

Ms. 142  
3951-  
1901

# DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN

DER TONKUNST IN BAYERN

ZWEITER JAHRGANG

BAND I

KLAVIERWERKE VON JOHANN UND WILHELM HIERONYMUS PACHELBEL



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1901





0064298

# 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

1901

0064298

# 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

1901



# 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.   | Griessmayr, A., k. Institutsdirektor und Professor, München.                                     |
| Ahle, J. N., Geistl. Rat und Regens des bischöfl. Priesterseminars Dillingen.  | Güttler, Dr. Karl, k. Universitätsprofessor, München.  |
| Akademie, k. b. der Tonkunst, München.   | Gymnasium, k., humanistisches, (neues), Bamberg.   |
| Allotria, Künstlergesellschaft, München.   | „ „ „ Bayreuth.  |
| Amira, Dr. Karl v., k. Universitätsprofessor und Hofrat, München.  | „ „ „ Eichstätt.   |
| Andreae, Dr. Karl, k. Seminardirektor, Kaiserslautern.   | „ „ „ Freising.  |
| Averkamp, A., Tonkünstler, Amsterdam.  | „ „ „ Münnersstadt.  |
| Bauschinger, k. Notar, Regen.  | „ „ „ Neuburg a. D.  |
| Bayerlein, W., Direktor der städt. Musikschule, Nürnberg.  | „ „ „ Speyer.  |
| Beer, A., Tonkünstler, München.  | „ „ „ (altes), Würzburg.   |
| Bennat, Franz, k. Kammermusiker, München.  | „ „ „ (neues), Würzburg.   |
| Bezold, Dr. G. v., Direktor des german. Nationalmuseums, Nürnberg.   | „ „ „ Zweibrücken.   |
| Bibliothek, k., Bamberg.   | Hatz, k. Rektor, Rothenburg a. T.  |
| „ „ öffentliche, Dresden.  | Heim, Max, Grosshändler, Würzburg.   |
| „ „ „ Stuttgart.   | Hengeler, Adolf, Kunstmaler, München.  |
| Brougier, Adolf, k. Kommerzienrat, München.  | Hensel, Unico, Musikverleger, München.   |
| Bürkel, Ludwig v., Ministerialdirektor a. D., München.   | Hilger, Dr. Albert, k. Universitätsprofessor und Obermedicinalrat, München.                      |
| Bussmeyer, Hans, k. Professor und Inspektor der Akademie der Tonkunst, München.  | Hof- und Staatsbibliothek, k., München.  |
| Chorschulverein, München.  | Hofbibliothek, k., Aschaffenburg.  |
| Chrysanter, Dr. Friedrich, Bergedorf bei Hamburg.  | Hofmusikintendanz, k., München.  |
| Conservatoire R. de Musique, Brüssel.  | Hohenemser, Dr. Richard, Frankfurt a. M.   |
| Conservatoire de Musique, Paris.   | Hohmann, Edmund, Stadtkantor, Ansbach.   |
| Crailsheim, Dr. Graf v., k. Staatsminister des Äussern und des k. Hauses, Ministerpräsident, Staats- und Reichsrat der Krone Bayern, Excellenz, München. | Institut für Kirchenmusik an der Universität, Erlangen.  |
| Dorn, Pfarrer, Neudrossenfeld.   | Jäger, rechtsk. Bürgermeister, Nürnberg.   |
| Dursy, Eugen v., kaiserl. Ministerialrat a. D., München.   | Julaneum, k. adeliges, Würzburg.   |
| Einstein, Alfred, Tonkünstler und stud. phil., München.  | Kanzleibibliothek, k., Bayreuth.   |
| Eisenberg, Vicekonsul d. V. St. v. N.-Amerika, München.  | Kirschner, E., Kantor, München.  |
| Erhard, Theodor, Apotheker, Nürnberg.  | Köbert, Dr., k. Gymnasialprofessor, München.   |
| Erziehungsinstitut, k., für Studierende, München.  | Köhler, Ingenieur, Augsburg.   |
| Funk, Josef, Musikpräfekt am bischöfl. Knabenseminar, Dillingen.   | Königs, Dr. Wilhelm, k. Universitätsprofessor, München.  |
| Geiger, Karl, Stadtkantor und Musikdirektor, Regensburg.   | Krazeisen, K., k. Oberregierungsrat im Staatsministerium d. I., München.                         |
| Gerner, Philipp, pens. Lehrer, Heidingsfeld.   | 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 Musikdirektorswitwe, 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.  
 „ „ Marktstett.  
 „ „ 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.  
 Rümman, 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.  
 Streckler, Dr. Karl, Geh. Regierungsrat und Professor an der techn. Hochschule Charlottenburg, Berlin.  
 Studienseminar, k., Aschaffenburg.  
 „ „ Neuburg a. D.  
 Thürlings, Dr. Adolf, Universitätsprofessor, Bern.  
 Tröltzsch, 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, Fr. Auguste, München.  
 Wolfer, Musikdirektor, Freiburg i. Br.  
 Zenetti, Dr. Benedikt, Abt des Benediktinerstiftes St. Bonifaz, München.



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

1901

MEMPHIS  
TENN  
MAY 1968

## BIOGRAPHISCHE VORBEMERKUNGEN<sup>1)</sup>.

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.<sup>2)</sup>

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<sup>3)</sup>

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 Commer's einschlägigen Bestand um ein weiteres Drittel.

3) Vergl. hierzu Spitta, J. S. Bach, Leipzig 1873, 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<sup>1)</sup> 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

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup> 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 nürnbergischen geistlichen Liederbücher von 1653 und 1665, begründete Auditorium Aegidianum und lauschte hier gemeinsam mit den Söhnen der ersten nürnbergischen 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 nürnbergischen 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«<sup>2)</sup>, und aus dem ariosen Wesen der Heimat heraus schuf der reife Meister in seinen Fantasien 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«<sup>1)</sup> 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)<sup>2)</sup> 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<sup>3)</sup> entrücken somit aus ihrer vereinzelt 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 betätigte. 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 Gemeindeganges 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<sup>4)</sup> — 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<sup>1)</sup> 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<sup>2)</sup>, »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«<sup>3)</sup>, begreiflicherweise, denn solch' einen Alumnus fand das Scholarchat so bald nicht wieder.<sup>4)</sup> 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 unten genannten 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<sup>5)</sup> 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 jähren 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<sup>1)</sup>, 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.«<sup>2)</sup> 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, grossinnigen 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 nürnbergers 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<sup>1)</sup> 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 Ciacconen, 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.<sup>2)</sup> Demnach müsste der Aufenthalt in Wien 5—6 Jahre<sup>3)</sup> 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<sup>4)</sup>, wie die Akten besagen, »wegen eines von einem Italiener vnleiderlichen Torto affron dirt«, und begab sich nun in die kaiserliche Hauptstadt.<sup>5)</sup> 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 aufgehefter 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 schlossen 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 öfters 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<sup>1)</sup>, 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<sup>2)</sup>: »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, virtuoson 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<sup>3)</sup>, 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«<sup>4)</sup> 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 angemetet 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«<sup>1</sup>). 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 musikalischen 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 aufschliessenden Sprösslinge mitteldeutscher Orgelkunst Zucht, Ordnung und Veredlung«, vermittelte »zugleich der Innigkeit deutschen Kunstempfindens den Strom südlicher Schönheit«<sup>2</sup>). 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<sup>3</sup>). 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 Sciffert a. a. O. S. 273.

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

3) Die interessante erfurter Anstellungsurkunde veröffentlicht H. Botsiber 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 berichtet 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 thematico präämbulando 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.<sup>1)</sup> 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.«<sup>2)</sup> 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 Domprediger der Stiftskirche, dem Jesuiten Schönmann, und dem Pfarrer Götze der Predigerkirche vom Jahr 1676 erweist.<sup>3)</sup> 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 *Musicalischen* Wissenschaft, so ich nunmehr 25 Jahr, sonder Ruhm zu melden, bey Catholisch und Lutherischen Gottesdienst, wie auch sonst, 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;<sup>4)</sup> im Sommer 1683 erreichte sie ihren Höhepunkt.<sup>5)</sup> »Den 20. Juni retirirte sich der Herr Statthalter nach Tonndorff, weiln 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, weiln 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. Erfurth, 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 zukünftigen Unglücks sein solle, also brach eine gewaltige grausame Pestilentz aus der Türcke 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 Pestilenz 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 Chormelodien, welche, soweit erhalten, in unserem Bande (Nr. 11—13, Anhang Nr. 3) zum Neudruck gelangen (s. S: XXV). Indess verhehelichte 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.<sup>1)</sup> 1690 erhielt Pachelbel dann den Ruf als Hoforganist nach Stuttgart. Auch in Erfurt sah man ihn ungern scheiden, wie ein Attestat<sup>2)</sup> 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<sup>3)</sup> 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,<sup>4)</sup> 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.«<sup>5)</sup>

Der Aufenthalt in Stuttgart war nur von kurzer Dauer. Pachelbel trat seine Stelle am 1. September 1690 an<sup>6)</sup> 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 Kriegstrouben Seine Fortun anderwärts zu suchen«, und fand glücklicherweise bald eine neue, wenn auch minder angesehene Stellung als Hoforganist in Gotha.<sup>7)</sup> 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 achttimmigen 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.<sup>1)</sup> — 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<sup>2)</sup>, 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 Erbar, 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.<sup>3)</sup> 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 annehmlisches 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. hierzu die Beschreibung der Sebaldusorgeln in J. U. Sponsels Orgelhistorie. Nürnberg 1771, S. 152. Die bisherigen Sebaldusorganisten 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 altnürnbergers Gottesdienste mit seinen vielen, aber frei gehandhabten Überlieferungen aus der alten Kirche gespielt hat.<sup>1)</sup> Diese Überlieferungen lassen, wie der Vergleich mit anderen evangelischen Städten<sup>2)</sup> ergibt und schon Liliencron<sup>3)</sup> bemerkte, die nürnbergers 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 Vespersgottesdiensten von Sonntag, Dienstag, Mittwoch und Freitag.<sup>4)</sup> 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.<sup>5)</sup> 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.<sup>6)</sup> 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.<sup>7)</sup> 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<sup>8)</sup>; 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<sup>9)</sup>; das Alternieren zwischen Chor und Orgel in der Messe findet sich daselbst 1536 vor<sup>10)</sup>, wird also auch für den Lobgesang um diese Zeit bereits übernommen gewesen sein; nachweislich ist es hier erstmals 1564<sup>11)</sup>. Wie in der Art des Wechsels waltete aber bei Katholiken und Protestanten (bei den ersteren besonders im 16. Jahrhundert<sup>12)</sup> 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 nürnbergers 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 übernehme (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 Responzierens 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 sinn-gemäsem 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 nürnbergischen Gottesdienst entsprechend angelegt, indem in zwei Reihen jedes Mal vier Kompositionen eines Tones zusammengestellt sind.

Gerade in Rücksicht auf diese mit dem nürnbergischen Gottesdienst und seinen Gebräuchen aufs engste verwachsenen Werke begreifen wir den Ausspruch des Geistlichen, gewiss hier einer kompetenten Person, in der Gedächtnisrede, der Verbliebene 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 Räte »wegen seiner schon erlangten grossen Fertigkeit im Klavierschlagen« durch ein Ehrengeschenk von 10 fl. ausgezeichnet<sup>1)</sup>; später wurde er Organist in der Vorstadtkirche in Wöhrd, und am vorletzten Lebensstage des Vaters noch, wie dieser gewünscht hatte, Organist an der Jakobskirche<sup>2)</sup>. 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 Hochgeehrte 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 (Neufville), 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 gelüftet zu haben, die Leitung des damals aus 15 Künstlern<sup>1)</sup> (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 nürnbergischen 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 Körper mit ihren wundersamen Bewegungen eine liebliche Harmonie oder Zusammenstimmung zu erregen pflegen, dergleichen dann die Welt-Weise Pythagoras und Plato, wie auch Apollonius Thyanäus gehöret zu haben bezeugen. Und hat es das unbetrüglische Ansehen, dass die ewige Himmels-Freud selbst nicht füglich 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 Hochgeachtete 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 höchsten Gipfel der Vollkommenheit zu versetzen, Weltbekannt ist, auch deren Selbsteigne stattliche und niemals genugsam gelobte Unterfahrungen, 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 künftigen Lebens-Jahre so glückseelig würde seyn lassen, vor Ihnen dermaleins demütigst zu erscheinen und die gebührende Reverenz abzustatten, Sie alsdann grossgünstig geruhen wollen, ihn gencigtwillig aufzunehmen und nur einige wenige Tröpflein 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

Geschrieben in Nürnberg  
den 20. Nov. 1699.

Dienstverpflichtester  
Johann Pachelbel, S. Sebald.  
Organ.

<sup>1)</sup> 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<sup>1)</sup>. — 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 verstimmtten Partien 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 nürnbergischen Auktion (? Murr) erworben<sup>2)</sup>; 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<sup>3)</sup> Buchhandlung aus Nürnberg erhalten.« Letztere beide Mss. gehen auf eine altnürnbergische Originalvorlage zurück, welche sich (s. S. XXXVIII) heute dank der besonderen Freundlichkeit des Nestors 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 ergibt — 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:<sup>4)</sup> 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.



## 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<sup>1)</sup>, 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<sup>2)</sup> 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 hervorrägt. 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«<sup>3)</sup> heraus, eine Sammlung von vier liedmässig variirten 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<sup>1)</sup>; 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 Grifffähigkeit 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 ebenmässiger, 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«<sup>2)</sup>.

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<sup>1)</sup> 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 künftigen Lebens-Jahre so glücklich würde seyn lassen, vor Ihnen dermaleins demütigst zu erscheinen, und die gebührende Reverenz abzustatten, Sie alsdann grossgünstig geruhen wollen, nur einige wenige Tröpflein 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 Abtheilung der Takte durch  $\curvearrowright$ , 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.

<sup>1)</sup> 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 har-

monisch 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<sup>1)</sup>, dass »vier Sterbe-Lieder mit *Variationen* auf dem Clavier« 1683 »zu Erfurt zur Zeit der dazumahl *grassirenden 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. II.** 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.

Vers 1.

Vers 2.

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



The first three systems of the musical score are written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Each system consists of two staves. The first system features a melodic line in the treble with eighth-note patterns and a bass line with chords and eighth notes. The second system continues the melodic development with some chromaticism. The third system includes a fermata over the final note of the treble staff.

Vers 3.

The middle section of the score, labeled 'Vers 3.', is in common time (C) and one sharp (F#). It consists of four systems. The first system shows a change in texture with a more active bass line. The second system features a melodic line with a fermata. The third and fourth systems continue with complex rhythmic patterns in both hands, including sixteenth-note runs in the bass.

Vers 4.

The final system of the score, labeled 'Vers 4.', is in common time (C) and one sharp (F#). It consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a fermata, and the bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the beginning of the system.



First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, rhythmic melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a simple accompaniment with a few notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The bass staff continues with a simple accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The bass staff continues with a simple accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a complex, rhythmic melody. The bass staff provides a simple accompaniment.

Vers 5.

Fifth system of musical notation, starting with the section 'Vers 5.'. The time signature is 12/8. The treble staff has a simple melody with dotted rhythms. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a simple melody with dotted rhythms. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a simple melody with dotted rhythms. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

Eighth system of musical notation. The treble staff has a simple melody with dotted rhythms. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.



**Nr. 12.** Quelle: Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek 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  $\bar{d}$ . — 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] gekauft 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 *u* in Eckelts Orgelbuch. Es ist klar, dass beide Zeichen dasselbe bedeuten sollen. Erwägt man dazu, dass *u* offenbar aus *||*, dem Verzierungszeichen der englischen Virginal-Notation entstanden ist, so kann man über die Bedeutung nicht im Zweifel sein: *t.* und *u* 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 *o*; 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 Gigue, 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.

<p>I. Hexachordum Apollinis, 1699.</p> <p>1. Aria I. <i>D</i>moll. . . . . 3</p> <p>2. „ II. <i>E</i>moll. . . . . 5</p> <p>3. „ III. <i>F</i>dur . . . . . 8</p> <p>4. „ IV. <i>G</i>moll. . . . . 10</p> <p>5. „ V. <i>A</i>moll. . . . . 13</p> <p>6. „ Sebaldina. <i>F</i>moll. . . . . 15</p> <p>II. Einzelne Arien.</p> <p>7. Aria. <i>D</i>dur. . . . . 18</p> <p>8. Arietta. <i>F</i>dur. . . . . 21</p> <p>9. Aria. <i>A</i>dur. . . . . 24</p> <p>10. „ <i>A</i>moll. . . . . 25</p> <p>III. Musicalische Sterbensgedanken, 1683.</p> <p>11. Ach was soll ich Sünder machen. . . . . 26</p> <p>12. Werde munter mein Gemüthe . . . . . 30</p> <p>13. Alle Menschen müssen sterben. . . . . 32</p> <p>IV. Ciaconen.</p> <p>14. Ciacona. <i>C</i>dur . . . . . 35</p> <p>15. „ <i>D</i>dur . . . . . 39</p> <p>16. „ <i>D</i>dur . . . . . 42</p> <p>17. „ <i>D</i>moll. . . . . 46</p> <p>18. „ <i>F</i>dur . . . . . 49</p> <p>19. „ <i>F</i>moll. . . . . 53</p> <p>V. Fantasien.</p> <p>20. Fantasia. <i>D</i>moll. . . . . 56</p> <p>21. „ <i>D</i>moll. . . . . 58</p> <p>22. „ <i>A</i>moll. . . . . 59</p> <p>23. „ <i>C</i>dur . . . . . 60</p>	<p>VI. Suiten, Niederschrift vom Jahre 1683.</p> <p>24. Suite. <i>C</i>moll . . . . . 62</p> <p>25. „ <i>C</i>dur. . . . . 63</p> <p>26. „ <i>D</i>moll. . . . . 65</p> <p>27. „ <i>D</i>dur . . . . . 67</p> <p>28. „ <i>E</i>moll. . . . . 70</p> <p>29. „ <i>E</i>moll (später entstanden). . . . . 72</p> <p>30. „ <i>E</i>dur. . . . . 75</p> <p>31. „ <i>F</i>dur. . . . . 77</p> <p>32. „ <i>F</i>dur (später entstanden) . . . . . 80</p> <p>33A. „ <i>G</i>moll . . . . . 81</p> <p>33B. „ <i>G</i>moll (spätere Fassung) . . . . . 84</p> <p>34. „ <i>G</i>dur . . . . . 86</p> <p>35. „ <i>A</i>moll . . . . . 88</p> <p>36. „ <i>A</i>dur. . . . . 90</p> <p>37. „ <i>B</i>dur. . . . . 93</p> <p>38. „ <i>H</i>moll . . . . . 96</p> <p>39. „ <i>C</i>ismoll . . . . . 98</p> <p>40. „ <i>E</i>sdur . . . . . 100</p> <p>41. „ <i>F</i>ismoll . . . . . 102</p> <p>42. „ <i>A</i>smoll und <i>A</i>sdur. . . . . 104</p> <p>VII. Fugen.</p> <p>43. Fuga. <i>C</i>dur. . . . . 106</p> <p>44. „ <i>C</i>dur. . . . . 108</p> <p>45. „ <i>D</i>dur . . . . . 110</p> <p>46. „ <i>E</i>moll . . . . . 112</p> <p>47. „ <i>G</i>dur. . . . . 114</p> <p>48. „ <i>A</i>dur. . . . . 115</p> <p>49. „ <i>H</i>moll . . . . . 116</p>
--	---

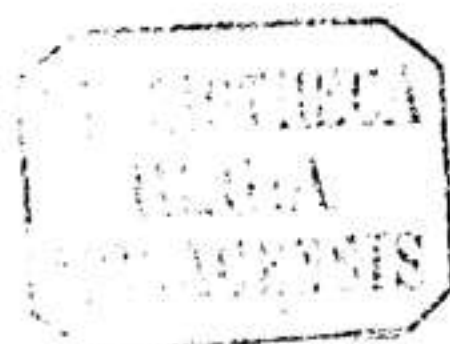
## B. Klavierwerke Wilh. Hieron. Pachelbels.

1. Praeludium und Fuge. <i>C</i> dur . . . . .	121
2. Praeludium und Fuge. <i>D</i> dur . . . . .	130
3. Fantasie. <i>D</i> dur. . . . .	137

## C. Anhang.

Auswahl von Klavierstücken Joh. Pachelbels für modernen Gebrauch eingerichtet.

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









# JOHANN PACHELBEL







# Hexachordum Apollinis.



## 1. Aria Prima.



First system of musical notation for the Aria Prima, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with several trills marked 't.'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.



Second system of musical notation for the Aria Prima, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

### Variatio 1.



First system of musical notation for Variatio 1, showing a more complex melodic line in the treble staff and a corresponding accompaniment in the bass staff.



Second system of musical notation for Variatio 1, featuring intricate melodic patterns and trills in the treble staff.

### Variatio 2.



First system of musical notation for Variatio 2, with a focus on rhythmic and melodic variation in both staves.



Second system of musical notation for Variatio 2, concluding the variations on this page.



Variatio 3.

Variatio 4.

Variatio 5.



Variatio 6.

2. Aria Secunda.

Variatio 1.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a complex melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Variatio 2.

Second system of musical notation, labeled 'Variatio 2'. It continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns.

Third system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and rhythmic patterns.

Variatio 3.

Fifth system of musical notation, labeled 'Variatio 3'. It introduces a new variation with distinct melodic and rhythmic elements.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and rhythmic patterns.

Seventh system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and rhythmic patterns.



Variatio 4.

Musical score for Variatio 4, measures 1-12. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 5-8) includes a *t.* (trill) marking in the treble staff. The third system (measures 9-12) continues the melodic and rhythmic development.

Variatio 5.

Musical score for Variatio 5, measures 1-12. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 5-8) includes a *t.* (trill) marking in the treble staff. The third system (measures 9-12) continues the melodic and rhythmic development.



### 3. Aria Tertia.

The first system of the Aria Tertia consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line marked with a *t.* (trill) above the first note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. The treble staff features a melodic line with a trill (*t.*) and a sharp sign (#) above a note. The bass staff continues with its accompaniment.

#### Variatio 1.

The first system of Variatio 1 shows a change in texture. The treble staff has a more active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff has a steady accompaniment.

The second system of Variatio 1 features dense rhythmic patterns in both staves, with many sixteenth and thirty-second notes.

The third system of Variatio 1 continues the complex rhythmic texture with intricate melodic and harmonic lines.

#### Variatio 2.

The first system of Variatio 2 shows a different variation of the piece. The treble staff has a melodic line with many sixteenth notes, and the bass staff has a steady accompaniment.



The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a double bar line and contains a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and ties. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

Variatio 3.

Variatio 3 features a treble staff with a complex, flowing melodic line composed of eighth and sixteenth notes. The bass staff has a steady accompaniment of quarter notes. A dynamic marking 't.' is present above the treble staff.

The second system of Variatio 3 continues the melodic and accompanimental patterns from the first system. It includes dynamic markings 't.' in both the treble and bass staves.

Variatio 4.

Variatio 4 is characterized by a treble staff that primarily uses block chords and dyads. The bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system of Variatio 4 shows further development of the chordal and rhythmic elements established in the first system.

Variatio 5.

Variatio 5 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The time signature is 12/8, indicated by the numbers 12 and 8 above the staves.

The second system of Variatio 5 continues the melodic and rhythmic patterns from the first system.



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic lines, including a trill marked with a 't.' and a fermata. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment.

Variatio 6.

Variatio 6 is presented in two staves. Both the treble and bass clefs contain a dense, rhythmic pattern of eighth notes, creating a complex texture.

The second system of Variatio 6 continues the intricate eighth-note patterns in both the treble and bass clefs, with some chromatic movement in the upper staff.

4. Aria Quarta.

The first system of Aria Quarta shows a more melodic approach. The treble clef has a line with trills and slurs, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment.

The second system of Aria Quarta continues the melodic development in the treble clef and the accompaniment in the bass clef, with trills and slurs still present.

Variatio 1.

Variatio 1 consists of two staves. The treble clef features a rhythmic pattern with trills and slurs, while the bass clef has a simple accompaniment.



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests.

The second system continues the musical piece. It includes a dynamic marking 't.' (piano) above the first staff in the final measure. The notation is dense with sixteenth notes and rests.

Variatio 2.

The first system of Variatio 2. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings 't.' are present in both staves.

The second system of Variatio 2. It continues the melodic and rhythmic development of the first system, with 't.' dynamic markings.

Variatio 3.

The first system of Variatio 3. The treble staff has a more active melodic line with many sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The second system of Variatio 3. It includes a dynamic marking 't.' above the first staff. The musical texture remains consistent with the first system.

Variatio 4.

The first system of Variatio 4. The treble staff features a series of chords and a simple melodic line, while the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.



The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a double bar line and a repeat sign. It contains several measures of music, including a dotted line indicating a continuation of a note. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Variatio 5.

The second system, labeled 'Variatio 5', is in 12/8 time. The treble staff contains a melodic line with various intervals and rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with dotted notes.

The third system continues the musical piece. The treble staff shows a more active melodic line with slurs and ties. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system shows further development of the musical themes. The treble staff has a complex melodic structure with many sixteenth notes. The bass staff has a more rhythmic accompaniment.

The fifth system continues the piece. The treble staff features a melodic line with various ornaments and rests. The bass staff provides a consistent accompaniment.

Variatio 6.

The sixth system, labeled 'Variatio 6', is in common time (C). The treble staff begins with a rest followed by a melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A 't.' marking is present above the final measure of the treble staff.

The seventh system continues the piece. The treble staff has a complex melodic structure with many sixteenth notes. The bass staff has a more rhythmic accompaniment.



# 5. Aria Quinta.

The first system of the Aria Quinta consists of two staves. The treble staff begins with a series of quarter notes, followed by a triplet of eighth notes marked with a 't.' and a slur. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. It features a triplet of eighth notes in the treble staff and a more active bass line with eighth-note accompaniment.

## Variatio 1.

Variatio 1 introduces a new melodic line in the treble staff, characterized by a series of eighth-note runs. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The second system of the first variation features a more complex melodic line with slurs and a 't.' marking. The bass staff has a more active role with eighth-note accompaniment.

The third system of the first variation continues the eighth-note runs in the treble staff, with a 't.' marking. The bass staff provides a consistent accompaniment.

## Variatio 2.

Variatio 2 begins with a new melodic line in the treble staff, featuring eighth-note runs and a 't.' marking. The bass staff has a more active role with eighth-note accompaniment.

The second system of the second variation continues the eighth-note runs in the treble staff, with a 't.' marking. The bass staff provides a consistent accompaniment.



Variatio 3.

The first system of Variatio 3 consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note chords, followed by a melodic line. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and some sixteenth-note patterns.

The second system continues the piece, with the treble staff showing more complex rhythmic figures and the bass staff maintaining a steady accompaniment.

The third system features a change in the treble staff's texture, with more frequent chordal changes and a more active bass line.

The fourth system concludes the piece with a trill (t.) in the treble staff and a final cadence in the bass staff.

Variatio 4.

The first system of Variatio 4 shows a more melodic approach in the treble staff, with a clear bass line accompaniment.

The second system continues the melodic theme in the treble staff, with a more active and rhythmic bass line.

Variatio 5.

The first system of Variatio 5 features a trill (t.) in the treble staff, with a bass line that provides a strong rhythmic foundation.



Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. It includes dynamic markings like 't.' and first/second endings.

Variatio 6.

Musical score for the second system, labeled 'Variatio 6.', showing a treble and bass clef with rhythmic patterns.

Musical score for the third system, continuing the 'Variatio 6.' section with treble and bass clefs.

6. Aria Sebalina.

Musical score for the first system of 'Aria Sebalina', in 3/4 time, with treble and bass clefs.

Musical score for the second system of 'Aria Sebalina', continuing the melody and accompaniment.

Variatio 1.

Musical score for the third system of 'Aria Sebalina', labeled 'Variatio 1.', showing a treble and bass clef.

Musical score for the fourth system of 'Aria Sebalina', continuing the variation with treble and bass clefs.



The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a half note followed by a series of eighth notes and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bass staff features a half note followed by a series of eighth notes. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Variatio 2.

Variatio 2 is marked with a 3/4 time signature. The treble staff features a series of eighth notes, some with accents, and a melodic line that moves across the system. The bass staff has a simple accompaniment of quarter and eighth notes. A 't.' (trill) is indicated above a note in the bass staff. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both staves. The treble staff has many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Variatio 3.

Variatio 3 is characterized by a fast, repetitive rhythmic motif in the treble staff, consisting of eighth notes. The bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The third system features a dense texture of notes in both staves. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a similar rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The fourth system shows a melodic line in the treble staff with various intervals and accidentals. The bass staff has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Variatio 4.

Variatio 4 features a series of eighth notes in the treble staff, creating a rhythmic pattern. The bass staff has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.



The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with several slurs and accents, including a 't.' marking. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Variatio 5.

The first system of Variatio 5 is in 3/8 time. The treble staff features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The bass staff has a simpler accompaniment with a few notes and rests.

The second system of Variatio 5 continues the melodic and harmonic development. The treble staff has a 't.' marking above the final measure. The bass staff continues its accompaniment.

The third system of Variatio 5 shows further rhythmic complexity in the treble staff, with many sixteenth notes and slurs. The bass staff accompaniment remains consistent.

Variatio 6.

The first system of Variatio 6 is in 3/8 time. The treble staff has a very active melody with many sixteenth notes. The bass staff accompaniment is simple, with a few notes and rests.

The second system of Variatio 6 continues the melodic line in the treble staff. The bass staff accompaniment features a long, sustained note in the first measure.

The third system of Variatio 6 concludes the piece. The treble staff has a 't.' marking above the final measure. The bass staff accompaniment continues with a few notes and rests.



Variatio 7.

Variatio 8.

Finis.

7. Aria.



Variatio 1.

The first system of music for Variatio 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the upper staff, with a more melodic line in the lower staff.

Variatio 2.

The first system of music for Variatio 2 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The upper staff features a continuous stream of sixteenth notes, while the lower staff has a more sparse accompaniment.

Variatio 3.

The first system of music for Variatio 3 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The upper staff features a series of chords and intervals, while the lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Variatio 4.

The first system of music for Variatio 4 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The upper staff features a melodic line with some grace notes, while the lower staff has a rhythmic accompaniment.



A musical score system consisting of two staves, treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

Variatio 5.

A musical score system for 'Variatio 5'. It consists of two staves. The key signature is two sharps. The time signature is 12/8. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

A musical score system consisting of two staves. The key signature is two sharps. The music continues with a similar texture to the previous system, featuring intricate rhythmic patterns and slurs.

Variatio 6.

A musical score system for 'Variatio 6'. It consists of two staves. The key signature is two sharps. The time signature is common time (C). The music features a very active treble staff with many sixteenth notes and a more rhythmic bass staff.

A musical score system consisting of two staves. The key signature is two sharps. The music features a dense texture of sixteenth notes in both staves, with some slurs and ties.

A musical score system consisting of two staves. The key signature is two sharps. The music features a very active treble staff with many sixteenth notes and a more rhythmic bass staff.

A musical score system consisting of two staves. The key signature is two sharps. The music features a dense texture of sixteenth notes in both staves, with some slurs and ties.



# 8. Arietta.

Musical score for the main Arietta piece, featuring treble and bass staves with various musical notations including slurs and accents.

## Variatio 1.

Musical score for Variatio 1, featuring treble and bass staves with rhythmic patterns and slurs.

Continuation of the musical score for Variatio 1, showing further rhythmic and melodic development.

## Variatio 2.

Musical score for Variatio 2, featuring treble and bass staves with a focus on rhythmic complexity.

Continuation of the musical score for Variatio 2, showing further rhythmic and melodic development.

## Variatio 3.

Musical score for Variatio 3, featuring treble and bass staves with slurs and accents.

Continuation of the musical score for Variatio 3, showing further rhythmic and melodic development.



Variatio 4.

First system of musical notation for Variatio 4. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble.

Variatio 5.

First system of musical notation for Variatio 5. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The treble staff has rests in the first two measures, while the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Variatio 6.

First system of musical notation for Variatio 6. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). Both staves feature a continuous eighth-note accompaniment.

Variatio 7.

First system of musical notation for Variatio 7. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The treble staff has a melody with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. The first measure of both staves has a '12/16' marking above it.



The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a key signature change to one flat and a common time signature. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Variatio 8.

Variatio 8 begins with a 12/16 time signature. The treble staff is filled with a continuous stream of sixteenth notes, while the bass staff has a more sparse accompaniment of quarter and eighth notes.

The second system of Variatio 8 continues the sixteenth-note texture in the treble staff, with the bass staff providing a steady accompaniment.

The third system of Variatio 8 shows a key signature change to two flats and a common time signature. The treble staff continues with sixteenth-note patterns, and the bass staff has a more active accompaniment.

Variatio 9.

Variatio 9 starts with a 12/16 time signature. The treble staff features a series of dotted rhythms, while the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

The second system of Variatio 9 continues the dotted rhythms in the treble staff, with the bass staff providing a consistent accompaniment.

The third system of Variatio 9 shows a key signature change to one flat and a common time signature. The treble staff continues with dotted rhythms, and the bass staff has a more active accompaniment.



# 9. Aria.

The first system of the Aria consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note chords, marked with a *t.* (trill) above the first and second measures. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The system concludes with a repeat sign and a final measure marked with a *(t.)*.

## Variatio 1.

Variatio 1 features a more intricate treble staff with sixteenth-note runs and slurs. The bass staff continues with a similar eighth-note accompaniment. The system ends with a repeat sign and a final measure marked with a *(t.)*.

The second system of Variatio 1 continues the sixteenth-note patterns in the treble staff. It includes first and second endings, indicated by dotted lines and numbers 1 and 2. The system concludes with a repeat sign and a final measure marked with a *(t.)*.

## Variatio 2.

Variatio 2 introduces a different rhythmic texture with a mix of eighth and sixteenth notes in the treble staff. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment. The system ends with a repeat sign and a final measure.

The second system of Variatio 2 continues the melodic and harmonic development in the treble staff, with the bass staff providing accompaniment. The system concludes with a repeat sign and a final measure.

## Variatio 3.

Variatio 3 features a change in the bass line, with a more active eighth-note accompaniment. The treble staff continues with its melodic line. The system ends with a repeat sign and a final measure.

The second system of Variatio 3 continues the rhythmic patterns. The treble staff includes a trill, marked with a *(t.)*. The system concludes with a repeat sign and a final measure.

The third system of Variatio 3 continues the melodic and harmonic development in the treble staff, with the bass staff providing accompaniment. The system concludes with a repeat sign and a final measure.



# 10. Aria.

First system of musical notation for the Aria, consisting of a treble and bass staff. The music is in common time (C) and features a forte (f) dynamic marking. The melody is primarily in the treble clef, with a supporting bass line in the bass clef.

Second system of musical notation for the Aria, consisting of a treble and bass staff. The music continues from the first system, maintaining the forte (f) dynamic. The melodic line in the treble clef shows some chromatic movement.

## Variatio 1.

First system of musical notation for Variatio 1, consisting of a treble and bass staff. The tempo is marked with a '7' (likely 7/8 time). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands, with a forte (f) dynamic.

Second system of musical notation for Variatio 1, continuing the rapid sixteenth-note texture. The treble clef features a melodic line with grace notes, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment.

## Variatio 2.

First system of musical notation for Variatio 2, consisting of a treble and bass staff. The tempo is marked with a '7' (likely 7/8 time). The music features a more complex rhythmic pattern with a forte (f) dynamic.

Second system of musical notation for Variatio 2, continuing the intricate rhythmic and melodic development. The treble clef has a melodic line with grace notes, and the bass clef has a rhythmic accompaniment.

## Variatio 3.

First system of musical notation for Variatio 3, consisting of a treble and bass staff. The tempo is marked with a '7' (likely 7/8 time). The music features a more complex rhythmic pattern with a forte (f) dynamic.





Variatio 4.



11. Ach was soll ich Sünder machen.





Variatio 1.

Musical score for Variatio 1, consisting of three systems of piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Variatio 2.

Musical score for Variatio 2, consisting of three systems of piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated with 'tr' above notes in the second and third systems.

Variatio 3.

Musical score for Variatio 3, consisting of one system of piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



Variatio 4.

Variatio 5.



The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a half note chord (G4, B4, D5), followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The bass staff features a continuous eighth-note accompaniment pattern.

The second system continues the musical piece. The treble staff has a half note chord (G4, B4, D5), followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

The third system concludes the first section. The treble staff ends with a fermata over a half note chord (G4, B4, D5). The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Variatio 6.

The section 'Variatio 6' begins with a treble staff of sixteenth-note chords and a bass staff marked 'Ad.' (Adagio) with a simple quarter-note accompaniment.

The second system of 'Variatio 6' features a treble staff with sixteenth-note chords and a bass staff with a simple quarter-note accompaniment.

The third system of 'Variatio 6' includes a triplet of sixteenth notes in the treble staff. The bass staff continues with a simple quarter-note accompaniment.

The fourth system of 'Variatio 6' concludes with a triplet of sixteenth notes in the treble staff and a fermata on the final note of the bass staff.



# 12. Werde munter mein Gemüthe.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff, both in a simple, folk-like style.

## Variatio 1.

The first variation consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system but with more rhythmic complexity, including eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a more active bass line with frequent eighth-note patterns.

The second variation consists of two staves. The upper staff features a more intricate melody with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff has a bass line with some rests and eighth-note patterns.

## Variatio 2.

The third variation consists of two staves. The upper staff is characterized by a very fast, continuous sixteenth-note pattern. The lower staff has a simpler bass line with some chords and eighth notes.

The fourth variation consists of two staves. The upper staff continues with a fast sixteenth-note texture. The lower staff has a bass line with some chords and eighth notes, providing a steady accompaniment.

## Variatio 3.

The fifth variation consists of two staves. The upper staff has a melody with some rests and eighth notes. The lower staff features a very active bass line with a continuous sixteenth-note pattern.

The sixth variation consists of two staves. The upper staff has a melody with some rests and eighth notes. The lower staff features a very active bass line with a continuous sixteenth-note pattern.



The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of chords and single notes, while the bass staff features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Variatio 4.

The second system, labeled 'Variatio 4.', shows a change in the treble staff with the appearance of triplet markings. The bass staff has a simpler accompaniment with fewer notes.

The third system continues the musical piece, with the treble staff featuring more triplet markings and the bass staff maintaining a rhythmic accompaniment.

The fourth system shows a more melodic line in the treble staff, while the bass staff continues with its rhythmic accompaniment.

The fifth system includes a 't.' marking in the bass staff, possibly indicating a trill or a specific articulation. The treble staff continues with its melodic line.

The sixth system features triplet markings in both the treble and bass staves, adding to the rhythmic complexity.

The seventh system shows a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff, similar to the previous systems.



## 13. Alle Menschen müssen sterben.

The first system of the piece consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature (C). The music features a simple harmonic accompaniment with a melody in the upper voice.

The second system continues the piece with similar harmonic accompaniment and melodic lines in both staves.

## Variatio 1.

The first system of the first variation features a more active bass line with sixteenth-note patterns, while the upper staff maintains a similar harmonic structure to the original.

The second system of the first variation continues the rhythmic complexity in the bass line.

The third system of the first variation concludes with the same active bass line and harmonic accompaniment.

## Variatio 2.

The first system of the second variation features a highly rhythmic upper staff with sixteenth-note patterns, contrasting with the more active bass line of the first variation.



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and common time. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

The second system continues the musical piece with similar rhythmic patterns and melodic lines in both the treble and bass staves.

Variatio 3.

The third system is labeled 'Variatio 3'. It shows a change in the upper staff's melody, while the bass staff continues with a similar accompaniment. The time signature remains common time.

The fourth system features a repeat sign in the upper staff, indicating a section to be played twice. The bass staff continues with its accompaniment.

The fifth system continues the variation with more complex melodic lines in the upper staff and a steady accompaniment in the bass.

The sixth system shows further development of the variation, with intricate melodic patterns in the upper staff.

Variatio 4.

The seventh system is labeled 'Variatio 4'. It introduces a new melodic theme in the upper staff, characterized by a more active and rhythmic line.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the treble clef, with a bass line of quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part has a more complex rhythmic texture with some triplets, while the bass clef part remains relatively simple with quarter notes.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic ideas. The piece concludes with a fermata in the bass clef.

Variatio 5.

Fourth system of musical notation, the beginning of the fifth variation. It is marked with a common time signature (C) and features a more active, rhythmic texture in both hands.

Fifth system of musical notation, showing a change in texture with more complex chordal structures and rhythmic patterns in both staves.

Sixth system of musical notation, featuring dense chordal textures and intricate rhythmic patterns, particularly in the treble clef.

Seventh system of musical notation, the final system on the page. It includes a trill-like figure in the treble clef marked with a '(t.)' above it.



# 14. Ciacona.

The musical score for Ciacona is presented in seven systems, each with a treble and bass clef. The piece is in 3/4 time. The first system (measures 1-4) is marked with a '1.' above the staff. The second system (measures 5-8) is marked with a '2.' above the staff. The third system (measures 9-12) is marked with a '3.' above the staff. The fourth system (measures 13-16) is marked with a '4.' above the staff. The fifth system (measures 17-20) is marked with a '5.' above the staff. The sixth system (measures 21-24) is marked with a '5.' above the staff. The seventh system (measures 25-28) is marked with a '5.' above the staff. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. A small '(b)' is written in the bass clef of the fourth system, measure 14. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.



6.

Musical notation for exercise 6, measures 1-4. The piece is in 7/8 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and rests, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note runs.

7.

Musical notation for exercise 7, measures 1-4. The piece is in 7/8 time. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth-note runs.

Musical notation for exercise 7, measures 5-8. The piece is in 7/8 time. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth-note runs.

8.

Musical notation for exercise 8, measures 1-4. The piece is in 12/8 time. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth-note runs.

9.

Musical notation for exercise 9, measures 1-4. The piece is in 12/8 time. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth-note runs.

10.

Musical notation for exercise 10, measures 1-4. The piece is in 6/8 time. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth-note runs.

Musical notation for exercise 10, measures 5-8. The piece is in 6/8 time. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth-note runs.



11. 12.

13.

14.   
 r.H.   
 l.H.

15.

16. (t) 17.



18. (t) 19.

20.

21.

22.

23.

24.

25. (t)



# 15. Ciacona.

The first system of the Ciacona consists of two staves. The treble staff begins with a trill (t.) on a dotted quarter note, followed by a series of eighth notes. An ornament (t.) is placed above a quarter note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system is marked with a first ending (1.). It features a rhythmic pattern of eighth notes in the treble staff, with a bass line consisting of chords and eighth notes.

The third system is marked with a second ending (2.). The treble staff contains a continuous eighth-note pattern, while the bass staff has a steady accompaniment. A trill (t.) is indicated above a note in the final measure of the treble staff.

The fourth system features a more complex treble staff with many notes, including some with grace notes. The bass staff continues with a steady accompaniment of chords and eighth notes.

The fifth system shows a treble staff with a dense eighth-note pattern. The bass staff consists of chords and eighth notes, providing a solid harmonic base.

The sixth system features eighth-note patterns in both staves. A trill (t.) is marked above a note in the final measure of the bass staff.

The seventh system has a treble staff with chords and a bass staff with a continuous eighth-note pattern, typical of a Ciacona.



6.

7. (t) (t) (t) (t) 8.

9. t.

10.



11.

12.

13.

14.



15.

Musical score for measures 15-16. The piece is in D major and 3/4 time. Measure 15 features a treble clef with a series of eighth-note chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 16 continues with similar textures, including a trill (t.) in the bass line.

16.

Musical score for measures 17-18. Measure 17 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a trill (t.) in the bass line. Measure 18 continues with eighth-note chords in the treble and a bass line with a trill (t.) and a fermata.

Musical score for measures 19-22. Measures 19-20 feature a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measures 21-22 continue with similar textures, ending with a fermata in the bass line.

### 16. Ciacona.

Musical score for measures 23-26. The piece is in D major and 3/2 time. Measures 23-24 feature a treble clef with chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measures 25-26 continue with similar textures, including trills (t.) in both staves.

1.

Musical score for measures 27-30. Measure 27 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 28 continues with similar textures, including trills (t.) in both staves. Measures 29-30 feature a treble clef with chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment.

2.

Musical score for measures 31-34. Measure 31 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 32 continues with similar textures, including trills (t.) in both staves. Measures 33-34 feature a treble clef with chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 35-38. Measures 35-36 feature a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measures 37-38 continue with similar textures, ending with a fermata in the bass line.



3.

Musical notation for system 3, measures 1-4. Treble clef has chords, bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes.

4.

Musical notation for system 4, measures 1-4. Treble clef has chords, bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical notation for system 5, measures 1-4. Treble clef has chords, bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes.

5.

Musical notation for system 6, measures 1-4. Treble clef has a melodic line, bass clef has chords.

6.

Musical notation for system 7, measures 1-4. Treble clef has a melodic line, bass clef has chords. Trills are marked with 't.' in measures 3 and 4.

Musical notation for system 8, measures 1-4. Treble clef has a melodic line with trills marked '(t.)', bass clef has chords.

7.

Musical notation for system 9, measures 1-4. Treble clef has a melodic line with trills marked 't.', bass clef has chords.



First system of musical notation, measures 1-8. The right hand features a complex, rhythmic pattern of chords and eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment with quarter notes and rests.

Second system of musical notation, measures 9-16. The right hand continues with a melodic line of eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

Third system of musical notation, measures 17-24. Measure 17 is marked with a '9.'. The right hand has a more active role with sixteenth-note patterns. Measure 24 is marked with a '1.' and a repeat sign.

Fourth system of musical notation, measures 25-32. Measure 25 is marked with a '2.'. The right hand features a dense texture of chords and sixteenth notes. The left hand accompaniment is also active with sixteenth-note patterns.

Fifth system of musical notation, measures 33-40. Measure 33 is marked with a '10.'. The right hand has a melodic line of eighth notes. The left hand accompaniment consists of quarter notes.

Sixth system of musical notation, measures 41-48. Measure 41 is marked with an '11.'. The right hand has a melodic line of eighth notes. The left hand accompaniment consists of quarter notes.

Seventh system of musical notation, measures 49-56. The right hand has a melodic line of eighth notes. The left hand accompaniment consists of quarter notes.



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major. The music features a complex, flowing melody in the upper staff with many sixteenth and thirty-second notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system contains measures 5 through 8. It begins with a repeat sign. Above the first measure of the second part of the system is the number "12.". The upper staff continues with a melodic line, and the lower staff has a simpler accompaniment.

The third system contains measures 9 through 12. The upper staff has a continuous stream of sixteenth notes, while the lower staff has a steady accompaniment of quarter notes.

The fourth system contains measures 13 through 16. The upper staff continues with a dense melodic texture, and the lower staff maintains a consistent rhythmic pattern.

The fifth system contains measures 17 through 20. The melodic line in the upper staff shows some variation in rhythm and pitch, while the accompaniment remains steady.

The sixth system contains measures 21 through 24. The upper staff features a melodic line with some grace notes, and the lower staff continues with its accompaniment.

The seventh system contains measures 25 through 28. It begins with a repeat sign. Above the first measure of the second part of the system is the number "13.". The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff has a more complex accompaniment with chords.

The eighth system contains measures 29 through 32. The upper staff has a melodic line with some grace notes, and the lower staff continues with its accompaniment.



# 17. Ciacona.

The musical score for Ciacona, Op. 10, No. 17 by J.S. Bach, is presented in seven systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The piece is in 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p.* (piano) and *Ped.* (pedal). There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'. The score concludes with a final cadence.



This musical score consists of ten measures, numbered 5 through 10. Each measure is presented as a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 5 features a complex melodic line in the treble with many sixteenth notes and a dotted line indicating a slur. Measure 6 includes a trill in the treble and a sixteenth-note pattern in the bass. Measure 7 has a trill in the treble and a sixteenth-note pattern in the bass. Measure 8 shows a sixteenth-note pattern in the treble and a sixteenth-note pattern in the bass. Measure 9 features a sixteenth-note pattern in the treble and a sixteenth-note pattern in the bass. Measure 10 has a sixteenth-note pattern in the treble and a sixteenth-note pattern in the bass. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings like 'p.' (piano).



The first system of music consists of five measures. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system, labeled '11.', contains five measures. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamics markings 'p.' and 'f.' are present.

The third system, labeled '12.', contains five measures. The right hand has a steady eighth-note flow, and the left hand features a rhythmic accompaniment. Dynamics markings 'p.' and 'f.' are used.

The fourth system, labeled '13.', contains five measures. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics markings 'p.' and 'f.' are used.

The fifth system, labeled '14.', contains five measures. The right hand has a steady eighth-note flow, and the left hand features a rhythmic accompaniment. Dynamics markings 'p.' and 'f.' are used.

The sixth system, labeled '15.', contains five measures. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics markings 'p.' and 'f.' are used. A '(t.)' marking is present above the right hand.

The seventh system contains five measures. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics markings 'p.' and 'f.' are used.

The eighth system, labeled '16.', contains five measures. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics markings 'p.' and 'f.' are used. '(t.)' markings are present above the right hand.



# 18. Ciacona.

(t.) 1. (t.)

2. 3.

4.

5.

6.

7. (t.)



8. 9.

10.

11.

12. t. (t.)

13. 14.

(t.) 15.



16. 17.

18.

19.

20. 21.

22.

23. 24.

25. 26.



Musical notation for measures 1-6. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady quarter-note accompaniment.

Musical notation for measures 7-12. Measure 7 is marked with the number 27. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand provides a consistent bass line.

Musical notation for measures 13-18. Measure 13 is marked with the number 28. The right hand has a more complex eighth-note pattern, and the left hand continues with quarter notes.

Musical notation for measures 19-24. Measure 19 is marked with the number 29, and measure 23 is marked with the number 30. The right hand features a series of chords and eighth notes, while the left hand has a simple bass line.

Musical notation for measures 25-30. The right hand plays a series of chords with eighth-note accompaniment, and the left hand continues with a steady bass line.

Musical notation for measures 31-36. Measure 31 is marked with the number 31. The right hand has a complex rhythmic pattern, and the left hand provides a bass line.

Musical notation for measures 37-42. Measure 37 is marked with the number 32. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a simple bass line. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the end of measure 37.

Musical notation for measures 43-48. Measure 43 is marked with the number 33. The right hand has a complex rhythmic pattern, and the left hand provides a bass line. A 'p.' (piano) marking is present at the start of measure 43, and a '(t.)' (trill) marking is present at the end of measure 47.



# 19. Ciacona.

The musical score for Ciacona is presented in seven systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with several ties marked '(t.)' and a bass staff with a steady accompaniment. The second system features a first ending (1.) and a second ending (2.) in the treble staff, with a tie '(t.)' in the bass staff. The third system contains a third ending (3.) and a fourth ending (4.) in the treble staff, with ties '(t.)' in the bass staff. The fourth system includes a fifth ending (5.) and a first ending (1.) in the treble staff. The fifth system starts with a sixth ending (6.) in the treble staff. The sixth system begins with a seventh ending (7.) in the treble staff. The final system concludes with a dense rhythmic pattern in the bass staff.



Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 is the first ending, marked with a dotted line and the number 1. Measure 8 is the second ending, marked with a dotted line and the number 2. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of three flats, and various musical symbols such as slurs and ties.

Musical notation for measures 9 and 10. Measure 9 is the first ending, marked with the number 9. Measure 10 is the second ending, marked with the number 10. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of three flats, and various musical symbols such as slurs and ties.

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 is the first ending, marked with the number 11. Measure 12 is the second ending, marked with the number 12. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of three flats, and various musical symbols such as slurs and ties.

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 is the first ending, marked with the number 13. Measure 14 is the second ending, marked with the number 14. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of three flats, and various musical symbols such as slurs and ties.

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 is the first ending, marked with the number 15. Measure 16 is the second ending, marked with the number 16. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of three flats, and various musical symbols such as slurs and ties.

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 is the first ending, marked with the number 17. Measure 18 is the second ending, marked with the number 18. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of three flats, and various musical symbols such as slurs and ties.

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 is the first ending, marked with the number 19. Measure 20 is the second ending, marked with the number 20. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of three flats, and various musical symbols such as slurs and ties.



14.

15.

Ped.

16.

Man.

17.

(t.)

18.

(t.)

19.

(t.)



20.

21.

22.

### 20. Fantasia.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with a sharp sign on the fifth line. The bass clef part features a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part has a melodic line with a sharp sign on the fifth line. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Third system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with a sharp sign on the fifth line. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with a sharp sign on the fifth line. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with a sharp sign on the fifth line. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with a sharp sign on the fifth line. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Seventh system of musical notation, concluding the piece. The treble clef part has a melodic line with a sharp sign on the fifth line. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final notes in the treble clef, and a sharp sign is present on the fifth line.



# 21. Fantasia.

The musical score for '21. Fantasia' is presented in seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 3/2 time and features a variety of textures and dynamics. The first system includes a trill marked '(t.)'. The second system shows a change in texture with more active bass lines. The third system features a trill '(t.)' in the treble. The fourth system has a more rhythmic bass line. The fifth system includes a trill '(t.)' in the treble. The sixth system has a trill '(t.)' in the treble. The seventh system concludes with a trill '(t.)' in the treble. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes with a trill (t.) above the final note. The lower staff (bass clef) features a half note, followed by a series of eighth notes, and then a series of eighth notes with a trill (t.) above the final note. The system concludes with a double bar line and a final chord.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a continuous eighth-note melody. The lower staff (bass clef) features a series of chords, primarily dyads, that provide harmonic support for the melody above.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melody with several trills (t.) marked above specific notes. The lower staff (bass clef) features a series of chords and a few notes, providing a harmonic foundation for the melody.

### 22. Fantasia.

The first system of the 'Fantasia' section consists of two staves in 3/2 time. The upper staff (treble clef) features a series of chords, some with a trill (t.) above a note. The lower staff (bass clef) features a series of eighth notes, providing a rhythmic accompaniment.

The second system of the 'Fantasia' section consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a series of chords and a few notes. The lower staff (bass clef) features a series of eighth notes, providing a rhythmic accompaniment.

The third system of the 'Fantasia' section consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a series of chords and a few notes, with a trill (t.) marked above a note. The lower staff (bass clef) features a series of eighth notes, providing a rhythmic accompaniment.

The fourth system of the 'Fantasia' section consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a series of chords and a few notes. The lower staff (bass clef) features a series of eighth notes, providing a rhythmic accompaniment.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords and single notes, with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment pattern.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains a melodic line with a 't.' (trill) marking. The lower staff continues the eighth-note accompaniment from the first system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a '(t.)' (trill) marking. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#). The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

### 23. Fantasia.

The first system of the 'Fantasia' section consists of two staves in 3/2 time. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with 't.' (trill) markings. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment.

The second system of the 'Fantasia' section consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the accompaniment.



First system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with five notes marked with a *t.* (tutti) dynamic. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The bass clef staff has a steady accompaniment of chords.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The bass clef staff features a more active accompaniment with eighth-note runs.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a *(t.)* dynamic marking. The bass clef staff continues with a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with several notes marked with a *t.* dynamic. The bass clef staff has a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with notes marked with a *t.* dynamic. The bass clef staff has a steady accompaniment.

Seventh system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with notes marked with a *t.* dynamic. The bass clef staff has a steady accompaniment.



## 24. Suite ex Cb.

## Allemand.

## Courant.

\*) Ballet und Gigue sind durch ein fehlendes Blatt verstümmelt.



# 25. Suite ex C#.

## Allemand.

Musical score for Allemand, measures 1-12. The piece is in C# major and common time. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef is marked with a forte 't.' dynamic. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The score includes repeat signs and fermatas.

## Courant.

Musical score for Courant, measures 1-12. The piece is in C# major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef is marked with a forte 't.' dynamic. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The score includes repeat signs and fermatas.

## Gavott.

Musical score for Gavott, measures 1-6. The piece is in C# major and common time. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef is marked with a forte 't.' dynamic. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The score includes repeat signs and fermatas.



First system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and rests, and dynamic markings 't.' above the staff.

Saraband. *t.*

Musical notation for the Saraband section, starting with a 3/4 time signature and including treble and bass staves with notes and rests.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests, and dynamic markings 't.' above the staff.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests, and dynamic markings 't.' above the staff.

Gyque.

Musical notation for the Gyque section, featuring treble and bass staves with notes and rests.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests, and a dynamic marking '(t.)' above the staff.

Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests, and a dynamic marking 't.' above the staff.



# 26. Suite ex D $\flat$ .

## Allemand.

The musical score for the Allemand is written in D-flat major and common time. It consists of six systems of two staves each. The melody is characterized by frequent slurs and ornaments, particularly in the first and fifth systems. The bass line provides a steady, rhythmic accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

## Courant.

The musical score for the Courant is written in D-flat major and 3/4 time. It consists of one system of two staves. The melody is more rhythmic and dance-like than the Allemand, featuring slurs and ornaments. The bass line is simpler and more accompanimental. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a melodic line marked with a *t.* (tutti) dynamic. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with some slurs and ties. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a *t.* dynamic marking. The bass staff has a more active accompaniment with some slurs.

Saraband.

Section titled "Saraband." in 3/4 time. The treble staff begins with a melodic line marked with a *(t.)* dynamic. The bass staff has a simple accompaniment.

Fourth system of musical notation for the Saraband section. The treble staff has a melodic line with a *(t.)* dynamic. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation for the Saraband section. The treble staff has a melodic line with a *t.* dynamic. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Gyque.

Section titled "Gyque." in 6/4 time. The treble staff begins with a melodic line marked with a *t.* dynamic. The bass staff has a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation for the Gyque section. The treble staff has a melodic line with a *t.* dynamic. The bass staff continues with a steady accompaniment.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation.

Third system of musical notation, concluding the section with a double bar line.

### 27. Suite ex D#.

#### Allemand.

First system of the Allemand piece, starting with a treble and bass clef and a key signature of two sharps.

Second system of the Allemand piece, featuring trills marked with 't.'.

Third system of the Allemand piece, continuing the melodic and harmonic development.

Fourth system of the Allemand piece, concluding the section with a double bar line.



### Courant.

The Courant piece is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The second system continues the melodic line in the treble, with some slurs and a 't.' marking. The third system shows more rhythmic complexity with sixteenth notes and slurs. The fourth system concludes the piece with a final cadence in the bass line.

### Gavott.

The Gavott piece is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with a 't.' marking above the first measure. The bass line consists of simple quarter notes. The second system continues the piece, featuring a 'R' marking above a measure in the treble, possibly indicating a repeat or a specific articulation. The piece ends with a final cadence in the bass line.

### Saraband.

The Saraband piece is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of one system of piano accompaniment. The piece begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is slow and features a mix of eighth and sixteenth notes, with a 't.' marking above the first measure. The bass line provides a simple accompaniment with quarter notes. The piece concludes with a final cadence in the bass line.



Gyque.



# 28. Suite ex Eb.

## Allemand.

Allemand. *t.*

## Courant.

Courant.  $(\frac{3}{4})$  *tr.* *t.* *t.*



### Gavott.

First system of musical notation for Gavott. It consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including a trill (t.) in the final measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation for Gavott. The treble staff continues the melody with a trill (t.) in the final measure. The bass staff continues the accompaniment.

### Saraband.

First system of musical notation for Saraband. The treble staff has a melody with a 3/4 time signature and includes trills (t.) and a trill with a slur (t.). The bass staff has a 3/4 time signature and provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation for Saraband. The treble staff continues the melody with trills (t.). The bass staff continues the accompaniment.

### Saraband.

Third system of musical notation for Saraband. The treble staff continues the melody with trills (t.). The bass staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation for Saraband. The treble staff continues the melody with a trill (t.). The bass staff continues the accompaniment.

### Gyque.

First system of musical notation for Gyque. The treble staff has a melody with a 3/4 time signature and includes trills (t.) and ornaments (w). The bass staff has a 3/4 time signature and provides a harmonic accompaniment.



### 29. Suite (ex Eb).\*

#### Allamand.

\* Siehe kritischen Commentar.



### Courant.

Musical score for Courant, 3/4 time, G major. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system includes a (3/4) time signature. The piece features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various trills (t.) and slurs throughout.

### Saraband.

Musical score for Saraband, 3/4 time, G major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a (3/4) time signature. The piece features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various trills (t.) and slurs throughout.

### Le Double.

Musical score for Le Double, 3/4 time, G major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a (3/4) time signature. The piece features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various trills (t.) and slurs throughout.



Two systems of musical notation for a piece in G major, 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piece, featuring a trill (t.) in the bass line.

Gigue.

A single system of musical notation for a Gigue in G major, 12/8 time. The system includes a treble clef and a bass clef, with a 12/8 time signature. The piece features various rhythmic patterns and trills (t.) in both hands.



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with many trills marked 't.' and various rhythmic patterns. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

## 30. Suite ex E#.

## Allemand.

The second system of music, titled 'Allemand', consists of six staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music is characterized by intricate trills marked 't.' and flowing melodic lines. The piece ends with a double bar line and repeat signs.



### Courant.

Musical score for Courant in D major, 3/4 time. The piece consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes a  $(\frac{3}{4})$  time signature and a *(t)* dynamic marking. The second and third systems also feature *(t)* markings. The music is written for piano with treble and bass staves.

### Gavott.

Musical score for Gavott in D major, common time. The piece consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a common time signature and a *(t)* dynamic marking. The second system also features a *(t)* marking. The music is written for piano with treble and bass staves.

### Saraband.

Musical score for Saraband in D major, 3/4 time. The piece consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a  $(\frac{3}{4})$  time signature and a *(t)* dynamic marking. The second system also features a *(t)* marking. The music is written for piano with treble and bass staves.



## Gyque.

Musical score for "Gyque" in 3/4 time, key of D major. The score consists of four systems of piano accompaniment. The first system includes a "(6/4)" time signature change. The second system includes a "(t.)" marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## 31. Suite ex F.

## Allemand.

Musical score for "Allemand" in 3/4 time, key of D major. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes a "(t.)" marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



### Courant.

Musical score for Courant, measures 1-12. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a (3/4) time signature and a bass clef. The second system (measures 5-8) continues the melody with trills marked (t). The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final cadence.

### Aria.

Musical score for Aria, measures 1-12. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a (3/4) time signature and a bass clef. The second system (measures 5-8) continues the melody with trills marked (t). The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final cadence.

### Gavott.

Musical score for Gavott, measures 1-12. The piece is in common time (C) and B-flat major. The first system (measures 1-4) features a treble clef and a bass clef. The second system (measures 5-8) continues the melody with trills marked (t). The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final cadence.

### Saraband.

Musical score for Saraband, measures 1-12. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a (3/4) time signature and a bass clef. The second system (measures 5-8) continues the melody with trills marked (t). The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final cadence.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A dynamic marking 't.' is present at the end of the system.

Gyque.

Second system of musical notation, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. A dynamic marking 't.' is present at the beginning of the system.

Third system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs. It features a mix of eighth and sixteenth notes.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs. A dynamic marking 't.' is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs. A dynamic marking 't.' is present at the beginning of the system.

Seventh system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs. A dynamic marking 't.' is present at the end of the system.



### 32. Suite (ex F)\*

#### Allemand.

Musical score for Allemand, Suite (ex F). The score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and B-flat major. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 't.' above notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

#### Courant.

Musical score for Courant, Suite (ex F). The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The second system has a bass staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The music is in 3/4 time and B-flat major. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 't.' above notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

\*) Siehe kritischen Commentar.



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. A dynamic marking 't.' is present above the first measure.

The second system of music continues the piece with two staves. It includes a dynamic marking 't.' above the first measure and another 't.' above the fifth measure. The notation includes slurs and various rhythmic patterns.

Saraband.

The Saraband section begins with a 3/4 time signature. The upper staff starts with a treble clef and the lower with a bass clef. The key signature remains one flat. A dynamic marking 't.' is placed above the first measure. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern.

The third system of the Saraband section consists of two staves. It features a dynamic marking 't.' above the first measure and another 't.' above the fifth measure. The notation includes slurs and various rhythmic patterns.

The fourth system of the Saraband section consists of two staves. It features a dynamic marking 't.' above the first measure and another 't.' above the fifth measure. The notation includes slurs and various rhythmic patterns.

33. Suite ex Gb.

A.

Allemand.

The Allemand section begins with a common time signature (C). The upper staff starts with a treble clef and the lower with a bass clef. The key signature has one flat. A dynamic marking 't.' is placed above the first measure. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern.

The fifth system of the Allemand section consists of two staves. It features a dynamic marking 't.' above the first measure and another 't.' above the fifth measure. The notation includes slurs and various rhythmic patterns.



First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The key signature has two flats. The treble staff begins with a repeat sign and contains several measures of music, including a trill marked 't.'. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features trills marked '(t.)' and 't.' in both staves. The bass staff includes a dynamic marking 'p'.

Courant.

Section titled 'Courant.' in 3/4 time. The treble staff starts with a trill marked '(3/4)' and '(t.)'. The bass staff has a dynamic marking 'p'.

Third system of musical notation for the 'Courant' section, featuring trills and dynamic markings.

Fourth system of musical notation for the 'Courant' section, featuring trills and dynamic markings.

Fifth system of musical notation for the 'Courant' section, featuring trills and dynamic markings.

Ballett.

Section titled 'Ballett.' in common time. The treble staff features trills marked 't.' and a dynamic marking '(p)'. The bass staff consists of a series of chords.



A musical score for a piece in 3/4 time, key of B-flat major. The treble staff contains a melodic line with several trills marked 't.'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the final measure.

Sarabanda.

A musical score for a Sarabanda in 3/4 time, key of B-flat major. The treble staff features a melodic line with trills marked 't.'. The bass staff has a simple accompaniment. A dynamic marking 'p' is visible in the final measure.

A musical score for a piece in 3/4 time, key of B-flat major. The treble staff has a melodic line with trills marked 't.'. The bass staff features a more complex accompaniment with some tied notes.

Gyque.

A musical score for a Gyque in 6/4 time, key of B-flat major. The treble staff has a melodic line with trills marked 't.'. The bass staff has a simple accompaniment.

A musical score for a piece in 3/4 time, key of B-flat major. The treble staff has a melodic line with trills marked 't.'. The bass staff has a simple accompaniment.

A musical score for a piece in 3/4 time, key of B-flat major. The treble staff has a melodic line with trills marked 't.'. The bass staff has a simple accompaniment.

A musical score for a piece in 3/4 time, key of B-flat major. The treble staff has a melodic line with trills marked 't.'. The bass staff has a simple accompaniment.



Allemand.

Musical score for Allemand in B-flat major, measures 1-16. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *t.* (tutti) are present throughout the piece.

Allemand.

Musical score for Allemand in B-flat major, measures 17-32. This section continues the piece with similar rhythmic and melodic motifs. It includes dynamic markings like *t.* and *(t.)*. The notation includes slurs and ties to indicate phrasing and duration.

\*) Siehe kritischen Commentar.



Musical score for the first piece, featuring treble and bass staves with various notes and rests. The piece is in a minor key and 3/4 time. It includes dynamic markings such as *t.* and *(t.)*.

Courant.

Musical score for the 'Courant' section, starting with a 3/4 time signature. It features treble and bass staves with notes and rests. The piece is in a minor key and includes dynamic markings such as *t.*

Musical score for the second system of the 'Courant' section, featuring treble and bass staves with notes and rests. It includes dynamic markings such as *t.*

Musical score for the third system of the 'Courant' section, featuring treble and bass staves with notes and rests. It includes dynamic markings such as *t.*

Musical score for the fourth system of the 'Courant' section, featuring treble and bass staves with notes and rests. It includes dynamic markings such as *t.*

Saraband.

Musical score for the 'Saraband' section, starting with a 3/4 time signature. It features treble and bass staves with notes and rests. The piece is in a minor key and includes dynamic markings such as *t.* and *(t.)*.

Musical score for the second system of the 'Saraband' section, featuring treble and bass staves with notes and rests. It includes dynamic markings such as *t.* and *(t.)*.



## 34. Suite ex G#.

## Allemand.

Musical score for Allemand, Suite ex G#. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a G4 and a bass staff starting on a G2. The second system features a repeat sign and a trill (t.) in the treble staff. The third system concludes the piece with a final cadence in the treble staff.

## Courant.

Musical score for Courant, Suite ex G#. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a treble staff on G4 and a bass staff on G2. The second system includes a trill (t.) in the treble staff and a repeat sign. The third system ends with a trill (t.) in the treble staff and a final cadence.

## Saraband.

Musical score for Saraband, Suite ex G#. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of one system of music with a treble and bass staff. The treble staff begins on G4 and the bass staff on G2. The piece concludes with a trill (t.) in the treble staff and a final cadence.



Gyque.

Menuet\*)

\*) Siehe kritischen Commentar.



# 35. Suite ex A $\flat$ .

## Allemand.

Musical score for Allemand in A-flat major, 2/4 time signature. The score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes dynamic markings 't.' (tutti) and 'f.' (forte). The second system features a repeat sign. The third system concludes with a double bar line and repeat dots.

## Courant.

Musical score for Courant in A-flat major, 3/4 time signature. The score consists of three systems of two staves each. The first system includes a  $\frac{3}{4}$  time signature and dynamic markings 't.' and 'f.'. The second system features a repeat sign. The third system concludes with a double bar line and repeat dots.

## Gavott.

Musical score for Gavott in A-flat major, common time signature. The score consists of two systems of two staves each. The first system includes dynamic markings 't.' and 'f.'. The second system concludes with a double bar line and repeat dots.



## Saraband.

First system of the Saraband. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A *t.* (trill) is marked above the final note of the first phrase.

## Gavott.

First system of the Gavott. The piece is in common time (C). The right hand has a rhythmic melody with eighth notes and rests, and the left hand has a steady accompaniment of eighth notes. Multiple *t.* (trill) markings are present above the right-hand notes.

## Gavott Variation.

First system of the Gavott Variation. The piece is in common time (C). The right hand features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics *f* (forte) and *p* (piano) are indicated.

Second system of the Gavott Variation. The right hand continues with its intricate melodic pattern, and the left hand provides a consistent accompaniment. A *p* (piano) dynamic is marked.

## Saraband ex Variation.

First system of the Saraband ex Variation. The piece is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a simple accompaniment of chords. A *t.* (trill) is marked above the final note of the first phrase.

Second system of the Saraband ex Variation. The right hand continues with its melodic line, and the left hand provides accompaniment. A *t.* (trill) is marked above the final note of the second phrase.



### Gyque.

The musical score for 'Gyque' is presented in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a series of eighth notes, followed by a trill marked '(t.)'. The bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the piece, featuring a more complex accompaniment with chords and a trill in the treble clef. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

### 36. Suite ex A#.

#### Allemand.

The musical score for 'Allemand' is presented in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The melody in the treble clef is characterized by frequent trills marked 't.'. The bass clef provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, featuring a more complex accompaniment with chords and trills in the treble clef. The piece concludes with a final chord in the bass clef.



Le double.

The musical score for "Le double" is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures, and the second system has four measures. The music features intricate sixteenth-note patterns in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand. There are several trills marked with a 't' throughout the piece.

Courant.

The musical score for "Courant" is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has eight measures, and the second system has eight measures. The piece is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. Trills are marked with a 't' in several places.



The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a 't' (trill). The bass staff starts with a bass clef and the same key signature, featuring a mix of quarter and eighth notes.

The second system continues the musical piece. The treble staff shows more complex rhythmic patterns with trills and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter notes and rests.

The third system features a continuation of the melodic line in the treble staff, with trills and slurs. The bass staff continues with a consistent rhythmic accompaniment.

Gavott.

The Gavott section begins with a common time signature (C). The treble staff has a simple, rhythmic melody with trills. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of the Gavott section continues the melody and accompaniment. It includes a 'R' (ritardando) marking above the treble staff.

Saraband.

The Saraband section begins with a 3/4 time signature. The treble staff features a slower, more melodic line with trills. The bass staff has a steady accompaniment with chords.

The second system of the Saraband section continues the piece. The treble staff has a melodic line with trills, and the bass staff provides a consistent accompaniment.



Gyque.

Musical score for 'Gyque' in 3/4 time, key of D major. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system includes a '(6/4)' marking. The second system has a 't.' marking. The fourth system also has a 't.' marking.

37. Suite ex B.

Allemand.

Musical score for 'Allemand' in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of three systems of piano accompaniment. The third system has a 't.' marking.



The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains several measures of music, including a sequence of eighth notes and a measure with a fermata. The bass staff starts with a bass clef and a common time signature, featuring a series of eighth notes and a measure with a fermata.

The second system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains several measures of music, including a sequence of eighth notes and a measure with a fermata. The bass staff starts with a bass clef and a common time signature, featuring a series of eighth notes and a measure with a fermata.

Courant.

The first system of the 'Courant' piece consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains several measures of music, including a sequence of eighth notes and a measure with a fermata. The bass staff starts with a bass clef and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth notes and a measure with a fermata.

The second system of the 'Courant' piece consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains several measures of music, including a sequence of eighth notes and a measure with a fermata. The bass staff starts with a bass clef and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth notes and a measure with a fermata.

The third system of the 'Courant' piece consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains several measures of music, including a sequence of eighth notes and a measure with a fermata. The bass staff starts with a bass clef and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth notes and a measure with a fermata.

The fourth system of the 'Courant' piece consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains several measures of music, including a sequence of eighth notes and a measure with a fermata. The bass staff starts with a bass clef and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth notes and a measure with a fermata.

Bourrée.

The first system of the 'Bourrée' piece consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains several measures of music, including a sequence of eighth notes and a measure with a fermata. The bass staff starts with a bass clef and a common time signature, featuring a series of eighth notes and a measure with a fermata.



Musical score for the first piece, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a common time signature. The piece includes dynamic markings such as 't.' and repeat signs.

Saraband.

Musical score for the Saraband piece, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piece includes dynamic markings such as 'd.' and repeat signs.

Continuation of the Saraband piece, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piece includes dynamic markings such as 'd.' and repeat signs.

Gyque.

Musical score for the Gyque piece, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piece includes dynamic markings such as 'd.' and repeat signs.

Continuation of the Gyque piece, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piece includes dynamic markings such as 't.' and repeat signs.

Continuation of the Gyque piece, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piece includes dynamic markings such as 't.' and repeat signs.

Continuation of the Gyque piece, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piece includes dynamic markings such as 't.' and repeat signs.



## 38. Suite ex H.

## Allemand.

Musical score for Allemand, Suite ex H. The score consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The key signature is two sharps (D major). The time signature is common time (C). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 't.' (tutti) and 'p.' (piano) throughout the piece.

## Courant.

Musical score for Courant, Suite ex H. The score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The key signature is two sharps (D major). The time signature is 3/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 't.' (tutti) and 'p.' (piano) throughout the piece.



### Aria.

The first system of the Aria consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with several slurs and 't.' (trillo) markings. The bass staff uses a bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords and single notes.

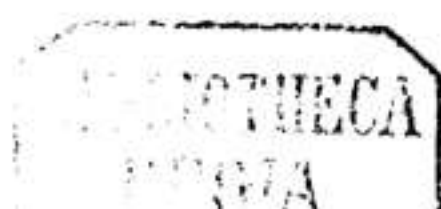
### Saraband.

The first system of the Saraband consists of two staves. The treble staff has a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and 't.' markings. The bass staff has a bass clef and provides a steady accompaniment with chords and single notes.

### Gyque.

The first system of the Gyque consists of two staves. The treble staff has a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody is characterized by slurs and 't.' markings. The bass staff has a bass clef and provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

D. d. T. i. B. II.





First system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

### 39. Suite ex Cis.

#### Allemand.

First system of musical notation for the Allemand movement, featuring treble and bass staves.

Second system of musical notation for the Allemand movement, featuring treble and bass staves.

Third system of musical notation for the Allemand movement, featuring treble and bass staves.

#### Courant.

First system of musical notation for the Courant movement, featuring treble and bass staves with a 3/4 time signature.

Second system of musical notation for the Courant movement, featuring treble and bass staves.



Aria.

Saraband.

Gyque.



The first piece is a short composition in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has two measures, each marked with a *t.* (trill) above the first note. The second system has six measures, with a *t.* above the first note of the final measure. The piece concludes with a double bar line.

### 40. Suite ex Dis.

#### Allemand.

The Allemand piece is in D minor (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system has two measures. The second system has two measures, each marked with a *t.* above the first note. The third system has two measures, each marked with a *t.* above the first note. The piece concludes with a double bar line.

#### Courant.

The Courant piece is in D minor (two flats) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has two measures, with a  $(\frac{3}{4})$  time signature indicated in the first measure. The second system has two measures, each marked with a *t.* above the first note. The piece concludes with a double bar line.



Gavott.

Saraband.

Gyque.



# 41. Suite ex Fis.

## Allemand.

The Allemand piece is written in F# major (three sharps) and common time (C). It consists of five systems of piano accompaniment. The first system shows the initial melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic development with some trills (t.) in the right hand. The third system features a repeat sign and a trill (t.) in the right hand. The fourth system continues the melodic line with trills (t.) in the right hand. The fifth system concludes the piece with a final cadence and a trill (t.) in the right hand.

## Courant.

The Courant piece is written in F# major (three sharps) and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a 3/4 time signature and includes trills (t.) in the right hand. The second system continues the piece with trills (t.) in the right hand and concludes with a final cadence.



A musical score for a piece in D major, 2/4 time. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Gavott.

A musical score for a Gavott in D major, 2/4 time. The treble staff features a rhythmic melody with eighth notes, and the bass staff has a steady accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Saraband.

A musical score for a Saraband in D major, 3/4 time. The treble staff has a slow, flowing melody with dotted rhythms, and the bass staff provides a simple accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

A musical score for a piece in D major, 2/4 time. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a harmonic accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Gyque.

A musical score for a Gyque in D major, 3/4 time. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

A musical score for a piece in D major, 2/4 time. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a harmonic accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

A musical score for a piece in D major, 2/4 time. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a harmonic accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



# 42. Suite ex Gis.

## Allemand.

Musical score for the piece 'Allemand' from the 'Suite ex Gis'. The score is written for piano in G minor (three flats) and common time (C). It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings ('t.') and dynamic markings like 't.'. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a repeat sign and further melodic lines. The fourth system concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

## Courant.

Musical score for the piece 'Courant' from the 'Suite ex Gis'. The score is written for piano in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. There are triplet markings ('3/4') and dynamic markings like '(t.)'. The second system continues the rhythmic and melodic patterns. The third system concludes the piece with a double bar line and repeat dots.



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The music features a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a 't.' marking above the final measure. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

Aria.

The second system is labeled 'Aria.' and consists of two staves. The key signature remains three flats. The time signature is common time. The right hand has a melodic line with eighth notes and a 't.' marking. The left hand has a more rhythmic accompaniment with quarter notes and rests.

The third system continues the piece with two staves. It features a melodic line in the right hand with several 't.' markings and a '(t.)' marking in the final measure. The left hand accompaniment consists of quarter notes and rests.

Saraband.

The fourth system is labeled 'Saraband.' and consists of two staves. The key signature is three flats. The time signature is 3/4. The right hand has a melodic line with eighth notes and a 't.' marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with quarter notes and rests, including a '(3/4)' marking.

The fifth system continues the Saraband with two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes and a 't.' marking. The left hand accompaniment consists of quarter notes and rests.

Gyque.

The sixth system is labeled 'Gyque.' and consists of two staves. The key signature is three flats. The time signature is 3/4. The right hand has a melodic line with eighth notes and a 't.' marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with quarter notes and rests, including a '(6/4)' marking.

The seventh system continues the Gyque with two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes and a 't.' marking. The left hand accompaniment consists of quarter notes and rests.



# 43. Fuga.

The musical score for '43. Fuga.' is presented in seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in common time (C) and begins with a treble clef. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development in the treble and introduces a more active bass line. The third system features a complex interplay between the two staves, with the bass staff playing a prominent role. The fourth system shows the treble staff with a more melodic focus and the bass staff providing harmonic support. The fifth system continues the intricate texture with both staves. The sixth system shows the treble staff with a melodic line and the bass staff with a rhythmic accompaniment. The seventh system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in both hands.

Second system of musical notation. The bass line includes a trill marked with a 't.' in the third measure.

Third system of musical notation. The bass line includes a trill marked with a 't.' in the fourth measure.

Fourth system of musical notation, continuing the complex rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation. The bass line includes a trill marked with a 't.' in the third measure.

Sixth system of musical notation, featuring a dense texture of sixteenth notes in the treble clef.

Seventh system of musical notation. The treble clef part includes a trill marked with a '(t.)' in the third measure.



## 44. Fuga.

The image displays a musical score for a fugue, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a common time signature (C) and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system shows the initial entry of the fugue theme in the treble clef. Subsequent systems show the development of the piece, with the theme appearing in different voices and textures. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and dynamic markings. The overall structure is that of a single-voice fugue with intricate counterpoint.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes with intricate fingerings and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, featuring a mix of rapid sixteenth-note passages and more sustained melodic phrases.

Fifth system of musical notation, with a focus on rhythmic complexity and melodic ornamentation.

Sixth system of musical notation, continuing the intricate texture of the piece.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a final cadence and a double bar line.



# 45. Fuga.

The musical score for '45. Fuga.' is presented in six systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The piece is a fugue, characterized by its intricate counterpoint and rhythmic complexity. The first system shows the initial entry of the subject in the bass clef, followed by a series of rhythmic patterns. The second system continues the development of the subject, with the treble clef entering. The third system features a more complex interplay between the two hands, with the bass clef playing a more active role. The fourth system shows the subject being played in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The fifth system continues the development of the subject, with the treble clef playing a more active role. The sixth system concludes the piece with a final cadence in the bass clef.



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with some slurs, and the bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff has a more active melodic line with sixteenth-note runs, while the bass staff continues with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some chromatic movement, and the bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some rests and slurs, and the bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff concludes with a melodic phrase, and the bass staff continues with eighth-note accompaniment.



# 46. Fuga.

The musical score for '46. Fuga.' is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting a melodic line and a bass staff with rests. The second system continues the treble line with a trill marked '(t.)' in the bass staff. The third system features a more complex texture with multiple voices in both staves. The fourth system shows a continuation of the fugue with various rhythmic patterns. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. The sixth system concludes the piece with a final cadence in both staves.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with sixteenth-note runs, and the bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some rests and eighth notes, while the bass staff maintains the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with dotted rhythms and eighth notes, and the bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff is characterized by a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes and some grace notes. The bass staff has a more static accompaniment with longer note values.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It features a melodic line with grace notes and a final cadence. The bass staff has a long, sustained note. A fermata is placed over the final measure of the treble staff. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).



# 47. Fuga.

The musical score for '47. Fuga.' is presented in a grand staff format, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece is a fugue, characterized by its complex counterpoint and multiple voices. The first system shows the initial entry of the subject in the bass clef. Subsequent systems feature the subject's entry in the treble clef and various other voices, creating a dense and intricate texture. The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence in the seventh system, marked with a double bar line and a fermata.



The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps). The music features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with a fermata over a whole note in the upper staff.

### 48. Fuga.

The second system of the musical score consists of seven staves, continuing the piece in the key of D major. The music is highly technical, featuring intricate counterpoint and dense rhythmic patterns. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings. The piece ends with a final cadence in the lower staff.



The first system of the musical score consists of three systems of two staves each. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several fermatas and dynamic markings throughout the system.

49. Fuga.

The second system of the musical score consists of four systems of two staves each. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several fermatas and dynamic markings throughout the system. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the treble and a more rhythmic bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows a mix of eighth and sixteenth notes in the treble, with a bass line that includes some longer note values and rests.

Third system of musical notation, featuring a dense texture of sixteenth notes in the treble and a bass line with some dotted rhythms.

Fourth system of musical notation, with a treble staff showing eighth-note patterns and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, showing a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a similar rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, including a trill mark '(t.)' above a note in the treble staff. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Seventh system of musical notation, the final system on the page. It features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a rhythmic accompaniment, ending with a trill mark '(t.)' above a note.







# ANHANG

AUSWAHL VON KLAVIERSTÜCKEN

JOH. PACHELBELS

FÜR MODERNEN GEBRAUCH EINGERICHTET







# 1. Aria.

Hexachordum Apollinis.  
Vgl. N<sup>o</sup> 4.

Adagio.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a trill (tr) on a G4 note, followed by a melodic line with various ornaments and dynamics including *f*, *p*, and *mf*. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also marked with *f*, *p*, and *mf*. A fermata is placed over the final note of the first measure in the upper staff.

The first variation (Var. 1) is presented in two systems. The first system shows a more active upper staff with frequent sixteenth-note patterns and trills (tr), while the lower staff continues with a steady accompaniment. The second system features a melodic line with trills and a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) in the upper staff, and *p* (piano) in the lower staff.

The second variation (Var. 2) is presented in two systems. The first system features a highly rhythmic upper staff with frequent trills (tr) and sixteenth-note patterns, starting with a dynamic of *f* (forte). The lower staff provides a steady accompaniment. The second system continues with similar rhythmic complexity, including trills and dynamic markings of *p* and *mf*.

The third variation (Var. 3) is presented in two systems. The first system shows a more active lower staff with frequent sixteenth-note patterns, while the upper staff has a more melodic line with trills (tr). The second system continues with similar rhythmic complexity, including trills and dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*.



mf *tr* mf *f*

Var. 4.  
Con moto.

*f* *p*

*f* *p*

Var. 5.  
Allegretto.

*p* *cresc.* *sf* *sf* *mf*

*p* *mf* *f rit.*

Var. 6.  
Adagio.

*p* *mf* *p* *tr*

*mf* *p* *mf* *f rit.*



# 2. Aria Sebalдина.

Hexachordum Apollinis.  
Vgl. N<sup>o</sup> 6.

Andante.

Var. 1.

Var. 2.



Var. 3.  
Con moto.

The first system of Var. 3 consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a more complex melodic passage.

The second system of Var. 3 continues the piece with a piano (*p*) dynamic. Both the upper and lower staves feature intricate eighth-note patterns, creating a rhythmic texture.

The third system of Var. 3 is marked mezzo-forte (*mf*). The upper staff has a more active melodic line with some slurs, while the lower staff continues with a steady accompaniment.

Var. 4.  
Andante.

The first system of Var. 4 is marked Andante and piano (*p*). The tempo is slower than the previous variations. The instruction *sempre legato* is written below the lower staff. The upper staff has a melodic line with some slurs, and the lower staff has a simple accompaniment.

The second system of Var. 4 continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It includes trills (*tr*) in the upper staff and a more active accompaniment in the lower staff.

Var. 5.

The first system of Var. 5 is marked pianissimo (*pp*). The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a simple accompaniment. The system ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

The second system of Var. 5 is marked piano (*p*). It features a melodic line with slurs and a trill (*tr*) in the upper staff, and a mezzo-forte (*mf*) accompaniment in the lower staff.

The third system of Var. 5 is marked piano (*p*). The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a mezzo-forte (*mf*) accompaniment.



Var. 6.

ben legato  
p

mf

mf

m. s.  
p

sf

tr

pp

Var. 7.  
Allegretto.

p

mf

mf

f

Var. 8.  
Andante.

p

mf

f

rit.



## 3. Ach was soll ich Sünder machen.

Musikalische Sterbens-Gedanken.  
Vgl. № 11.

*Andante.*

*p* *mf* *p*

**Var. 1.**

*p* *mf*

*mf*

*dim.* *p* *pp*

**Var. 2.**  
*sempre legato*

*p* *mf*



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth-note patterns with trills (tr) and a dynamic marking of *f*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note patterns and trills. The bass staff features a dynamic marking of *mf* followed by *p*. The piece concludes with a double bar line.

Var. 3.

Third system of musical notation, labeled "Var. 3". The treble staff begins with a dynamic marking of *p* and features a more melodic line. The bass staff has a dynamic marking of *mf* and consists of a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a dynamic marking of *sf* and features a complex, rapid eighth-note pattern. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a dynamic marking of *f* and includes trills. The bass staff has a dynamic marking of *sf* and continues with a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff features a dynamic marking of *mf* and includes trills. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Var. 4.

Seventh system of musical notation, labeled "Var. 4". The treble staff begins with a dynamic marking of *p* and features a melodic line. The bass staff has a dynamic marking of *mf* and includes the instruction *sempre legato*. The piece concludes with a double bar line.

Eighth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with various intervals. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.



Var. 5.  
Più moto.

Var. 6.  
Andante.



# 4. Ciacona.

Andante.

Vgl. No. 19.

First system of musical notation, measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats. The tempo is marked 'Andante'. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

Second system of musical notation, measures 7-12. Measure 7 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system includes first and second endings for measures 10 and 11, indicated by '1.' and '2.' above the staff.

Third system of musical notation, measures 13-18. Measure 13 is marked with a *dim.* (diminuendo) dynamic. Measure 14 includes a trill (*tr*) and a slur (*legato*). The system features first and second endings for measures 15 and 16.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. Measure 19 is marked with a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 20 is marked with a piano (*p*) dynamic. The system includes first and second endings for measures 21 and 22.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. Measure 25 is marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The system includes first and second endings for measures 26 and 27.

Sixth system of musical notation, measures 31-36. Measure 31 is marked with a *legato* dynamic. Measure 32 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 35 is marked with a fortissimo (*f*) dynamic. The system includes a first ending for measure 36.



Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 contains a first ending bracket. Measure 8 contains a second ending bracket. The dynamic marking *p* and the instruction *legato* are present.

Musical notation for measures 8 and 9. Measure 9 begins with the dynamic marking *f marcato*.

Musical notation for measures 9 and 10. Measure 10 begins with the dynamic marking *p* and the instruction *legato*.

Musical notation for measures 10 and 11. Measure 11 begins with the dynamic marking *pp legato*.

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 12 begins with the dynamic marking *mf*.

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 13 begins with the instruction *legato*.

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 14 begins with the instruction *legato*.



14. *marcato*  
*legato*  
*dim.*

15.  
*f.*  
*tr.*

16. *staccato*  
*p*

17.  
*mf*  
*p*  
*cresc.*  
*8va.....*

18.  
*tr.*  
*mf*

19.  
*mf*  
*f*

20.  
*pp*



21. Più moto.

22. Andante.

### 5. Fantasia.

Andante.

Vgl. No. 23.



First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *cresc.*, *tr*, *mf*, *mf*, *p*.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *dim.*

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *f*

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *tr*, *p*

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *p*, *pp*, *tr*

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *tr*, *p*, *tr*, *cresc.*, *tr*, *f*

con 8<sup>va</sup>.....

Seventh system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *tr*, *tr*, *dim.*, *tr*, *rit.*

con 8<sup>va</sup>.....



# 6. Suite.

## Allemande.

Tempo moderato.

Vgl. No. 29.

The musical score for the Allemande consists of six systems of piano and bass staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first system includes a trill (*tr*) in the right hand. The second system features a section marked *ad lib.* (ad libitum) in the right hand. The third system includes a *rit.* (ritardando) marking and a *mf* dynamic. The fourth system contains a trill (*tr*) and a *f* (forte) dynamic. The fifth system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* dynamic. The sixth system concludes with a *rit.* marking and a *f* dynamic. The score is annotated with various musical symbols including trills (*tr*), dynamics (*mf*, *f*, *cresc.*), and tempo markings (*rit.*, *ad lib.*). There are also some editorial markings like *Red.* and *\** at the end of the piece.

## Courante.

Allegro.

The musical score for the Courante consists of two systems of piano and bass staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system includes a trill (*tr*) in the right hand. The second system features a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic. The score is annotated with various musical symbols including trills (*tr*), dynamics (*p*, *mf*, *cresc.*, *f*), and tempo markings (*rit.*). There are also some editorial markings like *Red.* and *\** at the end of the piece.



mf

f

p

tr

tr

tr

mf

p

tr

ad.

\*

### Sarabande.

Largo.

f

mf

tr

tr

mf

f

tr

tr

### Le Double.

Più moto.

f legato

mf

mf

f



# Gigue.

Allegro.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 12/8. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The first system shows the right hand playing a melodic line with eighth notes and the left hand providing a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development. The third system introduces a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The fourth system features a fortissimo (*ff*) dynamic, a ritardando (*rit.*), and a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and trills (*tr*). The sixth system continues with trills and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh system features trills and a forte (*f*) dynamic. The eighth system concludes with a ritardando (*rit.*) and a forte (*f*) dynamic. The score includes a repeat sign with first and second endings.



# 7. Suite.

## Allemande. Tempo moderato.

Vgl. No. 32.

The musical score for the Allemande consists of five systems of piano and bass staves. The first system begins with a *mf* dynamic. The second system includes a *cresc.* marking. The third system features a *f* dynamic followed by a *mf* dynamic and another *cresc.* marking. The fourth system contains a *f* dynamic. The fifth system concludes with a *Red.* marking and an asterisk. The score includes various musical notations such as trills (*tr*), slurs, and dynamic hairpins.

## Courante. Allegro.

The musical score for the Courante consists of one system of piano and bass staves. It begins with a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as trills (*tr*), slurs, and performance markings like *Red.* and an asterisk. The time signature is 3/4.



First system of musical notation, featuring a bass clef and a treble clef. The bass line includes a *cresc.* marking and a trill (*tr*) in the final measure. The treble line contains a trill (*tr*) in the second measure.

Second system of musical notation. The bass line features a *f* dynamic marking and a trill (*tr*) in the second measure. The treble line includes a *p* dynamic marking and a trill (*tr*) in the final measure. A *rit.* marking is present in the bass line.

Third system of musical notation. The bass line includes a *mf* dynamic marking. The treble line features a trill (*tr*) in the second measure.

Fourth system of musical notation. The bass line includes a *f* dynamic marking and a trill (*tr*) in the second measure. The treble line features a trill (*tr*) in the second measure. A *rit.* marking is present in the bass line.

### Sarabande.

Andante.

Fifth system of musical notation, starting the Sarabande section. The bass line includes a *mf* dynamic marking and a *simile* marking. The treble line includes a trill (*tr*) in the second measure and a *cresc.* marking in the final measure.

Sixth system of musical notation. The bass line includes a *f* dynamic marking and a trill (*tr*) in the second measure. The treble line includes a trill (*tr*) in the second measure.

Seventh system of musical notation. The bass line includes a *mf* dynamic marking. The treble line includes a trill (*tr*) in the second measure.



# 8. Suite.

## Allemande. Tempo moderato.

Vgl. N<sup>o</sup> 33 A. B.

## Courante. Allegro.

## Ballet. Allegro.



First system of musical notation. Treble clef: *f*, *mf*, *f*, *p*, *tr.*. Bass clef: *f*, *mf*, *f*, *p*. Includes trills and dynamic markings.

### Sarabande.

Larghetto.

Second system of musical notation. Treble clef: *p*, *tr.*, *tr.*, *tr.*. Bass clef: *cresc.*, *mf*. Includes trills and dynamic markings.

Third system of musical notation. Treble clef: *mf*, *p*, *mf*, *tr.*. Bass clef: *p*. Includes trills and dynamic markings.

### Gique.

Vivace.

Fourth system of musical notation. Treble clef: *f*. Bass clef: *f*. Includes dynamic markings.

Fifth system of musical notation. Treble clef: *dim.*. Bass clef: *dim.*. Includes dynamic markings.

Sixth system of musical notation. Treble clef: *stacc.*, *tr.*. Bass clef: *mf*, *f*. Includes staccato, trills, and dynamic markings.

Seventh system of musical notation. Treble clef: *mf*. Bass clef: *f*. Includes dynamic markings.



## 9. Suite.

## Allemande.

Tempo moderato.

Vgl. N<sup>o</sup> 33 A. B.

First system of the Allemande, measures 1-4. The music is in G minor (two flats) and 3/4 time. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some trills and slurs. A crescendo (*cresc.*) is indicated in the third measure.

Second system of the Allemande, measures 5-8. The music continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Trills (*tr.*) are present in measures 5 and 8. A crescendo (*cresc.*) is marked in measure 6, leading to a forte (*f*) dynamic in measure 8. The system ends with a repeat sign and a fermata.

Third system of the Allemande, measures 9-12. The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Trills (*tr.*) are used in measures 10 and 12. A crescendo (*cresc.*) is indicated in measure 11. The system concludes with a repeat sign and a fermata.

Fourth system of the Allemande, measures 13-16. The music starts with a forte (*f*) dynamic. Trills (*tr.*) are present in measures 13 and 15. A diminuendo (*dim.*) is marked in measure 14, leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 15. The system ends with a repeat sign and a fermata.

## Courante.

Allegro.

First system of the Courante, measures 1-4. The music is in G minor (two flats) and 3/4 time. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some trills and slurs.



First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *cresc.* and *f*. Trills are marked with *tr.*. A repeat sign is present at the end of the system.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *mf*. Trills are marked with *tr.*. A repeat sign is present at the end of the system.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*. Trills are marked with *tr.*. A repeat sign is present at the end of the system.

Sarabande.  
Grave.

Fourth system of musical notation, beginning the Sarabande. Treble clef, bass clef. Time signature is 3/4. Dynamics include *f* and *mf*. Trills are marked with *tr.*. A repeat sign is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *f*. Trills are marked with *tr.*. A repeat sign is present at the end of the system.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *mf* and *dim.*. Trills are marked with *tr.*. A repeat sign is present at the end of the system.



# 10. Fuga.

Allegro moderato.

Vgl. N<sup>o</sup> 43.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking and contains a trill (*tr.*) in the final measure. The bass staff is mostly empty.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a trill (*tr.*) in the final measure. The bass staff is mostly empty.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass staff contains a trill (*tr.*) in the final measure.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff contains a trill (*tr.*) in the final measure.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass staff contains a trill (*tr.*) in the final measure.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass staff contains a piano (*p*) dynamic marking.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a forte (*f*) dynamic marking, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a *diminuendo* marking. The bass staff contains a trill (*t.*) in the final measure.



First system of musical notation. The right hand plays a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a bass line. Dynamics include *cresc.* and *mf*.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active bass line. A trill (*tr.*) is marked in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand features a complex, rapid melodic passage. Dynamics include *f* and *dim.*. A trill (*tr.*) is marked in the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with a steady bass line. Dynamics include *p*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a trill (*tr.*) in the final measure. Dynamics include *mf*.

Sixth system of musical notation. The right hand has a very dense, rapid melodic passage. Dynamics include *cresc.* and *f*.

Seventh system of musical notation. The right hand has a very dense, rapid melodic passage. Dynamics include *ff*. A trill (*tr.*) is marked in the right hand.

D. d. T. i. B. II.









# SATZUNGEN

## der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern.

### § 1.

#### **Name und Zweck der Gesellschaft.**

Unter dem Namen „**Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern**“ verfolgt die Vereinigung den Zweck, solche Werke der Tonkunst zu veröffentlichen, die für die Musikgeschichte Bayerns von künstlerischer oder entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung sind. Mit dem Jahre 1900 angefangen, soll alljährlich mindestens ein, dem Stand der modernen Musikforschung entsprechend redigirter, dabei aber der Praxis thunlichst entgegenkommender Band erscheinen.

### § 2.

#### **Sitz der Gesellschaft.**

Die Gesellschaft hat ihren Sitz zu München.

### § 3.

#### **Eintritt in die Gesellschaft.**

Man wird Mitglied der Gesellschaft durch schriftliche oder mündliche Erklärung, welche an ein Mitglied des Ausschusses (§ 6) oder an einen der Vertrauensmänner (§ 8) zu richten ist.

### § 4.

#### **Ausscheiden aus der Gesellschaft.**

Jedes Mitglied der Gesellschaft ist befugt mit Schluss des Kalenderjahres auszutreten. Die Austrittserklärung ist vor Ablauf desselben in schriftlicher Form an den Vorsitzenden des Ausschusses abzugeben.

Das Ausscheiden eines Mitgliedes hat die Auflösung der Gesellschaft nicht zur Folge. Eine Abfindung des ausscheidenden Mitgliedes unterbleibt.

### § 5.

#### **Pflichten und Rechte der Mitglieder.**

Der Jahresbeitrag ist auf zehn Mark festgesetzt und bei Ablieferung der Jahrespublikation fällig. Jedes Mitglied erhält ein Exemplar der Jahrespublikation.

### § 6.

#### **Ausschuss der Gesellschaft.**

Der Ausschuss der Gesellschaft besteht aus fünf Mitgliedern, von denen eines als Vorsitzender, eines als Leiter der Publikationen, eines als Schriftführer und eines als Rechner zu fungiren hat. Die Wahl des Ausschusses geschieht in der Generalversammlung und zwar werden der Leiter der Publikationen auf fünf, die übrigen Mitglieder auf drei Jahre bestellt. Scheidet ein Mitglied aus, so bestellt bis zur nächsten Generalversammlung der Ausschuss einen Ersatzmann.

Der Leiter der Publikationen hat die kunstwissenschaftliche Thätigkeit der Gesellschaft auszuüben, insbesondere die zur Drucklegung geeigneten Werke dem Ausschuss vorzuschlagen und die Verhandlungen mit den Mitarbeitern der Gesellschaft zu führen.

Der Ausschuss beschliesst über die vorgeschlagenen Tonwerke und die von der Gesellschaft vorzunehmenden Rechtshandlungen, sowie über alle sonstigen Vereinsangelegenheiten, insbesondere über die Vertretung der Gesellschaft.

Die Ausschussversammlungen werden vom Vorsitzenden unter Mittheilung der Tagesordnung berufen und geleitet. Bei der Beschlussfassung entscheidet die absolute Mehrheit der abgegebenen Stimmen. Bei Stimmengleichheit giebt in kunstwissenschaftlichen Fragen die Stimme des Leiters der Publikationen, in den andern die des Vorsitzenden den Ausschlag.

### § 7.

#### **Generalversammlung.**

Die Generalversammlung der Gesellschaft ist zuständig zur Bestellung und Entlassung der Vereinsorgane, zu Beschlüssen über Rechtshandlungen gegenüber denselben, über Abänderung der Satzungen und Auflösung der Gesellschaft.

Die Berufung der Generalversammlung geschieht in der Regel durch den Vorsitzenden des Ausschusses in Form eines Rundschreibens.

Die Generalversammlung beschliesst mit absoluter Mehrheit der abgegebenen Stimmen, vorbehaltlich der Bestimmung in § 9. Die Beschlüsse werden protokolliert und von den anwesenden Ausschussmitgliedern unterzeichnet.

### § 8.

#### **Vertrauensmänner.**

Zur Vertretung der Gesellschaftsinteressen wählt auf Vorschlag des Ausschusses die Generalversammlung für jeden Kreis Bayerns mit Ausnahme von Oberbayern einen Vertrauensmann auf die Dauer von drei Jahren.

Der Ausschuss hat mit den Vertrauensmännern in ständiger Fühlung zu bleiben.

### § 9.

#### **Auflösung der Gesellschaft.**

Ein Beschluss über Auflösung der Gesellschaft kann nur gefasst werden, wenn bei Berufung der Generalversammlung dieser Gegenstand auf die Tagesordnung gesetzt war, und wenn wenigstens drei Viertheile der erschienenen Mitglieder ihre Zustimmung erklären.

Wird die Gesellschaft aufgelöst, so fällt ihr Vermögen einem von der Generalversammlung zu bestimmenden Zweck anheim.

(Beschlossen von der Generalversammlung am 19. November 1899.)