DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

ZWEITER JAHRGANG

I. BAND

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

DENKMÄLER
DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

UNTER LEITUNG

VON

ADOLF SANDBERGER

ZWEITER JAHRGANG

I. BAND

KLAVIERWERKE VON JOHANN PACHELBEL

NEBST BEIGEFÜGTEN STÜCKEN VON W. H. PACHELBEL

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

KLAVIERWERKE

VON

JOHANN PACHELBEL

(1653–1706)

NEBST BEIGEFÜGTEN STÜCKEN VON W. H. PACHELBEL (1686—1764)

EINGELEITET UND HERAUSGEGEBEN

VON

MAX SEIFFERT

MIT BIOGRAFISCHEN VORBEMERKUNGEN VON ADOLF SANDBERGER

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Printed in Germany

Mitgliederverzeichnis

der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern

nach dem Stande vom 15. Juni 1901*).

Seine Königl. Hoheit PRINZ LUDWIG FERDINAND VON BAYERN.

Abele, H., k. Schulinspektor, München.
Ahle, J. N., Geistl. Rat und Regens des bischöfl. Priesterseminars Dillingen.
Akademie, k. b. der Tonkunst, München.
Allotria, Künstlergesellschaft, München.
Amira, Dr. Karl v., k. Universitätsprofessor und Hofrat, München.
Andreae, Dr. Karl, k. Seminardirektor, Kaiserslautern.
Averkamp, A., Tonkünstler, Amsterdam.
Bauschinger, k. Notar, Regen.
Bayerlein, W., Direktor der städt. Musikschule, Nürnberg.
Beer, A., Tonkünstler, München.
Bennat, Franz, k. Kammermusiker, München.
Bezold, Dr. G. v., Direktor des german. Nationalmuseums, Nürnberg.
Bibliothek, k., Bamberg.
„ „ öffentliche, Dresden.
„ „ „ Stuttgart.
Brougier, Adolf, k. Kommerzienrat, München.
Bürkel, Ludwig v., Ministerialdirektor a. D., München.
Bussmeyer, Hans, k. Professor und Inspektor der Akademie der Tonkunst, München.
Chorschulverein, München.
Chrysander, Dr. Friedrich, Bergedorf bei Hamburg.
Conservatoire R. de Musique, Brüssel.
Conservatoire de Musique, Paris.
Crailsheim, Dr. Graf v., k. Staatsminister des Äussern und des k. Hauses, Ministerpräsident, Staats- und Reichsrat der Krone Bayern, Excellenz, München.
Dorn, Pfarrer, Neudrossenfeld.
Dursy, Eugen v., kaiserl. Ministerialrat a. D., München.
Einstein, Alfred, Tonkünstler und stud. phil., München.
Eisenberg, Vicekonsul d. V. St. v. N.-Amerika, München.
Erhard, Theodor, Apotheker, Nürnberg.
Erziehungsinstitut, k., für Studierende, München.
Funk, Josef, Musikpräfekt am bischöfl. Knabenseminar, Dillingen.
Geiger, Karl, Stadtkantor und Musikdirektor, Regensburg.
Gerner, Philipp, pens. Lehrer, Heidingsfeld.
Griessmayr, A., k. Institutsdirektor und Professor, München.
Güttler, Dr. Karl, k. Universitätsprofessor, München.
Gymnasium, k., humanistisches, (neues), Bamberg.
„ „ „ Bayreuth.
„ „ „ Eichstätt.
„ „ „ Freising.
„ „ „ Münnerstadt.
„ „ „ Neuburg a. D.
„ „ „ Speyer.
„ „ „ (altes), Würzburg.
„ „ „ (neues), Würzburg.
„ „ „ Zweibrücken.
Hatz, k. Rektor, Rothenburg a. T.
Heim, Max, Grosshändler, Würzburg.
Hengeler, Adolf, Kunstmaler, München.
Hensel, Unico, Musikverleger, München.
Hilger, Dr. Albert, k. Universitätsprofessor und Obermedicinalrat, München.
Hof- und Staatsbibliothek, k., München
Hofbibliothek, k., Aschaffenburg.
Hofmusikintendanz, k., München.
Hohenemser, Dr. Richard, Frankfurt a. M.
Hohmann, Edmund, Stadtkantor, Ansbach.
Institut für Kirchenmusik an der Universität, Erlangen.
Jäger, rechtsk. Bürgermeister, Nürnberg.
Julianeum, k. adeliges, Würzburg.
Kanzleibibliothek, k., Bayreuth.
Kirschner, E., Kantor, München.
Köbert, Dr., k. Gymnasialprofessor, München.
Köhler, Ingenieur, Augsburg.
Königs, Dr. Wilhelm, k. Universitätsprofessor, München.
Krazeisen, K., k. Oberregierungsrat im Staatsministerium d. I., München.
Kreis- und Stadtbibliothek, Augsburg.
Kroiss, G., Gymnasialmusiklehrer, Passau.
Kroyer, Dr. Th., Musikschriftsteller, München.
Laubmann, Dr. Georg Ritter v., k. Geheimrat, Direktor der k. Hof- und Staatsbibliothek, München.
Lechner, Dr., k. Oberstudienrat u. Gymnasialrektor, Nürnberg.

*) Durch Tod verlor unsere Gesellschaft seit ihrer Begründung vier Mitglieder: k. Kommerzienrat v. Hertel, Augsburg, k. Generalmusikdirektor Levi, Partenkirchen, k. Geheimrat v. Planck, München und k. Musikdirektor Porges, München.

Lehrerbildungsanstalt, k., Amberg.
„ „ Bayreuth.
„ „ Eichstätt.
„ „ Kaiserslautern.
„ „ Speyer.
Letzel, Dr. Georg, prakt. Arzt, München.
Lichtenberg, Dr. Reinhold Freiherr v., Docent a. d. techn. Hochschule, Karlsruhe.
Liebel, G., k. Kommerzienrat, Nürnberg.
Maczewski, C., Frau Musikdirektorswittwe, Kaiserslautern.
Marschall, O., k. Hofrat u. rechtsk. Bürgermeister. Landshut.
Mayer, Friedrich, k. Gymnasialrektor, Zweibrücken.
Mohr, Friedr., Mannheim.
Mohr, Herrmann, grossh. Kommerzienrat, Mannheim.
Mohr, Ludwig, stud. med., Würzburg.
Müller, Dr., Stiftsvikar, München.
Musikgesellschaft, Allgemeine, Zürich.
Musikschule, k., Würzburg.
Oratorienverein, Augsburg.
Orchesterverein, München.
Perfall, Karl, Freiherr v., k. Kämmerer, Generalintendant u. Direktor der k. Akademie der Tonkunst, Excellenz, München.
Präparandenschule, k., Arnstein.
„ „ Blieskastel.
„ „ Deggendorf.
„ „ Kulmbach.
„ „ Kusel.
„ „ Landsberg a. L.
„ „ Landshut.
„ „ Lauingen.
„ „ Lohr.
„ „ Marktsteft.
„ „ Neustadt a/Aisch.
„ „ Neustadt a/Saale.
„ „ Passau.
„ „ Pfarrkirchen.
„ „ Rothenburg a. T.
„ „ Schwabach.
„ „ Wassertrüdingen.
„ „ Weiden
Prestele, Friedr. Maria, k. Professor an der Akademie der Tonkunst, München
Prieger, Dr. E., Bonn a. Rh.
Progymnasium, k., Rothenburg a. T.
Reif, Zacharias, k. Kommerzienrat, Nürnberg.
Resl, Gottfried, Pfarrer, Unterbrunn bei Gauting.
Rheinberger, Dr. Jos. v., k. Geheimrat, Professor und Inspektor der k. Akademie der Tonkunst, München.
Riemerschmied, Walther, Kunstmaler, München.
Riezler, Dr. Sigmund, k. Universitätsprofessor und Direktor des Maximilianeums, München.
Rosenthal, Jacques, Antiquar, München.
Rümann, W. v., Professor an der k. Akademie der bildenden Künste, München.
Sandberger, Dr. Adolf, k. Universitätsprofessor, München.
Sandberger, Frau Professor, München.
Schleusinger, Aug., Direktor des k. Alumneums, Ansbach.
Schmidt, Ferdinand, Inhaber der Pianoforte-Fabrik Maier & Cie., München.
Schullehrerseminar, k., Altdorf.
„ „ Bamberg.
„ „ Freising.
„ „ Lauingen.
„ „ Schwabach.
„ „ Straubing.
„ „ Würzburg.
Schulz, Dr., Assistent an d. k. Hof- und Staatsbibliothek, München
Seidl, Dr. Arthur, Schriftsteller, München.
Seminar, bischöfliches, Eichstätt.
Seminar, homiletisches, der k. Universität, Erlangen.
Sendtner, Dr. Rud., k. Oberinspektor, München.
Solbrig, Dr. Veit, k. Generalarzt a. D., München
Stadtbibliothek, Nürnberg.
Stadtgemeinde Bamberg.
„ Regensburg.
„ Würzburg.
Stavenhagen, Bernhard, k. Hofkapellmeister und Inspektor an der k. Akademie der Tonkunst, München.
Stein, Dr. Josef Ritter v., Erzbischof, Thronassistent S. H. des Papstes, Reichsrat der Krone Bayern, Excellenz, München.
Strecker, Dr. Karl, Geh. Regierungsrat und Professor an der techn. Hochschule Charlottenburg, Berlin.
Studienseminar, k., Aschaffenburg.
„ „ Neuburg a. D.
Thürlings, Dr. Adolf, Universitätsprofessor, Bern.
Tröltsch, Dr. H., Direktor der pfälz. Hypothekenbank, Ludwigshafen a. Rh.
Universitätsbibliothek, königl., München
„ kaiserl., Strassburg i. E.
Verein, historischer, von Oberbayern, München.
Walter, Benno, k. Konzertmeister und Professor an der Akademie der Tonkunst, München.
Weber, Wilh., Musikdirektor, Augsburg.
Weinmann, Julie, Kommerzienratsgattin, München.
Widmann, Dr. Wilhelm, Domvikar und Domkapellmeister, Eichstätt.
Wöhrle, E., Domkapellmeister, München.
Wölfflin, Dr. Ed. Ritter v., k. Geheimrat und Universitätsprofessor, München.
Wolfanger, Frl. Auguste, München.
Wolfer, Musikdirektor, Freiburg i. Br.
Zenetti, Dr. Benedikt, Abt des Benediktinerstiftes St. Bonifaz, München.

BIOGRAPHISCHE VORBEMERKUNGEN[1].

War Jahrgang I unserer Publikationen einem Münchner Künstler gewidmet, Ev. F. dall' Abaco, der 38 Jahre lang unter drei Kurfürsten dem Hause Bayern diente, so gilt Jahrgang II Band I einem Nürnberger Kinde, dem grossen Vorläufer J. S. Bachs, Johann Pachelbel.

Im Gegensatz zu Abaco war Pachelbel niemals gänzlich verschollen; zunächst hielten seine zahlreichen, über halb Deutschland verbreiteten Schüler sein Andenken noch lange lebendig; im Zusammenhang mit der durch sie bewirkten Ausbreitung seiner Kompositionen kam dann später immer wieder eines dieser Werke gelegentlich zum Vorschein. Endlich hat auch die neuere Forschung bereits mehrfach von Pachelbel Notiz genommen; Winterfeld (evangel. Kirchengesang II, 626 ff.) behandelte ihn 1845 als Vokalkomponisten und kirchlichen Orgelkünstler, als den Meister der Choralvorspiele, Magnificat- und Choralfugen. Diese Darstellung hat dann 1873 Ph. Spitta in seiner Bachbiographie (I, 106 ff.) nach verschiedenen Seiten hin, teils frei ergänzend, teils in Beziehung auf J. S. Bach und dessen Vorfahren noch bedeutend erweitert und vertieft. An Neudrucken aus den erwähnten Gebieten Pachelbelschen Schaffens hat bisher Fr. Commer das Meiste veröffentlicht (wenn auch nicht gerade mit mustergiltiger Editionstechnik), nämlich 96 Nummern, darunter 62 Magnificatfugen, in seiner »Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel«. Neben ihm kommen hauptsächlich noch Körner, Winterfeld und Ritter in Betracht; in nächster Zeit werden auch die »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« mit Rücksicht auf Pachelbels österreichische Beziehungen eine Ausgabe der sämtlichen Magnificatfugen bringen.[2])

Indess war unser Meister ein vielseitiger Künstler. Wir danken ihm nicht nur kirchliche und geistliche Werke, sondern auch eine Fülle weltlicher wie solcher Stücke aus dem Grenzbezirk der Orgel- und Klaviermusik, in denen das Klaviermässige überwiegt. Dieses Gebiet, das man seinem Werte nach keineswegs unterschätzen darf, wenn es auch nicht den Culminationspunkt von Pachelbels Thätigkeit darstellt, ist in den bisherigen Neudrucken nahezu gänzlich ignoriert; es zu erschliessen, soll vorzüglich Aufgabe des vorliegenden Bandes sein, dem wir dann seinerzeit einen Band mehr orgelmässiger oder spezieller Orgel-Kompositionen gegenüber stellen werden. Wir hoffen damit einen brauchbaren Beitrag zur Geschichte der Klaviersuite, der Fuge und namentlich der Variation zu liefern. Hierbei ist es gelungen, für die Bearbeitung gerade den Forscher zu gewinnen, der unlängst zuerst wieder, nämlich in seiner »Geschichte der Klaviermusik« (Leipzig, 1899, S. 196 ff.) auf die Bedeutung Pachelbels als Klaviermeister ausführlich hingewiesen hat, Dr. Max Seiffert in Berlin. Die Zeitgenossen schätzten unseren Künstler auf diesem Gebiete ganz besonders, vor allem, weil er zuerst die französische Ouverture in der Klavierkomposition eingeführt habe, worüber uns freilich heute jeder Nachweis fehlt [3])

---

1) Die nachfolgende Lebensskizze Joh. Pachelbels erschien als Vorbereitung auf unseren vorliegenden Band in den »Münchener Neuesten Nachrichten« vom 25. Februar, 1. und 2. März (No. 94, 101, 104) dss. Jahres. Wir geben dieselbe hier mit einigen Kürzungen und Erweiterungen zur Einführung wieder.

2) Dieselbe ist mittlererweile erschienen (Wien, Artaria & Co.) und vermehrt Commers einschlägigen Bestand um ein weiteres Drittel.

3) Vergl. hierzu Spitta, J. S. Bach, Leipzig1873, I, 206.

Johann Pachelbel ist der Spross einer alten Eger-Wunsiedeler Familie — der Name wird zuerst 1390 in der Nähe von Eger erwähnt —, die in jeder Generation ausgezeichnete Männer gestellt hat und heute noch besteht. Genealogische Angaben finden sich in der von J. W. von der Lith auf Wolf Gabriel Pachelbel von Gehag gehaltenen Gedächtnisrede (Ansbach 1728), in Ruckdeschels Geschichte von Wunsiedel (Wunsiedel 1855), in den Artikeln von Hallwich über Wolf Adam Pachelbel und Häkermann über Heinrich Christian Friedrich Pachelbel von Gehag in Bd. XXV der Allgemeinen deutschen Biographie u. a. a. O. Speziell über die Abstammung unseres Künstlers war Herr Dekan Pachelbel in Würzburg, einer seiner Nachkommen, so freundlich, mir einiges Neue mitzuteilen.

Im dreissigjährigen Kriege verlor das vorher wohlhabende Geschlecht Hab und Gut und scheint auch in seinem geadelten Zweige teilweise den 1610 verliehenen Beinamen von Gehag wieder abgelegt zu haben.

Der Grossvater unseres Künstlers ist ein Vetter des obengenannten Wolf Adam. Seine Frau Apollonia schenkte ihm zwei Söhne, Hans (geboren 1613) und Heinrich (geboren 1617). Der Ältere, unseres Meisters Vater, verheiratete sich in erster Ehe mit Anna, der Witwe des Heinrich Mösing, nach deren Tode mit Anna Maria (geborene Mair). Von diesen beiden Frauen hatte er vierzehn Kinder; die grössere Zahl derselben, darunter unser Johannes, von Anna Maria. Seinem Berufe nach Flaschner, das ist Weinhändler, war Vater Hans bald von Wunsiedel nach Nürnberg ausgewandert, und in Nürnberg also ist unser Musiker geboren. Von den zahlreichen übrigen Kindern that sich Johannes' älterer Bruder Joh. Matthäus (geb. 1644) hervor; er starb 1710 als Rektor in Feuchtwangen mit Hinterlassung eines Sohnes Wilhelm, welcher Pfalz-Zweibrückener Ministerresident zu Paris wurde; dessen Sohn, der obengenannte Heinrich Christian, wurde schwedischer Kanzler in Neupommern, später preussischer Chefpräsident. Durch unseren Meister und seine Geschwister breitete sich dann der Nürnberger Zweig weiter aus; um 1700 nennen die reichsstädtischen Akten häufig ein Mitglied der Familie, so Andreas, Elias, Barbara u. s. f. Ein Hans Pachelbel, Flaschner, begab sich 1701 (laut Ratsprotokoll) »heimlich« nach Windsheim. Ist damit Vater Hans gemeint, so erhellt, dass derselbe ein selten hohes Alter erreicht hat.

Über das Leben unseres Musikers besitzen wir in erster Linie wertvolle Angaben in Matthesons Ehrenpforte (Hamburg 1740, S. 244 ff.), wertvoll, weil sie grossenteils auf Aufzeichnungen zurückgehen, welche die Hinterbliebenen bei Pachelbels Tode für die Gedächtnisrede dem Geistlichen übergeben hatten. Dass hierbei auch kleinere Irrtümer unterliefen, erklärt sich aus der Situation. Ich teile nach dieser Quelle, sowie nach anderweitigen älteren und neueren gedruckten und archivalischen Nachrichten in der Folge das für unseren Zweck Wissenswerteste über die Schicksale, insonderheit die bayerischen Beziehungen unseres Künstlers mit.

Pachelbel ist geboren[1]) am 1. September 1653. Schon in früher Kindheit zeigte er gute Anlagen im Allgemeinen, wie musikalische Begabung im Besonderen. Die Eltern gaben ihn deshalb zum Musikdirektor, Organisten und Komponisten Heinrich Schwemmer in die Schule, dem Lehrer vieler damals heranwachsender junger Nürnberger Künstler, wie Johann Krieger (geb. 1652), Jac. Balth. Schütz (geb. 1661), Nicolaus Deinl (geb. 1665) u. s. f., von denen allen in den »Denkmälern der Tonkunst in Bayern« noch die Rede sein wird.

Bei Schwemmer und anderen »geschickten Leuten« lernte der Knabe Orgel, Klavier und andere Instrumente spielen, studierte selbstverständlich auch musikalische Theorie; letztere wohl doch auch — was Mattheson verneint — bei dem bedeutenden Komponisten G. K. Wecker, da Pachelbel selbst scheinbar seinem Schüler Joh. Heinr. Buttstedt gegenüber sich einen Schüler Weckers nannte, und

---

1) An diesem Datum wird wohl festzuhalten sein, da es auf die Angabe von Pachelbels Familie zurückgeht, welche sich gerade hierin schwerlich geirrt haben wird, und die Kinder in jener Zeit nicht selten sogleich am Tage ihrer Geburt getauft wurden. Taufpate Pachelbels war laut Ausweis des »fünften Taufbuchs zu St. Lorenz« der Grossmetzger Hans Carl. (Freundliche Mitteilung des Herrn Kirchenrat Heller in Nürnberg.)

ihm u. a. auch erzählte, wie sehr Wecker noch die »Guidonische Solmisation geliebet und gerühmet« habe.[1]) Auch andere Anhaltspunkte sprechen für ein solches Verhältnis, vor allem die zwischen den Fugen beider Meister bestehenden Zusammenhänge.

Sehr mit Recht hielt man damals in den allgemeinen Schulen auf Pflege der Musik, wie bei der Erziehung des Künstlers auf allgemeine Bildung. So machte denn Pachelbel sowohl alle Fächer und Klassen der Lorenzer Hauptschule durch, wobei ihn besonders der Rektor Grässmann förderte, als besuchte er später das von dem Jenenser Dilher, dem bekannten Herausgeber der nürnberger geistlichen Liederbücher von 1653 und 1665, begründete Auditorium Aegidianum und lauschte hier gemeinsam mit den Söhnen der ersten nürnberger Geschlechter, den jungen Holzschuher, Scheurl, Fürer, den öffentlichen Vorlesungen. Durch diesen Unterricht »in der Latinität und denen Humanioribus« vorgebildet, bezog er die reichsstädtische Universität zu Altdorf und studierte daselbst nicht ganz ein Jahr, sich gleichzeitig als Organist an der Altdorfer Kirche bethätigend. Damit war Pachelbel im jugendlichsten Alter bereits als Künstler auf seine eigenen Füsse gestellt.

Es ist sehr wohl möglich, sich von dem musikalischen Gesichtskreis, den der hochbegabte Jüngling damals sein eigen nannte, eine Vorstellung zu bilden. Als Pachelbel zu lernen begann, blickte die Tonschule Nürnbergs, dieser alten Musikstadt mit ihrer bedeutenden Kunstbethätigung, ihren berühmten Notendruckereien und Instrumentwerkstätten, bereits auf eine lange und wohlgefestigte Tradition zurück, in der sich nicht nur eine gewisse stabile Solidität der Technik, sondern auch eine Bevorzugung bestimmter Empfindungssphären herausgebildet hatte. Man ist wohl berechtigt, von einem damaligen nürnberger Stil zu sprechen, der freilich mit der gleichzeitigen, mitteldeutschen, in Sonderheit thüringer Empfindungsweise viel Gemeinsames hat, aber auch seine spezifischen Charakteristica aufweist. Als die massgebenden Meister dieses Stils haben Johann Staden und Erasmus Kindermann zu gelten, welche ihrerseits wieder in gewissen Tönen der haslerschen Muse verpflichtet sind. Die mittlere Linie dieser Kunst ist gegeben durch Schlichtheit und ein arioses, cantables Wesen, das im Besonderen in den zahlreichen Nürnberger Liederkompositionen des 17. Jahrhunderts sich geäussert hat; von dieser Linie aus vermag sich der Ausdruck auf der einen Seite bis zu spiessbürgerlicher Nüchternheit zu verlieren, auf der anderen zu wärmster Innigkeit, ja gelegentlich auch zu Grossartigkeit und hinreissendem Feuer zu steigern. Einer allzu üppigen Entwicklung nach der letzteren Richtung hin war freilich durch die festumschriebenen praktischen Aufgaben der Künstler und ihre sonstigen äusseren Verhältnisse wie durch ihre persönliche Sinnesart manch' hemmende Schranke gezogen.

Pachelbel ist seiner Begabung nach ein echter Nürnberger. Wenn Winterfeld aus seiner Musik einen gewissen Geist des Wohlwollens, etwas Liebreiches heraushörte, seinen Orgelsatz durch eine glückliche Begabung für den Gesang geregelt fand, wenn Spitta hervorhebt, wie Pachelbel die Natur einer wahren Melodie tiefer begriff als die damaligen nordischen Orgelmeister, so sind das nur die aus einer hochbegabten Individualität mit besonderer Kraft hervorleuchtenden allgemeinen Züge der heimatlichen Kunstart. Als Nürnberger verlangte Pachelbel von seinen Schülern eine »cantable Setzart«[2]), und aus dem ariosen Wesen der Heimat heraus schuf der reife Meister in seinen Fantasieen neuartige Gebilde. Es ist hier nicht der Ort, auf all' die musikalischen Formen einzugehen, welche die bisherigen Nürnberger Komponisten in dieser ihrer Tonwelt gepflegt haben; nur bezüglich Orgel und Klavier seien mit Rücksicht auf unseren vorliegenden Band einige Andeutungen gegeben.

Eine beachtenswerte Pflege fand seit Alters auch in Nürnberg die Choralbearbeitung und

1) Vergl. Buttstedt, Ut, mi, sol u. s. f. Erfurt (1717), S. 58; desselben »Musikalische Klavierkunst« u. s. w. Leipzig 1713, Vorwort.

2) Buttstedt, a. a. O. (Ut, mi, sol u. s. f.) S. 58. »Dass man cantabel setzen soll, diese Regel habe ich nun bald für 40 Jahren von meinem Lehrmeister dem berühmten Pachelbeln, und dieser von seinem Lehrmeister Weckern in Nürnberg und immer so fort einer von dem anderen empfangen.« Im Übrigen wird man Pachelbel gewiss nicht für alle Ansichten des Verfassers von Ut mi sol etc., der sich wiederholt auf ihn bezieht, mitverantwortlich machen dürfen.

Choralvariation. Was Johann Staden (1581—1634) auf letzterem Gebiet geschaffen hat, kann weder quantitativ noch auf seine Vielseitigkeit hin mit dem dafür massgebenden Meister der Epoche, Samuel Scheidt, verglichen werden. Bedenkt man aber, dass Staden derlei Kompositionen nur so nebenbei in seiner ungeheuren anderweitigen Produktion kultivierte, so dürfen sich diese Choralarbeiten als Werke eines Künstlers, der innerhalb gewisser Formprinzipien mit Scheidt nach gleichen Zielen strebt, wohl sehen lassen. Auf der »obersten Kunststufe seiner Zeit«[1]) stand dagegen der Nürnberger Orgelmeister der nächsten Generation, der Organist an St. Egidien, Erasmus Kindermann (1616—1655). Wir besitzen von ihm in seiner Harmonia organica (Nürnberg 1645 und 1665)[2]) ein sehr bedeutendes Werk, in welchem jede der enthaltenen, obzwar knappen Formen gleich meisterlich gehandhabt ist. Kindermanns Choralbearbeitungen sind der Faktur nach ersten Rangs, ihnen zur Seite finden wir Magnificatfugen, freie Fugen, Präludien und eine Fuga sive Fantasia. Damit ist die Bedeutung des Meisters auf unserem Gebiete noch nicht erschöpft. Kindermann ist einer der frühesten deutschen Künstler, welche die Klaviersuite pflegten, und that dies allem Anschein nach völlig unabhängig von Frobergers einschlägigen Bestrebungen. Hierzu kam er auf eine sehr natürliche Weise. Seit Langem war Nürnberg ein Vorort der Instrumentalpartie und seine Musiker mit der Suite wohl vertraut. Diese Instrumentalpartie kannte auch bereits die thematische und motivische Verknüpfung der einzelnen Tanzstücke. Nichts lag näher, als solche Musik auch einmal »aufs Instrument« zu übertragen. Kindermanns Nachfolger pflegten dann nach Massgabe ihres Talents die Klaviersuite weiter; die schon bekannten Suiten von Schultheiss[3]) entrücken somit aus ihrer vereinzelten Stellung und bedürfen keiner ausserhalb des Nürnberger Kunstkreises liegenden Erklärung; auch G. K. Wecker und andere fränkische Meister haben das Gebiet bebaut.

Dass Pachelbel mit dieser ganzen Formenwelt während seiner musikalischen Erziehung innig vertraut werden musste, ist zweifellos. Gleich Weckern war Schwemmer von Kindermann ausgebildet worden, und besonders letzterer hatte umsomehr Veranlassung, die Kompositionen seines genialen Lehrers seinem Unterricht zu Grunde zu legen, als er selbst sich als Komponist nur in bescheidenem Masse bethätigte. In Choralbegleitung, Choralvorspielen, Magnificatfugen u. s. f. aber musste unbedingt bereits sattelfest sein, wer das Amt eines Altdorfer Organisten versah. Von besonderen Eigentümlichkeiten der Nürnberger Liturgie — die mit den entsprechenden Modifikationen natürlich auch an der Nürnberger Universitätskirche galt — wird weiter unten noch die Rede sein. Hier sei nur bereits darauf hingewiesen, welch hohen Wert auch die reichsstädtischen Kirchenobern, wie das Officium sacrum (s. u.) der Sebalderkirche von 1664 sagt »ad captum plebejorum«, auf die Pflege des Gemeindegesanges legten. In jedem Gottesdienst wurden mindestens zwei bis drei Choräle gesungen, unter denen »Wir glauben all' an einen Gott«, »Erhalt uns Herr bei deinem Wort«, »Nun bitten wir den heiligen Geist« ihren ständigen Platz behaupteten, während die anderen »de tempore« entsprechend wechselten.

Diese Altdorfer Tage mit ihren mannigfachen künstlerischen Anforderungen fallen in Pachelbels fünfzehntes oder sechszehntes Jahr. Es bedarf wohl keiner Erwähnung, dass die Durchführung einer solchen Thätigkeit uns eine sehr bedeutende Frühreife des Jünglings in unzweifelhafter Weise offenbart.

1668 oder 1669 — das genaue Datum dürfte sich vielleicht noch aus den Regensburger Scholarchatsakten (s. u.) feststellen lassen[4]) — siedelte Pachelbel nach Regensburg über und trat daselbst in das Gymnasium poeticum ein. Doppelmayr sagt in seiner »Historischen Nachricht von den Nürnbergischen... Künstlern« (Nürnberg 1750), dass finanzielle Schwierigkeiten es waren, die Pachelbel zwangen, die Uni-

1) Ritter, Geschichte des Orgelspiels I, 147.

2) Mir liegt die Ausgabe von 1645 vor. Stadens einschlägige Arbeiten sind, wie viele andere Werke der Nürnberger Schule, nur handschriftlich erhalten.

3) Seiffert a. a. O. S. 194.

4) Diese Archivalien haben sich leider bisher allen Nachforschungen entzogen, die neuerlich in Regensburger Archiven, dem k. Reichsarchiv und Kreisarchiv Amberg gepflogen wurden.

versität zu verlassen, und dass ihn wohlmeinende Gönner auf Regensburg verwiesen. Dies erscheint angesichts seiner zahlreichen Geschwister sowohl als der an der genannten Anstalt herrschenden Verhältnisse wohl glaublich. Das Gymnasium poeticum zu Regensburg[1]) war eine alte protestantische lateinische Schule, eine jener, an denen von alters die Musik bevorzugte Pflege gefunden hatte. Bis 1664 sechsklassig, wurde es in diesem Jahre, also kurze Zeit vor Pachelbels Eintreffen, weiter ausgebaut, indem der Rat der Stadt anschliessend an die sechste Klasse ein zweiklassiges sogenanntes Auditorium errichtete, einen zweijährigen, nach Art der Universitätsvorlesungen gehandhabten Kursus höheren Unterrichts. Damit war auch den »eximia subjecta«, welche jene sechs Klassen absolviert hatten, Gelegenheit zu fernerer Ausbildung gegeben. Mit dem Gymnasium war ein Alumneum verbunden, in welchem unbemittelte Schüler unentgeltlich Wohnung, Kost, Wäsche, Arznei etc. erhielten. Dazu genossen die Alumnen nicht nur freien Unterricht, sondern fanden auch Gelegenheit, sich selbst pekuniäre Einnahmen zu verschaffen. Die Aufgabe des Alumneums bestand nämlich, wie eine Schulordnung von 1610 besagt[2]), »in Erhaltung des Chores (und der reinen Religion)«; die Alumnen waren zu ganz besonders eifriger Übung der Musik verpflichtet, stellten oder verstärkten die Musik in den protestantischen Kirchen, in der Schule, bei Trauungen, Leichenbegängnissen und Festen in den vornehmen Regensburger Familien. Teils aus dem Fiskus, aus Legaten und Neujahrsgeschenken, teils aus den Honoraren für seine Leistungen bezog der Alumnus somit noch ein willkommenes Taschengeld. Der Organist z. B. erhielt bei den Hochzeiten 10 bis 30 Kreuzer.

Es spricht für die Verlässigkeit von Matthesons Quelle, wenn er bemerkt, dass Pachelbel als ein »Alumnus« im Gymnasium poeticum (vom »Scholarchat«) angenommen wurde, da die übrigen Schüler des Gymnasiums und Auditoriums diesen Namen nicht führten. Pachelbels Zulassung geschah »in Ansehung seiner herrlichen Eigenschafften gantz ausserordentlich und über die gewöhnliche Zahl«[3]), begreiflicherweise, denn solch' einen Alumnus fand das Scholarchat so bald nicht wieder.[4]) Aber auch unser junger Künstler konnte sich seiner Aufnahme freuen, bot sich ihm doch Gelegenheit, sich allseitig weiterzubilden, und für die nächste Zeit eine sorgenfreie Existenz. Freilich hatten die älteren Alumnen ausser ihren musikalischen Obliegenheiten mancherlei kleine Verpflichtungen, die ihnen weniger zusagen mochten, so die Aufsicht und Vollstreckung körperlicher Züchtigungen bei den jüngeren.

Im Auditorium wurde zu Pachelbels Zeit von den untengenannten drei Professoren über folgende Fächer vorgetragen: Theologie, Philosophie, Mathematik, Physik, Astronomie, Geschichte und Geographie, orientalische Sprachen, klassische Philologie, dazu Stil- und Redeübungen getrieben. Die Zahl der wöchentlichen Vorlesungen betrug etwa elf. Näheres über dieselben, die gebrauchten Lehrmittel etc. berichtet Kleinstäuber an verschiedenen Stellen seiner Arbeit. Da Pachelbel drei Jahre in Regensburg blieb, dürfte er wohl einen Kursus des Auditoriums wiederholt haben. Eine namhafte Bibliothek stand Dozenten und Schülern zur Verfügung. Die Lehrer unseres Alumnen hiessen G. Wonna (aus Ortenburg), G. Balduin (aus Zwickau), S. Kirchmaier (aus Uffenheim). Neben den gelehrten Studien aber mit ihren Kollegien, Disputationen und Orationen spielte, wie erwähnt, im ganzen Gymnasium die Musik eine grosse Rolle. Schon von der zweiten Klasse an für die Befähigten ein integrierender Teil des Unterrichts, schmückte sie die Actus publici und Schulfeste jeder Art, begleitete die dramatischen Aufführungen[5]) und kam in förmlichen tentamina musica selbständig zu

1) Die nachfolgenden Angaben stützen sich auf die Arbeit von Ch. H. Kleinstäuber »Ausführliche Geschichte der Studienanstalt zu Regensburg 1538—1880.« Erster Teil. Verhandlungen des Hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg Bd. 35 und 36 (1880/2.) Vergl. auch Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1866.

2) A. a. O. S. 88. Im Wortlaut mit den Ergänzungen der späteren Schulordnungen bei Mettenleiter S. 210 ff.

3) Die Zahl der Alumnen betrug 1660—68 gegen 20.

4) Einer der talentvollsten Mitschüler Pachelbels war der am 20. Oktober 1670 eingetretene, später besonders als Musikschriftsteller bekannt gewordene Johann Bähr, der bis zu seinem jähen Tode unserem Meister die herzlichste Zuneigung bewahrte.

5) z. B. während Pachelbels Anwesenheit die der Tragödie Saulus desperans (1669), eines Gegenstücks zu dem im gleichen Jahre bei den Jesuiten aufgeführten Saulus et Paulus victima pro fide catholica (Mettenleiter S. 250).

ihrem Recht. Zu diesen tentamina seu certamina hatte wiederum gerade in den letzten Jahren (1667) der Senator Joh. Friedr. Perger eine Stiftung gemacht[1]), deren Zinsen teilweise verwendet wurden, die aus dem Certamen des Jahres rühmlich hervorgegangenen Sänger und Spieler, gleichviel ob Alumnen oder nicht, mit Geldpreisen zu beschenken. Der beste Sänger jeder Stimmgattung erhielt einen Dukaten, der »so am besten auf einem positiv oder regal musiciren kann« 2 fl., jeder von den vier besten Violinisten einen Reichsthaler. Aber auch der Rat der Stadt legte besonderes Gewicht darauf, dass »die Musik als eine sonderbare Gabe Gottes bei der lateinischen Schule und in den evangelischen Kirchen allhier wieder erhoben, fortgepflanzt und im guten Flor erhalten werden möge.«[2]) Unter diesen Verhältnissen war naturgemäss der Kantor des Gymnasiums, der den Musikunterricht zu erteilen hatte, eine wichtige Person.

Für die vorurteilslose Gesinnung des Regensburger Scholarchats ist nun ein schöner Beweis, dass man in der Musik den hochbegabten Pachelbel nicht an den Unterricht des Kantors (Philipp Jacob Seulin 1649—1692) fesselte, sondern ihm gestattete, seine künstlerische Fortbildung nach eigener Wahl ausser Haus zu suchen, und zwar bei einem katholischen Lehrmeister.

Kaspar Prentz heisst der Künstler, der Pachelbels weitere Ausbildung in die Hand nahm. Er war kaum beträchtlich älter als dieser, ein Altbayer, in Perlach bei München gebürtig, und entstammte noch der Schule Jacob Porros (gest. 1656) wie Johann Kaspar Kerls, der seit 1655 in München wirkte. Seit einigen Jahren hielt er sich zu Regensburg auf, vielleicht im Gefolge eines der dort residierenden Gesandten; 1672 wurde er dann als Nachfolger de la Marches nach Eichstätt in die Stellung eines bischöflichen Kapellmeisters berufen. Wir kennen ihn als den Komponisten von Studentenkomödien (1673 Lapis Lydius verae amicitiae adversitas) und kirchlichen Tonsätzen; unter den letzteren befinden sich 1693 zu Regensburg gedruckte Psalmen für Chor und Instrumente »Alauda sacra«, die, soweit sich nach dem fragmentarischen Exemplar der kgl. Bibliothek Berlin erkennen lässt, auf einen ernsten, grosssinnigen Ton gestimmt sind.

Von den anderen namhaften, damals zu Regensburg wirkenden Musikern ist der Domkapellmeister Gg. Faber zu nennen, ein ungemein leicht produzierender Komponist. Doch ist über nähere Beziehungen Pachelbels zu ihm nichts überliefert. Es ist wohl Prentz gewesen, der, selbst gewillt, Regensburg bald zu verlassen, seinem Schüler schliesslich riet, auch noch Wien, die kaiserliche Musikstadt, aufzusuchen.

Dass unser Alumnus vorzog, statt bei dem wackeren Seulin bei Prentz weiterzustudieren, begreift sich leicht. Das katholische und evangelische Orgelspiel jener Zeit sind künstlerisch in wichtigen Punkten verschieden geartete Dinge. Mit Seulins musikalischem Gesichtskreis war Pachelbel bereits vertraut, hier war etwas Neues kaum zu holen; anders bei dem katholischen Meister, dem Schüler der berühmten Münchener Hofkapellmeister

Nach der künstlerischen Seite erklärt sich der Unterschied der beiden eben genannten Sphären ziemlich erschöpfend durch ein einziges Wort: Italien. Völlig frei von italienischen Einflüssen ist auch die Schule, aus welcher Pachelbel herkam, nicht gewesen. Kindermanns Vokalkompositionen weisen wie seine Geigencanzonen Einwirkungen südlicher Kunst auf. Der Organist der Sebalderkirche Valentin Dretzel (1595—1660) hatte unter gleichen Bedingungen seine orchestralen Ricercari und Canzonen geschrieben. Gegenüber der stets sich steigernden Hingabe an die italienische Kunst aber, wie sie im Süden vorlag, hatte man sich in Nürnberg seit Haslers Tagen verhältnismässig weitgehend frei gemacht, und das am meisten auf dem Gebiet der Orgel- und Klaviermusik. Für dies Verhältnis sprechen nicht nur die überkommenen Schöpfungen, sondern auch ein äusseres Merkmal. Die Verzeichnisse der alten nürnberger reichsstädtischen Musikbibliothek enthalten aus den späteren Jahren des 17. Jahr-

1) Den Wortlaut der Bestimmungen teilt Mettenleiter a. a. O. S. 204 ff. mit.
2) Instruktion vom 7. Oktober 1664.

hunderts kaum ein italienisches Werk. In München dagegen, wo Prentz seine Ausbildung genossen hatte, waltete auch auf dem Gebiet der Orgelmusik italienischer Einfluss, der des grossen Frescobaldi und seiner Nachfolger von diesseits und jenseits der Alpen, Porros, Luppergers, Kerls u. s. w.

In den Werken dieser Meister nun erschloss sich Pachelbel eine neue Welt. Auch das Bedeutendste, was Kindermann geleistet hatte, hatte er in knappen Formen geleistet. Der den Nürnbergern eigene Sinn, vorzüglich für praktische Zwecke zu wirken, hatte ihn, wie Ritter[1]) sehr richtig bemerkt, formell in den Grenzen belassen, die Zeit und Umstände dem praktischen Organisten setzen. Hier stand unser Alumnus vor den grossen, unter weit günstigeren äusseren Bedingungen entwickelten Formen einer glänzenden Kunst, vor weitausholenden Canzonen und Toccaten, Passacaglias und Ciaconnen, wie sie Prentz von der Komposition Frescobaldis, Porros, Kerls kennen musste, dazu vor neuen technischen Problemen. Denn diese südliche Kunst beanspruchte in ganz anderem Mass als die heimatliche Weise die reproduktive Kraft des Virtuosen.

So wurde Pachelbel in seiner Ausbildungszeit der seltene Vorzug, sich in langjähriger Schulung mit einer von der heimatlichen Weise so verschiedenen Richtung innig vertraut zu machen.

Nach dreijährigem Studium zu Regensburg begab sich unser Künstler also 1671 oder 1672 nach Wien.

Über seinen dortigen Aufenthalt, während dessen er nun noch ein persönlicher Schüler des grossen bayerischen Exkapellmeisters Kerl wurde, herrscht noch mancherlei Unklarheit. Mattheson meint, Pachelbel sei drei Jahre in Wien geblieben, zweifelt aber doch, ob unser Künstler 1671 oder 1672 dort eintraf, während er annimmt, dass Pachelbel 1675 Wien wieder verliess, um nach Eisenach zu gehen. Hingegen hat Spitta aktenmässig nachgewiesen, dass Pachelbel erst 1677 nach Eisenach kam.[2]) Demnach müsste der Aufenthalt in Wien 5—6 Jahre[3]) gedauert haben, oder es kommt noch eine andere, bislang unbekannte Station zwischen Wien und Eisenach in Frage. Hierüber, sowie über manches andere, das wohl auch heute noch in den Archiven zu Wien, Gotha u. s. f. verborgen liegt, werden spätere Forschungen hoffentlich noch Aufklärung schaffen. Auch über den Beginn des Unterrichtes bei Kerl sind Irrtümer verbreitet. Als Pachelbel in Wien eintraf, war Kerl noch gar nicht dort. Kerl verliess München erst im Spätsommer 1673[4]), wie die Akten besagen, »wegen eines von einem Italiener vnleiderlichen Torto affrondirt«, und begab sich nun in die kaiserliche Hauptstadt.[5]) Somit hat Pachelbel seinen Unterricht auch erst seit 1673 geniessen können. Unter Kerls Leitung warf sich Pachelbel nun mit besonderem Eifer auf die Komposition; dass er als Organist schon im Besitze einer ziemlich virtuosen Künstlerschaft in Wien eintraf, beweist der Umstand, dass er bereits nach kurzer Zeit den Organisten des Stefansdomes als dessen »Vicarius« oder Amtsgehilfe vertreten durfte, und in diesen Befugnissen auch unter Kerl belassen wurde. Wiederum ein schöner Beweis von der Toleranz der Zeit aber ist, dass man auf der Wiener Stefansorgel einen protestantischen Organisten jahrelang schalten und walten liess.

In Kerls Biographie (Mattheson, Ehrenpforte, S. 137) lesen wir, dass dieser Meister, weder bei Hofe noch in kaiserlichen Diensten angestellt, sondern einzig als Stefansorganist in Wien lebend, dort vielfach Unterricht erteilte, wofür er 3—6 Reichsthaler monatliches Honorar erhielt. Der Chronist fährt nun fort: »Unter seinen Schülern befand sich einsmahl ein Nürnberger, der ihm sogar acht Reichsthaler monatlich gab, und sich bey seiner ältesten Tochter, mit vielem Versprechen, einschmeichelte, um dem Vater die rechten und besten Künste abzulernen. Wie es ihm nun darin gelungen,

1) Zur Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884 S. 14.

2) a. a. O. I, 106.

3) Ritter, a. a. O. S. 150 will diesen Aufenthalt sogar auf 6 bis 7 Jahre ausgedehnt wissen.

4) Kgl. Kreisarchiv München, Dekret Ag. Steffani betreffend, dat. Schleissheim, 15. Sept. 1673.

5) Kerl blieb in Wien 10 Jahre, bis Herbst 1683, wo er »nach aufgehebter Belagerung« mit einem jungen Altbayern, den er die letzten Jahre unterrichtet hatte, Dominik Deichl, zunächst nach München zurückkehrte.

trat er auf die Hinterfüsse, und die Tochter ging in ein Kloster«. Einzelne äussere Umstände schlössen es nicht aus, bei dieser Geschichte an Pachelbel zu denken; indess widerspricht sowohl das hohe Honorar den Verhältnissen unseres Künstlers als vor allem das Unanständige der Handlungsweise dem Geiste seiner Musik, den Traditionen seiner Familie und allen Zeugnissen der Zeitgenossen über seinen Charakter.

Als die künstlerische Frucht des wiener Aufenthalts haben wir uns eine weitere Vertiefung in den schon in Regensburg gewonnenen neuen Kenntnissen zu denken, wie sie der persönliche Unterricht Kerls (welchen er — wie Mattheson sagt — »nicht nur öffters zu hören und glücklich nachzuahmen die beste Gelegenheit hatte, sondern auch in der Setzkunst was rechtes von ihm erlernte«) und das reiche Musikleben der Kaiserstadt, dem auch andere namhafte Organisten, wie Ebner, Poglietti u. s. w., ihre Kräfte gewidmet hatten und widmeten, mit sich bringen musste. Auch für die ihm schon aus der Heimat vertraute Klaviersuite wird Pachelbel an der Stätte, an welcher ein Froberger über zehn Jahre gewirkt hatte, weitere Impulse empfangen haben.

Indessen darf man sich von der Art, in welcher Pachelbel alle diese regensburg-wiener Eindrücke aufnahm, keine falsche Vorstellung machen. Unser junger Nürnberger liess sich von ihnen keineswegs haltlos mitfortreissen. Dies sieht man am besten in seinem Verhältnis zu Kerl. In seinen speziellen Orgeltoccaten z. B. griff unser Meister viel mehr als auf seinen Lehrer über diesen zurück auf die späteren Toccaten Frescobaldis, und ebenso wandte er sich in seinen anderen Toccaten von der bevorzugten Form der kerl-frobergerschen Gebilde ab. Auch verschiedene »künstliche« Ricercari Pachelbels zeigen deutlich sein Bestreben, aus ältern Quellen zu schöpfen. Am stärksten wirkten Kerls individuelle Anregungen bei einer Klasse von Pachelbelschen Fugen auf dem Gebiet der Themenbildung, wie einige markante Beispiele unseres Bandes (Nr. 43—45) im Zusammenhalt mit gewissen Stücken Kerls, so dessen dritter und vierter Canzone[1]), erweisen (Vergl. auch S. XXVII). Hier hat sich der Schüler die auf die alte Canzon francese zurückdeutende Vorliebe seines Lehrers für repetierende Noten im Thema zu eigen gemacht. Andere Klassen pachelbelscher Themen dagegen sind mit ihren charakteristischen Sprüngen oder sonstiger Profilierung von der süddeutsch-katholischen Weise gänzlich verschieden. Auch in Sachen der technischen Virtuosität ist Pachelbel, fasst man sein Gesamtwerk ins Auge, den neuen Eindrücken nur gelegentlich gefolgt. Sehr richtig sagt diesbezüglich Seiffert[2]): »Die wenigen Jahre, die Pachelbel in jener internationalen Sphäre zubrachte, haben die festen Bande, die ihn künstlerisch an die Heimat ketteten, keineswegs gelockert. Das beweisen seine Suiten, Variationen und Fugen, die weit entfernt, virtuosen Pomp und Glanz zu entfalten, vielmehr nach innen gekehrte Beschaulichkeit und schlichte Innigkeit eines Mannes, der in seinem Kämmerlein musiziert, an den Tag legen.« In vielem Betracht ist es eine Welt, die Kerl von seinem Schüler scheidet; ein Wichtigstes aber verdankt Pachelbel zweifellos der italienisch-süddeutschen Kunst, nämlich bedeutendes Formgefühl, das alle Aufgaben musikalischer Architektonik nunmehr mit Sicherheit und Schönheit zu lösen befähigt war.

Im Jahre 1677 erhielt unser junger Meister einen Ruf als Hoforganist nach Eisenach. Dort blieb er gerade ein Jahr, vom 4. Mai bis zum 18. Mai 1678[3]), und nur ungern liess man ihn wieder gehen, als er sich aufmachte, die Organistenstelle an der Predigerkirche zu Erfurt zu übernehmen. Der Eisenacher Kapellmeister Daniel Eberlin, gleichfalls ein geborener Nürnberger, gab seinem Landsmann beim Abschied eine »Universal-Rekommandation«[4]) mit, in welcher Pachelbel sowohl als ein »perfekter und rarer Virtuose«, wie als mit einem »treuen und aufrichtigen Gemüte« begabt bezeichnet wird.

1) Wir werden Kerls Toccaten, Canzonen und eine Anzahl anderer Stücke nebst seiner Biographie und Portrait demnächst an dieser Stelle veröffentlichen.

2) A. a. o. S. 205.

3) Spitta, a. a. O. S. 106.

4) Den Wortlaut derselben bei Mattheson, a. a. O. S. 245.

Mit Thüringen war Pachelbel in eine dritte musikalische Zone eingetreten. Indes muss ihn hier vieles geradezu heimatlich angemutet haben: die Rückkehr in die seiner Konfession zugehörige Kunstsphäre, der unter den Thüringer Organisten allgemein waltende einfache und doch hingebende Sinn, ein (wie Ritter sagt) mit der Richtung auf Wohlklang und Verständlichkeit verbundener gemütlich ernster Ton. Andererseits war unser Künstler durch seinen bisherigen Bildungsgang über das »Kleinliche, Unzusammenhängende«, das die Orgelformen dieser Meister aufwiesen, weit hinausgewachsen. Pachelbel zählte, als er nach Eisenach kam, noch nicht ganz 24 Jahre; nun beginnt, zugleich mit einer, ihn bis ans Ende seiner Tage treu begleitenden Meisterschaft, die Arbeit an den Aufgaben seiner engeren musikgeschichtlichen Mission auf dem Gebiete des Orgelchorals und der Variation. Unter den thüringischen Organisten spielten die verschiedenen Bache eine namhafte Rolle; »Pachelbel trug die italienische Formenschönheit, an der er selbst sich herangebildet hatte, in das Herz Deutschlands hinein, unter ihrem erwärmenden Sonnenlichte konnten die zahlreich dort spriessenden Keime sich fröhlich entfalten, und wiederum fand er kaum anderswo die Männer, welche mit gleich grosser Begabung und Einsicht die Idee seines Orgelchorals erfassen und weiterbilden konnten, als in Thüringen und namentlich unter dem Bachschen Geschlechte. Es ist eine von jenen Fügungen, in denen das planvolle Walten der Geschichte recht handgreiflich wird, dass Pachelbel hintereinander an zwei der Hauptsammelstellen des Bachschen Geschlechtes Anstellung fand. In Eisenach trat er zu Sebastian Bachs Vater in ein vertrautes Freundschaftsverhältnis und übernahm später die Unterweisung von dessen ältestem Sohne. Im folgenden Jahre kam er nach Erfurt und hat hier zwölf Jahre im Kreise Bachs gewirkt, viele Schüler gebildet und allmählich der Orgelkunst Thüringens das Gepräge seines Geistes aufgedrückt. Als Sebastian Bach erwuchs, waren es die Pachelbelschen Formen, welche ihm von allen Seiten her entgegentraten, er lebte sich in sie als etwas Selbstverständliches hinein«[1]). Die Hauptthat auf unserem Gebiete war die Erfindung des ersterwähnten Gebildes, des sogenannten poetisierenden Orchelchorals. Choralbearbeitungen hatte Pachelbel in Nürnberg gekannt und gepflegt, nun begegnete er ihnen in Thüringen wieder auf Schritt und Tritt. Das Problem der Choralbearbeitung war, den beiden konstituierenden Faktoren, dem poetischen des Chorals und dem des musikalichen Aufbaues in Einheit und Schönheit gerecht zu werden. Was Pachelbel in Mitteldeutschland vorfand, liess entweder nach der einen oder anderen, oder nach beiden Seiten hin die Erfüllung dieser Forderungen vermissen. Unser Meister brachte nun mit überlegenem Talent und Formgefühl unter die »reichlich, aber regellos aufschiessenden Sprösslinge mitteldeutscher Orgelkunst Zucht, Ordnung und Veredlung«, vermittelte »zugleich der Innigkeit deutschen Kunstempfindens den Strom südlicher Schönheit«[2]). Wie ihn im Einzelnen bei dieser seiner Schöpfung noch spezielle musikalische Erinnerungen aus der Heimat mitbeeinflusst haben, und wie er für das treibende geistige Moment, die zunehmende kirchliche Subjektivität durch die an der altdorfer Hochschule herrschende Richtung seit Langem vorbereitet war, dies auszuführen, soll einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Der Aufenthalt in Erfurt währte länger, als der in irgend einer anderen Stadt, nämlich (s. o.) von 1678–1690[3]). Den erfurter Kirchenoberen musste, wie dort in jener Zeit die Verhältnisse lagen, Pachelbel

1) Spitta, J. S. Bach, Sammlung musikalischer Vorträge herausgegeben von Waldersee, Nr. 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1879. Die Einzelheiten der Beziehungen Pachelbels zum Bachschen Geschlecht findet der Leser ausführlich erörtert in Spittas grosser Biographie Bd. I. S. 105 ff. Vergl. auch Seiffert a. a. O. S. 273.

2) Spitta, a. a. O. I, 109.

3) Die interessante erfurter Anstellungsurkunde veröffentlicht H. Botstiber in dem erwähnten Hefte der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« S. VIII. Des Meisters Bezüge bestanden in 60, später 70 fl. und zwei Malter Korn; dazu kamen noch freie Wohnung und gelegentliche »Accidentien«. Auch sonst sind an dieser Stelle Matthesons Angaben bezüglich des erfurter Aufenthaltes in verdienstlicher Weise berichtigt und ergänzt: seine Ehe mit Judith Drommer (Mattheson sagt Trummert) ging Pachelbel am 24. August 1684 ein; W. Hieronymus wurde am 29. August 1686 getauft. Der Vorschrift der Anstellungsurkunde, die »Choralgesänge vorher thematice präambulando zu tractiren« und sie »durchgehends mitzuspielen« vermag ich freilich die vom Verf. angegebene Bedeutung nicht beizulegen.

auch um seiner Vergangenheit halber willkommen sein. Erfurt nimmt bekanntlich in der Geschichte der deutschen Territorien eine sehr merkwürdige Stellung ein durch seine Abhängigkeit vom Erzstift Mainz einerseits, andererseits durch seine Autonomiebestrebungen und seine Beziehungen zu Thüringen und Sachsen mit den hieraus entstandenen Verwicklungen. Nach dem westfälischen Frieden entbrannte der Streit um die Reichsunmittelbarkeit von neuem, bis 1664 Johann Philipp von Schönborn, Kurfürst von Mainz, Fürstbischof von Würzburg und Worms, mit Hilfe französischer Truppen die Stadt unterwarf. Von da ab war es mit der Selbständigkeit und politischen Freiheit Erfurts vorbei. Der Rat, den bisher die Bürgerschaft erwählte, wurde nunmehr vom Erzbischof ernannt.[1]) Indes war Johann Philipp weitsichtig genug, den Protestanten völlige Religionsfreiheit zu belassen, und setzte in der Folge den Rat zu gleichen Teilen aus Katholiken und Protestanten zusammen. »Ehe und bevor der Churfürst wieder nach Würzburg (wo er residierte) abging, liess er die Clerisey von beyden Religionen zu sich an die Tafel invitiren, tractirte sie herrlich, und verboth ihnen ernstlich, in ihren Predigten sich aller Schelt-Worte zu enthalten. Die Wahrheit müsse sich durch ihr Licht und Klarheit, nicht aber durch anzügige Worte hervor thun, durch welches letztere die Zuhörer nicht zur Frömmigkeit, sondern allein zu einen unzeitigen Eiffer verleitet würden.«[2]) Auch Johann Philipps Nachfolger verblieben bei dieser Politik der wechselseitigen Duldung und wehrten dem »unzeitigen Eiffer« auf beiden Seiten, wie u. a. ein Rencontre zwischen dem Dompredigers der Stiftskirche, dem Jesuiten Schönmann, und dem Pfarrer Götze der Predigerkirche vom Jahr 1676 erweist.[3]) Pachelbels Aufenthalt fällt in die letzten Monate der Regierung des Erzbischofs Damian Hartard von der Leyen (1675—1678), unter Carl Heinrich von Metternich (1679) und Anselm Franz von Ingelheim (1679 bis 1695). Seine Person empfahl sich nicht nur wegen ihrer hohen künstlerischen Eigenschaften, sondern auch deshalb, weil man wusste, dass er die katholische Welt kannte und unbeschadet seiner eigenen Bekenntnistreue gelernt hatte, sich mit ihren Angehörigen zu vertragen. Ob unser Meister sich gelegentlich auch in den katholischen Kirchen verwenden liess, darüber ist nichts überliefert. Bei seinem Schüler und späteren Amtsnachfolger in der Predigerkirche, Joh. Heinr. Buttstedt, war dies der Fall; in der Widmung seines »Ut mi sol u. s. f.« (s. o.) an den Erzbischof Lothar Franz von Mainz sagt Buttstedt »diese Erstlinge meiner *Musicali*schen Wissenschaft, so ich nunmehr 25 Jahr, sonder Ruhm zu melden, bey Catholisch und Lutherischen Gottesdienst, wie auch sonsten, exerciret«. Pachelbel verheiratete sich in Erfurt mit der Tochter des Stadtmajors Gabler, verlor aber nach kurzem Glück seine Frau und ein Knäblein, die Beide 1683 von der Pest hinweggerafft wurden. Die entsetzliche Seuche wütete seit 1678 wieder in Deutschland und war endlich im Juli 1682 auch in Erfurt ausgebrochen. Ihr Verlauf daselbst lässt sich nach Falckensteins Chronik genau verfolgen;[4]) im Sommer 1683 erreichte sie ihren Höhepunkt.[5]) »Den 20. Juni retirirte sich der Herr Statthalter nach Tonndorff, weilen zwey Häuser in seiner Nachbarschaft von der Pest angestecket waren. Alle Tage ausser des Sonnabends, wurde Vormittags, von 9 biss 10 Uhr, in denen Kirchen Beth-Stunden gehalten. Die Noth ward aber täglich grösser, weil kein Bauer denen Bürgern etwas zu verkauffen brachte, noch diese aus der Stadt gehen durfften, weilen man sie, auf Befehl des Vogtey-Consulenten Dr. Matthiae, der die Vogtey nach Stotternheim verleget hatte, todt zu schiessen drohete: daher verlegte man den Wochen-Marckt vors Brühler-Löber-Schmiedstetter- und JohannisThor, und verwahrte die Plätze

---

1) v. Tettau, Erfurt und Mainz. Erfurt 1860 S. 3, 139.

2) Falckenstein, Joh. Heinr. v., Civitatis erfurtensis Historia critica et diplomatica. Erffurth, J. W. Ritschel 1739. S. 996.

3) Ebenda S. 1036.

4) S. 1038 u. ff. »Anno 1678 erschiene am Himmel ein Comet-Stern mit einem solchen erschrecklichen langen Schwantze, dergleichen vom Anfang der Welt nicht sollte seyn gesehen worden. Da nun dergleichen Phoenomena Vor-Bothen eines zukünfftigen Unglücks sein solle, also brach eine gewaltige grausame Pestilentz aus der Türckei durch Ungarn mitten in Teutschland ein« etc.

5) Ebenda S. 1045.

mit Schrancken, innerhalb welchen die Bürger, die Bauern aber ausserhalb stehen musste ... Die Todte durfften nicht mehr des Tages, sondern des Nachts, doch aber nicht in die Kirchen begraben werden ... Nachdem 9437 Personen (— darunter also Pachelbels Lieben —) und noch drüber gestorben und von der leidigen Pestilentz dahin gerissen worden waren, so liess dieselbe nach ...« Erst im November 1684 aber erlosch die Seuche völlig. Als künstlerischen Niederschlag dieser traurigen Erlebnisse besitzen wir, leider nur fragmentarisch, die 1683 veröffentlichten »Musikalischen Sterbensgedancken«, volksmässige Variationen über Choralmelodien, welche, soweit erhalten, in unserem Bande (Nr. 11—13, Anhang Nr. 3) zum Neudruck gelangen (s. S. XXV). Indess verehelichte sich Pachelbel wiederum im August 1684, während die Pest gerade wieder besonders viele Opfer in der Stadt forderte, und zwar mit der Tochter eines Kupferschmiedes Namens Drommer. Dieser zweiten Ehe entsprossen sieben Kinder, fünf Söhne und zwei Töchter. Unter ihnen erbte der 1686 geborene Hieronymus, der seinen Namen wohl nach dem Schutzpatron der erfurter Universität empfing, die grossen Anlagen des Vaters — wir kommen unten auf ihn zurück —, ein anderer Sohn, Johann Michael, ist später in Nürnberg als Instrumentenmacher nachweislich, während sich eine Tochter als Malerin hervorthat.[1]) 1690 erhielt Pachelbel dann den Ruf als Hoforganist nach Stuttgart. Auch in Erfurt sah man ihn ungern scheiden, wie ein Attestat[2]) seiner kirchlichen Behörde besagt, in welchem u. a. gerühmt wird, dass er »die gantze Zeit über sich in seinen Verrichtungen treulich und fleissig verhalten, seinem Amte wohl und zu der gantzen Gemeinde Contento vorgestanden, sich thätig erwiesen, auch sonsten in seinem Leben und Wandel aller Gottesfurcht, Ehr- und Redlichkeit sich beflissen habe«. Dass Pachelbel während dieser Zeit als Komponist und Lehrer[3]) seiner Umgebung nicht nur gegeben, sondern auch von ihr empfangen hatte, ist sicher Und gewiss gehen diese Anregungen über das, was er von Joh. Christoph Bach gelernt hatte,[4]) noch hinaus. »Was Pachelbel späterhin in Eisenach in der Variation und Fuge leistete, hat er sicherlich zum Teil dem thüringer Lande zu verdanken. Je mehr man ihn hier aber als kunstverwandt schätzte, um so höher musste auch sein Einfluss gerade auf die thüringer Musiker wachsen und die Zusammengehörigkeit der nürnberger und thüringer Schule sich festigen.«[5])

Der Aufenthalt in Stuttgart war nur von kurzer Dauer. Pachelbel trat seine Stelle am 1. September 1690 an[6]) und verliess sie wieder zu Martini 1692. Er hätte es dort nicht schlechter treffen können. Immer wieder brandeten die Wogen des Orleansschen Krieges ins Schwabenland, der Meister selbst musste bei der französischen Invasion von 1692 flüchten und verlor Hab und Gut. So wurde er, wie der Abschiedsbrief der Herzogin Magdalena Sibylla von Württemberg besagt, »gewillet, wegen dermahliger hiesiger Orthen firwährender laydiger Kriegstroublen Seine Fortun anderwärts zu suchen«, und fand glücklicherweise bald eine neue, wenn auch minder angesehene Stellung als Hoforganist in Gotha.[7]) So war Pachelbel denn wiederum in Thüringen. Gerne hätte man ihn nach Stuttgart zurückberufen, und auch von Oxford ward ihm noch 1692 ein ehrenvoller Antrag, der beweist, dass des Künstlers Ruhm bereits jenseits der deutschen Lande fest

---

1) Diese »sonderbar künstliche Jungfer« ist geboren 29. Oktober 1688. Ihre Spezialität war Blumenmalen und Radieren. Sie verheiratete sich 1715 mit dem Nürnberger Notar Johann Gabriel Beer und starb bereits 1723. (Dopplmayr, S. 275.) Der Handschriftenkatalog der kgl. Bibliothek Berlin nennt auch einen Karl Theodor Pachelbel als Komponisten eines achtstimmigen Magnificat anima mea, hinter welchem wir angesichts der Vorliebe Joh. Pachelbels für Magnificat-Kompositionen wohl auch einen Verwandten unseres Meisters vermuten dürfen.

2) Das ganze Aktenstück bei Mattheson a. a. O. 246.

3) Über Pachelbels Schüler in seiner Thüringer Zeit vergl. Spitta a. a. O. I, 116, Seiffert a. a. O. S. 196, 233 u. a. a. O.

4) Spitta I, 119.

5) Seiffert a. a. O. S. 233.

6) Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe. (Stuttgart 1890) I, 66 ff.

7) Die Anstellungsurkunde s. bei Mattheson a. a. O. S. 247. Ein Druckfehler datiert dieselbe 100 Jahre voraus (7. Nov. 1792), ein weiterer Pachelbels Rückkehr nach Nürnberg gar ins Jahr 1995.

gegründet war. Aber Pachelbel lehnte beide Anerbieten ab. Dagegen folgte er einer anderen »Vocation«, welche 1695 an ihn erging.

Diese kam aus des Meisters Vaterstadt und betraf die mit dem Tode Weckers verwaiste Sebaldusorgel. Nach etwa 28jähriger Abwesenheit kehrte so Pachelbel am Johannistage genannten Jahres nach Nürnberg zurück, das er nun nicht mehr verliess.

In den Nürnberger Akten erscheint unser Künstler nach seiner Heimkehr zuerst in Februar 1696. Ein Orgelmacher aus Kramitschau in Sachsen hatte die Väter der Reichsstadt »um den Schuez« angegangen; nun wurde beschlossen, mit Pachelbel zu konferieren und ihn »sondieren zu lassen«, wie weit es jener in seiner Kunst gebracht.[1]) — Mit welcher Freude man Pachelbel in Nürnberg wieder aufnahm, beweist nachfolgender Vorfall: Im Jahre 1691 war die grosse Orgel der Sebalduskirche renoviert worden. Bei diesem Anlass hielt der bekannte »Pastor und Prediger« der Kirche, Konrad Feuerlein[2]), am Sebaldustage eine Vesperpredigt, eine sog. Orgelpredigt, welche das »schuldige Lob Gottes aus den Worten des 150. Psalms »Lobet den Herrn mit Saiten und Pfeifen« verkündete; hierbei wurde u. a. der Mensch in seinen Thaten mit den verschiedenen Registern des renovierten Werkes verglichen. Als nun Pachelbel seine Stelle übernahm und »mit seiner munteren Faust sein ihm anvertrautes Orgelwerk in ein neues Gehör gebracht hat«, holte Feuerlein seine Predigt wieder hervor (1696), liess sie bei W. M. Endter drucken und widmete sie »dem Erbarn, Vorachtbarn und Kunstberühmten H. Johann Bachelbel, hochverordneten und weitberuffenen Organisten«. Diese Predigt ist uns in anderem Betracht interessant. Durch die »geistliche Applizierung aller im erwähnten Orgelwerke befindlichen Register« wird uns eine neue Quelle für die Kenntnis von Pachelbels Instrument erschlossen. In der Sebalduskirche befanden sich damals drei kleinere und die fragliche 1444 erbaute grosse Orgel.[3]) In deren jetziger Gestalt erregten nun Feuerleins Bewunderung: »ein herrlich Prinzipal, auch in den Rückpositiv ein Sonders, welches herrlich klinget und diesen Namen nicht umsonst hat; im obern und untern Werk ein Grobgedackt; eine hochgehende Oktav; Quinten oben und unten; auch im Ruck-Positiv eine Quintadehna, ein liebliches und annehmliches Register; im obern Werk ein neues Scharpfenet; im untern Werk Cymbeln; im Oberwerk eine Mixtur. Es hat das Ruck-Positiv auch sein Regal, welches eine Art Schnarrwerk ist; endlich ist noch übrig der dreyfache Subpass als ein starkes Fundament des gantzen Klanges«.

Über Pachelbels dienstliche Obliegenheiten in Nürnberg sind wir zum Teil bereits durch Herolds sehr verdienstliche Arbeiten, besonders seine Schrift »Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten« (Gütersloh 1890) unterrichtet. Nach dem Officium sacrum für die Pfarrkirchen zu St. Sebald und Lorenzen von 1664 und der Agenda Diaconorum Ecclesiae Sebaldinae, welche kurze Zeit nach Pachelbels Eintreffen (1697) verfasst wurde, ist dort ein Bild der Gottesdienstordnung bei St. Sebald skizziert, in welchem die reiche Verwendung von jeder Art Musik nach den wechselnden gottesdienstlichen Bedürfnissen deutlich hervortritt. Angesichts gewisser Kompositionen unseres Meisters sind die genannten Quellen doppelt wertvoll. Vergeblich bemühte sich Winterfeld, die Bedeutung von Pachelbels Magnificat-Fugen befriedigend zu erklären, Commer hat dieselbe sogar ganz ignoriert. Nun ergibt sich die Bestimmung sowohl dieser Orgelfugen als der vokalen Magnificat- und anderer Kompositionen Pachelbels aus jenen Verordnungen und Nachrichten über die Rolle, welche das Magnificat u. s. f.

---

1) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Ratsprotokoll vom 19. Februar 1696.

2) Vergl. über ihn Allg. d. Biographie VI, 754. Feuerlein hatte sich in seiner Jugend mit besonderer Liebe der Musik gewidmet und ist als Neu-Herausgeber des Nürnbergischen Gesangbuches vom Jahre 1676 (1690) bekannt.

3) Vergl. hiezu die Beschreibung der Sebaldusorgeln in J. U. Sponsels Orgelhistorie. Nürnberg 1771, S. 152. Die bisherigen Sebalduso rganisten verzeichnet G. E. Waldau in seinem »Nürnbergisches Zion«, Nürnberg 1787: 1546 bis 1561 Sebald Heyden, 1561 bis 1598 Paul Lautensack jun., 1598 bis 1618 Kaspar Hasler, 1618 (1620) bis 1634 Johann Staden, 1634 bis 1660 Valentin Drezel, 1660 bis 1679 Paul Hainlein, 1679 bis 1695 G. C. Wecker.

gerade im altnürnberger Gottesdienste mit seinen vielen, aber frei gehandhabten Überlieferungen aus der alten Kirche gespielt hat.[1]) Diese Überlieferungen lassen, wie der Vergleich mit anderen evangelischen Städten[2]) ergiebt und schon Liliencron[3]) bemerkte, die nürnberger Gottesdienstordnung als eine jener Ordnungen erscheinen, welche von allen bestehenden überhaupt am meisten an der Übung der alten Kirche festgehalten haben.

So wurde, um bei unserem Beispiel zu bleiben, das Magnificat in der Zeit nach Pachelbels Rückkehr nach Nürnberg in der Sebalduskirche in der Regel viermal wöchentlich gesungen, nämlich in den Vespergottesdiensten von Sonntag, Dienstag, Mittwoch und Freitag.[4]) Im Advent und der österlichen Zeit kam noch der Samstag, bei Feiertagen der vorhergehende Tag hinzu. Die Art der musikalischen Ausführung wechselte nach genauer Vorschrift. Fiel auf einen der erst genannten Tage ein Feiertag, so wurde das Magnificat, an ihm wie dem vorhergehenden Tage figural musiziert.[5]) An den gewöhnlichen Tagen aber, also Sonntag, Dienstag, Mittwoch und Freitag stimmten die Diskantisten choraliter an: Magnificat, und der Chor setzte ebenso fort: Anima mea und sang die zwölf Zeilen des Lobgesanges ohne weitere Unterbrechung.[6]) Die Samstagsvesper in der Advent- und Osterzeit aber hatte für diesen Teil ihre besondere Gestaltung. An Stelle der Diskantisten hatte die Orgel das »Magnificat« anzustimmen; der Chor setzte choraliter fort »Anima mea«. An Stelle des zweiten Verses »Et exultavit« aber spielte die Orgel, dann sang der Chor wieder den dritten Vers, und so fort, indem von der Orgel die folgenden geraden, vom Chor die ungeraden Verse gebracht wurden.[7]) Solches Alternieren von Chor und Orgel (oder Priester und Orgel) war schon in der katholischen Kirche alter Brauch. Für die Messe besitzen wir bereits in einer Handschrift von 1407 den Nachweis, dass dieser Usus damals ganz landläufig gehandhabt wurde[8]); er wird darum für das Magnificat nicht jünger sein. Erhalten sind Orgelmagnificats bereits aus der Mitte des 15. Jahrhunderts; sie finden sich in dem zwischen 1450 und 1460 geschriebenen Buxheimer Orgelbuch. In der evangelischen Kirche lässt sich das Orgelmagnificat schon 1528 nachweisen[9]); das Alternieren zwischen Chor und Orgel in der Messe findet sich daselbst 1536 vor[10]), wird also auch für den Lobgesang um diese Zeit bereits übernommen gewesen sein; nachweislich ist es hier erstmals 1564[11]). Wie in der Art des Wechsels waltete aber bei Katholiken und Protestanten (bei den ersteren besonders im 16. Jahrhundert[12]) bezüglich der Versverteilung zwischen den alternierenden Elementen je nach lokalem und provinziellem Usus oder freiheitlichem Gebrauch Verschiedenheit. Dies zeigen deutlich die figuralen Interpretationen. Orlando Lasso, der auch schon vielfach die liturgischen Melodien ignoriert und durch anderen Stoff ersetzt hat, begann ein geringstimmiges Magnificat stets mit Et exultavit und komponierte die geraden Verse; dieselbe Einteilung befolgen die Magnificat von Varotto, Ruffo und Guerrero, welche der nürnberger Tonkünstler Lindner sammelte und 1590 dem Bischof Julius von Würzburg dedizierte. Bei anderen Komponisten finden wir die ungeraden Verse vertreten,

---

1) Diese Beziehungen sind Bodstiber a. a. O. entgangen. Wenig glücklich ist deshalb auch die Begründung der an sich zutreffenden Annahme, dass Kerls 1686 erschienene Modulatio organica von Einfluss auf Pachelbels Magnificatfugen gewesen sein könne.

2) z. B. Leipzig, woselbst »ängstliche Gemüter die auffällige Ähnlichkeit mit dem katholischen Kultus gerne beseitigt gesehen hätten« (Spitta II, 94).

3) Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700. Schleswig 1893 S. 30. Vergl. auch die vortreffliche Arbeit von Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste. Leipzig 1893. Einige aus Herolds Schrift gefolgerte irrtümliche Angaben Rietschels auf S. 69 hat Liliencron bereits richtiggestellt.

4) Der im Officium sacrum noch enthaltene Montag und Donnerstag ist in der Agenda Diaconorum weggefallen.

5) Officium sacrum S. 3. Si incidant Feriae vel Festum solemne, die praecedente in Officio Vespertino et in ipsis Festis vel Festo loco Choralis habetur Musica figuralis.

6) Ebenda S. 12. Discantistae intonant Magnificat; Respondet plenus Chorus Anima mea etc. (bis zum Schluss).

7) Ebenda S. 1. Organista modulatur super Magnificat. Unius autem Versus loco Organista modulatur, alter a Choro canitur.

8) Rietschel a. a. O. S. 12.

9) In der Braunschweiger Kirchenordnung. Rietschel S. 27.

10) In Wittenberg und Eisenach. Rietschel S. 22 und 26.

11) Rietschel S. 29.

12) Seit 1600 verbot ein Caeremoniale Clemens VIII., dass die Orgel den ersten Vers übernähme (abgedruckt bei Liliencron a. a. O. S. 112)

so bei Willaert, Palestrina, Ortiz, Suriano, Anerio, Marenzio, Pitoni, Fux u. s. f. In vielstimmigen Kompositionen wurde dagegen der ganze Lobgesang komponiert, indem entweder die geraden und ungeraden Verse nach dem Prinzip des Wechselgesanges auf zwei Chöre verteilt sind, oder aber auch gemischt werden, wie z. B. bei Marenzio. Dieser letzteren Weise, welche das Prinzip des Respondierens durchbricht oder aufhebt, ist schon vorher gelegentlich das geringstimmige vokale, später das Magnificat mit Instrumentalbegleitung gefolgt.

Mit der bedeutenden Rolle und wechselnden Art des Lobgesanges innerhalb der Gottesdienstordnung an seiner Kirche sah sich Pachelbel somit als Musikdirektor und Organist vor verschiedene Aufgaben gestellt. Der Komponist hat ihm hiebei, wie zeitüblich, redlich helfen müssen, dieselben zu lösen. Für jene Tage, an denen »loco choralis habetur musica figuralis« schrieb unser Meister eine Anzahl durchkomponierter Magnificats für Singstimme und Begleitung; für die verschiedenen Aufgaben, welche der Orgel zufielen, die grosse Zahl seiner Magnificatfugen. Und zwar galt es vor allem dem gewöhnlichen Bedarf, wie er abgesehen von der Advent- und Osterzeit sowie den wenigen Feiertagen des übrigen Kirchenjahres vorlag, Deckung zu verschaffen. Viermal wöchentlich intonierten die Diskantisten das Magnificat, viermal wöchentlich sah sich Pachelbel genötigt, diese Intonation mit der Orgel einzuleiten oder von einem seiner Schüler und Gehilfen einleiten zu lassen. Da die Diskantisten selbst die liturgische Melodie sangen, konnte der Organist ihrer desto eher entraten. So erklärt sich einmal, warum die überwiegende Zahl der Pachelbel'schen Magnificatfugen in sinngemässem Gegensatz zu den Choralvorspielen von den folgenden Melodien keine Notiz nimmt. Andererseits schrieb die Kirchenordnung in der Advent- und Osterzeit für die Samstagvesper ausdrücklich vor: Organista modulatur super Magnificat; hieraus erhellt, warum andere der Magnificatfugen die Intonationen aufweisen oder anklingen lassen. Ganz natürlicher Weise ist auch die eine handschriftliche Hauptquelle, welche uns Pachelbels Magnificatfugen überliefert, durchaus dem vorwaltenden praktischen Gebrauch im nürnberger Gottesdienst entsprechend angelegt, indem in zwei Reihen jedes Mal vier Kompositionen eines Tones zusammengestellt sind.

Gerade in Rücksicht auf diese mit dem nürnberger Gottesdienst und seinen Gebräuchen aufs engste verwachsenen Werke begreifen wir den Ausspruch des Geistlichen, gewiss hier einer kompetenten Person, in der Gedächtnisrede, der Verblichene habe »die Kirchenmusik vollkommener gemacht«. Wie sehr der Meister an seiner Sebalduskirche hing, beweist auch seine Komposition und Bearbeitung einer Sebaldusmelodie, einer »Aria Sebaldina«, die sich im »Hexachordum Apollinis« (s. Nr. 1—6 unseres Bandes) vorfindet (Nr. 6, Anhang Nr. 2).

Neben seiner Thätigkeit als Komponist in und ausserhalb der Erfüllung seiner amtlichen Obliegenheiten wirkte Pachelbel, wie zuvor in Thüringen und Schwaben, auch in Nürnberg mit besonderem Erfolge als Lehrer. Den begabtesten Schüler besass er in seinem eigenen ältesten Sohne. Fast noch ein Knabe, wurde Hieronymus am 2. September 1700 bereits vom Nürnberger Rate »wegen seiner schon erlangten grossen Fertigkeit im Klavierschlagen« durch ein Ehrengeschenk von 10 fl. ausgezeichnet[1]); später wurde er Organist in der Vorstadtkirche in Wöhrd, und am vorletzten Lebenstage des Vaters noch, wie dieser gewünscht hatte, Organist an der Jakobskirche[2]). In der

---

1) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Stadtrechnungen 1700, S. 114.

2) 1699 trug sich unser Meister, wie die Vorrede des Hexachordum Apollinis ergibt, mit der Absicht, Hieronymus noch zu F. J. Richter nach Wien und D. Buxtehude nach Lübeck zu schicken, ein Beweis, was Pachelbel von diesen Künstlern und vom Bildungswert der intimeren Kenntnis nordischer und südlicher Kunst hielt. Ob es zur Ausführung seines Planes gekommen ist, wissen wir nicht. Der ausführliche Titel und der Wortlaut der Vorrede besagten Werkes mögen hier ihren Platz finden: HEXACHORDUM APOLLINIS SEX ARIAS EXHIBENS Organo pneumatico vel clavato cymbalo modulandas, quarum singulis suae sunt subjectae VARIATIONES, Philomusorum in gratiam adornatum. Studio ac industria: JOANNIS PACHELBEL NUREMBERGENSIS in Aede patriae Sebaldina Organoedi. Unter der reizvollen Umrahmung (Engelchen, Orgel und Klavier spielend, sowie eine Lyra haltend): Cornelius Nicolaus Schurtz sculpsit Norimbergae 1699. — WolEdle und Vortreffliche Hochgeehrteste Herren und Hochwertheste Gönner! Dass unter denen Preisswürdigsten Künsten, welche die Herzen und Gemüther der Sterblichen wie

Folge aber entwickelte sich Hieronymus zu einem wahrhaft bedeutenden Komponisten. Unser Band bringt auch von ihm eine Anzahl merkwürdiger Stücke. Hieronymus wurde 1719 Organist an der Sebaldus-Kirche und starb 1764.

Weitere namhafte Schüler Pachelbels aus seiner Nürnberger Zeit waren: der spätere württembergische Kapellmeister und Stiftsorganist J. G. C. Störl, den man ihm von Stuttgart sandte. Die Ratsprotokolle berichten hierzu: »Montag, 22. März 1697. Johann Georg Christian Störl von Gaildorff, der die Komposition bei Johann Pachelbel, Organist an St. Sebald, zu lernen begehrt, Soll man, wann dieser hierüber vernommen seyn wird, den Aufenthalt bey Johann Syrach, der Schul zum heilig Geist Collega auf ein halb Jahr erlauben.« Dann ist zu nennen: Johann Jakob de Neufville (Neuville), ein geborener Nürnberger und in der Folge trefflicher Suitenkomponist († 1712 im Alter von nur 28 Jahren); J. W. Händeler, nachmals fürstbischöflich würzburgischer Kapellmeister; Maximilian Zeidler, nachmals Organist und Kapellmeister in Nürnberg, u. a. m.

Kurze Zeit nach Pachelbels Eintreffen in Nürnberg starb sein alter Lehrer Heinr. Schwemmer, der Direktor der Ratsmusik. Es scheint aber unseren Meister nicht gelüstet zu haben, die Leitung des damals aus 15 Künstlern[1]) (darunter die vortrefflichen G. und J. B. Schütz) bestehenden Instituts zu übernehmen; dieselbe kam vielmehr an Chr. Gottl. Sauer und B. Heller. Auch in der damaligen nürnberger Opernbewegung, welche vorzugsweise an den Namen Johann Löhners geknüpft ist, tritt Pachelbel, soviel ich sehe, nicht hervor.

Über Pachelbels Todestag ist eine kurze Bemerkung notwendig. Die Gedächtnisrede gibt Mittwoch, den 3. März als Todes-, Dienstag, den 9. als Begräbnistag an; in den im Kreisarchiv zu Nürnberg verwahrten Totenbüchern (Bd. 1703—1712, S. 151) ist zu lesen: »Pfarr Laurentj Monats Marty 1706. 9. Der Erbar vnd Kunst-berühmte Johann Bachelbel, wohlverordneter Organist zu St. Sebald, in der Chatharinagass. (Sind Vormünder gesetzt.)« Es wird wohl niemand ohne weiteres folgern, dass sich ein derartiger Eintrag nicht auf den Todes-, sondern auf den Begräbnistag be-

---

durch die angenehmste Bezauberung einnehmen und bewegen können, die Music die fürtrefflichste sey, wissen diejenigen am besten, so derselben geneigte Ohren verliehen und dabey erfahren haben, was für sonderbare Reegungen Sie verursache, auch wie ihrer Bottmässigkeit unsere Begierden unterthan, ja Liebe, Hass, Freude und Leyd, Hoffen und Gedult unter ihrem Fähnlein gleichsam zu Felde liegen: Und beglauben ihrer viele, dass sie als ein in dem ewigen Hofe beliebtes Werk von den Engeln, die das τρισάγιον oder Dreymal-Heilig dem Höchsten zu Ehren singen, ihren Ursprung genommen, auch dass die himmlischen Cörper mit ihren wundersamen Bewegungen eine liebliche Harmonie oder Zusammen-Stimmung zu erregen pflegen, dergleichen dann die Welt-Weise Pythagoras und Plato, wie auch Apollonius Thyanäus gehöret zu haben bezeugen. Und hat es das unbetrügliche Ansehen, dass die ewige Himmels-Freud selbst nicht füglicher als durch die Music (welche das Gemüth, das edelste und fast Göttlichste Theil des Menschen, meistert und beherrschet) abgebildet werden könne, ja dass sie die rechte Krone und der herrlichste Thron aller andern Künsten seye, weil auch nach ihr die Singenden Musen genennet und ihr Fürst Apollo erkennet werde.

Sie, Hochwertheste Herren und von mir Hochgeachteste Gönner, werden hiervon auch wol den besten Ausschlag geben können, als deren Ruhm-würdigste Begierde, nebenst mehrern andern herrlichen Virtuosen diese edle Kunst zu dieser unserer Zeit, da fast alle anderen Künste Wolkenan gestiegen, auf den hohesten Gipfel der Vollkommenheit zu versetzen, Weltbekannt ist, auch deren Selbsteigne stattliche und niemals genugsam gelobte Unterfahungen, Proben und Erfindungen allen und jeden Liebhabern mit derselben erstaunender Verwunderung vor Augen liegen.

Zu Denenselben nun hab ich als ein von Kindes-Beinen an dieser Göttlichen Kunst eiferigst-Beflissener in Hervorgebung dieses meines geringfügigen Werckleins meine einige Zuflucht nehmen und Ihnen als vielgültigsten Beförderern und Beschützern derselben solches wolmeinend widmen wollen, mich versichert haltend, dass diese Beytragung meiner wenigen Quintlein von Ihnen nicht allein nicht verschmähet; sondern auch wider alle Missgönstige den allersichersten Zufluchtsort erlangen werde. Ich gestehe gar gerne, dass vor Sie und andere weltberühmte Virtuosen etwas wichtigeres und Curieusers Dero nach accuratern Sachen [!] strebende Gemüther und Ohren zu belustigen hätte sollen beygebracht werden; indem aber dero höchstgeachtete mit der vollkommensten Freundlichkeit vereinbarte Gunst-Gewogenheit mir mehr als zu wol bekannt, so hab ich es hiermit getrost zu wagen mich erkühnet und dabei die schuldigste Ansuchung vor meinen anitzo dreizehenjährigen Sohn thun wollen, wo der Allerhöchste denselben bey Fristung seiner künfftigen Lebens-Jahre so glückseelig würde seyn lassen, vor Ihnen dermaleins demütigst zu erscheinen und die gebührende Reverenz abzustatten, Sie alsdann grossgünstig geruhen wollen, Ihn geneigtwillig aufzunehmen und nur einige wenige Tröpfflein von dero reichlichst hervorspringenden Kunst-Quelle auf ihn fliessen zu lassen, worfür Ihnen er sein danckbares Gemüth lebenslang zu erweisen sich höchst-verbindlich erkennen wird. Hiermit, Hochwertheste Herren und Gönner empfehle Sie dem allwaltenden Macht-Schutz des Allerhöchsten, zu Dero beharrlichsten Gunstgewogenheit aber mich Lebenslang verbleibend

Meiner Hochgeehrtesten Herren und Hochwehrtesten Gönner

Dienstverpflichtester
Johann Pachelbel, S. Sebald.
Organ.

Geschrieben in Nürnberg
den 20. Nov. 1699.

1) Jak. Lang, H. Chr. Barth, G. Schütz, J. B. Schütz, J. A. Schneider, J. G. Mayr, Z. Sommerstein, V. Schütz, B. Heller, S. Filzhofer, G. G. Schütz, J. Schön, G. M. Drechsel, L. Wild, G. Paussler. (Stadtrechnungen 1696.)

zieht, und doch ist dem so; ein Usus der Registrierung, der zu mancherlei unrichtigen Angaben in der Litteratur über Nürnbergs Künstler Veranlassung gegeben hat[1]). — Unter Absingung seines Lieblingsliedes »Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht«, erzählt der Chronist, ging der Meister hinüber. Sein Nachfolger auf der Sebaldusorgel wurde der Organist von St. Egidien, Johann Sigmund Richter.

Von Pachelbels Werken ist zu seinen Lebzeiten nur wenig gedruckt worden, nämlich: 1. die Musikalischen Sterbensgedanken; 2. Musikalische Ergötzung aus sechs verstimmten Partieen von zwei Violinen und Generalbass, Nürnberg 1691; 3. Choräle zum Präambulieren, Nürnberg (wahrscheinlich) 1693. (Vergl. Winterfeld a. a. O. II, 634; neugedruckt bei Commer a. a. O. Nr. 48—55); 4. das Hexachordum Apollinis. Handschriftlich dagegen ist, wie auch unser Band zeigt, vieles erhalten, namentlich in der Bibliothek zu Berlin, dann in jenen zu London, Weimar und Brüssel. In Nürnberg ist, wenn nicht gänzlich versteckt in Privatbesitz, heute von Pachelbel nahezu nichts mehr zu finden. Vieles mag zu Grunde gegangen sein, manches wurde nach auswärts verkauft. So wurde die in der grossherzoglichen Bibliothek zu Weimar befindliche Pachelbel-Handschrift vom Jahre 1704, die zuerst durch den Briefwechsel Goethes mit Zelter bekannt geworden ist, auf einer nürnberger Auktion (? Murr) erworben[2]); Mss. 31221 des British Museum wurde zwischen 1701 und 1705 (zu Nürnberg) geschrieben; im Jahre 1859 erwarb die münchener Staatsbibliothek in Berlin eine Handschrift, die den Vermerk ihres früheren Besitzers trägt: »Fugen, so in Abschrift aus Nürnberg kommen liesse, 1821«; Mss. 805 der Bibliothek Berlin zeigt die Aufschrift: »Durch die Trautweinsche[3]) Buchhandlung aus Nürnberg erhalten.« Letztere beide Mss. gehen auf eine altnürnberger Originalvorlage zurück, welche sich (s. S: XXXVIII) heute dank der besonderen Freundlichkeit des Nèstors der bayerischen Orgelkünstler, Prof. Dr. Herzog, im Besitz des Verf. befindet. Die berliner Bibliothek besitzt auch bei den Vokalkompositionen manches datierte Stück aus Pachelbels letzten Lebensjahren u. s. f. Eine exakte Chronologie — soweit eine solche sich nicht aus dem Bisherigen von selbst ergiebt — der in unserem Band veröffentlichten Werke lässt sich nicht wohl konstruieren. Immerhin giebt auch nach dieser Richtung hin u. a. die im kritischen Kommentar (S. XXVIII ff.) nachgewiesene Provenienz der Quellen wertvolle Fingerzeige. Was mitteldeutsche Künstler, was die Walther, Gerber sammelten, wird wohl (gleich Eckelts Orgelbuch) vorzüglich in die thüringer Zeit gehören; undatierte Stücke sind aber auch hier aus der Quelle allein in gewissen Fällen nicht absolut sicher zu bestimmen, da wir z. B. von Walther wissen (Ehrenpforte S. 388), dass er 1706 seinen Jugendgespielen Wilhelm Hieronymus in Nürnberg besuchte. Die Suiten (Nr. 24—42) möchte ich, soweit sie nicht Pachelbels Meisterzeit entstammen, ihrer ganzen Beschaffenheit nach in die Regensburger Jahre verweisen, in deren internationaler Sphäre Pachelbel sehr wohl originale französische Klaviermusik kennen lernen konnte und da ihm die mathematischen Studien im Alumneum nahelegen mussten, sich mit den hier ergriffenen tonalen Problemen zu befassen.

Von Hieronymus Pachelbel ist gedruckt:[4]) 1. Präludium und Fuga, erste Ausgabe, Selbstverlag, zweite Nürnberg bei Weigels seel. Wittib; 2. Musikalisches Vergnügen, bestehend in einem Präludio, Fuga und Fantasia etc., J. W. Francks sculps. Neugedruckt ist eine Nr. in Körners Orgelvirtuos.

1) Vergl. Bauch, Über die ältesten Totengeläutbücher von St. Sebald und St. Lorenz zu Nürnberg. Archivalische Zeitschrift, N. F. VIII, 138, Anm. 26. Will-Nopitsch stellt im Nürnbergischen Gelehrten-Lexikon (Altdorf 1806), Band VII S. 90, den 8. März als mutmasslichen Todestag Pachelbels ein; doch widerspricht diese Annahme dem damaligen Nürnberger Brauch, die Toten frühestens am dritten, in der Regel am vierten Tage zu bestatten. (Freundliche Mitteilung des Herrn Kreisarchivar Dr. Bauch in Nürnberg.) Der Todestag ist also der 7. oder 6. März.

2) Vergl. über sie Ritter, Monatshefte für Musikgeschichte 1874, S. 119.

3) Dieser Berliner Verlag interessierte sich, wie einige von ihm edierte Neudrucke zeigen, überhaupt für Pachelbel.

4) Siehe S. XXIV.

Adolf Sandberger.

EINLEITUNG.

Diese Einleitung braucht mit einer langen Erörterung der speziellen Bedeutung beider Pachelbel für die Klavierkunst ihrer Zeit nicht belastet zu werden. Eingehender und zugleich kürzer, als ich sie unlängst versucht habe[1]), vermöchte ich sie hier nicht zu liefern. Ich darf deshalb so unbescheiden sein, ihre Lektüre vor dem Studium dieses Bandes zu empfehlen, und füge nur wenige Bemerkungen an, die mir zum Verständnis des Bandes noch geboten und förderlich erscheinen.

Unseren Band eröffnet das *Hexachordum Apollinis* 1699, dasjenige Werk, das sich weit verbreitet haben muss und am meisten vorbildlich gewirkt zu haben scheint. Dem, was ich früher[2]) gesagt habe, um Joh. Pachelbels Mittelstellung gerade in diesem Variationen-Werke zwischen der nord- und süddeutschen Schule, die formale Gestalt und den musikalischen Gehalt desselben zu kennzeichnen, habe ich Wesentliches nicht hinzuzufügen. Ich bemerke nur eins: wenn Joh. Pachelbel dies sein Werk F. T. Richter in Wien und D. Buxtehude in Lübeck widmete, so darf man darin wohl ein Anzeichen dafür erblicken, dass er den ihm freundschaftlich verbundenen Meistern gegenüber mit vollem Bewusstsein seine künstlerische Eigenart bezeugen wollte.

Ausser den im *Hexachordum* gedruckten hat sich handschriftlich noch eine kleine Zahl einzelner Arien erhalten, von denen Nr. 8 in *F*dur als die bedeutendste hervorragt. Die Variations-Technik ist in allen die bekannte. Nur an einer Stelle, wo die Melodie des Themas zur Mittelstimme herabsteigt (Nr. 8, Var. 5), kommt uns die Erinnerung, dass hier die Loslösung von den Formen orgelmässiger Choral-Variationen noch nicht ganz vollzogen ist.

Im Jahre 1683 gab Joh. Pachelbel seine »Musikalischen Sterbens-Gedancken«[3]) heraus, eine Sammlung von vier liedmässig variierten Chorälen, deren wenigstens drei auf handschriftlichem Wege uns erhalten sind. Die neuen biographischen Untersuchungen haben ergeben, dass nicht nur die durch die Pest geschaffene allgemeine Zeitlage, sondern auch bestimmte persönliche Ereignisse dies Werk veranlassten. Auch Joh. Pachelbel musste all sein Glück, Weib und Kind, der Pest als Opfer lassen; die schmerzliche Erschütterung seines Gemütes zu überwinden sollte ihm das Werk helfen. Die gottergebene, stille Wehmut des Komponisten dringt auch heute noch zu unserem Herzen. Die Variations-Technik steht im übrigen auf der Höhe der voraufgegangenen einzelnen Arien; zweimal finden wir dabei die Melodie im Bass (Nr. 11, Var. 6; Nr. 13, Var. 3). Wir dürfen somit annehmen, dass beide Gruppen, Nr. 8 vielleicht ausgenommen, zeitlich zusammen gehören.

Tragen diese Stücke jenes für Joh. Pachelbel charakteristische Gepräge gemütvoller Beschaulichkeit und schlichter Innigkeit, so entfaltet er in den Ciaconen mehr Virtuosität von südlicher Art, die auch nach Seiten der Form zum Ausdruck kommt. Die Wiederholung des Themas inmitten und am Schluss der Variationen, das häufigere Verschwinden der melodischen Hauptlinie des Themas hinter frei schweifenden Passagen, das gelegentliche Verlassen des gegebenen har-

1) Geschichte der Klaviermusik I S. 196 ff., 327 f.
2) a. a. O. S. 199 f.
3) a. a. O. S. 201.

monischen Bodens, das Auftreten und die Variierung des Themas auch in anderem Taktmass — das sind derartige Erinnerungen. Dass die diesem Bande gesteckten Grenzen insofern überschritten sind, als auch die mehr orgelmässigen Ciaconen Aufnahme gefunden haben, wird man dem Herausgeber gern verzeihen, dem es wichtig schien, von Joh. Pachelbels vornehmster Bethätigung auf dem Klavier, seiner Handhabung der Variation, ein zusammenhängendes und vollständiges Bild zu geben.

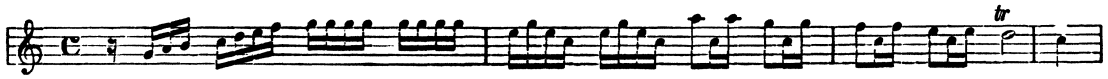
Die darauf folgenden Fantasien erschöpfen nicht den vorhandenen Bestand von Joh. Pachelbels Stücken dieses Namens; die mehr orgelmässigen von ihnen sind hier bei Seite gelassen worden. Die mitgeteilten — wie man sieht, ähneln sie sich nicht nur in der Form, sondern auch gedanklich einander ausserordentlich — dürfen wir wie gewisse Präludien Kuhnaus und Fischers als Vorläufer der modernen Etüde betrachten.

Seitdem Froberger die Suitenform in Wien eingeführt hatte, war sie daselbst heimisch geblieben; im übrigen Deutschland fand sie nur vereinzelte Pflege, so (s. S. XII) in Nürnberg und München. Erst als seit den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts Frobergers Werke im Druck erschienen und Männer wie Kuhnau 1689, Fischer 1696, Krieger 1697 hervor traten, nahm die Suiten-Komposition bei den deutschen Klavieristen einen allgemeinen Aufschwung. In die ersten Anfänge dieser Bewegung wurde Joh. Pachelbel durch die heimatlichen Vorbilder und seinen Aufenthalt in Wien hineingezogen. Er verfasste in jungen Jahren selbst ein Suitenwerk, das den Zirkel von 17 Tonarten durchläuft; wir kennen es durch eine Niederschrift vom Jahre 1683. Später schrieb er gelegentlich wohl noch einige Stücke, die weit reifer ausfielen[1]); aber seine Hauptthätigkeit galt dann anderen Gebieten. Somit liegt in jenem Werk alles vor, was zur Beurteilung Joh. Pachelbels als Suiten-Komponisten in Betracht kommt.

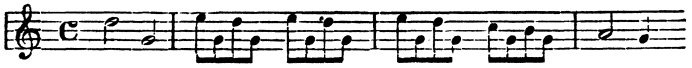
Seine Suiten zeigen uns, wie schwer es in jeder Hinsicht selbst guten Komponisten bei uns in Deutschland wurde, sich die in Frankreich aufgeblühte und dort voll entwickelte Kunstform zu eigen zu machen. In den französischen Suiten herrschte der Lautenstil mit allen seinen Freiheiten, der lockeren und ungezwungenen Schein-Polyphonie, in welcher Stimmen je nach dem Bedürfnis harmonischer Fülle auftauchen oder verschwinden, und dem bunten, durch die Griffffähigkeit bedingten Wechsel in der Lage der Harmonien. Von diesen Freiheiten macht auch Joh. Pachelbel uneingeschränkten Gebrauch. Und um dies anscheinend krause und wirre Durcheinander von melodischen Stückchen zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen, bedarf es in hohem Masse der Diskretion des Spielers, auf die schon Froberger nachdrücklich hinwies. Die sichere, in sich gefestigte Spieltechnik ist jedoch neben der Erfindung das Erfreulichste am ganzen Werk; formell haften ihm manche Mängel der Jugend an. Wer sich die Mühe geben will, die Struktur der einzelnen Tanzformen näher ins Auge zu fassen, wird erstaunt sein über die Mannigfaltigkeit von Unregelmässigkeiten, welche die Teile gegen einander aufweisen. Auch in der Folge der Harmonien bemerkt man vielfach Härte, Gezwungenheit, selbst Unlogik. Ein marcantes Beispiel hierfür bietet die Allemande der Suite in *As* mit ihrer Unentschiedenheit zwischen Dur und Moll. Gerade bei den ihm bis dahin ungewohnten, entlegenen Tonarten wurde dem jungen Komponisten die Arbeit herzlich sauer. Was für diese Mängel entschädigt, das ist die Frische und Fülle der Gedanken, die sich überall im Werk kund thut; sie könnte den Musiker oft zu dem Versuch reizen, nachschaffend den primitiven Gebilden Joh. Pachelbels eine ebenmässigere, neue Form zu geben. Wie man sich aber auch immer zu diesem Jugendwerke stellen will, eine besondere Bedeutung wird ihm nicht aberkannt werden dürfen: es ist mit seiner Erweiterung des gebräuchlichen Tonartenkreises in der Geschichte der Klaviermusik eine wichtige Station auf dem Wege zum »Wohltemperirten Klavier«[2]).

1) Siehe kritischen Kommentar.
2) a. a. O. S. 197 f.

Die hier schliesslich noch aufgenommenen klaviermässigen Fugen Joh. Pachelbels stellen freilich vorläufig nur einen bescheidenen Teil dessen dar, was er wirklich in dieser Form geschaffen hat; aber es sind doch diejenigen Fugen, die, soweit sie nicht schon anderweitig[1]) Platz gefunden haben, am meisten als Klavierfugen gelten dürfen. Wer die Fugen Kerls und Pogliettis kennt, weiss auch, dass manche derselben als die Vorbilder für Joh. Pachelbels Stücke mit ihren schwungvollen und rhythmisch lebendigen Themen anzusehen sind. Die Ähnlichkeit von Joh. Pachelbels Thema



mit Kerls »Steirischem Hirt«



der dann später in Händels *Concerto grosso* Nr. 11 abermals zu Ehren kam, wird deshalb keine Zufälligkeit sein.

Als Joh. Pachelbel das *Hexachordum* edierte, that er (s. S. XXIII) in der Widmung an Richter und Buxtehude »die schuldigste Ansuchung vor seinen anitzo dreyzehnjährigen Sohn, wo der Allerhöchste denselben bey Fristung seiner künfftigen Lebens-Jahre so glückseelig würde seyn lassen, vor Ihnen dermaleins demütigst zu erscheinen, und die gebührende Reverenz abzustatten, Sie alsdann grossgünstig geruhen wollen, nur einige wenige Tröpfflein von dero reichlichst hervor springenden Kunst-Quelle auf ihn fliessen zu lassen«. Er ahnte dabei nicht, wie bald die junge Generation in das Fahrwasser einer modernen Klavierkunst einlenken sollte, die von dem Wesen der alten das meiste abstreifte. Die älteren, auf Variation und Tanz beruhenden Formen wurden in ihrer Alleinherrschaft durch die italienische Sonate stark erschüttert, durch einen neuen Klavierstil melodischen Zuges und unerhörter Virtuosität begeisterten die Italiener Scarlatti die junge Welt. Die süddeutschen Lande, von jeher den Kunstströmungen Italiens gern folgend, wiesen mit einem Schlage eine ganze Reihe von Komponisten auf, die für den neuen Stil die eifrigste Propaganda entfalteten. Mitten unter ihnen steht Wilh. Hieronymus Pachelbel. In einigen Orgel-Toccaten wohl den Spuren seines Vaters folgend, bekennt er sich doch in seinen Klavierwerken gänzlich zur neu-italienischen Richtung, hinsichtlich der Formen wie der Technik. Was letztere betrifft, so deutet die Abteilung der Takte durch ⌒, wie ich glaube, auf den Wechsel der beiden Manuale hin.

Von W. H. Pachelbel enthält unser Band seine gedruckten Werke, soweit sie zu finden waren. Walther verzeichnet als gedruckt noch »eine *Fuga* aus dem *F* dur«; einen Fundort konnte ich leider nicht feststellen.

Über den Anhang, eine Auswahl von Joh. Pachelbels Klavierstücken für modernen Gebrauch eingerichtet, brauche ich nichts zu sagen; er muss für sich allein sprechen. Es steht übrigens jedem frei, von meiner subjektiven Auffassung der Stücke gelten oder fallen zu lassen, was ihm beliebt.

---

1) Siehe Commer a. a. O., »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, Band VIII 2. Man vergleiche hier besonders folgende Stücke: I 9, II 8, III 4, IV 4, V 8, VI 2, 10, VII 3, VIII 6, 13.

KRITISCHER KOMMENTAR.

A. Klavierwerke Johann Pachelbels.

I. Hexachordum Apollinis.

Nr. 1—6.

Das Werk erschien, in Kupfer gestochen, 1699. Exemplare davon haben sich an verschiedenen Orten (in Bayern zu München und Regensburg) erhalten. Für die Neuausgabe sind die beiden Berliner Exemplare (Kgl. Bibliothek und Kgl. Institut für Kirchenmusik) benützt worden.

Das obere System ist im Original durchgehends mit dem Sopran-Schlüssel verzeichnet.

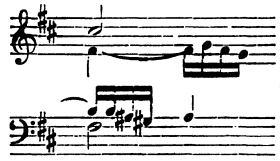
Nr. 5. Variatio 1, Takt 7, lautet das 3. Viertel der Grundstimme fälschlich *e*.

II. Einzelne Arien

Nr. 7—10.

Nr. 7. Quellen: a) Ms. 16798 der k. k. Hofbibliothek in Wien. b) Ein Manuskript, früher auf der Orgel der Sebalduskirche in Nürnberg befindlich, dann im Besitze des Organisten Fröer und von Prof. Dr. Herzog in München, jetzt Herrn Prof. Dr. A. Sandberger in München gehörig, der mir die Benutzung gütigst gestattete.

a ist im allgemeinen flüchtiger und fehlerhafter als b.

Variatio 4, Takt 6, erste Hälfte in b:  . Diese Fassung folgt harmonisch dem Thema; die von mir beibehaltene Lesung von a hat jedoch schon in Variatio 3 einen Vorläufer und kehrt auch in Variatio 5 wieder. — Variatio 6 giebt in b den beiden Sechzehnteln vor den Trillern immer diese rhythmische Gestaltung: . In Takt 5 ist die Lesart von a fliessender, als die abweichende von b.

Nr. 8. Quelle: Klavierbüchlein des H. N. Gerber, Ms. 7365 der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Nr. 9. Quelle: Ms. Sandberger. Das Stück ist, wie man leicht sieht, leider nur Fragment.

Nr. 10. Quelle: Orgeltabulatur im Kgl. Institut für Kirchenmusik, datiert »A: [16]89. July«. aber nicht Autograph.

III. Musikalische Sterbens-Gedancken.

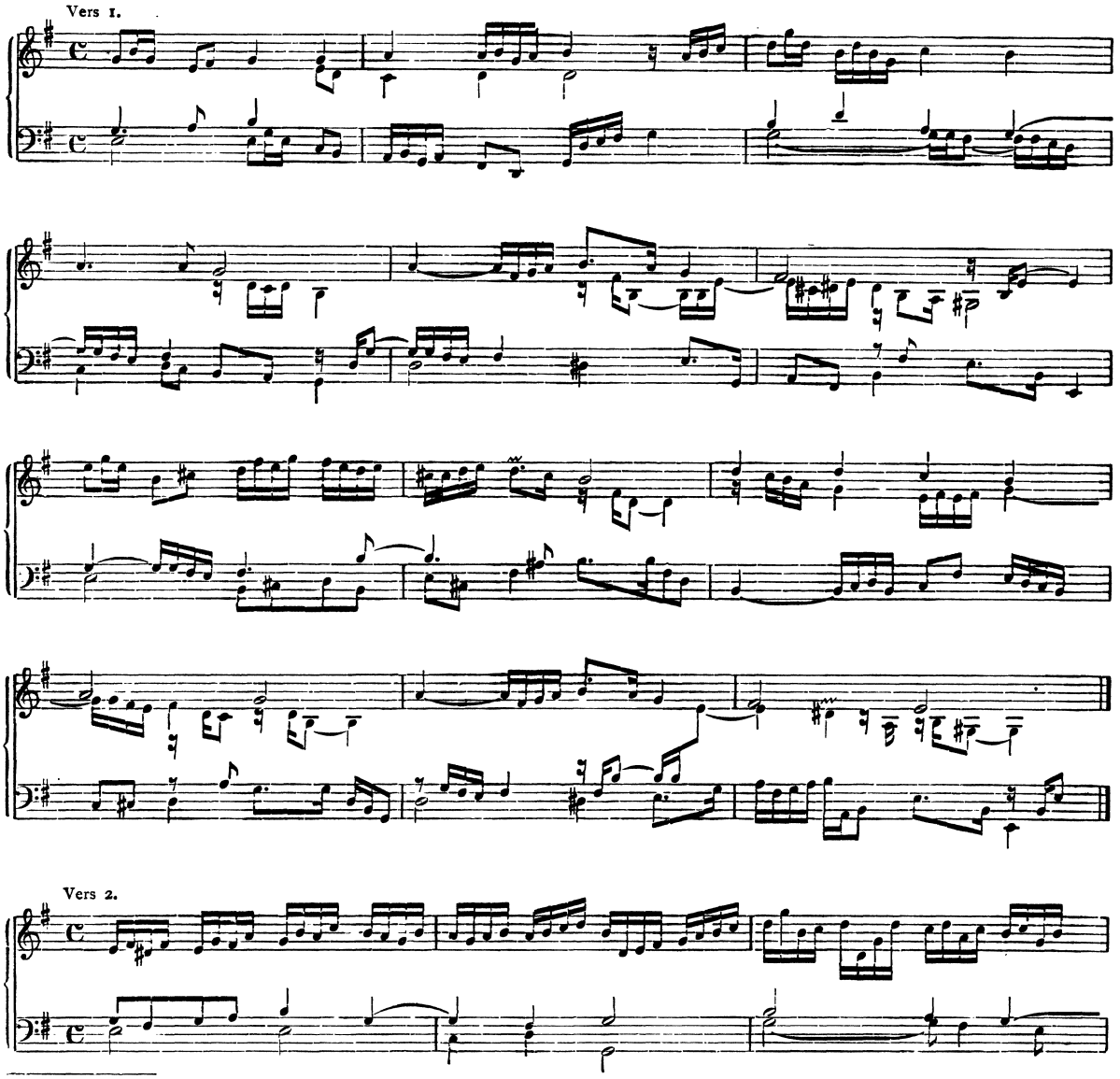
Nr. 11—13.

Unter den ca. 100 erhaltenen Choral-Bearbeitungen Joh. Pachelbels sind es drei, die durch die Klaviermässigkeit ihres Stils einen besonderen Platz für sich einnehmen. Ihnen liegen nur Choräle

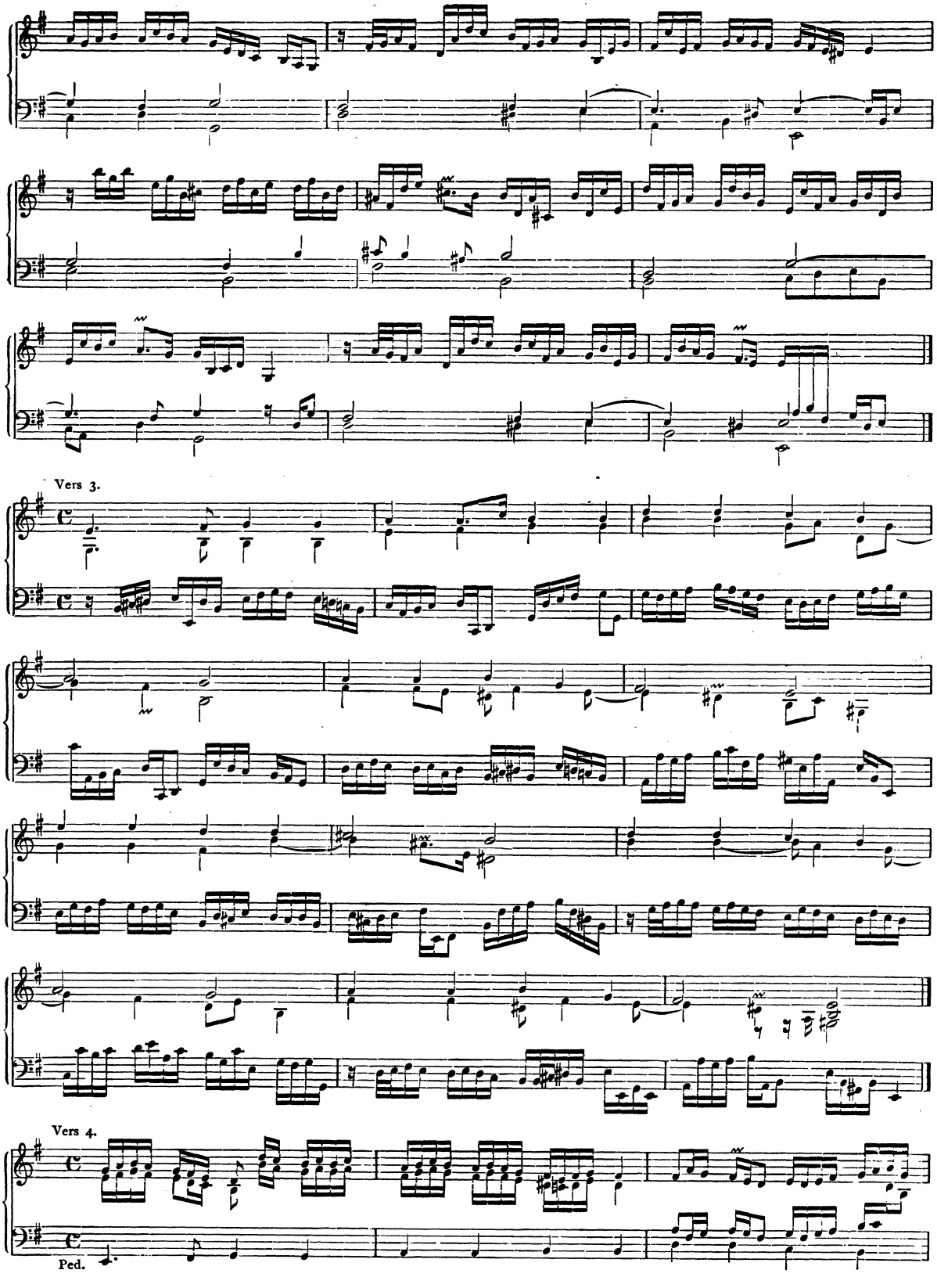
unter, die sich auf die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des irdischen Daseins beziehen. Nun wissen wir[1]), dass »vier Sterbe-Lieder mit *Variationen* auf dem Clavier« 1683 »zu Erffurt zur Zeit der dazumahl *grassi*renden *Contagion*« unter dem Titel »Musicalische Sterbens-Gedancken« von Pachelbel herausgegeben wurden. Ein Exemplar davon ist zwar bisher noch nicht gefunden worden; jene drei Bearbeitungen, die handschriftlich überliefert sind, werden aber sicherlich aus dem Werke stammen. Zur vollständigen Kenntnis desselben fehlt uns also nur noch eine Nummer.

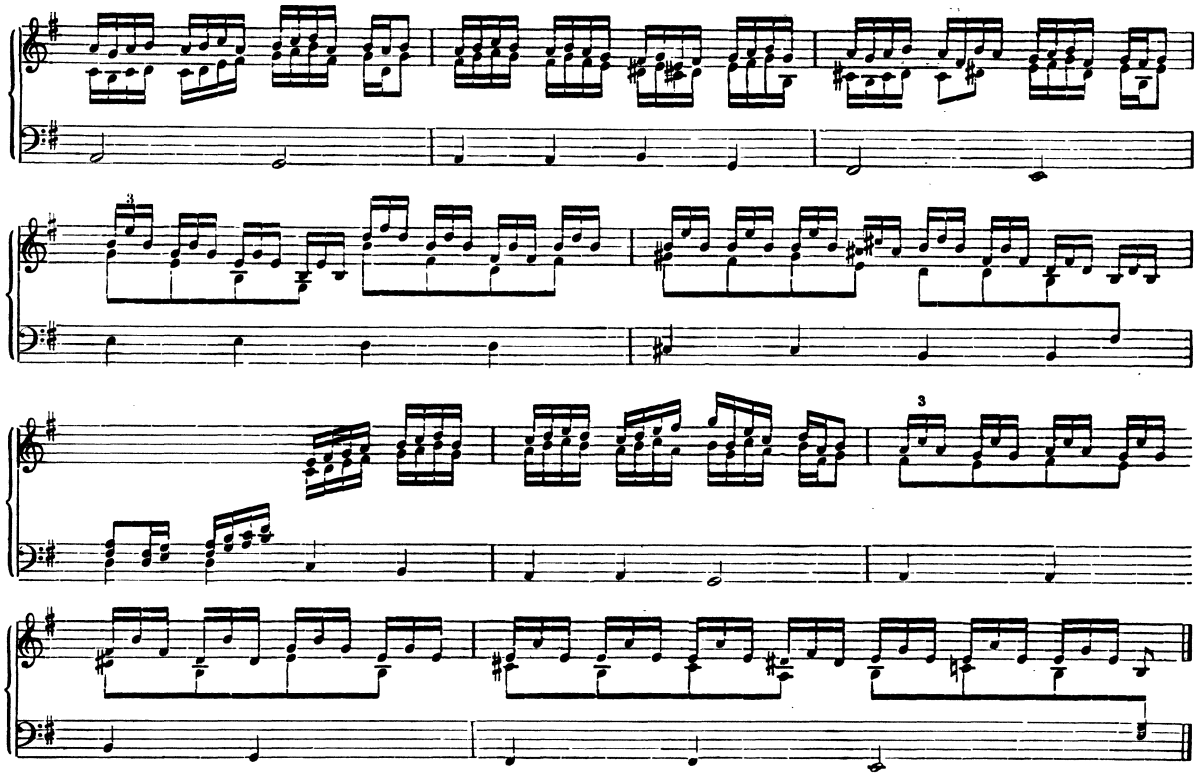
Nr. 11. Quellen: a) Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek zu Berlin. b) Ms. 15839 der Universitäts-Bibliothek zu Königsberg i. Pr., von J. G. Walthers Hand.

Die beiden Quellen weichen in der Anzahl und Reihenfolge der Variationen, wie im Detail der Figuration erheblich von einander ab. Unsere Neuausgabe folgt der vollständigeren Lesart von a; die von b möge zum Vergleich hier Platz finden.

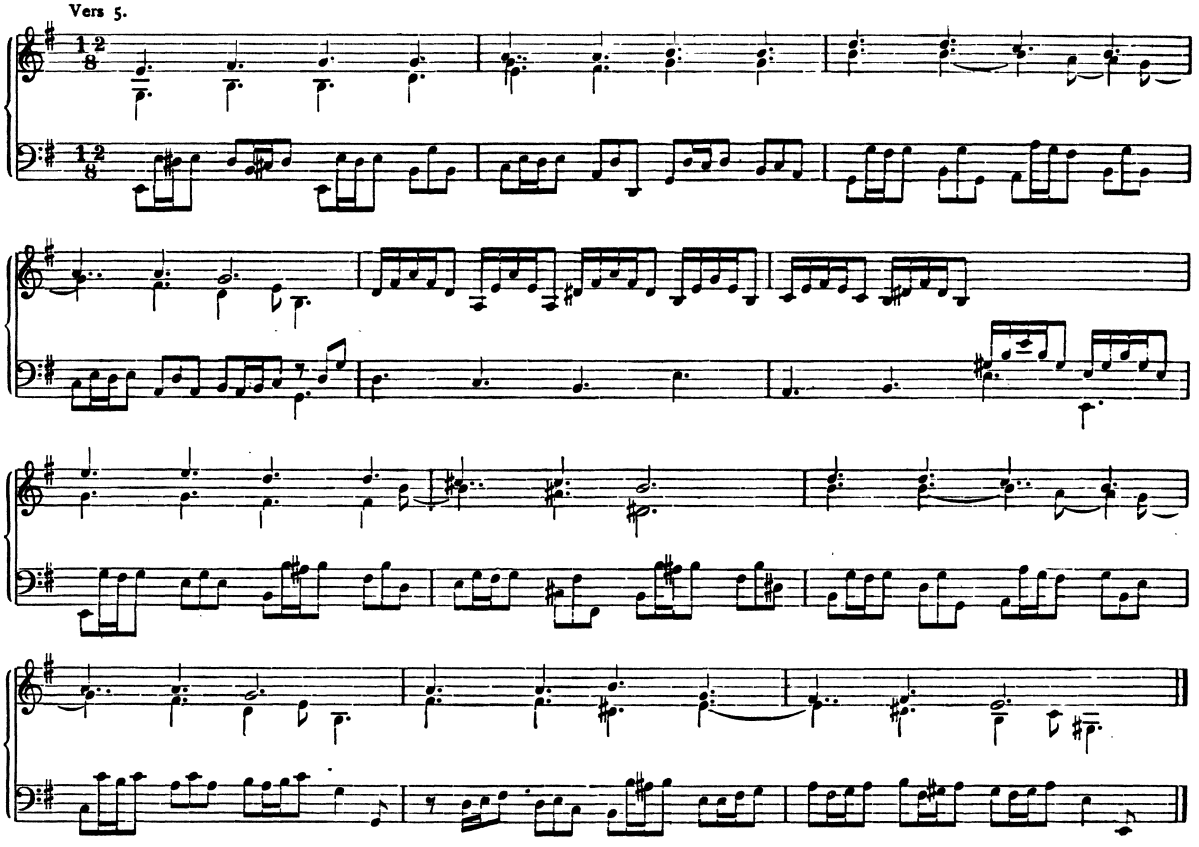


1) J. G. Walthers Lexikon, S. 458.


Vers 3.
Vers 4.
Ped.



Vers 5.



Nr. 12. Quelle: Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibiothek zu Berlin.

Nr. 13. Quelle: Ms. 15839 der Universitäts-Bibliothek zu Königsberg i. Pr.

IV. Ciaconen.

Nr. 14—19

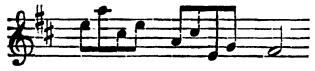
Nr. 14. Quelle: Ms. 7365 der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Variation 7, letzter Takt, sind die Bassnoten von mir zugesetzt. — Variation 19, 3. Takt, fehlen die beiden Achtel der Mittelstimme im Original. — Variation 22, letzter Takt, die halbe Note der Mittelstimme im Original $\overline{d}$. — Variation 24, 3. Takt, heissen die drei letzten Achtel der linken Hand im Original *d f d*. — Variation 25, die Rückkehr zum Thema, fehlt im Original.

Nr. 15. Quelle: Ms. im Kgl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin.

Nr. 16. Quellen: a) Orgelbuch von Joh. Val. Eckelt, Pachelbels Schüler, Ms. Z. 35 der Kgl. Bibliothek zu Berlin (»Die [Stücke] habe ich von ihm [Pachelbel] gekaufft zu den Cohralen« — lautet eine folgende Bemerkung). b) Ms. 520 derselben Bibliothek. c) Ms. des Kgl. Instituts für Kirchenmusik. d) Ms. 16798 der k. k. Hofbibliothek in Wien.

Von den vielen Varianten verzeichne ich nur die wichtigsten. Variation 2, Takt 8, lautet in a, b, d:



Variation 9 fehlt in b.

Neudruck in der Anthologie classique, Berlin bei A. M. Schlesinger, Nr. XII und in Collection de morceaux classiques et modernes pour le piano, Berlin bei T. Trautwein, Nr. 4.

Nr. 17. Quelle: Klavier- und Orgelbuch des Joh. Andreas Bach 1754, Ms. der Stadtbibliothek in Leipzig. Neudruck bei A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, II Nr. 86.

Variation 8, Takt 4 und 8, notiert das Original die Brechung der Oberstimme so:

Variation 7, Takt 3, fehlen im Original die Töne der Mittelstimme. — Die Rückkehr zum Thema am Schluss bezeichnet das Original durch *da capo*.

Nr. 18. Quelle: Ms. F 2013 der Kgl. Bibliothek in Brüssel.

Variatio 15, die irreguläre Taktzahl ist original.

Nr. 19. Dieselbe Quelle.

Man beachte den irregulären Bau von Variation 11 und die harmonische Ausweichung von Variation 17. Die Wiederholung des Themas am Schluss fehlt in der Vorlage.

V. Fantasien.

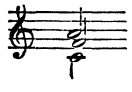
Nr. 20—23.

Nr. 20. Quelle: Einzelblatt im Kgl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin, anscheinend Autograph; abgedruckt von Fr. Commer, Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel, Nr. 135.

Nr. 21. Quellen: a) Ms. acc. 4247 der Kgl. Bibliothek in Berlin. b) Ms. acc. 805 ebenda. c) Ms. 1177 der Hof- und Staatsbibliothek in München. d) Ms. Sandberger.

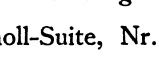
Nr. 22. Quellen: = Nr. 21, a, b, c. d) Ms. des Kgl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin. Abdruck bei Fr. Commer, a. a. O. Nr. 140.

Nr. 23. Quellen: = Nr. 21 a, b, c, d.

Der Anfangs-Akkord ist merkwürdiger Weise überall: 

VI. Suiten.

Nr. 24—42.



Bis vor kurzem ist das hier zum ersten Mal herausgegebene umfangreiche Suiten-Werk Pachelbels gänzlich unbekannt gewesen; und nur ein besonders glücklicher Zufall hat auch die Feststellung des rechtmässigen Besitzers von dem bis dahin herrenlosen Gut ermöglicht. Der Verlauf der Rekognoszierung sei deshalb hier kurz erzählt. Vor etwa zehn Jahren fand ich bei einer Durchsicht der älteren Orgelmusik-Handschriften der Kgl. Bibliothek in Berlin zunächst das schon erwähnte Ms. Z 35, das Orgelbuch J. V. Eckelts. Bei näherer Prüfung stellte sich heraus, dass diese Quelle den Kreis der bis dahin bekannten Kompositionen Pachelbels wesentlich erweitert. Unter Anderem befindet sich hierin eine Klaviersuite in *G*moll; es ist Nr. 33 b dieser Ausgabe. Die Autorschaft Pachelbels steht unzweifelhaft fest, denn sie gehört zur Gruppe der Stücke, von denen Eckelt in einer Notiz sagt: »So weit habe ich sie von vetter Crompholtzen abgeschrieben, die er von Pachelbel gelernt.« Weiter suchend, fiel mir nun Ms. Z 76 in die Hände, das, in deutscher Orgeltabulatur geschrieben, eine nach Tonarten geordnete Suiten-Sammlung enthält. Auf dem vorderen Deckel liest man in Golddruck »C. A. A. 1683.« Nach weiteren Aufschlüssen über die Persönlichkeit des Komponisten sucht man vergebens. Das erste Blatt, vielleicht einen genaueren Titel verratend, ist herausgerissen. Der Zusatz bei der Allemande der *D*moll-Suite, Nr. 36 dieser Ausgabe, H. pap bot auch keinen festen Anhalt. Somit waren nur noch von der musikalischen Analyse etwaige Fingerzeige zu erhoffen. Diese blieben denn auch nicht aus. Die Einheitlichkeit aller Suiten hinsichtlich der Kompositions- und Spieltechnik war das erste Ergebnis. Das Büchlein konnte also keine Sammlung von Stücken verschiedener, sondern nur eines Komponisten sein. Es galt nun Umschau zu halten, in welcher Schule dieser Komponist zu suchen sei. Nicht nur der Notation, sondern vor allen Dingen der ganzen Faktur wegen war der Gedanke an eine italienische oder französische Herkunft des Werkes aus zu schliessen; somit blieb zweitens nur Deutschland als Ursprungsland übrig. Hier kamen aber weder Froberger, noch die beiden Krieger oder Kuhnau als Autoren in Betracht, wie ein Einblick in ihre erhaltenen Suitenwerke bald erkennen liess. Es ergab sich vielmehr die Schlussfolgerung, es müsse hier das Jugendwerk eines Mannes vorliegen, dessen ganze musikalische Natur schlichter und einfacher geartet sei, als die der Genannten, wenn schon die Berührung mit ihnen nicht zu verkennen ist. An diesem Punkte der Untersuchung stellte sich ganz logisch der Gedanke an Pachelbel ein. Da musste ja nun Eckelts Orgelbuch entscheidend sein. Und in der That, die hierin stehende *G*moll-Suite (Nr. 33 b) hat in der Sammlung von 1583 bereits ihren Vorläufer (Nr. 33 a). Damit war der Indicien-Beweis für die Autorschaft Pachelbels zu sicherem Ende geführt.

Es ist hier der Platz zu einigen Bemerkungen über die gebrauchten Verzierungszeichen. Im gedruckten *Hexachordum* findet sich überall nur das Zeichen *t.*; ebenso generell ist die Anwendung des Zeichens ∪ in Eckelts Orgelbuch. Es ist klar, dass beide Zeichen dasselbe bedeuten sollen. Erwägt man dazu, dass ∪ offenbar aus ||, dem Verzierungszeichen der englischen Virginal-Notation entstanden ist, so kann man über die Bedeutung nicht im Zweifel sein: *t.* und ∪ zeigen einen *trillo* an, der je nach der Länge der Hauptnote *breve* oder *longo*, modern gesprochen ein Pralltriller oder Triller ist. Die Entscheidung im einzelnen Falle wurde nach alter Gewohnheit dem Spieler überlassen.

In Joh. Pachelbels Suitenwerk von 1683 hat das Trillo-Zeichen die Form ○; daneben findet sich noch ziemlich häufig das Zeichen >< und einmal das Zeichen .·˙. Eine Anweisung über die Bedeutung ist nicht gegeben; ich habe >< durch ⁓ und .·˙ durch /:˙, Muffats Schleifer, ersetzt.

Nr. 24 ist durch Fehlen eines oder zweier Blätter um die Hälfte verstümmelt. Vorhanden ist nur noch der Anfang eines Ballet und der Schluss einer Gique, zwischen denen sicher noch eine Sarabande stand.

Nr. 29. Quelle: Ms. Sandberger.

Das Stück hat ein reiferes Gepräge, als die Jugendschöpfungen; es ist zweifellos auch später entstanden. Ich füge es an dieser Stelle ein, um die Stilvergleichung zwischen den mit Pachelbels Namen signierten und den anonym überlieferten Suiten zu erleichtern.

Nr. 32 stammt aus derselben Quelle.

Nr. 33. A steht in der Sammlung von 1683, B in Eckelts Orgelbuch von 1692.

Gemeinsam haben beide Fassungen die am Schlusse des ersten Teils nach *D* moll modulierende Allemande. Die übrigen Tänze haben teils Schlüsse in *D* moll oder in *B* dur. Es ist klar, dass hier die Bestandteile von zwei Suiten durch einander gemischt sind; ihre richtige Zusammengehörigkeit ist an der Modulation des ersten Teils zu erkennen. Die mutmassliche Ordnung habe ich im Anhang wieder herzustellen versucht.

Nr. 34. Menuet ist aus Ms. 7365 der Kgl. Bibliothek in Berlin hier angefügt.

VII. Fugen.

Nr. 43—49.

Nr. 43. Quellen: a) Ms. acc. 4247 der Kgl. Bibliothek in Berlin. b) Ms. acc. 805 ebenda. c) Ms. 1177 der Bibliothek in München. d) Ms. Sandberger. e) Ritters Sammelband (in meinem Besitz), dem das Stück in einer deutschen Orgeltabulatur vorgelegen hatte.

Nr. 44. Quellen: = Nr. 43 a, b, c, d. e) Ms. Z 35 der Kgl. Bibliothek in Berlin.

Nr. 45. Quellen: = Nr. 44 a, b, c, d, e.

Nr. 46. Quelle: Ms. im Kgl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin. Abgedruckt von Fr. Commer, a. a. O. Nr. 124 und in Collection de morceaux classiques et modernes pour le piano, Berlin bei T. Trautwein, Nr. 9.

Nr. 47. Quelle: Ms. Z. 35 der Kgl. Bibliothek in Berlin.

Nr. 48. Quelle: Ms. 31221 des British Museum in London.

Nr. 49. Quelle: Ms. im Kgl. Institut für Kirchenmusik. Neudruck bei Fr. Commer, a. a. O. Nr. 125.

B. Klavierwerke Wilh. Hier. Pachelbels.

Nr. 1. Quellen: a) Erster Druck, ohne Titelblatt, nach Walthers Lexikon »an. 1725 in Verlegung des Autoris« erschienen; Exemplar in der Kgl. Bibliothek zu Berlin. b) Zweiter Druck mit dem Titel: »Neu | componirtes Praeludium | und Fuga | denen Liebhabern | der Music | zum andern mal übersehen und viel | verbessert, herausgegeben | von | Wilh: Hier: Pachelbel | Organisten zu St. Sebald | verlegts in Nürnberg | Johann Christoph Weigels | seel: | Wittib.« Eine Abschrift dieser Ausgabe besitzt die Kgl. Bibliothek in Berlin unter Ms. acc. 788 a.

Beide Quellen weichen in den Details erheblich von einander ab; Pachelbel hat an der Fassung des ersten Druckes technisch ausserordentlich gefeilt und gebessert. Für die Neuausgabe kam natürlich nur die jüngere Gestalt in Betracht. So lehrreich es ist, dagegen die ältere zu vergleichen, durfte ich doch davon hier absehen als von einer zu sehr ins Specielle gehenden Neben-Untersuchung.

Der an mehreren Stellen angegebene Fingersatz wird wahrscheinlich nur Zusatz des Kopisten sein, ist aber gleichwohl von historischem Interesse.

Nr. 2, 3 trägt im Originaldruck folgenden Titel: »Musicalisches Vergnügen | bestehend: | in | einem Praeludio, Fuga und Fantasia, | sowohl | auf die Orgel als auch auf das Clavier | denen Liebhabern der Music | vorgestellt und componirt | von | Wilhelm Hieronymo Pachelbel | Organisten | der Haupt- und Pfarr-Kirchen | zu St. Sebald in Nürnberg. | J. W. Franck sculp:« Als Erscheinungsjahr giebt Gerber (Neues Lexikon) 1725 an; ich glaube aber, dass diese Angabe auf einer flüchtigen Lektüre von Walthers Lexikon beruht. Für den Neudruck wurde das berliner Exemplar benutzt.

Berlin, 19. Mai 1901. **Max Seiffert.**

REGISTER.

Seite

Mitgliederverzeichnis der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern . . . V
Biographische Vorbemerkungen IX
Einleitung XXV
Kritischer Commentar XXVIII

A. Klavierwerke Johann Pachelbels.

I. Hexachordum Apollinis, 1699.

1. Aria I. *D*moll 3
2. „ II. *E*moll 5
3. „ III. *F*dur 8
4. „ IV. *G*moll 10
5. „ V. *A*moll 13
6. „ Sebaldina. *F*moll 15

II. Einzelne Arien.

7. Aria. *D*dur 18
8. Arietta. *F*dur 21
9. Aria. *A*dur 24
10. „ *A*moll 25

III. Musicalische Sterbensgedanken, 1683.

11. Ach was soll ich Sünder machen 26
12. Werde munter mein Gemüthe 30
13. Alle Menschen müssen sterben 32

IV. Ciaconen.

14. Ciacona. *C*dur 35
15. „ *D*dur 39
16. „ *D*dur 42
17. „ *D*moll 46
18. „ *F*dur 49
19. „ *F*moll 53

V. Fantasien.

20. Fantasia. *D*moll 56
21. „ *D*moll 58
22. „ *A*moll 59
23. „ *C*dur 60

VI. Suiten, Niederschrift vom Jahre 1683.

24. Suite. *C*moll 62
25. „ *C*dur 63
26. „ *D*moll 65
27. „ *D*dur 67
28. „ *E*moll 70
29. „ *E*moll (später entstanden) 72
30. „ *E*dur 75
31. „ *F*dur 77
32. „ *F*dur (später entstanden) 80
33A. „ *G*moll 81
33B. „ *G*moll (spätere Fassung) 84
34. „ *G*dur 86
35. „ *A*moll 88
36. „ *A*dur 90
37. „ *B*dur 93
38. „ *H*moll 96
39. „ *Cis*moll 98
40. „ *Es*dur 100
41. „ *Fis*moll 102
42. „ *As*moll und *As*dur 104

VII. Fugen.

43. Fuga. *C*dur 106
44. „ *C*dur 108
45. „ *D*dur 110
46. „ *E*moll 112
47. „ *G*dur 114
48. „ *A*dur 115
49. „ *H*moll 116

B. Klavierwerke Wilh. Hieron. Pachelbels.

1. Praeludium und Fuge. *C*dur 121
2. Praeludium und Fuge. *D*dur 130
3. Fantasie. *D*dur 137

C. Anhang.

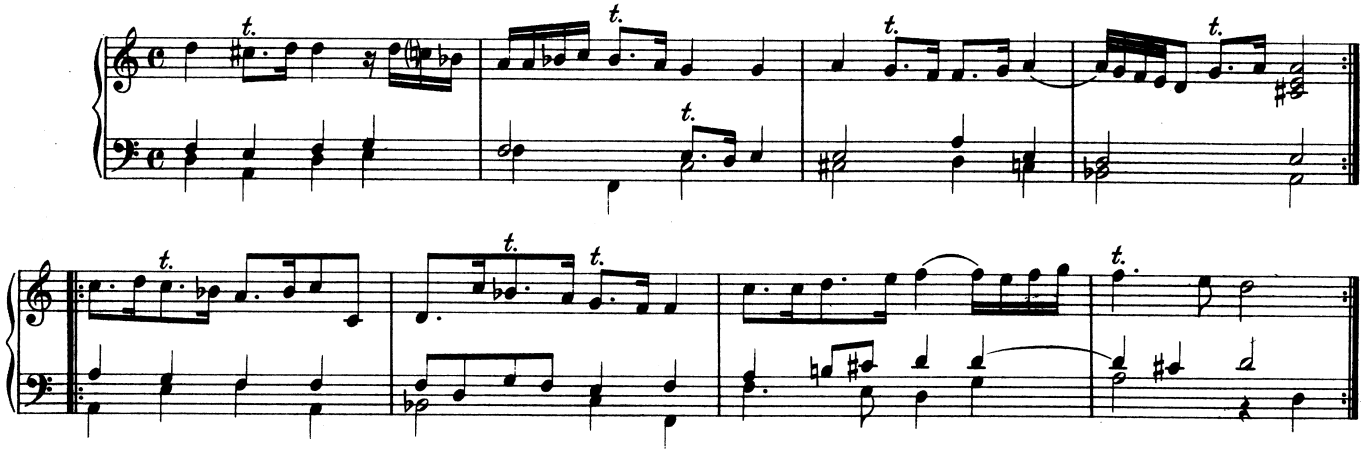
Auswahl von Klavierstücken Joh. Pachelbels für modernen Gebrauch eingerichtet.

1. Aria. *G*moll 143
2. Aria Sebaldina. *F*moll 145
3. Ach, was soll ich Sünder machen 148
4. Ciacona. *F*moll 151
5. Fantasia. *C*dur 154
6. Suite. *E*moll 156
7. Suite. *F*dur 159
8. Suite. *G*moll 161
9. Suite. *G*moll 163
10. Fuga. *C*dur 165

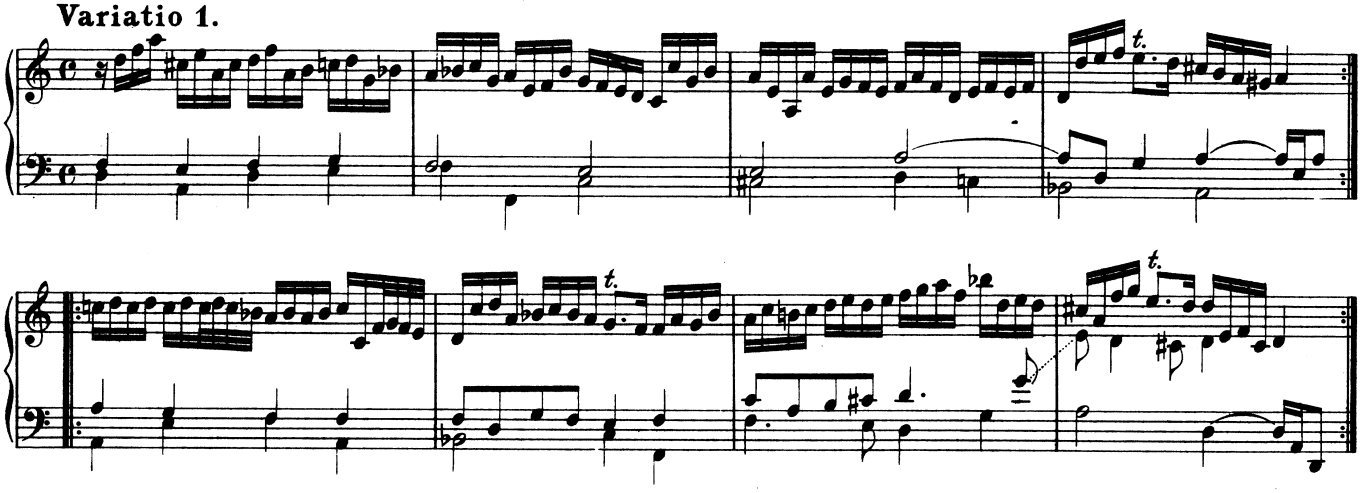
JOHANN PACHELBEL

Hexachordum Apollinis.

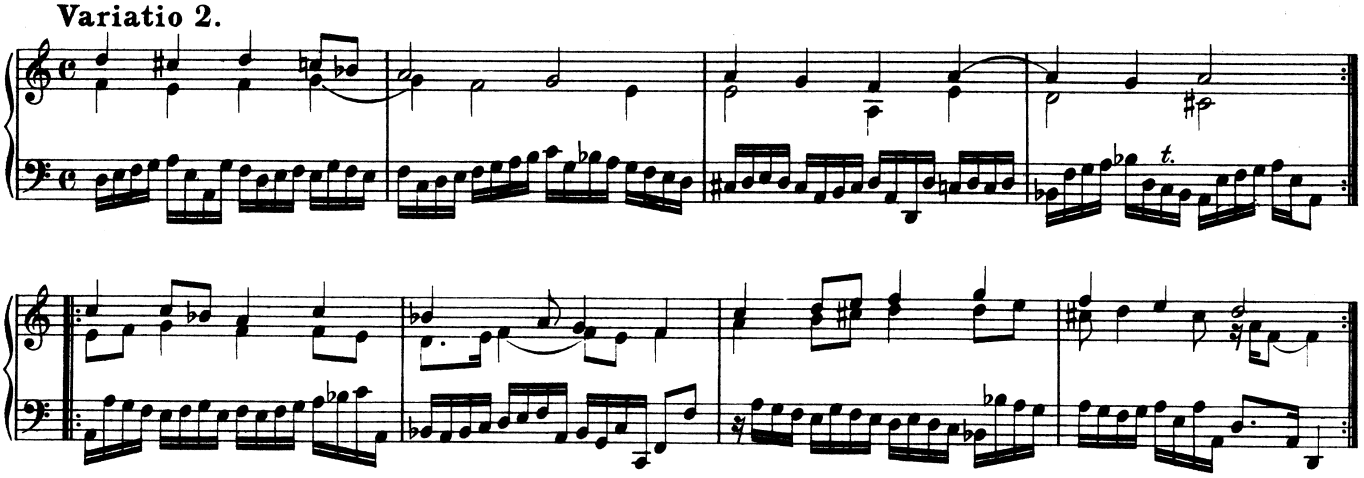
1. Aria Prima.



Variatio 1.

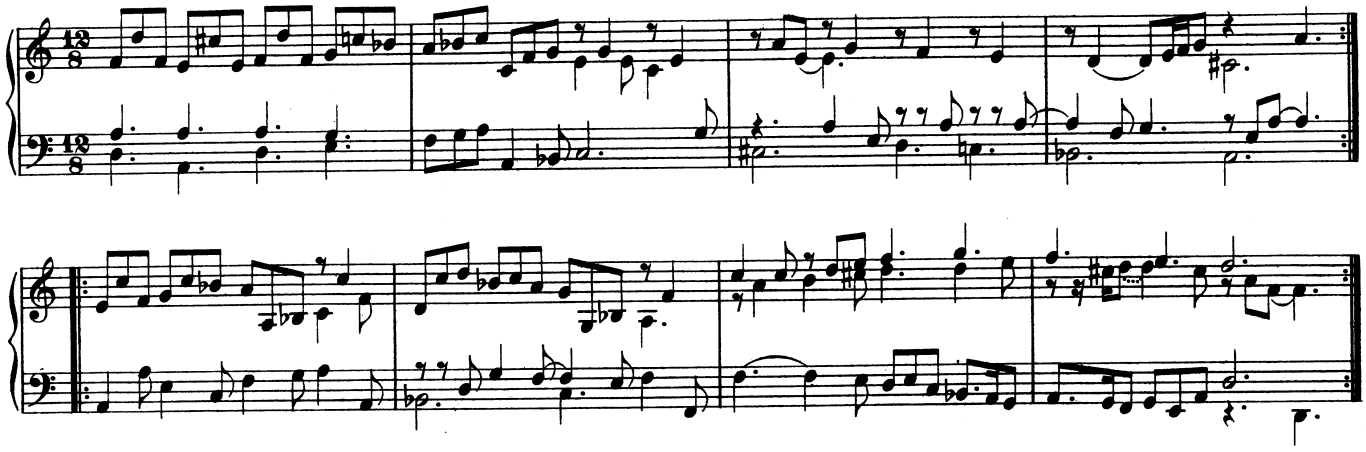


Variatio 2.

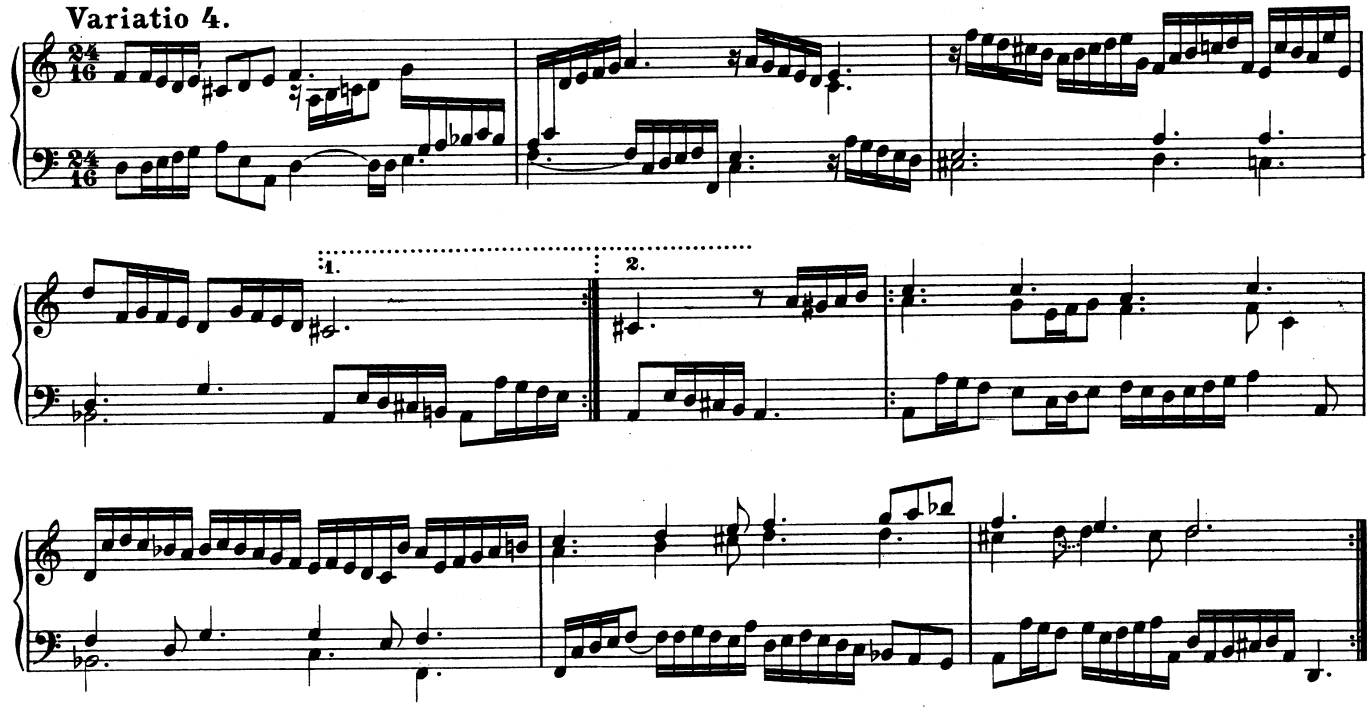


Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

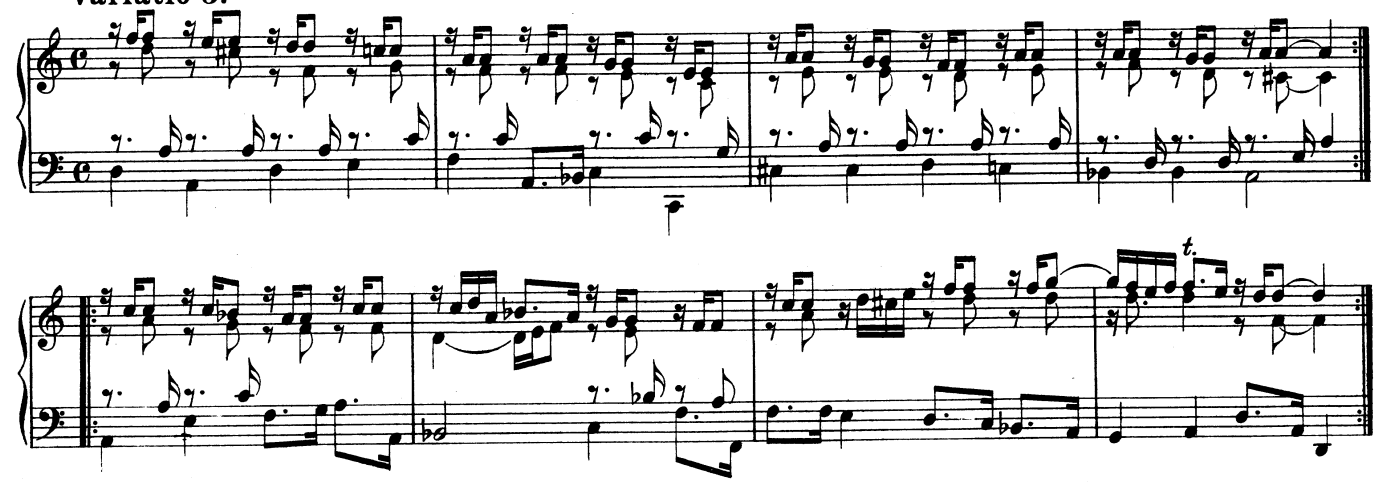
Variatio 3.



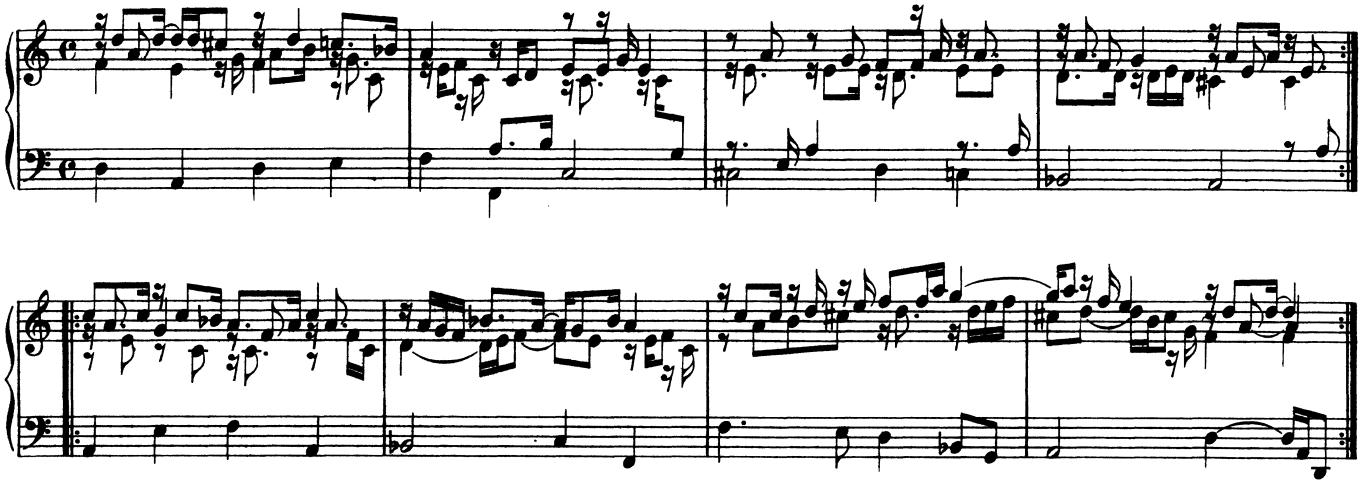
Variatio 4.



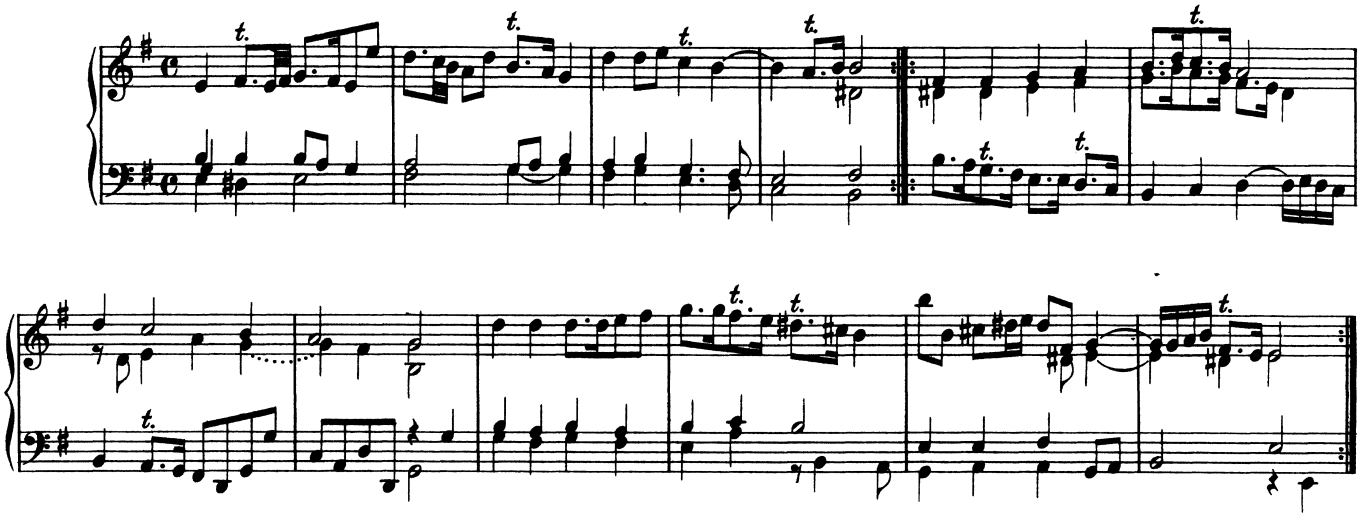
Variatio 5.



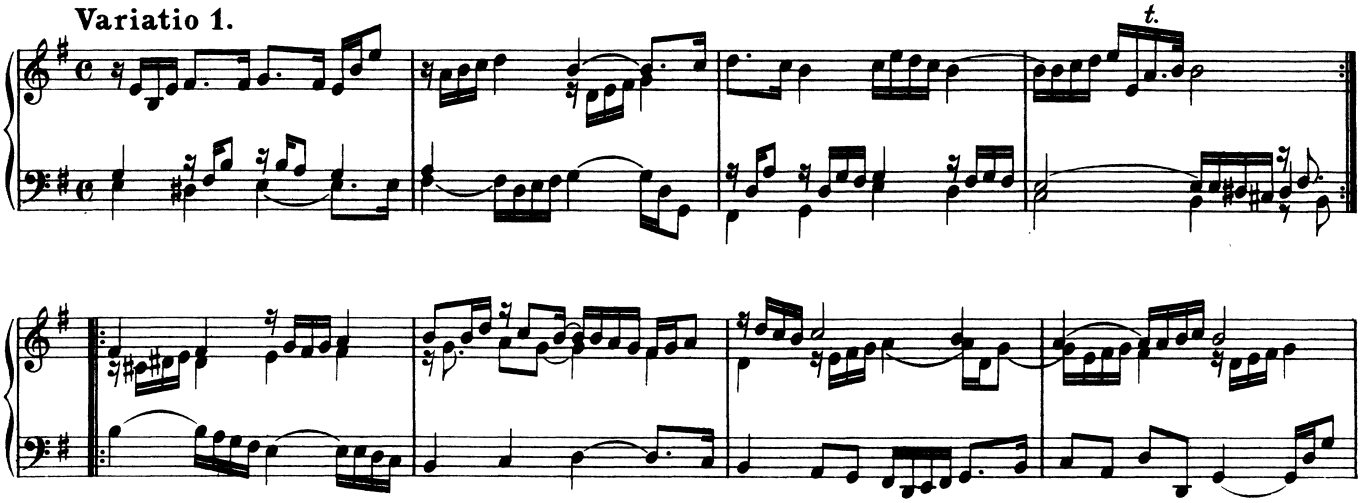
Variatio 6.

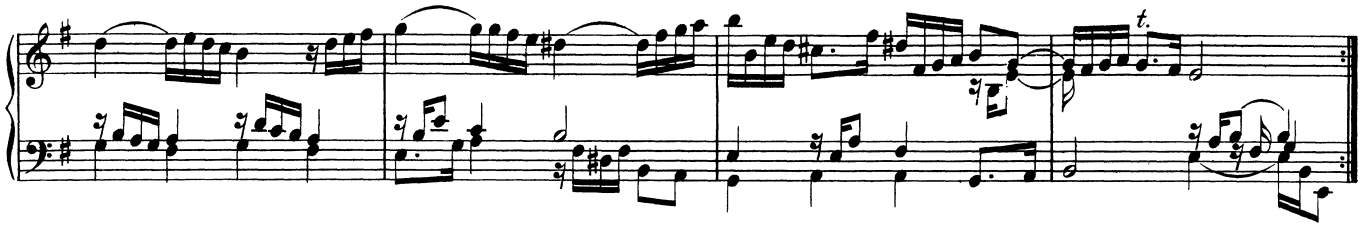


2. Aria Secunda.

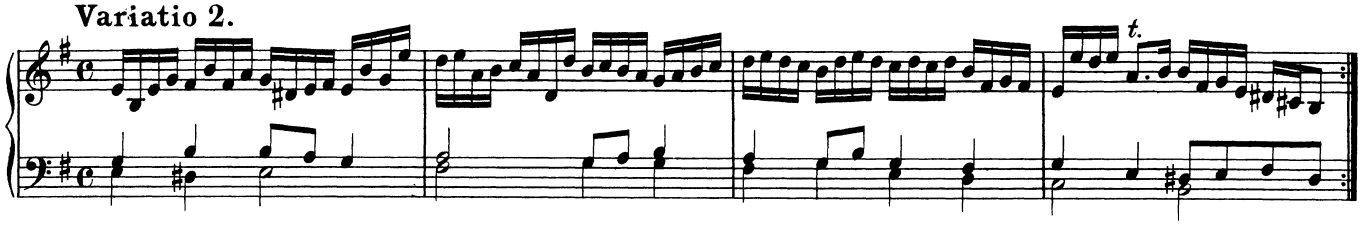


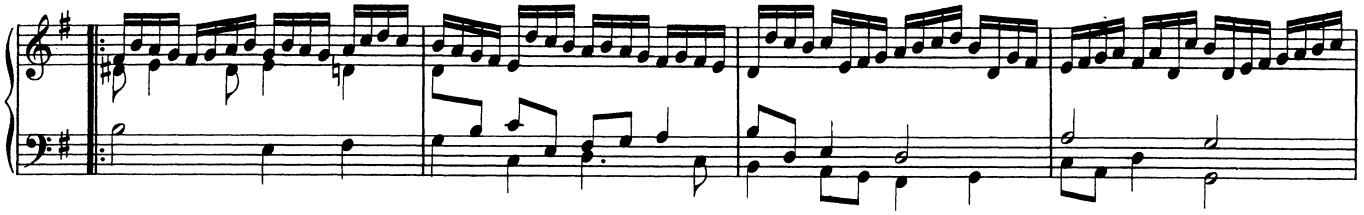
Variatio 1.

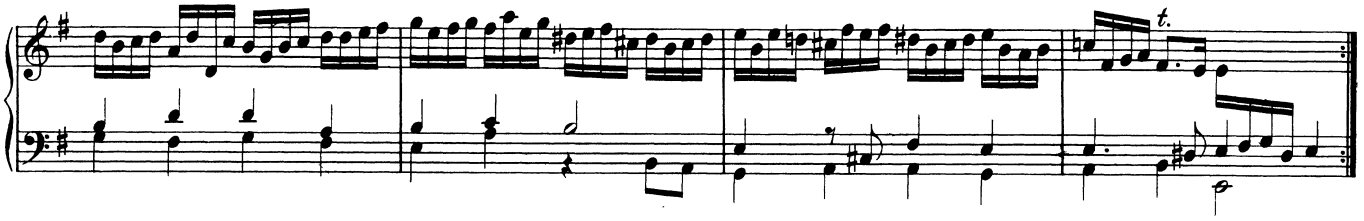




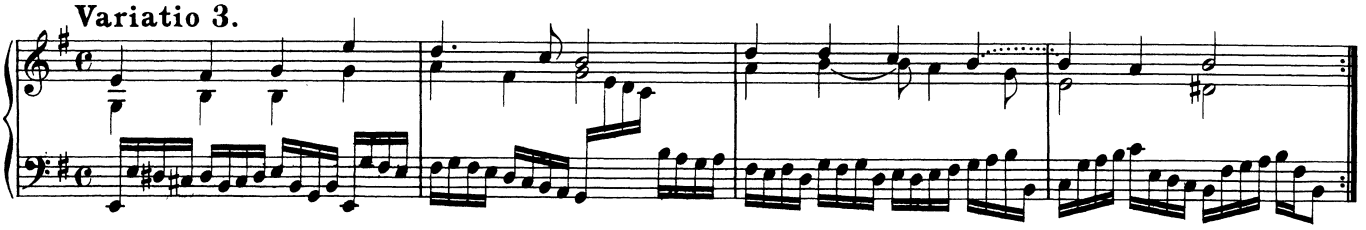
Variatio 2.

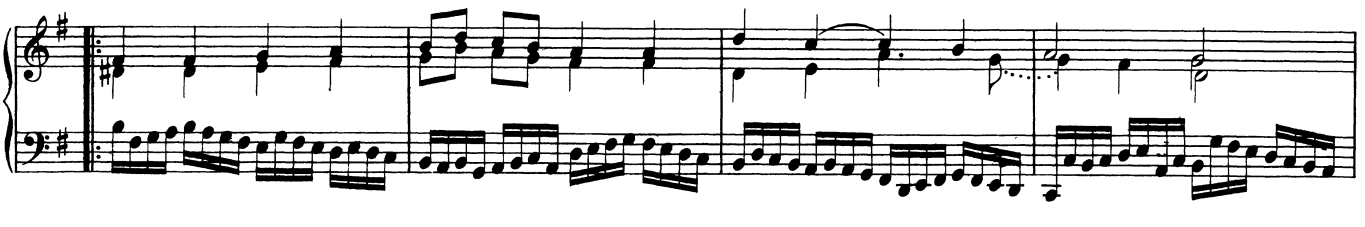


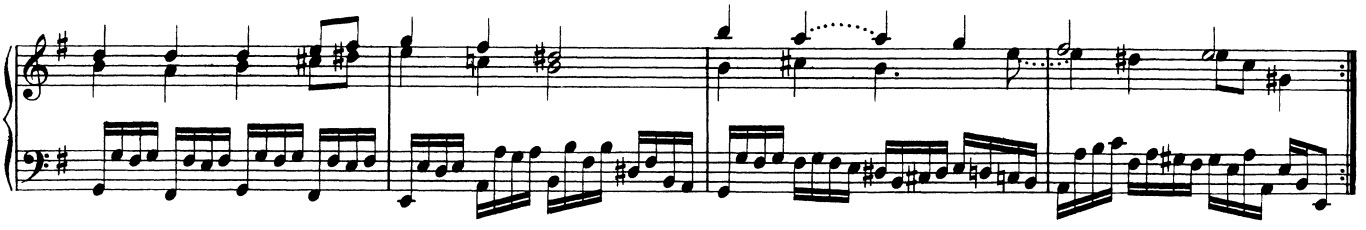


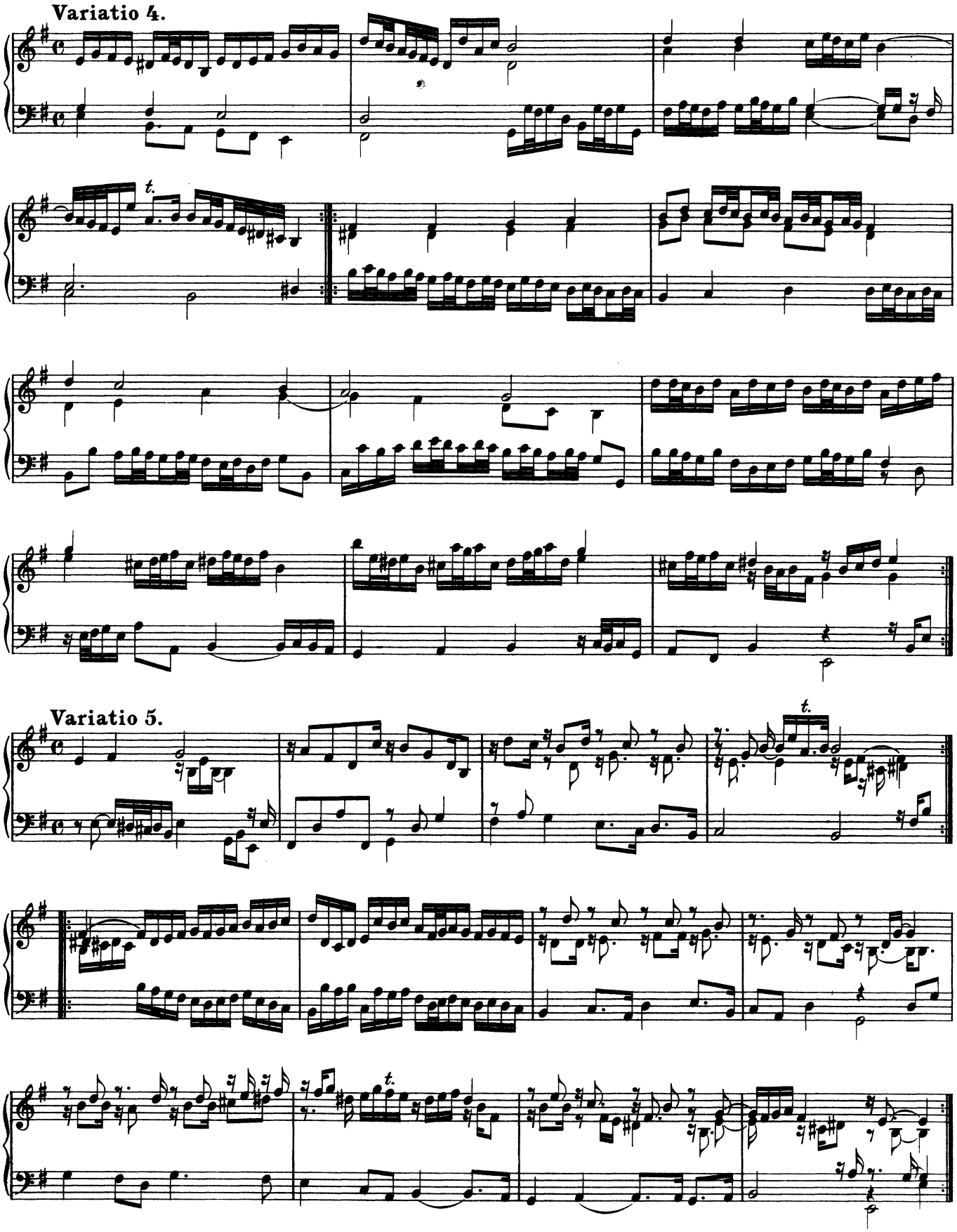


Variatio 3.

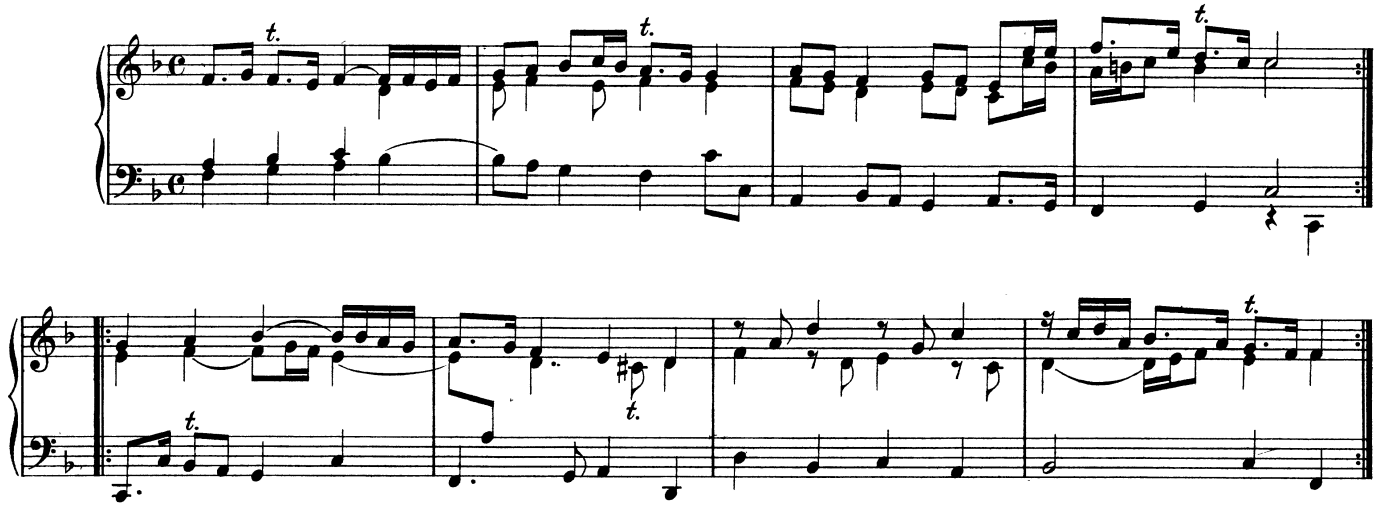




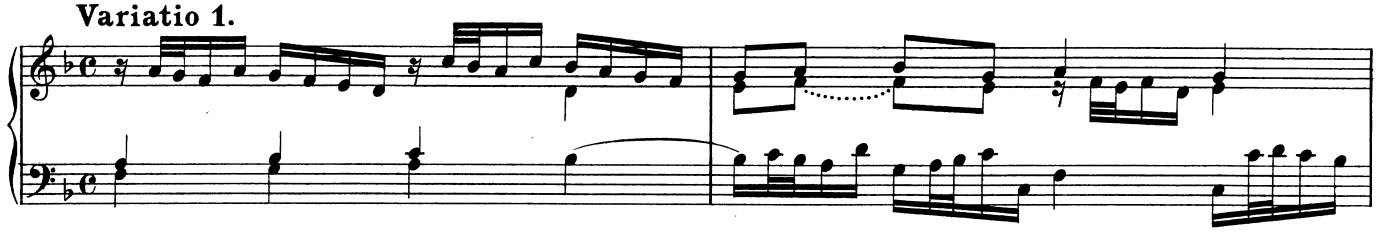


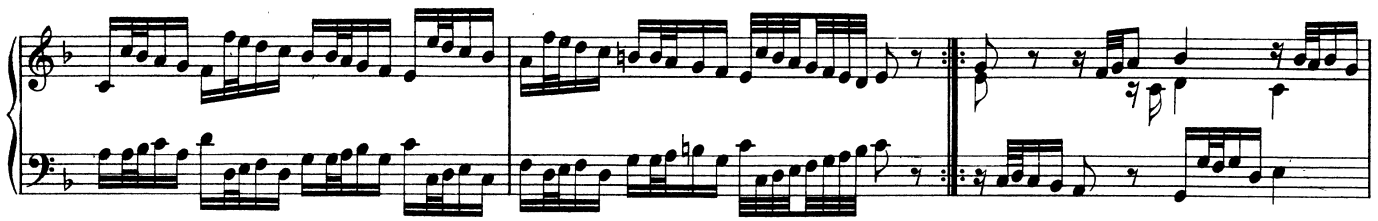

Variatio 4.
t.
Variatio 5.
t.
t.

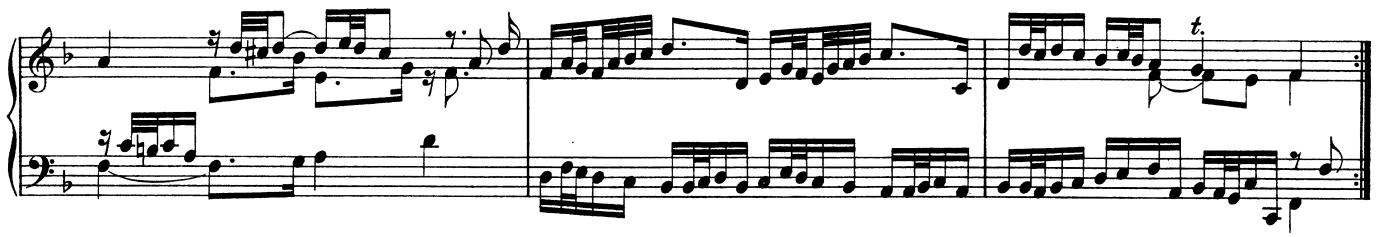
3. Aria Tertia.



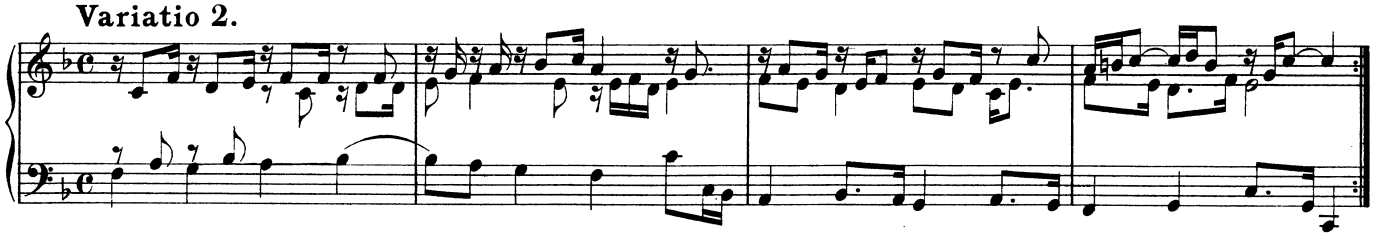
Variatio 1.

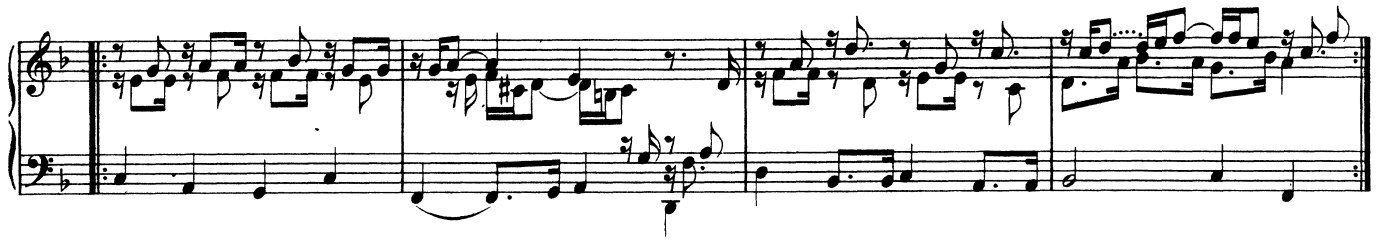




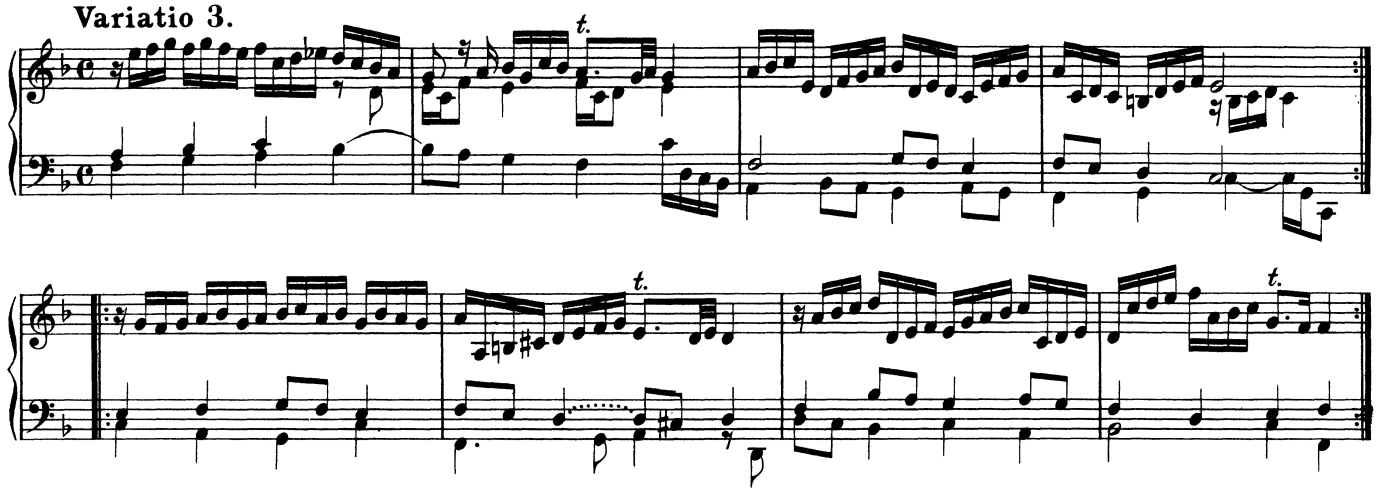


Variatio 2.

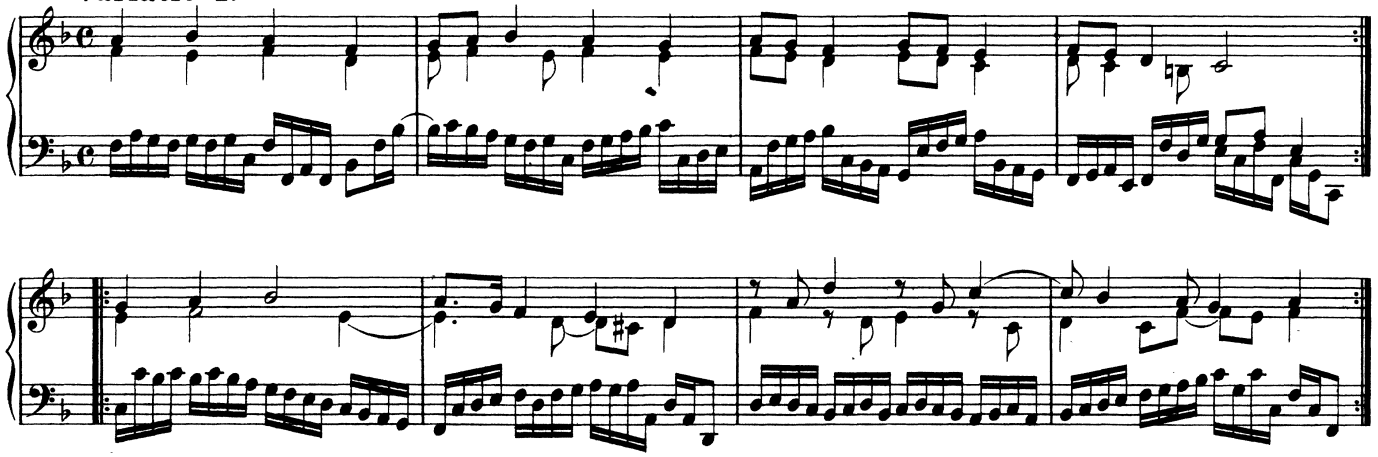




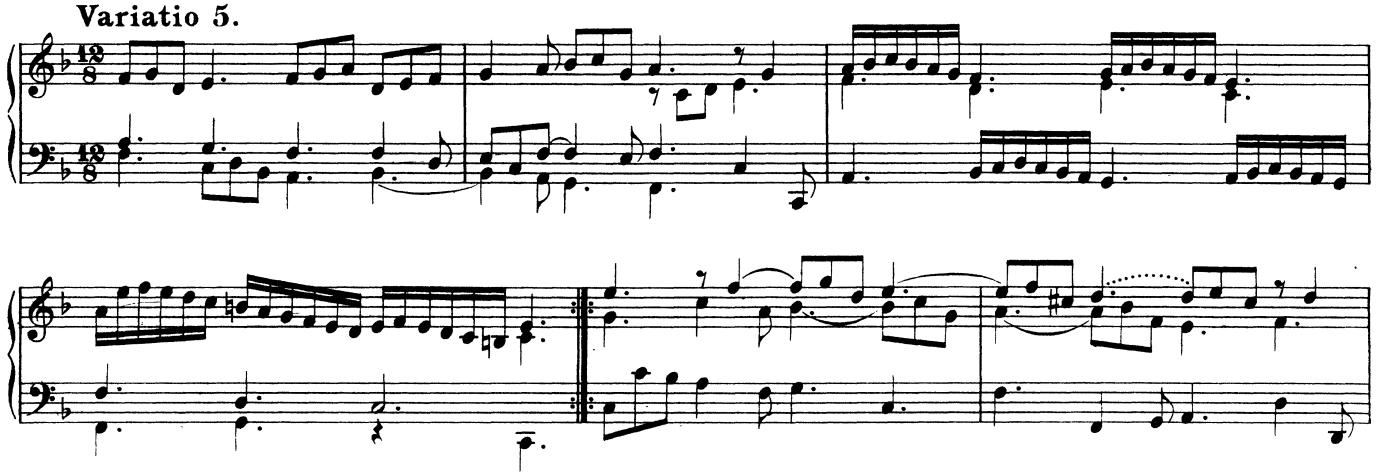
Variatio 3.

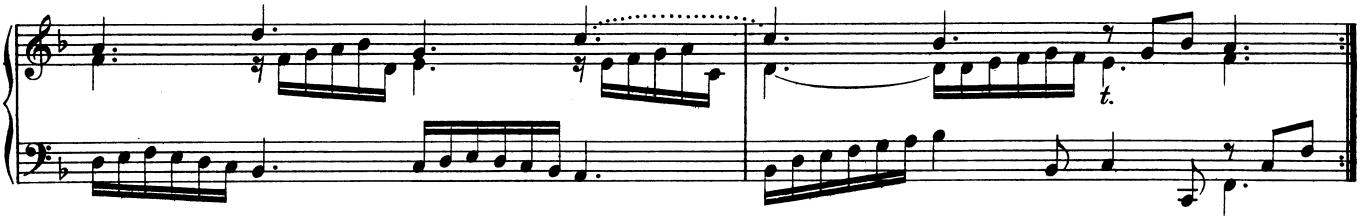


Variatio 4.

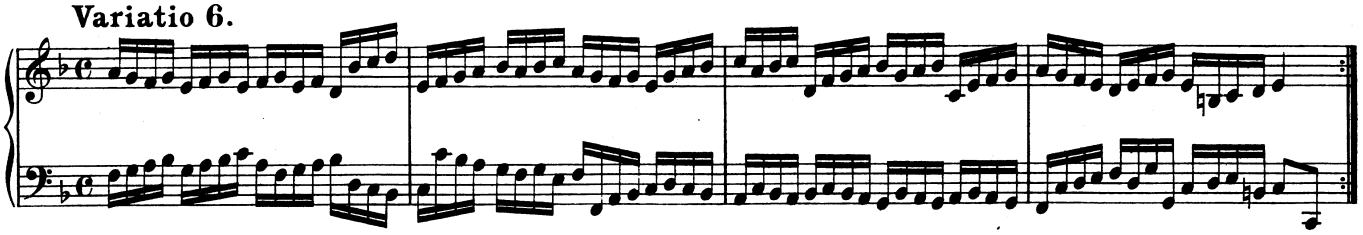


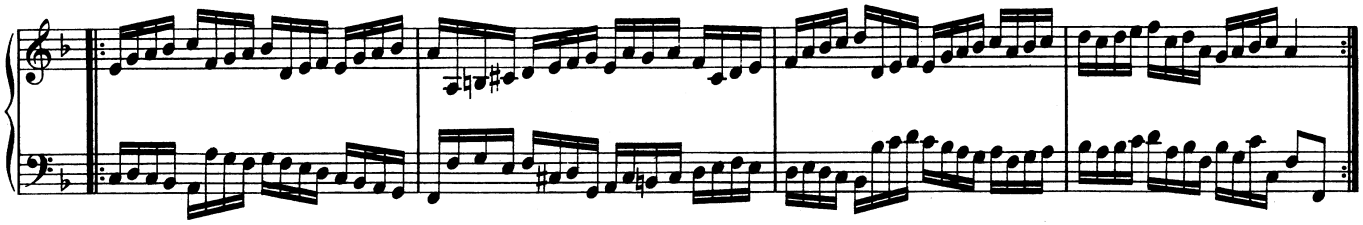
Variatio 5.



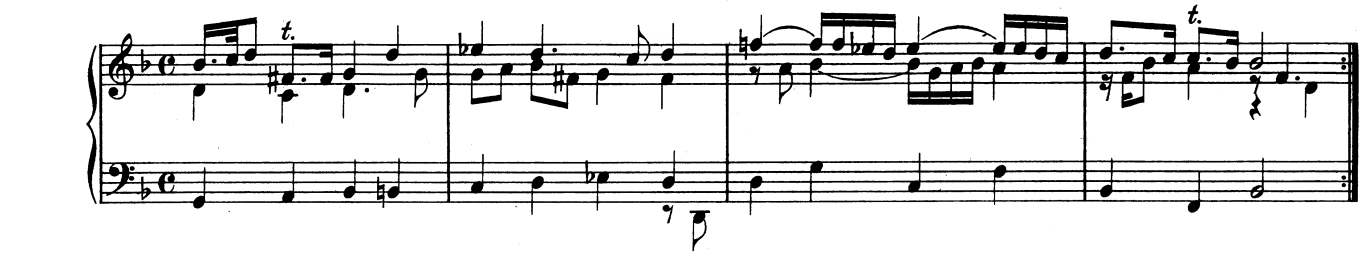


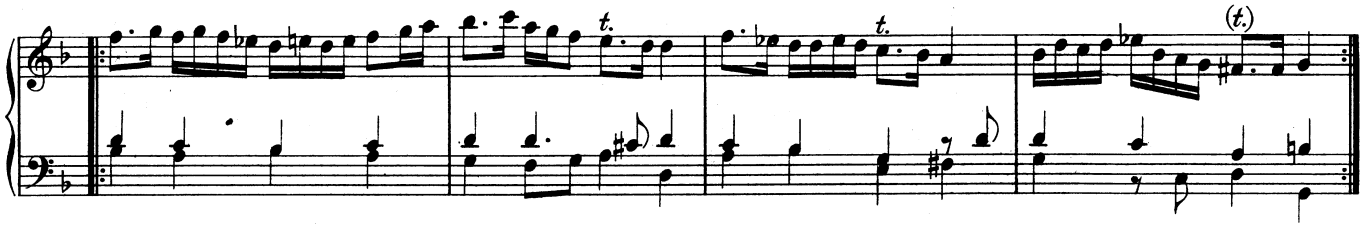
Variatio 6.



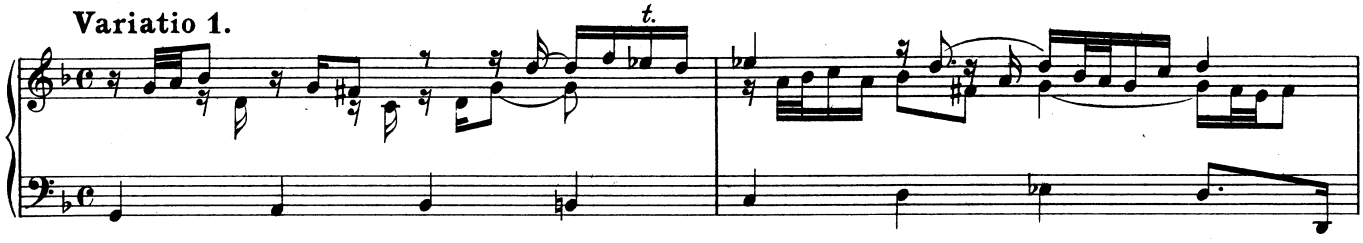


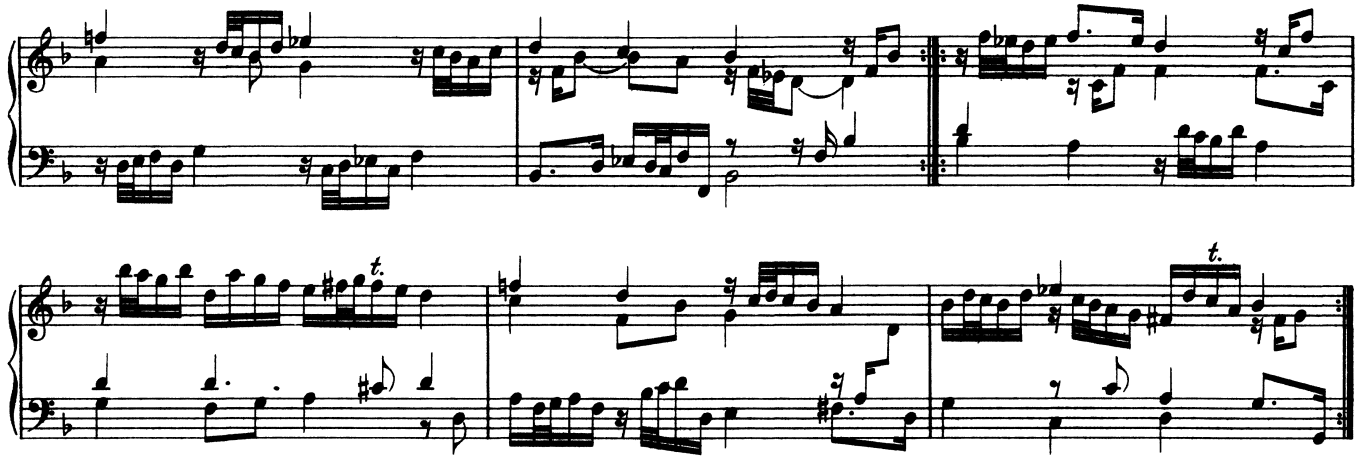
4. Aria Quarta.

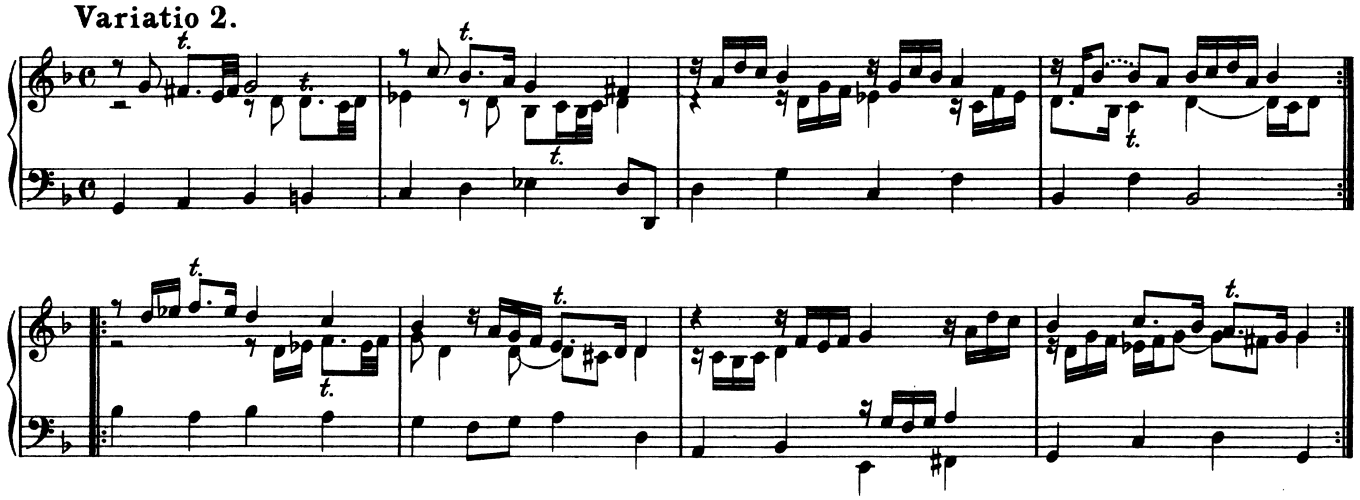


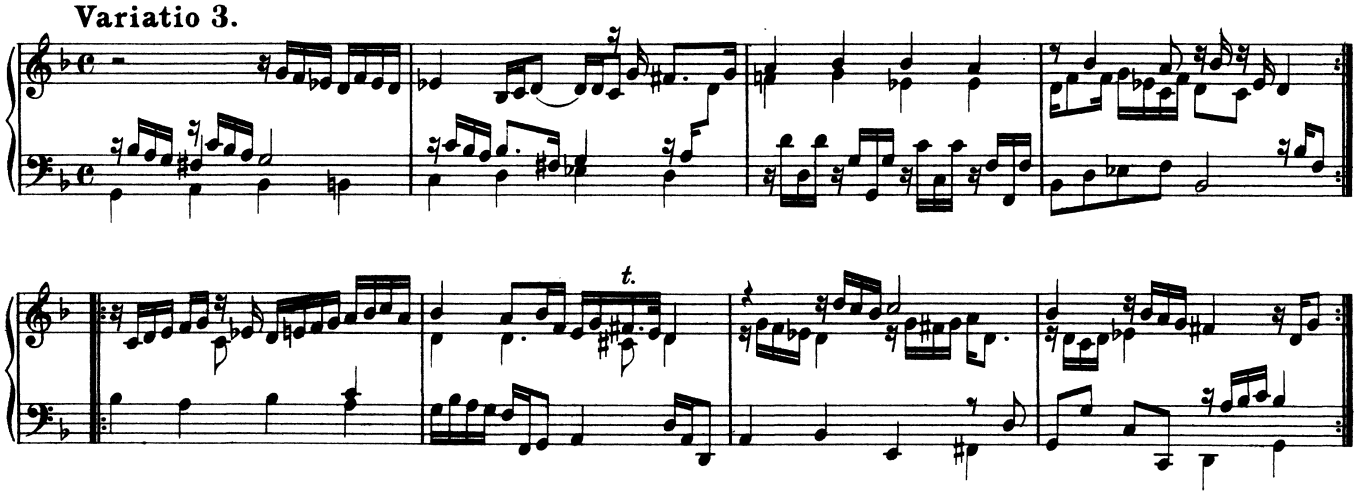


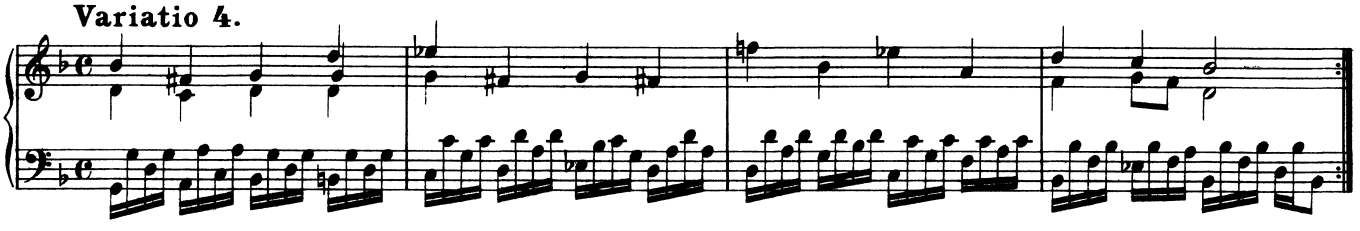
Variatio 1.

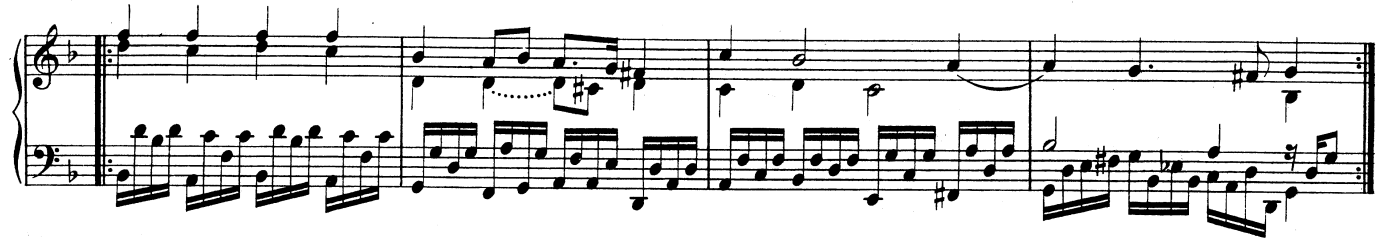




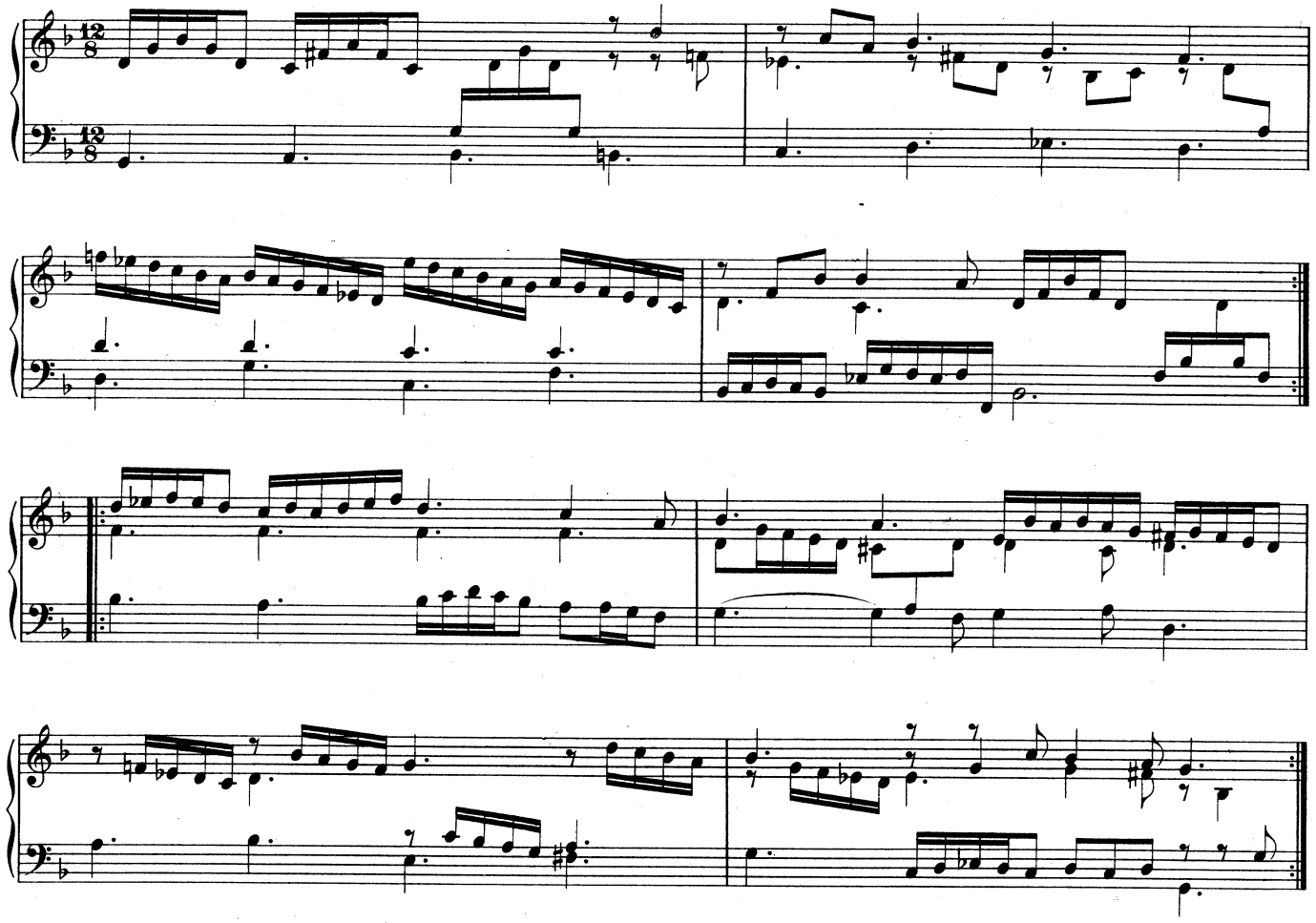

Variatio 2.


Variatio 3.

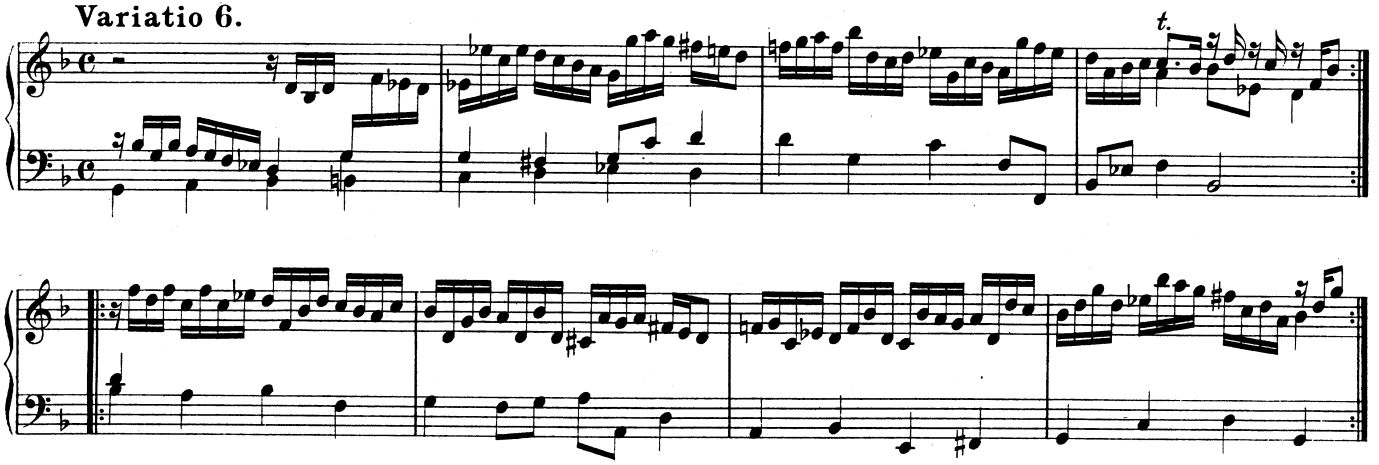

Variatio 4.



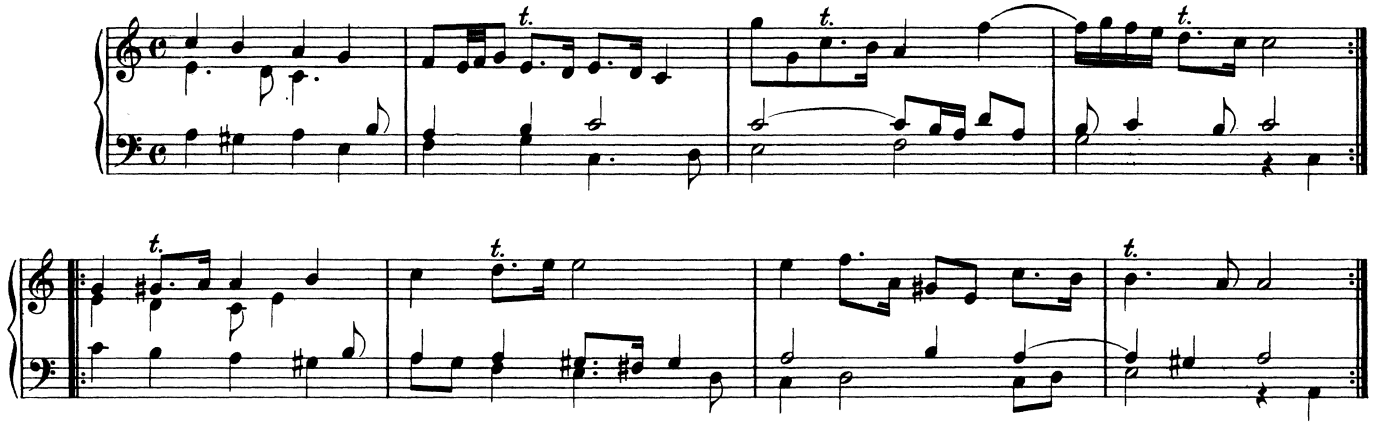
Variatio 5.



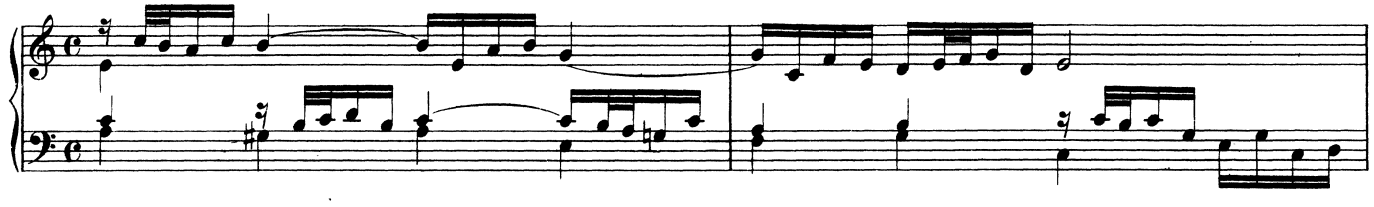
Variatio 6.

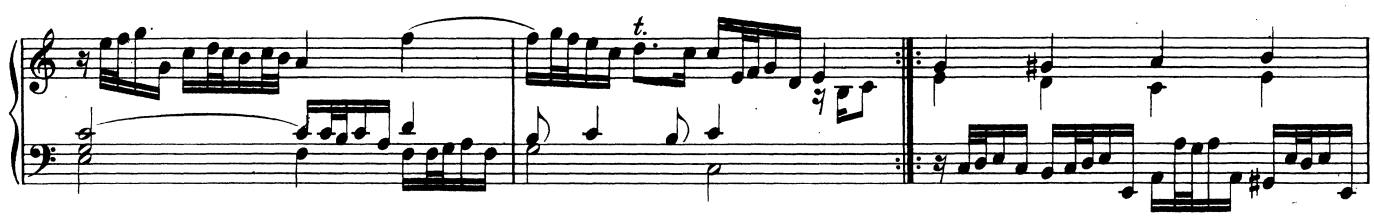


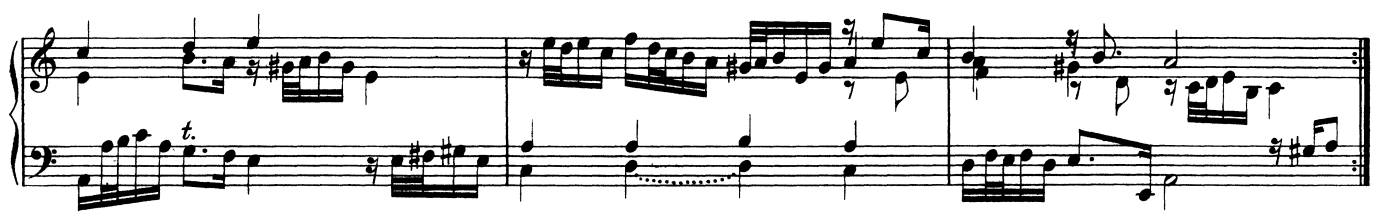
5. Aria Quinta.



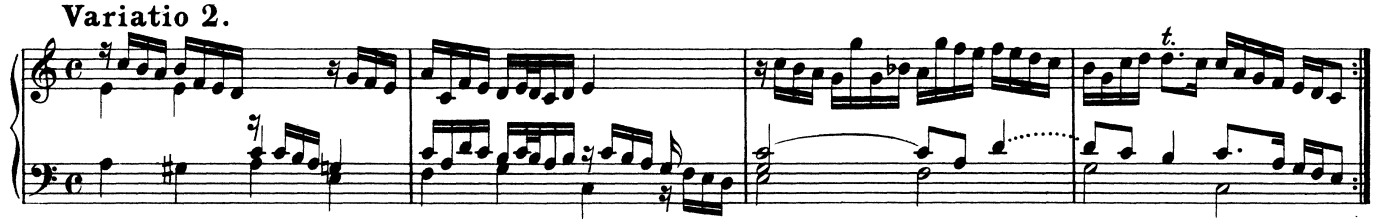
Variatio 1.

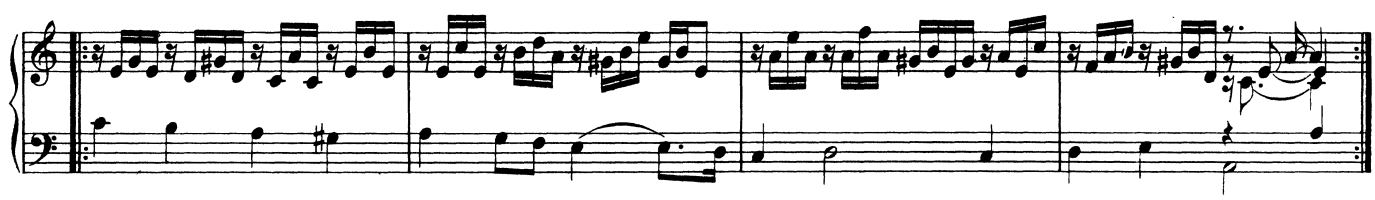




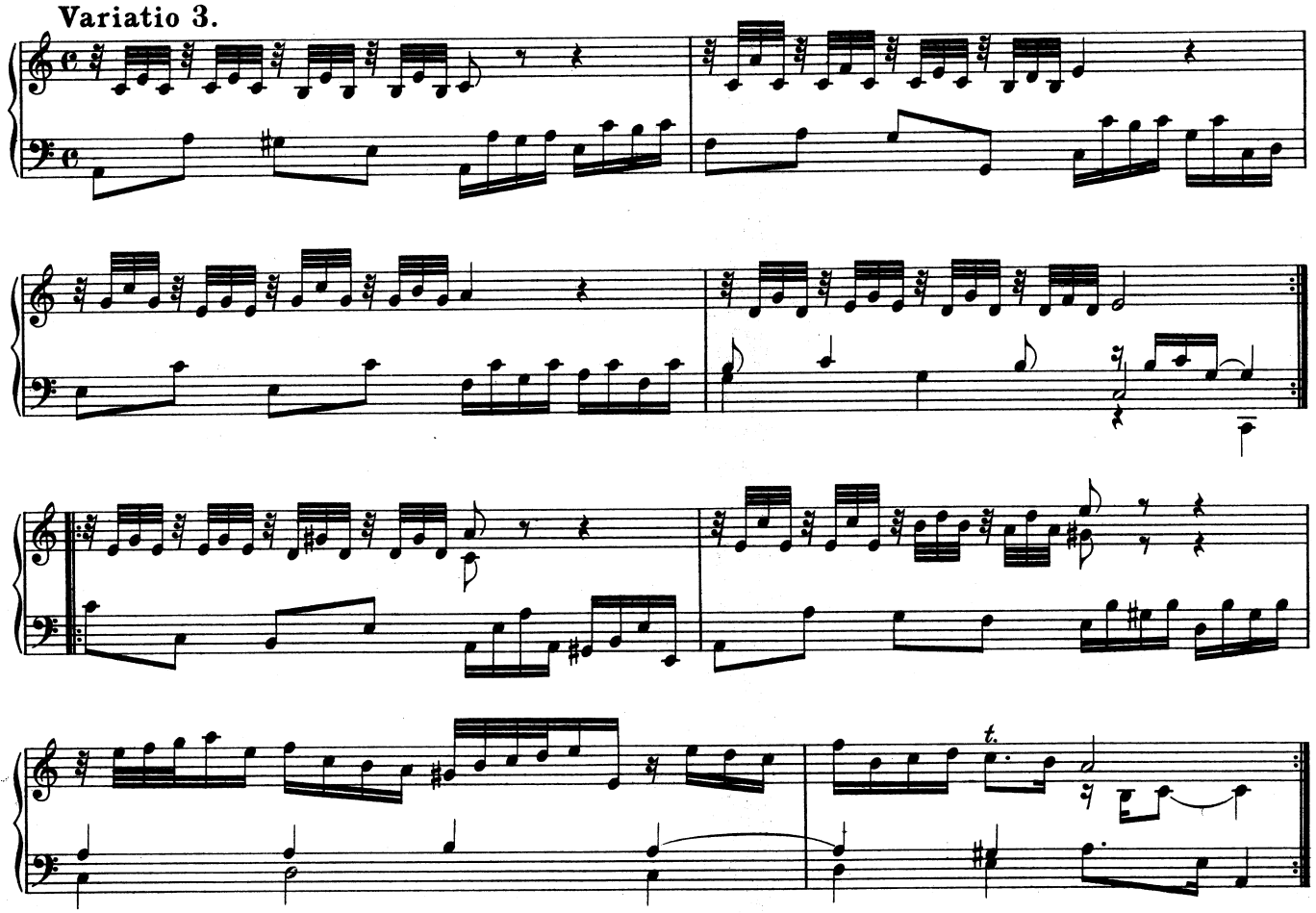


Variatio 2.

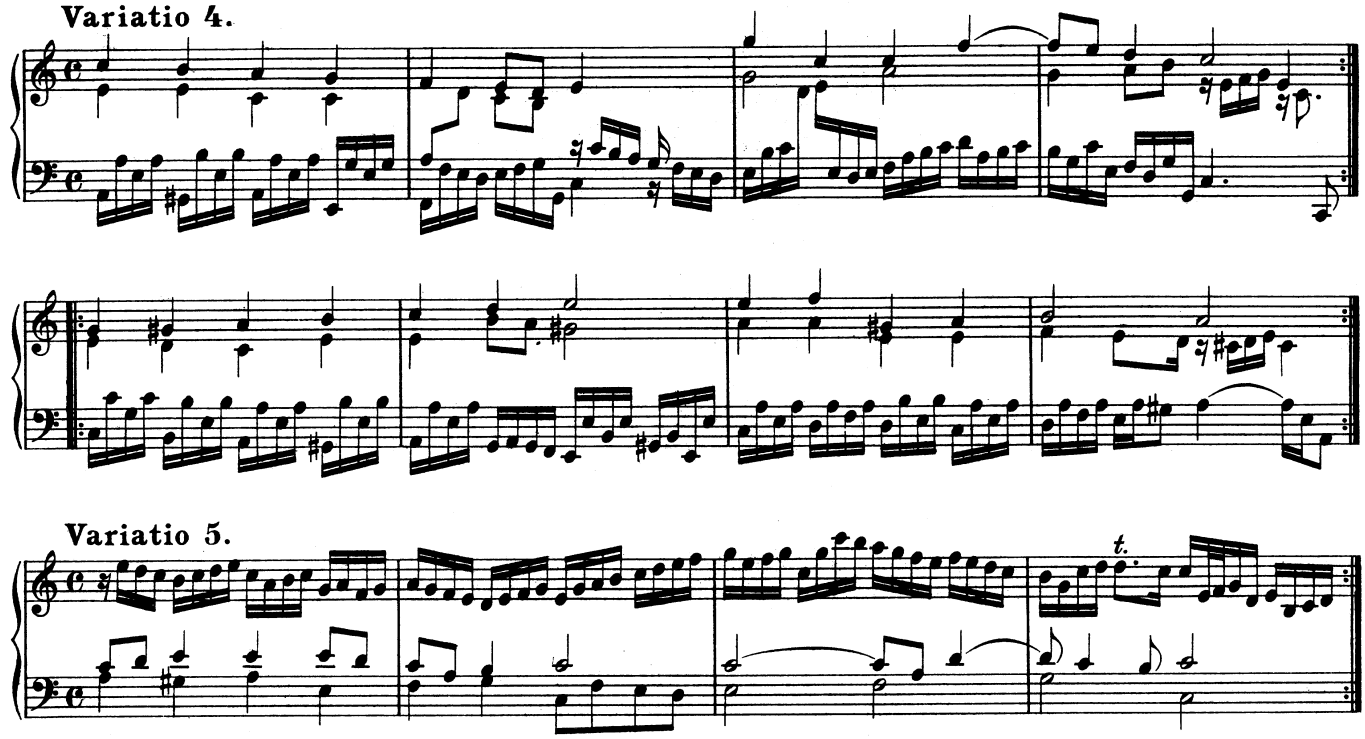




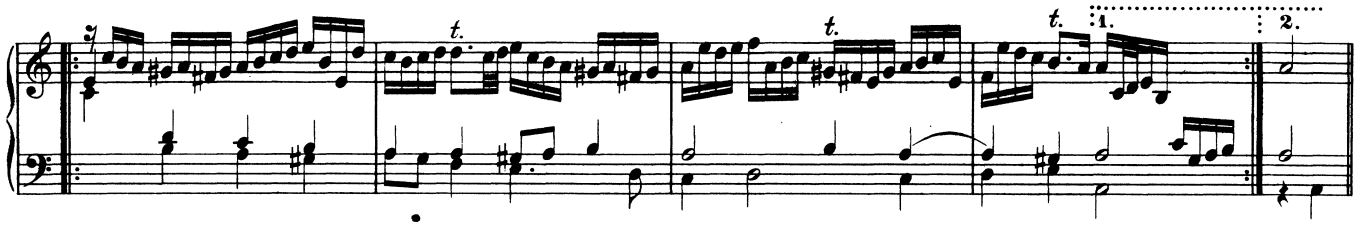
Variatio 3.



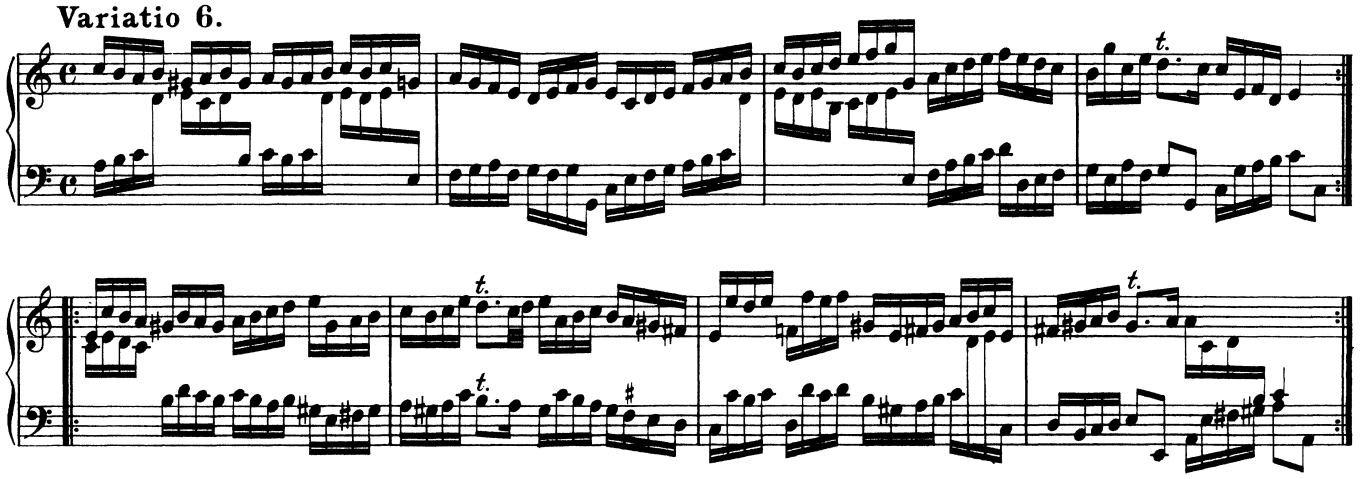
Variatio 4.



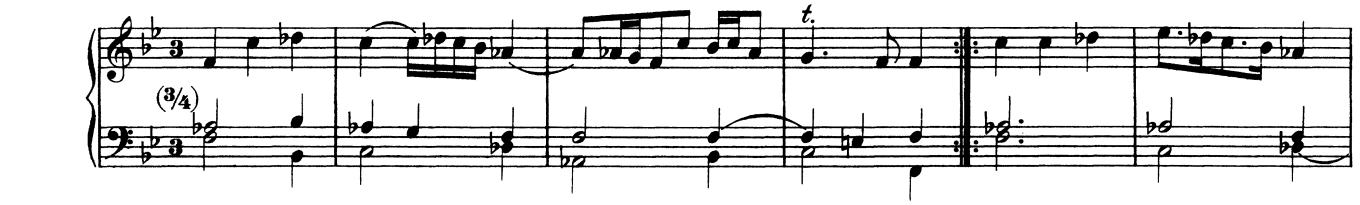
Variatio 5.

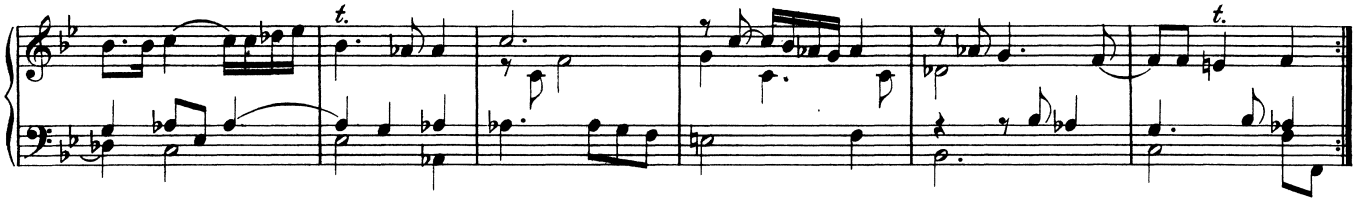


Variatio 6.

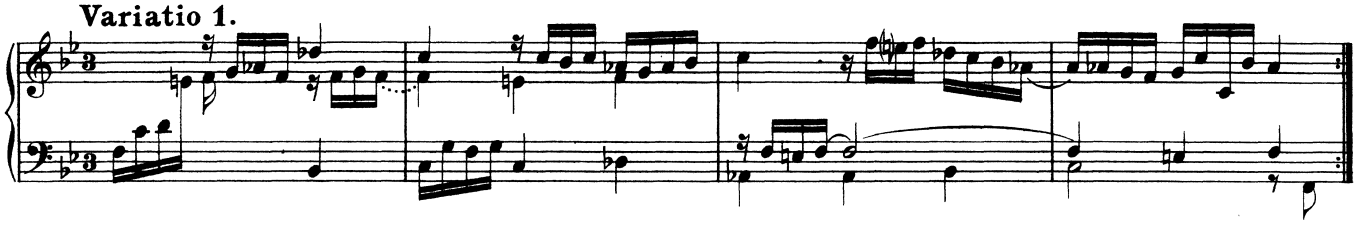


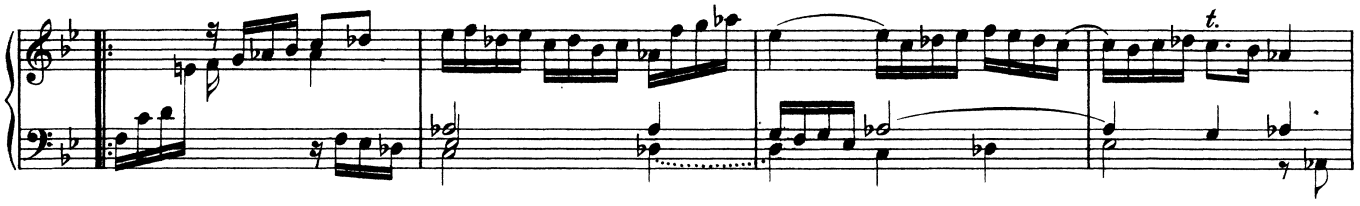
6. Aria Sebaldina.

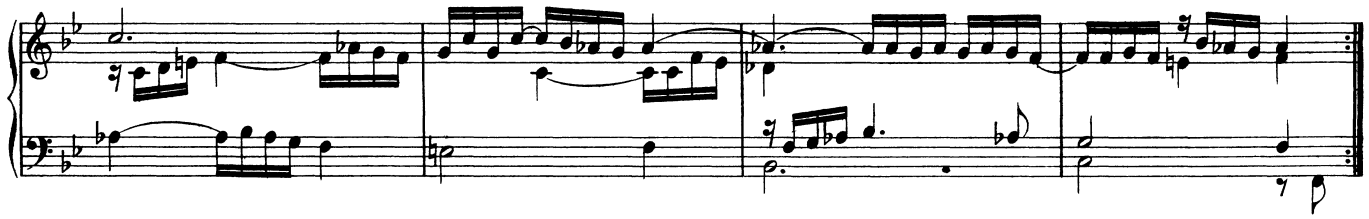




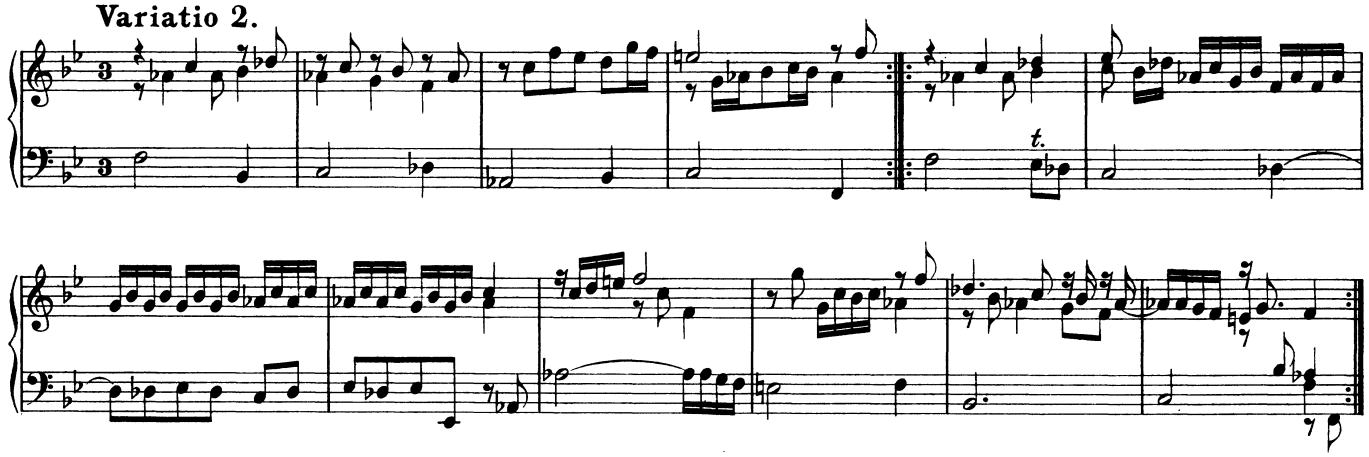
Variatio 1.



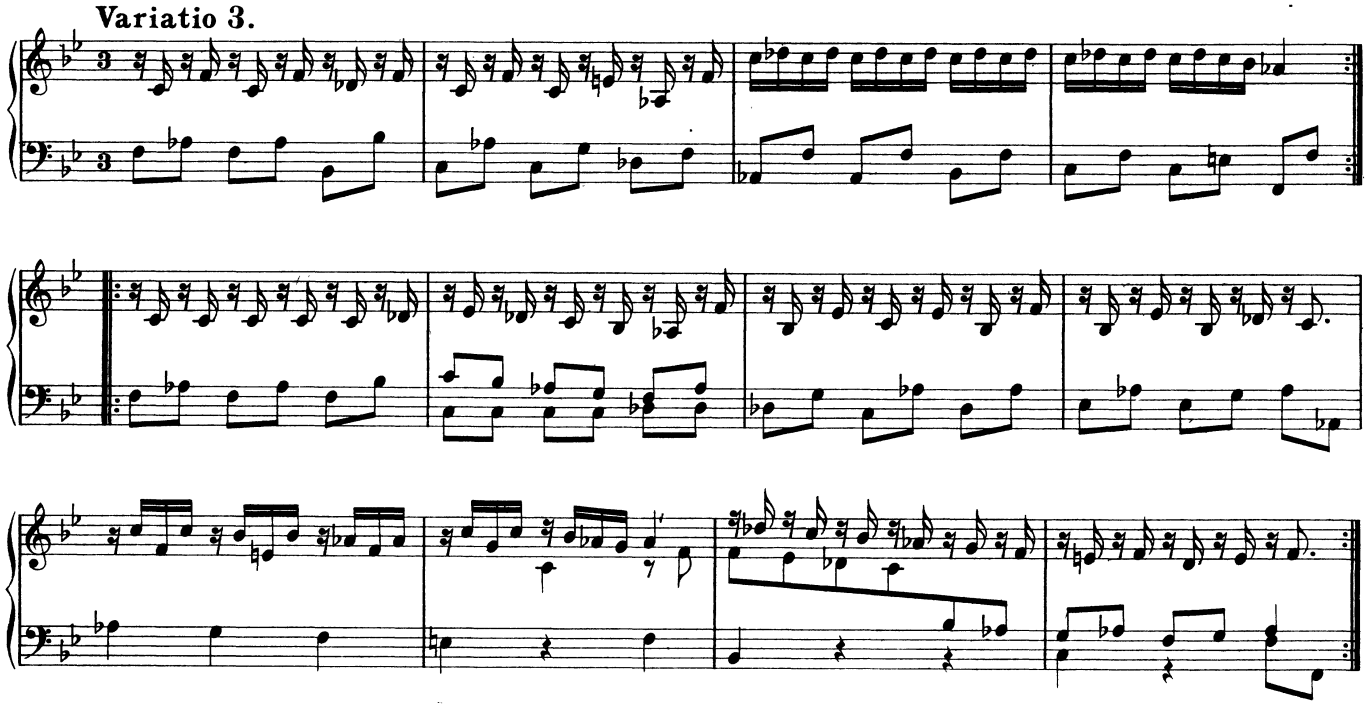




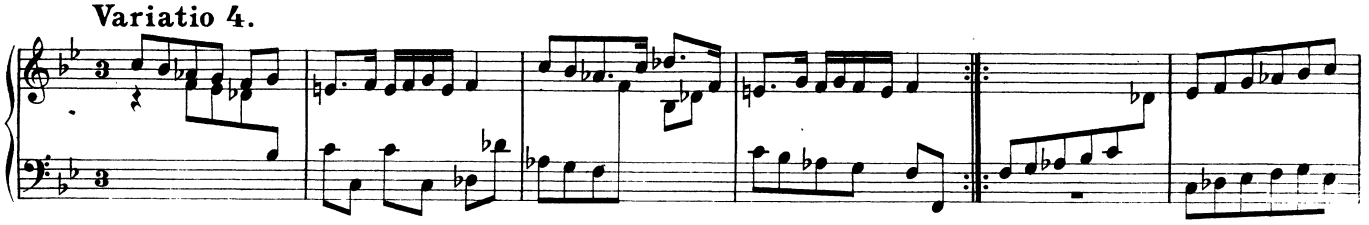
Variatio 2.

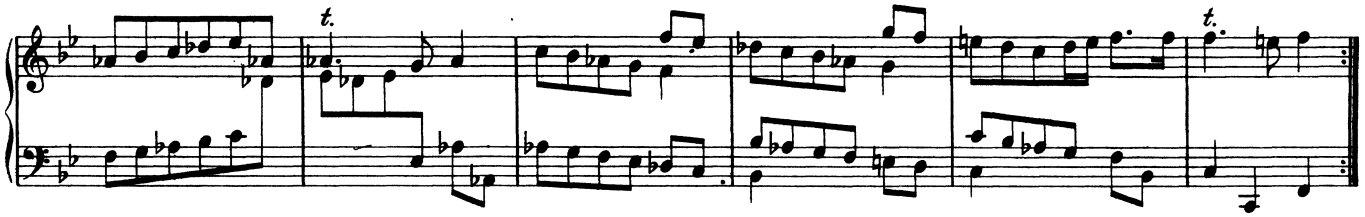


Variatio 3.

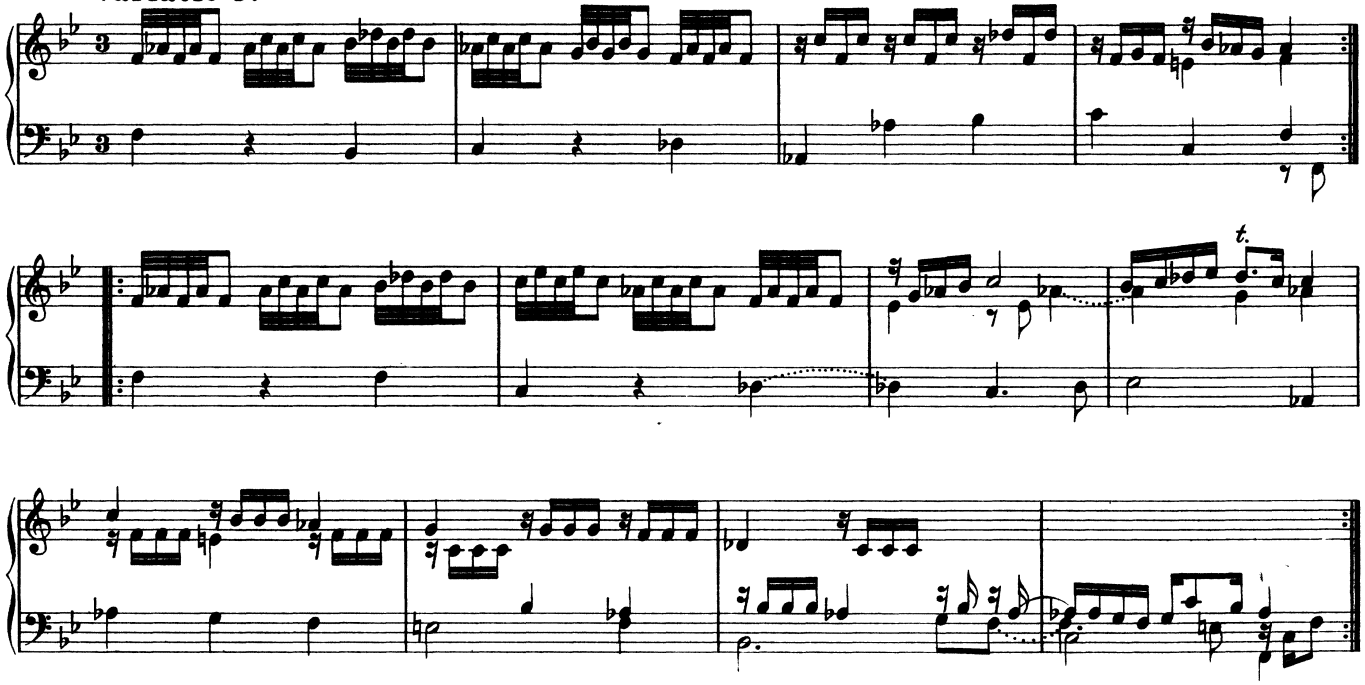


Variatio 4.

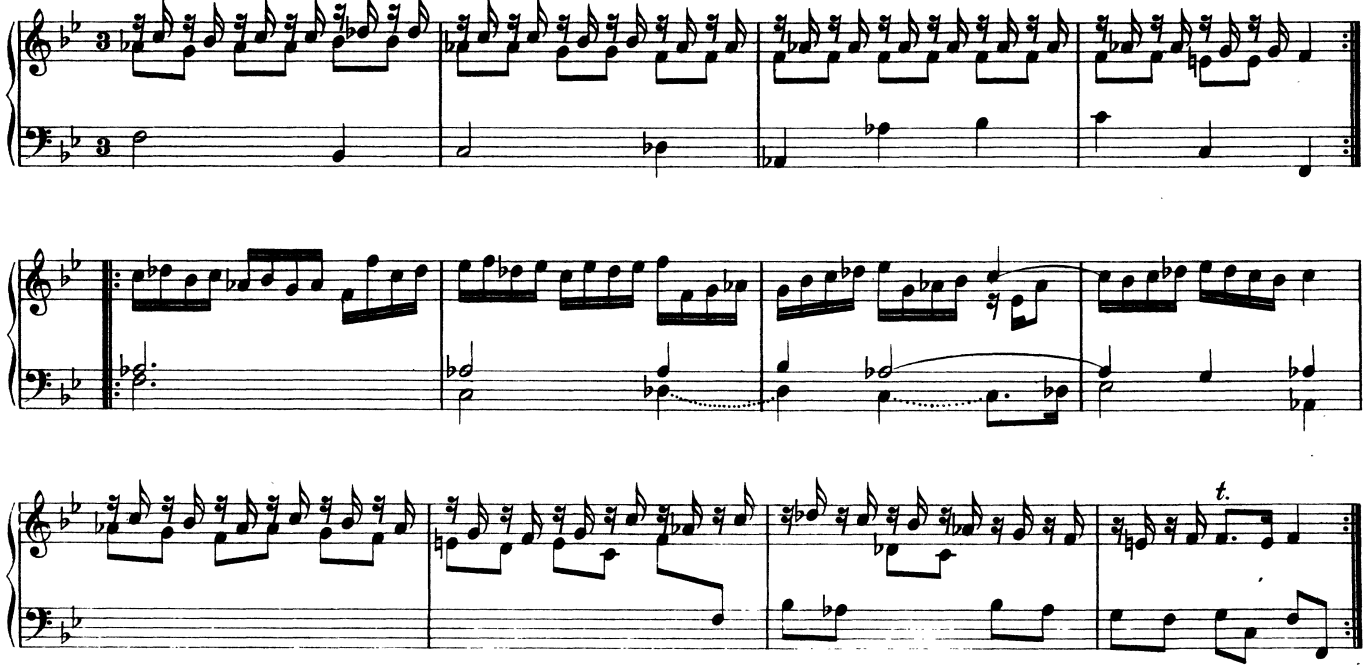




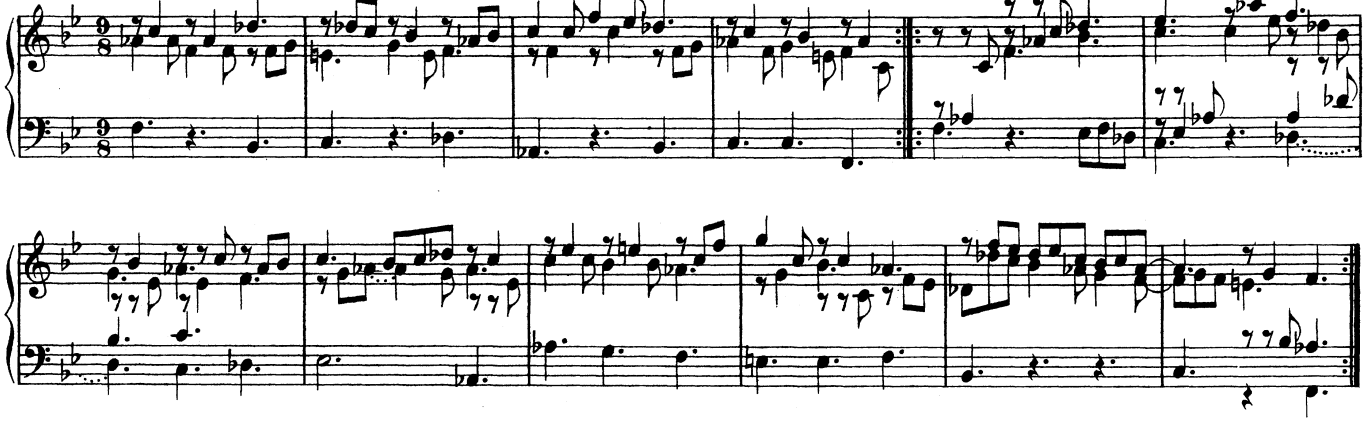
Variatio 5.



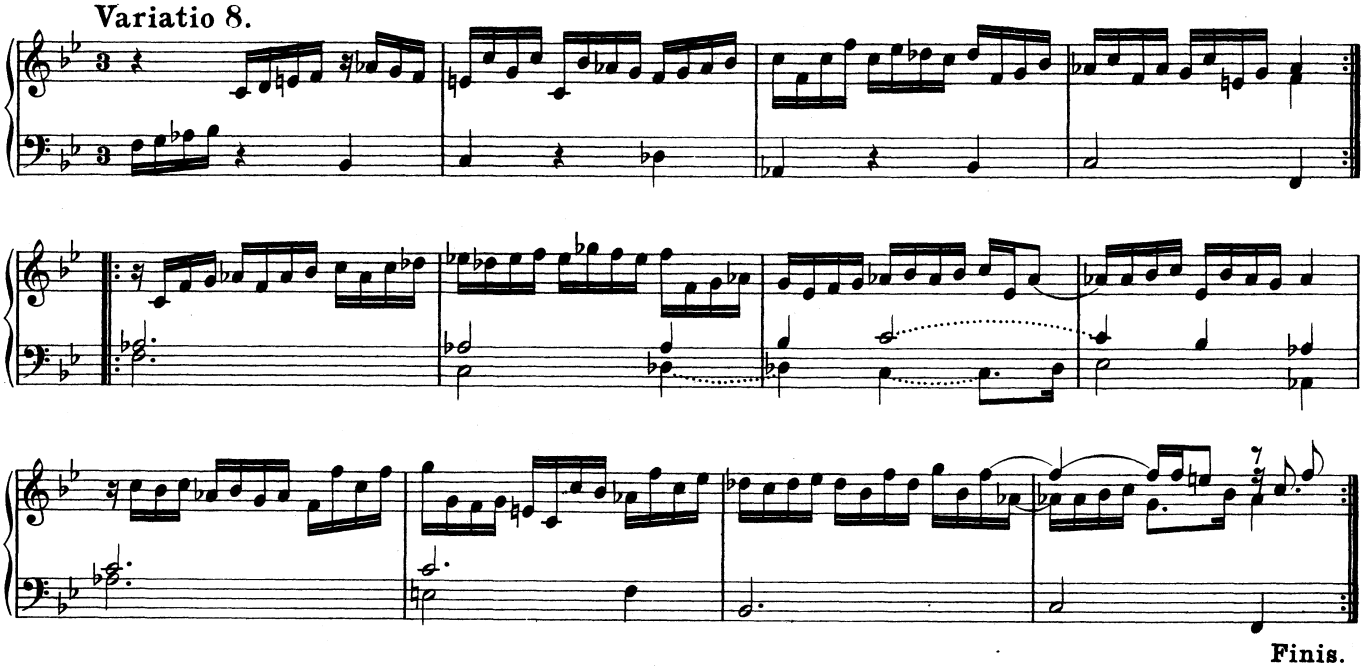
Variatio 6.



Variatio 7.

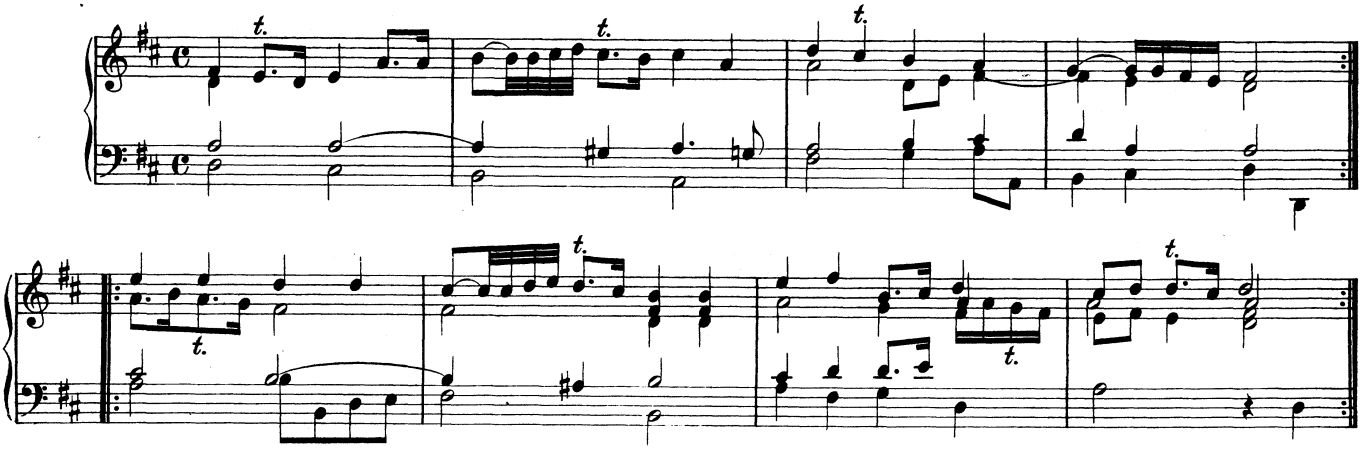


Variatio 8.

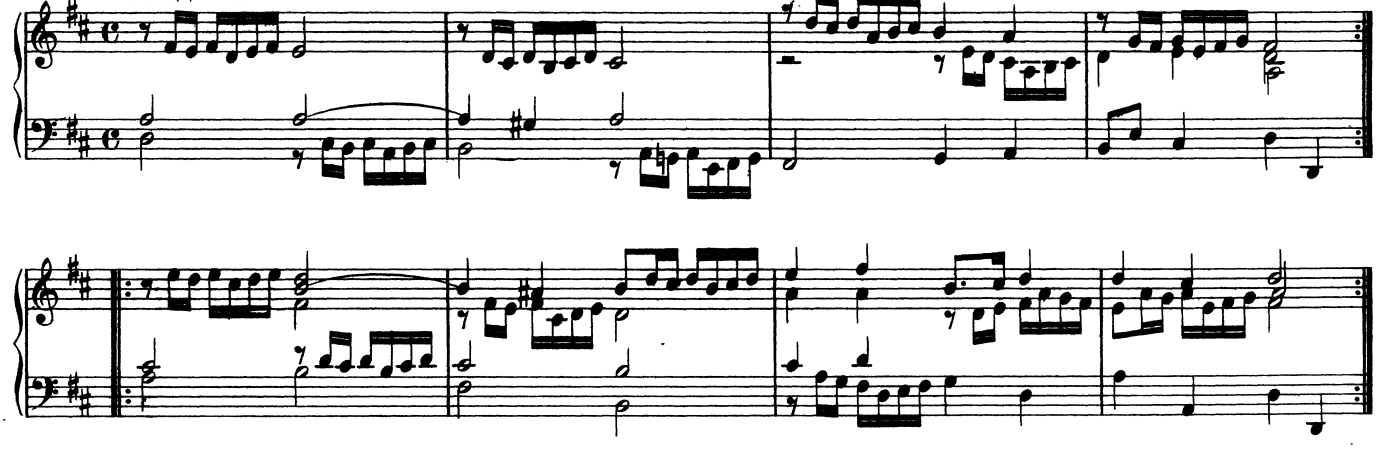


Finis.

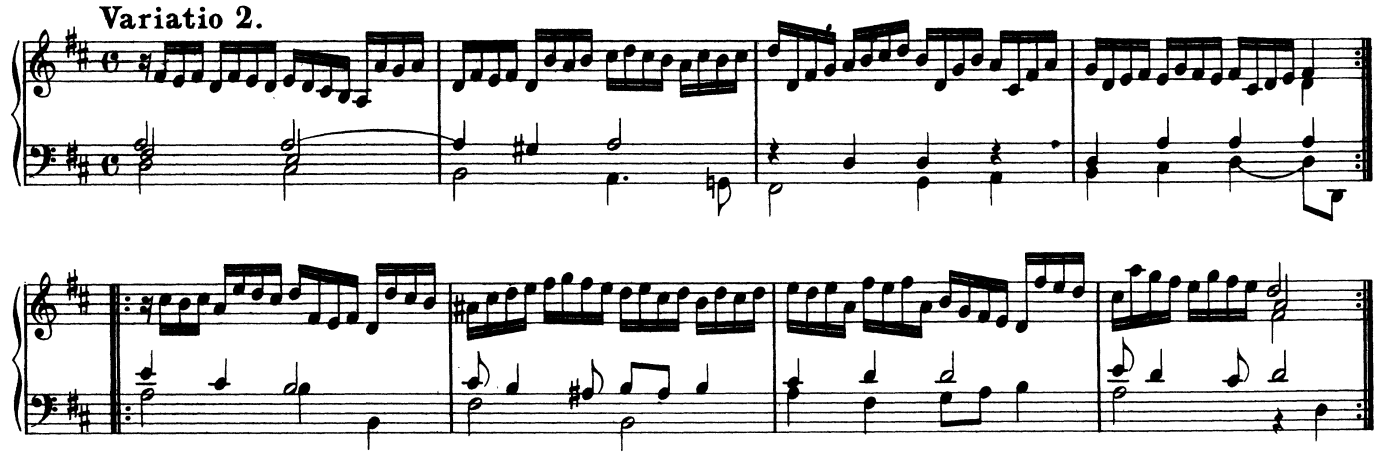
7. Aria.



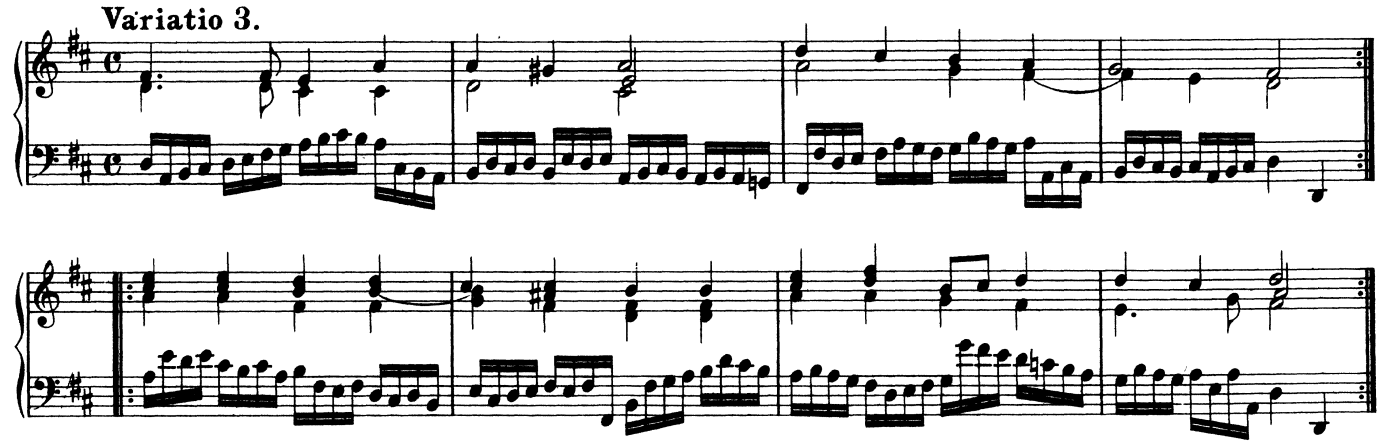
Variatio 1.



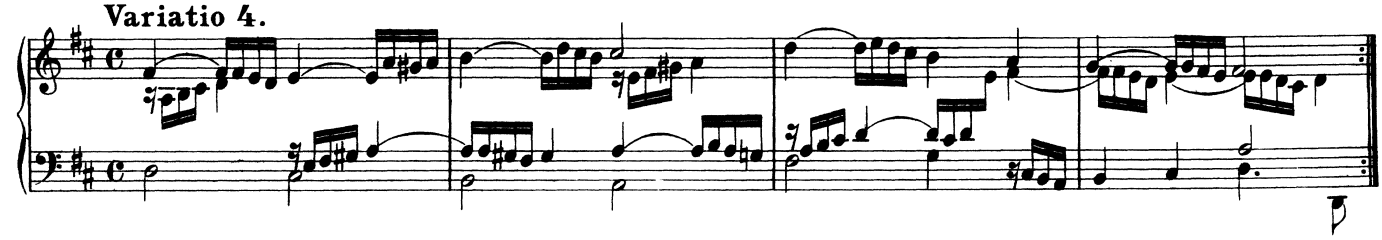
Variatio 2.

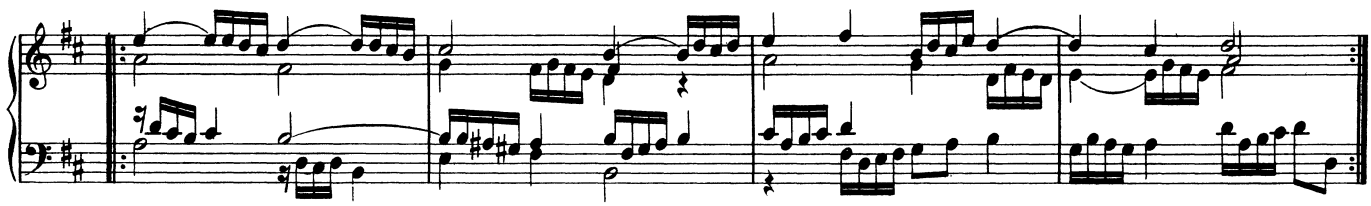


Variatio 3.

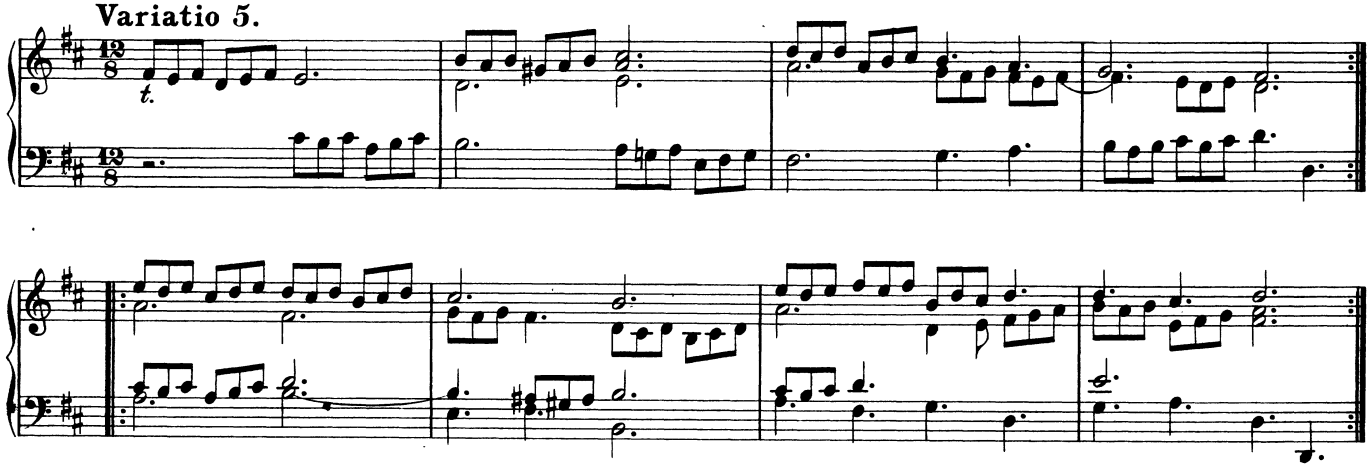


Variatio 4.

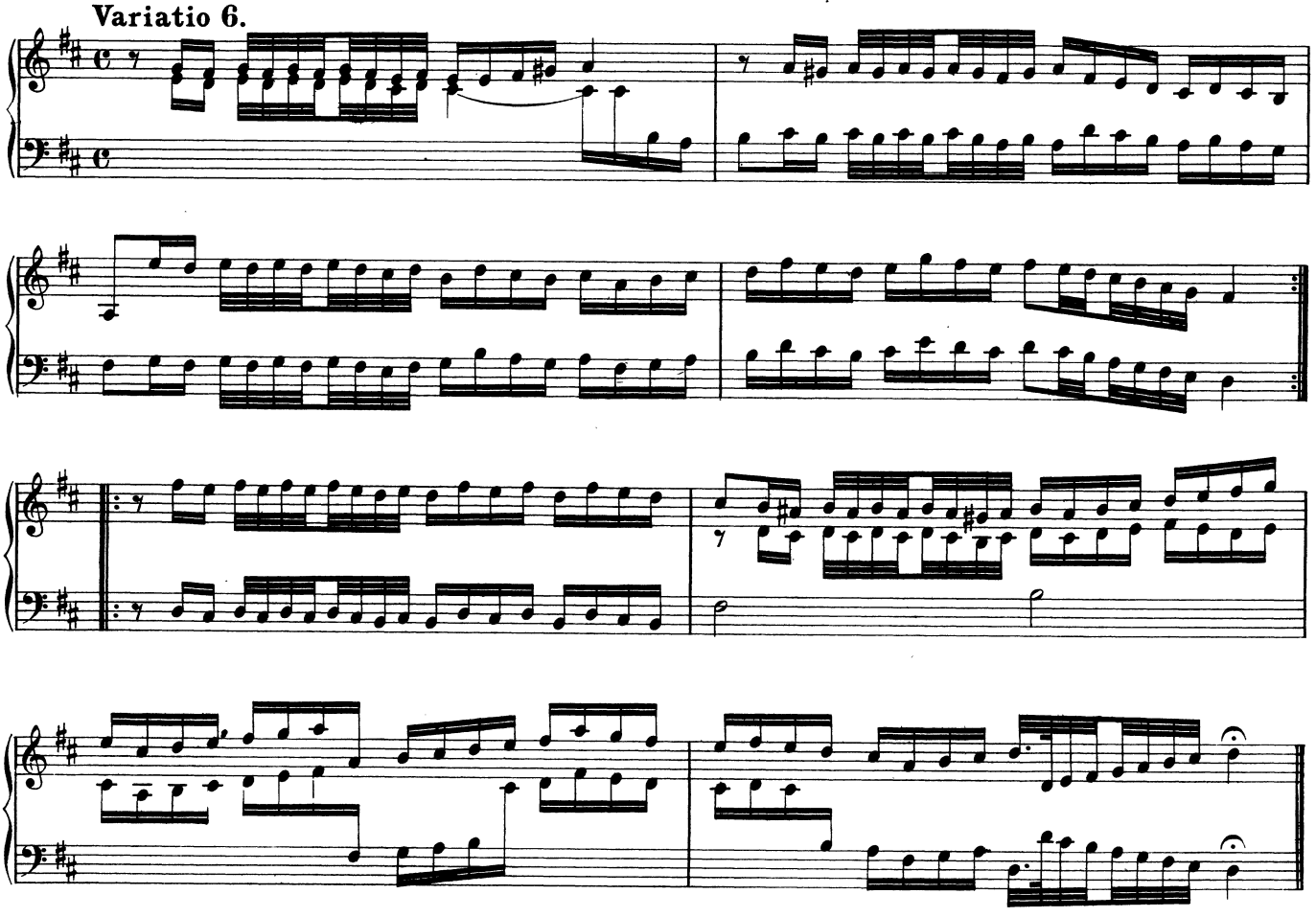




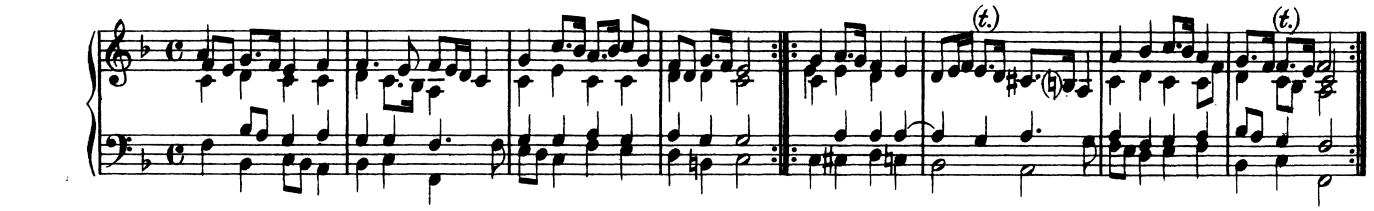
Variatio 5.



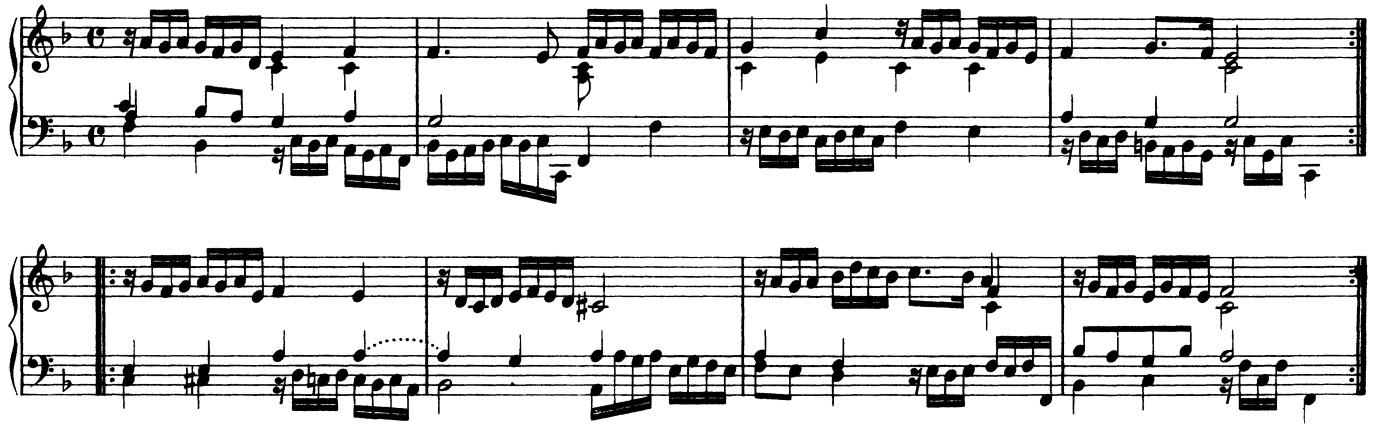
Variatio 6.



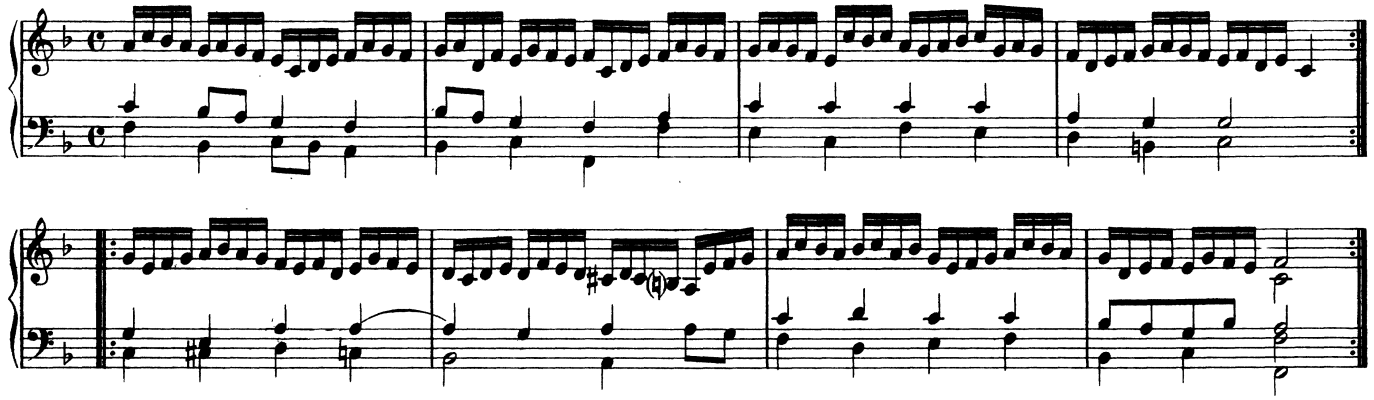
8. Arietta.



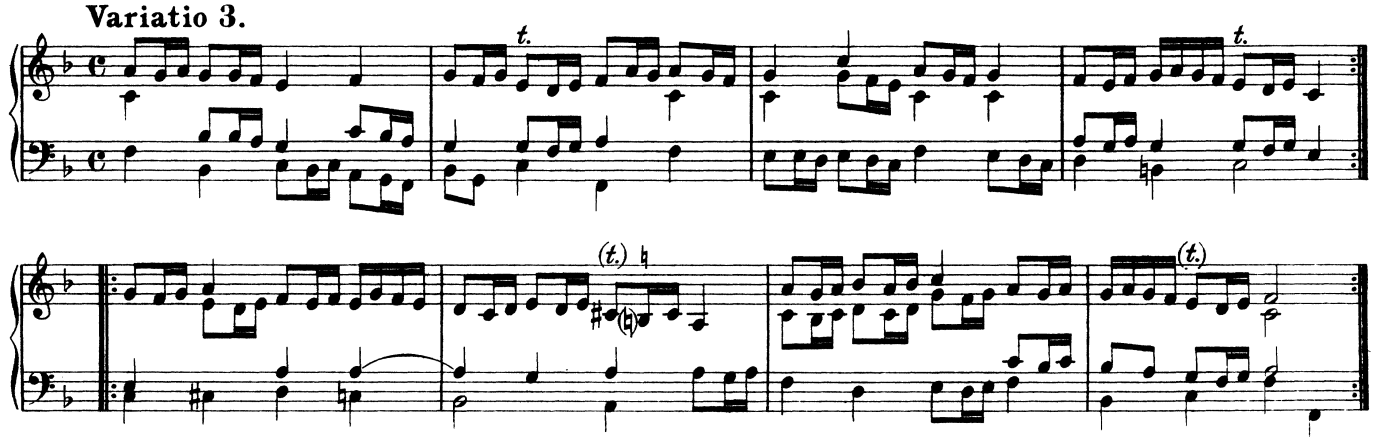
Variatio 1.



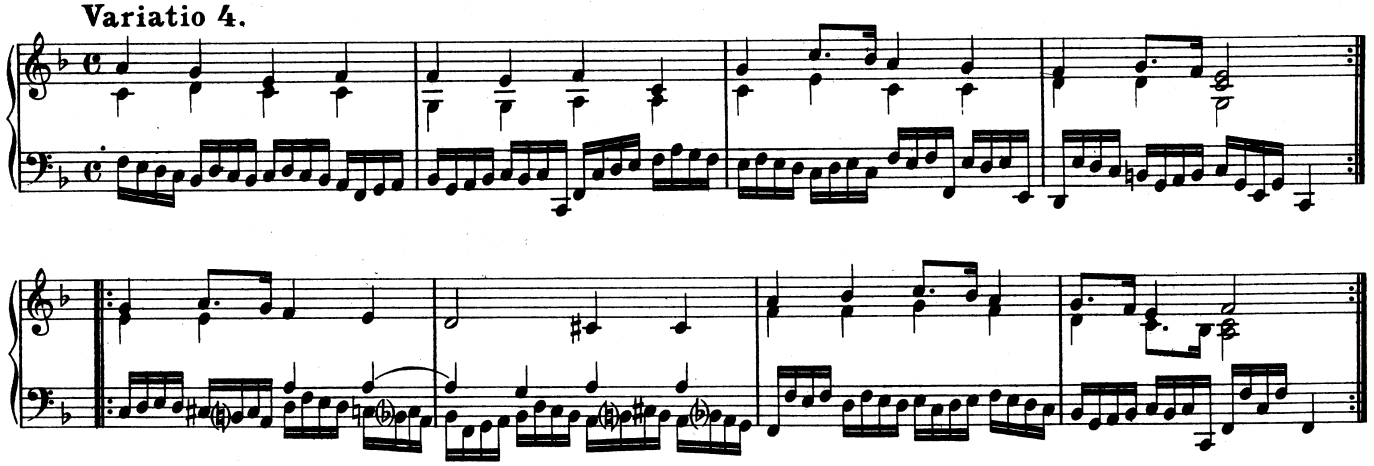
Variatio 2.



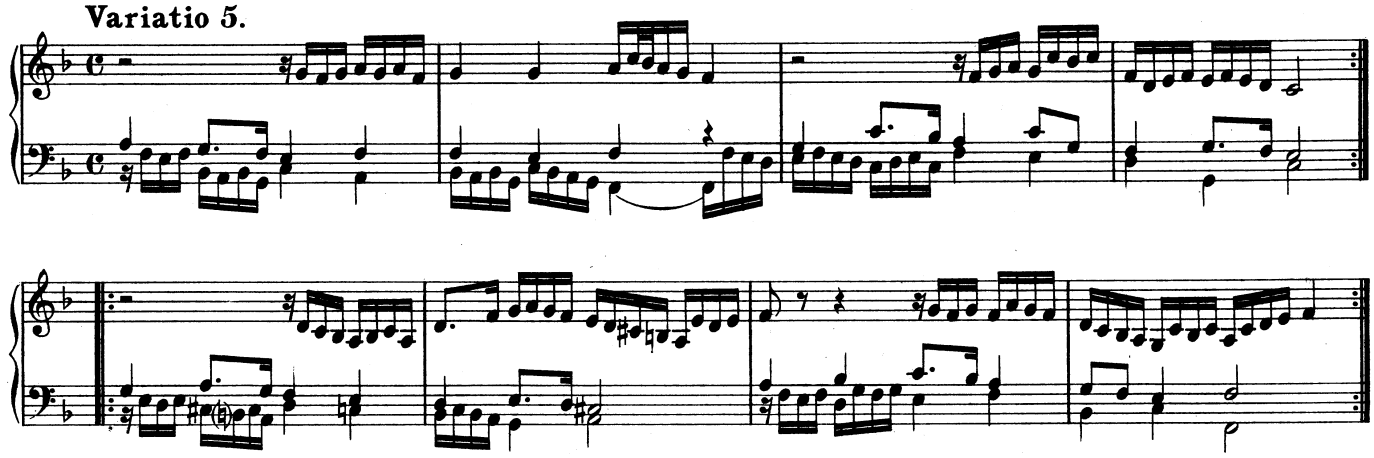
Variatio 3.



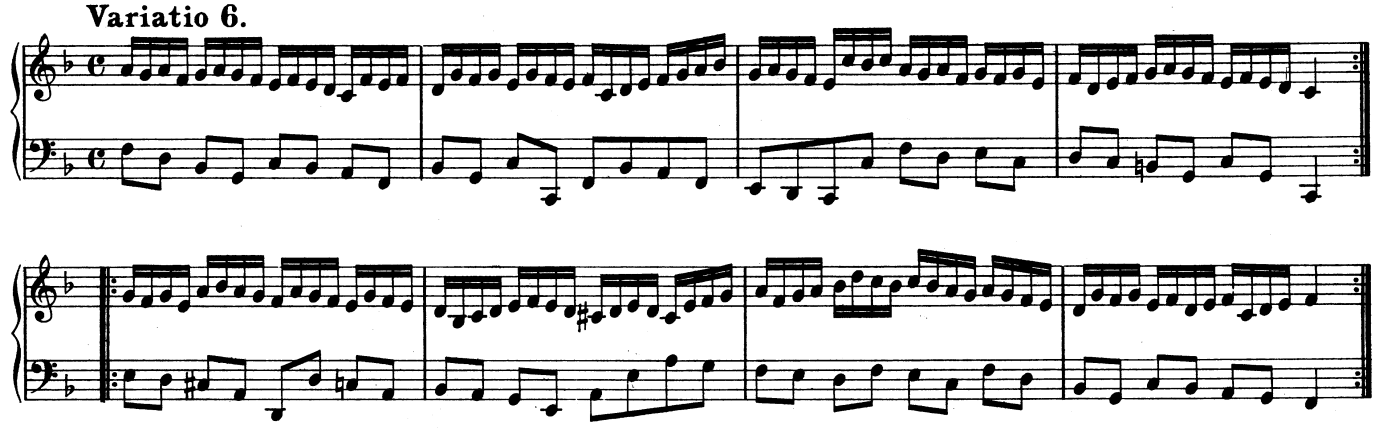
Variatio 4.



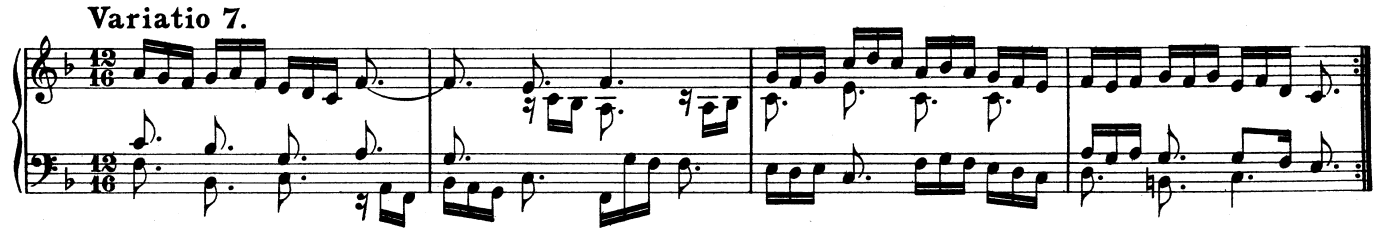
Variatio 5.

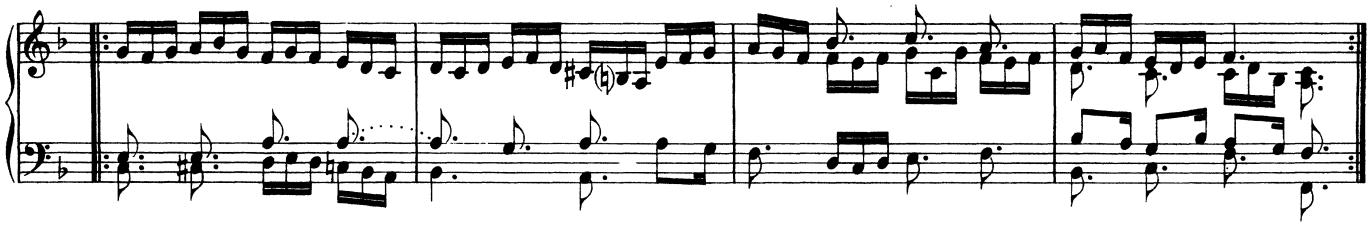


Variatio 6.

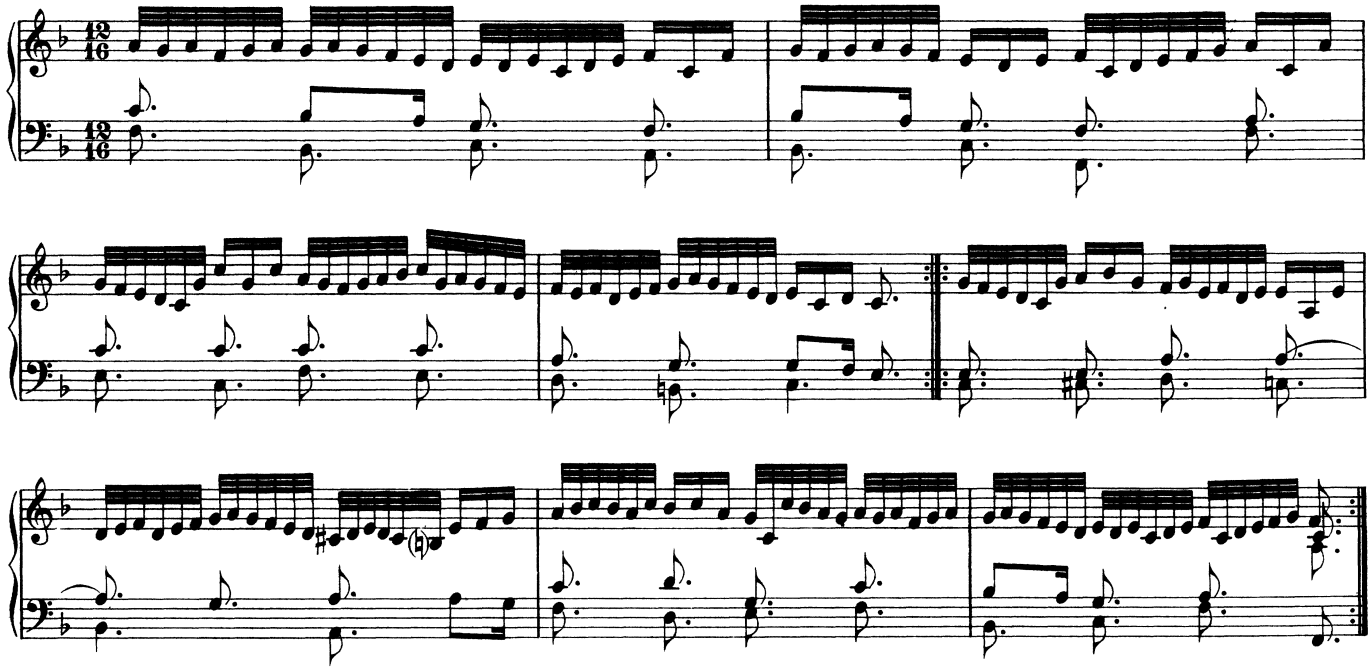


Variatio 7.

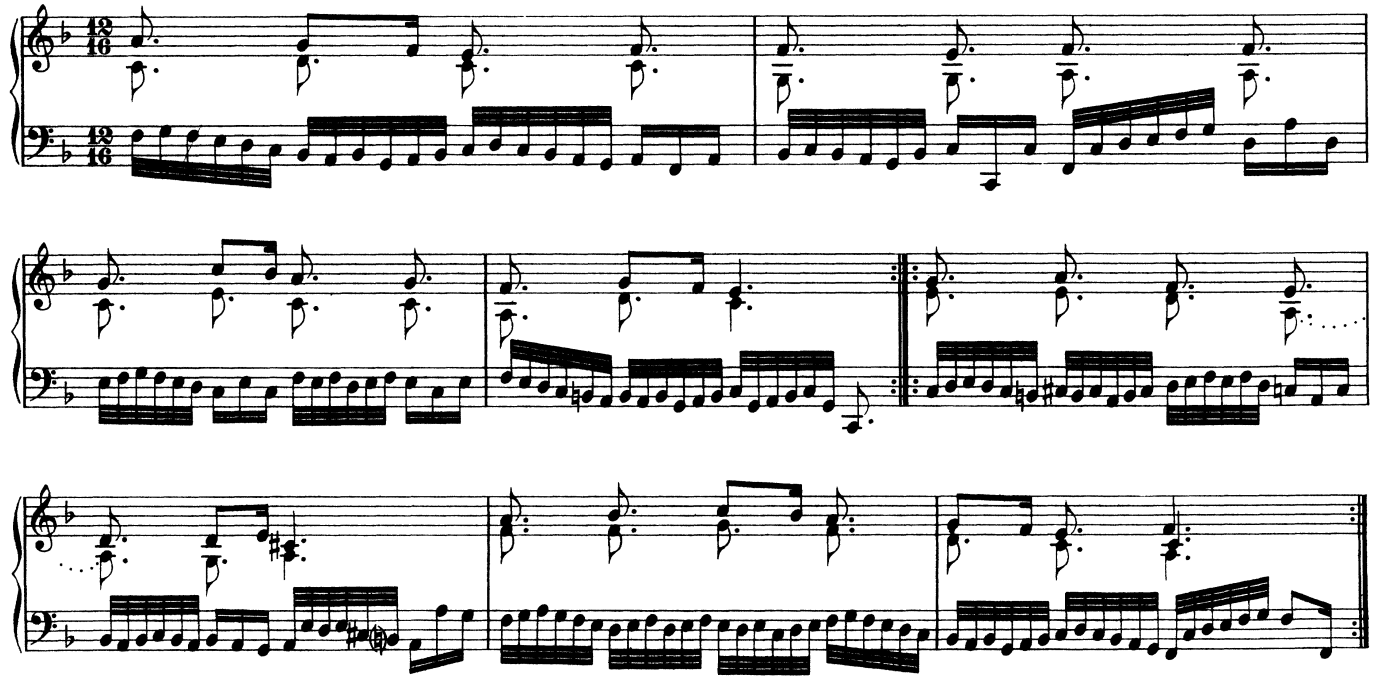




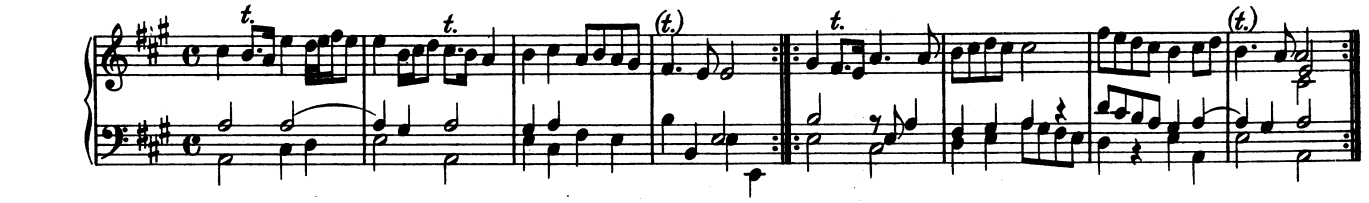
Variatio 8.



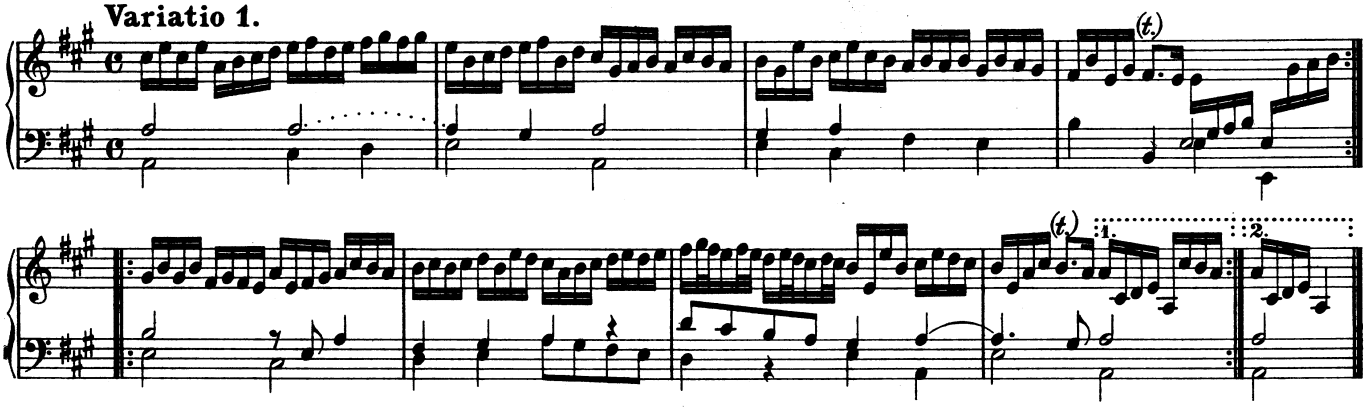
Variatio 9.



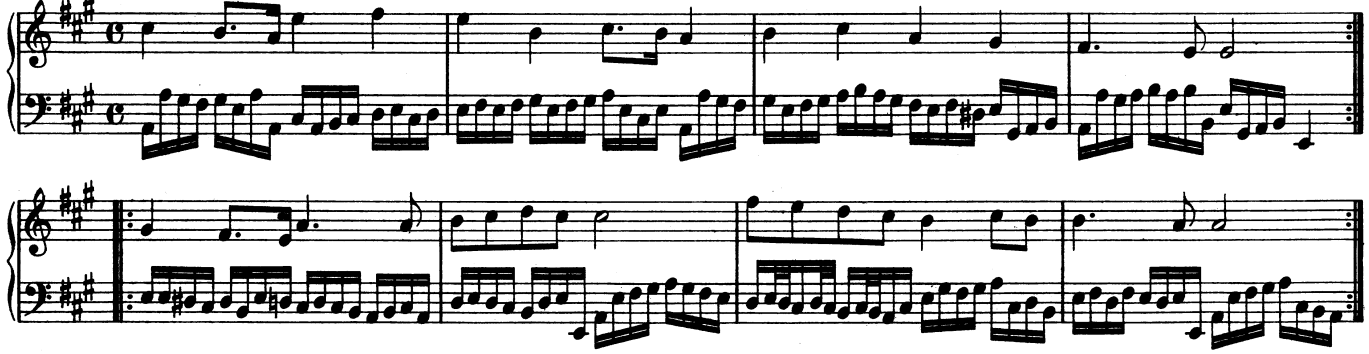
9. Aria.



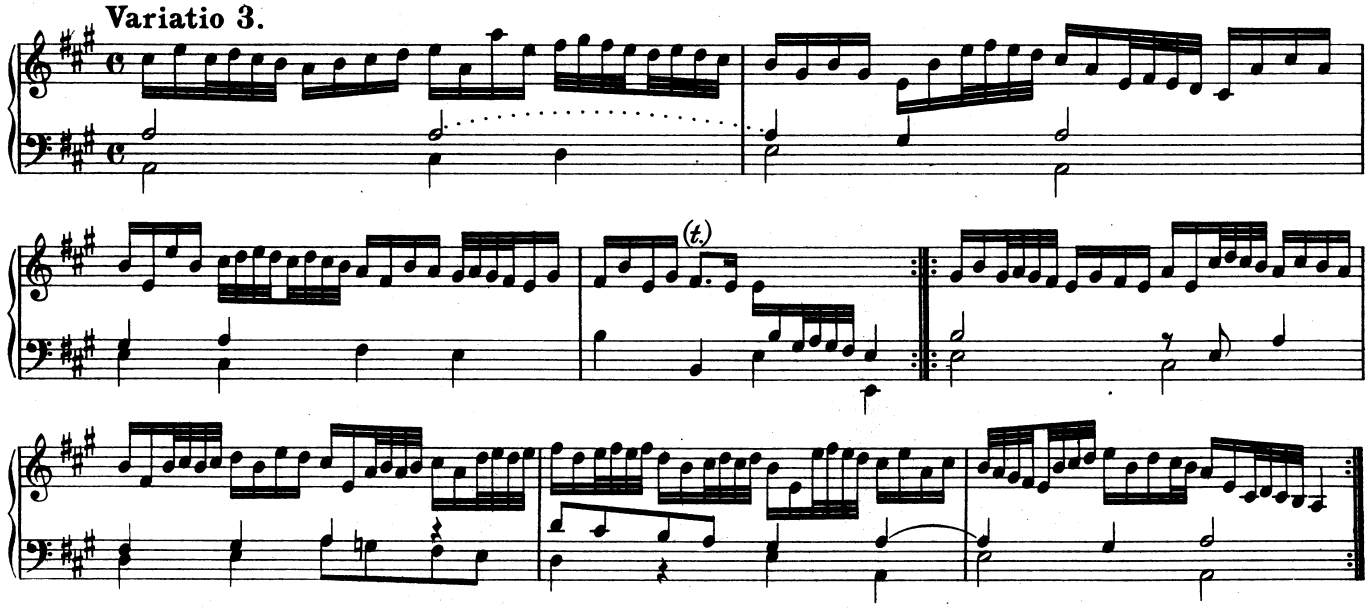
Variatio 1.



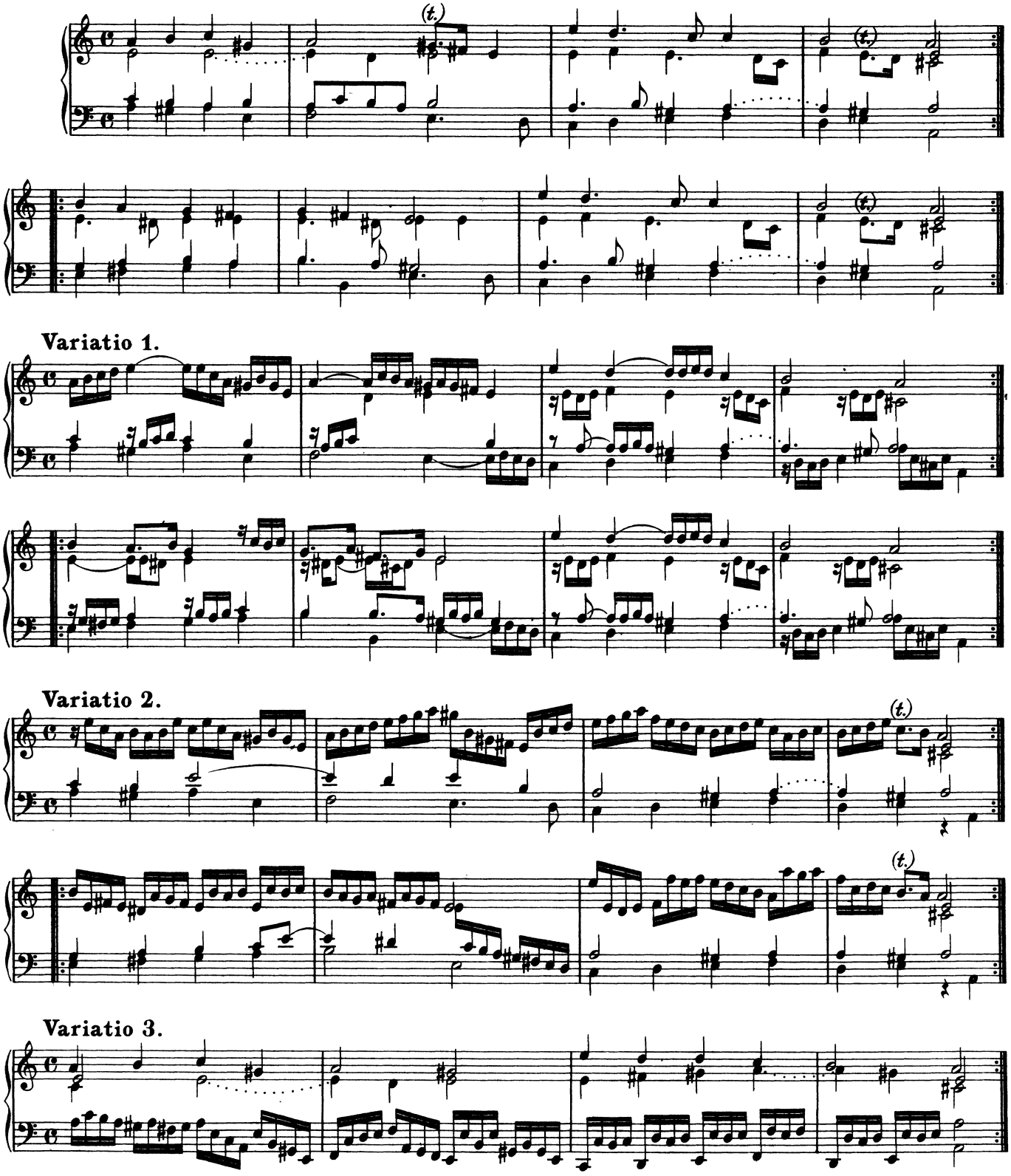
Variatio 2.

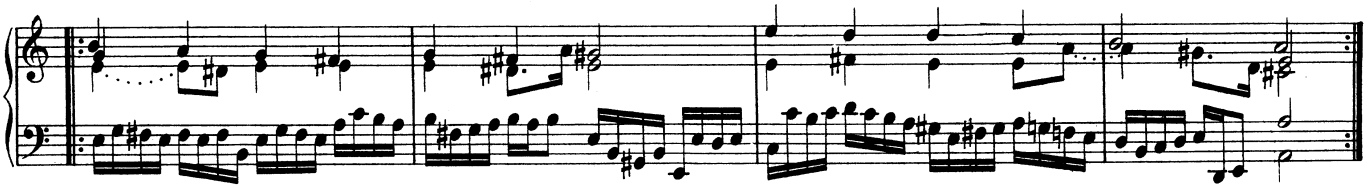


Variatio 3.

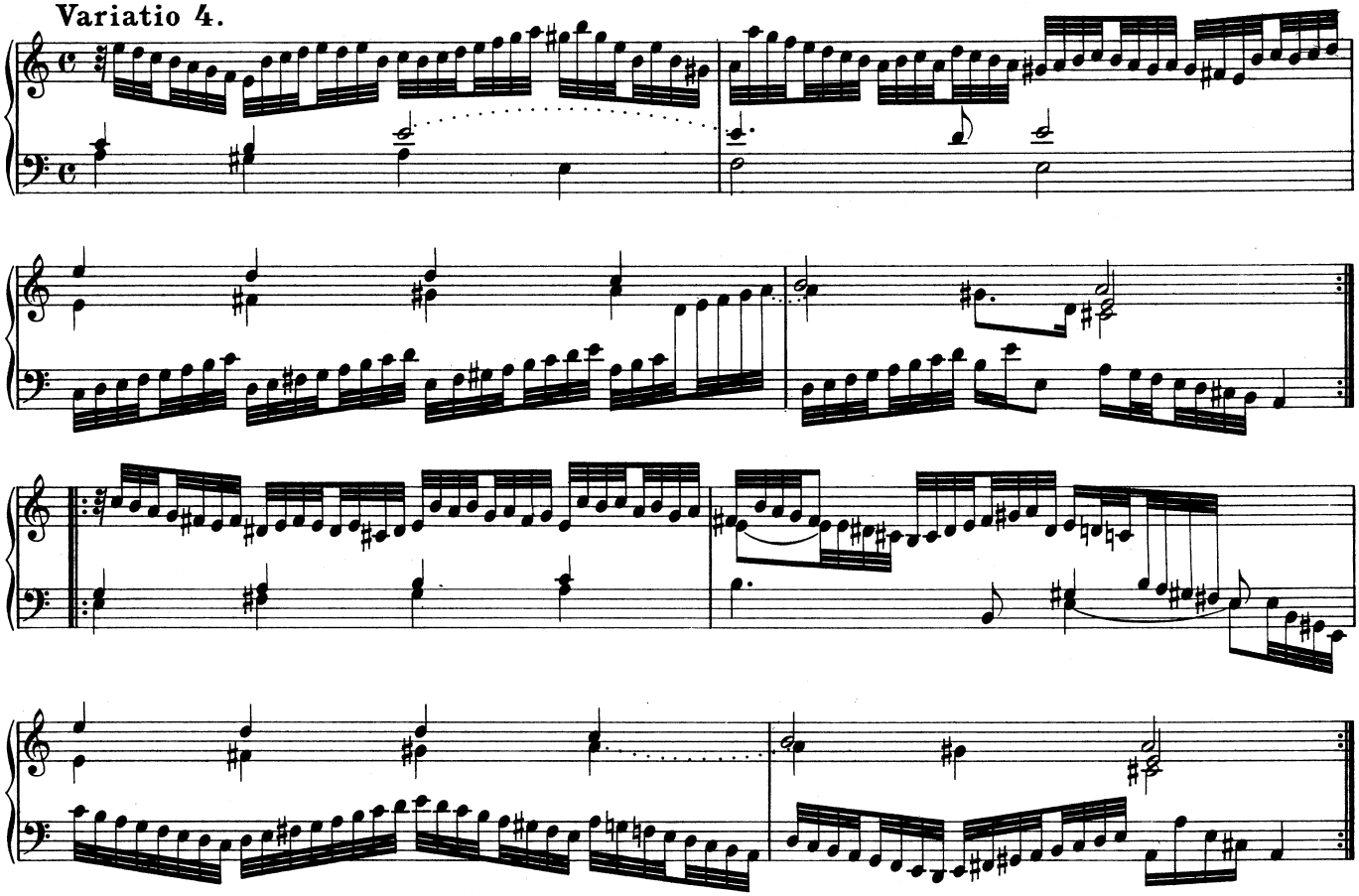


10. Aria.

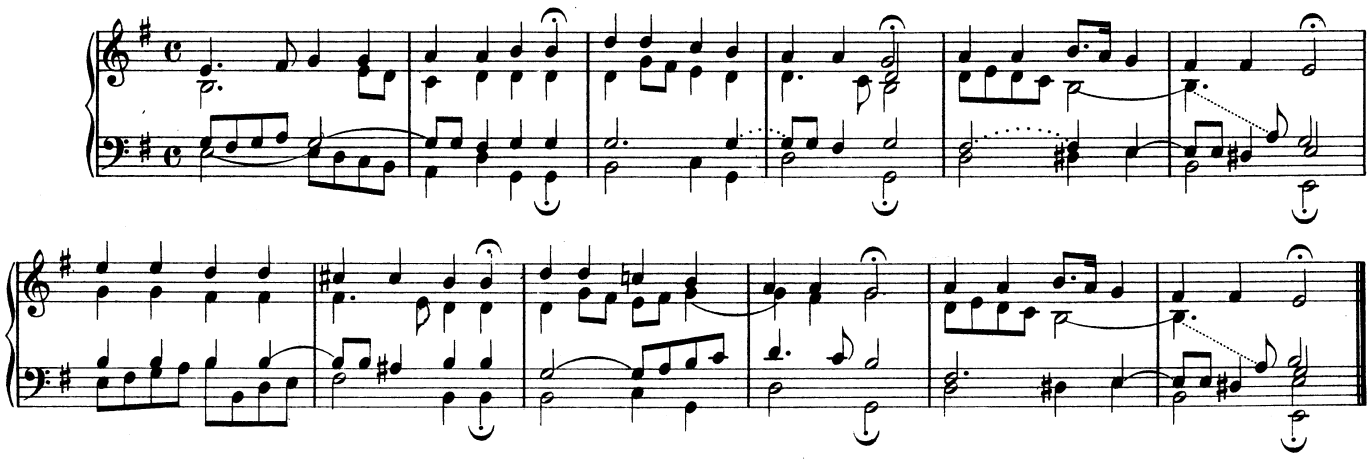




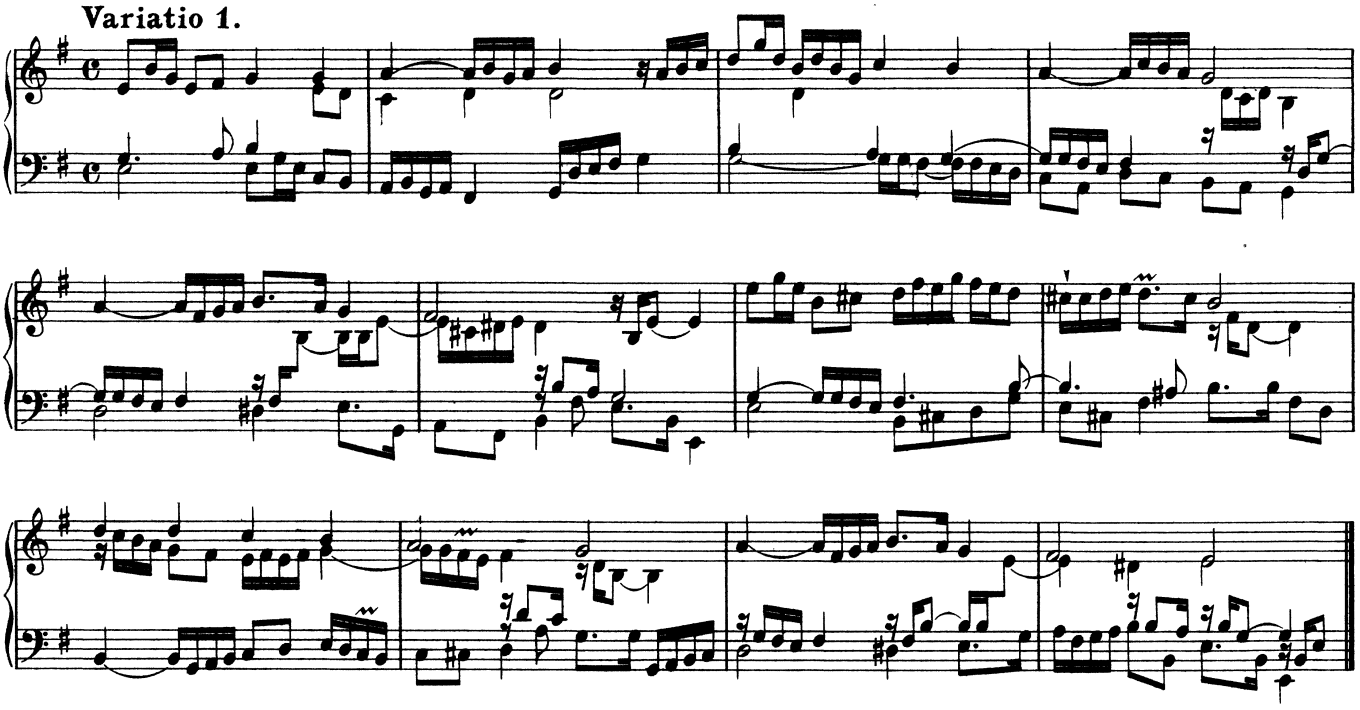
Variatio 4.



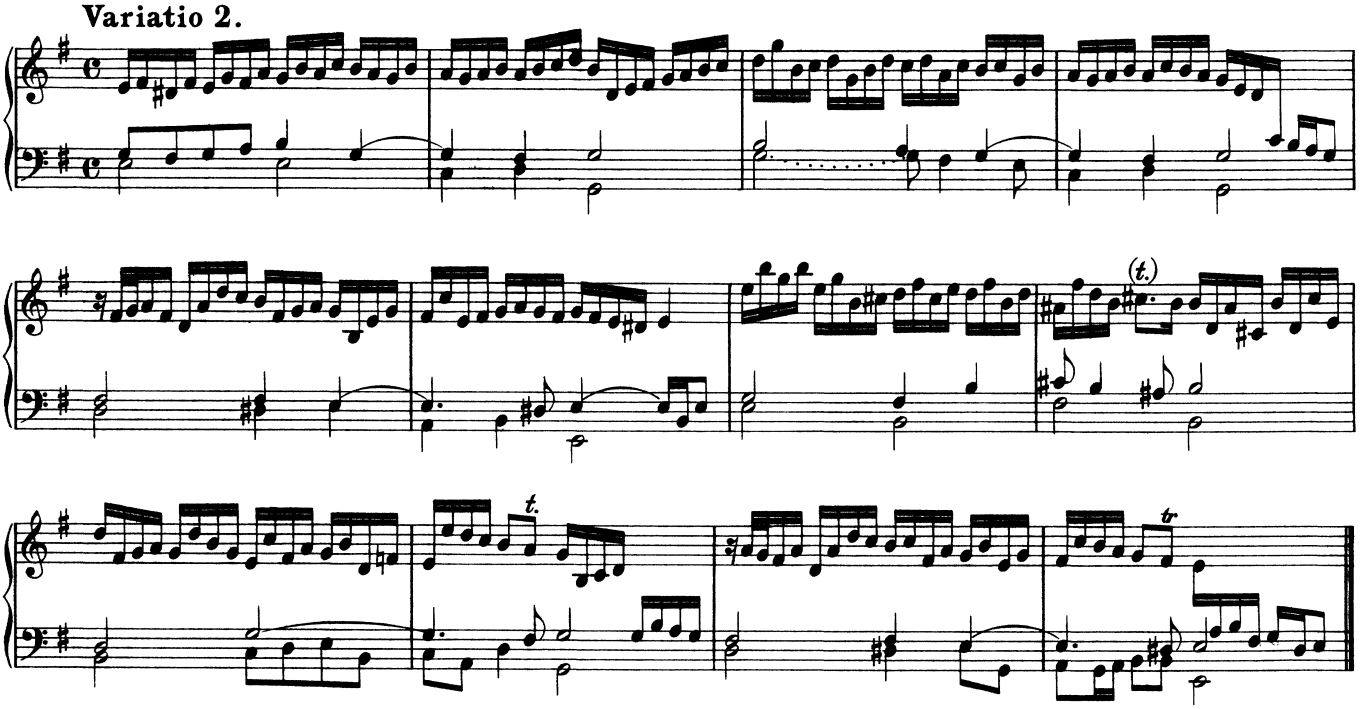
11. Ach was soll ich Sünder machen.



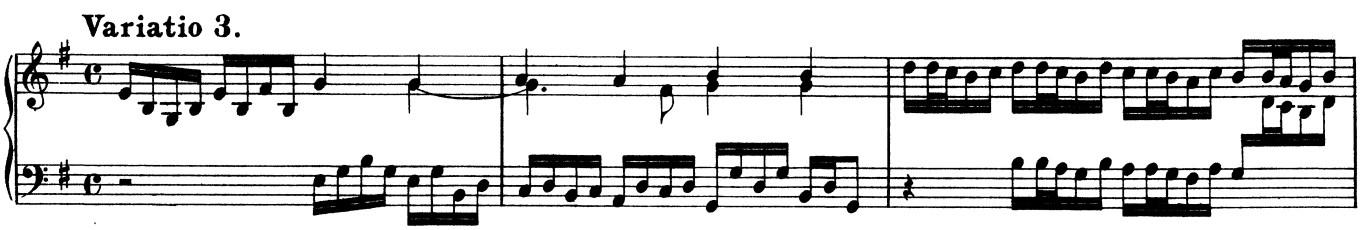
Variatio 1.

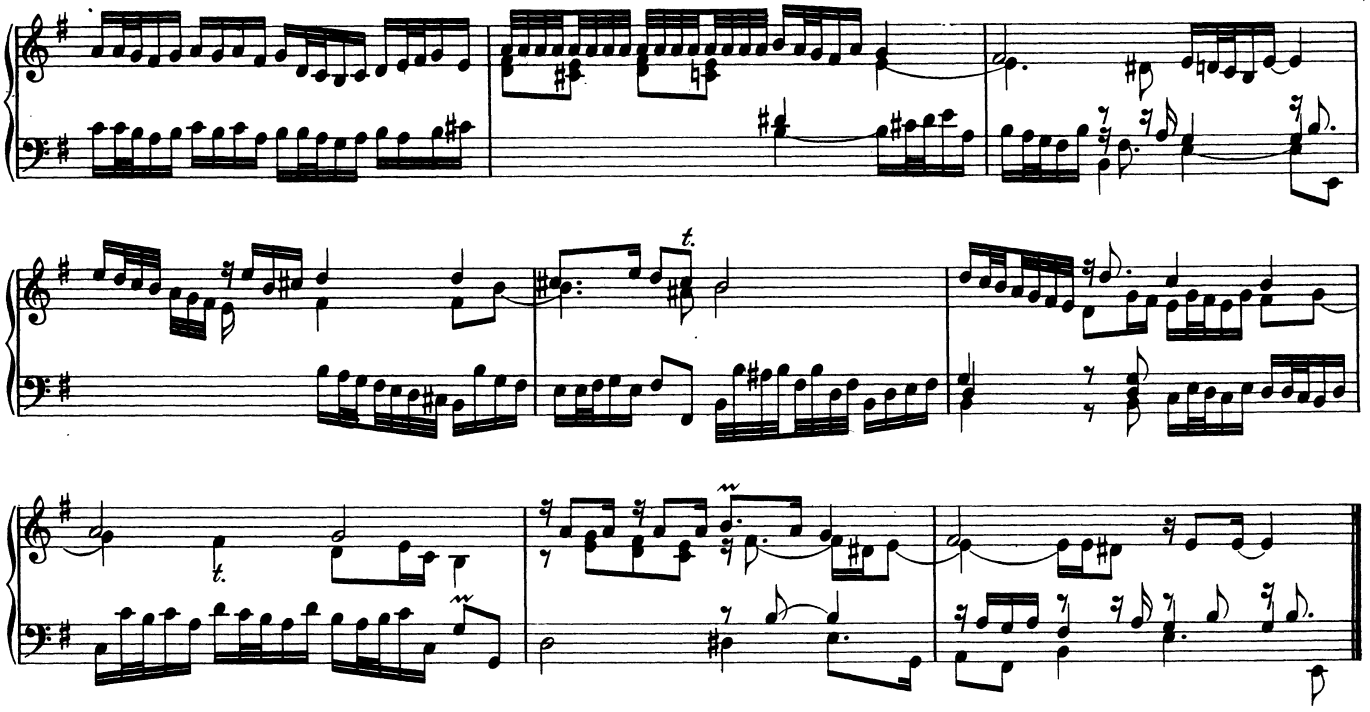


Variatio 2.

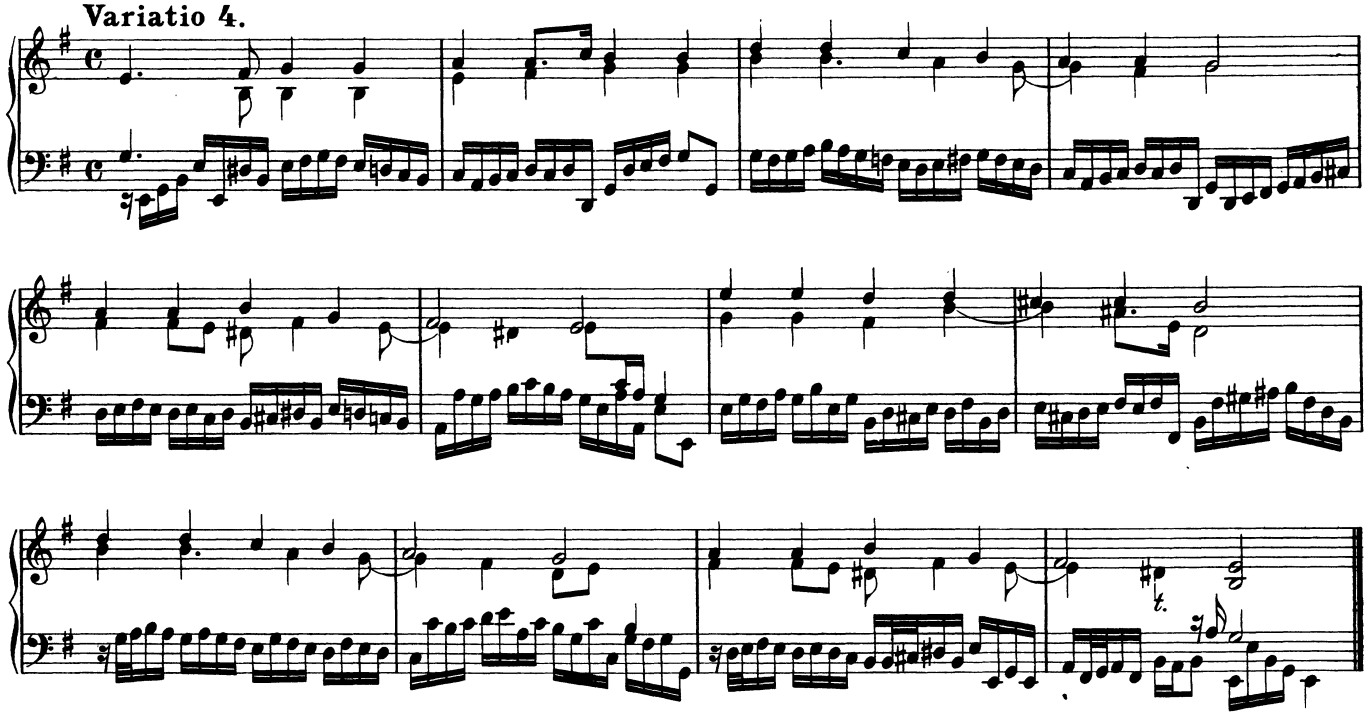


Variatio 3.

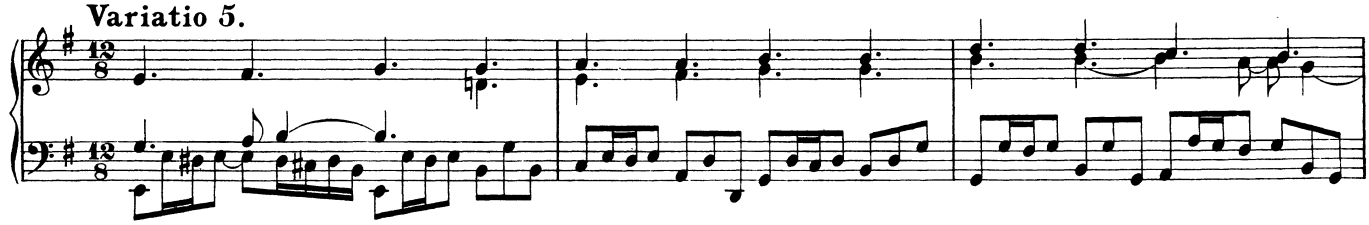


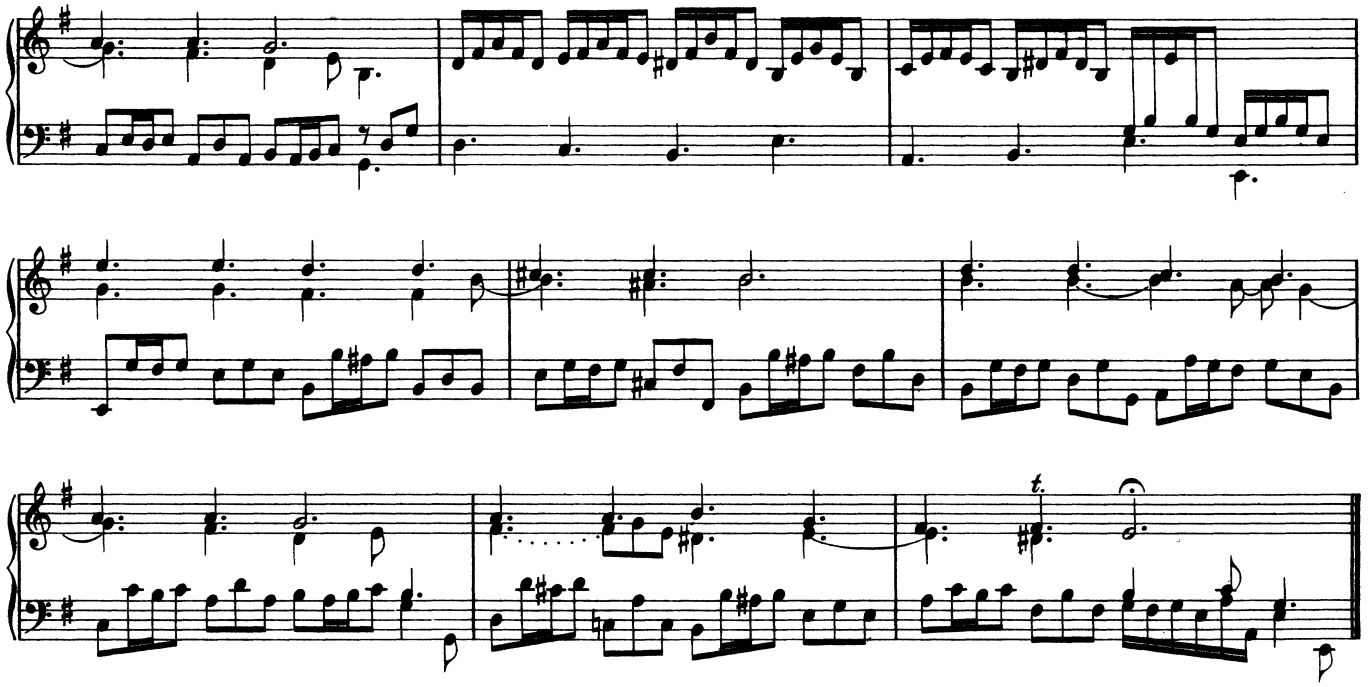


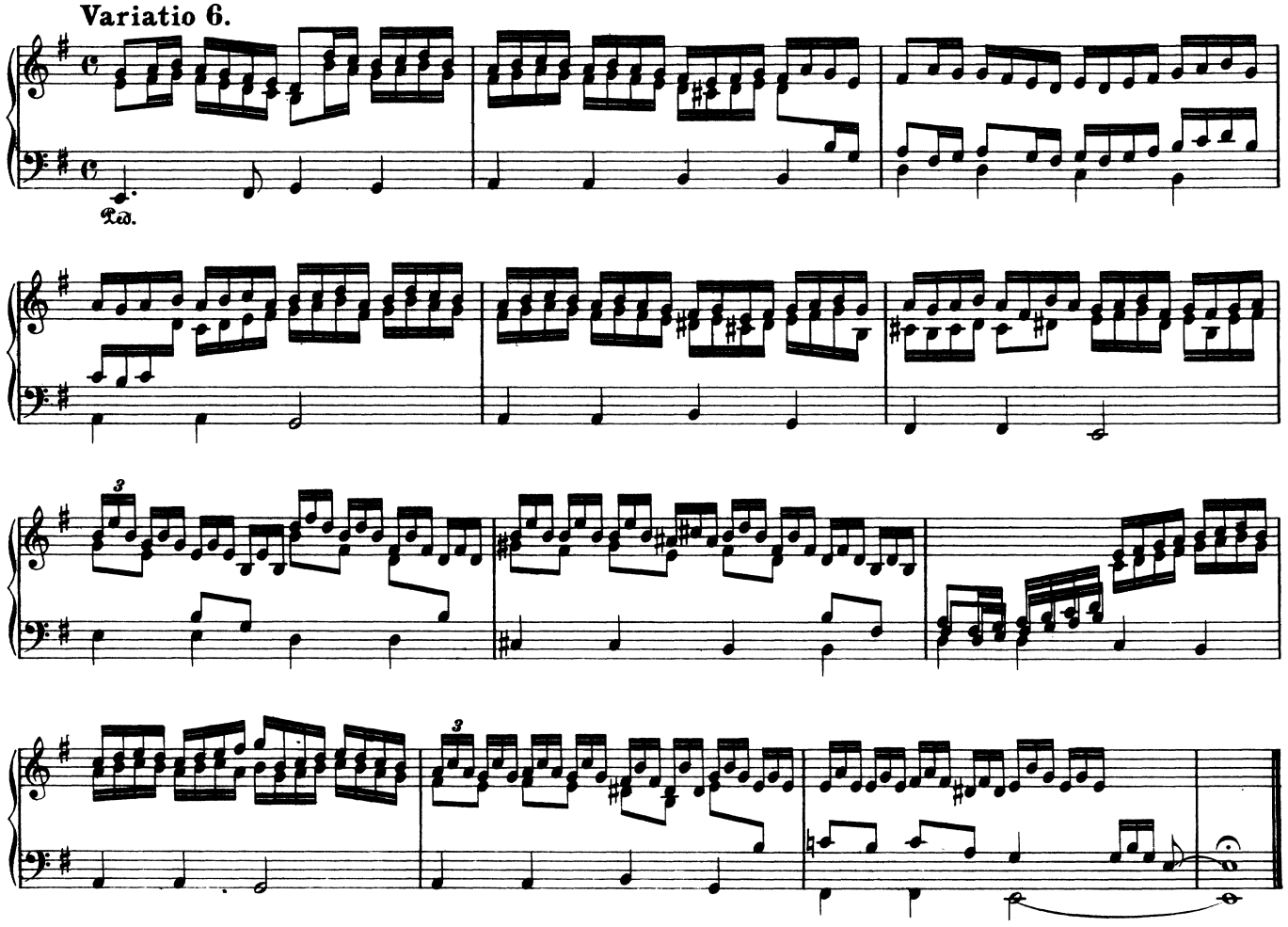
Variatio 4.



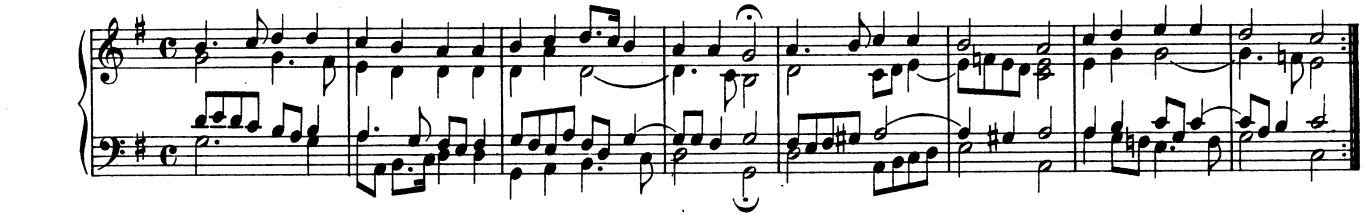
Variatio 5.



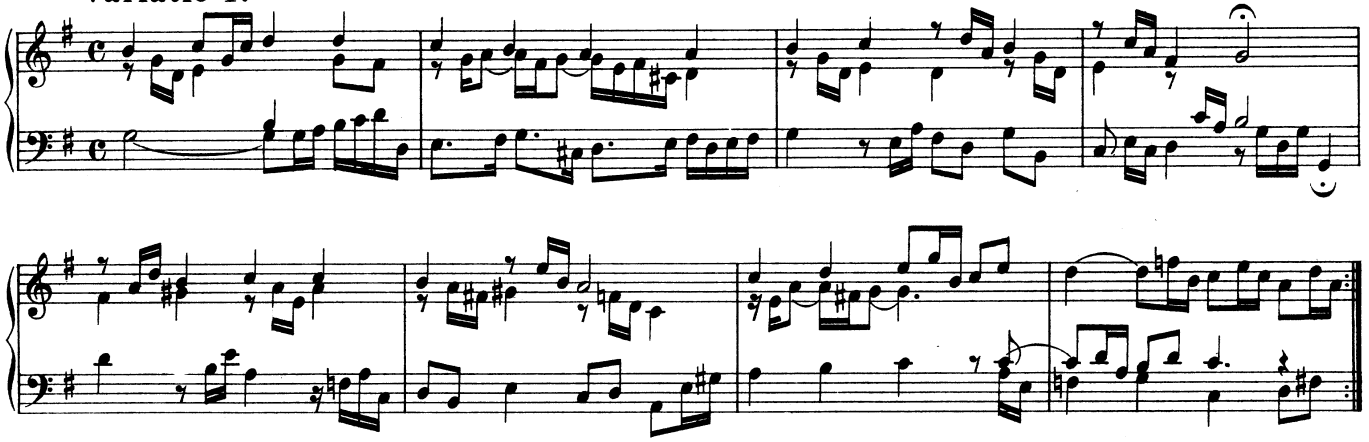



Variatio 6.
Ped.

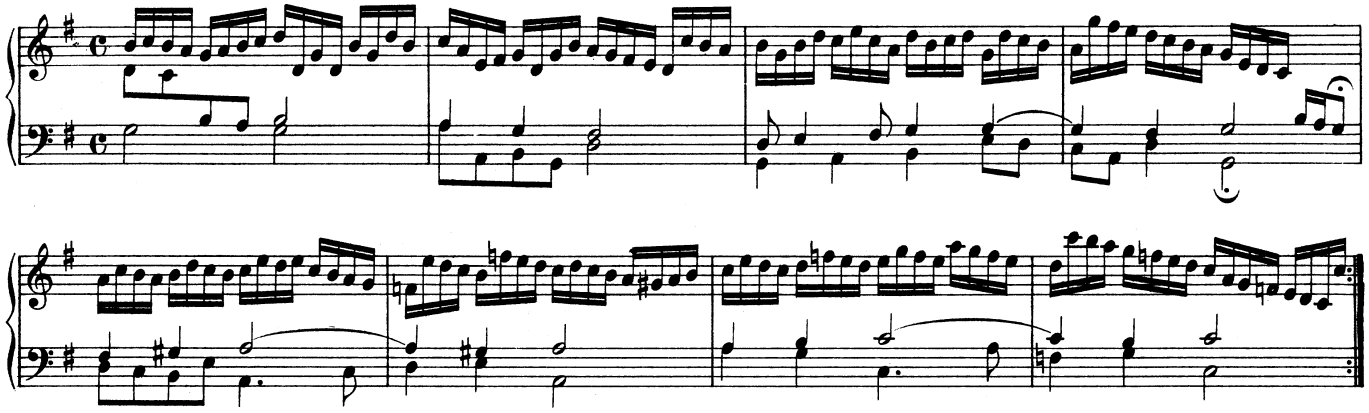
12. Werde munter mein Gemüthe.



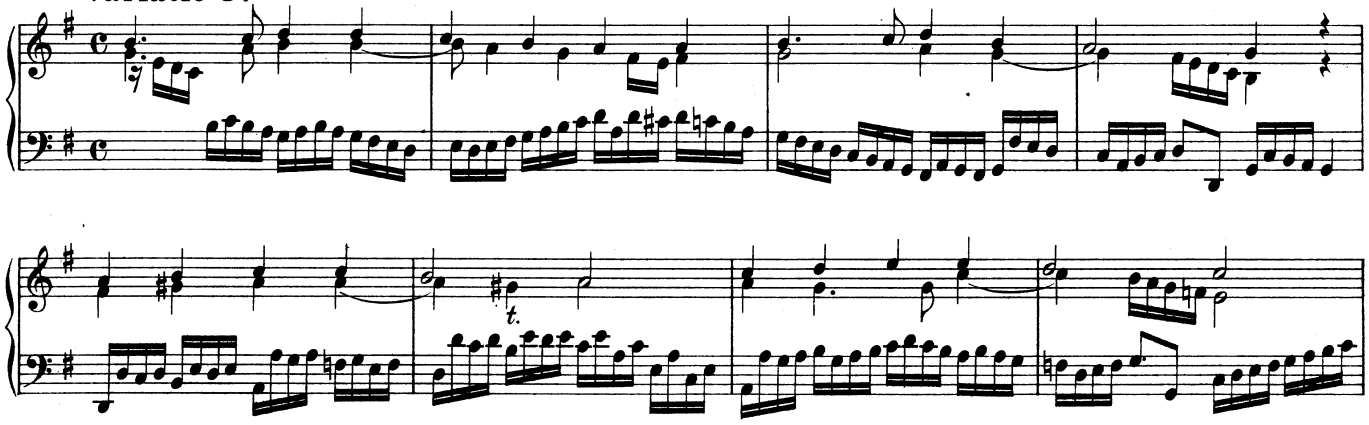
Variatio 1.

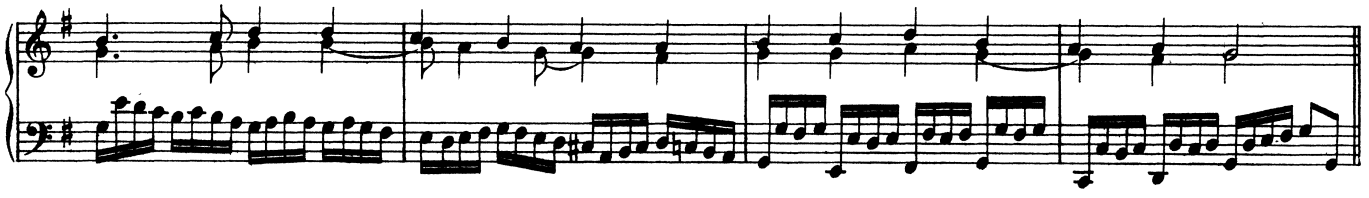


Variatio 2.

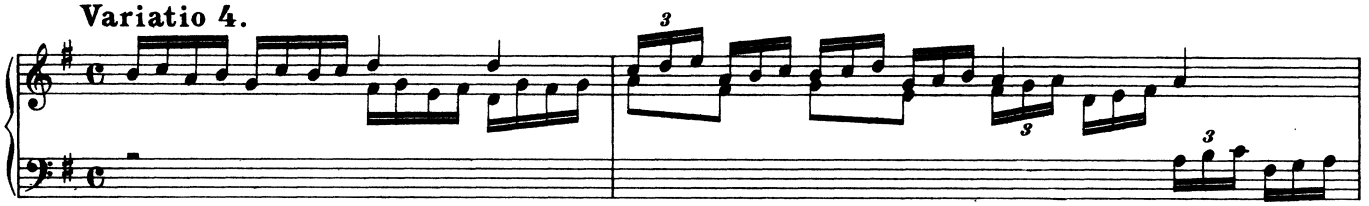


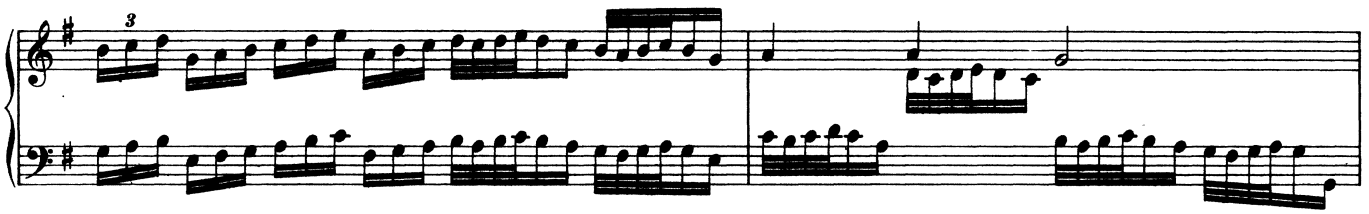
Variatio 3.

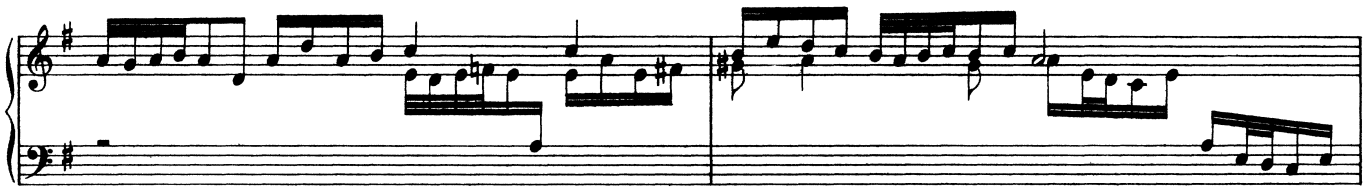


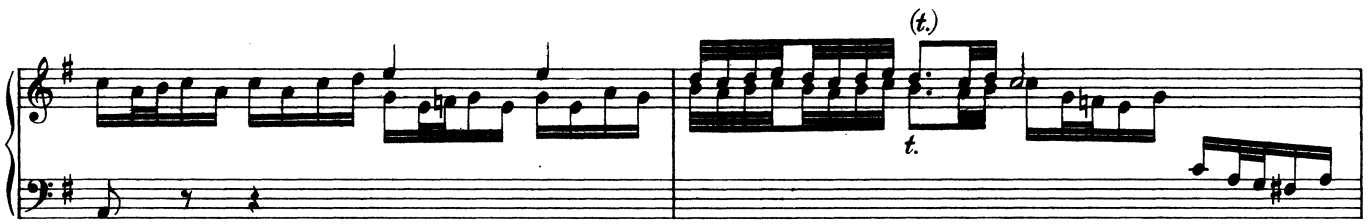


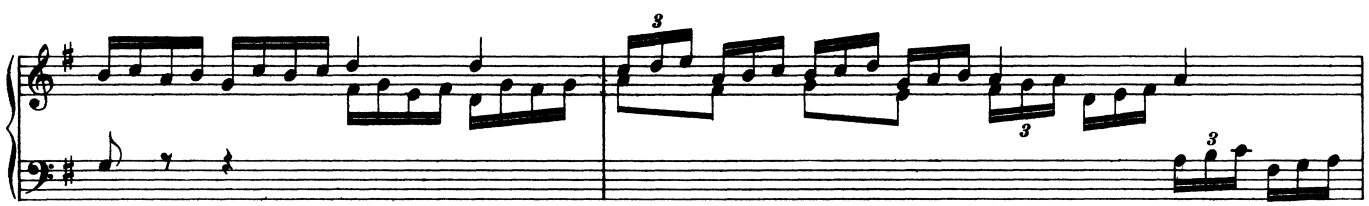
Variatio 4.

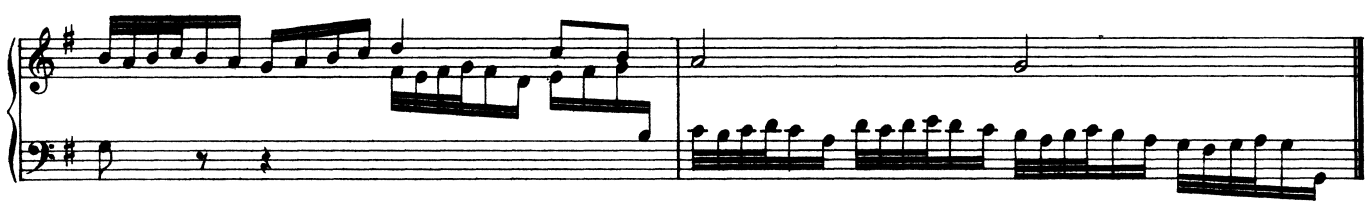




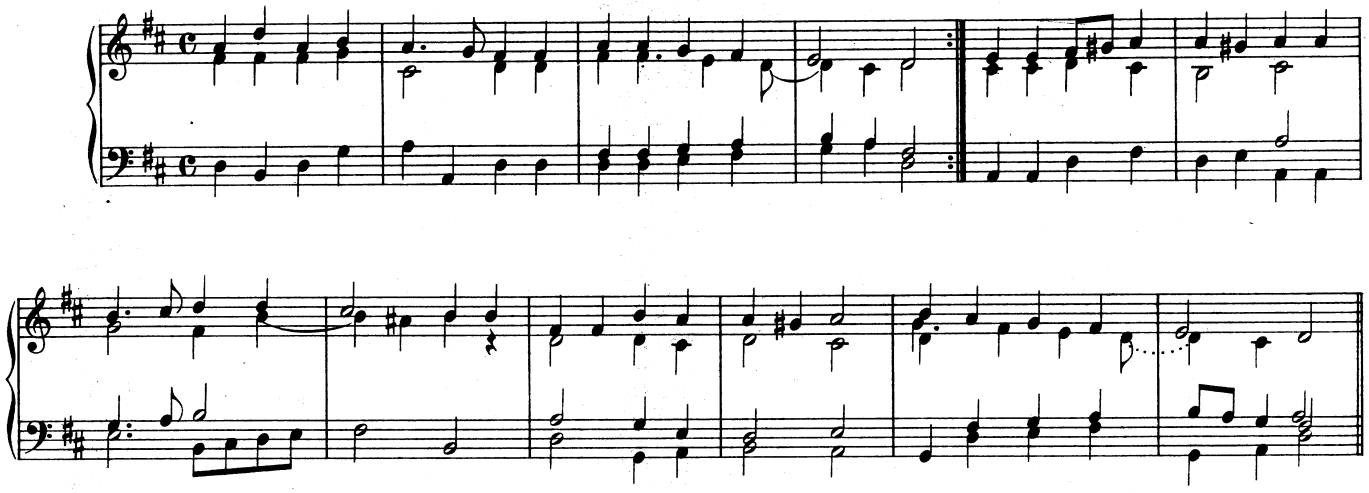




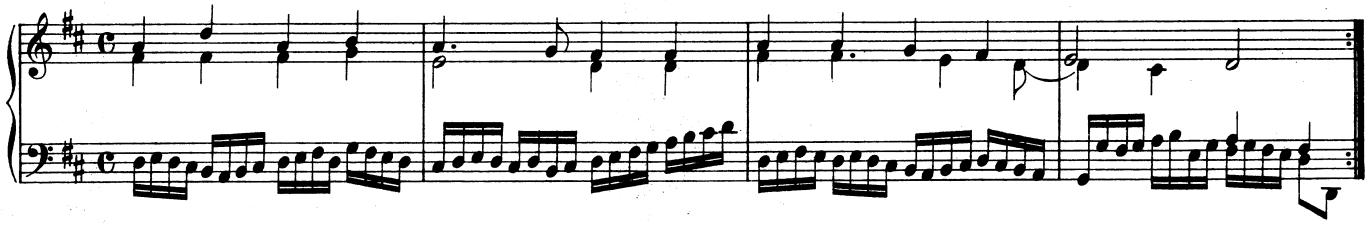


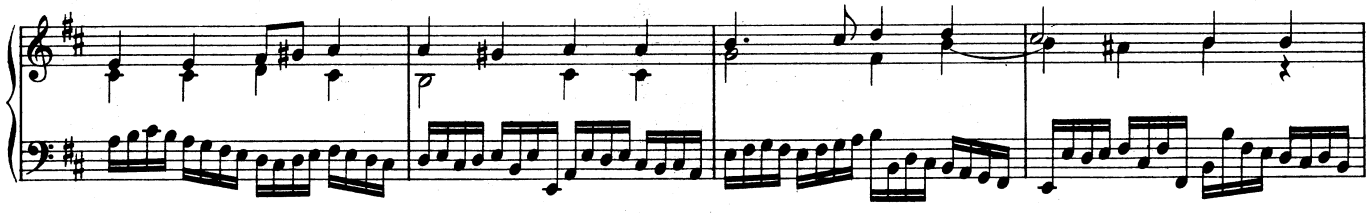


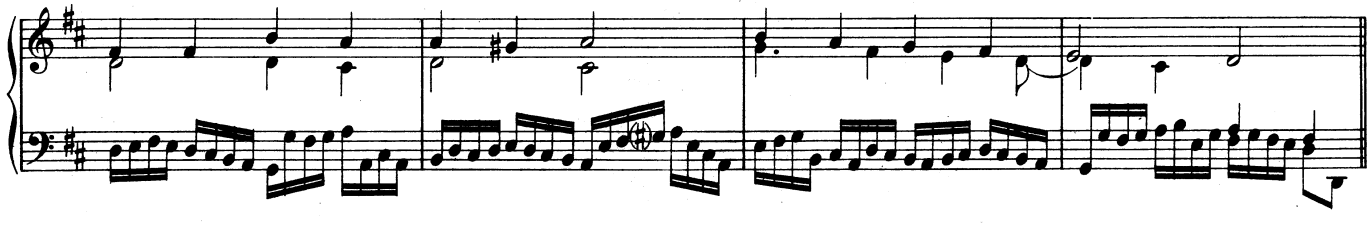
13. Alle Menschen müssen sterben.



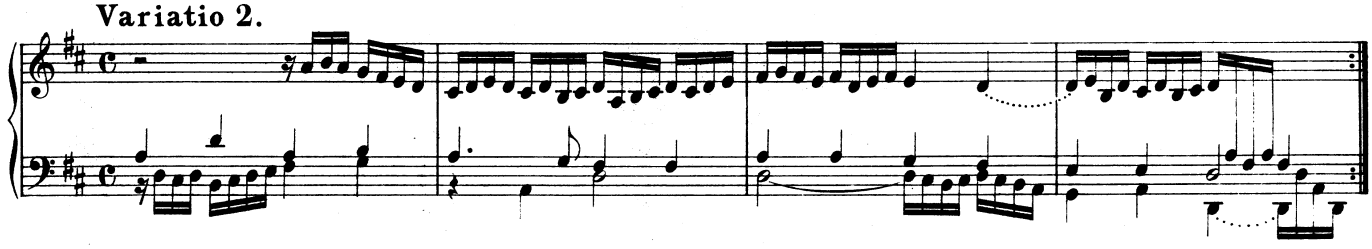
Variatio 1.

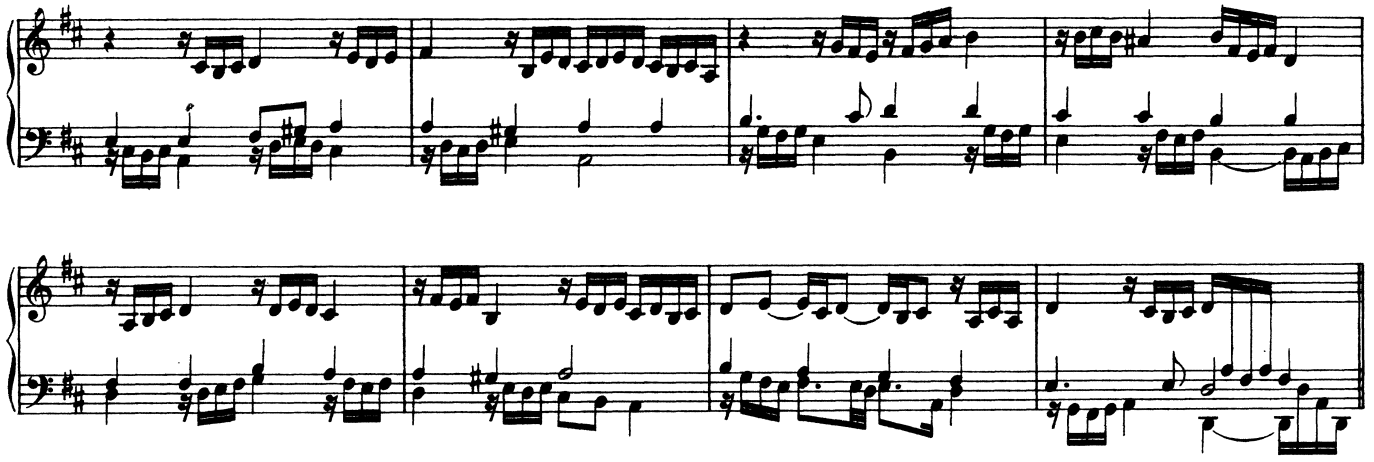




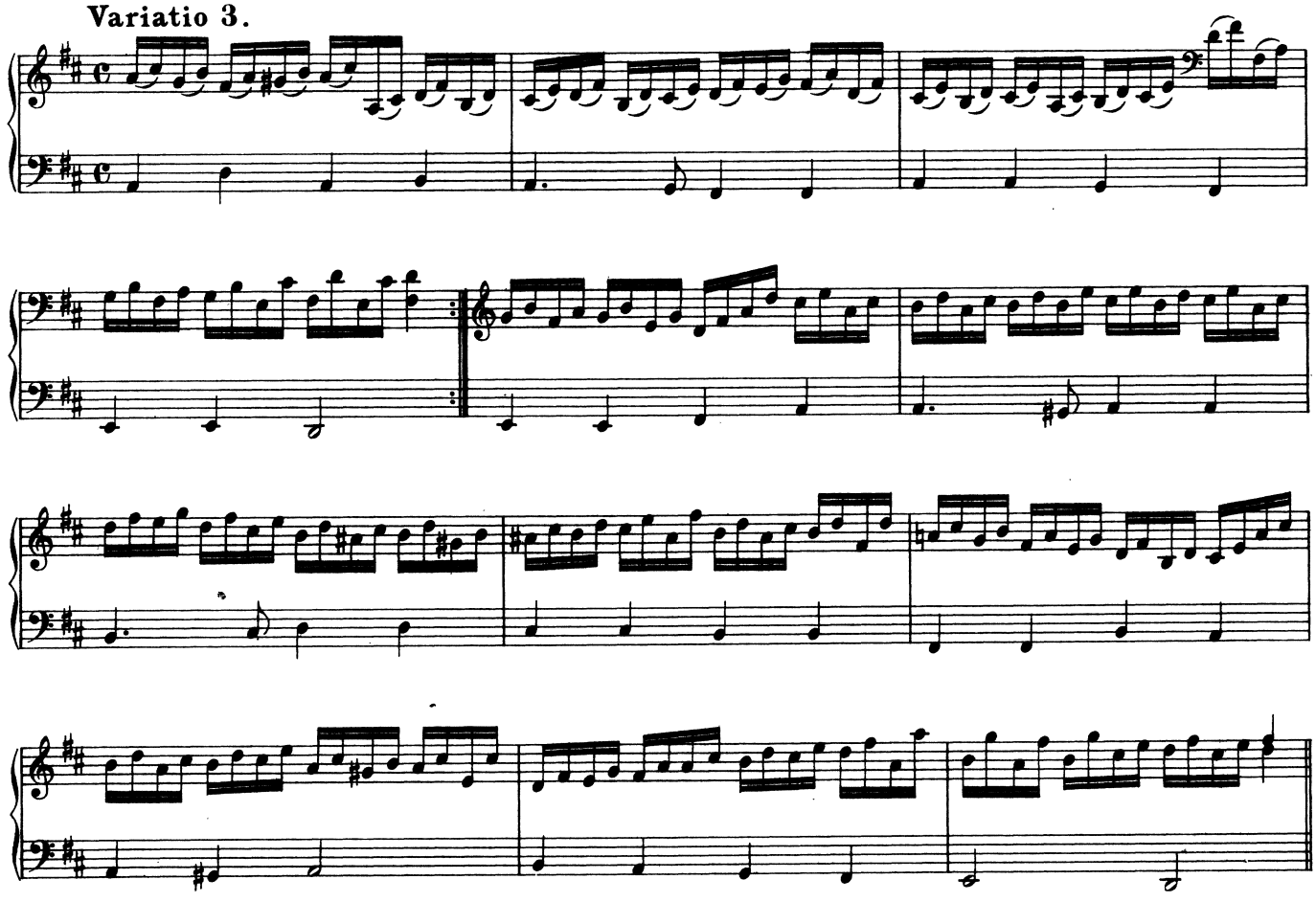


Variatio 2.

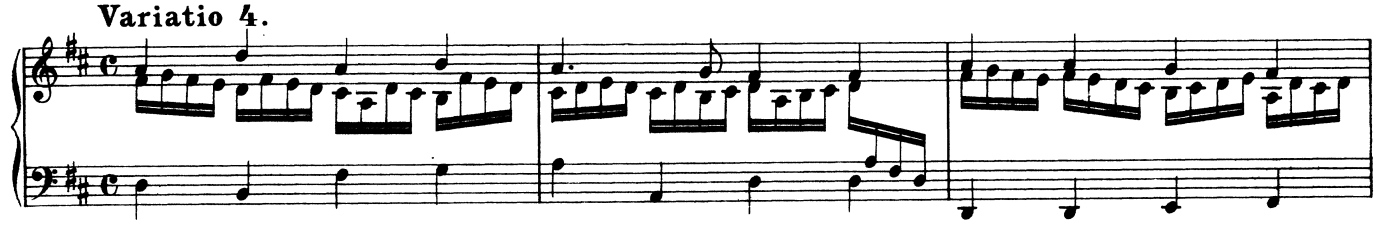


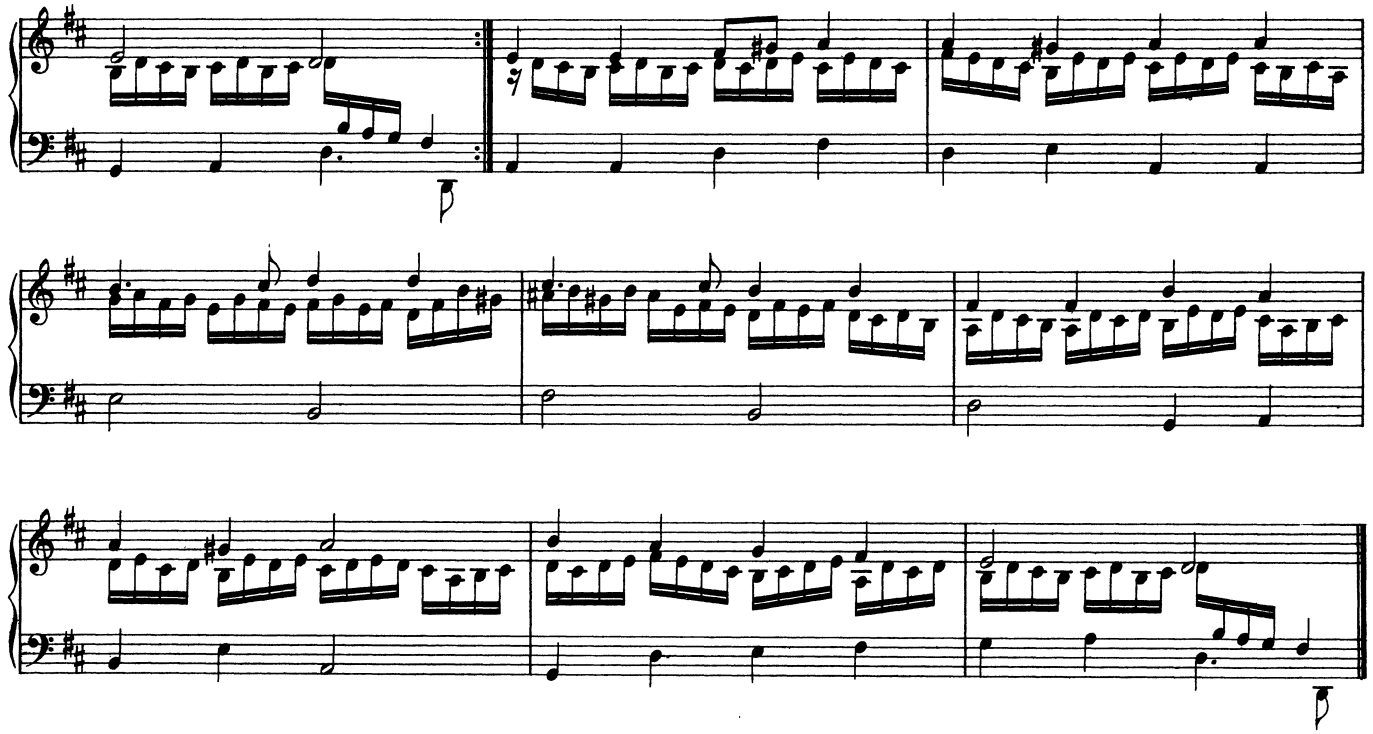


Variatio 3.

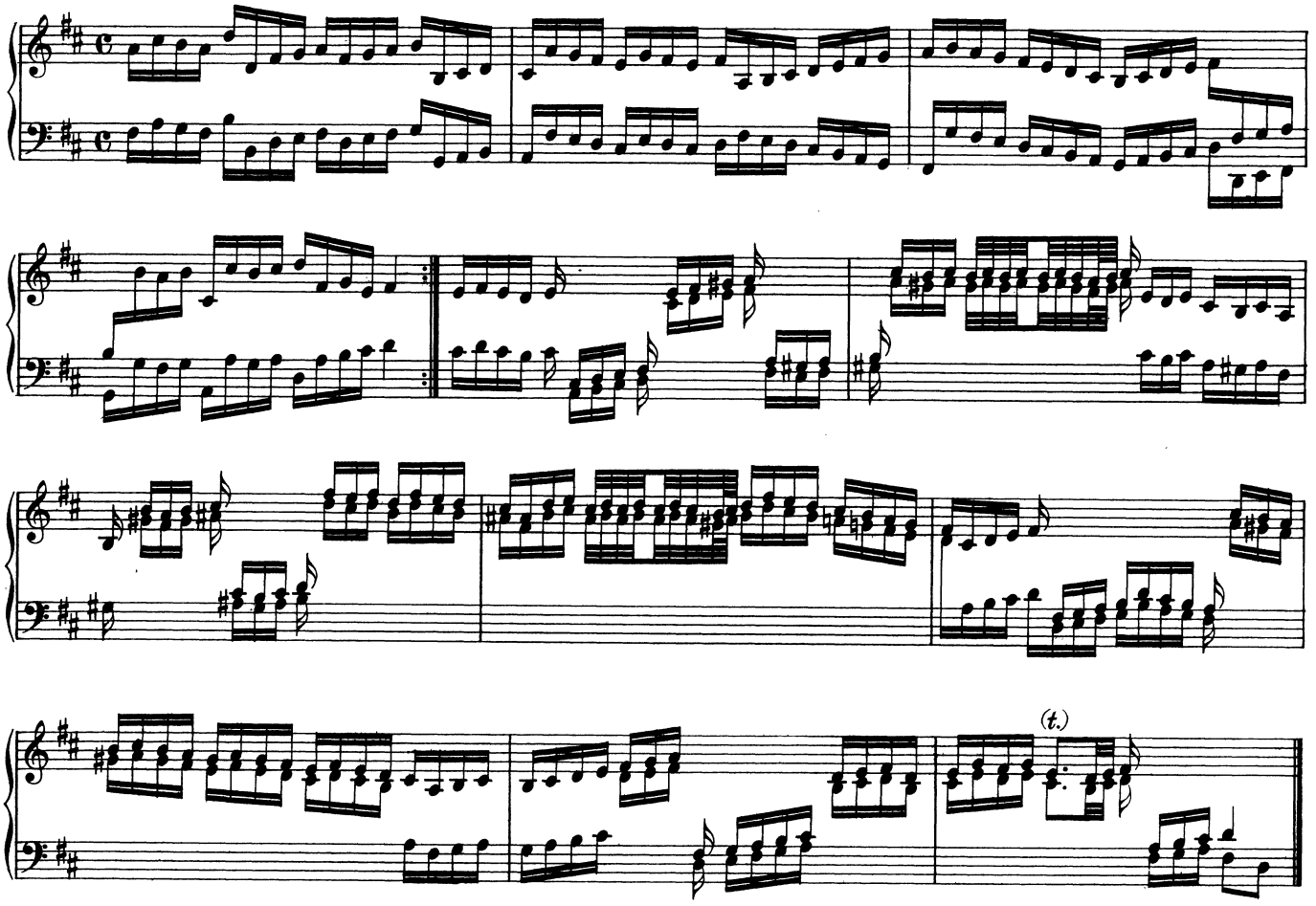


Variatio 4.

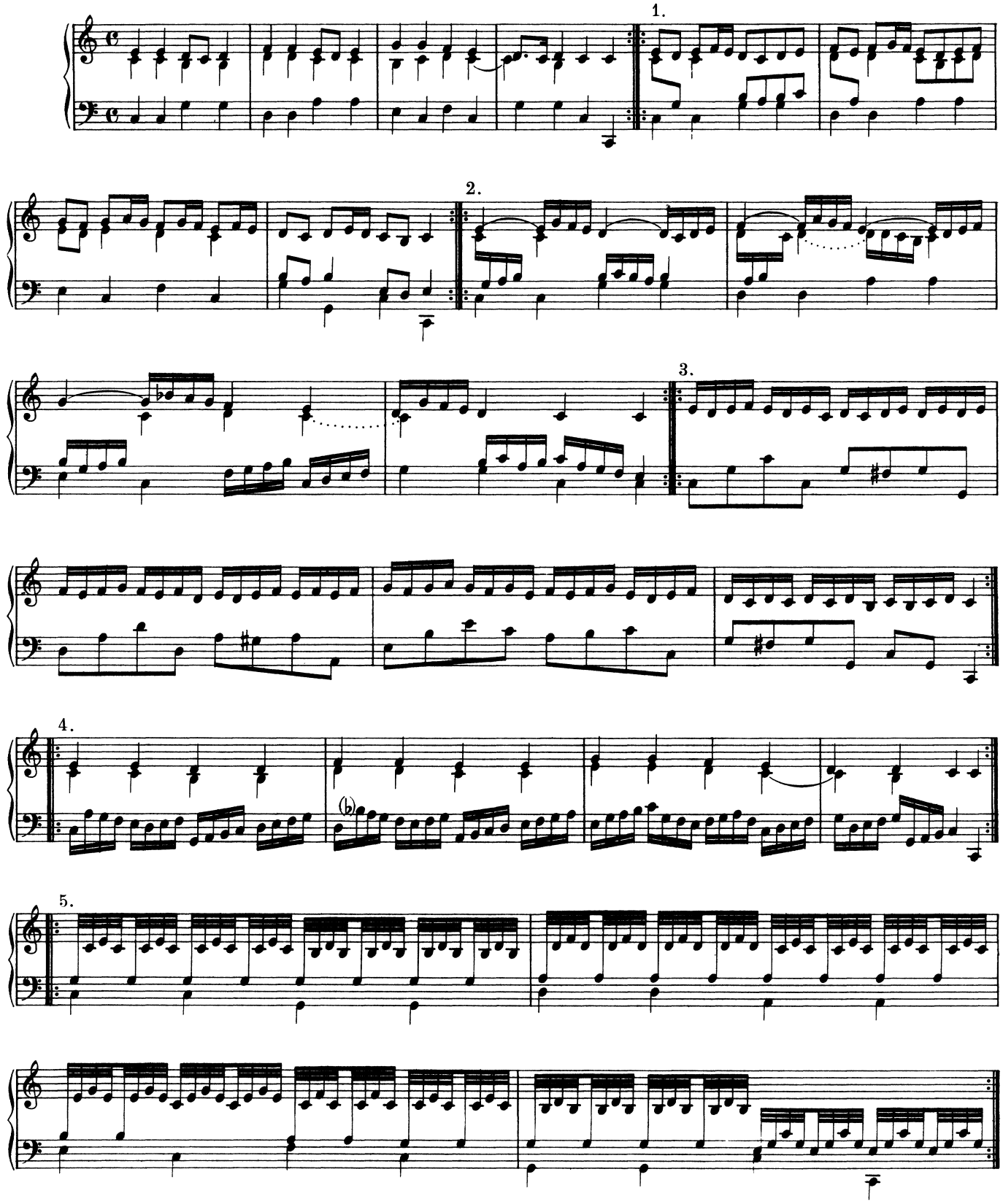


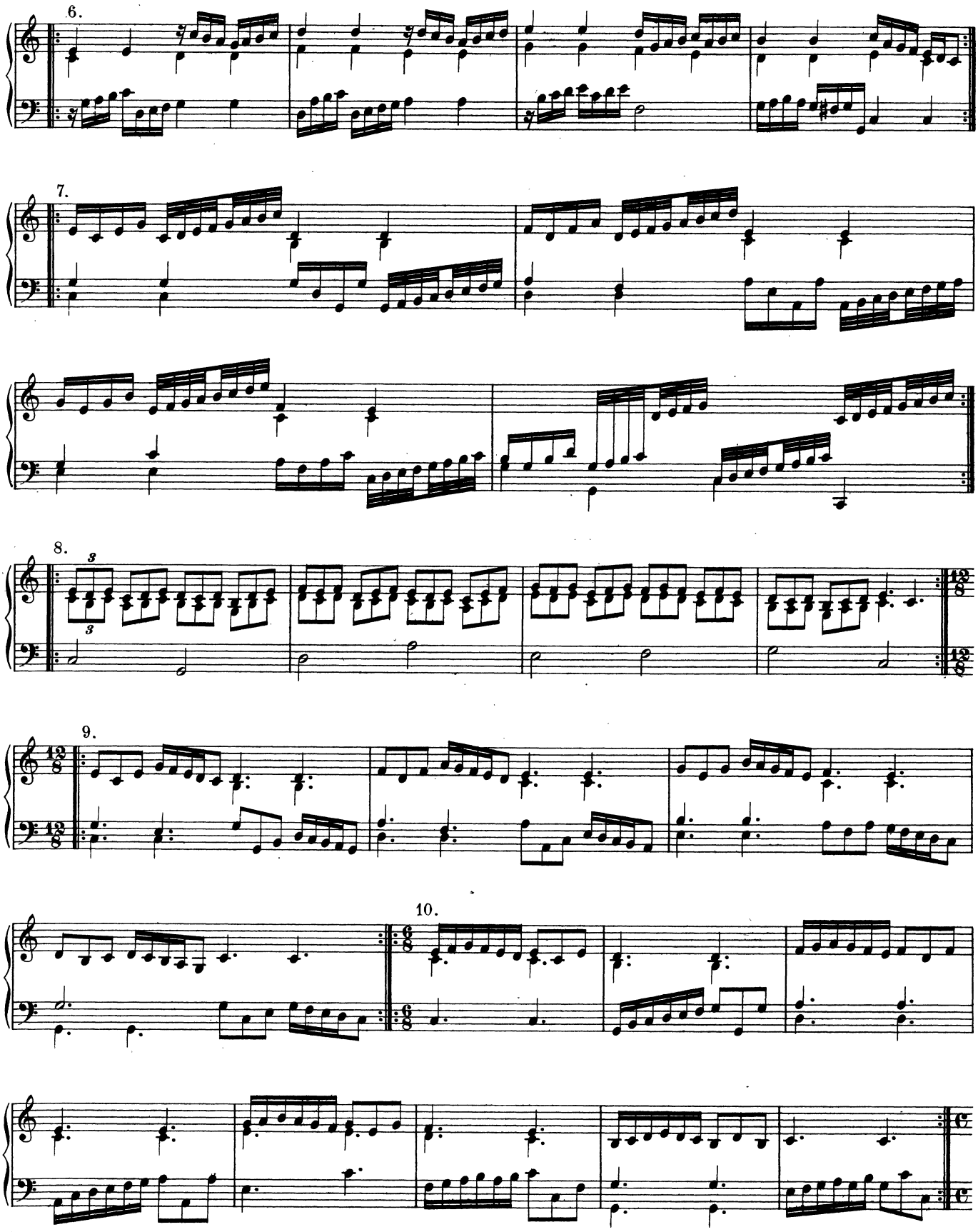


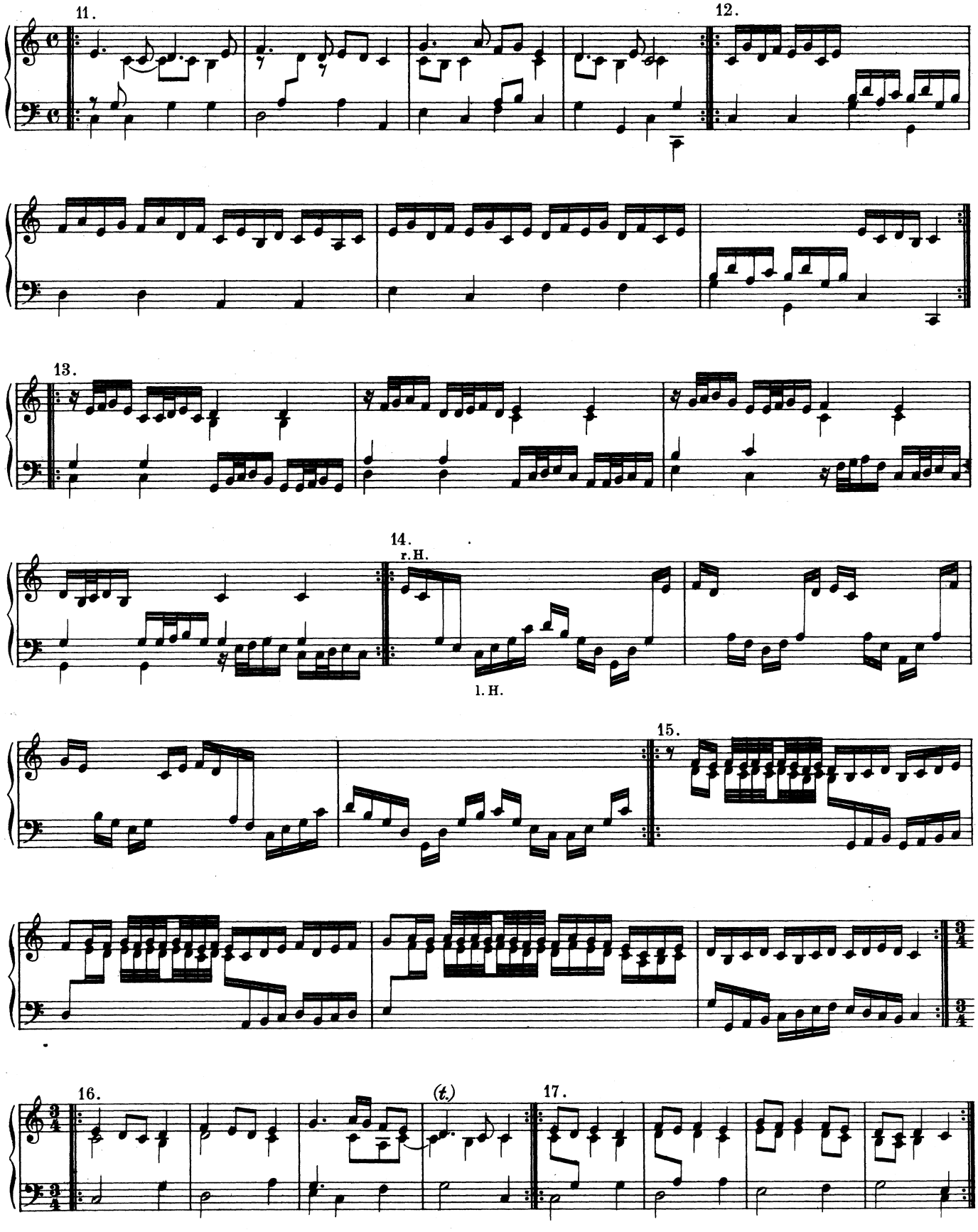
Variatio 5.

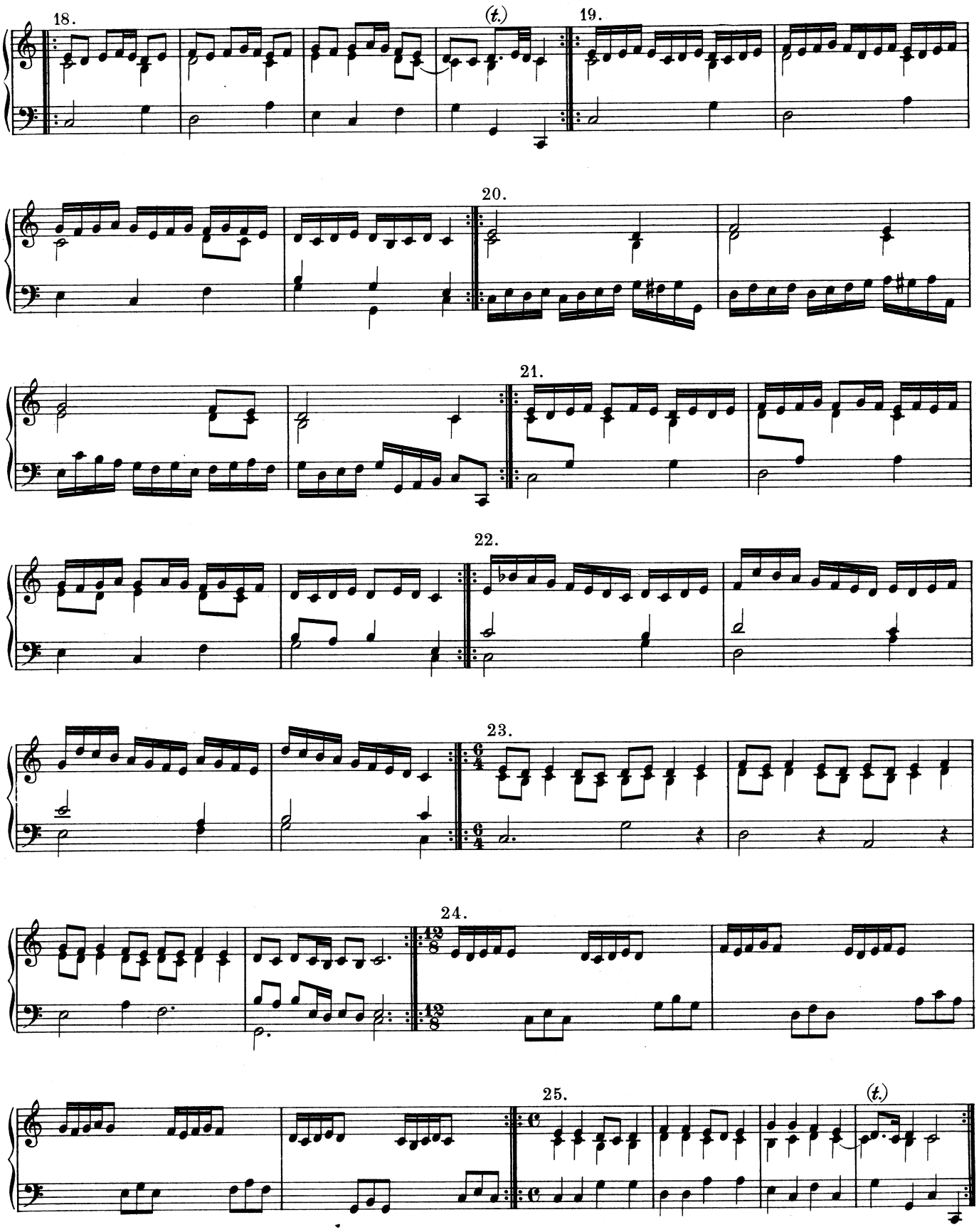


14. Ciacona.

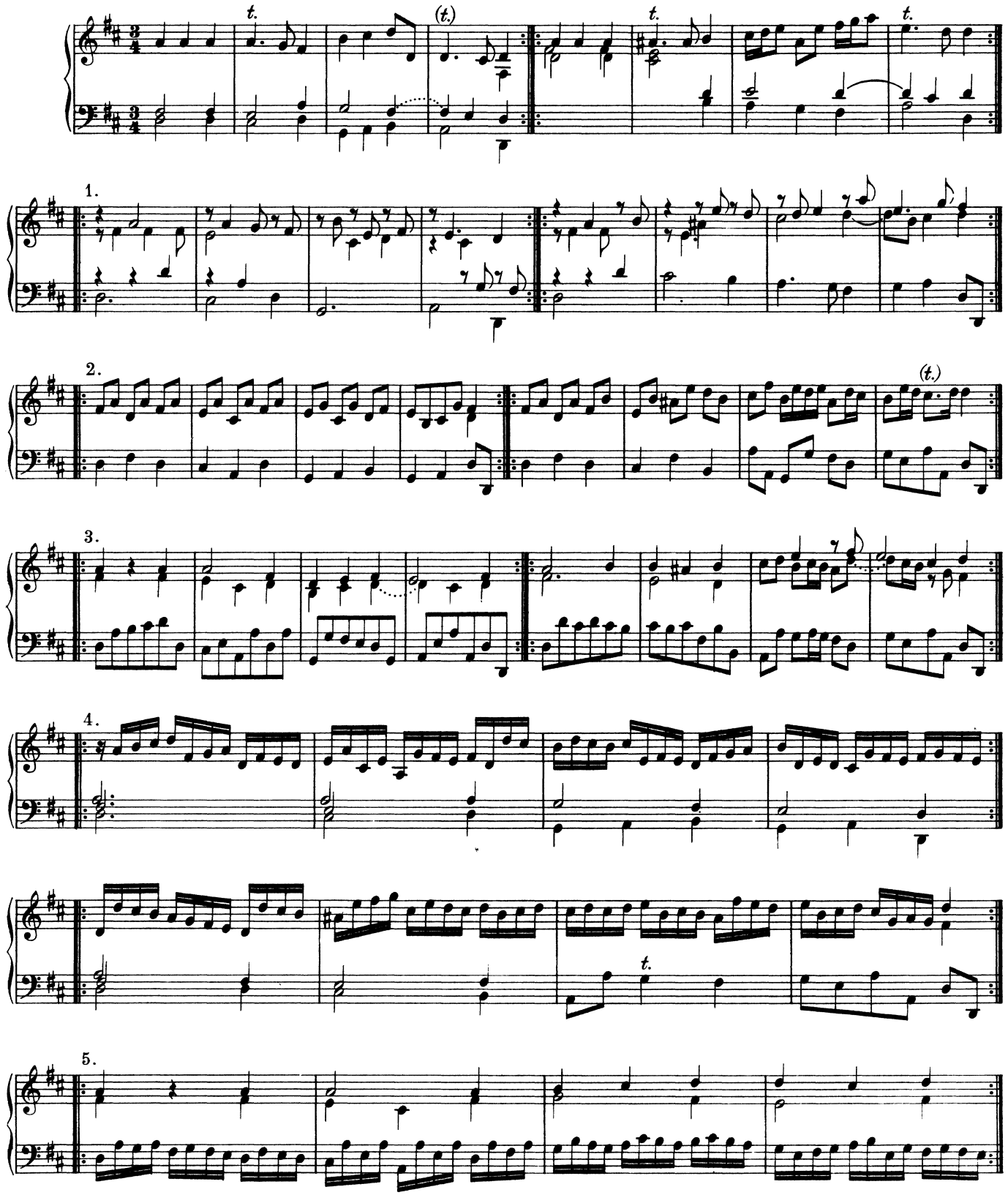


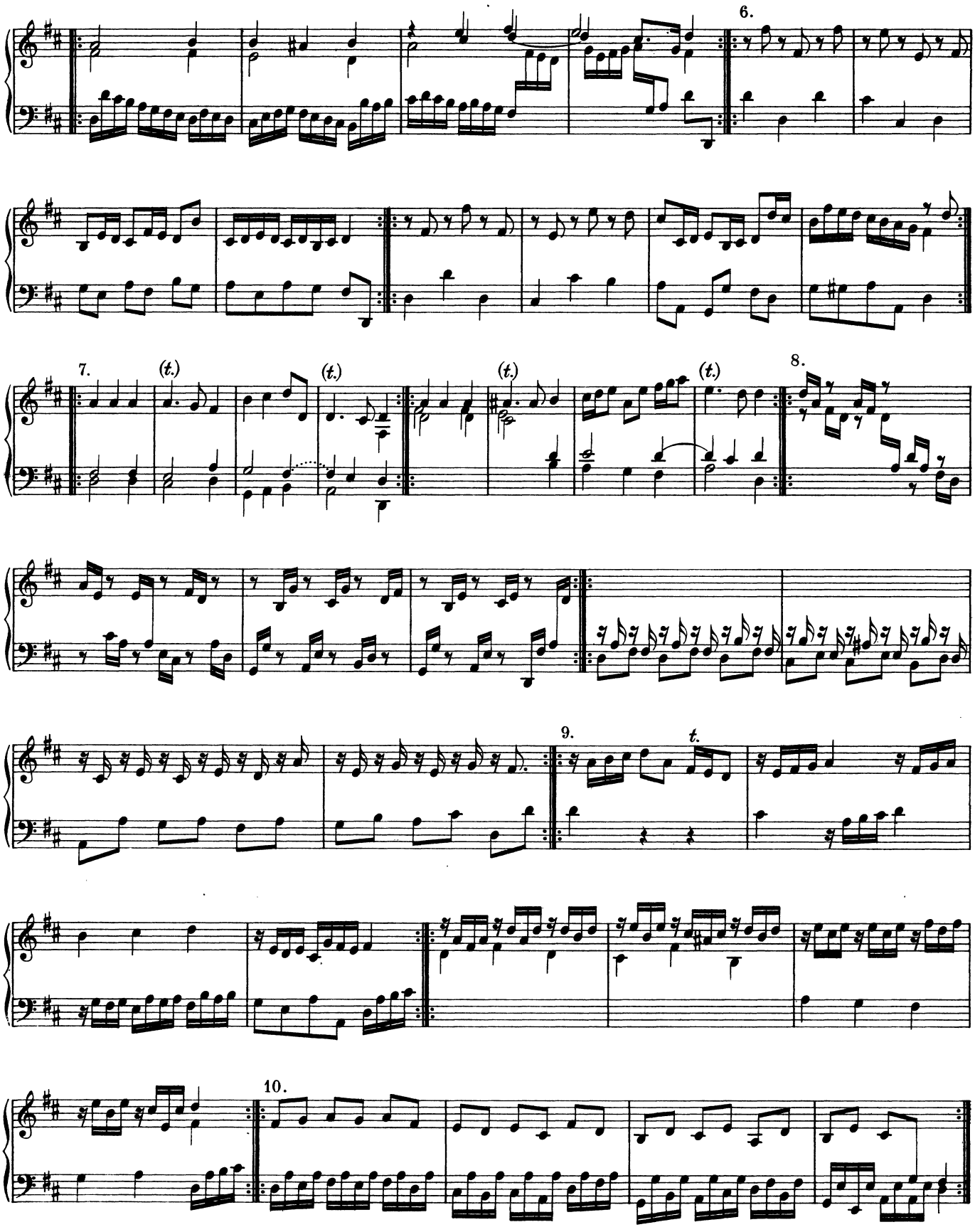

6.
7.
8.
9.
10.

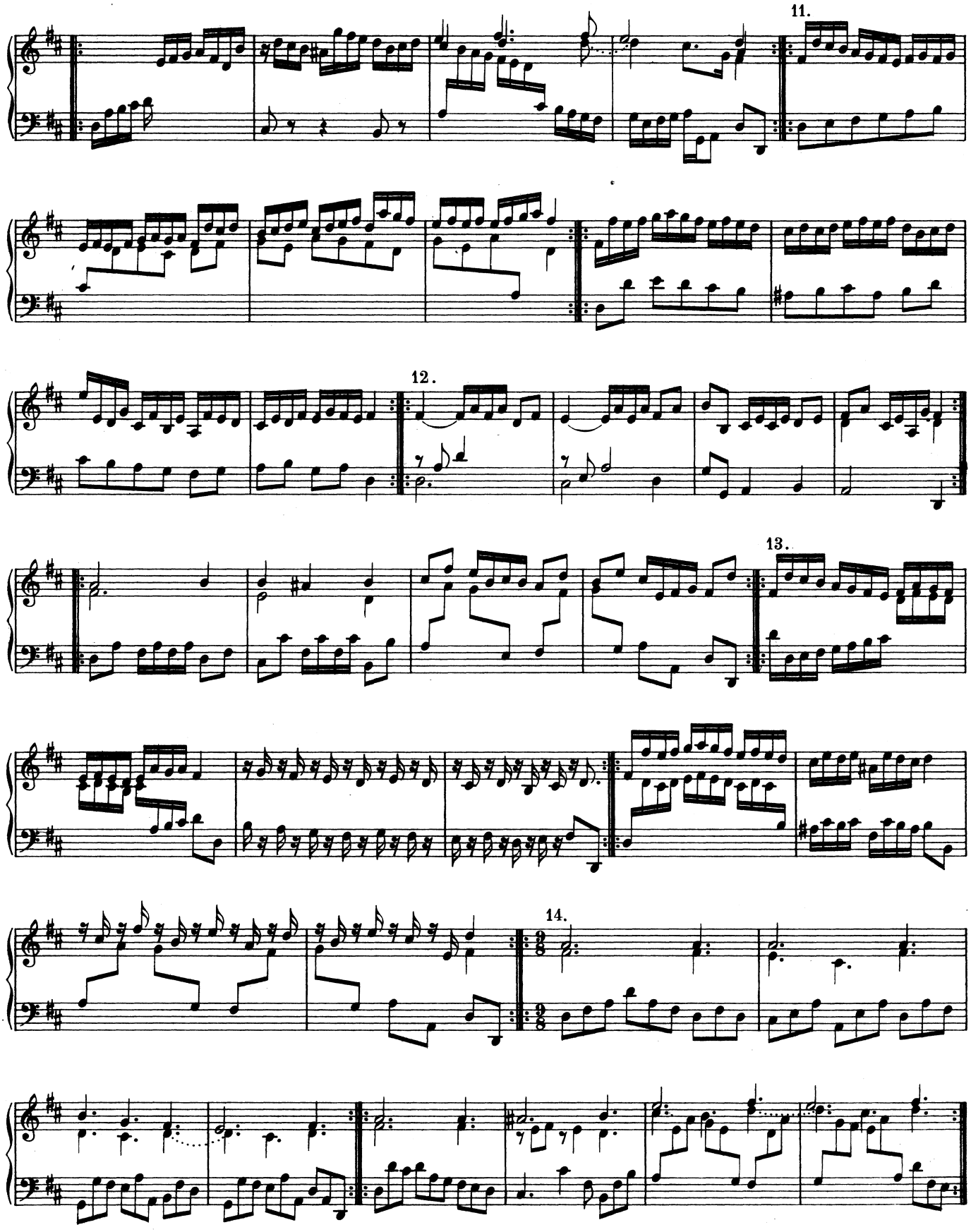

11.
12.
13.
14.
r. H.
l. H.
15.
16.
(t.)
17.

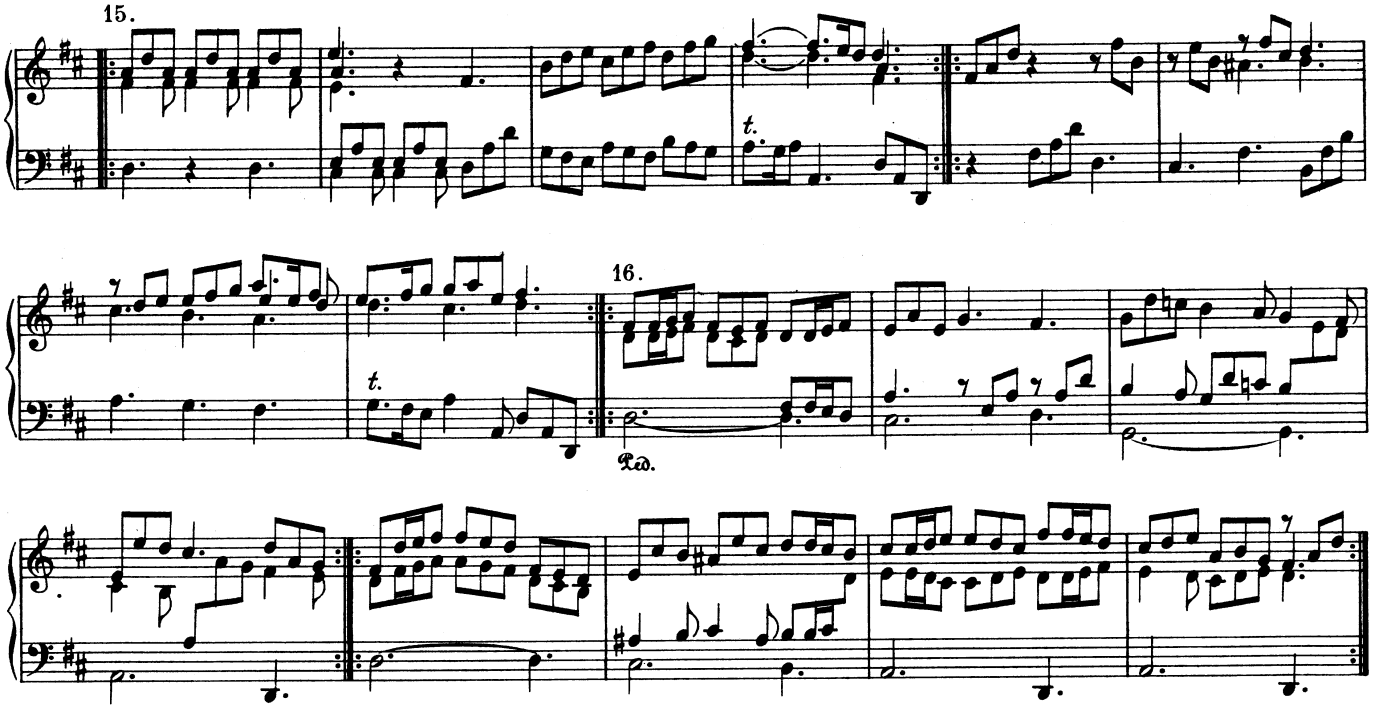

18.
(t.)
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
(t.)

15. Ciacona.

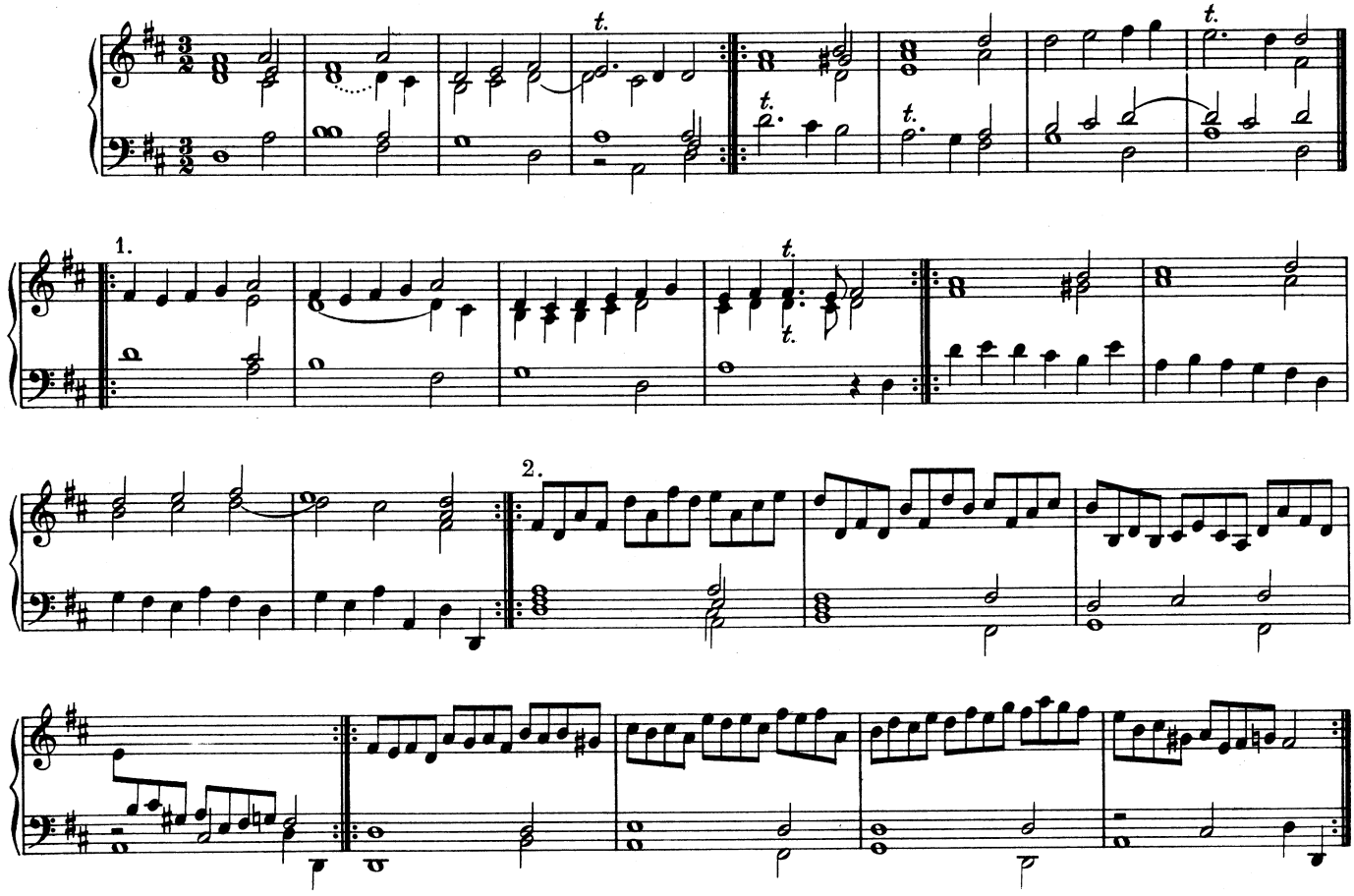


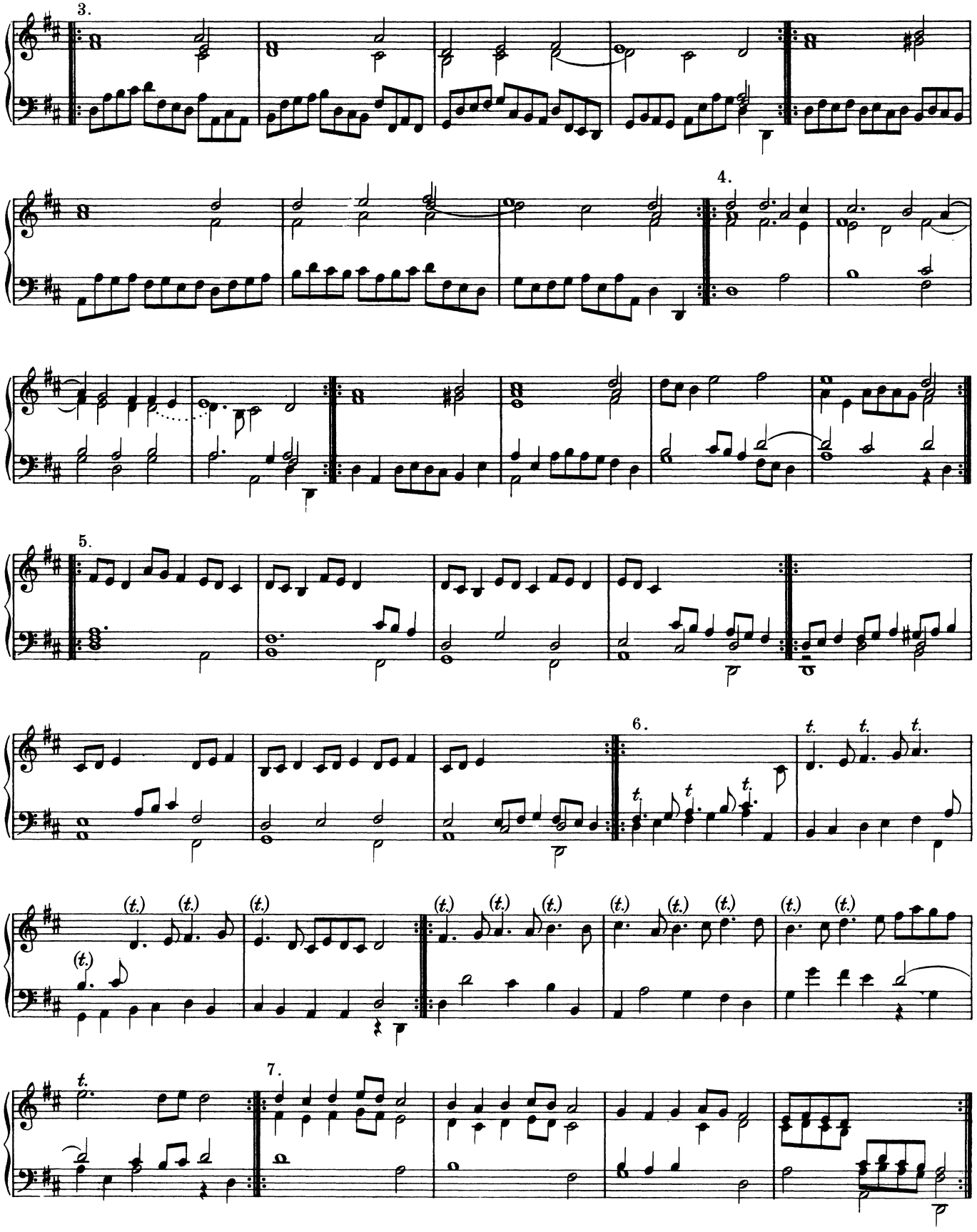

6.
7.
(t.)
(t.)
(t.)
(t.)
8.
9.
t.
10.

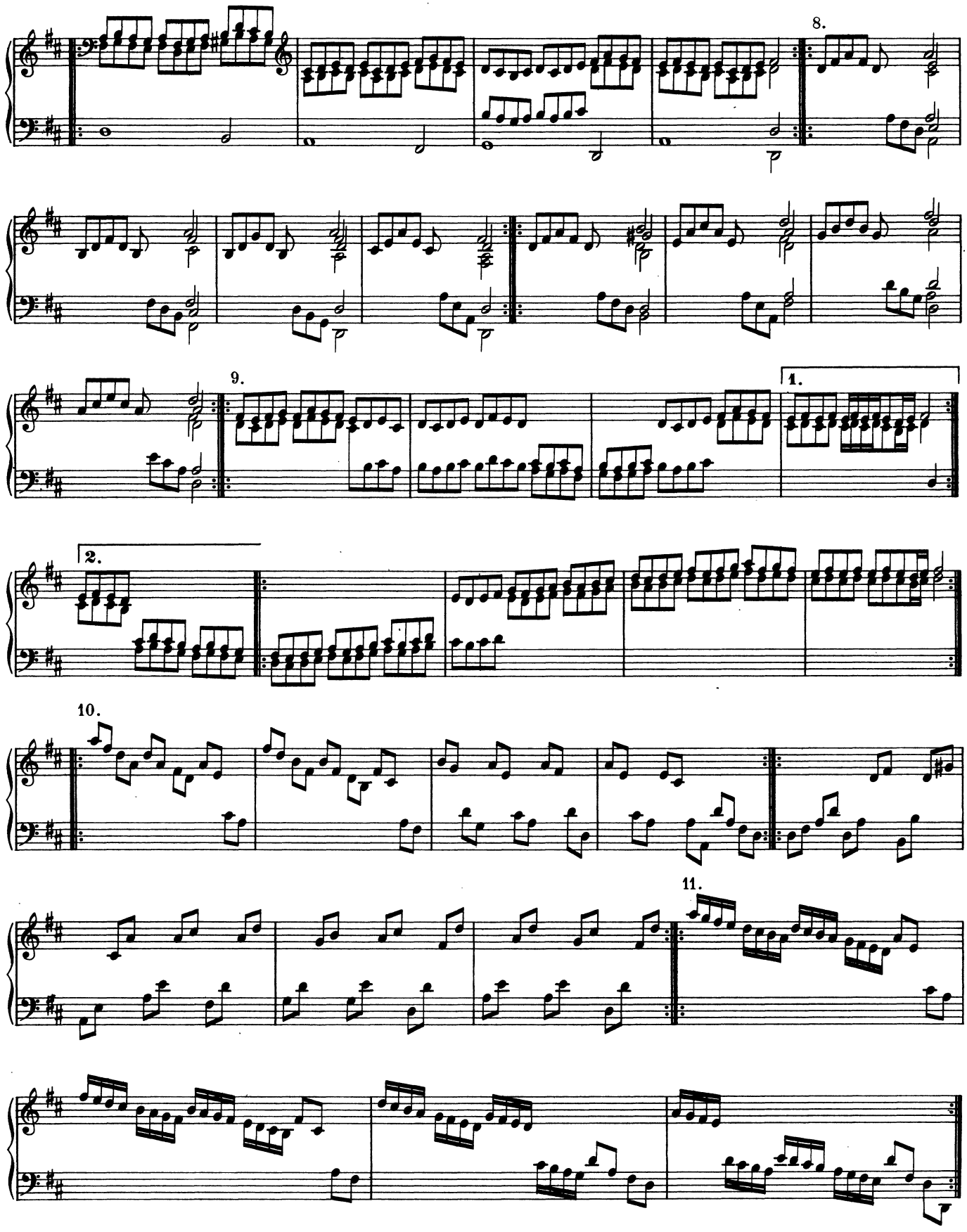

11.
12.
13.
14.

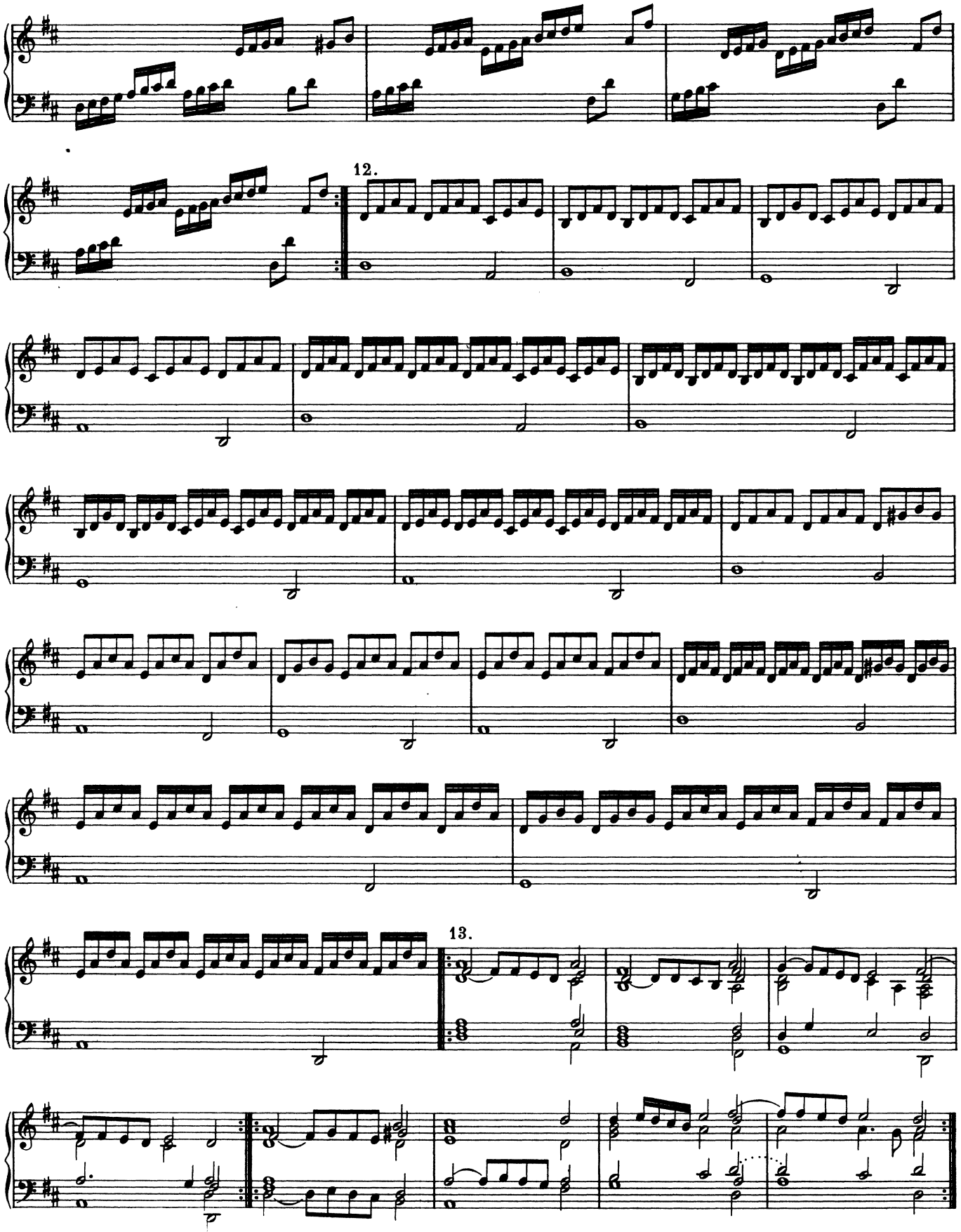


16. Ciacona.

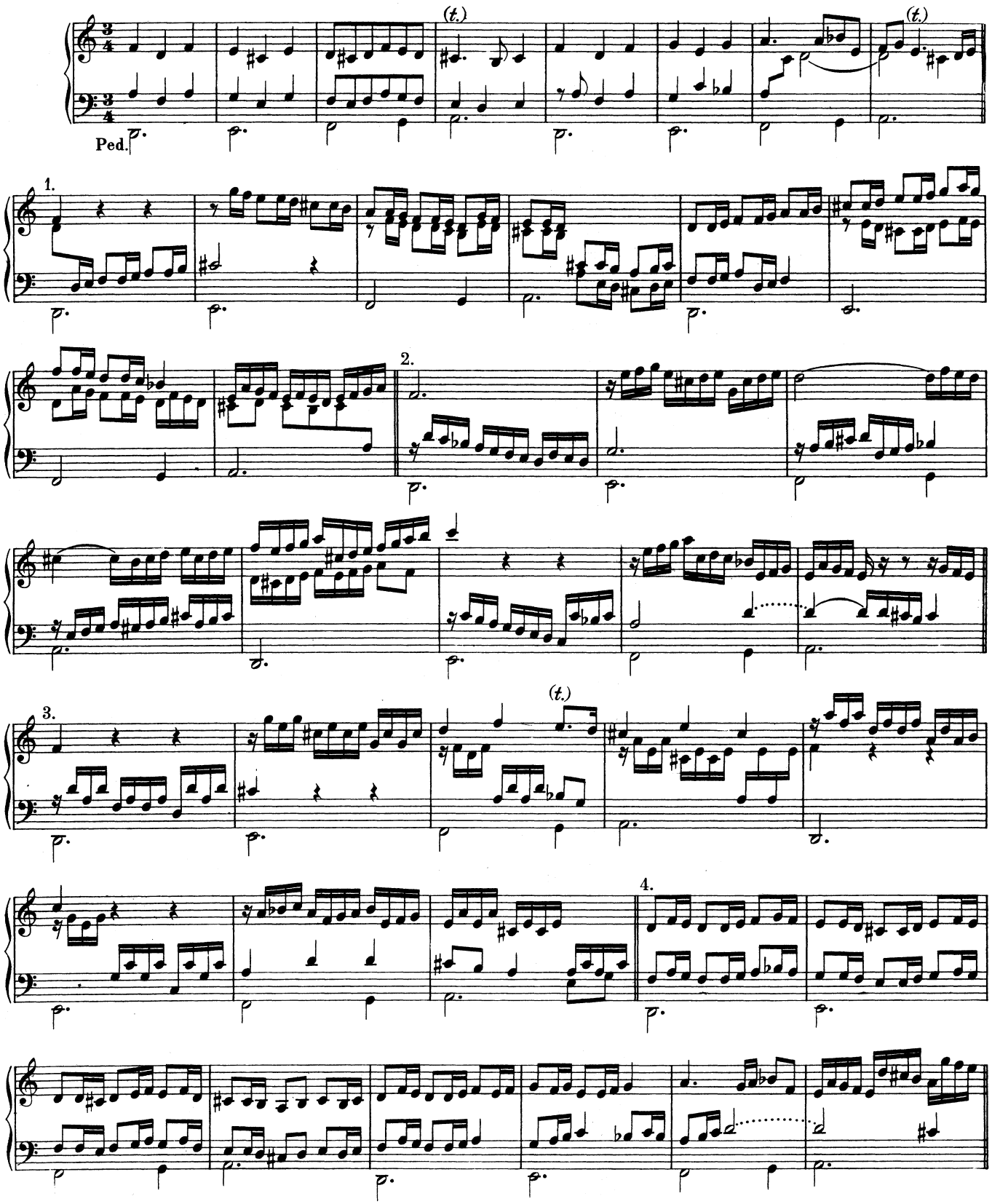


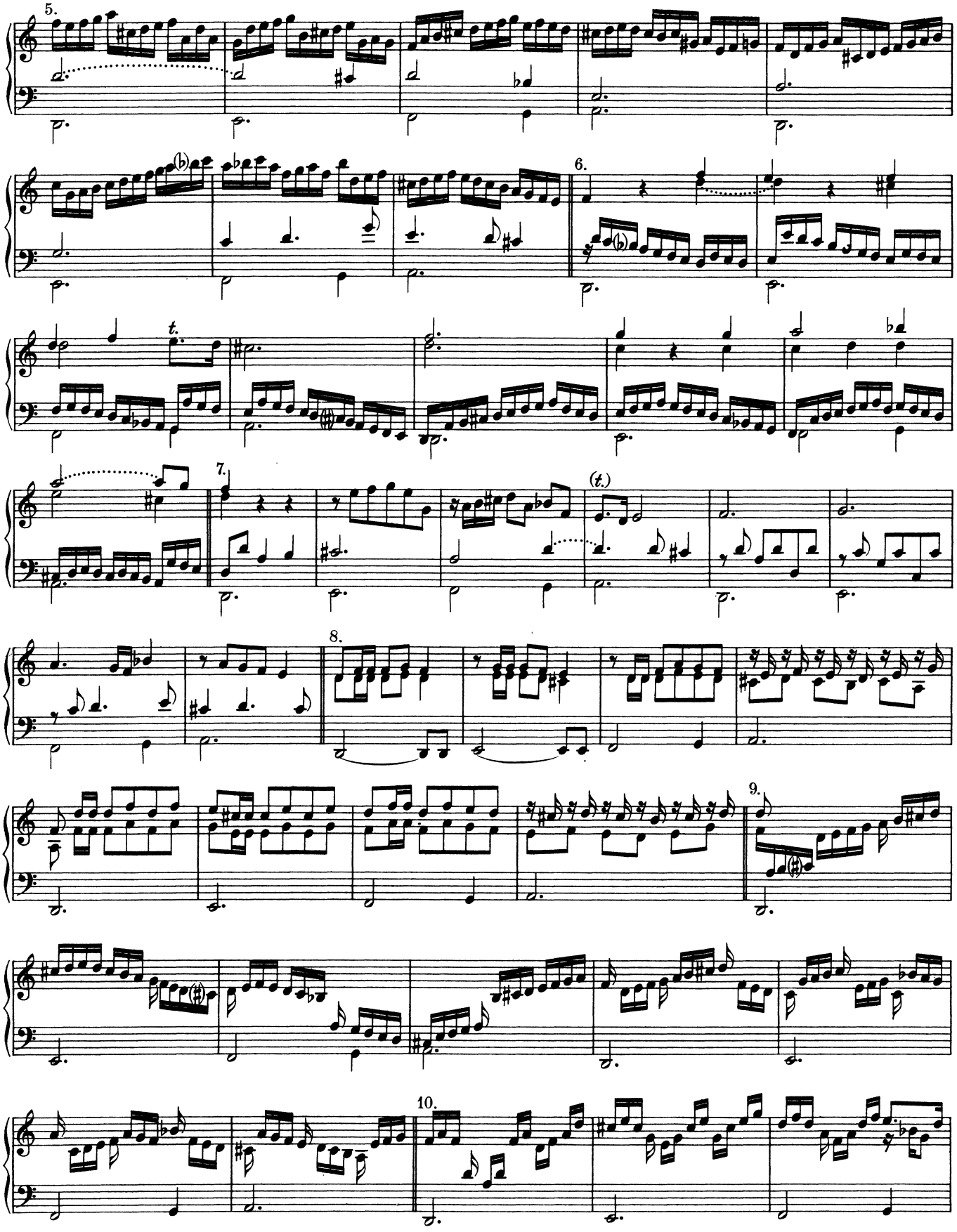

3.
4.
5.
6.
7.

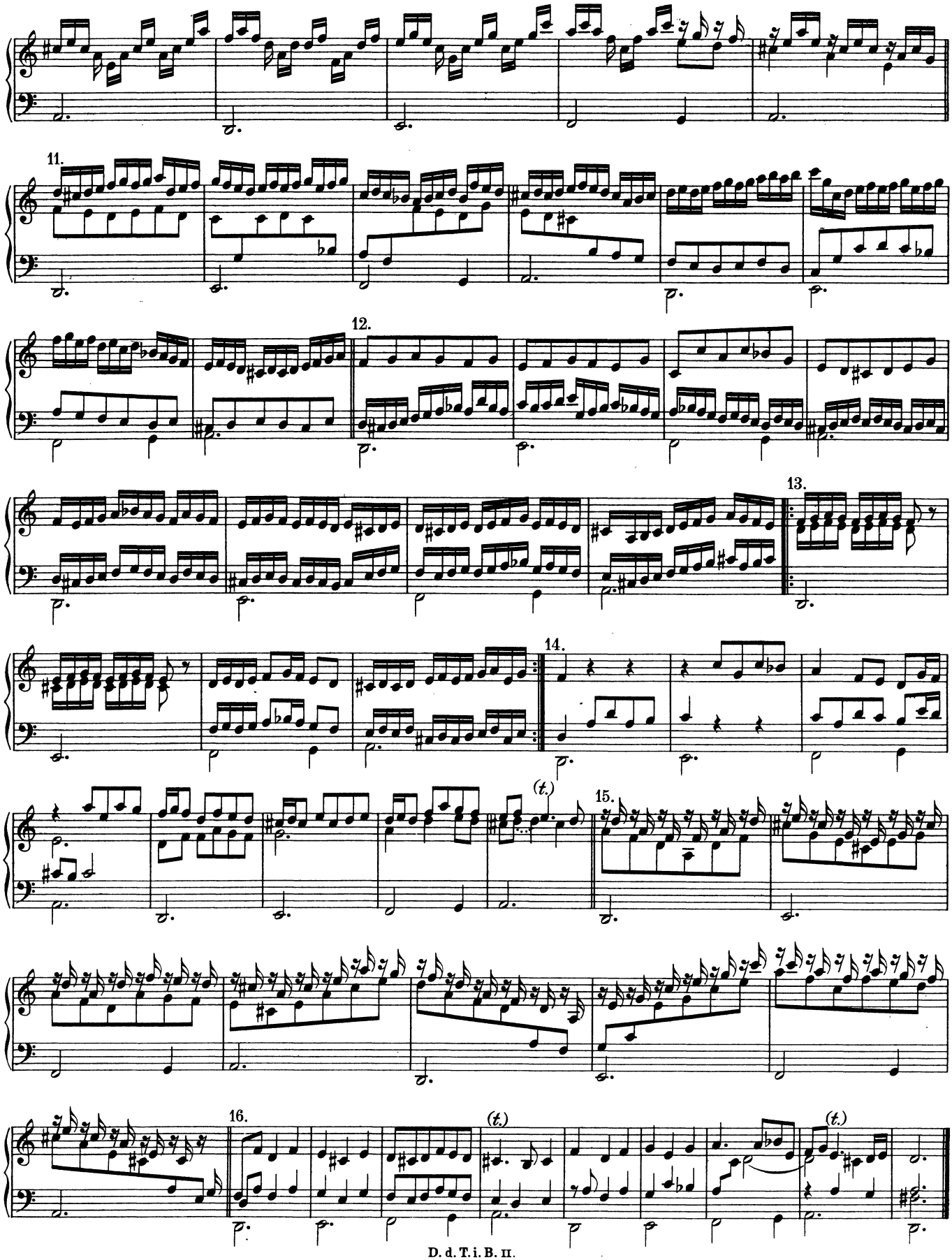

8.
9.
1.
2.
10.
11.


12.
13.

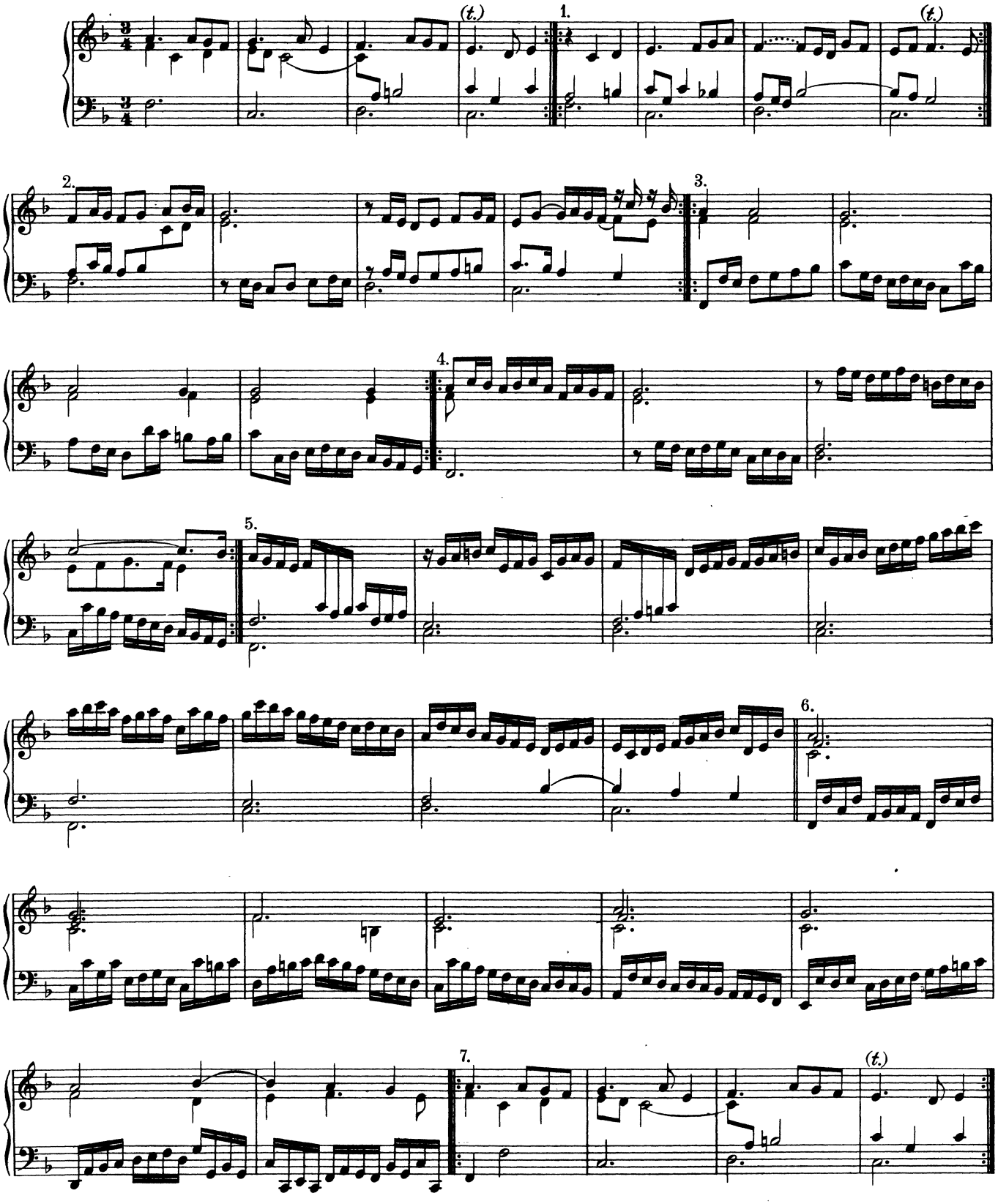
17. Ciacona.

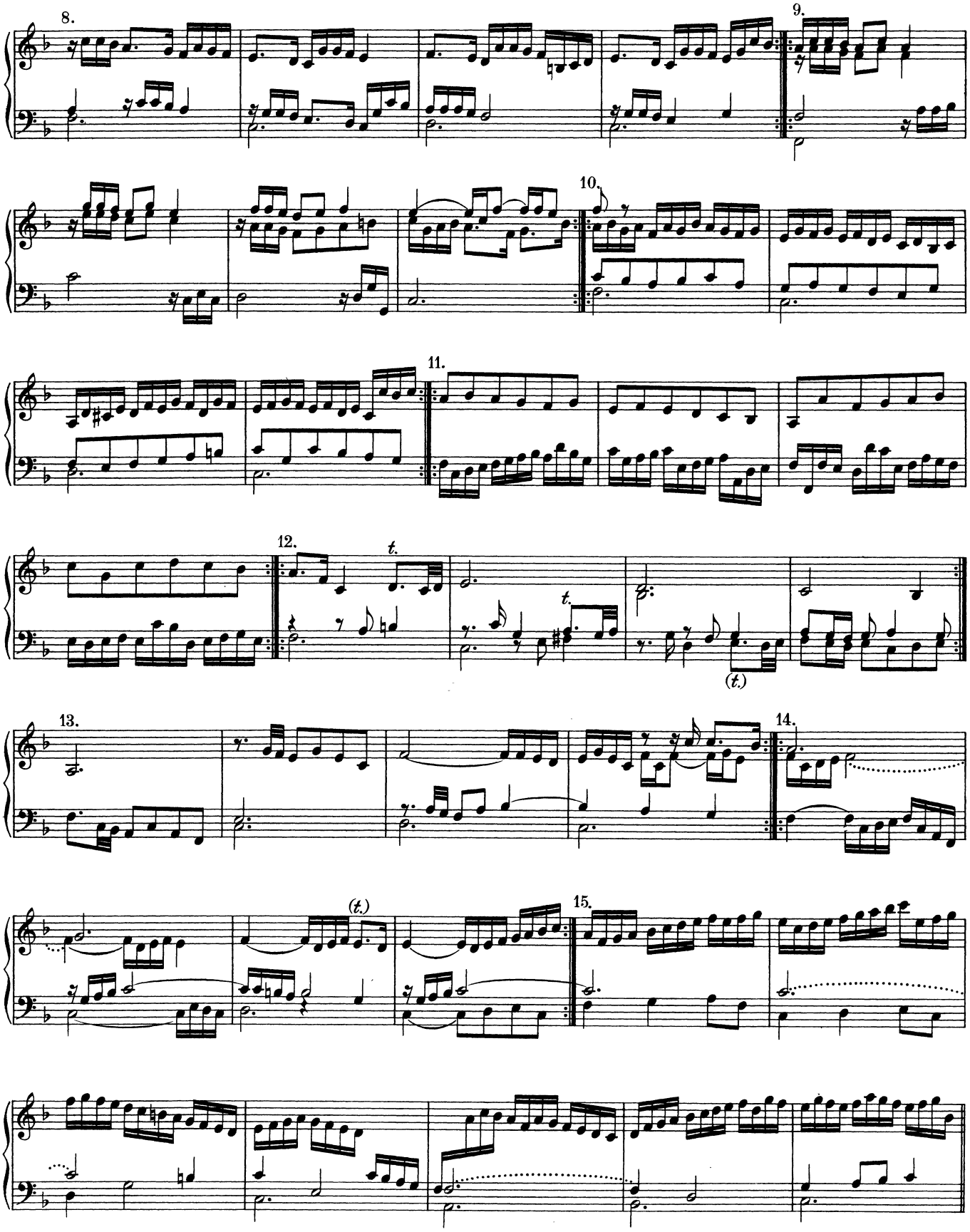


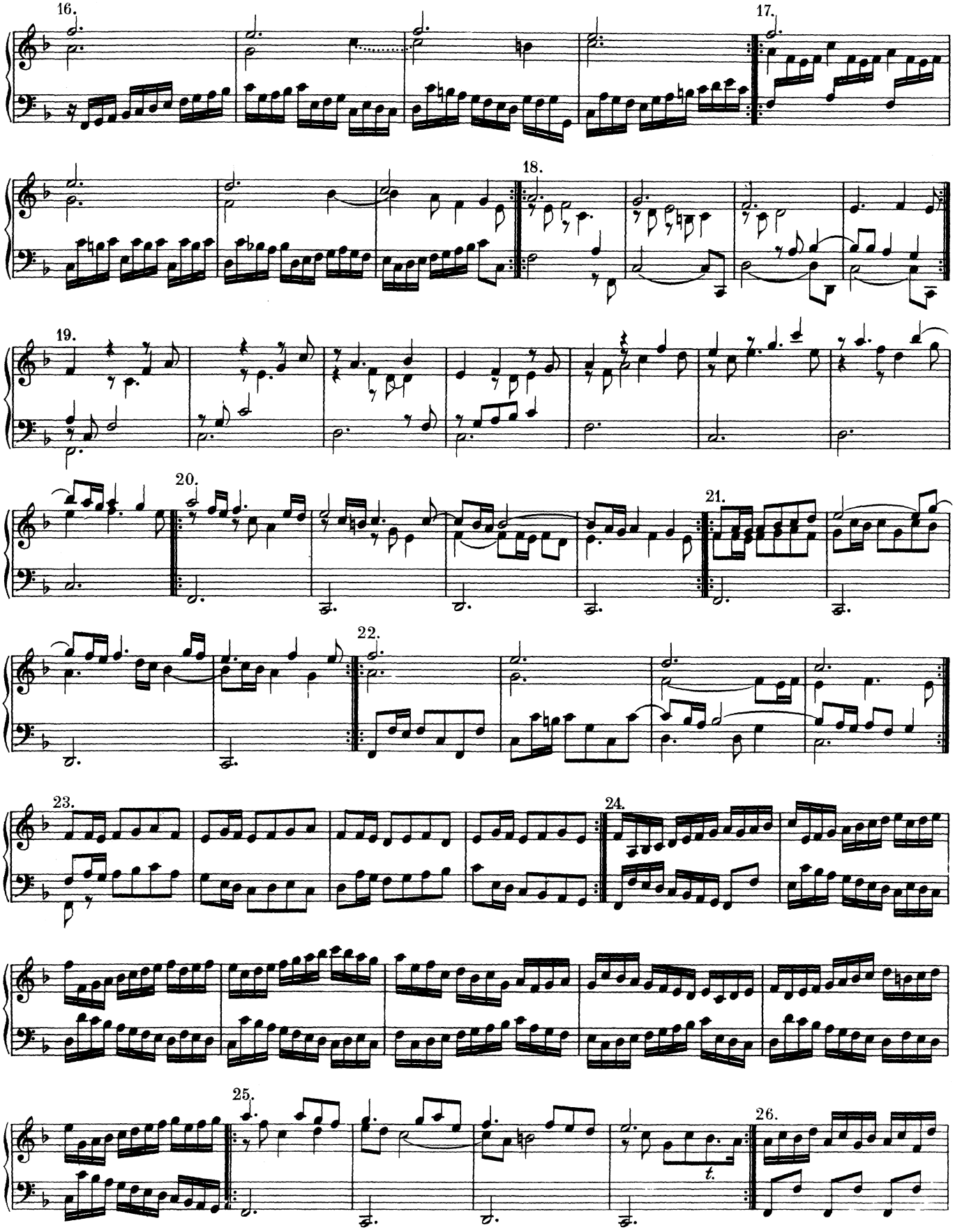

5.
6.
t.
7.
(t.)
8.
9.
10.

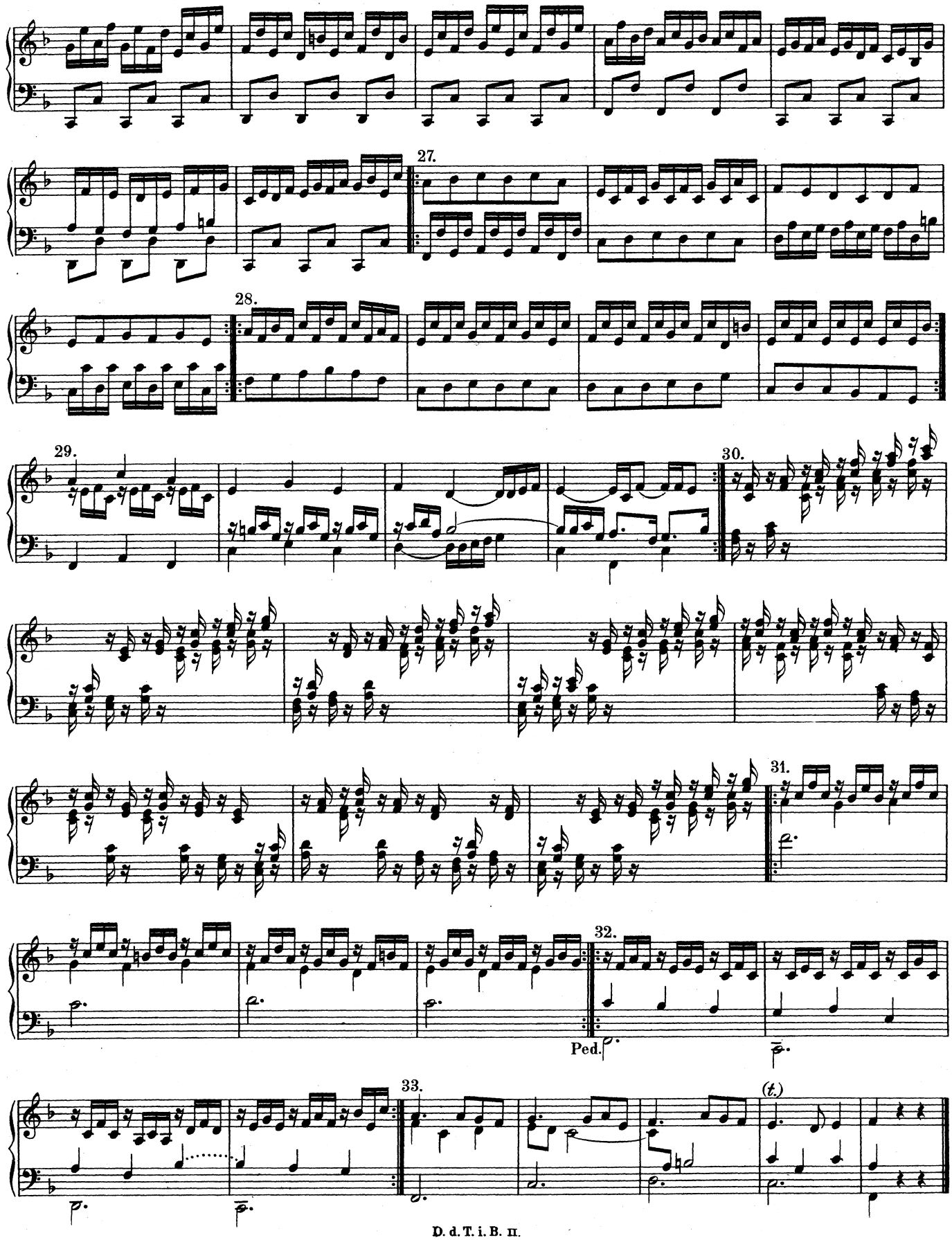

11.
12.
13.
14.
15.
16.
(t.)
(t.)
(t.)

18. Ciacona.

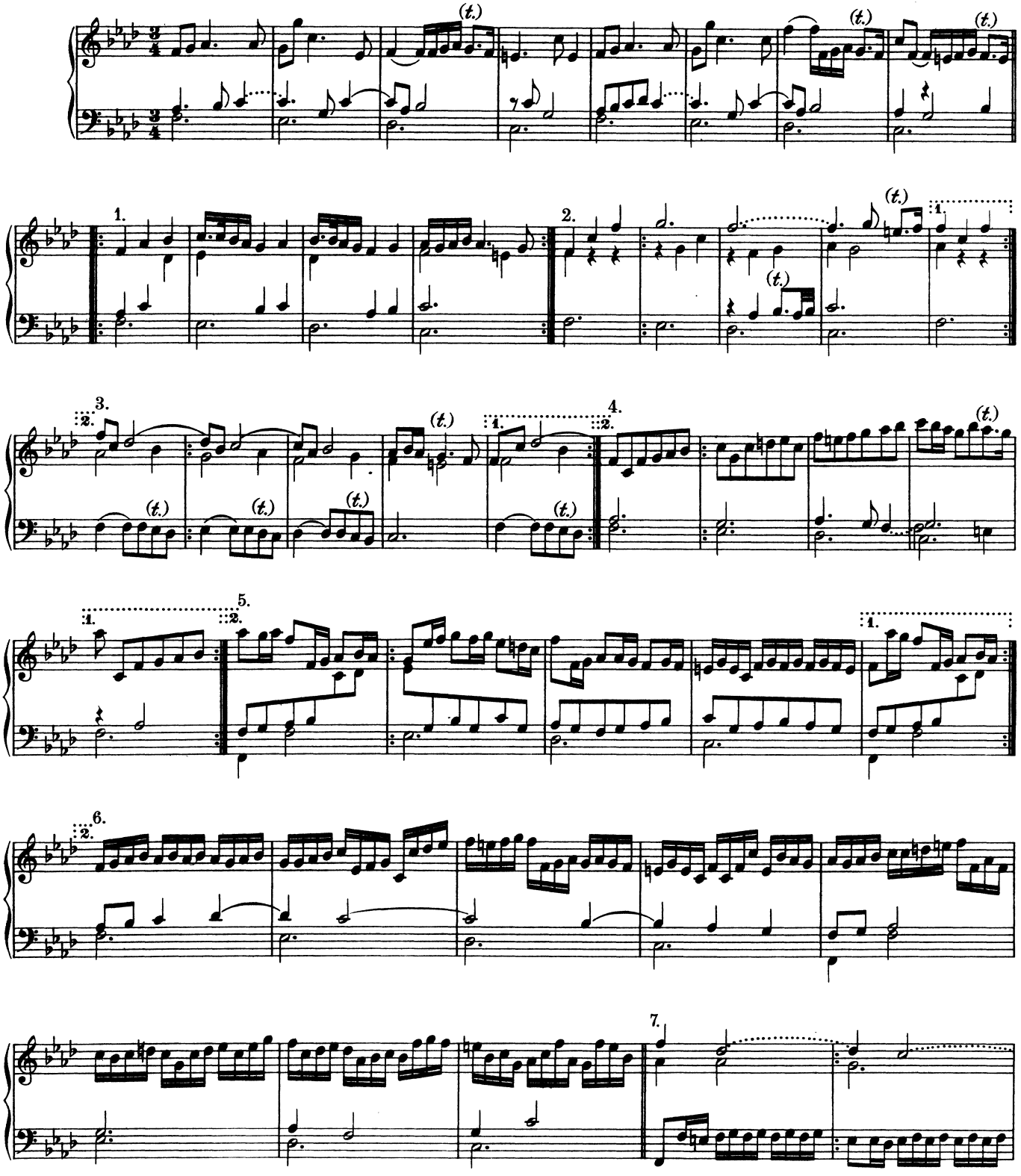


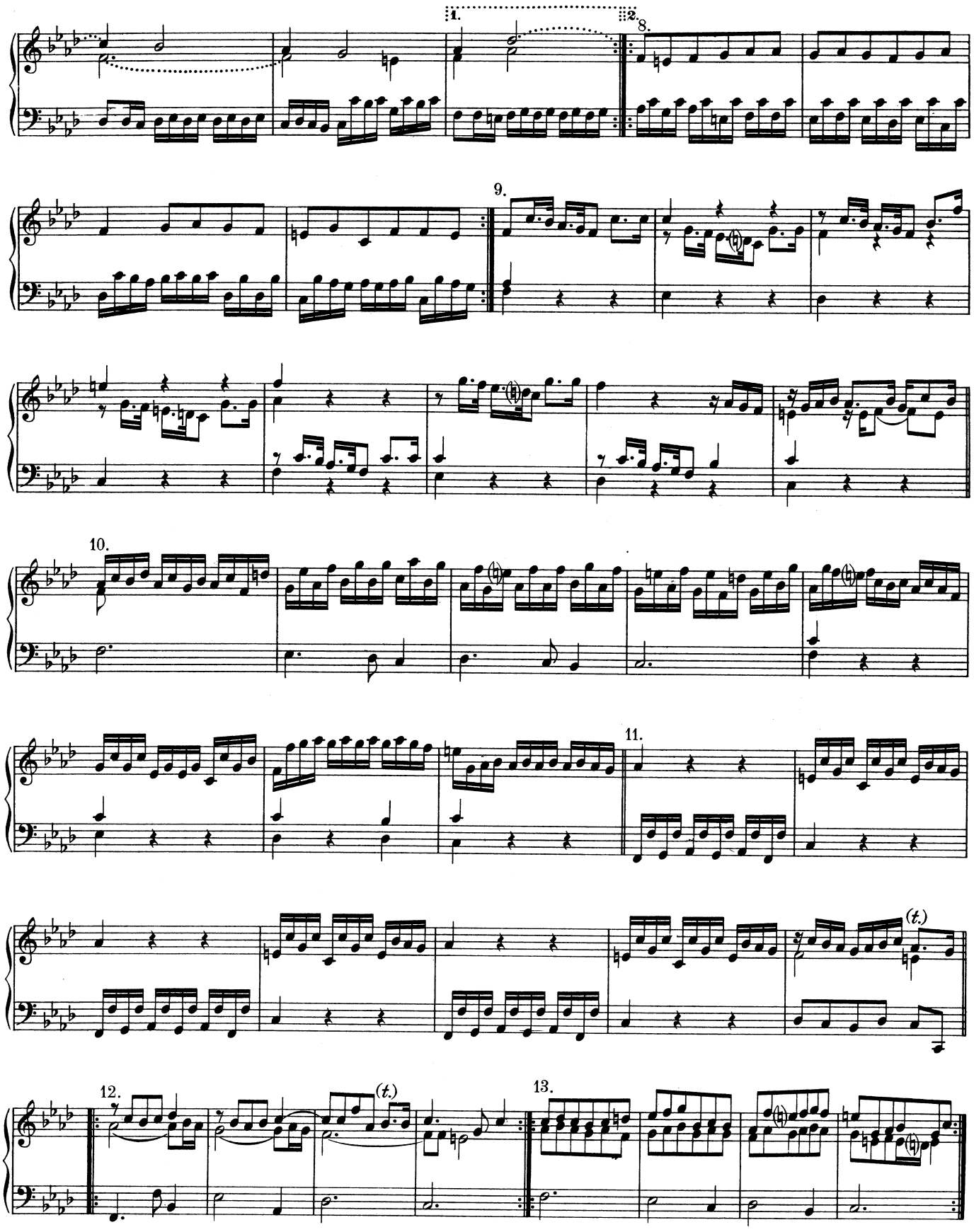

8.
9.
10.
11.
12.
t.
t.
(t.)
13.
14.
(t.)
15.

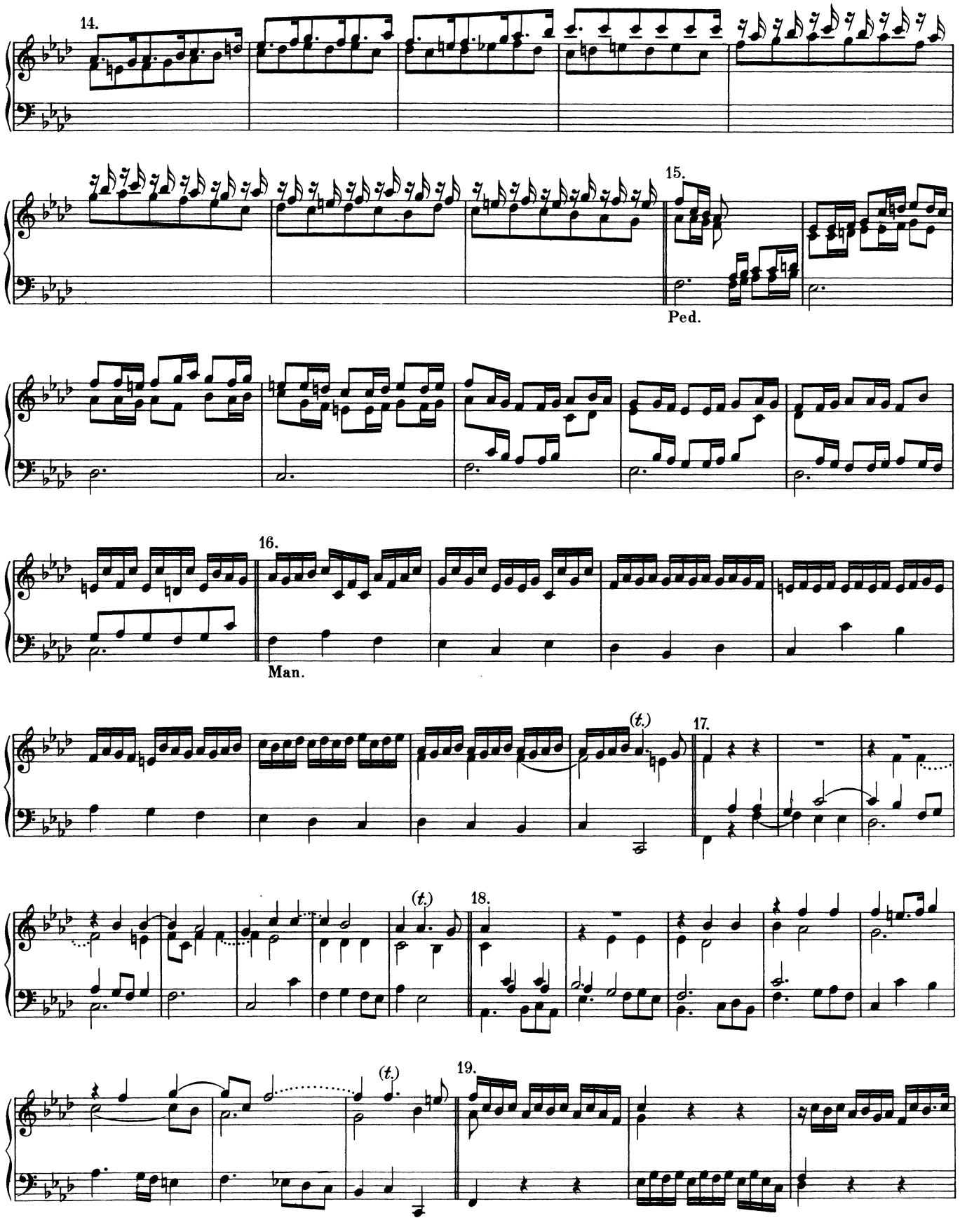

16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.

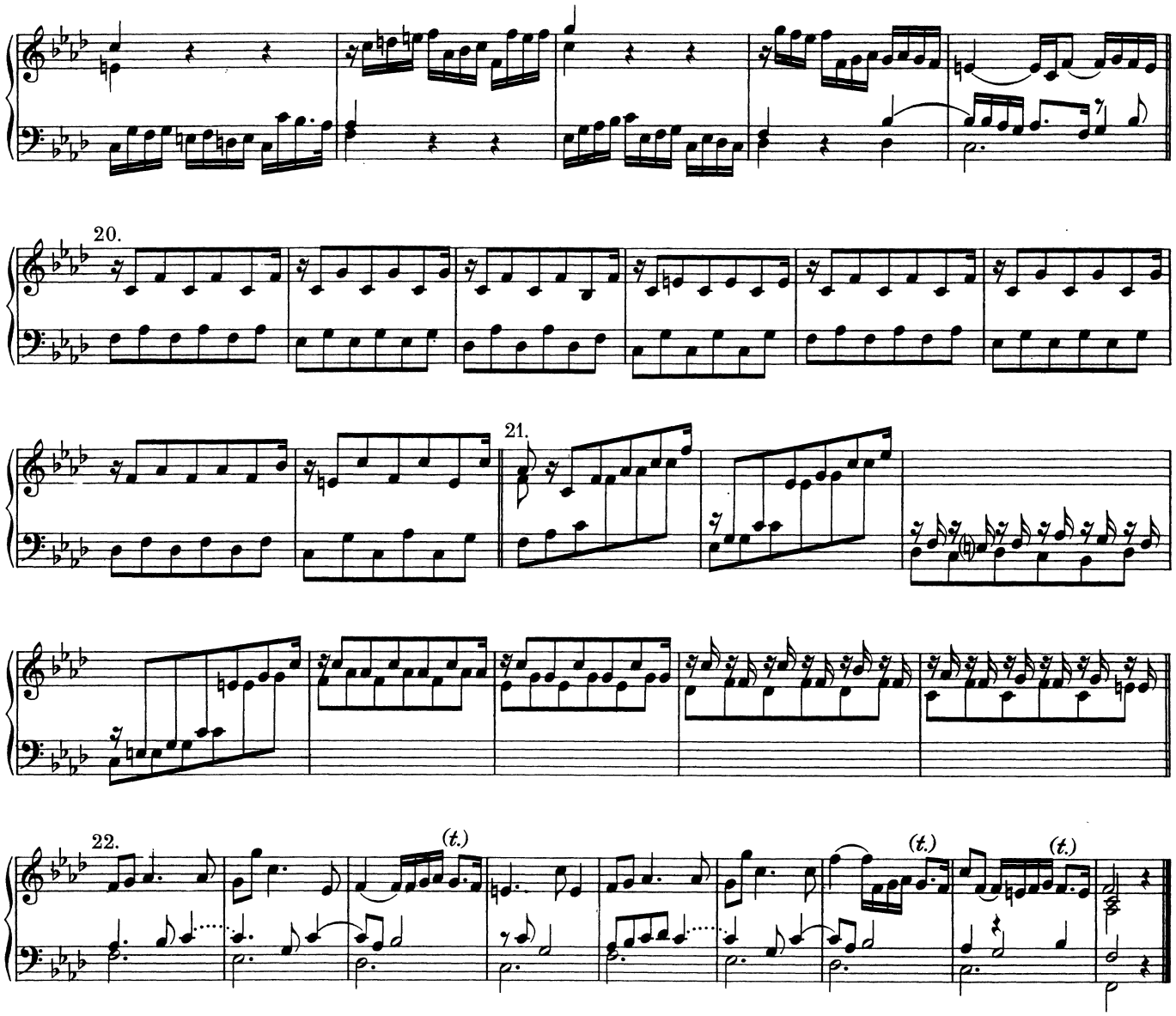

27.
28.
29.
30.
31.
32.
Ped.
33.
(t.)

19. Ciacona.

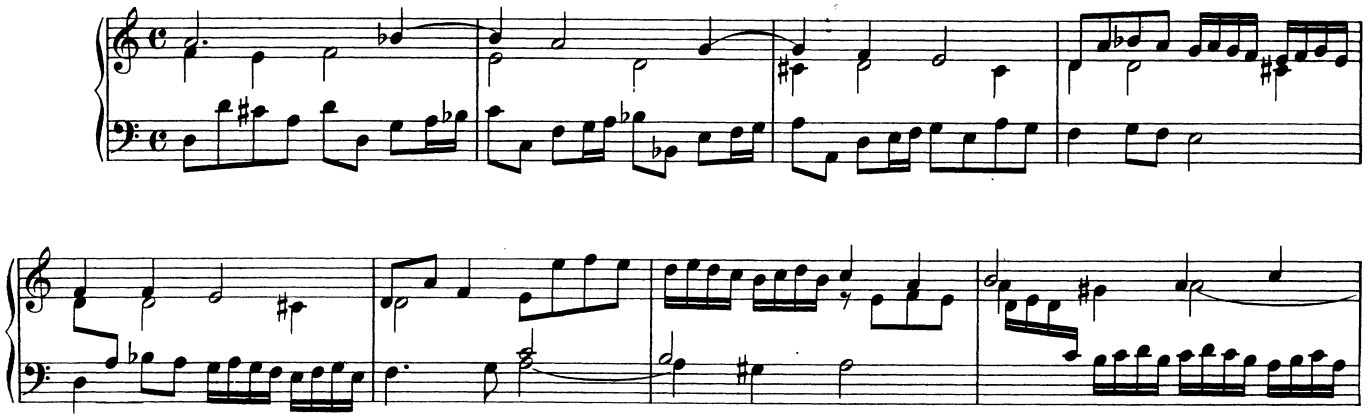


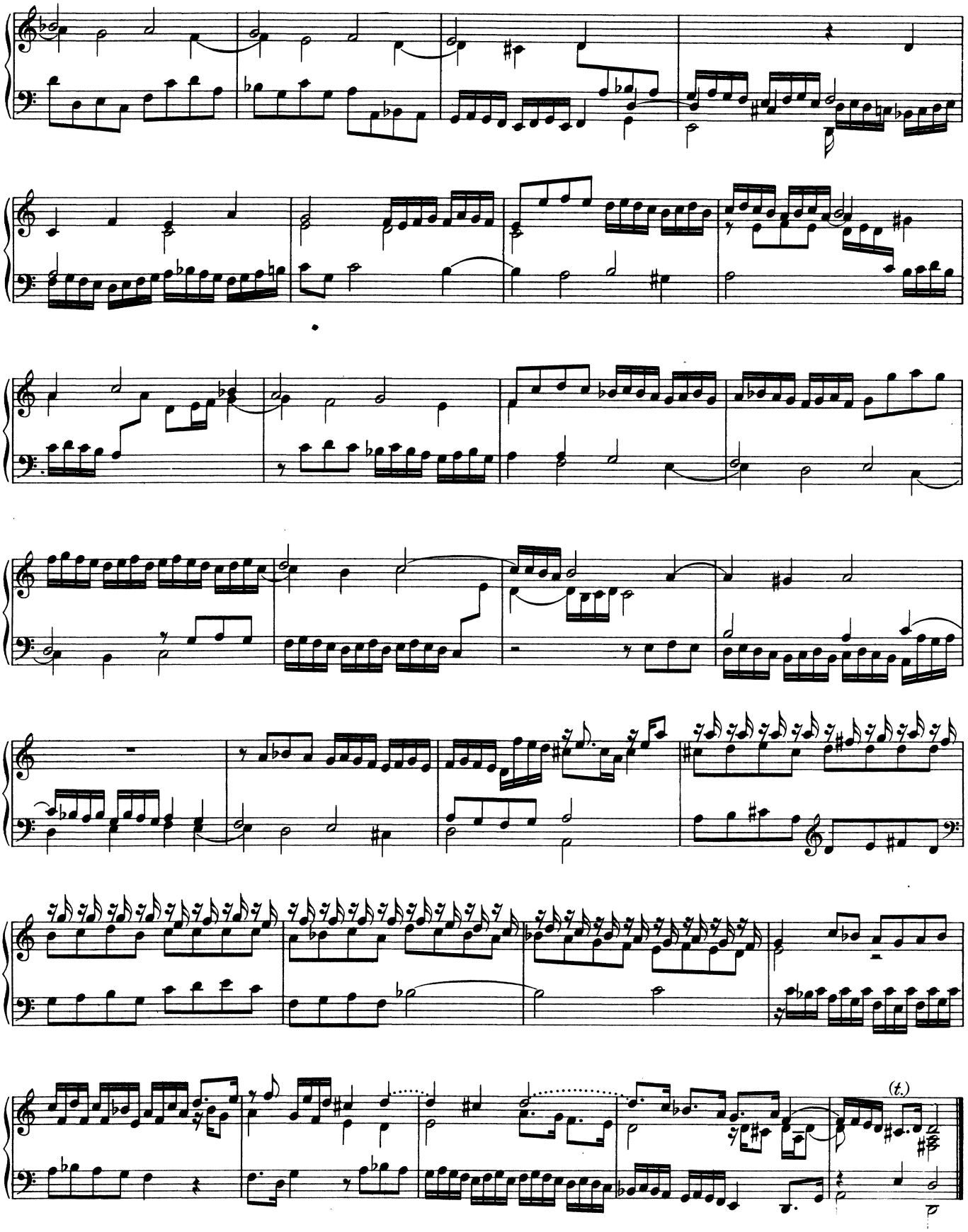

1.
2.
8.
9.
10.
11.
(t.)
12.
(t.)
13.


14.
15.
Ped.
16.
Man.
(t.)
17.
(t.)
18.
(t.)
19.

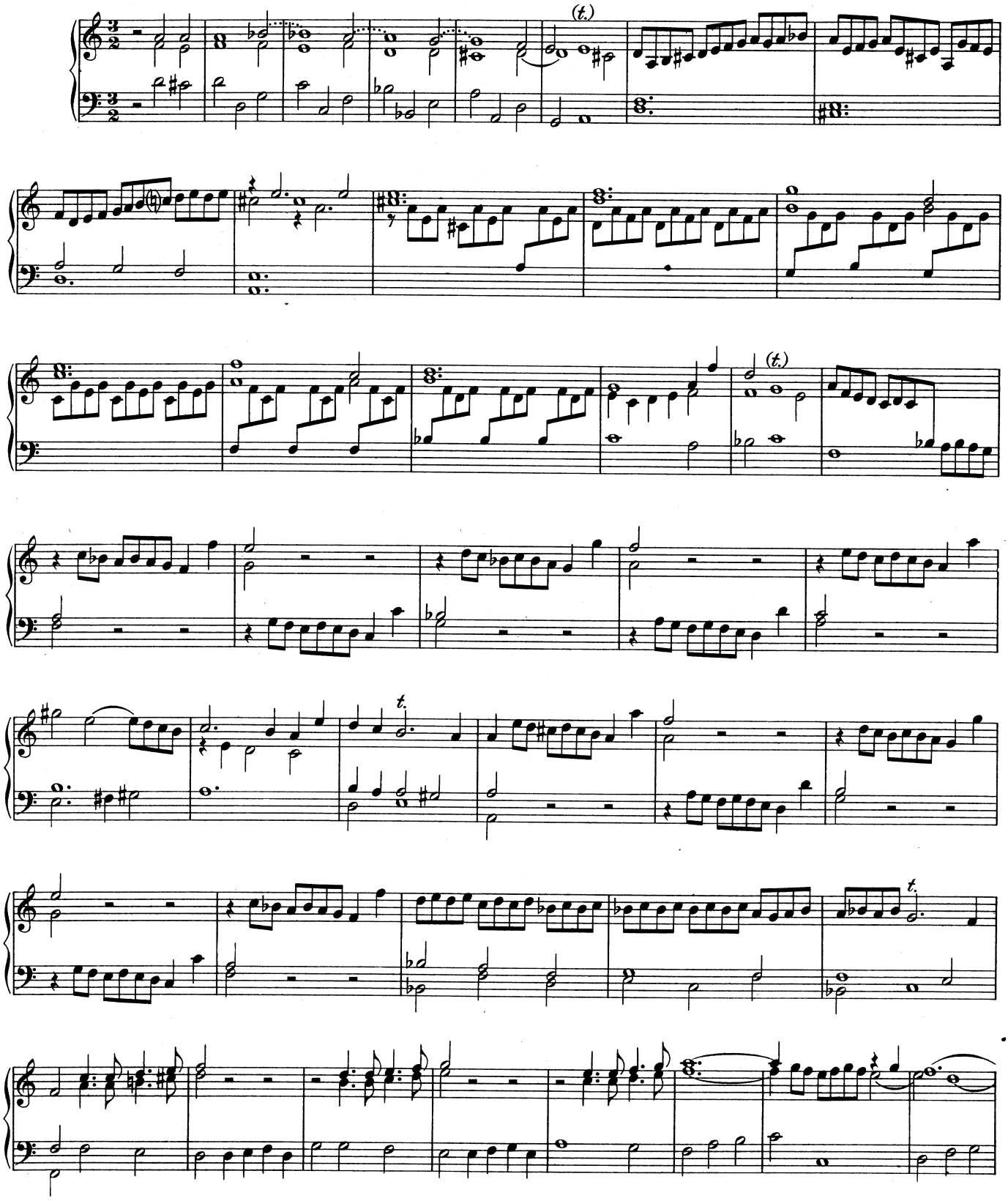


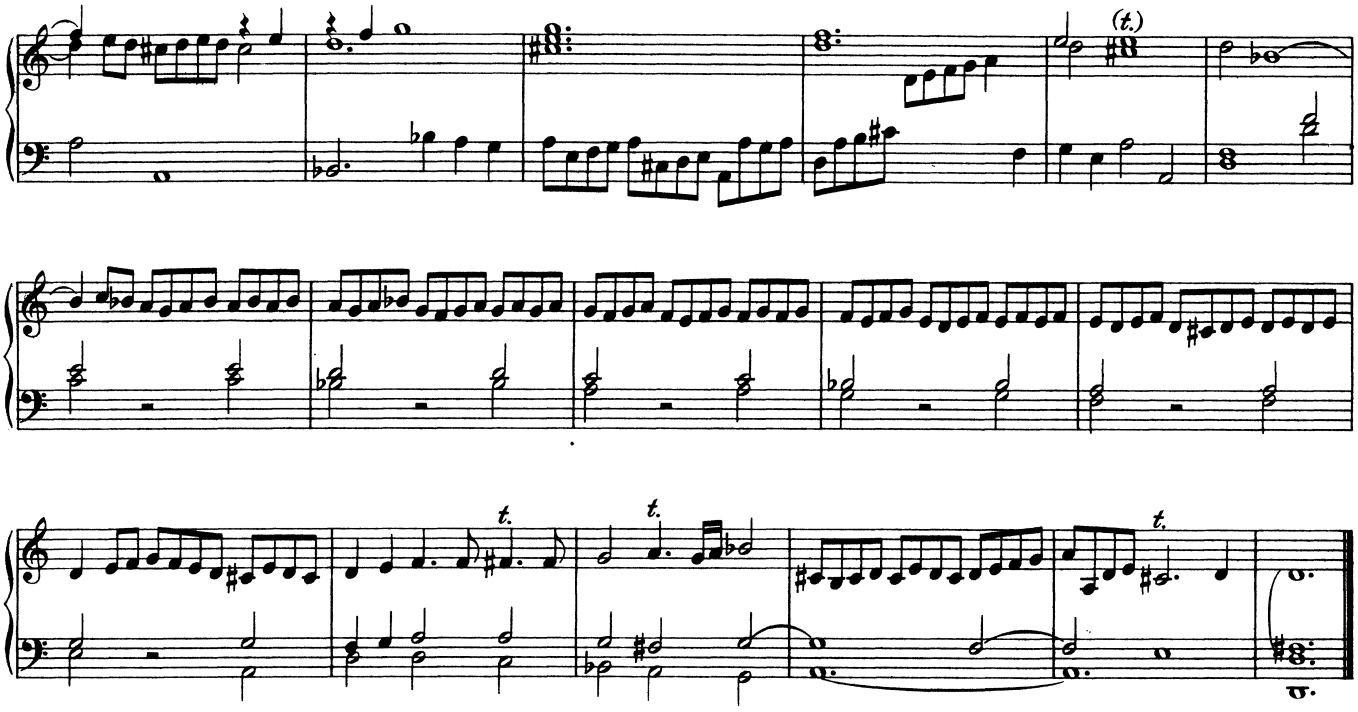
20. Fantasia.



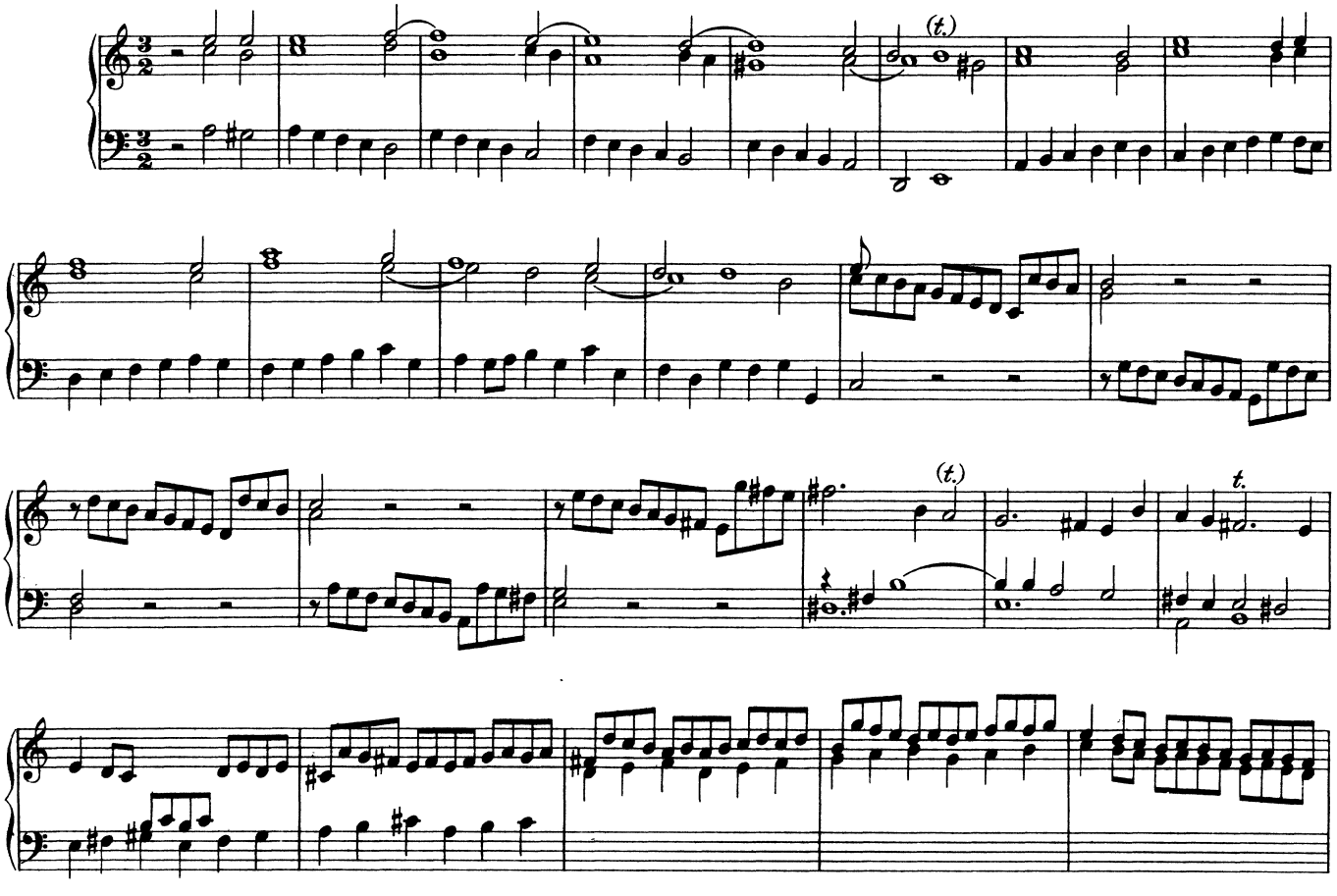

(t.)

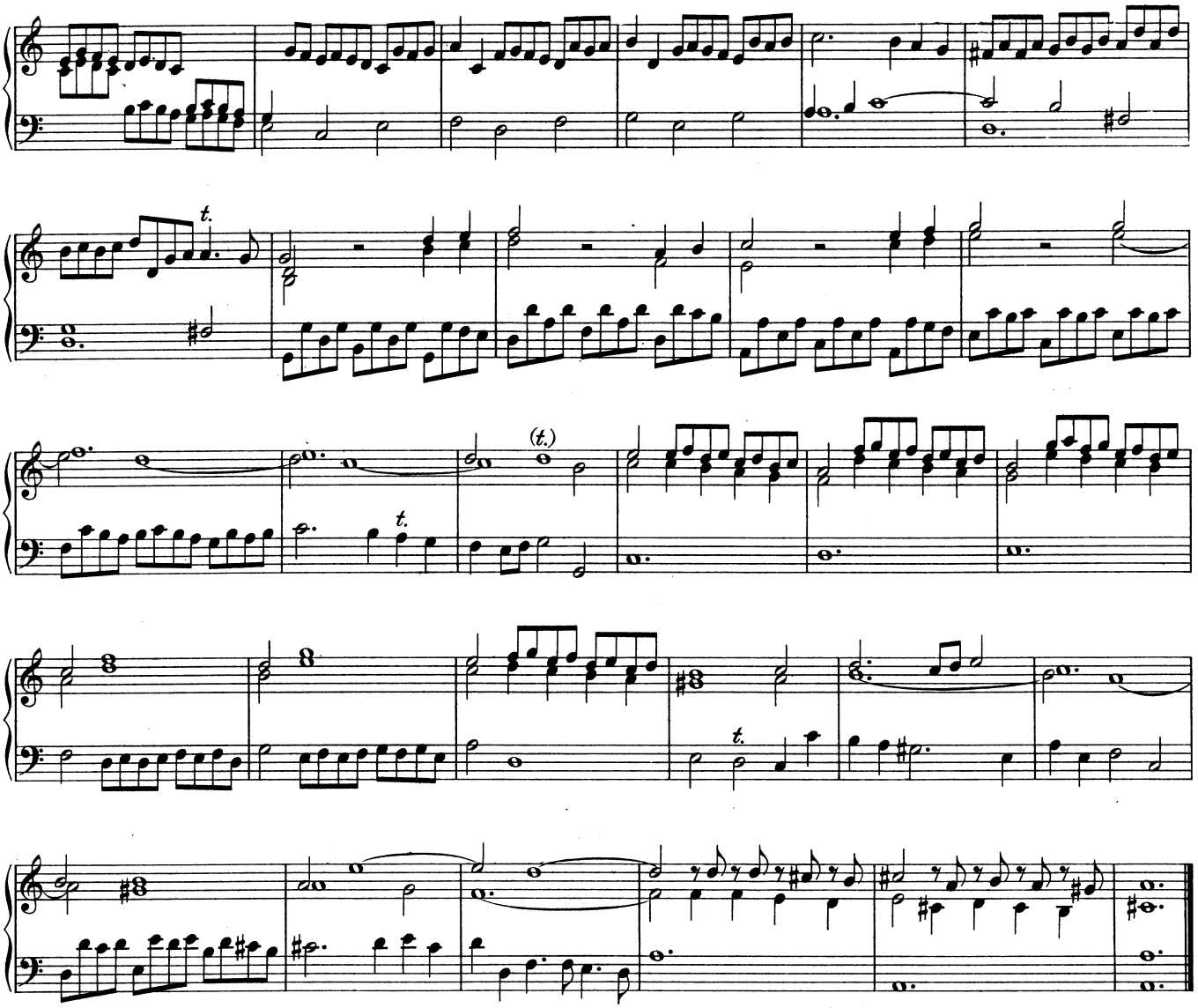
21. Fantasia.



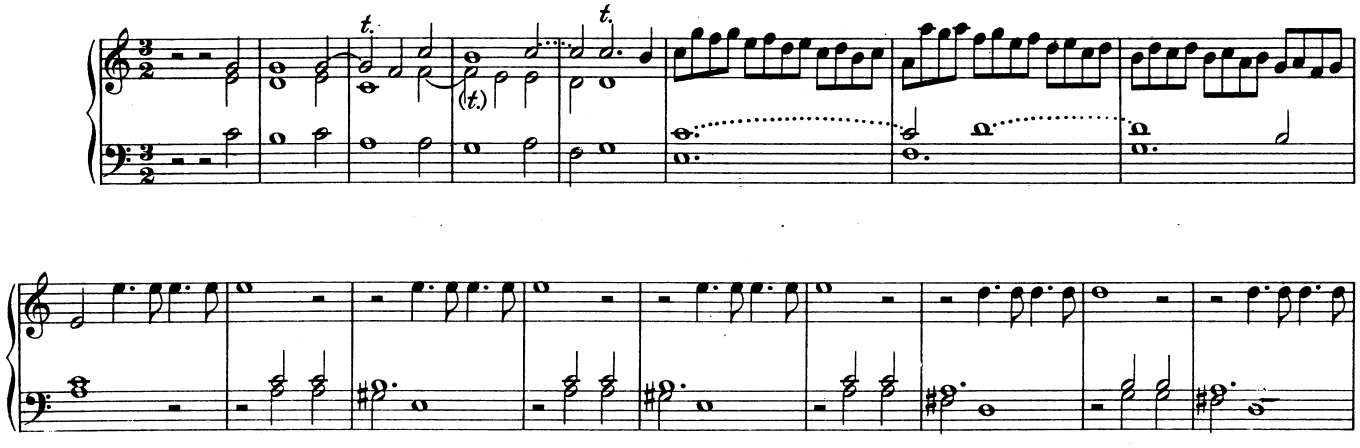


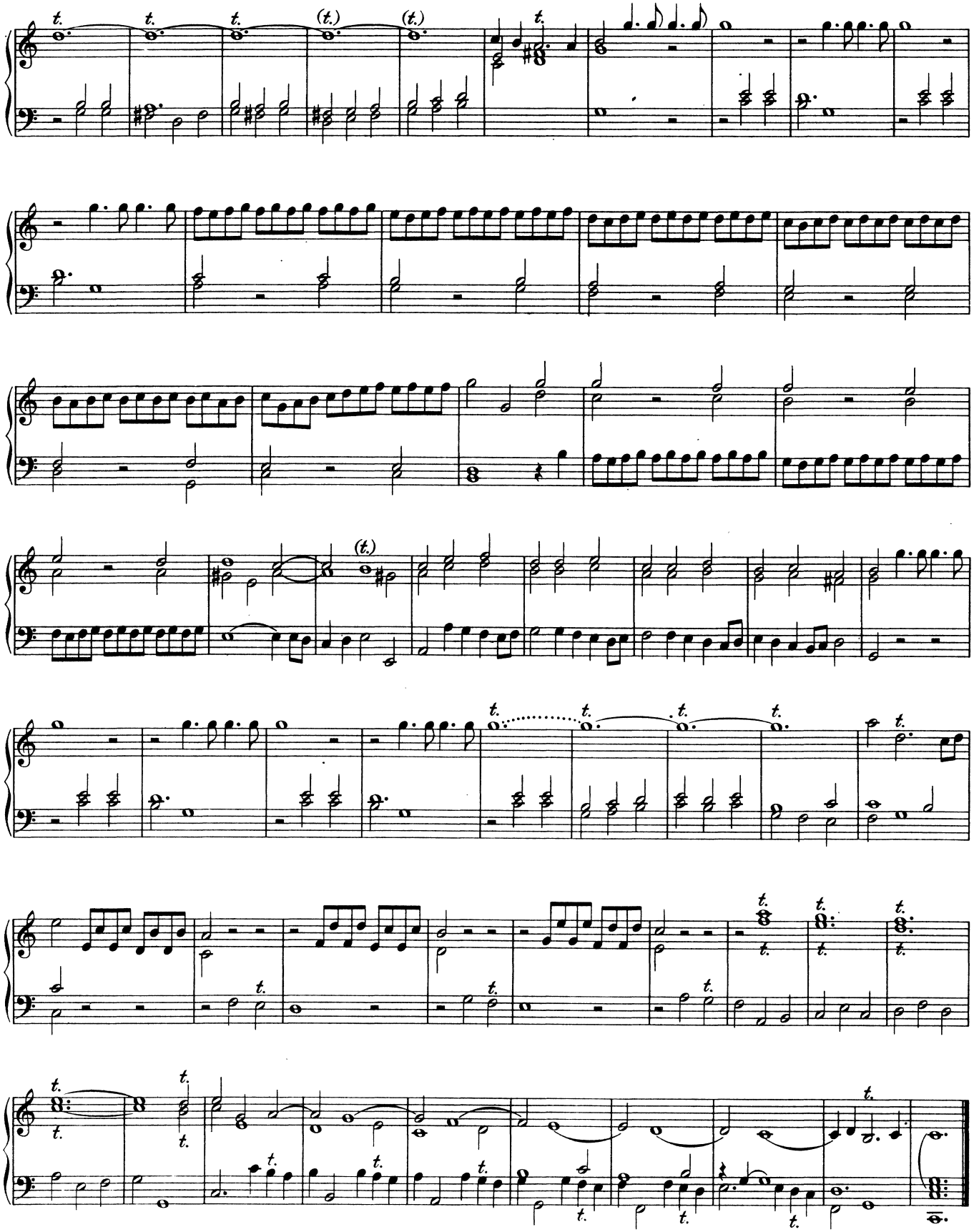
22. Fantasia.





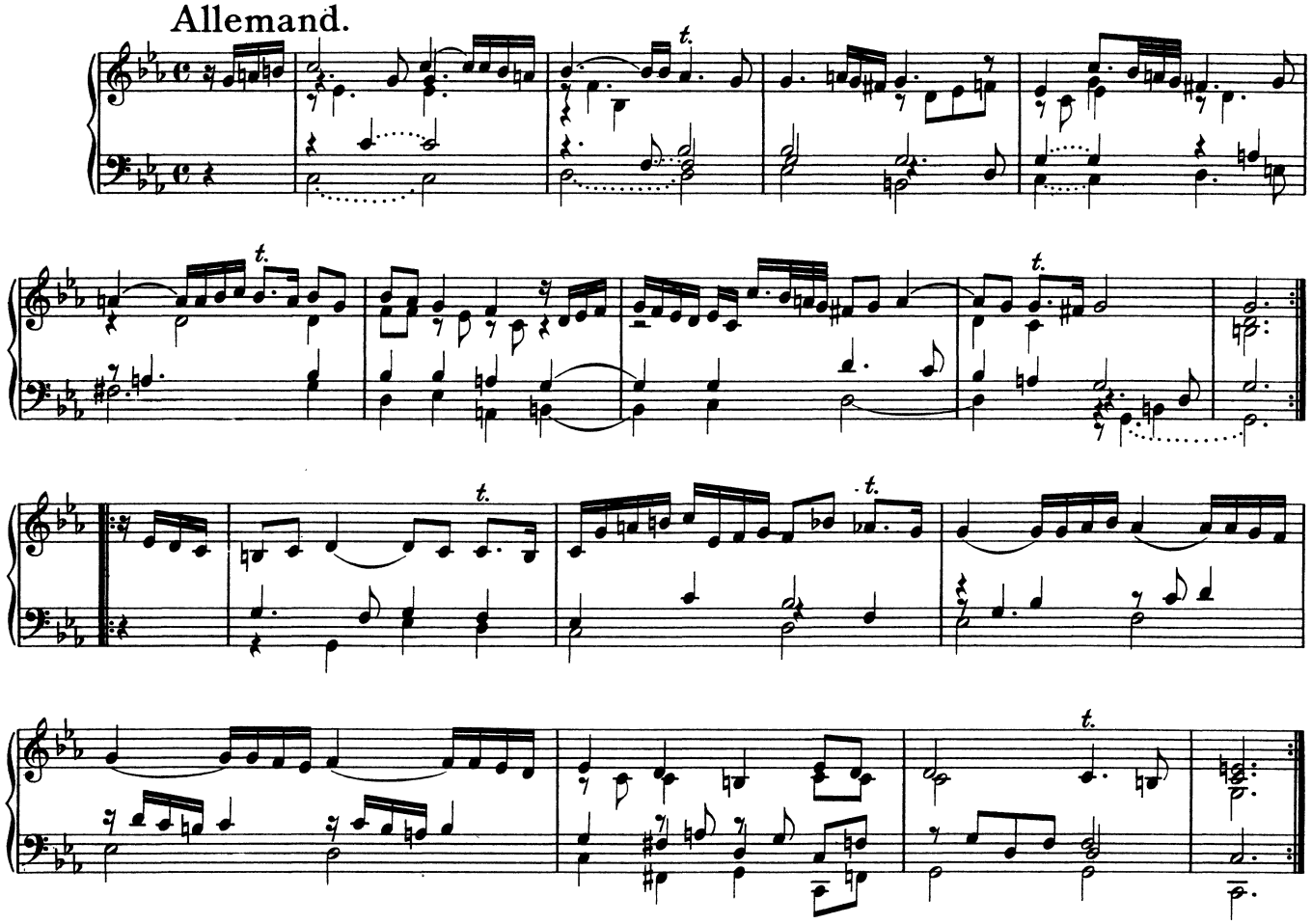
23. Fantasia.



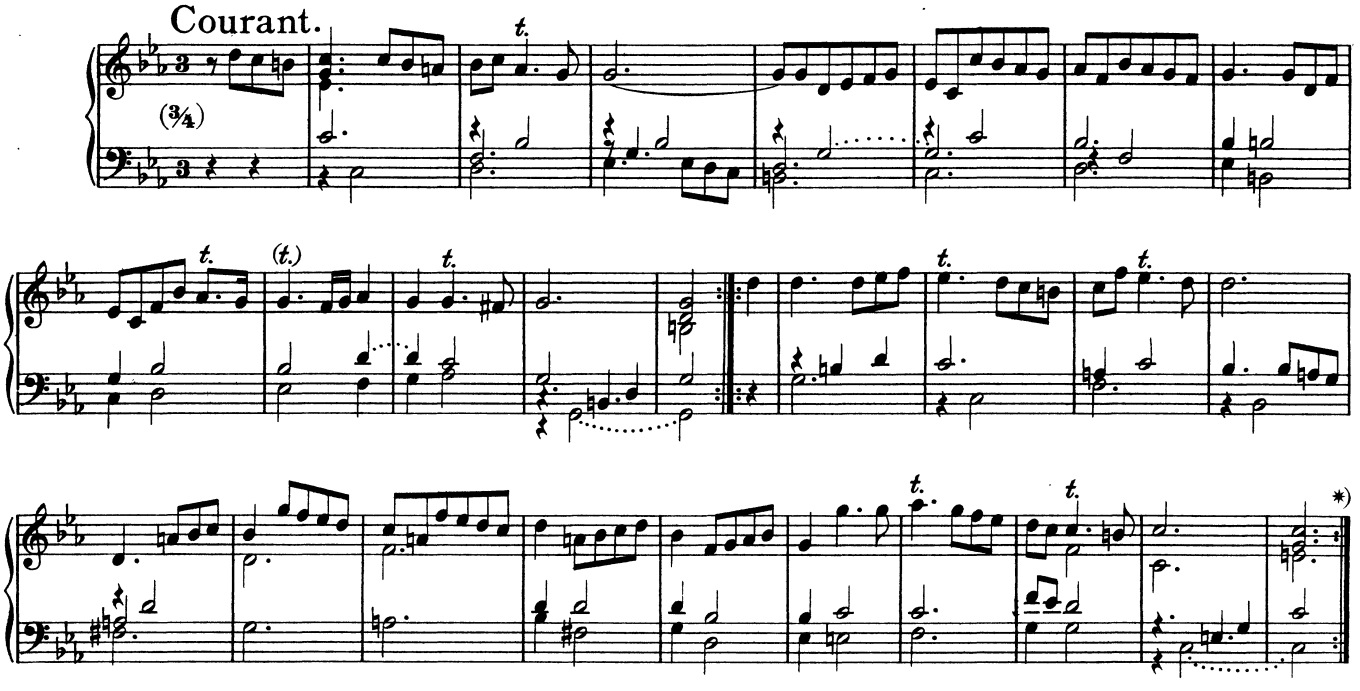


24. Suite ex C♭.

Allemand.



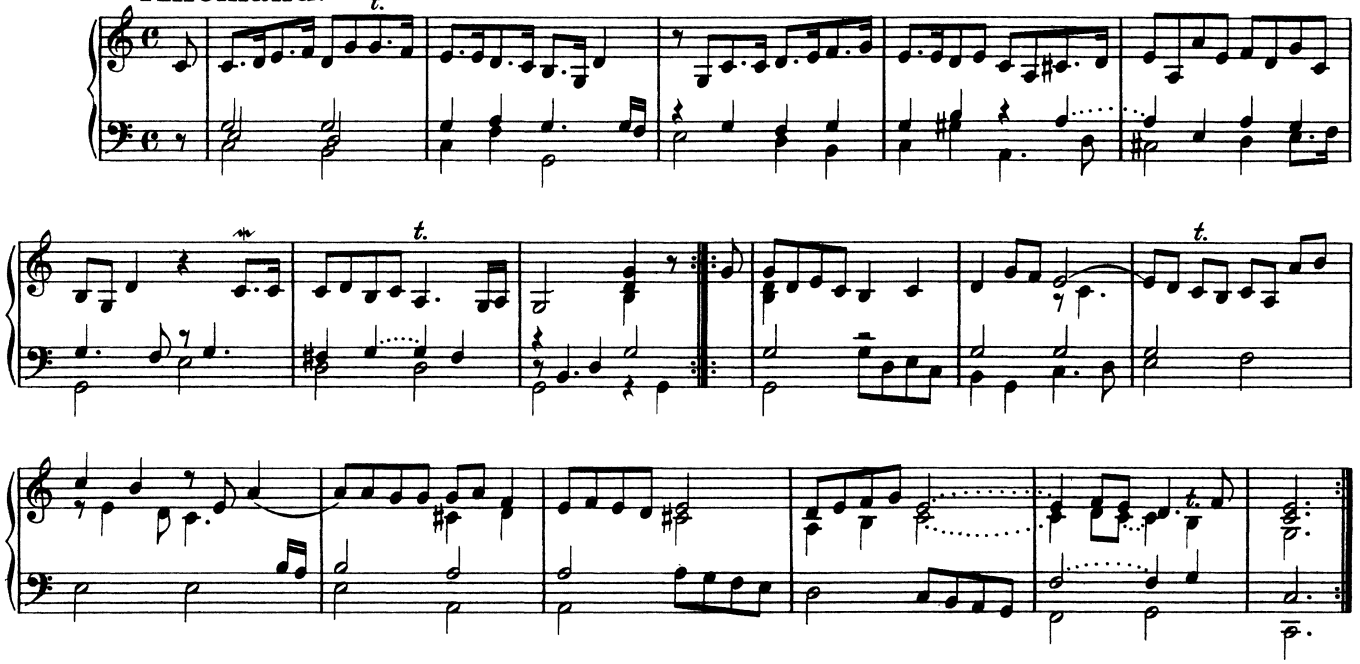
Courant.



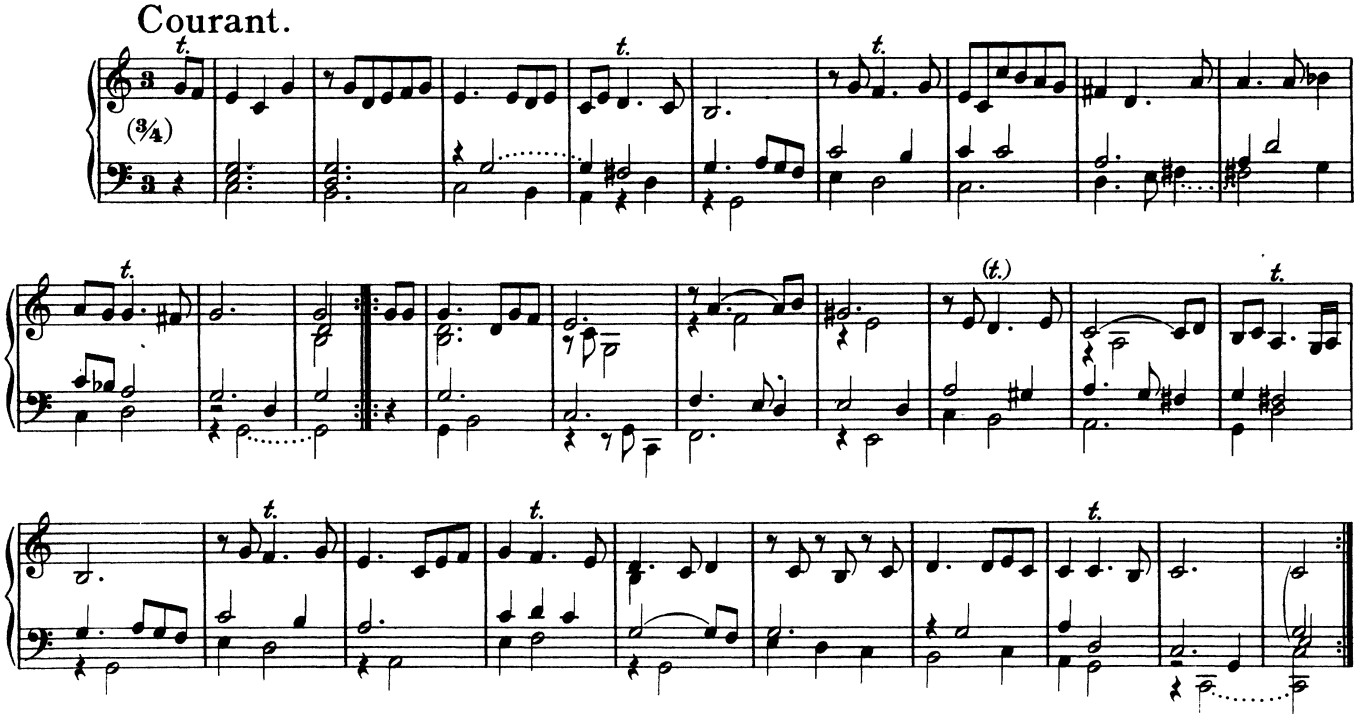
*) Ballet und Gique sind durch ein fehlendes Blatt verstümmelt.

25. Suite ex C♯.

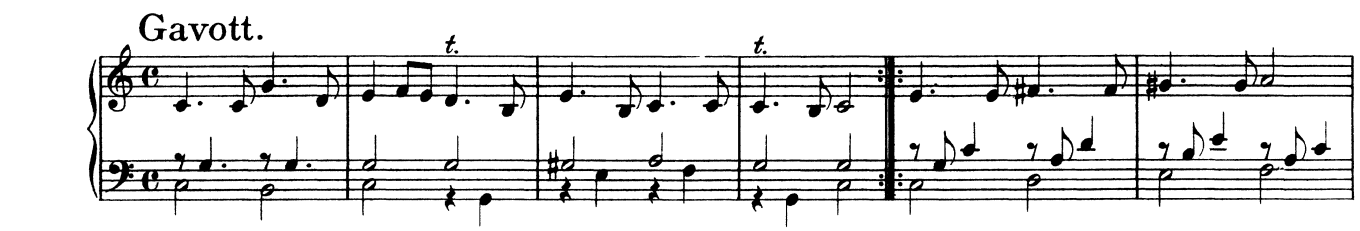
Allemand.

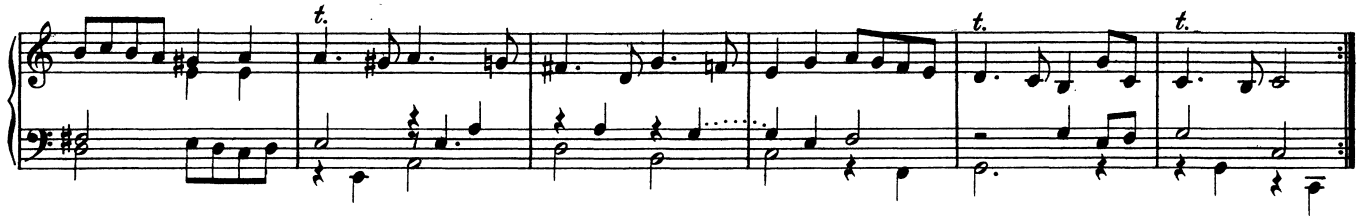


Courant.

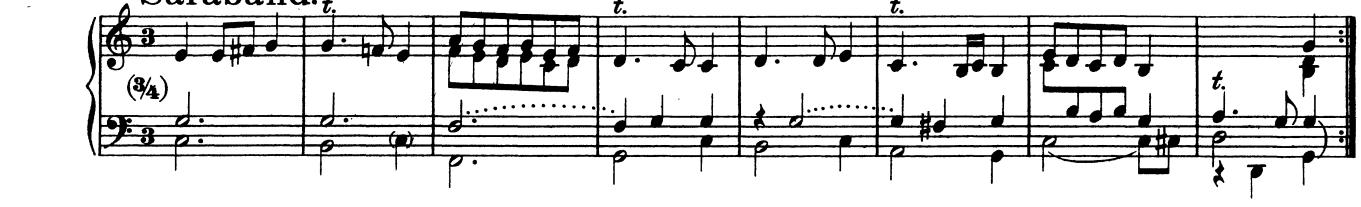


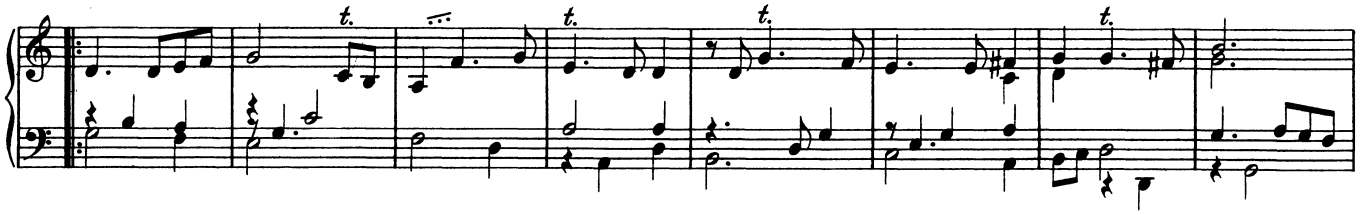
Gavott.

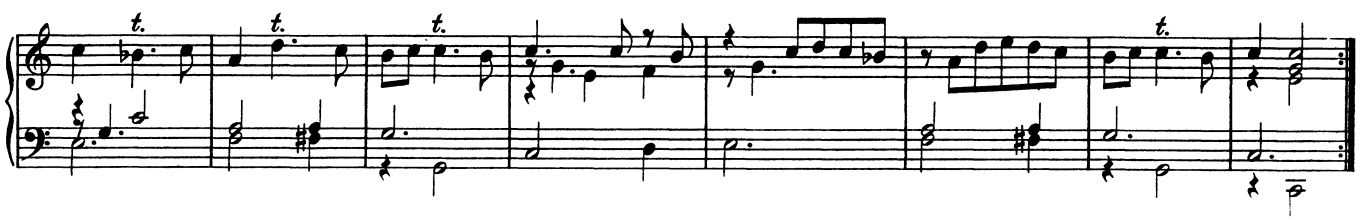




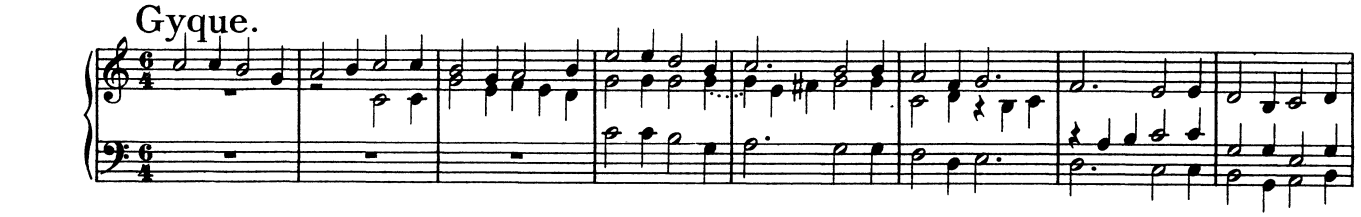
Saraband.

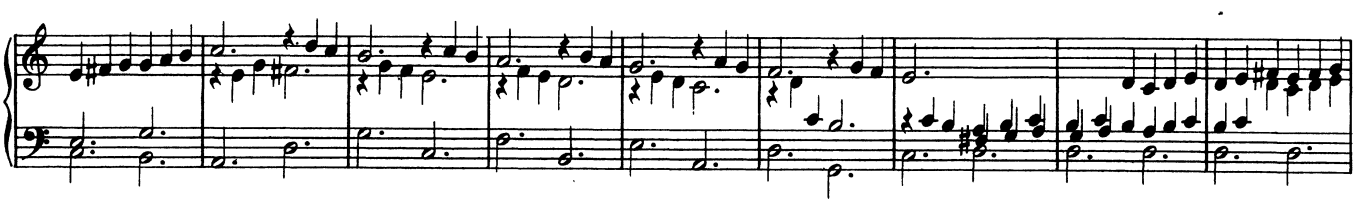


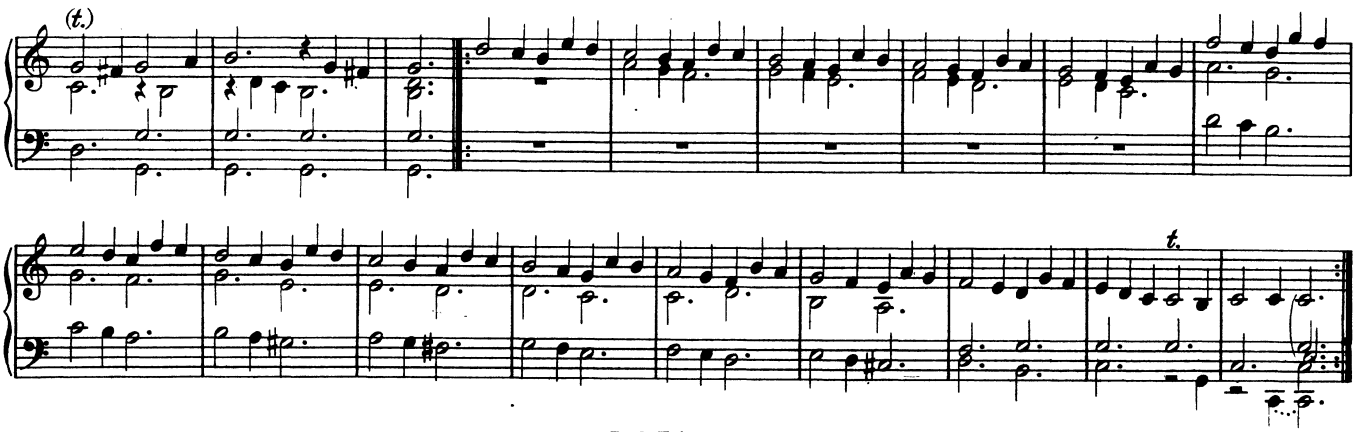




Gyque.

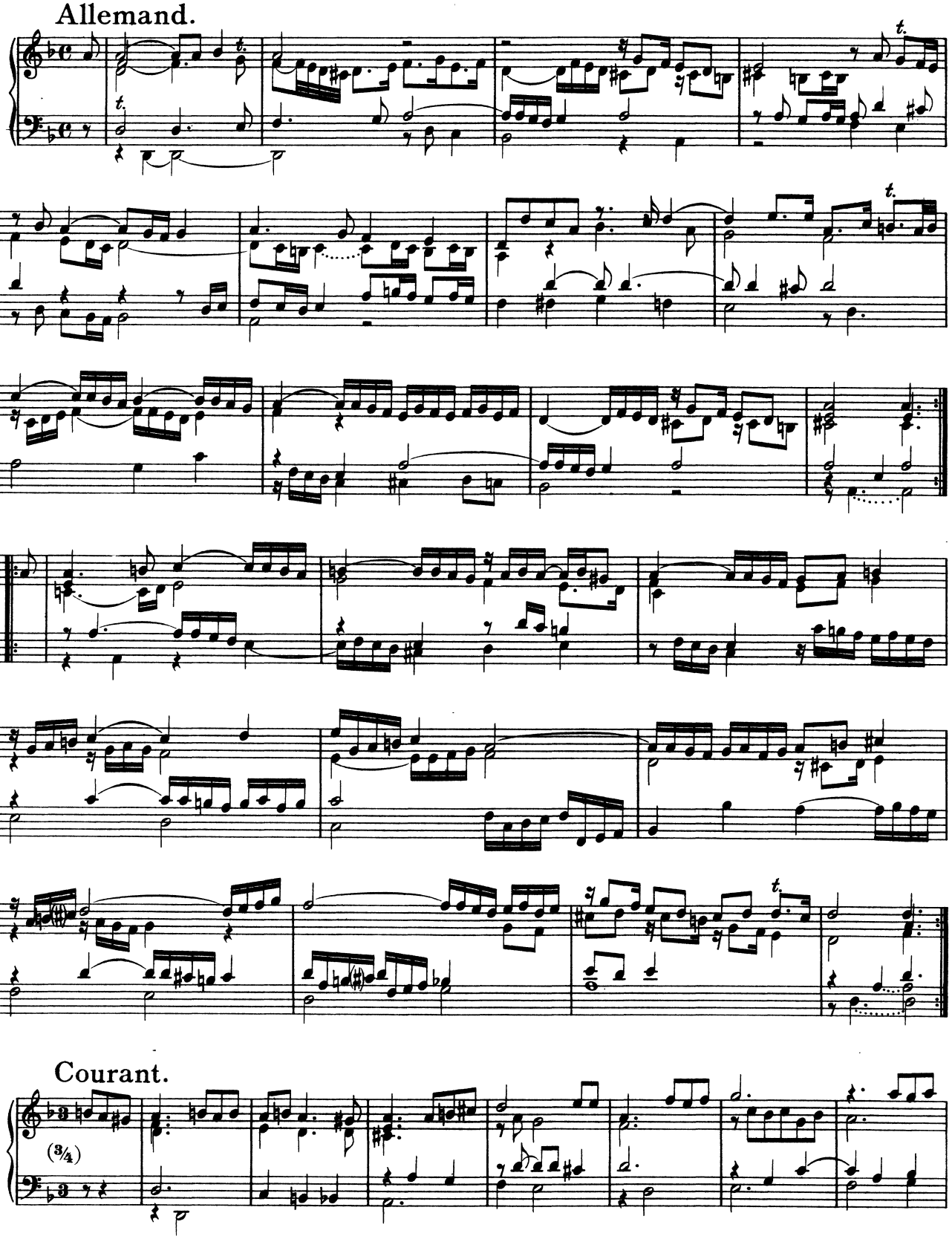




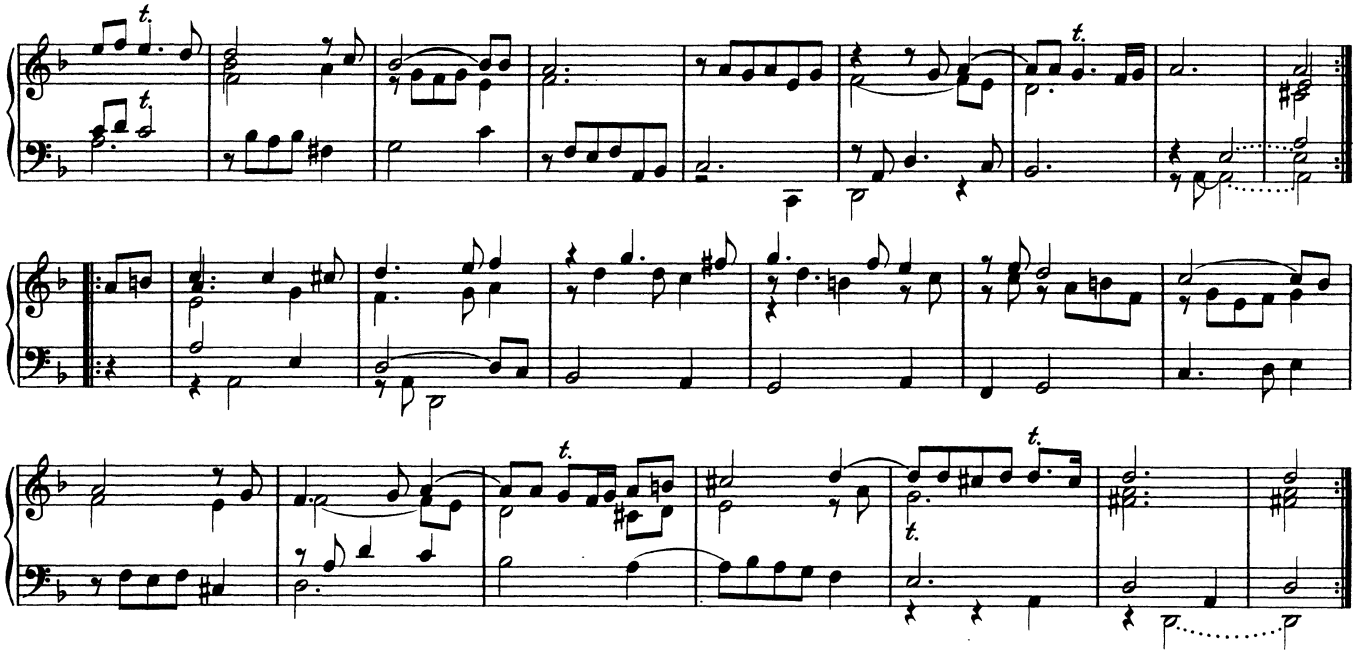


26. Suite ex D♭.

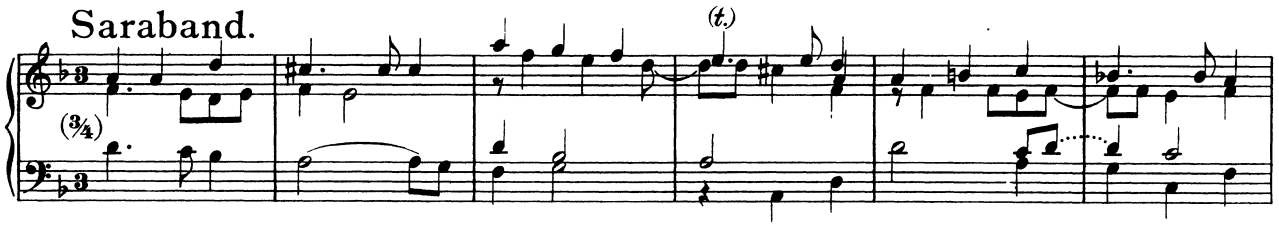
Allemand.

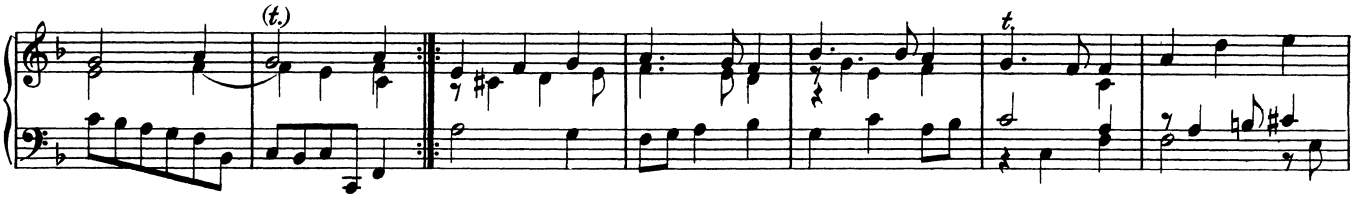


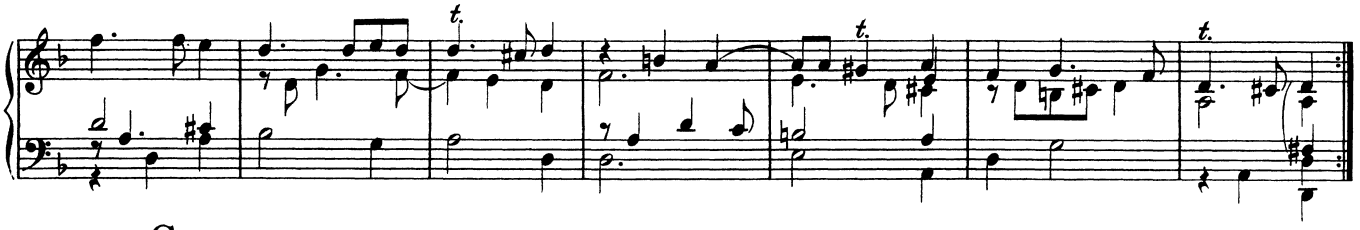
Courant.



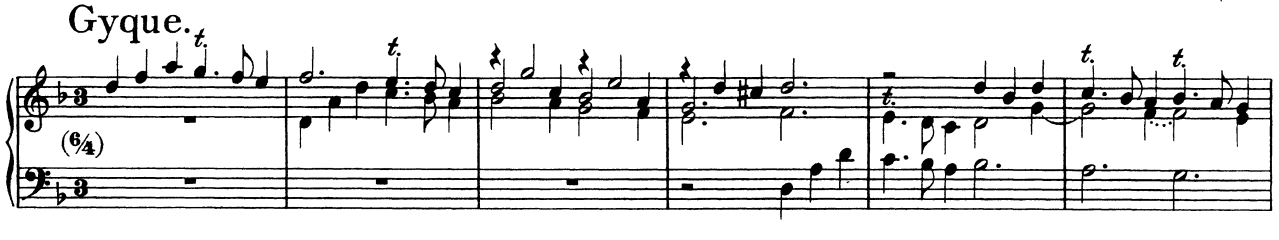
Saraband.

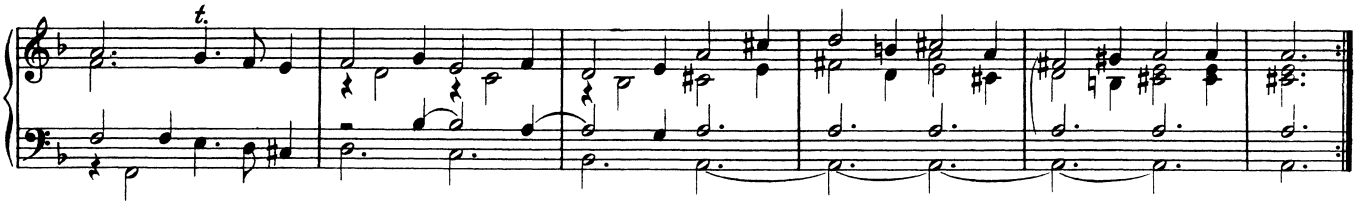


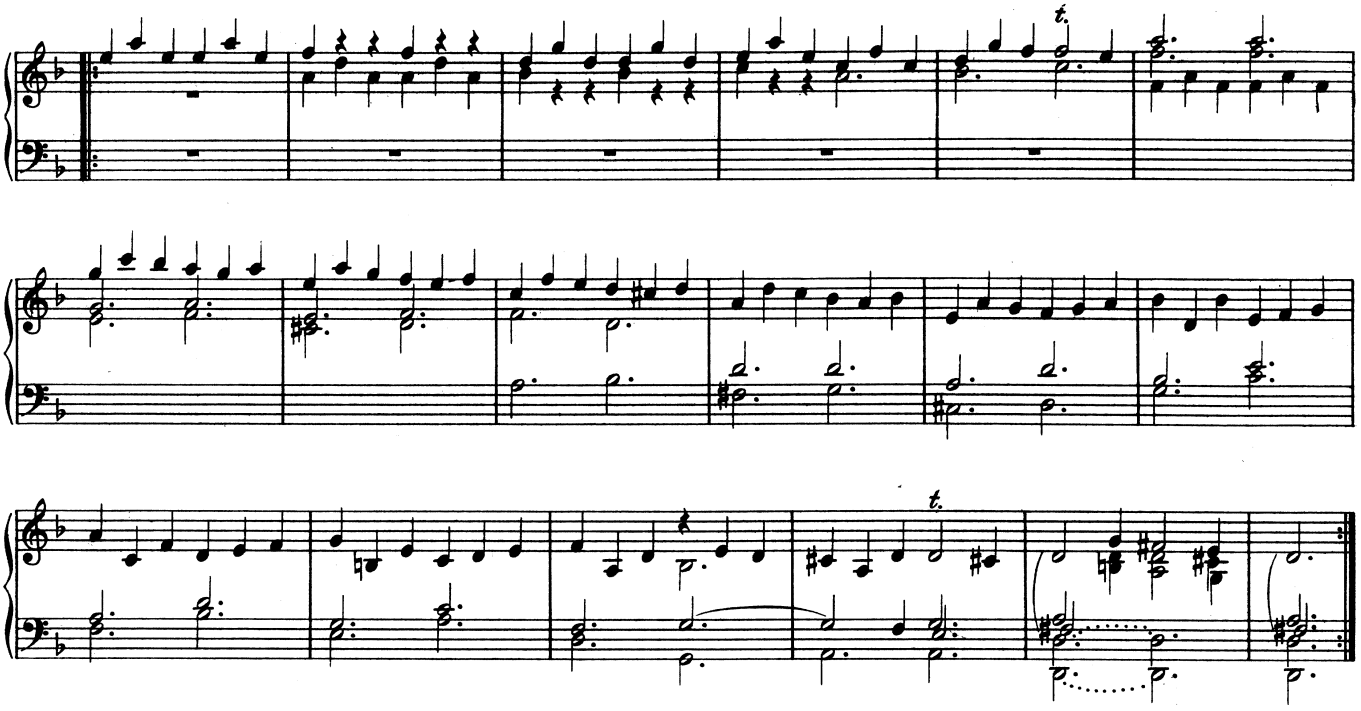




Gyque.

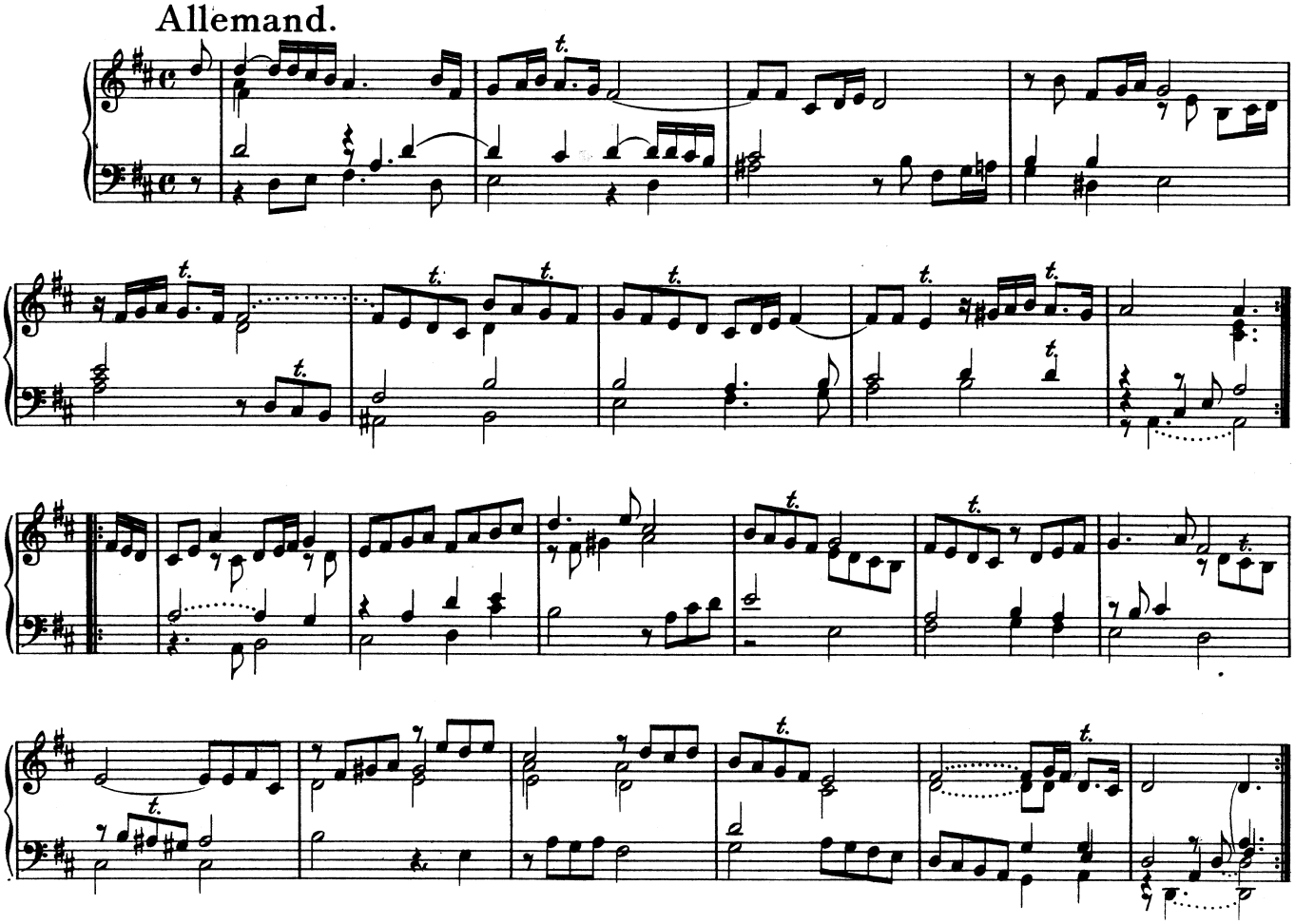




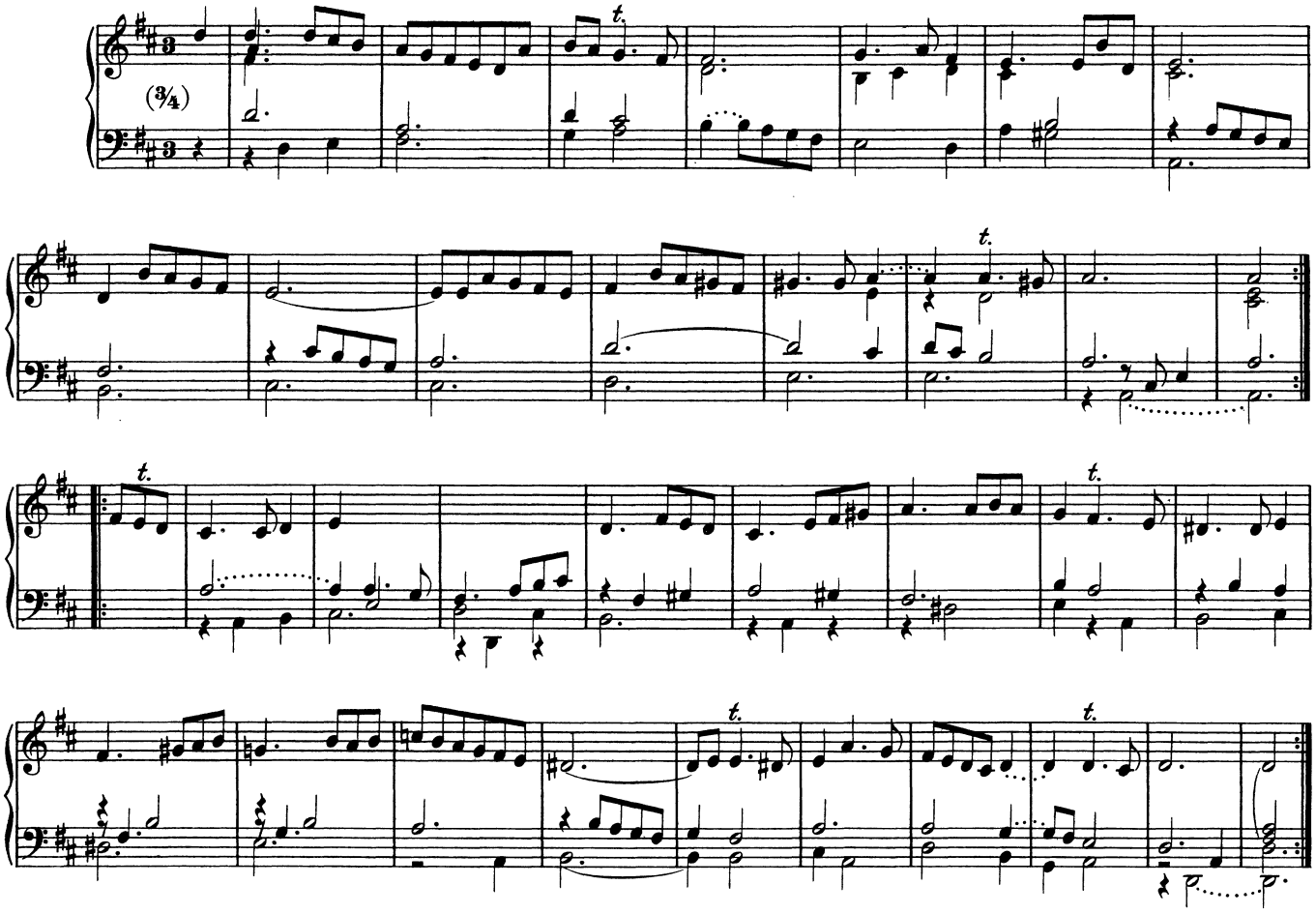


27. Suite ex D♯.

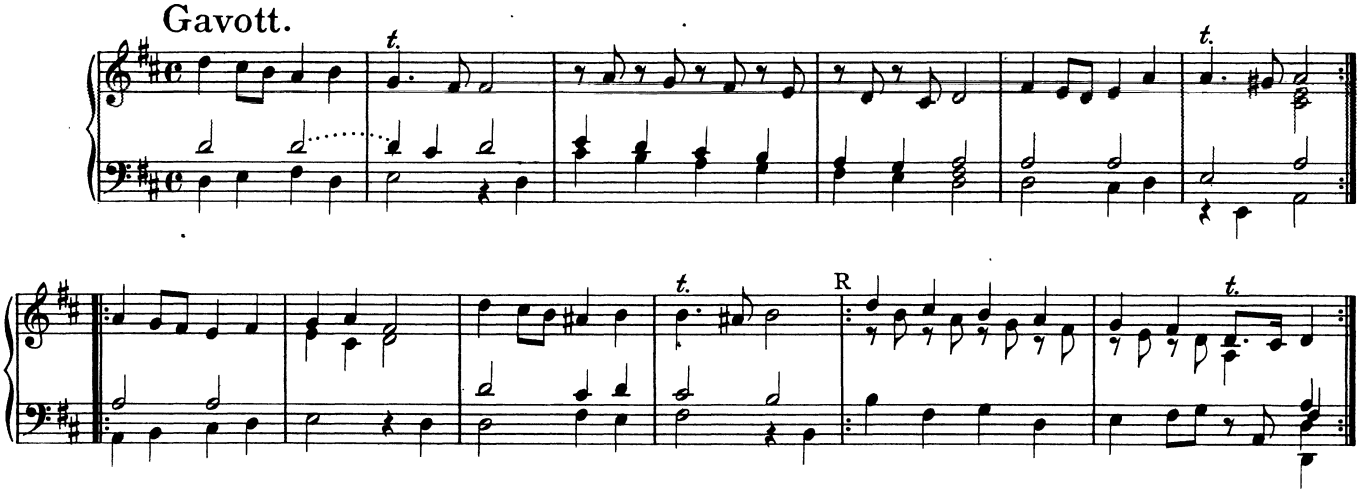
Allemand.



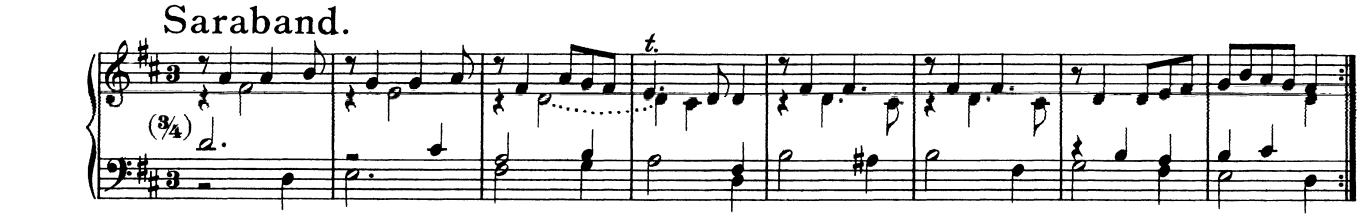
Courant.

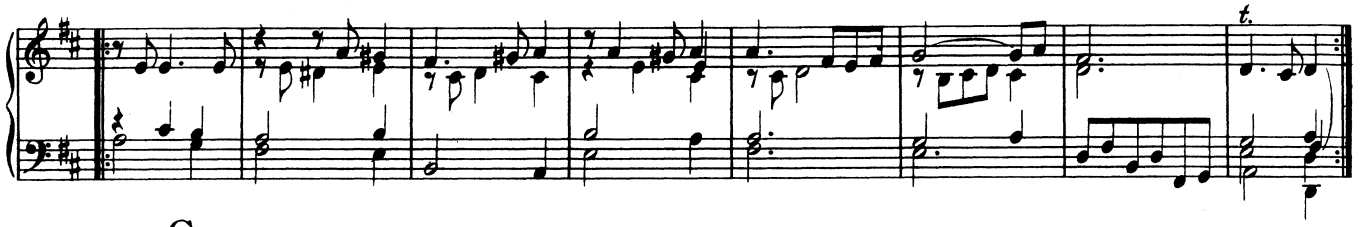


Gavott.

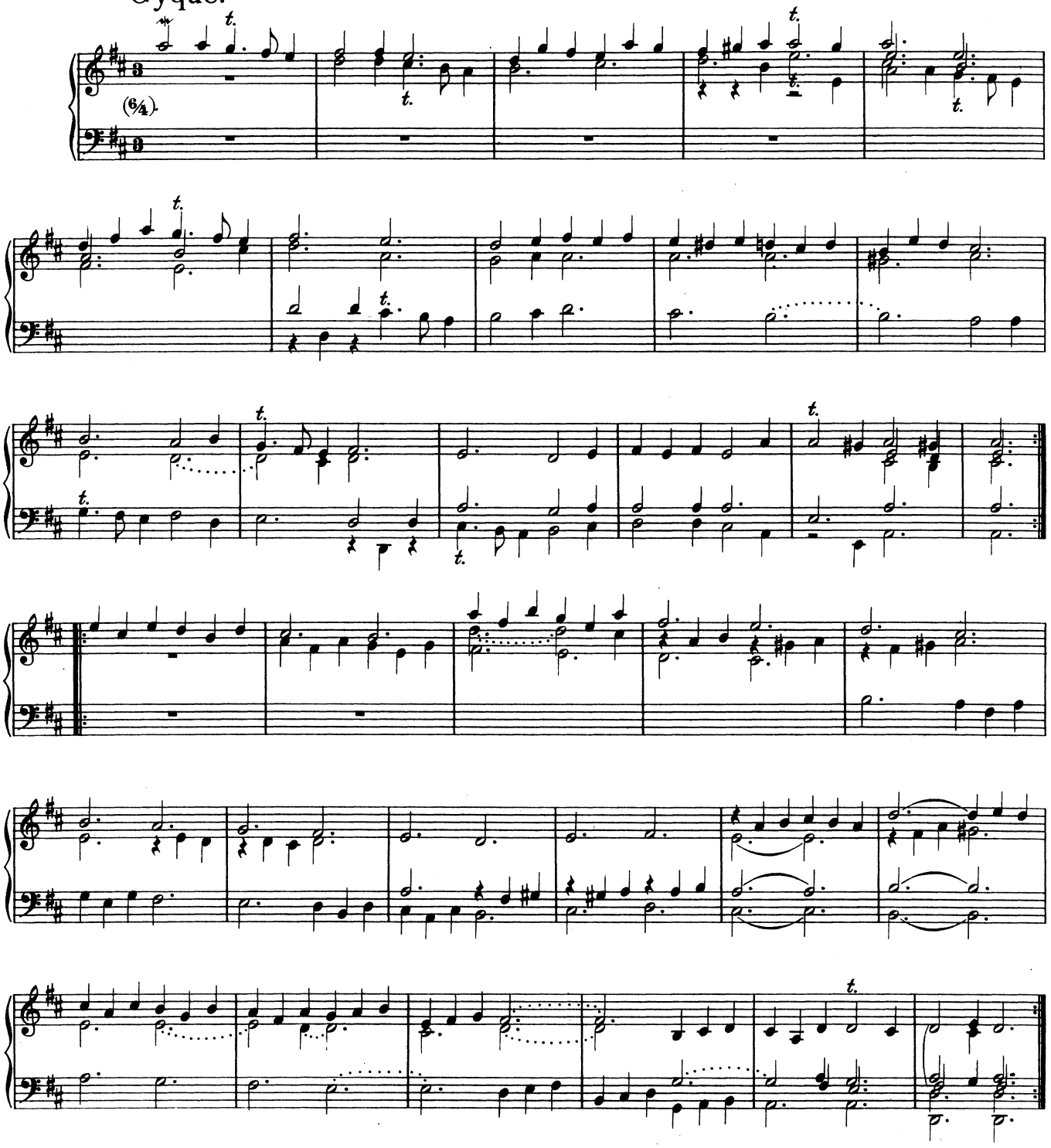


Saraband.



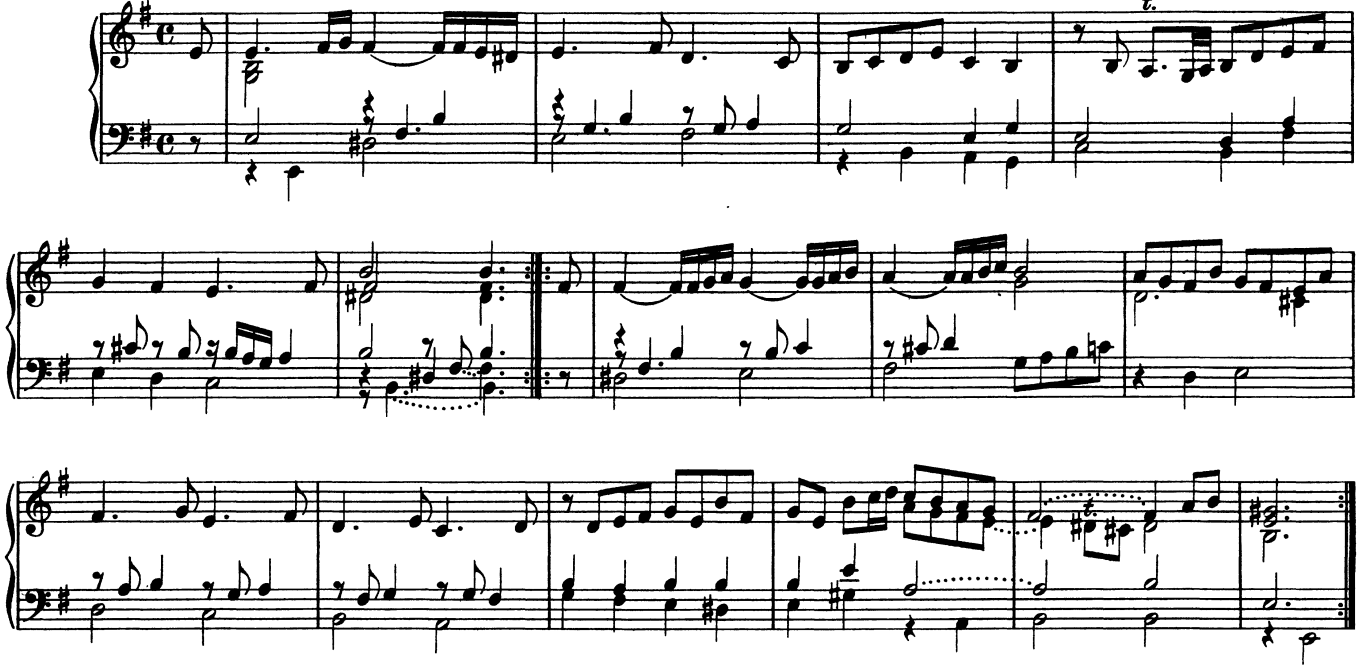


Gyque.

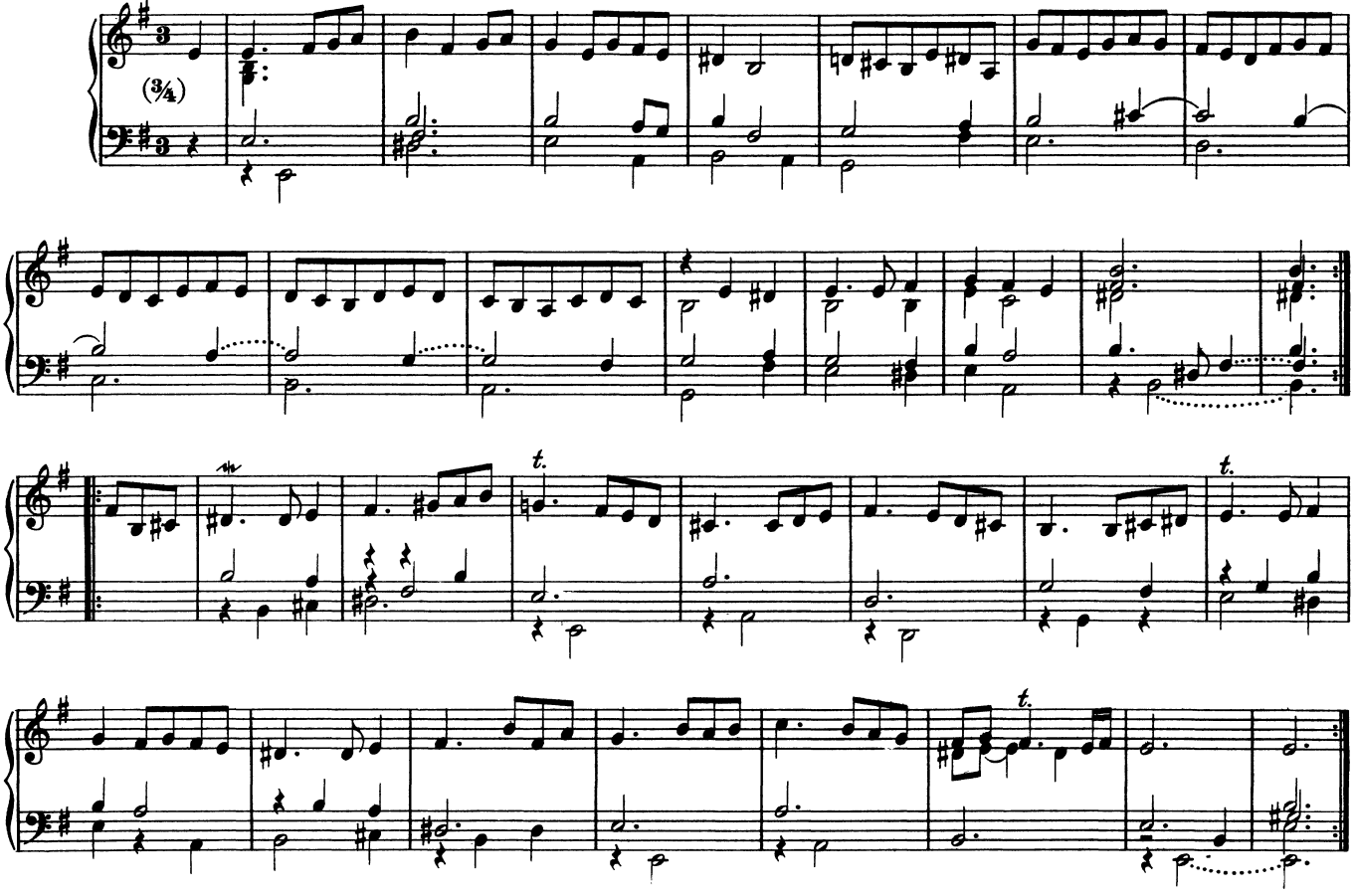


28. Suite ex E♭.

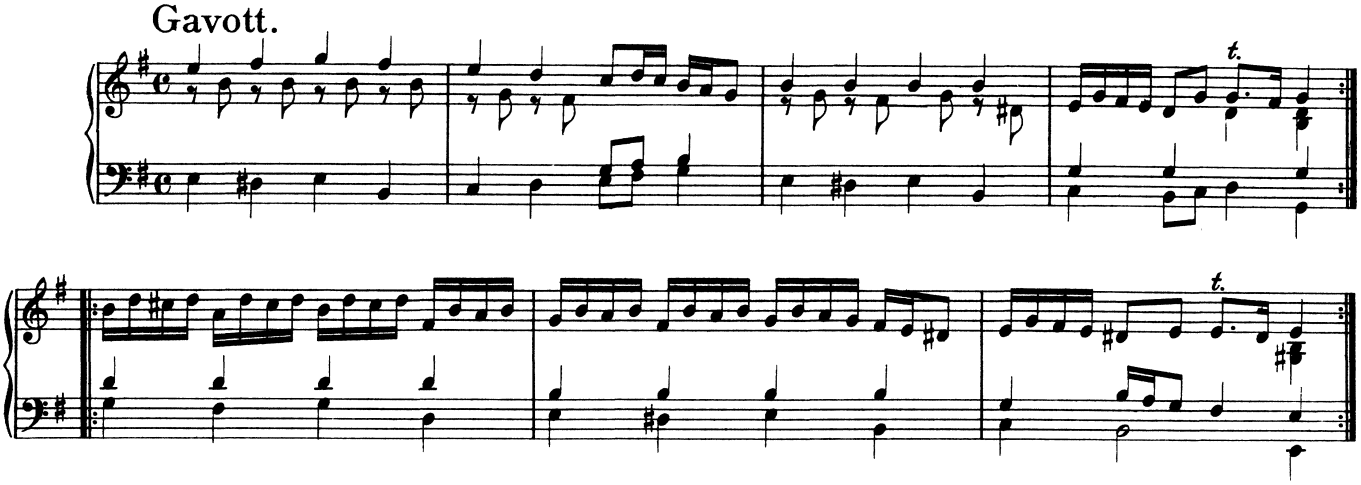
Allemand.



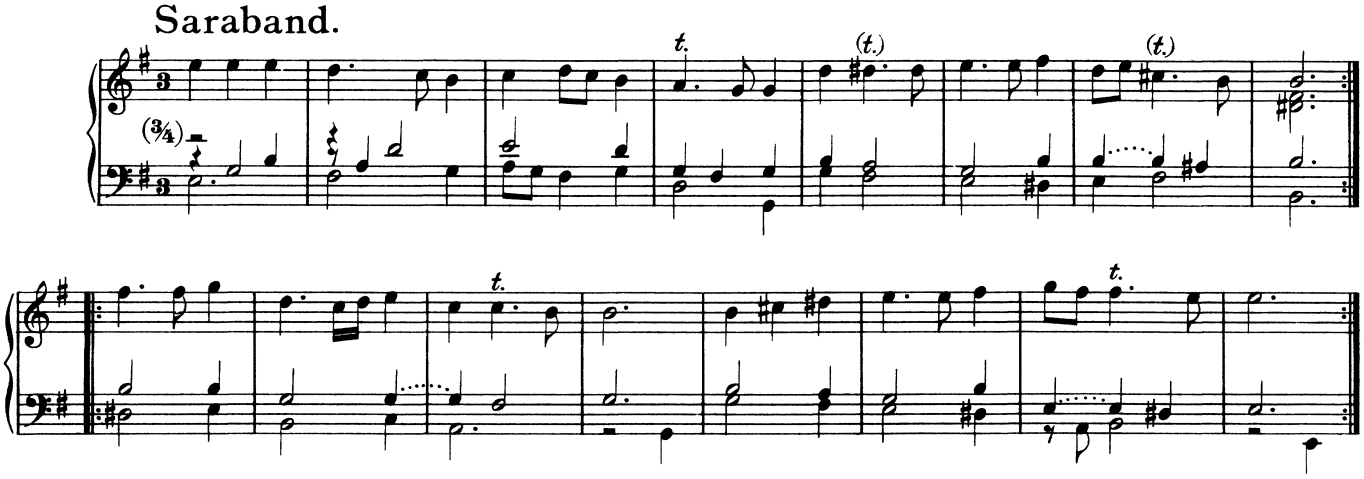
Courant.



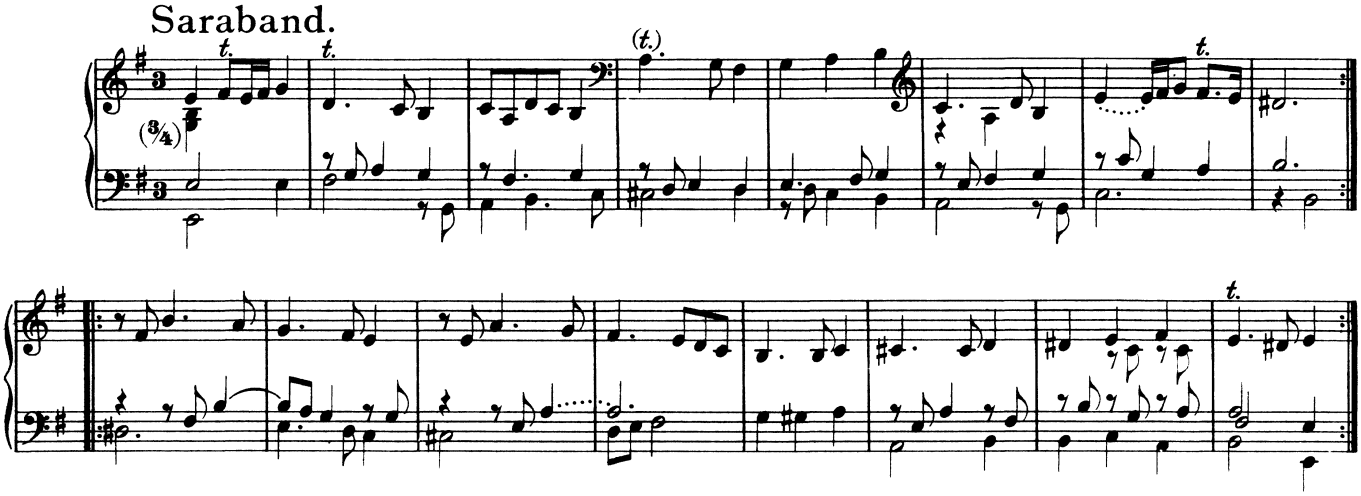
Gavott.



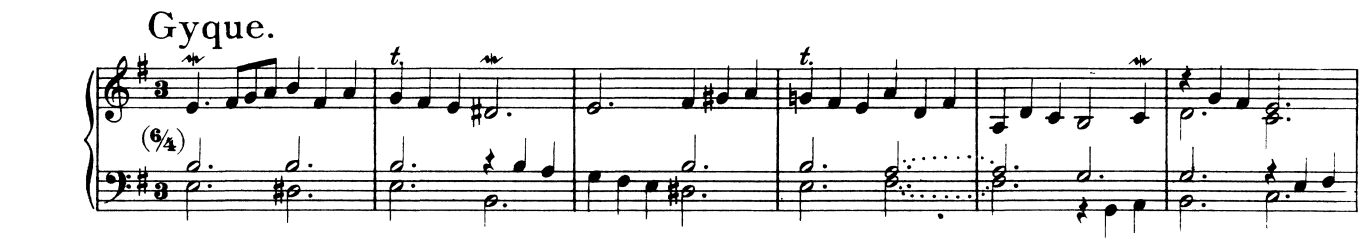
Saraband.

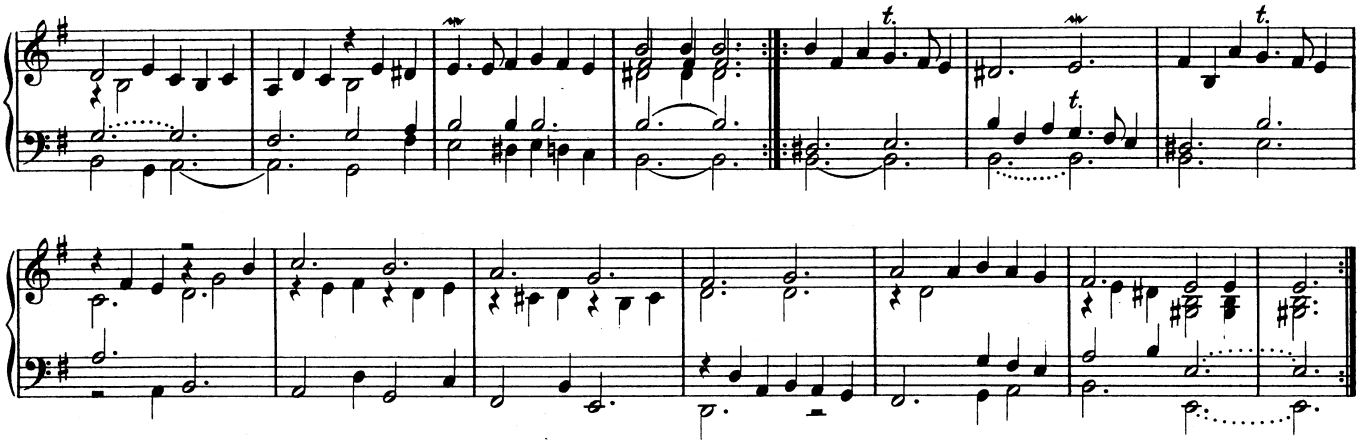


Saraband.



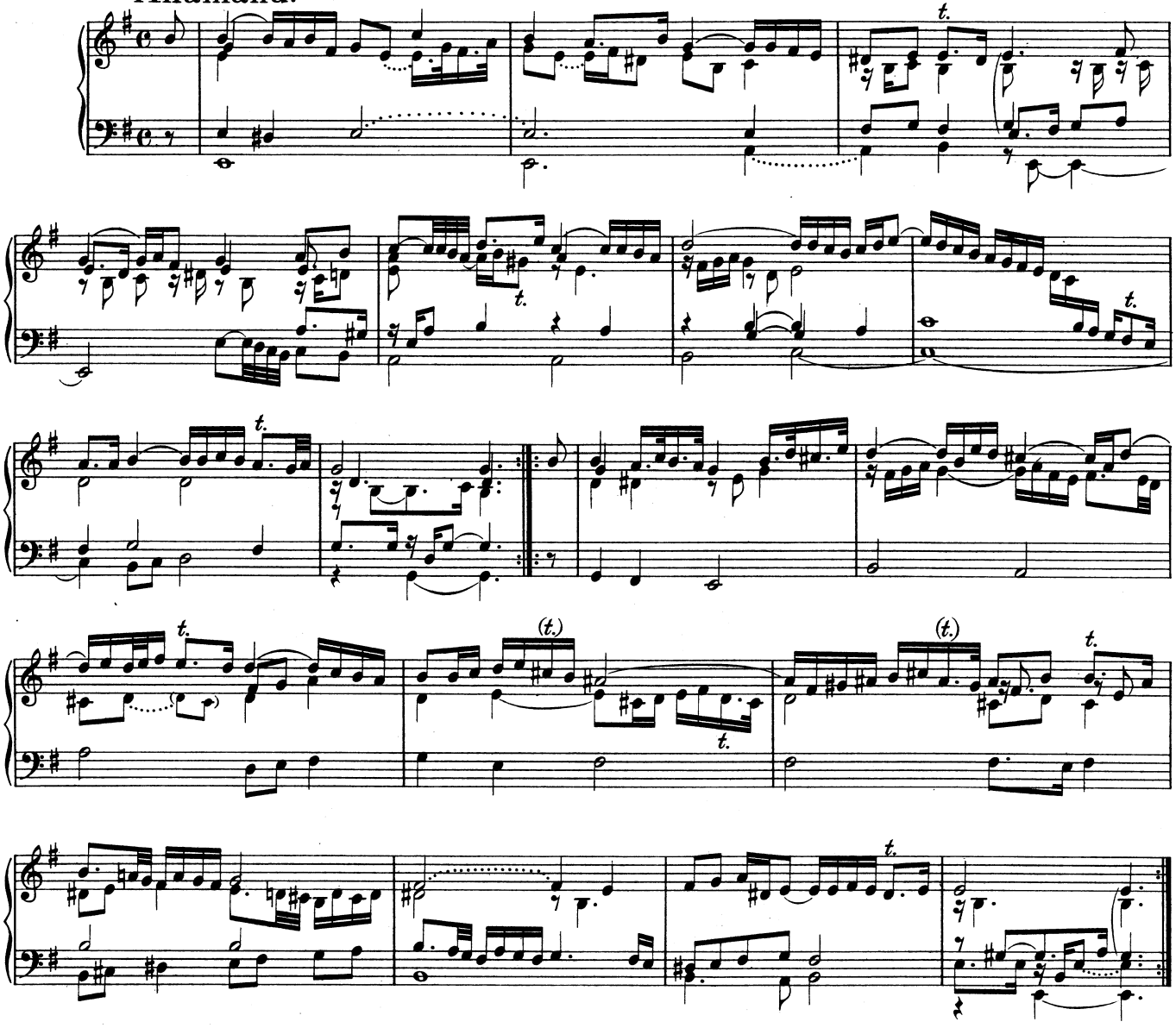
Gyque.





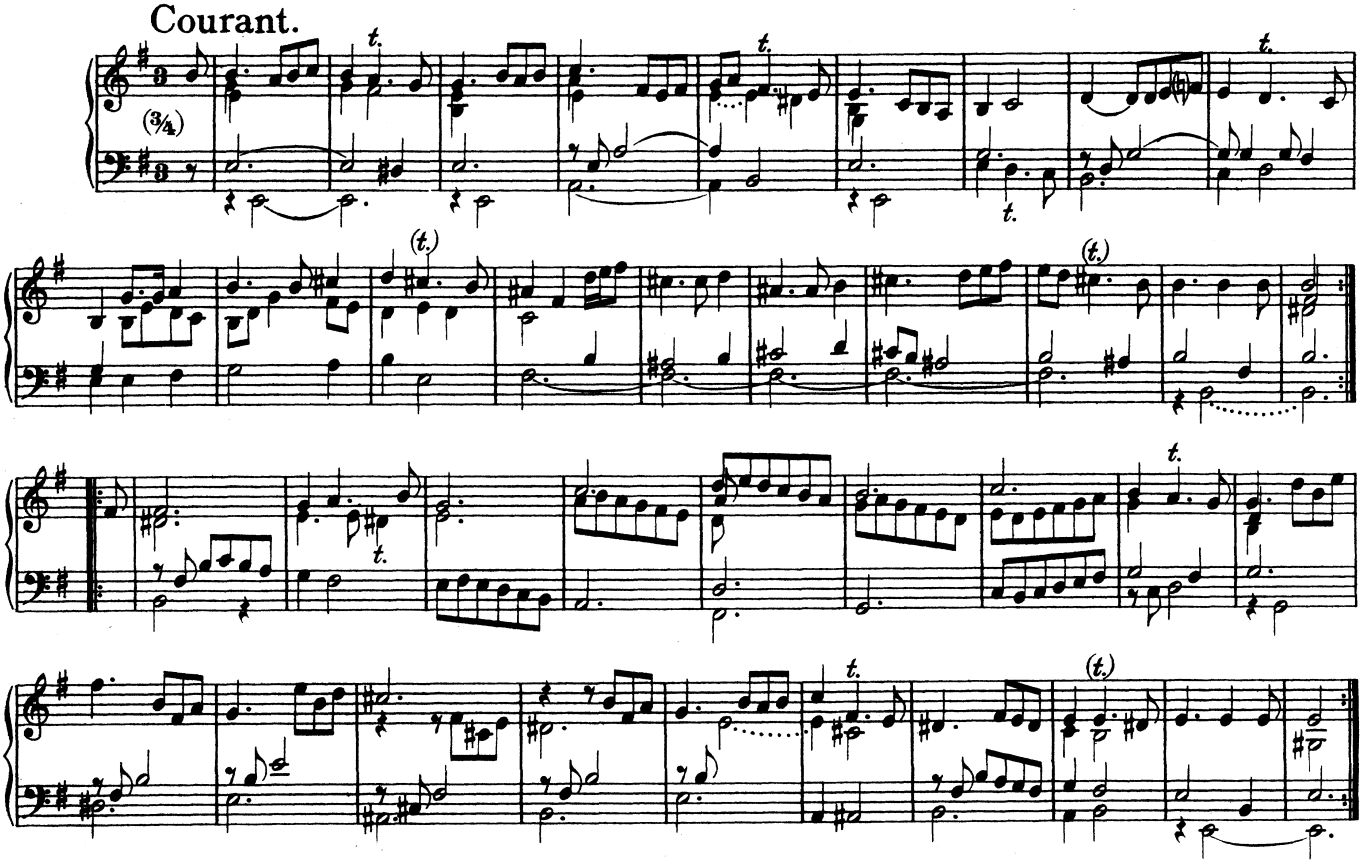
29. Suite (ex E♭).*)

Allamand.

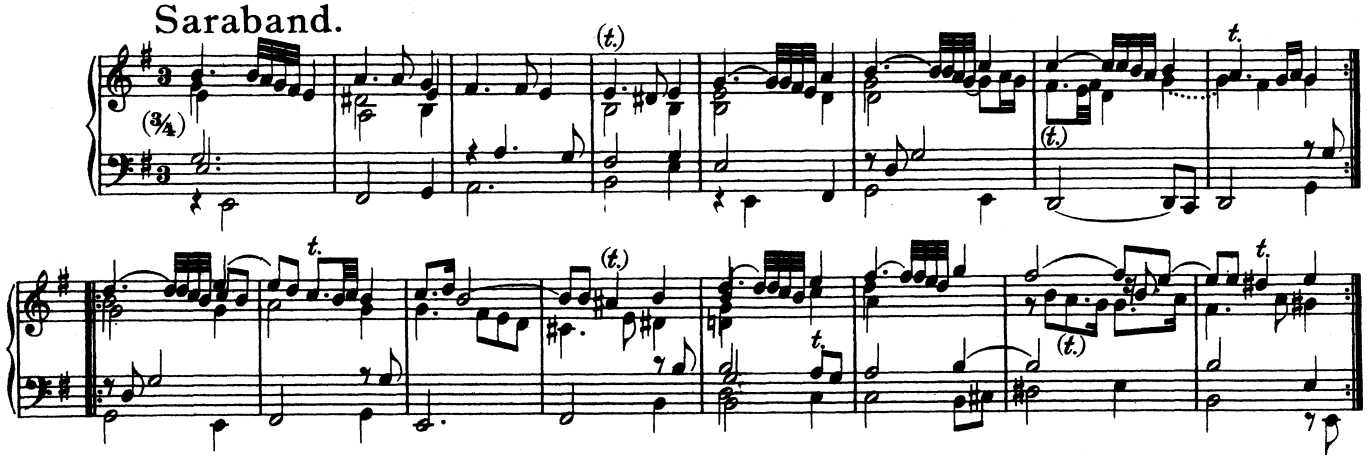


*) Siehe kritischen Commentar.

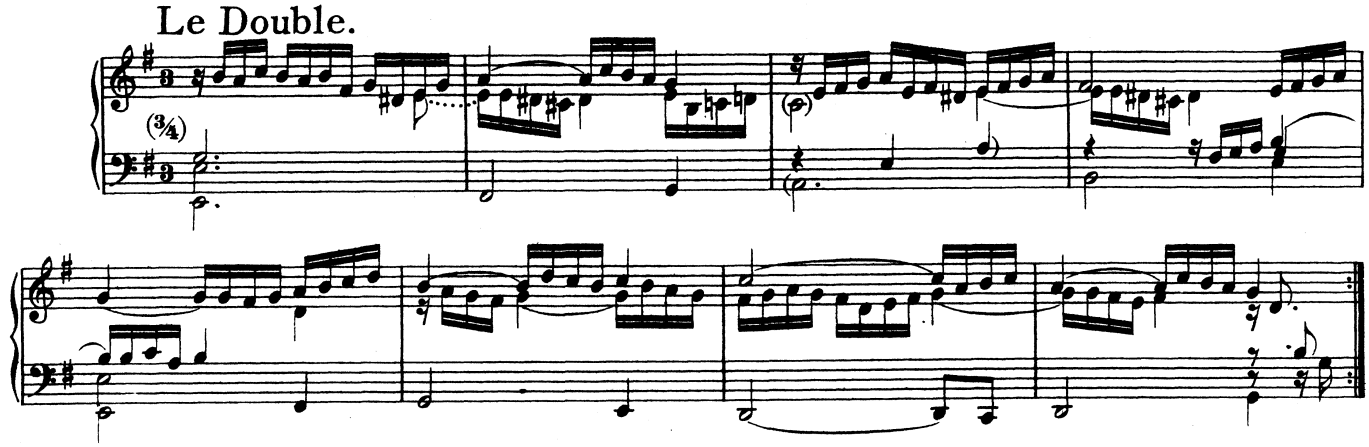
Courant.

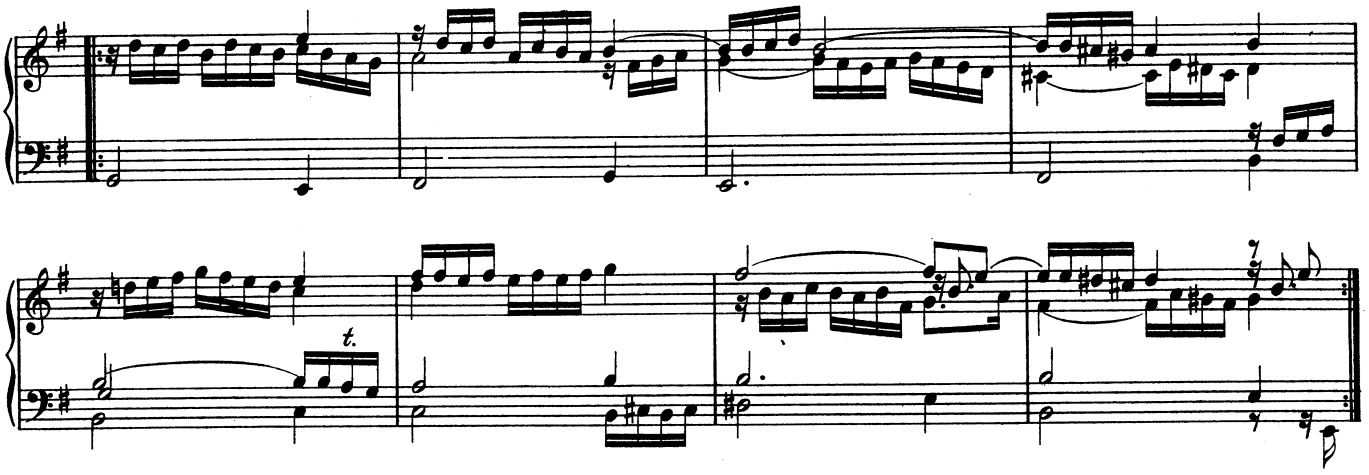


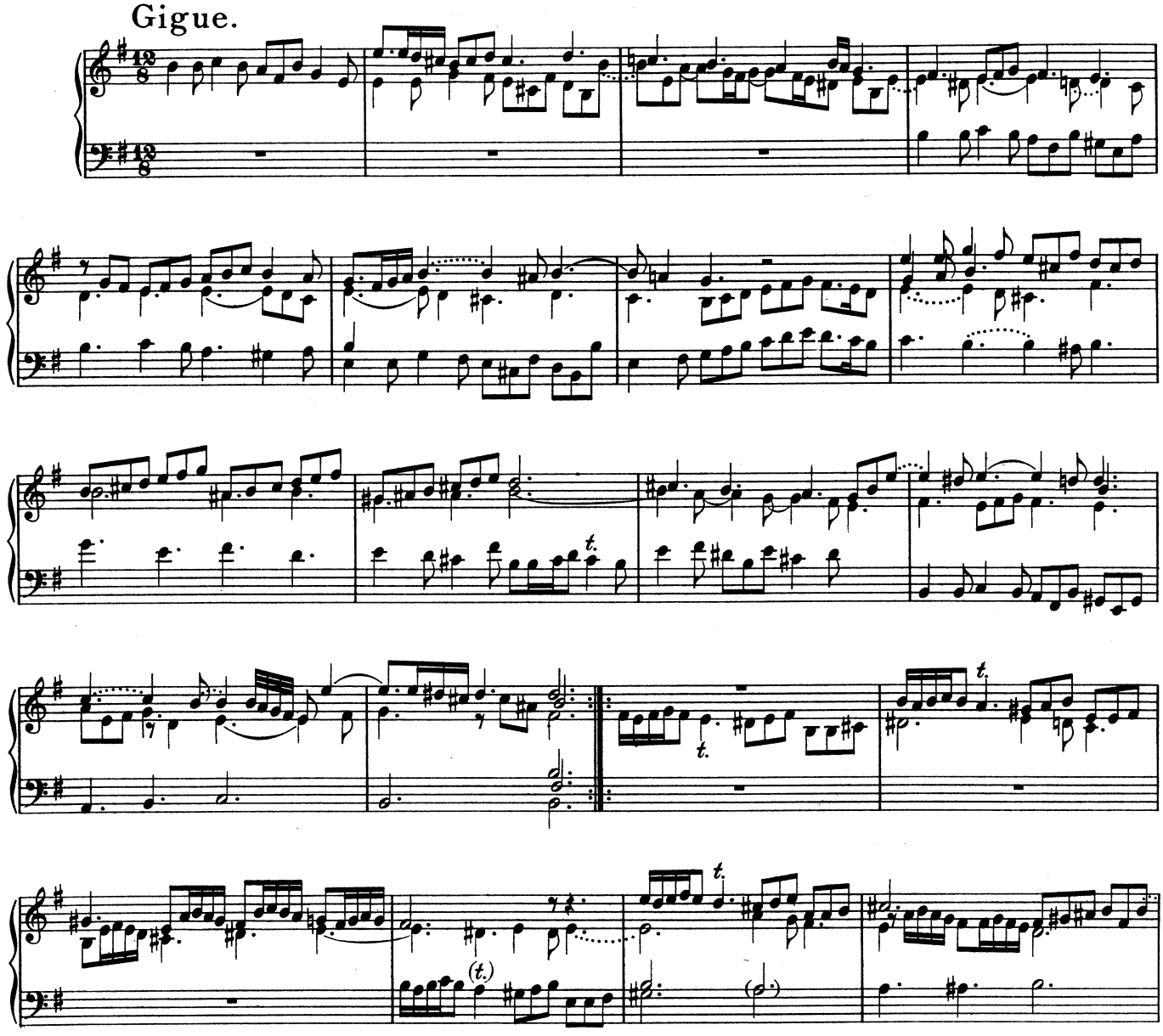
Saraband.

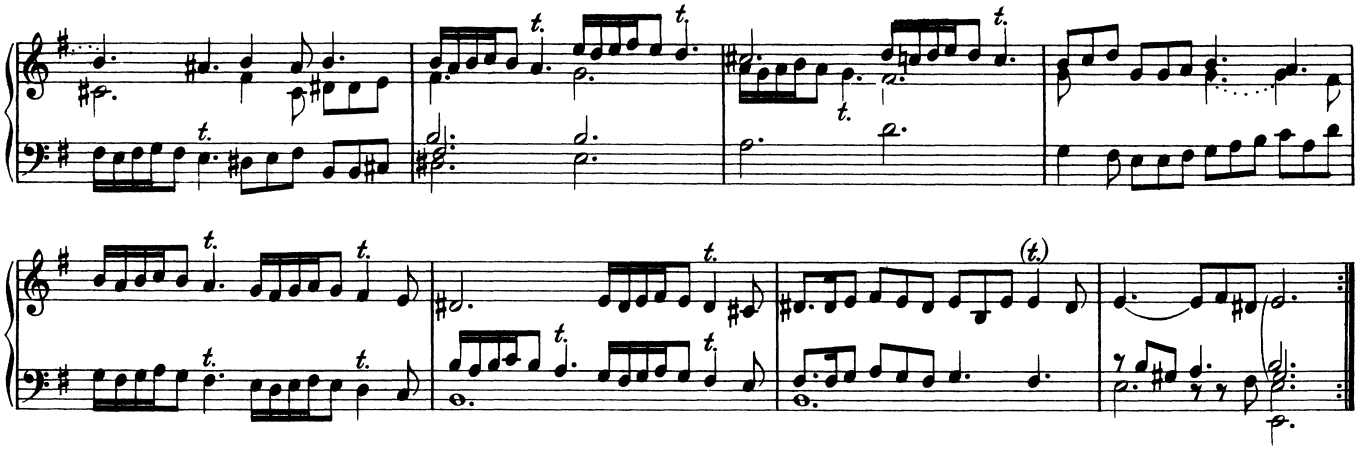


Le Double.



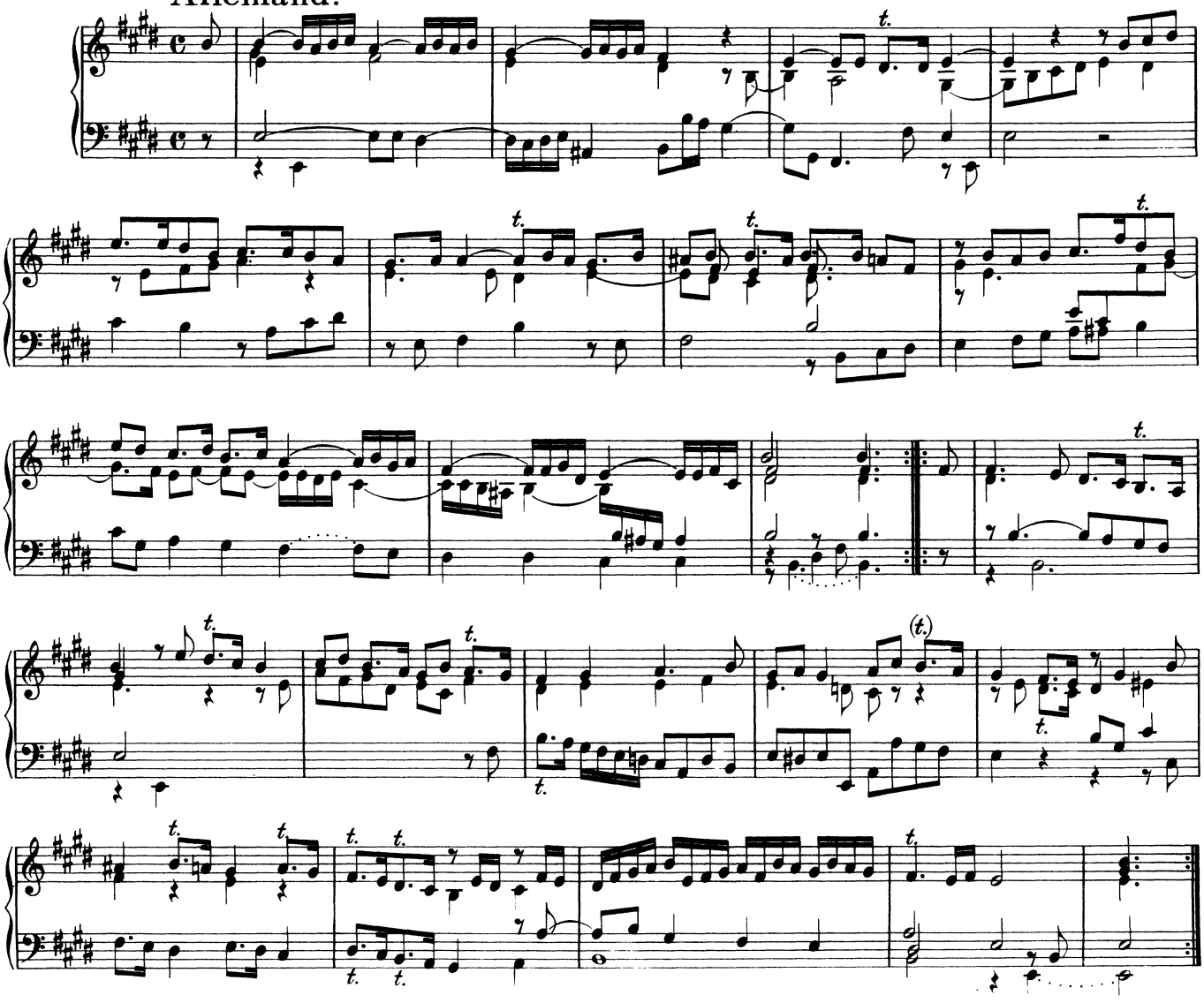



Gigue.

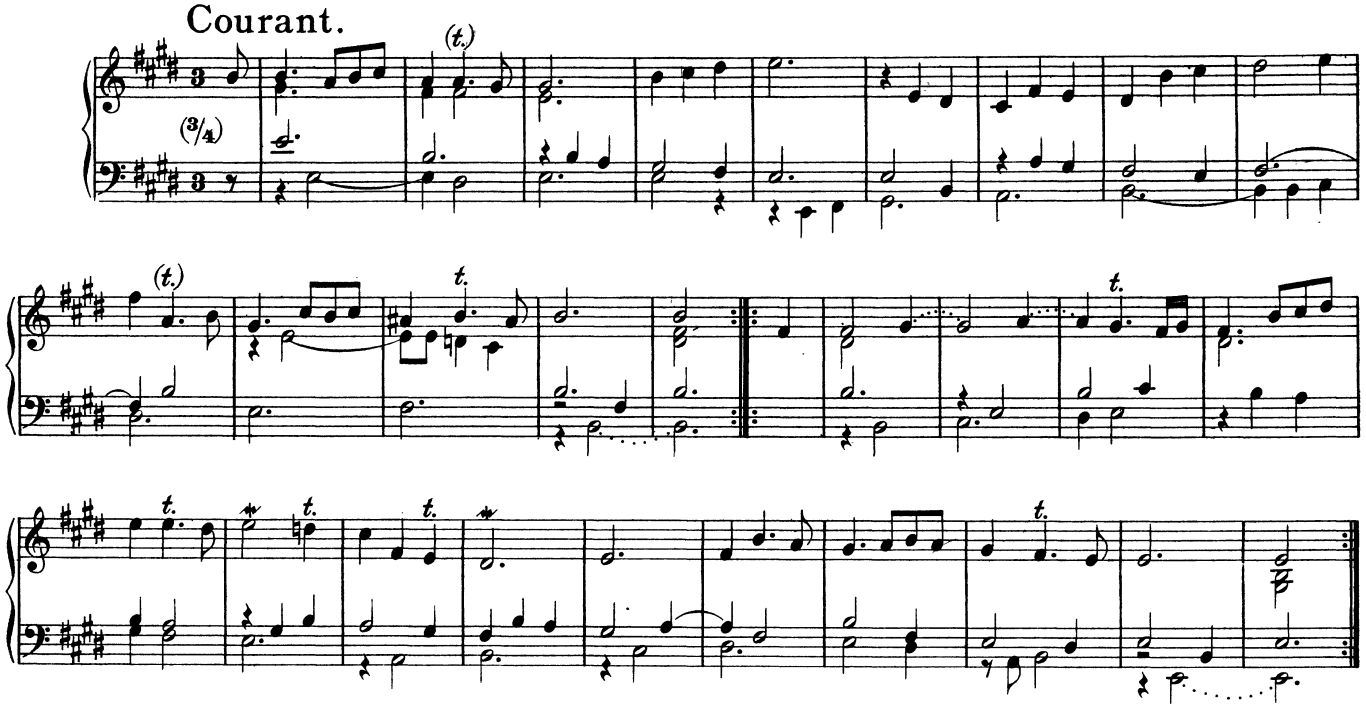


30. Suite ex E♯.

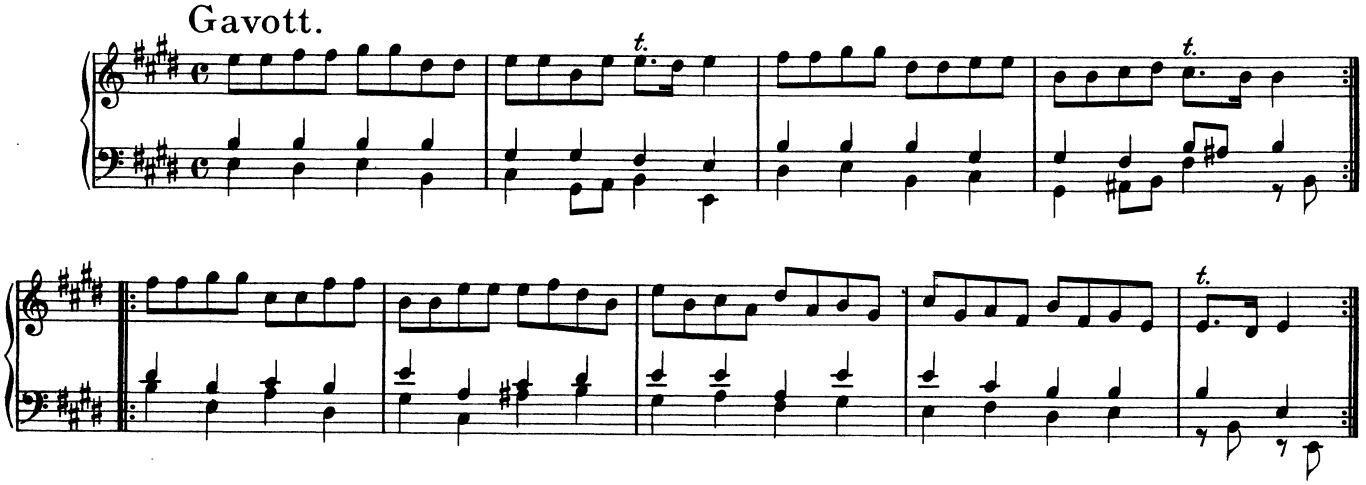
Allemand.



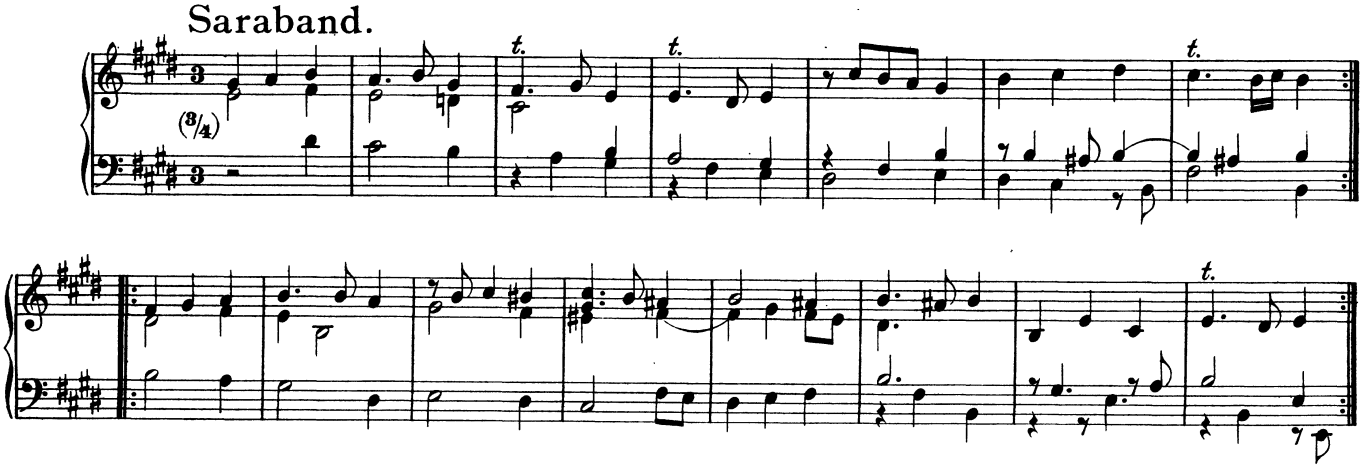
Courant.



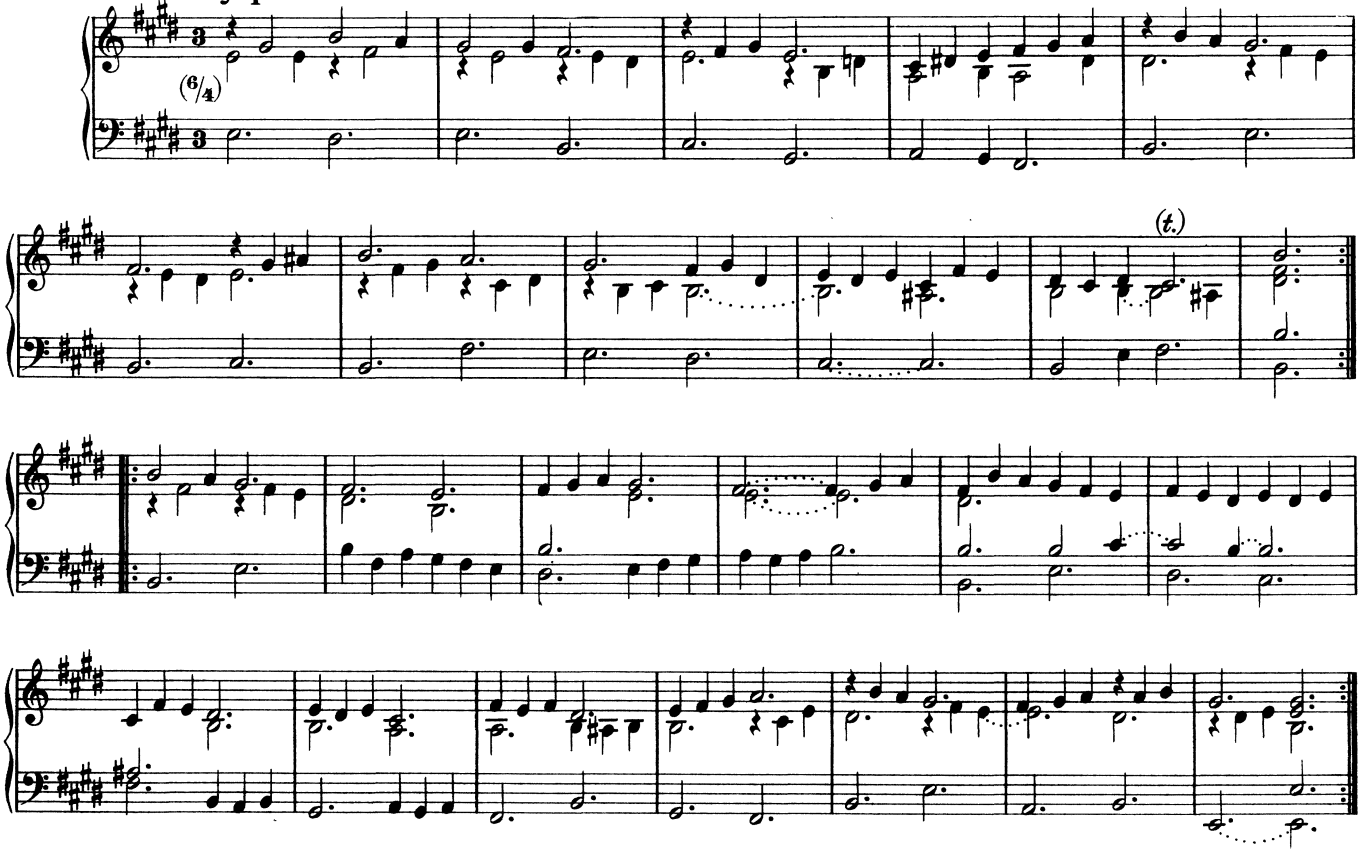
Gavott.



Saraband.

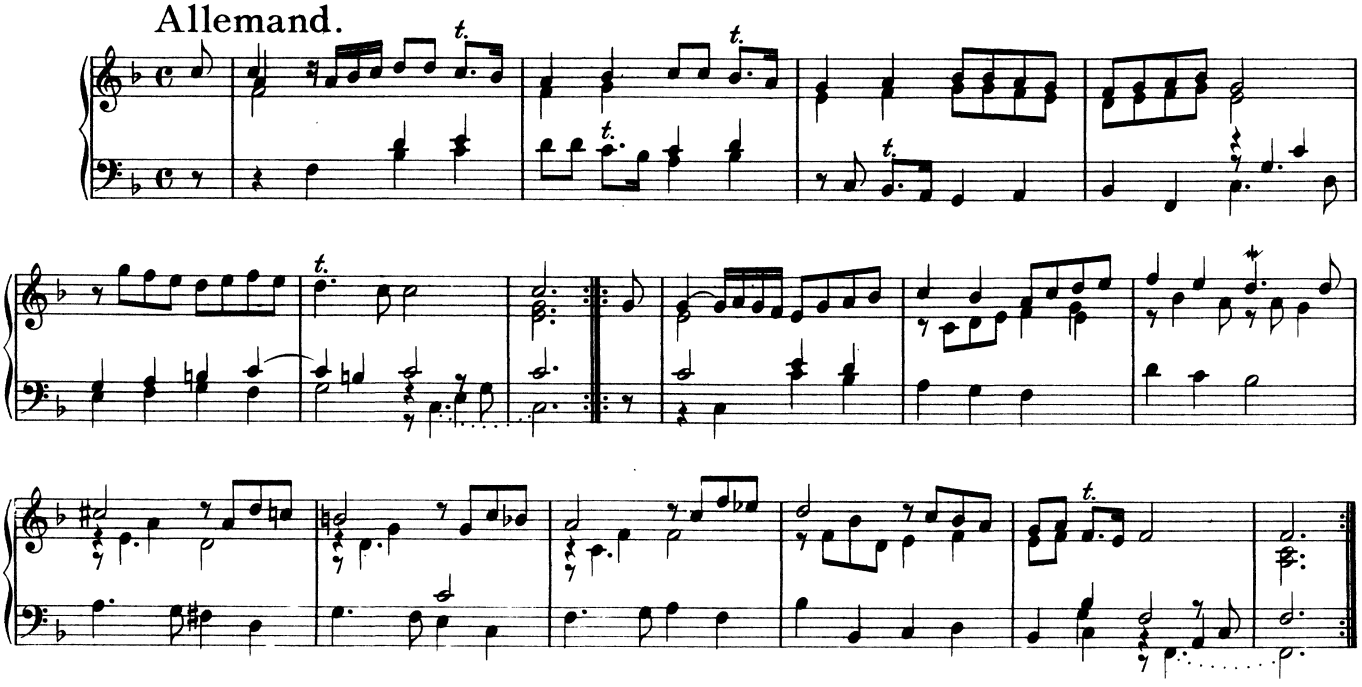


Gyque.

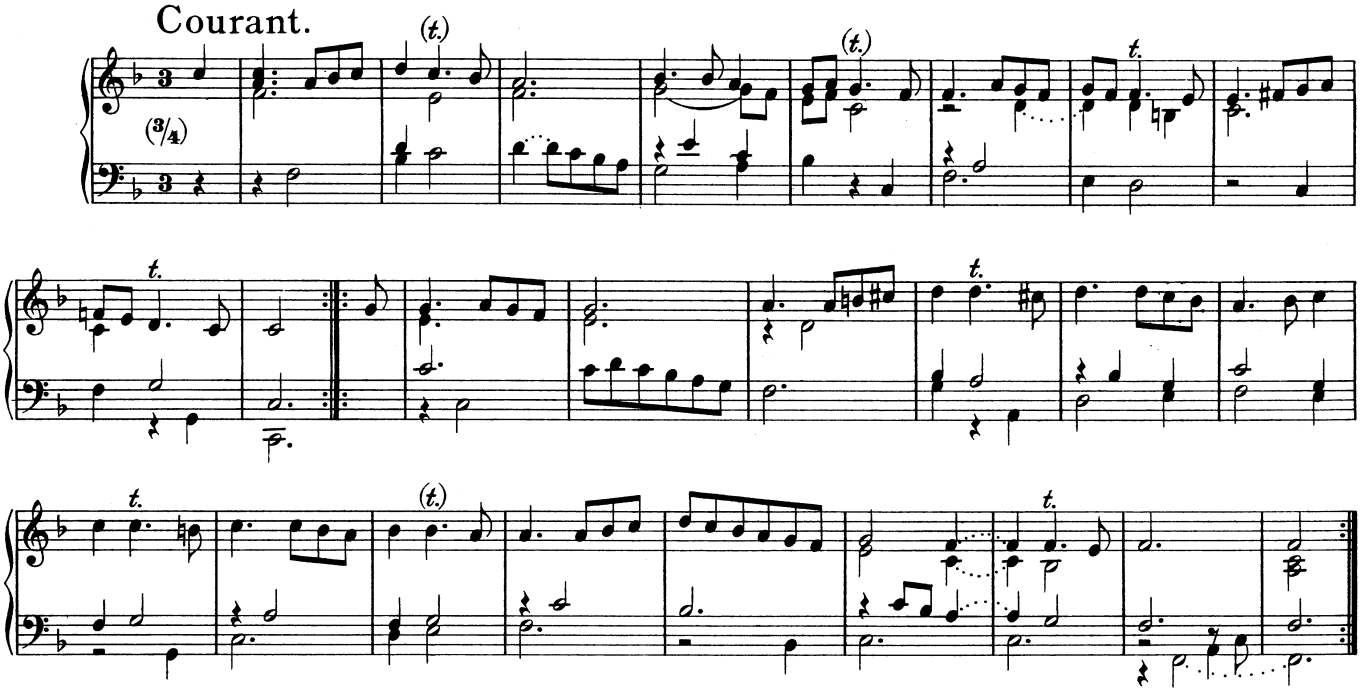


31. Suite ex F.

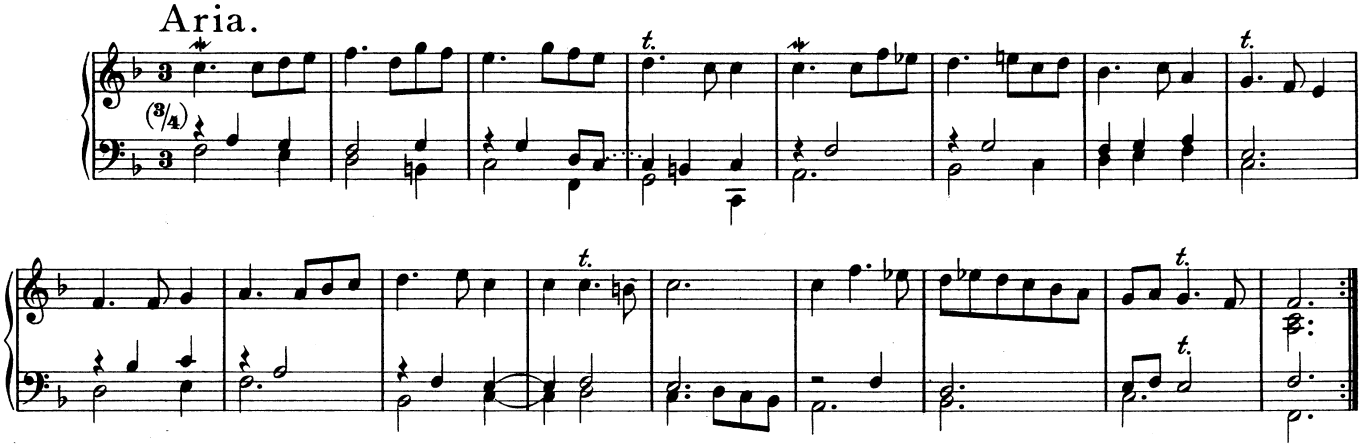
Allemand.



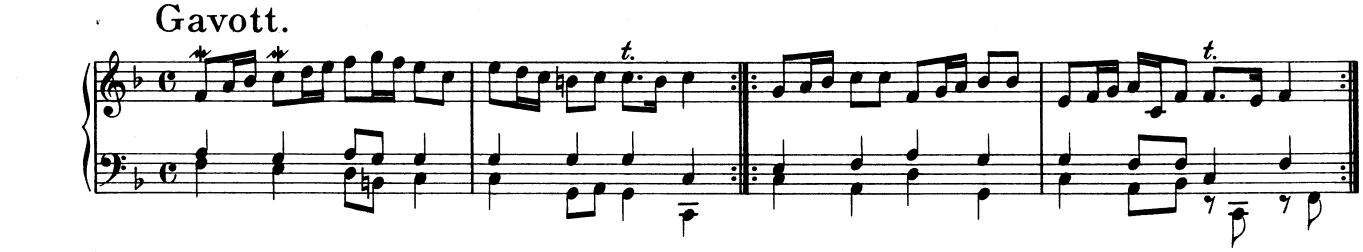
Courant.



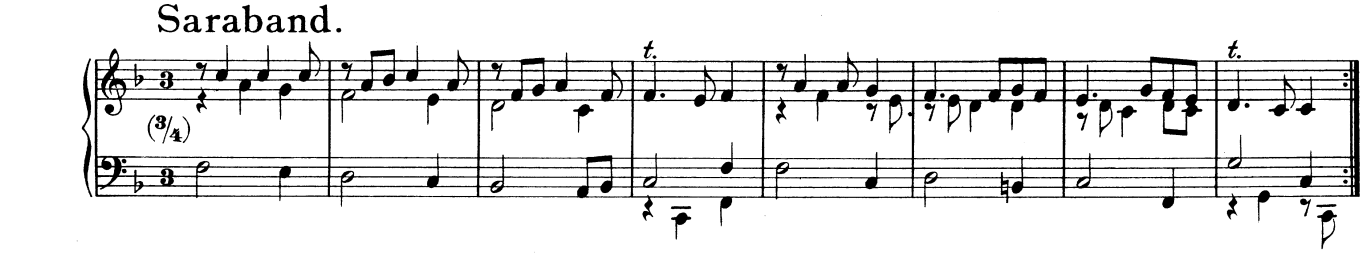
Aria.

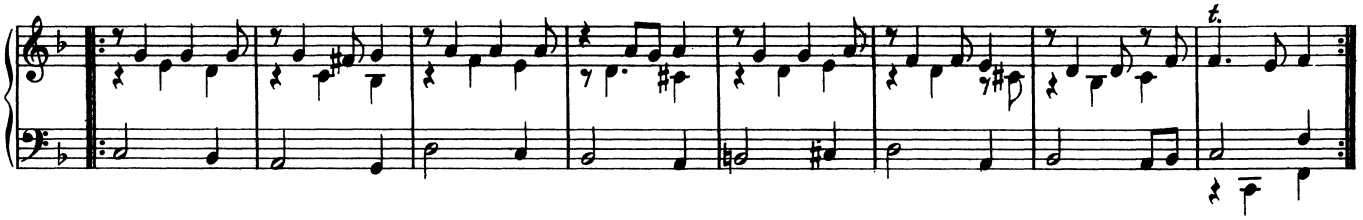


Gavott.

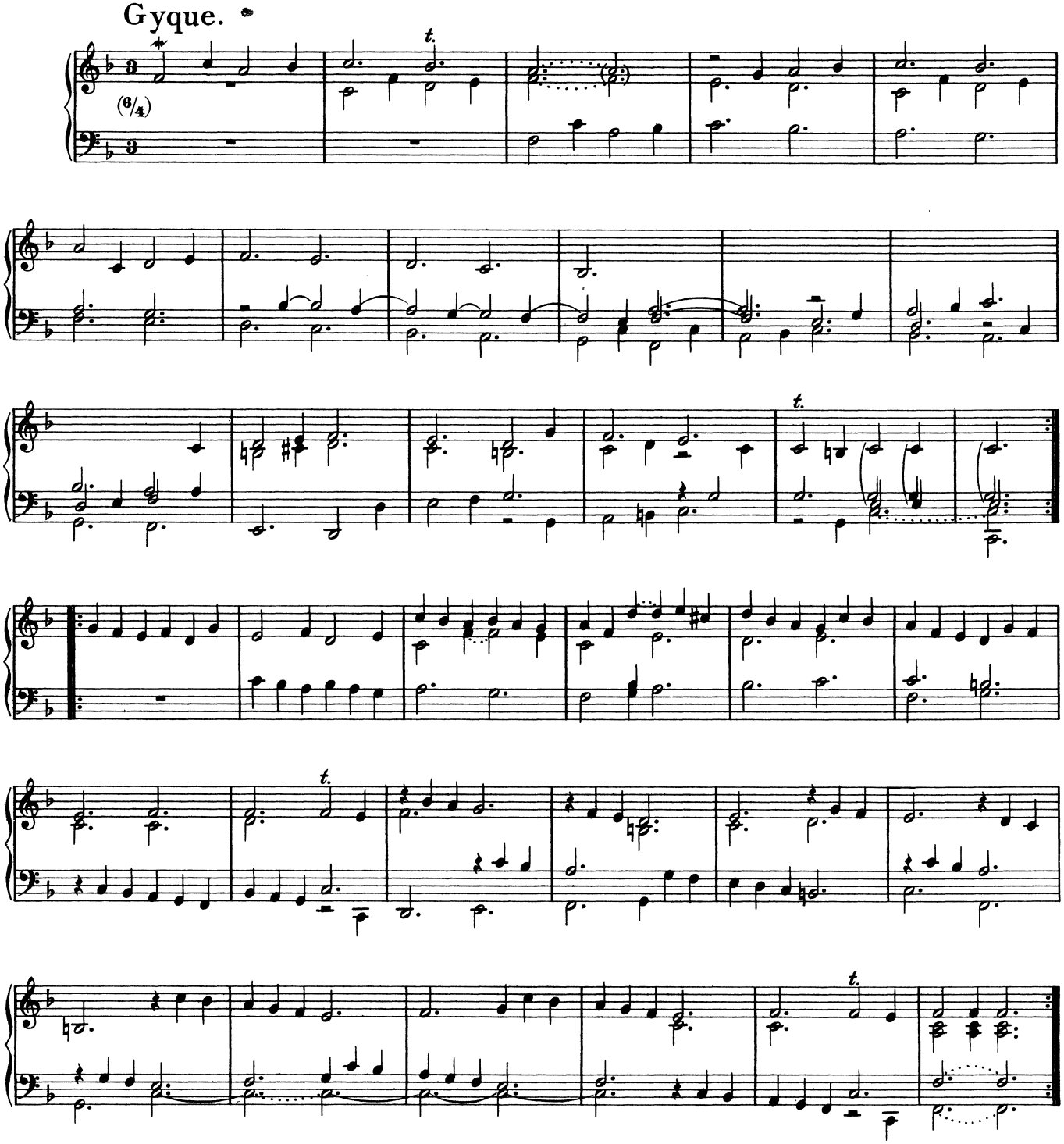


Saraband.



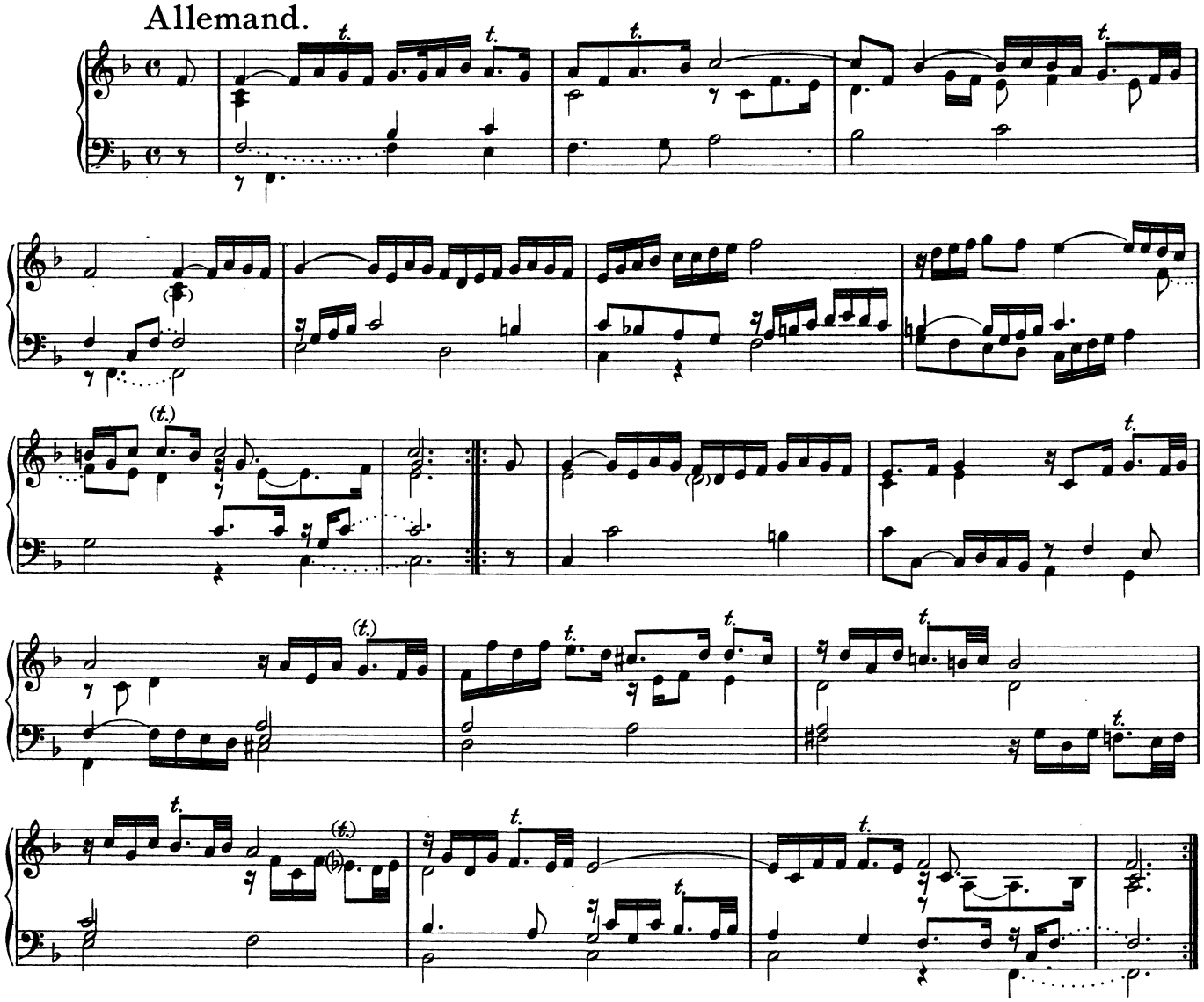


Gyque.

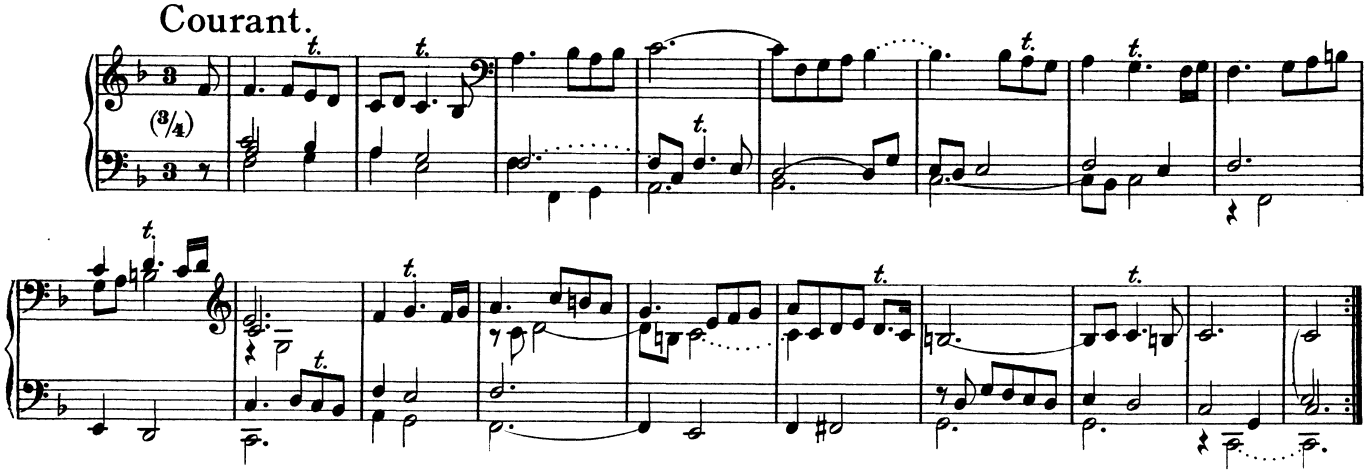


32. Suite (ex F)*

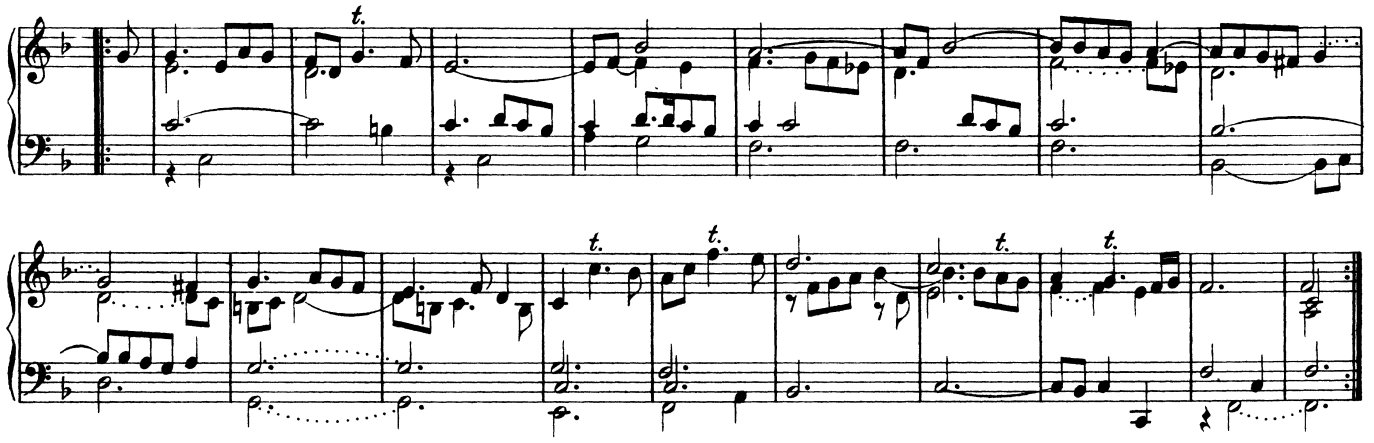
Allemand.



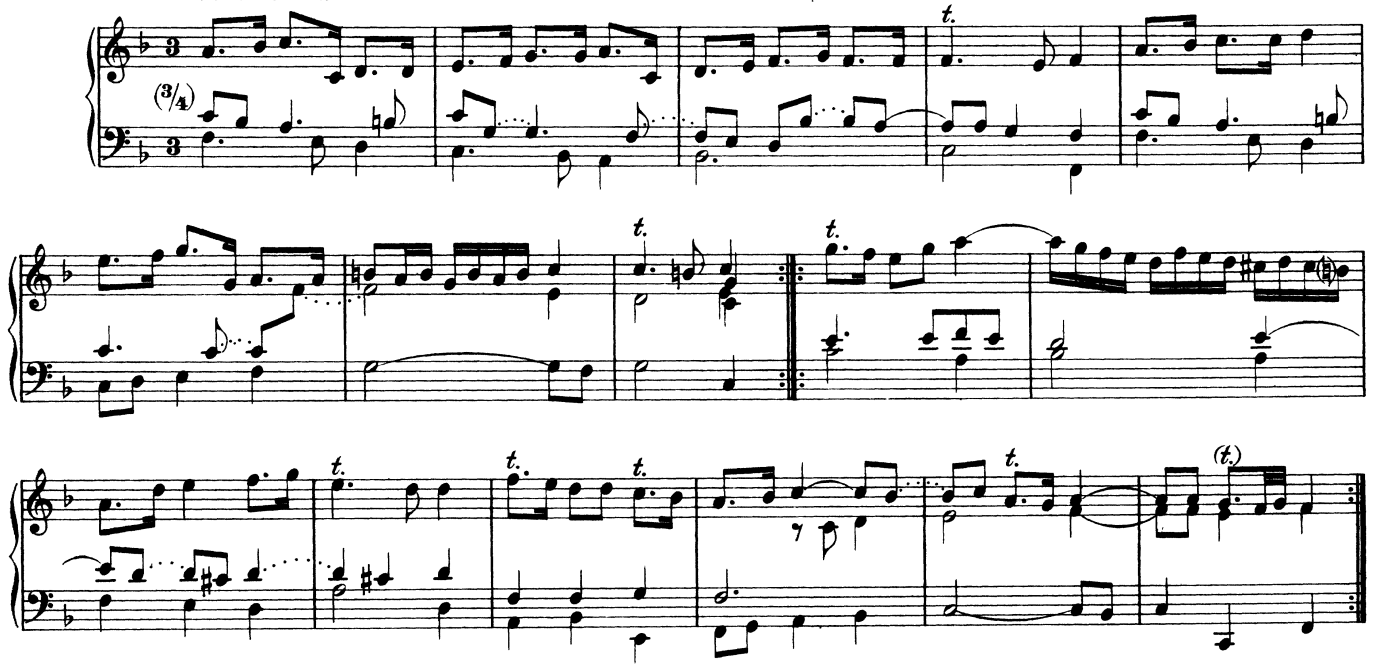
Courant.



*) Siehe kritischen Commentar.



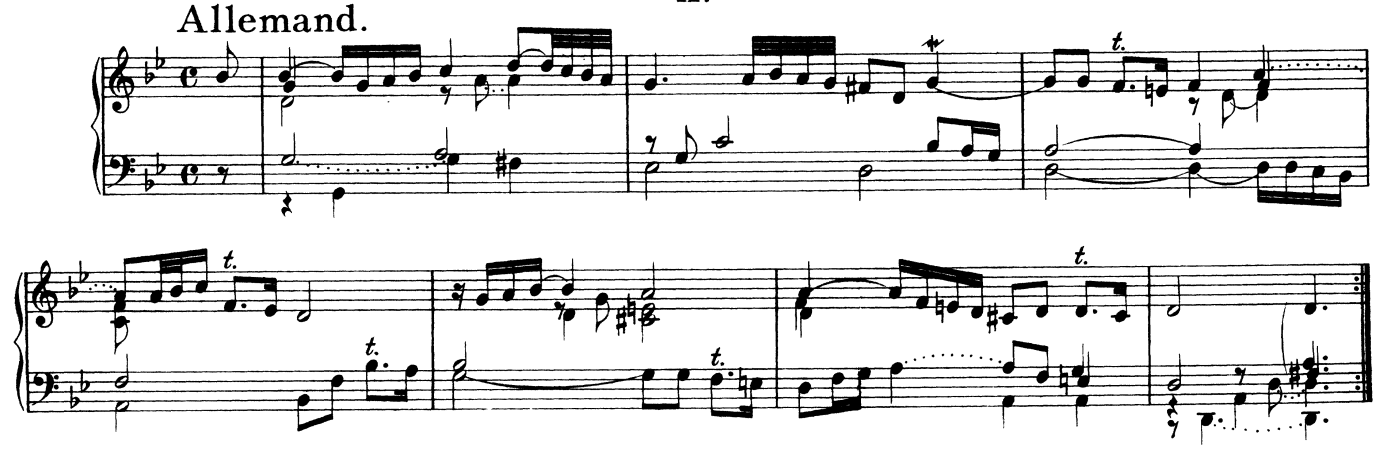
Saraband.

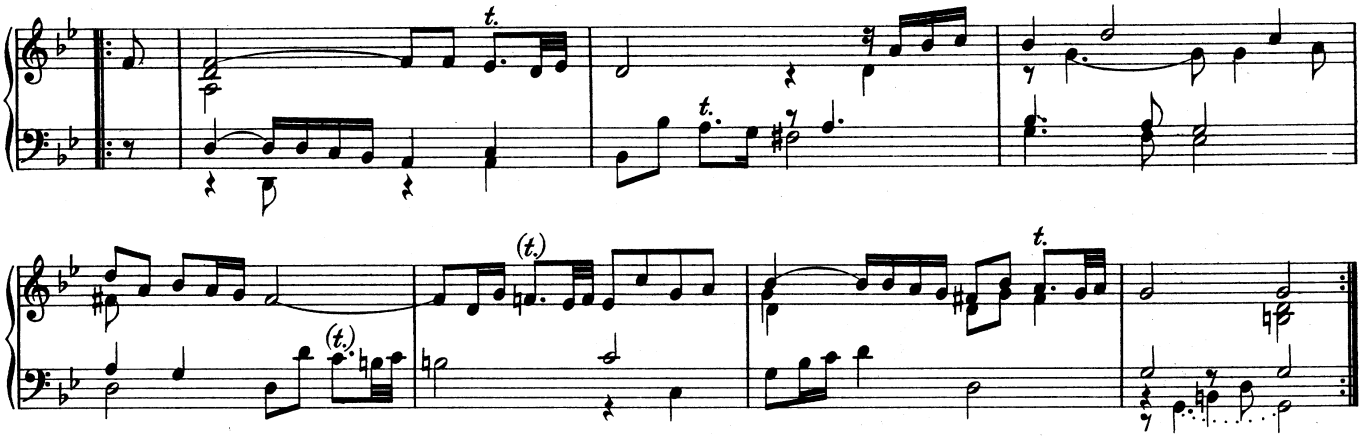


33. Suite ex G♭.

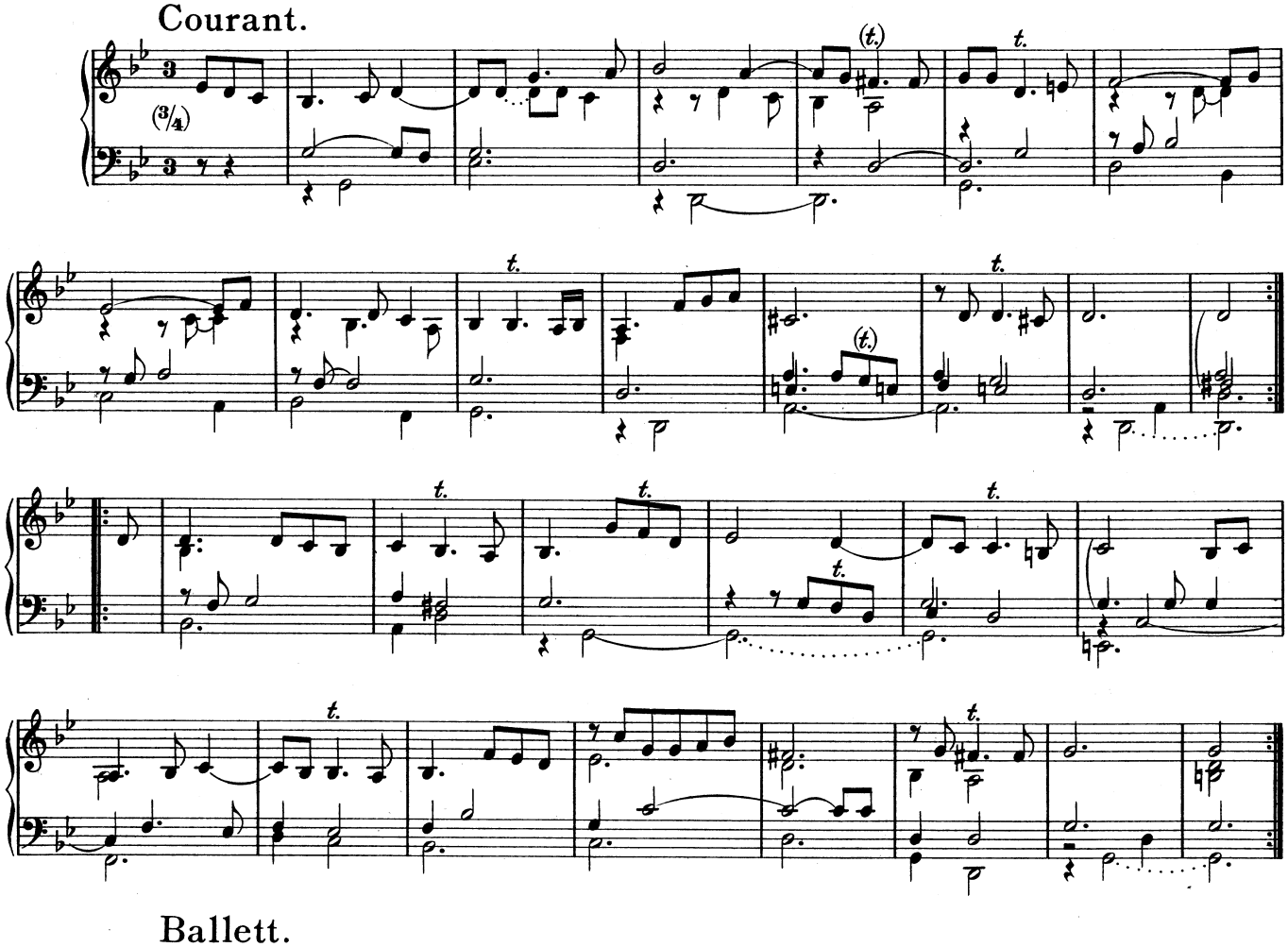
A.

Allemand.

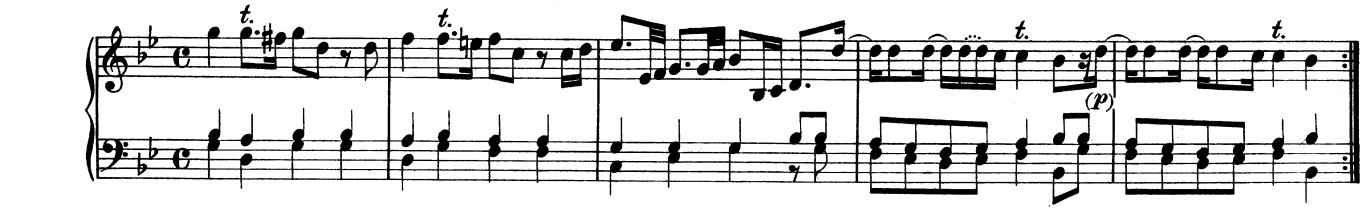


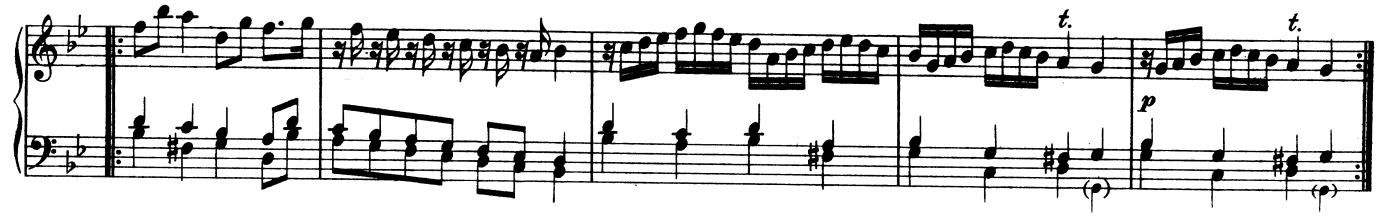


Courant.

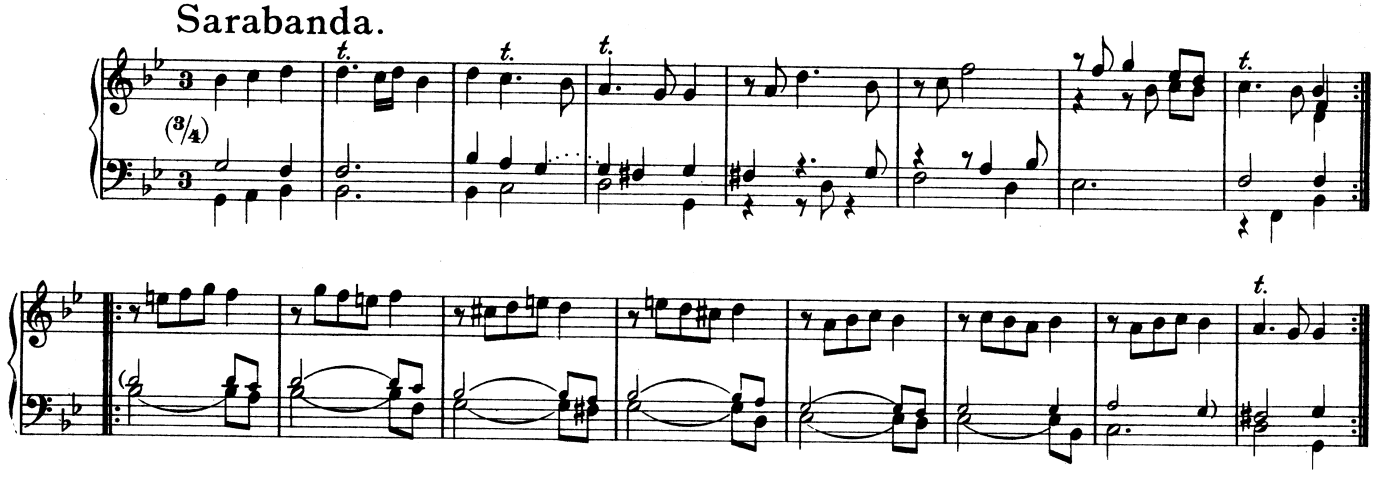


Ballett.

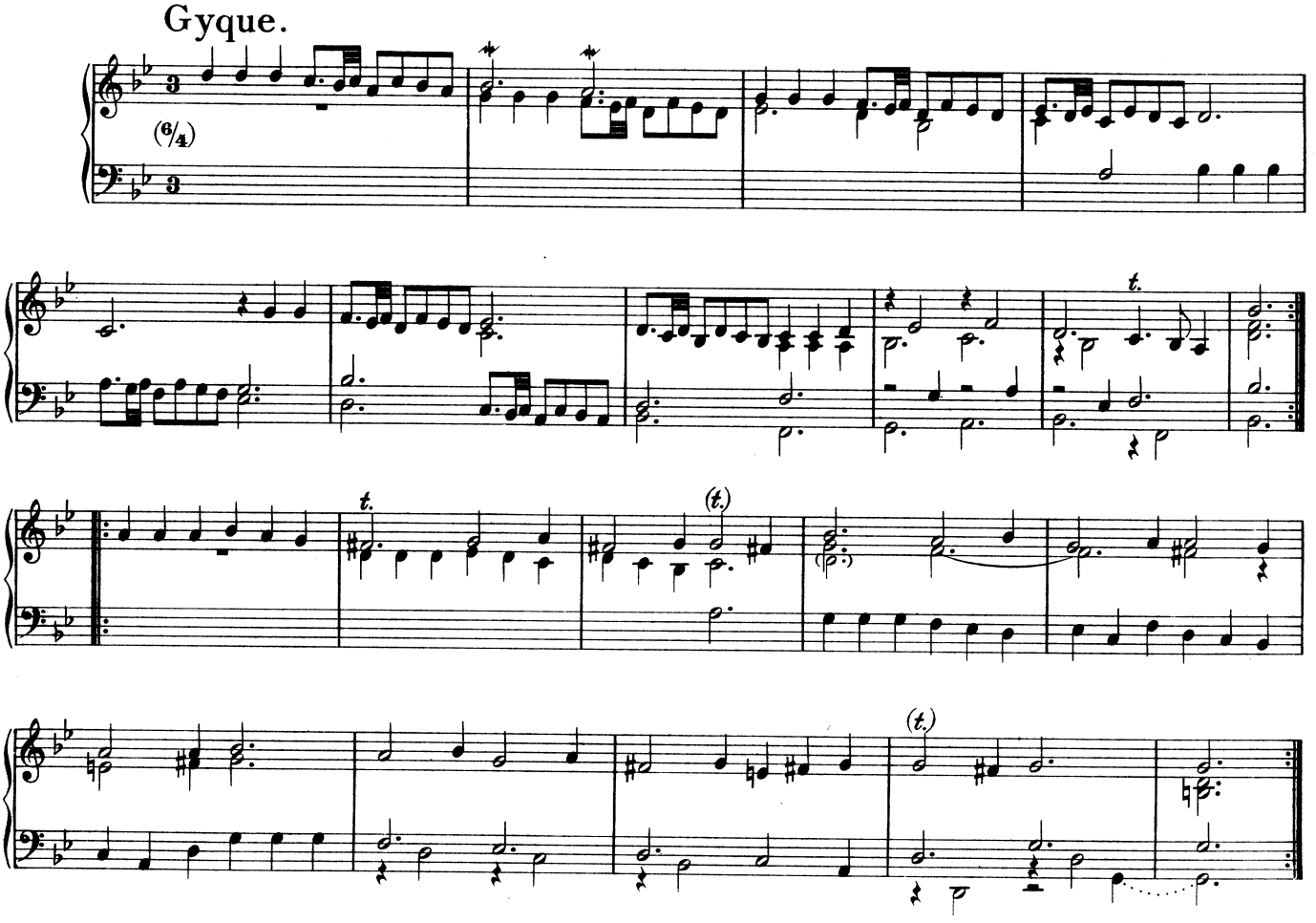




Sarabanda.

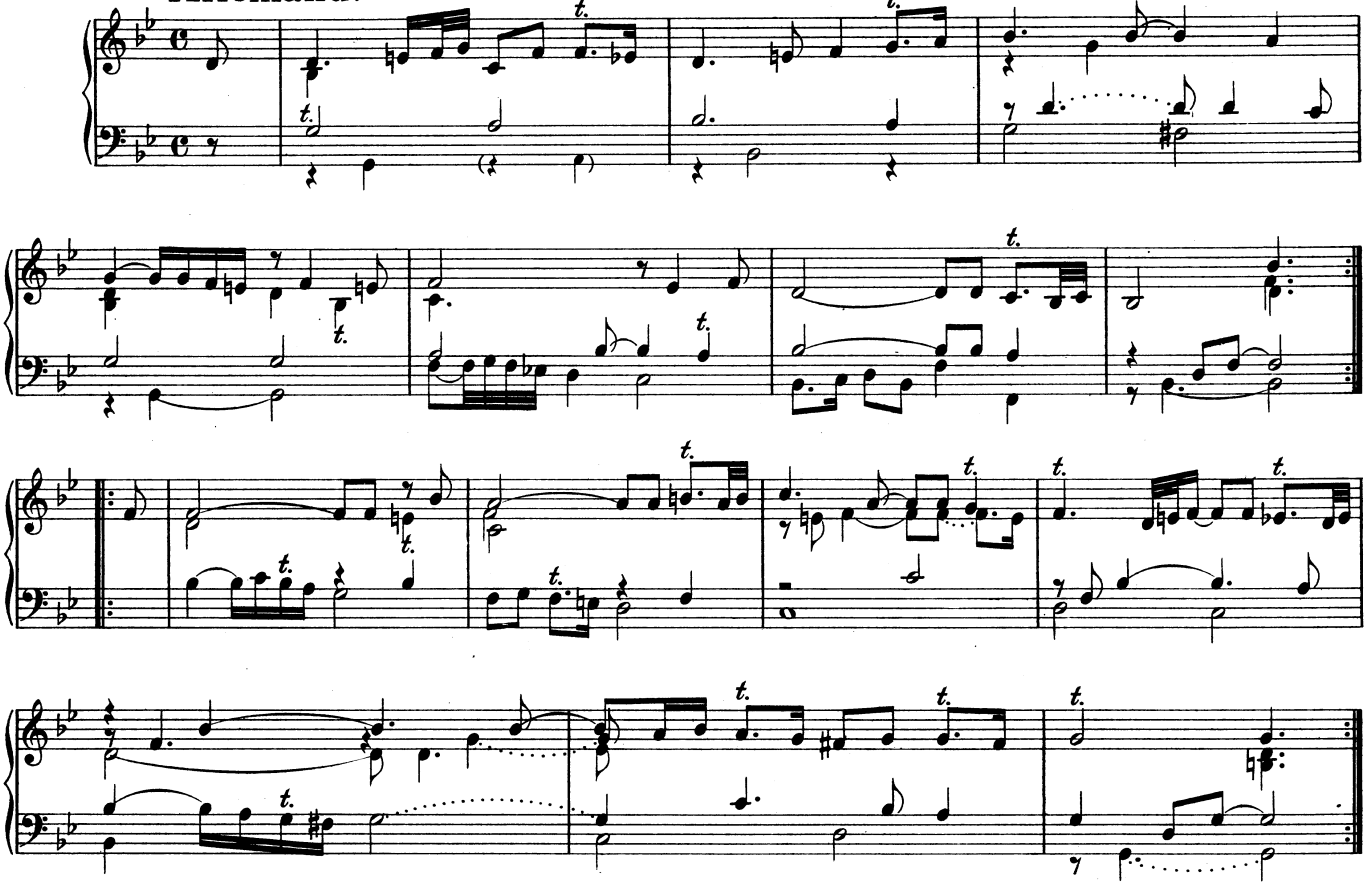


Gyque.

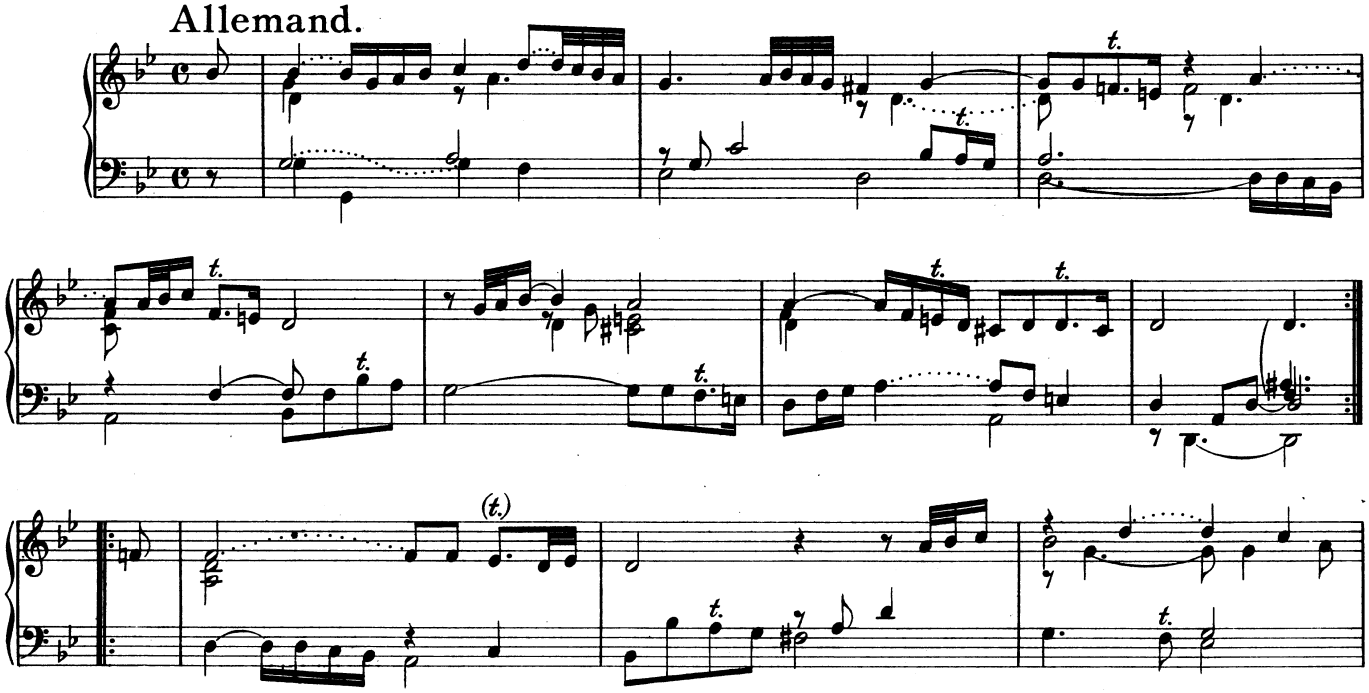


B*)

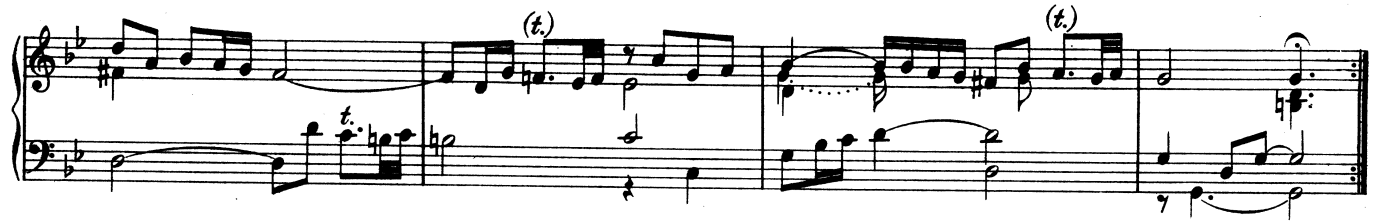
Allemand.



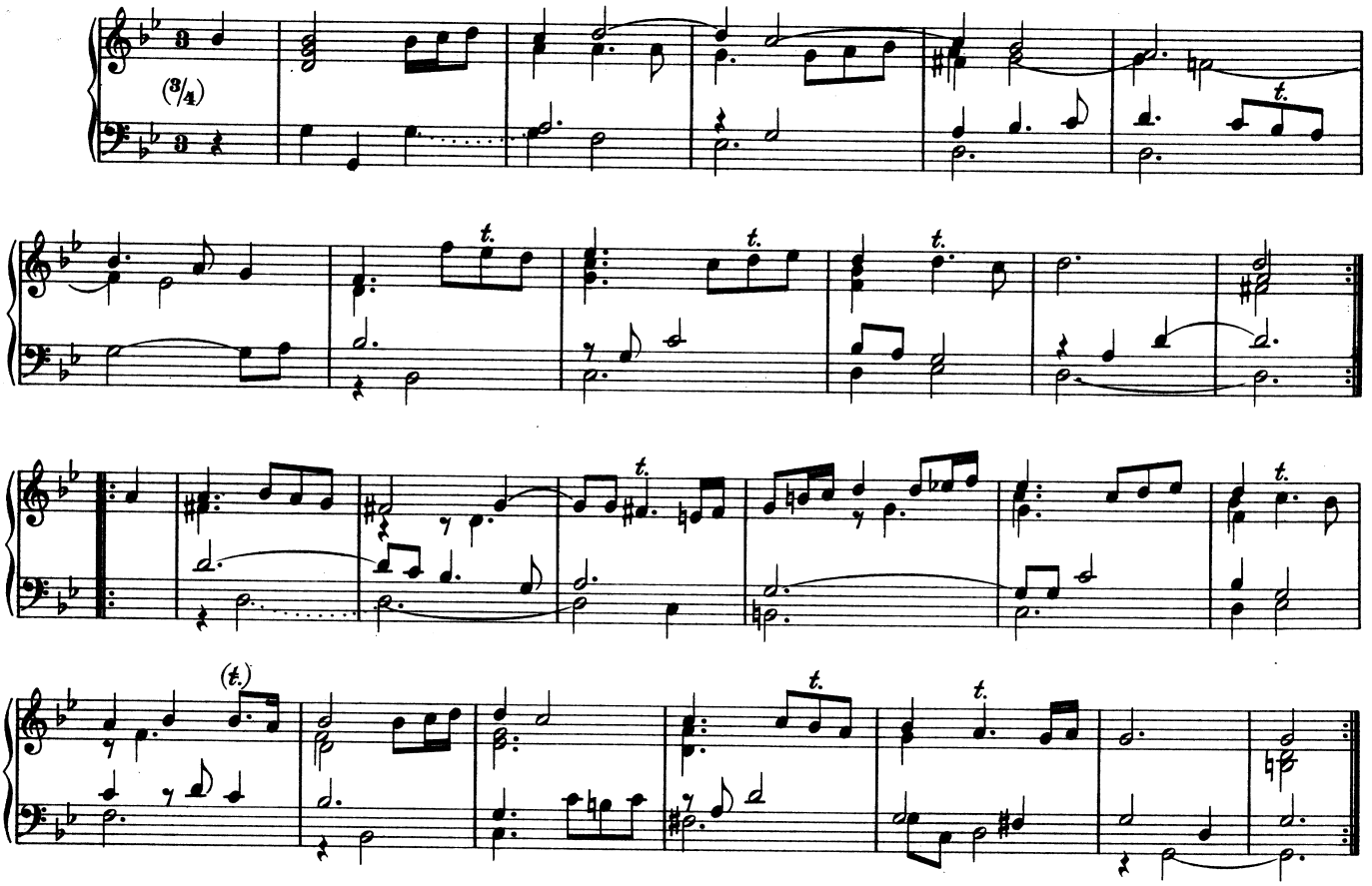
Allemand.



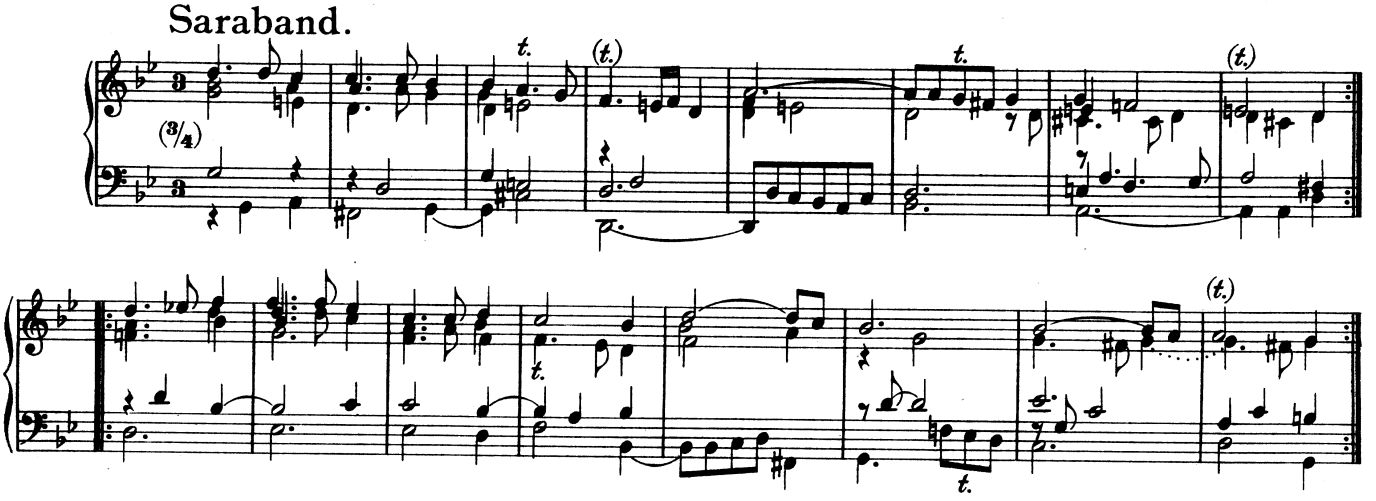
*) Siehe kritischen Commentar.



Courant.

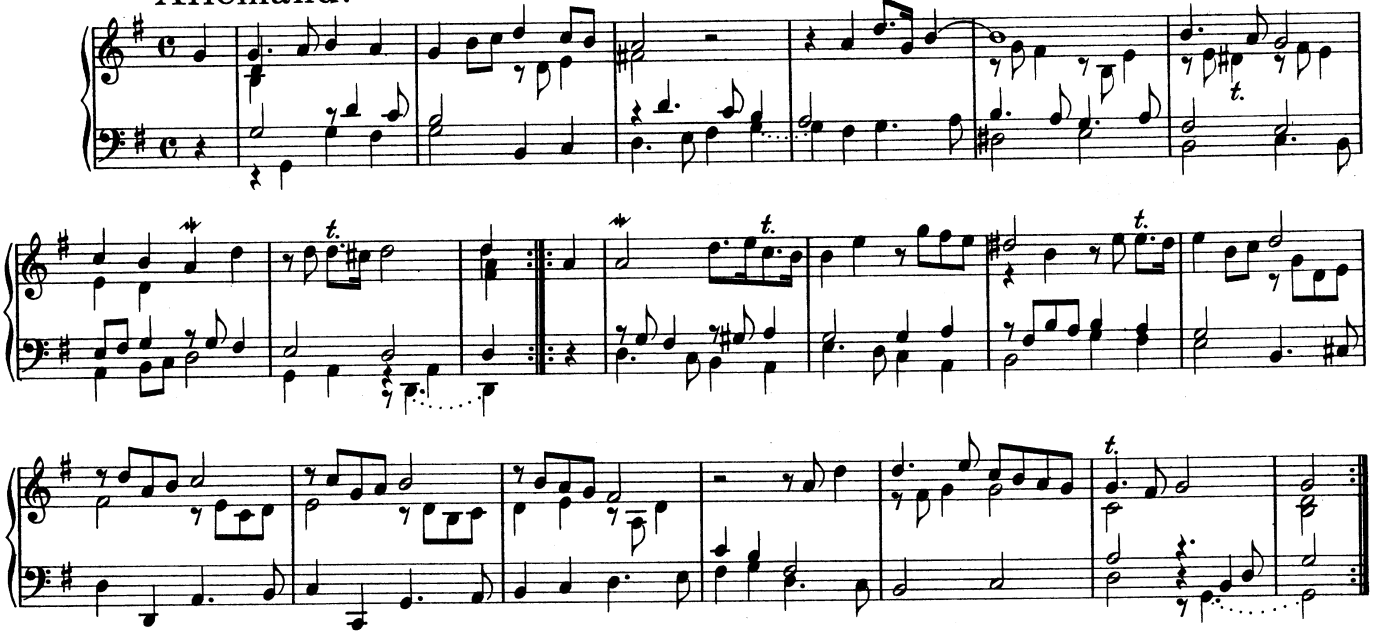


Saraband.

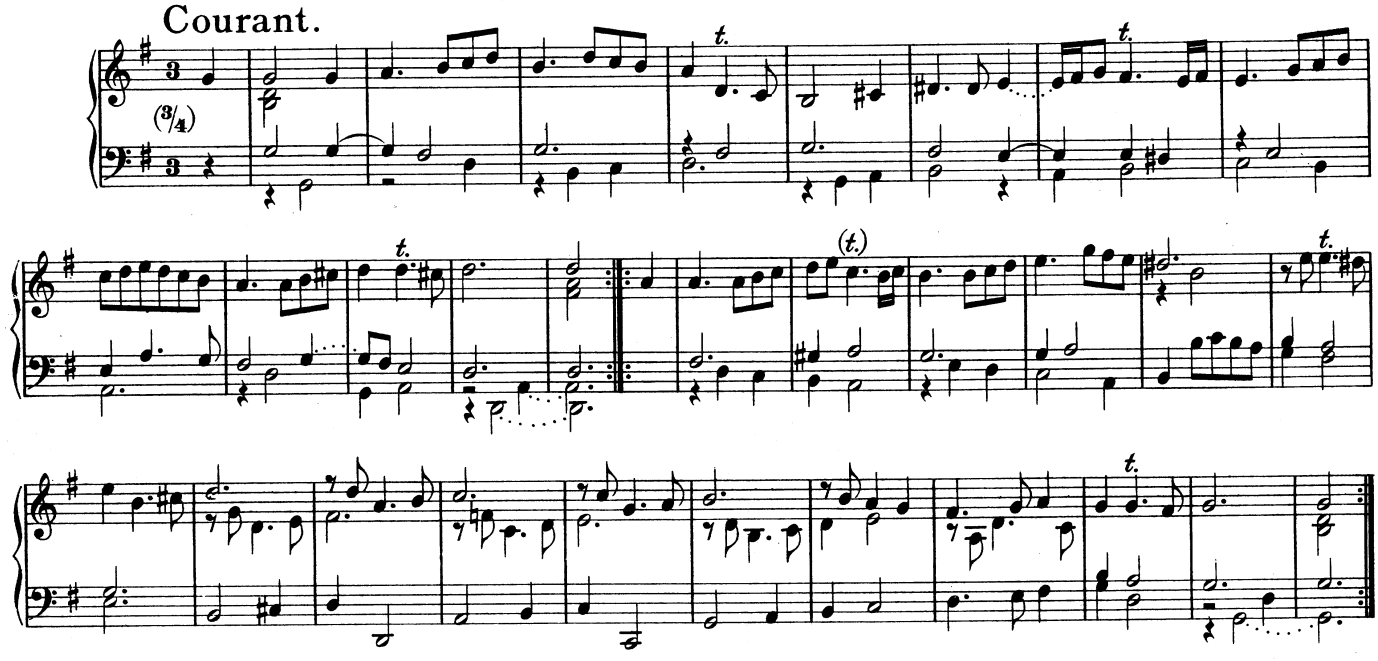


34. Suite ex G♯.

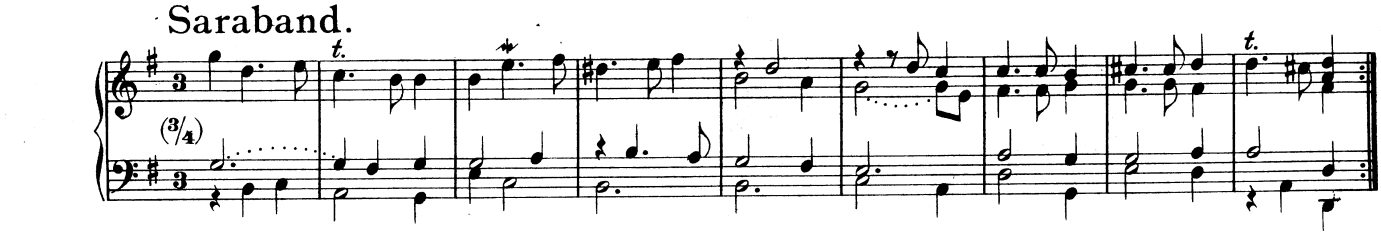
Allemand.

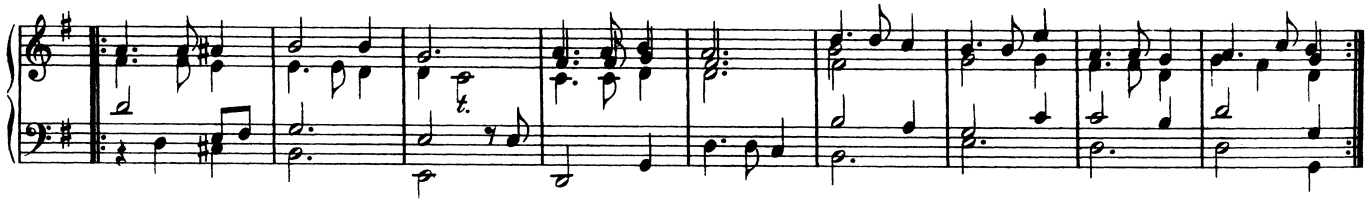


Courant.

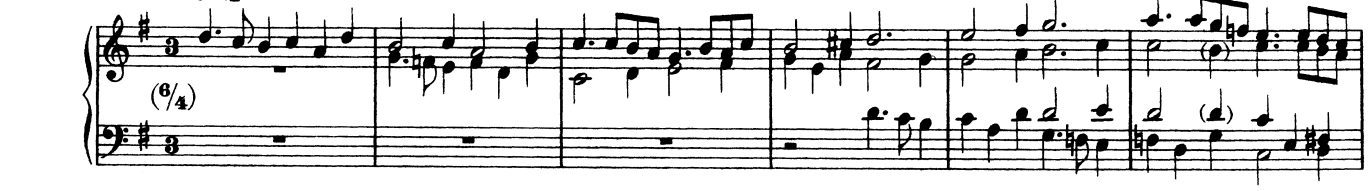


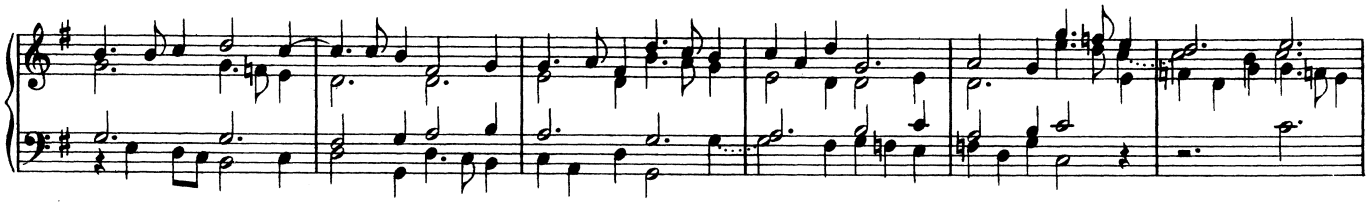
Saraband.

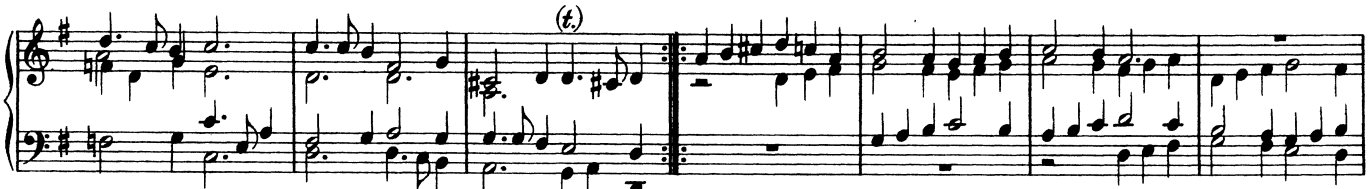


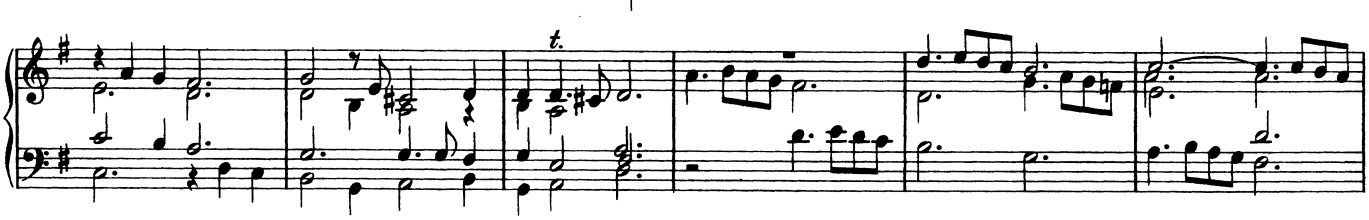


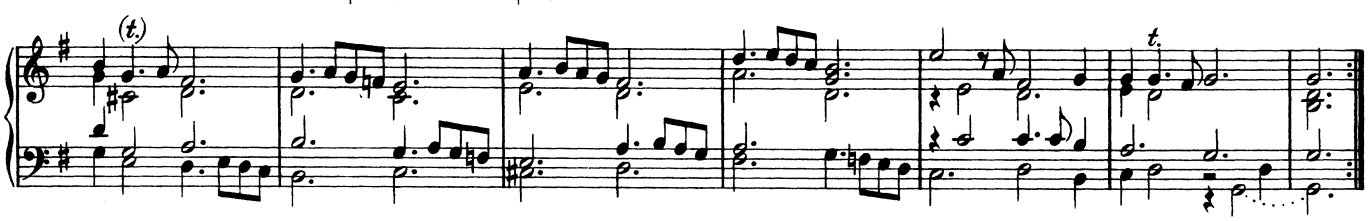
Gyque.



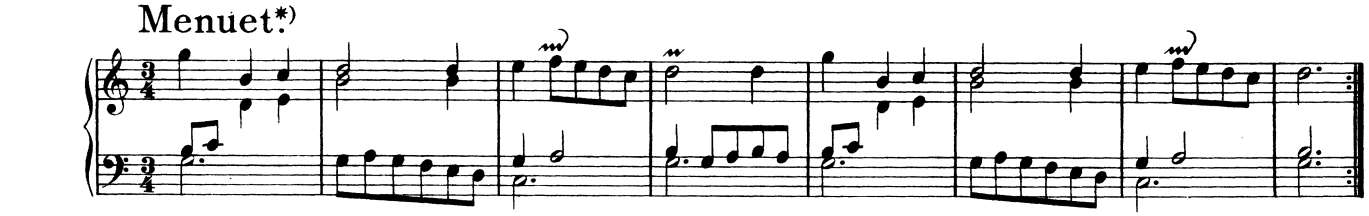


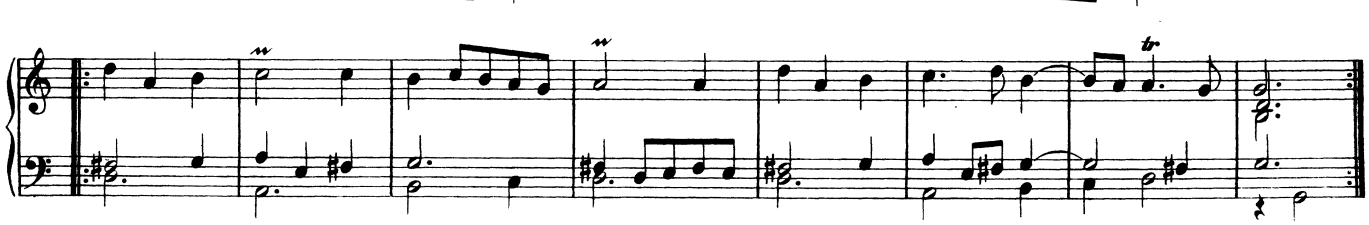






Menuet.*)

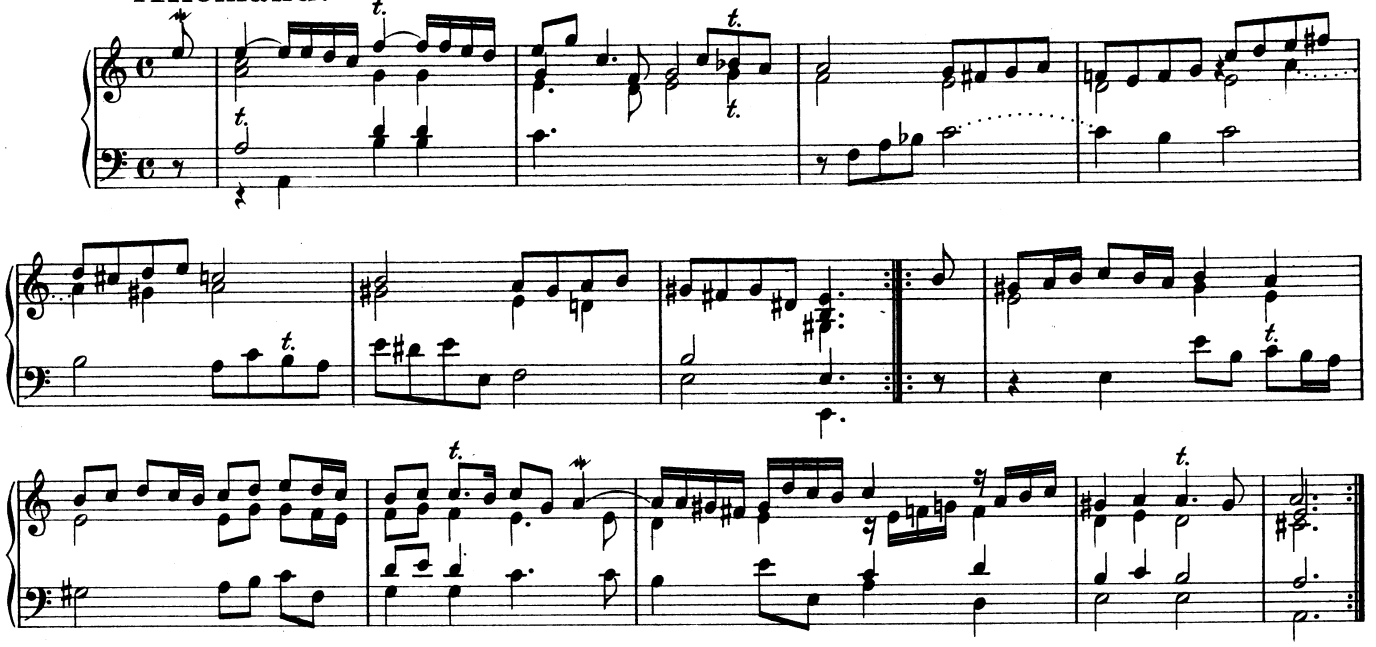




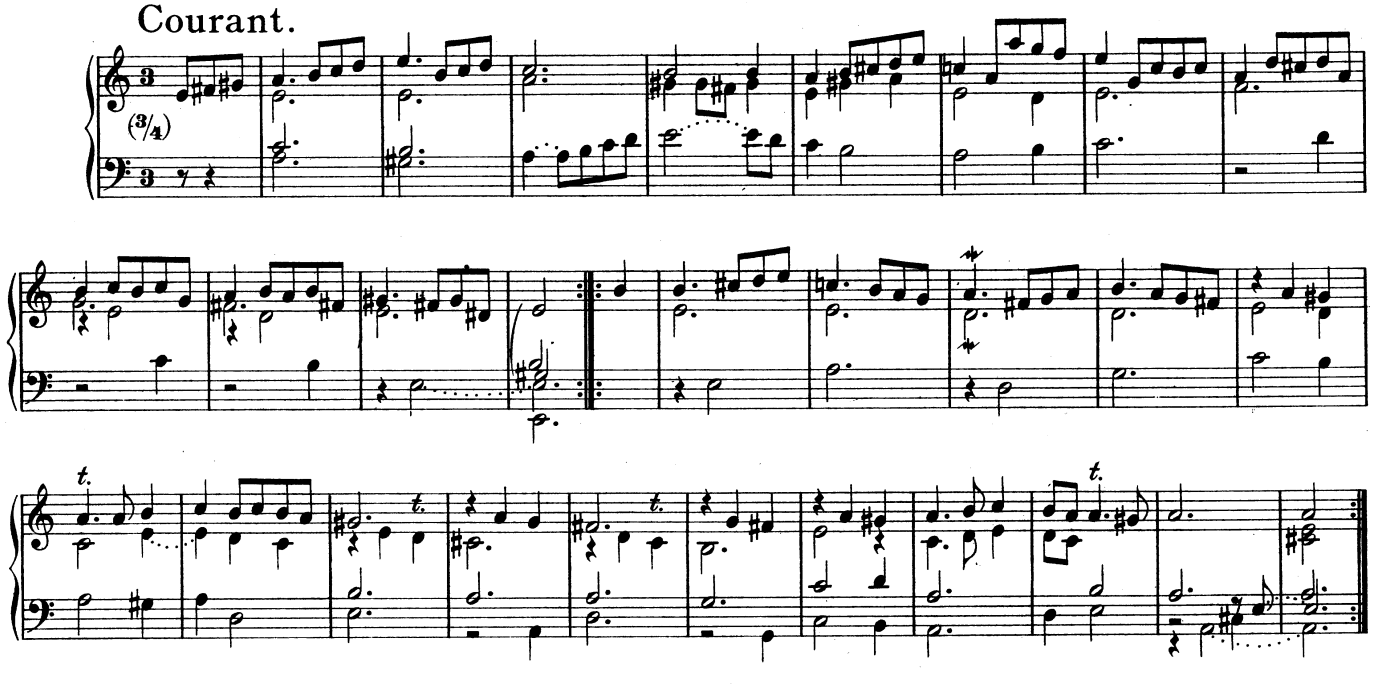
*) Siehe kritischen Commentar.

35. Suite ex A♭.

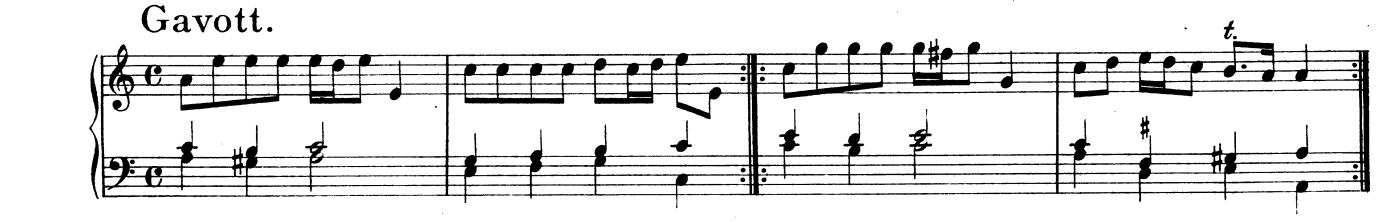
Allemand.



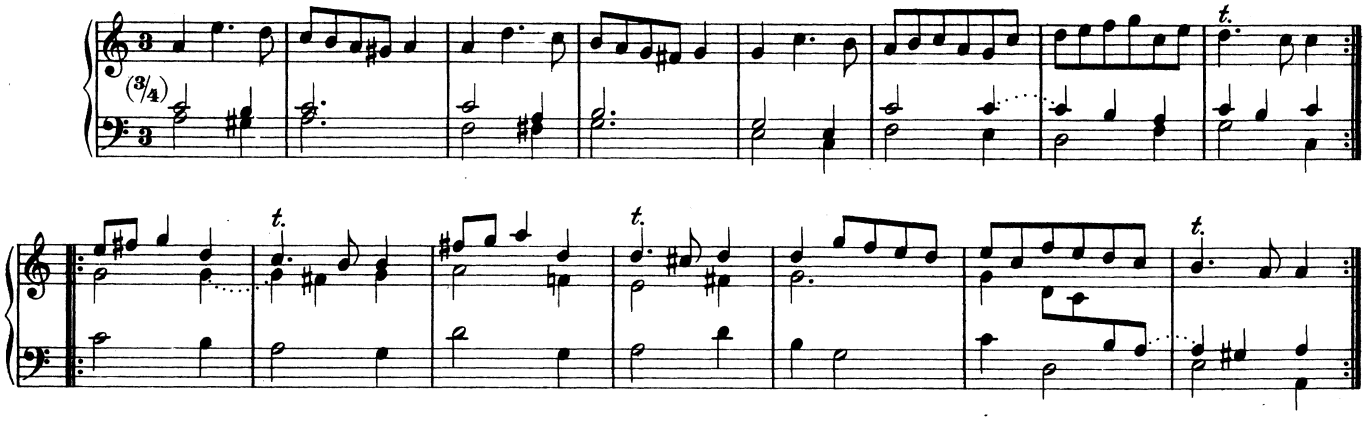
Courant.



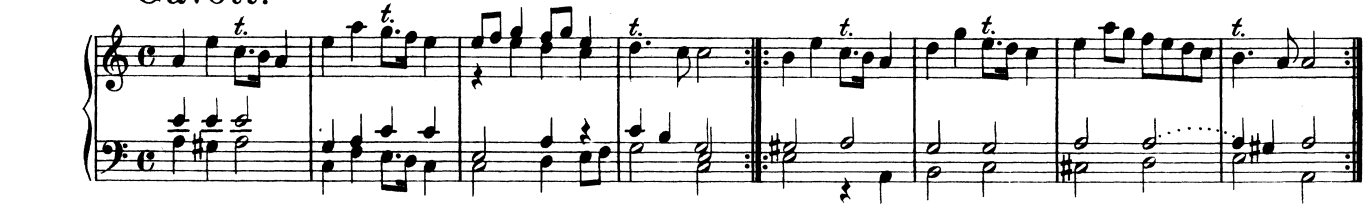
Gavott.



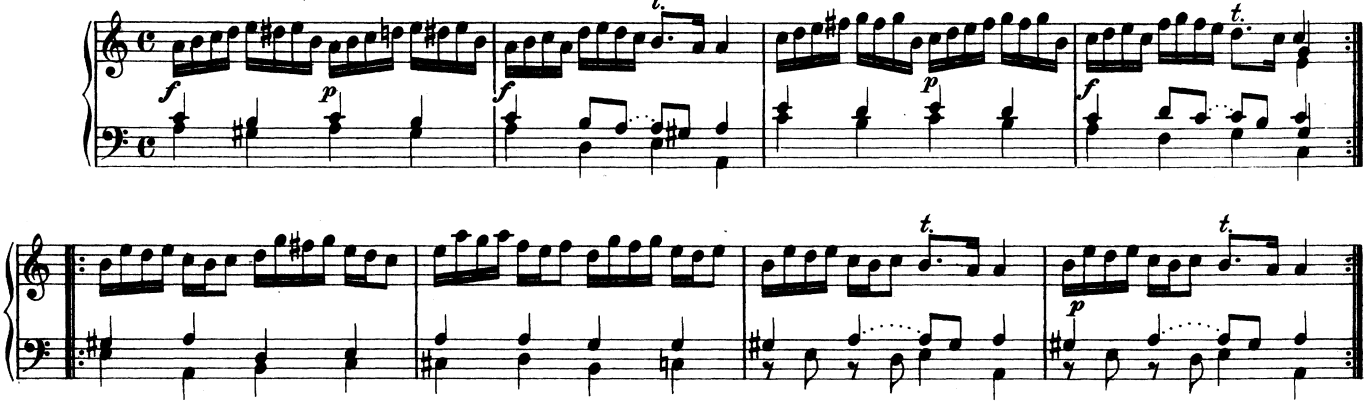
Saraband.



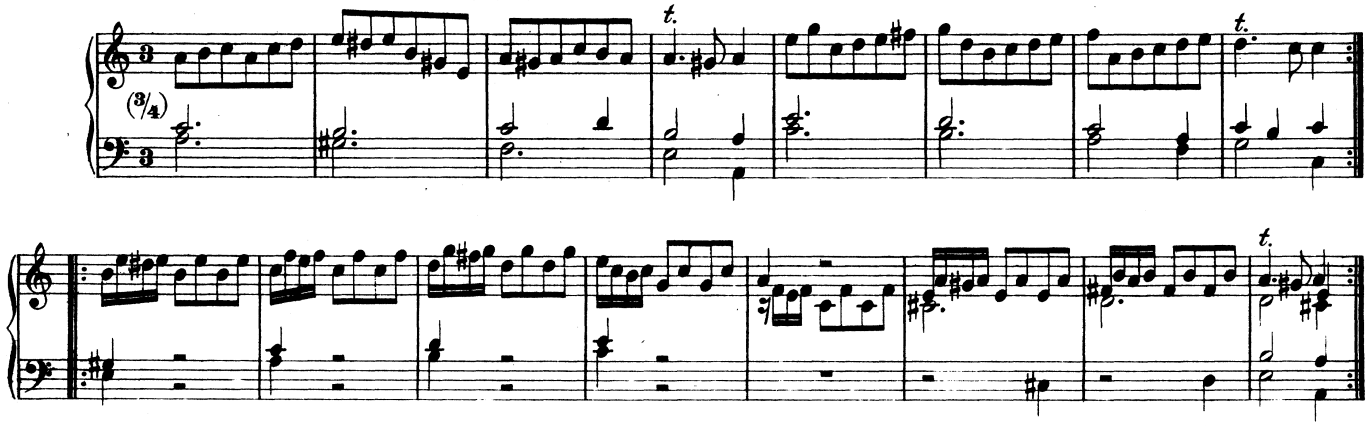
Gavott.



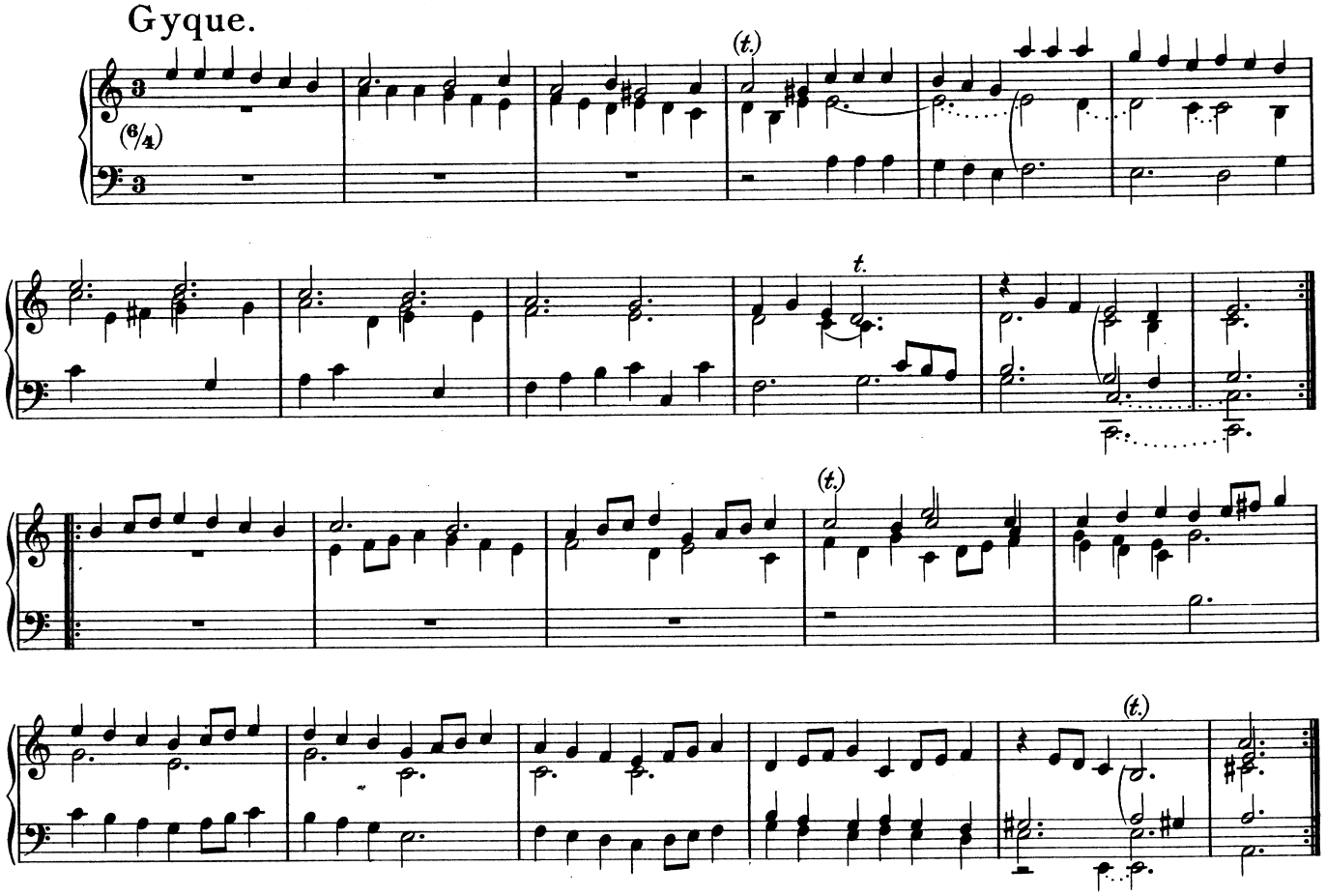
Gavott Variation.



Saraband ex Variation.

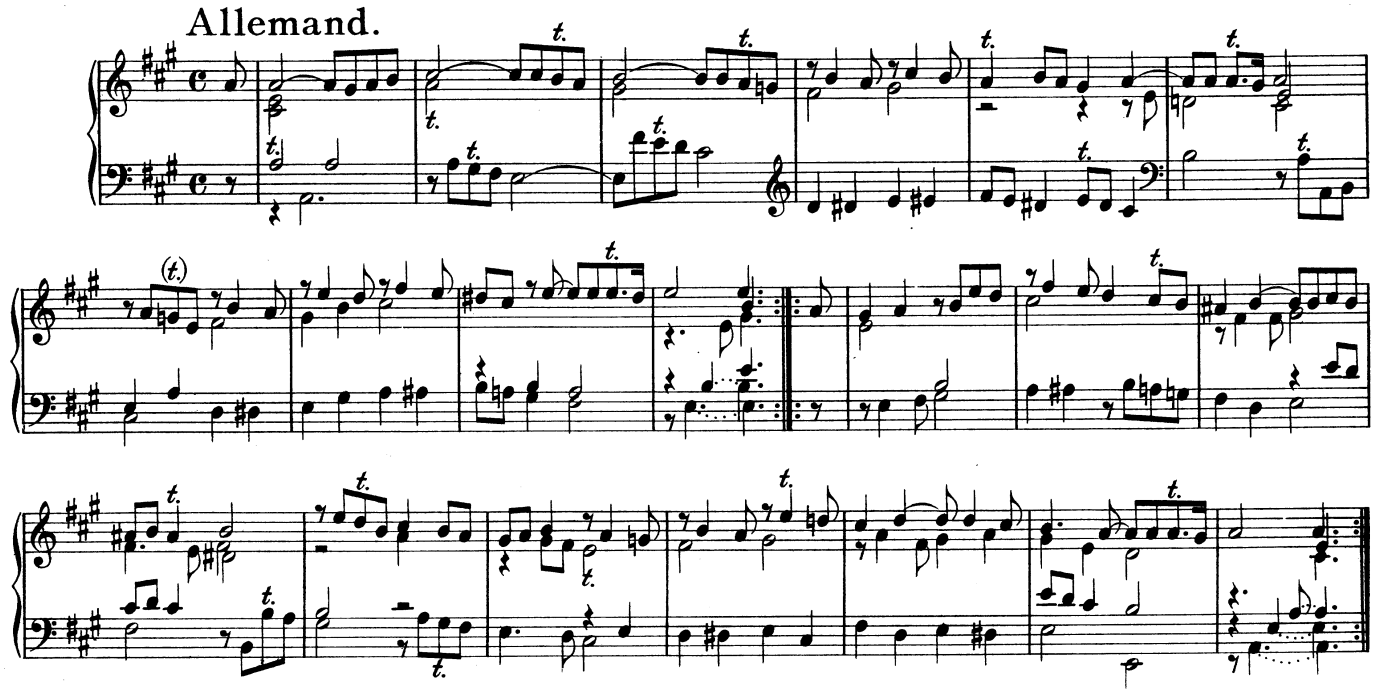


Gyque.

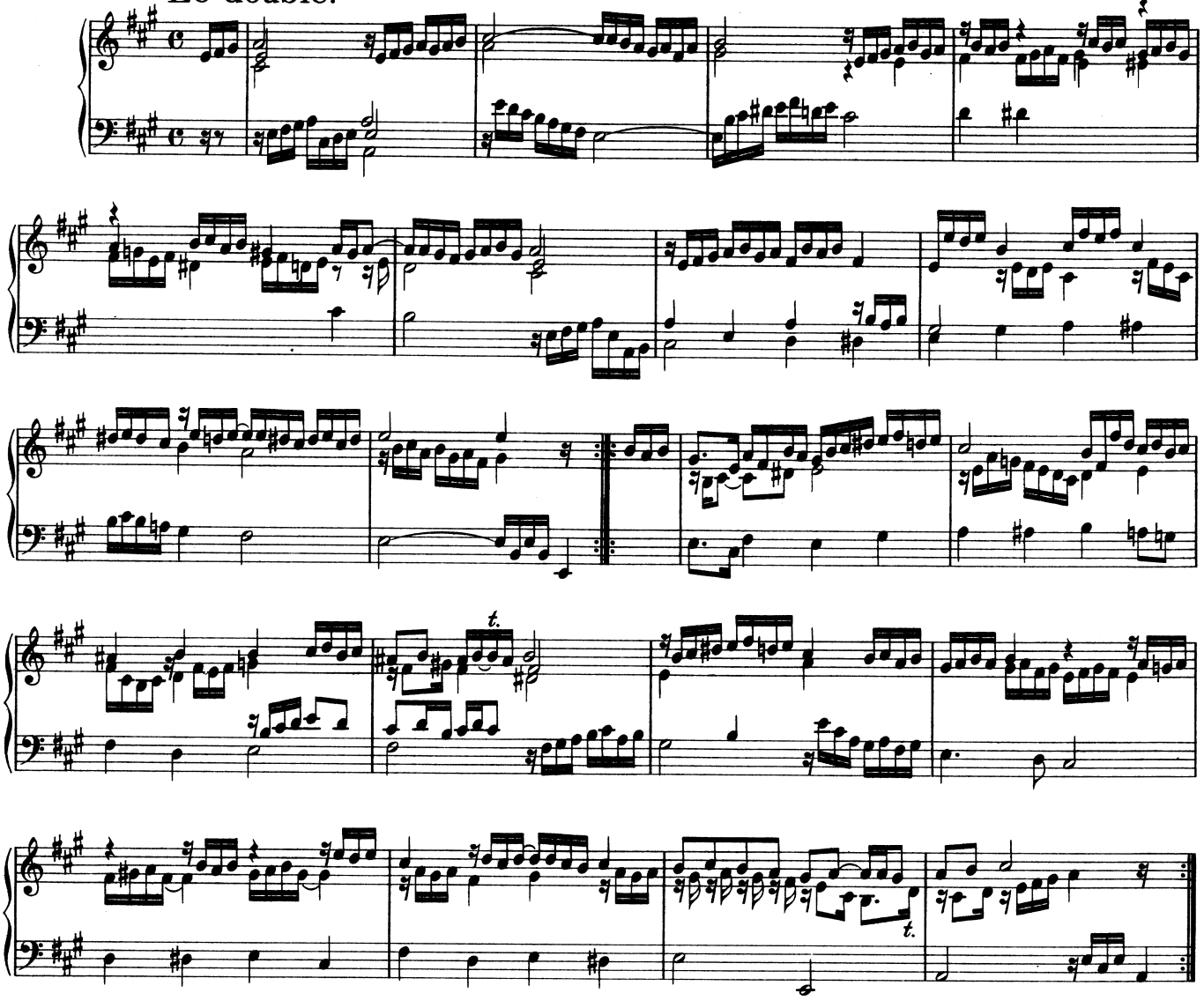


36. Suite ex A♯.

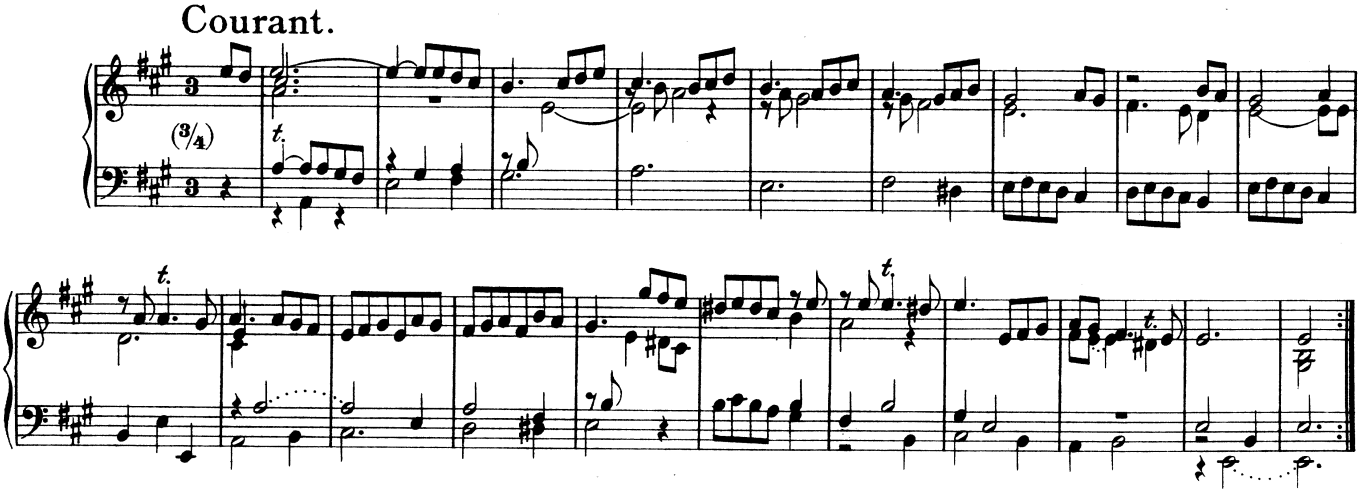
Allemand.

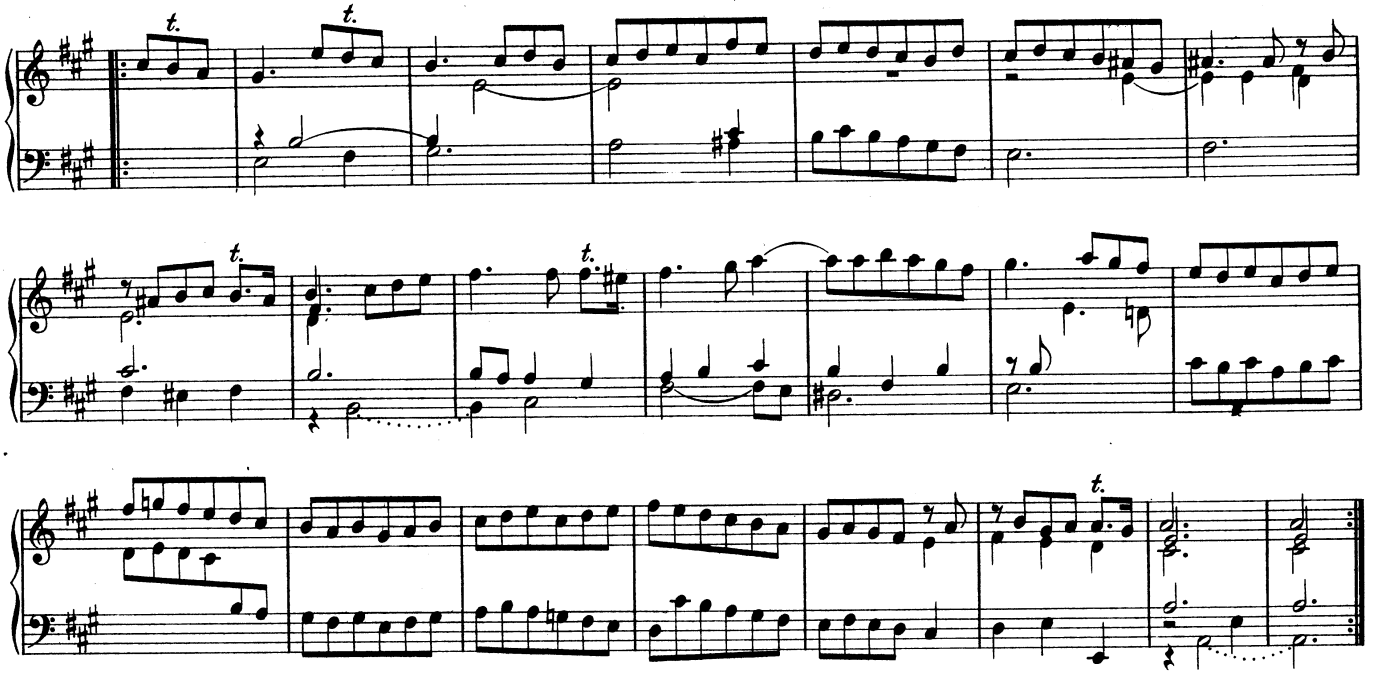


Le double.

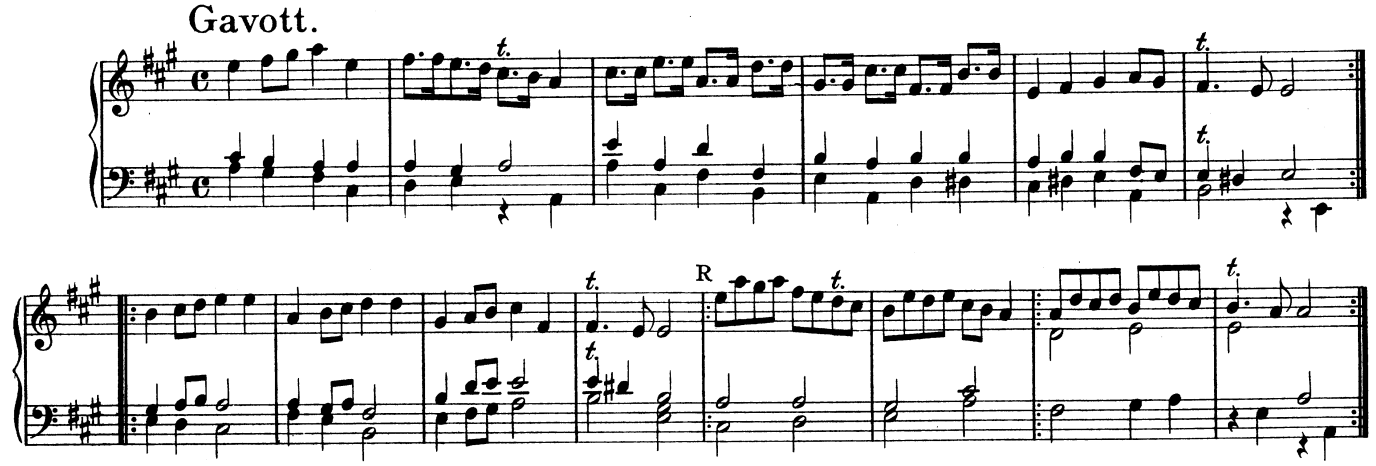


Courant.

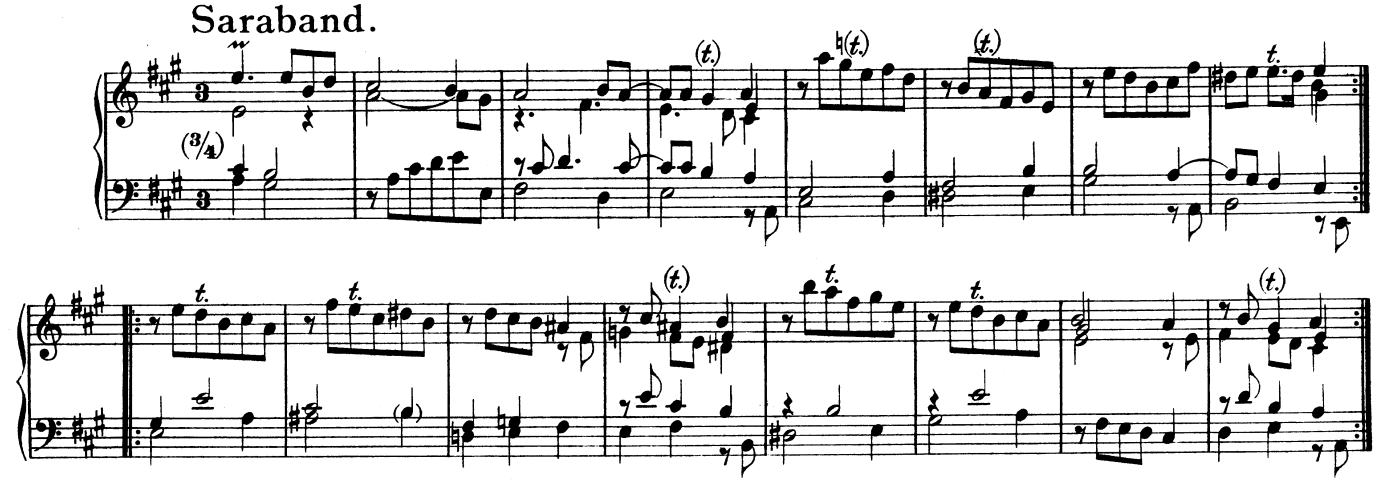




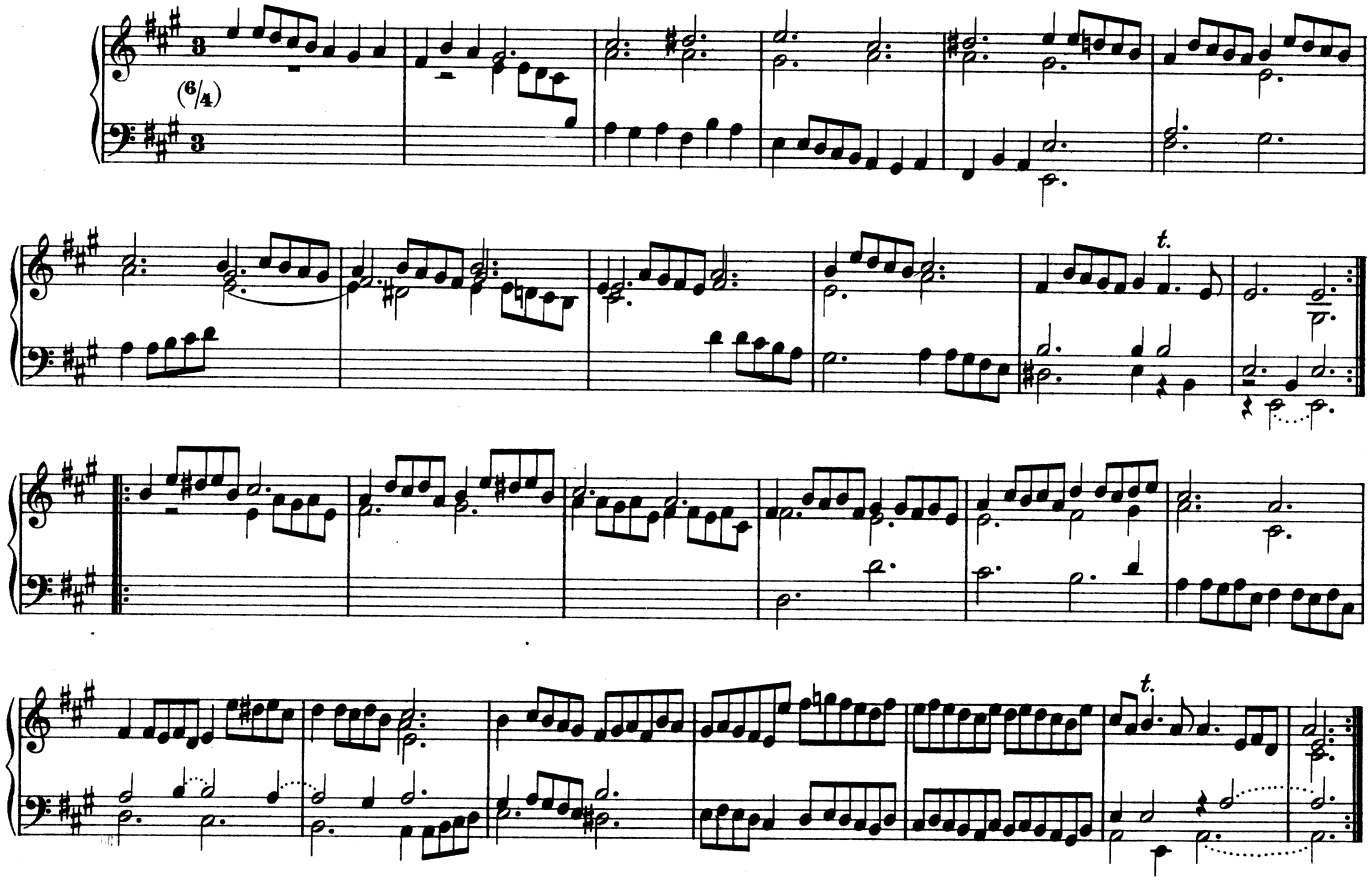
Gavott.



Saraband.

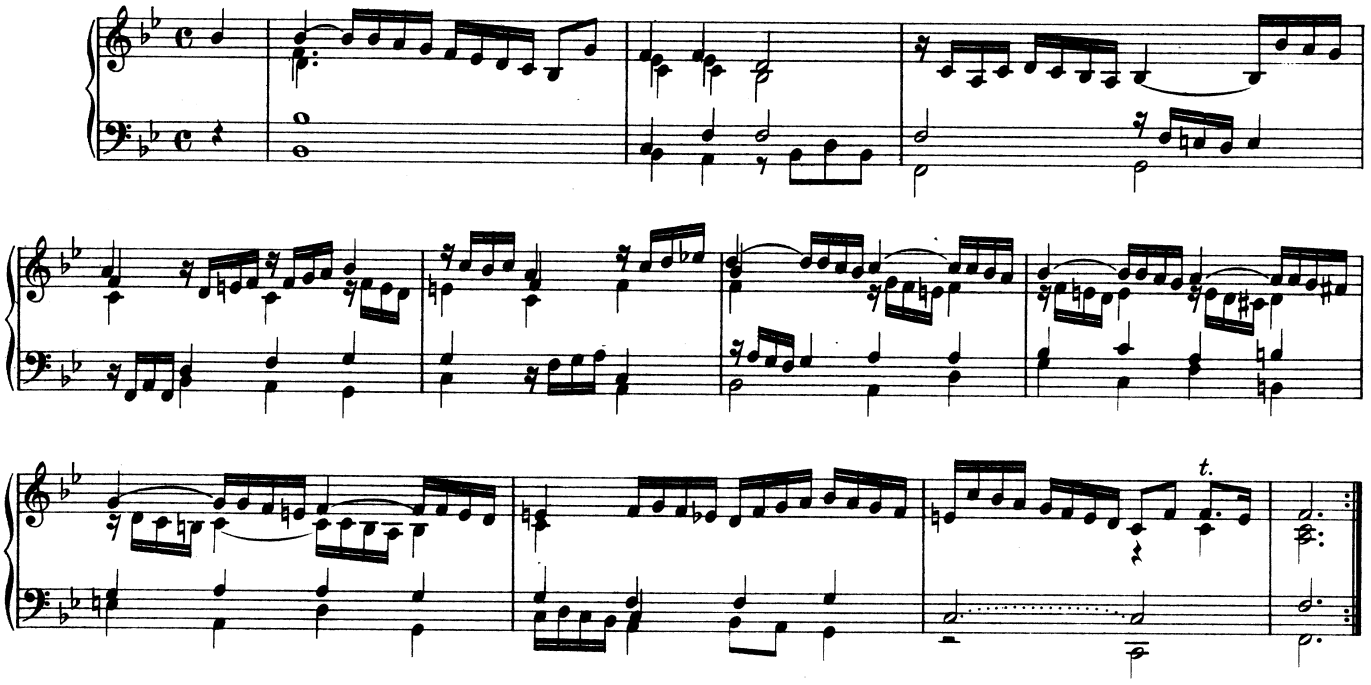


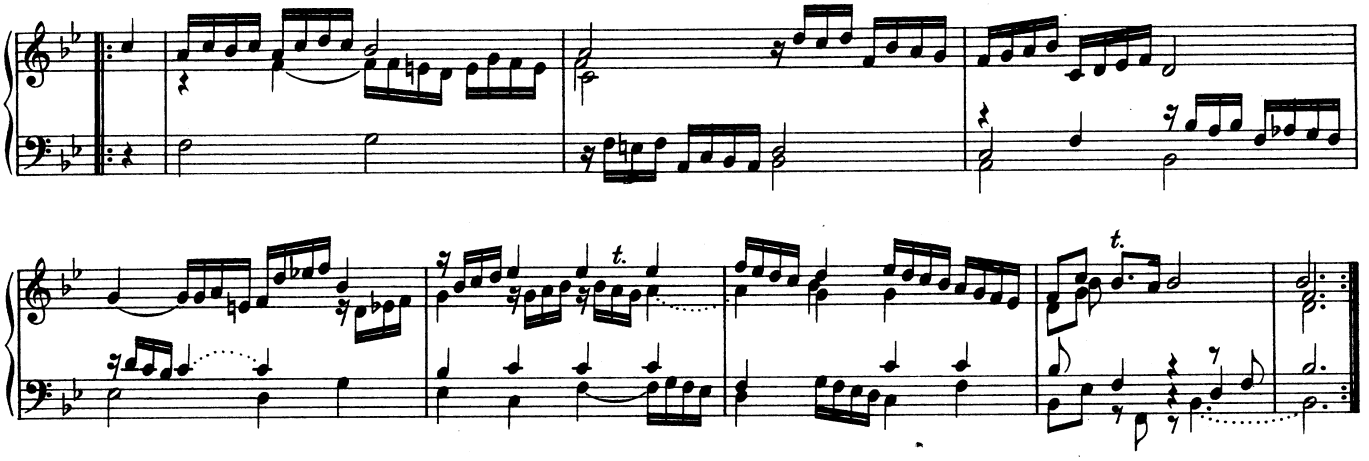
Gyque.



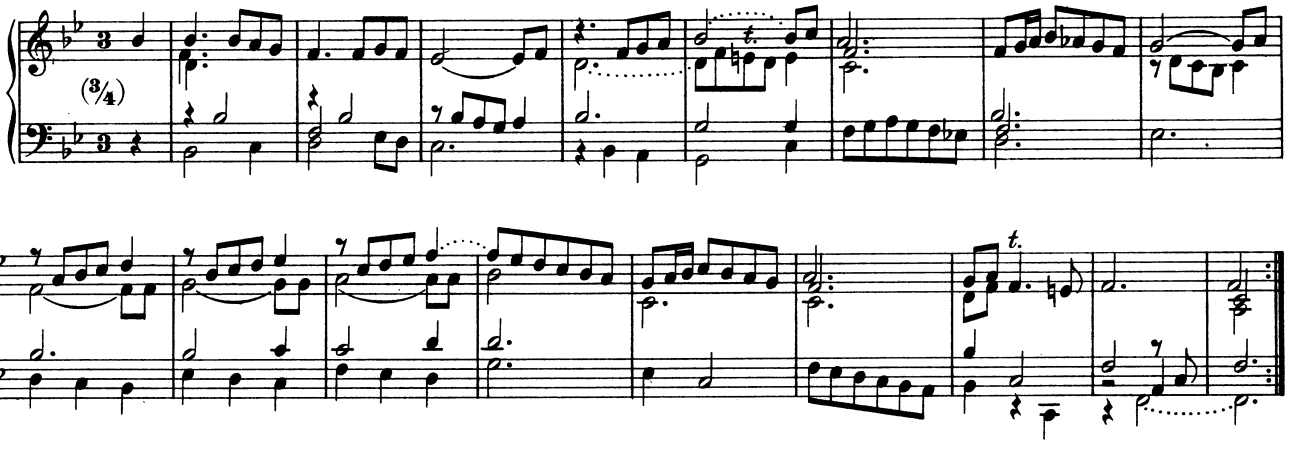
37. Suite ex B.

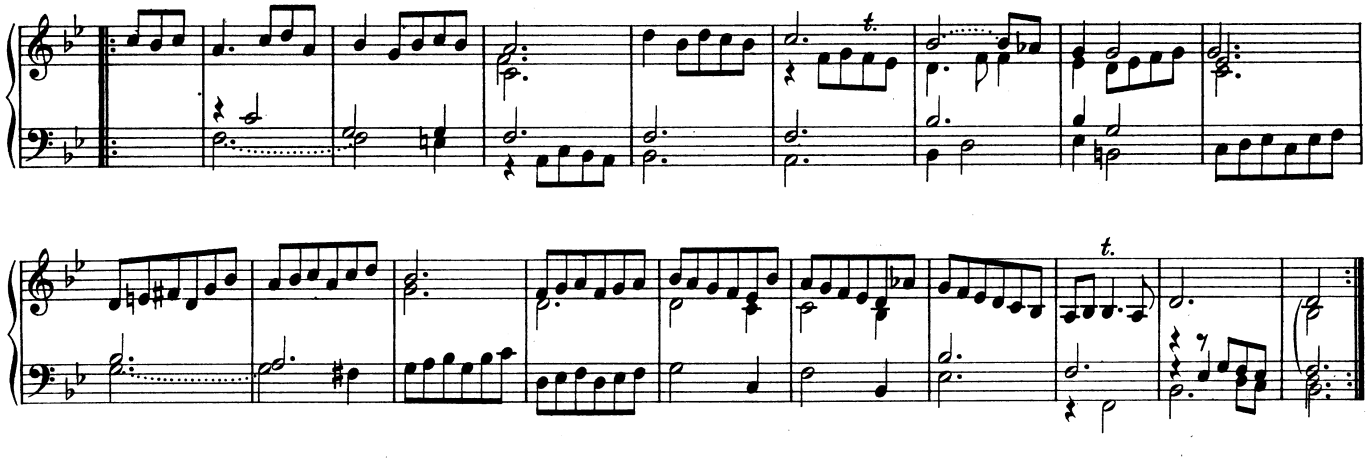
Allemand.

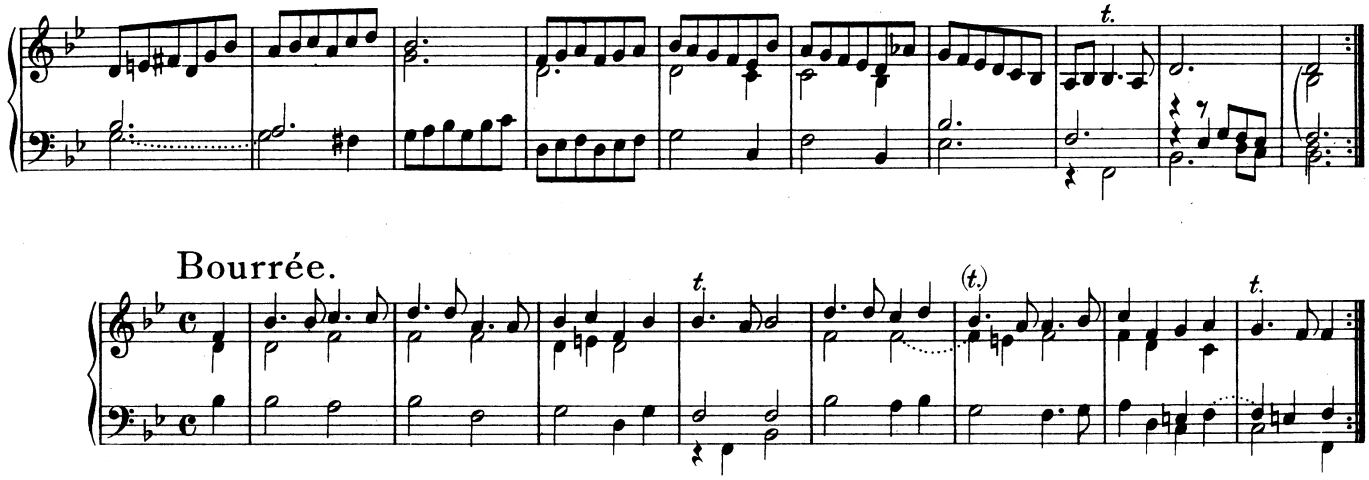




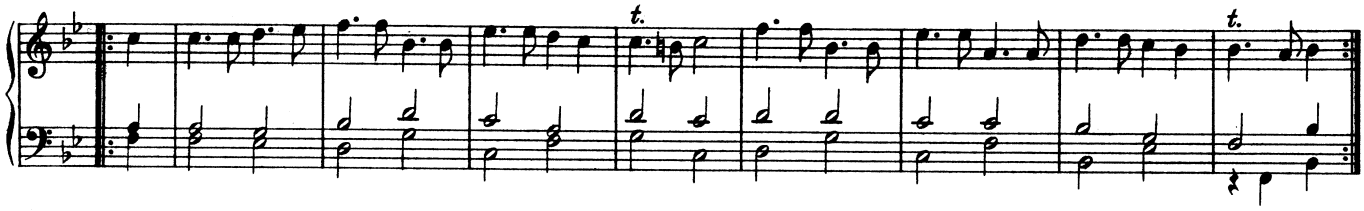
Courant.



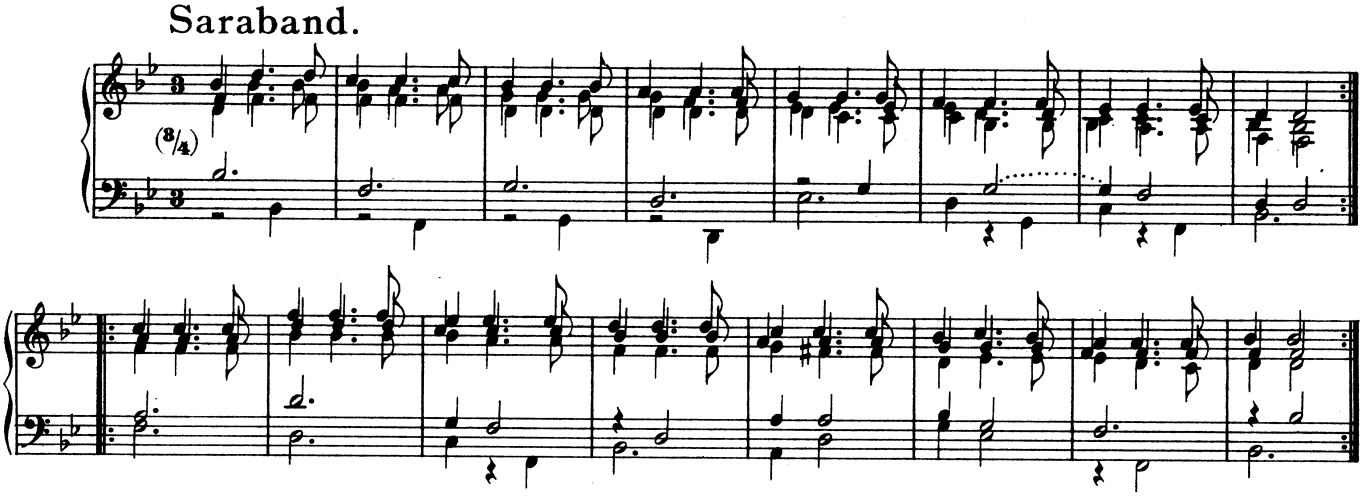




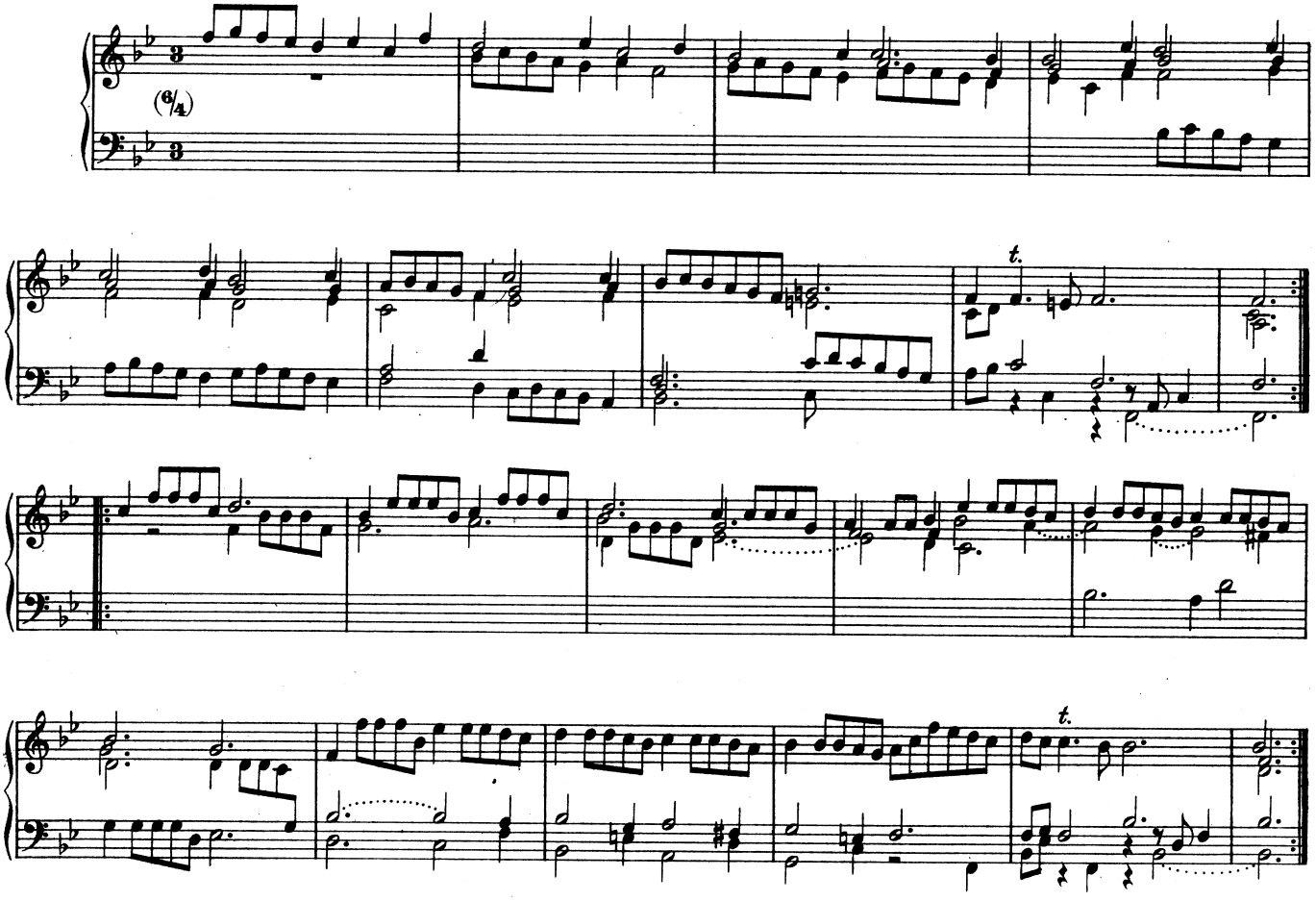
Bourrée.



Saraband.

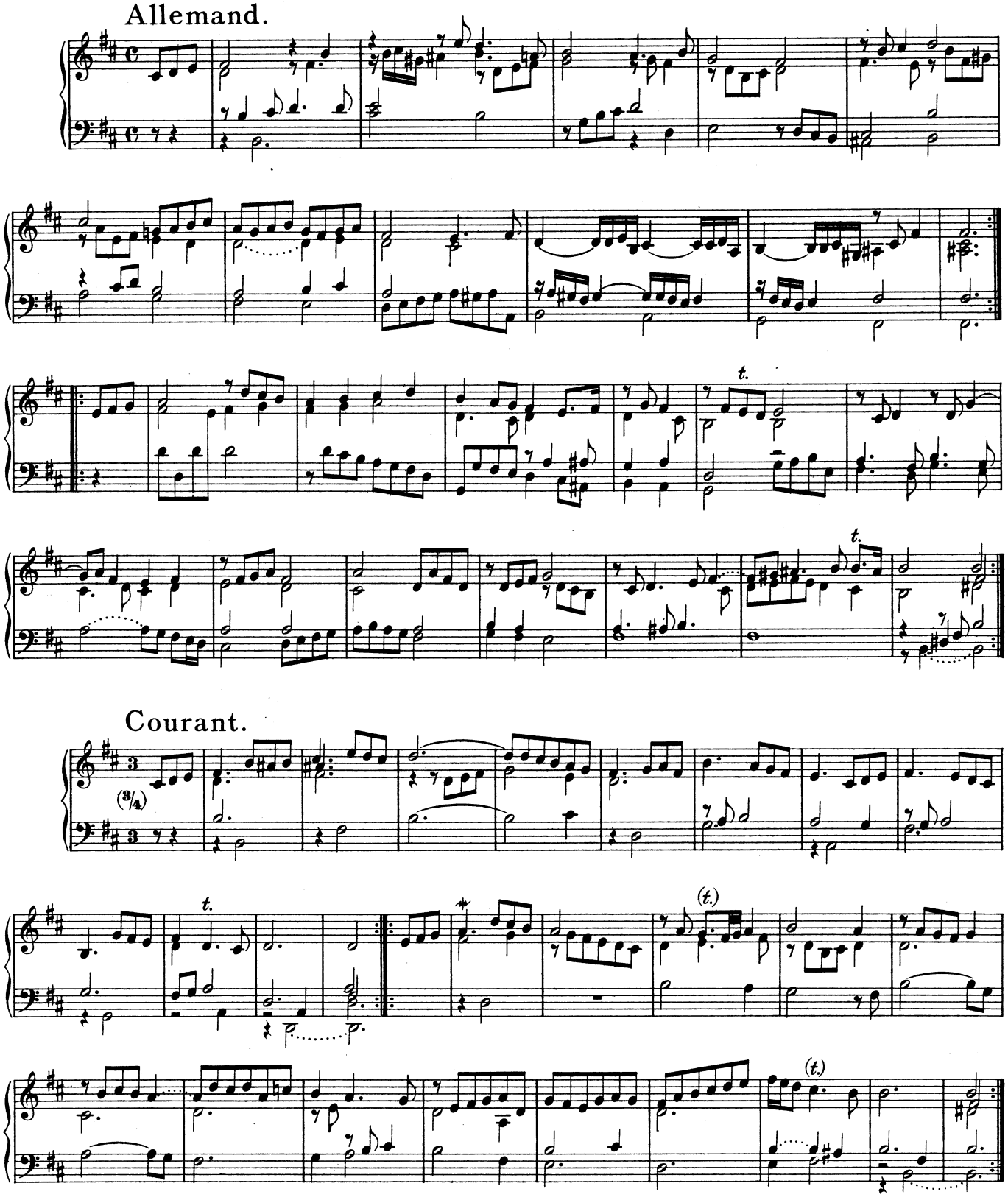


Gyque.



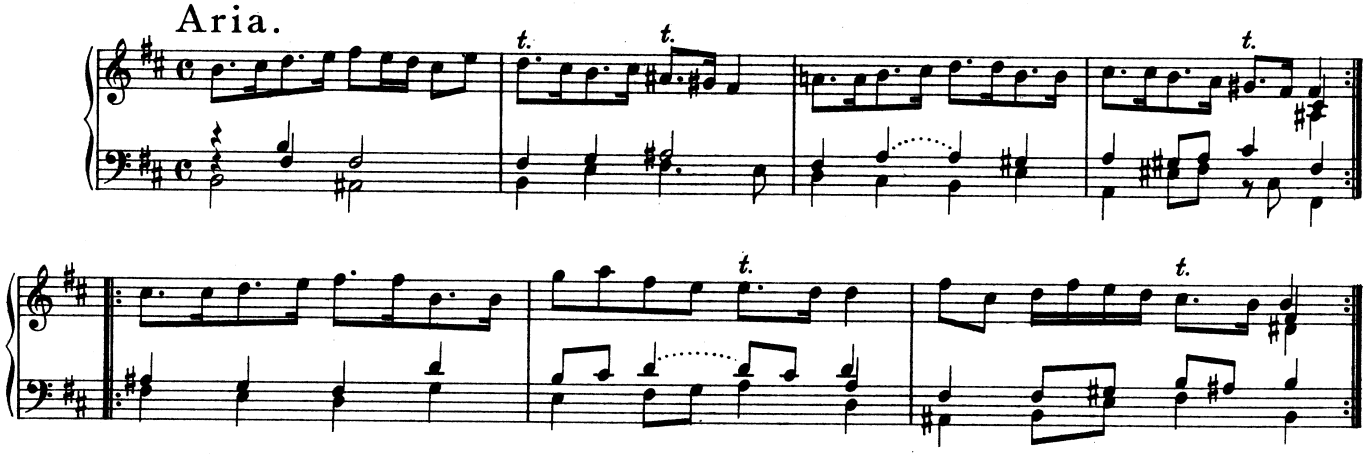
38. Suite ex H.

Allemand.

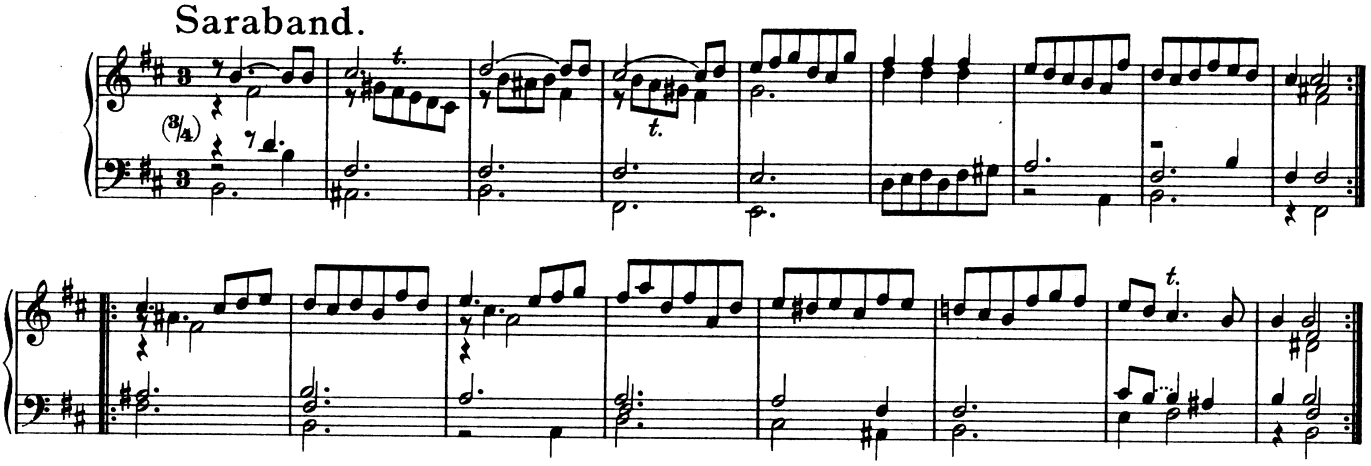


Courant.

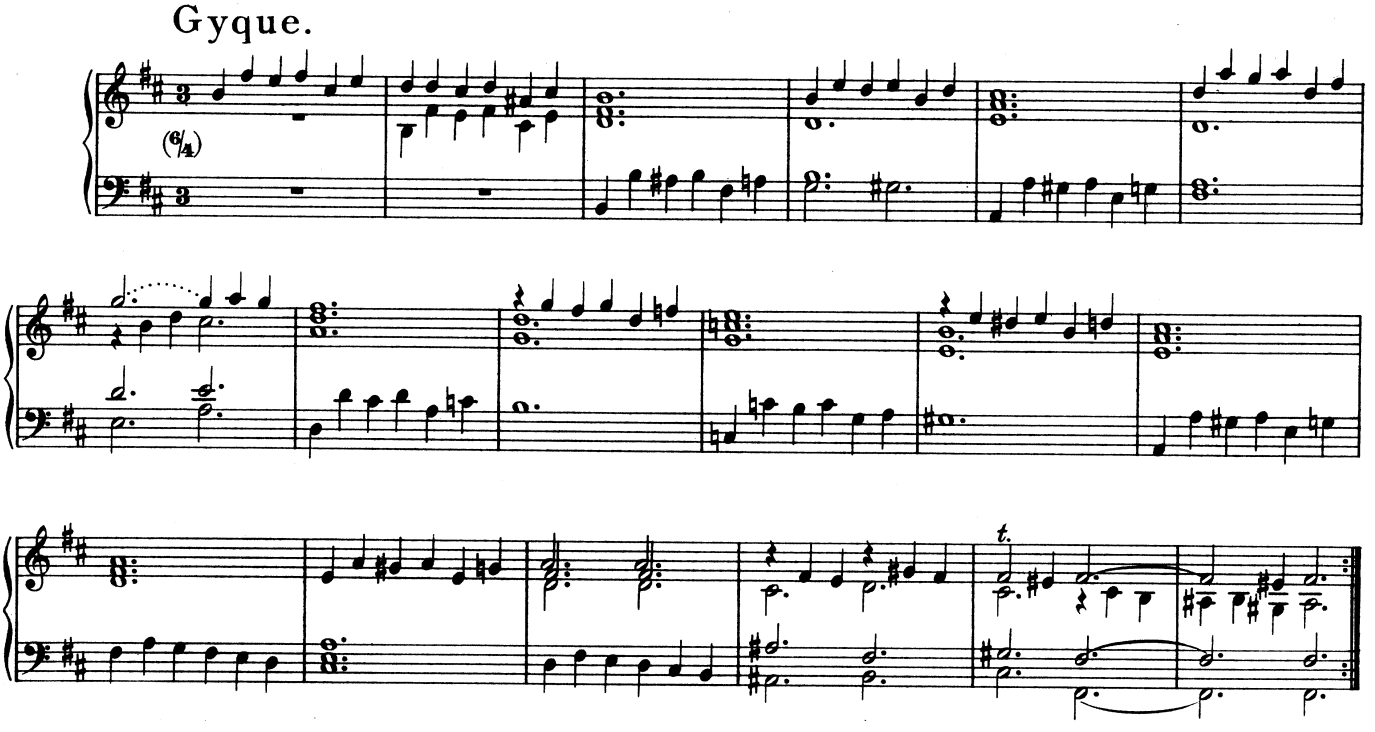
Aria.

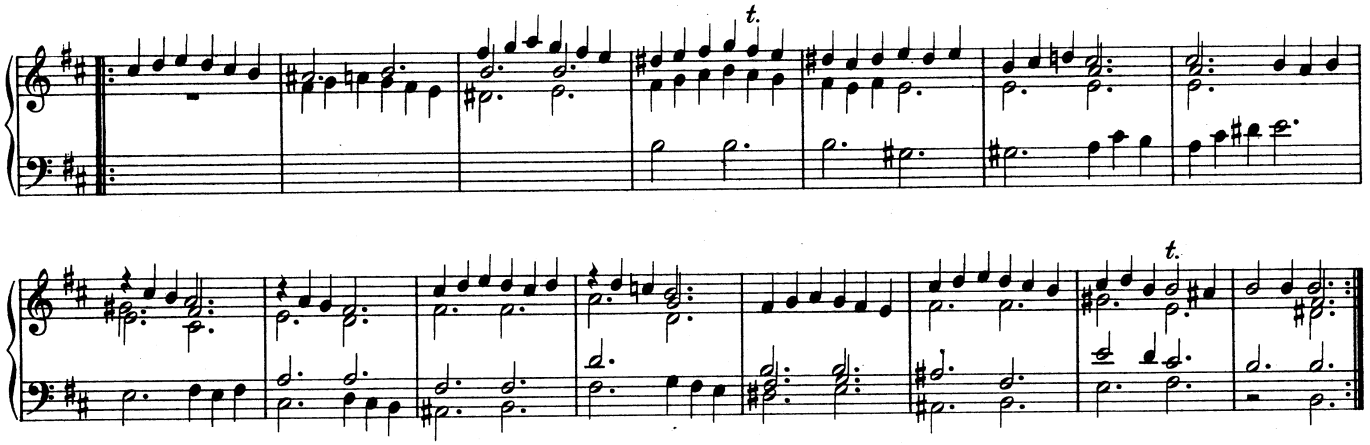


Saraband.



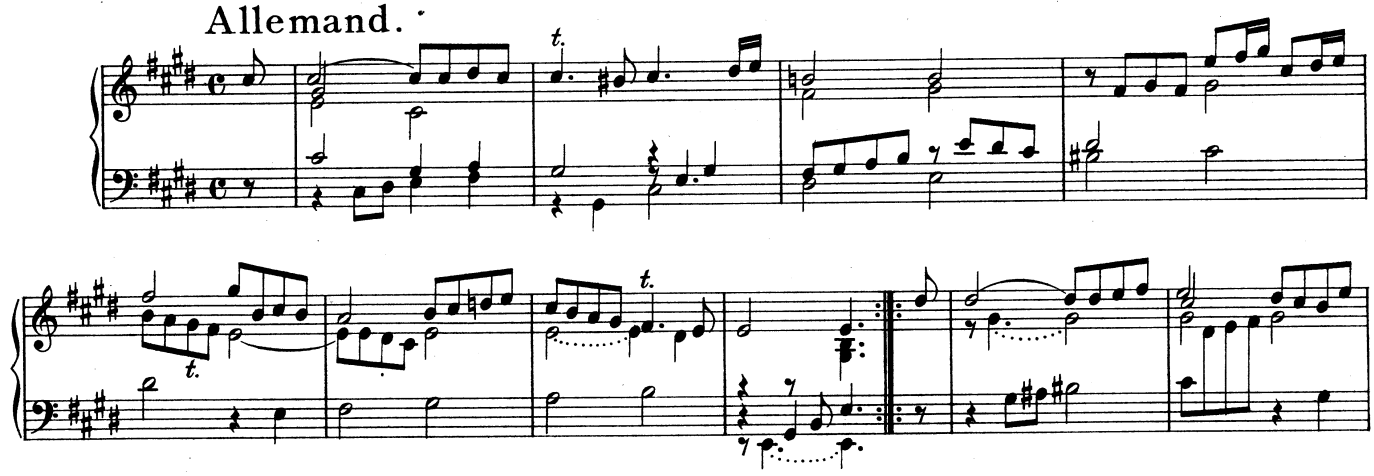
Gyque.



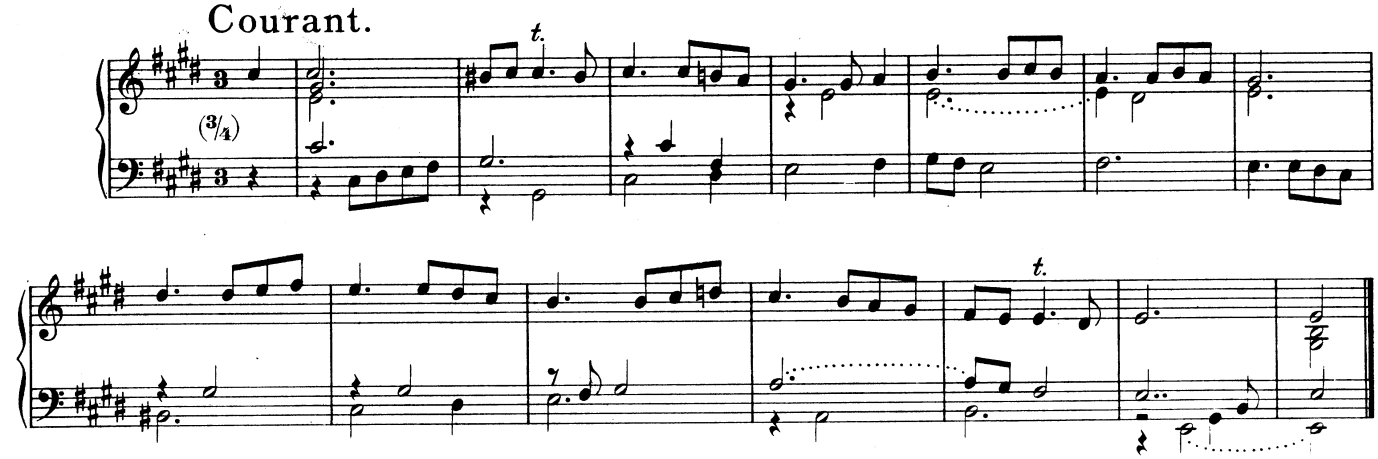


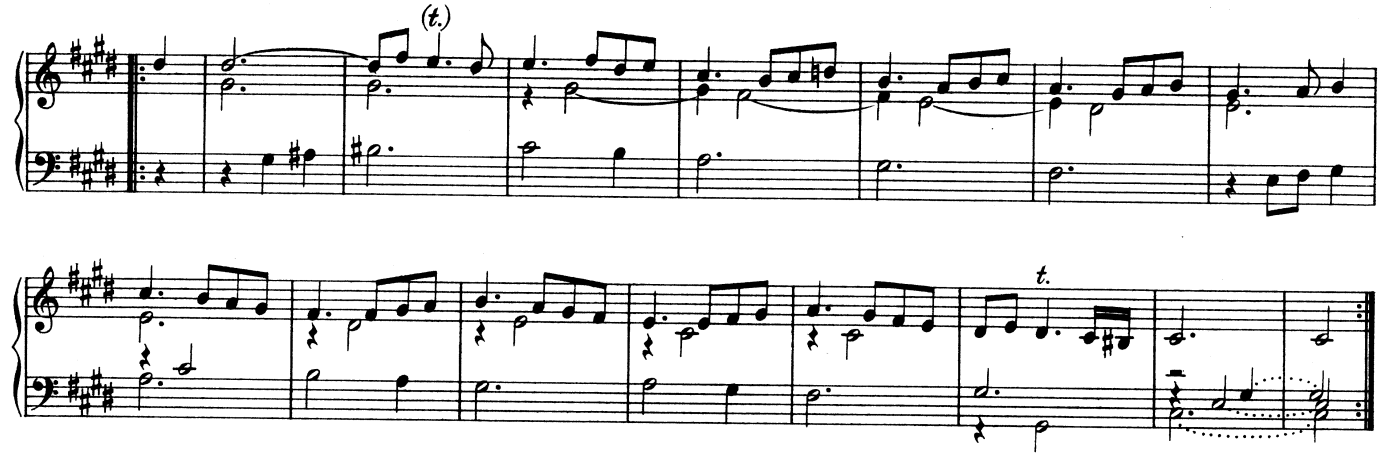
39. Suite ex Cis.

Allemand.

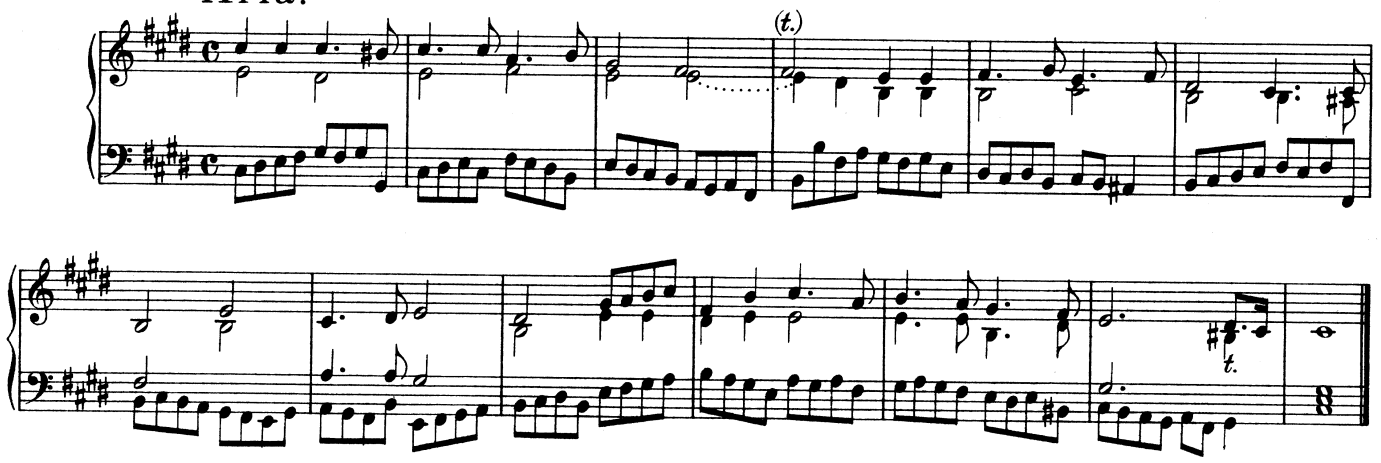


Courant.

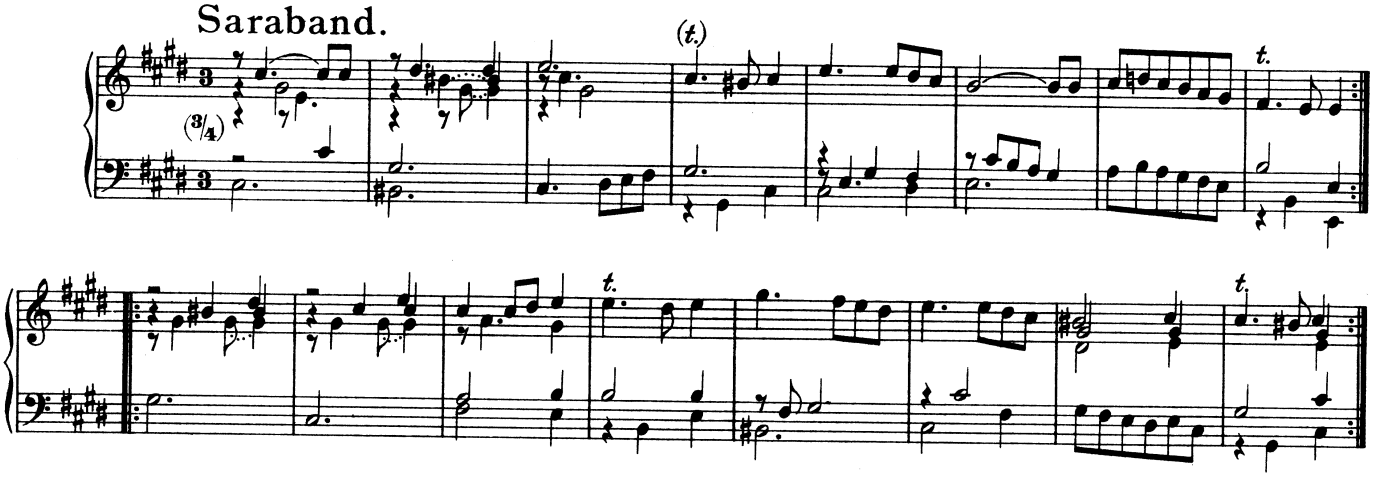




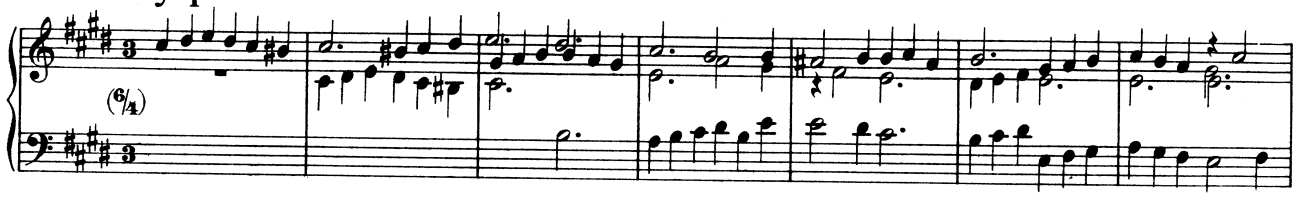
Aria.

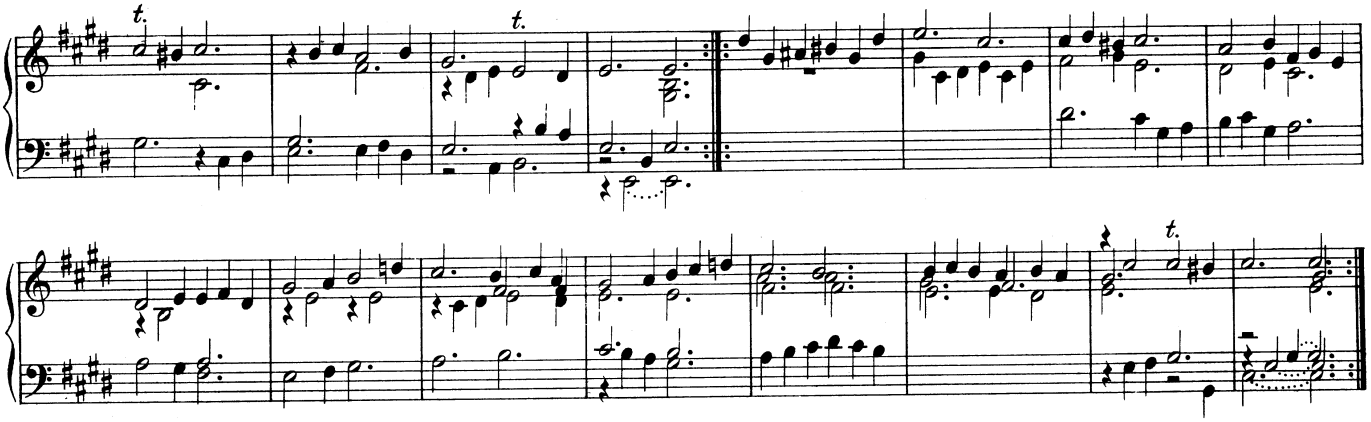


Saraband.



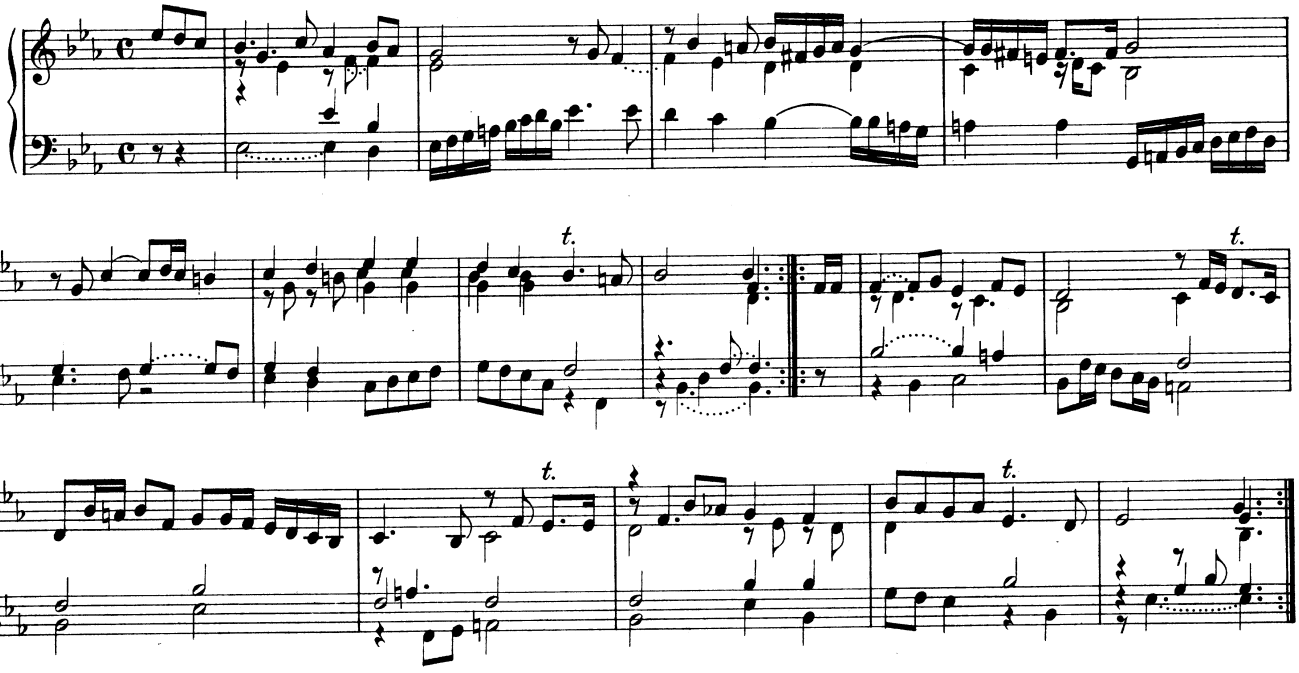
Gyque.



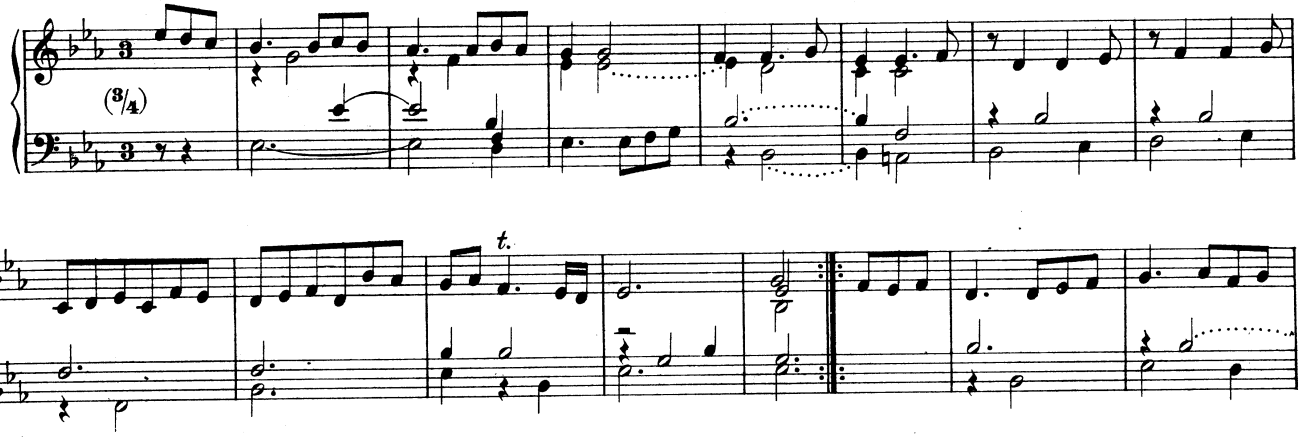


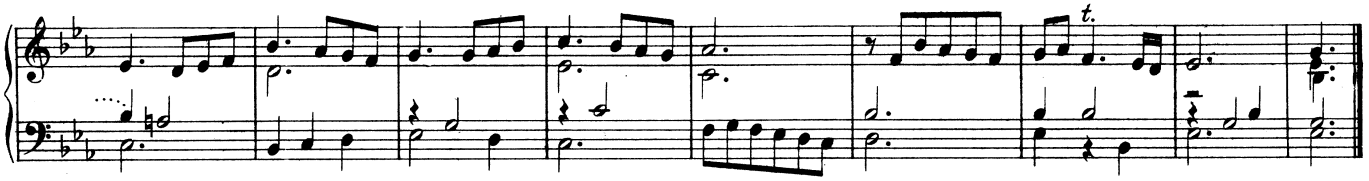
40. Suite ex Dis.

Allemand.

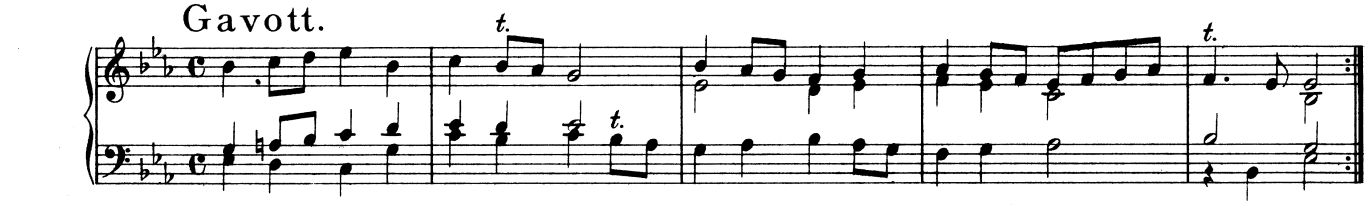


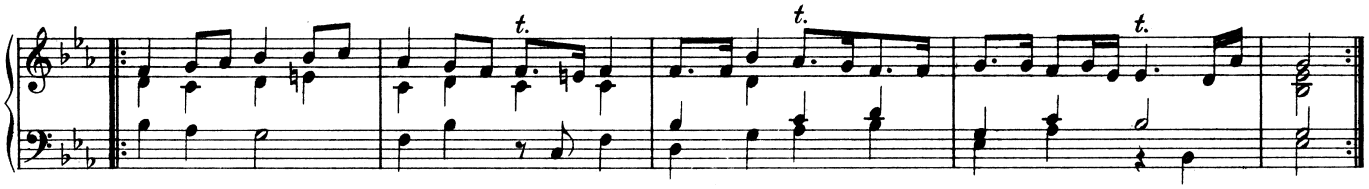
Courant.



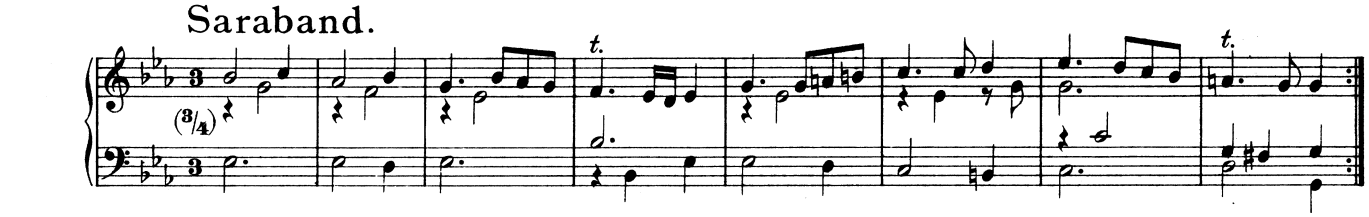


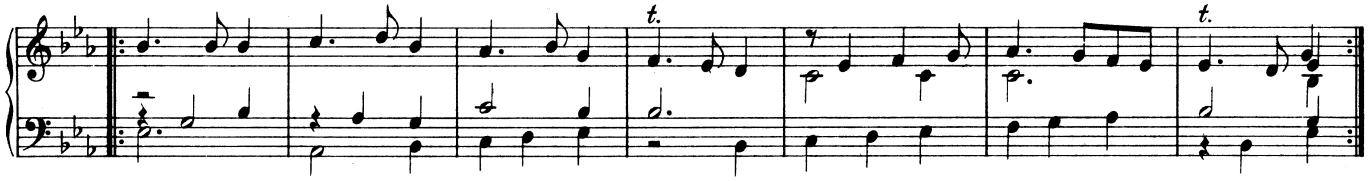
Gavott.



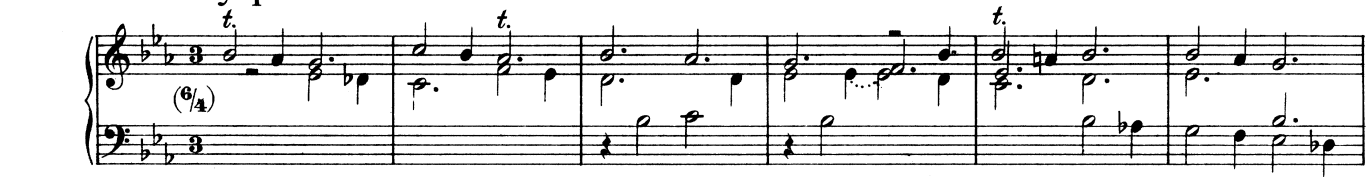


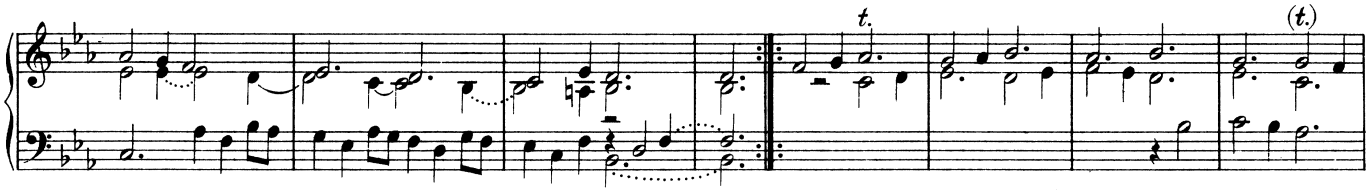
Saraband.

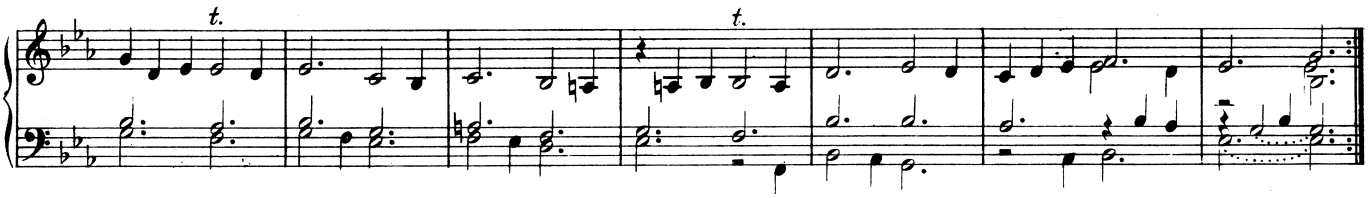




Gyque.

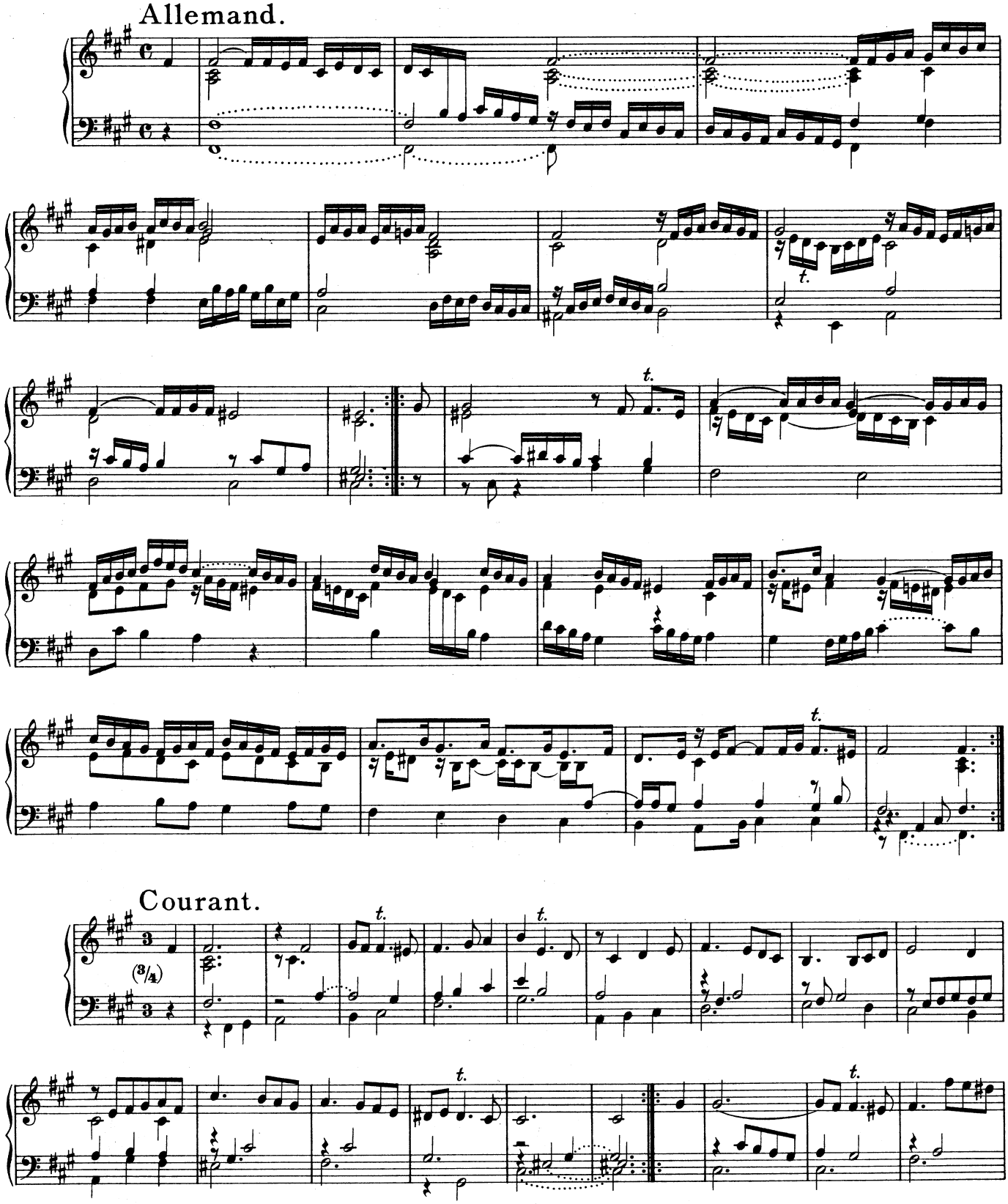




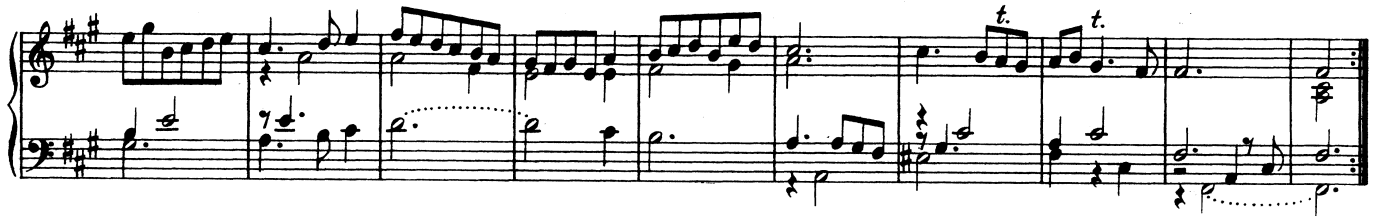


41. Suite ex Fis.

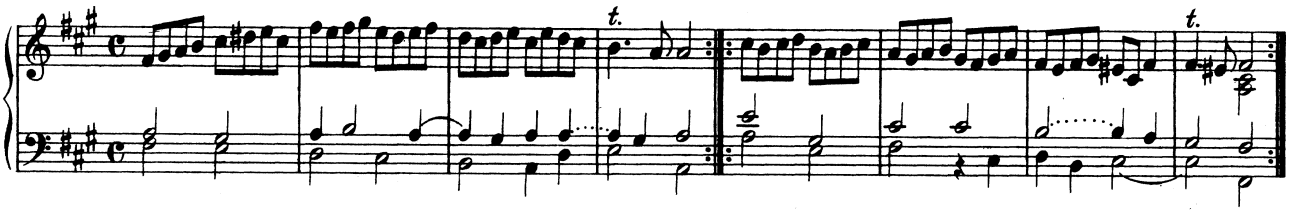
Allemand.



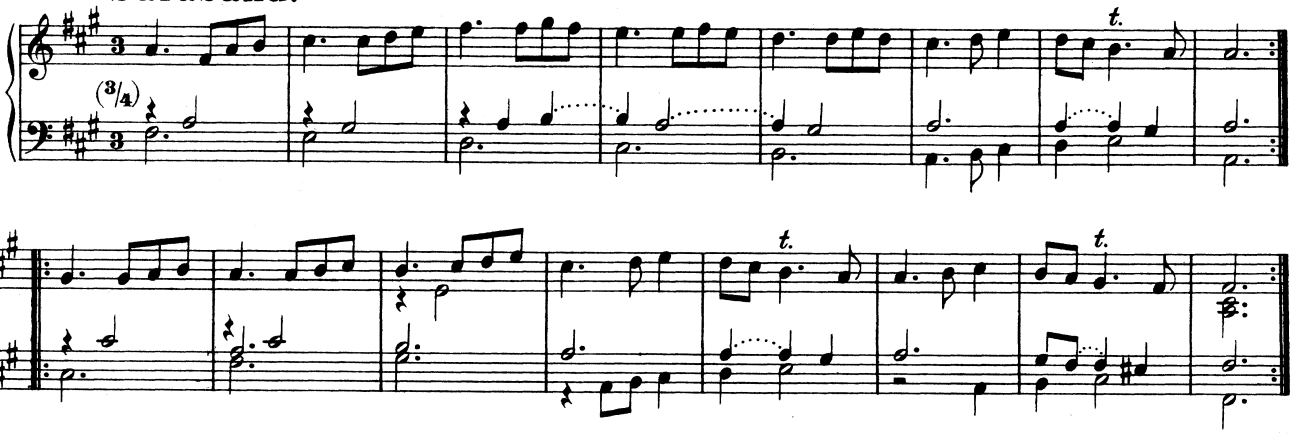
Courant.



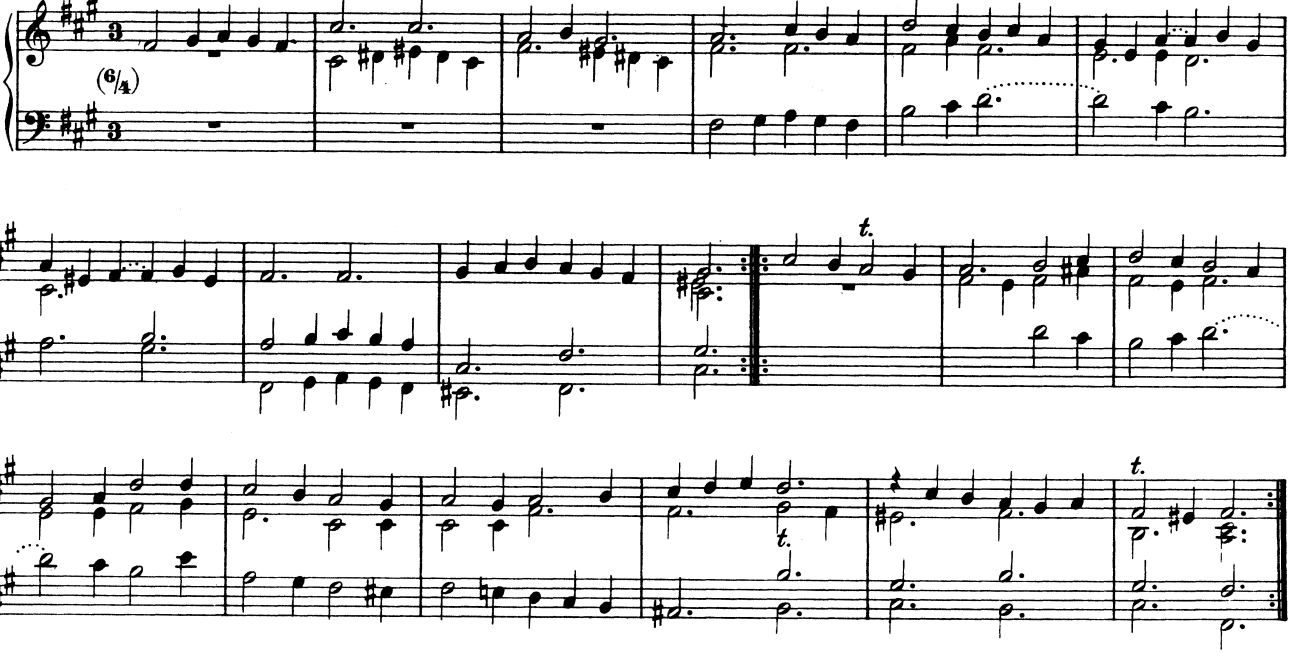
Gavott.



Saraband.

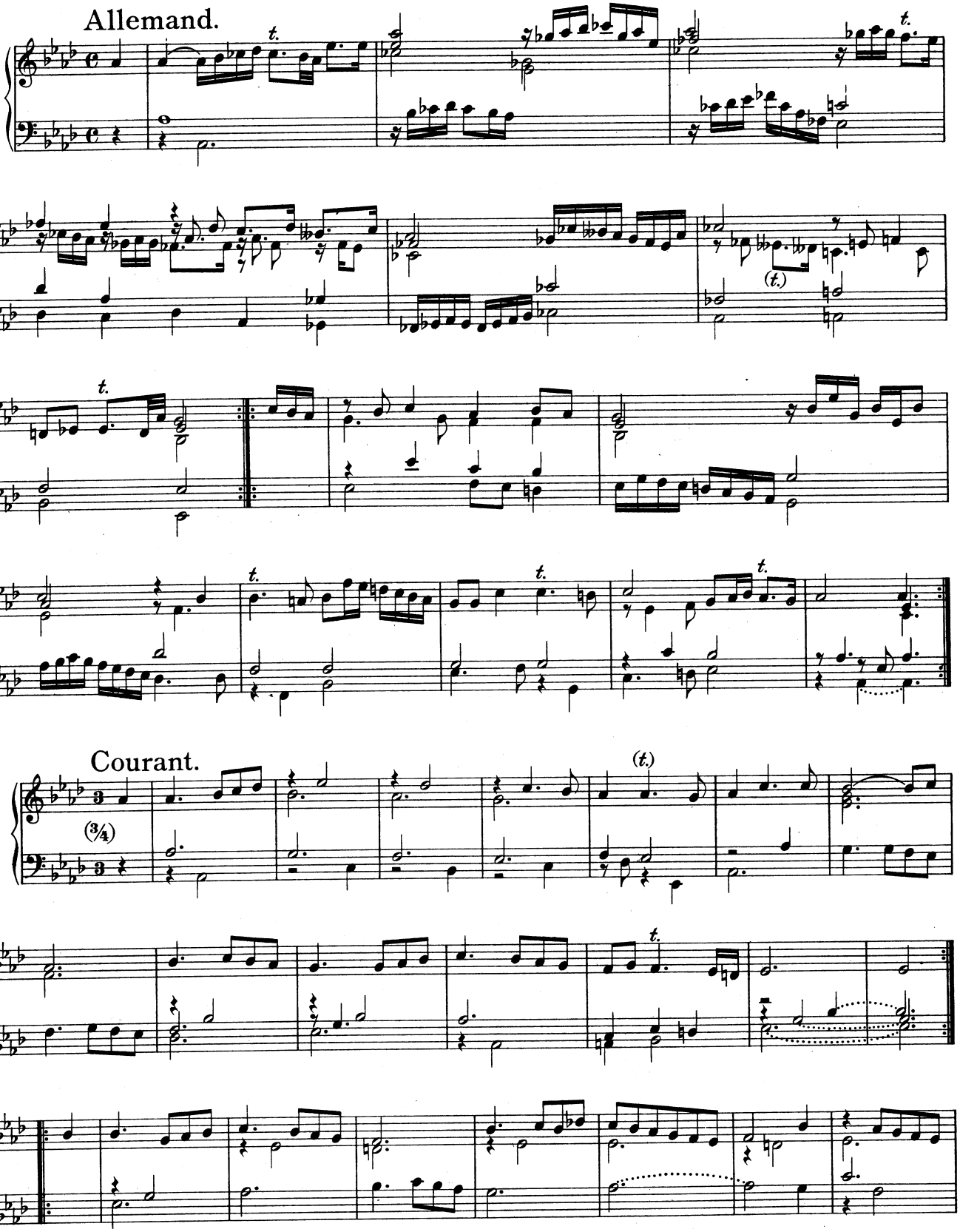


Gyque.

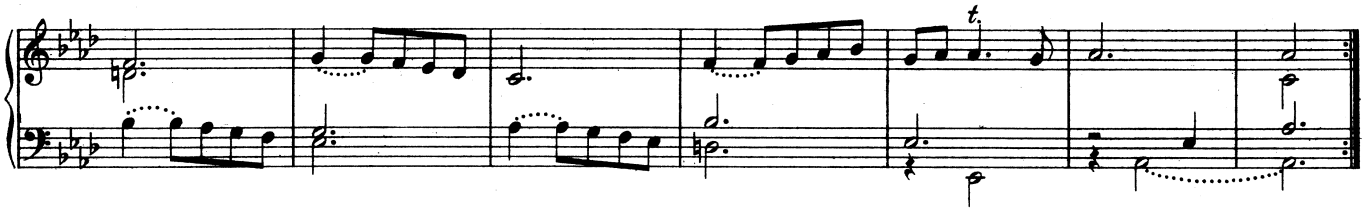


42. Suite ex Gis.

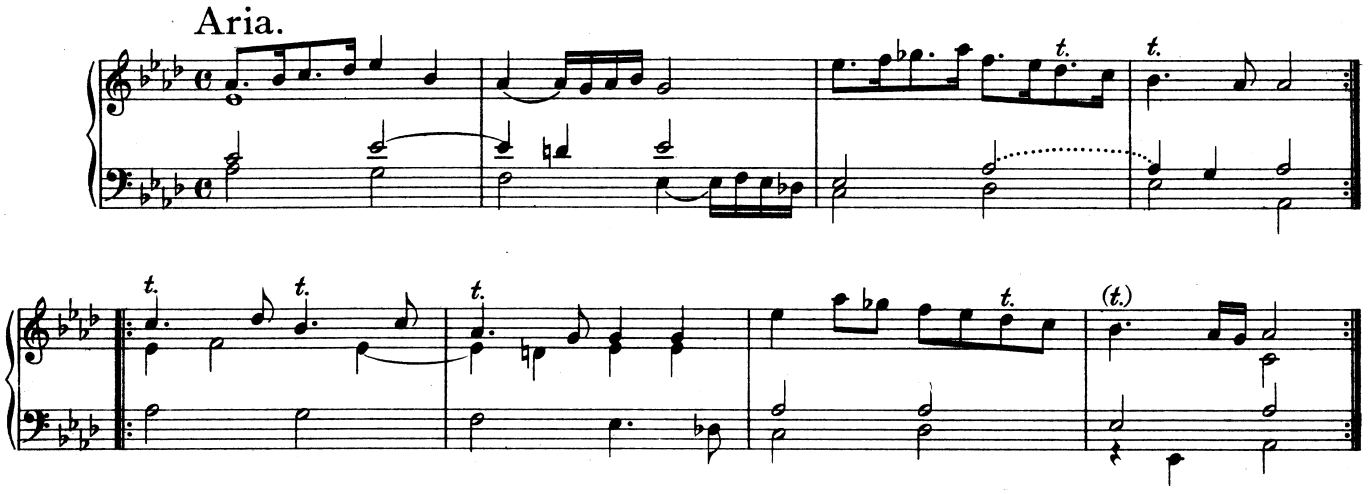
Allemand.



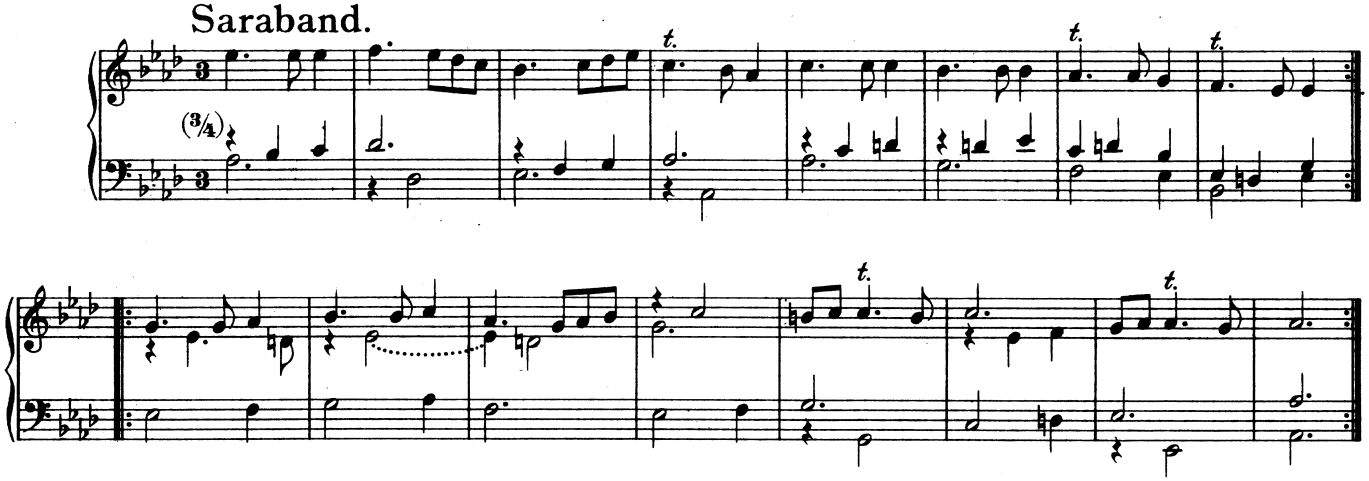
Courant.



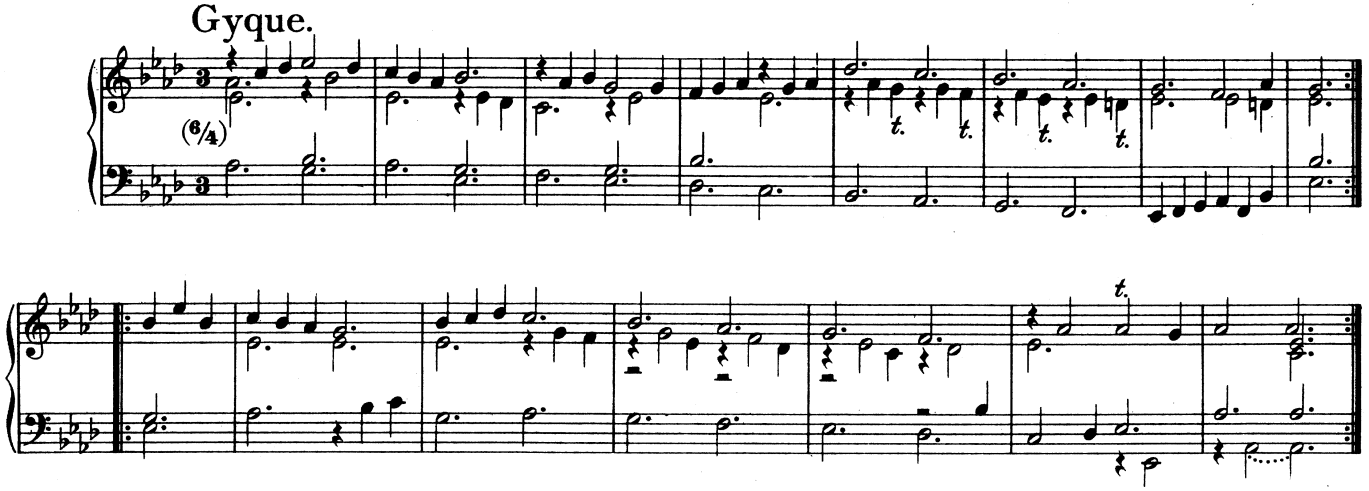
Aria.



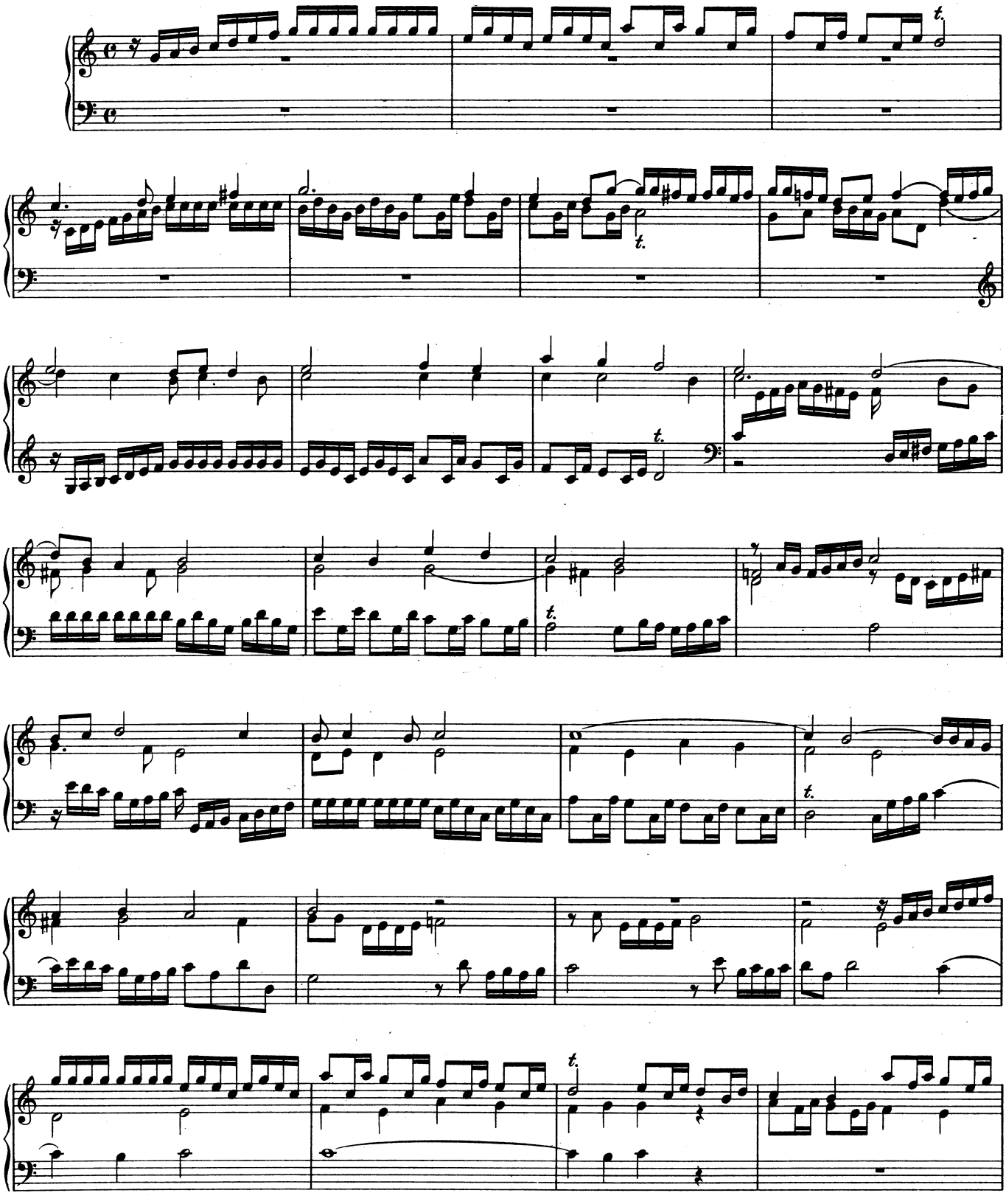
Saraband.

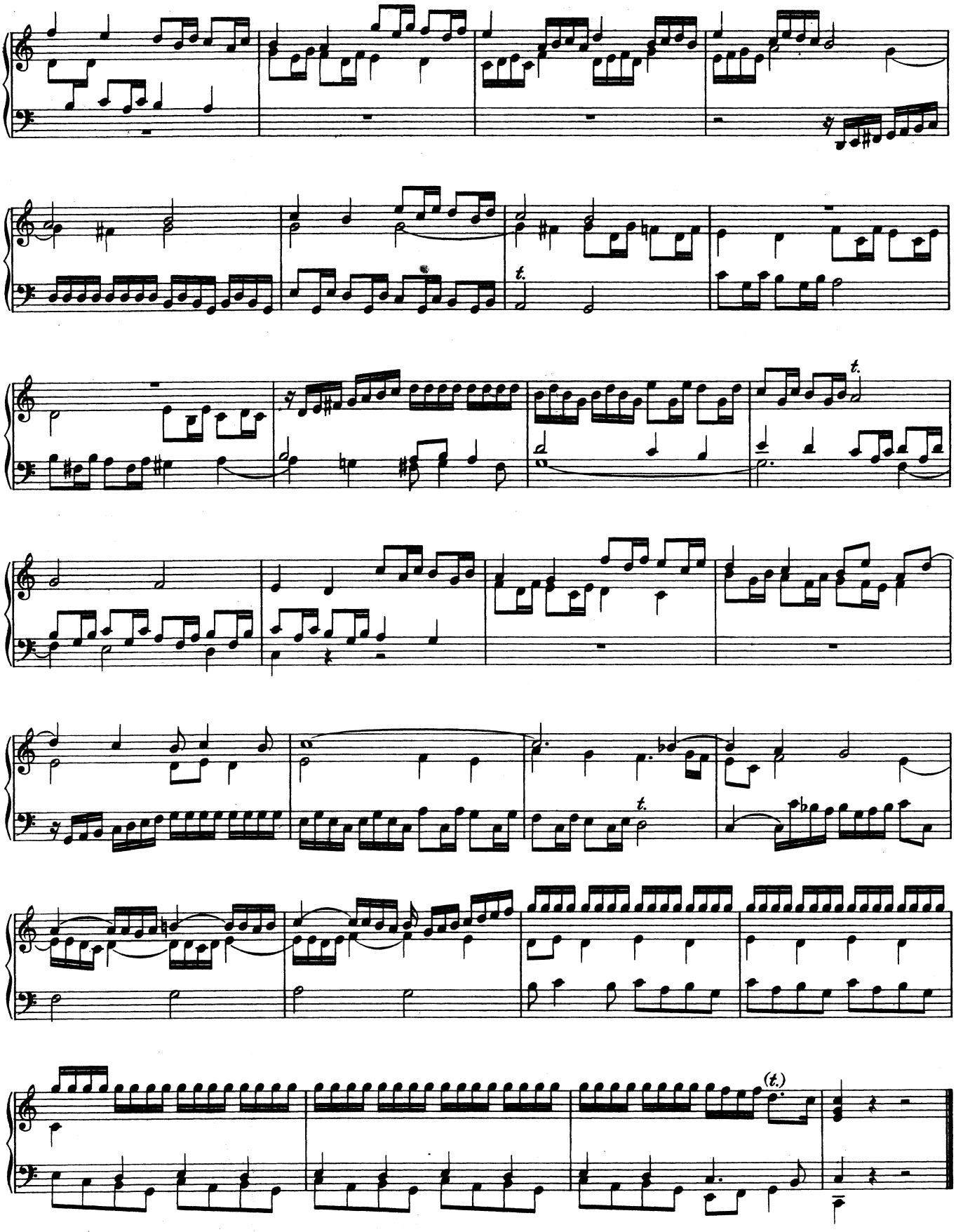


Gyque.

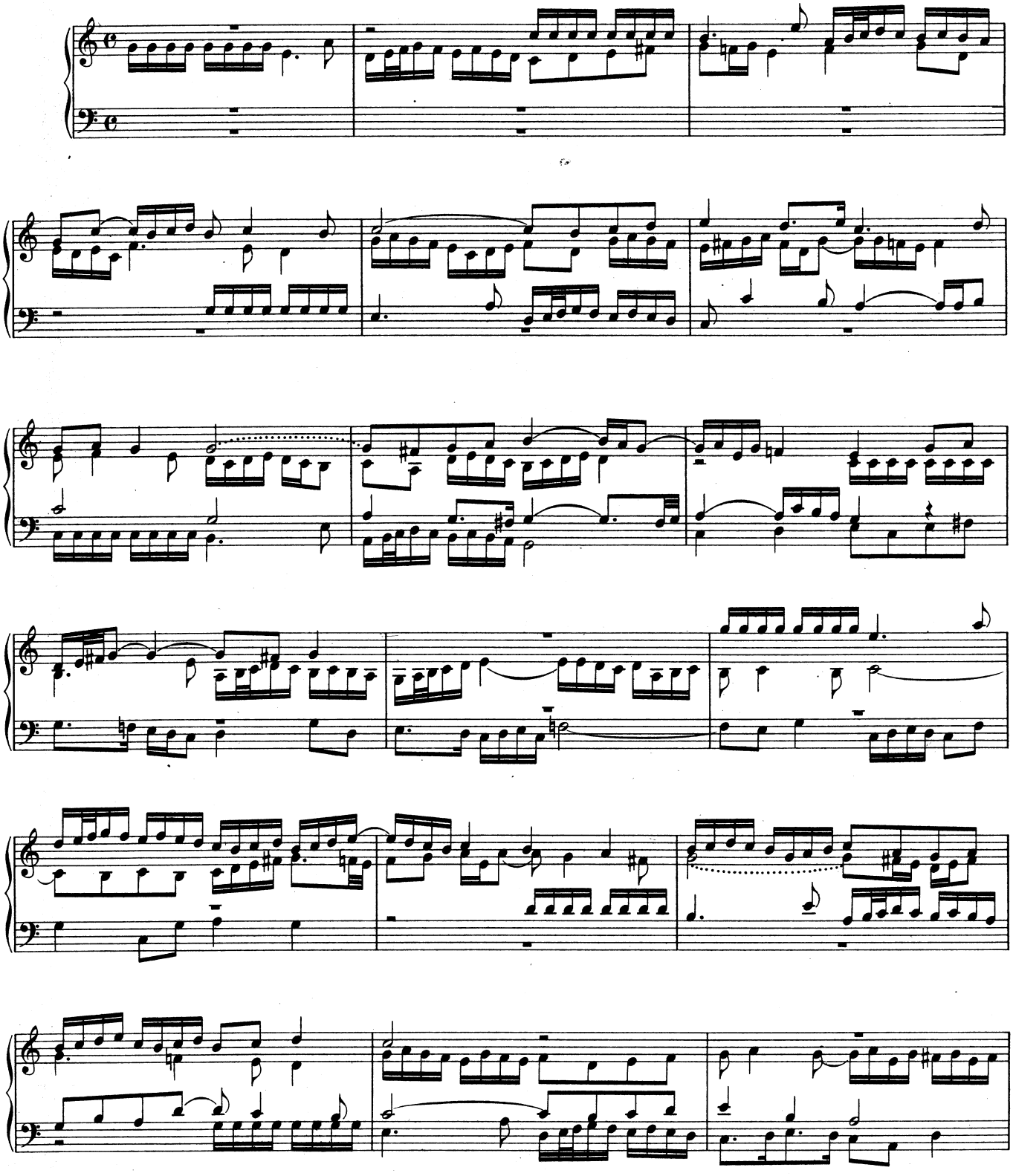


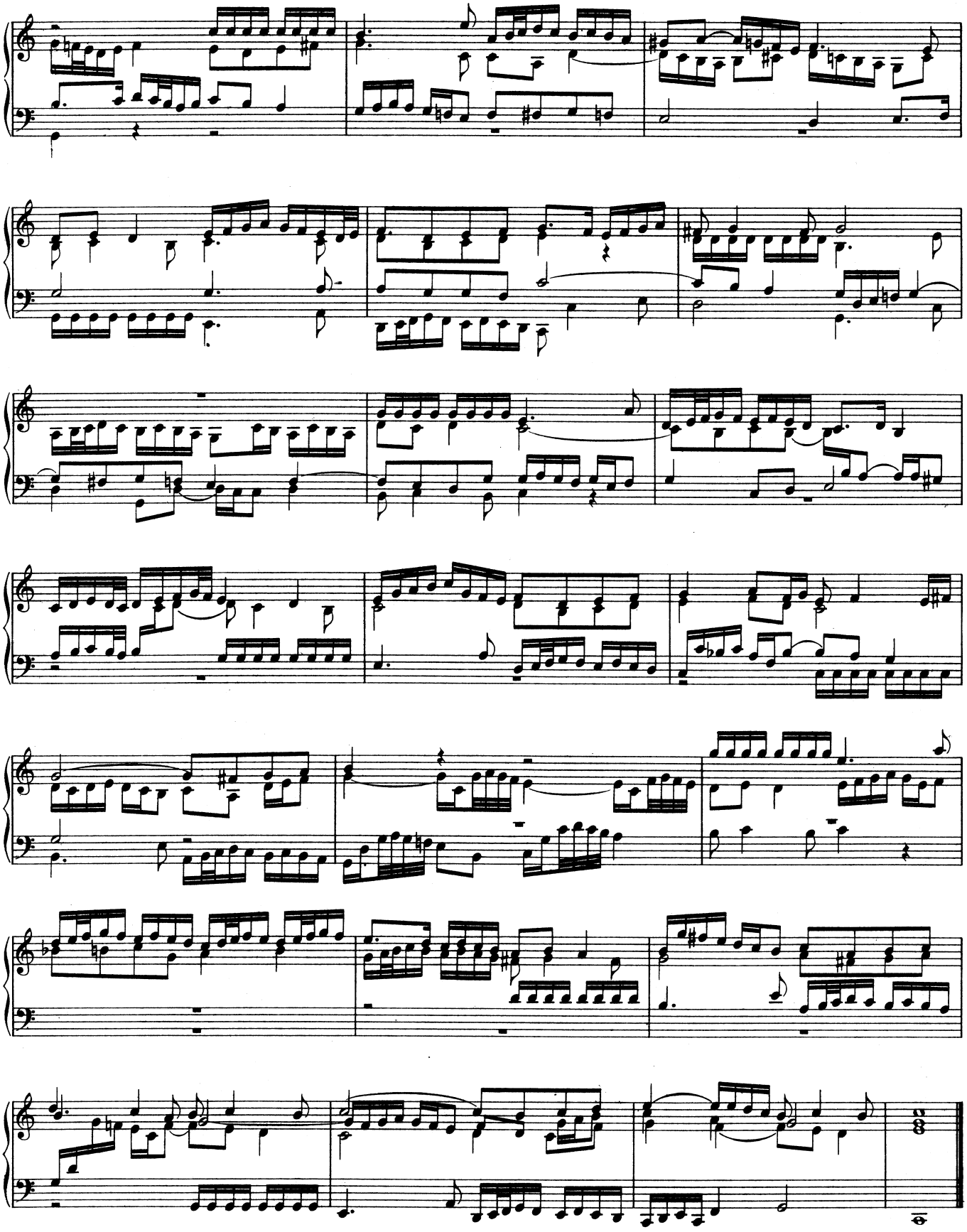
43. Fuga.



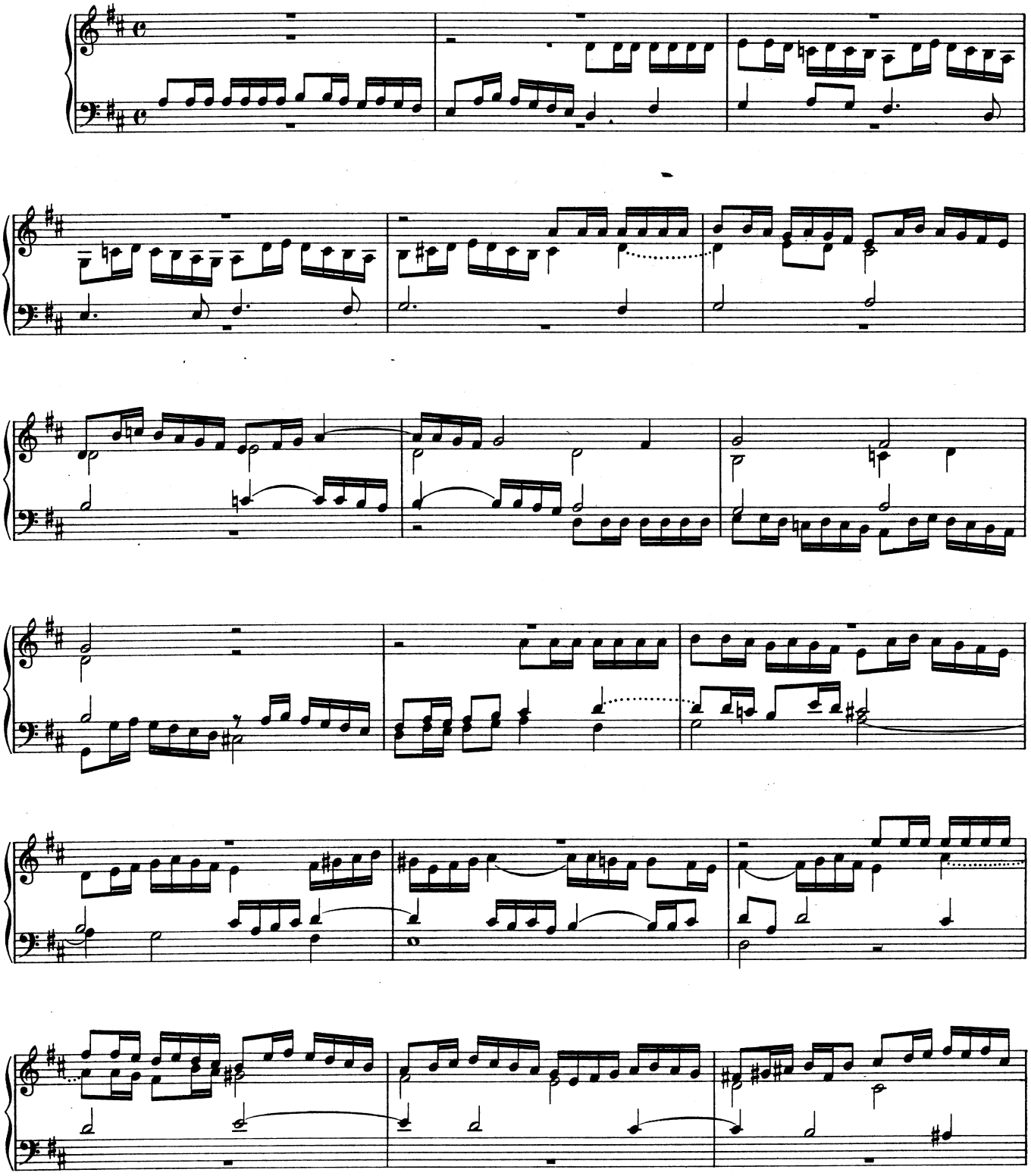


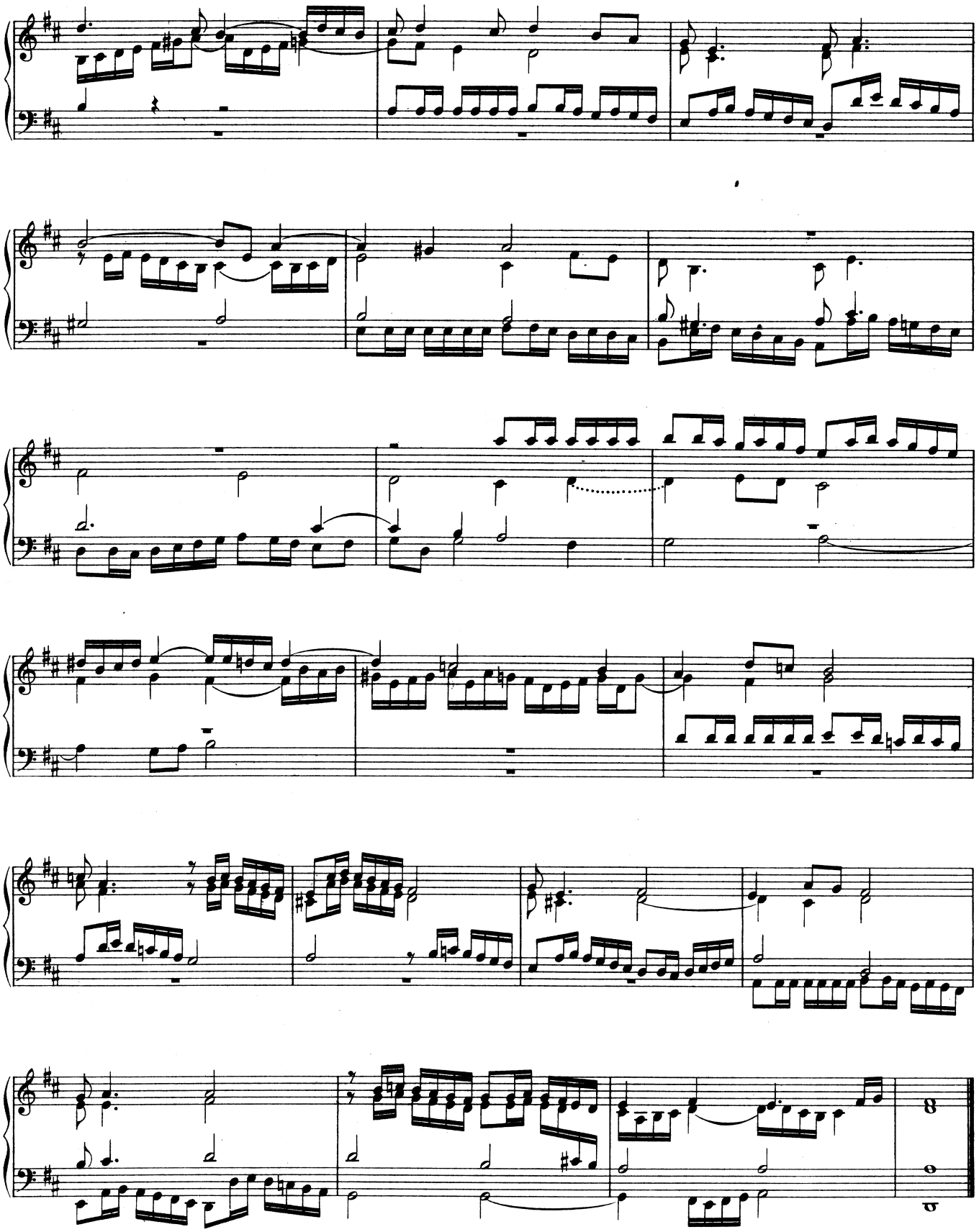
44. Fuga. a V.



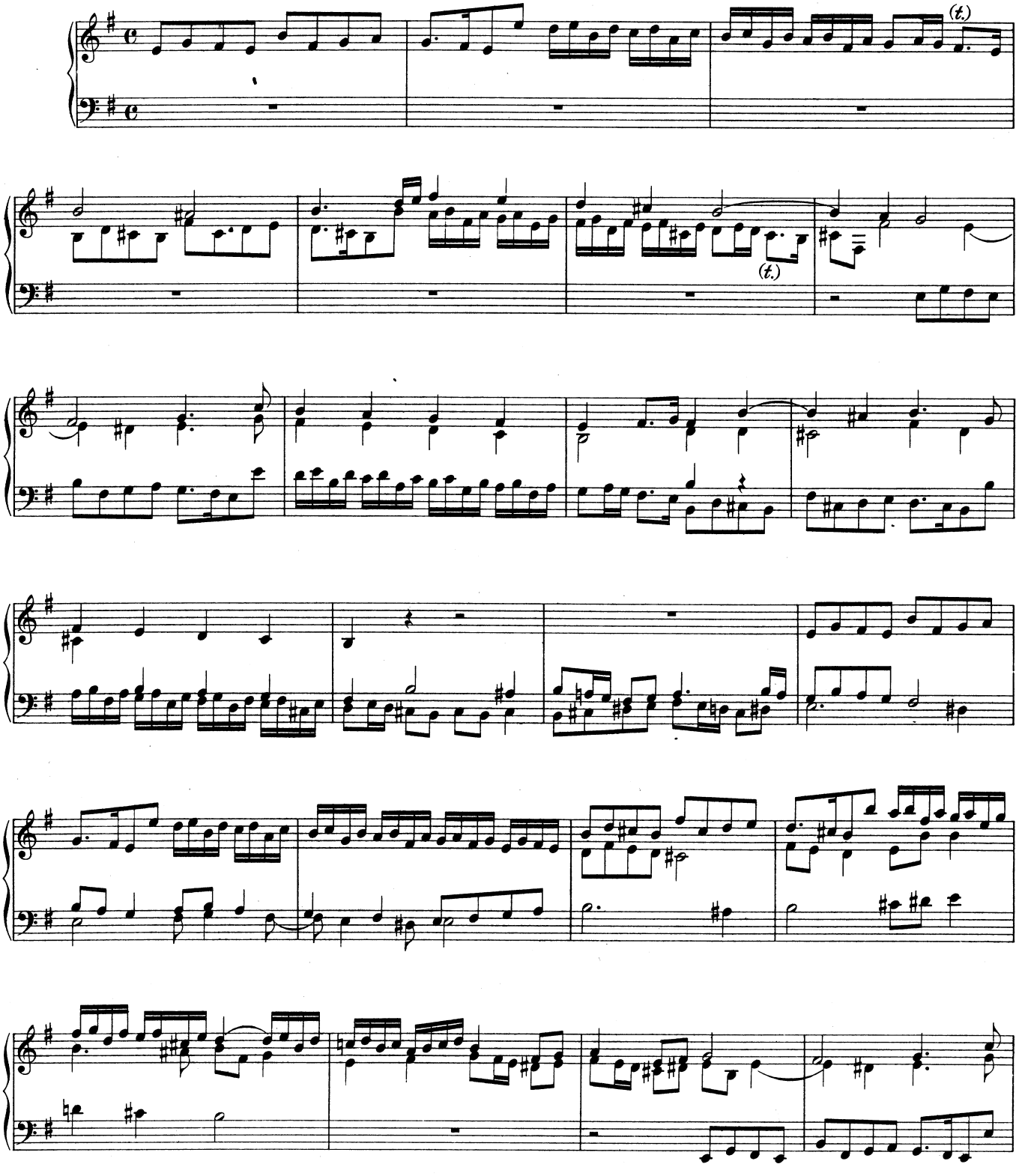


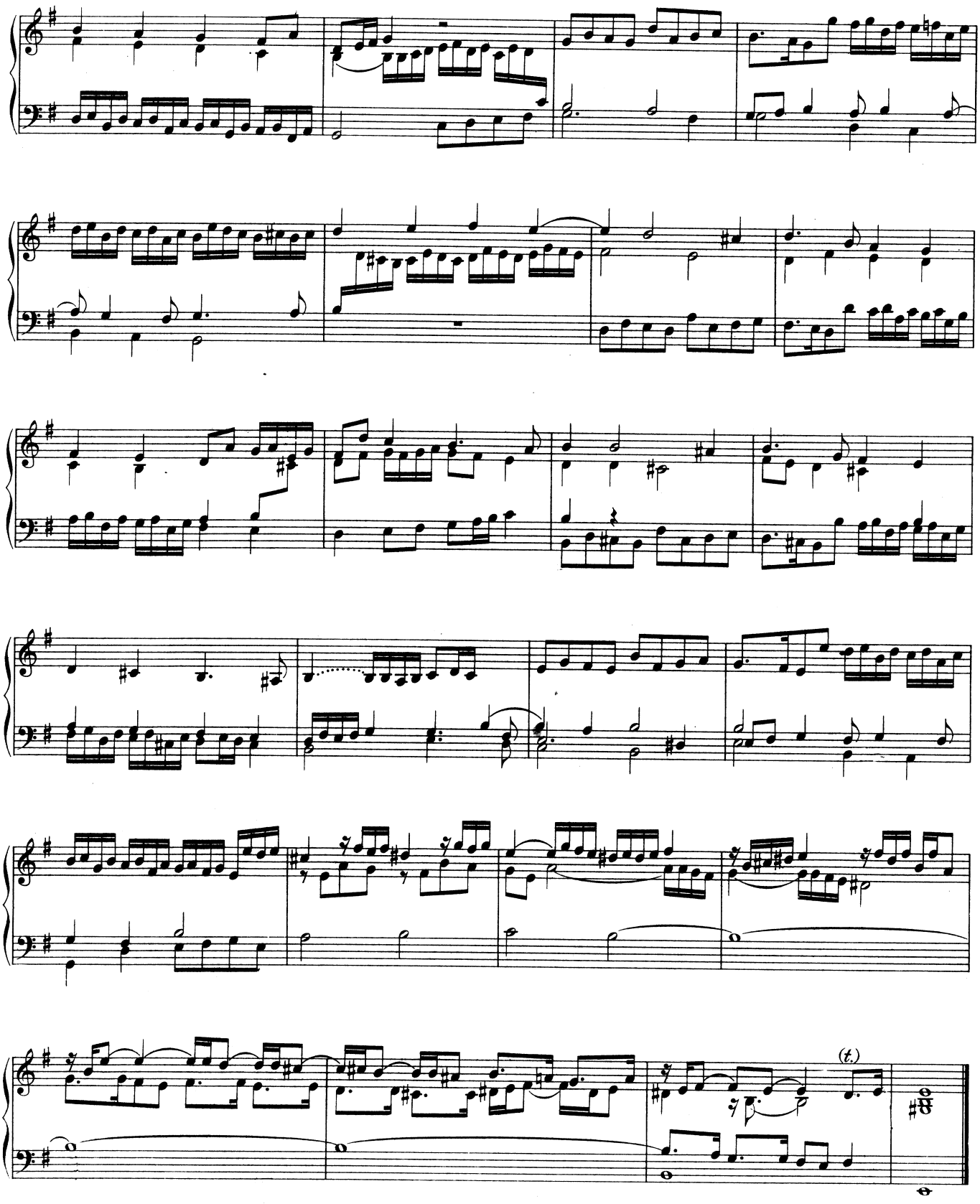
45. Fuga.



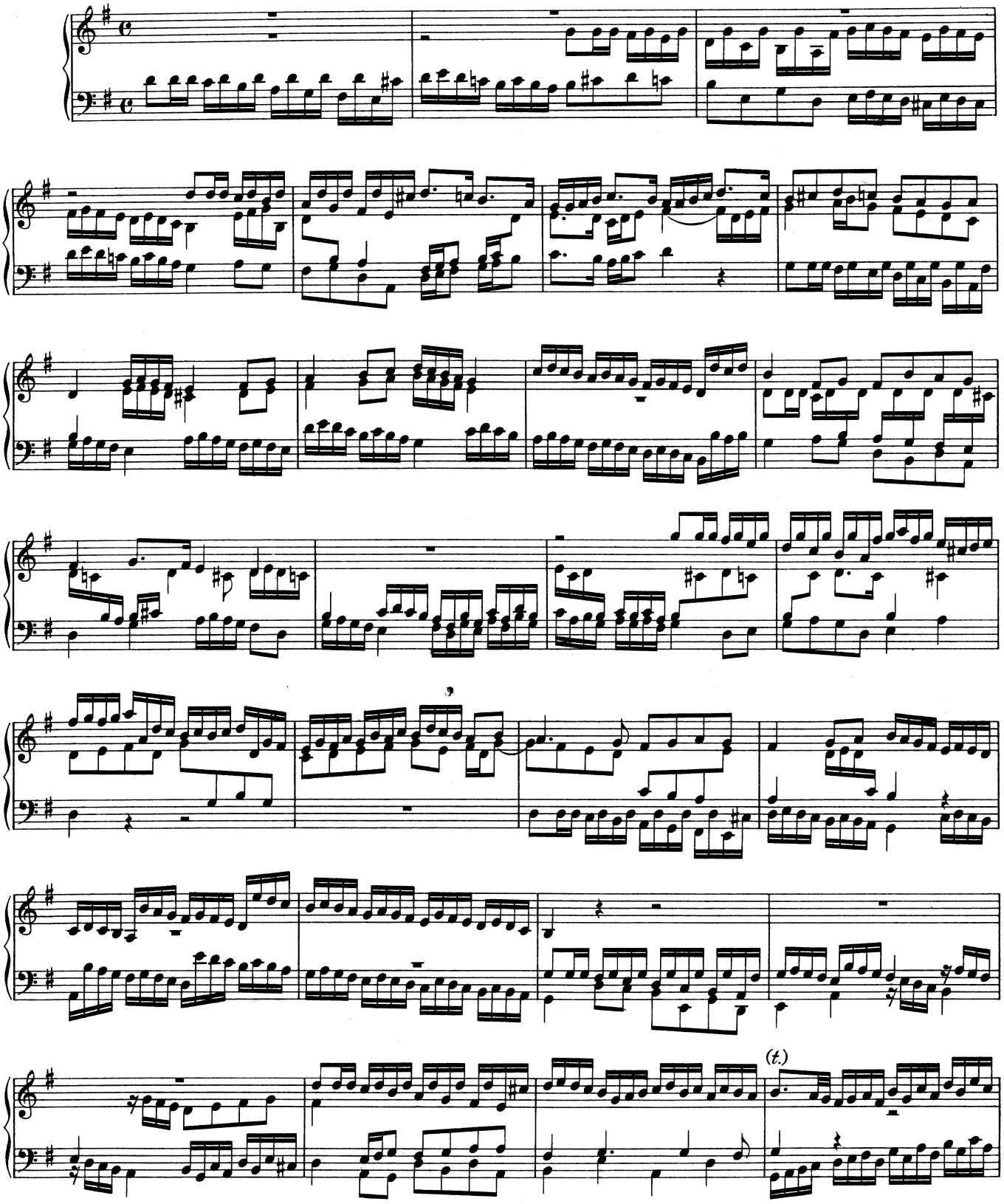


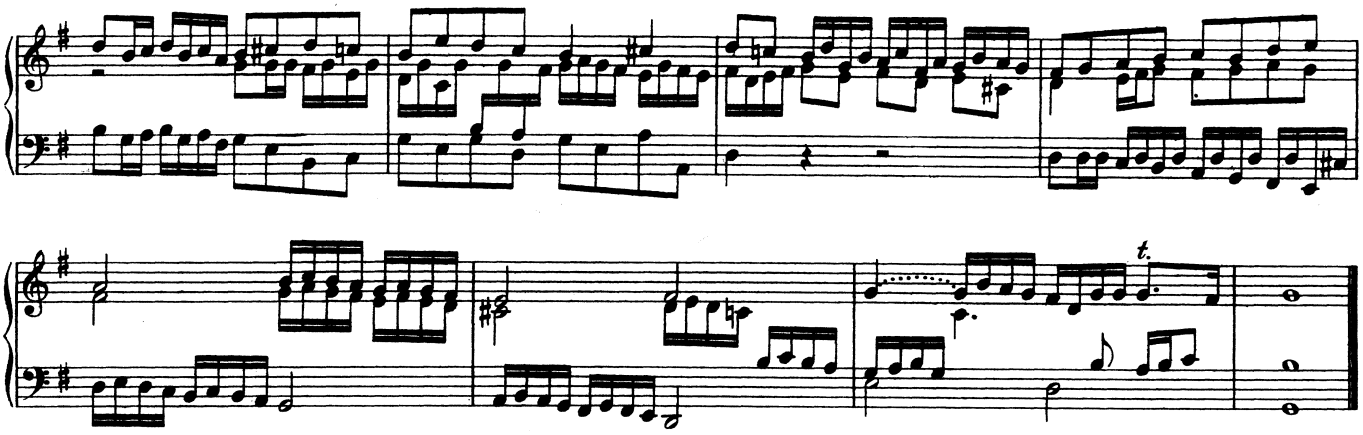
46. Fuga.



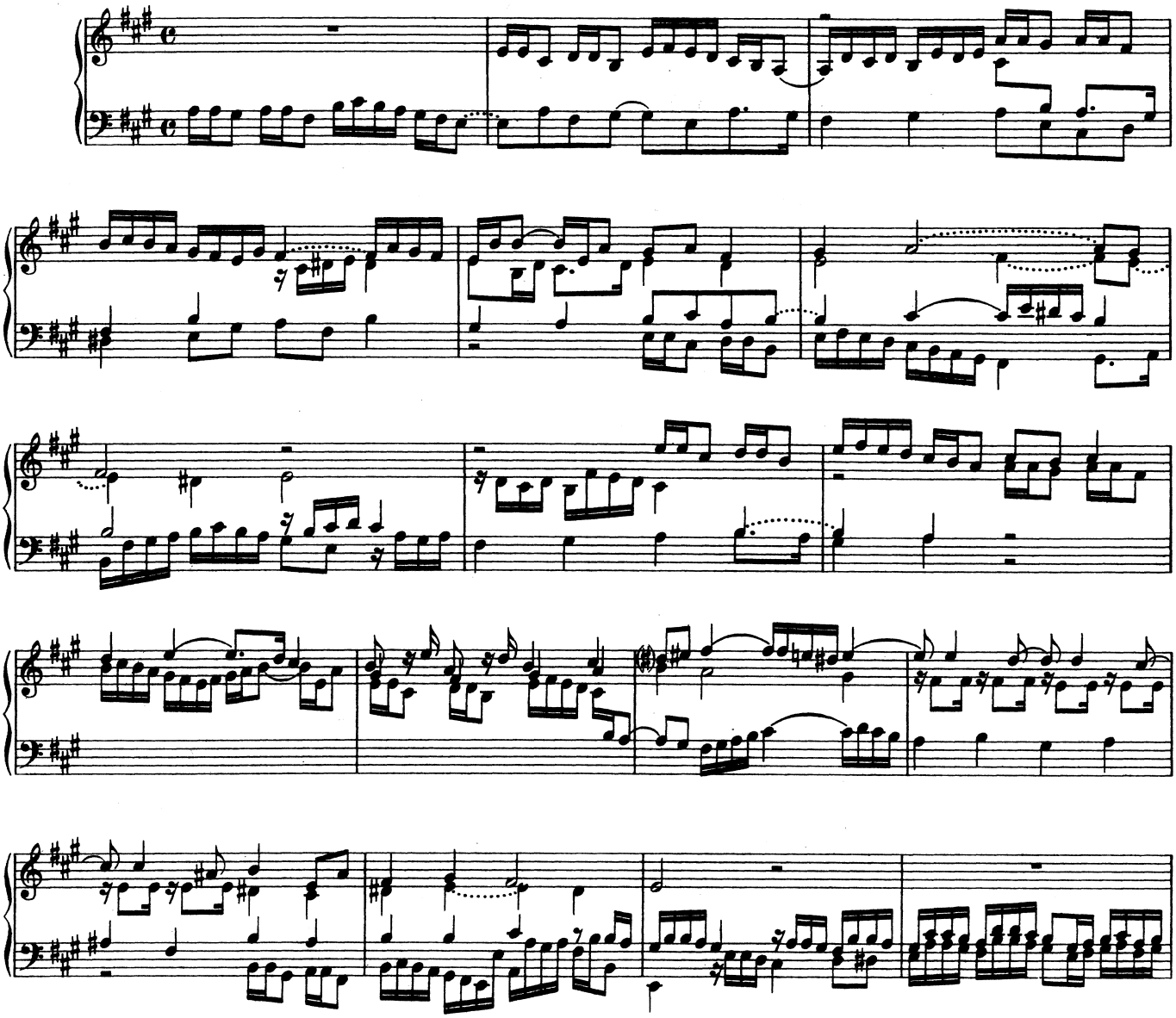

(t.)

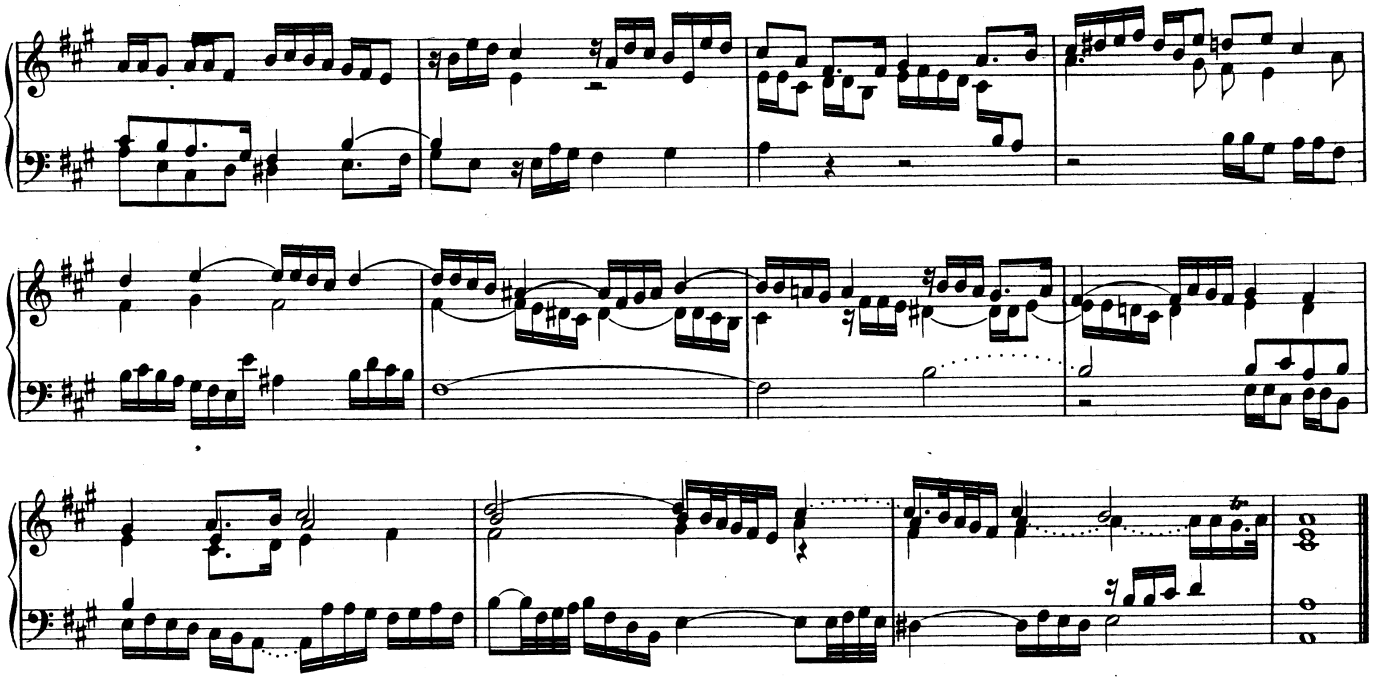
47. Fuga.



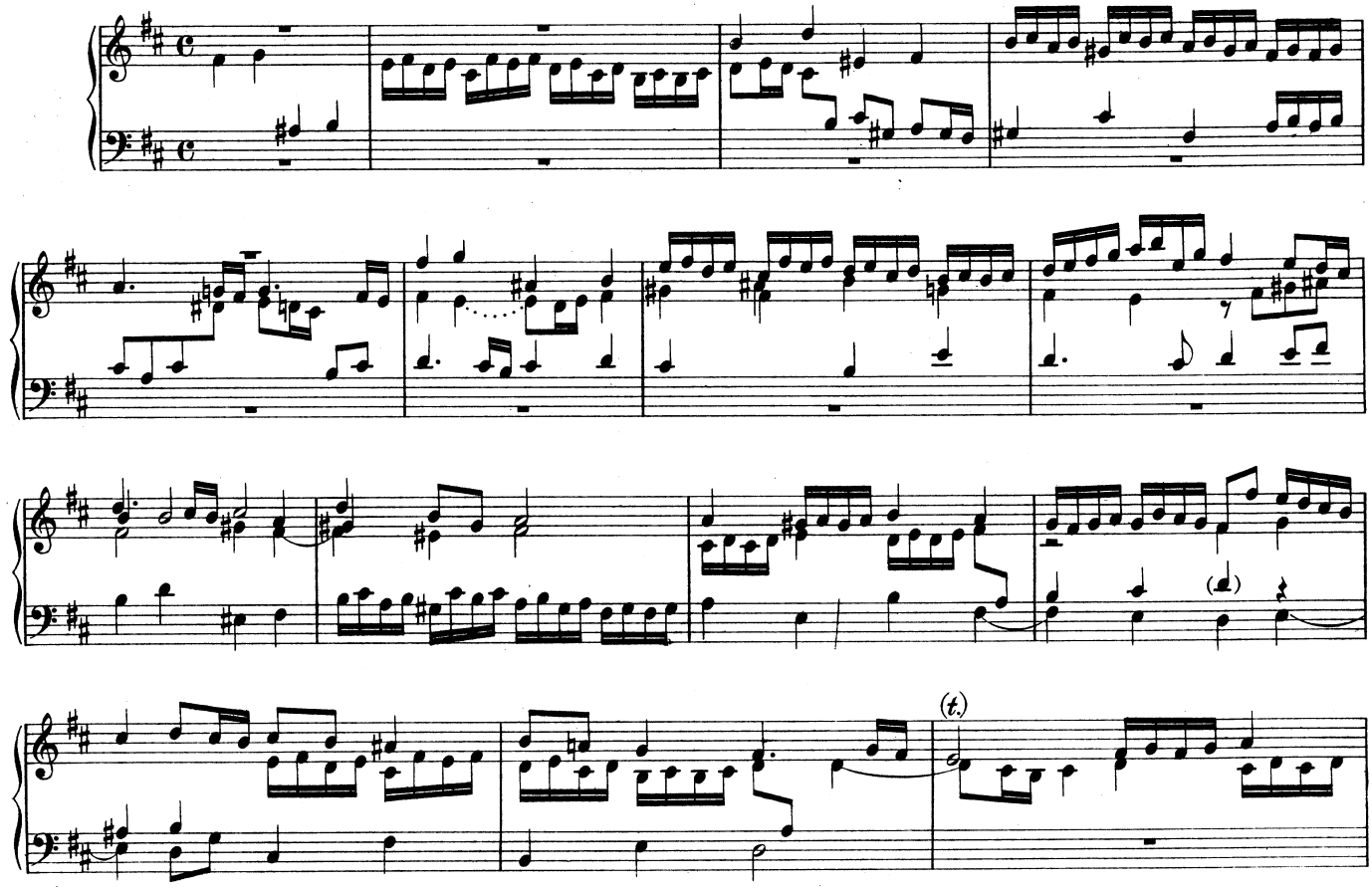


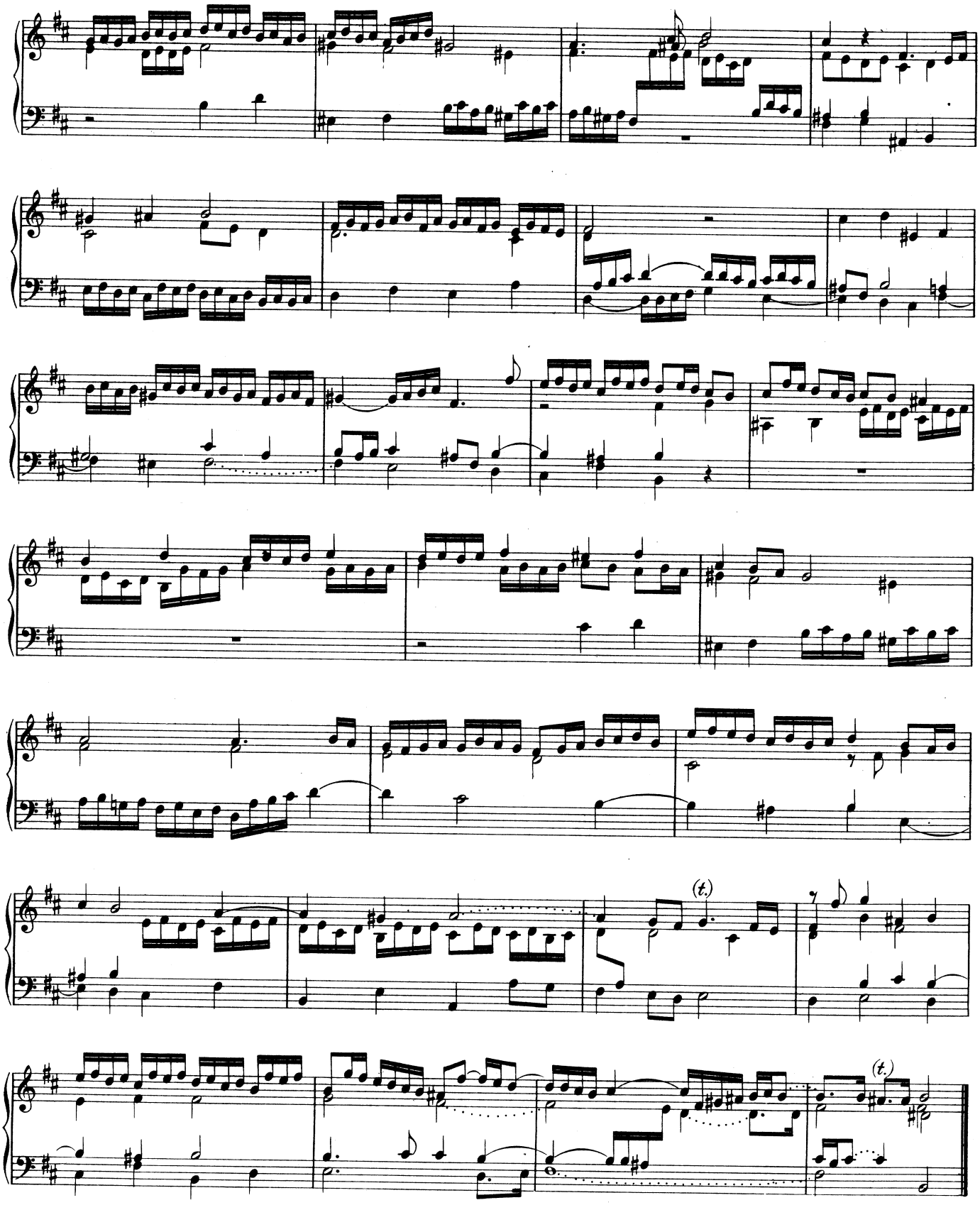
48. Fuga.





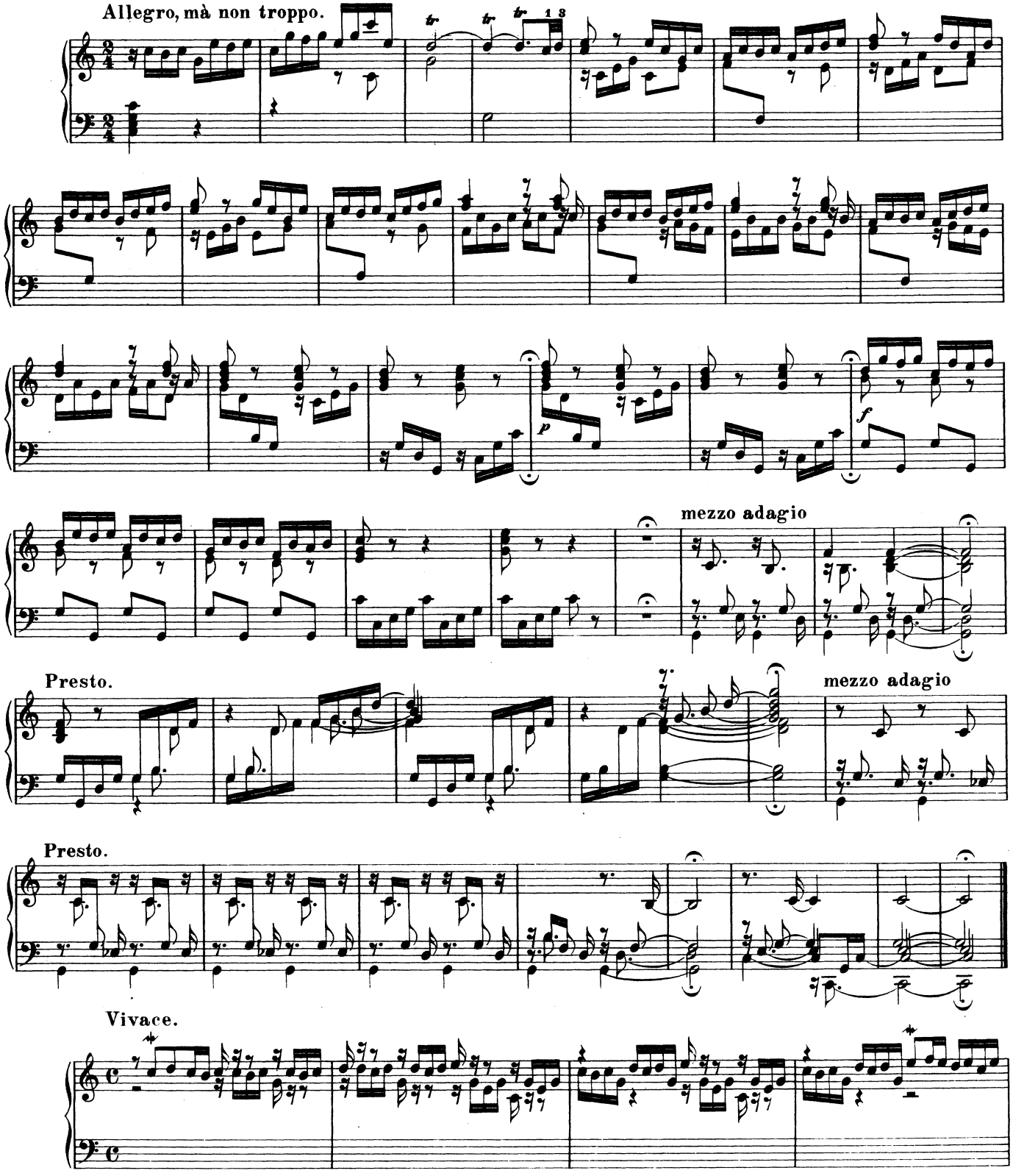
49. Fuga.

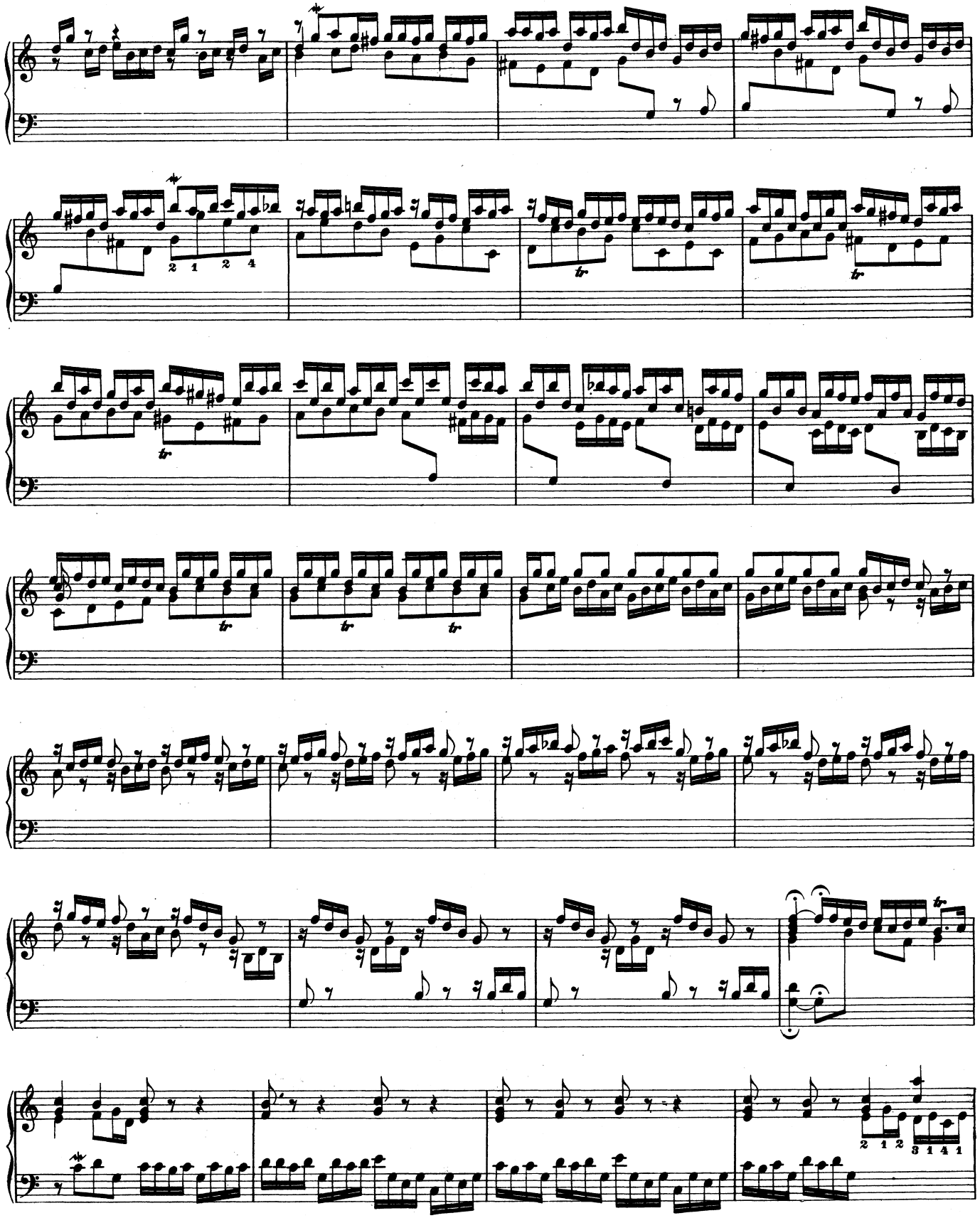


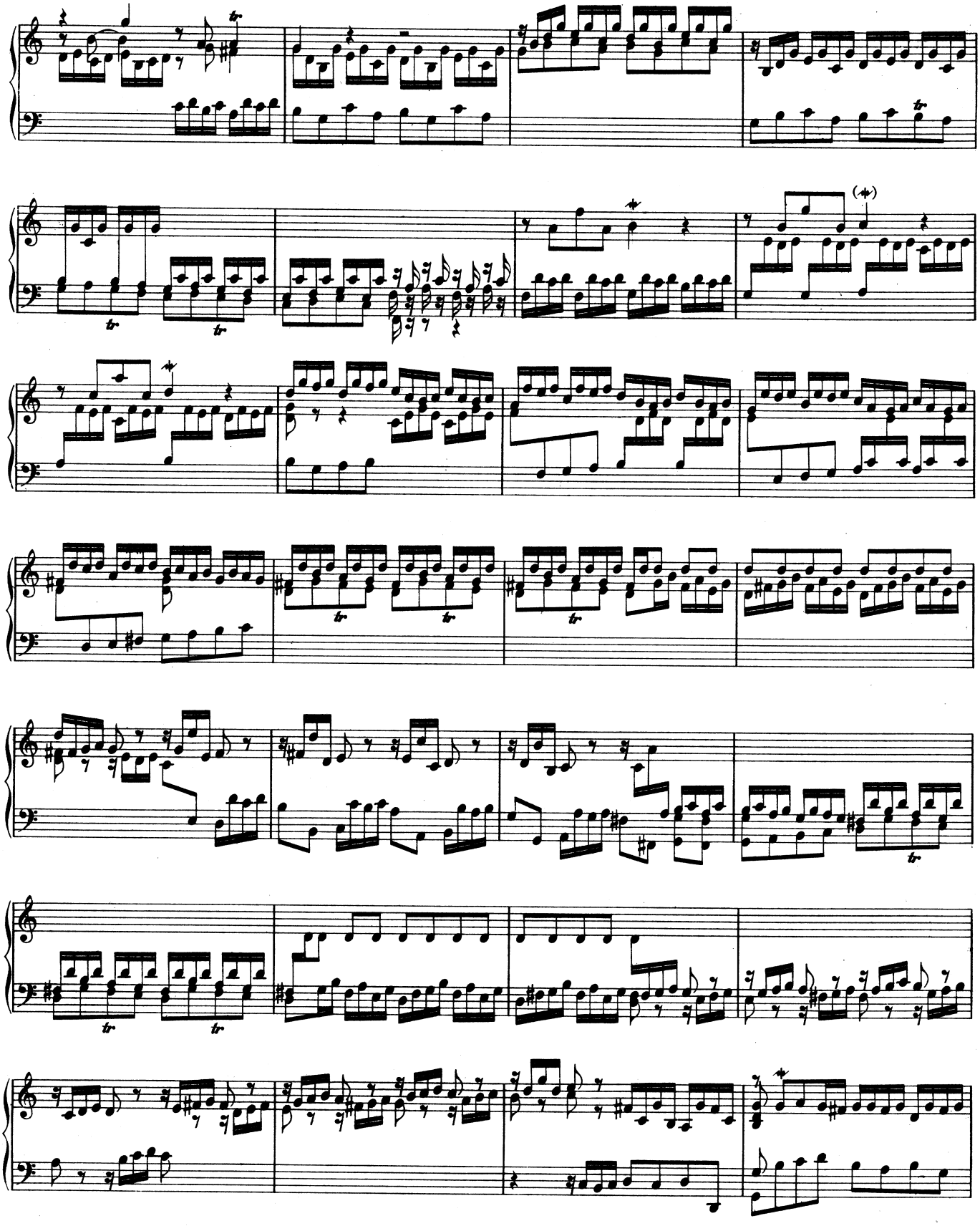

(t.)
(t.)

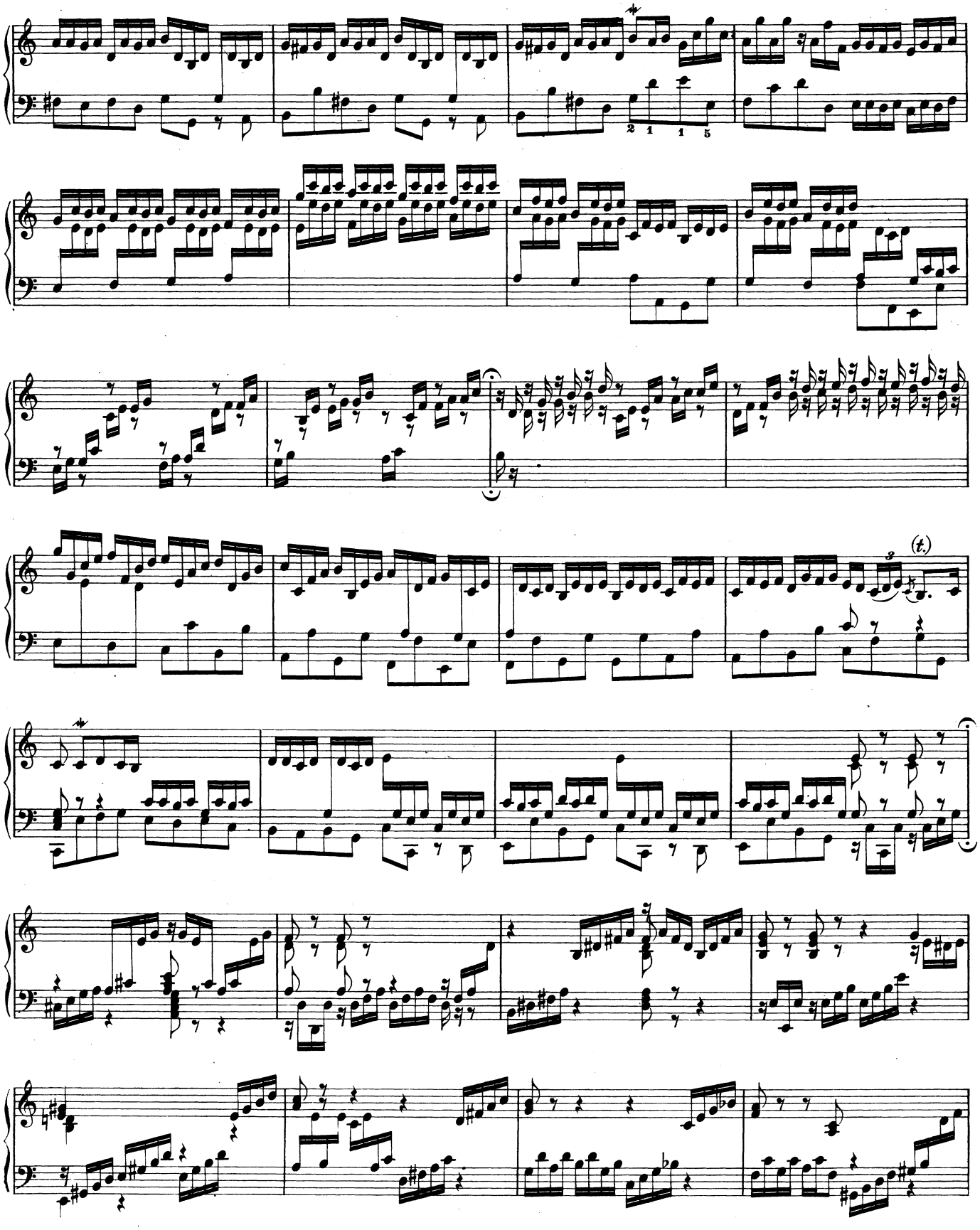
WILHELM HIERONYMUS PACHELBEL

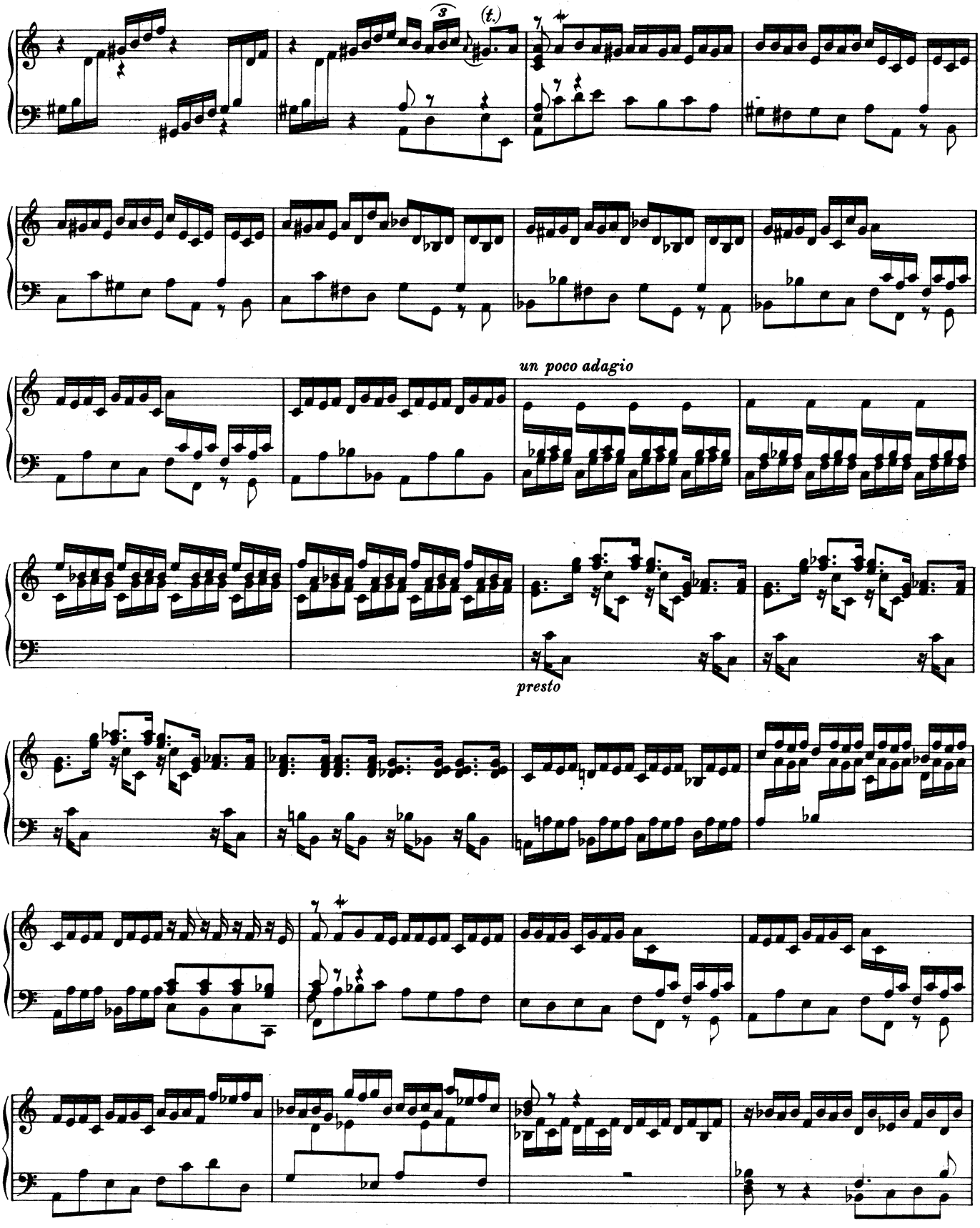
1. Praeludium und Fuga.

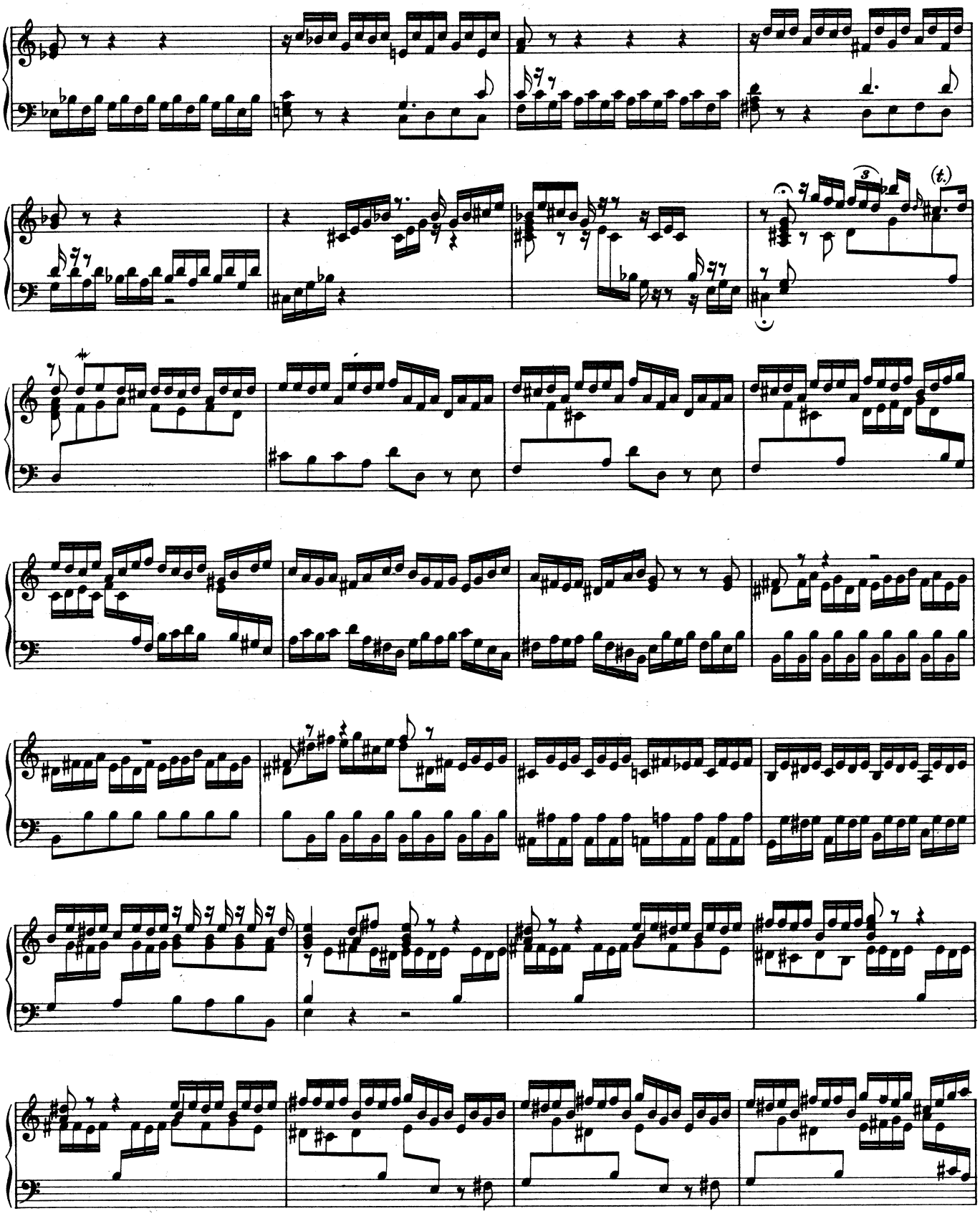


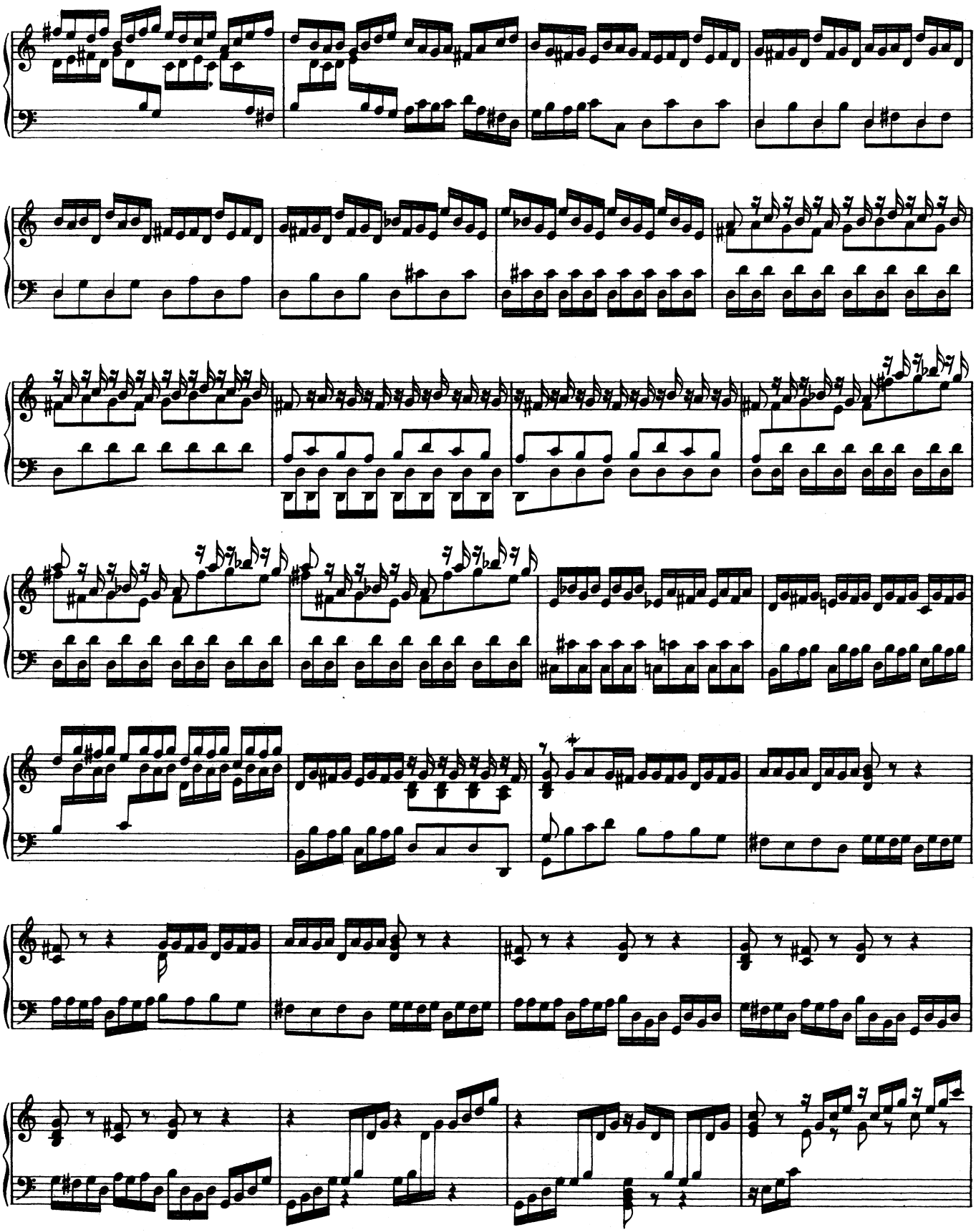


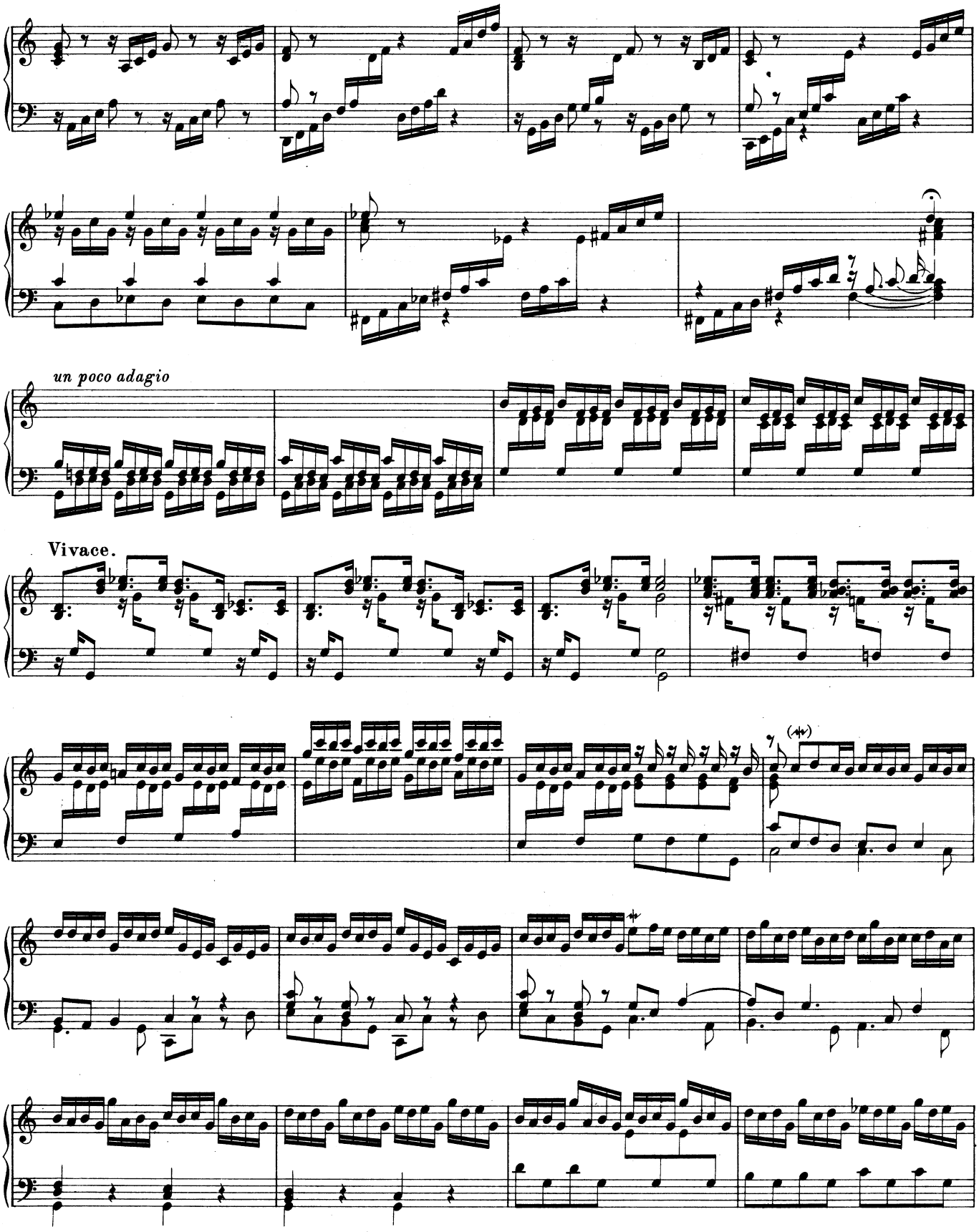


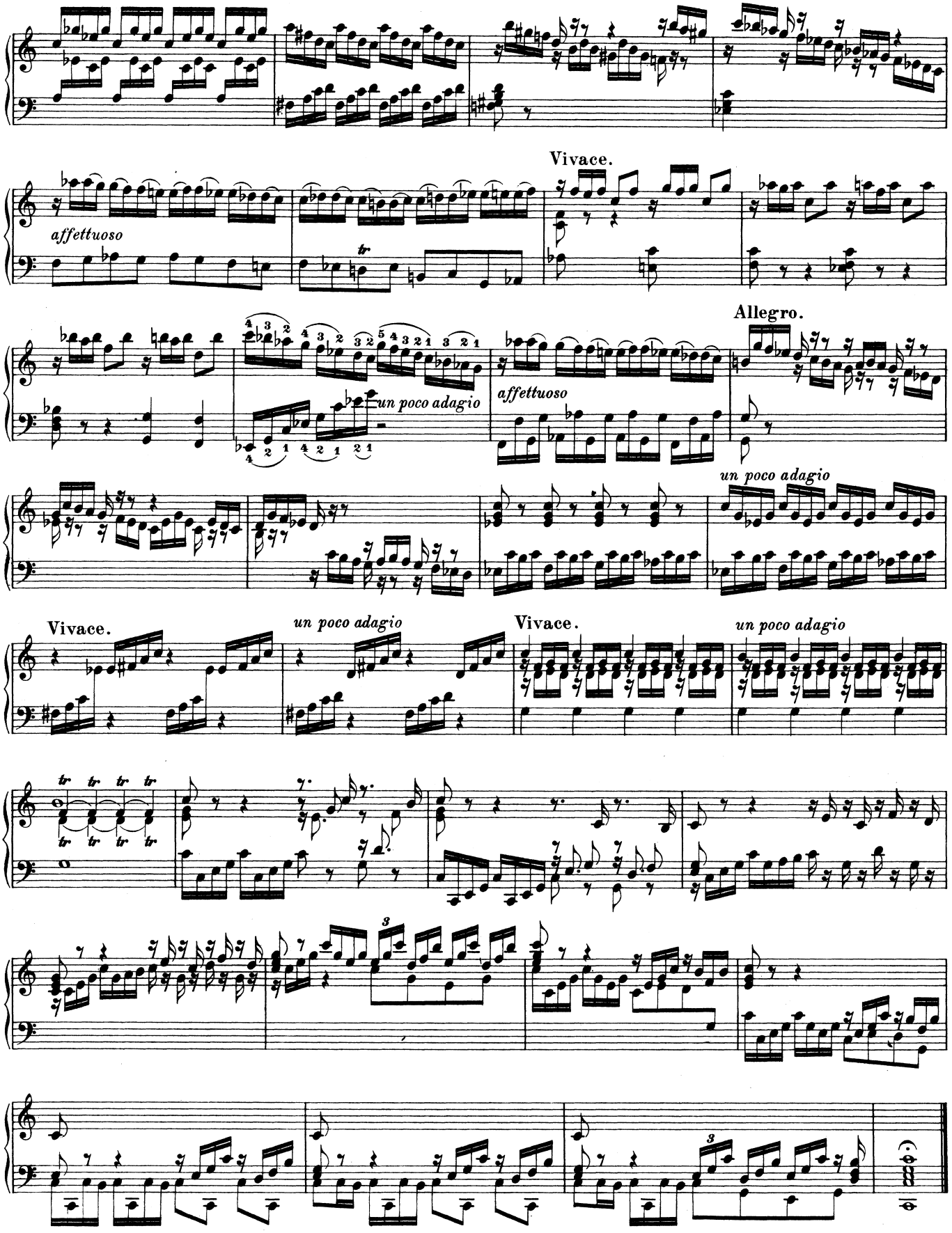



3
(t.)
un poco adagio
presto

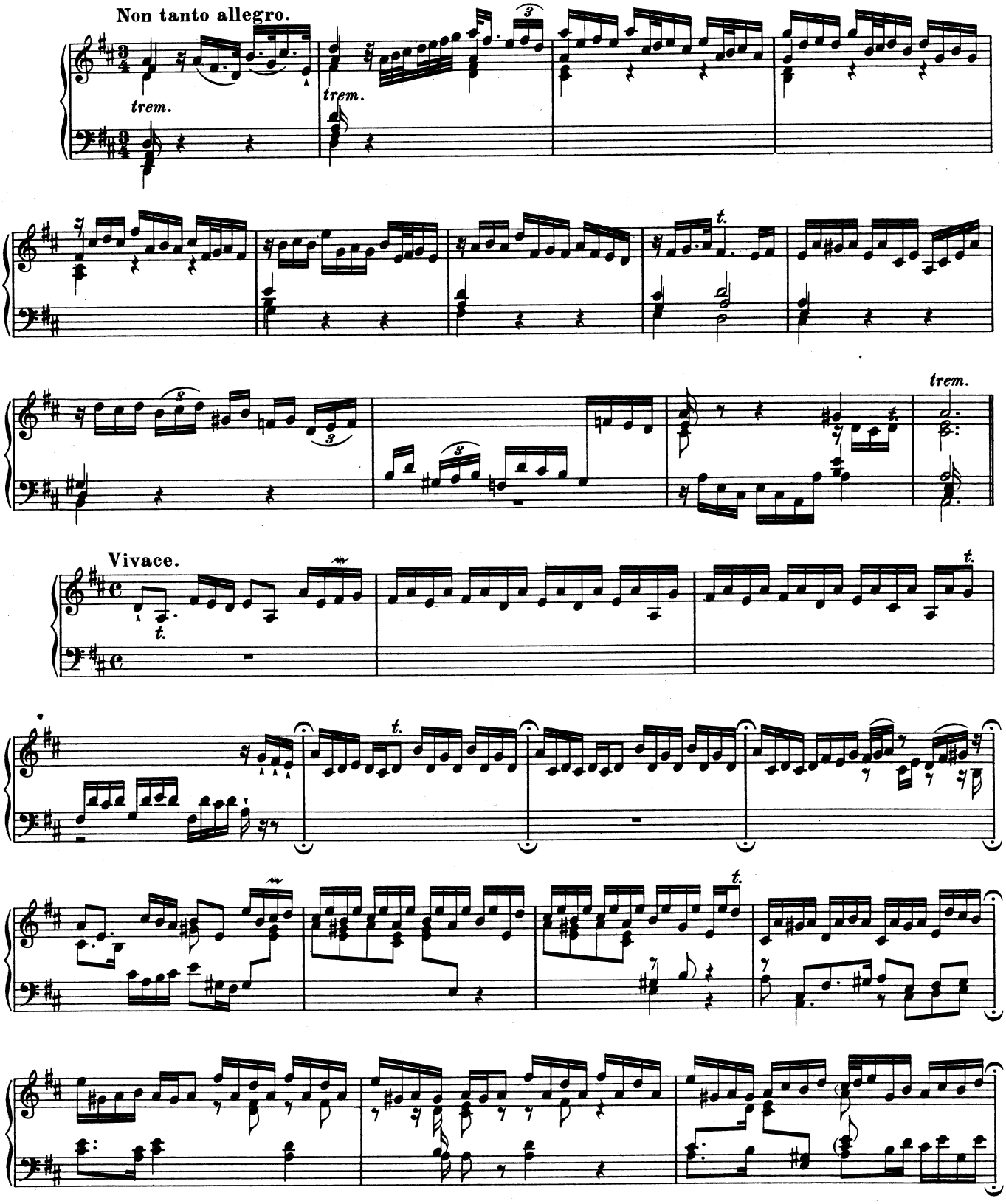


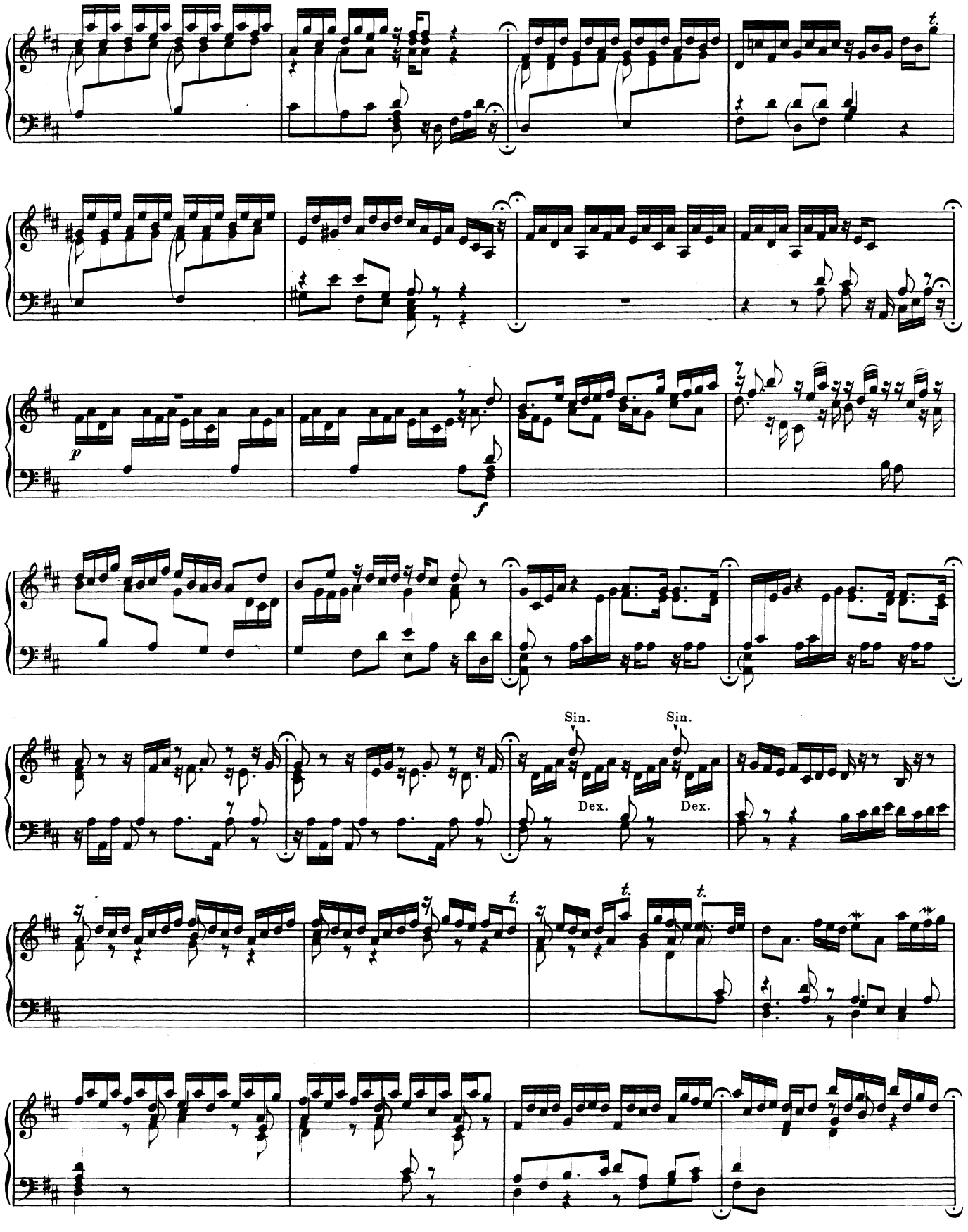


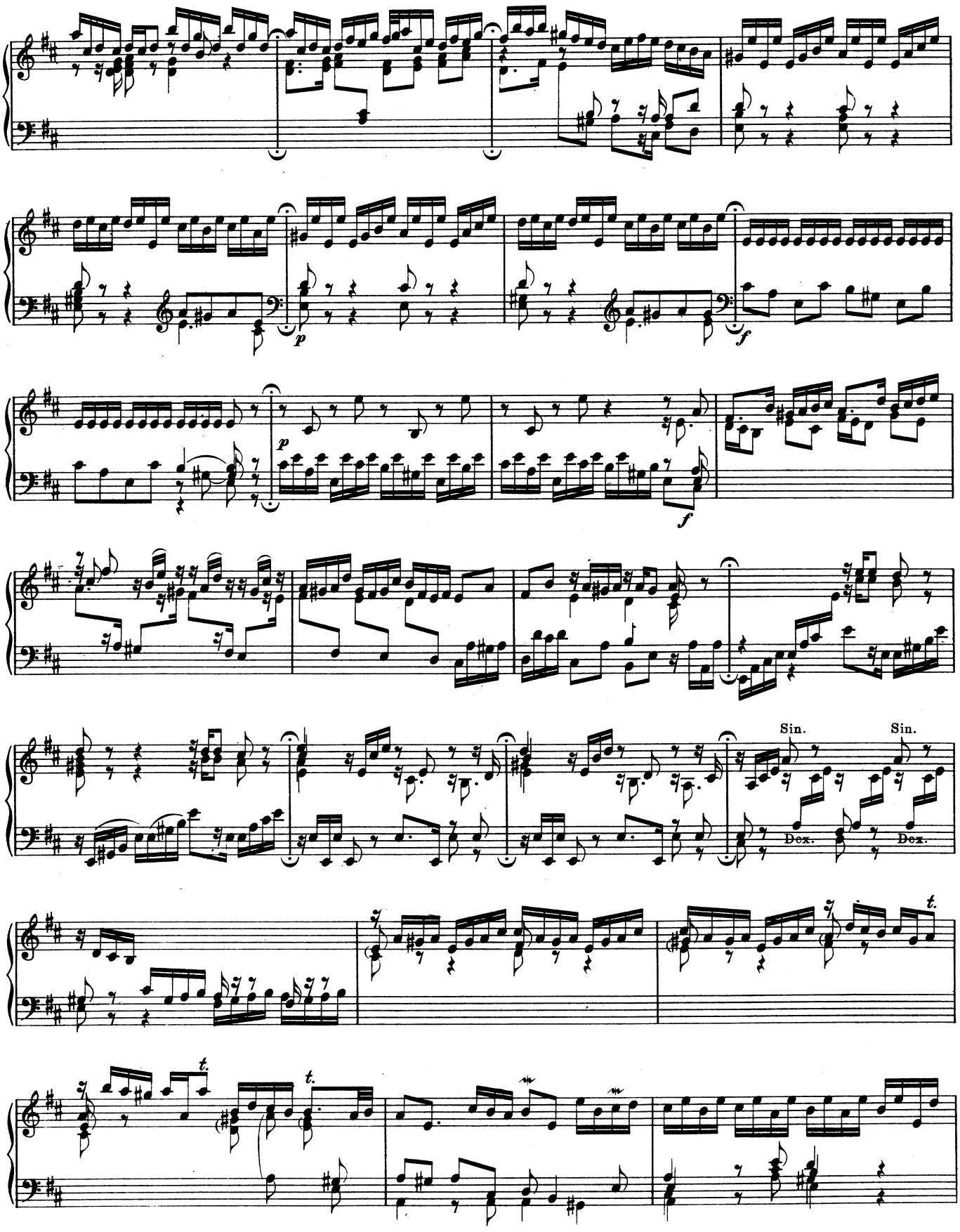

un poco adagio
Vivace.

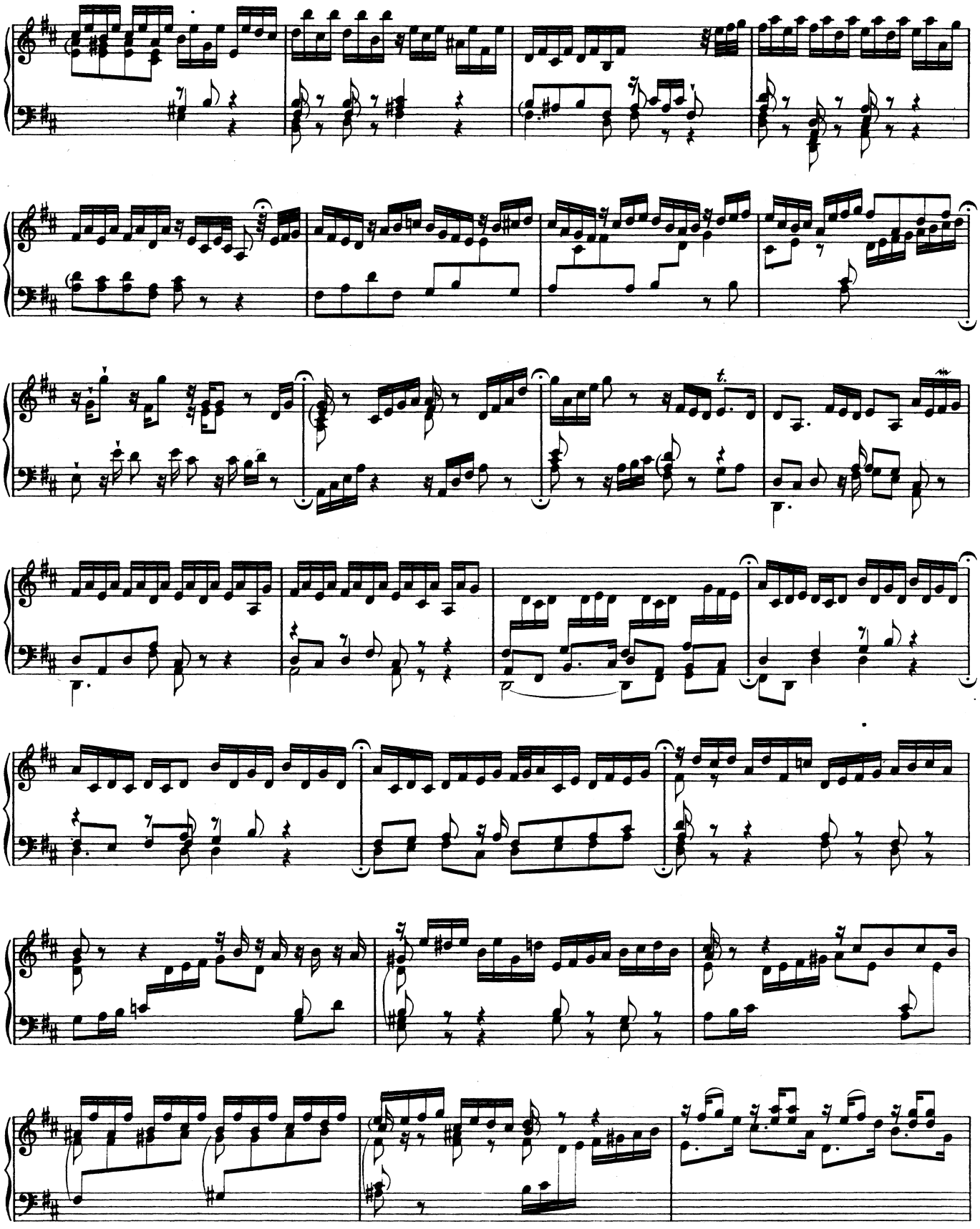

Vivace.
affettuoso
un poco adagio
Allegro.
affettuoso
un poco adagio
Vivace.
un poco adagio
Vivace.
un poco adagio

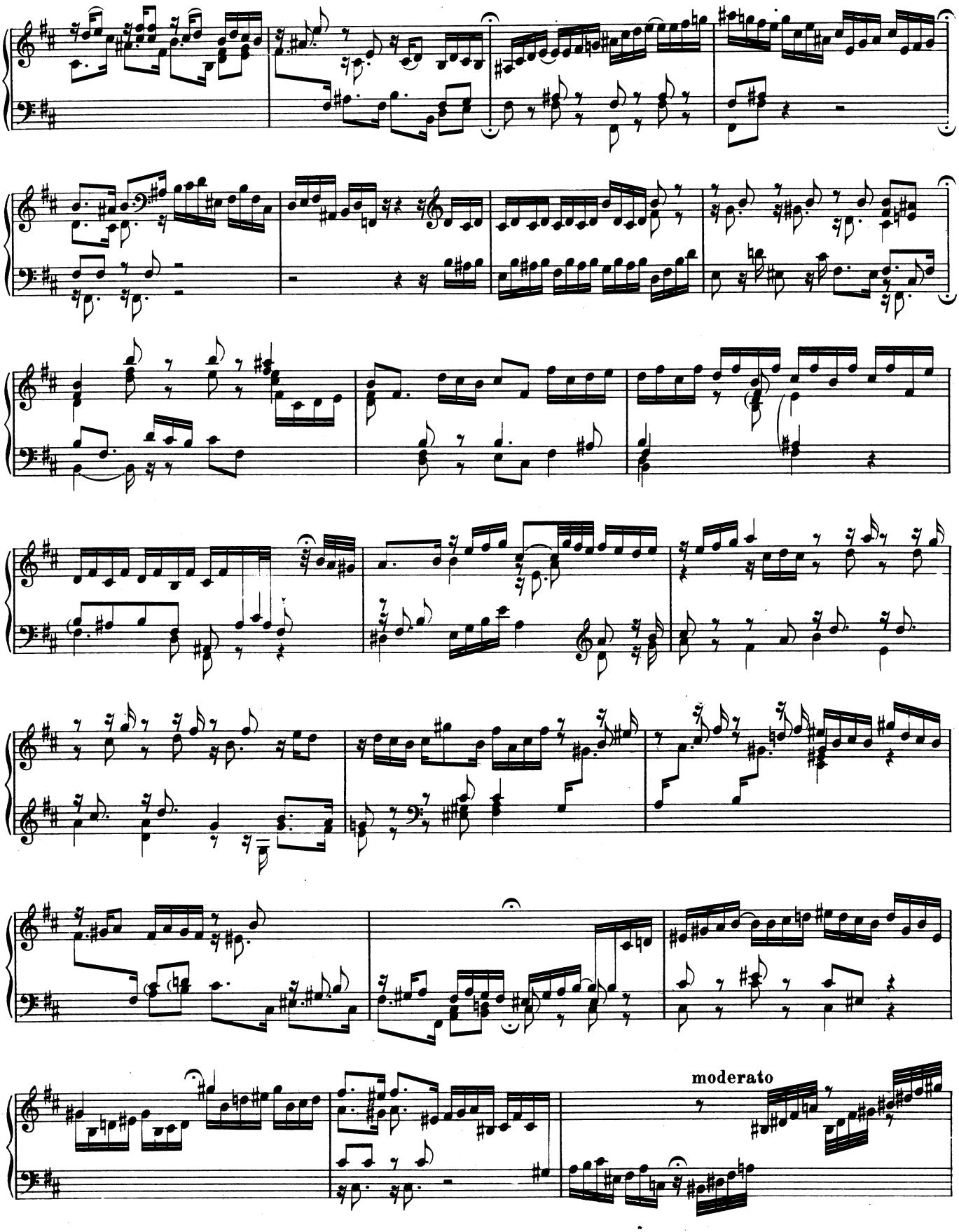
2. Praeludium und Fuga.



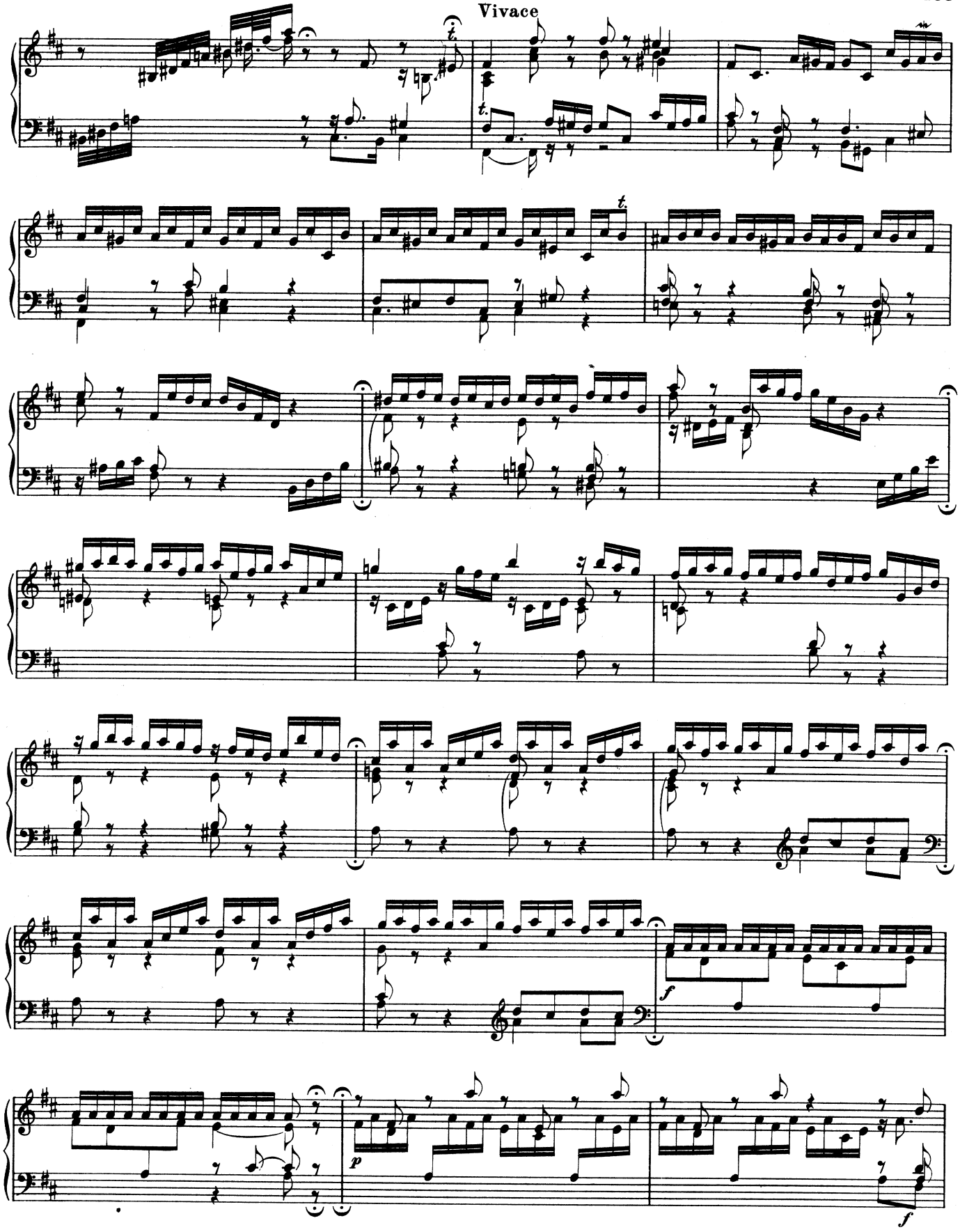

p
f
Sin.
Dex.
Sin.
Dex.

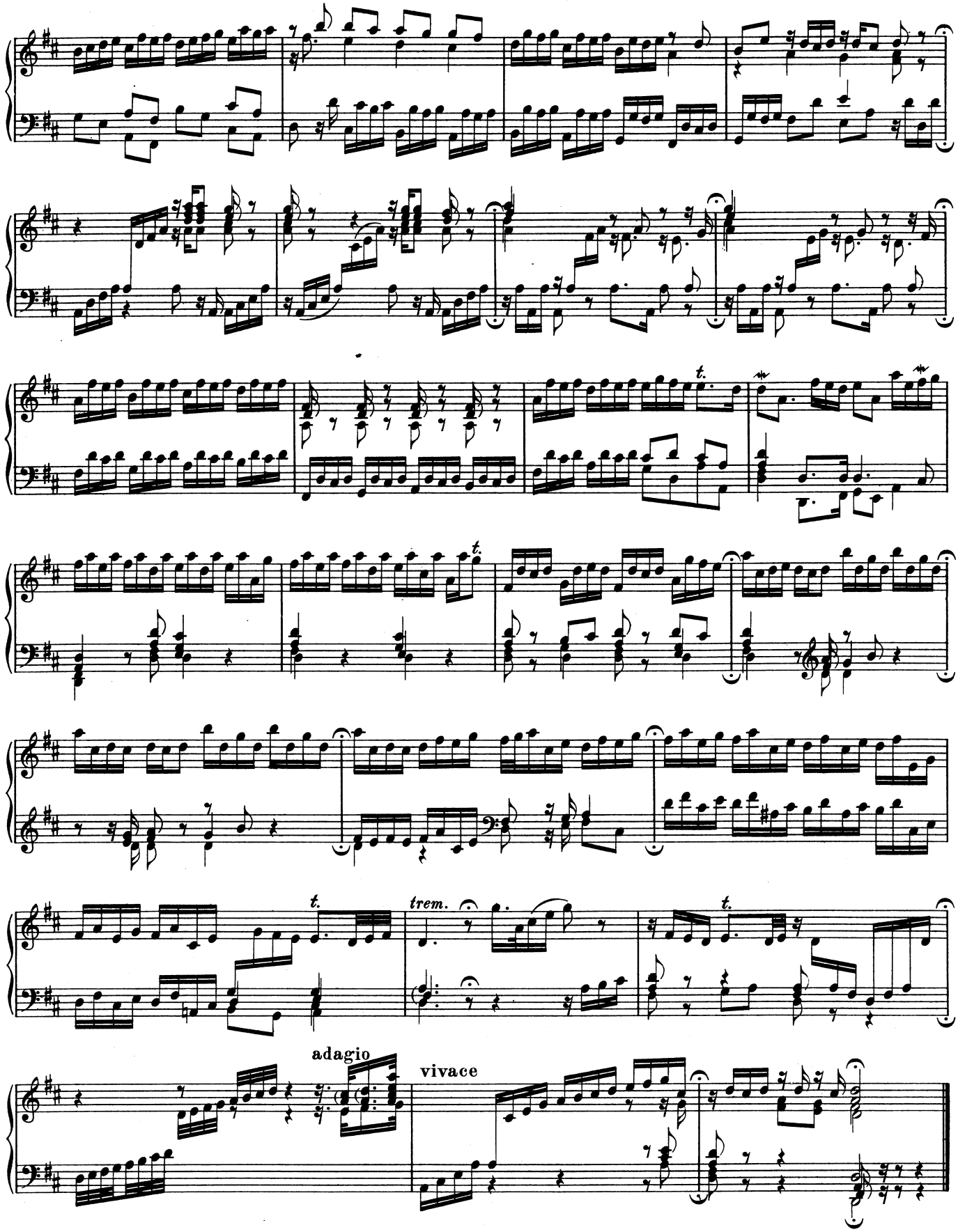

p
f
p
f
Sin.
Sin.
Dex.
Dex.
t.
t.
t.




moderato

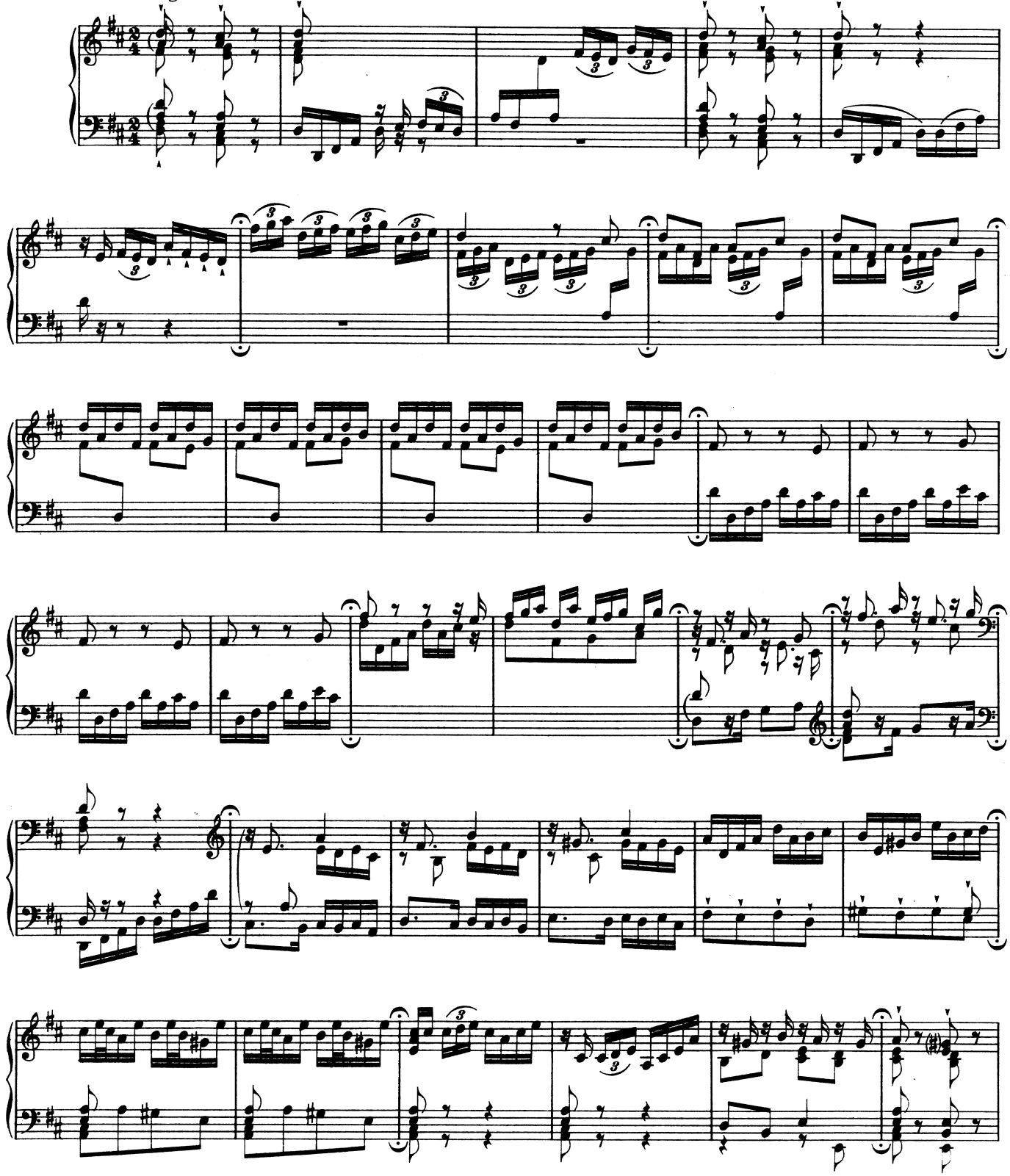
Vivace

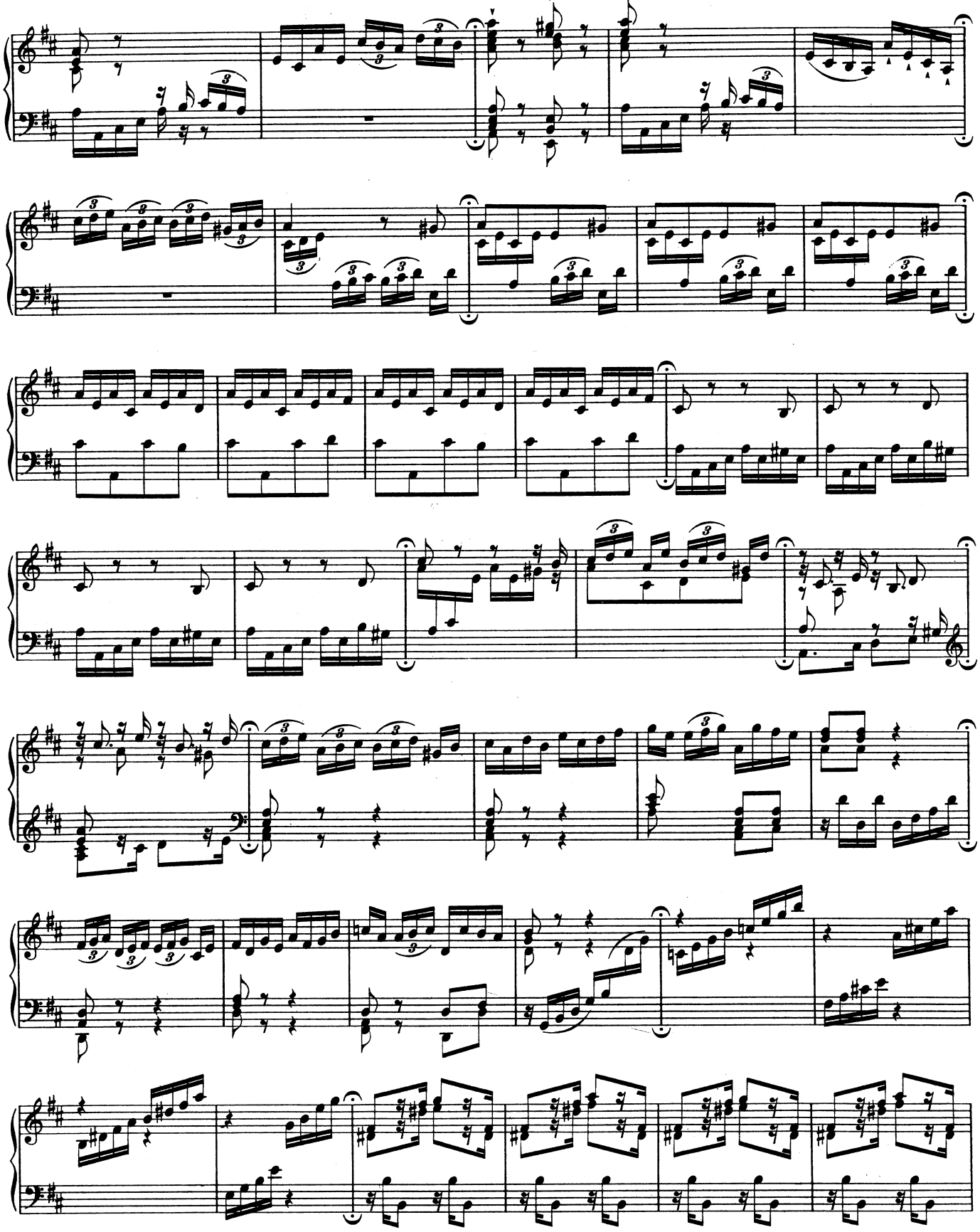


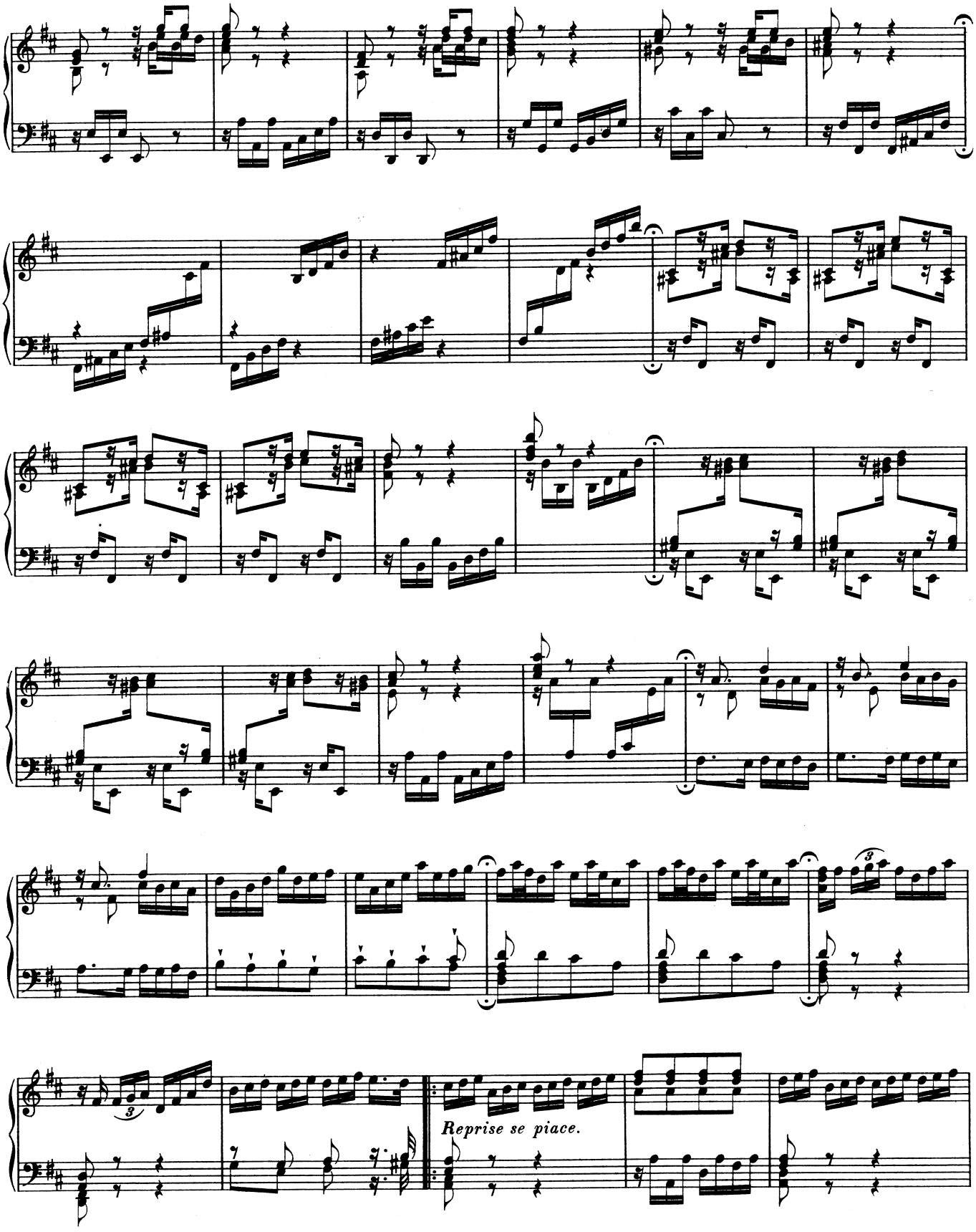

t.
t.
t.
trem.
t.
adagio
vivace

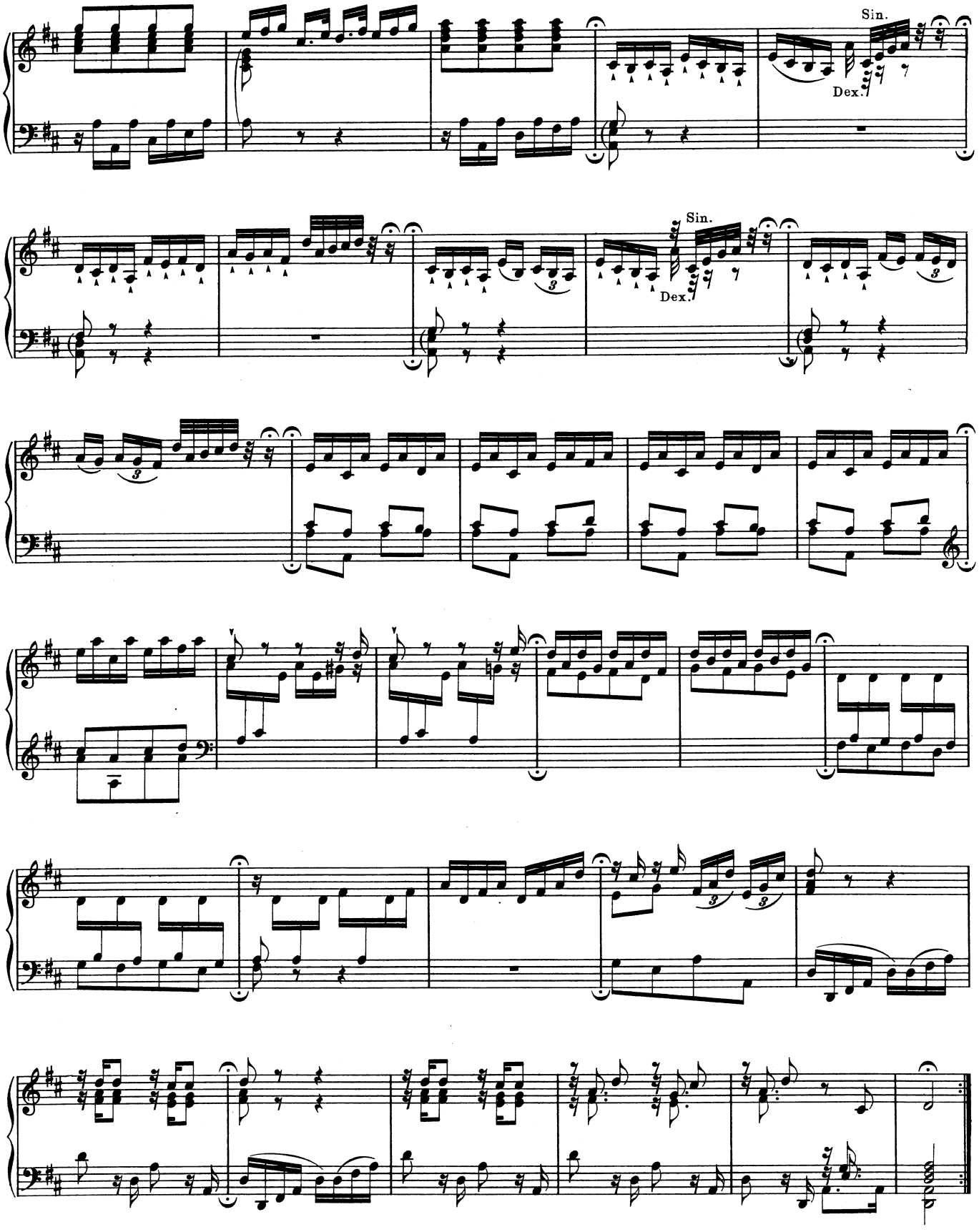
3. Fantasia.

Allegro.






Reprise se piace.


Sin.
Dex.
Sin.
Dex.

ANHANG

AUSWAHL VON KLAVIERSTÜCKEN

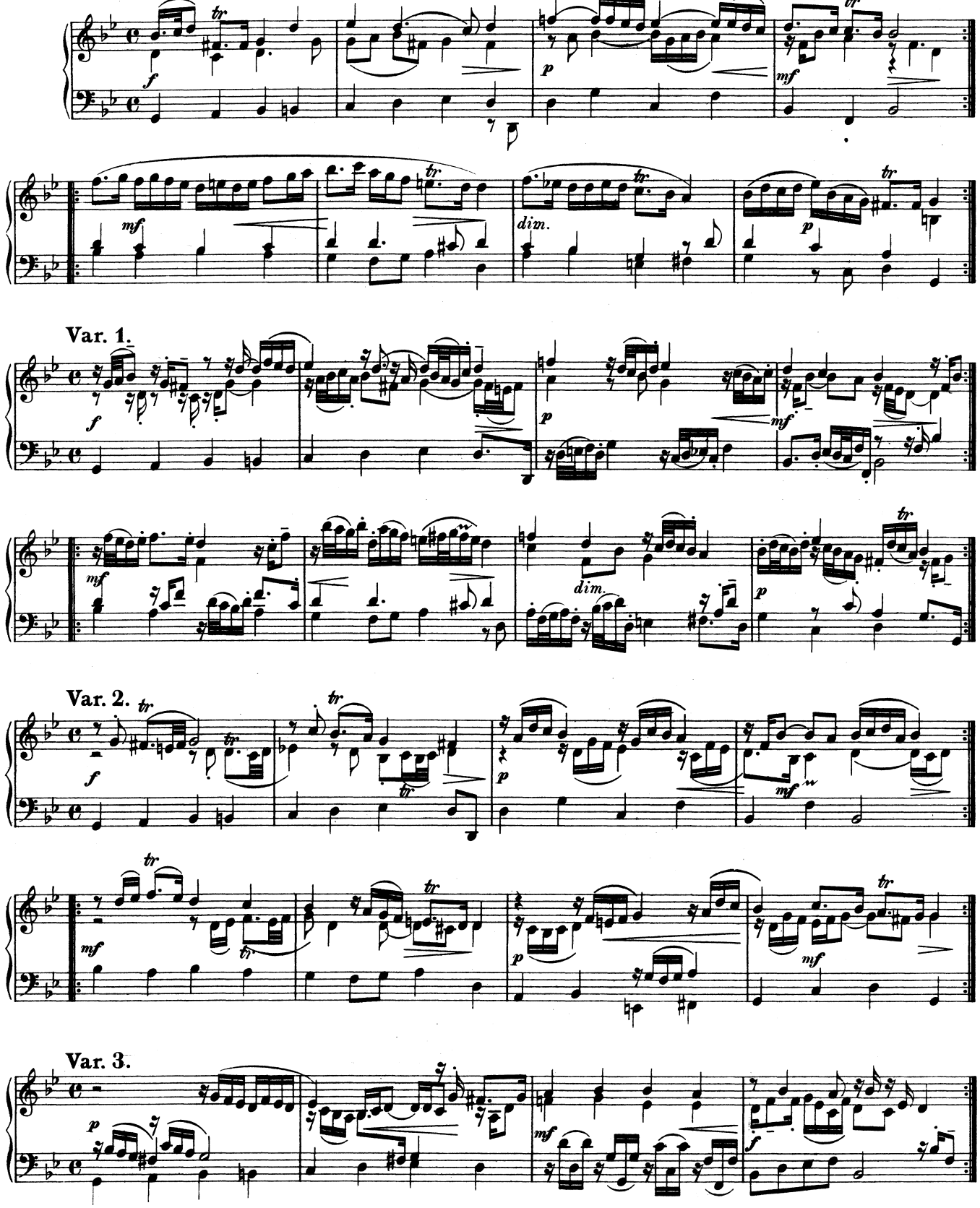
JOH. PACHELBELS

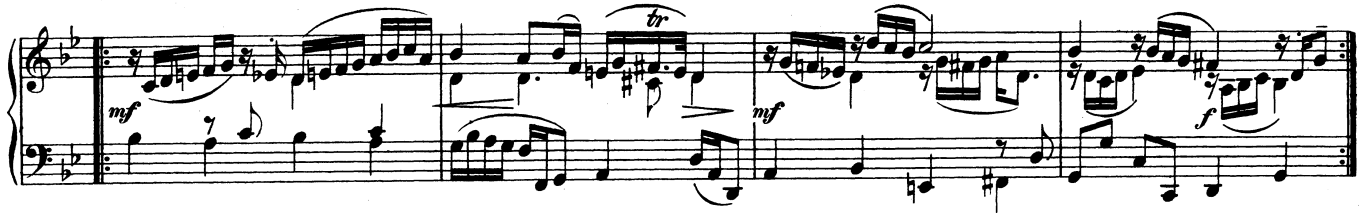
FÜR MODERNEN GEBRAUCH EINGERICHTET

1. Aria.

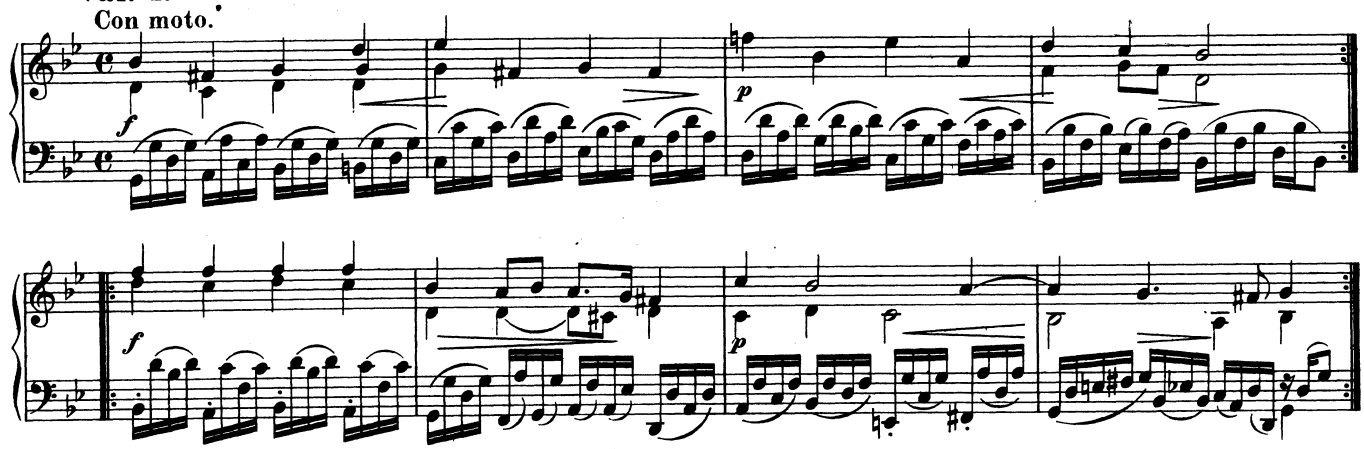
Hexachordum Apollinis.
Vgl. Nº 4.

Adagio.

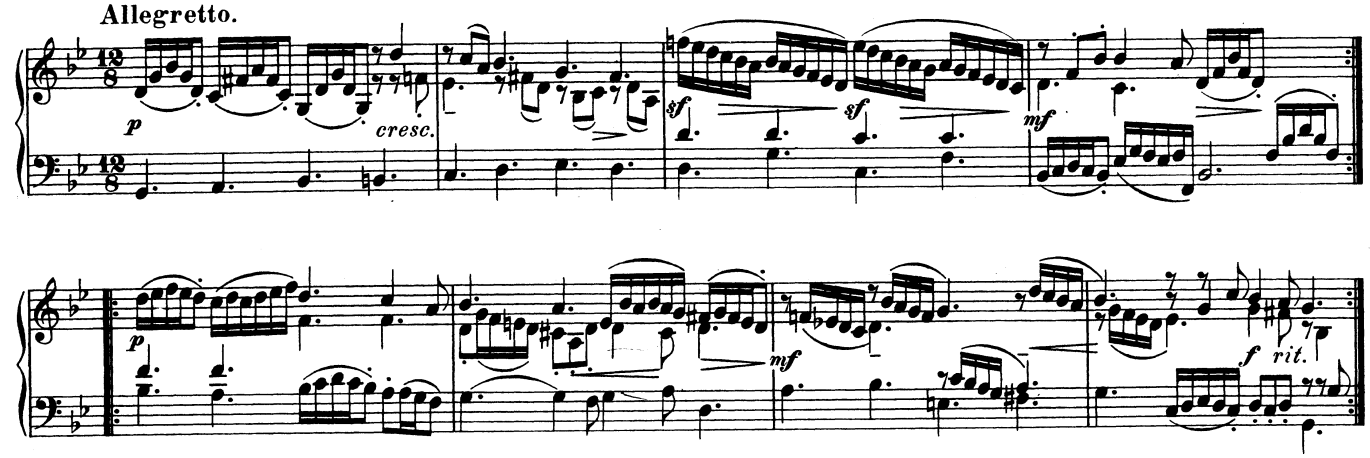




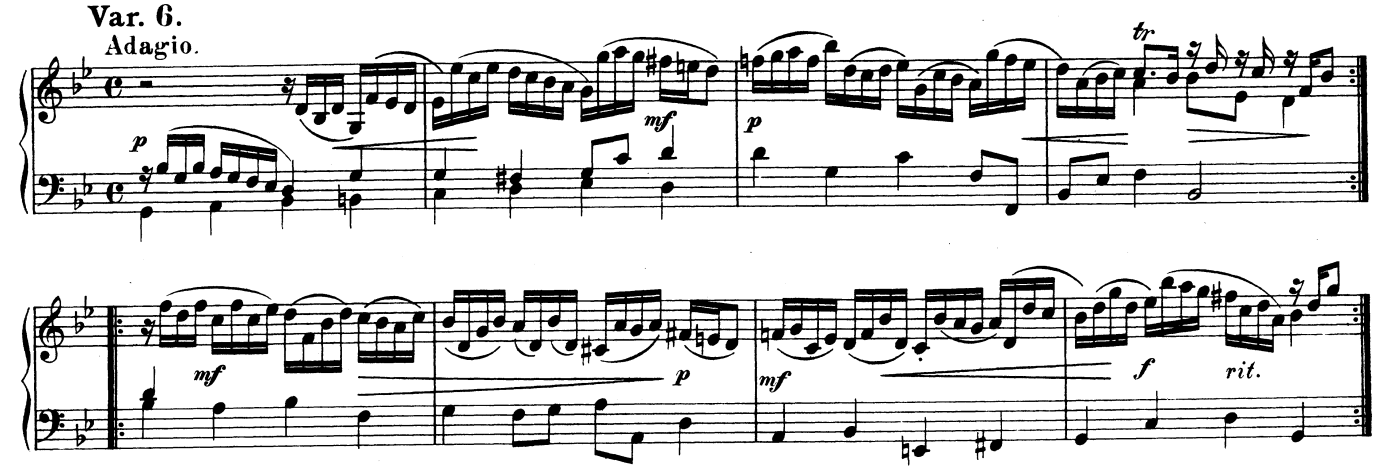
Var. 4.
Con moto.



Var. 5.
Allegretto.

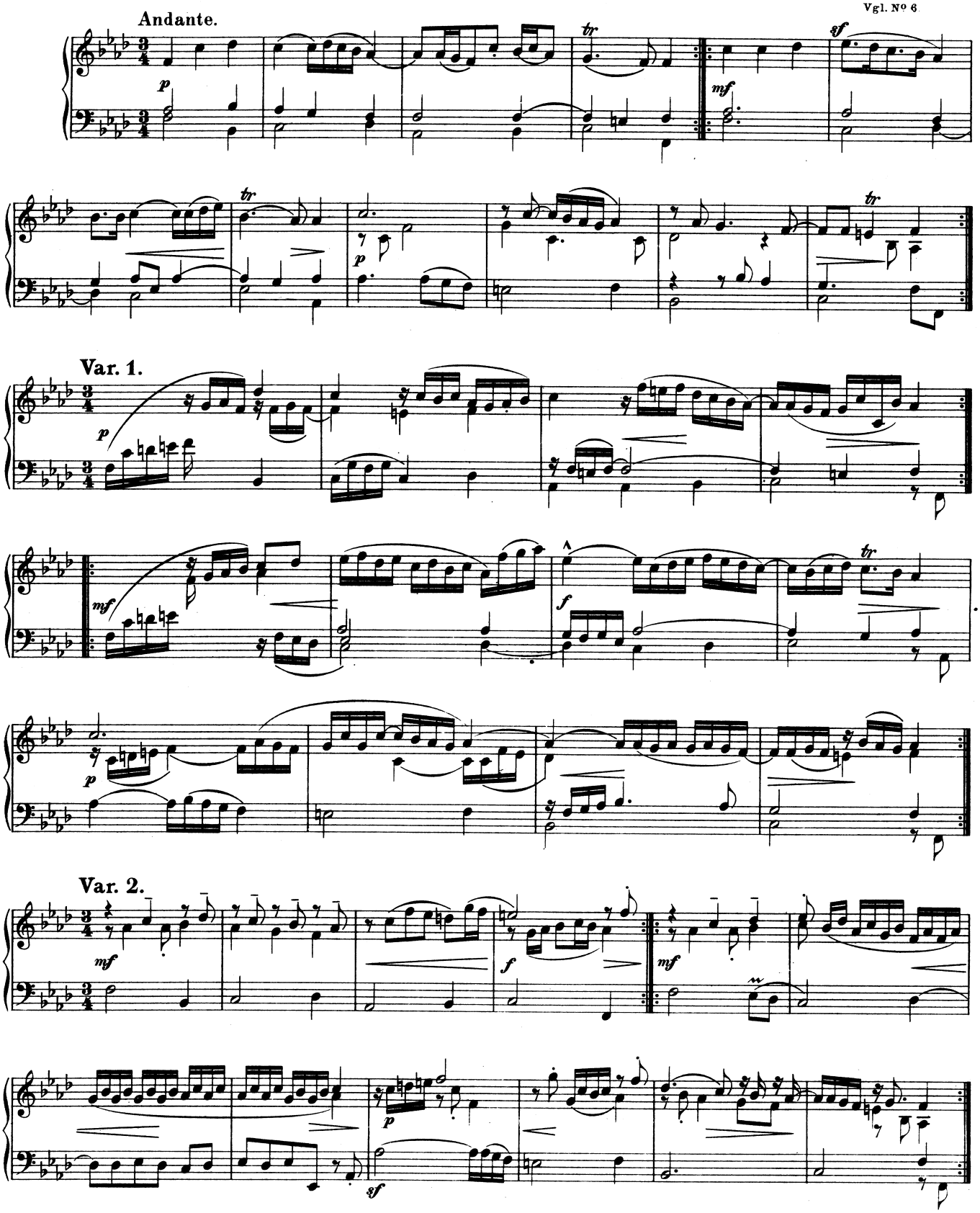


Var. 6.
Adagio.



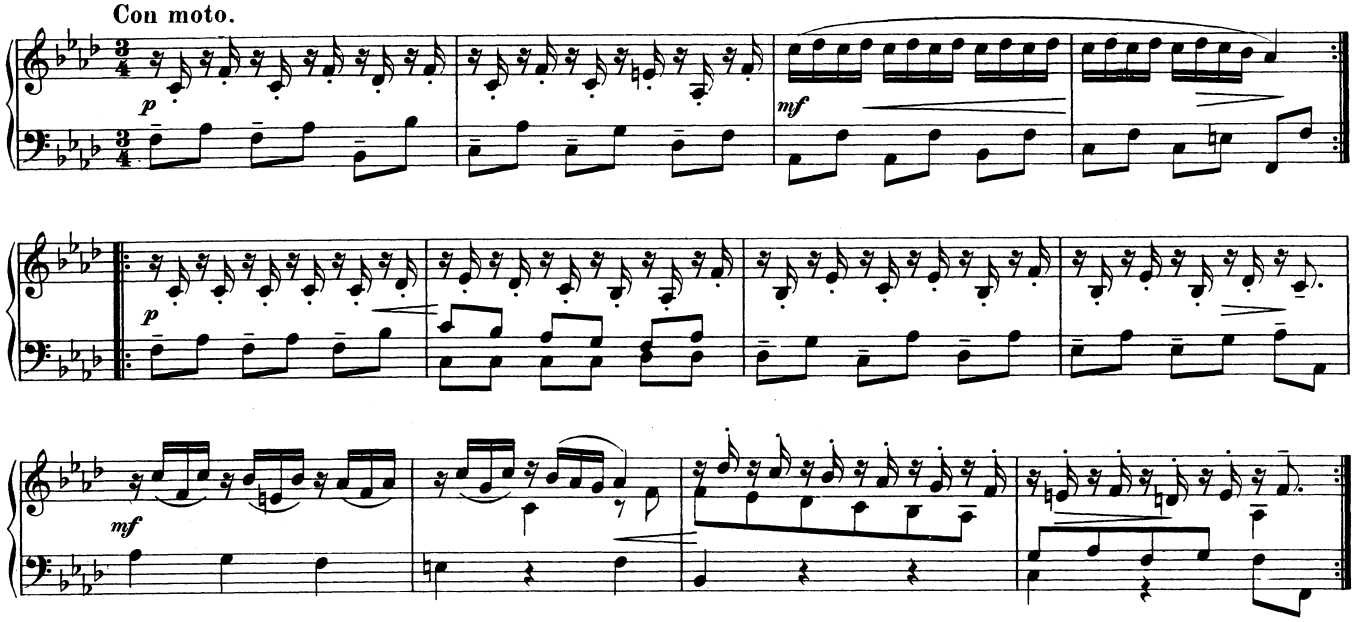
2. Aria Sebaldina.

Hexachordum Apollinis.
Vgl. No 6.



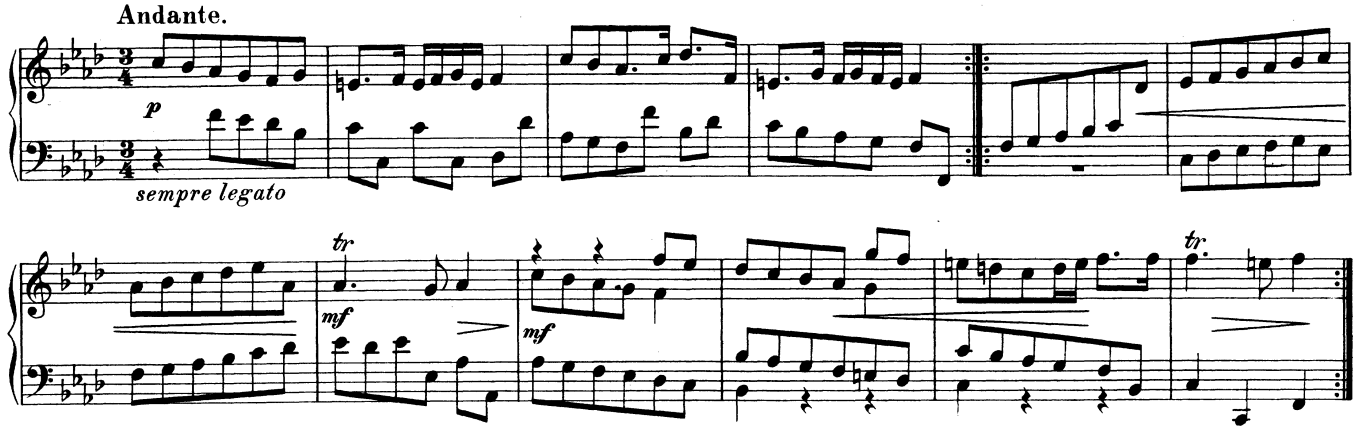
Var. 3.

Con moto.

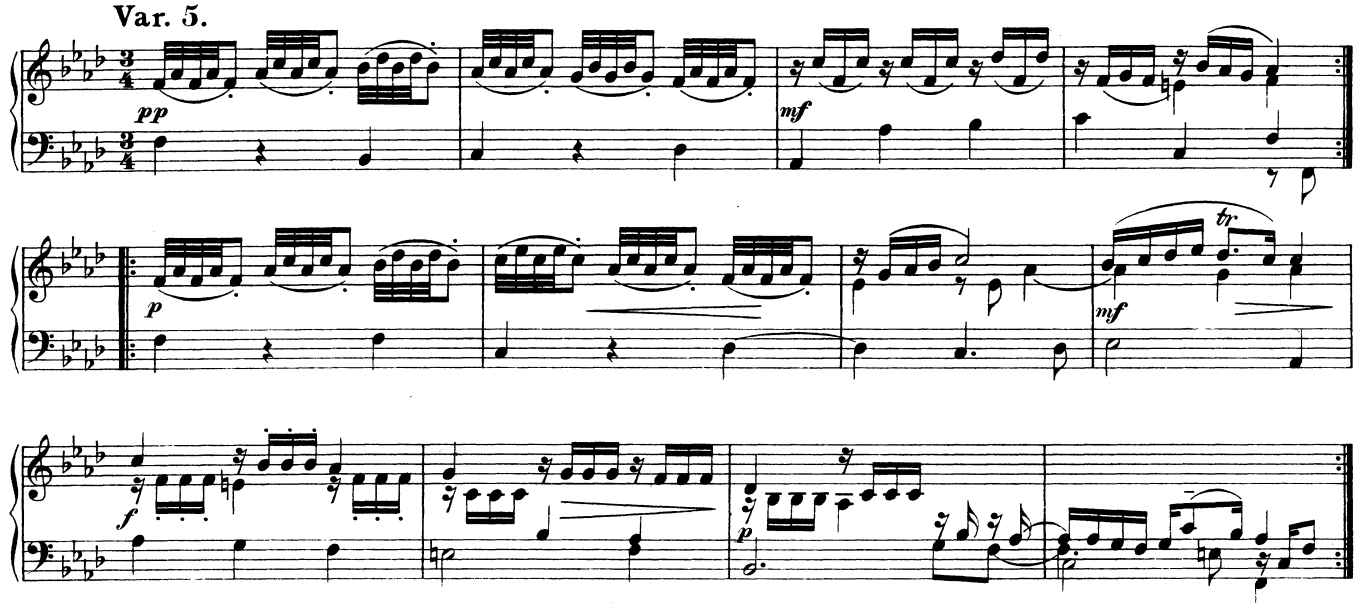


Var. 4.

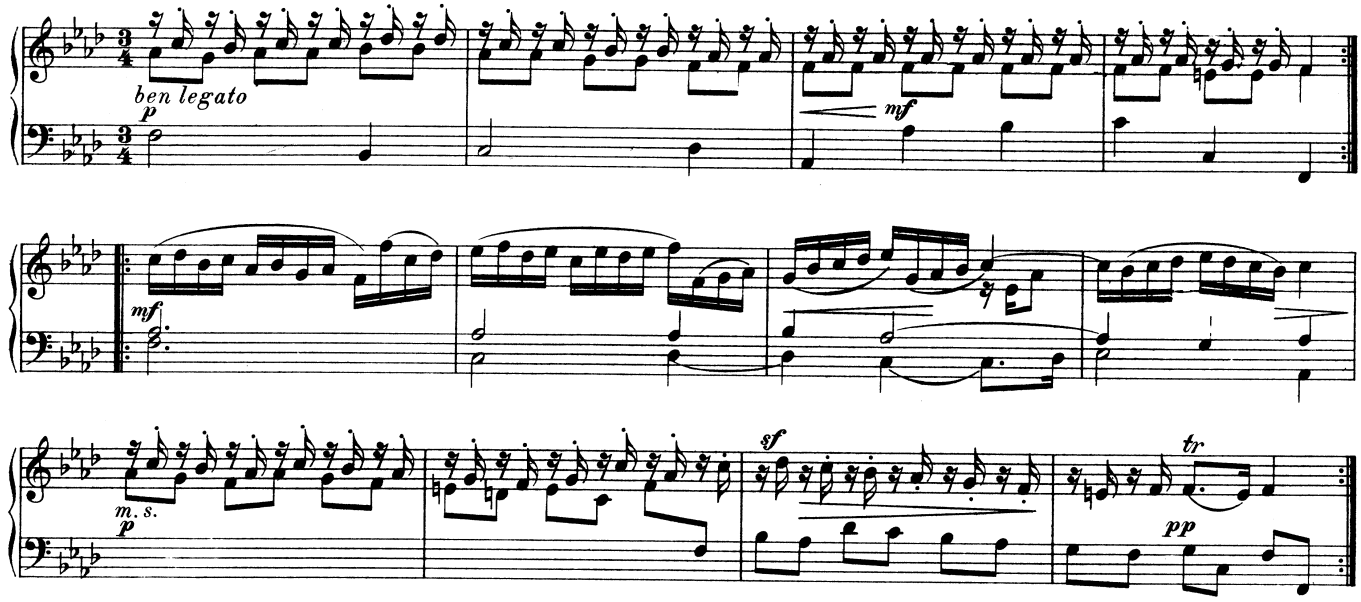
Andante.



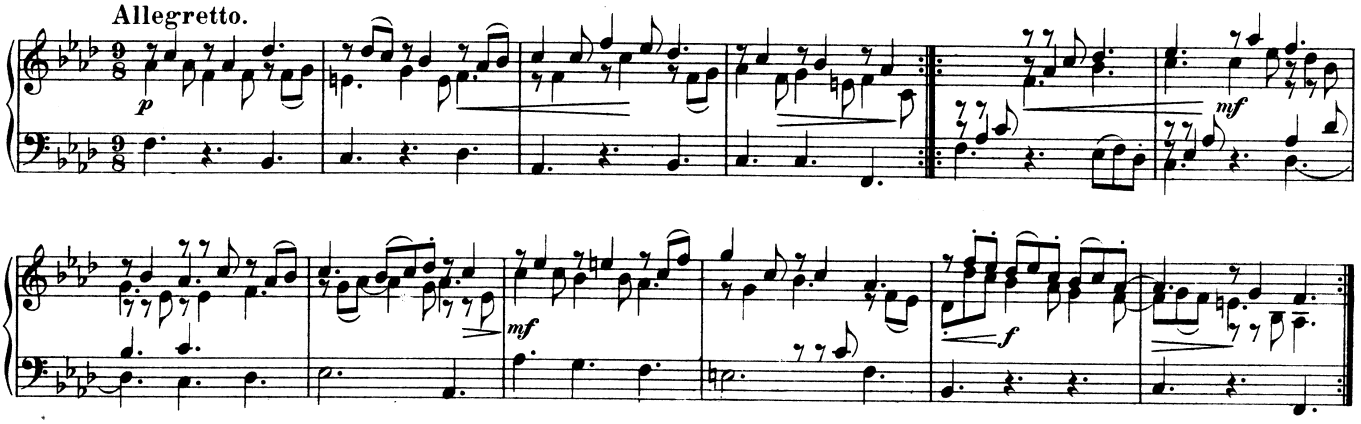
Var. 5.



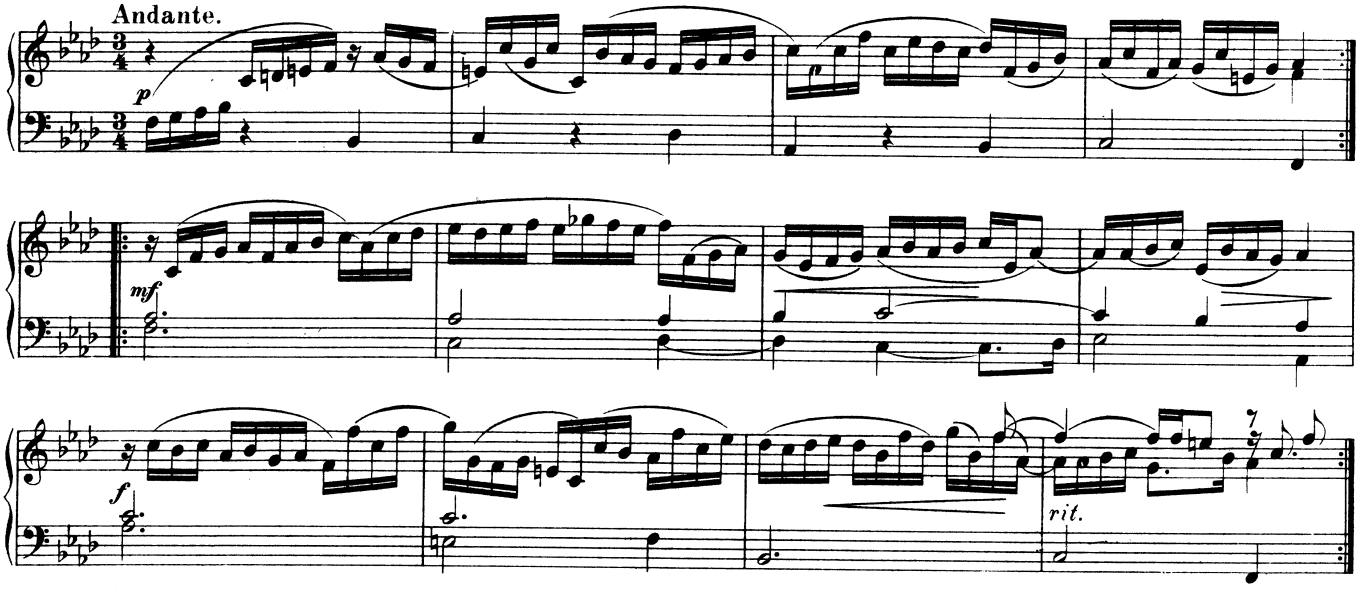
Var. 6.



Var. 7.
Allegretto.

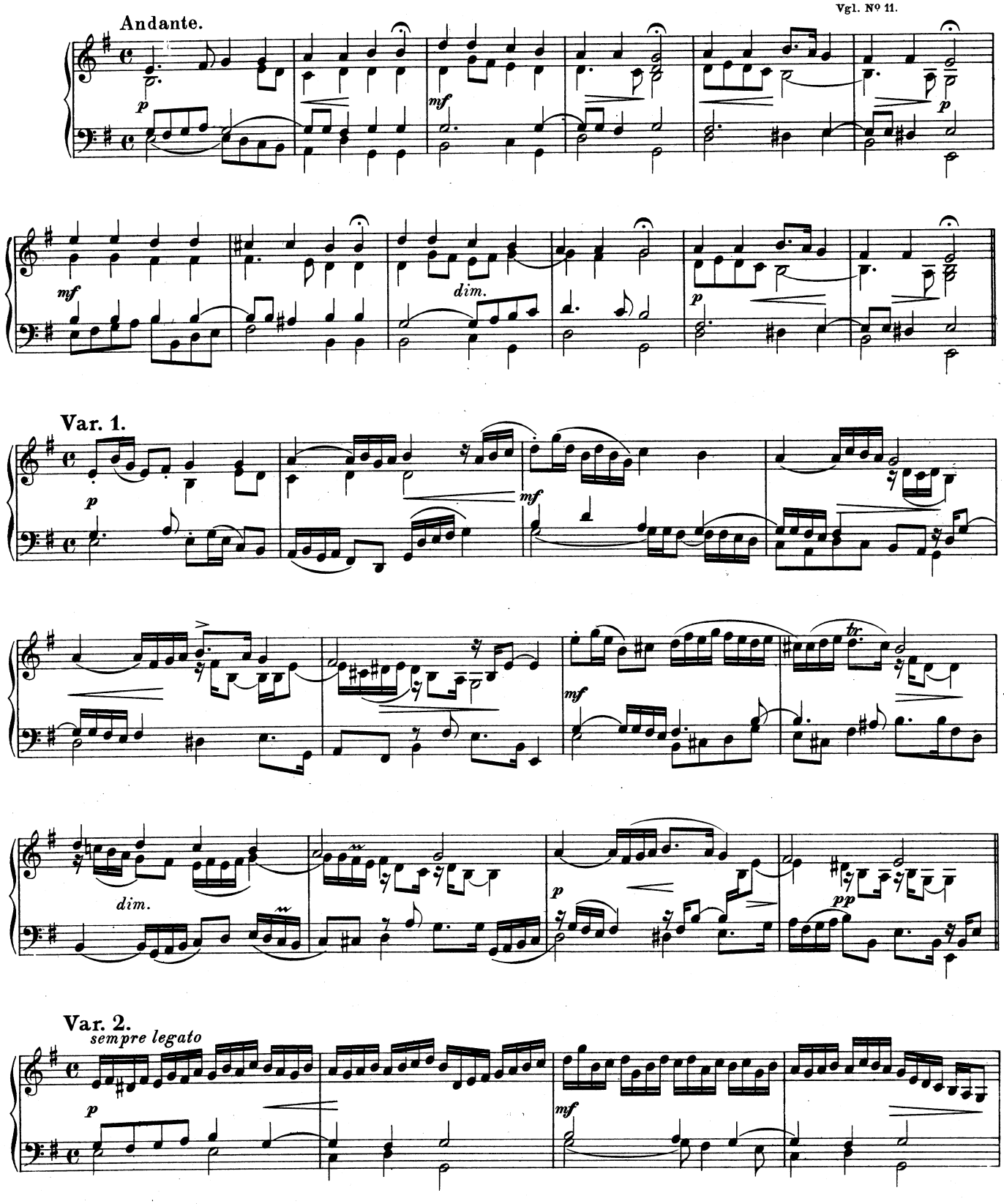


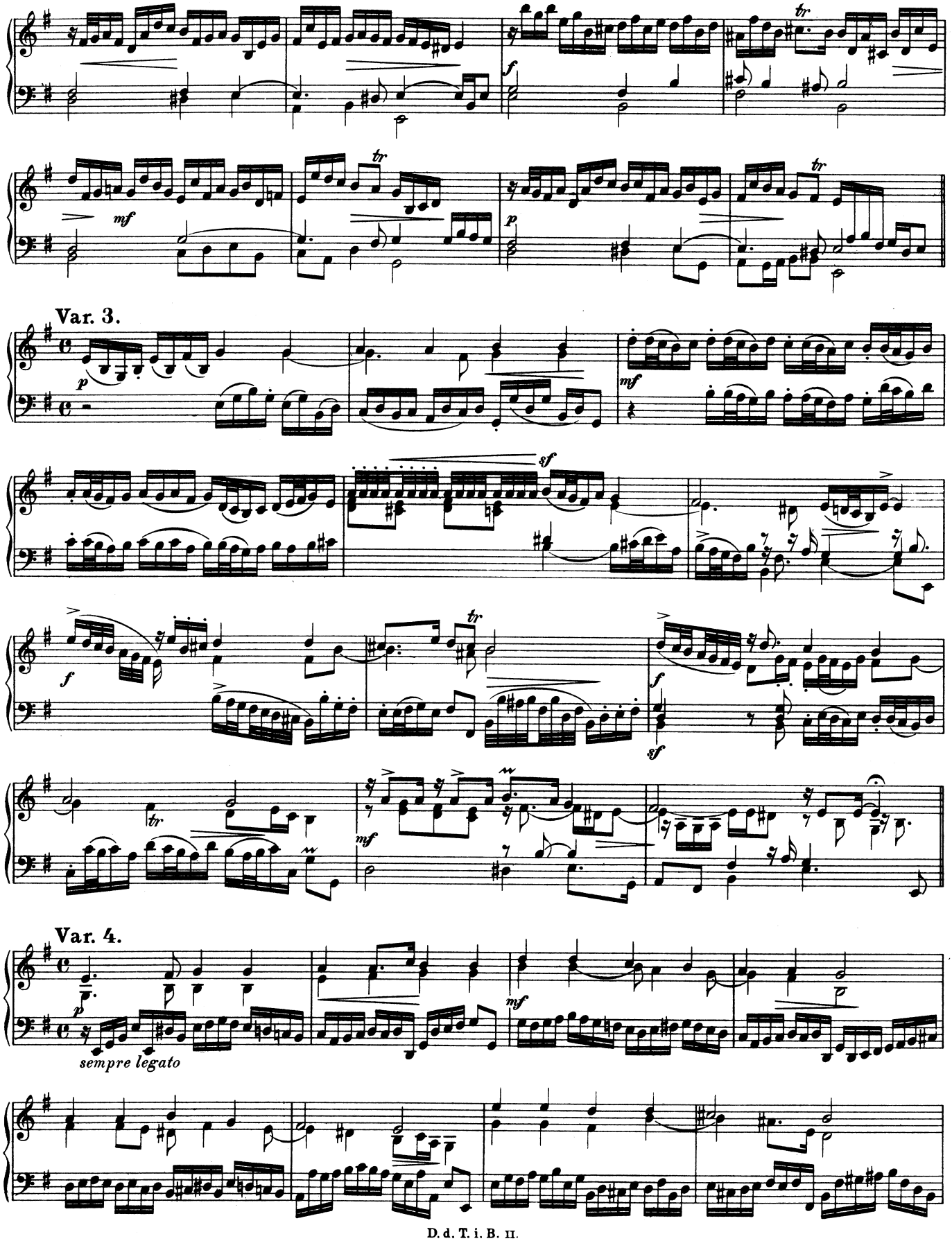
Var. 8.
Andante.

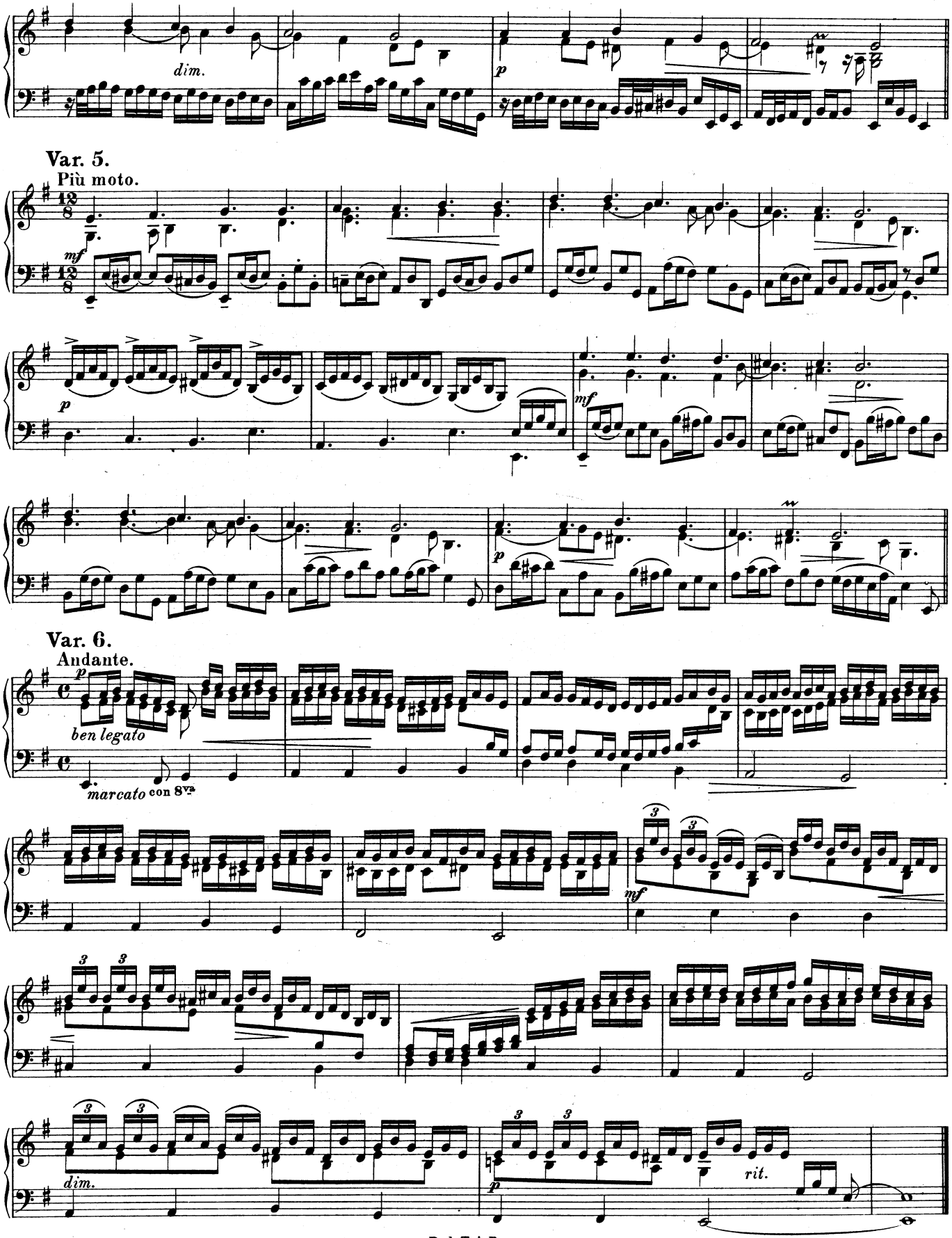


3. Ach was soll ich Sünder machen.

Musikalische Sterbens-Gedanken.
Vgl. Nº 11.

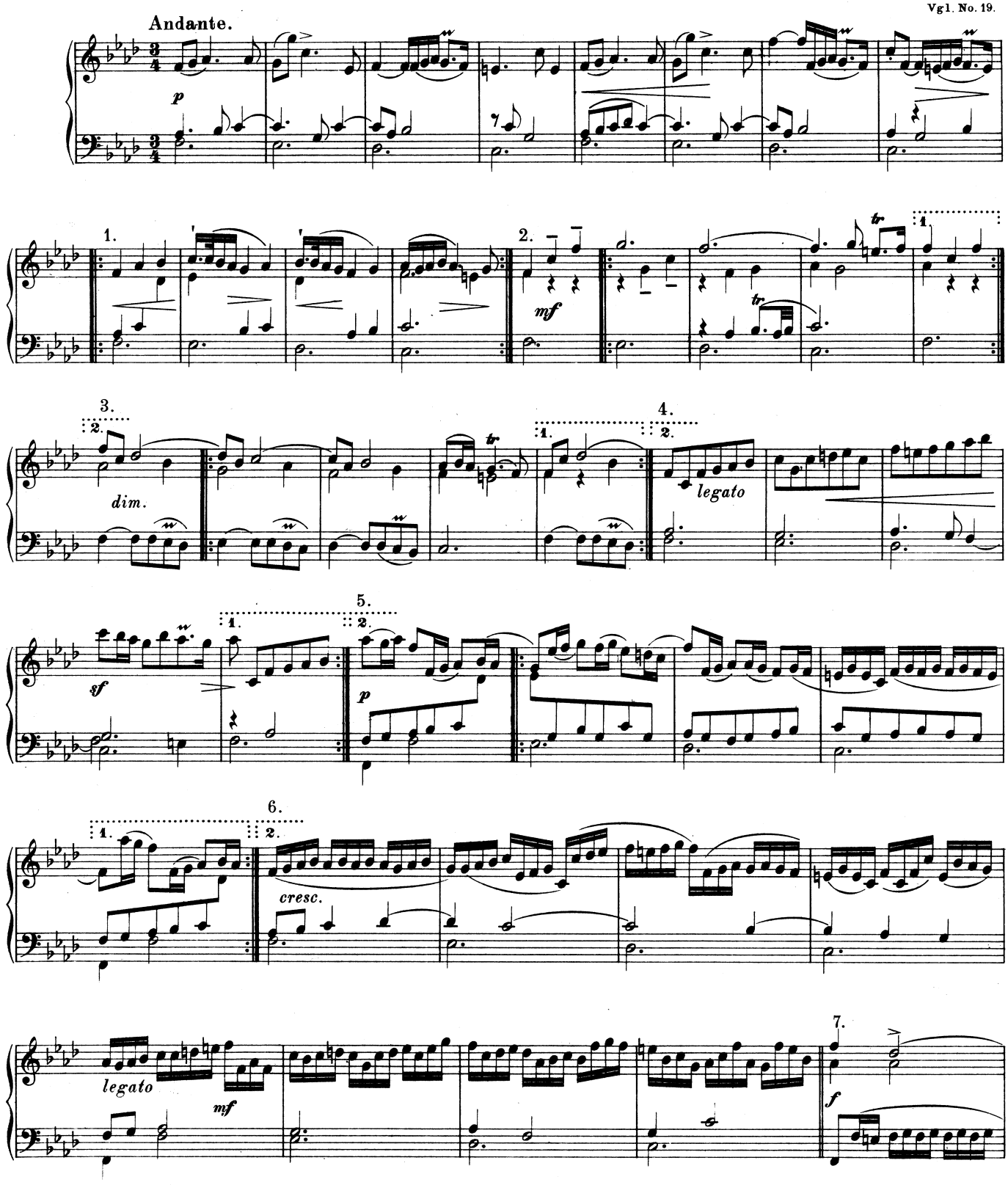


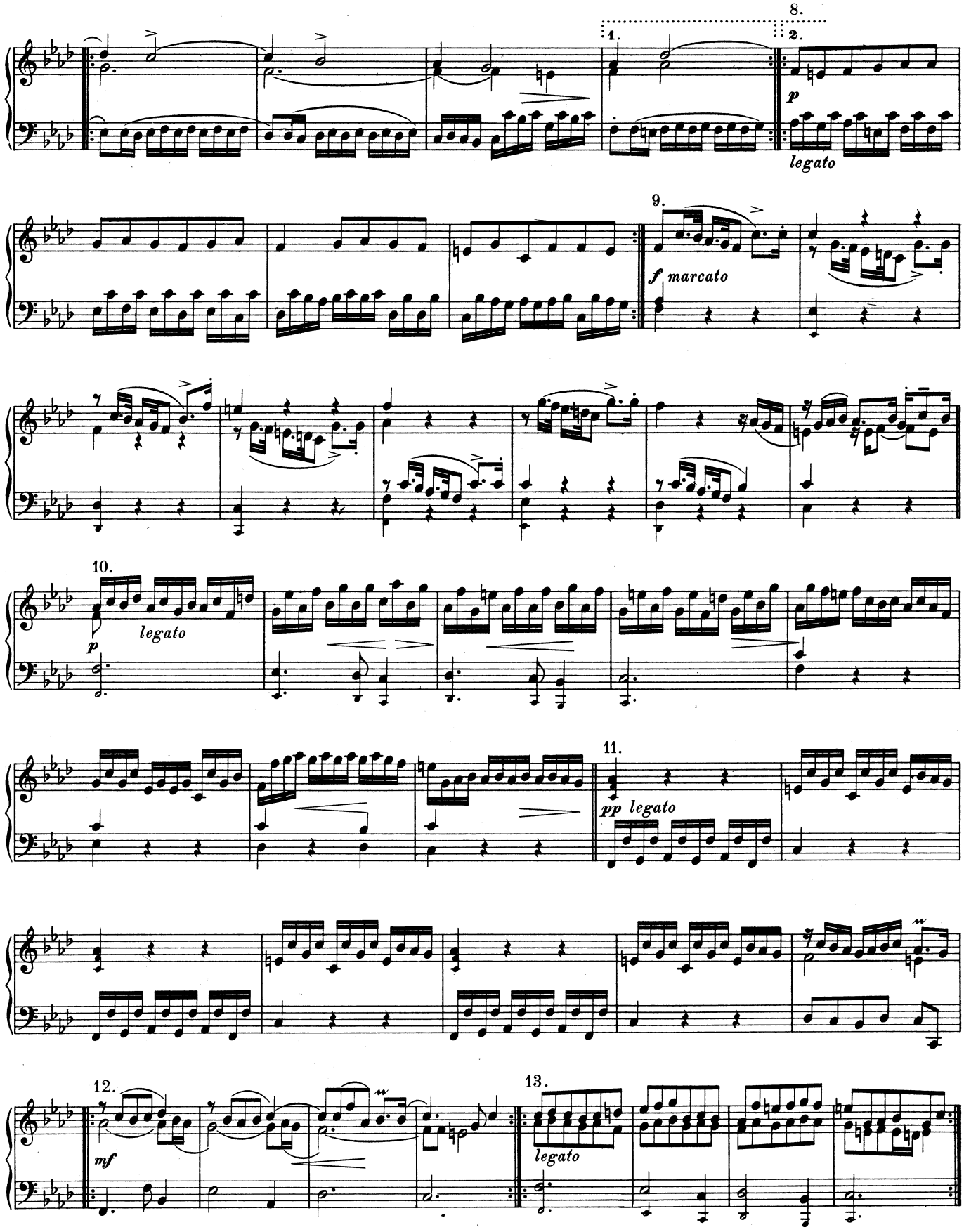

Var. 3.
Var. 4.
sempre legato

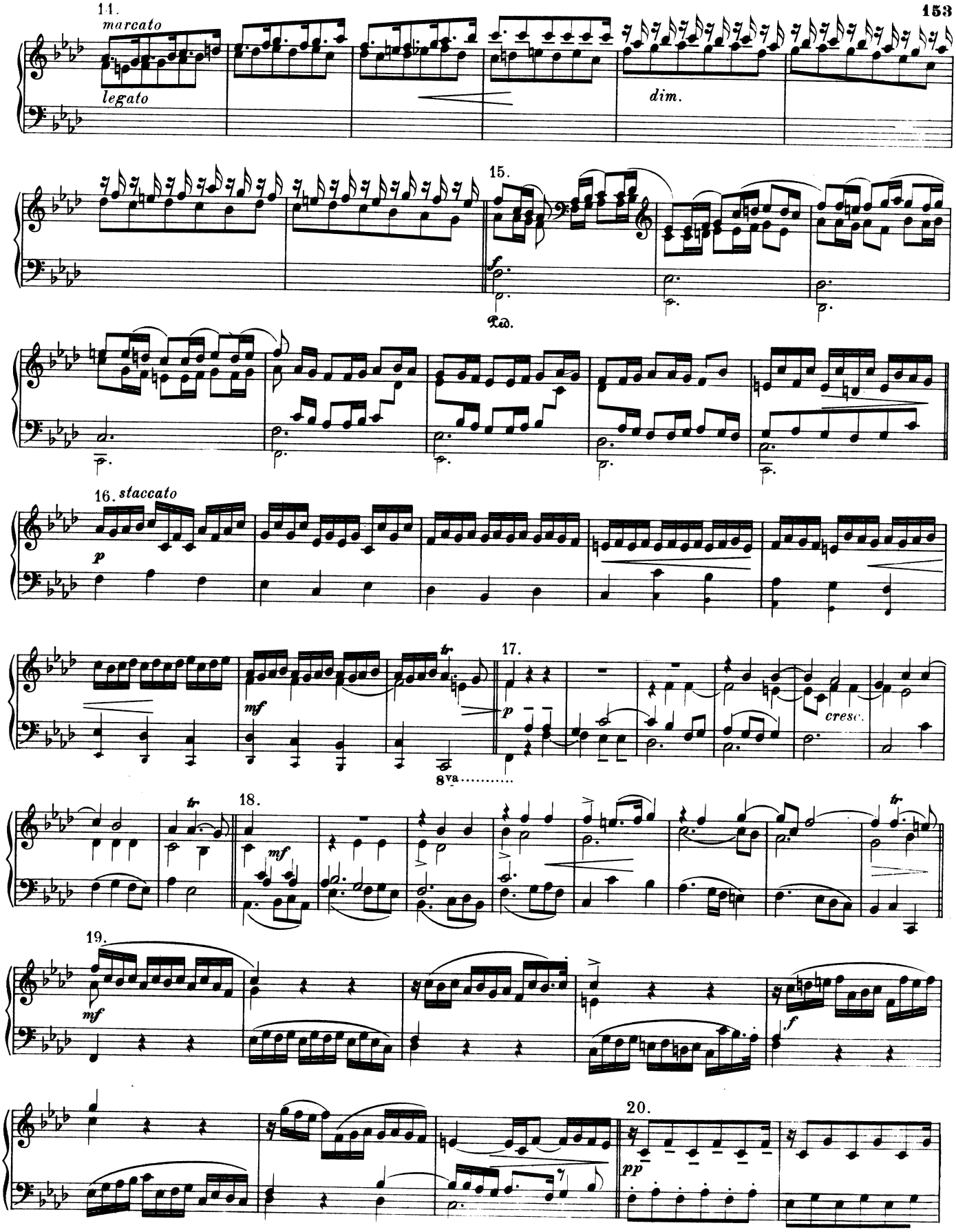

dim.
p
Var. 5.
Più moto.
mf
p
mf
p
Var. 6.
Andante.
p
ben legato
marcato con 8va
mf
dim.
p
rit.

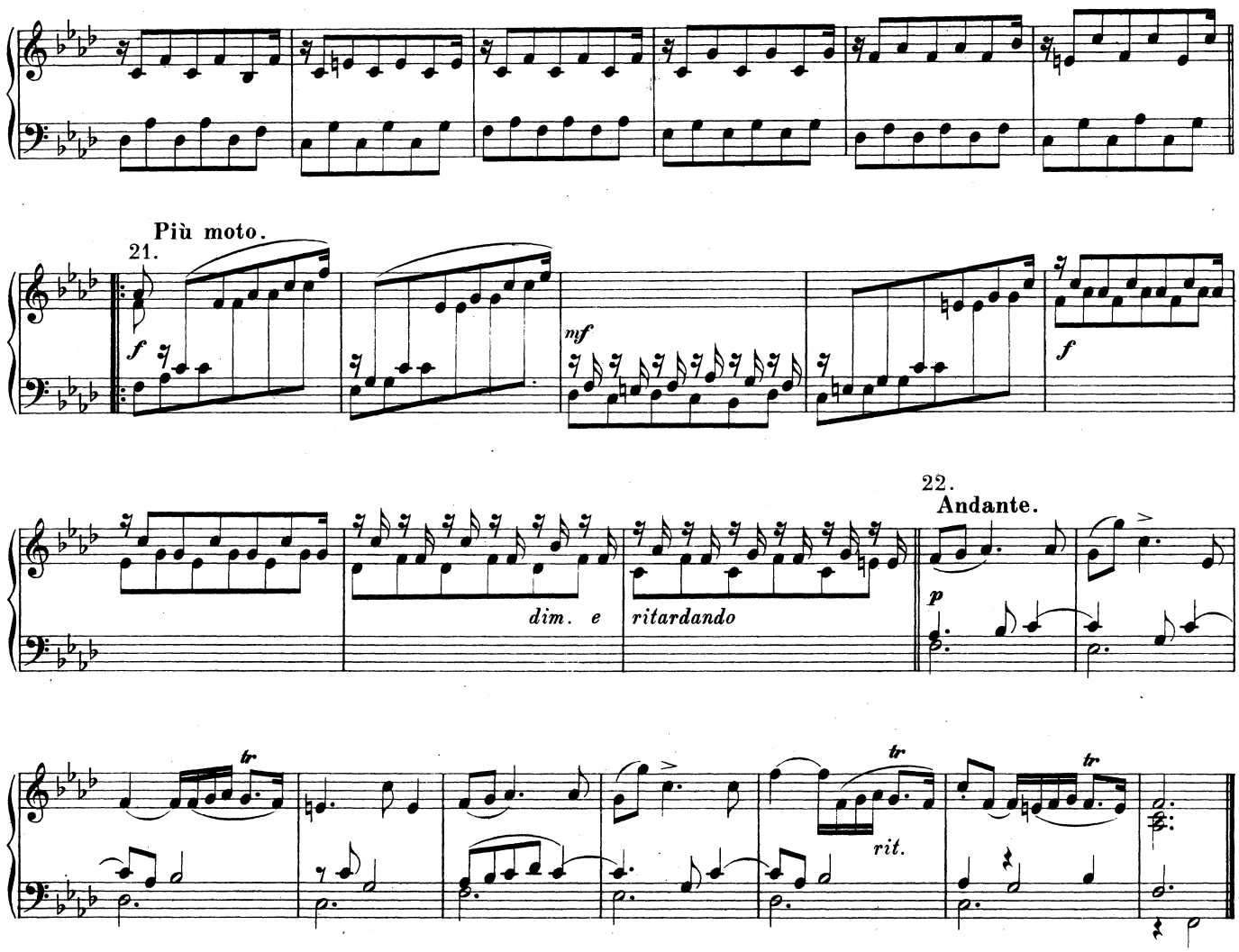
4. Ciacona.

Vgl. No. 19.

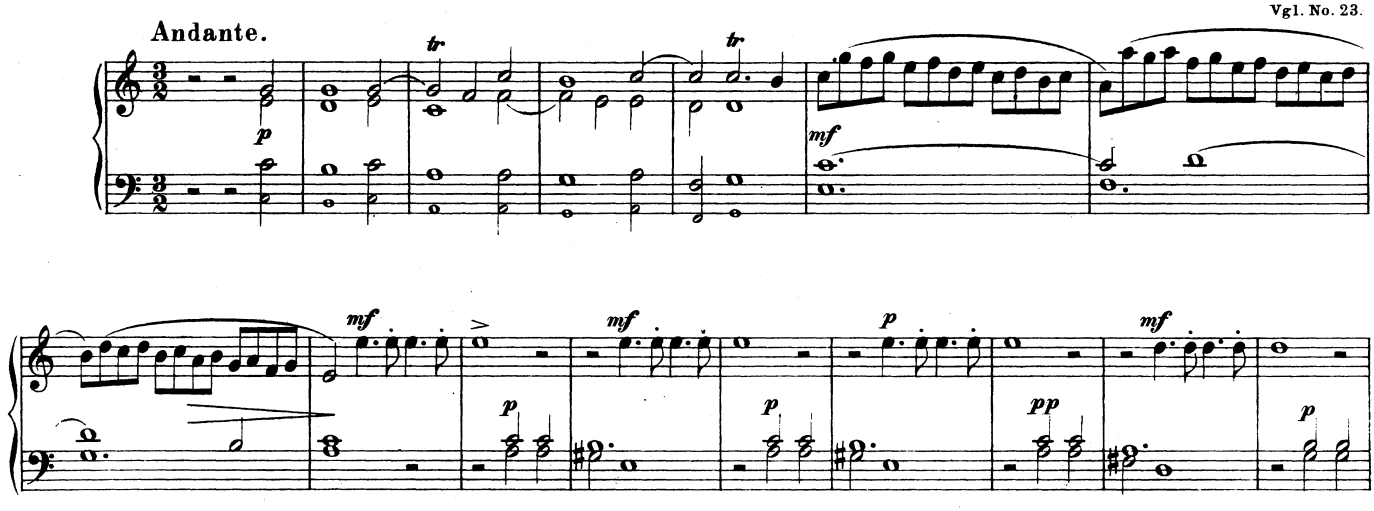


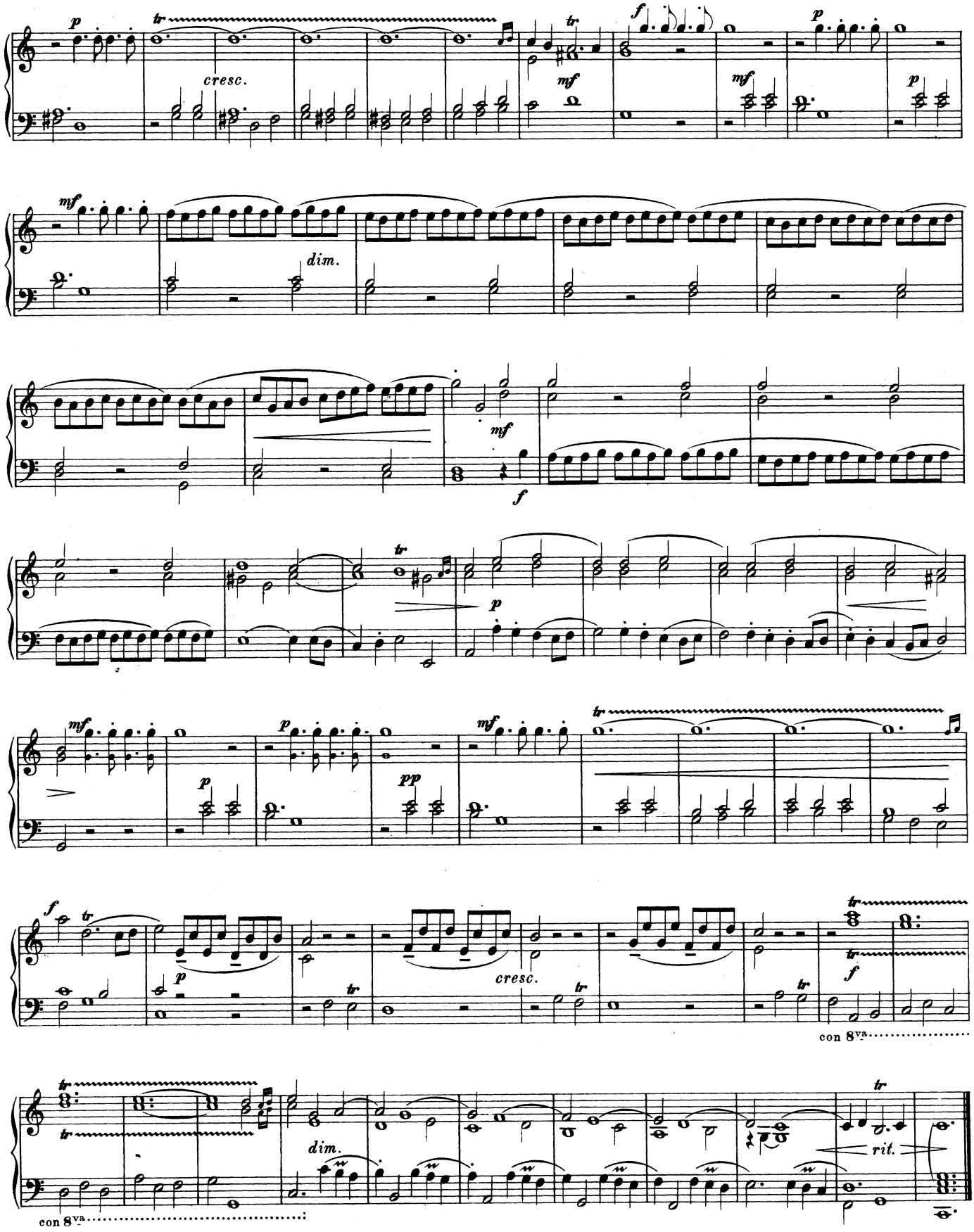

8.
1.
2.
p
legato
9.
f marcato
10.
p
legato
11.
pp legato
12.
mf
13.
legato


11.
marcato
legato
dim.
15.
Ped.
16. staccato
17.
cresc.
8va
18.
19.
20.



5. Fantasia.



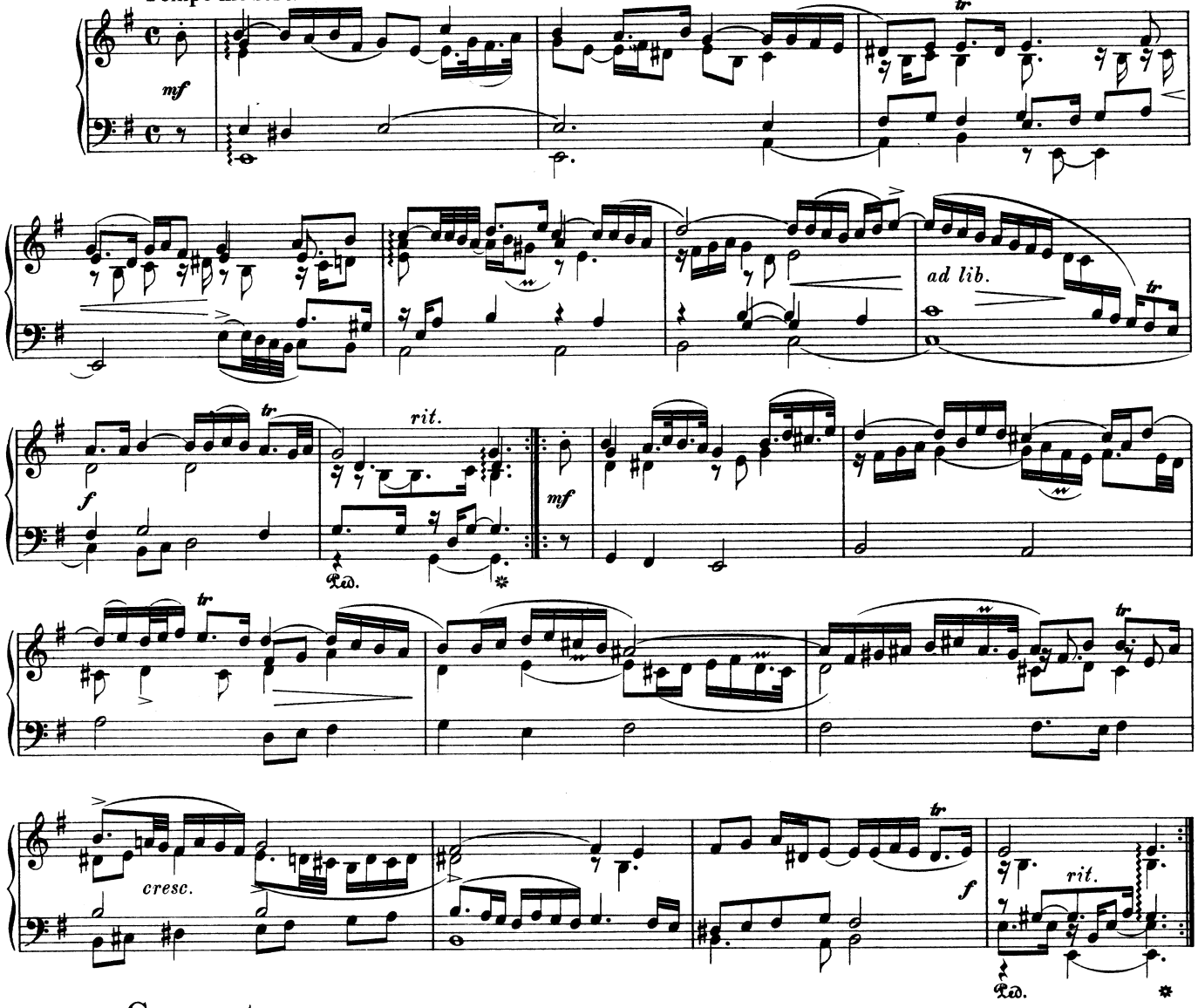

cresc.
dim.
cresc.
con 8va
con 8va
dim.
rit.

6. Suite.

Allemande.

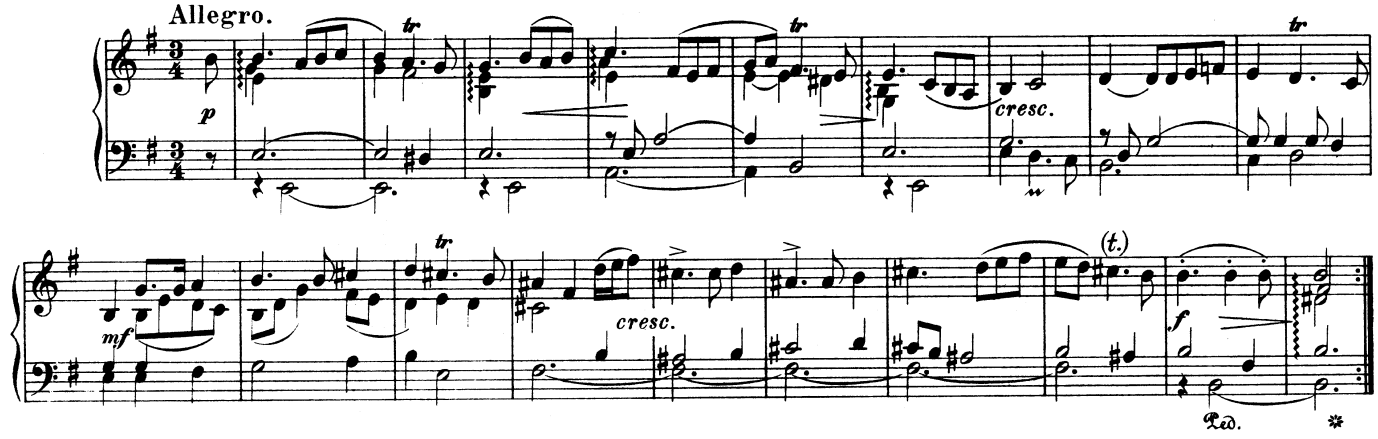
Tempo moderato.

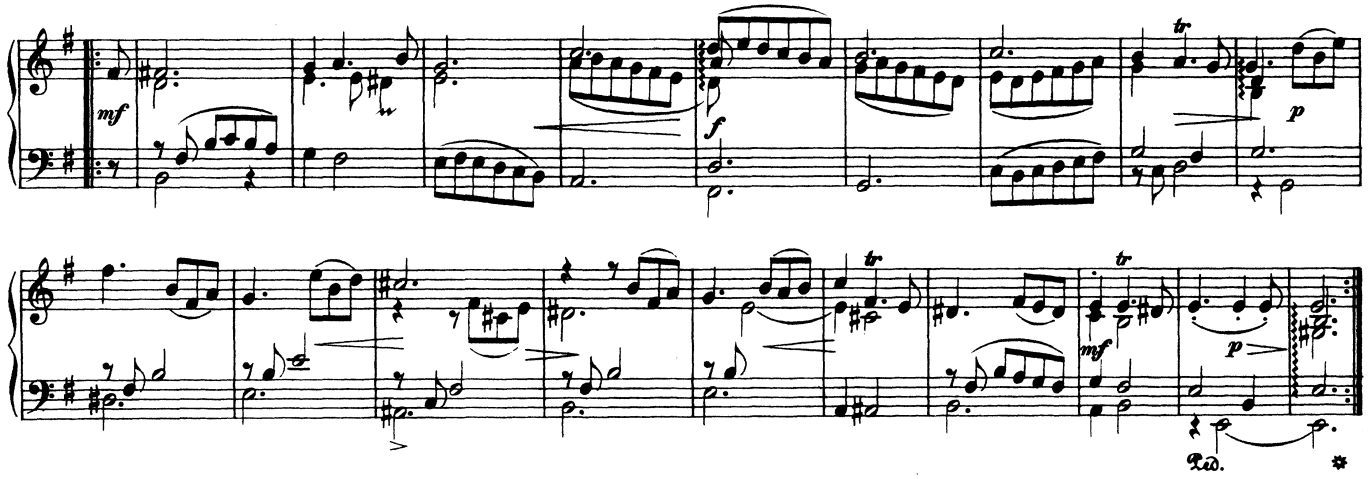
Vgl. No. 29.



Courante.

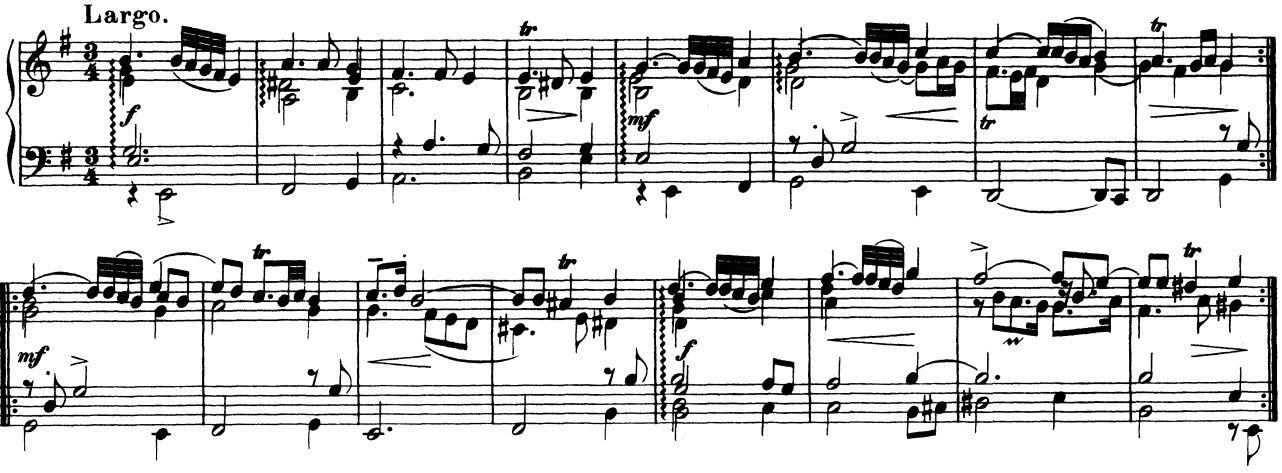
Allegro.





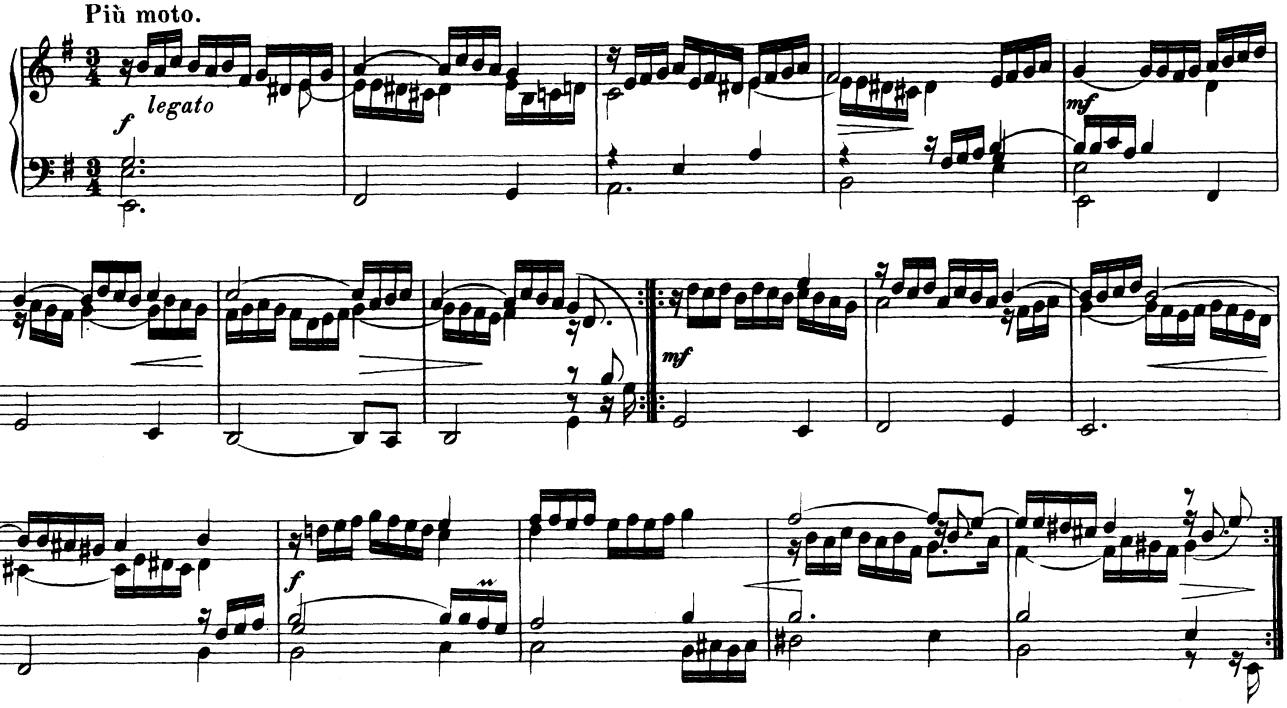
Sarabande.

Largo.



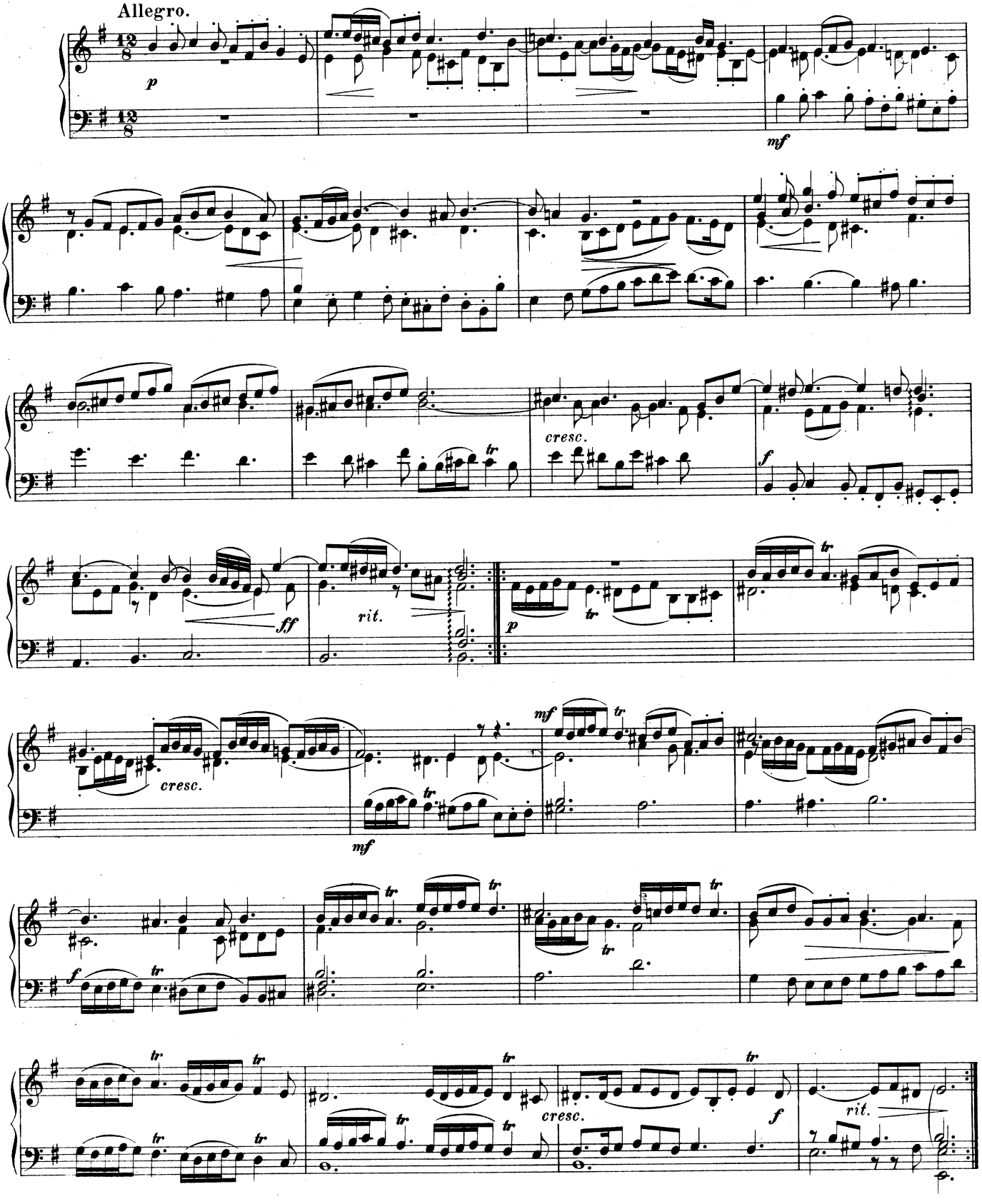
Le Double.

Più moto.



Gique.

Allegro.

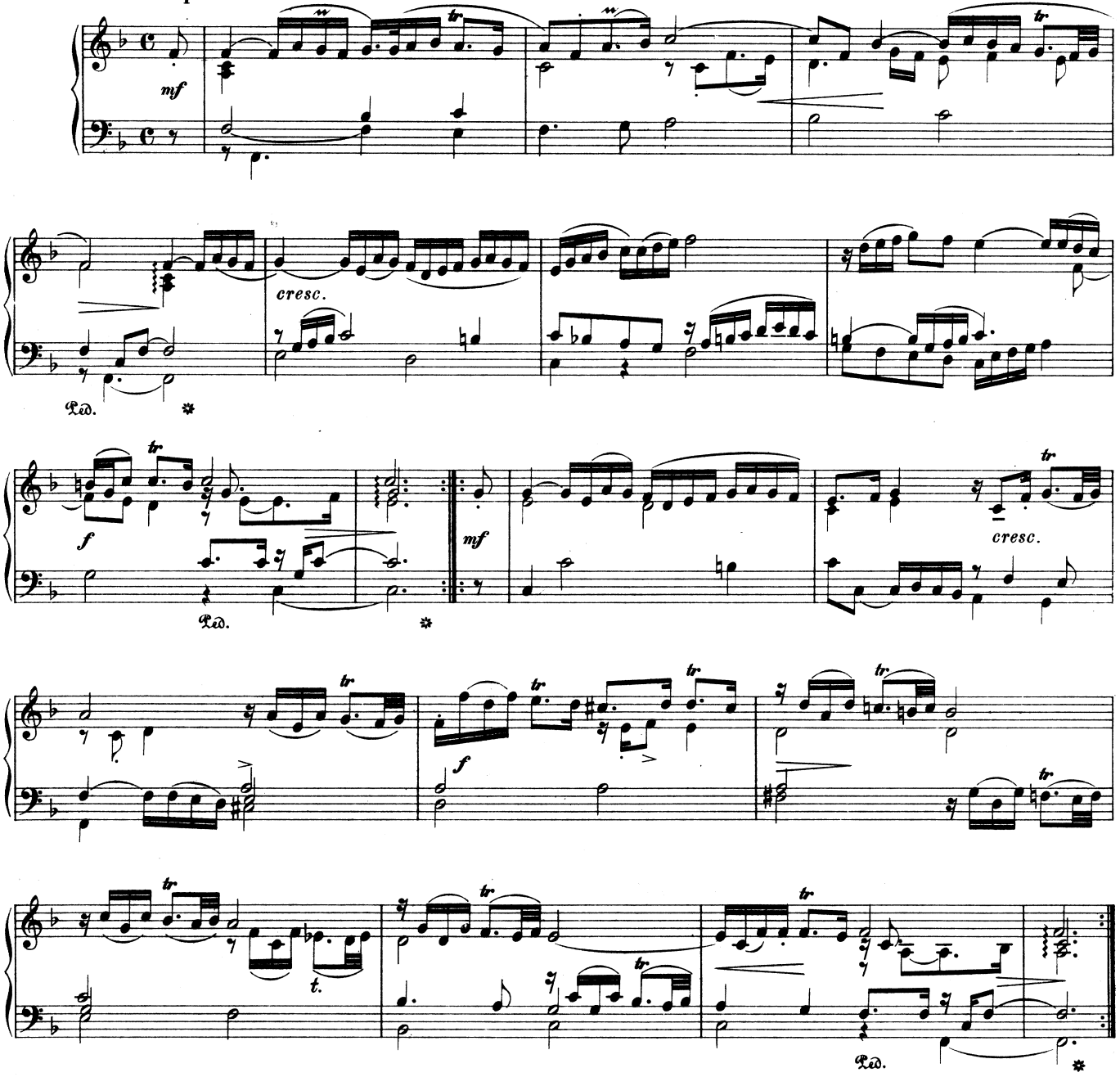


7. Suite.

Allemande.

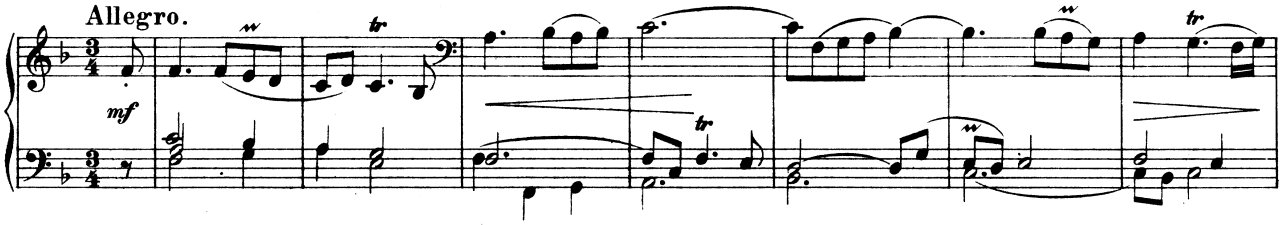
Tempo moderato.

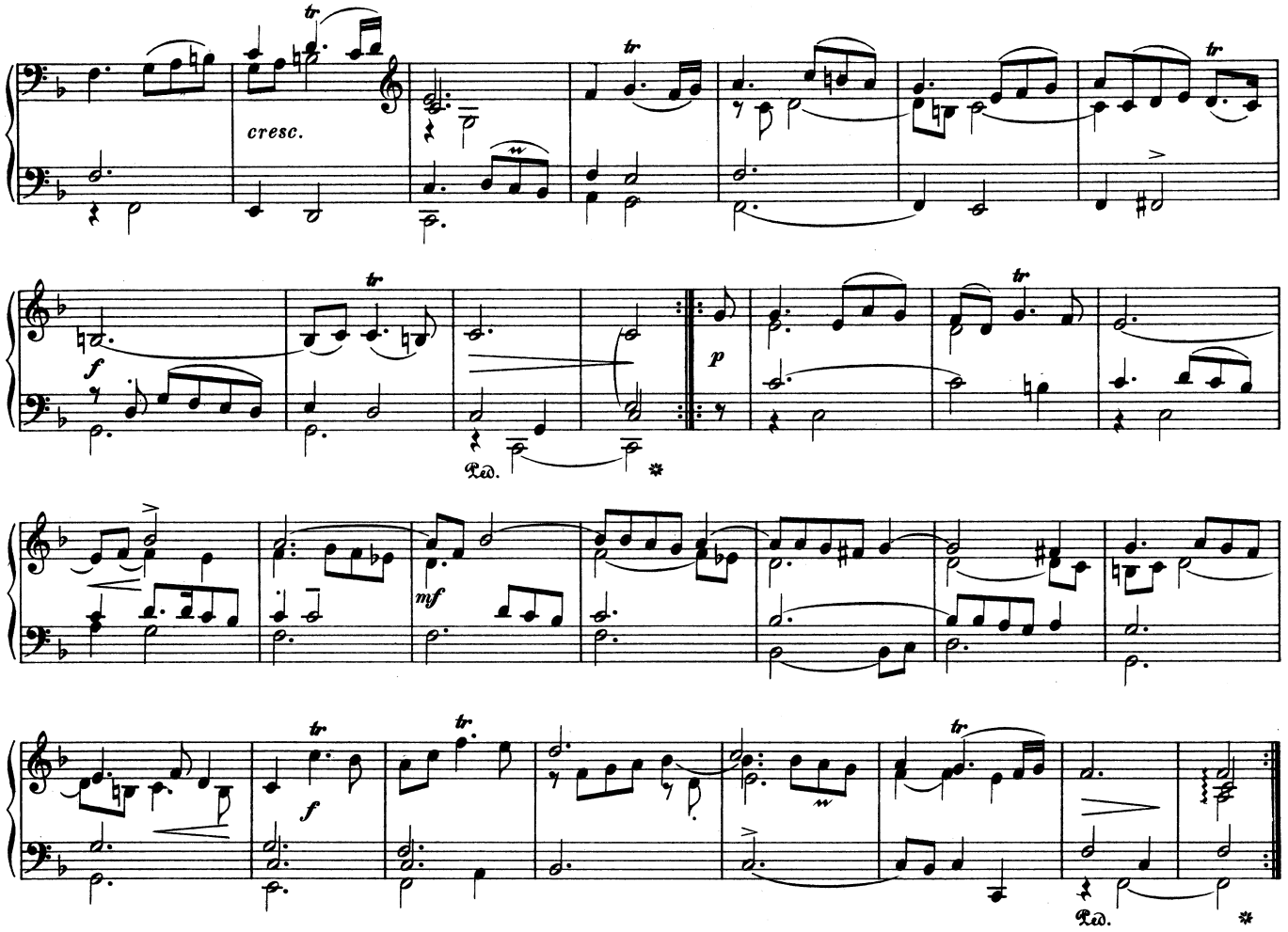
Vgl. No. 32.



Courante.

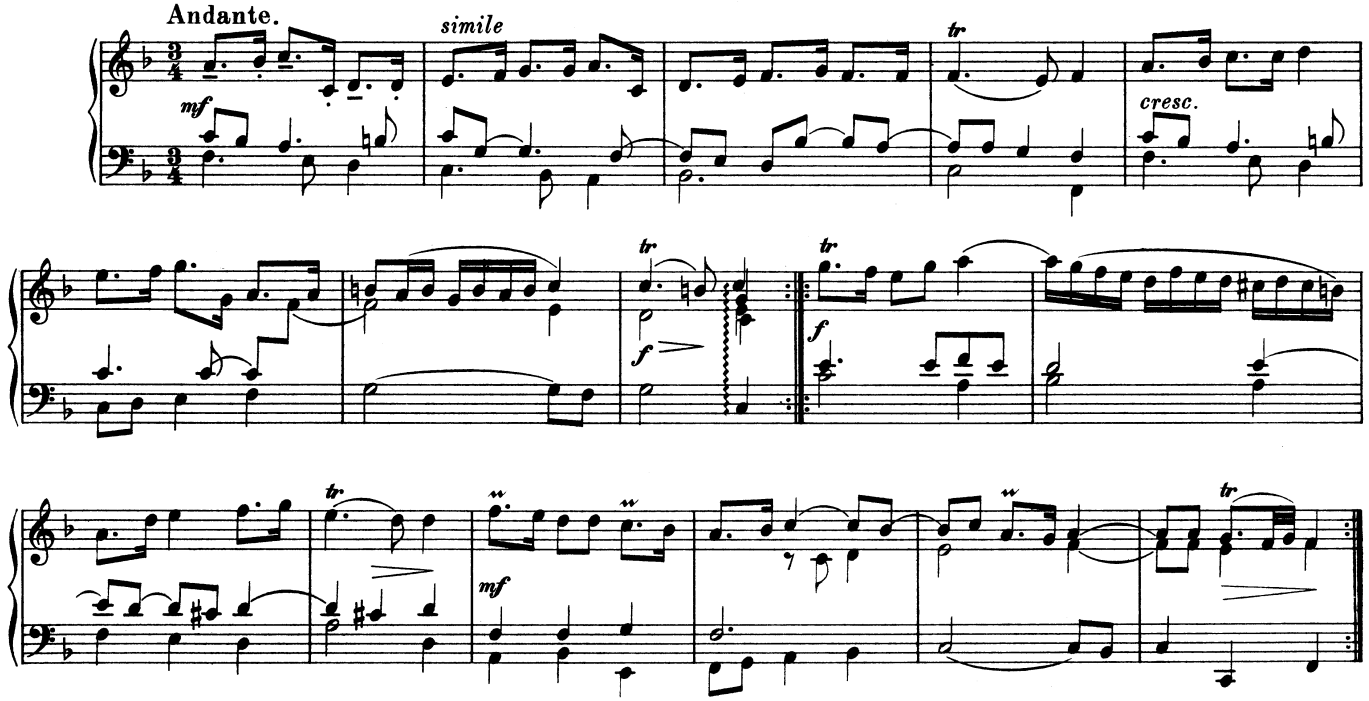
Allegro.





Sarabande.

Andante.

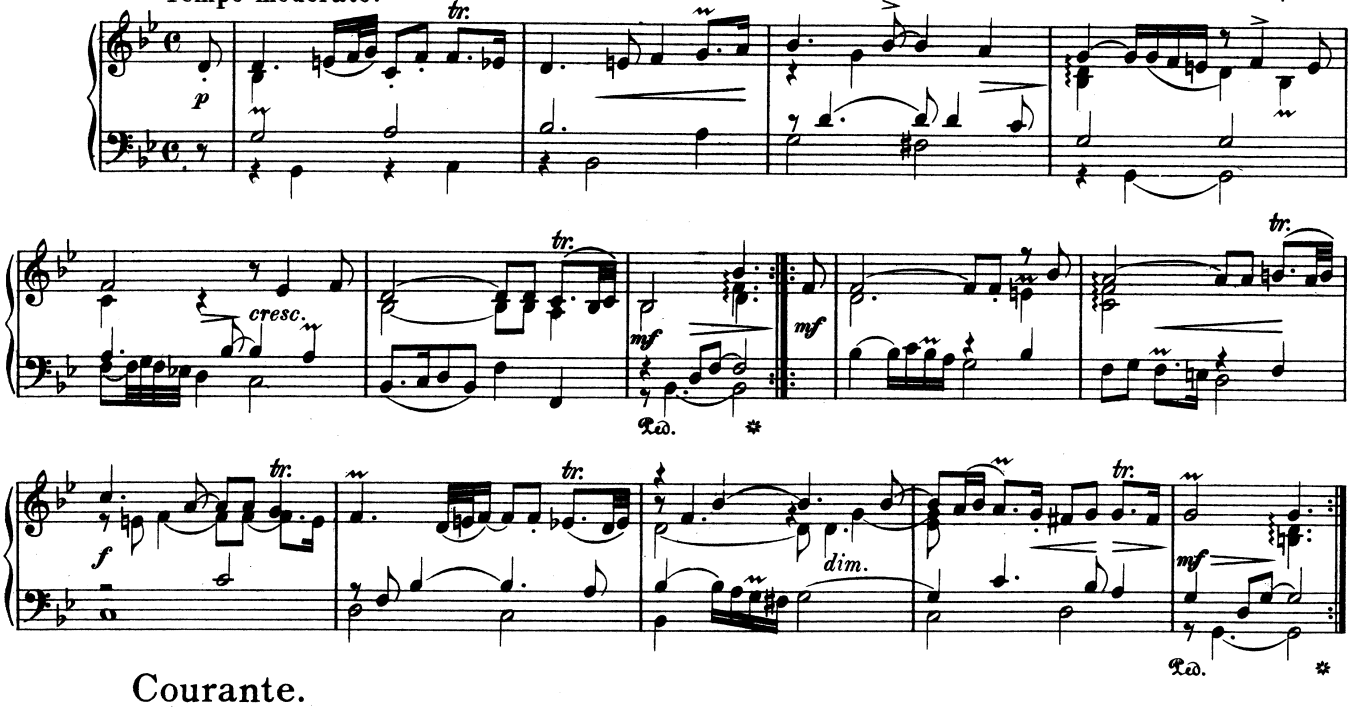


8. Suite.

Allemande.

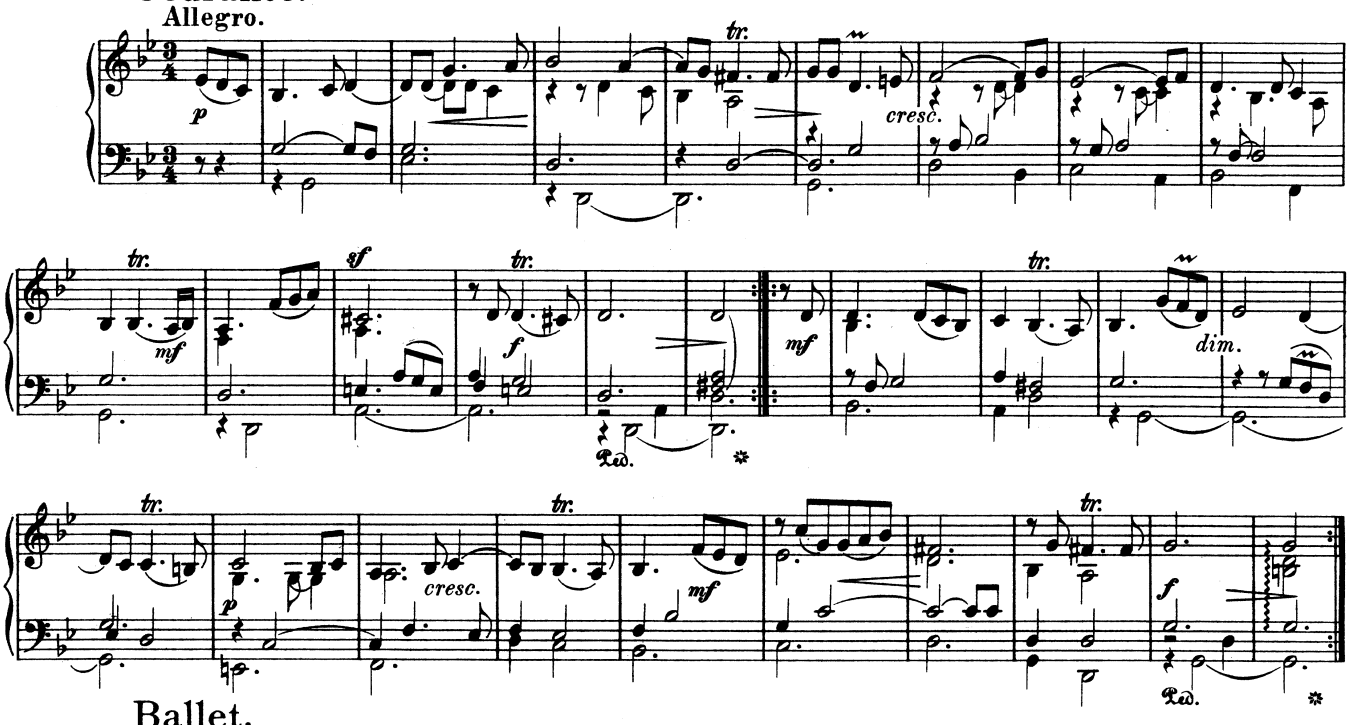
Tempo moderato.

Vgl. Nº 33 A. B.



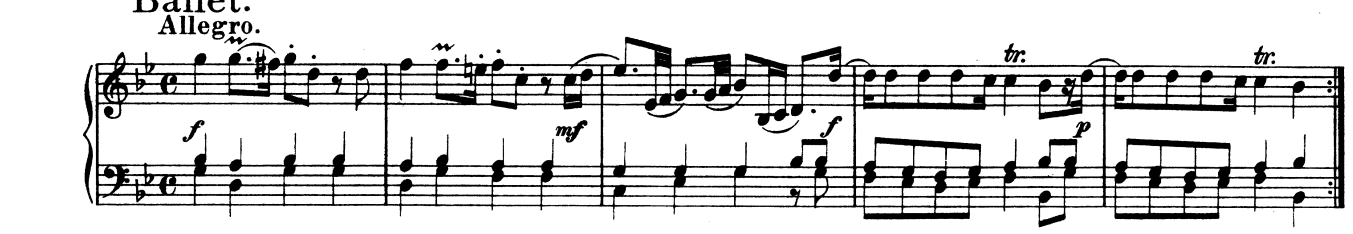
Courante.

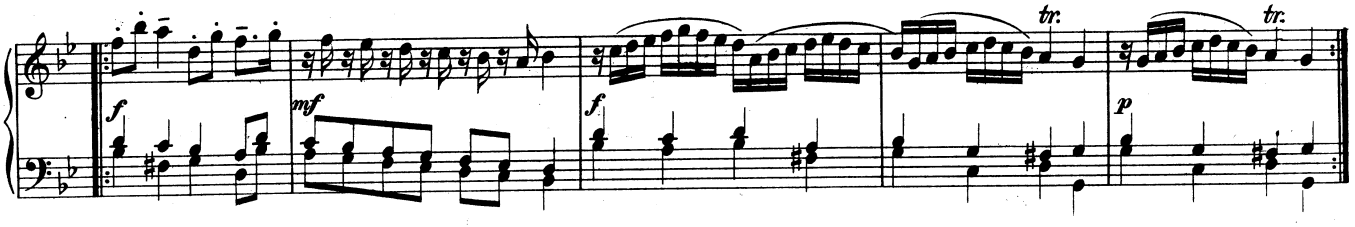
Allegro.



Ballet.

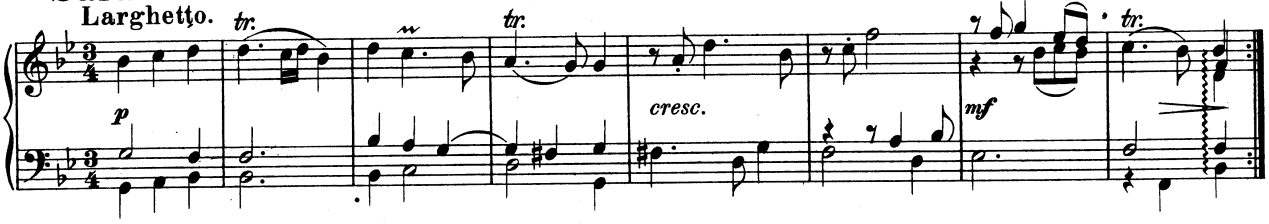
Allegro.

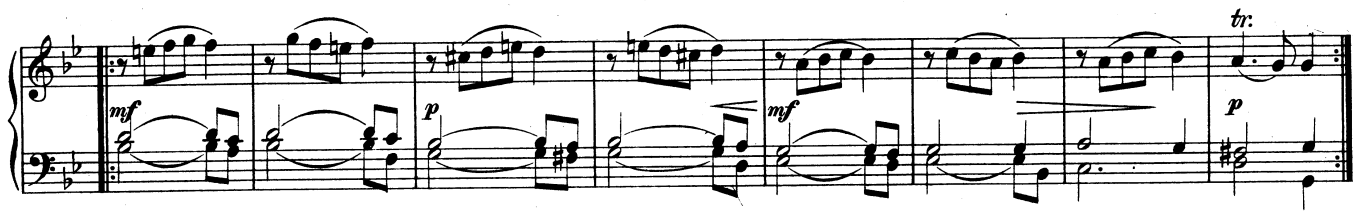




Sarabande.

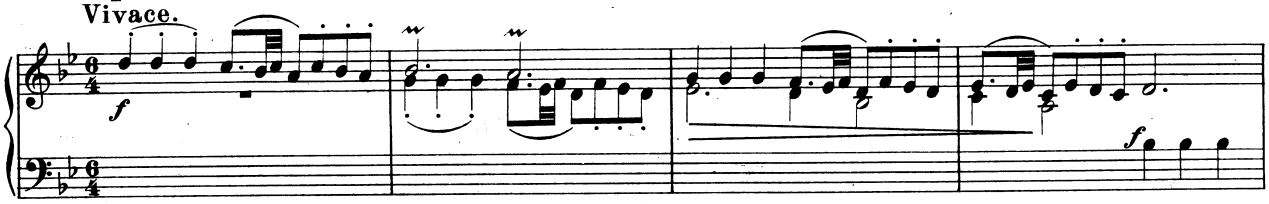
Larghetto.

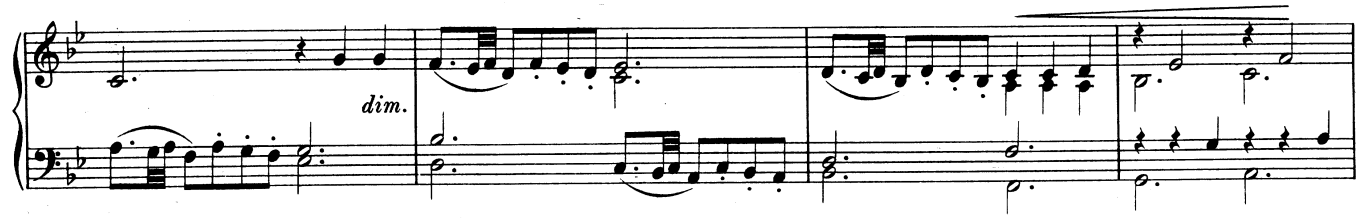


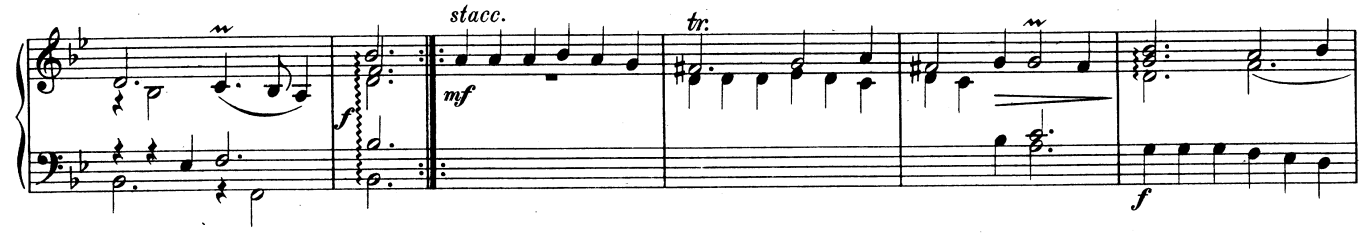


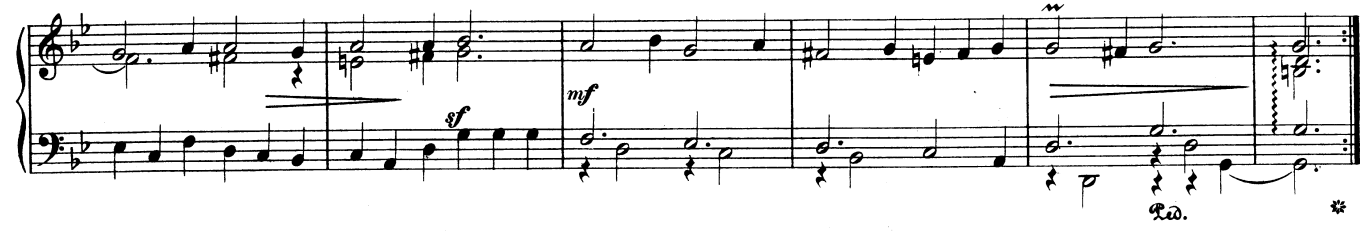
Gique.

Vivace.







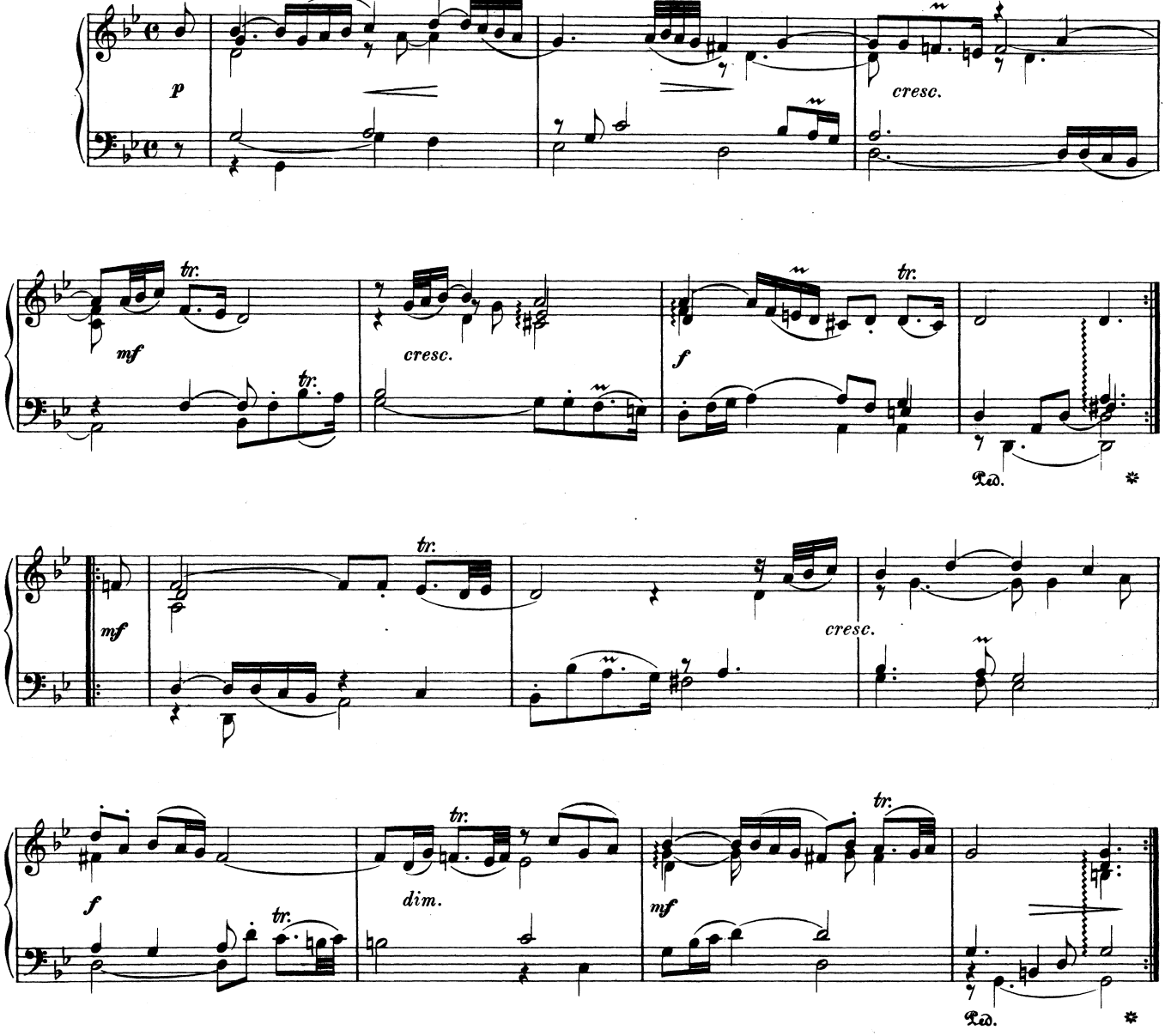


9. Suite.

Allemande.

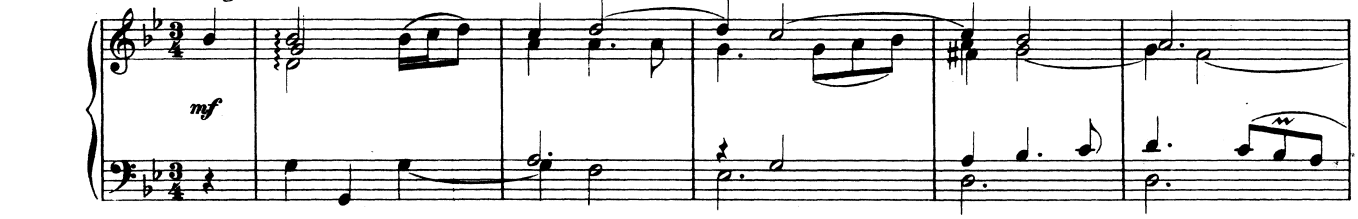
Tempo moderato.

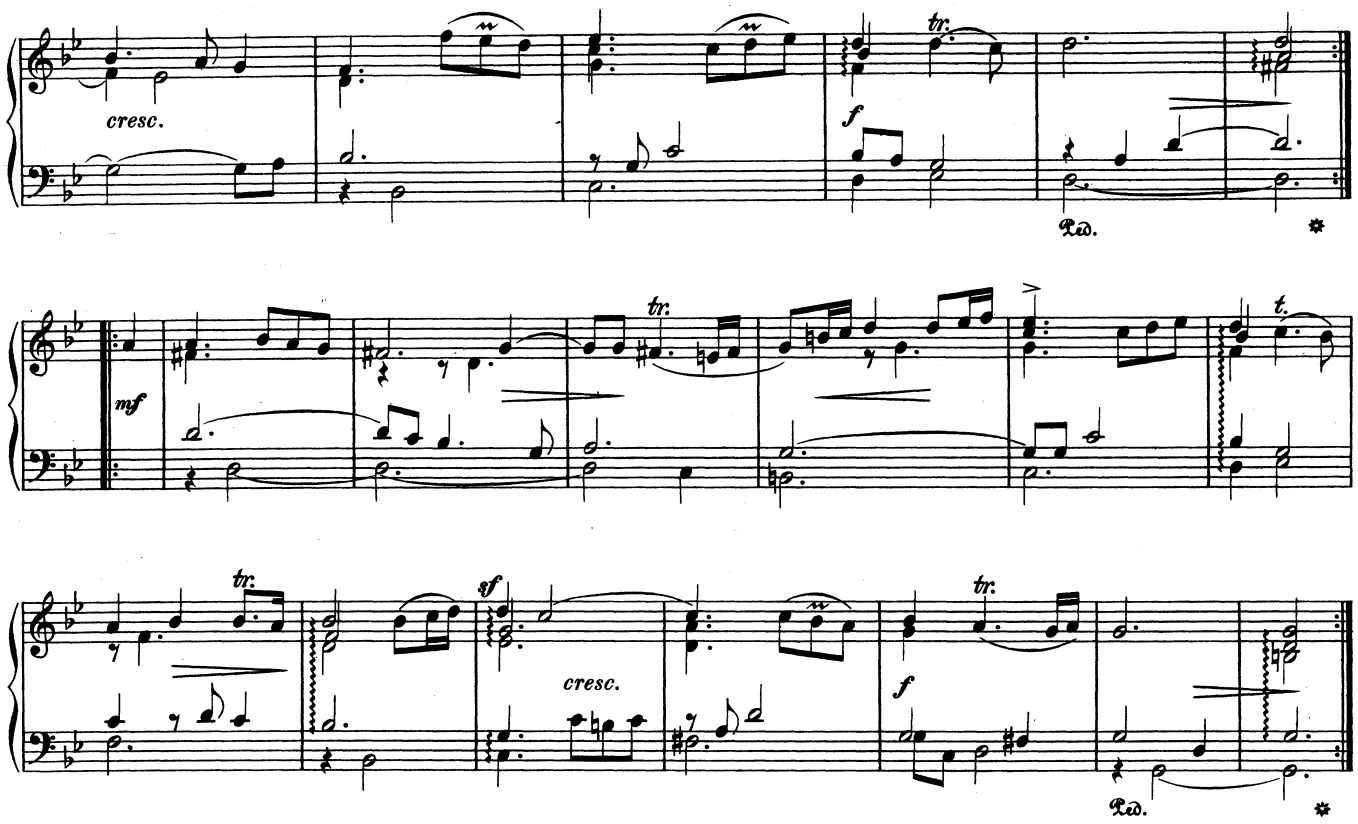
Vgl. Nº 33 A. B.



Courante.

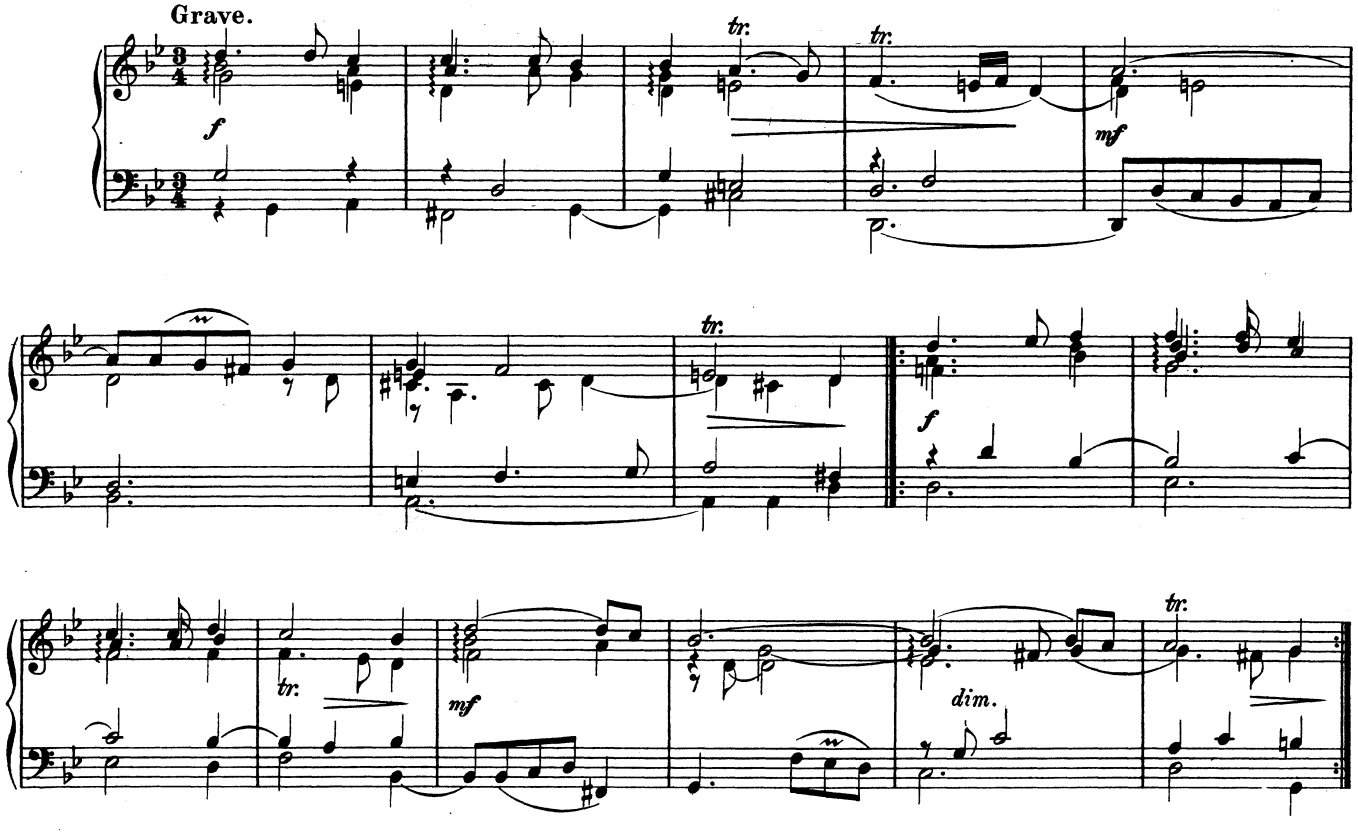
Allegro.





Sarabande.

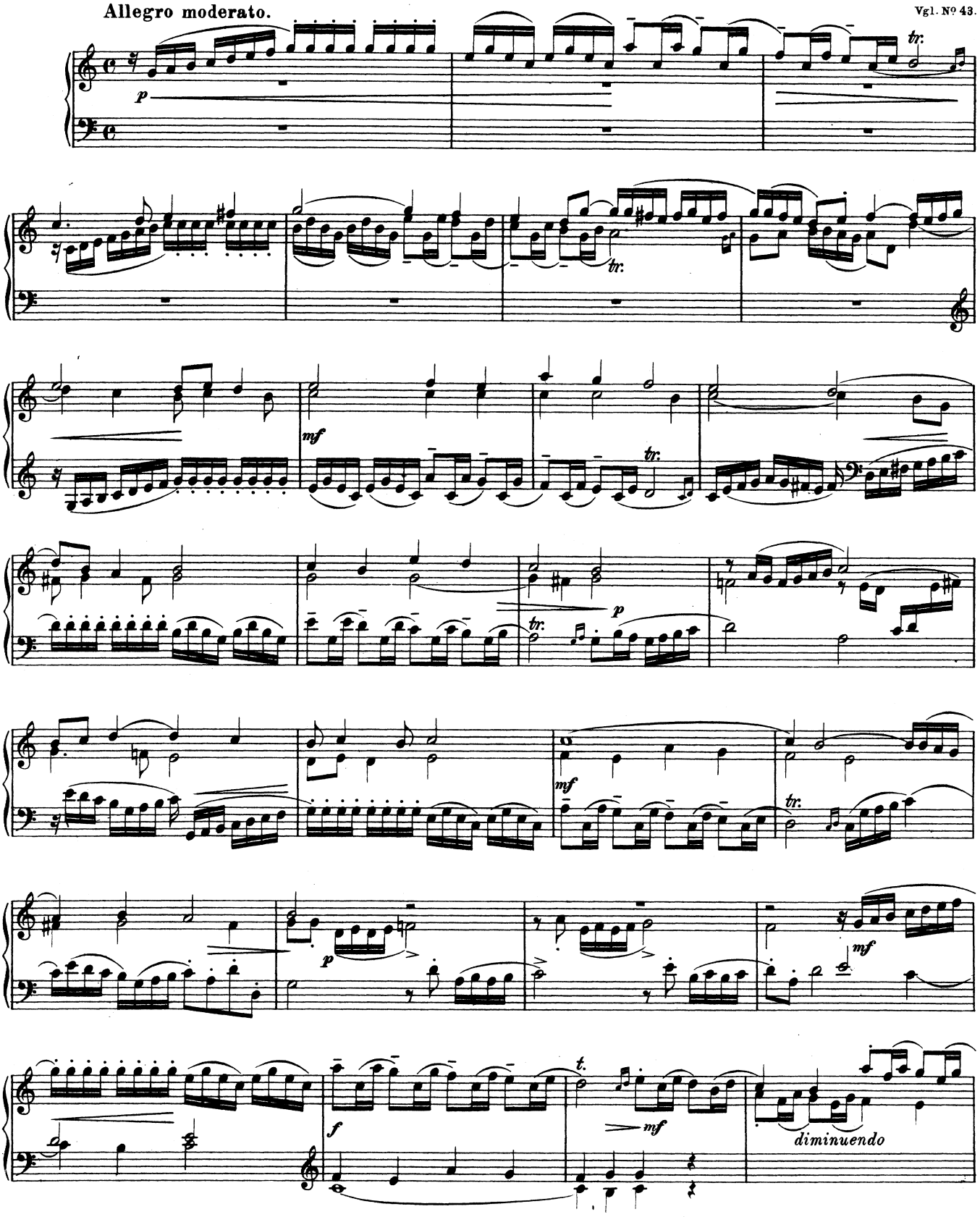
Grave.

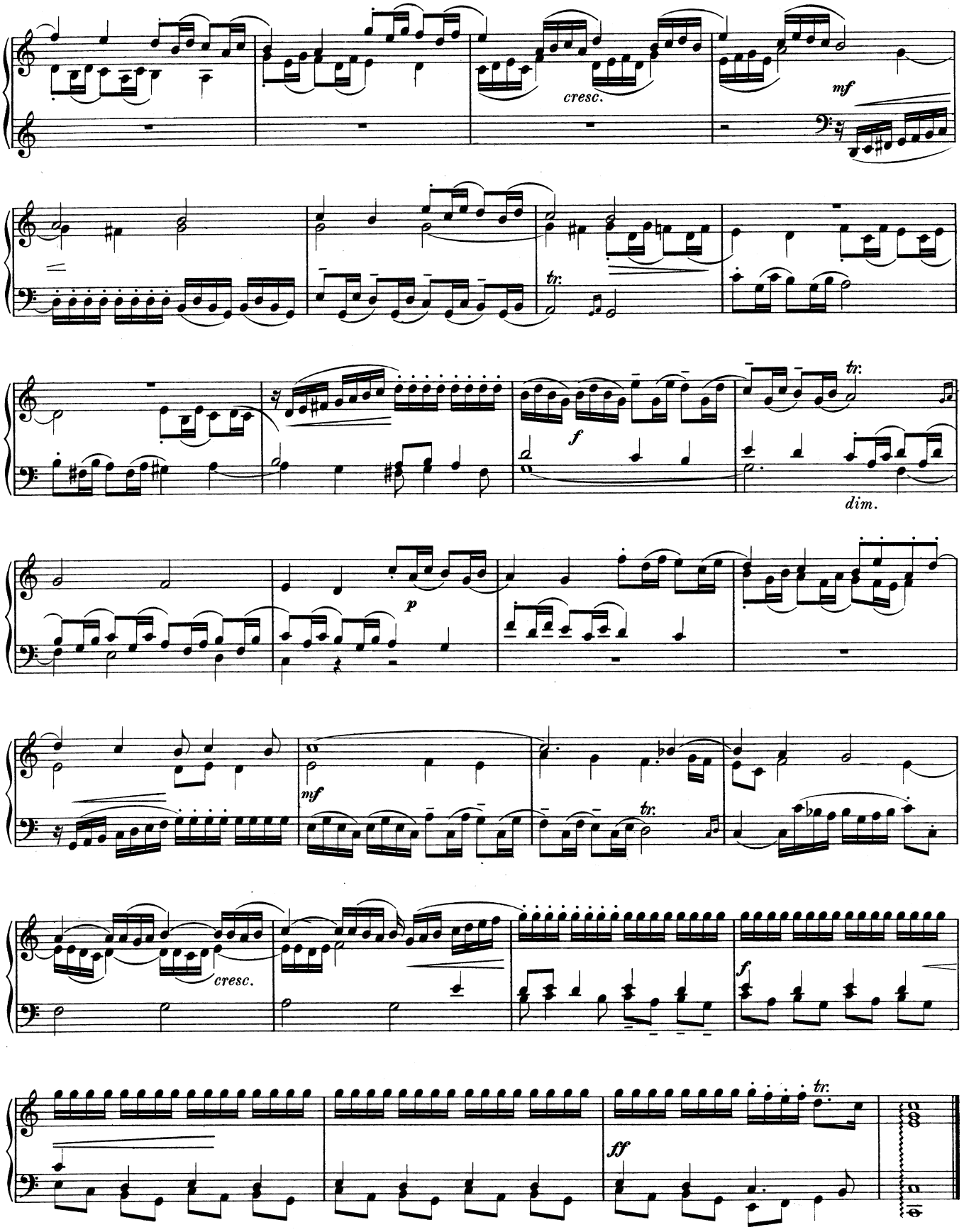


10. Fuga.

Allegro moderato.

Vgl. Nº 43.




cresc.
mf
tr.
f
dim.
p
mf
tr.
cresc.
f
ff
tr.