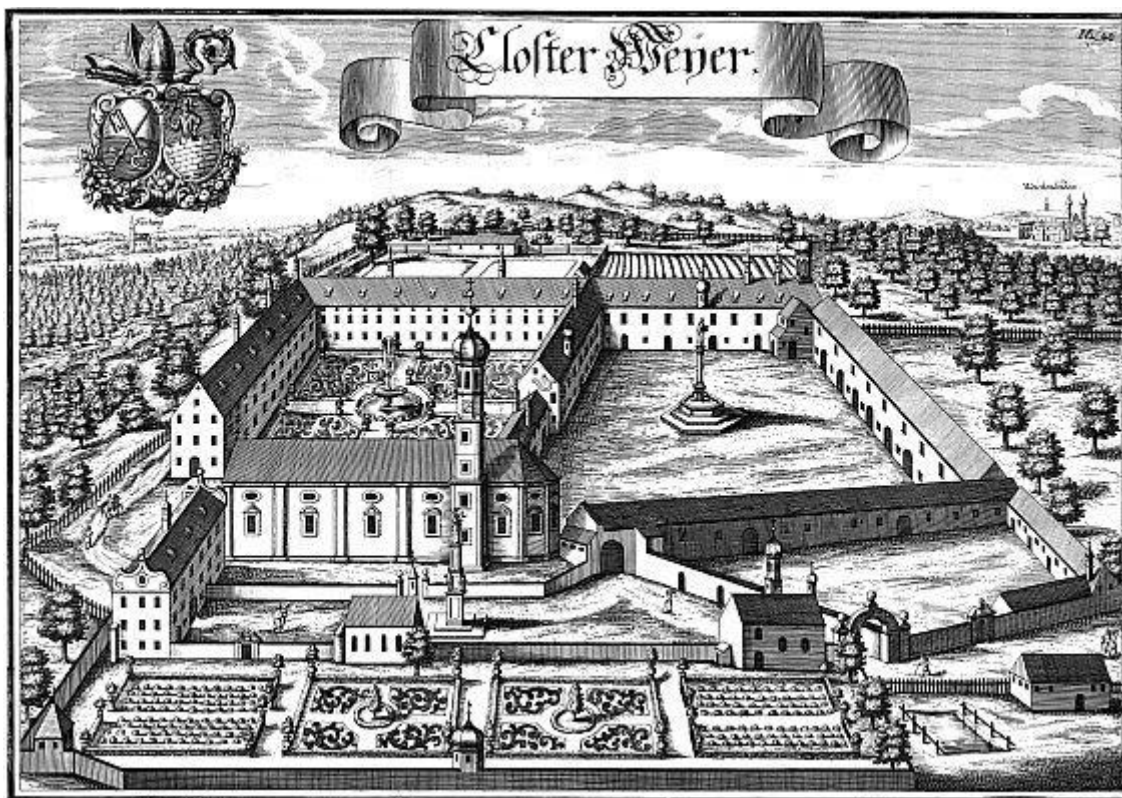
Auf welche Akten des Kreisarchivs Eitner sich hier bezieht, konnte nicht nachvollzogen werden.

³⁸⁰ Eitner: *Quellenlexikon* (wie Anm. 105), S. 466.

³⁸¹ Zum Umstand des Zusammentreffens zwischen Michl und dem Kurfürsten in Benediktbeuern cf. infra den Eintrag im Klosterdiarium von Laurentius J. Ott am 20. Februar 1795. Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/8, pag. 53.

3. Michl als Komponist und Receptionssekretär in Weyarn

Wie bei seinem Lehrer Camerloher vollzog sich auch bei Michl mit dem Tod eines Gönners ein Bruch, der eine Neuausrichtung des Kompositionsrepertoires mit sich brachte. Auch bei ihm ist der zweite große Abschnitt im kompositorischen Schaffen durch eine Abkehr von der weltlichen Musik hin zur Sakralmusik geprägt. Denn selbstverständlich war in einem Kloster wie dem Augustiner-Chorherrenstift Weyarn der Bedarf an Sakralmusik größer als der an weltlicher Musik.



Michael Wening, Kloster Weyarn
(M 040, © Bayerische Vermessungsverwaltung 2010)³⁸²

³⁸² Im Vordergrund des Stiches, der das Augustinerchorherrenstift Weyarn um 1700 zeigt, erkennt man den Klostersgarten mit der St. Jakob-Kapelle (links um 1100) und die Maria-Hilf-Kapelle (1642). Am linken Bildrand ist das Seminargebäude abgebildet, das 1646 unter Propst Valentin Steyrer als Knabenschule errichtet wurde. Im Mittelpunkt des Bildes befindet sich die Stiftskirche St. Peter und Paul, dahinter der als französischer Garten angelegte Konventhof mit den beiden längsseitigen Konventstücken und dem quer stehenden Refektoriumsstock. Daneben ist der Prälatenhof mit einem Längsbau, in dem Klosterbrauerei und landwirtschaftliche Ökonomie untergebracht waren. Den vorderen Abschluss des Prälatenhofs bildete der Richterstock. (Alle Angaben von einer Informationstafel am Klostergebäude in Weyarn. Stand: 1. November 2000).

3.1. Das Stift Weyarn und dessen Musikpflege im 18. Jahrhundert³⁸³

Geographisch liegt Weyarn³⁸⁴ südlich von München über dem tief eingeschnittenen Tal der Mangfall an der Straße von München nach Miesbach. 1133 übergab Graf Siboto II. von Falkenstein-Neuburg seine an der Mangfall gelegenen Güter mit einem Weinkeller dem Salzburger Erzbischof Konrad I. zur Errichtung eines Augustiner-Chorherrenstifts zu Ehren der Apostelfürsten Petrus und Paulus. Ausschlaggebend dafür, dass nicht der Fürstbischof von Freising als Diözesanpatronaterr gewählt wurde, dürfte das Bemühen Salzburgs gewesen sein, über den Inn nach Westen vorzustoßen. Andererseits war die Stifterfamilie mit Salzburg durch die Vogtei über Aibling und die Vogtei über das Salzburger Stift Herrenchiemsee verbunden. Die Wahl des Ordens entsprach der Vorliebe des Erzbischofs Konrad I. Das Salzburger Domkapitel, selbst eine Chorherrengemeinschaft, erhielt das Präsentationsrecht für den Propst, dem Vorsteher³⁸⁵ einer Augustiner-Chorherrengemeinschaft, dem der Dekan nachgeordnet ist. Im 18. Jahrhundert übertrug das Salzburger Domkapitel die Leitung der Propstwahl an das Kloster Tegernsee. Die Vogtei verblieb bei dem Grafen von Falkenstein. Nach deren Aussterben fiel es um 1244 an die Wittelsbacher. Das Augustinerkloster in Weyarn entstand durch den Umbau des alten gräflichen Schlosses. Einer der bedeutendsten Pröpste Weyarns war Valentin Steyrer. Er wurde 1595 in Schlehdorf geboren, legte die Profess am 18. November 1615 ab und erhielt 1619 die Priesterweihe. Die Konfirmation zum Propst erfolgte am 30. Juni 1626. Als solcher starb er am 30. Dezember 1659. Steyrer machte Weyarn zu einem der bedeutendsten Stifte in Bayern, indem er es wirtschaftlich stabilisierte und fundierte. Dies erreichte er, indem er die 1619 unter seinem Vorgänger, Propst Wolfgang Reiffenstuel (1607-1626) erfolgte Inkorporation der Pfarrei Feldkirchen durch das Eingliedern von Osterwarngau (1638), Ottendichl (1640) und Högling mit Weihenlinden (1652) fortsetzte. Durch die Gründung einer Grundschule, die 1645 mit 54 Schülern³⁸⁶ eröffnet und in der die ersten drei Gymnasialklassen in „*pietate, litteris et musica instruit*“³⁸⁷, unterrichtet wurden, sowie

³⁸³ Zu dem Themenkomplex zur Kirchenmusik in Weyarn sei auf den diesem Abschnitt zugrunde liegenden, sehr detaillierten wie informativen Aufsatz von Sepp, Florian: *Die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Weyarn im 18. Jahrhundert* in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 65 (2002), S. 449-502 verwiesen.

³⁸⁴ Zum aktuellen Forschungsstand über die Geschichte des ehemaligen Augustiner-Chorherrenstifts in Weyarn cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41).

³⁸⁵ Ihm nachgeordnet ist der Dekan.

³⁸⁶ Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 10.

³⁸⁷ Zitiert nach: Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 11.

eines theologischen Seminars 1651 schuf er die Voraussetzungen für die Bedeutung des Stifts als Musikzentrum im 18. Jahrhundert.³⁸⁸

Unter Steyrers Ägide erhielt die Stiftskirche 1657 drei Orgeln. Unmittelbar nach dem Neubau der Klosterkirche durch Lorenz Sciasca von 1692 bis 1693 wurde eine neue Orgel errichtet, die Quirin Weber aus Dachau 1747 umbaute.³⁸⁹

1694 erhielt der damalige Propst Gelasius von Papst Innozenz XII. als Ehrerweis die Erlaubnis zum Gebrauch der „Pontifikalien“. Damit verlor der bischöfliche Hochsitz Salzburg seine Stellung als Patronatsherr über Weyarn.

Die Stukkierung und Freskierung der Klosterkirche erfolgte 1729 durch den aus der Wessobrunner Schule stammenden Münchner Hofmaler Johann Baptist Zimmermann (1680-1758), Bruder des ebenso berühmten Dominikus Zimmermann (1685-1766). Auf Bestellung des Propstes Augustin Hamel (1753-1765) schuf der bedeutendste bayerische Rokokobildhauer Ignaz Günther (1725-1775) unter anderem die kunstgeschichtlich wertvollen Plastiken, die „Verkündigungsgruppe“, die „Pietagruppe“, das Vortragekreuz und die „Mater dolorosa“ in der Jakobskapelle.

Exkurs: Das Klosterdiarium von Laurentius Justinian Ott

Eine weitere wichtige Quelle für das Leben allgemein, aber auch das Musikleben im Chorherrenstift Weyarn im Speziellen ist das Klosterdiarium des Chorherrn Laurentius Justinianus Ott. Da dieses auch ein zentrales Zeitzeugendokument bei der Erforschung von Michls Leben und Wirken in Weyarn ist, soll dieses Tagebuch und sein Verfasser an dieser Stelle kurz vorgestellt werden.

Joseph Marcellin Ott wurde am 26. April 1748 als Sohn des Gerichtsprokurators Georg Bonifatius Ott und dessen Frau Maria in Dietfurt a.d. Altmühl nahe Neumarkt i.d. OPf . geboren.³⁹⁰ Seinen ersten Musikunterricht erhielt er als Singknabe durch den Schulmeister Joseph Anton Gibitzer. Von 1759 bis 1764 besuchte er das Studienseminar in Neuburg/Donau und ging anschließend bis 1767 zum Studium der Logik an das Münchner Lyzeum als Gregorianer. Am 5. September 1767 trat er in das Weyarner Stift ein, erhielt den Ordensnamen Lorenz Justinian und wurde bereits 1768, nach abgelegter Profess am 11. September 1768, zum Musiklehrer ernannt. Am 6. Oktober 1771 wurde er zum Priester geweiht. Er wirkte im Kloster als Lehrer für Geige und Gesang, ab 1775 bis zur Säkularisation als Subdekan und ab 1780 als Musikdirektor. So beschreibt er sich im Diariumskatalog der Chorherren 1792 wie folgt:

³⁸⁸ Dies dürfte Steyrers größte Leistung für das Weyarner Stift gewesen sein, die nach Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 10 nur im Hinblick auf die widrigen Umstände jener Zeit voll gewürdigt werden kann.

³⁸⁹ Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 453.

³⁹⁰ Zur Biographie Otts cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 556f. und Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 24-25.

1. Teil | II. Kapitel: *Biographie*

*R.D. Laurentius Justin Ott Dietfurthiensis Bojus natus 26. Aprilis 1748. prof. 11. Sept. 1768 Sacerd. 6. Oktob. 1771 in an 18 Subdecanus, Director musices, conf. T et Collegii nostri et Diariographus.*³⁹¹

1793 wurde er Novizenmeister und anschließend Direktor der Kleriker, 1801 außerdem noch Aufseher der Klosterapotheke. Bei der Säkularisation wünschte der inzwischen schwer Erkrankte, weiterhin in Weyarn zu bleiben. Noch 1804 bemühte er sich mit weiteren Chorherren erfolglos, einen Teil des Konventstocks zu erwerben. Am 6. April 1805 starb er und wurde neben Propst Sigl auf dem Weyarner Friedhof bestattet.



*„Denkmaal aller in Gott selig verstorbenen besonders hier begrabenen hochwürdigen geistlichen H.H. ORD. CAND. REG. S. AUGUSTINI aus dem ehemaligen Kloster Weyarn.“ Als erster ist Herr Lorenz Ott, Subdecan aufgeführt
(Der Epitaph befindet sich im Kreuzgang der ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftskirche und heutigen Pfarrkirche von Weyarn)*

Im November 1787 beauftragte ihn der Propst mit der regelmäßigen Führung der Tagebücher („Diariographus“), nachdem er sich dieser Aufgabe schon vorher nach eigenem Ermessen gewidmet hatte. Mit dem Ziel, das Klosterleben für die Nachwelt umfassend zu dokumentieren,

³⁹¹ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/5, pag. 1.

fürhte er so die „*Diaria Weyarensia*“ in unterbrochener Reihe vom 1. Januar 1776 bis zum 28. Januar 1805, wobei die Jahrgänge 1777 (ab dem 19. August), 1785 (Januar mit April und Dezember) und 1787 (Januar mit Oktober) teilweise und die Jahrgänge 1778 mit 1784 und 1786 wegen Arbeitsüberlastung und mangelnder Information durch die Amtsträger aus dem Stift und den inkorporierten Pfarreien ganz fehlen. In den zeitlich ununterbrochenen Passagen macht Ott täglich Einträge, selbst wenn es nichts Erwähnenswertes zu berichten gibt.³⁹²

Seine Tagebücher sind größtenteils in lateinischer Sprache abgefasst, v.a. die „amtlichen“ oder „dienstlichen“ Einträge. So berichtet er jeweils zuerst über die liturgischen Dienste und Feiern in Weyarn und seinen Pfarreien. Über Begebenheiten aus dem Kloster und der Umgebung von Weyarn und, wenn gegeben, auch über Vorkommnisse aus dem Zeitgeschehen schreibt er meist deutsch. Letztere erfuhr er vom Hörensagen oder aus den beiden Zeitungen *Münchener Intelligenzblatt* und *Novellae Monacenses*, die vom Kloster abonniert waren und bei Tisch vorgelesen wurden. Bisweilen enthalten Otts Einträge auch Angaben zum Wetter³⁹³ oder persönliche Notizen³⁹⁴ des Chronisten.

Neben Bernhard Haltenberger war Ott der zweite bedeutende Komponist unter den Weyarner Chorherren im ausgehenden 18. Jahrhundert. Ebenso wie Haltenberger schrieb Ott aber nur für den Klostereigengebrauch. Auch seine Tagebücher kreisen ständig um die Musik, die ihm offensichtlich ein zentrales Anliegen war. Gerade die Einträge im Umfeld der Säkularisation vermitteln den Eindruck, als ob der Verfall und das Absinken der Musikpflege, hervorgerufen durch den Abgang der Seminaristen in den letzten Jahren, das Schlimmste an der Säkularisation überhaupt gewesen sei.

³⁹² Cf. den Eintrag Otts in sein Klosterdiarium am 17. September 1785: „*notatu dignum nihil accidit*“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/2, ohne pag.] sowie am Tag darauf: „*nil notabile accidit*“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/2, ohne pag.].

³⁹³ Z.B. „*Tempestas hesterna non est abfamilis*“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/5, pag. 110, Eintrag vom 15. Mai 1792] oder „*Tempestas frigida et nubila fuit*.“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/6, pag. 2, Eintrag vom 1. Januar 1793] oder „*Tempestas ad pluvia preparatur*.“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/6, pag. 79, Eintrag vom 31. März 1793] oder „*Tempestas serena permansit*.“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/6, pag. 136, Eintrag vom 8. Juli 1793] oder „*Tempestas fuit amoenissime*.“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/6, pag. 174, Eintrag vom 23. August 1793] oder „*Tempestas pluvia indicat*.“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/6, pag. 229, Eintrag vom 15. Oktober 1796] oder „*Magna modo nivis copia jacet in terris nostris, nec deest bruma hyemalis, e frigidus*.“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/11, pag. 5, Eintrag vom 13. Januar 1798].

³⁹⁴ Z.B. der Eintrag vom 31. Dezember 1798: „*A Die Primitiarum mearum, qui erat 6. Octobris in hodiernum usque inclusive celebravi Missas 9911*.“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/11, pag. 257].

Ausschlaggebend für Michl, nach Weyarn über zu siedeln, war vielleicht die im Vergleich zum Hof in München gleichrangige Qualität, die man aus dem Klosterdiarium von Ott ebenso wie aus einer Bemerkung von Joseph von Obernberg aus dem Jahr 1815 herauslesen kann:³⁹⁵

Uebrigens bildeten die Chorherren unter sich ein Orchester, welches alles übertraf, was man in den Klöstern Oberbaierns erwarten konnte, und wirklich fand; - ein Orchester, das selbstjenem der Königsstadt nacheiferte.

Hinzu kommt neben familiären Gründen die Verbindung zwischen Weyarn und dem Münchner Jesuitengymnasium, aber auch dem Münchner Hof.

Ebenso wie die Benediktiner waren auch die Augustiner-Chorherren generell bis zur Säkularisation bedeutende Kulturträger in Bayern, die das kulturelle Erscheinungsbild durch ihre Klöster und Kirchen sowie ihre künstlerischen und wissenschaftlichen Leistungen bis zum heutigen Tag wesentlich mitgeprägt haben. Bis 1803 bestanden auf dem Gebiet des Bayern von heute 25 Augustiner-Chorherrenstifte, die alle aufgehoben wurden. Anders als einige der großen Benediktinerklöster wurden sie im 19. Jahrhundert nicht wieder errichtet. Der Orden der Augustinerchorherren war und ist dafür bekannt, großen Wert auf eine feierliche Gestaltung der Gottesdienste zu legen, was eine nachdrückliche Pflege der Liturgie, der Predigt, des Wallfahrtswesens, des religiösen Brauchtums und natürlich der Kirchenmusik impliziert.³⁹⁶ Die Musik war stets ein wesentliches Element zu Intensivierung der Seelsorge, der Verkündigung und der Vermittlung von Glaubensinhalten.

Die Novizen wurden vor dem Eintritt ins Kloster Weyarn auf ihre Musikbegabung hin geprüft, konnte man es sich doch aufgrund des großen Zustromes leisten, nur solche aufzunehmen, die ein Instrument spielten oder eine sonstige musikalische Begabung nachweisen konnten. Mehrere der Weyarner Chorherren waren nachweislich Schüler im Münchner Jesuitengymnasium gewesen, dem für den Musikunterricht in Bayern damals

³⁹⁵ Obernberg, Joseph von: *Reisen durch das Königreich Baiern. 1. Theil. Der Isarkreis. I. Heft. Reisen nach den bairischen Alpen von der Loisach gegen die Gmundfall*, München 1815, S. 187. Für dieses Zitat bin ich Herrn Dr. Dr. hc. Robert Münster zu Dank verpflichtet.

³⁹⁶ Hier drängt sich die Feststellung auf, dass die Bedeutung von Augustinerchorherrenkonventen für die Musik und Musikpflege bisher noch zu wenig reflektiert wurde. Die Bedeutung des Benediktinerordens v.a. für die Geschichte des gregorianischen Chorals ist hinlänglich bekannt. Doch auch bei den Augustinerchorherren lässt sich ein Mäzenatentum bzw. ein Bewusstsein um eine obligate Musikpflege feststellen. Man möge z.B. bedenken, dass die Thomaner in Leipzig aus einem Augustinerchorherreninternat hervorgegangen sind und Bruckner bei den Augustinerchorherren in St. Florian bei Wien tätig war.

wohl führenden Institut. Dies wird u.a. auch in dem in Weyarn ausnahmsweise fast vollständig erhalten gebliebenen Notenbestand mit seinen 600 Handschriften und 85 meist umfangreichen Sammeldrucken deutlich, in dem sechs Komponisten vertreten sind, die bis zur Aufhebung des Jesuitenordens 1773 im Münchner Kolleg studiert haben. Interessant ist auch, dass unter diesen Michls Lehrer Placidus von Camerloher mit 30 Kirchenwerken herausragt. Dieser Bestand zeigt auch eine Verbindung mit dem Münchner Hof bereits vor Joseph Willibald Michl. So gab es eine von Kurfürst Max III. Joseph komponierte Litanei. Sie ging in den 1930er-Jahren verloren. Vertreten sind aber auch die Hofkapellmeister Giovanni Battista Poarta und Andrea Bernasconi sowie der Hofmusiker Franz Gleissner mit ihren Kirchenmusikwerken.³⁹⁷ Von den aufgeführten Musikwerken in den Handschriften wie in den Drucken ist in der Regel nur eine Stimme für jeden Vokal- und Instrumentalpart überliefert, was eine Aufführungspraxis mit kleinen Besetzungen belegt. Münster leitet daraus ab, dass die Chöre einschließlich der Solisten nur aus einem Doppelquartett bestanden haben dürften. Die Violinen seien in der Regel doppelt besetzt gewesen, die übrigen Instrumente nur einfach.³⁹⁸

Diese von Joseph von Obernberg beschriebene Musikkultur war eingebettet in die Blüte der instrumental begleiteten, *figurierten Kirchenmusik*. Diese ging ab 1600 von Italien aus und hatte in nahezu allen Kirchen, von der Kathedrale bis zur einfachen Dorfpfarrkirche, eine deutliche Steigerung der musikalischen Aktivitäten zur Folge. Ihre Blütezeit war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und führte auch zu einer Veränderung im gängigen Repertoire. Dominierten im 16. und auch noch im 17. Jahrhundert überregional bedeutende Komponisten, so komponierten die Mönche in der Folgezeit zunehmend selbst. Fast jedes Kloster hatte im 18. Jahrhundert mindestens einen, wenn nicht sogar vier, fünf oder mehr Hauskomponisten aufzuweisen. Nur diese konnten den „gesteigerten Bedarf decken“.

Die musikalische Gestaltung mit Figuralmusik erstreckte sich neben der sonntäglichen oder wochentäglichen Messe und die hohen Feste auch auf das Stundengebet und verschiedene Andachten. Die Intensität der musikalischen Gestaltung hing dabei vom

³⁹⁷ Münster, Robert: *Die Musikpflege der Augustiner – Chorherren in Bayern im 17. und 18. Jahrhundert dargestellt vornehmlich am Beispiel des oberbayerischen Stiftes Weyarn*, in: Kacic, Ladislav (Hg.): *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, Konferenzbericht, Tmava, Bratislava 1997, S. 55.

³⁹⁸ Münster: *Musikpflege Augustiner* (wie Anm. 397), S. 55.

Rang des Festes ab und wandelte sich im Laufe des Kirchenjahres.³⁹⁹ Eine besondere musikalische Gestaltung erfuhren auch wichtige Feste wie die Primizen, Jubelfeiern⁴⁰⁰ und Bruderschaftsfeste.

Während der beiden großen Bußzeiten des Kirchenjahres, der Adventszeit und der Fastenzeit, wurde der Musikbetrieb eingeschränkt.⁴⁰¹ Der gregorianische Choral war in Weyarn nicht sehr beliebt. Er wurde vor allem in der Fasten- und Adventszeit, beim Stundengebet und, wie man aus dem Klosterdiarium schlussfolgern kann, bei Mangel an Musikern gesungen. Der Choral wurde mit der Orgel sowohl begleitet als auch alternatim durch in der Regel improvisierte Orgelversetten durchsetzt.⁴⁰² Daher ist davon auszugehen, dass der Choral entgegen der heutigen Verfahrensweise streng rhythmisiert gesungen wurde.

So stellte die gängige kirchenmusikalische Praxis in der sonntäglichen Eucharistiefeyer außerhalb der Fasten- und Adventszeit das figurierte, also orchesterbegleitete Ordinarium sowie das Offertorium aus dem Proprium Missae⁴⁰³ dar. Daneben gab es einen eigenen Trompetenchor, der jeweils mit einem sogenannten „Trax“,⁴⁰⁴ einem Aufzug für Trompeten und Pauken, zum Introitus und nach dem „Ite missa est“

³⁹⁹ Man unterschied Hochfeste erster Klasse und zweiter Klasse sowie gehobene Feste. Letzteren gleichgesetzt waren in Weyarn die durch das kurfürstliche Mandat zur Feiertagsminderung von 1770 abgewürdigten Feste wie Oster- und Pfingstdienstag und verschiedene Heiligenfeste. Cf. Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 466.

⁴⁰⁰ Cf. infra et z.B. Archiv des Erzbistums München und Freising: Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott, AEM 148/2, pag. 113; Eintrag vom 4. Februar 1788: „Hora 3^{ta} Vesperae choraliter, prout in aliis feriis infra hebdomadam decantabantur, quas statim completorium excipiebat.“

⁴⁰¹ Mayer, Matthias: *Die Seelsorge der Weyarner Chorherren im ausgehenden 18. Jahrhundert nach den Tagebüchern des Chorherren L. J. Ott*, in Gessel, Wilhelm u.a. (Hg.): *Beiträge zur altbayerischen Kunstgeschichte*, Band 30, S. 115 – 212, Verlag Seitz, München 1976, hier die S. 119 und 125.

⁴⁰² In Weyarn ist aber auch das *Directorium chori organicum* des Chorherren Augustin Loder von 1730 überliefert, das die Orgelbegleitung einer Choralmesse in einer einfacheren und einer schwierigeren Version enthält. Nach Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 467 wurde dieses *Directorium* jedoch v.a. zu Unterrichtszwecken gebraucht. Die Bedeutung dieses Schulwerks für die klösterliche Praxis zeigt nach Sepp [*ebenda*] die Tatsache, dass es zu dem Original Nachträge von L. Ott gibt und B. Mayr noch um 1800 eine Abschrift (WEY 293a) erstellte.

⁴⁰³ Das Ordinarium Missae meint die textlich unabhängig von der jeweiligen gefeierten Liturgie gleichbleibenden Gesänge Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (mit Benedictus) und Agnus Dei. Das Offertorium bezeichnet den Gesang zur Gabenbereitung. Das Proprium Missae meint die Gesänge der Messfeier, deren Texte sich je nach gefeierter Liturgie verändern. Dies sind der Gesang zur Eröffnung (Introitus), der Gesang/Psalm nach der Lesung (Graduale), der Ruf vor dem Evangelium (Halleluja oder in der Fastenzeit Tractus), der Gesang zur Gabenbereitung (Offertorium) und der Gesang zur Kommunionsspendung (Communio). Cf. Schwemmer: *Kompendium* (wie Anm. 354), S. 115.

⁴⁰⁴ Laurentius Ott bezeichnet in seinem Klosterdiarium Bläseraufzüge als „Trax“ (cf. die Berichte von den Priesterjubiläen z.B. vom 27.9. 1801 beim 50. Priesterjubiläum des letzten Propstes Rupert Sigl.). Bei dieser Bezeichnung, die möglicherweise mit dem lateinischen Wort „trahere“ (i.e. ziehen) zusammenhängt, scheint es sich um eine Eigentümlichkeit Weyarns zu handeln, wie auch der Spezialist Dr. Edward H. Tarr (Musikhochschule Karlsruhe) vermutet (E-Mail vom 20. September 2007 an den Autor).

intonierte, sowie die Elevation⁴⁰⁵ signalisierte bzw. betonte. Zwischen Epistel und dem Evangelium erklangen in der Regel Sinfonien.

Aber auch während der Bußzeiten wurde in Weyarn figurierte Musik aufgeführt. Neben den Gestaltungen des 3. Adventsontags *Gaudete* und des vierten Fastensonntags *Laetare* mit Orchestermessen belegt Ott auch dies für z.B. den Josefitag⁴⁰⁶ und bei den adventlichen Engelämtern.⁴⁰⁷

Im Officium, dem Stundengebet, figurierte man, wenn überhaupt, dann höchstens das Abendlob, die Vesper. Dabei konnten die gesamte Vesper, also die textlich kontinuierlichen⁴⁰⁸ lateinischen Psalmen, das Magnificat und die je nach

⁴⁰⁵ Elevation meint im römischen Ritus die Erhebung der konsekrierten Gestalten von Brot und Wein. Ab dem Hochmittelalter geschah die Elevation zur Wandlung, seit dem Missale Pius V. (1570) setzte sich neben dem zuvor bestehenden Zeigegegestus des Brotes auch die Erhebung des Kelches durch. Cf. Berger, Rupert: *Neues Pastoralliturgisches Handlexikon*, Herder Verlag, Freiburg u.a. 1999, Stichworte „Elevation“ und „Wandlung“.

⁴⁰⁶ So z.B. am 19. März 1799. Dies geschah vermutlich, da diese Feste für die Volksfrömmigkeit sehr wichtig und so auch sehr beliebt waren, der Gregorianische Choral beim Volk und den Chorherren (cf. supra) aber nicht sehr geschätzt war.

⁴⁰⁷ In diesem Fall vermutlich aufgrund des im Rahmen dieser Eucharistiefeyer gelesenen Evangeliums von der Botschaft des Engels Gabriel (Lk 1, 26-38) eine volkstümliche Bezeichnung für eine Rorate-Messe. Bei dieser handelt es sich um eine Votivmesse zu Ehren der Gottesmutter, ursprünglich nur an den Samstagen der Adventszeit, mancherorts aber auch an allen Werktagen des Advents, früher oft vor ausgesetztem Allerheiligsten und (oder) mit sakramentalem Schlusseggen gefeiert. Der Name „Rorate-Messe“ kommt von dem lateinischen Anfangswort des Eröffnungsverses „Tuet, ihr Himmel, von oben“ (Jes 45,8). Wegen des Evangeliums von der Verkündigung des Herrn durch den Engel Gabriel in manchen Gegenden auch Engelamt genannt. Nach AEM 333 als Votivmesse auch jetzt noch an den Werktagen des Advents bis einschließlich 16. Dezember gestattet, am besten mit den Schriftlesungen vom Wochentag. Cf. Berger, Rupert: *Neues Pastoralliturgisches Handlexikon*, Herder Verlag, Freiburg u.a. 1999, Stichwort „Rorate-Messe“ und „Engelamt“.

⁴⁰⁸ Im römischen Stundengebet folgen die Psalmen für Matutin und Vesper der Reihenfolge, in der man sie auch in der Bibel findet (Psalmodia continua). So beginnt die Matutin des Sonntags mit Psalm 1 und endet am Samstag mit Psalm 108 (109). Analog beginnt die Vesper am Sonntag mit Psalm 109 (110) „Dixit Dominus“. Die Samstagvesper endet folglich mit Psalm 147 (147b) „Lauda Jerusalem“. Die Psalmen, die man an den anderen kanonischen Stunden singt, sind ausgenommen. So ergibt sich für den Sonntag die Psalmenreihenfolge „Dixit Dominus“, „Confitebor“, „Beatus vir“, „Laudate pueri“ und „In exitu“. Diese Sonntagsordnung wird dann auch für andere Feste als Muster genommen. Für Feste zu Ehren der Gottesmutter und anderer weiblicher Heiliger wurde die Psalmenfolge „Dixit Dominus“, „Laudate pueri“, „Laetatus sum“, „Nisi Dominus“ und „Lauda Jerusalem“ festgelegt, für viele andere Feste „Dixit Dominus“, „Confitebor“, „Beatus vir“, „Laudate pueri“ und „Laudate Dominum“. Kennzeichen eines Festoffiziums ist stets der Psalm „Dixit Dominus“ zu Beginn der Psalmenfolge.

Kirchenjahreszeit unterschiedlichen marianischen Antiphonen⁴⁰⁹ komplett oder einzelne Teile daraus instrumental begleitet werden. Der Rest wie auch generell die unterschiedlichen Antiphonen des jeweiligen Tages wurde choraliter ausgeführt.⁴¹⁰ Bereits im Gregorianischen Choral findet man die sieben Magnificat-Antiphonen für den 17. bis 23. Dezember, die sogenannten O-Antiphonen oder Antiphonae Maiores etwas reicher gestaltet.⁴¹¹ Diese liegen in Weyarn in zwei Zyklen figurierter Kirchenmusik als Soloarien von Joseph Willibald Michl und Placidus von Camerloher vor.⁴¹²

Um die Seminaristen für die Musik zu begeistern und ihnen Gelegenheit zu geben, sich musikalisch zu betätigen, kamen laut Ott die Professoren im Herbst 1768 im Zuge der Neuordnung der Musikausbildung auf den Gedanken, die Schüler sollten wenigstens einmal pro Woche eine sogenannte *Cantilena* gestalten.⁴¹³ Dabei handelte es sich um ein bisweilen sehr anspruchsvolles Übungsstück, das nach der Elevation (Wandlung) „jedesmal ein Discantist und Altist mit mitspielender Orgel Soli eine Stropham ab[zu]singen, hernach aber der Chor der Sänger mit mitspielender Orgel, Violinen 2 Waldhörnern die nämliche Strophe [zu] repetieren“ hatten.⁴¹⁴ Nach dem Vorbild der Seminarkapelle des Jesuitenkollegs in München führte man auch eine Herz-Jesu-Andacht an allen Freitagen des Jahres ein, bei der ebenfalls eine *Cantilena* erklang, ebenso an Hochfesten vor dem Gottesdienst.⁴¹⁵ Komponiert wurden diese Cantilenen

⁴⁰⁹ Eine Marianische Antiphon ist ein marianisches Grußlied am Ende des letzten gemeinschaftlich gesungenen Stundengebets – ursprünglich bevorzugt als Schlussgesang der Komplet. Sie setzte sich im 13. Jahrhundert immer mehr durch und wurde ursprünglich immer zusammen mit einem Psalm gesungen. Heute wird sie ohne Psalm, eher als „Antiphonenlied“ zum Abschluss des letzten gemeinschaftlichen Stundengebets gesungen. Ab dem Hochmittelalter wurde Maria als Patronin der Sterbestunde verehrt. Ihr eigener Tod galt als Inbegriff christlichen Sterbens. Somit taucht sie zunehmend in den Szenen der *Ars moriendi* auf und ist Namenspatronin vieler Totenbruderschaften. In diesem Zusammenhang entstanden auch zahlreiche Marianische Antiphonen, allesamt mit der Bitte um eine gute Sterbestunde, die je nach Kirchenjahreszeit verwendet wurden, z.B. „Alma redemptoris mater“ (Advents- und Weihnachtszeit), „Ave Regina caelorum“ (Fastenzeit), „Salve Regina“ (Zeit im Jahreskreis), „Regina coeli“ (Osterzeit). Heute ist nur noch das „Regina coeli“ an die Osterzeit gebunden. Die übrigen können frei im Kirchenjahr verwendet werden. Zu den Marianischen Antiphonen-Vertonungen zählt auch das älteste Mariengebete, das „Sub tuum praesidium“. Cf. hierzu: Schwemmer: *Kompendium* (wie Anm. 354), S. 62.

⁴¹⁰ Cf. hierzu auch: Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 469.

⁴¹¹ Der Ursprung der O-Antiphonen liegt im Dunkeln. Vermutet wird, dass sie aus dem benediktinischen Mönchtum der Karolingerzeit stammen, wenigstens zumindest in Bezug auf ihre Übernahme in den Gebrauch. Ihre Bezeichnung kommt von ihrem emphatischen Beginn der preisenden und symbolisierten Anrede des erwarteten Messias, z.B. „O Sapientia“ – „O Weisheit“, dem eine flehentliche Bitte um sein baldiges Kommen folgt. Cf. hierzu: Schwemmer: *Kompendium* (wie Anm. 354), S. 57.

⁴¹² WEY 148-154, 320-327.

⁴¹³ Cf. dazu auch Mayer: *Seelsorge* (wie Anm. 401), S. S. 127. Dieser Absatz aus dem Diarium von Ott ist wörtlich wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle I im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 2. Zum I. Kapitel: Biographie).

⁴¹⁴ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/2, pag. 254-271; Eintrag vom 30. Mai 1788 (Ausschnitt).

⁴¹⁵ Cf. Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 469.

von Weyarner Chorherren, aber auch von Joseph Willibald Michl. Die Texte stammten ebenfalls aus den eigenen Reihen und nahmen dabei stets auf das Fest und die speziellen Anliegen des Volkes Bezug.

Die Bedeutung der Kirchenmusik in Weyarn zeigt sich nicht zuletzt auch darin, dass die rund 630 erhaltenen Handschriften 480 Kirchenwerke⁴¹⁶ enthalten. Bei den Drucken dominiert die liturgische Musik noch eindeutiger: Nur ein einziger Druck enthält weltliche Musik.

Die Seelsorge stellte das mit Abstand wichtigste Aufgabenfeld der Weyarner Chorherren dar. Das zweite große Tätigkeitsfeld des Klosters Weyarn war das **Schulwesen**.⁴¹⁷ Unter den drei Arten der Ausbildung am Stift in Weyarn ist aus musikalischer Sicht die Gymnasialbildung im 1643 gegründeten Seminar von größter Bedeutung. Aufnahmevoraussetzung für jeden Knaben war, „*er könne dann declinirn, conjugirn und solmisiern*“, das heißt, er musste die Grundlagen der lateinischen Sprache beherrschen. Die zwölf Knaben waren „*nit allein in der Gottesforcht und guetten Sitten, sondern auch in studiis soveit [zu] instruirn, bis sie Rethoricam und Theologiam moralem absolvirt haben*“. In den Rekreations- und Vakanzeiten sollten die Knaben Musikinstrumente erlernen, wie „*Orgl, Posaun, Fletten, Geigen, Tiorben, Fagot, Cornet*“, sowie in der Muttersprache und im Rechnen unterrichtet werden. Nach Abschluss der Studien hatten die Zöglinge die Möglichkeit, „*sich entweder in dem allhießigen Heyl. Orden, oder aber in ein anders Closter zubegeben, oder aber ein Laypriester [zu] werden*“.⁴¹⁸

Mitte des 18. Jahrhunderts erweiterte Propst Augustin Hamel das Seminargebäude unter anderem um den Theatersaal und ließ einen Rekreationsgarten für die Schüler anlegen. 1765 wurde Rupert Sigl, der an der Universität Ingolstadt Theologie, Mathematik und Naturwissenschaften studiert hatte, Propst der Augustinerchorherren von Weyarn.⁴¹⁹ Im Unterschied zu seinen Vorgängern stellte er große künstlerische Tätigkeiten ein, bis auf

⁴¹⁶ Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 466.

⁴¹⁷ Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 305ff. Laut Sepp [*ebenda*] krankt die Erforschung der Weyarner Schulgeschichte vor allem an der schlechten Quellenbasis. Schon Rupert Sigl hatte 1802 massive Probleme, für die Zeit vor 1750 eine vollständige Liste aller Seminardirektoren zu erstellen. Auch über die Schüler ist nur wenig bekannt, zumal die Matrikel nicht auffindbar ist.

⁴¹⁸ Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 306.

⁴¹⁹ Geboren 27.3.1727 in Holzkirchen, bis 1743 am Gregorianum, Profess 12.9.1745, Studium in Ingolstadt, Primiz 29.6.1751, 1762-1765 Dekan, dann Propst bis zu seinem Tod am 1.5.1804. Zitiert nach Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 456. Cf. auch Leitschuh, Max: *Die Matrikeln der Oberklasse des Wilhelmsgymnasiums in München*, Band 2, Beck, München 1971: 1680/81-1739/40, S. 13.

kleinere Bau- und Renovierungstätigkeiten. Der Akzent verschob sich deutlich hin zum Sozialen und zur Bildung. Sigl, in dessen ersten fünf Regierungsjahren (1765-1770) zehn Chorherren die Profess ablegten, die später fast alle im Schulwesen als Professoren und Musikinstruktoren eingesetzt waren und unter welchem dem seit dem 18. Jahrhundert beständig wachsenden Konvent schließlich über 40 Mitglieder angehörten, baute zusammen mit dem 1776 ernannten Seminardirektor Albert Kirchmayr nun das Seminar zu einem sechsklassigen Vollgymnasium aus, weshalb das Gebäude 1777 erneut aufgestockt werden musste.

Nach Sepps Urteil⁴²⁰ lag der Schwerpunkt der Weyarner Bildungsbemühungen eindeutig beim höheren Schulwesen. Mit einem eigenen Klostergymnasium hob sich Weyarn deutlich von der Masse der altbayerischen Klöster ab: Bei den Schulen der Prälatenklöster damaliger Zeit handelte es sich vorrangig um Singknabeninstitute, an denen die unteren Gymnasialklassen mit selten mehr als 20 Schülern bis zur *Syntax* unterrichtet wurden. Diese hatten sehr oft Freiplätze, da sie vor allem als Chorknaben benötigt und damit meist vom Chorregenten unterrichtet wurden. Nur sehr wenige Klöster besaßen ein mit Weyarn vergleichbares Gymnasium nach jesuitischem Vorbild. Demnach kann der Ursprung der Weyarner Bildungsbemühungen nicht dem Einfluss der Aufklärung zugeschrieben werden, sondern wurzele in der klösterlichen Tradition der Singknabeninstitute und der tridentinischen Seminaridee.

In diesem zum Kloster gehörenden Gymnasium wurden die Seminaristen, aber oft auch die Chorherren in Gesang und Instrumentalspiel unterrichtet. Diese „**Weyarner Musikschule**“ genoss hohes Ansehen.

Lag im 16. und 17. Jahrhundert die Verantwortung für die Musik in den Klöstern oft in den Händen von Laien, wurde sie in der Barockzeit grundsätzlich einem Konventualen, einem *regens chori* oder *director musicus* anvertraut. Dies ist auch der Grund, warum zu dieser Zeit die Zahl der komponierenden Mönche, wohl angefangen mit Valentin Rathgeber, ständig zunahm, um den steigenden Bedarf von figurierter Kirchenmusik bei abnehmendem gregorianischen Choral decken zu können. Typisch für ein Prälatenkloster im 18. Jahrhundert waren auch zwischen vier und acht Singknaben, musikbegabte Knaben, die die Solo- und Chorstimmen im Sopran und Alt zu

⁴²⁰ Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 323.

übernehmen hatten und dafür in der Regel unentgeltlich im Kloster unterrichtet und vom Chorregenten auf das Gymnasium vorbereitet wurden.

Bereits 1768 organisierte Propst Rupert Sigl den gesamten Weyarner Musikbetrieb neu.⁴²¹ Er enthob den bisherigen Chordirektor und Musikinstruktor, Chorherrn Sebastian Greinwald,⁴²² seines Amtes und übertrug die Verantwortung für die Musik den drei jungen Chorherren Bernhard Haltenberger, Lorenz Justinian Ott und Prosper Hailler.⁴²³ Gemeinsam waren sie als Musikinstruktoren tätig. Bernhard Haltenberger wurde Chordirektor. Diese drei bestimmten das Musikleben in der folgenden Zeit. Prosper Hailler übernahm die Hauptlast bei der Herstellung des Aufführungsmaterials. Bis 1780 kamen als Musikinstruktoren Possidonius Höfelmayr, Rupert Seidl und der Kammerdiener hinzu. Nach dem frühen Tod Haltenbergers am 19. August 1780 übernahm Ott seinen Posten als *director musicus*, den er bis zur Säkularisation innehatte. Er wurde von weiteren, neu eingetretenen Chorherren unterstützt, vor allem dem von Joseph Willibald Michl in Komposition unterrichteten Klosterorganisten Herkulan Sießmayr sowie den Musikinstruktoren Guarinus Zistlsperger, Bernhard Mayr, Hartmann Enk und dem schon genannten Ildephons Hacklinger.⁴²⁴

Darüber hinaus sind von mehreren Novizen oder Chorherren Notenhandschriften überliefert oder belegt. Auch Novizen anderer Augustinerchorherrenstifte, die sich zum Theologiestudium in Weyarn befanden oder hier Musikunterricht erhielten, wurden zu Schreibearbeiten und als Musiker herangezogen.⁴²⁵

Aufgabe der Musikdirektoren oder Chorregenten war nicht nur die Leitung der Proben und Aufführungen, sie waren auch für den Musikunterricht und die Beschaffung des Aufführungsmaterials – auch durch Eigenkomposition – zuständig. Daneben war ihnen auch das Musikleben der Klosterpfarreien mit Ausnahme von Weihenlinden, wo ein eigener Musikdirektor tätig war, unterstellt. Auch wenn Musikdirektoren wie

⁴²¹ Cf. hierzu den Absatz aus dem Diarium von Ott zur Neuorganisation der Musikausbildung in Weyarn, wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle I im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 2. Zum I. Kapitel: Biographie).

⁴²² Biographische Angaben bei Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 460.

⁴²³ Auch deren biographische Daten finden sich übersichtlich bei Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 461.

⁴²⁴ Alle Angaben und alle biographischen Daten bei Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 461.

⁴²⁵ Eine detaillierte Auflistung findet sich bei Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 462.

Haltenberger und Ott Orgel spielen konnten, war das Amt des Organisten von dem ihren getrennt.⁴²⁶

Anscheinend wurde in der musikalischen Ausbildung auch eine große personelle Kontinuität angestrebt und genügend Freiraum für die Chorherren angestrebt. Während die Posten des Dekans, der Elementarschullehrer, Professoren und Seminardirektoren sowie der Vikare und Expositi nach einem Rotationsprinzip nach zwei bis fünf Jahren jeweils neu besetzt wurden, kam ein solches bei den vier hauptsächlich mit der Musik betrauten Chorherren Haltenberger, Ott, Hailler und Sießmayr nicht zum Einsatz. Auch waren sie weder in Pfarreien exponiert, noch als Lehrer oder Professoren tätig. Sie übernahmen höchstens noch klosterinterne Aufgaben.⁴²⁷

Laut Münster wurden im Jahr 1780 von sechs Chorherren und dem Kammerdiener des Propsts 45 Schüler in Gesang, 50 im Geigenspiel, 12 im Orgelspiel, 12 im Trompetenblasen, fünf im Spiel der Flöte und der Klarinette und sieben im Paukenschlagen unterrichtet. 1803 sind in Weyarn bei 19 der 37 Konventualen musikalische Fertigkeiten als Komponisten, Notenschreiber, Musikinstruktoren oder Organisten nachweisbar.⁴²⁸ Bei der Chormusik waren zwischen 1768 und 1803 stets etwa vierzig Schüler anwesend. So konnte allein aus den Schülern und Seminaristen das oben beschriebene, leistungsfähige Orchester gebildet werden. Dieses trat u.a. beim Schultheater in Erscheinung. Theateraufführungen waren nach dem Vorbild der Jesuitengymnasien ein selbstverständlicher Bestandteil des schulischen Lebens.

Die Anfänge des **Weyarner Schultheaters** fallen in die Ägide von Propst Valentin Steyrer und den von ihm vorangetriebenen Ausbau der Klosterschule.⁴²⁹ In einem Schreiben⁴³⁰ vom 8. Januar 1646 ist bereits von regelmäßigen Karfreitags- und Mysterienspielen die Rede, die zunächst von Chorherren allein, später in Verbindung mit den Schülern aufgeführt wurden. Eine kontinuierliche und vielseitige Spieltätigkeit lässt sich dann für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts feststellen.

⁴²⁶ Cf. Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 463 sowie die dort angegebenen Primärquellen in der Fußnote.

⁴²⁷ Cf. Subdekan Laurentius Ott, der seit 1776 die *Diaria Weyarensia*, also die Klostertagebücher führte.

⁴²⁸ Münster: *Musikpflege Augustiner* (wie Anm. 397), S. 60. Eine detaillierte Auflistung dieser Chorherren mit ihrer musikalischen Tätigkeit findet sich bei Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 459.

⁴²⁹ Cf. Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 12f.

⁴³⁰ Wird zitiert bei Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 12.

Die Theaterstücke machen den größten Teil der literarischen Überlieferung Weyarns aus, auch wenn hier ebenfalls das meiste verloren gegangen ist.⁴³¹ Es bleibt aber zu beobachten, dass sich im 18. Jahrhundert die Ablösung geistlicher von weltlichen Stoffen und der Übergang von der lateinischen Sprache zur deutschen, v.a. bei repräsentativen Gelegenheitsaufführungen in den 1780er-Jahren vollzieht.⁴³² Eine dieser immer wiederkehrenden Theateraufführungen, deren Ausführende die Seminaristen, also die Schüler des Gymnasiums waren,⁴³³ stellten die sogenannten *Endskomödien* zum Abschluss des Schuljahres Ende August, Anfang September dar,⁴³⁴ die wegen ihrer großen Attraktivität ab den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts in der Regel zweimal aufgeführt wurden.⁴³⁵ Die erste Darbietung war für die Eltern der deutschen bzw. Volksschule und das Landvolk, die zweite für geladene Ehrengäste und Honoratioren. Die Veranstaltung wurde jeweils mit einer musikalischen Darbietung, der „*Musica prima*“, eingeleitet. Dieser folgte die Aufführung der Endskomödie, bei der in den letzten Jahren vor der Säkularisation das Singspiel bzw. Musikdrama den Höhepunkt bildete. Bei der zweiten Aufführung wurden im Anschluss an das Singspiel Schüler für

⁴³¹ Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 373.

⁴³² Cf. die erwähnten Kantaten und Arien anlässlich des Besuchs von Fürstbischof von Felden und die Kantate zur Jubelprimiz von Propst Rupert Sigl. Cf. auch Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 374.

⁴³³ Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 377. Nach Sepp [ebenda] fanden auch an der deutschen Schule gelegentlich Theateraufführungen statt.

⁴³⁴ Das Schuljahr begann nach Allerheiligen und endete Ende August. So sind die Beschreibungen der Endskomödien im *Weyarner Diarium* stets um den 1. September zu finden.

⁴³⁵ Cf. hierzu den Eintrag Otts in sein Klosterdiarium vom 1. September 1788: „*Hore prima dicebantur Vesperae in choro cum completorio ab Tragoedia in Theatro Seminarii nostri prima vice exhibendam, cui initium dabatur hora prima. Interfuere plurimi homines ex vicinia nostra, profertim cum tempestatim pluviam ruri laborare nihil potuerint. Ex nostris RR: DD: Expositis adfuere Ildefonsus ex Weißenlinden, Possidonius ex Thallham, Benno ex Foeching, et Dominicus ex Osterwarngau, qui ultimi tres in adornanda Musica nos adjuvarunt. Finita Tragoedia R: D: Ollegarius noster pueris, ac puellis primus bene merentibus primus, nullo alio hic loci proeunte unquam qua ludi magister duodecim proemia in Theatro publicus distribuit non fine maximo beneplacito Spectatorum praesentium Totus actus Tagicus una Cum Dramate Musico, cujus modulus hoc anno prima vice composuit recens in arte hac a D. Josepho Michl, Compositore aulico instructus R: Herculanus Sießmayr Confrater noster, perduravit ab hora prima ultra mediam [...]*“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott, AEM 148/3, pag 366-367] oder vom 31. August 1789: „*comoedia finalis in Theatro Seminarii nostri in gratiam Studioso nostro juventutis prima vice producebatur.*“ [ebenda, AEM 148/3, pag. 195], vom 2. September 1793: „*Hora duodecima Vesperae cum Completorio recitato sunt in choro ob Comoedia finalem, qua prima vice hodie praesentibus plurimis Spectatoribus in Theatro Seminarii a Juventute nostra exhibita fuit.*“ [ebenda, AEM 148/6, pag 184], vom 1. September 1794: „*Post horam primam in Theatro Seminarii S: Paulinus una cum alludente dramate Musico exhibitus est a studiosa nostra juventute. Musicam composuit D. Josephus Michl Elector: Camero aulico Compositor. Spectatores e vicinia Spectatissimi interfuere, et plurimi, non obstante pluvia.*“ [ebenda, AEM 148/7, pag 163] sowie zwei Tage später am 3. September 1794: „*Comoedia finalis nempe hodie fuit.*“ [ebenda, AEM 148/7, pag. 164], vom 3. September 1799: „*In Theatro Seminarii nostri praecente quadam Musica brevi studioso Juventuti nostro hodie praemia sunt distributa.*“ [ebenda, AEM 148/12, pag 128], vom 30. August 1802: „*Commedia finalis in Teatro Seminarii exhibita fuit prima vice.*“ [ebenda, AEM 148/15, pag 113]

besonders gute Leistungen geehrt.⁴³⁶ Die „*Secunda musica*“ beschloss die Prämienverteilung, der sich ein gemeinsames Festessen anschloss, das wiederum mit einer Musik, der „*Tertia musica*“, beendet wurde.⁴³⁷

Die Endskomödien wurden meist erst im August fertig komponiert und daraufhin maximal viermal geprobt.⁴³⁸

Ab 1722 sind von 73 Theaterstücken die Periochen oder Textbücher überliefert, jedoch nur neun Musikfragmente, zumeist in späteren Kontrafakturen als Kirchenmusikwerke.⁴³⁹ Insgesamt sind 84 Aufführungen zwischen 1722 und 1801 archivalisch belegt.⁴⁴⁰

⁴³⁶ Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 18 zitiert aus dem Klosterdiarium von Laurentius Ott den Eintrag vom 4. September 1797: „*Jedermann ware mit dem Theatral Spiehl höchstens zufrieden, und 5. bis 6. Knaben haben sich hiebey absonderlich als gute actores ausgezeichnet, sodaß sie fast ganzlichen und allgemeinen Beyfall gefunden haben. Vor allen anderen aber wurde dem großen Principisten Philipp Eller, hiesigen Krämers Sohn, wegen seiner Rolle, die er trefflichst spielte, allgemein zugeklatschet, als er eine ariam mit Oboe Solo recht patetisch abgesungen, und auch im reden, wie im singen nichts dann Natur, und empfindung ohne alle Kunst (=ungekünstelt), und Zwang gezeiget hat.*“ Cf. u.a. den Eintrag in Otts Klosterdiarium vom 2. September 1801: „*Pro studiosa nostra juventute praemia sunt distributa.*“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/14, pag 157].

⁴³⁷ Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 18.

⁴³⁸ Cf. den Eintrag Otts in sein Klosterdiarium am 8. August 1785: „*Hodie compositionem musicam pro Dramate in Theatro Seminarii ad finem anni Scholastici exhibendo absolvi.*“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/2, ohne pag.] oder am 19. August 1789: „*Hodie Drama musicum pro Theatro Seminarii absolvi.*“ [ebenda, AEM 148/3, pag. 186]. Cf. den Eintrag Otts in sein Klosterdiarium vom 16. August 1776: „[...] *in Seminario nostro secunda vice musicam Theatralem pro fine anni Scholastici probavimus.*“ I.e.: In unserem Seminar haben wir zum zweiten Mal die Theatermusik für das Schuljahresende geprobt. [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/1, ohne pag.] oder am 14. August 1777: „*Musices partem primam pro Tragoedia finali in Seminario probavimus.*“ I.e.: Wir Musiker haben den ersten Teil für die Endskomödie im Seminar geprobt. [ebenda, AEM 148/1, ohne pag.] bzw. am 1. September 1785: „*Huius habimus ultimam probationem in Theatro nostro.*“ [ebenda, AEM 148/2, ohne pag.] oder vom 19. August 1790: „*A prandio prima vice in Theatro Seminarii Musicam, qua hoc anno D. Josephus Michl composuit complete probavimus.*“ [ebenda, AEM 148/3, pag. 150], vom 26. August 1790: „*ultimam completam musico probationem habimus in theatro*“ [ebenda, AEM 148/3, pag. 154], vom 16. August 1792: „*Hodie Musica pro Theatro studiosa Juventutis nostro prima vice probata est.*“ [ebenda, AEM 148/5, pag. 172], vom 16. August 1793: „*Drama Musicum a D. Michl compositum, et Frisingo jam aliquando productum pro exhibitione theatralo ad distributionem praemiorum habenda in theatro Seminarii nostri probavimus.*“ [ebenda, AEM 148/6, pag. 166], vom 18. August 1794: „*Drama musicum pro distributione praemiorum in Theatro Seminarii exhibendum prima vice probavimus.*“ [ebenda, AEM 148/7, pag. 155], vom 25. August 1795: „*In theatro nostro probavimus Cum Juventute nostra lusum Theatralem.*“ [ebenda, AEM 148/8, pag. 179], vom 26. August 1801: „[...] *et postea in Theatro Seminarii lusum proxime exhibendum pro distributione praemium probavimus ultimo.*“ [ebenda, AEM 148/14, pag. 154], vom 24. August 1802: „*In Teatro nostro Comoediam finalem probavimus.*“ [ebenda, AEM 148/15, pag. 110].

⁴³⁹ Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 471.

⁴⁴⁰ Münster: *Musikpflege Augustiner* (wie Anm. 397), S. 61.

Als Autor eines Textes für eine Endskomödie nennt Ott einmal den Seminardirektor Albert Kirchmayr. Da in der Regel die Rhetoriklehrer die Stücke verfassten, werden einige Stücke auch Rupert Seidl zugeschrieben.⁴⁴¹

Bis 1770 hatten diese Endkomödien die übliche Form des Ordensdramas, geprägt von einer formalen Zweiteiligkeit aus Haupthandlung und musikalischen Zwischenspielen.⁴⁴² Für das Weyarner Drama der Jahre 1772 bis 1788 war laut Sepp eine Dreiteilung charakteristisch:⁴⁴³ Singspiel, Trauerspiel und Zwischenspiel. Zunächst löste sich der inhaltliche Bezug der drei Teile sukzessive auf, bis diese Untergliederung schließlich ganz wegfiel. Nachdem bereits 1757 und 1770 die musikalischen Teile stark ausgeweitet waren, stellen die Theaterstücke von 1795, *Felsenreich*, und 1797, *Bruderkiebe*, reine Singspiele dar.⁴⁴⁴ Sepp erklärt diese Veränderung zum einen mit dem Ausbau des Musikunterrichts am Weyarner Seminar ab 1768, zum anderen auch damit, dass mit Bernhard Haltenberger 1772 ein fähiger Komponist Chorregent wurde.⁴⁴⁵ Haltenberger, Prosper Hailler und Albert Kirchmayr, die wichtigsten Vertreter des geistigen und musikalischen Lebens im Weyarn dieser Zeit, besuchten 1776 und 1777 zudem die in München aufgeführten Schulopern – sicherlich, um sich dort Anregungen zu holen.

Laut Schmid lässt sich dieser Ablauf der Endskomödie und – in kleinerem Rahmen – auch der Fastnachts-Darbietungen fast lückenlos bis 1796 nachvollziehen.⁴⁴⁶ Mit dem Wegfall des komischen Zwischenspiels und des Trauerspiels war das Ordensdrama zum Singspiel geworden. Dies dürfte Joseph Willibald Michl als Opernkomponist entsprochen haben. So tritt er viermal als Komponist von Endskomödien sowie je einmal als Komponist eines Fastnachtsspiels und eines Gelegenheitsstücks in Erscheinung. Ott und Sießmayr werden jeweils zweimal als Komponisten von Singspielen erwähnt.⁴⁴⁷ Weitere Singspiele stammten von Franz Xaver Brix, Johann Lukas Schubaur und Wolfgang Amadeus Mozart.⁴⁴⁸

⁴⁴¹ Cf. Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S.21-23.

⁴⁴² Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 375 und S. 471 f.

⁴⁴³ Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 375.

⁴⁴⁴ Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 375.

⁴⁴⁵ Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 375.

⁴⁴⁶ Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 18.

⁴⁴⁷ Cf. Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 24-27.

⁴⁴⁸ WEY 571 (Wolfgang Amadus Mozart: *Die Zauberflöte*, Fragment auf der Rückseite eines Tantum ergo) WEY 692 (drei Arien aus *Die Zauberflöte*) 651, 652, (J. Lukas Schubaur), WEY 615, 616 (Joseph Willibald Michl) 687, 690, 691 (anonym).

Neben den Endskomödien gab es ab dem Ende der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu den üblichen „Recreationes“ der Fastenzeit auch Theateraufführungen im Seminar, die in Otts Diarium als „*Comedia recreationis causa*“, also Fastnachtskomödien oder auch Fastnachtsrecreationen, bezeichnet werden.⁴⁴⁹ Dabei handelte es sich teils um Lustspiele, teils um Pantomimen mit Musik. Auch sie erfreuten sich regen Zuspruchs aus der Umgebung. Im Gegensatz zu den *Endskomödien* waren sie aber nicht so fest etabliert. Außerdem bedurften sie, wie man ebenfalls dem Diarium entnehmen kann, der Genehmigung des Propstes: „*cum licentia Reverendissimi*“. Auch alle erhaltenen Stücke⁴⁵⁰ – die Begleitmusiken scheinen verloren gegangen zu sein – tragen diesen Vermerk.⁴⁵¹ Diese Art von Zensur war wohl deshalb erforderlich, um die Aufführung von Stücken zu verhindern, die für Klosterschüler nicht geeignet waren, was aber trotzdem bisweilen bei wohl etwas derberen Inszenierungen Michls zu einer Verschlechterung der Klosterdisziplin geführt hat.⁴⁵²

Bei konventeigenen Festivitäten gipfelte das Musizieren in einer außergewöhnlichen Kirchenmusik und „weltlichen Musikaufführungen“ wie z.B. ein *Drama musicum* zum Prandium.⁴⁵³ Zu diesen zählen auch alle wichtigen Ereignisse im Leben eines Chorherren, wie die Profess, die Primiz, die Sekundiz. So entwickelte sich eine regelrechte klösterliche Jubiläumskultur. Je nach Bedeutung des jeweiligen Chorherrn konnten die Feiern dabei recht umfangreich ausfallen, v.a. bei Feiern des jeweils regierenden Propstes. Dies belegt z.B. Otts detaillierte Schilderung der Festivitäten anlässlich des 50-jährigen Professjubiläums und der 30-jährigen Propstweihe von Rupert Sigl am 5. Juli 1795, die eigens im Theater geprobt wurden.⁴⁵⁴

Ähnliche Festivitäten gab es auch am 27. September 1801 zur Sekundiz von Propst Sigl, hier sogar mit einer Jubelkantate von Joseph Willibald Michl.⁴⁵⁵

⁴⁴⁹ Zu den Rekreationszeiten vide Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 285 ff.

⁴⁵⁰ Cf. Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 17.

⁴⁵¹ Cf. Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 17. bzw. 61-63 und Münster: *Musikpflege Augustiner* (wie Anm. 397), S. 61.

⁴⁵² Cf. infra.

⁴⁵³ Cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 287.

⁴⁵⁴ Otts Schilderung ist wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle II im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 2. Zum I. Kapitel: Biographie). Die Einträge [in: Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/8, pag. 123 und pag. 125] zu den drei Proben lauten: 16. Juni 1795: [...] *in Theatro nostro propter futuram jubilaeam Reverendissimi nostri musicam probavimus*. [...], 17. Juni 1795: [...] *in Seminario nostro probavimus musicam* und 22. Juni 1795: [...] *Hora 1^{ma}: Vesperpertina in Seminarii nostri Theatro probavimus musicam pro die Reverendissimo nostro jubilaea(?) professionem deponituro sacrata*.

⁴⁵⁵ Die Beschreibung der Festivitäten durch Ott in seinem Diarium ist wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle III im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 2. Zum I. Kapitel: Biographie).

Ebenso war es an hohen Festen oder bei besonderen Anlässen üblich, zum Mittagstisch (*prandium*) eine Tafelmusik aufzuführen, u.a. auch Werke von Joseph Willibald Michl, wie die Zitate aus dem Diarium zeigen.⁴⁵⁶

Eine letzte musikalische Feier war die sogenannte Klöpfnacht. Diese basiert auf einem weit verbreiteten Heische- und Glückwunschbrauch, der im Kloster auf eine neue Ebene gehoben wurde.⁴⁵⁷ Sie fand dreimal im Advent statt, wobei zunächst die Chorherren, dann die Seminaristen „eine kurze, aber komplette Musik aufführen“.⁴⁵⁸ Es war allgemein üblich, dass alle Ausführenden, gleich ob Chorherren oder Seminaristen und Angestellte, dafür Geld für Getränke erhielten.

Vor diesem Hintergrund scheint der Bestand an weltlichen Musikalien in einem ausgewogenen Verhältnis zu den geistlichen. Dennoch tritt die weltliche Musik des tradierten Musikalienfundus von Weyarn deutlich hinter der Kirchenmusik zurück. Dies liegt darin begründet, dass solche Noten im Privatbesitz der Konventualen waren und daher nur selten in die Kirchenmusiksammlung auf der Orgelepore gelangten. Die meisten überlieferten weltlichen Werke dienten zur Gestaltung des Gottesdienstes. So ist die Verwendung der 78 überlieferten Sinfonien, aber auch der acht Quartette im Gottesdienst belegt, ebenso wie der Einsatz des Trompeterkorps. Für dieses sind 416, teilweise fragmentarische ein- bis zweichörige Aufzüge überliefert. Solche Musik ist sonst kaum erhalten.⁴⁵⁹ Die große Zahl dieser Aufzüge zeigt, in welchem Umfang das Trompeterensemble eingesetzt wurde.⁴⁶⁰

Die schon erwähnten neun, teilweise fragmentarischen Singspiele der Endskomödien sind aus vergleichbaren Umständen erhalten geblieben. Sie befanden sich in der Kirche, da sie zu Kirchenmusik umgearbeitet werden sollten, was aber wegen der Zeitumstände nicht mehr zustande kam. Diese Praxis belegt die Notiz „Zu einem *Offertorium*“ auf dem Fragment eines Singspiels von Michl.⁴⁶¹

Rein weltlicher Natur sind die rund 80 überlieferten Arien, Lieder und Cantilenen. Diese fanden sich im Liederbuch des Chorherrn Ubaldus Pachauer und in einer

⁴⁵⁶ Diese sind wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle IV im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 2. Zum I. Kapitel: Biographie).

⁴⁵⁷ Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 389), S. 473. Cf. ebenda v.a. FN 134.

⁴⁵⁸ Zitiert nach Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 473. Als Beispiel für so eine Musik kann WEY 522 genannt werden. Zu diesem Brauch Cf. auch Mayer: *Seelsorge* (wie Anm. 401), S. 153-154.

⁴⁵⁹ Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 480.

⁴⁶⁰ WEY 666-678.

⁴⁶¹ WEY 615.

Sammelhandschrift mit Gesängen von Franz Danzi für jeweils mehrere Singstimmen und Instrumentalbegleitung. Zwei weitere Handschriften sind für eine Gesangsstimme und Mandora, einem lautenähnlichen Zupfinstrument.⁴⁶² Unter diesen finden sich auch Dialektlieder und Gesänge aus Mozarts Zauberflöte.⁴⁶³ Sie dienten, wie wohl auch die wenigen überlieferten Kammermusikwerke, dem privaten Musizieren in der Freizeit. Möglicherweise stammen aus diesem Umfeld Michls Beiträge für die *Blumenlese*, die Lieder „Abendlied eines Jünglings“ und „Der Wolf und das Lamm“.

Den Umfang des Musikbetriebs, der von den Konventualen und Klosterschülern sowie oft nach musikalischer Begabung ausgewählten Klosterangestellten bestritten wurde, zeigen darüber hinaus auch die 1803 im Kloster vorhandenen Instrumente ganz deutlich: In der Kirche befanden sich acht Violinen, zwei Bratschen, ein Violoncello, eine Violone, zwei Flöten, zwei Oboen, ein „*Kornet Fagotto*“, acht Hörner, sieben Trompeten in verschiedenen Stimmungen und mehrere Pauken.⁴⁶⁴ Im ehemaligen Seminargebäude fanden sich zehn Violinen, eine Bratsche, zwei Celli, eine Violone und vier „*alte dous Oboen*“ (oboe d’amore), also insgesamt 50 Instrumente.⁴⁶⁵ Joseph Willibald Michls *Missa pastorita Solemnis*⁴⁶⁶ von 1791 ist für Soli, Chor und Orchester komponiert, welches mit zwei Violinen, Viola, Violone, zwei Flöten, vier Hörnern, vier Trompeten, zwei Pauken und Orgel besetzt ist. Daneben findet sich auf dem Autograph auch der Vermerk, die Messe sei auch für einfachen Trompetenchor eingerichtet.

Exkurs: Klostrichter Moser

Das Kloster Weyarn besaß eine Hofmark,⁴⁶⁷ die aufgrund des 60. Freiheitsbriefes von 1557 dazu verpflichtet war, juristisches Personal anzustellen. So waren – mit Unterbrechungen – im Kloster Weyarn seit dem 16. Jahrhundert Klostrichter tätig, die nicht nur mit der Rechtspflege beschäftigt waren und von allen Klosterangestellten den höchsten Rang hatten.⁴⁶⁸

⁴⁶² WEY 585 (Danzi), WEY 680 (Pachauer-Liederbuch), WEY 682, 692.

⁴⁶³ Münster: *Musikpflege Augustiner* (wie Anm. 397), S. 60.

⁴⁶⁴ Münster: *Musikpflege Augustiner* (wie Anm. 397), S. 56. Münster nimmt die Angabe aus dem erhaltenen Inventar der Musikbestände in Weyarn von 1803.

⁴⁶⁵ Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 458. Cf. dazu auch Münster und Machhold: *Musikhandschriften* (wie Anm. 298), S. 17.

⁴⁶⁶ JWM AIX:8 / Quelle A.

⁴⁶⁷ Darunter verstand man im Herzogtum Bayern den abgegrenzten Bezirk einer Grundherrschaft, der das Recht zur niederen Gerichtsbarkeit hatte. Cf. hierzu Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 4141), S. 105 ff.

⁴⁶⁸ Zu den Weyarner Klostrichter cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 109 ff.

1. Teil | II. Kapitel: *Biographie*

Der letzte Weyarner Klosterrichter war Johann Baptist Moser (1736/37-1814).⁴⁶⁹ Über seine Herkunft ist wenig bekannt. Er findet sich weder in den Matrikeln oder Notenbüchern⁴⁷⁰ des Münchener Wilhelmsgymnasiums noch in denen der Ludwig-Maximilians-Universität, München. Auch sein Amtsbeginn in Weyarn ist nicht sicher datiert. Dieser war entweder 1780 oder 1784.⁴⁷¹

Aus dem Klosterdiarium des Augustinerchorherrn Laurentius Justinian Ott geht hervor, dass die Frau des Klosterrichters, Maria Jacobina (1748/49-1816), eine geborene Michl war.⁴⁷² Sie war die Tochter des Münchner Hoforganisten Ferdinand Michl. Ott selbst hat Maria Jacobina Michl und Johann Baptist Moser laut einem Eintrag in sein Klostertagebuch am 5. September 1784 in der Kapelle des Herzogspitals in München getraut:⁴⁷³

*Heut, als an meinem Nahmenstag war es wirklich 29 Jahr, da ich hiesiges Kloster ad Tyrocinium religiosum (Noviziat) angekommen bin, und 12 Jahr, da ich Herrn Richter Baptist Moser mit Jakobina Michlin seiner dermaligen Frau Gemahlin in München in dem Herzog Spital circa horam 4tam vespertinam eingesegnet hab.*⁴⁷⁴

Das Jahr der Trauung könnte eher für einen Amtsantritt von Moser als Klosterrichter von Weyarn im Jahr 1784 sprechen. Dass der Weyarner Augustiner-Chorherr die Trauung vornahm, spricht für eine bereits bestehende Tätigkeit Mosers in Weyarn, so dass möglicherweise die Trauung aufgrund des familiären Umfelds der Braut in München

⁴⁶⁹ Johann Baptist Moser starb am 8. September 1814 im Alter von 77 Jahren (Archiv des Erzbistums München und Freising: *Sterbematrikel* „Unsere Liebe Frau“, München, Band 59, fol. 75^v). Für diese Auskunft danke ich Herrn Archivdirektor Dr. Peter Pfister vom Archiv des Erzbistums München und Freising.

⁴⁷⁰ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbücher 1719 bis 1773 (Nr. 46 bis 99).

⁴⁷¹ In dem Archivale aus dem Bestand *Landesdirektion von Bayern in Klostersachen*, vorläufige Bestellnummer 191 [vormals: KL Fasz. 812 Nr. 6] im Bayerischen Hauptstaatsarchiv findet sich die Nennung „J. Baptist Moser Klosterrichter 1780“. Dies bestätigt auch ein Schreiben von Archivoberrat Dr. Thomas Engelke an den Verfasser vom 8. Februar 2007. Eine Anstellung 1780 würde mit der Ablösung des vorherigen Richters Kreither im Jahr 1799 übereinstimmen. Cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 110. Die Jahreszahl 1784 nennt Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 110, Fußnote 344. Er beruft sich auf Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München: KL Fasz. 812 Nr. 6 (Landesdirektion in ständischen Klostersachen). Der Amtsantritt Mosers 1784 werde demnach aus einer Abschrift des Anstellungsvertrags vom 15. Juni 1784 ersichtlich, der sich in den Säkularisierungsakten befinde. Bei Überprüfung der Akten KL Fasz. 812 Nr. 6 und Nr. 5, die zudem in einen anderen Bestand überführt werden und mit vorläufigen Bestellnummern versehen sind, konnte kein entsprechender Vertrag oder eine Vertragsabschrift gefunden werden. Dies bestätigt auch ein Schreiben von Archivoberrat Dr. Thomas Engelke an den Verfasser vom 1. Februar 2008.

⁴⁷² Maria Jacobina Moser, geborene Michl, starb am 11. Februar 1816 im Alter von 67 Jahren (Archiv des Erzbistums München und Freising: *Sterbematrikeln St. Peter* München, Band 163, fol. 143^v). Für diese Auskunft danke ich Herrn Archivdirektor Dr. Peter Pfister vom Archiv des Erzbistums München und Freising.

⁴⁷³ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/9, pag. 207, Eintrag vom 5. September 1796.

⁴⁷⁴ Ein entsprechender bestätigender Eintrag in einer Trauungsmatrikel hat sich im Archiv des Erzbistums München nicht gefunden, obwohl inzwischen so gut wie alle vor 1876 begonnenen Matrikelbände im Archiv des Erzbistums zentralisiert sind. Die Spitalkirche St. Elisabeth führte selbst keine Matrikeln. So müsste die Trauung in den Büchern der zuständigen Pfarrei *München-St. Peter* verzeichnet worden sein. Hier findet sie sich jedoch nicht, auch nicht in einigem zeitlichen Umkreis; ebenso wenig in der (Dom-) Pfarrei *Zu Unserer Lieben Frau* oder in der Hof- oder der Militärpfarre. Möglicherweise könnte Mosers Trauung in seiner damaligen Wohnortpfarre eingetragen worden sein. Allerdings konnte diese bisher noch nicht ermittelt werden. In Weyarner Matrikeln findet sich ebenfalls nichts verzeichnet. Für diese Auskunft bzw. Hilfe in dieser Angelegenheit danke ich Herrn Archivoberrat Dr. Roland Götz (E-Mail an den Verfasser vom 18. Oktober 2007).

1. Teil | II. Kapitel: *Biographie*

stattfand.⁴⁷⁵ In letzterem Fall müssten Maria Jacobina Michl und Johann Baptist Moser sich vor Mosers Amtsantritt als Klostersrichter in Weyarn kennengelernt haben, was für eine Tätigkeit Mosers in München sprechen könnte.

Die Besoldung der Weyarner Klostersrichter war auch im Vergleich zu anderen Klöstern sehr niedrig. Im Jahr 1803 belief sich der Gesamtwert der Einkünfte aus dem Grundgehalt und weiteren Einnahmen durch Gebühren bei Laudemien, Strafen und Inventuren, die 1803 im zehnjährigen Schnitt 174 fl. 15 kr. ausmachten, auf 947 fl. 227 kr.⁴⁷⁶ Eine im Zuge der Säkularisierung erstellte Pensions-Norma für Weyarn gibt neben einer „regulierten *Alimentation*“ von 638 fl. 45 kr. für Johann Baptist Moser diesen Betrag auch als „*provisorische Pension*“ an.⁴⁷⁷ Im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde anstelle der Naturalien Bier, Wein, Fleisch und Stockfisch auch Geld ausgezahlt. Diese Lebensmittel wurden aus der Klosterkellerei vergeben und von den eigenen Köchinnen der Klostersrichter zubereitet. Zu besonderen Angelegenheiten war der Klostersrichter mit seiner Frau und evtl. weiteren Gästen auch Gast bei den Mahlzeiten des Konvents.⁴⁷⁸ Ab 1708 lebten die Klostersrichter in dem heute noch erhaltenen, großzügigen Richterstock des Klosters.

Die schlechte Bezahlung der bayerischen Klostersrichter nutzte die Regierung während der Säkularisation aus, um leicht und zügig in den Verwaltungsapparat des Prälatenstandes einzubrechen bzw. um die Säkularisation überhaupt durchzuführen.⁴⁷⁹ In Weyarn gelang dies mit Moser nicht. Ob das, wie es hieß,⁴⁸⁰ wirklich nur an seiner Krankheit lag, ist fraglich. So findet sich auch in der bereits oben erwähnten „*Pensions-Norma*“ für Weyarn der Vermerk in anderer Handschrift „*hohen Alters*“⁴⁸¹ *Entkräftung*“.⁴⁸²

Jedoch scheint der Gesundheitszustand Mosers in den Jahren vor der Säkularisation stark angegriffen gewesen zu sein. Ott berichtet in seinem Diarium von einer Operation Mosers im Jahre 1799:⁴⁸³

[...] *Post prandium Essedarius noster Monachio reduxit D. Pachauer Seniore*
Medicum nostrum ordinarium et. D. Lansert (?) chyrurgum castrensem, quos D.

⁴⁷⁵ Aufgrund der fehlenden bzw. noch nicht gefundenen Trauungsmatrikel kann keine Aussage über die berufliche Tätigkeit Mosers zum Zeitpunkt der Hochzeit gemacht werden.

⁴⁷⁶ Zur Besoldung der Klostersrichter cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 109-113.

⁴⁷⁷ Bayerisches HauptstaatsarchivMünchen: *Klosterliteralien* Fasz 812, Nr. 6 (vorläufige Bestellnummer 191).

⁴⁷⁸ Cf. infra die Auflistung zu den Einladungen J. W. Michls an den Konventmahlzeiten.

⁴⁷⁹ Cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 1013, FN 363.

⁴⁸⁰ Cf. hierzu: Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 113 und die dort angegebenen Primärquellen.

⁴⁸¹ In dieser Tabelle, auf deren Umschlag das Jahr 1805 angegeben und die in ein auf den 2. März 1804 datiertes Schreiben eingelegt ist, wird ein Alter von 65 Jahren angegeben. Diese Altersangabe differiert hinsichtlich des aus Angaben der Sterbematrikel errechneten Geburtsjahres.

⁴⁸² Bayerisches HauptstaatsarchivMünchen: *Klosterliteralien* Fasz 812, Nr. 6 (vorläufige Bestellnummer 191).

⁴⁸³ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/12, pag. 89f., Eintrag vom 15. Juni 1799.

Judex noster pro curando ulcere canceroso⁴⁸⁴ ad se vocavit. Dicti Domini apud nos in refectorio nobiscum manducaverunt cibos.⁴⁸⁵

Der erwähnte „übliche Arzt“ war der Münchener Stadtphysicus Dr. Franz Anton Pachauer, der Vater des Weyarner Chorherrn Ubaldus Pachauer.⁴⁸⁶ Mit „*Chirurgus Castrensis*“ ist ein Feldscher(er) gemeint.⁴⁸⁷ Dabei handelt es sich um einen unzünftig organisierten Chirurg oder (synonym) Wundarzt, der in herzoglichen Diensten beim Militär stand, im Unterschied zum Leib- oder Hofchirurgen.⁴⁸⁸ Mit „*Ulcus canc[er]osum*“ ist ein Krebsgeschwür gemeint, das aber aufgrund der damaligen Terminologie und den damaligen diagnostischen Möglichkeiten nur hinsichtlich einer makroskopischen Morphologie und nicht im heutigen Sinn aufgefasst werden kann.⁴⁸⁹

Bereits am Tag darauf⁴⁹⁰ fand die Operation statt, die glücklich verlief:

[...] *Mane hora octava D. Chirurgus Castrensis praesente D. Medico operationem cum D. Judice incohavit, et ulcus istud cancerosum⁴⁹¹ feliciter, dextrime et radicitus exscidit. [...] Dominus Judex patiens noster dexteritatem D. Chyrurgi mihi mire dilaudavit, ita quidem, ut prius tota operatio fuerit finita, quam ipse cultrum senserit.⁴⁹²*

Der Chirurg blieb anscheinend noch einige Tage „zur Beobachtung“ in Weyarn.⁴⁹³ Eine vollständige Gesundung scheint aber nicht mehr eingetreten zu sein, da Ott am 23. November 1799 im Diarium⁴⁹⁴ vermerkte:

⁴⁸⁴ Eigentlich „cancroso“.

⁴⁸⁵ I.e.: Nach dem Prandium brachte unser Kutscher den Herrn Pachauer Senior, unseren üblichen Arzt, und Herrn Lansert (?), einen Handwerkschirurgen, aus München zurück, die unser Herr Richter zur Behandlung seines Krebsgeschwüres zu sich gerufen hat. Besagte Herren haben bei uns im Refectorium mit uns gespeist.

⁴⁸⁶ Cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 286.

⁴⁸⁷ Cf. hierzu Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, Band 3, Spalte 1480 und 1488.

⁴⁸⁸ Zur Geschichte und Organisation, sowie einer Synopse der Berufsbezeichnungen der (altwürttembergischen) handwerklichen Chirurgen cf. Sander, Sabine: *Handwerkschirurgen. Sozialgeschichte einer verdrängten Berufsgruppe*, in: Berding, Helmut u.a. (Hg.): *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft*, Band 83, S. 55f.

⁴⁸⁹ Für diese Auskunft danke ich Herrn Dr. Karl-Heinz Leven (E-Mail an den Verfasser vom 22. Oktober 2007). Cf.: Leven, Karl-Heinz: *Krankheiten – historische Deutung versus retrospektive Diagnose*, in: Paul, Norbert und Schlich, Thomas (Hg.): *Medizingeschichte: Aufgaben, Probleme, Perspektiven*, Campus, Frankfurt a. M., 1998, S. 153-185.

⁴⁹⁰ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/12, pag. 90, Eintrag vom 16. Juni 1799.

⁴⁹¹ Eigentlich „cancrosum“.

⁴⁹² I.e.: Morgens zur achten Stunde hat der Herr Handwerkschirurg in Anwesenheit des Herrn Doktor die Operation mit dem Herrn Richter begonnen und dieses Krebsgeschwür glücklich, äußerst geschickt und von der Wurzel ab herausgeschnitten. [...] Der Patient, unser Herr Richter hat die Geschicklichkeit des Herrn Chirurg für mich erstaunlich in jeder Hinsicht gelobt, so nämlich, dass die ganze Operation früher beendet war, als er selbst das Messer gespürt habe.

⁴⁹³ „Praeter DD. Medicum, chirurgum, Michl, et R.D. Herculanus^{um} hospes alius non adfuit.“ [Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/12, pag. 91, Eintrag vom 18. Juni 1799]

⁴⁹⁴ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/12, pag. 177.

1. Teil | II. Kapitel: *Biographie*

[...] *Hora 10 sumpto jentaculo Reverendissimus Cum P.R.D. Decanu, D. Michel vice D. Judicis infirmitate seu malo corporali impediti, et famcubulari profectus in villam nostram Oberndorf [...]*⁴⁹⁵

Bereits im darauf folgenden Februar hat sich Moser wegen einer erneuten Operation wieder nach München begeben. Ott vermerkt in sein Klostertagebuch am 6. Februar 1800:⁴⁹⁶

Unsern Herrn Richter hab ich heut nach München Geschrieben, und ihm unsere Freud über den bisherigen guten Anlaß der erlittenen harten Chirurgischen operation bezeugt.

Am 24. Februar 1800 kehrte der Richter wieder nach Weyarn zurück:⁴⁹⁷

*D. Judex noster cum sua D. Uxore Monachio rediit postquam a D. Chirurgo suo viro peritissimo, nomine Gebhard, radicitus curatus et manumissus est.*⁴⁹⁸

Die Klosterrichterfamilie scheint gut in das Klosterleben integriert gewesen zu sein. Ott schildert in seinem Diarium noch zwei andere Begebenheiten. Zuerst am 3. Januar 1802:

*Ego hodie hora quinta celebravi ad D.V.M.aux. pro Domina Judicissa nostra Tegurium abitura ad invitandum cognatum suum D. Michel, ibidem ultra mensem 1^{am} morantem.*⁴⁹⁹

Dann am 26. Juli 1802:

*Seminaristae heri circa horam 7^{am} vespertinam Dominae Judicissae nostrae Jacobinae ob diem onomasticum musicam instruxerunt, vulgo Serenadam.*⁵⁰⁰

3.2. Zur Problematik der Datierung des Umzugs Michls nach Weyarn

Joseph Willibald Michl bezeichnet den Klosterrichter Moser in dem einzigen Bittbrief vom 17. März 1795, in dem er selbst diesen Verwandten erwähnt und den er bereits aus Weyarn verfasste, als Vetter. Er schreibt dort:⁵⁰¹

⁴⁹⁵ I.e.: Zur zehnten Stunde nach dem ersten Frühstück ist der Propst mit dem Dekan, Herrn Michl als Vertretung für den wegen Schwäche oder einem körperlichen Übel verhinderten Herrn Richter und dem Kammerdiener in unsere Schwaige Oberndorf.

⁴⁹⁶ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/13, pag. 32.

⁴⁹⁷ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/13, pag. 43.

⁴⁹⁸ I.e.: Unser Herr Richter ist zusammen mit seiner Frau Gemahlin aus München zurückgekehrt, nachdem er von seinem Herrn Chyrurgen, einem sehr kundigen Mann mit Namen Gebhard, vollständig kuriert und entlassen worden ist.

⁴⁹⁹ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/15, pag. 1. I.e.: Ich habe heute zur fünften Stunde in der Mariahilf-Kapelle eine Messe für unsere Frau Richterin gefeiert, die, um ihren Blutsverwandten Herrn Michel einzuladen, nach Tegernsee gehen wird, der dort seit über einem Monat weilt.

⁵⁰⁰ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/15, pag. 94: I.e.: Die Seminaristen haben heute um die siebte Stunde am Abend unserer Frau Richterin Jacobine wegen ihres Namenstages eine Musik aufgeführt, auch Serenade genannt.

⁵⁰¹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: *Hofamtsregistratur (HR) I Fasz. 470 Nr. 697* Akt Joseph Willibald Michl (cf. supra).

[...] *Da ich aber mit diesen für einen Künstler äusserst unbedeutlichen Gehalt meine traurige Lage nicht verbessern könnte, sondern vielmehr aus dringender Noth die Statt münchen zu verlassen und mich zu mein Vötter Kloster Richter zu Weyarn flüchten gedrungen war [...]*

Diese Bezeichnung „Vetter“ ist nicht im heutigen Sinn zu verstehen: Denn die Frau des Klostersrichters wird als geborene Michlin und im oben zitierten Eintrag aus dem Klostertagebuch über das Eintreffen der Witwe Maria Anna Ottilia Michl 1792 in Weyarn als Tochter von Maria Ottilia und Ferdinand Michl bezeichnet,⁵⁰² weshalb die vorrangige verwandtschaftliche Linie über sie läuft.⁵⁰³

Will man nun versuchen, Michls Umzug nach Weyarn, für den bisher keine Primärquellenangabe gefunden werden konnte, zeitlich einzugrenzen, so ist der Dienstantritt von Johann Baptist Moser wohl als Terminus post quem zu sehen. Je nach Quelle war dieser 1784 oder, was, wie gezeigt, zwingender erscheint, 1780.⁵⁰⁴ Auf dem Notenmaterial der Ouvertüre zu *Regulus der Patriot* sind als Aufführungsdatum der 3. und 5. September 1781 in Weyarn vermerkt, sowie Aufführungen in München und Freising im Jahre 1776.⁵⁰⁵ Anhand eines Librettovergleichs des Weyarner Textes, in dem kein Komponist genannt wird, und dem einer Münchner Aufführung gleichen Titels von 1776, das heute nicht mehr greifbar scheint, stellte Schmied fest, dass beide Texte

⁵⁰² Cf. supra den Absatz *Ferdinand Michl*.

⁵⁰³ Wie aufgrund des damaligen Sprachgebrauches auch die Berufsbezeichnung des Mannes auf die Ehefrau ausgedehnt wurde (cf. „*organistin allhier*“ bei Susanne Peissner), kann man hier schlussfolgern, dass im Verheirathungsfall das Paar verwandtschaftlich als „pars pro toto“ angesehen bzw. bezeichnet und damit noch nicht so sehr zwischen angeheiratet oder blutsverwandt unterschieden wurde. Zuletzt ist auch die Bezeichnung „Base“ in dem letzten Bittbrief von Michl an den Kurfürsten vom 26. April 1801 für Maria Ottilia Michl, die Frau seines Onkels Ferdinand und somit „Tante“, nach heutigem Sprachgebrauch nicht richtig, was eine in unserem Sinn eher ungenaue Verwendung der Verwandtschaftsbezeichnungen zur damaligen Zeit belegt. Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 211 bezeichnet den Klostersrichter Moser als Michls Schwager.

⁵⁰⁴ Zu der Angabe in Otts Klosterdiarium, Michl sei 1803 insgesamt 16 Jahre in Weyarn gewesen, wonach er 1787 nach Weyarn gekommen sein müsste, cf. infra. Auch Scharnagl: Familienartikel *Michl* (wie Anm. 128), Sp. 275, nennt 1780 als Umzugsjahr nach Weyarn. Eitner: *Quellenlexikon* (wie Anm. 105), Band 5, S. 466 schreibt: „Am 2/7 1780 wurde er pensioniert, ging nach Kloster Weiern zu seinem Schwager Moser und 1803 in seine Vaterstadt“. Eine Primärquelle für diese Datierung 2. Juli 1780 konnte bisher nicht gefunden werden.

⁵⁰⁵ JWM BXXVI:2/Quelle A. Bei Lipowsky: *Musiklexikon* (wie Anm. 1), S. 211 steht, Michl habe diese „Oper“ für den Bischof von Freising komponiert, „die zu Freising 1782 mit großem Beifall gegeben wurde.“ Bei Schilling: *Encyclopädie* (wie Anm. 68), S. 691-692 heißt es ebenfalls, Michl habe diese „Oper“ für den Bischof von Freising geschrieben, „die 1782 mit großem Beifalle aufgeführt ward.“

identisch sind.⁵⁰⁶ Daraus folgert er, dass „*sich Michl bereits 1781 in Weyarn aufhielt.*“⁵⁰⁷ Schmid schreibt weiter, dass Michl bereits 1781 die Musik zur Endskomödie komponiert habe.⁵⁰⁸ Das Klosterdiarium des Chorherrn Laurentius Ott nennt als Komponisten, sofern diese namentlich darin aufgeführt werden, ausschließlich „*klostereigene Musiker*“: 1776 und 1789 Laurentius Justinianus Ott, 1788 und 1791 Herculanus Sießmayer, beide Chorherren in Weyarn, und 1790, 1793 und 1794 Joseph Willibald Michl.⁵⁰⁹ Stimmt Schmid's Aussage, Michl habe 1781 die Musik zu der Endskomödie geschrieben, könnte dies dafür sprechen, dass Michl in diesem Jahr bereits als ständiger Gast in Weyarn residierte, auch wenn er im Rechnungsbuch des Klosters Weyarn noch als „*Herr Compositeur Michl in München*“ für Ende Oktober 1781 genannt wird.⁵¹⁰ Diese Ortsangabe könnte sich aber auch darauf beziehen, dass man, wie Michl's Anzeige in der Münchner Zeitung vom Januar 1792 zeigt, seine Noten bei „*Hrn. Falter in München*“ beziehen konnte und vermutlich auch dort bezahlt hat.⁵¹¹ Eventuell war der Umzug Michl's nach Weyarn auch noch zeitlich so nah oder nur geplant, so dass man in Gars noch München und nicht Weyarn vermerkte.

Zum 50jährigen Professjubiläum des Weyarner Chorherrn Patritius Perchtold (1712-1793) am 12. September 1784 schrieb Joseph Willibald Michl eine Festmesse (JWM AIX:14/Quelle A), was als Beleg dafür gesehen werden kann, dass er zu dieser Zeit schon im Augustinterchorherrenstift weilte. Die nach der gegenwärtigen Quellenlage darauf als nächstes komponierte Festmusik ist Michl's Offertorium „*O Deus optime*“ zur Primiz des Chorherrn Guarinus Zistlsperger, die am 19. Juni 1785 begangen wurde.

Das erste Mal wird ein in Weyarn lebender Joseph Willibald Michl in einer Primärquelle im Klosterdiariumseintrag von Laurentius Justinian Ott vom 7. Juni und gleich darauf

⁵⁰⁶ Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 26, Endnote 30. Schmied zitiert die Perioche BSB 4° Bavar 2192 IV 14. Diese ist richtig zitiert, jedoch steht unter dieser Signatur (cf. supra und Quellen- und Literaturverzeichnis) das Werk *Marc Aurel*. Auch im Repertorium ist dies so ausgewiesen. Im gesamten Band ist das Schauspiel *Regulus* nicht enthalten, im Bandkatalog und im Repertorium „4° Bavar“ gibt es keine Periochen zu einem Werk *Regulus*. Somit muss bei Schmied ein Fehler bei den Signaturen vorliegen, der aber derzeit nicht nachzuvollziehen ist. Für die Bestätigung meiner Nachforschungsergebnisse danke ich herzlich dem Bavarica-Referenten Dr. Stephan Kellner, München (E-Mail vom 14. April 2008 an den Verfasser).

⁵⁰⁷ Schmied relativiert dies aber auch, indem er zu bedenken gibt, Michl könnte „in den ersten, auf die Entlassung folgenden Jahren nur eine lockere Beziehung zum Stift“ unterhalten haben und „erst später [...] seinen festen Wohnsitz in Weyarn“ genommen haben. Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 26.

⁵⁰⁸ Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 26. Auf diese Aussage und die Quellenlage dazu wird unten noch einmal genauer eingegangen.

⁵⁰⁹ Cf. infra et Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 24.

⁵¹⁰ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München: *Klosterliteralien* Gars Nr. 20 I: *Rechnungsbuch Kloster Gars 1781-1785*, fol. 78^v.

⁵¹¹ Cf. Anmerkung 295.

am 27. Juni 1785 genannt.⁵¹² So ist der Juni 1785 als terminus ante quem zu sehen. Einen Beleg für Eitners Aussage, Michl sei am 2. Juni 1780 pensioniert worden und daraufhin nach Weyarn gegangen, konnte bisher nicht ausfindig gemacht werden.⁵¹³

Neben der verwandtschaftlichen Verbindung zu Weyarn über die Frau des Klostersrichters Johann Baptist Moser scheint Michl auch schon vor seinem Umzug nach Weyarn mit dem schon erwähnten Augustinerchorherrn Laurentius Justinian Ott, dem Verfasser der Weyarner Klosterdiaria, bekannt gewesen zu sein. Immerhin schrieb Michl zu dessen Primiz am 6. Oktober 1771 eine Messe.⁵¹⁴

Auch über den Chorherrn Prosper Hailler (1742-1792)⁵¹⁵, der 1768 von Propst Rupert Sigl mit Laurentius Justinian Ott und Bernhard Haltenberger zum Musikinstruktor ernannt wurde, dürfte Michl mit Weyarn schon vor seinem Umzug verbunden gewesen sein. Der komponierende Augustiner-Chorherr und hervorragende Trompeter und Hornist war der Hauptschreiber der Weyarner Musiksammlung. Seinen Besitzvermerk tragen einige in Weyarn überlieferte Werke Michls in Manuskripten um 1770.⁵¹⁶ Hailler besuchte bis 1762 als Gregorianer das Gymnasium in München, anschließend bis 1764 das dortige Lyzeum. Um diese Zeit könnten Michl und er sich in München kennen gelernt haben.

3.3. Michls Aufnahme in Weyarn

In Weyarn schien Michl auch schnell sozial in das Klosterleben integriert worden zu sein. Zahlreiche Einträge in Otts Klosterdiarium, von denen einige im Dokumentenanhang wiedergegeben sind, belegen Michls Teilnahme als Gast an den Mahlzeiten „*prandium*“ oder „*coena*“ oder bei zahlreichen Ausflügen.⁵¹⁷ Michl zählte auch zum engeren Musikerkreis des Klosters, was folgender Eintrag des Klosterdiariums zeigt:

⁵¹² Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/2, pag. 13 und 22.

⁵¹³ Eitner: *Quellenlexikon* (wie Anm. 105), Band 5, S. 466.

⁵¹⁴ JWM AIX:11/Quelle A.

⁵¹⁵ Alle Daten zu Prosper Hailler bei Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 553.

⁵¹⁶ Z.B. JWM AXXI:1/Quelle A, JWM BXIV:1/Quelle C, JWM BXXIII:3/Quelle A, JWM BXXIII:7/Quelle A, JWM BXXIII:9/Quelle A.

⁵¹⁷ Zum Tagesablauf im Kloster Weyarn und den Mahlzeiten vide: Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 277ff. Eine Auswahl von Einträgen in das Klosterdiarium über Michls Teilnahme an den Klostermahlzeiten ist wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle V im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 2. Zum I. Kapitel: Biographie), eine Auswahl von Michls Teilnahme an Ausflügen mit dem Konvent ebenda als Quelle VI.

*Cum licentia Reverendissimi R.D. Possidonius noster in Domo sua thalhaimiensi RR: DD: Professoribus et Instructoribus musicis instituit convivium ad quod invitati convenerunt Sequentes: Ego, et RR: DD: Albertus, Tehotonius, Gerhohus, Mansuetus, Augustinus, Rupertus, Ubaldus, Hartmannus, Bernardus, Item occasionaliter in reditu ex Miesbach Raymundus, nec non Antonius, et Israel de Neukirchen, una cum D. Josepho Michl aulius compositore musices. Eramus in Dominu jucundi et hora quinta domum reversi sumus ad mensam secundam.*⁵¹⁸

3.4. Michls kompositorische Tätigkeiten in Weyarn

Neben einigen Autographen, die in das Musikarchiv des Stifts aufgenommen wurden,⁵¹⁹ und zahlreichen Kompositionen von Michl, die in Abschriften aus Weyarn überliefert sind,⁵²⁰ zeugen auch einige Diariumseinträge von seinen weiteren musikalischen Tätigkeiten oder beschreiben den Anlass für die Komposition bestimmter Werke näher. So bestätigt der Tagebucheintrag vom 7. Juni 1785 den Vermerk „*Ad Chorum Eccl[es]iae Coll. SS. AA. Petri et Pauli in Weyarn, ubi Primitias Celebravit R.D. Mansuetus Kriechbauer, Can. W., et componi curavit hanc Missam 1785.*“ auf den tradierten Noten, dass Michl eine „*Missa solemnis in C*“⁵²¹ in diesem Jahr anlässlich der Primiz des Augustinerchorherren Mansuetus Kriechbauer⁵²² komponiert habe:

*Circa horam octavam omnes nostri hospites abierunt, excepto D. Josepho Michl, qui ad Primitias R. D. Mansueti Missam Solemnem composuit.*⁵²³

Auch kurz darauf berichtet das Diarium von einer Musik Michls, die auf allgemeines Gefallen stieß:

⁵¹⁸ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/10, pag. 218f., Eintrag vom 11. Oktober 1797. I.e.: Mit Erlaubnis des Propstes hat unser Mitbruder Possidonius in seinem Haus in Thalhaim den Professoren und Musikinstruktoren ein Gastmahl bereitet, zu dem folgende Eingeladene zusammengekommen sind: ich, und die Chorherren Albertus, Tehotonius, Gerhohus, Mansuetus, Augustinus, Rupertus, Ubaldus, Hartmannus, Bernardus, ebenso zufällig auf dem Rückweg aus Miesbach Raymundus, auch Antonius, und Israel aus Neukirchen, zusammen mit dem Herrn Kammerkomponisten Joseph Michl. Wir freuten uns im Herrn und sind zur fünften Stunde zum Abendessen zurückgekehrt.

⁵¹⁹ Z.B. JWM AXVII:2/Quelle D, JWM AXXI:4/Quelle A, JWM AXXI:5/Quelle A

⁵²⁰ Mayer: *Seelsorge* (wie Anm. 401), Band 30, S. 164.

⁵²¹ JWM AIX:2 (/Quelle A)

⁵²² Die Primiz des Weyarner Chorherren Mansuetus Kriechbauer CRSA (1761-1824) war am 5. Juni 1785 cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 570f.

⁵²³ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/2, pag. 13, Eintrag vom 7. Juni 1785. I.e.: Um die achte Stunde sind alle unsere Gäste wieder gegangen, außer Herr Joseph Michl, der zur Primiz von H. Herrn Mansuetus eine Missa Solemnis komponiert hat.

*Cum Musica, quam D. Josephus Michl pro Ecclesia aequae ac coenaculo quoad maximam partem composuit, omnes hospites maxime contenti.*⁵²⁴

Nicht nur zu Primizen, sondern auch Sekundizen⁵²⁵ und anderen biographischen Feierlichkeiten komponierte Joseph Willibald Michl Musiken und verdiente sich hiermit etwas nebenbei:

*P.R.D. Patritius Venerabili Conventui nostro in recognitionem pro delatis honoribus, quos pluribus ex titulis a nobis meritis est, reliquit eine Louisdor*⁵²⁶ = *Seminaristis pro haustu aliquo pomeridiano dedit 3 florenos = Domino Michl ~~qui~~ autem, qui motu proprio Missam solennem ad Secunditias composuit, donavit 4 florenos.*⁵²⁷

[...] *dem Herrn Michl hab ich heut vom Titl Herrn Decano für die kleine Cantati, so er dem Herrn Alipio zu Ehren machte und abschreiben liessen einen Kremnitzer Dukaten*⁵²⁸ *zur Erkenntlichkeit gegeben, und eingehändigt.*⁵²⁹

Manche Titel dieser Kompositionen enthalten ebenfalls einen Vermerk über den Kompositionsanlass, wie die eben genannte Sekundizfestmesse:

*Missa HonoribVs PatrIrII ProfessI In WeIarn InsCrlpta, DICata, 1784 a 4 Vocibus, 2 Violini, 2 Oboe et Flauti, 2 Clarini, 2 Corni, Alto Viola, Tympani con Organo. Authore Josepho Wilibaldo Michl, inter virtuosos insigni*⁵³⁰

Außerdem findet man bei Ott einen weiteren Eintrag über die von Michl musikalisch gestaltete Festivität anlässlich des 50. Priesterjubiläums von Propst Sigl:⁵³¹

⁵²⁴ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/2, pag. 23-24, Eintrag vom 29. Juni 1785. I.e: Mit der Musik, die Herr Joseph Michl für den Gottesdienst ebenso wie zum größten Teil für das Essen (eigentlich: für Kirche und Speisesaal) komponiert hat, waren alle Gäste äußerst zufrieden.

⁵²⁵ Sekundiz meint in Analogie zur Primiz, der feierlichen ersten Messe eines neu geweihten katholischen Priesters, das 50-jährige Priesterjubiläum.

⁵²⁶ Eine französische Münze; eigentlich Louis d'or (wörtlich: „goldener Ludwig“).

⁵²⁷ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/3, pag. 152, Eintrag vom 30. Juni 1789. I.e: Chorherr Patritius hat unserem verehrungswürdigen Konvent in Erinnerung für entgegengebrachte Ehren, welche er aus mehreren Gründen von uns verdient hat, einen Louisdor dagelassen. Den Seminaristen hat er für einen nachmittäglichen Umtrunk drei Gulden, dem Herrn Michl aber, der von selbst eine Missa solennis zur Sekundiz komponiert hat, hat er vier Gulden geschenkt.

⁵²⁸ Goldmünze von guter Qualität.

⁵²⁹ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/12, pag. 138, Eintrag vom 19. September 1799.

⁵³⁰ JWM AIX:14 (/Quelle A).

⁵³¹ Alle Zitate aus Mayer, Matthias: *Die letzten sieben drangvollen Jahre des Augustinerchorherrenstifts Weyarn (17.1. 1798 – 28.1. 1805). Ein Augenzeugenbericht nach Tagebüchern des Chorherrn Laurentius Justitianus Ott*“, veröffentlicht im *Oberbayerischen Archiv*, 100. Band, München 1976, S. 87 ff.

Ein weiteres Friedensfest beging man in der Stiftskirche zu Weyarn am Sonntag, 27.9. 1801, beim 50. Priesterjubiläum des letzten Propstes Rupert Sigl. [...] Während des folgenden Mittagessens, das im Speisesaal des Klosters stattfand, wurde „von uns eine auf diese Feyerlichkeit passende Cantate abgesungen“. Sie war vom Chorherren Rupert Seidl gedichtet und von dem in Weyarn weilenden Hofcompositeur a.D. Jos. W. Michl für Sopransolo, Chor und Orchester in Musik gesetzt worden. Unter „Trompeten- und Paukenschall, dann dem Donner der Geschützen“ tranken die anwesenden Gäste dem Jubilar „die Gesundheit zu“. „Nachdem das wiederholte Abfeuern zu Ende gekommen“, sangen zwei kleine Mädchen der deutschen Schule in Schäferskleidung „ein von ihrem Herrn Lehrer auf diesen Jubeltag gemachtes Dank- und Wunschlied mit dem accompagnatment eines Violins, dann 2 Violen und Violoncello sehr herzerührend ab.“ [...] Der Text der Jubelkantate, die im Speisesaal zum Mittagessen aufgeführt wurde, hatte, da die Jubelfeier zugleich Friedensfeier sein sollte⁵³², selbstverständlich Bezug auf die vorangegangenen Ereignisse des Krieges: „Wohin krochst du, du Ungeheuer, gewälzt von Westen her, so nah an unserer Schwellen mit Schrecken Millioner Seelen?“, so begann diese Kantate⁵³³ mit großer, spätbarocker Geste, und in der Musik J.W. Michls zittert förmlich das vom vorausgegangenen Krieg arg bedrängte bayerische Herz nach und athmet erleichtert auf über den Rückzug der Revolutionsarmeen, des Ungeheuers aus dem Westen, dem man am liebsten den Wunsch mit auf die Reise geben mochte: „Wohin krochst du so eben ? Für uns zerbärste Bestie! Zerbärste, ersaufe in dem Meere!“ Dann aber ergeht sich die Kantate in dem Gefühl des Friedens und preist seine segensreiche Tochter, die Ordnung: „O, Ordnung! Viel kannst du! Du kannst dem Leben Bestand und Dauer geben ... du nährst frische Säfte, du stählest Körpers Kräfte, dir folget Munterkeit, dir lächelt Fröhlichkeit...“. [...]

Insgesamt drei Mal nennt Laurentius Ott Joseph Willibald Michl als Komponisten der Musik zur Endskomödie, die das Schuljahr abschloss. Am 9. August 1790 notierte er:

*A prandio prima vice in Theatro Seminarii Musicam, qua hoc anno D. Josephus Michl composuit complete probavimus.*⁵³⁴

Am 16. August 1793 schrieb er in das Diarium:

*Drama Musicum a D. Michl compositum, et Frisingo jam aliquando productum pro exhibitione theatro ad distributionem proemiorum habenda in theatro Seminarii nostri probavimus.*⁵³⁵

⁵³² Man feierte hier den „Friedenschluß von Luneville“, der am 9. Februar 1801 erfolgte.

⁵³³ JWM BV:2.

⁵³⁴ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/3, pag. 150.

⁵³⁵ Ebenda, AEM 148/6, pag. 166.

Interessant ist hier der Vermerk, dass dieses Werk bereits früher in Freising aufgeführt wurde. Schmied schreibt von einem Textvergleich dieser Weyarner Endskomödie mit „*einem Freisinger Text von 1783, betitelt Die syrakusanischen Freunde*“, die eine völlige Übereinstimmung ergeben habe.⁵³⁶ Daraus folgert Schmied: „*Michl hat wohl dieses Singspiel während seines Weyarner Aufenthalts für Freising komponiert und es zehn Jahre später, wahrscheinlich in einer zeitlichen Verlegenheit für Weyarn übernommen.*“ Es ist für ihn auch ein Beleg, „*wie weit man sich bereits von der „Ratio studiorum“ der Jesuiten, die als ungeschriebenes Gesetz weitgehend auch für die anderen Ordensschulen gültig war und die u.a. die Übernahme von Stücken anderer Schulen ausdrücklich verbot, entfernt hatte.*“⁵³⁷ Die Weyarner Perioche, die Schmid vorlag, ist nicht näher bekannt. Die Freisinger Perioche ist greifbar.⁵³⁸ In ihr kann man lesen:

Die Musik ist vom Titl. Dem Wohledlen- und Hochgelehrten Herrn Joseph Michl, St. Churfürstl. Durchlaucht von Pfalzbaiern Kammerkompositeur.

Am 1. September 1794 heißt es im Diarium schließlich:

*Post horam primam in Theatro Seminarii S: Paulinus una cum alludente dramate Musico exhibitus est a studiosa nostra juventute. Musicam composuit D. Josephus Michl Elector: Camero aulico Compositor. Spectatores e vicinia Spectatissimi interfuere, et plurimi, non obstante pluvia.*⁵³⁹

Schmied schreibt, dass Michl auch die Musik zur Endskomödie des Jahres 1781 komponiert habe.⁵⁴⁰ Da das Klosterdiarium eine Lakune vom 19. August 1777 bis einschließlich zum 30. April 1785 aufweist, kann dort diese Angabe nicht überprüft werden. Eine eigene Quelle für diese Aussage gibt Schmied nicht an, schreibt aber vorher, dass in Weyarn 1781 das Schuldrama *Regulus der Patriot* aufgeführt wurde. Auch hierfür gibt er keine Quelle an. Unter WEY 618 (JWM BXXVI:2/Quelle A) sind hiervon die Noten der Ouvertüre überliefert, die Joseph Willibald Michl als Komponisten angeben und auf denen als Aufführungsdatum der 3. und 5. September

⁵³⁶ Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 26-27. Die Textquelle dieser Weyarner Schulkomödie von 1793 wird nicht genannt.

⁵³⁷ Beides Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 27.

⁵³⁸ Die Perioche findet sich unter UB Mü 4 ° P.lat.rec. 1246/1 (11).

⁵³⁹ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/7, pag 163.

⁵⁴⁰ Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 26.

1781 in Weyarn verzeichnet sind. In KBM1, S. 107, werden frühere Aufführungen in München (1776) und Freising genannt. Auch hier ergab der Textvergleich bei Schmied eine völlige Übereinstimmung des Librettos.⁵⁴¹ Daraus schließt Schmied, dass Michl 1781 in Weyarn lebte.

Meist im Februar zählt Ott auch über mehrere folgende Tage die in Weyarn gespielten geistlichen Werke namentlich auf. Hier ist, wie zu erwarten, Joseph Willibald Michl stark vertreten.⁵⁴²

Michl komponierte, wie Ott in der Rückschau bei einer anderen Exequienfeierlichkeit berichtet, auch das Requiem für die erste Gemahlin von Ignaz Joseph von Obernberg, dessen Charakterisierung der Musikpflege in Weyarn oben zitiert wurde:

*Officiatorem hodie ibidem egit Specialis amicus defuncti, nempe P.R.D. Magister Felix N. Exprovincialis Minister RR:DD:PP: Augustinianorum Eremitarum h:T: Monachii Conventualis. Pro adornanda Musica ad hasce exequies iverunt sequentes: nominatim RR: DD: Albertus, Bernardus, Ubaldus, Herculanus, Rupertus, Hartmannus, Guarinus, ego, et duo fratres Clerici floridus, ac gilbertus, cum famulo cubiculari, et tredecim Seminaristis. Quapropter domi /: Reverendissimo nostro aliqui modo invitato :/ officium conventuale debuit emitti, sicuti omissum est ad trigesimum, quem Reverendissimus ipse celebravit anno 1793 in Miesbach pro defuncta D. Anna Petronilla Obernbergerin nata Fischerin, Praefecti uxore; pauciores enim ꝑ ad producendam Missam istam de Requiem, quam D. Michl composuit, omnino nin suffecissent.*⁵⁴³

⁵⁴¹ Die Textquelle dieser Weyarner Schulkomödie von 1781 wird nicht genannt. Als Perioche für die Münchener Aufführung von 1776 wird bei Schmid BSB 4 Bavar 2192 IV (14) angegeben. Jedoch steht unter dieser Signatur das Werk *Marc Aurel*. Auch im Repertorium ist dies so nachgewiesen. Im gesamten Band ist *Regulus, der Patriot* definitiv nicht enthalten, so dass bei Schmied ein Fehler in der Signaturangabe vorliegen muss. Im Bandkatalog sowie Repertorium für „4 Bavar“ ist dieses Stück ebenfalls nicht verzeichnet. Für die Bestätigung dieser Nachforschung danke ich herzlich Herrn Dr. Stephan Kellner (E-Mail an den Autor vom 14. April 2008).

⁵⁴² Wiedergegeben bei den Originalquellen als Quelle VII im 2. Teil dieser Arbeit (II. Kapitel, 2. Zum I. Kapitel: Biographie).

⁵⁴³ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/10, pag. 44f, Eintrag vom 2. März 1797. I.e.: Der Vorsteher des Stundengebets war heute ebendort ein spezieller Freund des Verstorbenen, nämlich der ehrwürdige Herr Pater Magister Felix N., gewesener Provinzial des Münchener Konvents der Augustiner Eremiten. Zur musikalischen Gestaltung dieses Totenamtes sind folgende zusammengekommen: namentlich die ehrwürdigen Herren Albertus, Bernardus, Ubaldus, Herculanus, Rupertus, Hartmannus, Guarinus, ich, und die beiden Fratres Clerici [zu dieser Bezeichnung siehe Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 275] Floridus und Gilbertus mit dem Kammerdiener und dreizehn Seminaristen. Deswegen musste zu Hause, nachdem unser Reverendissimus irgendwie eingeladen wurde, das Konventofficium ausfallen, so es ausgefallen ist zum dreißigsten Trauertag, den der Reverendissimus selbst im Jahr 1793 für die verstorbene Frau Anna Petronilla Obernberg geborene Fischer, Gattin des „Direktors“, in Miesbach gefeiert hat. Denn wenigere [vermutlich Seminaristen] hätten nämlich zum Musizieren dieses Requiems, welches Herr Michl komponiert hat, überhaupt nicht gereicht.

Ignaz Joseph von Obernberg und seine Gattin waren dem Augustiner-Chorherrenstift Weyarn persönlich verbunden: Obernberg (1761-1854)⁵⁴⁴ hatte in Miesbach am 30. Januar 1785 in erster Ehe die Witwe des Bauinspektors, Gerichtsschreibers und Vogtrichters von Spitzl, Maria Anna Petronilla (geborene Fischer) geheiratet. Die dabei angeheirateten Kinder Anton und Kajetan besuchten das Weyarner Klosterschulhaus, ein Bruder seiner Frau war der Weyarner Augustiner-Chorherr Raimund Fischer. Maria Anna Petronilla starb am 14. Januar 1793. Seine zweite Ehe schloss Obernberg in der Weyarner Stiftskirche.

3.5. Michls Wirken als Rekreatiionssekretär

Wie oben bereits erwähnt, waren in der strengen Ordnung der klösterlichen Tages- und Jahreszeiten gewisse feste und regelmäßig wiederkehrende Rekreatiionszeiten⁵⁴⁵ vorgesehen, die einen Ausgleich schaffen sollten. Die längste nachweisbare Rekreatiionszeit war die Fastnacht. Ende Juli oder Anfang August gab es die Seerekreatiionen. Darüber hinaus zählten die Aderlasstage im Frühjahr und Herbst zu den Rekreatiionszeiten oder auch die drei Klöpflsnächte an den Dienstagen oder Donnerstagen im Advent. Für diese Rekreatiionen scheint Musik⁵⁴⁶ von großer Bedeutung gewesen zu sein. Nach seiner Übersiedelung nach Weyarn war Joseph Willibald Michl als „*Recreationssekretair*“ für die Durchführung der Veranstaltungen und der Musik in diesem Rahmen verantwortlich.

Zu den Spielen im Rahmen der Fastnachtsrekreatiionen bedurfte es, wie oben gezeigt und man dem Diarium entnehmen kann, der Genehmigung des Propstes: „*cum licentia Reverendissimi*“. Diese einzuholende Genehmigung sollte vermutlich verhindern, dass Stücke zur Aufführung kamen, die für Klosterschüler nicht geeignet waren. Dennoch scheint Ott in den wohl etwas derberen Inszenierungen Michls bei diesen Rekreatiionen den Grund für eine Verschlechterung der Klosterdisziplin gesehen zu haben. So berichtet er im Jahre 1789:

⁵⁴⁴ Zu den Angaben zu Obernberg cf: Götz, Roland: *Die Firm- und Kirchweihreise des Freisinger Fürstbischofs Ludwig Joseph von Welden ins bayerische Oberland 1786*, in: Pfister, Peter: *Schriften des Archivs des Erzbistums München und Freising*, Band 2, Schnell und Steiner, Regensburg 2001, S. 60 FN 155 und S. 66, sowie Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 1.

⁵⁴⁵ Zu den Rekreatiionszeiten im Detail cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 285ff.

⁵⁴⁶ Cf. Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/3, pag. 116, Eintrag vom 20. Juni 1790: „[...] *ad Musicam musicis concentibus recreavimus.*“

*A prandio cum licentia Reverendissimi D. Josephus Michl in Museo nostro majori Cum RR: FF: Clericis nostris Comoediam aliquam pro recreatione nostra produxit. Procul dubio dictus Reverendissimus licentiam denegasset, si sequelas disciplino claustrali, ac ordini diurno ~~provid~~ contrarias providere potuisset.*⁵⁴⁷

Von der Seerekreation des Jahres 1789, bei der die Chorherren im Schatten der Bäume am klostereigenen Erlach-Wald Karten spielten und kegelten, hat Ott folgende Begebenheit in seinem Diarium überliefert:⁵⁴⁸

*Communem recreationem Venerabilis Conventus habuit hoc anno*⁵⁴⁹ *in dem Wäldl bey Erlach, wo Titl Herr Decanus und Herr Kasterer unter der Direction des Herrn Componisten und recreation= Secre=tair Michl einen Anständigen recreation Plaz zu einem Kögl. und Karten Spiehl unter Schattächtigen Bäumen haben errichten lassen. Die Herrn Confratres waren wegen diesen sehr gut angebrachten Plaz und Orth ungemein vergnügt. Zum ewigen Andenken dieses neuen Werks hat der fleglhaffte krumme*⁵⁵⁰ *Herr Director Michl an zwey Orthen nachstehende Chronographica aufgehenkt: das erste hieß: HoC CLaVDI IngenIVM, opVs qVe stVpebVnt sVperstItes*⁵⁵¹. *Das 2te aber, so er auf einem Abtritt*⁵⁵² *henkte, lautet also, obschon nicht gar fein: sVrgIs tIbI thronVs poDICIs aVCtore LaVrentIo hVIVs artIs MagIstro.*⁵⁵³ *Mann kan aus der Schrift und schönen Denkung Art den flegl kennen.*

Einträge in Otts Klosterdiarium wie diese lassen vermuten, dass, auch wenn Michl bereits vor seiner Übersiedelung nach Weyarn eine Festmesse zu Otts Primiz komponierte (JWM AIX:11), letztlich zwischen beiden ein gespanntes Verhältnis, vielleicht sogar Rivalität bestanden hat. Die Abneigung gegen Michls Inszenierung der Fastnachtrekreationen wird aus dem oben zitierten Diariumseintrag vom 16. Februar 1789 ersichtlich. Am 4. Februar 1796 setzte der Chorherr vor dieser Aufführung, die vermutlich noch Proben oder Vorbereitungen erforderte, Litaneiproben an:

⁵⁴⁷ Ebenda, AEM 148/3, pag. 34-35, Eintrag vom 16. Februar 1789. I.e. Nach der Mahlzeit hat mit Erlaubnis des Propstes Herr Joseph Michl in unserer größeren Bibliothek mit unseren ehrwürdigen Fratres Clerici [cf. supra] irgendeine Komödie zu unserer Rekreation [bzw. Erbauung] aufgeführt. Zweifellos hätte der besagte Propst die Erlaubnis verweigert, wenn er die der Klausurdisziplin und Tagesordnung widerstrebenden Folgen hätte vorhersehen können.

⁵⁴⁸ Ebenda, AEM 148/3, pag. 177f., Eintrag vom 27. Juli 1789.

⁵⁴⁹ I.e.: Der ehrwürdige Konvent hat in diesem Jahr eine gemeinsame Rekreation gehabt ...

⁵⁵⁰ Dies könnte ein weiterer Hinweis auf die schon von Legationssekretär Unger beschriebene Physiognomie Michls sein.

⁵⁵¹ Die Ziffern des Chronogramms ergeben die Jahreszahl 1789. Die Übersetzung des lateinischen Satzes „*Hoc Claudii Ingenium, opus que stupebunt superstites*“ lautet: Über dieses Genie und Werk des Claudius werden die Überlebenden staunen.

⁵⁵² I.e. Latrine oder Abort.

⁵⁵³ Die Ziffern des Chronogramms ergeben die Jahreszahl 1789. Die Übersetzung des lateinischen Satzes „*surgis tibi thronus podicis auctore Laurentio hujus artis Magistro*“ lautet: Du erhebst Dich, Thron des Hinterns (also Latrine oder Abort) auf Veranlassung des Laurentius, des Meisters dieser Kunst.

*Die hiesige Seminaristen spielen anheut für sich eine Comodi recreationis Causa hab aber zuvor mit ihnen eine Lytaney fürs 40 stündige Gebeth probirt, und wird es auch um 4 Uhr thuen weil die Nothwendigkeit solches erfordert.*⁵⁵⁴

3.6. Michl als Kompositionslehrer in Weyarn

Michl unterwies auch begabte Chorherren und Musikinstruktoren in der Komposition. So z.B. den Chorherren Herkulan Sießmayr (1761-1832), der neben den Chorherren Ott und Haltenberger in größerem Umfang Kompositionen hinterlassen hat.⁵⁵⁵ 1791 wurde er Organist, ab 1793 zusätzlich Musikinstruktor. Ihm half Michl wohl auch bei seinem vermutlichen Erstlingswerk, der Endkomödie für das Jahr 1788:

*Hora prima dicebantur Vesperae in choro cum completorio ob Tragoediam in Theatro Seminarii nostri prima vice exhibendam, cui initium dabatur hora prima. Interfuere plurimi homines ex vicinia nostra, profertim cum tempestatim pluviam ruri laborare nihil potuerint. Ex nostris RR: DD: Expositis adfuere Ildefonsus ex Weißenlinden, Possidonius ex Thallham, Benno ex Foeching, et Dominicus ex Osterwarngau, qui ultimi tres in adornanda Musica nos adjuvarunt. Finita Tragoedia R: D: Ollegarius noster pueris, ac puellis ~~primus~~ bene merentibus primus, nullo alio hic loci proeunte unquam qua ludi magister duodecim proemia in Theatro publius distribuit non fine maximo beneplacito Spectatorum praesentium Totus actus Tagicus una Cum Dramate Musico, cujus modulus hoc anno prima vice composuit recens in arte hac a D. Josepho Michl, Compositore aulico instructus R: Herculanus Sießmayr Confrater noster, perduravit ab hora prima ultra mediam [...]*⁵⁵⁶

3.7. Michl als Kompositionslehrer und Komponist in Tegernsee und Dietramszell

Neben diesen Tätigkeiten im Kloster Weyarn wurde Michl auch von dem Abt Gregor Rottenkolber (1787–1803) zur Erteilung von Musikunterricht nach Tegernsee eingeladen, erstmals⁵⁵⁷ wohl 1786.

⁵⁵⁴ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/9, pag. 26. Cf hierzu auch Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 26, Fußnoten 31.

⁵⁵⁵ Zur Biographie Sießmayrs cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 569f.

⁵⁵⁶ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/3, pag 366-367, Eintrag vom 1. September 1788.

⁵⁵⁷ Eitner: *Quellenlexikon* (wie Anm. 105), Band 5, S. 466.

Tegernsee wurde nicht nur als „das *benediktinische Zentrum des alten Bayern*“ bezeichnet, sondern zeichnete sich unter den altbayerischen Benediktinerabteien durch seine vorzügliche Musikpflege aus. Täglich waren etwa drei Stunden für den Musikunterricht und das Musizieren vorgesehen, wobei der praktische Unterricht hauptsächlich auf Gesang, aber auch auf das Spiel v.a. der Geige und der Orgel ausgerichtet war. Dabei galt das Augenmerk nicht nur der Pflege der geistlichen Musik, sondern bei festlichen Angelegenheiten wurden, ähnlich wie in Weyarn zu solchen Gelegenheiten, „auf der *Schaubühne des Tegernseeischen seminarii*“⁵⁵⁸ Theaterstücke oder dergleichen auch musikalisch umrahmt aufgeführt. Solche Anlässe waren z.B. Geburtstagsfeiern und Jubelprofesse.

Die enge Verbindung zwischen dem Kloster Weyarn und der Abtei Tegernsee ist sicherlich durch das Prozedere beim Präsentationsrecht⁵⁵⁹ entstanden. Es hat auch seinen Niederschlag im Memorialwesen gefunden, so beim Requiem bzw. den Gedenkmessen nach dem Tod des Propstes,⁵⁶⁰ aber auch in der Tatsache, dass in den letzten Jahren vor 1803 für jeden Chorherrn eine Totenrotel in Tegernsee gedruckt wurde.⁵⁶¹ In Otts Klosterdiarium werden die Tegernseer Mönche oft als „*Allianzer*“ bezeichnet.⁵⁶²

⁵⁵⁸ Münster, Robert: Fragmente zu einer Musikgeschichte der Benediktinerabtei Tegernsee, in Bayerische Benediktiner-Akademie (Hg.): Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens, Nr. 79, S. 66–91, EOS – Verlag, St. Ottilien 1968, S. 85.

⁵⁵⁹ cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S.48ff. und S. 56.

⁵⁶⁰ Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 330.

⁵⁶¹ Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 330. Die Rotel eines Klosters bestand aus vielen aneinandergeliebten Pergamenten, in denen das Ableben jedes Klosterinsassen vermerkt wurde. Aufgezeichnet wurden auch die Stationen, die der Rotelbote aufsuchen musste, meist Nachbarklöster. Der Rotelbote reiste mit der Todesnachricht auf Pergament zu den angegebenen Orten und bekam bei jeder Station die Übermittlung der Nachricht bestätigt. Erwähnenswert ist in dem Zusammenhang, dass bei Totenroteln schwarze Siegel Verwendung fanden. Nach der Ankunft im Heimatkloster wurde das Pergament an die im Kloster verwahrte Totenrotel (Verbrüderungsbuch) angeklebt. Begründet waren diese Totenroteln in der „Gebetsverbrüderung“, mit denen zahlreiche Klöster untereinander verbunden waren. Beim Tod eines Mitbruders beteten auch die Mitglieder der konföderierten Klöster für dessen Seelenheil und wurden auf diese Weise sehr viele Gebete für den Toten gesprochen. Nicht mit einer Gebetsverbrüderung in Zusammenhang gebrachte Verzeichnisse von Verstorbenen, die einer Klosterbruderschaft angehörten, werden dagegen als Nekrologien bezeichnet.

⁵⁶² Cf. z.B. Archiv des Erzbistums München und Freising: Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott, AEM 148/6, pag. 154f., Eintrag vom 29. Juli 1793: „*Die Herrn Allianzer speisten heut mit uns im Refectorioallian, weil es in Abwesenheit Reverendissimi kaum der Mühe werth ware, daß doppelte Küchl angerichtet sollte werden, und überdiß die Herrn Allianzer bey uns im Refectorio mehrer Vergnügen fanden, als auf dem Saal, wo die ganze Tafel nur aus 8 Persohnen Bestanden hätte. [...]*“ oder ebenda, AEM 148/ 3, pag. 148, Eintrag vom 15. August 1790: „*[...] cum D. Josepho Michl Tegurium ad alianziam cursu transvehi iussit [...]*“.

Den Musikunterricht in Tegernsee erteilte P. Gotthard Gloggner (1765-1832),⁵⁶³ der selbst auf Initiative von Abt Rottenkolber wieder durch Michl in Komposition unterwiesen wurde.⁵⁶⁴

*D. Michel electoralis Cam. Compositor Weyaram hodie rediit, postquam per octo hebdomades R.P. Gotthardum Gloggner in arte modulus musicos componendi in Tegernsee instruxit. Comitatus est eundem P.R.P. Subprior, qui hora tertia pomeridiana iterum reversus est Tegurium.*⁵⁶⁵

Diesen Kompositionsunterricht belegt auch ein Eintrag im Rechnungsbuch der Abtei von 1802 unter den Ausgaben:⁵⁶⁶

Herrn Michl von Weyarn, welcher dem P. Gothard von 20. 9^{bris} bis 15. Jänner huius anni das Musik componieren allhier gelehrt und Unterricht gegeben, zu einer Erkenntlichkeit, weil er nichts gefordert hat, gegeben 3 halbe Souverendos. 24 fl.

Michl unterrichtete aber in Tegernsee nicht nur, sondern brachte dort auch selbst eigene Kompositionen z.B. zu einer Jubelprofess zur Aufführung:

*Herr Michl ist heut nach Tegernsee abgehollt worden, wo Morgen Herr P. Chrysogonius, et P.R.D. P. Michael professionem jubiloeam machen werden, wozu obiger Herr Michl ein Drama Musicum componiern mußte.*⁵⁶⁷

Auch diese Jubelkantate wird neben dem Diarium noch durch das Rechnungsbuch der Abtei belegt:⁵⁶⁸

⁵⁶³ „P. Gotthard Gloggner, geb. am 7. September 1765 in Kreuth, Profeß am 15. Oktober 1786, Priesterweihe am 19. September 1789, war, vom „churfürstlichen Kammer-Compositeur“ Michl in der Kompositionslehre ausgebildet, seinerseits wieder der Lehrer von Kaspar Aiblinger. In den Jahren vor 1803 wirkte er als Moderator der Kleriker und als Professor am Tegernseer Konvikt. Er blieb bei Abt Gregor II. und zog sich nach 1821 schließlich nach Egeren zurück, um dort als Hilfspriester am 12. Juli 1832 seine Tage zu beschließen.“ Zitiert nach: Mathäser, P. Willibald: *Chronik von Tegernsee. Nach alten Dokumenten aus neueren Quellen mit persönlichen Bemerkungen zu Vergangem und über Gegenwärtiges*, Franz Ehrenwirt Verlag, München 1981, S. 253.

⁵⁶⁴ Münster: *Benediktinerabtei Tegernsee*, (wie Anm. 558), S. 88 und Mathäser, P. Willibald: *Chronik Tegernsee* (wie Anm. 563), S. 235.

⁵⁶⁵ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/15, pag. 9, Eintrag vom 15. Januar 1802. I.e.: Der Herr Kurfürstliche Kammerkompositeur Michel ist heute nach Weyarn zurückgekehrt, nachdem er acht Wochen lang den hochwürdigsten Pater Gotthard Glocker in der Kunst des Komponierens in Tegernsee unterrichtet hat. Begleitet hat denselben der hochwürdigste Pater Subprior, der zur dritten Stunde am Nachmittag wieder nach Tegernsee zurückgekehrt ist.

⁵⁶⁶ Hauptstaatsarchiv München: KL Fasc. 795, Nr. 97 *Abtey-Abrechnung für 1802*.

⁵⁶⁷ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/9, pag. 229, Eintrag vom 15. Oktober 1796.

⁵⁶⁸ Hauptstaatsarchiv München: KL Fasc. 795, Nr. 97 *Abtey-Abrechnung für 1802*.

Herrn Komponisten Michl, welcher in die 4. oder 5. Woche lang hier gewesen, die Cantate auf die Jubelfeyer des H. P. Michael Lory und anderes componiert, auch dem P. Gotthard und den Konventdiener im Komponieren instruiert hat, gegeben des 20. Okt. 23fl.

Ein weiterer Beleg für das Verweilen und Komponieren Michls in Tegernsee dürfte auch ein in einer autographen Partitur überliefertes *Miserere* von 1794 sein.⁵⁶⁹

In Tegernsee wurde in der Musikausbildung nicht nur auf Joseph Willibald Michl aus Weyarn zurückgegriffen:

Ex Tegernsee currus advenit, quo D. Michl cum R.D. Guarino⁵⁷⁰, et studioso adolescente Francisco Eller, Discantista die crastina transportetur ad dictum Monasterium, modulos musicos ab ipso se compositos ad proximam jubilaeam professionem jubilaeam R.P. Vitalis Weiser ibidem probaturus, et directurus.⁵⁷¹

Ex Tegernsee non nihil serius redierunt R.D. Guarinus noster, D. Michl, et Franc. Eller, Weyarensis Discantista, cum adolescente quodam a Reverendissimo Tegernseensi R.D. Guarino noster ad addificendam artem oboe inflandi commendato, detradito.⁵⁷²

Auch in das benachbarte Augustinerchorherren-Stift Dietramszell wurde Michl geschickt, um seine musikalische Kompetenz einzubringen:

R. D. Luasinus(?) ad instantiam RR: DD: Canoniorum Dietramicellensium cum Domino Michl Compositore Musico a prandio missus est ad dictam Canoniam Dietramcellensem quā oboistam, ut probationi musico ante Solennitatem Secunditiarum RR^{mi}: Praepositi necessario instituendo interesse possit. Tempestas non nihil nivea fuit!⁵⁷³

⁵⁶⁹ JWM AXVII:2/Quelle A.

⁵⁷⁰ Gemeint ist der Chorherr Guarin Zitzelsperger (1760-1827), der ein hervorragender Oboist war. Cf. Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), v.a. S. 574.

⁵⁷¹ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/14, pag. 190, Eintrag vom 14. Oktober 1801. I.e.: Aus Tegernsee ist ein Wagen angekommen, in dem Herr Michl mit dem hochwürdigen Herrn Guarinus und dem jungen Studenten Franziskus Eller, einem Discantisten, am gestrigen Tag zu besagtem Kloster transportiert wurden. Eben dort war der hochwürdigste Pater Vitalis Weiser im Begriff, eigene Kompositionen zum nächsten Professjubiläum einzustudieren und zu dirigieren.

⁵⁷² Ebenda, AEM 148/14, pag. 194, Eintrag vom 20. Oktober 1801. I.e.: Aus Tegernsee sind ziemlich zu spät unser H. Herr Guarinus, Herr Michl, und der Franziskus Eller, der Weyarner Discantist, mit einem gewissen jungen Mann, der vom Tegernseer Abt unserem Chorherren Guarinos zur Ausbildung im Oboenspiel anvertraut wurde, zurückgekehrt.

⁵⁷³ Ebenda, AEM 148/6, pag. 2, Eintrag vom 2. Januar 1793. I.e.: Chorherr Luasinus ist mit dem Herrn Komponisten Michl nach der Mahlzeit auf dringendes Bitten der Canoniker von Dietramszell zu besagten Chorherren geschickt worden, um dort an der Ausbildung eines Oboisten für die vor den Feierlichkeiten der Sekundiz des Propstes notwendigen Musikprobe teilzunehmen. Das Wetter war nicht nichts als Schnee.

3.8. Zwei Firmreisen

In Weyarn bekam Michl 1786 auch einmal Besuch aus Freising vom Nachfolger seines Lehrers Camerloher, dem oben schon erwähnten ersten fürstbischöflichen Hofkaplan und Kapellmeister, Geistlichen Rat und Dekan des Kollegiatstiftes St. Johann Baptist in Freising, Wilhelm Josef von Pauli. Dieses wird in einem Reisetagebuchbericht über eine Firm- und Kirchweihreise des Fürstbischofs von Freising, Ludwig Joseph von Welden (1768-1788) ersichtlich, den ein Landsmann von Joseph Willibald Michl, Hofkavalier Ferdinand Wilhelm Freiherr von Bugniet de Croisettes, verfasst hat.⁵⁷⁴ Auf dieser Reise durfte Pauli den Fürstbischof begleiten und so bot sich ein persönlicher Begegnungspunkt mit Michl. Die Reise begann am 28. Juli 1786 und führte zuerst nach Weyarn.⁵⁷⁵

Sonntag den 30^{ten} [Juli]: Ohngeachtet das sehr schwer anhaltende Regenwetter noch fürdauerte, so wurden nichts destoweniger alle Veranstaltungen zu der bevorgestandenen Einweyhung der Maria Hilfs Kapelle getroffen, und solche auch von 8 Uhr an bis 11 Uhr wirklich und mit vielen Ungemach vollzogen, wornach S. Hochfürst. Gnaden auf den neügeweyhten Altar die hei. Messe unter aufgeführt fürtrefflichen Kloster Musik lasen.

Vor den Speisen machte der H. Hof- und Klosterrichter Johann Baptist Moser und dessen Frau Ehegattin Maria Jacobina Michlinn dem gnädigsten Herrn ihre Aufwartung, und wurden einmal für allzeit zur Tafel geladen, da beede sehr artige Personen waren, und viele Welt hatten. [...]

⁵⁷⁴ Ferdinand Wilhelm Freiherr von Bugniet de Croisettes wurde in Neumarkt OPf. als Sohn des Infanterie-Hauptmanns Johann Evangelist Anton Freiherr von Bugniet des Croisettes und dessen Ehefrau Maria Adelheid von Lüzelburg geboren und am 14. Dezember 1726 in der Pfarrkirche St. Johannes getauft. Cf. Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Taufmatrikel* Band 6, Jahrgang 1726, S. 157. Das Klosterdiarium von Ott weist vom 28. November 1785 bis einschließlich 6. November 1787 eine Lakune auf, so dass aus dieser Quelle keine weiteren Angaben zum Firmbesuch in Weyarn herangezogen werden können.

⁵⁷⁵ Götz: *Firm- und Kirchweihreise* (wie Anm. 544), S. 60-62. Im Original (Textfassung A; cf. hierzu Anm. 576) sind dies die Seiten 358-360.

Der gnädigste Fürst aber geruhen nach geendigter Firmung dem Singspiel, welches zu Höchstdero Ehren aufgeführt, und von dem berühmten H. Joseph⁵⁷⁶ [Willibald] Michl Wey. Ihro Durch. Herzogen Clemens aus Baiern und dermalen S^r Kurfürst. Durch. zu Pfalz-Bajern Kammercompositors in die Musik gesetzt worden⁵⁷⁷, beyzuwohnen, dem auch der gleichfalls angekommene Pfarrer von Fischbachau H. P. Benedict Rauch, Professus im Kloster Scheyern gegenwärtig war, und der ebenfalls später Abends Zeit nach gnädigst erhaltener Zusage, daß auch die beede Kirchen zu und hinter Vischbachau in der Zelle werden eingeweyhet werden, abreiste, worauf man nach vollendeten Souppé der Nachtruhe pflegte.

Das hier beschriebene Singspiel ist heute nicht mehr erhalten.⁵⁷⁸ Dagegen sind in der Bibliothek des Metropolitankapitels München mehrere im Zusammenhang mit dem Besuch des Bischofs entstandene Texte überliefert.⁵⁷⁹ Möglicherweise ist darunter auch der Text des Singspiels.

Im Bericht der Firmreise heißt es weiter:⁵⁸⁰

Montag den 31^{ten} [Juli]: [...] *In der Fruhe gegen 10 Uhr langten auch Sr Hochwürden H. Abbt Benedikt [Schwarz] mit dem Kloster Hofkellerer P. Vitalis Weiser von Tegernsee in dem Kloster Weyarn an, und da Ihro Hochfürst. Gnaden vor der Firmung in dem nahe an der Appotheke gelegenen Gebäude den Chocolate nehmen wollten, so wurde hiezu die Wohnung des dortigen Klosterrichters H. Johann Baptist Mosers, der die Frau Jacobina Michlinn, eine Baaße des wegen seiner Kunst und Geschmack vollen musikalischen Compositionen sehr bekannten H. Michels von München, der sich auch daselbst befande, zur Ehe hat, ausersehen, allwo ge-[360]dachter H. Abbt seine Aufwartung machte, nach eingenommenen Mittagmahl sich aber wiederum nach Hause begabe.*

⁵⁷⁶ Vom Tagebuch sind bisher drei Textfassungen bekannt. Die erste (nachfolgend mit A bezeichnet) findet sich im Archiv des Erzbistums München und Freising (H 41, S. 353 – 422). Der Text ist vom Verfasser Ferdinand Wilhelm Freiherr von Bugniet des Croisettes durchgesehen und mit zahlreichen eigenständigen Korrekturen und eigenhändiger Unterschrift versehen. Die zweite Fassung (im nachfolgenden zur Unterscheidung mit B bezeichnet) ist eine Abschrift des Weyarner Chorherren Ubaldus Pachauer (cf. fol. 128r: „*Descripfit ex originali Frisingensi Ubaldus Pachauer ca. reg. in canonia Weyarensi primi anni sacerdos ebenda 8^{vo} Decembris anni 1786*“) und befindet sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv (BayHstA KL Fasz. 809/2, fol. 105-108r). Das von Pachauer angesprochene „Freisinger Original“ ist bisher nicht aufgefunden worden; es kann sich dabei aber nicht um A handeln, da B u.a. in seinem Anhang über A hinausgeht. Die dritte Handschrift befindet sich noch am ursprünglichen Bestimmungsort, dem Benediktinerkloster Scheyern (KIAS Aa 2,21), und folgt in seiner Abschrift des Tagebuchs (ohne Nachträge, S. 1-84) exakt A. An dieser Stelle ist der Vorname in A von Bugniet eigenhändig von „Anton“ in „Joseph“ verbessert. In B lautet der Vornamen auf „Giuseppe“.

⁵⁷⁷ Das Spiel ist nicht erhalten, cf. Abschnitt Schuldramen sowie Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 26. Es finden sich dazu auch keine weiteren, näheren Angaben im Reisetagebuchbericht.

⁵⁷⁸ Siehe hierzu auch Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 26.

⁵⁷⁹ Bestand BMK Manuskripte (alt: BMK H.B. 1610/3); Quelle: Götz: *Firm- und Kirchweihreise* (wie Anm. 544), S. 62 FN 161. Aufgeführt in Götz: *Firm- und Kirchweihreise* (wie Anm. 544), Anhang 3, S. 156-169.

⁵⁸⁰ Götz: *Firm- und Kirchweihreise* (wie Anm. 544), S. 62ff.

Dienstag den 1^{ten} August: [...] Zum Beschluß endlich besahen Höchstdieselbe auch das für die studirende und in der Musik zu unterrichtende Jugend recht wohl eingerichte Seminarium, welche eine sehr gut gesetzte Symphonie produzirte, und mit dreyen ausgebettenen Vakanztügen belohnet wurde. Zwey von diesen Knaben, benanntlich Joseph Hamberger einen Kramers Sohn von Velden, und Balthasar Maier einen Bauerns Sohn von Hostling bey Weichenlindten nebst Aybling, hat der Reiscavalier B. Bugniet zur Firmung geführt.

Aus den Einträgen kann man viel Lob für die Musik und eine Hochschätzung der Musikerpersönlichkeit Michls herauslesen. Die Reise des Fürstbischofs ging weiter nach Miesbach, wo er am 2. August um 9 Uhr die Kirch- und Altarweihe der Pfarrkirche vornahm, und hierauf über Fischbachau, Birkenstein, Bayrischzell und Ellbach in das Kloster Tegernsee. Hier schlossen sich auch eine Gesandtschaft von Weyarn, darunter der Weyarner Hofrichter mit Gattin und Joseph Willibald Michl an:

[...] der Weg zu Miespach, wo der Herr Propst zu Weyarn, dann der H. Vogtrichter nebst dessen Frau Ehegemahlin und Angehörigen wie auch der Frau Hofrichterin von Weyarn und dero Hern Vötter Joseph⁵⁸¹ Michl, Compositorn, im Vorüberfahren bey dem Schloß ihre Aufwartung machten, wurde durch den Markt, und also bis nach den zum Kloster Tegernsee gehörigen Dorf und der Pfarr Gmund genommen [...]

Hier wurden Ihro Hochfürst. Gnaden von dem [407] anwesenden Herrn Abbt Benedikt, dann dem P. Prior H. Joseph Pronat und P. Leonard Puchberger Superior und Pfarrer zu besagem Gmund auf das demüthigste und höflichste empfangen und in das zubereitete schöne Schiff begleitet (der Hochwürdige H. Propst von Weyarn mit dem P. Alloysius Rieger Chorherrn daselbst, dann H. Vogtrichter von Miespach, nebst seiner Frauen Gemahlin, der [artigen] Frau Hofrichterin von Weyarn und dem H. Compos[itor] Michl kamen zu gleicher Zeit mit uns in das Schiff) und bis zu den Kloster bey Ertönung der Glocken un Donnern des groben Geschützes, nach diesen aber unter Vorantretung des ganzen Kapitels in die Kirche [...]⁵⁸²

Nach der Teilnahme an Firmung, Festessen und Einweihung des Festsaals mit der „Operette“ *Foedera virtutis et prosapiae* und einer Schlittenfahrt am 9. August sowie

⁵⁸¹ Statt der Bezeichnung „Vötter Joseph“ (hier wiedergegeben nach der Fassung A) steht an entsprechender Stelle in der Fassung B „Bruder Anton“. Es ist jedoch weder anzunehmen, dass neben Joseph Willibald Michl noch ein zweiter Komponist namens Anton Michl anwesend war, noch dass der Vater Anton Michl gemeint ist, der zu dem Zeitpunkt schon seit vier Jahren tot ist. Hier ist sicherlich Joseph Michl gemeint, auch wenn zu bedenken ist, dass Pachauer wegen seiner unmittelbaren Kenntniss der Personen eigentlich glaubwürdiger erscheinen sollte.

⁵⁸² Götz: *Firm- und Kirchweihreise* (wie Anm. 544), S. 124f. Im Original (Textfassung A) finden sich diese Passagen auf den Seiten 406-407.

der Weihe von sechs Tegernseer Fratres, einem Bootsrennen und der Besichtigung des Wildbades Kreuth am 10. August „wurde dieser Tag mit Abschiednehmung des Herrn Propsten von Weyarn, deren Gästen von Miespach un des Geistlichen Raths H. Etmiller, sohin mit dem Nachtspeisen beschlossen“.⁵⁸³

Ein letztes Mal machten „ganz unvermuthet [...] der Subdechant H. Lorenz, Dann H. Kastner Valerius Sailer, nebst den H. Klosterrichter und H. Michel alle von Weyarn kommend, ihre nochmalige Aufwartung“⁵⁸⁴ vor der fürstbischöflichen Reisegruppe am 11. August im damals zum Kloster Tegernsee gehörigen Markt Holzkirchen auf deren Rückreise. Die Tatsache, dass Michl neben Propst und Klosterrichter stets mit dabei war, könnte für seine gehobene Stellung und sein Renommee in Weyarn sprechen, vielleicht auch als Wertschätzung des Fürstbischofs zu Freising interpretiert werden, der Michls Musik im Rahmen des am 4. und 5. September 1783 am Freisinger Lyzeum aufgeführten Singspiels *Die syrakusanischen Freunde*⁵⁸⁵ wohl schon kennengelernt hatte.

Am 28. Mai 1797 weilte der Fürstbischof von Freising und Regensburg, Josef Conrad Freiherr von Schroffenberg (1743-1803) ebenfalls auf einer Firmreise in Weyarn. Hier schildert Ott den Aufenthalt sehr detailliert: die Tafelmusik zum Mittagstisch, aber auch privatgesellige Ereignisse bei diesem Anlass, wie eine Kartenrunde, an der auch Joseph Willibald Michl teilnahm:

[...] *Nach der Tafel liessen S^r: Hochfürstl. Gnaden, nachdem zuvor unser Herr Richter dessen Frau, und Herr Michl ihre unterthänigste Aufwartung gemacht haben, den Herrn Dechant von Rosenheim in das Zimmer rufen, sodann wurden auch die Baurn von Irsenberg fürgelassen, welche um einen Herrn Pfarrer /: indem sie dato noch keinen bekommen :/ oder doch um einen Provisorem weil ihnen erst jüngsthin der ihrige, und von ihnen geliebte Herr Provisor Gebhard zu einer anderwärtigen Cooperatur ist abgenommen worden, ihr Fürst so gnädig aufgenommen hat, daß Herr Dechant von Rosenheim sogleich 2 Pro memoria, eines den Geistlichen Rath in München, wo nächstens S^r: Hochfürstl. Gnaden sich wiederum einfinden werden, das andere Aber die hochfürstl. Geistliche Regierung in Freysing betreffend verfertigen mußte. [...]*

S^r: Hochfürstl. Gnaden machte sodann mit dem Herrn Reis Cavalier Titl Herrn Grafen von Barbieri, und unserer Frau Richter, so er mit H: Richter, und Herrn Michl für künftig zur Tafel lachte, ein

⁵⁸³ Götz: *Firm- und Kirchweihreise* (wie Anm. 544), S. 137. Im Original (Textfassung A) findet sich diese Text auf der Seite 414.

⁵⁸⁴ Götz: *Firm- und Kirchweihreise* (wie Anm. 544), S. 141. Im Original (Textfassung A) findet sich diese Text auf der Seite 416.

⁵⁸⁵ UB Mü 4° P.lat.rec. 1246/1 (11).

*Mariasch*⁵⁸⁶ *Spiehlrund, ohne ein Nachtmahl einzunehmen, begaben sich Höchstselbe bald nach 7 Uhr mit 2 Stutzen Bier begnügt in das Ruhezimmer. [...]. Zum Nachtessen wurde keine Musick gemacht.*⁵⁸⁷

3.9. Pensionsverbesserung

Wie aus den oben zitierten Briefen Michls ersichtlich wird, bemühte er sich auch von Weyarn aus nach wie vor um eine Pensionsverbesserung. Er fuhr auch mindestens noch einmal nach München:

*D. Michl Monachium abiit.*⁵⁸⁸

Aus einer Passage wird auch ersichtlich, wie hartnäckig und letztlich doch vergeblich sich Michl noch über 15 Jahre nach seiner Entlassung um eine Erhöhung seiner Pension bemühte: Er komponierte eine Kantate für das Kloster Benediktbeuern, die bei einem Besuch des Kurfürsten am 17. Februar 1795 aufgeführt wurde. Bei diesem Anlass überreichte er ein Memorial, in dem er um eine Erhöhung seiner Pensionsbezüge auf jährlich 400fl. bat:⁵⁸⁹

*Herr Josephus Michl Churfstl. Kammer Compositeur kam gestern abends wiederum bey seinem Kostherrn unsern Herrn Richter allhier von Kloster Benedictbeurn zurück an. Zum erst gedachte Loblichen Kloster mußte dieser ohnlängst eine Kantate componiren, welche am verflossenen Dienstag, als am 17. hujus, da S^r. Churfürstlichen Drtl: unser gnädigster Landesherr nach geschehener Copulation mit seiner neuen Durchläuchtigsten Braut Maria Leopoldina ~~zu gedachten~~ von Innsbruck zurück reiseten, und zu Kloster Benedictbeuren höchst Ihre Einkehr ^{machten} ~~und~~ das Abendmahl einzueringen, und zu übernachten gnädigst geruheten, mit höchsten Beyfall ist produciret worden. Gedachter Herr Michl hat auch bey dieser Gelegenheit S^r. Churfstl: Drtl: um Verbesserung seines Besoldungsgehalt ein unterthänigstes Memoriale überreicht, worin er um 400 fl. als jährliche Besoldung ~~zu~~ gnädigst zu erlangen bittet.*⁵⁹⁰

⁵⁸⁶ Nach *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG* (Hg.): *Mariage* in: *Meyers Lexikon online 2.0*, <http://lexikon.meyers.de/index.php?title=Mariage&oldid=184544> (Datum der Ausgabe: 27. Februar 2007 / Stand: 8. Oktober 2007) bezeichnet *Mariage* bei einem Kartenspiel das Zusammentreffen von König und Dame (oder Ober) einer Farbe in der Hand eines Spielers. In Corvinus, Gottlieb Siegmund: *Nutzbares, galantes und curioses Frauenzimmer-Lexicon*, Johann Friedrich Gleditsch und Sohn, Leipzig 1715, Sp. 1234 findet sich unter „Mariagen-Spiel“ eine frühe Beschreibung des Kartenspiels „Sechsendsechzig“.

⁵⁸⁷ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/10, pag. 96-100.

⁵⁸⁸ Ebenda, AEM 148/2, ohne pag., Eintrag vom 15. November 1785.

⁵⁸⁹ Cf. das unter 2.4.8. entsprechende, komplett zitierte Schreiben.

⁵⁹⁰ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/8, pag. 53f., Eintrag vom 20. Februar 1795.

3.10. Joseph Willibald Michl und Abt Karl Klocker

Aus Benediktbeuern traf 1802 auch einmal Abt Klocker in Weyarn ein, der sich auf der Durchreise nach Salzburg befand.

*Circa horam sextam Ex Benedictbeurn advenit Reverendissimus DD: Carolus Abbas dicti Monasterii, et Praeses generalis Congregationis benedictinae bavariae, comitantibus R. P. Emmeramo et famulo suo cubiculari Salisburgum profecturus [...]*⁵⁹¹

Dies ist deshalb von Interesse, da Abt Klocker und Joseph Willibald Michl sich von früher, vor 1783, bereits gekannt haben könnten. Davon zeugt das Manuskript einer Messkomposition, das sich in der Benediktinerinnenabtei Nonnberg befindet, die *Missa Sancta Erentrudis*. Diese ist auch nur dort erhalten und wird dort Joseph Willibald Michl zugeschrieben.⁵⁹²

Die Benediktinerinnenabtei Nonnberg als das älteste ununterbrochen bestehende Frauenkloster im deutschen Sprachraum kann seine Entstehungsgeschichte bis auf den hl. Rupert, den Bischof von Worms, dann erster Bischof von Salzburg zurückverfolgen. Dieser gründete das Kloster um 712/15 und setzte seine Verwandte Erentrudis als erste Vorsteherin ein, die heute noch als „Landesmutter“ von Salzburg große Verehrung erfährt. Da die hl. Erentrudis nach wie vor eine der Klosterpatroninnen ist, liegt es nahe, dass eine *Missa Sancta Erentrudis* nur für diese Abtei komponiert wurde.

Die Widmung, die sich auf dem Umschlag des Stimmsatzes befindet, lautet:

⁵⁹¹ Ebenda, AEM 148/15, pag. 88, Eintrag vom 11. Juli 1802. I.e.: Um die sechste Stunde ist aus Benediktbeuren der hochwürdigste Herr Abt des besagten Klosters und Generalpräses der bayerischen Benediktinerkongregation, Carolus, angekommen, im Begriff, mit seinen Begleitern, P. Emmeram und seinem Kammerdiener nach Salzburg aufzubrechen.

⁵⁹² JWM CIX:7. Die Urheberangabe wrft jedoch Fragen auf. Zwar ist der Name nach „Authore Michl“ wohl von anderer Hand hinzugefügt. Es könnte aber auch ein Nachname sein, womit Michl der Vorname wäre.

Santa Cerenrudis

Missa Ex C

Canto Alto

Tenore Basso

Violino Primo

Violino Secondo

Clarino Primo

Clarino Secondo

Organo

et

Tympano

Reverendissima Illustrissima ac gratiosissima Domino
Domino Mariae Augustinae Scholasticae Antiquissimi ac nobilissimi Monasterii Nonbergensis
Abbatissae dignissima in diem Natalem humilissime
Dedicata.

Authore Michl. Nickl

a me
Joanne Matthia KLO
famulo obstrictissimo.

Reverendissimae illustrissimae ac gratiosissimae Dominae Dominae Mariae
Augustinae Scolasticae Antiquissimi ac nobilissimi monasterii Nonbergensis Abbatissae
dignissimae in diem Natalem humilissime Dedicata a me Joanne Matthia KLO famulo
obstrictissimo.⁵⁹³

⁵⁹³ Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Archivarin der Abtei Nonnberg, Schwester M. Maura Promberger OSB.

Die Widmungsträgerin, die diese Messe zu ihrem Geburtstag dediziert bekam, die Äbtissin M. Augustina Scholastika Wicka, wurde am 31. August 1723 in Innsbruck als Tochter des Franz Adam Maria Reichsgrafen von Wicka, Freiherr von Wickburg und Reinegg, Herr zu Montcroix, österreichischer Regierungsrat, und seiner Frau M. Anna Barbara Luzia, Freiin von Pymond und Payersperg, in Schwannburg geboren.⁵⁹⁴ Zur Ausbildung und Erziehung wurde sie den Englischen Fräulein in Meran übergeben. Sie wurde in „*feinen Arbeiten*“, Sprachen und Musik unterrichtet. Noch nicht 16 Jahre alt trat sie ins Kloster Nonnberg ein und legte am 12. September 1745 ihr Ordensgelübde ab. Am 3. April 1766 wurde sie in Anwesenheit von Erzbischof Sigismund III., Graf von Schrattenbach (1753-1771), zur Äbtissin gewählt. Am 9. April erhielt sie vom Bischof in Chiemsee, Franz Karl Eusebius Erbtruchseß, Graf von Friedberg und Trauchburg, die Bestätigung, drei Tage später wurde sie vom Erzbischof geweiht. Für ein gewisses Interesse für Musik spricht, dass während des Festmahles nach der Weihe die Hofmusikkapelle einige Musikstücke, zuletzt eine Kantate, verfasst von Florian Reichssiegel und von Michael Haydn in Musik gesetzt, vortrug. Sie starb am 22. Juni 1783. Im 17. und 18. Jahrhundert stand das Musikleben am Nonnberg generell auf einem sehr hohen Niveau. In der Chronik werden immer wieder „*gute Musikantinnen und Kompositeurinnen*“ genannt. Es gab ein Orchester, in dem nicht nur Streichinstrumente und Flöten vertreten waren, sondern auch Trompeten, Posaunen, Waldhörner und Pauken.⁵⁹⁵

Den Widmenden, den „*gehorsamsten Schüler*“ *Joanne Matthia KLO*, kann man mit Hilfe der Matrikeln der Universität Salzburg „identifizieren“. Am 20. Dezember 1774 immatrikulierte sich dort⁵⁹⁶ unter der Matrikelnummer 29078 ein „*R[everen]dus P. Carolus Klocker prof[essus] Benedictoburans J[us] U[trumque] aud[itor]*“. Dieser findet sich in den Tagebüchern der Abtei⁵⁹⁷ auch als „*Suppenstudent*“, der letztlich nur sehr

⁵⁹⁴ Zu den biographischen Angaben der Äbtissin M. Augustina Scholastika Wicka cf. Esterl, P. Franz: *Chronik des adeligen Benediktiner-Frauen-Stiftes Nonnberg in Salzburg. Vom Entstehen bis zum Jahre 1840*, Franz Xaver Duple, Salzburg 1841, S.176-181. Für weitere Informationen und Auskünfte danke ich herzlich der Archivarin der Abtei Nonnberg, Schwester M. Maura Promberger OSB (Brief vom 9. November 2004).

⁵⁹⁵ Cf. Schmidt-Sommer, Irmgard und Bolschwing, Theresia: *Frauen vor Gott. Geschichte und Wirken der Benediktinerinnenabtei St. Erentrudis auf dem Nonnberg in Salzburg*, Eigenverlag, Salzburg 1990, S. 32 ff.

⁵⁹⁶ Redlich O.S.B, Dr. P. Virgil: *Die Matrikel der Universität Salzburg 1639-1810*, Band 1: Text der Matrikel, S. 631.

⁵⁹⁷ Für diese Auskunft danke ich herzlich der Archivarin der Abtei Nonnberg, Schwester M. Maura Promberger OSB (Brief vom 9. November 2004)

schwer vom Nonnberg wieder wegging. Dabei handelte es sich um Karl Klocker, den späteren und auch letzten Abt von Benediktbeuern.

Er wurde am 13. Januar 1748 als Sohn des Braumeisters Andreas und dessen Frau Maria Barbara in Friedberg geboren und noch am gleichen Tag getauft.⁵⁹⁸ Im Augustinerchorherrenstift Polling erlernte er die *Inferiora*, die restliche höhere Schulzeit mit dem Studium der *Rhetorik* verbrachte er bei den Jesuiten in Augsburg. 1765 in die Benediktinerabtei Benediktbeuern eingetreten, legte er am 28. Oktober 1766 vor Abt Benno Voglsanger, dem damaligen Präses der Bayerischen Benediktiner-Kongregation, seine Profess ab. Ein Jahr später nahm er das Philosophiestudium am Studium-Commune in Prüfening auf. Nach dem Studium der Theologie im Heimatkloster wurde er zum Priester geweiht und feierte am 10. Mai 1772 seine Primiz. Bevor er 1774 zum Studium der Rechtswissenschaft an die Universität nach Salzburg ging, versah er in Benediktbeuern die Aufgabe eines Konventorganisten.

Während dieser Zeit in Salzburg war Klocker auf dem Nonnberg als „Suppenstudent“⁵⁹⁹ bzw. bis zum Herbst 1777 als Kaplan⁶⁰⁰ tätig⁶⁰¹. Hier ordnete er auch die Bibliothek und bewirkte eine Änderung der Gottesdienstordnung, damit die Kapläne weniger am Besuch der Kollegien gehindert wurden.⁶⁰²

1777 wurde er zum Dr. iur. Can. promoviert⁶⁰³, kehrte daraufhin in sein Heimatkloster zurück und lehrte dort Kirchenrecht und Kirchengeschichte. Im Mai 1785 wurde er auf den Kanonistiklehrstuhl an der Universität Ingolstadt berufen, aber wegen seiner umstrittenen Lehre bezüglich Bischofsnominationen und päpstlichen Nuntiatoren am 25. August 1789 wieder entlassen. Bereits am 18. Januar 1792 wurde Klocker jedoch von Fürstabt Coelestin von Steiglehner als Professor des Kirchenrechts nach St. Emmeram in Regensburg berufen, bald darauf folgte die gleiche Tätigkeit am fürstbischöflichen Lyzeum in Regensburg. Am 15. März 1796 wurde Karl Klocker zum Abt seines Heimatklosters gewählt, kurz darauf, am 21. August des gleichen Jahres, auf dem 34.

⁵⁹⁸ Alle Angaben zur Biographie Klockers stammen aus: Winhard, Wolfgang: *Karl Klocker (1748-1805), letzter Abt von Benediktbeuern (1796-1803)*, in: Weber, Leo (Hg.): *Vestigia Burana. Spuren und Zeugnisse des Kulturzentrums Kloster Benediktbeuern*, Don Bosco Verlag, 1995.

⁵⁹⁹ Die Tätigkeit als „Suppenstudent“ geht laut Auskunft von Schwester M. Maura Promberger OSB (Brief vom 9. November 2004) aus den Tagebüchern der Abtei hervor. Die sprechende Bezeichnung verweist darauf, dass sich Studenten der Universität Salzburg mit Arbeiten am Nonnberg das Studium finanzierten.

⁶⁰⁰ Bei Esterl: *Chronik Nonnberg* (wie Anm. 594), S. 262f.

⁶⁰¹ Nach 1621 wurden aufgrund der Empfehlung der in diesem Jahr abgehaltenen Klostervisitation statt der Weltpriester Benediktiner als Kapläne aufgenommen. Cf. Esterl: *Chronik Nonnberg* (wie Anm. 594), S. 243ff.

⁶⁰² Esterl: *Chronik Nonnberg* (wie Anm. 594), S. 262.

⁶⁰³ Ab hier alle Angaben zur Biographie Klockers wieder aus: Winhard: *Klocker* (wie Anm. 598), S. 161ff.

Generalkapitel in Tegernsee zusätzlich zum letzten Präses der Bayerischen Benediktinerkongregation gewählt. Er erwies sich als kluger Streiter für sein Kloster und den Prälatenstand, musste sich aber letztlich auch der Säkularisierung beugen, wobei er dem nach Benediktbeuern geschickten Kommissar dessen Arbeit sehr schwer machte. Nach der Auflösung des Klosters gestattete Montgelas dem Abt am 31. Oktober 1801 München als künftigen Aufenthaltsort. Aber schon nur zwei Jahre darauf, am 22. Juni, verstarb der letzte Abt von Benediktbeuern, noch keine 58 Jahre alt. Seine letzte Ruhestätte fand Karl Klocker in der Äbtegruft der Stiftskirche zu Wiblingen.

Auch wenn Klocker letztlich „mehr der Rechtswissenschaft als dem Musischen“⁶⁰⁴ zugetan war, sollte man ihn auch in musikalischen Belangen nicht unterschätzen. Immerhin war er, bevor er nach Salzburg ging, zwei Jahre Konventorganist. In einem fünfseitigen Beschwerdebrief vom 26. Mai 1803 an die kurfürstliche Landesdirektion im Streit um die Konfiszierung des Klosterbesitzes beschwerte sich Klocker, dass unrechtmäßig sein „Clavicord“ beschlagnahmt worden sei, das er seinem „gewesten“ Kammerdiener für vier Dukaten abgekauft hatte.⁶⁰⁵

Über die Auswahl Michls als Komponist für dieses musikalische Geburtstagsgeschenk, so er dieser war, oder eine weitere Verbindung zwischen Michl und Klocker über die vermutliche Auftragskomposition der *Missa Sancta Erentrudis* hinaus ist nichts bekannt. Ott erwähnt in seinem oben zitierten Diariumseintrag auch keine Begegnung zwischen Klocker und Michl am 11. Juli 1802 in Weyarn. Aufgrund der Widmungsangabe auf dem Titelblatt kann nur geschlussfolgert werden, dass der Terminus ante quem des Kennenlernens – unter der Voraussetzung der Urheberschaft Michls bei dieser Messe - der Tod der Äbtissin 1783, der Terminus post quem Klockers Aufenthalt auf dem Nonnberg, ab 1774 ist.

⁶⁰⁴ In: Winhard: *Klocker* (wie Anm. 598), S. 164.

⁶⁰⁵ In: Winhard: *Klocker* (wie Anm. 598), S. 178.

3.11. Portrait von Joseph Willibald Michl

Bisher ist kein Portrait von Joseph Willibald Michl ausfindig gemacht worden. Vielleicht ließ er sich nicht malen, weil er wirklich so unförmig aussah, wie ihn der oben genannte sächsische Legationssekretär Unger beschrieb: Er soll „*hinkend, von tölpischem Äußern und dummer Physiognomie*“⁶⁰⁶ gewesen sein. Allerdings könnte es sein, dass er als Person schon auf zwei Gemälden festgehalten wurde, die sich noch heute in Weyarn befinden. Aus dem Jahre 1796 sind zwei Ölbilder auf Holz überliefert, die stets eine liturgische Handlung der Augustiner-Chorherren zeigen. Das erste ist die Darstellung eines Hochamtes von Propst Rupert Sigl II. mit musizierenden Klosterseminaristen. Das zweite stellt eine Festprozession anlässlich der 400-jährigen Einweihung der Kirche in Esterndorf mit musizierenden Chorherren und Studenten dar. Interessanterweise spielt die Szene im ersten Bild mit einem Hochamt vom 10. Juli 1796 laut der Bildunterschrift auch in der Kirche in Esterndorf. Lässt man aber den Hochaltar außer Betracht, so kann man feststellen, dass aufgrund der Kirchenraumform und -aufteilung das Szenarium in die Kirche St. Peter und Paul in Weyarn projiziert wurde. Noch heute findet sich dort diese Form des Altarraumes, während es in Esterndorf eine andere ist, und auch die beiden seitlichen Musizieremporen sind in Weyarn noch vorhanden.

⁶⁰⁶ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11), Brief datiert auf den 2. Februar 1772. (Cf. Anm. 203).

Darstellung eines Hochamtes in der Esterndorfer Wallfahrtskirche Mariä Hilf, das von Probst Rupert Sigl zelebriert wird. Auf der linken Seite sind der Probst und die Chorherren positioniert, auf den Tribünen die Musikanten und Sänger⁶⁰⁷

Auf dem Gemälde sind auch musizierende Klosterseminaristen, alle ohne Chorrock, abgebildet: links vier Blechbläser und ein Paukist, rechts drei Violinisten, zwei Sänger und ein Musiker im roten Gehrock, der die rechte Hand hält, als ob er dirigieren würde.

Auch auf dem zweiten Bild, das die Festprozession zeigt und mit dem Datum des 4. September 1796 versehen ist, findet sich hinter dem Paukisten und neben dem Trompeter an der Spitze der Instrumente spielenden Klosterseminaristen und singenden Chorherren mit Chorrock ein Herr im roten Gehrock ohne Instrument – obwohl er doch an der Spitze der Instrumentalisten geht – wieder mit erhobener rechter Hand. Auch wenn es keinen schriftlichen Beweis für diese These gibt, so könnte doch angenommen werden, dass es sich bei der Darstellung um den „leitenden Musiker“ handelt, den der Zeichner hier darstellen wollte. Da er einen Gehrock und keinen Chorrock trägt, kann er

⁶⁰⁷ Gemälde, Öl/Leinwand, 98 x 134 cm, um 1796. Das Bild befindet sich noch heute in einer Mariä Hilf geweihten Filialkirche von Neukirchen, die früher den Augustinerchorherren in Weyarn inkorporiert war. Mit freundlicher Abdruckgenehmigung von Alexander Heck (Fotograf), dem zuständigen Katholischen Pfarramt von Neukirchen-St. Dionysius, vertreten durch Pater Georg Assel Obl OT, dem Kunstreferat des Erzbischöflichen Ordinariats München, vertreten durch Ordinariatsrat Dr. Norbert Jocher und dem Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg.

kein Musikdirektor aus den eigenen Reihen der Augustiner-Chorherren sein, denn die Unterscheidung wird durch das Chorgewand sehr genau dargestellt. Das würde auch für Michl sprechen.

Da jedoch die Personen in ihrer Gestalt und v.a. in ihren Gesichtern alle stilisiert sind und gleich aussehen, würde man selbst aus einer Ausschnittsvergrößerung kein (realistisches) Portrait von Michl bekommen. Allerdings gibt das Bild mit der Darstellung eines Hochamts ein gutes Zeugnis über die Musizierpraxis: So ist relativ sicher anzunehmen, dass sich nicht alle Musiker auf der Orgelempore befanden, sondern auch ein Ensemble auf den Seitenbalkonen. Selbst auf einem der Balkone stehend erkennt man schnell, dass dies ein wichtiger Aufführungsaspekt ist. Denn aufgrund der Größe der Musizierlogen kann – neben der bereits genannten Tatsache der Notenexemplarüberlieferung – das Ensemble nur einfach besetzt gewesen sein.

3.12. Säkularisierung

Auch vor Weyarn machte die Säkularisation nicht halt. Ab dem Jahre 1798 machte sie sich zunehmend bemerkbar. Am 18. August 1798 vermerkte Ott in sein Klosterdiarium:

*Experimento aliorum Monasteriorum didicimus, quod belli duces, et Dutores ordinum miliarium Austriacorum, quibus Bavaria iam ultra dimidius annum diversorium probet, in quibusdam solemnitationibus pro capienda refocillatione non invitati venire soleant ad Monasteria: Ideo ad evitandos ejusmodi hospites canonio nostrae valde pretiosos hoc anno pro fine anni Scholastici in Theatro nostro Seminarii a studiosa juventute drama nullum exhibetur.*⁶⁰⁸

So wurde in diesem Jahr auch zum Schuljahresende keine Endskomödie aufgeführt. Eine Preisverleihung mit konzertantem musikalischen Rahmen fand jedoch trotzdem am 3. September 1798 statt:

Hora prima Musicam adornavimus sollennem in Theatro nostro Seminarii, seu potius in Orchestra ibidem, nempe Sinfonia, Recitativo,

⁶⁰⁸ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/11, pag. 143. I.e.: Aus der Erfahrung anderer Klöster haben wir gelernt, dass die Führer des Krieges und die Führer des österreichischen Heeres, denen Bayern schon über ein halbes Jahr Herberge bietet, pflegten, zu den Klöstern uneingeladen zu kommen, um in gewissen Feierlichkeiten Erquickung zu fassen. Um deshalb unserem Kanonikat sehr wertvolle Gäste dieser Art zu vermeiden wird in diesem Jahr zum Schuljahresende in unserem Theater von der studierenden Jugend kein Drama aufgeführt.

*Ariam, Duetto et chorum. Hac finita praemia merentibus studiosis adolescentibus sunt distributa.*⁶⁰⁹

Ott stellte am Jahresende 1798 betrübt fest:

*Annus hic cum die isthoc emoriens pro Bavariae nostrae Monasteriis terribilem, ac tristissimum habet exitum, eoquod Serenissimus Elector noster enormam summam pecuniariam ab iisdem ~~prostandam~~, propter communia prostanda recenter <...> mutus data [...] et dona gratuita, nuper exegerit, proxime prostandam.*⁶¹⁰

Wie in allen Klöstern kam auch nach Weyarn im November 1802 ein Kommissar aus München, der das Klosterinventar und den -besitz erfasste und die Klosterdiener auf den Kurfürsten vereidigte.⁶¹¹ Dieser Rechnungskommissar Mayr reiste am 4. November an und blieb bis zum 3. Dezember. Sofern Ott nicht irrt, waren bereits zu Beginn des Jahres 1801 Säkularisierungskommissare in Weyarn:

*[...] heri dictos Dominos Comissarios nostros vidimus in Templo spolia argentea quaerentes, et aestimantes, sed adorantes hodie Deum Eucharisticum, cujus Tabernaculum ipsorum manus jam attractaverunt, et occupaverunt, non vidimus.*⁶¹²

So kann man den Verlauf der Säkularisierung und ihrer Folgen für das Kloster aus Otts Schilderungen weiterverfolgen.⁶¹³ In seiner Chronik vermerkt er am 8. November 1802:

*Hodie cum Seminaristis Scholas incohavimus, licet forsitan non diu duraturas.*⁶¹⁴

Am 16. Dezember 1802 schreibt er:

⁶⁰⁹ Ebenda, AEM 148/11, pag. 170. I.e: Zur ersten Stunde haben wir feierliche Musik in unserem Seminartheater aufgeführt, oder eher im Orchester(graben) ebendort, nämlich eine Sinfonie, ein Rezitativ, eine Arie, ein Duett und einen Chor. Nach dem Ende dieser Musik sind den verdienten jungen Studenten die Preise zugeteilt worden.

⁶¹⁰ Ebenda, AEM 148/11, pag. 256, Eintrag vom 31. Dezember 1798; I.e.: Das heut zu Ende gehende Jahr hat für die Klöster in Bayern einen schrecklichen und sehr traurigen Ausgang: Unser Kurfürst hat vor kurzem zusätzlich zu den gewöhnlichen Abgaben, die im vorhinein als Darlehen bereits gegeben worden sind, ein neues Anlehen gefordert, das als freiwilliger Beitrag nächstens aufzubringen ist.

⁶¹¹ Cf. hierzu Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 41), S. 385ff.

⁶¹² Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/14, pag. 34, Eintrag vom 13. Februar 1801 (sic!); I.e.: Gestern haben wir unsere besagten Herrn Kommissare in unserer Kirche silberne Beute suchend gesehen, und deren Wert schätzend, aber heute haben wir sie nicht gesehen, als wir den Herrn in seiner eucharistischen Gestalt anbeteten, dessen Tabernakel die Hände dererselbst schon an sich gezogen haben, und in Beschlag genommen haben.

⁶¹³ Eine sehr detaillierte Darstellung der Säkularisierung und der Folgezeit, v.a. aus der Sicht der Musikpflege findet sich bei Sepp: *Musikpflege* (wie Anm. 383), S. 486 ff.

⁶¹⁴ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/15, pag. 140. I.e: Heute haben wir mit den Seminaristen das Schuljahr begonnen, das immerhin vielleicht nicht lange dauern wird.

[...] *hodie Musicam non adornavimus Reverendissimo, tum quia in luctu importuna, tum quia altefactus sacris exercitiis heri inchoatis sese occupat.*⁶¹⁵

Die Musik in Weyarn verebbte rasch und zunehmend. Hinzu kam, dass die Seminaristen im Januar 1803 entlassen wurden. Ott schreibt hierzu am 4. Januar 1803:

*Aliqui Seminaristae lachrymabundi hodie nobis valedixerunt. O boni Adolescentes!*⁶¹⁶

Mit dem 7. Januar 1803 endete die blühende Musikpflege in Weyarn. Ott kommentierte dies wie folgt:

*Heri et hodie Seminaristae nostri ex mandato Serenissimi e Seminario nostro tristes admodum, ac de ulteriore forte timidi diescesserunt. Musica Weyarensis, quae jam ultra 24 annos in tota vicinia maxime florebat, simul cum abitu deflorescit, quia nos defectum Musicorum sufficientium patimur non nisi longo tempore aut vix amplius supplendum.*⁶¹⁷

Nachdem die letzten Schüler auf Anweisung des Propstes das Stift verlassen hatten fingen Bauern und Handwerker, Knechte und Stallbuben an, Instrumente zu erlernen, damit wenigstens die Pflege der Kirchenmusik notdürftig aufrechterhalten werden konnte.⁶¹⁸ Doch dies ging nicht nahtlos und war keine wirkliche Alternative, wie die folgenden Einträge Otts beginnend mit dem 8. Januar 1803 zeigen:

*Absque Studiosis adolescentibus ad D.V. Mariam auxiliatricem debui officium et Lytanas producere, id quod deinceps semper fiet.*⁶¹⁹

⁶¹⁵ Ebenda, AEM 148/15, pag. 156; I.e.: Heute machten wir unserem Propst keine Musik, einerseits weil sie wegen der traurigen Zeitverhältnisse unangebracht wäre, andererseits weil er sich in hl. Exerzitien begeben hat.

⁶¹⁶ Ebenda, AEM 148/15, pag. 2. I.e.: Heute sagten bereits einige Seminaristen uns unter Tränen Lebewohl. Die guten jungen Leute!

⁶¹⁷ Ebenda, AEM 148/15, pag. 2f. I.e.: Gestern und heute gingen gemäß kurfürstlichen Erlasses unsere Seminaristen aus unserm Seminar. Sie waren sehr traurig und um ihre Zukunft besorgt. Die Weyarner Musik, die über 24 Jahre blühte und in der ganzen Umgebung gerühmt war, kommt mit dem Weggang der Seminaristen zum Erliegen. Einen Ersatz wird es wohl kaum geben.

⁶¹⁸ Cf. Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 20.

⁶¹⁹ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/15, pag. 3. Eintrag vom 8. Januar 1803 I.e.: Das Hochamt und die Litanei musste ich in der Mariahilfkapelle ohne die Studenten musikalisch gestalten. So wird das in Zukunft immer sein.

Am 22. Januar vermerkte Ott in der Chronik:

*Officium figuratum ad divam Virg. M. austriliatricem hoc tempore diebus Sabbathinis consistit es organodo, duobus cantoribus et uni chalcysta. O pauperiem. Sed nondum maximam!*⁶²⁰

Und so kam es am 25. Januar zum wohl traurigsten Eintrag:

*Officium apud nos figurari non potuit ob defectum DD. Musicorum.*⁶²¹

Weitere Einträge dieser Art folgen. Am 19. März 1803 begann die endgültige Abwicklung der Klostersauflösung nach §§ 35 und 42 des Reichsdeputationshauptschlusses. Zwar verlief die Säkularisation, zu deren Beginn im Kloster noch 36 Chorherren lebten, in Weyarn recht schleppend. Der zunächst mit der Ausführung beauftragte Aiblinger Rentbeamte Sebastian von Rieger, dessen Söhne auf die Weyarner Schule gegangen waren, ließ sich bei der Aufhebung des Klosters Zeit. Nachdem jedoch am 1. Mai 1804 Propst Rupert Sigl gestorben war, schloss der Miesbacher Landrichter Xaver Steyrer die Säkularisation ab dem 22. Juni 1804 rasch ab.⁶²² Laut Endabrechnung vom 9. Januar 1809 erzielte der Liquidator bei den Versteigerungen Einnahmen von 9597 fl., denen Ausgaben von 1710 fl. gegenüberstanden, so dass ein Gewinn für den Staat von 7887 fl. blieb.

Aufgrund dieser Umstände gab es für Joseph Willibald Michl nicht mehr viel zu tun. Er konnte weder Musik unterrichten noch gab es Musiker, für die er komponieren konnte. So machte auch er sich auf, das Kloster Weyarn am 1. September 1803 zu verlassen. Bei Ott findet man dazu den Eintrag:

*Dominus Josephus Michel, S.E.P.B. camerae compositor, qui jam ultra 16 annos Weyarae apud D. Judicem nostrum degebat, victuque una cum habitatione ex propriis procurato apud ipsum fruebatur, hodie Weyara discesit, reliquos vitae suae dies apud D. Sororium suum Neoforensi in Palatinatu superiore transacturus.*⁶²³

⁶²⁰ Ebenda, AEM 148/15, pag. 9. I.e.: Zu dem in dieser Zeit an den Samstagen in der Mariahilfkapelle üblichen Hochamt fanden sich ein Organist, zwei Sänger und ein Geiger. Welche Armut! Aber das ist noch nicht alles!

⁶²¹ Ebenda, AEM 148/15, pag. 10. I.e.: Wegen Fehlens der Musiker konnte kein Hochamt gehalten werden.

⁶²² Mayer: *Die letzten sieben Jahre Augustinerchorherrenstifts* (wie Anm. 531), S. 98-114.

⁶²³ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/15, pag. 68f.. I.e.: Herr Joseph Michel, kurpfälzischer Kammerkompositeur, der über 16 Jahre in Weyarn bei unserem Richter zubrachte und bei diesem Wohnung und Unterhalt gegen Barzahlung empfing, verließ heute Weyarn, um die übrigen Tage seines Lebens bei seinem Schwager in Neumarkt in der Oberpfalz zuzubringen.

Aus dieser Passage könnte man herauslesen, Joseph Willibald Michl wäre 1787 bzw. frühestens 1786 nach Weyarn gekommen. Dies erscheint aber zu spät, nicht zuletzt weil Michl bei dem Bericht der Firmreise von 1786 bereits als im Klosterleben integriert erscheint. Nun ist die „6“ bei „16“ im Diarium bereits dicker überschrieben, so dass die Vermutung nahe liegt, dass an der Zahl bereits etwas ausgebessert wurde. Schmid⁶²⁴ weist zudem in diesem Zusammenhang auf Ungenauigkeiten bei den Einträgen der letzten Jahre des Ott'schen Diariums hin, so dass man auch hier eine Fehlangabe annehmen kann.

Kurz nach Joseph Willibald Michl, am 22. September 1803, verließen auch der Klosterrichter und seine Frau Weyarn, um nach München überzusiedeln:

*Dominus Judex noster cum D. Judicisa, nata Michlin, et coqua emigravit Weyara Monachium, non sine lacrimis. Fata moderna hanc separationem, nobis aequae ac ipsis amaram conferunt.*⁶²⁵

Erst kurz zuvor hatten sie sich bereits in München aufgehalten. Vermutlich um ihre Unterkunft dort, von der bisher nichts bekannt ist, zu regeln. Am 2. September 1803 kamen sie nach Weyarn aus München zurück:

*Monachio Weyaram rediit D. Judex noster cum D. Coniuge sua, brevi iterum Monachium rediturus.*⁶²⁶

In Weyarn erinnert nicht mehr viel an Joseph Willibald Michl. Allein der noch heute erhaltene Orgelprospekt von 1745, vor dem Michl sicher auch als Organist tätig war, ist ein stummer Zeuge der damaligen Kirchenmusik. Das 1745 vom Dachauer Orgelbaumeister Quirin Weber erbaute Orgelwerk ist jedoch inzwischen zweimal erneuert worden:⁶²⁷ mit einem pneumatischen Werk um 1912 von August Behler, München, und einem mechanischen Werk 1993 durch die Orgelbauwerkstätte A. Staller aus Grafing bei München.⁶²⁸

⁶²⁴ Schmied: *Bayerische Schuldramen* (wie Anm. 235), S. 26.

⁶²⁵ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/15, pag. 73. I.e.: Unser Herr Richter siedelt heute mit der Frau Richterin, einer geborenen Michlin, und einer Köchin von Weyarn nach München über, nicht ohne Tränen. Die gegenwärtigen Umstände machen uns ebenso wie ihnen diese Trennung schwer.

⁶²⁶ Ebenda, AEM 148/15, pag. 69.

⁶²⁷ Das Obergehäuse des Orgelwerkes von Adam Fundasin, München, wurde umgebaut in die bis heute erhaltene Version, das Rückpositiv und der Unterbau der Hauptorgel dieser Orgel von 1962 wurden bis heute beibehalten.

⁶²⁸ Alle Angaben aus *Kreuzgeborene Liebe* Ausstellungskatalog des Deutschen Ordens und der Pfarrgemeinde St. Peter und Paul zur Weltausstellung Expodorf 2000 Weyarn.



*Der Orgelprospekt der Klosterkirche St. Peter und Paul, Weyarn*⁶²⁹

⁶²⁹ Für die Informationen zur Orgelgeschichte, das Bild und die Abdruckerlaubnis danke ich herzlich H. H. Pfarrer Emmeram Oberberger (Brief vom 12. November 1998 an den Autor) bzw. P. Dieter Lieblein OT.

4. Die Rückkehr nach Neumarkt

Nach der Auflösung des Klosters Weyarn kehrte Michl wieder in seine Heimatstadt zurück, um dort seinen Lebensabend zu verbringen. Sicherlich bewog ihn dazu u.a., dass er in München oder Weyarn keine eigene Familie gegründet hatte, in Neumarkt aber noch seine Schwester mit ihrem Mann lebte, den er als Kirchenmusiker an St. Johannes vielleicht mit seiner musikalischen Erfahrung unterstützen konnte. Da Michl, der sicherlich keineswegs begütert war, weder in einer Spital- noch in einer Bruderschafts- oder Almosenstiftung dieser Jahre aufgeführt ist, aber auch kein eigenes Haus erwarb,⁶³⁰ kann gefolgert werden, dass er bei seiner Schwester Maria Barbara Susanna und seinem Schwager Georg Benedict Peissner gewohnt hat. Leider fehlen die entsprechenden Inventarbücher, die über den Nachlass von Michls Vater Anton detailliert Auskunft geben könnten.

Der Neumarkter Heimatforscher Hans Meier (1926-2003) schreibt in einem seiner zahlreichen Aufsätze,⁶³¹ der musikalische, damalige Stadtpfarrer von Neumarkt, Max August Freiherr von Egker,⁶³² der von 1791 bis 1810 die Pfarrei St. Johannes versah, habe Michl nach Neumarkt zurückgeholt.

Eine Beurteilung dieser These erweist sich als schwierig. Sicherlich sind die geographischen Parallelen in den Lebenslinien der beiden auffallend, möglicherweise trafen sich die beiden bereits am Wilhelmsgymnasium bzw. Lyzeum, das Egker z.B. 1771 als „*philosophus 2dus annus*“ noch besuchte.⁶³³ Als Michl 1780 oder 1784 nach Weyarn zog, war Egker noch bis 1785 als Chorherr dort. So könnten sich spätestens hier die beiden begegnet sein, auf jeden Fall aber bei den beiden im Klosterdiarium Otts dokumentierten Besuchen als Stadtpfarrer an St. Johannes, Neumarkt, in Weyarn am 27. Januar 1799 und bei den Sekundizfeierlichkeiten von Propst Sigl am 27. September 1801.⁶³⁴ Ein näherer oder konkreter persönlicher Kontakt der beiden ist jedoch nicht dokumentiert.

⁶³⁰ In den oben herangezogenen Briefprotokollen und den Häuser- und Rustikalsteuerkatastern der Stadt Neumarkt konnten in der Zeit zwischen 1803 und 1816 keine Hinweise auf Josef Willibald Michl auffindig gemacht werden.

⁶³¹ Meier, Hans: *Neumarkter Stadtgeschichten; gesammelte Aufsätze*, in: Neumarkter Historische Beiträge Band 3, S. 14 ff.

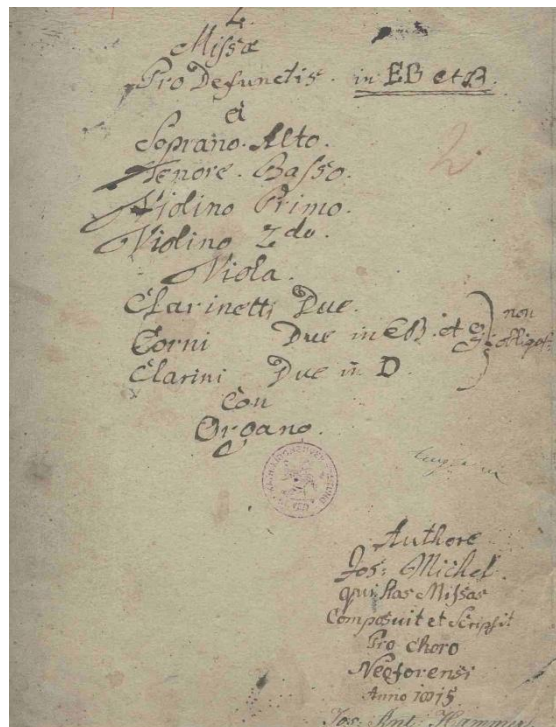
⁶³² Auch Egcker oder Egckher.

⁶³³ Staatsarchiv für Oberbayern: *Wilhelmsgymnasium (WG)*, Notenbuch 1771 (Nr. 97).

⁶³⁴ Cf. supra.

Auch war in Neumarkt um 1803 keine Stelle vakant, die der Geistliche dem Musiker anbieten konnte, denn die Organisten- und Chorleiterstelle war, wie erwähnt, mit Michls Schwager Georg Benedikt Peissner besetzt. So war wohl letztlich die familiäre Bindung für Michl der hauptsächliche Grund dafür, nach Neumarkt zurückzukehren.

Aus dieser Zeit ist von Michl nichts mehr überliefert. Lediglich eine Messe in C-Dur aus diesem Lebensabschnitt Michls, so die Angabe „15. November 1813“ die Entstehungs- oder Erstaufführungszeit angibt, findet sich in dem Franziskanerkloster Dietfurt und zwei Requiemkompositionen aus dem Jahre 1815 im Archiv der Pfarrkirche St. Veit.⁶³⁵



*Titelblatt der Requiemkompositionen in Es und B
Pfarrarchiv Neumarkt St. Veit (NT 247)*

Die bisherige These, Michl hätte diese Requiens für Neumarkt St. Veit komponiert, kann nun widerlegt werden: Auf dem Deckblatt ist zwar „*pro choro Neoforensi*“ vermerkt, aber damit muss die Kirche in Neumarkt in der Oberpfalz gemeint sein. Denn der Chor des jetzigen Neumarkt St. Veit, zu Michls Lebzeit jedoch in Neumarkt und St. Veit getrennt, benannte sich nach dem Kloster St. Veit, das sogar bis ein Jahr nach der Säkularisation zu Salzburg und nicht zu Bayern gehörte. Noch dazu war die Johanneskirche in Neumarkt (St. Veit) viel zu unbedeutend und hatte gar keinen Platz für einen Chor. So gab es bis zur Zusammenlegung von Neumarkt und St. Veit, wobei

⁶³⁵ JWM AXX:2 und JWM AXX:3.

St. Veit nur aus dem Kloster und einigen wenigen dazugehörenden Häusern bestand, nie einen „Neumarkter Kirchenchor“, sondern nur einen „St. Veiter“. Und diese Zusammenlegung geschah nach den Angaben des in Neumarkt St. Veit amtierenden Kirchenmusikers, Herrn Höbl, erst im Zuge der Gebietsreform in den 1960er-Jahren. Demnach müsste die Widmung auf der Messe „*pro choro St. Vito*“ heißen, wenn Michl sie wie viele andere Komponisten auch für diesen Chor komponiert hätte, der im Kloster tätig war, dessen Musikkultur bis lange nach der Säkularisation bestand.

Darüber, wie die Requiemkompositionen nach Neumarkt St. Veit gekommen sind, gibt vielmehr eine zweite Anmerkung in anderer Handschrift auf dem Titelblatt Auskunft, die lautet: „*Josef Anton Hammer*“. Über ihn geben die Matrikelbücher des Klosters folgende Auskunft: „*Anton Hammer, 24. Mai 1824-16. August 1903, Lehrer von Gimmersheim, Lehrer und Kirchenchorleiter St. Veit in der Zeit von 1878 bis 1896*“. Von Josef Anton Hammer finden sich in Neumarkt St. Veit viele handgeschriebene Noten, die teils von ihm stammen, teils von ihm mitgebracht wurden. Bei letzteren handelt es sich hauptsächlich um Werke österreichischer Komponisten wie Eybler, es stammen aber auch einige aus dem Bereich Rosenheim, München und Augsburg, wo ein Berührungspunkt mit den Kompositionen Michls möglich wäre. Ein persönlicher Kontakt zwischen den beiden kann aufgrund der Lebensdaten ausgeschlossen werden. Hammers Kompositionssammlung gibt aber Aufschluss darüber, dass er wohl ein großer Anhänger klassischer Kompositionen war.⁶³⁶

Zuletzt muss angemerkt werden, dass die Notenhandschrift der Requiens nicht als Autograph identifiziert wurde und somit könnte es sich bei der Jahresangabe 1815 sogar um die Angabe der Erstellung einer Kopie handeln.

In Neumarkt i.d. OPf. selbst konnte ich bisher keine Werke Michls ausfindig machen.

⁶³⁶ Alle Angaben aus dem Abschnitt „Neumarkt St. Veit“ wurden mit freundlicher Hilfe des Kirchenmusikers von Neumarkt St. Veit, Herrn Manfred Höbl, erstellt, dem ich auch für die Überlassung der Reproduktionen der Handschriften herzlich danke.



„Das untere Thor“ mit dem Friedhof (rechts unten angedeutet)
in einer Zeichnung von Albert Reich (1881-1942)⁶³⁷

Am 30. Juli 1816 um 4 Uhr morgens starb „Joseph Willibald Michl, ledig, königlich-bayerischer pensionierter Cammercompositeur von hier“ im Alter von 71 Jahren an „Entkräftung“⁶³⁸ und wurde am 1. August auf dem „Unteren Friedhof“ begraben. Dieser Friedhof lag vor der Stadt beim Spital⁶³⁹ (auf dem Gebiet des heutigen Landratsamtes), zu dem er vornehmlich gehörte. Er hatte eine Größe von 11.205 Quadratschuhen, war von einer Mauer umschlossen und soll um 1800 nur noch wenig benutzt worden sein. Der eigentliche „Hauptfriedhof“ von Neumarkt war um die Pfarrkirche St. Johannes angelegt, bis er 1801 aufgelassen⁶⁴⁰ und 1852 zum öffentlichen Platz umgestaltet

⁶³⁷ In: Romstück, Kurt: *Neumarkt i.d. OPf.*, Kern Druckerei, Nürnberg 1971, S. 16. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von Kurt Romstück (vom 17. Januar 2007).

⁶³⁸ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: *Sterbematrikel* Band 8, Jahrgang 1816, S. 313.

⁶³⁹ Alle Angaben über die Friedhöfe von Ried, Karl: *Neumarkt in der Oberpfalz – eine quellenmäßige Geschichte der Stadt Neumarkt*, Verlagsdruckerei Neumarkt, Neumarkt 1960, S. 344 und 348.

⁶⁴⁰ Diese eine Zahl stammt aus Buchner, Franz Xaver: *Schulgeschichte des Bistums Eichstätt vom Mittelalter bis 1803*, Laßlebenverlag, Kallmünz 1956, S. 249.

wurde.⁶⁴¹ Aber im 17. Jahrhundert soll sich eingebürgert haben, dass Begräbnisse auf diesem Friedhof als Vorzug galten und zunehmend nur privilegierten Personen höherer Stände zugestanden wurde. Da der „Obere Friedhof“, auch „Jobstfriedhof“ genannt, da er sich von der Jobstkirche gegen Süden und Osten hin erstreckt, beschränkt war und der Friedhof bei St. Anna, ursprünglich der Friedhof für die Aussätzigen, nicht erweitert werden konnte,⁶⁴² soll der untere Friedhof 1815 wieder in Gebrauch genommen worden sein. Allerdings nur sieben Jahre lang. Denn nachdem sich laut Ried der Totengräber Ulrich Lindner um den 10. April 1820 beim Magistrat beschwerte, dass die Gräber wegen des Wassers nicht tief genug angelegt werden könnten und nachdem der Friedhof bei St. Jobst daraufhin erweitert worden war, beschloss der Magistrat am 31. September 1822:

Der untere Friedhof solle ganz aufhören, die Grabsteine und eisernen Kreuze sollen von den Angehörigen entfernt werden und die Fläche des Friedhofs soll mit den angrenzenden Wiesen vereinigt werden.

So ist von der letzten Ruhestätte des wohl größten musikalischen Sohnes der Stadt Neumarkt nun nichts mehr zu finden. Es ist unbekannt, ob sich die sterblichen Überreste Joseph Willibald Michls heute noch unter der Kreuzung vor dem Unteren Tor befinden oder zusammen mit den übrigen menschlichen Überresten, die beim Kanalbau 1841 im Leitgraben gefunden wurden, in ein Sammelgrab im Jobstfriedhof umgebettet wurden.

Nr.	Nomen.	Alter.	Status.	Morbus.	Coem. Minister.
22.	Julig. Balth. Sperber. +20. h. 1/2 7. mat. c. s. m.	313	Gänor. Wittwer, u. zeitig Brand. nirter Pfarr-landarzt meiner hier. mansdorfer.	sup. Decang.	
28.	Ana Haubner. +20. h. 1/2 2. veff. c. s. m.		sbänor. Verehel. fuhr. Wätersuchr. männl. hic. D. Schaller.	sup. J. Krieger Capl.	
31.	Paul Hagenbucher. +29. h. 9. mat.		Infans. Joan. Hagenbuch landarzt ner Schifferhümaier.	sup. Jos. Klee Coop.	
32.	Joseph. Michl. +29. h. 4. mat. c. s. m.		71etnor. led. K. O. von pionirset Camr. D. Schaller. compositour v. hier	sup. Decang.	
				sup. D. Jachazg	

Sterbematrikeleintrag zu Joseph Willibald Michl (letzte Zeile)⁶⁴³

⁶⁴¹ Ebenda, S. 252: „1851/1852 Abbruch der Friedhofsmauern um die Pfarrkirche und die Georgskapelle (26 Fuß südöstlich von dem Chore der Pfarrkirche, nordöstlich das Schulbenefizium), um 250 fl. versteigert.“

⁶⁴² Gemäß dem Konzil von Lateran von 1179 mussten die Aussätzigen eine eigene Kirche und einen eigenen Friedhof vor den Stadtmauern haben.

⁶⁴³ Diözesanarchiv Eichstätt: Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt: Sterbematrikel Band 8, Jahrgang 1816, S. 313. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Diözesanarchivs Eichstätt.

III. KAPITEL: ANALYSE

Ich sprach von der musikalischen Analyse als einer dreifachen Aufgabe: Erkennen der Details – Erkennen der Zusammenhänge, also Funktion der Details im Ganzen der Komposition – Aufbau und sprachliche Darstellung der Analyse.

(Diether de La Motte: *Musikalische Analyse*)¹

In diesem Kapitel soll nun vor dem Hintergrund der beiden ersten Kapitel die Kompositionsweise und damit der musikalische Stil Michls näher betrachtet werden. Wie der Werkkatalog zeigt, umfasst Michls Œuvre nicht nur zahlreiche weltliche, sondern auch geistliche Gattungen, nicht zuletzt bedingt durch die im ersten Kapitel dargestellten zwei großen kompositorischen Betätigungsfelder Michls, den Münchner Hof sowie das Augustiner-Chorherrenstift in Weyarn. Jede dieser Gattungen, sei es eine Fastenmeditation, ein Messordinarium, eine Psalmvertonung, eine Symphonie, eine Serenade oder ein Quartett, würde eine eigene detaillierte Untersuchung rechtfertigen, die diese einen Überblick verschaffende Arbeit jedoch nicht leisten kann.

Die damit nur ausschnittartige Annäherung an einen „Personalstil“ Michls ist wegen der zahlreichen Werke, die in den unterschiedlichen thematischen Katalogen mannigfaltigen und unterschiedlichen anderen Komponisten zugeschrieben werden, fragwürdig. Diese nicht eindeutig zuordbaren Opera würden gattungsgebunden ebenfalls jeweils einer eigenen Untersuchung bedürfen, wie dies beispielhaft im Blick auf das Solokonzert für Klarinette in B-Dur [JWM DVII:1] und die *Missa solemnis et brevis*, D-Dur [JWM CIX:4] hier versucht wird.

Es wäre auch von großem Interesse, die tonsetzerischen und stilistischen Entwicklungen nachzuvollziehen, sowohl im Detail als auch in größeren Zusammenhängen wie unter Berücksichtigung des Einflusses seines Lehrers Camerloher, der Zusammenarbeit mit Andrea Bernasconi oder im Kontext anderer Weyarner Klosterkomponisten. Im Rahmen dieser grundlegenden Untersuchungen ist dies jedoch nicht zu leisten und muss vorerst ein Desiderat bleiben.

Die Auswahl der hier nach der Tonsatzlehre von Zsolt Gárdonyi² analysierten Stücke resultiert aus der eigenen Musizierpraxis, deren Erkenntnisse in der Erarbeitung und Interpretation

¹ La Motte, Diether de: *Musikalische Analyse*, Textteil, Bärenreiter, Kassel u.a. ⁸2007, S. 9.

² Gárdonyi, Zsolt und Nordhoff, Hubert: *Harmonik*, Mösel Verlag, Wolfenbüttel ²2002 und Gárdonyi, Zsolt: *Kontrapunkt*, Mösel Verlag, Wolfenbüttel ²1991.

der Werke Michls gelegentlich einfließen. Ein weiteres Kriterium waren die Quellenlage oder die zentrale Bedeutung eines Stückes für die entsprechende Gattung.

Die beschrittenen analytischen Wege sind unterschiedliche: Ein erster Zugang ist die werkimmanente Analyse des jeweiligen Notentextes. Es werden darüber hinaus auch Werke einer Gattung miteinander verglichen. Ein dritter analytischer Ansatz ist der Vergleich mit anderen, in etwa zeitgleich entstandenen Werken dieser Gattung. So wird z.B. das Klavierkonzert in B [JWM BVII:4] zusammen mit Mozarts Klavierkonzert in B (KV 238) betrachtet. Eine weitere Annäherung an die Kompositionsweise Michls soll über zeitgenössische Kompositionslehren geschehen. Michls Fagottkonzert [JWM BVII:1] etwa wird im Kontext von Heinrich Christoph Kochs (1749-1816) *Versuch einer Anleitung zur Composition* betrachtet. Zuletzt soll die Auseinandersetzung mit den Notentexten auch in Reflexion mit anderen, bereits erstellten Analysen Michlscher Werke durch Alfred Zehelein³, Susanne Günter⁴ und Georg Niedermayer⁵ erfolgen. Ziel ist, eine möglichst umfassende Annäherung an das Werk und damit den Komponisten Michl durch diese verschiedenen Zugänge und Interpretationsansätze zu erreichen.

Zur Geschichte und Entwicklung jeder einzelnen WerkGattung existieren bereits hervorragend erarbeitete und umfassende Darstellungen und Publikationen. Daher werden diese Aspekte in der vorliegenden Arbeit nur gestreift.

So kann dieses Kapitel, das sich wie der Werkkatalog erst der Betrachtung der kirchenmusikalischen, dann der weltlichen Werke widmet, nur eine erste, großformelle Annäherung an den Kompositionsstil Michls sein, die künftig zur weiteren analytischen Auseinandersetzung mit seinen Werken - auch im Widerspruch zur hier vorliegenden Analyse - einladen soll.

³ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl – ein vergessener südbayerischer Komponist (sein Leben und seine Werke)*, Wilhelm Berntheisel Verlag, München 1928.

⁴ Günter, Susanne Maria: *Joseph Willibald Michl – Ein Klassiker der Oberpfalz*, Zulassungsarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Grundschulen in Bayern nach der GS/LPO I, (mschr.), Regensburg 1987

⁵ Niedermayer, Georg: *Joseph Willibald Michl – Untersuchung zu seinem Leben und zu seinen Serenaden*, Zulassungsarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Realschulen in Bayern nach LPO I, (mschr.), Eichstätt 1983.

1. Messkompositionen

1.1. Michls *Missa solemnis, a-Moll* [JWM AIX:9]

Michls *Missa solemnis* in a-Moll hat Alfred Zehelein in seiner Dissertation eingehend behandelt.⁶ Daher soll sie in der gleichen Quellenüberlieferung noch einmal betrachtet werden, um so einen neuen Blick im Kontext einer anderen Rezeptionsgeschichte zu bekommen.⁷

1.1.1. Quellenlage und Einordnung bei Zehelein

Alfred Zehelein ordnet diese Komposition Michls ans Ende dessen Weyarner Schaffensperiode.⁸ Damit müsste die Messe in den letzten Jahren vor der Säkularisierung verfasst worden sein.

Die Messe liegt in sieben greifbaren Quellen vor, von denen drei einen anderen Komponisten als Michl nennen.⁹ Auf Grund der getroffenen Beobachtungen Michelscher Messvertonungen bei anderen Ordinarien in dieser Analyse kann jedoch von einer Autorschaft Michls ausgegangen werden. Zehelein stellt diese nicht in Frage, erwähnt aber auch keine anderen Komponistenzuschreibungen.

Die Handschriften nennen entweder C-Dur oder a-Moll als Grundtonart der Messe. Letzteres stellt die 0-Ebene des *Kyrie* und *Agnus Dei*, also der Rahmensätze, dar, während die parallele Durtonart dem *Gloria*, *Credo* und *Benedictus* zu Grunde liegt. Die Quelle aus St. Peter in Salzburg bringt als einzige den Titel *Missa Solemnis* und eine Opusangabe (IX.)

⁶ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 25-27.

⁷ CH - E 551/1 bzw. JWM AIX:9, Quelle F. Susanne Günter (Cf. Anm. 4) hat diese Messe aus einer Transkription von Chorregent Toni Kriegl (Hofkirche Neumarkt) im Rahmen einer Zulassungsarbeit analysiert. Auf Grund der anderen analytischen Terminologie und Herangehensweise sowie der nicht immer nachvollziehbaren Erkenntnisse wurde Ihre Arbeit der hier vorliegenden Analyse nicht zu Grunde gelegt. So scheint z.B. die durchgehende, mitunter stark forcierte Verwendung klassischer Termini der Sonatenhauptsatzform bzw. der klassischen Themenbildung mit Vorder- und Nachsatz auf Grund zum einen der eigenen Beobachtungen der Themenweiterentwicklungen, zum anderen der nicht immer beibehaltenen geradzahligen Taktperiodiken bei dieser Messe verfehlt. Auch sind selbst bei einer motivischen Begründung eines Vorder- und Nachsatzes die dazu gehörigen harmonischen Parameter (z.B. Halbschlüssigkeit zwischen Vorder- und Nachsatz) an den von Günter ausgewiesenen Stellen seltenst festzustellen. So z.B. bei ihrer Analyse des *Kyrie* mit Seitenthema und Reprise (S. 35 ff.) oder des *Gloria* (S. 45), bei der Beschreibung des *Credo*-Themenkopfs (S. 53) oder des *Benedictushauptthemas* mit Vorder- und Nachsatz (S. 74).

⁸ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 25. Diese Arbeit von Alfred Zehelein stellt wie beim biographischen Teil auch bei dieser Analyse eine beachtenswerte Grundlagenstudie dar. Da ihre Bewertungen jedoch sehr zeitgebunden und als solche nur noch von historischem Interesse sind, sowie der analytische Zugang zur Musik des 18. Jahrhunderts in den letzten achtzig Jahren bedeutend gewandelt hat, geht diese Arbeit nicht detailliert auf alle Aussagen Zeheleins ein, sondern will Michls Werk aus heutiger Sicht neuerlich betrachten.

⁹ Cf. II. Kapitel: Systematisch-thematisches Werkverzeichnis.

1.1.2. Die einzelnen Sätze

Das 126taktige, im Dreivierteltakt stehende *Kyrie* folgt in seinem Aufbau – wie zu erwarten – der textlich vorgegebenen, dreiteiligen Großform. Der erste *Kyrie*-Teil umfasst 68, der kürzere *Christe*-Teil 18, der letzte *Kyrie*-Teil 38 Takte. In dem durchwegs im Tempo des *Andante moderato* gehaltenen ersten Ordinariumsteil sind alle in der Messe vorkommenden Instrumente – erste und zweite Geige, Bratsche, Violone (Violoncello), zwei Oboen, zwei Clarini in C (die beim *Christe* durch Hörner ersetzt werden), Pauke und Orgel, die vier Gesangssolisten und der Chor bereits beteiligt. Die zu Grunde liegende Haupttonart dieses Satzes ist a-Moll.

I. Kyrie
Andante moderato

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) shows the initial entry of the instruments. The Oboe (Ob) has a whole rest. The Violins (V. I and II) and Viola (Vla.) enter with a forte (*f*) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello/Double Bass (Vln./b.c.) enters with a forte (*f*) dynamic, playing a similar rhythmic pattern. Trills (*tr*) are marked above several notes in the strings. The second system (measures 5-10) continues the orchestral introduction. The Oboe (Ob) enters with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with trills. The Violins (V. I and II) and Viola (Vla.) continue their rhythmic pattern. The Violoncello/Double Bass (Vln./b.c.) continues with a forte (*f*) dynamic. Trills (*tr*) are marked above several notes in the strings. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*), trills (*tr*), and articulation marks.

Das eröffnende Orchestervorspiel des Kyrie (die übrigen Stimmen schweigen)

Das eröffnende, achttaktige Orchestervorspiel stellt in seiner ersten Hälfte eine Umspielung des tonikalen Dreiklangs unisono sowie im Forte in Streichern und Orgel dar. Nach zwei Takten wird das Motiv in der ersten Violine um eine Sekunde, aber dominantisch-tonal nach oben transponiert wiederholt, während die übrigen Stimmen von der ersten Violine losgelöst dieses Motiv begleiten. Harmonisch stellen diese ersten vier Takte ein plagal-authentisches Pendel dar. Somit entspricht diese Phrase harmonisch nicht den Prinzipien des klassischen Vorder- und Nachsatzes, kann motivisch aber als solcher aufgefasst werden. Der „motivische Nachsatz“, zu dem die Oboen ab Takt 6 an der ersten und zweiten Violine orientiert hinzutreten, endet halbschlüssig. Ab Takt 9 setzen die Chorstimmen taktweise versetzt ein.

S. *p* Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

A. *p* Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,

T. *p*
8 Ky - ri - e, Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son,

B. *p* Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,

*Beginn der Chorstimmen (T. 9 bis 16)*¹⁰

Es beginnt der Tenor, gefolgt von Sopran, Alt und Bass. Dies ereignet sich über synkopisch geführten Violinenstimmen ohne Generalbass, der erst mit dem Basseinsatz wieder beginnt. Nach dieser Phrase verselbständigen sich die eher am Chorsatz gehaltenen Streicherstimmen und bringen unisono den Themenkopf als Kontrapunkt zu den homophonen Kyrierufen des Chores, die ab Takt 21 in einer v.a. im Bass akkordisch figurierten Quintfallsequenz gipfeln. Mit Takt 26 beginnt ein zweites, melodischer gehaltenes Thema, das ein Seitenthema suggeriert, aber in der Tonart a-Moll verbleibt.

VII *p* *tr*

„Zweites Thema“ in der ersten Violine (T. 26 bis 31)

¹⁰ Bei sämtlichen Notenbeispielen wurden die C-Schlüssel der Singstimmen zur besseren Lesbarkeit in die heute gebräuchliche Schreibweise mit Violinschlüssel aufgelöst.

Im Chor ist es durch zwei Kyrierufe im Piano charakterisiert. Dabei ist der erste durch den ruhigen Rhythmus des Anfangsmotivs gekennzeichnet. Der zweite stellt eine Weiterverarbeitung des Motivs aus Takt 17 dar, diesmal mit Punktierten Achteln und Sechzehnteln. Mit diesem Themenkopf im homophonen Chorsatz, der rhythmisch den zu Grunde liegenden Text „Kyrie (eleison)“ syllabisch nachzeichnet, beginnt Michl ab Takt 30 einen modulatorischen Abschnitt. Von a-Moll ausgehend moduliert er über die gemeinsamen Töne von Tonika und Tonikaparallele *c* und *e* durch die Dominantisierung dieser Tonikaparallele nach F-Dur, die noch im folgenden Takt durch die kleine Septe ebenfalls dominantisiert wird. Der authentischen Auflösung B-Dur (T. 33) folgt der dominantische C-Dur-Septakkord durch Verbindung des gemeinsamen Tones *b*. Auf Schlag 3 dieses Taktes (T. 34) erhöht Michl den Grundton chromatisch, wodurch ein verminderter Septakkord über *cis* entsteht, den er leittönig nach D-Moll auflöst. Die neu erreichte und dominantisch bestätigte Tonika d-Moll deutet Michl in Takt 35, Schlag 3 zur Subdominante in a-Moll um, auf die er den Dominantseptakkord E-Dur folgen lässt, der wiederum trugschlüssig nach F-Dur weitergeführt wird. Ab Takt 37 wird die wiedererreichte Haupttonart des Stückes mit einer authentischen Doppelwendung bestätigt.

Der harmonische Rhythmus ist in der Regel ganztaktig. Diese harmonischen Fortschreitungen werden durch die Dynamik unterstützt. So steigert sich die Dynamik bis zu Takt 34 ins Forte, und fällt gegen den Schluss wieder ins Piano zurück. Während die zweite Violine, Viola und tiefen Streicher in meist taktweise geführten Tonrepetitionen geführt sind, um das harmonische Gerüst zu geben, ist die erste Violine in Sechzehntel und Tonleiterausschnitten figurierend zum Chorsatz geführt. Die Oboen dienen auch vorrangig der Harmonieführung und sind thematisch allenfalls durch Verdoppelung einer Singstimme beteiligt.

Nach dieser modulierenden Passage beginnt in Takt 39 ein Orchesterzweischenspiel, das zuerst die ersten vier Takte vom Beginn des Kyrie reminesziert, um im letzten Takt und dem darauf folgenden nach C-Dur zu modulieren. Mit einer Sechzehntel-Tonleiter-Rakete beginnt ein C-Dur-Abschnitt, dessen Chormotivik sich aus den Takten 28ff. speist. Hier treten nun auch die Trompeten mit der Pauke dazu. Bis zum Mittelteil des *Kyrie*, dem *Christe*-Abschnitt, hat auch dieser Teil hauptsächlich modulatorischen Charakter. So schließt sich an das C-Dur im Takt 49 eine sich als dominantischer D-Dur-Septakkord erweisende Harmonie, verbunden durch den gemeinsamen Ton *c* an, dessen authentische Weiterführung nach G-Dur ebenfalls wieder dominantisiert wird und so nach C-Dur im Takt 52 zurückführt. Auch diese tonikaparallele Zwischentonika wird dominantisiert. Der Auflösung nach F-Dur schließt Michl aber keine weitere Dominantisierung an, sondern deutet diesen Akkord als Subdominante in einem C-Dur-Kontext aus. Diese Zwischentonika wird aber nicht direkt, sondern erst nach einem Trug-

schluss (T. 55) dominantisch in Takt 58 erreicht. Ab Takt 53 sind die Streicher wieder unisono im tonal angepassten Anfangsmotiv geführt. Während des ganzen Abschnittes haben die Trompeten vorrangig harmoniestabilisierende Pedalfunktion. Mit dem aus Takt 17f. bekannten melodischen Motiv im Sopran, das in einer dreimaligen im Terzabstand abwärts gerichteten Sequenz wiederholt und harmonisch nun modulatorisch verwendet wird, beendet Michl von C-Dur über a-Moll (T. 62) F-Dur erreichend halbschlüssig den ersten Abschnitt mit einem Quartsextvorhalt, dessen Auflösung und einer Viertelgeneralpause.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Ob

Cor.

Clar.

Tymp.

I

V.

II

Vla.

S.
Ky - ri-e e - lei-son, Ky - ri-e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei-son.

A.
Ky - ri-e e - lei-son, Ky - ri-e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei-son.

T.
8 Ky - ri-e e - lei-son, Ky - ri-e e - lei-son, Ky-ri - e e - lei-son.

B.
Ky-ri-e e-lei - son, Ky-ri-e e-lei - son, e-lei-son, Ky-ri - e e - lei-son.

Org.

Vlne.

6 4 8 6 5 3 3 b7 3 8 6 7 5 6 4 5

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Ob
(Cor in C)

Cor.
p

Clar.

Tymp.

I
V.
II
p

Vla.
p

S.
Solo
Chri - ste, Chris-te e - lei-son,

A.
Solo
Chri-ste, Chris-te e - lei- son, Chri-ste e-lei-

T.
Solo
Chri - ste, Chris-te e - lei - son,

B.
Solo
Chri-ste, Chris-te e - lei - son,

Org.
p

Vlne.
p

3

Übergang vom ersten Kyrie zum Christe (T. 63-73)

Diese Pause ist möglicherweise durch den Instrumentenwechsel von den Clarini zu den Corni (in C) bedingt, die in diesem Christe-Abschnitt durchwegs mit Pedalfunktion versehen sind. Der 18-taktige, durchwegs in F-Dur gehaltene Abschnitt wird vom Soloquartett bestritten. Zehelein beschreibt die Satzstruktur als dem Chorsatz gleich: „Schöne syllabische Deklamati-

*on und gewählte Rhythmik!*¹¹ Im Abstand eines Taktes setzen die Solisten in der Reihenfolge Sopran-Alt-Tenor-Bass ein. Dabei imitieren Tenor und Bass den Sopran und Alt in ihrem Anfang. Michl führt diese imitierende und - auch hinsichtlich der einzelnen Stimmen - wechselnde Duettkombinationen bis zum Ende dieses kurzen Abschnittes zu einem homophonen Satz zusammen (T. 82), der wieder halbschlüssig in F-Dur mit einem Quartsextvorhalt und dessen Auflösung endet. Die Streicher wechseln dabei zwischen Einwüfen des jeweils tonartlich angepassten Unisono-Kyrie-Hauptthemas von Takt 1, teils unisono (T. 69f. und T. 83f.), teils mehrstimmig (T. 71ff. und T. 81) oder in dieser Struktur alternierend (T. 81ff.), synkopischen Tonrepetitionen, wie sie beim ersten Choreinsatz (T. 9ff.) am prägnantesten waren (T. 73ff.) oder einer *colla parte*-Führung mit einzelnen Chorstimmen (z.B. Violine I mit Alt T. 79 oder Violine II mit Tenor in T. 72). Eine auffällige Loslösung und eigenständige motivische Beteiligung erfahren die beiden zueinander in Terzen oder Sexten geführten Oboen in diesem *Christe*-Abschnitt. Ab T. 73 in der ersten, ab T. 74 in beiden Oboen bringen sie bis zur Rückkehr in eine harmoniestabilisierende Setzart in Takt 82 ein galantes Einwurfmotiv bestehend aus einer auftaktigen Achtel auf Schlag 1+, eine Achtel Tonrepetition mit Triller, gefolgt von einem nach unten gerichteten Achtelsprung meist im Intervall einer Terz und einer repetierenden Viertel. Mit einer als „Mannheimer Rakete“ bezeichnenbaren unisono C-Dur-Sechzehnteltonleiter schließt der dritte Teil an, der nach vier Takten zurück nach a-Moll moduliert. Wie auch Zehelein bemerkt, stellt dieser Abschnitt hinsichtlich der gewählten Motive und ihrer Weiterführungen einen Rückgriff auf den ersten Kyrieabschnitt dar.¹² So entsprechen z.B. die Takte 87 bis 90 den Takten 45 bis 48. Jedoch ist die Abfolge dieser remineszierenden Phrasen nicht mit dem ersten Teil identisch, so dass es sich nicht um eine „reale“ Reprise handelt. Auch unterscheidet er sich durch vier Takte mit einem homophonen Kyrieruf und einem je anschließenden „eleison“-Duettchen von Sopran und Alt bzw. Tenor und Bass vom ersten. In diesem Kyrieteil, der wieder vom Tuttichor gesungen wird, werden die Hörner nun wieder von den Clarini abgelöst. Nach einer Authentischen Doppelwendung in a-Moll im Takt 112 hält Michl den Duktus in einem Trugschluss (F-Dur in T. 114) und einer Viertelgeneralpause mit Fermate an, ehe er als kleine Coda die von Takt 115 bis 123 wörtliche Wiederholung des ersten Fugatoeinsatzes des Chores im ersten Kyrie bringt. Auch die Orchesterbegleitung entspricht der des Anfangs. Nach dem Chorschluss im Piano in Takt 122 schließt Michl das Kyrie mit einem viertaktigen, sich homogen aus dem zuvor erklingenen unisono Hauptthema des Kyrie weiterentwickelten Orchesternachspiel diesen ersten Ordinariumssatz ab.

¹¹ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 25.

¹² Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 26.

Im Vergleich mit anderen klassischen Missae solemnes, z.B. der *Missa in Angustiis* (Hob. XXII: 11) und der *Missa in Tempore Belli* (Hob. XXII: 9) von Joseph Haydn fällt bei Michl auf, dass dieser *Gloria*-Ordinariusatz nicht aus drei („Gloria in excelsis“ – „Qui tollis“ – „Quoniam tu solus sanctus“), sondern fünf einzelnen Teilen besteht, die „*ineinander übergehen*.“¹³

Der erste Teil umfasst den dem Hymnus angelicus den Namen stiftenden Text „Gloria in excelsis Deo“. Er steht in C-Dur, *Allegro Spirituoso* und umfasst 37 Takte. Die sechs Takte Orchestervorspiel sind von einem fanfarenartigen, von unten nach oben gebrochenen, unisono, forte C-Dur-Dreiklang in den ersten beiden Takten und einer durch Tonschritten markanten Melodie in der ersten und in Terzen und Sexten dazu parallel geführten zweiten Violine über einem tonikalen Orgelpunkt in der Viola im Piano geprägt. Hierauf folgt der Chor mit der Gloriantonation, die sich auch motivisch durch tonikale Akkordbrechungen auszeichnet. Der dynamische Kontrast des Orchestervorspiels wird im Chorpart beibehalten. In Takt 39 ändert Michl die Taktart zu einem 3/4-Takt und die Tempoangabe zu *Andante*. Der kopfmotivische von unten gebrochene unisono-Streicherdreiklang endet in einer Achtelgeneralpause mit Fermate. In dieser ruhigen, fast pastoralen Stimmung werden nun im Piano die Worte „et in terra pax“ vom Chor vorgetragen. Nach einer erneuten Generalpause auf die Zählzeit 3 in Takt 44 kommt es zu einer harmonischen Rückung: Auf das letzte, vom Chor im Unisono vorgetragene „in terra pax“, bei dem die Streicher rhythmisch durch Achtel und Achtelpause leicht variiert colla parte gehen und das halbschlüssig auf G-Dur endet, bringt Michl bei gleicher Taktart Es-Dur. Die Corni (in Es) ersetzen die Clarinen. Motivisch muten die Takte 45 mit 48 wie eine tonale Transposition der vorherigen 4 Takte nach Es-Dur an. Danach tritt der Tenorsolist mit einer sehr sanglichen Linie über dem Text „pax hominibus bonae voluntatis“ hervor, in die der Chor seine „et in terra pax“-Einwürfe wiederholt.

Tenor

8 pax ho - mi - ni - bus, pax ho - mi - ni - bus bo - nae,

8 bo - nae vo - lun - ta - tis.

Tenorsolo (T. 64 bis 71)

¹³ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 26.

Damit verwundert Zeheleins Bemerkung „Die Worte „*hominibus bonae voluntatis*“ fehlen. Zuerst Soloquartett, dann Chor, alles sehr ausdrucksvoll und klassisch (bis Takt 69)“, da die vierstimmigen Einwürfe als Tutti erscheinen und die als fehlend gekennzeichneten Worte im Tenorsolo vorhanden sind.¹⁴

Der dritte Abschnitt umfasst die Takte 71 bis 130 und bringt den Gloriatext von „Laudamus te bis „Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris“. Der Übergang in diesen Teil, in dem die Clarinen die Corni wieder ablösen, steht erneut im 4/4-Takt und bringt motivisch den Gloriabeginn mit allerdings sofort einsetzendem Chor wieder. Damit ist er nahtlos - ohne Generalpause. Etwa ab Takt 64 wird über die vorherige Zwischentonikaparallele c-Moll durch die picardische Verdurung erstmals in Takt 70 im dominantischen Quartsextvorhalt direkt die Haupttonika angesteuert. Ab Takt 90 führt Michl die wiederaufgegriffene Anfangsthematik homogen und schlüssig über klassische, vorrangig authentische Harmoniewendungen und Pendeln bzw. Phrasenwiederholungen (T. 98 bis 100 und T. 101 bis 104) weiter. In Takt 110 bringt Michl noch einmal die C-Dur-unisono-Anfangsfanfare, die er zur Modulation in T. 112 verwendet, indem er dort nicht als letzten Ton den Grundton *c*, sondern die Septe *b* ansteuert, womit bei diesem zweiten, veränderten Themenkopf der Höreindruck eines Dominantseptakkordes entsteht. Nach einer Generalpause bestätigt Michl diese Wahrnehmung, indem er in den nächsten, diesen Abschnitt abschließenden Takten zwischen der Haupttonika C-Dur und der Zwischentonika des nächsten Abschnittes F-Dur hin- und herpendelt. Von Takt 113 bis 120 werden Sopran und Alt über dem Text „Domine Deus, Jesu Christe, Fili unigenite“ im homophonen Duett in Terzen, ab T. 115 für zwei Takte in den Oboen, jedoch mit Stimmentausch, verdoppelt, geführt. Die Violinen gehen jeweils *colla parte*, die Viola wechselt zwischen einer *colla parte*-Führung mit der Violine (T. 113 und 115) und einer eigenständigen Weiterführung dieses Motivs in Gegenbewegung zur Violine (T. 114 und 116). Ab T. 121 schließt der Chor rhythmisch, dynamisch und homophon in der vorherigen Satzweise diesen Abschnitt ab.

Zehelein bescheinigt diesem Abschnitt „Gute Deklamation und Violin- und Violaführung!“¹⁵. Ersteres wird nicht zuletzt durch den homophonen, sich am Wortakzent rhythmisch orientierenden Chorsatz bedingt, Zweiteres durch von violintechnischen Kenntnissen geprägten Instrumentalstimmführungen und einer eigenständigen Violinstimme, wie oben an einem Beispiel (ab T. 113) gezeigt.

Der vierte Teil steht in der Unterquinttonart F-Dur, sowie wieder im 3/4-Takt und im *Andante*. Er umfasst den Text „Qui tollis“ bis „Tu solus altissimus, Jesu Christe“. Er ist überwiegend

¹⁴ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 26.

¹⁵ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 26.

solistisch gestaltet. So erfüllt Michl auch die Erwartung, dass die Corni, nun in F, die Clarini ablösen. Nach einem viertaktigen Streicherzweischenspiel ist ein Tenorsolo komponiert, das sich durch seine Syllabik¹⁶ und anfängliche Chromatik auszeichnet. Die duetthaften Einwürfe „Suscipe“ fasst Zehelein chorisch auf. Ich lese diese aber als solistisch. In Takt 151 steigern sich diese, erst von Sopran und Alt, dann von Tenor und Bass imitierten Einwürfe in einen Chorausruf, der harmonisch einen dominantischen C-Dur-Septakkord darstellt, der sich authentisch auflöst. Nach einer Generalpause schließt der Chor sehr melodios im Piano und unisono diese Textstelle „deprecationem nostram“ ab. Es folgt wieder ein kurzes Tenorsolo. Der Sopran wiederholt diese Phrase ab Takt 164 mit Auftakt mit dem Text „Miserere nobis“, ehe der Bassolist ab Takt 173 mit einem gebrochenen F-Dur-Dreiklang die „Quoniam tu solus sanctus“-Stelle einleitet. In diese Phrase, die sich wiederholt, setzen Sopran und Tenor in parallelen Terzen mit einer aus Tonleiterschritten abwärtsgerichteten Melodielinie ein. Dies wird ebenso wie die Bassphrase wiederholt. Die Hörner haben die ganze Phrase über Pedalfunktion, die beiden Violinen laufen überwiegend, teils mit kleinen Verzierungen in der ersten Violine colla parte. Die Viola ist von der Violonenstimme selbständig. In Takt 173 wird das „Quoniam“-Motiv des Basses in g-Moll eine Sekunde höher wiederholt. Nicht völlig nachvollziehbar ist hier Zeheleins Analyse „von „quoniam“ an nur Tenorsolo, etwas konzertant, liedförmiger Aufbau.“¹⁷ Dagegen lässt sich die Meinung „Die Chöre sind gut und vom Orchester wirkungsvoll begleitet“ teilen. Zusammen mit Sopran und Alt lässt Michl die drei Solisten zum letzten Teil übergehen, der vom Tuttichor bestritten wird. Dementsprechend lösen die Clarinen die Corni ab. Im Laufe des im Chor homophonen Abschnitts mit dem Text „Cum Sancto spiritu in gloria Dei Patris“ moduliert Michl diatonisch-dominantisch zurück nach C-Dur. Der erste „Cum Sancto Spiritu“-Einwurf wird wiederholt, durch die Worte „in gloria Dei Patris“ auch motivisch stringent weitergeführt. Die Streicher füllen diesen majestätisch-ruhigen Chorsatz durch Umspielungen und Begleitmotive, die Clarini in Pedalfunktion, die Oboen oft durch colla parte-Führung aus, wobei die erste Oboe meist mit dem Alt, die zweite mit dem Sopran geführt wird (z.B. T. 188ff.). Nach einem Halbschluss in Takt 190 beginnt ein „begeistert wirkendes, modulatorisch C – G – C nicht überschreitendes Fugato für Chor und Orchester! Nur die Oboen gehen mit den Chorstimmen, die Geigen figurieren. Der Abschluss ist homophon.“¹⁸

Der von Zehelein als „Fugato“ beschriebene Abschluss des Gloria mutet allerdings auf den ersten Blick als eine Doppelfuge an, denn zwei unterschiedliche, zueinander kontrapunktische

¹⁶ Cf. Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 26.

¹⁷ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 26.

¹⁸ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 26.

Themen setzen zu Beginn ein und scheinen sich – auf den ersten Blick – durch das gesamte Stück zu ziehen. (Cf. Bach, Fuge am Ende der *Passacaglia c-Moll* BWV 582). So beginnt der Tenor auf Schlag 1 in Takt 191 mit folgendem Dux-Themenkopf: Kontrapunktisch und die harmonietragenden Töne ausfigurierend, erklingt eine Achtel später der Bass mit dem Text „Amen“ und einer Achtellinie. In Takt 194 setzt der Sopran mit dem Comes „in gloria Dei Patris“ in der Oberquinte ein. In der aufsteigenden Linie werden die Intervalle real beibehalten (daher mit *fis*), in der absteigenden Linie (ab T. 196) tonal in einem C-Dur-Kontext, wodurch Michl in die Tonika zurückmoduliert.¹⁹ Das beim ersten Duxeinsatz im Bass vorgefundene Motiv ist nun textbedingt ab Schlag 2 in Takt 194 im Tenor zu finden. Es wird ab Takt 196 harmonisch bedingt anders zum Abschluss gebracht. Im Bass findet sich dazu ein neuer, am Generalbass orientierter Kontrapunkt zur Tenorstimme. Mit einsetzendem Dux im Alt in der 0-Ebene erscheint die zu diesem Dux gehörige „Amen“-Dux-Stimme wieder im Bass. Der Sopran hat einen freien Kontrapunkt, der sich melodisch eher an den Dux im Alt orientiert als er mit dem Bass-Kontrapunkt während des Comes-Einsatzes verwandt wäre. Der Tenor pausiert. Statt einem nun zu erwartenden modulierenden Zwischenspiel setzt in Takt 200 sofort der Tenor mit dem Comes in der Oberquinte ein, der eine reale Wiederholung des Sopran-Comes von Takt 194ff. ist. Das dazugehörige zweite Thema, das „Amen-Achtelthema“ erklingt im Sopran, womit sich diese Phrase als Spiegelung dieser beiden Stimmen darstellt. Der Bass pausiert, während der Alt einen neuen Kontrapunkt hat. Nun moduliert Zehelein, indem er das Dux-Thema in Takt 203 im Bass bringt, in der absteigenden Linie das *h* jedoch nach „Comesmanier“ tiefalteriert, wodurch er die Unterquinttonart F-Dur erreicht. Das dazugehörige Achtelthema findet sich, ebenfalls mit modulatorisch angepasstem Abschluss im Alt, der Tenor hat einen freien Kontrapunkt dazu, der Sopran pausiert.

¹⁹ N.B. Dies erinnert an die Hexachordregel „Una nota super la, semper est canenda fa“.

S. men, in glo-ri-a

A. men,

T. 8 men, in glo-ri-a De - i Pa-tris, a - men, in glo-ri-a

B. in glo-ri-a De - i Pa-tris, a - men, a - - -

S. De - i Pa-tris, a - men, in glo-ri-a De - i

A. in glo-ri-a De - i

T. 8 De - i Pa-tris, a-men, a - - - - - men, a - - - - -

B. - - - - - men, a - - men, a - - - - -

Gloria, T. 191 bis 210, Chorsatz

Wie schon an den anderen Stellen bereitet dieses Pausieren einen neuen Themeneinsatz vor. Auf *c* beginnend erfolgt dieser nun im Sopran in Takt 206, das zweite Thema findet sich tonal im Bass. Damit erweist sich dieser Sopraneinsatz nun als Dux in der Unterquinttonart, den Michl in der eigentlich absteigenden Linie durch eine Tonrepetition (T. 208) tonartlich anpasst. Der währenddessen pausierende Alt bringt ab Takt 209 den C-Dur-Dux, in der absteigenden Linie jedoch auch mit Tonrepetition *c*, was eine weitere Modulation ankündigt. Erstmals ist das zweite Fugenthema dazu auch nicht mehr in einer Stimme, sondern auf den Tenor (T. 209) und Bass (T. 210) taktweise aufgeteilt. Diese 21 Fugentakte, die eine Permutationsfuge, also eine Fuge ohne Zwischenspiele (Cf. Bachs Kantaten „Herr gehe nicht ins Gericht“ BWV 105 [Chor N. 1 „Denn vor Dir wird kein Lebendiger“] oder „Himmelskönig sei willkommen“ [Chor Nr. 2]) suggeriert, enden in Takt 212 jedoch, indem Michl die Stimmen homophon über einem zwischentonalen Orgelpunkt im Bass auf *g* zusammenfügt und damit aus der Fugenstruktur aussteigt. Die Modulation in die Oberquinttonart erfolgt an Stelle der

oben beschriebenen Tonrepetition *c* beim Dux im Alt, das sich als dominantische Septe in einem D-Dur-Akkord erweist.²⁰ Über dem Orgelpunkt werden (Teil-)Motive aus den beiden Fugenthemen und den Kontrapunkten gegeneinandergesetzt. Nach einer kadenzierenden authentischen Doppelwendung nach C-Dur (T. 221) bringt Michl den im Piano gehaltenen und sich durch Triller und Tonschritte auszeichnenden zweiten Teil des das Gloria beginnenden Orchestervorspiels und schließt damit eine thematische Klammer. Es folgen noch einmal homophone Choreinwürfe mit dem Text „Cum Sancto Spiritu“ und deren Weiterleitung, womit die Stelle an das „Laudamus te“ (T. 71ff.) bzw. an „Domine Deus, Rex coelestis“ (T. 98ff) erinnert. Mit dem letztmaligen Wiederaufgriff des fanfarenartigen, forte zu spielenden, von unten nach oben gebrochenen unisono C-Dur-Dreiklang im Orchester und dessen in Achtel rhythmisch deminierten Version (T. 242) schließt das Gloria mit strahlenden C-Dur-Akkorden. So ersetzt Michl mit diesem homophonen, motivisch reminiszierenden Abschluss eine Fugendcoda bzw. –Engführung, vermutlich auf Grund der thematischen, doppelfugentartigen Dichte des Fugenanfangs. Auch zwischen den tonartlich mit C-Dur, Es-Dur, C-Dur, F-Dur und C-Dur, Tempo- und Taktangaben differierenden Abschnitten schafft Michl durch das immer wiederkehrende Gloriakopfmotiv, eine Verbindung. So bildet das einen in sich geschlossenen Satz.

Das *Credo* ist in einem Messordinarium schon auf Grund des Umfangs des zu vertonenden Textes in der Regel das längste Stück. In der vorliegenden Vertonung von Michl ist dieser Satz mit seinen 213 Takten dagegen etwas kürzer als das vorausgehende *Gloria*. Bedingt wird dies u.a. durch den Verzicht auf Textwiederholungen. Wie das *Gloria* ist das *Credo* in Abschnitte gegliedert, die sich durch verschiedene Tempi, Ton- und Taktarten sowie der Besetzung voneinander unterscheiden.

Der erste der insgesamt drei Teile steht im 4/4-Takt, in C-Dur und ist mit *Allegro moderato* überschrieben. Er umfasst, wie meist üblich, den Text von „Credo in unum Deum“ bis hin zu „descendit de coelis“. Bei diesem Tuttiabschnitt sind wieder die Clarinen, nicht die Corni, besetzt. Ein viertaktiges Orchestervorspiel im Piano eröffnet den Satz. Das erste Motiv, das von der ersten Violine colla parte mit der ersten Oboe vorgestellt wird und bei dem die zweite Violine im Oktavabstand nach unten parallel läuft, besteht aus einer Viertelnote *c*², einem Triller auf der nächsten Viertel *d* mit ausnotiertem Nachschlag und fünf tonschrittweise aufsteigenden Achteln im staccto, die zum *d*¹ zurückfallen. Darauf steigt die Melodie in Punktie-

²⁰ Zu Zeheleins oben zitierter Bemerkung zur Orchesterbegleitung der Chorfüge ist noch anzufügen, dass die Violinen die Chorstimmen ausfigurieren und so nicht, wie man bei Zehelein vermuten könnte, eine völlig eigenständige Stimme führen. Beim zweiten „Achtel-Dux-Thema“ laufen sie in der Regel direkt colla parte.

rungen und Vierteln wieder an. Diese sehr gesangliche, melodiose Linie endet in Takt 4 auf dem e^2 . Viola und Violone bilden die harmonische Basis, laufen aber nicht *colla parte*. Die Clarinen bringen nur kurze Vierteleinwürfe, die ebenso wie die drei g^1 in der Oboe der Harmoniebildung dienen dürften.

III. Credo
Allegro moderato

Oboi
Clarini
I
Violini
II
Viola
Violone/b.c.

$\frac{5}{3}$ $\frac{6}{3}$ 3 3 6 5 3

Instrumentaler Beginn des Credo (T. 1-4)

Mit einem C-Dur-Sextakkord setzt der wiederum durchwegs homophon gesetzte Chor ebenfalls im Piano in Takt 5 ein. Dabei fällt die stets vorhandene Parallelführung von zwei Stimmen (z.B. T. 7 Sopran und Alt, T. 11 Sopran und Tenor) auf. Harmonisch gesehen stellen diese Takte bis T. 15 immerwiederkehrende plagal-authentische Pendel dar. Die Streicher verzieren den Chorsatz mit figurierenden Spielfiguren.

Ab Takt 16 moduliert Michl in die +1-Ebene. Die in Takt 17 hinzutretenden Oboen gehen *colla parte* mit den beiden Violinen, im Unterschied zum Gloria dieses Mal erste Oboe mit erster Violine und zweite Oboe mit zweiter Violine. Authentisch moduliert Michl bei einem ganztaktigen harmonischen Rhythmus noch eine Oberquinte weiter, indem er vom dominantisch bestätigten G-Dur (T. 16 und 17) über e-Moll (T. 18) zu einem dominantischen A-Dur-Quintsextakkord in T. 19 führt, das angestrebte D-Dur in den folgenden Takten aber nur plagal bestätigt. Die Phrase endet mit einem unisono Sechzehntel-Tonleiterlauf der Streicher und drei Viertel-D-Dur-Akkordschlägen des Orchesters vor einer Generalpause (T. 22 und 23). In Takt 24 setzt der Chor wieder homophon mit einem neuen Motiv und dem Text „Deum de

Deo“ ein. Die Streicher, ab T. 26 auch die Oboen, gehen erst colla parte, ab T. 28 hebt die erste Violine aber eine aufsteigende Tonleitermotivik in Achteln mit Staccato und dynamischer Unterstützung der melodischen Linie, die in einem chromatischen betonten Vorhalt (T. 29 und 31) endet. Mit Takt 32 setzt der Chor mit dem Text „genitum non factum“ mit einem wiederum neuem Motiv ein, das allerdings mit dem ersten durch die plötzlichen Piano-Forte-Wechsel zu Taktbeginn teilweise innerhalb eines Wortes verbunden ist (Cf. T. 8 und T. 34). Das „descendit de coelis“, womit dieser erste Abschnitt in der Oberquinttonart endet, wird in den Chorstimmen melodiös nicht nachvollzogen (Beispiel Mozart), dafür in der ersten Violine durch abwärtsgerichtete Sechzehnteltonleiterläufe (T. 43 und 44). Den folgenden zweiten, im *Andante* und $\frac{3}{4}$ -Takt gehaltenen Teil, der den Text von „Et incarnatus est“ bis „et sepultus est“ umfasst, gliedert Zehelein in „*ein arioses Sopransolo in G-dur zur Darstellung des Weihnachtsgeheimnisses und in einen Chorsatz in Es-dur – c-moll zur Wiedergabe des Karfreitag-ernstes. Das Sopransolo enthält Koloraturen, die sich aber recht sinngemäß innerhalb liturgischer Grenzen bewegen, Chorsatz und Orchesterpart sind sehr religiös gestaltet.*“²¹

Der „Et incarnatus est“-Abschnitt umfasst 60 Takte und zeichnet sich durch eine Duettstruktur zwischen erster Oboe und Sopransolo aus. Clarini, Pauken und Chor pausieren. Das zehntaktige Orchestervorspiel wird bereits hauptsächlich von der ersten Oboe gestaltet. Schon die Gesamttaktzahl lässt vermuten, dass es sich hierbei kaum um eine Vorder- und Nachsatzperiodik im klassischen Sinn handelt. Die ersten beiden Takte stellen ein Oberquintpendel zur Tonkastabilisierung dar, da nach der Generalpause auf den kadenziierten G-Dur-Abschluss des ersten Teiles nun wieder C-Dur folgt. Die sehr sangliche und virtuose (mit Zweiundreißigstel-Tonleiterläufen) Oboenstimme nimmt aber nicht das Thema des Soprans voraus, sondern führt eher in die nun entstehende innige Stimmung des Satzes ein. Überwiegend syllabisch und in Tonschritten geführt deklamiert der Sopran das „Et incarnatus est“ zum selbstständig geführten Oboensolo über begleitenden, dann in Achteltonrepetitionen die Harmonien ausdrückenden, teils unisonogeführten (z.B. T. 59 ff.), dann motivische Kleineinwürfe besteuernden Violinen. In Takt 71 moduliert Michl in die +1-Ebene G-Dur, um ab Takt 78ff. im Sopran durch einen kurzen *passus duriusculus*-Ausschnitt die Menschwerdung bei „et homo, homo factus est“ darzustellen. Bei der darauffolgenden Textwiederholung hebt Michl das „factus“ durch eine Koloratur in Tonschritten hervor. Die Solooboe ist in parallelen Oberterzen ebenfalls beteiligt.

²¹ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 26.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Oboe I

Sopran

et ho- -mo fa - - - - -

Ob. I

S

-ctus est, et ho - mo, et

Ob. I

S

ho - mo, et ho - mo fa - ctus est.

Credo, T.81 bis 91 (Oboe I und Solosopran)

Diese Passage endet in Takt 91 in G-Dur. Es folgen sieben überleitende Takte, die harmonisch ein großangelegtes Oberquintpendel darstellen und bei denen ab Takt 94 die Oboe mit einer Melodiestimme wieder beteiligt ist. In Takt 99 löst sich dieses Pendel jedoch nicht authentisch nach C-Dur auf, sondern in die Vermollung dieser Harmonie. Michl schreibt ab diesem Takt drei *b* und nun wieder Corni (in Es) statt den Clarini vor, die in Takt 100 einsetzen. Im Takt 99 moduliert Michl von c-Moll über einem dominantischen Es-Dur-Septakkord auf Schlag 3 in Takt 99 nach As-Dur, das sich aber als dominantisch angestrebte vierte Stufe in einer taktweise fortschreitenden Es-Dur Kadenz erweist. Weiterhin führt die Solooboe mit der Melodie. Die Streicher gestalten die Harmonieen. In Takt 103 setzt der Chor in Es-Dur mit den Worten „crucifixus“ ein. Auch dieser Chorsatz zeichnet sich wieder als äußerst homophon, syllabisch und rhythmisch, der Textdeklamation dienend aus. Die beiden Violinen brechen aus ihren Tonrepetitionen mit dem Choreinsatz aus und bringen nach wie vor in Achtelakkordische Figurationen von oben, die an dieser Stelle wie „Terzenseufzerfiguren“ wirken. Auch wechselt hier die Dynamik zwischen *piano* (T. 103 und 109) und *forte* ziemlich abrupt, aber dieses Mal dem Text entsprechend. Aus den Achtelfiguren der Violinen führt ab Takt 109 die erste Violine diese Seufzerfiguren über den „passus“-Akkorden des Chores in einer wellenartigen Sechzehntelkette weiter. Die Solooboe übernimmt diesen Gestus ab Takt 113.

Ab Takt 109 moduliert Michl von Es-Dur ausgehend erst in die Oberquinttonart B-Dur und spielt daraufhin über dem Orgelpunkt *b* mit dieser Tonart als Tonika und dominantisiert bis zur authentischen Auflösung in Takt 120. Mit einer abwärtsgerichteten Melodik über „Et sepultus est“ im Piano schließt der Chor diesen zweiten Teil des Credomittelteils in Es-Dur in Takt 132 ab. Über die parallele Molltonart c-Moll, die gleich darauf im folgenden Takt durch den dominantischen G-Dur-Quintsextakkord vorbereitet und in Takt 134 erreicht wird, führt Michl zum dritten Teil des Credo. Nach einem dreitaktigen dominantischen Orgelpunkt schließt der neue Abschnitt mit der Tempobezeichnung *Allegro moderato* im 4/4-Takt allerdings in der picardischen Verdurung, in C-Dur wieder an. Die Clarinen lösen die Corni ab. Bemerkenswert ist die Stimmung: Statt eines gewaltigen Tuttiensatzes „Et resurrexit“ bringt diesen Text der Basssolist im Piano. Trotzdem vollzieht sein 25-taktiges Solo den Text durch das ständige melodische Aufwärtstreben bis in eher baritonale Höhen (Spitzenton ist e^1) und der Beschleunigung der Notenwerte nach, womit gestalterisch zweifellos ein natürliches Crescendo mit einher geht. Die erste Violine figuriert die Melodietöne in Sechzehnteln aus. Dazu geht die zweite Violine in parallelen Terzen (z.B. T. 144ff.). Die beiden Oboen beteiligen sich daran figurativ reduzierter ab T. 146 mit Auftakt. Nach diesem Soloteil ereignet sich eine Reprise: Die Takte 162 bis 192 entsprechen den Takten 1 bis 31, im Chor nur dem neu zu deklamierenden Text rhythmisch angepasst. Ab Takt 193 beginnt bereits der kadenzierende Schluss, der sich harmonisch durch Oberquintpendel (z.B. T. 197 bis 199) oder authentische Doppelwendungen (z.B. T. 202) zeigt. Motivisch greift diese Phrase auf Bekanntes zurück, so z.B. ab Takt 197ff. in der ersten Violine, die die Motivik aus T. 28ff. nur tonikal transponiert wiederaufgreift. Der Chor beendet homophon, nicht in einer evtl. zu erwartenden „Et vitam venturi“-Fuge das Credo.

So zeigt sich das Credo dieser Messe als dreiteiliger Ordinariumssatz mit einem schnellen Beginn, einem langsameren „et incarnatus“ und „crucifixus“, sowie einem mit dem „et resurrexit“ beginnenden schnelleren Schlussteil, wie dies auch bei den solemn Messen Joseph Haydns (z.B. bei der *Missa B-Dur (Theresienmesse)* Hob. XXII:12 oder der *Harmoniemesse* Hob XXII:14) und Wolfgang A. Mozarts (z.B. *Missa in C (Krönungsmesse)* KV 317 oder *Missa in C (Große Credomesse)* KV 257) üblich ist. Die beiden Außenteile weisen bei Michl bezüglich Tempo, Tonart, Besetzung und Melodik viele Gemeinsamkeiten auf. Durch das Basssolo „Et resurrexit“ wird jedoch die Reprise des Anfangsteils verzögert und so eine eindeutige Da-capo-Form vermieden.

Michl wählt beim *Sanctus* mit dem unmittelbar folgenden *Benedictus* ein langsames Tempo, *Adagio*, für sein *Sanctus* aus. Durch den Allabreve-Takt ist es majestätisch-gravitätisch,

aber gleichzeitig fließend. Anders als bei Haydns Hochämtern zu beobachten, behält Michl dieses Grundtempo aber bei und wechselt nicht nach einer solchen langsamen Einleitung z.B. bei der Textstelle „Pleni sunt coeli“ in ein rascheres (z.B. *Harmoniemesse* Hob. XXII:14 *Adagio-Allegro*, *Missa St. Bernardi de Offfida* (*Heiligenmesse*) Hob XXII:10 ebenfalls *Adagio-Allegro* oder *Missa in Tempore Belli* (*Paukenmesse*) Hob XXII:9 *Adagio-Allegro con spiritu*). Trotzdem suggeriert Michl ähmliches, indem er v.a. die beiden ersten Sanctus-Rufe in ganzen Noten setzt, ab dem dritten Sanctus (T. 9) die Notenwerte diminuiert und diese ab der Textstelle „Deus Sabaoth“ (T. 11) beibehält. Diese Beschleunigung ist auch in den Streichern zu beobachten. Charakterisiert wird das Sanctus durch den dauernden Wechsel zwischen forte und piano. Nach einem Forte-C-Dur-Akkord auf die erste Zählzeit des ersten Taktes, führen im Subitopiano erste und zweite Violine colla parte mit den Oboen von unten und vier Achtelschleifern, gefolgt von einer Halben sowie erneut vier Achteln bei einer unisono Gegens timme ab dem zweiten Takt in Violine und Bassi, zu einem strahlenden C-Dur-Tuttiensatz. In der ersten ganzen Note über der Silbe „Sa“ beteiligen sich die Clarinen und Pauken zusammen mit den Bassi durch ein Fanfarenmotiv. Das erste Sanctus stellt harmonisch einen plagalen Hauptschritt dar. Nach einer halbtaktigen Generalpause wiederholen sich die zwei Orchestertakte in der Oberquinte, worauf der Tuttiensatz mit dem zweiten Sanctus im Forte als dominantischer G-Dur-Septakkord gesetzt wieder zurück in die Tonika moduliert. Ab Takt 9 ist in der ersten und zweiten Violine die Achtelmotivik des Anfangs (z.B. Takt 1, Schlag zwei) in rhythmischer Diminuierung in Sechzehnteln und stringenter Weiterführung zu beobachten. Die Weiterführung endet in der vierten Sechzehntelgruppe in einer akkordischen Figuration. Dies kündigt eine zentrale Motivik in Chor und Bläsern ab Takt 11 an, dort allerdings in Achteln. Ab Takt 12 bringt Michl Abwechslung, indem er mit dem nun folgenden Soloabschnitt einen Kontrast zum homophonen Chorthema herstellt. Über repetierenden Achtelnoten in den hohen Streichern im Staccato und Piano – diese Satzstruktur ist aus dem Mittelteil des Credo noch gegenwärtig – sind erst Tenor und Bass, hierauf Sopran und Alt über jeweils zwei Takte duetthaft zusammengefasst, ab Takt 17 erweitert sich dies zum Trio Sopran, Tenor (T. 17) bzw. Alt (ab T. 18) und Bass. Dennoch ist auch hier der Satz homophon und hauptsächlich syllabisch. Von Takt 17 bis 18 tritt eine abwärtsgerichtete Tonschrittmotivik über vier Achtel in den Vordergrund, Sopran und Tenor bzw. Alt in der ersten Takthälfte laufen in parallelen Terzen colla parte begleitet von den Violinen. Auf der zweiten Takthälfte wiederholen die beiden Violinen dies eine Oktave tiefer, verdoppelt durch die beiden Oboen in der Originaltonhöhe. Im Takt 19 kadenziert Michl in G-Dur, der Zwischentonika des gesamten solistischen Abschnittes, das ohne Modulation von C-Dur erreicht wurde. Er

schließt in Takt 20 halbschlüssig und lässt den Chor im Takt darauf – auch wieder in Forte – mit einem verminderten Septakkord über *cis* einsetzen, was diese Stelle intonatorisch und einstudiertechisch etwas diffizil gestaltet. Damit vollbringt Michl eine Modulation in die nächste Oberquinte. Die +2-Ebene D-Dur wird durch die nun folgenden authentischen Sekundpendel *cis*-D im harmonischen Rhythmus eines Taktes bestätigt. Die erste Violine sticht weiterhin durch figurierende Sechzehntelgruppen aus dem Instrumentalsatz, der in repetierenden Achteln vorrangig der Harmoniebildung dient. Michl verweilt in diesem homophonen Chorabschnitt nicht in D-Dur, sondern moduliert bereits ab Takt 15 zurück, indem er die Zwischentonika D-Dur durch Hinzuführung des Tones *c* im Sopran und der zweiten Oboe dominiert und authentisch nach G-Dur in Takt 26 auflöst. Diese neue Zwischentonika der +1-Ebene wird in den folgenden Takten bestätigt und in Takt 28 durch die mit dem Motiv aus Takt 12 unisono geführten Streicher abkadenziiert. Nach einer Generalpause auf Schlag 4 des Taktes 28 setzt Michl mit einem C-Dur-Akkord ein und kehrt damit die Wendung der Takte 12 und 13 um. Das komponierte Tempo verlangsamt sich wieder. Der Chor mit den Worten „Sanctus“ ist in ganzen Noten geführt. Die Oboen haben eine selbstständige Melodie aus den vorhandenen Akkorden, ebenfalls in Ganzen. Die Clarinen haben Pedalfunktion. Die Streicher laufen unisono in Vierteln. Wie Zehelein beschrieben hat bringt dieser nun folgende, abschließende, reisenförmig gestaltete Abschnitt eine Zusammenfassung der bisherigen Motive. Damit wirkt das Sanctus, wie Günter²² schlussfolgert, „*durch seine einfachen Themen und Motive und den klaren Aufbau recht eingängig und leicht verständlich.*“

Höchst interessant ist der Schluss des *Sanctus*: Michl lässt das vom liturgischen Text her vorgesehene „Hosanna in excelsis“ komplett entfallen. Erst am Ende des Benedictus wird dieser Text vertont. In vielen klassischen Orchestermessen (z.B. W.A. Mozart *Missa brevis in B* KV 275 oder *Missa in honorem SS.^{mae} Trinitatis* KV 167 und J. Haydn *Missa brevis de Sancti Johanni de Deo* Hob XXII:7 bzw. *Missa in Angustiis (Nelsonmesse)* Hob. XXII:11) ist auf Grund der textlichen Doppelung das *Osanna* auch zweimal (zumindest fast) identisch gestaltet. Auch Mac Intyre bemerkt in seiner beachtenswerten Untersuchung über die Messkompositionen in Wien zwischen dem Tod von Johann Joseph Fux 1741 bis zur Einführung der Kirchenmusikreformen Joseph II. 1783 an Hand vergleichbarer Notenhandschriften außerhalb des bisher untersuchten, konventionellen Repertoires nichts über eine solche Kompositionstradition²³. So könnte hier die Vermutung entstehen, Michl hat das *Osanna* in dieser Messe nur einmal geschrieben, es für die ausführenden Musiker aber selbstverständlich war, dass es

²² Günter, Susanne Maria: *Joseph Willibald Michl* (wie Anm. 4), S. 67.

²³ Mac Intyre, Bruce C.: *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1988, S. 462ff.

sowohl am Ende des *Sanctus* als auch des *Benedictus* musiziert wird. Dies scheint jedoch nicht der Fall zu sein. Denn in den Noten findet sich kein Vermerk, dass das *Osanna* nach dem *Sanctus* schon einmal zu musizieren sei. Im Gegenteil befindet sich ein „attacca subito“ zwischen dem Ende des *Sanctus* und dem *Benedictus*. Auch tonartlich passt ein „Vorziehen“ des *Osanna* nicht. Dieses beginnt in C-Dur. Am Ende des *Sanctus* ist Michl durch den D-Dur-Quintsextakkord, der sich dominantisch nach G-Dur auflöst wieder in der Oberquinttonart angelangt. Diese scheint durch die taktweise Harmonieführung halbverminderter Septakkord über *cis* (als erhöhte IV. Stufe), und D-Dur über zwei Takte bestätigt zu werden bzw. das *Sanctus* am Doppelstrich halbschlüssig zu enden. Auch dadurch wird ein unmittelbares Weitermusizieren impliziert. Das *Benedictus* steht in G-Dur, das *Osanna* wie beschrieben in C-Dur. So schließt sich auch aus harmonischen Gründen ein erstes Musizieren des *Osanna* an dieser Stelle der Messe offensichtlich aus.

Dies ist unter liturgischen Gesichtspunkten interessant, trennte doch in der damaligen Liturgie eine *Elevationsmusik* unter der Wandlung das *Sanctus* von dem während des still gelesenen Kanons musizierten *Benedictus*. Wenn beide Ordinariusssätze am Stück musiziert werden, stellt sich die Frage nach dem Zeitpunkt oder der „Begleitung“ der Elevation. Da dies im Kontext zahlreicher anderer, in Weyarn musizierter Messvertonungen nachzuvollziehen ist, kann dies nicht im Rahmen dieser Arbeit beantwortet werden. Da die Vertonung des *Sanctus* mit dem *Benedictus* jedoch eine Besonderheit mit liturgischen Konsequenzen darstellt, wird bei den Analysen weiterer Messvertonungen Michls zu prüfen sein, ob dies dort ebenfalls vorliegt.

Das in G-Dur stehende *Benedictus* mit der Tempovorgabe *Allegro non tanto* ist als Soloarie für Tenor im 4/4-Takt konzipiert. Die Großform weist eine Reprisesform auf. So entsprechen die Takte 60 bis 73, Schlag 3 den Takten 1 bis 12, Schlag 3 realiter. Da die dazwischenliegenden Takte eine motivische Weiterentwicklung, aber keinen motivisch oder tonartlich eigenständigen Teil darstellen, die Reprise nach Takt 73 eigenständig weitergeführt wird, ist nicht eindeutig von einer ABA-Form zu sprechen. Durch die beiden beibehaltenen Themen in den „Ecksätzen“ hat es Ähnlichkeit mit einer Sonatensatzform, wie noch gezeigt werden wird.

Das *Benedictus* weist keine instrumentalen Einleitungstakte auf. Auch das dürfte den unmittelbaren Anschluss an das *Sanctus* bzw. eine nicht intendierte Eigenständigkeit dieses Ordinariusssatzes unterstreichen. Der Tenorsolist beginnt sofort mit einem in Halben geführten, aufsteigenden, tonikalen Dreiklangsmotiv mit leichter Figurierung am Ende. Die erste Violine figuriert die Melodietöne des Solisten – erst rhythmisch, dann melodisch (z.B. T. 1ff., T. 7ff.) – um sich gelegentlich taktweise eigenständig von der Tenorstimme zu lösen und eine melo-

diöse Gegenstimme darzubieten. Die zweite Violine hat zu Beginn Sechzehnteltonläufe im Quintraum, erst vier Sechzehntel aufsteigend, dann absteigend. Damit stellt sie ein motivisches Prinzip vor, das sich leicht variiert durch das ganze Benedictus zieht (z.B. T. 29ff.) und auch von der ersten Violine aufgegriffen wird, bzw. alternierend zwischen den beiden Stimmen erscheint (z.B. T. 14ff., T. 42ff. als Tonleiterlauf). Die beiden Oboen beteiligen sich vorrangig an Kadenzten.

Die beteiligten Blechbläser unterstreichen ebenfalls die kadenzierenden Phrasen und weisen dazwischen Pedalfunktion auf. In der bei dieser Messe betrachteten Quelle sind Clarini und Corni in einem Stimmensatz notiert.²⁴ Dies ist durch eine Aufführungspraxis bedingt, bei der die gleichen Spieler zwischen Horn und Clarinen wechselten.²⁵ Ein Alternieren der beiden Instrumente wird in der mit *Clarino I^{mo}* bzw. *II^{do}* überschriebenen Stimme in der Regel mit „*Muta in F*“ oder „*Muta in Es*“ in Zusammenhang mit einer ausreichend großen Zahl an Pausen angezeigt. Beim Übergang von dem zweifellos von Clarini in C zu spielenden *Sanctus* zum *Benedictus* findet sich die Angabe „*in G*“, sowie insgesamt 8 Takte Pause. Daher, ebenso wie aus der Satzstruktur bzw. dem Stimmumfang und der erforderlichen Blastechnik ist hier zu schlussfolgern, dass die Instrumentierung nun wieder Corni statt Clarini vorsieht.²⁶

Damit richtet sich auch hier entsprechend dem Kyrie und dem Gloria die Instrumentierung nach der chorischen oder solistischen Besetzung des Vokalparts. Im ersten Fall sind Clarinen vorgesehen, im zweiten Corni.

Ab Takt 16 moduliert Michl diatonisch nach D-Dur. Ab Takt 23 mit Auftakt bricht der Solist aus seinem bisherigen syllabischen Duktus aus und geht zu einer ersten Koloratur über.

²⁴ Cf. die von Joseph Haydn in Esterházy geschriebenen Partituren, die oftmals Corni und Clarini (in C) in einem System aufweisen.

²⁵ Von dieser gibt die Literatur genügend Auskunft. So lässt sich z.B. für die kurfürstliche Hofkapelle Dresden nachweisen, dass bereits sehr früh nur Musiker eingestellt wurden, die sich auf eines der beiden Instrumente spezialisierten, was für das frühe 18. Jahrhundert als Seltenheit hervorgehoben wurde. Cf. Altenburg, Johann Ernst: *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*, Halle 1795, Faksimile-reprint: Hofmeister Musikverlag, Leipzig 1993. Weitere Quellen berichten, dass Stadtpfeiffer nicht nur zwischen Clarinen und Horn wechselten. Cf. Damm, Peter: *Das Horn bei J.S. Bach* in: Szeskus, Reinhard: *Johann Sebastian Bachs historischer Ort*, Bach-Studien 10, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden u.a. 1991. Da in den Klöstern zudem nicht die Reichstrompeterzunft galt, wurde zwischen den Instrumenten je nach Bedarf gewechselt. Für die speziellen Literaturhinweise danke ich Herrn Peter Damm (Email an den Verfasser vom 30. April 2008).

²⁶ Günther spricht in ihrer Arbeit *Joseph Willibald Michl* (wie Anm. 4), S. 69ff. dagegen von einer Clarinenbesetzung. Dies resultiert vermutlich aus einem nicht vollzogenen Quellenstudium, sondern lediglich der Vorlage der Spartierung dieser Messe durch Anton Kriegl, der in seiner handschriftlichen Partitur keinen Wechsel von Clarini zu Corni angibt, jedoch auch der Meinung über einen Instrumentenwechsel an dieser Stelle ist (Brief vom 8. Juni 2008 an den Verfasser) und dies selbst so musiziert hat.

Tenor

8 qui ve - - - - - nit,

Benedictus, T.22 bis 28

Diese Phrase wird in Takt 28 auch nach Koloraturarten beendet. Die Takte davor dienen harmonisch der Bestätigung der neuen Zwischentonika D-Dur. Der nun beginnende Abschnitt in der +1-Ebene wird in der ersten Violine mit einem Motiv mit Seitenthemaqualitäten begonnen. Über Sechzehntelläufen in Tonschritten mit zumeist einem (dann in der Regel der zweite) „zurückgebogenem“ Ton in der zweiten Violine steigt mit etwas Verzögerung die erste Violine mit drei auftaktigen repetierenden Staccatoachteln ein. Auf dem folgenden Takt-schwerpunkt wiederholt sie diese Note mit Triller in Achtellänge, um danach eine Sekunde nach unten zu gehen. Nach dieser Achtel verweilt sie auf gleicher Tonhöhe einen Viertelschlag lang. Nach einer Achtelpause wird dieses Motiv eine Sekunde tonal nach unten verschoben wiederholt. Mit dem Auftakt zu Takt 32 kommen diese beiden Takte noch einmal. Daraus homogen verfällt die erste Violine in der Folge wieder in die begleitenden Achtelton-repetitionen, die Viola ebenfalls, aber nicht colla parte mit den Bassi.

Die Viola bringt dieses Motiv unisono zwei Oktaven tiefer, wodurch die zweite Violine umrahmt wird. Die Bassi haben auf den ersten und dritten Schlag des Taktes eine Viertel im Sinne des Generalbasses, dazwischen eine Viertel Pause. Die Solostimme ist vorerst nun wieder zu ihrer Syllabik zurückgekehrt, bricht aber ab Takt 35 wieder in eine zweitaktige Koloratur, die in Takt 37 mit einer ganzen Note mit Triller beschlossen wird, aus. Hier tritt auch wieder die erste Violine melodieführend hervor. Nach einem Orchesterzwischenpiel, das sich thematisch aus den bereits bekannten Motiven und deren Variation und leichten Veränderung speist, folgt ein Teil, der v.a. durch seine modulierende Harmonik gekennzeichnet ist. Bereits beim Tenoreinsatz in Takt 46 auf Schlag 3 geht der Solist nach dem Grundton schrittweise zum *c* weiter, wodurch die halbtaktig zu Grunde liegende Harmonie zu einem akustischen D-Dur-Septakkord wird, der sich in seiner authentischen Auflösung als Dominante zu G-Dur erweist. Bei der Wiederholung dieses plagal-authentischen Pendels von G-Dur ab T. 47 ausgehend löst Michl die Harmonie aber nicht nach G-Dur, sondern nach g-Moll auf. Diese neue Zwischentonika wird durch ein plagal-authentisches Pendel in Takt 48 bestätigt. Trotz F-Dur-Quintsextakkorde, die eine Modulation nach B-Dur (T. 51) suggerieren, bleibt Michl vorerst in dieser Tonalität, bevor er in Takt 53 den g-Moll-Dreiklang als vermollte IV. Stufe in D-Dur auffasst und so über *cis*-vermindert als Sextakkord (T. 54) D-Dur erreicht. Dieses erweist sich

in der authentischen Weiterführung im folgenden Takt als Dominante zu G-Dur, welche als Haupttonika des Stückes durch eine taktweise fortschreitende authentische Doppelwendung (T. 57f.) sowie deren Diminution auf Viertel (mit einem dominantischen Quartsextvorhalt) in Takt 59. im Orchesternachspiel zu diesem „Mittelteil“ bestätigt wird. Die Auflösung dieser zweiten authentischen Doppelwendung auf den ersten Schlag von Takt 60 ist gleichzeitig der Beginn der oben beschriebenen Reprise. Auch in dieser lässt sich das oben beschriebene „Seitenthema“ ab Takt 87 mit Auftakt in den Streichern in der Haupttonika des Stückes wiederfinden. Es wird ab Takt 90 anders weitergeführt, da es in die Coda des Benedictus mündet. Interessanterweise wird jedoch das Orchesternachspiel, das zum Osanna überleitet, in Takt 98 mit dem durch eine tonrepetierende Synkope mit dem Notenwert Viertel, Halbe sowie folgender Viertel charakteristischen Streichermotiv begonnen, das in Takt 21 den ersten G-Dur Abschnitt abgeschlossen und den nun beginnenden D-Dur-Abschnitt, in dessen Folge der Solist die ersten Koloraturen hatte, eröffnete.

Der Abschnitt zwischen dem „Haupt“- und „Seitenthema“ der Reprise ist v.a. durch harmonische Modulationen gekennzeichnet. Motivisch bringen sowohl Solist als auch Streicher bekannte, teilweise fortgeführte Wendungen aus den bisherigen Takten. Bereits in Takt 74 moduliert Michl durch die chromatische Aufeinanderfolge von G-Dur und E-Dur und der authentischen Weiterführung des letzten Akkordes nach a-Moll. Dies wird jedoch nicht bestätigt, sondern im halbtaktigen harmonischen Rhythmus folgt d-Moll-Quartsextakkord, G-Dur-Quintsextakkord, daraufhin quasi trugschlüssig a-Moll-Sextakkord. Anschließend bringt Michl C-Dur und leitet durch chromatische Erhöhung des Grundtones zur Haupttonika G-Dur, die in den folgenden Takten durch verschiedene plagal-authentische Pendel im ganztaktigen harmonischen Rhythmus bestätigt wird und nun bis zum Ende des Satzes nicht mehr verlassen wird, zurück. Ab Takt 81 mit Auftakt hat der Solist wieder melodiose Koloraturen zu leisten. Im Vergleich zu den vorherigen im ersten Abschnitt sind diese in der Länge und Virtuosität nun schrittweise noch einmal gesteigert.

Die letzten beide Takte (T. 104f.) des Benedictus im Orchesternachspiel bestehen aus der Wiederholung des Taktes 59, der zuvor bereits die Reprise eingeleitet hat und drei Achteltonrepetitionen mit Achtelpause dazwischen mit dem auf die Instrumente aufgeteilten G-Dur Dreiklang. Diese rhythmische Setzweise resultiert homogen aus dem vorherigen Takt, der ebenfalls durch eine Achtelnote mit folgendem Achtelpause-Rhythmus gekennzeichnet ist.

Nach einer Viertel Generalpause folgt im neuen Takt das *Osanna*. Es steht in C-Dur, so dass der harmonische Übergang konsequent ist. Das Osanna umfasst 34 Takte. Es ist dem Chor

übertragen. Damit lösen nun auch die Clarini die Corni wieder ab. Nicht nur durch die Besetzung, sondern auch die Ton- und Taktart sowie die Generalpause entsteht eine kleine Zäsur.

Bei dieser „Chorfuge“ greift Michl auf bereits Erklungenes zurück: Es handelt sich bei diesem Abschnitt um einen Rückgriff der „in gloria Dei Patris. Amen“-Fuge aus dem Gloria (T. 191ff.) unter rhythmischer Anpassung der Chorstimmen an die neuen textlichen Erfordernisse. In der Ordinariumsliteratur ist dies eher selten. Der Abschluss der *Osanna*-Fuge ist etwas gekürzt: Nach Takt 133, der im Gloria dem Takt 218 entspricht, springt Michl in den Gloria-takt 238 und überträgt diesen völlig bruchlos in das *Osanna*. Interessanterweise behält Michl auch das Orchesternachspiel mit dem signifikanten Gloriakopfmotiv (von unten gebrochene unisono-Dreiklang) beim *Osanna* bei.

Während bei einigen Messvertonungen im zeitlichen Umfeld Michls das *Agnus Dei* eine Wiederholung des *Kyrie* bzw. eines Teils (als „Dona nobis pacem“) daraus darstellt (z.B. Fr. X. Richter *Pastoralmesse* G-Dur, V. Rathgeber *Missa F-Dur „Decilna a malo“* op. 1, Nr. 1 oder *Missa suavis est Dominus* op. 1, Nr. 3) oder in einem eindeutigen (teil-)motivischen Bezug steht (z.B. W. A. Mozart *Missa in C (Spatzenmesse)* KV 220), ist der vorliegende letzte Messordinariumssatz ein eigenständiger, wenn auch thematisch beim „Dona nobis pacem“ an das *Kyrie* angelehnter. Er ist zweigeteilt in einen liedförmigen Soloquartettteil in F-Dur im *Andante* und einen Chorsatz mit rundermäßiger Struktur. Wie zu erwarten begleiten die Hörner diesen ersten Soloteil, der im 3/4-Takt steht. Das dreitaktige Orchestervorspiel im Piano dient eher der Einführung in den Stimmungsgehalt des Stückes, als dass es thematisches Material vorstellt. Das Soggeto in der ersten Violine charakterisiert sich durch eine punktierte Viertel mit anschließender Achtel auf gleicher Tonhöhe und einer Tonrepetition auf dem dritten Schlag mit Triller und ausnotiertem Nachschlag. Dieses Motiv wird eine Terz höher im folgenden Takt wiederholt, womit zusammen mit der ersten Achtel des dritten Taktes c^1 der tonikale Dreiklang über die Takte akkordisch figuriert wurde. Die übrigen Streicher tragen in Achtelrepetitionen die Harmonien bei, die zweite Violine beteiligt sich in Sexten bzw. Terzen parallel an der Trillerfigur auf Schlag drei. Diese Motivik wird in Takt 3 und 4 von der ersten Oboe übernommen, allerdings nicht mit repetierender erster Note. Weiter wird sie nicht beibehalten. Die Trillerfigur erscheint lediglich als Einwurf, gelegentlich in der ersten Oboe (z.B. T. 8, 9, 29, 36 stets auf Schlag 3) und bei den Solisten auf der ersten Silbe des Wortes „tollis“ beim dritten „Agnus Dei“ (T. 53). Mit Einsatz des homophon und syllabisch geführten Solistenquartetts gehen die Streicher zur Chorbegleitung in Achteln über, die sich überwiegend auch an den einzelnen Gesangsstimmen orientieren und diese ausfiguriert nachvollziehen. So kommt es zu einem sehr transparenten Satz. Die Corni haben durchgehend Pedalfunktion. Der

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

vierstimmige Satz der Solisten zeichnet sich durch homophone Struktur und eine klassische, eingängige, entweder schrittweise oder in kleinintervalliger akkordischer Figurierung geführter Melodik aus. Ab Takt 14 hat die erste Oboe eine obligate Gegenmelodie zum Chor- und Streichersatz, überwiegend bestehend aus Sechzehnteltonleiterschnitten.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are grouped together, with lyrics written below the notes. The instrumental parts include Oboe, Cor, Clarinet, Tympani, Violins I and II, Viola, Organ, and Violoncello. The Oboe part features a melodic line with sixteenth-note runs. The vocal parts have lyrics: 'mi - se - re - - re, mi-se - re - - re'.

Agnus Dei, T. 14-17, Partitur

Das zweite „Agnus Dei“ des Chores stellt keine Wiederholung oder einen Rückgriff auf etwaige Kernmotive des ersten dar, sondern die stimmige Weiterführung der bisherigen Melodik. Ab dem zweiten „Miserere“ (T. 26), bei dem die erste Oboe wieder mit einer eigenständigen melodischen Linie auftritt, löst sich die bisherige Homophonie des Solistenquartetts bereits etwas auf. Beim zweiten „Miserere“ finden ab Takt 30 die Solisten vorerst wieder zusammen, in der Wiederholung der Takte 26 bis 32 lockert der Satz wieder auf, und werden wieder zur Homophonie geführt. Das dritte „Agnus Dei“ ist dann als Duett von Alt und Tenor mit einem „Kontrapunkt“ des Basses gestaltet. Es ist die einzige Stelle in der Messkomposition, in der das Altsolo etwas hervortritt. Die übrigen Stellen sind stets Ensemblestellen. Ein eigenes Solo wie der Sopran oder Bass im *Credo* bzw. der Tenor im *Benedictus* ist nicht komponiert.

Mit der leichten Auflösung der Homophonie ändert sich auch die Struktur der Violinen. So ist z.B. die Phrase von Takt 26 bis 28 in der ersten Violine durch eine Achtelfigur, die von *c* ausgehend zur Dreiklangsquinte *g* bzw. nach der Harmonieveränderung zum Grundton *f* (T. 27) pendelt. Auch die zweite Violine figuriert in einer wiederholten Achtelfigur akkordisch. An der folgenden, homophonen „Miserere“-Stelle ist die vorherige Satzweise wieder zu beobachten. Bei der dritten Agnus Dei-Stelle, die durch das Solistenterzett gekennzeichnet ist, kommt es in den Streichern zu einer Kombination aus akkordisch figuriertem Umspielung in Achteln und *colla parte*-Satzweise in den Violinen. Die Oboen laufen mit Alt und Tenor *colla parte*. Während dieser Ordinariumssatz bisher harmonisch überwiegend aus Pendeln und authentischen Doppelwendungen entweder im ganztaktigen harmonischen Rhythmus oder in Vierteln bestand, kommt es bereits kurz vor dem dritten „Agnus“-Einsatz (T. 50) zur Modulation in die +1-Ebene, der nominativen Haupttonart der Messe C-Dur. Der erste Teil mit den Solistenparts endet so auch in Takt 61 halbschlüssig mit einem G-Dur-Akkord. Das anschließende „Dona“, das den zweiten Teil des Agnus Dei bildet, wird wieder vom Tuttichor gesungen, beginnt in Takt 61. Es steht in C-Dur und sieht Clarinen statt Corni vor. Dabei ändert sich das Tempo interessanterweise nicht hin zu einem schnelleren, wie man es vielleicht erwarten könnte. Zeheleins Beobachtung der „*rundomäßigen Wiederkehr des Hauptgedankens*“²⁷ lässt sich in einem Vergleich mit dem *Kyrie* etwas präzisieren. Ab Takt 79 greift Michl auf das *Kyrie* ab Takt 44 zurück und zitiert bis Takt 86 das *Kyrie* (entspricht dann Takt 60) mit der Neutextierung des „Dona nobis pacem“. Die vier Takte ab Takt 86 entsprechen noch einmal den vier Anfangstakten dieses Zitats (Takt 70 ff). Dann führt Michl diese Phrase jedoch anders weiter, indem er eine abschließende Kadenz andeutet. Nach zwei plagal-authentischen

²⁷ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 27.

Pendeln im harmonischen Rhythmus Halbe-Viertel (T. 90 und 91) bringt Michl eine $\text{II}_5^6 - \text{V}_4^6$ III_3^5 – Kadenz, die er aber nicht dominantisch nach C-Dur auflöst, sondern in einem authentischen Sekundschrift in As-Dur, also in der Wendung eines tiefalterierten Trugschlusses fortführt. Diese ungewöhnliche harmonische Wendung erweist sich in der Weiterführung aber nicht als Trugschluss, sondern als eine Ausweichung in die –4-Ebene. Denn Michl bestätigt diese durch ein plagal-authentisches Pendel im harmonischen Rhythmus eines Taktes. Der Chor läuft in der homophonen Satzweise und dem melodischen Duktus weiter wie bisher. Nach dem Pendelschluss in Takt 97 moduliert Michl taktweise über einen Es-Dur-Sextakkord und einem verminderten Septakkord über fis nach G-Dur, das sich in Takt 101 durch die authentische Auflösung als Dominante zu C-Dur erweist. So kehrt Michl schrittweise aus der weit entlegenen Tonart zurück, in die er überraschend ausgebrochen ist. Die nun folgenden letzten Chortakte stellen eine Wiederholung der Takte 78 bis 85 dar, die ihrerseits dem *Kyrie* entnommen sind. Ab Takt 108 folgt ein achttaktiges Orchesternachspiel, das diesen Ordinariumssatz sowie die komplette Messe beendet. Es beginnt mit einem figurierten Rückgriff auf das Motiv des ersten Taktes des *Agnus Dei* in den Oboen (Forte) und der zweiten Violine mit Viola (Piano), gefolgt von einem abwärtsgerichteten Tonleitersechzehntellauf im Staccato unisono in allen Streichern im Forte. Der erste Takt dieser Motivik wird wiederholt. An Stelle des Tonleiterlaufs, der nur noch in den Bassi erklingt, steigt die erste Violine über Achteltonrepetitionen in der zweiten Violine und Viola in Viertel-C-Dur Doppelgriffen in akkordischen Lagenwechsel nach oben auf, um in C-Dur abzukadenzieren. Dieser thematische Wiederaufgriff des *Kyrie* wird vor dem wörtlichen Zitat bereits angedeutet: Zu Beginn des „Dona nobis“-Abschnittes (T. 62ff), wird der Chor in punktierten Halben und harmonisch in einem authentisch-schließenden Pendel in C-Dur geführt. Die Violinen laufen unisono mit einem, dem ersten *Kyrie*motiv stark entlehnten, nur der neuen tonikalen Ebene C-Dur (statt a-Moll) angepassten Melodik. Diese Stelle erinnert auch sehr an T. 53 ff. des *Kyrie*. Somit entsteht bereits hier eine große motivische Klammer, die die Ecksätze des Messordinariums trotz der unterschiedlichen Tonarten a-Moll und C-Dur und damit das komplette mehrsätzliche Werk zu einer Einheit verbindet.

1.1.3. Zusammenfassung

Zweifelloos ist diese Messe Michls eines seiner reiferen Kirchenmusikwerke. Sie ist klar gegliedert, hat gesangliche, ausdrucksvolle Melodien, stellenweise eine unerwartete, raffinierte Harmonisierung, eine für die damalige Zeit übliche, teils empfindsam differenzierte, teils kontrastierende Dynamik und bringt eine abwechslungsreiche, überlegte Vokal- und Instrumentalbehandlung mit sich. Die Blechbläser setzt Michl formbildend bzw. formunterstreichend ein, indem er die Hörner mit den Solistenabschnitten kombiniert, die Clarinen mit den Tuttiabschnitten. Wenn Michl an einer Stelle, beim „Et resurrexit“ des Credo, den Bassolisten mit den Clarinen kombiniert, so ist das nicht nur der Satzstruktur des folgenden Chortuttis geschuldet, sondern auch eine Hervorhebung dieses zentralen Glaubensgeheimnisses im Credo.

Auffällig ist die proportional nachstehende Verwendung des Altsolos, das keine eigene solistische Passage bekommen hat, sondern nur im Ensemble erklingt. Vermutlich ist das durch die kirchenmusikalische Praxis im Kontext der Entstehung der Messe bedingt. Die Themenentwicklung geschieht durch notivische Fortspinnung. Ein großformaler Plan ist seltener festzustellen. Dafür zeigt sich in der ganzen Messe die Wiederkehr verschiedener motivischer Kleinbausteine, die damit die einzelnen Ordinariussätze untereinander verbinden. Die einzige Fugenstruktur, die in der Missa solemnis erscheint, ist am Ende des *Gloria* („in gloria Dei Patris, Amen.“) zu finden bzw. in der verkürzten Wiederholung als *Osanna* nach dem Benedictus. Die Struktur dieser Doppelfuge ist an der Permutationsfuge orientiert. Die Pausen vor einem neuen Fugeneinsätzen tragen erheblich zur Transparenz bei.

1.2. Michls *Missa solemnis*, B-Dur [JWM AIX:10]**1.2.1. Quellenlage und Großform**

Im Vergleich zu Michls solemnner Messe in a-Moll [JWM AIX:9] soll nun seine *Missa solemnis* in B-Dur [JWM AIX:10] betrachtet werden. Sie liegt in vier Quellen vor, wobei sich diese Analyse auf den Notentet der Quelle C (D - Mbs Mus.Mss. 294) stützt.

In den fünf Messordinariumssätzen lässt sich folgende Großkonzeption erkennen:

Takt	Taktart	Tonart	Tempo	Text	Blechbläser	Soli	Tutti
<i>Kyrie</i>							
1-42	3/4	B (g)	Andante mod.	„Kyrie“	Cor in B	tacent	SATB
43-72	(bleibt)	B/g/F	(bleibt)	„Christe“	Cor in B	SATB	SATB
73-120	(bleibt)	g/B	(bleibt)	„Kyrie“	Cor in B	tacent	SATB
<i>Gloria</i>							
1-66	4/4	D (A)	Allegro spiritoso	„Gloria“	Corni in D Clarini ²⁸ in D	tacent	SATB
67-130	2/4	G/g/(G)	Andante	„Gratias“	Corni in D	SATB	SATB
131-171	4/4	D	Allegro	„Quoniam“	Corni in D Clarini in D	tacent	SATB
<i>Credo</i>							
1-42	4/4	D->A	Allegro	„Credo“	Corni in D Clarini in D	SATB	SATB
43-93	3/4	F	Andante moderato ²⁹	„Et incarnatus“	Corni in F	SATB	tacent
94-159	4/4	D	Allegro	„Et resurrexit“	Corni in D Clarini in D	SAT	SATB
<i>Sanctus</i>							
1-46	2/2	D->(G)	Adagio	„Sanctus“	Corni in D Clarini in D	tacent	SATB
„attacca subito“		---	---	NB: Osanna deficit!		---	---
<i>Benedictus</i>							
1-108	3/8	G/D/G	Andante	„Benedicus“	tacent	T	tacent
<i>Osanna</i>							
1-31	2/4	D	Allegro	„Osanna“	Corni in D Clarini in D	tacent	SATB
<i>Agnus Dei</i>							
1-68	3/4	B	Andante	„Agnus Dei“	tacent	T / SAT	tacent
69-79	3/4	B->d	Adagio	„Agnus Dei“	tacent	tacent	SATB
80-125	3/4	D	Adagio	„Dona“	Corni in D	SATB	SATB

²⁸ Clarini stets mit Tympani!

²⁹ Die Bassstimme ist dagegen mit *Adagio* bezeichnet!

Aus dieser Übersicht lassen sich bereits einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur vorherigen analysierten Messe herauslesen, die im Folgenden unter bestimmten Aspekten näher betrachtet werden sollen.

1.2.2. Tonart

Wie in der zuerst betrachteten Messe Michls ist die Grundtonart der beiden Rahmensätze eine andere als die der Innensätze. Standen dort die beiden Tonarten im Terzabstand in der Moll-Dur-Parallelität a-Moll und C-Dur, ist es hier die Großterzverwandtschaft B-Dur und D-Dur. Diese beiden Tonarten sind drei Ebenen im Quintenzirkel voneinander entfernt.

1.2.3. Instrumentierung zur Unterstützung der Formbildung

War in der Messe JWM AIX:9 überwiegend ein sicherlich nicht nur aus klanglichen und dynamischen Gründen bedingter Mitvollzug der solistischen und Tuttipassagen in den Blechbläsern (Corni und Clarini) festzustellen, ist die Koppelung der Corni an die Soliabschnitte und die der Clarini an den Chor in dieser Messe nicht mehr so konkret, dennoch aber in Ansätzen zu eruieren. Das *Kyrie* und das *Agnus Dei* (ab dem „Dona nobis“) sind generell den Corni vorbehalten, auch wenn die beiden Ecksätze des *Kyrie* wie bei der vorherigen Messe vom Tuttichor musiziert werden. Mit Ausnahme des *Benedictus* ist in den übrigen Ordinariumssätzen stets eine gleichzeitige Verwendung der beiden Blechbläsergattungen bei den Chorpässagen zu bemerken. Dennoch zeigt sich bei genauerer Untersuchung der Clarini- und Corni-Stimmen zueinander sowie zum Vokalpart eine Differenzierung. So zeigt sich, dass die Clarinenstimme bei diesen Simultanstellen mit den Corni am häufigsten in einer rhythmischen Figuration im „fanfarenartigen Stil“ der Cornimelodik auch im „Stimmtausch“³⁰ geführt ist. So im *Gloria* in den Takten 1, 12-14, 16-18, 136-139, 144f., 150-161 und 165-171. Im *Credo* findet sich dies in den Takten 1-13, 27-37, 94-105, 113-122, 138-142, 148-152 und 154-159 und im *Osanna* in den Takten 1-5 und 25-31. Nicht so häufig komplettieren sich beide Instrumente zu einem harmoniedarstellenden Blechbläsersatz: *Gloria* T. 3, T. 15, T. 19f., T. 45 ff.; *Credo* T. 144-146 und 153, *Sanctus* T. 7. Am seltensten werden beide Blechblasinstru-

³⁰ So dass sich die zweite Clarine am ersten Cornu und die erste Clarine am zweiten orientiert. Vide z.B. *Osanna* T. 6-12 und 25-31.

mente unisono geführt³¹, meist dann auch wieder mit rhythmischer Figuration. Dies ist im *Gloria* T. 5ff und im *Sanctus* T. 16ff³² der Fall.

Es ist weiters sehr lohnend, die Passagen näher zu betrachten, in denen eine der beiden Instrumentengruppen über einige Takte hinweg eine eigenständige Führung bei gleichzeitigem Pausieren der entsprechenden anderen übernimmt. Neben kurzen Solopassagen des Horns im *Gloria* T.2f., T. 9 bis 11, T. 43ff., 134f. begleiten wie in der zuvor betrachteten Messe die Corni die solistischen Passagen, satztechnisch fast durchwegs mit Pedalfunktion. Dies findet sich im *Gloria* T. 67ff. und im *Credo* T. 43ff.. Sind in einem Abschnitt generell sowohl Corni als auch Clarini beteiligt, so begleiten die Corni bei den Solopassagen und treten die Clarini mit dem Choreinsatz wieder hinzu. So im *Credo* T. 18ff. (Solo „et ex Patre“ mit Corni) mit Hinzutreten der Clarini ab T. 26. Dies ist ebenfalls in diesem Ordinariumssatz in Takt 106 („et iterum venturus est“) mit Tutti- und Clariniwiederaufnahme in Tak 113 und T. 125 (Solo „qui cum Patre“) mit Clarinen und vierstimmigen Chor ab dem Auftakt zu T. 138 zu beobachten. So gibt es in diesem Aspekt Analogien zur Messe JWM AIX:9.

Schließt der Solopassage ein Chortutti noch während des evtl. durch Tonart, Taktart oder Tempo eigenen Unterabschnitts eines Ordinariumssatzes an, in dem die Clarinen ohnehin pausieren, werden die Corni auch beim Chor beibehalten. So im *Gloria* T. 98ff. mit Auftakt.

Ein ähnliches dynamisches Prinzip wie die Koppelung der Corni an die Soli und der beiden Blechblasinstrumentengruppen an den Chor findet sich im *Sanctus*. Hier gibt es zwar keinen Soli-Tutti-Wechsel, aber die Corni spielen allein in den Piano-Abschnitten, z.B. T. 1-5, 9-12, T. 21-29 und T. 40f., die Clarini treten in den auch unvermittelt zu Taktbeginn angehenden Forte-Abschnitten mit rhythmischer Figurierung der Cornimelodik dazu und unterstreichen diese kontrastierende Dynamik.

Die reinen Clarini-Passagen (*Gloria* T. 56ff., T. 141f., T. 163f.) sind gegenüber den reinen Cornipassagen proportional zu vernachlässigen.

Die Satzstruktur der Corni sowohl beim *Kyrie* als auch beim *Agnus Dei* sind als Pedalfunktion aufzufassen.

³¹ Hierbei soll in diesem Fall die jeweilige Transposition bzw. Oktavlage unberücksichtigt sein.

³² Hier ist allerdings das zweite Horn bis Takt 20 eigenständig geführt, danach pausiert es.

1.2.4. Mehrteiligkeit einzelner Ordinariumssätze

Die natürliche, da textbedingte Dreiteiligkeit ist auch im *Kyrie* dieser Messe vorzufinden. Wie in der Messe E551/1 kennzeichnet Michl den *Christe*-Teil durch den Wechsel vom vorherigen Chortutti auf die Solisten (T. 43). Jedoch wird in diesem zweiten Abschnitt des ersten Ordinariumssatzes der Chor auch beteiligt (T. 59ff.). Das zweite *Kyrie* ist wieder ein reiner Chorabschnitt. Das *Kyrie* ist in seiner Gesamtlänge mit 120 Takten in etwa so umfangreich wie das 126-taktige der Messe JWM AIX:9. Wie dort beginnt es mit einem achttaktigen Orchestervorspiel, das motivisch in vier mal zwei Takte untergliedert werden kann. Eine klassische Vorder- und Nachsatzstruktur ist aber auch hier nicht offensichtlich. Der Chor setzt im Unterschied zur vorherigen Messe nicht nacheinander, sondern gleichzeitig ein. Der D-Dur-Septakkord im Kontext der B-Dur-Tonika könnte den emphatischen Charakter des Textes unterstreichen. Die Motivik des ersten 42 Takte langen Abschnitts ist aus dem Orchestervorspiel nach gewohnten Mustern fortgesponnen. Wie in der zu vergleichenden Messe setzen die Solisten im *Christe*-Abschnitt nacheinander ein. Dies geschieht aber nicht vom Sopran ausgehend nach unten im Abstand eines Taktes, sondern der Tenor beginnt mit einer viertaktigen Phrase, die der Bass in der gleichen Länge weiterführt. Darauf folgen Sopran und Alt im Duett, dann Tenor gekoppelt mit dem Bass. Auch wenn der Solosopran ab Takt 57 wieder schweigt, ist doch wie in der anderen Messe eine Verdichtung des Solistensatzes festzustellen. Mit 26 Takten ist der zweite Abschnitt etwas länger als der entsprechende in der Messe JWM AIX:9. Sicherlich wird dies auch durch den Einsatz des Chores im „Christe“ bedingt. Durch dessen Homophonie weist dieser Abschnitt aber auch den Zulauf von der „leichten“ Poly- in die Homophonie auf, wie das ebenfalls bei der Messe JWM AIX:9 beobachtet wurde. Harmonisch steht dieser Abschnitt nicht eindeutig in einer Zwischentonika, sondern ist moduliegender angelegt. Dadurch unterscheiden sich die beiden *Kyrie*-Ordinariumssätze. Eine direkte thematische Verbundenheit des „Christe“-Teils mit dem vorherigen „Kyrie“ ist nicht festzustellen. Umso interessanter ist die Frage nach motivischen Rückgriffen im dritten auf den ersten Abschnitt (jeweils „Kyrie“), wie dies auch in der anderen Messe zu beobachten war. Eine solche thematische Klammer ist bei der Messe JWM AIX:10 offensichtlicher, als sie dies bei der vorherigen war. So entspricht das zweite *Kyrie* fast komplett dem ersten: Ohne das achttaktige Orchestervorspiel bringt der musikalische Satz von T. 69 bis 93 die Takte 9 bis 33. Ebenso sind die Takte 108 bis 115 mit Ausnahme des Übergangs in Takt 108 ein wörtliches Zitat der Takte 35 bis 42. Dazwischen fügt Michl ein neues zweitaktiges Motiv im Piano ein, das er gleich darauf wörtlich (T. 96f.), dann noch einmal nun im Forte und mit eigener Weiterführung (T. 98 bis 101) wiederholt. Mit seiner Punktierung im Themenkopf erscheint es an

die vorherigen „Kyrie“-Motive (z.B. Z. 73) angelehnt. Diese dreiteilige Phrase wiederholt Michl ab T. 102 noch einmal, bringt aber in Takt 107 nicht die Weiterführung aus Takt 99ff., sondern kehrt zurück zum Zitat aus dem ersten Teil. Ein sechstaktiges Orchesternachspiel, das sich nicht aus dem Vorspiel, sondern aus der Weiterführung des Schlusstaktes (T. 115) und einem rhythmisch durch eine Viertel, eine Achtelpause und drei Achtel zu charakterisierendes Motiv in den Violinen und stimmvertauscht sowie oktaviert in den Oboen (T. 117f.) speist und damit eine Verbindung zum Christeteil herstellt (cf. Violinen in T. 50 oder 54), beschließt den ersten Ordinariumssatz.

Wie bei der Messe JWM AIX:9 bestehen das *Gloria* und das *Credo* aus mehreren verschiedenen Abschnitten, die voneinander durch Tonart, Taktart, Tempo und instrumentale sowie vokale Besetzung differieren. Bei beiden Messen ist die Intonation mitvertont. Während beim *Gloria* der Messe JWM AIX:9 jedoch der zweite Abschnitt wie gezeigt unmittelbar nach der Intonation beginnt, ein dritter mit der „Laudamus te“-Preisung beginnt und bis zur Sohnanrufung „Filius Patris“ geht, umfasst der erste Abschnitt des *Gloria* der Messe JWM AIX:10 den Text von der Intonation mit dem Gesang der Engel bei den Hirten auf dem Feld von Bethlehem bis hin zu der „Wir-Lobpreisung“ des Vaters „glorificamus te“.³³ Mit dem „Gratias agimus“ beginnt ein neuer Abschnitt im 2/4-Takt, *Andante* und der Unterquinttonart G-Dur. Er wird von den Solisten begonnen. Der Tuttichor steigt beim „Qui tollis“ in diesem zweiten Abschnitt wieder ein. Bei Michls Messe JWM AIX:9 beginnt mit dieser Stelle ein neuer, solistischer Abschnitt, der jedoch auch in der Unterquinttonart gesetzt ist. Im weiteren Verlauf dieses Abschnittes wechseln Soli- und Tuttieinwürfe einander ab. Der Abschnitt ist am Text entlang komponiert; es kommt zu keinem thematischen Rückgriff auf den Beginn des Abschnittes, so dass keine dreiteilige Da capo-Form vorliegt. Wie bei Mozart- und Haydnmessen³⁴ beginnt auch bei dieser Michl-Messe mit dem „Quoniam“ ein neuer, in diesem Fall ein dritter und letzter Abschnitt. Mozart bringt gelegentlich an dieser Stelle eine Reprise des *Gloria*-Beginns (z.B. *Missa brevis in G* KV 140 oder *Missa in honorem SS.^{mae} Trinitatis* KV 167). Michl greift nicht direkt auf den Anfang zurück, sondern zitiert neutextiert die Passage des „Laudamus te“. In dieser Weise entsprechen die Takte 43 mit 50 den Takten 131 bis 138. Danach fährt Michl wohl auch textbedingt anders fort. So vertont er in Takt 51 noch einmal das „benedicimus te“, während sich in Takt 139ff. noch die Textpassage „tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe“ anschließt. Nun folgt ein weiterer motivischer Rückgriff, der sich v.a im Chorsatz zeigt. Das „Cum Sancto Spiritu“ ist im Chor als Piano und im unisono,

³³ Zum Aufbau cf. Schwemmer, Marius: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium*, Tectum Verlag, Marburg 2006 bzw. verbesserte Auflage, Marburg 2008.

³⁴ Cf. supra.

vom *a* nach oben tonschrittweise und taktweise ansteigend gesetzt. In Achteln und staccato artikuliert umspielen die Streicher bei schweigenden Bläsern diese Stimme kontrapunktisch. Strukturell erinnert diese Passage an das „deprecationem nostram“ der Messe JWM AIX:9 (*Gloria*, T 153ff.). Im Chor wörtlich, in den Streichern mit einem auf Viertel reduzierten Unisono-Kontrapunkt erklang diese Stelle im *Gloria* dieser Messe jedoch bereits ebenfalls, so in T. 30ff. bei „Et in terra“. Der Achtelkontrapunkt ab Takt 145 ergibt sich durch akkordische abwechselnd mit akkordfremder³⁵ Figuration der Viertellinie der Analogstelle zu Beginn des *Gloria*. Michl führt jedoch die Unisonostelle im dritten Abschnitt des *Gloria* anders, nicht unisonoabwärtsgerichtet, sondern in einen vierstimmigen Satz bei „in gloria Dei Patris. Amen“ weiter.

³⁵ Dann in Form von Durchgängen.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Ob.

Cor.

Clar.

Tymp.

I

V.

II

Vla.

S.

te. *p* Cum Sanc - to Spi - ri -

A.

te. *p* Cum Sanc - to Spi - ri -

T.

te. *p* Cum Sanc - to Spi - ri -

B.

te. *p* Cum Sanc - to Spi - ri -

Org.

Vlne.

p

Ob.

Cor.

Clar.

Tymp.

I

V.

II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Org.

Vln.

tu *f* in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - men.

tu *f* in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - men.

tu *f* in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - men.

tu *f* in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - men.

Gloria, Takt 145 bis 152, Partitur

Diese Gesamtstelle (T. 145-152) wiederholt er noch einmal wörtlich als Takte 153-161, um in den Takten 161-168 zu einem Chorschluss über den letzten Glaubenssatz des *Gloria* anzuhängen. Diese homophone, nicht als Fuge konzipierte Passage beendet das dreiteilige, nur bedingt reprisenhafte *Gloria*. Sind die Abschnitte im *Gloria* der Messe JWM AIX:9 drei Mal

durch eine Generalpause voneinander getrennt und nur zwei Mal durchkomponiert, sind sie hier stets durchkomponiert.

Wie das *Gloria* und der dritte Ordinariumssatz der Messe JWM AIX:9 ist dieses *Credo* der Messe JWM AIX:10 dreiteilig. Die Textunterteilung entspricht der klassischen Regel. So umfasst der erste Teil den Text von der auskomponierten Intonation bis zum „descendit de coelis“. Das „Et incarnatus est“ stellt einen neuen Abschnitt im langsameren Tempo und 3/4-Takt dar, der auch wieder vom Solisten eingeleitet wird. In dieser Messe ist es der Bass. Bei der Tonart weicht Michl in die –3 Ebene, nach F-Dur aus. Der dritte und letzte Abschnitt des *Credo* beginnt mit dem „Et resurrexit“ wieder in der Ausgangstonart, dem ursprünglichen Tempo und der ursprünglichen Besetzung. Das „Et vitam venturi“ ist analog dem *Gloria* nicht als Fuge, sondern als vierstimmiger homophoner Tuttichorsatz gestaltet. Wie bei der Messe JWM AIX:9 ist der erste Übergang vor dem „Et incarnatus est“ durch eine Generalpause getrennt, der zweite Übergang zum „Et resurrexit“ durchkomponiert.

Der erste *Credo*abschnitt ist am Text entlang in Musik gesetzt und weist so keinen Themenwiederaufgriff auf. Vielmehr geht es, wie auch im *Gloria*, um die Darstellung des Textes. So stellen Sopran und Bass z.B. in Takt 37ff. das Herabsteigen („descendit de coelis“) durch eine schrittweise abwärtsgerichtete Tonfolge dar. Das „Et incarnatus est“ bringt eigenes motivisches Material, das aus sich weiterentwickelt wird, wie sooft bei Michl schon festgestellt. Deklamatorisch auffällig ist die vorherrschende Chromatik bei der Textstelle „crucifixus“ (T. 70ff.), sowie die schrittweise aufwärtsgerichtete Melodielinie im Sopran bei „et ascendit“ (T. 99f.)

Anders als bei der Messe JWM AIX:9 stellt gleich der Beginn des dritten Abschnitts einen Wiederaufgriff des ersten Abschnitts dar. Das hier vom Tutti vorgetragene „Et resurrexit“ ist mit durch die Neutextierung bedingten geringfügigen rhythmischen Varianten und den Tonrepetitionen auf Schlag zwei im Takt 96 im Sopran und Bass anstelle der akkordischen Figuration im Sopran und dem Oktavsprung im Bass eine Wiederholung des Anfangs. So entsprechen die Takte 94 bis 103 den Takten 1 bis 9. Auf Grund des kürzeren zu vertonenden Textes schließt Michl bereits im Takt 103 die Kopfmotivik des *Credo* an, womit sich ab diesem Takt der dritte Abschnitt des Ordinariumssatzes weiter an den Takten 12ff. des ersten orientiert. Auch wenn Michl in den beiden Violinen in den Takten 105 und 107 die Figurationsenergie etwas reduziert und den Bass in der hier vorliegenden Solopassage schweigen lässt, dafür aber den Alt mehr als einen Takt beteiligt, ist die Entsprechung der Satzstruktur der Takte 103 bis 107 der Takte 12 bis 16 offensichtlich. In den folgenden Takten führt Michl diese Motivik aber anders weiter, ausgehend von einer Sequenzierung der Takte 106f. um einen Ton tonal

höher gesetzt (T. 108f.) und harmonisch bringt das Solistenterzett über einer authentischen Doppelwendung im ganztaktigen harmonischen Rhythmus die Phrase zum Abschluss. Mit Takt 113 knüpft Michl erneut an den ersten Teil des *Credo* an. Die nun beginnende Stelle „cuius regni, non erit finis“ entspricht dem „Genitum non factum“ (T. 113 bis 118 analog zu Takt 26 bis 33 und nach nur einem Takt anders gestalteten Takt T. 120f. zu 35f.). Diese Stelle führt das Solistenterzett mit „qui cum Patre et Filio“ weiter. Der Abschnittsbeginn suggeriert in den beiden Violinen und der Einsatzfolge der Sänger eine Reminiszenz des „Et iterum venturus est“-Abschnittes (T. 105ff.). Die Vermutung einer neutextierten Wiederholung dieser vorherigen Stelle in der +1-Ebene wird aber bereits im zweiten Phrasentakt nicht bestätigt. Dennoch liegt eine motivische Verwandtschaft, wenn auch mit anderer Weiterführung, zweifellos vor. Die folgende Tuttiphrase „Confiteor“ (T. 137ff.) entspricht so auch nicht dem „cuius regnis“-Abschnitt (T. 113ff.), der seinerseits wie gezeigt eine Reminiszenz darstellt, und lehnt sich aber auch nicht direkt an einen anderen Phrasenbeginn des ersten Credoteils an. Wie das Gloria endet dieser Ordinariumssatz nicht mit einer Fuge, sondern das „et vitam venturi“ wird im homophonen vierstimmigen Tuttichorsatz vertont. Hier schließt Michl eine thematische Klammer, indem er auf den Beginn und darin auf einen charakteristischen Teil zurückgreift: So entsprechen die Takte 149 bis 159 musikalisch den Takten 4 bis 13, die sich durch die Chromatik im Sopran (colla parte mit der ersten Violine) zu Beginn auszeichnen. Anfangs (T. 149) sind bereits die Oboen homogen aus dem vorherigen Satz weitergeführt beteiligt. Michl behält diese auch ab Takt 154 bei, wobei er sie in eine explizitere, höhere Lage als am Ende der analogen Phrase im ersten Abschnitt führt. Der Schluss des Credos entsteht durch die zweimalige Viertelrepetition der letzten Viertel dieser Phrase im ersten Abschnitt (T. 13, Schlag 3).

Das *Benedictus* weist im Gegensatz zur Messe JWM AIX:9 keine offensichtliche Dreiteiligkeit auf, obwohl es mit seinen 108 Takten das zum Vergleich stehende um drei übertrifft. Auch beginnt der Solist nicht unmittelbar, sondern erst nach einem 18-taktigen Orchestervorspiel. Dieses besteht im Sinne einer Taktgruppenanalyse aus vier Mal vier Takten und einmal fünf Takten. Die ersten beiden Taktgruppeneinheiten gliedern sich nicht im klassischen Sinne in Vorder- und Nachsatz, da Takt 4 nicht halbschlüssig, sondern im Trugschluss endet. Die folgenden Takte greifen auch nicht die vorherige Kopfmotivik wieder auf und führen diese zu einem ganzschlüssigen Ende, sondern bringen mit einer neuen zentralen Spielfigur in den Violinen einen neuen Gedanken, der im Takt 8 halbschlüssig endet. Erst im nun folgenden wird dieses Motiv wieder aufgegriffen und ganzschlüssig abgeschlossen, so dass erst die Takte 5 bis 8 und 9 bis 12 als Vorder- und Nachsatz gesehen werden können. Im weiteren Verlauf

des Ordinariumssatzes kommt dieses Motiv jedoch nicht mehr vor, so dass es sich nicht als Hauptthema des *Benedictus* erweist. Ab Takt 12 treten in der ersten Violine charakteristische Sechzehnteltriolen auf, die sich melodisch als Wechselnoten- oder Durchgangsfigurationen darstellen. Harmonisch stellen diese Takte bis Takt 14 ein Unterquintpendel auf tonikalem Orgelpunkt in ganztaktigem harmonischen Rhythmus dar, dem im gleichen harmonischen Rhythmus ein Oberquintpendel folgt. Ab T. 16 wird das Orchestervorspiel mit einer $IV-V^6_{4\ 3}-I$ -Kadenz beschlossen.

Andante

The musical score is divided into three systems. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-16. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Andante'. The score includes dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). Trills (*tr*) and triplets (*3*) are indicated in the Violin I part. The Viola and Violoncello/Double Bass parts play a consistent eighth-note accompaniment.

Orchestervorspiel des Benedictus (T. 1-16)

Indem der Tenorsolist mit dem Themenkopf des Streichersatzes beginnt, suggerieren diese vier Takte gesamtthematische Gravität. Aber auch dieses Thema erscheint im weiteren Verlauf nicht noch einmal, auch nicht evtl. in die Oberquinte transponiert. Die folgenden Takte lassen sich unter motivischen Gesichtspunkten schlecht in eine Großform bringen. Wie bei Michl oft feststellbar, spinnen sich die Stimmen aus den eben verwendeten Motiven immer weiter fort. Zwar kommt es zu unmittelbaren Taktwiederholungen (z.B. T. 26 bis 29 wird neutextiert als T. 20 bis 33, Takt 38 mit 40 ebenfalls neutextiert als 41 bis 44, T. 48 bis 51 als Takt 52 bis 55 hier sogar mit *f*- und *p*-Dynamik als Echowirkung, T. 65 bis 68 als T.69 bis 72, T. 89 bis 92 als T. 93 bis 96 mit unmittelbarer Weiterführung ab Schlag 1 und T. 99 mit 102 als T. 103 mit 106). Dies ist aber ohne formalen Zusammenhang, sondern eher als Möglichkeit der Themenweilerspinnung in Form der Wiederholung zu sehen. Eine Ausnahme bilden die Takteinheiten 99 bis 106, die eine tonikal retransponierte Wiederholung (Violinen!) der Motivik der Takte 48 bis 55 darstellen. Tonal betrachtet kommt es von Takt 38 bis 56 zur Modulation in die +1-Ebene. Auch wenn dieser Oberquintabschnitt letztlich mit der selben Sechzehnteltriolenmotivik, die aus Takt 12ff. entlehnt ist, abgeschlossen wird, wie das *Benedictus* an sich, wird damit kaum eine thematische Abschnittseinheit verbunden. Dazu fehlt ein motivisch analoger Abschnitt einer nicht explizit vorhandenen ersten tonikalen Phrase, und eine motivische Kongruenz zum jeweiligen Abschnittsbeginn, so dass eine offensichtliche dreiteilige Liedform (evtl. ABA´) erkennbar wäre.

Wie in der Messe JWM AIX:9 sind *Benedictus* und *Osanna* durch eine Viertelgeneralpause voneinander getrennt. Ebenfalls wie bei der vorherigen Messe sind *Sanctus* und *Benedictus* „ineinanderkomponiert“. Das *Osanna* erklingt als einziges Mal nach dem *Benedictus*. Auf Grund der auch metrisch ineinander übergehenden Satztechnik zwischen *Sanctus* und *Benedictus* und der Tonartenfolge – das *Sanctus* moduliert am Ende von D-Dur nach G-Dur. In dieser Tonart steht das *Benedictus*; es endet auch in dieser. Das *Osanna* beginnt auf Schlag eins in D-Dur – ist ein zweimaliges Musizieren des nach dem *Benedictus* notierten *Osanna* an dieser Stelle und zwischen *Sanctus* und *Benedictus* nicht möglich. Damit scheint hier eine in der liturgischen Ordnung des Augustiner-Chorherrenstifts Weyarn zu begründende Besonderheit vorzuliegen, die zu weiterer Beschäftigung und Untersuchung einlädt.³⁶

Während das *Agnus Dei* der Messe JWM AIX:9 von den Solisten die ersten beiden Male im vierstimmig homophonen Satz, beim dritten Mal im Duett zwischen Alt und Tenor mit einer dazutretenden Bassstimme begonnen wird, ist der Text des ersten „*Agnus Dei*“-Anrufs in vor-

³⁶ Im Rahmen dieser Arbeit war es leider nicht möglich, in Zusammenarbeit mit Liturgiewissenschaftlern, die auf eine Liturgie der Augustiner-Chorherren (in Weyarn) spezialisiert waren, diese Frage zu lösen.

liegender Messe komplett dem Tenorsolisten vorbehalten. Beim zweiten „Agnus Dei“ entwickelt sich ein Solistenterzett, wobei Sopran und Alt parallel in Terzen bzw. Sexten geführt werden und der Tenor dazwischen eine eigenständige Stimme aufweist. Thematisch sind diese beiden Abschnitte nicht direkt verbunden, vielmehr entwickelt sich die Motivik kontinuierlich aus sich selber fort. Das dritte „Agnus Dei“ wird vom Tuttichor homophon vorgetragen. Die Melodik stellt dabei weder eine Wiederholung des ersten, noch des zweiten Anrufs dar. Mit dem „Dona nobis pacem“ beginnt nicht zuletzt tonartlich (vorher B-Dur, nun D-Dur) getrennt, ein neuer Abschnitt. Während man vielleicht einen Wiederaufgriff aus dem *Kyrie* an dieser Stelle erwarten könnte, gestaltet Michl das „Dona nobis pacem“ komplett neu. In sich ist dieser Abschnitt charakterisiert durch die Wechsel von Tutti und Soli. Es beginnt der Chor, den im Takt 96 bis Takt 104 die Solisten ablösen. Hier sind nacheinander erst Sopran und Alt, dann Tenor und Bass in Terzen parallel geführt. Daraufhin wird das Quartett durch das taktweise Hinzutreten erst des Alts, dann des Soprans komplettiert und dieser Abschnitt zu Ende geführt. Von Takt 104 bis 113 ist wieder Tutti konzipiert. Der Sopran beginnt und wird in Takt 106 vom Tenor imitiert. Im Takt zuvor sind Alt und Bass in parallelen Terzen geführt, so dass ab Takt 108 wieder ein homophoner Satz erreicht wird. In Takt 114 übernehmen noch einmal die Solisten. Sie sind stets paarweise homophon gekoppelt, erst Alt und Bass (T. 114f.), dann Tenor und Bass (T. 116f.). Diese acht Takte werden ab T. 118 noch einmal wiederholt. Mit einem Rückgriff in den letzten vier Takten auf die Takte 98 bis 91 beendet der Chor im Pianissimo diese Messkomposition.³⁷

1.2.5. Der Vokalsatz und das Verhältnis von Chor und Soli

Die syllabische Homophonie in den Tuttihorsätzen ist auch ein explizites Charakteristikum dieser Messe. Dies könnte auch ein Tribut an die Textverständlichkeit sein. Zudem verzichtet Michl bei dieser Messe auf jede fugen- oder kontrapunktische Struktur. Der vierstimmige Vokalsatz ist generalbassorientiert, der Sopran dient überwiegend als Melodiestimme, Alt und Tenor als Füllstimmen. Bei kleinen figurativen Momenten gehen zumeist zwei Stimmen in Terz- oder Sextparallelen, womit die Figuration verdoppelt wird (z.B. *Kyrie* T. 18 Sopran und Tenor, *Gloria* T. 11 Sopran und Alt, *Gloria* T. 104 Sopran und Alt, *Sanctus* T. 9 Sopran und Alt).

³⁷ Dies erinnert an die analoge Stelle bei W.A. Mozart *Missa brevis in G* KV 140, *Missa in C* (*Große Credomessa*) KV 257 und *Missa brevis in B* KV 275.

The image shows a musical score for Soprano and Alto parts. The Soprano part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a slur over the first two notes. The second measure has a forte (*f*) dynamic and contains a whole rest. The third measure returns to piano (*p*) and the fourth to forte (*f*). The lyrics are: San - - - ctus, San-ctus, Do- mi-nus De- us Sa- ba-oth. The Alto part is written in a treble clef with the same key signature and consists of four measures, providing a harmonic accompaniment to the Soprano part.

Sanctus, T. 9 bis 12, Sopran und Alt

An den Stimmumfang des Chorsoprans stellt Michl zweimal die Anforderung eines b^2 im *Kyrie* (T. 29 und 98). In der Tiefe, sowie im Alt und Tenor generell bewegen sich die Stimmen im üblichen Rahmen. Dem Chorbass wird ein Tonumfang von G bis d^1 abverlangt, verläuft aber insgesamt überwiegend eher baritonal. Der Solobass wird wie in der Messe JWM AIX:9 auch eher hoch, in dieser Messe sogar einen Ganzton über den Chorbass bis zum e^1 geführt. Bei den Soli werden keine stimmlichen Grenzlagen ausgereizt.

Die solistischen Parts erscheinen technisch nicht so anspruchsvoll wie in der Messe JWM AIX:9. Auch in dieser Messe handelt es sich zumeist um Ensemblepassagen, wobei der Solobass bei den Ensembles etwas weniger eingesetzt wird (z.B. *Credo* und *Agnus Dei*) als in der Messe JWM AIX:9. Dafür ist ihm jedoch interessanterweise die „et incarnatus“-Stelle im *Credo* zugeschrieben, nicht dem Sopran. Explizite Solopassagen über eine längere Phrase hat in dieser Messe eben der Bass beim „et incarnatus est“ des *Credo* und der Tenor als einziger Solist im *Benedictus* – analog zur vorherigen Messe – sowie beim ersten *Agnus Dei*-Abschnitt. Das Sopran- und (wie in der vorherigen Messe) das Altsolo wird nur im Ensemble eingesetzt, was aber auch duettische oder terzettische Passagen bedeuten kann. Die beiden größeren Soloparts sind sowohl beim Bass als auch beim Tenor hauptsächlich syllabisch. Im Unterschied zum *Benedictus* der Messe JWM AIX:9 weist das der Messe JWM AIX:10 keine Koloraturen auf.

Wie bisher auch stets zu beobachten, ist die melodische Linienführung vorrangig in Tonschritten gestaltet. Sprünge finden sich zumeist im Kontext akkordischer Figurationen.

1.2.6. Instrumentalsatz

Letztere Beobachtung lässt sich auch auf den instrumentalen, und hier v.a. den Streicherpart ausdehnen. Die technische Anforderung der einzelnen Instrumentalstimmen liegt wie bei der vorherigen Messe im durchschnittlichen Bereich. Eine nähere Betrachtung der Corni- und Clarini con Tympani-Stimmen erfolgte bereits im Kontext der Untersuchungen der Formbildung durch die Instrumentierung.

Der Streichersatz basiert ebenso wie der Vokalsatz auf dem Generalbass. Die Viola wird, wenn auch überwiegend mit harmoniefüllenden Tonrepetitionen, selbstständig von der Violine geführt. Die Melodieführung liegt in der ersten Violine, die sich entweder am Chorsatz orientiert und hier zumeist den Sopran rhythmisch oder melodisch ausfiguriert oder in den Chorpausen die melodische Führung übernimmt. Zu dieser bewegt sich die zweite Violine meist in Parallelführung in Terzen oder Sexten. Bisweilen orientiert sie sich Violine auch an den Streicherunterstimmen und trägt mit Tonrepetitionen zur harmonischen Grundlage bei, über der sich die erste Violine quasi solistisch erhebt (z.B. *Kyrie* T. 9ff., *Gloria* T. 20ff., *Credo* T. 114ff. etc.). Etwas seltener sind auch Unisonoführungen (z.B. *Kyrie* T. 58ff., *Gloria* T. 1ff., *Gloria* T. 26 ff. etc.) zu beobachten. Die für Michl charakteristischen Prinzipien der Streicherbehandlungen werden eigens bei den instrumental begleiteten Motetten betrachtet. Die dort beobachteten Kompositionstechniken der Holzbläser, also die (nach oben oktavierte) colla parte-Führung (z.B. *Kyrie* T.1 ff., *Gloria* T. 2ff., *Gloria* T. 43ff., *Agnus Dei* T. 100ff. etc.), mit entsprechend erster bzw. zweiter Violine oder im „Stimmtausch“ (z.B. *Gloria* T. 76). Manchmal dient die Oboe auch der Harmoniestabilisierung und orientiert sich an den Harmonien des Chorsatzes, die in jeweils einer Stimme in langen, unfigurierten Tönen als eigenständige Stimmelmelodie erklingen (z.B. *Kyrie* T. 9ff., *Gloria* T. 97ff., *Credo* T. 1ff.) Auch in dieser Messe ist der Holzbläusersatz mit mehr Pausen durchzogen.

Bei der Einstudierung des Instrumentalparts dieser Messe zeigt sich ebenso wie bei der Messe JWM AIX:9, dass die motivischen Spielfiguren meist etwas anders weitergeführt werden, als dies die heutige als Standard empfundene Hör- und Spielerwartung vermuten lässt.

1.2.7. Tempi und Taktarten

Ein Vergleich der Tempoangaben der beiden Messen zeigt, dass Michl an den vergleichbaren oder identischen Textstellen konsequent bzw. identisch verfährt:³⁸

Ordinariumssatz	JWM AIX:9	JWM AIX:10
<i>Kyrie</i>	<i>Andante moderato</i>	<i>Andante moderato</i>
<i>Gloria</i>		
„Gloria in excelsis Deo“	<i>Allegro spiritoso</i>	<i>Allegro spiritoso</i>
„Qui tollis“ / „Gratias agimus“	<i>Andante</i>	<i>Andante</i>
„Cum sancto spiritu“ / „Quoniam tu solus“	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro</i>
<i>Credo</i>		
„Credo in unum Deum“	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro</i>
„Et incarnatus est“	<i>Andante</i>	<i>Andante moderato</i> ³⁹
„Et resurrexit“	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro</i>
<i>Sanctus</i>	<i>Adagio</i>	<i>Adagio</i>
<i>Benedictus</i>	<i>Allegro non tanto</i>	<i>Andante</i>
<i>Osanna</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>
<i>Agnus Dei</i>		
„Agnus Dei“	<i>Andante</i>	<i>Andante</i>
„Dona nobis pacem“	(bleibt)	(bleibt)

Dies lädt zu einem Vergleich der Taktarten der jeweiligen Stellen ein:

Ordinariumssatz	JWM AIX:9	JWM AIX:10
<i>Kyrie</i>	3/4	3/4
<i>Gloria</i>		
„Gloria in excelsis Deo“	4/4	4/4
„Qui tollis“ / „Gratias agimus“	3/4	2/4
„Cum sancto spiritu“ / „Quoniam tu solus“	4/4	4/4
<i>Credo</i>		
„Credo in unum Deum“	4/4	4/4
„Et incarnatus est“	3/4	3/4
„Et resurrexit“	4/4	4/4
<i>Sanctus</i>	2/2	2/2
<i>Benedictus</i>	4/4	3/8
<i>Osanna</i>	4/4	2/4

³⁸ Bei Abschnitten mit mehreren Unterteilungen, wie im Gloria der Messe E 551/1 werden nur die Stellen herangezogen, an denen bei beiden Messen ein Abschnitt mit neuer Tempovorgabe erfolgt.

³⁹ Nur in der Bassstimme findet sich die Angabe „Adagio“.

Agnus Dei

„Agnus Dei“

„Dona nobis pacem“

3/4
(bleibt)3/4
(bleibt)

Bei den Tempi unterscheiden sich nur die beiden Benedictus-Sätze, bei den Taktarten zusätzlich noch der Mittelteil des Gloria. Alle anderen Angaben entsprechen einander. Dies führt zu der Frage, ob dies ein Charakteristikum Michl'scher Messkompositionen ist. Auf diese Frage wird im Vergleich mit der noch folgenden *Missa brevis et solemnis* von 1771 [JWM AIX:11] eingegangen. Generell entspricht die vorliegende Auswahl von jeweils schnellen oder langsamen Tempi für bestimmte Textabschnitte klassischen Gepflogenheiten.

1.2.8. Tonartenplan und -verlauf

Der Tonartenverlauf weist prinzipiell keine Besonderheiten auf. Der harmonische Rhythmus ist im Dreiertakt überwiegend ganztaktig, im Vierertakt ebenfalls ganz- oder halbtaktig. Nur bei Pendeln wird er gelegentlich auf Viertel diminuiert.

Das *Kyrie* beginnt in B-Dur. Unmittelbar vor dem Choreinsatz in Takt 9 bringt Michl durch eine Chromatisierung bzw. einen Querstand auf F-Dur einen D-Dur-Septakkord, der im Folgenden authentisch fortgeführt wird und sich damit als Zwischendominante zur Tonikaparallele erweist. Hier verweilt Michl aber nicht lange, sondern moduliert bereits nach dem ersten „Kyrie eleison“ über einen F-Dur-Septakkord zurück in die Tonika. Diese 0-Ebene behält er nicht nur bis zum Ende des ersten Abschnitts bei, sondern auch der Beginn des „Christe“ steht im Unterschied zur Messe JWM AIX:9 noch in dieser und nicht in der -1-Ebene. Dafür ist dieser Abschnitt in dieser Messe modulatorischer angelegt. Melodisch wird das durch chromatische Nebennoten oder Durchgänge unterstützt. Ab Takt 48 ist die +1-Ebene erreicht, die mit einer $IV-V^6_{4-5}_3-I$ Kadenz sofort bestätigt wird. In dieser Ebene endet auch das „Christe“. Durch die dominantische, nachklappende Sekunde im letzten F-Dur-Dreiklang des letzten *Christetaktes* 68 suggeriert Michl eine Rückkehr in die Haupttonika. Diese Modulation löst er aber nicht ein, sondern bringt darauf den dominantischen Septakkord über d, mit dem der Chor das zweite „Kyrie“ beginnt. Bis zum Ende des *Kyrie* verlässt Michl diese 0-Ebene nicht mehr.

Beim *Gloria* der Messe JWM AIX:9 zeigte Michl seine, im Rahmen dieser Analyse noch öfters festzustellende Vorliebe für ein relativ unvermitteltes Ausweichen in die -3-Ebene bzw. den Einbezug weiterer tonaler Ebenen. Das *Gloria* dieser Messe steht in D-Dur. In Takt 33 moduliert Michl über einen E-Dur-Septakkord und dessen dominantischer Auflösung in die

+1-Ebene. Er kehrt aber bereits ab Takt 37 zurück in die Tonika. Auch die Modulation in T. 51 nach A-Dur stellt nur einen kurzen Ausflug dar. Am Ende des ersten *Gloria*-abschnittes (T. 65) dominantisiert er den Tonikadreiklang durch die Hinzufügung der akustischen Septe im Rahmen von chromatischen Figurationen und leitet so stringent in den zweiten Abschnitt des *Glorias* über, der wie in der vorherigen Messe in der -1-Ebene steht. In diesem wird die neue Zwischentonika vorerst beibehalten. Ab Takt 96 kündigt sich die Vermollung der bisherigen Dur-Tonika an. Michl suggeriert, diese neue Zwischentonika g-Moll mit einer IV-V-I-Kadenz zu bestätigen. Diese Akkordfolge findet jedoch zweimal über dem Orgelpunkt *g* statt, was einen kadenzierenden authentischen Hauptschritt am Ende der Wendung verhindert. Dies wiederholt Michl, ehe die Bestätigung ab T. 105 durch ein authentisch schließendes Pendel erfolgt. Chromatisch gelangt Michl über einen g-Moll Sextakkord, einen verminderten Sextakkord über *a* und einen über *cis* (alles T. 107), einen Quartsextvorhalt über *D* mit Durauflösung (T. 108) zu einem verminderten Sextakkord über *cis* (T. 109), der in T. 110 mit einer Fermate „eingefroren wird“ und in der Weiterführung nach D-Dur eine harmonische Reprise ankündigt. Diese lässt aber noch auf sich warten, denn Michl deutet dieses D-Dur als Dominante, um in den g-Moll-Kontext zurückzukehren. Hierbei führt er aber die subdominantische Stufe c-Moll über den gemeinsamen Ton zu einem F-Dur-Quintsextakkord weiter, der sich in T. 115 nach B-Dur auflöst. Auf der zweiten Takthälfte wird dieser durch die akustische Septe dominantisiert und auch so authentisch zu Es-Dur weitergeführt, das wiederum auf der zweiten Taktzählzeit dominantisiert nun nach As-Dur führt. Diesen Abstieg im Quintenzirkel führt Michl aber nicht mehr weiter fort, sondern lässt auf dem nächsten Viertel nach dem As-Dur-Akkord einen C-Dur-Quintsextakkord folgen, der sich dominantisch nach f-Moll auflöst. Dies fasst Michl als IV. Stufe in c-Moll auf, indem auf dem nächsten Viertel mit dem verminderten Sextakkord über *h* die VII Stufe folgt, die authentisch nach c-Moll (Sextakkord) aufgelöst wird (T. 119). Dieser Dreiklang stellt gleichzeitig wieder die IV. Stufe in g-Moll dar und wird so in wechselnde Harmonien *D* und *g* über dem Orgelpunkt *d* auch weitergeführt. Michl kehrt nun aber noch nicht nach G-Dur zurück, sondern lässt auf das D-Dur einen E-Dur-Septakkord folgen, den er auf Schlag 2 in T. 125 erst nach a-Moll auflöst. Dem nun folgenden D-Dur-Sextakkord schließt sich auf die 1 von Takt 127 endlich G-Dur, das aber noch in diesem Takt auf Schlag 2 zum verminderten Sextakkord über *cis* weitergeführt wird und so nach einem nun durch die chromatische Erhöhung des angetriebenen Tonikagrundtons folgenden authentisch-dominantischen Oberquintpendel von *e* D-Dur erreicht. Damit schließt der dritte Teil des *Gloria* an. Wie der erste Teil weicht dieser nicht über nennenswerte Strecken von der 0-Ebene ab.

Auch das *Credo* steht in D-Dur. Erst in Takt 29 moduliert es in die +1-Ebene in der es bis zum Ende des Tuttiabschnitts bleibt. Hier bereitet Michl eine abschließende IV-V₄⁶-₃⁵-I Kadenz von D ausgehend vor, die er aber nach der Auflösung des Quartsextvorhalts in die Dominante nicht nach A-Dur auflöst, sondern quasi trugschlüssig in (von A-Dur als neue 0-Ebene gerechnet) die -3-Ebene F-Dur. Michl bringt auf die 1 von Takt 43 aber nicht einen F-Dur-Dreiklang, sondern das Rahmenintervall a-e, also einen a/A-Dreiklang ohne Terz. Nach der Generalpause auf Schlag 2 führt er diesen leeren Klang aber sofort mit F-Dur weiter und bestätigt diese neue tonale Ebene auch ab Takt 48 authentisch. Erwies sich das Ende des Gloria-mittelteils als stark modulierend, so ist das in diesem Credoabschnitt auch der Fall. Nach einem Halbschluss in Takt 78 bringt Michl an der Textstelle „Crucifixus“ nun d-Moll. Im weiteren Verlauf dominantisiert er dieses und gelangt so spätestens ab T. 89 bei der dem Text entsprechend absteigenden Linie „et sepultus est“ nach g-Moll. Über d-Moll gefolgt von A-Dur (T. 93) kehrt er zum Beginn des dritten Abschnitts wieder zurück nach D-Dur. Durch den Wiederaufgriff der oben gezeigten Abschnitte aus dem ersten Teil entspricht auch die Harmonik diesen.

Das *Sanctus* beginnt in D-Dur, markiert aber den in vielen Messen durch eine Fuge neu gestalteten „Pleni sunt caeli“-Abschnitt durch die Modulation in die +1-Ebene. In dieser steht dieser komplette Textabschnitt. Nach einer Generalpause auf Schlag 4 in Takt 20 setzt Michl bei der erneuten „Sanctus“-Textstelle wieder in D-Dur (ohne Modulation) ein. Die Motive der beiden Violinen erinnert an dieser Stelle, v.a. mit dem Tonschrittanstieg in Achteln, der Tonrepetition und der Wiederholung dieses Motivs eine Sekunde höher, an das Violinensoggeto der Messe JWM AIX:9. Das nun erneut folgende „Pleni“ (T. 33ff.) bleibt jedoch in der 0-Ebene. Gegen Ende des Ordinariumssatzes moduliert Michl homogen durch die Dominantisierung der Tonika in die -1-Ebene, deren kadenziertes Erreichen gleichzeitig den ersten Schlag des ohne Unterbrechung folgenden Benedictus darstellt. Der harmonische Verlauf dieses mit der kurzen und nicht formbildenden Ausweichung in die +1-Ebene wurde bereits oben beschrieben.

Das *Osanna* stellt in dieser Messe keine Fuge dar. Dementsprechend liegt auch ein anderer Tonartenverlauf zu Grunde, der weniger oft aus der 0-Ebene D-Dur ausweicht bzw. ausweichen muss. So wird diese letztlich im gesamten Stück auch nicht verlassen.

Das *Agnus Dei* beginnt in B-Dur. Diese Tonika wird bis zum Choreinsatz beim dritten Agnus-Ruf beibehalten. Nach einem plagal-authentischen Pendel im ganztaktigen harmonischen Rhythmus mit dem Chorbeginn folgt unmittelbar auf das B-Dur ein dominantisch weitergeführter D-Dur-Quintsextakkord. Auf dessen Auflösung nach g-Moll schließt sich ein A-Dur-

Septakkord an, der in seiner obwohl d-Moll-Auflösungen über dem Orgelpunkt *a* die Tonart des „Dona nobis pacem“ D-Dur bereits vorbereitet. Außer einer kurzen Ausweichung in die +1-Ebene (T. 98 bis 104) ist diese neue Tonika auch bis zum Schluss vorherrschend. Eine überraschende Ausweichung in eine weiterentfernte Minus-Ebene wie bei der Messe JWM AIX:9 ist nicht festzustellen.

1.2.9. Motivik und thematische Arbeit

Michls motivische Arbeit folgt, wie bei den strukturellen Analysen bereits gezeigt, weniger einer großformalen Konzeption als vielmehr einem Weiterspinnen des motivischen Materials bei gelegentlichen Rückgriffen, die aber selten formbildend werden und oft auch als unmittelbare wörtliche Wiederholung in Erscheinung treten. Die vorliegende Messe weist keine kontrapunktische Arbeit auf. Die Vertonung entlang des zu Grunde liegenden Textes steht im Vordergrund. Bei der Einstudierung des Instrumentalparts dieser Messe zeigt sich ebenso wie bei der Messe [JWM AIX:9], dass die motivischen Spielfiguren meist etwas anders weitergeführt werden, als dies die heutige als Standard empfundene Hör- und Spielerwartung vermuten lässt.

1.3. Michls Primizmesse für Laurentius Justinian Ott von 1771 [JWM AIX:11]

Während es sich bei den Messen JWM AIX:9 und JWM AIX:10 wohl um Kompositionen nach 1780 handelt, kann für die Entstehung der *Missa sollemnis et brevis Toni D* [JWM AIX:11] das Jahr 1771 angenommen werden. Der Besitzvermerk der Messe lautet „*Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn ad primitias L.J. Ott, 1771*“. Dadurch ist zum einen gesagt, dass Michl die Messe zur Primiz des aus Dietfurt stammenden Augustinerchorherren Ott (1745-1805), die am 6. Oktober 1771 stattfand⁴⁰, komponierte, aber auch, dass Ott und Michl sich schon vor dessen Übersiedelung nach Weyarn gekannt haben müssen. Die Ordinariumskomposition ist in einer Abschrift des Widmungsträgers, des Primizianten überliefert. Sie trägt den Titel: *Missa sollemnis et brevis Toni D a 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Flauto travers., 2 Clarinis D, Tympanis D, Organo. Authore D. Jos. Michl, Elect. Camerae Compositore*. Über den Verbleib der Stimmen für Flauti und Tympani in WEY 1314 (Quelle A) ist nichts bekannt.

WEY-314 Toni D

Missa sollemnis et brevis.
a
4. Vocibus.
2. Violinis.
Alto Viola
2. Flauto travers.
2. Clarinis D.
Tympanis D.
Organo.

Authore D. Jos. Michl
Elect. Camerae Compositore

N. r. II.

Ad Chorum Ecclesie
Coll: S. Petri et Pauli in Weyarn
ad primitias L.J. Ott
1771.

⁴⁰ Cf. im 1. Teil das Kapitel II.: Biographie.

*Titelblatt von Michls Primizmesse für Laurentius J. Ott von 1771*⁴¹

So ist diese Messe nicht nur unter dem Aspekt der anzunehmenden zeitlichen Distanz zu den beiden vorherigen von Interesse, wobei die vergleichende Betrachtung sich vorrangig auf die Unterschiede konzentrieren will, nicht auf eine Eigendetailanalyse der Komposition. Waren die letzten beiden Messen als *Missae solemnes* bezeichnet, so lädt die sicherlich von Michl gewählte Titulierung als „*Missa solemnis et brevis*“ zur Betrachtung der formalen Differenzen dieser Messe mit den vorherigen ein.

1.3.1. Allgemeine Beobachtungen

Die Tempoangaben der identischen Abschnitte, soweit vorhanden, Ordinariumssatzanfänge entsprechen wiederum mit Ausnahme des Benedictus und dem Largo-Beginn des *Agnus Dei* grundsätzlich denen der zuvor betrachteten Messe JWM AIX:11, dafür differieren die Taktangaben etwas, indem mehr ungeradzahlige Taktarten gewählt sind (z.B. *Gloria* im 6/8-, *Credo* im 3/4-Takt, *Sanctus* im 3/4-Takt):

Takt	Taktart	Tonart	Tempo	Text	Clarini in D	Soli	Tutti
<i>Kyrie</i>							
1-4	3/4	D	<i>Andante</i>	Kyrie	+	SA	SATB
5-24	(bleibt)	-> A	(bleibt)	Christe	+	SATB	SATB
25-107	2/2	D	(o.A.)	Kyrie	+	tacent	SATB
<i>Gloria</i>							
1-34	6/8	D ->	<i>Allegro</i>	Et in terra	+	tacent	SATB
35-74	(bleibt)	A	(bleibt)	Gratias	-	SATB	tacent
75-103	(bleibt)	D	(bleibt)	Quoniam	+	tacent	SATB
<i>Credo</i>							
1-62	3/4	D (->d)	<i>Allegro</i>	„Patrem“	+	tacent	SATB
63-89	3/4	A	<i>Andante</i>	„Et incarnatus“	-	SATB	tacent
90-158	4/4	D (h)	<i>Allegro</i>	„Et resurrexit“	+	ST	SATB
<i>Sanctus</i>							
1-11	3/4	D	<i>Adagio</i>	„Sanctus“	+	tacent	SATB
12-17	(bleibt)	D	(bleibt)	„Pleni“	-	S	tacent
18-24	(bleibt)	D	(bleibt)	„Hosanna“	+	tacent	SATB
<i>Benedictus</i>							
1-102	2/4	G/D/G	<i>Allegretto</i>	„Benedictus“	Corni in G	SATB	tacent
<i>Osanna</i>							
1-35	2/2	D	<i>Allegretto</i>	„Hosanna“	+	tacent	SATB
<i>Agnus Dei</i>							
1-16	4/4	G	<i>Largo</i>	„Agnus Dei“	-	SA	SATB
17-100	2/2	D	(o.A.) ⁴²	„Dona“	+	tacent	SATB

⁴¹ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von H.H. Pfarrer Emmeram Oberberger bzw. P. Dieter Lieblein OT.

⁴² Aber zweifellos im Tempo des erstmaligen Auftretens beim *Kyrie*.

Die Clarinen sind stets nur mit sehr kurzen Einwürfen beteiligt. Auch wenn längere Ordinariumsteile wie das Gloria durchkomponiert sind, unterstützen diese Instrumente wie bei den beiden vorherigen Messen die Abschnittsbildung. So pausieren sie bei den Soloabschnitten (z.B. *Christe* T. 3-10, *Gloria* T. 35-74, *Credo* T.63-89 und *Sanctus* T. 12-17. Im *Agnus Dei* ist auch eine Analogie im ersten Abschnitt zu beobachten. Im solistischen *Benedictus* werden die Clarinen wieder von Corni (in G) ersetzt.

1.3.2. Zum Titelzusatz „Missa solemnis et brevis“

Die Länge der einzelnen Ordinariumssätze sind bei dieser Missa solemnis et brevis nicht eminent kürzer als bei der Messe JWM AIX:9, noch weniger im Vergleich zur JWM AIX:10. So stellt sich die Frage nach der Aussage des Titels.

Bruce C. Mac Intyre zeigt in seiner Studie, dass kein einziges System der Klassifikation von den jeweiligen Messtiteln oder vom Katalog und Abhandlungen der Zeit abgeleitet werden kann. Aussagekräftiger als die dreiteilige Klassifikation von Messkompositionen entlang der Termini *missa brevis*, *mediocris* und *solemnis* ist jedoch die Untersuchung nach den Aspekten „Länge“, „Stil“ und „liturgische Ordnung“.⁴³ So lässt sich an Hand des untersuchten Repertoires feststellen, dass die Charakteristika einer dieser in der Regel auf die anderen beiden schließen lässt. Damit erklärt es die gesetzten Ausdrücke wie „Missa solemnis cum clarinis et tympanis“ und die offensichtliche Zusammenziehung zu *Missa solemnis et brevis*. An Hand des von Mac Intyre untersuchten Repertoires ist dies die Bezeichnung für kurze Messen für die Feier eines Hochamts bei gleichzeitiger Instrumentation von Trompeten und Pauken. Diese hier beschriebene liturgische Verordnung sowie Instrumentationscharakteristika lassen sich bei der hier vorliegenden Messe Michls alle feststellen. Der Gesamtaktumfang, der unter 570 Takten liegt, kann nach Mac Intyre ebenfalls als Merkmal einer „Missa brevis“ angesehen werden.⁴⁴ Die Satzproportionen der fünf Ordinariensätze variieren nach Mac Intyre. Zwar entsprechen die Satzproportionen dieser Messe Michls in etwa den von Mac Intyre gewonnenen Erkenntnissen, aber satzimmanent differenzieren diese Abschnittsverhältnisse: So ist das *Kyrie* auch in dieser Messe dreiteilig. Es beginnt, den „brevis“-Aspekt unterstreichend, indem nach nur vier Takten „Kyrie eleison“ bereits das *Christe* angestimmt wird. Dieser Abschnitt ist etwas länger – nach sieben solistischen Takten folgen elf vom Tutti-chor vorgetragene. In Takt 24 kommt der Satz in der Viertel-Generalpause mit Fermate zum Stehen. Nach dieser

⁴³ Mac Intyre: *The Viennese Concerted Mass* (wie Anm. 23).

⁴⁴ Mac Intyre: *The Viennese Concerted Mass* (wie Anm. 23), S. 111.

Zäsur folgt der dritte und längste Teil des Kyrie: Eine 83 Takte lange Fuge über den abschließenden Text des „Kyrie eleison“. Diese Fuge wird noch Gegenstand näherer Betrachtungen sein und ist laut Mac Intyre in dem vergleichbaren Repertoire dieser Zeit als zweiter Kyrieabschnitt üblich.⁴⁵ Auffällig ist das Fehlen der Intonation bei *Gloria* und *Credo*, was auch weniger einem „solemn“-Charakter entspricht. Das Gloria ist komplett durchkomponiert, weist aber durch den Solo-Tutti-Wechsel, verstärkt durch das entsprechende Hinzutreten bzw. Wegfallen der Clarini eine an den selben Textstellen ansetzende Dreiteiligkeit wie bei der Messe JWM AIX:10. Wie in dieser Messe ist das abschließende „cum sancto spiritu“ nicht als Fuge gestaltet, sondern im knapp gehaltenen, da ohne Textrepetition, ablaufenden homophonen Chorsatz.

Ebenfalls wie bei der Messe JWM AIX:10 ist an den identischen Textphrasen eine Dreiteiligkeit des *Credo* festzustellen, hier allerdings neben dem Clarinensatz und der Soli-Tutti-Aufteilung auch hervorgehoben durch Takt und Tempowechsel. Auch dieser Ordinariumssatz wird bei der Textstelle „et vitam venturi saeculi“ mit einem knappen homophonen Chorsatz abgeschlossen, lediglich mit Textwiederholungen beim Wort „Amen“. Im Unterschied zu den beiden vorher betrachteten Messen, aber aus einer gewissen Tradition resultierend, weist das *Sanctus* ab dem „Pleni sunt coeli“ durch den Vortrag des Sopransolisten einen zweiten, wenn auch sehr knappen Abschnitt auf. Im Unterschied zu den zuvor betrachteten Messkompositionen findet sich in dieser Messe die Vertonung des „Hosanna“ als dritten Abschnitt des *Sanctus* in einer kurzen Chorphrase. Die Ursache hierfür ist fraglich. Möglicherweise ist sie im Anlass dahingehend begründet, dass der Primiziant die Vertonung dieses Abschnittes wünschte. Eventuell verlangte die Primizmesse auch keine zeitliche Raffung, oder der mögliche liturgische Usus, das Osanna nur einmalig und dann nach dem Benedictus zu bringen, war 1771 noch nicht so ausgeprägt wie später.

Beim *Benedictus*, das ebenfalls noch näher betrachtet wird, sind in dieser Messe alle vier Solisten beteiligt. Das nun folgende *Osanna* ist die zweite „Fugenstruktur“ in diesem Messordinarium. Damit übertrifft es die anderen beiden in kontrapunktischer Hinsicht. Auch diese Fuge soll noch Gegenstand einer eigenen Betrachtung sein.

Beim *Agnus Dei* zeichnet Michl in der Besetzung sehr schön die responsorische Struktur dieses Ordinariumsgesangs nach: Der Chor antwortet beim ersten Anruf mit dem „Miserere nobis“ auf das Sopran-Alt-Duett. Das zweite Agnus Dei bleibt dem Tuttichor weiterhin überlassen. Auffällig ist allerdings die textliche Lakune des dritten „Agnus Dei“. So schließt ohne

⁴⁵ Mac Intyre: *The Viennese Concerted Mass* (wie Anm. 23), S. 199ff.

diese Anrufung sofort das „Dona nobis pacem“ an. Dieses stellt die wörtliche Wiederholung der Kyrie-Fuge dar. U.a. da dieser Rückgriff auch bei prominenten *Missae breves* (z.B. Valentin Rathgeber *Missa in F* „*Declina a malo*“ oder Joseph Haydn *Missa brevis F-Dur* „*Jugendmesse*“ Hob XXII:1) festgestellt werden kann, erweist sich dies als in dieser Zeit gängig.⁴⁶

Bedeutet bei Mozart in der Regel eine solche Messbezeichnung gleichzeitig eine Reduktion des Instrumentalsatzes auf das sog. Kirchentrio, ist das Orchester bei dieser Messe „solemnell“ um Clarinen (mit Pauke) und Viola erweitert. Die auf dem Weyarner Titelumschlag angegebenen Flöten sind in Stimmen nicht überliefert. Die Quelle B weißt weder die Angabe noch einen solchen Stimmensatz auf.

Damit zeigen sich die Messkompositionen Michls im Sinne des einleitenden Exkurses von den „progressiven Tendenzen“ der Frühklassik geprägt. Auch die zumindest in einer Quelle als *Missa solemnis* bezeichneten Werke sind vom Prinzip des Sonatensatzes geprägt, nicht dem der Kantatenmesse. Die Einzelsätze großtextlicher Ordinariumsteile (v.a. *Gloria* und *Credo*) sind auf wenige bzw. mit Ausnahme der Messe JWM AIX:9 auf drei Abschnitte (keine Einzelsätze!) reduziert. Die solistischen Passagen zeigen sich, mit Ausnahme des *Benedictus*, in die zumeist homophon-syllabischen Chorpässagen eingewoben. Dabei sind Vokal- und Orchestersatz dort in ihrer satztechnischen Bedeutung gleich gewichtet.

1.3.3. Kurzbetrachtung des Vokalsatzes

In diesen drei Messen Michls fallen die schlichter gehaltenen Solipassagen auf. In der Messe JWM AIX:11 sind diese geradezu als unvirtuos behandelt. Dies kann zum *Missa brevis*-Anteil der Komposition gezählt werden. Auch der Solistensatz in dieser Messe ist auffällig: Selbst beim „et incarnatus est“ und beim *Benedictus* treten diese im Ensemble auf. Das „Crucifixus“ des Basses ist ebenso wie sein „passus“ nur ein sehr kurzer Abschnitt, ebenso das „Pleni sunt coeli“ des Sopran im *Sanctus*. Diese kurzen Abschnitte sind eher arios, kaum virtuos mit Koloraturen gehalten. Im Ensemble (auch in einer Zweier- oder Dreierkombination) orientiert sich die Satzstruktur an der des Tuttichores, der sich – wie bei den vorherigen Messen – als vorrangig syllabisch-homophoner generalbassorientierter vierstimmiger Satz erweist.

⁴⁶ Cf. Hierzu auch: Mac Intyre: *The Viennese Concerted Mass* (wie Anm. 23), S. 481.

1.3.4. Kurzbetrachtung des Orchestersatzes

Der Orchestersatz bewegt sich durchgängig in den Kompositionsmustern der beiden vorherigen Messen bzw. der Offertorien.

1.3.5. Tonartenplan und harmonischer Rhythmus

Mit Ausnahme des Benedictus und des ersten *Agnus Dei*-Abschnitt beginnen und enden alle Ordinariumssätze in der auf dem Titelblatt genannten Haupttonart D-Dur. So orientiert Michl sich in dieser Messe etwas mehr an der in der Überschrift genannten Haupttonart. Benedictus und *Agnus Dei*-Beginn stehen in der Unterquinttonart G-Dur. Wie schon bei den formalen Betrachtungen angedeutet, sind die (zwischen)tonikalen Phrasen in der Regel ziemlich weitläufig angelegt. Im *Kyrie* moduliert Michl nach einem Halbschluss in Takt 7 durch Einfügung der Dominante in die Oberquinttonart. Durch die Einführung der dominantischen Septe im A-Dur-Dreiklang in der chromatischen Linie des Alt beim „Christe“ (T. 12) moduliert Michl zurück in die 0-Ebene. Mit einer chromatischen Erhöhung des Grundtones auf Schlag 3 in Takt 14 eröffnet Michl eine harmonisch fluktuierende Phrase, in der er durch authentische Weiterführung des H-Dur-Sekundakkordes (T. 14, Schlag 3) nach E-Dur gelangt (T. 15, Schlag 1). Dieser Akkord wird vermollt und plagal zu Fis-Dur weitergeführt (T. 15, Schlag 1), das sich authentisch nach h-Moll, jedoch in der Quart-Sext-Stellung auflöst. Nach Wiederholung dieses Pendels gelangt er über einen dominantischen A-Dur-Septakkord vorerst wieder zurück in die Haupttonika, aus der er aber in Takt 21 wieder ausweicht und den ersten Abschnitt des *Kyrie* in der kadenziierten +1-Ebene abschließt. Der Tonartenplan der nun folgenden Fuge soll im Rahmen dieser Analyse eigens betrachtet werden. Die ersten 18 Takte des *Gloria bleiben* in der Haupttonika. Der harmonische Rhythmus ist ganztaktig. Danach moduliert Michl in die +1-Ebene, aus der er bis zum Ende des zweiten Abschnitts in Takt 73 durch Dominantisierung der Tonika zurückkehrt. Der letzte Abschnitt verharrt komplett in der 0-Ebene.

Ein ähnlicher Verlauf ist im *Credo* festzustellen: Im Lauf des ersten Abschnittes moduliert Michl in die +1-Ebene. In Takt 16 findet sich das erste Mal die dazugehörige Dominante. Ähnlich dem Ende des ersten Abschnitts des *Kyrie* weicht Michl hier aber noch weiter aus: Nach D-Dur (T. 33) folgt ein Fis-Dur-Quintsetxakkord, der auf die nächste Viertel dominantisch aufgelöst wird. Diesem als neue IV. Stufe umgedeutet folgt auf die nächste Viertel ein Cis-Dur-Quintsextakkord, der als Doppeldominante nach Fis-Dur und wird darauf hin nach h-Moll authentisch weitergeführt. Die Rückkehr in die 0-Ebene ist nur von kurzer Dauer, da

nach einem Halbschluss in T. 43 Michl zwar authentisch aber mit einer Vermollung der Tonika fortfährt. So schließt der erste Abschnitt in d-Moll. Die beiden Violinen leiten zum zweiten Teil über. Sie bleiben in der d-Moll-Tonalität, was sich an der Sechzehntel *f* noch in Takt 56 zeigt und enden einstimmig auf dem *d*. Das *Andante* setzt in der +1 Ebene ohne eigene Modulation dorthin ein. Diese Tonalität wird auch bis zum Beginn des dritten Teils beibehalten. Das „et sepultus est“ kadenziiert in A-Dur ab. Mit einem A-Dur-Akkord beginnt auch das „Et resurrexit“ in Takt 90. Es erweist sich aber als Dominante in der ohne Modulation wieder erreichten 0-Ebene, spätestens ab der akustischen Septe im A-Dur-Dreiklang des Taktes 95 Schlag 2. Die Takte ab 103ff. („et ascendit“) erinnern harmonisch an die Takte 33ff. Es handelt sich aber motivisch und satztechnisch nicht um einen Rückgriff, wie dies im *Credo* der Messen JWM AIX:19 oder JWM AIX:10 explizit der Fall war. Michl verweilt in der Tonika-paralleltonart h-Moll von Takt 106 bis 116, kehrt daraufhin über die gemeinsame Harmonie e-Moll als IV. Stufe, gefolgt von der V. A-Dur in die 0-Ebene zurück (T. 117-121), weicht danach aber noch einmal nach h-Moll aus. (T. 122ff.). Über die jeweils dominantisch erreichten Nebentonarten E-Dur und A-Dur gelangt Michl zum „Et expecto“ (T. 140) wieder zurück in die Haupttonika, die er durch zahlreiche Oberquintpendel bestätigt und nicht mehr verlässt.

Das *Sanctus* verharrt komplett in D-Dur. Es findet keine Modulation zum in G-Dur stehenden *Benedictus* statt, das wie dieses abschließende *Osanna* noch eigens betrachtet werden soll. Das *Agnus Dei* beginnt in G-Dur, moduliert aber bereits in Takt 6 mit Hilfe der G-Dur Kadenz nach D-Dur. Michl bringt auf die erste Takthälfte von T. 6 einen a-Moll-Sextakkord, den der Hörer als II. Stufe auffasst. Diesem lässt er D-Dur folgen, das aber nicht als V. Stufe weitergeführt wird, sondern durch unisono Tonrepetitionen des Grundtons in T. 7 in Tenor und erster Violine bestehen bleibt und im folgenden Takt durch ein erstes Oberquintpendel im halbtaktigen harmonischen Rhythmus als neue Zwischentonika etabliert wird. Beim zweiten *Agnus Dei* kehrt Michl jedoch wieder nach G-Dur zurück und beendet in dieser Anfangstonika auch kadenzierend den ersten Abschnitt. Nach der Viertelgeneralpause und dem Doppelstrich erklingt neutextiert noch einmal die Kyriefuge.

Der harmonische Rhythmus zeigt sich im Dreiertakt, der in diesem Messordinarium überwiegt, zumeist ganztaktig, im Vierertakt meist halbtaktig (*Agnus Dei*), im Zweiertakt (*Benedictus*) ungefähr zu gleichen Teilen ganz- und halbtaktig. Eine relativ plötzliche harmonische Ausweichung in eine entferntere Ebene wie bei den anderen Messen oder den noch betrachteten anderen Werken (zumeist die –3-Ebene) kann in dieser Messe nicht festgestellt werden. Die kontrastierende Dynamik ist auch in diesem Messordinarium in gewohnter Form festzustellen.

1.3.6. Analyse der beiden Fugen

1.3.6.1. „Kyrie“-/ „Dona nobis pacem“-Fuge

Gleich der erste Ordinariumssatz, das *Kyrie*, wird mit einer Fuge beschlossen. Vom Notenbild her gesehen, scheint es sich bei dieser Fuge, wie auch bei dem „in gloria Dei Patris“ der Messe JWM AIX:9, um einen Permutationsfugenansatz zu handeln, denn nach der Exposition, also am Ende des Themas im Sopran (T. 51/52) setzt ohne Zwischenspiel der Bass direkt und erneut mit dem Dux ein. Nach diesem wird der Chorsatz jedoch homophon (T. 58ff.) bis zu einer ersten Zäsur in Takt 65 weitergeführt. Die Chorfrage beginnt im Bass, der das zweiphrasige Thema („Kyrie“ und „eleison“, durch eine Viertelpause getrennt) einmal komplett vorstellt:

Tenor

Bass

Ky - - ri - e e - lei - - - - -

T

B

Ky - - ri - e,

- - - - - son,

Kyrie, T.25 bis 33, Tenor- und Bassstimme

Nach sechs Takten bringt der Tenor den Comes in der Oberquinte. Der Bass führt seine Stimme homogen aus den letzten Takten des Dux weiter. Charakteristisch an seinem Kontrapunkt ist die Vorhaltswendung mit anschließendem Quartsprung ab- und zurückkehrend aufwärts und der zweimaligen Wiederholung des Vorhalts. Der Comes überragt den Dux um einen Takt, der dazu verwendet wird, in die 0-Ebene zurück zu modulieren, was harmonisch über die Einführung der dominantischen Septe *g*, melodisch aus der natürlichen Fortführung der letzten Takte mit der Viertelbewegung erfolgt. Nun erscheint wieder der Dux, diesmal im Alt. Gegenüber dem Bassdux davor ist auch dieser Themeneinsatz um einen Takt länger, den Michl dazu verwendet, leittönig in die Oberquinte zu modulieren, also dies nicht erst nachträglich zu bestätigen. Auffällig in der Bassstimme sind wieder der Quartsprung ab- und dann aufwärts (T. 40) wiederum zweimal gefolgt von der Vorhaltswendung. Da sich dieser Kontrapunkt jedoch nicht im Tenor befindet, kann kaum von einem „beibehaltenen Kontrapunkt“

gesprochen werden. Mit dem Comeseinsatz im Sopran, der dem vorherigen im Tenor entspricht, pausieren Tenor und Bass. Der Alt weist währenddessen die Stimmenführung auf, die beim Tenorcomes im Bass erklang. Dies entspricht nun dem barocken Prinzip des beibehaltenen Kontrapunkts. Mit dem Ende dieses Comes im Sopran setzt der Bass wieder mit dem Dux ein, der um zwei Vierteltöne aus Modulationsgründen (*fis* und *gis*) verlängert ist, damit aber auch einen Allabreschlag kürzer als der Duxeinsatz mit Modulationsanhang im Alt zuvor. Die beiden Kontrapunktcharakteristika, die Quartsprung- und die Vorhaltswendung finden sich nun im Sopran, allerdings gleich mit dem Beginn der Bassstimme, nicht erst zwei Takte später. Einen Allabreschlag nach dem Bass setzt auch der Tenor mit einer freien, homophonen und harmoniefüllenden Stimme ein. Mit dem Auftakt zu Takt 57 finden die einzelnen Stimmen aus der Fugenstruktur zunehmend zurück in den üblichen homophonen Chorsatz. Durch die kurze, modulierende Themaverlängerung im Bass gelangt Michl in die Oberquinte, die aber nicht bestätigt, sondern mittels des gemeinsamen Tones über einen H-Dur-Sekundakkord nach e-Moll und hierauf, wiederum über den gemeinsamen Ton zu einem Fis-Dur-Septakkord weitergeführt wird. Dieser wird dominantisch aufgelöst nach h-Moll, das mit einer II^6_5 -V Kadenz zwischentonal bestätigt zu werden suggeriert. Der Kadenzschluss wird aber seinerseits bereits bei Erreichen dominantisiert und authentisch nach e-Moll fortgesetzt. Dennoch bildet h-Moll den mit einer II^6_5 -V-I Kadenz gefestigten zwischentonalen Abschluss der ersten Chorphrase dieser Fuge. Der harmonische Rythmus ist in dieser in Halben. Im nun folgenden sechstaktigen Orchesterzwischenpiel wird kein thematisches Material in den Streichern verarbeitet, sondern diese Strecke dazu verwendet, in die 0-Ebene zurück zu kehren. In dieser setzen gleichzeitig Sopran und Alt ein. Der Alt weist den Dux in der Form, in der er zuletzt im Bass erklungen ist, der Sopran den charakteristischen Kontrapunkt in der ursprünglichen Form auf. Nach eineinhalb phrasenverbindenden Allabreschlägen, findet sich der zweite Thementeil mit der charakteristischen Viertelbewegung nun im Sopran, der dazu übliche Kontrapunkt im Alt. Damit entsprechen die Takte 81 bis 84 Schlag 1 den Takten 48 bis 51 Schlag 1. Dem folgt eine klauselartige zweistimmige Kadenzierung, nach der in Takt 56 gleichzeitig Tenor und Bass einsetzen. Sie bringen kein Fugenthema, sondern komplettieren den Chorsatz, wobei der Bass ab dem zweiten Takt diese Phrase sich an die Viertelstruktur aus der zweiten Themenhälfte annähert. Harmonisch steuert Michl vor dem Einsatz der beiden Männerstimmen D-Dur an, bringt aber mit dem vierstimmigen Satz stattdessen trugschlussartig Fis-Dur. Nach zwei ganztaktigen Pendeln Fis-h-Fis zitiert Michl ab T. 91 Schlag 2 bis Takt 95 wörtlich den Schluss des ersten Fugenchorabschnitts T. 61, Schlag 2 bis Takt 65. Auch die ersten sechs Takte des folgenden Orchesterzwischenspiels sind iden-

tisch. Michl führt diese aber noch um drei Takte, die harmonisch ganztaktig D-Dur und zweimal G-Dur bilden, weiter, um mit dem Text „eleison“ und einer I-IV-V-I Kadenz in Halbeschlügen die Fuge in D-Dur mit finalem (und einzigem) Hinzutreten der Clarini zu beenden.

Die „Dona nobis pacem“-Fuge ist identisch mit dieser Kyrie-Fuge. Weniger glücklich erscheint jedoch die Neutextierung⁴⁷: So wird durch die Viertelpause zwischen dem Themenkopf und der folgenden Viertelfigur das Wort „no-bis“ getrennt.

In dieser Fuge pausiert lediglich einmal eine Stimme vor dem nächsten Themeneinsatz analog zu der Fuge in der Messe JWM AIX:9, nämlich der Bass in T. 52)

1.3.6.2. *Osanna*-, „Fugenstruktur“

Das erste *Osanna* im Sanctus ist in dieser Messe, wie erwähnt, zwar vertont, aber lediglich mit einem sechstaktigen homophonen, leicht oligotonischen Tuttichorsatz.

Hosanna am Ende des Sanctus, T. 18 bis 24, Chorsatz

Damit tritt es im Unterschied zu den beiden vorher betrachteten Messen aber eigens im bzw. nach dem *Sanctus* auf! Das zweite *Osanna* nach dem *Benedictus*, das in der damaligen Liturgie das still parallellaufende Hochgebet abschloss, ist ein 36-taktiges fugenartiges Konstrukt, das Michl neu komponiert und nicht auf ein bereits in dieser Messe erklangenes zurückgreift, wie bei der Messe JWM AIX:9. Es eröffnet der Sopran. Einen Allabreveschlag später setzt bereits der Alt ein. Was wie eine Doppelfuge anmutet, bestätigt sich jedoch nicht, da Tenor

⁴⁷ Im Notenmanuscript ist die Fuge in der Cantus- und Altstimme ausgeschrieben. Im Tenor- und Bassstimmensatz endet das *Agnus Dei* mit dem zweiten „Miserere nobis“ und enthält die Spielanweisung „Dona nobis ut Kyrie“.

und Bass zwar in Takt 6 auch im kurzen Abstand aufeinander einsetzen, jedoch mit jeweils völlig anderen Motiven, die mit denen von Sopran und Alt nicht verwandt sind. Bereits in Takt 8 finden die Stimmen zu einem zunehmend homophonen Satz zusammen. Bereits in diesem und dem folgenden Takt laufen Sopran und Bass, parallel, in Takt 10 Sopran mit Tenor und Alt mit Bass. Über den ab Takt 13 mit Auftakt völlig homophon und syllabisch in Halben geführten Alt-, Tenor- und Bassstimmen bringt der Sopran in Vierteln eine kurze „Hosanna“-Gegenstimme, schließt sich aber in Takt 16 den übrigen an, so dass in dieser Struktur der erste Chorabschnitt beendet wird. Die Streicher laufen in diesem *colla parte* mit den Stimmen, wobei die erste Violine und die zweite Violine ab Takt 6 Schlag 2 die Chorstimmen austauschen, indem die erste Violine über eine eingefügte Quarte nach oben den Alt eine Oktave höher mitspielt, die zweite Violine ab da dann die Sopranstimme in Originallage. Ab Takt 12 Schlag 2 geht die zweite Violine mit der ersten unisono, bis sie in Takt 16 zwei Takte lang in Achteltonrepetitionen rhythmisch figuriert die Altstimme verdoppelt, um in den nächsten beiden Takten wieder mit der ersten Violine parallel zu laufen. Harmonisch moduliert das in der Haupttonika D-Dur stehende Stück nach fünf Takten vor dem Einsatz der beiden Männerstimmen in die Oberquinttonart. In Takt 9 erfolgt die Rückmodulation in die Haupttonika. Dieser lässt Michl unmittelbar e-Moll und darauf plagal Fis-Dur folgen, das er aber nicht wie an anderer Stelle als Dominante zur 0-Parallele weiterführt, sondern durch ein Obersekundpendel zu bestätigen scheint. Erst einen Takt später erweist sich diese Harmonie durch die Hinzufügung der akustischen Septe als Dominante allerdings zu H-Dur, das bereits auf dem nächsten Schlag (T. 13 Schlag 2) dominantisiert und nach e-Moll aufgelöst wird. Mit einer Modulation über den Sextakkord der VII. Stufe, jedoch ohne nachfolgende authentische Bestätigung, endet Michl am Ende dieser ersten Chorphrase in der Oberquinttonart A-Dur.

Der nächste Choreinsatz beginnt ebenfalls mit Sopran und Alt, die wieder in parallelen Terzen syllabisch anheben. Ab Takt 26 treten mit einem eintaktigen Hosannaewurf Tenor und Bass dazu. Die erste Violine überbrückt die zwei Allabreveschläge zwischen den beiden Chorabschnitten durch ein Wechselnotenmotiv, das sequenziert auch in der Pause zwischen dem ersten und dem folgenden „Hosanna“-Motiv der Gesangsstimmen wiederholt wird. Michl wiederholt von Takt 28 (mit Auftakt) bis 34 diese Takte 19 (mit Auftakt) bis 25 und setzt mit Takt 35f. eine $IV - V_{4-5}^6 - I$ Abschlusskadenz auf diese Wiederholung. Bereits ab dem Beginn dieses Abschnitts in T. 20 ist Michl in die Haupttonika zurückgekehrt, die er auch nicht mehr verlässt. So erweist sich der A-Dur-Schluss rückblickend auf Grund der fehlenden Bestätigung und sofortigen Rückkehr eher als authentisch und leittönig erreichter Halbschluss denn als Zwischentonika. Treten die Clarini während der Kyrie-Fuge gelegentlich harmoniestüt-

zend in längeren Notenwerten auf (z.B. T. 55 mit Auftakt bis 58 oder repetierend T. 86-91), so sind sie hier nur beim letzten authentischen Hauptschritt, der das Stück beendet, beteiligt.

1.3.7. Analyse des Benedictus

Das *Benedictus* beginnt mit einem achttaktigen Orchestervorspiel, dessen erste Hälfte eine typische klassische Vorder- und Nachsatzstruktur mit Halbschluss in der Mitte und Ganzschluss am Ende aufweist. Mit dem Auftakt zu Takt 5 wird diese erste Phrase in den ersten beiden folgenden Takten in den beiden Violinen sequenzartig weiter geführt und mit einer authentischen Doppelwendung abgeschlossen.

The image shows the first eight measures of the *Benedictus* orchestral introduction. It consists of three staves: Violine I, Violine II, and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Violine I and II parts feature a syncopated melody with a half-cadence in the middle and a full cadence at the end. The Bass part provides a steady accompaniment with eighth notes.

The image shows the first eight measures of the *Benedictus* orchestral introduction, focusing on the Violins I and VI and Basses. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Violine I and VI parts feature a syncopated melody with a half-cadence in the middle and a full cadence at the end. The Bass part provides a steady accompaniment with eighth notes.

Benedictus: Takt 1 bis 8, Streichersatz

Mit dem Einsetzen von Sopran und Tenor, in parallelen Terzen geführt, zeigt sich, dass der durch die Synkope in den Violinen markante Vorder- und Nachsatz des Orchestervorspiels den Vokalpart vorwegnahm. Der Nachsatz wird hierbei dann auf Sopran und Alt verteilt. Der Tenor pausiert wieder. Die Weiterführung dieser vier Takte unterscheidet sich dann jedoch im Folgenden vom Orchestervorspiel. Am Text entlang komponiert, werden Sopran und Alt bis Takt 18 in Terzen parallel geführt. Durch Einführung des *cis* ab Takt 15 moduliert dieser Abschnitt in die +1-Ebene, in der der Satz in Takt 18 auch plagal schließt. Bis Takt 30 erstreckt sich ein zweiter Abschnitt, der in dieser Zwischentonika bleibt. Der Vokalsatz charakterisiert

sich durch ein anfängliches Duett über dem Text „qui venit“ zwischen Alt und Tenor, dem sich aber bereits mit dem Auftakt zu Takt 20 der Bass mit einem kleinen Schleifermotiv hinzugesellt. Die folgenden beiden Takte stellen die wörtliche Wiederholung dieser eben erklingenden dar. Ein weiteres „qui venit“ erklingt in Sopran und Tenor. Bei „in nomine“ kommen Alt und Bass hinzu. Auch diese beiden Takte werden unmittelbar wiederholt. Die letzten vier Takte dieser Phrase stellen im homophonen syllabischen Satz eine Kadenz dar. Von Takt 31 mit Auftakt bis Takt 42 wiederholt Michl nun komplett diesen zweiten Vokalabschnitt von Takt 19 mit Auftakt bis 30. Das nun anschließende achttaktige Orchesterzweischenspiel erinnert in einigen Punkten an das Vorspiel dieses Ordinariumssatzes. Neben der Länge beginnt es auch mit dem synkopisierten Kopfmotiv des Vorspiels, allerdings nun in der +1-Ebene. Zwar findet sich kein Vorder- und Nachsatz und es wird eigens weitergeführt, dennoch stellen die ersten vier Takte des sich daran anschließenden Vokalteils eine Wiederholung des anfänglichen vokalen Vorder- und Nachsatzes in der Oberquinttonart dar. Allerdings wird dieser komplett von Alt und Tenor vorgetragen. Michl führt aber die im ersten Abschnitt folgenden Takte nun nicht in der +1-Ebene weiter, sondern deutet die vorherrschende Zwischentonika wieder zur V. Stufe um und wiederholt in Takt 54 Takt 9, den vokalen Beginn des Benedictus. Dass Michl aber nicht lange in der Wiederholung verbleiben will, zeigt sich bereits in Takt 56, in dem zwar die melodische Struktur in Sopran und Alt noch Takt 11 entspricht, die Textierung jedoch eine andere ist. So fährt der oberpfälzer Komponist ab Takt 57 Schlag 2 auch anders fort, indem er das Schlussmotiv zweimal je um einen Ganzton tiefer tonalsequenzartig fortspinnt. Dabei moduliert er zurück in die 0-Ebene, die er in den folgenden vier Takten jedoch nicht vollends bestätigt, sondern aus der authentischen Doppelwendung trotz Chromatisierung des *c* zum *cis* in der zweiten Stufe halbschlüssig endet (T. 63). In den folgenden 11 Takten verdichtet sich der Vokalsatz etwas, indem Tenor und Bass, ab Takt 70 nur noch der Bass, dazu treten. Es fällt eine duettische Kombination der Sopran- mit Alt- und Tenor- mit Basstimme auf, bzw. mit Pausierung des Tenors eine kontrapunktische Basstimme. Auch diese Phrase endet in Takt 74 halbschlüssig, wenn auch dieser leittönig erreicht ist. Takt 75 bis 83 Schlag 1 stellen eine Wiederholung der Takte 19 bis 27 Schlag 1 um eine Quarte nach oben transponiert da. Durch die tonale Angleichung an die 0-Ebene bzw. die Verwendung des *c* in den Stimmen statt der bei einer tonalen Transposition hier zu erwartenden *cis*-Töne wird rückblickend der Halbschluss als ein solcher bestätigt. Die diese Phrase beendenden folgenden drei Takte entsprechen der Struktur nach denen im ersten Abschnitt, die Stimmen werden aber so geführt, dass sie nicht eine Quarte höher, sondern authentisch in der 0-Ebene schließen. Diese 12 Takte werden nun noch einmal wörtlich wiederholt (T. 87

mit Auftakt bis 98), womit der solistische, jedoch ohne Koloraturen ausgeschmückte Vokalsatz des Benedictus endet und sich ein viertaktiges Orchesternachspiel, harmonisch die 0-Ebene noch einmal durch authentische Wendungen confirmierend anschließt. Motivisch stellt es den Rückgriff auf die zweiten vier Takte (ohne Auftakt) des Orchestervorspiels dar, wodurch die motivische Klammer geschlossen wird. Der Streichersatz zeichnet sich in diesem Ordinariumssatz durch eine, wenn auch manchmal durch kleine Pausen aufgelockerte (z.B. T. 58f.), *colla parte*-Führung mit den jeweiligen Vokalstimmen aus. Nur in diesem Satz sind Hörner vorgesehen, was auch in dieser Messe dafür sprechen könnte, dass Clarini und Corni von den selben Musikern gespielt wurden. Sie sind in diesem Satz zwar nicht mit langen Noten pedalfunktional eingesetzt, haben aber nur sehr kurze Einwüfe, die v.a. der Harmoniestabilisierung dienen und nicht von motivischer oder motivverarbeitender Funktion sind. Sie sind auch bei (Zwischen-)Kadenzten beteiligt und unterstützen so die Abschnittsgliederung.

Generell entsprechen die hier betrachteten Messen in vielen Punkten den Beobachtungen von Mac Intyre und ergänzen bzw. fundieren diese.⁴⁸ In anderen Punkten, wie die Auslassung des ersten Osanna am Ende des Sanctus, weisen sie doch interessante Charaktereigenschaften auf, die zu einer Ausdehnung der Studie von Mac Intyre auf in Bayern bzw. dem süddeutschen Raum entstandene Messkompositionen dieser Zeit einladen würden bzw. für dieses Repertoire eine Untersuchung nach der Methode von Mac Intyre unter Einbeziehung der Werke Michls aus dieser Werkgattung nahe legen würden.

1.4. Überlegungen zu einer Messe mit zweifelhafter Zuschreibung sowohl an Joseph Willibald Michl als auch Antonio Rosetti [JWM CIX:4]

Es ist nicht Ziel dieses Abschnitts, der sich mit einer einmal in Weyarn (WEY 315), einmal in Frauenwörth (FW 140) überlieferten Messe beschäftigt, die zweifelhafte Urheberschaft endgültig zu klären. Vielmehr geht es um das Aufzeigen einer Überlieferungsproblematik und der Frage nach einem „Personalstil“ eines Komponisten, die bei einer weiteren Beschäftigung mit dem Werk Michls zu betrachten sind. Dieser Abschnitt entstand in ergebnisreicher Zusammenarbeit und im fruchtbaren Austausch mit Roland Biener⁴⁹, der zur Zeit der Entstehung dieser Arbeit in Berlin an seinem Dissertationsprojekt „Die geistlichen Werke Antonio Rosettis“ arbeitete.

⁴⁸ Cf. Hierzu auch: Mac Intyre: *The Viennese Concerted Mass* (wie Anm. 23), S. 481.

⁴⁹ Ihm sei für diesen freundlichen Austausch herzlichst gedankt. Die Zitate stammen aus Manuskriptauszügen seiner Arbeit und kritischen Berichten spartierter Messen, die er mir freundlicher Weise zur Verfügung gestellt hat.

1.4.1. Die Messe und ihre Quellenlage

Bei den beiden Messen handelt es sich zum einen um die *Missa solemnis et brevis* in D-Dur [JWM CIX:4]. Quelle A nennt Joseph Willibald Michl als Komponist. Als Schreiber ist hier Prosper Hailler⁵⁰ angegeben. Quelle B, sowie die Thematischen Kataloge Freising und Seitz schreiben die Messe Antonio Rosetti zu. In Bartenstein ist die Messe unter dem Autor Wreedten überliefert. Die unterschiedlichen Komponisten- und Quellenangaben finden sich auch im Rosetti-Werkverzeichnis⁵¹ unter der Signatur H5Q bei eben diesen Quellen mit den verschiedenen Komponisten aufgelistet.

1.4.2. Formale und stilistische Kurzanalyse

Analog zu Michls Primizmesse für Ott [JWM AIX:11] trägt die Messe die Bezeichnung „*Missa solemnis et brevis*“. Entgegen der zuvor betrachteten Messe beginnt das *Kyrie* mit einem 18-taktigen Orchestervorspiel, das den Kyriethemenkopf bereits vorwegnimmt. Das erste *Kyrie* ist weitläufiger auskomponiert und weist ein achttaktiges Sopransolo auf. Das *Christe* ist mit acht Takten proportional dazu äußerst knapp gehalten. Es wird solistisch von Sopran und Alt vorgetragen bei pausierenden Clarinen. Das zweite *Kyrie* (T. 56) ist wieder dem Chor übertragen und von Clarinen begleitet. In Takt 140 folgt noch einmal ein siebentaktiges, solistisches *Christe* in Sopran und Alt mit nachfolgendem Tutti $kyrie$. Biener sieht hier eine Art Sonatensatzform mit einer monothematischen, 70 Takte langen Exposition mit verschiedenen Abschnitten, die nicht den Rang eines zweiten Themas beanspruchen können. Die sich anschließende Durchführung von T. 79 bis 89 ist harmonisch etwas aufwendiger gearbeitet. Die Reprise setzt monumental ein: Chor und Orchester werden unisono geführt. Erst weit in der Reprise tritt textlich das „Christe eleison“ hinzu, rückt in der Proportion somit in eine untergeordnete Bedeutung. Das *Gloria* ist zwar fünfteilig, entfernt sich von dem der Messe [JWM AIX:9] formal und strukturell weit. Der erste Abschnitt wird mit einem Fugato eröffnet. Ein fünftaktiges Thema, zunächst im Sopran, dann im Alt vorgestellt, erklingt im dritten Einsatz im Tutti. Den folgenden Abschnitt kennzeichnet ein kanonisch geführtes Thema in Sopran und Tenor, bevor sich ab T. 31 homophon geführt alle Chorstimmen beteiligen. Eine solistische Wiederholung des „Gloria in excelsis“ beendet den ersten Abschnitt. Der zweite beginnt wie bei Otts Primizmesse [JWM AIX:11] und der Messe JWM AIX:10 mit dem „Gratias“ und ist als Duett zwischen Sopran und Bass konzipiert. Die Clarinen pausieren in diesem Ab-

⁵⁰ KBM 1, S. 163.

⁵¹ Murray, Sterling E: *The Music of Antonio Rosetti (Anton Rösler) ca. 1750-1792. A Thematic Catalog*, Harmonie Park Press, Michigan 1996.

schnitt. Der Tuttichor, wie in den anderen Messen so auch in dieser vorrangig homophon geführt, beteiligt sich wieder ab dem „Qui tollis“. Der Orchestersatz wird weiter reduziert, indem in diesem Abschnitt auch die Oboen schweigen. Der Textverlauf wird von den Alt- und Tenorstimmen vorgetragen, während der Sopran in Halben „Miserere“ vorträgt. Dies wird ab T. 110 durch die beiden Oberstimmen übernommen, während Tenor und Bass in kürzere Notenwerte, Terzparallelen gesetzt vortragen und den Satz somit beschleunigen und dramatisieren. Der vierte Abschnitt beginnt mit dem „Quoniam“. Die Vokalbesetzung wechselt zum solistischen Satz, hier einem Tenorarioso. Auch dieser Abschnitt ist nur von den Streichern begleitet. Der Chor beendet den Ordinariumssatz mit einem elftaktigen Adagio „Cum sancto Spiritu“. An Stelle der nach der Generalpause und dem Doppelstrich erwarteten Fuge im *Allegro moderato* folgt nach einem „ausgedehnten Orchestervorspiel“ ein „sinfonischer Chorsatz“ (Biener). Die einzelnen Großabschnitte dieses Ordinariumssatzes unterscheiden sich durch unterschiedliche Tonarten, Taktangaben und Tempi. Letztere sind grundsätzlich mit denen bei Michl festgestellten vergleichbar, differieren aber gleichzeitig mehr, als das bei den miteinander verglichenen von Michl der Fall ist. Die Tonarten bewegen sich in der -/+1-Ebene der Tonika inkl. ihren Parallelen. So folgt dem „Qui tollis“ in e-Moll z.B. die +1-Ebene A-Dur beim „Quoniam“ entgegengesetzt.

Das *Credo* überrascht mit einer Menuettform. Biener beschreibt sie in seiner Arbeitsspartierung so:⁵²

Die Violinen tragen das sehr anmutige zwölftaktige Thema (6+6) im piano unisono vor. Wie bereits im Gloria in excelsis wirkt der Forte-Einsatz des Chores hierdurch um so eindrucksvoller. Die Technik der Polytextur, eines der Merkmale einer Brevis-Messe tritt uns im Et in unum Dominum entgegen. Das sehr textreiche Credo-Menuett verfügt über einen „Triosatz“, in welchem die Solisten (Tenor und Bass) von einem um die Trompeten reduzierten Orchester begleitet werden. Das Flötenpaar begleitet solistisch, wenngleich nicht virtuos geführt und verleiht dem die zweite Göttliche Person betreffenden Abschnitt einen intimeren Charakter. Bei der Bezugnahme auf die Menschwerdung um des Menschen willen setzt der Chor mit dem Menuett wieder ein. Insgesamt gewinnt der Satz durch diese Form eine große Klarheit; dem Komponisten gelingt es, sehr viel Text umzusetzen, ohne in die großflächige Arbeit in anderen Messkompositionen zu fallen. Die Geburt Jesu wird im Et incarnatus est durch eine ruhige Bass-Arie erläutert. Die Ähnlichkeiten zum eröffnenden Introitus im Requiem H15 wurden schon hervorgehoben. Eindrucksvoll ist die Fortführung des B-Dur-Satzes in der parallelen Tonart g-moll: Das Crucifixus, ein Solo-Terzett von Sopran, Tenor und Bass gewinnt hierdurch eine besondere Funktion und Tiefe. Großflächig und sinfonisch gearbeitet, in gemä-

⁵² Für die Überlassung danke ich herzlich Roland Biener.

ßigt raschem Tempo und unter Beteiligung des gesamten Instrumentariums setzt das Et resurrexit ein. Das eröffnende Fanfarenmotiv stellt einen Bezug zum Kyrie her. Ein kurzer Adagio-Abschnitt auf "mortuorum" erinnert in seiner Chromatik und seiner fp-Akzentuierung an die Coda der Fuge in H17.

Das *Sanctus* weist keine strukturelle Hervorhebung des „Pleni sunt coeli“-Abschnitts durch einen Solopart auf, wie dies bei der Primizmesse von Ott der Fall ist. Allerdings ist wie dort der Hosannatext am Ende des *Sanctus* auskomponiert, hier sogar leicht fugiert. Das *Sanctus* schließt kadenzierend und mit einer Generalpause und ist nicht mit dem *Benedictus* zusammenkomponiert wie bei den Messen JWM AIX:9 und JWM AIX:10. Wie in den beiden zuvor betrachteten solemn Messen von Michl ist das *Benedictus* eine Tenor-Arie. Die Violinen hier werden weitgehend unisono geführt. Biener erinnert der Aufbau sehr an die „Gratias“-Arie. Die Arie stellt technisch wenige Anforderungen an den Solisten. Durch die Streicher und vor allem durch die Klangfarben der Flöten, die hier singulär in der Messe auftreten und die Oboen ersetzen, erhält der Satz einen pastoralen Charakter. Fragen wirft die Spielanweisung am Ende dieses Ordinariumssatzes auf: Hier lautet die Vorgabe „*Osanna ut cum Sancto allegro*“. Dies wirkt etwas inhomogen, da das *Benedictus*, im 2/4-Takt und im *Andante* notiert in der 0-Ebene des Stückes, in A-Dur, endet. Das *Sanctus* steht dagegen im 2/2-Takt in D-Dur und beginnt und endet zudem in einem e-Moll-Kontext. Mit auch nur acht Tuttichortakten liegt zudem eine Unausgewogenheit der Proportionen vor.

Das 154-taktige *Agnus Dei* öffnet mit einem zweimaligen solistischen Ruf. Das erste „*Misere*“ moduliert in die +1-Ebene, das zweite über eine deklamatorisch bedingte chromatische Linienführung in Sopran und Bass über Molldreiklänge und verminderte Septakkorde zurück in die 0-Ebene. Den Abschluss der Messe bildet die sehr groß angelegte „*Dona nobis pacem*“-Fuge. Hier wird vom Notenbild her wieder eine Permutationsfuge suggeriert, da keine Zwischenspiele zu finden sind. Bei näherer Betrachtung fällt allerdings auf, dass noch während des 4. Themeneinsatzes des Basscomes, der Komponist das Ende dieser Phrase dazu verwendet, in einen homophonen Satz überzugehen. So findet sich nach T. 95 vorläufig kein Themeneinsatz, jedoch eine Parallelorientierung von Sopran und Tenor sowie Alt und Bass. Als thematisches Material spinnt der Komponist den zweiten Takt des Fugenthemas weiter. War in den Chor fugen der zuvor betrachteten Messen das Pausieren einer Stimme ein Zeichen für einen möglichen nächsten Themeneinsatz, lässt sich dies in der vorliegenden Messe in T. 103 im Sopran nicht feststellen. Nach einem leittönig erreichten Halbschluss mit anschließender Generalpause in Takt 121 findet sich eine engführungsartige, kanonische Struktur zwischen Sop-

ran und Tenor über dem dominantischen Unisonoorgelpunkt von Alt und Bass, die wiederum in einen scheinpolyphonen Satz weitergeführt werden, in denen zwei Stimmen sich rhythmisch aneinander orientieren. Die Instrumente gehen überwiegend colla parte mit. Instrumental wird der Satz wie auch bei den bisherigen Messen zu beobachten, von den Streichern getragen, die Bläser (sowohl Oboen als auch die Trompeten) setzen einzelne Klangakzente, erhalten aber keine darüber hinausgehende Funktion. Eine Pedalfunktion wie bei den Messen mit Hörnern ist nicht festzustellen.

1.4.3. Vergleichende Überlegungen mit den drei analysierten Messen von Michl

Zu den schon getroffenen komparativen Aussagen sollen nun weitere kompositionsstilistische Betrachtungen basierend auf den bisherigen Messanalysen von Michl angestellt werden.

Großformat gibt es kaum Entsprechungen zwischen Michls „Missa solemnis et brevis“ in D-Dur anlässlich der Primiz von Laurentius Ott und dieser Messe. Harmonisch lassen sich überraschendere Ausweichungen, wie in die –3-Ebene nicht feststellen. Entgegen dem Titelblatt von Quelle A weist der Orchesterapparat die dort genannte Alto Viola (ebenso wie die beiden Flöten) nicht auf. Die Reduzierung der Streicher auf das Kirchentrio ist bei Michls wie bei Rosettis Messen nicht üblich. Keines der von Rosetti überlieferten und ihm zugeschriebenen Kirchenwerke verzichtet auf die Viola. Bei den betrachteten Messen von Michl wird die Viola selbstständig von den Bassi geführt, die Violen bei Rosetti gelegentlich sogar mit herausragenden Aufgaben bedacht, wie z.B. in H4 oder in H15 (Cur faciem). Die Oboen hingegen sind nicht auf dem Titelblatt genannt, nur die diese beim Benedictus ersetzenden Flöten. Die somit entstehende Diskrepanz schwächt die Zuverlässigkeit des Titelblattes auch hinsichtlich der Autorenzuschreibung.

Die Abfolge von Chor- und Solisätzen oder –Abschnitten ist zeitüblich und findet sich regelmäßig bei beiden Komponisten. Die Nähe zur Kantatenmesse (z.B. „Gratias“-Arie im *Gloria*) ist bei den betrachteten Messen Michls eher ungewöhnlich. Dagegen ist die Textunterteilung des *Gloria* wieder konventionell.

Interessant sind die Eingangssätze des *Gloria* und des *Credo*. Ersteres wird von einer kleinen Fuge eröffnet. Dies wäre in Rosettis wie in Michls Werk singulär. Das „Credo in unum Deum“ verwendet formal den Menuettsatz. Auch dies ist bei Rosetti wie bei Michl sonst nirgends zu finden, stellt allerdings auch in der Messkomposition generell eine Ausnahme dar. Ungewöhnlich für Michl ist auch die weite Unisonoführung der beiden Violine I und II (z.B. im *Kyrie* oder *Benedictus*). Eine derartige Ausprägung der Polytextur, wie z.B. im *Credo T.*

25ff. ist für Michl eher untypisch. Ebenso die beiden Fugen, von denen sich die *Osanna*-Fuge durch einen viermaligen realen Themeneinsatz mit Komplimentärintervallen auszeichnet. Auch hält Michl permutationsfugenartig die Satzstruktur eine Zeit lang über die Exposition hinaus noch aufrecht, was beim „Dona nobis pacem“ nicht der Fall ist. Die sinfonisch orientierten Sätze sprechen eher für eine Urheberschaft Rosettis, bei dem dies in zeitlich vergleichbaren Werken (z.B. H6, H12) laut Biener auch festzustellen ist. Die arienhaften Abschnitte mit ihrem klaren, wenn auch nicht immer dreiteiligen Da Capo-Aufbau finden sich in dieser Form sowohl in weiteren Rosetti-, als auch Michl-Solowerken, jedoch weniger in Messvertonungen. Auch dort sind sie nicht zu virtuos und durch die instrumentale Begleitung differenziert.

So sprechen großformale bzw. formale Aspekte weniger für die Autorschaft Michls. Mikrostrukturelle dagegen finden sich sowohl bei Rosetti wie auch bei Michl. Da diese aber auch bei anderen Komponisten, wie W.A. Mozart, zu finden sind, legt dies die Frage nahe, inwieweit gerade in dieser Mikrostruktur von einem Personalstil gesprochen werden kann. Wenn die vergleichende Analyse bei den Konzerten zeigen wird, dass auch bei Mozart auf dieser Ebene vieles analog abläuft und sich Unterschiede nur in der Form oder Großform zeigen, wie z.B. bei Bach, der an Stelle der Ritornellform bei den Konzerten das Rondo aufgreift, zumeist aber bei den wiederkehrenden Ritornellen dieses Rondos mikrostrukturell wie andere Komponisten seiner Zeit auch verfährt, könnte die Überlegung aufkommen, ob nicht auf dieser Ebene ein Personalstil zu definieren sei. Dies würde sich aber bei Messkompositionen als diffiziler erweisen, da diese stark textbezogen sind, was somit eine gewisse Form vorgibt. Somit ist es hinsichtlich der ungewöhnlichen, im Oeuvre beider singulär Formen (Beginn des *Gloria*, *Credo*) auch möglich, dass hier ein Formexperiment vollzogen wurde.

1.4.4. Überlegungen zur Quellenlage

Der Kompositionsstilvergleich hat zu keiner eindeutigen Zuschreibung oder Ausschließung geführt, lediglich zu einer Tendenz zu Gunsten Rosettis. Sowohl Frauenwörth als auch Weyarn verfügen über mehrere Werke beider Komponisten. Auch die Quellen selbst geben hierauf keine Antwort. Wie gezeigt, könnte auf Grund der Instrumentenangabe auf dem Titelblatt auch die Zuverlässigkeit hinsichtlich des Komponisten eben dort geschwächt sein. Dies motiviert zu einem genaueren Blick auf die Weyarner Notenschreiber und -kopisten.

Die Autorschaft an Quelle A wird dem Augustiner-Chorherren Propser Hailler (1742-1792) zugeschrieben, der neben Laurentius Ott und Bernhard Haltenberger von Propst Rupert Sigl

1768 zum Musikinstruktor berufen wurde.⁵³ Hailler war der Hauptschreiber der Weyarner Musiksammlung. Aus seiner Hand stammen laut Sepp 366 Manuskripte, von denen er 275 ohne weitere Hilfe eigenständig kopierte.⁵⁴ Ein weiterer Notenschreiber war Joseph Willibald Michl.⁵⁵ Dies liegt sicherlich auf Grund von Michls fachlicher Kompetenz und seinen zeitlichen Möglichkeiten nahe. Diese Kopistentätigkeit bedeutet aber auch, dass nicht alle in Weyarn überlieferten Messen in der Handschrift Michls ohne Komponistenangabe generell ihm zuzuschreiben sind. Es kann sich auch um Abschriften anderer Musiker handeln. Hinzu kommt, dass Laurentius Ott laut Sepp für die Schlussredaktion der Kopien zuständig gewesen sei und oftmals auch ein Datum oder den Autor ergänzt habe.⁵⁶ Auch dies kann eine Fehlerquelle darstellen.⁵⁷

1.4.5. Zusammenfassung

So zeigen diese Überlegungen, dass sowohl die Frage nach einem Personalstil bzw. allgemeinen, „überhandwerklichen“ Kriterien dafür stets in die werkanalytischen Betrachtungen mit eingeschlossen werden sollten. Auch zeigt dieser Abschnitt, dass die Schreiberangabe bei den Quellen auf Grund der Weyarner Kopisten- und Notenschreibpraxis differenzierter betrachtet werden muss.

⁵³ Sepp, Florian: *Weyarn. Ein Augustiner-Chorherrenstift zwischen Katholischer Reformation und Säkularisation*, in: Verein für Diözesangeschichte von München und Freising e.V. (Hg.): *Studien zur altbayerischen Kirchengeschichte*, (Band 11), Verlag des Vereins, München 2003, S. 335. Cf. hierzu auch das I. Kapitel.

⁵⁴ Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 53), S. 553.

⁵⁵ Z.B. der Rosetti zugeschriebenen Messe WEY 391. Dieser Messe fehlt im Übrigen wieder ein *Osanna* nach dem *Sanctus*, so dass *Sanctus* und *Benedictus* durchkomponiert sind. Vide KBM1, S. 162 und S. 72.

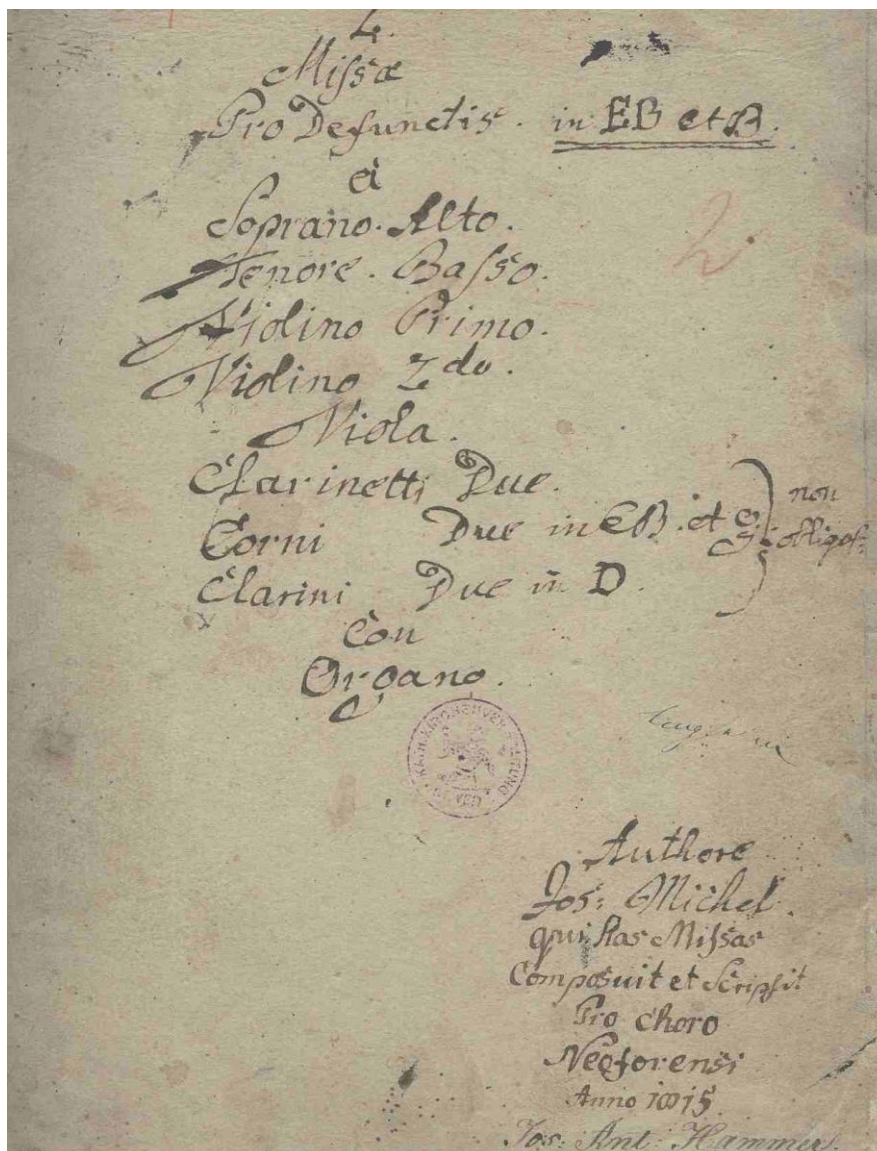
⁵⁶ Sepp, Florian: *Die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Weyarn im 18. Jahrhundert* in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 65 (2002), S. 475: „Als Musikdirektor oblag Ott dann die Endkontrolle: In zahlreichen Manuskripten hat er Korrekturen vorgenommen sowie Komponist, Titel, Besitzvermerk und Erwerbsjahr notiert.“

⁵⁷ Bei einem „Manuskriptproduktionsvorgang“ bei dem Michl als Schreiber, Ott als Endredaktor fungiert, ist schon davon auszugehen, dass sowohl Michls als Schreiber den Komponisten kennt, bzw. weiß, ob die abgeschriebene Messe von ihm oder Rosetti ist. Dies ist auch von Ott als Endredaktor anzunehmen. Selbst wenn man die wohl vorhandene Rivalität der beiden (Cf. I. Kapitel) einbezieht, scheint eine absichtliche Komponistenfehlzuschreibung unglaublich, da diese die Frage aufwerfen würde, warum dann ausgerechnet Rosetti genannt wird.

2. Requiemkompositionen

2.1. Die zwei lateinischen Requiem-Kompositionen Michls JWM AXX:2 und JWM AXX:3

So die Jahresangabe auf dem Titelblatt korrekt ist und das Entstehungs-, nicht ein Erwerbsjahr meint, schrieb Michl 1815, ein Jahr vor seinem Tod, wohl für den Chor an St. Johannes, Neumarkt zwei lateinische Requiemkompositionen, die unter der Signatur NT 247 nun in Neumarkt St. Veit liegen.⁵⁸



Titelblatt der beiden Requiemkompositionen von Michl⁵⁹

⁵⁸ Cf. hierzu das II. Kapitel dieses 1. Teils: Biographie.

⁵⁹ Für die Überlassung und Abdruckgenehmigung danke ich herzlich Herrn Manfred Höbl, Neumarkt St. Veit.

2.1.1. Zur Besetzung im Kontext der Großform

Die volle Streicherbesetzung, bei der eine von den Bassi selbstständige Violastimme wiederum zu beobachten ist, entspricht dem Standard Michelscher Messvertönungen.

Die Bläserbesetzung ist auf dem Titelblatt mit zwei Klarinetten, zwei Hörnern und zwei Clarinen angegeben. Die Verwendung zweier Klarinetten lässt sich im kirchenmusikalischen Œuvre Michls häufiger feststellen (z.B. bei der Antiphon JWM AXIII:4). Es könnte ein Beleg für den Einsatz von Klarinetten in St. Johannes, Neumarkt i.d. OPf., um 1815 sein.⁶⁰

Die Klarinettenstimmen umfassen jeweils nur ein Blatt mit der Stimme zum Requiem in Es. Ein Hinweis auf ein „*tacet*“ im Requiem in B ist nicht vermerkt. Die Clarinen- bzw. Cornistimmen sind wie bei den Messkompositionen auch festgestellt, auf einem Bogen notiert. Dieser erweist sich für die beiden Requiemkompositionen als Doppelbogen, so dass man daraus schlussfolgern kann, dass kein zweites Blatt für die Klarinettenstimmen beim *Requiem* in B verloren gegangen ist, sondern dass dieses Instrument bei der etwas kleiner gehaltenen Komposition nicht vorgesehen war. Unterscheidet das Notenmanuskript im *Requiem* in Es zwischen der Verwendung von Horn und Clarinen detailliert, ist dies beim zweiten Requiem nicht der Fall. Hier ist stets nur eine Stimme in B vermerkt.⁶¹

Beim *Requiem* in Es lässt sich folgende Großform erkennen:

Satz	Takt	Taktart	Tonart	Tempo	Vokalsatz	Bl.-Bläser
<i>Introitus</i>	1-50	2/2	Es	<i>Adagio alla breve</i>	Tutti/(Soli)	Cor in Es
<i>Kyrie</i>	51-73	(bleibt) ⁶²	(bleibt)	(bleibt)	Tutti/(Soli)	Cor in Es
<i>Sequenz</i>	74-109	3/4	B	<i>Allegro con moto</i>	Tutti	---
„Tuba mirum“	110-126	3/4	D	<i>Andante maestoso</i>	Tutti	Clar in D ⁶³
„Quid sum miser“	127-152	(bleibt)	a	(bleibt)	Soli	Clar in D ⁶⁴
„Qui Mariam“	153-164	(bleibt)	a	(bleibt)	Soli/Tutti	---
„Oro supplex“	165-172	(bleibt)	(G)	(bleibt)	Tutti	Cor in Es
„Lacrimosa“	173-186	(bleibt)	g	(bleibt)	Tutti	Cor in Es
„Huic ergo“	187-190	(bleibt)	G	(bleibt)	Soli	Cor in Es
„Pie Jesu Domine“	191-194	(bleibt)	g	(bleibt)	Tutti	Cor in Es
„Dona eis requiem“	195-219	(bleibt)	G	(bleibt)	Tutti/Soli	Cor in Es
<i>Offertorium</i>	220-256	2/4	B	<i>Andante moderato</i>	Solo (T)	---
„Libera me“	257-274	(bleibt)	F	(bleibt)	Tutti	---
„Dies mei“	275-289	(bleibt)	-> B	(bleibt)	Solo (T)	---
„Et sursum post“	289-293	(bleibt)	B	(bleibt)	Tutti	---

⁶⁰ Dokumente, die über Besetzungen etc. Auskunft geben könnten, sind im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen.

⁶¹ Für den Diskussions- und Informationsaustausch bei den beiden Requiemkompositionen danke ich Herrn Manfred Hößl, Neumarkt St. Veit, sehr herzlich.

⁶² „(bleibt)“ bedeutet, dass keine Veränderung bei diesem musikalischen Parameter eintritt, da die Phrasen nicht voneinander getrennt, sondern durchkomponiert sind.

⁶³ Mit Pauken.

⁶⁴ Mit Pauken.

„Deus in nomine“	294-298	(bleibt)	B	(bleibt)	Solo (T)	---
„Quia in inferno“	299-308	(bleibt)	(->Es)	(bleibt)	Tutti	---
„Et salva me“	309-321	(bleibt)	B	(bleibt)	Solo (T)	---
Sanctus ⁶⁵	322-352	3/4	Es->B	<i>Largo</i>	Tutti	Cor in Es
Benedictus	353-399	2/4	B	<i>Andante</i>	Tutti/Soli	Cor in Es
Osanna	400-411	(bleibt)	B	(bleibt)	Tutti	Cor in Es
Agnus Dei	412-433	3/4	G	<i>Andante moderato</i>	Soli	Cor in Es
Communio ⁶⁶	433-450	(bleibt)	G	(bleibt)	Soli	Cor in Es
„Requiem aeter.“	451-487	bleibt	Es	bleibt	Tutti	Cor in Es

Hier fällt ein erster grundlegender Unterschied zu den bisher betrachteten Messkompositionen auf: Die Hornbesetzung findet sich nicht vorrangig bei den solistischen, die Clarinen nicht bei den Tuttipassagen. Die Clarini sind nur zum Beginn der Sequenz eingesetzt, sicherlich durch den Charakter des Stückes bedingt.

Auf Grund der fehlenden Unterscheidung in einer der beiden Blechbläserstimmen zwischen Corni und Clarini fällt es schwer, die vom Komponisten intendierte Besetzung nachzuvollziehen. Da an der textanalogen Stellen der *Sequenz* beim „Tuba mirum“ auch Blechbläser vorgesehen sind, könnte man dazu tendieren, an dieser Stelle die Clarinen spielen zu lassen. Da jedoch die Stimmenstruktur an dieser wie an den anderen Stellen sehr horncharakteristisch ist, und wie die Klarinetten, so auch die Pauken im gesamten zweiten Requiem nicht vorgesehen sind, scheint eine durchgängig Cornibesetzung in dieser Missa pro defunctis-Vertonung auch nicht generell falsch zu sein. So soll bei der folgenden Betrachtung der Großform des *Requiem* in B dieser Besetzungsaspekt einmal nicht beachtet werden:

Satz	Takt	Taktart	Tonart	Tempo	Vokalsatz
Introitus	1-12	2/4	B->F	<i>Andante moderato</i>	Tutti
Introitusvers I	13-21	(bleibt) ⁶⁷	F	(bleibt)	Soli (SAB)
Introitusvers II	21-27	(bleibt)	B	(bleibt)	Tutti
Kyrie	28-42	(bleibt)	B	(bleibt)	Tutti
Sequenz	43-67	3/4	g	<i>Allegro non tanto</i>	Tutti
„Tuba mirum“	68-79	(bleibt)	B	(bleibt)	Solo (B)
„Juste iudex“	80-90	(bleibt)	B/g	(bleibt)	Solo (TB)
„Lacimosa“	91-107	(bleibt)	g	(bleibt)	Tutti
Offertorium	108-115	2/4	B	<i>Andante molto</i>	Solo (STB)
„Libera animas“	116-120	(bleibt)	F	(bleibt)	Tutti
„de poenis inferni“	120-128	(bleibt)	F	(bleibt)	Soli (SATB)
„ne absorbeat“	128-138	(bleibt)	[->C]	(bleibt)	Tutti
„sed signifer“	138-145	(bleibt)	B	(bleibt)	Tutti
„quam olim Abrahæ“	146-149	(bleibt)	B	(bleibt)	TB

⁶⁵ Ohne „Osanna“.

⁶⁶ Zusammenkomponiert!

⁶⁷ „(bleibt)“ bedeutet, dass keine Veränderung bei diesem musikalischen Parameter eintritt, da die Phrasen nicht voneinander getrennt, sondern durchkomponiert sind.

„et semini ejus“	150-157	(bleibt)	B	(bleibt)	Tutti
<i>Sanctus</i> ⁶⁸	157-185	3/4	B	<i>Largo</i>	Tutti
<i>Benedictus</i> ⁶⁹	185-193	2/4	B	<i>Andante</i>	Soli (SATB)
Osanna	194-201	(bleibt)	F	(bleibt)	Tutti
Benedictus	202-218	(bleibt)	B	(bleibt)	Soli (SATB)
Osanna („qui venit“)	219-230	(bleibt)	B	(bleibt)	Tutti (Soli)
<i>Agnus Dei</i>	231-245	2/4	<i>g</i>	<i>Moderato</i>	Tutti
<i>Communio</i>	246-258	(bleibt)	Es	(bleibt)	Tutti (Soli)
„Requiem aeternam“	259-288	(bleibt)	Es -> B	(bleibt)	Tutti

2.1.2. Vergleich der beiden Requiemkompositionen

Mit 288 Takten ist das *Requiem* (Nr. 2) in B [JWM AXX:3] etwas mehr als halb so umfangreich wie das *Requiem* (Nr. 1) in Es-Dur [JWM AXX:2] mit 487 Takten. Auch die etwas reduziertere Besetzung ohne Klarinetten und mit nur einer Blechbläsergattung suggeriert eine etwas „kleinere“ Komposition. Wie aus den oben wiedergegebenen Tabellen ersichtlich wird, zeigt sich diese Proportionalität auch in den einzelnen Requiemssätzen. Damit kann geschlossen werden, dass im *Requiem* in Es nicht ein einzelner Satz besonders auskomponiert ist. Die nähere Betrachtung zeigt, dass im ersten Requiem mehr Textphrasenwiederholungen vorliegen. Eine „reichere Auskomposition“ einer Textstelle, was auch anzunehmen wäre, ist jedoch nicht festzustellen.

Im Unterschied zum Messordinarium umfasst, wie in der Einleitung dieses Abschnittes gezeigt, eine Requiemskomposition, vergleichbar mit dem Prinzip einer Plenarmesse, neben den Ordinariumssätzen auch Propriumssätze. So ist dies auch bei Michl der Fall, der ebenso wie Mozart in seinem berühmten Requiem den *Introitus*, das *Kyrie*, die *Sequenz*, das *Offertorium*, das *Sanctus* mit *Benedictus*, das *Agnus Dei* und die *Communio* vertont.

2.1.3. Der *Introitus* mit *Kyrie*

Der *Introitus* besteht aus der Antiphon „Requiem aeternam“, die textlich der apokalyptischen Apokryphe dem vierten Esdras-Buch (97. n. Chr.) entnommen ist und den Versen aus Psalm 64. In Requiem Nr. 1 vertont Michl die Antiphon (T. 1-15), darauf die ersten beiden so traditionellen wie daher wohl auch charakteristischen Psalmverse Ps. 64 2 und 3 (T. 16-42) ohne Wiederholung der Antiphon dazwischen, wie dies im Gregorianischen Choral der Fall wäre,

⁶⁸ Ohne „Osanna“.

⁶⁹ Nur durch eine Fermate, neue Taktart und Tempoangabe voneinander getrennt.

und schließt den *Introitus* – im Unterschied zu Mozarts *Requiem* KV 626, das bisher textlich konkordant verläuft - mit der Wiederholung der ersten Hälfte der Antiphon ohne dem „et lux perpetua“ (T. 43-50). Ähnlich verfährt Michl im *Requiem* Nr. 2. Allerdings fehlt hier der Wiederaufgriff der Antiphon oder zumindest eines Abschnittes aus dieser. Durch die Verwendung der Soli beim ersten Psalmvers „Te decet“ (T.12ff.) klingt die im Gregorianischen Choral übliche Alternatimpraxis zwischen Schola und Solist beim *Introitus* an. Der zweite Psalmvers „Exaudi“ (T. 22ff.) wird jedoch vom Tuttichor vorgetragen.

Ist bei Mozarts *Requiem* der, wenn auch nur mit einem plagalen Halbschluss beendete *Introitus* durch eine Fermate und einen Doppelstrich vom durch diesen harmonischen Kontext und die *attacca*-Spielanweisung nicht wirklich abgetrennten *Kyrie* distanziert, vertont Michl beide Male den *Introitustext* ohne Zäsur zusammen mit dem des *Kyrie*. Nach der Wiederholung des Antiphontextes „Requiem aeternam“ ohne Textduplikation oder Wortwiederholung von Takt 43 bis 50 schließt im *Requiem* Nr. 1 ohne Generalpause und Doppelstrich durch eine akordische, aufsteigende Figuration in Violine 1 und 2 über drei Schläge verbunden das *Kyrie* an. Noch unmittelbarer ist der Übergang im *Requiem* Nr. 2, in dem der Chor nur eine Viertel pausiert (T. 27), um dann sofort mit dem *Kyrie* fortzufahren. Hier erfolgt nach liturgischem Usus dreimal der *Kyrieruf*, ebenso dreimal der *Christeruf*, jedoch abschließend nur noch einmal das „Kyrie eleison“, stets vom Chor im homophonen, syllabischen Satz vorgetragen. Im *Kyrie*abschnitt des *Requiem* in Es ist das erste „Kyrie eleison“ einmal vertont und wird von dem Solistenduet Sopran und Alt homophonsyllabisch vorgetragen. Das erste *Christe* im Solotenor und Solobass entspricht diesem Duktus, ehe der Chor mit einem zweiten „Christe eleison“ und Wiederholungen des „eleison“ weiterführt. Das abschließende „Kyrie eleison“ ist sechsmal vertont.

2.1.4. Die Sequenz

Im zweiten Requiemsatz beider Kompositionen verfährt Michl entgegen der in der Einleitung allgemein getroffenen Beobachtung, dass in der Regel die Sequenz vollständig vertont wird. Das „Dies irae“, das sich textlich an einer Prophezeiung Zefanias orientiert, besteht im Textursprung aus 17 dreizeiligen Strophen und wird durch drei zweizeilige Strophen beendet. In den Vertonungen dieser Totensequenz lassen sich Untergliederungen des Gesamttextes in die Phrasen mit den Textinitien „Dies irae“, „Tuba mirum“, „Liber scriptus“, „Rex tremendae“, „Recordare“, „Ingemisco“, „Confutatis“ und „Lacrimosa“ beobachten. Mozart trennt in seinem *Requiem* diese Textabschnitte, wobei die Textphrasen „Liber scriptus“ und „Ingemisco“

zusammen mit der vorherigen vertont werden, durch somit insgesamt sechs „eigenständige“ Sätze unterschiedlicher Instrumental- und Vokalbesetzung, Tonart, Taktart und Tempo.

In beiden Requiemkompositionen Michls ist die *Sequenz* ein durchkomponierter Messsatz, wenn auch im Requiem in Es in vier Abschnitte mit eigenen Vorzeichen und teils eigener Tempoangabe aufgeteilt. Von diesen sind zwei durch Zäsur voneinander getrennt und einer durchkomponiert: Der erste, komplett vom Chor vorgetragene Sequenzabschnitt im Allegro con moto von Takt 74-109 umfasst die ersten zwei dreizeiligen Verse der Sequenz. Er beginnt und endet in g-Moll und ist durch zwei Viertelgeneralpausen vom folgenden Abschnitt getrennt. Dieser steht in D-Dur und im *Andante maestoso*. Es findet keine eigene Modulation in diese verdurte +1-Ebene statt. Als Dominante zum vorherigen g-Moll aufgefasst, wird die neue Zwischentonika durch ein authentisch-plagales Pendel, daraufhin durch ein authentisch schließendes Untersekundpendel bestätigt. Innerhalb dieses Abschnitts findet auch ein Textsprung statt. Nach der letzten Zeile des dritten dreizeiligen Sequenzverses springt Michl in den siebten „Quid sum miser“. Es werden also drei dreizeilige Verse ausgelassen. Diese komplette dreizeilige Sequenz wird ausschließlich vom Tenorsolisten syllabisch vorgetragen. Konnte man in den vorangehenden Abschnitten des zweiten Requiemsatzes Textabschnittswiederholungen feststellen, ist dies bei diesem Solo nicht der Fall. Dafür kann eine solche Beobachtung beim folgenden Soloabschnitt gemacht werden, in dessen Rahmen der Bass den folgenden Sequenzvers alleinig, jedoch mit Textwiederholungen wiedergibt. Nun folgt ein weiterer Textsprung, bei dem vier Verse übergangen werden. So setzt der Solosopran in Takt 153 bereits mit dem 13. dreizeiligen Vers „Qui Mariam absolvisti“ ein. Der Solobass imitiert diese Melodielinie mit der zweiten Zeile dieses Verses „Et latronem exaudisti“, bevor die Stimmen mit dem Soloalt- und Tenor, dann ab Takt 161 mit dem Chor zu der abschließenden Zeile „mihi quoque“ zusammenfinden. Dieser zweite Kompositionsabschnitt der *Sequenz* endet ab Takt 165 chorisch mit dem 17. und letzten dreizeiligen Vers „Oro supplex et acclinis“. Die dazwischenliegenden Textabschnitte entfallen wieder. Der Übergang zum dritten Abschnitt, der wieder in g-Moll steht, ist fließend. Harmonisch moduliert Michl bereits beim „Oro supplex“-Abschnitt nach G-Dur, indem die Zwischentonika durch die akustische Septime dominiert und so auch authentisch weitergeführt wird. Dies wird mit mehreren Oberquintpendeln bestätigt. Der letzte Takt des zweiten Abschnitts (T. 172) stellt ebenfalls ein solches Oberquintpendel dar, auf dessen erste Viertel G-Dur zwei Schläge D-Dur folgen. Diese werden aber nicht nach G-Dur aufgelöst, sondern mit Schlag 1 von Takt 173 und damit des dritten Abschnitts nach g-Moll. Während der Chor eine Viertelpause auf Schlag drei von Takt 172 und in den ersten beiden Takten des neuen Abschnitts pausiert, spielen die Violinen hier

durch und auch die beiden Hörner pausieren nur einen Viertelschlag vor dem Doppelstrich. Der Rückgriff in Takt 173 beschränkt sich jedoch lediglich auf die Tonart. Das Tempo bleibt dasselbe wie im vorherigen Abschnitt und auch motivisch erscheint keine Reminiszenz an den ersten. So ist die Sequenz hier ebenfalls am Text entlang weiterkomponiert. Dieser dritte Abschnitt, in dem der Chor lediglich durch einen viertaktigen Soloeinwurf unterbrochen wird und einzelne textliche Kleinphrasen wiederholt werden, umfasst die ersten beiden zweizeiligen Sequenzverse und den ersten Halbvers des letzten. Bereits in Takt 191 lässt Michl auf g-Moll einen G-Dur-Sextakkord folgen. Der dritte Abschnitt schließt zwar noch mit einer IV-V⁷-I Kadenz, der letzte Abschnitt ab Takt 195 beginnt aber unmittelbar in G-Dur und hat auch die Vorzeichen dieser Tonart. Diese dritte und vierte Großphrase der Sequenz ist durch eine Generalpause von zwei Viertelschlägen voneinander getrennt. Ebenfalls ohne direkten motivischen Rückgriff folgt der textliche Sequenzschluss, das „Dona eis requiem“ im homophonen, syllabischen Chorsatz. Danach greift Michl noch einmal auf das „pie Jesu“ zurück, das die Solisten – erst Sopran und Bass, dann Alt und Tenor – homophon und syllabisch einwerfen. Mit einer zwei Mal viertaktigen Phrase „Dona eis requiem“ und zwei zweitaktigen „Amen“, sowie einem sechstaktigen Orchesternachspiel schließt die *Sequenz des Requiem* Nr. 1 in Es in Takt 219. Alle Abschnitte, die nicht mit Textsprüngen zusammenfallen, eint dieselbe Metrumvorgabe, der 3/4-Takt, ab dem zweiten Abschnitt auch dieselbe Tempoangabe.

Damit steht diese Sequenzvertonung zwischen der Satzaufteilung bei Mozart und der Michls *Requiem* Nr. 2. Dieses weist keine Abschnittsaufteilung im zuvor festgestellten Sinne auf, sondern ist durchkomponiert. Auch hier zeigt sich ein „eklektizistischer“ Umgang mit dem traditionellen Sequenztext. Dabei unterscheidet sich diese zweite Requiemkomposition von Michls erster v.a. darin, dass mit Ausnahme der kurzen duettischen Phrase (T. 80-90) und einer zweimaligen Wiederholung des „parce“ am Ende (T. 101f.) keine Textabschnitte wiederholt werden. Wie das zuvor betrachtete „Dies irae“ steht auch dieses in g-Moll. Der homophone und syllabische Chorsatz umfasst von Takt 43 bis 67 die ersten beiden dreizeiligen Verse. Nun folgt unter Hinzutreten der beiden Hörner der Bassolist mit dem „Tuba mirum“. So erfolgt die erste „Untergliederung“ an derselben Stelle, wenn auch im kleineren Maße, wie beim ersten *Requiem* und an der – wie oben gezeigt – üblichen ersten Textzäsur von Requiemkompositionen. Wie im Requiem in Es folgt nun ein Textsprung, der allerdings sieben dreizeilige Sequenzverse umfasst. So gesellt sich zumeist in parallelen Terzen ab Takt 80 der Tenorsolist charakteristisch syllabisch homophon mit dem „Juste judex“ zum Bass. Diese Textpassage fehlt dem ersten Requiem. Mit dem Choreinsatz in Takt 91 ist ein erneuter Textsprung vollzogen worden. Michl lässt sechs dreizeilige Verse aus und steigt mit dem ersten,

der zweizeilige Verse, dem „Lacrymosa“ wieder ein. Erstaunlicherweise beendet Michl diesen zweiten Requiemsatz mit der ersten Zeile des letzten Verses, dem „Pie Jesu Domine“. Zuvor wiederholt er zweimal die Worte „parce“ (T. 101f.), was auf Grund der quasi Singularität in diesem Satz eine Hervorhebung darstellt. So könnte dieses „parce“ losgelöst aus dem vorher bereits erklingendem „Huic ergo parce Deus“ stellvertretend für das „Dona eis requiem“ stehen. Die Tutti-Solo-Tutti-Wechsel dieser Komposition stellen eine, wenn auch subtile, Dreiteilung des an sich durchkomponierten Satzes dar. Unterstrichen wird diese durch die einzige Verwendung – wenn auch nicht bis zum Schluss – der Blechbläser (wohl Hörner) bei dem solistischen Mittelteil und den Tonartenverlauf, der von g-Moll ausgeht, den solistischen Teil in B-Dur beginnen lässt und zum Ende und damit beim Wiedereinsatz des Chores nach g-Moll zurückmoduliert. In dieser Betrachtungsweise fällt auf, dass bei beiden Requiem mit dem „Tuba mirum“ und dem „Lacrymosa“ eine Abschnittsgliederung erfolgt.

So zeigt sich, dass Michl bei Sequenzvertonungen nicht - wie üblich - die Texte vollständig wiedergibt. Durch die Verse ist eine Art Abschnittsgliederung vorgegeben, auch wenn sich diese nicht wie bei Mozart in einem (nummerierten) Wechsel von arienhaften Soloabschnitten und Tuttisätzen zeigt, sondern wie bei Michael Haydns *Requiem* in c-Moll (MH 155) in Phrasen eines mehr oder weniger durchkomponierten Satzes.

2.1.5. Das *Offertorium*

Das *Offertorium* zählt, wie auch der *Introitus*, die *Sequenz* und die *Communio* zu den proprialen Gesängen der Totenliturgie. Noch heute bietet das *Graduale Romanum*⁷⁰ für diese Teile verschiedene Antiphonae an. Während sich in der Figuralmusik der Zeit Michls wohl auf Grund des Textcharakters bei *Introitus* und *Communio* überwiegend die im *Graduale Romanum* an erster Stelle vorgeschlagenen bzw. vorgesehenen Texte, das „Requiem aeternam“ und das „Lux aeterna“ vertont finden, weichen die Komponisten beim *Offertorium* gelegentlich von den Vorlagen ab.

In seinem *Requiem* Nr. 2 verwendet Michl den heute nicht zuletzt durch das *Requiem* von Mozart bekanntesten requialen Offertorientext „Domine Jesu Christe“. Auf Tutti und Soloensembles aufgeteilt komponiert Michl an den Antiphonworten entlang. Entgegen obiger verallgemeinernder Beobachtung ist der „Quam olim Abrahae“-Abschnitt nicht fugiert ausgearbeitet, sondern als kurze Passage des homophon-syllabischen Solotenors mit parallel geführtem

⁷⁰ Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (Hg.): *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (Codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum.*, Solesmes 1979.

Basssolo. Die zweite Satzhälfte „et semini eius“ ist dem Tuttichor übertragen. Das *Offertorium*, wie auch die komplette Komposition, weist generell keine fugierten Abschnitte auf. Das „Hostias“ hat Michl nicht vertont, was der liturgischen Praxis⁷¹ aber entsprechen kann. Im *Requiem* Nr. 1 in Es greift Michl auf eine etwas ungewöhnlichere Textkompilation aus dem Totenofficium zurück. Das *Offertorium* beginnt mit den Worten „Spiritus meus attenuabitur“. Dies ist auch das Initium des 17. Kapitels im biblischen Buch Hiob. Michl vertont aus dem besagten Kapitel die Verse 1-3, 11 und 12. Bezüglich des Offertoriumaufbaus ist das Alternatim des Tenorsolisten und des Tuttichor signifikant: Der Tenorsolist bringt – wie bisher auch syllabisch mit wenigen Textabschnittswiederholungen – die ersten beiden Verse. Der Tuttichor in seinem homophonen, syllabischen Satz schließt den dritten an. Hierauf wird Vers 11 vom Tenor in analoger Satz- und Melodiestructur vorgetragen, Vers 12 teilen sich der Tenorsolist und der Tuttichor. Auch in den restlichen 27 Takten wechseln Tenorsolist und Tuttichor ab. Allerdings beginnt nun ein neuer Textabschnitt, der nicht mehr aus dem Buch Hiob entnommen ist. Der Solist bringt syllabisch das erste Psalmmembrum von Ps.⁷² 53,3 (T. 295ff.). Der anschließende homophone vierstimmige Chor führt aber nicht den Vers mit dem zweiten weiter, sondern bringt die Begründung „quia in inferno nulla est redemptio“ (T. 300-304), sowie die Bitte „Miserere mei Deus.“ (305-309). Der Tenorsolist beschließt das *Offertorium* (T. 310ff.) mit der Bitte „et salva me, miserere, et salva me“. Der so ab Takt 295 nicht mehr aus dem Buch Hiob vertonte Text „Deus in nomini tuo salvum fac, quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei Deus, et salva me.“ stellt sich als Zitat aus einem Responsorium des Totenofficiums dar. So findet sich das *Officium et Missae pro Defunctis iuxta Ritum Monasticum cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto*⁷³ Hiob 17 als Lectio VII. Lesung ad Matutinum vor. Dieser folgt das Responsorium breve „Peccantem me quotidie“, dessen Pars repetenda „Quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei, Deus, et salva me“ und dessen Vers „Deus, in nomine tuo salvum me fac, et in virtute tua libera me“. Der Textursprung der Pars repetenda ist unbekannt⁷⁴, die Quelle für den Vers stellt, wie schon erwähnt, Psalm 53,3 dar.⁷⁵ So verknüpfte Michl oder der Textautor des Michelschen *Requiem* die Lectio mit dem nachfolgenden Responsorium aus dem Officium Defunctorum⁷⁶ zu einem neuen Offertoriumstext, wobei auf die Lectio der zweite „Teil“ des Responsoriums, der Vers

⁷¹ Cf. die Bemerkung im Graduale Romanum (p. 674) „V. Hostias omitti potest“.

⁷² Zählung der Vulgata.

⁷³ Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (Hg.): *Officium et Missae pro Defunctis iuxta Ritum Monasticum cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto*, Solesmes 1924.

⁷⁴ Cf. Sandhofe, Holger P.: *Nocturnale Romanum. Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro nocturnis horis*, Hartker Verlag, Heidelberg 2002, hier: p. [199] und p. [224].

⁷⁵ Zählung der Vulgata.

⁷⁶ Das Responsorium findet sich auch als 1. und 7. Responsorium in der III. Nocturn des Officium Defunctorum in Sandhofe: *Nocturnale Romanum* (wie Anm. 74).

mit der sich anschließenden Pars repetenda folgte. Dabei entspricht die Tenor-Chor-Struktur überwiegend der Vortragsweise des Responsoriums, bei dem ein Solist den Vers vortrug, die Schola mit der Pars repetenda wieder einsetze. Lediglich die letzte Bitte „et salva me“ wird vom Solisten wiederholt. Das abschließende sechstaktige Orchestervorspiel rundet das Offertorium ab, ohne dass es thematisch zurückgreift.

Neben dem *Officium et Missae pro Defunctis iuxta Ritum Monasticum cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto*⁷⁷, wo der von Michl verwendete Text auf Lectio und anschließendem Responsorium „aufgeteilt“ ist, findet sich in der Musikgeschichte eine weitere Vertonung dieses Textes in den im Jahre 1565 bei Gardane in Venedig veröffentlichten und Herzog Albert V. von Bayern gewidmeten *Sacrae Lectiones novem ex Propheta Job quatuor vocum in officiis defunctorum cantari solitae* von Orlando di Lasso. Über die Gründe und die Zeit der Entstehung dieses Werkes ist derzeit nicht viel bekannt, dennoch erinnert es an einen weiteren, nicht weniger beachtlichen Zyklus, den *Prophetiae Sibyllarum*, die er eigenhändig nach seinen *Sacrae Lectiones novem ex propheta Job* in einem Manuskript niederschrieb, das sich heute in der Wiener Bibliothek (Ms. 18744) befindet. So fällt es auch schwer, Gründe für die Textauswahl bei diesem Werk zu finden, das laut dem Titel für das Totenofficium vorgesehen war (inofficiis defunctorum cantari solitae). Die auch bei Michl vertonten Verse 1-3 und 11-12 aus dem Buch Job erscheinen bei di Lasso als musizierte „Lectio VII“. Der Responsoriumtext bzw. Psalmvers, auf den Michl zusätzlich zurückgreift, ist bei Lasso nicht verwendet. Das *Offertorium* dieses *Requiems* enthält keinen fugierten Abschnitt. Der auf Grund des einleitenden Requiem-Exkurses in dieser Setzweise ausgearbeitete „Quam olim Abrahae“-Abschnitt ist im *Requiem* Nr. 2 im homophonen, duettischen Satz zwischen Tenor- und Basssolist (T. 146-149) gesetzt.

⁷⁷ Solesmes: *Officium* (wie Anm. 73).

S. *Tutti*
et se- mi-ni, et se- mi-ni e- jus.

A.
et se - mi-ni, et se - mi-ni e - jus.

T. *Solo*
8 Quam o- lim A-bra-hae, A-bra-hae pro-mi - sis-ti et se - mi-ni, et se - mi-ni e- jus.

B.
Quam o- lim A-bra-hae, A-bra-hae pro-mi - sis-ti et se - mi-ni, et se - mi-ni e - jus.

Requiem Nr. 2, Offertorium, T. 149 bis 153, Chorsatz

2.1.6. Das *Sanctus* mit *Benedictus*

Das *Sanctus* des *Requiem* Nr. 1 in Es-Dur weist ebenso wie das des *Requiem* in B kein *Osanna* auf. Beide sind mit dem nachfolgenden *Benedictus* zusammenkomponiert, das sich in beiden Fällen durch einen Wechsel vom 3/4- zum 2/4 Takt, sowie vom *Largo* zum *Andante*, beim *Requiem* in B zusätzlich durch eine Modulation in die +1-Ebene auszeichnet. In beiden Kompositionen ist der Sanctusteil dem Tuttichor vorbehalten, der in diesem Ordinariumssatz einzelne Textphrasen im Vergleich zu den übrigen oft wiederholt. Der Beginn des *Benedictus* im *Requiem* Nr. 1 wird noch vom Tuttichor gestaltet, ehe in Takt 359 Solosopran und Bass überwiegend in parallelen, konsonanten Intervallen vorrangig syllabisch geführt den Satz in motivischer Fortspinnung weiterführen. Ein homophon-syllabisches neuntaktiges „Hosanna in excelsis“ des Chores und ein zweitaktiges, kadenzierend-harmonisch figurierendes, motivisch nicht remineszierendes Orchesternachspiel beschließen das *Benedictus* mit „Hosanna“ in B-Dur.

Auch im *Requiem* in B findet sich keine „*Benedictus*-Arie“, sondern ein Soloensemblepart, der allerdings sofort beginnt. Dieses *Benedictus* zeichnet sich mit seinen Solo- und Tuttiwechseln jeweils verbunden mit dem „*Benedictus*“- und „*Hosanna*“-Text aus. Im ersten Solo-Tuttiabschnitt (T. 185-201) ist der Abschnitt „*Benedictus, qui venit in nomine Domini*“ zwei Mal vertont. Das erste Mal aufgeteilt auf in parallelen Terzen homophon-syllabisch geführten Solosopran und Solotenor, dem der Solobass mit „in nomine Domini“ antwortet, beim zweiten Mal in derselben Satzstruktur auf Solosopran und –Alt, in die der Bass mit „qui venit in nomine Domini“ zuerst, dann der Solotenor mit „in nomine Domini“ verwoben werden. Mit

einem siebentaktigen „Hosanna in excelsis“ schließt der Chor in der gewohnten Satzstruktur diese erste bis Takt 201 umfassende Phrase. Nach einem dreitaktigen Orchesterzwischenstück, dessen Melodik in der ersten Violine man als reich figurierte und eigens weitergeführte Reminiszenz an die Sopranstimme in Takt 197 empfinden kann, hebt der Bassolist mit einem aufsteigenden Dreiklagsmotiv, das bisher in diesem Satz noch nicht thementragend war, und dem Text „Benedictus, qui venit“ in Takt 204 erneut an. Wie bei dem ersten Abschnitt ist das „in nomine Domini“ auf andere Solistenstimmen aufgeteilt. In diesem Fall auf Sopran und Alt, womit sich eine umgekehrte Struktur zur ersten Phrase, in der auf ein Solistenduo ein einzelner Solist folgte, gegeben ist. Nun verdichtet sich nicht wieder der Satz, sondern der Tenor beginnt noch einmal mit dem Benedictustext, melodisch mit einer Dreiklagsbrechung erst abwärts, dann aufwärts (T. 207ff.). Ab „qui venit“ kommt homophon-syllabisch der Bass hinzu. In Takt 213ff. sind Sopran und Alt gekoppelt, die wieder mit „Benedictus“ anheben. Das „qui venit“ erklingt folgend im Bass. Im darauf folgenden Takt sind Sopran und Tenor gekoppelt. Die Motivik entspricht aber nicht dem Beginn des Ordinariumssatzes mit der analogen Stimmenkombination. Ab dem „qui venit“ tritt der Bass hinzu und der Alt löst den Tenor ab. Ein viertaktiger Choreinwurf ab T. 219 bringt das „Hosanna in excelsis“. Der Chorsatz entspricht den bisher beobachteten Kriterien. Motivisch ist keine Verwandtschaft zum ersten Einwurf dieser Art zu beobachten. Die Takte 217 bis 218 bringen noch einmal das „qui venit“. Sopran und Alt werden in parallelen Terzen geführt. Nach einer Tonrepetition schließt die Phrase mit einem tonalen Terzfall nach unten. Dies wird wörtlich von Tenor und Bass wiederholt. Mit einem dreitaktigen, homophonen „Hosanna in excelsis“ des Chores, das auch keinen eindeutigen motivischen Bezug auf die beiden vorherigen sehen lässt und einem ebenfalls nicht motivisch gebundenen, sondern eher figurativ kadenzierenden dreitaktigen Orchesternachspiel endet dieser Ordinariumssatz.

2.1.7. Das *Agnus Dei* und die *Communio*

In beiden Requiemkompositionen sind das *Agnus Dei* und die *Communio* komponiert, ähnlich wie man dies auch beim proprialen *Introitus* mit folgendem ordinariellen *Kyrie* beobachten konnte. Ein motivisch-thematischer Rückgriff auf den Beginn des *Requiem*s lässt sich bei beiden Kompositionen nicht feststellen. Noch dazu weichen die Tonarten der beiden Ecksätze jeweils voneinander ab. Während bei der *Missa pro defunctis* in Es der erste Messsatz in Es-Dur beginnt und endet, steht der Beginn des letzten in G-Dur (+4-Ebene) und schließt jedoch in Es-Dur. Das Requiem Nr. 2 beginnt in B-Dur und beendet das *Kyrie* auch

in dieser Tonart. Das *Agnus Dei* fängt in der Paralleltonart g-Moll an und schließt ebenfalls in der „Haupttonart“ B-Dur.

Ein viertaktiges Orchestervorspiel eröffnet das *Agnus Dei* von Michls Totenmesse in Es. Der Beginn des Vokalparts ist den Solisten zugedacht. Harmonisch gesehen stellt das Orchestervorspiel im ganztaktigen Rhythmus erst eine Harmoniewiederholung, dann ein Oberquintpendel dar, wodurch die Tonika stabilisiert wird. Diese Harmoniefortschreitung lässt sich auch zu Beginn des Vokalparts feststellen. Jedoch ist die Figurierung und der motivische Duktus durch differierende harmonische Figuration eine andere. Textlich besteht das *Agnus Dei* aus der Anrufung von Johannes dem Täufer nach Joh 1,29 („Ecce Agnus Dei“) und der Bitte „Miserere“. Bereits im 10. Jahrhundert wurde das letzte „Miserere“ durch die Bitte „Dona nobis pacem“ ersetzt. In Totenmessen etablierte sich diese als letzte Bitte „Dona eis requiem sempiternam“.⁷⁸ War das *Agnus Dei* ursprünglich ein Litaneiruf, wurde es im 9. bis 10. Jahrhundert auf die Dreizahl beschränkt und damit stilisiert. Damit war die letzte Bitte gleichzeitig die dritte. Dies ist insofern interessant, als bei Michls Totenmesse in Es nach einigen Wiederholungen der Textphrase „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ in T. 428 sofort die Schlussbitte „Dona eis requiem sempiternam“ folgt. Die vorherige Bitte „miserere nobis“ erscheint nicht. Zieht man zum Vergleich die *Missa pro Defunctis* in B heran, so stellt man fest, dass hier der Text „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem sempiternam“ ohne Teilphrasenwiederholung komplett, aber im gesamten nur einmal, vertont ist.

Ein Vergleich mit dem *Requiem* von W.A. Mozart zeigt, dass dort ein dreimaliges „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ erklingt, die ersten beiden Male mit der Bitte „dona eis requiem“ und beim dritten Mal mit der finalen Bitte „Dona eis requiem sempiternam“. So ist dies textlich auch bei Michael Haydns *Requiem* in c-Moll (MH 155).

Zurück zum *Requiem* in Es von Michl. Die solistische Struktur, die sich vom Anfang hin zum Ensemble verdichtet (T. 422ff.) und hier den bereits beobachteten Charakteristika einer homophon-syllabischen bzw. in konsonantischer Parallelführung zweier Stimmen geschriebenen Satzweise entspricht, wird bis über den *Agnus Dei*-Text aufrecht erhalten. Melodisch erweist sich auch dieser Abschnitt eher am Text entlang komponiert als von einer motivischen Gesamtkonzeption durchdrungen. In Takt 428 haben Sopran und Alt in parallelen Sexten kombiniert das „dona eis requiem“. Tenor und Bass wiederholen dies in Stimmkreuzung im darauf folgenden Takt. Nach einer Viertelpause vereinen sich Sopran, Alt und Tenor homophon zum „sempiternam“. Bereits auf den darauffolgenden, auftaktigen Viertelschlag fährt der Bassso-

⁷⁸ Cf. Schwemmer: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium* (wie Anm. 33), S. 109.

list mit der Communio „Lux aeterna luceat eis“ bei fortlaufenden Orchestersatz fort, so dass zwischen den beiden Requiemsätzen keine Zäsur entsteht. Mit dem Auftakt zum folgenden Takt beteiligen sich homophon auch die übrigen drei Solisten am „Lux aeterna“. Mit dem Auftakt zu Takt 438 steigt der Tuttichor in den laufenden Antiphontext⁷⁹ bei „in aeternum“ ein.

Bei der zweiten Reuqiemkomposition endet das *Agnus Dei*, das von Beginn an vom Tuttichor in der üblichen Satzweise dargeboten wird, abkadenziert mit einer Viertelgeneralpause auf dem zweiten Schlag des Taktes 245. Danach beginnt die Communio ohne Modulation direkt in Es-Dur. Es treten die Belchbläser hinzu. Ein zweitaktiges Orchestervorspiel, das sich aber nicht als Präsentation thematischen Materials erweist, führt zum Chorsatz hin. Dieser beginnt direkt mit dem Text „Et lux perpetua luceat eis.“

Ist bei Mozart (KV 626) und Michael Haydn (MH 155) das „Cum sanctis tuis“ jeweils als Fuge gestaltet, ist dies in den beiden Kompositionen Michls nicht der Fall. Die beiden unterscheiden sich allerdings im Übergang zum die Kompositionen abschließenden textlichen Wiederaufgriff des Introituszitats „Requiem aeternam dona eis“. Im Requiem in Es wird diese Stelle durch die harmonische Rückkehr nach Es-Dur in Takt 450/451 gekennzeichnet. Verbindend spielen die beiden Violinen während der zwei Schläge pausierenden übrigen Stimmen Achtelrepetitionen *g*. Dieser in T. 451 erreichte Grundton, stellt sich mit Einsetzen der übrigen Stimmen in T. 452 nun als Terz der Es-Dur-Tonika dar. Im *Requiem* in B wird diese textliche Wiederkehr nicht eigens gekennzeichnet, sondern in den laufenden Satz eingebunden. Eine motivische Wiederholung des Anfangs, wie von Gabriel Faurés Requiem op. 48 bekannt, findet sich in beiden, ebenso wie in Michael Haydns *Requiem* in c-Moll (MH 155) nicht. In beiden Werken werden bereits erklungene Textphrasen noch wiederholt, jedoch stets ohne eindeutigen motivischen Bezug. Dieser findet sich auch nicht im viertaktigen Orchesternachspiel der Totenmesse in Es, während die in B mit dem Chor „Quia pius es“ endet.

⁷⁹ Cf. Solesmes: *Graduale Romanum* (wie Anm. 70), p.676.

2.1.8. Abschließende kompositionstechnische Beobachtungen

Besondere satztechnische Eigenheiten lassen sich in diesem späteren Werk Michls im Vergleich zu den vorher betrachteten Messkompositionen nicht treffen.⁸⁰ Der Chorsatz ist stets vorrangig homophon-syllabisch, wobei gelegentlich eine sehr leicht ausfigurierte Parallelführung zwischen Sopran und einer der Mittelstimme zu beobachten ist. Die Solistenpassagen sind auch überwiegend syllabisch gehalten. Weitere melismatische Linien finden sich nicht. In den Ensemblestellen lässt sich ebenfalls eine homophone und vorrangig syllabisch gehaltene Satzstruktur erkennen. Der Vokalpart ist wie der Instrumentalpart generalbassbezogen. Bei den Violinen lässt sich die bei den Messen und Motetten beobachtete Setzweise erkennen. Gelegentlich, v.a. in der Sequenz (z.B. *Requiem* Nr. 1, T. 176ff und *Requiem* Nr. 2, T. 43ff. findet sich eine „akkordische Zweistimmigkeit“ in der Viola, die mit Doppelgriffen zu leisten ist. Die Funktion der Blechbläser entspricht der in den Messkompositionen. Strukturell und funktional unterscheidet sich der Klarinettenpart im *Requiem* Nr. 1 nicht wesentlich von den Oboenstimmen in den Messkompositionen, was eine Wahl⁸¹ für dieses Instrument auf Grund der Klangfarbe vermuten lässt. Der harmonische Rhythmus weist keine besonderen Eigenheiten in diesem Requiem auf. Eine harmonische Ausweichung um drei Quintfälle, wie das in den Messen beobachtet wurde, findet sich in keiner der beiden Requiemkompositionen.

⁸⁰ Hierfür müssten mehrere Werke aller Gattungen nach einer derzeit kaum möglichen sichereren Entstehungszeiteinordnung nach sich chronologisch verändernden, musikalischen Parameter untersucht werden. Damit ist es in diesem gegenwärtigen Rahmen auch nicht möglich, in den beiden Requiemkompositionen den Abschluss einer kompositorischen Entwicklung darzulegen.

⁸¹ Ob in St. Johannes, Neumarkt, zu dieser Zeit neben Oboen Klarinetten im Einsatz waren, lässt sich bei momentaner Quellenlage nicht eindeutig sagen.

NT 247
Adagio allab. *3/8* *Soprano.* *Nro. 1*

pp. Requiem eter - nam Dona eis
 Domine *f.* Et luce perpetua luceat luceat eis
 Te Deiet hymnus te Deus in Lion Et tibi reddetur votum
 tibi reddetur votum votum in Jerusalem Exaudi
p. ora - tionem meam ad Te omnis Caro ad Te omnis
 Caro veniet Exaudi orationem meam ad Te omnis
 Caro veniet *pp.* Requiem eternam Dona eis
 Domine Kyrie Eleison *f.* Christe Eleison Eleison
 = leison Eleison Kyrie Eleison Kyrie Eleison Kyrie Kyrie
 = e Eleison Elei - son Kyrie Kyrie Elei - son
Allegro con moto *3/8* *f.*
 Dies Irae Dies illa solvet saeculum in saecula

Erste Seite der Cantus-Stimme aus dem Requiem Nr. 2 in Es-Dur⁸²

⁸² Für die Überlassung und Abdruckgenehmigung danke ich herzlich Herrn Manfred Höbl, Neumarkt St. Veit.

2.2. Das Deutsche Requiem [JWM AXX:4]

Eine kleine Besonderheit, nicht nur unter seinen Requiemkompositionen oder im Michelschen Œuvre, sondern generell, stellt wohl sein insgesamt 270 Takte umfassendes *Deutsches Requiem* [JWM AXX:4] dar. Während aus dieser Zeit und der Zeit danach einige Deutsche Messen z.B. von Michael Haydn oder Franz Schubert überliefert wurden, sind komplette Deutsche Requiemkompositionen nicht so häufig tradiert.

2.2.1. Zu Überlieferung und Textursprung

Die heute in der Bayerischen Staatsbibliothek liegenden Noten⁸³ wurden laut dem Zugangsbuch der damaligen Hof- und Staatsbibliothek München am 19. November 1859 in einem größeren Bestand von 105 Musikhandschriften, darunter auch als Manuskript die Mozartarie KV 21/19c und als Autograph die Arie KV 88/73c, und elf Musikdrucken vom Münchner Antiquariatsgeschäft Jakob Obermaier für 50 Gulden angekauft⁸⁴. Mehr ist bisher über Anlass für und Intention dieser Komposition Michls nicht bekannt, ebenso nicht, ob sie für München oder den Münchner Hof entstand oder für Weyarn. Es ist als Einzelwerk überliefert. Nichts deutet darauf hin, dass es als Bestandteil eines größeren konzipiert war. So ist es auch in handschriftlichen Einzelstimmen tradiert, nicht etwa in gesetzter oder gedruckter Partiturform. Ebenso über die Herkunft oder einen Autor des Textes konnte bislang nichts in Erfahrung gebracht werden. Betrachtet man die einzelnen Sätze sprachlich näher, so fallen „Formulierungsverwandtschaften“ auf.

Beginn Eingangs der hl. Messe (Langsam)

1. *In Demuth fall` ich vor dir nieder, vor deiner höchsten Majestät: mir zittern alle meine Glieder: ein Sünder liegt hier im Gebeth. Lass mich die Schuld vor dir bekennen, o Gott der du barmherzig bist! Du lassest dich noch Vater nennen von dem, von dem, von dem, dess Herz bußfertig ist.*

2. *Ich muss mich Herr! Vor dir verklagen, dass ich vor dir gesündigt hab. Ich sank in meinen Jugendtagen schau tief hinein in`s Sündengrab. Ich lag in tiefen Finsternissen, du siehst in`s Herz, ich klag mich an; so überzeugt mich mein Gewissen, wie viel, wie viel, wie viel des Bösen ich gethan.*

3. *Gott! Du hast mich von Kindesbeinen beschützt, und väterlich geliebt; du gabst mir alles, was den Seinen ein weiser guter Vater gibt. Allein ich hab die Welt geschätzt und achtete nicht die Geboth. Ich hab die Kindespflicht verletzt; verzeih, verzeih, verzeih barmherzig großer Gott.*

⁸³ D – Mbs. Mus.ms. 1294.

⁸⁴ Münster, Robert: „*Ich bin hier sehr beliebt*“. *Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Hans Schneider, Tutzing 1993, S. 267f.

Dies irae (sehr langsam)

1. Am Tag des Zorns, an jenem Tage, spricht David, komme einst die Plage, dass sie versinket diese Welt. O! Welcher Schrecken wird entstehen, wann wir den Meister kommen sehen, der das Gericht mit Strenge hält. Der Tod und die Natur wird beben wenn die Posaune ruft ins Leben, wenn alle Menschen aufersteh`n, dein Richters Auge nicht aufgehn.

2. Es wird ein Buch von unsren Tagen, das Buch der Werke aufgeschlagen, was Böses wird die geheimsten Thaten vor seinem Meisterstuhl verrathen, so dass man nichts verhehlen kann. Was werde dann ich armer sagen, wenn die Gerechten selber zagen, wohin werd ich um Beystand flehn? Gott, lass mich nicht zu Grunde gehn.

3. Versöhner! Dank, dass du das Leben am Kreutze für mich hingegeben, verdamme mich nicht zur Höllenpein. Gerechter Meister! Tilgt die Sünden. Itzt lass mich die Vergebung finden. Jetzt will ich mein Vergeh`n bereuen, dem Schächer an dem Kreuz verzeihen: dein Petrus wein`t, du tröstest ihn; Herr! Dein Verdienst ist mein Gewinn.

Zum Offertorium (langsam)

1. Nimm an o Herr! Von Priesters Händen dieß Opfer und Gebeth das wir durch deine Engel senden zu deiner Majestät. Dein Wort hat den Befehl gegeben: Nehmt reines Brod und Wein, preisset mich, ihr habt das Leben, ich selbst will die Versöhnung seyn, ich selbst will die Versöhnung seyn.

2. Dieß Opfer in dem neuen Bunde hat Christus eingesetzt, ein Wort, das bloß aus Gottes Munde bleibt ewig unverletzt. Gott! Lass dieß Opfer dir gefallen; lass Jesu Kreuz und Pein, sein Blut die Sünden Schuld bezahlen, lass alle Menschen glücklich seyn! Lass alle Menschen glücklich seyn.

Zum Sanctus (freudig)

Schwingt euch ihr Cherubim, stimmhaften Geistes! Drängt euch zu den göttlichen Thronfreuden. Sehet, es kommt der Heiland, der Meister, singt dem Allmächtigen ewigen Sohne. Singt Ihm ein Loblied, dem heiligsten Manne! Könige, Fürsten und Bauern stimmt alle mit ein. Alles sing heilig, Lob, Ehre und Amen. Gott soll gepriesen in Ewigkeit seyn, Gott soll gepriesen in Ewigkeit seyn.

Nach der Wandlung (sehr langsam)

Jetzt bringen wir zu deinem Thron, vor diesem heiligen Altar, dir Vater in dem lieben Sohne ein wahres Versöhnungsoffer dar. Das Osterlamm hat uns das Leben erkaufte, weil er sich dargegeben. Er ist`s, der uns das Heil erwarb, er ist`s, der an dem Kreutze blutend starb, der an dem Kreutze blutend starb.

Zum Agnus Dei No I (langsam)

Betrachtet ihn in Schmerzen, wie er sein Blut vergießt, seht wie aus Jesu Herzen der letzte Tropfen fließt. Es nimmt hinweg die Sünden dieß wahre Gotteslamm; und lässt die Huld uns finden an seinem Kreuzess-

tamm, es nimmt hinweg die Sünden dieß wahre Gotteslamm und lässt die Huld uns finden an seinem Kreuzesstamm.

Zum Agnus Dei No II (sehr langsam)

Betrachtet ihn in Schmerzen, wie er sein Blut vergießt, seht wie an Jesu Herzen der letzte Tropfen fließt! Es nimmt hinweg die Sünden dieß wahre Gotteslamm und lässt die Huld uns finden, an seinem, an seinem Kreuzesstamm.

Zum Beschluss (freudig)

Danket jetzt Christen! Das Lamm ist geschlachtet, ihr habt das Opfer zum Thron gebracht, da ihr die Liebe des Heilands betrachtet, seine Versöhnung euch nützlich gemacht. Schwingt Euch die Bitte mit Engel Gesängen, hoch zu des Himmels Allmächtigen Thron, den sie die Fürsten der Engel umdrängen, dort anzubethen des Ewigen Sohn.

(sehr langsam)

Schenk uns Vater! Durch Christum den Frieden, schenk auch den leidenden Seelen die Huld! Schenk auch den leidenden Seelen die Huld! Denn du hast Jesum den Mittler beschieden, dieser Gerechte bringt allen die Huld. Unser Erlöser bringt allen die Huld.

Die gleich zu Beginn auftretende Formulierung „Majestät“, die auch im Offertorium noch einmal vorkommt, suggeriert eine sprachliche und theologische Nähe zur „Majestäts-Messe“ aus dem ausgehenden 18. oder frühen 19. Jahrhundert. Dieses Deutsche Hochamt, das diesen Beinamen auf Grund seines Textanfangs „Hier liegt vor Deiner Majestät in Staub die Christenheit“ hat, ist in der Vertonung von Michael Haydn (MH 560) bis heute in der kirchenmusikalischen Praxis präsent. Erstmals erscheint sie im Landshuter Gesangbuch von 1777 und fand darüber sowie über das Salzburger Gesangbuch 1781 bald rasche Verbreitung. Auch eine weitere Nähe zu den deutschen Singmessen des süddeutsch-österreichischen Katholizismus birgt der Beginn des Deutschen Requiems von Michl. So ähnelt u.a. das von Michl vertonte deutsche Dies Irae auffällig dem „Kirchenlied, Bey einem Seelenamte, oder bey dem Gedächtnisstag eines Vestorbenen, oder bey einer Begräbniß zu singen“ mit dem Text aus dem Landshuter Gesangbuch 1777 (S. 154ff.):⁸⁵

1. *Am Tag des Zorns, an jenem Tage,
Nach Davids und Sybillen Sage,
Versinket einst in Asche diese Welt,
O welch ein Schrecken wird entstehen,
Wann wir den Richter kommen sehen,*

⁸⁵ Mindestens die erste Strophe findet sich auch in: *Lieder der Kirche aus den römischen Tagzeiten, und Meßbuche übersetzt. Wien, zu finden bey Augustin Bernardi, Universitätsbuchhändler. 1773* nach: Bäumker, Wilhelm: *Das katholische Kirchenlied*, Band III, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1962 [unveränderter regraphischer Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1891], S. 88.

Der nun Gericht von unserm Leben hält?

2. *Wann der Posaunen Schall erklinget,
Der um die tiefsten Gräber dringet;
Wird kein Geschöpf des Richters Aug entgehn,
Der Tod und die Natur wird beben,
Wann alle Menschen zu dem Leben
Und zu der strengsten Rechenschaft erstehn.*
3. *Dann wird ein Buch von allen Tagen,
Von allen Werken aufgeschlagen;
Nach dem der Erdenkreis gerichtet wird:
Dieß wird auch die geheimsten Thaten
Vor seinem Richterstuhl verrathen:
Nichts bleibt ungerächt, nichts unberührt.*
4. *Was werde dann ich Armer! sagen,
Da die Gerechten selber zagen?
Zu wem werd` ich um Schutz und Beystand flehn?
Schreckbarer König! Quell der Gnaden!
Der nur aus Güte mich geladen,
Erbarmer! laß mich nicht zu Grunde gehen!*
5. *O Jesu! Denk, daß du das Leben
Für mich empfangen und gegeben.
Verdamme mich nicht dann zur Höllenpein!
Du fassese, müde mich zu suchen,
Du heißest dir am Kreuze fluchen,
Laß diese Müh` ja nicht verloren sein!*
6. *Gerechter Richter unsrer Sünden,
Laß uns bey Dir Vergebung finden,
Noch vor dem Tag der strengen Rechenschaft!
Ich seufze, tief in Staub gesteckt,
Das Angesicht mit Scham bedeckt:
Verschon, o GOtt! Gib meinen Bitten Kraft;*
7. *Du hast Marien Gnad verliehen,
Dem Schächer an dem Kreuz verziehen;
Dieß ist, was mir auch Trost und Hoffnung bringt,
Ich bin zwar unwerth, weh mir Armen!
Doch mach, o HErr! Durch dein Erbarmen,
Daß mich das Höllenfeuer nicht verschlingt!*
8. *Laß mich zu Deiner Rechten stehen,
Mich unter deinen Schaafen sehen,
Und stelle mich nicht zu den Böcken hin!
Wann diese dann dein Fluch ergreift,
Und in dem Flammenmeer ersäufet,
Heiß mich mit dir und deinen Erben ziehn!*

Der Beginn des *Offertoriums* „Nimm an, O Herr“ ähnelt dem Lied im *Landshuter Gesangbuch* S. 21. Weitere Textähnlichkeiten lassen sich auch im Folgenden feststellen.

Der Text des *Agnus Dei*, der sich bis auf die letzten drei Verszeilen im *Landshuter Gesangbuch* 1777 auf S. 30 unten ebenfalls „Zum Agnus Dei“ findet, wird heute in Nordbaden noch gesungen, und zwar als zweite Strophe des Liedes „Ich seh am Kreuz dich hangen, geliebter Gottessohn“. Diese erste Strophe „Ich seh am Kreuz dich hangen, geliebter Gottessohn“ erscheint als eigenes, einstrophiges Lied nach der Heiligen Wandlung beim „heil. Amt auf die Sonntage nach Pfingsten“ in verschiedenen Auflagen des *Konstanzer Gesangbuchs*, so z.B. in der dritten Auflage von 1824 (S. 120)⁸⁶, der fünften Auflage von 1827 (S. 120)⁸⁷ oder der zweiunddreißigsten Auflage von 1870 (S. 88)⁸⁸ gedruckt.⁸⁹ Die Zusammenstellung dieser Strophe mit der bei Michl und im *Landshuter Gesangbuch* verwendeten „Betrachtet ihn mit Schmerzen“ findet sich nicht in den besagten Gesangbüchern. So ist Ort und Zeit der Zusammenfügung beider Strophen derzeit unbekannt.

Wenn auch die Herkunft der einzelnen Texte trotz intensiver Recherche nicht geklärt werden konnte, prägen das *Deutsche Requiem* von Michl zwei Charakteristika: Zum einen scheint es wie viele andere Liedmessen dieser Zeit nicht von einem bestimmten Textautor verfasst worden zu sein⁹⁰, sondern als Textvorlage dürfte eine Zusammenstellung bereits vorhandener Lieder dieser Zeit aus dem süddeutschen bzw. bayerisch-österreichischen Raum⁹¹ gedient haben. Diese nicht einheitliche Kompilation ist in der katholischen Aufklärung verwurzelt.

⁸⁶ *Christkatholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauche bey der öffentlichen Gottesverehrung im Bisthum Constanz. Herausgegeben durch das bischöfliche Ordinariat. Dritte Auflage. Constanz 1824.* gedruckt bey J.M. Bannhard.

⁸⁷ *Christkatholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauche bey der öffentlichen Gottesverehrung im Bisthum Constanz. Herausgegeben durch das bischöfliche Ordinariat. Fünfte Auflage. Constanz 1827.* gedruckt bey J.M. Bannhard.

⁸⁸ *Christkatholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauche bey der öffentlichen Gottesverehrung in dem (ehemaligen) Bisthum Constanz. Zweiunddreißigste Original-Auflage. Freiburg im Breisgau. Verlag von Fr. Xav. Wangler 1870.*

⁸⁹ Zur Geschichte und Wirkung des Konstanzer Gesangbuchs siehe auch: Schwemmer, Marius: „*Wie uns die Alten sungen.*“ *Cäcilianismus zwischen Aufklärung und Romantik in Konstanz*, Teil 1 und 2 in: KN Kirchliche Nachrichten Nr. 4, Jahrgang 3, Seite 6 (April 2004) und Nr. 4, Jahrgang 3, Seite 2, (Mai 2004). Die Konstanzer Liturgiereform unter dem ersten Kirchen-Volksbegehrer, wie ihn Josef Ratzinger in seinem 1970 erschienen Buch *Glaube und Zukunft* nennt, dem Konstanzer Generalvikar Ignaz Heinrich von Wessenberg (1774-1860) gipfele liturgisch-kirchenmusikalisch im 1812 eingeführten Konstanzer Gesangbuch, dem *Christkatholische Gesang- und Andachtsbuch*. Wurde es auch durch das Rituale des Konstanzer Fürstbischofs Karl Theodor von Dahlberg bereits 1814 eigentlich neutralisiert, erschien es dennoch in weiteren Auflagen. So war es auch lange nach der Aufhebung des Bistums Konstanz im Jahre 1821 noch in Gebrauch. 1831 erlebte es eine siebte Auflage, bis 1839 das „Gesang und Andachtsbuch zur Feier des öffentlichen Gottesdienstes in der Erzdiözese Freiburg“ erschien, das aber vornehmlich auf Wessenbergs Gesangbuch basierte. In St. Gallen war das Konstanzer Gesangbuch noch bis 1863 in Gebrauch.

⁹⁰ Worin sich das *Deutsche Requiem* dann von der *Deutschen Messe* von Franz Schubert unterscheiden würde.

⁹¹ Die Durchsicht von Gesangbüchern dieser Provenienz aus dieser Zeit, wie z.B. Mastiaux, Kaspar Anton von: *Katholisches Gesangbuch zum allgemeinen Gebrauche bei öffentlichen Gottesverehrungen*, Erster, zweiter und dritter Band, München 1810, gedruckt mit Zängl'schen Schriften, haben keine vollständige Textkonkordanz aufgezeigt.

Dies ist ebenso an den Formulierungen wie „Lass alle Menschen glücklich seyn“ oder „Könige, Fürsten und Bauern stimmt alle mit ein“ fest zu machen, sowie an der theologischen Aussage der Texte:⁹² Sie formen die bestehende Kirchenlehre (z.B. Versöhnung, Fegefeuer etc.) im Stil der Zeit um. Dies zeigt sich an dem Optimismus und einer gewissen Menschenfreundlichkeit, die diese Texte ausstrahlen. So wird Christus weniger als Richter, denn vielmehr als Heiland in einem umfassenden Sinne dargestellt. Zweifellos steht das *Deutsche Requiem* ebenso wie das *Landshuter Gesangbuch* und vergleichbare Veröffentlichungen im Geist der Katholischen Aufklärung.⁹³

2.2.2. Der musikalische Satz

Das *Deutsche Requiem* ist für Sopran, Alt, Bass und Orgel konzipiert, wobei letztere als eine eigens geschriebene Stimme tradiert ist, und nicht, wie manchmal in Gesangbüchern dieser Zeit zu sehen, als Generalbassbezeichnung in der Vokalbassstimme. Die Generalbassstimme ist sehr sorgfältig und detailliert aufgezeichnet. Die dadurch angegebenen harmonischen Wendungen entsprechen vollends der Stilistik der Zeit. Trotz der o.g. stimmlichen Trennung von Orgel-Generalbass und Bassvokalpart laufen die beiden Stimmen mit kleinen Ausnahmen *colla parte*. Diese bestehen in harmonischen oder melodischen (z.B. Durchgängen) Figurierungen in Vokalsatzpausen (z.B. *Beginn* T.6, *Dies irae* T. 12 und 17) oder rhythmischen Figurierungen, v.a. bei größeren Notenwerten in der Vokalbassstimme.

⁹² Cf hierzu: Möller, Christian: *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte; ein hymnologisches Arbeitsbuch*, Francke-Verlag, Tübingen u.a. 2000, v.a. S. 191ff. Für diesen Hinweis und weitere stilistische Erklärungen danke ich herzlich Herrn Dr. Michael Fischer vom Deutschen Volksliedarchiv.

⁹³ Cf. hierzu neben der bereits genannten Literatur: Fugger, Dominik und Scheidgen, Andreas (Hg.): *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*, Francke Verlag, Tübingen 2008 [hier v.a. das zweite und dritte Kapitel]; Kohlschein, Franz: *Liturgische Reformansätze und Kirchengesang in der Katholischen Aufklärung am Beispiel des Diözesan-Gesangbuchs der Diözese Konstanz von 1812* in: Scheitler, Irmgard (Hg.): *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert*, Francke Verlag, Tübingen 2000; Schmidt, Rebecca: *Gegen den Reiz der Neuzeit. Katholische Restauration im 19. Jahrhundert.*, Francke Verlag, Tübingen 2005.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Langsam

S./A. 1. In De - mut fall' ich vor Dir nie - der, vor dei - ner höch - sten Ma - je -
 2. Ich muß mich, Herr!, vor dir ver - kla - gen, dass ich vor dir ge - - sün - digt
 3. Gott! Du hast mich von Kin - des - bei - nen be - schütz und vä - ter - lich ge -

B.

Org.

5 7 98 65 98 6 — — 4 7 6 6 5
 3 76 43 3 3

S./A. stät: mir zit - tern al - le mei - ne Glied - er:
 hab. Ich sank in mei - nen Ju - gend - ta - gen
 liebt: Du gabst mir al - les, was den Sei - nen

B.

Org.

6 #6 6 6 7 9 4 #

Takte 1-9 des Beginns (1. Satz) des Deutschen Requiems

Gelegentlich auch mit Oktavsprüngen (z.B. Beginn T. 10). Stellenweise, so beim Beginn oder beim *Agnus Dei No I*, beginnt der Vokalsatz auftaktig, während der Instrumentalpart darauf folgend ganztaktig beginnt. Oder es führt die Orgelbassstimme eine Figurierung auf der dritten Zählzeit eines Taktes bei pausierenden Vokalstimmen zu Ende, während sie dann zum nächsten Chorauftakt pausiert. Dies zeigt die Generalbasshaftigkeit des Vokalsatzes, den Zehelein als „mustergültig“ benennt,⁹⁴ sehr deutlich. Die dieser gleichrangige Stimme stellt der Sopran mit der sehr sanglichen Melodieführung dar. Diesem ist der Alt insofern nachrangig, als dieser Part mit wenigen harmoniebedingten Ausnahmen stets in Terz- oder Sextparallelen zum Sopran geführt ist. Auch die gelegentlich im Sopran auftretenden, dann sich stets als Vorschlag präsentierenden Verzierungen werden durch eine solche konsonante Parallelität mitvollzogen. Dadurch wirkt entsprechend der theologischen Intention das *Requiem*, vom Gestus her selbst beim *Dies Irae* auf Grund der vorgeschriebenen Tempi und der Harmonien, sehr milde, ja sogar volkstümlich. Auffallend ist in dieser dreistimmigen Komposition das Klauselwesen. Die Bassstimme führt - wie zu erwarten - den seit dem 15. Jahrhundert sowohl im dreistimmigen, als auch vierstimmigen Satz dominierende Quintfall, also den Authentischen Hauptschritt aus. Sopran und Alt erreichen bei Ganzschlüssen in den meisten Fällen

⁹⁴ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 23.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

einstimmig von oben bzw. unten den Grundton. So scheinen hier die alten Melodieklauseln in Form von Tenorklausel (absteigend) und Diskantklausel (aufsteigend) ihre Gültigkeit noch nicht verloren zu haben. Damit sind diese Schlusswendungen ohne Terz bzw. durch den in der Regel im Bass vollzogenen authentischen Hauptschritt einstimmig in der verdreifachten Finalis, also dem Grundton. Halbschlüsse sind dagegen vollständig.

sehr langsam

S./A. Be - trach - tet ihn in Schmer - zen, wie er sein Blut ver - gießt. Seht,

B.

S./A. wie aus Je - su Her - zen der letz - te Trop - fen fließt!

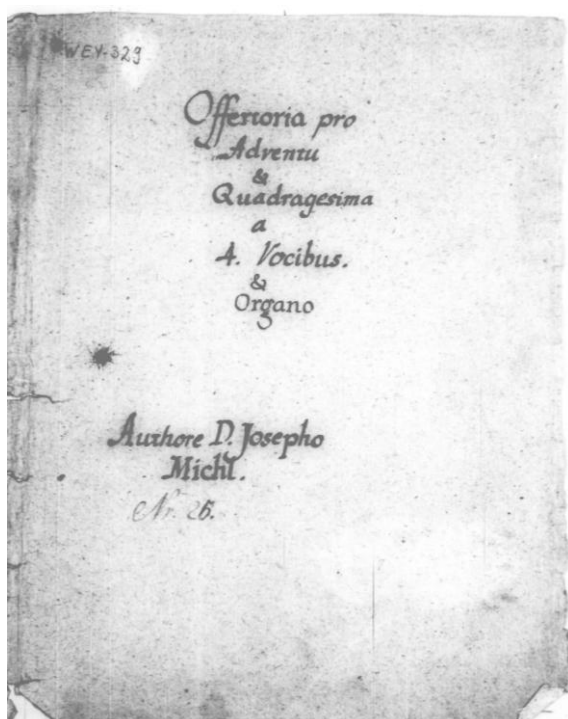
B.

Takte 1 bis 11 aus dem Agnus Dei No 2 (Chorsatz)

3. „Motettenkompositionen“ bzw. instrumental begleitete Gebrauchsmusik für Soli und Chor

Im nachfolgenden Abschnitt sollen noch verschiedenste Werke instrumental begleiteter, liturgischer „Gebrauchsmusik“ für Soli und Chor betrachtet werden. Diese stehen zum einen den Messvertonungen nahe, andererseits durch teils solistische Einzelabschnitte den Arien/Duetten etc. und damit den Kantaten und Oratorien. Bei diesen handelt es sich selbstverständlich nicht um Motettenkompositionen in ihrer ursprünglichen Bedeutung und zu erwartenden, vorrangigen a capella-Besetzung. Dennoch sind sie von der Entwicklung der Motette beeinflusst.

3.1. Das Offertorium „Ecce veniet Dominus“ [JWM AXIII:17.8]



Titelblatt der Sammlung

The image shows a page of musical notation for a tenor voice. The text is written in a cursive hand. The lyrics are: 'tuam et salvi erimus Veni ad Lib. patri ad liberandum nos: nos Domine Deus: Deus virtut: tua Gentes timefent gentes nomen tuum Domine timebunt gentes timebunt gentes nomen tuum Domine Veni veni ad liberandum nos Veni ad Lib. raudinos timebunt gentes nomen tuum Domine et omnes et omnes et omnes Reges terro timebunt Gloriam tuam Veni et salvi erimus timebunt ti: mebunt gentes nomen tuum, et Reges gloriam tuam. am. Offert. VIII. Andante Ecco! Ecco! Ecco! veni: et Ecco! veniet Domini: nus ecce ecci veni: et po- mingro. tellor nofter sanctus Ihu. el No: tellor No: tellor nofter sanctus Ihu. el habent coronam ha- lens coronam'.

und Beginn der Tenorstimme⁹⁵

Der Text dieses achten Offertoriums aus der zehnteiligen Sammlung *Offertoria pro Adventu & Quadragesima a 4 Vocibus & Organo* Authore D. Josepho Michl (WEY 329) hat seine liturgische Verortung als viertes Responsorium der zweiten Nocturn am zweiten Adventssonntag.⁹⁶ Das Responsum dieses ist aus Is. 43 Vers 14 und 15 entlehnt: „haec dicit Dominus redemptor vester Sanctus Israhel propter vos emisi Babylonem et detraxi vectes universos et Chaldeos in navibus suis gloriantes ego Dominus Sanctus vester creans Israhel Rex vester.“ Der Vers ist direkt Psalm 72 [71],8 entnommen: „Et dominabitur a mari usque ad mare et a flumine usque ad terminos terrae.“ Siehe, kommen wird der Herr, unser Beschützer, der Hei-

⁹⁵ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von H.H. Pfarrer Emmeram Oberberger bzw. P. Dieter Lieblein OT.

⁹⁶ Cf. Sandhofe: *Nocturnale Romanum* (wie Anm. 74).

lige Israels. Er trägt die Königskrone auf seinem Haupt. Er wird herrschen von einem Meer bis ans andere und von dem Strom an bis zu der Welt Enden.

Michl hat den Aufbau eines Responsorium breve nicht gänzlich für sein Offertorium, das in einer Handschrift um 1800 vorliegt und sicherlich für Weyarn entstanden ist, übernommen, orientiert sich aber daran:⁹⁷ Nach einem ersten, 36-taktigen Andante-Abschnitt in a-Moll und in Alla breve, der textlich mit kleinen Wiederholungen das Responsum umfasst, folgt eine wieder 36 Takte lange Adagio-Passage in A-Dur und im dreihalbe Takt, die in den ersten 13 Takten den Verstext bringt und ab Takt 50 des Offertoriums auf das „habens coronam in capite suo“ zurückgreift. Dies entspricht der Pars repetenda des Responsorium breve. An Stelle einer nun zu erwartenden Doxologie vertont Michl in den folgenden neun Takten noch einmal die erste Hälfte des Verses, um die Motette mit dem adventlichen Ausruf aus dem in der Liturgie nun noch einmal komplett gesungenem Responsum „Ecce adveniet Dominus“ abzuschließen. Motivisch sind die textlich entsprechenden Passagen in diesem homophon gehaltenen und eine harmonische Präferenz vor einer Soggettoarbeit suggerierenden Satz nicht miteinander verbunden. Auch die in der Liturgie vorgesehene „Rollenaufteilung“ zwischen Allen beim Responsum mit Pars repetenda und Solist bei Vers und der Doxologie, von der stets nur die erste Hälfte gesungen wird, berücksichtigt Michl nicht.

Andante

S. Ec - ce, ec - ce, ec - ce ve - ni - et; ec - ce ve - ni - et

A. Ec - ce, ec - ce, ec - ce ve - ni - et; ec - ce ve - ni - et

T. Ec - ce, ec - ce, ec - ce ve - ni - et; ec - ce ve - ni - et

B. Ec-ce, ec - ce, ec - ce ve - ni - et; ec - ce ve - ni - et

Org. 5/3, 6/4/2, 6/3, 3, 5/3, 5/#, 5/#, 6/3, -, 3

⁹⁷ Cf. Schwemmer: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium* (wie Anm. 33), S. 56.

8

S. Do - mi - nus. Ec - ce, ec - ce ve - ni - et Do - mi - nus pro -

A. Do - mi nus. Ec - ce, ec - ce ve - ni - et Do - mi - nus pro -

T. Do - mi - nus. Ec - ce, ec - ce ve - ni - et Do - mi - nus pro -

B. Do - mi - nus. Ec - ce, ec - ce ve - ni - et Do - mi - nus pro -

Org.

6 3 4 # 4 5 3 6 3 3 3 3 5 \flat 6 3 3 3

15

S. tec - tor nos - ter sanc - tus Is - ra - el,

A. tec - tor nos - ter sanc - tus Is - ra - el,

T. tec - tor nos - ter sanc - tus Is - ra - el,

B. tec - tor nos - ter sanc - tus Is - ra - el,

Org.

5 3 5 \flat 4 6 5 5 3 6 3 3 #

Der Beginn des Offertoriums „Ecce veniet Dominus“, Takt 1-19

Die gewählten Harmonien zeigen in dieser Motette keine Überraschungen. Der harmonische Rhythmus ist im ersten Abschnitt in der Regel halbtaktig, im zweiten Abschnitt außer an den Phrasenenden meist ganztaktig, gelegentlich figurativ durchbrochen. Innerhalb der stehenden Harmonien werden die Chorstimmen bei größeren Intervallschritten in der Regel im Rahmen

einer harmonieeigenen Figuration bzw. frei ab- oder einspringenden Wechselnoten geführt. In letzterem Fall bewegen sich oft zwei, manchmal auch mehr Stimmen in parallelen Terzen und Sexten. So z.B. im Takt 30 (Sopran und Tenor), in Takt 51ff. (Sopran und Alt) oder T. 66 (Sopran und Alt). Aus diesen Gründen ist das Stück leicht einzustudieren. Intonatorisch schwierig erscheinen lediglich die drei Takte ab T. 57 auf Grund der Wendung h-Moll-Sextakkord, vermindeter Septakkord über *dis* und a-Moll-Quartsextakkord bzw. der in dieser vorhandenen chromatischen und mit Ausnahme des zweiten Akkordes nichtgrundtöniger Bassführung und der halbtönigen Sopranführung in der Sextlage beginnend.

S. ha-bens in ca-pi-to su-o et do-mi-na-bi-tur a ma-ri-us-que ad

A. ha-bens in ca-pi-to su-o et do-mi-na-bi-tur a ma-ri-us-que ad

T. 8 ha-bens in ca-pi-to su-o et do-mi-na-bi-tur a ma-ri-us-que ad

B. ha-bens in ca-pi-to su-o et do-mi-na-bi-tur a ma-ri-us-que ad

Org.

5 7 7 5 5 6 7 5 6 6
3 5 5 # 3 3 4 5 3 3 3

S.
ma - re et us-que ad ter - mi-nos or - bis ter - ra - rum.

A.
ma - re et us-que ad ter - mi-nos or - bis ter - ra - rum.

T.
ma - re et us-que ad ter - mi-nos or - bis ter - ra - rum.

B.
ma - re et us-que ad ter - mi-nos or - bis ter - ra - rum.

Org.

8 3 4 5 6 #7 3 5 6 6 5 5 8 3
3 2 3 4 2 3 - 4 3 3 6 5

Takte 57 bis 68

Auffallend ist der in sehr hoher Lage geführte Sopran, v.a. im zweiten Abschnitt ab T. 37. Hier wird an exponierter Stelle das a^2 drei Mal repetierend erreicht. Auch in den Takten 55, dort eingebunden in eine akkordische Figuration, sowie im Takt 66 ist es wieder gesetzt. Dies ist im Kontext eines v.a. im zweiten Teil generell hoch geführten Sopran und gerade wenn man von der Darbietung durch Chorknaben ausgeht, benennenswert, zumal dieser Grenztönen selbst in den solistischen Passagen der Messkompositionen selten gestreift wird. Über den Weyarner Orgelstimmton ist nichts mehr bekannt.

3.2. Zwei Offertorien im Vergleich: JWM AXIII:12 und JWM AXIII:1

Unter den Offertorienkompositionen Michls finden sich neben solchen mit liturgischen Texten, wie das noch zu betrachtende „*Terribilis est*“ auch eine Anzahl mit freien, nachgedichteten Texten. Auch wenn die Entstehung dieser nicht in allen Punkten geklärt ist, kann man davon ausgehen, dass diese für Weyarn entstanden sind und so – zumindest bei einigen – sicherlich Weyarner Chorherren die Autoren der Texte waren.⁹⁸ Die allgemeine literarische Tätigkeit der Chorherren hat Sepp eingehend behandelt.⁹⁹ Die hier genannte „*beachtliche Überlieferung an Glückwunschgedichten und –kantaten, die unter anderem anlässlich der*

⁹⁸ Daneben wurden auch offensichtlich allgemein bekannte außerliturgische Texte bzw. Textdichtungen von Michl vertont, wie sein *Offertorium de Beata* „*O Maria nostra spes*“ [JWM AXIII:10] zeigt. Dieses je zweizeilige sechsstrophige Gedichtgebet hat auch Michael Haydn (MH 149) in Musik gesetzt.

⁹⁹ Sepp: *Weyarn* (wie Anm. 53), S. 369ff.

Primiz des Chorherrn Augustin von Egker 1776 und des Besuchs von Fürstbischof Ludwig Joseph von Welden 1786 entstanden“ sind, sind bereits im ersten, dem biographischen Kapitel dieser Arbeit in ihrer Bedeutung für den kompositorischen Kontext Michls betrachtet worden. Ebenso die Endskomödien, Fastnachtsspiele und Aufführungen zu Festen und Jubiläen. Otts Beschreibung von der Neuordnung der Musikausbildung im Jahre 1768 legt ebenfalls nahe, dass die Musik- und Seminardirektoren u.a. bei den Herz-Jesu-Andachten für die „musikalischen Exerziten“ der Seminaristen hierfür Kantaten, Arien usw. nicht nur komponierten, sondern auch dafür die Texte verfassten oder von den Rhetorikprofessoren u.a. verfassen ließen.

Dies trifft vermutlich auf das Offertorium *In Nativitate Domini* „Audite, pastores“ [JWM AXIII:1] und dem Osteroffertorien „O! ut fluant fontes“ [JWM AXIII:12] zu. Auf Grund dieser Affinität hinsichtlich einer möglichen textlichen Urheberchaft sollen diese beiden Offertorien gemeinsam betrachtet werden.

3.2.1. Die zu Grunde liegenden Texte

Die den beiden Offertorien zu Grunde liegenden Texte lauten jeweils:¹⁰⁰

Osteroffertorium [JWM AXIII:12]

1. *Aria*

O! ut fluant fontes lacrimarum,
O! ut fluant montes ruant,
Erravi, offendi bonum infinitum bonum.

O, so strömt hernieder, Tränenbäche
O ihr Berge, stürzt zusammen:
Ich fehlte, betrübte den unendlich Guten.

O! ut fluant fontes lacrimarum,
fontes lacrimarum, peccavi,
infinitum bonum Deum offendi.

O, so strömt hernieder, Tränenbäche,
strömt Tränenbäche! Ich hab gesündigt,
den unendlich guten Gott beleidigt.

2. *Chorus*

Jam mundus devictus,
domita caro linquescit depressus,
qui ascendit ad coelum tumor
ac stygis furor subactus est
potentia sempiterna,
clausit inferos Christus,
leo de tribu Juda.

Besiegt ist die Welt,
gebändigt liegt das Fleisch darnieder,
erniedrigt ist der bis zum Himmel
aufgeblähte Stolz und der Hölle Wüten
unterworfen durch ewige Macht,
die Unterwelt verschloss Christus,
der Löwe aus dem Stamm Juda.

Morte suam vitam donavit
et remissionem peccatorum.

Durch seinen Tod schenkte er uns
sein Leben und die Vergebung der Sünden.

¹⁰⁰ Die deutsche Übersetzung stammt von Friedrich Dörr, Eichstätt 1978 und 1979.

Exspectemus resurrectionem
mortuorum, aeternae coronam,
coronam gloriae.
Alleluia.

Lasst uns erwarten die Auferstehung
der Toten, den Siegeskranz
ewiger Herrlichkeit.
Halleluja.

Weihnachtsoffertorium [JWM AXIII:1]

1. Rezitativ

Audite, pastores:
Princeps pastorum in terra apparuit,
carnem ad redimendam carnem induit,
jacet in principio
bovis in tabulo.
Venite, humiles spectatores.

Vernehmt es, ihr Hirten:
Der Höchste der Hirten erschien auf Erden,
als Mensch der Menschen Erlöser zu werden:
In Gestalt eines Kindes
im Stalle des Rindes,
Kommt her, in Demut anzuschauen!

2. Aria

Quanta dignatio,
stupete, siderea:

deus in tabulo
noctis in medio.

Mundi superbia,
huc flecte lumina:

Convertere!

Tardo ingenio
Humana pecora,

hunc mitem puerum
amate plurimum.

In valle rugiet,
dum iudex veniet:

Nunc sapite!

Schaut, welche Demut!
Staunet Gestirne!

Gott liegt im Stalle
Nächtens im Dunkel.

Welt voll des Stolzes,
neig hierher die Augen!

Bekehre dich!

Herzen der Menschen,
schwer im Begreifen,

liebt ohne Maßen
den lieblichen Knaben!

Einst ruft er im Tal euch,
als Richter erscheinend.

Nehmt Einsicht an!

3. Chorus

Jubilemus,
adoremus,
dulce melos insonemus
nato nobis Domino!

Vivat, regnet,
nobis donet
fidem, pacem et coronet
in coelesti jubilo!

Laßt uns singen,
Dank ihm bringen,
lasst ein neues Lied erklingen
dem als Mensch gebornen Herrn!

Er soll leben
und uns geben
Glauben, Frieden, uns erheben
in des Himmels Lobgesang!

Die dichterische Gestaltung der Texte ist sowohl hinsichtlich eines eventuellen Reimschemas, aber auch der Metrik unterschiedlich.

Ein konsequentes Reimschema lässt sich im Osteroffertorium nicht erkennen. Dafür weist das Rezitativ des Weihnachtsoffertoriums das Reimschema abbcca auf, das als eine Art verschränkter Reim über sechs Verse interpretiert werden könnte. In der Aria wird der Paarreim nicht stringent beibehalten. Im Chorus zeigt einen um eine Zeile erweiterten Schweifreim mit aaab cccb.

Auch eine regelmäßige, stringendere Metrik lässt sich nur beim Weihnachtsoffertorium feststellen. In der Arie finden sich zwei mal sechs Verszeilen aus je einem zweihebigen Daktylus die durch eine Imperativzeile mit auftaktigem, einhebigen Daktylus voneinander getrennt bzw. abgeschlossen werden. Beim Chorus alternieren stets zwei Zeilen mit einem zweihebigen Trochäus mit zwei Zeilen, die diesen Versfuß vierhebig aufweisen.

3.2.2. Großform, Tonartenplan und Besetzung

Der Text teilt die beiden Offertorien in zwei bzw. drei Teile. Stets geht dem abschließenden Chor eine Arie voraus. Im Osteroffertorium ist diese für Alt, im Weihnachtsoffertorium für Bass konzipiert. Letzteres Stück wird mit einem *accompagnato*-Rezitativ eröffnet.

Das Osteroffertorium steht einheitlich in D-Dur. Sowohl die Arie als auch der Chor haben diese 0-Ebene. Das Offertorium *In Nativitate Domini* beginnt beim Rezitativ in G-Dur. Bereits im Laufe dieses moduliert es nach C-Dur. Die Arie steht in F-Dur, der Schlusschor in B-Dur.

Die Besetzung beider Stücke entspricht einander. Neben vier Stimmen und dem kompletten Streichersatz sind zwei Hörner und Orgel mit vorgesehen. Die Arie „*o! ut fluant*“ ist für Alt-solo konzipiert, die solistischen Teile beim Weihnachtsoffertorium, Rezitativ und Arie, für Bass.

3.2.3. Die einzelnen Sätze

Dieses von den Streichern begleitete **Rezitativ** des *Offertoriums in Nativitate* umfasst 18 Takte. Der musikalische Satz wechselt zwischen Streicherphrasen und Einwüfen des Basssolisten, die *a capella* erfolgen. Somit erklingen beide musizierenden Partner eigentlich nie miteinander, wie das z.B. der Fall wäre, wenn die Instrumentalisten nach ihren Einwüfen bei den Bassphrasen die zu Grunde liegenden Akkorde aushalten würden (cf. die *Accompagnatos* in Carl Heinrich Grauns *Osteroratorium* GraunWV Bv:IX: Nr. 21,20,16,10), sondern nacheinander, auch wenn sich die jeweiligen Anfangs- und Schlussstellen kurz überschneiden. Die

ersten beiden Streicherblöcke entsprechen insofern einander, da Takt 5 und 6 die Wiederholung von Takt 1 und 2 darstellen. Die zweite Violine bringt in Takt 3 bereits die im dritten Streicherzweischenspiel dann in beiden Violinen vorherrschende rhythmische Struktur, bestehend aus einer Sechzehntel und zwei Zweiunddreißigstel, wobei sich die erste mit einer Tonrepetition anschließt. Mit diesem rhythmischen Motiv beginnt das nächste, eintaktige Orchesterzweischenspiel im Takt 10, auch wenn in diesem ein anderes, ein Trillermotiv vorherrschend ist. Das darauf folgende Orchesterzweischenspiel (T. 13-15) hat Allegro vorgeschrieben. Motivisch fällt hier das zu Beginn eines Taktes (in T. 14 und 15 auch auf der dritten Zählzeit) präsenste Kleinmotivs auf, das rhythmisch aus einer Achtel und zwei Sechzehntel, melodisch aus einer Tonrepetition und einem Terzsprung besteht. Damit erscheint es bis auf das zweite Intervall als eine Augmentation des Kopfmotivs der vorherigen Zwischenspiele, v.a. T. 8. So sind diese Blöcke untereinander motivisch verbunden.

The musical score consists of six staves: Violins I (I), Violins II (II), Viola (Vla.), Bass (B.), Organ (Org.), and Violoncello (Vlne.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score covers measures 5 through 8. Dynamics are marked *fp* (fortissimo piano). Trills are marked *tr*. Fingerings are indicated as 6# and 8/3 3 3 3.

④

I
V.
II
Vla.
B.
Org.
Vlne.

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

Au-di-te pas-to-res:

6# 6#

⑦

I
V.
II
Vla.
B.
Org.
Vlne.

prin-ceps pas-to-rum in ter-ra ap - pa - ru - it. car - nem ad re-di

Takt 1 bis 9 des das Offertorium eröffnenden Rezitativs

In Takt 11f. und ab Takt 16 dienen die Streicher nur der Harmoniebildung bzw. am Ende der Abkadenzierung.

Takt 16 bis Schluss desselben Rezitativs

Während der ganzen 18 Takte fällt auf, dass die Violastimme im unisono mit der Violone geht. Die Solostimme des Bassisten ist syllabisch geführt. Melodisch zeichnet sie sich durch Tonschritte und Dreiklangsbrechungen aus. Die Imperative „Audite“ und „Venite“ sind jeweils durch ein aufsteigendes Quartintervall am Wortanfang musikalisch unterstrichen.

Die im Rezitativ zwischen den einzelnen Streicherblöcken beobachtete motivische Verbindung zeigt sich auch zwischen dem Rezitativ und der **Arie** des Weihnachstoffertoriums. Bereits im dritten Takt dieser erscheint in den Streichern, jetzt unisono, das stets im Forte vorgehene Motiv der Achtel mit repetierender Sechzehntel und weiterer Sechzehntel im Terzintervall abwärts u.a. aus T. 14 des Rezitativs. Dieses Kernmotiv (α) durchzieht die gesamte Arie für gewöhnlich im Streicherunisono (z.B. T. 3, 6, 34, 37, 41m 52, 68, 78f., 998, 91), aber auch in de Variation, dass des Terzintervall am Ende nach oben gerichtet ist (z.B. T. 16) oder sich eine erst ansteigende, dann absteigende Dreiklangsbrechung bei Aufgabe der Tonrepetition ergibt (z.B. T. 30).

Die Arie weist in ihrer Großform eine Art Dreiteiligkeit in Form einer bei Michl schon an anderen Stellen beobachteten reprisenhaften Struktur auf, die aber nur angedeutet und nicht durchgehalten wird. So wiederholt sich der musikalische Satz von Takt 32 bis 38 von Takt 66 bis 93. Lediglich die Hörner treten beim zweiten Mal bereits drei Takte früher hinzu. Dies ist insofern interessant, als textlich die Reprise bereits in Takt 66 zu erwarten ist. Hier setzt nach einem siebentaktigen Orchesterzwischenstück der Solist zwar auch mit dem Themenkopf seines ersten Einsatzes und der dazu erklingenden instrumentalen Begleitung ein, der sich durch

einen aufsteigend gebrochenen Dreiklang charakterisiert. Dieser Einsatz steht jedoch noch in der Oberquinttonart C-Dur, in die Michl ab Takt 40, also im ersten Gesangsabschnitt, moduliert. Auch wird dieser Abschnittsbeginn anders weitergeführt als zu Beginn der Arie. Erst wird über die vermollte +1-Ebene c-Moll im subdominantischen Kadenzkontext in die -1-Parallele moduliert (T. 80) und nach einer Viertelgeneralpause, die sich in einem solchen Kadenzfeld im ersten Gesangsabschnitt nicht finden lässt, kehrt Michl zurück in die 0-Ebene, bevor es fünf Takte später zum Einsetzen dieser „Scheinreprise“ kommt. Wie schon beschrieben fehlt im ersten Arienteil eine solche, durch eine Generalpause und zwei weiter entfernte harmonische Ebenen gekennzeichnete Zweiteiligkeit, die damit auch die „Scheinreprise“ nicht in eine Verbindung mit einem Seitenthema bringen lässt. Mit Takt 87 wird das anfängliche Zitat auch eigens weiter geführt. Die Takte 44 bis 47 und 95 bis 100 zeigen eine motivische Verwandtschaft im Vokalsatz (gebrochener Dreiklang nach oben in Achteln und Wechseltonfigur im Rhythmus einer punktierten Viertel, zweier Sechzehntel und Viertel) und daran orientiertem Instrumentalsatz sowie ihrem jeweils dominantischen harmonischen Kontext. Beim Orchesternachspiel (T. 112 bis 127) greift Michl auf das Orchestervorspiel (T. 14 Schlag 3 bei einem um die ersten zwei Schläge verkürztem Takt 15 bis T. 31). Der Beginn der Arie nimmt im Streichersatz motivweise die ersten Takte des Solistenbeginns voraus (T. 1-8 und T. 32-39), wobei z.B. die Violine 2 reicher figuriert. Wie an dem mit α bezeichneten Kernmotiv ersichtlich, stellt das Orchestervorspiel das kleinmotivische Material vor. Durch seine Zäsur in den Violinen und der Viola über dem in der Violone und Orgel solistisch erklingenden Motiv α (T. 22, Schlag 3 und T. 24) und dem danach neu erscheinenden Thema, das im Unterschied zum KopftHEMA der Arie aus einer abwärtsgerichteten Dreiklangsfiguration besteht und das einmal abwärts sequenziert wird, suggeriert das Orchestervorspiel, wenn auch nicht hinsichtlich des Tonartenverlaufs, so aber motivisch eine Haupt- und Seitenthema-Konzeption, die im weiteren Verlauf aber nicht streng beibehalten wird. Sähe man in Analogie zu einem klassischen Solokonzert den Einsatz des Solisten als Wiederholung der Exposition an, so findet sich keine wirkliche Entsprechung des angenommenen „Seitenthemas“ (T. 24ff.). Das Orchesterzwischenpiel entwickelt sich ab Takt 59 homogen aus dem vorherigen motivischen Duktus weiter. Daneben greift es auf die rhythmische Struktur von α zurück, die jedoch intervallisch neu geführt wird (z.B. T. 59f., T. 63). Eine Viertelpause in den Violinen und Hörnern bringt die Zäsur vor der Wiederkehr des Solistenbeginns in der +1-Ebene. Allein die Viola und die Violone überbrücken diese Pause, indem die Viola die Violonmelodieführung ausfiguriert. So zeigt diese Stelle eine eigenständigere Viola, die aber nicht im gesamten Stück als solche festzustellen ist. Lediglich in den Takten 18 (hier von einer analogen Satz-

weise ausgehend) bis 25 und an der Analogstelle T. 117 Schlag 4 bis 121 wird sie nicht unisono mit der Violone geführt. Es findet sich eine detailliert verzeichnete, teilweise halbtaktig vorhandene, kontrastierende Dynamik. Die Hörner erscheinen in den kurzen Phrasen, in denen Sie immer wieder hinzutreten, neben ihrer Beteiligung an den Kadenzbildungen (z.B. T.18, T. 31, T.65, T. 124) hier selten in Pedalfunktion (z.B. T. 50, T. 101ff.), sondern vorrangig in der Verdoppelung der Violinenmelodieführung (z.B. T.2ff., T. 7, T. 38, 89ff. etc.).

Eine ähnliche „Scheinreprisesstruktur“ weist auch die Altarie des Osteroffertoriums auf. Mit dem zweiten „O! Ut fluant fontes.... peccavi“ wiederholt sich der vokale Beginn der Arie, wird aber eben bei diesem „peccavi“ anders, eigens weiter geführt. Die mit einem Stimmumfang von d^1 bis d^2 (einmal bis e^2) geführte und damit eigentlich eher für einen Mezzosopran geeignete Solostimme unterscheidet sich von der Basssolostimmenführung der Arie im Weihnachtsoffertorium auch durch nicht nur mehr oligotonische Abschnitte (T. 31 und T. 59f.), sondern dazu melismatische Passagen (T. 21f., T. 47ff.). Die Streicher orientieren sich bei Hinzutreten der Solostimme stark an dieser, nach den bereits in den Messkompositionen beobachteten Strukturen. Hauptsächlich figuriert die erste Violine die Gesangsstimme aus und überbrückt die Gesangspausen mit überwiegend akkordischer Figuration. Die zweite Violine ist dabei in Terzen und Sexten parallel geführt. Der Viola kommen hier auf Grund des überwiegend vorherrschenden ganztaktigen harmonischen Rhythmus Vierteltonrepetitionen zu. Vorrangig läuft sie unisono mit der Violone. Beim 10-taktigen Orchestervorspiel werden verschiedenste Kleinmotive bereits vorgestellt (z.B. die synkopische Tonrepetition im ersten Takt oder den Achteltonleiterlauf im dritten Takt), die sich im weiteren Verlauf der Arie wiederholen (so z.B. zentral das eben beschriebene Synkopenmotiv beim Einsatz der Solostimme sowie an diesen signifikanten Punkten im weiteren Verlauf des Stückes), dennoch nicht zusammen eine Ritornellstruktur bilden und durch eine solche Wiederholung eine Großform formen. Die beiden Hörner treten eher durch Parallelführung zu den Streichern (erstes Horn zu erster Violine und zweites Horn zu zweiter) auf, als durch eine Pedalfunktion.

Die beiden Schluss**chöre** weisen bei ihren musikalischen Satztechniken die bereits bei den Messen etc. betrachteten musikalischen Charaktere auf: Der Chor ist überwiegend syllabisch-hompohon angelegt. Der Satz ist generalbassbasierend. Der Streichersatz orientiert sich wie bei den Messen figurativ am Chorsatz. Beim Osteroffertorium ist er etwas freier gestaltet, beim Weihnachtsoffertorium etwas weniger. Die Violastimme ist beim Chorsatz „Jam mun-

dus devictus“ unabhängig von der Organostimme, bei der man, wenn auch nicht eigens ausgeschrieben, von einer mitlaufenden Violone wohl ausgehen darf. Dahingegen läuft die Viola bei dem Chor „Jubilemus, adoremus“ wie bereits über weite Strecken des vorausgehenden Rezitativs und der Arie colla parte mit der Violone. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass dieses Stück doch bereits früher entstanden ist, was dann die Entstehung für Weyarn oder einen Weyarner Chorherren als Texter in Frage stellen könnte. So ist dieser 86 Takte lange Schlusschor letztlich nur von einem dreistimmigen Streichersatz gestützt.

Allegro

Cor.

I

VI.

II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Org.

Vlne.

Solo *Tutti* *Solo* *Tutti*

Ju-bi-le-mus, ad- o-re-mus, dul-ce me-los in - so-ne-mus, na - to no - bis Do - mi-no!

Ju-bi-le-mus, in - so-ne-mus Do - - mi-no!

Ju-bi-le-mus, ad- o-re-mus, dul-ce me-los in - so-ne-mus, na - to no - bis Do - mi-no!

Ju-bi-le-mus, ad - o-re-mus, in - so-ne-mus Do - - mi-no!

6 7 6 4

Der Beginn des Schlusschors des Weihnachtsoffertoriums „Jubilemus, adoremus“, T. 1-6

Die Hörner fallen dadurch auf, dass sie, wenn sie gesetzt sind, fast ausschließlich mit den Violinenstimme colla parte gehen. Auch geht das zweite Horn bisweilen in parallelen Terzen bzw. Hornquinten zum ersten Horn. Der Schlusssatz ist passend zu seinem Anlass im pastoralen 6/8-Takt gehalten. Auffallend bei diesem Chorsatz sind auch die stellenweise beinahe taktweisen Wechsel von stets im zwei oder dreistimmigen Ensemble gesetzten Soli und Tutti,

sowie die sehr detaillierten, ebenfalls oft taktweise wechselnden dynamischen Vorgaben. Hierbei fällt auf, dass die Hörner hier weiter spielen. Die Soli-Tuttiabschnitte dieses Allegro-teiles gehen melodisch ineinander über (cf. z.B. T. 1-6, 35-44). So erfolgt dieser Wechsel auch nicht bei Textabschnitten, sondern während des fortlaufenden Textes. Mehrere Orchesterzwischenstücke gliedern diesen musikalischen Satz. Der Chor setzt gleich zu Beginn ohne Orchestervorspiel ein. Bereits nach sechs Takten jedoch führen die Streicher, zu denen ab Takt 12 die Hörner wieder hinzutreten, die bisherigen Motive weiter. Ab diesem Takt wird auch das kadenzierende Motiv in den Streichern, die absteigenden Sechzehntel mit je einer Tonrepetition aus Takt 4 und 6 wörtlich aufgegriffen. Nach einer wörtlichen, beim zweiten Mal aber unter Bläserbeteiligung wiederholten ausfigurierten Kadenzformel (T.19-20, 20-21) und zwei Takten bestätigender tonikaler Dreiklangsfiguration und –Brechung setzt der Chor vierstimmig mit einem syllabisch-homophonen Satz wieder ein, der aus Wiederholungen von Taktabschnitten (T. 27f. als Wiederholung von T. 25f.), auch sequenziert (T. 31f. als Wiederholung von T. 29f.) besteht. Der Themenkopf, der melodisch weiterentwickelt wird, erinnert an die erste Violine in Takt 7. Durch diese rückungsartige Sequenz in T. 31 stehen diese beiden Takte in C-Dur. Michl dominantisiert dieses im folgenden und gelangt so in die +1-Ebene, die von Takt 33 bis 61 die neue Zwischentonika darstellt. Bei dieser Dominantisierung erscheint in Chor und Streichern ein neues Motiv (T. 33), das sich harmonisch durch ein halbtaktiges Pendel und dynamisch durch die Fortepiani charakterisieren lässt. Dieses Motiv erscheint im weiteren Verlauf des Chorus noch dreimal (T. 39f, T. 72), beim zweiten Mal (T. 66f.) als Mittel zur Rückmodulation in die 0-Ebene. Ab Takt 46 entspinnt sich wieder ein Orchesterzwischenstück aus der vorherigen Melodik, das vergleichbar mit dem ersten Zwischenstück abkadenziert. Wie dort trennt auch hier eine Achtelpause den vorausgehenden Abschnitt von dem folgenden. Nun setzt der Chor mit dem Text des Anfangs „Jubilemus, exultemus“ wieder ein. Es handelt sich hierbei aber um keine reine Da capo-Form, da zwar die ersten beiden Takte bis auf die Hörner melodisch dem Beginn entsprechen, diese aber in die +1-Ebene, also eine Quarte nach unten transponiert sind. Auch wird dieses Zitat nicht beibehalten, sondern bereits nach zwei Takten neu, aber homogen weitergeführt, wobei sich der Streichersatz hierbei noch mehr am Beginn des Stückes orientiert. So gliedert auch im Folgenden das kadenzierende Motiv in den Streichern, die absteigenden Sechzehntel mit je einer Tonrepetition aus Takt 4 und 6 etc. Von Takt 60 bis 61 zitiert Michl wörtlich die Takte 29 bis 30 und führt diese Motivik sequenzierend abwärts von B aus weiter, wobei er gleittönig nach Es-Dur, in die –1-Ebene moduliert. Diese wird aber nicht als neue Zwischentonika bestätigt, sondern Michl moduliert leittönig nach F-Dur (T. 64f.), um - wie oben beschrieben - mit dem

Pendelmotiv im darauf folgenden Takt, das hervorragend die Textproklamation „vivat, regnet“ mitvollzieht, in die Haupttonika des Stückes zurück zu gelangen. Nach einem solistischen Einschub erklingt dieses Motiv (T. 72ff.) noch einmal, allerdings nicht – wie bisher – von der Quintlage des Sextakkords ausgehend im authentischen Hauptschritt in die Terzlage der Grundstellung mündend, sondern ausgehend von der Quartlage des Sekundakkords im authentischen Hauptschritt in die Sextlage des Sextakkord. Die folgenden vier solistischen Takte mit Tuttiwurf im letzten Takt sind ein wörtliches Zitat von Takt 68 bis 72, wobei die Hörner bereits mit einem Auftakt zum letzten Tutti-Takt beteiligt sind. Die letzten beiden vokalen Takte dieses Stückes sind eine Wiederholung der beiden eben zuvor erklangenen Takte, jedoch mit schweigenden Bläsern. Das siebentaktige Orchesternachspiel wird aus der Melodieführung des letzten Chortaktes schlüssig entwickelt. Die Schlusstakte entsprechen in ihrem Gestus und in ihrer Gestaltung dem Abschluss des Orchesterzwischenstücks vor dem reisenartigen Choreinsatz (T. 82ff. analog zu T. 49ff.), jedoch nun in der 0-Ebene. Der harmonische Rhythmus des Chorus ist in der Regel halbtaktig.

Der Orchestersatz beim Schlusschor des Osteroffertoriums wirkt dagegen reifer. Die Hörner sind entweder in Pedalfunktion (z.B. T. 1-4) oder als „Hornquinten“ (e.g. T. 6-9, T. 16ff., T. 33) als Harmoniestütze gesetzt, laufen *colla parte* mit den Streichern (z.B. T. 58ff.) oder tragen mit einem eintaktigen Motiv, das aus einer nach einem Achtel-Auftakt harmonischen Figuration halbtaktig auf-, dann ebenso lange abwärts besteht und bei dem beide Hörner parallel in Oktaven geführt werden (z.B. T. 5, 12, 15, 78 und figurativ diminuiert T. 94 ff.), zur Phrasenbildung bei. Es lässt sich ein dreiteiliger Aufbau mit einem, wie auch schon bei den beiden großen Messen beobachteten, „leichten“ *Da Capo* feststellen. Der im *Allegro dolce* gehaltene Chorus beginnt mit einem 9taktigen Orchestervorspiel, das durch die synkopische Melodik in den beiden Violinen mit dem Beginn der Arie verbunden ist.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Allegro dolce

Cor.

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

Vln.

p *f* *p* *f* *p* *f*

4 6

2

Cor.

VI. I

VI. II

Vla.

Org.

Vln.

p *f* *p* *f* *p* *f*

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Cor. *f*

I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

S. Jam mun- dus de - vic- tus, jam mun- dus de vic- tus,

A. Jam mun- dus de - vic- tus, jam mun- dus de - vic- tus,

T. Jam mun- dus de - vic - tus, jam mun - dus de - vic- tus,

B. Jam mun - dus de - vi - ctus, jam mun - dus de - vi - ctus,

Org.

Vcln. *f* 6/4 5/3 4/2 4/2 3 6/4 5/3 4/2 4/2 3

Der Beginn des Schlusschors des Osteroffertoriums, T. 1 bis 15

Die Fortführung dieses Motivs resultiert aus dem nachfolgenden Chorsatz. So entsprechen die ersten beiden Takte des Stücks den Takten 10 und 11, zu denen der Chor einsetzt. Der Schlusssatz dieses Osteroffertoriums steht in D-Dur. Zu Takt 20 moduliert Michl in die +1-Ebene. Ein neues Motiv erscheint in den beiden Violinen mit Takt 25, das sich von dem rhythmisch prägnanten Anfangsmotiv durch seine Untere-Wechselnotenstruktur in den Achtellinien charakterisiert. Der Chor kadenziert in Takt 41 in dieser Oberquinttonart ab. Ein achttaktiges Orchesterzweischenspiel, das ebenfalls in dieser Tonart endet und den Takten 16ff. motivisch verwandt ist, schließt sich an.

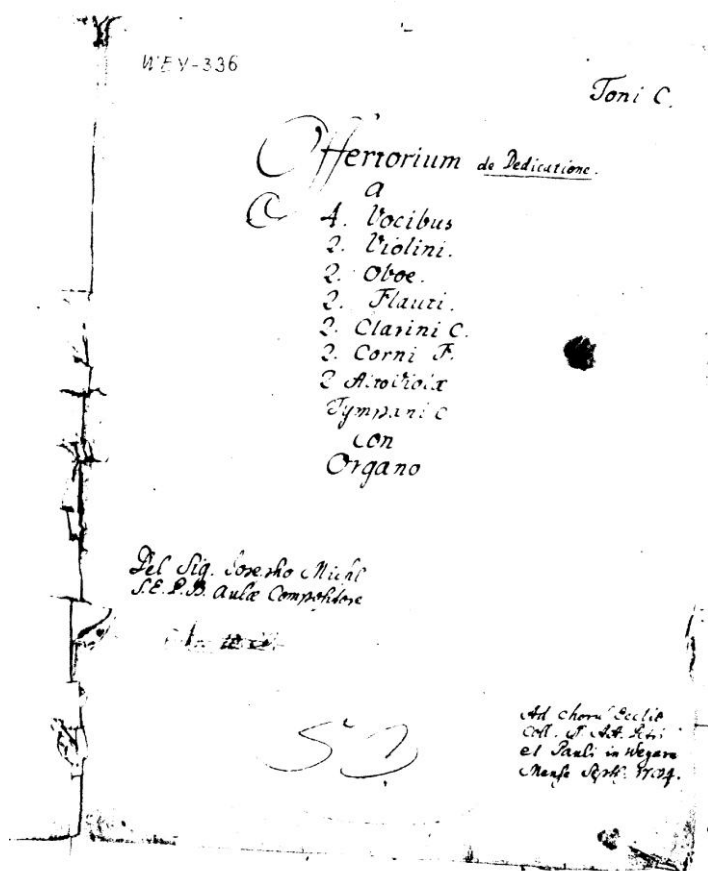
The first system of the musical score (measures 45-58) is a Tenor solo. The Tenor part (T.) is marked *Solo* and includes the lyrics: "Mor - te, mor - te su - am vi - tam do - na - vit et re -" and "mis - si - o - nem pec - ca - to - rum." The score is written for Violins I and II (VI.), Viola (Vla.), Organ (Org.), and Violoncello (Vlne.). The dynamics are marked *p* (piano) for the strings and *f* (forte) for the Organ and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Der „Solomittelteil“, Takt 50 bis 58 (die übrigen Stimmen schweigen)

Ab Takt 50 folgt der einzige Soloabschnitt, der dem Tenor vorbehalten ist und bei dem die Hörner schweigen. Die Streicher laufen alle im Unisono in staccato-Achteln. Harmonisch dient dieser Abschnitt bis Takt 58 der Rückmodulation in die 0-Ebene. An dieser Stelle, die durch Dreiklangsbrechungen in den Instrumenten gekennzeichnet ist, setzt der Chor wieder ein. Es folgt eine für Michl typische Stelle mit einer großen harmonischen Ausweichung: Zu Takt 65 führt er zwar leittönig, aber ohne Bestätigung durch eine Kadenz nach A-Dur. Auf diesen somit Halbschluss lässt er einen B-Dur-Akkord folgen, womit sich die Wendung eines tief alterierten Trugschlusses ergibt. Die Streicher heben diesen Akkord durch ein Fortepiano hervor. Unmittelbar darauf kehrt Michl aber über den verminderten Sextakkord über „gis“

zurück nach A-Dur und wiederholt diese Wendung noch einmal, ehe er in Takt 72 als Reprise zum Chorsatz des Anfangs (T. 10ff.) zurückkehrt. Bis Takt 79 wiederholt sich der musikalische Satz vom Anfang, lediglich im Chor an den neuen Text rhythmisch angepasst. Ab Takt 80 führt Michl den Satz homogen aus den vorherigen motivischen Figuren, jedoch differierend vom Anfang weiter. Es bleibt die Tonart D-Dur und das Stück endet mit einer österreichischen Schlusssteigerung in den Dreiklangsbrechungen und Doppelakkordgriffen der Instrumente und den Alleluja-Rufen in Viertelschlägen des Chores. Der harmonische Rhythmus ist in der Regel ganztaktig, manchmal auch halbtaktig, was das Metrumempfinden eher zu Alla breve tendieren lässt, als zum vorgezeichneten 4/4-Takt.

3.3. Das Offertorium „Terribilis est“ [JWM AXIII:15]



Titelblatt von Michls Kirchweihoffertorium „Terribilis est“¹⁰¹

3.3.1. Überlieferung und liturgische Verortung

Das Offertorium „Terribilis est“ ist in einer Abschrift mit autographen Bläser- und Timpanistimmen aus dem Jahre 1784 in Weyarn überliefert. Hierbei fällt auf, dass Oboe und Flauto traverso in einem Stimmensatz geschrieben sind, Cornu und Clarino in zwei verschiedenen. Da letztere stets sukzessiv, nie simultan eingesetzt sind und wegen der Pausen zwischen diesen Abschnitten, ist die Besetzung mit einem Spieler für beide Instrumente analog den Messen gut denkbar. Auf Grund der teilautographen Überlieferung und dem Besitzvermerk auf dem Umschlagtitel kann eine (Ur-)Aufführung dieses Stückes der 17. Oktober 1784 angenommen werden. An diesem Sonntag wurde das „Allerweltskirchweihfest“ begangen, zu dem dieses *Offertorium de Dedicacione Toni C* liturgisch passt. Der ursprüngliche liturgische Ort

¹⁰¹ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von H.H. Pfarrer Emmeram Oberberger bzw. P. Dieter Lieblein OT.

des vertonten Textes ist der Introitus des Kirchweihfestes. Die Antiphon des Introitus umfasst im Gregorianischen Choral die Textkompilation aus Gen 28, 17 und 22: „Terribilis est locus iste: hic domus Dei est, et porta caeli: et vocabitur aula Dei“ und als Psalmvers: „Quam dilecta tabernacula tua. Domine virtutum! Concupiscit anima mea in atria Domini“ (Ps. 83). Durch den Titel ist anzunehmen, dass vermutlich aus praktisch-liturgischen Gründen dieses Werk Michls zur Gabenbereitung, nicht zum Einzug, erklang.

3.3.2. Orchestervorspiel

Die ersten beiden Takte des Stückes sind von einer fanfarenartigen, akkordischen Figuration geprägt. Sie stehen im Unisono und Forte. Es schließt sich ein von Achtelpausen durchbrochener, melodieschrittartiger Takt mit Trillerfigur samt Nachschlag auf der zweiten Zählzeit in der ersten und in Sexten parallel geführten zweiten Violine an. Die letzten beiden, auch durch kontrastierende Dynamik geprägten Takte werden erst wiederholt, dann aus sich heraus weitergeführt. Dies alles ereignete sich bisher über einen tonikalen Orgelpunkt in Achtel-Tonrepetitionen. Die melodische Führung übernimmt die erste Violine mit Tonleiterläufen bzw. Ausschnitten aus selbigen. Die ersten zehn Takte des Orchestervorspiels enden in der Oberquinte, die zwar im Takt 7 leittönig erreicht, jedoch nur plagal in den Takten 8 und 9 bestätigt wird. Nach einer Generalpause auf Schlag vier in Takt 10 führt Michl direkt wieder zurück nach C-Dur. Über die Expansion der Motivik aus Takt 3 auf zwei Takte und der Wiederholung dieser beiden Takte, die jeweils ein plagal – authentisches Pendel und einen Takt C-Dur darstellen, gelingt dies stringent. Von Takt 15 – 18 wird die Haupttonika des Stückes durch eine $I^6 - IV - V_{4-3}^6 - I$ Wendung im ganztaktigen harmonischen Rhythmus bestätigt. Die erste Violine bringt eine neue Motivik, die in Takt 18 in die Wiederholung des ersten Taktes mündet. In Takt 19 wird dieses Kopfmotiv durch einen Sechzehntel – Tonleiterlauf weitergeführt bis auf Schlag 4 der Tuttichor auftaktig beginnt.

Allegro maestoso

Ob.
Clar.
Tymp.
I
VI.
II
Vla.
Org.
Vln.

6 4 5 3 4 2 3 1

*Die ersten vier Takte des Offertoriums „Terribilis est“
(die übrigen, nicht wiedergegebenen Stimmen schweigen)*

3.3.3. Gesamtaufbau

An Hand der Tempo-, Takt- und Tonartenvorgaben lässt sich das Offertorium in drei Abschnitte gliedern.

Takt 1 - 73	<i>Allegro maestoso</i>	4/4 Takt	C - Dur	„Terribilis est“ bis „aula Dei“
Takt 74 - 127	<i>Andantino</i>	3/4 Takt	F - Dur	„Quam dilecta“ bis „Domini“
Takt 128 - 172	<i>Allegro maestoso</i>	4/4 Takt	C - Dur	„Terribilis est“ bis „aula Dei“

Diese Abschnitte folgen der ursprünglichen Textgliederung des Introitus Antiphon-Psalmen-Antiphon. Diese Großform, vor allem aber die Textverwendung, legt eine Da capo-Form nahe. Aber auch bei diesem Offertorium liegt sie nur bedingt vor, wenn auch mehr, als dies im *Te Deum* der Fall ist, wie im Anschluss gezeigt wird.

So entsprechen die Takte 133 mit 141 den Takten 19 mit 27. Die ersten Takte dieses dritten Teiles, der ohne Zäsur an den vorherigen anschließt, dienen vorrangig der Modulation von F - Dur in die Haupttonika des Stückes. Diese ereignet sich umgehend, indem Michl nach der

Finalkadenz in F-Dur am Ende des zweiten Teils bereits in Takt 129 auf diesen über den gemeinsamen Ton der beiden Akkorde einen G-Dur- Sekundakkord folgen lässt. Einen Takt später wird er authentisch in einem C- Dur-Sextakkord weitergeführt und erweist sich damit als Dominante zur zurückgekehrten Haupttonika.

Motivisch speist sich diese Überleitung bis zum wörtlichen Repriseausschnitt aus dem Motiv des dritten Taktes des Werkes, das in der ersten Violine wieder dreimal versetzt und so auch angepasst erklingt. Die übrigen Streicher bringen die zu Grunde liegenden im taktweisen harmonischen Rhythmus voranschreitenden Harmonien in Sechzehntel- (Violine II) bzw. Achteltonrepetitionen (Viola und Bassi). Die zweite Violine geht erst ab den Tonleiter abwärts geführten Vierteln in vier Sechzehnteltonrepetitionen ab Takt 131 in parallelen Terzen. Diese melodisch exponiert beginnende Phrase wurde in den drei vorherigen dieses neuen Abschnittes vom Piano (T. 128) ausgehend mit einem Crescendo (T. 129) über ein Forte (T. 130) im Fortissimo erreicht. In dieser Dynamik beginnt auch der Chor mit dem Auftakt zu Takt 134.

3.3.4. Der erste Abschnitt

Nach dem 19-taktigen Orchestervorspiel setzt der Chor im Fortissimo ein. Michl illustriert das erste Wort des liturgischen Textes „terribilis“ durch einen verminderten Septakkord über *h*. So wählt er an dieser Stelle kein Pendel mit einem authentischen Hauptschritt, sondern ein authentisches Untersekundpendel, das er in Takt 21 schließt. Der sich hier bereits andeutende ganztaktige harmonische Rhythmus wird, Vorhalte und andere melodische Figurierungen ausgenommen, im gesamten ersten Abschnitt beibehalten. Der Chorsatz ist durchgehend syllabisch homophon und überwiegend in der weiten Lage gesetzt. Der Satzduktus gliedert sich syntaktisch, so dass nach Satzzeichen oder vor Aufzählungen Pausen zu finden sind. Die einzelnen Stimmen bewegen sich wie im gesamten Stück im für sie üblichen Tonumfang.

Mit Einsatz des Chores orientieren sich die Violinen an dessen Satzstruktur, die sie rhythmisch oder melodisch (dies u.a. in der ersten und zweiten Violine) figuriert aufnehmen. Die Clarinen sind mit kurzen Einwüfen u.a. harmoniebildend, nicht motivisch beteiligt. Die Corni schweigen und lösen die Clarinen im zweiten Abschnitt ab. Die Oboen laufen mit geringen Ausnahmen (z.B. T. 6 – 8 und T. 19 – 22) stimmenweise *colla parte* mit der ersten bzw. zweiten Violine, jedoch stets von Pausen durchsetzt. Sie werden im Mittelteil von den „Flauti traversi“ abgelöst. Tonal weicht Michl in diesem ersten Abschnitt nicht so weit von der Haupttonika ab, wie dies im *Te Deum* festzustellen war. Ab Takt 28 moduliert er in die Ober-

quinttonart, indem er wieder das Wort „terribilis“ mit einem farbigeren Akkord versieht: Auf C-Dur bringt Michl in Takt 28 einen akustischen D-Dur-Septakkord, der mit dem vorherigen durch einen gemeinsamen Ton verbunden ist und dominantisch nach Takt 29 aufgelöst wird.

Durch ein Oberquintpendel wird die neue Zwischentonika in dem folgenden Takt bestätigt. Trotz einem Oberquintpendel auf der Dominante (T. 32 und 33) bleibt Michl bis Takt 40 in dieser Zwischentonika. An dieser Stelle, vor der die Chorstruktur durch eine zweitaktige Pause unterbrochen ist, und der das Motiv aus Takt 3 samt der Weiterführung in der ersten Hälfte von Takt 4 tonartlich assimiliert in den Streichern erklingt, dominantisiert Michl die Zwischentonika durch die kleine Septe *f* und löst den so entstandenen Septakkord über *g* auch dominantisch in C-Dur auf. Nach bestätigenden Oberquintpendeln bleibt Michl bis zum Beginn des Altsoloabschnitts (T. 60 mit Auftakt) in C-Dur. Das „terribilis“ in Takt 53 unterstreicht er harmonisch noch einmal besonders durch f-Moll, die vermollte IV. Stufe. Motivisch gestalten sich die drei Überleitungstakte zum Altsolo mit Bekanntem.

Takt 57 bis 59 Schlag 3 entsprechen den Takten 2 bis 4. Mit dem Auftakt zu Takt 60 beginnt ein 15-taktiges Altsolo. Dies ist insofern beachtlich, da zum einen keine weiteren Stimmen solistisch hervortreten, zum anderen in Michls Gesamtschaffen der Alt im proportionalen Vergleich solistisch unterrepräsentiert ist. Mit dem Altsolo diminuiert sich der rhythmische Duktus der ersten und zweiten Violine auf Achtel. Mit diesem „Hic domus“ ist auch ein neues Sogetto verbunden.

Alt

Hic do - mus, hic do-mus De - i est,

Altsolo Takt 59 bis 62

Die erste Violine läuft in diesem Abschnitt mit wenigen rhythmischen Ausnahmen colla parte mit der Solostimme (bzw. ab T. 64 um eine Oktave nach oben oktaviert), die zweite Violine ist bis Takt 64, sowie ab Takt 67 in parallelen Terzen bzw. Sexten geführt. Dazwischen beteiligt sie sich in Achtelrepetitionen wie Viola und Bassi durchgehend an der harmonischen Begleitung. Die beiden Oboen verdoppeln mit dem Auftakt zu Takt 63 jeweils erste und zweite Violine, bleiben ab Takt 64 aber in ganzen Noten. Die einen Umfang von e^1 bis d^2 aufweisende Solostimme ist syllabisch in Viertel- und Achtelnoten geführt. Ab Takt 66 beginnt Michl die Unterquinttonart des Mittelteils, F-Dur, vorzubereiten. Das Spiel mit den chromatischen Nebennoten im Altsolo *fis* und *b* erweist sich als der Einstieg in eine Modulation, da das *b* auf

die letzte Achtel des Takt 66 im Kontext eines C-Dur-Sextakkordes erklingt und diesen zusammen mit dem authentischen Hauptabschnitt zu einem dominantischen Quintsextakkord macht. Nach einem dreitaktigen neuzwischentonalen Orgelpunkt auf *f* erfolgt die zweimalige Bestätigung ab Takt 70 über eine $II^6 - V^6_{4-5} - I^{(6)}$ Kadenz.

3.3.5. Der zweite Abschnitt

Mit Takt 74 ändert sich das Tempo in Andantino und der Takt in einen $\frac{3}{4}$ -Takt. Ohne Zäsur schließt sich dieser neue Abschnitt in der Unterquinttonart an, der mit Corni in F statt der Clarini mit Tympano sowie mit zwei Flauti traversi statt den Oboen instrumentalisiert ist. Geht man davon aus, dass es sich jeweils um die selben Spieler gehandelt hat, beginnen die Flauti bereits in Takt 71 nach einer dreitaktigen Pause. Dies entspricht auch der musikalischen Phrase, die durch einen abrupten Wechsel ohne nachzuvollziehenden Grund unterbrochen würde.

Die Corni beginnen direkt mit Takt 74 nach vorangehenden 14 Takten Pause in den Blechbläsern (dort: Clarinen). Zu Beginn dieses neuen Abschnittes suggerieren die beiden Violinen eine neue Thematik, die sich jedoch bereits nach wenigen Takten verliert. Der Chor ist wieder syllabisch und homophon gesetzt. Das „Mezza Voce“ des Anfangs – bei Stimmkreuzung von Sopran und Alt in Takt 57 f. – unterbricht die Textdeklamation „Quam dilecta“.

Dem Orchestersatz ist Piano vorgeschrieben. Die Violastimme ist geteilt. Die erste Viola geht bis Takt 76 *colla parte* mit dem Alt, anschließend für einen Takt mit dem Sopran. Die zweite Viola verdoppelt eine Oktave tiefer erst den Sopran, dann den Alt. Erste und zweite Oboe gehen in der zweigestrichenen Oktave dazu *colla parte*. Ab Takt 78 orientieren sich die Oboen zunehmend wieder an den Violinen bzw. dem Chorsatz. Die Hörner haben durchgehend Pedalfunktion. Ab Takt 90 beschleunigt sich der rhythmische Duktus in den Violinen wieder, die ab Takt 93 in Sechzehntelrepetitionen wieder mit Sopran und Alt laufen. Die Viola, die im gesamten Stück eigenständig von den Bassi geführt ist, und die Bassi sind in Achteltonrepetitionen gesetzt. Wie auch der erste Teil, so wird der zweite mit einem Altsolo (ab T. 100 mit Auftakt) abgeschlossen. Diese Stimme ist wieder syllabisch gesetzt. Der Beginn des Solos orientiert sich am Beginn dieses zweiten Abschnitts. So entsprechen im Orchestersatz die Takte 99 mit 102 den Takten 74 mit 77. Danach führt Michl die Motivik anders weiter. Auffallend in diesem Abschnitt ist die Taktperiodik, meist in Vierereinheiten (z.B. T. 75-78, 79-82, 83-86, 100-103, 104-107). Diese ist auch im ersten Abschnitt festzustellen (T. 20-23, 24-27, 33-36, 49-53). Damit zeigt das Stück in dieser Hinsicht eine klassische Prägung.

Wie auch am Ende des ersten Teils die Modulation figurativ vorbereitet wurde, ist die Einführung des Leittons *h* auf Schlag drei des Taktes im Kontext eines chromatischen Durchgangs. Über dem haupttonikalischen Orgelpunkt *c* behält Michl dieses *h* jedoch bis Takt 115 bei. Im Orchester ist diese Passage von Takt 111 bis 115 v.a. durch kontrastierende Dynamik bzw. den taktweisen Wechsel von *forte* und *piano* geprägt. Ab Takt 116 kehrt Michl nach F-Dur zurück, so dass das Orchester beim *Allegro maestoso* von Takt 128 in F-Dur abkadenziiert hat. Die Takte bis zum Erklären der schon beschriebenen Reprise nutzt Michl zur Modulation nach C-Dur.

3.3.6. Dritter Abschnitt

Der dritte Abschnitt ist wieder mit Clarinen (und Tympano) statt den Corni und Oboi statt den Flauti instrumentiert. Anders als in den beiden vorherigen Abschnitten wird der dritte Abschnitt nicht vom Altsolo beendet, sondern der Tuttichor führt das Werk zum Abschluss.

Allegro maestoso

Takt 128 bis 132 (die übrigen Stimmen schweigen)

Bis Takt 147 erinnert die Satzweise des Chores und der Streicher, vor allem der ersten Violine, direkt an die Weiterführung im ersten Abschnitt. Zu Takt 147 wird der Streichersatz in die tiefe Lage geführt. Ab Takt 148 ist der Orchestersatz ins Piano bzw. Pianissimo zurückgefahren. Die erste Violine übernimmt die melodische Führung mit Tonleiterausschnitten in Achteln. Der zwar dominantisch erreichte, aber nicht authentisch bestätigte Halbschluss G-Dur wird in Takt 149 zwar dominantisch weitergeführt, allerdings nach c-Moll in die vermollte Tonika.

Hier zeigt sich wieder Michls Vorliebe für weiter entfernte Tonarten im Quintenzirkel am Ende eines Abschnitts bzw. Stückes. Im halbtaktigen harmonischen Rhythmus geht Michl ab Takt 150 weiter nach Es-Dur (-3-Ebene) und As-Dur-Quartsextakkord und pendelt bis Takt 153 zwischen diesen beiden Harmonien über dem Orgelpunkt *es* noch einige Male hin und her. In halben Notenwerten kehrt Michl ab Takt 154 über einen C-Dur-Quintsextakkord (zweimal), (f-Moll) und einen verminderten Septakkord über *h* nach C-Dur zurück (T. 156). In der vokalen und instrumentalen Satzstruktur des ersten Abschnitts beschließt Michl nun in C-Dur verharrend dieses Werk. Ab dem vorletzten Takt des Chores zitiert Michl die beiden letzten Chortakte des ersten Abschnitts (T. 56 f.), führt aber die erste Violine noch in Takt 167 durch einen Sechzehnteltonleiterlauf nach oben, direkt in das fünftaktige Orchesternachspiel, ab dessen dritten Takt er die motivische Klammer durch das wörtliche Zitat des ersten Taktes schließt.

3.4. Michls Vertonung des Hymnus „Te Deum“ [JWM AIII:5]

Michls *Te Deum* in D ist in einer Abschrift aus dem Jahre 1821 in Benediktbeuern überliefert, wohin es über Abt Klocker bereits zu Lebzeiten Michls Verbindungen gegeben haben dürfte. Michl hat diesen Hymnus für vier Soli (SATB), vierstimmigen gemischten Chor, 2 Corni, 2 Clarinen in D, Tympano in D und A sowie Streicher komponiert.¹⁰²

3.4.1. Großform

Hinsichtlich der Großform ist das *Te Deum* in folgende drei Abschnitte unterteilt:

Takt 1 – 77	„Te Deum“ bis „Judex crederes esse venturus“	D-Dur	<i>Allegro</i>	4/4 Takt
Takt 78 – 127	„Te ergo quaesumus“ bis „quos redemisti“	G-Dur	<i>Andantino</i>	2/4 Takt
Takt 128 – 176	„Solum fac populum“ bis „non confundar“	D-Dur	<i>Allegro</i>	4/4 Takt

¹⁰² Zum Hymnus „Te Deum“ cf. Schwemmer: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium* (wie Anm. 33), S. 45ff und 71ff.

Tutti und Soli wechseln einander in den Abschnitten ab. Der Mittelteil in der Unterquinttonart ist komplett solistisch. Auch die Solostellen zeichnen sich durch Homophonie und Syllabik aus. Lediglich das Tenor- und Bassduett (T. 104 mit Auftakt) „te ergo quaesumus“ endet bei „subveni“ in einem kurzen, zweitaktigen Sechzehntel-Melisma. Folgt eine Stimme nach einer vorgegangenen oder zwei homophon meist in Terzen (z.B. Sopran und Alt T. 94 ff. oder Tenor oder Bass T. 96 ff.) geführten Stimmen, so geschieht dies nicht fugiert oder imitatorisch. Die neue Stimme fügt sich vielmehr in den bestehenden Satz ein und erweitert z.B. den zweistimmigen Vokalsatz homophon und syllabisch zum dreistimmigen (z.B. Takt 96 ff.)

Bei Betrachtung des Vokalparts fällt auf, dass entgegen der Messe JWM AIX:9 die Corni und Clarini nicht im selben Maße explizit formbildend sind bzw. je nach Soli- und Tutti – Stelle eingesetzt werden. Dies entspricht eher der Messe JWM AIX:10. Allerdings schweigen die Clarinen im solistischen Mittelteil! Das gleichzeitige Erklängen e. g. in Takt 50ff. deutet auch darauf hin, dass für beide Instrumentengruppen eigene Musiker vorhanden waren. Gemäß dem majestätischen Charakter der Hymnen sind die Clarinen samt Pauken an den fanfarenartigen Stellen mit Dreiklangsbrechungen beteiligt (z.B. Takt 1ff. oder T. 132 ff.) oder dienen mit kurzen Viertel-Toneinwürfen der Harmoniebildung (z.B. T. 50 ff.). Diesen dienen auch die in Pedalfunktion geführten Corni.

Die in den Messen beobachtete kontrastierende Dynamik liegt auch hier vor.

Wie in den Messkompositionen ist der Chorsatz durchwegs homophon und syllabisch. Eine Chorfrage wie bei Mozarts *Te Deum* KV 141, der damit im dem abschließenden Bittteil des Hymnus den letzten Vers¹⁰³ markiert, ist bei Michl nicht zu finden.

Wenn das Notenmanuskript von 1821 keine Generalbassbezeichnung aufweist, so ist dies vermutlich der damaligen Aufführungspraxis zuzuschreiben und davon auszugehen, dass Michl ein Orgelcontinuo vorgesehen hat.

3.4.2. Harmonische Beobachtungen

Das *Te Deum* ist harmonisch sehr reichhaltig. Der harmonische Rhythmus geht im ersten Takt entweder in Viertel oder Halben. Nach einem die Tonart bestätigenden Pendel zu Beginn, das metrisch nicht exakt mit den Silbenbetonungen läuft, bewegt sich das Stück überwiegend in den Hauptstufen. Wie zu erwarten sind authentische Grundtonfortschreitungen vorrangig.

¹⁰³ „In te, Domine, speravi“ Ps 70 (71), 1. Hier wechselt die Wir-Perspektive des Hymnus zu Ich.

Ab Takt 20 findet die erste Modulation statt: Nach einer D-Dur – Kadenz und einer Viertel – Generalpause setzen Sopran- und Altsolo samt Streicherbegleitung mit einem A-Dur – Akkord ein, der in der Melodie durch das *gis* auf der Zählzeit 4 und in Takt 22 über den Orgelpunkt *a* als mögliche neue Zwischentonika angedeutet wird. Über diesen somit zwischentonalen Orgelpunkt führt Michl die beiden duettierenden Stimmen zu einem D-Dur – Quartsextakkord (T. 23), um schließlich mit dem Tuttiensatz in T. 24 zum A-Dur – Akkord zurückzukehren. Erst jetzt beginnt Michl, die neue Zwischentonika durch eine Kadenz zu bestätigen, wenn auch nicht mit einer gängigen I – IV – V – I – Kadenz. An den A-Dur – Akkord schließt sich in Takt 25 als authentische Grundtonfortschreibung eine dominante Auflösung dieses Dreiklangs zu einem d-Moll – Sextakkord, der vermollten IV. Stufe in A-Dur. Diesem folgt auf Schlag 1 in Takt 26 ein E-Dur – Septakkord, dessen dominantische Auflösung durch ein Zurückpendeln zum d-Moll – Sextakkord, der Wiederholung dieser Wendung, sowie einem erneuten ein Takt langen E-Dur Septharmonik verzögert wird. In A-Dur schließt so auch diese Chorphrase in Takt 34. Im anschließenden Orchesterzwischenpiel rückt Michl in die – 3-Ebene, indem er ganztaktig an A-Dur (T. 359) F- Dur reiht, das er mit zwei Takten C-Dur-Septakkord (T. 37 u. 38) und dessen dominantischer Auflösung authentisch bestätigt. Der Chor setzt in Takt 39 mit dem Text „Te gloriosus Apostolorum Chorus“ in dieser neuen, weiter entfernten Zwischentonika ein. Über den verminderten Cis-Dreiklang als Sextakkord in der Sextlage – melodisch konsequent erreicht (T. 45) – gelangt Michl nach d-Moll (T. 46) über die authentische Auflösung des Septakkords über *fis* (T. 47) nach g-Moll. Diesem folgt auf Schlag 4 der dominantische Terzquartakkord über *d*, der authentisch fortgeführt in T. 49 g-Moll bestätigt. Nun halbiert sich der harmonische Rhythmus, so dass auf zwei Schlägen des dominantischen A-Dur–Septakkords und dessen authentische Auflösung auf Schlag 3 und 4 nach d-Moll halbschlüssiges A-Dur folgt. Dies versieht Michl in Takt 52 mit der kleinen Septe und pendelt ganztaktig bis zum Ende der Phrase in Takt 60 mehrmalig plagal – authentisch in der Haupttonart des Te Deums, womit die Rückkehr zu dieser mehrmals bestätigt wird. Der anschließende Solosatz (T. 61-66) und das Tutti (T. 66-70) bleiben in der Haupttonika, abgesehen von einem kurzen Ausweichen nach e-Moll in T. 66, das dominantisch erreicht, dann jedoch nur authentisch, nicht dominantisiert nach A-Dur über einen Quartsextakkord (T. 67) weitergeführt wird. Das Ende des Orchesternachspiels (ab T. 74) moduliert auf G-Dur, so dass sich der zweite Teil ohne Pause an den ersten anschließt. Die Modulation erfolgt über den haupttonikal Orgelpunkt *d* in den Bassi, der drei Takte lang als Ganze obliegt, dann zur Vorbereitung des Abschnittwechsel in T. 77 in vier Viertelschlägen diminuiert wird. Erste und zweite Violine laufen in Oktavparallelen, die Viola zur zweiten Violine in Unterterzen.

Gekennzeichnet ist die Melodie dieser Phrase durch chromatische Nebennoten. Durch das Ersetzen des *cis* mit dem *c* als dominantischer Gleitton wird die neue Tonika G – Dur authentisch vorbereitet und erreicht.

Der zweite Abschnitt bleibt bis auf eine Stelle kurz vor Schluss in G-Dur, auch wenn er in dem einzigen, kurzen Solomelisma „subveni“ ein *f* statt *fis* bringt, was eher als obere, gleittönige Nebennote im figurativen Kontext zu verstehen ist. Auch vorkommende Alterationen des *c* zum *cis* (z.B. T. 87, Tenor) oder chromatische Durchgänge (z.B. Takt 89 Schlag 3 Bass, T. 106 Tenor) sind figurativ zu verstehen. Nähere Betrachtung verdienen die Schlusstakte dieses Abschnitts ab T. 117. Hier findet sich auf Schlag 1 ein G-Dur–Dreiklang, dem auf Schlag 2 *fis*-vermindert als Sextakkord und auf Schlag 2+ ein dominantischer G-Dur–Quintsextakkord folgt. Dieser löst sich in Takt 118 nach *c*-Moll auf, dem Michl über den gemeinsamen Ton im Sopran in Takt 119 einen dominantischen F-Dur–Septakkord folgen lässt. Dieser wird authentisch auf die 1 in Takt 120 nach B-Dur aufgelöst. In dieser –3-Ebene von G-Dur aus betrachtet, verharrt Michl aber nur kurz. Nach einer Viertelgeneralpause auf Schlag 2 in Takt 120 kehrt Michl über *fis*-vermindert als Sextakkord zurück nach G-Dur.

Dieses G-Dur bestätigt Michl mit einer viertelweisen I – IV – V $\frac{6}{4}-\frac{5}{3}$ – Kadenz. Das sich nun anschließende, vier Takte lange Orchesterzwischenstück hat die Funktion, in die Tonart des dritten Abschnittes, nach D-Dur, zurückzuführen, womit die harmonische Klammer des Hymnus geschlossen wird. Wie zwischen erstem und zweitem Abschnitt erfolgt dieser Übergang zäsurlos. Über die ganztaktige harmonische Wendung G-Dur, D-Dur (Sextakkord) dominantischer A-Dur–Quartsext- bzw. Quintsextakkord und dessen authentischer Weiterführung nach D-Dur ist Michl bereits auf die erste Achtel des Taktes 127 in der Haupttonart des Stückes wieder angelangt, bestätigt diese achtelweise aber noch mit einer I – IV – V $\frac{6}{4}-\frac{5}{3}$ – Kadenz.

Der dritte, kürzere Abschnitt des Te Deums bleibt komplett in D-Dur. Die vorrangige Grundtonfortschreibungen ist, wie bei Michl und in der Stilistik der Zeit üblich, eine authentische.

3.4.3. Motivik und formbildende Thematik

Durch die drei festgestellten Abschnitte lässt sich eine Da capo–Dreiteiligkeit vermuten. Dies bestätigt sich thematisch und motivisch jedoch nicht.

Allegro

Cor. (F)

Clar. (D)

Tymp. (D/A)

I
VI.
II
ff

Vla.
ff

Vlne
ff

S.
f
Te De - um lau - da - mus,

A.
Te De - um lau - da - mus,

T.
8
Te De - um lau - da - mus,

B.
Te De - um lau - da - mus,

Die ersten vier Takte des Te Deum

Zwar eröffnet der dritte Abschnitt in Takt 128 f. wie Takt 1 f. mit der abwärtsgerichteten D-Dur-Dreiklangsbrechung in Vierteln mit je einer Viertelpause dazwischen und anschließenden, durchgehenden Vierersehztelgruppen dreiklangsaufsteigend in Violine eins und zwei – in der Viola und den Bassi wird der Viertelduktus beibehalten –, doch endet das Zitat des Beginns von den Hörnern verstärkt bereits nach zwei Takten, indem nicht die Figuration des tonartenbestätigenden Pendels folgt, sondern die tonikale Dreiklangsbrechung beibehalten wird.

Eine weitere Wiederkehr von Themen ist nicht festzustellen. Ohne thematische Bindung tauchen einzelne Motive gelegentlich wieder auf, was jedoch durch die in anderen Stücken bereits festgestellten Verwendung von bestimmten Spielfiguren zu erklären ist. Somit ist dieses Stück vorrangig am Text entlang, jedoch wie anzunehmen unprogrammatisch durchkomponiert. Im Sopran ist die in den Messkompositionen festgestellte Melodik entweder in Tonritten oder in Harmoniefigurationen erkennbar. Die übrigen Stimmen dienen der vierstimmigen, choralartigen Ausharmonisierung dieser bei einer nach generalbassorientierter Bassführung bei überwiegend sanglichen Schrittfolgen.

3.4.4. Der Streichersatz

Die Streicherstimmen teilen sich auf in eine noch generalbassorientierte Bassstimme, eine davon unabhängige, jedoch an der Motivik der beiden Violinen nicht beteiligten Violastimme und den beiden Violinen. Die zweite Violine orientiert sich in Terz- oder Sextparallelen (z.B. T. 1- 7, 21 ff, 124, 170 f.) oder unisono bzw. oktavparalleler Führung (z.B. T. 55, T. 125-126, T. 128 ff.) an der ersten oder unterstreicht deren eigenständige Melodieführung durch akkordische Figurationsspielfiguren (z.B. T. 113-116, 78 ff.). Die erste Violine orientiert sich überwiegend an der Melodik der Sopranstimme, die sie rhythmisch (z.B. T. 3 f., T. 10 ff.) oder akkordisch diminuiert figuriert (z.B. T. 10, Schlag 3 bis 4, T. 15 ab Schlag 3) bringt. Oft wechseln diese Prinzipien mit einer kurzabschnittigen *colla parte*-Führung auf kürzestem Raum (z.B. T. 15 ff., T. 24 ff.), so dass dadurch mit diesen doch recht einfachen Mitteln eine große Abwechslung erreicht wird.

In den Takten 40 bis etwa 51 wird eine virtuose eigenständige erste Violinenstimme suggeriert, die jedoch bei genauer Betrachtung nur eine akkordische Ausfigurierung der zu Grunde liegenden Harmonien und gleichzeitig eine melodische Ausfigurierung der Sopranstimme darstellt.

Im zweiten Abschnitt nimmt die erste Violine die Motivik des Sopransolos ebenfalls nur voraus. Durch das ganze *Te Deum* zieht sich als zentrale Figuration die in den ersten beiden Takten kernmotivisch vorgestellte Dreiklangsbrechung: z.B. T. 1- 2, T. 19, T. 55, T. 64, T. 113, T. 128-134, T. 159-160 etc.).

3.5. Der Psalm „Miserere“ [JWM AXVII:4]

Der Psalm 50 (51) „Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam“ zählt zu den Bußpsalmen, also denjenigen, die das Bekenntnis von Schuld thematisieren. Diese hatten und haben in der katholischen Liturgie einen zentralen Platz bei der Feier der Karwoche und wurden somit oft vertont. Das Miserere im Speziellen hat seinen zentralen Platz in den Laudes am Karfreitag (bzw. als letzter Psalm der Trauermette), und seine bekannteste Vertonung dürfte die doppelchörige von Gregorio Allegri (1582-1652) darstellen.

Eine Vertonung dieses Psalms von Joseph Willibald Michl [JWM AXVII:4] ist aus den 1770er Jahren in München und in einer Abschrift aus dem Jahre 1784 in Weyarn überliefert.

3.5.1. Großform und allgemeine Beobachtungen

Im Unterschied zu den im Folgenden betrachteten Vesperpsalmen ist dieses *Miserere* umfangreicher, mehrteilig und zeigt diese Großform:

Psalmverse	Länge	Tonart/Takt	Tempo	Besetzung
Miserere mihi... contra me est semper.	44 T.	g / 4/4	<i>Adagio</i>	SATB; Ob 1/2, Fg, VI 1/2, Vla, OeB ¹⁰⁴
Tibi soli peccavi... manifesta mihi.	70 T.	Es / 3/4	<i>Largo</i>	Asolo; Cor 1/2, Fg 1/2, VI 1/2, Vla, OeB
Ecce enim... mater mea.	187 T.	c / 2/2	<i>Allegro</i>	SATB; Ob 1/2, Fg 1, VI 1/2, Vla, OeB
Asperges me... ossia humiliata	19 T.	g / 4/4	o.A.	Sopransolo, VI 1/2, Vla, OeB
Averte faciem... meas dele.	79 T.	B / 2/4	<i>Andante</i>	Ssolo, Ob 1/2, Fg 1, VI 1/2, Vla, OeB
Ne projecias me... Ne aufereas a me.	29 T.	d / 3/4	<i>Largo</i>	Altsolo, SATB; VI 1/2, Vla, OeB
Redde mihi... confirma me.	93 T.	F / 4/4	<i>Allegro con spirito</i>	Tsolo, Cor 1/2, VI 1/2, Vla, OeB
Libera me... iustitiam tuam.	35 T.	B / 2/4	<i>Andante</i>	SATB, VI 1/2, Vla, OeB
Domine labia... non delectaberis	83 T.	g / 3/4	<i>Allegretto</i>	Bsolo, Ob 1/2, Fg, VI 1/2, Vla, OeB
Sacrificium... Deus non despicias	52 T.	g / 2/2	<i>Adagio</i>	Cor 1/2, Fg 1/2, VI 1/2, Vla, OeB
Benigne... tuum virulos	77 T.	B / 2/4	<i>Andante</i>	Ssolo, Tsolo, Ob1/2, Fg, VI 1/2, Vla, OeB
Gloria patri... et semper.	5 T.	g / 4/4	<i>Adagio</i>	SATB; Ob 1/2, Fg, VI 1/2, Vla, OeB
Et in saecula... Amen.	96 T.	g / 4/4	<i>Allegro moderato</i>	SATB; Ob 1/2, Fg, VI 1/2, Vla, OeB

¹⁰⁴ „Organo e Bassi“.

Der Instrumentalsatz entspricht in der Funktion der Bläser und dem Verhältnis zwischen generalbassbasierendem Streichersatz einerseits und einem teilfigurierten Mitvollzug der vokalen Oberstimme in der ersten Violine andererseits, an der sich wiederum die zweite orientiert, den bisher erzielten Beobachtungen Michl'scher Kirchenmusik. Der Chorsatz ist mit Ausnahme der beiden Fugen „*Ecce enim*“ und „*Et in saecula*“ wie bei den bereits betrachteten Ordinarius- und Officiumskompositionen homophon syllabisch. Auch die Arien und das Duett folgen in ihrem Aufbau und Duktus den bisherigen Beobachtungen.

Diese umfangreiche Psalmvertonung umfasst zwei Chorfügen, die auf Grund der zurückhaltenden kontrapunktisch-polyphonen Setzweise im Œuvre Michls von Interesse sind und von denen die erste näher betrachtet werden soll.

3.5.2. Die Chorfuge „*Ecce enim in iniquitatibus*“

Die erste Chorfuge umfasst 187 Takte und stellt die dritte Nummer der kantatenhaften Psalmvertonung mit dem Text „*Ecce enim in iniquitatibus*“ dar. Sie steht in c-Moll, sowie im Alla breve-Takt, was zum einen an die klassische Vokalpolyphonie, zum anderen an die Schlussfugen großer klassischer Messvertonungen erinnert.

Auch sie weist die in den Messvertonungen beobachtete Permutationsfugenstruktur auf, bei der ohne Zwischenspiele und diesen folgenden weiteren Durchführungen nach einigen Themenwiederkehrungen die Stimmen homophon zusammengeführt werden, um ggf. in einer Engführung zu gipfeln.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

B. Ec - ce e - nim in in - i - qui - ta - ti - bus con cep - tus

9
T. Ec - ce e - nim in in - i - qui -
B. sum et in pec - ca - tis con - ce - pit me

16
A. Ec - ce e -
T. ta - ti - bus con - cept - - tus sum et
B. ma - ter me - a. Ec - ce

22
S. Ec - ce
A. nim in in - i - qui - ta - ti - bus con cep - tus sum
T. in pec - ca - tis con - ce - pit me ma - ter me - a. Ec - ce
B. e - nim in in - i - qui - - ta - ti - bus con - cep - tus sum.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

29

S. e - nim in in - i - qui - tat - ti - bus con - cep - tus

A. Et in pec - ca - tis con - ce - pit me ma - ter me

T. 8 e - nim in in - i - qui - - ta - ti - - bus con - cep - tus

B.

36

S. sum et in pec - ca - tis con - ce - pit me ma - ter

A. a et in pec - ca - tis con - ce - pit me ma - ter

T. 8 sum. Ec - - ce e - nim in in - i - qui - ta - ti - - bus con -

B. Ec - ce e - nim in in - i - qui - ta - ti - bus con -

43

S. me - a et in pec - ca - - tis

A. me - a. Ec - ce e - nim in in - i - qui -

T. 8 cep - tus sum. Et in pec - ca - tis con - ce - pit me

B. cep - tus sum et in pec - ca - tis con - - ce - pit me

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

50

S. Ec - ce e - nim

A. ta - ti-bus con - cep - tus sum et in pec - ca - - tis con - -

T. 8 ma - ter me - a. Ec - ce, ec - ce e - nim in in -

B. ma - ter ma - ter me - a. Et in pec -

57

S. in in - i - qui - ta - ti - bus con - cep - tus sum. Ec -

A. ce - pit me ma-ter me - a. Ec -

T. 8 i - qui - ta - ti - bus con - cep - tus sum.

B. ca - tis con - ce - pit me ma - ter me - a. Ec -

63

S. ce e - nim

A. - ce, ec - ce e - nim

T. 8 Ec - ce e - nim

B. - ce e - nim

Der Chorsatz der Fuge „Ecce enim in iniquitatibus“, Takt 1 bis 60

Der neuntaktige Dux wird zuerst vom Chorbass vorgestellt. Er besteht aus einer fünftaktigen, auch chromatisch aufsteigenden Linie, die wieder zum Ausgangston zurück geführt wird. Das Continuo (inkl. Fagott) geht colla parte. In Takt 10 beginnt der Tenor colla Parte mit der Viola im Quintabstand auf *g* mit dem Comes. Nach 2 ½ Takten Pause setzt der Bass mit einem Kontrapunkt ein, der sich im Tenor beim Duxeinsatz des Alts mit colla parte geführter, aber nach oben oktavierter zweiten Violine (T. 19) mit samt der Pausen zu Beginn als beibehalten erweist. Der Bass orientiert sich zunehmend an dieser in parallelen Terzen und Sexten. Mit dem Comeseinsatz des Soprans (T. 27), der ebenfalls von der nach oben oktavierten ersten Violine verdoppelt wird, endet die Chorbassphrase. Der Alt bringt den beibehaltenen Kontrapunkt, an dem sich nun der Tenor nach vorheriger chromatisch aufsteigender Linie konsonant orientiert. Mit dem Ende des Comes im Sopran in Takt 36 schließt Michl nicht die Exposition und führt den Satz auch nicht in ein modulierendes Zwischenspiel weiter, sondern lässt den Bass mit dem Comes wieder anheben. Der Sopran erhält den hierzu beibehaltenen Kontrapunkt. Der Vokalsatz verdichtet sich, indem nun keine Stimme pausiert, um dadurch den nächsten Themeneinsatz vorzubereiten. So findet sich der nächste Themeneinsatz in der Comesgestalt im Alt – direkt in einer bestehenden melodischen Linie. Der colla parte geführte Instrumentalsatz wird ab diesem Zeitpunkt um die hohen Bläser erweitert. Die Vokalstimme wird durch die zweite Oboe verdoppelt. Der beibehaltene Kontrapunkt befindet sich nun im Tenor. Im Takt nach Beendigung dieser Comesdurchführung hebt der Sopran (T. 52) wieder mit dem Comes an. Mit diesem Einsatz beteiligt sich auch die erste Oboe colla parte. Der beibehaltene Kontrapunkt erklingt im Bass.

Ab Takt 60 führt Michl diesen polyphonen Satz zu einem homophonen zusammen. Dabei findet eine Modulation über die -1-Parallele As-Dur in die 0-Parallele Es-Dur (T. 74) statt. Diese Zwischentonika wird aber schnell im authentischen Hauptschritt verlassen. Hinzu kommt eine chromatisch aufsteigende Linie im ganztaktigen harmonischen Rhythmus. Von der Quintlage ausgehend führt Michl den Chor über dem Orgelpunkt *es* von Es-Dur nach as-Moll-Quartsextakkord, A-Dur-Quartsextakkord zu einem dominantischen Es-Dur-Septakkord, der zwei Takte lang gehalten wird und authentisch nach As-Dur aufgelöst wird. Ganztaktig wird die neue Zwischentonika in der Kadenzfolge I-IV-V₄⁶-₃⁵-I bestätigt.

In As-Dur beginnt in Takt 84 der Sopran wieder mit dem nach Dur abgeänderten Dux. Der beibehaltene Kontrapunkt findet sich im Alt. Den nächsten Einsatz von *es* beginnend bringt in Takt 93 der Bass, den Kontrapunkt in T. 95 der Sopran. Dies mutet nach einem Comes an. Jedoch bringt dieses tonale-tonikale Gefüge der Tenor mit seinem nächsten Einsatz durcheinander, indem er im Quintabstand von *b* aus beginnt, was sich zum vorherigen Basseinsatz,

der nun den Kontrapunkt vorträgt, wie Dux-Comes verhält. Nach einem kurzen, modulierenden Zwischenspiel bringt der Sopran in Takt 110 das Fugenthema in der ursprünglichen Comesgestalt. Die zu Grunde liegende Harmonie stellt jedoch noch Es-Dur dar. Erst im dritten Takt des Themenkopfs ist Michl in g-Moll zurückgekehrt, das verdurt und dominantisiert den Comeseinsatz im Alt in T. 119 vorbereitet. Die im vorherigen Abschnitt pausierenden Oboen sind ab T. 110 wieder *colla parte* zu Sopran (nichtoktaviert) bzw. Alt (nach oben oktaviert) geführt. Den beibehaltenen Kontrapunkt während der Soprandurchführung bringt der Tenor, beim Alt der Sopran. Weitere Themendurchführungen, möglicherweise im Tenor oder Bass, bleiben aus. Der musikalische Satz verdichtet sich wieder zu einem homophonen. Dieser endet in Takt 130 halbschlüssig. Während die Basslinie eigenständig und neu- bzw. eigenthematisch weitergeführt wird, suggerieren Alt (T. 132), Sopran (T. 134) und Tenor (T. 136) eine kanonische Engführung (im Oktav- bzw. Primabstand, nicht im Quintabstand) mit einem Motiv, das die zuvor erklingende Basslinie (T. 130ff.) aufnimmt bzw. imitiert. Aber auch hier findet bereits in T. 138 wieder eine homophone Zusammenführung statt. Auch dieses homophone Zwischenspiel ist nur von kurzer Dauer und moduliert. Es schließt in T. 149 abkadenzierend in der 0-Ebene Es-Dur. Ohne Modulation setzt im Takt darauf der Bass über *c* mit dem Dux ein, im Quintabstand dazu bereits in T. 153 der Tenor mit dem Comes. Mit dieser Engführung kündigt sich die Fugenklimax an. Eine Halbe vor dem Tenor bringt der Alt den tonal angepassten, strukturell jedoch beibehaltenen Kontrapunkt. In Takt 160 weist der Sopran den Comes auf, bereits einen Takt später der Alt den Dux. Der wiederkehrende Kontrapunkt findet sich im Bass. Ebenfalls diese Stimme musiziert in Takt 169 den Dux. Der Sopran begleitet mit der bekannten Gegenstimme. Bereits nach Kurzem werden die vier Stimmen, die in der üblichen Weise durch die Instrumentalstimmen außer den Oboen verdoppelt werden, wieder zum homophonen Satz zusammengeführt. In diesen treten in T. 178 die beiden Oboen ein. Während die zweite *colla parte* mit dem Sopran geht, oktaviert die erste drei Takte lang den Alt, dann den Tenor (zweifach) nach oben. In diesen letzten Takten dieser Nummer moduliert Michl von der Grundtonart c-Moll dominantisch über dem dominantischen D-Dur-Septakkord und seiner trugschlüssigen Weiterführung nach Es-Dur zu einem a-halbvermindert-Quintsextakkord nach D-Dur und dessen authentischer Auflösung. Diese Modulation ist sicherlich der tonal stringenten Überleitung in das Rezitativ der Nummer 4 „Asperges“ geschuldet.

Damit schließt die erste Chorfüge, deren Kompositions-, Satz- und Aufbauprinzip der zweiten 96 Takte umfassenden Chorfüge, dem „Et in saecula saeculorum, amen.“, mit dem das *Miserere* beendet wird, entspricht.

3.6. Ein Psalm und ein *Magnificat* aus Vesperkompositionen

Zu Michls Vertonung *Vesperae de Dominica* (WEY 337, Nr. 1-7 / JWM AXXV:7.1; Quelle C), die in der Vespersammlung *III Vesperae de Dominica, Beata [MV] et SS. Apostolis cum reliquis Psalmis per annum occurrentibus* (WEY 377) enthalten ist, gehören u.a. der Vesperpsalm 111 „Beatus vir“ und als Höhepunkt das Lukascanticum, ein *Magnificat* in D-Dur für Cantus, Tenor und Bass-Solo, vierstimmigen gemischten Chor zwei Violinen, Viola, Violone und Orgel, sowie zwei hinzutretenden Clarinen (WEY 337, Nr. 7). Hat Alfred Zehelein in seiner Dissertation den Psalm „Beatus vir“, dessen Noten er in der damaligen Domchorbibliothek in München vorfand, beschrieben,¹⁰⁵ soll in dieser Analyse das *Magnificat* ebenso, wie zuvor ein weiterer Psalm, das „Confitebor“ aus den *Psalmi residui Nr. 25* (WEY 337, Nr. 25) näher betrachtet werden.

3.6.1. Psalm 137 „Confitebor“ [JWM AXXV:7.8]

Diese 94taktige im *Allegretto* gehaltene Komposition weist ebenfalls wie der Psalm „Beatus vir“ keine Koloraturen auf, dafür reichere Tonartenausweichungen, die sich v.a. in der Vermollung der Tonika und damit als Abfallen in die –3-Ebene darstellen, und dynamische Angaben, sowie eine sorgfältige Phrasierung. Die Instrumentierung sieht ausschließlich Streicher vor, die generalbassbezogen und mit eigenständiger Violastimme sich in der bereits in den Messen festgestellten Satzweise präsentieren. Bei beiden Psalmvertonungen dieser Vesper (111 und 137) kann auf Grund des Fehlens eines Durchführungssatzes, aber auch einer eindeutigeren Reprise eine „Sonatengestalt kaum mehr erkannt werden“.¹⁰⁶ Zwar stellt die Doxologie des „Confitebor“ einen Rückgriff auf den, wenn auch nicht unmittelbaren Anfang des Psalms dar. Diese 18 bzw. 14taktige Phrase (T. 9-26 und T. 80-93) ist in je zwei Abschnitte unterteilt, von denen der erste halbschlüssig bzw. im Stil des V. Psalmtons (Tritus authenticus) endende durch eine Unisonoführung der Streicher und einen dazu kontrapunktisch, aber ebenfalls unisono gehaltenen Chorsatz charakterisiert wird. Der Abschnitt ist in der vermollten Tonika des Psalms, in a-Moll, gehalten. Dabei scheint sich die Melodieführung des Chores auf Grund der syllabischen Tonrepetitionen, aber auch die am Parallelismus Membrorum¹⁰⁷ orientierte Zweiteiligkeit mit Pause in der Mitte und Mediatio- bzw. Finalishälften¹⁰⁸ Melodiefloskeln am jeweiligen Ende die Psalmodie nachzuempfinden.

¹⁰⁵ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 27.

¹⁰⁶ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 27.

¹⁰⁷ Cf. Schwemmer: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium* (wie Anm. 33), S. 48.

¹⁰⁸ Cf. Schwemmer: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium* (wie Anm. 33), S. 53.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

I
VI.
II
Vla.

S. *f*
In con-spec-tu an-ge - lo - rum psal-lam ti - bi Do - mi-ne;

A.
In con-spec-tu an-ge - lo - rum psal-lam ti - bi Do - mi-ne;

T.
8 In con-spec-tu an-ge - lo - rum psal-lam ti - bi Do - mi-ne;

B.
In con-spec-tu an-ge lo - rum psal-lam ti - bi Do - mi-ne;

B.c.
tasto solo

I
VI.
II
Vla.

S.
ad-o - ra - bo ad tem-plum sanc-tum tu-um et con-fi-te - bor no-mi-ne tu - o.

A.
ad-o - ra - bo ad tem-plum sanc-tum tu-um et con-fi-te - bor no-mi-ne tu - o.

T.
8 ad-o - ra - bo ad tem-plum sanc-tum tu-um et con-fi-te - bor no-mi-ni tu - o.

B.
ad-o - ra - bo ad temp-lum sanc-tum tu-um et con-fi-te - or no-mi-ni tu - o.

B.c.

Andeutung einer Psalmodie im Chorsatz, Takt 9 bis 17

Beim musikalischen Rückgriff auf den Beginn in der Doxologie ist die erste Hälfte des ersten Abschnitts wegen des kürzeren Textes „Gloria Patri et filio et Spiritui Sancto“ auf nur fünf Takte verkürzt. So handelt es sich nicht völlig um ein wörtliches Zitat. Dieses ist bei der Wiederholung der zweiten Hälfte eher gegeben. Lediglich der Rhythmus des Chores ist den Erfordernissen des neuen Textes angepasst. In diesem (T. 18-26 bzw. 85-93) fächert sich die vorherige instrumental-vokale Zweistimmigkeit in die Vierstimmigkeit auf. Der Chorsatz ist wie üblich homophon und syllabisch gehalten. Die Streicher laufen prinzipiell colla parte mit den Chorstimmen: Die erste Violine mit dem Sopran, die zweite Violine mit dem Tenor, die Viola mit dem Alt und die Violone mit dem Bass. Allerdings figuriert die erste Violine teilweise durch Nebennoten die Sopranstimme, die zweite Violine und Viola figurieren gelegentlich rhythmisch. Im Chorsatz lässt sich eine Parallelführung von Sopran und Tenor in Terzen feststellen. Der Bass ist generalbassorientiert, der Alt stellt die „Füllstimme dar“. Diese zweite Hälfte des Chorabschnittes führt den Halbschluss, mit dem die erste Hälfte endete, zum Dominantseptakkord erweitert fort, kehrt aber bereits mit dem zweiten Takt in die 0-Ebene des Psalms, nach A-Dur zurück, in der dieser Abschnitt mit der für Michl üblichen $IV-V_{4-5-3-I}$ Kadenz auch endet. Bei der Doxologie folgen lediglich noch drei Viertelschläge des A-Dur-Dreiklags in den hohen Streichern über einer abwärtsgerichteten akordischen Figuration in den Bassi, die das Stück beenden.

Trotz dieser beiden musikalisch sich entsprechenden Teile ist in den übrigen Abschnitten, die dem Sopran- und Altsolo vorbehalten sind, keine motivische Struktur vordergründig zu erkennen, die sich zu einer Sonatensatzform zusammenfügen würde. Der Gesamtaufbau des Psalms zeigt sich wie folgt:

Takt	Psalmtext	Besetzung	Tonart
1-8	137, 1a-b	Ssolo, Asolo	A
8-26	137, 1c-2	Tutti	a/A
26-36	137, 3	Asolo	D (->A)
36-43	137, 4	Ssolo	A -> D
44-50	137, 5	Ssolo, Asolo	D
51-55	137, 6	Ssolo, Asolo	A
56-79	137, 7-8	Ssolo, Asolo	A/a/A
80-93	Doxologie	Tutti	a/A

Die Psalmvertonung beginnt mit den beiden Soli. Zwei Viertel lang stabilisieren die Streicher durch akkordische, aufsteigende Figurierungen die Tonika, bis die Solisten auftaktig zum zweiten Takt einsetzen. Diesen Takt lang fahren die beiden Violinen wie gehabt fort, ehe sie sich im zweiten Takt an den Solostimmen orientieren. Im gesamten weiteren Verlauf des Psalms laufen mit Ausnahme der kurzen Momente, in denen die Sänger pausieren, die erste

Violine evtl. mit leichten rhythmischen Figurierungen (z.B. T. 64 oder T. 72ff.) colla parte mit dem Sopran, die zweite Violine mit dem Alt. In den Pausen figurieren die besagten Instrumentenstimmen in der Regel harmonisch bei beibehaltener rhythmischer Gestaltung. In den Passagen, in denen die Altstimme allein solistisch führt (T. 26-36) orientiert sich die erste Violine an dieser. Die zweite läuft dazu in Terzen parallel. Die Viola weist eine von der Violine unabhängige, harmonisch als „Füllstimme“ zu fassende Struktur auf. Wie der Chor, so sind auch die Solistenpassagen bis auf sehr geringe figurative Momente (z.B. T. 7, Schlag 2 und 3; T. 61, Schlag 3) syllabisch homophon gehalten. Fugierte Passagen sind nicht zu finden. Textlich laufen beide Solostimmen bis auf zwei Stellen parallel. In Takt 51 beginnt der Sopran mit dem Text „Quoniam excelsus Dominus“. Eine Viertel nach dessen Beginn setzt der Alt gleichzeitig dazu mit der zweiten Texthälfte des ersten Psalmmembers „et humilia respicit“ ein. Mit dem Auftakt zu Takt 53 vereinen sich beide Solostimmen zum zweiten Memberum des sechsten Psalmverses. In Takt 71 wird dieses Prinzip zu einer kurzen Polytexturstelle, wie dies bei den *Gloria*- und *Credo*-Sätzen bei den *Missae breves* z.B. von Joseph Haydn (z.B. die *Missa brevis in F-Dur*, mit dem Beinamen „*Jugendmesse*“ Hob XXII,1) vorliegt, ausgebaut. Während der Sopran wieder mit der ersten Hälfte des ersten der hier drei Versmembra beginnt, hat der Alt eine Viertel später den Text des zweiten Versmembers. In Takt 76 vereinen sich beide Stimmen wieder zum dritten Memberum, wobei im Alt das erste Wort *opera* im Takt zuvor auf Grund des letzten Wortes des vorherigen Members „*saeculum*“ fehlt. Die beiden Solostimmen werden, wenn dies an manchen Stellen die zu Grunde legende Harmonie nicht anders vorgibt (z.B. T. 73ff.) in parallelen Terzen oder Sexten geführt. Damit sind die beiden Stimmen in den duettischen Passagen nur scheinselfständig. Wie in den Chorabschnitten zu beobachten, zeichnen auch die Solostimmen, allerdings weniger durch Tonrepetitionen, dafür auch durch kurze Pausen und Mediatiofloskeln ähnlichen Melodiewendungen den Psalmaufbau nach. So in T. 5, T. 32, T. 46, T. 67. Auch an den Psalmversenden wird durch Pausen und Kadenzen der Satz gegliedert.

Wie zu Beginn schon festgestellt, lässt sich bis auf die Wiederholung des Chorabschnittes kein motivischer Großplan erkennen, der die Soloabschnitte damit in eine Großform zusammenführen würde. Wie viele Messsätze von Michl wirkt dieser Psalm damit auch eher am Text entlang durchkomponiert.

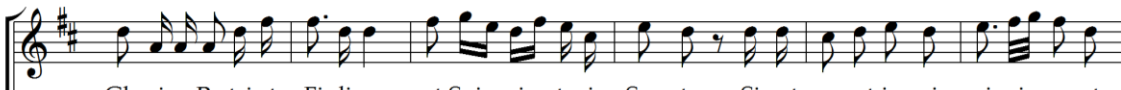
Der technische Anspruch an die Solosänger ist eher mittel. Als oberste Note hat der Sopran ein a^2 (Der Chorsopran überschreitet das fis^2 nie). Der Alt bewegt sich zwischen h^0 und d^1 . Die Modulationen in dieser Psalmvertonung weisen keine Unüblichkeiten auf, ebenso nicht die firmierenden Kadenzen. Der harmonische Rhythmus ist in der Regel ganztaktig.


3.6.2. Das *Magnificat* aus *JWMA XXV:7.1*

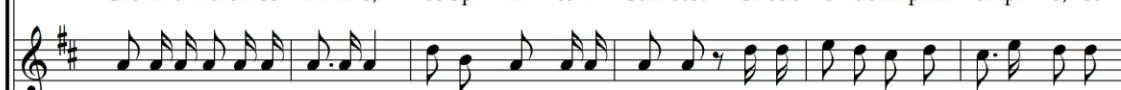
Wie beim Psalm 137 so bildet auch der Wiederaufgriff einer Tuttichorphrase vom Beginn bei der Doxologie die motivisch-strukturelle Klammer des *Magnificat* (WEY 337, Nr. 7 / *JWMA XXV:7.1*). Diese ist jedoch in diesem Vespersatz etwas intensiver ausgeprägt, in dem auch die beiden Sopransolopassagen T. 13 bis 20 und 50 bis 57 einander in der Streicherbegleitung entsprechen und der, den unterschiedlichen Texten rhythmisch angepassten Melodie der Solostimme. Auch der Beginn der diesen Abschnitten stets folgenden Basssolostimme ist gleich, wird jedoch unterschiedlich weiter geführt, in dem er beim ersten Mal in ein Tenorsolo („*Et misericordia eius*“ T. 25ff.) mündet, beim zweiten Mal zur Chordoxologie führt. Die Gliederung zwischen Soli- und Tuttistellen, aber auch die Phrasierung innerhalb dieser ist wieder am Parallelismus membrorum des Bibeltexes orientiert.

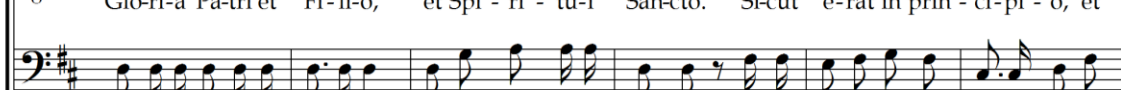
Ein Unterschied zum vorher betrachteten Psalm besteht jedoch darin, dass diese Vertonung des Lukascanticum direkt mit dem Choreinsatz beginnt. Auch in der Besetzung unterscheidet sich dieser Vesperschlusssatz vom vorher betrachteten Psalm: Es treten bei diesem Vesperhöhepunkt, wie man dies auch bei Vesperkompositionen von Franz Xaver Richter beobachten kann, zwei Clarinen in C hinzu, die diese Klimax unterstreichen. So wird der mit *Allegro maestoso* vorgeschriebene Vesperschlusssatz auch fanfarenartig mit unisono geführten, akkordisch figurierenden Streichern und den die jeweilige erste Schlagzeit der ersten beiden Takte markierende Viertel der Clarinen hervorgehoben. Harmonisch stellen die ersten drei Vorspieltakte zum im 2/4-Metrum gesetzten *Magnificat* ein Unterquintpendel mit anschließender IV-V-I-Kadenz dar. Während des Stückes ist der harmonische Rhythmus überwiegend ganztaktig. Auch in diesem als drittem betrachteten Vesperteilsatz finden sich in den Vokalstimmen häufige Tonrepetitionen, die an ein Psallieren erinnern. Der Tonartenverlauf umfasst auch hier die Modulationen in die +1 (für drei Takte sogar in die +2-Ebene; T. 42ff.) und -1-Ebenen sowie eine Ausweichung in die -2-Parallele (T. 38ff.). Der Chor- und Instrumentalsatz entspricht den beiden zuvor betrachteten Vesperpsalmsätzen.

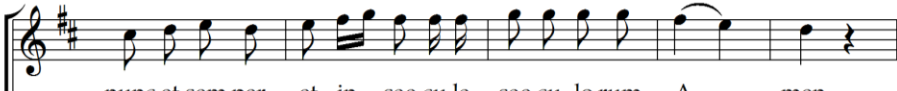
1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*


S.  Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i San-cto. Si-cut e-rat in prin-ci-pi-o, et

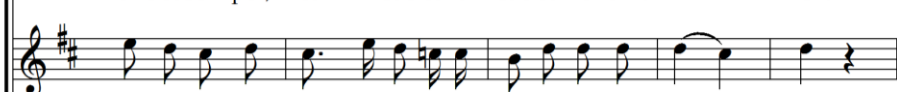
A.  Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i San-cto. Si-cut e-rat in prin-ci-pi-o, et

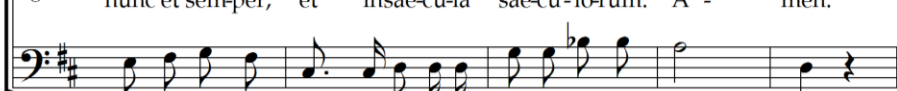
T.  8 Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i San-cto. Si-cut e-rat in prin-ci-pi-o, et

B.  Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i San-cto. Si-cut e-rat in prin-ci-pi-o, et

S.  nunc et sem-per, et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A - men.

A.  nunc et sem-per, et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A - men.

T.  8 nunc et sem-per, et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A - men.

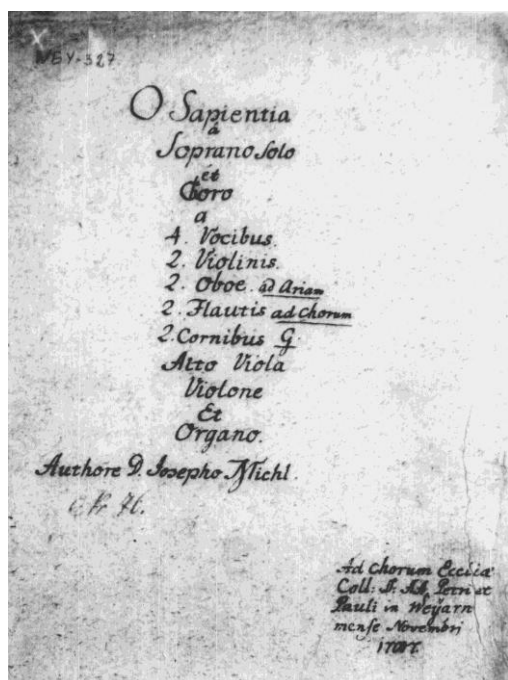
B.  nunc et sem-per, et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A - men.

Doxologie, Takt 66 bis 76, Chorsatz

4. Solistische Vokalwerke

Arien, Duette etc. erscheinen sowohl im geistlichen wie weltlichen Repertoire, in Oratorien und Opern. So soll diese Gattung das „Schanier“ zwischen der Betrachtung der Werke Michls für die Kirche und das Theater sein. Bevor Arie, Cavatina und Rondo in den Bühnenwerken Michls betrachtet werden, sollen die geistlichen Arien des Oberpfälzer Komponisten einen Zugang zu seinem Umgang mit dieser vokalen Sologattung geben.

4.1. Die Arie „O Sapientia“ aus der gleichnamigen O-Antiphon [JWM AI:7]



*Titelblatt und
von Michls Antiphon „O Sapientia“¹⁰⁹*

Beginn der Solostimme

4.1.1. Der Text

Die liturgische Verortung einer „Antiphona“ mit dem Text „O Sapientia“ ist die Vesper. Höhepunkt dieser ist das Lukas-Canticum „Magnificat“ (Lk 1,46-55).¹¹⁰ Diesen Magnificattext rahmt in der liturgischen Praxis eine Antiphon ein. In der mittelalterlichen Tradition wurden die Antiphonen der Lukas-Cantica dreimal gesungen, also auch vor der Doxologie.

Besonders gestaltet sind die sieben Magnificat-Antiphonen für den 17. bis 23. Dezember, die sogenannten O-Antiphonen oder Antiphonae Maiores. Ihr Ursprung liegt im Dunkeln, man vermutet aber, dass sie aus dem benediktinischen Mönchtum der Karolingerzeit stammen,

¹⁰⁹ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von H.H. Pfarrer Emmeram Oberberger bzw. P. Dieter Lieblein OT.

¹¹⁰ Cf. hierzu: Schwemmer: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium* (wie Anm. 33), S. 51

wenigstens was ihre Übernahme in den liturgischen Gebrauch betrifft. Ihre Bezeichnung O-Antiphonen kommt von ihrem emphatischen Beginn der preisenden Anrede des erwarteten Messias „O“, dem eine flehentliche Bitte um sein baldiges Kommen folgt. Der Text „O Sapientia“ – also „O Weisheit“ ist der der das Magnificat umrahmenden Antiphon der Vesper vom 17. Dezember.

Jeder der in der Vesperliturgie der Vorweihnachtstage vorgesehene O-Antiphonentext liegt in einer Vertonung Michls vor:

17. Dezember	<i>O Sapientia</i>	O Weisheit	WEY 327	JWM AI:7
18. Dezember	<i>O Adonai</i>	O Herr	WEY 320	JWM AI:1
19. Dezember	<i>O Radix Jesse</i>	O Wurzel Jesse	WEY 325 ^a	JWM AI:5
20. Dezember	<i>O Clavis David</i>	O Schlüssel Davids	WEY 321	JWM AI:2
21. Dezember	<i>O Oriens</i>	O Aufgang	WEY 325	JWM AI:4
22. Dezember	<i>O Rex Gentium</i>	O König der Völker	WEY 326	JWM AI:6
23. Dezember	<i>O Emmanuel</i>	O Gott mit uns	WEY 323	JWM AI:3

Dabei fällt auf, dass alle diese Kompositionen zweiteilig konzipiert sind und aus einem solistischen Part und einem Chorsatz bestehen. Im konkreten Fall der hier betrachteten Antiphon wiederholt der vierstimmige Chor den gesamten, bereits solistisch vorgetragenen Text. So lässt sich diese Übersicht hinsichtlich der solistischen Teile wie folgt erweitern:

<i>O Sapientia</i>	WEY 327	Sopran
<i>O Adonai</i>	WEY 320	Sopran 1 und Sopran 2
<i>O Radix Jesse</i>	WEY 325 ^a	Tenor
<i>O Clavis David</i>	WEY 321	Terzetto (Sopran 1 und 2, Tenor)
<i>O Oriens</i>	WEY 325	Bass
<i>O Rex Gentium</i>	WEY 326	Sopran
<i>O Emmanuel</i>	WEY 323	Sopran, Alt, Tenor, Bass

Die Übersetzung des Textes lautet: O Weisheit, hervorgegangen aus dem Munde des Höchsten, die Welt umspannst du von einem Ende zum andern, in Kraft und Milde ordnest du alles: Komm und lehre uns den Weg der Einsicht!

4.1.2. Die Notenquelle

Das in einer Abschrift von Prosper Hailler CRSA aus dem Jahre 1787 im Musikhandschriftenbestand der ehemaligen Klosterkirche Weyarn unter WEY 327 vorliegende Werk weist eine differenzierte Besetzung auf: Die Arie ist für Sopran solo komponiert, der ein vierstimmiger Chor folgt. Als Instrumente sind 2 Violinen, 2 Oboen bei der Arie, die von zwei Flöten beim Chor abgelöst werden, 2 Hörner, die nicht in der Arie, sondern beim Chor eingesetzt

sind, Alto Viola, Violone und Orgel vorgesehen, wobei die Arie den Vermerk „senza Organo“ aufweist.

Eine autographe sechstaktige Solokadenz auf einem beigefügten Zettel neben einer zweiten nichtautographen macht diese Arie unter den geistlichen für diese Arbeit besonders interessant.

4.1.3. Musikpädagogische Verwendung

Der im ersten Kapitel beschriebene Musikunterricht in Weyarn legt nahe, dass es sich bei diesem Musikstück um eine Komposition zum „musikalischen Exerzieren“ der dortigen Seminaristen handelt. Der Aufbau und die Besetzung entspricht der Beschreibung der „Übungscantilenen“ Otts, bei denen „*jedesmal ein Discantist und Altist mit mitspielender Orgel Soli eine Stropham ab[zu]singen, hernach aber der Chor der Sänger mit mitspielender Orgel, Violinen 2 Waldhörnern die nämliche Strophe [zu] repetieren*“ hatte.¹¹¹ In diesem Fall würde es sich bei dieser Arie auch um ein Zeugnis des musikalischen Niveaus, auf dem diese „Musizierübungen“ in Weyarn stattfanden, handeln. Ein Tagebucheintrag von Laurentius Justinian Ott belegt ein wohl Folgeaufführungsdatum dieser Antiphon, das gleichzeitig nicht nur den kirchenjahreszeitlich ungebundeneren Umgang mit vertonten liturgischen Texten in Weyarn zeigt:

[...] *Musicalia producta sunt Missa D. Michl ex F et D, Sinfonia D. Haydn ex B, Offertorii loco aria Sopranisto o Sapientia D. Michl, Lytanio R.P. Bennonis Grueber. [...]*¹¹²

4.1.4. Analyse

Das für zwei Oboen, Solosopran und Streicher (senza Organo! Diese tritt erst beim anschließenden Chor hinzu) konzipierte Stück zeigt sowohl formal als auch kompositionstechnisch einen reifen, in der Klassik angekommenen Joseph Willibald Michl. Die in C-Dur und im Alla breve-Takt verfasste Arie beginnt mit einem 27 Takte langem Vorspiel, bevor die Solostimme einsetzt.

¹¹¹ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/2, pag. 254-271; Eintrag vom 30. Mai 1788 (Ausschnitt).

¹¹² Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/13, pag. 43, Eintrag am 25. Februar 1800.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Allegro moderato

Ob.
VI. I
VI. II
Vla.
Vln.

f *p* *f* *p* *f*

Ob.
VI. I
VI. II
Vla.
Vln.

f *f* *f*

Ob.
VI. I
VI. II
Vla.
Vln.

f *f* *f*

Erster Teil des Orchestervorspiels, Takt 1 bis 12

Die ersten vier Takte stellen ein Oberquintpendel im ganztaktigen harmonischen Rhythmus, melodisch eine Vorder- und Nachsatzphrase dar. Dynamisch sind diese auch in Forte und Piano gegliedert. Der Themenkopf, der in der ersten Violine zu finden ist, charakterisiert sich durch eine Halbenote mit vier folgenden, tonleiterhaft abwärtsgerichteten Achteln im ersten Takt und einem Achtelvorhalt samt Auflösung und repetierenden, die Phrase beendenden Viertel. Diese Melodik wiederholt sich im Nachsatz diatonisch einen Ganzton tiefer im ersten, einen Ganzton höher im zweiten Takt. Diesen vier Takten schließen sich drei weitere an, die im Forte stehen und sich auftaktig beginnend in den Streichern durch eine synkopisierte punktierte Viertel mit drei punktierten Achteln gestalten. Diese Struktur (im folgenden δ) findet sich an den mikrostrukturell abschließenden Passagen der Arien (z.B. T. 25ff., T. 81f. ohne Auftakt, T. 120ff. 184ff. ohne Auftakt) wieder. Ab dieser Stelle im Vorspiel gehen die Oboen *colla parte*, wenn auch die zweite oktaviert mit der ersten und zweiten Violine, nachdem sie bis dahin durch Liegetöne in Ganzen-Notenwerten die Harmoniegrundlage firmierten. Die zweite Violine geht ab diesen Takten parallel zur ersten, nachdem sie in den Takten zuvor durch akkordische Figuration die Oboen in ihrer Intention unterstützen. Die anschließenden vier Orchestertakte stellen eine motivische Weiterführung bei rhythmischer Deminution in der ersten Violine auf Sechzehntelspielfiguren, durchbrochen von Viertel-Akkorddoppelgriffen auf den betonten Taktzeiten ab T. 9 dar. Diese Takte dienen auch der Modulation in die +1-Ebene, in der die erste Phrase kadenzierend in Takt 11 vor einer Viertelgeneralpause endet. Nun bringt die erste Oboe das Kopfmotiv (Vordersatz), das aber nicht wie erwartet weiter geführt wird (Nachsatz), sondern in das Schlussmotiv mit der rhythmisch markanten Struktur (cf. T. 5ff.) mündet.



Stimme der ersten Oboe, Takt 13 bis 17

Gleichzeitig moduliert Michl wieder zurück in die 0-Ebene, so dass sich hier die Erwartung eines Seitenthemas motivisch und harmonisch nicht erfüllt. Die Streicher begleiten die Oboenstimme mit den üblichen Begleitstrukturen, Achteltonrepetitionen oder akkordische Figurationen in Achtelbewegungen. Nach Beendigung des Motivs in der Oboe übernimmt die erste Violine die motivische Führung, der sich unter der bereits aus T. 5ff. etc. bekannten Struktur ab Takt 18 die zweite Violine in Parallelbewegung anschließt, so dass der Instrumentalsatz dem des Arienbeginns wieder entspricht. Ab diesem Fortetakt werden auch die beiden

Oboen (teilweise in Oktaven) parallel zu den beiden Violinen geführt. Mit dieser Struktur endet das Orchestervorspiel in Takt 27, das wie die ganze Arie überwiegend im ganztaktigen harmonischen Rhythmus gehalten ist, in der 0-Ebene.

Nach einer Viertelgeneralpause beginnt mit Schlag 1 in Takt 28 das Sopransolo mit dem textierten Vorder- und Nachsatz des Orchestervorspiels unter in Achteln rhythmisch (Violine 1, Viola, Bassi) bzw. akkordisch (Violine 2) figurierten Harmonien der Streicher. Nach diesen vier Takten wird die Gesangsstimme aber neu weitergeführt. Das dreitaktige Orchesterzweischenspiel (ab Takt 36) speist sich aus dem bereits in Takt 21 erklungenen Motiv, das im folgenden Takt dem Motiv δ ähnlich weiter geführt wird. Die weiteren zehn Takte, in denen unter weiterhin schweigenden Oboen die Solostimme unter den vorrangig harmonisch begleitenden Streichern den Text der O-Antiphon motivisch weiterspinnt, dienen der Modulation in die +1-Ebene, die spätestens in Takt 50 im authentischen Hauptschritt erreicht ist. In Takt 49 setzt über dieser, sich als dominantisch erweisenden Wendung die Solostimme wieder ein. War das Kopfmotiv der Arie eher durch Tonschritte geprägt, steht hier melodisch eher eine harmonische Figuration im Vordergrund. Auch diese Einsatzphrase umfasst vier Takte, die sich in je zwei unterteilen. Diese sind aber nicht halb- und ganzschlüssig aufgebaut, sondern stellen zweimal einen authentischen Hauptschritt dar. Dennoch könnte diese Motivik als Seitenthema bezeichnet werden, wobei bereits nach den vier Takten das Kopfmotiv des Vorsatzes in die +1-Ebene transponiert erklingt. Dem schließt sich über acht Takte eine Koloratur-Fortspinnung an. Von Pausen durchtrennt bestehen diese Koloraturen auf einer Silbe (*sapi-en-tia*) in dieser Passage überwiegend aus Tonschritten bzw. Läufen.

Diese ganze Phrase bleibt in der +1-Ebene. Ihr schließt sich ein viertaktiges Orchesterzweischenspiel an, das eine neue Motivik in der ersten Violine aufweist, während die Violen (hier in Doppelgriffen) und die Violone in Achteltonrepetitionen, die zweite Violine in akkordischen Achtelfigurationen weiter laufen. Die Kleinstmotivik in der ersten Violine (ϵ) besteht aus zwei repetierenden Achteln und einer repetierenden, punktierten mit Triller und Nachschlag, sowie einer abwärtspringenden Viertel. (T. 65f.). Dies verdichtet sich zu einem dreimaligen Ablauf in Takt 68. In Takt 69 steigt die Solostimme wieder ein, erst syllabisch, um dann ab Takt 74 eine zweite, nun siebentaktige Koloraturpassage zu präsentieren. Im Unterschied zur ersten Bravourphrase ist die Melodik nicht durch Pausen unterbrochen, sondern durchgehend, und besteht erst am Ende aus Läufen, zu Beginn jedoch aus Dreiklangsbrechungen, was technisch anspruchsvoller ist. Der Spitzenton, das h^2 , wird in Takt 77 erstmalig erreicht. Die Streicherbegleitung variiert in den Takten 69 bis 71 vom bisherigen Schema insofern, als sie in halben und ganzen Notenwerten nach Art der Oboen und zusammen mit die-

sen die zu Grunde liegenden Harmonien darstellen. In Takt 72 kommt es zu einer colla parte-Führung von Solostimme, erster Oboe und erster Violine. Zweite Oboe und zweite Violine laufen in Terzparallelen hierzu. In Takt 76 variiert die Solistenbegleitung der beiden Violinen nach zwei Takten verzierter akkordischer Viertelfiguration, erst auf-, dann absteigend in der ersten Violine und den schon bekannten akkordischen Achtelfigurationen in der zweiten Violine durch den achtelweisen Mitvollzug der Dreiklangsektöne in der Solistenfiguration. Der erste Großabschnitt dieser Arie endet mit einer Kombination aus dem δ -Schlussmotiv (T. 81 und 82) und dem Schluss des vorherigen Orchestereinwurfs (ϵ), wobei Takt 84 mit Auftakt dem Takt 68 bei oktavierter zweiter Violine und durchgehend repetierender Viola und Violine entspricht. Sieht man Takt 49ff. als Seitenthema einer Sonatenhauptsatzform an, so könnte Takt 69ff. als Schlussgruppe aufgefasst werden.

Dementsprechend erwartet man nun einen durchführungsartigen Teil bis zum Wiedereinsetzen einer Reprise. Diese ist in der Gesangsstimme von Takt 125 bis 135 zu finden. Diese Takte entsprechen den Takten 28 bis 38. Der zu Beginn der Arie ab Takt 12 erklingende Teil des Orchestervorspiels findet sich wörtlich in den Streichern ab Takt 110, in der ersten Oboe einen Takt später. Die Phrase selbst beginnt in den Oboen, bzw. vorrangig der ersten, die in dem halbschlüssig kadenzierenden Takt 108 der Streicher wieder anheben. Die erste Oboe führt über die drei Schläge pausierenden Streicher zurück zum Anfang. Somit wären dadurch Durchführung und Reprise miteinander verbunden. Auch tonartlich entsprechen die Takte zwischen Takt 85 und 125 dem Durchführungscharakter. Michl vermollt die Auflösung des plagal-authentischen Pendels in der +1-Ebene auf die zweite Zählzeit von Takt 85 und bleibt bis Takt 95 in g-Moll. Dieses deutet er zur VI. Stufe um, so dass er über einen dominantischen F-Dur-Septakkord nach B-Dur moduliert. Diese neue Zwischentonika (-2-Ebene) bestätigt er authentisch in Takt 98. Kurz vor der Reprise lässt Michl nach einigen I-IV-V-I – Wendungen in B-Dur in Takt 107 auf B-Dur einen verminderten Septakkord über *fis* folgen und löst diesen mit dem Einsatz der beiden Oboen in Takt 108 nach g-Moll auf. Im folgenden Takt schließt Michl den Streichersatz halbschlüssig, um im darauffolgenden Takt durch die Tiefalteration des *fis* zum *f* und die dominantisch-gleittönige Weiterführung desselben (erste Oboe) in die 0-Ebene der Reprise zurück zu kehren. Motivisch ist dieser Durchführungsteil von einer dialogischen Struktur der ersten Oboe und der Gesangsstimme geprägt. In Takt 87 erklingt die erste Oboe nach dreieinhalb Takten Pausen mit einer akkordischen abwärtsgerichteten Figuration in g-Moll vom Grundton ausgehend im Rhythmus einer punktierten Viertel, Achtel und repetierenden Viertel. Dies wird im folgenden Takt von der Quinte aus beginnend noch einmal wiederholt. Hier setzt die Solostimme mit der Melodik des ersten Oboentaktes

ein, um in den nächsten drei Takten mit in Terzen darunter parallel geführter Oboenstimme diese Phrase zu Ende zu bringen. In Takt 93 beginnt nun die Gesangsstimme mit dem tonleiterhaften Kopfmotiv des Expositionsvordersatzes, was um einen Takt versetzt, leicht figuriert von der Oboe imitiert wird. Diese beiden Takte wiederholen sich noch einmal, bevor wieder in Terzparallelen die Phrase und damit die Durchführung von Gesangsstimme und Oboe zu Ende geführt werden. Die Streicher begleiten von Takt 87 bis Takt 96 mit kleinen Einwürfen, meist akkordischen Figurationen in den Gesangspausen, oder in Achtelrepetitionen. Ab Takt 97 orientieren sich die beiden Violinen an der Melodieführung von Oboe und Sopran, die sie, ebenfalls von kleinen Pausenfigurativen abgesehen, *colla parte* mitvollziehen.

Die Reprise bringt, wie bereits gezeigt, nicht die komplette Exposition. Ab Takt 136 endet das wörtliche Zitat. Es findet erst eine Modulation in die -1-Ebene (T. 136, Schlag 2), daraufhin über die 0-Ebene (T. 143) in die +1-Ebene (T. 145) statt. Takt 146 ist der Beginn einer weiteren Koloraturphrase, die zwar motivisch anders beginnt, aber hier als Seitenthema aufgefasst werden kann. Die Koloraturen sind hier weniger durch Pausen, dann auch nur Achtelpausen, unterteilt und setzen sich technisch sowohl aus Läufen (bis T. 150), dann aber auch aus Dreiklangsbrechungen zusammen. Harmonisch dient dieser Abschnitt zur Rückmodulation in die 0-Ebene. Das nachfolgende viertaktige Orchesterzwischenpiel speist sich motivisch, stellt die Takte 65 bis 68, also ϵ , allerdings in die 0-Ebene transponiert dar. Dies firmiert den Eindruck eines eben verklungenen Seitenthemas und lässt eine Schlussgruppe erwarten. In Takt 160 beginnt die Solostimme wieder, zwar mit einer anderen Motivik als in Takt 69, aber über einer wie dort ebenfalls nun nicht mehr in Achteln repetierenden Streicherbegleitung, sondern über liegenden halben und ganzen Notenwerten. Ab Takt 168 hebt die Solostimme wieder zu einer von Pausen nicht durchbrochenen Koloraturpassage an, deren Beginn von virtuosen Dreiklangsbrechungen charakterisiert ist, die sich im weiteren Verlauf erst mit Tonschrittläufen mischen, bevor die virtuose Melodieführung durch Wechselnotenfiguren gekennzeichnet ist. Wie die Schlussgruppe der Exposition sind die diesen Abschnitt beendenden Instrumentaltakte von rhythmischen Akkordfigurationen in repetierenden Synkopen in der ersten und zweiten Violine geprägt bei Wechselnotenmotivik unisono in Viola und Violone (T. 106ff. und T. 176ff.) mit anschließender nahezu Umkehrung der Satzstruktur bei Auflösung der Synkopen in den tiefen Streichern zu einem „Trommelbass“. Damit leitet Michl zur Solokadenz über, die in Takt 183 über einem mit Fermate versehenen dominantischen Quartsextvorhalt beginnt. Das tradierte Notenmanuskript enthält für diese Arie zwei Originalkadenzen, die beide gegen Ende die aufsteigende Tonleitermotivik aus der Hauptsatz-Seitenthema-Koloratur enthalten. Ebenfalls ist beiden ein weiterer Takt aus dieser (T. 153), der sich durch

die schrittweise, dreimalige Abwärtsführung eines Viertelschlagmotivs aus einer Achtel, einer Sechzehntel auf gleicher Tonhöhe und einer schrittweise tieferen Sechzehntel charakterisiert, zu eigen. Die Originalkadenz enthält diesen Takt von b^2 beginnend, wie er auch im Seitenthema erklingt, die erste beginnt damit eine kleine Terz tiefer. Während die erste notierte, insgesamt sechstaktige Kadenz im zweiten Takt Sechzehntelwechselnotenfiguren bringt, greift die zweite siebentaktige auf die Dreiklangsfigurierungen zurück. Den Schluss der Arie nach der Solistenkadenz bildet ein elftaktiges Nachspiel, bei dem es sich um die Takte 21 bis 27 handelt. Diesen zitierten Takten gehen vier sich aus δ rekrutierende und hinführende voraus.

vi-am pru - den- - ti - ae

vi-am pru - den- - ti - ae

Die beiden autographen Kadenzen zur O-Antiphon

4.1.5. Zusammenfassung

So zeigt diese Arie bereits in der Großform mit wiederkehrendem Haupt- und Seitenthema, sowie einer Schlussgruppe, einem auf jedem Fall hinsichtlich der harmonischen Wendungen benennbaren Durchführungsteil, einer Reprise und Schlusscoda mit virtuoser Kadenz, klassische Züge, wenn auch die Motivik in Seitenthema (und Schlussgruppe) jeweils nicht stringent beibehalten wurde. Auch die eigenständige, obgleich nicht motivisch stark beteiligte Viola und die „senza Organo“-Vorgabe tragen dazu bei. Die beiden Originalkadenzen sind hinsichtlich ihrer motivischen Zusammensetzung von Interesse für die Kadenzpraxis in Weyarn, die erste sechstaktige Kadenz auf Grund ihrer autographen Überlieferung.

Wie die zweite zeigt sie Michls Vorliebe für die Neukompilation von Mikromotivik. Da anzunehmen ist, dass diese O-Antiphon aber auch im Kontext des oben beschriebenen Ausbildungskonzepts von Sängerknaben in Weyarn entstanden ist, ist sie mit ihrem großen Stimmumfang von f1 bis h2 und den technisch sehr anspruchsvollen Koloraturen ein Beleg für das hohe Musizerniveau im Augustiner-Chorherrenstift.

4.2. Das Duett „Christus innocens“ [JWM AII:2]

Das Duett *Christus innocens* hat einen Ausschnitt des zweiten Verses der Ostersequenz¹¹³ „*Victimae paschali laudes*“ als textliche Grundlage: „*Christus innocens Patri reconciliavit peccatores*“, zu deutsch: „Christus, der ohne Schuld war, versöhnte die Sünder mit dem Vater.“ Diesem Sequenzverspartikel wurde, sicherlich auf Grund des österlichen Kontextes, noch ein „Alleluja“ hinzugefügt.

Das Duett ist für Cantus und Basso, instrumental begleitet von zwei Violinen, Viola und einer unbezifferten Bassostimme. Damit basiert der Streichersatz nicht auf einem Generalbass. Andererseits fällt auf, dass die Stimme der Viola weniger selbstständig geführt wird, als das bei anderen Kirchenmusikwerken der Fall ist, sondern mit wenigen Ausnahmen, die allerdings als rhythmische Figurierung aufgefasst werden können und motivisch den Rhythmus der ersten beiden Takte des Duettes, bestehend jeweils aus einer Sechzehntelpause, drei Sechzehnteltonrepetitionen in Staccatoartikulation und einer Viertel ebenfalls auf gleicher Tonhöhe der vorausgehenden Notengruppe, parallel in Oktaven geführt. Somit entspricht der Streichersatz eher einem Trio. Die beiden Violinstimmen werden überwiegend entweder in Sexten oder Terzen parallel geführt, wie dies beim *Sogetto* des Duettes der Fall ist, oder die zweite Violine begleitet durch akkordische Figuration über dem von Viola und Basso dargebotenen dreiklangseigenen Ton die erste Violine (z.B. ab T. 8).

Der Sequenztext gibt keine Satz- oder Motivstruktur außer das Allelujajubilus vor. Die Großform des 141taktigen Stückes, das in der Tonart A-Dur steht, könnte man als etwas modifizierte ABA'-Form auffassen:

Das Duett eröffnet mit einem 20-taktigen Orchestervorspiel, das am Ende als *Da Capo* noch einmal wiederholt wird. Diese Wiederholung rundet zwar thematisch das Stück ab, erfolgt aber gleichzeitig als Anhängsel an den A'-Teil, der mit Auftakt zu Takt 78 beginnt. Motivisch ist dieses Vorspiel untergliedert in drei Abschnitte, die man als erstes Thema, das aus zwei Motiven und deren Weiterführung (T. 1 bis 8 und 8 bis 12) besteht, und einem durchführungsartigen Teil, der auf Motivsegmente dieser beiden ersten Abschnitte von Takt 13 bis 20 zurückgreift, diese neu kombiniert und in dieser Neukombination weiterführt. Harmonisch wird dies nachvollzogen, indem Michl vor Takt 12 in die Oberquinttonart moduliert und in Takt 20 wieder in der Grundtonart des Stückes schließt. Der erste Teil dieses 12-taktigen Vordersatzes gliedert sich wiederum in zwei Teile. Bis Takt 8 erklingt der Themenkopf des Duettes in den anfangs in Sexten und Terzen parallel geführten beiden Violinen über dem

¹¹³ Cf. hierzu: Schwemmer: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium* (wie Anm. 33), S. 100.

ebenfalls anfangs tonikal orgelpunktartig geführten tiefen Streichern. Markant sind im Themenkopf die staccato artikulierten, repetierenden, schrittweise aufwärts geführten Zweiunddreißigstel mit zurückgeführtem Sechzehntelabschluss. Dieser Themenkopf wird als erstes Motiv in einer akkordeigenen aufsteigenden Sequenz wiederholt und bei seinem dritten Erscheinen motivisch anders weitergeführt. Hierbei übernimmt die erste Violine ab Takt 4 die Melodieführung, während die zweite Violine erst an Viola und Basso orientiert die akkordische Basis ausfüllt, ab Takt 8 in akkordischer Figuration in Zweiunddreißigstel geführt per se die harmonische Grundlage bildet.

Allegretto

VI. I

VI. I

Motiv a, Violine I, Takt 1 bis 8

Ab diesem Takt wird das Sogetto (Motiv a) des Duetts in der ersten Geige aufgespaltet, so dass der Auftaktsabschnitt beibehalten, dieser aber mit einem Doppelschlagmotiv kombiniert wird (Motiv b).

VI. I

Motiv b (mit Weiterführung), Violine I, Takt 8 bis 12

Dies erfolgt drei Mal mit jeweils verschiedenen phrasenabschließenden Tönen in Achtelnotenwerten, die sich am zugrundeliegenden authentisch-plagalen Pendel im Spatium eines Taktes orientieren. Dieses Pendel über dem tonikalen Orgelpunkt mit dem rhythmischen Sogettoaufaktmotiv beginnt und endet auf der Tonika. Die suggerierte Wiederholung der plagalen Pendelöffnung nutzt Michl, um über D-Dur durch chromatische Erhöhung des Grundtones und gleichzeitiger Umdeutung zum neuen Leitton nach E-Dur zu gelangen. In diesem „Nachsatz“ werden nun wieder erste und zweite Violine in Terzen und Sexten parallel geführt. Über dem zwischentonalen Orgelpunkt in Viola und Basso gehen beide Stimmen vom charakteristischen Auftaktmotiv aus, dem sich motivisch eine akkordische Figuration anschließt. Diese zwei Takte werden wiederholt, um nach dem dritten Erscheinen des Auftaktmotivs vorrangig in Tonschritten zu dem haupttonikalen Abschluss, bei dem alle vier Stimmen unisono die Tonart bestätigen, zurück zu führen. Die Rückmodulation erfolgt diatonisch durch die Um-

deutung der Zwischentonika E-Dur zur Dominante. Ab Takt 17 kommt es so zu einer I-IV-V-I-Kadenz im harmonischen Rhythmus eines Taktes.

Nach diesem Orchestervorspiel erklingt zuerst der Solosopran. Der Orchestersatz dieser acht Takte entspricht den ersten acht Takten des Duets. Die Melodie des Cantus entspricht der Stimme der ersten Violine, wobei der Anfang nicht, wie hinsichtlich der Textbetonung zu erwarten, mit der punktierten Achtel nach den drei auftaktigen Sechzehnteltönen gemacht wird, sondern die letzte dieser drei Auftaktsechzehntel als erster Ton der Gesangsstimme genommen wird und so durch Überbindung zur Zählzeit eins des nächsten Taktes eine Synkope entsteht. Dadurch könnte möglicher Weise eine Betonung des Wortes „Christus“ in seinem Wortakzent intendiert sein. Dieser Soloabschnitt wird nun im Folgenden komplett wiederholt lediglich mit dem Unterschied, dass der Bass nun die Solostimme vorträgt.

Ab Takt 36 greift Michl im Streichersatz das Motiv **b** wieder auf, allerdings mit durchgehenden Sechzehntelrepetitionen auf der jeweils zweiten Takthälfte im Basso. Die beiden Solisten bringen hier nacheinander das „Alleluja“, das motivisch aus den „Kerntönen“ der Melodik der ersten Violine entsteht, wenn man die Figurierung weglässt. Beim phrasenabschließenden „reconciliavit peccatores“ (T. 39 mit Auftakt), bei dem der Satz von seinem Pendant im Orchestervorspiel abweicht, werden beide Solostimmen in Terzen parallel zusammengeführt. Dieser Abschnitt (T. 36 bis 40) wiederholt sich (T. 40 bis 44) und wird ebenfalls mit einem konsonantisch parallelgeführten Alleluja in den Singstimmen halbschlüssig beendet.

The image shows a musical score for measures 36-40. It includes staves for Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Soprano (S.), and Bass (B.). The key signature is E major (three sharps). The strings play a rhythmic pattern of sixteenth notes, with dynamics marked *p*. The vocal parts enter with the text: "Christus Patri innocens reconciliavit peccatores, al". The lyrics are written below the vocal staves.

le - lu - ja
to - res al - le - lu - ja

Beginn des Mittelteils, Partitur, Takt 46 Schlag 2+ bis 53

Ab Takt 46 beginnt der Mittelteil des Duetts, der sich über 31 Takte erstreckt. Der Halbschluss erweist sich in den folgenden Takten, die in den beiden Violinen durch ein imitierendes Motiv aus Achtelauftakt, punktierter Achtel und Sechzehntel alles auf gleicher Tonhöhe, vier Sechzehntel bestehend aus oberer Nebennote und Hauptnote sowie der Wiederholung der beiden Töne, und abschließender abwärtsgerichteter Floskel aus zwei Sechzehntel und zwei Achtel charakterisiert werden können, als neue Zwischentonika, die durch das leittönige *dis* in Viola und (Instrumental-) Basso in Takt 49 bestätigt wird. Bis einschließlich Takt 56 werden Canto und Basso in einem rhythmischen Kanon im halbtaktigen Abstand geführt. Waren im ersten Abschnitt diese beiden Gesangsstimmen mit Ausnahme des kurzen Abschlusses (T. 45 mit Auftakt) oder des Themenkopfes (Motiv *a*) syllabisch geführt, brechen Sie ab Takt 52 in einen Allelujajubilus aus. Die Notenwerte werden bis zu Zweiunddreißigstel diminuiert. Dieses über zwei Zählzeiten geführte Motiv erscheint wieder zuerst im Canto, dann im Basso, während die jeweils andere Stimme pausiert. Im darauffolgenden Takt vereinigen sich die beiden Stimmen in parallelen Terzen. Diese zweitaktige Struktur wiederholt sich zwei Mal, wobei die zweite Wiederholung in den Gesangsstimmen dem ersten Erscheinen entspricht. Harmonisch stellen diese sechs Takte ein authentisch-plagales Pendel von dem dominanten H-Dur aus über dem Orgelpunkt *h* dar. Die erste und zweite Violine greifen hierbei wiederum das aus den drei staccatoartikulierten, tonhöhenrepetierenden auftaktigen Sechzehnteln mit anschließender Viertel bestehende Motiv auf. Dabei ist diese abschließende Viertel nicht repetierend, sondern in einem Oktavsprung abwärts geführt. In Terzen parallelgeführt, steigen dabei die beiden hohen Streicher alle zwei Takte schrittweise auf. Wie der A-

Teil, so hat auch der B-Teil eine Zwischenzäsur, die nach einer Kadenzwendung in satztechnischer, motivischer Analogie zu Takt 46 in H-Dur, also der +2-Ebene, als neue Zwischentonika zeigt. Bis zum Wiederauftritt des leicht abgewandelten A-Teiles pendelt die überwiegend ganztaktige Harmonik zwischen H- und E-Dur. Die Gesangsstimmen sind nun wieder syllabisch und in Terzen bzw. Sexten mit dem gesamten Sequenzvertext geführt. In der die Gesangsphrase abschließenden Kadenz in Takt 65 greifen die beiden Violinen erst unisono, einen Takt später in Terzparallelen das Allelujajubilusmotiv der Gesangsstimmen aus Takt 52ff. auf, führen es aber anders unter Rückgriff auf die charakteristischen drei Staccato-Auftaktsechzehntel zu dem schon im A-Teil Abschnittsabschlüsse kennzeichnenden Motiv (T. 20 und T. 28) fort.

Ab Takt 69 greift Michl motivisch auf den durchführungsartigen Teil des das Stück eröffnenden Orchestervorspiels zurück (Takt 70 mit Auftakt bis 73 in Analogie zu den Takten 13 mit Auftakt bis 17 eine Quinte höher), bringt dies auch motivisch zu einem anderen Abschluss.

Mit dem Auftakt zu Takt 78 wird der A-Teil leicht abgewandelt wiederholt. So beginnt gleich die Canto-Stimme. Sie setzt in der Oberquinttonart E-Dur ein, die Michl ab T. 72 durch Verwendung des *a* bestätigt. Die wie im A-Teil in Takt 28 folgende Bassostimme beginnt ohne eigenen modulatorischen Vorgang in A-Dur und entspricht so dem A-Teil auch harmonisch. Auch die nun folgenden Takte 93 bis 103 sind bis auf die beiden kadenzierenden Takte eine reale Wiederholung der Takte 36 bis 46. Entgegen den Takten 45 und 46 moduliert Michl an diesem Phrasenende nicht in die Oberquinte, sondern bleibt in der Tonika. Wie auch im ersten Teil beginnt nun ein imitatorischer Abschnitt zwischen den beiden Gesangsstimmen, der wieder in einem Allelujajubilus mündet. Thematisch sind diese beiden Stellen miteinander weniger verwandt. Allerdings lehnt sich der Themenkopf des imitatorischen Abschnitts, der sich von Takt 104 mit Auftakt bis Takt 112 erstreckt, an das Sogetto des Duetts an. Der nachfolgende Koloraturabschnitt, der den Sängern großes technisches Können abverlangt, läuft überwiegend in parallelen Terzen oder Sexten in den Gesangsstimmen ab und löst damit die imitatorische Satzstruktur ab. Im Orchester bringt Michl die Satzstruktur von Takt 54ff. noch einmal, die v.a. durch das Motiv in den Violinen bestehend aus den drei Staccato-Sechzehnteln mit anschließendem Oktavsprung in eine Viertel gekennzeichnet ist. Auch die Dynamik gleicht der ersten Stelle, in dem die Sechzehntel piano, die Viertel dagegen stets forte vorzutragen sind. In Takt 122 moduliert Michl durch Einfügen des Leittons in die Oberquinttonart nach E-Dur. Diese Zwischentonika wird durch das schon aus den Takten 46, 59 und 103 bekannte Kadenzmotiv in den Streichern bestätigt. Von Takt 124 bis 130 setzt das Stück zu seiner Schlusssteigerung an, die in die Haupttonart zurückmoduliert. Die Singstimmen

werden weiterhin parallel geführt. Aus dieser entwickeln die Streicher unter Rückgriff auf das motivische Material des durchführungsartigen Abschnitts des Orchestervorspiels (T. 17ff. mit Auftakt) das zwölftaktige Nachspiel, bevor Michl das Orchestervorspiel des A-Teils (Takt 1 bis 20), wie bereits gezeigt, als Da capo an das Ende dieses A'-Abschnittes stellt.

Großstrukturell zeigt damit diese modifizierte ABA'-Form mit seinem Durchführungs- und Reprisesansatz charakteristische Tendenzen der Sonatensatzform. Der obere Cantusgrenzton ist a^2 (z.B. in T 122 oder 127f.), die Bassostimme ist sehr baritonal behandelt (z.B. e^1 in Takt 123ff.).

5. Michls Oratorienschaffen

Zeheleins negatives Urteil über Michls Oratorienschaffen resultiert aus dessen Analyse des Oratoriums „Ich warne dich“ [JWM AXV:1].¹¹⁴ In diesem kämpfen die Wollust und die göttliche Liebe um die Seele des Menschen. Diesen Streit gewinnt schließlich die Liebe. Dass Zehelein Michls Oratorium *Gioas, Re di Giuda* weder in der Werkübersicht aufführt, noch analysiert, erstaunt, da er andere Werke der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg kennt und verzeichnet.¹¹⁵ So soll Zeheleins Befund mit Michls *Gioas* im Kontext der süddeutschen Oratorientradition verglichen werden.

5.1. Michls *Gioas* [JWM AXV:2] im Vergleich mit „Ich warne dich, halte ein“ [JWM AXV:1]



Einband des erstern Teils des Oratoriums
(Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Regensburg)¹¹⁶

Michls Oratorium *Gioas* entstand um 1770 und damit im Kontext von Michls Ausbildung bei Camerloher in Freising. Wie im ersten Kapitel beschrieben, soll das Oratorium Max III. Joseph so gefallen haben, dass er Michl als Kurfürstlichen Kammerkomponisten an den

¹¹⁴ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 46: *Zeigt also unseres Meisters Schaffen auf dem Gebiet des Oratoriums, auf dem kurze Zeit früher ein Händel Höchstes geleistet und auch die neapolitanische Schule durch Meister wie Durante, Pergolesi, Leo, Jomelli, Caldara und vor allem Hasse mit dem eben genannten Werk „La Conversatione di S. Agostino“ Bedeutendes hervorbrachte, keine besonderen Vorzüge und steht hinter seinem sinfonischen und auch kirchenmusikalischen Arbeiten zurück, so verdienen doch einzelne Partien auch des Oratoriums Anerkennung und Interesse. Neben dem begleiteten Recitativ, das den Sturz des gottlosen Babel schildert und, wenn auch noch in ganz bescheidenen Grenzen, so doch fühlbar musik-dramatische Empfindung kennzeichnet, sind es vor allem die beiden Chöre, die eine in jeder Hinsicht gute Kritik verdienen. Eine eingängige, gegliederte Melodik, getragen von wohlklingendem Vokalsatz und unterstützt von fein und zart instrumentiertem Orchester erfreut unmittelbar und trägt den Charakter echter Frömmigkeit. Zustatten kommt den Chören auch der hier etwas bessere Text.*

¹¹⁵ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 31.

¹¹⁶ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Peter Styra M.A., Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv - Hofbibliothek - Museum, Regensburg.

Münchener Hof holte. Sicherlich resultierte es auch aus Michls Erfahrung mit der noch sehr zeitnahen Komposition von Musiken zu den jesuitischen Fastenmeditationen und letztlich auch jesuitisch-humanistischen Schuldramen. Jedoch unterscheidet Zehelein zwischen der höfischen Oratorientradition und der der Jesuiten, wenn er schreibt:¹¹⁷

In München nun müssen wir vor allem unterscheiden zwischen der Oratorienpflege des Hofes und der der Jesuiten. Während der Hof am italienischen Oratorium festhielt, betonten die Jesuiten an St. Michael, denen ja die Leitung des Kurf. Seminars für Studierende, das heutige „Albertinum“, in die Hand gegeben war, das lateinische und deutsche Oratorium. H. Kretzschmar¹¹⁸ charakterisiert die Lage des Oratoriums in München im 18. Jahrhundert, speziell am Hofe, mit den Worten: „München hat keine eigenen Oratorienkomponisten von größerer Bedeutung gehabt, aber wie die in der dortigen Hofbibliothek befindlichen Werke zeigen, die auswärtige Arbeit wohl beachtet. Das italienische Oratorium ist durch Scarlatti, Leo, Hasse, Jomelli, Caldara, Naumann u. a., das spätere deutsche durch Ph. E. Bach und den älteren Schmidbauer vertreten. Mit besonderer Auszeichnung sind von den in München aufgeführten Oratorien der ungewöhnlich bedeutende „Gioas“ von Sales, nach ihm Misliweczeks „Tobia“ und Holzbauers „Betulia liberata“ zu nennen.“ Von Misliweczek wurden auch 1777 der schon Mozart und Haydn zugeschriebene „Isaaco“ sowie noch einige andere Oratorien mit Erfolg gegeben.¹¹⁹ Wesentlich volkstümlicher als die Oratorienpflege des Hofes war die der Jesuiten an St. Michael. Deren gymnasiale Feste, verbunden mit großzügigen dramatischen, oratorischen und musikalischen Darbietungen waren weithin berühmt und erfreuten sich stets eines überaus zahlreichen Besuches, darunter von höchsten Herrschaften.

Zehelein betont, dass sich die Oratorienkomposition am Münchener Hof am italienischen Oratorium orientierte. Dies dürfte auch Michl als Vorbild gedient haben, was u.a. an den doch zahlreicheren opernhafte Zügen begründet werden kann. Diese Zuordnung zur neapolitanischen Oratorienschule trifft Zehelein jedoch auch für Michls Oratorium „Ich warne dich“ trotz des deutschen Textes, den er als „*ungemein schlecht*“ beurteilt.¹²⁰ Daher sei auch der Aufbau „*vielfach gesucht und nicht organisch gegliedert*“ und der Schwerpunkt auf Arien und Rezitativen, nicht bei den Chorstellen.

Der Text des Oratoriums *Gioas* ist qualitativ besser als der des von Zehelein analysierten. Er stammt ebenfalls von Pietro Metastasio. Dieses Libretto, das von dem König von Juda, dessen Regierungszeit von 837 bis 800 v. Chr. datiert wird, handelt, wurde u.a. von Johann

¹¹⁷ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 43f.

¹¹⁸ Hier gibt Zehelein als Fußnote an: „H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal, II₂ Leipzig 1915, Seite 80.*“

¹¹⁹ Hier gibt Zehelein als Fußnote an: „*Frdl. Mitteilung von Dr. O. Ursprung, München.*“

¹²⁰ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 45.

Christian Bach in London 1770 (in einer Bearbeitung von Giovan Gualberto Bottarelli), von Antonio Casimir Cartellieri (1772-1807) und Luigi Boccherini (1743-1805) vertont.

5.1.1. Aufbau des *Gioas* im Vergleich mit dem gleichnamigen Oratorium von J. Christian Bach

Analog zu Zeheleins Übersicht über das „deutsche Oratorium“ lässt sich für Michls italienisches folgende erstellen:¹²¹

I. Teil: 1. Secco-Recitativ (Ismaele und Gioiada); 2. Arie (Ismaele); 3. Secco-Rezitativ (Gioiada und Ismaele); 4. Secco-Rezitativ (Gioiada und Gioas); 5. Secco-Rezitativ (Sebia, Gioiada und Gioas); 6. Arie (Gioas); 7. Secco-Rezitativ (Gioiada und Sebia); 8. Arie (Sebia); 9. Secco-Rezitativ (Gioiada); 10. Arie (Gioiada); 11. Secco-Rezitativ (Mathan und Atalia); 12. Cavatina (Mathan); 13. Secco-Rezitativ (Mathan und Atalia); 14. Secco-Rezitativ (Sebia und Atalia); 15. Arie (Atalia); 16. Secco-Rezitativ (Sebia); 17. Accompagnato-Rezitativ (Sebia); 18. Arie (Sebia)

II. Teil: 1. Secco-Rezitativ (Atalia und Mathan); 2. Arie (Mathan); 3. Secco-Rezitativ (Atalia); 4. Arie (Atalia); 5. Secco-Rezitativ (Gioiada und Gioas); 6. Aria (Gioiada); 7. Secco-Rezitativ (Gioas und Gioiada); 8. Accompagnato-Rezitativ (Gioas); 9. Arie (Gioas); 10. Secco-Rezitativ (Gioiada, Ismaele, Gioas und Sebia); 11. Accompagnato/Secco-/Accompagnato-Rezitativ (Gioas und Sebia); 12. Accompagnato-Rezitativ (Sebia und Gioas); 13. Arie Sebia; 14. Secco-Rezitativ (Gioiada, Gioas und Sebia); 15. Secco-Rezitativ (Gioiada und Sebia); 16. Choro I; 17. Rezitativ (Gioiada und Gioas); 18. Choro (der Leviten); 19. Choro I da capo dal segno; 20. Secco-Rezitativ (Gioiada, Sebia und Gioas); 21. Accompagnato-Rezitativ (Gioiada und Athalia); 22. Arie (Athalia), 23. Secco-Rezitativ (Gioiada, Gioas, Ismaele); 24. Choro

Wie in dem „deutschen Oratorium“ Michls liegt auch hier der Schwerpunkt vorrangig auf den Secco-Rezitativen, dann auf den Arien und Accompagnato-Rezitativen. Drei Chorsätze, deren syllabisch-homophone Satzstruktur denen der geistlichen Werke entsprechen, finden sich erst am Ende des II. Teils bzw. des Oratoriums an sich. Hier lädt das gleichnamige Oratorium J. Christian Bachs zu einem großformalen Vergleich ein.¹²² Dort finden sich mehr Chöre, so bereits im ersten Teil ein Chor der Leviten zwischen dem dritten Musikstück, dem Secco-Rezitativ (Gioiada und Ismaele) und dem bei Michl unmittelbar folgenden Secco-Rezitativ (Gioiada und Gioas). Dafür zeigt sich dieses Rezitativ zwischen Gioiada und Gioas bei Michl textreicher, da vermutlich handlungsnachholend. Der zweite Chor des ersten Teils bei Bach, der „Coro degli seguaci d’Atalia e Matan“ fehlt bei Michl, ebenso ein Schlusschor des ersten Teils („Coro di Donzelle“). Michl bevorzugt im Vergleich zu Bach auch eher das Seccorezitativ. So findet sich im ersten Teil Sebias Passage „Ah, padre, ah, tu non sei“ bei

¹²¹ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 45.

¹²² Warburton, Ernest (Hg.): *The collected works of Johann Christian Bach*, Vol. 17, Garland Publishing, New York 1988.

Michl am Ende des siebten Stückes als Secco, bei Bach als eigenes Accompagnatorezitativ. Ähnlich stellen die Nummern¹²³ 16 und 17 bei Michl ein Accompagnato-Rezitativ bei Bach dar. Wie schon bei dem Rezitativ Nummer 4 festgestellt, unterscheiden sich beide Oratorien immer wieder auch textlich, obwohl sie auf dem gleichen Libretto basieren. Dies meint nicht nur Textauslassungen durch fehlende Chöre bei Michl, sondern auch deutliche Textabänderungen, die man im ersten Teil zwischen Michls Musikstücken 11 bis 13 feststellen kann. Danach sind die Texte wieder überwiegend identisch.

Der zweite Teil wird bei Bach mit dem „Coro degli seguaci d’Atalia e Matan“ eingeleitet, der bei Michl wieder fehlt. Auch der bei Bach erklingende Chor fehlt bei Michl nach der Nummer 9. Die im ersten Teil festgestellten Auffälligkeiten ziehen sich ebenfalls durch den zweiten Part. So ist das Rezitativ von Athalia (Nummer 3) bei gleichem Text bei Michl ein Secco statt Accompagnato-Rezitativ. Textvarianten finden sich u.a. bei den Nummern 9, 15, 21. Das Ende des Oratoriums ist bei Michl gegenüber Bach stark gekürzt. Dies beginnt beim Rezitativ Nr. 15, das textlich wie bei Bach beginnt, dann aber eine größere Zusammenfassung bringt. Nummer 22 beginnt wie bei Bach. Es fehlt jedoch die Passage der Sebia. Diese Kürzung setzt sich im Weiteren fort, indem der bei Bach erklingende Chor der Leviten, das Rezitativ von Gioiada und Gioas und die Arie des letzteren entfallen und sich direkt ein Schlusschor, dem mit „La speme“ ein anderer Text als dem Bachschen Schlusschor zu Grunde liegt, anschließt. Diese text- und großformalen Varianten erscheinen interessant und würden eine eingehende Betrachtung verdienen, die jedoch diese Arbeit nicht leisten kann.

5.1.2. Zu einzelnen musikalischen Gattungen und ihrer Stilistik

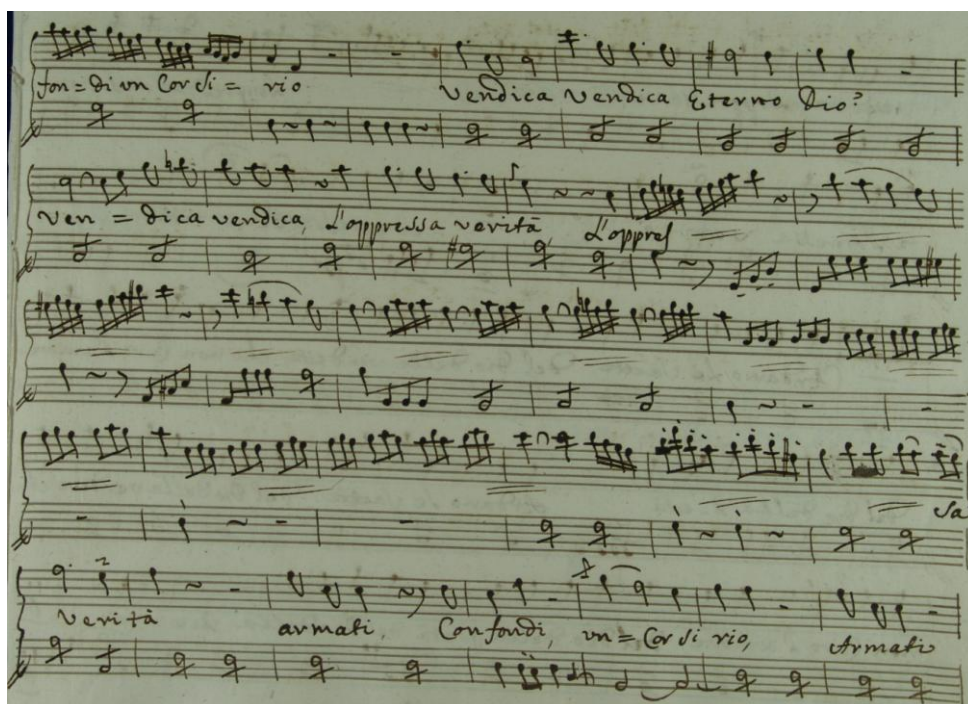
Instrumentale Stücke wie Zwischenspiele o.ä. weist das Oratorium nicht auf. In der Partitur und in den beiliegenden Stimmen finden sich zu Beginn einige leere Blätter, die vermutlich auf eine fehlende Ouvertüre hindeuten. An solistischen Vokalgattungen verwendet Michl die Arie und die Cavatina. Der Text der Sebia in dessen Arie bei Michl (II, 13) findet sich bei Bach in dessen einzigem Duett zwischen Gioas und Sebia. Ein solches oder ein Terzett entbehrt Michls Oratorium.

Bereits das Notenbild weist die Arien überwiegend als Da capo (Dal Segno)-Arien aus. Diese sind nach neapolitanischem Vorbild konzertant, sowie affekt- und koloraturbetont gestaltet.

¹²³ Eine Nummerierung findet sich bei Michl nicht. Diese ist von mir zum besseren Nachvollzug der gemeinten Stücke hinzugefügt worden.

Alria
all. affai.
 Armati di furore di furore, Confondi un Cor si
 rio, Confondi un Cor si rio. Vendica vendica Eterno Dio:
 vendica Eterno Dio, L'oppressa verità armati di furore, Confondi Cor si
 rio armati Confondi Confondi vendica L'oppressa L'oppres

sa verità
 Armati Confondi un Cor si rio armati vendica L'op:
 -pressa verità L'oppres sa verità L'oppressa veri:
 =tà armati di furore Confondi un Cor si rio
 armati di furore di furore Confondi un Cor si rio =o Con:



Beginn der Arie der Sebia „Armati di furore“ (I, 18)
 Erste drei Seiten aus dem Stimmensatz (D - Rtt J. Michl 15)¹²⁴

Die Cavatina (I, 12) entspricht ihrer Definition,¹²⁵ indem sie die Aufttrittsarie der Figur des Baalpriesters Mathan darstellt. Bei Bach ist sie mit „Aria“ überschrieben und vertont einen anderen Text. Dort wie bei Michl ist sie einstrophig. Bei dem Oberpfälzer Komponisten ist sie ohne Da capo und mit sehr kurzem Schluss. An das drei Takte kadenzierende Orchesternachspiel schließt sich umgehend das nächste Secco – Rezitativ an.

Die instrumentale, vokale und formale Satzstruktur der Musikstücke entspricht denen der Opern, wobei ein solcher Niveauunterschied zwischen *Gioas* und den beiden Opern nicht festgestellt werden kann, wie Zehelein dies bei seiner Analyse des „deutschen Oratoriums“ macht. So kann bei den Arien auf die Analyse entsprechender Stücke in den Opern verwiesen werden.

¹²⁴ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Peter Styra M.A., Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv - Hofbibliothek - Museum, Regensburg.

¹²⁵ Eine Cavatina ist gewissermaßen keine Arie, da sie – ausgehend von der Oper Metastasio – keine Abgangsarie ist, sondern als Aufttrittsarie die Gegenposition einnimmt und ohne Abschluss in den Dialog übergeht. Später, doch schon in der Opera buffa und im 19. Jh., wenn es die Abgangsarie nicht mehr gibt, bedeutet die Aufttrittsarie das Eintreten einer neuen (Haupt-) Person und zugleich deren Vorstellung bzw. Selbstdarstellung. Die beiden Cavatinae der Gräfin und Barbarinas in Mozarts Oper *Figaro* (KV 492) sind noch beides: Aufttrittsarie am Szenenanfang und Selbstdarstellung. Schließlich ist die Cavatina kurz, einstrophig und keine Da-capo-Arie und fasst alle diejenigen Operngesänge zusammen, die auch dramaturgisch keine Arien, sondern Einlagen sind, wie Theater auf dem Theater, Lieder, Canzonetten, Romanzen, Preghiere. Mit dem Ende der Da-capo-Arie verliert die Cavatina ihren Gegenpol und wird somit als Bezeichnung offen für verschiedenes.

5.1.3. Zur Besetzung des Oratoriums

J. Christian Bach hat die Personen des Oratoriums wie folgt besetzt:

Gioas, Sohn von Ahasiah und Sebia, unter dem Namen Hoseah: Altus

Sebia, Witwe Ahasiahs und Mutter von Gioas: Sopran

Atalia, Großmutter von Gioas, Ursupatorin des Judäischen Thrones: Alt

Giojada, Hoherpriester der Juden: Tenor

Ismaele, Führer der Leviten: Sopran

Matan, ein Baalpriester: Bass

Die unter D - Rtt J. Michl 15 überlieferte Partitur des Michlschen Oratoriums weist auf Grund der Schlüsselung den jeweiligen Personen die Stimmgattungen zu:

Giojada: Alt[us]

Ismaele: Tenor

Gioas: Sopran

Sebia: Sopran

Atalia: Sopran

Mathan: Bass

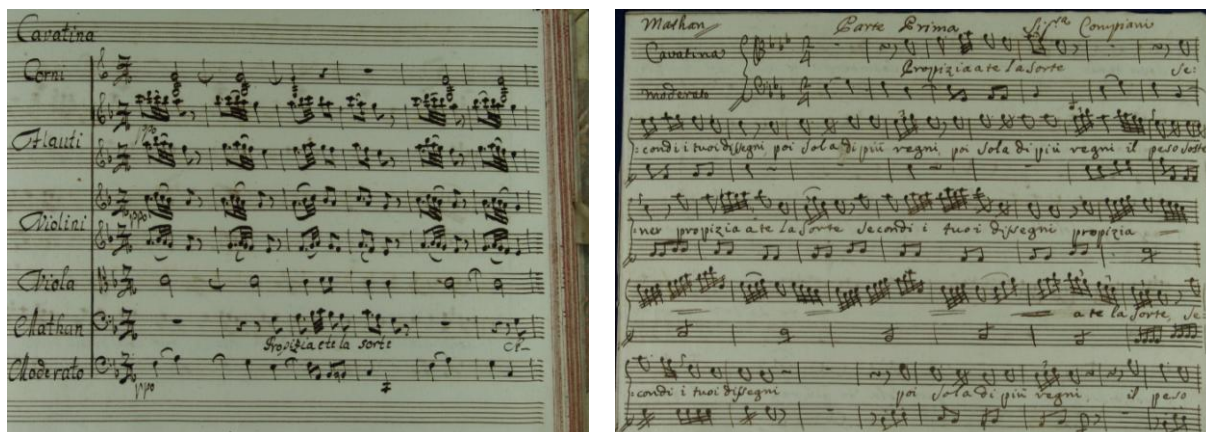
Auf den Singstimmen, die der Partitur folgen, sind Namen der Sänger angegeben: Sgra. Brunetti (Sebia), Sgra Compiani (Mathan), Sigr. Friggeri (Giojada), Sgra. Jauber (Atalia), Sigr. Pezzani (Gioas). Hier überrascht die Nennung einer Frau in der Rolle des Mathan. Auch hinsichtlich des Notentextes unterscheidet sich bei dieser Partie die Partitur und das Stimmenmaterial:



Der Beginn des Rezitativs I. Teil, Scene VI (I,11)
Links in der Partitur, rechts in der Gesangsstimme¹²⁶

Ist in der Partitur die Mathan-Partie im Bassschlüssel geschrieben, weist die Marthanstimme einen Alt-Schlüssel auf.

¹²⁶ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Peter Styra M.A., Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv - Hofbibliothek - Museum, Regensburg.



*Der Beginn der Cavatina (I,12)
Links in der Partitur, rechts in der Gesangsstimme¹²⁷*

Der Grund für diesen doch gravierenden Unterschied ist nicht bekannt. Möglicherweise stammen Partitur und Stimmmaterial nicht von derselben Aufführung.

5.1.4. Michls Oratorienkompositionen im Kontext seines Gesamtchaffens

Zeheleins Urteil, dass Michls vom neapolitanischen Opernstil geprägte Oratorien, die einen eigenen, auch gattungsinternen Vergleich verdienen würden, in seinem Gesamtwerk anderen Gattungen aus heutiger Sicht trotz geistreicher und kreativer Passagen nachstehen, kann geteilt werden. Auch die beiden Opern wirken „mitreißender“ und die Handlung sowohl in den Rezitativen als auch insgesamt zielgerichteter.

Dennoch bleibt zu bedenken, dass die überaus positiven Zeitzeugenberichte von Aufführungen dieses Oratoriums (wie auch der Opern) Michls Tonsprache und Kompositionen als für den vorherrschenden Geschmack en vogue und kunstvoll erscheinen lassen.

¹²⁷ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Peter Styra M.A., Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv - Hofbibliothek - Museum, Regensburg.

6. Michls weltliches Bühnenschaffen

Die Betrachtung der beiden heute noch greifbaren Opern Michls mit einem Seitenblick auf seine weltliche Kantate¹²⁸ im Rahmen dieser Arbeit soll, wie bei seinem Oratorium, einen kursorischen Überblick über diese Werke im Kontext der übrigen analytisch-stilistischen Beobachtungen bieten. Eine erschöpfende Analyse jeder Oper auch hinsichtlich der übrigen, am Münchner Hof gespielten Opern und der Opernentwicklung der Zeit Michls im Allgemeinen, kann und will der nachfolgende Text nicht darstellen, da dies für jedes Werk eine eigenständige, umfassende Aufgabenstellung darstellen würde.

Der Hintergrund der Operntradition- und -pflege in München wurde bereits im ersten Kapitel dargestellt.

6.1. Zu Michls Kantate *Il trionfo della gloria* [JWM BV:1]

Zehelein stellt zu diesem Werk die These auf, Michl habe es dem Max III. Joseph gewidmet, da die Partitur eine Sologambe vorsieht und der Kurfürst bekanntlich dieses Instrument ausgezeichnet beherrscht habe.¹²⁹ Dies kann derzeit nicht eindeutig belegt werden. Der Notenfund in einer Kantatensammelhandschrift in der Königlich-Sächsischen Privatmusiksammlung könnte jedoch dafür sprechen.

Das Libretto stammt von Pietro Metastasio und basiert auf einer Episode aus der Vorgeschichte des Trojanischen Kriegs zwischen Achilles und der Deidameia.¹³⁰ Zehelein fasst die Aussage wie folgt zusammen:¹³¹

Der Inhalt verherrlicht unter der Allegorie des Achilles den Kurfürsten. Der Ruhm steht höher als die Liebe und nur eine Liebe, die den Ruhm vermehrt, ist des Achilles würdig.

Mit Ausnahme der der Kammermusik Michls sehr nahestehenden ersten Arie der Kantate und der interessanten Großform der beiden Arien lässt sich Zeheleins Urteil über die Musik nachvollziehen. Auch die stilistische Nähe zum zuvor betrachteten Oratorium kann nachvollzogen werden.

¹²⁸ Auch wenn diese wohl nicht für eine szenische Aufführung gedacht war.

¹²⁹ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 38.

¹³⁰ Brunelli, Bruno: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Band 2, Mandadori, Verona 1965, S. 703ff.

¹³¹ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 38, Fußnote 46.



Das Titelblatt der Kantate „Il trionfo della Gloria“¹³²

Der Aufbau der (Sopran-)Solokantate ist:¹³³

1. Secco-Rezitativ; 2. Accompagnato-Rezitativ; 3. Secco-Rezitativ; 4. Accompagnato-Rezitativ; 5. Arie (mit Solo-Gambe); 6. Secco-Rezitativ; 7. Accompagnato-Rezitativ; 8. Arie

Diese musikalische Textumsetzung entspricht Metastasios Libretto. Die Seccorezitative wirken statisch. Der harmonische Rhythmus ist stark augmentiert. Zwischenkadenzen finden kaum statt. An deren Stellen (z.B. Takt 8 des Notenbeispiels) wird der Authentische Hauptschritt meist durch eine chromatische Erhöhung des Basstons zu einer Durdreiklangsterz ersetzt oder trugschlüssig aufgelöst (T. 25/56). Dies würde zwar einer Spannungshaltung dienen, dafür erscheinen diese Wendungen aber zu selten.

¹³² Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus.1-I-3,5-6. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Frau Christine Sawatzki.

¹³³ Die Nummerierung wurde auch hier vom Autor zum besseren Nachvollzug in der Analyse beigefügt.

Recitativo *Ma che in suppace ancor un colpo in foa lei, gran*
tempo in pace la gloria non soffri. Veniva ad Achille, l'avverti del suo
stato. E gli trase su gli occhi Ulisse, armato.
Alla vista, all'invito Achille si destò, vide il suo fallo. Anco
si di vergogna, si sdegno impallorì, e le vesti indegne

Si tacero dintorno, armi richieste. Cademendar le
corse sue traseorse qua qua partia, ma de la cama acorse
fallica. Semiviva, disperata, anelante, in van più volte tento par-
lar, nè mai pote nel pianto formar parole. Ah se parlar po-
tea. L'infelice in quel punto ancor vincea.

Die ersten beiden Seiten des Rezitativs Nr. 6¹³⁴

Die Accompagnato-Rezitative weisen oft einen eher ritornellartigen Streichersatz als einen begleitenden auf. So finden sich v.a. im Rezitativ Nr. 2 Orchesterzwischenstückblöcke zwischen eigentlich secco-rezitativen Abschnitten der Gesangsstimme.

¹³⁴ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus.1-I-3,5-6. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Frau Christine Sawatzki.

Adagio

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

S.

B.

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

S.

B.

A - vea d'in-si-die in-tor-no Tut-to pien il-so-gior-no:

Die ersten acht Takte aus dem zweiten Satz

Dabei wirken diese auch motivisch durch ihre spielfigurenhafte Gestaltung eher gliedernd, als ausdeutend verschmolzen. Erst bei Rezitativ Nr. 7. verschmelzen Instrumental- und Vokalpart mehr. Auch wenn in der aufsteigenden Chromatik dieses Rezitativs sich etwas der textliche Affekt widerspiegelt, stehen die „*Recitativi con Stromenti*“ dieses Werks dem musikalischen Textmitvollzug der entsprechenden Stücke des deutschen Oratoriums nach.

Mit zwei Arien liegt auch bei dieser Kantate das Hauptgewicht in den Rezitativen, auch wenn erstere taktreicher sind. Beide (Nummer 5 und 8) haben am Ende eine „Dal Segno“-Spielanweisung und zeigen eine gleiche Großform:

Der stets in Dur (G-Dur und B-Dur) gehaltene erste Teil besteht jeweils aus Orchestervorspiel, erstem Thema mit modulierender Weiterentwicklung, zweitem Thema in der +1-Ebene mit Weiterentwicklung und Rückmodulation und [Dal Segno-Zeichen] Wiederholung des ersten Themas mit nichtmodulierender Weiterentwicklung mit Schlusssteigerung [Fine].

Der zweite Teil ist viel weniger umfangreich. Umfasst in der ersten Arie („Sol tu sei“ Nr. 5) der A-Teil 139, in der zweiten Arie („Fuggi piangendo“ Nr. 8) 121 Takte, sind beide B-Teile 16 Takte lang. Sie stehen stets in der 0-Parallele (e-Moll und g-Moll) und modulieren gegen Ende zurück in die 0-Parallele, die sie jedoch nie kadenzierend erreicht. In beiden Fällen enden die Mittelteile diese ABA'-Form halbschlüssig offen.

Die Arie Nr. 5 ist mit zwei Corni, zwei Violini, Viola, „konzertierender“ Viola da Gamba, und Bassi besetzt. Der jeweils kontrastierend dynamisch gestaltete Beginn des Orchestervorspiels besteht aus einem viertaktigen Vorder- und einem viertaktigen Nachsatz, bei welchem die Gambe einsetzt. Die Satzstruktur erinnert an Michls Kammermusik, indem die Gambenstimme führt, die übrigen Streicher in Achteltonrepetitionen im überwiegend ganztaktigen harmonischen Rhythmus begleiten. Durch die zeitweise Unisonoführung von Viola und Bassstimme ist der Begleitsatz jedoch zeitweise nur dreistimmig und es ereignen sich durch Verdoppelung und gleiche Auflösung des Leittons satztechnisch ungeschickt wirkende Passagen (z.B. T. 5 auf 6). Es finden sich aber auch kleine dialogische Abschnitte zwischen der ersten Violine und der Gambe oder konsonante Parallelführung zwischen eben diesen Stimmen (z.B. T. 8-12 bzw. T. 18-20).

Andante moderato

The musical score shows the beginning of the first movement of the Arie Nr. 5. It is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante moderato'. The score includes five staves: Violini I and II, Viola, Viola da Gamba, and Basso. The dynamics are marked *p*, *f*, and *pp*. The Viola da Gamba part begins with a triplet of eighth notes in the second measure.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 6, includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The second system, starting at measure 10, includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The solo voice part is not visible in the provided image.

Die Takte 1 bis 12 der Arie Nr. 5 (die Corni und die Solostimme schweigen)

Mit dem Einsatz der Solostimme nach dem Orchestervorspiel zeigt sich bei beiden Arien der thematische Bezug: Vorder- und Nachsatz werden wiederholt, wobei das Soggetto des instrumentalen Vordersatzes von der Gesangsstimme übernommen wird, sie sich im Nachsatz in den bestehenden Orchestersatz eigens einfügt. Eine eindeutige thematische Verwandtschaft oder ein direkter Themendualismus ist zwischen dem ersten und zweiten Thema nicht festzustellen. Die wörtliche Wiederholung des ersten Themas in der 0-Parallele am Ende der beiden A-Teile beschränkt sich auf Vorder- und Nachsatz. Im Anschluss wird der Satz nicht modulierend, sondern authentisch bestätigend, codahaft weiter geführt. So treten hier nun verstärkt Koloraturen auf, die z.B. in der Arie Nr. 5 (T. 105ff.) parallel in Gambe und, von Atempausen durchbrochen auch in der Sopranstimme ausgeführt werden. Diese Koloraturen sind kürzer, kompakter und technisch glücklicher, als die in Michls Opera seria. In dieser ersten Arie nähert sich bereits hier der Streicherbegleitsatz der Faktur des B-Teiles an, der in von Achtel-

pausen durchtrennten Achteltonrepetitionen gemäß des wiederum vorrangig ganztaktigen Harmonischen Rhythmus des 3/4-Taktes besteht, bei der Arie Nr. 8, die keine „konzertierende“ Gamenstimme mehr vorsieht, bei der aber dafür noch zwei Oboen zur sonst identischen Besetzung hinzutreten, auf Vierteltonrepetitionen. Durch diesen Streicherbegleitsatz und die Molltonarten unterscheiden sich die B-Teile deutlich von den A-Teilen.

6.2. Michls Opera buffa *Il barone di Torre forte* [JWM BXIV:1]

Michls erste Faschingsoper war die Opera buffa *Il barone die Torre forte*, die 1772 uraufgeführt wurde. Da deren Kompositions- und Rezeptionshintergrund bereits ausführlich im I. Kapitel dargestellt wurde, soll hier die Komposition unter werkimmanenten Kriterien betrachtet werden. Eine gattungsspezifische Betrachtung im Kontext anderer zeit- und ortsnah entstandener Werke wäre sehr lohnenswert, ist im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht zu leisten.

Für die Oper *Il Barone di torre forte* hat der bisher noch nicht ermittelte Librettist sich einer bekannten und beliebten Liebesverwechslungskomödie bedient: Sie erinnert an Giovanni Battista Pergolesis (1710-1736) *La serva padrona* (1733) und Giovanni Paisiellos (1740-1816) *Lucinda e Armidoro* (1777). Auch bei *Il Barone di torre forte* siegt nach Art der Opera buffa die List und Keckheit der Diener Serpina und Armidoro über den frivolen Baron, der zuletzt als der Liebhaber seiner eigenen Tochter Lucinda, die er für seine Dienerin gehalten hat, entlarvt und belacht wird. Durch eine plötzliche Sinnesänderung des Barons, der den Diener Armidoro als Schwiegersohn anerkennt und nun seinerseits eine Dienerin Serpina zu seiner Gemahlin erheben will, verwandeln sich die Konflikte in Heiterkeit, in der das allein von den vier Personen als Solisten bestrittene Werk buffonesk endet.

Das Libretto erweist sich als stilistisch und sprachlich schlecht gearbeitet, jedoch mit witzigen Szenen wie dann, wenn Armidoro den Baron vertreibt, indem er „deutsch“ redet (was sich im Libretto auf S. 28 als nicht wirkliches, klischeehaftes deutsch erweist).

6.2.1. Gattungsimmanente Charakteristika



Titelblatt der Oper Il Barone di Torre forte
(alle Abbildungen nach Rtt Michl 14)¹³⁵

Michls „Opera Giocosa“ ist in zwei Handschriften komplett überliefert. Nachbearbeitungen bei Folgeaufführungen werden aus diesen vordergründlich nicht ersichtlich. Eine mehrfache Verwendung des Librettos durch verschiedene Komponisten belegt eine Übersicht¹³⁶ der Werke des Komponisten Niccolò (Marcello Antonio Giacomo) Piccinni (1728-1800), die als Angabe zu diesem zweiaktigen „Intermezzo“ (!) macht:

Il barone di Torreforte (?), intermezzo 2 Akte (10. Jan. 1765 Rom, Teatro Capranica); EA Dresden 1766, hier auch 1781; Würzburg 1769; London 1781; Hannover 1770 (deutsch). - Neue Vertonung von Joseph Michl, München 1772 (ital.); diese in deutscher Übersetzung von C. J. Förg, München 1777; Mannheim 1779

Auch das Michlsche Werk gliedert sich in zwei Akte. Es wird von einer vierteiligen Sinfonia der Tempofolge Allegro – Andante – Allegro – Presto eingeleitet. Der erste Abschnitt ist, wie der entsprechende bei der Sinfonia von Michls Opera seria von fanfarenartiger Motivik, der zweite kantabel gehalten mit der ersten Violine als Soloinstrument, darauf der ersten Oboe. Bei diesem Abschnitt, bei dem die Corni schweigen, finden sich, ebenfalls wie an entsprechender Stelle bei der „Ouvertüre“ von Michls *Il trionfo di Clelia* ritornellartige Strukturen.

¹³⁵ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Peter Styra M.A., Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv - Hofbibliothek - Museum, Regensburg.

¹³⁶ <http://www.operone.de/komponist/piccinni.html> (Stand: 22. Januar 2009).

Das abschließende Presto im 6/8-Takt ist tänzerisch gehalten. Auch wenn diese Instrumentaleinleitung vier Teile aufweist, orientiert sie sich doch an der neapolitanischen Opersinfonia. Auffallend in dieser ist auch die detaillierte Unterscheidung zwischen Bassstellen, die nur von dem Violoncello dargeboten werden und solchen, bei der die Violine beteiligt ist.

Das Verhältnis zwischen Rezitativ und Arie wirkt ausgewogener. Bereits zu Beginn zeigt sich eine andere Satzweise in den Seccorezitativen im Vergleich zu dem zuvor betrachteten Oratorium und der Kantate. In dieser Oper sind sie viel kurzabschnittiger und handlungsreicher. Dies wird u.a. dadurch bedingt, dass der harmonische Rhythmus schneller ist. Zwar findet sich auch bei der Kantate die Umgehung einer authentischen Kadenzierungen zur Weiterführung. In diesem Werk erfolgt sie aber öfters, wodurch die Rezitative harmonisch stringenter und vorantreibender erscheinen



*Secco-Rezitativ aus dem 1. Akt, 3. Szene*¹³⁷

Die sehr wenigen Accompagnatorezitative (z.B. 1. Akt, 4. Szene mit Armidoro und Serpina) gestalten sich wie bei der Kantate durch Wechsel zwischen instrumentalen Abschnitten bei pausierender Gesangspartie vice versa.

¹³⁷ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Peter Styra M.A., Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv - Hofbibliothek - Museum, Regensburg.

The image displays two pages of handwritten musical notation for an accompanist recitative. The top page is titled "Recitativo a Tempo Armidoro e Serpina Scena IV." and shows the beginning of the piece with lyrics "unis" and "Chi è quello ch'è là colà seduto?". The bottom page shows "Armidoro" with lyrics "uh quanto è bello" and "Serpina" with lyrics "Ah me! Spovetino e' svenuto senz'altero". The notation includes various musical symbols like dynamics (pp, p, f, sfz) and articulation marks.

Die ersten beiden Seiten des Accompagnatorezitativs aus dem 1. Akt, 4. Szene¹³⁸

Das in der Opera buffa zugunsten der zweiteiligen Arien aufgegebene Da capo (dal Segno)-Prinzip bildet in diesem Werk Michls die Regel. Die solistischen Gesangsstücke werden mit Arie bezeichnet. Einzig das erste Stück nach der Sinfonia im ersten Akt hat die Überschrift „Arietta“ und wird am Ende der Instrumentaleinleitung inhaltsrichtig als „Cavatina“ betitelt. Diese „Arietta 1^{ma}“ wird von der Figur der Lucinda begonnen. Es schließt sich direkt ohne

¹³⁸ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Peter Styra M.A., Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv - Hofbibliothek - Museum, Regensburg.

neue Bezeichnung ein arienhafter Abschnitt der Serpina, dann des Baron an. Erst daraufhin erklingt das erste Seccorezitativ.

Im Vergleich zum Oratorium, aber auch zur Opera seria, fallen die zahlreichen Duette (z.B. das 1. Stück des zweiten Aktes zwischen Serpina und Lucinda) auf. Auch diese weisen in der Regel keine Da capo-Struktur auf.

Neben der Abfolge von Rezitativ und Arie ist auch die grobe Scheidung von Handlung und Dialog im Rezitativ und Kontemplation in der Arie festzustellen.

*In der musikalischen Realisierung der handelnden Gemeinschaft im Ensemble der Opera buffa kulminiert eine Möglichkeit des musikalischen Theaters; sie stellt den extremen Gegensatz dar zu der auf den Einzelnen bezogenen Affektypisierungen des Drama per musica.*¹³⁹

Diese zur Profilierung der Opera buffa beitragende Musikalisierung der formalen Eckpunkte findet sich auch bei Michls Werk in den Ensembles der Akt-Finale, in denen die überstürzenden Ereignisse kulminieren bzw. aufgelöst werden. Dies fehlt Michls Opera seria, die von einem vierstimmigen Chorsatz beendet wird. Beim *Barone di Torre forte* sind es „Quartette“ an jedem Aktende, die von den handelnden vier Personen bestritten werden. Wie auch bei einem ersten Quartett ungefähr in der Mitte des ersten Aktes sind beim Finale des ersten Aktes die Personen vorerst nur sukzessiv geführt. Erst beim letzten Abschnitt (*Presto*, 6/8-Takt) des von einigen Takt- und Tempowechseln geprägten Stückes finden die Solisten zu dem für Michl typischen vierstimmigen, homophonen und syllabischen Chorsatz zusammen. So verhält es sich auch beim Finale des zweiten Aktes. Hier setzen im *Adagio non molto* die vier Stimmen imitatorisch nacheinander ein, treffen sich aber umgehend wieder im üblichen homophonen Chorsatz.

Wohl eine kleine Besonderheit stellt in der 8. Szene des zweiten Aktes nach einem Rezitativ zwischen den vier Akteuren der maestoso zu interpretierende „Marche in D“ für zwei Hörner, zwei Flöten und Streicher dar. Dieser hat, stets in Dreitaktphrasen, folgenden formalen Aufbau: //: aab ://:ccb´´://

¹³⁹ Wiesend, Reinhard: Artikel *Opera buffa* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1997, (Band 7), Sp. 661.

6.2.2. Stilistische und kompositionsimmanente Charakteristika

Die Satzweise und Instrumentenbehandlung in dieser Oper entspricht den bereits getroffenen Beobachtungen. Hinsichtlich der vierstimmigen Ensembles im homophonen und syllabischen Satz wurde dies bereits ersichtlich.

Die Hörner sind in Pedalfunktion geführt und unterstreichen in der Regel kadenzierende Abschnittsbildung. Oboen und Flöten stehen in den bereits beobachteten Verhältnissen zu den hohen Streichern. Die Violastimme ist von den Bassi getrennt und eigenständig geführt, jedoch thematisch oder motivisch nicht in den Satz mit einbezogen.

Zeheleins schlechtes Urteil über den Vokalpart dieses Werks kann in diesem Ausmaß nicht vollständig nachvollzogen werden.¹⁴⁰ V.a. im Vergleich zur Opera seria wirken die Koloraturen nicht ausschweifend oder vordergründig.

6.3. Michls Opera seria *Il Trionfo di Clelia* [JWM BXIV:2]

Während es Michl, wie Zehelein auch schreibt, bei seiner ersten Faschingsoper gelungen ist, „eine frisch fließende und eingängige Musik zu schreiben“¹⁴¹, und meines Erachtens eine zusammenhaltende Gestaltungskraft den Zuhörer durch das Werk führt und ihn an dieses bindet, wirkt die Opera seria, die Zehelein als „gleichsam ein Bindeglied zwischen den Werken von Andrea Bernasconi und Pompeo Sales“ sieht,¹⁴² nicht nur auf Grund der schematischen Gattung oder der Kompositionsumstände unter Zeitdruck vorrangig starr und handwerklich. Offensichtlich war Michl mit seinem Werk selbst nicht ganz zufrieden, weshalb er, wie die Zeitzeugenberichte¹⁴³ der Prinzessin Anna Josepha belegen, bei den Folgeaufführungen immer wieder Änderungen vornahm.

6.3.1. Michls Werk im Kontext von Zeheleins Analyse

Die zweite Faschingsoper Michls, von der heute noch die Musik erhalten ist, ist *Il trionfo di Clelia*. Der Dreiakter wurde, wie im ersten Kapitel beschrieben, am 8. Januar 1776 uraufgeführt. Wie ebenfalls bereits gezeigt, schrieb der Oberpfälzer Komponist diese Oper innerhalb von nur vier Wochen, vermutlich, da er für den erkrankten Josef Mysliveček eingesprungen

¹⁴⁰ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 40ff..

¹⁴¹ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 40.

¹⁴² Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 40.

¹⁴³ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Geheimes Hausarchiv: Handschriften 194: *Denkwürdigkeiten der Prinzessin Anna Josepha* (1740-1776), Cahier 61 ad 3.

ist, wobei allerdings die Rezitative von Andrea Bernasconi stammen. Letzteres ist hinsichtlich Zeheleins Urteil über das Werk von großem Interesse, wenn er schreibt:¹⁴⁴

Weniger glücklich als bei der Komposition seiner Opera buffa zeigt sich Michl in seiner Opera seria „Il trionfo di Clelia“. Es ist bereits des öfteren auf die Hauptmängel eines Großteiles der Neapolitaner der Nach-Scarlattischen Zeit hingewiesen worden, so daß hier wohl darüber schnell hinweggegangen werden darf. Üppigste Koloraturtechnik, auch in Duetten (Terzen- und Sextenkoloraturen), mäßig gute Seccorecitative, Vernachlässigung aller Polyphonie, eintönige Instrumentalbaßbehandlung und eine starre Schematisierung der Form sind die immer wieder in Erscheinung tretenden Grundübel. In Michls „Il trionfo di Clelia“ begegnen sie uns auf Schritt und Tritt.

Doch soll uns dies den Blick für tatsächlich vorhandene Schönheiten nicht trüben, und diese bestehen vor allem in dem außerordentlichen Reichtum an Wohllaut und Melodik. Arm an Harmonik hat Michl - wie viele seiner Zeitgenossen - eine besondere Begabung für das melodische Element gehabt und davon macht er nun auch in seiner Arienoper ausgiebigen Gebrauch. Deshalb gehören die Einleitungssätzchen zu den Arien zum Besten der ganzen Oper; denn hier ertönt, unbeschwert von aller Koloratur, die Hauptmelodie jeder Arie in den Streichern, zeigt sich also in schlackenfreier Schönheit.

Anerkennung verdienen auch die begleiteten Recitative. Hier bestrebt sich unser Meister, dem dramatischen Wesen der Musik beizukommen und läßt durch rhythmische Akzente, etwas herbere Harmonik, gewandte Instrumentation und verständnisvolle Deklamation aufhorchen. Bisweilen erstreckt sich die Deklamationskunst auch auf das sonst unbedeutende Seccorecitatif.

6.3.2. Zu den Rezitativen

Zeheleins Urteil über die Rezitative kann man teilen. Allerdings fällt dieses damit Andrea Bernasconi zu, nicht Joseph Willibald Michl. Beim Vergleich der hier vorliegenden Accompagnato-Rezitative fällt auch bei diesen der Wechsel zwischen ritornellartigen Orchesterpassagen und den völlig unbegleiteten Gesangspartien auf. Möglicherweise liegt damit bei dieser Gattung eine Beeinflussung Michls durch Bernasconi vor.

¹⁴⁴ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S.41f..

Scene X ^{ma}
Recitativo
Violini
Viola
Oratio
Allo. maestoso
107
che Crudel Sacrificio Roma tu

Vui da me.
Davrai
Saranno Pezzagli affetti miei della

Erster Akt, 10. Szene, Rezitativ des Orazio
 (München, Bayerische Staatsbibliothek Mus.ms. 204, Band I, fol. 107^{r&v})¹⁴⁵

Die Seccorezitative weisen einen langsamen harmonischen Rhythmus auf und unterscheiden sich von den zuvor beobachteten dahingehend, dass sie kaum kadenzierende authentische

¹⁴⁵ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von Frau Dr. Veronika Giglberger, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung.

Hauptschritte noch deren trugschlussartige chromatische Erhöhung aufweisen. Hier wirken Michls Seccorezitative weiterführender bzw. weniger harmonisch statisch.

Scena I *Alto II^{do}*

Tarquino Solo Dei! Scorre L'ora, e col bramato av-
viso Non giunge il mio sedele. Inorno al Solo Mal custo-dito
sante ogniun raccolto esser dovrebbe, In Roma ogni uno
Sulla tregua riposa. Grazia immerso nel finto patto in

mente aver altro non può. Io Re di Roma Possessor son di Clodia
io dell'infanta tregua il rospor rovescero. Se giova
Sui ribelli. Romani. Io... no: non posso Sui soffrir questo in-
dugio Il pigro avviso A prevenir si corra. Eccolo. E
pronto Quanto v'imporsi al fin: Late agli Dei! La: pel camin più cordo Re-

cedemi, io ti sieguro. Ecomi in pronto. Ma non e quegli Grazio? E
 deso. oh come meglio, Lento, e confuso. Invanzare a questa.
 volta. Alla sua bella. Imaginato patto, In il credulo a pro-
 porre. Et vada e mentre. In teneri congedi. Si tormentano i
 solli, e chemon sono. D'altra cura capaci, io volo al trono.

Zweiter Akt, 1. Szene, Rezitativ des Tarquinio
 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms.mus. 204, Band II, fol. 1^v-2^v)¹⁴⁶

Auch die anderen, von Zehelein benannten Charakteristika, wie die „üppigste Koloraturtechnik, auch in Duetten (Terzen- und Sextenkoloraturen), [...] Vernachlässigung aller Polyphonie, eintönige Instrumentalmaßbehandlung und eine starre Schematisierung der Form“ sowie ein außerordentlicher „Reichtum an Wohllaut und Melodik“ lassen sich bestätigen.

Als Beispiele für die „üppigste Koloraturtechnik“ mögen folgende zwei gelten:

¹⁴⁶ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von Frau Dr. Veronika Giglberger, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung.

fi - da - ti pur di me - - - - -

fi - da - ti pur di me - - - - - fi - da - ti

pur di me

T. 95ff. aus der Arie des Mannio „Soffri per poco“ (1. Akt)

ma — dis - pe - rar non sa - - - - -

dis - per - rar non sa.

T. 40ff. aus der Arie der Clelia „Tempeste il mar minaccia“ (1. Akt)

Die von Zehelein attestierte Armut an Harmonik lässt sich allerdings nur hinsichtlich des sehr langsamen, aber in der damaligen Zeit üblichen harmonischen Rhythmus nachvollziehen. Der Tonartenverlauf und die Verbindung der einzelnen Harmonien untereinander ist weitläufig und interessant.

6.3.3. Die einleitende Sinfonia

Michls „Begabung für das melodische Element“ sieht Zehelein zurecht in den Arien, und hier den Einleitungsabschnitten. Dies kündigt aber auch bereits der Mittelteil der einleitenden Sinfonia an. Deren Anfang weist einen für Michl typisch zu nennenden Unisonobeginn auf. Sie

steht in D-Dur, 4/4-Takt und ist in der italienischen dreiteilige Form mit da capo-hafter Wiederholung des Anfangs konzipiert. Im ersten Teil, der keine Tempoangabe aufweist, steht ein fanfarenartiger Beginn einem dreitaktigen, choralartig-melodiösen Kurzabschnitt gegenüber. Dieser Dualismus wird noch einmal wiederholt, ehe sich die folgenden Takte dieses ersten Teils als spielfreudige Fortspinnung, geprägt von Sechzehntel-Repetitionen der Streicher, zeigen. Der neu anhebende *Andante*-Mittelteil steht in A-Dur, *Andante* und im 2/4-Takt. Clarini, Tympani und Flauti schweigen. Er hat ritornellartige Struktur. Das Ritornell ist mit jeweils vier Takten periodisch in Vorder- und Nachsatz aufgebaut. Die Zwischenteile sind solistisch konzipiert. So gestaltet die erste Violine das erste viertaktige „Couplet“ bei akkordischer Figuration in 32tel in der zweiten Violine. Daraufhin wiederholt sich das Ritornell eine Oktave tiefer in den Streichern und mit Beteiligung von erster und zweiter Oboe, die die Stimme der ersten und zweiten Violine eine Oktave höher verdoppeln. Bei dem folgenden, 8 Takt umfassenden Zwischenspiel ist die Melodieführung erneut in der ersten Violine. Dabei findet eine Modulation in die +1-Ebene statt. In dieser gestaltet nun die Solooboe ein achttaktiges „Couplet“. In den folgenden 8 Takten wird sie von der ersten Violine abgelöst. Der Satz moduliert nach e-Moll (-2-Parallele). Nach einer Generalpause erklingt das Ritornell nun in der -3-Ebene (C-Dur). In vier Takten moduliert Michl zurück in die 0-Ebene, in der daraufhin ein siebentaktiges Zwischenspiel unter Führung der Oboe stattfindet. Melodisch ist dieses am ersten Oboenzwischenspiel orientiert. In der 0-Ebene erklingt nun erneut das Ritornell. Dem schließt sich eine weitere motivische Reminiszenz an, ein 8 Takte umfassendes Zwischenspiel unter Führung der ersten Violine, das mit dem vorherigen, nach e-Moll modulierenden Zwischenspiel verwandt ist. Nach einer Generalpause leiten 4 Takte zum Da capo-artigen Teil zurück, der jedoch vom Mittelsatz durch eine Viertelgeneralpause separiert ist.

6.3.4. Die Arien und Duette

Die Gestalt der Arien entspricht größtenteils den bereits betrachteten Arien Michls. Eine mit „*Rondeaux*“ sowie eine mit „*Cavatina*“ überschriebene Arie stellen in den Satzüberschriften dieser Oper Michls eine Singularität dar und sollen eigens betrachtet werden.

Bei diesen Da Capo-Arien zu unterschiedlichen Affektdarstellungen zeigt sich, dass Michl bei dem technischen Anspruch der Koloraturen und ihrem Umfang in der Proportion der Gesamtanlage nicht zwischen geistlichen und weltlichen Sologesangstücken dieser Großform unterscheidet. In der Regel findet sich, wie bei der Arie des Mannio im ersten Akt „*Soffri per poco ancora*“ ein Orchestervorspiel mit einem signifikanten Themenkopf, hier einer synkopischen

Tonrepetition in der ersten Violine bei einer in Sechzehntel figurierenden zweiten Violine über dem monotonen Trommelbass. Halbschlüssig wird die erste Phrase hier nach sieben Takten beendet, ehe nach einer Viertelgeneralpause auf der letzten Zählzeit des Taktes 7 ein zweites Motiv in der ersten Violine bei ähnlicher Faktur der begleitenden Stimmen erscheint, das aus einem Viertel-D-Dur Akkord und einer Vierersechzehntelgruppe besteht. Diese Motivik, von kontrastierender Dynamik durchsetzt, spinnt Michl fort, bis in T. 15, wiederum nach einer Viertelgeneralpause auf der letzten Zählzeit des vorherigen Taktes die Solostimme bei gleichzeitigem Erklängen des ersten Themenkopfes in der ersten Violine, nun nach unten oktaviert, anhebt. Der Themenkopf erscheint immer wieder (T. 26, 46, 77, 88 und 93 teilweise in den abschließenden Achteln leicht variiert), wodurch die Arie gegliedert wird. In T. 26 fährt Michl ohne eigene Modulation in der +1-Ebene weiter, die nachträglich in T. 29 leittönig bzw. authentisch bestätigt wird. Dies würde einen Seitensatz suggerieren, der jedoch kopfmotivisch mit dem Hauptsatz verwandt wäre. Vier Takte später moduliert Michl noch einen Quintaufstieg weiter nach E-Dur, kehrt aber kurz darauf wieder zurück in die +1-Ebene. Ab T. 54 erscheint vorrangig harmonisch ein durchführungsartiger Teil, der von der +1-Ebene ausgeht, diese aber dann vermollt (-2-Parallele; T. 65 ff). Der zweitaktige dominantische Orgelpunkt ab T. 74 kündigt eine Rückkehr nach A-Dur an, das Michl aber trugschlüssig umgeht (T. 76) und auf den fis-Moll-Akkord einen A-Dur-Quintsextakkord folgen lässt, der die Rückmodulation in die 0-Ebene einleitet und eine Reprise ankündigt. Diese tritt in T. 78 ein. Nach acht den zu Beginn der Arie entsprechenden Solistentakten und der diesen abschließenden Generalpause nach der kadenzierenden Bestätigung der 0-Ebene fährt Michl sowohl motivisch als auch harmonisch anders als zuvor weiter. Nur die repetierende Synkope in T. 90 in der Solistenstimme stellt eine motivische Klammer dar. Ohne Modulation schließt Michl an die eben bestätigte 0-Ebene D-Dur die Vermollung an, führt diese Harmonie über den gemeinsamen Ton umgedeutet zur akustischen Septe nach E-Dur weiter, dem ein Takt später ein a-Moll-Quartsextakkord, hierauf chromatisch angeschlossen ein c-Moll-Sextakkord folgt. Über den gemeinsamen Ton verbindet Michl diesen mit einem dominantischen D-Dur-Akkord, den er jedoch nicht authentisch auflöst, sondern einen Takt später zu einem G-Dur-Quartsextakkord weiterführt. Diesem schließt sich im nachfolgenden Takt erst ein a-Moll-Sextakkord, dann durch chromatische Erhöhung des Basstones ein A-Dur-Sextakkord an. Mit dessen authentischer Weiterführung auf dem ersten Schlag des nachfolgenden Taktes hat Michl die 0-Ebene wieder erreicht. In diesem Abschnitt sind nun auch die Bravurkoloraturen zu finden. Nach der durch eine Generalpause auf dem üblichen dominantischen Quartsextvorhalt angezeigten, zu improvisierenden Kadenz des Solisten schließt sich als siebentaktiges

Ariennachspiel der Nachsatz des Orchestervorspiels an, dessen erster Takt noch einmal wiederholt wird und durch zwei codahafte, harmoniekonfirmierende Takte abgeschlossen wird.

Die Arie des Königs Porsenna im 1. Akt ist im Notenbild durch die „Dal Segno“-Spielanweisung gekennzeichnet und erhält damit eine ABA(´)-Großform. Der Beginn des B-Teils ist durch die, das Da capo-Ende kennzeichnenden Doppelstriche im Notentext kenntlich. Michl schließt den A-Teil in der 0-Ebene B-Dur ab. Auf dem vierten Schlag des letzten Taktes steht eine Generalpause. Der Mittelteil beginnt nun im Fortissimo und mit einem akkordisch figurierten, aufsteigenden dominantischen C-Dur-Septakkord. Dieser wird aber nicht authentisch in die +1-Ebene aufgelöst, sondern in einen f-Moll-Quartsextakkord, der im darauf folgenden Takt von einem dominantischen G-Dur-Terzquartakkord abgelöst wird. Diesem lässt Michl einen Takt darauf einen c-Moll-Sextakkord folgen, der chromatisch erhöht im folgenden Takt zu einem A-Dur-Terzquartakkord wird. Diesen löst Michl dominantisch auf, ebenso im folgenden Takt den dadurch erreichten D-Dur-Dreiklang, so dass er nun die 0-Parallele erreicht hat. Diese bleibt nun in dem nicht allzu langen, noch folgenden Abschnitt die vorherrschende Tonart, bevor Michl in die 0-Ebene authentisch-dominantisch zurückmoduliert, wo das Dal Segno einsetzt.

Der Beginn der Arie entspricht dem Schema der oben betrachteten Arie des Mannio. Das Orchestervorspiel ist geprägt durch ein – auch hier wieder – synkopisches Kopfmotiv in der ersten Violine bei einer aus einer Lauffigur aus vier Sechzehntel und einer folgenden Viertel bestehenden, erst auf- dann abwärtsgerichteten Motivik der zweiten Violine, einer in Achtel zumeist repetierenden, harmoniefüllenden Viola und einer Trommelbass-Violone. In Takt 10 endet diese erste Phrase halbschlüssig. Ihr folgt ein fünftaktiger Abschnitt, der zum Solistenansatz überführt. Dieser ist choralartig-homophon gestaltet und weist motivisch im dritten und vierten Takt Synkopen auf. Mit dem Einsatz des Sängers wiederholt der Instrumentalsatz seine ersten vier Takte, die daraufhin eigens weiter geführt werden. Nach 13 Takten kadenzieren Michl in B-Dur und moduliert im darauf folgenden Abschnitt in die +1-Ebene. Dieser Seitensatz weist in seiner Folge wieder einen Koloraturabschnitt auf. Das Ende dieses Satzes markieren die Dal Segno-Zeichen. Fünf Takte vor ihnen wiederholt Michl den choralartigen zweiten Teil des Orchestervorspiels wörtlich. Mit den Wiederholungssonderzeichen erklingt noch einmal der Solistenanfang des ersten Teils. Wörtlich wird dieser für 10 Takte beibehalten. Weitere zwei sind leicht verändert (z.B. *c* statt *cis* in der Solistenstimme). Die Weiterführung ist in der Gesangsstimme neu, während in der ersten Violine die Viertel-Doppelgriffakkordstruktur wieder zu finden ist. So ist diese Änderung gegenüber dem Beginn

wohl dem Verbleiben in der 0-Ebene geschuldet. Damit ergibt sich auch für den A-Teil der Arie ein aba'-Aufbau wie er bereits in der Kantate *Il trionfo della gloria* festzustellen war.

Die Arie der Larissa „Dico che ingiusto“ im zweiten Akt beginnt ohne Orchestervorspiel, hat einen Mittelteil im 3/8-Takt (Andante) und einen Da Capo-Teil. Ebenso direkt mit dem Solisteneinsatz beginnt die Arie „Jo Nemica“ der Clelia im zweiten Akt, die jedoch im Unterschied zu der vorherigen der Larissa durchkomponiert ist.

Im zweiten Akt findet sich ein Sologesangsstück, das Michl mit „*Rondeaux*“ überschrieben hat. Diese „Ritornellarie“ wird von Larissa vorgetragen, steht im 2/4-Takt, in B-Dur und hat Andante vorgeschrieben. Dieses gemäß der Regel szenenbeendende Stück umfasst 121 Takte.¹⁴⁷ Die einleitenden 21 Orchestertakte bestehen hier aus mehreren Abschnitten. Die ersten beiden Viertaktphrasen stellen Vorder- und Nachsatz dar. Die zweite Oboe läuft colla parte mit der ersten Violine, die erste Oboe oktaviert die Stimme der zweiten Violine nach oben. In den nachfolgenden sechs Takten übernimmt die erste Violine die melodische Führung, während die Oboen schweigen. Die zweite Violine tritt nach zwei Takten aus ihrer begleitenden Funktion und wird in Terzen parallel zur ersten Violine geführt. In den abschließenden acht Takten nimmt die erste Oboe die melodische Linie der ersten Violine auf, ehe alle Stimmen nach Struktur des Vorder- und Nachsatzes das Orchestervorspiel beschließen.

¹⁴⁷ Die Solovokalform „Rondo“ oder „Rondeaux“ ist zum einen das Gegenstück zur „Cavatina“, zum anderen eine ebenfalls in erster Linie dramaturgische und nur sekundär die musikalische Form betreffende Bezeichnung. Eröffnet die Cavatina eine Szene, führt das Rondo wie die Da-capo-Arie aus ihr heraus und steht am Ende des Dramas, oft in der letzten Krisis vor dem Finale. Es mündet stets in ein sentenzartiges Thema. Nicht Kürze, sondern Mehrteiligkeit und demonstrative Länge sind sein Kennzeichen – am Ende des Jahrhunderts die zweiteilige Arie mit vorausgehender Scena und großangelegter Steigerung. Beide, Cavatina wie Rondo, halten die Selbstständigkeit der Gattung Arie aufrecht und entstammen der ernsten Oper, finden jedoch Eingang in die Buffa und bilden schließlich ein Bindeglied zwischen den Gattungen.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of five staves: two for piano (I and II), one for Violin (Vla.), and one for Bass (B). The piano part features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands, marked with *pp*. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with the Bass line marked *p*. The second system also consists of five staves. The piano part continues with similar textures, while the strings play a more sustained accompaniment of eighth notes. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4.

*Beginn (Orchestervorspiel) des Rondeaux (Mbs Mus.ms. 204, Band II, fol. 41^r)*¹⁴⁸

Mit dem Einsatz der Solistin wiederholen sich Vorder- und Nachsatz ohne Oboenbeteiligung. Dies wird sich im weiteren Verlauf als das auch textlich identisch wiederkehrende Ritornell erweisen. Ab T. 29 führt Michl die Phrase neu weiter. Die Oboen treten mit halben Notenwerten harmoniebildend hinzu. Die erste Violine figuriert die ganztaktig rhythmisierten Harmonien in Sechzehnteltriolen. Die übrigen Streicher bilden in Achteltonrepetitionen das Harmoniegerüst. Mit Takt 34 moduliert Michl in die Oberquinttonart. Ab T. 27 ändert sich der Instrumentalsatz ein erstes Mal, indem die Triolenfiguration in die zweite Violine wandert. Die erste Violine übernimmt die Achteltonrepetitionen der zweiten. Ab Takt 42 lockert der musikalische Satz auf, indem die Stimmen der beiden Violinen von Pausen durchzogen werden. Nach der Fermate auf der ersten Zählzeit des Taktes 47 erklingt erneut das Ritornell von Streichern und Solistin. Dieses schließt in der 0-Ebene ohne eigene Rückmodulation an. In der sich anschließenden, neuen Weiterführung moduliert Michl erst in die Unterquinttonart (T. 56), dann über die 0-Parallele (T. 71) in die -1-Ebene, in der diese Phrase unter der Fermate in T. 78 auch endet. Motivisch ist der Beginn dieser Weiterführung von einer Sechzehntelwechselnotenfiguration im Staccato der zweiten Violine geprägt, die aus b-c-b-b besteht und aus dem Satz heraussticht. Die erste Violine ist dagegen zu Beginn vorrangig in Halben geführt. Der Schluss dieser Phrase orientiert sich in seinem von Pausen durchzogenen Streichersatz an dem der ersten.

¹⁴⁸ Inkonsistenzen in den agogischen und dynamischen Vorschriften wurden beibehalten.

Nun schließt sich wiederum ohne Rückmodulation das Ritornell an, das ab T. 86 eine Weiterführung erfährt, die eine Variante der Fortspinnung des ersten Ritornells darstellt. So wechseln in den ersten fünf Takten erste und zweite Violine mit den Sechzehnteltriolenfigurationen und den begleitenden Achteltonrepetitionen taktweise ab. Das Orchesternachspiel ab Takt 118 ist das Zitat der Takte aus dem Orchestervorspiel nach dem Vorder- und Nachsatz (T. 8-21). Eine ausgeprägte Koloraturstelle ist in diesem „Rondeaux“ nicht zu finden. Damit ist die Solostimme, wie in den übrigen Arien außerhalb dieser Virtuosenphrasen, vorrangig syllabisch.

Der dritte Akt beginnt mit Clelia. Nach einem 17taktigen Rezitativ folgt¹⁴⁹ als erste Arie dieses letzten Opernabschnitts eine die Szene eröffnende **Cavatina**, die einzige in dieser Oper. Sie wird von einem achttaktigen Vorspiel eingeleitet, ehe der Gesangspart beginnt. Melodisch gliedert sich das Vorspiel in zwei Viertaktphrasen. Indem die erste komplett über tonikalem, die zweite über dem dominantischen Orgelpunkt abläuft, entsteht harmonisch kein Vorder- und Nachsatz. Die Hörner haben Pedalfunktion und werden in der ersten Periode des 2/4-Stückes in Es-Dur in Halben, dann in einem synkopischen Rhythmus aus Achtel, Viertel und Achtel geführt. Die beiden Violinen laufen in den ersten beiden Takten in Duodezimparallelen, hierauf in Oktavparallelen, was eine in parallelen Terzen oder Sexten dazu geführte Violastimme bedingt. Bei Einsatz der Clelia behält Michl die ersten eineinhalb Takte samt Auftakt des Vorspiels bei, die er dann aber anders weiterführt. Das insgesamt 85 Takte lange Stück ist durch mehrere Fermaten gegliedert (T. 23, 33, 51, 68, 77). Bei den dazwischen liegenden Phrasen erkennt man wiederkehrende Motive. So kehrt ab Takt 51 der Beginn des Soloparts wieder. In seinem weiteren Verlauf ist er im Detail der Singstimme und des Orchestersatzes leicht variiert, jedoch durch die signifikanten, als Spielfiguren zu definierenden Kleinmotive deutlich zueinander in Bezug zu setzen. Michl moduliert an dieser repräsentativen Stelle zudem nicht in die Oberquinttonart, wie das ursprünglich (T. 15) samt einem Halbschluss auf der Fermate in T. 23 der Fall ist, sondern endet nach einer Ausweichung in die Unterquinttonart (T. 55) halbschlüssig in der 0-Ebene auf der nächsten Fermate (T. 58). Bevor die Cavatina ab T. 82 mit der zweiten Viertaktperiodik des Orchestervorspiels endet, greift Michl nach der Fermate in T. 79 auf die aus T. 24 bis T. 33 bekannte Satzstruktur zurück. Die Streicher sind in 32tel (bzw. die Viola auch in 16tel) Trillerfiguren oder Figuren aus akkordischer Figuration geführt. Die Bassgruppe setzt erst um einige Pausentakte verzögert ein und ist nun melodischer bzw. linienförmiger geführt, weniger in Trommelbässen. Beide Phrasen enden mit einer Koloratur der Solistin zu Staccatoachtelakkordschlägen der Streicher.

¹⁴⁹ Mbs Mus.ms 204, Band III, fol. 2^v.

Während an der ersten Stelle die Fermate auf der Pause nach der Koloratur steht, findet sich die Fermate in T. 77 auf dem letzten Koloraturton, der so noch eine improvisierte Kadenz zulässt, die in einem viertaktigen „Abgesang“, der bei der ersten Phrase fehlt, aufgefangen wird, ehe das Orchesternachspiel ertönt. Ein solcher viertaktiger „Phrasenabgesang“ findet sich auch bei der ersten Stelle nach der Pausenfermate (T. 34-37). Die Struktur des Streichersatzes ist die bekannte, das die erste Violine gelegentlich leicht figuriert die Gesangsstimme verdoppelt, die zweite Violine in parallelen Terzen dazu geführt wird, während Viola und die Bassgruppe das harmonische Fundament in Achtel-, dann diminuiert in Sechzehnteltonrepetitionen liefert. Dies ist auch beim Schlussabgesang, wenn auch codahafter gesteigert festzustellen. Den Schlusstakt dieser ersten Phrase (T. 37) benutzt Michl, um den Folgeteil anzuschließen, der keine Reminiszenz im weiteren Verlauf erfährt. Motivisches Bindeglied ist das Kopfmotiv des zweiten Teils aus dem Orchestervorspiel, dessen zwei erste Sechzehntel in der Bewegungsrichtung aber gespiegelt sind. Dieser nun folgende Abschnitt erinnert harmonisch an Michls Durchführungsarbeit. Satztechnisch begleiten die hohen Streicher ab T. 42 die Gesangsstimme mit Staccatosechzehnteltonrepetitionen (bzw. im späteren Verlauf mit einer Sechzehntelpause an erster Stelle) und bilden so das harmonische Fundament, während die Bassgruppe in Sechzehntel- bzw. Achtelfigurierungen (T. 42ff. bzw. T. 46) nun etwas freier geführt sind und den Affekt dieser Stelle („*Sequa timido e inconstante orme incerte...*“) unterstreichen. Der harmonische Rhythmus diminuiert von ganztaktig über halbtaktig nach drei Takten bis hin zu Viertelweise ab T. 46. Die Phrase beginnt in der +1-Ebene, in der sie einige Male oberquintig pendelt. Mit Einsetzen der Koloratur bringt Michl auf den zweiten Achtelschlag einen verminderten Septakkord über „fis“, der zu einem g-Moll-Sextakkord aufgelöst wird. Diesem folgt ein B-Dur-Sekundakkord, der sich authentisch auf die nächste Achtel in einen Es-Dur-Sextakkord auflöst. Diesem folgt ein verminderter Septakkord über h, der in einen c-Moll-Sextakkord weitergeführt wird. Nach der Fermate, vor der diese Harmonie drei Mal erklingt, erweist sich das c-Moll als II. Stufe in der Oberquinttonart, in der es kadenzierend eingesetzt wird. Mit dem ausbleibenden Da capo entspricht dieses einstrophige Sologesangsstück den allgemeinen Gattungs- bzw. Formkriterien.

Im zweiten Akt¹⁵⁰ erklingt das erste **Duett** der Oper. Es wird von Clelia und Orazio bestritten und weist bei der Instrumentierung neben dem kompletten Streichersatz zwei Hörner und zwei Oboen auf. Das Duett steht in A-Dur und im 3/4-Takt. Es enthält keine Tempovorgabe. Im Orchestervorspiel ist die Viola mit Ausnahme des ersten und des letzten Taktes *colla parte*

¹⁵⁰ Mbs Ms.mus. 204, Band II, fol. 19 ff.

mit der Violone geführt. So wird die Duett-Faktur durch die beiden Violinen bei schweigenden Bläsern bereits vorausgenommen. In T. 13 beginnt Clelia mit ihrer Phrase. Der Themenkopf entspricht dem des Vorspiels. Er wird von den Violinen nicht noch einmal verdoppelt. In T. 23 endet die erste Phrase der Clelia und Orazio beginnt zu singen. Er wiederholt nicht den Beginn der Clelia, sondern hat einen neuen, eigenen Themenkopf, der allerdings nach sechs Takten in die letzten vier Takte, die bereits von Clelia vorgetragen wurden, mündet und so wörtlich wie diese schließt. Es entspinnt sich ein Dialog (T.34), in dessen Verlauf die beiden Stimmen zusammengeführt werden (T. 41) und im darauf folgenden Takt homophon die Phrase zu Ende führen. Dies ist eine Stelle, die Zehelein mit „*Üppigste Koloraturtechnik, auch in Duetten (Terzen- und Sextenkoloraturen)*“ gemeint haben könnte. In Takt 58 wechselt das Metrum zu einem 4/4-Takt. Die Bläser treten hinzu und als Tempovorschrift findet sich „Allegro“. Die vokale Satzstruktur bleibt nun überwiegend homophon und syllabisch (von figurativ auftretenden zwei Achteln pro Silbe abgesehen). Die Melodik der Violine weist zu Beginn dieses neuen Abschnitts ein eigenständiges, figuriertes und zwei Takte umfassendes Motiv auf, das auch als T. 6f. wiederkehrt. Dennoch orientieren sich beide Stimmen zunehmend an den Gesangsstimmen, die sie – wie in der Kirchenmusik beobachtet – teils akkordisch, vorwiegend aber rhythmisch figurieren. Die Hörner haben, auch im Weiteren, Pedalfunktion, wenn auch immer wieder von Pausen durchsetzt. Die Oboen sind entweder bei Kadenzten, dann den Streichersatz verdoppelnd, eingesetzt oder vollziehen in großen Notenwerten (Halbe oder Ganze-je nach harmonischem Rhythmus) den Vokalsatz mit. Die ersten 12 Takte dieses neuen Abschnitts erklingen auch am Ende des Duetts noch einmal (T. 82ff), wo sie in Koloraturen münden. Nach diesem Abschnitt lockert der dichte Streichersatz auch (T. 103ff.) auf, so dass es zu einer imitatorischen Struktur der beiden Violinen kommt. Auch die Gesangsstimmen erklingen hier, wenn Clelia und Orazio sich verabschieden und nacheinander Gottes Schutz bis zum Wiedersehen wünschen, nicht gleichzeitig. Die Abschnitte dazwischen weisen Modulationen (z.B. +1-Ebene) und motivische Verwandtschaft auf, wirken aber eher durchkomponiert, als in einer klaren Sonatenform oder ABA-Form gehalten. So endet das Duett mit einem achttaktigen Nachspiel, das vorrangig codahaft-kadenzierenden Charakter hat, als dass es einen motivischen Abschluss bringt.

6.3.5. Der Schlusschor

Die Oper wird mit einem Schlusschor beendet. Dieser tritt auch nur an dieser Stelle auf und ist dreiteilig. Bei dieser „*Huldigung des Volkes vor König und Retterin des Vaterlandes*“¹⁵¹ treten in den Rahmenteilern das einzige Mal in der gesamten Oper Clarinen an Stelle der Hörner, die zusammen mit den Flöten den Bläusersatz bilden.

Im Mittelteil treten noch einmal Porsenna mit Clelia und Orazio auf. Hier lösen, wie es auch bei Solopassagen in den betrachteten Messkompositionen Michls bisweilen der Fall ist, die Hörner noch einmal die Clarinen ab. Die Holzbläserbesetzung bleibt. Während die beiden Außenteile in D-Dur stehen, steht der Mittelteil in der –3-Ebene F-Dur. Diese steuert Michl nicht eigens an, sondern setzt sie nach einer Viertelgeneralpause an die vorherige D-Dur-Kadenz. Über die –3-Parallele d-Moll erfolgt allerdings eine authentisch-picardische Rückmodulation in den sich ohne Pause anschließenden dritten Teil. Dieser stellt ein leicht verändertes Da capo des ersten Teils dar. Es entfällt das elftaktige Orchestervorspiel des ersten Teils und nach 12 Chortakten ist der Schluss finalhafter gestaltet. Der Instrumentalsatz entspricht den bereits gemachten Beobachtungen. Der Chorsatz ist überwiegend homophonsyllabisch mit Ausnahme kleiner Schlussfigurationen und einem etwas aufgelockerten Satz mit einer aufsteigenden ganztaktigen Sequenz bei „*Contrasta*“, bei dem Sopran und Tenor allerdings wieder in parallelen Sexten geführt sind. Der harmonische Rhythmus ist vorwiegend ganztaktig, an Chorschlussphrasen seltener halbtaktig.

6.3.6. Der Instrumentalsatz

In der obigen Betrachtung des Duettts wurde schon die Instrumentenbehandlung angedeutet, wie sie fast schon schematisch in der Oper festzustellen ist und bei den bisherigen Werken mit Instrumental- und Vokalpart auffiel. Der Instrumentalsatz wird von den Streichern getragen. Die erste Violine ist melodieführend, die zweite figuriert entweder die zu Grunde liegenden Harmonien aus oder weist Parallelführung auf. Auffallend für die Stimmführung der Viola ist im Notenbild der Partitur, dass die unisonogeführten Passagen in der Partitur nicht ausgeschrieben, sondern durch einen Bassschlüssel in der Violastimme angezeigt werden. Eigenständige Phrasen, die insgesamt überwiegen, sind ausnotiert. Erwähnenswert sind zweistimmig geführte Violinstimmen, die in der Partitur analog zu den Violinen auch je eine Notenzeile haben, wie in der Arie der Larissa¹⁵² im 1. Akt. Die Bassstimme aus Violoncello,

¹⁵¹ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 43, Fußnote.

¹⁵² Mbs Mus.ms. 204, Band I, fol.36^r ff.

Violone¹⁵³ und Fagotti¹⁵⁴ erschöpft sich über weite Strecken in monotonen Trommelbässen. Nur sehr selten ist diese Stimme motivisch eingebunden. Wenn dies der Fall¹⁵⁵ ist, geht die harmoniebildende rhythmische Figuration auf die hohen Streicher über. So ist der Orchesterersatz noch generalbassorientiert, weist jedoch keinen barocken Gestus auf. Wirken die Trommelbässe, wie Zehelein¹⁵⁶ richtig schreibt, monoton, „*ist die Geigenführung [dagegen] vollendet*“.¹⁵⁷ Die Bläserbehandlung, die Zehelein „*vornehm*“¹⁵⁸ bezeichnet, gestaltet sich dahingehend, dass diese eher klangadditive Funktion haben. Bei der von Pausen durchsetzten Hörnerstimme ist dies in der Pedalfunktion der Fall. Die Flöten und Oboen, die wohl auf Grund der Spielpraxis nie gleichzeitig erklingen und in ihrer Satzstruktur hier gemeinsam betrachtet werden können, setzen einzelne Klangakzente, erhalten aber keine darüber hinaus gehende Funktion. Sie treten kadenzierend hinzu oder verdoppeln in kürzeren Ausschnitten den Streichersatz oder in längeren Notenwerten den Vokalsatz, v.a. bei Duetten.

Die Bläserbesetzung könnte eine Zuordnung bestimmter Instrumente zu bestimmten Bühnenpersonen vermuten lassen. Dies bestätigt sich jedoch bei genauerer Überprüfung nicht:

1. Akt

Textanfang	Person(en)	Hörner	Holzbläser
Si tacero	Tarquinio	+	Oboi
Ah celar la bella	Larissa	+	-
Soffri per poco	Mannio	+	Flauti
Tempeste il mar	Clelia	+	Oboi
Sai che piegar	Porsenna	+	Oboi
Si pugni	Orazio	+	Oboi
Saperti	Orazio	-	Oboi
Mille dubbi	Clelia	+	Oboi

2. Akt

Textanfang	Person(en)	Hörner	Holzbläser
Dei di Roma	Orazio	+	Oboi
Siti fido	Clelia / Orazio	+	Oboi
Spielgar	Larissa	-	Oboi
Sol del tebro	Porsenna	+	Oboi
Dico che ingiusto	Larissa	+	Flauti
Vorrei che almen	Mannio	+	Flauti
Jo Nemica	Clelia	+	-
Non sperionusto	Tarquinio	+	-

¹⁵³ An manchen Stellen innerhalb der Arien schweigt die Violone, was durch die Spielanweisung „Violoncello“ bzw. „Violone“ angegeben ist.

¹⁵⁴ Vide infra.

¹⁵⁵ Mbs Mus.ms. 204, Band I, fol. 32v.

¹⁵⁶ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 40.

¹⁵⁷ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 40.

¹⁵⁸ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S. 40.

3. Akt

Textanfang	Person(en)	Hörner	Holzbläser
Tanto esposta	Clelia	+	-
Delifrena oh dio	Larissa / Tarquinio	+	Oboi und Fagotti
Spesso se	Porsenna	+	Oboi
Mi sento il cor	Taquinio	+	Flauti
De folgori di	Orazio	+	Oboi

Möglicherweise orientiert sich die Bläserbesetzung eher am Affekt der Arie, wobei dies, wie aus der Übersicht erkenntlich wird, auch kaum genau belegt werden kann. Beim Duett von Larissa und Tarquinio im dritten Akt sind zwei Fagotti in jeweils einer eigenen Notenzeile vorgeschrieben, die auch über größere Stellen nicht mit der Bassstimme *colla parte*, bzw. auch zweistimmig geführt sind. So ist anzunehmen, dass das Fagott bei den übrigen Stücken *colla parte* mit der instrumentalen Bassstimme läuft.

7. Die Solokonzerte Michls¹⁵⁹**7.1. Die Soloinstrumente in den Solokonzerten von Michl**

In der Musiküberlieferung sind die meisten Konzerte zweifelsohne instrumentale Solokonzerte. Interessanter Weise war die wichtigste musikalische Form des 17. Jahrhunderts, bei der ein Solist dem Tuttiapparat gegenübertritt, jedoch keine instrumentale Gattung, sondern eine vokale: die Opernarie. Im Laufe der Zeit hat sich als konzertanter Typ aber das Instrumentalkonzert durchgesetzt. Diese Solokonzerte als Forum der Darstellung von Virtuosität eines sein Instrument vollkommen beherrschenden Solisten¹⁶⁰ hängen aber stets ebenso mit den Standards – bis dahin, was die Grenzen des Instruments gerade noch nicht übersteigt - aber auch den Neuerungen im Instrumentalbau zusammen. So wären sie ohne eine international oder zumindest überregional relativ einheitlichen Soloinstrumententechnik und einer einigermaßen standardisierten Orchesterbesetzung undenkbar gewesen. Dies musste v.a. der Fall sein, wenn eine Druckpublikation eines Werkes vom Komponisten intendiert war. Bei Michl war dies aber nicht der Fall. Von Michl sind Klavier- und Klarinettenkonzerte sowie ein Fagottkonzert überliefert bzw. werden ihm Konzerte dieser Instrumentengruppenkonzerte zugeschrieben. Hierbei ist an dieser Stelle festzustellen, dass der geforderte Instrumentenumfang bei Michls Klavierkonzert in C-Dur [JWM BVII:2] $G_1 - d^3$, im Klavierkonzert in B-Dur [JWM BVII:4] $F_{is_1} - f^3$ ist. Auffällig ist beim diesem zu letzt genannten Klavierkonzert, dass das F_1 explizit ausgespart wird, obwohl z.B. die Oktavgriffe der linken Hand im ersten Satz (z.B. T. 152) motivisch das Verwenden nahe legen würden. Der in Michls Konzert JWM BVII:1 erforderte Umfang des Solofagotts ist $C - a^1$.

7.2. Das Klavierkonzert [JWM BVII:4] in der Gegenüberstellung mit Mozarts Klavierkonzert in B-Dur (KV 238)

Während die beiden anderen Konzerte, das Klavierkonzert in C-Dur [JWM BVII:2] und das Fagottkonzert [JWM BVII:1] nur nach werkimmanenten Kriterien analysiert werden, um Charakteristika der Michelschen Komponierweise und Setzkunst herauszuarbeiten, stelle ich darüber hinaus dem Klavierkonzert in B-Dur [JWM BVII:4] von Michl das Klavierkonzert

¹⁵⁹ Die Beschäftigung mit den Solokonzerten Michls war Gegenstand meiner wissenschaftlichen Arbeit zur Erlangung des Akademischen Grades eines „Magister Artium“ (M.A.), eingereicht an der Universität Würzburg im Jahr 2004.

¹⁶⁰ Cf. hierzu: Küster, Konrad: *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*. Bärenreiter Studienbuch Band 6, Kassel u.a. 1993, S. 120: „Vivaldi scheint bisweilen vorsätzlich so gespielt haben, daß er damit sein Publikum „surprenierte“ (Uffenbach); Mozart erreichte bei seinem Solo-Spiel in der zweiten Londronischen Nachtmusik 1777 in München, daß „alles gros drein“ schaute.“

ebenfalls in B-Dur (KV 238) seines heute bekannteren Zeitgenossen Wolfgang Amadeus Mozart gegenüber. Ziel ist es, die vermutlich zur gleichen Zeit und noch keinesfalls zur Hochzeit der Klassik, sondern in einer Zeit der Entwicklung dorthin, entstandenen Werke handwerklich zu vergleichen. Ein solcher Vergleich lässt sich meines Erachtens auch dadurch begründen, dass der größte Teil der an die Hand gegebenen Sekundärfachliteratur zum Verständnis der Konzertform in der Regel sehr detaillierte Untersuchungen eines Aspekts der (Klavier-) Konzerte Mozarts sind.¹⁶¹

Die Intention eines solchen Vergleichs kann auch nur eine objektive Empirie darstellen.

Das hier zum Vergleich herangezogene, möglicher Weise „*erste vollwertige seiner 32 Klavierkonzerte*“¹⁶² in B-Dur schrieb Mozart für den eigenen Gebrauch, wie angenommen wird. Datiert wird es mit Salzburg, im Januar 1776 und es ist im Autograph in der Library of Congress in Washington erhalten.¹⁶³ Weiter wird vermutet, er habe dieses Konzerte KV 238 zusammen mit dem Konzert KV 246 (C-Dur) und KV 271 (Es-Dur) bei seiner Akademie am 4. Oktober 1777 in München gespielt.¹⁶⁴ Somit könnte es möglich sein, dass sowohl Mozart Michls B-Dur Konzert, als auch Michl Mozarts Konzert in München 1777 gehört hat, wenn es in dieser Münchner Zeit von Michl entstanden ist. Dies war auch ein Grund für die Auswahl dieser beiden Stücke zur Gegenüberstellung. Ein weiteres Mal kam dieses Klavierkonzert Mozarts am 22. Oktober 1777 bei seiner Akademie in Augsburg zu Gehör. Weiters ist überliefert, dass Mozart am 13. Februar 1778 bei Cannabich in Mannheim dieses B-Dur Konzert von seiner Schülerin Rose Cannabich, der Tochter des Mannheimer Kapellmeisters

¹⁶¹ Cf. die Literatur von Badura-Skoda, Eva und Paul: *Mozart-Interpretation*, Eduard Wancura Verlag, Wien 1957; Badura-Skoda, Eva: *Mozart Klavierkonzert c-moll KV 491*, Wilhelm Finck Verlag, München 1972; Bockholdt, Rudolf: *Auftritt, Wiederkehr und Beendigung. Rondo-Form und Konzertrealität in den Schlußsätzen von Mozarts Klavierkonzerten* in: Schmid, Manfred Hermann (Hg.): *Mozart Studien Band 1*, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 43-58; Brink, Guido: *Die Finalsätze in Mozarts Konzerten*, Gustav Bosse Verlag, Kassel 2000; Flothuis, Marius: *Mozarts Klavierkonzerte – ein musikalischer Werkführer*, Verlag C.H. Beck, München 1998; Gerstmeier, August: *Zum Finalcharakter der Schlußsätze in den Klavierkonzerten W.A. Mozarts* in: Schmid, Manfred Hermann (Hg.): *Mozart Studien Band 1*, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 81-90; Hund, Andreas: *Mikrokosmos eines Sonatenrondos. Das Finale des Klavierkonzerts F-Dur KV 459* in: Schmid, Manfred Hermann (Hg.): *Mozart Studien Band 12*, Hans Schneider, Tutzing 2003, S. 147-170; Küster, Konrad: *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1991; Schmid, Manfred Hermann: *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern* in: ders. (Hg.): *Mozart Studien Band 4*, Hans Schneider, Tutzing 1994; ders.: *Orchester und Solist in den Konzerten von W.A. Mozart* in: ders. (Hg.): *Mozart Studien Band 9*, Hans Schneider, Tutzing 1999; ders.: *Variation oder Rondo? Zu Mozarts Wiener Finale KV 382 des Klavierkonzerts 175* in: ders. (Hg.): *Mozart Studien Band 1*, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 59-80

¹⁶² Schumann, Karl: *Zwei frühe Klavierkonzerte*, Booklettext zur CD: *Mozart Klavierkonzerte No. 5 KV 175 & No. 6 KV 238*, Phillips PH 416 366 - 2

¹⁶³ Cf. Badura-Skoda, Paul: *Mozart: Piano-Concerto Bb major KV 238*, Vorwort des Herausgebers zur Notenedition, Edition Eulenburg 6513, Zürich 1967

¹⁶⁴ Zu allen Aufführungsdaten cf. Giegling, Franz u.a. (Hg.): *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts (...) von Dr. Ludwig Ritter von Köchel*, Giegling, Franz u.a. (Hg.): *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts (...) von Dr. Ludwig Ritter von Köchel*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden ⁶1964, Serie XVI, KV 238, S. 245

und Komponisten Christian Cannabich, bei einer Akademie in ihrem Vaterhause vorspielen ließ.¹⁶⁵

Für erwähnenswert halte ich in diesem Zusammenhang noch, dass im erwähnten Autograph die Überschrift des Konzertes *Concerto di Cembalo Del Sgr. Cav: Amadeo Wolfg: Mozart mp. Nel gianaro 1776* ist und dass in der Abschrift des Konzertes von Vater Leopold Mozart, die in der Musikbibliothek der Erzabtei St. Peter in Salzburg aufbewahrt wird, zu jedem Satz eine Kadenz vorhanden ist. Dabei beträgt die Kadenz zum ersten Satz 14 Takte, die zum zweiten Satz 13 und die für den dritten Satz vor dem dritten Übergang von der Solistenstelle zum Refrain, also für den Schluss, 11 Takte.

7.2.1. Großform und Besetzung beider Konzerte

Beide Konzerte sind nach der Vivaldischen Großform dreisätzig mit der üblichen Tempofolge *schnell – langsam – schnell*. Der zweite Satz steht bei Michl in der Tonikaparallele oder -anders gesagt - in der parallelen Tonart der 0-Ebene (g-Moll), während Mozart für den zweiten Satz die -1-Ebene (Es-Dur) wählt. Beides entspricht der Norm, wobei bei Michl durch den Wechsel einer Dur-Tonart mit einer Moll – Tonart, der wiederum eine Dur-Tonart folgt ein größerer Kontrast und eine größere Vielfalt erzeugt wird. Eine Übersicht über die drei Sätze bei Michl mit samt den von ihm vorgegebenen Angaben sieht wie folgt aus:

1. Satz	2. Satz	3. Satz
<i>Allegro non molto</i>	<i>Adagio con moto</i>	<i>Presto</i>
		<i>Rondo</i>
B-Dur	g -Moll	B-Dur
333 Takte	137 Takt (133 ohne Überleitung)	488 Takte

Mozarts Klavierkonzert KV 238 gliedert sich wie folgt:

1. Satz	2. Satz	3. Satz
<i>Allegro aperto</i>	<i>Andante un poco Adagio</i>	<i>Allegro</i>
		<i>Rondeau</i>
B-Dur	Es-Dur	B-Dur
202 Takte	85 Takt	301 Takte

Somit ist Michls Konzert das längere. Auffällig aber ist viel mehr, dass bei beiden Konzerten die Proportionen der Sätze zueinander wie im Gesamten ziemlich gleich sind. Der letzte Satz, das beschwingte Rondo ist immer der längste. Am kürzesten ist der langsame zweite Satz.

¹⁶⁵ Cf. hierzu die Anmerkungen in Giegling: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis* (wie Anm. 164), Anhang D, S. 930, Serie XVI.

Somit überwiegen die schnellen Teile, was auf die Idee eines „Virtuosenkonzertes“ schließen lassen könnte. Die ungefähre (da gerundete) Proportion der beiden Konzerte ist somit 5: 2: 6.

Auch im Bezug auf den Charakter sind sich die Sätze und somit die beiden Konzerte sehr ähnlich. Und darin fallen sie eigentlich aus der Art. Denn beide Konzerte beschließen ihre Sätze - mit Ausnahme des ersten Satzes in Michls Konzert - im *Piano* und verzichten somit auf äußerlichen und oberflächlich fulminant angelegten Glanz. Gerstmeier¹⁶⁶ stellt zu den *Piano*-Schlüssen der Schlusssätze von Mozarts Klavierkonzerte fest:

Mozart erzeugt die Schlusswirkung nicht durch einen größeren Aufwand an Mitteln. Es ist bezeichnend, daß mehrere seiner Konzerte im piano schließen und so gleichsam dem natürlichen Gesetz des Zu-Ende-Gehens entsprechen (KV 238, KV 415). Dieses stille Ausklingen zeugt von einer Gelassenheit, die jenseits aller heroischen Steigerung oder hymnischen Überhöhung liegt. Der Finalcharakter der Sätze ist hier nicht materiell, sondern strukturell begründet.

Darüber hinaus lässt sich bei den weiteren Konzerten Michls des Öfteren sogar ein Satzschluss im *pianissimo* feststellen: so beim zweiten Satz im Klavierkonzert in C-Dur und dem ersten und zweiten Satz im Fagottkonzert.

Im Bezug auf die Instrumentierung des Klavierkonzerts in B fällt auf, dass, während die Streicher die „Basis“ bilden, die Bläser gemäß der Orchesteridee der Mannheimer zu einer Art „Farbgebung“ herangezogen werden. Flöte und Oboe waren von Barock her schon eingeführt, die Flöte mit ihrem rokokohaften, ornamentalen, auch empfindsamen, die Oboe mit eher scharfem, näseldem Klang. Somit stellt die Klarinette mit dem in der Tiefe üppig, sinnlichen Klang und dem in höheren Registern mit den Streichern verschmelzenden, biegsamen das verbindende Element bei den Holzbläsern dar. Michl verwendet sie in diesem Konzert, er gibt ihr sogar eigene melodieführende Phrasen und beteiligt sie an der motivischen Arbeit. Mozart verwendet in diesem Konzert noch keine Klarinetten. Dass er aber von dem neuartigen Instrument begeistert war, wird aus der Passage seines Briefes (Nr. 508), den er am 3. Dezember 1778 aus Mannheim an seinen Vater schreibt, ersichtlich. Mozart schwärmt hier:¹⁶⁷ „*ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten; - sie glauben nicht was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effekt macht.*“

Bei beiden Konzerten offenbart sich auch das Prinzip der orchestralen Kammermusik, sowohl bei Mozart, der in späteren Jahren dieses noch bis zum Kennzeichen seiner Klavierkonzerte entfalten konnte, als auch bei Michl. Somit läge für eine Interpretation beider Werke die Fra-

¹⁶⁶ Gerstmeier: *Zum Finalcharakter der Schlußsätze* (wie Anm. 161), S. 84.

¹⁶⁷ Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto E.: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Band II: 1777-1779, Kassel – Basel – London – New York 1963, S. 516 f., Brief Nr. 508 vom 3. Dezember 1778 (Z. 30f.)

ge nahe, ob man nicht jedes Instrument einfach besetzt. Die Teilung der Viola bei Michl - v.a. im zweiten Satz - ist auch für einen Spieler spielbar. Diese Teilung der Viola hängt bei Michl mit einer freieren Führung des Instrumentes zusammen – sicherlich ein Einfluss seines Lehrers Camerloher. Bei Mozart ist die Viola noch stärker an Violoncello und Kontrabass gebunden. So laufen diese Instrumentenpartien noch viel öfters parallel und unabhängig voneinander, wie z.B. im ersten Satz Takt 1 bis 4, 26 bis 31, im zweiten Satz z.B. Takt 2 bis 10 und Takt 43 bis 47 und im dritten Satz z.B. Takt 15 bis 26 und Takt 120 (mit Auftakt) bis Takt 128.

Auf Grund der Setzweise der linken Hand in Michls Klavierstimme ist ohne Zweifel davon auszugehen, dass sein Soloinstrument das Hammerklavier war, da z.B. die Akkordrepetitionen der Takte 1 ff. im dritten Satz noch dazu im Presto mit ganztaktigem Gestus typische Hammerklavierfiguren sind und auch nur auf diesem Instrument klingen, bzw. auf einem Cembalo kaum auszuführen wären. Ebenso verhält es sich beim Schlusssatz des zweiten hier analysierten Klavierkonzerts.

Mozart nennt sein Klavierkonzert im Autograph *Concerto di Cembalo*“ eine Praxis, die sogar noch bis Beethoven fortgesetzt wurde.¹⁶⁸

In Mozarts Klavierkonzert finden sich noch Generalbassziffern unter der Stimme der linken Hand, bei Michls Konzert in B [JWM BVII:4] nicht, jedoch bei dem Klavierkonzert in C [JWM BVII:2], das im Folgenden analysiert wird. Bei beiden Konzerten spielt zwar die linke Hand auch bei den Tuttipassagen die Bassstimme mit, meist Violone bzw. Violoncello und Kontrabass. Dies scheint jedoch eher ein Resultat der damaligen Aufführungspraxis gewesen zu sein, dass der Solist vom Instrument aus bei den Tuttistellen das Orchester anwies und Einsätze gab.

Während bei Mozart die Hörner als „in Sib alti“ bezeichnet sind, fehlt bei Michl die Angabe, ob es sich um „Corni alti“ oder „Corni bassi“ handelt. Bei diesen sicherlich Inventionshörnern muss es sich aber um „bassi“ gehandelt haben, da sie sonst in sehr vielen Takten (wie z.B. erster Satz 12 ff, 43 ff, 58 ff usw.) in der gleichen Lage parallel mit den Klarinetten laufen würden und so als „bassi“ Instrumente mit den Klarinetten als hohes Bläserregister zusammen als ihrerseits tiefes Register eine breite Bläserklangfläche zu den Streichern bilden. Somit stehen sich zwei von der Klangbreite gleiche Klangkörper gegenüber. Außerdem wäre bei „alti“ – Hörnern das Horn gelegentlich, wie in Takt 35 (erster Satz) sogar über der Klari-

¹⁶⁸ Cf. hierzu Badura-Skoda, Paul: *Mozart: Piano-Concerto Bb major KV 238*, Vorwort des Herausgebers zur Notenedition, Edition Eulenburg 6513, Zürich 1967; cf. ebenfalls hierzu Das Kapitel *Das Klavier als Soloinstrument im 18. Jahrhundert*.

nette, was wohl auf Grund der Instrumentencharakteristika von Michl kaum angestrebt worden sein dürfte. Dies wird bei Mozart erreicht, indem die erste Oboe bei Parallelstellen eine Oktave höher geführt wird als das erste Horn. Allerdings laufen zweite Oboe und erstes Horn in der gleichen Lage meist parallel, was bei Michl wiederum vermieden wird.

7.2.2. Der erste Satz aus Michls Klavierkonzert in B



*Beginn des ersten Satzes in der Klavierstimme
des Klavierkonzertes in B (SPK-Mus.ms. 14431/17)¹⁶⁹*

Von einem barocken Solokonzert erwartet man auf Grund der Überlieferung der Konzerte von Vivaldi (und Bach) im ersten Konzertsatz formal eine Ritornellform, bei einem klassischen Konzert die modifizierte Sonatenhauptsatzform mit Orchester- und Solistenexposition. Bei Michl verhält sich diese Sache nicht ganz so leicht, da er zeitlich und formal in der Übergangsphase zwischen den beiden doch recht konträren Formen steht. Großformal richtet sich der erste Satz noch nach dem Prinzip der Ritornellform. Denn drei größere Orchesterkomplexe, bei denen der Solist schweigt, beginnen wieder mit dem signifikanten Motiv des ersten Taktes dieses Satzes und rahmen den Satz ein, indem sie zu Beginn, in der Satzmitte und am Schluss zu finden sind. Und gerade dieser Rückgriff am Schluss des Satzes bringt einen Unterscheidungspunkt zwischen Ritornellform und Sonatenhauptsatzform. Denn bei der Sonatenhauptsatzform käme zwar auch der Beginn in der ungefähren Satzmitte als Reprisesab-

¹⁶⁹ Handschrift im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

schnitt wieder, jedoch würde der Satz mit einer Coda oder Schlussgruppe enden und nicht wieder mit dem Kopfstreife bzw. dem ganzen thematischen Vorspann abgerundet werden.

So kann man die ersten 69 Takte als Eröffnungsritornell betiteln, obwohl die Länge und zwei durch einen Abschnitt voneinander getrennte kontrastierende Themengruppen schon in Richtung einer Exposition weisen. Motivisch gliedern sich diese 69 Takte in eine Vielzahl von kleinen Motivgruppen, die „versatzstückweise“ aneinandergereiht werden oder bei denen sich eine Phrase aus der anderen entwickelt. Somit erinnert dieser Aufbau schon noch mehr an den barocken Fortspinnungstypus als an den klassischen Liedtyp.

Im Detail gliedert sich dieser Orchesterabschnitt wie folgt:

Takt 1 – 4	a	synkopisches Kopfmotiv, zweimal sequenzartig wiederholt mit je unterschiedlicher Weiterführung in der ersten Violine, während die übrigen Streicher und die Hörner begleiten	B
Takt 5 – 8	b $\frac{1}{2}$	„Anlaufmotiv“ zur nächsten Phrase, das im Lagenwechsel wiederholt wird und auf Violinen und dann Klarinetten verteilt ist	B
Takt 9 – 13	c	Abgesangähnlicher Abschnitt zu der vorherigen Phrase	B
Takt 13 – 18	d	„Mannheimer Walze“	B
Takt 19 – 24	e	Dreiklangsbrechung nach unten in der ersten Violine bei begleitenden übrigen Stimmen mit „abphrasierendem“ Doppelschlag	B
Takt 25 – 28	f	Motivfortspinnung aus dem abphrasierenden Doppelschlag mit Weiterführung zu anschließender:	-> F
Takt 28 – 31	g	Zwischenkadenz	F
Takt 32 – 39	h	Melodisches Kontrastthema, in der ersten Violinen bei begleitender zweiter Violine und Violone	f -> c
Takt 39 – 44	i	Überleitungsphrase mit Melodie in der ersten Klarinette, in den letzten beiden Takten parallel mit den Streichern	-> B
Takt 45 – 50	k $\frac{1}{2}$	Weitere Form der „Mannheimer Walze“ verbunden mit der „Mannheimer Rakete“ ¹⁷⁰	B

¹⁷⁰ Das Stilmittel der Mannheimer Rakete bezeichnet tonleiterartige Läufe oder gebrochene Dreiklänge nach oben und ist in der Regel mit einem *crescendo* verbunden. Die Mannheimer Walze bezeichnet ein vom Pianissimo zum Fortissimo anschwellendes Orchester*crescendo*.

Takt 51 – 57	$l_{1/2/3}$	Dreimal zweitaktiges, die aufgestaute Dynamik wieder zurückführendes Motiv	B
Takt 57 – 62	e*	Dreiklangsbrechung in der ersten Violine bei begleitenden übrigen Stimmen, aber diesmal aufwärts	B
Takt 63 – 70	m	Abschließende Kadenz	B

Diese grobe Übersicht soll helfen, die einzelnen Motive zu erfassen und, wenn sie sich im weiteren Satzverlauf wiederholen sollten, wieder zu erkennen. Das Kopfmotiv des Satzes steht, wie erwähnt, in der ersten Violine, wobei die zweite Geige in den ersten beiden Takten in Terzen parallel geführt wird und Viola und Violone in Achteltonrepetitionen die Harmonien auffüllen. Die Violone stellt dabei einen Orgelpunkt des Tonikagrundtones *b* dar, über den die Harmonien sich abspielen. Dies dient sicherlich zur Stabilisierung der Tonika bzw. ist für den Hörer eine stabilisierende Hilfe. Die harmonische Folge in diesen ersten vier Takten ist I – VI – VI – V – I, also eine sogar um die VI. Stufe und damit um noch einen authentischen Schritt, nämlich einen Terzschrift, erweiterte authentische Doppelwendung mit einem erst ganztaktigen harmonische Rhythmus und im Takt 3 einem auf halbtaktig verkürzten. Sowohl durch die Diminution der authentischen Doppelwendung an dieser Stelle als auch auf Grund des Erscheinens dieser harmonischen Wendung überhaupt wird die Tonikatonart neben dem Orgelpunkt noch zusätzlich stabilisiert. Die Klarinetten schweigen während dieser Takte und die Hörner haben Pedalfunktion.¹⁷¹

Der Aufbau der ersten vier Takte ist nicht periodisch, eher fortspinnungstypisch, wobei der erste und der dritte Takt rhythmisch und melodisch so miteinander verwandt sind, dass man eine Sequenzierung des ersten Taktes sehen könnte. Die Phrase endet wieder in B- Dur, aber die typisch klassische Verzierung in der Melodie der ersten Violine weist auf eine Weiterführung hin.

¹⁷¹ Diese Haltetöne, auch „Orchesterpedal“ genannt, dienen zur Stabilisierung der zu Grunde liegenden Harmonien und gehen musikgeschichtlich mit dem Verschwinden des Generalbasses einher. Dadurch, dass kein immer folgendes Harmonieinstrument die zu Grunde liegenden Harmonien mitspielte, wie das zum Beispiel das Cembalo tat, suchten die Komponisten nach einer Möglichkeit, die Harmonien dennoch zu festigen. Dies führte zur Entwicklung dieser Pedaltechnik, auch dadurch bedingt, dass die Hörner überwiegend noch Naturhörnern waren, wodurch man nur den Grundton des jeweiligen Instrumentes mit den gleichzeitig erklingenden Obertönen erzeugen kann. Somit waren diese Instrumente, da sie ja melodiose Linien erst ab der Entwicklung der Grifflochhörner und Klappenhörner Ende des 18. Jahrhunderts spielen konnten, für diese harmonische Funktion prädestiniert.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Allegro non molto

Clarinetto (B)

Corni (B)

I Violini

II Violini

Viola

Basso

Pianoforte

⑤

Cl.

Cor.

I VI.

II VI.

Vla.

B.

Pf.

Die Takte 1 bis 12 des ersten Satzes von Michls Klavierkonzert in B-Dur

Hier treffen im Takt 4 auf Schlag 1 zwei Figurierungen zusammen, die in der vorklassischen Zeit zur Formel wurden. Der eigentliche Schlußton, die Terz des B-Dur-Akkordes, wird erst verzögert und relativ unbetont nachgereicht, nachdem betont eine chromatisch erhöhte frei einspringende untere Nebennote erklingen ist, die sich nach Art des „Mannheimer Schluchzers“ an die nächste Note abphrasierend angebunden, in eine Antizipation zur eigentlichen Zielnote auflöst. Diese Wendung nimmt der großen authentischen Doppelwendung etwas an Schlusswirkung, zumal der letzte Akkord ja auch in der Terzlage und nicht in der Oktavlage endet.

Während die nächste Phrase auf die darauf folgende hinzielt, kontrastiert sie zur vorherigen, indem z.B. schon dynamisch Piano, ab der zweiten Phrasenhälfte echohaft Pianissimo vorge-schrieben wird. Diese vier Takte (Takt 5 mit Auftakt bis Takt 8) lassen sich periodisch in zwei Zweitakter aufteilen, womit man erstmals ein stabileres periodisches Gefüge hat, das schon eher den Vorstellungen der Klassik entspricht. Harmonisch stellen je zwei Takte wieder eine authentische Doppelwendung der Stufenfolge I – II⁶ – IV – I und nach Erreichen der Tonika noch einmal ein dominantisches Oberquintpendel dar, also nochmals eine doppelte Be-

stätigung der Grundtonart und durch die nochmalige Diminuierung des harmonischen Rhythmus auf Viertel noch eindringlicher.

Motivisch wird ein v.a. rhythmisch sehr prägnantes Motiv erst in der ersten Violine und in der zweiten, in Sexten parallel geführt, vorgegeben, das dann von den beiden in Terzen parallel geführten Klarinetten übernommen wird. Somit werden diese beiden Modeinstrumente schon hier erstmals an einer thematischen Arbeit beteiligt. Das Motiv besteht aus einem Sechzehntel-Auftakt, mit nachfolgender punktierter Viertel auf repetierten Ton, dann zwei Sechzehntel, von denen die erste die untere Nebennote ist und dann zur zweiten nach einer Wechselnote zurückkehrt. Weiter folgen zwei Achtel obere Nebennote, dann zwei untere Nebennote und schließlich wieder der Ausgangston als Achtel mit einer Wechselnotenbewegung nach oben und wieder zurück, die diese Phrase abschließt. In dem Abschnitt, in dem die Violinen dieses Motiv haben, befindet sich in der ersten Violine der Dreiklang Grundton, der so umspielt wird, in der zweiten Violine der Dreiklangsterzton, eine Sexte tiefer. In der zweiten Phrase (**b₂**), in der das Motiv in die Klarinetten wandert, findet ein Stimmtausch statt, so dass die erste Klarinette mit diesem Schema nun die Terz des B-Dur-Dreiklangs umspielt, die zweite Klarinette den Grundton *b* selbst. Dieser Stimmtausch vollzieht sich auch in den Violinen, die eine Oktave tiefer *colla parte* geführt werden.

Diese aufwärts gerichtete Bewegung findet ihren Höhepunkt und ihre Umkehrung. Somit entwickelt sich dieser Gedanke homogen aus dem **b** - Gedanken. Da aber die rhythmische und melodische sowie harmonische Struktur differiert, wurde ihm ein neuer Buchstabe zugewiesen. An **b₁** und **b₂** schließt sich somit mit dem charakteristischen Sechzehntelauftakt die letzte, noch fehlende Dreiklangsumkehrung, nämlich mit der Dreiklangsquint *f* beginnend. Aber schon jetzt ändert sich das rhythmische Schema. In den nächsten drei Takten findet sich die dreimal wiederholte Struktur von zwei Achteln mit folgender Halben, wobei melodisch gesehen die zweite Achtel eine Antizipation zur nachfolgenden Halben darstellt, und eine Viertel, eine Sekunde tiefer. Dieses Motiv wird in den drei Takten in der ersten Klarinette und eine Oktav tiefer in der ersten Violine, sowie in der zweiten Klarinette in parallelen Terzen und ebenso wieder eine Oktav tiefer in der zweiten Violine sekundweise abwärts sequenziert, bis sich eine formteilbeschließende Formel im Takt 12 anschließt. Die Hörner haben wieder Pedalfunktion, schließen sich aber zur Bekräftigung des Phrasenendes im Takt 12 an die Klarinetten und Violinen an. Die tiefen Streicher bilden mit den Hörnern zusammen die harmonische Grundlage, wobei die Harmoniefolge wie folgt ist: Takt 9 beginnt in der Tonika B-Dur, die auch in der ersten Hälfte des Takt 10 beibehalten wird. Hierauf folgt nun durch chromatische Erhöhung des Grundtones *b* zu *h* ein G-Dur-Quintsextakkord als Zwischendominante zu

c-Moll im folgenden Takt auf 1. Auf dieses c-Moll folgt F-Dur Quintsextakkord und wiederum B-Dur, wodurch sich nun die Wendung als I – II – V⁷ – I, also als authentische Doppelwendung mit einer Erweiterung um die verdurte, zwischendominantische VI. Stufe handelt. Nach diesem stabilisierenden Quintfallsequenzausschnitt folgt im Takt 12 noch ein Oberquintpendel, das seine Auflösung auf der 1 des nächsten Taktes erfährt, die aber gleichzeitig der Beginn eines neuen Motivabschnittes ist. Somit werden diese beiden Phrasen ineinander verschoben, wodurch eine stärkere Verbindung der beiden Phrasen entsteht und sie so gewissermaßen direkter ineinander übergehen.

Die nachfolgenden sechs Takte (Takt 12 – 18) stellen eine typische vorklassische Spielfigur dar, die so genannte „Mannheimer Walze“. Darunter versteht man ein oft wiederholtes, sequenziertes Motiv über liegendem Basston, das sich verbunden mit einem Crescendo in sich nach oben dreht. So findet sich hier im Streichorchester – die Bläser schweigen – in der Violine ein tonikaler Orgelpunkt, über dem zuerst die Violine ein zwei Viertel andauerndes wellenartiges Motiv vorspielt und das halbtaktig im Sekundschrift nach oben versetzt wird. Im folgenden Takt steigt auch die zweite Violine ein, während die Viola die harmonische Füllstimme ab Takt 14 darstellt. Auch beginnt diese Walze hier im Piano, wobei Michl extra noch einmal piano vorschreibt, obwohl die letzte dynamische Angabe pianissimo war und die Stelle so noch leise sein müsste. Ab Takt 16 findet man dann im Manuskript auch noch die zusätzliche Angabe „crescendo il forte“. Als spannungssteigerndes Element kommen zwei Takte lang, bevor sich die Walze über zwei Oktaven hinaufgeschraubt hat, noch die Hörner hinzu, die ganztaktig den Grundton verstärken. Im Takt 19 ist die Walze nun an ihrem Höhepunkt angekommen und „explodiert“ in einem Motiv bestehend aus abwärts gebrochenen Dreiklängen mit einem bestätigenden abphrasierenden Doppelschlag am Ende im folgenden Takt (1. Violine). Auch die Klarinetten sind ab diesem Abschnitt wieder dabei, in dem sie in Terzen die restlichen Pedaltöne zu den Pedaltönen der Hörner spielen.

Motivisch sehr interessant gestaltet Michl die abwechselnde Bewegung zwischen Violine und Viola: nach den Dreiklangsbrechungen, wenn die Bewegung in der Violine ausläuft, nimmt die Violine diese im zweiten Takt des zweitaktigen Motivs auf und bricht den Dreiklang zweimal, also rhythmisch diminuiert in Achteln nach oben. Somit wird die Bewegungs- und Motivenergie aufrechterhalten. Harmonisch stellen diese sechs Takte bis Takt 24 ein Unterquintpendel dar.

Von Takt 25 bis Takt 27 findet wieder eine motivische Weiterverarbeitung statt. Denn Michl greift wieder in der ersten Violine dieses Doppelschlagmotiv auf (es wird auch in den übrigen drei Sätzen wieder erscheinen) und spinnt daraus ein neues Motiv, das er halb noch einmal

wiederholt und das dann in einer Überleitung aus Tonleiterläufen mündet, die zur ersten großen abschließenden Kadenz führen. Harmonisch gesehen endet die Phrase in Takt 24 in B-Dur, woran sich halbtaktig die Harmoniefolge $c - F_2 - B^6_4 - B^6 - c^6 - C^6_5 - F$ anschließt. Über dem Orgelpunkt auf f in der Violone ertönt pro Takt (ab Takt 28) die Harmoniefolge I – IV – VI – I im zwischentonikalen Umfeld von F-Dur, so dass dies als neue, wenn auch nicht sehr stabile Zwischentonika aufgefasst wird. Würde sich die Violone an dem Kadenzvorgang beteiligen, wäre dieses Gefühl verstärkt. So schließt der erste große Abschnitt des Orchester Vorspiels im Takt 31 in F-Dur mit drei nochmals bekräftigenden F-Dur-Vierteldreiklängen und einer eine Zäsur schaffenden Generalpause auf Schlag 4. An dieser Stelle könnte man eine Parallele zu einer Orchesterexposition sehen. Denn ungefähr in der Mitte des Orchester Vorspiels findet man einen Halbschluss in der +1-Ebene und während das erste Thema v.a. durch seinen Rhythmus charakteristisch war, folgt nun ein zweites eher melodisches Thema. Auch wenn hier schon Anzeichen dieser kommenden Form festzustellen sind, ist sie noch nicht vollendet ausgeprägt. So wird z.B. der Tonartenplan, den man bei einer klassischen Exposition erwartet, hier nicht eingehalten. Dort steht das Seitenthema ebenfalls bei einem Dur-Hauptthema in der +1-Ebene, während Michl hier das zu erwartende F-Dur vermollt, um so weiterzufahren. Diese Technik der Kontrastwirkung an verschiedenen unmittelbar aufeinander folgenden Themen durch den Anschluss eines Moll-Themas an ein Dur-Thema hat Michl möglicherweise von seinem Lehrer Camerloher übernommen. Andere Eigenheiten Michls, die bisher schon erschienen sind und im Weiteren nicht verborgen bleiben werden, weisen eindeutig auf den Einfluss seines Lehrers Camerloher hin. So z.B. das Ineinanderschieben von Phrasen, das zur Ungeradtaktzahligkeit führt (cf. Takt 13), die harmonische Gleichgewichtslosigkeit einzelner Satzteile, die bei Camerloher zur Manier gewordenen Wiederholung jedes musikalischen Gedankens und außerdem die Emanzipation der Viola vom Bass. Auch wenn beide Stimmen noch nicht völlig souverän geführt werden, laufen sie dennoch nicht ununterbrochen *colla parte* bzw. unisonisch und sie werden zunehmend an der motivischen Arbeit beteiligt.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Clarineti (B)

Corni (B)

I Violini

II Violini

Viola

Basso

Pianoforte

p

Solo

pp

pp

pp

pp

Cl.

Cor.

I VI.

II VI.

Vla.

B.

Pf.

pp (Tutti)

pp

pp

pp

pp

Takt 32 bis 44 mit dem seitensatzähnlichen Thema

Auch die Instrumentierung des nun folgenden seitensatzähnlichen Themas verweist auf den Lehrer Camerloher. Michl lässt erst die beiden Violinen über der Viola als Unterstimme duettieren, dann bringt nur noch die erste Violine die Melodie, während zweite Violine und Viola begleiten. Während dieses ganzen Abschnittes schweigt die Violone. Auch an dieser Stelle wird die Emanzipation der Viola von der Violine sichtbar.

Diese Instrumentierung unterstreicht zusammen mit der dynamischen Angabe „*pianissimo*“ den Kontrast zum Schluss des ersten Teiles. Diese erste Phrase des zweiten Teils geht bis Takt 38, in welchem Takt auch die Violone wieder einsetzt. Die Melodie liegt in der ersten Violine, zweite Violine und Viola brechen in entgegengesetzter Richtung die zu Grunde liegenden Harmonien, so dass immerwährend alle Dreiklangstöne präsent sind, ohne dass ständig Tonrepetitionen in einer Stimme zu spielen sind. Die Melodie setzt sich meiner Auffassung nach aus vier Abschnitten zusammen, nämlich dem ersten überleitenden mit den Tonschritten und der abwärts gerichteten Bewegung, dann einem Motiv (T. 34 mit Auftakt bis 35) und seiner unmittelbaren identischen Wiederholung (T. 36 f.) und einer Variation des ersten Motivs, wobei die Bewegungsrichtung dem Duktus nach horizontal gespiegelt scheint. So wird auch im Takt 38 die zweite Violine mit der ersten wieder in Oktaven parallel geführt. Im

Orchester zielt diese Linie noch auf zwei Akkorde, mit denen sie auch verbunden ist, während darüber die erste Klarinette bereits mit einer neuen Thematik einsetzt, die schon zur nächsten Phrase gehört. Auch hier sieht man den oben genannten Einfluss Camerlohers auf Michl.

Harmonisch ist Michl nach dem f-Moll im Takt 32 weiter nach G-Dur im Takt 33, hierauf führte er dies dominantisch weiter nach c-Moll und bestätigt diese neue Zwischentonika bis Takt 38 durch zwei Untersekundpendel. Im Takt 39 schließt er dem c-Moll-Akkord ohne große Überleitung einen F-Dur Sekundakkord wieder an, wodurch sich das in Takt 38 gehörte c-Moll als II Stufe zu B-Dur erweitert, welches nach der Auflösung des Sekundakkordes auch wieder erreicht ist. Allerdings ist dieser Sekundakkord etwas unglücklich instrumentiert, da in den Außenstimmen jeweils die somit verdoppelte Septime liegt, die so sehr dissoniert, auch wenn die erste Klarinette nach zwei Schlägen diese vor der Violone auflöst.

Die ganze nachfolgende sechstaktige Phrase mit dem musikalischen Gedanken **i** dient harmonisch der Bestätigung der wiedererreichten Tonika B-Dur, indem im Takt 41 f. nochmals die Wendung mit dem F_2 und seiner Auflösung in den B^6 kommt und sich in den letzten beiden Takten die Stufenfolge $IV - I^6 - II - I - II^6 - V^6_4 \text{ } ^5_3 - I$ findet, also eine abkadenzierende authentische Doppelwendung im letzten Phrasentakt.

Die Melodie dieser Phrase liegt in der ersten Klarinette. Michl scheint eine Vorliebe für dieses Instrument gehabt zu haben, denn es wird auch in den beiden folgenden Sätzen immer wieder mit einer melodieführenden Passage versehen. Die sechs Takte kann man motivisch-periodisch in dreimal zwei einteilen. Denn ich sehe eine Entsprechung bei den ersten vier Takten. Die nächsten zwei Takte (Takt 43 f.) sind unabhängig davon Überleitungstakte zur nächsten „Mannheimer Walze“. Da aber im weiteren Verlauf diese dreimal zwei Takte wieder zusammen aufgegriffen werden, habe ich diesen letzten zwei Takten keinen eigenen Buchstaben gegeben. Vergleicht man die letzten drei Achtel Auftakt zu Takt 40 und den ersten Schlag im Takt 40 mit dem Auftakt zum ersten Schlag im Takt 42, so könnte man den zweiten Zweitakter für eine variierte Wiederholung des ersten halten, bei der Michl in der zweiten Hälfte des zweiten Teils in einen Tonleiterlauf nach oben abbiegt. Bis Takt 50 folgen nun gleich zwei vorklassische Manieren, nämlich zum einen die schon bekannte „Mannheimer Walze“, diesmal aber rhythmisch differenzierter als die Sechzehntelkette bei der Parallelstelle **d**. Sie geht direkt in die „Mannheimer Rakete“ über. Damit bezeichnet man tonleiterartige Läufe nach oben, die auch mit einem Crescendo verbunden sind und meistens ebenfalls über einem Bassorgelpunkt stattfinden. Dies ist hier alles der Fall, auch der tonikale Orgelpunkt ist wieder gegeben. Auf diese halbtaktige Rakete (**k**₂) folgt eine abwärtsgerichtete Dreiklangsbrechung und dieses Taktschema wird im Folgenden noch einmal wiederholt. Michl schließt,

vielleicht um eine Periodik von zwei mal zwei Takten zu bekommen, noch eine Rakete an, die aber ab der Takthälfte des Takt 50 wieder abwärtsgerichtet ist und so in den nächsten Formabschnitt überläuft. Interessant erscheinen in dieser Phrase auch die schlicht gehaltenen, aber doch interessant kontrastierenden Klarinettenstimmen, die in die Walze hinein mit ihrem Motiv der punktierten Viertel und zwei Achtel einsetzen und dieses aber noch beibehalten, während die Violinen schon die Manier der Rakete spielen und auch die Hörner eine prägnantere Rhythmisierung ihrer Pedaltöne erfahren. So entsteht eine Klammer, die die beiden Motive zusammenbindet. Der nächste musikalische Gedanke von Takt 51 bis Takt 56 besteht wieder aus drei Zweitaktabschnitten, wobei Takt 55 und 56 die Wiederholung der Takte 53 und 54 darstellen. Diese zwei Takte bilden harmonisch ein Oberquintpendel, die ersten zwei Takte, die nicht wiederholt werden eine authentische Doppelwendung mit ganztaktigem harmonischen Rhythmus, wobei bei allen Segmenten die Auflösung zur zwischentonalen I. Stufe immer der Beginn des nächsten ist. Dadurch werden alle Segmente miteinander harmonisch verbunden.

Das Motiv der ersten beiden Takte liegt in der ersten Geige, wobei die zweite zu ihr in Terzen parallel geführt wird. Etwas variiert stellen auch die Klarinetten diesen Gedanken dar. Viola und Violone werden homogen aus der vorherigen Passage weitergesponnen, indem sie in Achtelrepetitionen die fehlenden Harmonietöne liefern. Der Motivkopf erinnert etwas an das Hauptmotiv aus dem ersten Takt, denn wieder findet sich eine Synkope in Form einer punktierten Viertel auf Zählzeit 2, allerdings durch zwei Achtel und nicht eine Viertel eingeleitet, sowie danach ohne diesen Doppelschlag weitergeführt. Hält man diesen Takt neben Takt 1 so erkennt man schon Substanzgemeinschaft. Allerdings wird die Stelle nun anders weitergeführt und mündet in einem Staccatotonleiterlauf der ersten Klarinette und parallel dazu eine Oktave tiefer der ersten Violine sowie in Terzen dazu zweite Klarinette und Violine, bei pauzierenden Hörnern und tiefen Streichern, die erst im Takt 54 wieder einsetzen, um den authentischen abkadenzierenden Hauptschritt zu bekräftigen. Nach der Wiederholung dieser zwei Takte folgt der vorletzte musikalische Gedanke des Orchestervorspiels.

Dabei stellen die Takte 57 bis 62 eine Variante des schon gehörten e - Gedanken aus Takt 19 bis 24 dar, wodurch noch einmal ein Bezug zum Beginn des Orchestervorspiels hergestellt wird.

Bei gleicher Funktionsverteilung der einzelnen Stimmgruppen findet man in der ersten Violine wieder eine Dreiklangsbrechung, aber diesmal aufwärts gerichtet und sich über zwei Takte erstreckend. Die Violone greift die Brechung nun nicht mehr auf – was als Zeichen interpretiert werden kann, dass dies bei der ersten Stelle schon gezielt gewählt worden ist, um die

Bewegungsenergie und Motivenenergie aufrecht zu erhalten, was nun ja nicht mehr nötig ist. Ein weiterer Unterschied findet sich in den zu Grunde liegenden Harmonien. Da dies nun der vorletzte Abschnitt ist, nutzt Michl die Gelegenheit, um über die ganze Strecke dieses Motivs und des letzten Abschnittes eine erweiterte authentische Doppelwendung zur abschließenden Tonartfixierung zu verwenden.

Dabei ist auch der harmonische Rhythmus auf 2 Takte bis zum Takt 63 augmentiert, dann wieder reduziert auf Viertel. Die harmonische Folge ist $I^6 - IV - \#IV^7 - V - I$, so dass nach allen Pendeln nun erstmals eine ganz stabile Abkadenzierung aus mehreren Segmenten als aus zwei Schritten wie beim Pendel stattfindet. Um dies abermals zu bestärken, fährt er im Takt 63 mit $I - VI - II^6_5 - V^7 - I$ fort, gefolgt von zwei im Vergleich hierzu „kurz“ wirkenden authentischen Doppelwendungen und einer unisonischen Dreiklangsbrechung des Tonikadreiblanges aufwärts. An dieser Stelle sieht man, dass Michl die verschiedenen Formen der authentischen Doppelwendung doch bewusst einsetzt. Denn finden sich authentische Doppelwendungen der Stufenfolge $I - II - V - I$ bzw. $I - IV - V - I$ öfters, setzt er doch diese mit den charakteristischen Septdissonanzen bei der zweiten und fünften Stufe bewusst formbildend ein.

Motivisch ist die Kadenz, wie eigentlich auch nicht anders zu erwarten, nicht mehr sehr ergiebig: nach zwei Takten mit Tonrepetitionen in den Streichern, die die Spannung bis hin zur angestrebten ersten Stufe noch ein bisschen steigern sollen, findet man nach Eintritt dieser anvisierten Stufe im Takt 65 eine übliche Kadenzfloskel und im Takt 67 die abschließende unisonische Dreiklangsbrechung.

Bevor der Solist beginnt, folgt noch ein Überleitungstakt, der auf der 1 des ersten Solisten - Taktes endet und somit eine Brücke zwischen Orchester und Solist darstellt. Aber so ganz fasst man als Hörer diese Brücke noch nicht auf. Wäre sie nach diesem fulminanten Schluss weggelassen worden, hätte man schon fast das Gefühl, der Solist würde nun die Solistenexposition beginnen, die ja auch nach dem Orchesterexposition eigenständig beginnt. Andererseits hat man durch diese Brücke auch nicht mehr das Gefühl, der Solist beginne nun mit einem Couplet, denn der Solist beginnt ja mit dem Thema, mit dem das Orchestervorspiel - um es mal neutral zu bezeichnen - begonnen hat. Somit findet sich in diesem Takt der musikgeschichtlich und formgeschichtliche Umbruch der Zeit Michls aufgezeigt und teils vollzogen.

Nach diesem einleitenden Orchesterpart, von dem man erwartet, dass er sowohl bei einer Orchesterexposition als auch bei einem Ritornell das gesamte thematisch – motivische Material offeriert, kommt nun der erste Solistenpart, der aber leider auch nicht so ganz die Frage

der Form beantwortet. Der Solist setzt motivisch mit dem Kopfmotiv aus Takt 1 ein und behält die Fortführung - wie gehört - auch bis Takt 72 bei, wo er sich dann teils mit der Fortspinnung des Kopfmotivendes (cf. Takt 73, Schlag 1 und 2 und dazu Takt 74, Schlag 1 und 2 samt Auftakt im Bezug auf den folgenden Takt, sowie figuriert Takt 75, Schlag 1 und 2 mit Auftakt), teils mit Sechzehntellaufmotiven zu virtuosen „Laufwerkpassagen“ verliert, so dass erst im Takt 82 nach vielen gebrochenen Akkorden und ebenso vielen Tonleiterläufen ein musikalischer „Motivgedanke“ wieder ausgemacht werden kann.

Dieser motivisch neue Gedanke lässt sich an der Figur der rechten Hand fixieren. Um einen Unterschied zu den Motiven des Orchestervorspiels zu bekommen, möchte ich ihn mit α_1 bezeichnen. Somit besteht er aus einer mit Triller und Nachschlag verzierten Viertelnote, der eine nächste folgt. Hierauf steht eine Achtelpause gefolgt von einer Gruppe aus drei Achteln, die zum nächsten Takt auftaktig sind und von denen die erste mit einem Keil, die beiden folgenden mit einem Bogen artikulatorisch versehen sind. Dieses Motiv wird im Takt 83 rhythmisch identisch, aber intervallisch variiert wiederholt (wobei der Triller mit Nachschlag auf dem ersten Taktschlag zu einer Doppelschlagfigur wird) und findet sich ein letztes Mal als solche Einheit im Takt 88. Dazwischen folgt bei ständigen Albertibässen¹⁷² der linken Hand, die somit zusammen mit den begleitenden Streichern die Harmoniegrundlage liefert, im Takt 84 ein Tonleiterlauf aufwärts - sicher als Spielfigur zu verstehen - und eine charakteristische Figur abwärts, jeweils aus einer Achtel mit Vorschlag und zwei Sechzehntel in je einem Sekundschritt abwärts. Diesen Gedanken möchte ich als α_2 bezeichnen, da er wiederkehrt. Es folgt nun ein Takt mit einer Fortspinnung des drei Achtel Auftaktes aus α_1 und hierauf zwei Takte mit der Sequenzierung des α_2 - Motivs, worauf eine Wiederholung der Takte 85 und 86 in den Takten 89 und 90, allerdings eine Terz tiefer, erfolgt. Hierauf schließt sich wieder „Laufwerk“ an. Somit erkennt man in diesen wenigen Takten schon ein für Michl signifikantes Kompositionsmerkmal, das auch später und in den anderen Sätzen immer wieder kommt: Er hat einen musikalischen Einfall, den er aufstellt, leicht variiierend fortspinnt und hierauf wieder koppelt oder neu kombiniert. So schafft er weite motivische Strecken aus eigentlich nur einer thematisch – motivischen Grundsubstanz und somit sind verschiedene Formteile oder Abschnitte oftmals thematisch wieder miteinander verbunden, wodurch eine große Gesamteinheit entsteht.

¹⁷² I.e. eine gleichartig fortlaufende Bassbewegung in gebrochenen Akkorden.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Pianoforte

70

f

tr

Pf.

74

tr

Pf.

78

Pf.

81

tr

Pf.

84

tr

tr

Pf.

87

Pf.

90

tr

tr

The image shows two systems of musical notation for piano (Pf.). The first system begins at measure 93, marked with a circled '93'. It features a right hand with a complex, flowing melodic line and a left hand with a more rhythmic accompaniment. The second system begins at measure 96, marked with a circled '96'. It continues the melodic and rhythmic patterns, with a trill (tr) indicated above a note in the right hand. The key signature is B-flat major (two flats).

Die Solopianostimme von Takt 70 bis zur ersten Takthälfte von 102

Auch im Takt 95 ff. findet sich so ein musikalischer Gedanke (β_1), der eine Weiterentwicklung und ein Wiederaufgreifen erfahren wird. Hervorgehoben wird ein solcher Gedanke im Vergleich zu den ganzen Laufwerkspassagen durch die motivische Substanz, die den virtuoseren „Spielpassagen“ fehlt. In diesen vollziehen sich meist wichtige harmonische Prozesse.

So auch hier. Denn von Takt 92 ff. findet die bestätigte Modulation in die +1 Ebene statt. Zwar beginnt diese Abweichung von der Tonika schon im Takt 86, wird aber durch die authentischen Oberquintpendel in den Takten 92 ff. erst so richtig stabil. Der harmonische Rhythmus ist ganztaktig und die Modulation findet ab Takt 86 wie folgt statt: beginnend in B: I – V, die zugleich neue I in der +1 Ebene ist mit nachfolgender V (C-Dur) – I – II – VII (Takt 91 auf Schlag 4) – V – I und zwei nachfolgende bestätigende Oberquintpendel. Ich finde die Modulation erst ab dieser Pendelstelle so richtig vollzogen, da die Wendung mit der zweiten zur siebten Stufe zwar auch eine authentische Grundtonfortschreitung hat, aber eben einen authentischen Terzschrift, der nicht so kadenzierend ist, wie ein Hauptschrift. Im Takt 95 (β_1) bekommt der Solist also wieder motivische Substanz, bestehend aus Tonschritten, die aber nicht direkt aufeinander folgen, sondern von Takt 95 bis 96 mit einer Wechselnote und einer Tonwiederholung verbunden sind. Dabei laufen rechte und linke Hand in Dezimen parallel. Erst ab Takt 97 (β_2) wird dann die rechte Hand in Oktavgriffen in Tonschritten geführt. Es folgen vier Takte Orchesterzwischenpiel, die weder genug thematische Substanz des Anfangsorchesterteils enthalten, um sie als Ritornell zu determinieren, noch in eine Sonatenhauptsatzform so recht hineinpassen. Diese Passage tritt auch im weiteren Verlauf des Stückes nicht mehr auf, so dass man von dieser Wiederkehr aus auf einen bestimmten Formteil schließen könnte. So kann man diese Takte (vorerst) als Orchesterzwischenpiel in der Solistenpassage gleich welcher Großform ansehen, die sicherlich die Funktion haben, die neue

Zwischentonika auch vom Orchester her zu stabilisieren und dem Solisten eine kurze „Verschnaufpause“ zu gönnen. Da auch die Bläser in diesen vier Takten wieder mitwirken - wobei die Hörner nur den Anfang und das Ende der Phrase markieren -, bekommt der Abschnitt doch eine größere formale Bedeutung bzw. Eigenständigkeit, zumal die Bläser ja während des Solistenspiels immer geschwiegen haben und nur die Streicher begleitet haben.

Dieser Abschnitt ist periodisch in zwei Zweitakter aufteilbar, in deren Mitte sogar eine Art Halbschluss zu sehen ist. Nach einem unisonisch in allen Stimmen gebrochenen F-Dur Dreiklang, der über *g* zum *as* weitergeführt wird, das sich im weiteren Kontext als Septime des verminderten Septakkordes über *h* entpuppt, folgt eine Generalpause. Diesen auflösungsbedürftigen Ton mit der Generalpause fasse ich auf Grund der labilen Lage als halbschlüssig auf. Zumal die nun nicht mehr unisonisch, sondern ganz deutlich in Akkorden zu fixierende Weiterführung über die Doppeldominante zur Dominante, hieraus zur Tonika, also im Sinne einer Authentischen Doppelwendung diesen Höreindruck nachträglich bestätigt.

Nach diesen vier Takten setzt nun wieder der Solist ein, allerdings mit einem neuen musikalischen Gedanken (χ), der wieder fortentwickelt wird und in virtuosem „Laufwerk“ mündet. Die Charakteristik dieses Motivs besteht in einem Tonleiterlauf nach oben in Sechzehntel und im darauf folgenden Takt in einem in Vierteln gebrochenen Dreiklang abwärts, wobei die ersten zwei Viertel mit einem Vorschlag der unteren Nebennote versehen werden und die halbe Note *e*, die zugleich den Dreiklangsgrundton darstellt, mit einem Triller versehen wird. Diese zwei Takte, die harmonisch ein Untersekundpendel mit Auflösung im dritten Takt darstellen, werden nun figuriert wiederholt, ehe der Solist mit Spielfiguren im Takt 110 fortfährt. Diese Passage bis Takt 114 ist aber auch motivisch interessant. Hervorgehoben wird sie durch die Verwendung der Bläser, die in diesen fünf Takten bis auf das zweite Horn wieder mit Pedaltönen beteiligt sind. Charakteristisch ist für diese Passage die Gegenstimme in den beiden Violinen zur Klavierstimme. Diese musikalische Idee δ besteht darin, dass in dieser, durch die Wiederholung der ersten zwei Takte periodisch angelegten Phrase die Violinen in Terzen parallel geführt markante Achtel, die eine Dreiklangsbrechung darstellen, erst aufwärts und ab der Mitte des Zweitakters wieder abwärts spielen. Diese werden durch Achtelpausen unterbrochen, die in das ziemlich unruhige Spiel des Solisten hineintupfen und somit dazu stark kontrastieren. Harmonisch liegt diesem Motiv ein Oberquintpendel mit ganztaktigem harmonischen Rhythmus zu Grunde. Nach diesem Motiv fährt der Solist wieder mit lediglich akkordischer Streicherbegleitung fort, wobei in diesen folgenden acht Takten das Motiv β wieder aufgegriffen und variiert bzw. verarbeitet wird. Denn die Substanzgemeinschaft der beiden Stellen besteht in den in Oktaven geführten Stimmen, wobei die rechte Hand wie

in Takt 95 (β_1) in gebrochenen Oktaven geführt, die linke Hand in Achtel Oktavgriffen fortfährt - wie in Takt 97 (β_2), nur durchlaufend und ohne Wiederholung. Dieses Motiv wird halbtaktig verwendet und sequenzartig abwärts geführt, wobei die einzelnen Sequenzsegmente mit einem Sechzehnteltonleiterlauf verbunden werden. Somit kommt noch eine weitere Variante zur Parallelstelle zum Vorschein: Bei dieser wird das Motiv auch auf- und dann wieder abwärts in sich geführt, während hier die Grundrichtung durch die Sequenzierung stets abwärts gerichtet ist. Hierauf folgen ab Takt 118 vier Takte, an denen man die Loslösung der linken Hand von der Bassfunktion sehen kann. Denn das wellenförmige Tonleiterlaufmotiv von Takt 117 wandert von der rechten Hand nun in die linke, während die rechte die Akkorde dazu spielt, und kehrt dann wieder zurück. Dieser „Stimmtausch“ vollzieht sich insgesamt drei Mal harmonisch stets über einem ganztaktig rhythmisierten Oberquintpendel.

The musical score shows measures 117-120. The instruments are Clarinetti (B), Corni (B), Violini I and II, Viola, Basso, and Pianoforte. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 117-118) shows the left hand playing a descending eighth-note scale with a sixteenth-note run, while the right hand plays chords. The second system (measures 119-120) shows the right hand playing the descending eighth-note scale, while the left hand plays chords. Dynamics include *f* and *ff*. The Pianoforte part has a treble clef in measure 117 and a bass clef in measure 119.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Musical score for measures 127-130. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vla.), Bass (B.), and Piano (Pf.). The key signature is B-flat major. The Clarinet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cor Anglais part has a simple harmonic accompaniment. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. The Piano part is mostly silent, with some low-frequency accompaniment in the bass clef.

Musical score for measures 131-134. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vla.), Bass (B.), and Piano (Pf.). The key signature is B-flat major. The Clarinet part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cor Anglais part has a simple harmonic accompaniment. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. The Piano part is mostly silent, with some low-frequency accompaniment in the bass clef.

Beginn des Orchesterzischenspiels ab Takt 127

Daran schließt sich nach einer abkadenzierenden viertaktigen Überleitung im Takt 127 eine längere Orchesterpassage an, die sich nicht nur von der Länge, sondern auch von der Substanz von der vorherigen unterscheidet. Eingeleitet wird sie so zum Beispiel durch einen Takt lang Dominante mit Quartvorhalt und mit Triller über der Dreiklangsquinte in der rechten Hand des Pianisten, während es im Takt 101 nur eine Halbe mit Triller ist. Während dort 4 Takte Orchesterzwischenpiel folgen bis der Solist wieder einsetzt, sind es nun 32 Takte. Motivisch setzt das Orchester nicht mit dem Kopfmotiv des Satzes ein, sondern bringt ein neues, bisher noch nicht gehörtes, aber charakteristisches und später auch wiederkehrendes Thema (ϵ). Auf Grund der Länge dieses Abschnittes kann es sich also nicht um ein Zwischenpiel handeln, sondern um ein formgebendes Element. Wegen des neuen Motivs zu Beginn und der neuen motivischen Gedanken im weiteren Verlauf der 32 Takte kann man diesen Abschnitt aber auch nicht als Ritornell bezeichnen, denn das Prinzip von Ritornell besteht ja in wiederkehrenden und somit wieder erkennbaren Motivteilen, die refrainartig den Satz strukturieren. Betrachtet man das Ende dieses Orchesterabschnittes näher, so fällt die stark betonte Abkadenzierung in der +1 Ebene auf, an die sich eine Generalpause anschließt und nach der der Solist ein sehr melodiöses Thema bringt. Diese Tatsache spricht nun wohl mehr für eine „angehende“ Sonatenhauptsatzform, bei der dieses Orchesterstück den Abschluss des Hauptsatzes samt Weiterentwicklung darstellen würde und den Einsatz des Seitenthemas im Seitensatz sowohl harmonisch als auch spannungsenergetisch vorbereiten möchte.

Das erste Motiv dieses Orchesterabschnittes (ϵ) charakterisiert sich durch eine Synkope aus einer Achtel, zwei Viertel und wieder einer Achtel, die sich über drei Schläge hinzieht und an deren Ende das Michl'sche Doppelschlagmotiv steht. Dieses Motiv in der ersten Violine und dazu in Sexten, dann Terzen parallel in der zweiten Violine wird einmal wiederholt, bis dann das Doppelschlagmotiv abgespalten wird und mit diesem die rhythmische Struktur aus Takt 24 wieder aufgegriffen wird. Daran folgt im nächsten Takt eine neue Kombination, nämlich die der nun verkürzten Synkope aus ϵ und dem rhythmischen und melodischen Schema aus Takt 85. Diese beiden Takte werden wiederholt, bevor der Takt 129 noch einmal aufgegriffen wird, aber diesmal mit rückläufiger Achtelgruppe am Schluss. Dieser Takt wird noch zwei Mal sequenziert und mit einer Skala im Quintausschnitt auf-, dann abwärts abgeschlossen. Auch in den nächsten vier Takten folgt eine Motivkombination, denn das Anfangsmotiv dieses Orchesterabschnittes – die Synkope (ϵ) – wird auf einen ganzen Takt ausgedehnt und hierauf mit dem eben gehörten Abschlussmotiv der Skala verknüpft. Man könnte meinen, Michl wiederhole zur Bestätigung diese beiden Takte noch einmal und so entspricht auch Takt 139 dem Takt 127. In der zweiten Phrasenhälfte bringt er jedoch an Stelle des erwarteten Ab-

schlussmotives zweimal das Doppelschlagmotiv. Auch hier erkennt man wieder Michls Prinzip der leichten Variation, so dass ein Gedanke selten direkt hintereinander identisch kommt, sondern immer leicht variiert wird. Es folgen zwei Takte Überleitung über einem Orgelpunkt „c“ in Viola und Violone und hierauf zum einen eine Variante des *i*-Gedankens in der Klarinette, aber an dieser Stelle über dem ersten Takt des δ – Gedankens in den Streichern. Nach nur einem Takt wird dieser mit einem C^7 Akkord unterbrochen, der einen ganzen Takt lang anhält, und mit einem Motiv fortgesetzt, das wieder dem *i* – Abschnitt (cf. Takt 39) entlehnt ist. Dieses wiederholt sich einmal von Takt 145 bis 146. Nach drei abphrasierenden Takten schließt sich über drei Takte eine „Mannheimer Walze“ in der Gestalt an, wie sie schon bei *d* im Takt 13 ff. ertönte. Ihr schließen sich sechs Takte Kadenz zur letzten Stabilisierung der +1-Ebene an, an der auch die Klarinetten beteiligt sind, die während der Walze pausierten. So wirkt auch bei Michl die Instrumentierung form- bzw. abschnittsbildend.

Der Solist fährt nun mit einem seitensatzähnlichen Thema fort. Dieses Gefühl, man befinde sich an dieser Stelle nach einem überproportional langem Hauptsatz im Seitensatz wird durch die +1-Ebene unterstützt, sowie durch das sehr melodiose Thema (μ). Aber so ganz konträr zu dem „Hauptsatz“ ist es nicht, denn auch dieses Motiv wird durch eine Synkope im Themenkopf charakterisiert. Aber es wirkt weniger wuchtig und rhythmisch betont, da es nicht, wie am Anfang, durch Akkordrepetitionen begleitet wird, sondern durch die gebrochenen Akkorde in Achteln mit einer latenten Zweistimmigkeit. Das Thema wirkt weiters im Vergleich zum Thema am Beginn des Satzes eher lyrisch und kantabel, nicht zuletzt durch einen periodischen Aufbau mit Ganzschluss am Ende der Viertaktphrase. Aber das Thema kehrt im weiteren Verlauf nicht wieder und kann auch deshalb nicht als Seitenthema gesehen werden.

Es mündet nach einer kurzen Weiterspinnung, die durch den Achteltriolenrhythmus charakterisiert ist und dem chromatischen Lauf nach oben ab Takt 164, spätestens im Takt 166 wieder in das „Laufwerk“. Diese virtuosen, aber thematisch relativ „aussagelosen“, da thematisch nichts verarbeitenden Passagen erinnern wiederum stark an die Konzerte Vivaldis, bei denen die Solistenteile ja dazu da sind, die Virtuosität des Solisten zu zeigen und weniger mit einem Themendualismus zu arbeiten oder mit motivischer Arbeit zu glänzen, wie das in der Hochklassik mehr der Fall wird.

Und wie schon bei der ersten „Laufwerkspassage“ ab Takt 91 so vollzieht sich auch hier ein modulatorischer Vorgang bei retardierendem motivischen Vorgang. Michl kehrt nämlich zum Takt 172 wieder in die 0 Ebene zurück, wo er mit dem Auftakt zu Takt 175 einen neuen motivischen Gedanken (ϕ) bringt. Dieser mündet wieder in eine modulierende Laufpassage, die

diesmal ab Takt 177 ff. in die –1-Ebene nach Es-Dur ausweicht. Somit sind auch diese auf den ersten Blick formelhaften Taktfüller sehr wohl intendiert, nämlich im harmonischen Kontext, während die motivischen Verarbeitungsstellen überwiegend harmonisch einfach und stabil gehalten sind. In dieser Trennung der motivischen und harmonischen Vorgänge sehe ich bei Michl auch eine mit allen anderen Vorklassikern vollzogene Distanzierung zum Barock.

Die Rückmodulierung in die 0-Ebene vollzieht sich im Takt 171 durch die Dominantisierung der Zwischentonika F in der +1-Ebene, hier als Sekundakkord instrumentiert und folgerichtig authentisch in den B-Dur Sextakkord aufgelöst bei ganztaktigem harmonischen Rhythmus. Im Takt 173 und 174 findet dann ein stabilisierendes authentisches Oberquintpendel statt, das die Modulation abschließt.

Der neue musikalische Gedanke (ϕ) ab Takt 175, der auch durch ein anderes Begleitschema in den Violinen unterstrichen wird, ist in der rechten Hand des Klaviers aus der zweiten Takthälfte des Motivs **a** abgeleitet, wodurch wieder eine motivische, Zusammenhang schaffende Klammer entsteht. Er wird noch vier Mal von verschiedenen Tonstufen aus wiederholt, ehe er sich in den nächsten, wie oben festgestellt modulierenden Laufwerksabschnitt einfügt. Dabei entsteht auch hier kein Bruch: denn die gebrochenen Akkorde, die während des Gedankens **f** schon in der linken Hand als Albertibässe erscheinen, werden nun von der rechten Hand (motivisch dem Gedanken der Dreiklangsbrechung nach zumindest) übernommen, wenn auch hier sich in die Höhe schraubend, während die rechte Hand akkordisch begleitet und zwar nach dem rhythmischen Schema, das die Streicher auch schon in den Takten 170 ff. hatten. Damit entsteht wieder eine große motivische Verzahnung.

Der modulatorische Prozess in den Takten 176 bis 182 vollzieht sich dem Prinzip nach wieder so, wie bei der vorherigen Stelle. Michl dominantisiert den Tonikadreiklang durch den chromatisch erniedrigten und so nun gleittönigen Septimton (*a* zu *as*) und löst diesen Dreiklang authentisch auf. Anders als bei der vorherigen Stelle bestätigt Michl diese Modulation allerdings nicht mit einem Oberquintpendel, sondern dominantisiert nach einem Takt f-Moll als II. Stufe auch diesen neuen zwischentonikalen Akkord Es-Dur durch Hinzufügung einer kleinen Septe als Gleitton. Somit gelangt er im Takt 180 nach As-Dur, also in die –2-Ebene. Auch diese Ebene bestätigt Michl nicht, sondern verlässt sie über einen Anschluss mit B^7 erwartungsgemäß nach Es-Dur, dem er As-Dur und noch im selben Takt durch chromatische Erhöhung des Grundtones und Hinzufügung eines $f F^7$ anfügt, das sich im Takt 184 wieder in die Grundtonika B-Dur auflöst.

Dieses B-Dur wird nun bestätigt, nämlich durch ein authentisch schließendes Untersekundpendel (mit dem verminderten Septakkord über *a*). Dieses Pendel wird zur Tonartenfixierung noch einmal wiederholt. Auch der Solist bekommt bei dem Pendel wieder motivische Substanz zum einen, zum anderen bestärkt er durch die harmonische Figurierung des Untersekundakkordes von oben nach unten das Pendel samt stabilisierender Wirkung. Die Motivsubstanz wird im Takt 185 und auf Grund der Wiederholung im Takt 187 durch die rhythmische Struktur in Form einer sich über den ganzen Takt erstreckenden Synkope vergleichbar Takt 127 erreicht. Da der Takt 127 ja eine Variante des Motivs ϵ darstellt, wird nun an dieser Stelle auch wieder dieses Motiv aufgegriffen.

Die Solistenpassage endet so im Takt 188 mit einem B-Dur-Akkord, also der Tonika, beim Solisten und einer Generalpause in den übrigen Stimmen, wobei diese signifikanten Satzteile jeweils mit einer Fermate versehen sind. So kommt es zu einem großen Einschnitt mit einem retardierenden Moment, der einen gewichtigen nachfolgenden Formteil ankündigt. Man könnte nun vermuten, es folge wieder das Orchestervorspiel des Anfanges als gliederndes Ritornell, zumal ja eine Passage deutlich beendet ist und der Solist wieder in der Tonika angekommen ist. Auf Grund der Fermate wäre es sogar denkbar, dass der Solist mit einer „*Cadenza*“ dazu hinleitet, wie das im dritten Satz der Fall sein wird. Aber die nachfolgenden elf Orchestertakte erinnern außer einem Motivanklang im Takt 196 f. an die Takte 53 ff. an überhaupt keinen musikalischen Gedanken des ersten einleitenden Orchestervorspiels. Auch ist die Phrase dafür zu kurz und v.a. beginnt sie mit einer Rückung ohne Modulation in Es-Dur, also der – 1 Ebene. Da der Solist noch in diesen Orchesterabschnitt im Takt 200 richtig einfällt und harmonisch wie motivisch fortführt, möchte ich den Part bis zum nächsten formbildenden Abschnitt im Takt 227 noch dazunehmen. Dies scheint auch ganz ratsam, denn somit kommt man einem Formelement der modifizierten Sonatenhauptsatzform und somit einer Großform schon näher, als wenn man diese beiden Phrasen teilen und versuchen würde, den Orchesterabschnitt in einer Ritornellform unterzubringen. Somit würde man sich jetzt bei einem durchführungsähnlichen Teil befinden. Dafür spräche die ungewöhnliche harmonische Breite, die nun auf einmal dargeboten wird, also auch vereinzelte Motivanklänge aus vorher Gehörtem.

Motivisch werden bis auf dieses eine oben erwähnte Motiv nur Motive aus den Zwischenteilen aufgegriffen. So auch zu Beginn (Takt 189), in dem die ϵ Variante aus Takt 127 und aus den soeben gehörten Takten 185 und 187 wieder aufgegriffen wird und mit zwei identischen Sechzehntelgruppen, die eine Dreiklangsumspielung vom Grundton bis zur Terz und wieder zurück darstellen, mit abschließender Viertel erweitert wird. Dieses Motiv findet sich stets in

den beiden, wieder erst in Sexten, dann in Terzen parallel geführten Violinen (cf. Takt 127). Die Bläser haben Pedaltöne, Viola und Violine liefern die fehlenden Dreiklangstöne, wobei die Violone wie im Takt 127 eine Dreiklangsbrechung spielt, allerdings von der Richtung her hier nach oben und mit der vierten Viertel wieder zurück gebogen.

Es folgt in Takt 195 ein neuer, die Phrase weiterführender Gedanke γ aus einer Halben c , einer punktierten Viertel as mit Triller und Vorschlag verziert und zwei nachklappenden Sechzehntel mit angeschlossenen Sechzehnteln, wobei die erste Gruppe wie eine horizontale Spiegelung der Sechzehntelgruppe in Takt 190 wirkt. Dieser erste Takt des zweitaktigen Abschnittes wird noch einmal wiederholt, biegt aber dann vor der Wiederholung des zweiten Taktes in ein anderes Motiv ab, nämlich der musikalischen Idee aus Takt 53 ff. (I_2), das „zurückführende Motiv“. Allerdings schweigen an dieser Stelle die tiefen Streicher und die Hörner und die melodische Führung ist „geradliniger“. Hierauf scheinen die Takte 189 und 190 wiederholt zu werden, allerdings auch wieder, wie bei Michl schon zu erwarten, mit einer kleinen Variante. Denn die Sechzehntelgruppen in der zweiten Phrasenhälfte entsprechen denen im Takt 194, also mit der vom Prinzip her horizontal gespiegelten Bewegungsrichtung.

Harmonisch steht die ganze Passage bis hierher in Es-Dur, der -1 -Ebene. An harmonischen Vorgängen finden ganztaktig Unterquintpendel statt, allerdings stets über dem zwischentonalen Orgelpunkt es . Somit wird die Rückung im Nachhinein bestätigt, auf Grund der Unterquintpendel wirkt der ganze Abschnitt aber nur geringfügig stabil (Oberquintpendel würden auf Grund des authentischen Schlusses eher stabilisieren), dafür bringt der Orgelpunkt aber eine solide harmonische Grundlage.

Der Solist setzt nun direkt mit Albertibässen in der linken und einem neuen, auch nicht wiederkehrenden Motiv (v) aus einem gebrochenen Dreiklang in der rechten Hand ein, wobei sich auch die Albertibässe erneut auf dem zwischentonalen Orgelpunkt abspielen und harmonisch ein Unterquintpendel die Phrase in zwei Takte gliedert. Diese zwei Takte werden nun ebenfalls wiederholt, ehe bis zum nächsten längeren Orchesterpart ab Takt 227 ein motivisches Konglomerat leicht variiert zu beginnen scheint, bei dem auch stark moduliert wird. V.a. ab Takt 208 „wandert“ Michl durch die Tonarten. Ganztaktig reiht er Es-Dur an G-Dur Sextakkord, den er authentisch und dominantisch aufgefasst nach c -Moll auflöst, an das er bei vorbereiteter Septime einen D-Dur-Sekundakkord anschließt, den er zwischendominantisch aufgefasst nach g -Moll Sextakkord auflöst und ab Takt 213 diese neue Zwischentonika, nämlich die Grundtonikaparallele erst mit einer erweiterten Authentischen Doppelwendung mit $IV - \#IV$ (doppeldominantisch zu) - $V^{(7)} - I$ und hierauf mit vier Oberquintpendeln, unterbrochen

von noch einer authentischen Doppelwendung im Takt 220, bestätigt. Der Hauptmodulationspunkt liegt rückblickend gesehen also in den Takten 208 bis 210, wo Michl versucht, von Es nach g zu kommen, was er zuerst durch chromatische Alteration eines Dreiklangtones (*b* zu *h* und somit Es-Dur zu G-Dur) nach dem Prinzip der Größterzverwandtschaft erreicht. Dabei ist dieser terzverwandte Dreiklang gleichzeitig die Zwischentonika zur IV. Stufe der Zieltonart g-Moll, wodurch sich die Modulation schon ziemlich zielgerichtet auf diese kurze Zeit vollzieht.

Motivisch bringt Michl erst vier Takte „Laufwerk“, wobei der Takt 205 ein Zitat des Schemas von Takt 170 ist. Mit dem einsetzenden modulatorischen Vorgang ertönt auch wieder ein neuer musikalischer Gedanke Takt 208 (o), den man auf Grund des lyrischen Duktus als Variante des Themas in Takt 159 auffassen kann. Kennzeichen für dieses Motiv sind die vielen chromatischen Nebennoten, sowie die Akzentverschiebung in der rechten Hand des Solisten auf die Zwei jeden Taktes, was zusammen mit den gebrochenen Akkorden in der Unterstimme, allerdings hier von unten nach oben, mit der Stelle Takt 159 gemeinsam ist. Auch schließt sich nach diesen fünf Takten wie in Takt 163 eine Lauffigurenstelle aus Achteltriolen in der Oberstimme an, allerdings nicht chromatisch und von der gesamten Bewegungsrichtung zielgerichteter abwärts geführt. Es folgen 4 Takte variierte Reminiszenz an Takt 208, ehe sie von Takt 221 bis Takt 225 tonal nach g-Moll transponiert wiederholt werden, wodurch ein Bezug zur ersten Solistenpassage hergestellt wird.

Nach einem Takt aus g-Moll Tonleiterausschnitten und wieder einem eintaktigen Triller über der Dominante fährt das Orchester wieder mit einem diesmal im Bezug auf den Beginn eindeutig gliederbaren Abschnitt fort:

227 - 228	a*/f*	Kopfmotiv aus a aber mit anderer Weiterführung im ersten Takt, zweiter Takt Variante aus f	B
229 - 234	e	Dreiklangsbrechung nach unten in der ersten Violine bei begleitenden übrigen Stimmen mit abphrasierendem Doppelschlag	B
234 - 238	f	Motivfortspinnung aus dem abphrasierenden Doppelschlag mit Weiterführung zu anschließender	-> F
238 - 241	g	Zwischenkadenz	F
242 - 250	h	Melodisches Kontrastthema wie Takt 32 - 39	f -> c

250 - 255	i	Überleitungsphrase mit Melodie in der ersten Klarinette, in den letzten beiden Takten parallel mit den Streichern	~> B ¹⁷³
-----------	---	---	---------------------

Der Beginn ist eine Motivverschmelzung von **a** und **f** und steht interessanterweise in g-Moll. Aber schon nach zwei Takten schließt sich bekanntes Material aus dem Orchestervorspiel in auch dort verwendeten Tonstufen an. So wird der musikalische Gedanke **e** wörtlich übernommen, wodurch die Takte 299 bis 234 den Takten 19 bis 24 entsprechen und ebenfalls hieran werden die Gedanken **f**, **g**, **h** und **i** wörtlich übernommen, so dass die Takte 234 bis 255 den Takten 24 bis 44 direkt entsprechen.

Nun ist dieses Orchesterzwischenenspiel auf Grund der Substanzgemeinschaft mit dem Anfang wieder als Ritornell einzustufen. Allerdings wäre das nun das erste eindeutige Ritornell nach 158 Takten und zwei signifikanten anderen Orchesterzwischenspielen, die nicht unbedingt in dieses Ritornellschema passen. Greifbarer zeigte sich hier der Gedanke einer Reprise. Auf Grund des Beginns in g-Moll, also der Tonikaparallele müsste es sich nach klassischen Regeln eher um eine Scheinreprise handeln. Zwar kehrt Michl schon nach zwei Takten nach B-Dur zurück, bringt aber das Kopfmotiv nicht mehr in B-Dur, lässt sogar noch drei Motivabschnitte aus und fügt im Takt 229 die Orchesteranfangsphrase dafür dann identisch an diesen „verstümmelten“ Anfang, so dass es wie die Verschmelzung einer Scheinreprise mit einer Reprise erscheint. An diesen Takten kann man sehr gut nachvollziehen, wie sich die formgeschichtliche Entwicklung vom Ritornell zum Reprisenaufbau vollzogen haben dürfte. Hierbei könnte man auch einen Bezug zwischen der Tatsache, dass Ritornelle auch auf anderen Tonstufen, als in der Tonika wiederkehren können und der Idee der Scheinreprise herstellen.

Sicherlich könnten dieser Interpretationspunkt und die damit verbundenen Analysevorgangsweise nicht ganz überzeugen. Das würde jedoch ein Analyseansatz, der von einer traditionellen Ritornellform ausgeht, noch viel weniger. So ist dies im Bezug auf das Entwicklungsziel der Form, die wir zwar heute kennen, damals sich aber erst entwickelte, sicherlich ein begründeter Ansatzpunkt.

Auch der folgende Solisteneinsatz von Takt 255 bis Takt 266 entspricht dem ersten Solisteneinsatz von Takt 70 bis 80. Zwar ist im klassischen Konzertsatz in der Reprise die Trennung zwischen Orchester“reprise“ und Solisten“reprise“ nicht so wie im Hauptsatz. Möglicherwei-

¹⁷³ Im Unterschied zu -> was für eine unmittelbare, zielgerichtete Modulation steht, meint ~> eine weitschweifendere Modulation. Dies gilt für die ganze Analyse.

se stellt dies bei Michl aber einen Entwicklungsweg dar. Um dies zu klären, müsste man nun die Weiterentwicklung von einem Konzert zum nächsten der Komponisten zwischen Vivaldi und Mozart auf diesen Aspekt der Loslösung von der Ritornellform zur modifizierten Sonatenhauptsatzform analysieren. Dies ist jedoch nicht Aufgabe und Thema dieser Arbeit.

Ab Takt 267 stehen wieder harmonische Prozesse im Vordergrund, weshalb die Motivik in dem Solistenpart sich größtenteils auf Spielfiguren beschränkt. An den Takt 266, der noch in der Tonika B-Dur steht, schließt Michl im Takt 267 einen D-Dur-Quintsextakkord an, der sich im darauf folgenden Takt wie authentisch zu erwarten nach g-Moll, also in die Tonikaparallele auflöst. Somit stellte das B-Dur im Takt 266 schon noch zum einen die erste Stufe in B-Dur dar, aber zugleich die dritte Stufe in g-Moll, an die sich die „neue“ VI. Stufe anschließt und somit moduliert wird. Diese neue Zwischentonika g-Moll wird dann auch gleich abwechselnd durch Untersekundpendel mit Unterquintpendel bestätigt, wobei der harmonische Rhythmus stets ganztaktig ist (Takt 269 bis 274). Michl kehrt aber schon im Takt 275 wieder zurück nach B-Dur. Dass Michl sich außer in der +1-Ebene anscheinend in keiner Ebene sonst länger aufhält, wird man auch noch im weiteren Verlauf des Stückes erkennen. Dies kann als Zeichen ausgedeutet werden, dass Michl harmonisch mit der Musik der Vorklassik verbunden ist, die großräumige angelegte tonikale oder zwischentonikale Phrasen bevorzugt und nicht so komplex moduliert, wie das in der Musik der Barockzeit der Fall ist.

Die Phrase ab Takt 275 stellt wieder hohe technische Ansprüche an den Solisten, denn die Darbietung von virtuosen, aus Tonleitern, Oktavgriffen und Dreiklangsbrechungen bestehenden Spielfiguren steht erneut im Vordergrund. Dabei greift Michl auch auf schon bekannte Prinzipien zurück. So erinnern die Takte 275 bis 281 an die Takte 97 ff. und die Takte 283 ff. erinnern vom Prinzip her an die Takte 178 ff., allerdings hier mit Albertibässen in der Untertimme. Auch zwischen Takt 286 und 100 besteht Substanzgemeinschaft.

In diesem Teil kommt ebenfalls nach einem halbtaktigen Dominantakkord mit „Signaltriller“ im Takt 287 ein „Orchesterzwischenpiel“, diesmal jedoch fünftaktig und mit anderem Motiv als von Takt 102 bis 105.

Nach diesem Zwischenpiel setzt der Solist wie bei Takt 106 mit eben dem dortigen Motiv ein, aber diesmal in der Tonikatonart B-Dur, in der auch das Orchesterzwischenpiel steht. Motivisch sind die Takte 292 bis 302 den Takten 106 bis 117 gleich. Die letzten fünf Takte des Solisten sind, wie auch nicht anders zu erwarten, noch einmal virtuos angelegt mit zwei Takten Dreiklangsbrechungen, zwei Takten Läufen (eine gewisse geradzahlige Periodik wird also beibehalten) und dann dem fast schon obligatorischen formteilbeschließenden Triller

über dem Dominantquintton, der einen ganzen Takt ausgehalten wird, während sich halbtaktig ein Quartvorhalt auflöst. So findet der Solistenteil des ersten Satzes noch einen virtuoson Abschluss, ganz im Sinne des Solistenkonzertes. Im Takt 308 beschließt Michl seinen ersten Konzertsatz wieder mit einem Orchesterabschnitt.

309 - 311	a	synkopisches Kopfmotiv, zweimal sequenzartig wiederholt mit je unterschiedlicher Weiterführung in der ersten Violine, während die übrigen Streicher und die Hörner begleiten (außer Klarinette identisch)	B
312 - 313	k ₂	„Mannheimer Rakete“	B
314 - 318	ε*	Synkopenmotiv, aber nun ganztaktig mit Wiederholung	→ F (HS)
319 – 320	d	„Mannheimer Walze“	B
321 – 326	e*	Dreiklangsbrechung in der ersten Violine bei begleitenden übrigen Stimmen, aber wieder aufwärts	B
327 - 333	m	identische Übernahme der Takte 63 bis 67 mit vier angehängten abschließenden B–Dur Tutti–Akkorden	B

Bei diesem ist es unschwer festzustellen, dass das **a** - Motiv wieder aufgegriffen wird. Darauf folgt eine Wiederaufnahme des Taktes 48 mit dem Motiv **k₂** samt seiner schon dort geübten Wiederholung. Allerdings variiert Michl hier wieder leicht. Dies findet in der ersten Klarinette statt, die nicht wie die zweite und sie selbst im Takt 48 eine punktierte Halbe zu halten hat, sondern eine Halbe und hierauf eine Viertel. Allerdings folgen nun nach einem Takt Überleitung drei Takte bis zu einer großen Fermate eine musikalische Reminiszenz an einen musikalischen Gedanken, der außerhalb dieser Orchestermotivblöcke eingeführt wurde. Dabei handelt es sich um das synkopische Motivteilchen aus Takt 127, allerdings in der weiterentwickelten Form, wie es schon im Takt 189 ff. als Gedanke ε auftrat. Dieser Gedanke wird bei rhythmisch variiert Viola und Violone drei mal wiederholt, wobei die Variante in den tiefen Streichern darin besteht, dass die akkordische Figurierung – nun also auch in der Viola - auf die zweite Takthälfte diminuiert wird und in der ersten ein anderes Motivteilchen hinzugefügt wird. Der Takt 317 bekommt das rhythmische Schema der Takte 209 ff. Somit sind diese Takte für ein Schlussritornell doch sehr ungewöhnlich, da hier gewöhnlicherweise das motivische Material der Ritornelle bzw. das erste Ritornell noch einmal ganz wiederholt wird, aber kaum „Couplet – Motive“ eingewoben werden. Natürlich ist es auch für eine Sonatenhauptsatzform im klassischen Sinne undenkbar, dass der Satz anstelle mit einer Coda noch mal mit

dem Hauptsatz schließt, denn in der Coda soll ja der Themendualismus zu einer Entscheidung geführt werden und damit abgeschlossen werden.

Damit scheint diese Schlusspassage aus einem Bedürfnis heraus komponiert, das noch aus der Ritornellform resultiert, nämlich den Satz so abzuschließen, wie man ihn begonnen hat, somit eine große Klammer zum Beginn herzustellen und so eine formale Einheit zu erhalten (auch in etwa im Sinne eines Da capo – Satzes).

Nach der Fermate im Takt 318 über dem halbschlüssigen F-Dur-Akkord, der so über einen Takt ausgehalten wird, führt Michl den ersten Satz mit Motiven des Anfangs zu Ende. Zuerst mit einer Variation des Gedanken **d** und hierauf mit der Übernahme der Takte 57 bis 67, Schlag 1. In den Takten 319 befindet sich somit wieder bis 320 eine „Mannheimer Walze“. Im Takt 67 beendet Michl so nun die direkte Übernahme, da eine die aufgebaute Spannung zurücknehmende Überleitung nun auch nicht nötig wäre, da der Satz schließt und kein Solist mehr spielt, und bekräftigt den Schluss durch zwei mal unisonisch geführte Dreiklangsbrechungen und hierauf fünf B–Dur Viertelakkordschläge in stabilster Oktavlage.

Damit fällt es am Ende der Analyse schwer, diesem ersten Satz eine eindeutige Form im Sinne einer barocken Ritornellform oder einer klassischen Solokonzert- bzw. Sonatenhauptsatzform zuzuordnen. Er steht vielmehr in einer Entwicklungsstufe von barocken Ritornellsatz zum klassischen modifizierten Sonatenhauptsatz, wobei die Aspekte und Eigenschaften des letzten hier für mich schon überwiegen.

7.2.3. Der erste Satz aus Mozarts Klavierkonzert in B

Der Vergleich mit einem ungefähr zeitgleich entstandenen Klavierkonzert Mozarts soll dazu dienen, Michls Werk im Kontext seiner Zeit besser verstehen und möglicherweise aufgeworfene Fragen lösen zu können. Dabei soll es weniger um Details wie in der Analyse des Klavierkonzertes von Michl, als vielmehr auf Grund der aufgekomenen formalen Fragen um einen Vergleich der Großform und des Aufbaus gehen. Auch soll die Gegenüberstellung von Konzertform und Sonatensatzform im Kontext des in den Forschungen der letzten Jahre belegten Fortwirkens der Ritornellsatzform einbezogen werden.

Für das Klavierkonzert KV 238 von W. A. Mozart ergibt sich formal und motivisch folgende großstrukturelle Übersicht:¹⁷⁴

¹⁷⁴ Zum Abgleich der eigenen analytischen Erkenntnisse wurde auch Weising, Klaus: *Die Sonatensatzform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1970, S.

Takt	Abschnitt	Motiv/Zone	Tonartenebene	Motivträger
1 - 33	Orchesterexposition			
1 - 4	1. Thema	a/A	0	Tutti
5 - 8		b/B	0	Tutti
8 - 12		b*	0	Tutti
12 - 15	1. Zwischengruppe	c/C	0	Tutti
15 - 17		d/D	0	Tutti
17 - 21	2. Thema	e/E+G	0	Tutti
21 - 23		f/I	0	Tutti
23 - 25		f**	0	Tutti
26 - 29	1. Schlussgruppe	g/K	0	Tutti
29 - 31		h/M	0	Tutti
32 - 33		i/N	0	Tutti
34 - 98	Soloexposition			
34 - 37	1. Thema	a/1. th. Ber.	0	Solist
38 - 41		b*	0	Solist
42 - 45		b* (<i>verlängert</i>)	0	Solist
45 - 47	Einwurf	h (<i>verkürzt</i>)	0	Tutti
47 - 50	2. Zwischengruppe	k/1. Modulationsb.	0 -> +1	Solist
51 - 54		l	+1	Solist
55 - 58		m/2. Modulationsb.	+1	Solist
59 - 67		n	+1	Solist
67 - 73	2. Thema	e (<i>verläng.</i>)/2.th. Ber.	+1	Tutti / Solist
73 - 75		f [Eröffnung SG]	+1	Tutti
75 - 77		f**	+1	Solist
77 - 83	2. Schlußgruppe	o/Kd1	+1	Solist
83 - 88		p (<i>Kadenz</i>)/Kd2	+1	Solist
88 - 90	Ritornell	c (<i>verkürzt</i>)	+1	Tutti
90 - 94	(1. Schlussgruppe)	g	+1	Tutti
94 - 97		h	+1	Tutti
97 - 98		i	+1	Tutti

75, sowie wegen seiner Zonengliederung Küster, Konrad: *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1991, S. 256ff. herangezogen.

99 – 130	Mittelteil			
99 – 105	1. Abschnitt	q/Teil 1	+1	Solist / Tutti
106 – 109		r/Teil 2	~> 0P	Solist
109 – 117	2. Abschnitt	s/Mitte d.DF	0P	Solist
117 – 120		t	0P	Solist
120 – 124	3. Abschnitt	i**/Rückleitung	0P -> 0	Solist / Tutti
124 – 130	4. Abschnitt	u (<i>aus i**</i>)/Überl.D	0 ~> 0	Solist
131 – 202	Reprise			
131 – 132	1. Thema	a (VS)/1.them.Ber.	0	Tutti
133 – 134		a (NS)	0	Solist
135 – 138		b	0	Tutti
139 – 142		b* (<i>verlängert</i>)	0	Solist
142 – 143	Einwurf	wie Soloexp.	0	Tutti
144 – 164	2. Zwischengruppe	=/ 1. modulat. Bereich	0	Solist
164 – 172	2. Thema	=/2. them. Bereich	0	Tutti/Solist/T.
173 – 180	2. Schlussgruppe	o/SG (ab T. 170)	0	Solist
180 – 186		p verl.	0	Solist
187 – 188	Vorkadenz	h*	0	Tutti
189 – 191		v	0	Tutti
	Kadenz		0	Solist
192 - 202	Ritornell	wie Soloexp.	0	Tutti

Die Übersicht zeigt bei allen analytischen Herangehensweisen ein offensichtliches Fortwirken der Ritornellsatzform.

In den nur 33 Eröffnungstakten werden beide Hauptthemen in der 0-Ebene stabil durch Pendel - allerdings nicht so großflächig wie bei Michl - vorgestellt. Die Verbindungstakte zwischen den beiden Themen (Takt 12 bis 17) sowie die „Schlussgruppe“ sind aber so kurz und auch musikalisch knapp gehalten, dass man die Bezeichnung „Orchesterexposition“ eigentlich noch nicht verwenden kann. Das Schlussritornell und die beiden Mittelritornelle sind ebenfalls sehr knapp: nur 11, 11 und 4 Takte lang. Auf Grund der Tatsache, dass der „Expositionsformteil“ und der Reprisesformteil mit dem gleichen Ritornell abgeschlossen werden, das wiederum seine Motivteile aus der Orchestereinleitung nimmt, die man so und auf Grund der Länge auch als Ritornell bezeichnen könnte, ist auch die Verwandtschaft zur Ritornell - Kon-

zertform noch präsent vorhanden. Auch die eine Sonatenhauptsatzform ausmachende, da den Themendualismus verarbeitende Durchführung ist mit 32 Takten noch ziemlich kurz und wird von Flothuis als „Phantasie–Durchführung“¹⁷⁵ bezeichnet, da in dieser „Durchführung“ neue Ideen aufgestellt werden und außer der Reminiszenz an den inzwischen variierten *i* Gedanken im Takt 120 ff. keine thematische Durchführung stattfindet. Auffallend ist die Aufteilung des Gedankenflusses auf Solo und Orchester, wobei manchmal durch Einführung neuer Motive weitergeführt (wie z.B. Takt 99ff.), teils bereits Gehörtes wieder aufgegriffen und fortgesponnen wird (z.B. T. 104–105 und 120–123).

Nur scheinbar wird das erste Thema bei seinem Auftreten im Solistenpart zu einem Abschluss geführt. Denn während mit dem 12. Takt im Ritornell ein Tuttiblock einsetzt, dessen *forte* sich gegen den offenen Kadenztakt im *piano* gegenüberstellt, und der Abschluss der ersten Violine im Tuttiblock untergeht und somit die beiden Phrasen ineinander verwoben sind, verschiebt sich diese Struktur bei der entsprechenden Solistenstelle im Takt 34ff. Der schließende B–Dur-Klang des Klaviers überlagert als eigene Schicht den Beginn des Zweitakters. Dieses „Baustein – Prinzip“ findet sich auch im Takt 99 bis 105 mit der Phrasenfolge 2 - 1 - 2 - 2. So lässt Mozarts Aufbau schon den Rohbau einer klassisch modifizierten Sonatenhauptsatzform eines Solokonzertes erkennen. Die Gliederungspunkte der Orchester- und der Solistenexposition, der Durchführung und der Reprise sind schon vorhanden. Diese Gliederung unterstreicht Mozart durch eine Viertelgeneralpause vor jedem neuen Abschnitt, so dass auch dadurch noch einmal die neue Form und der Aufbau kenntlich gemacht werden. Allerdings schließt Mozart wie Michl noch mit einem Schlussritornell, das wohl noch aus der barocken Konzertform beibehalten wurde und so den Satz so abrunden soll, wie er begonnen hat. In der Klassik würde man ja eine Schlussgruppe oder einen Epilog in der Mikrostruktur jeweils erwarten, in der Großform eine Coda. Und neben dieser kleinen „Ungereimtheit“ fällt auch der Tonartenplan ins Auge. Denn das zweite Thema, das in der Klassik ja zum Seitenthema wird, steht in der Orchesterexposition noch in der 0-Ebene und erst in der Solistenexposition in der +1-Ebene (wie in der Klassik zur Norm werdend). In der Reprise steht das 2. Thema allerdings folgerichtig in der 0-Ebene. Auch unterscheidet die Reprise nicht mehr zwischen Orchester – „Reprise“ und Solisten – „Reprise“, ebenfalls schon ein „Vorbote“ der Hochklassik“. Auch die Themen sind unterschiedlich charakterisiert. Während das erste aus Dreiklangsbrechungen, also einem melodischem Hauptcharakteristika, besteht, charakterisiert sich das zweite hauptsächlich durch den punktierten, synkopisch verschobenen Rhythmus. Jedoch ein richtiger Themendualismus, der auch noch verarbeitet wird, kann in dem Stück nicht ge-

¹⁷⁵ Flothuis: *Mozarts Klavierkonzerte* (wie Anm. 161), S. 11.

funden werden, zumal der eigentliche Ort für diese Arbeit, die Durchführung, wie schon erwähnt, nur einen Gedanken kurz und stark variiert aufgreift und sonst sich mit neuen Gedanken begnügt. Die Sonatensatzform in ihrer ausgeprägten Form wird bei Mozart erst ab dem Klarinettenkonzert KV 625 von 1791 zu finden sein. Dann herrscht auch eine größere Ökonomie der Einfälle vor, die eine intendierter motivisch – thematische Arbeit und so eine Verarbeitung des Themendualismus im klassischen Sinne zur Folge hat.¹⁷⁶ So handelt es sich auch bei diesem Konzertsatz von Mozart um eine Großform, die mit den Kriterien der Sonatensatzform in ihrem Spezifikum nach heutigen Kriterien nicht uneingeschränkt zu erfassen ist.

7.2.4. Vergleich der beiden ersten Sätze

Diese Analyse des Mozartsatzes gibt nun doch einen Weg vor, wie man formal das Werk von Michl angehen kann, denn es zeigen sich Parallelen auf. Unter diesen Gesichtspunkten kann man folgende Form in dem ersten Satz des Michelschen Klavierkonzertes sehen:

1 - 67	Orchesterexposition	(bzw. Zonenritornell)		
1 – 12	1. Thema	a, b1/2 ,c	0	Tutti
13 – 31	1. Zwischengruppe	d, e, f, g	0 -> +1	Tutti
32 – 44	2. Thema	h, i	-2P -> -1P -> 0	Tutti
45 – 56	2. Zwischengruppe	k. l1/2	0	Tutti
57 – 67	Schlussgruppe	e* m (Kadenz)	0	Tutti
68 – 70	Überleitung		0	Tutti
70 - 158	Solistenexposition			
70 – 102	1. Thema			
70 – 77	<i>Themenkopf</i>	a*	0	<i>Solo</i>
77 – 102	<i>Weiterentwicklung</i>	$\alpha_{1/2} \beta_{1/2}$	0 -> +1	<i>Solo</i>
102 – 105	Einschub ¹⁷⁷	<i>kehrt nicht wieder</i>	+1	Tutti
106 – 127	3. Thema	χ, δ	+1	Solo (δ m. Tutti)
127 – 158	Ritornell	$\epsilon, \delta^*, i^*, c^*$	+1 ~> +1	Tutti
159 - 226	Mittelteil			
159 – 188	1. Abschnitt	μ, ϕ	+1 -> 0	Solo
189 – 199	2. Abschnitt	ϵ, γ, l_2	-1	Tutti

¹⁷⁶ Cf. Flothuis: *Mozarts Klavierkonzerte* (wie Anm. 161), Einleitung.

¹⁷⁷ Zu kurz für eine Zwischengruppe!

200 – 207	3. Abschnitt	v	-1	Solo
208 – 221	4. Abschnitt	o	-1 ~> 0P	Solo
221 – 226	5. Abschnitt	δ^*	0P	Solo (m. Tutti)
227 - 309	Reprise			
227 - 228	1. Thema	a* (f*)	0P -> 0	Tutti
229 – 241	1. Zwischengruppe	e, f, g	0 -> +1	Tutti
242 - 254	2. Thema	h, i	-2P -> -1P -> 0	Tutti
255 - 287	1. Thema Solist	a (α_2 gek. m. β_2)	0	Solo
287 – 291	Einschub ¹⁷⁸	<i>kehrt nicht wieder</i>	0	Tutti
292 – 309	3. Thema	χ, δ	0	Solo (δ m. Tutti)
309 – 333	Schlussritornell	a, k2, ϵ^* , d, e, m	0	Tutti

Bei dem Versuch, diese Form nach dem Muster des Mozartsatzes und so nach der Form einer sich entwickelnden Sonatenhauptsatzform zu analysieren, muss man sich auch vor Augen führen, dass der heute als selbstverständlich gebrauchte Begriff der Sonatenhauptsatzform bzw. der modifizierten Sonatenhauptsatzform beim Solokonzert zu der Zeit, als beide Konzerte entstanden, noch nicht geprägt war. Im Sachteil von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* findet sich unter *Sonatenhauptsatzform* der Hinweis, dass diese Form von A.B. Marx im Jahre 1840, also mitten in der Romantik, in seiner *Lehre von der Musik Komposition* (Leipzig 1837 – 1847) erst kodifiziert wurde, nachdem die Benennungen der einzelnen Teile wie *Exposition* etc. sich unabhängig voneinander festgesetzt haben. Z.B. soll der Begriff *Exposition* mit seiner Bedeutung erstmals 1814 von Reicha definiert und verwendet worden sein.¹⁷⁹

Somit kann man nicht erwarten, dass die beiden Komponisten zur Zeit der Vorklassik schon in einer formalen Großkonzeption komponieren, die erst in der Hochklassik zur Norm und retrospektiv beschrieben wird. Dennoch bleibt unter Einbezug von Küsters Analysemethoden und –erkenntnissen festzustellen,¹⁸⁰ dass bei beiden Kompositionen das Fortwirken der Ritor-nellform nachzuweisen ist, was mehr berücksichtigt werden muss, als die Suche nach einer Sonatensatzform.

Mozart setzt, wie oben beschrieben, die Viertel-Generalpause formgliedernd ein. Auch bei Michl findet man dies. Allerdings nicht ganz konsequent. Da das aber bis zum Mittelteil kon-

¹⁷⁸ Zu kurz für eine Zwischengruppe!

¹⁷⁹ Bänder, Markus: Artikel *Sonatenform* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1998, (Band 8), Sp. 1607-1615.

¹⁸⁰ Küster: *Formale Aspekte* (wie Anm. 174).

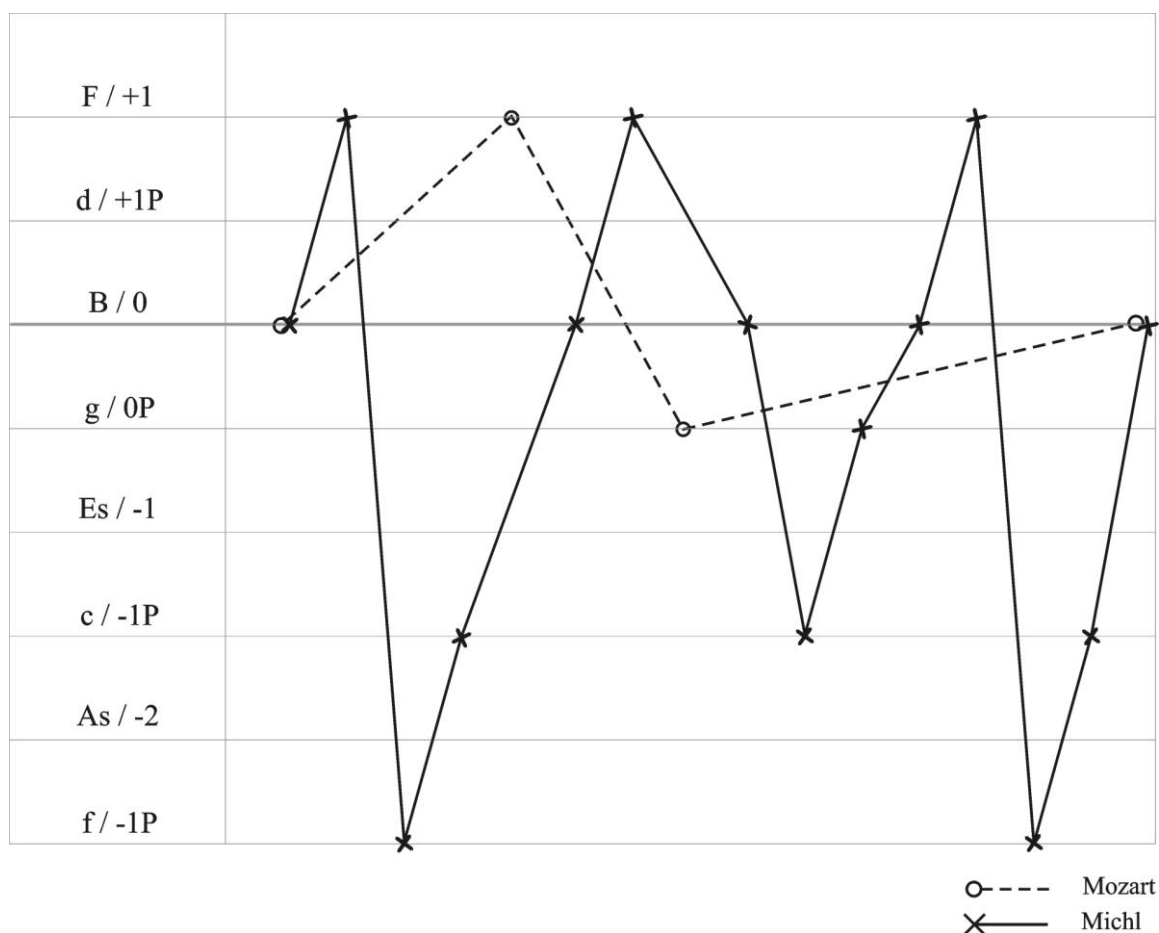
sequent durchgehalten und erst in der „Reprise“ variiert wird, entsteht ein kreativer Umgang mit dem Schema. Michl bringt auch vor dem Eintritt des 2. Themas, das in Moll steht, im Takt 33 und an der Analogstelle im Takt 241 in der Reprise eine Viertel-Generalpause, ebenso im Takt 66 vor der Überleitung zur Soloexposition. Dies wird aber in der Reprise nicht beibehalten. Auch im Takt 158 findet sich eine kleine Generalpause vor dem Eintritt in den „Mittelteil“. Allerdings ist keine Pause vor der Reprise im Takt 227, die somit noch mehr zu einer „Scheinreprise“ wird.

Ein weitere formbildender Aspekt sind bei Michl die Bläser. Dies ist bei Mozart auch teilweise der Fall, wobei Mozart im Vergleich zu Michl nicht so blockhaft arbeitet,¹⁸¹ sondern er die einzelnen Instrumentgruppen mehr ineinander verwebt. Deshalb kommen auch Passagen vor, an denen der Solist ohne Orchesterbegleitung spielt (z.B. T. 55-58). Damit ist Michl noch stärker in der Tradition verhaftet, Mozart schon richtungsweisender zur Klassik.

Der Tonartenplan der beiden ersten Sätze ist ziemlich eindeutig: Michl streift in seinem ersten Satz mehr zwischentonale Felder von der +1-Ebene bis zur -2-Ebene als Vermollung der +1-Ebene (also die -2-Parallele), während Mozart die +1-Ebene und die 0-Parallele zur Tonika hinzuzieht. Dafür ist Mozarts harmonischer Rhythmus viel schneller und er bringt farbige alterierte Akkorde, die viele modulatorische Möglichkeiten offen lassen. Mit diesen Möglichkeiten spielt er kurzzeitig (cf. Takt 91/92 oder 105–109: F - h verm.⁷ - c - cis verm.⁷ - d). Somit ist es auf Grund des großen tonikalischen Unterschiedes bei diesem Satz aber auch nicht für aussagekräftig, Taktproportionen zwischen den einzelnen tonikalischen Feldern in beiden Stücken zu vergleichen.

Graphisch lässt sich der harmonische Verlauf der beiden ersten Sätze wie folgt veranschaulichen:

¹⁸¹ Cf. die Aufteilung eines Themas auf die Gruppen.



Bei Mozart steht das zweite Thema, das in der Klassik das Seitenthema darstellt, in der Orchesterexposition noch in der 0-Ebene und erst in der Solistenexposition in der +1-Ebene. In der Reprise steht das zweite Thema folgerichtig in der 0-Ebene. Bei Michl steht das zweite Thema stets in f – Moll als Vermollung der +1-Ebene. Das ist zwar nicht gerade klassisch, aber das beibehaltene dritte Thema des Solisten steht normativ in der Exposition in der +1-Ebene, in der Reprise in der 0-Ebene. Zwar ist ein drittes Thema schon eher romantisch als klassisch einzustufen, aber die Form ist noch in der Entwicklung. Möglicherweise empfand Michl das dritte Thema als Seitenthema und das zweite nur als einen zweiten Hauptteil des ersten Themas. Andererseits ist das zweite Thema melodisch angelegt und würde so im klassischen Sinne einen Kontrast bilden zu dem eher rhythmisch zu determinierenden ersten Thema. Das dritte Thema beinhaltet beide Charakteristika - mit einem Tonleiterlauf aufwärts und einem gebrochenen Dreiklang abwärts – die jedoch beide nicht völlig ausgeprägt sind. Aber auch bei Mozart ist das erste Thema eher melodisch einzuordnen, da es aus Dreiklangsbrechungen besteht, während das zweite Thema durch die Synkopen und Punktierungen eher rhythmisch markant ist. Dies zeugt bereits von der klassischen Idee des Themendualis-

mus, wobei die Konvention, dass das erste eher rhythmisch, das zweite eher melodisch ausgeprägt ist, hier nicht nachvollzogen werden kann.

Vergleicht man die beiden Kopft Themen, die repräsentativ für den weiteren Phrasenbau erscheinen, hinsichtlich ihrer Periodik, so finden sich bei Mozart zwei viertaktige Phrasen. Bereits ab hier beginnt er, die Phrasen wie oben beschrieben ineinander zu verschieben, so dass die Auflösung der dritten Phrase auf Schlag 1 im Takt 12 zugleich der Beginn für die neue Phrase ist. Analog fährt Mozart fort, indem er Gedanken und Einfälle eher aneinander reiht, als in periodischen Taktphrasen zu konzipieren. Michl gliedert den Anfang in Viertaktphrasen nicht zuletzt durch eingefügte Generalpausen (cf. T. 4, 8). Ebenso verfährt er, wenn eine Idee periodisch aus zwei Partikeln aufgebaut ist. Nach der Themenvorstellung geht er aber auch dazu über, wie Mozart die Weiterentwicklungen ineinander zu schieben. Das unterstützt auch Michls Kompositionsweise, die auf der stetigen Motivfortspinnung beruht, so dass ein gleichmäßiger Fluss entsteht.

7.2.5. Der zweite Satz aus Michls Klavierkonzert in B



*Beginn des zweiten Satzes in der Solostimme
des Klavierkonzerts in B (SPK-Mus.ms. 14431/17)¹⁸²*

¹⁸² Handschrift im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

Den zweiten Satz gestaltet Michl der Tradition entsprechend als langsamen Satz, wobei er die Tempoangabe *Adagio con moto* hinzufügt. Die Tonart ist g-Moll, die Paralleltonart zu B-Dur. Dies entspricht genauso der damals üblichen Konvention, wie Mozarts zweiter Satz, der in der –1 Ebene steht. Beide Varianten sind also denkbar.

Den Beginn dieses Satzes, der im 2/4 Takt steht, gestaltet das Orchester, das fünf aneinander gereihte, jeweils viertaktige musikalische Gedanken vorstellt, bis der Solist einsetzt. Das erste Motiv steht im Forte und wird ohne Bläser dargeboten. Harmonisch bilden diese ersten vier Takte ein Oberquintpendel aus den Akkorden g-Moll und D⁷, wobei der Septakkord im Takt 2 als Terzquartakkord instrumentiert wird, im Takt 3 als Quintsextakkord. Durch dieses authentisch schließende Pendel wird die Grundtonart von Michl zuerst einmal stabilisiert. Die erste Violine ist dabei die melodieführende Stimme, die übrigen Streicher stützen diese durch Achtelrepetitionen der aufinstrumentierten zu Grunde liegenden Harmonien. Der Takt 4 kadenziert eindeutig in g-Moll ab, indem Violone und Viola nach dem Dominantquintsextakkord unisonisch den Grundakkord vom Grundton g nach unten brechen. Die beiden Violinen, ab der zweiten Sechzehntel des zweiten Schlages im dritten Takt nach klassischer Manier in Terzen geführt, ergänzen die fehlenden Akkordtöne, allerdings im Takt 4 nicht gleichzeitig mit Viola und Violone, sondern um eine Sechzehntel auf Grund der Figurierung durch einen doppelten Vorhalt und eine frei einspringende Nebennote verschoben, in Violine 1 und 2 ebenfalls wieder in Terzen geführt.

Das Hauptcharakteristikum dieses Motivs besteht in der Synkope im ersten Takt in der ersten Violine, die auch noch gemäß den dynamischen Angaben (Keil) prägnant zu artikulieren ist und fanfarenartig durch einen Quartsprung vom Quintton des Dreiklages zum oberen Grundton fortgeführt wird. Dieser Grundton wird im nächsten Takt zum (vorbereiteten) Quartvorhalt, der durch einen Triller nochmals hervorgehoben wird. Nach der Auflösung zum Leitton *fis* folgt ein chromatischer, zielgerichteter Lauf zum Quintton des dominantischen Vierklages, der zugleich den Höhepunkt dieser Phrase darstellt, da er der höchste Ton ist. Von diesem aus führt Michl die Violinenstimme mit einer Dreiklangsbrechung wieder abwärts, an die sich der „Abgesang“ dieser viertaktigen Phrase anschließt.

Nach diesem massivem Auftakt kontrastiert der zweite Abschnitt nach Art des Empfindsamen Stils, indem er sich im Piano und nur mit der ersten Violine anschließt. Während den ersten Abschnitt alle Streicher begannen, steigen hier nach der ersten Violine erst die Violone, dann die zweite Violine und zuletzt die Viola ein. Auch dieser Abschnitt stabilisiert die Grundtonart g-Moll, indem er harmonisch nichts anderes als eine authentische Doppelwendung darstellt. Nach der Tonika g-Moll im Takt 5 folgt in der ersten Hälfte des Taktes 6 der Akkord

der zweiten Stufe, erst als Quintsextakkord, hierauf auf die zweite Achtel des ersten Schlages in der Grundform (allerdings reicht Michl nicht die Terz des Akkordes nach, indem er die Viola von *es* zu *c* führt, was tonsetzerisch nicht glücklich ist), um dann auf die zweite Takthälfte in die Dominante D-Dur fortgeführt zu werden. Takt 7 bringt die Tonika. Diese Abkadenzierung wird durch eine verkürzte Wiederholung von Takt 7, Schlag 2+ bis Takt 8, erste Takthälfte, in drei Achteln wiederholt.

Der dritte viertaktige Abschnitt von Takt 9 bis Takt 12 nimmt die Dynamik im Pianissimo noch mehr zurück. Allerdings kommen als neue Klangfarbe jetzt die Bläser hinzu, erst die erste Klarinette, dann die zweite und hierauf die beiden Hörner, die in diesem ganzen Vorspiel jedoch nur kadenzierende Pedalfunktion haben, da sie in „Hornquinten“ - Manier an den Kadenzten die jeweilige authentische Wendung bekräftigen. So spielen sie von Takt 10 auf 11 die leere Quinte *f-c*, das Rahmenintervall des F-Dur-Dreiklangs, der zum nachfolgenden B-Dur Dreiklang in einer Dominantbeziehung steht (an diesem Dreiklang werden sie mit dem Grundton *b* und der Terz *d* beteiligt). Im Takt 12 wird genau dieser Vorgang an der Kadenz auf Schlag 1 wiederholt, allerdings ist der harmonische Rhythmus im Gegensatz zu der vorherigen Stelle von Vierteln auf Achtel diminuiert. Auch in der nächsten Phrase wirken sie an der Kadenz mit, indem im Verlauf von Takt 15 zu 16 beide Hörner dreimal das *d* im Oktavabstand bringen, was im Takt 15 den Akkordgrundton der Dominante D-Dur zum nachfolgenden g-Moll darstellt, in welchem Akkord das *d* die Quinte bildet.

Doch zurück zu der dritten Viertaktphrase von Takt 9 bis 12: Diese Phrase bildet harmonisch gesehen eine Insel, da sie als einzige in B-Dur stehend zwei viertaktige g-Moll Phrasen von noch zwei folgenden trennt. Diesen Abschnitt könnte man auch harmonisch als Spiegelachse auffassen, da sie zwischen zwei gleichlangen Mollphrasen steht und somit das Vorspiel strukturiert.

Michl stellt die Tonikaparallele B-Dur dem bisher acht Takte lang gehörtem g-Moll einfach gegenüber, da er nach der Generalpause ohne eigene Modulation das B-Dur setzt. Damit entsteht ein schöner Kontrast durch die aufeinander folgende Molltonika und Durparallele ganz nach dem Geschmack der Vorklassik. Diese Technik findet sich auch schon bei seinem Lehrer Camerloher.

Interessant ist dieser Phrasenübergang aber nicht nur durch die harmonische Setzung. Der durch sie erwünschte Kontrast wird noch durch einen „Überraschungseffekt“ unterstützt. Denn motivisch und instrumentierungstechnisch beginnt der Takt 9 wie der Takt 5 mit acht staccato zu interpretierenden Sechzehnteltonrepetitionen in der ersten Violine, während zweite Violine und Viola wieder erst einen Takt später einsetzen, die Violone um ein Achtel ver-

setzt wieder mit einer Dreiklangsbrechung. Michl gelingt es hier sehr schön, den Hörer noch einen Takt lang in der Meinung zu lassen, er sei immer noch in g-Moll, da im Takt 9 nur die Töne g und d vorkommen, das f jedoch, das eindeutig auf B-Dur verweisen würde, ausgespart bleibt. So hat man in diesem Takt, auch wenn kein g ertönt, immer noch den Eindruck, auf Grund der acht Takte im stabilsten g-Moll, immer noch in g-Moll zu sein. Erst im Takt 10 erkennt man rückwirkend durch die harmonische Fortschreitung von c-Moll als Quintsextakkord und F-Dur mit der authentischen Weiterführung zu B-Dur im Takt 11, dass es sich um die selbe authentische Doppelwendung handelt, wie von Takt 5 bis 7, allerdings diesmal mit B-Dur als Zwischentonica. Wie an der Analogstelle Takt 7 und 8 wird auch in dieser Phrase im Takt 12 mit Auftakt diese authentische Doppelwendung im harmonischen Rhythmus verkürzt wiederholt. Die hinzutretenden Klarinetten bringen motivisch wenig, da sie nur die Stimmen der ersten bzw. zweiten Violine verdoppeln.

Der folgende, vierte viertaktige Abschnitt charakterisiert sich durch ein prägnantes rhythmische Motiv, das sich auf Grund einer imitatorischen Anlage dem Zuhörer noch intensiver einschärft. Bei dem rhythmischen Motiv handelt es sich um drei auftaktige Staccato – Sechzehntel, die zuerst von erster und zweiter Violine vorgegeben, hierauf von Viola und Violone, sowie von den beiden Klarinetten, die allerdings nur eine Oktavverdopplung der Viola sind, wiederholt werden. Instrumentationstechnisch fällt auf, dass Michl zum einen die beiden Violinen im Oktavabstand parallel führt, was die melodische Linie, die beide Instrumente spielen, unterstreicht, und dass er zum anderen die Violastimme teilt. Sicherlich lässt sich an so einer Stelle auch der Einfluss Camerloher auf seinen Schüler nachweisen, da Camerloher mit einer der ersten vorklassischen Komponisten war, der diese Trennung von Viola und Violone mit vollzog. Bei Camerloher findet sich in den Orchesterwerken durchwegs eine quartettmäßige Behandlung der Stimmen mit noch zurückhaltend geführtem Bass.

Die ganze motivische Arbeit dieses Abschnittes besteht eigentlich aus der dreimaligen Wiederholung dieses imitatorischen Moments mit anschließender Kadenz. Dabei baut Michl nun die Dynamik wieder auf, indem er diesen Trikolon sich aus dem Piano zum Forte steigern lässt. Harmonisch gesehen besteht der Abschnitt aus zwei authentischen dominantischen Pendeln, nämlich zuerst ein Oberquintpendel von g-Moll nach D-Dur Sextakkord und wieder zurück und dann von diesem zurückgekehrten g-Moll über fis-vermindert zu g-Moll Sextakkord, also ein authentisches Untersekundpendel. Diese beiden Pendel stabilisieren das g-Moll, das Michl ohne Modulation durch ähnliche Ton – Umdeutung wie im Takt 9, anschließt. Denn im Takt 12 fasst der Hörer die drei auftaktigen Sechzehntel d in den beiden Violinen auf Grund der beiden vorher gehörten authentischen Doppelwendungen in B als Terz eines B-

Dur-Dreiklangs auf, merkt aber durch den D-Dur-Sextakkord und das damit verbundene Oberquintpendel erst im Nachhinein, dass es sich um ein *d* im g-Moll-Kontext gehandelt haben muss. Da der Schlussakkord dieser Phrase als Sextakkord instrumentiert ist, zielt das „Orchestervorspiel“ noch weiter und so schließt Michl auch noch einen letzten viertaktigen Abschnitt von Takt 17 mit Auftakt bis Takt 20. Sehr gelungen finde ich die motivische Verknüpfung der beiden letzten Gedankenabschnitte durch die motivische Substanzgemeinschaft. So dominiert auch in diesem Abschnitt das Auftaktmotiv mit den kurzen drei Sechzehntel, allerdings sind es in diesem Abschnitt keine drei Tonrepetitionen, sondern Skalenausschnitte, die schrittweise fortschreiten. So bilden drei chromatisch absteigende Sechzehntel den ersten Auftakt, den zweiten und dritten jeweils ein aufsteigendes Tonleitersegment. Auch von der Artikulation differieren diese Auftaktsechzehntel, denn Michl versieht die Noten diesmal mit Keilen. Auch die den Auftakten folgende Gruppe wird leicht variiert, indem Michl die Antizipation zur letzten Note einer jeden Phrase weglässt und somit nur noch zwei Achtel an Stelle von zwei Sechzehntel und einer Achtel schreibt. Auch die Verzierung durch einen Triller entfällt. Gleich bleibt allerdings die Stimmführung der zweiten Violine in Oktavverdoppelung zur ersten bis zur Kadenz. Auch die begleitenden Stimmen sind leicht abgeändert, da sie nicht mehr den Auftakt aus den drei Sechzehntel imitieren, sondern dieser Auftakt auf einen Achteleuftakt reduziert wird, der allerdings auch wieder auf die zweite Takthälfte abzielt. Harmonisch und dynamisch differiert dieser Abschnitt am meisten von dem vorherigen, da er nach dem Forte wieder kontrastreich im Piano steht und in diesen vier Takten nicht zwei Pendel harmonisch zu Grunde liegen, sondern diese vier Takte eine große authentische Doppelwendung darstellen. Sie stabilisiert demnach noch einmal die Grundtonart g-Moll so, dass man erwarten möchte, dass nach einem stabilen Beginn in g-Moll nun vielleicht ein harmonisch labilerer und facettenreicherer Abschnitt kommen könnte, den dann der Solist gestalten könnte.

Einen letzten Unterschied zwischen dem vierten und fünften Gedankenabschnitt möchte ich noch erwähnen, nämlich die Reduzierung der Bläser. Michl lässt sie erst im dritten Abschnitt einsetzen und nimmt sie nun wieder weg. Hätte er auf den ersten viertaktigen Abschnitt verzichtet (der natürlich wegen dem Hauptgedanken nicht weggelassen werden kann), würde sich auf Grund der Verwendung der Bläser, aber auch auf Grund des dynamischen Crescendos vom Piano im Takt 4 bzw. Pianissimo im Takt 9 über das Forte im Takt 15 und des sich anschließenden Decrescendos zum Pianissimo im Takt 20 unter Wegnahme der Hörner ein im klassischen Sinne noch periodischerer Aufbau dieses „Orchestervorspiels“ ergeben. So ist das

z.B. der Fall bei der Verwendung der mit den fünf aneinander gereihten musikalischen „Versatzteilen“. Aber hier zeigt sich, dass Michl noch ganz ein Kind seiner Zeit ist.

Zusammenfassend lässt sich das Orchestervorspiel so skizzieren:

Takt 1 - 4	Takt 5 - 8	Takt 9 - 12	Takt 13 - 16	Takt 17 - 20
a	b ₁	b ₂	c	d
g-Moll	g-Moll	B-Dur	g-Moll	g-Moll
Synkopischer Themenkopf mit Quarte	nacheinander einsetzende Stimmen mit Staccato – Sechzehntelre- petitionen	Motivrückung von g – Moll nach B - Dur	Auftaktmotiv mit „Seufzer – Nebennote“ und Echo	Auftaktmotiv mit chromati- schen Nebenno- ten
ohne Bläser	ohne Bläser	mit Bläsern	mit Bläsern	ohne Bläser

Die oben gestellte Vermutung, Michl könnte nun im Laufe der ab Takt 21 einsetzenden Solopassage nach all dem stabilen g-Moll tonartlich weitergehen, wird jedoch nicht erfüllt. Denn bis zum nächsten Orchesterzwischenpiel, während dem der Solist schweigt und vor dem er abkadenziiert hat, bleibt die Tonart g-Moll stets beibehalten, wobei noch dazu nur die Akkorde der ersten, vierten und verdurten fünften Stufe verwendet werden, was das Stück nicht gerade harmonisch bereichert. Während dieses ganzen Zwischenteiles schweigen im Übrigen die Bläser. So liegt die Vermutung nahe, dass ihr nächster Einsatz im weiteren Verlauf des Stückes einen signifikanten Formabschnitt hervorheben könnte.

②1

Pianoforte

②3

Pf.

②5

Pf.

②7

Pf.

Die erste Passage des Solistenparts im zweiten Satz von Michls Klavierkonzert in B-Dur

Motivisch lässt Michl den Solisten mit dem Gedanken **a** des Orchestervorspieles beginnen, wobei nach virtuoser Solistenmanier die Melodiestimme der rechten Hand reicher verziert wird. Dies erreicht Michl mit allen Arten von Figuration wie z.B. im Takt 21 mit einer harmonischen (akkordeigenen) Figuration, indem er auf Schlag 2+ den Solisten in der rechten Hand zwei Sechzehntel „b“ und „g“ spielen lässt, während bei der analogen Stelle im Takt 1 die Violine nur eine Achtel „g“ zu spielen hat. Rhythmisch figuriert Michl z.B. im Takt 23, indem die rechte Hand des Solisten auf Schlag 1 das „d“ erst als Triolensechzehntel hat und gleich darauf als Achtel repetiert. Melodisch (akkordfremd) figuriert Michl z.B. mit Wechselnoten wie im Takt 23, Schlag 2, in der Mitte der Triolengruppe mit dem akkordfremden Ton „es“, oder mit Durchgängen, wie ebenfalls im Takt 23, Schlag 2+, in der Mitte dieser Triolengruppe mit dem „b“. Mit diesem Verweis möchte ich es auch belassen. Da die virtuose Figuration von Themen und Soggeti durch den Solisten bei einem Solokonzert ja grundlegend ist und meiner Meinung auch den Charakter von langsamen Sätzen traditionsgemäß darstellt, ist das hier ebenfalls keine Besonderheit. Michl schöpft unüberhörbar alle Möglichkeiten aus und

gibt dem Solisten genügend Möglichkeit, sein technisches Können in üblichen Spielfiguren zu präsentieren. Interessanter finde ich, den motivischen Fortgang weiter zu verfolgen.

Kurz vor Ende der zu erwartenden Viertaktphrase fügt Michl ein neues kleines Segment ein, anstatt abzuphrasieren. Im Takt 24 beginnt Michl in der zweiten Takthälfte mit einem neuen Auftakt zu einem rhythmisch und harmonisch signifikanten Takt 25, den ich als musikalischen Gedanken **e** bezeichnen möchte, zumal auf ihn wieder zurückgegriffen wird. Melodisch besteht dieser Einschub nach einem Auftakt nach einer Zweiunddreißigstelpause mit relativ betonter Wechselnote (*cis*) und einer akkordischen Figurierung eines g-Moll-Akkordes (zweite Takthälfte des Taktes 24) aus einer fallenden harmonischen g-Moll-Skala von *g* abwärts zu *c*. Dabei wird diese Skala auch noch synkopiert und verschiebt sich so gegen die akkordischen „Schläge“ der begleitenden linken Hand. Dabei ist noch anzumerken, dass diese Akkordrepetitionen der linken Hand in Achteln eine homogene Fortsetzung des Solistenanfangs sind. Dieser Einschub fällt meiner Meinung nach zusätzlich auf, da die Streicher, die seit Beginn des Solisten diesen immer rhythmisch gleich begleitet haben - nämlich mit einer Viertelnote in der Violine, die dem tiefsten gespielten Ton in der begleitenden linken Hand entspricht, und drei „nachklappenden“ Achteln in den übrigen Streichern, auf die die übrigen Akkordtöne aufgeteilt sind und die man als Augmentation der auftaktigen Sechzehntel in Motiv *c* und *d* sehen kann - dieses Begleitschema unterbrechen. Hinzu kommt, dass erste und zweite Violine sogar pausieren, so dass ein richtiger Bruch an dieser Stelle entsteht. Im Takt 26 nehmen sie dann (für drei Takte) das gewohnte Begleitschema wieder auf und interessanterweise fährt auch der Solist mit Auftakt zu Takt 27 mit einem im Orchestervorspiel schon gehörten Motiv fort. Die zwei folgenden Takte erinnern stark an das Motiv **c**, mit den auftaktigen drei Sechzehntel, die allerdings hier eine andere Artikulation bekommen, und dem rhythmischen Motiv der zwei Sechzehntel und folgender Achtel, wobei die erste Sechzehntel wieder eine frei einspringende Nebennote ist – hier allerdings sich von unten nach oben auflösend – und die zweite Sechzehntel eine Antizipation zur nachfolgenden Achtel. Aber auch diesen Gedanken bringt Michl nicht ganz bis zum Schluss. So biegt er im Takt 29 aus diesem Motiv, von dem noch der Auftakt erhalten bleibt, in eine eintaktige „Laufpassage“ ab, in der der Solist über der dominantischen Harmonie D-Dur Skalenausschnitte erst auf- und dann abwärts bringt und die im Takt 30 erwartungsgemäß nach g-Moll geführt wird. Beachtenswert finde ich, dass auch hier das Orchester sein Begleitschema verlässt und den harmonischen Verlauf mit zwei Viertelakkorden D^7 im Takt 29, Schlag 2, und g-Moll, im Takt 30, Schlag 1, verdeutlicht. Dabei wirken diese beiden Akkorde wie Ausrufezeichen. Mit dem Auftakt zu Takt 31 fährt der Solist nun mit dem Gedanken **d** fort, wieder zu erkennen an den drei Stacca-

to – Auftaktsechzehntel, wobei die erste Gruppe wie zu Beginn chromatisch nach unten geht, die zweite skalamäßig nach oben, und an den darauf folgenden betonten akkordfremden Nebennoten (bzw. im Takt 32) variiert Michl die erste Sechzehntel zur akkordischen Figuration. Hierbei verwebt er allerdings Elemente von **c** und **d**. So bringt er an diesem, durch den Auftakt ganz eindeutig zu erkennenden **d** – Zitat, nach den Auftakten statt zwei Achtel zwei Sechzehntel und eine Achtel, wobei die zweite Sechzehntel eine Antizipation zur nachfolgenden Achtel darstellt, wie das eigentlich bei **c** der Fall ist. Hier lässt sich schon die weitere Verarbeitung bzw. Verschmelzung der Motive erahnen. Michl gelingt diese Verschmelzung sehr homogen, da die einzelnen Motive sehr mit einander verbunden sind und eine große gemeinsame Substanzgemeinschaft haben.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle auch, dass Michl dem Solisten die im Orchestervorspiel von den beiden Violinen dargebotene Oktavverdoppelung in der rechten Hand beibehalten lässt, was er bei der **c**-Phase mit Auftakt zu Takt 27 nicht macht. Diese oktavverdoppelten Auftakte, die von den beiden Violinen im Vorspiel herrühren, werden nun im weiteren Verlauf des Öfteren beibehalten.

Auch kurz vor Schluss dieses **d**-Zitates bricht der Solist wieder in eine Einfügung aus, die diesmal dreieinhalb Takte umfasst und schließlich in der ersten phrasenbeendenden Kadenz schließt. Auch bei dieser Erweiterung unterbrechen die Streicher ihr im Takt 31 bzw. 32 wieder aufgenommenes Begleitschema.

Da auch dieser Einschub des Solisten wiederkehrt, gebe ich ihnen einen eigenen Buchstaben **f**, wobei ich als Wiedererkennungselement hier den Takt 33 empfinde, nämlich die nach klassischer Manier ausgeterzte „Vorhaltstonleiter“. Der weitere Verlauf in der Kadenz ist eher üblich. Im Takt 35 verkürzt sich der harmonische Rhythmus von bisher stets ganztaktig auf halbtaktig, was auch zu der Schlusskadenz hinführt.

Ab Takt 37 setzen die vier Bläser wieder ein und markieren zusammen mit dem Pausieren des Klaviers einen neuen Formabschnitt. Diese vier nun folgenden Takte bis zum erneuten Einsatz des Solisten (wiederum also eine viertaktige Phrase!) werden motivisch von dem **b** – Gedanken gespeist, dem einzigen Gedanken, den der Solist in seiner bisherigen Solophase nicht aufgegriffen hat. Allerdings setzen die zweite Violine und die Viola nicht versetzt zur ersten Violine ein, sondern gleichzeitig mit ihr. Also findet sich auch hier das bisher schon verwendete Prinzip der leichten thematischen Abänderung. Genauer betrachtet handelt es sich hier um die **b₂** – Variante, denn harmonisch findet wieder wie am Anfang die Rückung von g-Moll nach B-Dur statt, wobei die Viola diesmal von Anfang an das *f* bringt und so eindeutig

den Dreiklang determiniert. Allerdings ist auch hier in harmonischer Hinsicht eine Variante festzustellen, denn während beim Orchestervorspiel die b_2 -Phrase eine viertaktige authentische Doppelwendung mit bestärkendem authentischen Hauptschritt ist, pendelt Michl hier nur zwei Mal zwischen B- und F-Dur hin und her, wobei das letzte F-Dur sich dominantisch in das zu erwartende B-Dur im Takt 41 in den nachfolgenden Solistenteil auflöst, wodurch die beiden Teile verbunden werden.

Wie auch bei der b_2 -Phase des Anfangs sind an dieser Stelle wieder die Bläser beteiligt, bevor sie bis Takt 66 wieder schweigen. Allerdings – wieder eine Variante – setzen sie auch wie die Streicher alle gleichzeitig ein und die Hörner beteiligen sich sogar am melodischen Geschehen anstatt nur Pedalfunktion auszuüben. Dies zeigt sich daran, dass das erste Horn die erste Klarinette mit Ausnahme im Takt 39 verdoppelt und das zweite Horn mit der zweiten Klarinette parallel läuft mit Ausnahme der auf Grund der Obertöne für ein Naturhorn nicht spielbaren Töne. Die zweite Klarinette wiederum wird zur zweiten Violine parallel geführt mit Ausnahme der Takte 37 und 39 und der Tatsache, dass auf Schlag 1 in Takt 38 und 40 Achtel statt Sechzehntel verwendet werden. Auch die erste Klarinette wird mit Ausnahme dieser beiden zuletzt genannten rhythmischen Varianten und des Taktes 37 parallel zur ersten Violine geführt, bis auf den Takt 39. In diesem bekommt sie eine kleine „Überstimme“ zu dem „Akkordteppich“ der Streicher bestehend aus einer Viertel b , was der Dreiklangsgrundton ist, und vier Sechzehntel, die eine Dreiklangsbrechung abwärts mit Tonrepetition in der Mitte darstellen. Dieser kleine Einfall wirkt sehr erfrischend, wird aber leider nur an dieser Stelle verwendet, obwohl er genug Profil hätte, um einen eigenen oder wieder erkennbaren Formabschnitt darzustellen.

Ab Takt 41 setzt nun also der Solist in die Kadenz des Orchesters über der neuen Zwischen-tonika B-Dur ein. Da Michl nicht wie in der Orchestereinleitung an dieser Stelle zu g-Moll zurückkehrt, hat man jetzt erst den Eindruck eines neuen tonartlichen Feldes, nämlich B-Dur. Auch wirkt dieser Abschnitt etwas strahlender und lebendiger im Gegensatz zum vorherigen düsteren und schweren g-Moll, was Michl neben der Dur-Tonart durch die Dreiklangsbrechungen in der linken Hand des Klaviers erreicht. Somit liegt dem neuen Abschnitt erstmals kein „dicker, dichter, tiefer“ Begleitklang zu Grunde, sondern wegen der Notenwerte (32tel im Vergleich zu 8tel) lebhaft Albertibässe. Diese Albertibässe stellen zugleich für mich auch den einzigen thematischen Bezug zum vorher Gehörtem dar, denn die Motivik der rechten Hand ist für mich sowohl vom Höreindruck als auch vom Notentext her kaum mehr motivisch ableitbar. Somit bezeichne ich diesen Gedanken mit **f**.

Im Takt 41 findet sich eine reichlich verzierte, aufsteigende Dreiklangsbrechung, die, verbunden durch einen Durchgang (letzte Sechzehntel des Taktes), in einem auskomponierten Doppelschlag endet (wobei ich diese Doppelschlagfigur im Takt 42, erste Takthälfte betonen möchte, denn sie wird als „Versatzstück“ an signifikanten Stellen wieder auftauchen). Mit diesen beiden Elementen sowie dem Auftaktmotiv aus drei Sechzehntel spielt Michl nun bis Takt 47. Die Streicher „verfallen“ wieder in ihr schon vom ersten Solistenteil bekanntes Begleitschema mit Ausnahme von Takt 44, der zugleich ein zweites Begleitschema erstmals bringt, das aber im Takt 47 und 48 wieder aufgegriffen wird und bis Takt 51 mit dem ersten Modell wiederum alterniert. Interessanterweise findet sich im Takt 48 ein schon bekanntes Versatzstück wieder, nämlich die synkopisch geführte, abwärtsgerichtete Skala, die ich im Takt 25 mit *e* bezeichnet habe. Der einzige Unterschied zu der auch hinsichtlich der Töne identischen Phrase ist, dass auch hier die linke Hand in gebrochenen Akkorden geführt wird. Harmonisch gesehen befinden wir uns an dieser Stelle wieder in g-Moll, nachdem die Harmonien ganztaktig erst unterquintig von B zu Es und wieder zurück und hierauf oberquintig nach F pendelten, wodurch B-Dur stabilisiert wurde. Im Takt 47 verkürzt sich der harmonische Rhythmus auf einen halbtaktigen Harmoniewechsel und so bringt Michl in der zweiten Takthälfte des besagten Taktes g-Moll als Terzverwandtschaft zu B-Dur und bestätigt diese „Rückrückung“ nach g-Moll nachträglich durch das Untersekundpendel im Takt 48.

Von Takt 48 bis letztlich Takt 58 findet sich das Stück dann in einem harmonischen Fluss, da nach dem g-Moll, *cis* vermindert, d-Moll Sextakkord, A-Dur Sextakkord, wiederum d-Moll in Grundstellung folgt, das durch das anschließende plagale Unterquintpendel und das darauf folgende stabilisierendere Oberquintpendel zur neuen Zwischentonika wird. Der harmonische Rhythmus ist dabei wieder ganztaktig. Eine letzte Bestätigung erfährt diese neue Zwischentonika dann im Takt 56 mit einer authentischen Doppelwendung der Stufenfolge VI – V (mit Quartsextvorhalt) und I.

In diesem soeben unter harmonischen Gesichtspunkten betrachteten Abschnitt treten ebenfalls wieder bekannte motivische Teile auf. So hat der Lauf in der rechten Hand im Takt 52 den gleichen Aufbau wie der im Takt 29, und an beide Stellen schließt sich eine Phrase an, in der das *d*-Motiv verarbeitet wird. So auch hier, lediglich mit dem Unterschied, dass dies hier in der +1-Ebene passiert, während Takt 30 in der 0-Ebene steht. Auch an dieser Stelle wird die ursprünglich viertaktige Phrase um einen kadenzierenden Takt auf fünf erweitert (Takt 57). An der Parallelstelle T. 30 ff. waren es drei.

Im Solistenpart ist erwähnenswert, dass auch hier wieder, wie im Takt 31, die Parallelführung in der rechten Hand beibehalten wird und dass die begleitende rechte Hand von den gebro-

chenen Bässen wieder in die Akkordrepetitionen zurückfällt. Interessant ist an dieser Stelle die Begleitung der Streicher. Diese alternieren bis Takt 52 mit den beiden Begleitschemen, nämlich dem ersten aus dem ersten Solistenteil mit der Viertel in der Violone auf der 1 des jeweiligen Taktes und den drei „nachklappenden“ Achteln in den übrigen Streichern und dem zweiten Begleitschema aus Takt 44.

Ab Takt 53 verwendet Michl drei Mal hintereinander ein neues Begleitschema, was durch diese dreimalige Wiederholung etabliert wird, bis es sich in die Kadenz ab Takt 56 auflöst, bei der die Klavierakkorde auf das Streichorchester uminstrumentiert sind und das somit nicht allzu viel Bedeutung hat. Dieses dritte Begleitschema besteht aus zwei aufeinander folgenden, staccato zu interpretierenden Achteln in allen Streicherstimmen auf 1+ und 2 eines jeden Taktes. Diese Variante ist auch nicht neu, denn sie findet sich schon einmal im Takt 31, wird aber sofort im Takt 32 von der ersten Streicherbegleitfigur wieder abgelöst, so dass man erst 21 Takte später erkennt, dass es sich hier um ein neues Begleitmotiv handelt.

Im Takt 58 fährt der Solist nach der Kadenz mit einem musikalischen Gedanken fort, den ich von keinem bisher Gehörten ableiten kann. Er unterscheidet sich auch zusätzlich von den bisherigen dadurch, dass die linke Hand nun aus ihrer Begleitfunktion herausgeht und zwar immer noch die zu Grunde liegenden Harmonien wie bei der unmittelbar vorherigen Stelle in 32tel bricht. Aber der Unterschied liegt im Detail.

Man kann zwischen einer oberen Stimme, die einen Takt lang immer einen Ton repetiert (jeweils jede zweite 32tel) eine latente Zweistimmigkeit erkennen und eine dazwischen sich bewegende „Unterstimme“ (alle „ungeraden“ 32tel), die eine melodiose Linie ergibt, die z.B. in der zweiten Takthälfte mit der Oberstimme in parallelen Tredezimen geht. Die Unterstimme erhält auch erstmals eine eigene Artikulation und Dynamik, wodurch ich meine Annahme von einer größeren Eigenständigkeit bestätigt sehe.

Die linke Hand hat mit einem auftaktigen Sechzehntel und nachfolgenden vier Sechzehntel, die eine Umspielung der nachfolgenden, Phrasen beendenden Achtel darstellen, ein signifikantes Motiv (**g**). Die Begleitung in den Streichern variiert nun ein viertes Mal (nun sind also beinahe alle Möglichkeiten der Begleitfiguren ausgeschöpft), indem zuerst alle Streicher (ab dem zweiten Mal dann ohne Viola) den Dreiklang auf der ersten Hälfte des ersten Schlages eines jeden Taktes anspielen, wobei der notierte Ton in der Violone wieder dem untersten Klavierton der linken Hand an dieser Stelle entspricht. Dieses Motiv verwendet Michl von Takt 58 bis 60 dreimal, wobei harmonisch halbtaktig jeweils ein Oberquintpendel zugrunde liegt, bevor er im Takt 61 mit einer, diese Phrase abkadenzierenden Wendung beginnt. Im

Takt 61 bringt der Solist wieder die aufwärtsstrebende Tonleiter, die schon von Takt 29 und 52 bekannt ist. Er unterbricht diese aber auf der letzten Achtel des Taktes abrupt (auch diese Floskel fällt so unter die stetige Variation bekannter Motive), bevor er im nächsten Takt nicht mit einer Überleitung zu einer **d**-Variante wie im Takt 29 und 52 fortfährt, sondern aus dem Takt 42 das dort erwähnte „Doppelschlag“ –Motivversatzstück wieder aufgreift. Dieses bringt er dann gleich im nächsten Takt noch einmal mit der chromatisch absteigenden Skala, die aus **d** von den drei auftaktigen Sechzehnteln her bekannt ist, die hier aber zu sechs Sechzehntelriolen erweitert werden (also wieder eine Variante), bevor er im Takt 64 diese sechs chromatisch absteigenden Triolensechzehntel wieder aufgreift und zu elf erweitert. Nach dieser komplexen motivischen Arbeit kadenziert er nun schließlich im Takt 65 mit einem eintaktigen dominantischen A-Dur Akkord mit Quartvorhalt.

Nun folgt im Takt 66, wie nach einer so zielgerichteten Kadenz zu erwarten, ein Orchesterzwischenstück, bei dem der Solist schweigt. Auch hier behält Michl sein Prinzip der leichten Abänderung vorgegebener Motive bei. Schon im Takt 66 kehrt die erste Violine nach ihrer Synkope und dem nachfolgenden hier auf Grund der Tonart veränderten Intervallsprung wieder zum Ausgangston zurück, indem die letzte Achtel des Taktes unterteilt wird in zwei Sechzehntel. Auch im zweiten Takt findet man eine Variante: statt der oberen Nebennote, wie im Takt 2, stellt die erste Sechzehntel dieses Taktes die untere Nebennote dar. So wählt Michl hier beim Orchester die entsprechend andere Nebennote, wie er es den Solisten schon im Takt 27 als Variante des Motivs **c** machen ließ. So halte ich diese Änderung nicht für willkürlich, sondern intendiert. Auch sind diese vier Takte Orchestervorspiel nicht so ineinander gebunden wie zu Beginn des Satzes, denn Michl gibt der ersten Violine nach ihrem „Halbschluss“ eine Viertelpause, was den Fortlauf trennt, und fährt dann anders fort, denn er lässt hier das Orchester, ebenso wie er es den Solisten im Takt 62 machen ließ, das „Doppelschlagmotiv“ aufgreifen, bevor er abkadenziert. Dadurch dass das Orchester dieses Motiv vom Solisten hier übernimmt, erfährt der Rückgriff auf dieses Motiv durch den Solisten musikalischen Plan und wird in einen musikalischen Zusammenhang eingeordnet.

Diese Stelle erweckt bei mir ein bisschen den Eindruck, Michl wollte hier kompositorisch die Situation imitieren, als würde das Orchester auf das vermeintlich freie und verzierte sowie mit den Motiven kreativ verarbeitende Spiel des Solisten dialogisch eingehen. Dies halte ich für musikalisch sehr einfallsreich.

Eine weitere Variante zu Beginn ist, dass hier die vier Bläser einsetzen. Da sie allerdings nach zwei Takten, nämlich der Hälfte der Phrase, wieder pausieren und eigentlich nur die

Streicher verdoppeln, scheinen sie mir hier eher ein formbildendes Element zu sein, indem sie den Beginn des Zwischenspieles signalisieren.

Im Takt 70 schließen sich fünf weitere Takte nach der eindeutigen d-Moll Kadenz im Takt 69 an, die hauptsächlich modulatorischen Charakter besitzen.

In diesen fünf Takten sind auch wieder die Bläser beteiligt, die Hörner allerdings nur die ersten zwei Takte, da es sich um Naturhörner handelt. Aber sie bilden nur die Harmoniestütze, da sie in den ersten vier Takten ganztaktig diese anspielen und im Takt 74 nur die beiden Violinen, allerdings in den Stimmen vertauscht, verdoppeln. Ebenso bilden Viola – hier wieder geteilt – und Violone eine harmonische Grundlage. Die Harmonien wechseln ganztaktig und gehen über die Rückung von d-Moll im Takt 69 zum picardisch verdurten D-Dur als Sekundakkord zur dominantisch richtigen Auflösung nach g-Moll als Sextakkord. Hierauf folgt durch chromatische Veränderung des *b* zum *h* und Hinzufügung einer kleinen Septe *as* ein halbverminderter Septakkord über *h* mit authentisch – dominantischer Auflösung nach c-Moll, das als vierte Stufe in g-Moll aufgefasst wird und so über D-Dur als authentische Doppelwendung zu g-Moll, der Grundtonart des Stückes, geführt wird. In dieser Tonart beginnt nun der Solist, der durch Pendel diese Tonart nachträglich stabilisiert.

Betrachtet man diese fünf Takte motivisch, so stellen zwar erste und zweite Violine, hier wieder in Oktaven parallel geführt, eine neue motivische Einheit dar, jedoch greift Michl auf diesen Komplex im weiteren Verlauf nicht wieder zurück, wodurch diese Takte zu einem Thema würden. Bei näherer Betrachtung fällt außerdem auf, dass die einzelnen Takte sich auch immer leicht voneinander unterscheiden und es sich nicht um eine viermalige Sequenz eines Motivs handelt, sondern jeder Takt ein eigener Baustein ist. Hier wäre wohl wieder der Vergleich zur Architektur des Rokoko mit seinen ähnlichen, aber doch nicht identischen Stück – Versatzstückchen angebracht, die jedes Mal anders aufgetragen doch ein Ganzes ergeben. Untersucht man die vier Takte von 70 bis 73 noch genauer, so stellt man fest, dass die „Mikrobestandteile“ allesamt aus schon gehörtem Material entliehen sind. So beginnt jeder Takt nach einer Sechzehntelpause mit drei aufsteigenden auftaktigen Sechzehntel wie das auch bei **d** der Fall ist. Allerdings ist die Artikulation anders, da nur die erste Note mit einem Keil versehen ist und die nächsten beiden unter einem Bogen stehen. Jedoch ist diese Artikulationsänderung schon aus Takt 26, zweite Takthälfte, bekannt. In der zweiten Takthälfte unterscheiden sich melodisch alle vier Takte, währenddessen es sich rhythmisch immer um eine Gruppe aus vier Sechzehntel handelt. Im Takt 70 folgt eine abwärtsgerichtete Skala, wie sie dem Hörer schon im Takt 38, zweite Takthälfte, als **c**-Variante begegnet. Im Takt 71 sind die vier Sechzehntel wellenförmig angeordnet, wie bei dem Gedanken **g**, allerdings horizontal gespiegelt.

Im Takt 72 wird die erste Takthälfte von 12, allerdings ebenfalls gespiegelt, zitiert und zuletzt in Takt 73 ist die Anordnung wie im Takt 70.

Somit steht zum einen auch hier das Prinzip der Variation im Vordergrund. In ihrer Wiederkehr schließt sie kompositorische Willkür oder Unachtsamkeit aus - zu Gunsten ausgetüftelter subtiler Detailfreudigkeit.

Nach solch komplexen Vorgängen kontrastiert Michl nun im weiteren Verlauf, indem er von Takt 75 bis 90 den Takt 21 bis 36, also die erste Solistenpassage, wörtlich wiederholt. Nur im Takt 83 weicht er von der wörtlichen Wiederholung geringfügig ab. Hier terzt er die abwärts gerichtete Tonleiter auf Schlag 2 aus.

Auch die Tonstufe ist identisch. Und ebenso wie im Takt 37 schließt sich im Takt 92 der **b'** – Gedanke an. Dieses Mal wieder in der ursprünglichen Form mit imitatorisch einsetzender zweiter Violine und Viola, sowie imitatorisch einsetzenden Bläsern. Auch hier biegt Michl im dritten Takt wieder ab und verlässt das zu Erwartende, indem er das synkopische Kadenzversatzstück des Solisten aus Takt 4, das dort eher nebenbei verwendet wird, jedoch auch im Takt 74 in den Klarinetten und den Violinen auftaucht, sowie im Takt 88 im Klavier und das man auf Grund ihrer rhythmischen Gestalt aus dem Kopfmotiv im ersten Takt dieses Satzes ableiten könnte, wieder aufgreift und es als Bindeglied zum nächsten Motivzitat im nächsten Takt verwendet. Die nächsten drei Takte entsprechen in den hohen Streichern von der rhythmischen und melodischen Gestalt her Takt 37 bis 39, wobei die Violine im Takt 94 und 96 auch mit repetierenden Achteln versehen wird statt einer Viertel, einer Achtelpause und einer folgenden Achtel. Auch die Stimmen der ersten und zweiten Klarinette sind in den Takten 94 und 96 mit den Takten 38 und 40 identisch, abgesehen von der Tonstufe, denn dieses Zwischenspiel steht in Es, während das Zwischenspiel im Takt 37 ff. in B steht. Im Takt 95 variieren die beiden Klarinettenstimmen und auch die Hörner werden ab Takt 94 nicht mehr parallel mit den Klarinetten geführt. Somit werden auch hier wieder kleine Variationen bei eigentlich vergleichbaren Stellen durchgeführt. Nach diesem Zwischenspiel fährt der Solist mit dem gleichen Motiv wie in Takt 41 fort, allerdings diesmal in der Subdominantparallele Es-Dur. Schon im zweiten Takt dieser Phrase verliert sich der Solist im virtuosen Spiel und weicht ab der „Doppelschlagfigur“ im Takt 98 von der in Takt 41 ff. gehörten Variante mit neuen Spielfiguren ab. Gleich bleibt allerdings der ganztaktige harmonische Rhythmus und die zahlenmäßig häufigere Verwendung der Orchesterbegleitfigur 1. Lediglich im Takt 105 unterbricht er dieses Schema mit der Begleitfigur 2 und interessanterweise spielt der Solist nicht freies Spielwerk, sondern das Motiv, mit dem er bereits im Takt 25 aus dem **a**–Gedanken unter Unterbrechung der Streicherbegleitung ausgebrochen ist und das im Takt 25 auch schon

einmal wiedergekehrt ist. Harmonisch liegen den Takten dieses Abschnittes bis Takt 105 erneut zwei Pendel zugrunde, die jeweils die Tonart Es stabilisieren sollen, nämlich zuerst ein plagales Unterquintpendel und dann ein Oberquintpendel. Ab Takt 102 beginnt Michl dann erneut zu modulieren, indem er dem Es-Dur Dreiklang einen ganz verminderten h-Septakkord folgen lässt, den er authentisch und dominantisch in c-Moll auflöst. Hierauf folgt ein bestätigendes Untersekundpendel von c-Moll, bevor im Takt 107 dem inzwischen als IV. Stufe umgedeuteten c-Moll Akkord ein D-Dur Sekundakkord folgt, der sich erwartungsgemäß nach g-Moll Sextakkord auflöst. Dieses durch eine authentische Doppelwendung erreichte g-Moll wird im Anschluss daran noch weiter bestätigt. Motivisch bietet Michl dem Hörer mit dem Takt 111 wieder eine Reminiszenz, indem er den Solisten eine aus Takt 87 in der Parallelstelle bekannte Schlussfloskel mit der ausgeterzten Vorhaltstonleiter und dem nachfolgenden synkopischen Kadenzmotiv einschlagen lässt. Hier schließt sich aber nicht wie in der Analogstelle ein Orchesterzweischenspiel an, sondern Michl lässt den Solisten im Takt 115 mit dem Motiv aus Takt 58, diesmal in g-Moll, fortfahren. Aber auch hier variiert er abermals, denn er führt die rechte Hand des Solisten in Oktavparallelen, wobei das Prinzip der Oktavverdopplung ja auch nicht neu ist. Nach drei Takten steigt der Solist auch hier wiederum aus und setzt zum letzten Anlauf in den letzten Orchesterpart an. So spielt das Streichorchester ab Takt 122 (und natürlich in g-Moll; diese Tonart wurde nicht mehr verlassen, sondern nur noch bestätigt) neuerlich, jedoch nicht, wie zu erwarten das ganze Orchestervorspiel, sondern motivisch gekürzt. Zuerst nehmen die Streicher das **a** – Motiv nochmal auf. Dennoch erkennt man schon im ersten Takt in der ersten Violine, dass dieses nicht in der ursprünglichen Form des Satzbeginns wiederkommt. Schon dieser erste Takt erscheint in der Form der Variation aus dem Takt 66 und wird auch beibehalten. Allerdings kommt hier beim dritten Auftreten des Motivs im Orchester ab der zweiten Phrasenhälfte des Viertakters noch eine dritte Variante. Nach dem schon aus Takt 67 bekannten Halbschluss kehrt Michl weder zu der ersten Version aus Takt 3 und 4 zurück, noch zu dem „Doppelschlagmotiv“ im Takt 68, sondern greift das „Synkopenkadenzmotiv“, das zuletzt im Takt 113 als Versatzstück verwendet wurde, auf und gestaltet damit den dritten Takt der Phrase. Den vierten Takt nimmt er aus dem Phrasenende des Motivs **b**, wodurch er es schafft, den ersten Viertakter abzuschließen und homogen den Schluss des Ritornells anzufügen, nämlich **c** und **d** in identischer Form. Ein Grund, warum Michl am Ende den **b**–Gedanken nicht mehr bringt, könnte sein, dass **b**₂ die 0-Ebene durch Rückung noch mal verlässt und so diese Stabilität der Tonika nicht so ganz gewährleistet wäre.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

113

Cl.

Cor.

I

VI.

II

Vla.

B.

Pf.

rinf. pp rinf. pp

117

Cl.

Cor.

I

VI.

II

Vla.

B.

Pf.

rinf.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

(120)

Musical score for measures 120-124. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (I. VI.), Violin II (II. Vla.), Viola (Vla.), Bass (B.), and Piano (Pf.). The key signature is two flats (B-flat major/D minor). Measure 120 is marked with a circled number 120. Dynamics include *f* (forte) in measures 121-124. The piano part features a trill in measure 121.

(125)

Musical score for measures 125-129. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (I. VI.), Violin II (II. Vla.), Viola (Vla.), Bass (B.), and Piano (Pf.). The key signature is two flats. Measure 125 is marked with a circled number 125. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The piano part features trills in measures 125, 126, and 127.

Der Abschluss des zweiten Satzes

Somit kann man den zweiten Satz formal noch als eine Ritornellform im engeren Sinne Vivaldis auffassen, indem zu Beginn das gesamte Motivmaterial gezeigt wird und in den solistischen Passagen der Solist entweder diese verarbeitet oder neue Gedanken dazu einbringt. Die nachfolgenden Ritornelle im Satz haben bei Michl wie bei Vivaldi nicht mehr das gesamte motivische Material, sondern nur noch Ausschnitte daraus.

Mit dem Ritornellende im Takt 133 ist jedoch der zweite Satz nicht abgeschlossen, sondern es folgt noch ein viertaktiges Anhängsel als quasi Überleitung zum dritten Satz.

Diese vier Takte Überleitung erinnern sehr an die französische Orchestermusik bei Rameau und Couperin, aber auch an Solokonzerte, v.a. die Orgelkonzerte Händels. Bei letzteren findet man am Ende mehrerer langsamer, überwiegend in Moll stehender Sätze nach der Schlusskadenz noch einen Anhang, der zum nächsten, schnellen Satz überleitet. Bei Händel wird dabei immer ein Halbschluss angestrebt, wobei der Schlussakkord die Dominante zu der Tonika des nachfolgenden Satzes ist. Dieses möchte ich an zwei ausgewählten Beispielen verdeutlichen:

Im Orgelkonzert g-Moll, opus 4, Nr. 3 finden sich in den letzten beiden Takten noch drei Tuttiakkorde, obwohl das Stück im drittletzten Takt schon mit einer authentischen Doppelwen-

dung nach g-Moll abkadenziert hat und nun beendet sein könnte. Der erste dieser drei zusätzlichen Akkorde im Orchester (die Orgel ist in diesem Satz noch nicht solistisch verwendet, sondern als Continuoinstrument) ist ein d-Moll Sextakkord, also der Sextakkord der +1-Ebene. Ihm folgen unter der nochmaligen Tempoangabe *Adagio* der c-Moll-Sextakkord und daraufhin als letzter Akkord vor dem Doppelstrich ein grundstelliger antizipatorisch vorweggenommener D-Dur-Akkord, der in Dominantbeziehung zu dem ersten und zugleich tonikalem Akkord des folgenden *Allegro*-Satzes steht. Die Fortschreitung der Außenstimme bei dieser Wendung erinnert an eine phrygische Klausel, da der Schlusston im Bass durch eine kleine Sekunde von oben (Tenorklausel), der Schlusston der Oberstimme durch eine große Sekunde von unten (Sopranklausel) erreicht wird. Untersucht man die Grundtonfortschreitung, so bekommt man von *c* nach *D* eine authentische Sekunde. Somit handelt es sich also um einen authentischen Halbschluss mit Anleihen einer phrygischen Klausel. Dadurch erreicht Händel, dass eine Brücke zwischen den beiden Sätzen entsteht, ja beide Sätze gleichsam miteinander verbunden werden, indem nach der Schlusskadenz der erste Satz noch weitergeführt wird in einen „auflösungsbedürftigen“ Halbschluss, dessen Auflösung im ersten Akkord des neuen Satzes geschieht.

Eine analoge Stelle findet sich im Orgelkonzert Nr. 1 dieser Opusreihe Nr. 4. Dort wird mit derselben Akkordfortschreitung ebenfalls diese Brücke zum nächsten Satz erzielt. Da dieser Satz aber nicht, wie im ersten Beispiel, in g-Moll steht, sondern in der Dur-Variante G-Dur, bekommt diese „Bücke“ auch noch modulatorische Funktion. Denn Händel beendet den langsamen Satz nicht mit einem picardisch verdurten G-Dur, sondern mit g-Moll. Daher wird durch die Akkordfolge eine Quintenspanne von dreieinhalb Quinten im Quintenzirkel überwunden, so dass die Dur- und Mollvarianten derselben Skala nicht unmittelbar aufeinander treffen.

Noch eine dritte Funktion zeigt diese Überleitungen: Indem stets die Tempobezeichnung noch einmal angegeben wird, bzw. im zweiten Beispiel diese Überleitung also bewusst langsam wieder gespielt werden soll, sich der harmonische Rhythmus in der Regel noch augmentiert und dieser Effekt durch harmonische und melodische Figurierung noch unterstützt wird, bilden diese Takte auf Grund dieser Verlangsamung, aber auch der Akkordverbindung ein spannungssteigerndes retardierendes Element, so dass sich der schnelle Satz nach der aufgestauten Spannung noch „spielfreudiger entladen“ kann.

Michl hat zwar nicht diese oben beschriebene Akkordfortschreitung bei seiner „Brücke“ gewählt, aber sein Anhang verfolgt doch den gleichen Zweck. Er endet im Takt 133 in g-Moll, dem er nach der Generalpause im Takt 134 F-Dur als Quintsextakkord anschließt. Taktweise

schreitet der harmonische Rhythmus weiter zur dominantisch–authentischen Auflösung nach B-Dur in Grundstellung, C-Dur-Septakkord, der sich erwartungsgemäß authentisch nach F-Dur auflöst. Dieses Ende als Halbschluss ist nicht mit einem bei Händel gelichzusetzen, da das tonale Umfeld bei Händel eindeutiger ist und man somit die D-Dur Akkorde zweifellos halbschlüssig auffassen wird. Bei Michl erkennt man zwar aus der Weiterführung im letzten Satz, dass das F-Dur dominantisch zu der Tonika des dritten Satzes, nämlich B-Dur, ist, aber dieses F-Dur wird durch das, sich also als doppeldominantischen Septakkord im nachhinein erweisende C-Dur durch einen authentischen Hauptschritt erreicht, während das D-Dur bei Händel von einem authentischen Sekundschritt erreicht wird. Dieser Hauptschritt bewirkt ein stärkeres Gefühl, dass hier abkadenziert wurde als der Hauptschritt. Allerdings muss man anmerken, dass Michl damit schon einem klassischen Durchführungsprinzip folgt, wie es in großen Mozart – Sonaten in den Durchführungsteilen zu finden ist, nämlich zu modulieren, wobei der Modulationsgang sich erst rückblickend erklärt, da ein Akkord zwei Funktionen, zwei verschiedene Stufen in zwei verschiedenen zwischentonalen Feldern darstellt.

Nicht nur harmonisch, sondern auch melodisch bilden diese Takte eine wenn auch kleine Sequenz, indem der erste, aus zwei Takten bestehende Gedanke, sequenziert wiederholt wird. Die melodieführende Stimme ist hierbei die erste Klarinette, die diese Funktion auch schon im Takt 37 hatte. Meiner Meinung nach hat Michl diese Stimme aber so geschickt eingesetzt, dass die Melodie völlig von den harmonischen „Ungeschicktheiten“ abgelenkt wird.

Diese Melodie teilt sich im Zweitaktabstand in Vorder- und Nachsatz, wobei beim Hörer ein Gefühl von Halbschluss durch die angesteuerte Terz des B-Dur Akkordes im Takt 135 erreicht wird.

7.2.6. Der zweite Satz aus Mozarts Klavierkonzert in B

Mozarts zweiter Satz ist ebenfalls ein langsamer Satz, der mit der Tempobezeichnung *Andante un poco Adagio* überschrieben ist. Der Satz besteht aus 85 Takten, steht im 2/4 Takt und in Es-Dur. Interessanterweise wechselt Mozart die Oboen mit Flöten aus, die diesen Satz nun mitgestalten. Der gesamte Satz gliedert sich wie folgt:¹⁸³

1 - 7	„Tutti Exposition“			
1 – 3	Hauptthema	A	0	Tutti
4 – 7		B	0	Tutti

¹⁸³ Nach dem Vorbild der Analyse in Weising: *Sonatensatzform* (wie Anm. 174), S. 76.

8 - 44	„Solo – Exposition“			
8 – 10	Hauptthema	A	0	Solo
11 – 16		C	0	Solo
16 – 18	1. Überleitung	D	→ 0P ¹⁸⁴	Tutti
18 – 21	Seitenthema	E	→ +1	Solo (ohne Begl.)
22 – 25		e*	+1 (HS)	Solist
25 – 29	2. Überleitung	F	+1 (TS)	Dialog
29 – 33		f*	+1 (HS)	Dialog
34 – 35	Schlussgruppe	G	+1	Solist
36 – 37		g*	0	Solist
38 – 41		H	0	Solist
41 - 44	Rückleitung	i (d)	0	Tutti
45 - 85	Reprise			
45 – 47	Hauptthema	a*	0	Solist
48 – 53		c*	0	Solist
53 – 55	1. Überleitung	d*	-1P	Tutti
55 – 62	Seitenthema	wie Soloexpos.	→ 0 (HS)	wie Soloexp.
62 – 65	2. Überleitung	f**	0 (dOP)	Dialog
66 – 70		f*	0	Dialog
71 – 78	Schlussgruppe	wie Soloexpos.	0	Solist
78 – 83	Vorkadenz	i*	0	Tutti
	Solistenkadenz	Frei	0	Solo (ohne Begl.)
84 – 85	Orchesterkadenz	d*	0	Tutti

Auffällig ist an dieser Großform, dass der Mittelteil (Rückführung) dieser modifizierten Sonatensatzform, der später wohl einmal zur Durchführung wird, nur aus vier Takten besteht. Dies kann aber auch im Rahmen der anderen frühen Klavierkonzerte Mozarts als Ausnahme gesehen werden, da die Konzerte KV 175, 242, 246 und 365 alle einen größeren Mittelteil mit mehr musikalischen Reminiszenzen aufweisen.

Der **b**-Gedanke des Hauptsatzes wird vergessen, wofür der Solist schon an der Stelle des zu erwartenden **b**-Gedankens neue musikalische Gedanken bringt.

¹⁸⁴ OP = Orgelpunkt; HS = Halbschluß; dOP = dominantischer Orgelpunkt.

Die motivische Großklammer bildet ein abwärts gerichtetes Tonleitermotiv, das bei **a** in der zweiten Flöte im Takt 2 und 3 vorgestellt wird und dann an allen formeinschneidenden Stellen wiederkehrt. So kann man es im Takt 16 in der ersten Violine (Schlag 2 und 3), im Takt 24 in der rechten Hand des Solisten mit Wechselnoten bzw. Durchgängen verziert, und im Takt 34 bis 35 (Ecktöne in der ersten Violine) und zuletzt in der Schlussgruppe in einer dem Takt 24 motivisch verwandten Stelle (Takt 36 f.), sowie bei Takt 44 und am Schluss Takt 84 als Wiederholungen von Takt 16 wieder finden.

Auffallend ist die Wiederholung der Motivteilchen in der Reprise, die eigentlich identisch übernommen werden - mit Ausnahme geringfügiger Veränderungen auf Grund anderer modulatorischer Vorgänge bzw. anderer (zwischen-)tonikaler Felder.

Interessant ist auch im Vergleich zum ersten Satz von Mozart, dass das Hauptthema wieder als Dreiklangsbrechung, aber diesmal dazu unter rhythmischen Aspekten determiniert wird, das Seitenthema - wie in der Klassik - unter melodischen. Es entsteht aber kein Themendualismus, der darüber hinaus noch verarbeitet würde. Denn im zweiten Satz gibt es ja nicht mal eine „Fantasie-Durchführung“ wie im ersten, sondern „nur“ eine viertaktige Überleitung. Allerdings ist die tonale Fixierung der beiden Themen wieder ganz klassisch.

Die Vorkadenz im Takt 78 ff. endet mit dem typischen Quartsextakkord auf der Dominante und entwickelt sich aus Motiven der Rückleitung (somit **d**). Unter Vorkadenz verstehe ich eine Tutti-Gruppe, die in der Reprise auf die Schlussgruppe des Solisten folgt und in den Quartsextvorhalt über der Dominante mündet und wobei zwischen die Auflösung dieses Vorhalts eine Solokadenz eingeschoben wird.

Erwähnenswert sind die Dialogstellen, die auch eine Entwicklung Mozarts von den Tutti-Soli-Wechseln nach Vivaldischem Vorbild hin zu Dialogstellen im fast schon Bachschen Konzertsinn repräsentieren.

Gleich schon zu Beginn des Satzes fällt die differenzierte Artikulation und die Erzeugung einer besonderen Klangsphäre auf: Geigen mit Dämpfer, *pizzicato* spielende Bratschen und Bässe, sowie die schon erwähnten Flöten statt Oboen. Diese bewusste und auffällige Differenzierung in der Artikulation fällt außerdem in den Takten 41 bis 44 auf bzw. an der Analogstelle 78 bis 81, wo Mozart in den Streichern ganz detailliert Keile und Bögen setzt.

Charakteristisch für das Kopfmotiv ist die Dreiklangsbrechung, die im ersten Takt vorgestellt wird, diesen ganzen Takt andauert, und auch immer als feststehendes Charakteristikum wieder aufgegriffen wird. Das **b**-Motiv (Takt 4 ff.) ist aus einer musikalischen Idee mit drei dazugehörigen Fortsetzungen konzipiert. Diese vierzeilige Folge bestehend aus Idee und Se-

quenzierung (des rhythmischen Schemas), dann Weiterentwicklung und Modifikation ist eine für Mozart typische Kompositionsweise, die allerdings auch auf Michls Werke zutrifft. Dieser zweite Gedanke **b** wird aber schon vom Solisten nicht mehr aufgegriffen, sondern zu Gunsten eines Gedanken **c** verworfen (Takt 11ff.), der wie eine große Kadenz wirkt. Auch in der Reprise kehrt dieser **c** Gedanke in dieser Gestalt wieder, während **b** im ganzen Stück nicht wieder aufgegriffen wird.

Dieses hier verwirklichte Formprinzip mit kurzer Überleitung statt Durchführung findet sich bei Mozart auch noch in den langsamen Sätzen reiferer Werke, wie z.B. im Streichquartett KV 465 (C-Dur) oder KV 516 (g-Moll), wobei die fehlende Durchführung dann meistens durch eine ausführliche Coda oder eine ausführlichere Überleitung ersetzt wird. Somit muss diese „modifizierte Sonatenhauptsatzform“, allerdings nicht in dem Sinn, wie sie in der Klassik für den Formtyp der Sonatenhauptsatzform bei Solokonzerten, sondern in dem Sinn als sich noch entwickelnde Form, wie sie hier zu finden ist, auch als Formtyp gelten.

7.2.7. Vergleich der beiden zweiten Sätze

Obwohl man, wie oben vermerkt, den zweiten Satz von Michls Klavierkonzert in B als Ritor-nellform auffassen kann, kann man ihn auch nach demselben Formschema wie bei Mozart gliedern. So zeigt sich an dieser Stelle der Übergang der beiden Formen ineinander. Für den zweiten Satz des Klavierkonzertes von Michl ergibt sich folgende Übersicht:

1 - 20	„Tutti - Exposition“			
1 – 4	Hauptthema	a	0	Tutti
5 – 8		b ₁	0	Tutti
9 – 12		b ₂	0P	Tutti
13 – 16		c	0	Tutti
16 - 20		d	0	Tutti
21 - 44	Solo – Exposition			
21 – 24	Hauptthema	a	0	Solo
24 – 26		e	0	Solo
27 – 30		c*	0	Solo
31 – 32		d*	0	Solo
33 – 36		(Kadenz)	0	Solo
37 – 40	1. Überleitung	b ₂ *	0P	Tutti
41 - 45	Seitenthema	f	0P	Solo

45 – 53		Weiterentwicklung	->	Solo
54 - 57		d'	+1	Solo
58 – 61	2. Überleitung	g (mit Weiterentw.)	+1	Solo / Tutti
62 - 65	Schlussgruppe	f* mit d* gekoppelt	+1	Solo
66 - 74	Rückleitung			
66 – 69		a**	+ 1	Tutti
70 – 74		h	0 (HS: D)	Tutti
75 - 133	Reprise			
75 - 90	Hauptthema	wie Soloexposition	0	Solo
91 – 97	1. Überleitung	b ₂ **	-1P	Tutti
97	Seitenthema	f	-1P	Solo
98 - 114		Weiterentwicklung	(ab 107) 0	Solo
115 – 121	2. Überleitung	g	0	Solo
122 - 133	Ritornell			
122 – 125		a*#'	0	Tutti
126 – 129		c	0	Tutti
130 - 133		d	0	Tutti
<i>134 - 137</i>	<i>Überleitung zum dritten Satz</i>			<i>Tutti</i>

Wie Mozart so ist auch Michl in der Artikulation, Dynamik und Verzierung sehr detailliert und sehr kontrastreich, was beide in die Phase des Empfindsamen und Galanten Stils im Rahmen der Vorklassik einordnen lässt.

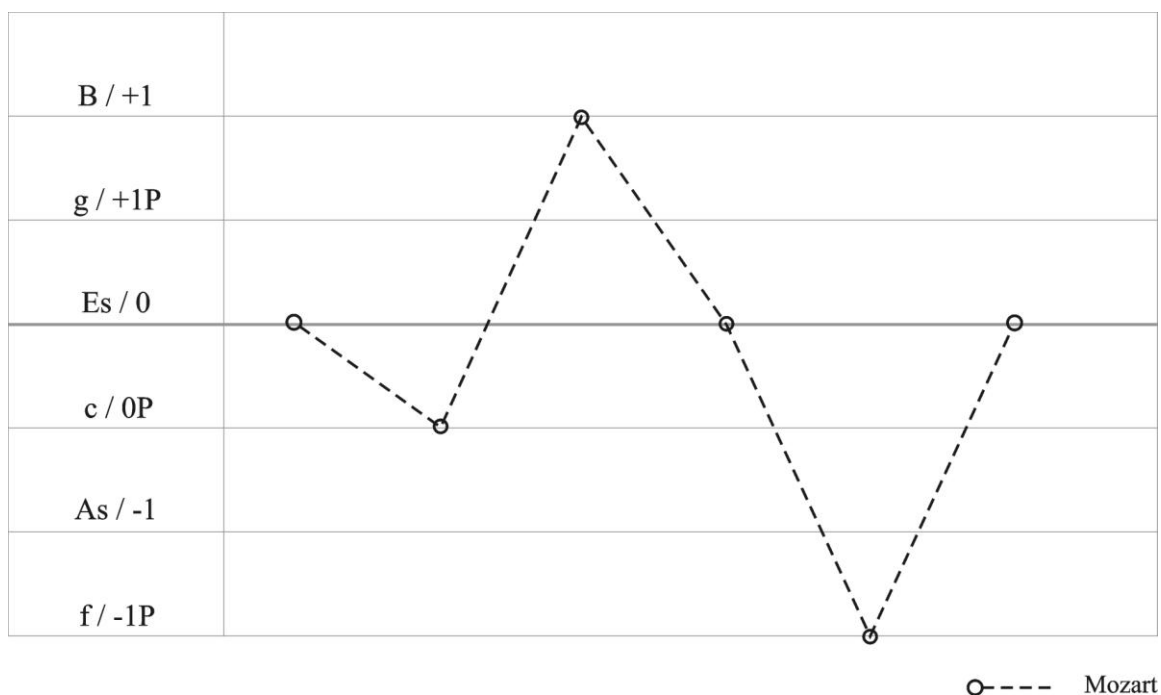
Im Unterschied zu Mozart bringt Michl aber in der Tutti Exposition mehrere musikalische Gedanken zu dem Hauptgedanken (**a**), die dann im weiteren Stück wieder aufgegriffen und weiterverarbeitet werden. Mozart hat allerdings im Gegensatz zu Michl mehr Dialogstellen auch im oben erwähnten Sinne des Bachschen Konzertsatzes, während Michl, der die Bachschen Werke sicherlich nicht kannte, den Wechsel von Tutti und Solo im Vivaldschen Prinzip präferiert: Bei Michl bilden Solisten und Orchesterteile stets Blöcke, während das bei Mozart mehr ineinander verwoben ist. Mozart teilt in diesem Zusammenhang sogar ein z.B. aus zwei Phrasen bestehendes Motiv auf Solisten und Orchester auf und macht somit beide zu gleichberechtigten Partnern, die sich die Motive zuspieren. So ist das am auffälligsten der Fall in der Reprise (Takt 131 ff.), in der der Vordersatz des Hauptgedanken (**a**) des Hauptthemas vom Orchester vorgetragen wird, der Nachsatz dann vom Solisten. Ebenso ist auch der zweite mu-

sikalische Gedanke des Hauptthemas (**b**) auf erst Tutti und dann Solisten verteilt. Michl wendet diese Kompositionsidee nicht an. Dies könnte darauf hindeuten, dass er in diesem Prinzip noch mehr das barocke Konzert verfolgt.

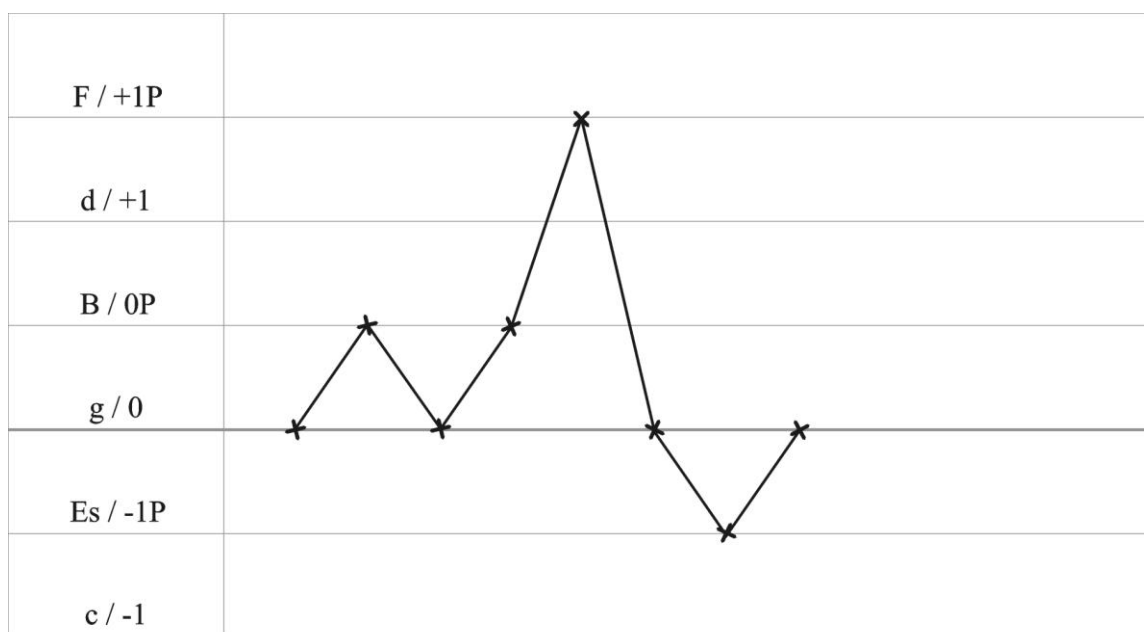
Michl hat mehr (zwischen-) tonikale Felder, während Mozart mehr im modulatorischen Fluss ist. So ist bei Mozart auch der harmonische Rhythmus schneller.

Michl ist in der motivischen Arbeit sehr konsequent, denn er stellt zuerst in der Exposition alle Gedanken vor und arbeitet dann mit ihnen. Eher ändert er diese stufenweise soweit ab und verknüpft sie mit Teilchen aus anderen Gedanken, als dass er ganz neue Themen aufgreift. Mozart verwirft dagegen auch schon mal ein an explizierter Stelle offeriertes Motiv, (z.B. **b**), das er im Weiteren auch nicht mehr aufgreift.

Zuletzt soll wieder der Tonartenplan der beiden Stücke verglichen werden. Er stellt sich graphisch bei Mozart wie folgt dar:



und bei Michl:



✕ — Michl

Mozart beginnt 18 Takte in der 0-Ebene, bringt dann 4 Takte 0-Parallele, an die er 15 Takte in der +1-Ebene anschließt. Die zweite Hälfte des Satzes steht dann wieder sehr stabil und breit angelegt in der 0-Ebene mit erst 13 und dann 31 Takten, unterbrochen von 3 Takten, die in die -1-Ebene ausweichen. Michl verfolgt nicht nur einen motivischen klassischen Aufbau, sondern unterstreicht diese Periodik auch harmonisch. So beginnt er acht Takte lang in der 0-Ebene, weicht aber schon im eröffnenden Orchestertutti vier Takte lang in die 0-Parallele aus und kehrt darauf wieder für 8 Takte und dann im neuen Formabschnitt für 16 Takte in die 0-Ebene zurück. Hierauf weicht er wieder je 16 Takte in die 0-Parallele und in die +1-Ebene aus, kehrt für 21 Takte in die 0-Ebene zurück, gefolgt von 16 Takten -1-Parallele und abschließenden 26 Takte 0-Ebene. Somit wechselt Michl öfters die tonikale Ebene, aber Mozart durchstreift wie im ersten Satz in den tonikalen Feldern mehr Nebentonarten und bringt alteriertere Akkorde. Ein proportionaler Vergleich der Länge der einzelnen tonikalen und zwischentonikalen Felder hat auch hier wenig Aussagekraft.

Tonal steht Michls „Seitenthema“ in der „Orchesterexposition“ in der 0-Parallele, was der Norm eines Sonatensatzes mit einer Molltonika entspricht. Allerdings kehrt dieses Thema in der „Reprise“ nicht in der zu erwartenden 0-Ebene, sondern in der -1-Parallele, also sogar im anderen Tongeschlecht wieder. Bei Mozart erscheint das zweite Thema zuerst in der 0-Parallele, in der „Reprise“ dann in einem +1 Zusammenhang, der in die 0-Ebene moduliert.

Formhalber möchte ich noch kurz die beiden Themen nach ihrer Charakteristik untersuchen, obwohl schon bei den beiden ersten Sätzen klar geworden ist, dass sie auf Kontrast angelegt sind, aber noch nicht in ihrer Abfolge normiert.

Bei Michl trifft hier vermutlich eher zufällig die klassische Abfolge in ein rhythmisch markantes erstes Thema und ein auf Grund der Dreiklangsbrechung eher harmonisch markantes zweites Thema zu, bei Mozart ist das Motiv der Dreiklangsbrechung für das eröffnende Thema gewählt. Das zweite Thema enthält Charakteristika beider Möglichkeiten, die der rhythmischen auf Grund der Pausen auf betonte Zählzeiten und die der melodischen durch die Tonschritte in der rechten Hand des Pianisten.

7.2.8. Der dritte Satz aus Michls Klavierkonzert in B



*Beginn des dritten Satzes in der Solostimme
des Klavierkonzerts in B (SPK-Mus.ms.14331/17)¹⁸⁵*

Der dritte Satz ist, wie zu erwarten, ein schneller Satz, den Michl mit *Rondo* und *Allegro* überschreibt und der wiederum in B-Dur steht.

Mit dieser Überschrift suggeriert Michl schon einen gewissen formalen Ablauf. Die Hörerwartung zielt auf Grund dieser Terminologie auf ständig wiederkehrende Refrains ab, die zwischen den einzelnen Couplets den Satz strukturieren. Der Unterschied zu der „modifizierten Ritornellform“, wie sie im zweiten Satz bei Michl zu finden ist, ist dabei, dass ein Ritor-

¹⁸⁵ Handschrift im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

nell in variablen Gestalten (auf Grund des Fortspinnungstypus aus verschiedenen Soggetti bzw. musikalischen Gedanken) und verschiedenen Tonarten wiederkehren kann – so ja auch im langsamen Satz bei Michl – während aber der Refrain beim Rondo per Definition in gleich bleibender Gestalt und stets in der Grundtonart wiederkehrt. Im Unterschied zu einem barocken Ritornell im Fortspinnungstypus ist ein klassisches Rondotheema auch periodisch – symmetrisch aufgebaut, wobei der Vordersatz „öffnet“, der Nachsatz schließt, so dass eine große Einheit entsteht. Der Grund für diesen Unterschied in der Ritornell- und Rondoform besteht sicherlich darin, dass der Refrain leicht wieder zu erkennen sein muss, was durch eine periodisch–symmetrische einprägsame Melodie in gleich bleibender Tonart und Länge gewährleistet ist, während das Ritornell aus der konzertierenden, miteinander wettstreitenden, und somit ineinander verwobenen Musizierpraxis stammt.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Pianoforte' and the second 'Pf.'. Both systems are in 3/8 time and B-flat major. The upper staff of each system contains a melodic line with trills (tr) and the lower staff contains a piano accompaniment of chords. The second system starts at measure 8, indicated by a circled '8' at the beginning of the upper staff.

Der „Refrain“ zu Beginn des dritten Satzes in der Klavierstimme

Michl beginnt den dritten Satz (*Allegro*), indem er das Klavier den Refrain vorstellen lässt, während das Orchester mit Stützzakorden im Piano begleitet.¹⁸⁶ Das Streichorchester wiederholt daraufhin sofort das Ritornell. Betrachtet man hierauf alle weiteren Refrains, die in den Takten 205, 336 und 434 wieder in der ursprünglichen Form wiederkehren, so erkennt man, dass dieses Vorspiel des Refrains durch den Solisten und die darauf folgende Wiederholung durch das Streichorchester, das beim ersten und letzten Refrain noch erweitert wird, kompositorisch zusammengehören. Deshalb ist sicherlich nicht das Solistenmodell von Takt 1 bis 16

¹⁸⁶ Diese Gestaltung, dass der Solist ein Rondo beginnt und ein als Refrain erwartetes Thema vor dem Orchester bringt, ist im Rückblick auf die Ritornellform bei Vivaldi eher ungewöhnlich, da so auch die Aufteilung in Tutti, das die Ritornelle spielt, und Solisten, der diese mit Couplets verbindet, die man erwartet, schon von Anfang an durchbrochen wird. Dieser Satzbeginn wird aber bei den drei noch folgenden Konzerten auch so gehandhabt. Bei der folgenden Analyse des Klavierkonzerts in C wird sich bei der dort zitierten Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch zeigen, dass diese Satz- und Instrumentationsweise der Entstehungszeit dieser Konzerte völlig entsprach.

als Refrain festzusetzen, sondern diese Takte auf die Wiederholung durch das Orchester bis Takt 32 auszuweiten.

Das vom Solisten vorgestellte, auftaktige Thema umfasst 16 Takte, die sich symmetrisch in zwei achttaktige Phrasen aufteilen lassen. Die Zahlenproportionen weisen schon auf den klassischen Themenaufbau in Vorder- und Nachsatz hin, wobei bei Michl der Vordersatz im Takt 8 nicht mit einem Halbschluss endet, sondern mit der Tonika. Allerdings empfindet man beim Hören den Schluss des Vordersatzes auch im Vergleich zum Schluss des Nachsatzes als offener, eine Weiterführung bedürftig, obwohl die zu Grunde liegenden Harmonien, die nichts anderes als ein plagal öffnendes und authentisch schließendes Oberquintpendel darstellen, beide Male identisch sind, nämlich vier Takte lang B-Dur, zwei Takte lang F-Dur, bzw. F-Dur als dominantischer Septakkord und wiederum zwei Takte lang B-Dur. Der Unterschied liegt zum einen in der linken Hand, die die zugrunde liegenden Harmonien in Form von Akkordrepetitionen als Begleitung zur in der rechten Hand liegenden Melodiestimme darbringt, nämlich im Takt 13 und 14, in denen vollgriffig, vierstimmig der Dominantseptakkord auszuführen ist, während an der vermeintlichen Analogstelle nur ein F-Dur Akkord, im Takt 5 sogar noch ohne Terz zu spielen ist. Aber vor allem die Melodiestimme in der rechten Hand steuert diese Hörauffassung. Denn während Takt 1 bis 3 mit dem Takt 9 bis 11 (jeweils mit Auftakt) identisch ist und sich Takt 4 und Takt 12 nur durch die erste Note unterscheiden (im Takt 4 bringt Michl als erste Note die untere Nebennote zur Terz des B-Dur Akkordes *cis*, während im Takt 12 das *b* anstelle dieser Nebennote verwendet wird), unterscheidet sich die Melodieführung in der zweiten Hälfte des Vordersatzes von der zweiten Hälfte des Nachsatzes doch beträchtlich.

Die einprägsame Melodiemotivik verweist auf stark volkstümliche Einflüsse. Nicht nur wegen des periodischen, liedhaften Aufbaus, sondern auch auf Grund der Intervalle. Der Vordersatz beginnt nach einem auftaktigen quasi Doppelschlag, der zusätzlich noch mal mit einem Triller versehen wird, mit einem signifikanten Quartsprung nach oben zum Grundton des Tonikaakkordes und fährt nach dessen Wiederholung mit einer abwärtsgerichteten Dreiklangsbrechung fort. Daran knüpft eine Linie an, die mehr durch melodiose Stimmführung als durch Sprünge gekennzeichnet ist, indem im Takt 4 noch einmal die Terz und der Grundton von B-Dur bekräftigt wird, eingeleitet durch die untere chromatische Nebennote. Hierauf folgt eine kurze chromatische Linie von *f* bis *es* abwärts- mit einem Sprung zum harmonieeigenem Ton *c* und *es* folgt wiederum die Bekräftigung der Terz und des Grundtones in B mit der vorausgehenden Nebennote *cis*, die allerdings zu einem Viertel augmentiert ist. Damit schließt der Vordersatz und der Nachsatz beginnt von Takt 9 bis 11 identisch wie der Vorder-

satz und bringt dann auch melodisch eine B-Dur bekräftigende Floskel, indem in den Takten 12 bis 14 über dem Oberquintpendel erst der Grundton der Tonika *b*, im nächsten Takt der Quintton der Dominante *c*, im darauf folgenden Takt die leittönige Terz der Dominante *a* und im letzten Takt dieses Abschnittes wieder der Grundton der Tonika angespielt und jeweils figuriert werden. Die Figurierung besteht dabei im Takt 12 und 13 aus einer akkordischen, wobei nach jeweils einem Terzsprung nach oben wieder der Ausgangston erreicht wird und im Takt 14 aus einer melodischen, nämlich der unbetont unteren Wechselnote. Wie auch schon im Takt 4 und 7 bis 8 folgt nun abschließend die Tonikabekräftigung über den Terzton und Grundton mit vorausgehender chromatisch erhöhter unterer Nebennote *cis*, diesmal allerdings auf zwei 16tel und eine 8tel diminuiert. Hier zeigt sich wieder Michls Prinzip, das er auch schon in den ersten beiden Sätzen zur Genüge verwendete, nämlich bei substanzgleichen Motiven immer etwas zu variieren. Neben dieser Melodik und Harmonik unterstützt auch die dritte Komponente, der Rhythmus, den Wiedererkennungseffekt, ebenso wie das „volkstümliche“. Denn in dem 3/8 – Takt wird der eigentlich schon durch den Takt vorgegebene Tanzcharakter durch die überwiegende Verwendung des rhythmischen Musters einer Viertel und einer Achtel pro Takt noch mehr hervorgehoben, so dass die Akzentfolge immer schwer – leicht ist, wobei der große melodische Bogen auch auf Grund des Tempos ein ganztaktiges Gefühl anstelle einer Unterteilung in drei Achtel suggeriert.

Wie schon erwähnt wiederholt das Orchester dieses Ritornell, indem die Melodiestimme auf die erste Violine uminstrumentiert ist und die restlichen Streicher die Harmonie zusammen mit den Bläsern stützen, die hier wohl ein Paradebeispiel für die Pedalfunktion der Bläser zur Zeit der Vorklassik offerieren. Dadurch, dass die Bläser nun als Harmoniestütze dienen, ist zum einen ein Generalbassinstrument, das die Grundharmonien des Satzes liefert nicht mehr nötig (so finden sich bei Michl in der Klavierstimme anders als bei Mozart auch keine Generalbassziffern) und zum anderen werden durch das Wegfallen des Basso Continuo auch die Unterstimmen freier und können an der thematisch – motivischen Arbeit beteiligt werden.

Durch diesen periodisch-symmetrischen Aufbau des Refrains in zwei mal acht Takte und deren Wiederholung durch das Orchester, wodurch dieser Refrain sich noch fester verankert, ergibt sich für den „Gesamt“ - Refrain folgender großperiodischer Aufbau:

Solist		Orchester	
T. 1 - 8	T. 9 – 16	T. 17 – 24	T. 25 - 32
Vordersatz	Nachsatz	Vordersatz	Nachsatz
Gedanke a	Gedanke a*	Gedanke a	Gedanke a*

Dieser Refrain gliedert nun das gesamte Stück wie folgt:

T. 1 - 82	T. 83-204	T. 205-236	T. 237-335	T. 336-368	T. 368-433	T. 434-488
Refrain*	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain*

Ganz nach Definition erscheinen alle Refrains in der Grundtonart und im Prinzip unverändert mit Ausnahme des ersten und des letzten Refrains (daher auch die Kennzeichnung mit dem Asteriscus). Diese sind bei dem Orchesterteil um einen Anhang erweitert, wobei der Anhang des letzten Refrains den verkürzten Anhang des Anfangsrefrains darstellt. Somit sind die beiden „Randpfeiler“ der Rondoarchitektur etwas massiver.

Die Erweiterung des Anfangsrefrains besteht aus 51 Takten, die des Schlussrefrains aus 23 Takten. Beides sind keine periodisch steigerbaren Phrasen des „unverlängerten“ Refrains.

Dabei sind beide Erweiterungen, wie auch nicht anders von Michl zu erwarten, natürlich thematisch miteinander verwandt.

Nach der Kadenz des Orchesternachsatzes im Takt 32 sequenziert Michl diese Schlussformel aus den zwei 16tel und der Viertel in der Melodie, wobei er in der Schlusskadenz des Orchesternachsatzes die untere Nebennote *c* nie chromatisch zum *cis* erhöht - wieder als Prinzip der leichten Variation. So wiederholt sich die Schlussformel quasi in der Akkordumkehrung in der Terzlage und sofort schließen sich fünf musikalische Gedanken an, die oftmals ineinander übergehen, so dass der Schluss der einen Phrase gleichzeitig der Beginn der nächsten ist. Der erste musikalische Gedanke, den ich einmal mit **A** bezeichnen möchte, erscheint dem Hörer als ein erweiterter Kadenzgedanke. Harmonisch stellen Takt 35 bis Takt 45 nichts anderes dar als eine Kadenz in B-Dur mit dem Ziel auf einen Halbschluss, der im Takt 45 erreicht wird. Der harmonische Rhythmus ist ganztaktig und die Harmoniefolge lautet mit ihrer Funktion wie folgt:

T. 35	T. 36	T. 37	T. 38	T. 39	T. 40	T. 41	T. 42	T. 43	T. 44	T. 45
B	F ^{6/4} ₃	B	F ⁴ _{3/2}	B ^{6/8}	F ^{6/4} ₃	B	B ⁶	Es	e ^o	F
I	V ^{6/4} ₃	I	V ⁴ _{3/2}	I ^{6/8}	V ^{6/4} ₃	I	I ⁶	IV	#IV	V

Charakteristisch für diesen Gedanken sind die bis Takt 40 anhaltenden Sechzehntelrepetitionen auf *f* in der ersten Violine mit Orgelpunktcharakter, die ab Takt 41 in die zweite Violine wechseln. Allerdings ändern sich dann taktweise die repetierten Töne. Eine melodiose Stim-

me kann man in der ersten Klarinette finden, wobei dieser Stimme bis Takt 40 ein zwei Takte umfassendes rhythmisches und melodisches Schema zugrunde liegt. Das rhythmische Modell besteht aus einer Viertel und dann vier Achteln, das melodische aus einem Intervallsprung, wodurch eine harmonische Figurierung entsteht, und daraufhin drei Tonschritten. Der Sprung ist die ersten beiden Male abwärts gerichtet, beim dritten Mal aufwärts. Die Schritte gehen immer nach oben. Dabei fällt auf, dass diese Stimme mit den Stimmen der Viola und Violone, hier parallel in Oktaven geführt, die Schrittfigur in parallelen Terzen bzw. Sexten vollziehen, wodurch harmonisch doppelte Durchgänge entstehen. Auch der erste Teil des rhythmischen Elements wird in den tiefen Streichern gleichzeitig mit der Klarinette vollzogen, aber nicht parallel. Dadurch wird das rhythmische Modell unterstrichen, indem es in der obersten und der untersten Stimme gleichzeitig abläuft. Die zweite Klarinette vollzieht es zusammen mit den noch etwas sporadischer, da in Pedalfunktion einsetzenden Hörnern und die zweite Violine läuft an den Intervallschrittstellen parallel, allerdings in Sechzehnteln und eine Oktav tiefer zur ersten Klarinette. Somit ergeben sich vier Ebenen: Die erste mit der Melodie in der Klarinette und größten Teils parallel dazu geführt in der zweiten Violine, die zweite des stabilisierenden rhythmisch akzentuierten Orgelpunktes in der ersten Violine, eine dritte mit der Parallelbewegung zur ersten Klarinette in den tiefen Streichern und schließlich die als Harmoniestütze dienenden Hörner samt der zweiten Klarinette. Diese Ebenen ändern sich im zweiten Teil dieses A-Abschnittes etwas. Denn Viola und Violone bekommen nun wieder die harmoniestützende Stimme, was sicherlich im Bezug zu der Tatsache steht, dass die Harmonien nun auch ein bisschen reicher werden (cf. den doppeldominantischen, verminderten e-Moll-Dreiklang in Takt 44) bzw. ein gewisses Ziel ansteuern, während die erste Klarinette und erste Violine nach den zwei akkordischen Takten ab Takt 43 in Oktavverdoppelung parallel geführt werden und der Orgelpunkt in die zweite Violine wandert. Die Melodie besteht aus einer abwärts gerichteten Skala von *g* zu *a*, wobei der zweite Teil des Schemas aus der ersten Hälfte, nämlich die in Achtel schrittweise geführten Töne, beibehalten wird. Allerdings variiert Michl die Richtung und führt die Töne abwärts.

Im Takt 45 findet zum einen diese Phrase ihre halbschlüssige Beendigung, zum anderen aber entwickelt sich direkt aus dem Schlussston der zweiten Violine der neue musikalische Gedanke **B**. Bei diesem ist die zweite Violine motivführend, die übrigen Stimmen begleiten bis Takt 52 nur akkordisch. Formal besteht **B** aus drei Teilen, nämlich dem Soggetto, dessen Wiederholung von Takt 50 bis 52 und einer Überleitung, die direkt aus der noch nicht ganz beendeten Wiederholung erwächst. Dabei geht die Melodieführung bei der Überleitung auch in die erste Klarinette, das erste Horn und die erste Violine über, die parallel geführt werden und

ausgeterzt von jeweils dem zweiten Instrument ihrer Stimmgruppe, die auch alle untereinander parallel geführt werden. Durch diese Parallelführung der ersten Instrumente und die Auswertung durch die ebenfalls parallel geführten zweiten Instrumente wird die Überleitung über dem dominantischen Orgelpunkt *f* zwingender und zielgerichteter. Diese zwei Takte (53 und 54) möchte ich einmal als „Überleitungsgedanken“ bezeichnen. Harmonisch besteht der **B**-Gedanke aus einem Unterquintpendel mit Orgelpunktcharakter (diesen könnte man in der 2. Violine und im 2. Horn sehen), das wiederholt wird und eben diesem Orgelpunkt, so dass der ganze **B**-Gedanke als großer Orgelpunkt auf seine Auflösung in den Takt 55 als „retardierendes“ Element hinzielt.

Das melodische Motiv ist zweitaktig mit Auftakt, wobei das Hauptelement eine unbetonte Wechselnote mit der einen Halbton darunter liegenden Nebennote ist. Dieser Wellenbewegung folgt beim ersten Mal ein Sprung, beim zweiten Mal (Takt 48 auf 49) ein Schritt mit Quartsprung zurück in den Auftakt, der zugleich Bindeglied zur nächsten Phrase ist. Dieses zweitaktige Schema versetzt Michl sequenzartig, indem er es von *d* beginnen lässt und wiederholt daraufhin den so entstandenen Viertakter, wodurch eine symmetrische und periodische viertaktige Phrase entsteht. Allerdings führt er die letzte Wiederholung – wie schon erwähnt – nicht aus, sondern deutet den ersten Ton des letzten vierten Taktes zum ersten Ton des Überleitungsgedanken um, wodurch er die beiden Abschnitte ineinander verschmilzt.

Der ganze nun folgende Gedanke **C** spielt sich über dem tonikalen Orgelpunkt *b* ab, den die Violine und das erste Horn, teilweise auch das zweite Horn durchhalten. Auch dieser Gedanke gliedert sich in zwei Abschnitte, nämlich von Takt 55 bis 59 und von Takt 60 bis Takt 64, an den sich der schon bekannte Überleitungsgedanke von Takt 53 bis 54 anschließt. Dieser wird identisch übernommen mit Ausnahme des ersten Tones in den Violinen und in der Viola auf Grund des homogenen Anschlusses an die vorherige Phrase. Außerdem wird im weiteren Verlauf die Viola im Vergleich zur Parallelstelle oktaviert, aber das sind eigentlich Nebensächlichkeiten. Harmonisch bildet der erste Abschnitt zwei Oberquintpendel $B - F^7$, bzw. $I - V^7$ mit authentischer Auflösung im Takt 59, weshalb man wohl auch diesen Takt als Einschnitt empfindet.

Melodisch verwendet Michl in der ersten Violine die musikalische und typisch klassische Form der „Mannheimer Walze“. Betrachtet man die erste Violine, so hat man in diesen Takten ein Paradebeispiel für diese kompositorische Figur. Ab der Hälfte dieser Phrase verstärkt er die Walze, indem er die zweite Violine natürlich in Terzen zur ersten parallel führt. Die zweite Phrasenhälfte stellt ein Unterquintpendel dar. Damit entsteht ein schöner Kontrast zur ersten Phrase dieses Gedankenabschnittes, wobei der harmonische Rhythmus außer im ersten

Takt zweitaktig wird. Das Motiv, jetzt nur noch von der ersten Violine dargeboten, wechselt von der Walze zu einem markantem zweitaktigen Motiv, nämlich einem Trillermotiv und dann im Rhythmus einer Viertel und einer Achtel eine akkordische Figurierung der zugrunde liegenden Harmonie.

Nach dem bekannten Überleitungsmotiv folgt ein vierter und vorletzter musikalischer Gedanke **D**, der im Gegensatz zu den vorher gehörten Gedanken auf Grund der Kürze und der zugrunde liegenden Harmonie (wiederum ein Unterquintpendel, das B–Dur weiterhin stabilisiert) nicht zweiteilig erscheint. Direkt an diesen Gedanken schließt sich im Takt 73 wiederum zum dritten Mal der Überleitungsgedanke an, diesmal identisch der Version aus Takt 53 und 54. Motivisch ist dieser Gedanke mit dem **A**–Gedanken verwandt. Denn in der ersten Violine ist wieder der Orgelpunkt, diesmal über *b* in Sechzehnteltonrepetitionen zu finden. In diese Repetitionen steigt hier auch die zweite Violine ein, wobei alle zwei Takte der repetierte Ton geändert wird. Nach diesem Schema repetiert auch die Viola, allerdings in Achteln. Dabei fällt bei diesen beiden Stimmen auf, dass es sich um eine Wiederholung der Takte 59 bis 64 handelt, wodurch der Abschnitt auch mit **c**₂ motivisch verwandt ist. Da Michl aber diese beiden Überleitungstakte verwendet, gebe ich den Takten einen eigenen Buchstaben an Stelle von **c**₃, wobei der Orgelpunkt *b* Substanzgemeinschaft erzeugt. Die Melodieführung hat in diesen sechs Takten die Violone, die nach einer Dreiklangsbrechung entweder des zu Grunde liegenden B-Dur-Dreiklangs oder des Es-Dur-Dreiklangs¹⁸⁷ im nächsten Takt im beiden Dreiklängen gemeinsamen Ton *b* endet, der mit der unteren Wechselnote immer bekräftigt wird. Dabei ist das rhythmische Modell der Wechselnote stets zwei Sechzehntel und eine Achtel.

Mit dem letzten musikalischen Gedanken beendet Michl den erweiterten Refrain und lässt im Anschluss den Solisten mit dem ersten Couplet anheben. Dieser Gedanke **E** ist auf vielfältige Weise sehr signifikant. Zum einen wäre die kontinuierlich zurückgehende Dynamik, die Michl durch „*calando*“ angibt und noch dazu die genauen Stellen, an denen ein Piano bzw. ein Pianissimo erreicht sein soll. Zum anderen zeichnet sich diese Stelle durch die zwei „nachsschlagenden“ Achtel in den in parallelen Terzen geführten Violinen aus, wobei die Taktschwerpunkte durch die tiefen Streicher (wieder mit geteilter Viola) sowie durch die Bläser rhythmisch und harmonisch fixiert werden. Wie die Dynamik, so schraubt sich auch die Melodik nach unten, so dass man das Gefühl einer „umgekehrten“ „Mannheimer Walze“ hat.

¹⁸⁷ Hier ist vermutlich ein Fehler im Manuskript: Im Takt 69 muss die zweite Achtel *es* statt *d* sein.

Die beiden Achteln in den Violinen auf 2 und 3 eines jeden Taktes stellen harmonisch-akkordisch gesehen akkordische Figurierungen dar. Außerdem kann man einen symmetrisch periodischen Aufbau feststellen, denn von Takt 79 bis Takt 82 wiederholt sich in den beiden Violinen Takt 75 bis 78, allerdings eine Oktav tiefer.

Somit ergibt sich für die Erweiterung des ersten Refrains folgende Übersicht:

A		B			C			D		E	
a ₁	a ₂	b ₁	b ₂	ÜL	c ₁	c ₂	ÜL	d	ÜL	e ₁	e ₂
35-40	41-45	46-49	50-53	53-54	55-59	60-65	65-66	67-72	73-74	75-79	80-82
B	F (H)	F	F	dOP	B	B	dOP	B	DOP	B	B
I	V	V	V	V	I	I	V	I-IV-I	V	I-IV-I	I-IV-I

Wie schon bemerkt, ist auch der letzte Refrain etwas erweitert, allerdings nicht ganz so stark wie der erste. Sicherlich wollte Michl damit eine große Klammer schaffen und den Teil zwischen den beiden äußeren Ritornellen in eine zusammenhängende Einheit betten.

Das letzte Ritornell beginnt wie gewöhnlich im Takt 434 mit dem Vorder- und Nachsatz des Solisten, an dem sich die Wiederholung durch das Orchester anschließt. Wie auch schon beim Eröffnungsrefrain von Takt 33 bis 34 wiederholt Michl die Schlussformel als Bindeglied zum Anhang und bringt von Takt 468 bis Takt 476 eine Mischung aus dem **A**- und dem **D**-Gedanken, die ja ohnehin miteinander thematisch verwandt sind. Die Bläser verdeutlichen wieder durch ihre Pedalfunktion die zugrunde liegenden Harmonien (eine authentische Doppelwendung mit ganztaktigem harmonischem Rhythmus) und die erste Violine spielt in Sechzehnteltonrepetitionen wie bei **A** und **D** einen Orgelpunkt, den sie aber immer bei zu Grunde liegendem Dominantakkord von *b* zu *a* verlässt. Auch die zweite Violine repetiert wie bei **D** und wechselt den Ton alle zwei Takte. Die ersten drei Takte schließt sich die Viola dieser Repetition wie in **D** an, bis sie im vierten Takt parallel mit der Violone wie bei **A** geführt wird. Die Violinstimme dagegen stellt eine „Kompilation“ aus **A** und **D** dar, denn im zwei-taktigen Schema entspricht der erste Takt dem Schema des ersten Taktes von **A**, der zweite Takt eher dem Schema des zweiten Taktes von **D** auf Grund der Wechselnote. Dabei lässt sich dieser „Mischgedanke“ wieder in zwei Teile teilen, denn ab Takt 473 werden die ersten vier Takte wörtlich wiederholt.

Der zweite Gedanke der Erweiterung des Schlussrefrains von Takt 476 bis Takt 484 ist die wörtliche Wiederholung des **E** - Gedankens aus der Erweiterung des Eröffnungsrefrains, an dem noch weitere vier Takte angehängt werden, in denen das Stück, das durch dieses „calan-

do“ – Motiv ohnehin schon „ausläuft“ noch vollends im Pianissimo verebbt. Während ansonsten Solist und Orchester mit einem Bravourschluss beschließen, endet Michl zurückhaltend, aber in voller Größe.

Indem der melodische Fluss auf die zweite Violine in diesen Takten übergeht, während die übrigen Stimmen in Vierteln das harmonische Gerüst liefern, ist dieses Motiv eine Anleihe an den Gedanken **B** des Anfangsrefrains.

Nachdem nun die „motivischen Pfeiler“ des Satzes analysiert sind, geht es nun darum, die drei vorhandenen Couplets näher zu betrachten. Diese sind folgendermaßen verteilt:

T. 1 - 82	T. 83-204	T.205-236	T. 237-335	T.336-368	T. 368-433	T. 434-488
Refrain*	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain*
B	- > F	B	g -> B	B	~> c~> Es->	B

Eine theoretische Möglichkeit, um den Refrain noch mehr Kontur zu geben, wäre, die Couplets deutlich davon kontrastieren zu lassen. Dieses wäre auch Kennzeichen des klassischen Rondos, während bei barocken Ritornellen und den dazwischen liegenden Couplets auf Grund der Idee des barocken Fortspinnungstypus ja Substanzgemeinschaft bestehen kann.

Michls Rondo steht genau zwischen den beiden Epochentypen. Einerseits schließt sich jedes Couplet, das immer vom Solisten begonnen wird, homogen an das vorherige Ritornell an, da es das Kopfmotiv desselben aufnimmt und weiterverarbeitet. Aber es geht in dieser Weiterverarbeitung sehr viel freier weiter, als dass man Motivabschnitte auf schon erklangene Teile des Fortspinnungstypus im Refrain zurückführen könnte. Auch erscheinen im zweiten und dritten Couplet in den Orchesterzischenspielen stark zum Ritornell kontrastierende Gedanken (wie z.B. das Klarinettenmotiv in Takt 267 bis 276 oder der *Adagioteil* im dritten Couplet von Takt 316 bis Takt 335), so dass man Charakteristika beider Formtypen festmachen kann.

Stilistisch richtungsweisend zur Klassik ist bei Michl auch die Überleitung zu den wiederkehrenden Refrains. Im klassischen Rondo wird der Moment, in dem der Refrain wiederkehrt, zur charakteristischen Stelle. Während in der barocken Ritornellform Couplet und Ritornell ineinander übergehend oder unverbunden einander folgen, bereitet im klassischen Rondo eine Überleitung den Refrain wieder vor.

Eine solche Überleitung findet sich bei Michl vor allen Ritornellen. So wird im Takt 196 der zwischentonale Schluss *f* orgelpunktartig verlängert und zur Rückmodulation von eben

dieser zwischentonalen +1-Ebene zur Grundtonart in vier Takten verwendet, indem darüber Unterquintpendel stattfinden.

Auffällig ist allerdings, dass Michl durch diese Überleitung beinahe schon forciert, halbschlüssig zu enden. Denn er schließt das Pendel nicht authentisch zu B-Dur, sondern bleibt auf dem, durch das Pendel und die eingeführte Septe ab Takt 198 als nun nicht mehr zwischentonal, sondern dominantisch empfundenem F-Dur-Akkord stehen, verlängert ihn durch eine Fermate in allen Stimmen und verzögert die Auflösung bis zum ersten Schlag des ersten Refrainvolltaktes, so dass der Auftakt des Refrains noch dominantisch ist. Der Grund dieser Kompositionsweise wird noch ersichtlich werden.

Auch beim zweiten Couplet findet sich so eine Brücke, an der man sieht, dass es Michl um dieses retardierende Moment samt Spannungssteigerung vor der Wiederkehr des Refrains geht. Denn das Couplet endet in der Tonika B und die „Brücke“, die nur aus zwei Akkorden besteht, die einmal wiederholt werden, hat harmonisch nur den Sinn, vor dem Eintritt des Refrains wieder einen Halbschluss zu erzeugen. Der erste Akkord stellt nämlich einen ganz verminderten Septakkord über *e* dar, der sich authentisch wie zu erwarten in die Dominante F auflöst, wodurch im B-Dur-Kontext eine authentische Doppelwendung mit einer hochalterierten doppeldominantischen vierten Stufe ergibt. Diese Wendung wird nun als „Echo“ (vom Piano ins Pianissimo) wiederholt und Michl verzögert die Auflösung wieder durch einen mit einer Fermate „eingefrorenen“ Dominantakkord. An diesen beiden Fermatenpunkten wäre nun für die Interpretation auch eine improvisierte Kadenz anzunehmen, die den Wiedereintritt des Refrains und der Grundtonart mit virtuosen Spielfiguren noch etwas hinauszögern würde. Ich bin sicher, Michl hat diese Stellen, sollte er der ausführende Solist gewesen sein, dazu genutzt. Zum einen, da sich an diesen Stellen in allen Stimmen, auch in den ohnehin vorher und nachher pausierenden Bläsern (cf. Takt 433) die Fermaten befinden, zum anderen, weil es auch ein Zeichen der Zeit war und, zieht man einen Aspekt des Vergleiches mit Mozarts Klavierkonzert in B schon mal vor, auch Mozart jede Überleitung zum Wiedereintritt des Refrains mit einer Kadenz versehen hat, wobei die letzte sogar im Original erhalten ist.

Vor dem Eintritt des letzten Refrains findet sich nach einer längeren umspielten Kadenz auch eine Fermate, diesmal aber auf einem tonikal B-Dur-Akkord und nicht auf einem dominantischen F-Dur-Akkord. Dadurch wird allerdings schon etwas von der Spannung weggenommen, da diese „*Cadenza*“ nun auch bereits in B steht, bzw. vorher abkadenziert wurde und nicht, wie bei vorherigem Couplet, eine harmonische Brücke zu einem Halbschluss in F komponiert wurde. Andererseits könnte Michl damit dem Zuhörer signalisieren wollen, dass nun das Stück zu Ende ist, da der Schluss des Couplets auch in der Grundtonart steht und somit

der tonartliche Bogen, den der Solist und das Orchester in diesen Zwischenteilen gestreift hat, wieder in der Tonart, wovon sie im ersten Couplet ausgegangen sind, beendet wird.

Die Zwischenteile zwischen den Refrains sind, wie schon erwähnt, so gestaltet, dass der Solist seine technische Brillanz zeigen kann. Sie beginnen alle thematisch, nicht kontrastierend und entwickeln sich dann logisch homogen weiter.

Das erste Couplet erstreckt sich von Takt 83 bis Takt 204, also über 121 Takte und ist somit das längste. Das Spiel des Solisten wird einmal durch ein Orchesterzwischenstück unterbrochen, bei dem auch die sonst bis zu den letzten vier überleitenden Takten schweigenden Bläser beteiligt sind, weshalb ich denke, dass es von formaler Bedeutung ist.

Somit ergibt sich folgender Aufbau:

Takt 83 – 147	Takt 148 – 167	T. 168 – 196	T. 197 – 204
Solistenpart	Orchesterzwischenstück	Solistenpart	Überleitung
B (modul. nach:)	F	F	F (zu dominant. F ⁷)

Der erste Solistenteil dieses ersten Couplets ist in den Schluss des erweiterten Anfangsrefrains verschoben, so dass der Übergang fließend ist. Dieser homogene Übergang wird auch durch motivisch–thematische Verwandtschaft des Solistenparts mit dem Refrainthema erreicht. Denn wie der Refrain, so ist dieser Anfang von Takt 83 bis 98 des Solistenparts periodisch in zwei Achttaktphrasen teilbar, von der die erste ihrerseits wieder aus zwei Viertaktphrasen aufgebaut ist. Dabei steht die erste Viertaktphrase von Takt 83 bis 86 in unmittelbarem thematischem Bezug zum KopftHEMA des Refrains. Nach dem identischen Auftakt in der rechten Hand des Solisten folgt ein von oben nach unten gebrochener B-Dur Dreiklang, wobei die Ecktöne im ersten und zweiten Takt auch mit der entsprechenden Stelle im Refrain identisch sind. Nach einer über zwei Takte verteilten Wellenbewegung vom Dreiklangsterzton durchgängig zum Quintton und zurück werden diese vier Takte wiederholt und so zur ersten Achttaktphrase ergänzt. Die nachfolgenden acht Takte sequenzieren ein Motiv, das aus dem Auftakt und einer abwärtsgerichteten Skala aus drei Tönen besteht, die man als Spiegelung von z.B. Takt 86 des ersten Abschnittes sehen könnte, mit anschließender abphrasierender Viertel. Dieses Modell wird dreimal wiederholt und führt direkt in den nächsten Gedanken über.

In diesen Takten bricht die linke Hand im Übrigen stets die zu Grunde liegenden Harmonien teils auch in latenter Zweistimmigkeit wie z.B. im Takt 86 parallel zur Oberstimme, was als eine Variante der Akkordrepetitionen des Refrains gedeutet werden kann. Bis zum nächsten

Orchesterzwischenpiel entwickelt nun der Solist unter stetiger Streicherbegleitung, die in verschiedenen rhythmischen Varianten sehr abwechslungsreich die zu Grunde liegenden Harmonien darstellen - dadurch wird die linke Hand des Solisten etwas von der Funktion als harmoniegebende Stimme entlastet - die vorgegebenen Motive, variiert diese zu neuen Motiven und fügt alte und variierte zu neuen zusammen. Dieses Prinzip ist aus den vorhergehenden Sätzen schon zur Genüge bekannt.

Dabei kann man in der Musik Michls die Kunsttechnik der Vorklassik, die es auch in der Architektur gegeben hat, wiedererkennen. Wie ein Stuckateur verschiedenen Rokokomotive als aneinandersetzbare Kleinteile hat, die in ihrer zusammengesetzten Gleichheit dann den ganzen ausgezierten Raum ergeben, und die sich alle ähneln, aber nicht identisch sind, so verfährt Michl kompositorisch mit Motivbausteinen, die entweder zwei, drei, vier oder acht Takte umspannen und dann von einem anderen abgelöst oder mit sich zu einem neuen verbunden werden.

Was ich allerdings bei Michl sehr gelungen finde, ist, dass er diese unterschiedlichen Motivabschnitte auch durch die Streichorchesterbegleitung kennzeichnet. So begleiten die Streicher, wenn ein neuer Motivabschnitt kommt, mit einer neuen Rhythmik oder pausieren diese Phrase. So ergeben sich, ohne sich im Detail mit einer übergenauen Analyse verlieren zu wollen, folgende Abschnitte:¹⁸⁸

Takt 93 – 104	a	Begleitmotiv in der linken Hand aus zwei Terzen jeweils auf 1 und 3 pro Takt; rechte Hand: Tonleiterlauf und Sprung, ab 103 zwei Sprünge
Takt 105 – 108	b	Tonleitersegment von <i>d</i> zu <i>f</i> im Oktavgriff in der rechten Hand
Takt 109 – 114	c	Brechung des Oktavgriffes in der rechten Hand, latente Zweistimmigkeit in der linken Hand mit Parallelführung in der Unterstimme zu den Oktavbrechungen
Takt 115 – 118	d	Im Oktavgriff Terzen abwärts pro Takt mit zwei 16tel – Schritten auf 3
Takt 119 – 124	c*	c – Variation, aber diesmal Motiv aufwärts
Takt 125 – 128	e	Soggetto im Takt 124; latente Zweistimmigkeit in der linken Hand
Takt 129 – 132	e*	Sequenzartige Fortführung des e – Soggettos bei beibehalte-

¹⁸⁸ Die Kleinbuchstaben sind als Übersichtshilfe gewählt und stellen keinen Bezug zu evtl. gleichen Großbuchstaben im Refrain dar, sondern gelten nur für dieses erste Couplet zur Veranschaulichung!

		ner Begleitung
Takt 133 – 136	f	Dreiklangsbrechung mit angebundener unterer chromatisch erhöhter Nebennote
Takt 137 – 140	e*	Gebrochener Dreiklang nach unten und e – Soggetto
Takt 141 – 144	g	„Laufwerk“ abwärts
Takt 144 -147	f*	Gebrochener Dreiklang, diesmal mit harmonischer Figurierung; Begleitung vom Schema her wie f

Anhand dieser Übersicht lässt sich transparent nachvollziehen, wie durch Variation und Motivverknüpfung die Solistenpassage fortgesponnen wird, und wie so ein aus kleinen Versatzstücken bestehendes Ganzes entsteht.

Hinzuweisen ist noch auf den Takt 105, da ab diesem sich die Modulation in die +1-Ebene durch die Einführung des Leittons *e* statt *es* vollzieht. Diese neue Zwischentonika wird im Nachhinein durch ständige Unterquintpendel, die das harmonische Grundprinzip der Takte bis zum Orchesterzwischenpiel darstellen, bestätigt.

Das nachfolgende Orchesterzwischenpiel teilt die erste Solistenpassage. An diesem Abschnitt von Takt 148 bis Takt 167 sind nun auch wieder die Bläser beteiligt, allerdings in Pedalfunktion. Nur mit dem Auftakt zu Takt 165 scheren die beiden Klarinetten aus dieser Funktion aus und werden parallel zu erster bzw. zweiter Violine, allerdings eine Oktave höher, geführt. Thematisch bezieht sich dieses Zwischenpiel auf das Thema, denn die signalhafte Quarte des Kopfmotivs wird wieder in der ersten Violine aufgegriffen, aber im Kontext eines gebrochenen F-Dur Dreiklanges weitergeführt. An diese ersten zwei Takte Dreiklangsbrechung folgen zwei Takte mit dem sequenzartig versetztem „Doppelschlag – Motiv“, das schon aus dem zweiten Satz bekannt ist und wohl eine „Standardformel“ bei Michl darstellt. Es folgt eine achttaktige Phrase, periodisch aufgebaut aus zwei Viertaktern, wobei der zweite lediglich die identische Wiederholung des ersten darstellt. Das Motiv, natürlich wieder mit dem Refrain verwandt, nimmt Michl vom rhythmischen Modell her aus dem Anfangsgedanken **A** des Anhangs im ersten Orchesterrefrain (T. 35–36). Allerdings gestaltet er die Achtel – Dreiergruppe im zweiten Takt als Wechselnoten – Gruppe, nicht als Durchgangsgruppe. An diese zwei Takte fügt er das Modell des letzten Taktes des Refrains an (Viertel und zwei Sechzehntel), hier allerdings als harmonische Figuration im Gesamten aufzufassen, nicht als zwei dreiklangseigene Töne mit unterer Nebennote. Diese Formel ist zumindest durch ihre Wiederholung als „Brücke“ zum Refrainanhang des Orchesters schon in den Vor-

dergrund gerückt und kann so erneut erkannt werden. Die nächsten vier Takte sind nochmals periodisch gebaut, da die zweiten zwei Takte eine sequenzierte Verschiebung der ersten beiden Takte sind. Auch in dieser Phrase liegt die Melodie wieder in der ersten Violine, während die übrigen Streicher, wie in diesem Zwischenspiel stets, durch Tonrepetitionen mit der zu Grunde liegenden Harmonie begleiten. Dabei besteht das Motiv aus einer punktierten Viertel und abermals dem „Doppelschlagmotiv“. Die folgenden, dieses Zwischenspiel beendenden vier Takte stellen eine Kadenz in der Zwischentonika „F“ dar (zweiter Teil der authentischen Doppelwendung).

Bis zum nächsten Refrain folgen nun wieder 36 Takte Solisten – Couplet, von den Streichern begleitet, wobei die letzten acht Takte die oben schon analysierte Überleitung darstellen.

Das zu Grunde liegende Prinzip der thematisch – motivischen Arbeit ist dasselbe, wie vor dem Zwischenspiel, mit der Ausnahme, dass der Solist mit einem freien Motiv einsetzt, das keinen großen thematischen Bezug zum Refrain hat. Auch hier lassen sich die 36 Takte in kleine Taktphrasen teilen, nicht zuletzt durch die nochmals im Detail kontrastierende Streicherbegleitung:

Takt 168 – 171	h	„wellenförmig geführte“ Sechzehntel, dann gebrochene Akkorde mit stets einem „zurück gebogenem Ton“ in der rechten Hand
Takt 172 – 179	i	chromatisch abwärts geführte Achtellinie, dann untere Nebennote mit Antizipation in rechter Hand (cf. 2. Satz, T. 84); periodischer Aufbau mit identischer Wiederholung ab T. 176
Takt 180 – 183	k	Viermalige Sequenz des ersten Taktes nach oben, Parallelführung der beiden Hände in Dezimen
Takt 184 – 187	e**	gebrochene Dreiklänge abwärts (cf. 134, aber akkord-eigene Figuration) mit Kadenz
Takt 188 – 191	e*#	Schema von e** gespiegelt, da aufwärts mit abkadenzierender Floskel im letzten Takt
Takt 192 – 196	e*#	identische Wiederholung der vorherigen vier Takte
Takt 197 – 204		Überleitung

Das zweite Couplet gliedert sich wie folgt:

Takt 237 – 268	Takt 269 – 276	Takt 277 – 315	Takt 315 – 335
----------------	----------------	----------------	----------------

Solist	Orchester (Klarinettensolo)	Solist	Orchester (Klarinettensolo)
			Adagio
g	B	B -> g	B

Im zweiten Couplet bringt Michl eine Themenvariante in der parallelen Molltonart g-Moll (Charaktervariation). Nach dem charakteristischen Auftakt folgt eine 15taktige zweistimmige Phrase mit dem Quartmotiv aus dem Refrain und dem typischen Rhythmus einer Viertel und Achtel allerdings im ohne Überleitung verbundenem g-Moll Kontext.

Pianoforte

Pf.

Pf.

Pf.

„*Minore-Variation*“ des Refrains (Klavierstimme)

Während jedoch das Refrainthema fallenden Charakter hat, schraubt sich dieses Thema nach oben, bevor es wieder abfällt. Diese Rückung in die parallele Molltonart wird aber im weiteren Verlauf durch ein Oberquintpendel bestärkt und so nachträglich gefestigt. Die Begleitung der harmoniestützenden Stimme ist diesmal in gebrochenen Dreiklängen im Achtelrhythmus.

Nach diesen 15 Takten, die man in 7 und 8 teilen kann, fährt Michl im gewohnten Kompositionsmuster fort. Interessanterweise finden sich nun auch thematische Anklänge an das erste

Couplet. So gliedern sich die Takte 252 bis zum Orchesterzwischenpiel im Takt 269 wie folgt:

Takt 252 – 255	f*	Gebrochener Dreiklang mit harmonischer Figurierung
Takt 256 – 259	d*	Im Oktavgriff Terzen abwärts, aber auf Schlag 3 nur Achtel statt zwei Sechzehntel, Unterstimme parallele Dezimen mit hinauf gebogener Oktave und betonte Wechselnote
Takt 260 – 261	a*	Variante des a -Motivs, v.a. linke Hand
Takt 262 – 263	g*	Wiederaufnahme des g -Gedanken
Takt 264 – 268	f**	Wiederaufnahme des f -Gedanken, zweimalig zum Abkadenzieren nach g-Moll

An diesen Solistenpart schließt sich wieder ein Orchesterzwischenpiel, wobei dieses Mal die Melodie erstmalig in der ersten Klarinette liegt. Diese acht Takte Zwischenpiel lassen sich in zwei mal vier Perioden einteilen, wobei, auch wenn die erste Periode nicht halbschlüssig endet, so doch ein Gefühl von Vorder- und Nachsatz erzeugt wird. Dies erreicht Michl wieder durch das Enden in der Mitte in der Terzlage, wobei die Terz nachträglich durch die untere betonte chromatisch erhöhte Nebennote erreicht wird. Dieses Prinzip ist aus dem Refrainkopf noch gegenwärtig.

Die Streicher bilden zusammen mit dem Horn und der zweiten Klarinette die harmonische Basis, über der die erste Klarinette ihre Melodie ausbreitet. Dabei werden die Streicher in punktierten Vierteln, was auch dem harmonischen Rhythmus entspricht, (überwiegend) schrittweise in vier Takten nach oben geführt, was in den zweiten vier Takten der Periode wörtlich wiederholt wird. Harmonisch gesehen vollzieht sich eine authentische Doppelwendung mit der Stufenfolge I – IV – V – I in B-Dur, das ohne eigene Modulation an den vorherigen g-Moll Teil angeschlossen wurde und somit im Nachhinein zweimal bestätigt und stabilisiert wird.

Auch wenn, wie erwähnt, harmonisch kein Halbschluss die Trennung zwischen Vorder- und Nachsatz vollzieht, so ist es die Melodiestimme (wie auch schon beim Refrain). Nach dem charakteristischen Auftaktmotiv folgt der ebenfalls thematische und charakteristische Quartsprung zum Dreiklangsgrundton, der eine Viertel lang gehalten wird, um dann in zwei Sechzehntel abwärts in einer Dreiklangsbrechung fortzuschreiten. Nach diesen dem Refrainkopf

entlehnten Takten folgt ein Takt, in dem zweimal der Akkordquintton durch die chromatisch erhöhte untere Nebennote angespielt wird, ehe im nächsten Takt ein Skalenausschnitt mit anschließender harmonischer Figuration in den Halbschluss mündet. Dieser wird durch den chromatischen Seufzer von unten suggeriert, der den Grundton nachträglich instabil einführt. Daraufhin folgt eine Wiederholung der ersten zwei Motivtakte, wobei dann die Melodie im dritten Takt kadenzierender abbiegt, indem die abwärts geführte Skala fortgeführt wird und direkt in den Grundton mündet.

Nach diesem Zwischenspiel folgt ein weiterer Solistenteil, der sich in der Grundtonart B-Dur anschließt, aber wieder ab Takt 298 nach g-Moll in die parallele Molltonart zurückmoduliert. Dies geschieht durch die Einführung des verminderten Septakkordes über *fis*, der im authentischen Sekundschritt nach g-Moll aufgelöst wird und somit auch auf Grund der Wiederholung mit g-Moll ein Untersekundpendel darstellt. Der weitere harmonische Verlauf bis zum nächsten Orchestereinsatz im Takt 316 besteht dann harmonisch weiter aus dem Oberquintpendel in g-Moll.

Motivisch spinnt Michl den Satz so weiter:

Takt 277 – 281	c*	cf. T. 119 ff. Brechung der Oktavgriffe aufwärts; linke Hand aber Tonleitermotiv abwärts in Gegenbewegung
Takt 282 – 283	a*	Variante des a – Gedanken (v.a.) linke Hand, aber abwärts gerichtet
Takt 284 – 291	l(e*)	zweiteiliges Motiv in der rechten Hand aus dem Klarinetten-solo (T. 285=270) und dem e* Motiv (T. 286~126); Periodischer Aufbau durch identische Wiederholung ab Takt 288
Takt 292 - 295	e*	Reduzierung auf e* - Motiv
Takt 296 – 297	g*	cf. T. 144 ff.
Takt 298 – 301	m	neues Element: Tonleiterlinie in der einen Hand gegen Akkord in der anderen mit taktweiser Stimmenvertauschung harmonisch gesehen Wiederholung ab Takt 300, aber andere Töne in der rechten Hand.
Takt 301 – 308	a [#]	Variante von a mit Stimmentausch, wobei die Terzen in der Oberstimme nun nicht mehr Achtel, Pause, Achtel, sondern Viertel und Achtel rhythmisiert sind; dritter Phrasentakt nicht aus a , sondern Kadenzfloskel;

		Wiederholung der drei Takte 302 bis 304 ab Takt 306, wobei Takt 305 einen Überleitungstakt bildet, wodurch kein periodischer Aufbau entsteht.
Takt 309 – 310	g	identische Übernahme der Takte 262 und 263
Takt 311 – 315	f*	identische Übernahme der Takte 264 – 268

Ab Takt 316 bringt Michl nun ein zweites Orchesterzwischenpiel, an das sich (evtl. mit Solistenkadenz) der nächste Refrain anschließt. Hier sehe ich das Prinzip des klassischen Rondos beabsichtigt, nämlich den Kontrast zwischen Refrain und Couplet. Dieser Orchesterteil von Michl erhält nämlich eine neue, zum übrigen Stück ganz kontrastierende Tempobezeichnung, nämlich *Adagio*. Motivisch und harmonisch stellen diese 20 Takte ein retardierendes Moment zur Spannungssteigerung dar, bis der Refrain wieder einsetzt.

Während der Solist mit zwei bestärkenden authentischen Doppelwendungen der Stufenfolge IV – V – I vor diesem Abschnitt in g-Moll abkadenziert, setzt Michl diesen Teil kontrastierend in B-Dur dem anderen gegenüber, in dem keine Modulation von g-Moll nach B-Dur stattfindet, sondern beide Tonarten nebeneinander gesetzt werden und das B-Dur, wie inzwischen schon üblich, erst im nachhinein bestätigt wird. Betont wird dieser Kontrast zwischen dem Solistenteil und dem Orchesterzwischenpiel auch durch den ersten Akkord des Orchesters. So ertönt nach einem Viertelschlag g-Moll und einer Achtelpause ein F-Dur-Quintsextakkord, also der Dominantakkord einer noch nicht bestätigten Tonika. Erst der zweite Akkord ist die neue Tonika B-Dur, die nun rückwirkend durch die Harmoniefolge $F_2 - B^6 - F_5^6 - B - F$ firmiert wird und gleich nach dieser Bestätigung halbschlüssig auf F endet. Im Takt 320 und Takt 321 folgt dann die Auflösung durch den authentischen Hauptschritt von der Dominante F zu der Tonika B beim Taktwechsel, was in den Takten 322 bis 323 wiederholt wird. Auch bei den Takten 328 bis 329 und an der Analogstelle 330 bis 331 wird eben dieser authentische Hauptschritt wie ein Ausrufezeichen der Tonika in den Raum gestellt, ehe nach einer authentischen Doppelwendung von Takt 332 bis 333 die oben schon beschriebene Überleitung zum Refrain folgt, die auf einen Halbschluss in F hinzielt.

Auch bei diesem Zwischenpiel ist die erste Klarinette wieder melodieführend. Erste und zweite Violine, sowie erstes und zweites Horn suggerieren zwar die ersten vier Takte eine Parallelführung eine Oktave tiefer, halten davon aber im weiteren Verlauf Abstand und erste und zweite Violine laufen erst wieder in den letzten vier Takten eine Oktave tiefer parallel mit den Klarinetten. Ansonsten haben die Streicher ein Begleitschema, das sich rhythmisch durch

zwei auftaktige Achtel zur Viertel auf dem ersten Schlag im nächsten Takt charakterisieren lässt.

Das Klarinettensolo gliedert sich wieder in kleinere Motivabschnitte auf, nämlich Takt 316 bis 319, Takt 320 bis 321, Takt 322 bis 323, Takt 324 bis 327, Takt 328 bis 329, Takt 330 bis 331 und Takt 332 bis 335. Dabei kommt zuerst ein Hauptgedanke, der dieses Zwischenspiel charakterisiert und von dem dann die letzten zwei Takte abgespalten werden (Takt 318 und 319) und dann figuriert wieder aufgenommen werden (Takt 320 und 321), wobei dieser abgeleitete Gedanke zur Festigung gleich noch einmal wiederholt wird (Takt 322 bis 323 mit Tonrepetition bei den letzten drei Sechzehnteltrioleten statt Skalenausschnitt), bis der Abschnitt im Takt 324 in einem halbschlüssigen Abgesang endet. Indem nun dieses figurierte Motiv wieder aufgenommen (Takt 328 bis 329) und wiederholt wird, bis es diesmal ohne Abgesang abkandenziert und im Takt 333 in die oben schon besprochene Überleitung mündet, entsteht in etwa ein Vorder- und Nachsatzgefüge, das aber nicht periodisch aufgebaut ist und so nur durch den Halbschluss im Takt 327 und die soeben aufgeführte motivische Arbeit erwartet wird. Eine ABA- oder Rondoform in der Mikrostruktur des zweiten Couplets liegt nicht vor.

An dieses Klarinettensolo schließt sich der Refrain an und nach diesem ab Takt 368 das dritte und letzte Couplet mit folgendem Großaufbau:

Takt 368 - 399	Takt 400 – 403	Takt 404 – 433
Solist	Orchester (Klarinettensolo)	Solist
B → c	Es	Es → B

Vor der näheren Untersuchung der Harmonik dieses letzten Couplets soll der Blick auf eine andere Auffälligkeit gerichtet werden, die sich aus der oben abgebildeten Schematik ergibt. Dieses Couplet ist ebenso wie das erste dreiteilig, wobei ein Orchesterzwischenpiel zwei Solistenblöcke gliedert. So läge die Vermutung einer ABA-Form hier ebenso wie eine gewisse Taktproportion nahe. Motivisch lässt sich diese ABA-Form jedoch nicht belegen. Im ersten Ritornell folgen 19 Takte Zwischenpiel einem 64 taktigen Solistenpart. Den dritten Teil bilden wieder 28 Takte Solisten. Das dritte Couplet besteht aus 31 Solistentakten, gefolgt von 3 Takten Zwischenpiel und 29 Takten wieder Solisten. Zieht man nun noch zum Vergleich das zweite Couplet heran, so stellt man fest, dass dieses (ohne den *Adagiot*eil) zum einen auch diese Gruppenfolge Solo – Tutti – Solo hat, zum anderen auch das Verhältnis von 31 : 7 : 38 Takten. Zwar bekommt man keine eindeutige Zahlenproportion zwischen den Teilen hin, aber ein gewisser gleicher Aufbau zwischen den Teilen ist nicht zu verleugnen, zumal der mittlere

Teil – das Orchesterzweischenspiel – stets der deutlich kürzeste ist und der erste stets der längste. Da dies drei Mal der Fall ist, muss meiner Meinung nach auch dahinter ein Intention Michls stehen.

Während die bisherigen Ritornelle harmonisch eher schlicht angelegt waren, wird es hier im letzten Couplet „farbiger“. Der Solist beginnt in der Tonikatonart B-Dur, die durch den Refrain ja schon im Raum steht. Ab Takt 380 weicht er nach c-Moll aus über den verminderten Septakkord über *h*, welcher Grundton durch chromatische Alteration des vorherigen *b* im B-Dur-Kontext erreicht wurde. Nach bestätigenden Oberquintpendeln in den Takten 384 bis 393 und einem Unterquintpendel von 394 bis 396 zur völligen Fixierung der neuen Zwischentonika, wobei der harmonische Rhythmus der ganzen Phrase bisher ganztaktig ist, beendet Michl auch diesen Solistenabschnitt mit einer authentischen Doppelwendung im Takt 398 mit der Stufenfolge IV - V in c-Moll im Takt 399.

An dieses zwischentonalische c-Moll schließt Michl nun direkt Es-Dur für ein viertaktiges Orchesterzweischenspiel an, bei dem die erste Klarinette wieder melodieführend ist. Die vier Takte bilden harmonisch gesehen eine authentische Doppelwendung mit ganztaktigem harmonischem Rhythmus. Die Stufenfolge ist I – II⁶ – V - I. Nachdem Es-Dur als neue Zwischentonika stabilisiert wurde, fährt auch der Solist in dieser Tonart mit seinem letzten Coupletabschnitt fort. Er verlässt aber Es-Dur schon nach nur vier Takten, indem er im Takt 408 das *a* nicht mehr zum in Es gleittönigen *as* alteriert, sondern bei einem *a* belässt, was nun im F-Dur Akkord wieder Leitton zu B-Dur darstellt. Somit geben diese drei Akkorde Es – F – B eine authentische Doppelwendung in B-Dur wieder. Die Modulation vollzieht sich also durch Umdeutung des Es-Dur Akkordes von der ersten Stufe der alten Zwischentonika Es zu der zweiten Stufe in der Grundtonika B. Diese Tonart verlässt Michl nun nicht mehr, sondern bestätigt sie während der restlichen Solistenpassage erst noch einmal mit einem Oberquintpendel (T. 411–413) und im weiteren Verlauf mit einer authentischen Doppelwendung mit der Stufenfolge I – IV⁶₅ – V⁷ – I wie z. B. in den Takten 422 – 425 oder den Schlusskadenz IV⁶ – V⁶₄ ⁵₃ – I (Takt 428 und 432). Somit kann der Refrain ein letztes Mal in ein schon vorbereitetes und stabilisiertes tonales Feld einsetzen. Thematisch ist die mit dem Refrain gemeinsame Substanz am geringsten. Der Solist beginnt zwar wieder mit dem typischen Auftakt – Doppelschlag, aber der folgende noch thematische Quartsprung geht nicht aufwärts, sondern abwärts. Damit verringert sich die Substanzgemeinschaft des Couplets beginnend mit dem Refrain und zunehmend von Couplet zu Couplet. Dieses Kopfmotiv wird unter der Begleitung der linken Hand des Solisten, die der linken Hand aus Takt 105 entlehnt ist, fortgesponnen, indem der charakteristische Auftakt beibehalten wird und eine melodische Linie von *c* über *d* (Hauptnote

im Auftakt) zu *es* und erneut von *d* zu *f* sowie hierauf abwärts geführt wird (bis Takt 372). Diese vier Takte werden daraufhin identisch wiederholt, worauf sich an dieses Kopfmotiv des dritten Couplets wieder mehrere motivische Kleinabschnitte reihen. Ab Takt 376 wird das Prinzip von Takt 298 wieder aufgegriffen, wobei je zwei Takte, die das Motiv ausmachen, immer wiederholt werden. So findet sich das Motiv vier Takte in einem *Es* Kontext, vier in dem Kontext eines verminderten *h*-Septakkordes. Ab Takt 384 greift der Solist ein Motiv aus dem Kopfgedanken des dritten Couplets wieder auf, nämlich den Auftakt und die Tonlinie aus drei Achteln, die jetzt aber nicht wie stets in der vorherigen Phrase abwärts, sondern diesmal aufwärts geführt werden. Dieses zweitaktige Motiv wird noch einmal sequenziert und nach dieser motivischen Viertaktphrase schließen sich zwei Takte mit einem gebrochenen Akkord erst nach oben, dann nach unten in der rechten Hand an. Diese zwei Takte werden identisch wiederholt und im Anschluss daran noch einmal der erste Takt, aus dem Michl im Takt 394 abbiegt und wieder ein bekanntes Motiv aufgreift. Denn die Melodie in der rechten Hand erinnert stark an den Takt 126 im ersten Couplet, nur hier ohne Unterteilung der ersten Note in eine antizipierende Sechzehntel. Auch die linke Hand entspricht dem Schema in Takt 126 ff. nach diesen zwei „Zitattakten“, die zur Bekräftigung noch mal wiederholt werden, kadenziiert der Solist ab und übergibt für vier Takte an das Orchester und hier an die erste Klarinette, die motivisch eine nicht direkt ableitbare und so kontrastierende Melodie einwirft.

Der erste Viertakter des letzten Solistenabschnittes stellt motivisch eine Verbindung zum Beginn dieses Couplet dar. Denn aus diesem nimmt Michl den charakteristischen Auftakt und die drei Achtel (cf. Analogstelle Takt 370 f.), aber natürlich bringt Michl auch hier eine kleine Variation, nämlich die drei Achtel stellen keine schrittweise fortfahrende Auf- oder Abwärtsbewegung dar, sondern eine Wechselnotenfigur. Dieses zwei Takte umfassende Motiv wird identisch wiederholt, ehe Michl zusammenfassend noch einmal einen thematischen Bogen sowohl zum ersten Couplet als auch zum zweiten spannt, indem er Motiveinheiten aus beiden zum Schluss noch einmal bringt. Für mich ist das der Beweis, dass es Michl schon um eine großformale Gesamtkonzeption geht und dass das Aneinanderreihen der kleinen motivischen Versatzstücke nicht wahllos oder willkürlich geschehen ist. So schließt sich auch in den Couplets eine große Klammer, da man in Takt 408 und 409 den Takt 119 (*c** - Gedanke) noch einmal hört, der zur Bekräftigung gleich noch einmal wiederholt wird und an den noch mal der erste Takt angeschlossen wird, der aber im nächsten Takt anders weitergeführt wird. Die Takte ab 413 stellen nämlich die Wiederaufnahme des Motivs aus Takt 105 (im ersten Couplet) dar, diesmal allerdings „zweifach gespiegelt“, da die Stimmen vertauscht sind und so die nun in der Unterstimme in Oktaven geführten Tonleitersegmente nicht aufwärts, sondern ab-

wärts geführt werden. Nach vier Takten wiederholt sich diese thematische Reminiszenz, aber wieder leicht variiert, indem die Stimmen wieder getauscht sind, so dass die Stimmenverteilung wie in der Ausgangslage erscheint. Dieses Motiv stellt nicht nur eine Verbindung zum ersten Couplet dar, sondern auf Grund der intensiven thematischen Verflechtungen dieses Satzes, was spätestens jetzt auf alle Fälle klar werden muss, auch zum Beginn des dritten Couplets und zum zweiten Couplet. Denn der Beginn des dritten Couplets verwendet in der linken Hand des Klaviers diese Sechzehntelfigur aus einem Oktavsprung, einer betonten Wechselnote und einem Nonsprung abwärts mit anschließender Oktav aufwärts, das im Takt 413 in der Oberstimme, im Takt 417 in der Unterstimme, wo es ebenfalls im Takt 105 steht, erscheint als Begleitung. Daher wird jetzt auch die Verwandtschaft zwischen der Fortspinnung des Kopfmotivs im ersten Couplet und des direkten Kopfmotivs des dritten Couplets deutlich. Da dieses Motiv variiert im Takt 256 im zweiten Couplet verwendet wird, sind auch diese Couplets miteinander verwoben. Nach Takten solch komplexer thematischer Beziehungen folgen vier Takte „Laufwerk“ über der oben geschilderten authentischen Doppelwendung und ab Takt 425 das abkadenzierende Schlussmotiv, das dem Hörer schon aus Takt 188 ff. (Ende des ersten Couplets) und verkürzt aus Takt 253 und somit wieder aus Takt 264 ff. (Ende des ersten Coupletabschnittes im zweiten Couplet vor dem ersten Orchesterzwischenstück) bekannt ist.

Mit dem anschließenden Refrain beendet Michl diesen thematisch doch sehr komplexen Teil, obwohl ein Motiv mehr oder weniger aus dem nächsten entsteht, ganz schlicht, aber sehr originell.

7.2.9. Der dritte Satz aus Mozarts Klavierkonzert in B

Mozarts dritter Satz ist ebenfalls ein Rondo, wobei er aber die französische Bezeichnung *Rondeau* präferiert. Auch inhaltlich differiert es etwas, was nun im Folgenden zu zeigen ist.

Auch hier gliedern Refrains mit den für sie typischen Merkmalen das Stück:

T. 1 - 31	T. 32 - 99	T. 99 - 124	T. 125-168	T. 168-191	T. 192-259	T. 260-291
Refrain*	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain*
B	B → F	B	g → d	B	B / B	B

Schon beim Hören und spätestens beim Versuch, den einzelnen Motiven Buchstaben zuzuordnen, fällt auf, dass Mozart hier, anders als Michl, ein großformales Konzept bzw. eine größere Einheit anstrebt. Zum einen finden sich in diesem Rondo keine Takt oder Tempowechsel, wie zweiteres bei Michl bzw. beides in den wohl zur gleichen Zeit entstandenen

Violinkonzerten Mozarts KV 216 und KV 218 der Fall ist. Somit erreicht Mozart die für ein Rondo typische Abwechslung ausschließlich durch verschiedenartige Themen. Zum anderen fallen die sich über große Taktabschnitte erstreckenden Motiventsprechungen auf, wie zum Beispiel das identische Wiederholen des verlängerten Ritornells vom Anfang am Ende oder die Entsprechungen im ersten und letzten Couplet. So entsprechen die Takte 40 bis 65 den Takten 192 bis 217 und die Takte 65 bis 99 mit den Takten 217 bis 250, nur, dass die erste Stelle in der +1-Ebene F-Dur steht, die zweite Stelle im letzten Couplet in der 0-Ebene sicher auf Grund ihrer Nähe zum Satzende. Auffällig ist auch, dass im ersten Couplet zu Beginn acht thematische Takte der eben verglichenen Stelle vorangestellt werden, der bewussten Stelle im letzten Couplet noch elf Takte Überleitung zur Cadenza folgen.

Somit ergibt sich folgende Übersicht:

T. 1 - 31	T. 32 - 99	T. 99 - 124	T. 125-168	T. 168-191	T. 192-259	T. 260-291
Refrain*	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain*
B	B → F	B	g → d	B	B / B	B
A	B	A'	C	A'	B*	A

Damit lässt sich der dritte Satz des Klavierkonzertes von Mozart eindeutig und im Gegensatz zum dritten Satz bei Michl als Sonatenrondo determinieren.

7.2.10. Vergleich der beiden dritten Sätze

Die Physiognomie der beiden Rondothemen hat ein geradezu schon klassisches Profil. Wie oben bereits ausführlich dargestellt handelt es sich um einen periodisch symmetrischen Themenaufbau aus zwei Achttaktern mit einer halbschlüssigen Wendung als Achse. Auch die Volkstümlichkeit der Themen, bei Michl etwas stärker ausgeprägt, weist stark auf die angehende Hochklassik hin. Formal ist erstaunlich, dass Mozart 1778 schon die deutlich erkennbare Form des Sonatenrondos verwendet, während die Sonatenhauptsatzform sich noch entwickelt. Dies dürfte vielleicht für die Entwicklungsgeschichte der Sonatensatzform interessant sein, da es die These gibt, dass sich das Sonatenrondo in Anlehnung an die Sonatenhauptsatzform entwickelt hat. Dieses Werk von Mozart suggeriert dagegen, dass sich beide Formen parallel entwickelt haben könnten bzw. dass die Idee eines thematischen Großplanes mit Haupt- und Seitenthema gleichzeitig in tradierte Formen z.B. eines Rondos oder einer Ritornellform Einzug gefunden haben und sich in Verbindung mit diesen weiter entwickelt haben. Michl verwendet das ursprüngliche Rondo mit all seinen Merkmalen ganz akkurat und auch musikalisch interessant. In beiden Werken werden die Couplets mit den nachfolgenden Ref-

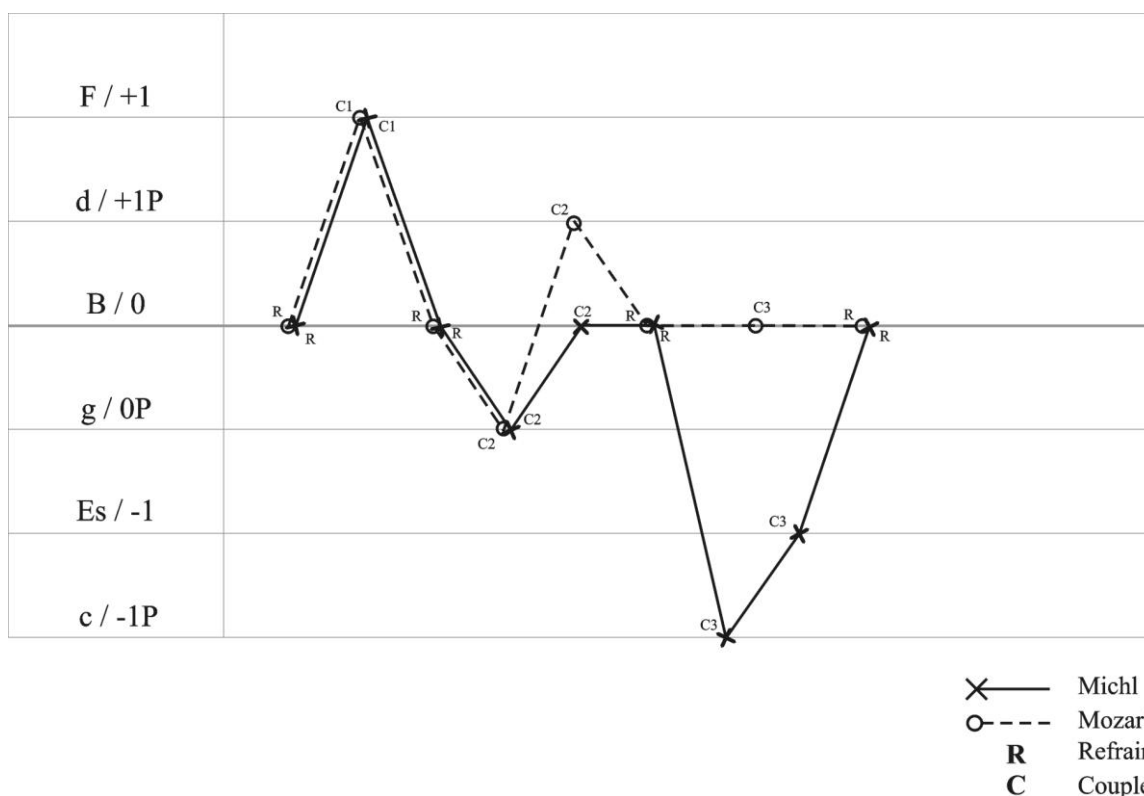
rains verbunden, indem bei Michl eine kurze Orchesterüberleitung mit evtl. Solokadenz vor jedem Refrain steht, bei Mozart nur mit einer Solokadenz. Somit entsteht eigentlich kein Formbruch an den Übergangsstellen, sondern eine Verbindung, die dennoch stets gliedert, da auch die beteiligten Instrumentalgruppen meist wechseln.

Auffällig sind noch Michls Tempowechsel und die Einschübe mit den Klarinettensoli, die dem Stück doch eine gewisse Farbigkeit verleihen. Allerdings bekommt er so nicht die musikalische Größeinheit wie Mozart mit seinem Sonatenrondo. Das ist auch sicherlich nicht angestrebt.

Unter tonikalen Aspekten kann folgender Vergleich gezogen werden:

Mozart bringt die tonikale Ebene 66 Takte lang, ehe er in die +1-Ebene für 33 Takte ausweicht. Daraufhin kehrt er für 26 Takte in die Tonika zurück, bevor er ebenso viele Takte in die parallele Tonart g-Moll geht. Daraufhin wählt er für 28 Takte die +1-Parallele als neue Zwischentonika, ehe er den Satz mit 124 Takten B-Dur, länger, als alle anderen Zwischentonen zusammen, beschließt.

Michl beginnt ebenfalls sehr breit in der 0-Ebene, die er 121 Takte beibehält. Dann weicht er für 84 Takte in die +1 Ebene aus und kehrt zum nächsten Refrain wieder erwartungsgemäß in die 0 Ebene zurück, die 30 Takte lang vorherrscht. Hierauf weicht er 31 Takte in die 0-Parallele aus, die er für 20 Takte in der 0-Ebene wieder verlässt, um daraufhin für 28 Takte aber wieder in diese parallele Molltonart zurückzukehren. Nach 61 Takten in der 0-Ebene folgen 23 Takte in der -1-Parallele, hierauf rückbewegend 8 in der -1-Ebene. Das Stück schließt mit 81 Takten in der 0-Ebene.



Somit ist deutlich erkennbar, dass Mozarts Rondo in der Quintensäule eher in die + Ebene gerichtet ist, da aus der –Ebene keine Tonart verwendet wird, dafür aber die +1-Parallele, die bei Michl ausgespart wird. Michls Rondo ist im Vergleich zu Mozart noch um die –1-Ebene, sogar um ihre Parallele erweitert und durchläuft somit weitere zwischentonikale Ebenen als Mozart, der aber in diesem Satz auch nicht – anders als im ersten Satz – alteriertere Akkorde oder im harmonischen Rhythmus verkürztere, stärker modulierende Phrasen bringt.

7.3. Michls Klavierkonzert JWM BVII:2 im Kontext von Heinrich Christoph Kochs (1749-1816) *Versuch einer Anleitung zur Composition*

Nachdem das Klavierkonzert in B [JWM BVII:4] mit einem zeitgenössischen, vermutlich zeitgleich entstandenen Konzert, nämlich dem Konzert KV 238 von W. A. Mozart, hinsichtlich des formalen Aufbaus, der Themenbildung, Motiventwicklung und –Verarbeitung und des Tonartenplans detaillierter verglichen worden ist, soll das Klavierkonzert in C [JWM BVII:2] unter Berücksichtigung der bisher getroffenen Erkenntnisse nun im Kontext einer zeitgleichen theoretischen Schrift, der Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch (1749-1816) reflektiert werden. So soll eine Möglichkeit gegeben werden, durch die Ausei-

nersetzung mit einer Kompositionslehre ungefähr der gleichen Zeit¹⁸⁹ auch den Bezug der Musik Michls zur Musik- und Formenlehre seiner Zeit reflektieren zu können. Daraus sollen weitere Aspekte für die Beurteilung und Einordnung seines Kompositionsstils gewonnen werden, um so offen gebliebene formale Fragen noch lösen zu können, die aus der Tatsache resultieren, dass man an diese vorklassischen Kompositionen nicht mehr mit barocken Form-erwartungen, aber auch noch nicht mit klassischen herangehen kann.

Exkurs: Der Aufbau eines Konzertes nach Heinrich Christoph Koch „Versuch einer Anleitung zur Composition“

Koch widmet dem Konzert einen eigenen Abschnitt in dem dritten Teil seiner musiktheoretischen Schrift, die als eines der wichtigsten Lehrbücher bzw. Kompositionslehren des späteren 18. Jahrhunderts gilt.¹⁹⁰ Da die Primärquelle dieser Schrift leicht erreichbar ist,¹⁹¹ mag eine Zusammenfassung des hier wiedergegebenen formalen Aufbaus eines Konzertes im Rahmen dieser Untersuchung genügen.

Der erste Satz lässt sich schematisch wie folgt zusammenfassen:

<i>Formteil</i>			<i>0 Ebene:</i>	
<i>bei Koch</i>	<i>klassische KF</i> ¹⁹²		<i>Dur</i>	<i>Moll</i>
	(Einleitung) ¹⁹³		0	Dur0
1. NP	Orchesterritornell		0	0
1. HP	Solo-Exposition	mind. 2 Themen: 1. Thema	0	0
		2. Thema	+1	0P/+1
2. NP	Orchesterritornell	oft Überleitung zu:	+1	0P/+1
2. HP	Durchführungsteil	oft neuer melodischem Gedanke mit Rückführung zu Bekanntem im:	+1/0P	0P/+1

¹⁸⁹ Die Kompositionslehre von Koch ist zwar ca. 10 bis 15 Jahre später entstanden als die Michlschen Konzerte, wenn man davon ausgeht, dass er sie während seiner „Münchener Zeit“ komponiert hat. Man muss jedoch berücksichtigen, dass die Musiktheorie die Musikpraxis stets nur retrospektiv beschreiben und beurteilen kann. Aus diesem Grund halte ich die Gegenüberstellung der Konzerte Michls und der musiktheoretischen Schrift Kochs für zu rechtfertigen.

¹⁹⁰ Zur Biographie Kochs cf. Hinrichsen, Hans-Joachim: Artikel *Heinrich Christoph Koch* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bärenreiter, Kassel 2003, (Band 10), Sp. 371-377.

¹⁹¹ Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Vol. 1-3 (Leipzig, Rudolstadt 1782, Leipzig 1787, Leipzig 1793; Reprint: Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a. 2000, Band III, S. 248-262 (in Auszügen).

¹⁹² Da Koch eindeutig von einer Ritornellform ausgeht, und bei dieser die Hauptperioden beim Solisten, nicht beim umrahmenden Orchester sieht, kann diese Gegenüberstellung hier nur einen Versuch zur Anschaulichkeit darstellen, der sicherlich an manchen Stellen „hinkt“.

¹⁹³ Cf.: § 121: *Man hat seit kurzem angefangen, auch dem ersten Allegro des Concertes einen solchen kurzen Einleitungssatz von langsamer Bewegung und von ernsthaftem Charakter vorher gehen zu lassen, der bey den modernen Sinfonien gebräuchlich, und oben bey Gelegenheit der Sinfonie schon beschrieben worden ist. Dieser Satz schließt auch bey dem Concerte gewöhnlich mit der so genannten Halbcadenz, nach welcher das Ritornell des ersten Allegro ohne abzusetzen, anhebt.* Zitiert nach: Koch: *Versuch einer Anleitung* (wie Anm. 191), Band III, S. 335.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

3. NP	Orchesterabschluss		HS↓	HS↓
3. HP	Reprise (d. Solisten)	alle auftretenden Themen in →	0	0
4. NP	Orchesterritornell	unterbrochen von ↓	0	0
	Solo- Kadenz	fortgesetzt im ↓	0	0
	Schlussritornell	mit them. Material der EL oder 1. NP	0	0

Als Besonderheit hier fällt auf, dass Koch offensichtlich von einer Ritornellform ausgeht, als Hauptperioden (HP) jedoch die Soloperioden sieht. Das erste Solo endet auf der Dominante, das zweite Ritornell (Nebenperiode, NP) fährt hier fort.

Als zweiten Satz, das „Adagio“, beschreibt Koch die dreiteilige Liedform ABA, bei der der A-Teil in zwei Hauptperioden mit (je nach Text, da er von der Arie ausgeht) zwei bis drei Teilen gegliedert ist. Zu Beginn, sowie zwischen den Hauptperioden finden sich gliedernde, teils auch kadenzierende oder modulierende Orchesterritornelle. Schematisch lässt sich das auf den zweiten Satz eines Konzertes wie folgt übertragen:

<i>Formteil</i>		<i>0 Ebene:</i>	
		<i>Dur</i>	<i>Moll</i>
Orchesterritornell		0	0
1. Teil (A)			
1. HP (Solistenabschnitt)			
1. Abschnitt		0	0
2. Abschnitt		+1	OP
Orchesterzweischenspiel		+1	OP
2. HP (Solistenabschnitt)			
1. Abschnitt	„modulatorischer Teil“	~>	~>
2. Abschnitt	evtl. 2. Abschnitt der 1. HP	0	0
Orchesterritornell		0	0
2. Teil (B)			
1. HP wenige Wiederholungen und Zergliederungen	evtl. mit neuer Taktart, „Bewegung“ und Motivik	OP/-1	OP
Orchesterritornell		-> 0	-> 0
Wiederholung 1. Teil (A)			

Den dritten Satz nennt Koch „Rondo“, wobei er diesen Begriff unter § 86 im Kontext eines Konzertes präzisiert.¹⁹⁴

**) Bey Concerten aber ist es gewöhnlicher, daß die concertirende Stimme zuerst den Rondosatz vorträgt, ehe er als Ritornell von dem Orchester wiederholt wird.*

Diese Beschreibung lässt sich in folgendem Schema zusammenfassen:

¹⁹⁴ Koch: *Versuch einer Anleitung* (wie Anm. 191), Band III, S. 248-262 (in Auszügen).

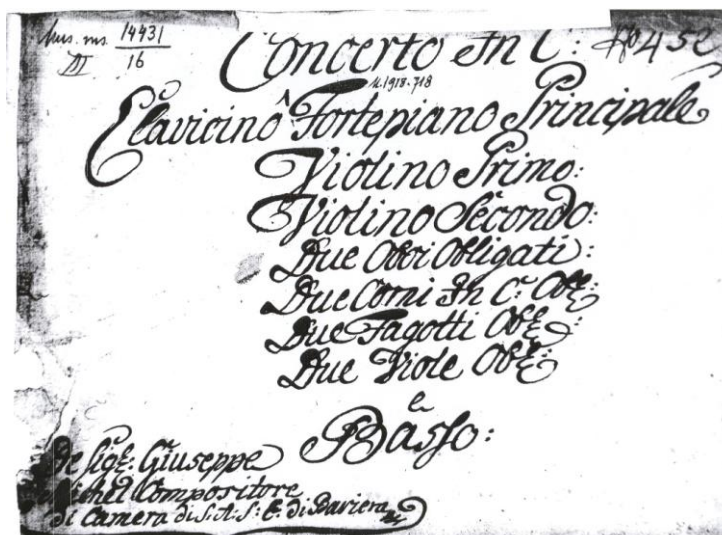
1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

- 1. Rondosatz (1. Ritornell):** mit Gliederung in Vordersatz mit Halbschluss und Nachsatz
1. Zwischensatz (1. Couplet): steht in der Oberquinte (bei Dur-Toniken) oder in der Tonikaparallele (bei Moll-Toniken)
- 2. Rondosatz (2. Ritornell):** steht in der in Haupttonart
2. Zwischensatz (2. Couplet): steht bei Dur in der Mollparallele der Tonikatonart (OP) oder in der vermollten Tonika (MollO); bei einer Molltonika steht dieser Satz entweder in der verdurten Tonika oder der (Moll-) Oberquinte. Koch betont, dass dieser Teil ein eher melodischer Teil ist.

Schlussritornell oder **Rondosatz mit folgendem dritten Zwischensatz** sollen in einer Tonart stattfinden, in die noch nicht „ausgewichen“ wurde. Dann erst kommt das **Schlussritornell**.

Bemerkenswert an dieser Rondobeschreibung von Koch ist, dass er angibt, dass die zweite oder dritte Zwischenperiode in sich ein kleines Rondo darstellen kann.

7.3.1. Großform und Besetzung



Titelblatt des Klavierkonzerts in C (SPK-Mus.ms. 14431/16)¹⁹⁵

Im Folgenden soll diese theoretische Formbeschreibung an dem Klavierkonzert in C [JWM BVII:2] von Joseph Willibald Michl angewendet werden. Nach der obigen vergleichenden Analyse der beiden Klavierkonzerte in B und der schematischen Form-Darstellung der Beschreibung von Koch fällt im Bezug auf den ersten Satz der Konzertform bereits auf, dass diese eher geeignet ist, die Form dieser von der Ritornellform noch geprägten, vorklassischen Konzerte zu beschreiben als die Form des klassischen Solokonzertes. Man denke in diesem Kontext an das obige „Problem“ der Schlussgruppe am Ende der Solistenexposition, die sich

¹⁹⁵ Handschrift im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

nach Koch als „zweite Nebenperiode“ (Orchesterritornell) gestaltet oder die „Durchführung“, die Koch in eine Hauptperiode des Solisten und eine abschließende, rückführende Nebenperiode des Orchesters unterteilt. Die oben verfertigte Analyse soll jedoch nun nicht nachträglich abgeändert werden, sondern in ihrer indirekten Diskussion der Form stehen bleiben. Daraus kann man dann nicht zuletzt zusammen mit der Analyse der noch folgenden Konzerte im Kontext der Konzertformvorgabe von Heinrich Christian Koch auch die Prinzipien der „Hochklassik“ in Abgrenzung zur Vorklassik in den Konzerten allgemein sowie bei Michl im Speziellen ziehen.

Das Klavierkonzert in C ist, wie das Klavierkonzert in B, dreisätzig: *Allegro non molto*, C-Dur, 4/4 – *Non molto Adagio*, F-Dur, 3/4 – *Rondeaux Allegro*, C-Dur, 2/4. Wie das Deckblatt von D - SPK Mus.ms. 14431/16 aufzeigt, sind bei dem Konzert zwei Violinstimmen überliefert. Die Stimme der zweiten Viola passt aber nicht in die Partitur zu den übrigen Stimmen, sondern es hat sich nach ihrer Übertragung gezeigt, dass sie auf Grund der Incipits und Satzbezeichnungen zu dem „dritten“ Klavierkonzert [JWM BVII:3] gehört. So fehlt auch im Stimmensatz dieses Konzertes die Viola-Stimme, obwohl das Deckblatt ebenfalls schreibt, dass das Stück u.a. für „*Due Viole obl.*“ sei. Dies ist offensichtlich eine falsche Angabe.

Als weitere Instrumente sind bei den Bläsern zwei Oboen, zwei Fagotti und zwei Hörner in C vorgeschrieben, ansonsten der vierstimmige Streichersatz bestehend aus zwei Violinen, Viola und Basso. Das paarweise Auftreten der Oboen und Hörner ist nichts Ungewöhnliches. Die Doppelbesetzung des Fagotts erstaunt vordergründig. Betrachtet man in diesem Kontext jedoch einmal die Klavierkonzerte Mozarts, so findet man das Fagott, wenn es vorkommt, stets paarweise besetzt. Das ist der Fall bei den Konzerten KV 413, 415, 450, 451, 453, 456, 459, 466, 467, 482, 488, 491, 503, 537 und 595. Das Konzert KV 413 hat die gleiche Besetzung wie das hier vorliegende Konzert in C von Michl. Lediglich sind F-Hörner statt C-Hörner vorgeschrieben, was in der Grundtonart des Konzertes begründet ist.

Im ersten und dritten Satz von Mozarts Klavierkonzert laufen die beiden Fagotti *unisono* und *colla parte* mit Violoncello und Basso. Nur im zweiten Satz (*Larghetto*, 4/4) treten sie als eigene Instrumentengruppe in Erscheinung. Bis zum Eintreten des Solisten in Takt 9 verdoppeln sie in der Unteroktav (bzw. zwei Unteroktaven) die Oboen: das erste Fagott die erste Oboe und das zweite Fagott die zweite Oboe. Allein Takt 4 fällt aus diesem Prinzip heraus: hier pausieren die Oboen in ihrer Pedalfunktion. Während der Solistenperiode liefern die Fagotti zusammen mit Oboen, die sie aber nicht verdoppeln, und den Hörnern in (meist übergebenen) halben Noten das harmonische Gerüst, unterstützen also zusammen mit den Oboen die Hörner in ihrer Pedalfunktion (z.B. T. 21f.). Nur die Takte 33 und 34 entsprechen nicht

diesem Schema: Bei diesen werden Oboen und Fagotti jeweils parallel in Terzen, jedoch zueinander in entgegengesetzter Richtung geführt. Vor der Cadenza (T. 62 und 63) erscheinen die beiden Holzbläsergruppen noch in einer dritten Satzweise: Die Wechselnotenfigur der zweiten Oboe wird im Abstand eines halben Taktes real vom ersten Fagott wiederholt, das mit der zweiten Oboe, die dieses Motiv nun eine Terz tiefer bringt, in eben diesem Intervall parallel geführt wird. Nach dieser Imitation verdoppelt das zweite Fagott die erste Oboe in Oktaven, die nun das Wechselnotenmotiv in der Originalhöhe hat. Das erste Fagott verdoppelt die zweite Oboe und deren chromatische Achtelinie in Oktaven. So verwendet Mozart den Holzbläsersatz in drei Satztechniken: entweder die Fagotti verdoppeln die Oboen „stimmgetreu“, also das erste Fagott die erste Oboe bzw. das zweite Fagott die zweite Oboe, oder die beiden Bläserpaare geben die zu Grunde liegenden Harmonien in großen Notenwerten „choralartig“ wieder oder sie weisen motivische „Kleinarbeit“ auf, jedoch „stimmenvertauscht“, i.e. das erste Fagott wird mit der zweiten Oboe, das zweite Fagott mit der ersten Oboe „kombiniert“. Diese drei Instrumentations-Satztechniken finden sich auch bei Michl. Sie sind aber nicht wie bei Mozart auf den langsamen Mittelsatz beschränkt, sondern in allen drei Sätzen vorzufinden. Darüber hinaus werden sie auch des Öfteren an die Violinen gekoppelt, die sie wie an manchen Stellen die Oboen stimmgetreu verdoppeln (z.B. 1. Satz T. 10 bis 13, oder 2. Satz T. 1 bis 7) oder werden dialogisch zum Oboenstimpaar eingesetzt, auch zur Unterstreichung der Gliederung in Vorder- und Nachsatz, wobei dieser ganze Satz oftmals eine Verdoppelung der Violinstimmen darstellt (z.B. 1. Satz T.139 bis 144). Somit ist weder diese Besetzung noch ihre Einbindung in die Instrumentation bzw. ihre Einbindung in die harmonische Darstellung und motivische Arbeit außergewöhnlich.

Das Notenkonvolut mit der Abschrift dieses Klavierkonzerts enthält weiters nach der Klavierstimme zwei Solokadenzen, die offensichtlich von einem anderen Schreiber als der restliche Notentext geschrieben wurden. Sie dienen - dem Schreibstil nach zu urteilen - wohl als „Improvisationsmerkhilfe“ eines ausführenden Künstlers. Auf Grund der Taktangaben und der Tonart gehört die erste Solokadenz des unbekanntenen Schreibers, von dem auch die Generalbassbezeichnung stammen dürfte sowie vereinzelte Fingersätze im Manuskript, zum ersten Satz (Takt 259), die zweite zum zweiten (Takt 108).

7.3.2. Der erste Satz aus Michls Klavierkonzert in C

Cembalo Principale.

Concerto

Allegro non molto

f. *Violoncello.* *f. Violone.* *f. Violoncello.*

f. Violone. *cres = il - f.* *f. mo.*

f. mo. *pp.* *pp.*

cres - il - f. *f. mo.* *pp.*

Beginn des ersten Satzes in der Solostimme¹⁹⁶
des Klavierkonzertes in C (SPK 14431/16)

Für den ersten Satz des Klavierkonzerts in C lässt sich mit den Termini Technici Kochs folgende Formübersicht erstellen:

1 - 61	1. Nebenperiode (Orchesterexposition)			
1 – 11	1. Thema			
1 – 2	1. Abschnitt	a_1	0	Tutti
2 – 5	2. Abschnitt	a_2	0	Tutti
6 – 7	Wiederholung 1. Abschnitt	a_1	0	Tutti
8 – 11	Wiederholung 2. Abschnitt	a_2^*	0	Tutti
11 – 31	1. Zwischengruppe			
11 – 15	1. Abschnitt	b_1	0 ¹⁹⁷	Tutti
15 – 18	2. Abschnitt	b_2	0	Tutti
18 – 28	3. Abschnitt	c	0 -> +1	Tutti
28 – 31	4. Abschnitt	d	+1 -> -1P (HS)	Tutti
32 – 37	2. Thema			

¹⁹⁶ Handschrift im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

¹⁹⁷ Kadenz mit Authentischer Doppelwendung I-IV-V⁷-I über tonikalem Orgelpunkt

32 – 35	1. Abschnitt	e_1	-1P	Tutti
35 – 37	2. Abschnitt	e_2	-1P	Tutti
37 – 41	3. Abschnitt	e_2^*	-1P ->	Tutti
41 – 59	Schlussgruppe			
41 – 49	1. Abschnitt	f_1	0	Tutti
49 – 53	2. Abschnitt	f_2	0	Tutti
53 – 59	3. Abschnitt	g	0	Tutti
59 – 124	1. Hauptperiode (Solistenexposition)			
59 – 69	1. Thema			
59 – 60	1. Abschnitt	a_1	0	Tutti ¹⁹⁸
61 – 64	2. Abschnitt	a_2	0	Solo
64 – 65	Wiederholung 1. Abschnitt	a_1	0	Tutti/Solo
65 – 69	Wiederholung 2. Abschnitt	a_2^{**}	0	Solo
69 – 83	1. Zwischengruppe			
69 – 73	1. Abschnitt	h_1, h_1^*	0	Solo
74 – 83	2. Abschnitt	h_2	-> +1	Solo
83 – 86	Einschub	i	+1	Tutti/Solo
86 – 94	2. Thema	$h_{1/2}^{**}$	+1	Solo
94 – 103	2. Zwischengruppe/Weiterentwicklung			
94 – 96	1. Abschnitt	k_1	+1	Solo
96 – 103	2. Abschnitt	k_2^{*199}	+1	Solo
103 – 124	2. Nebenperiode (Ritornell/Schlussgruppe)			
103 – 111	1. Abschnitt	η_1	+1	Tutti
111 – 114	2. Abschnitt	l	+1	Tutti
114 – 122	3. Abschnitt	$h_1^* (f_1)$	+1	Tutti
122 – 124	4. Abschnitt	m	+1	Tutti
125 – 167	2. Hauptperiode (Mittelteil/„Durchführung“ 1. Teil [Soloteil])			
125 – 138	1. Abschnitt	n	-3	Solo
138 – 144	2. Abschnitt	o	-3 ->	Solo/Tutti
145 – 166	3. Abschnitt	p	-3P	Solo
166 – 178	3. Nebenperiode (Mittelteil/„Durchführung“ 2. Teil [Orchesterteil])			

¹⁹⁸ Quasi als Überleitung.¹⁹⁹ Mit Weiterentwicklung.

166 – 172	4. Abschnitt	$q (b_1!)$	$-3P \sim -3P \rightarrow 0$	<i>Tutti</i>
173 – 178	5. Abschnitt	f_2	0	<i>Tutti</i>
179 – 251	3. Hauptperiode (Reprise)			
179 – 193	1. Thema			
179 – 181	1. Abschnitt	a_1	0	<i>Tutti</i> ²⁰⁰
181 – 184	2. Abschnitt	a_2	0	<i>Solo</i>
184 – 185	Wiederholung 1. Abschnitt	a_1	0	<i>Tutti/Solo</i>
185 – 193	Wiederholung 2. Abschnitt ²⁰¹	a_2^{***}	0	<i>Solo</i>
194 – 202	1. Zwischengruppe	r	$-1P^{202}$	<i>Solo</i>
202 – 206	2. Thema	s_1, s_2	$-1P$	<i>Solo</i>
207 – 218	2. Zwischengruppe	t	0	<i>Solo</i>
218 – 222	Dialogabschnitt	q^*	0	<i>Tutti/Solo</i> ²⁰³
222 – 226	Motivwiederholung mit WE	f_2^*	0	<i>Tutti/Solo</i>
226 – 243	1. „Schlussgruppe“	$u_1, /:u_2:/$	$-1 / 0 \sim 0$	<i>Solo</i>
244 – 251	2. „Schlussgruppe“	$v_1, /:v_2:/$	0	<i>Solo</i>
251 – 273	4. Nebenperiode (Schlussritornell mit Solokadenz)			
251 – 256	1. Abschnitt	b_1^*/c^*	0	<i>Tutti</i>
256 – 259	2. Abschnitt	b (q)	0	<i>Tutti</i> ²⁰⁴
260 – 271	3. Abschnitt	η_l^*	0	<i>Tutti</i>
271 – 273	4. Abschnitt	$a_1\#$	0	<i>Tutti</i>

Wie auch beim Klavierkonzert in B fällt zuerst auf, dass bei diesem Konzert Formbildung ebenfalls durch die Instrumentation, v.a. die intendierte Einsetzung der Bläser und durch die Harmonien, v.a. die gliedernde Kadenzierung erreicht wird und erst zweitrangig durch Motivbindung. Eine gewisse Präferenz der Formgliederung durch die Harmonik vor der Abschnittsbildung durch die Melodik oder Motivik ist meiner Meinung nach auch in der Kompositionslehre von Koch herauszulesen.²⁰⁵

²⁰⁰ Quasi als Überleitung.

²⁰¹ Mit eigener Weiterentwicklung.

²⁰² Anschluss ohne eigene Modulation.

²⁰³ Im Dialog.

²⁰⁴ Mit Solokadenz.

²⁰⁵ Cf. Koch: *Versuch einer Anleitung* (wie Anm. 191), Band II im Allgemeinen und Band III, v.a. die Abschnitte *Von der Verbindung der melodischen Theile oder von dem Baue der Perioden* und *Von der Beschaffenheit und Einrichtung der gebräuchlichen Tonstücke*.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Allegro non molto

Ob. *f* *p*

Fg. *f*

Cor. *f* *pp*

I *f* *p* *tr*

VI. *f*

II *f*

Vla. *f*

B. *f* *p* Violoncello

Clav. *f* *p*

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

⑥

Ob. *f*

Fg. *f* Solo *p*

Cor. *f* *p*

I. VI. *f* *p* *tr*

II. *f* *p* *tr*

Vla. *f* *p*

B. *f* Basso *p* Violoncello

Clav. *f* *p*

⑩

Ob.

Fg.

Cor.

I

VI.

II

Vla.

B.

p Basso

Clav.

p $\frac{8}{3}$ =

1. Satz, Takt 1 bis 10 des Klavierkonzerts C-Dur von Michl

Das „Hauptthema“ des Konzerts, das erste Thema der 1. Nebenperiode (Orchesterexposition), zeichnet sich durch eine fanfarenartige Eröffnung aus (**a₁**) und scheint sich mit der anschließenden Melodik in der ersten Violine vordergründig in einen Vordersatz (**a₁**, **a₂**) und einen Nachsatz (**a₁**, **a₂***) zu gliedern. Harmonisch findet sich aber kein Halbschluss in der Mitte (Takt 5) und es liegt auch keine geradzahlige Taktperiodik vor. Allein die Motivik bekommt eine Figurierung in der Wiederholung des zweiten Teils (**a₂***). Dem schließt sich ab Takt 11 eine Weiterentwicklung an, bestehend aus einer Sequenz über dem tonikalen Orgelpunkt in Viola und Basso mit abschließenden synkopischen Takt in der ersten Violine (Takt 11-13; **b₁**). Es folgt die sequenzierte Wiederholung dieses Kernmotives mit tonikalem Orgelpunkt (samt einer kleinen Figuration auf der ersten Zählzeit eines jeden Taktes) in der zweiten Violine bei nun an der Motivik beteiligten Viola und Basso (Takt 15-18; **b₂**). Verbunden ist dieses zweite Motiv **b** in seinem ersten Teil mit einem Crescendo hin zum Fortissimo. In diesem

setzt der dritte Abschnitt **c** (Takt 18-28) ein, bei dem im Basso über tonrepetierenden Streicherfiguren das Motiv von **b** aufgegriffen, aber doch im ersten Intervall von einer Sekunde zu einer Terz augmentiert (Takt 19 ff.) weitergeführt wird. Im Laufe dieser Weiterverarbeitung findet eine Modulation zur Oberquinte statt, in der die den ersten Teil beschließenden kadenzierenden Schlusstakte einsetzen. Sie zeichnen sich durch Doppelgriffe in der ersten Violine aus, die zusammen mit den Tönen der anderen Stimmen eine authentische Doppelwendung (cf. Takt 27) in dieser Oberquinte darstellen. Somit würde der Tonartenplan im Kontext dieser Zweiteilung des ersten Orchesterabschnittes schon auf eine „klassische Gliederung“ in Hauptsatz bzw. Hauptthema und Seitensatz bzw. Seitenthema deuten. Mit dieser Kadenz endet aber der erste Abschnitt dieser ersten Nebenperiode noch nicht: es schließen sich drei Takte an, die trotz ihrer *unisono*-Führung von Streichern und Fagotti nach d-Moll (-1-Parallele) modulieren und halbschlüssig enden (Takt 31).

Ab Takt 32 schließt sich der zweite Themenabschnitt an. Er steht in der -1-Parallele, also weder in der +1-Ebene, wie bei einem klassischen Seitenthema zu erwarten, noch in einer von Koch präferierten Tonart.

The image shows two staves of musical notation for Violin I. The first staff, labeled '31', begins with a measure of rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *rin f* and *p*. The second staff, labeled '36', continues the melodic line with a trill (*tr*) and ends with a *pp* dynamic. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Beginn des zweiten Themas des ersten Satzes in der ersten Violine, Takt 31 bis 41

Über den Dreiklangsbrechungen der zweiten Violine und der Viola und den grundlegenden Akkorden in den Holzbläsern, die auf Grund der entfernten Tonart die *Pedalfunktion* der Hörner übernehmen, trägt die erste Violine das Motiv (**e₁**) vor. Der Schluss des Motives (**e₂**) in Takt 35/36 wird erneut aufgegriffen (T. 37) und eigens von Takt 37 bis 40 weitergesponnen (**e₂**, **e₂***), wobei das rhythmische Charakteristikum des Motivs, bestehend aus der punktierten Viertel mit den nachfolgenden Sechzehntel, wieder aufgegriffen (T. 38ff.) und mit der Fortspinnung kombiniert wird. So lässt sich auch hier die bei der Analyse des Klavierkonzerts in B gemachte Beobachtung wiederholen, dass Michl durch leichte Abänderung eines Motives und Neukombination mit einem Themenpartikel seine motivische Arbeit gestaltet. Dieser Abschnitt moduliert zurück in die 0-Ebene, wobei die Hörner sofort wieder hinzutreten, wenn die Tonika erreicht ist (T. 38 als Dominantsekundakkord).

Ab Takt 41 schließt sich bis zum Eintritt des Solisten eine größere Schlussgruppe an, die sich in drei Abschnitte untergliedern lässt. Nach einer im Pianissimo gehaltenen Kadenz mit Authentischer Doppelwendung folgen vier Takte, gekennzeichnet durch Tonrepetitionen in den Violinen und Kleinsequenzabschnitten, über einem tonikalen Orgelpunkt in der zweiten Violine, die in einen Takt mit Synkope in der ersten Violine umrahmt von zwei Achteln davor und danach mündet. Dieses Motiv (\mathbf{f}_1) wird abgewandelt zu einem daraus anscheinend logisch hervorgehenden Motiv (\mathbf{f}_2) in Takt 49, das durch seine Wiederholung und darin variierten Instrumentierung eine Hervorhebung erfährt. Im Takt 49 manifestiert sich das Motiv in den Violinen in den zwei Staccatoachteln auf Schlag zwei, die auf taktig auf eine durch Triller mit Nachschlag versehene Viertel hinzielen, der ein die Phrase abschließender Takt (T. 50) folgt. Dieses Motiv wird wörtlich in den folgenden beiden Takten wiederholt. Der Unterschied in den beiden Kleinphrasen besteht nur in der Holzbläserbegleitung: während beim ersten Mal die beiden Fagotti in Oktaven mit den jeweiligen Violinstimmen geführt werden, werden das beim zweiten Mal die Oboen in der Oktav über den Violinen. So wird beim ersten Mal der Klangraum nach unten, beim zweiten Mal nach oben erweitert. Diesem Motiv folgt im Takt 53 eine schon im Klavierkonzert in B öfters aufgefundene und dort auch beschriebene „Mannheimer Rakete“, die an jedem Taktbeginn wieder etwas „zurückfallend“ sich bis Takt 56 in die Höhe begibt. Das Ende dieser „Schlussgruppe“ ist mit dem Beginn der ersten Hauptperiode, der Solistenexposition verzahnt. Denn das fanfarenartige Kopfmotiv (T. 59f.), die Dreiklangsbrechung nach oben (\mathbf{a}_1), bildet sowohl das Ziel der Schlussgruppe als auch die Eröffnung der „Solistenexposition“. Nach diesem Signal des Orchesters beginnt der Solist mit dem Auftakt zu Takt 61 direkt mit \mathbf{a}_2 . Dieser Abschnittseröffnung – in der 0-Ebene – folgt wie schon zu Beginn der „Orchesterexposition“ (erste Nebenperiode: T. 6-11) die wörtliche Wiederholung des ersten und durch Figuration²⁰⁶ leicht abgewandelte Wiederholung des zweiten Abschnittes (\mathbf{a}_1 und \mathbf{a}_2^*). Bis zu einem zweifelsfrei erfassbaren, zweiten Thema in diesem Abschnitt im Takt 86 folgt eine Fortentwicklung mit Spielfiguren des Solisten, die von einem kurzen Einschub (Takt 83-86) abgeschlossen werden, bei dem die Streicher die Klavierstimme unisono mitspielen.

Zuvor hat der Solist über Albertbässen in der linken Hand und Dreiklangsbrechungen in den Streichern (in den Violinen aufwärts und im Basso abwärts bei einem Quintorgelpunkt in der Viola) in der rechten Hand tonikale Skalenläufe auf- und abwärts zu spielen, beginnend im *Piano* mit „*crescendo il forte*“. Dabei stellen die Takte 71 bis 72 eine Wiederholung der Takte 69 bis 70 dar (\mathbf{h}_1). Unter Pausieren der Bläser und über den viertelweise gespielten, zu Grun-

²⁰⁶ Die Figuration ist jedoch anders als die Figuration in der ersten Nebenperiode.

de liegenden Dreiklängen in den Streichern entwickelt Michl daraus eine neue Phrase (**h₂**), in deren Themenkopf er aber auf den Themenkopf von **a₂** zurückgreift (cf. Takt 74), dieses Motiv über den Albertibässen von **h₁** mit Teilskalen (cf. Takt 76, 2. Takthälfte) verbindet und mit sukzessiven Oktavgriffen in der rechten Hand des Solisten (cf. Takt 75/75) erweitert. Dabei moduliert er in die +1-Ebene, die beim „Orchestereinschub“ in Takt 83 dadurch bestätigt wird, dass diese drei Takte nichts anderes als eine Kadenz mit einer erweiterten authentischen Doppelwendung darstellen (V-I-V⁷->[durch chromatische Erhöhung des Grundtons]-> dis verm.⁷-VI-II-V⁶₄₋₅_{3-I}).

Durch diese Kadenzierung und das Wiedereintreten der Bläser wird ab Takt 65 ein neuer Abschnitt signalisiert. Im „klassischen Konzert“ würde man nun das Seitenthema der Solistenexposition erwarten. Das nun im Klavier erscheinende Thema entspricht aber nicht dem Motiv **e₁** aus der ersten Nebenperiode. Somit kann **e** nicht als Seitenthema gesehen werden. Vielmehr bringt dieses Thema schon Bekanntes: in den Streichern findet man die Akkordbrechungen von **h₁** mit einer leichten Variation im zweiten Takt, indem die Akkordbrechung in diesem durch Akkordschläge auf den unbetonten Taktzeiten unterbrochen werden. Auch die Motivik des Solisten stellt eine Entlehnung dar, jedoch aus dem in **h₂** „neu zusammengestellten“ Themenkopf (**h_{1/2}****). Die Albertibässe in der linken Hand erfahren eine rhythmische Augmentation von Sechzehnteln zu Achteln. Dennoch kann dieser Abschnitt noch nicht als klassisches Seitenthema gesehen werden, da es sonst den Takten 32 bis 37 entsprechen müsste, auch wenn dieses zweite Thema in der ersten Hauptperiode hier in der +1 Ebene steht. Nach einer Kadenz im Takt 94 wieder in der Oberquinte beginnt ein neuer Abschnitt, gekennzeichnet durch den Wegfall der Bläser. Er zeichnet sich durch Spielfreudigkeit des Solisten aus, der die in den Streichern auf die Taktzählzeiten eins, drei und vier vorgegebenen Harmonien mannigfaltig figuriert. Dabei greift Michl für die rechte Hand des Solisten auf die nun aber simultan gesetzten Oktavgriffe aus dem Motivabschnitt **h₂** ebenso zurück, wie auf die nun wieder in Sechzehntel ausgeführten Albertibässen in der linken Hand aus Abschnitt **h₁** und verbindet das auch mit Skalenläufen in der rechten Hand, die ebenfalls dort schon vorkamen. Dabei gliedert sich dieser Abschnitt in zwei Phrasen (Takt 94-96, **k₁** und T. 96-103, **k₂**), wobei **k₂** eine Wiederholung mit anschließender Weiterführung von **k₁** darstellt. Nach einem Takt Dominante (Takt 102) mit Quartvorhalt im harmonischen Rhythmus einer Halben beginnt in der Oberquinte die zweite Nebenperiode, bei der auch die Bläser wieder einsetzen. Hier erinnert der Takt 104 in der ersten Violine stark an die rechte Hand der Klavierstimme in Takt 87 (**h₁***). Die erste Takthälfte ist im Hinblick auf den Gestus identisch, die zweite besteht auch aus einer Achtelpause und drei Achteln, nur ist die Melodiebewegung abwärts ge-

richtet. Dieser Abschnitt (η_1) geht bis Takt 111. Bei diesem Abschnitt wandert das Motiv in den Basso, wo es ähnlich dem Motivabschnitt **c** nur von der Bewegungsrichtung quasi horizontal gespiegelt, - wenn auch nicht intervallgetreu – unter Sechzehntel-Tonrepetitionen der zu Grunde liegenden Harmonien in den übrigen Streichern auftritt. Der harmonische Rhythmus ist ganztaktig, wobei die Harmonien nach Pedalfunktions-Art auch in den Bläsern zu finden sind. Ab Takt 114 finden sich die Tonrepetitionen in Viola und Basso, allerdings im Achtelrhythmus. Darüber greifen die Violinen den Motivkopf von \mathbf{h}_1^* auf, der im darauf folgenden Takt mit dem Themenkopf von \mathbf{f}_2 (Takt 49) kombiniert wird. Dieses zweite Motiv wird wie an der ursprünglichen Stelle auch hier in den Oboen oktaviert, aber stimmenvertauscht verdoppelt. Bei der Wiederholung dieses Motivs (Takt 117) wird es in den Fagotti stimmenreal verdoppelt, bei der darauf folgenden erneut in den Oboen stimmenvertauscht. Takt 120 bis 121 stellen motivisch eine Überleitung zu den Kadenztakten (**m**) 122 bis 124 dar. Mit Takt 125 beginnt die zweite Hauptperiode, die in Es-Dur (-3-Ebene) beginnt. Die Terzverwandtschaft wird auch in der Partitur angezeigt, indem der beiden Tonarten gemeinsame Ton „g“ in der ersten Oboe über der Generalpause auf der zweiten Takthälfte von Takt 124 übergebunden wird in den Takt 125, wo er von der Dreiklangsquinte zur Dreiklangsterz wird. Der Solist beginnt über Albertibässen in Achteln mit einem eigenen Motiv (**n**) über den Harmonien, die wie im Takt 72 (\mathbf{h}_2) in den Streichern komponiert sind. Die Harmonien werden an dieser Stelle aber auch mit ganzen Noten (auf Grund der Tonart ausschließlich) durch die Holzbläser als vierstimmiger Satz dargestellt. Der Holzbläsersatz beteiligt sich auch im folgenden Abschnitt (**o**) an der motivischen Arbeit, indem im Takt 139 die auch in den beiden Violinen verdoppelte Melodie der Oberstimme in der linken Hand und der rechten Hand in den Oboen mitgespielt wird. Im folgenden Takt 140 wird die „Melodie“ dann in den Fagotti verdoppelt, während die Oboen schweigen, die im Takt 141 wieder beteiligt werden und im Takt 142 wieder von den Fagotti abgelöst werden. Im Takt 142 sind die Oboen erneut beteiligt. Ab Takt 144 setzt auch eine Modulation ein, die um die -3-Parallele c-Moll kreist, sich davon entfernt, aber immer zurückkehrt. Dieser nur von den Streichern begleitete Abschnitt (**p**) steht ganz im Zeichen der Spielfreudigkeit des Solisten, der mit akkordischen Figurationen bzw. Oktavfiguren (samt Wechselnoten cf. Takt 148) die Phrase gestaltet. Ab Takt 151 hat die Streicherbegleitung wieder das schon bekannte rhythmische Muster, in dem der Basso-Ton auf die erste Viertel, die dazugehörigen Dreiklangstöne in den übrigen Streichern auf die zweite, dritte und vierte Viertel gespielt werden.

Ab Takt 166 folgt der zweite Teil des Mittelteils, der später einmal zur Durchführung wird, die dritte Nebenperiode. Das Orchester übernimmt nun wieder die Führung – immer noch in

der -3-Parallele c-Moll. Dabei fällt im Themenkopf des neuen Abschnittes (**q**) die Verwandtschaft zum synkopisch geprägten Motivpartikel im Abschnitt **c** auf. Dieser wird aufgegriffen und eigens weitergeführt. Diese ganze Phase stellt harmonisch eine erweiterte Kadenz in c-Moll dar. Jedoch verdurt Michl den Kadenzschluss im Takt 173 picardisch, so dass sich der folgende Abschnitt (Takt 173-195) wieder in der 0-Ebene anschließt. Michl zitiert in den nächsten vier Takten wörtlich den Beginn von **f**₂ und leitet dann zwei Takte lang zu **a**₁ über, womit im Takt 179 analog zur ersten Hauptperiode die dritte Hauptperiode in der Tonika beginnt. Nach diesem „Signalmotiv“ setzt der Solist mit **a**₂ ein und es wiederholt sich der Ablauf der Takte 59 bis 69 der „Solistenexposition“ in den Takten 179 bis 193. Jedoch hat die Wiederholung des zweiten Abschnittes (T. 185-194) eine eigene Weiterentwicklung (**a**₂***), anders als in der ersten Hauptperiode. Aus dieser „erwächst“ die „Zwischengruppe“ (**r**) - ohne eigene Modulation, sondern durch chromatisches „Hintereinandersetzen“ von C-Dur und des dominantischen A-Dur. Im Bezug auf die Instrumentierung charakterisiert sich dieser Abschnitt nicht nur durch das in der Tonart begründete, daher zu erwartende Wegfallen der Hörner, sondern auch der Fagotti, die im vorherigen Abschnitt – auch entgegen der entsprechenden Phrase der ersten Hauptperiode – zusammen mit den Hörnern die Harmoniebasis in ganzen Noten „liefern“. In dieser Tonart setzt in dieser Instrumentierung auch im Takt 202 das zweite Thema ein (**s**₁, **s**₂), das in dieser Melodik noch nicht auftrat, das aber in seinem zweiten Takt (Takt 203) in seinem Gestus sehr an **a**₂ erinnert. Dieses neue Motiv (**s**₁) wird wiederholt und in seinem zweiten Takt anders, abschließend abphrasiert (**s**₂), so dass eine Art Vorder- und Nachsatz entsteht – jedoch ohne den typischen Halbschluss in der Mitte. Dabei moduliert Michl zurück in die 0-Ebene, in der sich eine „Zwischengruppe“ (**t**) anschließt. Dieser folgt ein Dialogabschnitt (Takt 218-222), bei dem in das synkopische **q**-Motiv der Streicher (cf. Takt 167 ff.) der Solist Skalen einwirft. Nach diesen zwei Mal zwei Takten mit **q**-Motiv und Skala und deren Wiederholung fügt Michl quasi versatzstückartig – wie das auch bei Camerlloher und im anderen Klavierkonzert oben festgestellt wurde – das Motiv **f**₂ an, wieder unter alternierender Beteiligung der Oboen und Fagotti. Ab Takt 226 folgen zwei Schlussgruppen (mit schweigenden Bläsern), bestehend jeweils aus einem Motiv und seiner Weiterentwicklung, die wiederholt wird. Dabei steht das erste (**u**₁) durch die Dominantisierung der Tonika in der -1-Ebene, kehrt aber in seinem zweiten Teil (**u**₂) wieder in die 0 Ebene zurück. In diesen virtuosen, von Spielfreude geprägten Passagen verdichtet und beschleunigt sich die Streicherbegleitung, indem sie von dem anfänglichen Begleitungsmuster (cf. Takt 227 ff.) von Viertel, Viertelpause, drei Viertel und drei Schlägen Pause über Basso auf der ersten Viertel und den übrigen Streichern auf Schlag zwei bis vier (cf. Takt 236 ff.) auf sieben Achtel pro Takt (T.

246) bis zu acht Achtel pro Takt (Takt 248) gesteigert wird. Ab Takt 251 folgt die vierte Nebenperiode, das „Schlussritornell“, in dem das Orchester die Solistenkadenz umrahmt. Der erste Abschnitt (Takt 251-256) ist eine dynamische Steigerung vom *forte* zu *fortissimo* über einem tonikalen Orgelpunkt in Viola und Basso. Motivisch greifen die Violinen, verstärkt in der zweiten Takthälfte durch die parallel geführten Holzbläser auf die Motive **b₁** und **c** zurück, die als **b₁*** und **c*** sequenziert in die Steigerung eingebaut werden. Den zweiten Motivabschnitt bilden die Takte 256 bis 259, in denen unter den Tonrepetitionen in den Streichern (cf. Motiv **c** Takt 19ff.) im Basso **b₂** erscheint. Dieser Abschnitt endet mit dem synkopischen Motiv **q** bzw. **c** in Takt 258, der die Solokadenz des Solisten im Takt 259 über dem Quartsextvorhalt der Dominante einleitet.

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment, labeled "Clav.". Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system is marked "moderato" and shows a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with a sustained chord. The second system is marked "poco allegro" and "presto" and shows a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with a sustained chord. The third system is marked "presto" and shows a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with a sustained chord. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

The image displays five systems of musical notation for a piano solo cadence. Each system consists of a treble and bass clef staff. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and ornaments. The first system has a "Clav." label on the left and an "8va" marking in the bass staff. The fifth system features a trill ornament in the treble staff.

Solokadenz im Notenmanuskript

Im Notenmanuskript des Klavierkonzertes finden sich im Anhang zwei „skizzierte“ Klavierkadenzen, von denen die erste auf Grund der Tonart und der Taktvorgabe zu diesem ersten Satz gehört. Der Schreiber war offensichtlich nicht der gleiche, der das Stimmmaterial abschrieb. Der ganze Schreibstil suggeriert eher einen ausführenden Künstler, der sich als Gedächtnisstütze diese Zeilen rasch notiert hat. Der Übertrag der Kadenzen findet sich im Notenanhang der praktischen Ausgabe. Wie zwei Motivabschnitte die Solokadenz „eingeleitet“ haben, schließen zwei diese und den ganzen ersten Satz wieder ab. Dabei greift Michl auch auf bekanntes Material zurück. Takt 103 variiert in den Violinen η_1 über Oberquintpendel im harmonischen Rhythmus von ganzen Takten und führt diese Schlusssteigerung zu einer abschließenden, gipfelnden Variante des „Signalmotives“ ($\mathbf{a}_1\#$).

7.3.3. Rückblickende Betrachtung des ersten Satzes des Klavierkonzertes in B mit den bei dem Konzert in C getroffenen analytischen Erkenntnissen

So zeigt sich, dass das Konzertschema von Koch sich sehr gut zur Darstellung der formalen Abläufe in den ersten Konzertsätzen Michls eignet. Wendet man dieses Formmodell nun auf den ersten Satz des oben analysierten Konzertes in B [JWM BVII:4] an, so erhält man folgenden übergeordneten Gesamtaufbau:

T. 1 – 70	1. Nebenperiode mit Überleitung	„Orchestrerexposition“
T. 70 – 127	1. Hauptperiode	„Solistenexposition“
T. 127 – 158	2. Nebenperiode	Ritornell („Schlussgruppe“)
T. 159 – 221	2. Hauptperiode	Mitteteil („Durchführung“ I)
T. 221 – 226	3. Nebenperiode (aber mit Solo!)	Mitteteil („Durchführung“ II)
T. 227 – 309	3. Hauptperiode	„Reprise“
T. 309 – 333	4. Nebenperiode	Schlussritornell

Es fällt jedoch hier im Vergleich zum Klavierkonzert in C auf, dass der Mittelteil schon bis auf den letzten Abschnitt (Takt 221-226) vom Solisten gestaltet wird. Ebenso fällt bei beiden Konzerten auf, dass Hauptperioden immer wieder durch kurze Orchestereinschübe - aber auch ohne thematisches Material, das schon erklingen ist oder wie beim Ritornell wiederkehrt - gegliedert werden.

7.3.4. Der zweite Satz in Michls Klavierkonzert in C

Die Form des zweiten Satzes nach Koch zu schematisieren, fällt schwerer als das beim ersten Satz der Fall war. Denn wie auch beim zweiten Satz des Klavierkonzerts in B fällt auf, dass eine „Dreiteilige Liedform“ nicht vorliegen kann, da die Wiederholung des ersten Teils nicht wörtlich oder offensichtlich gegliedert stattfindet und auch der sich abgrenzende Mittelteil B als eigenständiger Teil nicht vorkommt. Auch ist das Gliederungskriterium bei Koch, die Unterscheidung in Solo- und Tutti-Abschnitte, nicht in diesem Sinne Form stiftend als dadurch eine ABA-Form nachvollzogen werden könnte. Dafür hilft hier, wie bei der Analyse des zweiten Satzes des vorherigen Klavierkonzertes nach dem Vorbild der Form im zweiten Satz des zum Vergleich herangezogenen Mozartschen Klavierkonzerts, die motivische Analyse bzw. die Zuordnung und Erkennung wiederkehrender Motivpartikel.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Non molto Adagio

Ob.

Fg. *Solo*
p

Cor.
p

I
VI.
II
p

Vla.
p

B.
p

⑤

Ob.
f *p*

Fg.
f *p*

Cor.
f *p*

I
VI.
II
f *p*

Vla.
f

B.
f

10

Ob. *f* *p*

Fg. *f* *p* calando

Cor. *f* *p* Solo

I VI. *f* *p* *f* calando *p*

II *f* *p* *f* calando *p*

Vla. *f* *f* calando *p*

B. *f* *f* calando *p*

15 Solo

Ob. *tr*

Fg. Solo *tr*

I VI. *pp* *pp* *tr*

II *pp* *pp* *tr*

Vla. *pp* *pp*

B. *pp* *pp*

Die ersten Takte des zweiten Satzes

Wie bei Koch beschrieben beginnt der Satz mit einem Orchesterteil, der die ersten 20 Takte umfasst und in der Tonika dieses Satzes, in F-Dur steht. Damit hat er die gleiche Tonart wie der erste, aber im ungeraden 3/4-Takt. Er gliedert sich in vier Abschnitte, wobei die ersten beiden (T. 1-4 und 5-8) das Motiv **a** in Vorder- und Nachsatz mit Halbschluss in der Mitte

geteilt darstellen. Dieses Thema charakterisiert sich durch die Auftakte sowohl zu Beginn als auch innerhalb und im Bezug auf die Instrumentierung durch die Verdoppelung der Violinen in den beiden Fagotti, wodurch der Klangraum nach unten, nicht wie vielleicht zu erwarten nach oben durch die Oboen erweitert wird. Dieses Motiv der in Terzen parallel geführten Violinen wird ab Takt 8 weiterentwickelt (**b**), wobei die Fagotti nicht mehr am Thema beteiligt sind, sondern zusammen mit den nun einsetzenden Oboen und den schon in ihrer Pedalfunktion hervorgetretenen Hörnern die Harmonien wiedergeben. Im Takt 9 und 11 tritt das zweite Horn aus dieser Funktion heraus und dafür in Dialog mit den Violinen, die in der zweiten Takthälfte eine in Achteln geführte Dreiklangsbrechung abwärts haben. Die Hörner geben diese nach oben gerichtet in der ersten Takthälfte und einem abschließenden Oktavsprung vor. Der vierte Abschnitt (**c**) schließt dieses Orchesterritornell kadenzierend ab. Dieser ist von einem „Holzbläserkanon“ geprägt: die erste Oboe gibt ein eintaktiges Motiv vor (Takt 15), das im folgenden Takt vom ersten Fagott aufgegriffen wird. Proposta und Reposta sind im Oktavabstand. Die Reposta erstreckt sich aber nur über einen Takt, wobei durch die Gestaltung der Proposta als zwei Mal gleich figurierter C-Dur-Dreiklang der Kanon sich gleichzeitig als um einen Takt verschoben einsteigende, ausgeterzte Begleitung der Proposta erweist. Überblickt man den weiteren Verlauf, so stellt man fest, dass das erste Motiv (**a**) evtl. auch in leichter Variation oder Figuration regelmäßig wiederkehrt.

*Beginn des zweiten Satzes in der Solostimme
des Klavierkonzertes in C (SPK 14431/16)*²⁰⁷

So findet sich der Nachsatz in Variation (a_2^*) zu Beginn des nun folgenden Solistenabschnittes (Takt 20), zusammen mit seinem ersten Teil a_1 im Orchesterritornell (Takt 63-69) auf der +1-Ebene, was auf Grund seiner anderen Weiterführung nicht als Wiederholung eines vorherigen Ritornells im Sinne einer ABA-Form gesehen werden kann und zuletzt etwas anders figuriert als „zweites Thema“ (Takt 93-105 mit Weiterführung) in dem Großabschnitt Takt 63 – 105. Sucht man nach weiteren Motivwiederholungen, so findet man die „Schlussgruppe“ des ersten Orchesterabschnittes mit dem eben beschriebenen charakteristischen „Oboe-Fagott-Fugato“ (c) noch in Takt 83 ff., hier in der +1-Ebene.²⁰⁸ Da das Motiv bei seinem ersten Auftreten diese formgliedernde Funktion hat, ist die Überlegung angebracht, ob es auch beim zweiten Auftreten einen Formabschnitt beschließt. Im Takt 83 wird aber kein Tuttiabschnitt vor einem Solistenabschnitt beendet, dafür aber ein erstes Thema (Takt 63-69) eines Großabschnittes (Takt 63-108) von einem zweiten Thema (Takt 93-105 mit Weiterführung) dieses selben Großabschnittes. Und dieses zweite Thema ist eine Varianz des Hauptthemas dieses

²⁰⁷ Handschrift im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

²⁰⁸ Weitere Motive werden nicht wieder aufgegriffen.

Satzes. Dieses Hauptthema erscheint also im eröffnenden Orchesterritornell und in einem Teil in der ersten Solistenperiode als erstes Thema, ebenso als erstes Thema im dritten Großabschnitt (Takt 62-105) vom Orchester vorgetragen und in einer dem ersten Thema der vorherigen Solistenperiode ähnlichen Variante als zweites Thema, jetzt vom Solisten gespielt. Dieses Thema beherrscht also den Satz, gliedert ihn aber nur in drei Großabschnitte: den des eröffnenden Orchesterritornells (Takt 1-20), den des ersten Soloabschnitts (Takt 20-59) und einem dritten, der auf Orchester und Solo verteilt ist (Takt 63-105) und dem ein durch eine Solokadenz geteiltes Schlussritornell des Orchesters folgt. Tonartlich, motivisch und im Hinblick auf eine nicht zu erkennende Wiederholung eines A-Teiles nach einem B-Teil lässt sich hier auch jetzt keine ABA-Form erkennen, zumal man nach dieser motivischen Analyse immer noch keinen abgesetzten B-Teil erkennen kann. Der letzte Absatz nimmt auf das einleitende Orchesterritornell nur insofern Bezug als das Motiv **b** in einer Variante nach der Solokadenz aufgegriffen wird. Versteht man diese ersten 20 Takte des Satzes als Eröffnungsritornell vor einer Solisten-Hauptperiode, so kann man keinen motivischen Bezug feststellen, da - geht man von einer Analogie zu dem ersten Orchesterabschnitt aus - an Stelle des zu erwartenden **b**-Motivs im Solistenteil eine neue Weiterführung des **a**-Motivs stattfindet (bei mir mit **d** bezeichnet, auch wenn auf diese Motivik nicht weiter zurückgegriffen wird). Sieht man den Satz abschließend unter den gleichen, durch die Analyse des Klavierkonzerts KV 238 von Marius Flothuis vorgegebenen formalen Aspekten des zweiten Satzes des Michl'schen Klavierkonzertes in B, so findet man dortige, dem Konzept der klassischen Sonatenhauptsatzform nahe stehende Formidee auch für diesen Satz passend. Danach würde der erste Großteil einer Orchesterexposition entsprechen und der zweite Teil einer Solistenexposition. Danach würde eine kurze Rückführung von drei Takten folgen,²⁰⁹ der sich eine Reprise anschließt, auch wenn bei diesem Konzert Michls nicht wie beim ersten in B ein vorher „aufgestelltes“ Seitenthema wiederholt wird, sondern fast monothematisch ein Motivbestandteil des Hauptmotivs an dieser Stelle herangezogen wird. Den Satz beendet ein zweiteiliges Orchesterritornell, das nicht wie bei dem anderen Klavierkonzert in eine Überleitung zum dritten Satz mündet, sondern dafür eine Solokadenz des Solisten vorsieht. Eine mögliche Solokadenz ist im überlieferten Notenkonzolut erhalten. In der gleichen Schriftform wie die Kadenz für den vorherigen Satz deutet sie auf eine Skizze bzw. Merk- oder Improvisationshilfe hin. Die Noten sind als Anhang in der Übertragung des Konzertes angefügt. Wie bei der Kadenz zum ersten Satz steht auch bei dieser die Spielfreude und Virtuosität vor einer motivischen Arbeit, aus der

²⁰⁹ Man bedenke, dass dieser Abschnitt im zweiten Satz des zum Vergleich herangezogenen Klavierkonzert KV 238 Mozarts auch nur vier Takte umfasst (cf. supra).

man auf ein weiteres, für den damaligen Interpreten bedeutendes Motiv neben **a** schließen könnte.

Somit lässt sich die Form dieses Satzes wie folgt zusammenfassen:

1 – 20	1. Großabschnitt „Tutti - Exposition“			
1 – 4	Hauptthema VS	a_1	0	Tutti
5 – 8	Hauptthema NS	a_2	0	Tutti
8 – 15	Weiterentwicklung	b	0	Tutti
15 – 20	Schlussgruppe	c	0	Tutti
20 – 59	2. Großabschnitt „Solo – Exposition“			
20 – 27	Hauptthema	a_2^{*210}	0	Solo
28 – 38	Weiterführung	d	+1 -> +2	Solo
39 – 41	zweites Thema	e	-> +1 (HS)	Solo/Tutti
42 – 59	WF/Abschluss	f^{211}	+1 ~> +1	Solo
59 – 62	Rückleitung	g	+1	Tutti
63 – 105	3. Großabschnitt „Reprise“			
63 – 69	Hauptthema	a_1, a_2	+1	Tutti
70 – 83	Weiterführung	h	+1	Solo
83 – 88	„Schlussgruppe“	c	+1 -> 0	Tutti
93 – 105	„Seitenthema“	a_2^{**212}	0 ~> 0	Solo
105 – 117	4. (Groß-) Abschnitt „Schlussritornell“			
105 – 108	1. Abschnitt	i		Tutti ²¹³
109 – 117	2. Abschnitt	b^* (mit Schluss)	+1	Tutti

²¹⁰ Mit eigener Weiterführung.

²¹¹ Aus: f und eigener Weiterführung.

²¹² Mit eigener Weiterführung (**k**) ab Takt 93.

²¹³ Mit Solokadenz am Ende.

7.3.5. Der dritte Satz in Michls Klavierkonzert in C



*Der Refrain des dritten Satzes in der Solostimme
des Klavierkonzertes in C (D-SPK Mus.ms 14431/16)²¹⁴*

Der dritte Satz, der wiederum in einem geraden Takt, dem 2/4-Takt und in der gleichen Tonart wie der erste Satz komponiert ist (C-Dur), ist mit *Rondeaux*, nicht mit *Rondo* wie beim ersten Klavierkonzert, überschrieben. Diese Bezeichnung verwendet Michl auch für den Schlusssatz des Klavierkonzerts in F [JWM BVII:3], das hier nicht analysiert ist. Dieser Umstand legt die Vermutung nahe, es könnte sich im Detail um unterschiedliche Ausprägungen der Reihungsform handeln, da sie einmal italienisch, einmal französisch bezeichnet wird. Im Sachteil von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* findet man hierzu bei dem Absatz C *Das instrumentale Rondo* unter II. *Wortbedeutung und Wortgebrauch* die Aussage:²¹⁵

Eine Differenzierung der Bezeichnungen Rondeau (frz.), Rondo (engl., dt.) und Rondò (ital.), wie sie vor allem im englischen Sprachgebrauch des 20. Jh. anzutreffen ist, erscheint sinnvoll, ist aber historisch nur bedingt belegbar. Gemeint ist dort eine Abgrenzung des Rondeau der Clavecinisten von den entwickelteren instrumentalen Rondo – Formen der Klassik und Romantik, während die Bezeichnung Rondò der Vokalmusik vorbehalten bleiben sollte (eine gegenteilige Position, nach der Rondo auf die Instrumentalmusik, Rondeau auf die Vokalmusik anzuwenden sei, vertritt 1821 M. Castil – Blaze). Zu berücksichtigen ist dabei jedoch, dass im 18. Jh. die französische Bezeichnung Rondeau (auch die Pluralform Rondeaux ist für Einzelsätze gebräuchlich) bis weit nach 1780 anzutreffen ist: W. A. Mozart bevorzugt beispielsweise lange diese Schreibweise (im Autograph des Flötenquartetts KV 298 aus der Zeit um 1786 scherzhaft auch einmal Rondieaoux“), die bei ihm bis zuletzt (KV 617, 1791) nachweisbar bleibt; daneben tritt in der Wiener Zeit in den Autographen wie im handschriftlichen „Ver-

²¹⁴ Handschrift im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

²¹⁵ Aurey, Elisabeth u.a.: Artikel *Rondeau-Rondo* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* - *Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1998, (Band 8), Sp. 549.

zeichnüblich aller meiner Werke“ die Bezeichnung Rondò unterschiedslos für instrumentale wie vokale Kompositionen auf, z.B. für den Schlußsatz eines Hornkonzerts D KV 514/386b, das Klavierstück KV 494, die Einlage „Al desio di chi t'adora“ KV 577 zur Oper *Le nozze di Figaro* (1786 Wien) oder für die Komposition mit einer vokalen und einer instrumentalen Solostimme und Orchester „Ch'io mi scordi di te“/„Non temet, amato bene“ KV 505.

So soll beim Vergleich der dritten Sätze in den Konzerten Michls auch beobachtet werden, ob er die Bezeichnungen Rondo und Rondeaux äquivalent verwendet oder es eine Unterscheidung im Detail gibt.

Der dritte Satz des Klavierkonzerts in C steht wieder in der Grundtonart C-Dur und im 2/4-Takt. Er wird vom Solisten begonnen, der wie beim ersten analysierten Konzert in B das Refrainthema vorstellt, das vom Orchester anschließend wiederholt wird. Koch beschreibt dies in der Anmerkung zu § 86 als die Regel. Dieser erste Abschnitt gliedert sich wie folgt:

Solist		Orchester	
T. 1 – 8	T. 9 – 16	T. 17 – 24	T. 25 – 32
Vordersatz	Nachsatz	Vordersatz	Nachsatz
Gedanke a	Gedanke a*	Gedanke a	Gedanke a*

Hier fällt sofort auf, dass dieser Refrainaufbau identisch mit dem des Klavierkonzerts in B ist, sowohl in der Gliederung als auch sogar im Taktumfang. Jedoch findet sich hier schon eine Vorder- und Nachsatzgliederung mit Halbschluss in der Mitte (Takt 8), während beim vorherigen Klavierkonzert der Schluss des ersten Gedankens in der Tonika stattfindet. Beim Nachsatz werden die ersten vier Takte des Vordersatzes wieder aufgegriffen und in den weiteren vier Takten ganzschlüssig zu Ende geführt. Somit ist auch bei diesem Konzert eine Untergliederung der beiden achttaktigen Abschnitte in zwei Mal vier zu finden. Die ersten vier Takte des Refrainmotivs stellen in der rechten Hand eine akkordische Figuration des Tonikadreiklangs C-Dur dar, angereichert mit der unteren leittönigen Nebennote der Dreiklangsquinte *fis*. In der linken Hand wird in Achteln der Dreiklang repetiert. Wie auch beim Klavierkonzert in B schon festgestellt sind diese Akkordrepetitionen typische Hammerklavierfiguren, die in diesem Tempo auf dem Cembalo nicht klingen bzw. kaum ausführbar wären und so ein Indiz für die Ausführung des Konzertes mit einem Hammerklavier darstellen. Der zweite Teil des Vordersatzes stellt eine in Sexten parallel geführte schrittweise Bewegung dar, die sich zwischen der rechten Hand und der Unterstimme der linken Hand ereignet. Die Oberstimme dieser Hand repetiert in Achteln weiter das *g*, stellt somit einen Orgelpunkt der Oberquinte dar.

Die Stimmen werden in den Streichern verdoppelt: die Violine I folgt der Oberstimme des Soloinstruments, allerdings eine Oktave tiefer, um den Solisten nicht zu verdecken. Die zweite Violine verdoppelt den Orgelpunkt *g* und die Viola die Unterstimme der linken Hand. Sie tritt auch wieder in Bassettchenfunktion auf, da der Basso schweigt.²¹⁶ Unterstützt wird der Halbschluss am Ende der ersten Periode durch den Leitton der dominantischen Dreiklangsquinte *cis*, wobei das leittönige *fis* stets vermieden wird, um das Gefühl einer Modulation in die Oberquinte zu vermeiden. Nachdem der erste Abschnitt des Nachsatzes identisch dem des Vordersatzes ist, folgen als zweiter Abschnitt vier Takte aus zwei Takten Akkordbrechungen (C-Dur und G^{dom.7}) und zwei Takten mit abschließenden und bestätigenden Viertelakkordschlägen C-Dur. Auch die Streicher zeichnen diese harmonische Fortschreitung mit nach, indem sie im harmonischen Rhythmus eines ganzen Taktes jeweils auf der ersten Zählzeit den Akkord des Taktes mitspielen bzw. die C-Dur-Dreiklänge am Ende der Phrase verdoppeln. Im Anschluss wird dieses achttaktige Refrainmotiv vom ganzen Orchester wiederholt (T. 17 ff.). Die bisher pausiert habenden Bläser kommen nun auch dazu und erfüllen bis Takt 20 Pedalfunktion und werden von Takt 21 bis 24 überwiegend nach Stimmgruppen parallel zu den Streichern geführt. Im Nachsatz bleiben sie bei ihrer Harmonie darstellenden Funktion. Bei der Orchesterwiederholung des Refrainmotivs wandert die Melodie in die erste Violine, wo sie in der Originalhöhe wiedergegeben wird. Die Dreiklangsrepetitionen des ersten Abschnitts von Vorder- und Nachsatz und aus dem zweiten Teil des Nachsatzes werden auf die geteilte bzw. in Doppelgriffen zu spielende Viola und Basso verteilt. Im zweiten Teil des Vordersatzes (Takt 21 ff.) wird auf diese beiden in Oktaven geführten Stimmen die Melodie der vormals linken Hand uminstrumentiert. Die zweite Violine in Sechzehntel geführt dient der Harmoniestütze bzw. übernimmt den „Oberquintorgelpunkt“ im zweiten Abschnitt des Vordersatzes. Dieser Refrain gliedert nun das gesamte Stück wie folgt:

1 – 32	Refrain	A	0
33 – 108	Couplet	B	0 -> +1
108 – 118	<i>Überleitung</i>		
118 – 148	Refrain	A	0
149 – 231	Couplet	C	0-> -1 -> -1P
233 – 242	<i>Überleitung</i>		
242 – 273	Refrain	A	0
274 – 362	Couplet	D	-1 -> -1P -> +1

²¹⁶ Bassettchenfunktion: Die Viola übernimmt die Bassfunktion unter den Violinen.

363 – 392	Refrain	A	0
394 – 405	Coda		0

Die in der Übersicht ebenfalls wiedergegebene Darstellung der motivischen und harmonischen Prozesse und Gliederungen des vorliegenden Schlusssatzes lässt über den Gesamtaufbau auch die Erkenntnis zu, dass es sich bei diesem Rondo wie auch bei dem des Klavierkonzerts in B um kein Sonatenrondo handelt, da das erste und dritte Couplet nicht einander entsprechen, auch wenn man das die ersten Takte über vermuten möchte: beide Abschnitte beginnen mit einer quasi viertaktigen Einleitung des Solisten aus Oktavgriffen (in der rechten Hand in Takt 2 und 3 auch gebrochen), die bei beiden Abschnitten (Takt 33-36 und Takt 274-277) gleich ist. Erst danach setzen die Streicher wieder ein, die den folgenden Abschnitt des Solisten begleiten, der aber bei beiden Couplets sich anders gestaltet. Auch die Harmonik dieser beiden Couplets widerspricht dem Schema eines Sonatenrondos, so dass eine Überlegung, der Unterschied zwischen der Satzbetitelung *Rondeaux* und *Rondo* könnte darin bestehen, dass das erste ein Sonatenrondo, das zweite ein „ursprüngliches“ Rondo ohne motivische Entsprechung einzelner Couplets bezeichnet, nicht aufrecht erhalten werden kann.

Das erste Couplet untergliedert sich wie folgt:

Takt 33 – 36	Einleitung	0
Takt 37 – 48	1. Abschnitt	0
Takt 49 – 56	2. Abschnitt	+1
Takt 57 – 72	3. Abschnitt	+1
Takt 73 – 82	4. Abschnitt	+1
Takt 83 – 100	5. Abschnitt	+1
Takt 101 – 108	6. Abschnitt	+1

Nach der Einleitung des Solisten fährt dieser über Albertibässen in der linken Hand mit einer Motivik in der rechten Hand fort, die Verwandtschaft zu den Dreiklangsbrechungen des Vordersatzes zeigt. Wie auch bei den anderen Konzerten mehrmals festgestellt begleiten die Streicher mit den zu Grunde liegenden Harmonien in Vierteln und Viertelpausen nach verschiedenen Mustern. Der Halbschluss des ersten Abschnitts in Takt 48 wird im folgenden zweiten Abschnitt aufgenommen und als neue Zwischentonika manifestiert, indem mit einem in Triolen gebrochenen G-Dur-Dreiklang die Solistenstimme fortgeführt und ab Takt 50 der Leitton *fis* eingeführt wird. So wurde die Oberquinttonart ohne eigene Modulation erreicht. Die Triolen, mit denen der Solist diesen Abschnitt begonnen hat, werden beibehalten bzw. mit

den in Achteln gebrochenen Oktaven aus der Solisteneinleitung und dabei einer abwärts geführten linken Hand als „Variante“ abgewechselt (z.B. Takt 51f.). Die Streicherbegleitung ist zunehmend „ausgedünnt“, indem teilweise nur noch die Kadenzschritte mitvollzogen werden (z.B. Takt 54-55). Ab Takt 57 tritt ein neuer thematischer Abschnitt auf, der in der Melodieführung der rechten Hand des Solisten sehr an die Motivweiterentwicklung aus dem ersten Abschnitt dieses Couplets (Takt 41 ff.) erinnert. Dieser Abschnitt ist untergliedert: Takt 57 bis 64 wird mit einer anderen Schlusswendung von Takt 65 bis 72 wiederholt. Diesem Abschnitt folgt nun wieder ein dem zweiten Abschnitt thematisch verwandter: Der Solist hat wieder Triolen zu spielen. Diese werden nun aber „dialogisch“ auf beide Hände aufgeteilt, wodurch eine Variante zum zweiten Abschnitt dieses Couplets bewirkt wird. Die Streicher beteiligen sich nur noch an den der Öffnung bzw. Schließung des jeweils über zwei Takte verteilten Oberquintpendels. An dieser Herausstellung des harmonischen Geschehens werden ab Takt 78 auch die Holzbläser beteiligt. Ab Takt 83 beginnt im Solistenpart ein neuer motivischer Abschnitt, der sich durch zweistimmige Skalenläufe mit jeweils oberer Terznebennote in der rechten Hand charakterisiert. Die Streicher pausieren in diesem Abschnitt (Takt 83-101) mit Ausnahme der Wiedergabe des zwischentonalen Sextakkordes auf der ersten Viertel des Taktes 86. Bei dem folgenden vorletzten Abschnitt des ersten Couplets sind die Streicher und Oboen als Harmoniegrundlage wieder präsent. Über Achtel-Albertibässen in der linken Hand hat die rechte Hand zwei Mal eine ebenfalls in Achtel geführte Wechselnotenfigur (nach einer Achtelpause), gefolgt von drei Akkordbrechungen. Diese ganze Phrase stellt eine authentische Doppelwendung in der Oberquinte dar: I_6 (zwei Takte)- II_6 (zwei Takte)- $V_{4-7}^6-5_3-I$. Ab Takt 94 wird diese Periode bis Takt 99 wiederholt, wobei die beiden Oboen nun von den beiden Fagotti ersetzt werden. Die ab Takt 100 hinzutretenden Oboen und Hörner markieren einen neuen Abschnitt. Dieser ist charakterisiert durch die triolisch geführte linke Hand der Solostimme. Motivisch stellt diese stets einen Oktavsprung mit zweimaliger anschließender, chromatisch unterer Wechselnotenfigur dar. Die linke Hand greift in Viertel auf dem ersten Schlag eines jeweiligen Taktes dem Dreiklang noch fehlende Töne und wird dabei von den Streichern unterstützt. Dieser Abschnitt lässt sich ebenfalls wieder in zwei Phrasen untergliedern, wobei die zweite eine Wiederholung der ersten darstellt (Takt 100-104 und Takt 105-108). Die Variante liegt auch hier wieder in den Holzbläsern: während im ersten Teil nur die Oboen spielen, treten zu diesen in der Wiederholung die Fagotti hinzu und bilden einen Holzbläserersatz, der allerdings nur scheinbar vierstimmig ist. Denn das zweite Fagott entspricht der ersten Oboe und das erste Fagott der zweiten.

Wie bei Koch beschrieben und auch im Rondo des Klavierkonzerts in B festgestellt,²¹⁷ folgt von Takt 10 bis 118 ein „*eingeschobener, melodischer Theil*“ der modulierend zum Wiedereintritt des Refrains hinführt. Dieser Abschnitt teilt sich in einen Block, den nur die Bläser gestalten (Takt 108-113) und einen Block, bei dem die Streicher hinzutreten (Takt 114-117). Harmonisch gesehen stellt der erste Block die Rückmodulation in die 0-Ebene dar. Die Zwischentonica G-Dur (Takt 108) wird durch die kleine Septe *f* dominantisiert (Takt 109) und durch einen authentischen Hauptschritt nach C-Dur aufgelöst (Takt 110). Dieses wird zur Bekräftigung noch zwei Mal wiederholt ehe die Streicher einsetzen, die durch die authentische Doppelwendung im gantztaktigen harmonischen Rhythmus I-IV-V₄⁶-₃⁵-I die 0-Ebene festigen und bestätigen.

In Takt 118 setzt nun wieder der Refrain ein, wie zu erwarten erst vom Solisten vorgetragen, dann vom Orchester wiederholt. Aber hier sind kleine Varianten im Detail zu finden: Wird der Solist bei der Vorstellung des Refrains zu Beginn des Schlusssatzes von den Streichern begleitet, pausieren diese nun während seines Parts und die Bläser spielen die zu Grunde liegenden Harmonien. Das Orchester markiert mit einem Viertelakkord nur den Beginn des Nachsatzes (Takt 126). Die Wiederholung des Vorder- und Nachsatzes durch das Orchester (Takt 134-148) ist identisch der analogen Stelle aus dem ersten Refrain (Takt 17-33). Nicht nur in der Instrumentierung, sondern auch beim Solisten findet sich eine kleine Variante: Im Nachsatz sind in den einzelnen Tönen ihre diatonischen oberen Nebennoten als Vorschläge hinzugefügt. Michl erreicht dadurch zum einen eine etwas andere Farbigkeit, zum anderen eine kleine „verspielte“ Varianz in der Wiederholung des ursprünglich Gleichen.

²¹⁷ Cf. ibidem z.B. die Takte 197 bis 204.

Clav.

Clav.

Clav.

Clav.

Clav.

„Minore-Variation“ (Klavierstimme)

Nach diesem Refrain setzt wieder die Klavierstimme ein. Sie ist am Beginn dieses zweiten Couplets unbegleitet und befindet sich ohne eigene Modulation in der 0-Parallele. Dabei wird jedoch nicht – wie es denkbar wäre – das Refrainmotiv oder das des ersten Couplets vermollt, sondern Michl bringt ein neues Motiv, das vorwiegend aus Skalen der a-Moll-Tonleiter besteht. Michl verlässt aber diese Tonart schnell wieder, indem er im zweiten Abschnitt (Takt 154 ff.) mit dem Hinzutreten der Streicher dieses a-Moll verdurt und dominantisch auflöst. Nach modulatorischen Takten im halbtaktigen harmonischen Rhythmus kehrt Michl nach a-Moll (Takt 158) zurück, das er mit dem Motiv der gebrochenen Oktavgriffe in der linken Hand aus dem Einleitungsteil des ersten Couplets bestätigt. Nach zwei einstimmigen Überlei-

tungstakten des Solisten (bei pausierender linken Hand) setzt die neue Phrase, die auch durch das Hinzutreten der Fagotti und der Hörner gekennzeichnet wird, in C-Dur ein, das sofort mit der zweiten Achtel in dem abwärtsgerichteten Skalauf der rechten Hand des Solisten dominiert wird und die neu erreichte Zwischentonika F-Dur (-1-Ebene) einführt. In dieser bleibt Michl bis Takt 205. Bis dahin treten unterschiedliche Abschnitte auf, die durch Wegfallen (Takt 174 ff. oder Takt 191) und wieder Hinzutreten der Bläser (z.B. Takt 180) ebenso wie durch differierende Spielfiguren des Solisten gekennzeichnet sind. So ist die vorherrschende Figurierung ab Takt 166 die Wechselnote in der rechten Hand (über den Albertibässen der linken). Ab Takt 174 ist es der Skalausschnitt in Sechzehntel und ab Takt 180 die harmonieeigene Dreiklangsfigurierung. Ab eben dieser Phrase weist nun das Klavier nicht mehr motivische Arbeit auf bzw. ist nicht mehr Träger der thematischen Substanz, sondern ist nach Zunahme der figurierenden Qualität auf seine virtuoseren Spielpassagen „reduziert“, während sich die motivische Arbeit an dieser Stelle auf die Holzbläser verlegt: In Takt 180 findet sich das Soggetto des Refrains in der ersten Oboe. Es beginnt wie am Satzanfang, befindet sich aber harmonisch nicht in einem C-Dur-Umfeld als Tonika, sondern in einem dominantischen C-Dur-Septakkord, der im folgenden Takt (Takt 181) erwartungsgemäß authentisch nach F-Dur aufgelöst wird. Über den aufsteigenden zwischentonalen F-Dur-Dreiklangsbrechungen des Solisten imitiert das erste Fagott die erste Oboe nach deren Motivabschluss (Takt 182), indem sie den Themenkopf mit *c*, der zwischentonalen Oberquinte beginnend unter Beibehaltung der beiden leittönig-chromatischen unteren Nebennoten bringt. Da dieser Abschnitt (Takt 180-187) in sich untergliedert werden kann und die zweite Unterphrase (Takt 184-187) eine Wiederholung mit abgeändertem Schluss, der in den folgenden Abschnitt verzahnt ist, darstellt, wiederholt sich auch dieses „imitatorische Duett“ noch einmal. Der nachfolgende Abschnitt beginnt in Takt 188 mit einer Reminiszenz an den Takt 43ff. bzw. 57ff., der Weiterentwicklung des ersten Motivs des ersten Couplets. Es wird herausgenommen und erfährt im Takt 192 eine Variante durch die Verdoppelung der beiden Viertel *f* zu vier Achtel. Auch das duettierende Prinzip von erster Oboe und erstem Fagott wird abgeschwächt weitergeführt. Denn Takt 194f. im ersten Fagott kann mit seinen auftaktigen drei Achteln, die zu einem viertönigen Skalausschnitt führen, als oberquintige Antwort der Oboentakte 190f. gesehen werden. Ab Takt 202 merkt man, dass sich dieses Couplet dem Ende zuneigt, da virtuose, spielfreudige Passagen des Solisten wieder in den Vordergrund gestellt werden. So erscheinen mit dem Pausieren der Holzbläser in der Klavierstimme wieder die sich in den Händen abwechselnden Triolenfiguren. Dieses Mal stellen sie einen nach oben gerichteten Oktavsprung mit anschließender leittönig-chromatischer unterer Wechselnotenfi-

gur und einer wieder abwärts gerichteten Dreiklangsbrechung in der linken und einer durchlaufenden Skala mit Pause auf der ersten Triolenachtel in der rechten Hand dar. Die jeweilige andere Hand spielt die zu Grunde liegenden Harmonien verstärkt durch den in Viertel geführten Streichersatz. Ab dieser Passage setzen auch modulatorische Prozesse ein. Michl beginnt in F-Dur, der bisher vorherrschenden Zwischentonika (-1-Ebene), beschleunigt den harmonischen Rhythmus in Takt 205, bei dem auf dem ersten Schlag ein C-Dur Septakkord zu finden ist, auf dem zweiten Schlag durch die chromatische Alterierung des Grundtones und die gleittonige Auflösung der dominantischen Septe ein A-Dur Quintsextakkord. Dieser bestimmt durch seine authentische Auflösung d-Moll als Harmonie der folgenden beiden Takte. Diesen folgen zwei Takte mit einem dominantischen E-Dur Septakkord, der sich in Takt 210 authentisch nach a-Moll auflöst, der Zwischentonika, in der das zweite Couplet begann. Die nun folgenden sechs Takte stellen ein authentisches Oberquintpendel im harmonischen Rhythmus von zwei Takten dar. Die Triolen sind inzwischen nur noch in der rechten Hand des Solisten zu finden. Die Violinen charakterisieren sich durch eine in Viertel aufsteigende Dreiklangsbrechung. Der nächste Abschnitt (Takt 216-224) pendelt harmonisch zwischen d-Moll und a-Moll. Beide Tonarten werden leittönig nicht bestätigt (fasst man das *gis* in den Takten 218 und 222 als untere chromatische Nebennote auf). Durch die motivischen Phrasenschlüsse (z.B. Takt 219) und die Weiterführung nach Takt 223 erweist sich dieser Abschnitt aber als plagal schließendes Unterquintpendel in der Zwischentonika a-Moll, in der das zweite Couplet in Takt 231 auch schließt. Die Abschnitte dieses gesamten Blockes gliedern sich wie folgt:

Takt 149 – 154	1. Abschnitt	0P
Takt 154 – 163	2. Abschnitt	-1P
Takt 163 – 173	3. Abschnitt	-1
Takt 174 – 179	4. Abschnitt	-1
Takt 180 – 189	5. Abschnitt	-1
Takt 190 – 202	6. Abschnitt	-1
Takt 202 – 215	7. Abschnitt	-1
Takt 216 – 223	8. Abschnitt	0P
Takt 224 – 231	9. Abschnitt	0P

Auch wenn der Tonartenverlauf vermuten lässt, Kochs Bemerkung, dass das zweite Couplet in sich als ABA-Form gegliedert sein kann, könnte hier zutreffen, ist das motivisch nicht der Fall. Wie im ersten Couplet fallen aber auch bei diesem Abschnitte auf, die durch eine Un-

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

tergliederung in zwei Abschnitte charakterisiert sind, bei denen der zweite eine (anders zu Ende geführte) Wiederholung des ersten ist.

The musical score is divided into two sections: **Adagio** and **Allegro a Tempo**. The time signature changes from 4/4 to 2/4 at the beginning of the second section.

Woodwinds:

- Ob. (Oboe):** *f calando p* (Adagio), *f calando pp* (Allegro a Tempo)
- Fg. (Fagott):** *f calando p* (Adagio), *f calando pp* (Allegro a Tempo)
- Cor. (Corni):** *f p* (Adagio), *f p* (Allegro a Tempo)

Strings:

- I, II, Vla., B. (Violins, Viola, Basses):** *fp pp fp pp* (Adagio), *fp pp* (Allegro a Tempo)
- Clav. (Clavier):** *fp pp fp pp* (Adagio), *fp pp* (Allegro a Tempo)

The musical score shows the following parts and their activity in measures 233-245:

- Ob.:** Sustained chord in the first measure, then rests.
- Fg.:** Sustained chord in the first measure, then rests.
- Cor.:** Sustained chord in the first measure, then rests.
- I, VI.:** Violin I and II play a rhythmic pattern of quarter notes.
- II:** Violin II plays a rhythmic pattern of quarter notes.
- Vla.:** Viola plays a rhythmic pattern of quarter notes.
- B.:** Bass plays a rhythmic pattern of quarter notes.
- Clav.:** Piano part with a melodic line in the right hand and a dense chordal accompaniment in the left hand.

Die Takte 233 bis 245

Wie auch vor Wiederauftritt des Refrains nach dem ersten Couplet findet hier nun eine Überleitung statt. Nach einer eintaktigen Generalpause ändern sich Tempo und Metrum auf *Adagio* und einen 4/4-Takt. Hier ist die Parallele zu dem Klavierkonzert in B offensichtlich. Auch dort findet sich am Ende des zweiten Couplets nach einer Generalpause ein überleitendes und von g-Moll nach B-Dur zurückmodulierendes Orchesterzwischenstück. Ist es dort als Klarinetten solo gestaltet, zeigt es sich im Klavierkonzert in C etwas anders: Es teilt sich in zwei Blöcke. Der *Adagio*-Abschnitt mit Taktwechsel (Takt 232-235) ist durch zwei dominantische Septakkorde gekennzeichnet, die sich in den Bläsern von einer ganzen Note im Fortepiano mit anschließendem „*calando*“ in eine Viertel auflösen. Die Streicher vollziehen diese authentische Auflösung immer durch eine Halbe Pause unterbrochen mit. Der ganztaktige harmonische Rhythmus zeigt folgende Fortschreitung: C^7 - $F-G^7$ - C . Nach der Rückkehr zum 2/4-Takt und dem *Allegro a Tempo* folgen noch sechs Takte als zweiter Block dieses Orchesterzwischenstücks, die wiedererreichte 0-Ebene bestätigende Kadenz, die sich in den Bläsern in ge-

haltenen Akkorden, in den Streichern durch Viertelakkordschläge mit folgender Pause im ganztaktigen harmonischen Rhythmus wie folgt gestaltet: I-I₆-IV-IV₆-V₄⁶⁻⁵-I. Mit der neuen I. Stufe setzt auch der dritte Refrain ein (Takt 242-273). Wie zu erwarten wird er erst vom Solisten wieder dargeboten und anschließend vom Orchester wiederholt. Bei dem Solistenabschnitt tritt nun aber erneut eine Variante in der Orchesterbegleitung auf. War der erste „Solistenrefrain“ zu Beginn des Satzes nur von den Streichern begleitet und der zweite Solistenrefrain (Takt 118 ff.) fast ausschließlich von den Bläsern, teilt Michl als dritte Möglichkeit die Begleitung dieses Solistenrefrains nun auf die Streicher und die Bläser auf. Identisch dem ersten Auftreten des Themas im Klavier begleiten die Streicher die ersten vier Takte des Vorder- und des Nachsatzes, die Bläser auf die gleiche Weise wie beim zweiten Vortrag des Themas durch den Solisten die zweiten vier Takte des Vorder- und Nachsatzes. Der Orchesterabschnitt des Refrains ist wieder identisch den beiden vorherigen Pendant. Somit bringt Michl hier mit viel Liebe fürs Detail eine Abwechslung in die Wiederholung des Gleichartigen und zeigt durch die Aufteilung der Orchestergruppen an diesen Stellen sein Prinzip der Formgliederung durch Instrumentierung in der Mikrostruktur.

Das dritte Couplet bringt motivisch nicht viel Neues. Es stellt aber auch keine Wiederholung des ersten dar, so dass man von einem Sonatenrondo sprechen könnte, auch wenn, wie oben beschrieben, die ersten vier Takte der Einleitung des ersten Couplets verwandt sind. Michl verwendet sie aber, um im letzten Takt durch das *b* an Stelle des *h* in die -1-Ebene zu modulieren.

Dieser Einleitung folgen diese Abschnitte:

Takt 278 – 289	1. Abschnitt	-1 -> -1P
Takt 290 – 303	2. Abschnitt	0 ->
Takt 304 – 312	3. Abschnitt	+1 ->
Takt 313 – 324	4. Abschnitt	0
Takt 325 – 340	5. Abschnitt	0
Takt 341 – 350	6. Abschnitt	0
Takt 351 – 362	7. Abschnitt	0

Auch dieses Couplet ist in sich nicht als ABA-Form oder Rondoform aufgebaut. Die motivischen Reminiszenzen bestehen u.a. im ersten Abschnitt darin, dass der Rhythmus der rechten Hand des Solisten und die Begleitung in der linken Hand dem ersten Abschnitt des ersten Couplets nach der Einleitung entsprechen, wenn auch der Melodieverlauf ein anderer ist. Dennoch bestätigt der Höreindruck dieser Stelle die Verwandtschaft. Der zweite Abschnitt

bringt in der Solistenstimme wieder die in den beiden anderen Couplets schon aufgetretenen „dialogisierenden“ Achteltriolen. Dabei kommt es in der rechten Hand zu einer Kombination der bisher da gewesenen Figurierungen, indem nach einem Takt mit akkordischer Figuration ein Takt mit hier allerdings abwärts gerichteten Skalenläufen folgt. In der linken Hand wird aus dem bisher üblichen Oktavsprung ein Quintsprung, den die bekannte Wechselnotenfigur jedoch im Terzabstand nach unten verdoppelt. Die Takte 290 bis 293 werden im Folgenden noch einmal wiederholt, ehe der nächste Abschnitt im Takt 298 beginnt. Bei diesem wird die Motivik der linken Hand nun weggelassen und die rechte sequenziert ihr zweitaktiges Motiv schrittweise abwärts. Dabei moduliert Michl in die +1-Ebene, die in Takt 304 authentisch erreicht wird. Die Streicher sind in diesen ganzen Abschnitten mit ihrer Viertel-Begleitung stets so gesetzt, dass sie den Satz durchhörbar lassen und nur kadenzierende bzw. harmonische Prozesse im Mitvollziehen unterstützen. Im Weiteren werden vier Takte lang beide Stimmen des Solisten in Terzen parallel geführt. Dabei liegt nun das vormalige Motiv der linken Hand mit dem Intervallsprung – hier noch einmal auf eine Terz verkürzt – und der Wechselnotenfigur – hier zwei Mal vom gleichen Ton ausgehend – vor. Dieser Abschnitt mündet in abwärts gerichteten Skalenläufe der rechten Hand über Viertel-Akkordschlägen der linken. In Takt 310 verlangsamt sich die Oberstimme des Solisten auf nicht triolische Achtel und es findet ein Kadenzierungsprozess in der 0-Ebene mit einer authentischen Doppelwendung (Takt 310-313) statt, bei der die IV. Stufe durch Dominantisierung der ersten erreicht wird. Bevor der Solist zu seinem zweiten Großabschnitt in diesem Couplet anhebt, bestätigt das Orchester die wiedererreichte Tonika durch zwei Takte lange C-Dur-Akkordschläge. Der nachfolgende Abschnitt (Takt 313-324) lässt sich in zwei Abschnitte untergliedern (Takt 313-318 und 319-324), bei denen der zweite Teil eine Wiederholung des ersten mit eigener Weiterführung der ursprünglich abschließenden Takte darstellt. Bei diesem Abschnitt sind auch die beiden Fagotti beteiligt. Ab Takt 325 beginnt die letzte große Solistenphrase, die bis Takt 351 nur von den teilweise sehr ausgedünnten Streichern harmonisch gestützt wird. Die motivtragende Stimme zu Beginn dieses neuen Abschnittes ist die Unterstimme des Solisten, die nun das ursprüngliche Triolenmotiv mit dem aufsteigenden Quartintervall zu Beginn der Wechselnotengruppe und des absteigenden Dreiklangs hat, während die rechte Hand die begleitenden Akkorde spielt. Dieses Triolenmotiv wird wie auch schon in Takt. 51 ff. mit vier Achteln kombiniert, so dass eine ständige Bewegungsbeschleunigung und -Verlangsamung auftritt. Diese Beschleunigung wird ab Takt 345 noch gesteigert, indem die rechte Hand die ab Takt 341 in diese Stimme hoch gewanderten Triolen ausnimmt und zu Vierergruppen aus Sechzehntel steigert. Die Motivik der zweistimmigen Skalenläufe mit jeweils oberer Terzne-

bennote ist Takt 83 entlehnt. Die diesem Abschnitt ab Takt 351 folgende Wechselnotenfigur über den Achtelalbertibässen ist aus Takt 86 entlehnt. Somit wiederholen sich diese beiden Abschnitte aus dem Ende des ersten Couplets auch am Ende des dritten, was eine motivische Klammer bzw. einen motivischen Großplan vermuten lässt. Somit ist eine Entsprechung des ersten und dritten Couplets in Ansätzen vorhanden und das Rondo wohl „auf dem Weg“ zu einem Sonatenrondo. Hier treten nacheinander auch die Bläser hinzu, erst die Oboe (Takt 351), dann die Hörner und zuletzt die Fagotti, die die Oboen bei Wiederholung der ersten Periode der Phrase ebenso wie ab Takt 94 ersetzen. Ohne Überleitung schließt dieses Mal direkt nach der Abschlusskadenz des dritten Couplets der Refrain des Solisten an. Die Begleitung ist der des zweiten Refrains des Satzes identisch. Nach dem „Orchesterrefrain“ schließen sich noch neun Takte Coda an, die allein vom Orchester gestaltet werden. Ebenso, nur etwas länger, ist es auch beim Klavierkonzert in B. Die Coda dieses Schlusssatzes, die aus zwei authentischen Doppelwendungen (Takt 397-400) und zwei Oberquintpendeln (Takt 401-402) sowie drei abschließenden C-Dur Akkordschlägen besteht, beendet dieses Konzert jedoch nicht im Pianissimo, wie das erste hier betrachtete Konzert beendet wird, sondern im Fortissimo.

7.3.6. Abschluss

Beim Musizieren der beiden Werke Michls fällt zuletzt der unterschiedliche Schwierigkeitsgrad im Klavierpart auf. Während im Klavierkonzert JWM BVII:2 die Albertibässe in der linken, tonleiterartige Läufe in der rechten Hand dominieren, sind beide Hände im Klavierkonzert JWM BVII:4 eigenständiger bzw. weniger in eine führende Melodiestimme und eine Begleitstimme komponiert. In diesem JWM BVII:2 ist der technische Anspruch, der an den Solisten gestellt wird, auch höher. Das könnte ein Hinweis auf eine zeitlich unterschiedliche Entstehung der beiden Werke sein oder auch auf unterschiedliche Solisten, für die die Werke konzipiert sind.

7.4. Das Fagottkonzert in F [JWM BVII:1]



Titelblatt des Fagottkonzerts (SPK-Mus.ms. 14431/5)²¹⁸

7.4.1. Großform und Besetzung

Im folgenden Kapitel wird die Fragestellung behandelt, wann und für wen Michl sein Fagottkonzert, welches das einzige Konzert ist, das Zehelein in seiner Dissertation aufführt,²¹⁹ geschrieben haben könnte. Die häufige Verwendung des Fagotts bei Michl ist jedoch auffällig.²²⁰

Die Tonart des Fagottkonzerts ist F-Dur. Damit beachtet Michl, dass beim Fagott die Grundskala F-Dur bzw. lydisch auf F ist. Wie alle anderen Konzerte so ist auch dieses dreisätzig und besteht aus einem schnellen ersten Satz (*Allegro* 4/4), dem ein langsamer Satz folgt (*Largo* 2/4), und einem abschließenden *Rondo* im schnellen 3/8 Takt. Die Besetzung verlangt zwei Violinen, Viola und Basso sowie zwei Oboen und zwei Hörner in F. Dabei fällt auf, dass die Viola, wie auch in den anderen Konzerten nicht durchwegs parallel mit dem Basso läuft, sondern oft sehr eigenständig gesetzt ist. Die Bläser sind paarweise besetzt und treten nicht nur in den Ecksätzen färbend, alternierend und kontrastierend hinzu.

Die einzelnen Sätze gliedern sich formal wie folgt:²²¹

²¹⁸ Handschrift im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

²¹⁹ Zehelein, Alfred: *Joseph Michl* (wie Anm. 3), S.33.

²²⁰ Cf. im Werkverzeichnis die Triosonaten und Quartette mit Fagott.

²²¹ Bei der Formanalyse wird auf das Schema der Konzerte von Heinrich Christian Koch zurückgegriffen, das in der Analyse des Klavierkonzerts in C ausführlich dargestellt wurde. Die Analyse dieses Abschnitts stützt sich auf eine eigene Übertragung des Fagottkonzerts aus dem Notenmanuskript, nicht auf die sowohl im Notentext als auch im Vorwort fehlerhafte und unkritische Edition im Accolade Musikverlag.

7.4.2. Der erste Satz aus Michls Fagottkonzert in F



Beginn des ersten Satzes in der Solostimme
des Fagottkonzertes (SPK 14431/5)²²²

Der erste Satz lässt sich sehr schlüssig in vier Neben- und drei Hauptperioden gliedern:

1 – 27	1. Nebenperiode (Orchesterexposition)			
1 – 11	1. Thema		0	Tutti
1 – 5	1. Abschnitt	a	0	Tutti
5 – 9	2. Abschnitt	b	(Sequenz)	Tutti
9 – 11	3. Abschnitt	c	0 (evtl. Halbschluss)	Tutti
12 – 16	1. Zwischengruppe	d	0 (Oberquintpendel)	Tutti
17 – 21	2. Thema	e	0 (vermollt!) ~>	Tutti
21 – 24	2. Zwischengruppe	f	-1 -> 0 (mit Sequenz)	Tutti
24 – 27	Schlussgruppe	g	0 (Kadenz) ²²³	Tutti
28 – 84	1. Hauptperiode (Solistenexposition)			
28 – 40	1. Thema*		0	Solo
28 – 32	Themenkopf	a	0	Solo

²²² Handschrift im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

²²³ Bestehend aus einer authentischen Doppelwendung (I-IV-V-I), einem anschließenden Oberquintpendel (V-I) und einer um einen weiteren Quintfall auf Grund der eingefügten VI. Stufe erweiterten authentischen Doppelwendung (VI-II-V-I).

32 – 40	Weiterentwicklung	<i>h</i>	0 -> +1	<i>Solo</i>
40 – 41	Einschub	<i>i</i>	+1	<i>Tutti</i>
42 – 49	2. Thema	<i>k</i>	+1 ~> +2	<i>Solo</i>
50 – 51	Einschub	<i>c*</i>	+2	<i>Tutti</i>
52 – 69	3. Thema ²²⁴	<i>l</i>	+1	<i>Solo</i>
69 – 84	Ritornell	<i>e*, m, n</i>	+1	<i>Tutti</i>
85 – 108	2. Hauptperiode (Mittelteil/„Durchführung“, 1. Abschnitt)			
85 – 108	1. Abschnitt	<i>d*, δ, (f*)</i>	+1 ~>	<i>Tutti/Solo ab 87 (δ)</i>
108 – 116	3. Nebenperiode (Mittelteil/„Durchführung“, 2. Abschnitt)			
108 - 116	2. Abschnitt			
108 – 112	1. Teil	<i>f</i>	OP ->	<i>Tutti</i>
112 – 116	2. Teil	<i>g</i>	0	<i>Tutti</i>
116 - 161	3. Hauptperiode (Reprise)			
116 – 124	1. Thema	<i>a*</i>	0	<i>Solo</i>
125 – 126	Einschub	<i>i</i>	0	<i>Tutti</i>
127 – 141	2. Thema	<i>o</i>		<i>Solo</i>
142 – 144	Einschub	<i>c**</i>	0	<i>Tutti</i>
145 – 147	3. Thema	<i>α</i>	0	<i>Solo (δ mit Tutti)</i>
147 – 148	Einschub	<i>i</i>	0	<i>Tutti</i>
148 – 161	3. Thema mit WF	<i>α*</i>	0	<i>Solo</i>
161 – 176	4. Nebenperiode (Schlussritornell)			
161 – 165	1. Abschnitt	<i>b</i>	0	<i>Tutti</i>
166 – 168	2. Abschnitt	<i>i*</i>	0	<i>Tutti</i> ²²⁵
169 – 171	3. Abschnitt	<i>d***</i>	0	<i>Tutti</i>
172 – 176	4. Abschnitt	<i>g*</i>	0	<i>Tutti</i>

Die hier mit „Einschübe“ bezeichneten Takte sind zu kurz für eine Zwischengruppe. Die Takte 112-116 entsprechen der Schlussgruppe der Exposition.

Wie das Klavierkonzert in C beginnt das Fagottkonzert mit einem signalartigen, kraftvollen Themenkopf aus einem nach oben gebrochenen F-Dur-Dreiklang. Dieser erste Takt wird von allen Instrumenten unisono vorgetragen, so dass das musikalische Mittel einer „Mannheimer

²²⁴ Auch als Abschnitt „Weiterentwicklung“ möglich.

²²⁵ Mit Solokadenz.

Rakete“ hier vorliegt. Das Solofagott spielt nach Barocker Manier zu Beginn die Bassstimme mit, vergleichbar mit dem Mitspielen der Bassstimme in der linken Hand bei den Klavierkonzerten. Die Violinen werden in den ersten drei Takten von den Oboen stimmverteilungsgetreu verdoppelt. Die Bratschen und Bässe spielen pochende Achtelnoten, über denen ab dem Schlag 4 des zweiten Taktes die zweite Violine parallel zur ersten Violine in Terzen geführt wird. Diese ersten vier Takte, die das rhythmische Charakteristikum der Synkope in den Taktmitten der Takte 2 bis 4 in den beiden Violinen haben, stellen das erste Motiv **a** dar, das im Takt 5 in das Motiv **b** übergeht. Ab hier ist die zweite Violine nicht mehr an der Thematik moduliert oder läuft konsonant parallel zur ersten Violine, sondern stellt einen tonikalen Orgelpunkt in Sechzehntelrepetitionen dar. Die erste Violine „sequenziert“ – allerdings nicht stufenweise und ab Takt 7 auch vermehrt nur mehr dem Gestus nach – ihr eintaktiges Motiv, das aus einer Sechzehntel-Wechselnoten-Figur auf der ersten Zählzeit mit Rückkehr auf den Ausgangston besteht. Diesem folgt nach einer Achtelpause ein in Achteln in Takt 5 und 6 nach unten, in Takt 7 nach oben gebrochener Dreiklang. Diese Figuren erinnern auch an zahlreiche Motivbildungen aus den Klavierkonzerten, v.a. dem Klavierkonzert in B.²²⁶ Die Oboen und Hörner haben harmonische Füll- und Stützfunktion. Diese Phrase endet in einem Takt bestehend aus vier abwärts geführten Sequenzen des Kopfmotivs von **b** in der ersten Violine mit parallel geführter zweiter Violine. Dem schließt sich einer, diese ersten 11 Takte abgrenzender Kleinformteil an, der sich durch auf- und abwärts gerichtete in allen Stimmen unisono geführte tonikale Dreiklangsbrechungen charakterisiert (**c**). Dabei ist die Bewegungskraft der Violinen durch die Sechzehntel im Vergleich zu den übrigen Stimmen verdoppelt.

²²⁶ Dort ausführlich beschrieben.

The image displays two systems of musical notation for measures 12 to 16. The first system includes parts for Flute principal (Fg. princ.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The second system includes parts for Flute principal (Fg. princ.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vla.), and Bass (B.).

In the first system, the Flute and Oboe parts are silent (indicated by a horizontal line). The Cor Anglais part plays a sustained chord marked *pp* (pianissimo), with a dynamic change to *8* in the second measure. The Violin I part has a melodic line starting in the second measure. The Violin II part plays a rhythmic pattern marked *mf* (mezzo-forte). The Viola part plays a rhythmic pattern marked *mf* and *(simile)*. The Bass part is silent.

In the second system, the Flute and Oboe parts remain silent. The Cor Anglais part plays a sustained chord marked *8*. The Violin I part has a melodic line starting in the second measure. The Violin II part continues its rhythmic pattern. The Viola part continues its rhythmic pattern. The Bass part remains silent.

Takt 12 bis 16

Ab Takt 12 beginnt ein neuer Formteil. Dies wird unterstrichen, durch die nun schweigenden Holzbläser. So wirkt auch in diesem Konzert die Instrumentierung formbildend. Das Thema in der ersten Violine wirkt entgegen dem ersten zu Satzbeginn und seiner Gestaltung aus einer Dreiklangsbrechung und Synkopisierung melodischer, also schon im Stil eines „klassischen Seitenthemas“. Da es aber in der 1. Hauptperiode („Solistenexposition“) an dieser Stelle nicht

mehr aufgegriffen wird, ist es als solches nicht zu sehen. Harmonisch gesehen endete Takt 11 nach einer zweitaktigen unisono F-Dur Dreiklangsbrechung mit den einstimmig vorgetragenen *c*-Tönen über verschiedene Oktaven verteilt halbschlüssig in der Tonika. Und gleich zu Beginn wird dieser Halbschluss bestätigt, da Takt 12 dieses C-Dur durch das *b* in der Viola (mit Bassettchen-Funktion) dominantisiert und zurückführt zu F-Dur in Takt 13. Dieses Oberquintpendel wiederholt sich noch einmal (Takt 14 und 15). Die Motivik (**d**) suggeriert, nach dem Prinzip von Vordersatz und Nachsatz angelegt zu sein, was sich aber im letzten Takt dieser Phrase nicht bestätigt. Denn die Takte 12 bis 14 werden in 14 bis 16 real wiederholt, ohne dass Michl in Takt 16 das Ende nach F-Dur „umbiegt“. Vielmehr bringt er noch einmal den ersten Takt dieser harmonisch zweitaktigen Periode, den C-Dur Sekundakkord, den er dann im Takt 17 nach f-Moll Sextakkord auflöst. Diese neue Harmonie, die vermollte Tonika, und die wieder hinzutretenden und auf Grund der entfernten Tonart die Hörner ablösenden Oboen markieren einen neuen Abschnitt, den man motivisch an den Synkopen in der ersten Violine festmachen kann (**e**). Der harmonische Rhythmus ist ganztaktig und bildet eine fallende Sequenz aus zwei eintaktigen Gliedern aus einem Dreiklang in Oktavlage, dessen Grundton im folgenden Takt zur Septe in einem dominantischen Septakkord wird. So ist die harmonische Folge: $f-G^7-c-F^6_5$. Diese dominantische Sequenzierung zielt nach B-Dur, welches auch im Takt 21 erreicht wird und einen weiteren Motivabschnitt dieser ersten Nebenperiode darstellt. Der harmonische Rhythmus beschleunigt sich zu einem halbtaktigen und es wird gleich zu Beginn eine Modulation von B-Dur (-1-Ebene) zurück nach F-Dur (0-Ebene) vollzogen. Die Harmonik ist: $B-C_2-F_6-C_6-F-F_6-B$, wobei mit dem F-Dur ab Takt 23 schon die große, die erste Nebenperiode beschließende Kadenz begonnen wird, bei der sich der harmonische Rhythmus wieder auf ganze Takte verlangsamt und die als authentische Doppelwendung I-IV-V-I (bis Takt 26) gestaltet ist. Das Motiv dieses Abschnittes (**f**) findet sich in der ersten Violine und geht über zwei Schläge. Es besteht aus vier Tonrepetitionen, wobei die dritte durch Punktierung verlängert und Vorschlag und Triller verziert und die vierte so in einen Nachschlag eingefügt ist. Dieses Motiv wird stufenweise um eine Sekunde erhöht drei Mal wiederholt, bevor es in einen Skalenlauf mit anschließender Dreiklangsbrechung weitergeführt wird, um im Takt 24 von einem neuen Motiv (**g**) abgelöst zu werden. Erst ab diesem Abschnitt verdoppelt die sonst eigenständig, einmal sogar in Bassettchenfunktion gestaltete Viola die Bassostimme. Die beiden Violinen werden in Terzen geführt und von den Oboen bis Takt 25 Schlag 1 stimmgetreu, dann stimmvertauscht verdoppelt, wodurch eine Ausweitung des Klangraums nach oben entsteht. Das Motiv besteht in zwei staccato-artikulierten Achtelrepetitionen mit folgender punktierter Viertel auf der gleichen Tonhöhe und anschlie-

ßenden Achtel-Tonskalen. Die erste Nebenperiode („Orchesterexposition“) endet (T. 26-27) „doppelt kadenzierend“ mit einem Oberquintpendel und anschließender um einen Quintfall erweiterter Authentischer Doppelwendung I-VI-II-V⁷-I. Dabei fällt nicht nur der harmonische Rhythmus im Kontext des Satzes mit den Akkorden auf einer Achtel gefolgt von einer Achtelepause auf, sondern auch, dass *Pianissimo* für dieses Großabschnittsende vorgeschrieben ist.

The image shows three staves of musical notation for the Fagott (Fg.) in bass clef. The first staff starts at measure 28, the second at measure 33, and the third at measure 37. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings like 'tr'.

Der erste Soloeinsatz des Fagotts ab Takt 28

Ab Takt 28 setzt der Solist mit dem Themenkopf **a** ein. Begleitet wird er von einem feinen, durchsichtigen Streichersatz, der das harmonische Gerüst liefert. Die Bläser schweigen hier im Gegensatz zum Beginn des analogen Abschnittes in der ersten Nebenperiode. Der Solist fährt aber im Takt 32 nicht mit dem zu erwartenden Motiv **b** fort, sondern bringt eine eigene Weiterentwicklung des Kopfmotivs (**h**), dessen Soggetto durch drei auftaktige Achtel-Tonrepetitionen mit anschließender „antizipatorischer“ Achtelbewegung auf die Zählzeit zwei des Taktes charakterisiert ist und in Letzterem Verwandtschaft zu den Synkopen in Motiv **a** aufweist. Ab Takt 35 mündet dies in Sechzehntelskalaläufe des Solisten unter ausgedünnter Begleitung der Streicher, die die zu Grunde liegenden Achteln durchsetzt mit Achtelepausen spielen. Dadurch kann die dritte und vierte Sechzehntel der Notengruppen der Solostimme exakt durchklingen. Am Ende dieser Phrase (T. 39) moduliert Michl in die +1-Ebene, die durch das *h* im anschließenden zweitaktigen Orchestereinschub (**i**), der im Stil einer „Mannheimer Rakete“ gehalten ist, beibehalten wird. Ab Takt 42 bringt der Solist ein zweites Thema (**k**), das nach Art gemäß dem Tonartenplan Kochs in der +1-Ebene liegt. Wie schon beschrieben kann es aber nicht als Seitenthema aufgefasst werden, da es nicht dem zweiten Thema der ersten Nebenperiode entspricht. Der Melodiebau des Solofagotts in hoher Lage ist rhythmisch geprägt durch das Abzielen der Bewegung wieder auf die unbetonte zweite Zählzeit des Taktes, was Anklänge an die Weiterentwicklung des ersten Themas (**h**) der ersten Hauptperiode

ebenso wie an das Hauptthema (**a**) selbst in sich birgt. Die Melodie mit ihren Verzierungen wird über dem begleitenden Streichersatz – die Oboen schweigen wieder, nachdem sie am Orchestereinschub beteiligt waren – weitergeführt, wobei Michl die nächste Oberquinte (+2) moduliert (Takt 48). Auch hier erfolgt ein kurzer Orchestereinschub (Takt 49 – 49), dessen Beginn mit den gebrochenen Dreiklängen an **c** erinnert, jedoch ab Takt 50 anders weitergeführt wird. Diese Weiterführung, an der sich auch die Oboen beteiligen, indem sie die Violinen im Oktavabstand parallel verdoppeln, scheint aus diesem **c***-Beginn zu erwachen, da in der Verlangsamung der Sechzehntelbewegung auf Achtel immer noch die Dreiklangsbrechung hervortritt, die nun aber mit Durchgängen ausgefüllt wird. Nach diesen Takten bringt Michl ein weiteres Thema im Fagott (ab Takt 52), mit dem dem Solisten Gelegenheit gegeben wird, alle Möglichkeiten seines Instrumentes vorzustellen. Motivisch ist es eher weniger eigenständig aufzufassen (**I**): Es ist vielmehr eine Passage großer Spielfreudigkeit und Virtuosität. Man kann es höchstens noch als Weiterentwicklung von **k** sehen. Große Sprünge über zwei Oktaven, Skalen und Akkordzerlegungen charakterisieren diese Passage. Darin (Takt 56) findet sich auch der höchste Ton a^1 , den Michl vom Fagott im ganzen Konzert verlangt. Die Streicherbegleitung ist sehr ausgedünnt, entweder nur auf die 1 und 4 eines Taktes (Takt 52 ff.) oder zum Teil auch nur zweistimmig (Takt 61 ff), um den Satz sehr durchsichtig zu halten bzw. damit das Fagott stets in allen Lagen im Vordergrund stehen kann. Die erste Hauptperiode schließt im Takt 69 in der +1-Ebene. Es schließt sich die zweite Nebenperiode, das Orchesterritornell an, welche das Synkopenmotiv aus Takt 17 nun aber auch in der zweiten Violine und Viola aufgreift und sequenzierend über vier Takte mit ganztaktigem harmonischen Rhythmus bringt (**e***). Die Harmoniefolge ist: C-h verm.⁷-C₂-F₆. Ab Takt 73 ändert sich das Motiv zu in Achteln (mit einer Achtelpause zu Beginn) parallel in Oktaven geführten „wellenartigen“ Violinen. Auch dieser Abschnitt steht in der +1-Ebene. In Takt 76 beginnt ein Dialog im Abstand eines Taktes zwischen der ersten Violine und dem Basso, während Viola in Achtel- und zweite Violine in Sechzehnteltonrepetitionen zusammen mit den Oboen das harmonische Gerüst liefern. Der Dialog (**n**) besteht aus einem gebrochenen Dreiklang, *staccato* zu artikulieren, in der Violine nach einem Oktavsprung zu Beginn abwärts gerichtet, im Basso aufwärtssteigend mit Sextabfall am Ende. Während der Basso seinen „Dialoganteil“ bringt (z.B. Takt 77) hat die erste Violine noch eine viermalige Viertel-Wechselnotenfigur, während der Basso bei dem Dialogthemenkopf der Violine analog zur Viola Acheltonrepetitionen spielt. Diese zwei Kerndialogtakte (Takt 76-77) werden zwei Mal wiederholt ehe der Abschnitt der Phrase **c** ähnlich (cf. Takt 9-11) unisono (außer den Hörnern) mit *C* beendet wird. Dieses ist aber im Gegensatz zum Takt 11 kein Halbschluss, sondern zwischentonikaler

Grundton. Es folgt wiederum ein Bassettchen-Abschnitt (Takt 85-89), bei dem die Hörner jedoch in ihrer Pedalfunktion auch die Harmonien mit darstellen. Die erste Violine gibt in diesen Takten das Motiv **d** in seiner Gesamtheit wieder. Damit verknüpft wird jedoch ein neues Motiv (δ) des Solofagotts, das im Takt 87 damit einsetzt. So hat dieser Abschnitt schon durchführungsartige Momente. Die nach Takt 17 zu erwartende Harmonik f-Moll setzt auch im Takt 90 ein. Mit diesem Takt endet aber auch der motivische Rückgriff auf die erste Nebenperiode, in dem der Solist aus seiner über **d** gespielten Melodie diese (δ) weiterentwickelt und über den zur Begleitung werdenden Streichern fortführt. Sind die beiden Themenköpfe (Takt 87 und 89) noch identisch, ist die melodische Entwicklung ab Takt 91 eine andere. Hier steht der Solist als Virtuose wieder im Vordergrund. Wie auch schon in der ersten Hauptperiode wird hier in der zweiten der Streichersatz sehr ausgedünnt (cf. Takt 96), so dass die überwiegend skalenförmige, gelegentlich durch Wechselnotenfiguren unterbrochene Melodik des Solisten gut hervortreten kann. In dieser spielfreudigen Passage findet sich noch eine kleinmotivische Reminiszenz an die erste Nebenperiode, indem im Takt 102 im Fagott das Motiv der ersten Violine aus Takt 21 auftritt, allerdings nicht wie dort über mehrere Takte sequenzierend, sondern nur als kurzes Zitat. In dieser ganzen Passage scheint es ohnehin, als ob das Soloinstrument Themen umspielt, die aus dem zweiten Teil des ersten Solothemas gewonnen sind. Harmonisch bildet diese Passage eine modulatorische: Michl kommt über den Dominantsekundakkord – wie geschildert – in die vermollte Tonika (-3-Ebene), die er erst als vierte Stufe in c-Moll umdeutet (Takt 90-92), dieses aber nicht tonikal abschließend (c-Moll Quartsextakkord in Takt 92), sondern trugschlüssig erreicht (Weiterführung zu As-Dur in T. 93). Von da ausgehend moduliert Michl über den dominantischen F-Dur-Septakkord zurück nach B-Dur (Takt 94/95), dessen IV. Stufe (Es-Dur, Takt 98) er zur VI. Stufe von g-Moll (-1-Parallele) umdeutet, das er wiederum nur als Quartsextakkord erreicht (Takt 100) und sofort wieder als vierte Stufe von d-Moll (0-Parallele) umdeutet. Diese weitläufigen harmonischen Prozesse und Modulationen, die auch in den beiden anderen Konzerten schon festgestellt werden konnten, sind in diesem Teilaspekt der klassischen Durchführung schon sehr nahe. In dieser 0-Parallele endet auch die zweite Hauptperiode, also der „solistische Anteil“ des Mittelteils, der späteren Durchführung und sieben Tutti-Takte leiten als dritte Nebenperiode zurück in die 0-Ebene und schließen analog der ersten Nebenperiode Takt 27 im Piano. Diese „Überleitungstakte“ bringen motivisch insofern nichts Neues, als der erste Abschnitt T. 108-111 in dieser Hinsicht dem Abschnitt **f** der ersten Nebenperiode entspricht, der zweite Abschnitt (T. 112-115) **g**. Während **g** auch harmonisch identisch ist, moduliert der erste Abschnitt nicht von der -1-Ebene zur 0-Ebene, wie bei seinem ersten Auftreten, sondern von der

0-Parallele zur 0-Ebene. Der harmonische Prozess ist: $d-A_6-D_2-g-C_5^6-F$. Von Takt 116 an übernimmt das Fagott wieder die Führung und bringt in dieser dritten Hauptperiode, wie zu erwarten, eine Reprise des **a**-Motivs. Dabei entsprechen die Takte 116 bis 123 den Takten 28 bis 35 in der ersten Hauptperiode – allein also der letzte, abschließende Takt ist anders. Das Fagott beendet seine erste Phrase in Takt 125 in der 0-Ebene. Es folgt ein zweitaktiger Einschub, der dem Einschub Takt 40 bis 41 entspricht (**i**) und sich von diesem nur durch die „Lage“ in der 0-Ebene unterscheidet. Wie in der ersten Hauptperiode erscheint nach diesem kurzen gliedernden Einschub, bei dem die vorher und nachher schweigenden Oboen beteiligt sind, ein zweites Thema. Dieses steht auch in der 0-Ebene und ist motivisch mit dem zweiten Thema der ersten Hauptperiode nicht identisch (**o**). Es ist charakterisiert durch Tonrepetitionen und Dreiklangsbrechungen in virtuos – konzertanter Konzeption über einem im Bezug auf die Dichte erst ab- dann wieder zunehmenden, begleitenden Streichersatz. Dieser Abschnitt endet in der Tonika in Takt 141, indem wiederum ein Orchesterzwischenpiel, wieder mit den hinzutretenden Oboen, folgt. Dieser Abschnitt (**c****) stellt den in die Tonika transponierten Abschnitt **c*** (Takt 50-51) dar. Die Takte 144 bis 161 stellen die letzte Phrase der Solostimme dar, die sich noch einmal virtuos zeigt und auf das Hauptthema zurückgreift (**α**). Bevor sie ihr eben erst vorgestelltes Kopfmotiv wiederholen und weiterentwickeln kann, hat das Orchester in Takt 148 einen kurzen Einwurf mit dem **i**-Motivkopf. Nach diesem nimmt sich das Orchester ab Takt 148 aber völlig zurück (analog der ersten Hauptperiode), damit sich das Fagott, das die 0-Ebene nicht mehr verlässt, noch einmal ganz entfalten kann. Die vierte Nebenperiode beginnt im Takt 161 mit einem Zitat des **b**-Motivs in der ersten Violine (Takt 161 bis 164), dem sich eine Variante des **i**-Motivs mit eigener Weiterführung (**i***) anschließt. Bei dieser Weiterführung wandert die Motivik in den mit Viola parallel geführten Basso (spätestes ab Takt 166), während die Violinen in Sechzehnteln die Töne *f* und *a* repetieren, die halbtaktig erst Grundton und Terz, darauf Terz und Quinte, darauf Quinte und große Septe und zuletzt verminderte Quinte und kleine Septe in *h* verm.⁷ darstellen. Diese Hauptkadenz, unterstützt von den Bläsern in ganzen Noten, zielt auf den Quartsextvorhalt der Dominante, der im Takt 169 unter einer Fermate steht und so den Ort der Improvisation einer Solokadenz für den Solisten darstellt. Eine ausnotierte bzw. skizzierte Solokadenz wie bei dem Klavierkonzert in C [JWM BVII:2] bzw. dem hier nicht analysierten [JWM BVII:3] ist bei dem Fagottkonzert nicht mitüberliefert.

Nach der Kadenz folgen noch acht Takte abschließendes Orchesterritornell, bei dem die ersten drei Takte in der ersten Violine sequenzierend steigend das **f** – Motiv, diesmal über tonikalem Orgelpunkt im Basso (bei selbstständig geführter Viola) bringen, die letzten vier Takte

wörtlich **g**, um zwei Achtel „F-Dur“ am Ende erweitert. Dieser Pianissimo-Schluss in der Schlusscoda, wie er auch vor dem Einsatz der ersten und zweiten Hauptperiode („Soloexposition“, bzw. „Reprise“) erscheint, ist sehr auffällig bzw. besonders. Er beendet den ersten Satz und bereitet auch gleichzeitig den kantablen zweiten Satz (*Largo*) vor, wie er auch alle Hauptperioden bisher vorbereitet hat.

7.4.3. Der zweite Satz aus Michls Fagottkonzert in F



*Beginn des zweiten Satzes in der Solostimme
des Fagottkonzertes (SPK-Mus.ms. 14431/5)²²⁷*

Die Form des zweiten Konzertsatzes war schon bei den beiden vorherigen Konzerten schwer erfassbar. Die bei Koch beschriebene und im Barock noch bei Vivaldi vorherrschende ABA-Form trifft nicht mehr zu, eine Sonatenhauptsatzform in ihrer vollen Ausprägung auch nicht. Koch gibt als „Alternative“ noch die *Romanze* an. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*²²⁸ wird als mögliche Form für eine *Romanze* aber entweder die ABA-Form oder das Rondo vorgegeben. Beides liegt bei Michl aber nicht vor. Sicherlich ist es hier auch wieder sinnvoll, die Unterscheidung zwischen Tutti- und Solostellen der Form zu Grunde zu legen. So bekommt man folgende Abschnitte durch die Instrumentation vorgegeben:

²²⁷ Handschrift im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

²²⁸ Cf. Schubarth, Dorothé u.a.: Artikel *Romanze* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* - *Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1998, (Band 8), Sp. 517-537.

Takt 1 – 14	Orchesterabschnitt	0 Ebene
Takt 15 – 49	Soloabschnitt (mit dialogischen Passagen)	0 P
Takt 49 – 62	Orchesterabschnitt	0 P -> 0
Takt 63 – 102	Soloabschnitt (mit dialogischen Passagen)	0 / -1 P / 0
Takt 102 – 115	Orchesterabschnitt	0

Somit ist ganz offensichtlich, dass eine ABA – Form im Sinne Kochs nicht vorliegen kann. Die bei dieser Übersicht mit angefügte Darstellung der Harmonik in den jeweiligen Abschnitten unterstützt diese Gliederung. Der zweite Satz steht generell in der parallelen Molltonart des ersten Satzes, d-Moll, wodurch neben dem langsameren Tempo (*Largo*) und eines anderen, wenn auch geraden Metrums (2/4 Takt) ebenfalls harmonisch ein Kontrast erreicht wird. Als nächstes liegt ebenso bei diesem zweiten Satz nahe, den motivischen Zusammenhang der jeweiligen Abschnittsanfänge und das Wiederauftreten markanter Motive und Themen zu untersuchen. So fällt auf, dass die beiden Solistenabschnitte (Takt 15-22 und 63-70) beide Male, in der gleichen Tonart, der 0-Ebene, mit demselben Motiv beginnen, an dem sich ein Tuttiteil ohne Modulation (Takt 23-27 und Takt 71-72) anschließt. Entgegen dem zweiten Satz des vorherigen Klavierkonzerts beginnt aber die 14taktige Orchestereinleitung nicht mit diesen beiden Motiven, von denen sich der Kopf des ersten (bei mir mit **c** bezeichnet) als gesungliche Linie mit einer punktierten Viertel und zwei Sechzehnteln als dreiklangseigene Figuration und einer Weiterentwicklung gestaltet, das zweite (**d**) als ausfigurierte Kadenz mit kantabel geführten Violinen und einem in Achtel geführten figurierten Basso beim ersten Mal (Takt 23 f.) der 0-Parallele F-Dur mit der Harmoniefolge pro Takt:²²⁹ I / II⁶₅-V / F₈₋₆ usw. und beim zweiten Mal (Takt 71 f.) in der -1-Parallele (B-Dur) mit derselben Fortschreitung. Dieses erste Orchesterritornell gliedert sich dagegen in zwei Abschnitte, die ihrerseits sich wieder in zwei Phrasen teilen.

²²⁹ Die Taktstriche sind mit „/“ gekennzeichnet. Die Stufen beziehen sich auf die neue, ohne Modulation erreichte Zwischentonika F-Dur.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Largo

Fg. *f* *p* *tr*
 Ob. *p* *tr*
 I *f* *p* *tr*
 VI. *f* *p* *rinf.* *p*
 Vla. *f* *p*
 B. *f* *p*

⑦

⑫

Das Orchestervorspiel des zweiten Satzes, Takt 1 bis 14

Der Satz beginnt in den Streichern bei mit dem Basso parallel geführten Fagott unisono in staccato zu artikulierenden Achteln, von denen die erste punktiert ist. Melodisch bilden diese eine Dreiklangsfiguration des Tonikadreiklangs *d-f-d*, wobei *f-d* mit dem Durchgangston *e* verbunden werden. Diesem schließen sich die beiden Achtel *cis-a* an, die einen A-Dur-Dreiklang suggerieren. Somit wird im ersten Abschnitt die Tonart d-Moll gefestigt. Den Stufen I und V folgt im 3. Takt g-Moll (IV) und die dadurch als authentische Doppelwendung abschließende V-I-Kadenz, die jedoch im Takt 4 um den Halbschluss erweitert wird. Diese vier Takte stellen folglich den ersten Abschnitt **a** dar, der sich in **a**₁ (T. 1-2) und **a**₂ (T. 3-4) gliedert, jedoch durch die beiden Halbschlüsse und die nur 2taktige Periode nicht als Vorder-satz-Nachsatz aufzufassen sind. Diese Unterteilung wird durch die Dynamik (*f-p*) und die Instrumentierung (die Oboen schweigen in den ersten beiden Takten und treten dann hinzu) unterstützt. Der nächste Abschnitt (**b**) gliedert sich nicht periodisch, sondern teilt sich in die Takte 5 bis 9 und 10 bis 12. Über einem Ostinato der zweiten Violine und Achteltonrepetitionen in Viola und Basso, die die zu Grunde liegenden Harmonien (ein Oberquint- bzw. beim zweiten Mal Untersekundpendel) im ganztaktigen harmonischen Rhythmus zusammen mit den in Halben geführten Oboen wiedergeben, entfaltet die erste Violine ein auftaktiges Motiv mit dem Quintraumen des Tonikadreiklanges, der nach einer punktierten Achtel auf die erste Taktzählzeit mit schnellen Noten skalenartig ausgefüllt wird. Dieses Motiv wird einmal wiederholt (**b**₁). Takt 9 stellt eine Art Übergang zu einem zweiten Teil dar, bei dem eine Wechselnotenfigur aus vier Sechzehnteln in den in Terzen parallel geführten Violinen und in den

Oboen in der Oberoktav verdoppelt dreimal im Sekundabstand tonal aufsteigend sequenziert wird. Dieser zweite Abschnitt der Orchestereröffnung schließt in Takt 12 und erweist sich auch als ausfigurierte Kadenz. Bevor der Solist über dem begleitenden Streichersatz anhebt - im ganztaktigen harmonischen Rhythmus, der in diesem d-Abschnitt erst ein Oberquint- bzw. Untersekundpendel, dann eine authentische Doppelwendung I-IV-V⁷-I darstellt - spielt der Basso stets eine Achtel mit einer Achtelpause pro Takt, die übrigen Streicher eine Sechzehntelpause gefolgt von drei Sechzehnteln mit anschließender Wiederholung dieses halben Taktes. Das Orchesterritornell schließt mit einer Variante des a-Motivs im Pianissimo, bei dem die Punktierung entfällt und im zweiten Takt statt dem *cis-a* der Halbschluss durch den abwärts gerichteten Oktavsprung *a-a* angedeutet wird (Takt 13f.) Dieses unisono-Kopfmotiv scheint also von größerer Wichtigkeit zu sein. Verfolgt man diesbezüglich den zweiten Satz, so findet man es in leichten Varianten ebenfalls am Ende des Orchesterteils Takt 61f., wo es dazu verwendet wird, um von der Zwischentonika F-Dur zurück nach d-Moll zu modulieren sowie im Mittelteil des zweiten Soloabschnittes als Abschluss einer Solopassage vor einem kurzen Orchestereinschub mit dem Motiv **b** (Takt 86). Hier ist es aber wegen des Leittons „gis“ in der Oberquinttonart a-Moll aufzufassen und endet somit auch nicht halbschlüssig, sondern ganzschlüssig. Ein letztes Mal erscheint dieses Motiv zusammen mit seinem komplettierenden zweiten Teil **a₂** und um drei motivisch neue Takte erweitert am Ende des Satzes (Takt 109-115).

Die drei angehängten Takte (Takt 113-115) erfüllen die Funktion, den Satz und das stets halb-schlüssig schließende Motiv mit einer authentischen Doppelwendung zu beenden. Der harmonische Rhythmus ist halbtaktig und die Harmoniefolge²³⁰ V^6_5 -I-II⁶₅-V-I. Somit kommen ihm eine bestimmte Gewichtung und ein formgliederndes Moment zu. Neben dem schon erwähnten Motiv **b**₁ wird noch ein letztes Motiv im weiteren Verlauf des Satzes wieder aufgegriffen. Dabei handelt es sich um das von mir bezeichnete Motiv **f**, das zum ersten Mal in Takt 39 auftritt und durch eine Art „Dialog“ zwischen Orchester und Solisten gekennzeichnet ist. Die Streicher ohne Basso beginnen auftaktig bei in Oktaven parallel geführten Violinen in Terzen und einer dazu paralleler Viola mit einer musikalischen Frage, die auf der IV. Stufe endet (die Passage steht in der 0 Parallele), auf die der Solist in gleicher Länge ganzschlüssig über einem begleitenden vollen Streichersatz mit parallel geführter erste Violine ab Schlag 1+ (Takt 41) antwortet (**f**₂). Somit erweist sich dieser ganze Abschnitt als Unterquint- bzw. plagal schließendes Pendel. Michl wiederholt die Phrase, lässt den Solisten aber bei der Wiederholung von **f**₂ nicht abschließen, sondern erweitert die Phrase um drei virtuos angelegte Takte. Bei dem zweiten Auftreten dieses Motivs in Takt 95 - dort in der Tonika - straft Michl die Passage, indem er den ersten Teil **f**₁/**f**₂ weglässt und gleich den Teil, der in der Phrase T. 39ff. die Wiederholung darstellt, **f**₁/**f**₂* bringt, der sich durch die erweiterte „Antwort“ charakterisiert. Nach diesem Überblick über die wiederkehrenden Motive²³¹ muss allerdings eingeräumt werden, dass damit auch nur schwer Formabschnitte definiert, sondern höchstens bestätigt werden können. Im Kontext der anderen beiden Konzerte von Michl sehe ich bei dem vorliegenden zweiten Satz folgenden Aufbau:

²³⁰ Es ist die Frage, ob der erste Quintsextakkord über dem Grundton *a* in Takt 113 eine Mollbasis hat oder dominantisch sein soll. Das Notenmanuskript vermerkt an dieser Stelle im Basso kein Kreuz. Allerdings hatte der Schreiber die Eigenart, nicht in jedem Takt Vorzeichen zu notieren, wenn sich ein Abschnitt längere Zeit in einer Zwischentonika befindet, die dieses Vorzeichen fordern würde. Er ist aber auch nicht so konsequent, dass er nur das erste neue Vorzeichen und dessen Auflösung bei der Rückmodulation angibt. Die im Notentext vorliegende Variante eines a-Moll-Quintsextakkord ist harmonisch ebenfalls an dieser Stelle denkbar.

²³¹ Die übrigen auftretenden Motive sind hier nicht eigens beschrieben, da die Prinzipien der ungeradzahlig Periodik und der aus sich selbst weiterentwickelten Motivik schon bei den anderen beiden Konzerten ausführlich beschrieben wurden.

1 – 14	1. Abschnitt (Orchesterritornell)			
1 – 2	1. Abschnitt 1. Teil	a_1	0 (Halbschluss)	Tutti
3 – 4	1. Abschnitt 2. Teil	a_2	0 (Halbschluss)	Tutti
5 – 9	2. Abschnitt 1. Teil	$/:b_1:/$	0	Tutti
10 – 12	2. Abschnitt 2. Teil	b_2	0	Tutti
13 – 14	Schlussabschnitt	a_1^*	0 (Halbschluss)	Tutti
15 – 49	2. Abschnitt (Solistenexposition)			
15 – 22	1. Thema	c	0	Solo
23 – 27	Einschub mit:	d	0P	Solo/Tutti
28 – 38	Weiterführung	e	0P	Solo
39 – 42	Dialog. Schlussgruppe I	$f_{1/2}$	0P	Tutti/Solo
44 – 49	Dialog. Schlussgruppe II	$f_{1/2}^*$	0P	Tutti/Solo
49 – 62	3. Abschnitt (Mittelteil)			
49 – 60	1. Abschnitt	g	0P	Tutti
61 – 62	2. Abschnitt	a_1^*	0 (Halbschluss)	Tutti
63 – 102	4. Abschnitt (Reprise)			
63 – 70	1. Thema	c^*	0	Solo
71 – 72	Einschub	d^*	-1P	Tutti
73 – 87	2. Thema	$h (a_1^{**})$	-1P -> +1	Solo/Tutti bei a_1^{**}
88 – 94	Dialog. Schlussgruppe I	b_1^*	0	Tutti/Solo
95 – 102	Dialog. Schlussgruppe II	f_2^{**}	0	Tutti/Solo
102 – 115	5. Abschnitt (Schlussritornell)			
102 – 108	1. Abschnitt	h	0	Tutti ²³²
109 – 115	2. Abschnitt	a_1, a_2, x	0	Tutti

²³² Mit Solokadenz am Ende.

7.4.4. Der dritte Satz aus Michls Fagottkonzert in F



Das Rondo Thema des dritten Satzes in der Solostimme
des Fagottkonzerts (SPK-Mus.ms. 14431/5)²³³

Auch der dritte Satz dieses Konzerts ist ein *Rondo*. Er steht wieder in F-Dur und als Tempo-
bezeichnung hat Michl *Allegro* gewählt, wobei der metrische Puls sicherlich ganztaktig zu
empfinden ist. Wie bei den beiden vorherigen Konzerten stellt erst der Solist das Thema vor,
das daraufhin vom Orchester wiederholt wird. Es gliedert sich, sogar im Bezug auf den Takt-
umfang, ebenfalls wie die beiden vorherigen Konzerte:

Solist		Orchester	
T. 1 – 8	T. 9 – 16	T. 17 – 24	T. 25 – 32
Vordersatz	Nachsatz	Vordersatz	Nachsatz
Gedanke a	Gedanke a*	Gedanke a	Gedanke a*

Somit scheint diese periodisch konzipierte Form des ersten Refrains bei Konzertrondos von
Michl eine Standardformel zu sein. Wie beim Klavierkonzert in C endet der Vordersatz hier
halbschlüssig, der Nachsatz ganzschlüssig. Der Nachsatz entspricht dem Vordersatz bei die-
sem Rondorefrain sogar zwei Takte mehr, denn Michl verlässt dessen melodische Linie erst in
den letzten beiden Takten vor Phrasenende, die beim Vordersatz (T. 7/8) im harmonischen
Rhythmus einer Achtel die Wendung $V^6_4-V^6_5-I- V^6_4-V^5_3$ darstellen, beim Nachsatz die au-

²³³ Handschrift im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendels-
sohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

thentische Doppelwendung (T. 15/16) II- $V_{4-}^6 \text{ }_3^{-5}$ -I. Die Streicher begleiten als Trio bei pausierender Viola das Vorstellen des Refrains durch das Fagott mit Achteltonrepetitionen, die die zu Grunde liegenden Harmonien wiedergeben. Möglicherweise wollte Michl dadurch verhindern, dass durch dichte Tonrepetitionen der Viola im Register des Fagotts dieses zugedeckt wird und nicht mehr deutlich zu hören ist. Andererseits wollte er aber sicherlich einen Fundamentbass noch unter der Fagottstimme haben, weshalb er diese Triobesetzung gewählt hat und nicht die „Bassettchenbesetzung“ mit der Viola wie z.B. im ersten Satz (Takt 12 ff.). Erst an der Wiederholung des Themas durch das Orchester sind Viola sowie die Bläser beteiligt. Die Hörner haben Pedalfunktion, die Oboen mit Ausnahme der ersten Oboe in den zweiten vier Takten von Vorder- und Nachsatz, wo sie die erste Violine in der Überoktav verdoppelt bei in Terzen parallel geführter zweiten Oboe, ebenfalls. Das Thema findet sich in diesem Abschnitt (Takt 17-32) in der ersten Violine. Viola und Basso werden in Achteln geführt. Die Bewegung der zweiten Violine ist wie auch bei den vorherigen Konzerten beschleunigt, indem sie wie dort auch Sechzehntelrepetitionen zu spielen hat. Hier kann man ebenfalls eine gewisse Regelmäßigkeit feststellen.

Dieser Refrain gliedert den gesamten dritten Satz folgendermaßen:

1 – 32	33 – 84	85 – 116	117 – 173	174 – 205	206 – 272	273 – 304	305 – 314
0	+1/+2	0	-1	0	vm0/ 0 ²³⁴	0	0
A	B	A	C	A	D	A	
Refrain	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain	<i>Coda</i>

Ohne Überleitung wie an analoger Stelle beim Rondo des Klavierkonzerts in C beginnt der Solist im Takt 33 das erste Couplet, der bereits in der Orchesterwiederholung des Refrainthemas die Basso-Linie colla parte mitgespielt hat. Durch unterschiedliche Instrumentation und Kadenzierungen gliedert es sich in diese Abschnitte,²³⁵ die wie auch schon vorher meistens festgestellt so ineinander übergehen, dass das Ende des einen Abschnitts den Beginn des neuen darstellt:

Takt 33 – 52	1. Abschnitt		
Takt 33 – 38	„Motiv“	α	0
Takt 38 – 46	1. Weiterentwicklung	β	0

²³⁴ Takt 206 bis 229 in f-Moll; Takt 230 bis 272 in F-Dur.

²³⁵ Die Buchstaben geben die Einzelmotive des Couplets wieder und beziehen sich bei evtl. Wiederholungen der Buchstaben auf den ganzen dritten Satz.

Takt 46 – 52	2. Weiterentwicklung mit Modulation	χ	-> +1 ->
<i>Takt 52 – 56</i>	<i>Orchestereinschub</i>	δ	+2
Takt 56 – 84	2. Abschnitt		
Takt 56 – 66	1. Phrase	ϵ	-> +1
Takt 66 – 84	2. Phrase	ϕ	-> 0

Der Solist beginnt „signalartig“ mit einer aufwärts gerichteten tonikalen Dreiklangsbrechung in Achteln, die in von Skalen dominierten, virtuosen Sechzehntelläufen mündet. Bis Takt 37 schweigt die Viola analog der Themenvorstellung des Solisten im Refrain, ab Takt 38 treten die Hörner hinzu und signalisieren den Beginn eines neuen Abschnittes, nachdem der vorherige mit einer authentischen Schlusswendung in diesem Takt endet. Die Oboen schweigen während dieses ganzen Couplets. Dieser Solistenbeginn entwickelt sich motivisch weiter, indem das Motiv der Dreiklangsbrechung in Achteln beibehalten wird (Takt 39, 43, 45), aber zur harmonischen Figuration variiert wird, wobei die letzte Note (mit Ausnahme der Figur in Takt 45) der Ausgangsnote entspricht. Die sich diesem Motivsegment anschließende Fortführung wandelt die Skalenläufe zu einer Doppelschlagfigur in Sechszehnteln ab (Takt 40 und 44), die ihrerseits ab Takt 46 eine Intensivierung erfährt, indem an Stelle der Achtel nach den vier Sechszehnteln der Figur diese diatonisch-tonal schrittweise um eine Sechzehntel erweitert und mit einer letzten, sechsten Sechzehntelnote zur Ausgangsnote zurückgeführt wird. Diese Steigerung nimmt ab Takt 50 wieder ab, in welchen Takten das Motiv in der ursprünglichen Form erscheint. Ein kurzer Orchestereinwurf schließt diesen ersten Abschnitt ab, dessen harmonischer Verlauf ausschließlich authentisch geprägt ist: Im gantztaktigen harmonischen Rhythmus findet sich von Takt 34 bis 37 die authentische Doppelwendung der 0-Ebene I-II-V-I mit Ausweitung der V. Stufe auf zwei Takte. Dem folgen zwei Oberquintpendel im harmonischen Rhythmus von zwei Takten (Takt 38 bis 42 bzw. 42 bis 46) sowie abschließend eine authentische Doppelwendung (Takt 46 bis 50) mit Doppeldominantfloskel (Takt 48) wieder mit der Harmoniefolge im Abstand eines Taktes. Durch die chromatische Erhöhung des *f* zum *fis* und seiner Umfunktionierung vom Grundton eines Dreiklanges zum Terzton kann retrospektiv jedoch die „Doppeldominante“ G-Dur (Takt 48) schon als Vorbote der neuen Zwischentonika gesehen werden, die in Takt 52 als +2-Ebene über die +1-Ebene in Takt 49 erreicht ist. In ihr steht auch der crescendierende, unisono geführte Orchestereinschub (δ) ausschließlich der Streicher, der auf Grund seiner Kürze eher ein Einwurf ist, wenn er auch trotzdem dieses Couplet in zwei Abschnitte gliedert. In ihm wird die neu erreichte Zwischentonika gefestigt, indem deren Skalenausschnitt vom Grundton bis zur Quinte in staccato

zu artikulierenden Achteln gespielt wird, dem sich eine Wechselnotenfigur (Takt 54) mit abschließender Wendung zu einem G-Dur-Sextakkord anschließt. Hier hebt der Solist zu seinem zweiten Abschnitt im ersten Couplet an, in dessen Verlauf er über C-Dur (Takt 66) zurück in die 0 Ebene moduliert. Der Beginn dieses zweiten Teils (ε) ist dem ersten Teil verwandt, findet man doch gleich im Takt 56 die harmonische Figuration aus Takt 39 und 43, hier im +2 Kontext. Auch die anschließende Wechselnotenfigur stellte schon einen Bestandteil des Doppelschlagsegments dar. Die beiden ersten Takte des Solisten werden von der ersten Violine imitiert. Dieser „Dialog“ wird aber nicht beibehalten, sondern wandelt sich zu einer Parallelführung in Terzen (Takt 62ff.) über dem zwischendominantischen Orgelpunkt g des Basso ab. Die zweite Phrase des zweiten Abschnitts besteht überwiegend aus den Spielfiguren des Solisten, die schon bekannt sind: Dreiklangsbrechungen (Takt 68ff.), Skalenausschnitte (Takt 75 ff.) und Wechselnotenfiguren (Takt 80). Die Orchesterbegleitung ist ab Takt 66 auf die beiden Violinen über dem Basso reduziert und es fällt auf, dass Michl diese umso „spärlicher“ einsetzt, je tiefer das Fagott zu spielen hat. So besteht die harmoniestiftende Streicherbegleitung von Takt 68 bis 71 nur aus einer Viertel mit einer Achtelpause, wobei die Viertel mit einem hohen Ton des Fagotts, die Pause mit einem tiefen zusammenfällt. So ist auch hier die Durchhörbarkeit des Solisten in diesem tiefen Register gewährleistet. Ohne Übergang oder dass eine Instrumentengruppe dazutreten bzw. wegfallen müsste, wiederholt sich der Refrain nach dem mit Fermate überschriebenen Coupletschlusstakt von Takt 85 bis 116 wörtlich, wie bei seinem ersten Erscheinen. Eine Variante in der Begleitung des Solisten bei seinem Refrainpart, wie das im dritten Satz des Klavierkonzerts in C der Fall ist, liegt hier nicht vor.

Mit Takt 117 beginnt das zweite Couplet. Es ist in den Noten als ganzes auch dadurch markiert, dass es durch einen Doppelstrich von den ihm umgebenden Refrains abgegrenzt ist. Bedingt ist diese Tatsache sicherlich harmonisch, denn dieses zweite Couplet steht als ganzes in der -1-Ebene. Damit ist dies das erste Rondo bei Michl, bei dem er an dieser Stelle nicht in eine Moll-Tonart ausweicht. Wie das erste Couplet so gliedert sich auch dieses in zwei Abschnitte, die voneinander durch einen kurzen Einwurf des Orchesters getrennt sind, Somit liegt auch hier nicht die bei Koch beschriebene mögliche ABA-Form noch eine denkbare Rondostruktur im Kleinen vor:

Takt 117 – 135	1. Abschnitt		
Takt 117 – 124	„Motiv“	γ	-1
Takt 124 – 135	1. Weiterentwicklung	η	-1 ->
<i>Takt 135 – 139</i>	<i>Orchestereinschub</i>	δ	0
Takt 139 – 173	2. Abschnitt		
Takt 139 – 146	„Motiv“ (zweigeteilt)	ι	-1
Takt 147 – 159	Weiterentwicklung	κ	-1
Takt 159 – 173	„Dialog“ mit Weiterentwicklung	λ	-1

Auch diesen Abschnitt beginnt der Solist mit einer aufwärts gerichteten F-Dur-Dreiklangsbrechung. Dieser stellt sich aber als Dominante zu der neuen Zwischentonika dieses Abschnittes B-Dur (-1-Ebene) heraus. Über ganztaktig ausgehaltenen Akkorden der Streicher und der bis Takt 124 hinzutretenden Hörner, die in Pedalfunktion stets klingend *f* und *b* spielen fährt der Solist mit seinen Achteln über insgesamt vier Takte mit einer Mischung aus Dreiklangsbrechungen und Nebentönen fort, bis er in Takt 121 vier Takte lang den zwischendominantischen Orgelpunkt *f* erreicht, über dem die erste Violine die vier vorherigen Takte wiederholt. Die Weiterentwicklung dieser Motivvorstellung besteht im Fagott bis Takt 130 hauptsächlich aus Skalenausschnitten in Sechzehnteln. Die Streicher spielen ihre Stützakkorde auf die Dauer der ersten Viertels eines jeden Taktes gefolgt von einer Achtelpause. Ab Takt 131 geben sie die wie vorher auch schon ganztaktig zu Grunde liegende Harmonie durch Achtelrepetitionen wieder, über denen der Solist seinen ersten Abschnitt beschließt. Wie im ersten Couplet moduliert Michl im letzten Takt, indem er den Grundton der IV. Stufe *es* durch chromatische Erhöhung im Takt 134 zur Terz eines dominantischen C-Dur-Quintsextakkordes werden lässt. So schließt sich das viertaktige Orchestervorspiel auch in der 0-Ebene des dritten Satzes an, das eine Transposition des Orchestereinschubs aus dem ersten Couplet in diese Tonart darstellt (δ). Der nachfolgende zweite Abschnitt des zweiten Couplets kehrt schon im zweiten Takt wieder zurück nach B-Dur, indem das F-Dur des ersten Taktes dominantisch aufgefasst wird und die Zwischentonika mit einem erst plagalen, dann authentischen Pendel bestätigt wird (Takt 140-144). In dieser Phrase sind die Oboen wieder beteiligt, die ganztaktig die zu Grunde liegenden Harmonien mitvollziehen. In der Solostimme lässt sich die Periode von Takt 139 bis 146 unterteilen, wobei Takt 143 bis 146 eine ausfigurierte Wiederholung der ersten vier Takte darstellen. Ab Takt 147 schweigen die Oboen wieder und

unterstreichen damit den Beginn eines neuen Abschnitts, der sich im Solofagott als ein virtuoser zeigt. Der Takt 147, bestehend aus sechs Sechzehnteln, von denen die ersten drei eine Wechselnotenfigur, die zweiten drei einen Skalenausschnitt darstellen und beide Glieder durch einen Terzsprung nach oben miteinander verbunden sind, werden mit Ausnahme des *h* in Takt 150 und 152 tonal sequenziert, bis Takt 151 stufenweise aufsteigend, danach stufenweise absteigend. Die Streicher spielen den zu Grunde liegenden Dreiklang auf der ersten Viertel eines jeden Taktes mit, wobei die erste Violine zur ersten Note des Fagotts in Oktaven parallel läuft. Nach vier „Phrasenschlusstakten“ folgt mit Takt 159 ein dialogischer Abschnitt zwischen den Streichern und dem Fagott (λ). Diese spielen eine tonikale Skala vor, erst mit vier Sechzehnteln, daraufhin mit drei Achteln, die vom Fagott nach einer Wechselnotenfigur mit der unteren Nebennote bis zur Quinte aufwärts und nach einer Wechselnotenfigur mit der oberen Nebennote wieder zum Grundton zurückgeführt wird. Somit stellt die Spielfigur des Solisten eine Figurierung eines Oberquintpendels dar, das durch die Streicher ganztaktig mit jeweils Viertel- und Achtelpause mitvollzogen wird. Diese vier Takte wiederholen sich noch einmal, ehe das zweite Couplet mit sieben Takten Weiterführung beendet wird.

Nach der Fermate über dem Schlusstakt 173 und dem Doppelstrich wiederholt sich von Takt 174 bis 205 der Refrain wörtlich in der 0-Ebene, zu der keine Rückmodulation stattfindet, sondern die plagal angeschlossen wird.

Geht man von den beiden motivisch identischen Orchestereinschüben oben als Gliederungskriterium aus, so besteht das dritte und letzte Couplet aus drei Abschnitten. Der erste Orchestereinschub trennt die Takte 206 bis 229 von den Takten 236 bis 259 und stellt dieses Mal nicht die Wiederholung von δ dar. Nachdem das dritte Couplet in der vermollten 0-Ebene *f*-Moll (-3-Parallele) ohne eigene Modulation nach einer Achtel-Generalpause anschließt, dienen die sechs Takte des *pianissimo* Orchestereinschubs (\circ), die jedoch analog zu δ unisono gehalten sind, als „Rückmodulation“ in die 0 Ebene. Diese gestaltet sich aber nicht quintfällig modulierend, sondern wie nach dem terzlosen *F*-Dur Dreiklang am Ende des Refrains *f*-Moll angeschlossen wurde, folgt hier nach dem dominantischen Halbschluss (Takt 229) und dem unisono *f*-Anschluss (Takt 230) das *a*, das im Kontext des Taktes davor und danach die alte 0-Ebene *F*-Dur bestätigt. Beginn das zweite Couplet damit, dass der Solist über dem Orgelpunkt *f* sein Motiv begann und dieses von der ersten Violine wiederholt wurde, während er seinerseits den Orgelpunkt *f* aushielt, so ist es hier umgekehrt: der Solist beginnt mit einem zweitaktig gehaltenem *c*, über dem die Violinen in parallelen Terzen ein ganztaktiges Oberquintpendel ausfigurieren. Diese zwei Takte der ersten Violine werden von Solisten hierauf wiederholt, wobei der „Orgelpunkt“ nicht in der ersten Violine, wie zu erwarten, sondern in

der Viola zu finden ist. Da schon zu Beginn der B-Teil, das erste Couplet, nicht aufgegriffen wurde, ist es offensichtlich, dass es sich bei dem Rondo um kein Sonatenrondo handelt.

Über einer homophonen, schon fast choralartig anmutenden Streicherbegleitung führt der Solist das Motivsegment seines ersten Taktes (und das der ersten Violine), das auch schon im ersten Couplet erklang, so z.B. in den Takten 39 und 43, weiter, indem eine zweite Achteldreiergruppe mit einer Überbindung zur ersten angeschlossen wird. Dieses neue Segment, beim ersten Intervall etwas reduziert, wird zweimal wiederholt, einmal auf *b* beginnend, einmal auf *as* und einmal auf *as* mit dem ursprünglichen Intervallsprung zum *f*, aber mit folgendem Quartsprung statt Sekundschritt abwärts. Die Takte 219 bis 222 werden identisch in den Takten 224 bis 226 wiederholt, bei denen die erste Violine zunehmend sich in Parallelführung an das Solofagott annähert und diese in Sexten ab Takt 226 auch beibehält. Der zweite Solistenabschnitt dieses Couplets beginnt nach dem Orchestereinschub in Takt 236 und in der Ebene F-Dur. Bis Takt 244 beteiligen sich ab diesem Takt auch die Oboen in ihrer Pedalfunktion, die daraufhin während des gesamten Couplets wie die beiden Hörner generell pausieren. Bei dieser ersten Phrase, die zwei Oberquintpendel im zweitaktigen harmonischen Rhythmus darstellen, werden die Takte 237 bis 239 als Takte 241 bis 243 wiederholt. Ab Takt 244 steht der virtuose Solist wieder verstärkt im Vordergrund, der mit der schon in Takt 247 vorgestellten Spielfigur und deren Sequenzen (Takt 244-250) sowie vier Takten Dreiklangsbrechungen (Takt 251-154) und vier abschließenden Takten die Phrase ausfüllt. Der in Takt 259 einsetzende „Orchestereinschub“ entspricht motivisch weder dem der ersten beiden Couplets (δ), noch dem obigen dieses Satzes (\circ). Vielmehr stellt es den transponierten, ersten, an dieser Stelle unbeantwortet bleibenden Teil des „dialogischen Abschnitts“ aus dem zweiten Couplet (λ) aus Takt 159ff. dar. Nachdem das Motiv an dieser Stelle als Einschub, nicht als motivisches Teilpartikel auftritt, fällt eine gewisse Verwandtschaft zum Thema δ auf, da bei beiden der Motivkopf aus einer Skala bzw. einem Ausschnitt aus derselben besteht. Der dritte Abschnitt ersetzt quasi eine eigene Solistenkadenz. Mit virtuoson Sechzehntel-Skalenausschnitten bis Takt 256 von f^1 abwärts zum *F* bis dorthin zurück im Takt 267 aufwärts brilliert der Fagottist noch einmal ehe er zusammen mit den Streichern, die erst ausgedünnt werden, dann von Takt 266 bis Takt 267 pausieren, mit fünf Takten das dritte Couplet beendet. Somit gliedert dieses sich wie folgt:

Takt 206 – 229	1. Abschnitt		
Takt 206 – 217	1. Phrase	μ	-3P (vm0)
Takt 217 – 229	2. Phrase	ν	-3P (vm0)
<i>Takt 230 – 236</i>	<i>Orchestereinschub</i>	\omicron	0
Takt 236 – 259	2. Abschnitt		
Takt 236 – 244	1. Phrase	π	0
Takt 244 – 259	2. Phrase	θ	0 (->-1)
<i>Takt 259 – 261</i>	<i>Orchestereinschub</i>	λ^*	0
Takt 216 – 272	3. Abschnitt (Solistenschluss)	ρ	0

Auch das Ende dieses Couplets ist wieder mit einer Fermate gekennzeichnet. Blocksatzartig beginnt so der letzte Refrain. Auch dieser ist wörtlich wiederholt. Am Ende des „Orchesterrefrains“ leiten die beiden Hörner zu einer 10taktigen Coda über, die diesen Satz ebenso wie das ganze Konzert mit einer zweimaligen erweiterten authentischen Doppelwendung (VI-II-V-I) im ganztaktigen harmonischen Rhythmus (Takt 305-308 und 309-312) und zwei bestätigenden F-Dur-Dreiklängen beendet.

7.4.5. Zusammenfassung der bisherigen analytischen Beobachtungen

Michls Konzerte befinden sich, wie seine übrige Musik, in der Umbruchszeit zwischen Barock und Hochklassik. Viele Elemente und Ideen deuten schon auf das hin, was in der Klassik einmal formvollendet wird. Seine motivisch-thematische Arbeit ist geprägt von der Variation bzw. Neukombination mit der Variation usw. eines vorgestellten Motivsegments. In den überwiegend ungeradzahligen Perioden scheint somit das gesamte Material aus sich bzw. aus den Vorgaben und deren Variationen und Kombinationen größten Teils gewonnen zu werden. In diesem Kontext fällt auf, dass in den Notenmanuskripten identische motivische Kleinstteilen, die mit neuem Material gekoppelt werden, nicht mit den ihnen typischen Artikulationsangaben im weiteren Verlauf versehen werden, sondern lediglich bei neuem Material solche Angaben zu finden sind. Michl erreicht dadurch zum einen eine etwas andere Farbigkeit, zum anderen eine kleine „verspielte“ Varianz in der Wiederholung des ursprünglich Gleichen.

Dagegen weisen Michls Rondothesen bereits einen klassisch-periodischen Aufbau auf, der in allen drei untersuchten Konzerten nicht nur identisch ist, was sich über den Aufbau sogar bis in die stets gleiche Satztechnik der zweiten Violine bei dem „Orchesterrefrain“ fortsetzt, sondern sich im Klavierkonzert in C und beim Fagottkonzert nicht nur motivisch wie beim Klavierkonzert in B in einen Vorder- und Nachsatz gliedert. So sind sie nicht mehr im barocken „Fortspinnungstypus“ konzipiert.

Harmonisch fallen Michls Vorliebe für weiter entfernte Zwischentoniken auf, welche in der oft vorkommenden Vermollung der Tonika, also dem Ausweichen in die –3-Ebene (bzw. –3-Parallele), einhergeht und so an dieser Stelle schon einen dreiquintigen Abfall bewirkt. Dies zeigen auch die Vergleichsgraphiken der Tonartenverläufe bei der ersten Analyse und die Tabellenübersichten insgesamt. Der harmonische Rhythmus ist wie zu erwarten langsamer als im Barock angelegt und tritt zu Gunsten der Melodik etwas in den Hintergrund. Die harmonischen Prozesse bestehen überwiegend aus Pendeln, bei denen wiederum die authentischen überwiegen, und aus Quintfallsequenzen. Neue Zwischentoniken werden durch zielgerichtete authentische Modulationen erreicht, aber auch bei entfernteren ohne Modulationen an die alte angehängt (z.B. bei der Vermollung der ursprünglichen Tonika). Die Harmonien bzw. kadenzierenden Schritte gliedern die Sätze ebenso in Formabschnitte wie die unterschiedliche Instrumentierung. Das Hinzutreten bzw. Wegfallen v.a. der Bläser am Beginn oder am Ende einer Phrase ist bei Michl auffällig. Er greift auch auf das gängige Instrumentarium seiner Zeit zurück und verwendet im Klavierkonzert in B auch das „Modeinstrument“, die Klarinette. Die Hörner treten in der damals üblichen Pedalfunktion auf, die Holzbläser finden darüber hinaus Beteiligung an der motivisch-thematischen Arbeit, sind sogar manchmal selbst Thementräger. Weiterhin nutzt er die Neuerungen an Instrumenten seiner Zeit und am Instrumentenbau. V.a. den Solisten verlangt er stets hohes virtuoseres Können ab und setzt Soloinstrumente und Orchester gleichberechtigt ein. Michl führt die kompositorischen Ideen seines Lehrers Camerloher logisch weiter wie z.B. die eigenständige melodische Führung der Viola im Streichersatz bis hin zu ihrer Verwendung in der Bassettchen-Instrumentierung.

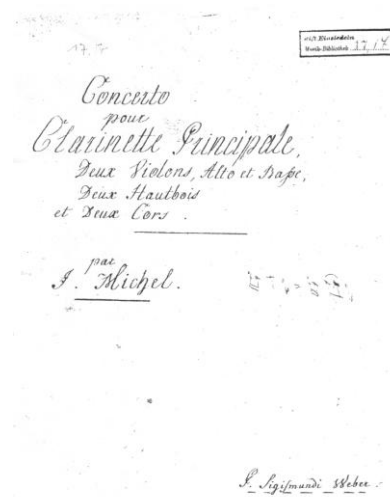
Der großformale Aufbau der einzelnen Sätze entspricht mit Ausnahme des zweiten Satzes der theoretischen Beschreibung bei Koch. Die zweiten Sätze weisen nie die bei Koch beschriebene ABA-Form auf, entsprechen aber der Struktur des zum Vergleich herangezogenen zweiten Konzertesatzes von Mozart. Somit sind auch diese im Stil der Zeit: Die ersten Sätze befinden sich in der Entwicklung vom Ritornellsatz über die vorliegende Gliederung mit Neben- und Hauptperioden, die noch durch die Besetzung Solist-Orchester unterschieden werden, hin zur klassischen Konzertform in der besonderen Sonatenhauptsatzform. Ein Verschmelzen der

zweiten Haupt- und dritten Nebenperiode zu einer „klassischen“ Durchführung kündigt sich bei Michl schon an. Jedoch fehlt bei ihm die Konsequenz der Beibehaltung eines Seitenthemas, auch wenn ein zweites Thema an den „entsprechenden“ Stellen schon in der +1-Ebene steht. Mitunter folgt diesem aber auch noch ein drittes Thema wie in der dritten Hauptperiode des ersten Satzes des Fagottkonzerts. Der zweifach-thematische Aufbau der zweiten Sätze scheint auch schon eine Sonatenhauptsatzform anzukündigen. Der Mittelteil, der später die Durchführung darstellt, variiert aber jedes Mal etwas in der Gestaltung. Dieses Formprinzip findet sich im Übrigen auch des Öfteren noch in langsamen Sätzen von „reiferen Werken“ Mozarts wie z.B. dem Streichquartett C-Dur (KV 465) oder dem Streichquintett g-Moll (KV 516), bei denen die „fehlende“ Durchführung oft durch eine erweiterte Überleitung „kompensiert“ wird.

Die Finalsätze unterscheiden sich mit ihrer Rondoform von der Beschreibung Kochs, indem das zweite oder dritte Couplet nicht eine ABA-Form oder den Aufbau eines Rondos aufweist. Die Refrainbildung ist schon sehr klassisch und bei den Couplets lässt sich oftmals ein duothematischer Aufbau mit Weiterentwicklung und Abschluss feststellen. Da jedoch nie das erste Couplet als drittes wiederholt wird, liegt die Form eines Sonatenrondos bei Michl nicht vor.

7.5. Das Klarinettenkonzert in B [JWM DVII:1] aus der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln

Aus Gründen, die im folgenden Abschnitt über die Urheberschaft Michls bei den ihm zugeschriebenen Werken ersichtlich werden, soll das Klarinettenkonzert aus Einsiedeln neben einer schematischen Darstellung des Formaufbaus nur hinsichtlich der Punkte betrachtet werden, in denen es sich von den drei vorherigen Konzerten unterscheidet.



Titelblatt des Klarinettenkonzerts (E-Th 17, 17)²³⁶

7.5.1. Der erste Satz aus dem Klarinettenkonzert in B



Beginn des ersten Satzes in der Solostimme des Klarinettenkonzerts (E-Th 17, 17)²³⁷

²³⁶ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von Pater Lukas Helg OSB.

²³⁷ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von Pater Lukas Helg OSB.

Der erste, das Konzert eröffnende Satz gliedert sich in folgende Abschnitte:

1 – 18	Einleitung			
1 – 6	1. Abschnitt 1. Teil	a	0->0P(TS) ²³⁸ ~->1P->0	Tutti
7 – 10	2. Abschnitt 1. Teil	b ₁	0	Tutti
11 – 14	2. Abschnitt 2. Teil	b ₂	0	Tutti
14 – 18	<i>Überleitung</i>	d	0	Tutti
18 – 79	1. Nebenperiode („Orchesterexposition“)			
18 – 22	1. Thema	e _{1/2} ²³⁹ , f ²⁴⁰	0	Tutti
22 – 29	1. Zwischengruppe	f	0 -> +1	Tutti
30 – 45	2. Thema	g _{1/2} ²⁴¹	+1	Tutti
45 – 53	2. Zwischengruppe	h	+1	Tutti
53 – 64	3. Thema	/: i :/ ²⁴²	~>+1	Tutti
64 – 79	Schlussgruppe	d*	0	Tutti
80 – 149	1. Hauptperiode („Solistenexposition“)			
80 – 86	1. Thema	k	0	Solo
86 – 95	1. Weiterentwicklung	l	0	Solo
95 – 106	2. Weiterentwicklung	m	~> +1 (HS)	Solo
106 – 122	2. Thema	g _{1/2} ²⁴³	+1	Solo
123 – 130	2. Zwischengruppe	n	+1	Solo (V I)
130 – 149	„Schlussgruppe“	o	+1 ->0 ->+1	Solo
149 – 190	2. Nebenperiode			
149 – 160	1. Abschnitt	p _{1/2/3}	+1(HS)	Tutti
161 – 172	„Scheinreprise“	e*	+1	Tutti
173 – 190	3. Abschnitt	q	+1	Tutti
191 – 247	2. Hauptperiode			
191 – 204	1. Thema	k*	+1	Solo
205 – 218	1. Zwischengruppe	r	+1 ->0P (HS)	Solo
219 – 234	2. Thema	o**	0P	Solo
234 – 247	2. Zwischengruppe	s	0P - > 0 (HS)	Solo

²³⁸ I.e.: Trugschluss.

²³⁹ Mit Untergliederung in Vordersatz-Nachsatz.

²⁴⁰ Als Weiterführung ab Takt 22.

²⁴¹ Mit innerer Wiederholung ab Takt 38 und leicht abgeändertem Schluss.

²⁴² Mit innerer Wiederholung ab Takt 59/60.

²⁴³ Mit innerer Wiederholung ab Takt 115 und leicht abgeändertem Schluss.

247 – 261	3. Nebenperiode			
247 – 250	Einschub 1. Teil	t	0 (HS)	Tutti
251 – 261	Einschub 1. Teil	b*	~> 0	Tutti
261 – 340	3. Hauptperiode			
261 – 267	Thema	k	0	Solo
268 – 275	1. Weiterentwicklung	l	0	Solo
275 – 278	Einschub	u	0 -> -1	Tutti
278 – 296	2. Thema (mit kurzer WE)	e** _{1/2} ²⁴⁴	-1 -> 0 (HS)	Solo
297 – 312	2. Thema (WH einer Variante)	e** ²⁴⁵	0	Solo
312 – 319	Zwischengruppe/WE	n*	0	Solo
319 – 340	„Schlussgruppe“ ²⁴⁶	o*	0	Solo
340 – 347	4. Nebenperiode			
340 – 347	Schlussritornell	q	0	Tutti

Schon die Großform zeigt Unterschiede zu den drei vorherigen Konzerten. War dort die zweite Nebenperiode - „klassisch“ gesehen - der Abschluss der Soloexposition, die zweite Hauptperiode der erste Teil des Mittelteils (Durchführung) und die dritte Nebenperiode der zweite Teil des Mittelteils (Durchführung), dem mit der dritten Hauptperiode eine „Reprise“ folgt, kann hier die zweite Nebenperiode schon als eine Art „Durchführung“ gesehen werden, nicht zuletzt wegen der „Scheinreprise“ (Takt 161ff.). Das erste Thema in der zweiten Hauptperiode (**k***) wird erst ab Takt 197 erkennbar und erklingt nicht als erstes Thema in der ersten und dritten Hauptperiode. Somit könnte es sich hier und in der „Solistenexposition“ um eine Art „Einleitung“ handeln. Dieses erste Thema erscheint aber seinerseits nicht schon in der ersten Nebenperiode, so dass es sich um ein Hauptthema im klassischen Sinn handeln könnte. Das erste Thema der ersten Nebenperiode (**e**) erscheint wieder in einer leichten Figuration als zweites Thema der dritten Hauptperiode, was sich aber auch nicht unter klassischen Gesichtspunkten verwirklichen lässt. Die letzte Nebenperiode erscheint unproportional klein, zumal keine Einbettung einer Solistenkadenz stattfindet. Letztere ist weder harmonisch noch satztechnisch vorgesehen. Ebenfalls die eröffnenden 18 Takte finden keine Entsprechung in den obigen Konzerten von Michl, auch wenn Koch eine solche Eröffnung als „Mode“ nicht

²⁴⁴ Mit innerer Wiederholung des Themenmaterials ab Takt 286. Entgegen z.B. der Da-Capo-Tradition bei Arien ist der erste Teil des Themas beim ersten Erscheinen (Takt 278-285) stark verziert und figuriert, und beim zweiten Mal in der „Originalversion“.

²⁴⁵ Mit innerer Wiederholung ab Takt 59/60.

²⁴⁶ An Stelle einer eigenen Solistenkadenz.

ablehnt. Legt man so das Schema von Koch mit seinem Hauptkriterium der Unterscheidung von Tutti- und Soloabschnitten an, kommt man zu einem zu den anderen Konzerten völlig differenten Aufbau. Harmonisch geht dieses Konzert nicht so weit, wie die drei anderen: die Harmonik bewegt sich hauptsächlich zwischen der 0-Ebene und der +1-Ebene, der Oberquint-tonart und weicht nur bei der Einleitung und in der dritten Hauptperiode in die –1-Parallele. Somit umfasst sie nur zwei Quintabstände, während die anderen Konzerte z.B. durch die Vermollung der Tonika schon an diesen Stellen einen harmonischen Abfall um drei Quinten vollziehen. Zuletzt fallen noch die vielen „inneren“ Motivwiederholungen auf (z.B. u.a. bei den Takten 30-45, 53-64 und 106-122), die sich oftmals sogar im klassisch periodischen Sinn in Vorder- und Nachsatz mit Halbschluss in der Mitte gliedern (z.B. Takt 18-22).

7.5.2. Der zweite Satz aus dem Klarinettenkonzert in B



*Beginn des zweiten Satzes in der Solostimme
des Klarinettenkonzerts (E-Th 17, 17)²⁴⁷*

Der zweite Satz des hier vorliegenden Klarinettenkonzertes weist ebenfalls eine Form auf, die bei den zweiten Sätzen der drei obigen Konzerte schon festgestellt wurde. Eine ABA – Form ist auf Grund der dafür zu wenigen Teile auszuschließen. Zusammenfassen lässt sich diese Großform wie folgt:

1 – 12	„Orchesterritornell“			
1 – 4	1. Abschnitt	a	0	Tutti
4 – 8	2. Abschnitt 1. Teil	b ₁	0	Tutti
8 – 12	2. Abschnitt 2. Teil	b ₂	0	Tutti
13 – 36	„Solistenexposition“			
13 – 21	„Einleitung“	a*	0	Solo (a in den Hömem)

²⁴⁷ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von Pater Lukas Helg OSB.

22 – 27	1. Thema	C	0 -> +1 (HS)	Solo
28 – 36	2. Thema	d (VS/NS)	+1 -> 0	Solo
36 – 40	Ritornell	E	+1	Tutti (Oboen/Vl.)
41 – 71	„Reprise“			
41 – 52	1. Thema	F	+1	Solo
53 – 62	2. Thema	a**	0 (HS)	Solo (a in den Hörnern)
62 – 71	3. Thema	d (VS/NS)*	0	Solo
71 – 75	Ritornell	G	0 ->	Tutti
75 – 81	Überleitung		+1	Solo/Tutti

Auch hier ist die Definierung eines Haupt- und eines Seitenthemas im klassischen Sinn nicht konsequent möglich. Die beiden zweiten Themen (**d**) im Solistenteil werden beibehalten, jedoch finden sie sich nicht im eröffnenden „Orchesterritornell“, das per se nicht aus zwei Themen, sondern zwei motivischen Abschnitten besteht. Hierbei tritt auch das erste Motiv **a** auf, das in den ersten vier Takten des Satzes in den in Terzen parallel geführten Violinen vorgestellt wird. Die Hörner übernehmen dieses und unterlegen damit auch in Motivsplittern immer wieder die Linie der Soloklarinette (Takt 13-14, 17 und 57-58). Aber auch dieses Motiv tritt nicht so regelmäßig an den signifikanten Stellen auf, als dass es formbildend wäre. Wie auch im ersten Satz dieses Konzertes fällt im Gegensatz zu den drei obigen Konzerten – denn diesen soll die Analyse dieses Konzertes vor allem herausstellen – wiederum die periodische und auch harmonische Gliederung einiger Motivabschnitte in Vorder- und Nachsatz auf. So z.B. in den Takten 28 bis 36.

7.5.3. Der dritte Satz aus dem Klarinettenkonzert in B

*Beginn des dritten Satzes in der Solostimme
des Klarinettenkonzerts (E-Th 17, 17)²⁴⁸*

Der dritte Satz, der wiederum in B-Dur und im 2/4-Takt steht, ist mit *Rondo* überschrieben und zeigt auch den dafür typischen Aufbau mit der Gliederung des Satzes in wiederkehrende Refrains und eingeschobene Couplets:

T. 1-17	T. 18-61	T. 62-77	T. 78-115	T. 116-131	T. 132-167	T. 168-183
0	0->+1	0	OP / 0	0	0->+1	0
Refrain	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain

Diese Satzabschnitte werden im Notenmanuskript auch durch Doppelstriche jeweils zu Beginn bzw. am Ende kenntlich gemacht. Das zweite Couplet (Takt 78-115) beginnt mit einer Mollvariante des Refrainthemas, hier in g-Moll (0-Parallele). Zusätzlich ist dieser Teil auch mit *Minore* überschrieben. Nach der Vorstellung des gesamten Themas in Moll wechselt aber sofort die Tonart wieder zurück in die 0-Ebene. Somit ist dieses Couplet dem zweiten aus

²⁴⁸ Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von Pater Lukas Helg OSB.

Michls Klavierkonzert in B verwandt, wo jedoch das Thema nur melodisch variiert in die 0-Parallele transponiert wird. Dort bleibt der ganze Abschnitt auch bis zum Orchestereinschub (Takt 267ff.) in g-Moll. Auf Grund der harmonischen Äquivalenz des ersten und dritten Couplets in obiger Übersicht könnte man vermuten, hier läge ein Sonatenrondo mit der Wiederholung des ersten als drittes Couplet vor. Motivisch ist dem jedoch nicht so. Im Bezug auf die Instrumentation fällt bei diesem dritten Satz auf, dass die Solopassagen der Klarinette zwischen den Refrains, aber auch im Refrain selbst, der wie bei den drei vorherigen Konzerten erst vom Solisten vorgestellt wird (Takt 1-8) und hierauf vom Orchester wiederholt wird (Takt 9-16), stets nur von den beiden Violinen und dem Basso begleitet werden und ausschließlich harmonische Funktion haben, also nie an motivischer Arbeit beteiligt sind. Die Bläser und die Viola treten nur bei den Refrains hinzu, während sie bei den vorherigen Konzerten auch in den Couplets an der Motivik bzw. zur Kennzeichnung von Abschnitten auftreten. Damit steht bei diesen Coupletabschnitten immer der virtuose Solist im Vordergrund. Diese These wird auch dadurch unterstützt, dass sogar die thematische Arbeit der Solostimme gegenüber den virtuosen Passagen in den Hintergrund tritt. Sie nimmt von Couplet zu Couplet ab, indem man beim ersten noch in den Takten 18 bis 44, im zweiten in den Takten 78 bis 109 und im letzten nur noch in den Takten 141 bis 155 von einer solchen sprechen kann, während die übrigen Passagen aus Läufen und Dreiklangsbrechungen über mehrere Oktaven und in bis zu 64tel Notenwerten bestehen (cf. Takt 132ff.). Wie bereits in den beiden vorherigen Sätzen fallen auch in diesem die häufigen Teilabschnitte auf, die nach dem Vorder- und Nachsatzprinzip mit Halbschluss in der Mitte gestaltet sind. So z.B. die Periode Takt 18 bis 19 und 20 bis 21, Takt 27 bis 37 und 38 bis 45, Takt 95 bis 96 und 97 bis 98 in der Mikrostruktur und Takt 95 bis 102 und Takt 103 bis 110²⁴⁹, sowie Takt 141 bis 142 und 143 bis 144 in der Mikro- und Takt 141 bis 148 und Takt 149 bis 156 in der Großform. Allerdings ist der Hauptthemenbau nicht in dieser Weise in Vorder- und Nachsatz gegliedert wie bei den zwei Klavierkonzerten und dem Fagottkonzert. Daher kann der Themenbau folgendermaßen schematisiert werden

Solist		Orchester	
T. 1 – 8	T. 9 – 16	T. 17 – 24	T. 25 – 32
Vordersatz	Nachsatz	Vordersatz	Nachsatz
Gedanke a	Gedanke a*	Gedanke a	Gedanke a*

²⁴⁹ Hier aber ausnahmsweise auch am Ende mit Modulation in die +1-Ebene wegen der anschließenden Überleitung.

Bei diesem Konzert ist die Solisten- und Orchesterphrase um die Hälfte verkürzt, wobei der Solistenpart den Vordersatz mit Halbschluss (Takt 8) darstellt, der Orchesterpart den Nachsatz mit Ganzschluss. Der ganze Satz gliedert sich wie folgt:

	Refrain			
1 – 8	Vordersatz	a	0 (Halbschluss)	Solo
9 – 17	Nachsatz	a*	0 (Ganzschluss)	Tutti
	1. Couplet			
18 – 21	1. Motiv (VS-NS)	α	0	Solo
22 – 27	Weiterentwicklung	β	+1	Solo
27 – 29	Abschluss	χ	+1 (Halbschluss)	Solo
30 – 37	2. Motiv (VS)	δ_1	+1 (Halbschluss)	Solo
37 – 44	2. Motiv (NS)	δ_2	+1 (Ganzschluss)	Solo
45 – 51	Weiterentwicklung (I)	ε_1	+1	Solo
52 – 59	Weiterentwicklung (II) ²⁵⁰	ε_2	+1	Solo
59 – 61	<i>Überleitung</i>	ϕ	+1	<i>Solo</i>
	Refrain			
62 – 69	Vordersatz	a	0 (Halbschluss)	Solo
70 – 77	Nachsatz	a*	0 (Ganzschluss)	Tutti
	2. Couplet			
78 – 86	Vordersatz	a'	0P (Halbschluss)	Solo
87 – 94	Nachsatz	a'*	0P (Ganzschluss)	Solo
95 – 102	Motiv (VS)	γ_1	0 (Halbschluss)	Solo
103 – 110	Motiv (NS)	γ_2	0 -> +1	Solo
110 – 111	Weiterentwicklung	η	+1	Solo
112 – 115	<i>Überleitung</i>	ϕ^*	+1	Solo
	Refrain			
116 – 124	Vordersatz	a	0 (Halbschluss)	Solo
124 – 131	Nachsatz	a*	0 (Ganzschluss)	Tutti
	Couplet			
132 – 140	Virtuosenabschnitt	ι	0	Solo
140 – 148	Motiv (VS)	γ_1^*	0 (Halbschluss)	Solo

²⁵⁰ Als Wiederholung mit eigener Weiterführung ab Takt 57.

149 – 156	Motiv (NS)	γ_2^*	0 (Ganzschluss)	Solo
156 – 167	Virtuosenschnitt	ι^*	0	Solo
168 – 183	Refrain			
168 – 176	Vordersatz	a	0 (Halbschluss)	Solo
176 – 183	Nachsatz	a*	0 (Ganzschluss)	Tutti

Die Weiterentwicklungen sind im Sinne eines daraus entstehenden virtuosensolistischen Abschnitts, nicht im Sinne einer motivisch-thematischen Fortspinnung zu verstehen.

Auffällig bei dieser Übersicht ist unter harmonischen Gesichtspunkten, dass zu allen wiederholten Refrains stets dominantisch übergeleitet wird, indem entweder die zwischentonale Ebene des Couplets am Übergang zur Dominante umgedeutet wird oder indem der Halbschluss der 0-Ebene durch seinen eigenen Leitton in der Phrase ausgeweitet, jedoch nicht durch eine Kadenz zwischentonal bestätigt, sondern authentisch zurückgeführt wird (z.B. Takt 162-167). Das erste Couplet erinnert in seinem Aufbau mit seinen beiden in Vorder- und Nachsatz gegliederten Themen, von denen das zweite noch dazu in der +1-Ebene steht und von denen beide eine eigene Weiterentwicklung und einen Abschluss erfahren, an eine Solistenexposition in einem klassischen Konzert bzw. generell an die Sonatenhauptsatzform. Jedoch findet dieser Teil weder eine Wiederholung im dritten Couplet noch eine Entsprechung im Refrain, so dass kein Sonatenrondo bzw. ein klassischer, der Sonatenhauptsatzform entlehnter Konzertsatz vorliegt. Im zweiten Couplet findet sich – wie bei den drei anderen Konzerten - keine ABA-Form, wie sie bei Koch beschrieben wird. Jedoch könnte das dritte Couplet als ein solches Formkonzept gesehen werden: Hier wird ein sich in Vorder- und Nachsatz gliederndes Motiv (Takt 140-156) von zwei „Virtuosenschnitten“ umrahmt, bei denen in ihrer Konzeption der virtuosensolistischen Spielpassagen, aber auch auf Grund der Spielfiguren der Dreiklangsbrechungen und Skalenläufe sowie in den jeweils ersten vier Takten der Begleitung eine Entsprechung, wenn auch nicht so motivisch offensichtlich wie sonst üblich, gesehen werden kann. Zuletzt ist noch festzustellen, dass eine abschließende Coda bei diesem Konzert nicht vorhanden ist.

7.6. Zur Überlieferung der drei Klavierkonzerte und des Fagottkonzerts

Die vorliegenden Konzerte sind alle als Abschriften, nicht als Autographe überliefert, denen noch dazu eine genaue Datierung oder - mit einer Ausnahme - auch eine Widmung, die mehr den Hintergrund beleuchten könnte, fehlt. Da die Konzerte beim bisherigen Forschungsstand auch nur in einer Abschrift in einem Archiv vorliegen, gibt es keine Vergleichsabschriften. Die gefundenen Wasserzeichen bei einigen der Konzerte geben so auch nur einen sehr vagen Hinweis auf den Ursprung der Abschrift und tragen bisher nicht zur Klärung der Frage über die Entstehung der Konzerte bei.

Die drei Klavierkonzerte und das Fagottkonzert werden – zusammen mit den weiteren Fagottwerken JWM BXIX:1 und JWM BXXIV:1-6 unter der Signatur Mus.ms. 14431 in der Musiksammlung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz aufbewahrt.



Deckblatt²⁵¹ des Fagottkonzertes
SPK – Mus.ms. 14431/5



und des Klavierkonzertes
SPK – Mus.ms. 14431/15

Diese Handschriften, die von demselben Schreiber stammen sollen, wurden von der Bibliothek beim Berliner Antiquariat Liepmannsohn angekauft. Sie waren Bestandteil eines umfangreichen Konvoluts von Manuskripten aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert, dessen Zugang im Akzessionsjournal der Musikabteilung unter dem 26. März 1918 festgehalten wurde.²⁵²

Wie die Noten in den Besitz desselben kamen, ist ungeklärt. Man geht jedoch davon aus, dass das ganze Notenmaterial gleicher Provenienz ist. Auffällig ist, dass neben den drei Klavierkonzerten Michls 6 *Sonaten p: le Clav: viol: et Basson ou viola* im handschriftlichen Ka-

²⁵¹ Handschriften im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

²⁵² Für diese Auskunft danke ich Herrn Clemens Brenneis (E-Mail vom 21. Januar 2004 an den Verfasser).

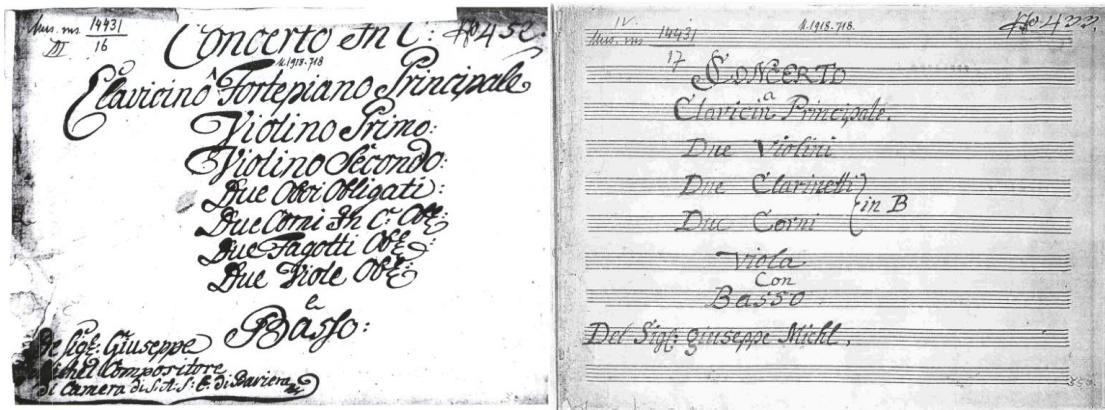
talog der Musikaliensammlung von Freiherr Thaddäus von Dürnitz (1756-1807) aufgeführt werden.²⁵³

Dürnitz hatte als Hauptmann im Leibregiment und kurfürstlich bayerischer Kämmerer Zugang zum Hof und damit die Möglichkeit und Gelegenheit mit dem Personal der Hofmusik zusammenzutreffen. Dies kam seinen musikalischen Interessen entgegen. Darüber hinaus nahm er regen Anteil am Musikleben der Residenzstadt. So kann man annehmen, dass Dürnitz und Michl sich gekannt haben und die Michl'schen Werke so in den Besitz von Dürnitz gelangt sind, oder vielleicht für ihn entstanden sind. Durch die Überlieferung der Stücke durch die elbe Schreiberhandschrift wäre es denkbar, dass diese Notenmanuskripte aus der Musiksammlung von Dürnitz über das Antiquariat Liepmannssohn in die Berliner Staatsbibliothek gekommen sind.

Diese Verbindung erscheint wahrscheinlicher als ein denkbarer persönlicher Bezug Michls zu Berlin bzw. zum geographischen Umfeld von Berlin bei Martin Michl. Da Joseph Willibald in dem Bürgschreiben für seinen Vater vom Aufenthaltsort seines Bruders Martin nichts wusste, scheint der Kontakt zu seinem Bruder nicht intensiv gewesen zu sein.²⁵⁴

²⁵³ JWM BVII:2, JWM BVII:3, JWM BVII:4, JWM BXXIV:1-6. Die von Hans-Peter Vogel im Vorwort zu seiner modernen, praktischen und unkritischen Ausgabe von Michls Fagottkonzert F-Dur im Accolade Musikverlag (Acc.1138P) aufgestellte Behauptung, dieses Fagottkonzert sei ebenfalls Bestandteil der Musiksammlung des Freiherrn von Dürnitz gewesen, lässt sich an Hand des Nachdrucks des handschriftlichen Katalogs in: Scharnagel, August: *Freiherr Thaddäus von Dürnitz und seine Musiksammlung mit Wiedergabe des handschriftlichen Katalogs*, Hans Schneider, Tutzing 1992 nicht bestätigen. Der in diesem Vorwort auf der These, das Fagottkonzert sei in von Dürnitz' Musiksammlung vorhanden gewesen, basierende, spekulativ anmutenden „Gedankengang“ von Vogel zur Autorschaft Michls oder Mozarts bei diesem Konzert („Wenn nun das Fagottkonzert MICHLS Bestandteil der Sammlung des FREIHERRN VON DÜRNITZ war und LUDWIG VON KÖCHEL, der über Umwegen von dieser Sammlung erfahren hat, annimmt dass MOZART noch drei weitere Fagottkonzerte geschrieben haben soll, die ebenfalls in dieser Sammlung aufbewahrt wurden, so lässt dies den Rückschluss zu, dass es sich bei dem vorliegenden Werk [i.e. das Fagottkonzert in F-Dur von Michl] um eines der möglichen MOZART zugeschriebenen Konzerte handeln könnte! Der Meinung, die drei verschollenen Konzerte hätten die Tonarten C-Dur und zweimal B-Dur, sei erwidert, dass KÖCHEL, der nie Einsicht in die Musikaliensammlung genommen hat, weder den Fundort der Sammlung, noch das Todesjahr von DÜRNITZ richtig angibt - warum sollten dann die Tonarten stimmen. Zumal die Besetzung von KV 191 identisch ist mit der des vorliegenden Konzertes.“) konnten im Rahmen dieser meiner Beschäftigung mit besagtem Fagottkonzert nicht nachvollzogen werden.

²⁵⁴ Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5525): *Anton Michl des Raths- und Gotteshaus-Verwesers zu Neumarkt um Rechnungs-Rest-Nachlaß 1775-1780*, Schreiben vom 29. Dezember 1778.



Deckblatt²⁵⁵ der Klavierkonzerte
 SPK – Mus.ms. 14431/16 SPK – Mus.ms. 14431/17

Die Klavierkonzerte und das Konzert für Fagott haben alle als Komponisten die Angabe „*del Sig. Giuseppe Michl*“, das Klavierkonzert (SPK-Mus.ms. 14431/16) gibt darüber hinaus noch seinen Titel *Compositore di Camera di S.A.S.E. die Baviera* an. Damit ist die Zuordnung unzweifelhaft. Dies muss aber kein Beweis für die Entstehungszeit der Konzerte während Michls „Münchener Zeit“ sein, da ihm ja mit der Pensionierung der Titel belassen wurde und er diesen auch noch weiter geführt hat.²⁵⁶

7.7. Zur Überlieferung des Klarinettenkonzerts [JWM DVII:1]

Das Klarinettenkonzert aus der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln enthält auf dem Deckblatt der Notenabschrift den Vermerk, dass es von P. Sigismund Weber nach Einsiedeln gebracht wurde. Pater Sigismund Weber OSB (1779-1818) war Mönch von Einsiedeln und offensichtlich guter Klarinettenist. Zur Zeit des Exils (1798-1802), als das Kloster aufgehoben war und die Mönche überallhin zerstreut wurden, hielt sich P. Sigismund Weber zuerst in Neresheim und dann in Fiecht auf. Während dieser Zeit dürfte er auch dieses Konzert für den eigenen Bedarf irgendwo abgeschrieben haben. Wie Pater Weber in den Besitz der Noten oder Abschriftenvorlage gekommen ist, ist nicht tradiert. Von 1823 bis 1829 hat der damalige Bibliothekar P. Konrad Holdener OSB (1792-1830) sehr viele Noten aus aufgehobenen deutschen Klöstern für Einsiedeln aufgekauft, vor allem aus Weingarten. Dieses Michl-Konzert

²⁵⁵ Handschriften im Besitz der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

²⁵⁶ Auch auf einigen Messen, die Michl zweifelsfrei erst in Weyarn schrieb, findet sich noch der Zusatz „*a bzw. del S[erenissimi] E[lectoris] P[alatinis] B[avariae] Camerae Compositore*“. So z.B. bei den Messen WEY 315-317.

gehört aber nicht in diese Kategorie. Es stammt vermutlich aus dem Privatbesitz von P. Sigmund Weber.²⁵⁷

Das Werk wird im Thematischen Katalog der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln unter der Signatur 17; 17 Joseph Willibald Michl auf Grund der Autorenangabe „*J. Michel*“ zugeschrieben und fand so auch Einzug unter diesem Komponisten in das RISM-Verzeichnis²⁵⁸.

7.8. Zur Entstehung der heute noch greifbaren Konzerte, v.a. des Fagottkonzerts

Auf Grund der sehr vagen und zeitlich weit gefassten Einordnung der Abschriften lässt sich derzeit auch nicht genau sagen, ob die Kompositionen von Joseph Willibald Michl, sofern sie von ihm sind, aus seiner Zeit als Münchner Hofkomponist oder als Weyarner „Recreationssekretär“ stammen oder gar, wenn er dort war, aus Italien. Aus den Überlieferungen bezüglich der Musikpflege in Weyarn ist z.B. bekannt, dass das Musizieren auf dem Fagott sowohl im Rahmen des Musikunterrichts als auch bei der figuralen Kirchenmusik in der Klosterkirche geschah.²⁵⁹ Jedoch sind keine besonders begabten Fagott-Schüler genannt - auch wenn das kein Beweis dafür ist, dass es sie nicht gegeben hat - für die Michl das Fagott-Konzert entweder für eine Rekreationsmusik oder einen festlichen Anlass in Kloster oder Schule hätte schreiben können. Mit Freiherr von Dürnitz wird ein Adressat der Konzerte Michls namhaft.

Darüber hinaus nennt Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*²⁶⁰ eigens einen guten Fagottisten am Hofe zu München, für den das Fagottkonzert hätte auch komponiert worden sein können:

Reuner, ein großer Fagottist; gleich stark im Presto, wie im zerschmelzenden Adagio. Sein Ton war rein und voll, und sein Geschmack sehr delicat. Nur vermied er nicht immer das Knarren und Brummen der tiefen Töne, wobey man oft glaubte, zwey verschiedene Spieler liessen sich hören; ein schlechter und ein guter. Er setzte seine Concerte und Sonaten meist selbst, mit Einsicht und Geschmack, und trug sie trefflich vor. Er gehörte unter die ersten Verbesserer dieses ehemals so widrigen Bassinstruments in Europa. Seine eigensinnigen Urtheile über die Musik, und sein massiver Bayerischer Charakter, verdunkelten seinen Ruhm in etwas.

²⁵⁷ Für diese Auskunft danke ich Pater Lukas Helg OSB (E-Mail vom 18. Januar 2004 an den Verfasser).

²⁵⁸ Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM): *Musikhandschriften nach 1600*, K-G-Saur, München 162008; RISM A/II: 400.012.538.

²⁵⁹ Cf. Sepp, Florian: *Die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Weyarn im 18. Jahrhundert* in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 65 (2002), S. 449-502 sowie ders.: *Weyarn*. (wie Anm. 53), S. 378 – 383.

²⁶⁰ Kaiser, Fritz und Margit: *Christian Friedrich Daniel Schubart – Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1990, S. 125f.

Von diesem Fagottisten Rheiner berichtet auch Burney:²⁶¹

Herr Rheiner, das Bassonist, der in England so krank war, dass er sich nur einmal öffentlich hören lassen konnte, und den ich versäumt, war diesen Abend auch hier, und wieder völlig hergestellt. Sein Ton ist lieblich, seine Ausführung nett; und ein jeder der urtheilen kann und unpartheyisch seyn will, muß zugeben, dass er ein sehr geschickter und angenehmer Musikus sey.

Felix Rheiner wurde am 25. Mai 1732 in Eichstätt geboren. Er lernte das Fagottspiel bei seinem Vater und trat 1750 in den Dienst bei Herzog Clemens Franz von Bayern. Dieser schickte ihn nach Turin zu weiteren Studien bei Girolami Bezolli. Rheiner, der auch komponierte, spielte bis 1778 im Münchner Hoforchester, danach ging er auf Konzertreisen und spielte eine Zeitlang am Freisinger Hof. Er starb am 28. März 1783 in München.²⁶²

Einen besonderen, herausragenden oder überhaupt einen Klarinettenisten erwähnt Schubart jedoch nicht. Auch sein Urteil über die Klavierspieler am kurfürstlichen Hof suggeriert nicht gerade eine Möglichkeit für Michl, jemandem ein Klavierkonzert zu widmen, wenn er schreibt:²⁶³

Zu bewundern war es, dass unter diesem Churfürsten^[=Max III. Joseph] nie ein grosser Orgel- und Clavierspieler sich auszeichnete. Nur da und dort fand man in den Klöstern einen Mönch oder Priester, der die Orgel zu behandeln wusste; aber an seinem Hofe gab es kaum erträgliche Klimperer. Die Damen des Hofes pflegten gemeinlich den Flügel bey Concerten zu begleiten; Solospieler aber hörte man nie, ausser wenn sich Fremde hören ließen. Die verwitwete Churfürstin von Sachsen war die erste, die ein Spathsches Fortepiano von Regensburg verschrieb, und dadurch dem Geschmack fürs Clavier in etwas aufhalf.

Die genannte verwitwete Kurfürstin von Sachsen, Maria Antonia Walpurgis von Sachsen (1724-1780), traf Burney auch, berichtet aber nichts über ein evtl. Klavierkonzert von ihr. So ist beim momentanen Forschungsstand die Frage nach dem Entstehungshintergrund und – Zeitpunkt der Konzerte Michls nicht zu beantworten. Zehelein führt in seinem Verzeichnis der Kammermusikwerke, Sinfonien, Oratorien und Opern²⁶⁴ einzig das Fagottkonzert von

²⁶¹ Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise 1772 – 1773*, II. Teil, aus dem Englischen übersetzt von C.D. Eblinger (Hamburg 1773), *Dokumenta musicologica* XIX, Bärenreiter und Kassel, London-New York 1959 (Nachdruck), S. 125 f. Ein Portrait von Peter Jacob Horemans (1774) findet sich bei: Angerhöfer, Günter und Krüger, Walter: Artikel *Fagott* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1995, (Band 3), Sp. 288.

²⁶² Auch Reiner, Reinert, Renner, Reuner; Zur Biographie cf. Münster: „*Ich bin hier sehr beliebt*“ (wie Anm. 84), S. 28 und Rhodes, David J: Artikel *Rheiner* in: Sadie, Stanley (Hg.): *Dictionary*, Macmillian Publishers Limited 2001², (Band 21), S. 259.

²⁶³ Kaiser: *Schubart* (wie Anm. 260), S. 126f.

²⁶⁴ Zehelein: *Michl* (wie Anm. 3), S. 31.

Michl auf. Warum er zumindest die sich ebenfalls in der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz befindlichen anderen Klavierkonzerte nicht aufführt, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Sein wörtliches Urteil über das Werk wurde schon zitiert. Wenn Zehelein die Kammermusik mit den 6 Sonaten für Violine, Fagott und Klavier,²⁶⁵ das Fagottquartett²⁶⁶ und eben das Fagottkonzert²⁶⁷ als „*das Beste seines Gesamtschaffens*“ beurteilt, das „*von dem reifen Können eines gewandten Komponisten*“ zeugt²⁶⁸, dann geht er wohl von einem Spätwerk aus. Aber auch Zehelein fragt sich:²⁶⁹

Wodurch wurde Michl wohl veranlaßt, das Fagott besonders zu pflegen? Vielleicht schrieb er die Werke für einen bestimmten Zweck, vielleicht auch aus Dankbarkeit für einen Wohltäter, der das Fagott liebte. Irgendeine Widmung trägt keines der Michelschen Opera.

²⁶⁵ JWM BXXIV:1-6.

²⁶⁶ JWM BXIX:1.

²⁶⁷ JWM BVII:1. Bei Zehelein: *Michl* (wie Anm. 3), S. 31 haben drei Werke diese Signatur Mus. Mss. 14431/5.

²⁶⁸ Beide Zitate aus: Zehelein: *Michl* (wie Anm. 3), S. 33.

²⁶⁹ Ebd.

7.9. Zur Frage der Autorschaft Michls bei den ihm zugeschriebenen, heute noch greifbaren Klarinettenkonzerten

Sowohl die Überlieferungen der Notenmanuskripte, als auch der musikalisch-analytische Vergleich zwischen den Klavierkonzerten bzw. dem Fagottkonzert und dem Michl zugeschriebenen Klarinettenkonzert in Einsiedeln weisen deutliche Unterschiede auf. Seien es zu Letzterem die „motivischen Einleitungen“ vor einem ersten eigentlichen Hauptthema in den ersten Konzertsätzen ebenso wie die dort vorherrschende Großform, dass die zweiten Nebenperiode durchführungsartig gestaltet wird, seien es die auffallenden und klassischen Kriterien voll entsprechenden Periodengliederungen in Vorder- und Nachsatz, die fehlende Verwendung der Bläser als formgliedernde und –bildende Elemente oder die häufige Zurücknahme des Orchesters bei Solistenpassagen, die sich im Rondo des Klarinettenkonzerts von Einsiedeln z.B. durch die alleinige Begleitung der Klarinette durch die beiden Violinen und den Basso gestaltete.

Wie an anderer Stelle gezeigt werden konnte,²⁷⁰ sind die in A - Wn überlieferten und im RISM-Verzeichnis²⁷¹ ebenfalls Joseph Willibald Michl zugeschriebenen Klarinettenkonzerte teils mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit,²⁷² teils sehr sicher²⁷³ Michél Yost (1754-1786) zuzuschreiben. Vergleicht man diese von Yost überlieferten Klarinettenkonzerte sieht man, dass das in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln aufbewahrte Klarinettenkonzert E-Th 17,17 der Autorschaft von Yost zuzuschreiben ist. Es stellt eine Abschrift seines Konzertes Nr. XI dar. Dies ist zum einen durch die identischen Incipits mit GB -Lbl²⁷⁴ h.2164 (3.) und S-St²⁷⁵ Kungl. Teaterns samling (O.K. 31) zu begründen, zum anderen, dass diese beiden Vergleichsstücke im Druck - und dabei sogar in zwei Ausgaben: zum einen von Pleyel, zum anderen von Sieber (beide Paris) – als Werke von Yost vorliegen.

Auf Grund dieser Erkenntnisse kann man meiner Meinung nach davon ausgehen, dass alle Klarinettenkonzerte, die Joseph Willibald Michl zugeschrieben werden, nicht von ihm stammen, auch wenn die Möglichkeit, dass Michl Klarinettenkonzerte geschrieben hat, gegeben ist: Er kannte die Instrumente und setzte sie als Tutti-Bläser z.B. bei seinem Klavierkonzert in B ein.

²⁷⁰ Schwemmer, Marius: *Die Joseph Willibald Michl zugeschriebenen Klarinettenkonzerte*, Druck in Vorbereitung.

²⁷¹ Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM): *Musikhandschriften nach 1600*, K-G-Saur, München 162008; RISM A/II: 400.012.538.

²⁷² A - Wn Mus.Hs.5856 [JWM CVII:1], A - Wn Mus.Hs. 5857 [JWM CVII:2].

²⁷³ A - Wn Mus.Hs. 5858 [JWM DVII:2], A - Wn Mus.Hs. 5859 [JWM DVII:3], A - Wn Mus.Hs. 5860 [JWM DVII:4], A - Wn Mus.Hs. 5869 [JWM DVII:5].

²⁷⁴ Heute in Lbl.

²⁷⁵ Heute in S-Skma.

8. Michls Serenadenschaffen

Zur Zeit Michls wurden für gesellschaftsgebundene, instrumentale Unterhaltungsmusik unabhängig von ihrer kunstvollen Faktur, mehrere Bezeichnungen verwendet. Im Nachfolgenden sollen erst seine Serenadenkompositionen, hierauf die Divertimenti betrachtet werden. Zum Serenadenschaffen Michls gibt es mit einer schriftlichen Hausarbeit laut Lehramtsprüfungsordnung von Georg Niedermayer²⁷⁶ aus dem Jahre 1983 eine gewissenhafte und umfangreiche Untersuchung, auf die ausdrücklich verwiesen sei. Wenn eine eigene Betrachtung der Serenaden Michls in dieser Arbeit auf der Basis der Arbeit von Georg Niedermayer angestellt wird, so soll dies die bisherigen Erkenntnisse in den Zusammenhang der Annäherung an den Kompositionsstil Michls in seinem Gesamtwerk bringen.

8.1. Zur Entstehung und Verwendung der Serenaden Michls

Elf Serenaden und sieben Divertimenti von Michl sind in verschiedenen europäischen Bibliotheken erhalten. Drei Serenaden Michls [JWM BXXII:1, JWM BXXII:6, JWM BXXII:7], die neben einem Divertimento [JWM BIV:2] zwischen 1769 und 1770 vom Kloster Stams in Tirol erworben worden waren, sind wahrscheinlich die ältesten und folgen den typischen Mustern des süddeutschen Serenaden-Typs. Ihre *a* 8-Besetzung, die auch bei den Divertimenti begegnet, umfasst Paare von Flöten oder Klarinetten, Hörnern und Streichern mit Ausnahme der *Serenata Nocturna* (1769), bei der in der *Polonaise* ein drittes Horn enthalten ist.

Acht Serenaden werden in der Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg aufbewahrt. Zwei davon sind Autographe aus dem Jahr 1777, die übrigen handgeschriebene Kopien aus den späten 1770ern und 1780ern. Aus diesen Serenaden sind v.a. die beiden Originalhandschriften JWM BXXII:7 und JWM BXXII:11 von besonderem Interesse, da diese bestmögliche Informationen über die ursprünglichen Intentionen des Komponisten geben können.

Die in Regensburg liegenden Serenaden sind am Ende von Michls Schaffensperiode am Münchner Hof entstanden. Niedermayer beschreibt in seiner Arbeit, dass in einem „*alten Regensburger Sinfoniekatalog der Jahre 1785 – 1791*“ die heute vorliegende Einreihung der Serenaden noch nicht festzustellen ist, sondern dort Sinfonien und Serenaden untereinander vermischt sind und gleichrangig behandelt werden. Hierfür liefert Niedermayer vier Erklärungsmöglichkeiten, die je auf archivarisch–bibliothekarischen, aufführungspraktischen, ent-

²⁷⁶ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5).

stehungsgeschichtlichen oder zyklischen Gründe basieren.²⁷⁷ Als Aufführungsort führt Niedermayer im Rahmen einer Freiluftmusik am kurfürstlichen Hof die Schlösser Schleißheim und Nymphenburg mit ihren dazugehörigen Parks und kleinen Schlösschen an.²⁷⁸

Diese Serenadensammlung enthält zweifellos Werke, die für den kurfürstlichen Hof in München komponiert und später an das Haus Thurn und Taxis verkauft worden waren, vielleicht im Rahmen von Michls Musikverlagsgeschäft. Es ist jedoch auch möglich, dass einige speziell für Regensburg komponiert oder angepasst worden waren.

Niedermayer bringt dazu die These, dass Michls Stil zu dieser Zeit nicht mehr gefragt gewesen sei. Daher habe man die Serenaden (und Sinfonien) Michls, die aus diesen stilistischen Gründen nicht mehr gespielt worden sein sollen, verkauft. Zum Regensburger Hof habe es vielfältige Beziehungen gegeben: Auf musikalischer Ebene die Verbindungen zwischen dem Münchner Intendanten der Hofmusik Graf Seeau und dessen Kollegen Baron von Schacht, der seit 1777 Intendant des Theaters und der Musik in Regensburg war.

*Andererseits waren verwandtschaftliche Beziehungen des Hochadels zwischen beiden Städten gegeben, was auf die Musik nicht ohne Einfluss war. Als Beispiel kann hierfür ein Briefwechsel zwischen Anna Maria, der Kurfürstin von Bayern, und ihrem Onkel, dem Regensburger Fürsten Karl Anselm, dienen, worin Anna Maria von Bayern Karl Anselm Musiker zur Aufnahme in die Hofkapelle empfahl, so etwa im September 1791 einen Violoncellisten und Gambisten und im November desselben Jahres einen Oboisten.*²⁷⁹

Da der von Niedermayer erwähnte Incipitkatalog zwischen 1785 und 1791 geführt wurde und in diesem die Serenaden und Sinfonien bereits angegeben sind, kamen die Serenaden wohl spätestens 1791 nach Regensburg.

Ein Beleg für die weite Verbreitung und große Beliebtheit der Serenaden und Divertimenti Michls über Regensburg hinaus stellt auch der im biographischen Kapitel zitierte Reisebericht von Georg Andreas Will dar.²⁸⁰ Auch in Weyarn hatten Serenaden als Gratulationsmusiken Tradition, wie Laurentius Ott sogar am Beispiel des Namenstags von Michls Base Jacobina Michl am 26. Juli 1802 zeigte:

²⁷⁷ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 61f.

²⁷⁸ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 63.

²⁷⁹ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S.63f.

²⁸⁰ Will, Georg Andreas: *Bemerkungen über einige Gegenden des katholischen Deutschlands auf einer kleinen gelehrten Reise gemacht nebst sechs noch ungedruckten Leibnitzischen Briefen*, Locher, Nürnberg 1778.

*Seminaristae heri circa horam 7^{mam} vespertinam Dominae Judicissae nostrae Jacobinae ob diem onomasticum musicam instruxerunt, vulgo Serenadam.*²⁸¹

8.2. Zur Frage der zyklischen Anlage der Serenaden

Dieser zwischen 1785 und 1791 geführte Incipitkatalog und die Anordnung der Michl'schen Sinfonien und Serenaden darin könnte die Frage aufwerfen, ob einige Serenaden alleine oder zusammen mit Sinfonien eine Gruppe bilden sollen. Niedermayer spricht sich gegen eine Zusammengehörigkeit mehrerer Sinfonien und Serenaden aus. Weisen die Sinfonien einen genau geregelten Ablauf der Sätze (*Allegro – Andante – Menuett – Allegro* oder *Presto*) auf, schwankt die Satzzahl der Serenaden zwischen fünf und neun. Zwar würde man bei einer Zusammengehörigkeit nicht unbedingt jedes Mal die gleiche Anzahl der Sätze erwarten, das Verhältnis wäre jedoch bestimmt ausgewogener gestaltet worden. Die Satzfolgen innerhalb der einzelnen Serenaden sind vielfältig und uneinheitlich. Die fünfsätzigen Kompositionen zeigen in der Regel die Tempofolge *Adagio/Allegro – Menuett – Andante* oder *Adagio – Menuett – Finale* bzw. *Allegro*.

Der erste schnelle Satz beginnt jeweils mit einer langsamen Einleitung. Die beiden Menuette verbindet ein langsamer Satz, ein schnelles Finale rundet das Werk ab. Dies ist der Fall bei JWM BXXII:4, JWM BXXII:8, JWM BXXII:9 und JWM BXXII:10.

Die sechssätzigen Serenaden JWM BXXII:7 und JWM BXXII:11 haben die Folge: *Marsch – Allegro – Menuett – Andante – Allegro – Wiederholung Marsch*. Bei Rtt Michl 8 vermerkt der Komponist nach dem letzten Allegro: „jetzt muß die Marche von die Zeichen an neu geschrieben werden“ und fordert damit ausdrücklich die Wiederholung des Anfangsmarsches, wobei er auch eine kurze Überleitung vom Allegro zum Marsch auskomponiert hat. Diese Beobachtung entspricht einem eigenständigen, für die Region München typischen Charakteristikum.²⁸² Damit behält er hier das fünfsätzige Gerüst bei und beginnt die Serenade mit einem Anfangsmarsch, bzw. rahmt sie damit ein.

Die Serenade JWM BXXII:5 in C–Dur nimmt in der Satzstellung eine Sonderstellung ein: *Marche adagio mesto – Allegro – Menuett – Andante – Menuett – Polonese – Menuett – Adagio – Allegro/Adagio*. Auch dieser neunsätzige Zyklus wird von einem Marsch einge-

²⁸¹ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/15, pag. 94: I.e.: Die Seminaristen haben heute um die siebte Stunde am Abend unserer Frau Richter in Jacobine wegen ihrem Namenstag eine Musik aufgeführt, auch Serenade genannt.

²⁸² Cf. Hierzu: Kearns, Andrew: *Six Orchestral Serenades from South Germany and Austria, Part 1: Munich*, AR Editions, Middleton, Wisconsin 2003, Introduction.

rahmt. Denn das Adagio, das sich an das Allegro anschließt, ist nichts anderes als die bis auf zwei unwesentliche rhythmische Veränderungen wörtliche Wiederholung der zweiten Hälfte des Anfangsmarsches. Als einzige Serenade beinhaltet diese drei Menuette und eine Polonese. Eine vierte mögliche Satzfolge lautet: *Adagio/Allegro – Menuett – Adagio – Menuett – Andante – Allegro* und findet sich bei der Serenade JWM BXXII:3. Hier fällt die doppelte Verwendung des langsamen Satzes bei gleicher Anzahl der Menuette auf.

8.3. Die Einzelsätze der autographen Serenaden JWM BXXII:7 und JWM BXXII:11 im Kontext der anderen Serenaden

Bei Joseph Willibald Michls Serenaden kommen wie bei anderen Serenaden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts Sonatenform, Rondo, Reihungsformen und Tänze in stilisierter Form (Menuett, Polonese) vor. Ein besonderes Interesse verdient die Gestaltung der Märsche. Reine zwei- oder dreiteilige Liedsätze sind in den Serenaden nicht enthalten.²⁸³

8.3.1. Sonatensatzform

Wie im ersten und sechsten bzw. ersten und zweiten Satz der Serenaden JWM BXXII:7 und JWM BXXII:11 verwendet Michl neun weitere Male²⁸⁴ die Sonatensatzform in den „Regensburger Serenaden“ (JWM BXXII:4 die Sätze 1,3 und 5; JWM BXXII:5 die Sätze 2 und 4; sowie JWM BXXII:3 Satz 6; JWM BXXII:7, Satz 6; JWM BXXII:8 Satz 1; JWM BXXII:9 Satz 1; JWM BXXII:10 Satz 5; JWM BXXII:11 die Sätze 1, 2 und 4).²⁸⁵ Damit kann dieses Formprinzip an fast allen möglichen Positionen in der jeweiligen Serenade stehen, „*wie etwa Anfangssatz, langsamer Mittelsatz oder Schlußsatz.*“²⁸⁶ Bei den drei Serenaden JWM BXXII:4, JWM BXXII:8 und JWM BXXII:9 findet sich jeweils eine langsame Einleitung, die sowohl an die Gestaltung vieler klassischer Sinfonien als auch an die barocke Suite erinnert. Drei Beispiele der großformalen Analyse mögen aufzeigen, in welcher verschiedenen Weise sich Michl der Sonatenform bedient. Hier stellt sich in der Reflexion der Konzerte und der Arie „O sapientia“ die Frage nach der Beibehaltung des Seitenthemas bzw. der Gestaltung in der Reprise.

²⁸³ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 72.

²⁸⁴ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 73 zählt den zweiten Satz von Rtt 7 auch zu den Sonatensatzformen, bringt diesen Satz aber auf S. 78 bei den zweiteiligen, nicht eigens der Sonatensatzform entsprechenden Strukturen, was passender scheint.

²⁸⁵ Cf. hierzu auch Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 73.

²⁸⁶ Ebd.

Im *Allegro*, dem 6. Satz derselben Serenade JWM BXXII:7, lässt sich ein mustergültiger Sonatensatz feststellen: Eine erstes Thema erscheint in der 0-Ebene (D-Dur), wird modulierend in die +1-Ebene fortgeführt, in der in Takt 28 das zweite Thema einsetzt. Ein Epilog ab Takt 45 schließt die Exposition in der +1-Ebene ab. Nach der Wiederholung dieser 61 Takte schließt sich ein durchführungsartiger Abschnitt an, der sich durch das Fagottsolo zu Beginn, sowie als harmonische Anleihe durch die vermollte 0-Ebene (T. 81ff.) charakterisiert. Diese 26 Takte stehen ebenfalls in der +1-Ebene. Nach einer eintaktigen Generalpause erklingt in der 0-Ebene (ohne Modulation erreicht) das erste Thema wieder und leitet die Reprise ein. Die Fortführung ist motivisch durch die mit Vorschlag versehenen, punktierten Achtel samt Triller und zwei Sechzehntel Nachschlag, sowie durch die Sechzehnteltonrepetitionen deutlich erkennbar, wenn auch die Melodik leicht variiert ist, da dieser Abschnitt, wie zu erwarten, nicht aus der 0-Ebene moduliert. Mit Takt 115 beginnt so das zweite Thema, das Seitenthema, in der 0-Ebene. Auch die Schlussgruppe ist ab Takt 131 in der 0-Ebene zu erkennen, wenn auch durch die wörtliche Wiederholung der Takte 131 bis 138 als Takte 193 bis 146 und eine den Satz abschließende Coda etwas verlängert. Diese beiden letzten Großabschnitte, Durchführung und Reprise sind komplett umklammert mit einem Wiederholungszeichen versehen.

Der mit „*Marche-Maestoso*“ überschriebene, 80 Takte umfassende erste Satz der zweiten autographen Serenade JWM BXXII:11 zeigt vergleichbare Machart. Auch dieser in C-Dur und *Alla breve* stehende Satz ist durch zwei Wiederholungszeichen gegliedert, durch die ein erster, 36 Takte umfassender und ein zweiter, 45 Takte umfassender Abschnitt betont wird. Ein Hauptthema in der 0-Ebene F-Dur eröffnet den ersten Serenadensatz.

Das erste Thema, das Hauptthema, besteht aus einer dreitaktigen Phrase, die in den Streichern nach oben oktaviert wiederholt wird. Es schließt sich eine Weiterführung an, die sich sowohl durch ein triolisches Motiv in Achteln charakterisieren lässt (z.B. T. 7ff.), als auch durch die variierte Wiederkehr des Kopfes des ersten Motivs (T. 10), bei dem sich die Akkordrepetition nun als akustischer Septakkord (in T. 10 als F-Dur-Septakkord) zeigt. Bis Takt 17 moduliert Michl vorrangig mit dem Triolenmotiv in die +1-Ebene, bevor in Takt 20 ein zweites, ein Seitenthema in dieser Tonartenebene erklingt. War das erste Motiv vorrangig akkordisch geprägt und alle Stimmen gleichberechtigt daran beteiligt, übernimmt nun die erste Violine die überwiegend in Tonschritten gehaltene Melodieführung. Nach diesem Piano-Abschnitt setzt in Takt 25 die Weiterführung ein, die wie vorherige nach dem ersten Thema durch Achteltriolen charakterisiert werden kann. Ab Takt 28 bzw. spätestens ab Takt 31 schließt sich die Schlussgruppe an, zu deren Motivik ebenfalls Achteltriolen gehören (T. 35).

Das erste Thema findet sich im zweiten Teil ab Takt 45 wieder, wodurch eine Reprise suggeriert wird. Dies bestätigt sich durch das im zweiten Teil erneute Auftreten des Seitenthemas ab Takt 57, das, wie zu erwarten, im Unterschied zu Takt 20 jedoch nicht in der +1-Ebene, sondern in der 0-Ebene steht. Auch eine Schlussgruppe findet sich in beiden Abschnitten (T. 28ff. und T. 65ff.). Auch diese zweite ist im Vergleich zur der in der Exposition nicht nur in der 0-Ebene, sondern um ein Motiv, in Fall dieses Satz um das, welches harmonisch die Dominantisierung der Tonika darstellt und bereits im Takt 10 erklingt, erweitert.

Auch der diesem Satz folgende, das *Allegro* dieser Serenata in F, besitzt einen klaren Sonatensatzaufbau: Das erste Thema in der Tonika umfasst acht Takte. Diesem folgt eine 21 Takte lange Überleitung, die mit Hilfe der Doppeldominante das zweite Thema (Seitenthema) in der +1-Ebene ansteuert. Nach diesen neun Takten beendet eine ebenso lange Schlussgruppe den ersten, durch Wiederholungszeichen markierten Abschnitt in der +1-Ebene. Es folgt auch hier ein durchführungsartiger Teil. Diese 14 Takte werden v.a. durch die Streicher gestaltet, während die Bläser in langen Notenwerten die Harmoniebasis darbieten. Die Reprise wird durch die Wiederkehr des ersten Themas in der 0-Ebene gekennzeichnet. Das zweite erscheint ebenfalls in dieser Tonartenebene nach einer variierten Weiterführung, die in der Reprise auf 18 Takte gekürzt ist. Die Modulation in die +1-Ebene wird auch bei diesem Satz an dieser Stelle mit einem Ausweichen nach Moll kompensiert, dieses Mal in der -2-Parallele. Eine nach neun Takten der Schlussgruppe ähnelnde Coda beendet diesen Satz.

Auffällig erscheinen in allen drei Fällen die Wiederholungen nicht nur der Exposition, sondern auch der kompletten Reprise samt Durchführung. Niedermayer²⁸⁷ stellt fest, dass alle diesem Strukturschema folgende Sätze mit Ausnahme des zweiten Satzes der Serenade JWM BXXII:9 eine Wiederholung des ersten (Exposition) und zweiten (Durchführung, Reprise) Teils fordern. Damit zeigt Michl bei den Sonatensatzformen - auch, wie noch gezeigt wird bei den Divertimenti und den Sinfonien - formal die Nähe zum zweigliedrigen Funktionsablauf der Sonaten Domenico Scarlattis²⁸⁸ bzw. seines Lehrers Camerloher, ist aber durch den Durchführungsteil im Vergleich zu diesem inhaltlich-motivisch bereits klassischer.

²⁸⁷ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 74.

²⁸⁸ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 73 und Müller-Blattau, Joseph: Artikel *Form* in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1955, (Band 4), Sp. 548.

8.3.2. Varianten der Sonatensatzform

Unter diesen strukturell klar nachvollziehbaren Sonatensatzformen hat Niedermayer²⁸⁹ im dritten Satz der Serenade Rtt Michl 6 eine Variante gefunden. Hier finden sich Soggetti und Themen sowohl in der Exposition, als auch v.a. in der Reprise doppelt. Das erste Thema wird beide Male sofort wörtlich wiederholt, das Schlussgruppenmotiv vor dem Doppelstrich wird in der Exposition fast auf den doppelten, am Ende der Reprise gar auf den dreifachen Umfang ausgeweitet.

Als weitere Variante in den nichtautographen Serenadenhandschriften ist laut Niedermayer im zweiten Satz der Serenade Rtt Michl 19 eine Mischung von Lied- und Sonatenform zu finden. Dieser Satz stellt auch die oben genannte Ausnahme bei den Wiederholungsvorgaben dar, da er der einzige ist, „*der vom Funktionsablauf her zwar sonatensatzmäßige Ansätze zeigt, aber keine einzige Wiederholung verlangt.*“²⁹⁰. Formal zeigt sich eine Durchführung ohne motivische Beziehung zu den beiden A-Teilen, die auch keiner starken Modulation oder, wie oben festgestellt, Ausweichung in die –Ebene oder eine Mollparallele unterliegt. Dazu ist sie klar in zwei Abschnitte eingeteilt. Der erste dieser beiden wird von allen Instrumenten gestaltet, der zweite ist eine nur von den Bläsern in ganzen Noten gestaltete choralmäßige Überleitung zur Reprise. In dieser wird nur das erste Thema wörtlich wiedergebracht. Das zweite erscheint verkürzt, ein drittes, ab Takt 22 im ersten Abschnitt zu lokalisieren, gar nicht, ein viertes, das im ersten Teil ab Takt 30 erklingt, erscheint wiederum verkürzt. Dies erinnert an die Arie „O Sapiencia“. Auch der Tonartenverlauf bei den einzelnen Themen, die eher thematische Kleinmotive zu sein scheinen, die, wie auch bei den Konzerten und Divertimenti festgestellt, von Michl gerne unterschiedlich aneinander gereiht werden, entspricht nicht ganz den Erwartungen. Erst zum vierten thematischen Abschnitt des ersten Teils findet eine Modulation in die +1-Ebene statt. Der durchführungsartige Teil wechselt zwischen dieser und der 0-Ebene. Die Reprise steht dagegen, wie zu erwarten, komplett in der 0-Ebene.

8.3.3. Reihung

Bei geradezu allen analysierten Kompositionen Michls hat sich dessen Vorliebe für Motivreihungen und –Neukombinationen gezeigt. Dies findet sich ebenso in einigen Serenadensätzen in der Form, dass kein Motiv oder musikalischer Gedanke genug Eigenständigkeit oder Ausdruckskraft besitzt, um als Thema empfunden zu werden. Auch die thematische Großform

²⁸⁹ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 74.

²⁹⁰ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 75.

oder der mit den Motiven verwobene Tonartenplan schaffen in einigen Fällen keine eindeutige Form. So werden verschiedene musikalisch-motivische Einfälle aneinandergereiht. Dies erinnert nicht nur an die Suitenpraxis²⁹¹, sondern kommt einem von verschiedenartigen Einfällen charakterisierten Serenadenprinzip entgegen.

Niedermayer²⁹² stellt eine solche Reihungsform in verschiedenen Variationen in den Serenadensätzen (JWM BXXII:3 Sätze 1 und 3; JWM BXXII:5 Satz 8) fest. Im 8. Satz von JWM BXXII:5 („*Adagio sotta voce*“) gelingt eine Abgrenzung durch die wechselnde Instrumentation bzw. die wechselnden Solo- und Melodieinstrumente. Beim Anfangssatz zu JWM BXXII:3 deutet sich eine Nähe zur Sonatenform an, indem das erste Thema zwei Mal wörtlich erscheint, ein zweites, drittes und viertes jedoch nur noch einmal abgewandelt. Eine motivisch oder modulatorisch gestaltete Durchführung ist hier nicht zu finden. Die Motivgliederung ist wieder vorrangig durch die Instrumentierung ersichtlich.

Eine vierte Variante eines solchen Reihungsprinzips kommt laut Niedermayer²⁹³ in den beiden autograph überlieferten Serenadenkompositionen vor, nämlich im vierten Satz der Serenade JWM BXXII:7. Dieses 111 Takte umfassende *Andante gracioso* im 3/4 –Takt und in G-Dur lässt sich motivisch und tonartlich wie folgt gliedern:

Takt	1-8	8-15	16-24	25-33	34-41	42-50	50-58	58-65	66-74	75-83	84-91
Motiv	a	b	c	d	e	a	b'	f	g	h	a
Tonart	0	->+1	-3P	-2	~>	0	0	->+1	~>(+2)	+1(HS)	0

Takt	91-99	99-110
Motiv	b	i
Tonart	0	0

Analog zu den Motiven **a** und **b** gehen auch weitere Motivabschnitte ineinander über. Wie bei den Messen Michls die Bläserinstrumentierung Soli- und Tutti-Abschnitte gliederte und Niedermayer dies bei den drei anderen „Reihungssätzen“ feststellte, so kann man auch hier einen Formabschnittwechsel zwischen **a** und **b** durch das Hinzutreten der Corni und Oboen bei gleichzeitigem Verstummen der Flöten beobachten. Bei **c** (T. 16) tritt das Fagott solistisch in den Vordergrund, bei **d** die erste Oboe, bei **e** die erste Flöte. Dies zeigt eine ähnliche solistisch-virtuose Grundfaktur wie im Schlusssatz des Divertimento in C [JWM BIV:1]. Der Motivabschnitt **f** bringt Anklänge an **c**, gestaltet sich letztlich doch eigen. Auch die letzte Phrase **i** kann als Weiterentwicklung von **b** gesehen werden, die in eine Schlusscoda (ab T. 109)

²⁹¹ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 76.

²⁹² Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 76.

²⁹³ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 76.

mündet. Durch das dreimalige Auftreten von **a** und **b**(¹) in der 0-Ebene zeigt sich hier in der Refrainstruktur, welche die etwa gleich langen Zwischenteilen gliedert, eine Übergangsform zwischen dem Reihungsprinzip und dem Rondo.

8.3.4. Rondoform

Reinere Rondoformen, die auch im analysierten Divertimento in C [JWM BIV:1] festzustellen sein wird, verwendet Michl in seinen Serenaden zahlreich (der 5. Satz von JWM BXXII:3; JWM BXXII:5 Satz 9; JWM BXXII:11, 6. Satz; JWM BXXII:8 die Sätze 3 und 5; JWM BXXII:9 die Sätze 3 und 5; JWM BXXII:10 Satz 3).²⁹⁴ Wie dort erscheint diese Satzstruktur auch bei den Serenaden in den schnellen Schlusssätzen, aber auch mittleren Andantesätzen. Während wie bei dem besagten Divertimento das Rondo sich auch in den Serenaden durch ein konzertantes Prinzip mit virtuoserem Soloabschnitten zwischen den Ritornelltutti charakterisiert (z.B. 3. Satz in JWM BXXII:10 *Rondeau Andantino*)²⁹⁵, finden sich auch Rondosätze, die auf exponierte Soli verzichten, aber dennoch durch Themen und Doppelstriche, gelegentlich auch mit Wiederholungszeichen klar, gegliedert sind. Dies ist im F-Dur-Schlusssatz der Serenata JWM BXXII:11 (*Allegro*) der Fall. Dieser ist durch Doppelstriche und Wiederholungszeichen eingeteilt in:

Takt	1-9	10-17	18-26	27-36	37-44	45-53	54-72	72-74	1. Satz T. 51ff.
Ebene	0	0	0	0/+1/0	0	0	0	0	0
Teil	A	B	A	C	B'	A	D	E	WH Marsch

Die Übersicht zeigt, dass Michl hier nur selten die 0-Ebene verlässt. Einen periodischen Vorder- und Nachsataufbau weist lediglich der Abschnitt B auf. Der Bläsersatz desselben variiert bei seinem zweiten Auftreten (T. 37-44) etwas. Wie beim Divertimento JWM BIV:1 findet sich als vorletzter Abschnitt ein *Adagio*, bei dem Michl hier auch aus dem Tempo ins *Adagio* geht und das nach drei Takten per Zeichen in den Takt 51 des ersten Satzes, des Marsches, zurückkehrt, was eine thematische Klammer der Serenade bewirkt.

8.3.5. Märsche

Nicht nur dieser Umstand, sondern die Tatsache, dass die beiden autograph überlieferten Serenaden jeweils mit einem „Marsch“ beginnen, empfiehlt eine nähere Betrachtung dieser Sätze. Der erste Satz der Serenade JWM BXXII:11, von der eben der Schlusssatz betrachtet wurde, weist – wie bereits analysiert – eine Sonatensatzform auf. Die Wiederholung des ersten

²⁹⁴ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 77.

²⁹⁵ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 77/78.

Satzes nach dem Schlusssatz beginnt in Takt 51 mit der Weiterführung nach dem ersten Thema in der Reprise.

Für andere Marsch-Sätze schien Michl auch eine eigene Form gefunden zu haben.²⁹⁶ So gliedert zwar, wie den in der Sonatensatzform gehaltenen ersten Satz von JWM BXXII:11, auch diesen Marsch ein Wiederholungszeichen, jedoch vollzieht sich die Abfolge der einzelnen Themen nicht in der der Sonatensatzform. Der erste Großabschnitt bis zu den Wiederholungszeichen umfasst 38 Takte und weist vier Motivabschnitte auf. Der erste (**a**) steht, wie zu erwarten, in der 0-Ebene D-Dur, hat mit einer Viertel und einer punktierten Achtel mit folgender Sechzehntel als Tonrepetition in den beteiligten Instrumenten Anklänge an das Kopfmotiv des Marsches aus der folgenden Serenade Rtt Michl 8 und umfasst acht Takte. Ein zweites, zehn Takte umfassendes Motiv **b** zeichnet sich durch ein synkopisches Sogetto aus, sowie harmonisch durch die Modulation in die +1-Ebene. Diese Phrase wird durch den zur Kadenz (in Form eines authentischen Hauptschrittes) hinzutretenden Bläser abgeschlossen und eine dritte thematische, erneut zehntaktige Phrase (**c**) schließt sich an. Eine vierte, wiederum zehntaktige Phrase (**d**) beendet den ersten Teil, der in der +1-Ebene verblieb. Die ersten elf Takte (**e**) nach dem Doppelstrich mit Wiederholungszeichen (für beide Teile) sind vom Solo der Flöte über Streicherakkorden in Vierteltonrepetitionen bei ganztaktigem harmonischen Rhythmus geprägt, sowie in der zweiten Phrase dieses Abschnitts durch Achteltriolenfiguren. Dieser Abschnitt dient der Rückmodulation in die 0-Ebene. Mit Takt 50 setzt erst der **b**-Abschnitt, mit Takt 58 der **c**- und ab Takt 70 der **a**-Abschnitt in leicht veränderter Form ein, bevor der Satz mit der 14taktigen Coda (**f**) in der 0-Ebene abgeschlossen wird. So kann man diesen Satz nicht zur Sonaten-, Reihungs- oder Rondoform zählen, sondern muss ihm einen eigenen Status zustehen.

Möglicher Weise meint Zehelein diesen Marsch, sowie²⁹⁷ den ersten Satz der Serenade JWM BXXII:5, wenn er zu den „*neuen Formarten*“ schreibt, die „*die Serenaden endlich bergen*“: „*besonders glücklich war Michl in der Komposition von „Märschen“ (Marche)*“²⁹⁸

Verwiesen sei noch auf die JWM BXXII:8: Das Werk hat keinen Marsch-Satz, sondern beginnt stattdessen mit einer langsamen Einleitung, basierend auf einem lyrischen Thema, das sich in der Reprise des folgenden Allegro anstelle des Themas der zweiten Tonart wiederholt.

²⁹⁶ Cf. Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 78.

²⁹⁷ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 78.

²⁹⁸ Zehelein: *Michl* (wie Anm. 3), S. 32.

8.3.6. Tanzsätze

Wie Niedermayer detailliert belegt, erscheinen als Tanzsätze in den Serenaden noch Menuett und Polonese. Das Menuett ist häufiger zu finden. Bereits jede der autograph überlieferten Serenaden JWM BXXII:7 und JWM BXXII:11 enthält ein „*Menuetto mit Trio*“, bei denen im Vergleich zu den Menuetten mit Trio beim nachstehend analysierten *Divertimento in C* keine besonderen oder neuen Auffälligkeiten auftreten. Die Polonese kommt nur einmal vor: Als 6. Satz von JWM BXXII:5. Münster sieht diese Satzform, die auch in Michls *Divertimenti* erscheint, zwar nicht als „Münchener Spezialität“. Jedoch findet sie sich in den dort entstandenen Werken immer wieder.²⁹⁹ In JWM BXXII:5 steht sie im $\frac{3}{4}$ -Takt und weist eine klare dreiteilige Gliederung auf, die Niedermayer³⁰⁰ wie folgt beschreibt:

//: a¹¹ ://: b¹⁸ a¹⁸ ://
T - D - T

8.3.7. Zusammenfassung

Die für die Serenaden charakteristische großformale Vielfalt findet sich bei Michl auch in seinen Teilsatzformen. Der Oberpfälzer Komponist liefert eigene Beiträge zur Gestaltung des Sonatensatzes, koppelt Reihungs- und Rondoformen, strukturiert durch die Besetzung und entwickelt neue strukturelle Möglichkeiten in einigen seiner Märsche.

8.4. Die Instrumentierung und die Besetzung

Alle Serenaden, die in Regensburg überliefert sind, sind für Streicher und Bläser geschrieben. Da auf jeden Fall die Streicherstimmen von mehreren gleichen Instrumenten gespielt werden, können diese Serenaden von der solistischen Kammermusik wie das nachstehend betrachtete *Divertimento a 6 in C* [JWM BIV:1] mit großer Sicherheit abgegrenzt werden und den Orchesterserenaden zugeschrieben werden. Wie Niedermayer³⁰¹ und die entsprechenden Musikataloge zeigen, sind von den Violinen stets zwei Stimmen vorhanden, was suggeriert, dass mindestens zwei Musiker aus dieselben Stimme gespielt haben. Die Bläser sind mit Ausnahme der Trompeten in JWM BXXII:3 in einer Stimme tradiert, in der zuletzt genannten

²⁹⁹ Münster, Robert: *Serenade, „Avertissement“ und Parthia mit Einbeziehung der Polonaise in der Münchner Stadtmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: Unverricht, Hubert (Hg.): *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Band 7, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 147. Münster stellt hier die These auf, dass die Einbeziehung der Polonaise in die in München entstandenen Werke direkt oder indirekt durch die verwandschaftlichen Beziehungen der Häuser Wittelsbach und Wettin gefördert worden sein könnte.

³⁰⁰ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 79.

³⁰¹ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 83.

Serenade mit einem doppelten Stimmsatz. Nachdem bei den Serenaden JWM BXXII:9 und JWM BXXII:10 je eine Violinstimme zusätzlich mit dem Zusatz „ripieno“ versehen ist³⁰², wird es sich wohl bei diesen Stimmen um Tutti-Füllstimmen im Sinne des barocken Concerto grosso gehandelt haben. Dies erinnert an Mozarts Notturmo KV 239 für zwei kleine Orchester.



Erste Seite der autographen Partitur³⁰³ von JWM BXXII:7

Neben den beiden autograph überlieferten Serenaden JWM BXXII:7 und JWM BXXII:11 verlangen auch die Serenaden JWM BXXII:3 und JWM BXXII:10 im Titel mehrere Violen („Viole“), so dass hier von zwei Spielern auszugehen sein kann. Da die Violinstimme gerade in diesen Stücken häufig geteilt ist, könnte man hierbei auch eher von mehreren Spielern als von Doppelgriffen ausgehen. Die autographe Serenade JWM BXXII:7 ist mit „Violoncelli e Violone“ besetzt, JWM BXXII:11 mit „Violoncello e Basso“. Nach Niedermayer³⁰⁴ fehlt in den drei Serenaden JWM BXXII:8, JWM BXXII:9, JWM BXXII:10 eine eigene Violoncellostimme, dafür sind zwei Bassostimmen vorhanden. In diesem Fall bedeutet Basso folglich die tiefste Stimme, die mit dem 8füßigen Violoncello einfach oder doppelt und mit einem

³⁰² Cf. auch Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 83.

³⁰³ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Peter Styra M.A., Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv - Hofbibliothek - Museum, Regensburg.

³⁰⁴ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 84.

16füßigen Streichbass besetzt wird. Zur Besetzung der Violoncelli lässt sich neben dem Hinweis auf die Pluralwortwahl in JWM BXXII:7 sagen, dass, wenn ein Blatt für Violoncello überliefert ist, auch die Bassostimme nur eines hat, was auch hier auf die Besetzung mit meist zwei Violoncelli und einer Violone schließen lässt. Wie bei der autographen Serenade JWM BXXII:11 haben auch bei JWM BXXII:4 Violoncello und Fagott dieselbe Stimme, bzw. spielen aus demselben Blatt. Bei JWM BXXII:11 wird die Besetzung mit nur einem Fagott verlangt, während bei JWM BXXII:4 zwei Fagotte gefordert werden. Niedermayer merkt noch an: *„In allen Serenaden, die nur eine Bassostimme haben oder bei denen das Fagott nicht beim Violoncello mitspielt, wird ausdrücklich eine Violone verlangt.“*³⁰⁵

Als Grundbesetzung lassen sich nicht nur alle Streichinstrumente, sondern auch verschiedene Instrumente der Holz- und Bläserfamilie feststellen.

In der Holzbläsergruppe setzt Michl stets zwei Oboen ein. Die Basslage wird immer durch das Fagott abgedeckt. Wie bereits erwähnt ist die Fagottstimme bei zwei Serenaden mit der des Violoncello gekoppelt (Rtt Michl JWM BXXII:4 und JWM BXXII:11). In der autograph überlieferten Serenade JWM BXXII:11 läuft es nicht nur unisono mit dem Cello, sondern ist es auch nur einmal besetzt, während die anderen Serenaden stets eine Doppelbesetzung vorsehen, wie es die jeweiligen Werktitel vorgeben. Wie Niedermayer belegt, ist zudem eine einfache Besetzung der Fagottstimme nicht möglich, da sich diese an einigen Stellen teilt (z.B. JWM BXXII:3).³⁰⁶

In der Holzbläsergruppe spielen außer wiederum bei den Serenaden JWM BXXII:4 und JWM BXXII:11 jedes Mal sowohl eine erste, als auch eine zweite Flöte mit.

Die in dieser Arbeit vorrangig mitbetrachtete autograph überlieferte Serenade JWM BXXII:11 weist in der Besetzung zwei Clarinetti in C auf. In einer zweiten Serenade dieser „Regensburger Überlieferungsammlung“, JWM BXXII:5, schreibt Michl sogar vier Klarinetten vor: je eine erste und zweite in G und in C.³⁰⁷ Hier sieht Niedermayer³⁰⁸ Parallelen zu Mozart, der sich im Gegensatz zu J. Haydn in mehreren Werken der Klarinette bediente. Mit Niedermayer ist festzustellen, dass Michl die Klarinette aber nur verwendet, wenn er Trompeten nicht besetzt. Hier ist eine kompositorische Verwandtschaft zu Michael Haydn zu sehen,

³⁰⁵ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 84.

³⁰⁶ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 85.

³⁰⁷ Diese Serenade JWM BXXII:5 ist in Grass, Thomas und Demus, Dietrich: *Das Bassethorn. Seine Entwicklung und seine Musik*, Books on Demand GmbH, Norderstedt ²2004, S. 222 aufgelistet in dem Kapitel „4.2.38 Bläser und Streicher mit mehreren Bassethörnern, ggf. Celesta/Harfe/Percussion“.

³⁰⁸ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 85.

der z.B. in seiner Serenade Nr. 88 diesen Holzblasinstrumenten die Funktion der Trompeten mit ihren rhythmusverstärkenden Einwürfen zukommen lässt.³⁰⁹

Zur Standardbesetzung bei der Blechbläserfamilie zählen zwei Hörner. Nur bei JWM BXXII:5 in C-Dur verlangt er je ein erstes und zweites Horn in G und in C, womit er vier Hörner mit den vier Klarinetten der gleichen Tonart in Verbindung setzt. Clarinen sind bei den Serenaden bei JWM BXXII:3, JWM BXXII:8, JWM BXXII:9, JWM BXXII:10 vorgesehen und erscheinen jeweils zusammen mit den Pauken. Die Serenaden erfordern wie bei den Messkompositionen und den noch zu betrachtenden Sinfonien in der Regel einen ersten und zweiten Trompeten- und einen Paukenspieler, bei JWM BXXII:3 sind zwei Trompetenchöre gegeneinander gestellt, von denen jeder die Standardbesetzung von zwei Trompeten und einem Pauker umfasst.

8.5. Die Satzstruktur der Serenaden

Der musikalische Satz entspricht in seiner Faktur den aus den bisherigen Analysen bereits gezogenen Erwartungen. An Hand der als Sammlung überlieferten Einzelkompositionen können diese zudem, wie bereits Niedermayer³¹⁰ zeigte, in einen kompositorischen Kontext gestellt werden. Im Unisono sind oft Themenvorstellungen in schnellen Sätzen und in den langsamen Einleitungen gehalten. Als colla parte-Kombination findet sich eine verwandte Satzstruktur, wenn eine melodische Linie von den ersten Violinen und den ersten Flöten oder Oboen im Oktavabstand gespielt wird, die zweiten Violinen und Flöten bzw. Oboen die im gleichen Rhythmus gehaltene, meist im Terz- oder Sextabstand geführte Unterstimme musizieren. Wie die Trios im Anschluss zu betrachtenden *Divertimento* lässt sich auch in den Serenaden an diesen Stellen ein „*choralartiger Satz*“³¹¹ als kontrastierende Satzstruktur feststellen. Diese homophone Struktur in meist augmentierteren Notenwerten findet auch bei Überleitungen, etwa vor oder zwischen Durchführung und Reprise, einige Male Verwendung. Oft sind hier die Holzbläser beteiligt. Ein belebter und daher nicht choralartiger homophoner Satz als typische Serenadensatzweise zeigt sich v.a. in den Menuetten und Trios.

Zuletzt lässt sich ein sinfonischer Satz mit eigenständigen Stimmführungen der einzelnen Stimmen feststellen. Hier fallen v.a. Stellen mit kontrapunktischer Weiterführung oder sogar durchbrochener Arbeit auf. Besonders zu nennen ist in diesem Kontext der Durchführungsteil

³⁰⁹ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 87. Cf. hierzu auch: Hess, Reimund: *Serenade, Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn*, mschr., Mainz 1963; Kearns, Andrew: *Six Orchestral Serenades from South Germany and Austria, Part 1: Munich*, A-R Editions, Middleton, Wisconsin 2003, S. 38.

³¹⁰ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 90ff.

³¹¹ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 92.

des 4. Satzes (*Andante non Molto*) der Serenata F-Dur JWM BXXII:11. Hier führt Michl in T. 54 als „Durchführungsmotiv“ einen neuen musikalischen Gedanken ein, der weder in Exposition noch Reprise angeklungen ist bzw. noch anklingen wird. Dieser ist vierfach kanonisch im Abstand von zwei Takten zwischen Proposta und Reposta gesetzt, wobei bereits das Seitenthema der Exposition in den beiden Violinen mit einer kanonischen Struktur, allerdings nur zwischen diesen beiden Stimmen und im Abstand eines Taktes, ähnlich gestaltet ist. Niedermayer³¹² bringt dies zu Recht in den Kontext von Michls Ausbildung bei Camerloher, in dessen Werken zum ersten Mal eine „kontrapunktische – motivische Weiterführung“ festzustellen ist.³¹³ Eine dialogische Struktur zwischen zwei Instrumenten findet sich ebenfalls durchgängig in den Serenaden.

8.6. Instrumentation

Wie bei den übrigen anderen Werkgruppen sind auch bei den Serenaden die Streichinstrumente vorwiegend die Träger des musikalischen Geschehens, können aber auch den eher solistisch eingesetzten Bläsern als Klangstütze und Begleitung dienen. In diesem Fall sind sie meist, wie auch schon bei anderen Stücken beobachtet, als rhythmische Figurationen der zu Grunde liegenden Harmonien in Tonrepetitionen geführt. Dabei ist der Streichersatz, wenn auch bei selbstständigen Einzelstimmen, noch „generalbass-hierarchisch“ aufgebaut: Die beiden Violinen führen wiederum die auf den tiefen Streichern basierende Instrumentengruppe an. Die von Violoncello und Violone gelöste und völlig selbstständig geführte Viola unterstützt vorrangig mit rhythmischer Figuration komplementär das Geschehen, hebt aber auch wie z.B. beim „Eröffnungsmarsch“ der Serenata D-Dur [JWM BXXII:7] – wie generell bei Märschen - durch Synkopen den Satzcharakter. Abschnittsweise, wie eben z.B. bei der Durchführung des 4. Satzes der Serenata F-Dur [JWM BXXII:11] gezeigt, ist sie auch in kontrapunktische oder motivische Arbeit eingebunden.

³¹² Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 96.

³¹³ Cf. hierzu auch: Fellerer, Karl Gustav: *Beiträge zur Musikgeschichte Freisings*, Verlag des Freisinger Tagblattes, Freising 1926, S. 134.

Wie bei der Satzstruktur analysiert, korrelieren die ersten und zweiten Oboen und Flöten mit den beiden Violinen. Niedermayer formuliert dies so:³¹⁴

Als Melodieinstrumente der Bläser oktavierend sie ihre Gegenstücke bei den Streichern und lassen es oft bei der Kernmelodie bewenden. [...] Die Flöten erreichen dabei die größere Tonhöhe und sind, wie das folgende Beispiel zeigen wird, bei Dreiklangabrechnungen und schnellen Läufen sehr beliebt.

In der autograph überlieferten Serenata F-Dur [JWM BXXII:11] ersetzen die beiden Klarinetten offensichtlich die beiden Flöten, deren übliche Setzweise sie aufweisen. So wechseln sie sich zum einen mit den Oboen in der Oktavierung der Violinen ab (z.B. zweiter Satz: Allegro) oder wechseln in ihrer von vielen Pausen unterbrochenen Stimme ihre Funktion zwischen Melodie- und Rhythmusunterstützung. In der autographen Partitur von JWM BXXII:7 vermerkt der Komponist genau, wenn einzelne Instrumentengruppen dasselbe zu spielen haben (z.B. Viola con Basso; Violoncelli et Fagotti col Basso), bzw. wenn sie sich wieder trennen. Hier wird ersichtlich, dass die Fagotti sehr eng mit dem Violoncello verbunden sind. Entgegen einer gewissen klassischen Praxis teilt Michl jedoch öfters die Fagottstimmen als die Violoncelli, vermutlich, um eine größere Klangfülle zu erreichen.

In allen Serenaden verwendet Michl die sonst in der Serenadenmusik oft als ad libitum-Instrumente eingesetzten Hörner und bezeichnet sie (nach Niedermayer)³¹⁵ in JWM BXXII:3 sogar ausdrücklich als obligat. Die Hörner sind zumeist in Pedalfunktion konzipiert, nur an langsamen Stellen sind sie gelegentlich an der Melodie beteiligt. Letzteres ist auch bei den Clarinen festzustellen, die insgesamt in kürzeren Notenwerte als die Hörner gesetzt sind und entweder fanfarenartige Struktur haben oder der rhythmischen Figuration dienen. Zu den Pauken ist mit Niedermayer³¹⁶ festzustellen: „Die zu den Blechbläsern gehörigen Pauken heben entweder nur den ersten Schlag eines Taktes hervor oder wirken in enger Verbindung mit den Trompeten als Rhythmusverstärker.“

Alle Ecksätze sind stets mit sämtlichen Instrumenten besetzt, für die die jeweilige Serenade geschrieben ist. Beim größten Teil der Innensätze reduziert Michl dann und verzichtet v.a. gern auf Clarinen und Pauken, falls diese vorkommen. Leitet ein Anfangsmarsch die Serenade ein, dann ist auch der zweite Satz, das Allegro, im Tutti zu spielen.

Nach der Art der Orchesterserenade treten einzelne Instrumente außer in JWM BXXII:4 auch solistisch in den Vordergrund. Zwar benutzt der Komponist dieses Stilmittel des Hervorhe-

³¹⁴ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 98.

³¹⁵ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 99.

³¹⁶ Niedermayer: *Michl* (wie Anm. 5), S. 99.

bens eines oder mehrerer Instrumente verstärkt in den Innensätzen, jedoch weisen dies auch die Randsätze auf. Selbst im Anfangsmarsch (JWM BXXII:5 und JWM BXXII:7) treten mehrere Soli bei verschiedenen Instrumenten hervor. Außer bei JWM BXXII:3, wo dies nur auf den Anfangssatz zutrifft, werden Soloinstrumente entweder in beiden (JWM BXXII:5, JWM BXXII:7, JWM BXXII:8, JWM BXXII:9, JWM BXXII:10) oder in keinem (JWM BXXII:4 und JWM BXXII:11) Randsatz verwendet. Somit gehen die Soli quer durch alle Sätze. Insgesamt weisen Michls Serenaden nur sehr ungenaue Bezeichnungen der solistischen Passagen auf, offensichtlich solistische werden größtenteils nicht als solche deklariert. Dies scheint ein Versäumnis der Kopisten zu sein. Im Vergleich mit den beiden autograph überlieferten Serenaden lassen sich aber folgende Satzstrukturen verallgemeinern: So wird ein einziges Soloinstrument intensiv eingesetzt, es sei denn in kürzeren Sätzen, in denen sich die Soloabschnitte proportional verkürzen. Daneben können auch mehrere Soloinstrumente entweder zugleich oder an verschiedenen Stellen spielen. In letzterem Fall lösen sie sich zumeist gegenseitig unmittelbar ab, wie das in der Durchführung des sechsten Satzes von JWM BXXII:7 (*Allegro*, T. 63ff.) Fagott, Oboe und Flöte im Abstand von jeweils zwei Takten der Fall ist. Gelegentlich werden sie auch ganz alleine zwischen die einzelnen Tutti Blöcke gestellt.

Die Dynamik in den Serenaden charakterisiert sich als kontrastierend bzw. durch den abrupten Wechsel zwischen lauten und leisen Stellen.

9. Michls *Divertimento a 6* in C-Dur [JWM BIV:1]

Zu der uneinheitlichen Begriffsvielfalt der gesellschaftsgebundenen Kompositionen der Serenaden gehören auch die *Divertimenti*. Bereits der vorherige Definitionsversuch der Serenade zeigte große Verwandtschaft zum *Divertimento*. So soll an dieser Stelle die von Michl autograph als „*Divertimento a 6*“ bezeichnete Komposition [JWM BIV:1] näher betrachtet werden.³¹⁷

Erste Partiturseite von Michls *Divertimento a 6* in C-Dur
(München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms 1632)³¹⁸

³¹⁷ Wie Hubert Unverricht in seinem Artikel „*Divertimento*“ [Unverricht, Hubert: Artikel *Divertimento* in: Fischer, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1995, (Band 2), Sp. 1301-1310] zeigt, ist die Definition des Terminus „*Divertimento*“ seit jeher keineswegs unproblematisch. Die Unsicherheiten in der Definition der Gattung wird zudem durch die freie Vergabe der Werktitel Musiker und Musikgelehrte, durch Kopisten und Musikverleger im 18. Jahrhundert Vorschub geleistet, so dass dasselbe Werke sowohl als *Divertimento* wie auch als Serenade (Notturmo), Cassation, Concertino oder Quadro (Quartett), Sinfonie oder Sonate bezeichnet werden kann [siehe hierzu auch Unverricht, Hubert: *Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen*, in: Unverricht, Hubert (Hg.): *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Band 7, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 15].

³¹⁸ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Veronika Giglberger, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung.

Diese fünfsätzliche Komposition Michls ist daher von besonderer Bedeutung, als sie als eine von wenigen im Autograph vorliegt.³¹⁹ Dieses gibt nicht nur Michls eigene Gattungsintention, die eines Divertimentos wieder,³²⁰ sondern nennt mit Cornu 1^{mo}, Cornu 2^{do}, Oboe, Violino, Viola und Violoncello die exakte Besetzung aus einem Bläser- und einem Streichertrio. Die im Singular verwendeten Instrumentalbezeichnungen deuten ebenso auf eine wie in Kochs *Musikalischem Lexikon* formulierte solistische Besetzung hin wie die konzertante und virtuos gehaltene Faktur, die den einzelnen Musikern reichlich Gelegenheit zu solistischer Entfaltung bietet. Damit entspricht es generell sowohl der oben zitierten Definition von Unverricht³²¹ als instrumentale Komposition, stellt aber keine Harmoniemusik, also eine Bläuserserenade als Freiluftmusik dar. Auch die weitere, das „Charakteristikum für die Musik der Vor- und Frühklassik“ könnte hier zutreffen, da Münster es in der Edition³²² aus den frühen Jahren des Oberpfälzer Komponisten einordnet. Wenn dies der Fall sein sollte, zeigen sich hiermit bei Michl bereits in dieser Zeit ein ausgeprägtes Gespür für klassische Form und Periodik.³²³ Über die Zeit und den Anlass seiner Entstehung konnte bisher nichts Konkretes in Erfahrung gebracht werden. Wie im biographischen Kapitel und oben bei den Serenaden jedoch aufgezeigt, gab es zahlreiche Anlässe für solche Musiken.

Michls Komposition besteht aus der zwischen schnellen und langsamen Teilen alternierenden Satzfolge *Allegro moderato – Menuetto mit Trio – Adagio – Menuetto mit Trio – Andantino*. Damit entspricht der Aufbau der Wiener Divertimento-Tradition, der auch Joseph Haydn folgt, und sich in einer gesamt-symmetrischen Satzanlage in Verbindung mit einer Satzpaarigkeit charakterisiert.³²⁴ So und mit der durch die im Singular gehaltenen Instrumentenangaben entspricht das Werk der oben genannten Definition einer solistisch besetzten Form. Allerdings ist der ebenfalls oben angesprochene, zyklische Charakter der Mehrsätzigkeit nicht im Sinne einer motivischen oder thematischen Zusammenbindung vorzufinden. Zwar erscheint die Struktur des ersten Taktes im ersten Satz, die sich durch homophone, akkordische Achtel-

³¹⁹ Versteht man das Trio wie gewöhnlich als ein zweites gegensätzliches, ursprünglich als Trio besetztes Menuett zwischen dem ersten und dessen Wiederholung. Zur Fünfsätzigkeit cf. Finscher, Ludwig: *Gattungsbewusstsein und Terminologie. Anmerkungen zum Gebrauch gesellschaftsmusikalischer Termini im Umfeld der Wiener Klassik*, in: Unverricht, Hubert (Hg.): *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Band 7, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 29.

³²⁰ Unverricht, Hubert: *Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen* (wie Anm. 317), S. 18 fragt, ob es bei den jeweiligen Komponisten eine eigene, spezifische Anwendung dieses Werknamens gibt. Darauf könnte ein Autograph eine Antwort liefern. Cf. Hierzu auch: Finscher, Ludwig: *Gattungsbewusstsein und Terminologie*. (wie Anm. 319), S. 30.

³²¹ Unverricht, Hubert: Artikel *Divertimento* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1995, (Band 2), Sp. 1303.

³²² Edition Brand (BMC 06).

³²³ Vide infra die Analyse.

³²⁴ Cf. Unverricht, Hubert: *Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen* (wie Anm. 317), S. 20f.

schläge mit folgenden Achtelpausen simultan in den Streichern und dem zweiten Horn charakterisiert, unter Beteiligung des zweiten Horns und der Oboe erneut in Takt 10 und 11 des ersten Menuetto, doch ist dieser strukturelle Wiederaufgriff singulär und von unterschiedlicher Melodik. Melodische Analogien beschränken sich auf Spielfiguren, die weniger eine thematische Einheit bilden als vielmehr – wie auch bei den Konzerten zu beobachten und in diesem Kontext in diesem analytischen Kapitel beschrieben – „motivische Versatzstücke“.

9.1. Die Faktur der einzelnen Sätze

9.1.1. *Allegro moderato*

Der erste Satz enthält die autographe Tempozusatzangabe „*Das Tempo soll mehr andantino als allegro seyn.*“ Großformal gliedert es sich in zwei Abschnitte (Takt 1 bis 23 und 24 bis 52), die beide mit Wiederholungszeichen versehen sind. Damit zeigt sich auch hier der bereits in den Sonatenhauptsätzen der Serenaden beobachtete „zweigliedrige Funktionsablauf“. Bereits das Notenbild des C-Dur Satzes im 4/4-Takt weist zwei signifikante Charakteristika des ersten Satzes auf, die an dieser exponierten Stelle auch für das Divertimento gelten dürfen. Dies ist zum einen die komplett eigenständige, und darin auch spieltechnisch sehr anspruchsvolle (c.f. z.B. Viola T. 10, Viola T. 16ff., erstes Horn T. 40 und 50) Führung der einzelnen Instrumente (cf. die auch motivisch eigenständigere, nicht nur parallel oder in Tonrepetitionen geführte Violastimme oder die nicht nur in Pedalfunktion oder als Harmoniestütze gesetzten Hörner). Zum anderen zeichnet sich der Satz durch eine dialogische Struktur der einzelnen Instrumente aus, z.B. Violine und erstes Horn T. 20ff., Violine und Oboe T. 22f., Violine und Oboe T. 43f. oder Violine und erstes Horn T. 49f.). Damit hat das Stück eine „*stark konzertante Faktur*“, die „*den einzelnen Instrumenten reichlich Gelegenheit zu solistischer Entfaltung*“³²⁵ gibt, sowohl quasi gleichzeitig-kurzphrasig im dichtgesetzten Satz, wie dem ersten, aber auch abschnittsweise über eine längere Phrase, wie dies noch im letzten Satz festzustellen sein wird.

Das Kopfmotiv dieses Satzes in C-Dur besteht aus einer zweieinhalb taktigen Phrase (siehe oben), die aus einem plagal-authentischen Pendel im ersten Takt, im Rhythmus von Achtel und Achtelpause im Streichersatz notiert, einer melodischen Führung von Violine und Viola in parallelen Duodezimen über einem generalbassartigen Violoncello mit Trugschluss im zweiten und einer ausfigurierten I-IV-V⁶₄-⁵₃-Kadenz im letzten Halbtakt besteht. Diese Phrase wird daraufhin vornehmlich im Bläsersatz wiederholt. Daraus entwickelt sich eine Fortspin-

³²⁵ Robert Münster im Vorwort zu seiner Edition dieses Divertimento [Edition Brand (BMC 06)].

nung, die weniger motivisch nachzuvollziehen ist, als vielmehr den oben festgestellten Merkmalen der virtuoson Entfaltung der selbstständigen Stimmen und des Dialogs untereinander geschuldet ist. In Takt 10 des im weitflächigen, da halb- oder sogar ganztaktigen harmonischen Rhythmus moduliert Michl dominantisch in die +1-Ebene. Da die Oboe mit ihrer melodischen Linie jedoch bereits in Takt 9, also noch in der 0-Ebene, beginnt, ist dieser Einsatz schwerlich als Seitenthema zu bezeichnen. Der erste, durch die Wiederholungszeichen markierte Abschnitt endet ebenfalls in der +1-Ebene. In Takt 18 findet sich parallelgeführt zwischen Oboe und Horn eine eigenständige motivische Struktur. Diese findet sich aber ebenso wenig wie die in Takt 9 in der Oboe beobachtete im zweiten Teil des ersten Satzes wieder. Zwar wiederholt Michl von Takt 31 bis 35 die ersten fünf Takte des ersten Satzes in der 0-Ebene wieder, führt diese aber anders weiter. Die ersten sieben Takte in diesem ebenfalls durch Wiederholungszeichen gekennzeichneten zweiten Teil dienen der Rückmodulation von der +1- in die 0-Ebene. Eine motivische Konnektivität ist hier nur schwerlich festzustellen, wenn auch bekannte Spielfiguren wieder aufzufinden sind. In den ersten beiden Takten, die eine Wiederholung des ersten Taktes darstellen, erfolgt eine kurze Ausweichung in die –3-Parallele, was in der Kirchenmusik, wenn dort auch weitläufiger, bereits auffiel. Die Rückmodulation folgt erwartungsgemäß über die Dominantisierung der +1-Ebene (T. 26ff.), bringt aber auch eine kurze Ausweichung in die –1-Ebene über die Dominantisierung der Tonika (T. 29) mit sich. Diese Ausweichung über denselben Modulationsweg findet sich ein weiteres Mal ab Takt 36. Hier tritt gleichzeitig die erste Violine solistisch-virtuos hervor, was im folgenden Takt von der Viola imitiert wird. Über die chromatische Erhöhung des Grundtones wird G-Dur dominantisch erreicht, das authentisch nach C-Dur zurückführt. In dieser Tonart verbleiben die restlichen elf Takte des zweiten Abschnittes, der durch dasselbe, hier in zwischen Oboe mit Violine und erstem Horn mit Viola imitiertes Schlussmotiv aus zwei aufsteigenden Sechzehntel, einer Vierteltonrepetition im Fortepiano und zwei abwärtsgerichteten Sechszehntel beendet wird (T. 51/52), wie auch bereits der erste Abschnitt (T. 22 Violine mit Viola in T. 23 in Oboe mit Violine imitiert).

So spiegelt der Aufbau des ersten Satzes mit seinem zweigliedrigen Funktionsablauf formal den „Weg“ zu den klassischen Formen wieder und dürfte auch daher zu den „Frühwerken“ Michls gezählt werden.

9.1.2. *Menuetto (mit Trio)*

Das erste Menuett, bei dem alle sechs Instrumentalstimmen beteiligt sind, steht in der Diver-timento-Haupttonart C-Dur und im 3/4-Takt. Es ist nach klassischer Taktperiodik konzipiert.

Ob. $\frac{3}{4}$ p p

Cor. $\frac{3}{4}$ p f p

Vl. $\frac{3}{4}$ p f p

Vla. $\frac{3}{4}$ p p

Vc. $\frac{3}{4}$ p f p

Ob. $\frac{3}{4}$ pp

Cor. $\frac{3}{4}$ pp

Vl. $\frac{3}{4}$ pp

Vla. $\frac{3}{4}$ pp

Vc. $\frac{3}{4}$ pp

a-Abschnitt des ersten Menuetto

Der erste Abschnitt *a* besteht aus acht Takten, die sich harmonisch (mit Halb- und Ganzschluss) und motivisch in Vorder-(\mathbf{a}^1) und Nachsatz (\mathbf{a}^2) gliedern. Dabei stellen die ersten beiden Takte von \mathbf{a}^2 die Wiederholung der entsprechenden Takte von \mathbf{a}^1 dar. Diese zweitaktige motivische Gliederung wird auch durch die terrassendynamische Vorgabe piano-forte im Vorder- bzw. piano-pianissimo im Nachsatz unterstrichen. Mit dem Auftakt zu Takt 9 beginnt der zweite Teil des Menuetts, im Kontrast zum ersten im Forte. Mit dem Auftakt zum dritten Takt des Abschnitts (T. 11), der – wie bereits geschrieben – in der Achtelpausenstruktur dem

ersten Takt des ersten Divertimentosatzes ähnelt, wendet sich die Dynamik zum Piano, zwei Takte später zum Mezzoforte. Eine taktweise abgestufte piano-pianissimo-Wendung beschließt den zweiten Teil des Menuetts mit einer Echowirkung. Auch in diesem zehntaktigen Teil lässt sich eine Taktgruppenanalyse in zwei Vierereinheiten und einer zweitaktigen Schlussgruppe eruieren. Harmonisch findet sich zwischen den beiden Viertakteinheiten ein Halbschluss, am Ende der zweiten ein Ganzschluss, im authentischen Hauptschritt. Motivisch lässt sich jedoch ein klassisches Vorder- und Nachsatzprinzip kaum feststellen. Auch der zu erwartende Wiederaufgriff des Motivs **a**², wie das auch beim zweiten Menuetto der Fall ist, ereignet sich nicht. Auch wenn die Struktur dieses zweiten Abschnitts des zweiten Teils dem ersten ähnelt, was durch den rhythmischen Duktus der ersten Violine in unterteiltem Viertelauftakt, Halbe und zwei weiteren Auftaktachteln, sowie durch die harmonische Figuration in Achteln in der Viola bedingt wird, ist die melodische Verwandtschaft kaum vorhanden. Die Instrumentierung vollzieht ebenso den Rückgriff am Ende des Menuetts auf den Anfang nicht mit: Während zu Beginn die Oboe in Oktaven zur Violine geführt wird, geht beim letzten Abschnitt das erste Horn mit ihr. Die beiden Hörner wechseln in diesem Satz zwischen einer konsonanten Parallel- (z.B. T. 13 erstes Horn zu erster Violine) und einer colla parte-Führung (z.B. T. 3f), sowie einer anders melodisch geführten Unterstützung des harmonischen Satzes (z.B. T. 2, T. 11) oder der kadenzierenden Abschnitte. Der harmonische Rhythmus des Menuetts ist an eben diese kadenzierenden Stellen (T. 3 oder 11) in der Regel in Vierteln, sonst überwiegend ganztaktig (z.B. T. 1,5, 8f, 13f.), kleinere authentisch schließende Viertelpendel (z.B. T. 3 oder 6) ausgenommen. Die Oboeneinwürfe gehen aus der Unisonoführung der Auftakte in konsonante, meist Terz- bzw. Duodezimparallelen zur ersten Violine über.

Am 24-taktigen Trio sind alle Instrumente beteiligt. Wie das Menuett ist es zweiteilig, wobei auch hier die Wiederholung beider Teile vorgesehen ist. Im Unterschied zur äquivalenten Stelle im Menuetto schließt die erste Viertaktphrase des Trios nicht halbschlüssig, dafür die zweite. Bis auf den kadenzierenden vorletzten Takt 25 ist der harmonische Rhythmus ganztaktig, an besagter Stelle schreitet er in Vierteln voran. Das Violoncello spielt mit Ausnahme des kadenzierenden Takts 27 und den folgenden Schluss im durchgehenden Rhythmus einer Viertel mit zwei Viertelpausen. Die Viola füllt die Harmonien dazu stets auf Schlag drei des jeweiligen Taktes mit zwei Achtelrepetitionen im Doppelgriff, ebenso die beiden Hörner. Während die Violine in einer aus vier Sechzehnteln gehaltenen und damit zwei Mal pro Takt wiederholten, erst aufsteigenden, dann „zurückgebogenen“ harmonischen Figuration, die an Albertibässe erinnert, geführt ist, liegt die Melodie des Abschnittes in der Oboe. Auch dieser erinnert in der rhythmischen Struktur an das Kopfmotiv des Menuetts bzw. dem Abschnitt b2:

Er besteht, allerdings ohne Auftakt, aus einer Halben mit zwei anschließenden Achteln als Weiterführung. Allerdings schließt sich nicht wie bei \mathbf{b}^2 diese rhythmische Abfolge noch einmal an, sondern sie wird mit einem auskomponierten Achtelvorhalt mit anschließender Antizipation zum Abschluss geführt. Diese zwei Takte werden einen Ganzton tiefer sequenziert. Indem die zu Grunde liegende Harmonie eine I-II⁶₅ (ohne Terz)-V-I Wendung darstellt, schließt die Phrase wieder tonikal. Aus dem Themenkopf von \mathbf{c}^1 gewinnt Michl auch die abschließenden vier Takte (\mathbf{c}^2) des ersten Abschnittes, indem er das Motiv wiederholt und es zu einem Abschluss weiterführt. Dieser gesamte erste, im Piano stehende Teil, nicht nur \mathbf{c}^2 , wird ab Takt 35 komplett wiederholt, wobei die letzten beiden kadenzierenden Takte auf Grund einer intendierten Schlusssteigerung leicht abgeändert sind ($\mathbf{c}^{2'}$). Die acht Takte dazwischen sind vor allem durch den Dialog zwischen figurativeren Streichern und hinsichtlich der Notenwerte etwas augmentierteren Bläser charakterisiert. Die ersten vier Takte bestehen aus einer zweitaktigen Phrase, bei der die Bläser den in der Oberquinte beginnenden Streichern antworten und harmonisch in die 0-Ebene zurückführen, sowie der Wiederholung dieser beiden Takte. Die zweiten vier Takte bestehen aus einer abwärtsgerichteten Sequenzierung des ersten Taktes um einen Ganzton in der Violine bzw. im authentischen Hauptschritt in den übrigen Streichern und einem Halbschluss, der in Takt 34 nach einem Takt c-Moll, also der tonikalen Vermollung erreicht wird. In diesen beiden in Vierteln geführten Schlusstakten sind alle Stimmen beteiligt. Der Harmonische Rhythmus des Trios ist ebenfalls mit Ausnahme der in Vierteln kadenzierenden Takte ganztaktig.

So ergibt sich als motivische Satzform des Menuetto: $://: a^1 a^2 ://: b^1 b^2 ://$ und des Trio $://: c^1 c^2 ://: d c^1 c^{2'} ://$ in der Abfolge Menuetto-Trio-Menuetto da capo. Die Wiederholung des Menuetts ist dabei nicht ausgeschrieben, sondern durch die Spielanweisung „*Menuetto Da Capo*“ ausgedrückt.

9.1.3. *Adagio*

Der dritte, ein langsamer C-Dur Satz im 3/4-Takt ist nicht, wie die beiden bisherigen durch Wiederholungszeichen gegliedert. Großformal fällt ein wörtlicher Rückgriff auf die 12 Takte des Stückes ab Takt 38 auf. Kurz vor diesem wird das charakteristische Kopfmotiv des ersten Horns aus den ersten Takten, eine diatonisch absteigende Linie chromatisiert zwei Mal, erst im ersten Horn (T. 29f.), dann in der Oboe (T. 33f.) gebracht und zur Rückmodulation von der +1-Ebene in die Tonika verwendet. Die Takte 56 bis 62 sind im Streichersatz mit den Takten 18 bis 23 verwandt, wenn es sich auch nicht um eine „Transposition“ in die Ober-

quinttonart handelt, die ein Seitenthema suggerieren würde. Während sich die erste Phrase über dem dominantischen Orgelpunkt der +1-Ebene abspielt, ist dies bei der zweiten über dem dominantischen Orgelpunkt der 0-Ebene der Fall. Dies dürfte der Grund für die nicht wörtliche Transposition darstellen. Wie auch schon beim ersten Satz sind die Abschnitte zwischen den bereits benannten Passagen eher von instrumentaler, gelegentlich dialogischer Spielfreude als von motivischer Verarbeitung. Auch der weitere Tonartenverlauf des überwiegend im ganztaktigen harmonischen Rhythmus gehaltenen Satzes kennzeichnet keine großformale Abschnitte. Die Sechzehntelfigur in Violine und Viola in Takt 6 erinnert an die Sechzehntelfigur der Violine und Viola in Takt 2, Schlag 2 des ersten Satzes, die zwei Sechzehntel-repetierende Viertelsynkope- zwei Sechzehntelfigur in Violine und Viola ab T. 54 an die oben beschriebene Schlussfigur des ersten Satzes. Dies sind jedoch nur sehr mikromotivische Verbindungen, die ebenso aus Spielfiguren resultieren könnten und für eine zyklische Struktur des Divertimento nicht ausreichen. So ist auch dieser Satz kompositionstechnisch dem ersten als nahe verwandt zu sehen.

9.1.4. Menuetto (mit Trio)

Das zweite Menuett steht ebenfalls in C-Dur und im 3/4-Takt. Es ähnelt im Aufbau dem ersten sehr. Hier sind die ersten acht Takte ebenfalls in zwei Viertakteinheiten unterteilt. Allerdings gibt es hier harmonisch keine Vorder- und Nachsatzstruktur mit Halbschluss in der Mitte. Der Vordersatz ist als authentisch schließendes Pendel angelegt, der Nachsatz enthält nach zwei tonikalen Takten eine authentische Doppelwendung. Das Kopfmotiv des ersten Abschnitts **a**¹ weist neben dem charakteristischen Auftakt in der melodieführenden Violine die bereits bekannte harmonische Struktur einer Halben mit anschließenden zwei Achteln, auskomponiertem Vorhalt und Antizipation auf. So ist es auffallend mit dem Motiv **d** aus dem ersten Trio verwandt. Der zweite Viertaktabschnitt stellt in den ersten beiden Takten keine Wiederholung des Beginns dar, wie das beim ersten Menuetto zu beobachten war, sondern nicht nur hinsichtlich der Notenwerte in der Violine eine Variation von **a**¹. Dieser komplett im Forte stehende erste Teil wird zudem durch die Instrumentierung gegliedert: Die Oboe ist erst ab der zweiten Viertaktphrase beteiligt und läuft konsonant-parallel mit dem ersten Horn. Die Hörner haben in diesem Abschnitt harmoniebildende Funktion. Ebenso die wieder in Achteln gehaltene, harmonische Figurierungen darstellende Viola. Das Cello geht bis zum drittletzten Takt in der rhythmischen Struktur zweier (Staccato-) Viertel in melodischer Repetition und den Takt komplettierender Viertelpause.

Im zweiten Teil, der vier nicht untergliederte Takte darstellt und als Kopfmotiv ebenfalls die zwei auftaktigen Achtel gefolgt von einer Halben und zwei wiederum auftaktigen Achteln aufweist, ist die Oboe von Anfang an beteiligt. Die erste Violine und das erste Horn bilden eine Stimme, in dem das Horn überwiegend die Streicherstimme ohne Figurationen mitvollzieht. Wie auch im Abschnitt a^2 des ersten Teils ist in diesem das zweite Horn bewegter und beteiligt sich u.a. durch akkordische Figurationen am Satz. Nach einem Halbschluss in T. 12 wiederholt Michl eben diese vier Takte a^2 (T. 5-8), womit das Menuetto tonikal schließt. Es hat damit den Aufbau $//:a^1 a^2 :// b a^2 ://$

Stand das erste Trio in der 0-Ebene, steht das zweite komplett in der +1-Ebene. Die Melodieführung im ersten der beiden jeweils wiederholten Abschnitte übernimmt die Oboe. Der bisher charakteristische Achtelauftakt wird um eine weitere Achtel erweitert. Im weiteren Verlauf werden diese auch zu Triolen (z.B. T. 17 oder 20) oder vier Sechzehntel (T. 22) diminiert. Die acht Takte des ersten Abschnitts sind in zwei Viertaktphrasen gegliedert, die durch einen Ganzschluss getrennt werden und deren zweite mit einem Halbschluss beendet wird. Die harmonische Begleitung liegt in den übrigen fünf Instrumenten. Die ersten zwei Takte des Abschnitts c^2 entsprechen an dieser Stelle einmal wieder denen von c^1 . In der ersten, vier Takte umspannenden Phrase des zweiten Teils (d) schweigt die Oboe und die Violine mit in Terzen bzw. Duodezimen parallel geführter Viola übernimmt die Melodieführung. Dabei bringen sie ein neues, wenngleich auftaktiges Motiv, das harmonisch in eine abwärts gerichtete Sequenz $gis v7$ nach a-Moll und im zweiten Sequenzglied fis halbvermindert 7 nach G-Dur darstellt. Die Hörner sind nacheinander in Pedalfunktion durch repetierende Viertel eingesetzt. Ab Takt 28 mit Auftakt wird c^2 mit leicht veränderter Melodik bei der Kadenz wiederholt ($c^2\hat{}$). So folgt das Trio dem Aufbau $//:c^1 c^2 ://: d c^2\hat{} ://$.

9.1.5. *Andantino*

Andantino

Beginn des Andantino, Takt 1 bis 8

Das in C-Dur stehende *Andantino* ist geprägt durch die ritornellhaft wiederkehrenden acht Takte, mit denen der Satz beginnt (**a**) und die ihrerseits sich in vier Takte Vorder- und vier Takte Nachsatz mit Halbschluss und Achtelpause in der Mitte gliedern. Nach deren erstem Auftreten schließen sich acht weitere, ebenfalls nach dem Vorder- und Nachsatzprinzip aufgebaute Takte (**b**) an, bei denen die Hörner pausieren und die auch beim zweiten, leicht variierten Erscheinen von **a** (Takt 35 bis 41) in der Streicher-Bläsersatzaufteilung ebenfalls leicht variiert durch Melodietausch zwischen Oboe und Violine im Vordersatz und Beteiligung der Hörner bei pausierender Violine im Nachsatz wieder erscheinen. Beim dritten Auftreten von **a** in Takt 84 bis 90, das sich vom ersten nur durch die hier nicht beteiligte Oboe unterscheidet, ist der **b**-Motivabschnitt rhythmisch und instrumental etwas „ausgedünnt“ und auf Grund vermutlich des Übergangs mit der Melodik der Oboe in der Violine vorangestellt. In Takt 113 erklingen die **a**- und **b**-Motivtakte thematisch wieder in der üblichen Form nacheinander. Allerdings hat nun die Oboe im **a**-Abschnitt die Melodieführung, während die erste Violine im Vordersatz die Stimme der pausierenden Viola übernimmt, um ihrerseits im Nachsatz zu pausieren. Die Hörner scheinen bis auf die letzten beiden Takte in ihrem Gestus ebenfalls untereinander stimmvertauscht. Im Vordersatz des **b**-Abschnitts (T. 121-124) hat die erste Violine die Stimme der Oboe und umgekehrt. Im Nachsatz werden beide Instrumentalstimmen wie vorher geführt. Nun pausiert die Viola, deren Füllstimme durch die beiden, nun beteiligten Hörner ersetzt wird. Ein letztes Mal erklingt das **a**- in Verbindung mit dem **b**-

Motiv ab Takt 152 am Ende des Satzes. Auf Grund des Anschlusses an zwei kadenzartige Adagio-Takte ist der Vordersatz des **a**-Parts wieder sowohl in den beiden Hörnern, als auch Violine und Viola etwas stärker variiert, während sich der Nachsatz, hier ohne Oboenbeteiligung, den früheren Melodieführungen schon wieder mehr annähert. Im **b**-Abschnitt (ab T. 160) sind dieses Mal auch die beiden Hörner beteiligt, indem das erste Horn sich größten Teils an der Melodieführung der ersten Violine orientiert. Das zweite Horn ist in typischen Hornwendungen zum ersten Horn geführt. Die Oboe ist beteiligt, im Vordersatz wie bereits bekannt, im Nachsatz in einer Gegenstimme zur Violine. Aus diesem Abschnitt entwickelt sich noch eine zehntaktige, diesen Satz ebenso wie dieses Divertimento beschließende Coda. Diese weist hinsichtlich des harmonischen Rhythmus Charakteristika der „Zwischenteile“ auf. Sind die ritornellartig wiederkehrenden Takte zumeist in einem halbtaktigen harmonischen Rhythmus, sind die Abschnitte dazwischen überwiegend im ganztaktigen. So stellen die Takte 166 bis 171 zwei ganztaktige plagal-authentische Pendel, die die Schlusskadenz harmonisch vorbereiten. Nach der viertelweisen Dominantisierung der Tonika in Takt 171 und Rückkehr im folgenden Takt, stellen die nächsten vier Viertelschläge eine authentische Doppelwendung dar, die durch zwei authentische Hauptschritte in den Folgetakten noch einmal firmiert wird. Der Beginn der Coda greift mit der Wechselnotenfigur in Sechzehnteltriolen in der Violine und in Terzparallelen der Oboe (T. 167) bzw. im 1. Horn und der Viola (T. 169) auf das erste Zwischenspiel (v.a. ab T. 24) zurück. Dieses umfasst in seiner Gesamtheit die Takte 17 bis 34. Deutlich treten nun die beiden Hörner hervor, während die Oboe erst pausiert, dann sich ab T. 23 mit einem Liegeton beteiligt. Die Streicher liefern überwiegend durch Achteltonrepetitionen (v.a. ab T. 23) die harmonische Grundlage. Durch die virtuosen Spielfiguren, die sich motivisch v.a. durch einen ausgeprägten Figurationscharakter präsentieren, lässt dieses erste „Zwischenspiel“ die Anlage eines Variationssatzes mit wiederkehrenden, auch unterschiedlich stark variierten Ritornellen vermuten. Dies bestätigt sich jedoch dahingehend nicht, dass die der Figurierung zu Grunde liegende Kernmelodie in den beiden Hörnern nicht dem Thema des **a**-Abschnittes entspricht. Vielmehr handelt es sich in den ersten vier Takten um die Ausgestaltung des aufsteigenden Tonikadreiklangs mit einer Modulation in die +1-Ebene im fünften Takt. Diese Ebene wird durch die dominantische Septe im folgenden Takt 23 aber sofort wieder verlassen. Motivisch kehrt Michl hier auch in die tonikale Dreiklangsausfigurierung (T. 24 und 26 sowie 31 und 32) zurück. Der Überleitungstakt 34 zum variierten Ritornell ist ein plagal-authentisches Pendel in Vierteln, wobei jede Viertel mit einer Fermate und dem Vermerk „*Coda ad lib.*“ versehen ist. Damit erscheinen diese Takte als neumotivische Passage, in denen die Hörner solistisch hervortreten können. Dies dürfte der Intention des Kom-

ponisten eher entsprechen, da der folgende Abschnitt bis zur nächsten Wiederkehr des wiedererkannten **a**-Abschnittes, die Takte 51 bis 83, bis Takt 75 der solistisch-virtuoson Exposition der ersten Violine gilt. Die Takte 92 bis 112 werden hauptsächlich, wenn auch eher melodisch als virtuos von der Oboe bestritten. Im letzten „Zwischenteil“, in den Takten 129 bis 151 tritt die Viola virtuos, ähnlich der ersten Violine zwei Abschnitte zuvor, hervor. In diesen Passagen findet sich ebenfalls schwerlich eine motivische Verknüpfung zu den ritornellartig wiederkehrenden Takten. Das von der Violine bestrittene Zwischenspiel (ab T. 51) steht in der +1-Ebene. Die Melodik erinnert sehr stark an die der O-Antiphon „O Sapientia“! Der Phrasenaufbau zeigt zwei achttaktige Phrasen, die im Vorder- und Nachsatzprinzip gestaltet sind. Diesen 16 Takten folgen zehn weitere, die Phrase in der +1-Ebene abschließende. Hier wird die Viola wieder häufiger mit der Violine parallel geführt (cf. T. 55), so dass sich der solistische Satz wieder verdichtet. Die Oboe schweigt bis T. 76, die Hörner sind nur sporadisch, dann harmonieunterstützend beteiligt. In Takt 75 sieht die in den Streichern notierte Fermate über der halben Note eine improvisierte Überleitung zu dem folgenden Ritornell vor, das, wie beobachtet, mit dem etwas variierten **b**-Abschnitt zuerst beginnt. Das von der Oboe geführte folgende Zwischenspiel ab T. 92 steht (ohne eigene Modulation) in c-Moll und erinnert damit an eine „Minore-Variation“. Aber auch hier ist die Motivik eine neue, eigenständige. Bei schweigenden Hörnern begleiten die Streicher durch Achteltonrepetitionen bzw. die Violine und Viola ab T. 96 durch repetierende akkordische Figurationen aus einem aufsteigenden Figurationsschritt in Sechzehnteln. Motivisch werden die ersten vier, in Vorder- und Nachsatz aufgeteilten Takte weitergesponnen bzw. aufgesplittet. Das letzte „Zwischenspiel“, das von der Viola spieltechnisch sehr anspruchsvoll und virtuos gestaltet wird, steht (wieder ohne Modulation) in a-Moll und moduliert erst in den letzten beiden mit *Adagio* bezeichneten, kadenzhaften Takten zurück in die parallele Tonikatonart. Die ersten vier Takte dieser Phrase (ab T. 129) stellen ein authentisch schließendes Pendel dar. Die darüber erklingenden Spielfiguren in der Viola werden zu den üblich geführten, begleitenden Streichern und den pedalarartig geführten Hörnern immer weiter gesponnen.

9.2. Zusammenfassung

So trifft auf Michls *Divertimento a 6* in C-Dur, das eine differenzierte Angabe der Artikulation und der gestufte Dynamik aufweist, die bereits oben angeführten Formulierung in Kochs *Musikalischen Lexikon* voll und ganz zu:³²⁶

Der Name einer Gattung der Tonstücke für zwey, drey, vier und mehr Stimmen, die bey der Ausführung nur einfach besetzt werden. Die verschiedenen Sätze, aus welchen ein solches Tonstück besteht, sind weder polyphonisch gesetzt, noch so weitläufig ausgearbeitet, wie die eigentlichen Sonaten-Arten. Sie haben mehrenteils keinen bestimmten Charakter, sondern sind bloß Tongemälde, die mehr auf die Ergötzung des Ohres, als auf den Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modifikationen, Anspruch machen.

Die Satzfolge entspricht in der Anzahl und ähnelt in den Tempoangaben bzw. Satzbezeichnungen stark dem Divertimentotyp Haydns, der sich in einer gesamt-symmetrischen Satz-anlage in Verbindung mit einer Satzpaarigkeit charakterisiert.³²⁷ Eine Abgrenzung zu Michls zuvor betrachteten Serenaden fällt satz-immanent und -strukturell schwer. Wie Michl Wiener Divertimenti- mit Salzburger Serenaden-Traditionen in seinen Serenadenkompositionen verbindet,³²⁸ lässt sich dies auch in seinen Divertimenti feststellen. So erweitert Michl durch Einschübe, v.a. des Satzpaars Menuett-Andante oder Menuett-Adagio die Satz-zahl, wie dies in Salzburg bei Michael Haydn auch zu beobachten ist. Unterschiede zeigen sich jedoch in der konzertanteren und solistischeren Faktur,³²⁹ sowie einer fehlenden langsamen Einleitung bzw. einem umrahmenden Marsch-Satz.

³²⁶ Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Bärenreiter, Kassel u.a. 2001 [Reprint der Ausgabe Frankfurt am Main 1802], S. 440.

³²⁷ Cf. Unverricht, Hubert: *Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen* (wie Anm. 317), S. 20f.

³²⁸ Cf. Unverricht, Hubert: *Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen* (wie Anm. 317), S. 21f.

³²⁹ Unverricht, Hubert: *Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen* (wie Anm. 317), S. 22 lässt offen, ob orchestrale oder solistische Besetzung von Michl vorgesehen ist, tendiert bei den Streicherstimmen jedoch zur orchestralen Ausführung, bei den Bläsern zu solistischen. Wie in den entsprechenden Passagen dieses Abschnitts gezeigt, sehe ich eine solistische Wiedergabe intendiert.

10. Zwei Sinfonien und ein Sinfoniefragment

Nach dem solistisch-kammermusikalischen Divertimento werden nun zwei in Satzanzahl unterschiedliche Sinfonien Michls und ein Sinfoniefragment untersucht.

10.1. Die Sinfonie JWM BXXIII:5

Die beiden hier betrachteten Sinfonien JWM BXXIII:5 und JWM BXXIII:6 sind im Musikarchiv des ehemaligen Augustinerchorherrenstifts Weyarn (WEY 619 und 620) überliefert, wo sie in Kopien von ca. 1780 und von 1783 vorliegen. Das erste Kapitel dieser Arbeit hat manigfaltige Gelegenheiten im liturgischen, wie im weltlich-festlichen Rahmen aufgezeigt, zu denen die beiden Sinfonien erklingen sein könnten. Zehelein führt diese beiden Werke nicht auf, was zum Anlass genommen werden soll, diese beiden Opera komparativ Zeheleins Analysen gegenüber zu stellen. Die Sinfonia in D JWM BXXIII:5 umfasst vier Sätze, die Sinfonie in D JWM BXXIII:6 sechs. Damit erscheinen v.a. letztere serenadenhaft. Erstere ist für zwei Flöten, zwei Hörner, zwei Trompeten mit Pauken und Streichern konzipiert, zweite für zwei Oboen und zwei Hörner sowie den kompletten Streichersatz.

10.1.1. *Allegro*

Wie bei den „vorklassischen Sonatenformen“ der Serenaden und des Divertimento beobachtet gliedern auch diesen Satz zwei Wiederholungszeichen. Der erste zu wiederholende Abschnitt umfasst die ersten 57 Takte, der zweite Takt 58 bis 136. Dieser die Sinfonie eröffnende Satz beginnt ohne langsame Einleitung. Fünf tonikale Viertelakkordschläge, die in der ersten und zweiten Violine als Doppelgriffe auszuführen sind, markieren den Beginn sowie die Tonika, ehe die erste Violine mit einer Viertel *fis*², einer repetierenden Viertel, die allerdings mit Vorschlag, Triller und Nachschlag versehen ist, und einer Viertel *e*² ein Soggetto bietet, das zwar im darauffolgenden Takt eine Sekunde höher wiederholt wird, jedoch auf Schlag drei in Takt 4 wieder in die Akkordschläge mündet.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

Allegro

Fl.
Cor.
Clar.
Tymp.
I
VI.
II
Vla.
B.

p *f* *f* *f* *f* *f* *f*

tr *tr*

Anfangsphase Takt 1 bis 7

Diese Anfangsphrase wiederholt sich von T. 6 bis 9 noch einmal, ehe Michl mit Sechzehnteltonrepetitionen in den Streichern in einem viertel- bzw. halbeweisen harmonischen Rhythmus über einem tonikalen Orgelpunkt in den Bassi fortfährt. In T. 14 erscheint ein neues synkopisches Motiv in der ersten Violine, das mit dem ersten Thema der Sinfonie durch die der Synkope folgende Viertelnote mit Triller und Nachschlag verbunden ist. Auch diese Kurzphrase wiederholt Michl. Ab Takt 20., spätestens ab T. 22 moduliert er in die +1-Ebene, was den Einsatz des zweiten oder Seitenthemas erwarten lässt. Dieses findet sich ab Takt 30. War das erste Thema rhythmisch-akkordisch geprägt, ist dieses nun melodisch charakterisierbar. Dennoch ist dies einem klassischen Themendualismus nicht überzeugend zuzuordnen.

Dieses zweite Thema entwickelt Michl nun homogen fort (T. 34ff, ebenso T. 38ff.), wobei er harmonisch Modulationen andeutet, die jedoch nie durch eine Kadenz bestätigt werden.



Das zweite Thema, Takt 34ff, 1. Violine

T. 40 und 41 gestalten die beiden Violinen parallel in Oktaven geführt. Diese Achtelpassage ist durch chromatische bzw. leittönige Wechsel- und Durchgangsnoten geprägt und endet vor einer Viertelpause auf der dritten Zählzeit in T. 41 auf einem *h*. Nach dieser Generalpause schließt sich ein drittes Thema oder auch eine Schlussgruppe an, die motivverwandt hinsichtlich des rhythmischen Duktus in der ersten Violine und der Akkordischen Figuration in Sechzehnteln in der zweiten Violine mit der „Weiterführung“ des ersten Themas (T. 14) erscheint. Durch die Sechzehnteltonrepetitionen im Viertelschlagwechsel zumeist schrittweise abwärts geführt in der ersten Violine zeigt sich hier aber auch Verwandtschaft zum Überleitungsteil zwischen erstem und zweitem Thema (T. 25ff.) bzw. im ersten Thema an sich (T. 11). Der erste, nun zu wiederholende Abschnitt des ersten Satzes endet in durch Streicherunisono als akkordische Figuration bereits vorbereitete zwischentonikale Viertelakkordschläge in der +1-Ebene, in den Streichern wieder als Doppelgriffe notiert.

Die danach einsetzende Durchführung umfasst die Takte 57 bis 86. Motivisch beginnt sie mit dem Themenkopf der Schlussgruppe, der aber einen eigenen zwei Schläge umfassenden abphrasierenden neuen Schluss enthält. Ab Takt 62 spaltet Michl aus dem ersten Thema die mit Vorhalt, Triller und Nachschlag versehene Viertelspielfigur ab und macht diese in ihrer Fortführung in der ersten Violine mit zwei repetierenden Staccatoachteln und Viertel zu einem eigenen Motiv, das er drei Mal auftreten lässt, erst abwärts, dann aufwärts und zuletzt noch

einmal aufwärts gerichtet. Im Folgenden spielt Michl mit der harmonische Figuration in Viertelnotenwerten, die bereits in Takt 18ff., hier allerdings aufsteigend, begegnet ist, sowie mit dem „Überleitungsmotiv“ nach dem ersten Thema in der ursprünglicheren Variante, als es in der Schlussgruppe erscheint. Dadurch gewinnt es an Gewicht. Harmonisch weicht Michl in der Durchführung in entferntere Ebenen aus. Zwar schließt sich die Durchführung mit der +1-Ebene an, in der die Exposition endete. Doch bereits in Takt 53 dominantisiert Michl dieses A-Dur und löst es authentisch nach d-Moll, also in die –3-Parallele auf. In T. 65 lässt er darauf einen dominantischen C-Dur-Quintsextakkord folgen, der nach zwei Takten absteigender akkordischer Figuration authentisch aufgelöst wird. Damit ist Michl in der –3-Ebene. Diese verlässt er in Takt 73 durch Dominatisierung dieser Zwischentonika. Diesen, zwei Takte lang als F-Dur-Sekundakkord instrumentierten Akkord löst er aber nicht im authentischen Hauptschritt, sondern im authentischen Terzschrift in einen akustischen D-Dur-Septakkord auf (T. 75). Nun beschleunigt der harmonische Rhythmus zu einem ganztaktigen und der letzte Akkord erweist sich in seiner Fortführung als ein dominantischer, wenn er im authentischen Hauptschritt nach g-Moll fortgeführt wird. Diesen Akkord deutet Michl in die vermollte IV. Stufe in d-Moll um, indem er in T. 77 A-Dur, in T. 78 d-Moll folgen lässt. Ab Takt 80 setzt ein dominantischer Orgelpunkt über *a* ein, der das Eintreten der Reprise ankündigt. Das tonikale D-Dur erreicht Michl jedoch bereits zwei Takte zuvor (T. 85, Schlag 3) in einer „choralartigen“³³⁰ Überleitung in halben Notenwerten zur Reprise. Diese setzt mit der Wiederkehr des ersten Themas in T. 87 ein. Ab Takt 97 variiert Michl die zu erwartende Überleitung zum zweiten Thema mit dem Synkopenmotiv in der ersten Violine, indem er dieses nicht bringt. Stattdessen kehrt er die akkordische Figuration in Vierteln in der ersten Violine über den in Achteln- und Sechzehnteln repetierenden und damit die harmonische Grundlage liefernden weiteren Streichern (T. 18ff.) um und legt die melodische Führung nun in die Bassstimme. Hierbei und bei der nachfolgenden Überleitung (T. 100) zum zweiten Thema, die wie in der Exposition (T. 26ff.) ebenfalls im Streichertremolo mit teils in Terzen- oder Sextparalleln, teils unisonogeführten Stimmen gestaltet ist, moduliert Michl, wie zu erwarten, trotz der chromatischen Charakteristik nicht, sondern verbleibt in der 0-Ebene. In dieser setzt nun mit T. 99 das zweite Thema ein. Michl behält diese Phrase (inklusive Weiterführung und Überleitung zur Schlussgruppe) unvariiert bei. Lediglich die Corni sind mehr beteiligt. Auch die Schlussgruppe behält Michl bei. Lediglich der vorletzte Takt wird eingeschoben, der die 0-Ebene, in der auch die Schlussgruppe steht, wie die vorherigen firmiert.

³³⁰ Cf. die parallelen Momente in den Serenaden.

10.1.2. *Andante*

Im folgenden Satz schweigen die Clarinen und Pauken. Die 84 Takte stehen in A-Dur sowie im 2/4-Takt und sind durch wiederkehrende Großabschnitte gegliedert. So scheinen die ersten 3x4 Takte ein Ritornell darzustellen, bei dem die ersten beiden Perioden nach dem Prinzip des Vorder- und Nachsatzes aufgebaut sind, die dritten vier Takte eine Art Abgesang bilden, der sich motivisch in der ersten Geige durch eine Synkope charakterisiert.

Andante

Fl.

Cor.

I

VI.

II

Vla.

B.

Fl.

Cor.

I

VI.

II

Vla.

B.

Takt 1 bis 12 des zweiten Satzes

Unter Verdoppelung der beiden Violinen durch die Flöten eine Oktave höher wiederholt Michl den Vorder- und Nachsatz ab T. 13 noch einmal mit einer um eine Oktave nach unten transponierten ersten Violine. Hierbei verbindet er das Phrasenende des Nachsatzes mit dem Abgesang in T. 20 direkt und ohne Pause und führt ab Takt 21 diese Motivik in die +1-Ebene modulierend weiter. Nach einem Halbschluss in dieser neuen Zwischentonika E-Dur setzt über den in Halbe notierten Harmonieakkorden der Streicher (ohne Violine) die Soloflöte in Takt 30 mit einem neuen Motiv ein, das durch drei repetierende Staaccato-Auftaktsechzehntel signifikant ist. Diesen Themenkopf greift die erste Violine ab dem Auftakt zu Takt 38 auf und führt die Phrase, ohne dass sich allerdings ein Dialog der beiden Instrumente entwickelt zum Abschluss. Takt 44 schließt auf die erste Zählzeit mit einem unisono-*e*, also in der +1-Ebene. Nach einer Achtelgeneralpause mit Fermate bringt Michl wieder das Ritornell mit Vorder- (T. 45 bis 48) und Nachsatz (T. 49-52), auch an dieser Stelle wieder direkt verbunden mit dem „Abgesang“. Der Einsatz erfolgt nach der Generalpause allerdings ohne eigene Modulation in der –3-Ebene. In dieser Zwischentonika C-Dur behält Michl den Halb- und Ganzschluss bei Vorder- und Nachsatz bei, moduliert jedoch in den abschließenden Takten nach a-Moll, also die –3-Parallele und endet in dieser in Takt 55 halbschlüssig. Nun schließt sich das bereits aus den Takten 30ff. bekannte Flötensolo an, dieses Mal in der 0-Ebene, womit Michl A-Dur über die Dominante wieder erreicht hätte. Ab Takt 63ff. greift die erste Violine nicht wie beim ersten Mal dieses Motiv auf, sondern es erklingt in der 0-Ebene der Vorder- und Nachsatz des den Satz eröffnenden Ritornells, wobei die erste Violine ab

dem Nachsatz (T. 66) um eine Oktave nach unten transponiert ist. Das „Abgesangmotiv“ entfällt (T. 70). Dafür schließt sich in den noch verbleibenden Takten des Stückes, die allesamt in der 0-Ebene stehen, noch einmal die Imitation des Flötenmotivs in der ersten Violine in überwiegend der melodischen Form, wie die ab Takt 38 mit Auftakt bereits aufgetreten ist, sowie ab Takt 75 einer eigenen Weiterführung an. Aus dieser gestaltet Michl den Schluss des zweiten Satzes, der damit hauptsächlich aus den beiden Themen des „Streicherritornells mit Abgesang“ und dem „Soloflötenmotiv“ mit seiner Aufnahme durch die erste Violine geprägt ist. Durch die fehlende motivische Vielfalt ergibt sich weder eine wirkliche Ritornell- oder Rondoform, noch eine klassische Sonatenform, auch wenn man die Wiederkehr des „Streicherritornells“ in der –3-Ebene als Durchführung sehen möchte. So scheint Michl auch für diesen Satz, wie das bereits bei den Serenaden zu beobachten war, eine eigene Form gesucht zu haben.

10.1.3. *Minuetto*

Dagegen lässt sich der dritte Satz formal wieder einfacher, da standardisiert, fassen. Dies wird auch durch die eine Formgattung benennende Satzbetitelung („*Minuetto*“ im Folgenden dann auch mit Trio) sowie die gliedernden Wiederholungszeichen begünstigt. Das Minuetto steht in D-Dur und im 3/4-Takt, das Trio in der Oberquinttonart G-Dur und ebenfalls im 3/4-Takt. Es weist am Ende die zu erwartende Spielanweisung „*Minuetto da capo*“ auf. Bei diesem Satz treten Clarinen und Pauken wieder hinzu, schweigen jedoch im Trio.

Das Menuett beginnt mit einer Achttaktphrase, die sich in Vorder- und Nachsatz gliedert, wobei der Beginn des Vorder- und Nachsatzes in diesem Fall nicht identisch ist. Nach der Wiederholung schließen sich 12 Takte an, die ihrerseits wiederholt werden sollen. Diese gliedern sich in drei Mal 4 Takte. Entgegen einer Erwartung ist dabei **b**¹ mit **a**¹ verwandt, während **b**² und **b**³ eine eigenständige Motivik aufweisen. Harmonisch interessant schließt der B-Teil des Minuettos an: Endete der A-Teil tonikal in der 0-Ebene, stellt der erste Akkord des B-Teils einen d-Moll-Dreiklang dar, der nach F-Dur weitergeführt wird. Jedoch schließt **b**¹ auch halbschlüssig in dieser –3-Parallele, ehe Michl in Takt 13 bei **b**² wieder in D-Dur fortfährt.

Das Trio besteht ebenfalls aus einer ersten Phrase mit acht Takten, die wiederholt wird, und einer zweiten mit 20, die ebenfalls zwei Mal erklingen soll. Im ersten Teil findet melodisch auch eine Zweigliederung (**c**¹ und **c**²) statt, die jedoch harmonisch nicht halb- und ganzschlüssig mitvollzogen wird, sondern genau entgegengesetzt erfolgt. Auch beim Trio zeigt der Beginn des zweiten Teils (**d**) motivische Verwandtschaft zu **a**¹ bzw. **b**¹ aus dem Minuetto. Die

hier unisono geführten Streicher sind von einer Chromatik geprägt, die die Phrase ebenfalls in den harmonischen Kontext der –3-Parallele, nun g-Moll (cf. T. 11 und 13 als Halbschluss), stellen. Nach diesen vier Takten wiederholt Michl – im Unterschied zum Minuetto – den ersten Teil des Trio, die Abschnitte **c**¹ und **c**².

10.1.4. *Finale*

Der letzte Satz der Sinfonie ist bereits im Notenbild durch zahlreiche Wiederholungszeichen gegliedert. Diese Kleinabschnitte bestimmen ebenfalls den motivischen Aufbau. Die ersten acht Takte teilen sich in je vier Vorder- und Nachsatztakte auf. Das Kopfmotiv der jeweils identischen ersten Hälfte ist ein aufsteigender tonikaler Dreiklang, der in der sich nur durch den Halb- und Ganzschluss unterscheidenden zweiten Hälfte durch abwärtsgerichtete Sechzehnteltonleiterläufe in der ersten Violine abphrasiert wird. Bereits diese ersten acht Takte sollen wiederholt werden. Die Phrase bis zu den nächsten Wiederholungszeichen umfasst ebenso nur acht Takte. Während als zweite vier Takte **a**² wiederholt wird, stellen die ersten vier Takte eine Variation von **a**¹ dar, bei der die Dreiklangs- und die Laufcharakteristik enger miteinander verbunden werden (T. 8-10) und diese beiden Takte wörtlich wiederholt werden. Auch die nächsten acht Takte befinden sich zwischen zwei Wiederholungszeichen und sind zweigliedrig aufgebaut. Die erste Hälfte **b**¹ stellt ein plagal-authentisches Pendel und dazu mit seiner melodischen Struktur eine Vorder- und Nachsatzfaktur dar. Charakteristisch ist eine am Dreiklang orientierte Melodik sowie deren Durchsetzung mit Achtelpausen in den Violinen. Die zweite Hälfte weist diesen „Hoquetus“-Gestus nicht auf und erinnert an das Kopfmotiv. Die folgenden acht Takte bis zu den nächsten Wiederholungszeichen bleiben in der 0-Ebene, die Michl bisher noch nicht verlassen hat. Die erste Hälfte bildet eine neue Motivik, bei der im harmonischen Rhythmus von Vierteln in überwiegend dem selben Gestus die Hauptstufen der Tonebene gebracht werden. Nach diesen im Halbschluss endenden Takten wiederholt Michl den **b**²-Abschnitt. Die sich nun anschließende Phrase umfasst nun die doppelte Taktanzahl als bisher, bevor Wiederholungszeichen diese abschließen. In diesem Abschnitt werden die Takte 1 bis 16 wörtlich, jedoch ohne Trennung durch Wiederholungszeichen in der Mitte noch einmal gebracht. Nach diesen 48 Takten scheint Michl durch die Alterationen im Notenbild die 0-Ebene nun zu verlassen. Dennoch endet auch dieser Abschnitt in der 0-Ebene.

Der nächste Abschnitt ist von der in Sechzehntelläufen geprägten ersten Violine über den in zumeist Vierteln die harmonische Grundlage bietenden tiefen Streichern bei gleichzeitiger Pedalfunktion der Hörner geprägt. Michl setzt in diesem **e**-Abschnitt wieder aus Kleinstmoti-

ven eine Phrase zusammen, wenn er diese acht Takte nicht nur durch Wiederholung der Takte 48 bis 51 mit eigenem Schluss, sondern auch e^1 durch wörtliche Wiederholungen (T. 48 Schlag 2 mit T. 49 Schlag 1 als T. 49 Schlag 2 mit T. 50 Schlag 1) gewinnt. Dieses Prinzip wird auch in den darauffolgenden acht Takten hörbar, wenn er bei dessen erster Hälfte die zweiten drei Schläge durch Wiederholung der ersten erreicht, daraufhin e^2 wiederholt. Nun schließt sich eine Wiederholung des Anfangs (Motiv **a**) wie in T. 32ff. ohne trennende Wiederholungszeichen zwischen a^2 und $a^{1'}$ an. Nach diesen 80 Takten verlässt Michl nun die 0-Ebene, indem er ohne Modulation die nächste Phrase in d-Moll, der –3-Parallele anschließt. Der melodische Gestus ist mit seinen Vierteln und dem gleichwertigen harmonischen Rhythmus ähnlich dem Abschnitt **c**, wenn auch von der Bewegungsrichtung gespiegelt, also erst auf-, dann absteigend (z.B. T. 85). Dieser „minoreähnliche“ Abschnitt lässt sich außer durch die Wiederholung der Takte 85 und 86 als Takte 87 und 88 nicht weiter untergliedern. Nun wiederholt Michl die durch ihre immer wiederkehrendes Auftreten nun als Ritornell erscheinenden Takte mit dem **a**-Motiv. Eine Rückmodulation von der –3-Parallele in die 0-Ebene findet nicht statt. Auch hier geht der a^2 -Abschnitt in die $a^{1'}$ -Takte ohne Wiederholungsunterbrechung über. In den nächsten acht Takten übernehmen nun erstmals die Flöten die melodische Führung, während die Streicher jeweils rhythmisch versetzt zusammen mit den Hörnern, verdoppelt durch die Clarinen, die harmonische Grundlage darstellen. Melodisch ist dieser Abschnitt zweigeteilt (T. 108-112 und T. 112-116), was aber durch die Harmonien nicht mitvollzogen wird. Die letzte Phrase dieses Satzes und damit auch der Sinfonie stellt aber nicht, wie zu erwarten wäre, eine Reprise des A-Abschnitts dar, sondern einen coda- bzw. durch die Sechzehnteldiminution in den Streichern ab T. 124 strettaartigen Abschluss. Unter Beteiligung aller Instrumente herrscht motivisch die akkordische Figuration vor, womit thematisch zumindest ein Bezug zum Kopfmotiv des Satzes hergestellt wird. Harmonisch schließt das plagal-authentischen Pendel dieser Takte die insgesamt 398taktige Sinfonie.

Daraus ergibt sich folgender, etwas eigen anmutender Gesamtaufbau des Finale:

Takt	1-4	4-8	8-12	12-16	16-20	20-24	24-28	28-32	32-36	36-40	40-44	44-48
Motiv	a1	a2	a1'	a2	b1	b2	c	b2	a1	a2	a1'	a2
Ebene	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Takt	48-51	51-56	56-60	60-64	64-68	68-72	72-76	76-80	80-92	92-96	96-100
Motiv	e1	e2	d	e2	a1	a2	a1'	a2	f	a1	a2
Ebene	0	0	0	0	0	0	0	0	-3-P	0	0

Takt	100-104	104-108	108-116	116-138
Motiv	a1'	a2	g	Coda
Ebene	0	0	0	0

10.2. Die Sinfonie JWM BXXIII:6

Die zweite hier betrachtete Sinfonie unterscheidet sich von der ersten, wie bereits angeklungen, nicht nur durch die kleinere Besetzung (ohne Clarinen und Pauken) und die Verwendung der Oboen statt Flöten, sowie durch die serenadenhafte Satzanzahl. Eine langsame Einleitung (*Adagio maestoso*) eröffnet die 620 Takte umfassende Sinfonie in D-Dur. Sie hat Ouvertürencharakter, zum einen durch die unisono gehaltenen Streicherpassagen (z.B. T. 1 bis 6, T. 31), aber auch durch den fanfarenartigen Rhythmus (z.B. T. 8 und 10 mit der Punktierung auf dem zweiten Schlag). Auch harmonisch dient sie der Hinleitung auf den folgenden Satz, wenn die beiden Teilphrasen jeweils halbschlüssig enden (T. 7 und 32). Diese Zäsuren werden durch Fermaten auf den Generalpausen auch im Notenbild angezeigt. Dem Ouvertürencharakter steht auch eine motivische Arbeit nach. Der erste Satz beginnt in D-Dur. Jedoch schließt sich nach der ersten Generalpause in Takt 8 bei Hinzutreten der Bläser die folgende Phrase ohne Modulation in der -3 -Ebene F-Dur an. Erst gegen Ende kehrt Michl über d-Moll (T. 26) wieder nach D-Dur zurück, das aber erst im ersten Takt des 2. Satzes erreicht wird.

10.2.1. *Allegro non tanto*

Das erste Thema, Violine I, Takt 1 bis 8

Der zweite Satz der Sinfonie lässt eine Sonatenform erkennen, wenn diese auch in der Gestaltung und Beibehaltung der Themen große Eigenheiten aufweist. Das erste Thema zeichnet sich durch eine Unisonoführung der Streicher aus, deren melodische Linie eine harmonische Figuration im ganztaktigen harmonischen Rhythmus darstellt. Nach vier Takten wiederholt die erste Violine diese melodische Linie eine Oktave höher, während die übrigen Streicher in Sechzehntel- (zweite Violine) und Achteltonrepetitionen (Viola und Bassi), die Bläser in ganzen Noten (Pedalfunktion) die harmonische Grundlage bilden. Ab Takt 9 dreht sich dieser Aufbau und der viertaktige Themenkopf wird von der Violine gespielt, während die erste Violine in die begleitenden Sechzehnteltonrepetitionen einschwenkt. Nach einem zweitaktigen Phrasenabschluss beginnt in Takt 15 ein Weiterführungsmotiv in der ersten Violine, das auch von akkordischer Figuration geprägt ist und als Charakteristikum eine Viertel mit Triller und Nachschlag nach einem Achtelauftakt aufweist. Diese Spielfigur wird vier Mal schrittweise diatonisch aufsteigend wiederholt und ist auch in den folgenden Takten weiterhin prä-

sent. Ab Takt 24 wird sie noch einmal schrittweise diatonisch aufsteigend eingesetzt, ehe diese Weiterführungsphrase zu ihrem Abschluss geführt wird und dabei in die +1-Ebene moduliert.



Das zweite Thema in der ersten Oboe ab Takt 37

Hier setzt in Takt 37 ein zweites Thema ein, dessen Kopf wiederum aus einem aufsteigenden Dreiklang besteht – ebenfalls im Rhythmus einer Halben und zweier Viertel – und das von der ersten Oboe solistisch vorgetragen wird. Die Streicher treten in eine Begleitfunktion zurück. Ab Takt 43 tritt die zweite Oboe hinzu und die beiden Violinen treten aus ihrer gleichmäßigen Achtelbegleitung heraus. In dieser Weiterführung lässt sich der Kopf des ersten Themas, nun aber in der +1-Ebene in der Violine ab Takt 54 beobachten. Ab Takt 58 beginnt die Schlussgruppe, indem die erste Violine aus den Repetitionen in eine von Akkordbrechungen geprägte Melodieführung wechselt. Nach der Kadenz in Takt 65f. bringt Michl eine viertaktige Unisonoüberleitung der Streicher zum durchführungsartigen Teil. Nicht nur durch die Parallelführung der Stimmen, auch durch den Halbschluss vor der Generalpause erinnern diese Takte an den ersten Satz der Sinfonie. Dabei moduliert Michl nun in die –1-Parallele. So beginnt der Takt 70 auch mit einer aufsteigenden e-Moll-Dreiklangsbrechung in der ersten Violine – im Rhythmus einer Halben und zweier Viertel – was einen Takt später von der Violone imitiert wird. Hier kündigt sich bereits eine dialogische Struktur an, die beibehalten wird, auch wenn, wie zwei Takte später, die erste Violine diesen Dreiklangsaufstieg ausfiguriert, die Violone ihn in der ursprüngliche Form beibehält. In Takt 79 ist Michl in die –2-Ebene gelangt, in der die Solooboe das zweite Thema der Exposition wieder aufgreift. Dem schließt sich auch die bereits erklangene Weiterführung des ersten Themas in der Exposition mit dem sequenzierenden Trillermotiv an. In Takt 90 moduliert Michl über einen verminderten Septakkord auf h und E-Dur, das er authentisch weiterführt, erst nach a-Moll. Daraufhin wiederholt er diese beiden Takte in A-Dur, dann in D-Dur. In diese 0-Ebene ist er damit ab Takt 97 zurückgekehrt. Das zweiertaktige Motiv ab T. 91 stellt das Kopfmotiv des ersten Themas dar, das Michl in drei Vierteln weiter akkordisch nach oben führt. Ab Takt 99 wird die Durchführung zu einem Abschluss geführt, so dass in T. 105 die Reprise mit dem ersten Thema in der 0-Ebene einsetzt. Hier behält Michl alle Charakteristika, wie z.B. das Erklingen des Themas in der Violone (hier T. 113ff.) und die Weiterführung mit dem auftaktigen Trillermotiv, das aufsteigend sequenziert wird (T. 119ff.). Nun kommt es aber zu einer Variante. Das zu erwar-

tende zweite Thema, das in der Exposition der Solooboe vorgetragen wurde, erklingt nun nicht mehr. Am Ende der Weiterführung des ersten Themas kadenziert Michl in der 0-Ebene (T. 137). Darauf schließen sich nun vier Überleitungstakte an, die den Takten vor der Durchführung entlehnt sind. Hier werden die Streicher unisono schrittweise abwärtsgeführt, wobei sie modulieren – hier in die +1-Ebene – und halbschlüssig enden (T. 140). Takt 141 fährt somit zum einen in A-Dur fort, zum anderen auch nicht mit dem zweiten Thema oder einer Variante, sondern dem Themenkopf des ersten Themas, das als erstes in der Violone (T. 141), dann zwei Mal im zweiten Horn (T. 144 und 146) erklingt. Hierbei moduliert Michl zurück in die 0-Ebene (T. 143). In dieser erklingt das Thema in der ursprünglichen Gestalt in Takt 148 in der Violone, sowie über Streichertremoli ab Takt 152. Den kompletten Schluss des zweiten Satzes gestaltet Michl nun, indem er dieses Dreiklangsbrechungsmotiv codahaft erst über zwei Takte in der ersten Violine abwärtsgerichtet (ab T. 156), dann immer wieder in derselben Stimme in Form des Kopfes des ersten Themas wiederbringt. Dies wird ab T. 165 durch eine Unisonoführung der Streicher und Hörner unterstützt. Diese Melodik stellt damit auch die authentischen Schlusswendungen dar.

10.2.2. Menuett I

Der dritte Satz stellt ein erstes Menuett mit Trio (und „*Menuetto da capo*“) dar. Es sind bei beiden Abschnitten in dieser Sinfonie alle Instrumente beteiligt. Das Menuett steht ebenfalls in D-Dur, sowie im 3/4-Takt und gliedert sich in zwei Abschnitte, die durch Wiederholungszeichen gekennzeichnet sind. Der erste umfasst acht Takte, die sich klassisch-melodisch in zwei gleiche Perioden weiter gliedern. Harmonisch werden diese allerdings nicht im Sinne von Vorder- und Nachsatz mitvollzogen. Der zweite Teil umfasst acht Takte mit neuer Motivik, sowie die Wiederholung des ersten, achttaktigen Abschnittes. Damit ergibt sich der klassische Aufbau: //:a://:ba://.

Auch das Trio besteht aus zwei, jeweils zu wiederholenden Teilen. Im ersten moduliert Michl im ersten Takt durch Dominantisierung der Tonika in die –1-Ebene, im dritten zurück. Die nächsten vier Takte beschließen den ersten Abschnitt in der 0-Ebene. Die ersten vier Takte des zweiten Abschnittes werden von den Bläsern in punktierten Halben choralartig bestritten. Die restlichen acht Takte stellen keine Wiederholung des ersten Abschnittes dar.

10.2.3. *Andante gusto*

Der vierte Satz steht in G-Dur und im 2/4-Takt. Er weist eine ritornellartige Struktur auf, indem die zu Beginn vorgestellte siebentaktige Phrase mit einer stets eigenen Weiterführung, bei denen sich allerdings auch Abschnitte motivisch ähneln, in verschiedenen Tonartenebenen immer wiederkehrt. So findet sich dieses Thema in der ersten Violine leicht variiert in T. 39ff. in der +1-Ebene, in Takt 70ff. in der –3-Ebene und abschließend in T. 99ff. wieder in der 0-Ebene. Bei dem letzten Erklängen wird ersichtlich, dass hier auch der Beginn der Weiterführung beibehalten ist. So entsprechen die Takte 99 bis 109 den Takten 1 bis 12. In diesen ersten und vierten ritornellartigen Takten verdoppeln die Oboen die Violinen, allerdings stimmenvertauscht und oktaviert, beim zweiten ist dasselbe mit den Hörnern der Fall, beim dritten sind keine Bläser beteiligt. Motivische bzw. thematische Verwandtschaften lassen sich zwischen den Takten 27ff., 59ff. und 109ff. feststellen, in denen ein motivverwandtes Oboensolo erklingt. Durch den häufigen Rückgriff auf verschiedenste kurzmotivische Spielfiguren entstehen auch im Kleinen Verbindungen, die aber motivische Korrelationen auf Grund ihres Umfangs nicht rechtfertigen.

10.2.4. *Menuett II*

Das zweite Menuett besteht ebenfalls aus Menuett – Trio – Menuett da capo. Das Notenbild ist bei diesem Satz in D-Dur und im 3/4-Takt nicht, wie bei dem gleichnamigen vorherigen dieser Sinfonie, durch Wiederholungszeichen gegliedert. Dennoch sind die für gewöhnlich zu wiederholenden Abschnitte enthalten – nur auskomponiert. Dies lässt bereits mindestens leichte Variationen bei diesen ausnotierten Abschnitten erwarten. Der erste Abschnitt (**a**) umfasst die ersten acht Takte. Er ist melodisch in Vorder- und Nachsatz gegliedert. Harmonisch wird dies nicht durch Halb- und Ganzschluss mitvollzogen. Dennoch enden die ersten vier Takte auch quasi halbschlüssig: auf dem Sextakkord der Tonika. Die ausnotierte Wiederholung dieses **a**-Abschnittes schließt sich von Takt 8 bis 16 an. Hier ist bereits eine Satzvariante zu bemerken. Während in den ersten Takten die erste Flöte die erste Violine nach oben oktaviert verdoppelt, hat nun die erste Violine alleinig, aber eine Oktave höher die Melodieführung. Beide Flöten beteiligen sich an der Pedalfunktion der beiden Hörner. Die ursprüngliche Satzstruktur mit der oktaviert colla parte laufenden ersten Flöte zeigt sich wieder von Takt 16 bis 24. Dieser **b**-Abschnitt ist in der Mitte halbschlüssig. Auch bei der nachfolgenden Wiederholung dieser Phrase (T. 24 bis 32) wird die Parallelführung der ersten Flöte mit der ersten

Violine aufgegeben, tritt die zweite Flöte zu einem einheitlichen Bläusersatz in großen Notenwerten und übernimmt die erste Violine die Melodieführung nach oben oktaviert.

Das Trio steht in d-Moll, der –3-Parallele. Ohne Modulation beginnen die Streicher unisono bei schweigenden Bläsern mit einem vom Grundton aufsteigenden d-Moll-Dreiklang. Das Trio ist durch Wiederholungszeichen gegliedert. Allerdings umschließen die Spielanweisungszeichen unperiodische Phrasen. Nach vier eröffnenden Takten im Streicherunisono, die auf *f* enden, folgen 7+1 Takte, in denen die erste Violine über den taktweise in Vierteln repetierenden Streichern bei in Pedalfunktion gesetzten Flöten (die Hörner schweigen im gesamten Trio) die Melodie übernimmt. In diesen Takten moduliert Michl nach F-Dur (-3-Ebene), das mit einem authentischen Hauptschritt eigens nach Phrasenende (T. 11/12) noch einmal bestätigt wird. Diese letzte Satzstruktur behält Michl auch im B-Teil des Trios bei. Die ersten acht Takte sind melodisch, jedoch wieder nicht harmonisch in Vorder- und Nachsatz aufgeteilt. Es schließen sich die ersten vier Takte des A-Teils des Trios mit ihrer Unisonostreicherführung an. Die nachfolgenden acht Takte erinnern in Phrasenbildung aus sieben Takten und einem firmierenden authentischen Hauptschritt an den zweiten Abschnitt des Trio-A-Teils. Auch die Streicherbegleitung, v.a. in der Viola und Violone, weist in den Viertel-Tonrepetitionen Parallelen auf. Die Flöten sind aber erst ab Takt 29 an der neuen melodischen Linie beteiligt. Dies geschieht auch durch Aufteilung der ersten Violinstimme auf erste und zweite Flöte im Taktabstand, so dass eine Pedalfunktion nicht mehr vorliegt. Michl verwendet diese Phrase ab T. 25 zudem dazu, in die 0-Ebene D-Dur zurückzukehren, indem er zum einen in Takt 25 nicht nach F-Dur anschließt, sondern die ganze Phrase in d-Moll setzt und abkadenziiert. Quasi picardisch verdurt schließt sich dann das *Menuett da capo* an.

10.2.5. Allegro

Der abschließende sechste Satz umfasst 169 Takte, steht in der Haupttonart der Sinfonie D-Dur und im 6/8-Takt. Zwei Wiederholungszeichen teilen das Allegro in einen 49taktigen ersten Teil, einen 68taktigen zweiten Teil und eine 52taktige Coda ein. Letztere ist wohl als Schlusssteigerung der gesamten Symphonie zu sehen. Sie besteht vorwiegend nach einer kanonischen Einleitung aus Spielfiguren, die entweder rhythmische oder zumeist akkordische Figurationen darstellen. Kleinere thematische Bezüge finden sich u.a., wenn als Takte 138 bis 144 die entsprechenden Takte des Satzbeginns noch einmal zitiert werden. Außer einer zweitaktigen Ausweitung in die +1-Ebene (T. 136f.) in einem viertaktigen, an die Ouvertüre reminiszierenden Abschnitt steht die gesamte Coda in der 0-Ebene. Die beiden Teile vor der

Coda suggerieren durch die Wiederholungszeichen eine Sonatensatzform. In dem Fall würden die ersten acht Takte das erste Thema darstellen. Diese gliedern sich periodisch, indem die Violone in der zweiten Hälfte das Thema der ersten Violine aufgreift und wiederholt, während diese mit Sechzehnteltonrepetitionen zu Harmoniebildung mit beiträgt. Nach einer Weiterführung, bei der Michl – wie bereits öfters beobachtet – Phrasen bildet, indem er Kleinstabschnitte wiederholt (so entsprechen die Takte 13f. den Takten 15f.) findet sich mit dem Auftakt zu Takt 29 ein zweites Thema, das in der +1-Ebene steht. Dorthin modulierte Michl ab Takt 13. War das erste Thema geprägt von akkordischer Figuration, ist es das zweite durch eine rhythmische in Achtelnotenwerten und im Auftakt. Auch bei diesem Thema führt zuerst die erste Violine – dieses Mal aber mit motivischer Beteiligung der zweiten Violine. Dann wandert die Melodieführung ab Takt 33 in die Violone. Bereits aber in der Weiterführung, übernimmt wieder die erste Violine. Die Melodieführung ist geprägt durch zum einen ein ausnotiertes Trillermotiv (T. 36, zweite Takthälfte etc.), zum anderen kehrt Michl zur akkordischen Figuration zurück (T. 40ff.). Der erste Abschnitt endet in der +1-Ebene. Im zweiten Teil findet sich keine direkte Reprise. Weder das erste Thema kehrt in der ursprünglichen Form wieder, noch das zweite. Die anfänglichen Takte, die ab T. 56 von der ersten Flöte gestaltet werden und sich in der 0-Parallele bewegen, haben nur harmonisch gesehen Durchführungscharakter, da sie wenig motivischen Bezug aufweisen. Vielmehr erscheint die Flötenmelodie als ein weiteres, eigenständiges Thema. Im Takt der Rückmodulation in die 0-Ebene (T. 71) erklingt nicht das erste Thema, sondern eine weitere Variation, die wiederum variiert in der Coda (T. 134ff.) aufgegriffen wird. Erinnernd an den durchbrochenen Satz finden sich hier tonikale Akkordfigurationen erst in der Violone bei repetierenden Violinen, dann einen Takt später in den Violinen. Ab Takt 79 beginnt ein weiterer motivischer Abschnitt, der von der ersten Violine angeführt wird. Der Themenkopf ist kombiniert aus einer in Achteln aufsteigenden tonikalen Dreiklangsbrechung und dem ausnotierten Trillermotiv aus dem zweiten Thema des ersten Teils. Die melodische Weiterführung findet ab Takt 87 in der Violone statt, wobei Michl gleichzeitig in die –1-Ebene moduliert. Diese wird jedoch nicht authentisch bestätigt. So setzt in der 0-Ebene in Takt 94 die Violone mit den ersten beiden Takten des ersten Themas ein. Dem folgen die beiden nächsten, in der zweiten Hälfte etwas ausfiguriert, in der ersten Violine. Diese vier Takte werden von Michl wiederholt und zu einem Abschluss geführt, der den zweiten Teil beendet. Hier ist wieder die häufige Melodieführung der Violone zu beobachten (ab T. 106). So weist dieser letzte Sinfoniesatz eine schwer zu fassende formale Struktur auf.

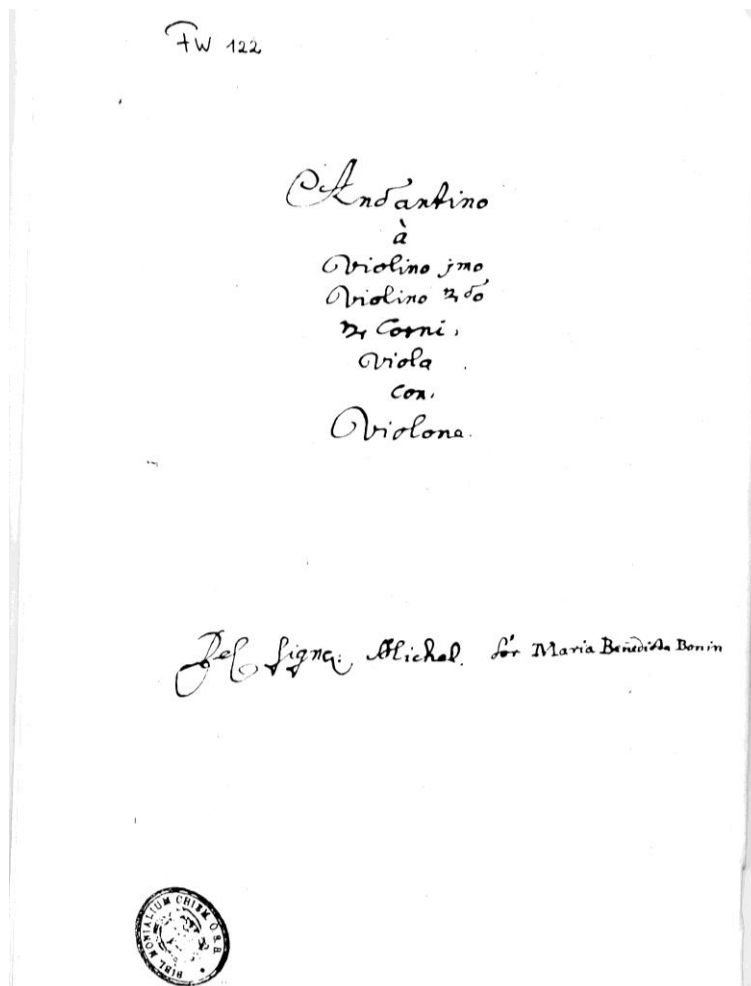
Abschließend bleibt zur Bläserbehandlung in den beiden Sinfonien anzumerken, dass sich diese im Rahmen der bereits bei der Kirchenmusik und den Serenaden bzw. Divertimento beobachteten Kriterien bewegen.

10.3. Das vermutliche Symphoniefragment JWM BXXVI:1

Unter der Signatur 122 ist in Frauenwörth ein Andantino in G-Dur mit einem folgenden Menuett in D-Dur für kompletten Streichersatz und zwei Hörner überliefert. Vermutlich handelt es sich dabei um den zweiten und dritten Satz einer Sinfonie.

10.3.1. Die Widmungsträgerin

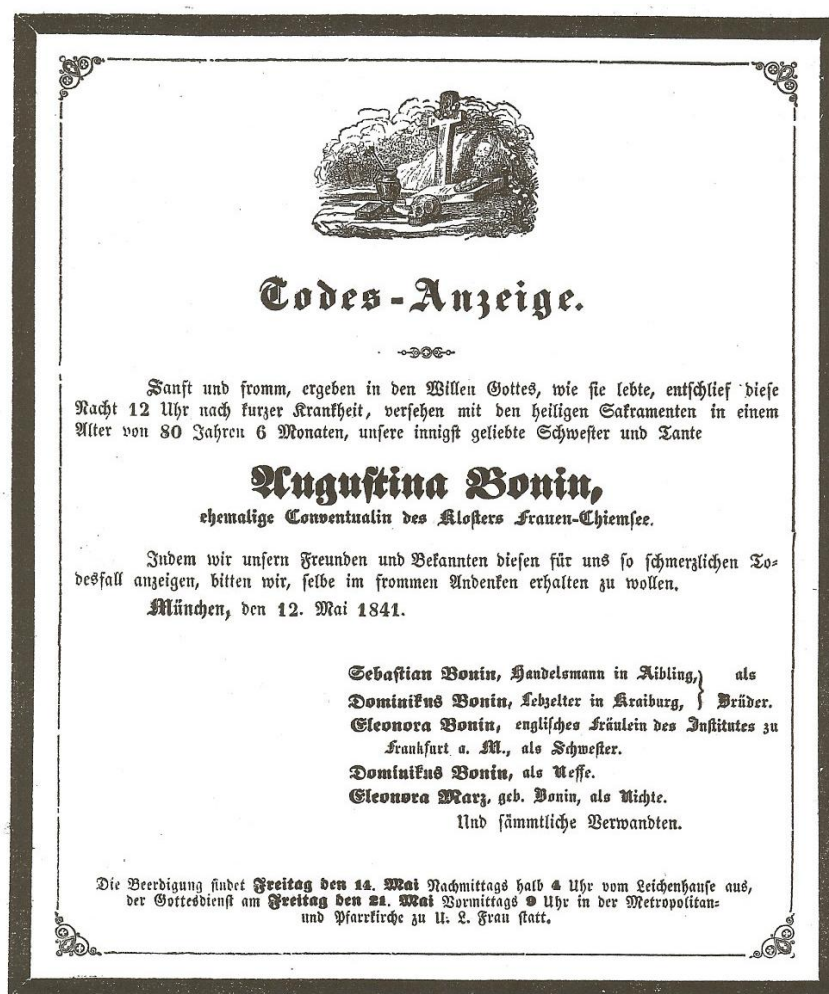
Interessant an diesem Stück ist der Widmungsvermerk auf dem Titelblatt:



*Titelblatt der Musikalie (FW 122)*³³¹

³³¹ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Äbtissin M. Johanna Mayer OSB.

Dieser lautet: „*Del Signore Michel für Maria Benedicta Bonin*“. Die Franziskanerin Maria Augustina Benedicta Bonin trat laut Münster im Oktober 1782 aus dem eben aufgelösten Ridler-Haus zu München in die Abtei Frauenwörth ein.³³² Dort legte sie am 24. April 1784 die Profess ab. Um 1800 hatte sie laut Münster als Frau Augustina Bonin das Amt der Kastnerin inne. Nach der Säkularisation verließ sie 1808 Frauenwörth und ging nach München, wo sie nach Münster 1841 im Alter von 78 Jahren verstarb. In den Klosterliteralien des Staatsarchives ist sie als Sängerin und Instrumentalistin sowie mit den biographischen Daten geboren am 9. März 1763, Profess am 24. April 1784 und gestorben am 15. April 1841 festgehalten. Hier ist ihre Ordensmitgliedschaft als Franziskanerin im Ridler – Regelhaus zu München vor dem Eintritt in Frauenwörth auch belegt.³³³ Diese biographischen Angaben stimmen jedoch nicht mit denen der Todesanzeige überein. Diese lautet:



*Todesanzeige von Augustina Bonin*³³⁴ aus dem Klosterarchiv von Frauenchiemsee

³³² Zu diesen und den folgenden Angaben cf. Begleittext zur Schallplatte Musica Bavarica MB 206 ohne Quellenangabe.

³³³ Für diese Auskünfte danke ich dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv, München.

³³⁴ Für die Überlassung und Abdruckgenehmigung danke ich Äbtissin M. Johanna Mayer OSB.

Laut Münster ist der Namenszug auf dem Titelblatt „für Maria Benedicta Bonin“ ihr eigenhändiger. Über eine persönliche Verbindung zwischen ihr und Michl, die vermutlich in München zu Stande gekommen sein muss, ist bisher nichts bekannt.

10.3.2. Aufbau des *Andantino*

Das 86 Takte umfassende *Andantino* zeigt in seiner Struktur Charakteristika der Sonatensatzform, wenn diese wohl auch nicht in klassischer Reinform vorliegt. Zu Beginn wird in der ersten Violine ein einprägsames Piano-Thema vorgestellt, das im harmonischen Kontext sich als zweitaktiger Vorder- und periodischer Nachsatz herausstellt (*a/a'*).

Andantino

The image displays the first system of the musical score for the *Andantino* movement, covering measures 1 through 12. The score is arranged for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlne.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system shows the initial piano theme in Violin I, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to forte (*f*) by measure 4. The other instruments provide harmonic support with piano (*p*) and forte (*f*) dynamics.

Motiv a/a' und b/b', Takte 1 bis 12 (die Bläser schweigen)

Im Forte setzt sich eine Weiterführung an, die nach vier Takten trugschlüssig endet und wiederum in vier Takten ganzschlüssig beendet wird (*b/b'*). Mit Einsatz der beiden Hörner in Takt 13 (*c*) erklingt ein neuer Motivabschnitt, der sich durch die mit Achtelpausen durchsetzte Achtelstreicherbegleitung als Grundlage für die melodietragende erste Violine charakterisiert. Das Motiv erhält durch zwei Achtel Tonrepetitionen, Achtelpause und den restlichen Takt

ausfüllenden Doppelschlag Prägnanz. Mit T. 20 scheint diese Phrase, in der Michl in die +1-Ebene moduliert, wenn auch nur halbschlüssig zu Ende zu sein. Aber Michl wiederholt die letzten beiden Takte wörtlich. Es schließen sich vier Takte (**d**) an, in denen nur die erste und zweite Violine beteiligt sind. Die zweite Violine liefert in Sechzehnteln als akkordische Figuration die Harmoniegrundlage nach Manier von „Albertibässen“, die erste Violine die Melodie. Diese wird in T. 27 rückmodulierend wieder aufgegriffen (**d'**). Die übrigen Streicher treten hinzu, womit die zweite Violine die akkordische Figuration beenden kann. Die Viola führt den Themenkopf in Sextparallelen aus, orientiert sich aber bereits zwei Takte später wieder an der Violine. Mit Takt 30 endet diese Phrase nun schließlich ganzschlüssig in der +1-Ebene. Über einem tonikalen Orgelpunkt erklingt nun ein zweitaktiges Schlussmotiv (**e**), das Michl abkadenzierend wiederholt. Hier schließt der erste, durch Wiederholungszeichen gekennzeichnete Teil. Der folgende beginnt sofort mit dem **a**-Motiv, das sich in seiner Wiederholung und Weiterführung zu **b** nur durch die Transposition in die +1-Ebene und die Harmoniestützen setzenden Hörner unterscheiden. Wie zuvor folgt auch eine **b'**-Phrase, die jedoch in den letzten beiden Takten eine neue Weiterspinnung erfährt. Michl moduliert hier in die 0-Parallele und eröffnet durch den beständig vorherrschenden motivischen Bezug einen durchführungsartigen Abschnitt. Michl bringt zuerst zwei Takt **a**, gefolgt von der dominantischen **d**-Motivik. In dieser Kombination wird die motivische Nähe stark hervorgehoben. Von Takt 54 bis 61 moduliert Michl über die -1-Ebene (T. 58) **b**-motivverwandt in die 0-Ebene zurück. In T. 62 setzt nun eine Reprise ein, die die Abschnitte **a/a'**, **b/b'** (ab T. 66), **d/d'** (ab T. 74), und **e** (ab T. 83). Der Abschnitt **c** entfällt. Michl variiert zudem **ab b'** (T. 72) dahingehend leicht, als er bis zum Ende des Satz in der 0-Ebene verharrt und gleicht die Melodik dieser Tonartengegebenheit an.

Mit der Reprise und dem durchführungsartigen, Hauptmotive verarbeitenden Mollteil steht das *Andantino* einer Sonatensatzform nahe. Auch der Tonartenplan unterstützt diese Auffassung. Dagegen sprechen die nicht mehr wiederkehrende **c**-Motivik und die Transposition von **a** und **b** vor dem durchführungsartigen Mollteil gegen ein solches Schema.

10.3.3. Aufbau des *Menuetts*

Das Menuett ist ebenfalls wie die bereits in dem Divertimento und den Serenaden betrachteten gleichnamigen Sätze in Menuett mit Trio und Da capo des Menuetts aufgeteilt. Das Menuett steht in D-Dur, das Trio in der +1-Ebene, beide im 3/4-Takt. Das Taktverhältnis ent-

spricht 16 Takte zu 18 Takte, wobei beide Teilsätze durch Wiederholungszeichen nach jeweils 8 Takten noch einmal gegliedert sind.

The image displays two systems of musical notation for a Minuet. The first system consists of five staves: Cor. (Cornet), Violins I and II (VI. I and II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlne.). The music is in 3/4 time and D major. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece and is marked with a forte (*f*) dynamic. Both systems conclude with repeat signs. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks.

Der erste Teil des Menuetts

Die ersten acht Takte des Menuetts bis zum Wiederholungszeichen lassen sich wiederum in eine Sechs- und eine Zweitaktphrase gliedern. Was wie ein zweitaktiger Vorder- und gleichlanger Nachsatz anmutet, mit Halb- und Ganzschluss, bestätigt sich nicht völlig, da Michl den Nachsatz (T. 3/4 mit Auftakt) wiederholt und diesen in den nächsten beiden Takten zum Abschluss bringt. Auch der zweite Teil nach den Wiederholungszeichen entspricht nicht genau der Erwartung, da kein Anfangsmotiv abschließend wieder aufgegriffen wird. Im Vordergrund steht die Melodisierung authentisch schließender Pendel (T. 8-9, 10-11), die in den letzten vier Takten kadenzierend abgeschlossen werden.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

The image shows a musical score for the first part of a Minuet. It consists of two systems of staves. The first system includes a Cor (Cor Anglais) part and a string quartet (VI. I, VI. II, Vla., Vln.). The Cor part starts with a *p* dynamic and plays a series of chords. The string parts also start with a *p* dynamic. The second system continues the music, with the Cor part starting with a *fp* dynamic and playing a more active melodic line. The string parts continue with their respective parts, also marked with *fp* dynamics. The score is in G major and 3/4 time.

Der zweite Teil des Menuetts

Dagegen ist das Trio konventioneller strukturiert. Die ersten vier Takte sind periodisch in Vorder- und Nachsatz (mit Halb- und Ganzschluss) gegliedert. Nach diesem **a/a'**-Abschnitt folgt ein ebenfalls viertaktiger, der die erste Phrase vor dem Wiederholungszeichen abschließt und dabei in die +1-Ebene moduliert. Der zweite Teil des Trios bringt in den ersten vier Takten neue Motivik, die in der -1-Ebene einsetzt und in die 0-Ebene zurück moduliert, um dann mit dem Vorder- (**a**) und Nachsatz (**a'**) des ersten Teils und einem ausfigurierten plagal-authentischen Pendel über zwei Takte abzuschließen.

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

The image shows a musical score for the first part of a Trio. It consists of five staves: Cor (Cornet), Violins I and II (VI. I and II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlne.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Cor part starts with a whole rest for the first four measures, followed by a half note G4 and a quarter note chord of G4-A4-B4. The Violin I part starts with a half note G4, followed by a quarter note chord of G4-A4-B4, and then a series of eighth notes. The Violin II part starts with a quarter note chord of G4-A4-B4, followed by a quarter note chord of G4-A4-B4, and then a series of eighth notes. The Viola part starts with a quarter note chord of G4-A4-B4, followed by a quarter note chord of G4-A4-B4, and then a series of eighth notes. The Violoncello part starts with a quarter note chord of G4-A4-B4, followed by a quarter note chord of G4-A4-B4, and then a series of eighth notes. The score is marked with *p* (piano) and *f* (forte) dynamics.

Der erste Teil des Trio

Wie beim *Andantino* sind in diesem Satz die Streicher in der üblichen Melodie- und harmoniebezogenen Grundtonaufteilung vorrangig. Die beiden Hörner verstärken, wie bereits bei den zwei Sinfonien zuvor beobachtet, entweder die Kadenzen (z.B. Menuett T. 3, 5,14-16 bzw. Trio generell) oder haben Pedalfunktion (Menuett T. 9-12). Das Stück ist, wie schon oft beobachtet, kontrastierend dynamisch gestaltet. Während bei Menuett und Trio die Viola selbstständiger geführt ist, orientiert sie sich im *Andantino* auf Grund der generalbassartigeren Struktur eher an der Violine.

11. Michls Quartette

Das Werkverzeichnis des Michlschen Œuvres weist eine Vielzahl unterschiedlichster Quartette auf. So sind Divertimenti für acht Instrumente in CH - Bu kr mit *Quartetto à 8. Divertimento* bezeichnet (z.B. JWM BIV:5). Neben den unter diesem Begriff heute zu erwartenden Streichquartetten finden sich auch dem Konzert nahestehende Fagottquartette in der Überlieferung aus Kremsmünster oder Berlin im Sinne der gesellschaftlichen Unterhaltungsmusik. Da es sich bei den Divertimento-Quartetten um eine „Vorform“ des Quartetts handeln dürfte, sie strukturell hinsichtlich der Besetzung mit ihren acht Instrumenten keine Doppelquartette darstellen und so zu den Divertimenti zu zählen sind, soll aus den letzten beiden, tatsächlich vierstimmigen Quartetterscheinungsformen, je ein Stück exemplarisch analysiert werden.³³⁵

11.1. Joseph Willibald Michls Quartett No. 5 JWM BXIX:4.5

Wie Mozarts erste, vermutlich 1772/73 entstandene Quartett-Serie KV 157-160 ist auch dieses Quartett Michls dreisätzig. Seine zweite, vermutlich 1773 komponierte Quartett-Serie KV 168-173 konzipiert Mozart mit vier Sätzen.³³⁶ Haydns ebenfalls 1772 komponierte Quartette op. 20 sind hingegen bereits sämtlich viersätzig, ebenso wie op. 9 und 17.

Vergleicht man Mozarts erste Streichquartett-Serie und Michls Quartett No. 5, erkennt man, dass Michl sich hinsichtlich Satzfolge, Satzbezeichnungen/Tempi³³⁷, Tonarten und Satzlängen durchaus im Rahmen des auch bei Mozart Üblichen befindet, wobei Mozart im Mittelsatz nie den 2/4-Takt verwendet und im Finalsatz den 3/8-Takt vermeidet.

11.1.1. *Allegro moderato*

Die Exposition eröffnet ein zweitaktiges, von beiden Violinen und zweiter Violine/Viola in Terzen vorgetragenes, den tonikalen Akkord ausfigurierendes Motiv.

³³⁵ Für den freundlichen und hilfreichen Gedankenaustausch bei diesem Kapitel danke ich herzlich Herrn Dr. Martin C. Dippon.

³³⁶ Cf. Rehm, Wolfgang u.a.: *Die Neue Mozart-Ausgabe*, Serie VIII 20/1,1, S. X.

³³⁷ Die Satzbezeichnungen stammen bei Mozart allerdings bisweilen von der Hand Leopolds.

Allegro moderato

Die ersten Takte der Exposition, Takt 1 bis 8

Eine Viertelpause auf Zählzeit 3 im zweiten Takt unterbricht die melodische Linie, bevor die beiden Takte an der zweiten Violine „gespiegelt“ werden (die Viola wiederholt die Melodie der ersten Violine bei sich wiederholender zweiter Violine, so dass die Stimmen getauscht erscheinen). Die weiterlaufende rhythmische Figuration des Violoncello hält diese Viertaktperiode zusammen. Anstelle einer Weiterentwicklung des vorgestellten Themenkopfes bringt Michl nun ein u.a. durch die Synkope sich unterscheidendes neues Motiv in Takt 4, bei dem beide Violinen in parallelen Terzen geführt sind, das Violoncello als Trommelbass die harmonische Grundlage bildet, die durch die überwiegend akkordische Figuration in der eigenständig geführten Viola fundiert wird. Diese Satzstruktur entspricht den schon bei anderen Gattungen im Streichersatz festgestellten Charakteristika und lässt keinen durchbrochenen Satz erwarten.

Nach einem die Tonika G-Dur bestätigenden authentischen Hauptschritt zu Takt 12 leitet Michl mit Spielfiguren über, die wie bei den vorher betrachteten Werken durch die motivische Kleingliedrigkeit nur schwer in einen thematischen Kontext gestellt werden können.

Mehrfach wird die +1-Ebene bereits vorab authentisch angesteuert (Takte 15f., 17f.³³⁸, 19f., 21f.).

Der in Takt 26 beginnende Seitensatz kontrastiert zum einen durch die dynamische Reduktion ins Piano, zum anderen durch das Ende der rhythmischen Achtelfiguration des Violoncello (mit Ausnahme von Takt 28).

The image displays two systems of musical notation for measures 26 through 33. The first system covers measures 26-28, and the second system covers measures 29-33. The staves are labeled I (Violin I), VI. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature is one sharp (F#). The first system shows a complex rhythmic pattern in the strings, with dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The second system shows a continuation of the rhythmic patterns, with dynamic markings of *p* and *f*. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Der Beginn des Seitensatz Takt 26 bis 33

Das Notenbeispiel zeigt die beiden Charakteristika des Seitenthemas. Der durch Pausen durchbrochene Satz und die rhythmische Augmentation zu Viertelnoten. Es gliedert sich periodisch in zwei Viertaktphrasen, die beide in Takt 29 und 33 halbschlüssig enden und damit vorrangig plagal die +1-Ebene als neu erreichte Tonart bestätigen. Auch in dieser Phrase wird, wie das Notenbeispiel zeigt, einmal der Leitton in der Viola- und Violoncellostimme, was zu Oktavparallelen in der authentischen Auflösung führt (Takt 28 Schlag 3+ zu Schlag 1 des folgenden Taktes). Die kontrastierende dynamische Schreibweise Michls tritt in der zweiten Viertaktperiode deutlich zum Vorschein. Entgegen Michls sonstiger Präferenz, der Ausweichung in die -3-Parallele, kontrastiert Michl harmonisch in diesen Takten zu den vorheri-

³³⁸ Mit verdoppeltem Leitton und folglich Oktaven zwischen Viola und Violoncello!

gen durch die Vermollung der neu erreichten Tonika (d-Moll ab Takt 30), was einen Quintabfall in die –2-Parallele darstellt. Anstatt der Rückkehr in die +1-Ebene (oder –2-Parallele bei Beibehaltung der Vermollung) führt Michl das halbschlüssige Phrasenende nach der Generalpause auf Schlag 3 von Takt 33 trugschlüssig und im Piano mit einem B-Dur-Akkord (-3-Ebene) weiter. Bereits im nächsten Takt beginnt Michl mit der Rückleitung über gis^{v7} nach A-Dur in T. 36, womit in T. 38 wieder D-Dur, also die +1-Ebene, erreicht ist. Nach thematisch eher ungebundenen vier Takten mit Sechzehntelspielfiguren, die taktweise von der ersten in die zweite Violine und hierauf in das Violoncello wandern, wo sie stets real wiederholt werden, und deren Wiederholung nach einem eingeschobenen Takt (T. 42) mit leichter rhythmischer Figurierung in den beiden Violinen im vorletzten Takt (T. 45), schließen die ersten, durch ein Wiederholungszeichen auch im Notenbild strukturierten 50 Takte der Exposition mit einer im Pianissimo stehenden Viertaktphrase. Deren erster Takt stellt ein wörtliches Zitat des oben zwischen den beiden Viertaktphrasen eingeschobenen Taktes 42 dar.

Den Beginn der nun T. 51 folgenden, 24 Takte umfassenden Durchführung kennzeichnen ebenfalls wieder Wiederholungszeichen. Der Anfang der Durchführung weist ein neues, eigenständiges Themenmotiv auf, die Satzstruktur erinnert mit den Tonrepetitionen im Violoncello und der akkordischen Figuration in der Viola an die des Hauptsatzes.

Die ersten vier Takte (T. 51 bis 43) der Durchführung

Auch in den weiteren Takten der Durchführung findet sich keine motivisch-thematische Verarbeitung im engeren „klassischen“ Sinne. Die ersten thematischen Anklänge finden sich in Takt 58 in den in Terzen geführten Stimmen der zweiten Violine und Viola. Es erklingt hier wieder der Themenkopf des Hauptthemas der Exposition. Als Motivpartikel lassen sich in T. 59f. in der zweiten Violine und Viola das Hauptthema der Exposition erkennen, dessen Synkopen auch in T. 74 in den Violinen in Sexten anklingen. Die T. 63f. lassen in der ersten Vio-

line die T 13f. erkennen. Ein Rückbezug auf das Seitenthema lässt sich hingegen nicht feststellen.

Der harmonische Weg beginnt in der +1-Ebene D-Dur. Nach der authentisch-kadenzierenden Bestätigung in Takt 58 steuert Michl ohne eigentliche Modulation, lediglich durch die chromatische Erhöhung des zwischentonalen Grundtons „d“ bei gleichzeitiger leittöniger Umdeutung die 0-Parallele an. Dieses e-Moll ist in T. 60 erreicht. Weitere authentische Bestätigungen erfolgen in den T. 66 und 68. Beim zweiten Mal zeigen sich in der Wendung über einen verkürzten Fis-Dur-Akkord erneut Einklangsparellen zwischen Viola und Violoncello. Ab Takt 70 deutet sich harmonisch gesehen an Hand des rhythmisch figurierten Orgelpunkts *h* die Vorbereitung der Reprise an: Nach dem e-Moll-Quartsextakkorde (T. 71) bringt Michl in T. 72 einen dominantischen G-Quintsextakkord, der in T. 73 authentisch nach C-Dur aufgelöst wird. Dessen *c* auf dem letzten Achtel bereitet chromatisch erhöht zum leittönigen *cis* D-Dur in T. 74 als Dominante der Tonika G-Dur vor, mit dem in T. 75 die Reprise beginnt.

Die Motivik und Harmonik gliedert die Durchführung damit in zwei Teile: Nach acht Takten in D-Dur mit einem neuen Motiv in der ersten Geige und dessen Fortführung in Spielfiguren bewegt sich der zweite Teil ab T. 59 in e-Moll und verwendet motivische Partikel aus dem Hauptthema und der Überleitung zum Seitensatz. Bis auf die Anfangstakte verbleiben auch hier die Unterstimmen in reiner Begleitfunktion. Eine wirkliche thematische Arbeit findet nicht statt.

Die Reprise ab Takt 75 folgt erwartungsgemäß der Exposition, geht aber in der Überleitung zum Seitenthema aufgrund der in der Reprise ausbleibenden Modulation in die +1-Ebene neue Wege. Dies wirkt sich auch noch auf den Beginn des Seitenthemas (T. 93) aus. Der Wiederaufgriff der T. 42ff. ab T. 109 beschließt auch die Reprise. Vier Takte vor Satzschluss (T. 117) erscheinen nochmals die Synkopen des Hauptthemas in den beiden Violinen, allerdings ohne melodische Verwandtschaft zu diesem. Auch bei dieser Sonatensatzform ist die Wiederholung beider Großteile, der Exposition zum einen, der Durchführung und Reprise zum anderen, festzustellen.

10.1.2. *Adagio*

Das *Adagio* wird von einer Neuntaktphrase in der üblichen Satzstruktur mit melodieführender erster Violine und begleitenden übrigen Stimmen eröffnet: In T. 4 und 9 kadenziiert Michl zur Satztonika D-Dur, wobei allerdings die chromatische Erhöhung des Grundtons *dis* im Violon-

1. Teil | III. Kapitel: *Analyse*

cello mit leittöniger Umdeutung und Auflösung zu einem e-Moll-Klang in T. 2, durchaus unerwartet erklingt.

Adagio - a mezza voce

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system shows the initial measures with a key signature change and a prominent chordal figure in the first violin. The second system continues the piece with a more rhythmic accompaniment in the lower strings and a steady eighth-note pattern in the violas.

Die ersten 9 Takte des Adagio

Die Folgetakte, die durch akkordische Figurationen in der ersten Violine und auch rhythmische in den anderen Stimmen charakterisiert sind, stellen die Überleitung zum Seitensatz dar. Dieser ist in Takt 18 der +1-Ebene A-Dur erreicht. Mit einem ersten Erreichen der +1-Ebene in T. 13 wechselt bereits der Streichersatz, der nun Viertel und Achtel im Begleitsatz zeigt.

Takt 9 bis 14 im Adagio

Die ersten acht Takte des Seitensatzes führt die zweite Violine. Die erste Violine tritt nur in den letzten beiden Takten mit Auftakt als Oberoktavverdoppelung hinzu und schweigt sonst. Die Periodik besteht thematisch aus einer Viertaktphrase, die um kleine Figurationen variiert sich wiederholt. Aus der Kadenz der zweiten vier Takte heraus spinnt Michl nun unter Führung der ersten Violine den Satz weiter. Einen harmonischen Pfeiler bildet in T. 29 eine weitere A-Dur-Kadenz, bevor die sich anschließenden Takte harmonisch einen leicht durchführungsartigen Charakter erhalten. F-vermindert in T. 30 leitet zu E-Dur in T. 31. Dies wird nicht authentisch aufgelöst, sondern es folgt ein D-Dur-Dreiklang, der plagal nach A-Dur-Sextakkord geführt wird (T. 33). Dieser wird im darauf folgenden Takt vermollt und taktweise in der Verbindung mit einem H-Dur-Septakkord authentisch nach e-Moll (Quartsextakkord) aufgelöst. Diesen fasst Michl als erstes Glied einer Authentischen Doppelwendung auf, der noch im selben Takt ein dominantischer A-Dur-Quintsextakkord folgt. In der zweiten Takthälfte von T. 37 bereitet Michl über E-Dur als Doppeldominante die Dominante (T. 38) authentisch vor, die den Eintritt der Reprise in T. 39 und der 0-Ebene vorbereitet.

Die Reprise umfasst die Wiederholung der Exposition bis einschließlich des Seitensatzes (hier dann ab T. 54), der nun ebenfalls in der 0-Ebene erklingt. Allerdings entfallen die Motivtakte 9 bis 12 der Exposition, die als Motivpartikel in der Rückleitung zur Reprise (ab T. 47) für drei Takte motivisch wieder aufgegriffen werden, die in ihrer Faktur jedoch eher T. 13ff. entsprechen. An der Seitenthemareprise folgt in den T. 62ff. nach einem Trugschluss eine kleine Coda, mit welcher der Satz, der keine Wiederholungszeichen aufweist, schließt.

Damit erweist sich der zweite Satz zweifellos zweiteilig im Sinne einer AA'-Anlage. Würde man die Rück- oder Überleitungstakte zum A'-Teil mit B bezeichnen, um eine möglicherweise erwartete dreiteilige ABA^(s)-Form zu manifestieren, dürfte diesen Takten zuviel Gewicht zugemessen werden.

11.1.3. Allegro

Wie der Kopfsatz kann das abschließende *Allegro* als Sonatensatz aufgefasst werden: Exposition: T. 1 bis 52, Durchführung: T. 53 bis 73, Reprise ab Takt 74. Allerdings ist hier eine kleine Abweichung beim Seitensatz hinsichtlich des üblichen Tonartenverlaufs festzustellen. So entspricht die Reprise der Exposition unter Auslassung der T. 37-40 und mit motivischer Veränderung der T. 41ff = 113ff.

Das Hauptthema des Schlusssatzes umfasst neun Takte. Die melodietragende erste Violine figuriert hierbei zumeist den tonikalen G-Dur-Dreiklang. Nach einem abwärtsgerichteten Tonleiterlauf im Quintausschnitt in der zweiten Violine und im Violoncello in T. 9 schließt sich in T. 10ff eine Wiederholung des Hauptthemas an. Ab Takt 16 moduliert Michl in die +1-Ebene. In T. 22 findet sich ein ruhigeres, weitgehend in Achteln gehaltenes, neuntaktiges Seitenthema in A-Dur, das jedoch nie authentisch bestätigt wird. Waren diese Takte „choralartig“ mit einer sich nicht wie sonst als Hauptstimme von Begleitstimmen abhebenden ersten Violine, kehrt die Satzstruktur ab T. 30 in dieses übliche Schema zurück. Erst in T. 37 bestätigt Michl authentisch die +2-Ebene.

Zeigte die Durchführung des ersten Quartettsatzes thematische Rückgriffe nur auf den Hauptsatz, stützt sich die Durchführung dieses Teiles vorrangig auf Motivpartikel des Seitensatzes. Lediglich T. 53 und 57 erinnern an ein Motivpartikel des Hauptthemas. Zu Beginn dieses Teils weicht Michl einmal wieder in die -3-Parallele aus. Wie die Durchführung des ersten Satzes ist diese zweiteilig angelegt. Eine Generalpause in T. 60 trennt den ersten weitgehend homorhythmisch in Achteln gehaltenen Satz mit Reminiszenz an den T. 22f. Der darauf folgende Abschnitt setzt direkt mit der Thematik der T. 41ff in B-Dur ein. In den T. 70 bis 73 zitiert Michl die Überleitungstakte 37 bis 40 in der Oberquarttransposition und bereitet so die Reprise in T. 74 vor. Der gesamte Satz klingt wie die Exposition im Pianissimo aus.

11.2. Michls Fagottquartett in Es-Dur [JWM BXIX:1]

Der Einfluss des *Concerto* (in der Bedeutung: Solokonzert) und *Concertino* (in der Bedeutung: Kammermusik) bei der Entstehung des Quartetts lässt sich in der französischen Terminologie nachvollziehen.³³⁹ Hier wurden mit *Quatuor* und *Sonate en quatuor* Quartette mit oftmals konzertanter Flöte (anstelle der ersten Violine) im spätbarocken-galanten Mischstil bezeichnet, wie etwa Telemanns *Nouveaux quatuors* von 1738 oder das *Quatrième livre de*

³³⁹ Cf. Finscher, Ludwig: Artikel *Streichquartett* in: ders.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1998, (Band 8), Sp. 1924-1939.

quatuors (ca. 1752). Ähnliches liegt bei Michls Quartett JWM BXIX:2 vor, wenn auch hier die Flöte nicht die erste Violine ersetzt, sondern Michl auf eine Violastimme verzichtet.

Die Nähe zum Konzert zeigt auch Michls zweisätziges Quartett mit in solistischer Manier geführtem Fagott JWM BXIX:1. Die Besetzung sieht ein konzertierendes Fagott mit begleitenden Streichern vor, die aus zwei Violinen und „Basso“ (Notenhandschrift - „Basso Violoncello“ in der nichtkritischen Edition von Hans-Peter Vogel)³⁴⁰ bestehen. Der Notentext wirft allerdings die Frage auf, ob auch Michl nur wie Hans-Peter Vogel es suggeriert, mit einem Violoncello rechnet und nicht doch mit einem Kontrabass bzw. einer Violone. Geht man von einer Besetzung ohne Violone aus, liegt z.B. in Takt 59 das konzertierende Fagott mit seinem *f* unter dem *b* des die Streicherbassstimme alleinig darstellenden Violoncello. Dieser so akustisch entstehende Quartsextakkord wird bei Mitwirkung eines eine Oktave tiefer klingenden Kontrabasses vermieden. Ähnliche Stellen finden sich im *Rondeaux* in den Takten 28 (wenn auch nur für ein Achtel), 51, 54, 79 und 96. Bei der F-Dur-Kadenz in Takt 123f wird das *f* im Violoncello durch das *A* des Fagott unterlaufen. Nur durch die Verwendung eines Kontrabasses/einer Violone könnte ihr Charakter als schlusskräftige Kadenz erhalten bleiben. Dies legt die Besetzung einer Violone bzw. eines Kontrabasses nahe. Der musikalische Satz von Michls Fagottquartett weist Anzeichen des Konzerts auf, wenn er vorrangig in eine konzertierende Solostimme und eine Begleitschicht trennt, statt die Stimmen gleichwertig zu gestalten. Der konzertante Charakter und die ungleichwertige Satzstruktur wird zudem etwa in den Anfangstakten des *Allegro* mit ihrem orchestralen Unisono in den Streichern (ohne Fagott) oder in den Takten 51ff. offensichtlich.

Dieses Werk in Es-Dur ist zweisätzig angelegt, wobei der erste, 236 Takte umfassende Satz dreiteilig angelegt ist. Sein 162 Takte umfassendes *Allegro* wird von zwei 38 und 31 Takte umfassenden *Adagio*-Abschnitten eingerahmt, die motivisch weitgehendst identisch sind. Beide *Adagio*-Abschnitte stehen im 2/4-Takt, das *Allegro* im 4/4-Takt.

Der 209 Takte umfassende Schlusssatz ist mit *Rondeaux* bezeichnet und ebenfalls ein *Allegro*-Satz. In dieser etwas eigenen Anlage von langsam-schnell-langsam-schnell folgt das Quartett allerdings weder der Konzertform noch der gewohnten Satzfolge der späteren Streichquartette Haydns und Mozarts.³⁴¹

³⁴⁰ Accolade Musikverlag (ACC.4106)

³⁴¹ Allerdings beginnt auch Mozarts frühes Quartett in G KV 80 mit einem *Adagio* und das B-Dur-Quartett KV 159 mit einem *Andante*, auf das ein *Allegro* folgt. Für diesen Hinweis danke ich Herrn Dr. Martin C. Dippon.

11.2.1. *Adagio-Allegro-Adagio*

Adagio

The musical score shows the beginning of the Fagott quartet in E-flat major, measures 1 to 5. The score is for Fagott, Violini I and II, and Basso. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4. The Fagott part starts with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The Violini I and II parts start with a mezzo-forte (mf) dynamic and a piano (p) dynamic. The Basso part starts with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic.

Der Beginn des Fagottquartetts in Es-Dur, Takte 1 bis 5

Drei Soloepisoden des Fagotts, denen ritornellartig Tuttiabschnitte vor- bzw. nachgestellt werden (cf. die Takte 1-10, 16-18, 27 (zweite Takthälfte) -29 und 34ff.), gliedern das erste *Adagio*. In den Tuttiabschnitten ist das Fagott zumeist mit der ersten Violine in Terzen geführt oder schweigt (Takt 34 bis 38).

Das erste Orchestervorspiel umfasst zehn Takte und ist durch den abwärtsgerichteten Unisono-Oktavsprung am Anfang und einer Punktierung charakterisiert (siehe oben). Diese Einleitung dient v.a. der Konstituierung der Haupttonart Es-Dur, da die weiteren Orchesterzweischenspiele eher spielfigurenartig als thematisch auf dieses Bezug nehmen, so dass diese Passagen nicht als Ritornelle im klassischen Sinn gelten können.

Mit dem Auftakt zu Takt 11 wird die Fagottstimme, die – wie an zahlreichen anderen Stellen bereits beobachtet – durch die für Michl typischen Spielfiguren charakterisiert werden kann, über einem begleitenden Streicherfundament solistischer gestaltet. Harmonisch verlässt Michl ab dieser Passage über die Doppeldominante die 0-Ebene in die +1-Ebene. Statt der authentischen Bestätigung in Takt 26 bringt Michl jedoch einen Trugschluss und verzögert so die authentische Bestätigung in die Takte 29 und 33f. Am Ende des *Adagiot*eils erweist sich die angesteuerte +1-Ebene als dominantische Rück- bzw. Hinführung zur Exposition des Allegros (T. 39ff).

Von der bis auf den Beginn dynamisch eher zurückhaltenden Einleitung hebt sich das Forte-Hauptthema des *Allegro* ab. Auch dieser Beginn ist im Unisono gehalten und stellt, wenn auch taktumfassender, eine akkordische Figurierung in rhythmischer Diminution des tonikalen Es-Dur-Dreiklangs dar. Die Fortführung des Staccato-Themenkopfs kontrastiert zum ei-

nen dynamisch durch das Zurückgehen ins Piano, zum anderen durch die eine zeitweise schweigende zweite Violine. Über dem Fundament des Violoncello gehen erste Violine und das Fagott in Terzen.

Takt 48ff. bringen ein erstes Überleitungsmotiv, das durch Akkordfigurierungstendenzen motivische Verwandtschaft mit dem Themenkopf des *Allegro* aufweist. Damit verwoben weist das Fagott ab Takt 51 einen Stimmsoloabschnitt auf. Ab Takt 59 findet sich ein zweiter Überleitungsabschnitt, der bereits in der der Oberquintebene steht und strukturell-motivische Verwandtschaft mit dem ersten Überleitungsmotiv in den Streichern in Takt 48 aufweist. Auch hier setzt das Fagott in einem zeitlichen Abstand (hier zwei Takte danach) ein.

The image displays two systems of musical notation. The first system covers measures 48 to 50. It includes staves for Fagott (Bassoon), Violini I and II (Violins), and Basso (Cello). The Fagott part is mostly at rest, with a dynamic marking of *p* starting in measure 51. The Violini and Basso parts play chords, with a dynamic marking of *f* in measure 48 and *p* in measure 51. The second system covers measures 59 to 64. It includes staves for Fg. (Bassoon), Violini I, VI, II (Violins), and B. (Cello). The Fg. part has a solo line starting in measure 59. The Violini and B. parts play chords, with a dynamic marking of *f* in measure 59 and *p* in measure 64.

Zweiter Überleitungsabschnitt, Takt 59 bis 64

Aus diesem Überleitungsmotivkopf heraus entwickelt sich die Satzstruktur zurück zu einem konzertierenden Fagott mit Streicherbegleitung in repetierten Achteln mit wenigen Einwüfen in Form von aufsteigenden akkordischen Figurationen im Staccato.

Nach einem großkadenzierenden Abschnitt von Takt 75 bis 80 beginnt in eben diesem Takt der Seitensatz. Mit ihm ändert sich die Begleitfigur in den Streichern von rhythmischer Figuration der zu Grunde liegenden Akkorde im in der Regel ganztaktigen harmonischen Rhythmus hin zu einer Durchgangsnotenfiguration wieder in Achtelnoten, nun im Staccato.

Beginn des Seitensatzes, Takt 80 bis 88

Die Fagottphrase gliedert sich in zwei Mal vier Takte, von denen die ersten beiden periodisch in Vorder- und Nachsatz, die zweiten eine Art Abgesang aus dem sequenzierten Themenkopf der zwei Staccatovierteil, der punktierten Viertel mit Triller und auskomponiertem Sechzehntelnachschlag verstanden werden können. Nach einer weiteren Fagottsolophrase schließt die in Wiederholungszeichen geschriebene Exposition mit einer Reminiszenz ab Takt 98 an die Achtelmotivik des zweiten Überleitungsmotivs (T. 59ff.).

Die nun folgende, mit 33 Takten sehr knappe Durchführung wird mit Ausnahme weniger Takte (T. 124-127) durch das konzertierende Fagott geprägt, das von den Streichern bisweilen im Unisono begleitet wird. Ein thematischer oder motivischer Bezug in der Fagottstimme ist kaum festzustellen. Harmonisch zeigt dieser Abschnitt statt der sonst von ihm präferierten Ausweichung in die -3 -Ebene einen Quintanstieg in die $+3$ -Ebene (Takt 118). Dieses C-Dur bereitet authentisch die Doppeldominante vor, die zur Reprise zurückleitet. Ansonsten beginnt die Durchführung wie zu erwarten, in der $+1$ -Ebene, in deren Kontext sich auch eine Abweichung nach g-Moll (Takt 115f.) findet.

Mit Takt 140 setzt schließlich die Reprise mit dem Unisono-Motiv im Forte ein. Die Überleitungsmotivik (Takt 160ff.) wählt Michl neu. Ebenso zeigen die Takte 179f., in denen man

gemäß der Exposition die Wiederkehr des Seitensatzes erwartet, eine neue Motivik. Nach einer ausgedehnten konzerthaften Solopassage des Fagotts schließen die Streicher mit den Violinen im Unisono unter Rückgriff auf die Motivik von Takt 149 das *Allegro*, das unmittelbar wieder in das *Adagio* übergeht. Der Anfang stellt ein Zitat des ersten *Adagio* dar. Auch sonst finden sich kaum neue Motive oder Themen, sondern Reminiszenzen, die so die inhaltliche Klammer zum Beginn des Satzes darstellen und diesen im Pianissimo enden lassen.

11.2.2. *Rondeaux. Allegro non troppo*

Das in Es-Dur und im 6/8-Takt stehende *Rondeaux* wird vom Fagott mit einem achttaktigen, sich periodisch in Vorder- und Nachsatz gliedernden, dynamisch mit piano und mezzoforte zurückgenommenen Rondotheema eröffnet, an das sich eine weitere Achttaktphrase im Forte anschließt. Bei dieser schweigt das Fagott und die erste Violine übernimmt die Melodieführung, die sich motivisch aus der melodischen Figurierung des Fagott-Themenkopfs fortspinn.

Rondeaux
Allegro non troppo

Fagott

Violini I

Violini II

Basso

Fg.

I VI.

II

B.

Die ersten acht Takte des *Rondeaux* mit dem Refrainthemenkopf

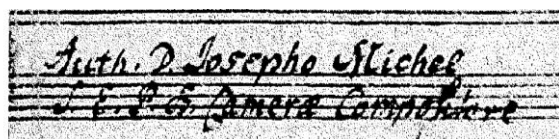
Wie in Michls G-Dur-Streichquartett finden sich bereits innerhalb des Rondotheemas Wiederholungen, konkret entsprechen die Takte 5 bis 7 exakt den Takten 1 bis 3.

Die Couplets dienen vor allem dem Fagott zu konzertanter Entfaltung, wie auch zum Ansteuern neuer harmonischer Zielpunkte. Sie sind motivisch überwiegend frei und eigenständig gehalten. Nur gelegentlich klingt das Rondotheema (z.B. Takt 48 im Fagott bzw. die Viertontraktphrase ab Takt 42, Takt 95 im Fagott). Alle drei Couplets sind durch eine Achtel-Generalpause von den Refrains abgetrennt.

Das erste umfasst die Takte 17 bis 59. Das harmonische Zentrum dieses Abschnitts ist die +1-Ebene, das zweite Couplet setzt in T. 76 ein und vollzieht sich harmonisch hauptsächlich in der 0-Parallele c-Moll und das letzte, in der 0-Ebene sich bewegende beginnt ab Takt 137. Bei diesem fallen die motivischen Bezüge zu den beiden vorangehenden Couplets auf. So wird in Takt 152 allerdings in der +1-Ebene endend die Unisono-Stelle des ersten Couplets zitiert. Die Takte 165ff. verwenden in den Streichern wie im Fagott die Motivik der Takte 42ff. Auch die Achtelfiguration in Terzen mit dem Bass der Takte 175ff. ist bereits im zweiten Couplet erklungen.

Eine sechstaktige Coda nach der letzten Refrainwiederholung mit schweigendem Fagott beendet diesen Satz und dieses Werk.

Das Fagottquartett in Es zeigt einen typischen, bereits mehrfach beschriebenen Kompositionsstil Michls, in dem statt thematischer oder motivischer Verarbeitung wieder einzelne Motivpartikel, Takte oder Satzfacturen wie parallele Terzen zwischen Fagott und Bass versatzstückartig wiederholt und zusammengesetzt werden. Im Quartettsatz Michls stechen als tonsetzerische Ungeschicklichkeiten Oktavparallelen im vierstimmigen Satz besonders hervor. Michls Sonatensätze zeigen stets den Charakter und die Idee derselben, wenn sie auch, wie bei den Sinfonien und Quartetten nicht standardisiert erscheinen, sondern stets Varianten zu der uns heute als klassisch definierten Form aufweisen.



*Komponistennennung auf dem Titelblatt des Planctus Marianus³⁴²
(WEY 334/ JWM AXXI:4) von 1799*

³⁴² Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von H.H. Pfarrer Emmeram Oberberger bzw. P. Dieter Lieblein OT.

IV. KAPITEL: ZUSAMMENFASSUNG UND WÜRDIGUNG

In nuce inclusam Iliadem Homeri carmen in membrana scriptum tradit Cicero.
(Plinius d. Ältere: *Historia naturalis*)¹

Plinius der Ältere überliefert in seiner *Historia naturalis*, Cicero habe von einer Handschrift der *Ilias* berichtet, die in einer Nussschale Platz gefunden habe (Buch VII, c. XXI, 85). Kaum weniger wundersam als Homers Opus in einer Nussschale ist freilich das Unterfangen, das umfangreiche musikalische Schaffen von Joseph Willibald Michl und dessen 71-jähriges Leben auf dem hier vorgegebenen Raum und in der möglichen Bearbeitungszeit zu erfassen. Zum Abschluss werden die Erkenntnisse über Joseph Willibald Michl und sein musikalisches Wirken aber sozusagen auch in einer Nussschale bzw. sprichwörtlich „in nuce“, also auf den Punkt gebracht, präsentiert.

Als Charakteristika seiner Kompositionen und Kompositionstechniken konnten im einzelnen eruiert werden:

1. Harmonik

Der harmonische Rhythmus ist bei Michl - wie stilgeschichtlich zu erwarten - langsamer als im Barock angelegt und tritt zugunsten der Melodik etwas in den Hintergrund. Die harmonischen Prozesse bestehen vorrangig aus Pendeln, bei denen allerdings nach barocker Manier die authentischen im Vergleich zu den Unterquintpendeln überwiegen, sowie aus Quintfallsequenzen. Die Grundtonfortschreitungen sind vorrangig authentisch. Neue Zwischentoniken werden entweder durch zielgerichtete authentische Modulationen erreicht oder auch bei entfernteren ohne Modulationen an die alte angehängt. In diesem Kontext fällt Michls Vorliebe für die plötzliche Ausweichung in die -3-Ebene (bzw. -3-Parallele) auf, die sich meistens in der Vermollung der Tonika zeigt und durch die ein dreiquintiger Abfall in den harmonischen Ebenen erreicht wird. Modulationen vollziehen sich zeitüblich entweder über einen gemeinsamen Ton oder Dominantisierungen.

Die Harmonien bzw. kadenzierenden Schritte gliedern die Sätze ebenso in Formabschnitte wie die unterschiedliche Instrumentierung.

¹König, Roderich (Hg.): *C. Plinius Secundus d.Ä. Naturkunde, Lateinisch-deutsch, Buch VII, Anthropologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt/Heimeran Verlag, München 1975, S. 66 bzw. 67.

Der häufigste Kadenztyp bei Michl ist die typisch klassische (I-) IV-V₄⁶-₃⁵-I-Kadenz. Die eher für den Barock typische I-II₅⁶-V⁸⁻⁷-I-Wendung findet sich nur vereinzelt in den ebenfalls seltenen Fugen.

2. Motivisch-thematische Arbeit und Phrasenperiodik

Michls motivisch-thematische Arbeit ist geprägt von der Variation bzw. Neukombination mit der Variation usw. eines vorgestellten Motivsegments. Somit findet in seinen nicht nur in der Instrumentalmusik überwiegend ungeradzahligen Perioden keine tatsächliche thematische oder motivische Verarbeitung statt, sondern vielmehr werden immer wieder einzelne Motive, Takte oder Fakturen versatzstückartig wiederholt, variiert und neu zusammengesetzt.

Diese Ungeradtaktzähligkeit ist in der Regel durch ein Ineinanderschieben von Phrasen bedingt, das den Einfluss von Camerloher zeigt. Dieser findet sich auch in der harmonischen Gleichgewichtslosigkeit einzelner Satzteile und der bei Camerloher zur Manier gewordenen Wiederholung jedes musikalischen Gedankens. Diese Prinzipien der Michel'schen Motivik und Phrasenperiodik sind zudem einerseits im „barocken Fortspinnungstyp“ verhaftet, spiegeln andererseits die Rokoko-Baukunst seiner Zeit wider. Ein großformaler Plan ist in diesen Fällen seltener festzustellen. Dafür zeigt sich in diesen Kompositionen die Wiederkehr verschiedener motivischer Kleinbausteine, die damit einzelne Abschnitte, Phrasen oder Sätze untereinander verbinden.

Demgegenüber stehen auch Phrasen mit einem klassisch-periodischen Aufbau, wie in Michls Vorder- und Nachsatz-Themenköpfen oder zahlreichen Menuetten oder Rondo(-Themen).

Die Volksliedhaftigkeit vieler Michlscher Themen weist schon stark auf die kommende Hochklassik hin.

3. Dynamik

Michls Werke zeigen eine für die damalige Zeit übliche, teils empfindsam differenzierte und kontrastierende Dynamik auf.

4. Großform

Auch wenn Michl in der Gewinnung des gesamten Materials durch Variationen und verschiedene Neukombinationen von Motiven einen vertrauten Umgang mit thematischer Verarbei-

tung zeigt, ist seine Musik nicht nur hinsichtlich dessen, was heute als klassische Periodenbildung, sondern auch als thematische Großform verstanden wird, eine nicht immer ganz mustergültige.

Seine kirchenmusikalischen Werke jenseits des Messordinariums, denen liturgische Texte zugrunde liegen, zeigen das Wissen um den Aufbau und die ursprüngliche textliche und musikalische Gliederung der musikalischen Großform.

Von den in der Analyse detailliert betrachteten sollen die beiden „klassischen“, die **Sonaten-satzform** und das **Menuett** hier eigens aufgeführt werden. Letzteres erscheint stets in der Abfolge Menuett-Trio-Menuett da capo und zumeist im klassischen Motivaufbau.² In der Regel beginnt das Menuett mit einer Achttaktphrase, die sich in Vorder- und Nachsatz gliedert. Oftmals lässt sich dies auch im ersten Abschnitt des Trios feststellen.

Verwendet Joseph Willibald eine **Sonaten-satzform**, so zeigt diese meist durch die Wiederholung nicht nur der Exposition, sondern auch der Durchführung mit Reprise formal die Nähe zum zweigliedrigen Funktionsablauf der Sonaten Domenico Scarlattis³ bzw. Michls Lehres Camerloher, ist aber durch den Durchführungsteil im Vergleich zu diesem inhaltlich-motivisch bereits klassischer. Dennoch ist ein Dualismus im klassischen Sinn trotz zweier Themen nur eingeschränkt festzustellen. Michl scheint mit dieser Form auch noch experimentiert zu haben, wie der 2. oder 4. Satz der Sinfonie [JWM BXXIII:5] oder zahlreiche Serenadensätze zeigen. Im 6. Satz der Serenade JWM BXXII:7 (*Allegro*) lässt sich dagegen bereits ein mustergültiger Sonatensatz feststellen.

5. Gattungen

Auch wenn Michl alle damals gängigen Gattungen verwendete, erweist sich insbesondere seine Kirchen-, Kammer- (mit Ausnahme der Streichquartette) und Serenadenmusik als sehr gelungen. Demgegenüber stehen die dramatischen Werke (Oratorium und Oper) mit Ausnahme der Opera buffa etwas nach. So wären hier die Musiken Michls zu den Schuldramen und Fastenmeditationen zum einen hinsichtlich ihrer Kompositionstechnik, zum anderen ihres dramatischen oder deklamatorischen Gehalts von großem Interesse.

Die wichtigsten Charakteristika einzelner Gattungen sind:

² Cf. Michels, Ulrich: *dtv-Atlas: Musik, Band 1, Systematischer Teil, Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*, Bärenreiter Verlag und Deutscher Taschenbuch Verlag, Kassel und München¹⁷1997, S. 146.

³ Cf. Niedermayer, Georg: *Joseph Willibald Michl – Untersuchung zu seinem Leben und zu seinen Serenaden*, Zulassungsarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Realschulen in Bayern nach LPO I, (mschr.), Eichstätt 1983, S. 73 und Müller-Blattau, Joseph: Artikel *Form* in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1955, (Band 4), Sp. 548.

Die Form der **solistischen Vokalwerke (Arien und Duette)** reicht von barockartigen Da capo-Arien (z.B. in der Opera seria) über modifizierte Dal-segno ABA'-Arien (in der Kantate) bis hin zu Arien, deren Dreiteiligkeit sich zu einer Großform mit wiederkehrendem Hauptthema, Seitenthema und Schlussgruppe als Exposition, einem auf jedem Fall hinsichtlich der harmonischen Wendungen benennbaren Durchführungsteil und einer Reprise und Schlusscoda mit virtuoser Kadenz entwickelt (z.B. „O Sapiaientia“ [JWM AI:7]).

Vor allem die **Kirchenmusik** zeigt Michls musikalische Entwicklung von noch sehr am monodisch-konzertanten Stil orientierten kirchenmusikalischen Frühwerken, die während seiner Zeit im Seminar in München entstanden, über Werke in der Tradition der neapolitanischen Schule mit opernhaften Zügen und den darauf folgenden Kompositionen im Stil der Vorklassik bis hin zu seinen von klassischer Reife geprägten Spätwerken der Weyarner Zeit.

Die betrachteten solemn Messen Michls stellen im Unterschied selbiger von Camerloher keine Kantatenmessen mit Unterteilungen in Chöre, Arien und Duette mehr dar, was bereits eine Abkehr von der durch die neapolitanische Schule beeinflussten Kirchenmusik andeutet. Die Einzelsätze großtextlicher Ordinariumsteile (v.a. *Gloria* und *Credo*) sind auf wenige Abschnitte, keine Einzelsätze, reduziert. Die solistischen Passagen sind, mit Ausnahme des *Benedictus*, in die zumeist homophon-syllabischen Chorpässagen eingewoben. Dabei sind Vokal- und Orchestersatz dort in ihrer satztechnischen Bedeutung gleich gewichtet.

Durch den Aufenthalt am kurfürstlichen Hof in München und den Kontakt mit dem dortigen Kapellmeister der Hofmusik, Andrea Bernasconi, lernte Michl bald den neapolitanischen Stil kennen, der sich am deutlichsten in dem „Gemeinschaftswerk“ der beiden zeigt, der **Opera seria**. Auch wenn das Urteil von Zehelein hinsichtlich der Opera buffa zu relativieren ist und Michl damit zeigt, dass er zwischen den beiden Gattungen auch formal und kompositionstechnisch unterscheiden kann, steht er bei diesen Werken, ebenso wie bei der Kantate und dem Oratorium, noch ganz in der Tradition der neapolitanischen Opernschule, während sein Oberpfälzer Landmann Gluck bereits erste Werke resultierend aus der Beschäftigung mit einer Reformierung der Oper auf die Bühne gebracht hat. Interessant erscheinen bei diesen Werken die „Accompagnatorezitative“, die durch den Wechsel von unbegleiteter und nur durch das Continuo gestützter Gesangspartie und ritornellhaften Orchestereinwürfen gekennzeichnet sind. Dies entspricht weniger der heutigen Bedeutung von Accompagnatorezitativen als einen vom Orchester begleiteten und getragenen (stilisierten) Sprechgesang. Daher scheint für diese Abschnitte die von Michl gewählte Bezeichnung als „*Recitativi con stromenti*“ glücklicher.

Michls **Solokonzerte** stehen in einer Entwicklungsstufe von barocken Ritornellsatz zum klassischen modifizierten Sonatenhauptsatz, wobei die Aspekte und Eigenschaften des letzten hier bereits überwiegen. Die mit Rondo bezeichneten Sätze dieser Werkgattung zeigen klassisch-periodischen Themenbau.

Wie bei der Sonatensatzform experimentiert Michl bei den **Sinfonien** bisweilen auch mit der Satzanzahl. So finden sich Werke dieser Gattung mit vier Sätzen, wie dies auch bei Michls Lehrer Camerloher der Fall ist, aber auch welche mit mehr Sätzen. Diese sind dann oft kleiner besetzt und stehen den **Serenadenkompositionen** sehr nahe. Vor allem in diesen zeigt Michl eine Mannigfaltigkeit der angewandten Formen. Hier und in den Konzerten finden sich neben barocken Einflüssen, die vornehmlich von der Suite und dem Concerto grosso herrühren, reife klassische Züge in der Satztechnik bzw. in der Behandlung der einzelnen Instrumentalstimmen. Die Serenaden tragen die Charakteristika der Serenaden aus der Münchner Gegend, die sich, wie gezeigt, von zeitgleich entstandenen Werken aus den Salzburger oder Regensburger Sammlungen unterscheiden. So beginnt die Satzfolge sowohl bei Serenaden für kleine Ensembles als auch bei denen für Orchester im Allgemeinen mit einem Marsch. Im Anschluss folgt eine Reihe unterschiedlicher binärer/sonatenartiger Sätze, die sich mit Menuetten und Trios abwechseln. Ungefähr die Hälfte dieser Serenaden endet zudem mit einem (Rondo-)Finale, an das ein *Da capo* der letzten 0-Ebenen-Phrase des Marsches vom Anfang angehängt ist. Michls Serenaden fordern in großem Umfang Soloinstrumente, wobei Fagott und Violoncello dabei ein besonderer Rang zukommt. Bei diesen Soli zeigen sich reife klassische Züge, da sie vielfach als gleichberechtigter Partner des Orchesters spielen.

Eine Abgrenzung von Michls **Divertimenti** zu seinen Serenaden fällt satzimmanent und strukturell schwer. Unterschiede zeigen sich jedoch in der konzertanteren und solistischeren Faktur sowie einer fehlenden langsamen Einleitung bzw. einem umrahmenden Marsch-Satz. Unter seiner Instrumentalmusik sind besonders diese Kammermusikwerke klar gegliedert, haben einfallsreiche und ausdrucksstarke Melodien und weisen zuweilen raffinierte Harmonisierungen sowie eine detaillierte Dynamik auf.

Bei den **Quartetten** Michls muss differenziert werden. Wie die Übersicht über Mozarts erste Streichquartett-Serie und Michls Quartett No. 5 gezeigt hat, bewegt sich Michl, was die Satzfolge, Satzbezeichnungen/Tempi, Tonarten und Satzlängen angeht, durchaus im Rahmen des auch bei Mozart Üblichen.

Im ersten Satz seines Streichquartetts Nr. 5 [JWM BXIX:4.5] ist bei der Sonatensatzform die Wiederholung beider Großteile, der Exposition zum einen, der Durchführung und Reprise

zum anderen, festzustellen. Der zweite Satz ist ebenfalls zweiteilig und kann im Sinne einer AA'-Anlage verstanden werden, es sei denn, man möchte die neun Takte Rück- oder Überleitung zur „Reprise“ bzw. zum A'-Teil als eigenen Formteil verstehen. Dann würde dies einer ABA'-Anlage entsprechen. Allerdings dürfte dabei dem Überleitungsteil doch zu viel Gewicht beigemessen werden. Wie der Kopfsatz kann das abschließende Allegro als Sonatensatz angesehen werden, jedoch mit leichten Abweichungen hinsichtlich des Seitensatzes. Auch hier werden, wie im ersten Satz des Quartetts, beide Großabschnitte wiederholt. Erscheint die Großform der einzelnen Sätze durchaus klassisch, finden sich im Instrumentalsatz nennenswerte satztechnische Ungeschicktheiten wie Einklangsparellen zwischen Viola und Violoncello.

Diese sind bei den Fagottquartetten aufgrund der Satzstruktur mit konzertierendem Soloinstrument und begleitendem dreistimmigen Streichersatz nicht in diesem Ausmaß zu beobachten, so dass hier offensichtlich eine andere Kompositionsweise nach dem Prinzip eines „konzertanten Quartett“ vorliegt: Wie im „Quatuor brilliant“ tritt ein Soloinstrument – hier das Fagott – strukturell an die Stelle der ersten Violine.

6. Instrumentalsatz

Der vierstimmige Streichersatz ist, wie der Vokalsatz, noch sehr generalbassorientiert und zeigt kaum motivische Arbeit im durchbrochenen Satz. Die Melodieführung liegt bei der ersten Violine. Die Viola wird, wenn auch überwiegend mit harmoniefüllenden Tonrepetitionen, selbstständig von der Violone geführt. Hier führt Michl die kompositorischen Ideen seines Lehrers Camerloher logisch weiter, wenn er z.B. die eigenständige melodische Führung der Viola im Streichersatz bis hin zu ihrer Verwendung in der Bassettchen-Instrumentierung vorantreibt.

In der Vokalsatzbegleitung figuriert die erste Violine zumeist den Sopran rhythmisch oder melodisch bzw. akkordisch oder übernimmt in den Chorpausen die melodische Führung. An dieser orientiert sich die zweite Violine meist in Parallelführung in Terzen oder Sexten. Bisweilen ist sie in akkordischen Figurationsspielfiguren geführt. Mitunter trägt sie mit Tonrepetitionen zur harmonischen Grundlage bei, über der sich die erste Violine quasi solistisch erhebt. Etwas seltener sind auch Unisonoführungen zu beobachten. Oft wechseln diese Prinzipien auf kürzestem Raum, so dass dadurch mit diesen doch recht einfachen Mitteln eine große Variation erreicht wird.

Damit wird der Instrumentalsatz bei Michl sowohl in der Vokalsatzbegleitung, als auch generell hauptsächlich von den Streichern getragen.

Bei den Bläsern greift er auf das gängige Instrumentarium seiner Zeit zurück und verwendet bereits um⁴ 1770 das „Modeinstrument“, die Klarinette. Mit Ausnahme solistischer Abschnitte oder in den Solokonzerten und der (solistischen) Kammermusik sind die Bläser vorrangig sowohl klangadditiv als auch formbildend eingesetzt. Dies beinhaltet das Hinzutreten bzw. Wegfallen der Bläser zu Beginn oder am Ende einer Phrase oder eine unterschiedliche Blechbläserinstrumentierung bei Soli- und Tutti passages, indem Michl in der Kirchenmusik die Hörner mit den Solistenabschnitten kombiniert, die Clarinen mit den Tuttiabschnitten. Die Hörner treten zumeist in der damals üblichen Pedalfunktion auf, ebenso die Clarinen, wenn auch rhythmisch figuriert. Die Holzbläser finden darüber hinaus gelegentlich Beteiligung an der motivisch-thematischen Arbeit, sind sogar manchmal selbst Thementräger.

In der Vokalsatzbegleitung orientieren sich die Holzbläser oftmals entweder an der zeitgleich erklingenden Stimme der Violinen, wenn sie (nach oben oktaviert oder auch im „Stimm-tausch“, also z.B. erste Oboe mit zweiter Violine und zweite Oboe mit erster Violine) *colla parte* geführt werden, oder an den Harmonien des Chorsatzes, die in jeweils einer Stimme in langen, unfigurierten Tönen als eigenständige Stimm-melodie erklingen.

Weiters nutzt er die Neuerungen an Instrumenten seiner Zeit und am Instrumentenbau. Vor allem den Solisten verlangt er stets hohes virtuoseres Können ab und setzt Soloinstrumente und Orchester gleichberechtigt.

7. Vokalsatz

Die syllabische Homophonie in den Tuttichorsätzen ist ein explizites Charakteristikum des (vierstimmigen) Michl'schen Vokalsatzes. Dabei ist dieser stets generalbassorientiert, der Sopran dient überwiegend als Melodie-, Alt und Tenor als Füllstimmen. Bei kleinen figurativen Momenten gehen zumeist zwei Stimmen in Terz- oder Sextparallelen, womit die Figuration verdoppelt wird.

Die Solistenpassagen reichen von einem mittleren Schwierigkeitsgrad in den Weyarner Messkompositionen bis hin zu einem anspruchsvollen in den kirchlichen und weltlichen Solowerken. Da anzunehmen ist, dass viele dieser, wie die O-Antiphon „O Sapientia“, auch im Kontext des im ersten Kapitels beschriebenen Ausbildungskonzepts von Sängerknaben in Weyarn

⁴ A - ST AS K III 12 {RISM A/II: 650.004.975} bzw. JWM BXXII:6.

entstanden sind, sind sie mit ihrem großen Stimmumfang von f¹ bis h² und den technisch sehr anspruchsvollen Koloraturen gleichzeitig ein Beleg für das hohe Musizierniveau im Augustiner-Chorherrenstift.

8. Polyphonie

Michl setzt die Polyphonie sehr zurückhaltend ein und beschränkt diese auf die Kirchenmusik, wobei selbst sein Oratorium keine solche polyphone Satzstruktur enthält und die beiden Requiemkompositionen nicht einmal an den zu erwartenden Textstellen (z.B. „*Quam olim Abrahae*“) diese aufweisen. Alle analysierten Fugenabschnitte in den Ordinarius- und Psalmkompositionen weisen als Fugentechnik eine permutationsfugenartige Faktur auf, also eine Fuge mit beibehaltenem Kontrapunkt ohne Zwischenspiele. Nach einigen Themendurchführungen, deren Einsätze in den jeweiligen Stimmen zumeist durch Pausen vorbereitet werden und die den Satz transparenter machen, werden die Stimmen homophon zusammengeführt, um entweder sich in einem neuen Fugenabschnitt aufzuspalten oder in einer Engführung zu gipfeln. Die Streicher gehen hier in der Regel *colla parte* mit den Gesangsstimmen; ebenso die hohen Holzbläser, die jedoch meist erst im Verlauf der Fuge einsetzen und dadurch nicht von Beginn an eine Stimme (für gewöhnlich Sopran und Alt) verdoppeln.

9. Zu einer formalen Besonderheit bei den Messkompositionen

Auffallend bei einigen Messvertonungen Michls ist die Kombination von *Sanctus* und *Benedictus* zu einem Ordinariumssatz unter gleichzeitigem Wegfall des ersten *Osanna* nach dem *Sanctus*. Ohne Zäsur folgt in meist ein und demselben Stück das *Benedictus*. Dieses wird durch das *Osanna* abgeschlossen.

Dies ist neben musikalischen auch unter liturgischen Gesichtspunkten interessant, wurde doch in der Regel in der vorkonziliaren Liturgie das *Sanctus* mit dem *Osanna* als Abschluss bis zur Wandlung musiziert, die mit einer Elevationstoccata oder Fanfare musikalisch hervorgehoben wurde. Daraufhin musizierte man in der Regel bis zum Ende des Kanons (also bis zum Beginn des „Pater noster“) das *Benedictus* mit dem *Osanna*.

Aufgrund der harmonisch und metrisch ineinander übergehenden Satztechnik zwischen *Sanctus* und *Benedictus* ist ein zweimaliges Musizieren des nur nach dem *Benedictus* notierten *Osanna* an dieser Stelle und zwischen *Sanctus* und *Benedictus* nicht möglich, so dass es sich hierbei auch um keine „Schreiberleichterung“ handeln kann.

Da dieser Ablauf auch in einigen Messkompositionen anderer im oder für das Augustiner-Chorherrenstift Weyarn tätiger Komponisten wie Laurentius Justinian Ott oder Antonio Rosetti vorzufinden ist, dürfte es sich hierbei um kein Spezifikum des Komponisten Michl handeln, sondern war vielleicht durch das liturgische Zeremoniell der Augustiner-Chorherren zu der damaligen Zeit oder auch nur speziell in Weyarn bedingt. Im 18. Jahrhundert zeigt sich in den Messkompositionen das Prinzip der Textraffung bei bestehendem Verbot der Textstreichung, was zur Ungültigkeit des Zeremoniells führte. So kommt es zur Polytextur, also dem zeitgleichen Ablaufen verschiedener Texte im Chorsatz. Da das *Osanna* im Ordinarium zweimal vorkommt und so eine einmalige Streichung nicht zu einer Textungültigkeit führen würde, könnte dies vielleicht eine Ausprägung der üblichen Textraffung sein.

Insofern wäre möglicherweise das *Benedictus* bereits zur Wandlung erklungen und würde so die Elevationsmusik darstellen. Aus einer Akklamation wäre damit eine Anbetungsmusik geworden, was vom spirituellen, liturgischen Ursprung nicht weit entfernt ist. So finden sich auch in den Messvertonungen der französischen Romantik z.B. bei Charles F. Gounod statt eines *Benedictus* an dieser Stelle ein „*Panis angelicus*“, also eine direkte Anbetungsmusik.

Der Grund für diese Auffälligkeit konnte in dieser Arbeit nicht geklärt werden. Da auch in den beiden wohl erst 1815 entstandenen Requiemkompositionen von Michl das Sanctus kein *Osanna* aufweist, sondern mit dem *Benedictus* zusammen komponiert ist, dagegen aber Michls Primizmesse für den Chorherren Laurentius J. Ott von 1771 zwei Osannastellen, wie man es erwarten würde, enthält, wäre dies ein interessanter Untersuchungsgegenstand für weitere Forschungen.

10. Zum Verlust der Aufführungstradition Michlscher Kompositionen

Die profanen und kirchlichen Werke Joseph Willibald Michls wurden von den Zeitgenossen gerühmt und waren über die höfischen und klösterlichen Vernetzungen an diesen Musikinstitutionen im gesamten süddeutschen Raum bis in die Schweiz verbreitet.

Der Verlust der Aufführungstradition des Oberpfälzer Komponisten, der als „musikalischer Dienstleister“ seiner jeweiligen Arbeitgeber zu sehen ist, ist sicherlich in den unterschiedlichen Repertoirebrüchen begründet, die zum einen am Münchner Hof mit dem Tod Max III. Joseph und der Übersiedlung großer Teile der Mannheimer Hofkapelle nach München, zum anderen mit der Auflösung des Augustiner-Chorherrenstifts in Weyarn durch die Säkularisation bzw. mit dieser einhergingen.

Michls Werke sind auch nicht durch den zunehmend erstarkenden Notendruck in das als Musikinstitution an Bedeutung gewinnende Bürgertum gelangt. Dafür sind sowohl zu wenige Werke von ihm im Druck erschienen. Zudem erzielte sein Verlagsprivileg für handgeschriebene Noten, das er darüber hinaus anscheinend vorrangig für seine geistlichen Werke nutzte, durch dessen späte Erwirkung und organisatorische Struktur offensichtlich eine zu geringe Streuung.

11. Conclusio

Die Beschäftigung mit Leben, Familie und Werk des Oberpfälzer Komponisten Joseph Willibald Michl hat sehr interessante Musikerpersönlichkeiten zum Vorschein gebracht, die allesamt nicht nur in der Musikpflege ihrer Zeit und ihres Ortes eingewoben waren, sondern diese auch mitprägten.

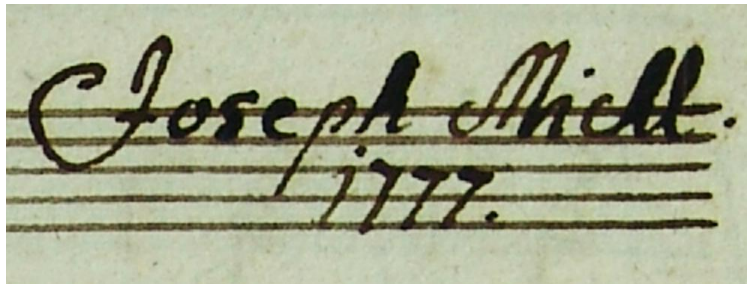
Joseph Willibald Michl erweist sich als ein sehr produktiver und vielseitiger Komponist. Seine Werke umfassen alle damals üblichen Gattungen und waren teils auch, wie u.a. bei der Analyse der Konzerte gezeigt wurde, neuartig. Die Musik des Oberpfälzers, der zu den wenigen Komponisten deutscher Herkunft gehört, die am Hof Max III. Joseph bzw. vor 1778 neben den führenden Italienern Fuß fassen konnten, erhebt sich nicht selten über den Durchschnitt des zeitgenössischen Musikschaffens.

Die ganze Kompositionsweise Michls ist im Laufe seiner Musikerlaufbahn gereift und drückt zunehmend Ernst und Innerlichkeit sowie Kunstfertigkeit aus. Zudem strebt er eine einheitlichere Form und lockere Instrumentierung an. So werden die Bläser immer selbstständiger behandelt und die Generalbass-Continuoverwendung reduziert sich auf die Kirchenmusik. Die Melodieführung wird leichter, gesanglicher und textbezogener. Trotzdem weisen auch seine früheren Stücke bestimmte Qualitäten auf, wenn sie auch etwas andere Stileigenheiten tragen.

So wäre eine weitere Beschäftigung mit der Person und der Musik Michls lohnenswert, nicht nur hinsichtlich dem Nachvollzug der Werküberlieferungen anhand der Wasserzeichen oder auch genereller Untersuchungen zu den Jesuitischen Schuldramen und Fastenmeditationen sowie ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Oper in München.

Einige biographische und Überlieferungslücken konnten gefüllt werden, andere, v.a. bei den anderen Familienmitgliedern, haben sich dafür aufgetan, denen nachzugehen ebenfalls sicherlich lohnenswert wäre.

Diese, sowie eine weitere Beschäftigung mit Michls Familie, Leben und vielseitigem Werk zielt nicht darauf ab, eine in Vergessenheit geratene Person zu rehabilitieren, sondern will ihn, dessen Musikerpersönlichkeit zeitgenössisch wohl am treffendsten von Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* beschrieben wurde, als weiteres Mosaikteilchen in die bunte Musikgeschichte Bayerns einfügen und diese damit um einen sehr farbigen Aspekt erweitern.



*Autographer Namenszug von Joseph Willibald Michl (1777)
aus: JWM BXXII:7 (D – Rtt J. Michl 7)⁵*

⁵ Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Peter Styra M.A., Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv - Hofbibliothek - Museum, Regensburg.

**STUDIEN ZU GENEALOGIE, BIOGRAPHIE UND WERK
VON JOSEPH WILLIBALD MICHL (1745-1816)**

TEIL 2: WERKVERZEICHNIS UND QUELLENANHANG

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät I
der
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Vorgelegt von
MARIUS SCHWEMMER
aus **Neumarkt i.d. OPf**

Passau

2010

Erstgutachter: Professor Dr. Ulrich Konrad

Zweitgutachter: Professor Dr. Bernhard Janz

Tag des Kolloquiums: 8. Februar 2010

II. KAPITEL: SYSTEMATISCH-THEMATISCHES WERKVERZEICHNIS

Das Werkverzeichnis ist beidem verpflichtet: es registriert, wenn immer möglich, alle Quellen, und es ordnet sie nach den Maßgaben einer historiographischen Methode. Mit dieser doppelten Verpflichtung ist auch der hermeneutische Zirkel beschrieben, in dem sich das Werkverzeichnis als Produkt der Wissenschaft bewegt. Es existiert aus den Voraussetzungen heraus, die es eigentlich erst selbst schaffen will.

*(Ulrich Konrad: *Skizzen, Entwürfe und Fragmente in Komponisten-Werkverzeichnissen*)¹*

Das vorliegende *Michl-Werkverzeichnis* erschließt den heute bekannten Bestand erstmalig in systematisch-thematischer Weise, das heißt nach Gattungen und Sachgruppen geordnet und mit einem Notenincipit, soweit möglich, versehen.

Die Auflistung erfolgt in der Übergruppen-Unterscheidung zwischen

- A) **Geistliche Werke**
- B) **Weltliche Werke**
- C) **Werke ohne sicher belegte Zuschreibung an Joseph Willibald Michl**
- D) **Unterschobene Werke**
- E) **Fragmentarisch überlieferte Werke**
- F) **Fragmentarisch überlieferte Werke ohne sicher belegte Zuschreibung an Joseph Willibald Michl**
- G) **Verschollene Werke**
- H) **Verschollene Werke ohne sicher belegte Zuschreibung an Joseph Willibald Michl**

und innerhalb dieser Übergruppen nach:

- I. **Antiphonen**
- II. **Arien (und andere vokale Solowerke)**
- III. **Hymnen**
- IV. **Divertimenti**
- V. **Kantaten**
- VI. **Klavier- (bzw. Cembalo-)Lieder**
- VII. **Konzerte**
- VIII. **Litaneien**
- IX. **Messordinarien**
- X. **Motetten**
- XI. **Musik zu Fastenmeditationen**
- XII. **Musik zu Schuldramen**
- XIII. **Offertorien**
- XIV. **Opern (und ggf. andere Bühnenwerke)**
- XV. **Oratorien**
- XVI. **Orgelwerke**



¹ Konrad, Ulrich: *Skizzen, Entwürfe und Fragmente in Komponisten-Werkverzeichnissen*, in: Fuchs, Ingrid: *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, Hans Schneider, Tutzing 2006, S. 674f.

- XVII. Psalmen**
- XVIII. Psalmensammlungen**
- XIX. Quartette**
- XX. Requiemkompositionen**
- XXI. Sequenzen**
- XXII. Serenaden**
- XXIII. Sinfonien**
- XXIV. Triosonaten**
- XXV. Vespren**
- XXVI. Werkfragmente**

Jede Werkgruppe ist entweder, wenn Sie einen individuellen Werktitel hat, alphabetisch oder bei Gattungstiteln nach Tonarten tonleiteraufwärts gehend angeordnet, wobei erst die Dur-, dann die Molltonart folgt (i.e. C/c, Cis/cis, D/Des/d, E/Es/e/es etc.). Liegen zwei oder mehrere Werke einer Gattung in derselben Tonart vor, so wird in diesem Fall, soweit möglich, nach der Entstehung beginnend mit dem zuerst komponierten Musikstück sortiert. Die Messordinarien sind zudem nach *Missae solemnes*, *Missae solemnes et breves*, und *Missae breves* und *Missae* ohne weiteren Zusatz angeordnet.

Die Titelformulierung folgt traditioneller Gepflogenheit. In gerader Schrifttype steht in der Regel der normalisierte Gattungstitel (zum Beispiel: *Missa*, *Sinfonie*, *Sonate*) oder in kursiver Type ein individueller Werktitel oder eine Liedüberschrift (zum Beispiel: *Il Barone die Torre forte* oder: *Der Wolf und das Lamm*). Anführungszeichen zeigen dagegen das Zitat der Anfangsworte an (zum Beispiel: „O Maria nostra spes“). In kursiver Type und in Anführungszeichen werden authentische Beinamen wiedergegeben (zum Beispiel: „*Missa pastoritia*“).

Die neuen Siglen des Michl-Werkverzeichnisses [JWM], mit denen die Werke dann im folgenden Analysekapitel auch bezeichnet werden, setzen sich zusammen aus dem oben aufgeführten Buchstaben der Übergruppe, der Nummerierung in römischen Ziffern innerhalb dieser Übergruppierung und der Anordnung innerhalb der Werkgruppe durch arabische Ziffern. Bei Sammlungen wird die Signatur beibehalten und die einzelnen Stücke oder Sätze durchgezählt.

Die **Satzfolge** beschreibt, soweit ermittelbar, die Psalmauswahl bei Vesprenkompositionen, die Anrufungssätze von Litaneien etc. sowie die Parameter Satzbezeichnung und Tempoangabe, Taktart und Tonart bei mehrsätzigen weltlichen Werken (e.g. *Divertimenti* und *Sinfonien*). Die Taktangabe  wird aus technischen Gründen als 4/4-Takt,  als Allabreve oder 2/2 Takt dargestellt.

Zur **Besetzung**: Die *Instrumente* werden mit ihren jeweiligen Bezeichnungen auf den Notenmanuskripten aufgeführt (vide: Appendix I). Sie sind in der Reihenfolge heutiger Partituranordnung genannt, nicht in der Reihenfolge ihrer Nennung im diplomatischen Titel. Durch Schrägstrich verbundene Instrumentenbezeichnungen (e.g.: Fl./Ob.) deuten auf alternative Besetzung in den unterschiedlichen Quellen eines Werkes hin, nicht auf satz- oder abschnittsweise alternierende. Instrumentangaben in runden Klammern kennzeichnen eine Instrumentenstimme, die nicht in allen Quellen eines Werkes vorgesehen ist.

In zwei Werken Michls sind drei „Posaunen“ vorgesehen. Da beide im Notenarchiv des Salzburger Doms (A - Sd 1199 und A - Sd 1200) überliefert sind, erinnert dies an die nicht zuletzt durch die Kirchenwerke W. A. Mozarts bekannte „Salzburger Tradition“, bei der dortigen Kirchenmusik zu den vokalen Alt-, Tenor- und Bass-Stimmen jeweils Posaunen als colla parte-Instrumente zu führen. So scheint diese Besonderheit v.a. dem Aufführungsort geschuldet zu sein. Die Angabe der Besetzung der instrumentalen Bass-Gruppe (*Bassi, Bassi ed Organa, Basso e Vc., Vlne* etc.) differiert nach Manuskript. Eine Regel für die unterschiedlichen Gattungen oder den historischen Aufführungsort ist kaum daraus ableitbar. Nach der zeitüblichen Konvention können zur Bass-Gruppe je nach Situation dazugehören: Fagott (v.a. bei gleichzeitigem Auftreten von Oboen), Violoncello, Violone bzw. Kontrabass und Orgel. Soweit möglich wird in der Analyse (Kapitel III) auf die Problematik der jeweiligen Besetzungsangaben und die -möglichkeiten eingegangen (e.g. bei den Divertimenti und den Quartetten).

Solistische *Vokalstimmen* sind zuerst angegeben und mit Großbuchstaben und Komma (S, A, T, B) bezeichnet, chorische folgen hierauf ohne Komma (SATB). Eine Unterscheidung zwischen Soli und Chor erfolgt im Werkverzeichnis, wenn dies aus dem Umschlagtitel oder dem greifbaren Notentext ersichtlich wird. Sind Solopassen nicht eigens durch Angaben gesichert, sondern evtl. erst aus der Musizierpraxis der Werke ableitbar bzw. werden diese in den verschiedenen Kopien ein und desselben Werkes unterschiedlich gehandhabt, sind Solostimmen im Werkverzeichnis nicht aufgeführt.

Textdichter werden, soweit bekannt, bei Bühnenwerken angegeben. Fehlt eine solche Angabe, so ist dies gleichbedeutend mit einem unbekanntem Autor. Die Kirchenmusik Michls basiert auf Texten der Liturgie (e.g. Messordinarium und –proprium) sowie auf Textdichtungen zumeist Weyarner Chorherren, die darüber hinaus kaum namentlich genannt werden. Letzteres wird im *Michl-Werkverzeichnis* wie bei den anonymen Autoren der weltlichen Bühnenwerke behandelt.

Die Angabe zur **Entstehung** bezieht sich stets auf die Quelle A. Bei Bühnenwerken ordnet die Angabe **Aufführung** das Werk zeitlich ein.

Die **Notenincipits** entstammen in der Regel der „Quelle A“. Bei diesen Notenausschnitten wurde keine Artikulations- oder Agogikangleichung zwischen den wiedergegebenen Stimmen vorgenommen. Die in den thematischen Katalogen oder im Original teilweise vorhandene Generalbassbezeichnung konnte in der vorliegenden Version technisch nicht dargestellt werden.

Quellenanordnung: Die Anordnung der Quellen bei Konkordanzen erfolgt, soweit möglich, nach der Datierung des Notenmanuskripts oder des Drucks in aufsteigender Folge. Undatierte Manuskripte oder Abschriften werden zuletzt genannt.

Das Zeichen ↔ weist auf Kontrafakturen, Profanisierungen oder Umarbeitungen von Werken hin.

Literaturangaben sind nach dem selben Prinzip angeordnet und benennen Perioden o.ä., in denen die jeweiligen Stücke verzeichnet sind.

Die Quellen-/RISM-Siglen bestehen aus den Buchstabenfolgen des Länderkennzeichens, des Bibliothekskürzels, wie es im Appendix II aufgelistet ist, sowie der Musikaliennummerierung in dem jeweiligen Notenarchiv. Sofern die Musikalie auch in einer RISM-Serie aufgenommen ist, findet sich die entsprechende Signatur unmittelbar nach der bibliotheks- bzw. archiveigenen Signatur in {}.

Ehemaliger Bestand nennt heute noch vorhandene Bestandsverzeichnisse mit zumeist einzeiligen Notenincipits, in denen sich ein Werk Michls als inventarisiert nachweisen lässt, von Notenbeständen, in denen das Werk jedoch verschollen ist oder die teilweise bzw. komplett mitsamt dem Werk verloren gegangen sind.

Die **diplomatischen Titel** werden komplett kursiv wiedergegeben. Aufgrund der fast ausschließlichen Überlieferung der Noten in Abschriften wird auf die Angabe von Zeilenumbrüchen verzichtet. Ebenso werden Vermerke etc. auf den Quellen direkt bei den Beschreibungen dieser nichtkursiv angegeben. Ergänzungen und die Ausschrift von Abkürzungen werden ohne Kursivierung in [] angegeben. Aufgrund der Überlieferungslage werden im *Michl-Werkverzeichnis* ebenfalls die Wasserzeichen der Quellen nicht berücksichtigt. Bei zweifelhaften Werken sind die jeweiligen Komponistenbezeichnungen bei

den unterschiedlichen Quellen zur besseren Übersicht fett vom Verfasser dieses Werkverzeichnisses hervorgehoben.

Kleindruck: Insofern Unterschiede in der Besetzung, bei den Komponistenangaben oder der Stimmenvollständigkeit zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Verzeichnisses bekannt waren, sind diese ebenso wie weitergehende Informationen bei den entsprechenden Bibliotheken oder Archiven nach dem diplomatischen Titel in Kleindruck vermerkt.

Als **Vorbilder** für dieses Werkverzeichnis dienten das Graupner-Werke-Verzeichnis² von Bill und Großpietsch, Henzels³ *Graun-Werkverzeichnis*, Murrays Thematischer Katalog⁴ der Werke Rosettis, Reutters⁵ *Systematisch-Thematisches Verzeichnis der Geistlichen Kompositionen Franz Xaver Richters*, Ryoms⁶ Vivaldi-Werkverzeichnis sowie Konrads⁷ *Mozart-Werkverzeichnis*.

Schlussbemerkung: Die Basis dieses Kataloges der Werke Joseph Willibald Michls bilden die im Literaturverzeichnis angegebenen Kataloge Bayerischer Musiksammlungen sowie andere dort aufgeführte Bibliothekskataloge (u.a. RISM). Komplettiert wurden diese Angaben durch persönliche Korrespondenzen mit zahlreichen (Kloster-) Bibliotheken und Archiven sowie durch Werkangaben in enzyklopädischer Literatur. Aufgrund des umfangreichen und heterogenen Œuvres von Joseph Willibald Michl, der Quellenlage und der fraglichen Autorenschaften bei einigen Werken erhebt der Autor mit diesem Verzeichnis keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Auch wenn selbstverständlich größtmögliche Vollständigkeit angestrebt wurde, ist das Hauptziel des *Michl-Werkverzeichnisses*, dem Benutzer eine Hilfe zur Orientierung im Œuvre des Komponisten sowie in den bibliographischen und historischen Primärdaten anzubieten, wie sie nach aktuellem Wissensstand möglich ist. Dieser erste Versuch eines systematisch-thematischen Werkskatalogs des Komponisten Joseph Willibald Michl möge zudem als Grundlage für weitere Forschungen dienen.

² Bill, Oswald und Großpietsch, Christoph (Hgg.): *Christoph Graupner; Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke; Graupner-Werke-Verzeichnis GWV; Instrumentalwerke*, Carus, Stuttgart 2005

³ Henzel, Christoph: *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV), Band I Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, ortus musikverlag, Beeskow 2006.

⁴ Murray, Sterling E: *The Music of Antonio Rosetti (Anton Rösler) ca. 1750-1792. A Thematic Catalog*, Harmonie Park Press, Michigan 1996.

⁵ Reutter, Jochen: *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709-1789), Teil II: Systematisch-Thematisches Verzeichnis der Geistlichen Kompositionen Franz Xaver Richters*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*, Band 1, Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1993.

⁶ Ryom, Peter: *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden u.a. 2007.

⁷ Konrad, Ulrich: *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte.*, Bärenreiter, Kassel u.a. 2005.

A) GEISTLICHE WERKE

I. ANTIPHONE⁸

„O ADONAI“ [JWM AI:1]

Besetzung: 2 S; SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln, Org.**Entstehung:** sp. im November 1787

Andante moderato

Violine I

Basso

Sopran

O A - do-na-i O a - do-na-i

Quellen:**A:** Abschrift (Stimmen) von 1787: D - WEY 320 {RISM A/II: 450.012.303}*O Adonai a 2 Soprani et Choro a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe, 2 Cornibus F, Alto Viola, Violone, con Organo. Authore D. Josepho Michl. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Colleg. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Mense Novembri 1787. Alte Signatur: No. 75*

[siehe auch: KBM 1, S. 61]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - MK 1034, Nr. II[O Adonai, B-Dur] *Nro.II.*

Enthält nicht den Chor (F-Dur) „O Adonai“.

Beigegeben ist eine Orgelstimme transponiert nach A-Dur (Kopie ca. 1780). Enthält ferner die Stimmen (Kopie ca. 1780) der ersten und zweiten Oboe transponiert für Klarinetten in B mit Vermerk in der Stimme der ersten Oboe: *Wann mit der Orgel transponiert wird, sind die Clarinetten zu blasen, wird aber nicht transponiert sind die oboe zu blasen.*

Dem Duett von 1 und 2 liegt eine Kadenz zu „ad redimendum nos“ in Kopie von ca. 1780 bei.

[siehe auch: KBM 4, S. 158]

⁸ Weitere O – Antiphonvertonungen außer den hier angegebenen finden sich unter *Offertorium*.

„O CLAVIS DAVID“ [JWM AI:2]

Besetzung: 2 S, T; SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. im November 1787

Andante

Violine I

Basso

Sopran

O cla - vis Da - vid et scep - trum

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1787: D - WEY 321 {RISM A/II: 450.012.304}

O Clavis David! Terzetto Cum Choro a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe, 2 Cornibus A, Alto viola, Violone et Organi. Authore D. Josepho Michl. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Colleg. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Mense Novembri 1787. Alte Signatur: Nr. 74

[siehe auch: KBM 1, S. 61]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - MK 1034, Nr. IV

[O clavis David, A-Dur] *Nro.IV.*

Beigegeben ist eine Stimme für die Orgel transponiert nach As-Dur.

[siehe auch: KBM 4, S. 158]

„O EMANUEL“ [JWM AI:3]

Besetzung: S,A,T,B; SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. im November 1787

Andante

Violine I

Basso

Alt

O Em - ma-nu-el Rex et le - gi-fer

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1787: D - WEY 323 {RISM A/II: 450.012.306}

O Emanuel Quartetto cum Choro a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe, 2 Cornibus D, 2 Clarinis D ad chorum, Tympanis D ad chorum, Alto Viola, Violone et Organo. Authore D. Josepho Michl. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Colleg. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Mense Novembri 1787. Alte Signatur: Nr. 78.

[siehe auch: KBM 1, S. 61]


B: Abschrift (Stimmen): D - MK 1034, Nr. VII
 [O Emanuel, D-Dur] *Nro. VII.*
 [siehe auch: KBM 4, S. 158]

„O ORIENS“ [JWM AI:4]

Besetzung: B; SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln, Org.
Entstehung: sp. im November 1787

Allegro non molto

Violine I 

Basso 

Sopran 

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1787: D - WEY 325 {RISM A/II: 450.012.308}
O Oriens a Baſſo Solo in Choro et Chorus alter a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe, 2 Cornibus in Es, Alto Viola, Violone et Organo. Authore D. Josepho Michl. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Colleg. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Mense Novembri 1787. Alte Signatur: Nr. 73, 72.

Hier fehlt der Chor (Es-Dur) „Veni et illumina“.
 [siehe auch: KBM 1, S. 61]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - MK 1034, Nr. V
 [O Oriens, C-Dur] *Nro. V.*
 Hier fehlt der Chor (Es-Dur) „Veni et illumina“.
 Beigegeben ist eine Orgelstimme transponiert nach H-Dur.
 [siehe auch: KBM 4, S. 158]

„O RADIX JESSE“ [JWM AI:5]

Besetzung: T; SATB; 2 Ob., Fg., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vc., Org.
Entstehung: sp. im November 1784

Andantino alla breve

Violine I 

Basso 

Tenor 

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) D - WEY 325^a {RISM A/II: 450.012.309}

O Radix Jesse. Offertorium Toni G Et C, a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe, 2 Corni G, Alto Viola, Fagotto e Violoncello, con Organo. Del Signore Michl. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Colleg. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Mense Novembri 1784. Alte Signatur: Nr. 77.

Ohne Chorus (C-Dur) „O Radix jesse“. Weiter fehlt die Orgelstimme.

B: Abschrift (Stimmen) von 1784: D - MK 1034, Nr. III

[O Radix Jesse, G-Dur] *Nro.III.*

Ohne Chorus (C-Dur) „O Radix jesse“.

Beigegeben ist eine Orgelstimme transponiert nach Es-Dur.

[siehe auch: KBM 4, S. 158]

„O REX GENTIUM“ [JWM AI:6]

Besetzung: S; SATB; 2 Ob., Klar., Fg./Vc., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Org.

Entstehung: sp. im November 1787

Andante moderato

Violine I

Basso

Soprano

Solo

35

O Rex gen-ti-um o Rex gen-

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1787: D - WEY 326 {RISM A/II: 450.012.310}

O Rex Genitum. a Soprano Solo Et Choro a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe, 1 Clarinetto B: ad Ariam, 1 Fagotto vel Violoncello ad Ariam, 2 Cornibus F, Alto Viola, Violone et Organo Authore D. Josepho Michl. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Colleg. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Mense Novembri 1787. Alte Signatur: Nr. 72.

Ohne Chorus (F-Dur) „O Rex gentium“.

[siehe auch: KBM 1, S. 61]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - MK 1034, Nr. VI

[O Rex gentium, B-Dur] *Nro.VI.*

Unter „O Sapientia“ als Nr I. (siehe dort); ohne Chorus (C-Dur) „O Rex gentium“. Beigegeben sind zwei Stimmen: Orgel transponiert nach A-Dur und Kadenz: S+ob+cl+vlc. S conc ist zusammen mit b in einer Akkolade notiert. Kadenz beigehtet zu cl-conc, ob-conc.

[siehe auch: KBM 4, S. 159]

„O SAPIENTIA“ [JWM AI:7]

Besetzung: S; SATB; 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. im November 1787

Allegro moderato

Violine I

Basso

Sopran

Aria/ Solo

27

O sa - pi - en - ti - a o sa - pi - en - ti - a

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1787: D - WEY 327 {RISM A/II: 450.012.322}

O Sapiaentia a Soprano Solo et Choro a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe ad Ariam, 2 Flautis ad Chorum, 2 Cornibus G, Alto Viola, Violone et Organo. Authore D. Josepho Michl.
Besitzvermerk: *Ad chorum Eccl[es]iae Colleg. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Mense Novembri 1787.* Alte Signatur: 76.

Ohne Chorus (G-Dur) „O sapientia“.

[siehe auch: KBM 1, S. 62]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - MK 1034, Nr. I

O Sapiaentia Nro. 1

Als Sammelmappe.; ohne Chor (G-Dur) „O sapientia“. Alte Signatur: Hauberinae collectionis, Music.pract., Sectio II, Cod. 107, Nro. 3278 usque 3284 (gedr. Etikett mit handschr. Eintrag der Signatur). Alte Signatur auf Orgel: Cod.191, Nro.6450-6456 (handschriftlich). Beigegeben ist eine Orgelstimme transponiert nach E-Dir (Kopie ca. 1780)

[siehe auch: KBM 4, S. 158]

Ehemaliger Bestand: Them. Katalog Freising 1796a: Nr. 218 und 466

II. ARIEN (UND ANDERE VOKALE SOLOWERKE)

„ANGELICO DIGNARIS SERMONE“ [JWM AII:1]

Besetzung: S; 2 Klar., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vlne, Org.

Entstehung: sp. 1791

Andante

The musical score for 'ANGELICO DIGNARIS SERMONE' is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features three staves: Violine I, Basso, and Sopran. The Violine I part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) section, and ends with a piano (*p*) section. The Basso part starts with a piano (*p*) dynamic. The Sopran part begins at measure 20 with the lyrics 'An - ge - li - co dig - na - ris'.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1791: CH – E 495/2

Offertorium pro Festo Annunciationis B.V.M.a 4 vocib., 2 Violin., 2 Clarinet., 2 Corn. In B, Viola, Violone & Organo. Aria Auth: Jos. Michl. Chorus Auth: Mich Haydn. Pro Choro Weingarten 1791

Von anderer Hand stammt die Komponistenangabe auf der Cantus-Stimme „M. Haydn“. Diese Arie wurde von Michl dem Offertorium „Ne timeas Maria“ von Michael Haydn vorangestellt. Dieses Offertorium befindet sich als Manuskript unter der gleichen Signatur in Einsiedeln. Im Klafsky – Werkverzeichnis ist es unter Offertorien (Nr. III) auf der Seite IX unter Nr. 1 zu finden.

„CHRISTUS INNOCENS“ [JWM AII:2]

Besetzung: S, B; 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. 1800

Allegretto

The musical score for 'CHRISTUS INNOCENS' is in 2/4 time with a key signature of two sharps. It features three staves: Violino primo, Violoncello, and Soprano solo. The Violino primo part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violoncello part starts with a piano (*p*) dynamic. The Soprano solo part begins at measure 19 with the lyrics 'Chri - stus, Chri - stus'.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von sp. 1800: CH - E 707/15

Duetto á Canto et Basso. Authore Michel. Item Allegro á Canto Solo, 2 Violini, Viola è Basso. Del Sign^{re} Anfossi. 1800 Campid.

„EDUC DE CUSTODIA ANIMA MEA“ [JWM AII:3]

Besetzung: S; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vlne, Org.

Entstehung: sp. 1792

1. Rezitativ

Andante

Violino primo



Violone



Soprano solo



E-duc de cus - to-di-a a - ni-mam

2. Arie

Allegro maestoso

Violino primo



Organo



Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1792: D - Tl C 074

[Rezitativ und Arie] *Aria pro Omni Tempore a Soprano Solo, 2 Violin, 2 Obois, 2 Corn. B, Viola, Violone & Organo. Auth. Michl pro Ch. Weing. 1792 Thema d.I.V.*

Aus dem Bestand des ehemaligen Klosters Weingarten.

„JESU MI DILECTE“ [JWM AII:4]

Besetzung: A; 2 Fl., 2 Vl., Vla, B. [+Continuo]

Entstehung: sp. 1780

Andante

Violine I



Basso



Alt



Je - su mi di - lec - te! O Je-su

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1780: D - WEY 302 {RISM A/II: 450.012.285}

[Tit.: b.:] *Aria ex D a Alto Solo, Violino due, Flauti due, Alto viola, con Basso. Del Signore Michelini.* Alte Signatur: 29: Nr.91.

Hierbei handelt es sich um die Kontrafaktur der weltlichen Arie Michls „*Bella respira omai*“:

[siehe auch: KBM 1, S. 58]

↔ **JWM AII:5** und **JWM BII:1**

„JESU MI DULCISSIME“ [JWM AII:5]

Besetzung: A; 2 Ob., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. 1786

Maestoso

Violine I

Basso

Sopran

Be - lla res - pi - ra om - ai
Je - su mi dul - ci - - ssi - me

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1786: D - WEY 613a {RISM A/II: 450.012.324}

Aria. Soprano, Due Violini, Due Oboi, Alto Viola, Basso. Del Sign. Michl. Besitzvermerk: P. Bernardus Mayr, Weyarn 1786.

↔ **JWM AII:5** und **JWM BII:1**

„MARIA MATER GRATIA“ [JWM AII:6]

Besetzung: 2 S, A; 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vlne

Entstehung: unbekannt (sp. 1816)

Allegretto

Violine I

Basso

Sopran

Ma - ri - a ma ter gra - ti - ae ma -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 182?: D - BB 218 {RISM A/II: 450.020.493}

Terzetto pro Festis Marianis. Auth. Michl u. Grablied. Alte Signatur: 6.

Inhalt: 1. Michl, J.W.: *Maria mater gratia* für Canto 1,2, Alto, 2 Hörner und Streicher. Nr 2 (Grablied in Es-Dur) in Titel und Stimmen später nachgetragen. Hierzu fehlen auch die Instrumentenstimmen.

[siehe auch: KBM 1, S. 141]

„PECCAVI O PATER“ [JWM AII:7]

Besetzung: A; 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. 1800

Largo

The musical score for 'PECCAVI O PATER' is in G major and common time. It features three staves: Violine I, Basso, and Alt. The Violine I part begins with a half note G4, followed by a sixteenth-note triplet of A4, B4, and C5, then a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. The Basso part consists of a steady eighth-note accompaniment: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The Alt part starts with a whole rest for 8 measures, then a half note G3, followed by a sixteenth-note triplet of A3, B3, and C4, then a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics 'Pe - ca - - vi o Pa-ter!' are written below the Alt staff.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - B Mus ms 14431

Alto Solo in A.dur omne Tpre â Duobus Violinis, alto Viola con Basso Sgre Michl. [Stempel:] *G.W.B.D.* [in Blei:] *LB 351613*

Aus der Klosterbibliothek Heggenbach (M 129.503). Die instrumentale Baß-Stimme ist weder beziffert, noch ist eine Continuo-Stimme vorhanden.

„PER SINGULOS DIES“ [JWM AII:8]

Besetzung: B; 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vlna [+Continuo]

Entstehung: sp. 1775

Aria furiosa
Allegro assai

The musical score for 'PER SINGULOS DIES' is in G major and 3/4 time. It features three staves: Violine I, Violone, and Baß. The Violine I part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Violone part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The Baß part starts with a whole rest for 46 measures, then a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The lyrics 'Per sin-gu-los di-es per sin-gu-los' are written below the Baß staff.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1775: D - DO Mus. Ms. 1334 {RISM A/II: 450.013.503}

In D. Aria Basso Solo â Violino Primo, Violino Secundo, Alto Viola Obligat, Cornu Primo et 2do, Clarino Imo et 2do, Tympano obl., con Violone Del Signore Michl. Besitzvermerk: *Es rebus Joannis Baptistae Bamhard J: N: Stud: necn Alumni Sem: S: Josephi Dilingae 1775*

Die instrumentale Baß-Stimme ist weder beziffert, noch ist eine Continuo-Stimme vorhanden.

„TIBI SOLI PECCAUI“ [JWM AII:9]

Besetzung: A; 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. um 1800

Moderato

Violine I

Basso

Alt

24

Ti-bi so - li, so-li pec - ca - vi

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - B Mus ms 14431/1

Alto Solo in C omni Tpre- â Duobus Violinus, alto Viola con Basso, Sgre Michl [Stempel:]

G.W.B.D. [in Blei:] *LB 351375*

Aus der Klosterbibliothek Heggenbach (M 129.503). Die instrumentale Baß-Stimme ist weder beziffert, noch ist eine Continuo-Stimme vorhanden.

III. HYMNEN

„CHRISTEN SINGT MIT FROHEM HERZEN“ [JWM AIII:1]

Besetzung: SATB; Org.

Entstehung: (vor) 1778

Sopran

Baß

Chris-ten singt mit fro - hem Her-zen

Quellen:

A: Druck (Stimmen) von 1778: D - Rp SM 1273

PANGE LINGUA, Christen singt mit frohem Herzen, A Soprano, Alto, Tenore e Basso con Organo. Del Sigre Giuseppe Michel, Anno 1778. Landshut, gedruckt bey Maximilian Hagen, Stadt und Landschafts-Buchdrucker

B: Druck (Stimmen) von 1778: D - MT Mus.ms. 4099 {RISM A/II: 454.009.971}

[frühere Signatur: D - MT 738]

PANGE LINGUA, Christen singt mit frohem Herzen, A Soprano, Alto, Tenore e Basso con Organo. Del Sigre Giuseppe Michel, Anno 1778. Landshut, gedruckt bey Maximilian Hagen, Stadt und Landschafts-Buchdrucker

Als Nr. 4 in einer Sammelhandschrift (!) mit 15 geistlichen Chorwerken, die von Chr. Zweckstetter im Juni 1817 geschrieben wurden.

PANGE LINGUA / TANTUM ERGO [JWM AIII:2]

Besetzung: S,A,T,B; SATB; 2 Vl., Vla, Org.

Entstehung: 1771

Moderato

Violine I

Basso

Sopran

Pan - ge lin - gua glo - - ri - o - si

Quellen:

AI: Autograph (Partitur) von 1771: D - Mbs Mus.Mss. 2718

Pange lingua I Ex G. Jos: Michl. 1771

AII: Abschrift (Stimmen) von 1771: D - Mbs Mus.Mss. 2358

Tantum ergo. Pleno Coro, Flauti ad libidum, Viola, Organo. Del Sig. Giuseppe Michl

Die beiden Flautistimmen sind nicht vorhanden.

Ehemaliger Bestand: Königliche Hofkapelle München, Inventar S. 290

Tantum ergo. Del Sig: Michl. Nro 1 (G-dur). à 4 Voci. 2 Viol: Viola. 2 Fl: Org.Part: Ergänzende Angaben: 4 Conc 4 Rip(voci), 2+2 (vl), 1(vla), fehlen die Flauten

PANGE LINGUA / TANTUM ERGO [JWM AIII:3]

Besetzung: S,A,T,B; SATB; 2 Cor., 2 Vl., Vla, Org.

Entstehung: 1771

Andante

Violine I

Basso

Sopran

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si

Quelle:

AI: Autograph (Partitur) von 1771: D - Mbs Mus.Mss. 2719

Pange lingua II. Ex C. Jos. Michl. 1771

AII: Abschrift (Stimmen) von 1771: D - Mbs Mus.Mss. 2359

Tantum ergo a 4 Voci, Due Violini, Due Corni in C.; Viola, Organo. Del Sig. Giuseppe Michl

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: A - RTgh ohne Signatur {RISM A/II 650.004.440}

Tantum Ergo II In: Tantum Ergo I Ex G. II Ex D. Canto, Alto, Tenor, Baſſo, 2 Violin, 2 Clarin, 2 Cornua, Alto Viola, et Organo, Auctor W. [?] Michl. {RISM A/II 650.004.438}

Besitzvermerk unte dem Titel: *Sor[or] Maria Aloysia*. Vermerk auf Umschlag f.2v: *Der Wohl-Erwürdigen, in Gott geistlichen Frau Maria Aloysioa Zelillerin aus dem strengern Orden des heiligen Vaters Franciscus, meiner vielgeliebten Frau Schwester. Á Bregenz, Kloster S. Anna.*

Laut Them. Katalog fehlen die Sopran und Clarino 1 und 2 Stimmen.

Ehemaliger Bestand: Königliche Hofkapelle München, Inventar S. 290

Tantum ergo. Del Sig: Michl. Nro 2 (C-dur). à 4 Voci. 2 Viol: Viola. 2 Cor: Org.Part: Ergänzende Angaben: 4 Conc 4 Rip(voci), 2+2 (vl), 1(vla).

TANTUM ERGO [JWM AIII:4]

Besetzung: SATB; 2 Cor., 2 Clar., 2 Vl., Vla, Org.

Entstehung: sp. um 1780

Andante

Violine I

Basso

Alt

Tan- tum er - go, sa - cra - men- tum

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ca. 1780: A - RTgh ohne Signatur {RISM A/II 650.004.439}

Tantum Ergo I In: *Tantum Ergo I Ex G. II Ex D. Canto, Alto, Tenor, Baſſo, 2 Violin, 2 Clarin, 2 Cornua, Alto Viola, et Organo, Auctor W. [?] Michl.* {RISM A/II 650.004.438}
Besitzvermerk unter dem Titel: *Sor[or] Maria Aloysia*. Vermerk auf Umschlag f.2v: *Der Wohl-Erwürdigen, in Gott geistlichen Frau Maria Aloysioa Zelillerin aus dem strengern Orden des heiligen Vaters Franciscus, meiner vielgeliebten Frau Schwester. Á Bregenz, Kloster S. Anna.*

Laut them. Katalog fehlen die Sopran und Clarino 1 und 2 Stimmen.

Te Deum [JWM AIII:5]

Besetzung: S,A,T,B; SATB; 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: unbekannt (sp. 1816)

Allegro

Violine I
Basso
Sopran

ff
ff

tr tr tr

Te De - um lau -
f

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1821: D - BB 223 {RISM A/II 450.020.499}

Te Deum laudamus á 4 Voc., 2 Violini, Alto Viola, 2 Corn., 2 Clarin., Tympano e Violone.
Authore Michl. Aufführungsdaten: 19.8.1828, 245. Aug. 1869. Alte Signatur: 7

Zusätzlich Trompete und Orgel bis „esse venturus“ nachträglich von Prennsteiner ca. 1870 geschrieben.

[siehe auch KBM 1, S. 142]

DREI TANTUM ERGO-VERTONUNGEN [JWM AIII:6]

Besetzung: SATB; 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Org.

Entstehung: sp. 1790

Nr. 1 [JWM AIII:6.1]

Vivace

Violine I
Basso
Sopran

f p

tr

Tan-tum er-go

Nr. 2 [JWM AIII:6.2]

Moderato

Violine I

Basso

Sopran

Tan-tum er-go sa-cra -

Nr.3 [JWM AIII:6.3]

Andante

Violine I

Basso

Sopran

Tan -tum er -go Sa - cra men-tum

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - WS 486 {RISM A/II: 450.040.153 bis 450.040.155}

III Tantum ergo a Canto, Alto, Tenore, Basso, Viol. 1, Viol 2do, Viola, Clar. 1, Clarin 2do, Tympano, con Organo. Auctore Michl. Alte Signatur: Nris 110-112.

[siehe auch: KBM 2, S. 92]

VIII PANGE LINGUA [JWM AIII:7]

Besetzung: SATB; 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Org.

Entstehung: um 1800

Nr. 1 [JWM AIII:7.1]

Allegro non molto

Violine I *f* *p*

Basso *f* *p*

Sopran 8
Pan - ge lin - gua glo - - - - - ri

Nr. 2 [JWM AIII:7.2]

Andante/ Tutti

Violine I *f* *tr*

Basso *f*

Sopran 8
Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si

Nr. 3 [JWM AIII:7.3]

Andantino/ Tutti

Violine I *p* *tr*

Basso *p*

Sopran 4
p
Pan - ge lin - gua glo - ri - o - - -

Nr. 4 [JWM AIII:7.4]

Allegro maestoso

Violine I

Basso

Sopran

f Pan - ge lin-gua glo - ri - o - si

Nr. 5 [JWM AIII:7.5]

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

f Pan-ge lin-gua glo-ri - o - si

Nr. 6 [JWM AIII:7.6]

Andante

Violine I

Basso

Sopran

fp Pan-ge lin-gua glo-ri - o - si

Nr. 7 [JWM AIII:7.7]

Violine I

Basso

Sopran

Pan - ge lin - gua glo - ri o - si

Nr. 8 [JWM AIII:7.8]

Allegro moderato

Violine I

Basso

Sopran

Pan-ge lin-gua glo-ri-o-si

Quellen:

A: Abschrift und Autograph (Stimmen) von ca. 1800: D - WEY 330 {RISM A/II: 450.034.777 bis 450.034.784}

VIII Pange Lingua á Soprano, Alto, Tenore, Baſo, 2 Violin, Viola, 2 Oboe, 2 Flauti, 2 Cornu B,C,D,Es,G, 2 Clarino in B, C, D, Tympano, Organo. Del Sognore Giuseppe Michellini. Besitzvermerk: ad Chorum Weyarenssem. Alte Signatur: 3

Oboenstimmen, Flötenstimmen, Hörnerstimmen und die Pauke sind autograph überliefert.

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1800: D - Mm 765 {RISM A/II 456.013.458 bis 456.013.465}

Authore Josepho Michel S.E.P.B. Camerae Compositore
[siehe auch: KBM 7, S. 190]

C: Abschrift (Stimmen) von 1828: D - BB 220 {RISM A/II 450.020.496}

VIII Pange lingua a IV Vocibus, II Violinis, Alto Viola, II Oboe et Flautis, II Cornibus, II Clarinis, Tympanis, Organo. Authore Josepho Michel 1823. Besitzvermerk: Ad chorum Benedictoburanum Alte Signatur: 3.

Zusätzlich mit einer Trompetenstimme zu Nr. 4 von Prenssteiner ca. 1870 geschrieben.

D: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Ssp Mich 55.1

VIII. Pange lingua. a 4. Vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Oboe e Flautis, 2 Cornibus C.D.Dis.F.G.A.B., 2 Clarinis C.D et Organo [von Bischofreiter:] con Violone. [1. Hand:] Opus VII. [Vordruck:] Authore Josepho Michel S.E.P.B. Camerae Compositore.

Umschlagtitel auf einem Kupferstich-Vordruck. Laut Dr. P. Petrus Eder OSB (Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor) sind sie ein Beweis, dass „die entsprechenden Stimmensätze direkt aus der Umgebung Michls stammen.“ Umschlagtitel auf einem Kupferstich-Vordruck. Laut Dr. P. Petrus Eder OSB (Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor) sind sie ein Beweis, dass „die entsprechenden Stimmensätze direkt aus der Umgebung Michls stammen.“ Der Schreiber der Noten (Nr. 254) ist nur im Michl-Bestand nachgewiesen (Schreiben von Dr. P. Petrus Eder OSB vom 22. Dezember 1998 an den Autor).

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Freising 1796b: Pange lingua Nr. 1

VIII. LITANEIEN

LYTANIAE LAURETANAE, C-Dur [JWM AVIII:1]

Satzfolge:

Kyrie – Pater – Mater amabilis – Salus – Regina angelorum – Agnus Dei

Besetzung: SATB; 2 Fl., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Org.

Entstehung: sp. 1770

Allegro

Violine I

Basso

Sopran

20

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1770: D - WEY 305 {RISM A/II: 450.012.288}

Lytaniae a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino primo, Violino secundo, Alto Viola obligato, Flauto traversiere 1, Flauto traversiere 2, Cornu primo, Cornu secundo ex a, d, g, Clarino primo, Clarino secundo ex c, Thympano con Organo. Authore Josepho Michl. Besitzvermerk: Ex Rebus R.F. Bernardi Haltenberger Can. Reg. In Weyarn. Alte Signatur: G. Nro. 3, N. 36. Anmerkung auf dem Umschlag: meiner gütigkeit kunt nit unterlassen diß darzubringen. P.S. das erste ist ausgethan.

[siehe auch: KBM 1, S. 58]

LYTANIAE LAURETANAE, C-Dur [JWM AVIII:2]

Satzfolge: Kyrie – Sancta Maria – Speculum justitiae – Rosa mystica – Salus infirmorum – Regina angelorum – Agnus Dei

Besetzung: SATB; 2 Fl., 2 Cor., 2 Clar., 2 Vl., 2 Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1790

Allegro molto

Violine I

Basso

Sopran

14

Ky - ri - e e - lei - son

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - Ed 307

Lytania Lauretana a Canto = Alto, Tenore = Basso, Violino Primo: Violino Secondo: Viola di Alto Prima, Viola di Alto Seconda, Flauto Transverso Primo, Flauto Transverso Secondo, Clarino Primo [et] Clarino Secondo in C oblig., Corno Primo [et] Cornu Secondo In F. = B: Eb. & G oblig. e Organo Di Baſſo. Di Signore Giuseppe Michl

LYTANIAE LAURETANAE, D-Dur [JWM AVIII:3]

Satzfolge:

Kyrie – Sancta Maria – Mater amabilis – Speculum justitiae – Rosa mystica – Salus infirmorum – Regina angelorum – Agnus Dei

Besetzung: SATB; 2 Fl., 2 Cor, 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1775

Allegro

Violine I

Basso

Sopran

28

Ky-ri-e e - lei - son

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen): D - WS 1152

Lytaniae Sollennes a Canto, Alto, Tenore, Baſſo, Violino I et II, Viola, Cornu I et II, Flauto I et II, Clarino I et II, Tympanis et Organo del Sig. Michl. Alte Signatur: 39 [im Them. Katalog Wasserburg VIII, 39]

Gleicher Schreiber wie WS 1180 und Mbs Mus.ms. 286/3-5. Aus dem ehemaligen Bestand des Augustinerklosters in München.

↔ **JWM AIX:6**

LYTANIAE LAURETANAE, D-Dur [JWM AVIII:4]

Satzfolge:

Kyrie – Sancta Maria – Virgo potens – Salus infirmorum – Regina angelorum – Agnus Dei – Christe audi

Besetzung: SATB; 2 Clar. o Cor, Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1780

The image shows a musical score for three parts: Violine I, Basso, and Sopran. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The Violine I part features a melodic line with a sixteenth-note run. The Basso part provides a harmonic accompaniment. The Sopran part includes the vocal line with the lyrics "Ky - ri - e e - lei - son e". A rehearsal mark "11" is placed above the first measure of the Sopran part.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Mf 995

Lytaniae Lauret: a 4 Voc.; 2 Violini, Alto Viola, 2 Clarini o Corni, Tympano con Organo. Authore Michl

LYTANIAE LAURETANAE, D-Dur [JWM AVIII:5]

Satzfolge:

Kyrie – Sancta Maria – Virgo potens – Salus infirmorum – Regina angelorum – Agnus Dei – Christe audi

Besetzung: SATB; 2 Fl./Ob., 2 Cor., 2 Clar., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1780

The image shows a musical score for three parts: Violine I, Basso, and Sopran. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The Violine I part is marked "Adagio maestoso" and "ff", featuring a melodic line with sixteenth-note runs and sixteenth-note chords. The Basso part provides a harmonic accompaniment, also marked "ff". The Sopran part is marked "Tutti pianissimo" and includes the vocal line with the lyrics "Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -". A rehearsal mark "4" is placed above the first measure of the Sopran part.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Mf 996

Lytaniae a Canto & Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Secondo, Alto Viola, Flauto Imo, 2do obl.; Cornu Imo, 2do, Clarino Imo, 2do, con Organo. Del Sign[or]e Auth. Michl. Besitzvermerk: Ad Chorum schutteranum. Alte Signatur: Inv. Nro. 12.

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - Rp AK Ms 836

Nr.III in: VIII Lytanie a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola, Clarino Primo, Clarino Secondo con Organo, Oboe 1^{mo}, Oboe 2^{do}. Alte Signatur: A⁶-8, N^o 143; 7./pg. 23

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Freising 1796 a , Nr. 202

LYTANIAE LAURETANAE, D-Dur [JWM AVIII:6]

Satzfolge:

Kyrie – Virgo prudentissima – Vas spirituale – Rosa – Regina angelorum – Agnus Dei

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Clar., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. 1790 umgearbeitet

Allergro assai

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1790: D - WEY 306 {RISM A/II: 450.012.289}

Lytaniae Solenniores Toni D, a 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Oboe, 2 Corni In D, C et F, Violone et Organo. Auth. D. Josepho Michl. Aulae Bav[aricae] Camerae Compositore.

Besitzvermerk: *Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn, descriptae Mense Sept. 1790. Alte Signatur: G.Nro. 1, Nr. 34.*

Umarbeitung des autographen „Laudate Pueri“ ↔ **JWM AXVII:1/ Quelle A**

VI LYTANIAE LAURETANAE IN HONOREM BMV [JWM AVIII:7]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: unbekannt (sp. 1816)

Nro. 1 [JWM AVIII:7.1]

Satzfolge: Kyrie – Mater Christi – Virgo potens – Vas spirituale – Regina angelorum – Agnus Dei

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e

Nro. 2 [JWM AVIII:7.2]

Satzfolge: Kyrie – Mater amabilis – Rosa – Regina angelorum – Agnus Dei

Andantino

Violine I 


Basso 


Sopran 


Nro. 3 [JWM AVIII:7.3]

Satzfolge: Kyrie – Mater Christi – Virgo potens – Salus infirmorum – Regina angelorum – Agnus Dei – Christe audi

Allegro spiritoso

Violine I 


Basso 


Sopran 


Nro. 4 [JWM AVIII:7.4]

Satzfolge: Kyrie – Sancta Maria – Virgo prudentissima – Speculum iustitiae – Salus infirmorum – Regina angelorum – Agnus Dei

Andante moderator

Violine I 

Basso 

Sopran 

Nro. 5 [JWM AVIII:7.5]

Satzfolge: Kyrie – Sancta Maria – Speculum iustitiae – Regina angelorum – Agnus Dei – Christe audi

Allegro moderato

Violine I

Basso

Sopran

10

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Nro. 6 [JWM AVIII:7.6]

Satzfolge: Kyrie – Sancta Maria – Virgo potens – Salus infirmorum – Regina angelorum – Agnus Dei – Christe audi

Allegro non molto

Violine I

Basso

Sopran

20

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1825: D - BB 217 {RISM A/II: 450.020.486 bis 450.020.491}

VI Lytaniae lauretanae a IV Vocibus, II Violinis, Alto Viola, II Oboe, II Clarinis, II Cornibus, Tympanis e Organo. Authore Josepho Michl. Besitzvermerk: Chor Benedictbeurn. Alte Signatur: 13

Die beiden Oboenstimmen fehlen.

[auch KBM 1, S. 141]

VIII LITANIAE LAURETANAE DE B.M.V. [JWM AVIII:8]

Besetzung: SATB; 2 Ob., Fag., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: unbekannt

Nr.1 [JWM AVIII:8.1]

Satzfolge: Kyrie – Mater Christi – Virgo – Vas spirituale – Regina – Agnus Dei – Christe Audi

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei - son

Nr.2 [JWM AVIII:8.2]

Satzfolge: Kyrie – Mater amabilis – Rosa mystica – Agnus Dei

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei - son e - lei-son

Nr. 3 [JWM AVIII:8.3]

Satzfolge: Kyrie – Mater Christi – Virgo – Salus populi – Agnus Dei

Allegro spiritoso (!)

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son

Nr. 4 [JWM AVIII:8.4]

Satzfolge: Kyrie – Sancta Maria – Speculum justitiae – Salus populi – Agnus Dei

Andante moderato

Violine I

Basso

Sopran

Ky-ri - e Ky-ri-e e - lei -son

Nr. 5 [JWM AVIII:8.5]

Satzfolge: Kyrie – Sancta Maria – Speculum justitiae – Regina – Agnus Dei – Christe audi

Allegro moderato

Violine I

Basso

Sopran

Ky-ri - e e - lei -son e - lei -son

Nr. 6 [JWM AVIII:8.6]

Satzfolge: Kyrie – Pater de coelis – Mater inviolata – Regina – Agnus Dei

Largo

Violine I

Basso

Sopran

Ky-ri-e e - lei-son

Nr. 7 [JWM AVIII:8.7]

Satzfolge: Kyrie – Mater admirabilis – Virgo clemens – Rosa mystica – Regina – Agnus Dei – Kyrie (da capo)

Allegro non molto

Violine I

Basso

Sopran

20

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Nr. 8 [JWM AVIII:8.8]

Satzfolge: Kyrie – Sancta Maria – Mater amabilis – Speculum justitiae – Salus populi – Agnus Dei

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

22

Ky - ri - e e - lei - son

Quelle:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Ssp Mich 45.1

8 *Litania de B.M.V. a 4 Voci*, 2 Violini, Viola, 2 Oboe, 2 Corni, 2 Clarini, Timpani, Organo con Violone. Del Sig Giuseppe Michl, S.E.P.B. Camerae Compositore. Besitzvermerk (von Strobl): *Ad Chorum Monasterii S: Petri Salisburgi*. Aufführungsvermerke: 1818-1844

Die Litanien 1 bis 5 und die Litanie 7 sind Konkordanzen zu BB 217; die Litanien 6 und 7 konnten keiner Konkordanz zugeordnet werden. Orgelstimme von Schreiber 254, der nur im Michl-Bestand nachgewiesen ist. (Schreiben von P. Dr. Petrus Eder OSB vom 22. Dezember 1998 an den Autor).

Die Orgelstimme ist von Schreiber 254, der nur im Michl-Bestand nachgewiesen ist (Schreiben von P. Dr. Petrus Eder OSB vom 22. Dezember 1998 an den Autor).

IX. MESSORDINARIEN

MISSA SOLEMNIS, C-DUR [JWM AIX:1]

Besetzung: SATB; 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vlna, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1775

Allegro moderato

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1775: D - WEY 310 {RISM A/II: 450.012.293}

Missa Toni C a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1mo, Violino 2do, Clarino 1mo, Clarino 2do Toni C, Cornu 1mo, Cornu 2do Toni G & F, Tympano con Organo. Authore D. Christiano Michl. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Colleg[ia]tae SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn . 1775. Alte Signatur: N.N.13, N. 67, Nro. 4

[siehe auch: KBM 1, S. 59]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - WS 1154

Missa Solem. Ex C a Canto, Alto, Tenore, Baßo, 2 Violinis, 2 Clarinis, Timpano con Organo. Auth: Michl. Alte Signatur: N 164-90 [Them. Katalog Wasserburg I, 90]

MISSA SOLEMNIS, C-DUR [JWM AIX:2]

Besetzung: SATB; 2 Fl., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., 2 Vlna, Vlna, Org.

Entstehung: sp. 1785

Adagio maestoso

Violine I

Basso

Sopran

Ky-ri-e Ky-ri-e Ky-ri-e e -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1785: D - WEY 309 {RISM A/II: 450.012.292}

Missa Solemnis Toni C a 4 Vocibus, 2 Violini, 2 Flauti, 2 Corni C et F et Es, 2 Trombe C, 2 Alto violae, Tympani C, Violone con Organo. Authore D. Josepho Michl. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn, ubi Primitias Celebravit R.D.Mansuetus Krichbamer Can. W., qui et componis curavit hanc Missam 1785. Alte Signatur: N.N. 14, No. 68.

Der Weyarner Chorherr M. Kriechbamer CRSA (1761-1824) feierte am 5. Juni 1785 Primiz.

[siehe auch: KBM 1, S. 59]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - Rp SJas Ms 441

Missa Solemnis in C. á Canto=Alto, Tenore=Basso.. Violino Primo, Violino Secondo. Viola I^{mo} et II^{do} Obl^{to}, Due Flauti, Due Corni in C,F: et Eb. Due Clarini, Timpano, Violone è Organo. Besitz- und Schreibvermerk: ad me J:B: Schmid p:t: Chori Dirrecto^{rem}. Alte Signaturen: Nro. 33.; M 108

MISSA SOLEMNIS, C-DUR [JWM AIX:3]

Besetzung: SATB; Fl., 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vln, Org.

Entstehung: unbekannt

Andante

Violine I

Sopran

Baß

Ky-ri-e e - lei - son. Ky-ri-e e -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: SK - BRnm 3075/512

Missa Solemnis in C a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino I^{mo} & 2^{do}, Oboe I^{mo} & 2^{do}, Cornu I^{mo} & 2^{do}, Clarino I^{mo} & 2^{do}, Tympano, Organo & Violone, NB: Et incarnatus Flauto travers Solo. Von Michl

Diese Messe wird auch im Inventar der Sammlung erwähnt, veröffentlicht in „Horvath, V. -Holubicova, H: Circevní hudobný spolok v Bratislave (1830 – 1950). Inventar. Bratislava 1971“

MISSA SOLEMNIS, D-DUR [JWM AIX:4]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: ca. 1770

Musical score for Violine I and Basso (Larghetto) and Sopran (Ky-ri-e Ky-ri-e Ky-ri-e).

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1770: D - BAR BÜ 154 {RISM A/II: 450.001.411}

Missa Solemnis a 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Obeis [sic!], Nb. Oboa Imo in gloria oblig., 2 Clarinis, 2 Cornibus, Tympano con Organo et Violone del Signore Michl (D-Dur)

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Haltenbergstetten von 1797

MISSA SOLEMNIS, D-DUR [JWM AIX:5]

AD S. NICOLAUM

Besetzung: SATB; 2 Cor., 2 Clar., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: unbekannt

Musical score for Violine I and Organo (Allegro) and Sopran (Ky-ri-e e - lei-son).

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - FK II 75 {RISM A/II: 600.073.054}

Missa Solemnis in D Auctore Michel. Ad S. Nicolaum. N. 18. N^o VIII

↔ JWM AVIII:3

MISSA SOLEMNIS, F-Dur [JWM AIX:6]

Besetzung: SATB; 2 Fl., 2 Cor., 2 Clar., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: zwischen 1790 und 1800

Andante moderato

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e Ky

pp

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) zwischen 1790 und 1800: D - Füs 80 {RISM A/II: 450.042.657}
Ex f. et D. Miſſa Solennis a Canto, Alto, Tenore et Baſſo, Vilino (sic!) Primo & Secundo, II Flauto, Viola, II Cornu & Clarino, Con Organo. Del Signore Michl
 [siehe auch KBM 18, S. 203]

MISSA SOLEMNIS, F-DUR [JWM AIX:7]

„MISSA PASTORITIA“

Besetzung: S,A,T,B; SATB; 2 Fl., 2 Ob., 4 Cor., 4 Clar., 2 Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. 1791

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei son e - lei-son

p

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1791: D - WEY 317 {RISM A/II: 450.012.300}
Missa pastortitia Solemnis Toni C, a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Clarinis C pro choro duplici, 4 Cornibus F [pro choro duplici], 2 Flautis, 2 Oboe, Alto Viola, 2 Tympanis, Con Organo et Violone n. Auth. D. Josepho Michl, Elect. Camerae Compositore. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Mense Januario 1791. Alte Signatur: 2, Nro. 108. Anmerkung: Nota. Die Clarinis seind nun auch für ein einfaches Trompeter Chor eingerichtet.

B: Abschrift (Stimmen) von 1794: D - WS 1155

Missa in C (sic!) pastoritia par Jos. Michl Alte Signatur: XXX [im Them. Katalog Zweckstetter]; 88 [im Them. Katalog Wasserburg I,88]

C: Abschrift (Stimmen) von 1796: D - Mbs Mus.Mss. 295 {RISM A/II: 456.009.899}
Missa ex C. Missa pastoralis a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe con Flauti, Alto Viola, 2 Corni in F, 2 Clarini in C, Tympano con Organo Auth. Jos. Michl.

Aus der Sammlung Hauber.

D: Abschrift (Stimmen) von ca. 1795: D - HR III 4 ½ 2⁰1006 {RISM A/II: 450.025.218}
Missa Pastoritia solennis (F-Dur) a 4. Vocibus, 2 Violinis, 2. Oboe, 2 Flautis, Alto Viola, 2. Cornibus in F, 2. Clarinis in C., Tympano in C, Con Organo. [ab hier gestochen:] Authore Josepho Michel S.E.P.B. Camerae Compositore Opus IV

Laut KBM 3, S. 131 wurde die Messe 1795 aus München geschickt. Möglicher Weise vertrieb Michl diese über seinen „Verlag“ (cf. Biographie).

[siehe auch: KBM 3, S. 131 und KBM 1, S. 167]

E: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - Po Michl 1

Toni C., Prof Festo Epiphaniae idonea, Missa pastoritia solennis et Bona sed nimis longa a 4 Vocibus. Benedictus Sopran Aria, 2. Violini, 2 Oboe, e Flauti abwechselnd, 2. Corni F, 2 Clarinis C, Alto Viola, Tympani C, Con Organ. Et Violone, Auth. D. Josepho Michel S.E.P.B. Camerae Compositore. Besitzvermerk: Zur Cathedrale gehörig S[ey]dl.p.t.b.chorregent 1821. Alte Signatur: Invent. N^{ro} 39. Lit C. G 32 XVIII.

Violone von anderer Hand (I. Seydl). Zum Schluss: L[aus] D[eo]. Im Titel sind ebenfalls einzelne Teile von anderer Hand, vermutlich von der Hand I. Seydls. Beiliegend von anderer Hand: Alt Solo zum Agnus Dei.

[siehe auch: KBM 21, S. 148]

F: Abschrift (Stimmen) um 1810: D - Mm 764 {RISM A/II: 456.013.456}

[Titel: timp] *Missa pastoralis In C Solennis a 4 vocibus, 2 violin, alto viola [et] 2 Oboe [et] 2 Corni in F (ad Kyrie und Sanctus nur) n obl: [et] n: Scrip:, 2 Clarini in C, Tympano con organo e Violone. Auth. Michel*

Als Bearbeitung für die Besetzung vierstimmiger Chor, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner in F (nur beim Kyrie und Sanctus), 2 Clarinen in C, Pauke und Orgel.

[siehe auch: KBM 7, S. 190]

G: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Ssp Mich 15.1

Opus IV Missa Pastoritia Toni C. Solennis à 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Flautis, 2 Oboe, 2 Cornibus in F, 2 clarinis in C, Tympanis in C [von anderer Hand mit Bleistift:] Violone, [1. Hand:] et Organo Opus IV [von Strobl:] Violone, [Vordruck:] Authore Josepho Michel S.E.P.B. Camerae Compositore. Kaufvermerk unten mit Bleistift: 3 fl., von P. Martin Bischofreiter OSB rechts unten: Ad chorum Monasterii S. Petrens Salzburgi, Aufführungsvermerke: 1835-1840.

Umschlagtitel auf einem Kupferstich-Vordruck. Laut Dr. P. Petrus Eder OSB (Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor) sind sie ein Beweis, dass „die entsprechenden Stimmensätze direkt aus der Umgebung Michls stammen.“

Schreiber der Kontrabasstimme ist nach Auskunft von P. Dr. Petrus Eder OSB (Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor) Bischofreiter; S,A, T, B, Org. von Schreiber 254; Rest von Schreiber 255, die beide nur im Michl-Bestand nachgewiesen sind.

H: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: D - Tl A 027

[ohne Titel]

Aus dem Klosterbesitz des Klosters Roth.

Unvollständiger Stimmensatz: Nur S,A,T,B, Flauto è Oboe Primo, Flauto è oboe Secondo, erste und zweite Violine, Vla, Vln und Orgel (mit GB-Bezifferung) sind vorhanden.

Ehemalige Bestände: Them. Katalog Freising 1796b: Messen Nr. 12

D - Fugger-Slg. A. I. 138 (Kroyer-Katalog Bl. 96):

Missa. Organo, Soprano, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, Viola, Flauto e Oboe 1,2, Corno 1,2 (F), Timpani.

Thematischer Katalog Schmid 1808, S. 14

Thematischer Katalog Schmid 1810, S. 15

Literatur:

A: Zehelein Michl, S. 19

MISSA SOLEMNIS, F-DUR [JWM AIX:8]

Besetzung: SATB ; 2 Fl., 2 Fg., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: unbekannt

Adagio

Violine I

Organo et Violone

Tutti

Sopran

p Ky - ri - e, Ky - ri - e

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: CZ - Pnm XLC C 365 {RISM A/II: 550.032.653}

Missa Sollenis. Canto, Alto Tenore, Basso, Violini Due, Viola di Alto, Clarinetti Due, Flauti Due, Fagotti Due, Corni Due, Clarini Due, Tympano, Organo et Violone. Authore Josephi Michel. S.E.P.B. Camerae Compositore.

Die Stimme der Viola, der 2. Flöte und des Fagotts fehlen.

MISSA SOLEMNIS, A-MOLL [JWM AIX:9]

Besetzung: S,A,T,B; SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: ca. 1780

Andante Moderato

Violine I

Basso

Sopran

p Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - OB MO 493, {RISM A/II: 450.008.138}

Missa a Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violino Imo et Ildo, Viola, Oboe Imo et Ildo, Corno Imo et Ildo in C, Clarino Imo et Ildo in C, Tympano in C et G. con Organo. Besitzvermerk: Zum Musikchore Ottobeuren. Trieb. Chorregent 1856 [Titel von späterer Hand. Bleistiftvermerk:] wahrscheinlich v. Michael Haydn.

[siehe auch: KBM 12, S. 163, KBM 3, S. 250 und KBM 1, S. 167]

B: Abschrift (Stimmen) von 1790: D - WEY 311 {RISM A/II: 450.012.294}

Missa Toni C a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Imo, Violino Ido, Viola, Oboe Imo et Ido, Clarino Imo et Ido, Corno Imo et Ido in C, Eb, F, G, Tympano, con Violone et Organo.
 Authore **Josepho Michl**. Alte Signatur: *S. 7, Nro. 113 27*

[siehe auch: KBM 1, S. 59]

C: Abschrift (Stimmen) zwischen 1800 und 1820: D - ABBb BAL K1 Ms 18 {RISM A/II: 454.501.320}

Missa in C von Kotzeluch [I.e. Jan Antonin Kozeluh (1738-1814).] *mit 4 Vocibus, 2 Violin, Viola, 2 Oboe, 2 Clarino, Tympani et Organo.*

D: Abschrift (Stimmen) von ca. 1820: D - BB 219 {RISM A/II: 450.020.495}

Missa di Josepho Michl für den Musicchor Benedictbeuern. Alte Signatur: 45.
 Aufführungsvermerke: *producirt am 19. Oktober 1834 als am Kircheweihefest, 1836, 1837.*

Anmerkung auf der Stimmenkopie in Benediktbeuern „*producirt am 19. Oktober 1834 als am Kircheweihefest*“.

[siehe auch: KBM 1, S. 141 und 59]

E: Abschrift (Stimmen) von ca. 1820: D - TEGha–Ms 31 {RISM A/II: 450.021.961}

Missa in A mol für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2. Violinen, Violen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompetten, und Paucken, Orgel und Violon Komponirt vom Kotzeluch. [I.e. Jan Antonin Kozeluh (1738-1814).] Besitzvermerk: *Zum Mussick-Chor Banz 1827.*

F: Abschrift (Stimmen) von 1821: CH - E 551,1 und Abschrift (Partitur) um 1983: CH - E 1098,6b

Missa in C a 4 Voci, Violini I e II, Alto Viola, Oboe I e II, Due Clarini, Tympani, Violone ed Organo, Del Sig.^{te} Giuseppe Michel

Einzigste Datierung am Ende der Tenorstimme. Die handschriftliche Partitur wurde von Anton Kriegl (Neumarkt/OPf) erstellt.

G: Abschrift (Stimmen) Mitte des 19. Jahrhunderts: D - DWc 74

Missa in A ✨ *“figuriert“ v. Drobisch.* [I.e. Karl Ludwig Drobisch (1803-1854)] Besitzvermerk: *J.B.Schmid*

H: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Ssp Mich. 10.1

Opus IX. Toni C Missa Solennis à 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, 2. Oboe, 2. Cornibus in C.f.Eb.g., 2 clarinis in C:, Tympanis et Organo [von Bischofreiter:] *con Violine* [Vordruck:]
 Authore **Josepho Michel S.E.P.B Camerae Compositore.** Kaufvermerk: *op.9-3fl.*
 Aufführungsvermerke: *1834-1838.*

Umschlagtitel auf einem Kupferstich-Vordruck. Laut P. Dr. Petrus Eder OSB (Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor) sind sie ein Beweis, dass „die entsprechenden Stimmensätze direkt aus der Umgebung Michls stammen.“

Kontrabassstimme ist von Bischofreiter, übrige Stimmen von Schreiber 254, der nur im Michl-Bestand nachgewiesen ist. (P. Dr. Petrus Eder OSB in seinem Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor)

I: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: I - BZf ohne Signatur {RISM A/II: 651.000.780}

[Cf. auch RISM A/II: 651.003.742]

[ohne Titel], nicht alle Stimmen vorhanden.

Ehemalige Bestände: Thematischer Katalog Freising von 1796: Missa 29 [unter **J.W. Michl**]

Thematischer Katalog Seitz: Missa Nr. 10 [unter **Joseph Grätz** (1760-1826)]

MISSA SOLEMNIS, B-Dur [JWM AIX:10]

Besetzung: SATB; 2 Fl./Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1775

Andante moderato

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei - son

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1775: A - ST C III 14 {RISM A/II: 650.011.261}

Missa. Solennis. A 4. Voci, 2. Violini, Viola, 2. Traversi, 2. Corni D.A., 3. Clarini D., Tympana ed Organo. Auth: Michl.

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1795: D - HR III 4 ½ 2⁰1007 {RISM A/II: 450.025.219}

opus V. in D [verbessert zu:] B, Missa solennis a Soprano, Alto, Tenore, Basso, Due Violini, Alto Viola, Due Flauto, Due Corni in F, Due Clarini in D, Timpani in D# con Organo. Autore Josepho Michel S.E.P.B. Camerae Compositore. Alte Signatur: 370.

Laut KBM 3, S. 131 wurde die Messe 1795 aus München geschickt. Möglicher Weise vertrieb Michl diese über seinen „Verlag“ (cf. Biographie).

[siehe auch: KBM 3, S. 132 und KBM 1, S. 167]

C: Abschrift (Stimmen) von 1814: D - Mbs Mus.Mss. 294 {RISM A/II: 456.009.898}

Missa ex D a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino I & II., Viola, Oboe I & II, Cornu I & II ex B.F.D.G., Clarino I & II in D, Tympano, Violone con Organo, Auth. Jos. Michel

Aus der Sammlung Hauber.

D: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Ssp Mich 25.1

Opus VIII [von einem Kalligraphen:] Missa Solennis a 4. Vocibus, 2. Violinis, Alto Viola, 2. Oboe, 2. Cornibus in D.B, et F, 2. Clarinis in D, Tympanis & Organo [von Bischofreiter:] con Violone, [Vordruck:] Authore Josepho Michel S.E.P.B. Camerae Compositore [vom Kalligraphen:] Opus VIII

Umschlagtitel auf einem Kupferstich-Vordruck. Laut P. Dr. Petrus Eder OSB (Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor) sind sie ein Beweis, dass „die entsprechenden Stimmensätze direkt aus der Umgebung Michls stammen.“

Kontrabassstimme ist von Bischofreiter, die restlichen Stimmen von Schreiber 254, der nur im Michl-Bestand nachgewiesen ist (P. Dr. Petrus Eder OSB in seinem Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor).

MISSA SOLEMNIS ET BREVIS, D-DUR [JWM AIX:11]

Besetzung: S,A,T,B; SATB; 2 Fl., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1771

Andante

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - - - son

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1771: D - WEY 314 {RISM A/II: 450.012.297}

Missa Solemnis et brevis Toni D a 4 Vocibus, 2 Violini, Alto Viola, 2 Flauto travers., 2 Clarinis D, Tympanis D, Organo. Authore D. Jos. Michl, Elect. Camerae Compositore.
Besitzvermerk: *Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn ad primitias L.J. Ott 1771.*

L.J. Ott feierte am 6. Oktober 1771 in Weyarn Primiz.

[siehe auch: KBM 1, S. 60]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - Mus.Mss. 11371

[Missa D-Dur für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Orgel als Werk von **Michl**]

Aus dem ehemaligen Bestand der Pfarrkirche von Absberg/Franken. Ohne Clarinen.

Die Stimme der zweiten Clarine fehlt.

Ehemaliger Bestand: D - Fugger-Slg. A. I. 142 (Kroyer-Katalog Bl. 70):

Missa Brevis in D. Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, 2 Corni, Organo. [als Werk von **Johann Zach** (1699-1773)]

Auch vermutlich im Thematischen Katalog Gottron-Senn, B I Nr.9.

MISSA SOLEMNIS ET BREVIS, ES-DUR [JWM AIX:12]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung : sp. 1789

Andante maestoso

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - - - son

Quelle:

A: Abschrift (Stimmen) von 1789: D - WEY 316 {RISM A/II: 450.012.299}

Missa Solem[nis] et brev[is] a 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, Violone, 2 Oboe, 2 Cornibus F, ES, G, 2 Clarinis C, Tympanis C, Con Organo. Auth. D. Josepho Michl, E. A[ulæ] C[amerae] Compositore. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iæ Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn, Mense Jun. 1789. Alte Signatur: N.N.16, No.70.

[siehe auch: KBM 1, S. 60]

MISSA SOLEMNIS ET BREVIS, F-DUR [JWM AIX:13]

Besetzung: SATB; 2 Fl., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: unbekannt

Andante moderato

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e Ky - rie e - lei-son

Quelle:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Ssp Mich 20.1

Missa Solemnis et Brevis à 4 Vocibus cantandis, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Flautis, 2 Cornibus et 2 Clarinis [von anderer Hand:] ?, [von erster Hand:] Tympano, Organo con Violone. Autore Josepho Michael, S.E.P.B. Camerae Compositore. Besitzvermerk: Ad Chorum Monasterii S. Petri hic Salisburgi. Kaufvermerk unten mit Bleistift: 3fl., [von Bischofreiter rechts unten:] Ad chorum Monasterii S. Petrens. Salzburgi. Aufführungsvermerke: 1834-1845.

Umschlagtitel von Rupert Vital Strobl. Die Kontrabass ist von Bischofreiter, der Rest von Schreiber 254, der nur im Michl-Bestand nachgewiesen ist. (P. Dr. Petrus Eder OSB Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor).

MESSE, C-DUR [JWM AIX:14]

Besetzung: SATB; 2 Fl. et Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1784

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e Ky - ri - e

Quellen:

A: Abschrift (Stimme) von 1784: D - WEY 308 {RISM A/II: 450.012.291}

Missa HonoribVs PatrIrII ProfessI In Welarn InsCrIpta, DICata, 1784 a 4 Vocibus, 2 Violini, 2 Oboe et Flauti, 2 Clarini, 2 Corni, Alto Viola, Tympani con Organo. Authore Josepho Wilibaldo Michl, inter virtuosos insigni 1784. Späterer Vermerk auf dem Titelblatt: *Ebenso bei Der IVbelfeier Des Letzten ConVentherrn Gerhoh FVnk In VnterDarChIng Von Welarn, 1841. Rainer m. pr.* Alte Signatur: *N.N. 8, N. 63, Neuer Katalog Nro. 27.*

Festmesse zum 50jährigen Professjubiläum des Weyarner Chorherren Patritius Perchtold (1712-1793) am 12. September 1784.

[siehe auch: KBM 1, S. 59]

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Freising von 1796: Missa 79

MESSE, C-DUR [JWM AIX:15]

Besetzung: SATB; 2 Vl., [B.], Org.

Entstehung: sp. 1813

Adagio Solo

Ky - ri - e. Ky - ri - e e - lei - son

Quellen:

A: Abschrift (Partitur) von ca. 1813: D - DTF 314 (Nr. 2, S. 25)

[ohne Titel] Alte Sign.: *Musikalisches MS.I.* Vermerk nach dem Kyrie unten: *15. November 1813*

Sammlung. Das gebundene Manuskript (Einband aus Pappe) ist teils zwei- (Ges.-St. und bezifferter Bass), teils dreizeilig (mit Instr.-Stimme) notiert und enthält Messen, Offertorien und Tantum ergo. Die Autorenangabe erfolgt bei den Messen z.T. nach dem Kyrie, aber auch nach oder zwischen anderen Ordinariumsteilen. Eine Datierung findet sich meist am Ende. Das Manuskript ist mit Belistift foliiert und paginiert. Das Stück mit der Nummer 2 auf S. 25 ist die Messe von Michl.

MESSE, D-Dur [JWM AIX:16]

Besetzung: SATB; 2 Fl., (2 Cor.), 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: 1777

Andantino

Violine I *p*

Basso *p*

Sopran 16

Ky - ri - e e - lei - son e - -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Mf 997

Missa ex D, a Canto, Alto, Tenore, Baßo, Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Alto Viola, 2 Flauti transvers: al piacere, 2 Clarini al piacere, Tympano con Organo. Autore Giuseppe Michl 1777. Besitzvermerk: Michl Hauber M[anu] p[ropropria] 1806. Alte Signaturen: Nro. 6; Nro. 9A, Nro. 135, Nro. 270

Aus dem ehemaligen Bestand des Klosters Schuttern in Baden.

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - Rp SJas Ms 442

Missa Ex D. à 4. Vocibus, 2. Violini, Alto Viola, 2. Oboe, 2 Clarini ad Benedictus, Flauti et Corni in D, Tympano. Con Organo. Del Giuseppe Michl. Besitz- und Schreibvermerk: a.J.B.Schmid p:t: Cantor mp. Geschenkvermerk: Ex dono ad Stos Jacobum et Tyburtium Straubingae.

Die Tenorstimme und die beiden Violinenstimmen sind von anderer Hand.

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Köhler I, Nr. 296

MESSE, D-DUR [JWM AIX:17]

Besetzung: SATB; 2 Klar., 2 Cor./Clar., 2 Vl., Vla, Vc.[/Vlne], Org.

Entstehung: sp. 1786

Adagio

Violine I

Organo

Sopran

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1786: CH - EN Ms A 479 (Ms. 5851) {RISM A/II: 400.004.232}

406 Del Sig^{re} Michl 1786

Enthält Clarinenstimmen statt Hornstimmen.

Ehemaliger Bestand: Abschrift (Stimmen) von 1802: CH - SAf Musikkibl.M 57 {RISM A/II: 400.006.992}

[ohne Titel] Kopistenvermerk am schluss: *Del Sigre Michel / Scripsit Leonz Nussbaumer 1802.*

Diese Quelle ist seit der Überschwemmungskatastrophe im Sommer 2005 unwiederbringlich verlustig. Die beiden Klarinettenstimmen waren von späterer Hand, die Stimme des zweiten Horns fehlte bereits.

MESSE, D-MOLL [JWM AIX:18]

Besetzung: SATB; 2 Ob., Fag., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., 2 Vla, Vlne, Org.

Entstehung: sp. im September 1786

Adagio maestoso

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1786: D - WEY 318 {RISM A/II: 450.012.301}

Missa Toni D a 4 Vocibus, 2 Violini, 2 Oboe, Fagotto Solo ad gratias, 2 Corni A,B,D,F, 2 Clarini D, 2 Alt violette, Tympani d, Violone con Organo. Authore D. Josepho Michl, qui ad Primitias R.D: Ubaldi [Pachauer] nostri 1. Oktober 1786 celebratas Weyarae composuit.

Besitzvermerk: *Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn, Mense Septb. 1786. Alte Signatur: N. 15, N. 69.*

Komponiert zur Primiz des U. Paschauer am 1. Oktober 1786 in Weyarn.

[siehe auch KBM 1, S. 60]

MESSE, g-MOLL [JWM AIX:19]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1770

Allabreve andantino/ mezza voce

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei - son

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1770: D - WEY 319 {RISM A/II: 450.012.302}

[Umschlag fehlt]

[siehe auch: KBM 1, S. 60]

B: Abschrift (Simmen) um 1770: D - Mbs Mus. Mss. 2362

Missa [g-Moll] Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Flauti, 2 Corni, 2 Clarini, Tympani, Viola oblig: Con Organo (D[el] S[ignore] Michl)

Hier sind die Nachträge für Trompete und Pauke (Bl. 64 und 86) autograph.

C: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: D - Tl A 002 / A 139

[Titel von Tl A 0139:] *Missa a Canto, Alto, Tenore, Basso, due Violini, due Flauti, due Cornu, Viola, con Organo. Ad Chorum Rothensem.*

Aus dem Besitz des Klosters Roth.

A 002 und A 139 ergeben den vollständigen Stimmensatz. Unter A 002 liegen vor: Cor 1 und 2, Clar. 1 und 2; unter A 139 die übrigen Stimmen.

Ehemalige Bestände: Them. Katalog Freising 1796a, Nr. 58

Königliche Hofkapelle München, Inventar S. 286

*Missae. Del Sig: Michl. Nro 1 (g-Moll) à 4Voci., 2 Viol: Viola., 2 Fl:
2 Ob., 2Cor: 2 Tr: Tymp: Org. Part:*

XX. Requiemkompositionen

REQUIEM, Es-Dur [JWM AXX:1]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 4 Clar./Klar., Timp., 2 Vl., 2 Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. 1791

Adagio o tanto/Tutti

Violine I

Basso

Sopran

Re - qui - em Re - qui - em

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1791: D - WEY 331 {RISM A/II: 450.012.315}

Requiem Toni Es a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Alto Viola, 2 Oboe, 2 Cornibus Es et G, 4 Trombis, seu Clarinis Es et C, Tympanis C, Violone et Organo. Auth.: D. Josepho Michl Electoralis Camerae Compositore. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn, Mense Augusto 1791. Alte Signatur: Nr. 5

Mit autographen Korrekturen Michls.

Unvollständige Stimmensätze.

[siehe auch: KBM 1, S. 63]

B: Abschrift (Stimmen) von 1820: D - BB 221 {RISM A/II: 450.020.497}

Requiem a IV Vocibus, II Violinis, II Alto Viola, Clarinetto et II Clarinis Eb et C, II Cornibus, Tympanis et Organo. Authore D. Jos. Michl. Besitzvermerk: Benedictbeuern 1820. Alte Signatur: 5.

Vollständig, jedoch statt Oboe wie in Weyarn mit Klarinetten besetzt.

[siehe auch KBM 1, S. 141 und 63]

REQUIEM, Es-Dur [JWM AXX:2]

Besetzung: S,A,T,B; SATB; 2 Klar., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Org.

Entstehung: sp. 1815 [?]

Adagio alla breve

Violine I

Basso

Sopran

pp Re qui - em ae - ter - nam

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1815: D - NT 247

2. Missae pro Defunctis in Eb et B. à Soprano, Alto, Tenore Baßso, Violino primo, Violino 2^{do}, Viola, Clarinetti Due, Corni Due in Eb et g, Clarini Due in D [geschweifte Klammer von Clarinetti bis Clarini:] *non obligat.*, *con Organo*. *Authore Jos: Michel, qui has Missas Composuit et Scripsit Pro choro Neoforensi Anno 1815.* [von anderer Hand:] *Jos. Ant. Hammer.*

REQUIEM, B-Dur [JWM AXX:3]

Besetzung: S,A,T,B; SATB; 2 Cor., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1815

Andante mod.

Violine I

Basso

Sopran

Re-quiem ae - ter - nam, do - na

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1815: D - NT 247

2. Missae pro Defunctis in Eb et B. à Soprano, Alto, Tenore Baßso, Violino primo, Violino 2^{do}, Viola, Clarinetti Due, Corni Due in Eb et g, Clarini Due in D [geschweifte Klammer von Clarinetti bis Clarini:] *non obligat.*, *con Organo*. *Authore Jos: Michel, qui has Missas Composuit et Scripsit Pro choro Neoforensi Anno 1815.* [von anderer Hand:] *Jos. Ant. Hammer.*

DEUTSCHES REQUIEM, F-Dur [JWM AXX:4]

Besetzung: SAB; Org.

Entstehung: sp. ca 1800

Langsam Beginn Eingangs der hl. Messe

Canto

Organo

In De - muth fall' ich vor dir nie - der

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1800: D – Mbs Mus.ms. 1294 {RISM A/II: 456.009.900}

Deutsches Requiem mit Diskant, Alt, Baß und Orgel von Hrn: Michel

Aus dem Besitz von Max Keller (1770-1855) und der Sammlung Hauber.

Literatur:

A: Eitner: *Quellen-Lexikon*, S. 467

XIII. Offertorien

„AUDITE PASTORES“ [JWM AXIII:1]

Besetzung: B; SATB; 2 Cor., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: ca. 1795

1. Rezitativ

Violine I

Basso

Baß

Au-di-te pas-to-res

2. Arie

Allo mod.

Violine I

Basso

Baß

Quan-ta dig-na-ti-o

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1795: D - BDG 211

Offertorium in Nativitate Domini a Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola, Cornu Primo, Cornu Secondo con Organo. Auth[ore] Michl

Liegt als handschriftliche Partitur, übertragen aus diesen Stimmen, von Anton Kriegl auch unter CH - E 1089,3d.

B: Xerokopie von Quelle A: D – Mbs Mus.Mss. app. 1477

Offertorium in Nativitate Domini a Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola, Cornu Primo, Cornu Secondo con Organo. Auth[ore] Michl

„AVE MARIA“ [JWM AXIII:2]

Besetzung: 2 S [?]; 2 Ob./Klar., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: o.A.

Largo

vi 1

org

The image shows the beginning of the 'Ave Maria' piece. It features two staves: Violin I (vi 1) and Organ (org). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Largo'. The Violin I part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Organ part starts with a quarter note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note B2, and another quarter rest.

[ohne weiteren Angaben]

C

org

A - - - ve Ma - ri - a

The image shows the beginning of the 'Ave Maria' piece. It features two staves: Organ (C) and Organ (org). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Organ (C) part starts with a half note G2, followed by a half note A2, then a quarter note B2, and a quarter note C3. The Organ (org) part starts with a quarter note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note B2, and another quarter rest. The lyrics 'A - - - ve Ma - ri - a' are written below the Organ (C) staff.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: D - SCHEY Ifd Nr. 143

[zitiert ebenso wie das Notenincipit nach Juránek, Nikolai: *Die geistlichen Musikhandschriften der Benediktinerabtei Scheyern – thematischer Katalog*, mschr. 1985, S. 114:] *Offertorium de Beata a C,A 1,2; vl 1,2, vla, cl oder ob 1,2 in C, cor 1,2 in C, clar 1,2 in C, timp in C&G, org*

„BEATI, QUI HABITANT“ [JWM AXIII:3]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Vl., 2 Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1800

Andante ma non tanto

Violine I

Basso

Sopran

Be - a - ti, be - a -

The image shows the beginning of the 'Beati, qui habitant' piece. It features three staves: Violin I (Violine I), Bass (Basso), and Soprano (Sopran). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante ma non tanto'. The Violin I part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The Bass part starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. The Soprano part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics 'Be - a - ti, be - a -' are written below the Soprano staff.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ca. 1800: D - WS 1150

Offertorium de Tempore ex G a 4 Voc., 2. Violini, 2. Oboe con organo. Del Sig: Michl. Alte Signatur: Nro. 45 [auch im Them. Katalog Wasserburg III, 168]

„EGO MOVEBO“ [JWM AXIII:4]

Besetzung: B; SATB; 2 Klar., 2 Vl., 2 Vla, [B.], Org.

Entstehung: unbekannt

Allegro spiritoso

Violine I

Basso

Baß

Eg - o, eg - o com - mo - ve - bo

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) aus dem 18. Jhd.: CH - Fcu Ebaz II-85, Ms. 1591 {RISM A/II: 400.098.542}

Offertorium pro omni Tempore a Canto = Alto, Tenore = Basso, Violino Primo, Violino Secondo, Clarinetto Primo, Clarinetto Secondo in B, Viola Prima, Viola Seconda, Organo.

Michl. Besitzvermerk: ad Chorum Ettonianum

Die Besetzung Klar oder Cor 1,2 ist unklar.

„FACTUS EST REPENTE DE COELO“ [JWM AXIII:5]

Besetzung: T; 2 Ob., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Va., Vln, Org.

Entstehung: sp. 1794

Allegro maestoso

Violine I

Basso

Tenor

Fac - tus est re - pen - te

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1794: D - Po Michl 2 {RISM A/II: 456.002.922}

Offertorium in C, pro Festo Pentecostes, Tenore Conc. [von anderer Hand:] vel Soprano [weiter 1. Hand:] Violin 2, Oboe 2, Viola obl., Clarin 2, Tympano, con Organo & Violone del Sig^{re} Michl. 1794.

Beiliegend eine Umarbeitung der Solostimme für Sopran.

[siehe auch: KBM 21, S. 148]

B: Abschrift (Stimmen) von 1810: A - KR D 26/355 {RISM A/II: 600.177.033}

Offertorium in C, pro festo Pentecostes, Tenore Conc., Violin 2, Oboe 2, Viola obl., Clarin 2, Tympano, con Organo Et Violone. Del Sig^{re} Michl. 794. 810.

„HAEC DIES QUAM FECIT“ [JWM AXIII:6]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: unbekannt

Musical score for 'Haec dies quam fecit' [JWM AXIII:6]. The score is in G major and common time (C). It features three staves: Violine I, Basso, and Sopran. The tempo is marked 'Allegro'. The Violine I part starts with a forte (f) dynamic and includes trills (tr) on the first and third measures. The Basso part provides a steady accompaniment. The Sopran part begins with a fermata and the number '23' above the staff, followed by the lyrics 'Haec di - es haec di - es quam'.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) aus dem 18. Jhd.: CH - FF UK 434, Ms. 6447 {RISM A/II: 400.014.861}

Offertorium a 4 Vocibus, Violino Imo, Violino 2do, 2 Oboe, 2 Corni, Viola con Organo. Del Sig. Michl. descr. F.S.H.

„OCCULI OMNIUM“ [JWM AXIII:7]

Besetzung: SATB; (2 Ob.), 2 Cor./Clar), 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: 177?

Musical score for 'Oculi omnium' [JWM AXIII:7]. The score is in G major and 3/4 time. It features three staves: Violine I, Basso, and Sopran. The tempo is marked 'Allergro'. The Violine I part has a melodic line with slurs and accents. The Basso part provides a rhythmic accompaniment. The Sopran part begins with a fermata and the lyrics 'O - cu - li om - ni - um'.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 177?: D - Mbs Mus. Mss. 2361

Offertorium In Octava Corporis Christi Oculi Omnium. Canto Conc.; Alto, Tenor, Basso, Due Violini, Due Corni in C; Viola, Organo. Del Sig: Giuseppe Michl.

Findet sich hier als Kopie um 177?, was in Widerspruch zum Weyarner Besitzvermerk steht.

B: Abschrift (Stimmen) von 1784: D - WEY 328 {RISM A/II: 450.012.312}

Offertorium Toni C, Pro omni tempore etiam Festibus Marianis a 4 Vocibus, 2 Violini., 2 Oboe, 2 Corni ex C, quibuscum, vel quorum loco adhiberi possunt 2 Clarini ex C, Alto Viola, Timpani. Si cum clarinis, con Organo [von späterer Hand:] E Violone. Auth. D. Josepho Michl. S.E.P.B. Cam. Compositore. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn Mense Martio 1784. Alte Signatur: 23.

Mit unterlegtem zweiten Text „Clamant et invocant“.

[siehe auch: KBM 1, S. 62]

Ehemaliger Bestand: Königliche Hofkapelle München, Inventar S. 288
Offertoria. Del Sig. Michl. Nro 1. in Oct: Corp: Christi. à 4 Voci. 2
Viol: Viola. 2 Cor: Org.

„O DEUS OPTIME“ [JWM AXIII:8]

Besetzung: SATB; 2 Fl., 4 Cor., 2 Vl., 2 Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. 1785

Andante Moderato

Violine I *f*

Basso *f*

Tenore Solo

Sopran **11**

O De - us op - ti - me o De - us

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1785: D - WEY 322 {RISM A/II: 450.012.305}

Offertorium Toni C pro omni Tempore, praecipue in Primitiis a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Viola,

2 Flauti, 4 Corni C et F ad Chorum, Violone et Organo Authore D. Josepho Michl.
 Besitzvermerk: *Ad chorum Ecclesiae Collegt. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Mense Junio*

1785 ad Primitias R.D. Guarini Zistlsperger Can. Reg. In Weyarn praedictus D. Author

composuit. Alte Signatur: Nr. 21.
 G. Zistlsperger feierte am 19. Juni 1785 in Weyarn Primiz.
 [siehe auch: KBM 1, S. 61]

B: Abschrift (Stimmen) von 182?: D - BB 329 {RISM A/II: 450.020.694}

Nr. 2 in: II Offertoria a IV Vocibus, II Violinis, II Cornibus in ad primum, Alto Viola et
Organo. Authoribus Fischer et Michl. Besitzvermerk: *Chor B[enedicto] Buranum. Alte*
Signatur: 37.

Hier liegt auch eine Umschreibung der Arie für Sopran vor.

[siehe auch: KBM 1, S. 141]

„O JESU O NOSTRA SALVE LUX“ [JWM AXIII:9]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1784

Allegro assai

Violine I
Basso
Sopran

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

O Je - su o nos - tra sal - ve lux

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1784: D - WEY 324 {RISM A/II: 450.012.307}

Offertorium Toni C pro omni tempore, a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe, 2 Corni in C, 2 Clarini in C, Alto Viola, Tympano, con Organo et Violone. Authore D. Michl. Besitzvermerk: Ad chorum Eccles. Collegt. In Weyarn. SS. AA. P[etri] et P[auli] Mense Majo 1784. Alte Signatur: Nr. 22

Mit unterlegtem zweiten Text: „Clamant et invocant“.

[siehe auch: KBM 1, S. 61]

„O MARIA NOSTRA SPES“ [JWM AXIII:10]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: ca. 1790

Allegro non molto

Violine I
Basso
Tenor

O Ma - ri - a nos - tra spes

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - HR III 4 ½ 2⁰229 {RISM A/II: 450.025.220}

Offertorium de Beata a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Imo, Violino IIdo, Due Oboe, Due Corni, Due Clarini in D. Viola, Organo. Del Sig^{re} Michl. Alte Signatur: 412.

[siehe KBM 3, S. 132 und KBM 1, S. 169]

„O RADIX JESSE“ [JWM AXIII:11]

Besetzung: SATB; 2 Ob., Fg., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vc., Org.

Entstehung :

Quellen :

A: Abschrift (Stimmen) D – WEY 325^a {RISM A/II: 450.012.309}

[Antiphonia] *Offertorium Toni G et C a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe, 2 Corni G, Alto Viola, Fagotto e Violoncello, con Organo. Del Signore Michl*

Cf. Abschnitt Antiphone

[siehe auch: KBM 1, S. 61]

„O UT FLUANT FONTES“ [JWM AXIII:12]

Besetzung: SATB; 2 Cor., 2 Vl., Va., Org.

Entstehung: sp.um 1790

Andante moderato

Violine I

Basso

Alt

O! ut flu - ant fon - tes

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - HR III 4 ½ 2⁰228 {RISM A/II: 450.025.221}

Offertorium in D a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secondo, Cornu Primo, Cornu Secondo, Viola, Organo. Del Sig^{re} Michl, Alte Signatur: 411.

[siehe auch: KBM 3, S. 132 und KBM 1, S. 167]

„SALVE VIRGO MATER“ [JWM AXIII:13]

Besetzung: SATB; 2 Ob./Fl., 2 Clar./Cor., Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. um 1770

Allegro assai

Violine I

Basso

Sopran

Sal - ve vir - go, Ma - ter

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1770: A – ST AS A VI 26 {RISM A/II: 650.011.260}
Offertorium Ex D De B:V: Maria a Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Violin, 2 Flauto Travers, Alto Viola Obl.; 2 Clarin in D: Organo & Violone. Del Sigre Michl. Besitzvermerk: *Ad chorum Stamsensem.* Alte Signatur: N^o 35.

Statt 2 Oboen sind in diesem Manuskript 2 Flöten vorgesehen.

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - Rp SJas Ms 443
Offertorium Solemne. de Beatissima V. Maria: a 4^{tuor} Vocibus ordin.; 2 Due Violini, Due Oboe, Due Clarini vel Corni in D obl., Alto Viola con Organo et Timpano. Del Sig: Giuseppe Michl. Besitzvermerk: *ad me J. Schmid p:t: Cantor.* Alte Signatur: N^o 36.

C: Abschrift (Stimmen) von ca. 1810: D - Mbs Mus.Mss. 7604
Offertorium de Nomine Mariae in D, à Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secondo, Oboe Primo, Oboe Secundo, Viola di Alto, Clarino Primo, Clarino Secundo, Corno Primo, Corno Secundo, Organo.
 Es fehlen die beiden Clarinenstimmen.

„SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM“ [JWM AXIII:14]

Besetzung: SATB; 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. um 1800

Fuga

Violine I

Basso

Baß

Sit no-men Do-mi-ni, sit be-ne-dic-

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ca. 1800: D - WS 1156
Offertorium de Tempore Ex D. 4 Voc., 2 Violini, Viola con Organo. Del Sig^{re} Michl. Alte Signatur: Nro 48 [auch im Thematischen Katalog Wasserburg III, 169]

„TERRIBILIS EST“ [JWM AXIII:15]

Besetzung: A; SATB; 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: 1784

Allegro maestoso

Violine I

Basso

Sopran

18

Ter - ri - bi - lis est lo - cus ter - ri -

Quellen :

A: Abschrift/Autograph (Stimmen) von 1784: D - WEY 336 {RISM A/II: 450.012.320}
Offertorium de Dedicatione Toni C, a 4 Vocibus, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Flauti, 2 Clarini C, 2 Corni F, 2 Alto Violae, Tympani C, con Organo Del. Sig. Josepho Michl, S[erenissimi] E[lectoris] P[alatinis] B[avariae] Aulae Compositore. Besitzvermerk: *Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Mense Sept. 1784.* Alte Sigantur: Nr. 20.

Die Bläser- und Timpani-Stimmen liegen autograph vor.

[siehe auch: KBM 1, S. 64]

OFFERTORIUM DE CORDE JESU [JWM AXIII:16]

Besetzung: S,A; SATB; 2 Cor., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: ca. 1770

Duetto/ Allegro non molto/ Alla breve

Violine I

Basso

Sopran

17

Ah a - ni - ma te e - ri - ge
 O - mni re - ver - so tem - po - re
 Je - su co - ro - na vir - gi - num

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1770: A – ST AS A VI 27 {RISM A/II: 650.011.017}

Offertorium de Corde IESU vel omni Sancto aut Confessore. a Canto, Alto, Tenore, Violino Imo, Violino 2do, Cornu Imo et 2do, con Organo. Del Sig. Giuseppe Michl.

Mit Verschiedenen Texten / Kontrafaktur.

10 OFFERTORIEN [JWM AXIII:17]

Besetzung: SATB; Org.

Entstehung: sp. um 1800

1. „Vocat nos Deus“. Pro Dominica Septuagesima [JWM AXIII:17.1]

Andante moderato

Basso

Sopran
Vo - cat nos De - us op - ti - mus jam di - u vo - cat

2. „Continuo Deus vocat“. Pro Dominica Sexagesima [JWM AXIII:17.2]

Andante moderato

Basso

Sopran
Con - ti - nu - o De - us vo - cat per ver - bum

3. „Ad sunt dies salutis“. Pro Dominica I Quadragesima [JWM AXIII:17.3]

Adagio

Basso

Sopran
Ad sunt di - es di - es sa - lu - tis tem - pus

4. „Bonum nobis hic est“. Pro Dominica II Quadragesima [JWM AXIII:17.4]


Andante moderato

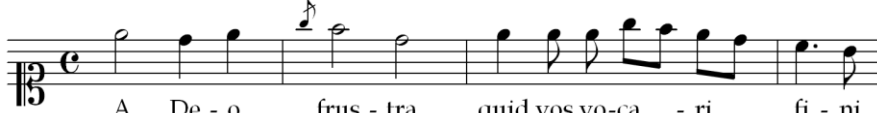
Basso

Sopran
Bo - num Bo - num no - bis hic est ap - pa -

5. „A Deo frustra quid vos“. Pro Dominica III Quadragesima [JWM AXIII:17.5]


Adagio

Basso 

Sopran 
A De - o frus - tra quid vos vo-ca - ri fi - ni

6. „Salvatorem expectamus“. Pro Dominica Adventus [JWM AXIII:17.6]

Adagio

Basso 

Sopran 
Sal- va - to - rem sal - va - to - rem ex-spec - ta

7. „Veni ad liberandum nos“. Offert. [JWM AXIII:17.7]

Andante moderato

Basso 

Sopran 
Ve-ni ad li - ber - an-dum nos ve-ni ad li - ber

8. „Ecce veniet Dominus“. Offert. [JWM AXIII:17.8]

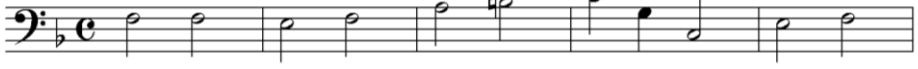
Andante


Basso 

Sopran 
Ec - ce! Ec - ce! Ec - ce ve - ni - et. Ec -

9. „Ecce jam venit“. Offert. [JWM AXIII:17.9]



Moderato

Basso 

Sopran 
Ec - ce Ec - ce jam jam ve - nit ple - ni

10. „Non est sanctus“. Pro omni tempore. [JWM AXIII:17.10]

Adagio

Basso  Sopran 

Non est Sanc-tus ut est Do-mi-nus non, non est ut

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Bass (Basso) and the bottom staff is for Soprano (Sopran). Both staves are in 6/8 time and have a key signature of one flat (B-flat). The Bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then eighth notes D3, E3, F3, and G3, and finally quarter notes A2, B2, and C3. The Soprano staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then eighth notes D5, E5, F5, and G5, and finally quarter notes A4, B4, and C5. The lyrics 'Non est Sanc-tus ut est Do-mi-nus non, non est ut' are written below the Soprano staff.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1800: D - WEY 329 {RISM A/II: 450.020.749 bis 450.020.758}

Offertoria pro Adventu & Quadragesima a 4 Vocibus & Organo. Authore D. Josepho Michl.

Alte Signatur: 25.

[siehe auch: KBM 1, S. 62]

XV. Oratorien

[DEUTSCHES ORATORIUM] [JWM AXV:1]

Besetzung: S (Seele), A (Liebe), Tenor (Vernunft), B (Glaube);
2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., Timp., 2 Vl, Vla, Bc.

Entstehung: sp. um 1770

1. Rezitativ (Vernunft):

Tenor

Baß

Ich war-ne dich, halt ein

2. Aria (And. mod.):

Violine I

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1770: D - Mbs Mus.Mss. 275 {RISM A/II: 456.009.897}

Jos. Michl: Oratorium (Vernunft): „Ich warne dich, halt in, die Wollust ist eine Zauberin“
Aus der Sammlung Hauber.

Literatur:

A: Eitner: *Quellen-Lexikon*, S. 467

B: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

C: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

GIOAS, RE DE GUIDA [JWM AXV:2]

Besetzung: Gioiada, Ismaele, Gioas, Sebia, Atalia, Mathan [Zur Stimmfachbesetzung der Solisten cf. die Analyse]; SATB; 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., 2 Clar., Timp., 2 Vl., 2 Vla, Vln, [Bc.]

Text: Pietro Metastasio

Entstehung: ca. 1770

Recit.

Tenor

Basso

Et-er-no Di-o! Du-nq-ue Scin-tilla

Ismaele

Tenor

Pi - an - ta cosi

Quellen:

A: Abschrift (Partitur) von ca. 1770: D - Rtt J. Michl 15 {RISM A/II: 450.010.094}

Gioas, Rè de Giuda

Die Partitur umfasst zwei Bände; des weiteren 18 Stimmen. In der Partitur und in den Stimmen finden sich zu Beginn einige leere Blätter, vermutlich für die fehlende Ouvertüre. Auf den Singstimmen sind Namen der Sänger angegeben: Sgra. Brunetti (Sebia), Sgra Compiani (Mathan), Sigr. Friggeri (Giojada), Sgra. Jauber (Atalia), Sigr. Pezzani (Gioas).

[siehe auch: KBM 5, S. 154 und KBM 3, S. 253]

B: Abschrift (Partitur) von ca. 1772: D - Rp C 139

Oratorio Gioas Re di Giuda, Parte Prima (Seconda), Composita per il Signore Giuseppe Michl. Alte Signatur: *Sect.II/Cod.137°./Nro.3387/MUSICA SACRA.*

1842/43 vom Vorbesitzer Joh. Michael Hauber (1778-1843) erworben.

Die Textunterlegung ist vermutlich teils autograph.

Ehemaliger Bestand: Inventar Freisinger Hofkapelle 1789

Literatur:

A: Westenrieder: *Jahrbuch*, S. 376-377

B: Lipowsky: *Baierisches Musiklexikon*, S. 210

C: Schilling: *Encyclopädie*, S. 691

D: Fetis: *Biographie universelle des Musiciens*, S. 136

E: Eitner: *Quellen-Lexikon*, S. 467


F: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

G: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

XVI. Orgelwerk

Fuge in C – Dur [JWM AXVI:1]

Moderato, alla breve



Orgel

Man. legato

Quellen: ---

Moderne praktische, unkritische Ausgabe: D - Mbs 2 Mus. pr. 9824

Joseph Willibald Michl (1745-1816), Fuge in C-Dur (Orgel), für den praktischen Gebrauch eingerichtet und herausgegeben von Alfred Zehelein, Verlag Wilhelm Berntheisel, München, ohne Datierung.

Ohne Quellenangabe. Möglicher Weise eine Orgeltranskription einer Fuge aus einer Missa solennis o.ä.

XVII. Psalmen

„LAUDATE PUERI“, D-Dur [JWM AXVII:1]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., Clar., Timp.

Entstehung: 1770

Allergro assai

Violine I

Basso

Sopran

Lau - da - te pu - e - ri

Quellen:

A: Autograph (Partitur) von 1770: D - Mbs Mus.Mss. 2357

Laudate Pueri (ex D) Solem. a 4 Vocibus Conc. Con Instrumenti. Due Oboe obligati, Due Corni Ex D. e. C. Clarini e Timpani Ex D. Organo. (Del Sig: Michl)

B: Umarbeitung (Stimmen) von 1790: D - WEY 306 {RISM A/II: 450.012.289}

Lytaniae Solenniores Toni D. A 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Oboe, 2 Corni in D, C et F, Violone et Organo. Auth. D. Josepho Michl. Aulæ Bav[aricæ] Camerae Compositore
[auch KBM 1, S. 59]

↔ JWM AVIII:6

C: Abschrift/Umarbeitung (Stimmen) von ca. 1790: D - WS 1151

Allegro

Violine I

Basso

Sopran

Lau - da - te, lau -

Offertorium de Tempore Ex C de Sancte Spiritu a Canto, Alto, Tenore, Basßo, Violino Primo, Violino Secondo, Oboe Primo, Oboe Secondo, Clarino Primo, Clarino Secondo in C, Timpano, Alto Viola oblig., Organo, Authore Michl. Alte Signatur: Nr. 47. [auch im Them. Katalog Wasserburg III, 167]

In KBM 10, S. 261 dem Autograph Mbs Mus.ms 2357 (Quelle A) zugeordnet.

Ehemaliger Bestand: Königliche Hofkapelle München, Inventar S. 289

Laudate pueri (D-dur). Vesperae. Del Sig:Michl. Nro Ià 4 Voci. 2

Viol: Viola, 2 Ob., 2 Cor: 2 Tr: Tymp:Org. Part:

Thematischer Katalog Freising 1796a: Nr. 127

MISERERE, Es-Dur [JWM AXVII:2]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: 1794

The image shows a musical score for the Miserere. It consists of three staves: Violine I, Basso, and Alt. The Violine I staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The Basso staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The Alt staff is in alto clef with the same key signature and time signature. The tempo is marked 'Largo'. The lyrics 'Mi-se-re-re me-i De-us mi-ser' are written below the Alt staff.

Quellen:

A: Autograph (Partitur) von 1794: D - TEG 36 {RISM A/II: 450.007.176}

Toni Eb a 4 vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Oboe, 2 Cornibus Eb, F et B, et Organo Autore D. Josepho Michel, S.E.P.B. Camerae compositore, Opus VI. Besitzvermerk: *Ad Monast. Tegernsee 1794.* Aufführungsvermerk: *31. Mart. [17]94 bene bis [März 1]801*

Im Anhang zur Münchner Zeitung 36 vom 4. Mai 1797 wird von Michl ein hs. Miserere op. 6 wieder zu haben angezeigt. Zu dieser musikalischen Anzeige im Anhang der *Münchner Zeitung* und der Anmerkung bei Münster, Robert u.a.: *Die Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern*, (KBM 1), G. Henle Verlag, München 1971, S. 63 bei WEY 333 und S. 120 bei TEG 36 vide den Abschnitt *Verlagsprivileg für handgeschriebene Noten* in der Biographie.

[siehe auch KBM 1, S. 120]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1825: D - Rp AK Ms 364

Miserere in Dis a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Secondo, Violino Primo, Viola con Organa. Auth. *Josepho Michl.* Alte Signatur: *Nº 21; 3./pg. 13.*

C: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Ssp Mich 50.1

Toni Eb. Miserere á IV. Vocibus, II. Violinis., II Oboe, II. Cornibus in Eb.B.et F., Alto Viola et Organo [von Bischofreiter] von Violone, [von 1. Hand:] Opus VI., [Vordruck:] Authore Josepho Michel S.E.P.B. Camerae Compositore. Besitzvermerk: *Ad chorum Monasterii S. Petrens. Salzburgi.* Aufführungsvermerke: 1867.

Umschlagtitel auf einem Kupferstich-Vordruck. Laut P. Dr. Petrus Eder OSB (Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor) sind sie ein Beweis, dass „die entsprechenden Stimmensätze direkt aus der Umgebung Michls stammen.“

Die Kontrabassstimme ist von Bischofreiter; S,A,T,B,Org von Schreiber 254; die übrigen Stimmen von Schreiber 255, die beide nur im Michl-Bestand nachgewiesen sind (P. Dr. Petrus Eder OSB Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor).

D: Autograph (Partitur) von 1794: D - WEY 333 {RISM A/II: 450.012.317} als *Stabat Mater* ↔ **JWM AXXI:3**

[siehe auch: KBM 1, S. 63]

E: Xerokopie von Quelle A: D - Mbs Mus.Mss. app. 249

Toni Eb a 4 vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Oboe, 2 Cornibus Eb, F et B, et Organo Autore D. Josepho Michel, S.E.P.B. Camerae compositore, Opus VI

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Freising von 1796b unter *Miserere Nr. 1*

MISERERE, G-DUR [JWM AXVII:3]

Besetzung: SATB; 2 Cor., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. ca. 1825

Moderato andante

Violine I

Basso

Sopran

Mi - se - re - re me - i De - us mi

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) D - Rp AK Ms 365

Miserere a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Cornu Primo, Cornu Secondo con Organo. [mit Bleistift ergänzt:] *Michel.* Alte Signatur: N° 21; 4./pg. 13.

MISERERE, g-Moll [JWM AXVII:4]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vlne, Org.

Entstehung: sp. 177?

Adagio

Violine I

Basso

Sopran

Mi - se - re - re me - i De - us

pp

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 177?: D - Mbs Mus. Mss. 2363

Miserere a Canto Conc.; Alto Conc.; Tenore Conc.; Basso conc.; Violino Primo, Violino Secondo, Due Oboe, Due Corni in Dis et F.; Due Fagotti, Viola e Organo. *Del Sig: Giuseppe Michl*

B: Abschrift (Stimmen) von 1784: D - WEY 307 {RISM A/II: 450.012.290}

Miserere Toni G-mol, a 4 Vocibus, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Fagotti, 2 Corni Es & F, Alto Viola, con Organo e Violone. *Authore D. Josepho Michl, S.E.P.B. Camerae Compositore.* Besitzvermerk: *Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn, Mense Mario 1784.*

[siehe auch: KBM 1, S. 59]

C: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - B Mus.ms. 9885, {RISM A/II: 452.006.953}

Miserere di Haydn

Die Zuordnung zu Joseph Haydn (1732-1809) ist auf Grund der anderen Quellen jedoch unwahrscheinlich.
[siehe auch: Jaenecke, *Joseph und Michael Haydn*, S. 76]

Ehemalige Bestände: Thematischer Katalog Freising von 1796a unter Nr. 228 und 426

Königliche Hofkapelle München, Inventar S. 291

Miserere. Del. Sig. Michl. Nro 1 (g-Moll) á 4 Voci., 2 Viol., Viola. 2 Fl: 2 Obo, 2 Cor, 2 Tr, Tymp. Org. Part.

ZWEI PSALME „CREDIDI“ UND „LAUDA“ [JWM AXVII:5]

Besetzung: SATB; 2 Vl., 2 Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. 1794

1. „Credidi“ [JWM AXVII:5.1]

Andante

Violine I

Basso

Tenore

T solo

Cre-di-di prop-ter

2. „Lauda“ [JWM AXVII:5.2]

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

Lau-da Je - ru - sa-lem Do - mi - num

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1794: D - Po Michl 9 {RISM A/II: 456.002.924 und 456.002.925}

Psalmi Duo Credidi & Lauda Jerusalem. a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violin 2, Viola, con Organo & Violone Auth.^{re} Jos: Michel S.E.P.B Camerae Compositore. 1794. Alte Signatur: Invent.N^{ro} 20.Lit.K. G 11g XXIV.

XXI. Sequenzen

LAUDA SION, D-Dur [JWM AXXI:1]

Besetzung: A; 2 Fl., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vlne [Org.]

Entstehung: sp. 1770

Allegro

Violine I

Basso

Alt

33

Lau - da lau - da Si

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1770: D - WEY 303 {RISM A/II: 450.012.286}

[Tit.: vl.1] *Aria a Alto Solo, Violino primo, Violino 2do, Flauto primo, Flauto 2do, Cornu primo, Cornu 2do Toni D, Alto Viola, Violone. Del Sign. Michl.* Besitzvermerk: *Spetta al Padre Prospero [Hailler] Ca. Reg. prof. in Weyarn.* Alte Signatur: N.8.

Evtl. Kontrafaktur einer weltlichen Arie Michls.

[siehe auch: KBM 1, S. 58]

LAUDA SION, F-Dur [JWM AXXI:2]

Besetzung: SATB; 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vlne, Org.

Entstehung: sp. 177?

Allegro molto

Violine I

Basso

Sopran

p *f* *p*

p *f* *p*

Lau - da,
Nul - lam,

Lau - da
nul - lam

Si - on Sal - va - to - rem
di - em prae - ter - mit - te

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 177?: D - Mbs Mus.Mss. 2360

Lauda Sion In Octava Corporis Christi. Canto Conc., Alto Conc., Tenor Conc., Basso, Due Violini, Due Corni in F, Viola, Organo. Del Sig: Giuseppe Michl.

B: Abschrift (Stimmen) D - WEY 304 {RISM A/II: 450.012.287}

Lauda Sion, Offertorium Toni F, pro o[mn]i Tempore praefertim Octava Corp. Xti, NB: etiam pro festis Marianis a 4 Vocibus, 2 Violini, 2 Corni F, Alto Viola, con Organo e Violone, Authore D. Josepho Michl S[erenissimi] E[lectoris] P[rincipis] B[avariae] Camerae Compositore. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn Mense martio 1784. Alte Signatur: Nr. 24, 8.

Mit zweitem, von gleicher Hand unterlegtem Text: „Nullam diem praetermitte“.

[siehe auch: KBM 1, S. 58]

Ehemaliger Bestand: Königliche Hofkapelle München, Inventar S. 287

Lauda Sion. Del Sig: Michl. Nro 1 (F-dur) in oct:Corp:Christi. à 4 Voci. 2Viol. Viola. 2 Cor. Org. Senza Part: Ergänzende Angaben: 4 Conc 8 Rip(voci), 3+3(vl)

STABAT MATER, Es-Dur [JWM AXXI:3]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vlne, Org.

Entstehung: 1794

The image displays a musical score for the 'Stabat Mater' in E-flat major. It consists of three staves: Violine I, Basso, and Tenor. The Violine I part is marked 'Largo' and 'p', showing a melodic line with slurs and a triplet. The Basso part provides a harmonic accompaniment. The Tenor part is marked 'Solo' and includes the lyrics 'Sta-bat Ma - ter do - lo - sa'.

Quellen:

A: Autograph (Partitur) von 1794: D - WEY 333 {RISM A/II: 450.012.317}

Planctus Marianus è Psalmo Davidico ab ipso Auctore Confectus a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe, 2 Cornibus Dis, F et B, Alto Viola, Violone con Organo. Auth. D. Josepho Michl, S[erenissimi] E[lectoris] P[rincipis] B[avariae] Camerae Compositore. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Mense April 1794. Alte Signatur: 5.

Zur musikalischen Anzeige im Anhang der *Münchener Zeitung* und der Anmerkung bei Münster, Robert u.a.: *Die Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tergernsee und Benediktbeuern*, (KBM 1), G. Henle Verlag, München 1971, S. 63 bei WEY 333 und S. 120 bei TEG 36 vide den Abschnitt *Verlagsprivileg für handgeschriebene Noten* in der Biographie.

B: Abschrift (Stimmen) von 1821: D - BB 222, {RISM A/II: 450.020.498}

Stabat Mater a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe, 2 Cornibus, Alto Viola, Organo. Auth. Michl. Besitzvermerk: B[enedict]Beuern 1821. Alte Signatur: 4

[siehe auch: KBM 1, S. 142 und 63]

C: Autograph (Partitur) von 1794: D - TEG 36 {RISM A/II: 450.007.176} als *Miserere*
↔ JWM AXVII:2

Ehemaliger Bestand: Them. Katalog Freising 1796b als *Miserere Nr. 1*

STABAT MATER, g-Moll [JWM AXXI:4]

Besetzung: SATB; 2 Ob., Fg., 2 Cor., 2 Vl. Vla, Vln, Org.

Entstehung: 1799

Adagio

Violine I

Basso

Sopran

Sta-bat Ma -ter Sta-bat Ma -ter

Quellen:

A: Autograph (Partitur) von: D - WEY 334 {RISM A/II: 450.012.318}

Planctus Marianus 4 Vocibus, 2 Violin, Viola, 2 Oboe, 2 Horn, Violon, Orgel. Auth. D. Josepho Michel S[erenissimi] E[lectoris] P[rincipis] B[avariae] Camerae Compositore. 1799.

Vermerk: *auf die Nacht.*

Autograph bis auf die Gesangstexte, die von L. J. Ott CRSA 1799 geschrieben wurden.

[siehe auch: KBM 1, S. 63]

STABAT MATER, B-Dur [JWM AXXI:5]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln., Org.

Entstehung: 1799

Moderato andante

Violine I

Basso

Sopran

Sta - bat Ma -ter Sta - bat Ma -ter

Quellen:

A: Autograph (Partitur) von 1799: D - WEY 335 {RISM A/II: 450.012.319}

Planctus Marianus 4 Vocibus, 2 Violin, Viola, 2 Oboe, 2 Horn, Violon, Orgel. Auth. D. Jos. Michl, S[erenissimi] E[lectoris] P[rincipis] B[avariae] Camerae Compositore. 1799. Vermerk: auf die Nacht.

Autograph bis auf den Text in der Gesangsstimme, der von L.J. Ott CRSA 1799 geschrieben wurde.

Vermerk in vla (vel) fag vel vlc: „Diese Aria kann mit einem Fagott, oder dem Violoncello, oder mit der Viola produziert werden“: Aria „Fac me vere“ für Sopran.

[siehe auch KBM 1, S. 63-64]

XXV. Vespere

VESPERAE SOLEMNES, C-Dur [JWM AXXV:1]

Satzfolge: Dixit Dominus – Confitebor – Beatus vir – Laudate pueri – Laudate Dominum – Magnificat

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln., Org.

Entstehung: sp. 1800

Moderato

Violine I

Basso

Sopran

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - Po Michl 8 {RISM A/II: 456.002.929}

[Umschlagtitel von späterer Hand:] *Vesperale Solemnes in C. Dominicales vel de Confessore. A Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Viola, Oboe 1^{mo}, Oboe 2^{do}, Clarino 1^{mo}, Clarino 2^{do}, Tympani, Organo & Violone. Auth: Jos: Michel S:E:P:B: Camerae Compositore. Alte Signatur: Invent.N^o19. Lit K. G 11f XXIV., Besitzvermerk: Domchor Passau*

Oboen von anderer Hand.

[siehe auch: KBM 21, S. 149]

VESPERAE SOLEMNES, D-Dur [JWM AXXV:2]

Satzfolge: Domine – Dixit – Laudate pueri – Laetatus – Nisi Dominus – Lauda Jerusalem – Magnificat

Besetzung: SATB; 2 Ob.(/Fl.), 2 Cor., 2 Clar., Timp, 2 Vl., Vla Vln, Org.

Entstehung: sp. 1788

Allegro

Violine I

Basso

Sopran

Do - mi - ne ad ad - ju - van - dum me

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1788: D - WEY 339 {RISM A/II: 450.012.323}

Vesperale Solennes de Beata [MV] *Toni D a 4 Vocibus, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni D, G, F et Es, 2 Clarini D, Alto Viola, Violone, Tympani D, con Organo* Auth. D. Josepho Michl E[lectoralis] A[ulæ] B[avaricæ] Compositore. Besitzvermerk: *Ad chorum Eccl[es]iæ Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn Mense Octobr. 1788.*

[siehe auch: KBM 1, S. 65]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1800: D - Mm 766 {RISM A/II: 456.013.466}

Vesp: Solen. In D de Beata a 4 voc, 2 violin, alt viol, II oboe [et] 2 Corni [et] 2 Clarini n obl et tymp con org: et violon. Auth. Michl. Auff+ührungsvermerke von J.B. Schmid's Hand: *NB: Zur Schonung der Sänger wird von * auf Zeichen gefahren 1803. 1816 am Neujahrsab[en]d galten die Zeichen nichts. Nur im Nisi wieder beim Zeichen * anfangen.*

Beiliegend eine Violonenstimme von ca. 1805.

[siehe auch: KBM 7, S. 191]

C: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - Po Michl 3 {RISM A/II: 456.002.931}

Toni D. Vesperae Solennes De Beata a 4 Vocibus, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni: D:g:F et Eb:, 2 Clarini D., Alto Viola, Tympani D., Con Organo. Auth: D. Josepho Michel E:A:B: Compositore. Alte Signatur: *Invent.N^{ro}6.Lit K. G 11a XXIV.*

[siehe auch: KBM 21, S. 150]

D: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Ssp Mich 40.1

Toni D. Vesperae Solennes De Beata a IV. Vocibus, II. Tviolinis, Alto Viola, II. Oboe, II. Cornibus in D.G.F. et Eb, II. Clarinis in D, Tympanis in D et Organo [von Bischofteiter:] *con Violone* [links von 1. Hand:] *Opus II* [Vordruck:] *Authore Josepho Michel S.E.P.B. Camerae Compositore.* Besitzvermerk: *Ad Chorum Monasterii S: Petri hic Salisburgi.* Aufführungsvermerke: *1818-1844.*

Umschlagtitel auf einem Kupferstich-Vordruck. Laut P. Dr. Petrus Eder OSB (Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor) sind sie ein Beweis, dass „die entsprechenden Stimmensätze direkt aus der Umgebung Michls stammen.“

Die Kontrabassstimme ist von Bischofteiter, der Rest von Schreiber 254, der nur im Michl-Bestand nachgewiesen ist. (P. Dr. Petrus Eder OSB Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor).

E: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: D – AKA Ms. 572

Vesperae Solemnes de Beata ex D a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violini I et II, Oboe vel Flauto I et II, Clarino I et II, Alto Viola, Tympano con Organo

Die Darstellung des Komponistennamens konnte von mir nicht ermittelt werden. Da das Titelblatt mit dem Namenszug „Kohler“ bezeichnet ist, handelt es sich wohl um eine eigenständige Abschrift. Die Vesper befindet sich im Nachlass des Lehrers Koller aus Mering. Dieser Nachlass muss nach 1877 ins Klosterarchiv von Andechs gekommen sein, da das jüngste Werk dieser umfangreichen Sammlung aus eben diesem Jahr stammt. (Dr. Birgitta Klemenz im Brief vom 15. Dezember 1998 an den Verfasser).

Vesperae Solemnes de B.S.V.M. [JWM AXXV:3]

Satzfolge: Dixit Dominus – Laudate pueri – Laetatus sum – Nisi Dominus – Lauda Jerusalem – Magnificat

Besetzung: SATB; 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. 1795

Allabreve

Violine I

Basso

Sopran

Di xit, di - xit Do-mi-nus

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1795: D - Po Michl 6 {RISM A/II: 456.002.930}

In C. Vesperae Solemnes de B.S.V.M. a Canto = Alto, Tenore = Basso, Violin 2, Viola obl. Clarin 2, Tympano con Organo & Violone a Jos. Michel S.E.P.B Camerae Compositore duo mdeii Psalmi Auth=^{re} Aumann. M.D.C.C.LXXXV. Alte Signatur: Invent.N^{ro}21.Lit.K G 11d XXIV.

Es ist unklar, welche Sätze von Aumann stammen. Sein Name kommt nur auf der Titelseite vor.

[siehe auch: KBM 21, S. 149]

VESPERAE SOLENNES DE DOMINICA, D-DUR [JWM AXXV:4]

Satzfolge: Domine ad adjuvandum [keine Angaben zu den folgenden fünf Sätzen]

Besetzung: SATB; 2 Clar. con Org., 2 VI

Entstehung: sp. 1793

Allegro

Violine I

Basso

Tutti

Sopran

Do - mi-ne ad ad - ju - van-dum me

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1793: SK - BRnm MUS X 51 {RISM A/II: 570.000.378}

Vesperae Solennes de Dominica a Vocibus 8^{cto}, Canto, Alto obligato et Basso, Violinis 2^{bus}, Clarinis 2^{bus} con Organo. Authore Michl.

VESPERAE SOLEMNES IN HONOREM SANCTI SPIRITUS, C-Dur [JWM AXXV:5]

Satzfolge: Dixit Dominus – Confitebor – Beatus vir – Laudate pueri – Laudate Dominum – Post Hymnum. Magnificat.

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. 1801

Allegro non molto

The image shows the beginning of the 'Dixit Dominus' section. It features three staves: Violine I (treble clef), Basso (bass clef), and Sopran (bass clef). The time signature is 3/4. The tempo is 'Allegro non molto'. The lyrics 'Di - xit Do - mi - nus' are written below the soprano staff.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1801: D - Po Michl 5 {RISM A/II: 456.002.927}

Toni C Vesperae Solemnes in Honorem Sancti Spiritus [von verschiedenen Händen:] et Dominicam et Confessore, a Vocibus 4, Violinis 2, Obois 2, Corni 2 in C:g:F:B:, Clarin= 2 in C:, Tympano, Alto Viola obl., con Organo & Violone. Anno Pacis Restitutae 1801.

[Umschlagtitelinnenseite:] *Auth: D: Josepho Michel E:A:B:Compositore: Alte Signatur: Unvent.Nro9.Kit.K. G 11c.XXIV. Titelzusätze von zwei verschiedenen Händen: Authore Michel – Authore Michl zahlt den 28^t 7br. 1 f.59kl.*

[siehe auch: KBM 21, S. 149]

VESPERAE SOLEMNES PRO FESTIS DOMINI, C-Dur [JWM AXXV:6]

Satzfolge: Domine – Dixit – Confitebor – Beatus vir – Laudate pueri – Laudate Dominum – Magnificat

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. 1786

Allegro

The image shows the beginning of the 'Domine' section. It features three staves: Violine I (treble clef), Basso (bass clef), and Sopran (bass clef). The time signature is 3/4. The tempo is 'Allegro'. The lyrics 'Do - mi - ne Do - mi - ne ad' are written below the soprano staff. The word 'Tutti' is written above the soprano staff.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1786: D - WEY 338 {RISM A/II: 450.012.322}

Vesperale Solennes pro Festis Domini Toni C a 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Oboe, 2 Clarinis C & D, 2 Cornibus B, Es, G, Alto Viola, Tympanis, con Organo & Violone. Authore D. Jos. Michl, Elect. Aulae Bav. Mus. Comp. Besitzvermerk: *Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn mense Decembri a. 1786.* Alte Signatur: 6

Alt-, Baß-, Viola-, Oboe 1 und 2-, sowie die Orgelstimme sind unvollständig: das letzte Blatt fehlt jeweils.

[siehe auch: KBM 1, S. 64]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - BAR BÜ 156 {RISM A/II: 450.001.412}

Vespere De Dominica. A 4. Voci, 2 Violini, 2 Viole, 2 Corni, 2 Clarini, Timpani et Organo. Di Michel. Besitzvermerk: *Ad Chorum Bartst., Alte Signatur. No.18*

Aus der Musikaliensammlung Bartenstein.

C: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - Mf 999

[ohne Titel] Alte Signatur: *Inv.Nro.13*

D: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - Mm 767 {RISM A/II: 456.013.467}

Vesp. Solen: In C de Dnica [von J.B. Schmid:] et de Dedicacione [von 1. Hand:] a 4 voc, 2 Ciolini, alt viol, cornu n obl., clarin et Tymp., Org et Violone. Auth: Michl.

Aufführungsvermerke von J.B. Schmid: *NB: Laudate Dominum simul Lauda Jerusalem rother Text. NB Zur schonung der Sänger Confitebor [et] Laudate pueri beym Zeichen“ sowie weitere Verm. Für Kürzungen einzelner Sätze „ita 1802.*

Der Satz „Lauda Dominum“ wurde von J.B. Schmid kontrafaziert zu „Lauda Jerusalem“.

Beiliegend eine Violonestimme von ca. 1805.

[siehe auch: KBM 7, S. 191]

E: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - Po Michl 7 {RISM A/II: 456.002.928}

Vesperes solennes des Festis Domini a 4 Voci., 2. Violini, 2. Oboi, 2. Corni, 2. Clarini., Alto Viola, Organo, Violone, Tympani. Auth. Jos. Michl. [von späterer Hand:] C-Dur. Alte Signatur: Invent.No8.Lit K. G 11e.XXIV. Besitzvermerk: Domchor Passau.

Violone und Timp. sind von späterer Hand, vermutlich von I. Seydl. Datum am Schluss: *1825 Sdl.ad.M:d.Gl. [Vln.] 825 [Timp.]*. Die Stimmen sind mit zahlreichen Strichen versehen, eingerichtet für eine Aufführung.

[siehe auch: KBM 21, S. 149]

F: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Ssp Mich 30.1

Toni C. Vesperae solennes De Festis Domini [von Bischofreiter:] seu de Dominica [von 1. Hand= Strobl:] a 4 Vocibus cant:, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Oboe, 2 Cornibus in C.G.Eb. et B, 2 Clarinis in C. et D., Tympanis in C. et D., Organo et Violone Opus I. Authore Giuseppe Michael S.E.P.B. Camerae Compositore. Besitzvermerk: *Ad Chorum Monasterii S. Petri hi Salisburgi.* Aufführungsvermerke: *1833-1853.*

Die Kb-Stimme ist von Bischofreiter, der Rest von Schreiber 254, der nur im Michl-Bestand nachgewiesen ist (P. Dr. Petrus Eder OSB Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor).

G: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - FK II 212 {RISM A/II: 600.073.055}

Vesperale Solennes de Festis Domini Toni C a IV Vocibus, II Violini, Alto, Viola, II Oboe, II Cornibus, II Clarinis, Tympanis et Organo. Opus I. Autore Josepho Michel S.E.P.B.

H: Abschrift (Umschlagblatt) ohne Datierung: D – Tl T 028 {RISM A/II: 455.016.086}

*Vesperae Solennes a Canto – Alto – Tenore et Basso, 2. Violinis et. 2.Oboe, 2. Corn. Et Clarinis, Alto Viola, Organo con Tympanis, Comp. [mit Bleistift durchgestrichen:] J. Michel Bav: Musicus [auf dem oberen Teil des Titelblattes mit Tinte ergänzt:] V: Pausch [i.e. P. Eugen Pausch O.Cist. (1758-1838)] Vermerk: *Stifter dieser Vesper H Joan Nep: Zaif Von Wangen Mercator Gamundiae, 1816.**

Aus dem Bestand von Schwäbisch Gmünd.

Nur das Umschlagblatt ist erhalten.

H: Abschrift (Umschlagblatt) ohne Datierung: D – Tl B 299

Vesperae solennes de Dominica Auth. Josepho Michl Alte Signatur: *Inv.S.60. B. Nro: 34.*

Nur das Umschlagblatt ist erhalten.

H: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: D – TI B 038 {RISM A/II: 450.052.227}

[Tit. Org:] *Vesperae de festis Domini*

Vermutlich Stimmensatz zu TI B 299 [und evtl. auch zu TI T 028]. In der Violone-Stimme fehlt das „Domine ad adjuvandum me“.

[siehe auch: Günther, *Ochsenhausen*, S. 28]

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Freising 1796a unter Nr. 176

III VESPERAE DE DOMINICA, BEATA [MV] ET SS. APOSTOLIS CUM RELIQUIS PSALMIS PER ANNUM OCCURRENTIBUS [JWM AXXV:7]

Besetzung: S,A,T,B; SATB; 2 Cor., 2 Clar., Timp, 2 Vl., Vla, Vlne, Org.

Entstehung: sp. 1788

Nr. 1-7: *Vesperae de Dominica [JWM AXXV:7.1]*

Satzfolge: Domine – Dixit – Confitebor – Beatus vir – Laudate pueri – Laudate Dominum – Magnificat

Violine I

Basso

Sopran

Do-mi-ne ad ad-ju-van-dum me fe -

Nr. 8-14: *Vesperae de Beata [MV] [JWM AXXV:7.2]*

Satzfolge: Domine – Dixit – Laudate pueri – Laetatus sum – Nisi Dominus – Lauda Jerusalem – Magnificat

Allegro

Violine I

Basso

Sopran

Do-mi-ne ad ad-ju - van-dum me

Nr. 15-20: *Vesperae de SS. Apostolis* [JWM AXXV:7.3]

Satzfolge: Dixit – Laudate pueri – Credidi – In convertendo – Domine probasti – Magnificat

Allegro

Violine I

Basso

Sopran

f

p

Di - xit Do - mi - nus

Psalmi residui

Nr. 21: „In exitu Israel“ [JWM AXXV:7.4]

Andante

Violine I

Basso

Sopran

In ex - i - tu Is - ra - el de ae - gyp - to

Nr. 22: „De profundis“ [JWM AXXV:7.5]

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

pp

pp

pp De pro - fun - dis de

Nr. 23: „Beati omnes“ [JWM AXXV:7.6]

Andante

Violine I

Basso

Soli

Sopran

Be-a-ti om-ne-s qui tim-et

Nr. 24: „Memento“ [JWM AXXV:7.7]

Andantino

Violine I

Basso

Soli

Tenor

Me - men - to Do - mi-ne, Do -

Nr. 25: „Confitebor“ [JWM AXXV:7.8]

Allegretto

Violine I

Basso

Soli

Sopran

Con-fi - te - bor ti - bi Do-mi-ne in to -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Mus.Mss. 11403 {RISM A/II: 454.015.529 bis 531}

[3 Vesperae u. Psalmi residui]

Ehemaliger Besitz der Pfarrkirche Absberg/Mittelfranken.

B: Abschrift (Stimmen) von 1788: D - Mm 768 {RISM A/II: 456.013.469 bis 456.013.476}

Tres Solemnes simul ac breves Vesperae Pro Festis Domini, B:V:M: & S:S: Apostolorum. Cum reliquis Psalmis per annum occ[u]renti[b]us. A IV. Vocibus ordinar., II Violinis, Alto Viola & Organis neceßariis, II. Clarinis, II. Cornibus, & Tympanis ad Libitum colludentibus Methodo facillima elaboratae a Jos: Michel S[erenissimi] E[lectoris] P[rincipis] B[avariae] Camerae Compositore anno 1788.

Beiliegend eine Violonenstimme von ca. 1805.

[siehe auch: KBM 7, S. 192]

C: Abschrift (Stimmen) von 1792: D - WEY 337 {RISM A/II: 450.020.759 - 450.020.766}
III Vesperae de Dominica, Beata et SS. Apostolis cum reliquis Psalmis per annum occurrentibus a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola alto, 2 Clarinis, 2 Cornibus, Tympanis, Violone et Organo. Authore D. Josepho Michl, Elect. Camerae Mus. Compositore. Besitzvermerk: *Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn, Mense Majo 1792.*

Hier sind die Cantus-, Altus-, Bassus- und Violone-Stimmen unvollständig, da das jeweils letzte Blatt fehlt.
 [siehe auch: KBM 1, S. 64]

D: Abschrift (Stimmen) von 1792: D - Po Michl 4 {RISM A/II: 456.002.938.933 bis 456.002.940.}

Tres Solemnes simul ac breves Vesperae Pro Festis Domini, B.V.M. & SS. Apostol: cum reliquis psalmis per annum occurrentibus. A IV. Vocibus ordinar:, II Violinis, Alto Viola & Organis necessar:, II. Clarinis, II. Cornibus, & Tympanis ad Libitum colludentibus Methodo facillima elaboratae a Jos. Michel S.E.P.B. Camerae Compositore. M.D.C.C.LXXXII. Alte Signatur: *Invent. N^{ro}7. Lit.K. G 11b XXIV.* Besitzvermerk: *Zum Dom gehörig. S[ey]dl.* Aufführungsvermerke: *Erst unterm K: Chorreg. Seydl excutiert 1821. und: N^o3 Peter und Paul.* [Vermerk von der Hand Seydls:] *Die 1^{te} Vesper ist schon aus dem Ton C vorhanden und hat keine Violonstimme. Die 2^{te} Vesper De Beata V.M. ist größtenteils bekannt auch fehlt die Violonstimme, die 3^{te} Vesper de Apostolios sehr gut auch ist die Violonstimme abgescr.*

In KBM 21, S. 150 auf 1782 datiert, auf Grund der übrigen Quellen und des Umschlagtitels aber eher 1792 anzunehmen.

E: Abschrift (Stimmen) D - BB 224 von 1820: {RISM A/II: 450.020.501 - 450.020.508}
Hymni Vespertini von Michl. 4 Singstimmen, I Violin, II Violin, Viola, Clarini et Tympani. Alte Signatur: 3.

Der Umschlag war ursprünglich für *Hymni Vespertini* von Vogler bestimmt.
 Die Violonenstimme fehlt.

[siehe auch: KBM 1, S. 142 und 64]

F: Abschrift (Stimmen) von 1820: D - Rp AK Ms 366
Vespern/Michl. Alte Signatur: *2./pag.13.*

G: Abschrift (Stimmen) von ca. 1835: D - Rp D Ms 319

Vesperae de Apostolis a 4 Voci, 2 Violini, Viola, 2 Clarini con Organo. Auth. Michl. Besitzvermerk: *Deischer* [darüber von Schrems nachträglich ergänzt:] *ad chorum eccl.cathedr.Ratisbon. comparavit.* Alte Signatur: *N^{ro} 31* [auch im Thematischen Katalog Schrems Nr. 642]

Abschrift nur der *Vesperae de Apsotolis*.

H: Abschrift (Stimmen) von ca. 1835: D - Rp D Ms 320

Vesperae de Beata a 4 Voci, 2 Violini, Viola, Violone, 2 Clarini e Organo. Auth. S. [sic!] Michl. Besitzvermerk: *Deischer.* Alte Signatur: *N^{ro} 30* [auch im Thematischen Katalog Schrems Nr. 641]

Abschrift nur der *Vesperae de Beata*.

I: Abschrift (Stimmen und Partitur) von 1838: D - Mf 998

14 Psalmen. Michl. Besitzvermerk: *A[nton] S[chröfl] E.* Alte Signatur: *Inv. Nro. 59-72.*

Für jeden Psalm und das Magnificat separate Partitur und separater Sitmmensatz. Jedoch fehlen die Stimmen der beiden Clarinen und der timp. in Nr. 5 und der vla in Nr. 11 und 13.

J: Abschrift (Stimmen) aus dem 18. Jahrhundert: CH - EN Ms A 480 {RISM A/II: 400.187.894 - 400.187.901}

Vesperae de Confessore; Vesperae B.M. Virigine; Vesperae de Apostolis

K: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Ssp Mich 35.1

[Tit.: org.] *Vesperae de Festis Domini*

Cantusstimme von Joseph Tremmel, Kontrabassstimme von Bischofreiter, übrige Stimmen von Schreiber 254, der nur im Michl-Bestand nachgewiesen ist (P. Dr. Petrus Eder OSB Schreiben vom 22. Dezember 1998 an den Autor).

L: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - KR E 21/104 {RISM A/II: 600.176.555}
[ohne Titel]

In einer Vespersammlung, bestehend aus *Vesperae* und *Psalmi ad Vesperas* mit der Autorengabe Michael Haydn (1737-1806).

M: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Vpk 112

Michl, Josef Willibald: 3 Vesperae et 5 Psalmi Vespertini

Hier fehlen die Violinenstimmen.

N: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: D - T1 B 300

Vesperae Solennes de Beata a 4: Vocibus Cantantes, 2: Violini, 2: Oboi, 2: Corni D.G.F. et Eb, Alto Viola con Organo: et: Tympani D: [von zweiter Hand:] & Violone [von erster Hand:]

Auth: D. Josepho Michel S: E: P: B: Cam: Compositore. Besitzvermerk: Eigentum des Lehrers Loritz. Alte Signatur: Inv. S. 60. B. Nro: 37

Aus dem Bestand des Klosters Ochsenhausen.

In dieser Abschrift ist nur die *Vesperae de Beata* erhalten, dazu auch nur fragmentarisch, sowohl im Bezug auf das ganze Werk, als auch auf den Stimmensatz. Von diesem liegt nur vor: S,A,T,B, Tr1, Tr2, Pk, V11, Vo2, Vla, Vlne, Org (mit GB-Bezifferung).

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Freising 1976b unter *Vesperae Nr. 1: „Von Michl 3“*.

Thematischer Katalog Köhler X, 30.

XXVI. WERKFRAGMENTE

Gloria, C-Dur [JWM AXXVI:1]

Besetzung: SATB; 4 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1790

Allegro maestoso

Violine I

Basso

Sopran

Glo - ri - a glo - ri - a glo -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1790: D - Rp SJas Ms 440

Gloria in C a 4 Vocibus, 2 Violini, Alto Viola, 4 Clarini, 2 Tympano et Organo. Autore Giuseppe Michl. Hoff Kammer Komposieur. Besitzvermerk: Von Lit. Eckher B[ür]ger^{m[ei]ste[r]}. Alte Signatur: M.59

„DIXIT DOMINUS“ UND „MAGNIFICAT ANIMA MEA“, C-DUR [JWM AXXVI:2]

Besetzung: S; SATB; 2 Cor. et Org, 2 Vl., Vla

Entstehung: unbekannt

allegretto

Violino I

organo

Canto

Di - xit do-mi-nus

Quellen:

A: D - Tl B 039

[ohne Titel]

DIXIT ET MAGNIFICAT, C-Dur [JWM AXXVI:3]

Besetzung: S,A,T,B; SATB; Fg., 2 Clar., 3 Pos., 2 Vl., Vla, Vlne, Org.

Entstehung: unbekannt

The image shows the musical score for 'Dixit et Magnificat, C-Dur'. It consists of three staves: Violine I, Basso, and Sopran. The Violine I and Basso parts are in C major and common time, featuring intricate rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The Sopran part is in C major and common time, with lyrics 'Di-xit Do-mi-nus di-xit' written below the notes.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Sd 1200

[ohne Titel; auf Orgel von Gatti:] *Del. Sig. Giuseppe Michl.*

Diese Vesper gehört zu einer Sammlung von 4 Vespem, die im „*Fuetsch – Katalog*“ von 1822 im Dom zu Salzburg nachweisbar sind (S. 145), von denen aber nur zwei wiedergefunden und katalogisiert sind. Die anderen beiden Vespem könnten sich in den noch nicht katalogisierten Beständen befinden, die erst im Laufe der nächsten Jahre erschlossen werden sollen.

DIXIT ET MAGNIFICAT, D-DUR [JWM AXXVI:4]

Besetzung: S,A,T,B; SATB; Fg., 2 Clar., 3 Pos., 2 Vl., Vla, Vlne, Org.

Entstehung: unbekannt

The image shows the musical score for 'Dixit et Magnificat, D-Dur'. It consists of three staves: Violine I, Basso, and Sopran. The Violine I and Basso parts are in D major and 3/4 time, featuring rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The Sopran part is in D major and 3/4 time, with lyrics 'Di - xit Do-mi-nus' written below the notes.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Sd 1199

Il Dixit et Magnificat a 4 Voci, 2 Violini [nachgetragen von anderer Hand:] *2 Clarini in D., Viola et Orgel / D:C: Di Sigre Giuseppe Michl di Mannheim (sic!)*

Diese Vesper gehört zu einer Sammlung von 4 Vespem, die im „*Fuetsch – Katalog*“ von 1822 im Dom zu Salzburg nachweisbar sind (S. 145), von denen aber nur zwei wiedergefunden und katalogisiert sind. Die anderen beiden Vespem könnten sich in den noch nicht katalogisierten Beständen befinden, die erst im Laufe der nächsten Jahre erschlossen werden sollen.

B) WELTLICHE WERKE

II. ARIEN (UND ANDERE VOKALE SOLOWERKE)

„BELLA RESPIRA OMAI“ [JWM BII:1]

Besetzung: S; 2 Ob., 2 Vl., Vla, B., [Org.]

Entstehung: sp. 1786

Maestoso

Violine I

Basso

Sopran

27

Be - lla r - es - pi - ra om - ai
Je - su mi dul - ci - - ssi - me

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1786: D - WEY 613a {RISM A/II: 450.012.324}

Aria. Soprano, Due Violini, Due Oboi, Alto Viola, Basso. Del Sign. Michl. Besitzvermerk: P. Bernardus Mayr, Weyarn 1786.

Wohl aus einem der Bühnenwerke Michls. Mit unterlegtem zweiten Text: „Jesu mi dulcissime“.

↔ JWM AII:4 und JWM AII:5

[siehe auch: KBM 1, S. 107]

„SOLL ICH FELSENHERZEN KLAGEN“ / „SEN VOLA IL COR AMANTE“ [JWM BII:2]

Besetzung: S o. T; 2 Cor., 2 Vl., Vla, B., [Bc.]

Entstehung : sp. 1780

Violine I

Sopran

17

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - OB MO 648a {RISM A/II: 450.008.630}

Aria. Soprano aut Tenore, due Violini, due Corni ex E, Basso et Viola. Autore Michl. Besitzvermerk: Lausch Rhetor.

Der Singstimme ist ein deutscher und italienischer Text unterlegt.

[siehe auch: KBM 12, S. 163]

IV. Divertimenti

DIVERTIMENTO, C-Dur [JWM BIV:1]

Satzfolge:

Allegro moderato, C-Dur, 4/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Adagio, C-Dur, 3/4 – Menuetto C-Dur, 3/4 – Andantino, C-Dur, 2/4

Besetzung: Ob., 2 Cor., Vl., Vla, Vc.

Entstehung: unbekannt

Violine I

Basso

Quellen:

A: Autograph (Partitur) ohne Datierung: D - Mbs Mus.Mss. 1632

[kein Titel; 1. Partiturseite:] *Divertimento a 6 in C*

Moderne, praktische, unkritische Ausgabe: Edition Brand (BMC 06)

Die Edition Brand ist im Musikbestand der BSB unter 4 Mus.pr. 94.2944

DIVERTIMENTO, D-Dur [JWM BIV:2]

Caßatio Notturna

Satzfolge: Marchia, D-Dur, 4/4 – D-Dur, 4/4 – Menuetto, D-Dur, 3/4 – Trio, D-Dur, 3/4 – D-Dur, 2/2 – Menuetto, D-Dur, 3/4 – Trio, D-Dur, 3/4 – Poloneso, D-Dur, 3/4 – Finale, D-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Fl., 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. ca. 1770

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1770: A - ST K III 45 {RISM A/II: 650.004.984}

Caßatio Notturna a Violino Primo, Violino Secondo, Viola con Baßo, Due Tra versiere n obl., Due Corni Oblig., Del Dign. Michl. Besitzvermerk: *Ad Chorum Stamsensem Breitenwangensem.*

DIVERTIMENTO, D-Dur [JWM BIV:3]

Satzfolge: Rondo, Adagio, D-Dur, 2/4 – Menuetto, D-Dur, 3/4 – Adagio, G-Dur, 3/4 – Menuetto, D-Dur, 3/4 – Allegro, D-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. ca. 1780

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - BE Ta 5-2 {RISM A/II: 450.003.573}

Divertimento à 2. Violini, 2. Oboi, 2. Corni, Viola & Basso Del. Sig. Giuseppe Michl.

B: Abschrift (Stimmen) Ende 18. Jhd.: D - Mbs Mus.Mss. 5570

Divertimento in D. Violino Primo, Violino Secundo, Cornu Primo, Cornu Secundo, 2 oboen [!], Alto Viola, Baßo. Giuseppe Michel. Besitzvermerk: ad Me Schuyer. Alte Signatur: Nro. 22

DIVERTIMENTO, A-Dur [JWM BIV:4]

Satzfolge: Andantino, A-Dur, 3/4 – Minuetto, A-Dur, 3/4 – Trio, a-Moll, 3/4 – Adagio, D-Dur, 2/4 – Minuetto – Trio, A-Dur, 3/4 – Rondeaux, A-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: unbekannt

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) aus der Wende 18./19. Jahrhundert: US - AAu M862.M62 D5 17 – b {RISM A/II: 000.118.957}

[Tit.: ob.2:] *Divertimento à a 2. Violini, 2. oboe, 2. Corni in A, Viola e Basso Del Sigre: Giuseppe Michl*

QUARTETTO A 8, C-Dur [JWM BIV:5]

Satzfolge: Adagio/Allegro/Adagio, C-Dur, 4/4 – Menuetto/Trio, 3/4 – Adagio, 2/4 – Menuetto/Trio, 3/4 – Allegro non molto, 6/8

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln

Entstehung: unbekannt

Adagio



Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: CH - Bu - kr IV 182; Ms. 171 {RISM A/II: 400.006.542}

Quartetto à 8. Divertimento [...] Del Sigre Giuseppe Michell [...]

Literatur:

A: Sarasin, *Katalog 1800*, Nr. 898

B: Refardt, *Thematischer Katalog*, S. 29

QUARTETTO A 8, Es-Dur [JWM BIV:6]

Satzfolge: Allegro moderato, Es-Dur, 3/4 – Menuetto/Trio, 3/4 – Adagio, 4/4 – Menuetto/Trio, 3/4 – Rondo, 2/4

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln

Entstehung: unbekannt

Allegreto



Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: CH - Bu kr IV 181; Ms. 170 {RISM A/II: 400.006.544}

Quartetto à 8. Divertimento [...] Del Sigre Giuseppe Michell [...]

Literatur:

A: Sarasin, *Katalog 1800*, Nr. 896

B: Refardt, *Thematischer Katalog*, S. 29

QUARTETTO A 8, B-Dur [JWM BIV:7]

Satzfolge: Allegro cantabile, B-Dur, 2/2 – Menuetto/Trio, 3/4 – Adagio, 2/2 –
Menuetto/Trio, 3/4

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln

Entstehung: unbekannt

Allegreto

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: CH - Bu kr IV 183; Ms. 172 {RISM A/II: 400.006.543}

Quartetto à 8. Divertimento [...] Del Sigre Giuseppe Michell [...]

Literatur:

A: Sarasin, *Katalog 1800*, Nr. 899

B: Refardt, *Thematischer Katalog*, S. 29

V. KANTATEN

IL TRIONFO DELLA GLORIA [JWM BV:1]

Besetzung: S; 2 Cor., 2 Vl., Vla, B. [+Bc.]

Entstehung: sp. ca. 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Aria:

Aria/ Andante moderato

Violine I

Basso

Sopran

Sol - tu se - i di - ce - a ta - lo - ra

Rez acc:

Violine I

Basso

Sopran

A - ve - a d' in - si - die in - tor - no

Rezitativ:

Rezitativo

Voce Sola

Basso

Dell' O - zi - o Sci - ro li - e - to

Quellen:

A: Abschrift (Partitur) aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: D - DI Mus. 1-I-3,5

Il trionfo della Gloria. Cantata a Voce sola, Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Viola da Gamba, Due Corni ex D et B, Viola e Basso. Del Signe Giuseppe Michl.

Diese 83 Seiten umfassende Kantate ist als Nr. 6 in einer Kantaten-Sammelhandschrift erhalten. Sie stammt aus der Königlichen Privatmusikaliensammlung, die 1896 mit der Musiksammlung der Königlichen Öffentlichen Bibliothek, der Vorgängerin der Sächsischen Landesbibliothek, vereinigt wurde. (Schreiben von Urte Härtwig von 14. August 1998 an den Autor).

Literatur:

A: Eitner: *Quellen-Lexikon*, S. 467

B: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

C: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

„WOHIN KROCHST DU“ [JWM BV:2]

Besetzung: S,T,B; SATB; 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln
[+Continuo]

Text: Rupert Seidl

Entstehung: sp. 1801

Allegro/ Recitativo

Violine I

Basso

Sopran

Canto solo

8

Wo - hin krochst du du
Will-komm uns heut du

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1801: D - WEY 624 {RISM A/II: 450.012.335}

Cantata Aufgeführt auf der Jubelmesse R[e]v[erendi]ss[im]i Ruperti Probstens Weyarensis Im Jahre 1801. Text auctore Ruperto Seidl. Music auuctor Josepho Michl.

„Kantate auf die Jubelprofess“ des Probstes Rupert Sigl. Mit nachträglich unterlegtem zweiten Text „Willkommen uns heut“. Zwei Vermerke auf dem Umschlag: *Anno 1807 et 1808 wurden am Max Tag auf den König und Graf [Max von Preysing] passende Lieder gesungen.*

Appliciert für den erfreulichen Namenstag Graf Max von Preysing. Und vorzüglichst für König Max etc. 1809 und in Beysein hoher Gäste und auch Militär Personen, dem König et Familie und Militär Gesundheits Lieder gesungen und getrunken etc.

[siehe auch KBM 1, S. 108]

Literatur:

A: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

B: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

VI. Klavier- (bzw. Cembalo-)lieder

ABENDLIED EINES JÜNGLINGS [JWM BVI:1]

Besetzung: Singstimme; Vl., Cemb.

Entstehung: vor dem 20. April 1783 [Der Band der Blumenlese, in der sich das Lied befindet, erschien in der siebzehnten Kalenderwoche 1783, also um dem 20. April 1783.]

The image shows a musical score for 'Abendlied eines Jünglings'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Violino' and is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The middle and bottom staves are grouped under the label 'Cembalo' and are in treble and bass clefs respectively, also with a key signature of one flat and a time signature of 2/4. The music features a melody in the violin part with several trills (tr) and a steady accompaniment in the cembalo part.

Quellen:

A: Druck (Partitur) von 1783: D - Mbs 2° Mus.pr. 1589/1783

Abendlied eines Jünglings. Andante molto [F-Dur]. von Herrn Kammerkomp: Michl. in: *Blumenlese für Klavierliebhaber, Eine musikalische Wochenschrift. Zweiter Theil*. Herausgegeben von H.P. Bossler, hochf. Brandenb. Rath. Speyer 1783 [Siebzehnte Kalenderwoche, S. 65 und 66]

Weitere Quellen cf. RISM B/II, S. 115-116.

DER WOLF UND DAS LAMM [JWM BVI:2]

Besetzung: Singstimme; Kl.

Entstehung: sp. Februar 1784 [Der Band der Blumenlese, in der sich das Lied befindet, hat die Bezeichnung „Erster Theil, H“, erschien also vermutlich in der achten Woche und damit um den 15. Februar 1784., S. 29.]

The image shows a musical score for 'Der Wolf und das Lamm'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 2/4. The music features a melody in the upper voice and a bass line with chords in the lower voice.

Quellen:

A: Druck (Klavierpartitur) von 1784: D - Mbs 2° Mus.pr. 1589/1784

Der Wolf und das Lamm. Andante moderato [C-Dur]. Von Herrn Kammerkomp: Michl. in: *Blumenlese für Klavierliebhaber, Eine musikalische Wochenschrift. Zweiter Theil*. Herausgegeben von H.P. Bossler, hochf. Brandenb. Rath. Speyer 1784 [Erster Theil, H, S. 29.]

B: Druck (Klavierpartitur) von 1784: B – Bc 15062-(2)

Der Wolf und das Lamm. Andante moderato [C-Dur]. Von Herrn Kammerkomp: Michl. in: *Blumenlese für Klavierliebhaber, Eine musikalische Wochenschrift. Zweiter Theil. Herausgegeben von H.P. Bossler, hochf. Brandenb. Rath Speyer 1784* [Erster Theil, H, S. 29.]

Die hier befindlichen Bände der *Blumenlese* stammen aus der privaten Musiksammlung des deutschen Anatomen und Helminthologen, sowie Musiksammlers Guido Richard Wagener (1822-1896) und wurde vom Brüsseler Conservatorie zwischen 1902 und 1904 akquiriert.

Weitere Quellen cf. RISM B/II, S. 254.

VII. KONZERTE

FAGOTTKONZERT, F-Dur [JWM BVII:1]

Satzfolge: Allegro, F-Dur, 4/4 - Largo, d-Moll, 2/4 – Rondo, Allegro, F-Dur, 3/8

Besetzung: Fg.; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. um 1790

Allegro

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1790: D - SPK Mus.ms. 14431/5

[Tit.: B] *Concert à Fagotto Principale, 2. Violini, 2. Oboi, 2. Corni in F, Viola è Basso Del Sigr: Giuseppe Michl.*

Moderne, praktische, unkritische Ausgabe: Accolade Musikverlag (Acc.1138P)

KLAVIERKONZERT, C-Dur [JWM BVII:2]

Satzfolge: Allegro non molto, C-Dur, 4/4 – Non molto Adagio, F-Dur, 3/4 – Rondeaux, Allegro, C-Dur, 2/4

Besetzung: (Cemb./)Kl.; 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Vl., 2Vla, B.

Entstehung: sp. um 1800

Allegro non molto

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - SPK Mus.ms. 14431/16

[Tit.: B/Vc:] *Concerto In C: Clavicin ô Fortepiano Principale, Violino Primo:, Violino Secondo:, Due Oboi Obligati:, Due Corni In C: Obl: Due Fagotti Obl:, Due Violen Obl: e Basso De Sigr: Giuseppe Michel Compositore di Camera di S:A:S:E. di Baviera. Alte Signatur: No. 452*

Ehemaliger Bestand: Musikaliensammlung des Freiherrn Thaddäus von Dürnitz, Katalog S. 151, Nr. 452

Das Notenincipit des Katalogs enthält nicht die ersten beiden Takte, sondern beginnt mit dem Auftrakt zu Takt 3 des hier wiedergegebenen Incipits.

KLAVIERKONZERT, F-Dur [JWM BVII:3]

Satzfolge: Allegro non molto, F-Dur, 4/4 – Andante moderato, B-Dur, 3/4 – Rondeaux, Allegretto, F-Dur, 2/4

Besetzung: (Cemb./)Kl.; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., 2Vla, B.

Entstehung: sp. um 1800

Allegro non molto

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - B Mus.ms. 14431/15

[Tit.: B.] *Concerto In F: a Clavicin ô Forte Piano Principale, Viollino Primo:, Violino Secondo:, Due Oboi Obligati, Due Corni In F:, Due Viole Obl: e Basso Del Sigr: Joseph Michel*

Ehemaliger Bestand: Musikaliensammlung des Freiherrn Thaddäus von Dürnitz, Katalog S. 146 Nr. 437

KLAVIERKONZERT, B-Dur [JWM BVII:4]

Satzfolge: Allegro non molto, B-Dur, 2/2 – Adagio con moto, g-Moll, 2/4 – Rondo, Allegro, B-Dur, 3/8

Besetzung: (Cemb./)Kl.; 2 Klar., 2 Cor. 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. um 1800

Allegro non molto

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - B Mus.ms. 14431/17

[Tit.: B.] *CONCERTO a Clavicin Principale. Due Violini, Due Clarinetti in B, Due Corni in B, Viola Con Basso. Del Sigr: giuseppe Michl.*

Ehemaliger Bestand: Musikaliensammlung des Freiherrn Thaddäus von Dürnitz, Katalog S. 145 Nr. 433

XIV. Opern

IL BARONE DI TORRE FORTE [JWM BXIV:1]

[OPERA BUFFA]

Besetzung: S (Lucinda), S (Serpina), T (Armidoro), T (Baron) [Bei Zehelein, *Michl*, S. 41, als hoher Bariton angegeben]; 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vc., B.

Text: Librettist bisher nicht ermittelt

Entstehung bzw. Uraufführung: 1. Februar 1772, Salvatortheater München

Sinfonia: Allegro

Violine I

Basso

Aria

Sopran

U - na pa - ve-re pa - ve-re

Quellen:

A: Abschrift (Partitur und 13 Stimmen) von 1776: D - Rtt J. Michl 14 {RISM A/II: 450.010.093}

Atto Imo (Ildo) Opera Giocosa! il Barone di Torre Forte ! Personaggi il Barone di Torre forte! Lucinda! Serpina! Armidoro! Del Sig: Giuseppe Michl.

Die Partitur ist in zwei Bänden.

Die Stimmen umfassen die Singstimmen (Baron di Torre forte, Lucinda, Serpina, Armidoro), Violine 1 (2x), Violine 2 (2x), Viola, Bassi, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner. NB: die Singstimme des Armidoro trägt den Namen des Sängers Sig. Pezzani.

[siehe auch: KBM 6, S. 154]

B: Abschrift (Partitur) aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: D - DI Mus. 3514-F-1

Il Barone die Torre-Forte. Operetta giocosa del Sig.^{re} Giuseppe Michl. Alte Signatur: B 478. Hier ist die Partitur in 2 Bänden vorhanden.

C [Auszug]: Abschrift (Stimmen) von 1774: D - WEY 614 {RISM A/II: 450.012.325}

[Tit.: Vln] *Sinfonia, con Aria à Soprano Toni D-Dur, a Violino Imo, Violino 2do, Oboe Imo, Oboe 2do, Cornu Imo, Corno 2do Toni D, Alto Viola e Fondamento.* Besitzvermerk: *Spetta al Padre Prospero Hailler Can. Reg. S.A. in Weyarn 1774.* Alte Signatur: Nro 2. [siehe auch: KBM 1, S. 107; auch verzeichnet im Thematischen Katalog Freising 1796a, Nr. 417]

Die Aria enthält laut Vergleich mit dem gedruckten Originaltextbuch (München 1772) die ersten 9 Verszeilen der Scena 1 des 1. Aktes (Lucinda: „Un povera ... ognor si fa“, Serpina: Pian ... presto la belta“, Barone: „Oh che ... timore!“). Hier für nur eine Singstimme (S) gesetzt und durch Wiederholungen des Partes der Lucinda in Dacapo-Form abgerundet.

Ehemaliger Bestand: Inventar Freisinger Hofkapelle 1789

Literatur:

A: Lipowsky: *Baierisches Musiklexikon*, S. 211

B: Schilling: *Encyclopädie*, S. 691

C: Bernsdorf: *Universal-Lexikon*, S. 994

D: Eitner: *Quellen-Lexikon*, S. 467

E: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

F: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

IL TRIONFO DI CLELIA [JWM BXIV:2]

[OPERA SERIA]

Besetzung: S (Clelia), S (Larissa), S (Orazio), S (Tarquinino), A (Mannio), T (Porsenna); SATB; 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vc., B.

Text: Pietro Metastasio

Entstehung bzw. Uraufführung: 8. Januar 1776

1. Sinfonia

Allegro

2. Rezitativ: Clelia

Co-me! Eh ar-dir tem - er - a -

Quellen:

A: Abschrift (Partitur) D - Mbs Mus.Mss. 204 {RISM A/II: 456.009.896}

Opera, Atto I^{mo}-III^{tio}. Del Sig: Giuseppe Michl 1776 Besitzvermerk: von der Kön[iglichen] Hof Musik Intendanz

Die instrumentale Bassstimme ist nur in Rezitativen beziffert. Zu den Rezitativen, die von Andrea Bernasconi stammen sollen cf. Biographie und Analyse.

B: Druck (Perioche) von 1776: BSB Bavar. 4015 – 36,2

Ehemaliger Bestand: Musikhandschriftensammlung der Kurfürstin Maria Anna Bl. 34v: [Partitur] *Opera il Trionfo di Clelia. Complet. 3 libri. Gius: Michl. N^o.98.*

Königliche Hofkapelle München, Inventar Bl. 370r: [Partitur] *Il Trionfo di Clelia del Sig. Giuseppe Michl. Partitur zweimal da. Opern von verschiedenen Meistern. Nro: 54.*

D - Fugger-Slg. F. 27 (Kroyer-Katalog Bl. 131): *Aria* „*A celar bella face*“. *Soprano Solo, 2 Violini, 2 Corni, 2 Violen obl., Basso*

D - Fugger-Slg. F. 25 (Kroyer-Katalog Bl. 131): *Aria* „*“Mi sento il cor”*“. *Soprano solo, 2 Violini, 2 Flauti obl., 2 Corni, 2 Violen obl., Basso.*

Musikhandschriften-sammlung der Kurfürstin Maria Anna Bl. 52v *Misera ah qual.* *Aria con Recit:* Complet. Michl. *Arie Con Stromenti. N^o: 24.*

D - Fugger-Slg. F. 26 (Kroyer-Katalog Bl. 131): *Aria* „*Sai che piegar si vede*“. *Soprano Solo, 2 Violini, 2 Oboen obl. 2 Corni, Viola obl., Basso*

D - Fugger-Slg. F. 67 (Kroyer-Katalog Bl. 131): *Aria* „*Ai tacero se vuoi*“. *Soprano Solo, 2 Violini, 2 Flauti obl., 2 Corni, 2 Violen obl., Basso.*

Literatur:

A: Westenrieder: *Jahrbuch*, S. 376-377

B: Lipowsky: *Baierisches Musiklexikon*, S. 210

C: Bernsdorf: *Universal-Lexikon*, S. 994

D: Fetis: *Biographie universelle des Musiciens*, S. 136

E: Eitner: *Quellen-Lexikon*, S. 467

F: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

G: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

H: Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*

XIX. Quartette

QUARTETT, Es-Dur [JWM BXIX:1]

Satzfolge: Adagio/Allegro, Es-Dur, 2/4 – Adagio, Es-Dur, 2/4 – Rondeaux, Allegro non troppo, Es-Dur, 6/8

Besetzung: Fg., 2 Vl., B.

Entstehung: um 1790

Adagio

Fagott

Basso

The image shows a musical score for two parts: Fagott (Bassoon) and Basso (Bass). The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Fagott part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Basso part provides a rhythmic accompaniment with similar note values.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1790: D - SPK Mus.ms. 14431/8

Nro. III. Quartetto in Eb. A Fagotto obl: Violino Primo. Violino Secondo. Con Basso. Del Sigr: giuseppe Michl

Moderne, praktische, unkritische Ausgabe: Accolade Musikverlag (ACC.4106)

QUARTETT, G-Dur [JWM BXIX:2]

Satzfolge: Allegro, G-Dur, 3/4 – Adagio, e-Moll, 3/4 – Rondo, Allegro, G-Dur, 2/4

Besetzung: Fl., 2 Vl., Vc.

Entstehung: sp. Ende des 18. Jhd.

Allegro

Violine I

Basso

The image shows a musical score for two parts: Violine I (Violin I) and Basso (Bass). The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The Violine I part starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Basso part provides a rhythmic accompaniment with similar note values. A piano (*p*) dynamic marking is visible in the middle of the score.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) Ende des 18. Jh: HR - Zha XI.T {RISM A/II: 500.027.264}

Quartetto in G, a Flauto Traverso, due Violini von Basso von Michl. Alte Signatur: 3.

SECHS QUARTETTE [JWM BXIX:3]

Besetzung: Fg., 2 Vl., Vc.

Entstehung: unbekannt

Nr.1: *I. Quartetto a Fagotto, Violino Primo, Violino Secondo e Violoncello Del Sig^{re} Michel.* [JWM BXIX:3.1]

Allegro non tanto

Nr. 2: *II. Quartetto a Fagotto, Violino Primo, Violino Secondo e Violoncello Del Sig^{re} Michel.* [JWM BXIX:3.2]

Allegro

Nr. 3: *III. Quartetto a Fagotto, Violino Primo, Violino Secondo e Violoncello Del Sig^{re} Michel.* [JWM BXIX:3.3]

Adagio

Nr. 4: *IV. Quartetto a Fagotto, Violino Primo, Violino Secondo e Violoncello Del Sig^{re} Michel. [JWM BXIX:3.4]*

Allegro moderato

Nr. 5: *V. Quartetto a Fagotto, Violino Primo, Violino Secondo e Violoncello Del Sig^{re} Michel. [JWM BXIX:3.5]*

Allegro

Nr. 6: *VI. Quartetto a Fagotto, Violino Primo, Violino Secondo e Violoncello Del Sig^{re} Michel. [JWM BXIX:3.6]*

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - KR H 52/212 {RISM A/II: 600.231.678 bis 600.231.683}

VI Quartetti, fag., 3 Str. Aut.: Michel

SECHS QUARTETTE [JWM BXIX:4]

Besetzung: 2 Vl., Va., Vc.

Entstehung: 2. Hälfte des 18. Jdh.

Nr.1 [JWM BXIX:4.1] ↔ JWB GXIX:3.6

Satzfolge: Allegro con spirito, B-Dur, 4/4 – Adagio, Es-Dur, 3/4 – Allegro assai, B-Dur, 3/8

Allegro con spirito


Violino primo 

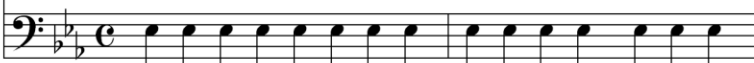
Violoncello 

Nr.2 [JWM BXIX:4.2]

Satzfolge: Allegro, Es-Dur, 4/4 – Adagio, B-Dur, 3/4 – Tempo di gavotta, Es-Dur, 4/4

Allegro

Violino primo 

Violoncello 

Nr.3 [JWM BXIX:4.3]

Satzfolge: Allegretto cantabile, B-Dur, 2/2 – Andante grazioso, F-Dur, 3/4 – Rondo, Moderato, B-Dur, 2/4

Allegro cantabile

Violino primo 

Violoncello 

Nr.4 [JWM BXIX:4.4]

Satzfolge: Allegro, F-Dur, 4/4 – Andante cantabile, E-Dur, 3/8 – Alla breve, D-Dur, 2/2

Allegro

Violino primo 

Violoncello 

Nr.5 [JWM BXIX:4.5]

Satzfolge: Allegro moderato, G-Dur, 3/4 – Adagio, D-Dur, 2/4 – Allegro, G-Dur, 3/8

Allegro moderato

Violino primo 


Violoncello 

Nr.6 [JWM BXIX:4.6]

Satzfolge: Allegro non tanto, A-Dur, 3/4 – Largo cantabile, D-Dur, 6/8 – Allegro, A-Dur, 2/4

Largo/ Cantabile

Violino primo



Violoncello

Quellen:

A: Abschrift (Stimme) von 182?: I - Rrostirolla MS MUS 996 {RISM A/II: 850.026.914 bis 850.026.919}

Sei Quartetti Del Sig:re Gius:e Michl, Violoncello

Enthält nur die Violoncellostimme.

B: Abschrift (Stimmen) von 182?: I - Rc Mss. 5960 {RISM A/II: 850.027.589 bis 850.027.594}

Sei Quartetti Del Sig:re Gius:e Michl, Violino Secondo.

Enthält nur die Stimmen der 2. Violine und der Viola.

C: Abschrift (Stimme) von 184?: US - BEm MS 1026 {RISM A/II: 000.116.861}

Sei Quartetti Del Sig:re Gius:e Michl, Violino Primo.

Enthält nur die Stimme der 1. Violine.

XXII. Serenaden

SERENATA, C-Dur [JWM BXXII:1]

SERENATA NOCTURNA

Satzfolge: Marche, C-Dur, 2/2 – C-Dur, 4/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Trio, C-Dur, 3/4 – C-Dur, 2/4 – C-Dur, 2/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Trio, c-Moll, 3/4 – F-Dur, 3/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Trio, C-Dur, 3/4 – Polonese, C-Dur, 3/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Trio, F-Dur, 3/4 – Finale, C-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Fl., 3 Cor., 2 Vl., 2 Vla, B.

Entstehung: sp. 1769

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1769: A - ST K III 13 {RISM West A Nr. 2570}

Serenata Nocturna á Violino Imo, Violino 2do, Alto Viola oblig et Viola 2da ad Largo, Cornu Imo, Cornu 2do, Cornu 3tio apud Polonese. Fl[au]traversie Imo, Fl[au]traversie 2do Con Baſſo. Authore del Sig Michl seren: elect. Duch: Besitzvermerk: Ad Chorum Stamensem. 1769. Alte Signaturen: E 7 Rasur N.ro XXXVII

Literatur:

A: Eitner: *Quellen-Lexikon*, S. 467

SERENATA, C-Dur [JWM BXXII:2]

Satzfolge:

Marche, C-Dur, 2/4 – C-Dur, 4/4 – Menuet, C-Dur, 3/4 – Trio, C-Dur, 3/4 – F-Dur, 3/4 – Menuet, C-Dur, 3/4 – Trio, C-Dur, 3/4 – Polonese, C-Dur, 3/4 – C-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Fl., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vlne

Entstehung: sp. um 1780

Marche Adagio

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1780: A - ST K III 11 {RISM A/II: 650.002.786}

[Tit.: b.] *Serenata a Due Violini, Due Flauti, Due Clarineti, Due Corni in C & F. Viola con Violone. Del Signore Giuseppe Michelini. De manu auctoris. Besitzvermerk: Ad Chorum Stams. Ale Signatur: E 8 Rasur N.58. LVIII*

SERENATA, C-Dur [JWM BXXII:3]

Satzfolge:

Adagio maestoso, C-Dur, 2/2 – Allegro, C-Dur, 4/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Adagio, F-Dur, 3/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Rondeaux Andante, C-Dur, 2/4 – Allegro, G-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Clar., 2 Timp., 2 Vl., 2 Vla, Vc., B.

Entstehung: sp. 1780

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Rtt J. Michl 13 {RISM A/II: 450.010.092}

Ex C. Serenata. Due Violini, Due Flauti obl., Due Oboi obl. Due Viola obl., Violonzello obl., Due Fagotti obl., Due Corni obl., Due Trompe Choro Imo, Due Trompe Choro IIdo, Due Tympani et Basso. S: Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] Michl Nr.1

[siehe auch: KBM 6, S. 154 und KBM 1, S. 167]

SERENATA, C-Dur [JWM BXXII:4]

Satzfolge: Adagio/Allegro, C-Dur, 2/2 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Andante gratoso, F-Dur, 2/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Allegro, C-Dur, 6/8

Besetzung: 2 Ob., Fg., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vc., B.

Entstehung: sp. um 1780

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Rtt J. Michl 6 {RISM A/II: 450.010.085}

Serenata in C Con 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni in C et F, Viola, Violoncelli é Fagotti e Basso Di Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] Michl Nr. 12

[siehe auch: KBM 6, S. 154]

SERENATA, C-Dur [JWM BXXII:5]

Satzfolge:

Marche adagio maestoso, C-Dur, 4/4 – Allegro, C-Dur, 4/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Andante, F-Dur, 2/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Polonese, C-Dur, 3/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Adagio, C-Dur, 3/4 – Allegro/Adagio, C-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., 4 Cor., 2 Vl., Vla, Vc., Vln

Entstehung: sp. um 1780

Marche Adagio maestoso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Rtt J. Michl 12 {RISM A/II: 450.010.091}

Serenada a Due Violini, 2 Oboe, 2 Clarinetti, 2 Corni G., 2 Corni C., 2 Fagotti, Violoncelli e Contra Basso. Aut: S Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] Michl Nr. 2

[siehe auch: KB 6, S. 154 und KBM 1, S. 167]

SERENATA, D-Dur [JWM BXXII:6]

Satzfolge:

Marche, D-Dur, 2/2 – D-Dur, 4/4 – D-Dur, 3/4 – Trio, D-Dur, 3/4 – G-Dur, 2/4 – Menuet, D-Dur, 3/4 – Trio, G-Dur, 3/4 – D-Dur, 3/4 – Menuet, D-Dur, 3/4 – Trio, D-Dur, 3/4 – Finale, D-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Fl., 2 Klar., 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. ca. 1770

Adagio maestoso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1770: A - ST K III 12 {RISM A/II: 650.004.975}

[auf Basso-Stimme:] *Serenata a Primo et Secondo Violino, Viola Bassa, Due Corni da caccia in D & G, Due Flauti, Del Signor Michelini Giuseppe. Alte Signatur: E 11 [Rasur] N.ro 57. LVH. Besitzvermerk: Ad Chorum Stams*

SERENATA, D-Dur [JWM BXXII:7]

Satzfolge:

Marche Adagio non molto, D-Dur, 2/2 – Allegro, C-Dur, 4/4 – Menuetto, D-Dur, 3/4 – Adante grazioso, G-Dur, 3/4 – Menuetto, D-Dur, 3/4 – Allegro, D-Dur, 2/2

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., Fg., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vc., Vlne

Entstehung: 1777

Quellen:

A: Autograph (Partitur) von 1777: D - Rtt J. Michl 7 {RISM A/II: 450.010.086}

Serenata con Violino primo, Violino secondo, Oboe primo, Oboe Secondo, Flauto Primo, Flauto Secondo, Corno Primo, Corno Secondo, Viole, Fagotti, Violoncelli e Violone. D: S.G Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] Michl Nr. 11

Autograph bezieht sich nur auf die Partitur. Dies ist allerdings nicht völlig gesichert. Die Partitur trägt nur den Kopftitel: *in D / Serenata. / Joseph Michl / 1777.*

[siehe auch: KBM 6, S. 154 und KBM 1, S. 170]

SERENATA, D-Dur [JWM BXXII:8]

Satzfolge:

Adagio, D-Dur, 2/2 – Allegro, D-Dur, 4/4 – Minuetto, D-Dur, 3/4 – Rondeau Andante, G-Dur, 2/4 – Minuetto, D-Dur, 3/4 – Finale, D-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., Fg., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla et B.

Entstehung: sp. um 1780

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Rtt J. Michl 9 {RISM A/II: 450.010.088}

Serenata con Violino primo, Violino secondo, Oboe primo, Oboe Secondo, Flauto Primo, Flauto Secondo, Corno Primo in D, Corno Secondo, Clarino Primo, Clarino Secondo, Tympano, 2 Fagotti, Alt Viola e Basso. Del: S. Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] Michl Nr. 4

[auch KBM 6, S. 155 und KBM 1, S. 167]

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Breitkopf, Supplement XV: 1782 – 1784, S. 768: *I. Serenata da Gius. MICHL. A 2 C. 2 Ob. 2 Fl. Fag. 2 Viol. V. e B.*

Moderne, praktische, kritische Ausgabe: A-R Editions, Inc. (*Six Orchestral Serenades from South Germany and Austria. Part 1: Munich*), S. 151ff.

SERENATA, D-Dur [JWM BXXII:9]

Satzfolge:

Adagio/Allegro, C-Dur, 2/2 – Menuetto, D-Dur, 3/4 – Andante gustuoso, A-Dur, 2/4 –
Minue, D-Dur, 3/4 – Finale, D-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. um 1780

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Rtt J. Michl 10 {RISM A/II: 450.010.089}

*SE*renada a 2 Violini, 2 Flauti, 2 Oboe, 2 Fagotti, 2 Corni D, 2 Clarini D, Tympano D, Viola e Basso. *Del S:* Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] *Michl* Nr. 6

[siehe auch: KBM 6, S. 155 und KBM 1, S. 167]

SERENATA, D-Dur [JWM BXXII:10]

Satzfolge: Adagio maestoso, D-Dur, 2/2 – Allegro, C-Dur, 4/4 – Menuetto, D-Dur, 3/4 –
Rondo Andantino, D-Dur, 2/4 – Menuetto, D-Dur, 3/4 – Finale, D-Dur, 6/8

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. um 1780

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Rtt J. Michl 11 {RISM A/II: 450.010.090}

Serenata per Due Violini, 2 Oboe, 2 Flauti, 2 Fagotti, 2 Corni D, 2 Clarini D, Tympano D, Violen e Basso. Del S: Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] *Michl* Nr. 5

[siehe auch: KBM 6, S. 155 und KBM 1, 167]

SERENATA, F-Dur [JWM BXXII:11]

Satzfolge:

Marche Maestoso, F-Dur, 2/2 – Allegro, F-Dur, 4/4 – Menuetto, F-Dur, 3/4 – Andante non molto, F-Dur, 2/4 – Menuetto, F-Dur, 3/4 – Allegro, F-Dur, 6/8

Besetzung: 2 Ob., Fg., 2 Klar., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vc. e B.

Entstehung: 1777

The image shows a musical score for Violine I and Basso. The Violine I part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Basso part is written in bass clef with the same key signature and time signature. The score consists of two staves with musical notation including notes, rests, and a fermata.

Quellen:

A: Autograph (Partitur) von 1777: D - Rtt J. Michl 8 {RISM A/II: 450.010.087}

Serenata con 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, 2 Clarinetti in C, Virole, Fagotto, Violoncello e Basso. D G: Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] Michl Nr. 10

Autograph ist nur auf die Partitur. Dies ist allerdings nicht völlig gesichert. Die Partitur trägt nur den Kopftitel: *in D / Serenata. / Joseph Michl / 1777./*

[siehe auch: KBM 6, S. 155]

XXIII. Sinfonien

SINFONIA, C-Dur [JWM BXXIII:1]

Satzfolge: Allegro, C-Dur, 3/4 – Andante, G-Dur, 2/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Finale, C-Dur, 2/2

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor., 2 Clar./Cor., 2 Vl., Vla, Vc., [Vlne]

Entstehung: sp. um 1780

Violine I



Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Rtt J. Michl 5 {RISM A/II: 450.010.084}

Sinfonia a 2 Violini, 2 Oboe, 2 Flauti, 2 Corni G, 2 Fagotti, 2 Clarini o Sia Corni C, Viola, Violoncelli e Violini (sic!). Aut: S. Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] Michl Nr.3

[siehe auch: KBM 6, S. 155 und KBM 1, S. 167]

SINFONIA, C-Dur [JWM BXXIII:2]

Satzfolge: Allegro, C-Dur, 2/2 – Andante cantabile, 3/8 – Allegro assai, 2/4

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vlne

Entstehung: sp. um 1780

Violine I



Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - WEY 617 {RISM A/II: 450.012.328}

[Tit.: Vla] *Sinfonia V Ex C, a Violino I, Violino II, Due Oboe, Due Corni ec C, Viola obligata con Violone. Christ. Jos. Michl. Alte Signatur: 45.*

[siehe auch: KBM 1, S. 107]

SINFONIA, C-DUR [JWM BXXIII:3]

Satzfolge:

Allegro assai, C-Dur, 2/2 – Andante, F-Dur, 4/4 – Menuetto, C-Dur, 3/4 – Presto, C-Dur, 3/8

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., 2 Vla, B.

Entstehung: sp. um 1790

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1790: D - Rtt J. Michl 1 {RISM A/II: 450.010.080}

Sinfonia a Due Violini, Oboe Primo, Oboe Secondo, Due Corni, Due Viole e Basso. Del Sig^{re} Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] *Michl Nr.13*

[siehe auch: KBM 6, S. 155]

SINFONIA, D-Dur [JWM BXXIII:3]

Satzfolge: Allegro assai, D-Dur, 4/4 – Andante, G-Dur, 2/4 – Presto, D-Dur, 6/8

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vlne

Entstehung: sp. um 1770

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1770: D - WEY 621 {RISM A/II: 450.012.332}

[Tit.: Vla] *Synfonia Toni D à Violino Primo, Violino Secondo, Oboe Primo, Oboe Secondo, Clarino Primo, Clarino Secondo in D, Cornu Primo, Cornu Secundo in D., Timpano in D, Alto Viola, con Violone, Autore D. Josepho Christiano Michl.* Besitzvermerk: *Spetta al Fradre Prospero Hailler, Can.Reg.Prof. Weyarae.* Alte Signatur: *Nr. 50*

[siehe auch: KBM 1, S. 108]

B: Abschrift (Stimmen) um 1790: A - ST K II 9 {RISM A/II: 650.004.788}

[Basso-Stimme:] *Symphonia Ex D: à Violino Primo, Violino Secondo, Duo Oboe, Duo Flautotraver., Duo Corni vel Clarin: Ex D:, Tympana, Viola Con Basso, Del Sig: Michl.* Besitzvermerk: *Ad me Jacobum Pridzner Log-Stud Ad Chorum Stamsensem*

C: Abschrift (Stimmen) aus dem 18. Jahrhundert: CH - SGs Mus. 10 (Ms. 1425) {RISM A/II: 400.173.430}

[ohne Titel]

Anonymus. Vor dem Finalsatz Presto findet sich hier noch ein Menuett mit Trio. Es sind hier nur die beiden vl und die b-Stimme überliefert.

SINFONIA, D-Dur [JWM BXXIII:4]

Satzfolge: Allegro, C-Dur, 4/4 – Andante moderato, A-Dur, 3/4 – Menuetto, D-Dur, 3/4 – Allegro, D-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 4 Cor., 2 Vl., [2?] Vla, Vc., Vln

Entstehung: 1777

Quellen:

A: vermutl. Autograph (Partitur) von 1777: D - Rtt J. Michl 3 {RISM A/II: 450.010.082}

Sinfonia in D con 2 Violini, 2 Oboe, 2 Flauti, 2 Corni in D, 2 Corni in A, Viole, Fagotti, Violoncelli e Violoni. Di Giuseppe Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] Michl Nr.9

Autograph bezieht sich nur auf die Partitur. Dies ist allerdings nicht völlig gesichert. Es wird aber kein Kopist erwähnt. Kopftitel der Partitur: *in D. Sinfonia. Joseph Michl 1777.*

[siehe auch KBM 6, S. 155 und KBM 1, S. 170]

SINFONIA, D-Dur [JWM BXXIII:5]

Satzfolge: Allegro, 4/4 – Andante, 2/4 – Minuetto, 2/4

Besetzung: 2 Fl., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. um 1780

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - WEY 619 {RISM A/II: 450.012.330}

[Tit.: Cor.1] *Sinfonia a 2 Violini, 2 Flauti, 2 Corni in D, 2 Clarini in D, Tympano, Viola e Basso. Del Sign. Giuseppe Michl. Alte Signatur: 46*

[siehe auch: KBM 1, S. 108]

SINFONIA, D-Dur [JWM BXXIII:6]

Satzfolge: Adagio maestoso/Allegro non tanto, 4/4 – Menuetto, 3/4 - Andante gustoso, 2/4 – Menuetto, 3/4 – Allegro, 6/8

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln

Entstehung: sp. um 1783

Adagio maestoso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1783: D - WEY 620 {RISM A/II: 450.012.331}

[Tit.: Vl.2] *Sinfonie Toni D, a Due Violini, 2 Oboe, 2 Corni F et D, Alto Viola con Violone. Del Sign. Christiano Wilibaldo Michl S.E.P.B. Camerae Compositore a 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni F et D, Alto Viola con Violone.* Besitzvermerk: *Ad Canoniam Weyarenssem Mense Octb. 1783.* Alte Signatur: Nr. 49.

[siehe auch: KBM 1, S. 108]

SINFONIA, F-Dur [JWM BXXIII:7]

Satzfolge: Allegro assai, 3/4 – Andante, 2/4 – Menuett, 3/4 – Presto, 6/8

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln

Entstehung: sp. um 1770

Allegro assai

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1770: D - WEY 622 {RISM A/II: 450.012.333}

[Tit.: Vl.1] *Synfonia Toni F, a Violino Imo, Violino 2do, Oboe Primo, Oboe Secondo, Cornu Primo, Cornu Secondo Toni F, Violetta con Violone. Autore Josepho Christiano Michl.* Besitzvermerk: *Spetta Fradre Prospero [Hailer] Can. Reg. S.P. Augustini Prof. In Weyarn.* Alte Signatur: Nr. 51.

[siehe auch: KBM 1, S. 108]

SINFONIA, G-Dur [JWM BXXIII:8]

Satzfolge: Allegro, G-Dur, 3/4 – Andantino, g-Moll, 3/8 – Rondeaux, Moderato, G-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. um 1770

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1770: D - Mbs Mus.Mss. 1474 {RISM A/II: 456.009.901}

Sinfonia ex G. à 1^{mo}, Violino 2^{do}, , Due Corni ex G: ad Lib., Viola obligata con, Basso. Del Sign. NB [von anderei Hand:] Michel

Die beiden Cornistimmen fehlen.

B [Auszug]: Druck (Stimmen) von 1928: D - Mbs. 4 Mus.pr. 62598

Joseph Michl (1745-1810). Andantino in g-Moll für Violine I, Violine II und Violoncello (Kontrabaß ad lib.). Herausgegeben und bearbeitet von Alfred Zehelein. Verlag Wilhelm Berntheisel. München.

Der Druck enthält nur das *Andantino* und ist eingerichtet für 2 Vl. und Vc.

Die frühere Signaturen lautete: 4 Mus.pr. 7702 bzw. 4 Mus.pr. 7702a.

Das Vorwort von Zehelein zu dieser Ausgabe lautet: „Vorliegendes *Andantino* in g-Moll ist der Mittelsatz einer Kammer-sinfonie für Streicher des bayerischen Komponisten Joseph Michl, 1745-1810 (sic!). Der Autor, ein angesehener Kirchenkomponist des 18. Jahrhunderts, hat das Werk für Violine I, II, Viola und Baß geschrieben; da die Violastimme im Original jedoch lediglich Bassverstärkung ist und nur einige Mal selbständig hervortritt, wurde sie im Interesse einer neuzeitlichen Kammermusikpraxis in die 2. Violinstimme eingefügt. Das Werk kann sowohl als Streichtrio mit Violoncello und Kontrabaß als Fundament gespielt werden. Die dynamischen Angaben sowie Phrasierungen entsprechen dem Original. München, im Juli 1928. Der Herausgeber.“

SINFONIA, G-Dur [JWM BXXIII:9]

Satzfolge: Allegro, 4/4 – Menuetto, 3/4 – Andante, 3/4 – Presto, 2/4

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vlne

Entstehung: sp. um 1770

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1770: D - WEY 623 {RISM A/II: 450.012.334}

Sinfonia Toni G a Violino Primo, Violino Secondo, Oboe Primo, Oboe Secondo, Cornu Primo, Cornu Secondo ex G, Clarino Primo, Clarino Secondo, Tympano con Violone et Alto Viola. Autore D. Josepho Christiano Michl. Besitzvermerk: Spetta Fradre Prospero Hailler Can. Reg. S.P. Augustini Prof. In Weyarn. Alte Signatur: 52

[siehe auch: KBM 1, S. 108]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1770: A - ST K II 8 {RISM A/II: 650.004.955}

[Basso-Stimme:] *Symphonia Ex G a Due Violini, Oboe Primo, Oboe Secondo, Clarino Imo, Clarino 2do Ex D, Cornu Imo, Cornu 2do Ex G, Alto Viola con Fondamento, Del Sig. Michl* Besitzvermerk: *Ad Chorum Stamsensem*

SINFONIA, G-Dur [JWM BXXIII:10]

Satzfolge: Allegro, G-Dur, 4/4 – Andante, C-Dur, 2/4 – Menuetto, G-Dur, 3/4 – Allegro, G-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., Fg., 2 Cor., 2 Clar., 2 Vl., Vla, Vc., Vln.

Entstehung: sp. ca. 1780

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - Rtt J. Michl 4 {RISM A/II: 450.010.083}

SINFONIA in G a Duoi Violini, Due Oboe, Due Flauti, Duoi Corni in G, Duoi Clarini in D, Viola, Fagotti, Violoncelli e Violone. Del Sig: giuseppe Michl, di Monaco. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] *Michl Nr.7*

[siehe auch: KBM 6, S. 156 und KBM 1, S. 167]

SINFONIA, A-Dur [JWM BXXIII:11]

Satzfolge: Andantino, A-Dur, 3/4 – Menuetto, A-Dur, 3/4 – Adagio, D-Dur, 2/4 – Menuetto, A-Dur, 3/4 – Rondo, A-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: 18. Jahrhundert

Andantino

Violino primo

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) aus dem 18. Jahrhundert: US – Wc - M1001.M6P Case {RISM A/II: 000.140.035}

[Tit.: VI2:] *Sinfonia in A a Violino Primo, Violino Secondo, Oboe Prima, Oboe Seconda, Corno Primo, Corno Secondo, Viola e Basso. del Sig. Giuseppe Michl* [in der rechten Ecke etwas tiefer:] *Wenczel.*

SINFONIA, B-Dur [JWM BXXIII:12]

Satzfolge: Allegro non tanto, B-Dur, 4/4 – Andantino, Es-Dur, 2/4 – Menuetto, B-Dur, 3/4 – Allegro, B-Dur, 6/8

Besetzung: 2 Ob., 2 Klar., Fg., 2 Cor., 2 Vl., 2 Vla, B.

Entstehung: 1777

Quellen:

A: vermutl. Autograph (Partitur) von 1777: D - Rtt J. Michl 2 {RISM A/II: 450.010.081}

Sinfonia in B. a Violino primo, Violino secondo, Oboe primo, Oboe secondo, Clarinetto primo, Clarinetto secondo, Cornu primo, Cornu secondo, 2 Viole, Fagotto e Basso. Di Giuseppe Michl. Alte Signatur [im Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782:] Michl Nr.8

Autograph bezieht sich nur auf die Partitur. Dies ist allerdings nicht völlig gesichert. Es wird aber kein Kopist erwähnt. Der Kopftitel der Partitur lautet: *in b / Sinfonia Joseph Michl / 1777/*

[siehe auch: KBM 6, S. 155 und KBM 1, S. 170]

SINFONIA, B-Dur [JWM BXXIII:13]

Satzfolge: Allegro, B-Dur, 3/4 – Andantino, Es-Dur, 2/4 – Allegro assai, B-Dur, 6/8

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: unbekannt

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 184?: US - BEm MS 495 A-I {RISM A/II: 000.116.251}

SINFONIA. IN B. a Due Violini, Due oboi, Due Corni, Viola, Basso. Del Sig:r Michl

Literatur:

A: Zehelein: *Michl*, S. 30 und Anhang S. 9

XXIV. Triosonaten

SONATA I, G-Dur [JWM BXXIV:1]

Satzfolge: Allegro non molto, G-Dur, 4/4 – Andante Moderato, C-Dur, 3/4 – Rondo, Allegro, G-Dur, 2/4

Besetzung: Fg., Vl., Cemb./Kl.

Entstehung: sp. um 1800

Allegro non molto

Cemb

The image shows a musical score for the Cembalo part of Sonata I. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro non molto'. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and some slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment consisting of chords and single notes.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - B Mus.ms. 14431/20 {RISM A/II: 452.010.626}

[Tit.: Vl.] *Sonata I In G per il Calvicin ô Forte piano oblig., Violino, Fagotto obligati. Del Sig.^{re} Giuseppe Michl*

Ehemaliger Bestand: Musikaliensammlung des Freiherrn Thaddäus von Dürnitz, Katalog S. 171 Nr. 512

SONATA II, B-Dur [JWM BXXIV:2]

Satzfolge: Allegro non tanto, C-Dur, 4/4 – Larghetto, Es-Dur, 6/8 – Rondo, Allegro, B-Dur, 2/4

Besetzung: Fg., Vl., Cemb./Kl.

Entstehung: sp. um 1800

Allegro non tanto

Clavecin

The image shows a musical score for the Clavecin part of Sonata II. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (Bb) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro non tanto'. The treble staff contains a melodic line with some slurs and rests. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with repeated eighth notes.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - B Mus.ms. 14431/20 {RISM A/II: 452.010.627}

[Tit.: Vl.] *Sonata II Ex B a Calvicin ô Fortepiano oblig.¹⁰, Violino, Fagotto obliga¹⁰. Del Sig.^{re} Giuseppe Michl*

Ehemaliger Bestand: Musikaliensammlung des Freiherrn Thaddäus von Dürnitz, Katalog S. 171 Nr. 512

SONATA III, D-Dur [JWM BXXIV:3]

Satzfolge: Allegro Maestoso, C-Dur, 4/4 – Adagio non Molto, d-Moll, 2/4 – Allegro con fuoco, D-Dur, 3/8

Besetzung: Fg., Vl., Cemb./Kl.

Entstehung: sp. um 1800

Allegro maestoso

Clavecin

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - B Mus.ms. 14431/20 {RISM A/II: 452.010.628}

[Tit.: Vl.] *Sonata III In D: per il Calvicin ô Forte Piano oblig., Violino, Fagotto oblig. Del Sig.^{re} Giuseppe Michl*

Ehemaliger Bestand: Musikaliensammlung des Freiherrn Thaddäus von Dürnitz, Katalog S. 171 Nr. 512

SONATA IV, F-Dur [JWM BXXIV:4]

Satzfolge: Allegro, F-Dur, 3/4 – Romance, Largo, C-Dur – Rondo, Allegro, F-Dur, 2/4

Besetzung: Fg., Vl., Cemb./Kl.

Entstehung: sp. um 1800

Allegro

Clavecin

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - B Mus.ms. 14431/20 {RISM A/II: 452.010.629}

[Tit.: Vl.] *Sonata IV In F: a Calvicino ô Forte piano oblig., Violino, Fagotto oblig: Del Sig.^{re} Giuseppe Michl*

Ehemaliger Bestand: Musikaliensammlung des Freiherrn Thaddäus von Dürnitz, Katalog S. 171 Nr. 512

SONATA V, C-Dur [JWM BXXIV:5]

Satzfolge: Allegro Cantabile, C-Dur, 2/2 – Adagio, G-Dur, 2/4 – Tempo di Menuetto, C-Dur, 3/4

Besetzung: Fg., Vl., Cemb./Kl.

Entstehung: sp. um 1800

Allegro Cantabile *tr*

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - B Mus.ms. 14431/20 {RISM A/II: 452.010.630}

[Tit.: Vl.] *Sonata V In C per il Calvicino ô Fortepiano oblig., Violino oblig.^{to}, Fagotto obligat. Del Sig.re Michl*

Ehemaliger Bestand: Musikaliensammlung des Freiherrn Thaddäus von Dürnitz, Katalog S. 171 Nr. 512

SONATA VI, Es-Dur [JWM BXXIV:6]

Satzfolge: Adagio/Allegro, Es-Dur, 2/4 \ 4/4 – Rondo, Allegretto, Es-Dur, 6/8

Besetzung: Fg., Vl., Cemb./Kl.

Entstehung: sp. um 1800

Adagio

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1800: D - B Mus.ms. 14431/20 {RISM A/II: 452.010.631}

[Tit.: Fg.] *Sonata VI In Eb: per il Calvicino ô Forte piano oblig., Violino, Fagotto obliga^{to}. Del Sig.re Giuseppe Michl*

Ehemaliger Bestand: Musikaliensammlung des Freiherrn Thaddäus von Dürnitz, Katalog S. 171 Nr. 512

XXVI. WERKFRAGMENTE

ANDANTINO UND MENUETT, G-DUR [JWM BXXVI:1]

Besetzung: 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln

Entstehung: sp. um 1780

Andantino

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1780: D - FW 122 {RISM A/II: 450.051.665}

[Tit. VI 1:] *Andantino á Violino Imo, Violino 2do, 2 Corni, Viola con Violone. Del Sign. Michel.* Vermerk: *Sor. Maria Benedicta Bonin*

Vermutlich handelt es sich dabei um Mittelsätze einer Sinfonia.

[siehe auch: KBM 2, S. 18]

SINFONIA, D-Dur [JWM BXXVI:2]

aus: *REGULUS, DER PATRIOT*

Satzfolge: Allegro, 4/4 – Andante grazioso, 2/4 – Minuetto, 3/4 – Allegro, 6/8

Besetzung: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: sp. um 1780

Laut KBM1, S. 107 wurde *Regulus, der Patriot* am 3. und 5. September 1781 in Weyarn aufgeführt. Weitere Aufführungen in München und Freising im Jahre 1776.

Allegro

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - WEY 618 {RISM A/II: 450.012.329}

[Tit.: Ob.2] *Sinfonia a 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni in D, Viola e Basso. Del Sign. Giuseppe Michl.*

[siehe auch: KBM 1, S. 107]

B: Abschrift (Stimmen) aus der 2. Hälfte d. 18. Jhd: D - SPK Mus.ms. 14431/3

[Overtüre zu *Regulus*]

Ehemaliger Bestand: Inventar Freisinger Hofkapelle 1789

Thematischer Katalog Freising 1796a: „*Regulus von Michel*“ unter unter Nr. 419 (unter „*Opere Serie*“)

Literatur:

A: Lipowsky: *Baierisches Musiklexikon*, S. 211

B: Schilling: *Encyclopädie*, S. 691

C: Schmied: *Schuldramen*, S. 26

D: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

Nach dieser Quelle eine „Opera seria“. So auch im Thematischen Katalog Freising bestimmt.

E: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

Nach dieser Quelle eine „Opera seria“. So auch im Thematischen Katalog Freising bestimmt.

C) WERKE OHNE SICHER BELEGTE ZUSCHREIBUNG AN JOSEPH WILLIBALD MICHL

II. ARIEN (UND ANDERE VOKALE SOLOWERKE)

„LASS NUN DEINE STIMM ERKLINGEN“ [JWM CII:1]

Besetzung: T; 2 Vl., [B.], Org.

Entstehung: 1780

Andante

Tenor

Laß nun dei - ne Stimm er - klin - gen

Detailed description: The image shows a musical score for a Tenor part. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Andante'. The score consists of three measures. The first measure has a whole rest. The second measure has a whole rest with a '4' above it. The third measure has a whole rest with a '9' above it. The lyrics 'Laß nun dei - ne Stimm er - klin - gen' are written below the notes.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1780: D - WEY 355 {RISM A/II: 450.012.361}

Cantilena Pro adventu a Tenore, Due Violini con Organo. Auth. R.D. Subdecano

Es ist nur die Tenorstimme vorhanden; die übrigen Stimmen fehlen.

Die Autorschaft Michls ist nicht ganz gesichert. Möglicherweise wurde das Stück auch von Laurentius J. Ott geschrieben.

[siehe auch: KBM 1, S. 58 und 57]

III. HYMNEN

SAMMLUNG MIT PANGE LINGUA-VERTONUNGEN [JWM CIII:1]

Besetzung: SATB; 2 Fl., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: sp. 1780

Nr. 1 [JWM CIII:1.1]

Maestoso

Violine I

Basso

Sopran

p *f* *p* *f*

Soli Tutti

Pan - ge lin - gua gl - o - ri - o - si cor - po

Detailed description: The image shows a musical score for three parts: Violine I, Basso, and Sopran. The tempo is marked 'Maestoso'. The time signature is common time (C). The key signature is one sharp (F#). The score consists of three measures. The first measure has a whole rest for the Bass and Soprano parts. The second measure has a whole rest for the Bass and Soprano parts. The third measure has a whole rest for the Bass and Soprano parts. The lyrics 'Pan - ge lin - gua gl - o - ri - o - si cor - po' are written below the notes. Dynamics *p* and *f* are marked. The words 'Soli' and 'Tutti' are also marked.

Nr. 2 [JWM CIII:1.2]

Maestoso

Violine I 

Basso 

Sopran  *p* Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si

Nr. 3 [JWM CIII:1.3]

Andante/ senza organo


Violine I 


Basso 


Sopran  *p* Pan-ge lin-gua, pan - ge lin -

Nr.4 [JWM CIII:1.4]

Andantino grazioso

Violine I 

Basso 

Sopran  *Tutti*
p Pan-ge lin-gua glo - ri - o - si

Nr.5 [JWM CIII:1.5]

Maestoso

Violine I 

Basso 

Sopran  *Sotto voce*
p Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si

Nr. 6 [JWM CIII:1.6]

Maestoso dolce

Violine I

Basso

Sopran

Pan-ge lin-gua glo-ri - o - si

Nr. 7 [JWM CIII:1.7]

Andante

Violine I

Basso

Sopran

Pan - ge lin - gua glo - ri -

Nr. 8 [JWM CIII:1.8]

Maestoso

Violine I

Basso

Sopran

Pan - ge lin - gua glo-ri- o -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1780: D - WEY 555 {RISM A/II 450.012.619}

VIII Pange lingua a 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Flautis, 2 Cornibus, 2 Clarinis, Tympanis, Violone et Organo. Authoribus quatuor domesticis (Signor Michelini, Montenelli, Sanatori, Justiniani). Besitzvermerk: Ad chorum Ecc[les]iae Colleg. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. 1780.

Unbekannte Zuordnung der einzelnen Stücke zu den vier genannten Komponisten.

V. KANTATEN

GRABMUSIK [JWM CV:1]

Besetzung: SATB; 2 Fl., 2 Cor., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, [Org.]

Entstehung: sp. 1816

1. Satz

Adagio

Violine I

Basso

Baß

Er-he-be dich,

2. Satz

Largo

Violine I

Basso

Sopran

All - ge - rech- ter, all - ge

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1831: D - POL 204

Grabmusik à Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino I, Violino II, Viola, Violone, Flauto I et II, Cornu I et II, Tympany par Michl. 1831. Besitzvermerk: Zum Musik Kollegium in Polling. Alte Signatur: No. 23

VII. KONZERTE

KLARINETTENKONZERT, B-Dur [JWM CVII:1]

Satzfolge: Allegro moderato, B-Dur, 4/4 – Romance, Es-Dur, 4/4 – Rondo, Allegretto, B-Dur, 2/4

Besetzung: Klar.; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: unbekannt

Allegro moderato

Clarinetto concertato

Violino 1

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Wn Mus.Hs.5856

Concerto â Clarinetto concertato, 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Basso del Sigr. ---.

Besitzvermerk: *K.W. Höckner III.31*

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Breitkopf, im Supplement XV: 1782, 1783 und 1784, S. 799 *Conc. da MICHL. a Clarinetto pr. 2 C., 2 Ob., 2 Viol., V. e B.*

KLARINETTENKONZERT, B-Dur [JWM CVII:2]

Satzfolge: Allegro con spirito, B-Dur, 2/2 – Romance en Rondo, F-Dur, 4/4 – Rondo, Allegretto, B-Dur, 3/8

Besetzung: Klar.; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., 2 Vla, Vc., Vlne

Entstehung: unbekannt

Allegro con Spirito

Clarinetto concertato

Violino 1

Violon

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Wn Mus.Hs. 5857

Concerto â Clarinetto concertato, 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, 2 Violen, Violoncello e Violon.

Dell Sig: ---- Berlin. Besitzvermerk: *K.W. Höckner III.1931*

IX. MESSORDINARIEN

MISSA SOLEMNIS, D-DUR [JWM CIX:1]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor. (2 Clar.), 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1770

Moderato

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei - son

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1780: D - HR III 4 ½ 2⁰196 {RISM A/II: 450.025.217}
Missa In D a Canto, Alto Tenore, Basso, II. Violini, II. Oboe, Viola, II. Cornu Con Organo.
Del Sig. Michl. Schreiberdatum: An. 1780 7imo Aprillis.

[siehe auch: KBM 3, S. 131 und KBM 2, S. 176]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1770: D - WEY 487/b {RISM A/II: 450.012.525}
Missa Toni D, a 4 Vocibus, Due Violini, Alto Viola, Due Flauti, Due Corni D,A,G, Due Clarini D, Tympano con Organo. **Del Sign. Ullinger.** [I.e.: **Augustin Ullinger** (1746-1781)] [von späterer Hand:] *Missa solennes.* Besitzvermerk von erster Hand: *Ad chorum Eccl[es]iae Coll[egiatae] SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn.*

[siehe auch: KBM 1, S. 87]

C: Abschrift (Stimmen) 18. Jahrhundert: CH - BM Ms. 6608 {RISM A/II: 400.007.751}
Missa Solemne. **Ullinger.** [I.e.: **Augustin Ullinger** (1746-1781)]

Ehemalige Bestände: Thematischer Katalog Freising 1796a, Nr. 451 [als Werk von **Augustin Ullinger** (1746-1781)]

D - Fugger-Slg. A. I. 118 (Kroyer-Katalog Bl. 88):

Missa con Stromenti, Organo, Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, Alto Viola, 2 Oboen, 2 Flauti, 2 Corni, Clarino, Tympano [als Werk von **Augustin Ullinger** (1746-1781)]

MISSA SOLEMNIS, D-DUR [JWM CIX:2]

Besetzung: SATB; (2 Fl., 2 Klar.), 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1781

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

20

Ky - ri - e Ky - ri - e Ky -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1781: D - WEY 313 {RISM A/II: 450.012.296}

Missa Solemnis Toni D a 4 Vocibus, Due Violini, Due Oboe, 2 Clarini in D, Due Corni in F, Alto Viola, Tympano e Organo [späterer Zusatz:] *Organo con Violone. Authore D. Josepho Christiano Michl, Camerae Compositore in Aula Bavarica.* Besitzvermerk: *Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn 1781 Mense Majo.* Alte Signatur: *N.N. 10, N. 64.*

[siehe auch: KBM 1, S. 60]

B: Abschrift (Stimmen) von 1789: CH - BM Mus.Ms.157 {RISM A/II: 400.007.718}

Missa a 4 Vocibus Ordin., Due Violini, Due Oboe, Due Clarini, Viola Contra Basso e Organo Del Sig^{re} Michl Besitzvermerk: *ad chorum Beronensem 1789.*

C: Abschrift (Stimmen) von 1789: D - WS 654 {RISM A/II: 450.040.400}

[Tit.: org.] *Missa III Ex D, a Canto, Alto, Tenore, Basso, Due Violinis, Due Cornis, Viola oblgto, con Organo. Del Sign. Valesino.* [(2. Hälfte 18. Jahrhundert)] Besitzvermerk: *Ad Chorum ... 1789.* [von anderer Hand:] *ad chom. Ecclesiae collegiatae Scti. Wolfgangi.* Alte Signatur: *Nro. 15.*

Aus dem Kollegiatstift St. Wolfgang am Burgholz.

[siehe auch: KBM 2, S. 117]

D: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - EHS K5 A II 75 {RISM A/II: 456.007.194}

Missa in G [recte: D] Besitzvermerk: der Kircher Eyershausen

E: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - WS 1153 (2. Messe)

Missae II ex D a Soprano, alto, Tenore. Baßo, Violino Primo, Violino Secondo, Viola con Clarino Primo, Clarino Secondo et Organo. Del Signore Valesino Michel.

Es fehlen die Tenor- und die Bassstimme.

F: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - FW 149 {RISM A/II: 450.051.689}

[Tit.: org.] *Missa Solemnis Ex D, a Canto, Alto, Tenore, Basso, Due Violinis, Due Cornis, Alto Viola, con Organo. Del Sign. Valesino.* [(2. Hälfte 18. Jahrhundert)] Alte Signatur: *N.2.*

Es fehlen die stimmen der ersten Violine und der Viola.

[siehe auch: KBM 2, S. 21]

G: Abschrift (Stimmen) um 1800: CH - EN Ms A 478 {RISM A/II: 400.004.231}

407. Missa Solennis In D a Quatuor Vocibus, Due Violini, Due Oboi, Due Corni, Alto Viola con Organo. Del Sig^{re} Michl.

H: Abschrift (Stimmen) von ca. 1801: D - DAW MBGk K 6 A II 48 {RISM A/II: 456.006.778}

Missa es D#. Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino I^{mo}, Violino II^{do}, Alto Viola oblig, Cornu I^{mo}, Cornu II^{do}, Clarino I^{mo}, Clarino II^{do}, Clarinetto I^{mo}, Clarinetto II^{do}, Flauto I^{mo}, Flauti II^{do}, Tympano con Organo Del Sig. Michel. Besitzvermerk: *Poss: Francisci Caroli Pobb: den 15t^{en} Xber 1801.*

Aus dem Bestand der Pfarrei Miltenberg.

[siehe auch: KBM 17, S. 132]

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Freising 1796a, Nr. 76 [als Werk von **Michl**]

MISSA SOLEMNIS, ES-DUR [JWM CIX:3]

Besetzung: SATB; 2 Ob./Klar., 2 Cor., (2 Clar.), 2 Vl., 2 Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1780

Adagio

Violino primo

Bassi

Canto

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei-son

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - HR III 4 ½ 2⁰ 88 {RISM A/II: 450.025.443}

Missa à Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, Viola, 2 Oboe, 2 Corni con Organo. Auth.

Reinegg [I.e. Christoph Rheineck (1748-1797)]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - HR III 4 ½ 2⁰ 157 {RISM A/II: 450.025.444}

[ohne Titel]

Hier Christoph Rheineck (1748-1797) zugeschrieben.

In dieser Version mit Fagott und Trompeten und Klarinetten statt Oboen.

C: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: D - BAR BÜ 155 {RISM A/II: 450.001.410}

Missa Solennis Toni Eb: a Soprano, Alto, Tenore, Basso, Due Violine, Due Clarinetti Toni B, Due Corni, Fagotti in Crucifixus Solo. Due Clarini, Due Viole in Crucifixus Solo. Timpano Con Organo et Bassi Del Sig: Michel [von späterer Hand darunter:] *Hamer.* Besitzvermerk: *Ad Chorum Bartenstein. J. Koch. Alte Signatur: No. 45.*

Laut RISM A/II: 450.055.161 in insgesamt 17 Quellen unter Komponisten Christoph Rheineck (1748-1797) überliefert. Unter eben dieser Signatur RISM A/II: 450.055.161 für D – Mbs Mus.ms 10487, in D – MBGk K2 A I 17 {RISM A/II: 456.006.980} und in Haltenbergstetten 1797 unter dem Komponisten Hammer überliefert.

[siehe auch: KBM 17, S. 161]

MISSA SOLEMNIS ET BREVIS, D-DUR [JWM CIX:4]

Besetzung : SATB ; 2 Fl., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln, Org.

Entstehung: vor 1792

Allegro moderato

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von vor 1792: D - WEY 315 {RISM A/II: 450.012.298}

*Missa Solemnis et brevis Toni D a 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Flautis, 2 Cornibus F et D, 2 Clarinis D, Tympanis, Violone et Organo. Auth. D. **Josepho Michl**, S. E. P. B. Camerae Compositore. Besitzvermerk: Ad chorum Eccles. Colligate SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn Mense Febr. 1794. Alte Signatur: N 18, N. 72. Bemerkung zu dieser Messe auf der Rückseite des Übersichtsblattes über die Weyarner Litaneien: N 18. Michl ein solennes schönes [Meßl] kurz, überall brauchbar. Producirt Fest. Concep. Rorate.*

Die Stimmen der auf dem Titelblatt genannten Flöten und der Viola fehlen.

Die Datierung Februar 1794 bezieht sich laut KBM 1, S. 60 auf die Einverleibung in den Musikalienbestand.

[siehe auch: KBM 1, S. 60]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - FW 140 {RISM A/II: 450.051.676}

[ohne Titel] **Rosetti**. [I.e. Franz Anton Rosetti bzw. Roessler (ca. 1750-1792)]

[siehe auch: KBM 2, S. 20 und KBM 1, S. 166]

Ehemalige Bestände: Thematischer Katalog Freising 1796, Nr. 66 [unter **Antonio Rosetti**]

Thematischer Katalog Seitz, Nr. 15 [unter **Antonio Rosetti**]

MISSA BREVIS, G-DUR [JWM CIX:5]

Besetzung: SATB; 2 Vl., Vc., [B.], Org.

Entstehung: ca. 1790

Adagio

Violine I

Basso

Sopran

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - DAW KBD/KES K 4 Ms 25 {RISM A/II: 456.006.660}

Missa in G Nr. II aus: N^{ro} 4: Missas de Dominicis a 4 Vocibus, 2 Violinis con Organo.

Aus dem Bestand der Pfarrei Kleinbardorf/Kleineibstadt. Diese Messe wurde von Frau Dr. Haberkamp 1990 bei der Erstellung des KBM-Bands 17 (S. 132) so verzeichnet und Michl zugeschrieben. Erneute Recherchen des ehem. Rektors der Würzburger Musikhochschule, Prof. Kirsch, haben keine Hinweise auf Michl ergeben. So wird die Messe im Callisto-Programm von RISM jetzt zutreffender mit der Verfasserangabe „Anonymus“ geführt. (Auskunft von Herrn Archivoberrat i.K. Dr. Norbert Kandler in einer Mail vom 11. März 2008 an den Autor).

[siehe auch: KBM 17, S. 271 und 132]

MESSE, C-DUR [JWM CIX:6]

Besetzung: SATB; 2 Fl., 2 Ob., 2 Cor., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Entstehung: sp. 1770

Andante

Violine I

Basso

Sopran

Ky-ri-e e - lei - son Ky-ri-e e -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1770: D - WEY 312 {RISM A/II: 450.012.295}

Missa Toni C a 4 Vocibus, 2 Violini, 2 Trombe in C, 2 Corni in B,C et F, 2 Oboe ad Benedictus, Flauto trav. ad incarnatus, Alto Viola, Tympani C, Con Organo. Auth. D. Josepho Christiano Michl. Besitzvermerk: Ad chorum Eccl[es]iae Coll. SS.AA. Petri et Pauli in Weyarn. Alte Signatur: N.N. 12, N. 66.

[siehe auch: KBM 1, S. 59]

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1787: D - DO Mus. Ms 1313 {RISM A/II: 450.013.502}

[ohne Titel], Alte Signatur: 961. Schreibvermerk am Schluß von S- und B-Stimmen: *Sor. M: caelestina Hecklin 1787* bzw. *Sor: M: Caelestina Hecklin ord: S:B:*

C: Abschrift (Stimmen) zwischen 1751 und 1800: D - BSSp Mus.ms. Michl 1 {RISM A/II: 455.020.592}

Missa Toni C â Canto Alto Tenore Basso Violino Primo Violino Secondo Corno Primo Corno Secondo Viola Basso con Organo. Auth Hatt [rechts daneben:] Hannwaker [?]

D: Abschrift (Stimmen) zwischen 1780 und 1800: CH - EN Ms A 734 {RISM A/II: 400.004.491}

391. Missa a Quattuor vocibus ordinariis violino Primo ac 2^{do} viola con Basso ac Duobus Clarinis Non Necessariis Del Sigre Brandel [i.e. Johann Evangelist Brandl (1760-1837)] 1787.

E: Abschrift (Stimmen) zwischen 1780 und 1800: D - KHp Michl 1 {RISM A/II: 453.011.643}

[ohne Titel]

F: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: D - Tl A 138

Missa Solennis In C a Canto, Alto, Tenore, Basso, Due Violini, Due Viola ad bened.:, Due Oboe, Flauto unico, Due Corni, Due Clarini, Timpani, Violine, con Organo

Aus dem Besitz des Klosters Roth.

Unvollständiger Stimmensatz: Es sind nur S,A,T,B, Vl.1 und Orgel (ohne GB-Bezifferung) vorhanden.

G: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: I - BZf ohne Signatur {RISM A/II: 651.000.650}
[ohne Titel]

Ehemaliger Bestand: D - Fugger-Slg. A. I. 88 (Kroyer-Katalog Bl.1.):

Missa Solemnis in C a Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, 2 Oboen, 2 Flauti trav. Et incarnatus Solo, 2 Corni, 2 Clarini, Timpani, Alto Viola obl. Organo, Violone. Auf dem Titel rechts oben: in C: 5 5 Febij 785, 26 Hornung 88.

MESSE, C-Dur [JWM CIX:7]

SANCTA ERENTRUDIS

Besetzung: SATB; 2 Clar., Timp., 2 Vl, Vla, Vc., Org.

Entstehung: unbekannt

Violine I

Violono

Sopran

Ky - ri - e e - lei - - son,

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A – Nbg.Sbg. 49 I 20

Sancta Erentrudis. Missa ex C a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secundo, Clarino Primo, Clarino Secundo, Organo et Timpano. Reverendissimae illustrissimae ac gratiosissimae Dominae Dominae Mariae Augustinae Scolasticae Antiquissimi ac noblissimi monaterii Nonbergensis Abbatissae dignissimae in diem Natalem humilime dedicata. Autore Michl. [wohl von anderei Hand:] Nichl.(?) a me Joanne Matthia KLO famulo obstrictissimo.

D) UNTERSCHOBENE WERKE

VII. KONZERTE⁹**KLARINETTENKONZERT, B-Dur [JWM DVII:1]****Satzfolge:**

Allegro, B-Dur, 4/4 – Adagio non tanto, Es-Dur, 3/4 – Rondo, B-Dur, 2/4

Besetzung: Klar.; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.**Entstehung:** unbekannt [Schreiber war Pater Sigismund Weber OSB (1779-1818)]

Tutti

Clarinetto (B)

Violine I

Basso

Quellen:**A:** Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: CH - E Th. 17,17; Ms. 1831

{RISM A/II: 400.012.538}

*Concerto pour Clarinette principale, Deux Violon, Alto et Basse, Deux Hautbois et Deux Cors par J. Michel. Besitzvermerk : P. Sigismundi Weber***KLARINETTENKONZERT, Es-Dur [JWM DVII:2]****Satzfolge:** Allegro maestoso, Es-Dur, 4/4 – Andantino con Variatione, B-Dur, 4/4 – Rondeau, Es-Dur, 2/4**Besetzung:** Klar.; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vc., Vln**Entstehung:** unbekannt

Allegro maestoso

Clarinetto obl. in B

Violino Imo

Basso

Quellen:**A:** Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Wn Mus.Hs. 5858*Concerto a Clarinetto obl. in B, Due Corni, Due Oboi, Due Violini, Viola et Basso. Del Sig - ----, Berlin. Besitzvermerk: K.W. Höckner III.1931*⁹ Zu den Zuschreibungen cf. die entsprechenden Werke im Kapitel „Analyse“ und Schwemmer, Marius: *Die Joseph Willibald Michl zugeschriebenen Klarinettenkonzerte*, Druck in Vorbereitung.

KLARINETTENKONZERT, B-Dur [JWM DVII:3]

Satzfolge: Allegro moderato, B-Dur, 4/4 – Rondo, Allegretto, B-Dur, 2/4

Besetzung: Klar.; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vc., Vln

Entstehung: unbekannt

Allegro moderato

Clarinetto in B

Violino 1mo

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Wn Mus.Hs. 5859

Concerto Clarinetto Principale in B, Oboe 1^{mo}, Oboe 2^{do}, Cornu 1^{mo} in B, Cornu 2^{do} in B, Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Viola et Basso. Del ----- Berlin. Besitzvermerk: K.W. Höckner III.1931

KLARINETTENKONZERT, B-Dur [JWM DVII:4]

Satzfolge: Allegro, B-Dur, 4/4 – Romanze, F-Dur, 4/4 – Rondo, Allegretto, B-Dur, 2/4

Besetzung: Klar.; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vc., Vln

Entstehung: unbekannt

Allegro

Clarinetto principale in B

Violino 1mo

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Wn Mus.Hs. 5860

Concerto. Clarinetto Principale in B, Oboe 1^{mo}, Oboe 2^{do}, Cornu 1^{mo} in B, Cornu 2^{do} in B, Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Viola et Basso. Del ----- Berlin. Besitzvermerk: K.W. Höckner III.1931

KLARINETTENKONZERT, B-Dur [JWM DVII:5]

Satzfolge: Allegro, B-Dur, 4/4 – Adagio, Es-Dur, 2/4 – Rondeau, B-Dur, 3/8

Besetzung: Klar.; 2 Fl., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vc., Vln

Entstehung: unbekannt

Allegro

Clarinetto principale

Violino 1mo

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: A - Wn Mus.Hs. 5869

Concerto Clarinetto Principale in B, Due Corni in Es, Due Flauti, Due Violini, Viola et Basso. Dal Sig. Vogel [von späterer Hand hinzugefügt:] et Michl, Berlin. Besitzvermerk: K.W. Höckner III.1931

Bei „Vogel“ dürfte es sich um Johann Christoph Vogel, get. 18. März 1758 zu St. Sebald in Nürnberg, gest. am 27. Juni 1788 in Paris handeln. Er erhielt seine erste Ausbildung bei seinem Vater und dem Nürnberger Kapellmeister G.W. Gruber. J. Riepel in Regensburg hatte ihn in das Schaffen Hasses und Grauns eingeführt. 1776 ging Vogel nach Paris und wirkte als Hornist in den Orchestern der Herzöge von Montmoreney und von Valentinois. Dort erlebt er die Pariser Opernreform und wurde ein fanatischer Anhänger Glucks. Vogels Stärke war die Komposition von Opern, die auf begeisterte Resonanz stießen. Demgegenüber blieben seine Instrumentalwerke sekundär, die oftmals laut MGG (1961) unter falschem Namen gedruckt worden sein. Cf. hierzu: Zirnbauer, Heinz: Artikel *Johann Christoph Vogel* in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1966 (Band 13), Sp. 1883-1884

E) FRAGMENTARISCH ÜBERLIEFERTE WERKE

II. ARIEN (UND ANDERE VOKALE SOLOWERKE)

ARIE [JWM EII:1]

Besetzung: 2 Ob., 2 Vl., Vla, Org.

Entstehung:

sp. 1786

Allegro maestoso

Violine I

Basso

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ca. 1786: D - WEY 300 {RISM A/II: 450.012.283}

Ohne Umschlag. Die Komponisten sind auf jeder Stimme zu Beginn der einzelnen Stücke genannt: *Auctore Giuseppe Michl*.

Aus einer Sammlung von zwei Arien mit Orchesterbegleitung. Die erste Arie ist die in C von Michl, die zweite in D von Johann Michael Demmler.

Die Gesangsstimmen und die Stimme der 2. Oboe fehlt.

[siehe auch: KBM 1, S. 58]

„SIEH CHRIST, SIEH DIESES“ [JWM EII:2]

Besetzung: T; 2 Vl., Org.

Entstehung: sp. 1790

Andanto moderato

Tenor

Sieh Christ, sieh die-ses Gna-den-bild be -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - WEY 332 {RISM A/II: 450.012.316}

[Tit. Tenorstimme:] *Cantilena de B.V. Maria a Tenore, Due Violini con Organo. N. 22. Pro quodlibet Sabb.; Auth. Sign. Jos. Michl*.

Von diesem Stück ist lediglich die Tenorstimme mit Liedtext überliefert. Die Instrumentalstimmen fehlen.

[siehe auch: KBM 1, S. 63]

XIII. OFFERTORIEN

„FACTOR COELI TERRAE“ [JWM EXIII:1]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln

Entstehung: ca. 1780

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

25

Fac - tor coe - li ter - rae

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - TZ 69

[Tit: vl 2:] *Offertorium de Tempore a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Imo, Violino 2do, Viola et Violone, Oboe Imo et 2do n[on] obl., Cornu Imo et 2do n[on] obl., del Sign. Giuseppe Michellini.* Besitzvermerk von ca. 1850: *I. Haindl.* [Titelüberschrift vermutlich auch von Haindl:] *Lob und Preis-Gesang.*

Es fehlt die Stimme der ersten Violine.

[siehe auch: KBM 2, S. 152 und KBM 1, S. 166]

XXIII. SINFONIEN

SINFONIA, D-Dur [JWM EXXIII:1]

Satzfolge: Allegro Molto, D-Dur, 2/2 – Andante, G-Dur, 2/4 – Presto, D-Dur, 2/4

Besetzung: 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln

Entstehung: sp. 1786

Allegro Molto

The image shows a musical score for Violine I and Basso. The Violine I part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Basso part is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The tempo is marked 'Allegro Molto'. The score consists of two staves. The Violine I staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note D5. The Basso staff has a bass line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, and a quarter note C3.

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von 1786: D - SPK Mus.ms. 14431/4

[Tit.: Vla] *Sinfonia in D a Due Violini, Due Corni, Viola e Violone. Del Sigre Michel 1786*

C:H:o:P: [in Blei:] *LB 351427*

Enthält nur die Streicherstimmen, keine Hornstimme, wie im Titel angekündigt.

XXVI. WERKFRAGMENTE

ANDANTE UND TRIO, G-Dur [JWM EXXVI:1]

Besetzung: 2 Fl., Rest unbekannt.

Entstehung: sp. ca. 1780

Andante

Flauto I

Trio

FII

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) D – FW 206 {RISM A/II: 450.051.733}

Es sind nur die Stimmen der beiden Flöten vorhanden, die in den Ecksätzen wohl pausieren.

[siehe auch: KBM 2, S. 29]

KYRIE [JWM EXXVI:2]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Vl., Vla, B., Org.

Entstehung: unbekannt

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) ohne Datierung: CH - E 291,7 Nr. 4 {RISM A/II: 403.006.739}

Von erheblichem Ausmaß unvollständig in einer undatierten Sammelhandschrift. Der fehlende Teil ist der Anfang, der einen Bogen umfasst. Schlüssel und Vorzeichen sind auf Grund der Bindung nicht lesbar. Daher ist auch die Erstellung eines Werkincipits nicht möglich.

„DANN SOLLEN IN TAENDELNDEN“ [JWM EXXVI:3]

[Rezitativ und Chor aus dem Schluss eines Singspiels]

Besetzung: Damon (A), Daphis (S), Amintar (T), Tylix (B); SATB;

2 Cor., 2 Clar., 2 Vl., Vla, B.(/Vlne)

Entstehung: um 1790

[Schluss-]Chor:

Allegro spiritoso

Violine I

Basso

Sopran

Dann soll-en in taen-deln-den

Quellen:

A: Autograph (Partitur) um 1790: D - WEY 616 {RISM A/II: 450.012.327}

[ohne Titel]

Sowohl Rezitativ als auch Chor unvollständig.

[siehe KBM 1, S. 107]

„ROM, DU BIST GROß“ [JWM EXXVI:4]

[Chor aus einem Singspiel]

Besetzung: SATB; 2 Ob., 2 Clar., Timp., 2 Vl., Vla, Vln

Entstehung: um 1775

Allegro spirituosissimo

Violine I

Basso

Sopran

Rom du bist groß groß durch

Quellen:

A: Autograph (Partitur) von ca. 1775: D - WEY 615 {RISM A/II: 450.012.326}

Choro V in D

Das Manuskript bricht am Ende von Bl. 2v mit dem 52. Takt ab. Auf Bl. 1r alter Bleistiftvermerk: *Zu einem Offertorium.*

[siehe auch: KBM 1, S. 107]

**F) FRAGMENTARISCH ÜBERLIEFERTE WERKE OHNE SICHER BELEGTE ZUSCHREIBUNG
AN JOSEPH WILLIBALD MICHL**

III. HYMNEN

***Tantum ergo*, B-Dur [JWM FIII:1]**

Besetzung: 2 Clar., Timp. Rest unbekannt.

Entstehung: sp. 1790

Clar. 1,2 in B 

Quellen:

A: Kopie durch oder Autograph von J.W. Michl (Stimmen) von 1790: D – WEY 571
{RISM A/II: 450.012.635}

Tantum ergo in B.

Es sind nur die beiden Clarinenstimmen und die Paukenstimme vorhanden. Die anderen Stimmen sind verschollen. Auf den Rückseiten der Klarinenstimmen befindet sich das Fragment einer Bearbeitung aus dem 1. Finale der *Zauberflöte* von W. Amadeus Mozart (AMA S. 95, 3. System, Takt 5 mit S. 96, 2. System, Takt 8) – ebenfalls von Michl geschrieben.

[siehe auch: KBM 1, S. 100]

IX. MESSORDINARIEN

MESSE, D-Dur [JWM FIX:1]

Besetzung: SATB; 2 Fl., 2 Cor, 2 Clar. Timp., 2 Vl., Vla, Vln., Org.

Entstehung: sp. ca. 1780

Andantino

Violine I

Basso

Sopran

p Ky - - - ri - e e - le - i - son, e - ____ lei -

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) von ca. 1780: D - FW 130 {RISM A/II: 450.051.666}

[Kein Titel; hier J.W. **Michl** zugeschrieben]

Hier sind nur die Stimmen der ersten und zweiten Violine vorhanden. Die übrigen Stimmen fehlen.

Komponist laut KBM 2, S. 18 ermittelt durch Them. Katalog Wasserburg, S. 13, Nr. 89.

Im Kroyerkatalog der Fuggersammlung unter „Mango“ (Fugger – Slg A I.70). Die Besetzung ist im Fuggerkatalog: SATB, 2 Vl, Vla, 2 Ob, 2 Fl, Vln, 2 Cor in C und D, 2 Clar in D, Timp, Org.

B: Abschrift (Stimmen) von ca. 1790: D - WS 1153 (1. Messe)

Missae II ex D a Soprano, alto, Tenore. Baſſo, Violino Primo, Violino Secondo, Viola con Clarino Primo, Clarino Secondo et Organo. Del Signore ~~Valesino~~ Michel. [auch im Them. Katalog Wasserburg I, 89]

Es fehlen die Tenor- und die Bassstimme.

Ehemalige Bestände: D - Fugger-Slg. A. I. 70 (Kroyer-Katalog Bl. 84):

Missa ex D. Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, 2 Flauti, 2 Corni, 2 Clarini, Timpani, Viola, Violone, Organo [hier **Hieronymus Mango** (gest. vor 1790) zugeschrieben]

XXIII. SINFONIEN

SINFONIA, G-Dur [JWM FXXIII:1]

Satzfolge: Allegro assai, 4/4 – Andante grazioso, 2/4 – Presto, 3/8

Besetzung: 2 Fl., 2 Cor., 2 Vl., Vla, Vln.

Entstehung: sp. um 1770

Allegro assai

Vla

Vln

Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) um 1770: D - IN 119 {RISM A/II: 450.037.805}

[Tit.: Vla] *Sinfonia Ex g a Violino Primo, Violino Secondo, Due Flauti, Due Cornu, Viola con Violone. Del Sigre Michel.* Besitzvermerk [durch Rasur z.T. unleserlich.]: *ad me Johann Georg [...] Studiosus 17[...].*

Es fehlen die Stimmen der zwei Violinen und der beiden Flöten.

Evtl. auch Ferdinand oder Ildephons Michl zuzuschreiben. Autorschaft noch nicht geklärt.

[siehe auch: KBM 2, S. 35]

G) VERSCHOLLENE WERKE

II. ARIEN (UND ANDERE VOKALE SOLOWERKE)

„O MARIA VOLL DER GNADEN“, F-Dur [JWM GII:1]

Besetzung: S, A; Vl. 1, Rest unbekannt

Entstehung: unbekannt

Lento

Violine I

O Maria voll der Gnaden

p *f* *fp* *fp* *p*

Quellen:

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Seitz

Duetto C et A

„SALVE REGINA“, D-Dur [JWM GII:2]

Besetzung: B; Vl. 1, Timp., Rest unbekannt

Allegro

Violine I

Salve Regina Mater misericordiae

f

Quellen:

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Seitz

Aria a Basso solo. Tymp. obl.

„SALVE REGINA“, G-Dur [JWM GII:3]

Quellen:

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Freising 1796

IV. DIVERTIMENTI

DIVERTIMENTO, D-DUR [JWM GIV:1]

Besetzung: Ob., Fg., 2 Cor., Vl., Vla, B.

Entstehung: unbekannt



Quellen:

A: Thematischer Katalog Breitkopf, Supplement XV: 1782 – 1784, S. 768

I. Divert. da Gius. MICHL. a 2 Cor. Violino. Oboe. Viola. Fagotto e B.

V. KANTATEN

IL CACCIATORE DELUSO [JWM GV:1]

[DRAMATISCHE KANTATE]

Datierung: keine Angaben

Literatur:

A: Westenrieder: *Jahrbuch*, S. 376-377

B: Lipowsky: *Baierisches Musiklexikon*, S. 211

C: Fetis: *Biographie universelle des Musiciens*, S. 136

D: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

E: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

Zefiro et Flora [JWM GV:2]

[WELTLICHE KANTATE]

Aufführung: 1776 in München

Ehemaliger Bestand: Inventar Freisinger Hofkapelle 1789
Thematischer Katalog Freising 1796

Literatur:

A: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269
Münster nennt als Entstehungs- bzw. Aufführungsdatum 1776.

B: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

VII. KONZERTE

ZWEI FAGOTTKONZERTE [JWB GVII:1]

Besetzung: Fg., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: unbekannt

Nr. 1 [JWB GVII:1.1]



Nr. 2 [JWB GVII:1.2]



Quellen:

A: Thematischer Katalog Breitkopf, Supplement XVI: 1785 – 1787, S. 871

II. Concerti da Gius. MICHL.

I. a Fg. conc. 2 C. 2 Viol. V. e B.

II. a Fag. Conc. 2 C. 2 Ob. 2 Viol. V. e B.

FLÖTENKONZERT, D-DUR [JWM GVII:2]

Besetzung: Fl., 2 Ob., 2 Clar., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: unbekannt



Quellen:

A: Thematischer Katalog Breitkopf, Supplement XVI: 1785 – 1787, S. 858

Conc. da Gius. MICHL a Fl. conc., 2 C., 2 Ob., 2 Viol., V. e B.

ZWEI HORNKONZERTE, ES-DUR [JWM GVII:3]

Besetzung: 2 Ob., Fg., Cor., 2 Clar., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: unbekannt

Nr. 1 [JWM GVII:3.1]



Nr. 2 [JWM GVII:3.2]



Quellen:

A: Abschrift (Stimmen) Thematischer Katalog Breitkopf, Supplement XV: 1782 – 1784, S. 801

II Concerti da Gius. MICHL

I. a Cornu pr. Fg. pr., 2 C., 2 Ob., 2 Viol., V. e B.

II. a Cornu Fg. pr, 2 C., 2 Ob., 2 Viol., V. e B.

VIOLAKONZERT, G-DUR [JWM GVII:4]

Besetzung: 2 Clar., 2 Vl., Vla, V. e B.

Entstehung: unbekannt



Quellen:

A: Thematischer Katalog Breitkopf, Supplement XV: 1782 – 1784, S. 786

I. Concerto da Gius. MICHL a Viola conc. 2 C. 2 Viol. V. e B.

VIII. LITANEIEN

„LYTANIAE SOLEMNISS.“, D-DUR [JWM GVIII:1]

Besetzung: Vl. 1, Rest unbekannt

Entstehung: unbekannt

Allegro assai

Violine I 

Quellen:

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Seitz, Lytaniae Nr. 6

„LYTANIAE SOLENN.“, D-DUR [JWM GVIII:2]

Besetzung: Vl. 1, Rest unbekannt

Entstehung: unbekannt

allegro.

Violine I 

Quellen:

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Seitz, Lytaniae Nr. 7

„LYTANIAE“, ES-DUR [JWM GVIII:3]

Besetzung: Vl. 1, Rest unbekannt

Entstehung: unbekannt

Adagio

Violine I 

Quellen:

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Seitz, Lytaniae Nr. 8

IX. MESSORDINARIEN¹⁰

MESSE, e – Moll [JWM GIX:1]

Besetzung: SATB; 2 Vl., Vla, Vc., Org.

Entstehung: unbekannt

Ehemaliger Bestand: Bibliothek der Thomasschule, Leipzig

Literatur:

A: Eitner: *Quellen-Lexikon*, S. 467

B: Stadtarchiv Leipzig: Akte Stift IX A 35: *Catalog der der Thomas-Schule zu Leipzig gehörigen Musikalien* (von 1823)

Diese Messe wird in Zeheleins Werksverzeichnis auf S. 19 als noch vorhanden geführt. Die Bibliothek der Thomasschule wurde bei einem Bombenangriff am 4. Dezember 1943 zerstört. Unter den wenigen geretteten Beständen aus dem Besitz der Thomasschule, die ausgelagert wurden und nach Kriegsende nicht veruntreut wurden, ist diese Messe jedoch leider nicht dabei. (Fax von Felicitas Kirsten, Thomanerchor Leipzig an den Verfasser vom 7. September 1998). Auch in anderen Leipziger Sammlungen wie dem Bach Archiv, Leipzig, der Leipziger Stadtbibliothek – Musikbibliothek, dem Satdarchiv Leipzig, dem Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig und der Universitätsbibliothek Leipzig etc. findet sich diese Messe nicht. (Briefe der Leipziger Musikbibliothek vom 16. September 1998, der Leitenden Bestandsreferentin des Stadtarchivs Leipzig, Frau Calov, vom 19. Oktober 1998 und des Bach-Archivs Leipzig vom 6. November 1998 an den Verfasser.)

MISSA, e – Moll [JWM GIX:2]

Besetzung: SATB; 2 Vl., Vla, Vc., Org.

Entstehung: unbekannt

Literatur:

Quelle A: Eitner: *Quellen-Lexikon*, S. 467

Ehemaliger Bestand: Universitätsbibliothek Kaliningrad: Reß 22 fol IV

Missa e-Moll a Violine I/II, Viola, Fundamento e Voci.

Diese Messe wird in dem Thematischen Katalog des Autors Josef Müller von 1870 aufgelistet. Allerdings ist diese Messe dort nicht mehr vorhanden. Die Direktorin der Wissenschaftlichen Universität Kaliningrad, Frau Alexandra Schkitzkaja, teilte mit, (Brief vom 9. November 1998 an den Verfasser), dass heutzutage nur noch belanglose Reste dieser ehemaligen „Königlichen- und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Preußen“ vorhanden sind. Die übrigen Bestände wurden nach dem zweiten Weltkrieg in verschiedenen Regionen der ehemaligen UdSSR ausgeführt, über die aber leider keine Informationen mehr verfügbar sind. Auch bei der zuständigen Bibliothek für Fremdsprachige Literatur in Moskau sowie bei der Russischen Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg finden sich keine Informationen über diese verschollene Messe von Michl. Ob diese Messe mit der verschollenen e-Moll Messe der Bibliothek der Thomasschule Leipzig identisch ist, kann angenommen, aber nicht bestätigt werden.

MESSE, F – Dur [JWM GIX:3]

Quellen:

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Freising 1796

MESSE, A-Dur [JWM GIX:4]

Besetzung: SATB; 2 Clar., 2 Vl., Vla, [B.], Org.

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Lambach 1768

[ohne Titel]

¹⁰ Desweiteren findet sich im „*Repetitorium universale chori Alderspacensis*“ aus den Aufhebungsakten des Klosters Aldersbach der Vermerk über zwei zur Versteigerung frei gegebene *Missae solennes* sowie einer Vesper von Michl.

X. MOTETTEN

MOTETTA, Es-Dur [JWM GX:1]

Besetzung: B; 2 Fl., 2 Vl., Vla, Vc. [B., Org.]

Entstehung: sp. um 1790

Quellen:

A: Abschrift (Umschlag) von ca. 1790: D - AÖhk 434

Motetta ex Dis. A Basso Solo, 2 Violin, Viola, 2 flauti obl., e Violoncello. Del Sig[nore] Michl.

Nur das Umschlagblatt ist erhalten. Der Umschlag wurde letztlich für ein Offertorium „Ave Maria“ von G.A. Bernabei verwendet.

XI. MUSIK ZU FASTENMEDITATIONEN¹¹

JUSTITIA [JWM GXI:1]

Themenzyklus: *Fundamenta virtutum*
Librettist: Christoph Froelich SJ (1722-1775)
Aufführung: 27./28. Februar 1768
Quelle:
A: Druck (Perioche) von 1768: BSB 4° Bavar. 2180 IX, 4

PHARAO [JWM GXI:2]

Themenzyklus: *Deus infinite perfectus* [I]
Librettist: Cajetan Herz SJ (1728-1806)
Aufführung: 11./12. Februar 1769 in München
Quelle:
A: Druck (Perioche) von 1769: BSB 4° Bavar. 2180 IX, 1 (1)

DANIEL [JWM GXI:3]

Themenzyklus: *Deus infinite perfectus* [I]
Librettist: Cajetan Herz SJ (1728-1806)
Aufführung: 25./26. Februar 1769 in München
Quelle:
A: Druck (Perioche) von 1769: BSB 4° Bavar. 2180 IX, 1 (3)

JUSTITIA VINDICATIVA [JWM GXI:4]

Themenzyklus: *Deus infinite perfectus* [III]
Librettist: Cajetan Herz SJ (1728-1806)
Aufführung: 2./3. März 1771 in München
Quelle:
A: Druck (Perioche) von 1771: BSB 4° Bavar. 2180 IX, 3 - 1/3

AMOR CONVERSIONIS COMPLEMENTUM [JWM GXI:5]

Themenzyklus: *S. Paulus*
Librettist: Fanz Xaver Scherer SJ (1729-1788)
Aufführung: 13./14. März 1772 in München
Quelle:
A: Druck (Perioche) von 1772: BSB 4° Bavar. 2180 IX, 5 - 1/3

¹¹ Cf. hierzu auch das Kapitel zur Biographie Michls dieser Arbeit. Die jeweiligen Aufführungstage wurden mit Hilfe des im Literaturverzeichnis genannten ewigen Kalenders in Datumsangaben aufgelöst.

XII. MUSIK ZU SCHULDRAMEN

HUMANITAS PRAEMIUM [JWM GXII:1]

Aufführung: 2./4. September 1767 in München

Quellen:

A: Druck (Perioche) von 1767: BSB 4° Bavar. 2192 III (34)

B: Druck (Perioche) von 1767: BSB 4° Bavar. 2196 VIII (42)

TREBELLIVS, DER KÖNIG DER BULGAREN [JWM GXII:2]

Aufführung: 5./6. September 1768 in München

Quellen:

A: Druck (Perioche) von 1768: BSB 4° Bavar. 2196 VIII (46)

VICTIMA CASTITATIS [JWM GXII:3]

Aufführung: 4./5. September 1769 in München

Quellen:

A: Druck (Perioche) von 1769 BSB 4° Bavar. 2196 VIII (56)

ADITORIX [JWM GXII:4]

Aufführung: 4./6. September 1770 in München

Quellen:

A: Druck (Perioche) von 1770: BSB 4° Bavar. 2196 VIII (58)

HUMANITAS PRAEMIUM [JWM GXII:5]

Aufführung: 5./6. September 1774 in München

Quellen:

A: Druck (Perioche) von 1774: BSB 4° Bavar. 2196 VIII (69)

[Literatur :

A : Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*]

Die Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* verzeichnet (Stand: 20. Dezember 2008) für den 5. September 1774 an der Churfürstlichen Lateinschule in München eine Aufführung des Werks *Das Ehrenmaal des Patrioten* von Michl. Vermutlich handelt es sich hier um eine identische Angaben. Eine Quellenangabe findet sich nicht, eine Korrespondenz mit den Mitarbeitern kam trotz mehrerer Versuche nicht zu Stande.

MARC AUREL [JWM GXII:6]

Aufführung: 4./6. September 1776 in München

Quelle:

A: Druck (Perioche) von 1767: BSB 4° Bavar. 2192 IV (14)

***DIE RANGBEGIERDE* [JWM GXII:7]**

Aufführung: ohne Angabe

Quellen:

A: Druck (Perioche) von 1767: UB Mü 4° P.lat.Rec 1266/5

Aufführung: 15./17. Februar 1773 in Burghausen

Quellen:

A: Druck (Perioche) von 1767: BSB Res/4 P.o.germ. 230,33

XIV. OPERN (UND GGF. ANDERE BÜHNENWERKE)

***DER KÖNIG AUF DER JAGD / IL RE ALLA CACCIA* [JWM GXIV:1]**

[SINGSPIEL]

Aufführung: 8. August 1785 in München (Faberbräu)

Literatur:

A: Westenrieder: *Jahrbuch*, S. 376-377

B: Lipowsky: *Baierisches Musiklexikon*, S. 211

C: Fetis: *Biographie universelle des Musiciens*, S. 136

D: Legband: *Münchener Bühne*, S. 528

E: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

F: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

G: Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*

***L'AMANTE DELUSO* [JWM GXIV:2]**

[OPERA BUFFA]

Uraufführung: 27. Dezember 1773

Münster, Robert: „*Die hiesige ongenierte Lebensarth gefallen allen...*“ in: Göllner, Theodor und Hörner, Stephan: *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*, Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 7.-9. Juli 1999, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 2001, S. 238 und die Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* (Stand: 20. Dezember 2008) nennen den 27. November 1773 als Aufführungsdatum. Cf. hierzu das Kapitel zur Biographie Michls in dieser Arbeit.

Ehemaliger Bestand: Inventar Freisinger Hofkapelle 1789

Thematischer Katalog Freising 1796

Literatur:

A: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Geheimes Hausarchiv, Handschrift 194: *Denkwürdigkeiten der Prinzessin Anna Josepha*

B: Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden: 10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia* Vol. VII: 1773 (Loc. 3292/12), Brief datiert auf den 30. Dezember 1773

C: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

D: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

E: Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*

***L'ISOLA DISABITATA* [JWM GXIV:3]**

[AZIONE TEATRALE]

Text: Pietro Metastasio

Entstehung: 1780

Ehemaliger Bestand: Musikhandschriftensammlung der Kurfürstin Maria Anna Bl. 37r
[wohl Libretto:] *L'Isola disabitata 1 Lib. Complet. Michl.N^o.139*
Musikhandschriftensammlung der Kurfürstin Maria Anna Bl. 41v
[Partitur und Stimmen:] *Opera L'Isola disabitata. 1 Lib:Complet. Part 14. Person.4.Mic[hl]. No.139.*

Literatur:

A: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

B: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

XIX. QUARTETTE

QUARTETT, B-Dur [JWB GXIX:1]

Besetzung: Ob., Fg., Vl., Va.

Entstehung: unbekannt



Quellen:

A: Thematischer Katalog Breitkopf, Supplement XV: 1782 – 1784, S. 777

I. Quartetto da Gius. MICHL a Violino, Oboe, Viola e Fagotto.

SECHS FAGOTTQUARTETTE [JWB GXIX:2]

Besetzung: Fg., 2 Vl., B.

Entstehung: unbekannt

Druck im Supplement XVI: 1785 – 1787

Nr. 1



Nr. 2



Nr. 3



Nr. 4



Nr. 5



Nr. 6



Quellen:

A: Thematischer Katalog Breitkopf, Supplement XVI: 1785 – 1787, S. 861

VI. Quattri da MICHL. a Fagotto obl., 2 Viol. e Basso.

SECHS STREICHQUARTETTE [JWB GXIX:3]

Besetzung: 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: unbekannt

Nr. 1 bis 6



Quellen:

A: Thematischer Katalog Breitkopf, Supplement VIII: 1773, S. 469

VI. Quattri da Gius. MICHL, a 2 Viol., V. e B.

Quartett Nr. 4 ↔ **JWM BXIX:4.1**

SECHS VIOLONCELLOQUARTETTE [JWB GXIX:4]

Besetzung: 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: unbekannt

Nr. 1 bis 6



Quellen:

A: Thematischer Katalog Breitkopf, Supplement XV: 1782 – 1784, S. 787

VI. *Quattri da MICHL. Violoncello obl. Violino, V. e B.*

XXII. SERENADEN

***SERENATA NOCTURNA* [JWB GXXII:1]**

Satzfolge: Adagio maestoso – Allegro assai – Menuetto con Trio – Adagio – Allegro –

Men: con Trio – Adagio – Presto – Marche

Besetzung: 2 Fl., 2 Cor., 2 Vl., Vla, B.

Entstehung: um 1800

Literatur:

A: (Handschrift) Ratsbibliothek zu Zwickau

Vollhardt, Reinhard: *Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau bearbeitet und dem Rate der Stadt Zwickaw hochachtungsvoll gewidmet von Reinhard Vollhardt*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1896, Nr. 606 S. 222 (alte Signatur: LXI, 4). Enthält noch die Satzfolge: *Adagio maestoso, Allegro Assai, Menuetto con Trio, Adagio, Allegro, Menuetto con Trio, Adagio, Presto e Marche*“. Auf Grund der in diesem Buch genannten Satzfolge ist eine Konkordanz mit der erhaltenen „*Serenata Nocturna*“ (A – St: AS K III 13) auszuschließen.

**H) VERSCHOLLENE WERKE OHNE SICHER BELEGTE ZUSCHREIBUNG
AN JOSEPH WILLIBALD MICHL**

XI. MUSIK ZU FASTENMEDITATIONEN¹²

***FORTITUDO* [JWB HXI:1]**

Themenzyklus: *Fundamenta virtutum*
Librettist: Christoph Froelich SJ (1722-1775)
Aufführung: 12./13. März 1768 in München
Quelle:

A: Druck (Perioche) von 1768: BSB 4° Bavar. 2180 IX, 4
Zuordnung zu Michl nach Lipowsky, Felix Joseph: *Geschichte der Jesuiten in Baiern*, II. Theil, Jakob Giel, München 1816, S. 305. Eine Komponistenangabe fehlt auf der Perioche.

***SALOMON* [JWM HXI:2]**

Themenzyklus: *Deus infinite perfectus* [I]
Librettist: Cajetan Herz SJ (1728-1806)
Aufführung: 4./5. März 1769 in München
Quelle:

A: Druck (Perioche) von 1769: BSB 4° Bavar. 2180 IX, 4
Zuordnung zu Michl nach Lipowsky: *Geschichte der Jesuiten* (cf. JWM HXI: 1), S. 306. Eine Komponistenangabe fehlt auf der Perioche.

***PROVIDENTIA SUAAVIS* [JWM HXI:3]**

Themenzyklus: *Deus infinite perfectus* [II]
Librettist: Cajetan Herz SJ (1728-1806)
Aufführung: 10./11. März 1770 in München
Quelle:

A: Druck (Perioche) von 1770: BSB 4° Bavar. 2180 IX, 2 - 1/3
Zuordnung zu Michl nach Lipowsky: *Geschichte der Jesuiten* (cf. JWM HXI: 1), S. 307. Eine Komponistenangabe fehlt auf der Perioche.

***PROVIDENTIA FORTIS* [JWM HXI:4]**

Themenzyklus: *Deus infinite perfectus* [II]
Librettist: Cajetan Herz SJ (1728-1806)
Aufführung: 17./18. März 1770 in München
Quelle:

A: Druck (Perioche) von 1770: BSB 4° Bavar. 2180 IX, 2 - 1/3
Zuordnung zu Michl nach Lipowsky: *Geschichte der Jesuiten*, S. 307 (cf. JWM HXI: 1). Eine Komponistenangabe fehlt auf der Perioche.

¹² Cf. hierzu auch das Kapitel zur Biographie Michls in dieser Arbeit. Die jeweiligen Aufführungstage wurden mit Hilfe des im Literaturverzeichnis genannten ewigen Kalenders in Datumsangaben aufgelöst.

XIV. OPERN (UND GGF ANDERE BÜHNENWERKE)

***DAS URTEIL DES PARIS* [JWB HXIV:1]**

[BALLETMUSIK]

Aufführung: nach 1777

Literatur:

A: Legband: *Münchener Bühne*, S. 523

Belegt Aufführungen eines solchnamigen Stückes auf der Nationalschaubühne und im Redoutensaal ohne Komponistenangabe für den 15. Juni 1783.

B: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

C: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

***DER KÖNIG UND DER PÄCHTER* [JWB HXIV:2]**

Aufführung: 1777 in München (Cuvilliéstheater)

Literatur:

A: Westenrieder: *Jahrbuch*, S. 376-377

B: Lipowsky: *Baierisches Musiklexikon*, S. 211

Lipowsky schreibt über das Stück, es habe in Wien, Mainz, Mannheim, Frankfurt, Bayreuth, Regensburg, Dresden und Warschau großen Beifall erhalten.

C: Bernsdorf: *Universal-Lexikon*, S. 994

D: Fetis: *Biographie universelle des Musiciens*, S. 136

E: Legband: *Münchener Bühne*, S. 512

Belegt Aufführungen eines solchnamigen Stückes auf der Nationalschaubühne und im Redoutensaal ohne Komponistenangabe für den 19. April 1781, 1. Mai 1781 und April 1782.

F: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

G: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

H: Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*

***DER JAHRMARKT* [JWB HXIV:3]**

[SINGSPIEL]

Aufführung: 13. Februar 1780 in Mannheim (Nationaltheater)

Librettist: F.W. Gotter [Das Stück umfasst zwei Akte.]

Literatur:

A: Westenrieder: *Jahrbuch*, S. 376-377

B: Lipowsky: *Baierisches Musiklexikon*, S. 211

Weiter schreibt Lipowsky über das Stück, es habe in Wien, Mainz, Mannheim, Frankfurt, Bayreuth, Regensburg, Dresden und Warschau großen Beifall erhalten.

C: Bernsdorf: *Universal-Lexikon*, S. 994

D: Fetis: *Biographie universelle des Musiciens*, S. 136

E: Legband: *Münchener Bühne*, S. 511

Belegt Aufführungen eines solchnamigen Stückes auf der Nationalschaubühne und im Redoutensaal ohne Komponistenangabe für Februar und März 1791.

F: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

Laut Münster mit Musik von „G. Benda“.

G: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

Enthält die Angabe: „with music by G. Benda“.

DIE REISENDEN KOMÖDIANTEN [JWB HXIV:4]

Aufführung: 1778 in München (Neues Theater)

Librettist: Gottlob Wilhelm Burmann (1737-1805) [Das Stück umfasst drei Akte.]

Literatur:

A: Schilling: *Encyclopädie*, S. 691

B: Legband: *Münchener Bühne*, S. 519

Belegt Aufführungen eines solchnamigen Stückes auf der Nationalschaubühne und im Redoutensaal ohne Komponistenangabe für den 22. Dezember 1778, 30. September 1779, 28. Dezember 1779, Oktober und November 1788.

C: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

D: Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*

FREMOR UND MELINE [JWB HXIV:5]

[Singspiel]

Aufführung: Januar 1778 in Mainz (An der großen Bleichen)

Librettist: H. Graf von Spaur [Das Stück umfasst drei Akte.]

Literatur:

A: Westenrieder: *Jahrbuch*, S. 376-377

B: Lipowsky: *Baierisches Musiklexikon*, S. 211

C: Schilling: *Encyclopädie*, S. 691

D: Bernsdorf: *Universal-Lexikon*, S. 994

E: Fetis: *Biographie universelle des Musiciens*, S. 136

F: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

G: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

JOHANN FAUST [JWB HXIV:6]

[SINGSPIEL]

Aufführung: 16./31. Mai 1776 in München (Opernhaus am Salvatorplatz)

Librettist: Paul Weidmann (1748-1801) [Das Stück soll fünf Akte umfasst haben]

Literatur:

A: Grandauer: *Chronik*, S. 10

B: Leband: *Münchener Bühne*, S. 425 und 530ff.

C: Schmied, *Schuldramen*, S. 25.

D: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

Münster nennt als Entstehungs- bzw. Aufführungsdatum den 31. Mai 1776.

E: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

F: Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*

MILTON UND ELMIRE [JWB HXIV:7]

[SINGSPIEL]

Gelegentlich wird bei den Quellen der Titel auch *Elmire und Milton* zitiert (z.B. bei Fetis)

Aufführungen: 1773 in Frankfurt (Schauspielhaus im Junghofe) und 6. Juni 1785 in München (Faberbräu)

Librettist: H. Graf von Spaur [Das Stück besteht aus einem Akt.]

Ehemaliger Bestand: Thematischer Katalog Freising 1796
Inventar Freisinger Hofkapelle 1789

Literatur:

A: Westenrieder: *Jahrbuch*, S. 376-377

B: Lipowsky: *Baierisches Musiklexikon*, S. 211

C: Schilling: *Encyclopädie*, S. 691

D: Bernsdorf: *Universal-Lexikon*, S. 994

E: Fetis: *Biographie universelle des Musiciens*, S. 136

F: Legband: *Münchener Bühne*

Belegt Aufführungen eines solchnamigen Stückes auf der Nationalschaubühne und im Redoutensaal ohne Komponistenangabe für den 6. Juni 1785.

G: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1, S. 269

H: Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2, S. 600

I: Internetdatenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*

Schlussbemerkung zum Werkverzeichnis: Nicht alle Werke, die bei Eitner: *Quellen-Lexikon*, S. 467, sowie in bei Zehelein: *Michl* angegeben sind, konnten auf Grund des fehlenden Incipits oder der nicht ein- oder mehrdeutigen Instrumentenangaben den entsprechenden Werken in diesem Katalog zugeordnet werden.

II. KAPITEL: ORIGINALQUELLEN ZUM 1. TEIL

1. Zum I. Kapitel: Genealogie

Quelle I: *„Untertänige und unmaßgebliche Anfrage“, dann „gehorsamste Bitte“, wie sich ein Chorregent zu verhalten und für was er auf dem Chor befugt sei.*

Diözesanarchiv Eichstätt Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Collation Chor-Regenten Stelle*, [ohne Datum]:

1. *Ob bey ankunfft eines frembten Musici der Chor regent befuegt seye, selben die Orgl, oder andere Vocal, oder INSTRUMENTAL Stim anzu praesentiren, oder aber, ob dises wider Vorwissen deß Chor regentes, und ohne willen dessen, deme Organisten (wie beschechen) zu thuen gebühre?*
2. *Ob Chor regent nit nach gestalt der sachen, zu mehrern Vortrag, der Music, und consequenter Ehre Gottes, den Organisten, zum Geigen, Hoboa, oder andern Instrumenten und hingegen der Cantor, oder ein anderer, zur Orgel, iedoch mit aller Manier verschaffen khönne?*
3. *Ob der Organist, ohne Erlaubnuß des Dechantens (wie vormahls alle zeit gewesen), auch ohne ainiges Vorwissen des Chorregentens, nach seinem beliben, wie beschechet, von dem Gottsdienst außbleiben, und den Cantor, gleichfahß, ohne wissen, und willenß, deß Chorregentens zum schlagen ersuchen khönne? Wodurch nit nur, wegen abgängiger Stim praeiudiz geschichet, sondern auch auf dem Chor (wie jüngst in einer Litaney geschehen), confusion sich eraignet, sonderbahr wann der Chorregent sich etwas gewisses zu machen undt ein absonderliches Stückh vorzu legen resolviret, nachgehents aber wegen unweisslicher abwesenheit solches nit sein khann, und underlassen, dann erst in der Khürchen, da man anfangen solle, nit ohne Confusion etwas anderes suechen mueß.*
4. *Ob nit der Chor regent (so die ganze Music dirigiren mueß, die aus nachlässigkeit oft einschleichente fähler, bey Jedtwedem, uff dem Chor, corrigiren darff?*
5. *Ob nit der Organist, alle Choral Music (wie in Neumarckh Je und allzeit der brauch gewesen) vermög seiner gleichen accidentien mit stimmen solle?*

Quelle II: Gutachten zur Additionspetition von J. Joseph Ildephons Michl.

BayHstA HL 3 Fasz. 39/78.

*Hochwürdigst Durchlauchtigster Herzog
der Heill. Röm. Kirchen Cardinal
Gnädigster Herr Herr*

*Auf das Euer Erl. Eminenz von dem hiesigen Capell Meister Joseph Michel
Um weitere addition unterthänigst überreichten Anlangen, haben Wir
gehorsamst zuüberbheten(?), wie daß dieser bereits untern 26^t octobl.
1747. eine addition Von 50 f: nebst 6 Eimer bier Erhalten habe, So daß
seine Geldbesoldung mit Einschluss der Von Einem hiesig hochlöb.
DomCapitl Jährl: Einzuheben habenden 130 f. sich freylich nicht höher,
Als Auf 100 f. belaufe, Er hat Aber zu Unterhaltung der 6. Praebendisten,
und Einer Instructoris Von der Receptorey a parte 483 f., dann 1 Möß
Waitzen, 1 Schaf 2 Möß 2³/₄ Metzen Korn zuzihen, wo Ihme Anbey die
accidentien Jedes Jahr wenigst mit 120 f. zugehen, Wir wären Also der
Unfürgreifflich unterthänigsten Meinung, daß Wann Ihme Annoch 50 f.
zugelegt wurden, Er sich damit gar wohl Begnügen lassen könnte, wo
Ihme dargegen zu Bedeütten, daß Eine lehrung der Sing-
knaben mehreren Eyster (?) und fleiss bezeügen solle. Zu höchsten Hulden
und gnaden Wir euch Anbey Unterthänig treü gehorsamst Empfehl.
Regenspurg den 9^t augl. 1755.*

*Euer Erl. Eminenz
Unterthänigst treü Gehor-
samste
Zu dero fürstl. Hochstüfft
Regenspurg Verordnete
Statthalter, Praesident, Anwäldt,
Canzler und Rätthe*

Quelle III: Bitte von Ferdinand Michl um Gehaltserhöhung vom März 1747

Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist.*

*Durchleuchtigster Churfürst
Gnädigster Herr Herr pp.*

Eur Chl. Drtl. haben nit nur allein bereits vor 9 Monather mir eine interimis Besoldung per 200 fl. gdigist. angedeuert: sondern auch mich anerst kürzlichen mit dem gdigstem versprechen, das ich nemblich ehstens die halb schaidt von denen vacant wordenen organist Mosmayrischen 400 fl. überkommen werde, Mündlichen Churmildigst begnadten lassen. Testwegen dan gelanget an Eur Chl. Drtl. eine unterthänigiste bitte, höchst Dieselbte geruhen, in gdister. an betracht, das erst vor andhalb Jahren dero hof organisten cumulative Jährliche 1500 fl. Besoldungen genossen, sohin wan auch dermahlen hiervon nur 1000 fl. appliciet wurden, neben meiner auch denen anderen organisten gar füglich kunte geholffen werden, in Conformitet dero gdisten. versprechens gdist. zu verwilligen, und zuverfiegen, dass, zumahlen so gar ein Calcant Jährliche 200 fl. genüesst, nit nur allein von ersagt: Mosmayrischen gehalt meinen bis daher gdist. passirlichen 200 fl. noch so vill zu geworffen, sondern, und über das mir nur blos allein der Titl, qua Cammer Compositor von darumen gdigst. möchte beygelegt werden, damit ich künftighin desto ungehemdter vor Eur Chl. Drtl. höchsten Persohn in Camera meine wenige Compositiones, welche |: sonders Ruhm :| noch jederzeit gdistes. gehör gefundten, producieren möge können; da in Widrigen dermahlige obrigkeiten, als der Teutschen Nation ohne dies (?) schlechte Libhaber, derley productiones umb so weniger gestatten wurden, als selben dies (?) von denen Teutschen öfters verursachend: gdiste. Contento zu erdulden gar beschwerlich fahlet. Gleichwie nun aber Jemanden nicht das Mündiste an durch benohmen: ja was noch mehr, auch der Cammerhofe sel: als ein eur Teutschen, und der Teutschen sprach unküntiger in dem würkhlichen Cammer Compositors Character, zu gdistem. Vergnüen gestanden ist; also gelebe ich der unterthänigisten Zuversicht umb so mehrers in solch meinem gehorsamsten angesuch in bälte mit der gewehrung gdist. Consolirt zu werden, da ich eur umb nichts anders, als umb den blossen Cammer Compositors Titl unterthänigist Supplicando einlange, und auch noch dazue verobligiere mit den sonst einem organisten alleine gdist. passiert gewesten tractament ad 400 fl. mit schlagen: und Componieren: sohin Respective 2 dienste zuversehen, wienichtmüd tag und Nacht bemühet zu seyn, mit Componirunge beständig Neuer Cammer Musicalien Eur Chl. Drtl. wie bis daher, auch in Zukunft all gdiste. Complacents: und Satisfaction verschaffen zu können.

Zu welcher gdisten. bitts Erhör, dan fürwehrend Chl. höchsten Gnade mich unterthänigist empfehle.

Eur Chl. Drtl.

*Unterthänigist-Gehorsambster
Ferdinand Michl Chf.
hoforganist*

Quelle IV: Erneute Bitte von Ferdinand Michl um Gehaltserhöhung mit Darstellung seiner musikalischen Tätigkeit von Anfang Juli 1750.

Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist.*

Durchleutigster Churfürst Gnädigster Herr, Herr pp.

Eur Churfrtl: Drtl: haben Zu meiner Unterthänigsten Danckhs erstalltung mir Vor einem Jahr Zu dem als Hof organist alleinige Genossen 200 fl: annoch 100 fl Zusammen 300 fl. Gehalt bey Zulegen gdist Gesuchet. Derzumahlen(?) aber andurch gleich wohl die complete Organistens besoldung nit erlanget, so mir doch Vor längstens schon Gebürhet hette, indem Vermög des in ao. 1727 ausgefertigten Regelements für den Ersten Organisten Jehrllich 600. fl dan für die andere 2 Organisten, den eine Stehl ich bereiths gegen. 7 Jahr lange Verhoffents Zu allerseiths Gdisten Vergnügen Vorstehen, Jeden 400 fl: entworffen: unnd bestimmt worden, wo a<...> Eur Churfil: Drtl: p. mich schon in das 5^{te} Jahr Zu denen Cammer- Diensten /: welche meinen Vorfahreren nit Obgeligen Gewest :/ Aus höchst Müldisten Gnaden selbsten Mündlichen Ein Zuschaffen Gdigstes belieben Getragen, nebst diesem habe mich auch bey allen anderen Vorgefahlenen Diensten, als bey Gehaltenen Opera, Oratorien, Pantominen, Taffl- Diensten p. ja Zway Ganze Wüntter hindurch bey Ihre Hochheit Jetzmalige Königl. Pollnisch Churfrtl: Kaiserl. Chur Prinzessin pp. der Vorgefahlenen Villen proben nicht Zu Gedenckhen, Zu dero allmahlige Gnädisten Contento so Gehorsamb als gehuldigt Gebrauchen lassen, Gleich hiermit Füröhin nit mir eyfrigist Con-tinuiren= sondern auch, unnd weillen Eur Churfil: Drtl: Ohne deme immerhin an etwas Neuen höchstes wohlgefahlen haben, Von Zeit, Zu Zeit mit einigen Symphonien, Trio, und and[er]en Dergleichen, Gemäss meiner, Vor 2 Jahren erhaltenen Vice- Concertmeister Stehle von meiner Gringen Composition Unterthänigst auf Zuwerthen Unermanglen werde.

Als bitte Eur Churfrtl: Drtl: hiemit underthänigist mir Zu mein: unnd der Meinigen

hinreichigen Sustentation yber die dermahlen Genüüssente 300 fl: das Abgängige an einer Completen unnd meiner Dienstleistung noch in etwas erbenossen besoldung /: massen mir <...> Organisten schon wie oben verstanden, das Angezogene Reglement de ao. 1727 Würcklich 400 fl: Gebährents Zuegeleget hette :/ Gnädigst Zu bewilligen.

Zu Churfrtl. Höchsten Hulden: unnd Gnaden mich ybrigens underthänigst empfehle.

Eur Churfrtl: Drtl.: pp: Unterthänigst Gehorsambster Ferdinand Michl Vice-Concertmaister, dan Capell-und Cammer Organist

Quelle V: Erneutes Bittschreiben von Ferdinand Michl an den Kurfürsten vom 12. August 1750

Bayerisches Hauptstaatsarchiv: HR I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand – Hoforganist.*

Durchleuchtigster Chur Fürst Gnädigster Herr Herr pp:

Eur Churfrtl: Drtl: pp. haben zwar auf mein Vor Einen Jahr beschehen unterthgstes: Suppliciren: und Erweisung Von Dero Hochlöbl: Hofcammer, das Dero Ehemalige Hoforganisten, zu .4: auch 600 fl. – in Jährlicher besoldung gestanden: mir eine gdgste: Additon pr: 100. fl zu dennen vormahlen genossenen 200. fl - zu meiner unterthänigst und fuessfähigen Danckhs Erstattung bey zu legen gdgst: geruhet. HieZumahlen aber, gedachte Vormahlige Hof organisten, bey solch ihren gehalt zur alleinig beyr Capellen dienste zu machen obgelegen, so gleichfahls beyr hochlöbl: HofCammer fündlich un Erweislich: Ich hingegen schon in das 5.^{te} Jahr, die Cammer dienst /: zu welchen Eur Churfrtl. Drtl: aus Höchst Mildisten gnaden, Selbsten Mündl: mich Eingeschafft :/ nebst disen aber bey all andern stark vorgefallenen diensten, als opera, oratorio, Pantomime, Taffl= Diensten p: Ja Zwey ganze Wintter hindurch, bey Ihro Hochheit Jetzmahlig königl: Pollnisch: churfrtl: Sächßl: Chur Prinzessin pp: der vorgefallenen Villen proben nicht zu gedanken, zu Eur Churfrtl: Drtl: allmählig Contento, mich so gehorsambst als Schuldigist gebrauchen lassen: auch annoch fernerweith nicht nur zu all disen so Eüfrig wie anvor, mich mein unterthänigster gehorsamb Verleitet; sondern Villmehr will hiemit Eur Churfrtl: Drtl: als weillen Höchst dieoselbte ohne dem immerhin an etwas Neües gdgstes: belieben Zutragen pflegen, unterthgst: Versuchen, Von Zeit: zu Zeit Mit einigen Symfonien, Trio und dergleichen Von meiner geringen Composition unterthänigist auf Zuwarthen. Weillen aber, und nachdeme ich mit 4 lebenden Kindern beladen, so mich umb nur Kümerlich mit selben Leben Zu können, bey disen mir gdgst: Verwilligten Jährlichen 300 fl. mir fast unmöglich scheint, mich alß ein Ehrlicher Mann forth Zu bringen; Alß gelangt an Eur Churfrtl: Drtl: pp: Mein unterthänigst Fuessefälliges, und nothtringliches Bitten, nach dero Weldt geprisenen Clemenz, in Rücksicht Vorbesagt meiner Villfältig: jedoch Schuld gehorsambsten dienstlaistung, dan gegeben dennen Vorigen Hof organisten annoch habenden geringen Gage, mich mit einer höchst Mildisten additon fernerweith zu begnaden, um nur meinen Compositionen und dienst Erfordernussen desto sorgen freyer obligen zu können. Für welch anhoffent höchste gnad ich nicht nur obige gelobung unterthänigist bewerken, sondern sambt dennen meinigen unsser demüthigist Eüfriges gebett, für daß Höchste Wohl Eur Churfrtl: Drtl:, ohne unterlaß zu Gott absänden worden. Zu gnädigster Fiats Resoluion, dan all fernern Churfrtl: höchsten Hulden und gnaden, Eur Churfrtl: Drtl: pp: mich unter-thänigist zu fuessen Lege.

Eur Churfrtl: Drtl: pp:

Unterthänigst gehorsambste Ferdinand Michl Vice-Concert Meister, dan Capell und Cammer organist.

Quelle VI: Beschwerde des Kantors Planckh über J. Anton Michl vom 20. September 1753

Diözesanarchiv Eichstätt Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Acta betr. die Collation der Chor-Regenten Stelle zu Neumarkt, dann die zwischen dem dortigen Cantore und Organisten vorwaltende Differentien ratione des Chori-Directorii de anno 1708 et sequ...*

Ob zwar ich gänzlich persuadiret gewesen, es werdte der hüßige Organist Michl mit mir Cantorn in dem lieben Friedten fortleben, und zu verdrüsslichen Klagen keine Ursach mehr geben; So mueß ich doch hiemit beschwörent in underthänigkeit anbringen, was gestalten diser unruhig hochgeistig und ehrgeizige Nab (nach deme er mit seinem Schwager und Gevatter ietzigen Tenoristen alhier eine geraume Zeit in größter feynschafft gestandten) bey denen noch dauernten 30tägigen Litaneyen sich ermasset, meinen Singknaben aufzutragen und anzubefehlen, ich Cantor solle heunt, morgen, ybermorgen, soforth einem Jedten mit Namen benambset, dises, dem andern dasm und dem dritten ienes solo und gsang zu denen haltenten Litaneyen lehrnen (andere Jahre hab ich alzeit dasjenige gethan); auch ich Cantor selbsten wie sie Singknaben seiner Direction untergeben seye, deswegen auch keinen zu büessen, sondern wan einer aus ihnen eine Straff verdienet, solches ihme Chori Regenten zu sagen habe, wo dann er dergleichen vornehmen wirdt, welches mir aber weder Eychstätt noch ein zeitl. Stattpfarrer auftragen wirdt; welch hochmüethige und ungebührliche anmassungen die Singknaben in sträfflichen ungehorsamb bringen und zu ausyebung allerhandt bosheiten meiner Singknaben ein lautter confusion machet; wie dan selber mir in der Kirch als der Schuell villmallen ohne Uerlaub ausbleiben, mir auch in das gesicht sagen, der Organist hat zuschaffen, es sey schon genueg wans der selbe waiß, und auf dem Chor beständige Unordnung derentwillen abgibet, auch unter dem Volckh grosse Ärgernuß verursachen, und mich gegen die 25 Jahr stehenten Cantorn und Music Instructorn bey der ganzen Statt in eine zimbliche Verachtung sezen, weillen so gar Herr Stattpfarrer als des Organisten dermaliger herzens freyndt auf mein Klagstehlen sich der sachen nicht annemmen, sondern mich darmitt nacher Eychstätt weisen thuett.

Gleichwie aber mit solch Michlisches verfahren umb so schwöhrer fahlet, als ich bey abrichtung der immer abwechslendten und zum studiren kommenten Singknaben das Jahr hindurch mich villes plagen, und grosse gedult haben mueß, daher auch Euer Hochwürden und Gnaden Gnaden mir nicht nur vor etlichen Jahren schon eine addition hochgnädig wegen meiner grossen mühe umb ich den Tact schon etliche Jahre ohne entgelt gegeben, und ein arbeither seines Lohns werth ist, ansonst dises grosse officium ein zeitl. Chorregenten zustehet, weillen aber diser nit Tactiren und schlagen zugleich kan, versprochen haben, sondern auch erst kürzlich in dero geistlichen Raths versamblung die hochgnädige Zusag gethan, daß Niemand, ausser ich in und ausser der Kirchen mit ihnen Knaben alleinig zu schaffen und selbe zu corrigiren habe.

Als werden Hochdieselbe mich dabey hochgnedig schützen besagten Organisten aber seine yble undernemmungen ernstl. abschaffen (ich kan aber auch aus allen nichts anders abnehmen wo dies passion herkommet, als daß ich ein Eychstätter bin) und ihme mitls einer schriftlichen instruction Jedoch ohne Maßgab anweisen, wie er sich mit mir ruhig betragen und auf dem Chor verhalten solle. Zu welche Hochgnediger erhör mich ganz underthänig gehorsambst empfehle und ersterbe.

Euer Hochwürden und Gnaden Gnaden ecc.

Unterthänig gehorsamst threu verpflichteter Diener

Johann Baptista Planckh

Cantor zu Neumarckht in der Oberen Pfalz

Quelle VII: Nachlass von Anton Michl nach dem Inventarbucheintrag vom 3. Februar 1781

Stadtarchiv Neumarkt: *Inventarbuch 1727-1736* (B 9/8), fol. 454v bis 461v.

Inventarium

*So auf absterben Herrn Anton Michl gewest inneren Rathsvewanden¹, und ChorRegenten seel. weilen dieser mit einem minderjährigen Erben versehen, und einige abwesend sind, Vorgenommen worden, pedhl. Commissarius (?): Lit: Franz Xaver Staumer(?) Stadtsyndico², dann H. Peter Paul Kastner(?), und H. Franz ulrich ganghofer Raths genannten.
Neumarkt den 3. Febr. ao: 1781.*

Erben

Kinder Erster Ehe.

- 1.) Herr Josef Michl Churfrtl. Hof Compositeur in München. 35 Jahr alt.*
- 2.) Maria Barbara Beissnerin, organistin dahier.*
- 3.) Martin Michl bey Herzog Schwed in Preussen Music Director. 30 jährigen alters*
- 4.) Michael Michl Music Director bey der Ederischen gesöllschaft. 26 jahr alt*

Kinder zweiter Ehe.

- 5.) Aloysia Michlin 15 Jahr alt, bevormundt mit H. Balthasar Kaufmann des äussern Raths und Antoni Häckl bürgerl. Zeichmacher dahier*

¹ Nach Riepl, Reinhard: *Wörterbuch zur Familien- und Heimatforschung in Bayern und Österreich*, Selbstverlag, Waldkraiburg 2004², S. 315 werden als „Ratsbürger (Amtsherr, Ratsherr, -freund, -verwandter, Senator)“ diejenigen Bürger bezeichnet, die Mitglieder des Markt- oder Stadtrates waren.

² Nach Riepl: *Wörterbuch Familien- und Heimatforschung* (wie Anm. 1), S. 377 meint diese Bezeichnung einen „Schreiber mit Rechtskenntnissen, Rechtsanwalt, auch: Stadtschreiber; auch: Ortsvorsteher, Bürgermeister“.

Vermögen

*Erstl. eine Wohnbehausung in der Präugassen.
einerseits an adam Lang, und anderseits an
Beneficiaten Hauß stossend, so nebst dem darbey
befindlichen Hauß garten <...> wird pr. 1000 f.
und in solchen preis die Mit Erbin Vorbesagte Barbara
Beissnerin diese auch käufl: übernehmen sich
gheriert hat; id est*

1000 fl. –

*Ein Keller in denen sogenannten Weinbergen
ausser der Stadt worinen 5 – bis – 6 Brau <...>
gebracht, und eingelegt werden können, so oftmal
wird pr: 250. fl., und wid[er]holte Erbin Barbara
Beissnerin auch in solchen preis kaufl: anzunehmen
sich erklärt hat; id est*

Summa 250 fl. –

1250 fl. –

An baaren Geld

An solchen hat sich bezeiget

Nichts

Schulden ins Vermögen.

*In alhiesig weissen (?) Brauhandl, sind zwar auf
geld <...> und Churft. 30 fl. Capital anligend, <...>
als wie Darein, gab unter dem oben angesetzten
Hauß Kaufs pretio ad; 1000 fl. allschon begriffen und (?)
also dieserorts weiters in ansatz gebracht werden kann(?)*

Quelle VIII: Brief von Anton Michl an den Kurfürsten in Amberg wegen des Vorwurfs der Veruntreuung vom 10. Februar 1750

Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5525): *Anton Michl des Raths- und Gotteshaus-Verwesers zu Neumarkt um Rechnungs-Rest-Nachlaß 1775-1780.*

Durchlauchtigster Kurfürst, gnädigster Herr, Herr!

Von mir untertänigst an euch benamten als ehemaliger St. Johannes Bapt. und Bergkalvari Gotteshauses, Verweser sind zwar meine Rechnungen schon pro 1768 bis 1773 abgelegt; auch diese von dem hiesigen löblichen Stadtmagistrat gewöhnlicher-massen abgehört und diese justifiziert worden. Allein in allen diesen Rechnungen musste ich immerher an dem beträchtlich ausgefallene Kassarest von darum billigen Anstand nehmen, weil nebst dem, dass meine Einnahmen von Jahr zu Jahr die Ausgaben nicht übersteigen; ich noch überdies die jährlich zu bestreiten habten Ausgaben unerachtet, bei 5000 fl auszuleihen vermochte.

Mein Rechnungsverfasser tröstete mich immer von einem Jahr auf das andere, dass sich dieser Rest in der folgenden Rechnung schon mindern werde.

Da aber dieses nicht geschehen und derselbe auch nicht im Stand war, den Fehler ausfindig zu machen, so hat der Stadtmagistrat allhier heute den 10ten des laufend Monaths Februars eine Kommission angesetzt, mich dazu berufen und von mir einen Kassanzeig begehrt. Ich erwiderte hierauf: dergleichen Anzeig in so lang nicht verfassen zu können, bis nichtehvor den Fehler in meinen Rechnungen würde gefunden haben.

Zumal ich aber dessen durch meinen Rechnungsverfasser nicht könnte belehrt werden, so bath ich den Magistrat mir einen Termin anzugönnen, unter welchen ich meine Rechnungen an einen in Rechnungswesen wohl bewandt guten Freund abschicken und der Sache auf den wahren Grund sehen lassen wollte. Der Magistrat hingegen verlangte wiederholt die Kassaanzeig und da ich mich dessen mehrmal weigerte, so belegte mich derselbe mit dem Rathshausarrest. Nach diesem verlangte man von mir den Schlüssel zur Amtskassa; ich antwortete: zu solchen keinen zu haben; auch darin einiger Gelder nicht vorhanden, sondern die Obligationen und Scheine in meinem eigenen Gesperr verwahrt zu sein; und obschon ich wegen meiner Arrestierung, dann vornehmen wollenden Eröffnung meiner Gesperren die Appellation infinierte, so hat doch der Magistrat hierauf keineswegs attentiert, sondern, ohne mir zu vergünstigen mit nach Hause zu gehen, Deputiert nebst Schlosser und Amtsknecht in meine Behausung abgeordnet und mein eigenes Gesperr, so der Schlosser nicht eröffnen können, mit Gewalt aufsprengen, dann alle zum Amt gehörige Scripturn und Gelder mit fort nehmen lassen.

Gleichwie nun aber dieses gewaltsame Unternehmen mir als einem alterlebt und jederzeit ehrlich befundenen Mann sehr schwer fallen will; indem mir sonderbar – mittelst nicht mir an Ehr großer Nachtheil zugefügt, sondern auch durch Abnehmung meiner Amtscripturn ich meiner eigenen Wehr und Waffen beraubt derselben verlustig zu werden in Gefahr stehe: auch ich, wenn nach einer erfolgt gründlichen Durchgehung meinen Rechnungen sich wider all menschliches Verhoffen dennoch der alte Rest hierzin darligen sollte, jederzeit Richtigkeit zu pflegen vermögend bin.

*Also ergeht an Euer Curfürstl. Durchlaucht mein unterthänigst
nothgedrungenstes Anlangen und Bitten, höchst dieselben geruhen
gnädigst, doch unmaßgebist mir einen hinlanglichen Termin; inner
welchem ich meine Rechnungen durch einen Dritten und rechtschaffenen
Rechnungsverständigen gründlich durchgehen lassen kann, huldreichst zu
gestatten: Zugleich aber auch an den hiesigen Stadtmagistrat den
ernstlichen Befehl dahin ausfertigen zu lassen, dass selber mich sogleich
des Arrests unentgeltlich befreien, dann die abgenommenen samentlichen
Scripturn und Gelder mir restituiren und bis meine Rechnungen werden
untersucht worden seyn, mich auf keine Weise mehr bekränken soll.*

*Der übrigens wieder oft erwähnten Magistrat mir wegen aller
Schadloshaltung und in anderen als Rechts Competentien referirn:*

*Indessen aber zu der fürstl. höchsten Hulden und Gnaden mich
unterthänigst gehorsamst empfehle*

Euer curfürstl. Duchlauchtigsten p.p.

unterthänigst gehorsamster

Anton Michl

St. Johannes und Bergkalvari Gotteshauses

Verweser zu Neumarkt

Quelle IX: Schreiben von Anton Michl an die Regierung von Amberg um die Verleihung seines Chorregenten- und Organistendienstes an Georg Benedikt Peissner vom 18. September 1778.

Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5975): *Die Verleihung des Chorregentendienstes betr. 1778-1779.*

Durchlauchtigster Churfürst, gnädigster Herr, Herr!
Euer churfstl. Durchlaucht geruchen gnädigst, Höchstedenen selben von mir Endsunterthänigst ernanten gehorsamst vortragen zu dürfen, wie daß ich bereits in die 43 Jahr lang allhie als Organist, und Chorregent zu stehen die höchste Gnad genüßte, nunmehr aber wegen einen uf habent hohen Alter von 63 Jahren mich immerhin in solch kränklichen gesundheits Umständen befinde, daß ich meinen Musicalischen Kirchen functionen in die längs mehr vorstehen zukönnen, mich ausser Stand gesetzt sehe. Ich bin mit 5 Kindern beladen, worunter ich eine erwachsene Tochter Namens Barbara habe, welcher ich meine Organisten bedienstung gegen Anheurathung eines tauglichen Subjecti zu überlassen gesinet wäre, wenn Euer churfstl. Durchlaucht Höchstdero ohnzweifelich unterterthänigst anhoffente begenehmigung zu ertheilen gnädigst geruheten.
Euer churfstl. Durchlaucht stelle ich aber zugleich zu einen derley tauglichen Subject den Georg Benedict Peissner Organisten Sohn von Hirschau unterthänigst vor, welcher in der Abbtleylichen Kloster Kirchen zu Waldsassen 7 Jahr lang als Organist gestanden, und dem wegen seiner durchaus bessizent guten Conducte, und hinlänglichen Fähigkeit im Orglschlagen das unterthänigst in originali beygebogene atte statum von selbstem das Wort führet. Ich lebe allerdings der getrösten Anhofnung in diesen Peissner einen solchen fähigen Organisten vorzustellen, an deme nicht nur Euer churfstl. Durchlaucht einigen Anstand nicht nehmen: sondern an welchen auch eine hiesige Stadt Communitet ein vollkommenes Genügen finden werde. An Euer churfstl. Durchlaucht gelanget demnach mein unterthänigstes Anlangen mit inständiger Bitte, höchstdeioselbe geruchen gnädigst, in mildväterlichster Beherzigung meines hohen kränklichen Alters, dann villjährig mit jedermanns Zufriedenheit versehenen Organisten functionen sothan meine Bedienstung meiner Tochter Barbara gegen Anheurathung des mehrbemelten Peissners nicht nur in höchsten Gnaden zuverleyhen: sondern auch diesem intuitu seiner hinlänglich bessizenten Qualiteten Directionem Chori zu gleich mildest zu übertragen. Zur welch gnädigsten Bitte gewöhr, dann churfstl. höchsten Hulden, und Gnaden ich mich unterthänigst gehorsamst verlasse.
Euer churfstl. Durchlaucht. unterthänigst gehorsamster Johann Anton Michl Chorregent, und Organist zu Neumarkt in der obern Pfalz.

Quelle X: Musikalisches Testat des Klosters Waldsassen über Georg Benedikt Peissner vom 4. Oktober 1778.

Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5975): *Die Verleihung des Chorregentendienstes betr. 1778-1779.*

[...] *So warr seine Gute Ausführung, Beständig erwißene Treue fleiß, Verschwigen, und nichterkeit so ausnehmend beschaffen, Auch der übergehabte organisten Dienst so entscheidend fürtrefflich Besteht, d[a]s Wür Uns Allerdings Verbunden zu seyn erkennen Ihme Georg Benedict Peissner ein Abbt Eyl:^{es} Certificat würdiglich erfolgen zu lassen; An gleiches auch hirmit beschiehet, um disen Verdienstl: Menschen, Und guten organisten in seinen Entschluß bey der Löbl: Stadt Neumarkh in der oberen Pfalz eine bessere seiner fähigkeit, und Musicalischen übung und erworbenen Künstl: Geschicklichkeit angemessener accomodation, und Bedinstung zuerhalten, allermöglichst zu secundiren, welchen vorschus diser so mehr Verdienet, also er nicht nur in Beweisender Ehrfurchts voler achtung gegen seine vorgesezte sich besonders distinguiret, sondern Auch in seinem Musicalischen orgelspill mit auch Guten, Und berümtten organisten in Land auf die wagschal setzen lassen dürfte, wobey er noch das Besondere Talent, und geschickhlichkeit besieget die habile Jugend in den Clavier, und orgl schlagen in kurzer Zeit zu Unterrichten.*

Quelle XI: Brief vom 19. Oktober 1802 von Georg Benedikt Peissner an die „Churfürstl. Oberpfälzische Kirchen Deputation“ bezüglich des für ihn anfallenden Hauszinses.

Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5870): *Georg Peißner*

Ein jeder hiesiger Kirchen bedienter, oder Chorr-Musikant ist mit einer Dienstwohnung, vielmehr solcher Behausung versehen, nur ich als Chorregent, und Organist muste mich wehrend meinerbereits 23 jährigen Dienstzeit mit jährlichen 12 fl. Hauszins aus Mangel einer für mich vorhandenen anständigen Dienst Wohnung Begnügen. Da ich selbst mit einer eigenen Behausung Versehen war, so begnügte ich mich mit jenem Hauszins, obwohl ich gegen andere dasige Kirchen Bediente viel zu kurz komme, und solcher Hauszins ganz begreiflich nicht einmahl für ein einziges Zimmer weniger also für eine erforderliche ganze Wohnung auch bey (?) Zeiten zureichete. Nun werde ich durch gewisse Umstände gedrungen, meine eigenthumliche Behausung zu verkauffen, sohin selbst eine Miethwohnung zu beziehen.

Hier in Neumarckt sind aber die Logien in einem ziemlich hohen Preis, so dass man um jährlich 60 fl. Zins eine der geringsten erhaltet.

Ungeachtet ich allerdings berechtigst wäre, eine Nachvergüthung des bisher zu gering genossenen Hauszinses unterthänigst nachzusuchen, so will ich dennoch für dermal von solchem Gesuch abstehe, sondern eine Churfürstl. Oberpfälzische Kirchen Deputation gegenwärtig nur unterthänigst bitten, mir zu einem künftigen Hauszins, und zwar von nachfolgendem neuen Jahr 1803 an jährlichen Sechzig Gulden huldvollest bewilligen, dann deshalb das nötige an die churfürstl. Geistliche Gefällverwaltung dahier ergehen zu lassen.

Die offenbare Billigkeit unter (?) dise meine gehorsamste Bitte, in Anhoffnung solch gnädigster Erhör ich also Ehrfurchtsvollst geharre.“

Quelle XII: Brief des „Geistl. Gefällamts Administrators“ von Neumarkt, Franz Joseph Weiß, an die „Churfürst. hohe Kirchen Deputation Amberg“ vom 2. November 1802.

Staatsarchiv Amberg: Oberpfälzer Kirchenakten (5870): *Georg Peißner*

Über das unterthänigste Anhangens Duplicat des Benedict Beissner Chorregenti und Organisten zu Neumarkt, um Hauszinns Vermehrung, so mir mit dem (?) Befehl Act.23 t et pras. 27 t (?) abhin um gutachtl. Bericht communicirt worden, habe ich von Amtswegen gehorsamst berichtl. Anfügen wollen, dass bey dem hiesig geistl. Gefällamt von jeher Herkommens, und gewöhnlich gewesen, dass alle Angestellte Kirchenbediente, oder Chorr Musikante, nebst den Messnern, und Kastenmesser, gleich denen beneficiaten, die freye Wohnung in denen dem geistl. Gefällamt eigenthuml. Häusern haben, und darauf fixirt seyen.

Desendeswillen, weil schon von vielen, und undenklichen Jahren her, die vormalige Chorregenten oder Organisten Bartscherer, und Michl, gleich ihren Vorfahrern, selbst eigenthümlich bürgerl. Häuser besessen, wurde die vormalige Organisten Wohnung in der Bräugasse, dem Lector und Pfarr Tenoristen zur selbstigen Wohnung, dem Organisten und Chorregent aber das weitere Gefählamtl. Häusel hinter der Stadt Mauer negst dem Capuziner Thörrl dergestalten hiefür angewiesen, dass selber dieses Häusel hinter der Stadt Mauer an jemand anderen vorstiften, und das Stiftgeld Loco eines Hauszinns behalten und genießen dürfe.

Endlich aber im Jahre 1775 wurde wie die 1776te Neumarkter Hofkapeln Rechnung foliis 108 et 110 bezeuget, auf gnädigste Regierungs Anbefehlung von Amberg den 7t July ao. 1775 (wovon das original bey amt nicht vorfündig) dem Chrfürstl. Gerichtsschreiber Mehrl, weil das Churfürstl. Landrichteramt Neumarkt damals die interims administration über das geistl. Gefählamt gehabt, die Wohnung in dem geistl. Gefähl und Hofkapeln Verwalterhaus von 1t Aug. 1775 an, gegen jährl. Zu bezahlen gehabt 30 fl. Hauszinns bewilliget.

Dem Kastenmesser Winkler aber (welcher vorher die Wohnung in dem Beneficiatenhaus negst dem Kloster Thörrl, und darauf in ob. besagten Gefählverwalterhaus gehabt, so der lezte Eichstät. Gefählamtsverwalter Johann Kaspar Weiß(?) niemals bezogen) das Gefählamtshaus hinter der Stadt Mauer, welches nur mit einem einzigen Stübl versehen, zur Wohnung eingewiesen, und dem

Chorregent Michel, stat dem von diesem Häusel vorhin bezohenen Stiftgeld, jährl. 12 fl. Hauszinns bestimet, so ihme Michl sowohl, als auch seinen Nachfolger, näml. dem ao. 1779 angestandenen Organisten, und Chorregenten Benedikt Peissner bis gegenwärtig jährl. von amt aus bezahlt worden.

Nun, das es gegenwärtig auf dem Gegenstand ankommt, dass der Supplicirende Peissner seine eigenthunml. inhabende bürgerl. Behausung anderen drängenden Umständen halber verkaufen wolle, folgl. dieserwillen eine andere Wohnung haben müsse, so ist auch allerdings billig, dass weil ihme eine gefählamtl. Wohnung gebühre, und er hierauf fixirt, diese Wohnung aber bey amt nicht vorhanden seye, ihme Peissner dessen Hauszinns umsomehr vermehret werde, als um die vorhin genossene jährl. 12 fl. die mindeste Wohnung hierorts anständig gemachet werden kann.

Das Vorschreiben des Supplicanten Peissner, in rücksicht es theuren Preiß für die Logie in Neumarkt, finde ich allerdings in Wahrheit, und habe dieses auch amtshalber in meiner erst kurzhin geleisten unterhänigsten einberichtung, da näml. für den beneficiaten Forster, wegen abtröttung dessen Wohnung an den herrn beneficiaten ein Hauszinns bestimmet worden wollen, allschon dargestellt.

Daher habe einer Churfürstl. hohen Kirchen Deputation ich zur selbst gnädigsten Willkür anheim stellen wollen, was Höchstselve ihme Supplicanten zum Hauszinns jährl. Und zwar von ao. 1803 oder von derzeit an, wan sein Haus Verkauf wirkkl. vor sich gegangen sein, und er eine andere Wohnung beziehen werde, in höchsten Gnaden zu bestimmen geruhen mögen. In erbittung einer gnädigsten Resolution, zu fernern höchsten Hulden und Gnaden unterthänigst gehorsamst mich empfehle.

Quelle XIII: Schreiben der Witwe Barbara Peissner an das Königlich Bayerische Landgericht Neumarkt vom 25. Mai 1810.

Staatsarchiv für Mittelfranken, Nürnberg: Flusskreise Archivalien Nr 189: *Acta des königlichen General Commissariats am Altmühl Kreise den Chorregenten- und Organisten-Dienst zu Neumarkt im Altmühlkreise betr. 1810*

Königlich. Bajerisches Landgericht Neumarkt!

Den 12^{ten} dieses Monnaths starb mein Gatte der dießortige Chorregent und Organist Benedict Peißner durch einen Schlagfluß gerührt im 57 Jahre seines Lebens, und ließ mich in einen zwar Kinderlosen, aber allerdings Bedauerungswürdigen zustande zurück.

Ich glaube, die Wunden, die mich mit meinen gatten im Laufe unsers ehelichen Lebens trafen, nicht aufreißen, und die durch uns erlittene Unglücksfälle nicht aufzählen zu müssen, denn ein Königliches. Landgericht weiß ja selbst, daß wir im Jahre 1796 während der Aufenthaltszeit der französichen Trouppen dahier einen Schaden von mehr als 600 fl. genohmen daß uns die bisherige quartierkosten mehr denn 800 fl. gekostet und die Ereigenüße des Vorigen Jahres in welchem durch die hierorts cautionirten(?) französichen Trouppen unser Bergkeller gesprengt, das darin gelegne bier geleeret, alle Vorhandene Fäßer Verbrannt, unser Gartenhauß destruiert, von unsern Hopfengarten alle Rangen(?) genohmen, dann unserer gemeinde holzplatz ganz abgeräumt wurde, uns um 1600 fl. beschädigt, und ganz in Armuth gebracht haben. Ich will mir nur Vorzutragen erlauben, daß die Von meinem Großvater und Vater zur Allerhöchsten zufriedenheit begleitete, mir allergnädigst zugesprochene und von meinen Eheman seit 30. Jahren mit allgemeinen Beyfall Versehenen organisten, Bedienung

nicht Von mir genohmen, mein Elend nicht Vergrößert und mir erlaubet werden möchte, daß ich durch den Von meinen Eheman seel. seit 7 Jahren Zum Meister der Orgl gebildeten hierortigen Bürgers und Uhrmacherssohn Georg Reindl die Dienste meines Gattens seel. Versehen, und für mich die Nutzungen derselben verdienen lassen dürfte. Da dieser Reindl mir die an ihm Verwendete Verdienste seines Lehrers zu Guten zu reichen genügt, und der Mensch ist der schon öfters in Krankheitsfällen meines Gatten mit Beyfall dessen Stelle er(be?-)setzte und die hierorts wohnenden Musickenner und Choristen seiner Kunst das Wort nicht Vorenthalten werden und können, so glaube ich allerdings, daß mir die Rücksicht der Verdienste meines Großvaters, Vaters, und Gatten der Von ihnen begleitete Dienst allergnädigst zugesprochen werden möchte indem ich daher Eur Königl. Bajerisches Landgericht demüthig Gehorsamst um die Würdigung der über mich gekommenen Unglücksfälle anspreche. bitte ich zugleich auch, daß für mich das Gutachtliche Wort dahin geführet werden möchte, daß mir der Dienst meines Mannes seel: wegen Stellung das hierzu taugl. Subjects des besagten Reindls für meine Lebenslage allergnädigst belassen werde Die ich ^{[...]ung} gnädiger bittes Erhör mich zu Amtshulden und gnaden demüthig gehorsamst empfehle: Eures Königlichen: Bajerischen Landgericht Demüthig Gehorsamste Barbara Peißner Verwittibte Chorregentin zu Neumarkt

2. Zum II. Kapitel: Biographie

Quelle I: **Beschreibung der Neuorganisation der Musikausbildung in Weyarn 1768 im Klosterdiarium des Augustiner-Chorherren Lorenz Justinian Ott.**

Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/2, pag. 254-271; Eintrag vom 30. Mai 1788.

Damit es mit der Zeit, und in der Zukunft keine Irrung, oder Ärgerniß abgebe, will ich den wahren Ursprung dieser keineswegs gestifteten, sondern privat= und in sich Löblichen Andacht, welche nun zu einer öffentlichen zu werden im gedachten unseren Seminario vor etwann 9, oder 10 Jahren angefangen hat; eben so, wie ichs weis, allhier anmerken.

Nachdem ich allhier am 11^t: Septembris anno 1768 Sub regimine Reverendissimi Propositi Ruperti Sigl professionem Solemnem abgelegt, wurde ich bald darauf noch als frater Clericus ad Instructionem musicam auf hiesiges Seminarium, dessen Director dortmal Herr³ Antonius Acher = Choriregens aber Herr Ildephonsus Wörl sein Connovitius ware, a Reverendissimo mit den dortmalligen fratribus clericis Prospero Hailler, und Bernardo Haltenberger, selbst verordnet. Als nun wür gedachte Instructores Musices öfters an den Vacanz Tügen bey obbemelten Herrn Seminary Director Antonius zusamkamen, und uns berathschlageten, wie auf was weis wür die Musik auf dem hiesigen Seminario unter den jungen Leuthen, die fast lauter Lehrjungen, und anfänger waren, besser in den Schwung bringen möchten, gerieth ich auf den Gedanken, daß man diese junge Leuth wochentlich anhalten sollte, daß Sie öffentlich in der Seminarykapelle alle Wochen wenigst einmal ohne Beyhilff eines herrn Instructoris ein gesang nach der Wandlung dergestalten produciren müssen, daß ~~ein~~ jedesmal /: abwechslungsweis :/ ein Discantist, und ein Altist mit mitspiellender Orgl Soli ↔ ein Stropham absingen = hernach aber der Chor der Sänger mit mitspiellung der Orgl, Violinen, und 2 Waldhorne die nämliche Stropham repetiren sollen.

Der Gedanken gefiell den Herrn Directori, aber eine neue Frag ware es, von was, oder Wem ↔ ein solches teutsches gesang handeln sollte. ich gabe zur andwort, daß R.P. Schauenburg Soc. Jesu Collegij Monacensis Rector, als ich alldorten die Logicam Studirte, in der dortigen Seminary Kapelle die Andacht und Verehrung des heiligsten Herzens Jesu also und dergestalten eingeführet habe, daß wochentlich am Freytag bey der Bildniß dieses heiligsten Herzens von dem herrn Seminarij Profecto als Capellano die gewöhnliche heilige Meß entrichtet= von den Seminaristen aber wehrend der heiligen Meß eine Musick= aber absonderlich nach der Wandlung das gesang des heiligen Thomo Adoro te devote latens Deitas ↔ producirt habe werden müssen, als worzu obbemelter R.P. Schauenburg allein

³ In den Anredebezeichnungen unterscheiden sich die Augustiner-Chorherren gegenüber z.B. Benediktinern oder Zisterziensern: Sie werden normalerweise schlicht „Chorherren“ genannt, heute auch Kanoniker oder Regularkanoniker. Bei der Anrede vor dem Namen eines Augustiner-Chorherren verwendet man in der Regel „Herr“ und nicht „Pater“ oder „Frater“. Beim Vorsteher eines Klosters spricht man von einem Propst (vom lateinischen Praepositus = „Vorgesetzter“), nicht von einem Abt.

andächtigen Verehrern des heiligsten Herzens für jede Freytag ablöß von Rom erworben hat.

Diesem führte ich noch bey: ob es denn nicht thuenlich wäre, daß mann eben die Herzens Jesu ^{andacht} für unsere Seminaristen auf alle Freytag des Jahrs hiedurch einführte, und den Musickscholaren bey der heiligen Meß am freytägen ein Gesang von dem heiligsten Herzen Jesu absingen liessen.

Der Gedanken ward von dem herrn Directore Antonio gutgeheissen, und ohne Verweillen ließ er ein Bild nach dem Formal des Müncherrischen Seminarij Herz Jesu Kind vom Mahler zu Miesbach verfertigen.

Unterdessen aber, bis das Bild verfertigt wurde hielte er bey unserem Reverendissimo Ruperto um Erlaubniß an, dasselbige zu seiner zeit mitls öffentlichen Procession in das hiesige Seminarij Kirchlein Introduciren zu dürfen, welches ihme rund abgeschlagen wurde. Nichtsdestoweniger als wie das Bild des heiligsten Herzens zum erstemal in der Seminarijkapelle auf dem Altar vorgestellt wurde, machten wir Instructores mit unseren Discipulis Connivente Reverendissimo ein Solenne Meß, und wenn ich nicht irre, sowohl Tags zuvor, als am Tag selbst eine Solenne Lytaney.

Alsogleich verfertigte ich alsdann ein teutsches gesang O Jesu Herz! Glückseligs freuden ort der frommen Kinder! zu obigen zihl und End, und damit die Seminaristen etwas zum abwechseln hätten, machte ich mit der Zeit noch 2 andere, welche an freytagen nach der heiligen Wandlung bey der heiligen Meß wochentlich von den jungen Scholaren abgesungen und producirt worden sinnd.

Diss war nun der Anfang sowohl der Andacht zum heiligsten Herz Jesu, als auch der gesungenen Meßen in unserem Seminary kirchl.

Nach Verlauf einiger Zeit, weil man gesehen, daß die junge durch dise von ihnen allein producirt kurze Musik mehrere freud und Stimulum zu einer längeren bekommen haben, und mann dessentwegen auch verhoffen kunte, daß sie sich etwas mehrers zu machen gefasst werden machen, setzte ich an den Herrn Director Antonius, er möchte einen Text oder Cantate von dem heiligsten Herz Jesu dergestalt einrichten, daß Anfangs ein Chor, in der mitte aber eine Aria, und Letztens zum Beschluß wiederum ein Chor folge, damit die Discipuli auch schon bey Anfang der heiligen Meß <---> bis zur Wandlung etwas zu Musiciren hätten.

Er thatte es, und frater Bernardus componirte 2 dergleichen Cantaten, welche vom Anfang der H. Meß bis zur Wandlung auslangten, als wornach das Herz Jesu gesang jedesmal mußte abgesungen werden.

Da nun auch diss unternemen mit den Seminaristen glückte hab ich Ihnen zur Weynachtszeit, damit sie mehrere Gelegenheit sich exerciren zu können ~~auf~~ gewinnen möchten, weil sie ohnehin die Krippe in ihren kirchlein vorstellten, zu jeder vorfallender Vorstellung, als Geburt= Beschneidung Jesu Christi= Anbettung der Hl. 3 König=Flucht in Ägypten p.p. ein darauf bassendes Gesang verfertigt: ein gleiches thatte ich auch auf die 6 sogenannte Aloysianische Sonntäg, und die Seminaristen sangens zum Vergnüen der Anwesenden ab und setzten mit diesen gesängen etliche Jahr fort, bis endlich Michael Grueber ein Rhetor und Seminarist von München zugleich auch ein trefflicher Geiger allhero gekommen, und um desto gewisser bey uns ins Kloster aufgenommen zu werden, allhier im Seminario die Rhetoricam nochmal repetirt hat. Disses Mensch, der nach Verlauf seines hiesigen Schuljahrs bey uns in das Novitiat aufgenommen wurde, aber

noch kurz vor Vollendung des Novitiats seine Dimission auf öfters anhalten erlanget hat, und dermalen wirklich als professor in dem Kloster Weldenburg lebt, hatte im Seminario alhier unter der Vacanz zeit sein einziges Vergnügen, seine mit Seminaristen anzurichten, und zu exerciren, daß Sie im Stand wären mit Ihme nach Belieben eine Complete Musick machen zu können.

Und durch dieses Beständige Exerciren bekam die Musick auf dem Seminario unter den jungen Leuthen noch größeren Schwung. Dahero weil sie sich allgemach im Stand zu seyn sahen an Freytägen und auch ~~am~~ an Sonn= und Feyrtägen etwas anderes als immerdar die

Gesänger und Cantaten produciren zu können, müssten meine Gesänger weichen, Sie aber machten an solchen Tügen ~~am~~ bey der heiligen Meß Sinfonien, Quartetten, Arien, Duetten, und Offertorien mit Chören, und behielten von all meinen Gesängern nur das einzige Aloysy Gesang bey.

Diss war der fortgang mit den gesungenen Meßen in dem Seminarij Kirchl. Mit der Andacht aber zum heiligsten Herzen Jesu kam es unter dem herrn Director Albertus so weit, daß er, weil eben zu seiner zeit nebst den untern 6 Schulen, auch die ~~ge~~ Philosophie von unseren herrn Gregorio Springer als Logices= und von herrn Valentino Hansch als Physius Professore auch zugleich \longleftrightarrow Seminarij secundi seu philosophici, so im Richters Stock errichtet war, biennali directore docirt wurden, und eben darum sich mehrer Studenten allhier einfanden, ein Coetum oder Congregation unter Verehrung des göttlichen Herzens und der unbefleckten Empfängniß der seeligsten Jungfrau ~~zu~~ ~~er~~ unter den größeren zu errichten angefangen hat. Zu dem Ende, ~~am~~ die Jugend anbey auch zur Tugend und Frömmigkeit anzuspornen, sagte er Ihnen sein Vorhaben, und verlangte von ihnen, daß Sie aus den würdigsten aus Ihnen zum Profecten, und abermals andere würdigere zu Consultores, mithin einen Congregation Magistrat erwählen sollten, er aber, wie auch seine herrn Nachfolger als Possidonius Höflmayr, und Rupertus Seidl hielten an den Sonntägen Nachmittag um 1 Uhr, da die kleinere Seminaristen zur Christenlehr in unsere Kirch abgehen müssen, diesem Coetui oder Congregation \longleftrightarrow jedesmal eine für Sie bassende Exhortation in dem Seminarijkirchlein, welches bis heut noch beobachtet wird.

Das Hauptfest dieser Congregation /: welche bishero blos ~~einenge~~ als eine privat Andacht für hiesiges Seminarium anzusehen :/ hat herr Albertus festgesetzt auf das fest des heiligsten Herzens Jesu. Dessentwegen am Vorabend von den Seminaristen eine Solenne Lytaney= am fest Tag aber selbst um 6 Uhr ein Hochamt abgesungen wird. Nachmittag um 1 Uhr ist eine kleine Exhortation, nach welcher der neu erwählte Magistrat promulgirt⁴, und der Actus mit Absingung des Ambrosianischen Lobgesangs Beschlossen zu werden bishero gewöhnlich ware. Um 4 Uhr ist abermal alldort Solenne Lytaney. Habe hier noch anmerken wollen, daß schon durch etwelche Jahr hindurch die Seminaristen an Samstägen nach ostern bis zu Ende des Jahres, wie auch an den 6 Aloysianischen Sonntägen abends beyläufig um 7 Uhr eine Lytaney in ihren Kirchl abzusingen pflegen.

⁴ i.e.: öffentlich bekannt gemacht.

Quelle II: Beschreibung der Feierlichkeiten anlässlich des 50-jährigen Professjubiläum und der 30-jährigen Probstweihe von Rupert Sigl am 5. Juli 1795 im Klosterdiarium

Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/8, pag. 136-143.

Heut ward die Feyrlichkeit der Jubel Profession unsers Gnädigen Herrn Prälaten Ruperti allhier, als eines 50jährigen OrdensMann, und 30 jährigen Probstes des hiesigen Stiftes. Frühe morgens um 4 Uhr ward solche Feyrlichkeit durch losbrennung der größeren Peller⁵ der hiesigen Nachbarschafft kund gethan, da wir unterdessen im Chor die Metten entrichteten. Um 7 Uhr <...> wurden die hores minores Gebethet nach welchen ~~das~~ ~~at~~ alsogleich die 4 Initia und das allgemeine Gebeth geschahen. Um 8 Uhr ward die Predigt von unsern Herrn Albert Kirchmayr, und sodann der Rosenkranz ~~ab~~ gehalten. Nach solchem gieng das ganze Kapitel unter Zusammenläutung aller Glocken processionalites von der Sacrystey aus über unsere Kruft durch den untern Gang bey der Pfisterey und Küchl vorbey zum Wohnzimmer des Herrn Proelatens von Tegernsee, welches das sogenannte Fürsten Zimmer ware, wo ~~selb~~ hochselber ad celebrandum Solenne officium ~~abge~~ durch unsern Herrn Decano sammt 2 levaten⁶ und coeremoniario abgehollt wurde.

Als Hochselber sein Wohnzimmer mit Chorrock, und Mozett angethan verlassen, gieng der ganze Zug in gehöriger Ordnung zum Probstey Zimmer, und erwartete den Austritt Reverendissimi DD: Jubiloei nostri, hochwelchen 2 HH: Prälaten von Dietramszell, und Beyharting mit ihrer weissen Ordenskleidung, dann Rochett und Mozett angekleidet in der Mitte führten, und bis zum Altar begleiteten. ~~Be~~ Der Zug gieng durch die Clausur /: weil kein frauenzimmer darbey :/ über die Refectory Treppe bey dem Musoeum vorbey, und sodann bey der alten Porten zur Kirchen langsam hinein.

Beym Eintritt in die Stiftskirche wurde die Orgel angeschlagen, und sogleich erscholle ein 4faches Trompeter Chor von 16 Herrn Trompetern, Theils aus unserem Stift, Theils aus hiesigem Seminär, wobey sich 3 Baar Heer=~~baucken~~⁷ einfanden. 2 dergleichen Chör stunden auf unseren Musik=~~Chor~~, und die andere 2 waren vornen in die 2 kleine Oratoria des Kapitel=~~und Glockhauses~~ eingetheillet. Jeder Chor machte seinen Trax, oder Intrada sonderheitlich, jedoch ohnmittelbar nacheinander, und als alle 4 sonderheitlich ihr Intrada vollendet haben, formirten sie sämmentlich und zugleich ein ganzes Tutti von allen Seiten her.

Als wehrend dieses Trompeten Jubels Reverendissimus Celebrans zum Altar gekommen seyend, und ein kurzes Gebeth entrichtet haben, begaben sich endlich hochselbe ad faldistorium, und wurden Sub Throno angekleidet. Reverendissimus Jubiloeus blieben in der Mitte bey der Ampl ~~kn~~ auf einen zubereiteten Schäml <...> kniend, neben sich zu beyden Seiten eben auch

⁵ Pöller, Böller, Knaller, Feuerwerk (?).

⁶ Wohl eher „Leviten“.

⁷ wohl Pauken.

auf zubereiteten Schämeln habend die 2 HH: Prälaten von Dietrams=Zell a dextris, und Beyharting a Sinistris.

Nach geschehener Ankleidung des Reverendissimi Celebrantis Venerabile capitulum aber zog sich von dem Altar zurück, und die Herren Musici Begaben sich auf dem Chor, sobald sich Reverendissimus celebrans vom Gebeth aufmachten, und zur Ankleidung übergehen wollten.

Nach geschehener Ankleidung des Reverendissimi Celebrantis wurde das Asperges a Presbytero gehalten, und sodann fienge das Hochamt de SS: Trinitate an, wozu die Musik Herr Joseph Michl Churfürstl: Hof Compositeur Componirt hat.

Nach geendigtem Credo beym Offertorio gienge abermal das ganze Venerabile capitulum unter voraustragung des Kapitelkreuzes in der gehörigen Ordnung aus der Sacristey Zum Altar heraus, wo das Veni Sancte Spiritus a Reverendissimo angestimmt= und von uns ~~aus~~ Choraliter ist ausgesungen worden; sodann geschahe a Reverendissimo die oratio nachgehends aber fienge Reverendissimus Jubiloeus bey seinem Schämli kniend das Suscipe an, und nach vollendetem Suscepimus p. stunde er auf, gienge ein oder 2 Schritt näher zum Altar, wiederholte das nämliche Suscipe me in einem etwas höheren Ton kniend, sobald aber von dem Chor mit dem Suscepimus p. ist geantwortet worden, stunde er wiederum von der Erde auf, gienge usq. ad Infimum gradum altaris, wo er nochmal mit gebogenen Knien das Suscipe me p. in einem noch höheren Ton repetirte, und von dem Chor die Andwort Suscepimus p. in seiner nämlichen Lage erwartete.

Nach solchen führe er fort die Formulam Professionis alta voce zu recitiren ~~und~~ coram Reverendissimo Celebrante, in cujus manus, suas involutas tenebat. Die abgelesene formulam manu propria Scriptam legte Hochselber ad latus Epistolae auf den Altar, und auf eben dieser Seite blieb er ~~zum~~ mit dem Angesicht zum Volk gewendet so lange stehen, bis der Hymnus Ambrosianus von uns choraliter gänzlich ist abgesungen worden.

Nachgehends empfieng er von Reverendissimo Celebrante, ejusdemque Sacris ministris, und ~~nach~~ nachhero von uns den Pacem, den er wie ein gemeiner Priester annahme, und nach Vollendung dessen gienge Venerabile capitulum in die Sacristey zurück, deme ~~des~~ der Hochwürdgiste Jubilous nachfolgte, und sogleich Cum Suis Reverendissimis Ducibus Seu assistentibus sich ad altare Sanctissimo Trinitatis von dannen aus begabe, wo er unter assistirung zweyer Herren Prälaten stille Meße hielte.

Nach geendigten Hochamt hielte mehr gedachter Reverendissimus jubileus die monatliche Procession in der Kirche, weil Regen Wetter ware, und nach solcher wurde er eben so wiederum processionaliter von der Sacristey aus über die Kruft, und bey der Pfisterrey nach hause begleitet, wie er in die Stifts Kirche ist eingeführt worden, nur die Ministri Sacri waren hiebey nicht mehr in vestibus Sacris.

Sobald er in seinem Zimmer angekommen ist, geschahen unsere devoteste Glückswünsche, und es wurde bald 12 uhr. wornach zur Tafel um ½ 1 Uhr gegangen wurde.

Nebst obigen 3 HH. Prälaten und 4 ihrer Herren Religiosen waren geladene Gäste allhier 1. Herrn von Kern sammt seiner Frau Gemahlin von

Höchenrhain⁸ 2. Herr von Rieger Gerichtschreiber in Aybling sammt seiner Frau Gemahlin. 3. Herrn von Obenberger Vogtrichter zu Miesbach sammt früule Walburga de Spitzellin stieftochter 4. Jungfr Walburga statt Herrn Pflieger in der Valley. 5. Herr Segerer Neuwirth von Holzkirchen einer leiblichen Schwesters Sohn. 6. Unser Herr Richter sammt Frauen Gemahlin, und Herrn Michl. 7. Titl Herr Decanus von Miesbach. 8. titl Herr Pfarrer von Irschenberg. p. Wehrend der Tafel ward eine Sinfonia producirt, wornach die Gesundheiten gedrunken wurden. *Vesperoe erant media 4ta ut in diebus Dominicis.*

Bey dem Nachtessen, so das lobl: Convent nicht mehr auf dem Saal, sondern im Refectorio einbrachte, ward von den Seminaristen eine von unseren Herrn Hartmannus zu dieser Feyer gemachte Sinfonia zum Vergnügen aller anwesenden Gästen produciret.

Quelle III: Beschreibung der Festivitäten am 27. September 1801 anlässlich der Sekundiz von Propst Rupert Sigl im Klosterdiarium.

Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/14, pag. 172-183.

Nach 4 Uhr in der frühe, da die hiesige HH. Conventualen in dem Chor die Horas minores abbeteten, wurde durch den Knal und Tonner⁹ der Pöller der ganzen Nachbarschaft Weyarns das heutige Jubelfest unsers HH. Prälatens, und Jubel oder 50 jährigen Priesters angekündet, und die allhier versammelte Studenten aus dem hiesigen Seminario fiengen zu gleicher Zeit mit ihren Trompeten an, dieses dem Volck aus allen 4. Öffnungen unsers Kirchen-Thurms kund zu machen. Der gestrige Tage versprache uns heut einen heitern Himmel, doch nach 5 Uhr, da schon mehrere aus uns ihr heiliges Meß- Opfer entrichteten fieng es plötzlich zu regnen an und dauerte den ganzen Tag hindurch fort.

Nichtsdestoweniger war ein Gewaltig großer Zulauf des Volckes, und von den geladenen Gästen ließ es sich Niemand abschröcken als titl Herr Decanus von Dietramzell ein Blutsbefreundter, oder Schwesterkind unsers gnädigen Herrn, dann titl: HH. Prälat von Tegernsee Abt Gregorius, welchen aber eine überfallende Unpäßlichkeit hinderte, einen Weg allhier zu machen – und endlich titl Herrn Vogt, Hofmarchsinnhaber von Vagen.

In dem Beichtstuhle gab es deßwegen vielle Arbeiten.

Um 7 Uhr wurde das Asperges und sodann Missa Conventualis per R.D. Gilbertum hebdomadarium abgehalten. Um ½ 9. Uhr wird das Kirchen Lied Komm heiliger Geist! p. zur Predigt abgesungen, und Reverendissimus Dietramcellensis hielt sodann eine auf die heutige Jubelfeyer ganz passende Rede zum versammelten Volk ab, so eine Stunde dauerte.

Nach der Predigt versammelte sich das hiesig Lobl: Kapitol in der Sacristey, und nach dem die Minister Sacri angekleidet waren gienge solches unter Vorantragung des Kapitol Kreuzes in gehöriger Ordnung zum hiesigen

⁸ Gemeint ist sicherlich Höhenrain.

⁹ Knall und Donner.

Probstey Zimmer. Die Hochwürdigen H. Herren Prälaten mit ihren Rochetten und Mocetten angethan erschienen eben allda, giengen in die Probstey hinein, und begleiteten den Hochwürdigen Gnädigen Herrn, und Jubelpriester aus selber heraus.

Dann gieng der Zug durch das hiesige Convent unter Läutung aller Glocken, welche schon beym Auszug des Löbl: Kapitels gezogen worden sind, in folgender Ordnung in die Kirche.

Ein Fahnenjunker ging mit der Fahne voraus, dann Tampors und Pfeiffer, und ein brave, recht militairisch exercirte Compania Sängermannschaft von Gotzing, welche sich jüngsthin beym Spielen alldort bis zur Verwunderung auszeichnete, und sichs ausbathe, auf heutige Jubelfeyer ihre Aufwartung machen zu dürfen.

Nach dieser Compagnie welche langsam, und mit gleichen Schritten vorausgienge, folgten die von den hiesig Teutschen Schulkindern auserkohrene 12 Knaben, und 12 Mägdlein, sämmtlich in ~~sch~~ weißen Schäferkleidung wohl nett zusammenbutzt, und mit Kränzen, dann Blumen Büschlen versehen in der schönsten Ordnung und herrschenden Stille, sodann gieng das Kapitl Keutz mit den Lichterträgern voraus, dem das Lobl: Kapitl nachfolgte. Nach diesem kamen die Ministri sacri dann Reverendissimus Jubilous und die HH. Prälaten. hiesiger Herr Richter und H. Kammerdiener von Gars in rothen Mäntlen als deputirte zum Lavor, und abtrückungs-Tuch beym Altar, und letzteres beschlossen den Zug Titl. H. Decanus ruralis von Miesbach mit der übrigen anwesenden Welt- und Kloster=Geistlichkeit. Der Zug /:wie schon gesagt :/ gienge durchs Convent über die große Stiegen hinunter, und durch das untere Current zur alten Porten in die Stifts=kirche hinein.

Beym Eintritt in die Kirche wurde die Orgl begeistert, und ein 2 faches Trompeter Chor erscholle unter Abwechslung, und auch mit <...> vereinigten Kräften. Als Reverendissimus Jubilous in Begleitung der 4 HH. Prälaten zum Chor Altar gekommen, und sein Gebeth alldort entrichtete giengen all jene Capitular Herrn, so beym Altar nicht nöthig waren, sammt den KapitlKreuz in die Sacristey ordentlich zurück, und sodann auf den Musik Chor: Reverendissimus Jubilous aber gienge von seinen Bethschämel ad Faldistorium hinüber, und zohen sich Pontificaliter zum Hochamt an.

Die 3 titl HH: Prälaten, für welche in presbyterio zu beyden Seiten Scamna mit rothen Tüchern bedeckt, und dabey Sässel standen nämlich für Benedictbeurn, Tegernsee /:so aber unpäßlichkeit halber nicht erscheinen konnte :/ Gars, und Dietramcell, zohen ihre Pluvialia an, und empfangen von denen ihnen Zugeordneten Priestern des hiesigen Stifts ihre Infuln, wornach Sie den Reverendissimus zum Altar und Stafelgebeht begleiteten. Reverendissimus Beyhartinganus machte den Presbyterum honoris oder Patrinum.

Nach der ersten Incensation wurden auch die Titl HH: Prälaten in ihrem Pluvialibus incensirt, welches auch nach dem offertorium geschahe, da hochselbe jedesmal an ihren Plätzen stunden.

Bey der Elevatio SS: hostio, et SS: Calicis wurde jedesmal in Choro von den Trompetern ein Trax gemacht, nachgehends aber das Benedictus abgesungen. Es wurden auch die Pöler abgebrannt, und von der Gotzinger Manschaft aufs genauste pünktlich abgefeuert.

Aus den Händen Reverendissimi Jubiloi empfiengen die heilige Communion Herr Rendwirth Segerer, ein Schwesters Sohn von Holzkirchen, sammt dessen Jungfer Tochter, als nächste Blutsbefreundte unsers HH. Prälaten. Nach geendigten Hochamt gienge Reverendissimus Jubilous wiederum zum Faldistorium, und empfienge nach abgezogenen Altars ~~Priester~~ Kleydung, das Pluviale, trate wiederum zum Altar, wo er nach ertheillten heiligen Seegen bey aus gesetzten Hochwürdigen Gut das te Deum anstimmte, welches sodann feyerlichst abgesungen wurde, indem das heutige Jubelfest zugleich das dankfest wegen erhaltenen Frieden ware.

Nach abgesungenen Te Deum Laudamus p: gienge Reverendissimus vor Altar in seinen Rochett, Mucett, und mit einer Stollen angethan auf die Kanzl, Gabe über das anwesende Volk seinen Priesterlichen Seegen, und nach solchen Gienge er wiederum zum Altar auf seinen Bethschämel, wo ihn das lobl: Capitl mit voraustragung des Capitlkreuzes abholte, und durch Die Sacristey zur Porten hinaus bey der Pfisterey vorbeey im Current bis zum Probstey Zimmer in der nämlichen Ordnung, so bey dem Auszug von der Probstey in die Kirchen beobachtet wurde, begleitete.

Die Titl: Herrn Herren Prälaten Tratten in das Probstey Zimmer, nach solchen alle distinguirte Gäste, und endlich unser Titl Herr Decan, und Subdecan, und machten unseren aufrichtigsten Glückeswunsch. Es war ohngefähr ½ Zwölf uhr, da sich alles geendigt hatte, und nun trachte man zum Speisen Neben dem 4 Titl. HHerrren Prälaten und ihren 4 Herren Confratribus. dann 3 Kammerdienern waren noch Geladene Gäste da über den unverhoft angekommenen Titl Herrn Baron von Egker: Titl Herr von Kern mit 2 Herrn Söhnen, und 1 Fräule Tochter, Titl H. Schmid, Landrichter zu Aybling, mit seinen Vöter Herrn Licentiat Lutz, Titl Herr von Rieger Rhatschreiber zu Aybling, dessen Frau, und Herr Sohn.

Titl. Herr von Schlierf, Vogtrichter zu Miesbach, und dessen Fräule Tochter. Der Herr Rendwirth, und dessen Jgfr. Tochter von Holzkirchen, dann eine Frau Floßmeisterin von Tölz, als nächste Blutsbefreundte Reverendissimi nostri.

Titl Herr Pfleger von der Kellery mit Herrn Oberjäger, dann einem Söhnlein des Herrn Pflegers Riederauer. Titl H. Richter, Frau, und H. Michl Titl Herr Dechant von Miesbach H. Xaverius Etmiller, mit Meßner Wachand(?) Titl H. Weinberger, Beneficiat zu Au an gebürg. Titl H. Tölzer Beneficiat zu Niklasreith. Titl. H. P. Guardianus von Tölz. Titl P. Geraldus Mandl, Kapuziner zu Rosenheim. Herr Krös, Procurator in Aybling mit 2 Knaben. Der Ranzenthaller ein Baur aus Neukirchner Pfarr, so Reverendissimi zu seinem Jubelfest ein kleines Ranzl mit 10 Bajerischen Thallern gefühlt verehrte. Decem vel duodecim studiosi adolescentes e Seminario nostro ad hunc diem vocati ad chorum musicum. Die Tafel auf dem Speise Saal war in form eines griechischen II. an der ersten kamen nur 4 bis 5 Herren aus dem unsrigen, so die Speisen vorlegen mußten, zu sitzen. Die übrigen sassen an den nebentafeln.

Unter der Tafel wurde von uns eine auf diese feyerlichkeit passende Cantate abgesungen zum Vergnügen aller Anwesenden. Die Poesi hievon war von unsern Herrn Ruberto, die Musik aber von Herrn Michel.¹⁰

¹⁰ JWM BV:2.

Nach der Cantate wurde vom Titl HH: Prälaten von Benedictbeure, und den übrigen hohen Gästen Reverendissimo nostro Jubiloo die Gesundheit, und unter Trompetten und Pauken Schall, dann dem Donner des Geschützes getrunken. Nachdem das wiederholte abfeuern

zum Ende gekommen, zohen die ~~gekleidet~~ schön in Schäfer Kleidung erschienenen Knaben, und Mägdchen, als der Ausschuß hiesiger Teutschen Schule auf, und 2 kleine Mägdchen hievon sangen ein von ihren Herrn Lehrer auf diesen Jubeltag <...> gemachtes Dank und Wunschlied mit accompagnament <...> eines Violins dann 2 Violen, und Violoncello sehr herzhührend ab.

Reverendissimus beschenkte diese 2 kleine Sängeren mit 36 rund geschlagenen Kreuzern: eine hievon, als Sie nach empfangener Kost und Trunk zur Mutter mit dieser glänzenden Münze nach Hause came, bathe sie ihre Mutter sogleich, sie möchte ihr diese Münz bis zu ihrem Tod aufheben, und wenn sie wird gestorben sein, dieselbe einer von ihr bestimmten Schwester als ein Vermächtnüß ausfolgen lassen. Um 5 Uhr ging ich und noch etwelche Herren in den Chor, wo wir sodann die Vesper, und Complet entrichteten. Nach ½ 7 Uhr giengen wir in convent heim zum Speisen, und nach solchem machten wir wehrend der Tafel auf den Speise Saal eine Tafel Musik, und hiermit endigte sich anheut der Jubel Tag. Von den benachbahrten Titl Gästen sind schon manche heut nach haus gereiset.

Quelle IV: Berichte im Klosterdiarium von Tafelmusiken Michls in Weyarn

*In Gratiam DD: Musicorum mensa lautior fuit parata, ad quam hospites aderant D. judex noster, et electoralis camero musices Compositor D. Michl.*¹¹

Item proter P.RR.DD: Canonicos Beyhartinganos Josephum Neumayr Decanum, et Dionysius Auracher Granariu ibidem hospites habuimus titl Herrn Vogtrichter, und Frau Vogtrichterin von Miesbach= titl Herrn Dechant von Miesbach, titl Herrn Dechant zu st. Joannes in freysing= titl Herrn Haag Hofkaplan von Freysing und endlich Excellenz Herrn Baron von Degen ehmaligen Kanzler in Freysing sammt seiner Frau.

Es waren auch nebst Herrn Richter von hier und dessen Frau, dann Herrn Michl, noch andere 4 oder 5 Gäst bey der Tafel, so in unsern Spais Saal Extra clausura errichtet war, und ein griechisches II formirte:

*Reverendissimus schaffte ohngeachtet der Procession, und andern gehabten starken Verrichtungen eine Tafelmusik an, wobey ein reisender, und eben anheut allhier angekommener Musicus Vinzenz Vötter ein Concert auf dem Fagott trefflich wohl spiehlte. Der Beichtstuhl war sehr stark anheut. Media quarta pomeridiana fuere Vespero figurato quas immediate sequebatur Completorium. Ante coenam omnes hospites, exceptis Beyhartingensis, et fagottista, abierunt.*¹²

*Ad coenam, qua non nihil lautior erat ob festum S. Martini, hospites adfuerunt D. Judex noster Joann. Bapt. Moser, cum eo D. Michl, et D. Caupo [i.e. Wirt] Harmarchio nostro Laurentius Kirchberger. Musica ad coenam fuit subornata.*¹³

*Bey hiesigem Kloster war die 2^{te} Stift=Tag, wobey aber wenig Stiftleuth erschienen seynd. Coena Centior(?) hodie fuit instructa, ob festum S. Martini in hunc diem translatum in foro. Der Hofmarchs: Würth Lorenz Kirchberg sammt Herrn Richter, so am abend von Aibling zurückgekommen nebst Herrn Hofcompositeur Michl, der anheut bey der Stift der Richters Stell vertratte, waren gäst dabey. Durante coena musica fuit adornata a nobis.*¹⁴

*Ad prandium extra clausuram Sumptum musica fiebat completa. bonam vero omnes nos inquilini cum residuis duobus Sacerdotibus hospitibus, et D. Judice, ac D. Michel in refectorio nostro intra clausuram ubique musica sumpsimus.*¹⁵

¹¹ Ebenda, AEM 148/4, pag. 241, Eintrag vom 22. November 1791.

¹² Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/5, pag. 138-139, Eintrag am 29. Juni 1792.

¹³ Ebenda, AEM 148/8, pag. 241, Eintrag vom 11. November 1795.

¹⁴ Ebenda, AEM 148/9, pag. 248., Eintrag vom 13. November 1796.

¹⁵ Ebenda, AEM 148/10, pag. 189f., Eintrag vom 10. September 1797.

Quelle V: Einträge in Otts Klosterdiarium zu Michls Teilnahme als Gast an den Mahlzeiten

[...] *ad prandium convenerunt [...] D. Judex noster sua D. Uxore, D. Michl Componista Electoralis musico [...]*¹⁶

[...] *ad caenam hospites aderunt D. Judex noster, D. Josephus Michl Electoralis Musicus Compositeur et [...]*¹⁷

*Hospites ad coenam habimus strenuum D. Judicem Nostrum Joannem Baptista Moser = D. Josephum Michl. Elector: aulo bavarico musices Compositorem.*¹⁸

*Praeter nominatos hospites invitati quoque sunt D. judex noster cum D. uxore sua, et D. Josephus Michl Componista aulicus.*¹⁹

*Interea advenerunt hospites [...] et D. Michl.*²⁰

[...] *ad coenam, ad quam propter Hospitem peregrinum etiam D. Judex et D. Josephus Michl comparuit [...]*²¹

*Ad prandium praeter D. Judicem et D. Michl adfuit D. Medicus noster [...]*²²

[...] *ad prandium Reverendissimus Invitavit Praenobilem de Mayr Consulem Monacensem, Dominam Viduam Michlin Vice: Meisterin, D. Judicem nostrum cum ipsius uxore, et D. Josepho Michl Compositore aulico.*²³

*Ad prandium praeter recensitos jam hospites alium venerati hac vice non sumus nisi D. Judicem nostrum cum sua D. Conjuge et D. Josepho Michl.*²⁴

*Ob festum Dedicationis Ecclesiae Parochialis in Neukirchen hoc anno tetigit ordo parandii Venerabili Conventui nostro prandium, seu convivium A. R. D. Vicarium Neukirchensem, quos hodie com permissu Reverendissimi in domo Parochiali in[oder per?]stetuit, ubi perlique nostrum Communis recreationis causa comparuerunt. Hospites ibidem ex Miesbach aderant invitati D. Protor, et ipsius D. uxor, ex Weyarn autem D. Judex noster, et ipsius D. Uxor cum D. Josepho Michl, componista aulico.*²⁵

[...] *heut ware der erste Stift= Tag beym Kloster für unsere Grund=Unterthaney, an welchen meistens nur unsere Hofärchler zu erscheinen pflegen. Ad Coenam, ad quam matutino prius anti=cipato accessimus hora vespertina, hospitem habuimus nostrum Cauponem praeter D. Iudicem nostrum, et Ipsius Convictorem Dominum Michl.*²⁶

¹⁶ Archiv des Erzbistums München und Freising: Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott, AEM 148/2, pag. 22, Eintrag vom 27. Juni 1785.

¹⁷ Ebenda, AEM 148/2, ohne pag., Eintrag vom 13. November 1785.

¹⁸ Ebenda, AEM 148/2, pag. 11, Eintrag vom 11. November 1787.

¹⁹ Ebenda, AEM 148/2, pag. 93, Eintrag vom 21. Januar 1788.

²⁰ Ebenda, AEM 148/2, pag. 100, Eintrag vom 27. Januar 1788.

²¹ Ebenda, AEM 148/2, pag. 115, Eintrag vom 5. Februar 1788.

²² Ebenda, AEM 148/2, pag. 234, Eintrag vom 6. Mai 1788.

²³ Ebenda, AEM 148/3, pag. 344-345, Eintrag vom 8. August 1788.

²⁴ Ebenda, AEM 148/3, pag. 382-383, Eintrag vom 14. September 1788.

²⁵ Ebenda, AEM 148/3, pag. 404-405, Eintrag vom 13. Oktober 1788.

²⁶ Ebenda, AEM 148/3, pag. 429-430, Eintrag vom 11. November 1788.

*Ad coenam nostram invitabantur D. Judex noster, et D. Josephus Michl.*²⁷

[...] *qui ad prandium commune praeter D. Judicem nostrum, et D. Michl unicus hospes fuit.*²⁸

[...] *Praeter D. Judicem, ejusque Dominam uxorem, Dominum Michl, et aliquos studiosus adolescentes hospitem non habimus, nisi [...]*²⁹

*Ad prandium praeter D. Judicem, et D: D: Josephum Michl nemo nisi D. Caupo noster hospes adfuit.*³⁰

*Hi omnes praeter Dominum Judicem, Ejusque D. uxore, Dom. Michl, et 8 circiter vel 10 studiosos hesterno Dedicationis festo Mensae accumbabant in coenaculo exteriori.*³¹

*Nebst herrn Richter, und Herrn Michl speisete, wie gewöhnlich, anheut bey uns der Hofmarchs Wirth.*³²

*Mensam, ad quam invitatus est D. Judex noster, et D. Michl Camero aulico Musices Compositor [...]*³³

*In Gratiam DD: Musicorum mensa lautior fuit parata, ad quam hospites aderant D. judex noster, et electoralis camero musices Compositor D. Michl.*³⁴

*Ad dictum convivium vocati sunt etiam Dom: Judex noster cum D. Judicissa, et Domino Michl: Item [...]*³⁵

*A prandio circa horam secundam Monachium reversus est Dominus Doctor Pachauer unicus hoc triduo recreationis nostro hospes extraneus praeter Dominum Judicem nostrum, et Dominum Michl.*³⁶

*Finita comprecatione insperato advenit Diethurtho meus Sororius, qui propter D: Judicem, et D. Michl unicus fuit hospes ad coenam in refectorio non nihil lautius instructam.*³⁷

*Zur heutigen Profess=Tafel seind auch eingeladen worden der titl Herr Richter, und seine Frau, wie auch Herr Michl. Auch ware die alte Frau Mutter der Frau Richterin eingeladen; doch sie erschiene nicht.*³⁸

*Ad prandium Hospitum alius non adfuit, nisi DD. Venator primarius de Valley, D. Josephus Michl, et Caupo [i.e. Wirt] Hofmarchio nostro.*³⁹

Reverendissimus in capella Molendini nostri Missam faciebat, ibique apud R.D. Possidonius prandium sumebat ad quod invitati a Reverendissimo, seu

²⁷ Ebenda, AEM 148/3, pag. 456, Eintrag vom 18. Dezember 1788.

²⁸ Ebenda, AEM 148/3, pag. 38-39, Eintrag vom 22. Februar 1789.

²⁹ Ebenda, AEM 148/3, pag. 205-206, Eintrag vom 13. September 1789

³⁰ Ebenda, AEM 148/3, pag. 77, Eintrag vom 14. April 1790.

³¹ Ebenda, AEM 148/3, pag. 166, Eintrag vom 13. September 1790.

³² Ebenda, AEM 148/4, pag. 96, Eintrag vom 4. Mai 1791.

³³ Ebenda, AEM 148/4, pag. 236, Eintrag vom 19. November 1791.

³⁴ Ebenda, AEM 148/4, pag. 241, Eintrag vom 22. November 1791.

³⁵ Ebenda, AEM 148/5, pag. 29, Eintrag vom 9. Februar 1792.

³⁶ Ebenda, AEM 148/5, pag. 35, Eintrag vom 15. Februar 1792.

³⁷ Ebenda, AEM 148/5, pag. 40, Eintrag vom 21. Februar 1792.

³⁸ Ebenda, AEM 148/6, pag. 2, Eintrag vom 1. Januar 1793.

³⁹ Ebenda, AEM 148/6, pag. 85, Eintrag vom 10. April 1793.

*convocati convenerunt RR: DD: Rupertus, et Gaudentius: Item Herr Richter und Herr Michl.*⁴⁰

[...] *Praeter P. RR: DD: Allianzios D: Judicem, et D. Michl hospitem peregrinum ad prandium non habuimus. Durante prandio a nobis Musica completa fuit producta.*⁴¹

*Reverendissimus hodie Missam celebravit in Thallheim, ubi etiam apud R.D. Possidonium pransus est Cum RR: DD: Theotonio, Mansueto, Gaudentio, D: Judice, D. Judicissa et D. Josepho Michl.*⁴²

*Ego cum R.D. Gerhocho ad prandium sumendum invitatus sum extra clausuram ad coenaeculum majorem, quo finito Hospites Monacenses una cum D. Judice, D. Judicissa, D. Matre ipsius, et D. Michl curru transportati sunt Neukirchium pro captanda aliquali recreatione, quorsum Reverendissimus eosdem comitatus est.*⁴³

*Hospites ad coenam habimus Praeter Dominum judicem, et D. Josephum Michl, Praenobilem D. Franciscum Antonium Pachauer Medicinae Doctorem [...]*⁴⁴

*Praeter hospites Tegernseenses, Dominem Judicem nostrum, et D. Michl, alium habimus neminem.*⁴⁵

*Ad coenam, qua non nihil lautior erat ob festum S. Martini, hospites adfuerunt D. Judex noster Joann. Bapt. Moser, cum eo D. Michl, et D. Caupo [i.e. Wirt] Harmarchio nostro Laurentius Kirchberger. Musica ad coenam fuit subornata.*⁴⁶

*Hodie ad prandium et coenam Musica completa fuit producta. Praeter D. Judicem nostrum, et D. Josephum Michl ejusdem affinem hospes non adfuit nisi [...]*⁴⁷

[...] *Jusu P.R.D. Decani lautiozem mensam debuit instruere R.D. Cellarius, ad quam invitati sunt D. Judex noster, et D. Michl.*⁴⁸

*fuit Phlebotomia [i.e. Aderlass] communis, ubi praeter D. Ordinarium nostrum hospitem nemo adfuit, excepto D. Judice nostro, et D. Michl.*⁴⁹

*Prandium parari fecit P.R.D. Decanus, uti in festis Reverendissimi fieri solet, ad quod invitavit D. Judicem nostrum, et D. Michl.*⁵⁰

Hospites non aderant nisi A.R.D. benno Canonicus Beharting, A.R.D. Fink Beneficiatus Rosenheimensis, olim Seminarista Weyarensis, D. Judex, D. Judicisa, D. Michel, et Virgo filia cauponis Kirchensis [...] Ad prandium extra clausuram Sumptum musica fiebat completa. bonam vero omnes nos

⁴⁰ Ebenda, AEM 148/6, pag. 105, Eintrag vom 15. Mai 1793.

⁴¹ Ebenda, AEM 148/6, pag. 153, Eintrag vom 28. Juli 1793.

⁴² Ebenda, AEM 148/7 pag. 95-96, Eintrag vom 15. Mai 1794.

⁴³ Ebenda, AEM 148/6, pag. 126, Eintrag vom 30. Juni 1794.

⁴⁴ Ebenda, AEM 148/8, pag. 43, Eintrag vom 8. Februar 1795.

⁴⁵ Ebenda, AEM 148/8, pag. 159, Eintrag vom 26. Juli 1795.

⁴⁶ Ebenda, AEM 148/8, pag. 241, Eintrag vom 11. November 1795.

⁴⁷ Ebenda, AEM 148/9, pag. 19, Eintrag vom 26. Januar 1796.

⁴⁸ Ebenda, AEM 148/9, pag. 157, Eintrag vom 4. Juli 1796.

⁴⁹ Ebenda, AEM 148/9, pag. 224, Eintrag vom 3. Oktober 1796.

⁵⁰ Ebenda, AEM 148/10, pag. 60, Eintrag vom 27. März 1797.

*inquilimi cum residuis duobus Sacerdotibus hospitibus, et D. Judice, ac D. Michel in refectorio nostro intra clausuram ubique musica sumpsimus.*⁵¹

*Praeter DD. Medicum, Hoffmannum musicum aulicum, D. Judicem et Josephum Michl Componista aulicum et Barbitonsorem Oberwarngaviensem hospites non adfuerunt.*⁵²

*Ad conam hospes invitatus fuit D. Josephus Michl S.E.P.B. Camero Compositor.*⁵³

*Nullum habimus hospitem propter Dominum Docotrem Pachauer, Dominum Judicem et D. Michl.*⁵⁴

*P.R.D. Decanus ad prandium invitavit cum praescitu Reverendissimi D. Judicem nostrum, et D. Michl.*⁵⁵

*P.R.D. Decanus Dominum Judicem et D. Michl invitavit ad prandium.*⁵⁶

*Praeter DD. Medicum, chirurgum, Michl, et R.D. Herculan~~us~~^{um} hospes alius non adfuit.*⁵⁷

*[...] in refectorio, ubi propter D. Judicem nostrum, et D. Michl nemo extraneus apud nos fuit.*⁵⁸

*[...] ac deinde ad prandium comparati sumus in Refectorio sumendum, ubi praeter hospites Tegernseenses, et D. Judicem nostrum ac D. Michl compositorem musicam nemo peregrinus adfuit.*⁵⁹

*Ad coenam non nihil lautiores hospites in refectorio nostro fuerunt S. Commisarius electoralis, D. Judex noster, D. Michel, et Caupo Hofmarchio nostro [...]*⁶⁰

⁵¹ Ebenda, AEM 148/10, pag. 189f., Eintrag vom 10. September 1797.

⁵² Ebenda, AEM 148/10, pag. 213, Eintrag vom 2. Oktober 1797.

⁵³ Ebenda, AEM 148/11, pag. 45, Eintrag vom 19. März 1798.

⁵⁴ Ebenda, AEM 148/11, pag. 73, Eintrag vom 8. Mai 1798.

⁵⁵ Ebenda, AEM 148/12, pag. 33, Eintrag vom 13. Februar 1799.

⁵⁶ Ebenda, AEM 148/12, pag. 85, Eintrag vom 3. Juni 1799.

⁵⁷ Ebenda, AEM 148/12, pag. 91, Eintrag vom 18. Juni 1799.

⁵⁸ Ebenda, AEM 148/13, pag. 57f., Eintrag vom 27. März 1800.

⁵⁹ Ebenda, AEM 148/14, pag. 129, Eintrag vom 26. Juli 1801.

⁶⁰ Ebenda, AEM 148/15, pag. 142, Eintrag vom 11. November 1802.

Quelle VI: Einträge in das Klosterdiarium, die Michls Teilnahme an Auflügen und Reisen der Klostergemeinschaft oder von einzelnen Chorherren belegen.

*Cum Reverendissimo, D. Judice, et D. Uxore ipsius, cum D. Michl, et D. Raymundo nostro Mierbachinum ad D. Praefectum ibidem profectus sum, Spectatorem, seu auditorem exhibendi Dramatis Musici acturus. Ad coenam redivimus Weyaram, [...]*⁶¹

*Ad Anniversaum vero hodiernum ex nostris RR: DD: Expositis hodiedum adhuc comparuerunt [...] qui omnes una cum D. Judex nostro, D. Josepho Michl et Laurentius Kirchberger Caupone Hofmarchio nostro nobiscum pransi vias suas iterum abierunt.*⁶²

*Huius in collegiate nostra officium anniversarium cum cantu choralis, et Vesperis ex officio defunctorum celebravimus. Obtentia Licentia a prandio cum Domino Michl Weißenlindium profectus sum, tempestate, caeloque parum favente.*⁶³

*Comitantibus D. Judice, Ejusdemque D. uxore ac D. Michl profectus est Reverendissimus Sub vesperum iterum domum reversus.*⁶⁴

*Horâ 4^{ta} verspertina Reverendissimus me, et RR: DD: Gregorius ac Ollegarius una cum D. Josepho Michl Tegurium ad allianziam cursu transvehi iussit [...], ubi horam 7^{ma}: comparuimus.*⁶⁵

*Tegurii Totus Venerabilis Conventus, et nos cum illo ~~montem~~ in montem ascendimus, liberiozem ibidem per hunc diem /: qui dies recreationis erat /: auram captaturi. Finita coena descendimus iterum ad monasterium Paulo post quieti nos daturi.*⁶⁶

⁶¹ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/2, ohne pag., Eintrag vom 4. Oktober 1785. I.e.: Mit dem Propst, dem Herrn Richter und der Gattin desselben, mit Herrn Michl, und unserem D. Raymundus bin ich nach Miesbach zu Herrn (?) ebendort aufgebrochen, um den Zuschauer oder Zuhörer des dort gespielten musikalischen Dramas zu geben. Zum Essen sind wir nach Weyarn zurückgekehrt.

⁶² Ebenda, AEM 148/ 2, pag. 13. Eintrag vom 2. April 1788.

⁶³ Ebenda, AEM 148/ 3, pag. 214-215, Eintrag vom 23. September 1789. I.e.: Heute haben wir in unserem Kolleg das Jahresofficium mit Choralgesang und die Vesper aus dem Totenoffizium gefeiert. Mit erhaltener Erlaubnis bin ich mit Herrn Michl nach der Mahlzeit nach Weißenlinden aufgebrochen, wobei das Wetter und der Himmel zu wenig gewogen waren

⁶⁴ Ebenda, AEM 148/ 3, pag. 110-111, Eintrag vom 13. Juni 1790.

⁶⁵ Ebenda, AEM 148/ 3, pag. 148, Eintrag vom 15. August 1790. I.e.: Nachmittags zur vierten Stunde hat der Propst mich, und die Chorherren Gregorius und Ollegarius zusammen mit Herrn Joseph Michl nach Tegernsee zu unseren Verbündeten mit dem Wagen fahren lassen, wo wir zur siebten Stunde erschienen sind.

⁶⁶ Ebenda, AEM 148/3, pag. 149: 16. August 1790. I.e.: Der ganze ehrwürdige Tegernseer Konvent und wir mit jenem sind auf einen Berg gestiegen, um ebendort an diesem freieren Tag / der der Tag der Recreation war / die frischere Luft zu schnappen. Nachdem das Essen beendet war sind wir wiederum zum Kloster hinabgestiegen um uns wenig später der Ruhe hinzugeben.

*Tegurio reduces Weyari iterum feliciter advenimus horâ 6^{ta}: vespertina. [...]*⁶⁷

*Hodie P. R. D. Decanus comitante D. Josephus Michl Monachium, et inde ad P. R.D. Parochum in Herbertshausen prope Dachau pro capienda refocillatione [i.e. Erquickung] profectus est.*⁶⁸

*P. R. D. Decanus cum D: Josepho Michl itineris sui socio circa horam quintam Vespertinam In Canonia feliciter iterum advenit.*⁶⁹

*In Capella Mollendini nostri Thallheimensis celebravit Reverendissimus. Ad eundem locum iverunt vocati RR: DD: Theotonius, et Mansuetus: Item D: Judex, D: Judicissa, et D. Michl.*⁷⁰

*Zum Herrn Pfleger in der Valley, welcher seinen Nahmenstag hielte, seynd Nebst unsern Herrn Richter, Frau Richterin, und Herrn Joseph Michl aus unserer Canonie eingeladen worden, und [...] Bey der Tafel all dort erschienen Titl: Herr Decanus, Herr [...]rinus, der all dort celebrirte, Herr Conradus als Pfarrer, und Fr: Wilhelmus als Leib=Chirurgus. Erst Bemelte Herrn sind Gemäß Specialer a Reverendissimo gegebener Erlaubnüß um 7 Uhr abends nach Haus gekommen.*⁷¹

*Bey hiesigem Kloster war die 2^{te} Stift=Tag, wobey aber wenig Stiftleuth erschienen seynd. Coena Centior hodie fuit instructa, ob festum S. Martini in hunc diem translatum in foro. Der Hofmarchs: Würth Lorenz Kirchberg sammt Herrn Richter, so am abend von Aibling zurückgekommen nebst Herrn Hofcompositeur Michl, der anheut bey der Stift der Richters Stell vertratte, waren gäst dabey. Durante coena musica fuit adornata a nobis.*⁷²

*Reverendissimus abiit Thallheimium ad R. D. Possidonium, ibique in capella domestica S. Floriano dicata missam habuit. Comittes sibi voluit RR: DD: Gaudentius et Theotonium propter D. Judicem, D. Judicissam et D. Michl.*⁷³

*[...] seu parvo convivio ad R.D. Possidonium in Thallham, ubi etiam R.D. Theotonius et D. Michl invitati sese sistebant(?).*⁷⁴

⁶⁷ Ebenda, AEM 148/3, pag. 149, Eintrag vom 17. August 1790. I.e: Aus Tegernsee zurückgekehrt sind wir in Weyarn wieder glücklich zur sechsten Stunde am Abend angekommen.

⁶⁸ Ebenda, AEM 148/3, pag. 187, Eintrag vom 24. Oktober 1790.

⁶⁹ Ebenda, AEM 148/3, pag. 192f., Eintrag vom 28. Oktober 1790.

⁷⁰ Ebenda, AEM 148/4, pag. 168, Eintrag vom 9. August 1791.

⁷¹ Ebenda, AEM 148/9, pag. 248, Eintrag vom 13. November 1796.

⁷² Ebenda AEM 148/6, pag. 73, Eintrag vom 19. März 1793.

⁷³ Ebenda, AEM 148/11, pag. 78, Eintrag vom 15. Mai 1798.

⁷⁴ Ebenda, AEM 148/11, pag. 183, Eintrag vom 18. September 1798.

*Hora 10 sumpto jentaculo Reverendissimus Cum P.R.D. Decanu, D. Michel vice D. Judicis infirmitate seu malo corporali impediti, et famcubiculari profectus in villam nostram Oberndorf [...].*⁷⁵

*P.R.D. Decanus noster et R.D. Theotonius, ac cum eis D. Judicissa et D. Michl profecti sunt hodie Schlehdorfium, ad primitias R.D. Herculani Eller, Filii hujatis Mercatoris volgo der Herr Phillip Eller*⁷⁶ [...].⁷⁷

*Reverendiss^{imus} : noster ad Molendinum nostrum invitatus, at profectus est, comitantibus eundem D. Judice, D. Judicissa, et D. Michel, atque RR. DD. Petro Granario et Ruperto.*⁷⁸

⁷⁵ Ebenda, AEM 148/112, pag. 177, Eintrag vom 23. November 1799. I.e.: Zur zehnten Stunde nach dem ersten Frühstück ist der Propst mit dem Dekan, Herrn Michl als Vertretung für den wegen Schwäche oder einem körperlichen Übel verhinderten Herrn Richter und dem Kammerdiener in unsere Schwaige Oberndorf. NB: Schwaige meint eine spezielle Siedlungs- und vor allem Wirtschaftsform meist im alpinen Raum. Als Dauersiedlungsform (Schwaighöfe) wurden Schwaigen vielfach eigens gegründet und dienten als Viehhöfe vor allem der Milchwirtschaft (besonders für die Käseerzeugung). Zur Schwaige Oberndorf cf. Sepp, Florian: *Weyarn. Ein Augustiner-Chorherrenstift zwischen Katholischer Reformation und Säkularisation*, Band 11 der Studien zur altbayerischen Kirchengeschichte, hg. vom Verein für Diözesangeschichte von München und Freising e.V., Verlag des Vereins, München 2003), S. 125ff.

⁷⁶ Cf. zum Kramer Eller: Sepp: *Weyarn* (wie Anm.75), S. 142f.

⁷⁷ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/12, pag. 75, Eintrag vom 26. April 1800.

⁷⁸ Ebenda, AEM 148/15, pag. 64, Eintrag vom 18. Mai 1802.

Quelle VII: Beschreibungen im Klosterdiarium von Musikaufführungen u.a. Michlscher Werke

*Hora 5^{ta} fuerunt Lytaniae, quas composuit D. Josephus Michl. Reliqua ut heri.*⁷⁹

*Opera musica quae hodierno die in choro ea, qua fieri potuit, solemnitate produxi sunt [...] 3: Offertorium ex C Auth. D. Jos. Michl. [...] 5. Cantilena Gelobt sei Jesus Christus Auth. D. Jos. Michl [...].*⁸⁰

*Musicalia producta fuerunt Imo: Missa D. Michl, sinfonia D. Mozart, Offertorium ex C D: Michl: Lytaniae D. Michl, Cantilena Kommt her ihr Kreaturen all, Tantum ergo R: D: Bernhardt.*⁸¹

*Sequentia Musicalia hodierna die produxi, imo nempe Missam Auth. D. Michl. 2. Sinfonia Auth. D. Hoffmaister. 3. Offertorium Auth. D. Michl. 4. Lytanas Auth. D: Michl: 5. Kommt her ihr Kreaturen all. 6. Tantum Ergo Auth. R. D. Herculano nostro.*⁸²

*Musicalia producta sunt Sequentia et Missa D. Bauschii⁸³ Ex C. Synfonia D. Hofmaister Ex C. Offertorium D. Michl ex C. Lytanio D. Sacchini ex D Majores. Cantilena Gelobt D. Michl. Tantum ergo ex C.D. Herculanus.*⁸⁴

*Musicalia producebantur hodie 1. Missa Bauschiana ex B: Sinfonia Auth. Haydn ex B: Offertorium duplicis chori Auth. Baschmid Ex B: Lytaniae Auth. D. Michl ex D. Cantilena Kommt her ihr Kreaturen all, et denique Tantum ergo Auth. Herculani nostri ex D. Barometrum perquam descendit [...].*⁸⁵

*Musicalia hodie producta sunt : 1. Missa Toni C Auth: Laur. Ott Sinfonia ejusdem Toni Auth: Haydn: Offertorium ex C Auth. D. Michl. Lytaniae longiores ex D Auth. Sacchini: Cantilena longa Auth: R.D. Hartmanno, et Tantum ergo Auth. D. Gleissner ex D.*⁸⁶

*Musicalia producta sunt hodie 1. Missa ex B ex modulis Bauschianis a me confecta: 2. Sinfonia Ex: Auth: Haydn. 3. Offertorium ex B a duplici choro Auth: Bachschmid: 4. Lytaniae ex B Auth. D. Kürtziner. Cantilena ex G. Auth. D. Michl, et Tantum ergo ex D. Auth. D. Gleissner.*⁸⁷

⁷⁹ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/2, pag. 113, Eintrag vom 4. Februar 1788.

⁸⁰ Ebenda, AEM 148/3, pag. 38f., Eintrag vom 22. Februar 1789.

⁸¹ Ebenda, AEM 148/3, pag. 37-39, Eintrag vom 15. Februar 1790.

⁸² Ebenda, AEM 148/4, pag. 61-62, Eintrag vom 7. März 1791.

⁸³ Zu Pater Eugen Pausch Ocist cf. infra et Schwemmer, Marius: Artikel *Pausch, Eugen*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Auflage, Kassel u.a. 2005, Bd. 13, Sp. 209-210.

⁸⁴ Archiv des Erzbistums München und Freising: *Diarium des Chorherren Lorenz Justinian Ott*, AEM 148/5, pag. 37-38, Eintrag datiert auf den 21. Februar 1792. Da aber dieser Tag zugleich als Sonntag ausgewiesen ist, als nächster Montag, der 20. Februar folgt (cf. infra) und darauf Dienstag, der 21. Februar, ist davon auszugehen, dass hier Sonntag, der 19. Februar 1792 gemeint ist.

⁸⁵ Ebenda, AEM 148/5, pag. 39, Eintrag vom 20. Februar 1792.

⁸⁶ Ebenda, AEM 148/6, pag. 44, Eintrag vom 10. Februar 1793.

⁸⁷ Ebenda, AEM 148/6, pag. 45, Eintrag vom 11. Februar 1793.

*Musicalia hodie sequentia sunt producta 1. Missa brevior ex C D. Michl. Sinfonia ex C. D. Hoffmaister. Offertorium ex C. R.D. Herculani nostri. Lytaniae Ex. D. D. Sacchini. Tantum ergo R.D.P. Grueberi ex C.*⁸⁸

*Musicalia sequentia producta sunt. Missa ex D brevis et Solen: Auth. D. Michl, Sinfonia Ex D. Auth. D. Aichner. Offertorium ex B: cum choro duplici Auth: D. Bachschmid. Lytanio ex D. Auth: D. Kürzinger, Cantilna Ex A: Auth: R. D. Hartmansus.*⁸⁹

*Finita concione plantus Marianus decantatus est, compositus a D. Josepho Michl.*⁹⁰

*Musicalia sunt producta: Missa ex C Auth. Laur: Ott. Synfonia ex C Eichner. Offertorium Deus, cujus nomen et. Lytanio D. Hartmanni ec C. Pange lingua D. Michl.*⁹¹

*Musicalia ad officium producta fuere: Missa D. Josephi Michl, Sinfonia D. Haydn Josephi ex C. offertorium D. Josephi Michl ex Eb. Veni creator.*⁹²

*Missa producta in choro fuit authore D. Michl [...].*⁹³

*Musicalia producta fuere: Missa . Michl, Sinfonia D. Stammez, offertorium D. Michl.*⁹⁴

*Musicalia produxi Missam ex C et Synfomiam auth. Ott. Offertorium et Cantilena post Lytanas auth. Michl gelobt usw. Lytanas auth. Hartmanno. Et Pange lingua auth: Gleissner.*⁹⁵

*Musicalia producta sunt sequential: Missa solennis auth. D. Michl. Offertorium o colica eum auth. R.D. Bernardo Haltenberger, Sinfonia ex D auth. D. Haydn. Lytanio auth. D. Michl. Cantilena Kommt her ihr Kreaturen usw. Tantum ergo auth. D. Gleissner.*⁹⁶

*Musicalia sequentia produxi: Missam nempe ex C auth. D. Michl. Sinfoniam ex C auth. D. Haydn. Offertorium duplicis chori auth. D. Bachschmid: Lytanas ex C auth. R.D. Bennone Grueber, et [...] Tantum ergo eodem authore.*⁹⁷

*Musicalia fuerunt producta sequentia, nempe Missa D. Mozart, Sinfonia D. Wisliwezeck(?), offertorium O Sapientia D. Michl, Lytanio R. D. Hartmanni, Cantilena Gelobt sei Jesus Christus D. Michl, et ejusdem tantum ergo. Concursus populi erat ingens.*⁹⁸

⁸⁸ Ebenda, AEM 148/6, pag. 48, Eintrag vom 12. Februar 1793.

⁸⁹ Ebenda, AEM 148/7, pag. 43, Eintrag vom 3. März 1794.

⁹⁰ Ebenda, AEM 148/7, pag. 78, Eintrag vom 18. April 1794.

⁹¹ Ebenda, AEM 148/8, pag. 49, Eintrag vom 15. Februar 1795.

⁹² Ebenda, AEM 148/9, pag. 28, Eintrag vom 7. Februar 1796.

⁹³ Ebenda, AEM 148/9, pag. 29, 8. Februar 1796.

⁹⁴ Ebenda, AEM 148/9, pag. 29, 9. Februar 1796.

⁹⁵ Ebenda, AEM 148/10, pag. 41, 26. Februar 1797.

⁹⁶ Ebenda, AEM 148/10, pag. 42, 27. Februar 1797.

⁹⁷ Ebenda, AEM 148/10, pag. 42f., 28. Februar 1797.

⁹⁸ Ebenda, AEM 148/11, pag. 35, 18. Februar 1798.

*Musicalia producta sunt sequentia, nempe Missa D. Michl, Sinfonia D. Stammez, offertorium o clavis D. Michl, Item ejusdem Lytanio cantilena Laurentii Just. Concursus iterum maximus fuit. [...].*⁹⁹

*Musicalia producebantur Mussa R.D. Herculani nostri recens composita, Sinfonia D. Haydn, offertorium D. Michl o radix, Lytanio D. Bennonis Grueber cum tantum ergo D. Michl.*¹⁰⁰

*Musicalia heri, et hodie producta sunt sequentia. Dominica scilicet Missa D. Henrich, Sonf. D. Cosseix(?) ex D. Offertorium D. Bernardi quod pro planctu marino scripsit ex B. Lytaniae D. ~~Hart~~ Michl ex D. Cum ejusdem Cantilena Gelobt et Tantum ergo. Vespero erant D. Dreyeri feria 2da vero Miss. D. Michl, quo in B incipit, Sonfon. Haydn ex B. Offert. D. Michl ex A. chorus Lytan. D. Hartmanni cum Cantilena D. Michl et ejusdem Tantum ergo.*¹⁰¹

*Musicalia produxi in Templo Sequentia: nempe Missa ex C. Laur. Ott, Sinfon. ex C. Hofmaisterii, Offertorii Ariam a 2 Sopran D. Sacchini, Lytan. D. Michl ex D Cantil. Gelobt sey Jesus Christus.*¹⁰²

*Musicalia producta fuerant Missa D. Michl ex b et D, Sinfonia D. D. Cosseix(?) ex D., Offertorium D. Nicolini, Lytanio D. Brixi et Cantilena D. Michl.*¹⁰³

Musicalia quo produxi per hoc triduum, sunt sequentia:

1. *Missa D. Heimrich, Offert. D. Fischer de optima nota, Sinf. Hofmeister, Lytan. D. Michl, Cant. Kommt her ihr Kreaturen*

2. *Missa D. Haydn Salisburg., Sinf. D. Haydn Vienn., Offert. Jesu Dulcissime, Lytanio Gleissneri, Cantil. D. Michl*

3. *Missa D. Michl, Offert. D. Stöckl, Lyt. D. Sachini brevis.*¹⁰⁴

Musicalia produxi primo die Missam a me compositam, Sinfoniam D. Malzart, Offertorium Suscipe D. Michl: Lytanas D. Gleissner, Cantilenam „Gelobt sei Jesus“ et Tantum ergo D. Gleissner.

2do Die Missam D. Pittrich (?), Sinfoniam D. Misliwezeck: Offertorium D. Herculani Jesu dulcissime: lytanas D. P. Bennonis Gruber, Cantilena Kommt her ihr Kreaturen: Tantum ergo D. Michel.

*3tio die Missam a me compositam Sinfoniam D. Mislewezeck, Offertorium D. P. Stoeckl Sis Jesu nostrum gaudium: Lytaniae D. Ullinger ex C. Tantum ergo D. Michl.*¹⁰⁵

⁹⁹ Ebenda, AEM 148/11, pag. 36, 19. Februar 1798.

¹⁰⁰ Ebenda, AEM 148/11, pag. 36, 20. Februar 1798.

¹⁰¹ Ebenda, AEM 148/12, pag. 28, 4. Februar 1799.

¹⁰² Ebenda, AEM 148/12, pag. 41, 23. Februar 1799.

¹⁰³ Ebenda, AEM 148/13, pag. 42, 24. Februar 1800.

¹⁰⁴ Ebenda, AEM 148/15, pag. 32, 2. Februar 1802.

¹⁰⁵ Ebenda, AEM 148/15, pag. 19, 20. bis 22. Februar 1803.

III. KAPITEL: QUELLEN-, LITERATUR-, SIGLEN- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

1. Zum I. Teil: Textteil

1.1. Zum I. und II. Kapitel: Genealogie und Biographie

1.1.1. Archivalien

ARCHIV DES ERZBISTUMS MÜNCHEN UND FREISING (AEM)

Klosterbände

- 135: Nekrolog des Klosters Weyarn (18. Jahrhundert)
148/1: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1776-18.8.1777.
148/2: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.5.1785-27.11.1785, 7.11.1787-25.6.1788.
148/3: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 26.6.1788-31.12.1790.
148/4: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1791-31.12.1791.
148/5: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1792-31.12.1792.
148/6: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1793-31.12.1793.
148/7: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1794-31.12.1794.
148/8: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1795-31.12.1795.
148/9: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1796-31.12.1796.
148/10: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1797-31.12.1797.
148/11: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1798-31.12.1798.
148/12: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1799-31.12.1799.
148/13: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1800-3.1.1801.
148/14: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1801-31.12.1801.
148/15: Lorenz Justinian Ott, *Diarium* 1.1.1802-14.1.1805.

Pfarrmatrikeln

- Sterbematrikeln „Unsere Liebe Frau“, München, Band 59, Jahrgang 1814
Sterbematrikeln „St. Peter“ München, Band 163, Jahrgang 1816

Personalakten

- Personalakten Priester I PA – P I : *Hauer, Norbert*

BAYERISCHES HAUPTSTAATSARCHIV, MÜNCHEN

Geheimes Hausarchiv

- Handschriften 194: *Denkwürdigkeiten der Prinzessin Anna Josepha* (1740-1776)
Korrespondenzakten 825: Briefe der Prinzessin Josepha Maria (1755-1765)

Hofamtsregistratur (HR)

- I Fasz. 470 Nr. 696: *Michl, Ferdinand - Hoforganist* (Laufzeit 1748 – 1754)
I Fasz. 470 Nr. 697: *Michl, Joseph – Komponist* (Laufzeit 1770 – 1790)
I Fasz. 470 Nr. 698: *Michl, Virgilius – Hofmusik=Secrtaire [...]* (Laufzeit 1764 – 1795)

Fürstensachen

772e: *Hofmusik unter Max III. Joseph*

Klosterliteralien (KL) Faszikel

765 Nr. 97: *Abtey – Abrechnung für 1802* [Tegernsee]

812 Nr. 5: *Pröpste, Todesfälle und Nachfolge* [Weyarn]

812 Nr. 6: *Geistliches Personal* [Weyarn]

Gars Nr. 20 I: *Rechnungsbuch Kloster Gars 1781 – 1785*

Kurbayern Hofzahlamt

Kurbayern Hofzahlamt 339: *Einnahm- und Ausgabebuch des churfürstlich kretzischen Hofzahlamtes München de anno 1763*

Kurbayern Hofzahlamt 340: *Einnahm- und Ausgabebuch des churfürstlich kretzischen Hofzahlamtes München de anno 1770*

Kurbayern Hofzahlamt 341: *Einnahm- und Ausgabebuch des churfürstlich kretzischen Hofzahlamtes München de anno 1780*

Kurbayern Hofzahlamt 770: *Besoldungsbuch* 1730

Kurbayern Hofzahlamt 771: *Besoldungsbuch* 1731

Kurbayern Hofzahlamt 772: *Besoldungsbuch* 1732

Kurbayern Hofzahlamt 773: *Besoldungsbuch* 1733

Kurbayern Hofzahlamt 774: *Besoldungsbuch* 1734

Kurbayern Hofzahlamt 775: *Besoldungsbuch* 1735

Kurbayern Hofzahlamt 776: *Besoldungsbuch* 1736

Kurbayern Hofzahlamt 777: *Besoldungsbuch* 1737

Kurbayern Hofzahlamt 778: *Besoldungsbuch* 1738

Kurbayern Hofzahlamt 779: *Besoldungsbuch* 1739

Kurbayern Hofzahlamt 780: *Besoldungsbuch* 1740

Kurbayern Hofzahlamt 781: *Besoldungsbuch* 1741

Kurbayern Hofzahlamt 782: *Besoldungsbuch* 1742

Kurbayern Hofzahlamt 783: *Besoldungsbuch* 1743

Kurbayern Hofzahlamt 784: *Besoldungsbuch* 1744

Kurbayern Hofzahlamt 785: *Besoldungsbuch* 1745

Kurbayern Hofzahlamt 786: *Besoldungsbuch* 1746

Kurbayern Hofzahlamt 787: *Besoldungsbuch* 1747

Kurbayern Hofzahlamt 788: *Besoldungsbuch* 1748

Kurbayern Hofzahlamt 789: *Besoldungsbuch* 1749

Kurbayern Hofzahlamt 790: *Besoldungsbuch* 1750

Kurbayern Hofzahlamt 791: *Besoldungsbuch* 1750

Kurbayern Hofzahlamt 792: *Besoldungsbuch* 1751

Kurbayern Hofzahlamt 793: *Besoldungsbuch* 1752

Kurbayern Hofzahlamt 794: *Besoldungsbuch* 1753

Kurbayern Hofzahlamt 795: *Besoldungsbuch* 1754

Kurbayern Hofzahlamt 796: *Besoldungsbuch* 1755

Kurbayern Hofzahlamt 797: *Besoldungsbuch* 1756

Kurbayern Hofzahlamt 798: *Besoldungsbuch* 1757

Kurbayern Hofzahlamt 799: *Besoldungsbuch* 1758

Kurbayern Hofzahlamt 800: *Besoldungsbuch* 1759

Kurbayern Hofzahlamt 801: *Besoldungsbuch* 1760

Kurbayern Hofzahlamt 802: *Besoldungsbuch* 1761
Kurbayern Hofzahlamt 803: *Besoldungsbuch* 1762
Kurbayern Hofzahlamt 804: *Besoldungsbuch* 1763
Kurbayern Hofzahlamt 805: *Besoldungsbuch* 1764
Kurbayern Hofzahlamt 806: *Besoldungsbuch* 1765
Kurbayern Hofzahlamt 807: *Besoldungsbuch* 1766
Kurbayern Hofzahlamt 808: *Besoldungsbuch* 1767
Kurbayern Hofzahlamt 809: *Besoldungsbuch* 1768
Kurbayern Hofzahlamt 810: *Besoldungsbuch* 1769
Kurbayern Hofzahlamt 811: *Besoldungsbuch* 1770
Kurbayern Hofzahlamt 812: *Besoldungsbuch* 1771
Kurbayern Hofzahlamt 813: *Besoldungsbuch* 1772
Kurbayern Hofzahlamt 814: *Besoldungsbuch* 1773
Kurbayern Hofzahlamt 815: *Besoldungsbuch* 1774
Kurbayern Hofzahlamt 816: *Besoldungsbuch* 1775
Kurbayern Hofzahlamt 817: *Besoldungsbuch* 1776
Kurbayern Hofzahlamt 818: *Besoldungsbuch* 1777
Kurbayern Hofzahlamt 819: *Besoldungsbuch* 1778
Kurbayern Hofzahlamt 820: *Besoldungsbuch* 1779
Kurbayern Hofzahlamt 821: *Besoldungsbuch* 1780
Kurbayern Hofzahlamt 822: *Besoldungsbuch* 1781
Kurbayern Hofzahlamt 823: *Besoldungsbuch* 1782
Kurbayern Hofzahlamt 824: *Besoldungsbuch* 1783
Kurbayern Hofzahlamt 825: *Besoldungsbuch* 1784
Kurbayern Hofzahlamt 826: *Besoldungsbuch* 1785
Kurbayern Hofzahlamt 827: *Besoldungsbuch* 1786
Kurbayern Hofzahlamt 828: *Besoldungsbuch* 1787
Kurbayern Hofzahlamt 829: *Besoldungsbuch* 1788
Kurbayern Hofzahlamt 830: *Besoldungsbuch* 1789
Kurbayern Hofzahlamt 831: *Besoldungsbuch* 1790

Kurbayern Hofzahlamt 871: *Pensionsbuch* 1775
Kurbayern Hofzahlamt 872: *Pensionsbuch* 1776
Kurbayern Hofzahlamt 873: *Pensionsbuch* 1777
Kurbayern Hofzahlamt 874: *Pensionsbuch* 1778
Kurbayern Hofzahlamt 875: *Pensionsbuch* 1778
Kurbayern Hofzahlamt 876: *Pensionsbuch* 1779
Kurbayern Hofzahlamt 877: *Pensionsbuch* 1780
Kurbayern Hofzahlamt 878: *Pensionsbuch* 1781
Kurbayern Hofzahlamt 879: *Pensionsbuch* 1782

Hochstiftsliteralien 3

38/2: *Kapellmeister (1706-1793)*

38/3: *Vicekapellmeister (1740-65)*

38/4: *Organisten (1710-1761)*

39/76: *Musikwesen Freising: Placidus von Kammerloher, Kapellmeister und Hofkaplan (1752)*

39/78: *Musikwesen Freising: Josef Michl, Kapellmeister in Regensburg*

Jesuitica

Litterae Annuae Provinciae Germaniae Superioris Societatis Jesu:

Jesuiten 126: Jahresberichte 1735-1739

Jesuiten 127: Jahresberichte 1740-1744

Jesuiten 128: Jahresberichte 1745-1750

Jesuiten 129: Jahresberichte 1751-1755

Jesuiten 130: Jahresberichte 1761-1765

Jesuiten 131: Jahresberichte 1766-1770

***Churbaierischer Hof und Staatskalender* (Z 86)**

für die Jahre 1745 bis 1762 (1763 fehlt), 1764 bis 1771 bis 1777 und 1781 bis 1800 und 1802 (dann Lücke bis 1819)

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, MÜNCHEN

Cod. Lat. (Clm) 1553: *Diarium Gymnasii et Lycei S. J. Monachii* (Band IV von Oktober 1724 bis 6. September 1772)

BISCHÖFLICHES ZENTRALARCHIV, REGENSBURG

(ohne Signatur): *Kirchenbücher der Dompfarrei Regensburg*, Band 7 und 9

(ohne Signatur): *Matrikelbuch Hirschau*, Band 2

DIÖZESANARCHIV EICHSTÄTT

Bestand Ir 1289: *Chordienst Bartscherer 1717*

Miscellanea V 189: *Michl und Planck*

Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 54: *Die Verleihung des Organistendienstes zu Neumarkt 1726*

Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 71: *Schuldienst Anton Michl*

Pfarrakten Neumarkt X.3 Faszikel 85: *Addition für die Kirchendiener 1758-1772*

Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 28: *Acta die Aufnahme eines Rectoris zu Neumarkt der zugleich die lateinische Schuel zu versehen hat betr. anno 1674 et sequ.*

Pfarrakten Neumarkt XII.1 Faszikel 55 (28): *Acta betr. die Collation der Chor-Regenten Stelle zu Neumarkt, dann die zwischen dem dortigen Cantore und Organisten vorwaltende Differentien ratione des Chori-Directorii de anno 1708 et sequ..*

Pfarrmatrikel St. Johannes, Neumarkt¹

Taufmatrikel:

Band 2: Jahrgänge 1642 – 1670

Band 4: Jahrgänge 1671 – 1695

Band 5: Jahrgänge 1696 – 1716

¹ Diese Matrikelbücher liegen seit 2004 im Archiv des Bistums Eichstätt und waren vorher im Pfarrarchiv St. Johannes. Dort wurden sie für diese Arbeit auch eingesehen.

Band 6: Jahrgänge 1717 – 1747

Band 7: Jahrgänge 1748 – 1761

Band 8: Jahrgänge 1782 – 1825

Band 9: Jahrgänge 1810 – 1836

Trauungsmatrikel:

Band 4: Jahrgänge 1671 – 1695

Band 5: Jahrgänge 1696 – 1716

Band 6: Jahrgänge 1717 – 1747

Band 7, Jahrgänge 1748 – 1764

Band 8, Jahrgänge 1782 – 1816

Sterbematrikel:

Band 2, Jahrgänge 1658 – 1660

Band 4: Jahrgänge 1671 – 1695

Band 5: Jahrgänge 1696 – 1716

Band 6: Jahrgänge 1717 – 1747

Band 7, Jahrgänge 1748 – 1761

Band 8, Jahrgänge 1782 – 1825

Band 13, Jahrgänge 1817 – 1843

GEHEIMES STAATSARCHIV, BERLIN

GStA PK, BPH, Rep. 36: *Markgrafen von Schwedt* (Akte)

GStA PK, I. HA Geheimer Rat, Rep. 9: *Allgemeine Verwaltung* (Akte)

GStA PK, I. HA Geheimer Rat, Rep. 36: *Hof- und Güterverwaltung* (Akte)

SÄCHSISCHES HAUPTSTAATSARCHIV DRESDEN

10026 Geheimes Kabinett: *Münchener Berichte vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Witwe Maria Antonia*

Vol. VI: 1772 (Loc. 3292/11)

Vol. VII: 1773 (Loc. 3292/12)

Vol. VIII: 1774 (Loc. 3292/13)

Vol. IX: 1775 (Loc. 3292/14)

STAATSARCHIV FÜR OBERBAYERN, MÜNCHEN

Wilhelmsgymnasium (WG), Notenbücher 1719 bis 1773 (Nr. 46 bis 99)

STAATSARCHIV FÜR DIE OBERPFALZ, AMBERG

Briefprotokolle Neumarkt (Nr. 70 und Nr. 72)

Häuser- und Rustikalsteuerkataster (Nr. 29)

Häuser- und Rustikalsteuerkataster (Nr. 31)

Häuser- u. Rustikalsteuerkataster Neumarkt (Nr. 35) Fassionen zu dem Steuerkataster des Distrikts Neumarkt IV. Band von 301-402 incl.

Oberpfälzer Kirchenakten (5525): Anton Michl des Raths- und Gotteshaus-Verwesers zu Neumarkt um Rechnungs-Rests-Nachlaß 1775-1780

Oberpfälzer Kirchenakten (5870): Georg Peißner

Oberpfälzer Kirchenakten (5975): Die Verleihung des Chorregentendienstes betr. 1778-1779

STAATSARCHIV FÜR SCHWABEN, AUGSBURG

Generalkommissariat des (2.) Oberdonaukreises Akt Nr. 33: Die Erledigung des Chorregentendienstes in Neumarkt nach dem Tod des Kantors Michael Atzmannsdorfer und seine Wiederbesetzung mit Johann Muck, Bassis aus München 1811

STAATSARCHIV FÜR MITTELFRANKEN, NÜRNBERG

Flusskreise Archivalien Nr 189: Acta des königlichen General Commissariats am Altmühl Kreise den Chorregenten- und Organisten- Dienst zu Neumarkt im Altmühlkreise betr. 1810

STADTARCHIV NEUMARKT

B 1.59: *Ratsbeschlüsse 1840/41*

B 1.60: *Ratsbeschlüsse 1841/42*

B 6.6: *Kaufbestätigungsbuch 1722 – 1740*

B 6.4: *Kopialbuch der Stadt*

B 7.1: *Einheb Register für die Stadtkammer Neumarkt von 1825 bis 1831*

B 9/8: *Inventarbuch 1727 – 1736*

B 20: *Bürgerbuch 1659 – 1742*

B 30: *Häuserverzeichnis von 1874*

R 7.4: *Kollekturamtsrechnungen*

R 29: *Bruderhausstiftung*

R 38: *Hl. Geist Spitalstiftung*

1.1.2. Texthefte / Periochen

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, MÜNCHEN:²

Res/4 P.o.germ. 230,33:

Die / Rangbegierde / ein / Singspiel.

Res/4 Bavar. 3007 I, 30

*Die / Grundfesten / der Tugenden / in / IV. theatralischen Betrachtungen / vorgestellt / von der größeren lateinischen Congregation / der Verkündigung Mariä / zu München. / Vierte Betrachtung / Die Starkmuth / Im Jahre 1768 / Im Verlage der Congregation. / Gedruckt in der Vötterschen Hof- und Landschaftsdruckerey.*³

Bavar. 4015-5,1/3

GIOAS /RE DI GIUDA./ Joas,/ ein König der Juden.

Bavar. 4015-36,2

[links:] *IL / TRIONFO / DI / CLELIA / Drama per Musica / da rappresentarsi / nel / nuovo Teatro di Corte / per comando / Di S.A.S.E. / MASSIMILIANO / GIOSEPPE / Duca dell Alta, e Bassa Bavaria, / e del Palatinato Superiore, Conte Pala- / tino del Reno, Arcidapifero, ed Elettore del S.R.I. Landgravio / di Leuchtenberg &c. &c. / Nel Carnevale dell Anno / MDCCLXXVI. / La Poesia è dell Sig. Abbate Pietro Metastasio / Poeta die S.M.I. & R. / La Musica è del Sig. Guiseppe Michl, Composi- / tore di S.A.S.E. die Bavaria &c. / In Monaco, apresso Francesco Guiseppe Thuille.*

[rechts:] *Der / Sieg der Clelia / Ein / musikalisches Schauspiel / welches auf höchsten Befehl / Seiner / Churfürstl. Durchlaucht / in Baiern ec.ec. / auf dem / Churfürstlichen neuen Theater / zur / Faschingszeit / im Jahre 1776 aufgeföhret / worden. / Die Poesie ist von Herrn Abt Peter Metastasio, / kaiserl. Königl. Hofpoeten. / Die Musik ist von Herrn Joseph Michl, Composi- / teur Sr. Churfl. Durchleucht in Baiern ec. / München / Gedruckt bey Franz Joseph Thuille.*

4° Bavar. 2180 III, 1/4

DEVOTIO / MARIANA / ARGUMENTUM / TRIUM MEDITIONUM / Quas / Congregatio Latina Major / MATRIS PROPITIÆ / B.V. Mariæ ab Angelo Salutatae / Tempore Quadragesimæ instituit / MONACHII, Anno Domini M.DCC.XL. / MEDITATIO I. / VERÆ DEVOTIONIS / INCITAMENTUM / Typis Ioannis Jacobi Vötter, Seren. Elect. Colon. Aulic. nec non Statuum Prov. Bavar. & Civit. Typographi

4° Bavar. 2180 III, 1/4

PECCATUM / SUMMUM MALUM / ARGUMENTUM / QUINQUE MEDITATIONUM, / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / MATRIS PROPITIÆ / B.V. MARIÆ AB ANGELO SALUTATÆ / Tempore Quadragesimæ / instituit / MONACHII / ANNO DOMINI M.D.CC.XLI. / MEDITATIO I. / Cum / NOVUS / MAGISTRATUS MARIANUS PROMULGARETUR, / PECCATUM / MALUM SUMME NOXIUM / SIVE / JEROBOAM. und MEDITATIO III / PECCATUM / MALUM SUMME TRIST / SIVE / SAUL. und MEDITATIO V. / PECCATUM

² Zu den einzelnen Signaturen kann es Konkordanzen geben. Es wurde für diese Arbeit jedoch immer nur die Signatur des Textheftes bzw. der Perioche angegeben, mit der gearbeitet wurde. Es gibt auch zahlreiche Konkordanzen, die sich in der Universitätsbibliothek München befinden. Zur Kennzeichnung der als Quellen angegebenen Signaturen, die sich in der Bayerischen Staatsbibliothek in München befinden, wurde im I. Kapitel vor die Signatur die Abkürzung „BSB“ gesetzt.

³ Ohne Komponistenangabe.

MALUM INFINITUM / SIVE / HOMO DECIDA. / Typis Joannis Jacobi Vötter, Seren. Elector. Colon. Aulic. / nec non Statuum Prov. Bavar. & Civit. Typogr.

4° Bavar. 2180 III, 1/4

INITIUM / SAPIENTIÆ / TIMOR DOMINI / Psalm. 110. / ARGUMENTUM / QUINQUE MEDITATIONUM / QUAS / Congregatio Latina Major / MATRIS PROPITIÆ / B.V. MARIÆ ab Angelo salutatae / instituit / MONACHII, ANNO DOMINI M.DCC.XLV. / MEDITATIO II. / Alterum Timoris Argumentum / JUDICIUM. und MEDITATIO V. / Alterum Timoris Argumentum / ÆTERNITAS. / Typis, Joannis Jacobi Vötter

4° Bavar. 2180 IV, 1/4

PRÆCEPTUM / AMORIS / ARGUMENTUM / QUINQUE MEDITATIONUM / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / MATRIS PROPITIÆ / B.V. MARIÆ ab Angelo salutatae / TEMPORE QUADRAGESIMÆ / INSTITUIT / MONACHII, ANNO DOMINI M.DCC.XLVII. (CUM / Serenissimus ac Potentissimus Princeps & Elector / DOMINUS DOMINUS / MAXIMILIANUS JOSEPHUS / Utriusque Bavaricæ & Superioris Palatinus Dux, / Comes Palatinus Rheni, Landgravius Leuchtenbergæ &c. / PRÆFECTURAM MARIANAM / Clementissimè susciperet. / Meditatio I. / DILIGES Dominum DEum tuum und Meditatio III. / DILIGES EX TOTA MENTE TUO, Typis Joannis Jacobi Vötter

4° Bavar. 2180 IV, 1/4

MUNDUS / IN MALIGNO / I. Joan. 5 / ARGUMENTUM / TRIUM MEDITATIONUM / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / MATRIS PROPITIÆ / B.V. MARIÆ ab Angelo salutatae / Tempore Quadragesimæ / exhibuit / MONACHII ANNO M.DCC.XLVIII. / MEDITATIO III MUNDUS TOTUS / IN SUPERBIA VITÆ, / I. Joan. 2. / SIVE PHARISÆUS, Luc. 18. / Monachii, typis Joannis Jacobi Vötter, Aul. ac. Stat. Prov. Bav. Typogr.

4° Bavar. 2180 IV, 1/4

MUNDUS / IN MALIGNO / I. JOAN. 5. / ARGUMENTUM ITERATUM / QUATTUOR MEDITATIONUM / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / MATRIS PROPITIÆ / B.V. MARIÆ ab Angelo salutatae / Tempore Quadragesimæ / EXHIBUIT/ Monachii Anno M.DCC.XLIX. / MEDITATIO I / ÆTAS PUERILIS / IN MALIGNO und MEDITATIO III / ÆTAS VIRILIS / IN MALIGNO, / Monachii, typis Joannis Jacobi Vötter, Aul. ac. Stat. Prov. / Bav. Typogr.

4° Bavar. 2180 IV, 1/4

MUNDUS / IN MALIGNO / I. JOAN. 5. / ARGUMENTUM TERTIO REPETITUM / IN QUATTUOR MEDITATIONIBUS / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / MATRIS PROPITIÆ / B.V. MARIÆ ab Angelo Salutatae / TEMPORE QUADRAGESIMÆ / EXHIBUIT / Monachii Anno MDCCL./ MEDITATIO III / SALOMON / PROPTER MALUM USUM / PROSPERITATIS / MALUS ET MISER und MEDITATIO IV / SENNACHERIB / PROPTER MALUM USUM / ADVERSITATIS / MALUS ET MISER, / Monachii, typis Joannis Jacobi Vötter, Aul. ac. Stat. Prov. / Bav. Typogr.

4° Bavar. 2180 V, 1/6

FINIS ULTIMUS / HOMINIS / ARGUMENTUM / QUATTUOR MEDITATIONUM / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / MATRIS PROPITIÆ / B.V. MARIÆ / AB ANGELO SALUTATÆ / TEMPORE QUADRAGESIMÆ / EXHIBUIT / MONACHII ANNO DOMINI MDCCLI. / MEDITATIO IV. / MISERICORDIA DEI / REDUCENTIS HOMINUM AD FINEM / SUUM ULTIMUM, / SIVE / VIATOR JERICHUNTINUS / A SAMARITANO

SANATUS, / MONACHII / TYPIS JOANNIS JACOBI VÖTTERI / AUL. AC STAT. PROV. BAV. TYPOGR.

4° Bavar. 2180 V, 1/6

MODI / BENE ELEGENDI / AD FINEM / ULTIMUM CONSEQUENDUM, / ARGUMENTUM / QUINQUE MEDITATIONUM / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / / B.V. M. / AB ANGELO SALUTATÆ / TEMPORE QUADRAGESIMÆ / EXHIBUIT / MONACHII ANNO DOMINI MDCCLII. / MEDITATIO II / SECUNDUS MODUS / BENE ELEGENDI, / JUDICIUM. / MONACHII / TYPIS JOANNIS JACOBI VÖTTERI / AUL. AC STAT. PROV. BAV. TYPOGR.

4° Bavar. 2180 V, 1/6

POENITENTIA / SECUNDA POST / NAUFRAGIUM TABULA, / ARGUMENTUM / QUATUOR MEDITATIONUM, / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / B.V. MARIÆ / MATRIS PROPITIÆ / Ab Angelo Salutatae / TEMPORE QUADRAGESIMÆ / EXHIBUIT / MONACHII, ANNO DOMINI MDCCLIII. / MEDITATIO III. / DE / SATISFACTONE VINDICATIVA. / Monachii / Typis Joannis Jacobi Vötter / Aul. ac Stat. Prov. / Bavar. Typogr.

4° Bavar. 2180 V, 1/6

PRÆSIDIA / CONSERVANDI / FRUCTUS / POENITENTIÆ, / ARGUMENTUM / TRIUM MEDITATIONUM, / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / B.V. MARIÆ / MATRIS PROPITIÆ / AB ANGELO SALUTATÆ / TEMPORE QUADRAGESIMÆ / EXHIBUIT / MONACHII, ANNO DOMINI MDCCLIV. / MEDITATIO II. / PRÆSIDIUM SECUNDUM, / SIVE / ÆSTIMATIO, ET FREQUENS / USU / SS. SACRAMENTORUM / Monachii / Typis JOANNIS JACOBI VÖTTER, Aul. ac Stat. Prov. Bav. Typogr.

4° Bavar. 2180 IX, 1 (1), (3) und (4)

DEUS / INFINITE PERFECTUS / ARGUMENTUM / QUINQUE MEDITATIONUM, / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / B.V. MARIÆ / MATRIS PROPITIÆ / AB ANGELO SALUTATÆ / TEMPRE QUADRAGESIMÆ / EXHIBUIT / MONACHII ANNO MDCCLXIX. / MEDITATIO I. / PHARAO. und MEDITATIO III. / DANIEL und MEDITATIO IV / SALOMON. / Typis Magdalenaë Mayrin, per Factorem Joannem / Antonium Slansky

4° Bavar. 2180 IX, 2 (2)

DEUS / INFINITE PERFECTUS / ARGUMENTUM / TRIUM MEDITATIONUM, / QUAS / CONGREGATIO / LATINA MAJOR / B.V. MARIÆ ab Angelo salutatae / Tempore Quadragesimæ / exhibuit / MONACHII ANNO MDCC LXX. / MEDITATIO II. / PROVIDENTIA SUAVIS und MEDITATIO III. / PROVIDENTIA FORTIS. / Typis Mariaë Magdalenaë Mayrin, Viduaë

4° Bavar. 2180 IX, 3 (3)

DEUS / INFINITE PERFECTUS / ARGUMENTUM / TRIUM MEDITATIONUM / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / B.V. MARIÆ / MATRIS PROPITIÆ / B.V. MARIÆ ab Angelo salutatae / Tempore Quadragesimæ / exhibuit / MONACHII ANNO MDCCLXXI. / MEDITATIO III. / JUSTITIA / VINDICATIVA / Typis Mariaë Magdalenaë Mayrin, Viduaë

4° Bavar. 2180 IX, 4

FUNDAMENTA / VIRTUTUM / THEMA / QUATUOR MEDITATIONUM / CONGREGATIONIS LATINÆ MAJORIS / MONACENSIS / B. MARIÆ V. / MATRIS PROPITIÆ / AB ANGELO SALUTATÆ. / II. JUSTITIA und IV. FORTITUDO / An. M.DCC.LXVII. / Typis Viduaë Joannis Christophori Mayr, Civit. Typog.

4° Bavar 2180 IX, 5 (3)

S. PAULUS / EXEMPLUM / VERÆ CONVERSIONIS, / QUAM TIMOR COEPIT, SPES PROMOVIT, / ET AMOR PERFECIT. / ARGUMENTUM / TRIU MEDITATIONUM, / QUAS / CONGREGATIO LATINA MAJOR / B.V. MARIÆ / MATRIS PROPITIÆ / AB ANGELO SALUTATÆ / TEMPORE QUADRAGESIMÆ / EXHIBUIT / MONACHII ANNO MDCCLXXII. / MEDITATIO III. / AMOR / CONVERSIONIS COMPLEMENTUM. / CUM APPROBATIONE INCLYTI ELECTORALIS COLLE- / GII CENSURÆ LIBRORUM. / Typis Mariæ Magdalænæ Mayrin, Viduæ

4° Bavar. 2181 XII (2) und (3)

CONVERSIO / S. AUGUSTINI. / ARGUMENTUM / QUINQUE MEDITATIONUM / Quas / Congregatio Latina Major / MATRIS PROPITIÆ / B.V. MARIÆ ab Angelo Salutata / TEMPORE QUADRAGESIMÆ / INSTITUIT / MEDITATIO II. / AUGUSTINUS ROMÆ / SIVE / Conversionis obstaculum und MEDITATIO III. / AUGUSTINUS MEDIOLANI / SIVE / EIUS LUCTA / Ante conversionem. / Anno Domini M.DCC.XXXIX. / MONACHII / Typis Ioannis Jacobi Vötter, Seren. Elect. Colon. Aulic. nec non Statuum Prov. Bavar. & Civit. Typographi

4° Bavar. 2181 XVI (3) und (4)

MISERICORDIA / DEI / ARGUMENTUM / QUATUOR MEDITATIONUM / QUAS / Congregatio Latina Major / MATRIS PROPITIÆ / B.V. MARIÆ ab Angelo salutata / Quadragesimæ Tempore / INSTITUIT MONACHII ANNO Domini MDCCLXVI. / MEDITATIO III. / MISERICORDIA ANIMANS / SIVE / FILIUS PRODIGUS / in reditu. und MEDITATIO IV / MISERICORDIA RECIPIENS / SIVE / FILIUS PRODIGUS / in amplexu paterno. / Typis Ioannis Jacobi Vötter

4° Bavar 2192 II (5)

Tobias und Sara / Das ist: / Durch Englische Anführung beglückte Heyrath / Ein Sing-Spiel / Denen / Durchleuchtigsten Fürsten / MAXIMILIANO / JOSEPHO, / Des H.R.Reichs Churfürsten / und Erz-Truchseß ec.ec. / Wie auch / MARIÆ ANNÆ, / Sächsisch-Polnischen Königlichen Prinzessin ec.ec. / In Unter- und Ober-Bayern, auch der Obern Pfalz herzogen, / Pfalz-grafen bey Rhein, Land-Grafen zu Leuchtenberg, ec.ec. / Als / Höchsten Braut-Personen / Zu unterhänigsten Glück-Wunsch / Aufgeführt / Von dem Collegio der Gesellschaft JESU in München / Im Jahr 1747 / Allda gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Vötter, Hoff- und Landschafft- auch Stadt-Buchdr.

4° Bavar 2192 II (29)

SIGEBERTUS / A / PATRE / In / Vindictam commissi Sceleris occisus, / TRAGOEDIA. / Eminentissimo ac Serenissimo / DOMINO DOMINO / JOANNI / THEODORO, / S.R.E. Cardinali, Episcopo Frisingensi, Ra- / tisbonenensi, & Leodiensi, utriusque Bavarviæ, Superioris / Palatinatus, ac Boulonii Ducis, Comiti Palatino Rheni, S.R.I. Principi, Landgravio Leuchtenbergensi, Marchioni Franchi- / montensi, Comiti Lossensi & Hornensi, Baroni / Herstalliensi &c. &c. / DOMINO DOMINO SUO CLEMENTISSIMO, / In humillimum obsequium dedicata / A Musis Benedictinis Episcopalis Lycei Frisingensis / Die 3. & 5. Septembris, Anno MDCCLIII / FRISINGÆ, / Typis Mariæ Anastasiæ Göritzin, Episcopalis & Lycei Typog. Viduæ. / Anno 1753

4° Bavar 2192 III (34)

HUMANITAS / PRÆMIUM / Die / Vergeltung & der Menschenlieben / auf / öffentlicher Schaubühne vorgestellt / von dem / Churfürstlichen Lyceo und Gymnasio / Soc. JESU zu

München / den 2. und 4. Herbstmonat Anno 1767 / Mit Genehmigung der Obern / München, gedruckt bey Franz Joseph Thuille.

4° Bavar 2192 IV (11)

JUDICUM PARIDIS / AB / APOLLINE CORRECTUM. / Urtheil / des / Paris, / verbessert vom / Apoll / in einem Singspiele / vorgestellt, / Da SEINE Churfürstliche Durchleucht / Maximilian Joseph / Unser gnädigster Herr, und Landsvater / Sich nahe bey Polling mit der Jagd zu erlustigen, und / Sein Ihm treuergebenes Kloster mit einem dritten gnädigsten / Besuche zu erfreuen geruheten. / Gedruckt mit akademischen Schriften. / 1755.⁴

4° Bavar 2192 IV (12)

JUDICUM PARIDIS / AB / APOLLINE CORRECTUM. / Urtheil / des / Paris, / verbessert vom / Apoll / in einem Singspiele / vorgestellt, / Da SEINE Churfürstliche Durchleucht / Maximilian Joseph / Unser gnädigster Herr, und Landsvater / Sich in dasiger Gegend mit der Jagd zu erlustigen, und / Sein Ihm treuergebenes Kloster mit einem dritten gnädigsten / Besuche zu erfreuen geruheten. / Gedruckt mit akademischen Schriften.⁵

4° Bavar 2192 IV (14)

Marc Aurel / ein heroisches Schauspiel / in zween Aufzügen / aufgeführt / von den churfürstl. lateinischen Schulen / zu München / im Jahre 1776 / den 4. und 6. Herbstmonats. / Gedruckt bey Johann Paul Jakob Vötter, churfürstl. Hof- Akademie- / und Landwirtschafts-Buchdruckern in der Burggasse.

4° Bavar 2196 IV (10)

MAURITIUS / IMPERATOR, / TRAGEDIA. / Kaiser / MAURITIUS / In einem Trauer-Spil / Auf öffentlicher Schau-Bühne / vorgestellt / Von der Studierenden Jugend / Des / Churfürstlichen Gymnasii Soc. JESU / Zu Neuburg an der Donau / Den 3. und 4. Herbst-Monaths, im Jahre 1750. / Neuburg, / Gedruckt bey Johann Christian Schumann, Churfürstlichen Neuburgischen / Hoff- und Landschaffts-Buchdruckern.

4° Bavar 2196 IV (65)

JUNIUS / LUCIUS / BRUTUS / Ein Strenger, unpartheylicher / RETTER / Des gemeinen Bestens, / Auf / Öffentlicher Schau-Bühne / vorgestellt / In dem Churfürstlichen Lyceo der Gesellschaft / JESU in München. / Den 3. und 5. Herbstmonaths, 1737. / Allda gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Vötter, Gem. Löbl. Land- / schaffts- und Stadt-Buchdruckern, in der Weinstraß wohnhafft.

4° Bavar 2196 V (12)

DEJOTARUS / REX. / Ein Gütiger / und / Für des Reichs Wolfahrt / Geflissener / Fürst / Auf / Öffentlicher Schau-Bühne / Vorgestellt, / In dem Churfürstlichen Lyceo der Gesellschaft / JESU / In München, / Den 2. und 4. Herbst-Monaths. Anno MD CC XXXIX. / Allda gedruckt, bey Johann Jacob Vötter, Churfürstl. Cöllnisch. Hof- / dann Gem. Löbl. Landschafft- und Stadt-Buchdruckern.

4° Bavar 2196 IV (49)

CHAOCUNGUS / TRAGOEDIA / Das ist: / Heldenmüthige Treu / Des / CHAOCUNGUS / Ersten Reichs-Mandarin / An / Dem Chinesisch-Kayserilichen Hof / Vorgestellt / Auf der Schau-Bühne / Von / Dem Churfürstlichen Academischen Gymnasio der Gesellschaft JESU zu

⁴ Ohne Komponistenangabe.

⁵ Ohne Komponistenangabe.

Ingolstadt. / Den 4. und 6. Herbstmonath 1736. / Ingolstadt / Gedruckt bey Johann Paul Schleg / Academ. Buchdrucker

4° Bavar 2196 IV (65)

JUNIUS / LUCIUS / BRUTUS / Ein Strenger, unpartheylicher / RETTER / Des gemeinen Bestens, / Auf / Öffentlicher Schau-Bühne / vorgestellt / In dem Churfürstlichen Lyceo der Gesellschaft / JESU in München. / Den 3. und 5. Herbstmonaths, 1737. / Allda gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Vötter, Gem. Löbl. Land- / schaffts- und Stadt-Buchdruckern, in der Weinstraß wohnhafft.

4° Bavar 2196 V (1)

STULTI / ANASTASIS / Dedêre / LUDIS SATURNALIBUS / DD:CONVICTORES / COLLEGII / S. IGNATII / MARTYRIS / INGOLSTADII / 11. & 13. Ferbuarii, / ANNO M.DCC.XXXVIII. / Typis Joannis Pauli Schleg, Typogr. Academ.

4° Bavar 2196 V (3)

GALLICANUS / Ein Tugendlich-Sieg-prangender / Held, / Auf / Öffentlicher Schau-Bühne / Vorgestellt / In dem Churfürstlichen Lyceo der Gesellschaft / JESU in München, / Den 3. mauritiund 5. Herbstmonats, 1738. / Allda gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Vötter, Gem. Löbl. C. Land- / schafft- und Stadt-Buchdruckern / in der Weinstraße wohnhafft.

4° Bavar 2196 V (17)

ADIATORIX / TETRARCHA / GALLO-GRÆCIÆ / TRAGOEDIA. / Vorgestellet auf der / Schau-Bühne / Von / Dem Chur-Fürstlichen / Academ. Gymnasio der Societät JESU / zu Ingolstadt / Den 2. und 6. Herbstmonaths / im Jahr 1740. / CUM PERMISSU SUPERIORUM / Gedruckt bey Johann Paul Schleg / Academ. Buchdrucker

4° Bavar 2196 V (19)⁶

BELISARIUS / oder / Standhaffe / Uber / Verleumbderischen Ttrend, / Und Frembde Hersch-Sucht / Heldenmuetig-siegende / TREU / Auf / Öffentlicher Schau-Bühne / Vorgestellt / Von dem Churfürstlichen Lyzco Societ. JESU / zu München / Den 5. und 6. Herbstmonaths, 1740 / Allda gedruckt, bey Johann Jacob Vötter, Churfürstl. Cöllnisch. Hof- / dann gem. Löbl. Landschafft- und Stadt-Buchdruckerei

4° Bavar 2196 V (31)

CODRUS / ATHENIENSIIUM REX / TRAGOEDIA. / Codrus / König der ATHENIENSER / Ein freywilliges / Schlacht-Opffer / vor das Vatterland / Auf / Öffentlicher Bühne vorgestellt / von dem Churfürstlichen Lyzceo Societ. JESU / zu München / Den 4. und 6. Herbstmonats, 1741 / Allda gedruckt, bey Johann Jacob Vötter, Churfürstl. Cöllnisch. Hof- / dann gem. Löbl. Landschafft- und Stadt-Buchdruckerei

4° Bavar 2196 V (33)

CONRADUS / MONTIS FERATI MARCHIO / TRAGOEDIA. / CONRADUS / Margraff von Mont-Ferrat. / Auf öffentlicher Schau-Bühne / Vorgestellet / von dem Chur-Fürstlichen Gymnasio Societatis / Jesu zu Neuburg an der Donau den 5. und 6. / Herbstmonaths Anno 1741. / Cum Facultate Superiorum. / Neuburg, Gedruckt bey Johann Christian Gillmann, Chur-Fürstl. / Pfälzischen Hoff- und Landschaffts-Buchdrucker.

⁶ Auch als 4° Bavar 2191 II (1).

4° Bavar 2196 V (59)

NUMA / POMPILUS / Der / Andere König der Römer, / Auf / Öffentlicher Bühne / vorgestellt / von dem Churfürstlichen Lyzceo Societ. JESU / zu München / Den 3. und 6. Herbst-Monats, 1745 / Allda gedruckt, bey Johann Jacob Vötter, Kayserl. Hof- und Land- / schaffts-Buchdruckern, wohnhaft in der Schäßfler-Gassen

4° Bavar 2196 V (67)

SURNIAMA / TRAGOEDIA / Ein Ansehnliches / Schlacht-opffer / Weltlicher Klugheit, / Auf Öffentlicher Schau-Bühne / vorgestellt / von dem Churfürstlichen Lyzceo Societ. JESU / zu München / Den 5. und 6. Herbst-Monats, 1746 / Allda gedruckt bey Johann Jacob Vötter, Churfürstl. Hof- / und Landschaffts- Buchdrucker

4° Bavar 2196/ VI (3)

FILIUS á PATRE / PRO PRINCIPE / IMMOLATUS / TRAGÆDIA / Ein Außerlesenes / Schlacht-Opffer / Verwunderlicher Treu / Segen seinem Fürsten, / Auf öffentlicher Schau-Bühne / Vorgestellt / Von dem Churfürstl. Lyceo Societatis JESu / in München, / Den 4. und 6. Herbst-Monats Anno 1747. / Allda gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Vötter, Churfürstl. Hoff- Gem. Löbl. Landschafft- und Stadt-Buchdrucker.

4° Bavar 2196/ VI (19)

M.T. CICERO / PRO / PATRIA EXUL, / das ist: / großmüthiges / Schlacht-Opfer / Des eigenen Interesse / Aus / Liebe des Vatterlandes / Auf / Öffentlicher Schau-Bühne / Vorgestellet / Von dem Churfürstlichen Lyceo Societatis / JESU in München den 4. und 5. Herbst- / Monats 1748. / Allda gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Vötter, Churfürstl. Hof- Gem. Löbl. Landschafts- und Stadt-Buchdrucker.

4° Bavar 2196/ VI (30)

VINDICTA CHRISTIANOBOJCA / Das ist: / Erz-Katholische Rach / So der / Chur-Bayerische General / Soyer / In dem vormaligen Türcken-Krieg ausgeübet, / Nunmehr / Auf / Öffentlicher Schau-Bühne / Vorgestellet / von dem Churfürstlichen Lyceo Societatis Jesu / in München den 3. und 5. Herbst-Monats 1749 / Allda gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Vötter, Churfürstl. / Hoff- Gem. Löbl. Landschafft- und Stadt-Buchdrucker.

4° Bavar 2196/ VI (38a)

EBERHARDUS / SEMPTAE ET EBERSPERGAE COMES, / VICTOR / RELIGIOSISSIMUS, / Oder:/ Die Zierde / des / Hauses Gottes / Die einzige Frucht des herrlichen Sieges, / Auf / Öffentlicher Schaubühne / vorgestellet / Von dem Churfürstlichen Lyceo Societatis Jesu / in München, / Den 3. und 6. Herbstmonats 1751. / Allda gedruckt bey Johann Jacob Vötter, Churfürstl. / Hoff- Gem. Löbl. Landschafft- und Stadt-Buchdrucker.

4° Bavar 2196/ VI (43)

TITUS MANLIUS / PIUS / ERGA SEVERUM ETIAM PARENTEM / FILIUS / Oder: / Kindliche Liebe / Gegen einen / Auch scharfen Vater, / Auf / Öffentlicher Schaubühne / vorgestellet / Von dem Churfürstlichen Lyceo Societatis JESU / in München, / den 5. und 6. Herbstmonats 1752. / Allda gedruckt bey Johann Jacob Vötter, Churfürstl. Hof- Gem. Löbl. Landschafft- und Stadt-Buchdrucker.

4° Bavar 2196/ VI (48)

IPHICRATES / VICTOR / SUI / TRAGÆDIA. / Iphicrates / Der / Überwünder seiner Selbst. / Ein / Trauer-Spiel / Auf öffentlicher Schau-Bühne aufgeföhret / Von dem / Churfürstlichen

Lyceo, und Gymnasio / Soc. JESu in München. / Den 4. und 6. Herbst-Monat 1753 / Allda gedruckt bey Johann Christoph Mayr.

4° Bavar 2196 VII (61)

RELIGIO / JOVIANI; /Opfer / für den wahren / Gottesdienst / Einstens / An dem Kayser Jovianus / bewundert / anjetzo auf / Öffentlicher Schau-Bühne vorgestellt / Von dem / Churfürstl. Lyceo und Gymnasio Soc. JESu / zu München / Den 2. und 3. Herbst-Monaths Anno 1761. / Mit Genehmigung der Oberen. / München / gedruckt bey Johann Jacob Vötter, Churfürstl. Hof- und Landschaft- / Buchdruckern.

4° Bavar 2196 VIII (42)

HUMANITATIS / PRAEMIUM / Die / Vergeltung / der Menschenliebe / auf / öffentlicher Schaubühne vorgestellt / von dem / Churfürstlichen Lyceo und Gymnasio / Soc. JESu zu München / den 2. und 4. Herbstmonat Anno 1767. / Mit Genehmigung der Obern / München, gedruckt bey Franz Joseph Thuille.

4° Bavar 2196 VIII (46)

TREBELLIVS / BULGARIÆ REX / TRAGOEDIA. / Trebellius / König der Bulgaren / ein / Trauerspiel, / vorgestellt / von dem / Churfürstlichen Lyceo, und Gymnasio der Gesell- / schaft Jesu zu München / den 5. und 6. Herbstmonats 1768. / Mit Genehmigung der Obern. / Gedruckt in der Vötterschen Hof- und Landschaftsbuchdruckerey

4° Bavar 2196 VIII (56)

VICTIMA / CASTITATIS. / Das Schlachtopfer der Keuschheit / auf / öffentlicher Schaubühne vorgestellt / von / dem churfürstlichen Lyceo und Gymnasio / der Gesellschaft Jesu zu München / im Jahr 1769. / den 4. und 5. Herbstmonat. / Mit Genehmigung der Obern. / Gedruckt mit Vötterischen Schriften.

4° Bavar 2196 VIII (58)

Adiatorix / und / seine Söhne, / ein / Trauerspiel, / aufgeführt / von / dem churfürstlichen Lyceo und Gymnasio / der Gesellschaft Jesu zu München / 1770 / den 4. und 6. Herbstmonat. / Mit Begnehmung eines churfl. Büchercensurkollegiums. / Gedruckt in der Vötterschen Hof- und Landschaftsdruckerey.

4° Bavar 2196 VIII (64)

OTTO IMPERATOR, / HUNNORUM / VICTOR. / Das ist: / Kaiser Otto / wider die Hunnen, / aufgeführt / in einem Singspiele / Von dem Churfürstl. Lyceo und Gymnasio der / Gesellschaft Jesu zu München. / Den 5ten und 6ten Tag im Herbstmonat 1771. / Mit Genehmigung des Churfl. Büchercensurkollegiums. / Gedruckt mit Vötterischen Schriften.

4° Bavar 2196 VIII (66)

Dschem / ei Trauerspiel, / vorgestellt / auf öffentlicher Schaubühne / von dem / Churfürstl. Lyceo und Gymnasio / der Gesellschaft Jesu / in München / im Jahre 1772 / den zweyten und vierten Herbstmonatstage. / Gedruckt in der Vötterschen Hof- und Landschaftsdruckerey.

4° Bavar 2196 VIII (68)

Der Tod / L. Junii Bruti, / in einem Aufzug, /aufgeführt von dem churfürstl. Lyceo und Gymnasio / der Gesellschaft Jesu zu München. / im Jahre 1773. / den 3. und 6. Herbstmonat. / Gedruckt mit Vötterischen Schriften.

4° Bavar 2196 VIII (69)

Philotas / ein Trauerspiel / in / einem Aufzuge / aufgeführt / von den churfürstl. Lateinischen Schulen zu München. / in dem Jahre 1774. / den 5. und 6. Herbstmonat. / Gedruckt mit churfürstlich-akademischen Schriften.

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK MÜNCHEN⁷

4° P. germ. 208 (30)

Die / Rangbegierde / in einem / Sing- und Lustspiele / aufgeführt / in dem Churfürstl. Schulhause / der Gesellschaft JESU / zu Burghausen / den 15. und 17.ten in dem Monat Hornung / 1773 / Allda gedruckt bey Leopold Klatzunger, Churf. Reg. Buchdr.

4° P.lat.rec. 1245/5 (15)

TOBIAS ET SARA / SIVE / NUPTIÆ / ANGELO PARANYMPHO / AUSPICATÆ / DRAMA MUSICUM / SERENISSIMIS PRINCIPIBUS / MAXIMILIANO / JOSEPHO, / S.R.I. Electori Archi-Dapifero &c.&c. / ET / MARIÆ ANNÆ / Regiæ Principi Saxonico-Polonicæ &c. / Utriusque Bavariæ, & Superioris Palatinus Ducibus / Comitibus Palatinis Rheni, Landgraviis Leuchtenbergæ &c. &c. / NEO-SPONSIS / Devotissimè dicatum / à COLLEGIO SOCIETATIS JESU MONACENSI / ANNO MDCC.XLVII. / Typis Joannis Jacobi Vötter, Aulæ & Stat. Prov. Bavar. Ac Civitat. Typorg.

4° P.lat.rec. 1245/5 (16 und 17)

Tobias und Sara / Das ist: / Durch Englische Anführung beglückte Heyrath / Ein Sing-Spiel / Denen / Durchleuchtigsten Fürsten / MAXIMILIANO / JOSEPHO, / Des H.R.Reichs Churfürsten / und Erz-Truchseß ec.ec. / Wie auch / MARIÆ ANNÆ, / Sächsisch-Polnischen Königlichen Prinzessin ec.ec. / In Unter- und Ober-Bayern, auch der Oberr Pfalz herzogen, / Pfalz-grafen bey Rhein, Land-Grafen zu Leuchtenberg, ec.ec. / Als / Höchsten Braut-Personen / Zu unterthänigsten Glück-Wunsch / Aufgeführt / Von dem Collegio der Gesellschaft JESU in München / Im Jahr 1747 / Allda gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Vötter, Hoff- und Landschafft- auch Stadt-Buchdr.

4° P.lat.rec. 1246/1 (11)

Die syrakusanischen Freunde, / ein Singspiel / Zu höchsten Ehren / Seiner hochfürstlichen Gnaden / des / Hochwürdigsten, des H.R. Reiches Fürsten / Ludwig Joseph, / Bischofes zu Freysing, / dem Reichsfreyherrlichen Geschlechte von Welden, von Hoch- / altingen, und Laubheim, ec.ec. / Ihres gnädigsten Landesfürsten / und Herrn, Herrn, / von benediktinischen Musen auf dem Theater des hochfürstlichen Lyzuems vorgestellt / den 4. und 5. Herbstmonates / im Jahre 1783 / Freysing, gedruckt bey Franz Singer, hochfürstl. Hof- und Lyzeums-Buchdrucker.

4° P.lat.rec. 1247 (68)

PROLOGUS / Mauritio pœnitenti, remissa licet culpa, graves / tamen a Divina Nemese statuuntur pœnæ

⁷ Hier finden sich auch zahlreiche Konkordanz zu Textheften bzw. Periochen, die für diese Arbeit in der Staatsbibliothek München herangezogen wurden und daher hier außer in besonderen Fällen nicht eigens aufgeführt sind. Zur Kennzeichnung der als Quellen angegebenen Signaturen, die sich in der Bayerischen Staatsbibliothek in München befinden, wurde im I. Kapitel vor die Signatur die Abkürzung „UB Mü“ gesetzt.

4° P.lat.rec. 1266/15

PUBLIUS / CORNELIUS / SCIPIO / SUI VICTOR. / Oder / Der Überwinder / seiner selbst. / Vorge stellt / Von dem Churfürstl. Gymnasio S.J. / zu München / Den. 4. und 6. Herbstmonats Anno 1730. / Allda gedruckt bey Joh. Lucas Straub, Gem. Hochlöbl. Landschafft Buchdr.

8 P.germ. 2156 (2)

Publius / Cornelius Scipio / Ein / Trauerspiel / von / fünf / Aufzügen / nach dem Lateinischen / des Klaus. / Amberg / bey Johann Georg Koch / 1775

8° P.lat.rec. 803 (35)

SARACENUS / CAPTIVUS / MARIÆ / LIBERTUS / IN / SCENAM DATUS / à / GRAMMATICA / AUGUSTANA / IN / CATHOLICO / AD / S.Salvatorem Gymnasio / Societatis JESU / Mense Aprili, Anno M.DCCXLII. / Typis Franc. Jos. Klugheimer, Typographi / Catholici.

8° P.lat.rec. 803 (134)

CORONA / FELICITER / IMPOSIT / FIDEI / DESIDERIO / A / SYNTAXI MAIORI / AUGUSTANA / IN / CATHOLICO / AD S. SALVATOREM / GYMNASIO / SOCIETATIS JESU / IN SCENAM DATA / Mense Aprili. / ANNO M.DCC.XL IX. / Typis Josephi Antonii Labhart, Reverendiss. / ac Sereniss. Principis, & Episcopi Augustani / Typographi.

8° WA 1340 (1)

TOBIAS ET SARA / SIVE / NUPTIÆ / ANGELO PARANYMPHO / AUSPICATÆ / DRAMA MUSICUM / SERENISSIMIS PRINCIPIBUS / MAXIMILIANO / JOSEPHO, / S.R.I. Electori Archi-Dapifero &c.&c. / ET / MARIÆ ANNÆ / Regiæ Principi Saxonico-Polonicæ &c. / Utriusque Bavariæ, & Superioris Palatinus Ducibus / Comitibus Palatinis Rheni, Landgraviis Leuchtenbergæ &c. &c. / NEO-SPONSIS / Devotissimè dicatum / à COLLEGIO SOCIETATIS JESU MONACENSI / ANNO MDCC.XLVII. / Typis Joannis Jacobi Vötter, Aulæ & Stat. Prov. Bavar. Ac Civitat. Typorg.

8° WA 1340 (2)

Tobias und Sara / Das ist: / Durch Englische Anführung beglückte Heyrath / Ein Sing-Spiel / Denen / Durchleuchtigsten Fürsten / MAXIMILIANO / JOSEPHO, / Des H.R.Reichs Churfürsten / und Erz-Truchseß ec.ec. / Wie auch / MARIÆ ANNÆ, / Sächsisch-Polnischen Königlichen Prinzessin ec.ec. / In Unter- und Ober-Bayern, auch der Oberrn Pfalz herzogen, / Pfalz-grafen bey Rhein, Land-Grafen zu Leuchtenberg, ec.ec. / Als / Höchsten Braut-Personen / Zu unterhänigsten Glück-Wunsch / Aufgeführt / Von dem Collegio der Gesellschaft JESU in München / Im Jahr 1747 / Allda gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Vötter, Hoff- und Landschafft- auch Stadt-Buchdr.

1.1.3. Zeitungen

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN:

4° Eph. pol 68. Nr. 71 (Nr. 84 vom 26. Mai 1778 bis Nr. 59 vom 13. April 1780): *Münchner Zeitung, Jahrgang 1779*

4° Eph. pol 68. Nr. 84 (Nr. 155 vom 17. Juni 1791 bis Nr. 70 vom 3. Mai 1792): Anhang zur Münchner Zeitung Nr. XVI, Samstag, den 28. Wintermonat (Jänner) 1792

4° Eph. pol 68. Nr. 87 (Nr. 200 vom 20. Dezember 1793 bis Nr. 157 vom 4. Oktober 1794): *Anhang zur Münchner Zeitung Nro. XXVI von Samstag, den 4. März 1797*

Kohlbrenner, Franz von (hg.): *Churbaierisches (Münchner) Intelligenzblatt*, Nr. 23 vom 21. Juli 1777, Intelligenz- u. Adreß-Comptoir, München 1777

Kohlbrenner, Franz von (hg.): *Churbaierisches (Münchner) Intelligenzblatt*, Jahrgang 1779, Intelligenz- u. Adreß-Comptoir, München 1779

MONACENSIA-BIBLIOTHEK, MÜNCHEN

D. Mon. 53/1779: *Münchner Zeitung* (Jahrgang 1779)

D. Mon. 53/1780: *Münchner Zeitung* (Jahrgang 1780)

1.1.4. Literatur vor 1900

Anonymus: *Kohlbrenner wie er war. oder: Anmerkungen und Anekdoten zu dem von Hr. Prof. Westenrieder verfassten Leben des Johann Franz Seraph Edlen von Kohlbreuner*, o.O.u.J. [1783]

Bauer, Wolfgang: *Aus dem Diarium gymnasii S.J. Monacensis. Ein Beitrag zur Geschichte des k. Wilhelmsgymnasiums in München*, J. Gotteswinter & Mössl, München 1878

Bernsdorf, Eduard: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*. Verlag von Robert Schaefer, Dresden 1857

Bischöfliches Ordinariat Eichstätt (Hg.): *Matrikel des Bisthums Eichstätt nach dem Stande des Jahres 1875*, August Hornik, Eichstätt 1882

Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise 1772 – 1773*, II. Teil, aus dem Englischen übersetzt von C.D. Eblinger (Hamburg 1773), Dokumenta musicologia XIX, Bärenreiter und Kassel, London-New York 1959 (Nachdruck)

Corvinus, Gottlieb Siegmund: *Nutbares, galantes und curioses Frauenzimmer-Lexicon*, Johann Friedrich Gleditsch und Sohn, Leipzig 1715

Dlabacz, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Band 2, Prag 1815, Reprint Olms Hildesheim 1998, Sp. 314

Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1900-1904, (Band 1 und Band 6, Akademische Druckanstalt, Graz 1959 (Nachdruck))

Fetis, François J.: *Biographie universelle des Musiciens*, Tome Sixieme, Paris 1864, Culture et Civilisation, Bruxelles 1963 (Nachdruck)

Fetis, François J.: *Biographie universelle des Musiciens*, Tome Huitième, Paris 1867

- Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Zweyter Theil, Breitkopf, Leipzig 1792, Sp. 941
- Gerber, Ernst L.: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Kühnel, Leipzig 1814; Reprint der Ausgabe Leipzig 1812-14, hg. von Wessely, Othmar, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz, Graz 1966
- Grandauer, Franz: *Chronik des königlichen National- und Hoftheaters in München*, Verlag von Theodor Ackermann, München 1878
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, Band 3, S. Hirzel, Leipzig 1862
- Hacklinger, Augustin: *Kurzgefasste Geschichte des regulierten Chorherren-Stiftes Gars [...] im Jahre 1801*, München 1830
- Kohlbreuner, Franz Seraph von: *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche. Erster Theil*, Maximilian Hagen, Landshut 1777 [Faksimile-Ausgabe nach einem Exemplar der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, herausgegeben von der Stadt Landshut, Landshut 2003]
- Kohlbreuner, Franz Seraph von: *Materialien zur Geschichte des Vaterlandes dessen heutige Geographie, Naturproducte, Landwirtschaft, Manufacturen, Nahrungsstand, alte Sitten und Gebräuche in verschiedenen Gegenden Baierns, dann der Herzogthümer obern Pfalz, Neuburg und Sulzbach*, Intelligenz- u. Adreß-Comptoir, München 1782
- Kohlbreuner, Franz Seraph von: *Materialien für die Sittenlehre, Litteratur, Landwirthschaft, zur Kenntniß der Producte, und für die Geschichte alt- und neuer Zeiten / mit Churfürstl. gnädigster Bewilligung als ein Beytrag herausgegeben, von dem gnädigst privileg. Intelligenz- und Adreß-Comtoir* [Beilage zu: Churbaierisches Intelligenzblatt], Intelligenz- u. Adreß-Comptoir, München 1773
- Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Musiklexikon*, Jakob Giel, München 1811, Nachdruck: Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a. 1982
- Lipowsky, Felix Joseph: *Geschichte der Jesuiten in Baiern*, II. Theil, Jakob Giel, München 1816
- Lipowsky, Felix Joseph: *Geschichte der Schulen in Baiern*, Jakob Giel, München 1825
- Staatsarchiv Amberg: *Oberpfälzer Wochenblatt* 1806
- Mastiaux, Kaspar Anton von: *Katholisches Gesangbuch zum allgemeinen Gebrauche bei öffentlichen Gottesverehrungen*, Erster, zweiter und dritter Band, München 1810, gedruckt mit Zängl'schen Schriften
- Maximilian II., König von Bayern (Hg.): *Bavaria. Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern*, Zweiter Band, erste Abteilung: *Oberpfalz und Regensburg*, Literarisch-artistische Anstalt der J. G. Catta'schen Buchhandlung, München 1863, S. 545, Fußnote 1.
- Rieger, Johann Anton Stephan von: *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, Bey K. Widtmann, Prag 1794, Heft 12, S. 259
- Rudhart, Franz M.: *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, Datterer, Freising 1865
- Schilling, Gustav u.a.: *Encyclopädie der gesammelten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Vierter Band, Köhler Verlag, Stuttgart 1841
- Theaterkalender auf das Jahr 1780*, Ettinger, Gotha 1780
- Uttendorfer, Emil: *Die Archidiakone und Archipresbyter im Bisthum Freising und die Salzburgerischen Archidiakonate Baumburg, Chiemsee und Gars [...]*, in: Moy de Sons, Ernst Freiherr von u.a.: *Archiv für katholisches Kirchenrecht*, Band 64, Verlag Kirchheim, Mainz 1890
- Westenrieder, Lorenz von: *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München*, Johann Baptist Strobl, München 1782

- Westenrieder, Lorenz von: *Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern*, Ersten Bandes Zweyter Theil, Johann Baptist Strobl, München 1783
- Westenrieder, Lorenz: *Leben des Johann Franz Seraph Edlen von Kohlbrenner, kurfürstl. wirkl. Hofkammer- Mauth- & Commerzienraths in Baiern*, Strobl, München 1783
- Will, Georg Andreas: *Bemerkungen über einige Gegenden des katholischen Deutschlands auf einer kleinen gelehrten Reise gemacht nebst sechs noch ungedruckten Leibnitzischen Briefen*, Locher, Nürnberg 1778

1.1.5. Literatur nach 1900

- Abert, Michael (Hg.): *Kreuzgeborene Liebe*, Ausstellungskatalog des Deutschen Ordens und der Pfarrgemeinde St. Peter und Paul zur Weltausstellung Expodorf 2000, Weyarn 2002
- Adelung, Johann Christoph und Rotermund, Heinrich Wilhelm: *Gelehrten – Lexikon*, 7. Band, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1961
- Angermüller, Rudolph: *Auf Ehre und Credit. Die Finanzen des W. A. Mozart*, Bayerische Vereinsbank (Ausstellung) München 1983
- Bäumker, Wilhelm: *Das katholische Kirchenlied*, Band III, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1962 [unveränderter repographischer Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1891]
- Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto E.: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Band I: 1755-1776, Kassel – Basel – London – New York 1962
- Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto E.: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Band II: 1777-1779, Kassel – Basel – London – New York 1963
- Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto E.: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Band IV: 1787-1857, Kassel – Basel – London – New York 1963
- Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto E.: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen – Kommentar I/II*, Kassel – Basel – London – New York 1971
- Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto E.: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen – Kommentar III/VI*, Kassel – Basel – London – New York 1971
- Beer, Axel: *Musikverlage und Musikalienhandel*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1997, (Band 6), 1760-1783
- Berger, Rupert: *Neues Pastoralliturgisches Handlexikon*, Herder Verlag, Freiburg u.a. 1999
- Beuls, Hans: *Die Pfarrei Wiefelsdorf in der Gegenwart und Vergangenheit* in: Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 63, Regensburg 1922
- Biba, Otto und Jones, David Wyn: *Studies in Music History*, Thames and Hudson, London 1996
- Blümml, Emil Karl: *Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis*, Verlag Ed. Strache, Wien 1923
- Böhmer, Karl: *W.A. Mozarts Idomeneo und die Tradition der Karnevalsopern in München*, Hans Schneider, Tutzing, 1999
- Böhmer, Karl: *Zum Wandel des Münchner Operngeschmacks vor Idomeneo: Die Karnevalsopern am Cuvillés-Theater 1753-1780*, in: Göllner, Theodor und Hörner, Stephan: *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*, Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

- 7.-9. Juli 1999, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 2001, S. 9-37
- Bosl, Karl: *Bosls Bayerische Biographie. 8000 Persönlichkeiten aus 15 Jahrhunderten*, Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 1983
- Brenninger, Georg: *Das Landshuter Kirchengesangbuch von 1777 - ein Bestseller der Aufklärungszeit*, in: Becker, Hansjakob und Kaczynski, Reiner (Hgg.): *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium*, EOS Verlag, St. Ottilien 1983, Bd. 1, S. 811-820
- Brook, Barry S.: *Thematical Catalogue of Johann Gottlob Immanuel Breitkopf*, Dover Publications, New York 1996 (Reprint)
- Buchner, Franz Xaver: *Das Bistum Eichstätt – Historisch – statistische Beschreibung, auf Grund der Literatur, der Registratur des Bischöflichen Ordinariats Eichstätt sowie der pfarramtlichen Berichte*, Band II, Druck und Kommissionsverlag: Ph. Brönnner - & M. Dantler'sche Buchdruckerei, Eichstätt 1938
- Buchner, Franz Xaver: *Schulgeschichte des Bistums Eichstätt vom Mittelalter bis 1803*, Laßlebenverlag, Kallmünz 1956
- Buchner, Franz Xaver: *Zur Schul- und Musikgeschichte Neumarkts im 17. und 18. Jahrhundert* in: Lassleben, Michael (Hg.): *Die Oberpfalz*, Postverlagsort Regensburg, Ausgabe August 1936, Eichstätt 1936, S. 171-174, S. 204-208 (1. Fortsetzung), S. 229-233 (Schluss)
- Choron, Alexandre E. und Fayolle, François J.: *Dictionnaire historique des Musiciens*, Tome II, Paris 1811, Hildesheim – New York 1971 (Nachdruck)
- Deutinger, Martin von: *Beyträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbisthums München und Freysing*, Band 4, Freising 1852
- Doeberl, Michael: *Entwicklungsgeschichte Bayerns*, zweiter Band, Verlag von R. Oldenbourg, München ³1928
- Eder, Karl: „*Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*“. „*Zweyter Theil zur Andacht für Sonntäge, und hohe Feste des Herrn*“ (Salzburg 1783), in: Kohlschein, Franz und Küppers, Kurt (Hgg): „*Der große Sänger David – euer Muster*“. *Studien zu den ersten diözesanen Gesang- und Gebetbüchern der katholischen Aufklärung*, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen Band 73, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung GmbH & Co., Münster 1993, S. 322-365
- Esterl, P. Franz: *Chronik des adeligen Benediktiner-Frauen-Stiftes Nonnberg in Salzburg. Vom Entstehen bis zum Jahre 1840*, Franz Xaver Duple, Salzburg 1841
- Faltermeier, Hans: *Die Musikpflege im Kloster Walderbach am Ende de 18. Jahrhunderts und sein bedeutendster Komponist Euchgen Pausch (1758-1838)* in: Knedlik, Manfred und Schrott, Georg (Hg.): *Solemnitas – Barocke Festkultur in Oberpfälzer Klöstern*, Verlag Michael Lassleben, Kallmünz 2003, S. 75-93
- Fellerer, Karl Gustav: *Beiträge zur Musikgeschichte Freisings*, Verlag des Freisinger Tagblattes, Freising 1926
- Fellerer, Karl Gustav: Artikel *Camerloher* in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1952, (Band 2), Sp. 722 ff.
- Forsberg, Suzanna: *The Symphonies of Placidus and Joseph Camerloher – an investigation of style and autorship*, Ann Arbor, New York 1990
- Forsberg, Suzanna: Familienartikel *Camerloher* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bärenreiter, Kassel 2000, (Band 4), Sp.18 ff.

- Forsberg, Suzanna: *Johann Anton Camerloher (1718-1782). Ein wieder entdeckter Sinfoniker der Frühklassik*, in: Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte (Hg.): *Musik in Bayern*, Heft 60 (2000 II), Schneider, Tutzing 2000, S. 7-38
- Fuchs, Konrad und Raab, Heribert: *Wörterbuch Geschichte*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München ¹¹1998
- Gerber, Ernst L.: *Historisch – biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Kühnel, Leipzig 1814; Reprint der Ausgabe Leipzig 1812-14 hg. von Wessely, Othmar, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz (o.A.)
- Goerge, Dieter: *Das Burghausener Jesuitentheater – Ein Blick in seine Geschichte* in: Grypa, Dietmar und Gutfleisch, Wolfgang (Hg.): *Das Kurfürst-Maximilian-Gymnasium zu Burghausen. Vom Kolleg der Societas Jesu zur königlich bayerischen Studien-Anstalt*, DiaDienst Medien GmbH, Würzburg, 1997, S. 119-131
- Götz, Roland: *Die Firm- und Kirchweihreise des Freisinger Fürstbischofs Ludwig Joseph von Welden ins bayerische Oberland 1786*, in: Pfister, Peter: *Schriften des Archivs des Erzbistums München und Freising*, Band 2, Schnell und Steiner, Regensburg 2001
- Gottron, Adam: *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800* in: *Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz – Band 18*, herausgegeben im Auftrag der Stadt Mainz, in Auslieferung durch die Stadtbibliothek, Mainz 1959
- Groten, Manfred: Artikel *Archidiakon*, in: Kasper, Walter u.a.: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Herder, Freiburg u.a. 2006, Erster Band, Sp. 947f.
- Günter, Susanne Maria: *Joseph Willibald Michl – Ein Klassiker der Oberpfalz*, Zulassungsarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Grundschulen in Bayern nach der GS / LPO I, (mschr.), Regensburg 1987
- Haberkern, Eugen und Wallach, Joseph Friedrich: *Hilfswörterbuch für Historiker 1 und 2*, Francke Verlag, Tübingen und Basel ⁸1995
- Hauser, Josef: *Vom Archidiakonats Gars*, in: Weber, Josef (Hg.): *Der Inn-Isengau. Blätter für Geschichte und Heimatkunde*, Selbstverlag des Herausgebers, Dorfen 1926, Vierter Jahrgang, S. 53-78
- Hengst, Hermann: *Die Ritter des Schwarzen Adlerordens“ – Bibliographisches Verzeichnis sämtlicher Ritter des Hohen Ordens vom Schwarzen Adler von 1701 bis 1900*, Verlag von Alexander Duncker, Berlin 1901
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Artikel *Schikaneder* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bärenreiter, Kassel 2005, (Band 14), Sp. 1339-1343.
- Hintermaier, Ernst: *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Diss. mschr., Universität Salzburg, Salzburg 1972
- Hirschbeck, Kaspar: *Kath. Stadtpfarrkirche St. Johannes NEUMARKT/OPF*, (Kirchenführer), Schnell und Steiner Verlag GmbH; Regensburg ²1997
- Hochstein, Wolfgang u.a.: *Johann Adolf Hasse* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bärenreiter, Kassel 2002, (Band 8), Sp. 785 ff.
- Hubensteiner, Benno und Proebst, Eugen: *Der Domkapellmeister von Freising“* in Schindler, Hubert (Hg.): *Bayerns goldenes Zeitalter*, Süddeutscher Verlag, München 1968, S. 219 – 227
- Huebner, Dietmar von: Artikel *Jesuiten* (und hier: v.a. *Schuldrama*), in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Kassel u.a. 1996, (Band 4), Sp. 1460–1475

- Jamecki, Marcelli: *Handbuch des Preußischen Adels*, Band I, Ernst Siegfried Müller und Sohn – Königliche Hofbuchhandlung, Berlin 1892
- Kaiser, Fritz und Margit: *Christian Friedrich Daniel Schubart – Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1990
- Kellner, Altman: *Musikgeschichte des Stifts Kremsmünster*, Bärenreiterverlag, Kassel u.a. 1956
- Kirmeier, Josef und Treml, Manfred: *Glanz und Ende der alten Klöster; Säkularisation im bayerischen Oberland 1803*, Katalogbuch zur Ausstellung im Kloster Benediktbeuern, Kastner & Callway GmbH & Co., München 1991
- Knedlik, Manfred: Artikel: *Franz Seraph von Kohlbrenner* in: *Biographisches-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band XXVII, Verlag Traugott Bautz, Nordhausen 2007, Spalten 766-770
- Koch, Heinrich Christoph: *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und Dilettanten*, Leipzig 1807, Georg Ohms Verlag, Hildesheim – New York 1981 (Nachdruck)
- Koepen, Arnold: *Die Geschichte des Schwedter Hoftheaters (1771 bis 1788)*, Verlag von F. Schulz, Schwedt 1936
- Kornmüller, Utto: *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Olms, Hildesheim 1975 (Nachdruck der Ausgaben 1891 und 1895)
- Kraus, Andreas: *Das Gymnasium der Jesuiten zu München (1559-1773)*, Verlag C.H.Beck, München 2001
- Kretschmer, Günter und Romstöck, Kurt: *Alte Ansichten und Bilder aus Neumarkt in der Oberpfalz*, MK – Verlag, Fürth 1979
- Kriegl, Anton: *Die Neumarkter Musikerfamilie Michl*, Artikel aus der Festschrift zum 24. Bayerischen Nordgautag in Neumarkt i.d. OPf. vom 1. bis 6. Juni 1982 (als Autograph in meinem Besitz)
- Lang, Karl Heinrich Ritter von: *Geschichte der Jesuiten in Baiern*, Riegel und Wießner, Nürnberg 1819
- Layer, Adolf: *Die Allgäuer Lauten- und Geigenmacher. Ein Kapitel schwäbischer Kulturleistung für Europa*, in: Veröffentlichungen der schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte, Reihe 1: Studien zur Geschichte des bayerischen Schwabens, Band 15, Verlag der schwäbischen Forschungsgemeinschaft, Augsburg 1978
- Legband, Paul: *Münchener Bühne und Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, Verlag des Historischen Vereins von Oberbayern, München 1904
- Leitschuh, Max: *Die Matrikeln der Oberklasse des Wilhelmsgymnasiums in München*, 4 Bände, Beck, München 1970-1976
- Leven, Karl-Heinz: *Krankheiten – historische Deutung versus retrospektive Diagnose*, in: Paul, Norbert und Schlich, Thomas (Hgg): *Medizingeschichte: Aufgaben, Probleme, Perspektiven*, Campus, Frankfurt a. M., 1998, S. 153-185
- Lindenberg, Fritz: *Johann Franz Seraph von Kohlbrenner. Ein fast vergessener Sohn der Stadt Traunstein*, in: Chiemgau-Blätter (Unterhaltungsbeilage zum Traunsteiner-Wochenblatt) Nr. 13, Traunstein 1982, S. 1-3
- Lippert, Woldemar: *Kaiserin Maria Theresia und Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen. Briefwechsel 1747-1772*, B.G.Teubner, Leipzig 1908
- Lipphart, Walther: Artikel *Hauner* in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1979, (Band 16-Supplement), Sp 608 ff.

- Mader, Felix: *Neumarkt in der Oberpfalz – Bilder einer Stadt*“, Verlag A. Hoffman, Nürnberg 1992
- Mathäser, P. Willibald: *Chronik von Tegernsee. Nach alten Dokumenten aus neueren Quellen mit persönlichen Bemerkungen zu Vergangenen und über Gegenwärtiges*, Franz Ehrenwirt Verlag, München 1981
- Maximilian II., König von Bayern (Hg.): *Bavaria –Landes und Volkskunde des Königreichs Bayern*, Zweiter Band, erste Abteilung: *Oberpfalz und Regensburg*, Literarisch-artistische Anstalt der J. G. Catta’schen Buchhandlung, München 1863
- Mayer, Matthias: *Die letzten sieben drangvollen Jahre des Augustinerchorherrenstifts Weyarn (17.1. 1798 – 28.1. 1805). Ein Augenzeugenbericht nach Tagebüchern des Chorherrn Laurentius Justinianus Ott*“, veröffentlicht im *Oberbayerischen Archiv*, 100. Band, München 1976
- Mayer, Matthias: *Die Seelsorge der Weyarner Chorherren im ausgehenden 18. Jahrhundert nach den Tagebüchern des Chorherren L. J. Ott*, in Gessel, Wilhelm u.a. (Hg.): *Beiträge zur altbayerischen Kunstgeschichte*, Band 30, S. 115 – 212, Verlag Seitz, München 1976
- Meid, Volker: *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*, Reclam, Stuttgart 1999
- Meier, Hans: *Neumarkter Stadtgeschichten; gesammelte Aufsätze*, Neumarkter Historische Beiträge Band 3, Fuchs, Berching – Pollanten 2000; S. 14 ff.
- Mettenleiter, Dominicus: *Musikgeschichte der Oberpfalz*, Verlag Fedor Pohl, Amberg 1867
- Mettenleiter, Dominikus: *Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte – Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Verlag J. Georg Böseneker, Regensburg 1866
- Müller, Johannes: *Das Jesuitendrama*, 1. Band , Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg 1930
- Münster, Robert und Schmid, Hans: *Musik in Bayern (Band I): Bayerische Musikgeschichte. Überblick und Einzeldarstellungen*, Schneider – Verlag, Tutzing 1972
- Münster, Robert: *Aus dem Musikleben des Augustiner-Chorherrenstifts Gars im letzten Vierteljahrhundert vor der Säkularisation*, in: Chrobak, Werner und Hausberger, Karl: *Kulturarbeit und Kirche. Festschrift Msgr. Dr. Paul Mai zum 70. Geburtstag*, Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg Band 39, Verlag des Vereins für Regensburger Bistumsgeschichte, Regensburg 2005, S. 613-623
- Münster, Robert: „*Die hiesige ongenierte Lebensarth gefallet allen...*“ in: Göllner, Theodor und Hörner, Stephan: *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*, Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 7.-9. Juli 1999, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 2001, S. 237-251
- Münster, Robert: „*Ich bin hier sehr beliebt*“. *Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Hans Schneider, Tutzing 1993
- Münster, Robert: *Die Münchner Fastenmeditationen von 1724 bis 1774 und ihre Komponisten* in: Brusniak, Friedhelm und Leuchtman, Horst (Hg.): *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, Schneider, Tutzing 1989, S. 413-443
- Münster, Robert: *Die Musikpflege der Augustiner-Chorherren in Bayern im 17. und 18. Jahrhundert dargestellt vornehmlich am Beispiel des oberbayerischen Stiftes Weyarn* in: Kacic, Ladislav (Hg.): *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, Konferenzbericht, Tmava, Bratislava 1997
- Münster, Robert: Familienartikel *Bernasconi* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bärenreiter, Kassel 1999, (Band 2), Sp. 1386 ff.

- Münster, Robert: Familienartikel *Michl* in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, London ¹1980, (Band 12), S. 268 f.
- Münster, Robert: Familienartikel *Michl* in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, London ²2001, (Band 16) S. 599 f.
- Münster, Robert: *Fragmente zu einer Musikgeschichte der Benediktinerabtei Tegernsee*, in Bayerische Benediktiner-Akademie (Hg.): *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens*, Nr. 79, S. 66–91, EOS – Verlag, St. Ottilien 1968
- Münster, Robert: *Oberpfälzische Komponisten zur Zeit Mozarts*, Ausstellungskatalog anlässlich des 12. Deutschen Mozartfestes in Regensburg vom 10. bis 29. Juni 1963, Staatliche Bibliothek Regensburg
- Niemöller, Klaus Wolfgang: *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1969
- Pölnitz, Götz Freiherr von: *Die Matrikeln der Ludwig-Maximilians Universität*, Lindauer, München 1939 ff.
- Prinz, Friedrich: *Gestalten und Wege bayerischer Geschichte*, Süddeutscher Verlag GmbH, München 1982
- Quintero, Sabrina: Artikel *Das Jesuitendrama* (unter Artikel *Schuldrama*, III.1.), in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Kassel u.a. 1998, (Band 8), Sp. 1149–1150
- Redlich, P. Virgil: *Die Matrikel der Universität Salzburg 1639-1810*, Band 1: Text der Matrikel, in: Salzburger Wissenschaftliche Vereinigung (Hg.): *Salzburger Abhandlungen und Texte aus Wissenschaft und Kunst*, Band V, Verlag Anton Pustet, Salzburg 1933
- Reinfurth, Hans: *Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719 – 1845)*, Schneider, Tutzing 1977
- Reinhardtstöttner, Karl von und Trautmann, Karl: *Jahrbuch für Münchner Geschichte*, 3. Jahrgang, Buchnersche Verlagsdruckerei, Bamberg 1889
- Rehm, Gottfried: *Musikantenleben – Beiträge zur Musikgeschichte Fuldas und der Rhön im 18. und 19. Jahrhundert*, Verlag Parzeller, Fulda 1997
- Reithofer, Franz Dionys: *Geschichte des regulierten Chorherrn-Stifts und Klosters Gars 1813*, Bibliothek der Redemptoristen, Gars am Inn 1999
- Ried, Dr. Karl: *Neumarkt in der Oberpfalz – eine quellenmäßige Geschichte der Stadt Neumarkt*, Verlagsdruckerei Neumarkt, Neumarkt 1960
- Riepl, Reinhard: *Wörterbuch zur Familien- und Heimatforschung in Bayern und Österreich*, Selbstverlag, Waldkraiburg ²2004
- Romstöck, Kurt: *Die Neumarkter Residenz und ihre Regenten*, Buchverlag der Mittelbayerischen Zeitung, Regensburg 1980
- Romstöck, Kurt: *Neumarkt i. d. OPf*, Kern Druckerei, Nürnberg 1971
- Romstöck, Kurt: *Neumarkt in der Oberpfalz von 1945 bis 1995*, Druckzentrum der Mittelbayerischen Zeitung, Regensburg 1994/95
- Romstöck, Michael: *Die berühmte Musikerfamilie Michl von Neumarkt Opf*, in: *Wie's Daheim ist*, Unterhaltungsbeilage des Neumarkter Tagblatts, Nr. 27 vom 5. August 1926
- Rumenholler, Peter *Die musikalische Vorklassik*, dtv Bärenreiter, Kassel 1983

- Sander, Sabine: *Handwerkschirurgen. Sozialgeschichte einer verdrängten Berufsgruppe*, in: Berding, Helmut u.a. (Hgg.): *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft*, Band 83, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1989
- Scharnagl, August: *Familienartikel Michl* in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1961, Band 9, Sp. 275 f.
- Schmidt – Lötzen, Karl Eduard: *Dreißig Jahre am Hofe Friedrich des Großen*, Friedrich Andreas Perthes A. G., Gotha 1921
- Schmalzl, Peter: *Gars. Die Geschichte des ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftes*, Druck: August Schilling/Haag, Gars 1968.
- Schmidt, Hans: *Musik* in: Spindler, Max (Hg.): *Handbuch d. Bayerischen Geschichte*, Band 2, C.H. Beck, München 1974, S. 977
- Schmidt-Sommer, Irmgard und Bolschwing, Theresia: *Frauen vor Gott. Geschichte und Wirken der Benediktinerinnenabtei St. Erentrudis auf dem Nonnberg in Salzburg*, Eigenverlag, Salzburg 1990
- Schmied, Richard: *Bayerische Schuldramen des 18. Jahrhunderts. Schule und Theater der Augustiner-Chorherren in Oberbayern unter besonderer Berücksichtigung des Stiftes Weyarn*, Dissertations-Druckerei Charlotte Schön, München 1964
- Schneider, Hans: *Der Musikverleger Heinrich Philipp Bossler 1744-1812*, Hans Schneider, Tutzing 1985
- Schöttl, Josef: *Kirchliche Reformen des Salzburger Erzbischofs Hieronymus von Colloredo im Zeitalter der Aufklärung*, in: Weber, Josef (Hg.): *Südostbayerische Heimatstudien* Band 16, Verlag der Südostbayerischen Heimatstudien, Hirschhausen 1939
- Schrauth, Johann Baptist: *Geschichte und Topographie der Stadt Neumarkt in der Oberpfalz (Die Städte der Oberpfalz historisch-topisch beschrieben I)*, in: Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, Band 19, Eigenverlag, Regensburg 1860, S 1-128
- Schweikert, Karl: *Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert* in: *Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz – Band 11*, herausgegeben im Auftrag der Stadt Mainz, in Kommission bei Wilckensen, Mainz 1937
- Schwemmer, Marius: Artikel *Pausch, Eugen*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Kassel u.a. 2005 - Bd. 13, Sp. 209-210
- Schwemmer, Marius: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium*, Tectum Verlag, Marburg 2006 bzw. verbesserte Auflage Marburg 2008
- Sepp, Florian: *Die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Weyarn im 18. Jahrhundert* in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 65 (2002), S. 447-500
- Sepp, Florian: *Weyarn. Ein Augustiner-Chorherrenstift zwischen Katholischer Reformation und Säkularisation*, in: Verein für Diözesangeschichte von München und Freising e.V. (Hg.): *Studien zur altbayerischen Kirchengeschichte*, Band 11, Verlag des Vereins, München 2003
- Sonnek, Anke: *Emanuel Schikaneder*, Band 11 der Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bärenreiter, Kassel 1996
- Spindler, Max (u.a.): *Handbuch der bayerischen Geschichte*, Band 2, Beck, München 1974
- Stadt Mainz (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz*, Band 18, Schmidt & Co., Mainz 1959
- Stahelin, Martin: *Heinrich Philipp Bossler: Blumenlese für Klavierliebhaber 1783* in: Musikgeschichtliche Kommission e.V.: *Das Erbe deutscher Musik. Denkmälerreihe zur*

- deutschen Musikgeschichte*, Band 111 / Abteilung Kammermusik, Band 11, Nagels Verlag, Kassel 2003
- Stubenvoll, Beda: *Geschichte des königlichen Erziehungs-Institutes für Studierende (Holland'sches Institut) in München*, Lindauer, München 1874
- Uhlein-Sari, Hermann: „*Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*“. *Der erste Band des Landshuter Gebet- und Gesangbuches (Landshut 1777)*, in: Kohlschein, Franz und Küppers, Kurt (Hgg): „*Der große Sänger David – euer Muster*“. *Studien zu den ersten diözesanen Gesang- und Gebetbüchern der katholischen Aufklärung*, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen Band 73, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung GmbH & Co., Münster 1993, S: 282-321
- Ursprung, Otto: *Münchens musikalische Vergangenheit. Von der Frühzeit bis zu Richard Wagner*, Bayerland-Verlag, München 1927
- Valentin, Jean-Marie: *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555 – 1773)*, Hiersemanns bibliographische Handbücher, Band 3 Deuxième Partie (1729-1773), Stuttgart 1984
- Vermessungsamt Neumarkt i.d. OPf: *Liquidationsplan der Stadt Neumarkt i.d.OPf. aus dem Jahr 1831*
- Weinhold, Liesbeth u. Weinmann, Alexander: *Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700-1850*, Bärenreiter, Kassel 1995
- Wenhard, Franz (Red.): *ZeitFlussLäufe. Säkularisation der Klöster Au und Gars am Inn 1803-2003. Begleitbuch mit Katalog zur Ausstellung vom 17. Mai bis 15. Juni 2003 im Kloster Gars am Inn*, Bibliothek der Redemptoristen, Gars am Inn 2003
- Weiss, Eduard Josef: *Andrea Bernasconi als Opernkomponist*, Inauguraldissertation, mschr, München 1923
- Weiß, Günter u.a.: *Musik in Bayerischen Klöstern I, Beiträge zur Musikpflege der Benediktiner und Franziskaner*, Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, Band 5, Gustav Bosse, Regensburg 1986
- Will, Georg Andreas: *Bemerkungen über einige Gegenden des katholischen Deutschlands auf einer kleinen gelehrten Reise gemacht nebst sechs noch ungedruckten Leibnitzischen Briefen*, Locher, Nürnberg 1778
- Winhard, Wolfgang: *Karl Klocker (1748-1805), letzter Abt von Benediktbeuern (1796-1803)* in: Weber, Leo (Hg.): *Vestigia Burana. Spuren und Zeugnisse des Kulturzentrums Kloster Benediktbeuern*, Don Bosco Verlag, 1995, S. 160-179
- Wiltmaister, Johann Caspar von: *Churpfälzische Chronik*, J.B. Haimerle (churfürstlicher Regierungsbuchdrucker), Sulzbach 1783
- Zehlein, Alfred: *Joseph Michl – ein vergessener südbayerischer Komponist (sein Leben und seine Werke)*, Wilhelm Berntheisel Verlag, München 1928
- Zenger, Max: *Geschichte der Münchner Oper*, Weizinger, München 1923
- Ziegler, Benno: *Placidus von Camerloher (1718 – 82)*, Datterer, Freising 1919

1.1.6. Internetadressen

Karl-May-Stiftung: *Ewiger Kalender* unter: www.karl-may-stiftung.de/kalender/ewkal.htm, Stand: 18. Januar 2008

Ludwig-Maximilians-Universität München: *Bayerisches Musiker-Lexikon Online (BMLO)* unter: www.bmlo.lmu.de, Version 1.09 vom 12. Dezember 2007

1.2. Zum III. Kapitel: Analyse

1.2.1. Quellen

Christkatholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauche bey der öffentlichen Gottesverehrung im Bisthum Constanz. Herausgegeben durch das bischöfliche Ordinariat. Dritte Auflage. Constanz 1824. gedruckt bey J.M. Bannhard.

Christkatholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauche bey der öffentlichen Gottesverehrung im Bisthum Constanz. Herausgegeben durch das bischöfliche Ordinariat. Fünfte Auflage. Constanz 1827. gedruckt bey J.M. Bannhard.

Christkatholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauche bey der öffentlichen Gottesverehrung in dem (ehemaligen) Bisthum Constanz. Zweiunddreißigste Original-Auflage. Freiburg im Breisgau. Verlag von Fr. Xav. Wangler 1870

Mastiaux, Kaspar Anton von: *Katholisches Gesangbuch zum allgemeinen Gebrauche bei öffentlichen Gottesverehrungen*, Erster, zweiter und dritter Band, München 1810, gedruckt mit Zängl'schen Schriften

1.2.2. Literatur

Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (Hg.): *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP.VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (Cod.239) et Sangallensibus (Codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum.*, Solesmes 1979

Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (Hg.): *Officium et Missae pro Defunctis iuxta Ritum Monasticum cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto*, Solesmes 1924

Ackermann, Peter: Artikel *Messe V. Mehrstimmige Messvertonungen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Sachteil*, Bärenreiterverlag, Kassel u.a. 1997, (Band 6), Sp. 204-214.

Angerhöfer, Günter und Seltmann, Werner: *Fagott-Schule*, Band 1, Schott (ED 70740), Leipzig 1977

Angerhöfer, Günter und Krüger, Walter: Artikel *Fagott* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1995, (Band 3), Sp. 270 – 308

Altenburg, Johann Ernst: *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauerkunst*, Halle 1795, Faksimilereprint: Hofmeister Musikverlag, Leipzig 1993

Aurey, Elisabeth u.a.: Artikel *Rondeau-Rondo* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1998, (Band 8), Sp. 537 – 559

Badura-Skoda, Eva und Paul: *Mozart-Interpretation*, Eduard Wancura Verlag, Wien 1957

Badura-Skoda, Eva: *Mozart Klavierkonzert c-moll KV 491*, Wilhelm Finck Verlag, München 1972

Badura-Skoda, Paul: *Mozart: Piano-Concerto Bb major KV 238*, Vorwort des Herausgebers zur Notenedition, Edition Eulenburg 6513, Zürich 1967

Bäumker, Wilhelm: *Das katholische Kirchenlied*, Band III, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1962 [unveränderter repographischer Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1891]

Bander, Markus: Artikel *Sonatenform* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1998, (Band 8), Sp. 1607-1615

- Becker, Heinz: *Klarinetten-Konzerte des 18. Jahrhunderts* (Vorwort) in: Musikgeschichtliche Kommission e.V.: *Das Erbe der Deutschen Musik*, Band 41 (Vierter Band der Abteilung Orchestermusik), Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1957
- Bolen, Jane M.: *The five Berlin Cembalo Concertos, P. 390, of John Christian Bach: a critical edition*, (Diss. mschr.), Florida 1974
- Bockholdt, Rudolf: *Auftritt, Wiederkehr und Beendigung. Rondo-Form und Konzertrealität in den Schlußsätzen von Mozarts Klavierkonzerten* in: Schmid, Manfred Hermann (Hg.): *Mozart Studien Band 1*, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 43-58
- Brink, Guido: *Die Finalsätze in Mozarts Konzerten*, Gustav Bosse Verlag, Kassel 2000
- Brockhaus: *Der Musik-Brockhaus*, Schott: Mainz 1982
- Brunelli, Bruno: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Band 2, Mandadori, Verona 1965
- Bukofzer, Manfred F.: „*Caput*“: *A Liturgo-Musical Study*, in: Ders.: *Studies in Medieval and Renaissance Music*, J.M. Dent, London 1950, S. 217-310
- Cahn, Peter: Artikel *Komposition* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1996, (Band 5), Sp. 532
- Daffner, Hugo: *Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1906
- Damm, Peter: *Das Horn bei J.S. Bach* in: Szeskus, Reinhard: *Johann Sebastian Bachs historischer Ort*, Bach-Studien 10, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden u.a. 1991.
- Elsner, Jürgen u.a.: Artikel *Klarinetten* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1996, (Band 5), Sp. 176 – 223
- Engel, Hans: *Das Instrumentalkonzert (Band I)*, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1971
- Erner-Jense, Arnold (u.a.): *Das Reclambuch der Musik*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2001
- Finscher, Ludwig u. Lütteken, Laurenz: Artikel *Messe IV. Mehrstimmige Messvertonungen bis 1600*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1997, (Band 6), Sp. 184-204
- Finscher, Ludwig: Artikel *Symphonie*, in: ders.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1998, (Band 9), Sp. 16-42
- Finscher, Ludwig: Artikel *Streichquartett* in: ders.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1998, (Band 8), Sp. 1924-1939
- Finscher, Ludwig: *Gattungsbewusstsein und Terminologie. Anmerkungen zum Gebrauch gesellschaftsmusikalischer Termini im Umfeld der Wiener Klassik*, in: Unverricht, Hubert (Hg.): *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Band 7, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 25-31
- Flothuis, Marius: *Mozarts Klavierkonzerte – ein musikalischer Werkführer*, Verlag C.H. Beck, München 1998
- Forchert, Arno und Finscher, Ludwig: Artikel *Motette V. Vom Barock bis zur Gegenwart*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1997, (Band 6), Sp. 528-539.
- Fugger, Dominik und Scheidgen, Andreas (Hg.): *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*, Francke Verlag, Tübingen 2008
- Gárdonyi, Zsolt und Nordhoff, Hubert: *Harmonik*, Möseler Verlag, Wolfenbüttel²2002
- Gárdonyi, Zsolt: *Kontrapunkt*, Möseler Verlag, Wolfenbüttel²1991

- Geck, Martin: Artikel *Oratorium III. Das deutsche Oratorium. Das deutsche Oratorium. 2.-4.*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1997, (Band 7), Sp. 762-767
- Gerstmeier, August: *Zum Finalcharakter der Schlußsätze in den Klavierkonzerten W.A. Mozarts* in: Schmid, Manfred Hermann (Hg.): *Mozart Studien Band 1*, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 81-90
- Giegling, Franz u.a. (Hg.): *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts [...] von Dr. Ludwig Ritter von Köchel*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden⁶1964
- Goméz, Maricarmen und Günther, Ursula: Artikel *Ars nova – Ars subtilior B. Ars subtilior*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1994, (Band 1), Sp. 892-911.
- Grass, Thomas und Demus, Dietrich: *Das Bassethorn. Seine Entwicklung und seine Musik*, Books on Demand GmbH, Norderstedt²2004
- Günter, Susanne Maria: *Joseph Willibald Michl – Ein Klassiker der Oberpfalz*, Zulassungsarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Grundschulen in Bayern nach der GS/LPO I, (mschr.), Regensburg 1987
- Hausswald, Günter (Hg.): *Mozarts Serenaden. Ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrhunderts*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1951,
- Hess, Reimund: *Serenade, Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn*, mschr., Mainz 1963
- Hund, Andreas: *Mikrokosmos eines Sonatenrondos. Das Finale des Klavierkonzerts F-Dur KV 459* in: Schmid, Manfred Hermann (Hg.): *Mozart Studien Band 12*, Hans Schneider, Tutzing 2003, S. 147-170
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Artikel *Heinrich Christoph Koch* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bärenreiter, Kassel 2003, (Band 10), Sp. 371-377
- Internetseite (Stand: 20. April 2004): <http://www.die-klarinetten.de/k-ges.html>
- Kaiser, Fritz und Margrit: *Christian Friedrich Daniel Schubart – Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1990
- Kearns, Andrew: *Six Orchestral Serenades from South Germany and Austria, Part 1: Munich*, A-R Editions, Middletoin, Wisconsin 2003
- Klöcker, Dieter: *Barock-Klarinettenkonzerte*, Booklettext zur gleichnamigen CD, Da Camera Magna, DaCa 77 058 A D D
- Kneif, Tibor: Artikel *Requiem B. Ab 1600*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1998, (Band 8), Sp. 165-167
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Bärenreiter, Kassel u.a. 2001 [Reprint der Ausgabe Frankfurt am Main 1802], S. 440.
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Vol. 1-3 (Leipzig, Rudolstadt 1782, Leipzig 1787, Leipzig 1793; Reprint: Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a. 2000
- Kohlschein, Franz: *Liturgische Reformansätze und Kirchengesang in der Katholischen Aufklärung am Beispiel des Diözesan-Gesangbuchs der Diözese Konstanz von 1812* in: Scheitler, Irmgard (Hg.): *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert*, Francke verlag, Tübingen 2000

- Kügler, Karl: Artikel *Ars nova – Ars subtilior A. Ars nova*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1994, (Band 1), Sp. 877-892
- Kügler, Karl: Artikel *Motette A. B. I-III*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1997, (Band 6), Sp. 499ff.
- Kühn, Clemens: *Formenlehre der Musik*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1998
- Küster, Konrad: *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*. Bärenreiter Studienbuch Band 6, Kassel u.a. 1993
- Küster, Konrad: *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1991
- La Motte, Diether de: *Musikalische Analyse*, Textteil, Bärenreiter, Kassel u.a. ⁸2007
- Leopold, Silke: Artikel *Arie. II. 17. Jahrhundert*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1994, (Band 1), Sp. 813-816
- Leisinger, Ulrich: Artikel *Oratorium III. Das deutsche Oratorium. 1. Frühe Nachweise und Definitionen*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1997, (Band 7), Sp. 761
- Leisinger, Ulrich: Artikel *Oratorium III. Das deutsche Oratorium. 5. Zentren der Oratorienpflege im 18. Jahrhundert*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1997, (Band 7), Sp. 767-771
- Lühning, Helga: Artikel *Arie. III. 18. Jahrhundert*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1994, (Band 1), Sp. 816-823
- Lütteken, Laurenz: Artikel *Motette IV. 15. und 16. Jahrhundert*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1997, (Band 6), Sp. 513-528
- Massenkeil, Günther: Artikel *Oratorium I. Zur Terminologie und Vorgeschichte*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1997, (Band 7), Sp. 741-744
- Mac Intyre, Bruce C.: *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1988
- Möller, Christian: *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte; ein hymnologisches Arbeitsbuch*, Francke-Verlag, Tübingen u.a. 2000
- Münster, Robert: *Serenade, „Avertissement“ und Parthia mit Einbeziehung der Polonaise in der Münchner Stadtmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: Unverricht, Hubert (Hg.): *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Band 7, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 139-152
- Niedermayer, Georg: *Joseph Willibald Michl – Untersuchung zu seinem Leben und zu seinen Serenaden*, Zulassungsarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Realschulen in Bayern nach LPO I, (mschr.), Eichstätt 1983
- Ott, Ludwig: *Grundriss der katholischen Dogmatik*, Herderverlag, Freiburg u.a. ⁸1970
- Rehm, Wolfgang u.a.: *Die Neue Mozart-Ausgabe*, Serie VIII 20/1,1
- Reichert, Ursula: Artikel *Requiem A. Bis 1600*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1998, (Band 8), Sp. 156-165
- Reinmar, Emans und Wendt, Matthias (Hg.): *Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, Gudrun Schröder Verlag, Bonn 1990

- Rhodes, David J: Artikel *Rheiner* in: Sadie, Stanley (Hg.): *Dictionary*, Macmillian Publishers Limited ²2001, (Band 21), S. 259
- Rice, Albert R.: Artikel *Yost, Michel* in: Sadie, Stanley (Hg.): *Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, London ²2001, (Band 27), S. 669
- Riedel, Friedrich W. und Henkel, Hubert: Artikel *Klavier* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1996, (Band 5), Sp. 283 – 313
- Riemann, Hugo: *Musik-Lexikon*, Hesse Verlag, Leipzig ⁷1909
- Riepe, Juliane: Artikel *Oratorium II. Das italienische Oratorium*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1997, (Band 7), Sp. 744-758
- Rohloff, Ernst: Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo. Im Faks. hrsg. nebst Übertragung d. Textes u. Übersetzung ins Deutsche, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1972
- Ruf, Wolfgang: Artikel *Arie. I. Begriff, Terminologie und Frühgeschichte bis zum 16. Jahrhundert*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1994, (Band 1), Sp. 809-813
- Salmen, Walter: *Das Konzert – Eine Kulturgeschichte*, Verlag C.H.Beck, München 1988
- Sandhofe, Holger Peter: *Nocturnale Romanum. Antiphonale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ pro nocturnis horis. Editio princeps*, Hartker Verlag, Heidelberg 2002.
- Schaller, Paul und Kühner, Hans (Hgg.): *Mozart Aspekte*, Walter-Verlag, Freiburg im Breisgau 1956
- Scharnagl, August: *Freiherr Thaddäus von Dürniz und seine Musiksammlung mit Wiedergabe des handschriftlichen Katalogs*, Hans Schneider, Tutzing 1992
- Scheibe, Johann Adolph: *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, Wiesbaden 1970 (Nachdruck)
- Schipperges, Thomas: Artikel *Serenade-Serenata* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1998, (Band 8), Sp. 1307-1328
- Schlierliess, Volker: Artikel *Konzert* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1996, (Band 5), Sp. 628 - 686
- Schmid, Manfred Hermann: *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern* in: ders. (Hg.): *Mozart Studien Band 4*, Hans Schneider, Tutzing 1994
- Schmid, Manfred Hermann: *Orchester und Solist in den Konzerten von W.A. Mozart* in: ders. (Hg.): *Mozart Studien Band 9*, Hans Schneider, Tutzing 1999
- Schmid, Manfred Hermann: *Variation oder Rondo? Zu Mozarts Wiener Finale KV 382 des Klavierkonzerts 175* in: ders. (Hg.): *Mozart Studien Band 1*, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 59-80
- Schmidt, Rebecca: *Gegen den Reiz der Neuzeit. Katholische Restauration im 19. Jahrhundert.*, Francke Verlag, Tübingen 2005.
- Schmitz, Hans-Bernhard: *Die Klavierkonzerte Johann Christian Bachs*, Diss. (mschr.), Würzburg 1981
- Schubarth, Dorothé u.a.: Artikel *Romance* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1998, (Band 8), Sp. 517 – 537
- Schumann, Karl: *Zwei frühe Klavierkonzerte*, Booklettext zur CD: *Mozart Klavierkonzerte No. 5 KV 175 & No. 6 KV 238*, Phillips PH 416 366 – 2
- Schwemmer, Marius: *Kleines Kirchenmusikalisches Kompendium*, Tectum Verlag, Marburg 2006 bzw. verbesserte Auflage Marburg 2008

- Schwemmer, Marius: „*Wie uns die Alten sungen.*“ *Cäcilianismus zwischen Aufklärung und Romantik in Konstanz*, Teil 1 und 2 in: KN Kirchliche Nachrichten Nr. 4, Jahrgang 3, Seite 6 (April 2004) und Nr. 4, Jahrgang 3, Seite 2 (Mai 2004)
- Strohm, Reinhard: Artikel *Dramma per musica. B. 18. Jahrhundert*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1995, (Band 2), Sp. 1479-1493
- Traxler, Petra: *Die Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert*, Projekt im Rahmen des Diplomstudiums „Informatik an Hauptschulen“ vom 20.09.2002, Quelle (Stand vom 20. April 2004):
- Uldall, Hans: *Das Klavierkonzert der Berliner Schule mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte und spätere Entwicklung*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1298
- Unverricht, Hubert: Artikel *Divertimento* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1995, (Band 2), Sp. 1301-1310.
- Unverricht, Hubert: *Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen*, in: Unverricht, Hubert (Hg.): *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Band 7, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 15-24
- Warburton, Ernest: Artikel *Bach, Johann Christian* in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bärenreiter, Kassel 1999, (Band 1), Sp. 1358-1384
- Warburton, Ernest (Hg.): *The collected works of Johann Christian Bach*, Vol. 17, Garland Publishing, New York 1988.
- Weigel, J. Christoph: *Musicalisches Theatrum* in: Berner, Alfred (Hg.): *Documenta Musicologia (erste Reihe) – Druckschriften Faksimile*, Bärenreiter, Kassel 1964
- Weising, Klaus: *Die Sonatensatzform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1970
- Wiesend, Reinhard: Artikel *Opera buffa* in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil*, Bärenreiter, Kassel 1997, (Band 7), Sp. 653-655
- With, Helmuth: Artikel *Bach, Johann Christian* in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiterverlag, Kassel 1949-51, (Band 1), Sp. 942-954
- Wörner, Karl H.: *Die Geschichte der Musik*, Vadenhoeck & Rupprecht, Göttingen⁸ 1993
- Zehelein, Alfred: *Joseph Michl – ein vergessener südbayerischer Komponist (sein Leben und seine Werke)*, Wilhelm Berntheisel Verlag, München 1928

1.3. Zum IV. Kapitel: Zusammenfassung und Würdigung

Gembris, Heiner: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, in: Kraemer, Rudolf-Dieter (Hg.): *Forum Musikpädagogik*, Nr. 20, Wißner, Augsburg 1998, S. 177-214

König, Roderich (Hg.): *C. Plinius Secundus d.Ä. Naturkunde, Lateinisch-deutsch, Buch VII, Anthropologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt/Heimeran Verlag, München 1975

Lloyd, Norman (Hg.): *Großes Lexikon der Musik*, Orbis Verlag, München³1987

Michels, Ulrich: *dtv-Atlas: Musik, Band 1, Systematischer Teil, Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*, Bärenreiter Verlag und Deutscher Taschenbuch Verlag, Kassel und München¹⁷1997

Müller-Blattau, Joseph: Artikel *Form* in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1955, (Band 4), Sp. 523-556

Niedermayer, Georg: *Joseph Willibald Michl – Untersuchung zu seinem Leben und zu seinen Serenaden*, Zulassungsarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Realschulen in Bayern nach LPO I, (mschr.), Eichstätt 1983

2. Zum II. Teil: Werkverzeichnis und Quellenanhang

2.1. Zum I. Kapitel: Systematisch-thematisches Werkverzeichnis

2.1.1. Quellen und Literatur

- Bernsdorf, Eduard: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, Band 2, Dresden 1856
- Bill, Oswald und Großpietsch, Christoph (Hgg.): *Christoph Graupner; Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke; Graupner-Werke-Verzeichnis GWV; Instrumentalwerke*, Carus, Stuttgart 2005
- Brook, Barry S.: *Thematical Catalogue of Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762-1787*, Dover Publications, New York 1966 (Reprint)
- Dennerlein, Hans: *Musik des 18. Jahrhunderts in Franken. Die Inventare der Funde von Ebrach, Burgwindheim, Maria Limbach und Iphofen*, Vier Türme Verlag, Münsterschwarzach 1953
- Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1900-1904, (Band 1 und Band 6, Akademische Druckanstalt, Graz 1959 (Nachdruck)).
- Fellerer, Karl Gustav: *Beiträge zur Musikgeschichte Freising's*, Verlag des Freisinger Tagblattes, Freising 1926 [für „Inventar Freisinger Hofkapelle“]
- Fetis, François J.: *Biographie universelle des Musiciens*, Tome Sixieme, Paris 1864, Culture et Civilisation, Bruxelles 1963 (Nachdruck)
- Grandauer, Franz: *Chronik des königlichen National- und Hoftheaters in München*, Verlag von Theodor Ackermann, München 1878
- Günther, Georg: *Musikalien des 18. Jahrhunderts aus den Kloster Rot an der Rot und Isny*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart – Weimar 1997
- Günther, Georg: *Musikalien des 18. und 19. Jahrhunderts aus Kloster und Pfarrkirchen Ochsenhausen*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart – Weimar 1995
- Helg, Pater Lukas: *Die Handschriften der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln zwischen 1600 und 1800*, ea Druck und Verlag AG, Einsiedeln, 1995
- Henzel, Christoph: *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV), Band I Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, ortus musikverlag, Beeskow 2006
- Horváth, V. – Holubicová, H.: *Cirkevný hudobný spolok v Bratislave (1830 – 1950). Inventár*; Bratislava 1971
- Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken: *Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM), Einzeldrucke vor 1800*, Bärenreiter, Kassel 1975, Band 5, S. 542 und 545
- Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken: *Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM), Recueils Imprimés XVIII^e siècle.*, Henle, München-Duisburg 1764 [RISM B/II]
- Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken: *Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM), Einzeldrucke vor 1800*, Bärenreiter, Kassel 1981, Band 9, S. 292 – 295
- Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken: *Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM) / A / 2, Musikhandschriften nach 1600*, K-G-Saur, München ¹⁶2008

- Jaenecke, Joachim: *Joseph und Michael Haydn. Autographe und Abschriften. Katalog*, München 1990 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften, 4)
- Juranek, Nikolai: *Thematischer Katalog: Die geistlichen Musikhandschriften der Benediktinerabtei Scheyern*, [s.n.] 1985
- Konrad, Ulrich: *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte.*, Bärenreiter, Kassel u.a. 2005
- Konrad, Ulrich: *Skizzen, Entwürfe und Fragmente in Komponisten-Werkverzeichnissen*, in: Fuchs, Ingrid: *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, Hans Schneider, Tutzing 2006, S. 671-680
- Legband, Paul: *Münchener Bühne und Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, Verlag des Historischen Vereins von Oberbayern, München 1904
- Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Musiklexikon*, Jakob Giel, München 1811, Nachdruck: Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a. 1982
- Lipowsky, Felix Joseph: *Geschichte der Jesuiten in Baiern*, II. Theil, Jakob Giel, München 1816
- Mueller, Josef: *Musikalische Schätze der Königlichen- und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Preußen*; Bonn 1870, Olms, Hildesheim – New York 1971 (Nachdruck)
- Münster, Robert: Artikel *Joseph Willibald Michl*, in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary*, Macmillian Publishers Limited ¹1980, (Band 12), S. 268 f. [=Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 1]
- Münster, Robert: Artikel *Joseph Willibald Michl*, in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary*, Macmillian Publishers Limited ²2001, (Band 16) S. 599 f. [=Münster: Artikel *Joseph Willibald Michl*, TNGD 2]
- Münster, Robert: *Die Musik im Augustinerchorherrenstift Beuerberg von 1768 bis 1803 und der Thematische Katalog des Chorherrn Alipius Seitz*, in: Allgemeiner Cäcilien-Verband für die Länder Deutscher Sprache (Hg.): *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 54. Jahrgang-1970, Luth-Druck, Köln 1970, S. 47-76
- Murray, Sterling E: *The Music of Antonio Rosetti (Anton Rösler) ca. 1750-1792. A Thematic Catalog*, Harmonie Park Press, Michigan 1996
- Reutter, Jochen: *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709-1789)*, Teil II: *Systematisch-Thematisches Verzeichnis der Geistlichen Kompositionen Franz Xaver Richters*, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*, Band 1, Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1993
- Ryom, Peter: *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden u.a. 2007
- Scharnagl, August: *Freiherr Thaddäus von Dürniz und seine Musiksammlung mit Wiedergabe des handschriftlichen Katalogs*, Hans Schneider, Tutzing 1992
- Schilling, Gustav u.a.: *Encyclopädie der gesammelten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Vierter Band, Köhler Verlag, Stuttgart 1841
- Schmied, Richard: *Bayerische Schuldramen des 18. Jahrhunderts. Schule und Theater der Augustiner-Chorherren in Oberbayern unter besonderer Berücksichtigung des Stiftes Weyarn*, Dissertations-Druckerei Charlotte Schön, München 1964
- Vollhardt, Reinhard: *Musikwerke in der Raatsbibliothek zu Zwickau*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1896
- Waterhouse, William: Bassoon in : Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, London ²2001, Band 2, S. 873-895

Westenrieder, Lorenz von: *Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern*, Ersten Bandes Zweyter Theil, Johann Baptist Strobl, München 1783

Zehlelein, Alfred: *Joseph Michl – ein vergessener südbayerischer Komponist (sein Leben und seine Werke)*, Wilhelm Berntheisel Verlag, München 1928

Zirnbauer, Heinz: Artikel *Johann Christoph Vogel* in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiterverlag, Kassel 1966 (Band 13), Sp. 1883-1884

2.1.2. Im Werkverzeichnis direkt zitierte bzw. abgekürzt wiedergegebene Kataloge und Quellen

Catalogus sämtlicher Hochfürstl Thurn und Taxisch. Sinphonien, Manuskript, Regensburg 1782-1785 [= Thematischen Katalog Thurn und Taxis von 1782]

Günther, Georg: *Musikalien des 18. und 19. Jahrhunderts aus Kloster und Pfarrkirche Ochsenhausen*, J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1995; Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg (Hg.): *Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg*, Band I [= Günther, Ochsenhausen]

Katalog der Lukas-Sarasin-Musiksammlung, Manuskript, Bern um 1800 [= Sarasin, Katalog]

Refardt, Edgar: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, in: Hans Zehntner (Hg.): *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft* 2/3, P.Haupt, Bern 1957 [= Refardt, Thematischer Katalog]

Schmid, Johann, Baptist: *Katalog der Musikalien der St. Michaels Hofkirche*, Manuskript, München, 1808-1844 [= Thematischer Katalog Schmid 1808]

Schmid, Johann Baptist: *Catalog der neuern und brachbaren Musikalien am Musick=Chor der Königl. St. Michaels=Hofkirche*, Manuskript, München 1810-1828 [= Thematischer Katalog Schmid 1810]

Themata von allen vorhandenen Kirchen und Kammer Musicalien, welche in der den 1. Septber 1796 neu verfassten Desigantion enthalten sind., Manuskript Ehem. im Dom zu Freising, jetzt Staatsarchiv für Oberbayern, München, HL III, F 41 ex Nr. 41 [= Thematischer Katalog Freising 1796]

Themata von jenen Musicalien, welche vom Jahr 1798 inclusive theils neu angekauft, theils darzu hergeschenkt, auch einige wenige ohne Nro. Schon vorhanden gewesene diesem Catalogo einverleibt worden und ebenfalls im Musicalien Kasten auf dem Dom fundig sind., Manuskript, Ehem. im Dom zu Freising, jetzt Staatsarchiv für Oberbayern, München, HL III, F 41 ex Nr. 41 [= Thematischer Katalog Freising 1798]

2.1.3. KBM-Reihe

Generaldirektion der Bayerischen Staatlichen Bibliotheken (Hg): *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Thematische Verzeichnisse von Handschriften und Drucke aus Bibliotheken, Kirchen und Klöstern Bayerns:*

KBM 1 *Die Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tergernsee und Benediktbeuern* bearbeitet von R. Münster und R. Machold, G. Henle Verlag, München 1971

KBM 2 *Die Musikhandschriften der Benediktinerinnenabtei Frauenwörth und der Pfarrkirchen Indersdorf, Wasserburg am Inn und Bad Tölz* bearbeitet von U. Bockholt, R. Machold und L. Thew, G. Henle Verlag, München 1975

KBM 3 *Die Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen – Wallenstein'schen Bibliothek Schloß Harburg* bearbeitet von G. Haberkamp, G. Henle Verlag, München 1976

KBM 4 *Die Musikhandschriften in der Theatinerkirche St. Kajetan in München* bearbeitet von S. Gmeinwieser, G. Henle Verlag, München 1979

KBM 5 *Die Musikhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*

Band 1 *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* beschrieben von M. Bente, M.-L. Göllner, H. Hell und B. Wackernagel, G. Henle Verlag, München 1989

Band 2 *Tabaturen und Stimmbücher bis zur Mitte des 17. Jahrhundert* beschrieben von M.-L. Göllner, G. Henle Verlag, München 1979

Band 3 *Collectio musicalis Maximiliana* beschrieben von B. Wackernagel, G. Henle Verlag, München 1981

KBM 6 *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg* bearbeitet von G. Haberkamp, Henle Verlag 1981

KBM 7 *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München* bearbeitet von H. Herrmann – Schneider, G. Henle Verlag, München 1985

KBM 8 *Die Musikhandschriften aus dem Dom zu Unserer Lieben Frau in München* bearbeitet von H. Hell, M. Holl und R. Machold, G. Henle Verlag, München 1987

KBM 9 *Die ehemaligen Musikhandschriftensammlungen der Königlichen Hofkapelle und der Kurfürstin Maria Anna in München* bearbeitet von G. Haberkamp und R. Münster, G. Henle Verlag, München 1982

KBM 10 *Die Musikhandschriften Kollegiatstifte Laufen und Tittmoning, Pfarrkirche, Aschau, Stiftskirche Berchtesgaden, Pfarrkirchen Neumarkt-St. Veit, Teisendorf und Wasserburg am Inn II* bearbeitet von Robert Münster, G. Henle Verlag, München 2002

KBM 11 *Die Musikhandschriften in Eichstätt*

Band 1 *Benediktinerinnen-Abtei St. Walburg und Dom* bearbeitet von H. Herrmann-Schneider, G. Henle Verlag, München 1991

Band 2 *Sammlung Raymund Schlecht – Katalog* bearbeitet von Ch. Großpietsch, G. Henle Verlag, München 1991

Band 3 *Sammlung Raymund Schlecht – Register* bearbeitet von Ch. Großpietsch, G. Henle Verlag, München 1991

KBM 12 *Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren* bearbeitet von G. Haberkamp, G. Henle Verlag, München 1986

KBM 13 *Die Musikhandschriften Herzog Wilhelms in Bayern, der Grafen zu Toerring – Jettenbach und der Fürsten Fugger von Babenhausen* bearbeitet von G. Haberkamp und B. Zuber, G. Henle Verlag, München 1988

KBM 14 *Die Musikhandschriften der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg*

Band 1 *Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B,C, AN* beschrieben von G. Haberkamp, G. Henle Verlag,

München 1989

Band 2 *Sammlung Proske. Manuskripte des 18. und 19. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., C, AN* beschrieben von G. Haberkamp und J. Reutter, G. Henle Verlag, München 1989

Band 3 *Sammlung Proske. Mappenbibliothek* beschrieben von G. Haberkamp und J. Reutter, G. Henle Verlag, München 1990

Band 4 *Kollegialstift Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle, Dom St. Peter und Kollegialstift zu den Heiligen Johann Baptist und Johann Evangelist in Regensburg* beschrieben von Ch. Schweisthal, G. Henle Verlag, München 1994

Band 5 *Stadtpfarrkirche St. Jakobus und Tiburtius in Straubing* beschrieben von Ch. Schweisthal, G. Henle Verlag, München 1995

Band 6 *Bibliothek Franz Xaver Haberl – Manuskripte BH 7866 bis BH 9438* beschrieben von J. Hoyer, G. Henle Verlag, München 1996

Band 7 *Bibliothek Franz Xaver Haberl – Manuskripte BH 6601 bis 6599* beschrieben von D. Haberl, G. Henle Verlag, München 2000

Band 8 *Bibliothek Franz Xaver Haberl – Manuskripte BH 6603 bis BH 7865* beschrieben von D. Haberl, G. Henle Verlag, München 2000

Band 9 *Sammlung Mettenleiter, Teil I, Autoren A bis P* beschrieben von G. Haberkamp, G. Henle Verlag, München 1996

Band 10 *Sammlung Mettenleiter, Teil II, Autoren Q bis Z, Anonyma und Sammlungen* beschrieben von G. Haberkamp, G. Henle Verlag, München 1996

KBM 15 *Die Musikhandschriften der St. Josefskongregation Ursberg, des Cassianeums Donauwörth und der Malteserstudienstiftung Amberg* bearbeitet von N. Schwindt-Gross und B. Zuber, G. Henle Verlag, München 1992

KBM 16 *Die Musikhandschriften der Pfarrkirche Polling, Walleshausen, Aichach, Landsberg, Erpfting, Lindau und des Franziskanerklosters Dietfurt*, G. Henle Verlag, München o.A.

KBM 17 *Die Musikhandschriften katholischer Pfarreien in Franken Bistum Würzburg* bearbeitet von G. Haberkamp und M. Seelkopf, G. Henle Verlag, München 1990

KMB 18 *Die Musikhandschriften der Stiftskirche Altötting, des Kollegialstifts Landshut und der Pfarrkirchen Beuerberg, Schnaitsee und St. Mang in Füssen* bearbeitet von N. Schwindt – Gross, G. Henle Verlag, München 1993

KMB 19 *Die Musikhandschriften der evangelisch – lutherischen Pfarrkirche St. Mang in Kempten* bearbeitet von H. Herrmann-Schneider, G. Henle Verlag, München 1991

KMB 20 *Die Theatermusikalien der Landesbibliothek Coburg* bearbeitet von R. Potyra, G. Henle Verlag, München 1995

KMB 21 *Die Musikhandschriften der Dommusik St. Stephan im Archiv des Bistums Passau* bearbeitet von G. Haberkamp, G. Henle Verlag, München 1993

2.1. 4. Abkürzungsverzeichnis zum Werkverzeichnis

A	Alt
B	Baß (vokal)
B.	Baß (instrumental)
Bassetthr.	Bassetthorn
Bassettklar.	Bassettklarinette
Bc.	Basso continuo
Cb.	Kontrabass (= Contra basso)
Clar.	Clarino
Cemb.	Cembalo
ChP.	Chorpartitur
Cor.	Cornu (Horn)
ED	Erstdruck
Engl. Hr.	Englisch - Horn
Fg.	Fagott
Fl.	Flöte
Fr.	Fragment
Gb.	Generalbaß
Kl.	Klavier
Kl. Tr.	Kleine Trommel
Klar.	Klarinette
Ob.	Oboe
P	Partitur
Pos.	Posaune
S	Sopran (auch für: Cantus)
T	Tenor
Timp.	Timpani (Kesselpauke)
VI.	Violine
Vla	Viola
Vc.	Violoncello
Vlne	Violone

2.1.5. Siglenverzeichnis zum Werkverzeichnis

A – AUSTRIA

FK	Feldkirch, Domarchiv
KR	Kremsmünster, Benediktiner-Stift, Regenterei oder Musikarchiv
Nbg. Sbg.	Salzburg, Archiv Nonnberg
RTgh	Reutte, Grünes Haus (Heimatmuseum der Marktgemeinde)
Sd	Salzburg, Archiv der Dommusik
Ssp	Salzburg, St. Peter, Musikarchiv
ST	Stams, Zisterzienser-Stift, Musikarchiv
Vpk	Vils, Archiv der Pfarrkirche und Musikkapelle
Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung

B – BELGIEN

Bc Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque, Koninklijk Conservatorium, Bibliotheek

CH – SCHWEIZ

BM Beromünster, Musikbibliothek des Stifts
 Bu Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung
 E Einsiedeln, Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek
 EN Engelberg, Kloster, Musikbibliothek
 Fcu Fribourg, Bibliothèque cantonale et universitaire
 FF Frauenfeld, Thurgauische Kantonsbibliothek
 SAf Sarnen, Benediktinerinnen-Abtei St. Andreas
 SGs St. Gallen, Stiftsbibliothek

CZ – TSCHECHISCHE REPUBLIK

Bm Brno, Oddelení Hudebne Historické Moravského Muzea
 Pnm Praha, Národní muzeum - Muzeum České hudby, hudební archiv

D – Deutschland

ABbb Baldersheim, Katholische Pfarrei Baldersheim
 Aöhk Altötting, Archiv der Stiftskirche
 AKA Archiv Kloster Andechs
 B Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung⁸
 BAR Bartenstein, Fürst zu Hohenlohe-Bartensteinsches Archiv
 BB Benediktbeuern, Pfarrkirche, Bibliothek
 BE Bad Berleburg, Fürstlich Sayn-Wittgenstein-Berleburgsche Bibliothek
 BDG Berchtesgaden, Notenbibliothek des Stiftschores
 BSSp Bad Soden-Salmünster, Katholische Kirchengemeine St. Peter und Paul, Stifts- und Pfarrarchiv Salmünster
 DAW Würzburg, Diözesanarchiv
 DTF Dietfurt, Franziskanerkloster
 DI Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Musikabteilung
 DO Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek
 DS Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung
 DWc Donauwörth, Bibliothek des Cassianeums
 Ed Eichstätt, Dommusiksammlung
 EHS Eyershausen (bei Bad Neustadt an der Saale), Katholische Pfarrei
 Füs Füssen, Archiv des ehem. Kollegialstift St. Mang
 Fugger-Slg. Ehemalige Musiksammlung Fugger, Babenhausen

⁸ Nach eigener Systematik auch „SPK“.

FW	Chiemsee, Benediktinerinnenabtei Frauenwörth, Archiv
HR	Harburg, Fürstlich Öttingen-Wallerstein'sche Bibliothek, Schloß ⁹
IN	Markt Indersdorf, Katholisches Pfarramt, Bibliothek
KHp	Königheim, Pfarrarchiv
Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung
Mf	München, Domarchiv Zu Unserer Lieben Frau
Mm	München, St. Michael, Musikarchiv
MK	München, St. Kajetan, Sammlung Hauber
MT	Metten, Benediktiner-Abtei, Klosterbibliothek
NT	Neumarkt St. Veit, Pfarrarchiv
OB	Ottobeuren, Benediktiner-Abtei, Bibliothek
Po	Passau, Bistum, Archiv
POL	Polling, Katholisches Pfarramt (ehem. Augustiner-Chorherrenstift)
Rp	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek
Rp AK	Regensburg, Archiv der Alten Kapelle
Rp SJas	Straubing, Stadtpfarrkirche St. Jakob, Archiv
Rtt	Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek
SCHEY	Scheyern, Benediktinerabtei, Bibliothek
SPK ¹⁰	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
TEGha	Tegernsee, Herzogliches Archiv
TEG	Tegernsee, Pfarrkirche, Bibliothek
TI	Tübingen, Schwäbisches Landesmusikarchiv
TZ	Bad Tölz, Katholisches Pfarramt Maria Himmelfahrt
WEY	Weyarn, Pfarrkirche, Bibliothek
WS	Wasserburg am Inn, Chorarchiv St. Jakob, Pfarramt

GB – ENGLAND

Lbl¹¹ London, The British Library

HR – KROATIEN

Zha Zagreb, Zbirka Don Nikole Udina Algarotti

I – ITALIEN

BZf Bolzano, Convento die Minori Francescani, Biblioteca

Rc Roma, Biblioteca Casanatense

Rostirolla Roma, Biblioteca privata Giancarlo Rostirolla

⁹ Die Fürstlich Oettingen – Wallensteinschen Bibliothek auf Schloss Harburg wurde am 13. Februar 1980 vom Freistaat Bayern erworben, weshalb die Manuskripte jedoch mit der Katalogisierung von Schloss Harburg nun in der Universitätsbibliothek Augsburg zu finden sind.

¹⁰ Nach RISM Serie A/II: Musikhandschriften nach 1600, 11. Ausgabe 2003 / 9. CD-ROM auch „B“.

¹¹ Früher: Lbm.

S – SCHWEDEN

Skma Stockholm, Statens musikbibliotek
St Stockholm, Kungl. teaterns bibliotek

SK – SLOWAKEI

BRnm Bratislava, Slovenské národné múzeum, Hudobné múzeum

US – UNITED STATES OF AMERIKA

AAu Ann Arbor, University of Michigan, Music Library
BEu Berkeley, CA, University of California, Music Library
Wc Washington, DC, Library of Congress, Music Division

2.2. Zum II. Kapitel: Originalquellen zum 1. Teil

2.2.1. Zeichenerklärung zu den Texttranskriptionen der Originalquellen

Bei der Wiedergabe der Originalquellen in diesem Kapitel ebenso wie in den beiden ersten Kapiteln des ersten Teils sind die originalen Seiten- und Zeilenumbrüche auf Grund der vorrangigen Darstellung des Inhalts vor Schriftstudien nicht berücksichtigt. Rechtschreibung und Interpunktion sind dem Originaltext entsprechend, soweit sich dies aus den Kopien herauslesen ließ. Wörter mit Verdoppelung der Buchstaben *mm* und *nn*, die im Original mit nur einem *m* oder *n* geschrieben, dafür aber mit einem Querstrich über dem Buchstaben versehen wurden, wurden in der Transkription mit verdoppelten Buchstaben wiedergegeben. Worte, die nicht vollständig ausgeschrieben im Original stehen, sondern mit gängigen Abkürzungen beschlossen werden, sind im Übertrag ausgeschrieben und die Abkürzungen nicht eigens gekennzeichnet.

Fehlende oder nicht entzifferte Worte sind in folgender Form dargestellt:

<...>	Wort nicht entziffert
<... ...>	mehr als ein Wort nicht entziffert
<====>	Wort oder Satz durchgestrichen und nicht entziffert
WORT(?)	Wort ist nicht sicher entziffert oder vom Sinn unklar
EIGENNAME[?]	nicht sicher entzifferte Eigennamen
<...?>	Eigename nicht entziffert
<u>WORT</u>	Wort ist nicht aus dem Original zu ersehen, wurde sinngemäß ergänzt
<.....>	Worte / Wortteile sind auf Grund schlechter Vorlage oder Kopie nicht zu entziffern
[]	Hinzufügung durch den Autor dieser Arbeit
[...]	Textauslassung
...	ein Teil des Textes fehlt
(sic!)	Doppelung, Schreibung etc. die „wirklich so“ im Original steht

Bei Textstellen, die als originale Passagen aus einer anderen Sekundärliteratur zitiert wurden, wurden die dort verwendeten Zeichen, Rechtschreibung und Transkriptionseigenheiten beibehalten.