

DENKMÄLER  
DEUTSCHER  
T O N K U N S T

---

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION

UNTER LEITUNG

VON

ARNOLD SCHERING

---

DREIUNDSECHSZIGSTER BAND

---



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1928





# DENKMÄLER

DEUTSCHER

# T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN  
KOMMISSION UNTER LEITUNG VON  
PROFESSOR DR. ARNOLD SCHERING

---

BAND LXIII

JOHANN PEZEL  
TURMMUSIKEN UND SUITEN



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1928

PRINTED IN GERMANY

**JOHANN PEZEL**  
**TURMMUSIKEN UND SUITEN**

---

**HERAUSGEGEBEN**

**VON**

**ARNOLD SCHERING**



**VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG**

**1928**

**PRINTED IN GERMANY**

BAVARISCHE  
STAATS-  
BIBLIOTHEK  
MÜNCHEN

## Vorwort.

Auf der Höhe des deutschen Stadtpfeifertums, die man auf die Jahrzehnte zwischen 1650 und 1730 ansetzen darf, steht die Persönlichkeit des Leipziger Stadtpfeifers Johann Pezel. Sie hat die Musikhistoriker von je beschäftigt, einmal wegen des Reizes, der von seinen Kunst und Handwerk in eigentümlicher Weise verbindenden Werken ausgeht, und dann, weil Herkunft und Lebensgeschichte des ehemals berühmten Mannes bis vor kurzem in undurchdringliches Dunkel gehüllt war. Neuere Forschungen haben darüber Folgendes ergeben<sup>1)</sup>.

Pezel stammte aus Schlesien und war 1639 in Glatz geboren. Ob er das Gymnasium zu Bautzen besucht hat, steht nicht fest, da die entsprechenden Eintragungen nicht zweifelsfrei sind. Indessen weist alles darauf hin, daß er humanistische Bildung genossen hat und in der deutschen und ausländischen Literatur zu Hause war. Sein Name taucht zum ersten Male im Jahre 1664 in Leipziger Stadtpfeiferakten auf: er wird als vorübergehend bewilligtes viertes Mitglied der sonst nur dreiköpfigen Gruppe der »Kunstgeiger« der Stadt erwähnt. Es ist unbekannt, woher er kam und wo er seine musikalische Bildung empfangen hatte. Ende 1669 oder Anfang 1670 trat er, da er sich inzwischen als vortrefflicher Clarinbläser ausgewiesen, zu den Stadtpfeifern, d. h. Bläsern, über, in deren Kompagnie er dem Rate der Stadt bis zum Sommer des Jahres 1681 treu gedient hat. Pezel ging dann, wahrscheinlich von der Pest verscheucht, nach Bautzen, wo er im August dieses Jahres zum ersten Male nachweisbar ist. Als Stadtmusikus ist er hier am 13. Oktober 1694 gestorben<sup>2)</sup>.

Soweit zu sehen, ist Pezel außer dem zur Zeit Bachs wirkenden Gottfried Reiche der einzige ältere Leipziger Stadtpfeifer gewesen, der mit Kompositionen an die Öffentlichkeit trat. Ihre Zahl ist sehr groß und beschränkt sich keineswegs auf »Turmsonaten«. Den Versuch einer Bibliographie, dem sich infolge des Verlustes mehrerer Werke Schwierigkeiten entgegenstellen, findet man im Archiv für Musikwissenschaft III, S. 41 ff. Es darf an dieser Stelle darauf verwiesen werden. Der vorliegende Band bringt eine Auswahl aus den vier Hauptwerken des Mannes, Turmmusiken und Suiten für Streichinstrumente umfassend. Ihre kunstgeschichtliche Bedeutung beruht einmal darin, daß sie den eigentümlichen Gang aufzeigen, den die deutsche, insbesondere die Leipziger Instrumentalsuite seit Joh. Herm. Scheins Tagen genommen hat, und dann in der stilgeschichtlich fesselnden Eigenart der Setzweise, in der sie als wichtige Bindeglieder zwischen Schütz und Bach zu gelten haben. Trotzdem Pezel bemerkenswerte Einflüsse von Italien und Frankreich spüren läßt, bewahrt er überall seine deutsche Natur, die sich am vierstimmigen Choralatz herangebildet und durch den Zwang, sich beim Turmblasen jederzeit klarer, volkstümlicher Thematik und Durchführungskunst zu befleißigen, zuweilen zu großartiger Monumentalität erhoben hat. Oft eckig, herb und eigenwillig, ein Meister im pathetischen Ausdruck sowohl wie in absonderlich wirkenden harmonischen Querständigkeiten, steht dieser Künstler als ausgeprägter Vertreter des deutschen Städtebürgertums auf der Höhe des

---

<sup>1)</sup> Vgl. hierzu: Denkmäler Deutscher Tonkunst (Erste Folge) Bd. 58/59 (1919), S. XV (Schering); Archiv für Musikwissenschaft 3. Jahrgang (1921), S. 39 ff. „Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775“ (Schering); H. Biehle, Musikgeschichte von Bautzen, Leipzig 1924, S. 34 ff. A. Schering, Musikgeschichte Leipzigs von 1650 bis 1723, Leipzig 1926, S. 272 ff., 302 f., 372 f., 391 ff.

<sup>2)</sup> Über die Bautzener Jahre s. Biehle, a. a. O.

deutschen musikalischen Barocks. Sein Stil lebt in der unmittelbar folgenden Zeit nur mehr in der deutschen Kirchenkantate weiter, während die weltliche Musik sich allmählich ganz Frankreich verschrieb.

Die »Hora decima« vom Jahre 1670 bringt als erstes Leipziger Sonatenwerk seine Bestimmung als Abblasemusik schon im Titel zum Ausdruck. Zwar läßt das Vorwort auch eine Ausführung »in Zimmern« zu, wobei dann an Stelle der beiden Zinken Violinen, der beiden ersten Posaunen Violen, der dritten Posaune das Violone zu treten haben, doch ist die Schreibart der Sätze mit ihrem feierlichen Ernst und dem Vermeiden lebhafter Figuren offenbar ganz auf den Charakter der Blasmusik eingestellt. Die Sonaten selbst haben mit einigen wenigen Ausnahmen<sup>1)</sup> zwei durch das Reprisenzeichen getrennte Teile, die entweder in einheitlich durchgeführter Bewegung verlaufen oder durch thematisch abweichende Einschübe selbst wieder in sich gegliedert sind<sup>2)</sup>. Als Tempobezeichnung erscheint in 41 verschiedenen Fällen, teils am Anfang, teils in der Mitte, der Ausdruck »Adagio«, womit der überwiegend bedächtige Zug der Sätze festgelegt ist. Er wird, nicht gar zu eng gefaßt, in der Mehrzahl der Fälle auch für diejenigen unbezeichneten Stücke zu gelten haben, deren Thematik im allgemeinen zu lebhafterem Vortrag auffordert. Die verwendeten Tonarten sind: Cdur (13 mal), Gdur (8), amoll (8), emoll (6), Fdur (3), dmoll (2). Obwohl die Zinken die gesamte chromatische Tonleiter von c' (selten mit dem Zusatzton H) bis c''' (seltener mit dem Zusatzton d''') beherrschten, wählte man, wie sich auch aus andern Werken dieser Zeit feststellen läßt, mit Vorliebe Tonarten mit gar keinen oder nur wenigen Vorzeichen<sup>3)</sup>.

Die »Fünff-stimmigte blasende Music« ist wohl nicht mehr unmittelbar auf Leipziger Boden entstanden. Der Verfasser hatte, das Eindringen der Pest in Leipzig zum Anlaß nehmend, die Stadt im Jahre 1681 verlassen. Eine Widmung fehlt. Aber auch die in diesem Werke entfaltete Kunst ist ohne Leipzig und seine alte Überlieferung nicht denkbar. Es enthält im ganzen 76 einzelne, fortlaufend nummerierte Stücke. Sechs daraus<sup>4)</sup> wurden, zu Suiten geordnet, bereits 1905 vom Unterzeichneten bei Breitkopf & Härtel in einer Bearbeitung für den praktischen Gebrauch herausgegeben und sind deshalb — mit Ausnahme der Gigue Nr. 64 — in die vorliegende Auswahl nicht wieder mit aufgenommen worden.

Die Anordnung im Originaldruck ist willkürlich und scheinbar ganz vom Gesichtspunkt der täglichen Abblasepraxis aus getroffen. Von den 40 Intradan folgen gleich anfangs 16 hintereinander, dann weitere als Nr. 52—59 und 69—76, sämtlich in Cdur und überwiegend im C-, seltener im  $\frac{3}{2}$ -Takt. Ihre Zahl macht mehr als die Hälfte sämtlicher Stücke aus, was die Beobachtung bestärkt, daß die Intrada zu den gebräuchlichsten und für jede Gelegenheit passenden Stücken gehörte. Unter den übrigen 36 Tanzstücken sind mehrere durch die gleiche Tonart — außer Cdur noch Gdur, amoll und emoll — und durch thematische Einheit zu Paaren verkoppelt<sup>5)</sup>, andere zeigen keine unmittelbare Verwandtschaft. Das übliche mag gewesen sein, bei den täglichen Turmmusiken jedesmal zwei irgendwie in innerer Beziehung stehende Sätze abzublasen. Vertreten sind: Allemande (4mal), Aria (3), Bal (10), Sarabande (12), Galliard (1), Courante (5), Gigue (1).

<sup>1)</sup> z. B. Sonata I und II der vorliegenden Ausgabe.

<sup>2)</sup> So die Sonaten VII, VIII, X und XI. Vgl. auch K. Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1902, S. 17 ff. Die Annahme H. Riemanns (Sammelb. der Intern. Musikgesellschaft VI (1904—05), S. 513 f.), Pezel habe fortlaufend je 2 bis 9 dieser Sonaten zu »Suiten« gleicher Tonart verkoppelt (z. B. Nr. 1, 2 des vorliegenden Bandes zu einer Cdur-Suite, Nr. 3—5 zu einer Fdur-Suite usw.), ist entschieden abzuweisen. Niemals hat die alte Zeit bloße »Sonaten« unter sich zu »Suiten« verbunden.

<sup>3)</sup> Später scheute man auch vor Chromatik nicht zurück; vgl. dazu Nr. 12 der Reicheschen Quattrocinen von 1696, Neuausgabe von Adolf Müller, Dresden (1927), S. 26.

<sup>4)</sup> Die Nummern 41, 46, 48, 49, 64, 65.

<sup>5)</sup> Im vorliegenden Bande die Nummern 17/18; 24/25; 29/30; 35/36.



Im Jahre 1669, als die »Musica vespertina« in Leipzig herauskam, war Pezel noch städtischer Kunstgeiger. Vielleicht hat ihr Erscheinen dazu beigetragen, daß man auf sein Talent „aufmerksam“ wurde und ihm eine Stelle unter den besser besoldeten und höher geachteten Stadtpfeifern anwies. Die Widmung an eine ihm nahestehende Persönlichkeit des benachbarten Halle mochte zugleich befürchten lassen, daß der begabte Mann bei nächster Gelegenheit die Stadt verlassen würde. Das Werk selbst ist mit großem Aufwand an Phantasie und reicher Erfindungsgabe geschrieben und bringt es an vielen Stellen zu kraftvollen Wirkungen. Nicht auf gleicher Höhe steht die Beherrschung der Satztechnik. Sie ist oft steif und ungeschickt und nimmt an Quintenparallelen keinen Anstoß. Namentlich wo schwierigere Satzkünste angestrebt werden, z. B. kanonische Führungen, strauchelt seine Feder; so in den meisten Gigesätzen. Sie beweisen, daß der Künstler zur Zeit dieses Erstlingswerks noch mitten in der Entwicklung stand. Über Anlage und Inhalt — 12 mehrsätzliche Suiten mit im ganzen 101 Stücken — hat Karl Nef<sup>1)</sup> ausführlich gesprochen. Die Besetzung ist für die einleitenden Sonaten die fünfstimmige des französischen Orchesters, die dann in den eigentlichen Tänzen durch Zusammenlegung der beiden Violinen auf Vierstimmigkeit gebracht ist. Die Erlaubnis des Vorworts, bei Spielermangel die Mittelstimmen auszulassen, kehrt auch in andern Werken dieser Zeit wieder; da der Generalbaßspieler volle Griffe zu nehmen pflegte, bedeutete das keine Schädigung der Harmonie.

Mit den *Delitiae musicales* des Jahres 1678, wie die Fünffstimmige blasende Music in Frankfurt a. M. bei Wust erschienen, setzte Pezel sein Suitenwerk für Kammermusik in großem Maßstabe fort. Hier wie dort der gleiche Geist, nur daß jetzt der größeren Beweglichkeit der Streicher mehr Rechnung getragen ist, die Suiten selbst durch besondere, *conclusio* genannte und auf den Anfang zurückgreifende Schlußstücke noch bedeutender gestaltet sind und gelegentlich um breit stilisierte Sätze ohne Tanzcharakter bereichert werden. Die Sammlung enthält sieben Suiten mit 63 einzelnen Sätzen. Von ihnen kommen die dritte in D dur (Nr. 21—27), die vierte in F dur (Nr. 28—36) und fünfte in c moll (Nr. 37—47) hier zum Neudruck, nachdem die zweite in g moll bereits früher (1913) in einer für den praktischen Gebrauch bestimmten Ausgabe erschienen war<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> A. a. O., S. 13 ff.

<sup>2)</sup> In »Perlen alter Kammermusik«, C. F. Kahnt, Leipzig.

## Revisionsbericht

Die gedruckten Vorlagen (Stimmen) enthalten durchweg viele Druckfehler, die sich in den meisten Fällen ohne weiteres richtigstellen ließen. Den Druck der »Delitiae musicales« scheint Pezel überhaupt nur ungenügend haben überwachen können, da er an Fehlern und Mißverständnissen die andern Werke übertrifft. Die Setzung der Vorzeichen ist in allen vier Sammlungen höchst ungenau und sorglos, ebenso (in Nr. 3 und 4) die Bezifferung, nach der ein sinngemäßes Generalbaßspiel auf lange Strecken oft ganz unmöglich ist. Nicht einmal Moll- und Dursschlüsse sind aus der Continuostimme immer zu erkennen. In der Neuausgabe gilt jedes Zeichen nur für den betreffenden Takt; alle vom Herausgeber ergänzten  $\sharp$  und  $\flat$  sind entweder eingeklammert vor die Note oder in kleinerer Type über die Note gestellt. Von einer Ergänzung der Baßbezifferung wurde dagegen (einige wenige Fälle ausgenommen) abgesehen, da mit der Partiturausgabe ihr praktischer Zweck hinfällig geworden ist.

Im übrigen zeigt, wie schon in der Einleitung hervorgehoben wurde, Pezels Satzweise zuweilen so sonderbare Härten und Stimmführungen, daß die Annahme von Druckfehlern und die Versuchung zu verbessern nahe liegt. Im Neudruck ist indessen nur dort eingegriffen worden, wo offensichtliche Versehen vorlagen.

1. *Hora decima*, 1670 (S. 1—23). Exemplar in der Preuß. Staatsbibliothek Berlin, 5 Stbde.
  - S. 5, I. Das Taktzeichen ist in den drei Unterstimmen durchstrichen.
  - S. 7, II. Taktzeichen wie in I.
  - S. 16, VIII, 1. Syst., 6. Takt, 1. Viola in der Vorlage so.
  - S. 22, XII. Das 2. Cornett hat im Original die Taktvorzeichnung  $\frac{6}{4}$ .
2. *Fünff-stimmigte blasende Music*, 1685 (S. 25—37). Exemplar in der Stadtbibliothek Leipzig, 5 Stbde. Auf der letzten Seite steht die Bemerkung »In Nürnberg gedruckt von Wolf Eberhard Felßecker 1669.«
  - S. 28, III (Nr. 18). 2. Syst., 1. Takt, 1. Viola letzte Note fälschlich *d*.
  - S. 31, VIII (Nr. 35). Baßstimme, Takt 6 ausgelassen, dafür fälschlich Takt 10 wiederholt.
  - S. 34, XII (Nr. 61). Letztes Syst., 2. Viola, letzter Takt, erste Note im Original wohl fälschlich *fis*.
3. *Musica vespertina*, 1669 (S. 39—73). Exemplar in der Bibl. d. Allgem. Musikgesellschaft Zürich, 6 Stbde.
  - S. 52. Praelude (Nr. 34). 4. Syst., Baß, 3. Takt im Original *gis* nur als Viertelnote gedruckt.
  - S. 58. Praelude (Nr. 54). Die beiden Violen in der Vorlage mit falschem C-Schlüssel.
  - S. 62. Sonata (Nr. 61). 2. Syst., 2. Viola, 6. Takt in der Vorlage, wohl fälschlich, *f a f*.
  - S. 68. Sonata (Nr. 77). 1. Syst., 1. Viola, 7. Takt; das 6. Achtel ausgelassen.
4. *Delitiae musicales*, 1678 (S. 75—115). Exemplar in der Stadtbibliothek Leipzig, 6 Stbde.
  - S. 82. 1. Syst., das Piano steht nur in der 2. Violinstimme.
  - S. 85. 2. Syst., 2. Viola, Takt 2 im Original *dda*.
  - S. 88. 3. Syst., 1. Viola, 2. Takt, 2. Note fälschlich *cis*; 3. Takt, 2. Note fälschlich *cis*; ebenda 12. Takt, 2. Note fälschlich *e*.
  - S. 90. 3. Syst., 1. Viola, 6. Takt fehlt in der Stimme.
  - S. 94. 2. Syst., 1. Viola, 4. Takt so.
  - S. 100. 1. Syst., 1. Viola, drittletzter Takt  $\frac{1}{2}$
  - S. 101. 2. Syst., 1. Viola, vorletzter Takt: Viertelnote *f* (statt *d*?).
  - S. 103. 1. Syst., 2. Viol., 1. Takt, 3. Viertel originalgetreu, übereinstimmend mit der Parallelstelle S. 103, 4. Syst.
  - S. 106. 2. Syst., 2. Viola, 6. Takt im Original verstümmelt.
  - S. 109. 1. Syst., 2. Viola, 5. Takt im Original undeutlich; desgl. 10. Takt.
  - S. 113. 1. Syst., 2. Viola. Die Taktpause zu Beginn des 2. Teiles fehlt.

Berlin 1928.

Arnold Schering.

# Inhalt

## Hora decima,

Leipzig 1670

	Seite
I. Sonata (Nr. 1) . . . . .	5
II. Sonata (Nr. 2) . . . . .	7
III. Sonata (Nr. 3) . . . . .	9
IV. Sonata (Nr. 4) . . . . .	10
V. Sonata (Nr. 5) . . . . .	11
VI. Sonata (Nr. 6) . . . . .	13
VII. Sonata (Nr. 12) . . . . .	14
VIII. Sonata (Nr. 13) . . . . .	16
IX. Sonata (Nr. 14) . . . . .	18
X. Sonata (Nr. 27) . . . . .	19
XI. Sonata (Nr. 30) . . . . .	21
XII. Sonata (Nr. 39) . . . . .	22

## Fünff-stimmigte blasende Music,

Frankfurt a. M. 1685.

I. Intrade (Nr. 13) . . . . .	27
II. Allemande (Nr. 17) . . . . .	28
III. Courente (Nr. 18) . . . . .	28
IV. Bal (Nr. 24) . . . . .	29
V. Sarabande (Nr. 25) . . . . .	29
VI. Bal (Nr. 29) . . . . .	30
VII. Sarabande (Nr. 30) . . . . .	30
VIII. Intrade (Nr. 35) . . . . .	31
IX. Courente (Nr. 36) . . . . .	32
X. Intrade (Nr. 59) . . . . .	33
XI. Allemande (Nr. 60) . . . . .	34
XII. Courente (Nr. 61) . . . . .	34
XIII. Bal (Nr. 62) . . . . .	35
XIV. Sarabande (Nr. 63) . . . . .	35
XV. Gigue (Nr. 64) . . . . .	36
XVI. Intrade (Nr. 71) . . . . .	37

## Musica vespertina,

Leipzig 1669.

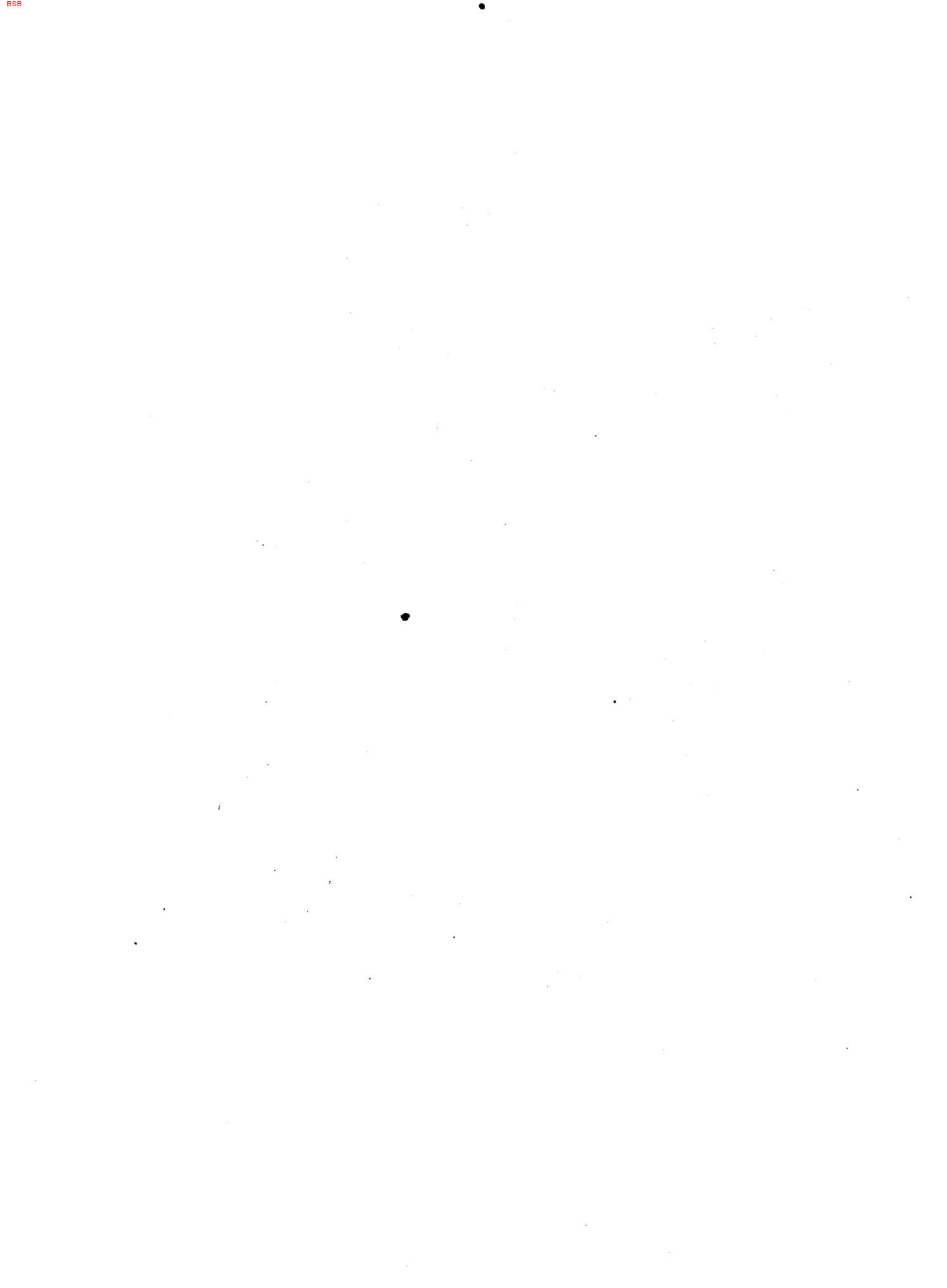
I. Sonata Cdur (Nr. 1) . . . . .	43
Allemande (Nr. 2) . . . . .	44
Courente (Nr. 3) . . . . .	45
Ballet (Nr. 4) . . . . .	45
Sarabande (Nr. 5) . . . . .	45
Brandl (Nr. 6) . . . . .	46
Gigue (Nr. 7) . . . . .	46
II. Sonata Adur (Nr. 33) . . . . .	48
Praelude (Nr. 34) . . . . .	52
Allemande (Nr. 35) . . . . .	53
Courente (Nr. 36) . . . . .	53
Sarabande (Nr. 37) . . . . .	54
Gigue (Nr. 38) . . . . .	55

	Seite
III. Sonata cmoll (Nr. 53) . . . . .	56
Praelude (Nr. 54) . . . . .	58
Allemande (Nr. 55) . . . . .	59
Courente (Nr. 56) . . . . .	59
Gavotte (Nr. 57) . . . . .	60
Sarabande (Nr. 58) . . . . .	60
Ballet (Nr. 59) . . . . .	61
Gigue (Nr. 60) . . . . .	61
IV. Sonata Fdur (Nr. 61) . . . . .	62
Praelude (Nr. 62) . . . . .	65
Allemande (Nr. 63) . . . . .	65
Courente (Nr. 64) . . . . .	66
Ballo (Nr. 65) . . . . .	66
Sarabande (Nr. 66) . . . . .	67
Gigue (Nr. 67) . . . . .	67
V. Sonata Emoll (Nr. 77) . . . . .	68
Intrade (Nr. 78) . . . . .	70
Allemande (Nr. 79) . . . . .	70
Courente (Nr. 80) . . . . .	71
Ballo (Nr. 81) . . . . .	72
Sarabande (Nr. 82) . . . . .	72
Gavotte (Nr. 83) . . . . .	72
Gigue (Nr. 84) . . . . .	73

## Delitiae musicales,

Frankfurt a. M. 1678.

I. Sonata Ddur (Nr. 21) . . . . .	79
Allemande (Nr. 22) . . . . .	83
Courente (Nr. 23) . . . . .	84
Intermedium (Nr. 24) . . . . .	85
Sarabande (Nr. 25) . . . . .	86
Gigue (Nr. 26) . . . . .	87
Conclusio (Nr. 27) . . . . .	89
II. Sonata Fdur (Nr. 28) . . . . .	90
Allemande (Nr. 29) . . . . .	95
Courente (Nr. 30) . . . . .	95
Regeneratio (Nr. 31) . . . . .	96
Allemande (Nr. 32) . . . . .	99
Courente (Nr. 33) . . . . .	99
Sursum deorsum (Nr. 34) . . . . .	100
Gigue (Nr. 35) . . . . .	101
Conclusio (Nr. 36) . . . . .	102
III. Sonata cmoll (Nr. 37) . . . . .	103
Allemande (Nr. 38) . . . . .	106
Courente (Nr. 39) . . . . .	107
Sarabande (Nr. 40) . . . . .	109
Intermedium (Nr. 41) . . . . .	109
Allemande (Nr. 42) . . . . .	111
Courente (Nr. 43) . . . . .	111
Allegro (Nr. 44) . . . . .	112
Sarabande (Nr. 45) . . . . .	113
Gigue (Nr. 46) . . . . .	114
Conclusio (Nr. 47) . . . . .	114



HORA DECIMA  
MUSICORUM LIPSIENSIIUM,

Oder

# Musicalische Arbeit

zum Abblasen /

Um 10. Uhr Vormittage in Leipzig /

Bestehend

In 40. Sonaten mit 5. Stimmen /

als

2. Cornetten und 3. Trombonen,

inventirt, componirt

und

Auff Anhalten vieler guten Freunde

heraus geben

Von

JOHANNE PEZELIO.

LEIPZIG /

In Verlegung Georg Heinrich Frommanns /

---

Druckts Johann Köler / Im Jahr 1670.



Magnifici, Wohl-Edle / Beste / Hoch- und Wohlgelahrte / Hoch- und Wohlweise Eines Hochlöbl. Stadt-Regiments Hochansehnliche Bürgermeistere / Proconsules, Baumeistere / und sämptliche des Raths / Hochgeehrte Patroni und Grosse Förderer / Gleich wie die Stadt Thebá durch die lieblich-klingende Harffe des Amphions, so ihm Mercurius verehret / mit wolgesetzten Mauern umbschlossen worden / (womit aber die innerl. Poeten hätten auff die wohlzusammen stimmenden Gesetze derselben Stadt gezielet) also muß iederman von Dero Hochlöblichen und herrlich-florierenden Regiment gestehen / daß es gleich einer Musicalischen Harmonie ineinander geschrencket / und mit allerheilsamsten Gesetzen versehen und verwahrt sey. Und wie nun all dero Anordnungen sehr löblich und preißbar sind / so verdienet doch dieses vor andern unsterblichen Ruhm / daß Ihre Republic auff die rechte selig-machende Religion sich stüzet / und nichts aus Christlichem Eyfer unterläßt / was Gottes des Allerhöchsten Ehre / die doch in allen der Endzweck seyn soll / befördern kan; Wohin denn sonder Zweifel auch diese Verordnung ihr Absehen hat / daß von Ihren Rathhaus herunter um 10. Ur von denen Raths-Musicis ein Abblasen mit Posaunen und Zinken muß verrichtet werden. Traun ein recht Christliches Werck / und welches vor andern die Christlichen Herzen zu Gottes Preiß und Ehre zu entzünden vermag! Und werden sonst die Gemüther durch den Musicalischen Thon zu allem Thun gleichsam angespornet / (deswegen Pythagoras auch alle morgen die Leyer vor seyne Schüler erklingen lassen) und wird noch heutiges Tages den Soldaten durch den Schall und Hall der Trompeten ein Löwenmuth eingejaget / worum solte nicht ein Christlich-gesintes Gemüth durch den Zinken- und Posaunen-klang zu Gottes Ruhm und Ehre sich anfehren lassen? Ich erinnere mich aber hierbey der Perser und Türcken Gewonheit. Jene / wenn sie dem Jupiter vor Alters am besten zu opfern vermeynt / haben auff einen Thurm oder sonst erhabenen Ort sich begeben / und ihn einen Cirkel des Himmels / seine Unendlichkeit dadurch bemerkende / genennt und ausgeruffen / wie Barn. Brissonius im Buch de regno Persarum auffgezeichnet. Diese pflegen noch heutiges Tages alle Morgen auff hohen Thürmen einander zuzuruffen: La alla elle alla, wie der Jesuit Kircherus in Oedip. Aegypt. berichtet / Oder wie Barthol. Georgewiz de Moribus Turcorum besaget / Allach hechber, das ist / der einige warhafftige Gott. Wievielmehr will uns Christen zustehen / alle Tage ja alle Stunden auff Gottes Ehre zu denken? Und hat gewißlich das Abblasen / welches von den Thürmern in dieser Stadt zu gewissen stunden / und von denen Raths-Musicis umb 10. Uhr von dem Rathhause geschieht / nicht eine geringe Verwandnuß / und ebenmäßiges Absehen. Meine Wenigkeit / so von Ihr. Magnif. und Hochachtb. in die Zahl derer Raths-Musicor. hochgünstig auffgenommen worden / und bishero zum Abblasen dienliche Stücke componiret, suche zuförderst keine andere als Gottes Ehre; Und weil ich denn verspüret / daß auch an andern Orten dergleichen verlangt werden / als habe ich derer etliche dem Druck untergeben / und auch hiermit Gottes Ehre ausbreiten helfen wollen. Ich habe aber auch benebenst mein danckbares Gemüth vor Dero Hochgeneigte Beförderung erweisen wollen / und deswegen auch kein Bedencken getragen / diese herausgegebene Abblasungs-Stücke E. Hoch Edl. und Hochw. Rath dieser Stadt in tieffster Demuth zu offeriren, inständigst und unterdienstlichst bittend / mich ferner in Dero Hohen Schutz v. Gunst einzuschließen. Im übrigen / gleich wie man bey dem Alb. Cranzio in Metrop. liest / daß Ludov. Pius dem Theodulpho der Gefängnuß befreyet / weil er den von ihm gemachten Hymnum singen hören / Gloria, laus & honor Tibi sit Rex Christe Redemptor &c. Also ist mein herglichen Wünschen / daß der fromme Gott Ihr. Magnif. und Hochw. als Ausbreiter und Beförderer seiner Ehre / aus aller Leibes und Seelengefahr erretten / und Dero wolblühenden Staat mit fernern Flor und Wachsthumb beseelegen wolle / Womit ich schliesse / verharrende

Ihrer Magnif. und Hochw.

Leipzig / den 8. Febr.

Anno 1670.

unterdienstlichster Diener und

Musicus

Johann Bezeld.





## I

Sonata (Nº 1)  
Adagio

Hora decima, Leipzig 1670

Cornetto vel Violino primo

Cornetto vel Violino secondo

Trombone vel Viola prima

Trombone vel Viola seconda

Basso Trombone vel Violone

A musical score system consisting of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The two middle staves are marked with a '13' and a '12', likely indicating string positions. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a key signature of one sharp (F#).

Adagio

A musical score system consisting of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The two middle staves are marked with a '13' and a '12'. The music is in a 3/2 time signature and features a slower, more melodic style with many half and quarter notes, and a key signature of one sharp (F#).

A musical score system consisting of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The two middle staves are marked with a '13' and a '12'. The music continues the melodic and harmonic themes from the previous system, featuring a mix of eighth and quarter notes.

A musical score system consisting of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The two middle staves are marked with a '13' and a '12'. The music concludes with a final cadence, featuring a mix of eighth and quarter notes.

II

Sonata (Nº 2)

Adagio

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staves.

The second system of musical notation continues the piece with five staves. It maintains the intricate rhythmic patterns seen in the first system, with dense passages of sixteenth notes in the upper registers.

The third system of musical notation shows a continuation of the musical texture. There are some rests in the upper staves, particularly in the first half of the system, before the dense rhythmic patterns resume.

The fourth system of musical notation concludes the page with five staves. The music remains highly detailed and rhythmic, ending with a final cadence in the lower staves.

Adagio

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in alto clef (C4). The fourth and fifth staves are in bass clef. The music features a complex texture with multiple voices and instruments, including a prominent melodic line in the upper staves and a more rhythmic, accompanimental line in the lower staves. A double bar line is present in the middle of the system.

The second system of musical notation consists of five staves, continuing the composition from the first system. It maintains the same instrumental and clef arrangement. The music continues with various melodic and harmonic developments across the staves.

The third system of musical notation consists of five staves, continuing the composition. The notation includes various rhythmic values and melodic phrases across the different staves.

The fourth system of musical notation consists of five staves, concluding the piece. The music ends with a final cadence across all staves.

III

Sonata (Nº 3)  
Adagio

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staves.

The second system continues the musical piece with five staves. It features a prominent sixteenth-note pattern in the upper staves, which becomes more intricate and dense in the later measures of the system.

The third system of musical notation consists of five staves. The texture remains complex, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines across the different staves.

The fourth system of musical notation consists of five staves, concluding the page. The music continues with its characteristic dense and rhythmic texture, ending with a final cadence.

IV

Sonata (Nº 4)  
Adagio



The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in common time (C) and features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staves.



The second system of the musical score consists of five staves, continuing the complex texture from the first system. It features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the different instruments.

Adagio



The third system of the musical score consists of five staves. The tempo marking 'Adagio' is placed above the first staff. This system shows a change in the musical texture, with more sustained notes and a slower overall feel compared to the previous systems.



The fourth and final system of the musical score consists of five staves. It concludes the piece with a series of sustained notes and a final cadence in the bass line.

V

Sonata (Nº 5)  
Adagio



The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.



The second system continues the musical composition with five staves. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines across all staves.



The third system of the score also consists of five staves. The musical texture remains consistent with the previous systems, featuring intricate melodic and harmonic developments.



The fourth system concludes the page with five staves. The word "Adagio" is written above the first staff of this system. The system ends with a double bar line and repeat signs, indicating the end of a section.



System 1: Five staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The music consists of various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some rests.



System 2: Five staves of music. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns, featuring eighth and sixteenth notes.



System 3: Five staves of music. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns, featuring eighth and sixteenth notes.



System 4: Five staves of music. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music concludes with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.



VI

Sonata (Nº 6)

Adagio



The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the upper voices and a more rhythmic accompaniment in the lower voices.



The second system continues the musical piece with five staves. It shows further development of the melodic themes, with some chromaticism and dynamic markings.



The third system of the score is marked "Adagio" at the beginning. It features a change in tempo and includes a key signature change to one sharp (F#) in the second measure. The notation includes various ornaments and phrasing slurs.



The fourth and final system on this page continues the "Adagio" section. It features intricate melodic passages and harmonic textures across all five staves.

VII

Sonata (Nº 12)

Adagio

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The second staff is also a treble clef. The third and fourth staves are alto clefs. The bottom staff is a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of musical notation consists of five staves, continuing the piece from the first system. It features similar rhythmic patterns and melodic lines across the different staves.

The third system of musical notation consists of five staves, continuing the piece. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic development.

The fourth system of musical notation consists of five staves, concluding the piece. The notation includes a final cadence and a double bar line at the end of the bottom staff.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are alto clefs. The fourth and fifth staves are bass clefs. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

The second system of the musical score consists of five staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same instrumentation and key signature.

The third system of the musical score consists of five staves, continuing the piece from the second system. It maintains the same instrumentation and key signature.

Adagio

The fourth system of the musical score, marked 'Adagio', consists of five staves. The tempo change is indicated by the 'Adagio' marking. The music is written in a slower, more melodic style compared to the previous systems.

## VIII

## Sonata (Nº 13)

Adagio

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle three staves are in alto clefs. The music is in 3/2 time and D major. It begins with a series of whole notes in the right hand, followed by a more active melodic line in the left hand.

The second system continues the musical score with five staves. The right hand features a series of eighth notes, while the left hand plays a steady accompaniment of quarter notes.

The third system of the score shows the continuation of the piece. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand maintains a consistent rhythmic pattern.

The fourth system concludes the page with five staves. The tempo marking 'Adagio' is repeated at the beginning of this system. The music ends with a final cadence in the right hand.

System 1: Five staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef. The third and fourth staves are alto clefs. The bottom staff is a bass clef. The music consists of various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests.

System 2: Five staves of music, continuing the composition from the first system. It features similar rhythmic patterns and melodic lines across the different staves.

System 3: Five staves of music, continuing the composition. The notation includes various rests and melodic fragments across the staves.

**Adagio**

System 4: Five staves of music, marked "Adagio". The tempo is slower than the previous systems. The notation is more spacious, with longer note values and more rests. The key signature remains one sharp.

\* Dieser Takt fehlt im Original!

IX

Sonata (Nº 14)  
Adagio

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. The third and fourth staves are in alto clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

The second system of musical notation consists of five staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same five-staff structure and musical characteristics.

The third system of musical notation consists of five staves. It includes a double bar line with repeat dots, indicating a section that is repeated. The notation continues with the same five-staff structure.

The fourth system of musical notation consists of five staves, concluding the piece. It maintains the same five-staff structure and musical characteristics.



First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.



Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues with a complex rhythmic pattern, ending with a double bar line and repeat dots.

X

Sonata (Nº 27)  
Adagio



Third system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The music is slower and features a more melodic line with some rests.



Fourth system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The music continues with a melodic line and rests.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The music features a complex texture with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Adagio

The second system of the musical score, marked 'Adagio', consists of five staves. It maintains the same key signature and clef arrangement as the first system. The tempo marking 'Adagio' is placed above the first staff. The musical notation continues with similar complexity and rhythmic variety.

The third system of the musical score consists of five staves, continuing the piece. The notation is dense, with many beamed notes and rests across all staves.

The fourth and final system of the musical score on this page consists of five staves. It concludes the piece with a final cadence, indicated by a double bar line and repeat dots at the end of the bottom staff.



XI

Sonata (Nº 30)

Adagio

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests. There are two circled 'h' markings in the bass staff.

Second system of musical notation, also consisting of five staves in the same clefs and key signature as the first system. The notation continues with similar rhythmic complexity. There are two circled 'h' markings in the bass staff.

Sonata (Nº 39)  
Adagio

XII

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The music is in a 3/2 time signature and features a more rhythmic, steady pattern of eighth and sixteenth notes.

Fourth system of musical notation, consisting of five staves in the same clefs and key signature as the previous systems. The notation continues with the same rhythmic pattern as the third system.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a common time signature. The first two staves feature melodic lines with various note values and rests. The bottom three staves provide harmonic support with chords and moving bass lines.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues from the first system, showing a continuation of the melodic and harmonic themes.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues, with the upper staves showing more complex melodic patterns and the lower staves providing a steady harmonic foundation.

The fourth system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. This system concludes the piece with a final melodic flourish in the upper staves and a resolving bass line.

