00064302

DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

VIERTER JAHRGANG

I. BAND

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1903

00064302

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN DER TONKUNST IN BAYERN

UNTER LEITUNG

VON

ADOLF SANDBERGER

VIERTER JAHRGANG

I. BAND

ORGELKOMPOSITIONEN VON JOHANN PACHELBEL

NEBST BEIGEFÜGTEN STÜCKEN VON HIERONYMUS PACHELBEL

Bernhard Friedr. Richter * Leipzig. *

Bernhard Friedr. Richter * Leipzig. *

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1903

00064302

(15149)

00064302

Mitgliederverzeichnis

der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern

nach dem Stande vom 15. Juli 1903*).

Seine Königl. Hoheit PRINZ LUDWIG FERDINAND VON BAYERN.

Abele, H., k. Schulinspektor, München.
Ahle, J. N., Geistl. Rat und Domkapitular, Augsburg.
Akademie, k. b. der Tonkunst, München.
Allotria, Künstlergesellschaft, München.
Amira, Dr. Karl v., k. Universitätsprofessor, München.
Andreae, Dr. Karl, k. Seminardirektor, Kaiserslautern.
Averkamp, A., Tonkünstler, Amsterdam.
Bauschinger, k. Notar, Regen.
Bayerlein, W., Direktor der städt. Musikschule, Nürnberg.
Beer, A., Tonkünstler, München.
Bennat, Franz, k. Kammermusiker, München.
Bezold, Dr. G. v., Direktor des german. Nationalmuseums, Nürnberg.
Bibliothek, k., Bamberg.
» » öffentliche, Dresden.
» » » Stuttgart.
Buhl, Dr. Eugen v., Reichsrat der Krone Bayern, Deidesheim.
Bürkel, Ludwig v., Ministerialdirektor a. D., München.
Bussmeyer, Hans, k. Professor und Inspektor der Akademie der Tonkunst, München.
Chorschulverein, München.
Conservatoire R. de Musique, Brüssel.
Conservatoire de Musique, Paris.
Crailsheim, Dr. Graf v., k. Staatsminister, Staats- und Reichsrat der Krone Bayern, Excellenz, München.
Dorn, Pfarrer, Neudrossenfeld.
Drews, Dr. Richard, Hamburg.
Dursy, Eugen v., kaiserl. Ministerialrat a. D., München.
Einstein, stud. phil., Alfred, Tonkünstler, München.
Eisenberg, Vicekonsul d. V. St. v. N.-Amerika, München.
Erhard, Theodor, Apotheker, Nürnberg.
Erziehungsinstitut, k., für Studierende, München.
Funk, Josef, Musikpräfekt am bischöfl. Knabenseminar, Dillingen.
Geiger, Karl, Stadtkantor und Musikdirektor, Regensburg.
Gerner, Phillipp, pens. Lehrer, Heidingsfeld.
Griessmayr, A., k. Institutsdirektor und Professor, München.
Gymnasium, k., humanistisches, Bayreuth.
» » » Eichstätt.
» » » Freising.
» » » Kaiserslautern.
» » » Münnerstadt.
» » » (neues), Nürnberg.
» » » Neuburg a. D.
» » » Speyer.
» » » (altes), Würzburg.
» » » (neues), Würzburg.
» » » Zweibrücken.
» (neues), Bamberg.
Hatz, k. Rektor, Rothenburg a. T.
Heim, Max, k. Kommerzienrat, Würzburg.
Hengeler, Adolf, k. Professor und Kunstmaler, München.
Hensel, Unico, Musikverleger, München.
Hildebrand, Adolf v., Professor und Bildhauer, München.
Hilger, Dr. Albert, k. Universitätsprofessor und Obermedicinalrat, München.
Hilger, Ed., k. Bezirksamtsassessor, Griesbach.
Hof- und Staatsbibliothek, k., München.
Hofbibliothek, k., Aschaffenburg.
» Grossherzogliche, Darmstadt.
Hofmusikintendanz, k., München.
Hohenemser, Dr. Richard, Frankfurt a. M.
Hohmann, Edmund, Stadtkantor, Ansbach,
Institut für Kirchenmusik an der Universität, Erlangen.
R. Instituto musicale, Firenze.
Jäger, Dr. v., rechtsk. Bürgermeister, Nürnberg.
Kanzleibibliothek, k., Bayreuth.
Kirschner, E., Kantor, München.
Köbert, Dr., k. Gymnasialprofessor, München.
Köhler, Ingenieur, Augsburg.
Krazeisen, K., k. Ministerialrat, München.
Kreis- und Stadtbibliothek, Augsburg.
Kreis- und k. Studienbibliothek, Dillingen.
Kroiss, G., Gymnasialmusiklehrer, Passau.
Kroyer, Dr. Th., Privatdozent a. d. k. Universität, München.

*) Durch Tod verlor unsere Gesellschaft seit ihrer Begründung folgende Mitglieder: k. Kommerzienrat v. Hertel, Augsburg, k. Generalmusikdirektor Levi, Partenkirchen, k. Geheimrat v. Planck, München, k. Musikdirektor Porges, München, Dr. Friedr. Chrysander, Bergedorf, k. Konzertmeister B. Walter, München und k. Geheimrat Dr. v. Rheinberger, München.

00064302

Laubmann, Dr. Georg Ritter v., k. Geheimrat, Direktor der k. Hof- und Staats-Bibliothek, München.
Lehrerbildungsanstalt, k., Amberg.
» » Bayreuth.
» » Eichstätt.
» » Kaiserslautern.
» » Speyer.
Letzel, Dr. Georg, prakt. Arzt, München.
Lichtenberg, Dr. Reinhold Freiherr v., Professor a. d. techn. Hochschule, Karlsruhe.
Liebel, G., k. Kommerzienrat, Nürnberg.
Maczewski, C., Frau Musikdirektorswittwe, Kaiserslautern.
Marschall, O., k. Hofrat u. rechtsk. Bürgermeister, Landshut.
Mayer-Reinach, Dr. A., Berlin.
Mayer, Friedrich, Rektor des Neuen Gymnasiums, Nürnberg.
Mohr, Friedr., 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, Excellenz, München.
Präparandenschule, k., Arnstein.
» » Blieskastel.
» » Deggendorf.
» » Kulmbach.
» » Landsberg a. L.
» » Landshut.
» » Lohr.
» » Marktsteft.
» » Neustadt a/Aisch.
» » Neustadt a/Saale.
» » Oberdorf.
» » 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.
Prüfer, Dr. Arthur, Professor, Leipzig.
Reif, Zacharias, k. Kommerzienrat, Nürnberg.
Riemerschmied, Walther, Kunstmaler, München.
Riezler, Dr. Siegmund v., k. Universitätsprofessor und Direktor des Maximilianeums, München.
Rosenthal, Jacques, Antiquar, München.
Rümann, W. v., Professor an der k. Akademie der bildenden Künste, München.
Sandberger, Dr. Adolf, k. Universitätsprofessor, München.
Sandberger, Frau Professor, München.
Schenker-Angerer, Dr. August, Kaiserl. Rat, Wien.
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., Sekretär a. d. k. Hof- und Staatsbibliothek, München.
Sehr, Alois, Pfarrer, Seeshaupt (Starnbergersee).
Seminar, bischöfliches, Eichstätt.
Seminar, homiletisches, der k. Universität, Erlangen.
Sendtner, Dr. Rud., k. Professor u. Oberinspektor, München.
Solbrig, Dr. Veit, k. Generalarzt a. D., München.
Stadtbibliothek, Nürnberg.
Stadtgemeinde Bamberg.
» Regensburg.
» Erlangen.
» Würzburg.
Stavenhagen, Bernhard, k. Hofkapellmeister und Direktor der Akademie der Tonkunst, München.
Stein, Dr. Josef Ritter v., Erzbischof, Thronassistent S. H. des Papstes. Reichsrat der Krone Bayern, Excellenz, München.
Strecker, Dr. Karl, Geh. Regierungsrat und Professor an der techn. Hochschule Charlottenburg, Berlin.
Studienseminar, k., Neuburg a. D.
Thürlings, Dr. Adolf, Universitätsprofessor, Bern.
Tröltsch, Dr. H., Direktor der pfälz. Hypothekenbank, Ludwigshafen a. Rh.
Universitätsbibliothek, königl., München.
» kaiserl., Strassburg i. E.
Verein, historischer, von Oberbayern, München.
Weber, Wilh., k. Professor und 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.
Wolfer, Musikdirektor, Freiburg i. Br.
Zenetti, Dr. Benedikt, Abt des Benediktinerstiftes St. Bonifaz, München.

00064302

ORGELKOMPOSITIONEN

VON

JOHANN PACHELBEL

(1653—1706)

NEBST BEIGEFÜGTEN STÜCKEN VON W. H. PACHELBEL

(1686—1764)

EINGELEITET UND HERAUSGEGEBEN

VON

MAX SEIFFERT

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1903

00064302

00064302

EINLEITUNG.

Den Klavierwerken Johann Pachelbels (vergl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrgang II Band 1) schließen sich, wie von der Leitung dieser Publikationen s. Z. vorgesehen, im vorliegenden Bande die zahlreichen Orgelkompositionen des Meisters an; die Magnificat-Bearbeitungen hat der Herausgeber an anderer Stelle publiziert.[1]) Was der Leser in diesen drei Bänden vor sich sieht, begreift alles in sich, was der Nürnberger Meister für Klavier oder Orgel geschaffen hat.

Auf die Vollständigkeit dieser Neuausgaben wird freilich nur mit gewissen Einschränkungen Anspruch erhoben werden dürfen. Das reiche Quellenmaterial, welches einst A. G. Ritter, dem Verfasser der »Geschichte des Orgelspieles«, vorlag, steht uns heute leider nicht mehr zu Gebote. Ein Tabulaturbuch des Schuldieners G. Grobe zu Höngeda bei Mühlhausen vom Jahre 1675 ist nach dem Tode seines letzten bekannten Besitzers, des Organisten Hildebrand in Mühlhausen, gänzlich verschollen.[2]) Eine ähnliche, vielleicht noch wichtigere Sammlung, welche sich Pachelbels Schüler Joh. Christ. Graff 1698 unter dem Titel »Themata, Clausulae atque Formulae Virtuosorum Musicorum« angelegt hatte, ist mit Ritters gesamtem Nachlaß verzettelt worden.[3]) Zwei weitere Quellen, eine Sammlung Kaempfes und ein Tabulaturbuch Grimms, die in Kopien Ritters und Spittas erwähnt werden, sind gleichfalls nicht aufzufinden gewesen. Am auffälligsten und unerklärlichsten ist jedoch das gänzlich spurlose Verschwinden einer literarisch mehrfach benutzten[4]) und einer öffentlichen Bibliothek zugehörigen Handschrift, die betitelt ist: »Tabulatur Buch Geistlicher Gesänge D. Martini Lutheri und anderer Gottseliger Männer Sambt beygefügten Choral Fugen durchs gantze Jahr Allen Liebhabern des Claviers componiret von Johann Pachelbeln, Organisten zu S. Sebald in Nürnberg 1704« (Ms. in 4° der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar). Auf wiederholtes Ersuchen unter Angabe der literarischen Erwähnungen erhielt ich ebenso wie Andere, die es benutzen wollten, den Bescheid, daß man das Werk nicht finden könne. Der Verlust, den somit unsere Kenntnis der älteren Orgelliteratur erlitten hat, ist gewiß sehr empfindlich. Gleichwohl glaube ich hoffen zu dürfen, daß wir, soweit Pachelbel in Frage kommt, wenigstens die bedeutsamsten Werke beisammen haben.

Wer je eine Rittersche Kopie in seinen Händen gehabt hat, weiß, mit welchem Bienenfleiß und mit welcher Sorgfalt er beim Sammeln und Kopieren der Materialien für seine »Geschichte des Orgelspieles« zuwege gegangen ist. Als er starb, flatterten seine wertvollen Abschriften in alle Winde hinaus; die Angehörigen mochten wohl übel beraten sein. Nachdem eine Reihe von Jahren verflossen ist, tauchen nun in Antiquariatskatalogen hin und wieder einzelne Hefte Ritters auf. Darauf meine Aufmerksamkeit richtend, gelang es mir, das für Pachelbel Wichtigste wieder einzufangen. Für Pachelbel hatte sich Ritter drei Bände angelegt. Erstlich einen thematischen Katalog; dieser muß sich noch irgendwo in fremder Hand befinden. Der zweite Kollektaneenband, mit Pa. 397

---

1) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VIII 2.
2) A. G. Ritter, Zur Gesch. d. Orgelspieles, I 174; Ph. Spitta, J. S. Bach, I 275 Anmerkung.
3) A. G. Ritter, a. a. O. I 173.
4) C. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges., II 636ff.; Ph. Spitta, a. a. O. I 120; Ritter, Monatshefte f. Musikforschung, 1874, S. 119ff

bezeichnet, enthält eine vollständige Abschrift des Weimarer Tabulaturbuches; wer jetzt der glückliche Besitzer ist, konnte ich gleichfalls nicht erfahren. Der dritte Kollektaneenband, Pa. 398, mit den Choralbearbeitungen, Toccaten, Fugen usw., einem genauen Index über 397 und 398 und Hinweisen auf den thematischen Katalog ist aus Pfarrer Ad. Auberlens Hinterlassenschaft in meinen Besitz gelangt. So erhielt ich die Möglichkeit, genau zu übersehen, was Ritter von den Werken Pachelbels selber kannte; ferner, da 398 mehrere Stücke von 397 übernommen hatte, auch Teile des Weimarer Buches zu verwerten; endlich, im kritischen Kommentar wenigstens Titel und Nachweis für diejenigen Stücke zu geben, deren Musik ich nicht anderweitig zu finden vermochte. Sodann besaß Ritter noch eine alte Handschrift aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, großenteils mit Pachelbels Kompositionen gefüllt, leider nur ein Bruchstück von S. 64—103. Auch diese für die kritische Herstellung verschiedener Choralsätze wichtige Quelle konnte ich erwerben.

Noch in einem anderen Falle belohnte sich die unausgesetzte Beobachtung der Antiquariate. Der bekannte Lexikograph Joh. Gottfried Walther war bekanntlich ein eifriger Sammler der vorzüglichsten Orgelliteratur seiner Zeit gewesen; fünf mehr oder weniger umfangreiche Bände legen davon Zeugnis ab. Drei derselben befinden sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin, einer in der Königsberger Universitätsbibliothek; den fünften besaß der Musikdirektor Frankenberger in Sondershausen, nach dessen Tode er dem Gesichtskreis der Musikhistoriker für lange Jahre entschwand. Im vorigen Jahre endlich tauchte nun der wertvolle Band in einem Auktionskatalog Leo Liepmannssohns wieder auf. In der Voraussicht, daß der Preis dafür ziemlich in die Höhe getrieben und so für unsere heimischen Bibliotheken vielleicht unerschwinglich werden würde, rief ich die bereitwilligst zugestandene Hilfe des Herrn D. F. Scheurleer im Haag an; ihm haben wir es zu danken, daß diese uns unentbehrliche Quelle dem Festlande erhalten und der Forschung bequemer zugänglich geblieben ist.

Dem Abgang alter Quellen, die uns aber durch Ritters Kopie doch einigermaßen ersetzt sind, steht nun erfreulicherweise eine Zunahme durch andere gegenüber, die Ritter unbekannt geblieben waren und auf die ich in den vorigen Bänden schon hingewiesen habe. Dazu gehört vor allem die Londoner Handschrift der Magnificats, Joh. Val. Eckelts Orgelbuch und die anderen Berliner Handschriften. Das Fazit für die Gesamtausgabe stellt sich demnach so, daß sie Ritters Bestand an Pachelbels Werken um ein Bedeutendes vergrößert; was ihr fehlt, sind allein verschiedene Nummern aus dem Weimarer Tabulaturbuch. Daß dieser Verlust für uns aber nicht von wesentlichem Belang sein kann, davon wird noch weiter bei der Betrachtung des Inhalts dieses Bandes zu sprechen sein.

Unsere bisherige Kenntnis von Pachelbels freien Orgelkompositionen beschränkte sich in der Hauptsache auf Commers Ausgabe in seiner »Sammlung der besten Meisterwerke für die Orgel«. Für die Magnificat-Kompositionen zog die einschlägige obenerwähnte Publikation einen größeren Rahmen; die gesamten Ciaconen, einige Phantasien und Fugen brachte der Vorgänger dieses Bandes in den »Denkmälern der Tonkunst in Bayern«. Auf diesem Wege schreiten wir hier nun weiter fort, die großen Gebiete der Toccata, Fuge und Choralbearbeitung durchmessend.

Der Entwickelungsgang der Orgeltoccata ist ein langer und an bedeutsamen Erscheinungen reicher. Wie aus den primitiven, kunst- und schmucklosen Präambeln und Intonationen des frühen 16. Jahrhunderts die kunstvollere Improvisation der Toccata hervorging, in welcher Mannigfaltigkeit ihre Ausdruckselemente von Stufe zu Stufe weiter gebildet, verfeinert und kombiniert wurden, das will ich hier nicht nochmals ausführen, sondern nur kurz an die Namen derjenigen Meister erinnern, die dabei hauptsächlich in Frage kommen: Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Froberger, Kerll; auf der anderen Seite Sweelinck und seine deutschen Schüler, ihnen folgend Weckmann, Strunck, Reincken und Buxtehude; endlich Kindermann und seine Nürnberger Schüler. Für die Beurteilung von Pachelbels Stellung in der Reihe dieser Meister hatte man sich bisher nur an die großen Pedaltoccaten (No. 12 ff.) halten

00064302

können.[1]) Ohne Frage ist es richtig, daß in ihnen am abgeklärtesten und reifsten erscheint, was Pachelbel in dieser Form zu bieten vermochte. Die Form als Idee mit ihren langen, gehaltenen Pedaltönen verdankt er wohl Frescobaldi, einzelne Gedanken, wie die fugierten Motive in Nr. 14 und 17, gemahnen an Kerll[2]); aber was er in ihnen zum tönen bringt, und bei aller virtuosen Entfaltung machtvollen, breiten Orgelklanges die vornehme Mäßigung der Mittel und die Ruhe der ganzen Haltung, sie charakterisieren die spezifische Weise Pachelbels. Jedoch auf dieser Höhe hat Pachelbel nicht immer gestanden; es führen verschiedene Zwischenstufen zu ihr hinan, wie der vorliegende Band zeigt. Die ganz schlichte, von der Koloristenzeit her im Norden und Süden gebräuchliche Form der Intonation oder des Präambels ist sechs Präludien eigen (No. 1—6). Sie zeigen eben die handgreifliche Spielpraxis, über die ein tüchtiger Organist damaliger Zeit in jedem Moment ohne Besinnen verfügte und zu der er seine Schüler vor allem anleitete. Die Überlieferung dieser Sachen verdanken wir ja auch Joh. Val. Eckelt, dessen Orgelbuch recht eigentlich aus dem unmittelbaren Unterricht Pachelbels hervorgegangen ist. Auf nicht viel höherer Stufe stehen sodann die folgenden drei Toccaten (No. 7—9); die Akkordfolgen sind nur mehr mit belebteren Tongängen durchflochten, und ihr Umfang ist ein klein wenig größer. Als eine weitere Mittelstufe sind zwei Phantasien zu betrachten (No. 10, 11), Pendants zu den im Jahrgang II 1 mitgeteilten klaviermäßigen Stücken gleichen Namens. Aber während die letzteren mehr zur Variation neigen, stehen die ersteren den Toccaten näher. Was ihre neue abweichende Benennung veranlaßt hat, ist sicherlich ihr stärker entwickelter melodischer Zug und ihre straffer gehaltene Rhythmik, beides Eigenschaften, die ich als Nachwirkungen des Studiums von Frescobaldis großen Toccaten bezeichnen möchte. Reichen diese Vorläufer nicht an die Höhenlinie der Pedaltoccaten heran, so übersteigt eine sie jedoch wesentlich, Nr. 24; man beachte wohl die neue Bezeichnung als Präludium. Das ist so recht ein Stück nach dem Herzen J. K. Kerlls, dessen Faktur sich deutlich widerspiegelt in den vielen gebrochenen Akkorden (S. 27) und in den auf wechselnden Manualen harpeggiert zu spielenden Akkordgriffen (S. 28).

Von den beiden Vorlagen für die (innerhalb der Nürnberger Liturgie so bedeutsamen) Magnificat-Bearbeitungen mußte die eine, die Berliner, ihrer zweifellos authentischen Einrichtung wegen für die Beschränkung der Neuausgabe auf acht Töne maßgebend sein. Soweit der Inhalt der anderen Vorlage, der Londoner Handschrift, sich diesem Rahmen einfügen ließ, habe ich ihn dort benutzt. Hier ist nun der Ort, alles übrige, was sich dort noch vorfindet, einzufügen und damit zu vereinigen, was sonst andere Quellen an Fugen darbieten. Zunächst fällt da eine kleine Gruppe von Fugen ins Auge, die ganz gewiß nach der Absicht des Komponisten zusammenstehen sollen (No. 27—36): es sind einfache und mehr durchgearbeitete Fugen, deren Themen alle einem gemeinsamen melodischen Kern entsprossen sind. Dasselbe Bildungsprinzip tritt schon bei den Magnificat-Bearbeitungen in scharfer Ausprägung hervor; ich möchte somit annehmen, daß Pachelbel mit dieser neuen Reihe den ursprünglichen Umfang von 8 Magnificat-Tönen zu erweitern beabsichtigte. Daß diese Fugen größtenteils von der Londoner Handschrift geboten werden, kann diese Ansicht nur bekräftigen. Folgt man diesem Fingerzeig, dann dürfte noch von einigen weiteren Fugen die Zugehörigkeit zu den Magnificat-Bearbeitungen als naheliegend angenommen werden: No. 38 gehört motivisch hinter I 19, No. 40 etwa vor VI 8, No. 41 hinter VIII 1, No. 42 hinter VIII 3 (ich zitiere nach der Numerierung meiner Edition).

Unter den noch übrigen Fugen treten zwei dadurch hervor, daß sie ein Präludium und eine Toccata, beide diesmal vollständig wesensgleich, als Einleitung voraufgehen lassen (No. 25, 26), sodann drei Ricercari (No. 46—48), über deren Beeinflussung durch Frobergers Vorbild ich an anderer Stelle bereits das Nötige gesagt habe.[3])

---

1) Ph. Spitta, J. S. Bach, I 108 ff.
2) Vergl. Jahrgang II, Bd. I S. IV, Jahrgang II, Bd. II S. XXXVII.
3) Geschichte der Klaviermusik, I 203.

00064302

Innerhalb der Nürnberger und Thüringischen Schule nimmt Pachelbel als Fugenkomponist wie bekannt eine bedeutsame Stellung ein. Der freie Zug und die stellenweise frappierende Plastik seiner Themenbildung, die wirksame Art der Themeneinsätze, das Streben nach abgerundetem, harmonisch gegliedertem Aufbau — das sind alles Vorzüge, die ihm hier zugesprochen werden müssen. Stellt man Pachelbel in eine weitere Parallele mit seinen Zeitgenossen, so tritt er auf diesem Gebiet freilich beträchtlich hinter Buxtehude zurück. Bei Pachelbel konnte ein Seb. Bach die sichere Gewandtheit im Handhaben der normalen Form erlangen; mit neuen, begeisternden Idealen erfüllte ihn erst Buxtehude.

Anders liegt das Verhältnis bei den Choralbearbeitungen. Scheidts »Tabulatura Nova« hatte den deutschen Organisten, soweit sie sich mit dem Choral zu befassen Veranlassung hatten, eine Fülle neuer Anregungen gegeben[1]); überall keimte nun die Aussaat auf, in Nürnberg, wo der Boden seit alters bereitet war[2]), in den Thüringischen Landen, im ganzen Norden von Hamburg bis Danzig hinauf. Die Richtung blieb jedoch nicht lange für alle dieselbe. Den Norden führte das Streben, der spezifischen Orgeltechnik Raum zu schaffen, langsam, aber sicher zu einer wesentlichen Einschränkung des ursprünglich großen Formengebietes; einzelne wenige, allerdings recht typische Formen blieben als Ergebnis dieses Werdeganges übrig. Ihn bezeichnen Namen wie Weckmann, Reincken, Tunder und Buxtehude. Im vollen Umfange wurde Scheidts Erbe jedoch im mittleren und südlichen Deutschland angetreten. Das Überkommene zu bewahren, den Schatz zu vermehren, das galt hier als Ziel; als die Hauptspitzen dieser Richtung sind Pachelbel und J. G. Walther zu betrachten. An der Eigenart des nordischen Typus ging Seb. Bach nicht vorüber, ohne sich mit ihr gründlich vertraut zu machen; aber der Hauptstamm seiner Choralkunst wurzelte in einem Boden, den Pachelbel und Walther fruchtbar erhalten hatten.

Das äußere Gewand, in das die meisten Choralbearbeitungen Scheidts gekleidet sind, ist das der Liedvariation: wie die Strophen des Liedtextes schließen sich mehrere Bearbeitungen als Verse zu einem Cyklus. Dieses Band äußerlicher Zusammengehörigkeit hat Pachelbel eigentlich nur einmal als passend erachtet, nämlich in den »Musikalischen Sterbens-Gedanken«[3]), aus dem leicht erkennbaren Grunde, weil sie häuslichem Gebrauche auf dem Klavier dienen sollten. Alle übrigen Choralsätze, die sämtlich für die Orgel bestimmt sind, stehen vollständig frei für sich da. Es konnte nach der veränderten Stellung, die der Orgel innerhalb des Gottesdienstes inzwischen zugewiesen war, auch nicht anders sein. Scheidt hatte zu Anfang des 17. Jahrhunderts noch nicht mit der ständigen, durchgängigen Begleitung des Gemeindegesanges durch die Orgel zu rechnen; die Verpflichtung dazu erwuchs ihm erst später. Ihm waren also in der rein musikalischen Behandlung seines Choralobjekts keine hindernden Schranken gezogen. Anders bei Pachelbel. Zu seinen wichtigsten Obliegenheiten gehörte, wie das Erfurter Anstellungsdekret besagt, die »Choralgesänge durchgehends mitzuspielen«; die vordem freie Kunst der Choralbearbeitung mußte also in ein liturgisches Verhältnis zum Gemeindegesang treten, dem sie sich »thematice praeambulando« anzuschmiegen und beizuordnen hatte. Das Aufhören der ungebundenen Variationsfreiheit konnte der Choralbehandlung nur zum Vorteil gereichen. Wie groß dieser auf musikalischer Seite war, erkennt man sofort, wenn man Scheidts Arbeiten diejenigen Pachelbels entgegen hält. Bei den Variationsketten Scheidts genügte es, daß die einzelnen Glieder durch die Wahl ihrer vorzugsweise benutzten Ausdrucksmittel sich von einander abhoben; es kam nicht darauf an, die Einzelgebilde formell scharf auszuprägen. Das mußte jedoch ohne weiteres geschehen, sobald der verbindende Faden zerschnitten wurde. Eben die größere

---

1) Siehe Vierteljahrsschrift f. Musikwiss. VII 204—208.

2) Vergl. Jahrgang II, Bd. 1, S. XI ff.

3) Der gegenwärtige Band enthält an letzter Stelle den vierten der hierher gehörigen Choräle, dessen Fundort mir für Jahrgang II 1 noch nicht bekannt war.

00064302

Konsequenz der musikalischen Mittel, die Festigung der Formen im Innern — sie geben gerade Pachelbels Arbeiten, auch da wo sie Scheidts Vorbild nur folgen, ein neues, überlegenes Aussehen.

Da es »unter den heutigen bewährtesten Organisten üblich, die Choralgesänge vorhero thematice praeambulando zu tractiren«, so lag es für Pachelbel nahe, doch einmal ein Specimen seiner Kunstfertigkeit darin zu veröffentlichen. Dies geschah denn auch um 1693[1]) mit »Acht Chorälen zum präambulieren« (No. 37, 65, 52, 55, 66, 19, 42, 57 vorliegender Ausgabe). Jeder von ihnen vertritt einen besonderen Formentypus; gleichgeartet schließt sich ihnen die Mehrzahl der nur handschriftlich überlieferten Bearbeitungen an.

1) Die erste Choralzeile als Thema einer in knappem Rahmen gehaltenen Vorspielfuge verwendet No. 19. Dieselbe Manier zeigen die Nummern 1, 3, 12, 15, 16, 17, 28, 29, 39, 44, 70; in No. 1 und 3 erscheint andeutungsweise dazu auch die zweite Zeile. Das Formenprinzip als solches ist nicht neu oder Pachelbel eigentümlich; Scheidt nahm in ähnlich fugierter Weise alle Melodienzeilen des Chorals hintereinander durch.[2]) Aber der Zug zum Einfacheren, Schlichten, den wir mehrfach als Charakteristikum Pachelbels kennen lernten, ist es, der in der Beschränkung auf die erste Melodienzeile allein wiederum deutlich zutage tritt. Die norddeutschen Meister gingen dagegen gerade in der ausgedehnten Durcharbeitung des Chorals mit Vorliebe weiter; von der schlichten Vorspielfuge Pachelbels findet man bei ihnen nur einige seltene Exemplare.

2) Dem Bicinium No. 42 gesellen sich in No. 20, 26, 61 einige weitere zu. Von Scheidt zuerst angewandt, bleibt diese Formbehandlung ein Lieblingsrequisit in Pachelbels Schule. Die ihr innewohnende Schwäche, daß sie den Inhalt an Harmonie nur anzudeuten gestattet, veranlaßte dagegen die den Vollklang erstrebenden Norddeutschen, sich von ihr mehr und mehr zurückzuziehen. Wo sie doch noch gelegentlich erscheint, z. B. bei Buxtehude, da dient sie nicht als selbständiges Ausdrucksmittel, sondern nur als wirksame Vorstufe zu breiterer Entwickelung des Satzes.

3) Die dreistimmige Choralbearbeitung offenbart dagegen ein viel reicheres Innenleben. Die Melodie, mag sie als Cantus firmus entweder in der Oberstimme (No. 37; No. 6, 21, 30, 31, 36, 40, 46, 48[a], 68), im Tenor (No. 52) oder im Baß (No. 65, 57; No. 14, 35, 41, 45, 48[b], 54, 59, 62, 67, 71) liegen, strömt allemal in gleichgemessenen, feierlich breiten Notenwerten dahin. Ihre einzelnen Zeilen heben an, nachdem die Begleitstimmen in kurzen, imitatorischen Anläufen motivisch das Ohr auf sie vorbereitet haben; und auf ihrem Gange begleitet sie, bunt und mannigfaltig in Farbe und Ausdruck, ein anmutiges Spiel zwanglos sich verkettender Figuren. Den störenden Kontrast zwischen dem eigentlichen kontrapunktischen Material und den inhaltsvolleren motivischen Zwischenspielen fand Pachelbel schon bei Scheidt vor; immerhin hat jener vor diesem eine ungleich größere Geschmeidigkeit und Gewandtheit der Stimmenführung voraus. Die höchste Stufe kontrapunktischer Einheitlichkeit und Freiheit zu erreichen, war eben erst Seb. Bach vorbehalten; Pachelbel winkte dies Ziel nur einmal (No. 57) in der Ferne.

3[a]) Der von Scheidt inaugurierten und von den Norddeutschen später mit Feinheit und besonderem Geschick gepflegten Art, den Cantus firmus der Oberstimme zu kolorieren und zu diminuieren, die beiden Begleitstimmen in einfachen Harmonien dagegen zu führen und motivisch interludieren zu lassen, hat Pachelbel nur einmal Tribut gezollt (No. 66). Aber wir müssen zugestehen, daß die analogen Stücke der klaviermäßigen »Sterbens-Gedanken« bei weitem besser geraten sind; das Orgelstück erscheint dagegen steif und spröde.

4) Zu den gehaltvollsten und seine historische Stellung bezeichnendsten Arbeiten Pachelbels müssen wir seine vierstimmigen Choralsätze rechnen (No. 55; No. 11, 32, 33, 43, 47, 51). Einleitung und Zwischenspiele bereiten allemal motivisch die Zeilen der Melodie vor; von ihrem

---

1) Vergl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich a. a. O. S. IX f.

2) Siehe Nr. 25; vergl. aber den kritischen Kommentar.

00064302

bewegten Rhythmus hebt sich die ruhige Würde des Chorals eindrücklich ab, der bei seinem Erklingen in der Oberstimme gleichzeitig die vollste Harmonie entstehen läßt. Die von Scheidt her ererbte Inkongruenz zwischen der eigentlichen Begleitung und den motivischen Partien in den unteren Stimmen erscheint hier auch wesentlich gemildert, wennschon sie nicht ganz aufgehoben ist. Der Reichtum an harmonischer Ausdeutung der Melodie, der geschmeidige, ruhige Fluß der Stimmen, jene »cantable Setzart«, die Pachelbel seinen Schülern zum obersten Gebot machte, — diese Eigenschaften entschädigen uns reichlich für das, was wir in jener Beziehung etwa noch vermissen. Diese Stücke behaupten mit allen Ehren ihren Platz neben den gleichartigen, aber in der Melodie orgelmäßig ausgezierten Sätzen der Norddeutschen. Nur der Genius Bachs sollte auf diesem Formengebiete noch zu reinerer Kunsthöhe gelangen.

Bis hierher bin ich den »Chorälen zum praeambulieren« als einem Wegweiser durch Pachelbels Werke gefolgt: damit ist unsere Aufgabe jedoch nicht erfüllt; 25 Choralsätze, also ein gutes Drittel aller hier veröffentlichten, fehlen noch unsrer Gruppierung, von denen Pachelbel in seinem Druckwerk keine Beispiele vorgelegt hat. Die Gründe für ihre Ausschließung sind unschwer zu erkennen.

4[a]) No. 24, 49 entsprechen in ihrem musikalischen Wesen durchaus den unter 3) angeführten Arbeiten mit dem Cantus firmus im Baß. Der Unterschied ist nur der, daß sich zu den dort gegebenen drei Stimmen hier eine vierte zugesellt, die während des Ertönens der Melodie diese in der höheren Oktave begleitet und in den Zwischenspielen sich am Ausspinnen der Motive beteiligt. Diese Abart der Form erschien Pachelbel wohl nicht als bedeutsam genug, um als selbständiges Prinzip aufgestellt zu werden. Der gleiche Grund kann aber für

5) die Kombinationsform nicht geltend gemacht werden. Denn obschon wir die einzelnen Bestandteile derselben aus dem eben betrachteten Druckwerk genau wiedererkennen, so ist doch die Zusammenfügung der Vorspielfuge mit der drei- und vierstimmigen Choralbearbeitung bei oben (No. 2, 4, 5, 10, 18, 22, 27, 53, 60, 63, 64, 69) oder unten liegendem Cantus firmus (No. 7, 9, 13, 23, 34, 38, 50, 56, 58) zu einem größeren Ganzen ein Gestaltungsprinzip, welches Pachelbel allein eigentümlich ist. Weder Scheidt noch andere Meister können, soweit ich das Schaffen dieser ganzen Zeit übersehe, als Vorläufer Pachelbels darin genannt werden. Die Neuheit der Idee und das Schwergewicht der Form hätten Pachelbel, wie man meinen sollte, eher veranlassen müssen, dieser Gattung in seinem Druckwerk den vornehmsten Platz einzuräumen. Daß dies nicht geschah, dafür müssen wir also in anderer Richtung eine Erklärung suchen. Sie findet sich, wie ich meine, nicht allzu fern. Bei der Anstellung in Erfurt verpflichtete sich Pachelbel, »alljährlich und jedes Jahr besonders uf dem Festtage S. Johannis Baptistae nach geendigten Gottesdienste des nachmittags zum Andenken dieser seiner Reception und annehmung zum Organisten das gantze Orgelwerk mit allen seinen Registern und Stimmen in lieblicher und wohlklingender harmonia eine halbe stundenlang durchzuspielen, und also für der gesambten Christlichen Gemeinde gleichsam eine neue Prob zu tun, wie Er sich das Jahr über in seinem Ambte gebessert habe«, mit kurzen Worten ausgedrückt, ein Orgelkonzert zu veranstalten. Neben allen Arten des freien Orgelspieles mußte da natürlich auch der Choral seinen Platz erhalten. Dabei konnte sich ganz leicht rein zufällig ohne viel Spekulation jene Verknüpfung ergeben und als ästhetisch wirksam erweisen. In der einmal gefundenen neuen Konzertform führte Pachelbel »auf rein instrumentalem Gebiet eine Art von idealem Gottesdienst auf«; die Gemeinde sang da nicht selbst den Choral nach der Vorspielfuge, sondern sie hörte von der Orgel in kunstvolleren und harmoniereicheren Klängen ihr Echo. Ist mit dieser Darstellung der wirkliche Sachverhalt nur annähernd richtig getroffen, so ergibt sie auch die Antwort auf unsere Frage. Das Druckwerk umfaßte nur »Choräle zum praeambulieren«, die Choräle, die wir hier betrachten, haben sich aber »von dem zufälligen äußern Anlaß, der ihnen das Dasein geschenkt, zu selbständigem Leben entwickelt«, sie sind aus dem kirchlich-liturgischen Rahmen herausgetreten.

00064302

Die Mitwelt hatte jedenfalls das gleiche Gefühl, daß diese großen, kombinierten Choralbearbeitungen für den praktischen Gebrauch beim Gottesdienst nicht geeignet seien. Den Beweis dafür erbringt die Art ihrer Überlieferung. Nur wenige Quellen sind es, die uns die Stücke in vollständiger Gestalt darbieten. Weit häufiger ist ein Zerschneiden der Stücke in zwei Hälften zu konstatieren, die an den Schnittstellen natürlich mehr oder weniger gewaltsam bearbeitet werden mußten, um nun einzeln für sich Verwendung finden zu können. Auf diese Weise ist, wie Ritter nachgewiesen hat, der Inhalt des Weimarer Tabulaturbuches größtenteils zusammengebracht worden. Dies ist wiederum der Grund, daß dieser zuerst anscheinend so wertvollen Quelle doch jede Authentizität abgeht und ihr Verlust für uns keine wesentliche Schädigung bedeutet. Selbst ein gediegener Literaturkenner und Virtuos, wie J. G. Walther, zudem ein aufrichtiger Verehrer Pachelbels und Freund des Sohnes Hieronymus, den er 1706 in Nürnberg besuchte, ist der Praxis zuliebe diesem Barbarismus verfallen. Obwohl eine ansehnliche Zahl der Konzertchoräle mit Hilfe anderer Quellen sich vollkommen wieder herstellen ließ, sind doch manche Bruchteile einzeln geblieben. Dahin gehören von Chorälen No. 8 und 24, von Choralfugen No. 17 und 28 (siehe weitere im kritischen Kommentar). Bei dieser Sachlage begreift es sich, weshalb Pachelbel mit der kombinierten Form auch in seiner eigentlichen Schule keine Nachfolge gefunden hat. Für den persönlichen praktischen Zweck, dem Pachelbel dienen wollte, genügte die Form vollkommen; es konnte überhaupt keine adäquatere geben. Überall jedoch, wo nicht ein ähnlicher äußerer Anlaß vorlag, bestand die Gefahr, daß man den Sinn und die ursprüngliche Bedeutung der Form nicht anerkannte und sie vom rein musikalischen Standpunkte aus beurteilte. Da mußte man gewahr werden, daß ihre beiden Teile nur lose aneinander gefügt erscheinen, daß kein Band motivischer Einheitlichkeit sie unlöslich verkettet. Nur einmal, in No. 7, hat Pachelbel in dieser Richtung den Versuch gewagt. Auf diesem Wege ist ihm bezeichnenderweise Seb. Bach konsequent gefolgt, während er sich von der ursprünglichen Gelegenheitsform ebenso konsequent ferngehalten hat.

Die kanonische Choralbearbeitung, die in Scheidts Formenkreis endlich noch eine bedeutsame Stellung einnimmt, hat Pachelbel gänzlich unberücksichtigt gelassen. Auf diesem Gebiete fand er in J. G. Walther seine geschichtliche Ergänzung.

Wie seinem Vorgänger füge ich auch diesem Bande am Schlusse einige Kompositionsproben von Wilh. Hieronymus Pachelbel bei. In der Toccata steht er seinem Vater noch ersichtlich nahe, geht jedoch in der Phantasie, wie in seiner Klaviermusik ganz moderne Wege.

Kritischer Kommentar.

1. Präludien, Toccaten, Phantasien, Fugen, Ricercari.

Nr. 1. Quelle: Joh. Val. Eckelts Orgelbuch von 1692, Ms. Z 35 der Kgl. Bibliothek zu Berlin, fol. 22 r. (siehe Jahrg. II, Bd. 1, Vorwort S. XXXII f.).

Nr. 2. Quelle: ebenda fol. 29 r.

Nr. 3. Quelle: ebenda fol. 21 v.

Nr. 4. Quelle: ebenda fol. 2 v.

Nr. 5. Quelle: ebenda fol. 27 r.

Nr. 6. Quellen: Kgl. Bibliothek zu Berlin Mss. acc. 4247 und 805; Hof- und Staatsbibliothek zu München Ms. 1177; Ms. Sandberger (siehe Jahrg. II, Bd. 1, Vorwort S. XXVIII).

Nr. 7. Quelle: Eckelts Orgelbuch fol. 22 v.

Nr. 8. Quelle: ebenda fol. 4 r.

Nr. 9. Quelle: ebenda fol. 28 v.

Nr. 10. Quelle: J. G. Walthers Handschrift (Einzelblatt) im Institut für Kirchenmusik zu Berlin. Neudruck in F. Commers »Sammlung der besten Meisterwerke für die Orgel« S. 157.

Nr. 11. Quelle: Eckelts Orgelbuch fol. 23 r.

Nr. 12. Quelle: Andr. Bachs Klavierbuch, Stadtbibliothek in Leipzig. Neudruck in A. G. Ritters »Geschichte

00064302

des Orgelspiels«, II, S. 132. Das Nachschlagen der Sechszehntel Takt 10 ff. ist in der Handschrift nur durch kleine Querstriche ▬ angedeutet.

Nr. 13. Quelle: ebenda. Die zweite Hälfte des 4. Taktes ist von mir ergänzt worden; sie fehlt in der Handschrift.

Nr. 14. Quelle: Einzelblatt von J. G. Walthers Hand im Kgl. Institut für Kirchenmusik. Neudruck von F. Commer, S. 147.

Nr. 15. Quelle: Einzelblatt Walthers ebenda. Neudruck bei Commer, S. 146.

Nr. 16. Quelle: A. Bachs Klavierbuch in Leipzig.

Nr. 17. Quelle: Einzelblatt Walthers im Institut für Kirchenmusik. Neudruck bei Commer, S. 150.

Nr. 18. Quelle: Einzelblatt Walthers ebenda. Neudruck bei Commer, S. 149.

Nr. 19. Quelle: Einzelblatt ebenda. Neudruck bei Commer, S. 144.

Nr. 20. Quellen: Eckelts Orgelbuch fol. 14 r., Einzelblatt im Institut für Kirchenmusik. Neudruck bei Commer, S. 153.

Nr. 21. Quelle: Ms. 31, 221 des British Museum in London, Bl. 19^{b}.

Nr. 22. Quelle: ebenda Bl. 20^{b}.

Nr. 23. Quelle: ebenda Bl. 22^{b}.

Nr. 24. Quelle: Ms. P 247, Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Nr. 25. Quelle: Eckelts Orgelbuch, fol. 7 v.

Nr. 26. Quelle: ebenda fol. 27 v.

Nr. 27. Quelle: Ms. 31, 221 des British Museum, Bl. 65^{a}.

Nr. 28. Quelle: ebenda Bl. 64^{b}.

Nr. 29. Quelle: ebenda Bl. 59^{a}.

Nr. 30. Quelle: ebenda Bl. 58^{b}.

Nr. 31. Quelle: Eckelts Orgelbuch fol. 6 v.

Nr. 32. Quelle: Ms. London Bl. 60^{b}.

Nr. 33. Quelle: Ms. P. 247 der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Nr. 34. Quelle: Ms. London Bl. 62^{b}.

Nr. 35. Quelle: Einzelblatt (Orgeltabulatur) im Institut für Kirchenmusik, datiert »Ao: [16]99 Januarij«.
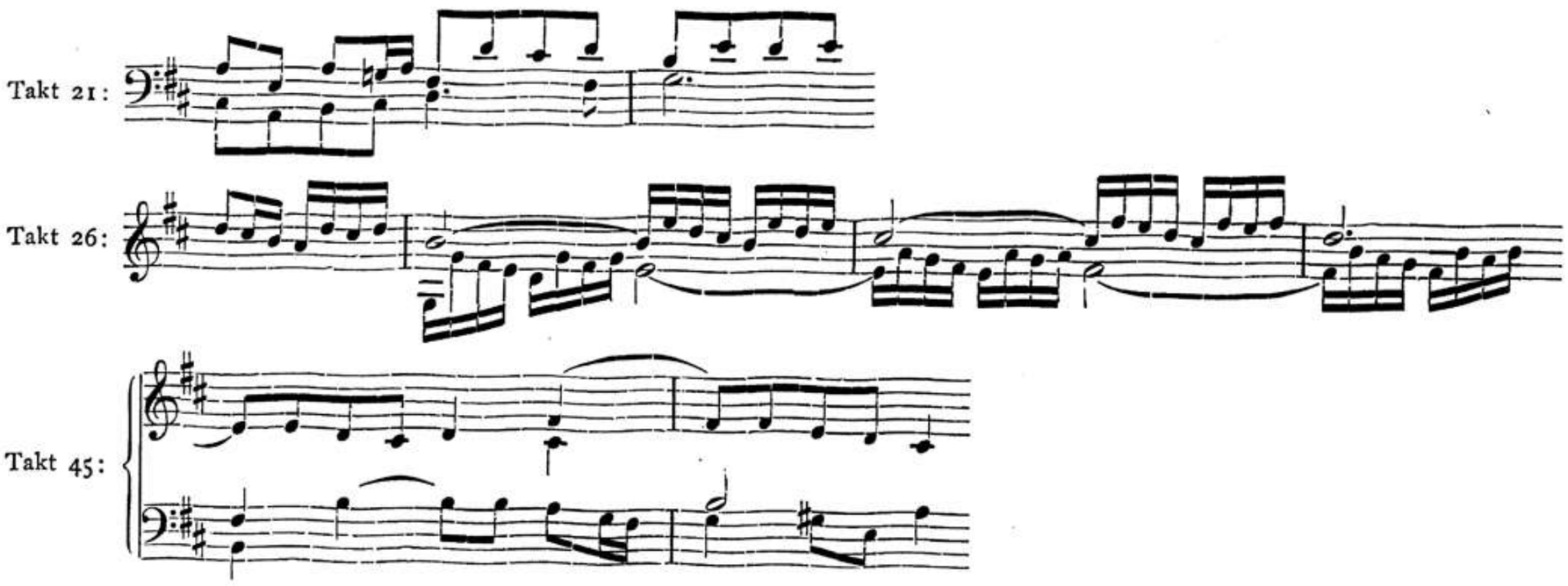
Nr. 36. Quelle: Ms. London Bl. 65^{b}. — Hier müßte sich eine Fuge anschließen, von welcher auf Bl. 79^{a} nur das Thema als Fragment erhalten ist:



Nr. 37. Quelle: ebenda Bl. 63^{b}. Die vielfachen Versehen in der Oktavlage beweisen deutlich, daß die Vorlage dieser wichtigen Handschrift in Orgeltabulatur geschrieben war.

Nr. 38. Quelle: Ms. P. 247 der Kgl. Bibliothek in Berlin.

Nr. 39. Quellen: Mss. acc. 4247 und 805 der Kgl. Bibliothek in Berlin; Ms. 1177 in München; Ms. Sandberger; Einzelblatt im Institut für Kirchenmusik vom Jahre 1765. Nach der letzten Quelle Neudruck bei Commer S. 137. Die Varianten Commers:



sind musikalisch viel geschmeidiger als unsere Fassung, rühren jedoch kaum von Pachelbel selbst her, da sie dem Charakter des Stückes widerstreiten.
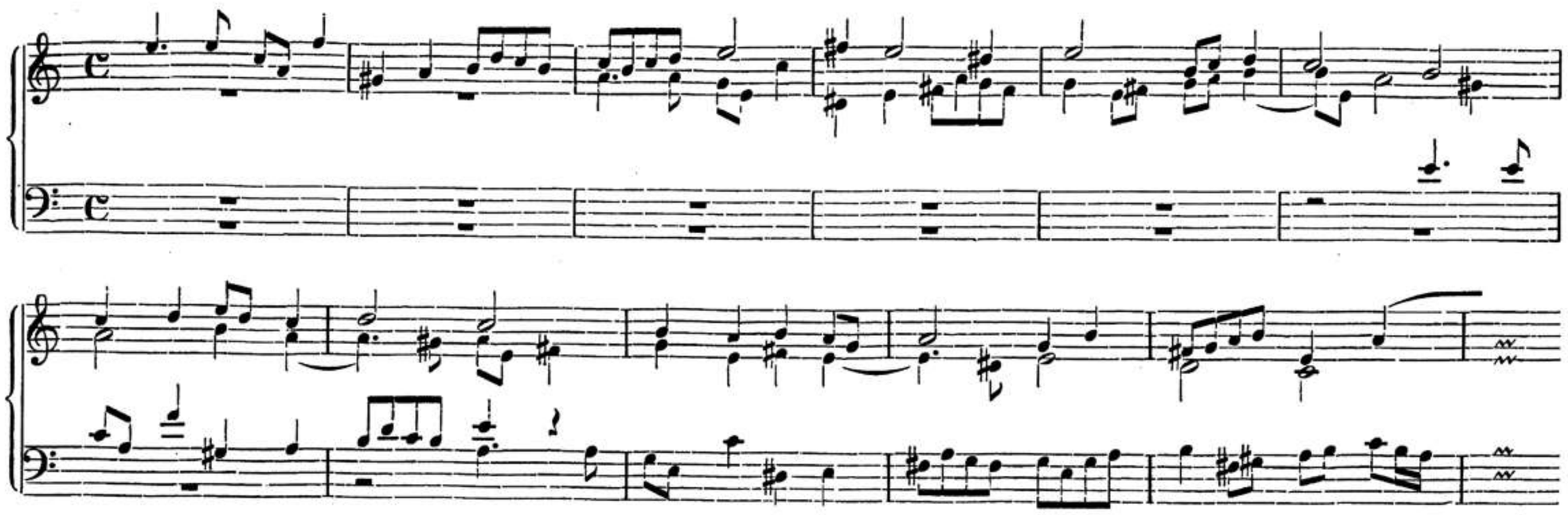
Nr. 40. Quellen: wie bei Nr. 6.

Nr. 41. Quelle: Eckelts Orgelbuch, fol. 23 v.

Nr. 42. Quelle: ebenda fol. 3 r.
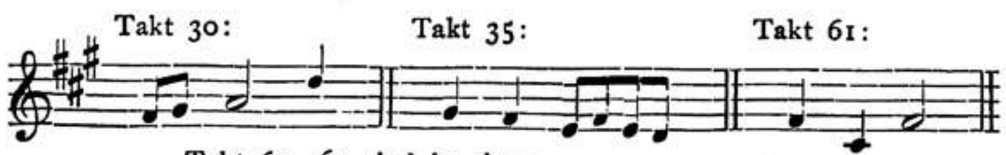
Nr. 43. Quellen: ebenda fol. 12 v., Ms. Sandberger.

Nr. 44. Quellen: wie bei Nr. 6; außerdem Ms. London Bl. 23^{b}. Hier ist wieder ein Fugenfragment zu erwähnen, das im Ms. Sandberger steht:



Nr. 45. Quelle: Ms. London Bl. 59[b].

Nr. 46. Quellen: Einzelblatt im Institut für Kirchenmusik; Ms. P. 407 der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Neudruck nach der ersten Handschrift bei Commer S. 141. Varianten in P. 407:



Takt 63—64 sind in einen zusammengezogen.

Nr. 47. Quellen: wie bei Nr. 6; außerdem Einzelblatt im Institut für Kirchenmusik und Ms. acc. 804 der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Nr. 48. Quelle: Einzelblatt im Institut für Kirchenmusik. Die beiden ersten Teile dieser dreiteiligen Doppelfuge ohne den dritten, aber in dorischer Tonart, stehen in Ms. 5473 (Eberlin) der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Commers Neudruck (S. 155 f.) macht aus dem Stück zwei selbständige »Ricercaria«!

2. Choralbearbeitungen.

Nr. 1. Ach Gott vom Himmel, sieh darein. Quelle: A. G. Ritters Kollektaneen (signiert Pa. 398) Nr. 54; Fundort ist leider nicht vermerkt. Unter Nr. 72 steht hier noch eine Bearbeitung desselben Chorals mit dem Vermerk »aus Spittas Sammlung«; weiteres Nachsuchen nach dieser Quelle in der Kgl. Hochschule für Musik war ergebnislos. Ritters Kopie zeigt, daß ein Bruchstück vorliegt; nur die fugierte Einleitung zu einer größeren Bearbeitung ist überliefert worden; der Schluß des abgeschnittenen Stückes ist ein gezwungener. Ich setze also bloß den Anfang hierher:
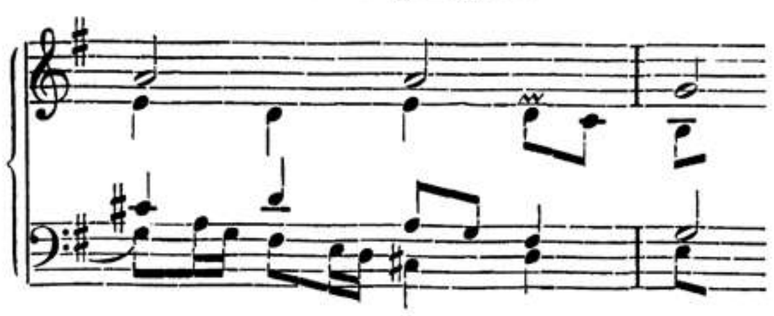


Nr. 2. Ach Gott vom Himmel, sieh darein. Quelle: Ms. Scheurleer S. 286.

Nr. 3. Ach Herr, mich armen Sünder. Quellen: Ms. Scheurleer S. 139; anonym in Ms. 15839 der Universitätsbibliothek zu Königsberg (J. G. Walthers Handschrift) S. 211; nach Ritters Kollektaneen (Nr. 6) auch im Weimarer Tabulaturbuch Nr. 48.

Nr. 4. Ach Herr, mich armen Sünder. Quellen: Der Choral allein in Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek zu Berlin, vollständig im Ms. Königsberg S. 209 und Ms. Scheurleer S. 137. — Die beiden ersten Quellen haben einen abgekürzten Schlußtakt; Ms. Königsberg beginnt das Stück mit  .

Nr. 5. Ach wie elend ist unsre Zeit. Quellen: Die Vorspielfuge allein nach Ritters Kollektaneen (Nr. 61) im Weimarer Tabulaturbuch Nr. 78; der Choral allein in Ms. Scheurleer S. 117; als Ganzes vollständig in Ms. Seiffert. — Takt 36—37 sind in Ms. Scheurleer in einen zusammengezogen:



Ach wir armen Sünder. Nach Ritters Index steht eine Bearbeitung Pachelbels im Weimarer Tabulaturbuch Nr. 29.

Nr. 6. Allein Gott in der Höh' sei Ehr'. Quellen: Ms. Königsberg S. 277, signiert HB [Joh. Heinr. Buttstett], Ms. Scheurleer S. 4, signiert J. P. [Pachelbel]. Die Faktur Buttstetts ist der seines Lehrers in den Choralsätzen

ungemein ähnlich; stilistische Beweise können also für die Frage nach der wahren Autorschaft nicht erbracht werden. Mit Ritter neige ich dazu, dies Stück Pachelbel zuzuschreiben.

Nr. 7. Allein Gott in der Höh' sei Ehr'. Quelle: Einzelblatt im Institut für Kirchenmusik, danach Neudruck bei Commer S. 135.

Takt 20, Mittelstimme, erstes Viertel g'; aber vergleiche T. 6 und 35. — Takt 24 das d'' des zweiten Viertels von mir zugesetzt.

Nr. 8. Allein zu dir, Herr Jesu Christ. Quellen: Laut Ritters Index Nr. 62 im Weimarer Tabulaturbuch, hier jedoch nur der erste Satz; beide Sätze, den ersten in B-dur, bietet Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Neudruck des ersten Stückes in Körners »Orgelfreund« VI, 35.

Als der gütige Gott. Laut Ritters Index Nr. 31 des Weimarer Tabulaturbuchs.

Nr. 9. An Wasserflüssen Babylon. Quelle: Ms. Seiffert. Takt 20—21, 4. Viertel die Oberstimme eine Oktave tiefer, Takt 23, Mittelstimme drittes Viertel g' d' = ♫; die Gründe meiner Änderung sind leicht ersichtlich. In Takt 27, den ich genau nach der Handschrift mitteile, ist die Mittelstimme sicherlich nicht in Ordnung; die einfachste Konjektur wäre, das 2. Viertel als fis' e' = ♫ zu lesen. Im Schlußtakt sind die Mittelstimmen nur durch Bezifferung $\begin{smallmatrix}5&6&5\\3&4&3\end{smallmatrix}$ angedeutet.

Nr. 10. An Wasserflüssen Babylon. Quellen: Der Choral allein in Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek in Berlin, Ms. Königsberg S. 65, Ms. Scheurleer S. 225; vollständig mit Vorspielfuge in Ms. Seiffert.

Nr. 11. Auf meinen lieben Gott. Quelle: Ms. Seiffert. Takt 38 stehen die ersten drei Viertel des Tenors eine Oktave höher. An Stelle der beiden Schlußtakte gibt die Vorlage nur die beiden e' E an und für die Mittelstimmen die Bezifferung: $\begin{smallmatrix}5&6&5\\3&4&3\end{smallmatrix}$.
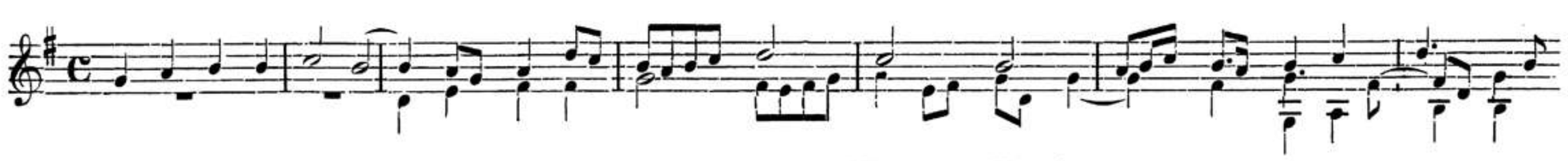
Aus Jakobs Stamm. Nach Ritters Index Nr. 15 des Weimarer Tabulaturbuches.

Christ, der du bist der helle Tag. Nr. 71 daselbst.

Nr. 12. Christe, der du bist Tag und Licht. Quelle: Ms. Königsberg S. 322; steht nach Ritter auch unter Nr. 17 der Weimarer Tabulatur.

Das Stück ist, wie der etwas gewaltsame Schluß beweist, wieder nur der Anfang einer größeren Bearbeitung, die nicht erhalten ist. Immerhin ist es abgerundet genug, um hier stehen zu können. Weniger der Fall ist dies mit einem anderen Bruchstück:

Christe, du Lamm Gottes, Nr. 21 der Weimarer Tabulatur, Nr. 65 in Ritters Kollektaneen, weshalb ich davon nur die ersten Takte hersetze:
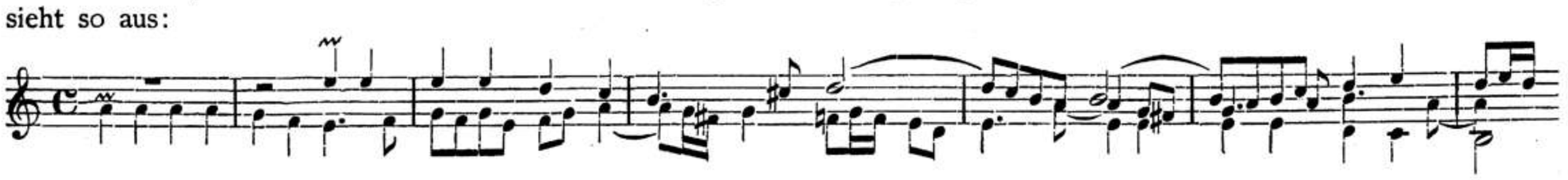


Christe, wollst uns hören. Nach Ritter Nr. 38 der Weimarer Tabulatur.

Nr. 13. Christ lag in Todesbanden. Quelle: Walthers Orgelbuch (Ms. 22541 der Kgl. Bibliothek in Berlin, aus drei Bänden bestehend) III, S. 125. Eine andere Bearbeitung desselben Chorals (Nr. 32 der Weimarer Tabulatur, Nr. 76 in Ritters Kollektaneen) wird auch Heinrich Bach zugeschrieben. Weil dessen Autorschaft der ganzen Faktur nach die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat, unterlasse ich hier den Abdruck des Stückes.

Nr. 14. Christ unser Herr zum Jordan kam. Quellen: Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek zu Berlin; Ms. Königsberg S. 7; Ms. Scheurleer S. 111; nach Ritter auch Nr. 61 der Weimarer Tabulatur.

Christus, der uns selig macht (Nr. 19 der Weimarer Tabulatur, Nr. 71 in Ritters Kollektaneen) ist wieder ein Bruchstück, dessen Aufnahme in den Kontext wegen des zu arg abgerissenen Schlusses unterblieb. Der Anfang sieht so aus:



Nr. 15. Da Jesus an dem Kreuze stund. Quelle: Nr. 18 der Weimarer Tabulatur (Nr. 64 in Ritters Kollektaneen). Ritter hat diesem Stück gegenüber keine Bedenken gehabt; ich möchte aber trotzdem nicht Pachelbels Autorschaft mit aller Bestimmtheit dafür in Anspruch nehmen. Stilistisch steht es im Rahmen der übrigen ganz vereinzelt da und zeigt vielmehr eine Verwandtschaft mit der Heinrich Bach zugeschriebenen Bearbeitung von »Christ lag in Todesbanden« (siehe oben Nr. 13).

Das alte Jahr vergangen ist. Nach Ritter Nr. 12 der Weimarer Tabulatur.
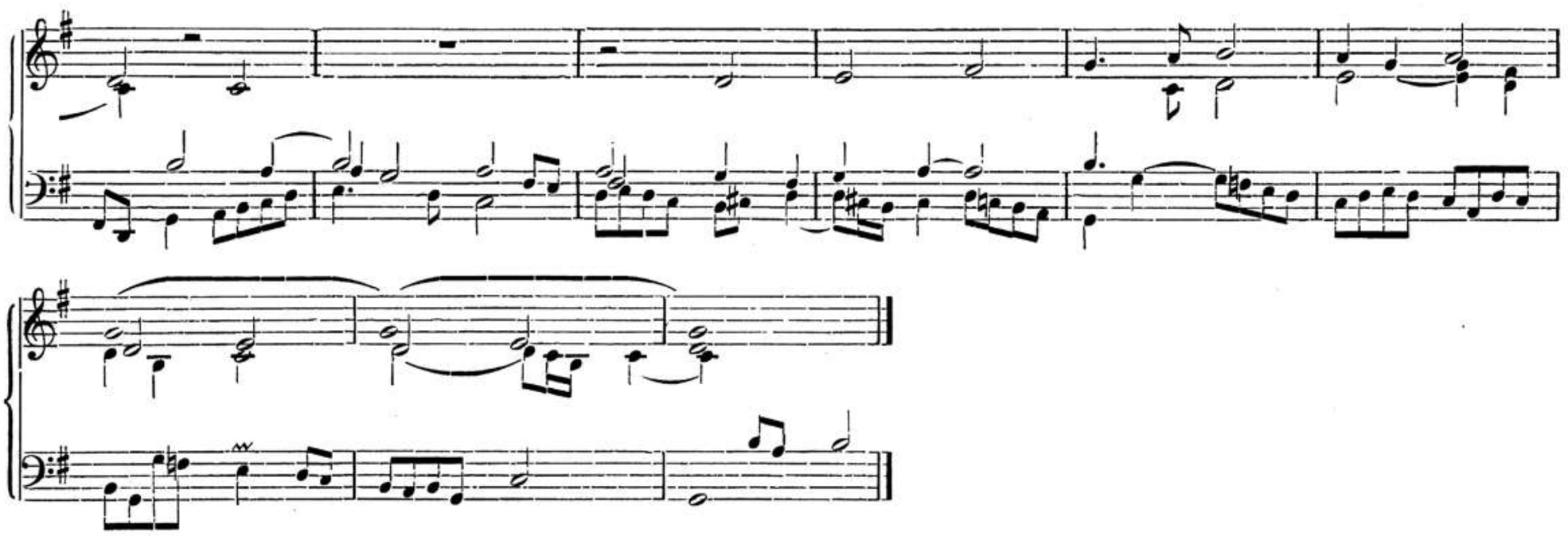
Nr. 16. Der Herr ist mein getreuer Hirt. Quelle: Walthers Orgelbuch III, S. 164; auch Nr. 50 der Weimarer Tabulatur. Bruchstück?

Nr. 17. Der Herr ist mein getreuer Hirt. Quelle: Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek in Berlin. Ist nur ein Bruchstück; siehe die Schlußtakte.
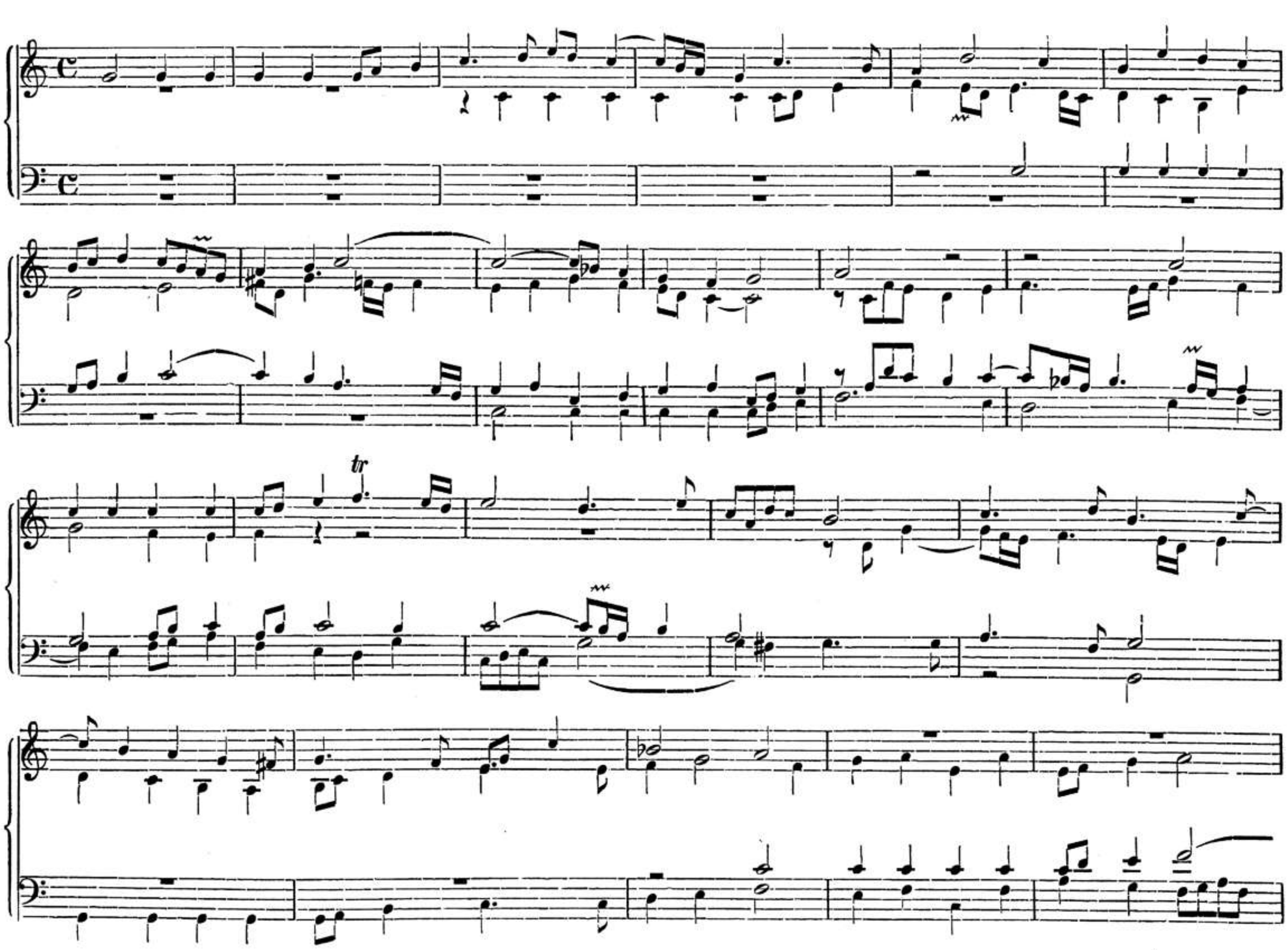
Nr. 18. Der Tag, der ist so freudenreich. Quelle: Walthers Orgelbuch I, S. 60, II, S. 93. Die beiden Quellen weisen in der Fassung des formell abnormen Stückes (dreistimmiger Choralsatz nach vierstimmiger Einleitungsfuge) mannigfache Varianten auf, von denen ich nur die wichtigsten aufzähle:
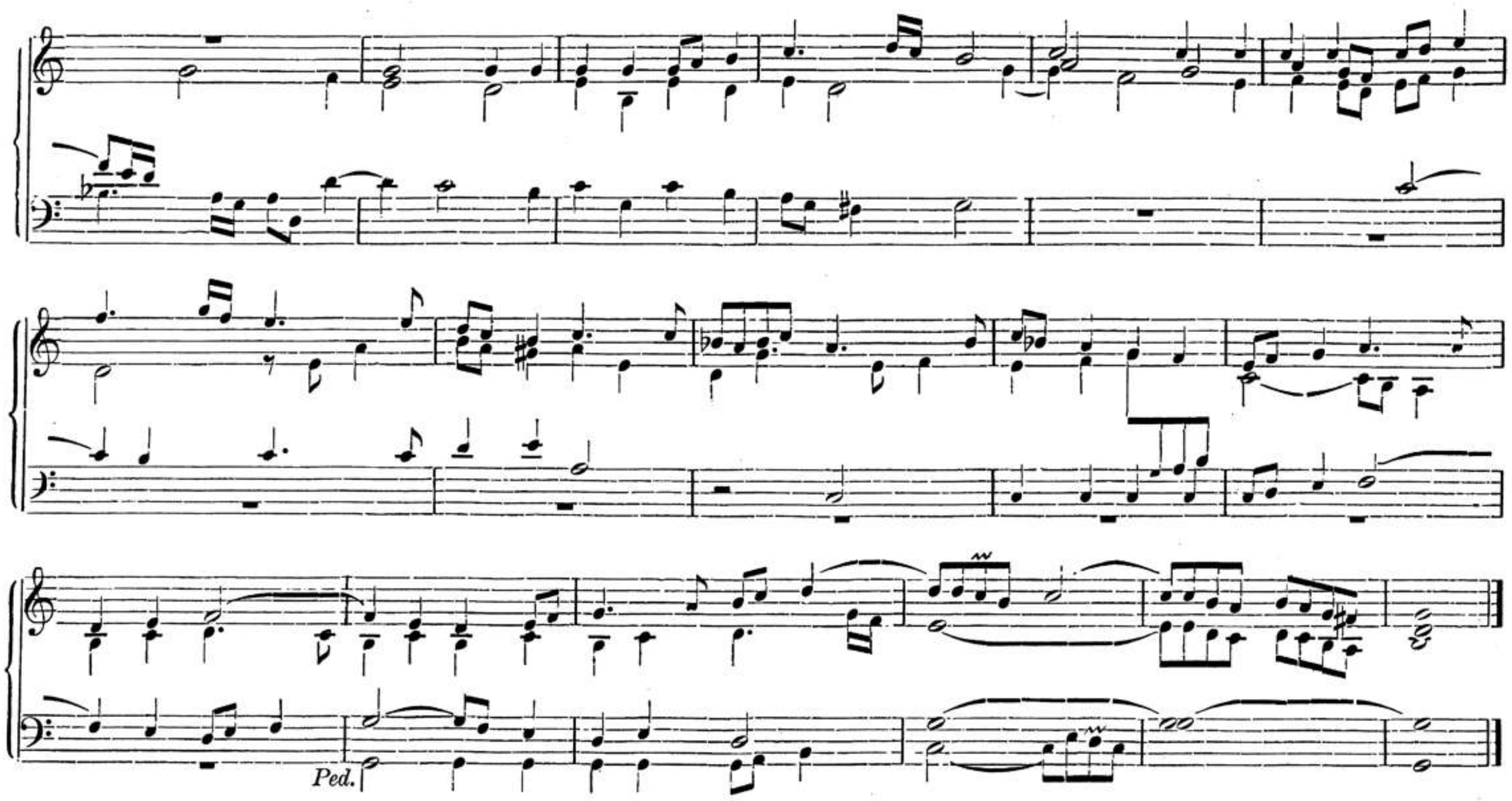
00064302

Takt 1, 6, 10, 13, 17, 21 Rhythmus des Themas: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥.
Takt 7, letztes Viertel des Alt h.
Takt 16, die ersten drei Viertel der Oberstimme c″ = 𝅗𝅥.
Takt 30 Oberstimme, 4. Viertel h′ von mir zugesetzt.
Takt 37—38, 42—44, 48—50, 59—60 zweistimmige Zwischenspiele ohne die oberen Noten.
Takt 64 ff:



Nr. 19. Dies sind die heil'gen zehn Gebot'. Quellen: Ms. acc. 4201 und 803 der Kgl. Bibliothek zu Berlin, Ms. des Instituts für Kirchenmusik, enthaltend eine Kopie »Erster Theil etlicher Choräle, welche bei währendem Gottesdienst zum praeambuliren gebrauchet werden können. Nürnberg, J. C. Weigel, 1693«. Danach Neudruck bei Commer, S. 78. J. G. Walther hat das Stück auch zweimal kopiert (Ms. Königsberg S. 5, Ms. Scheurleer S. 92), dabei aber zum Teil erhebliche Änderungen angebracht, die auf sein Bestreben, hin und wieder Stimmführungen zu glätten, zurückzuführen sind. Ähnlich verfuhr er auch bei den Werken Buxtehudes, wie Spitta festgestellt hat. Als interessantes Beispiel setze ich seine Lesart vollständig zum Vergleich her.





Nr. 20. Durch Adams Fall ist ganz verderbt. Quelle: Einzelblatt im Institut für Kirchenmusik, danach Neudruck bei Commer S. 159.

Nr. 21. Durch Adams Fall ist ganz verderbt. Das Stück steht anonym in Ms. Scheurleer S. 32. Vergl. dazu Choralbearbeitung Nr. 6, 30, 31, 36, 37, 40.

Nr. 22. Durch Adams Fall ist ganz verderbt. Quellen: Choral allein Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek zu Berlin, Ms. Königsberg S. 9; die vollständige Bearbeitung in Ms. Scheurleer S. 149 und Ms. Seiffert.

Takt 8 in beiden Walther-Autographen gis' als drittes Viertel. — Takt 44, zweite Halbe des Alt b, Ms. Seiffert; ebenda Takt 54 stark korrumpiert.

Nr. 23. Ein' feste Burg ist unser Gott. Quelle: Ms. Seiffert.

Nr. 24. Erbarm dich mein, o Herre Gott. Quelle: Ms. Königsberg S. 192. Bietet dazu Nr. 64 der Weimarer Tabulatur etwa eine Vorspielfuge?

Nr. 25. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort. Quelle: Einzelblatt im Institut für Kirchenmusik ohne Autorangabe, aber im Pachelbel-Convolut befindlich; danach Neudruck bei Commer S. 151 unter Pachelbels Namen. — Spitta (»J. S. Bach« I, S. 202 Anm.) berichtet: »Von Pachelbels Choral »Erhalt uns« liegt mir eine alte Handschrift vor, die ihn mit G. B[öhm] signiert. Ich halte ihn aber dem ersteren für zugehörig«. Diese Handschrift ist Ms. Scheurleer S. 317. — Dasselbe Stück, welches Spitta 1873 trotz anderweitiger Signatur Pachelbel zuschrieb, gab er 1876 als Buxtehudesche Komposition heraus (Orgelkompositionen Bd. II, S. 78) unter Benutzung von Ms. Königsberg S. 1 als Quelle, wo D. B. signiert ist.

Es handelt sich also um ein und dasselbe Stück, das gleichzeitig drei der bedeutendsten und in ihrem Wesen sonst grundverschiedenen Organisten zugeschrieben wird. Historisch-diplomatisch steht die Autorschaft Pachelbels auf ziemlich schwachen Füßen, selbst wenn es sich dabei um dasselbe Stück handelt, das unter Nr. 74 auch in der Weimarer Tabulatur zu finden ist. Auch in formaler Beziehung steht es unter Pachelbels Choralarbeiten isoliert da. Weil Spitta 1873 Pachelbels Autorschaft für genügend gesichert hielt und in dem Stück die Züge instrumentaler Kühnheit vermißte, die sonst Böhm eigen sind, darum hielt er gewiß an Pachelbel fest. Späterhin hatte er den Widerspruch der beiden Walther-Handschriften aus den Augen verloren, konnte also auch nichts tun, eine Entscheidung herbeizuführen. Eine solche wird erst mit Hilfe neuen Handschriftenmateriales möglich sein. Ich habe deshalb hier sowohl, wie in der von mir besorgten Neuausgabe der Buxtehudeschen Werke das Stück stehen lassen, selbst auf die Gefahr hin, daß es schließlich doch für Böhm reklamiert werden muß.

Die drei Quellen weichen in Kleinigkeiten mehrfach von einander ab. In diesem Bande bin ich wesentlich der älteren Berliner Quelle gefolgt, Walthers Überarbeitung dagegen in der Buxtehude-Ausgabe.

Esaia, dem Propheten. Nach Ritter Nr. 42 der Weimarer Tabulatur.

Nr. 26. Es spricht der Unweisen Mund wohl. Quelle: Eckelts Orgelbuch, fol. 45 v.

Nr. 27. Es spricht der Unweisen Mund wohl. Quellen: Choral allein in Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek zu Berlin; beide Teile, Einleitungsfuge und Choral, aber getrennt als selbständige Stücke in Ms. Königsberg S. 67 f.; die vollständige Bearbeitung in Ms. Scheurleer S. 297.

Es stehn vor Gottes Thron. Nach Ritter Nr. 45 der Weimarer Tabulatur.

00064302

Nr. 28. Es woll' uns Gott genädig sein. Quellen: Nr. 55 der Weimarer Tabulatur (Nr. 53 in Ritters Kollektaneen), Ms. acc. 2 der Kgl. Bibliothek zu Berlin, anonym in Ms. acc. 4107 derselben Bibliothek. Neudruck in Körners »Orgelfreund«, II, 10.

Nr. 29. Es woll' uns Gott genädig sein. Quelle: Ms. Seiffert. — Takt 31, viertes Viertel der Mittelstimme c', was eine Quintenparallele ergäbe. Die Mittelstimmen des Schlußtaktes sind wieder durch Bezifferung $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$ angedeutet.
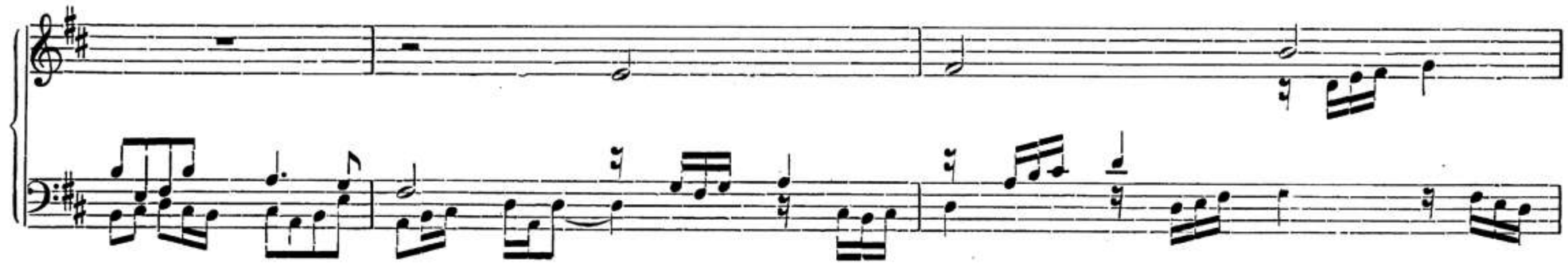
Nr. 30. Gelobet seist du, Jesu Christ. Quelle: Walthers Orgelbuch 1, S. 78, II, S. 58 aber anonym. Vgl. Nr. 21.

Gleichwie ein Hirsch. Nach Ritter Nr. 51 der Weimarer Tabulatur.
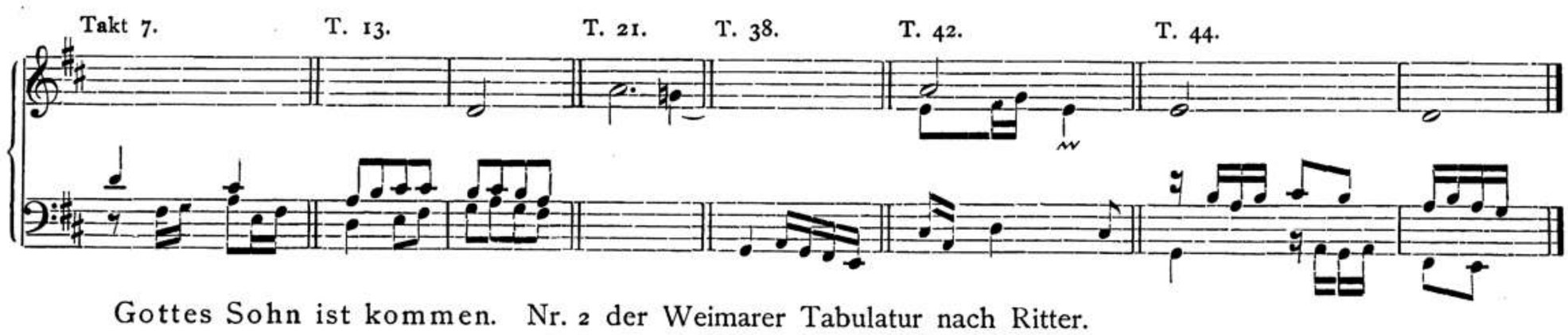
Geichwie sich fein. Ebenda Nr. 22.

Nr. 31. Gott der Vater wohn' uns bei. Quellen: Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek zu Berlin, Ms. Königsberg S. 49, Ms. Scheurleer S. 72, auch Nr. 41 der Weimarer Tabulatur nach Ritter.

In den Walther-Handschriften lautet die 6. Zeile, wohl einer örtlichen Choralvariante zuliebe:



Auch sonst weichen sie in Einzelheiten mehrfach von unserer ursprünglicheren Lesart ab:



Gottes Sohn ist kommen. Nr. 2 der Weimarer Tabulatur nach Ritter.

Nr. 32. Gott hat das Evangelium. Quellen: Walthers Orgelbuch I, S. 28, II, S. 49, Ms. Scheurleer S. 235.

Nr. 33. Gott Vater, der du deine Sonn'. Quellen: Anonym in Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek zu Berlin, Ms. Königsberg S. 30; signiert in Ms. Scheurleer S. 224. Neudruck in Ritters »Geschichte des Orgelspiels«, II. S. 128. — Das 4. Viertel des Basses Takt 23 in den Walther-Handschriften cis.

Nr. 34. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn. Quelle: Ms. Seiffert. In Ms. Königsberg S. 105 steht eine Choralbearbeitung gleichen Titels, signiert J. P., ebenfalls eine andere Ms. Scheurleer S. 196. In ersterem Falle ist Chr. Fr. Witt der eigentliche Verfasser, im zweiten dürfte es J. H. Buttstett sein.
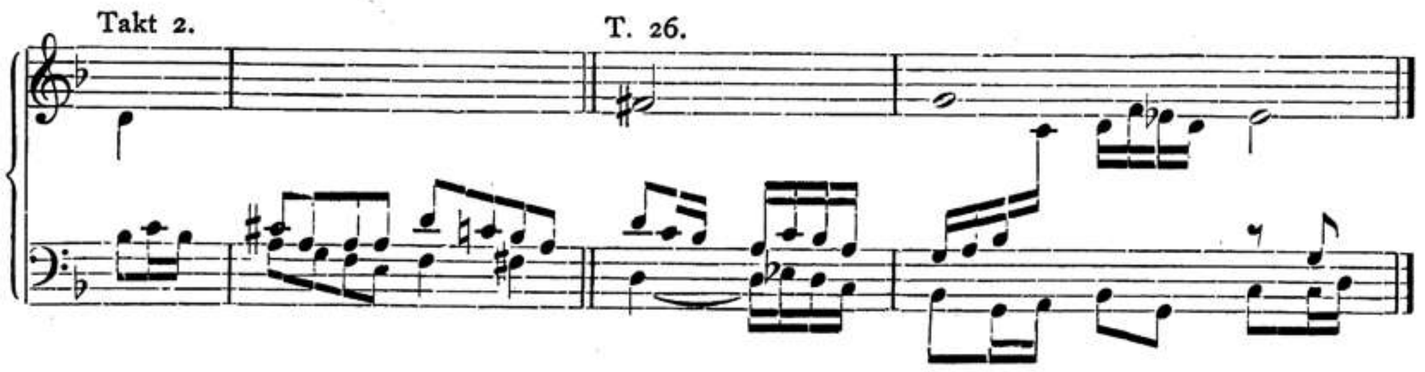
Nr. 35. Herr Gott, dich loben alle wir. Quelle: Nr. 44 der Weimarer Tabulatur (Nr. 36 in Ritters Kollektaneen).

Herr Gott, dich loben wir. Nach Ritter Nr. 73 der Weimarer Tabulatur.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend. Ebenda Nr. 76.

Herzliebster Jesu, was hast du. Ebenda Nr. 26.

Nr. 36. Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt. Quellen: Nr. 80 der Weimarer Tabulatur (Nr. 80 in Ritters Kollektaneen), Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek in Berlin. Letzteres hat folgende Varianten:



Nr. 37. Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ. Quellen: Ms. acc. 803 und 4201 der Kgl. Bibliothek zu Berlin, Ms. Königsberg S. 15, Ms. Scheurleer S. 185. Neudruck bei Commer S. 71.

Nr. 38. Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ. Quelle: Ms. Seiffert.

Nr. 39. In dich hab' ich gehoffet, Herr. Quellen: Nr. 52 der Weimarer Tabulatur (Nr. 73 in Ritters Kollektaneen), Ms. Königsberg S. 21, Ms. Scheurleer S. 219. Die beiden Schlußtakte haben in Ms. Königsberg doppelte Werte.

In dir ist Freude. Nach Ritter Nr. 13 der Weimarer Tabulatur.

Nr. 40. Jesus Christus unser Heiland, der den Tod. Quelle: Walthers Orgelbuch, III, S. 139.

Nr. 41. Jesus Christus unser Heiland, der den Tod. Quelle: Ritters Kollektaneen Nr. 39.

Nr. 42. Jesus Christus unser Heiland, der von uns. Quellen: Ms. acc. 4201 und 803 der Kgl. Bibliothek in Berlin. Neudruck bei Commer S. 79.

Kaiser Augustus. Nach Ritter Nr. 7 der Weimarer Tabulatur.

Nr. 43. Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist. Quelle: Walthers Orgelbuch, III, S. 174, anonym.

Nr. 44. Komm heiliger Geist, Herre Gott. Quelle: Nr. 35 der Weimarer Tabulatur (Nr. 68 in Ritters Kollektaneen).

Nr. 45. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn. Quelle: Nr. 65 der Weimarer Tabulatur (Nr. 37 in Ritters Kollektaneen).

Kyrie eleison. Nach Ritter Nr. 28 der Weimarer Tabulatur.

Kyrie, Gott Vater. Ebenda Nr. 37.

Kyrie, heiliger Geist. Ebenda Nr. 39.

Lob sei dem allerhöchsten Gott. Ebenda Nr. 3.

Nr. 46. Lob sei Gott in des Himmels Thron. Quelle: Nr. 9 der Weimarer Tabulatur (Nr. 47 in Ritters Kollektaneen).

Lobt Gott, ihr Christen allzugleich. Nach Ritter Nr. 10 der Weimarer Tabulatur.

Nr. 47. Mag ich Unglück nicht widerstahn. Quellen: Ms. Königsberg S. 31 (anonym), Ms. Scheurleer S. 223. Neudruck bei Ritter, Z. Geschichte d. Orgelsp., II, S, 127. — Anfangsnote in Ms. Königsberg = 𝅗𝅥.

Nr. 48. Meine Seele erhebt den Herren. Quellen: Die erste Bearbeitung allein in Ms. Königsberg S. 309, Ms. Scheurleer S. 82; beide in Ms. acc. 4107 (S. 25) der Kgl. Bibliothek in Berlin. — In der letzten Quelle ist der Schluß der ersten Bearbeitung gekürzt.

Meinen Jesum laß ich nicht. Nach Ritter Nr. 68 der Weimarer Tabulatur.

Mein' Seel', o Gott. Ebenda Nr. 43.
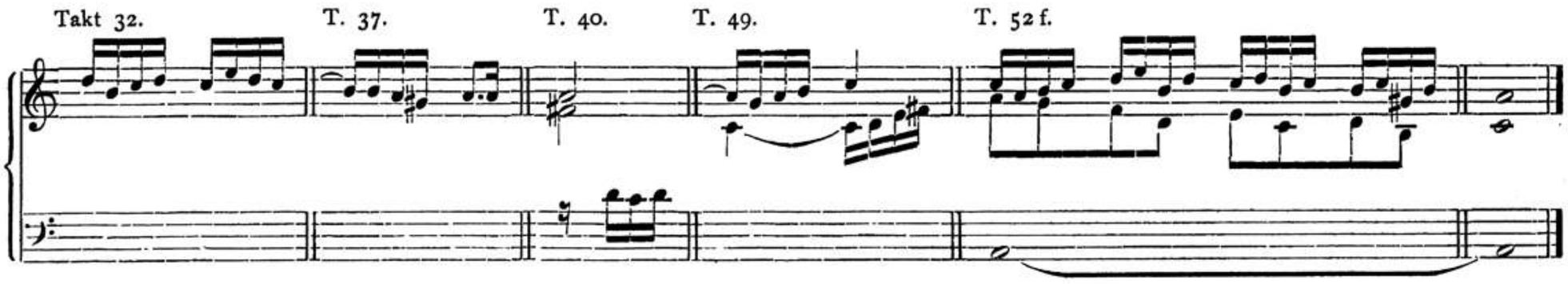
Mit Fried' und Freud'. Ebenda Nr. 16.

Nun bitten wir den heil'gen Geist. Ebenda Nr. 36.

Nr. 49. Nun freut euch, lieben Christen g'mein. Quelle: Ms. Seiffert.

Nun jauchzet, all' ihr Frommen. Nach Ritter Nr. 6 der Weimarer Tabulatur.

Nr. 50. Nun komm der Heiden Heiland. Quellen: Walthers Orgelbuch, I, S. 10, II, S. 15. Neudruck bei Commer S. 162 nach einer mir unbekannt gebliebenen Quelle, die aber zuverlässiger ist, als Walthers Lesung. Walthers Varianten:
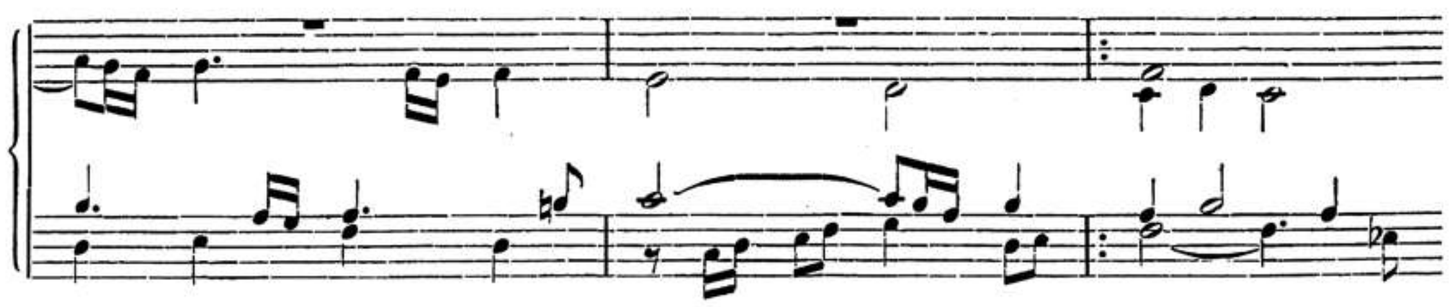


Außerdem fehlt bei ihm die manuale Verdoppelung des Cantus firmus durchgängig.

Nr. 51. Nun laßt uns Gott dem Herren. Quelle: Ms. Königsberg S. 92 (anonym). Eine gleichnamige (identische?) Komposition steht nach Ritter als Nr. 72 im Weimarer Tabulaturbuch.

Nr. 52. Nun lob mein' Seel' den Herren. Quellen: Ms. acc. 4201 und 803 der Kgl. Bibliothek in Berlin. Neudruck bei Commer S. 73.

Nr. 53. O Lamm Gottes unschuldig. Quellen: Das Vorspiel allein im Weimarer Tabulaturbuch Nr. 20 (in Ritters Kollektaneen Nr. 70); der Choral allein in Eckelts Orgelbuch, fol. 56 v. Die Verbindung beider selbständig überlieferten Teile schlage ich in folgender Weise vor von Takt 31 ab:



Nr. 54. O Mensch, bewein' dein' Sünde groß. Quelle: Einzelblatt im Kgl. Institut für Kirchenmusik. Neudruck bei Commer S. 142.

O Traurigkeit, o Herzeleid. Nach Ritter Nr. 25 der Weimarer Tabulatur.

Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz. Ebenda Nr. 70.
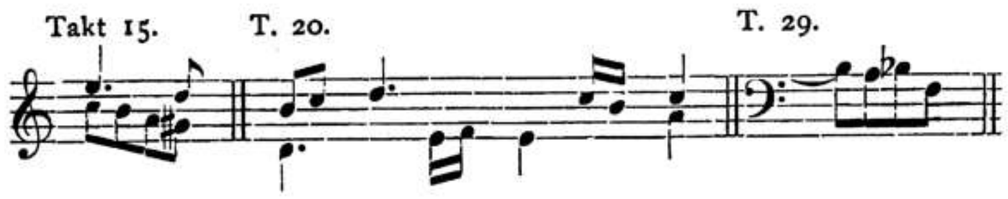
Sei gegrüßet. Ebenda Nr. 30.

Nr. 55. Vater unser, im Himmelreich. Quellen: Ms. acc. 4201 und 803 der Kgl. Bibliothek in Berlin, Ms. Königsberg S. 89, Ms. Scheurleer S. 108. Neudruck bei Commer S. 75. — Varianten des Ms. Scheurleer:

Takt 10 c′ statt cis′: Takt 31 f.: 

00064302

Nr. 56. Vater unser im Himmelreich. Quelle: Ms. Seiffert. Sehr auffällige Versehen hierin:



Nr. 57. Vom Himmel hoch, da komm' ich her. Quellen: Ms. acc. 4201 und 803 der Kgl. Bibliothek in Berlin; Walthers Orgelbuch, I, S. 109 [aber in C-dur]. Neudruck bei Commer S. 81.

Nr. 58. Vom Himmel hoch, da komm' ich her. Quellen: Das Vorspiel allein bietet mit willkürlichen Abänderungen und in C-dur Nr. 5 der Weimarer Tabulatur (Nr. 69 in Ritters Kollektaneen), das vollständige Stück ein Einzelblatt im Institut für Kirchenmusik (anonym). Neudruck bei Commer S. 160.

Vom Himmel kam der Engel Schar. Nach Ritter Nr. 8 der Weimarer Tabulatur.

Von Gott will ich nicht lassen. Ebenda Nr. 14.

Wär' Gott nicht mit uns. Ebenda Nr. 56.

Nr. 59. Warum betrübst du dich, mein Herz. Quellen: Ms. Königsberg S. 69, Ms. Scheurleer S. 234, Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek in Berlin.

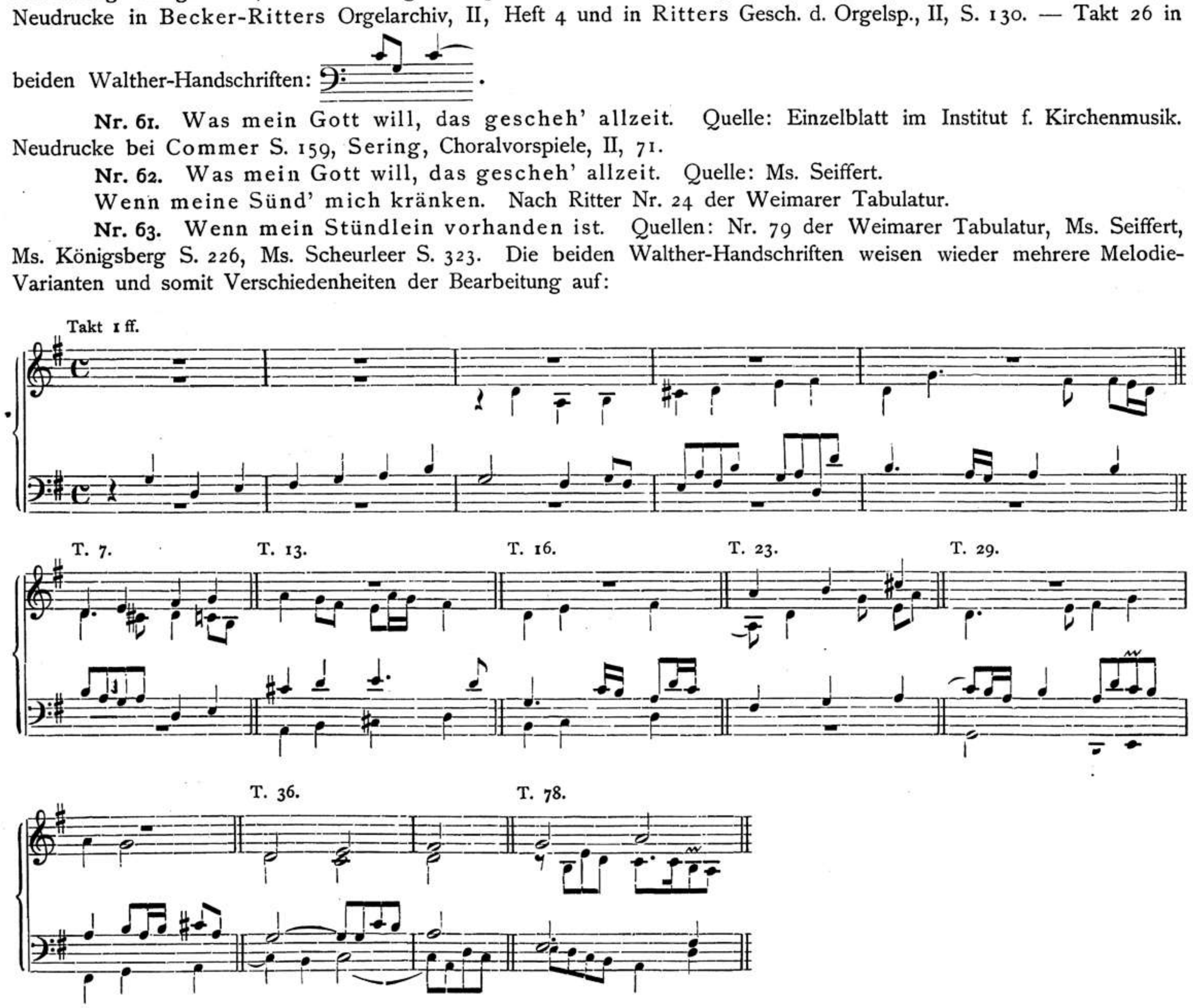
Nr. 60. Warum betrübst du dich, mein Herz. Quellen: Ms. Königsberg S. 70, 72 gibt beide Teile selbständig und getrennt; die vollständige Komposition in Eckelts Orgelbuch, fol. 50 v., und Ms. Scheurleer S. 231. Neudrucke in Becker-Ritters Orgelarchiv, II, Heft 4 und in Ritters Gesch. d. Orgelsp., II, S. 130. — Takt 26 in beiden Walther-Handschriften: .

Nr. 61. Was mein Gott will, das gescheh' allzeit. Quelle: Einzelblatt im Institut f. Kirchenmusik. Neudrucke bei Commer S. 159, Sering, Choralvorspiele, II, 71.

Nr. 62. Was mein Gott will, das gescheh' allzeit. Quelle: Ms. Seiffert.

Wenn meine Sünd' mich kränken. Nach Ritter Nr. 24 der Weimarer Tabulatur.

Nr. 63. Wenn mein Stündlein vorhanden ist. Quellen: Nr. 79 der Weimarer Tabulatur, Ms. Seiffert, Ms. Königsberg S. 226, Ms. Scheurleer S. 323. Die beiden Walther-Handschriften weisen wieder mehrere Melodie-Varianten und somit Verschiedenheiten der Bearbeitung auf:



Nr. 64. Wenn wir in höchsten Nöten sein. Quellen: Ms. Scheurleer S. 227, Ms. Seiffert; anonym in Ms. Königsberg S. 195, Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek in Berlin.

Wer Gott vertraut. Nach Ritter Nr. 75 der Weimarer Tabulatur.

Nr. 65. Wie schön leuchtet der Morgenstern. Quellen: Ms. acc. 4201 und 803 der Kgl. Bibliothek in Berlin, Ms. Seiffert. Neudruck bei Commer S. 72. — Variante für den Anfang bei Commer und seinen Vorlagen:
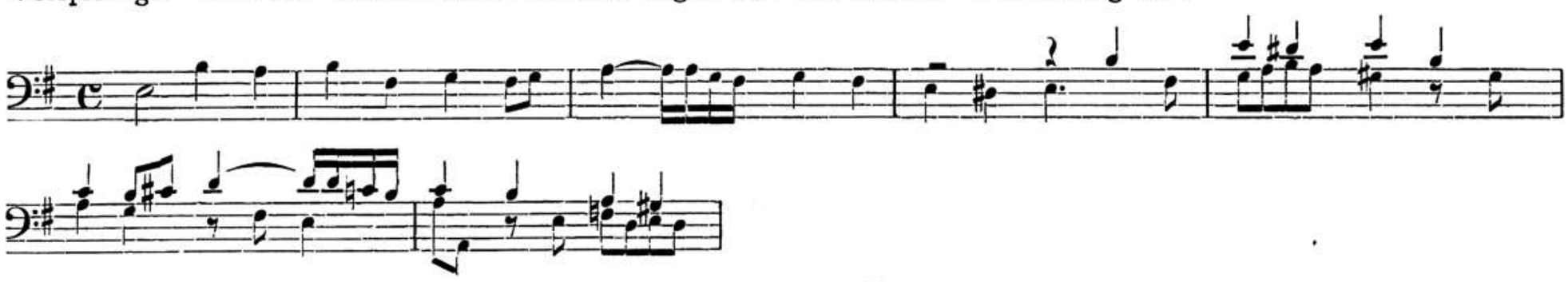


Wir danken dir, Herr Jesu Christ. Nr. 23 der Weimarer Tabulatur (Nr. 66 in Ritters Kollektaneen). Ich setze nur den Anfang des dürftigen Fragments hierher:



Nr. 66. Wir glauben all' an einen Gott. Quellen: Ms. acc. 4201 und 803 der Kgl. Bibliothek in Berlin. Neudruck bei Commer S. 76.

Wir glauben all' an einen Gott. Nr. 59 der Weimarer Tabulatur (Nr. 77 in Ritters Kollektaneen) ist eine Vorspielfuge. Des sehr willkürlichen Schlusses wegen teile ich hier nur den Anfang mit:



Nr. 67. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Quelle: Nr. 38 in Ritters Kollektaneen ohne Quellenangabe.

Nr. 68. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Quellen: Nr. 47 der Weimarer Tabulatur (Nr. 17 in Ritters Kollektaneen); anonym in Ms. Königsberg S. 23 und Ms. Scheurleer S. 243.

Nr. 69. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Quellen: Choral allein in Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek in Berlin, anonym in Ms. Königsberg S. 24 und Ms. Scheurleer S. 243. Das vollständige Stück in Ms. Seiffert.

Nr. 70. Wo Gott zum Haus nicht gibt sein' Gunst. Quelle: Ms. Scheurleer S. 41 (anonym). — Takt 3 letztes Achtel c'', aber vergl. Takt 5.

Nr. 71. Wo Gott zum Haus nicht gibt sein' Gunst. Quellen: Ms. Königsberg S. 35, Ms. Scheurleer S. 173, Ms. acc. 4107 der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Die letzte Quelle gibt das Stück in D-dur und ohne die meisten Verzierungen, bietet Takt 15 in einfachen Sechzehnteln, dagegen Takt 21 richtig, während die anderen Quellen dort nur Sechzehntel haben. Der lange Vorschlag am Schluß aus der Berliner Quelle.

Wo soll ich fliehen hin. Nach Ritter Nr. 66 der Weimarer Tabulatur.

Nr. 72. Treuer Gott, ich muß dir klagen. Quelle: Ms. Königsberg S. 230. Dies Stück ist nun die gesuchte Nr. 4 der »Musikalischen Sterbens-Gedanken« (siehe Jahrgang II, Bd. 1). Damals hatte ich Ms. Königsberg nicht selbst zur Hand genommen, sondern mich mit Ritters Kopie begnügen zu dürfen geglaubt, in welcher wie im Register dies Stück fehlt.

Anhang.

Zwei Orgelkompositionen von W. H. Pachelbel.

1. Toccata. Quellen: Einzelblatt im Institut für Kirchenmusik, signiert mit Joh. Pachelbel; danach Neudruck bei Commer S. 148. Den richtigen Autor gibt die bessere Quelle Ms. add. 31, 221, Bl. 77^{b} im British Museum an.

2. Fantasia super: Meine Seele, laß es gehen. Quelle: Ms. P. 802 (S. 231) der Kgl. Bibliothek in Berlin, aus F. A. Roitzsch' Nachlaß.

Berlin, im September 1903.

Max Seiffert.

00064302

INHALT.

Seite

Vorwort IX

Kritischer Kommentar XV

I. Präludien, Toccaten, Fantasien, Fugen, Ricercari.

			Seite
1.	Präludium.	Dmoll	3
2.	»	Esdur	3
3.	»	Gdur	3
4.	»	Gmoll	4
5.	»	Adur	4
6.	»	Amoll	4
7.	Toccata.	Cdur	5
8.	»	Dmoll	5
9.	»	Ddur	6
10.	Fantasia.	Esdur	7
11.	»	Gmoll	8
12.	Toccata.	Cdur	9
13.	»	»	10
14.	»	»	12
15.	»	Cmoll	13
16.	»	Dmoll	15
17.	»	Emoll	16
18.	»	Fdur	17
19.	»	»	19
20.	»	Gmoll	21
21.	»	»	23
22.	»	»	24
23.	»	»	25
24.	Präludium.	Dmoll	26
25.	Präludium und Fuga.	Emoll	29
26.	Toccata und Fuga.	Bdur	30
27.	Fuga.	Cdur	31
28.	»	»	31
29.	»	»	32
30.	»	»	33
31.	»	»	33
32.	»	»	34
33.	»	»	35
34.	»	»	36
35.	»	»	38
36.	»	»	39
37.	»	Cmoll	41
38.	»	Dmoll	42
39.	»	Ddur	43
40.	»	Fdur	44
41.	»	Gdur	45
42.	»	»	46
43.	»	Gmoll	47
44.	»	Amoll	48
45.	»	»	49
46.	Ricercar.	Fismoll	51
47.	»	Cdur	52
48.	»	Cmoll	55

II. Choralbearbeitungen.

		Seite
1.	Ach Gott vom Himmel, sieh darein	59
2.	do.	59
3.	Ach Herr, mich armen Sünder	61
4.	do.	62
5.	Ach wie elend ist unsre Zeit	64
6.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	65
7.	do.	67
8.	Allein zu dir, Herr Jesu Christ	69
9.	An Wasserflüssen Babylon	70
10.	do.	73
11.	Auf meinen lieben Gott	75
12.	Christe, der du bist Tag und Licht	76
13.	Christ lag in Todesbanden	76
14.	Christ unser Herr zum Jordan kam	78
15.	Da Jesus an dem Kreuze stund	79
16.	Der Herr ist mein getreuer Hirt	80
17.	do.	81
18.	Der Tag, der ist so freudenreich	81
19.	Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	83
20.	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	83
21.	do.	84
22.	do.	86
23.	Ein' feste Burg ist unser Gott	87
24.	Erbarm dich mein, o Herre Gott	89
25.	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	91
26.	Es spricht der Unweisen Mund wohl	92
27.	do.	93
28.	Es woll' uns Gott genädig sein	94
29.	do.	95
30.	Gelobet seist du, Jesu Christ	96
31.	Gott der Vater wohn' uns bei	96
32.	Gott hat das Evangelium	98
33.	Gott Vater, der du deine Sonn'	99
34.	Herr Christ, der ein'ge Gottessohn	100
35.	Herr Gott, dich loben alle wir	102
36.	Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt	103
37.	Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ	104
38.	do.	105

00064302

	Seite
39. In dich hab' ich gehoffet, Herr	107
40. Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod	108
41. do.	109
42. Jesus Christus, unser Heiland, der von uns	110
43. Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist	112
44. Komm heiliger Geist, Herre Gott	112
45. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	113
46. Lob sei Gott in des Himmels Thron	114
47. Mag ich Unglück nicht widerstahn	115
48. Meine Seele erhebt den Herren	116
49. Nun freut euch, lieben Christen g'mein	117
50. Nun komm der Heiden Heiland	118
51. Nun laßt uns Gott dem Herren	119
52. Nun lob mein' Seel' den Herren	120
53. O Lamm Gottes unschuldig	121
54. O Mensch, bewein' dein' Sünde groß	123
55. Vater unser im Himmelreich	125
56. Vater unser im Himmelreich	126
57. Vom Himmel hoch, da komm ich her	128
58. do.	129
59. Warum betrübst du dich, mein Herz	131
60. do.	132
61. Was mein Gott will, das gescheh' allzeit	133
62. do.	134
63. Wenn mein Stündlein vorhanden ist	135
64. Wenn wir in höchsten Nöten sein	137
65. Wie schön leuchtet der Morgenstern	138
66. Wir glauben all' an einen Gott	140
67. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	142
68. do.	143
69. do.	143
70. Wo Gott zum Haus nicht gibt sein' Gunst	145
71. do.	146
72. Treuer Gott, ich muß dir klagen	147

Zwei Orgelkompositionen von W. H. Pachelbel.

1. Toccata. Gdur	150
2. Fantasia super: Meine Seele laß es gehen	151

Anhang.

Auswahl von Orgelstücken Joh. Pachelbels,

für den praktischen Gebrauch eingerichtet.

1. Toccata. Cdur	155
2. » Emoll	156
3. Fuga. Cmoll	158
4. Ricercar. Fis moll	159
5. Auf meinen lieben Gott	161
6. Nun lob mein' Seel' den Herren	163

00064302
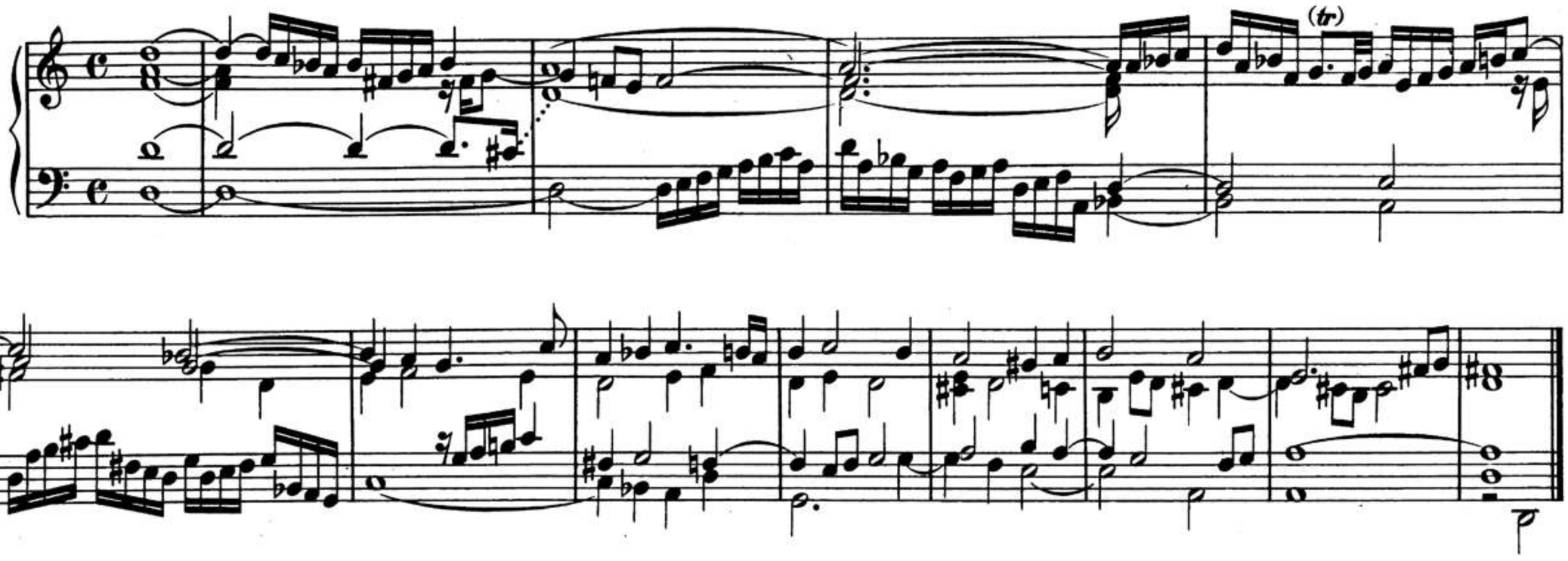
I.

PRÄLUDIEN, TOCCATEN, FANTASIEN, FUGEN UND RICERCARI.
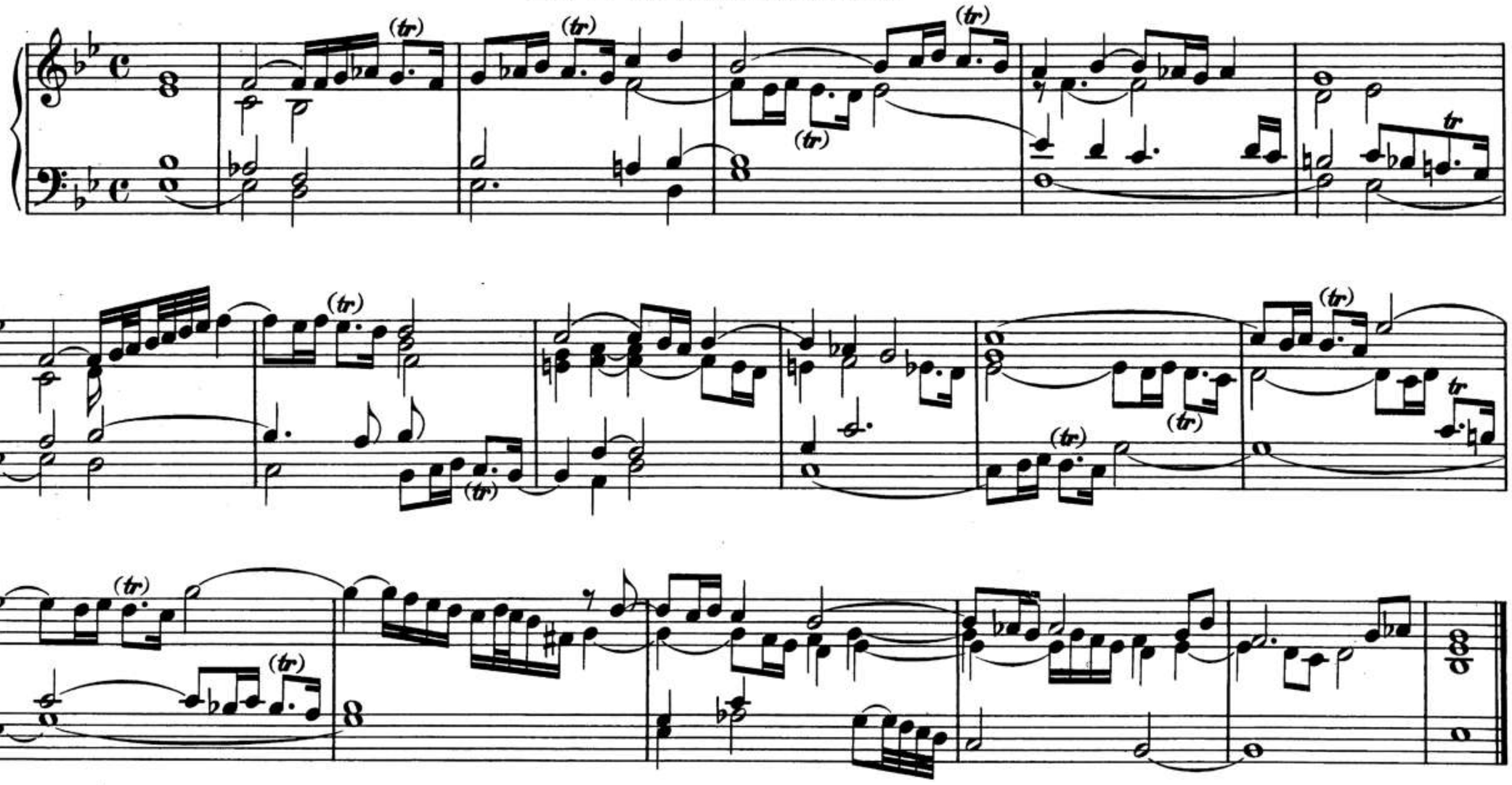
00064302

00064302
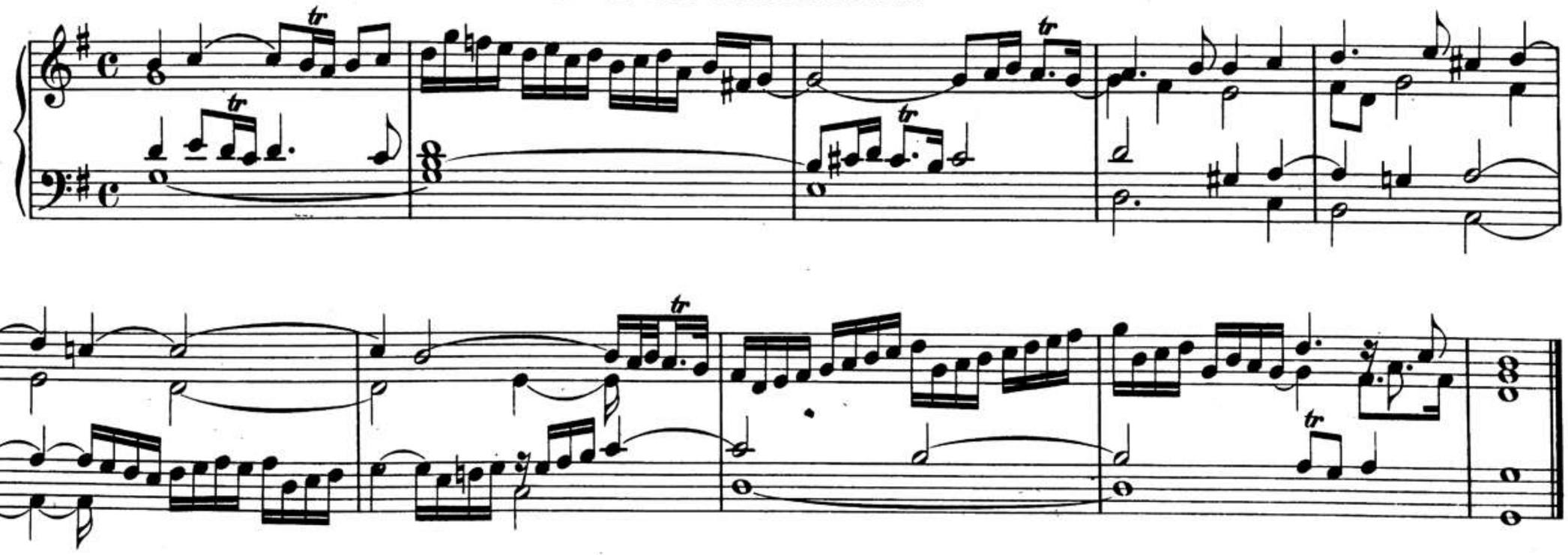
1. Praeludium.



2. Praeludium.
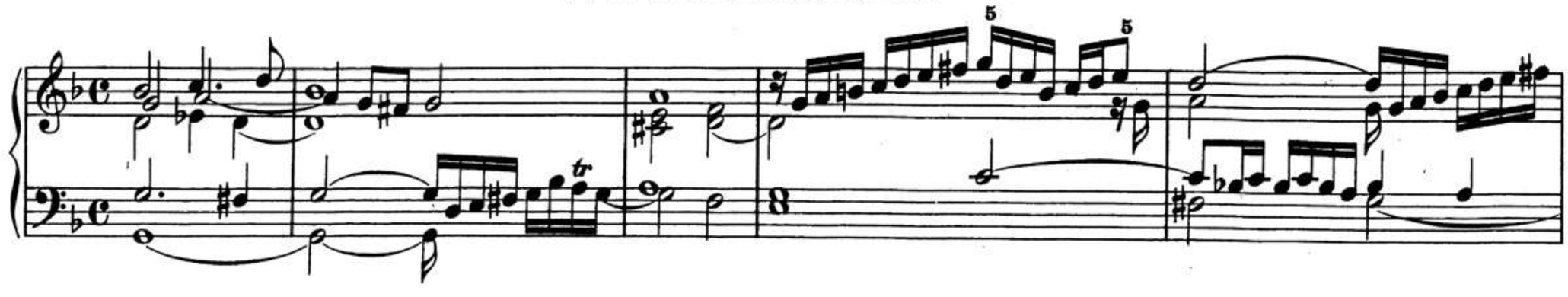


3. Praeludium.
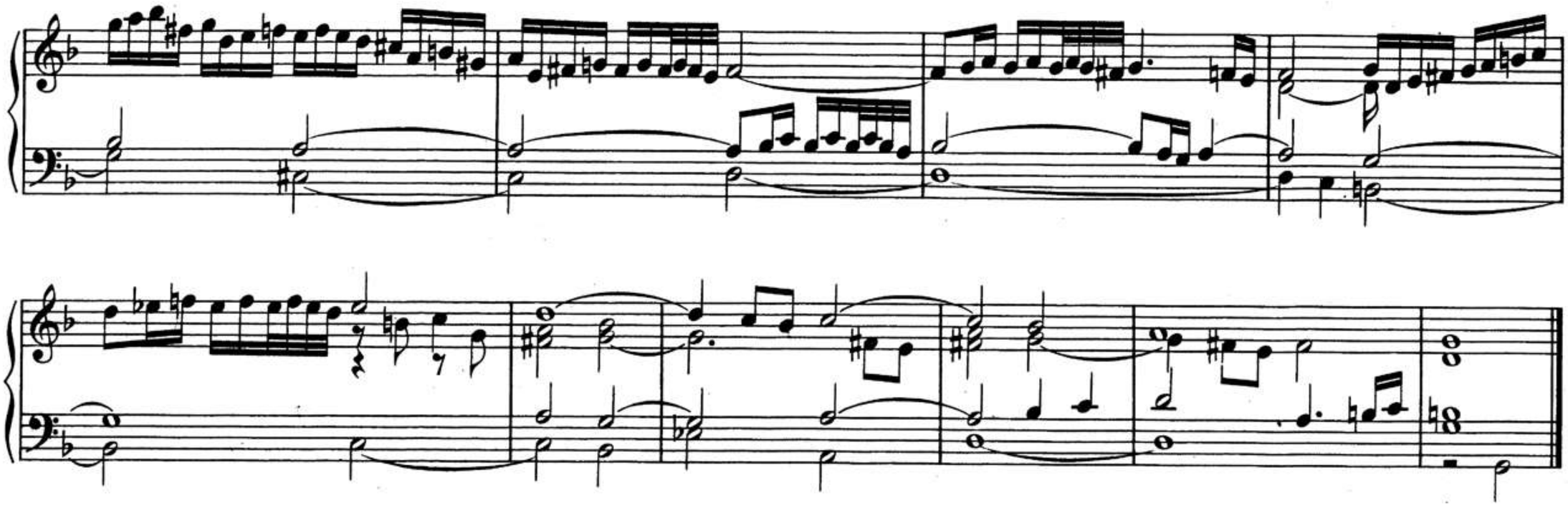


Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
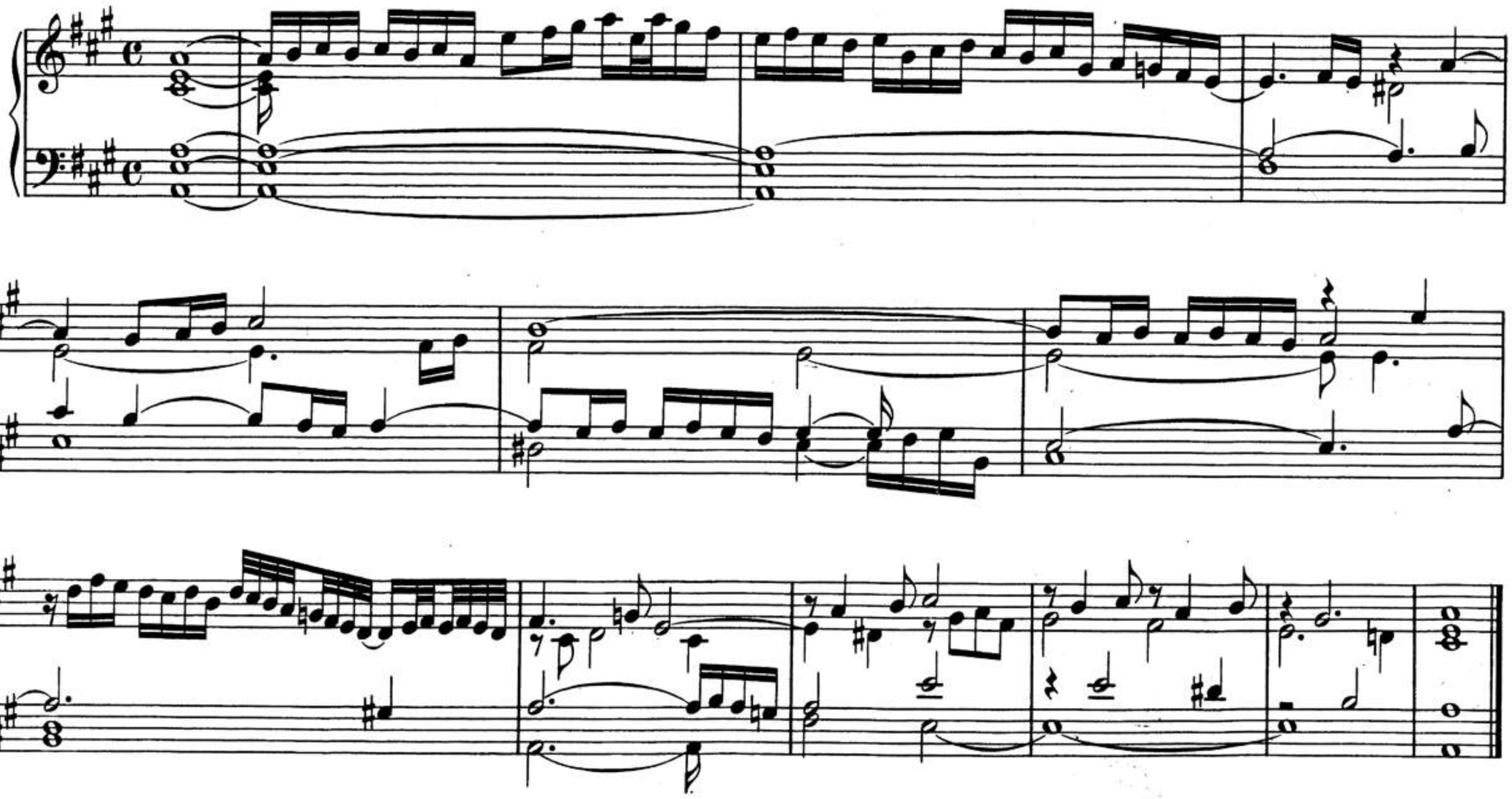
00064302

4. Praeludium.
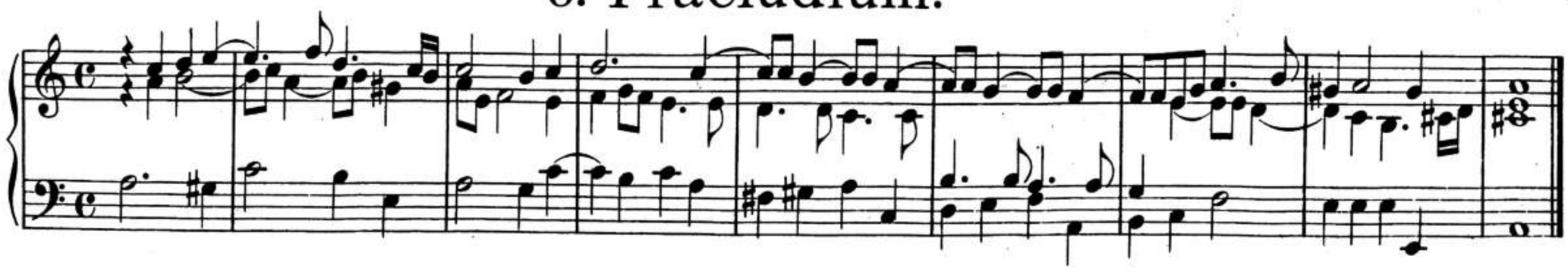




5. Praeludium.
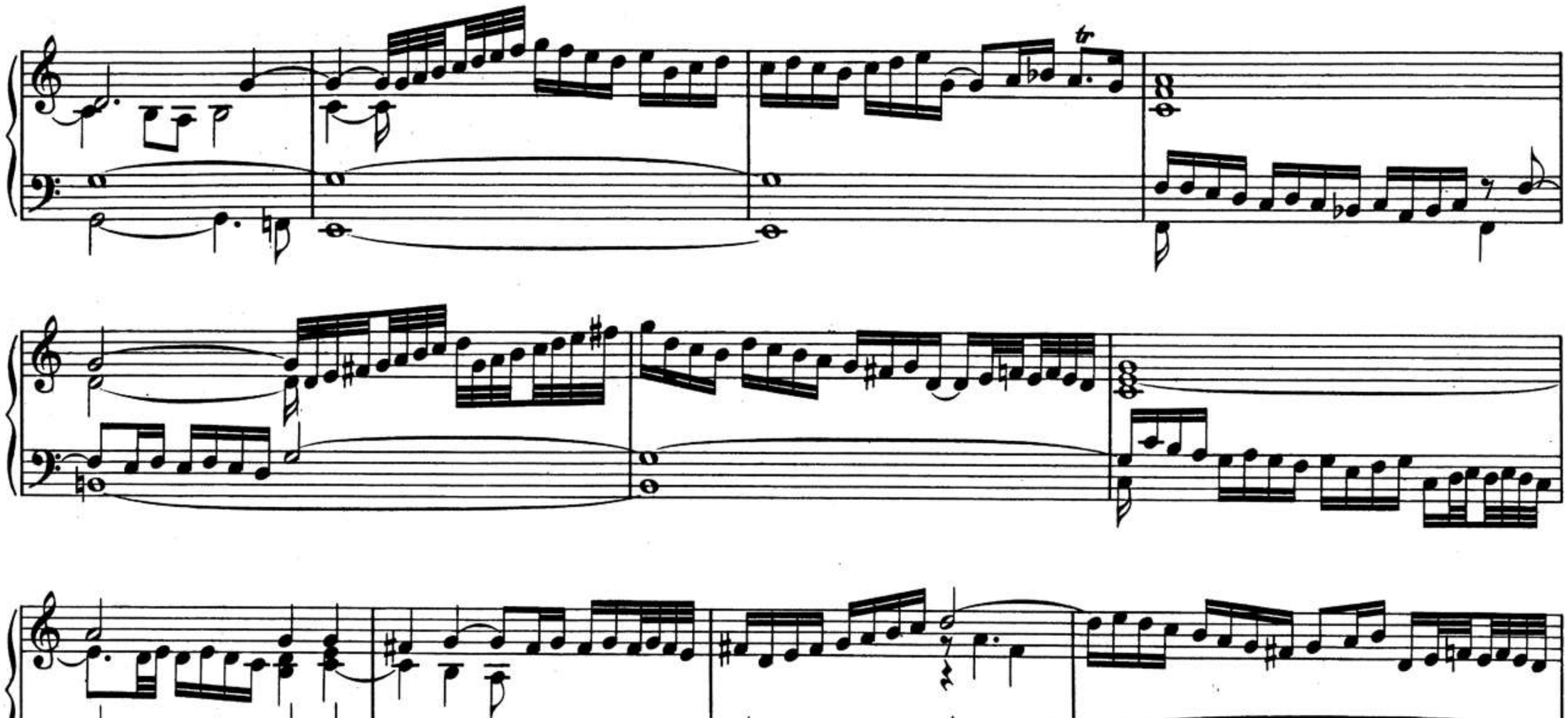


6. Praeludium.
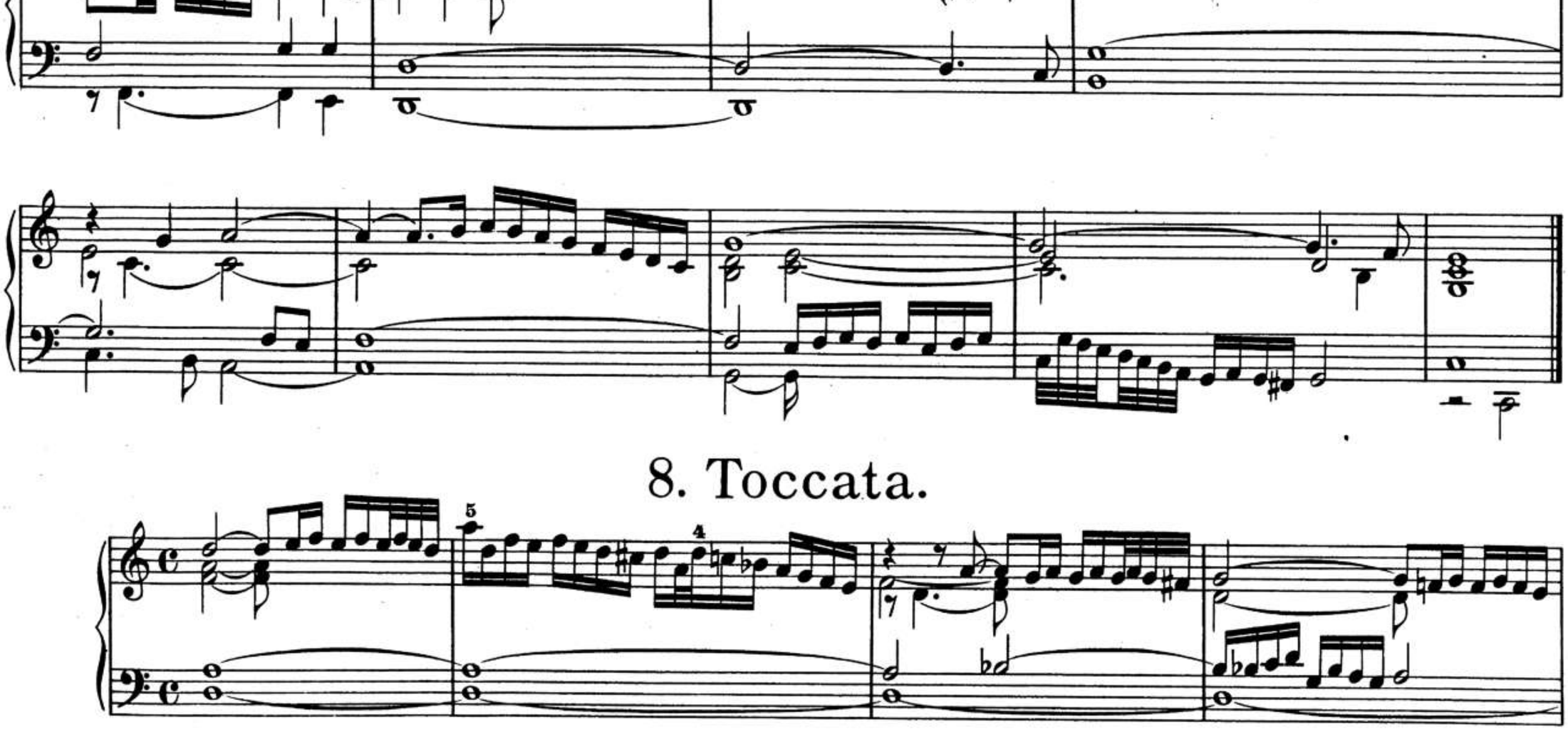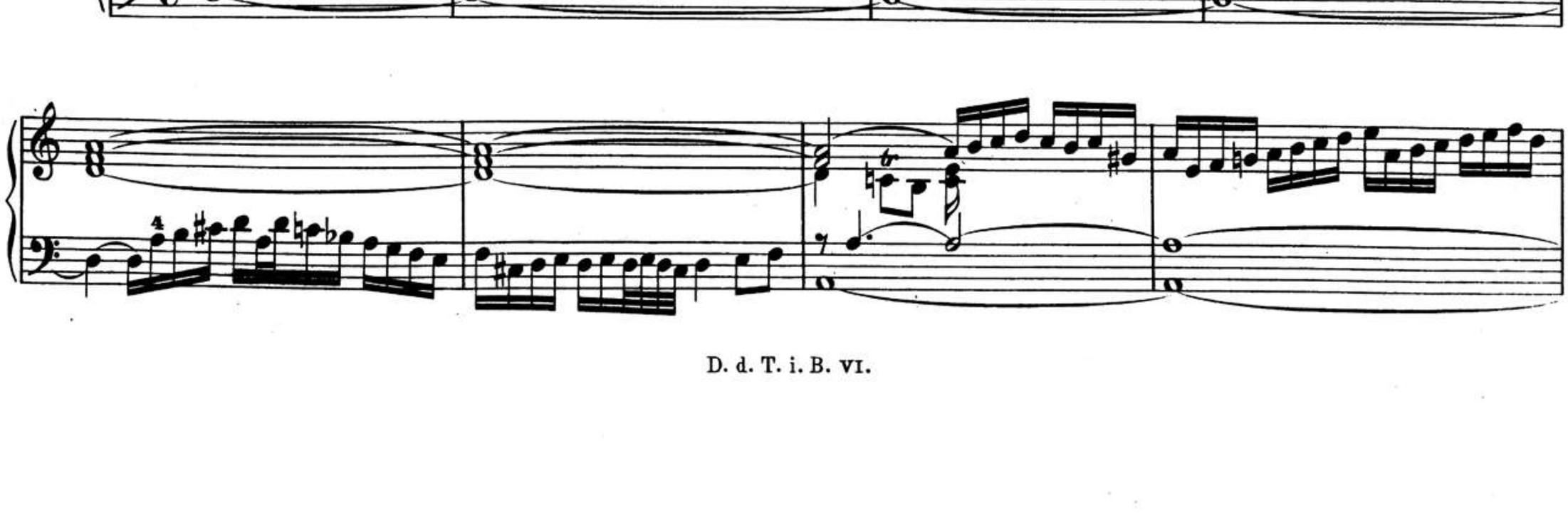


00064302

7. Toccata.









8. Toccata.

9. Toccata.

00064302
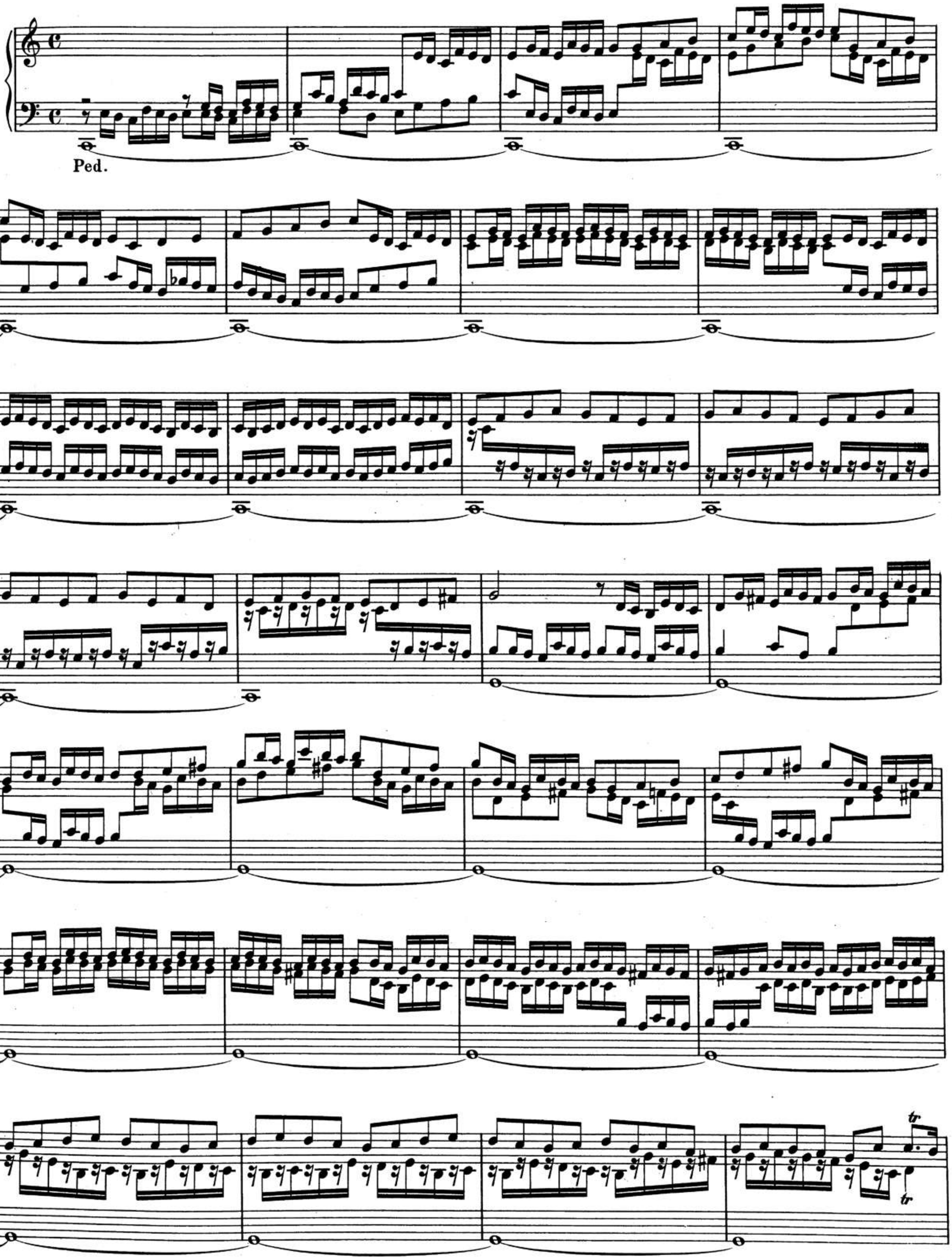
10. Fantasia.

00064302

11. Fantasia.

00064302
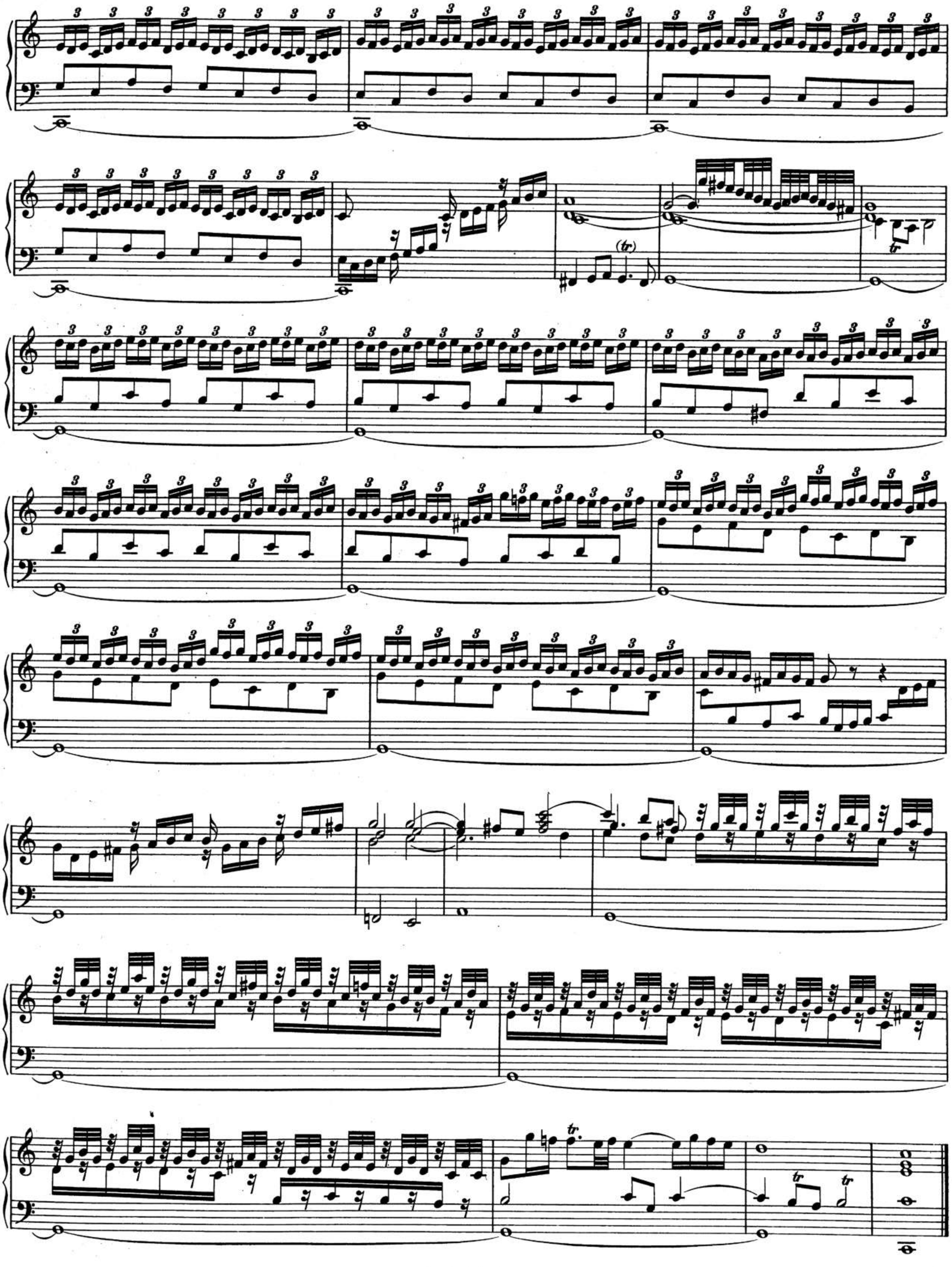
12. Toccata.



13. Toccata.

Ped.

00064302
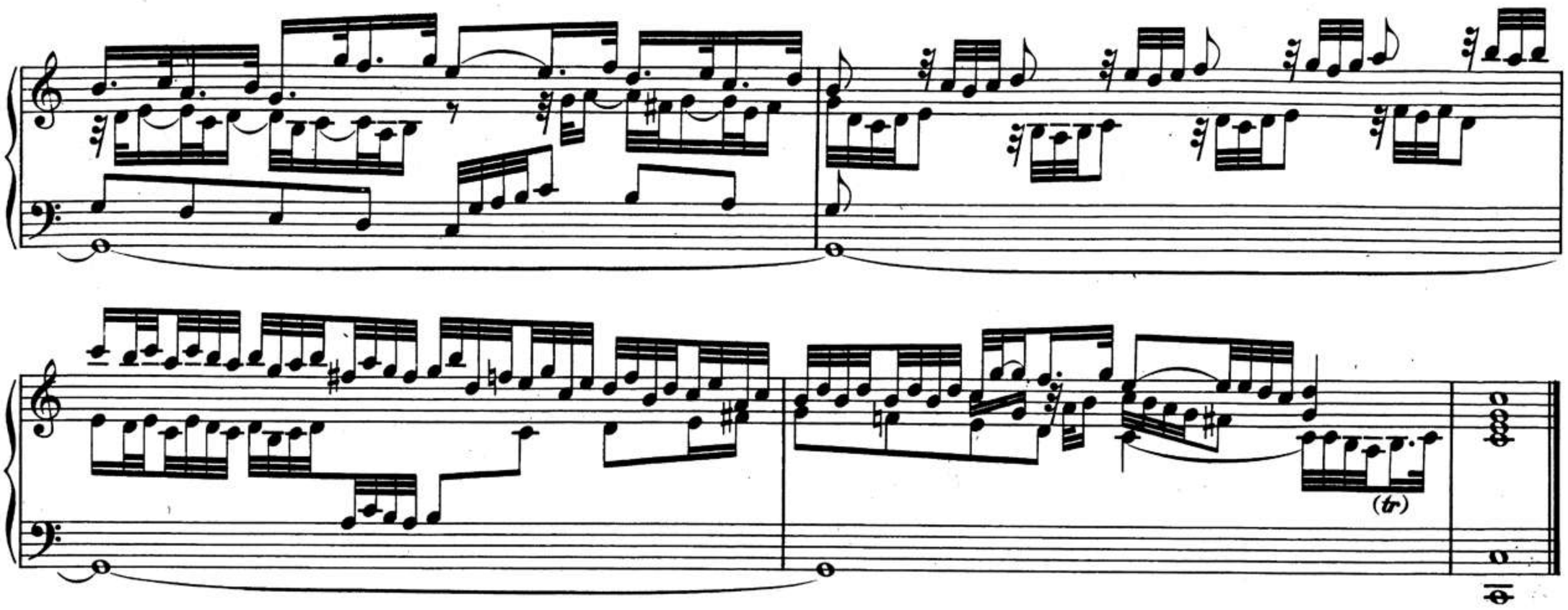


00064302
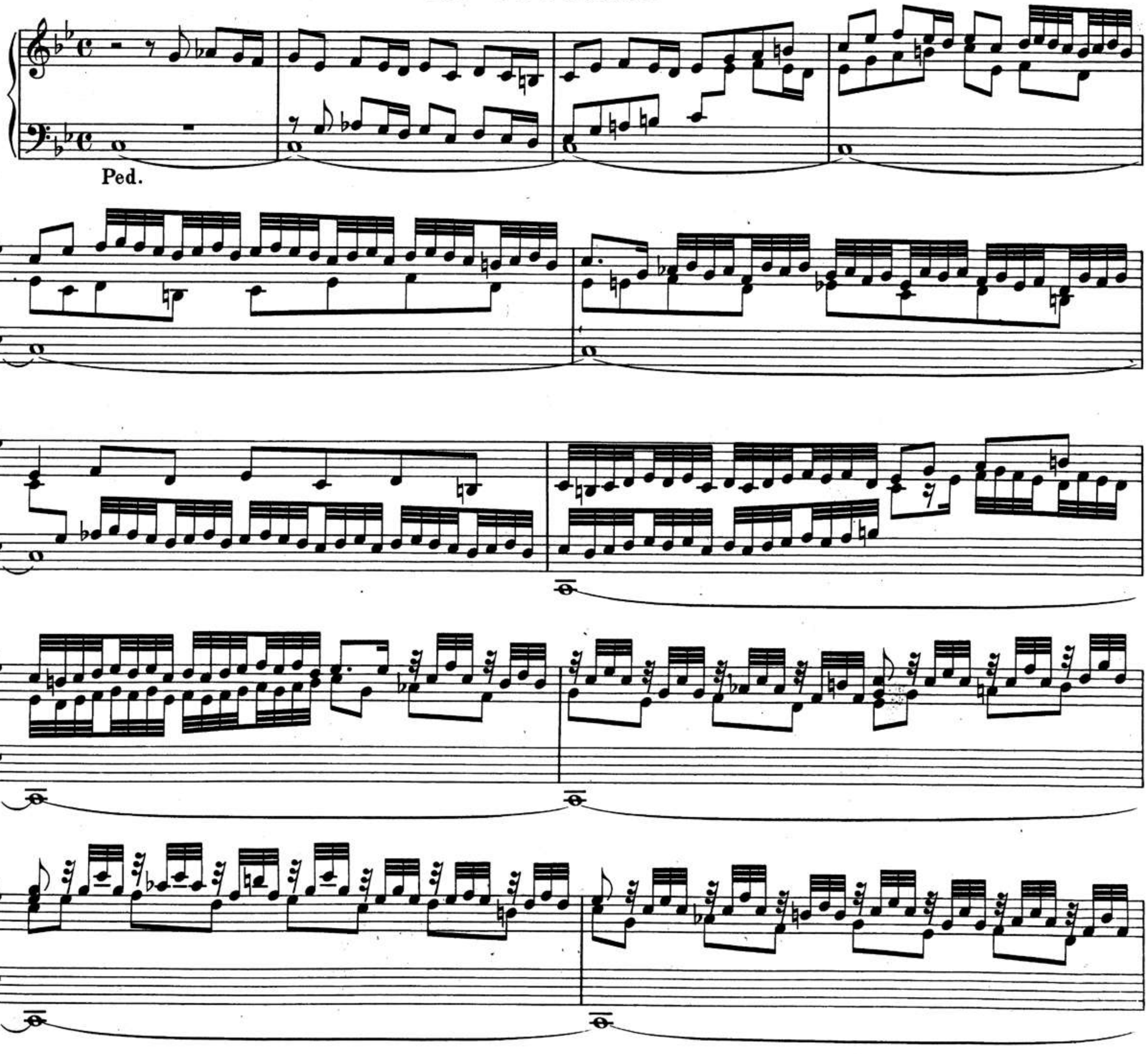
14. Toccata.

Ped.

00064302



15. Toccata.
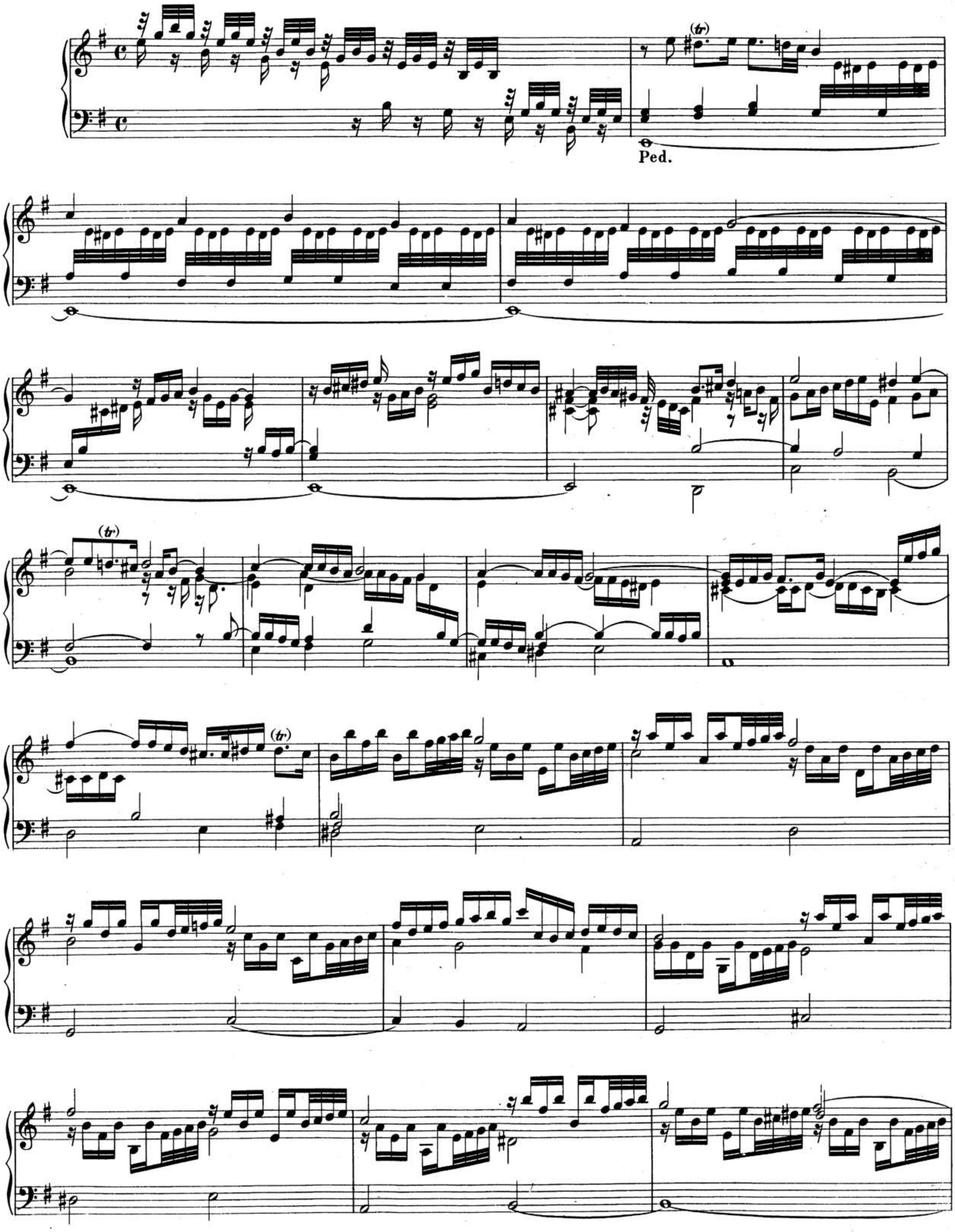


00064302

00064302

16. Toccata.

Ped.

17. Toccata.



00064302

18. Toccata.

Ped.

00064302

00064302
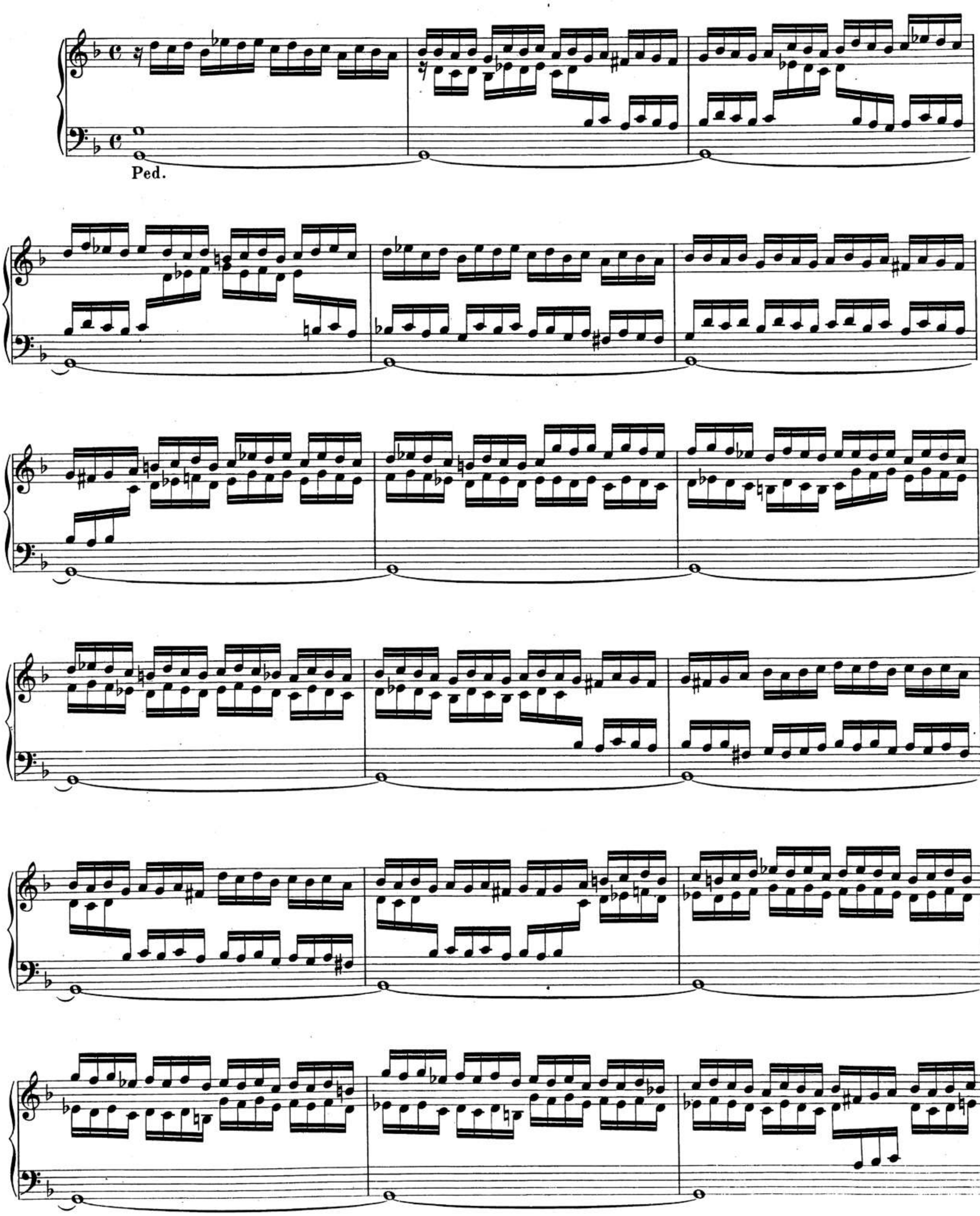
19. Toccata.

Ped.

00064302

20

20. Toccata.



00064302

00064302

21. Toccata.

Ped.

00064302

22. Toccata.

Ped.
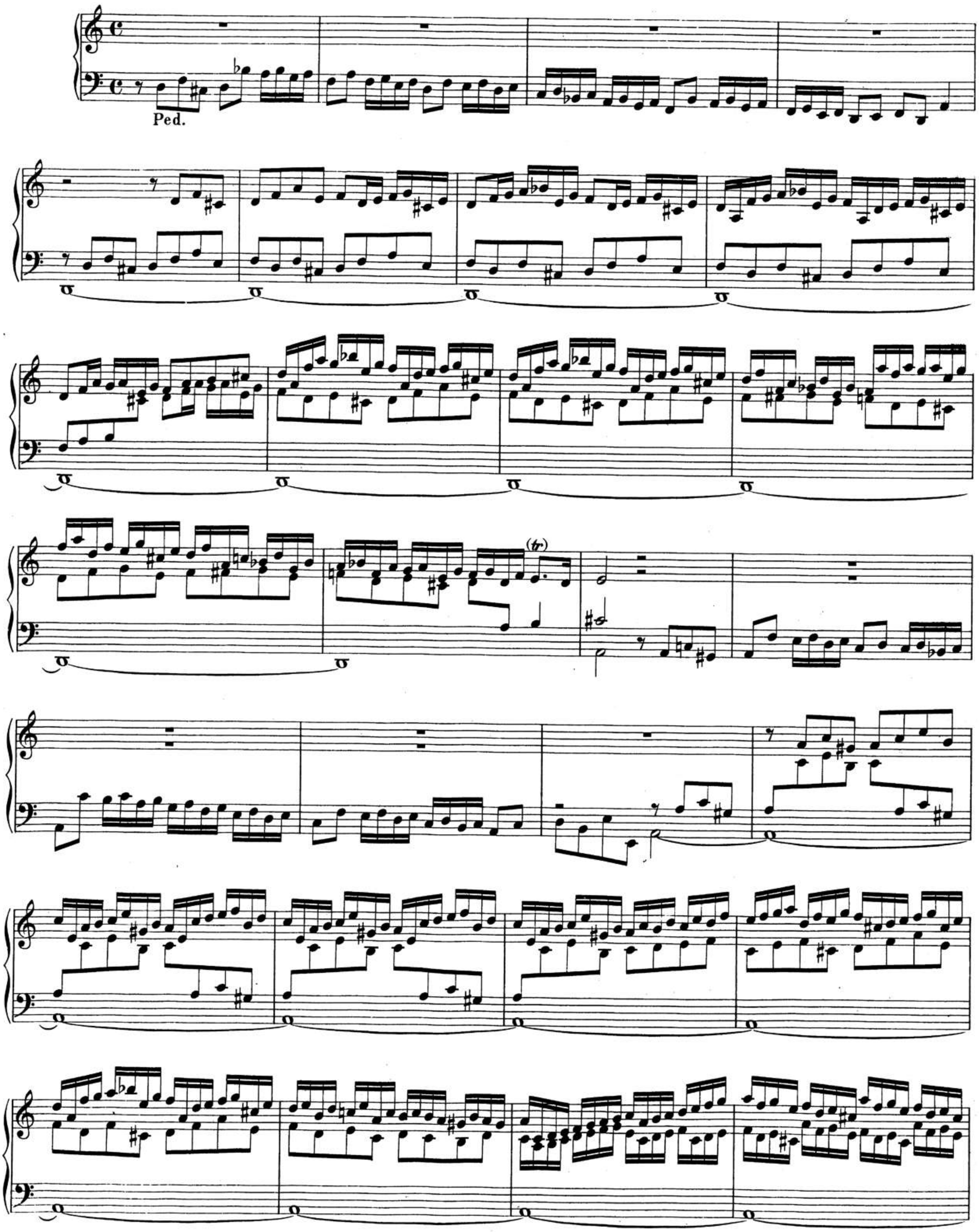
00064302

23. Toccata.

Ped.

00064302

24. Praeludium.
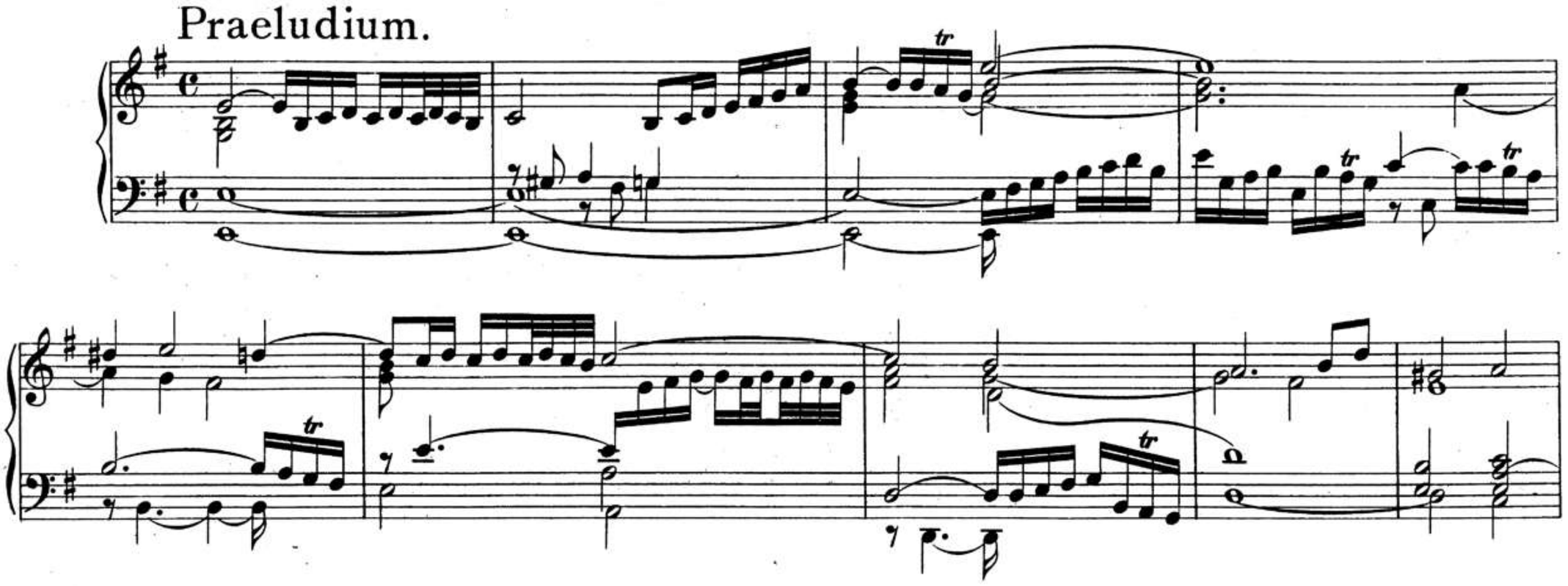


00064302
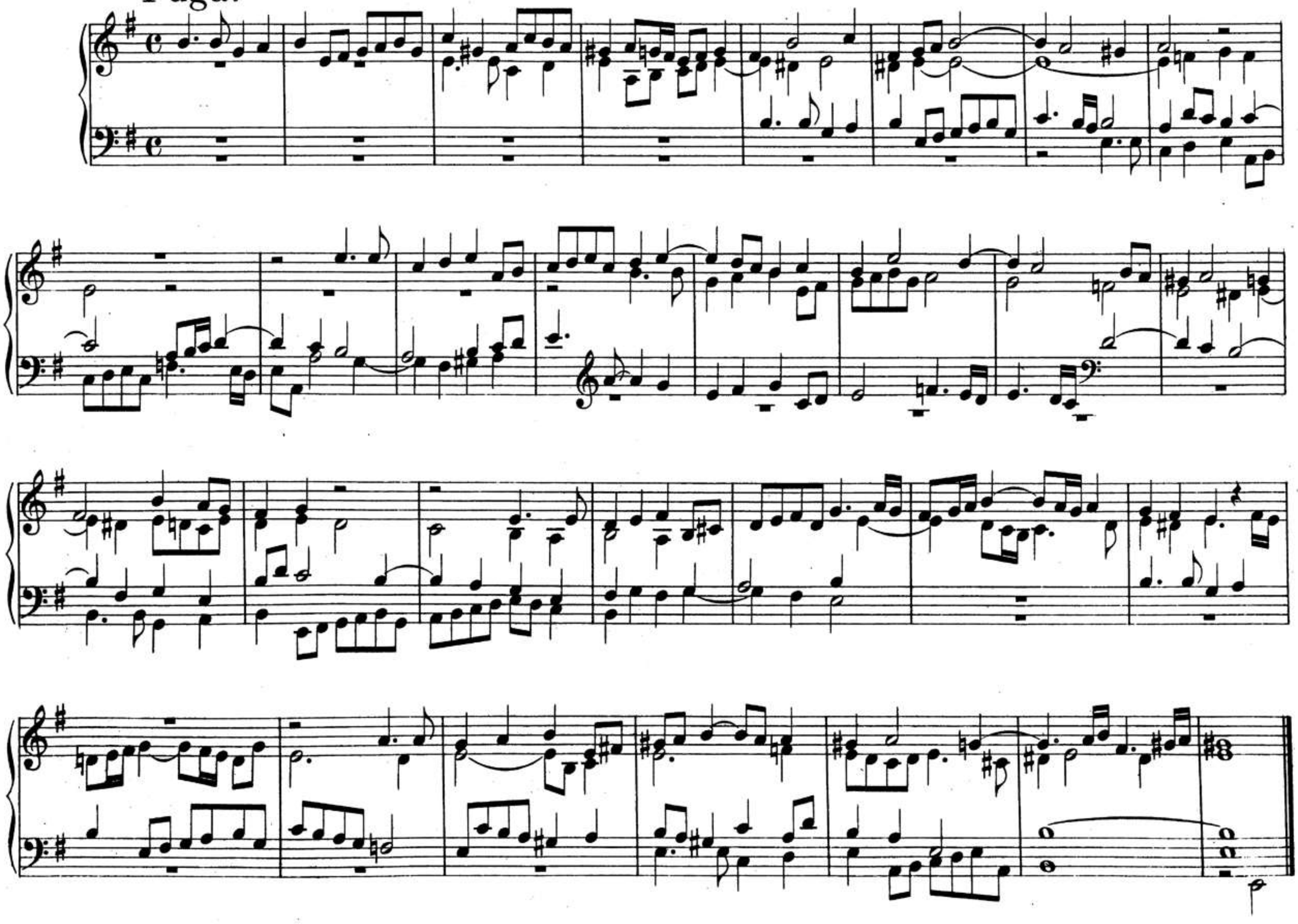
00064302

25. Praeludium und Fuga.

Praeludium.
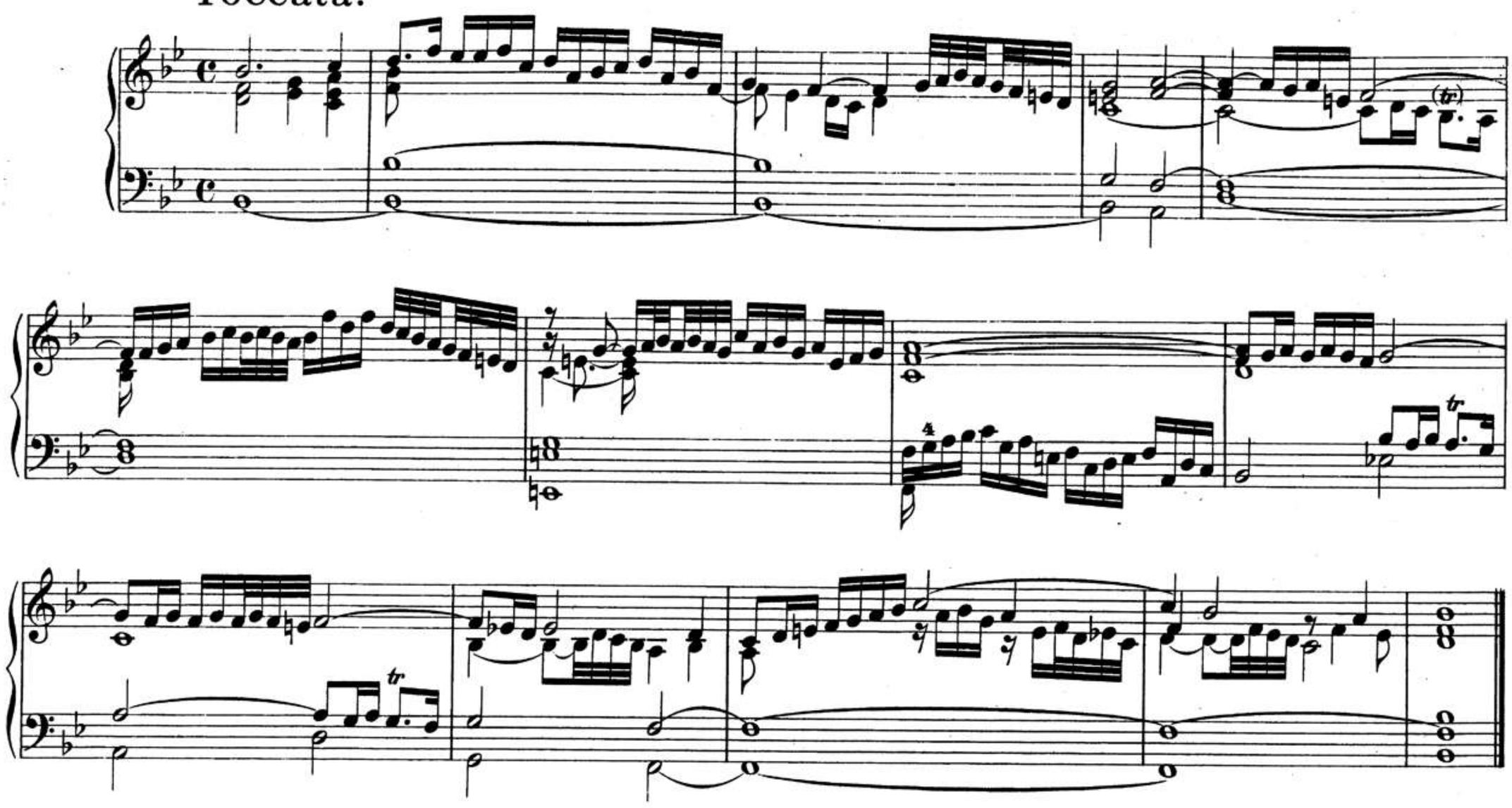


Fuga.
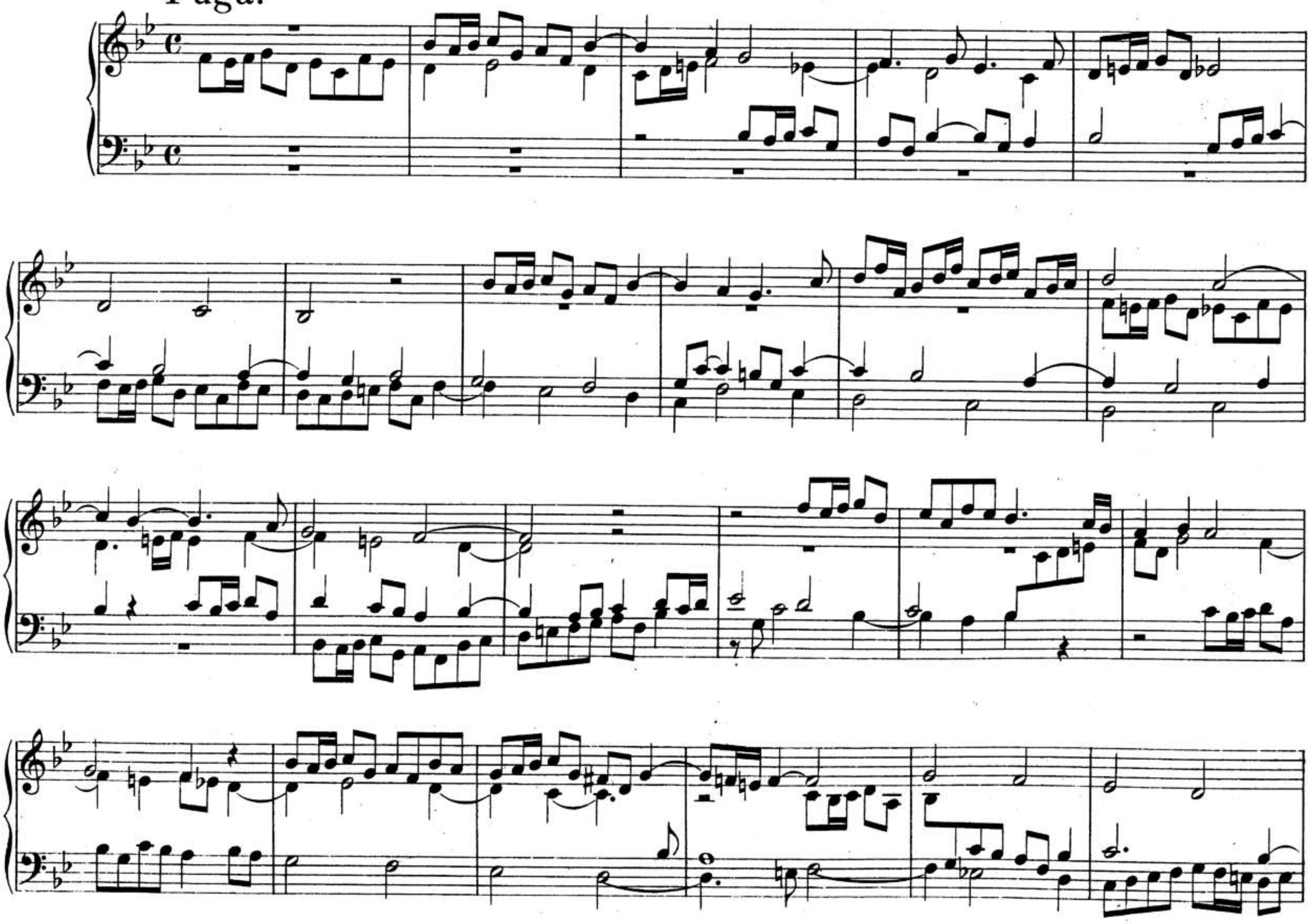


26. Toccata und Fuga.
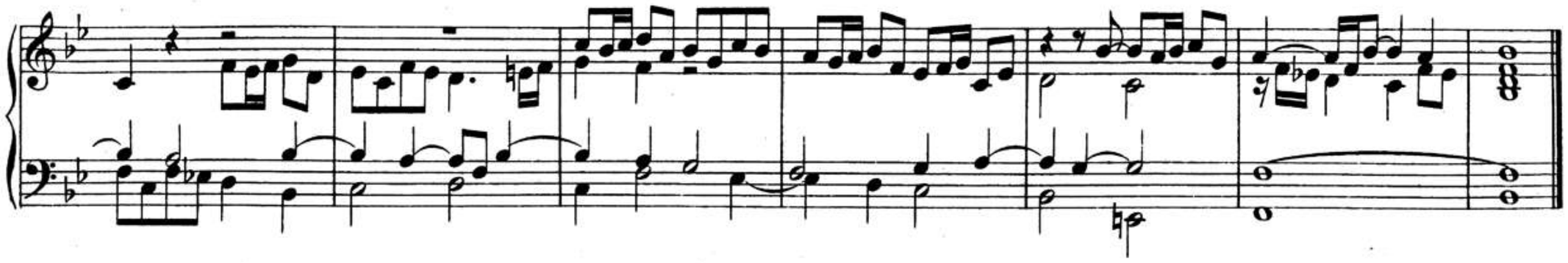
Toccata.
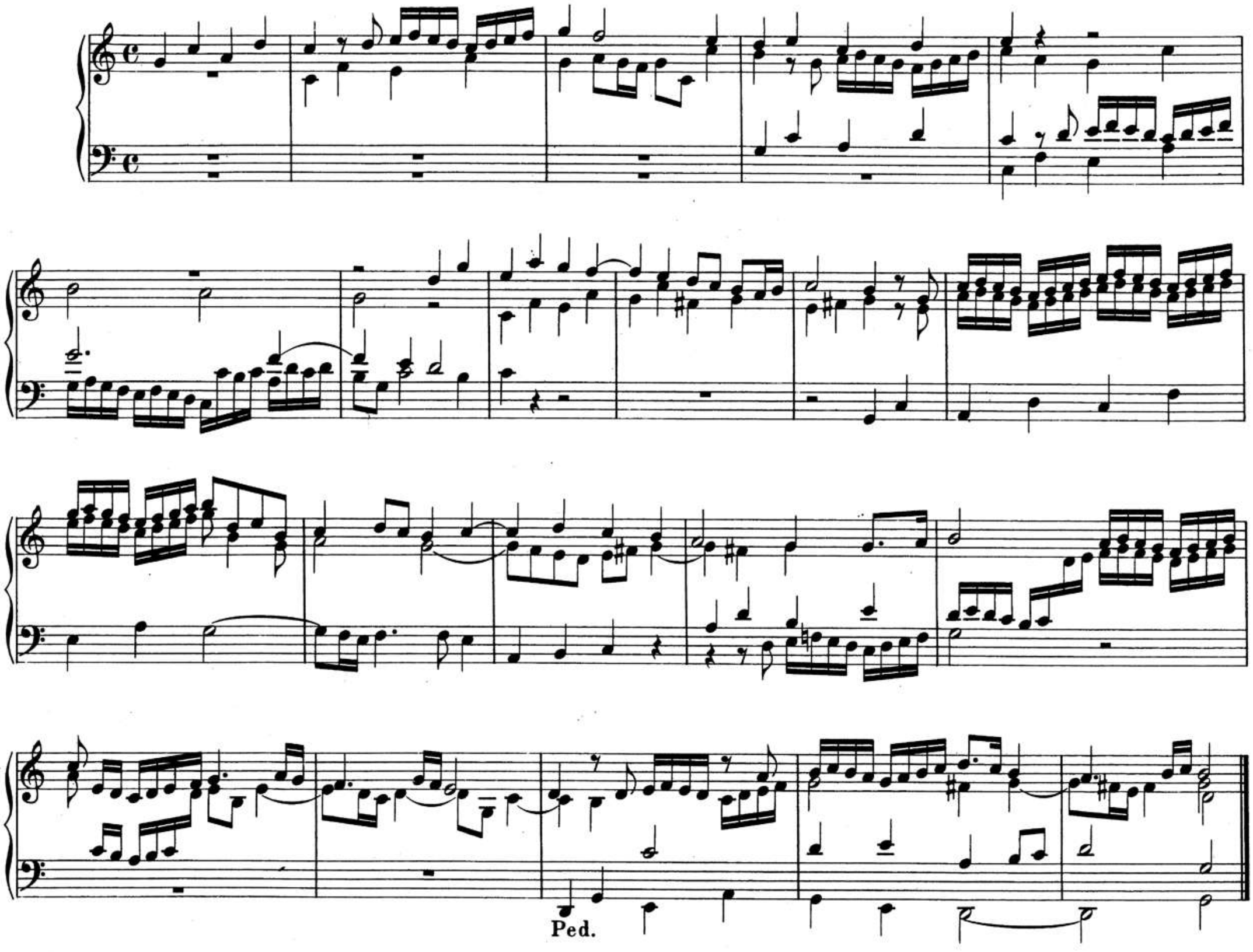


Fuga.
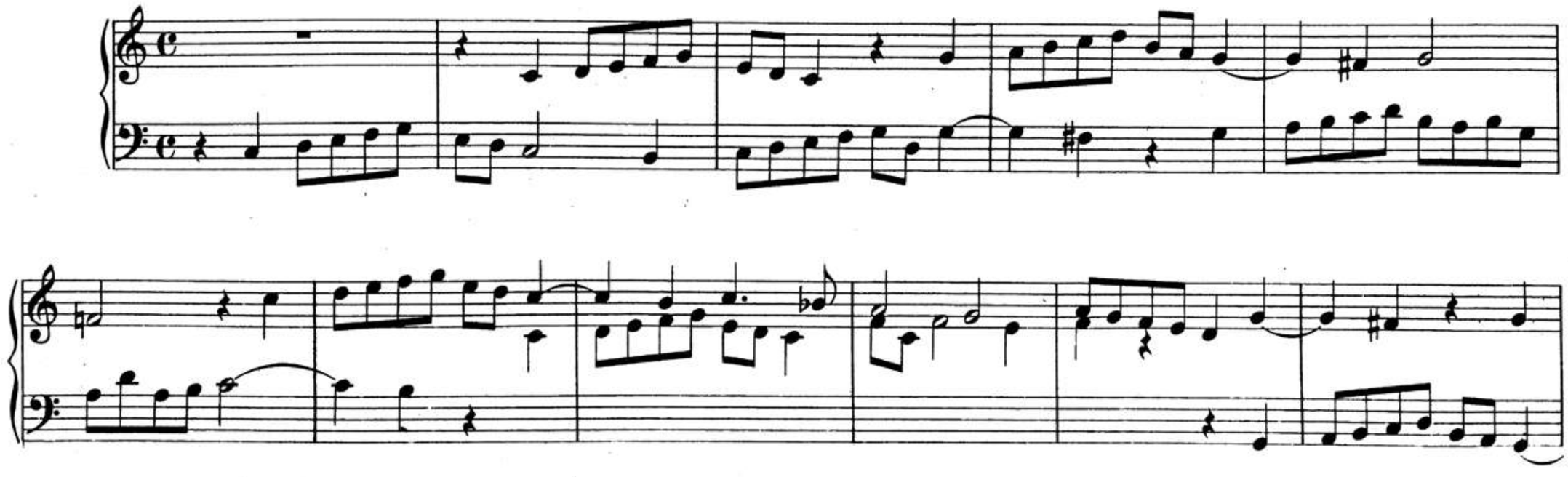


00064302
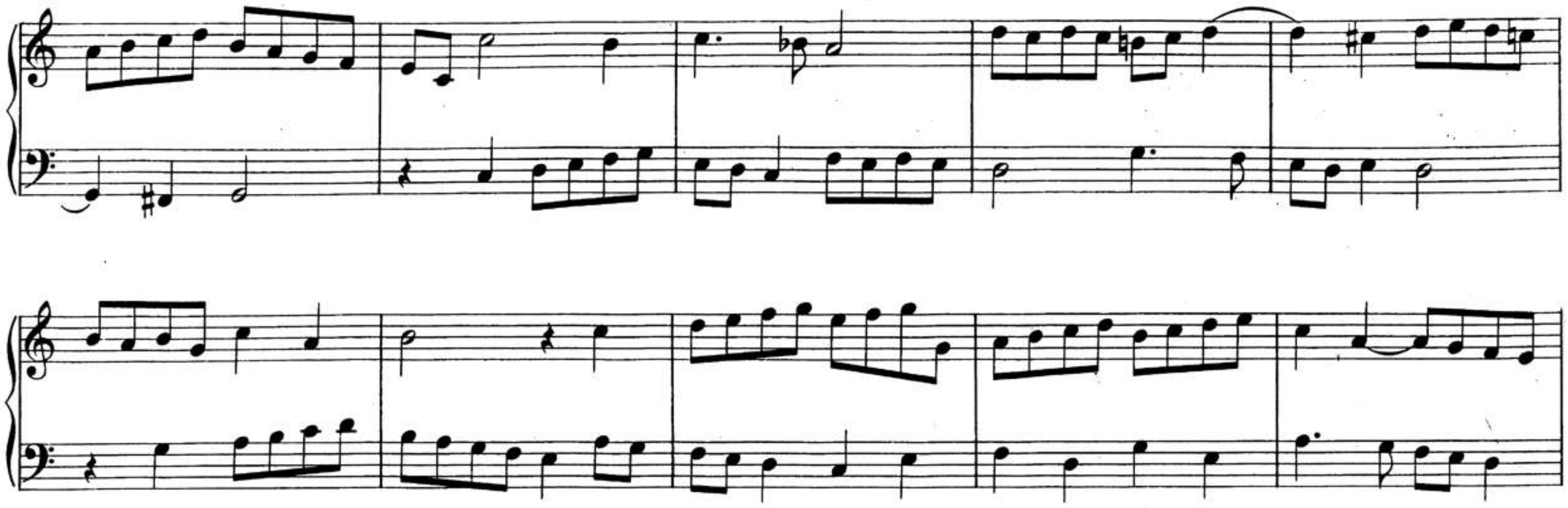


27. Fuga.
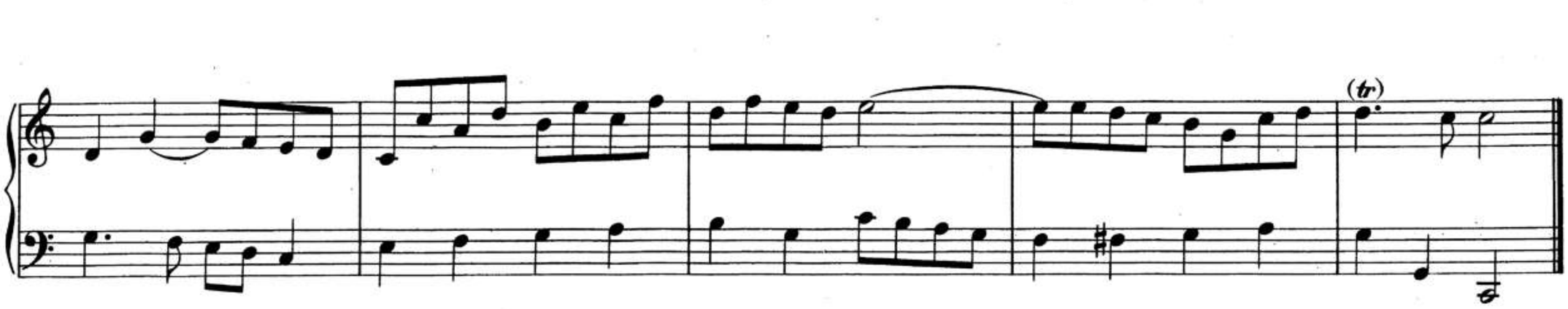


28. Fuga.
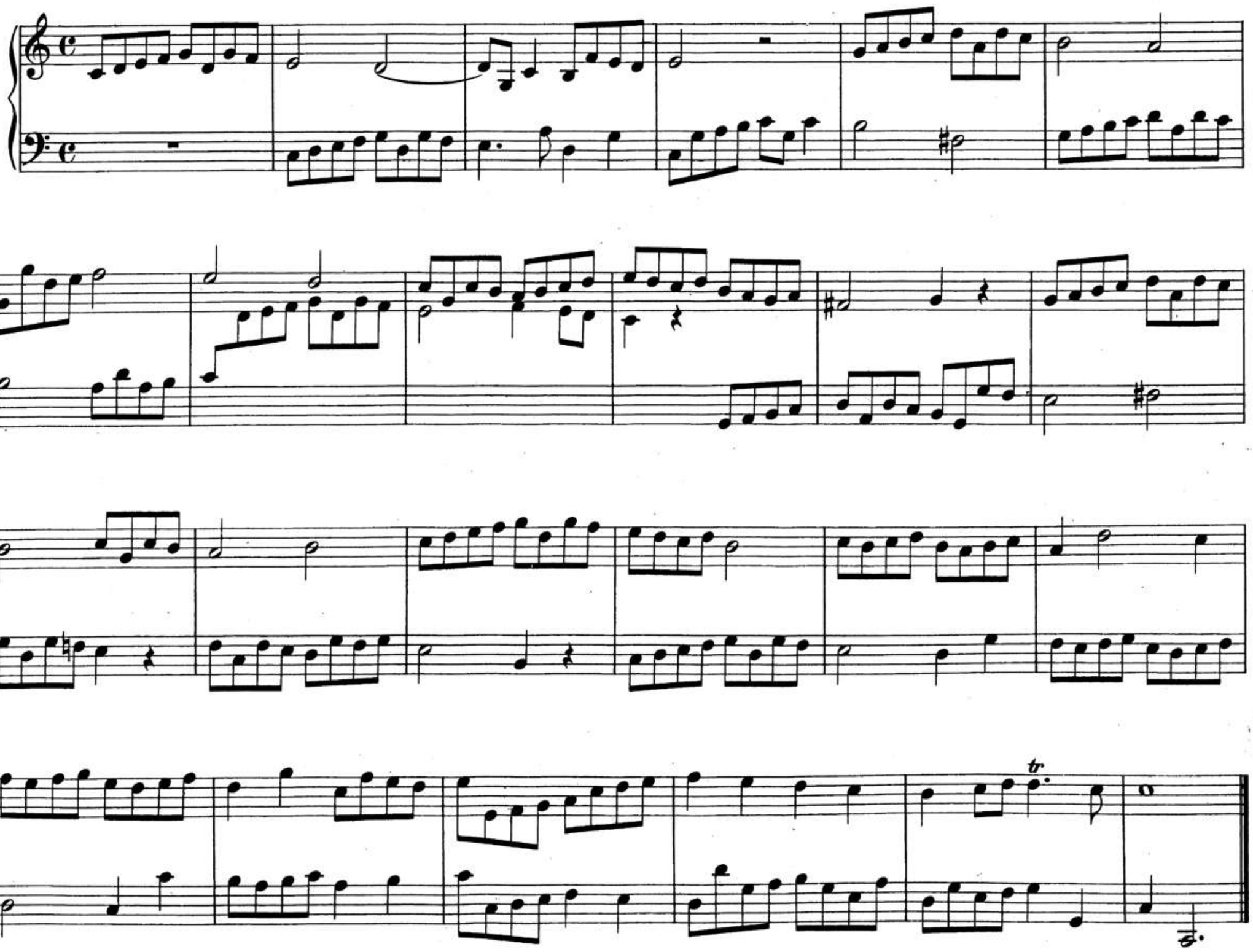


00064302
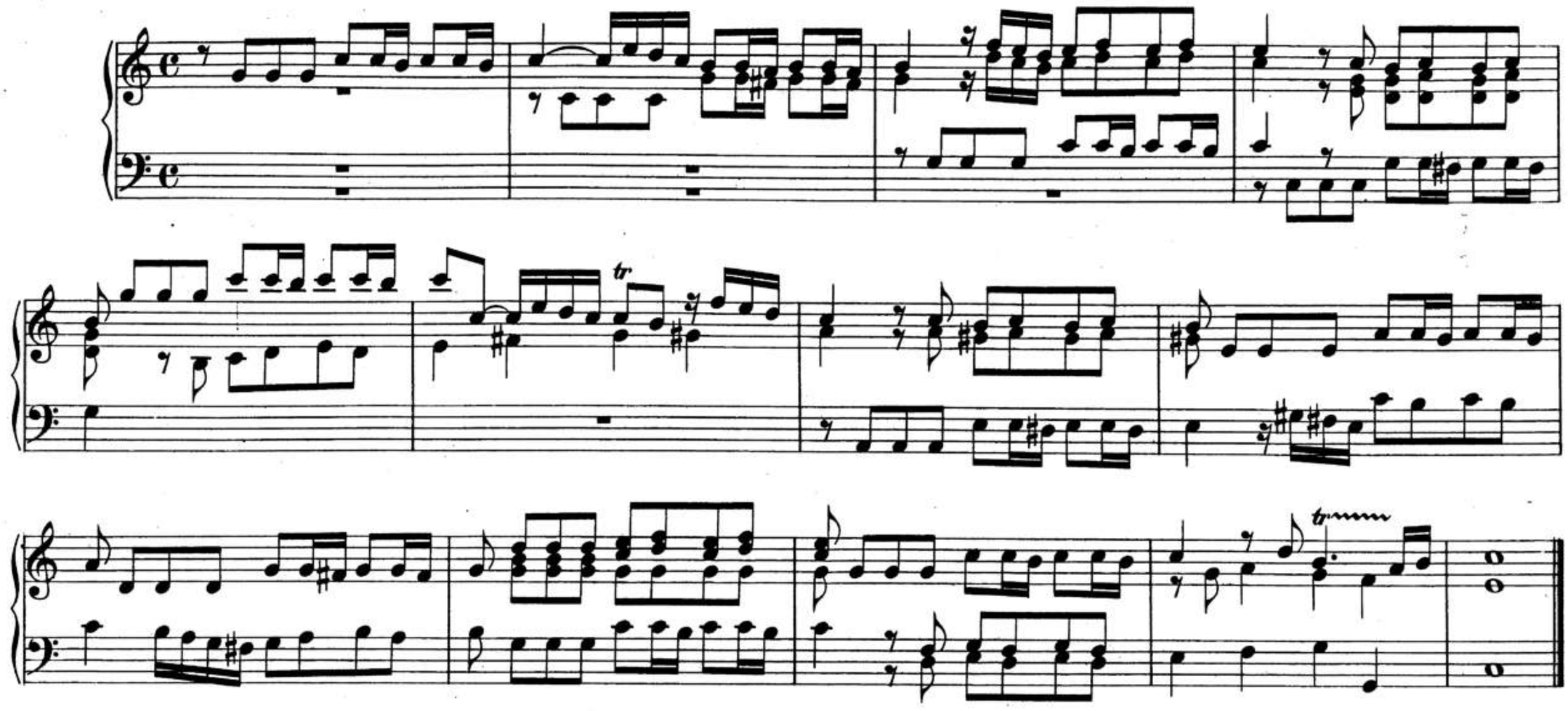




29. Fuga.
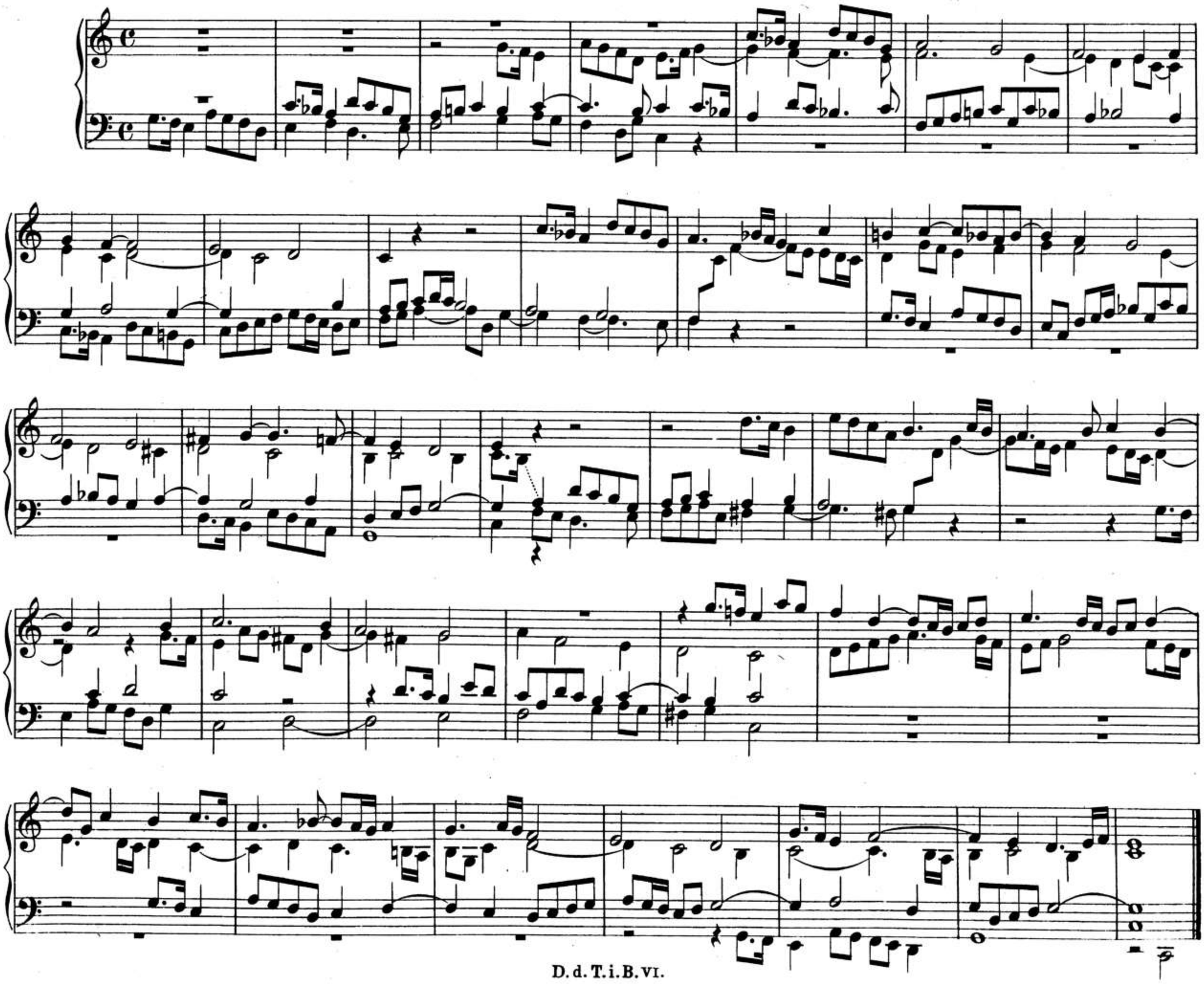


00064302

30. Fuga.
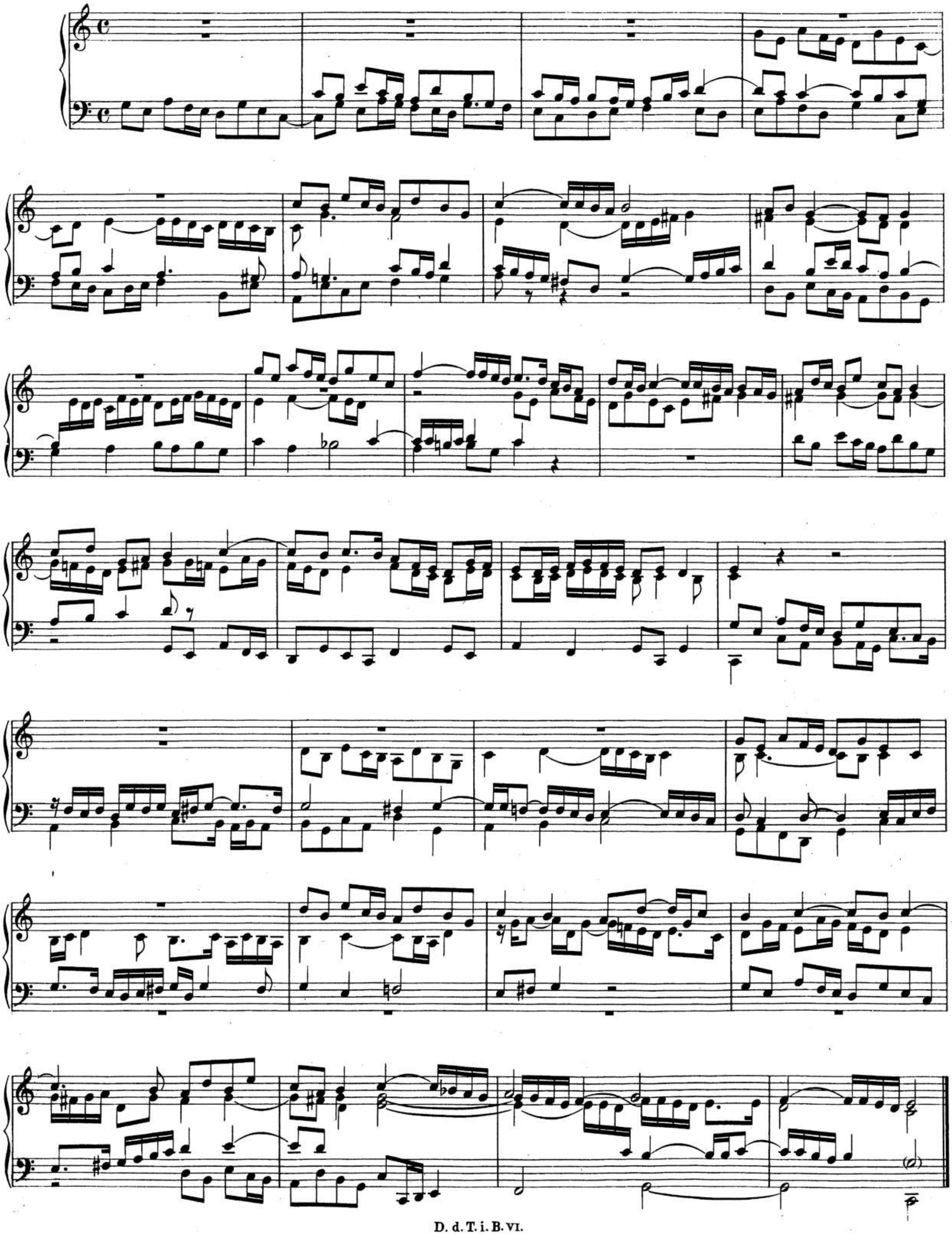


31. Fuga.
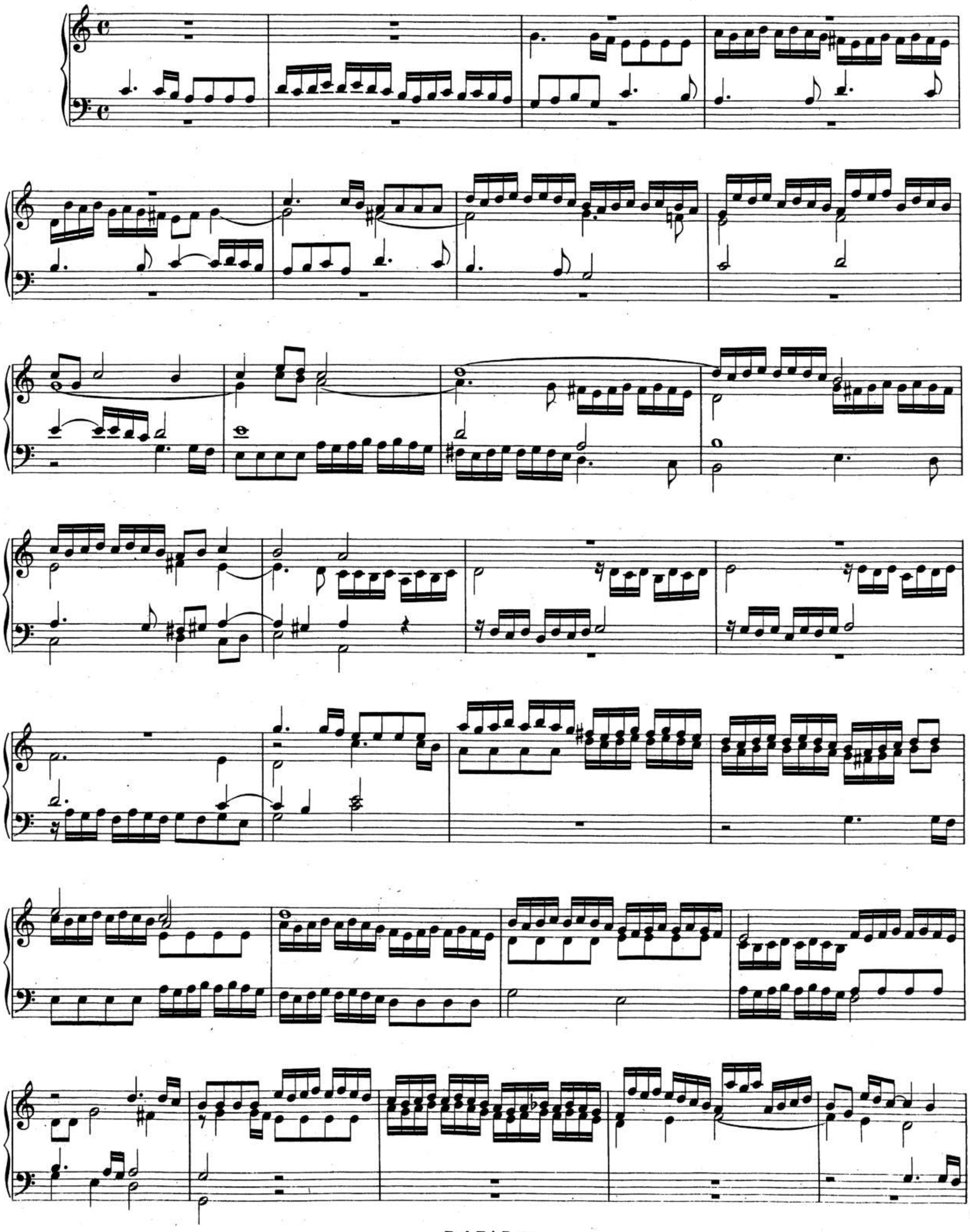


00064302

32. Fuga.
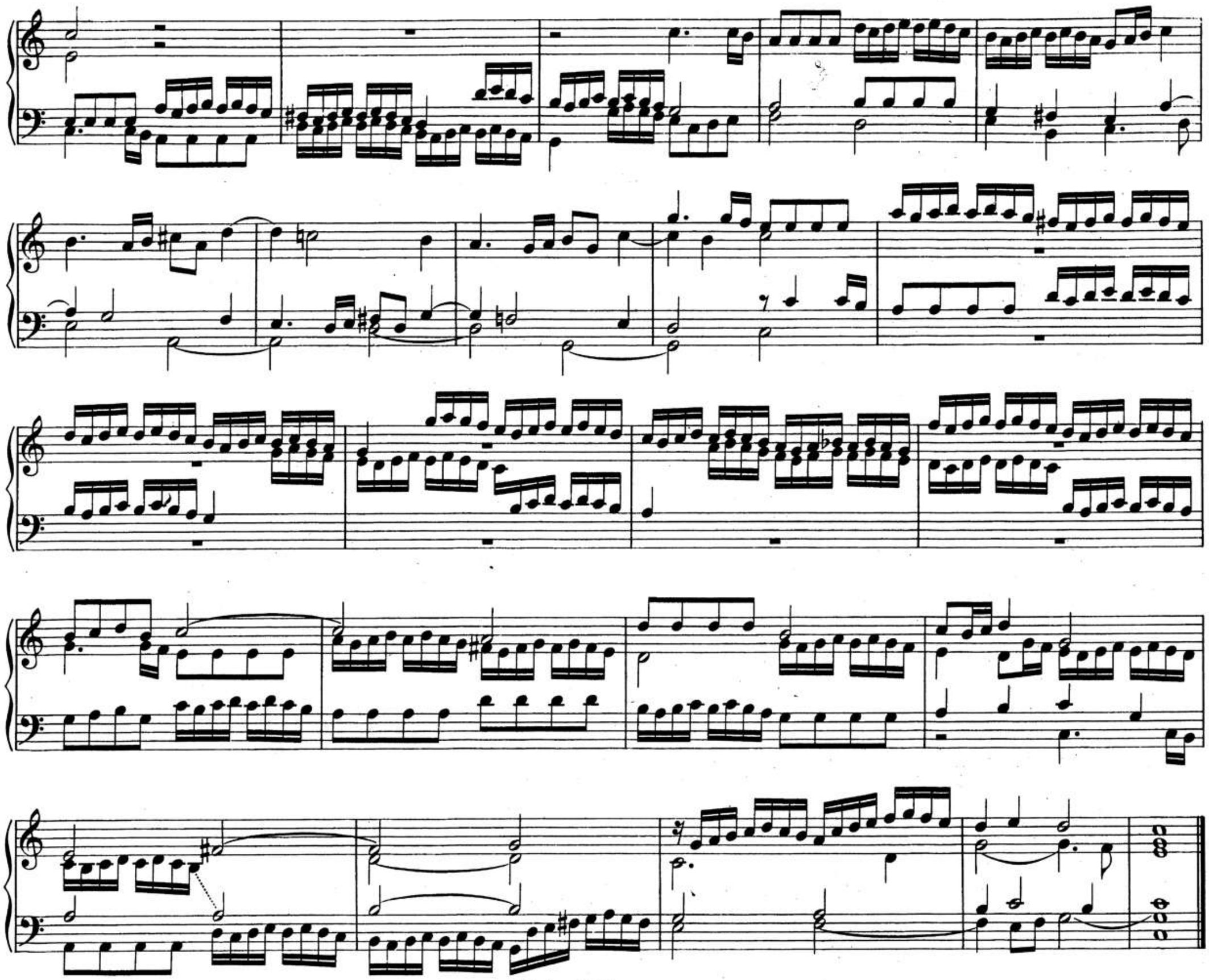


00064302
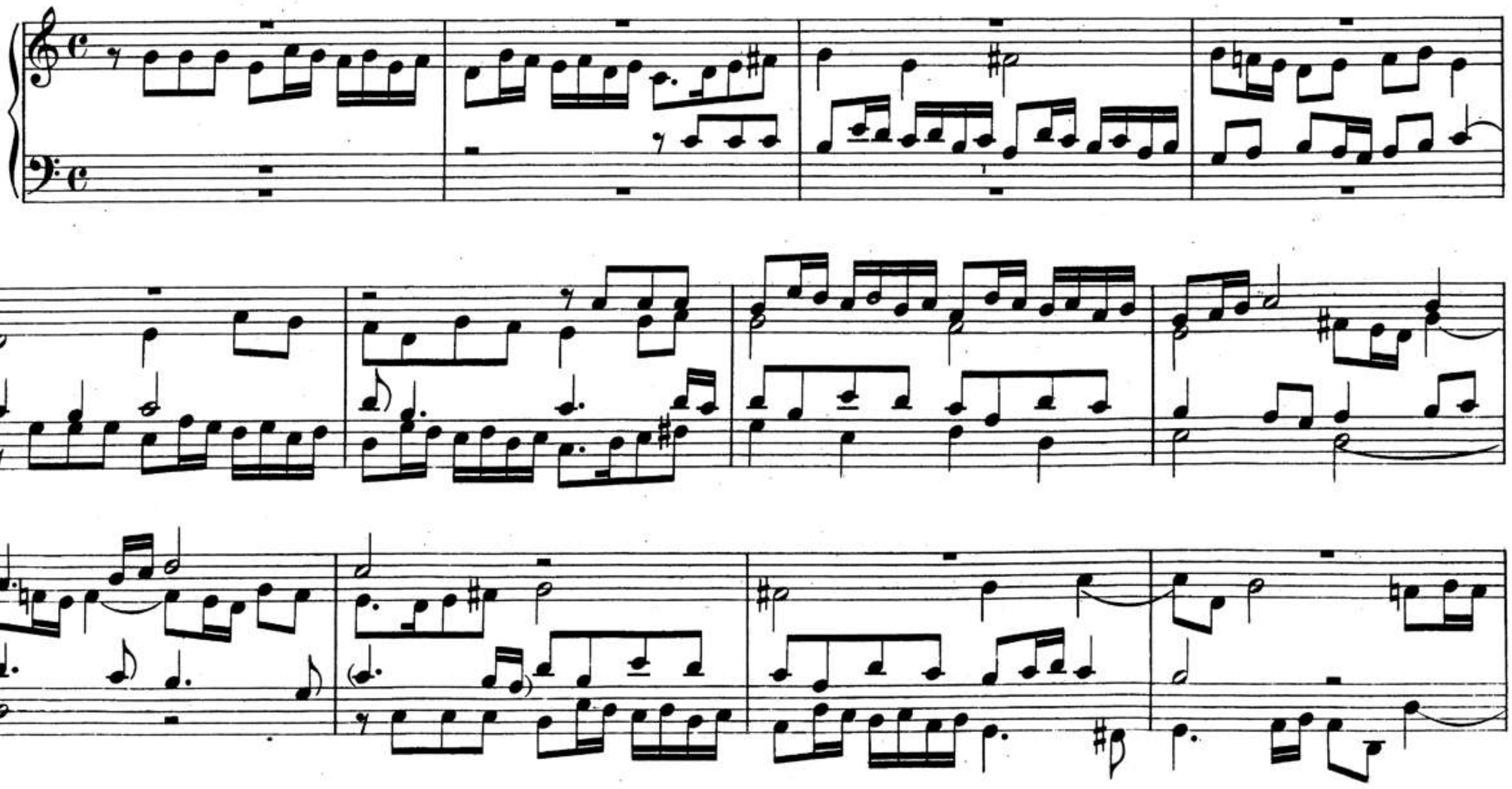
33. Fuga.



00064302
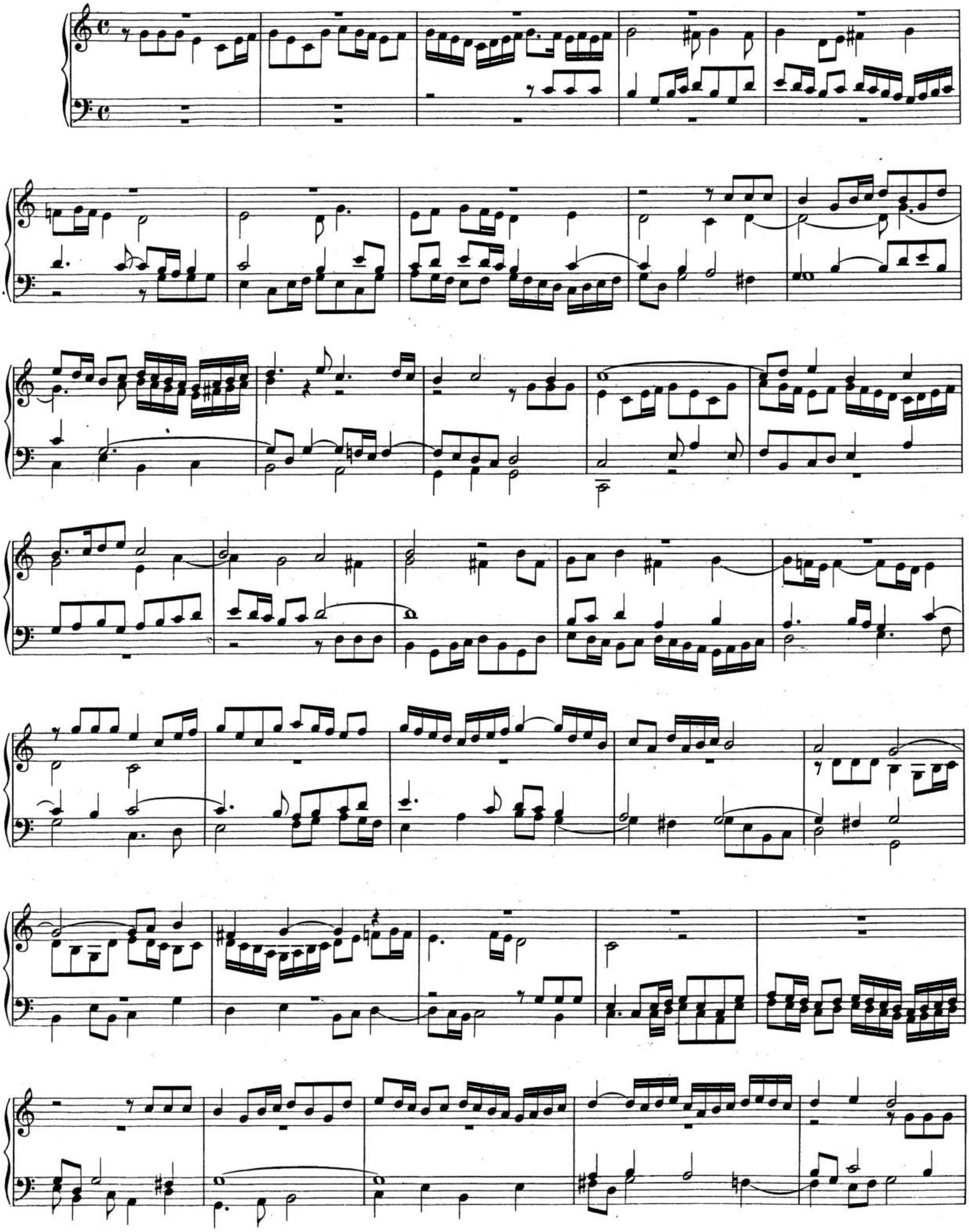


34. Fuga.
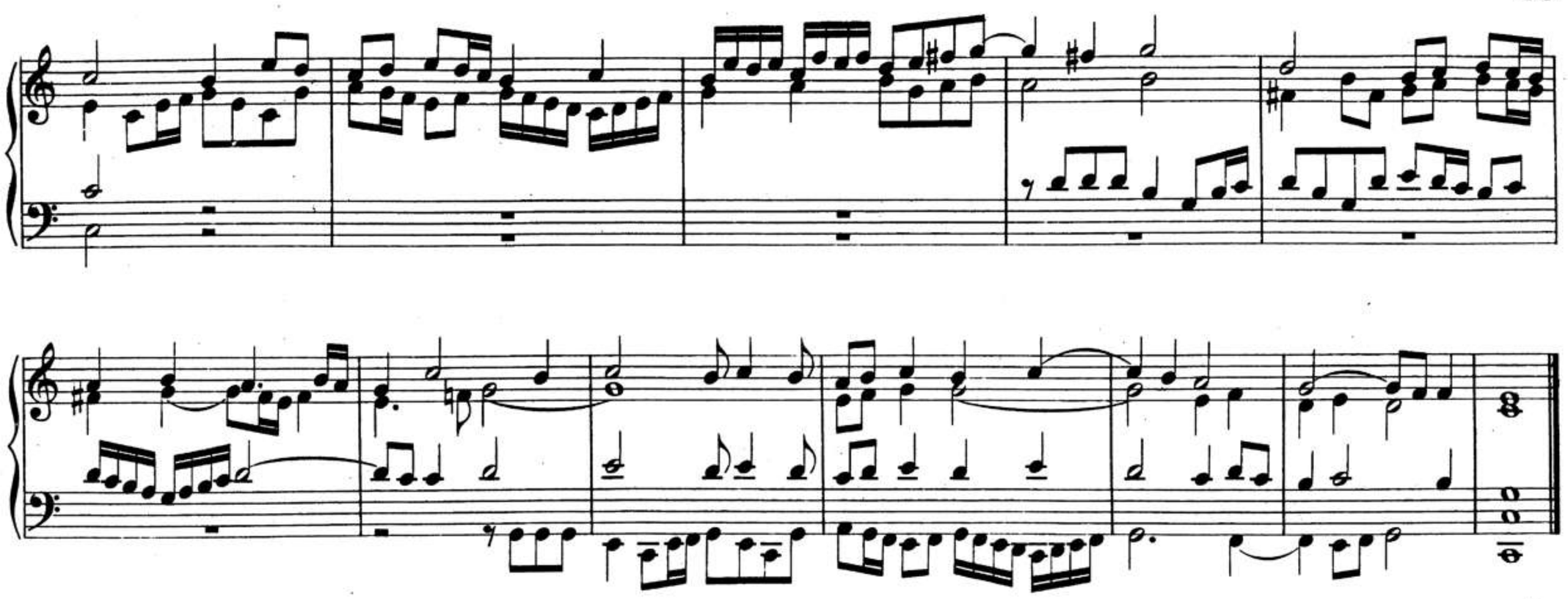


00064302

00064302
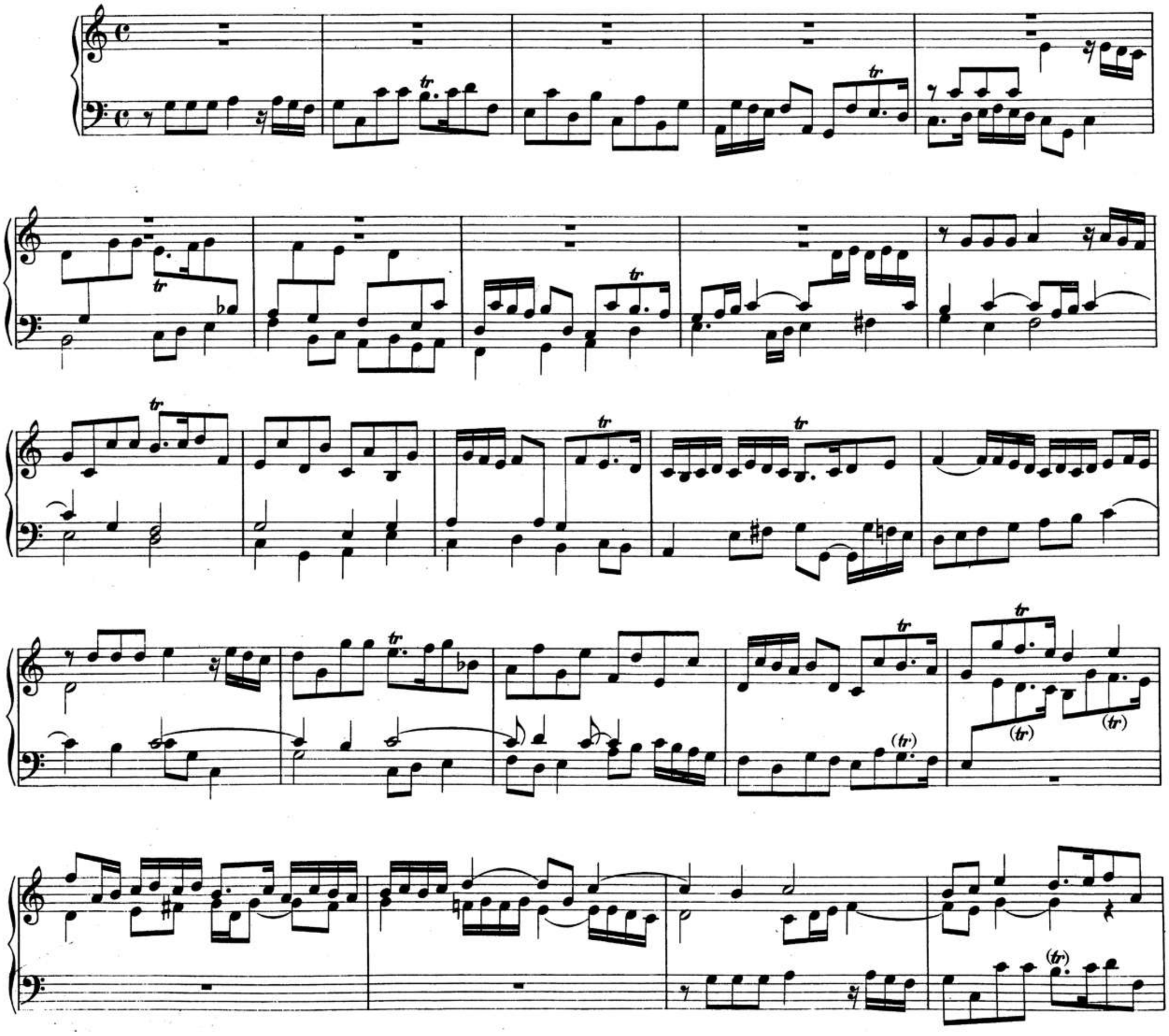
35. Fuga.



00064302
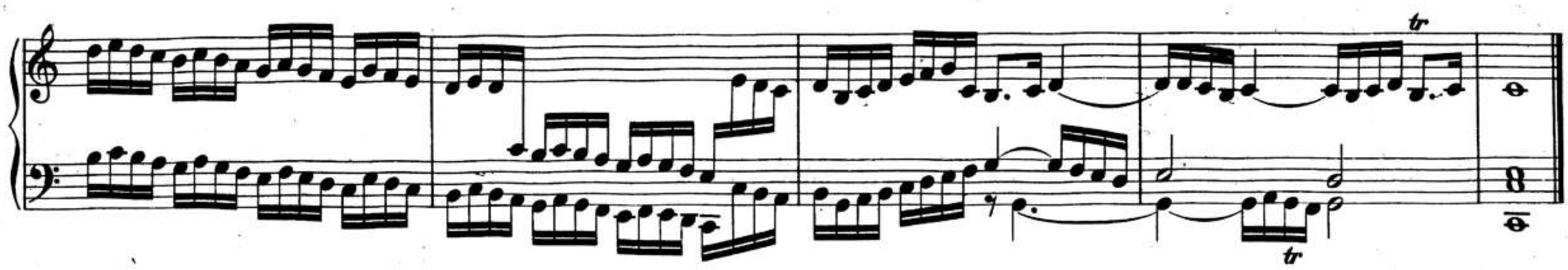


36. Fuga.
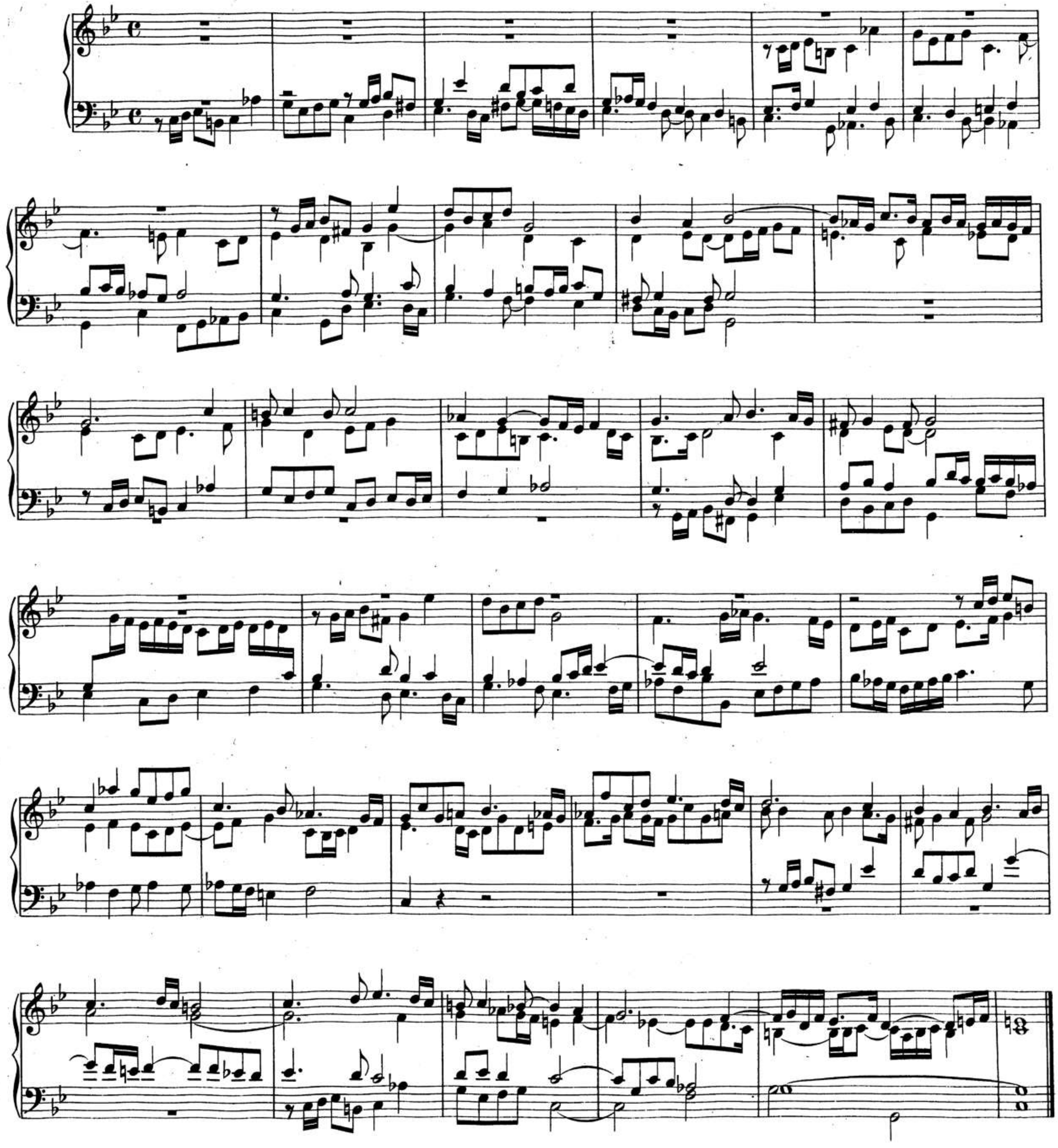


00064302

00064302
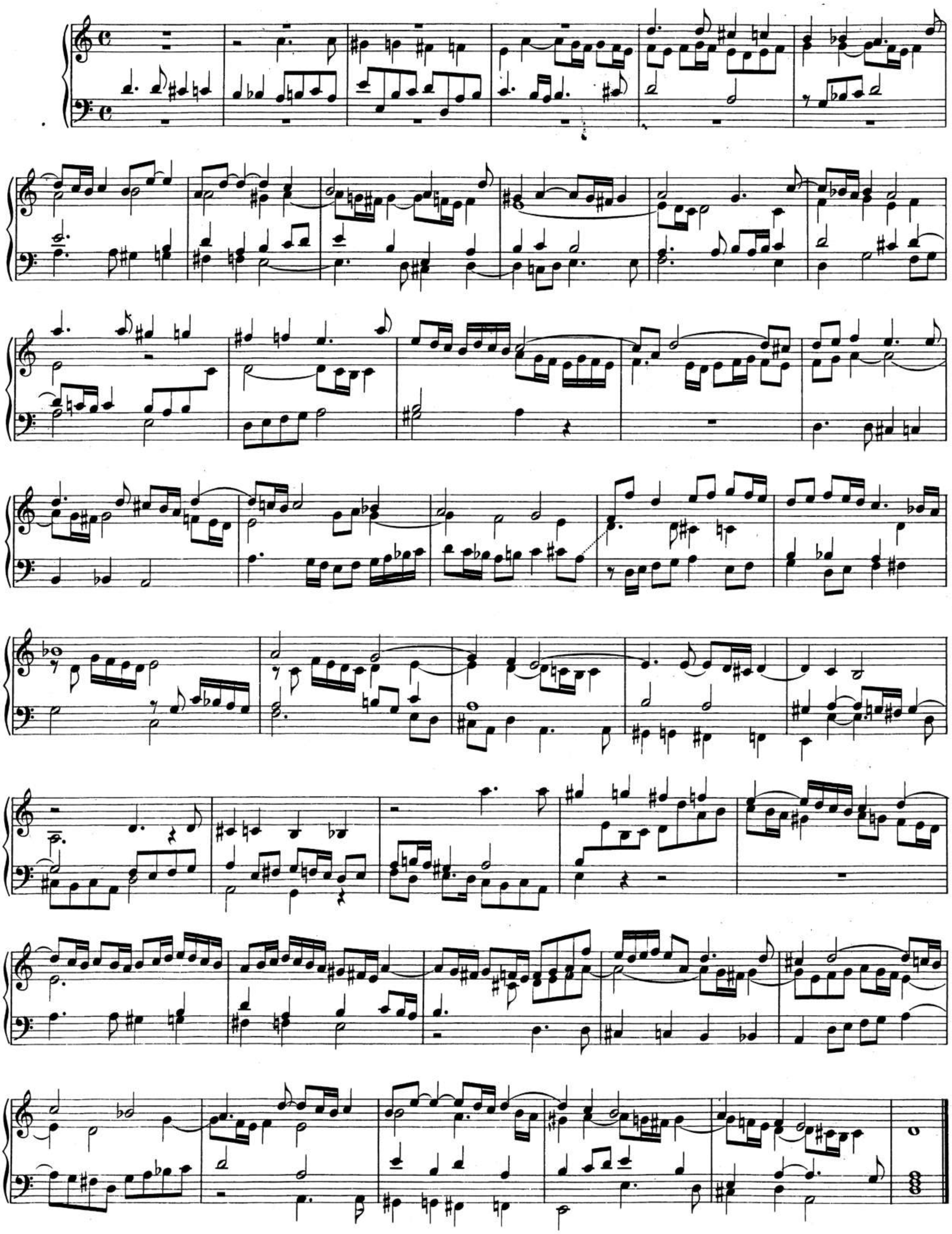


37. Fuga.
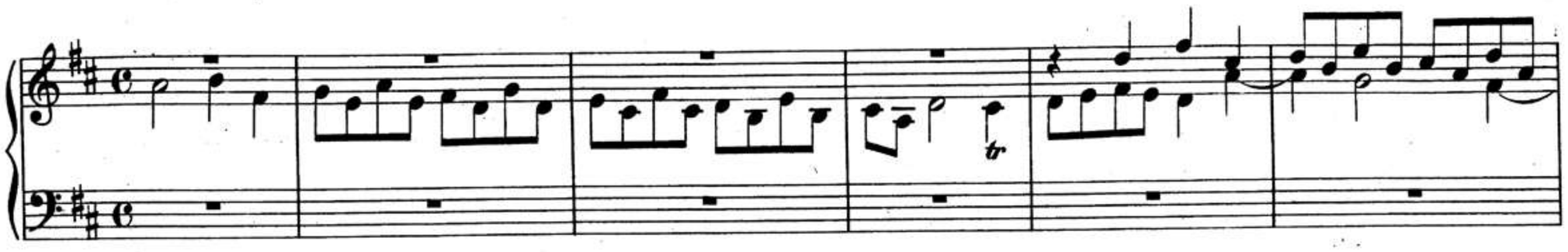


00064302
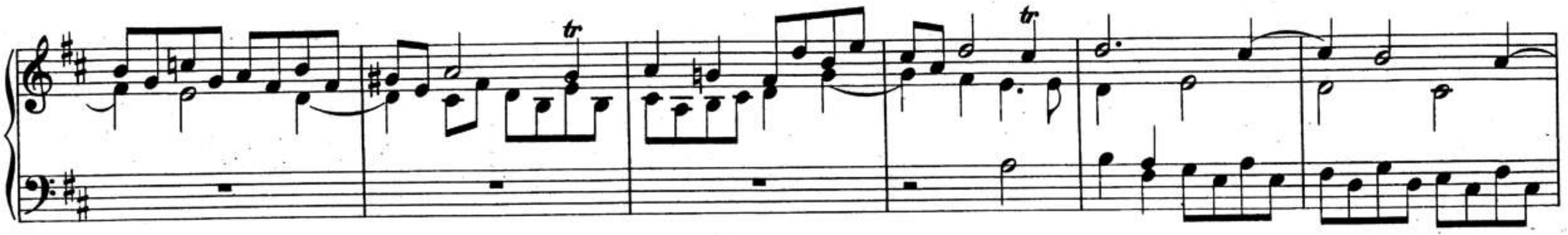
38. Fuga.
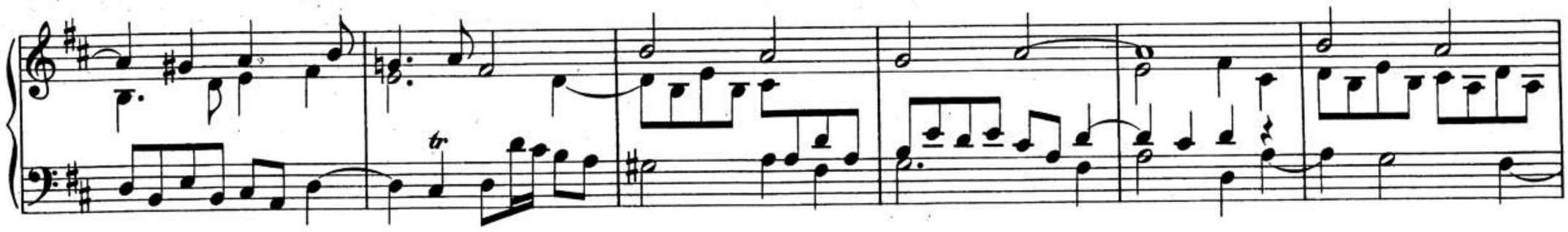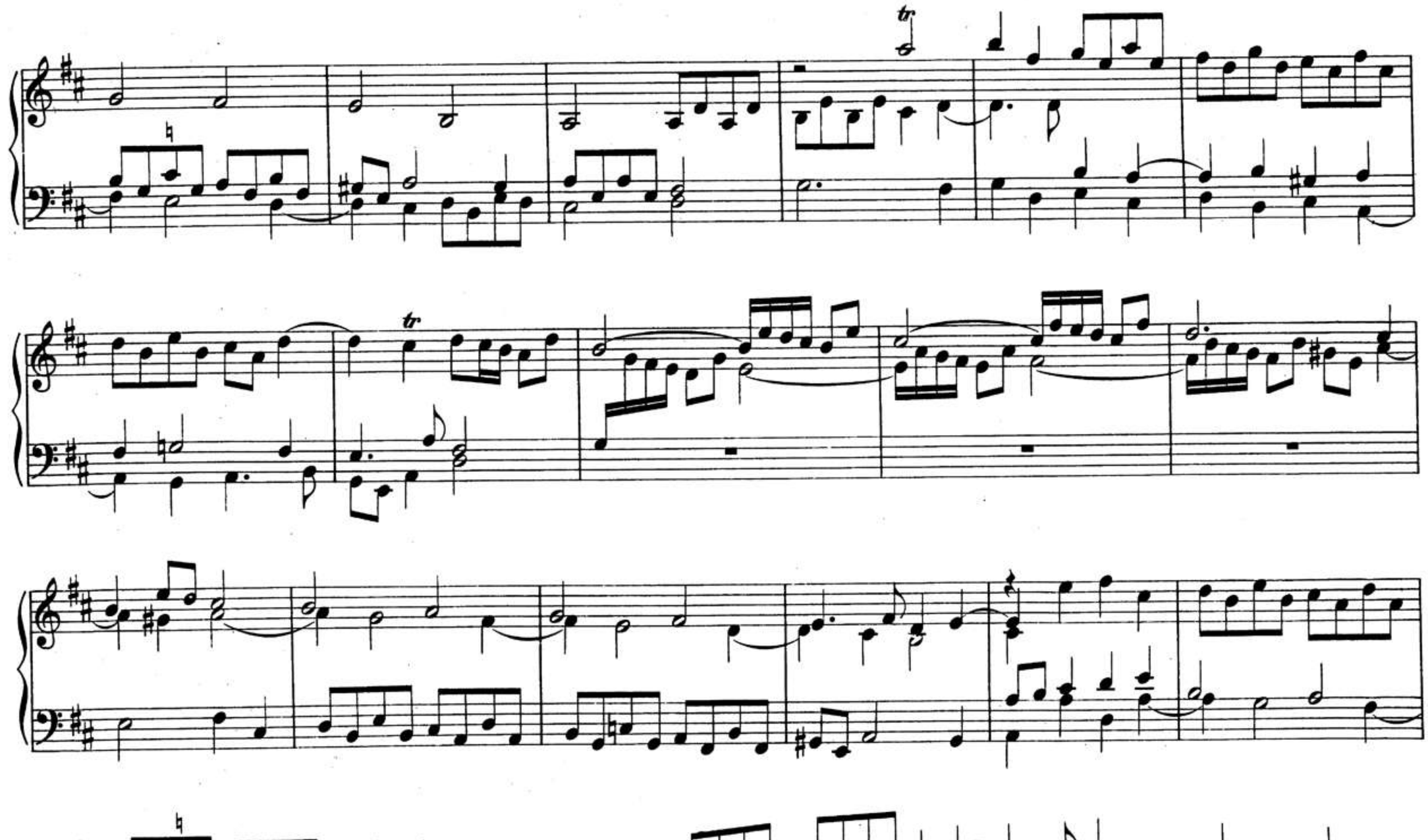


00064302
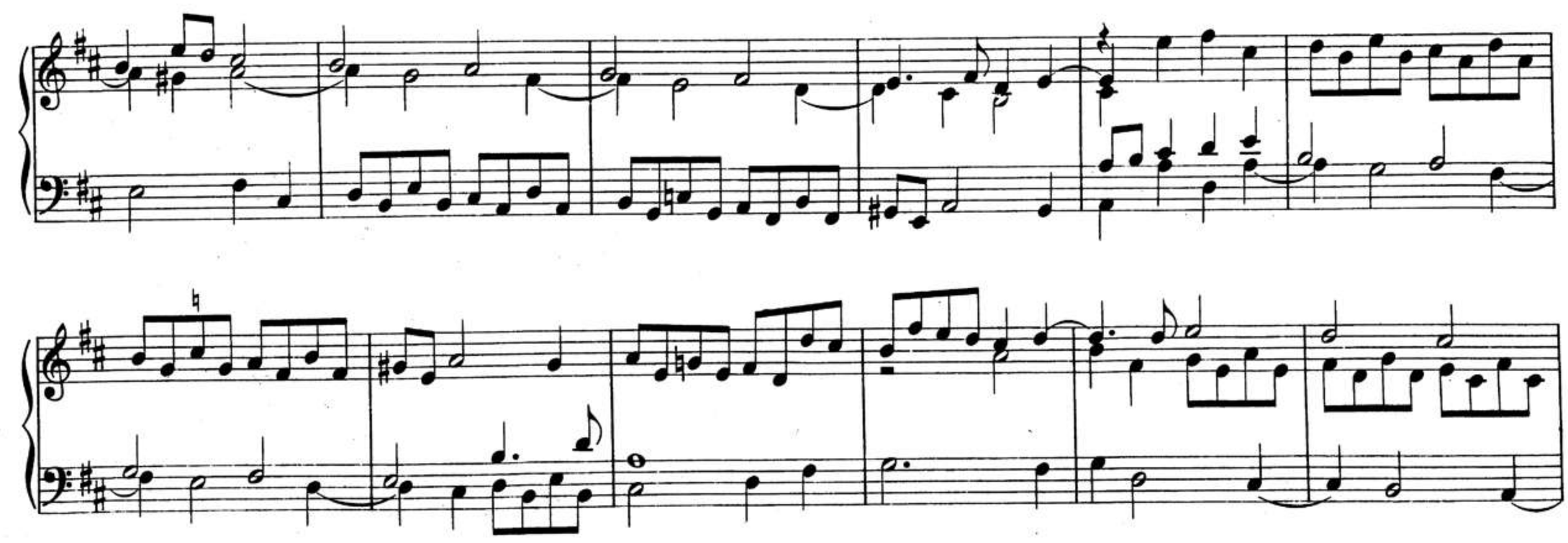
39. Fuga.











00064302
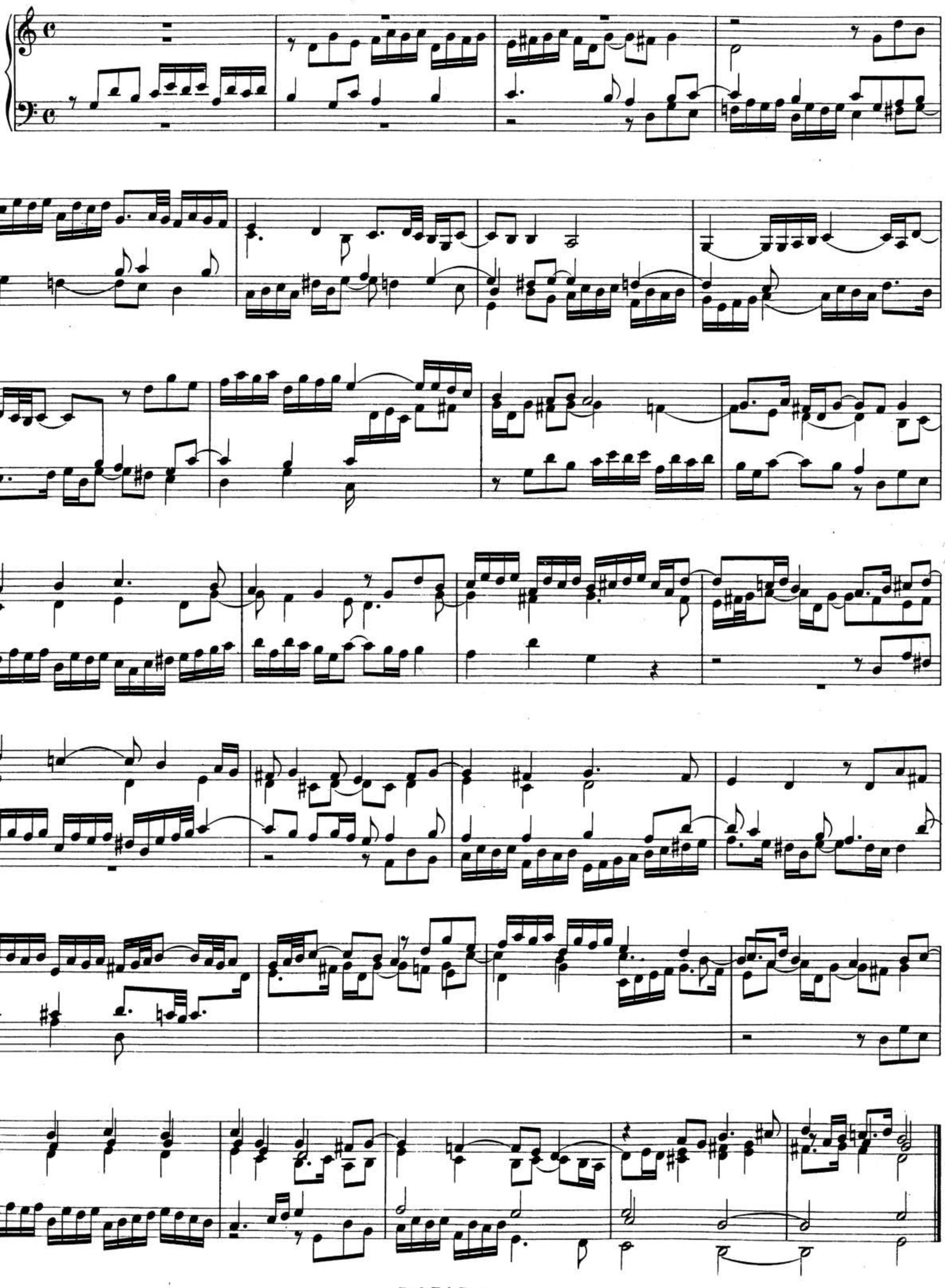
40. Fuga.

00064302

41. Fuga.
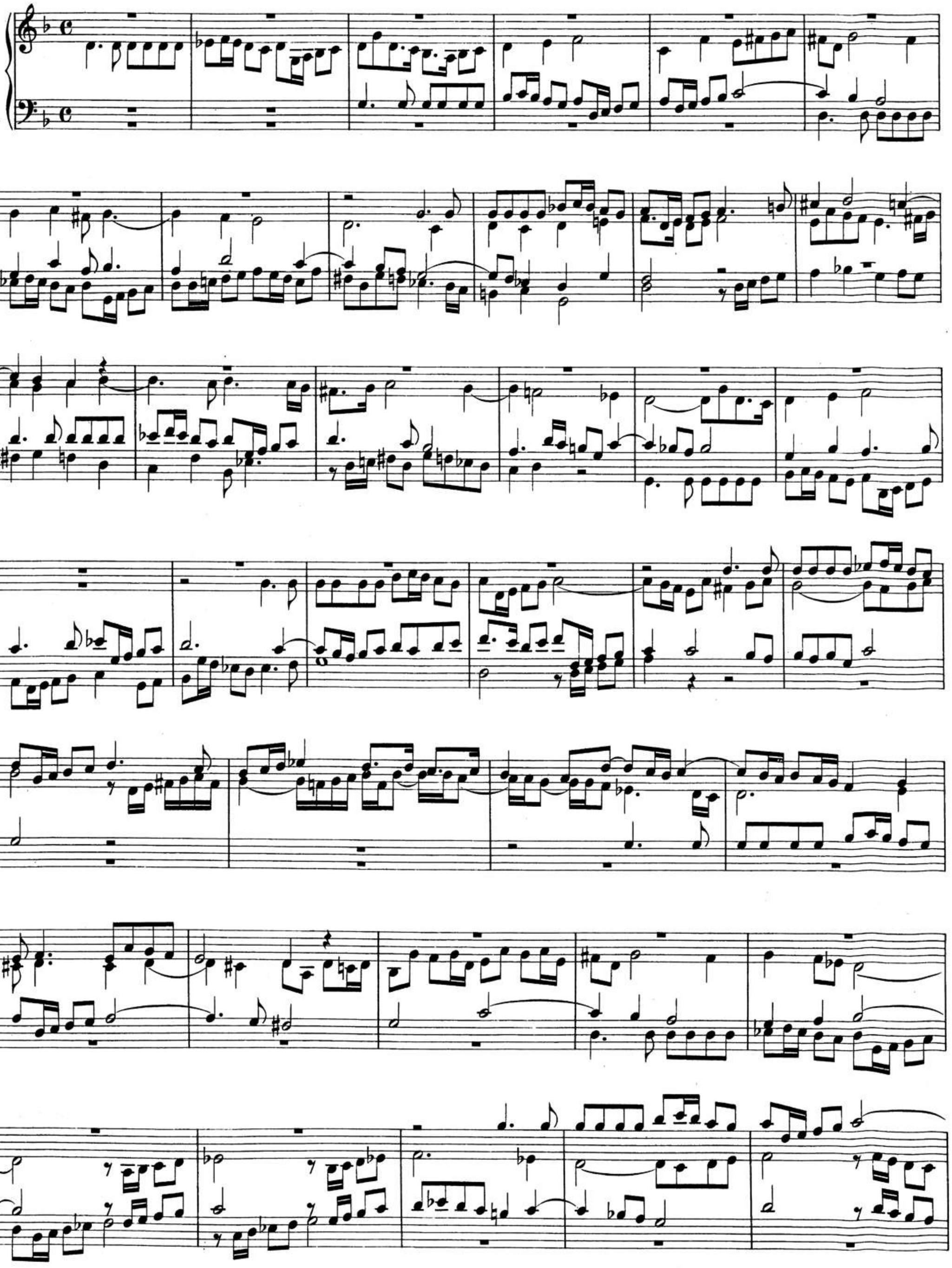
00064302

42. Fuga.



00064302
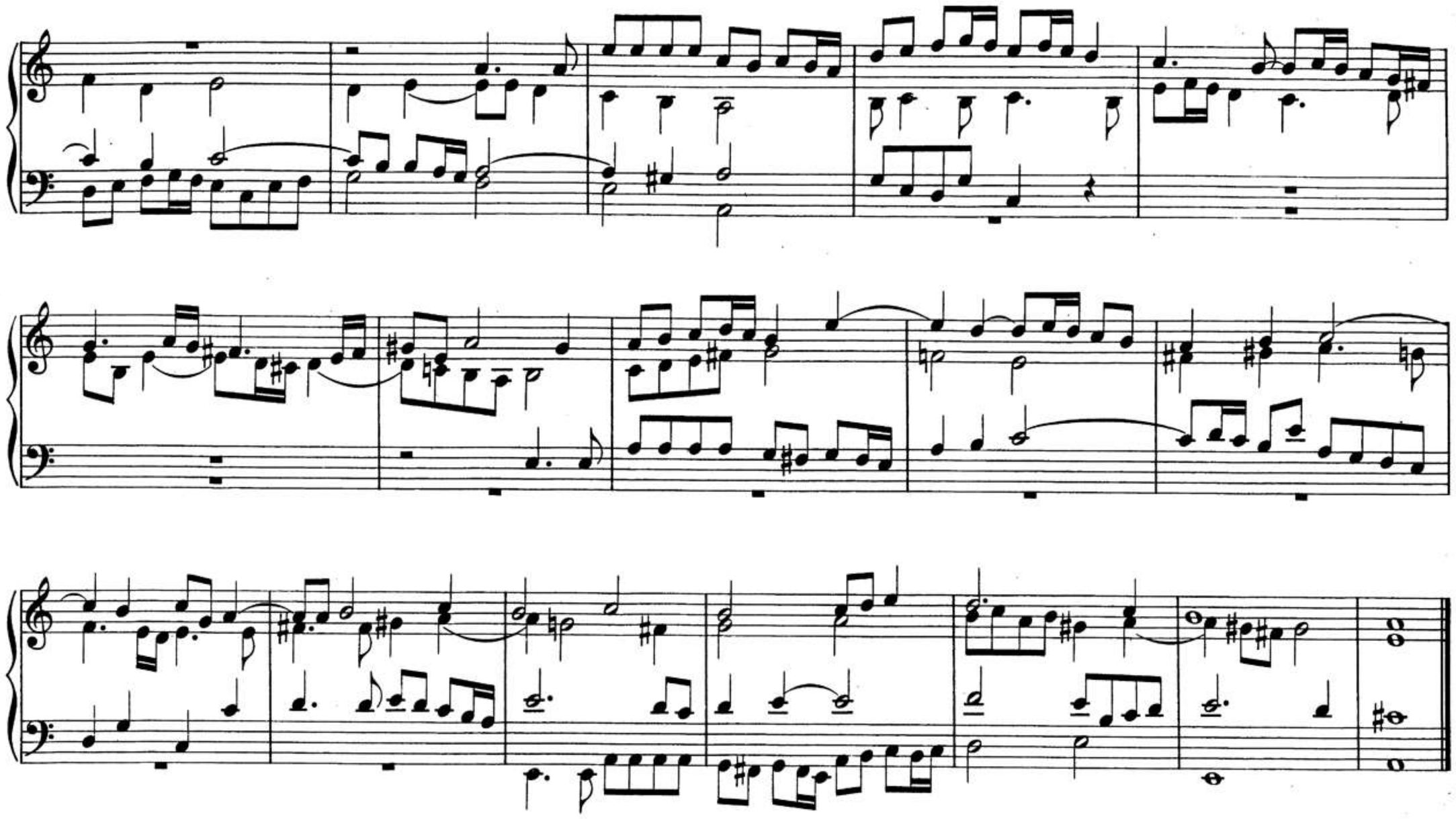
43. Fuga.
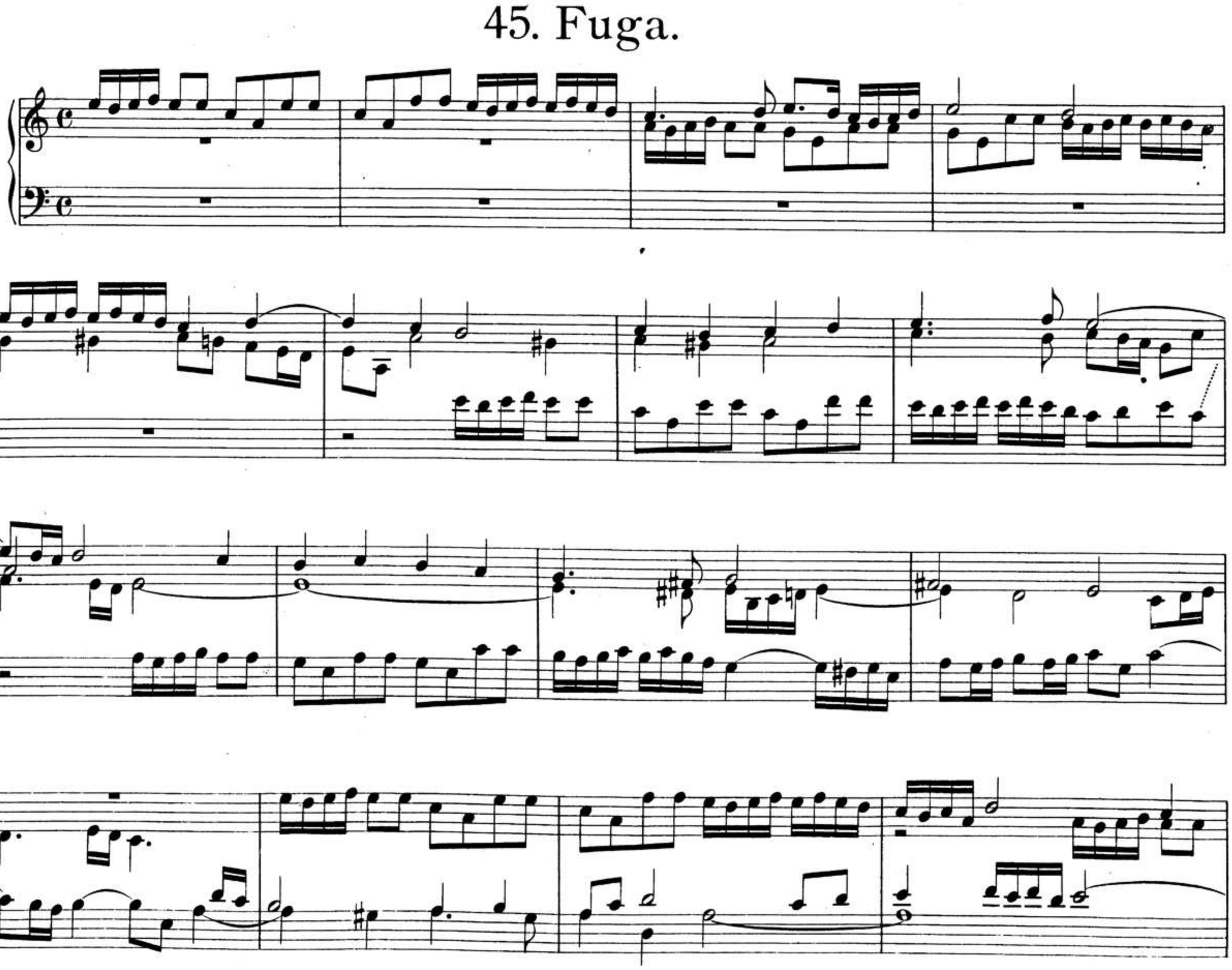


00064302

44. Fuga.

00064302
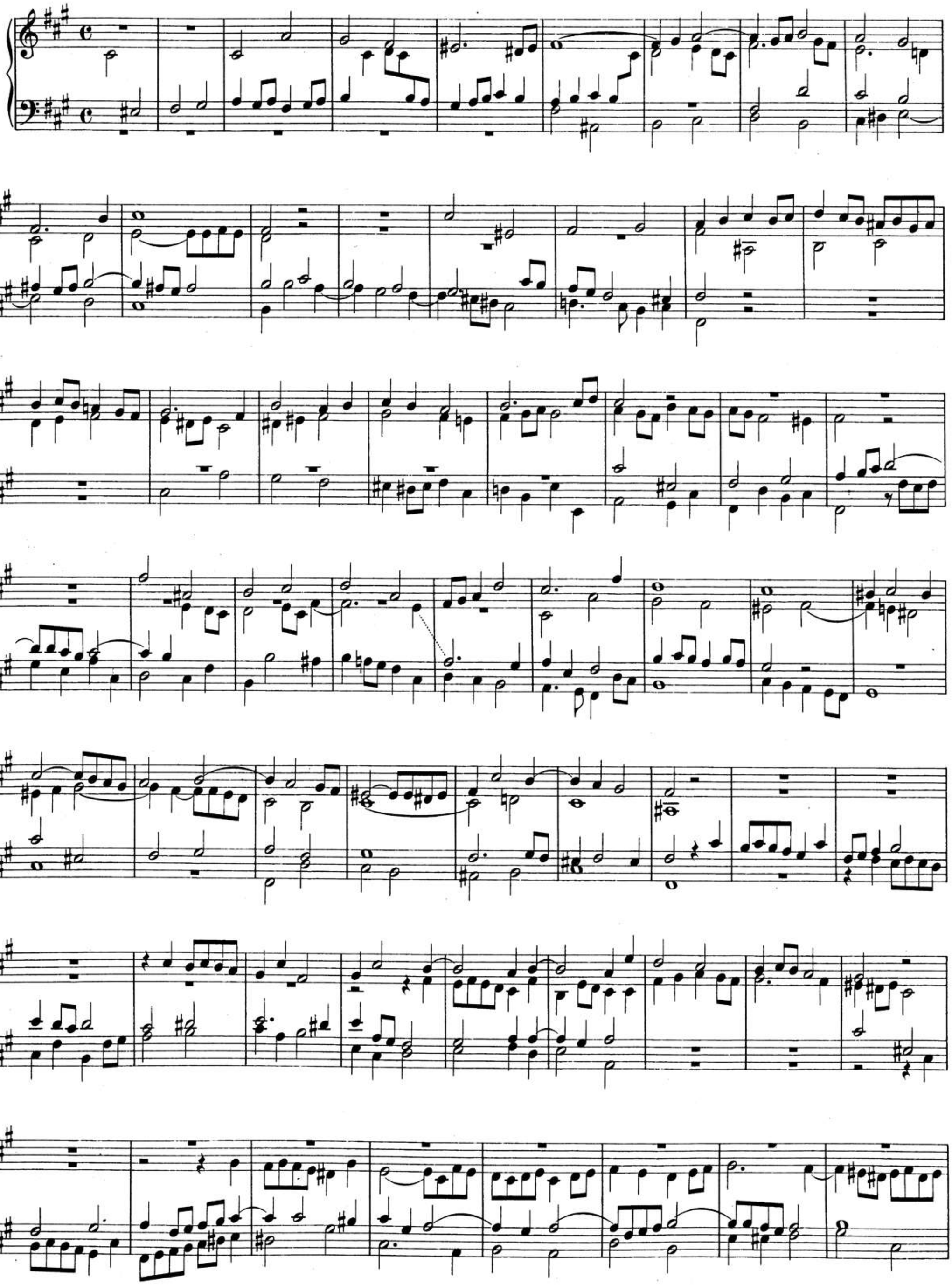


45. Fuga.



00064302

00064302
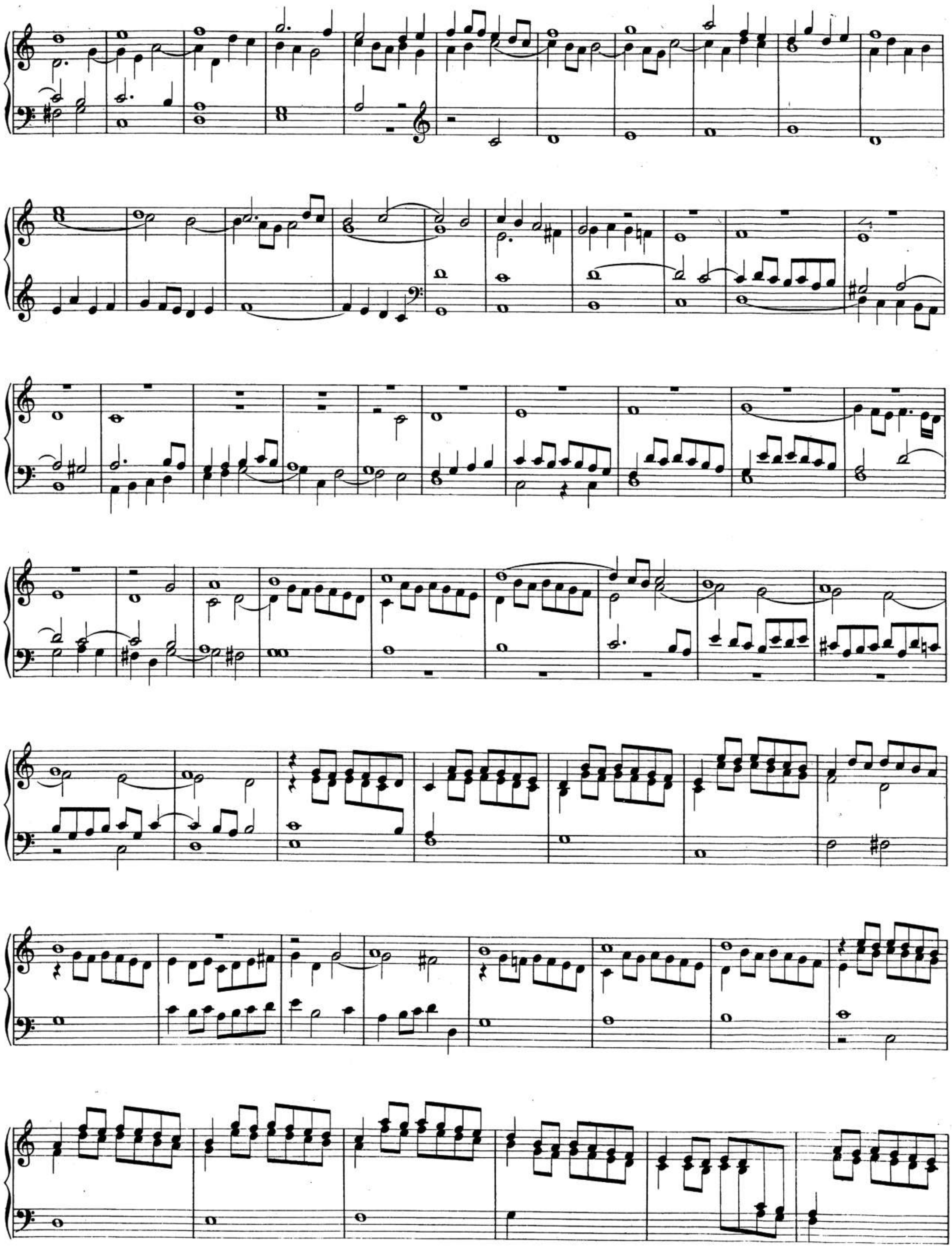
46. Ricercar.



00064302

47. Ricercar.

00064302



00064302

Ped.

00064302

48. Ricercar.

00064302

00064302
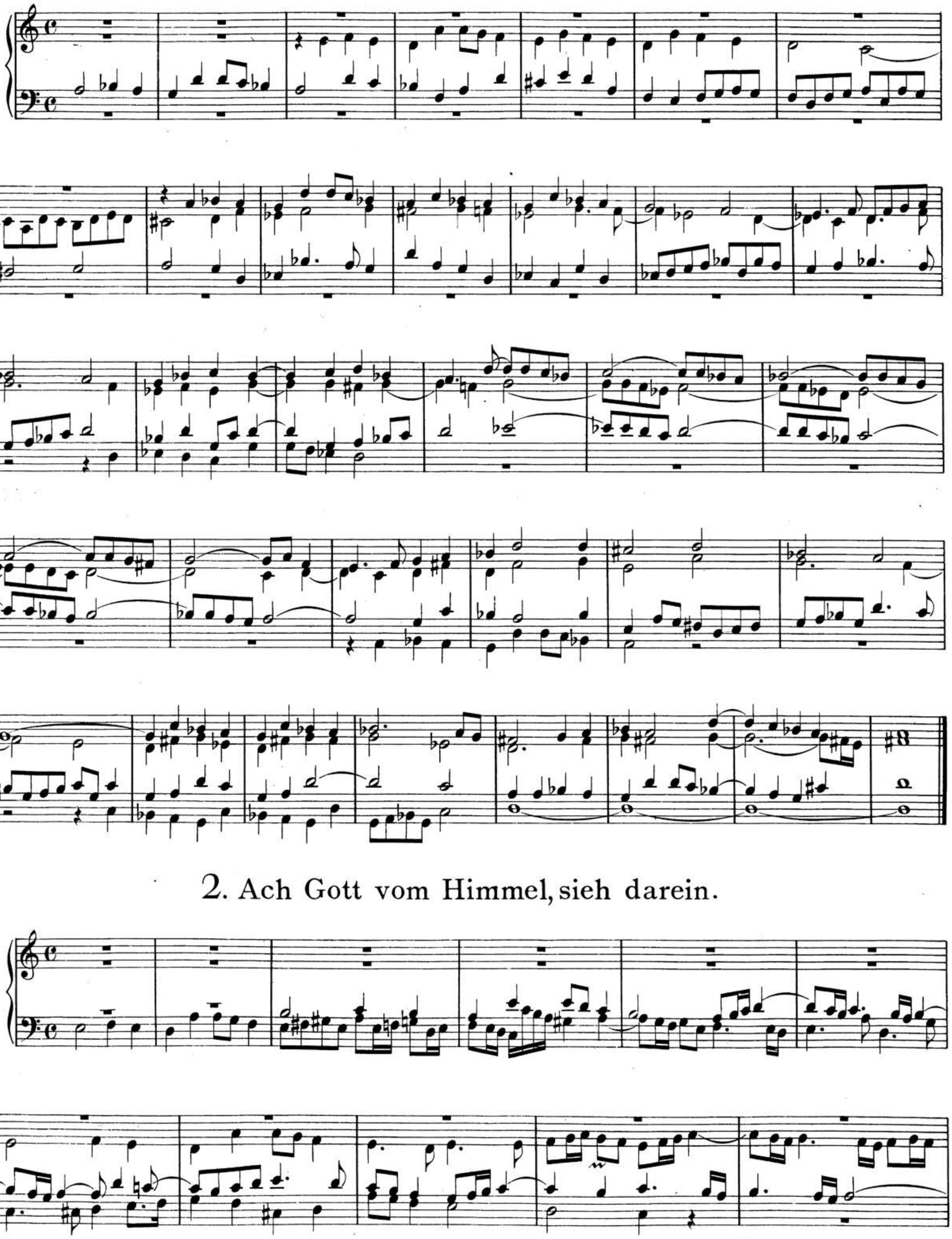
II.

CHORALBEARBEITUNGEN.

00064302

00064302

1. Ach Gott vom Himmel, sieh darein.



2. Ach Gott vom Himmel, sieh darein.

00064302

Choral.

1.

00064302

1.

2.

3. Ach Herr, mich armen Sünder.

00064302

Ped.

4. Ach Herr, mich armen Sünder.

Choral.

1.
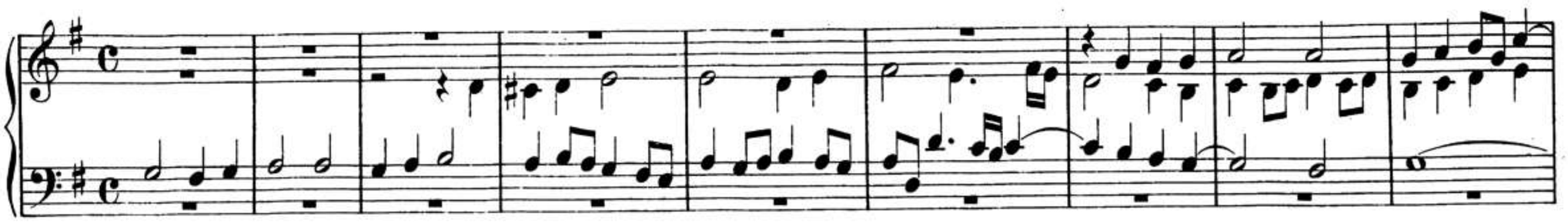
2.
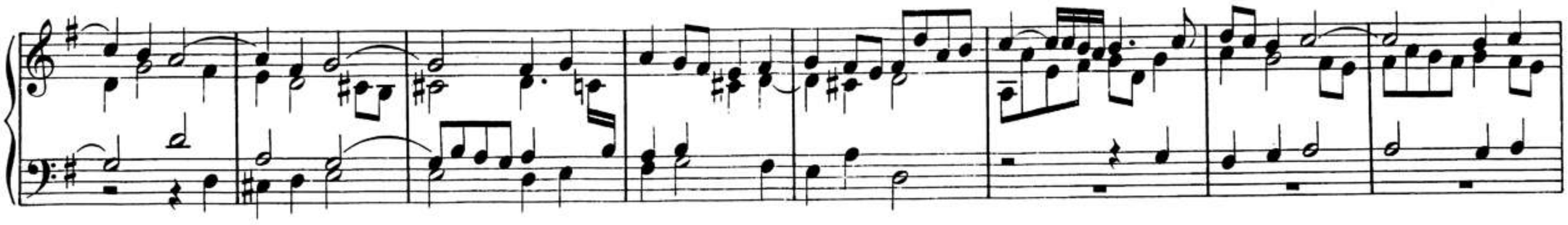
Ach lieben Christen, seid getrost.
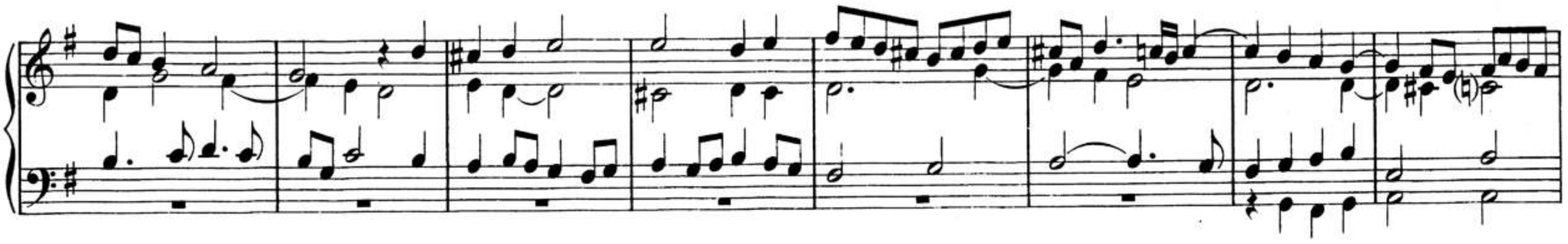
siehe: Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.
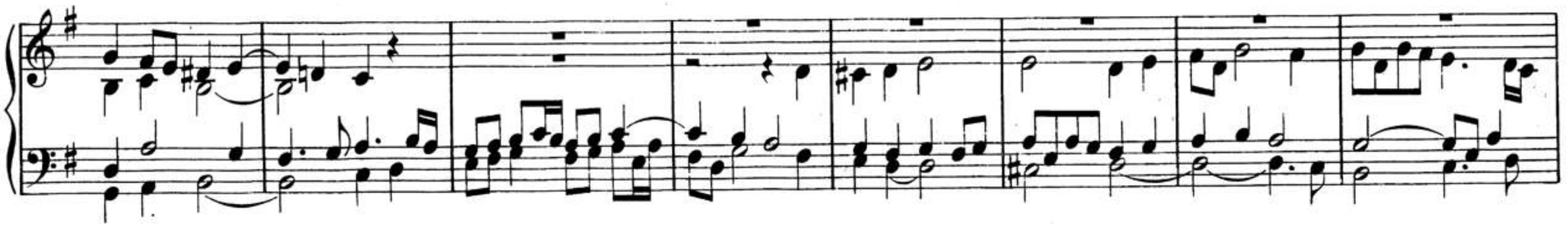
00064302

5. Ach wie elend ist unsre Zeit.
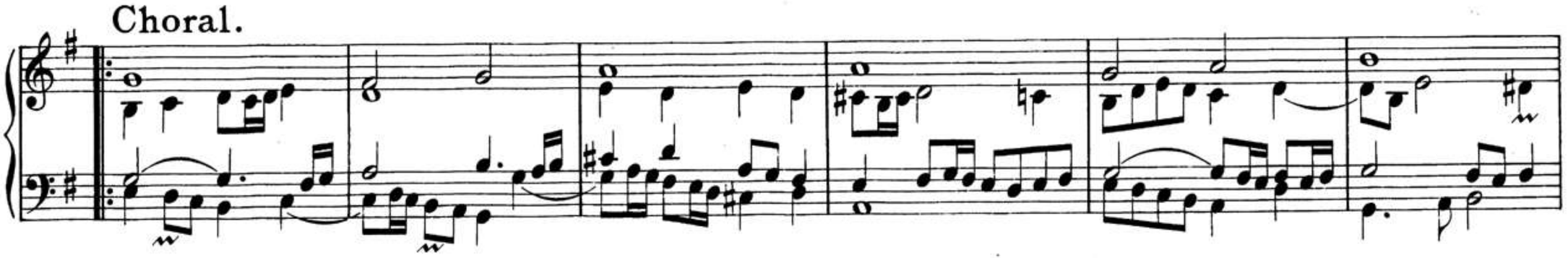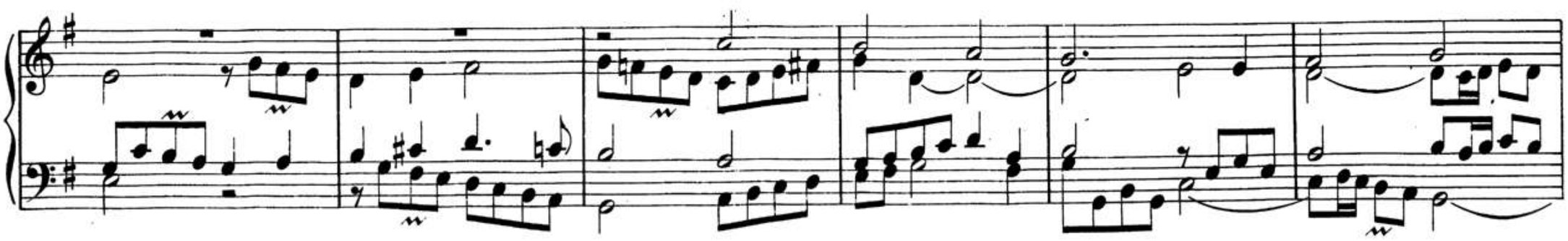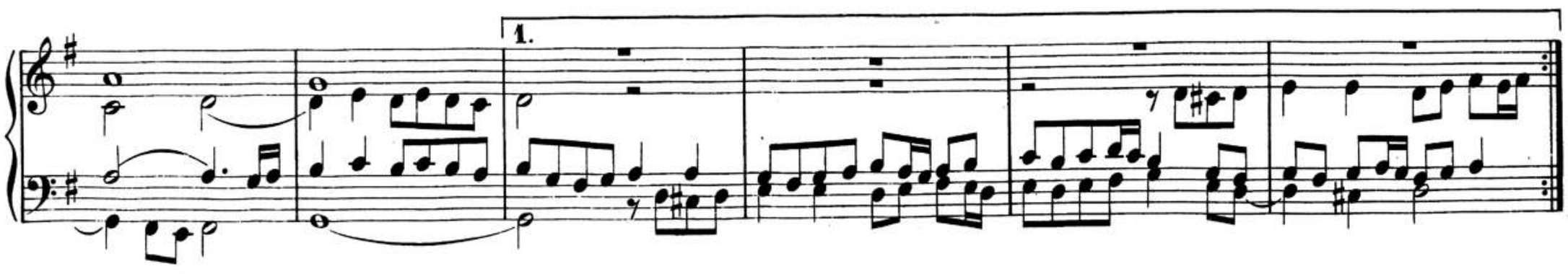








Choral.
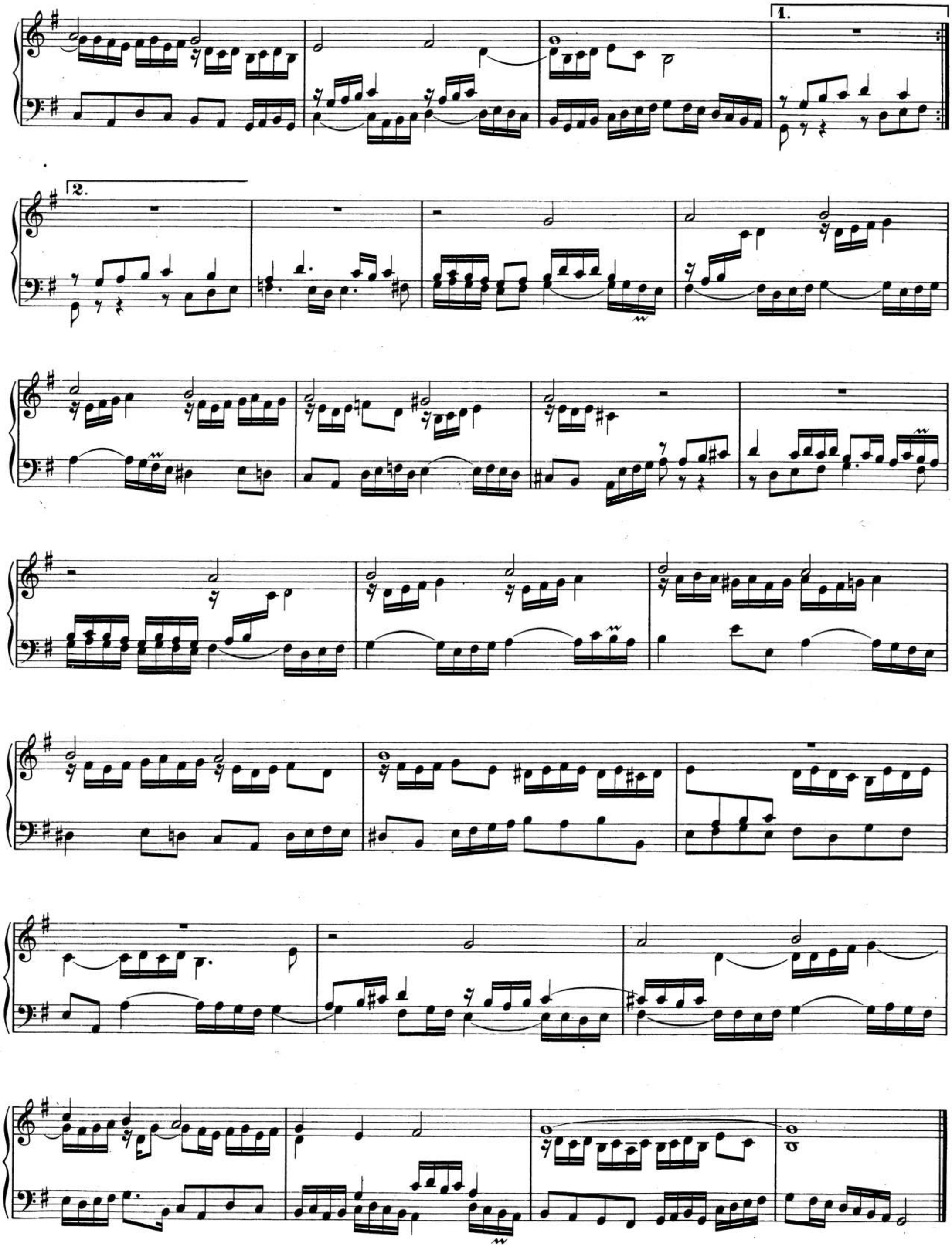






00064302

2.

6. Allein Gott in der Höh' sei Ehr.
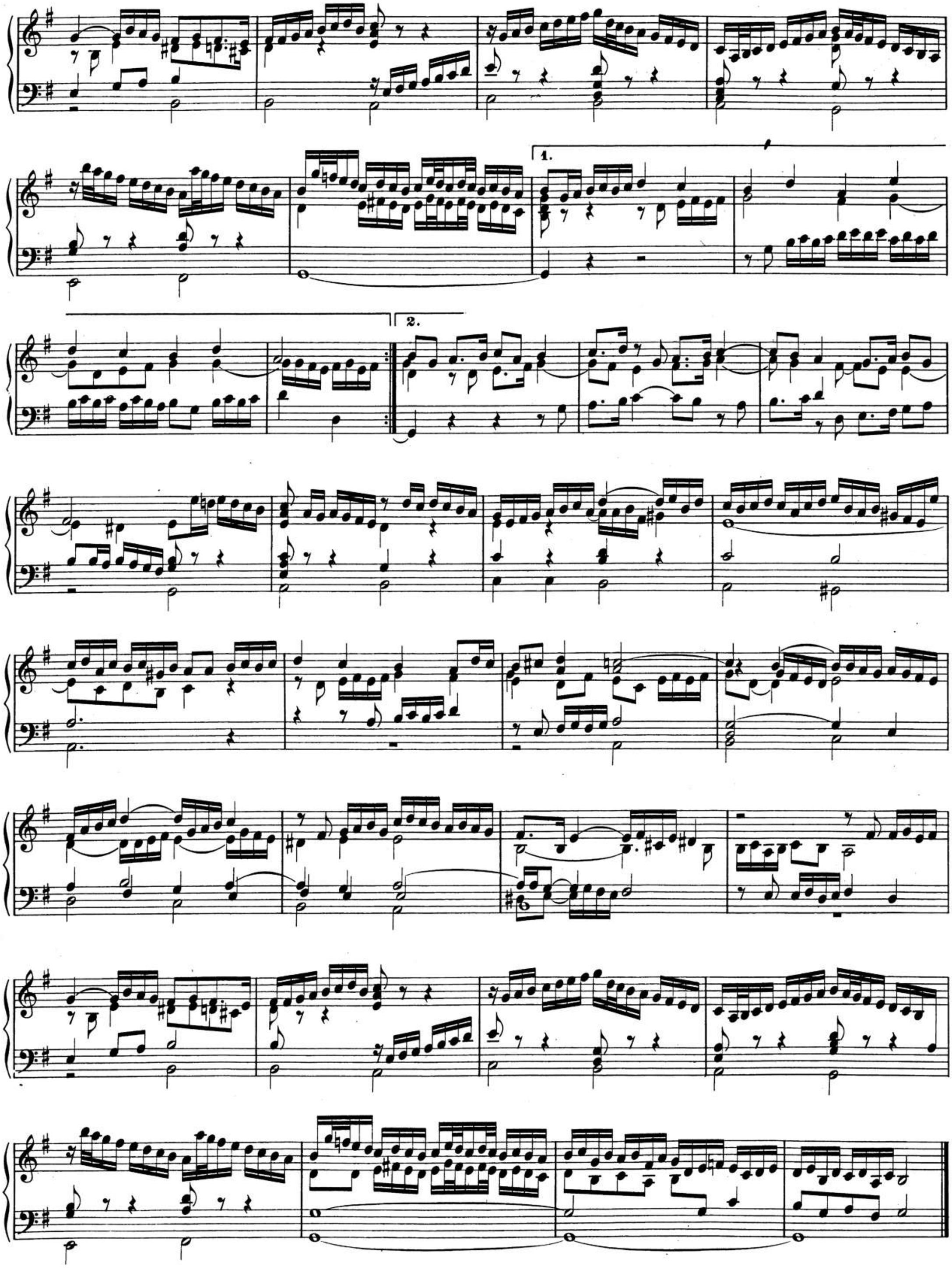
00064302



7. Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.

Ped.

00064302



8. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.

1.

2.

Alio modo.

00064302

9. An Wasserflüssen Babylon.

00064302

Choral pedaliter

1.

2.

00064302

(tr)

(tr)

00064302

10. An Wasserflüssen Babylon.
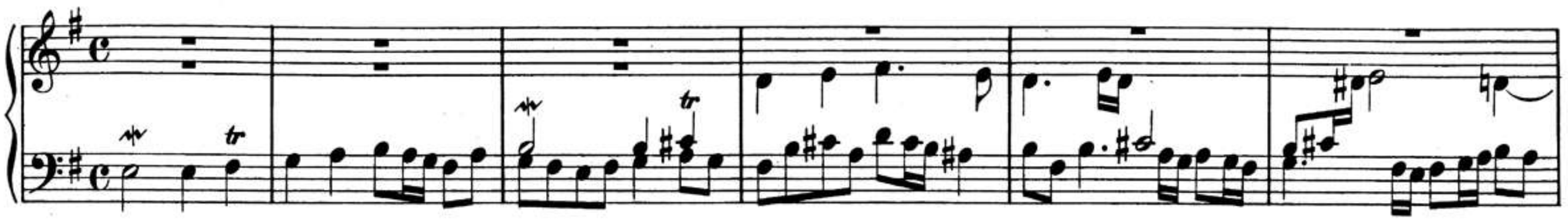
Choral.
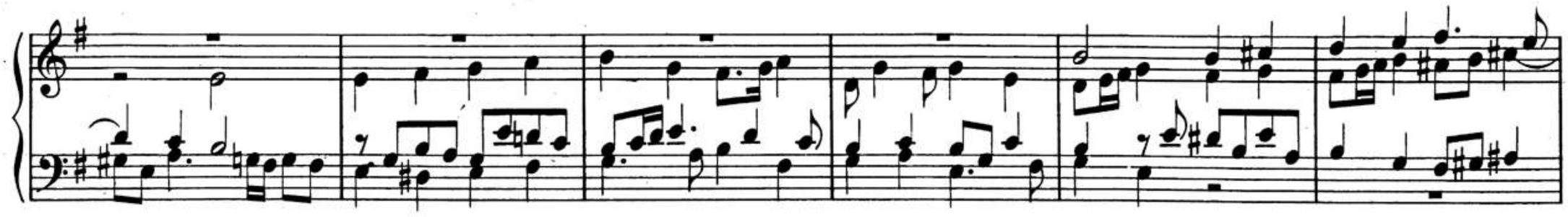
00064302

1.
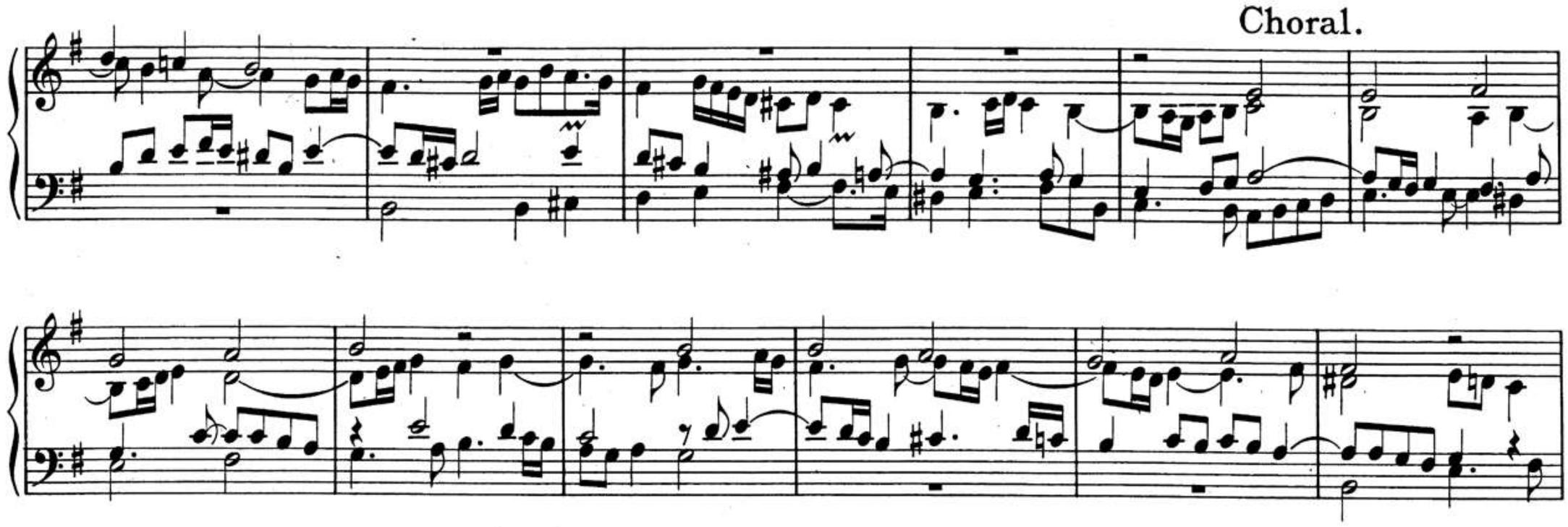
2.
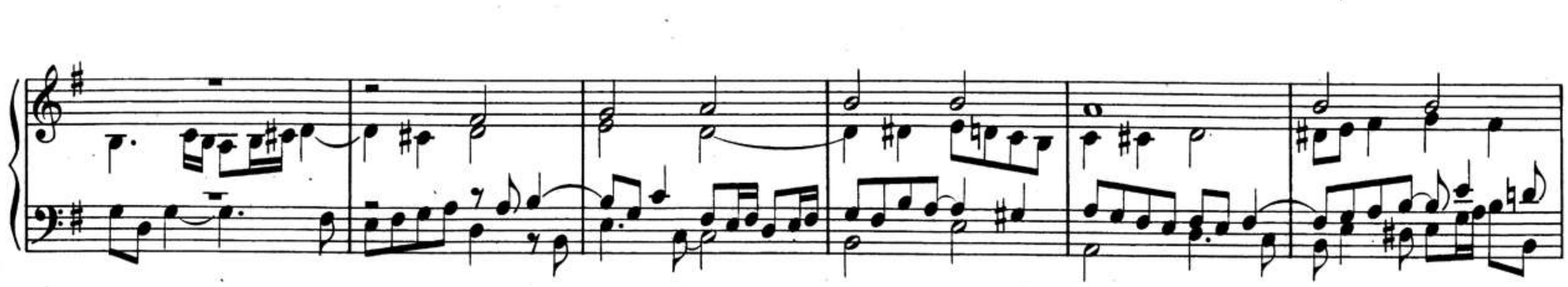
11. Auf meinen lieben Gott.
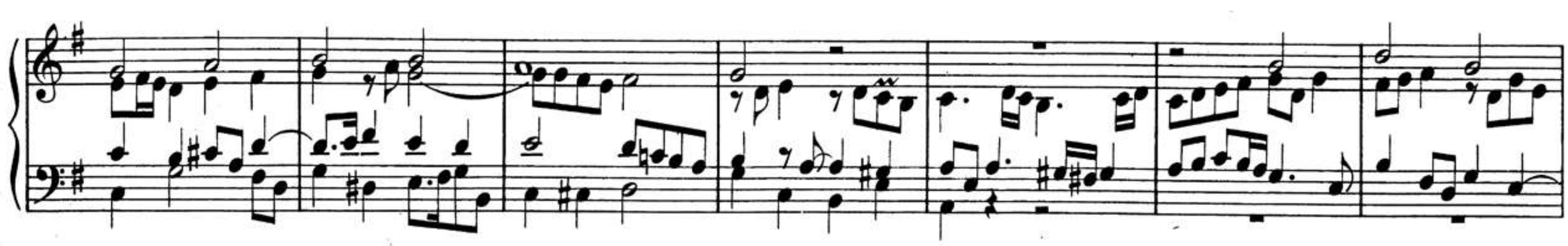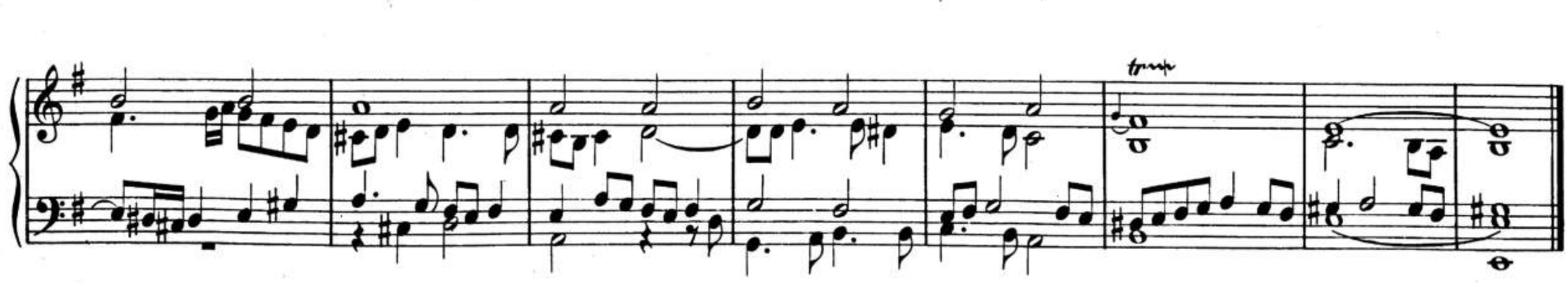




Choral.
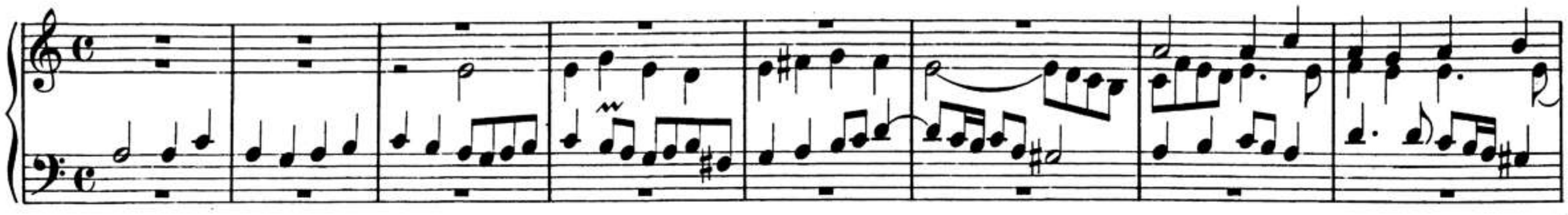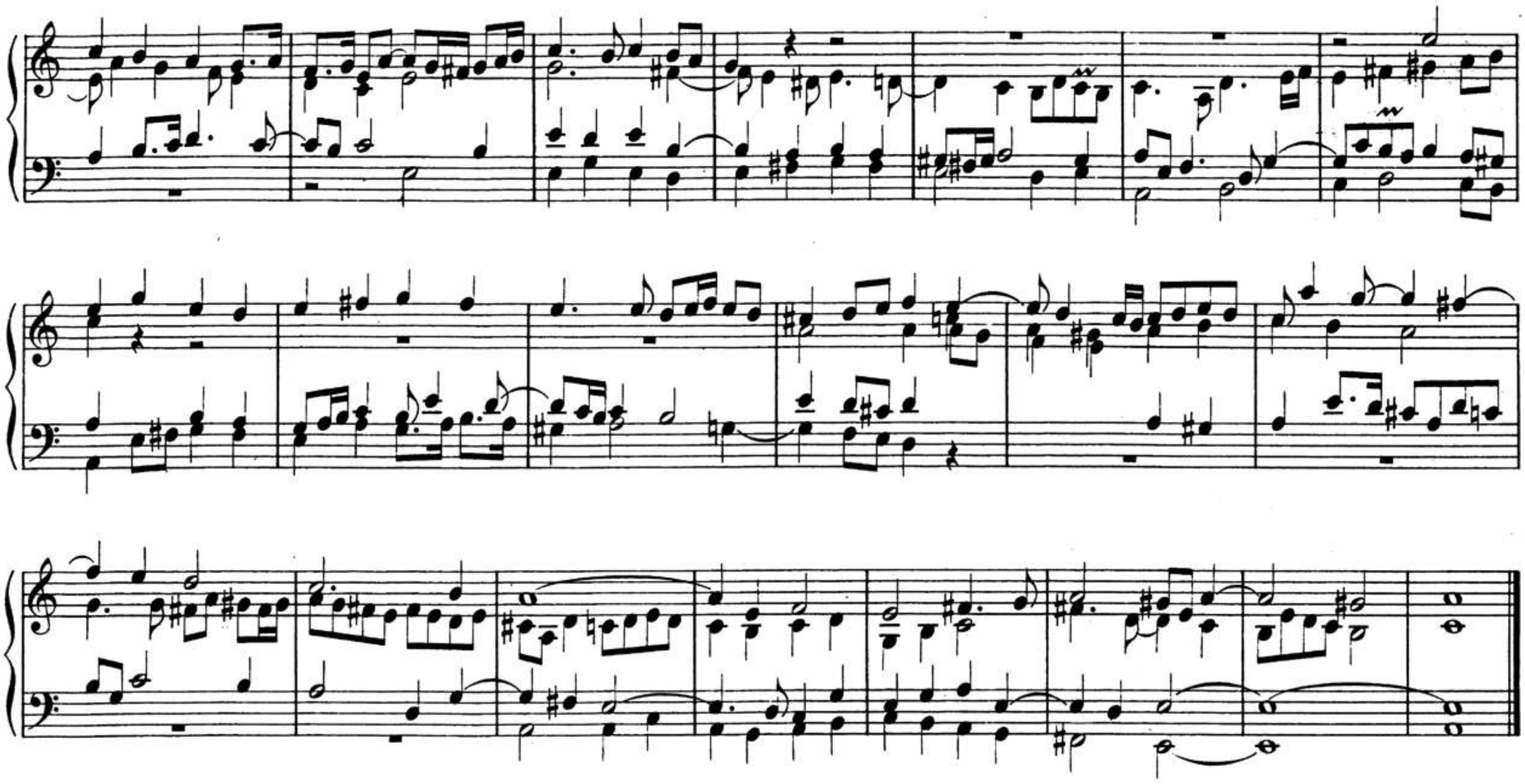








Aus tiefer Not schrei' ich zu dir.
siehe: Ach wie elend ist unsre Zeit.
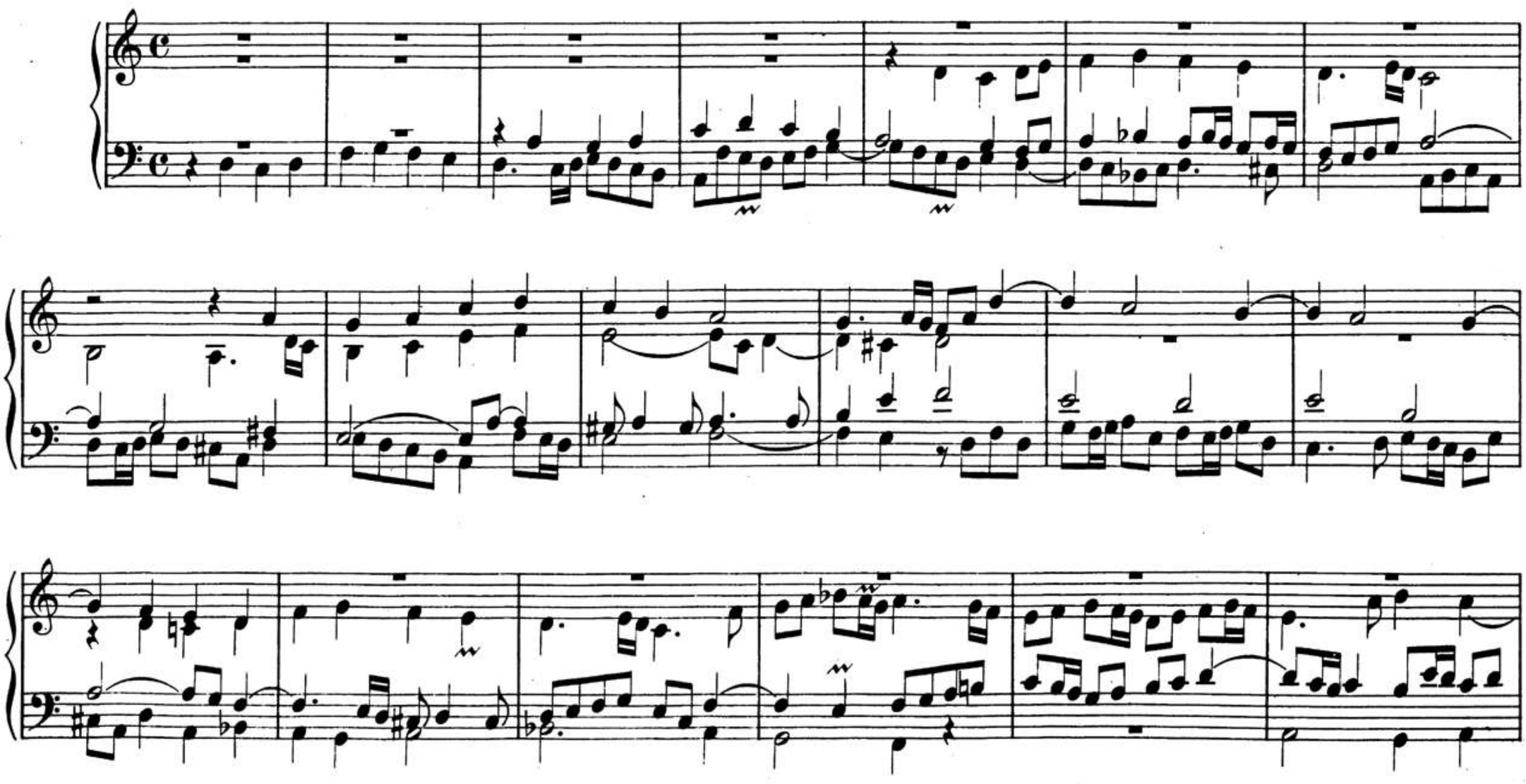
00064302

12. Christe, der du bist Tag und Licht.





13. Christ lag in Todesbanden.



00064302

Ped.

1

2.

00064302

14. Christ unser Herr zum Jordan kam.

Ped.

00064302

15. Da Jesus an dem Kreuze stund.
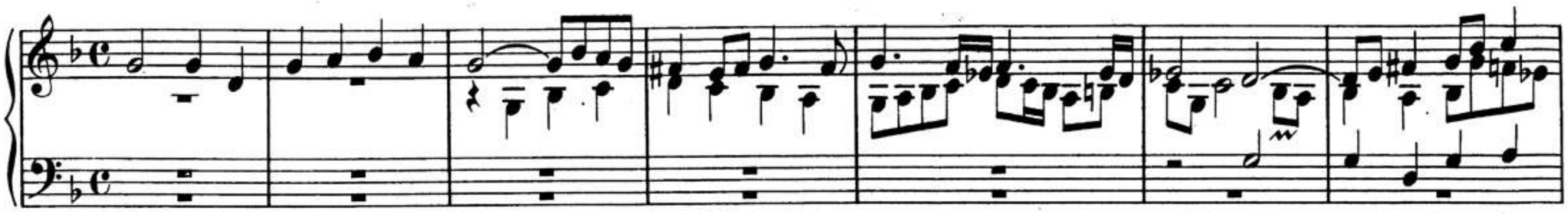
00064302
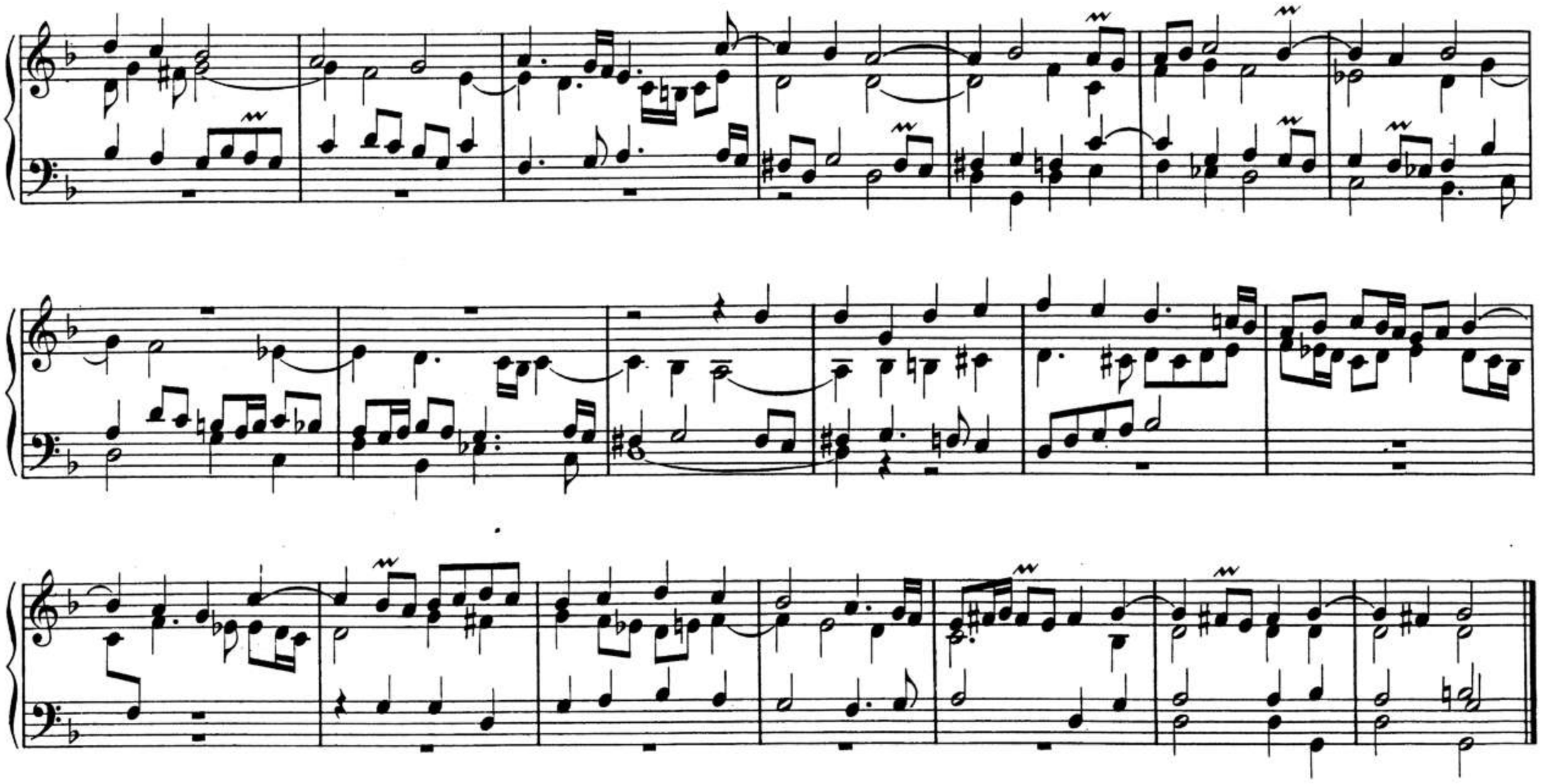
16. Der Herr ist mein getreuer Hirt.

Ped.
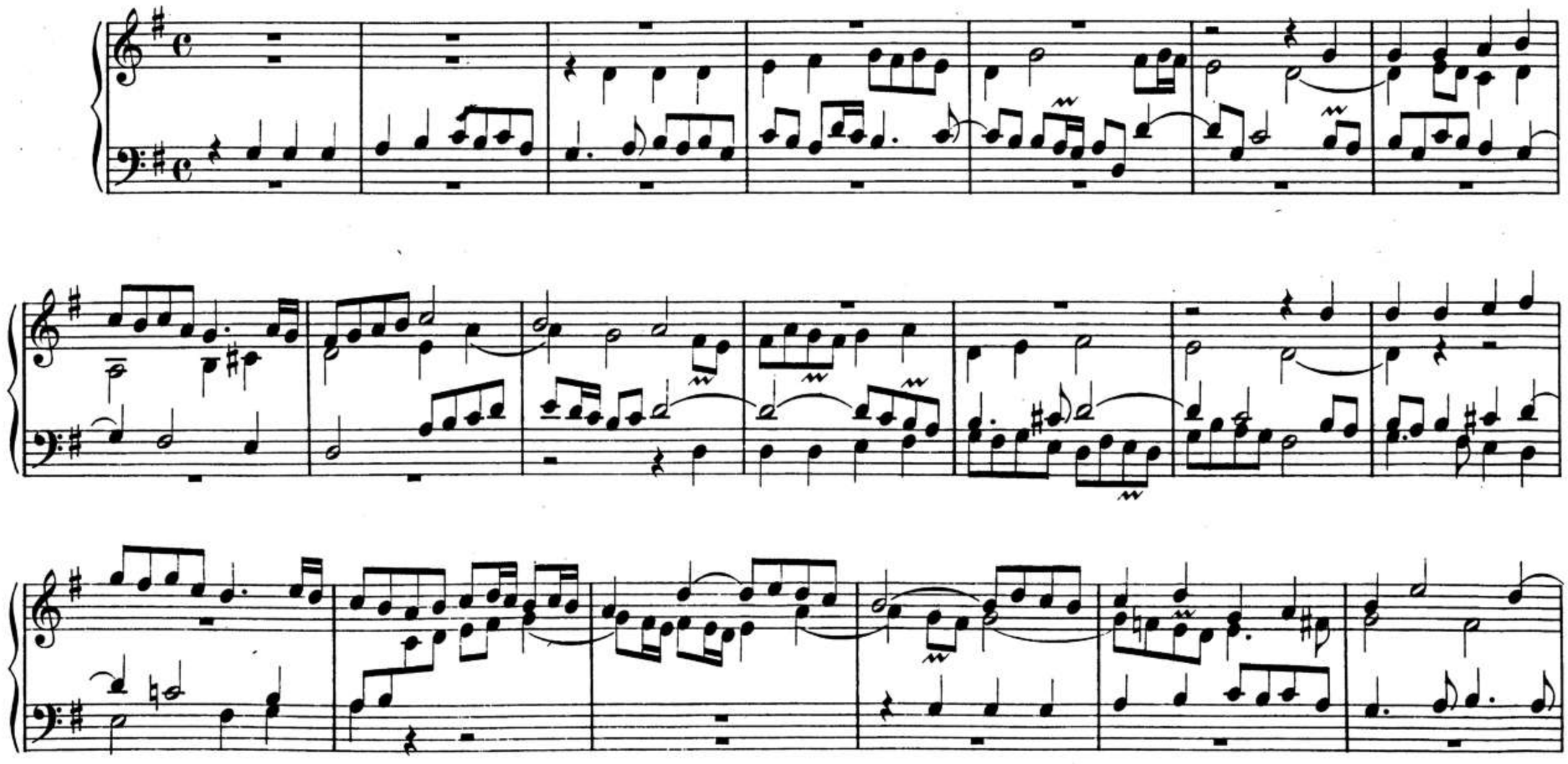
00064302

17. Der Herr ist mein getreuer Hirt.





18. Der Tag, der ist so freudenreich.
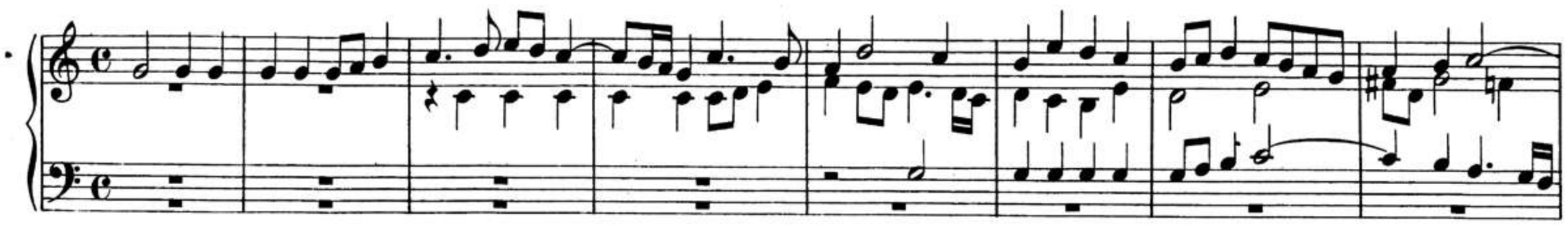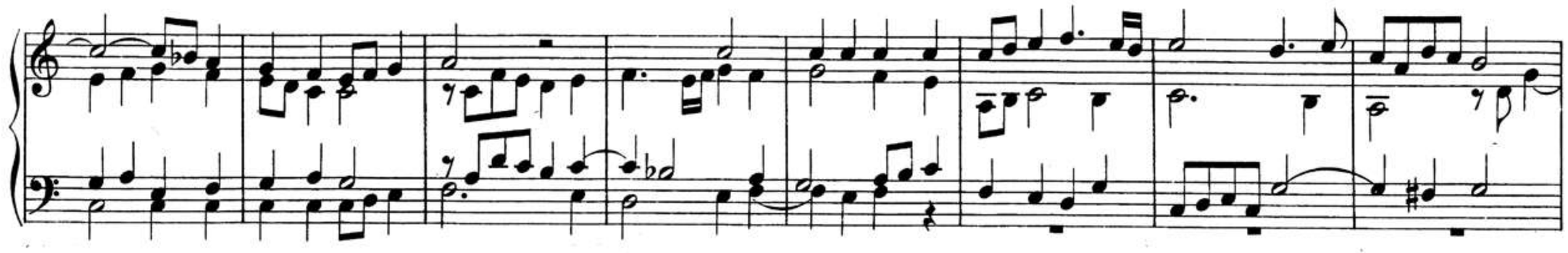


00064302
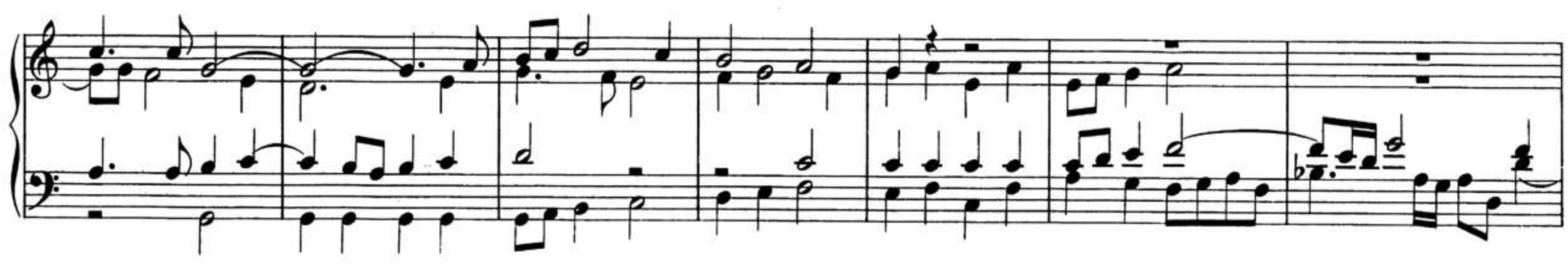
Choral.
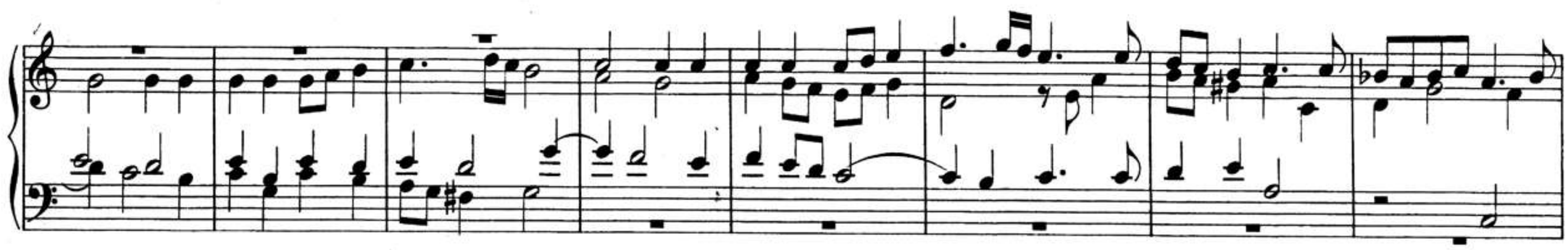
1. 2.
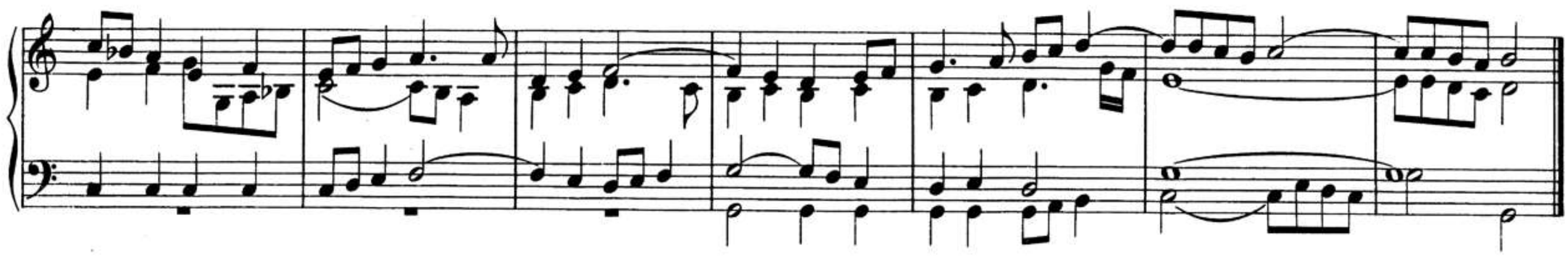
19. Dies sind die heil'gen zehn Gebot'.
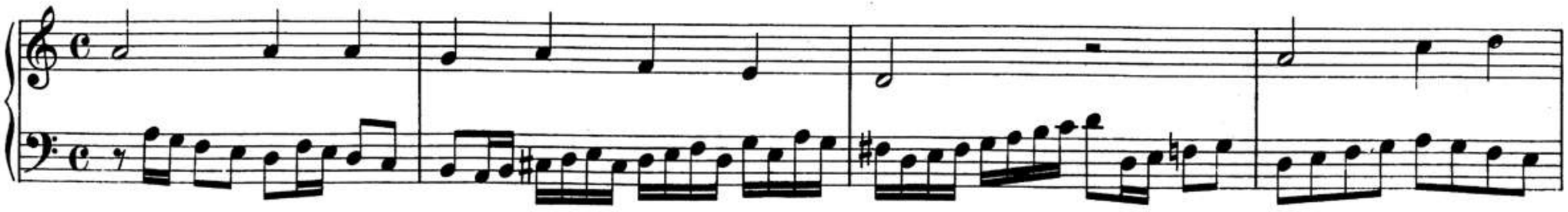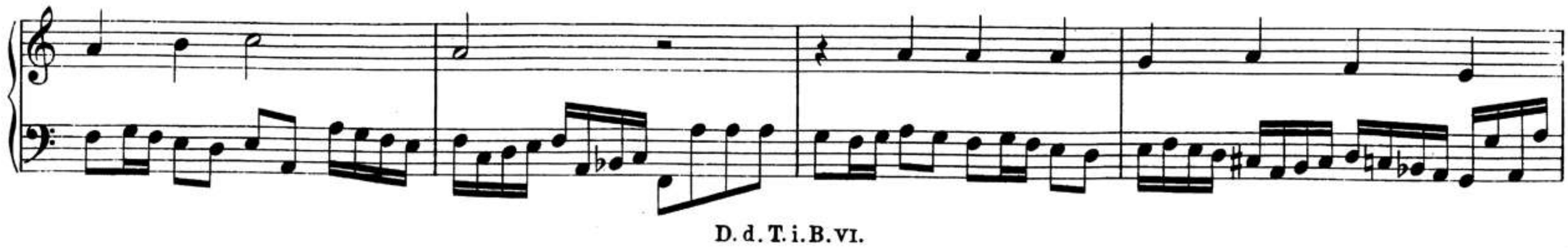










20. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.
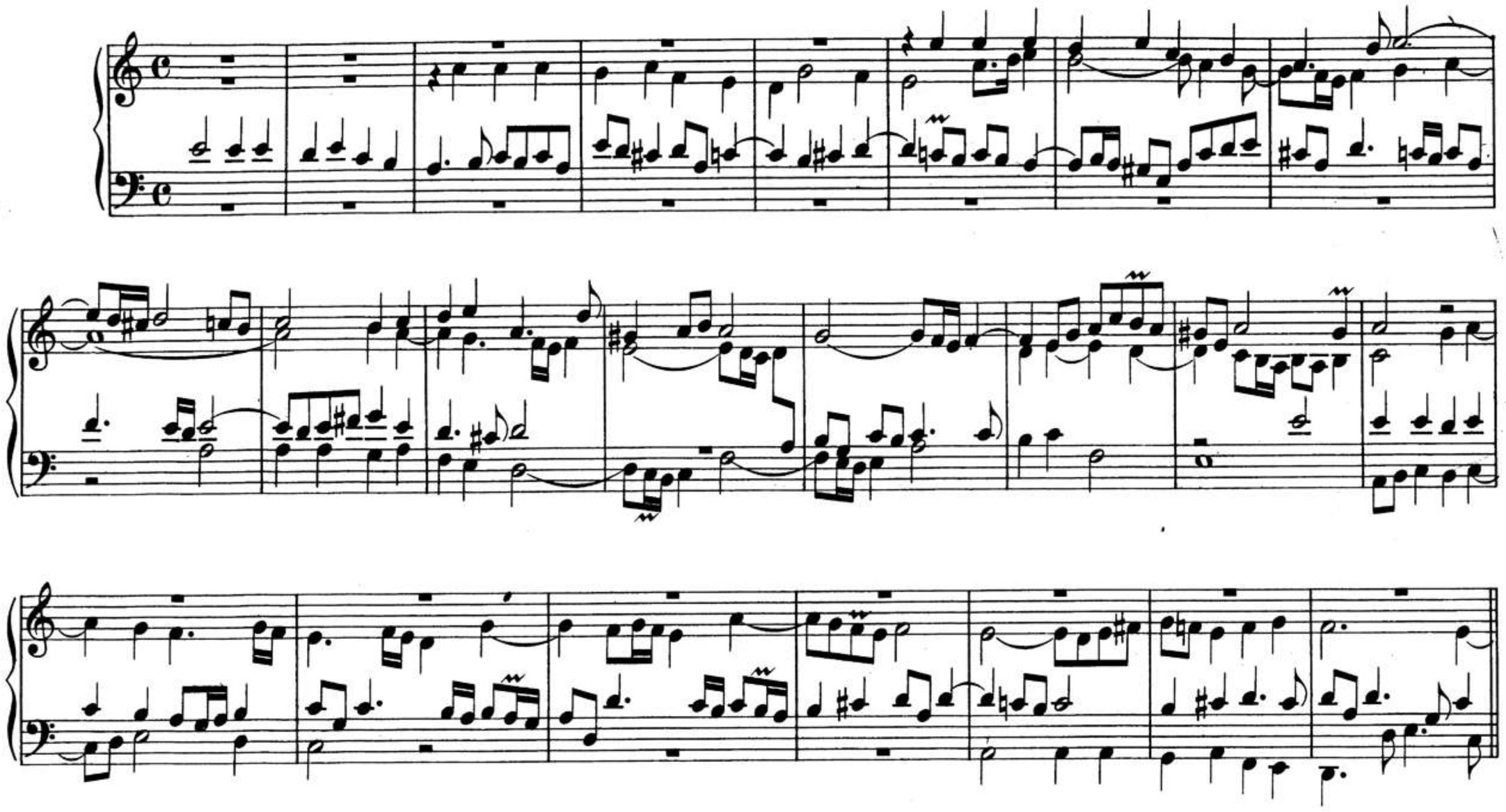




00064302

21. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.
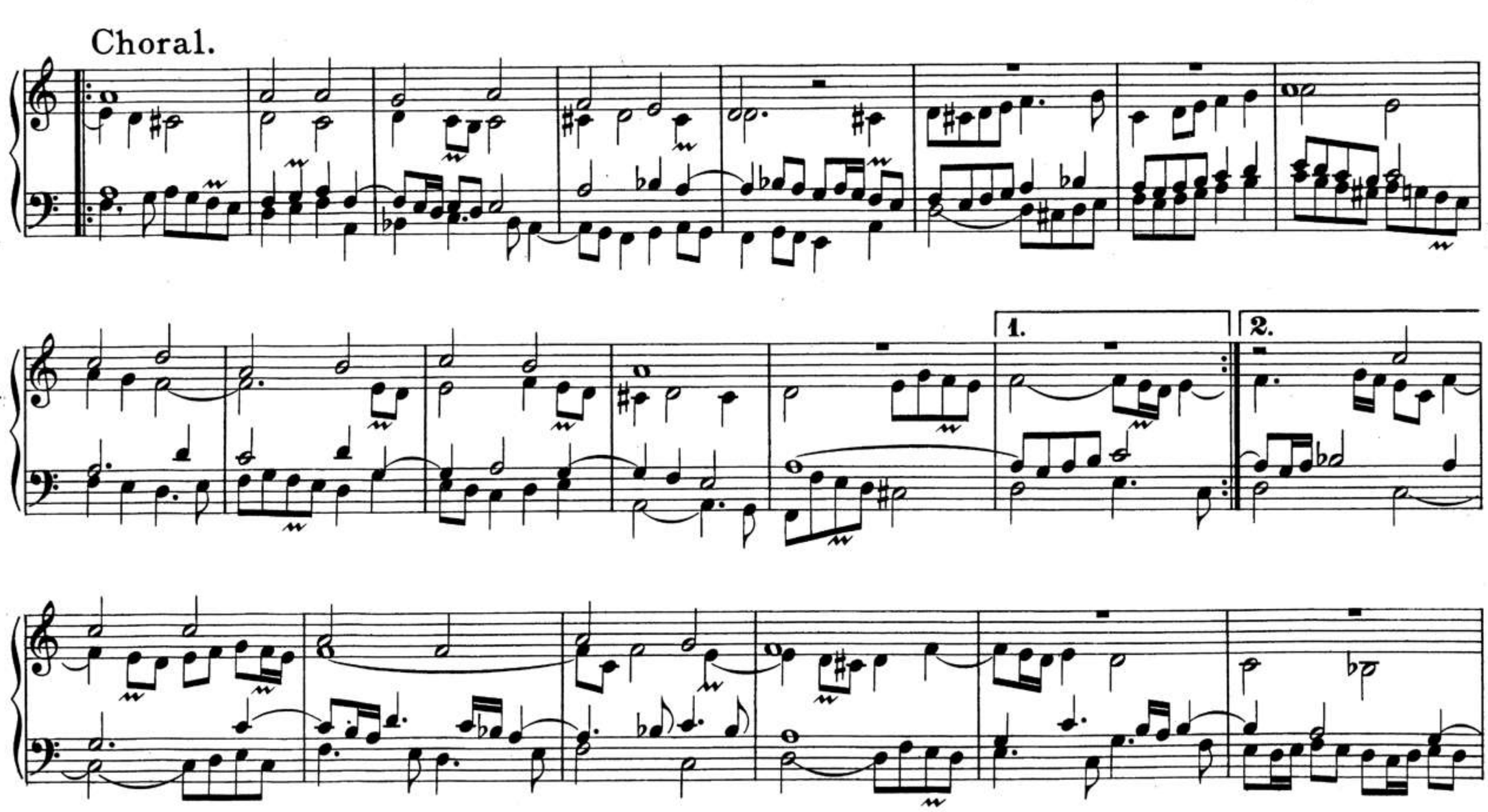
00064302

00064302

22. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.



Choral.



Ein Christ soll nicht der Meinung sein.

siehe: Christ unser Herr zum Jordan kam.

23. Ein' feste Burg ist unser Gott.

00064302
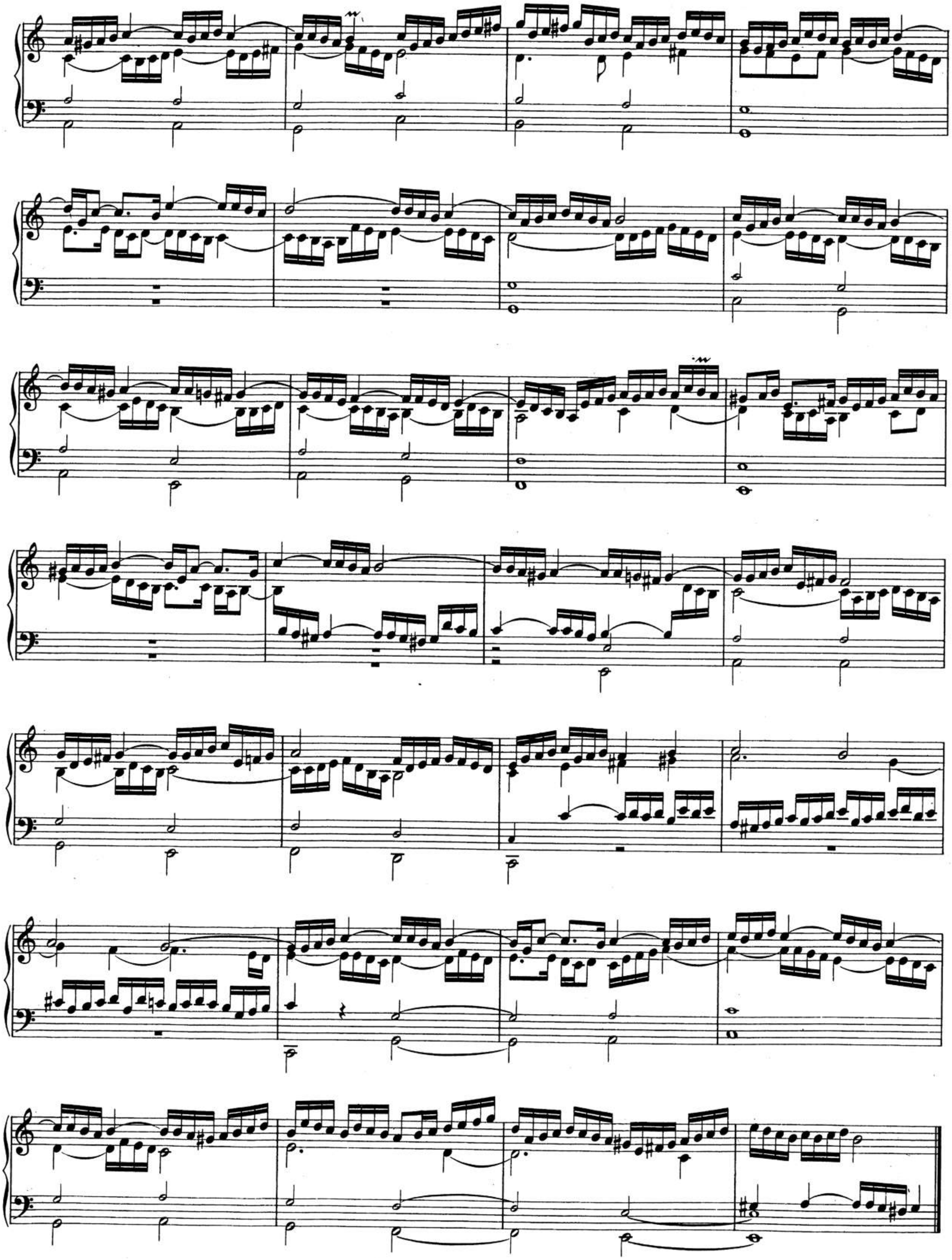
Ped.

00064302

24. Erbarm dich mein, o Herre Gott.

Ped.

00064302



25. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort.

Ped.

Ped.

Ped.
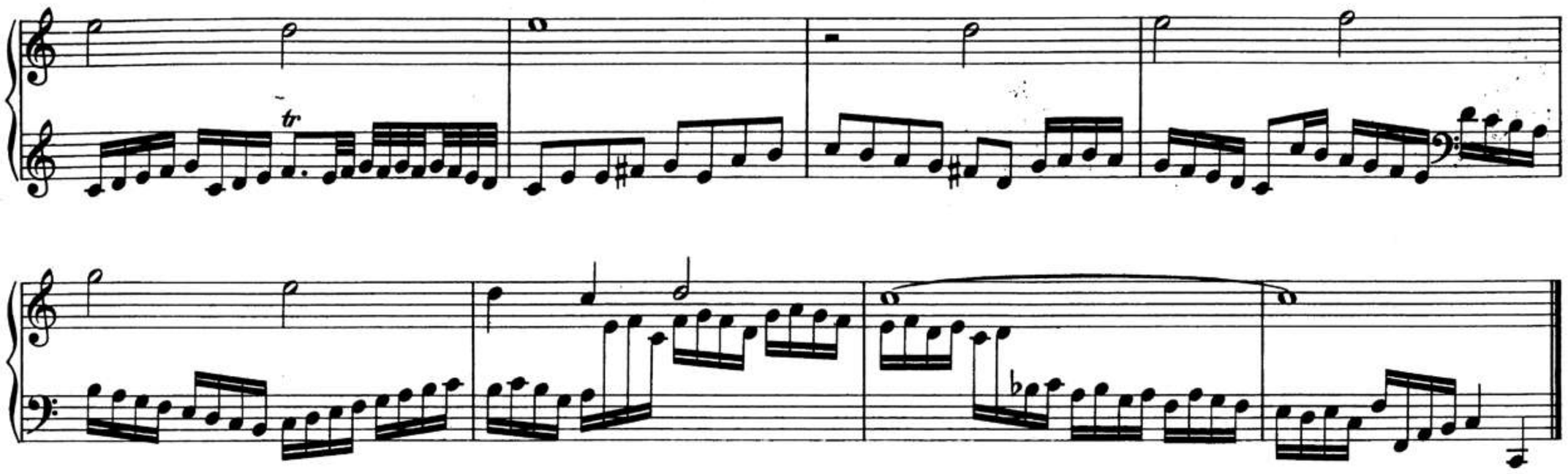
Ped.

Es ist gewißlich an der Zeit.
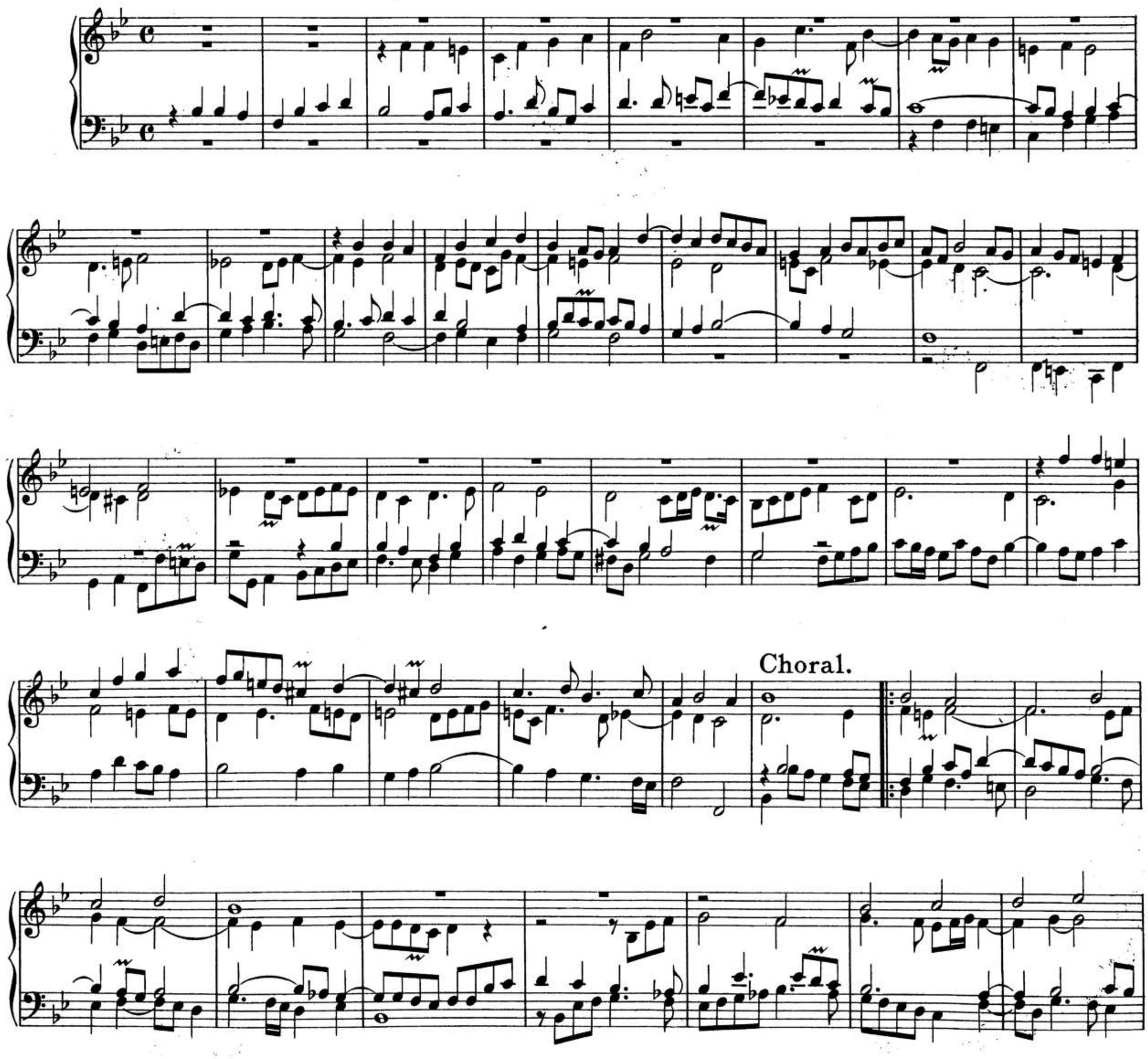
siehe: Nun freut euch, lieben Christen.

26. Es spricht der Unweisen Mund wohl.

00064302



27. Es spricht der Unweisen Mund wohl.
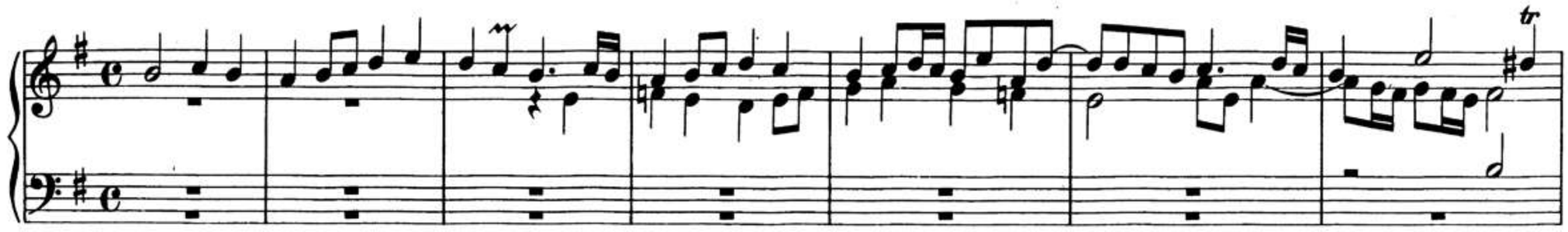


00064302
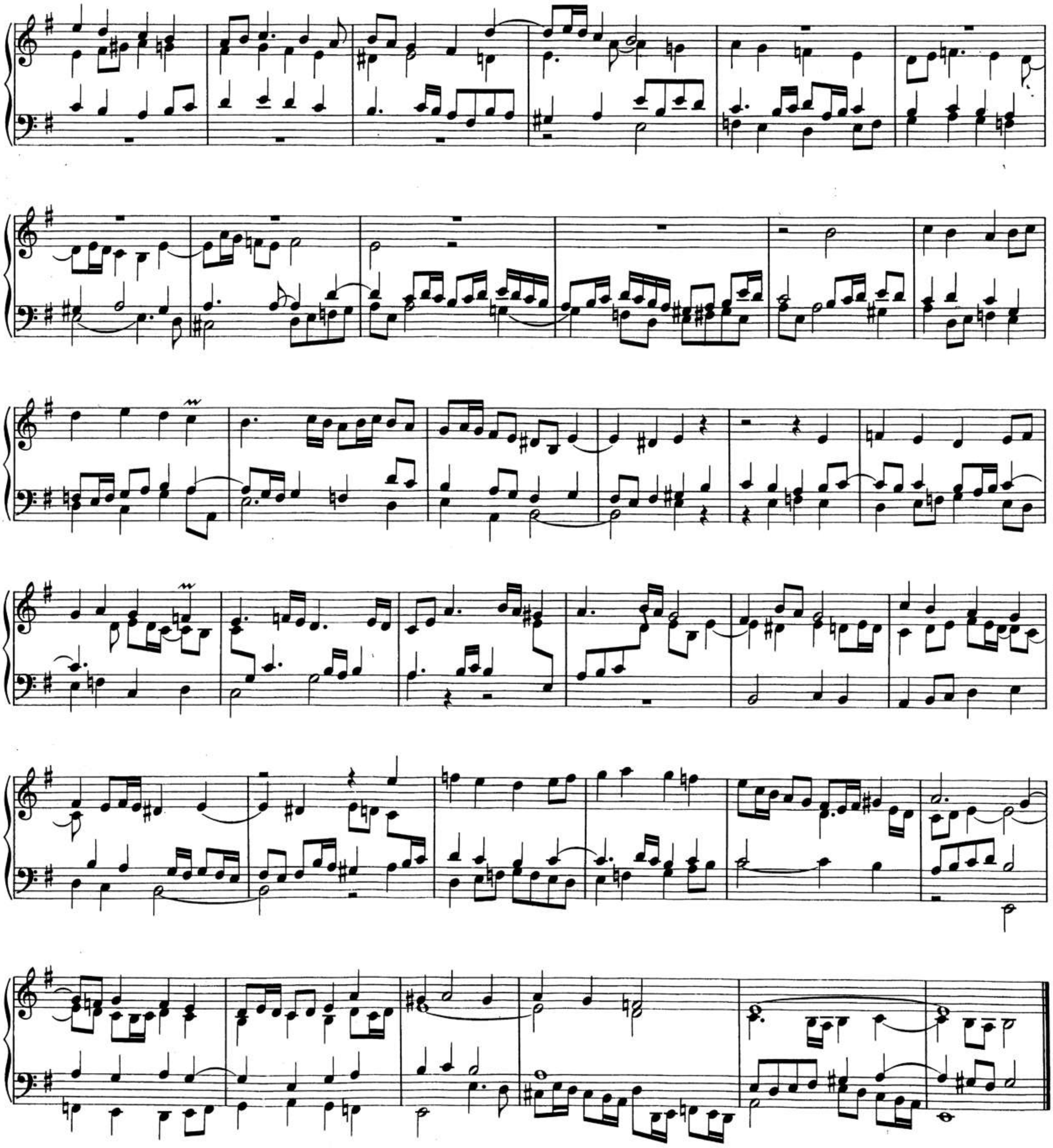
1. 2.

28. Es woll' uns Gott genädig sein.

00064302
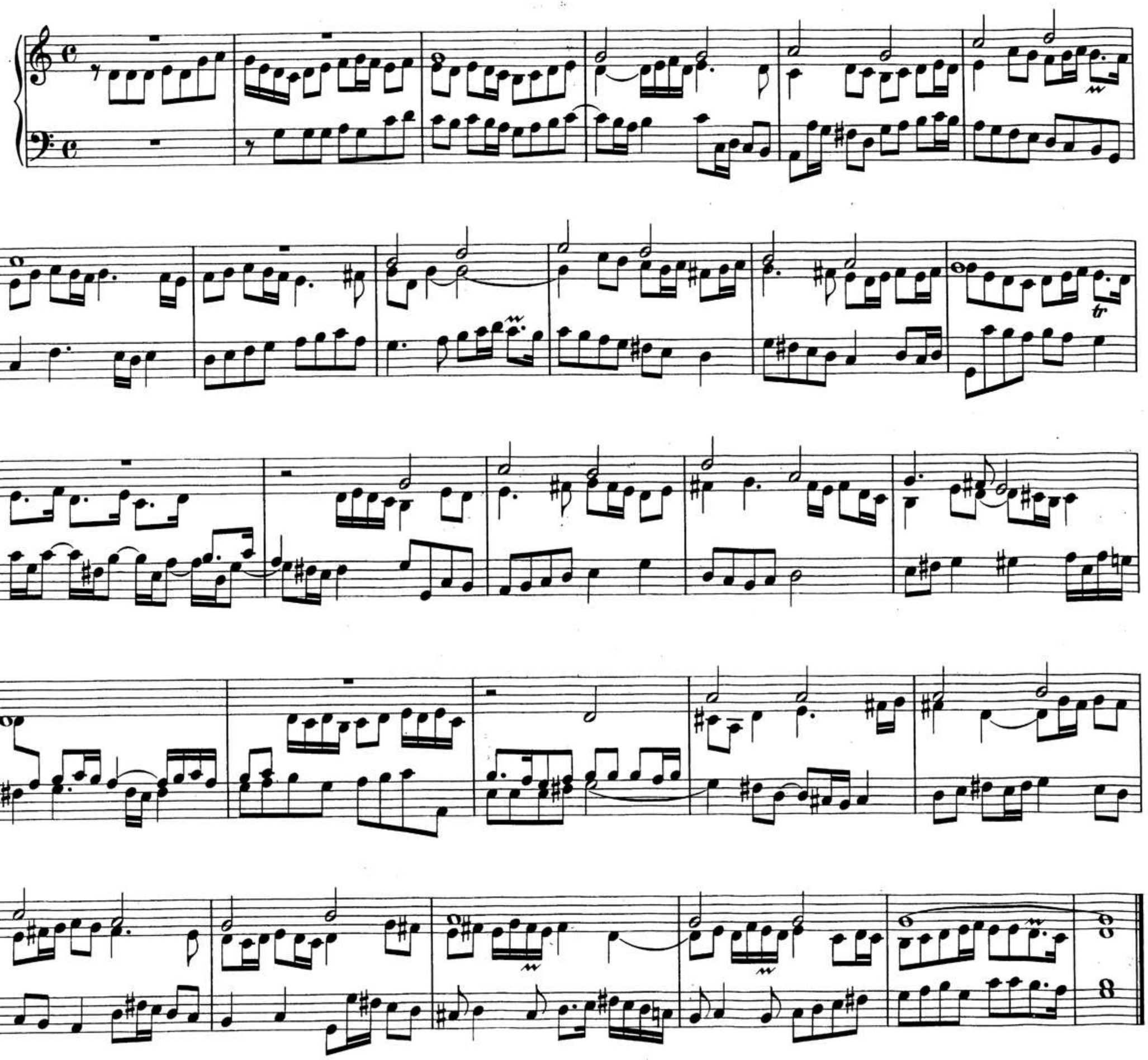
29. Es woll' uns Gott genädig sein.
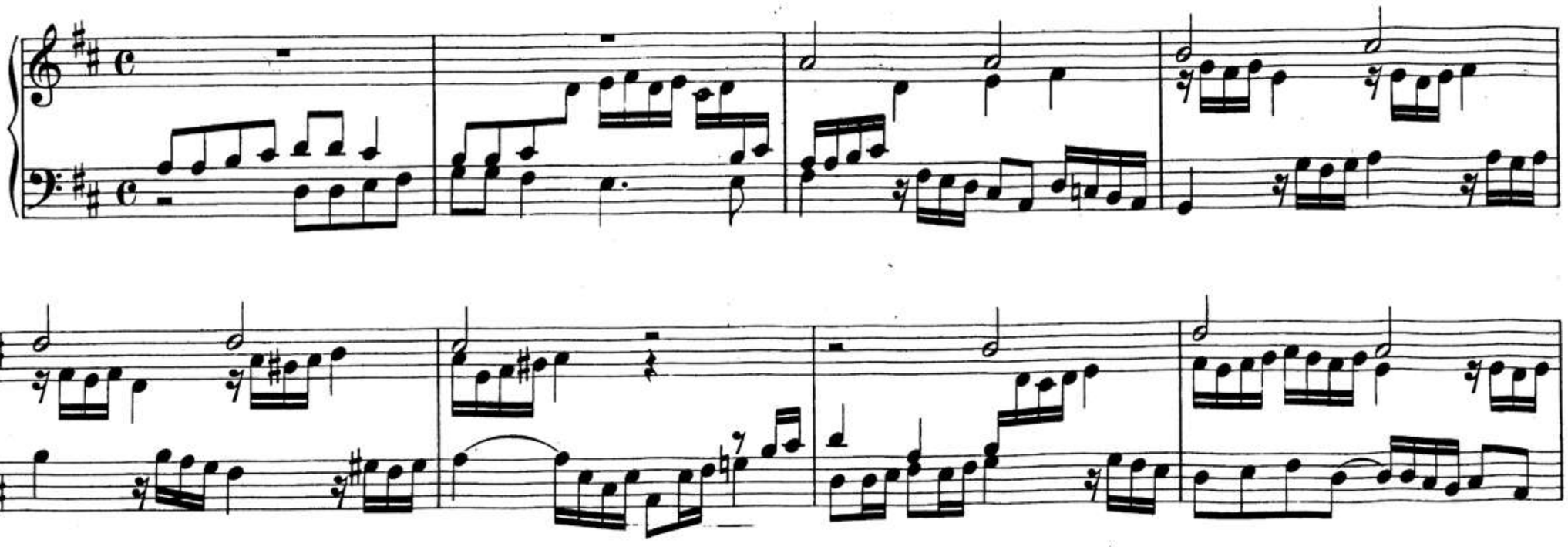




00064302
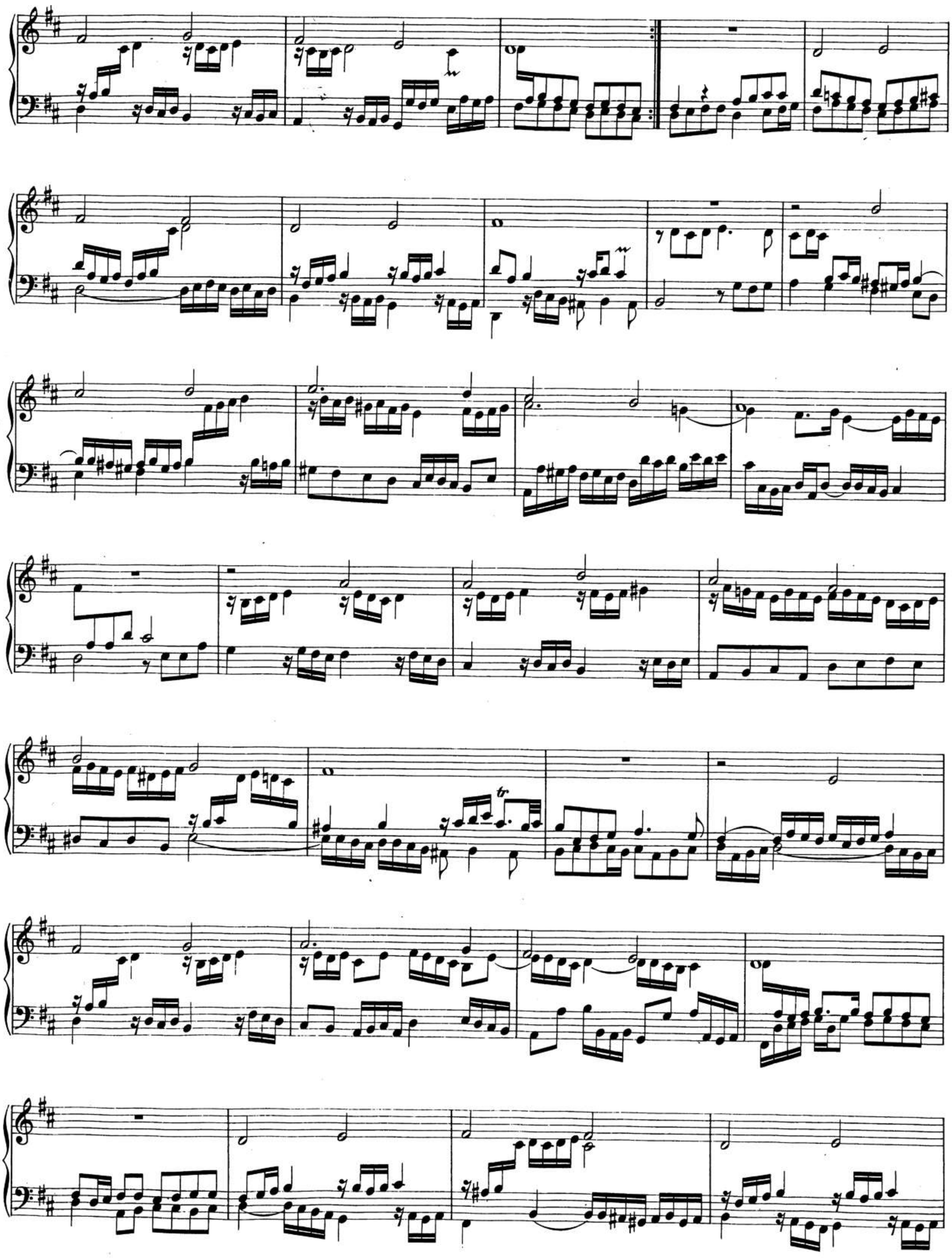
30. Gelobet seist du, Jesu Christ.



31. Gott der Vater wohn' uns bei.



00064302



00064302

32. Gott hat das Evangelium.

Choral.

00064302
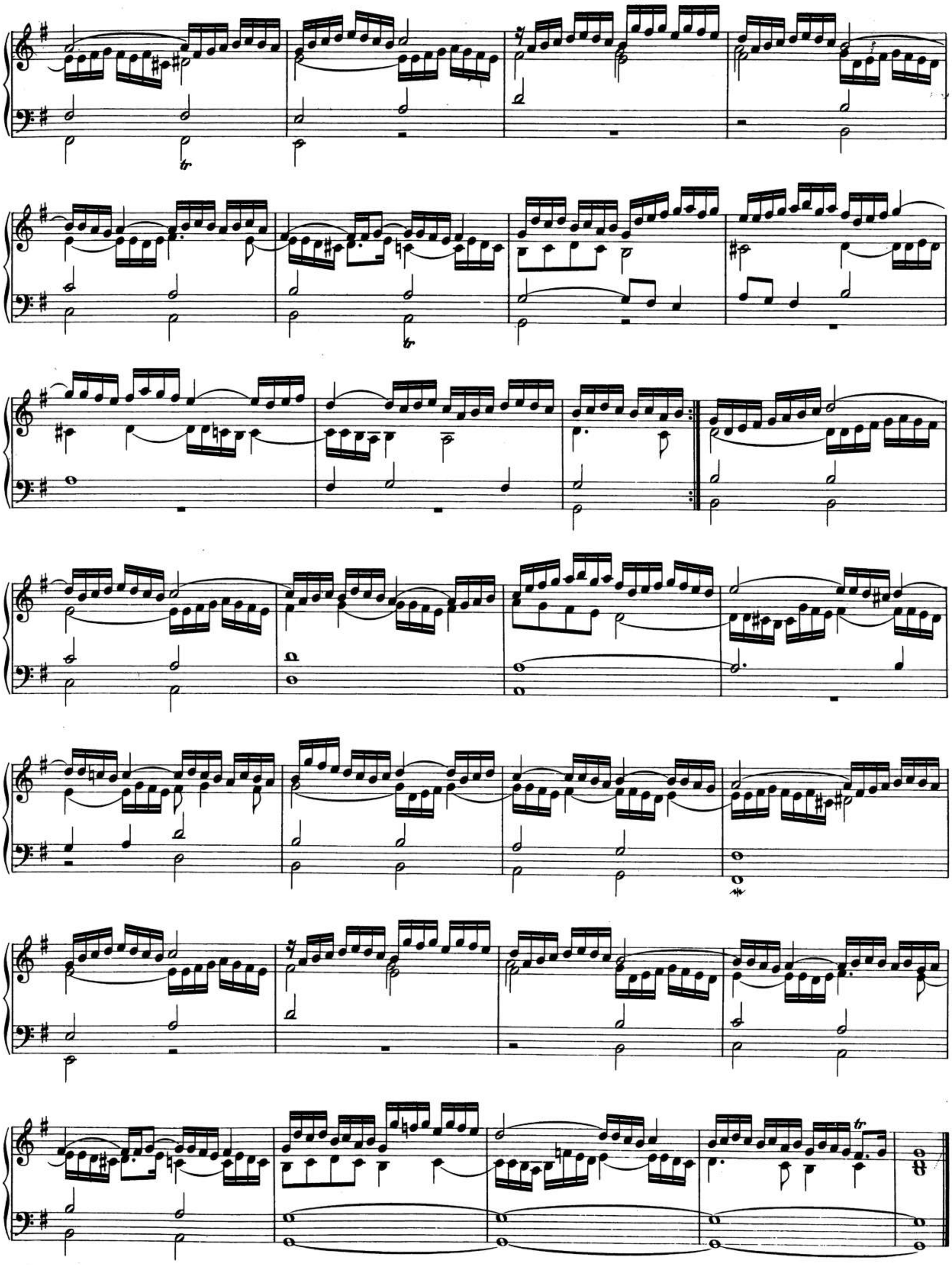
33. Gott Vater, der du deine Sonn'.

Choral.

34. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn.

Ped.

00064302
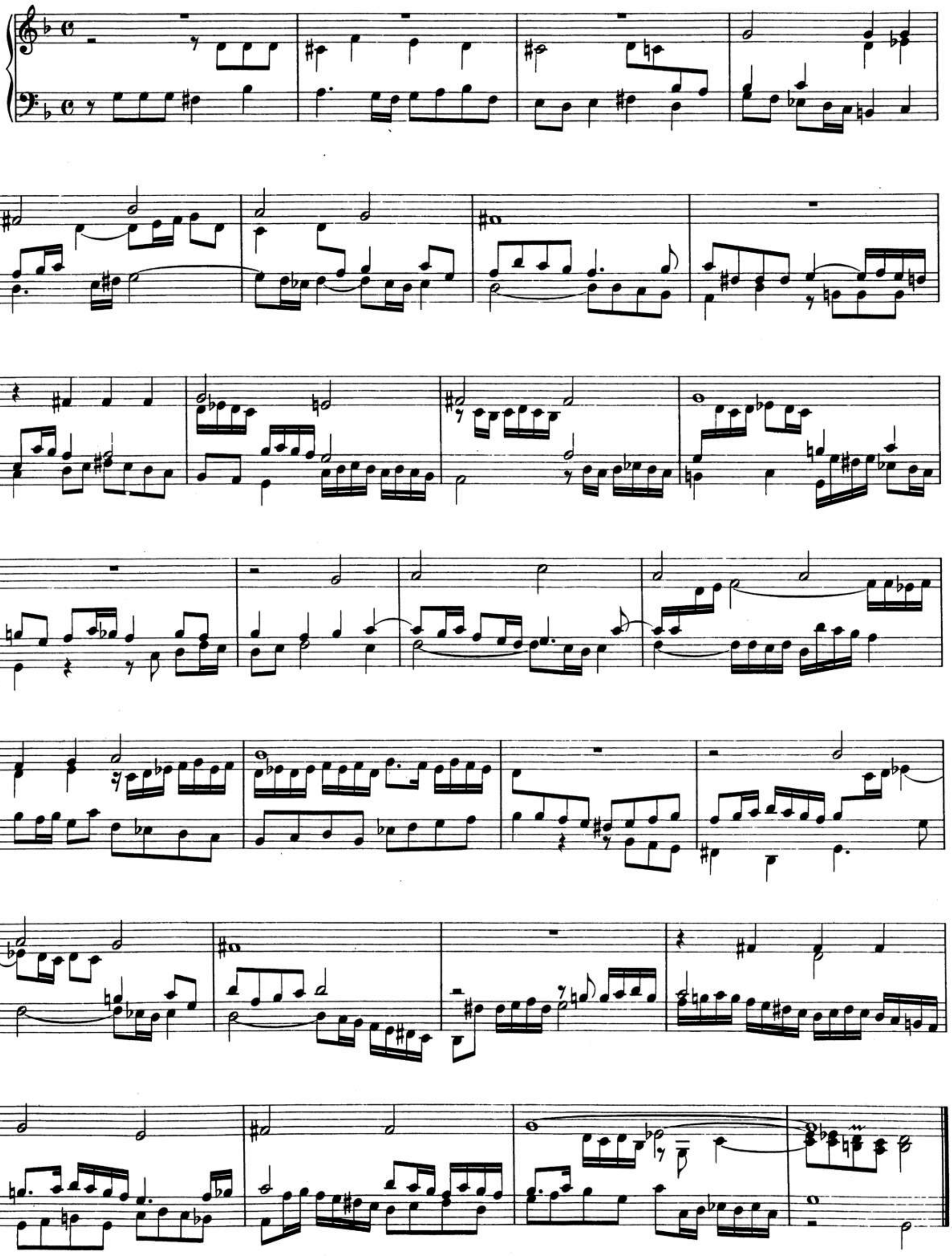


35. Herr Gott, dich loben alle wir.

Ped.

Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl.
siehe: Der Herr ist mein getreuer Hirt.
Herr Jesu, Gnadensonne.
siehe: Herr Christ, der ein'ge Gottessohn.
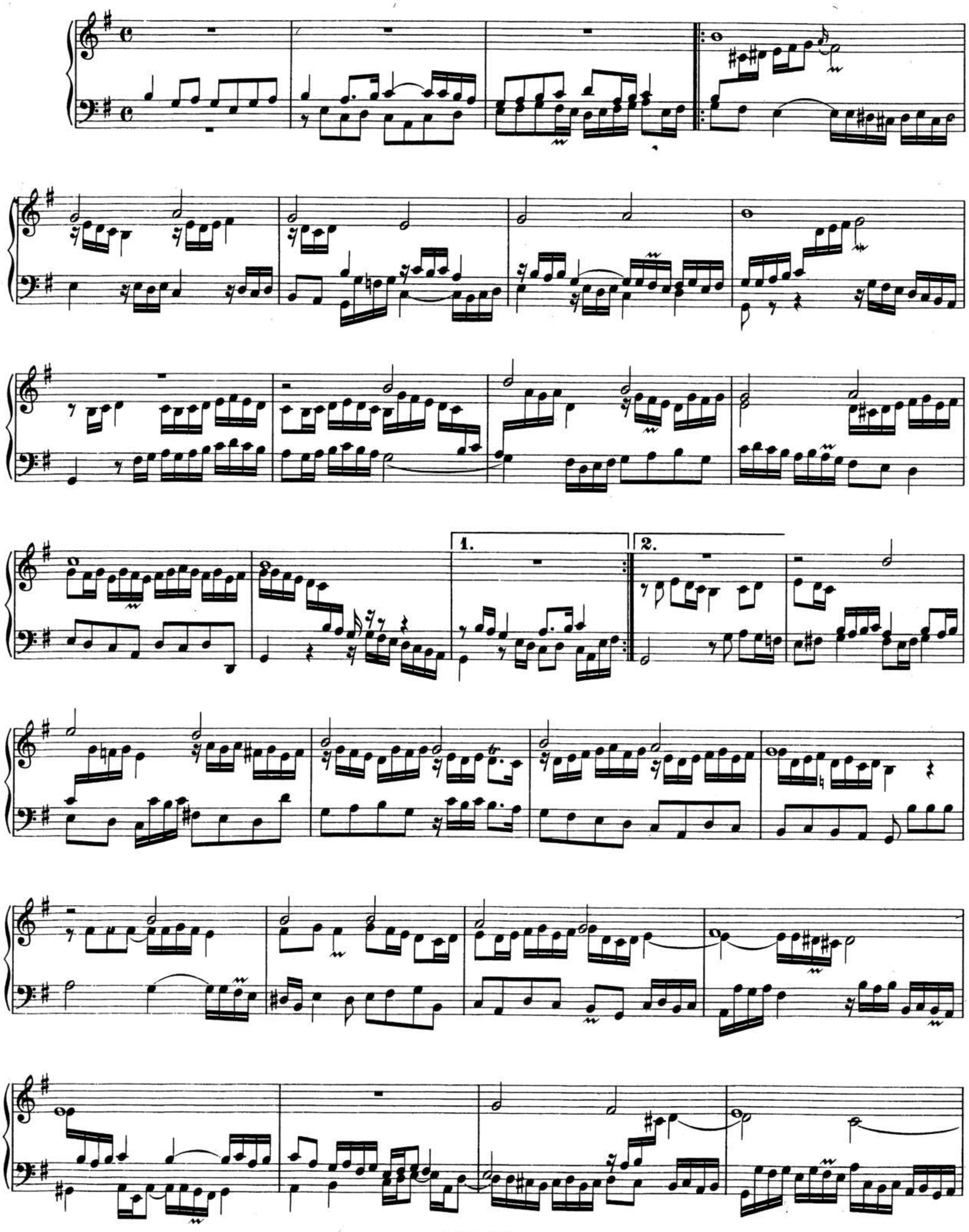
00064302

36. Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt.
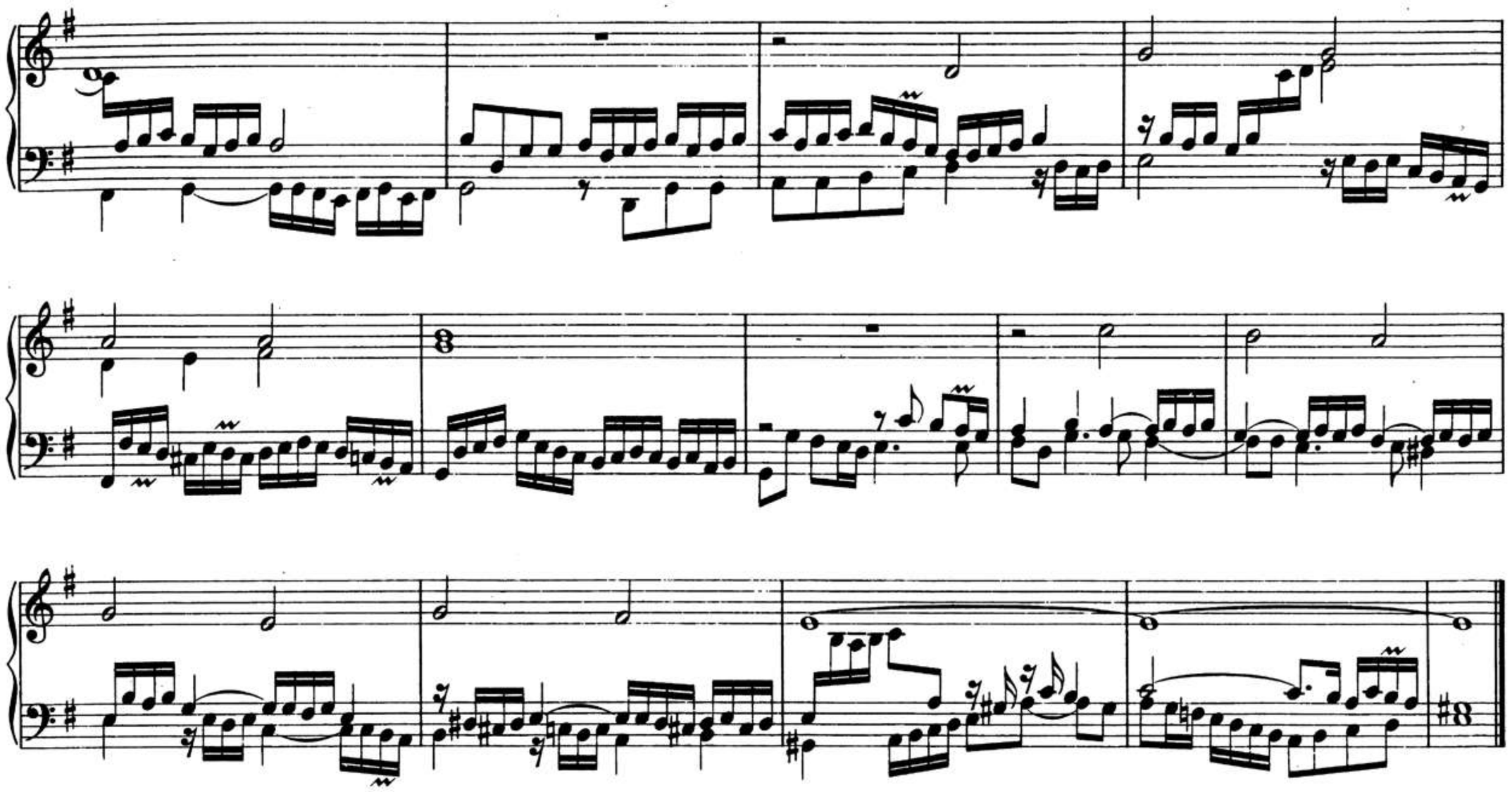


00064302

37. Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ.



00064302



38. Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ.
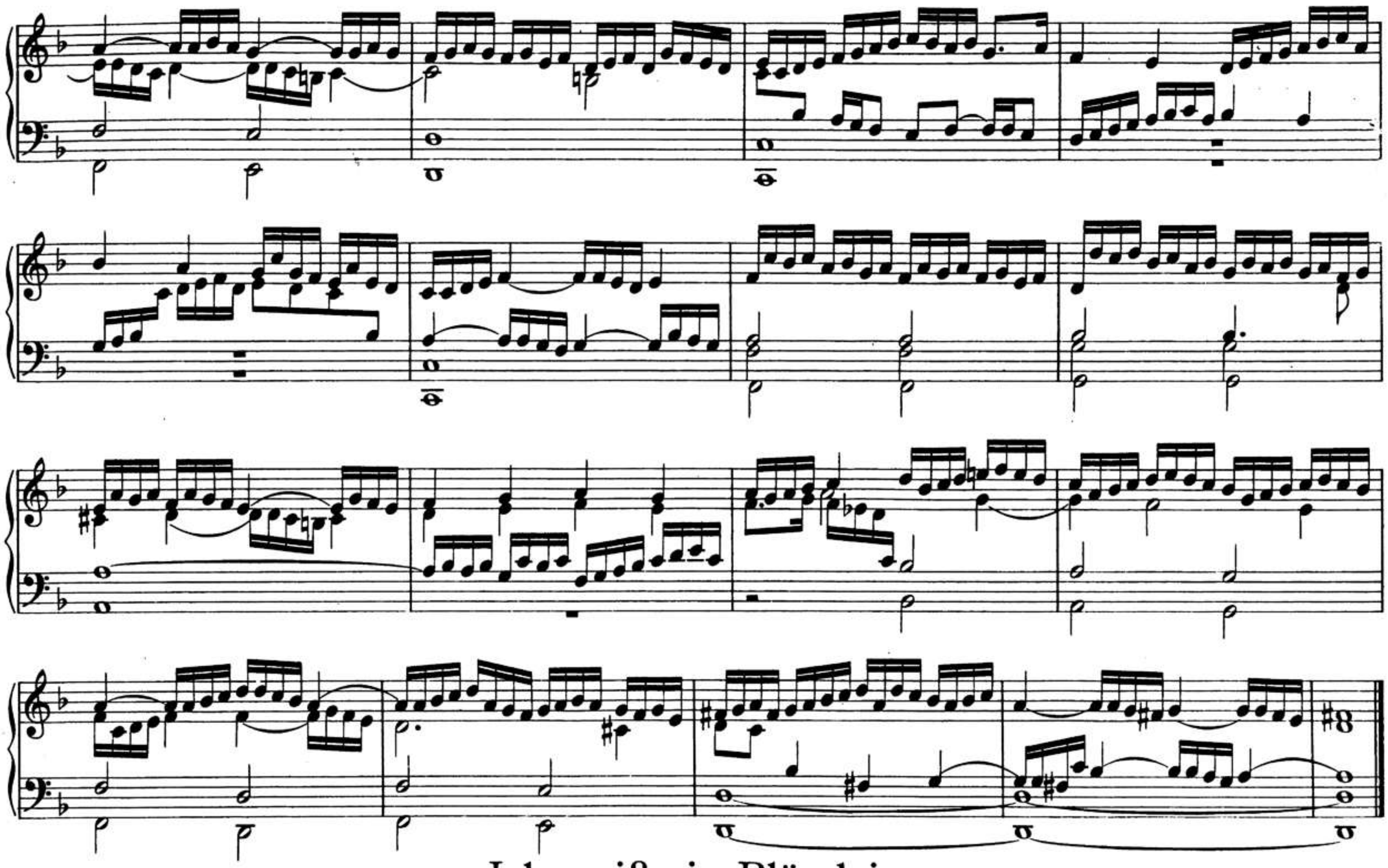
00064302

Ped.

1.

2.
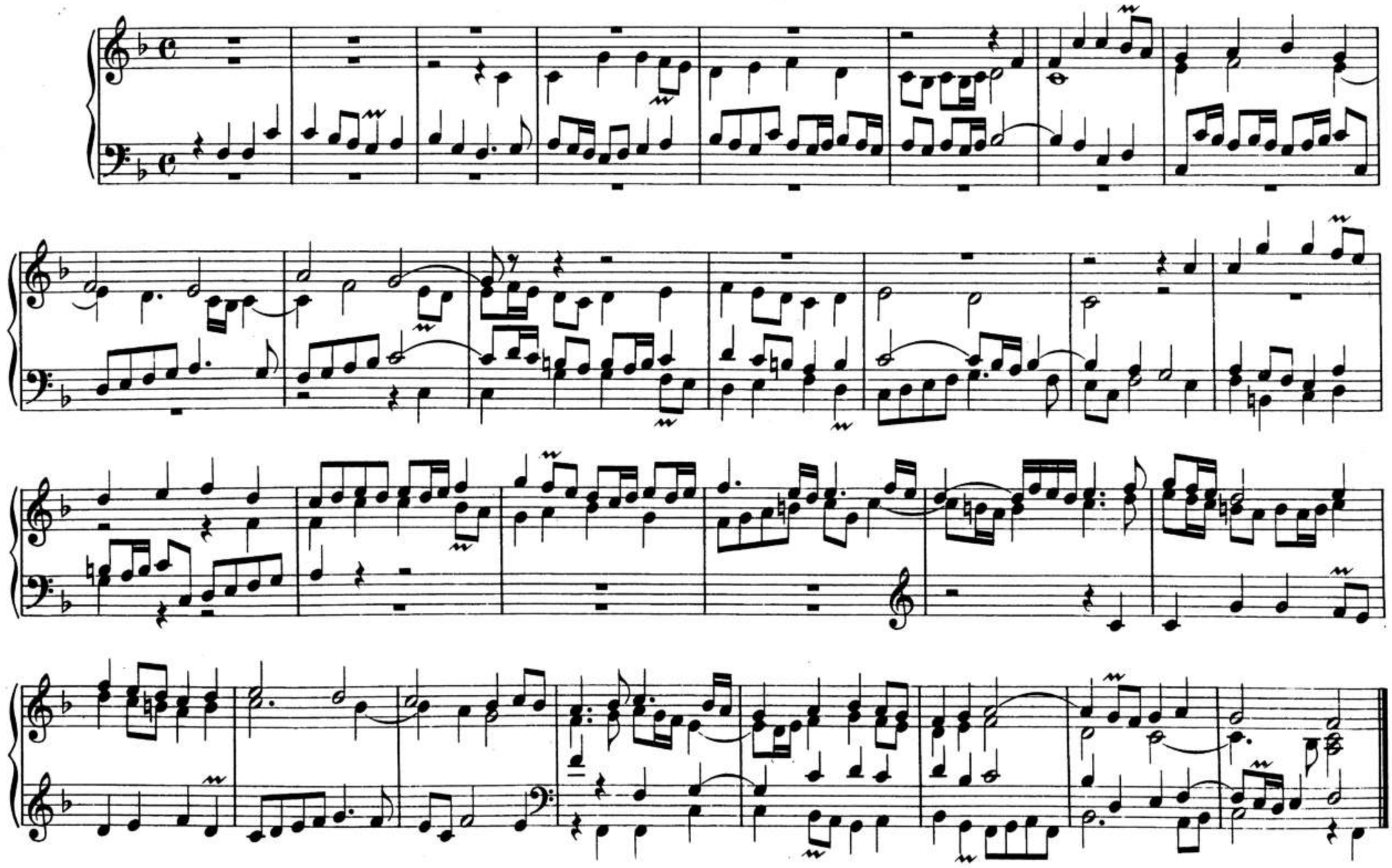
00064302



Ich weiß ein Blümlein.
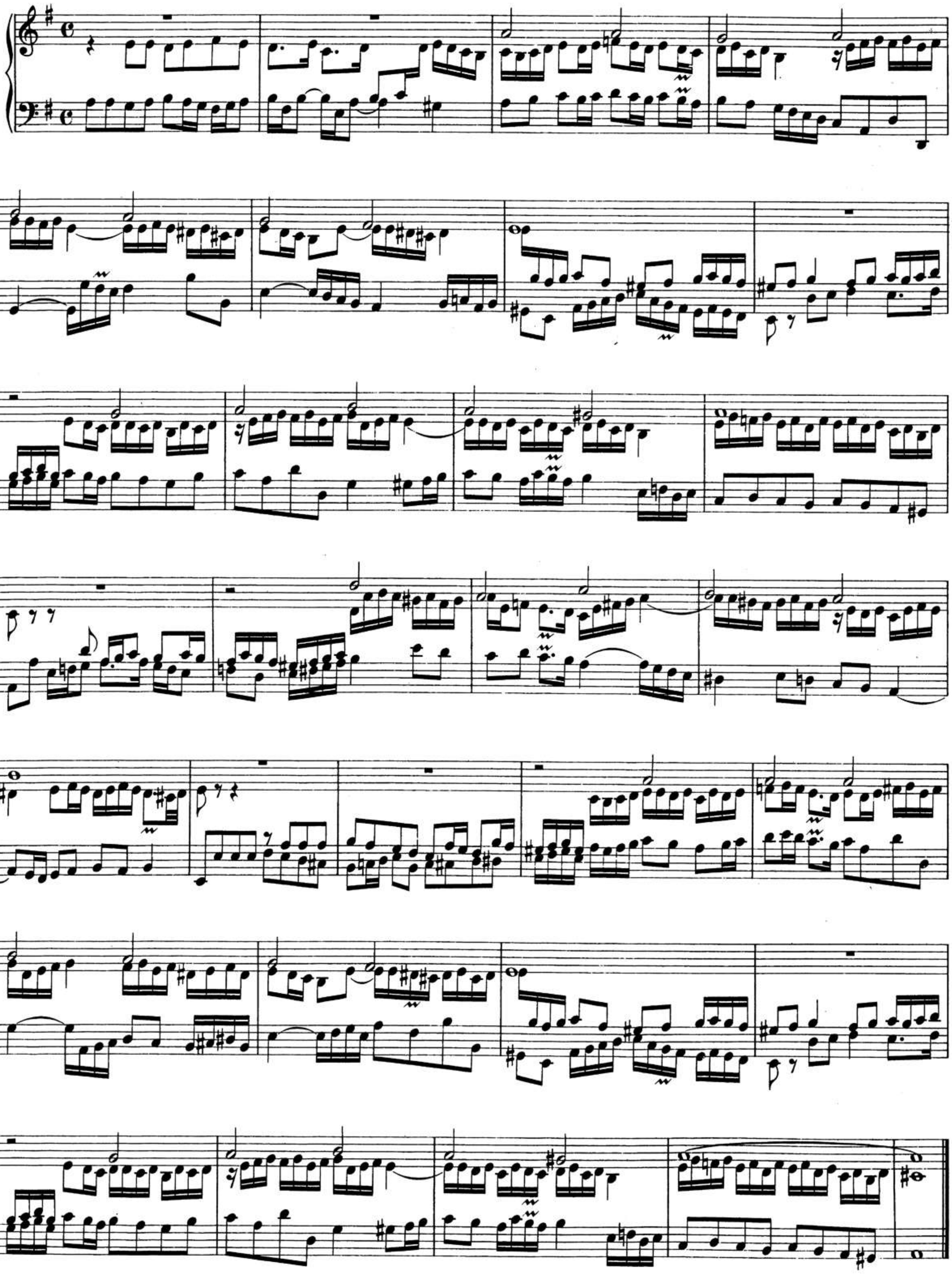
siehe: Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt.

39. In dich hab' ich gehoffet, Herr.



00064302

40. Jesus Christus unser Heiland, der den Tod.
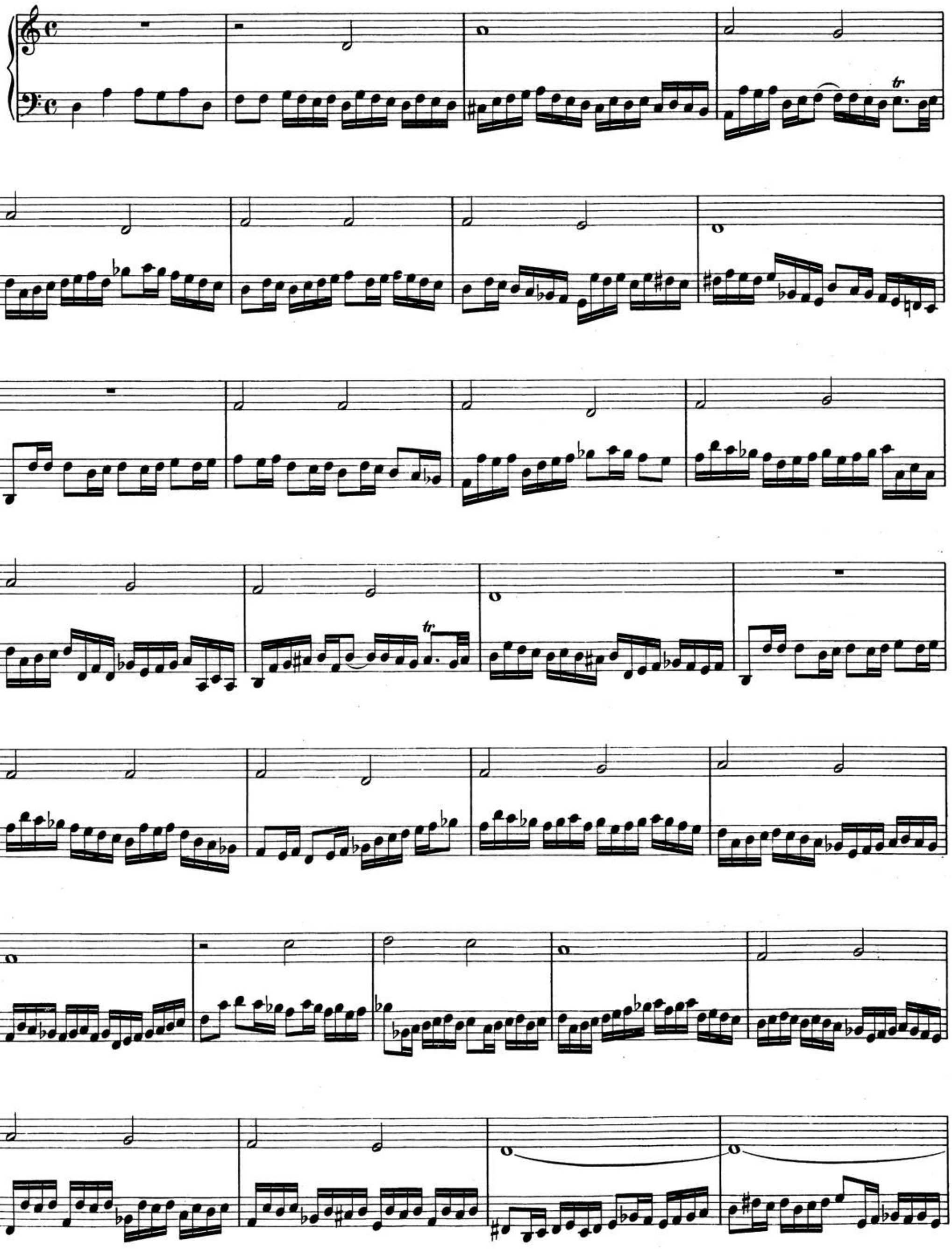


00064302

41. Jesus Christus unser Heiland, der den Tod.
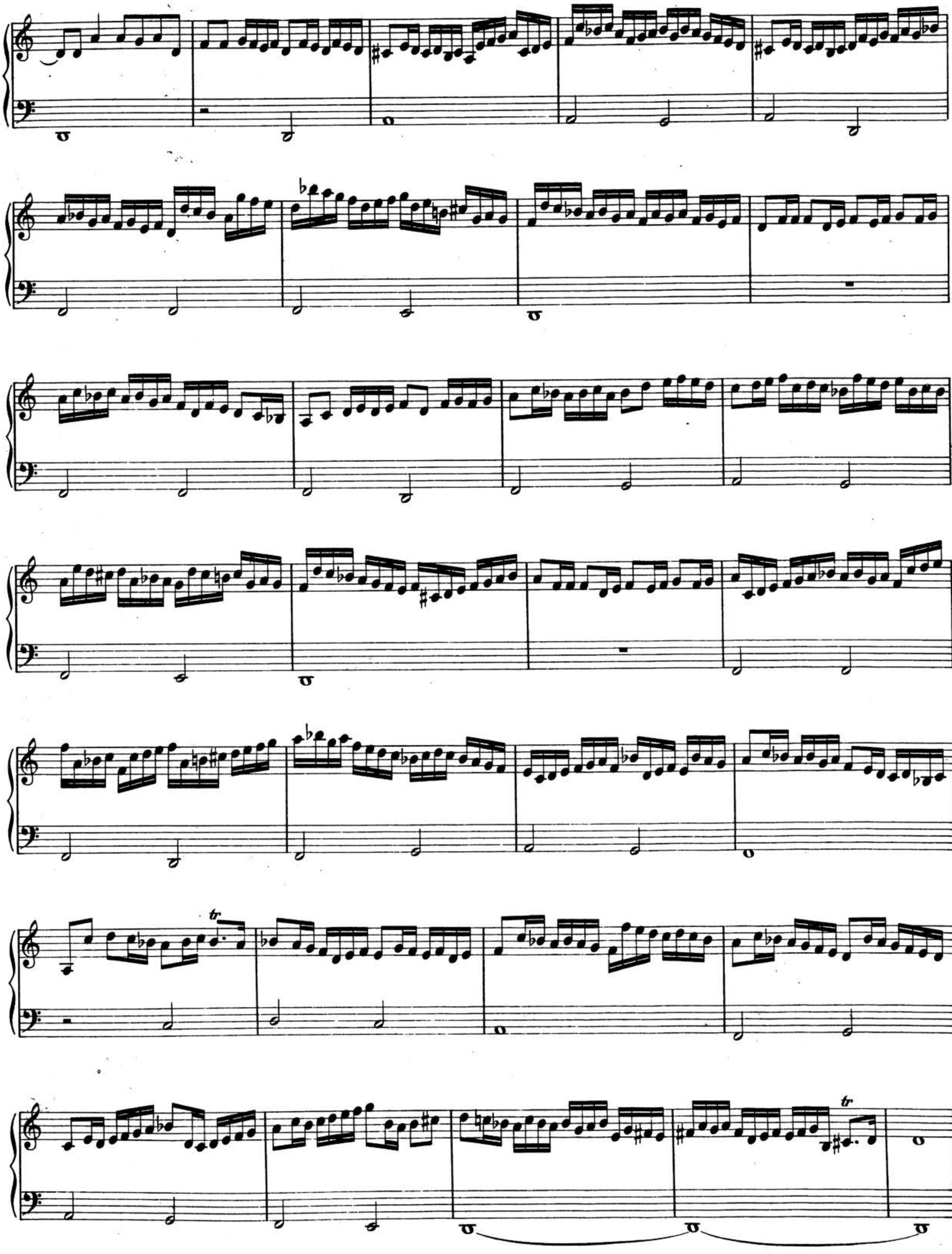
Ped.

00064302

42. Jesus Christus, unser Heiland, der von uns. Bicinium.
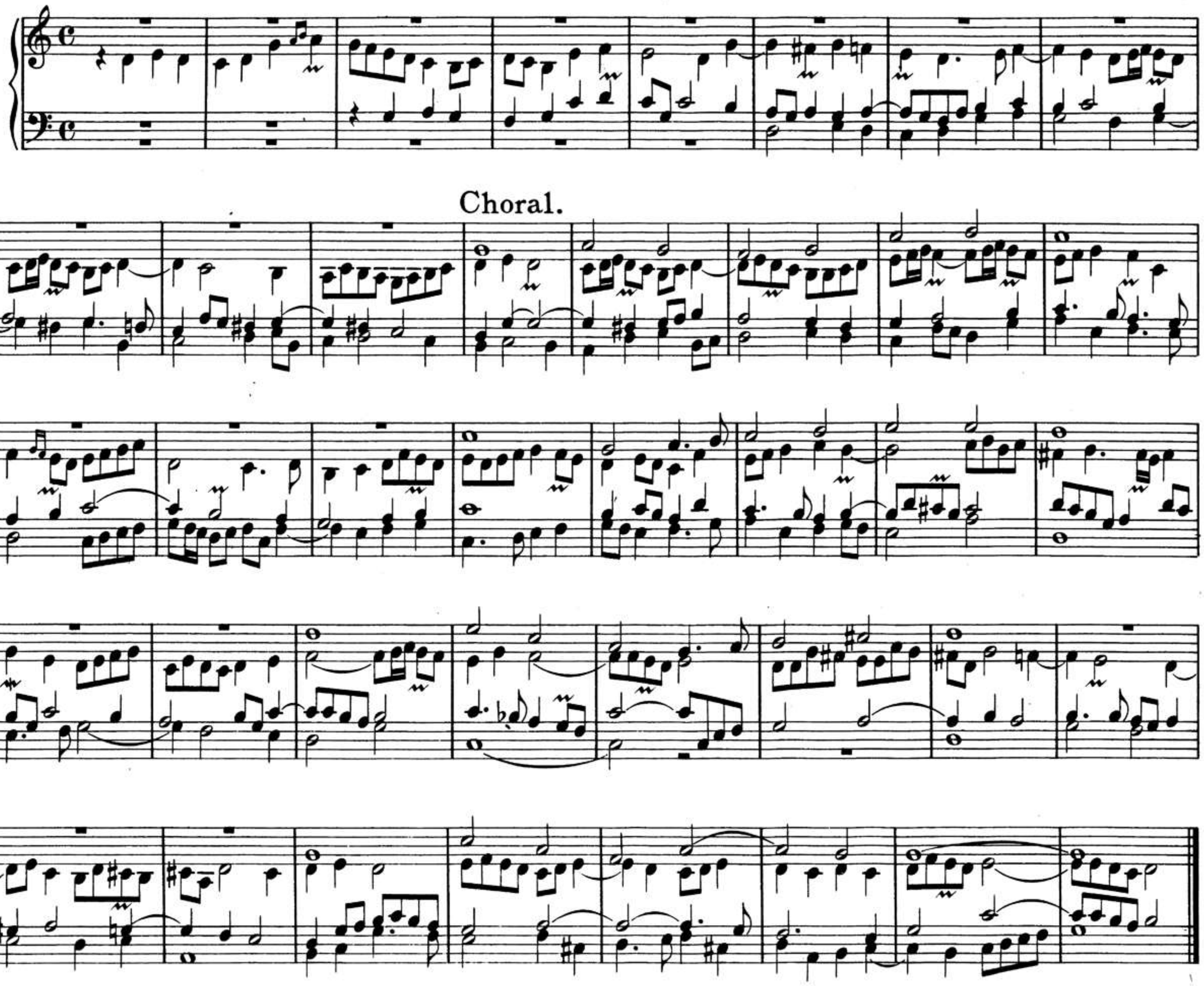


00064302
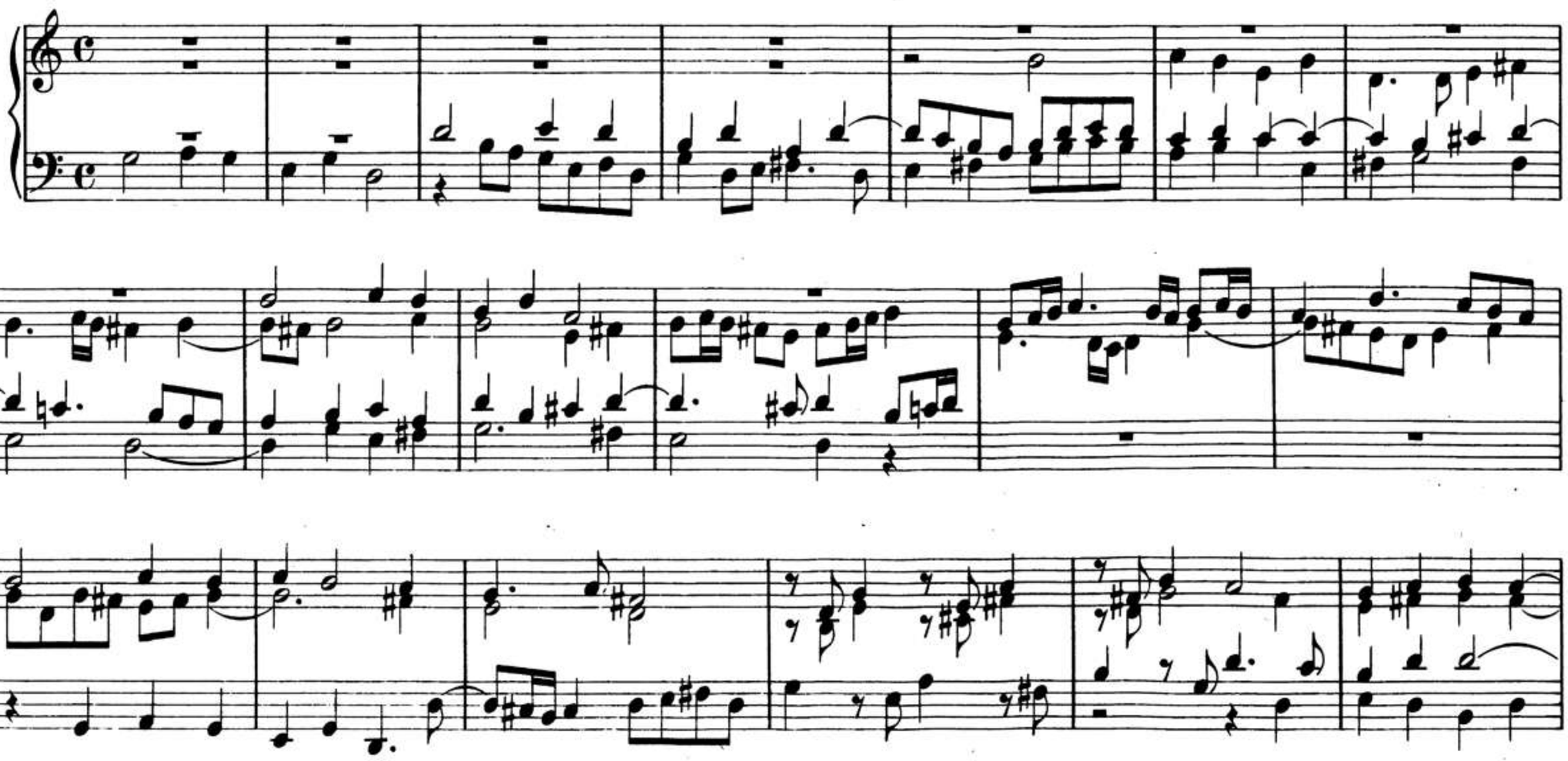


00064302
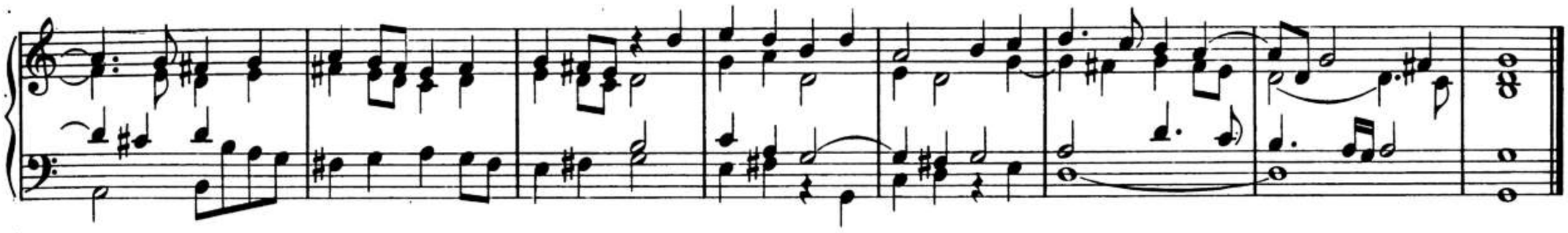
43. Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist.
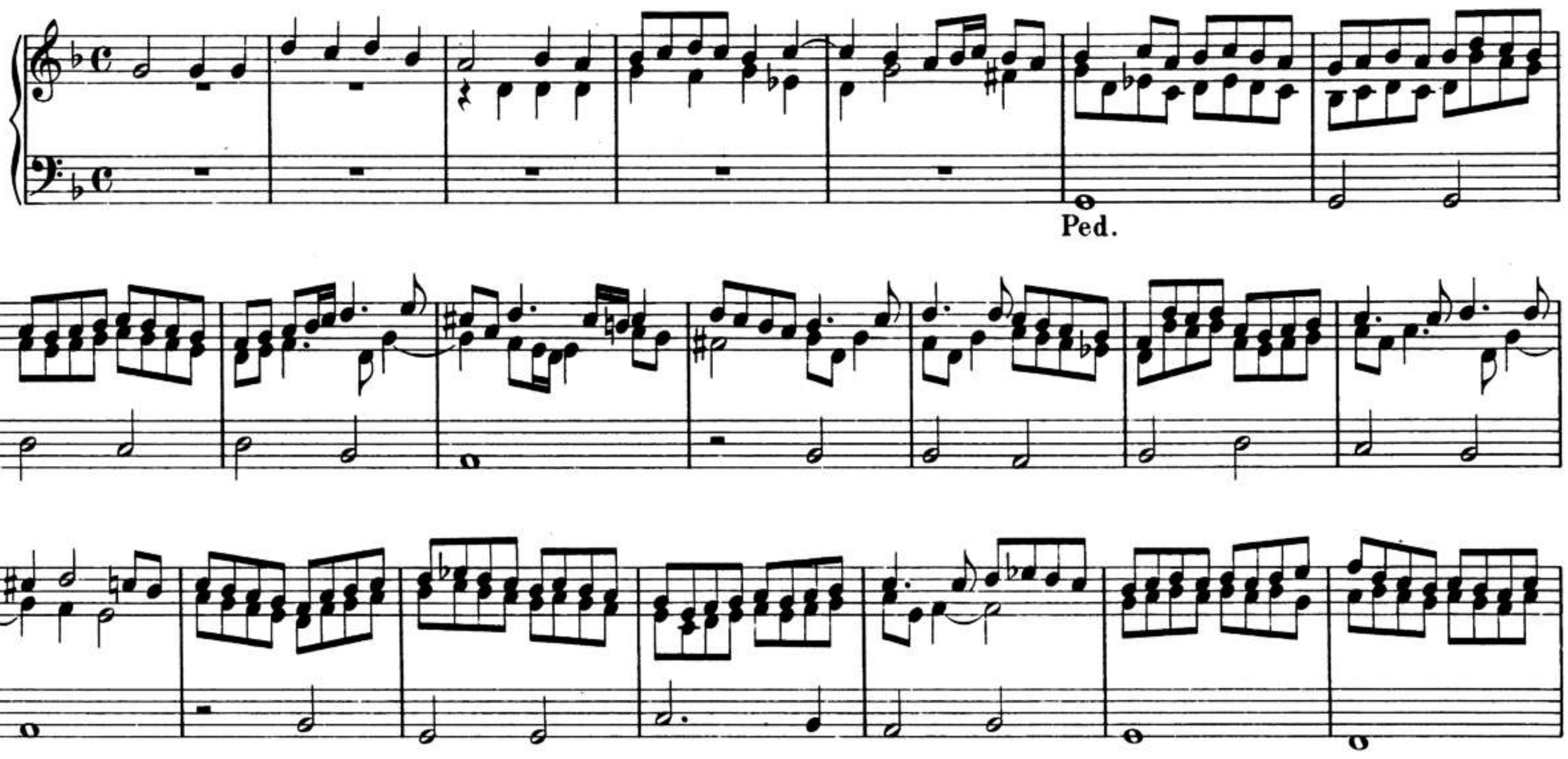


44. Komm heiliger Geist, Herre Gott.
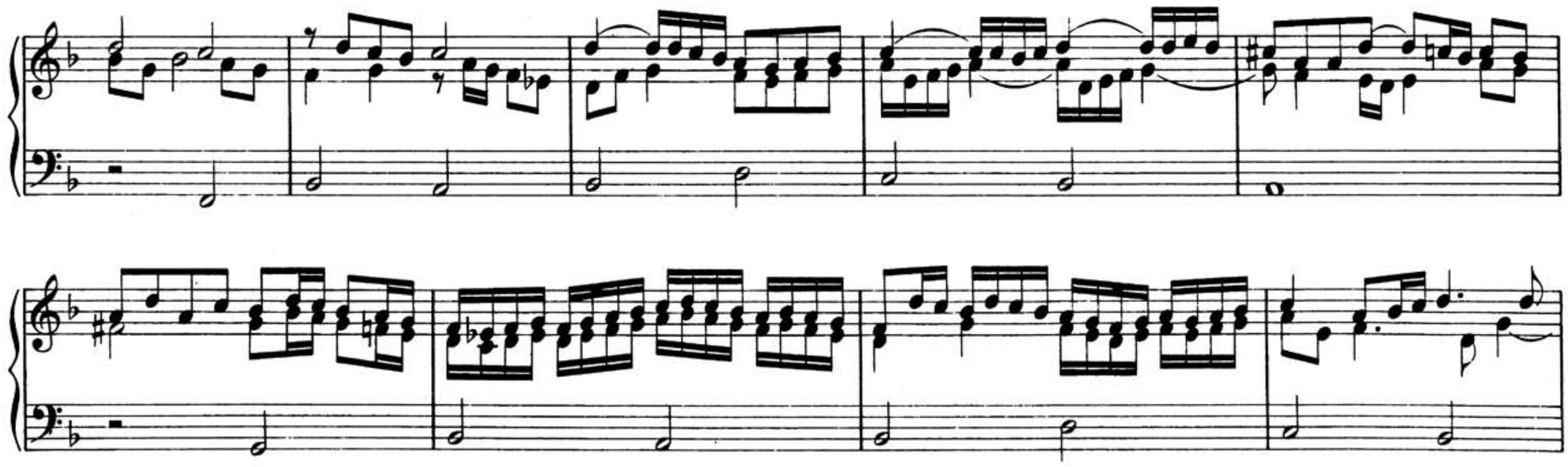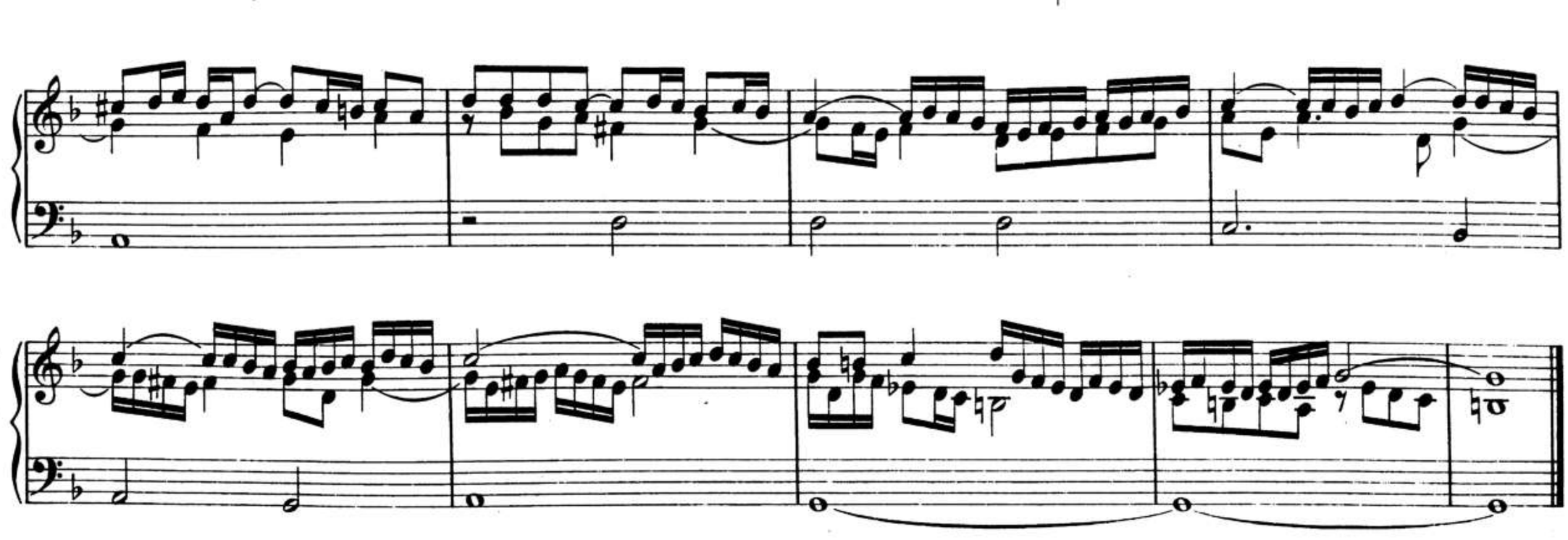


00064302



45. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.
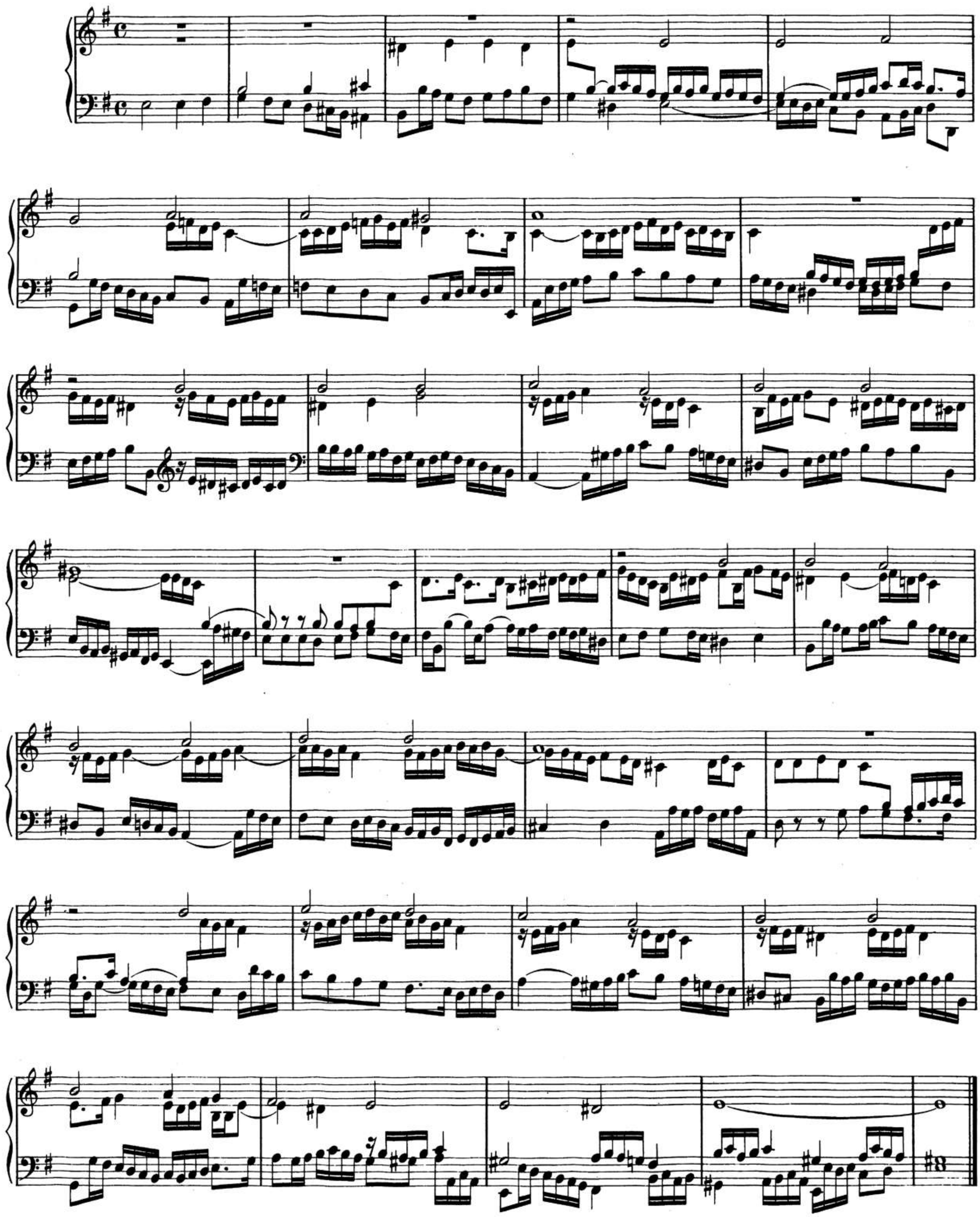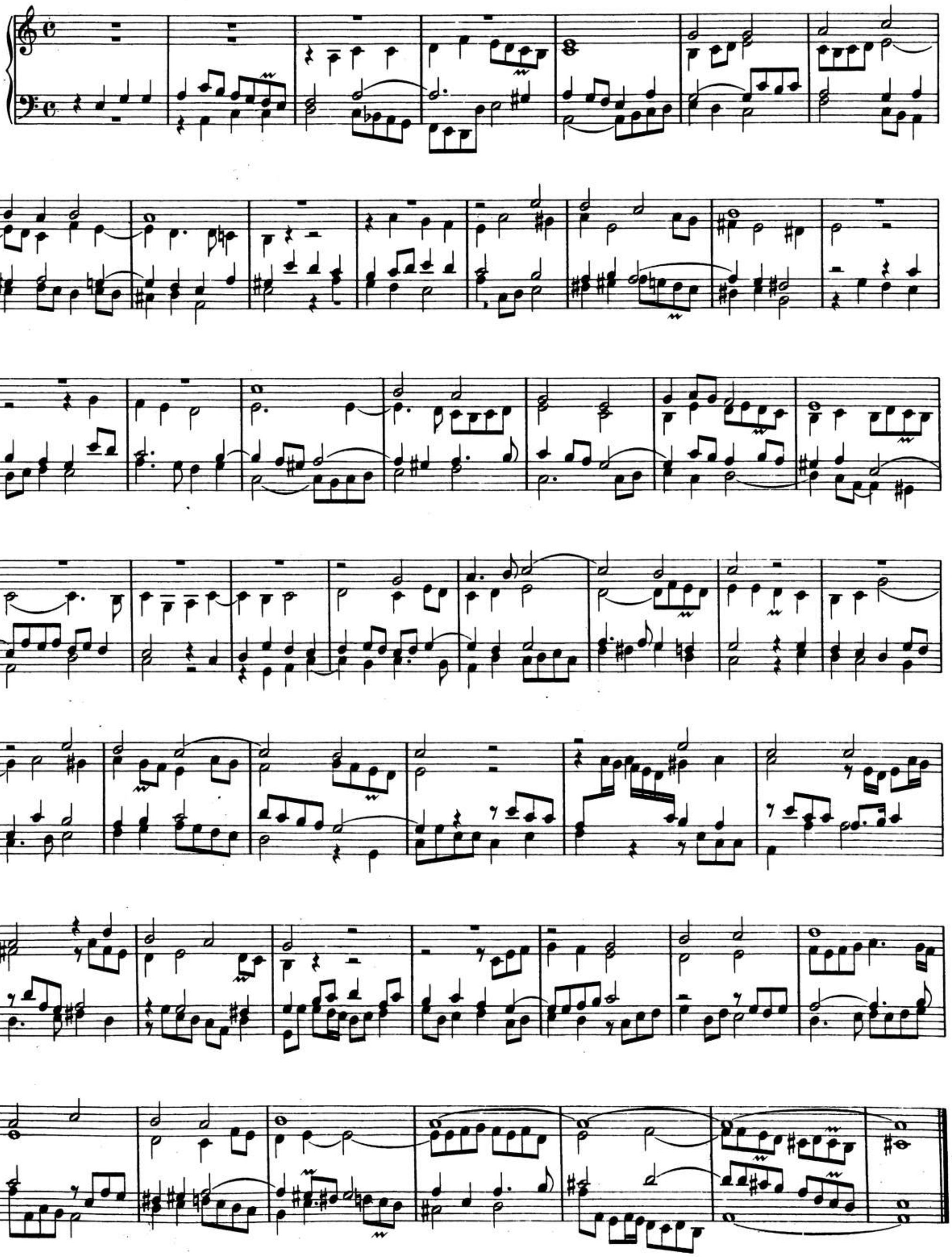






00064302

46. Lob sei Gott in des Himmels Thron.



00064302
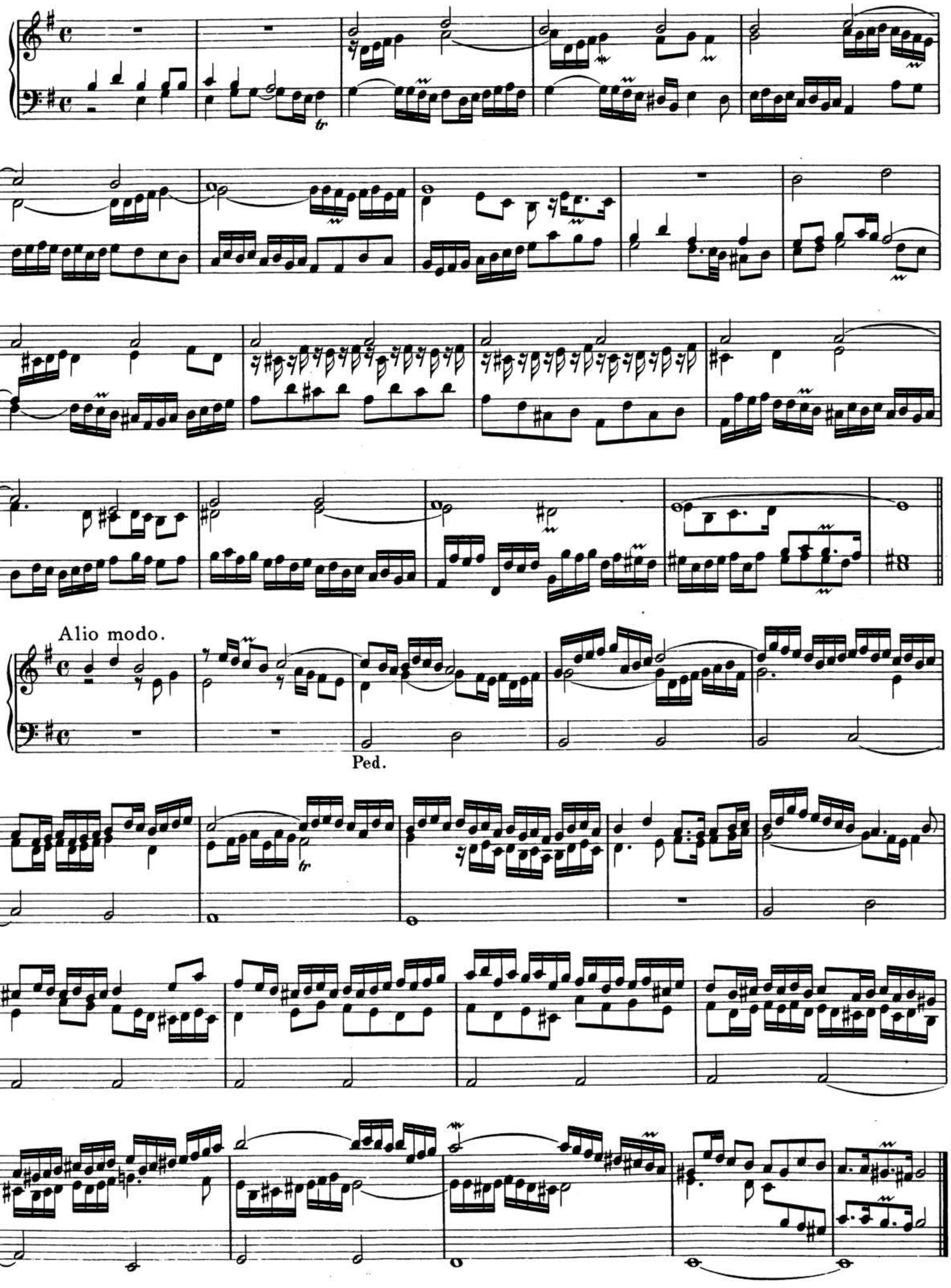
47. Mag ich Unglück nicht widerstahn.
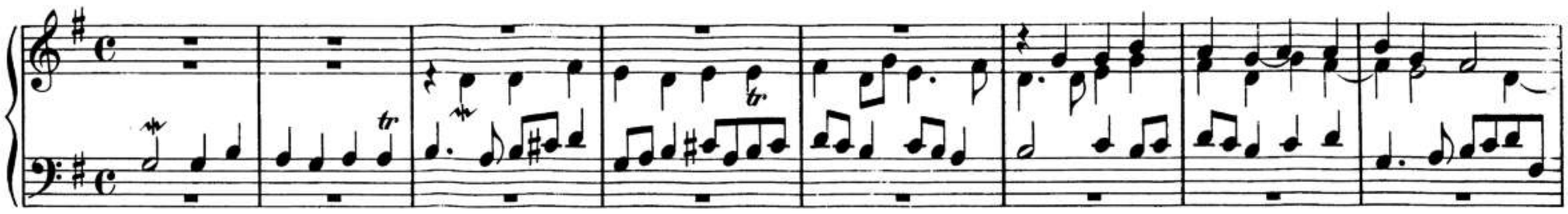


00064302
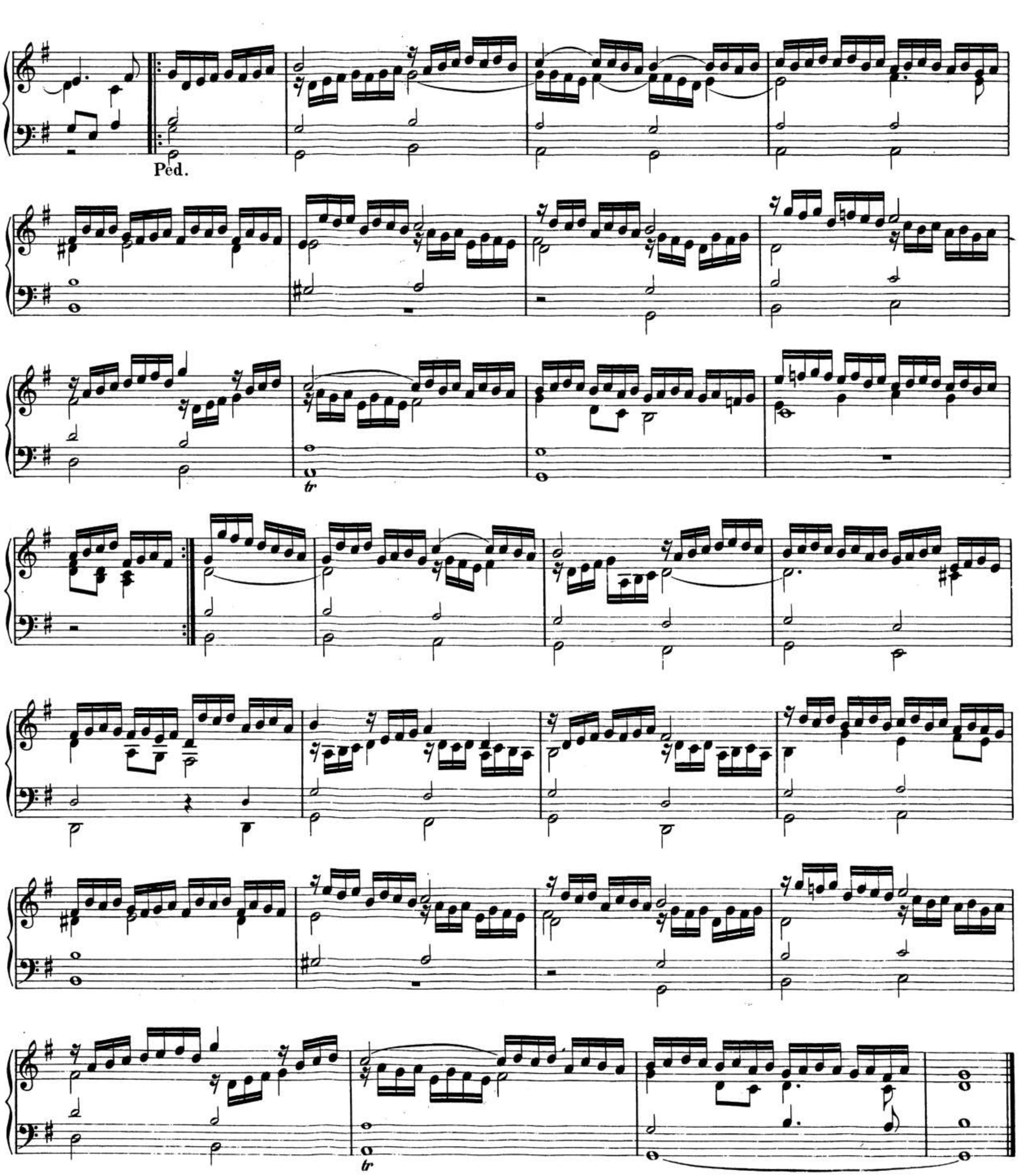
48. Meine Seele erhebt den Herren.

Magnificat peregrini toni.
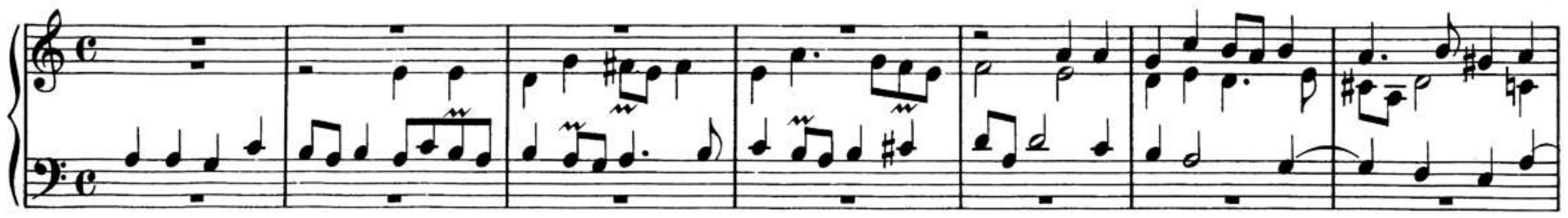


49. Nun freut euch, lieben Christen g'mein.
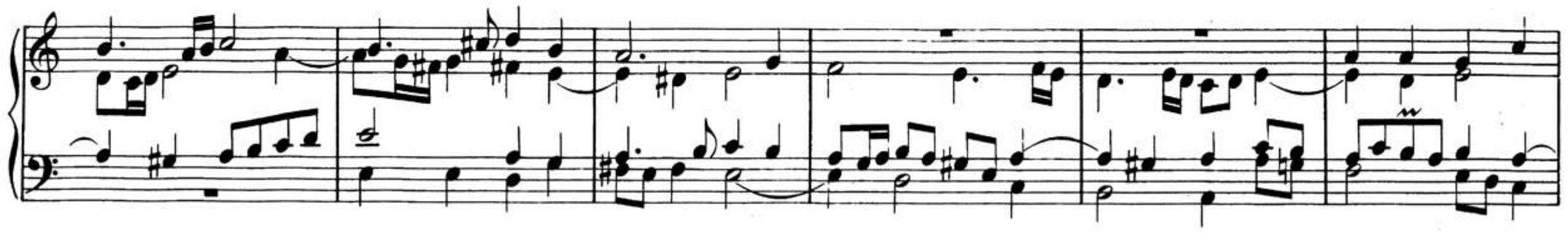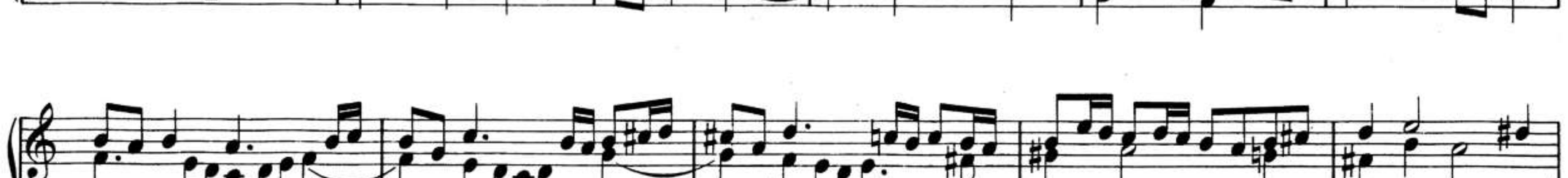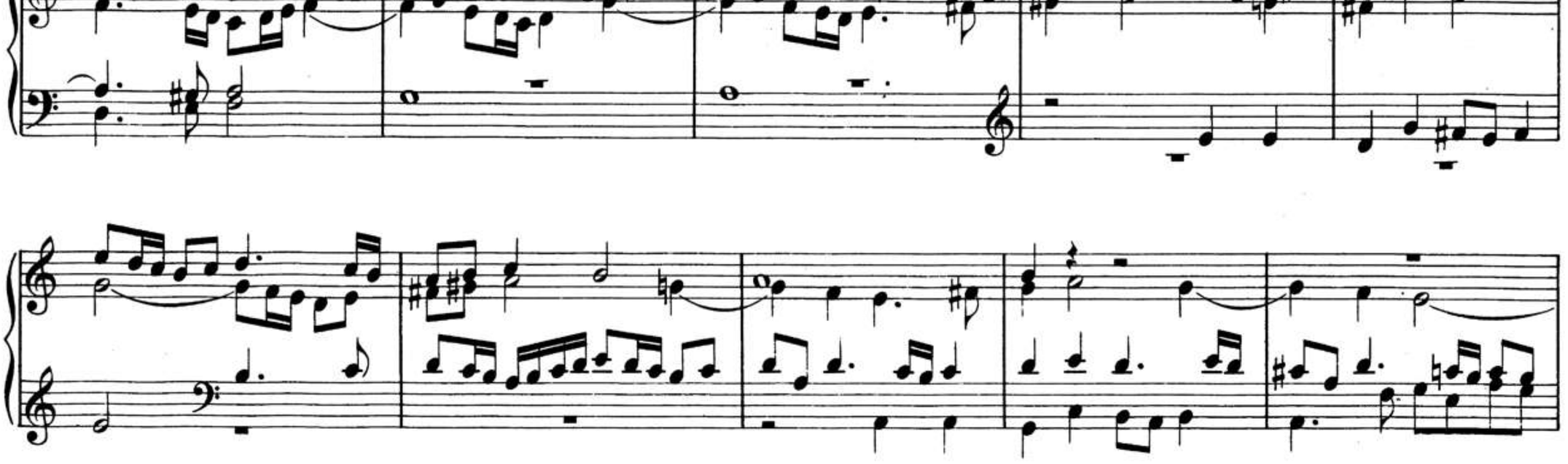




00064302
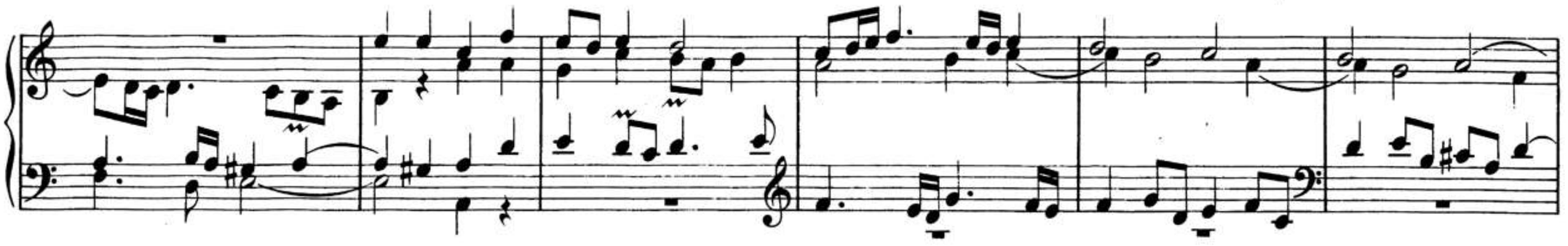
50. Nun komm der Heiden Heiland.
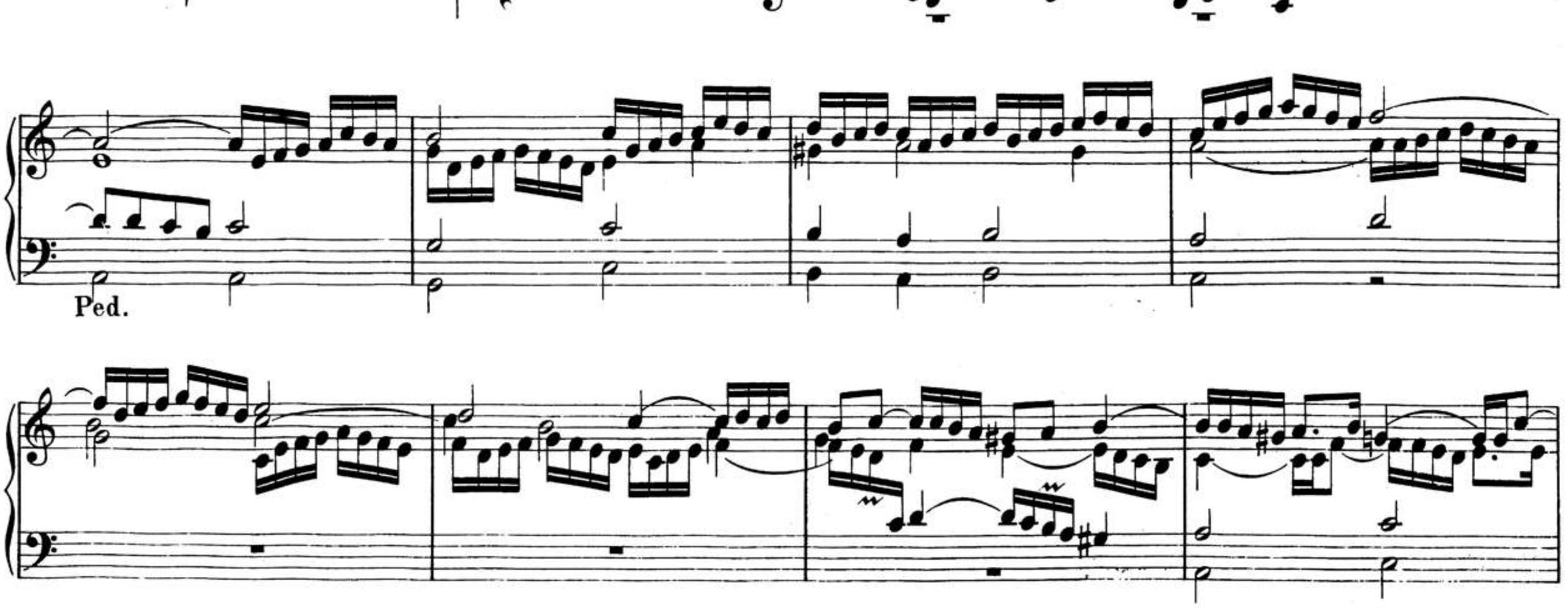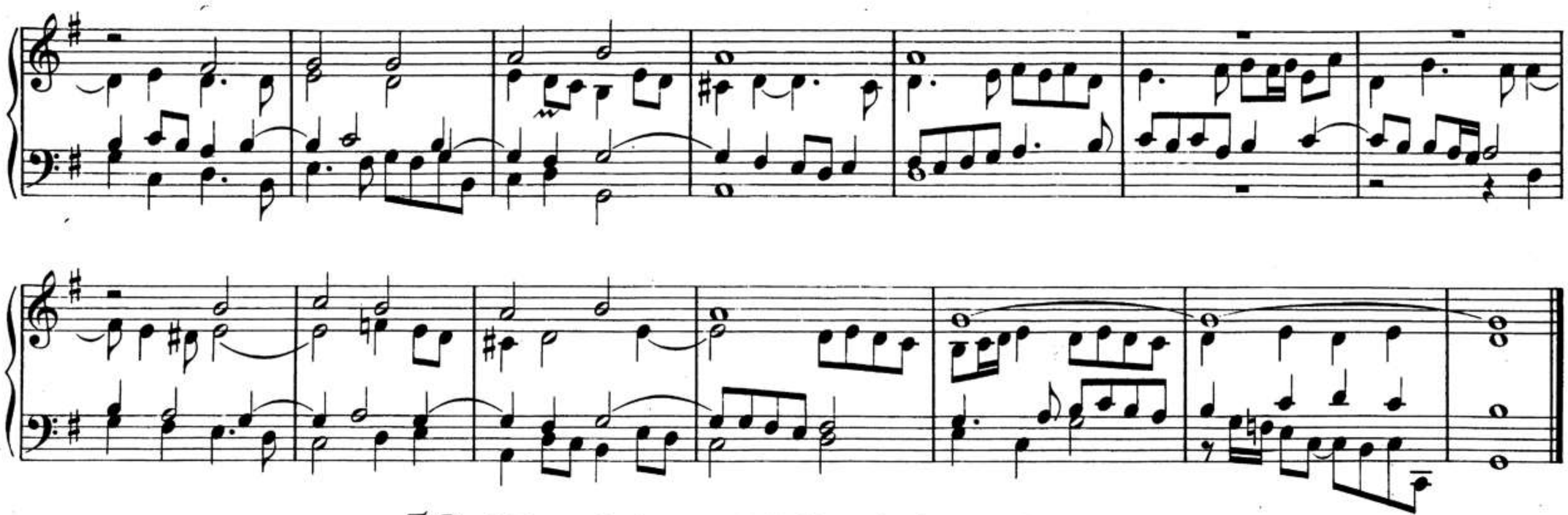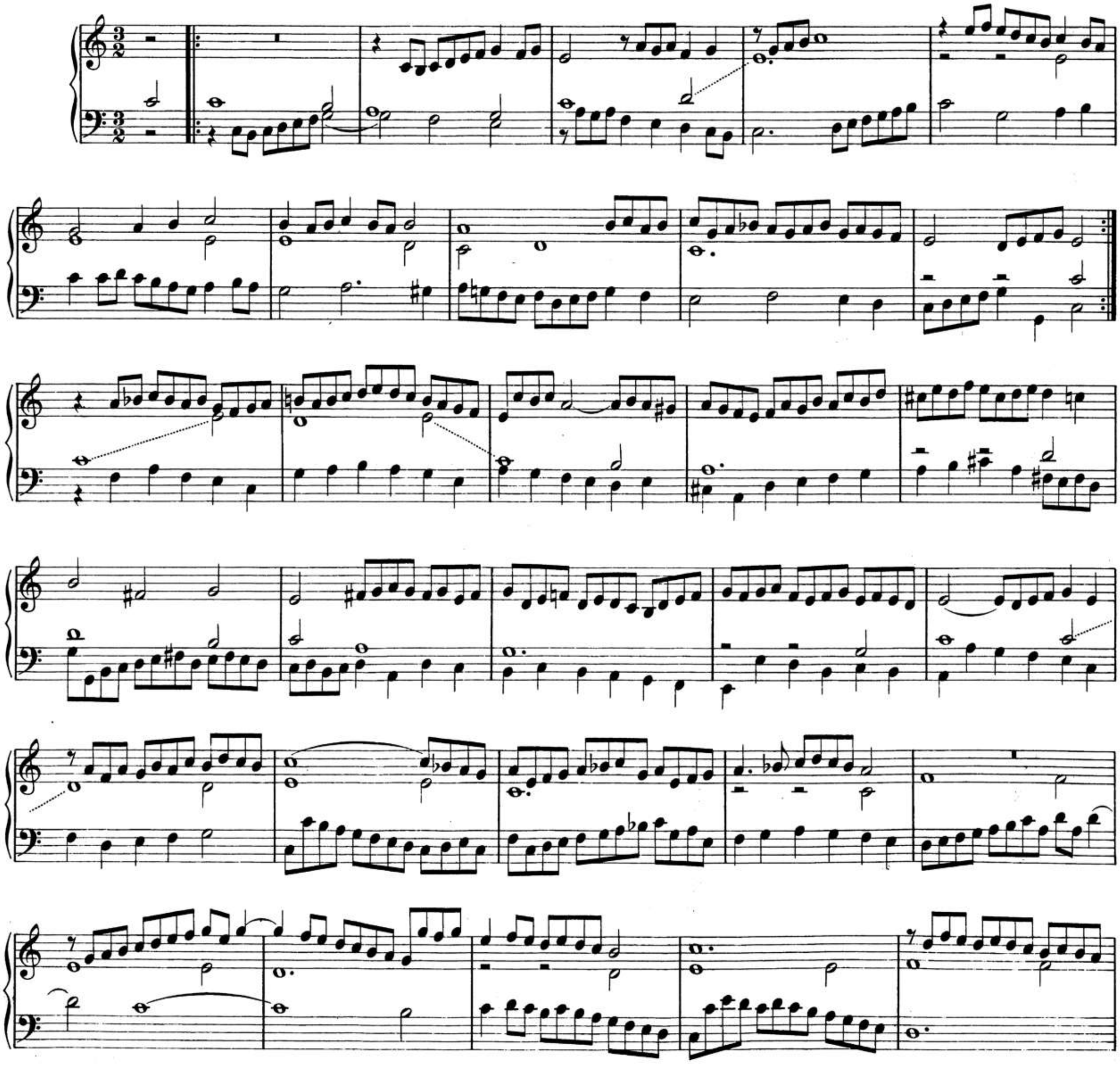












00064302

51. Nun laßt uns Gott dem Herren.

00064302



52. Nun lob mein' Seel' den Herren.



00064302

53. O Lamm Gottes unschuldig.

00064302

Choral.

1.

2.

00064302
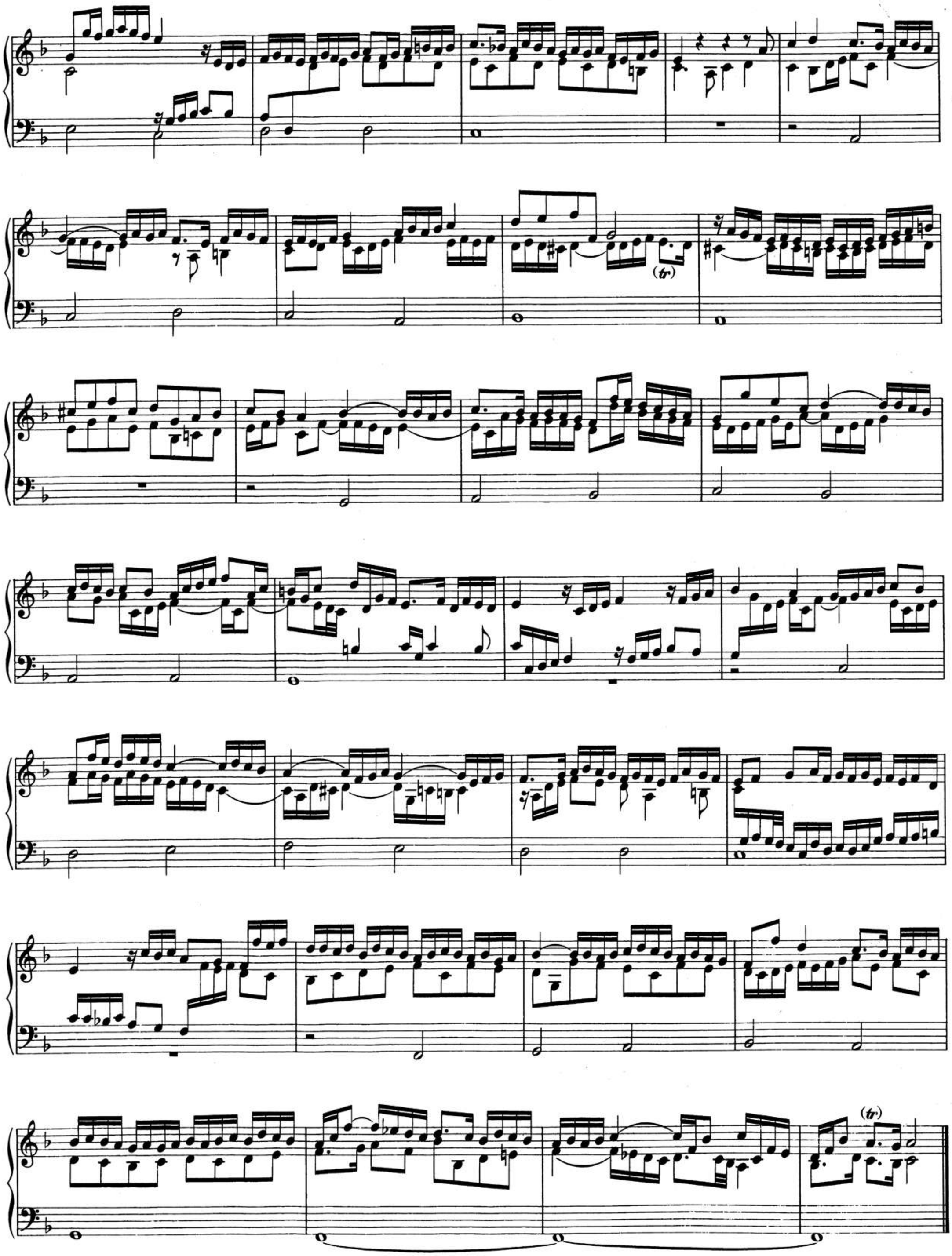
54. O Mensch, bewein' dein' Sünde groß.

Ped.

1.

2.

00064302
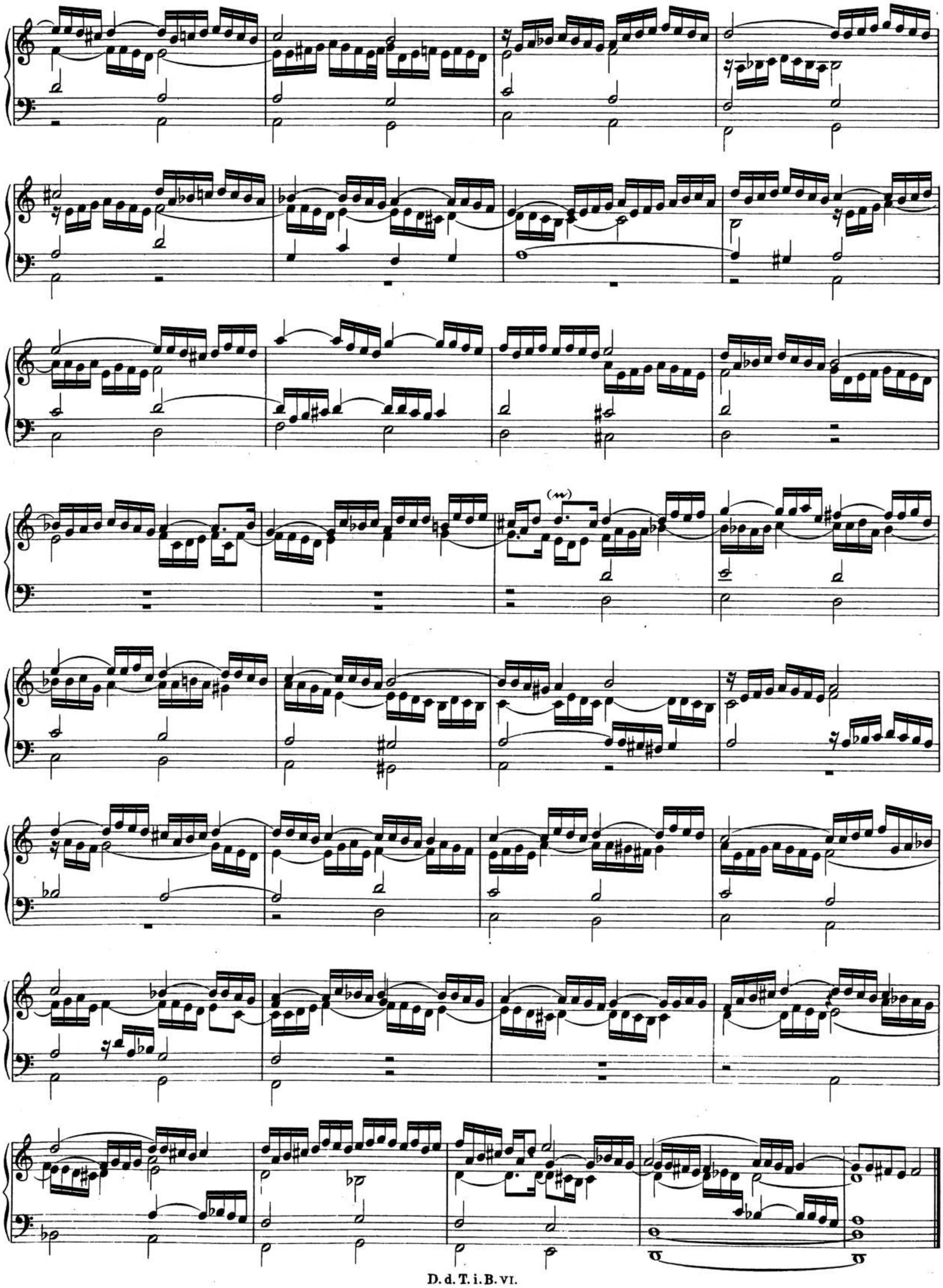


55. Vater unser im Himmelreich.

00064302

56. Vater unser im Himmelreich.

Ped.

00064302



00064302
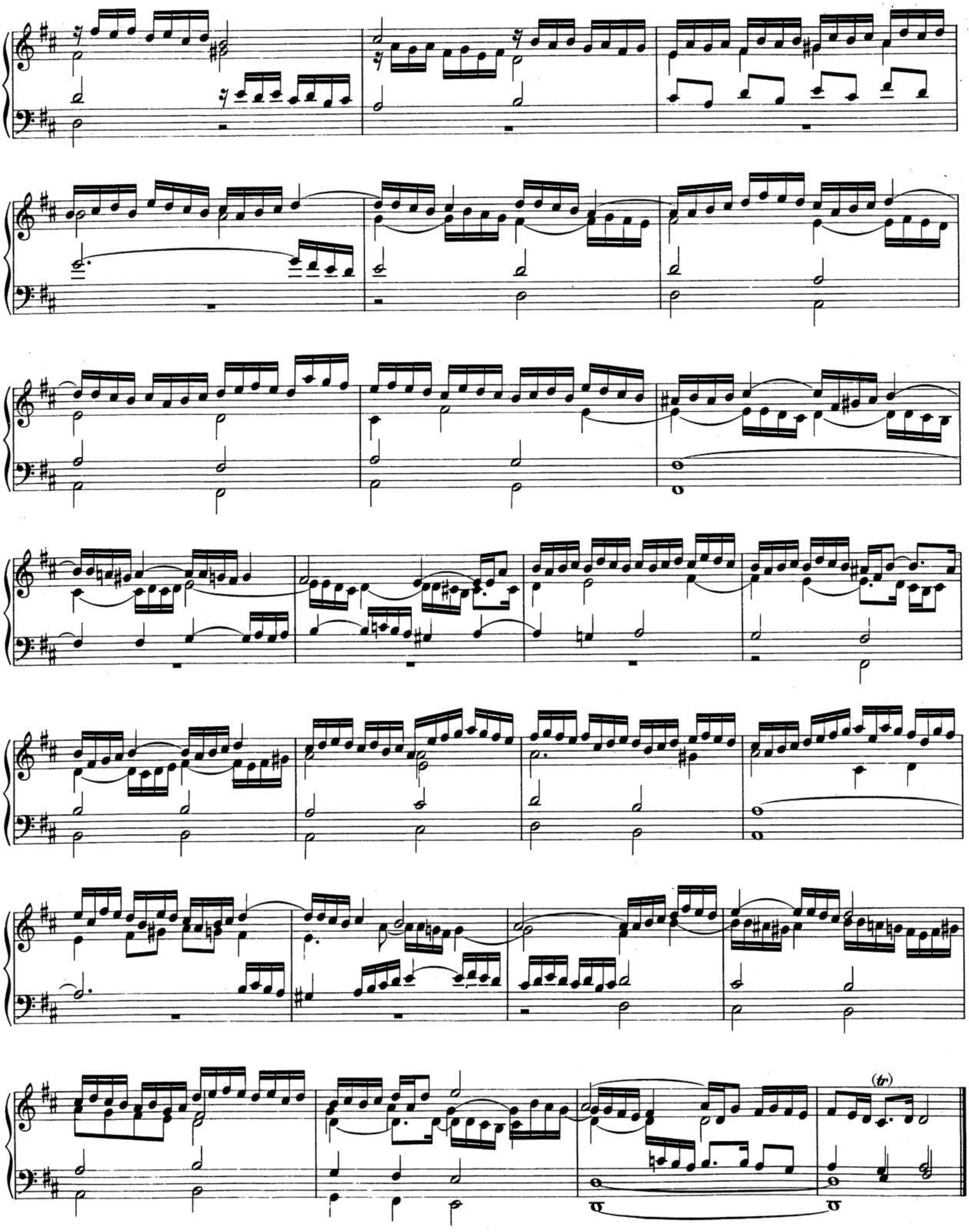
57. Vom Himmel hoch, da komm' ich her.

Ped.

58. Vom Himmel hoch, da komm' ich her.

Ped.

00064302



Wach auf, mein Herz, und singe.

siehe: Nun laßt uns Gott dem Herren.

59. Warum betrübst du dich, mein Herz.

Ped.

00064302

60. Warum betrübst du dich, mein Herz.
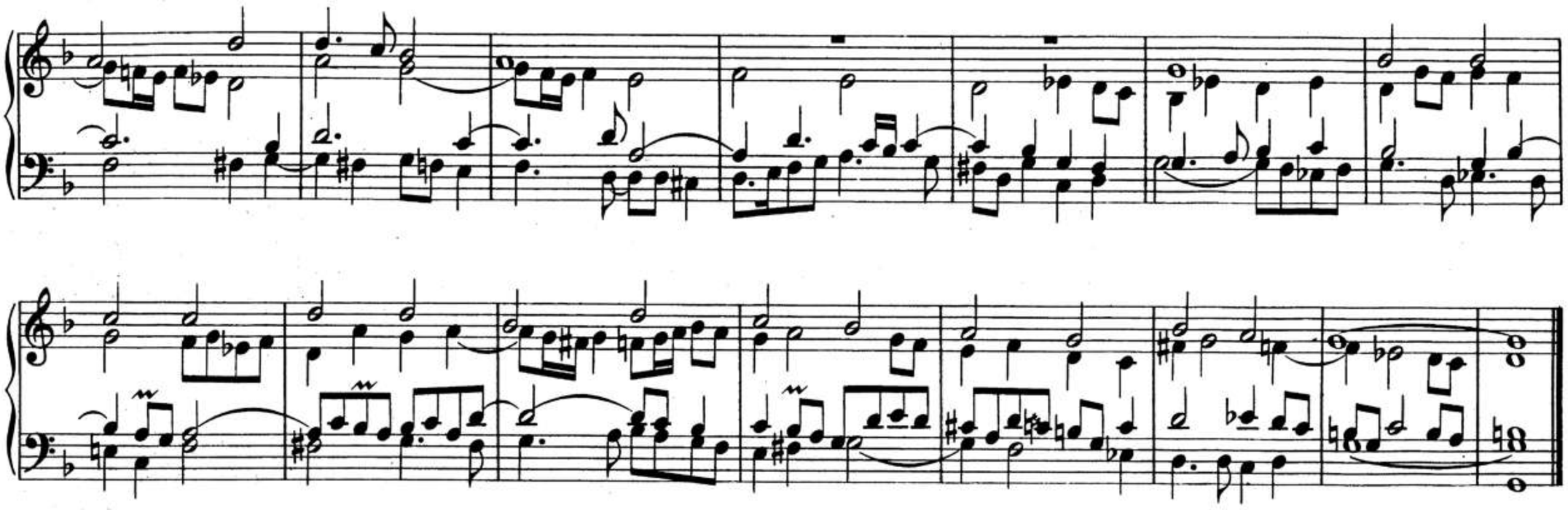
Ped.

Ped.

Ped.

Choral.

00064302
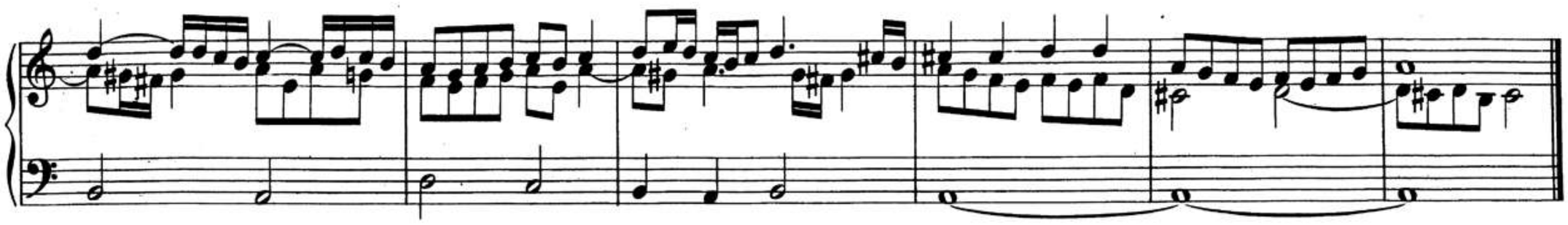


61. Was mein Gott will, das gescheh' allzeit.

00064302
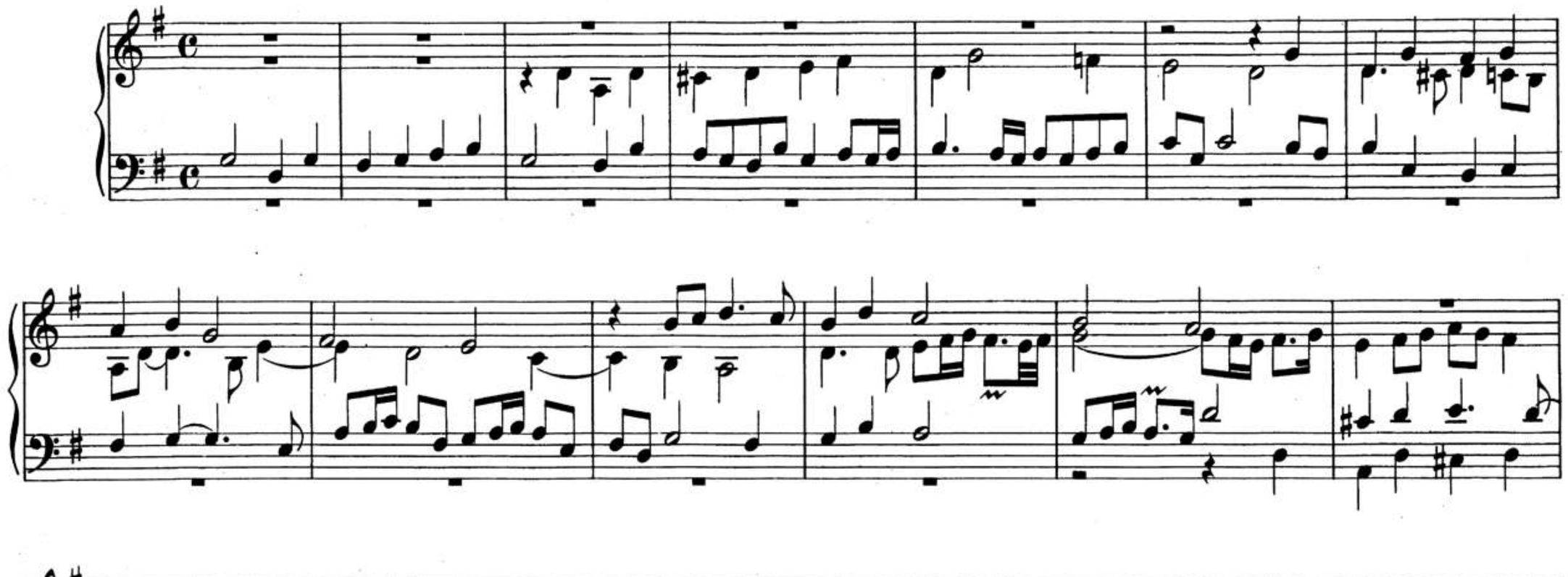
62. Was mein Gott will, das gescheh' allzeit.
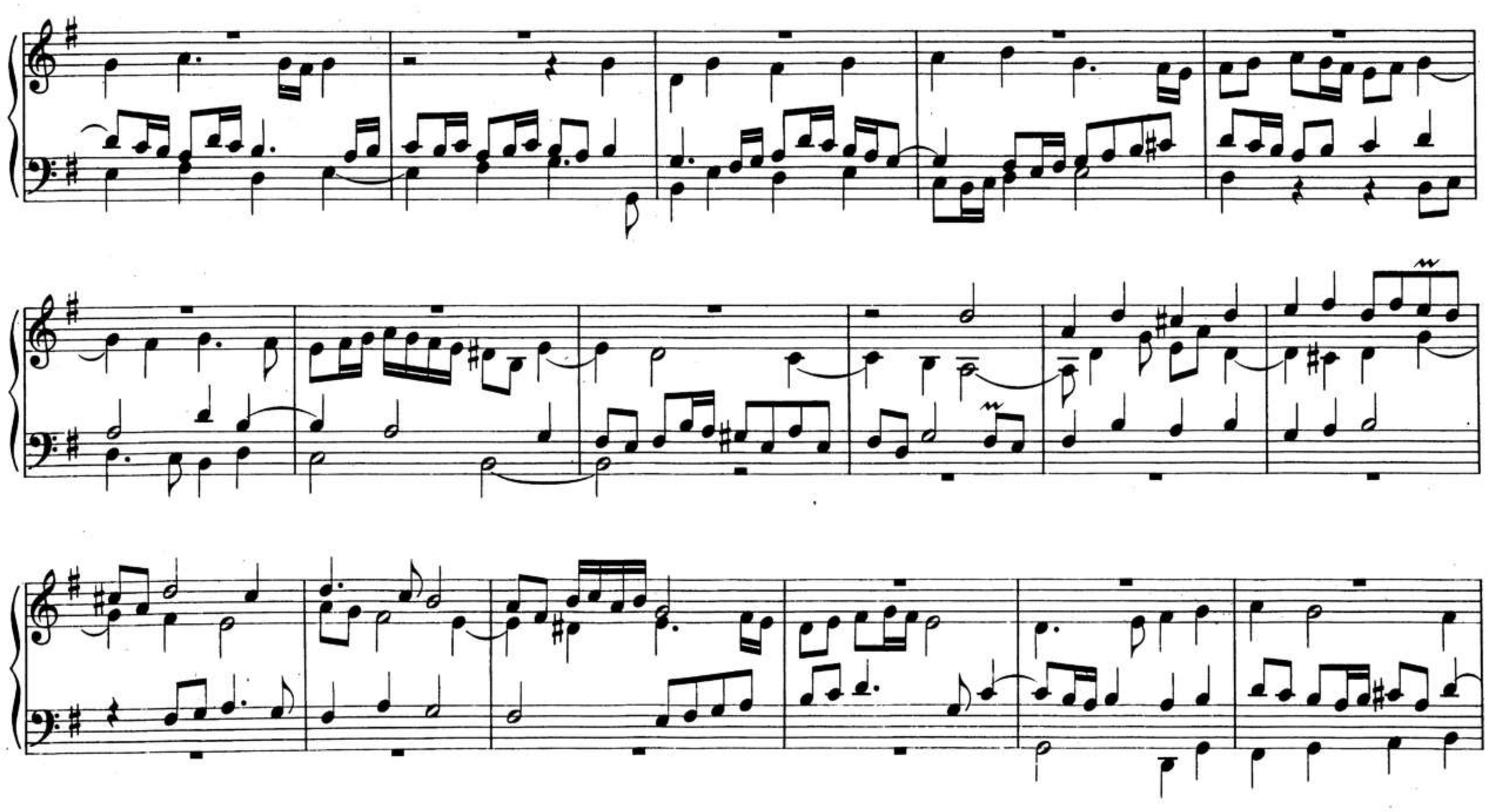
Ped.
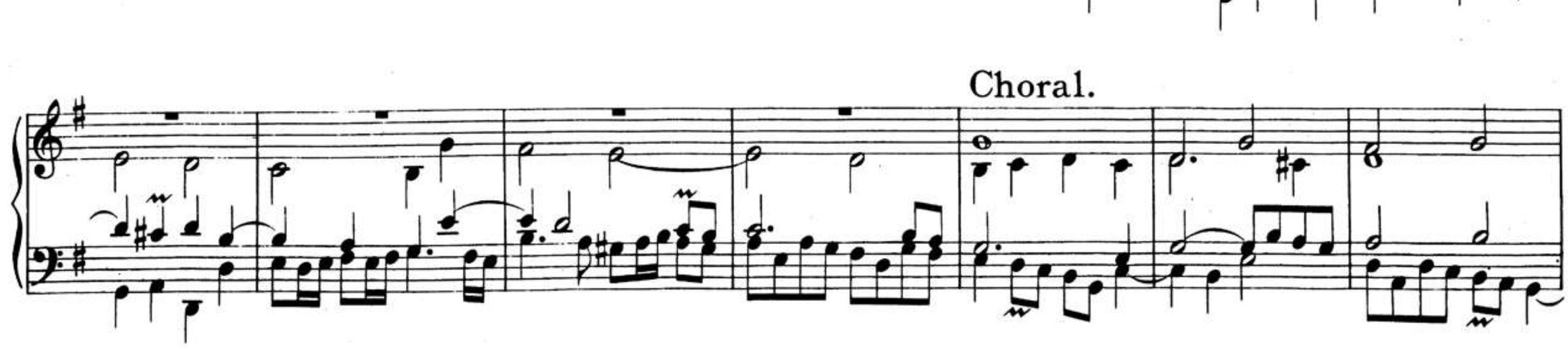
00064302



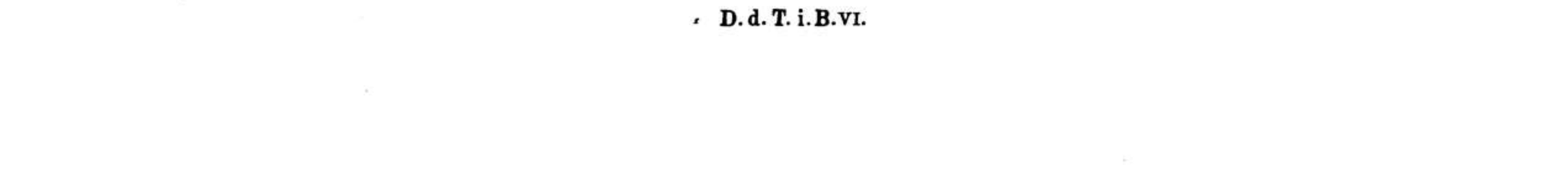
63. Wenn mein Stündlein vorhanden ist.
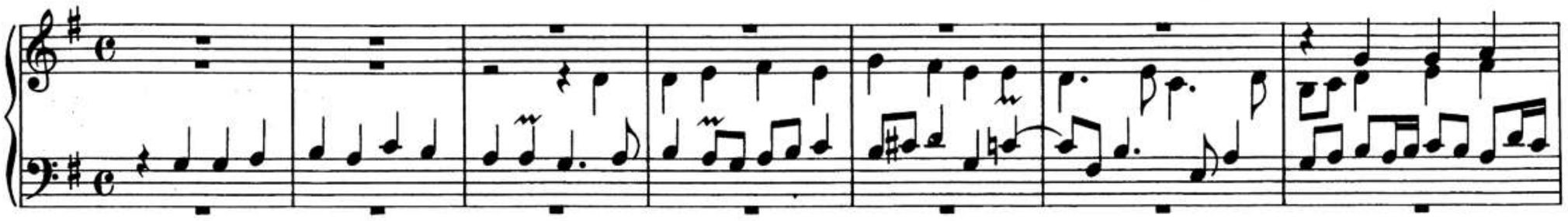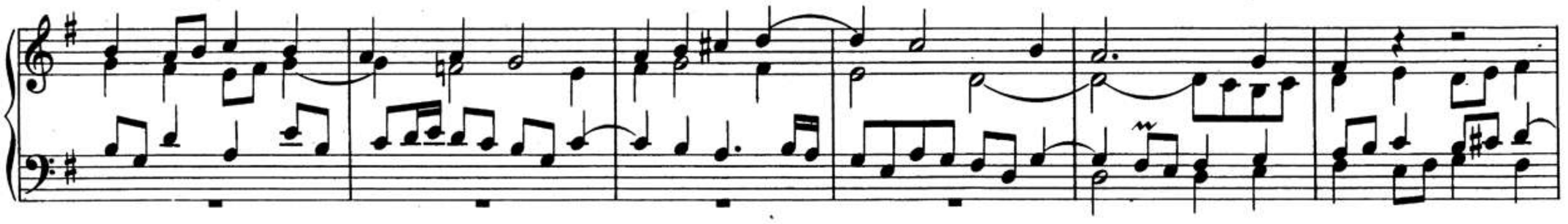






Choral.
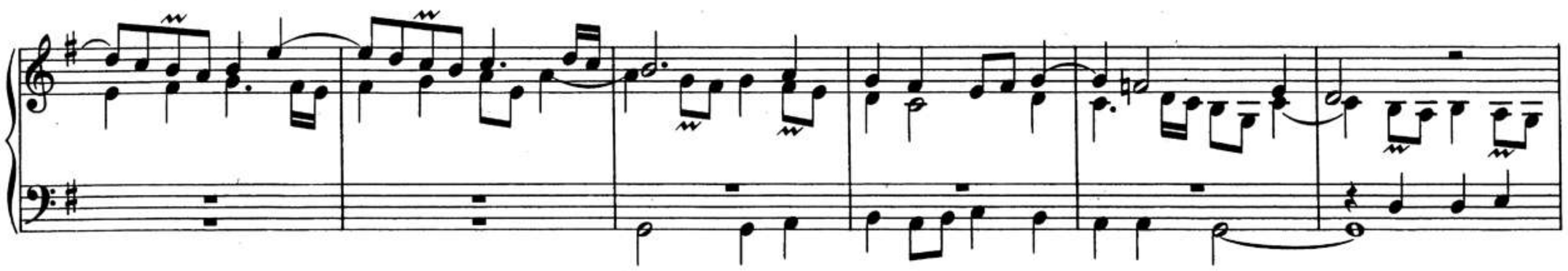


00064302
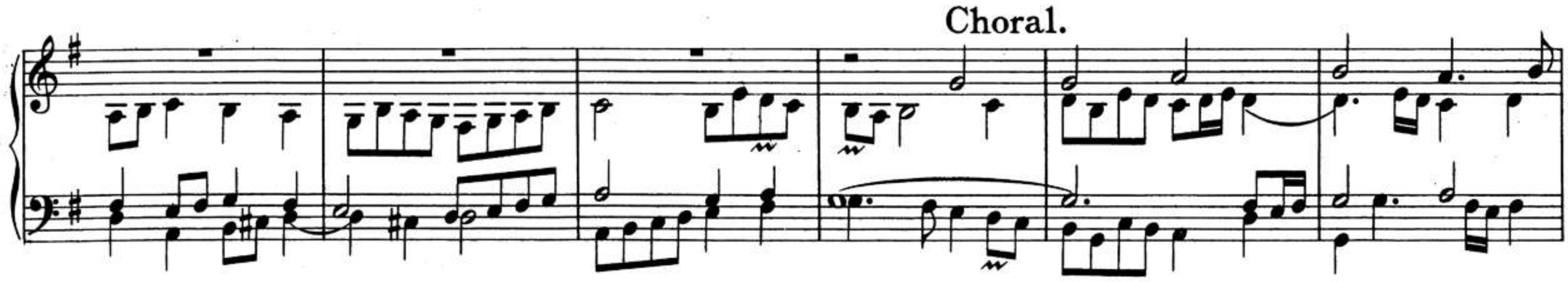
64. Wenn wir in höchsten Nöten sein.
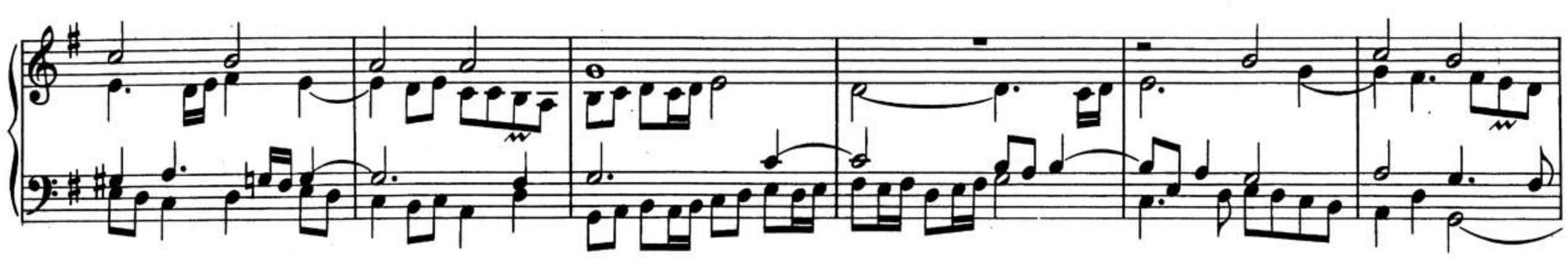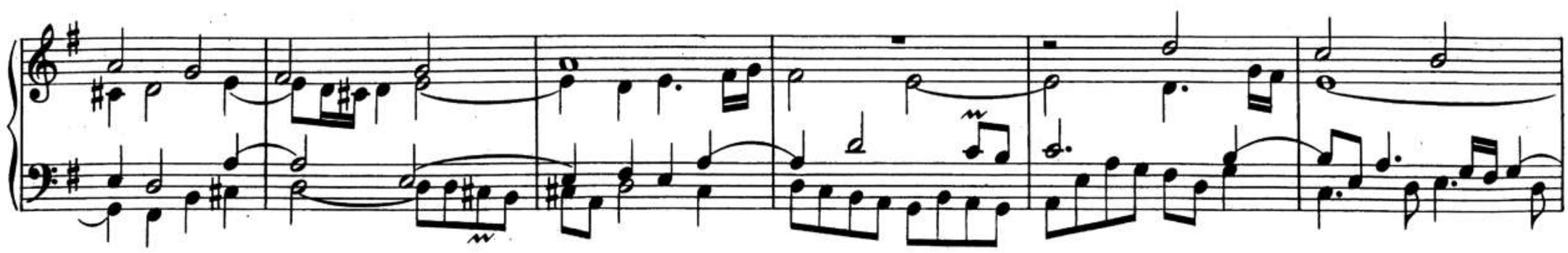






Choral.
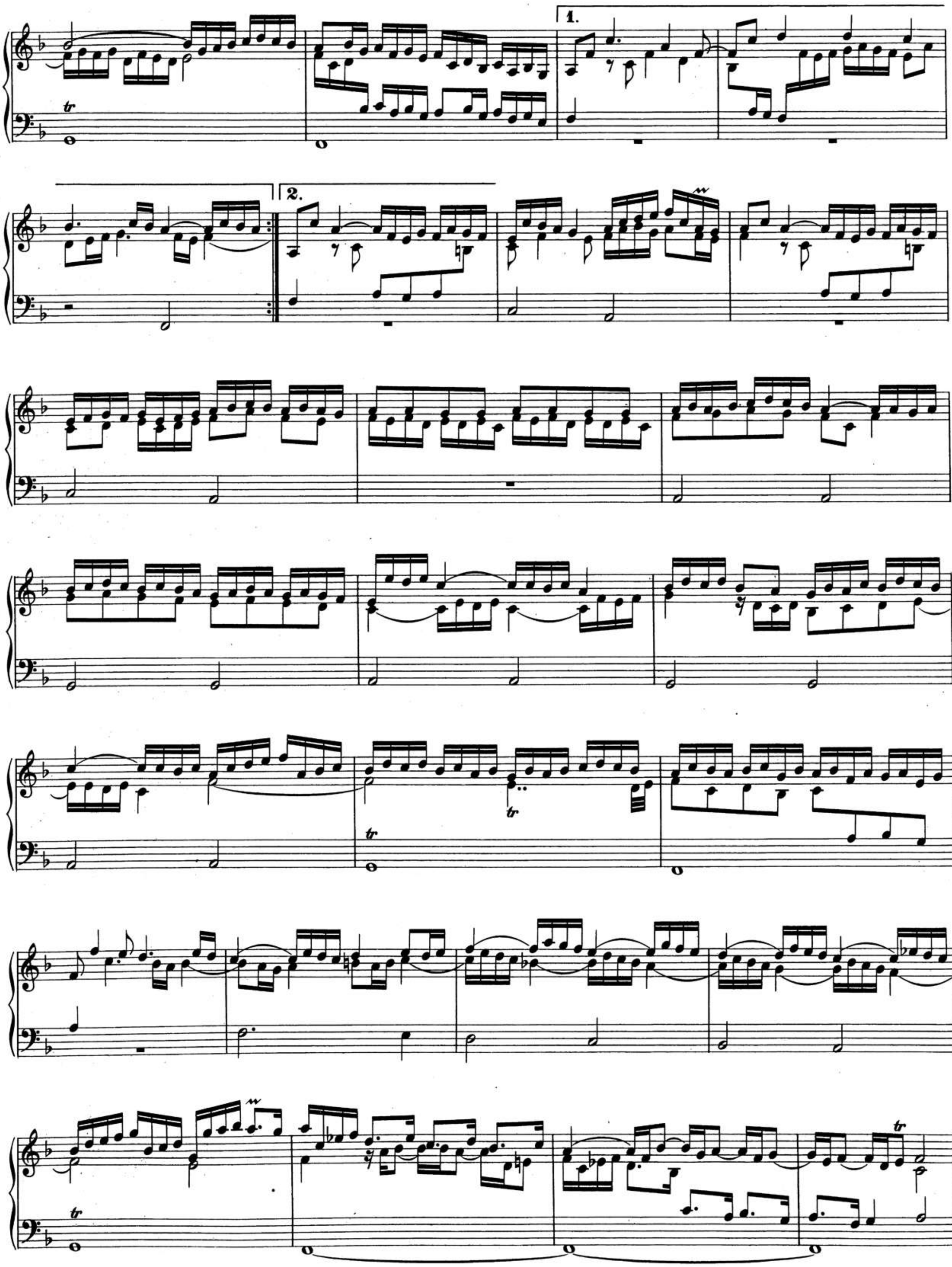






00064302
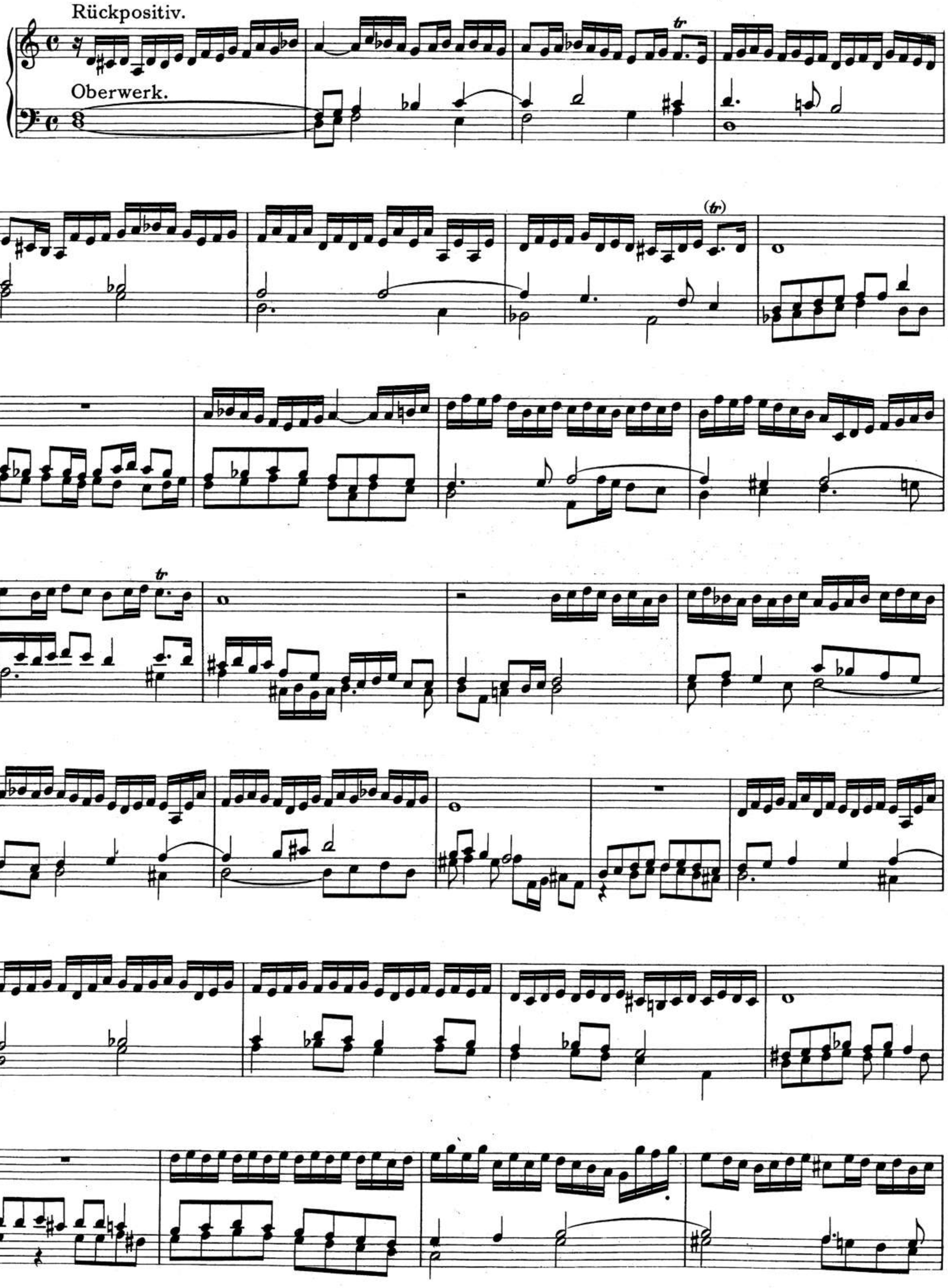
65. Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Ped.
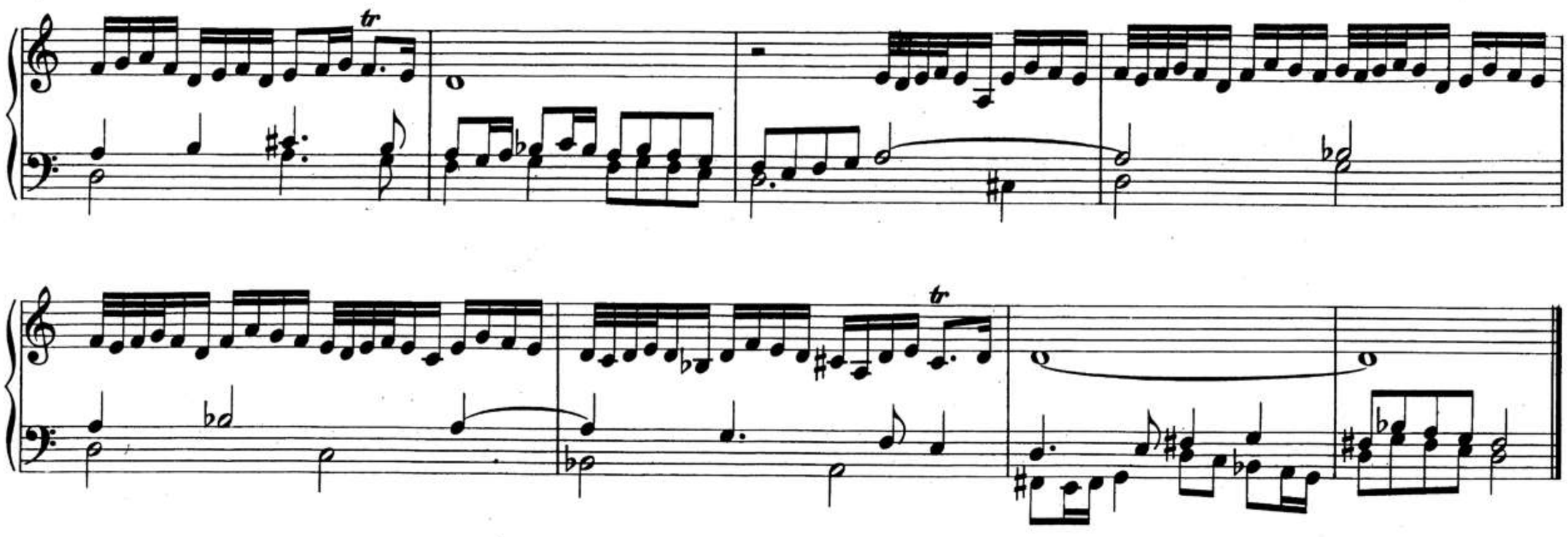
00064302
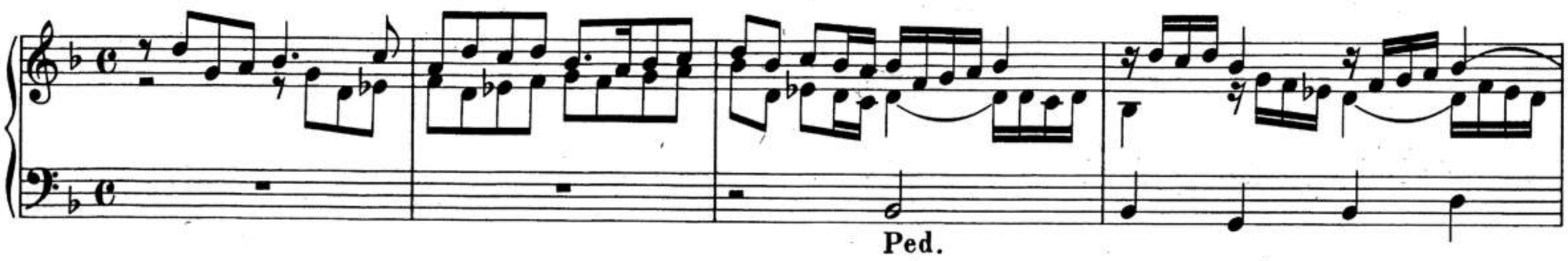


66. Wir glauben all' an einen Gott.
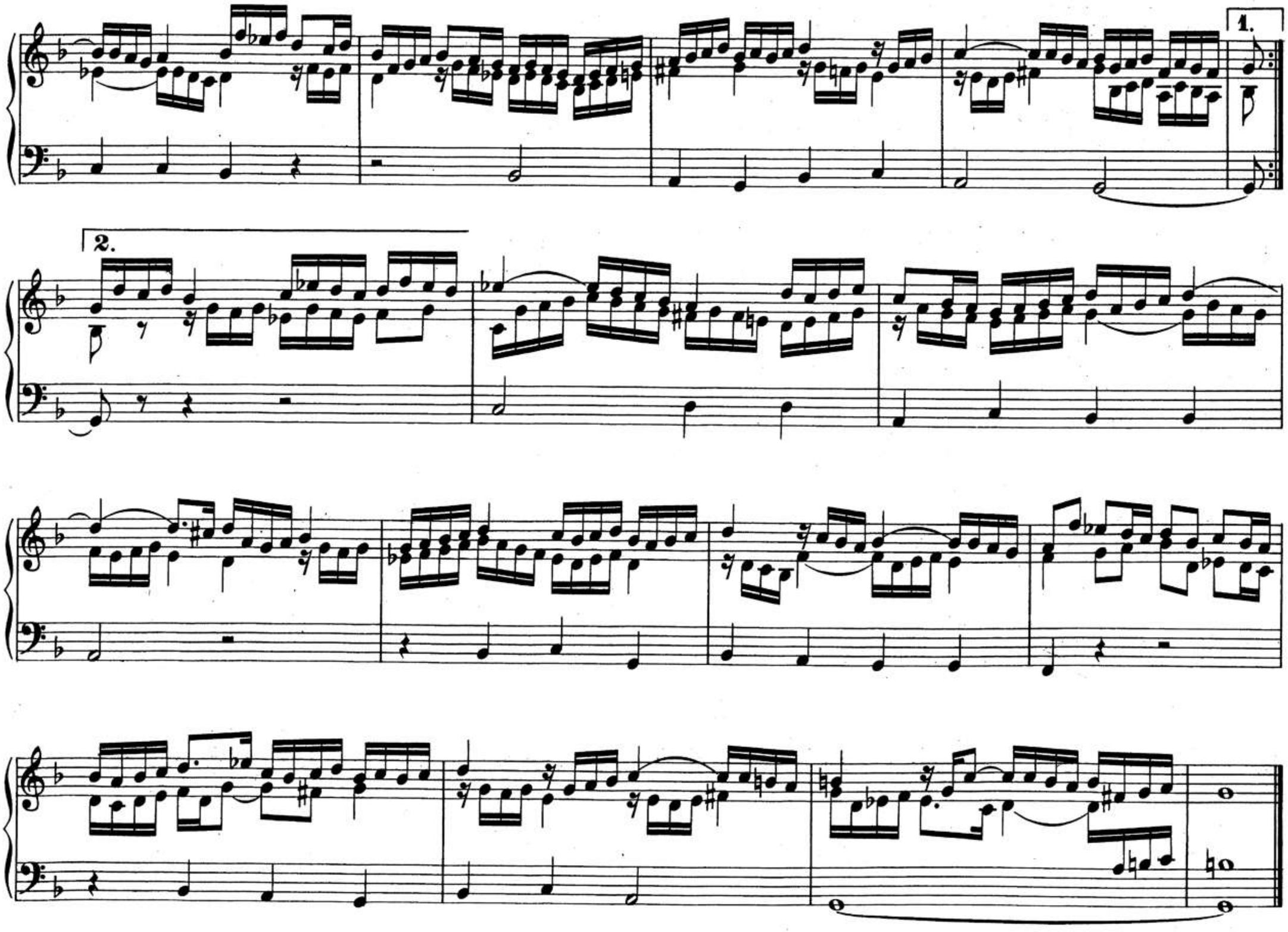


00064302
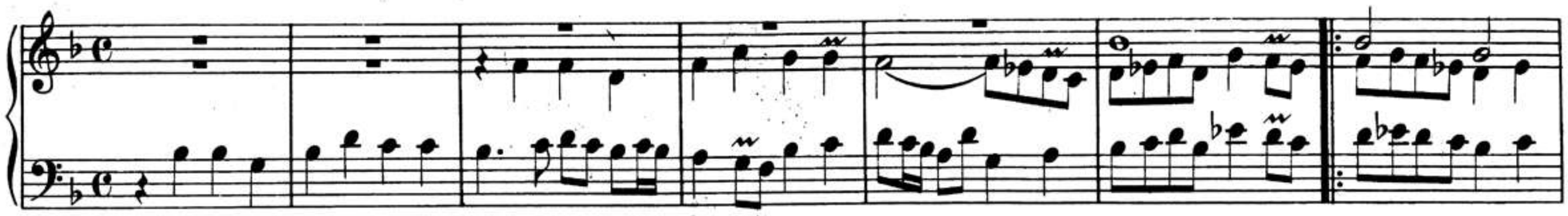


67. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.
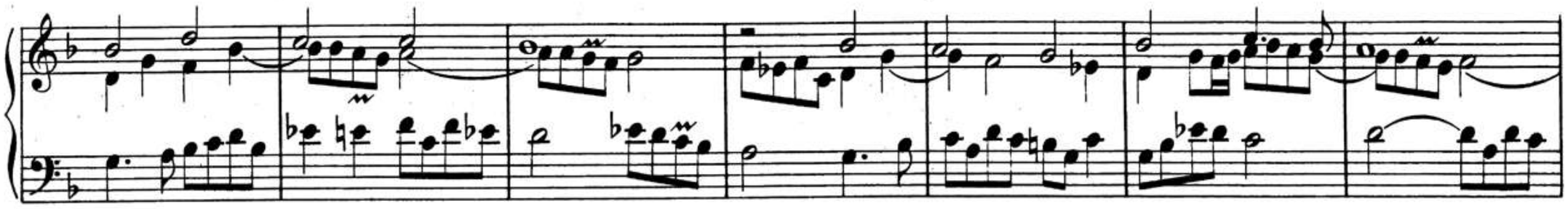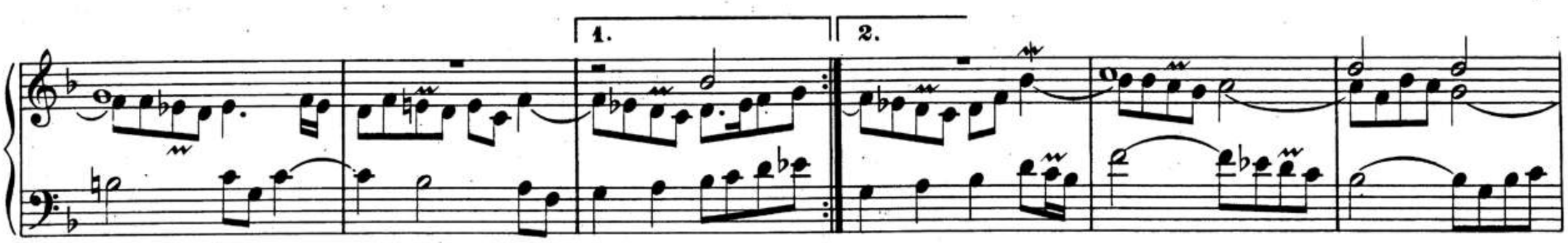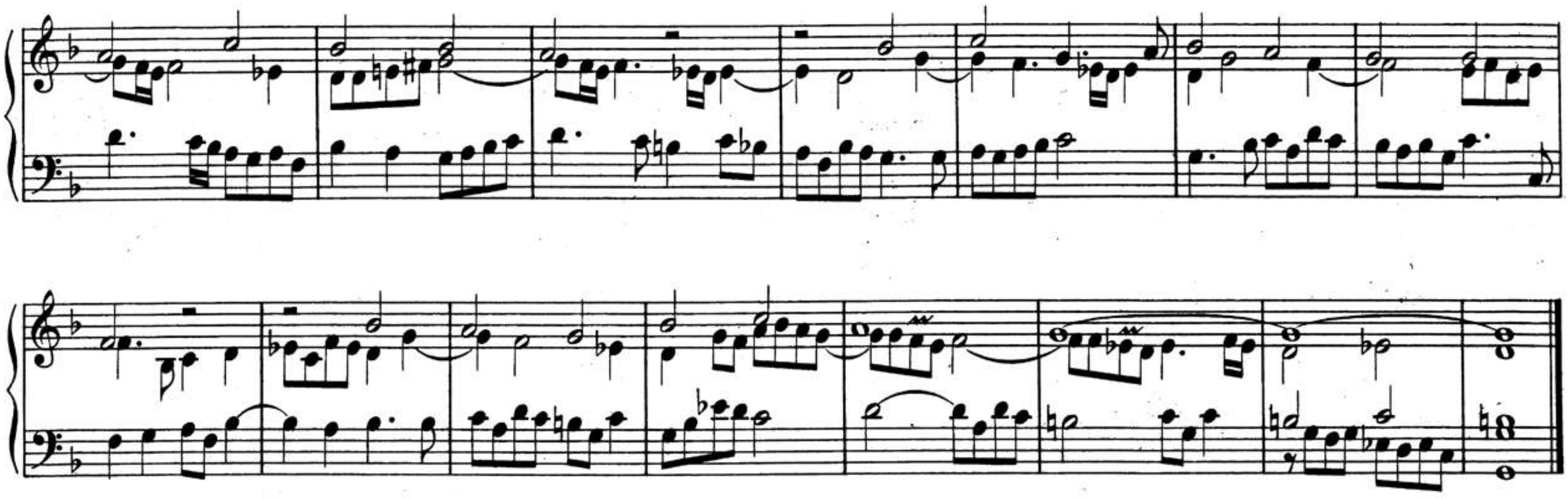




00064302

68. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.
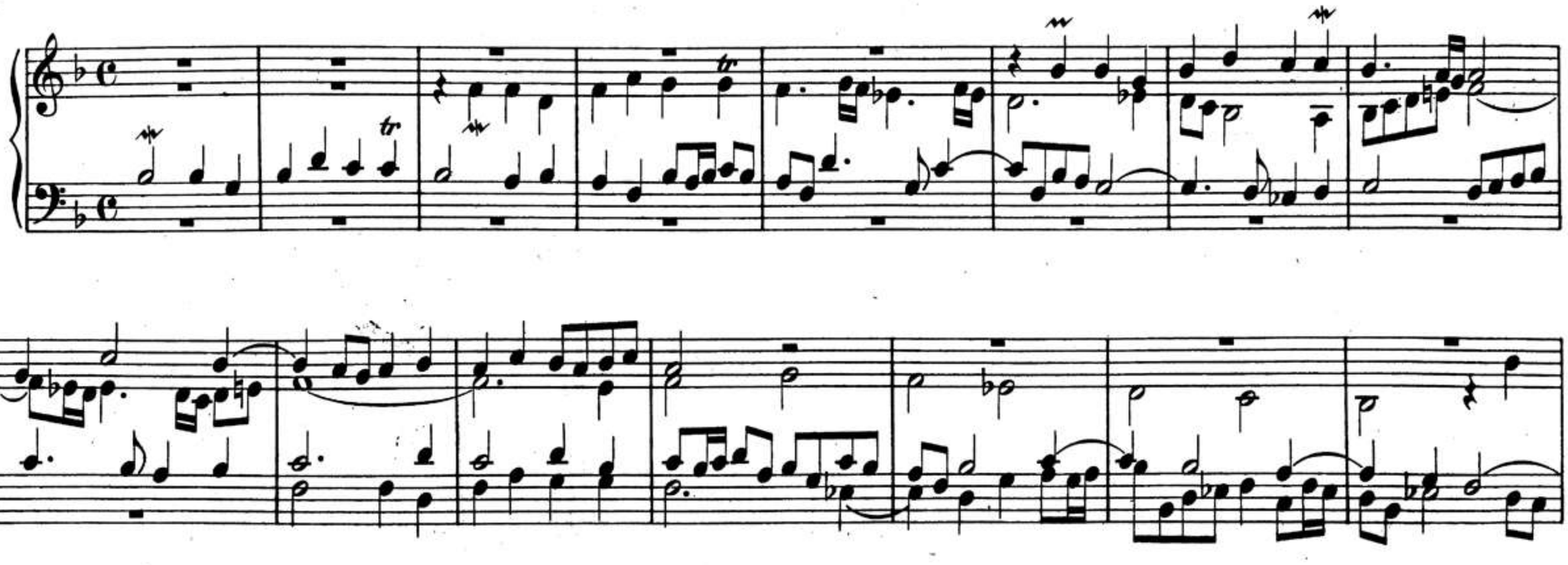








69. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.



00064302

tr

Choral.

1.

2.

00064302

70. Wo Gott zum Haus nicht giebt sein' Gunst.

00064302

71. Wo Gott zum Haus nicht giebt sein' Gunst.

Ped.

00064302

72. Treuer Gott, ich muß dir klagen.

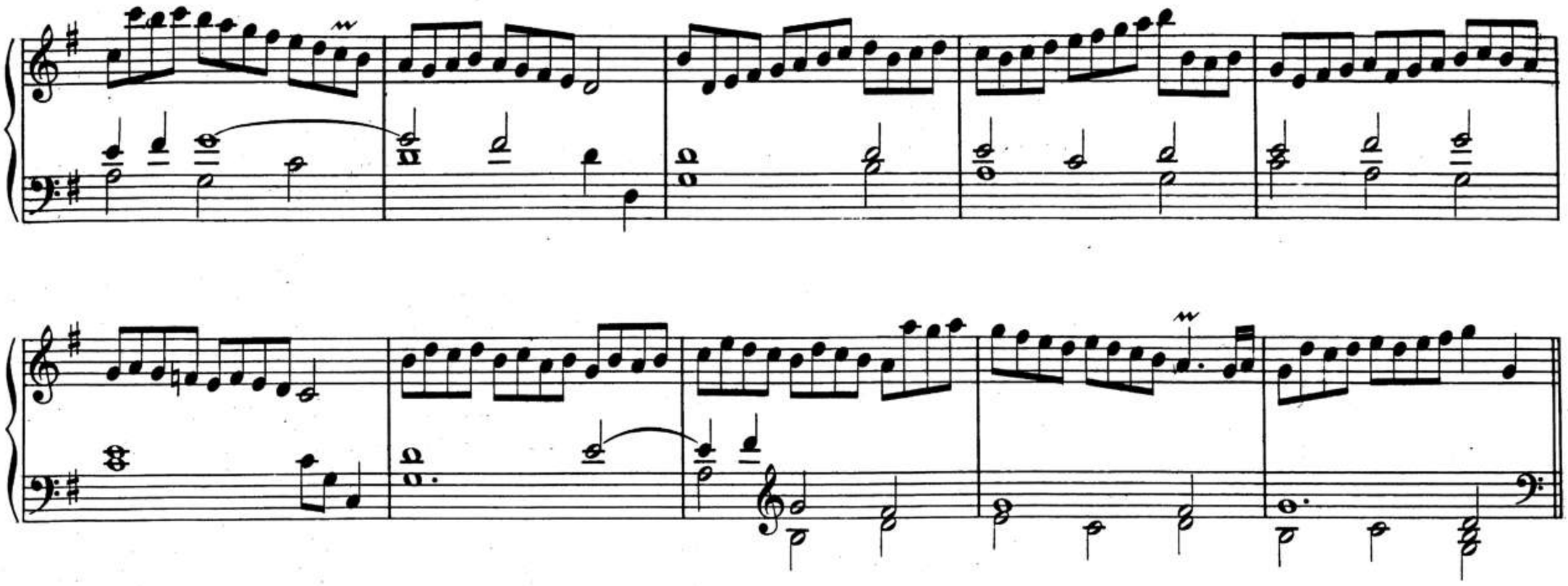
Variatio 1.

00064302
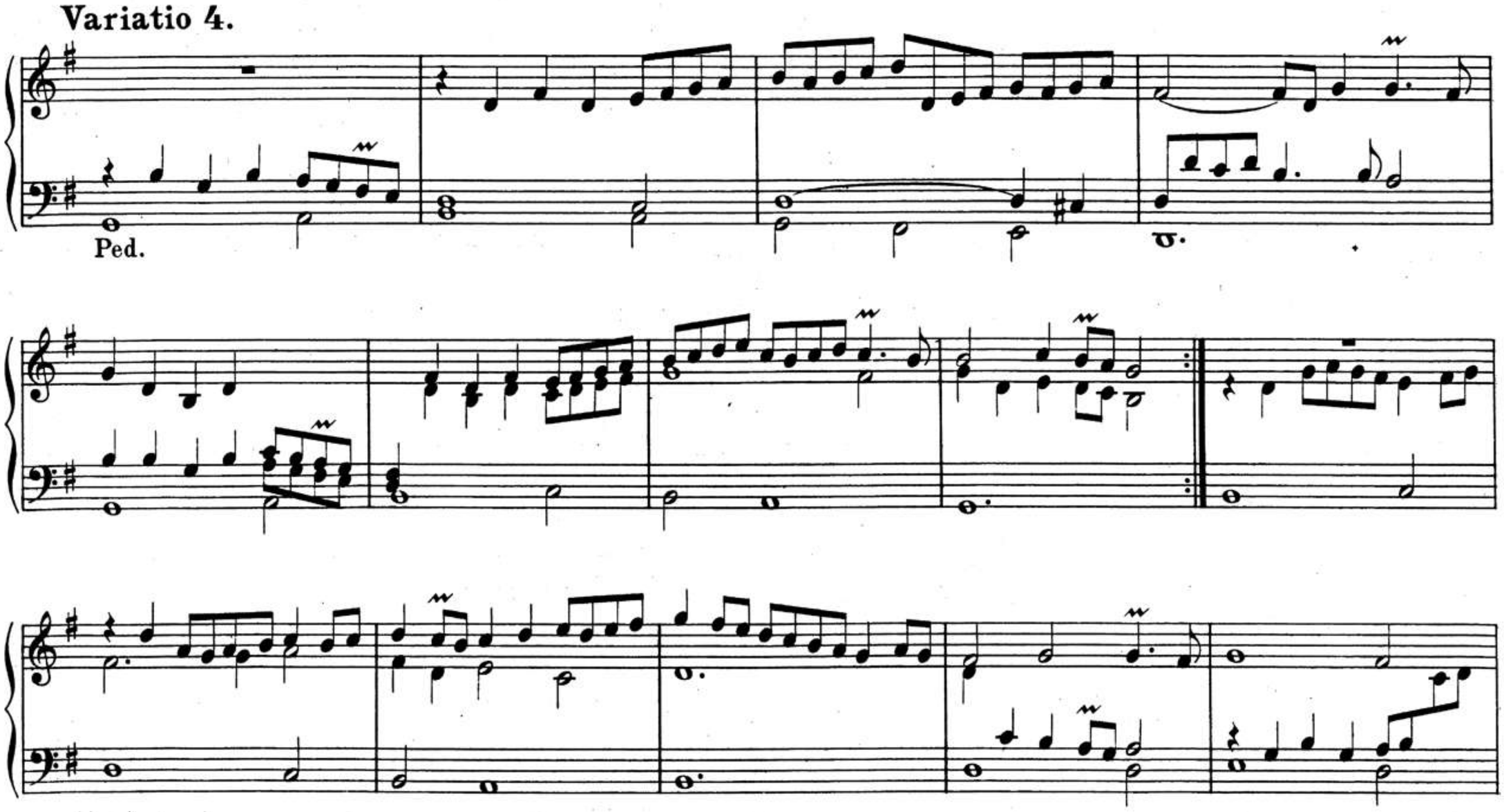
Variatio 2.
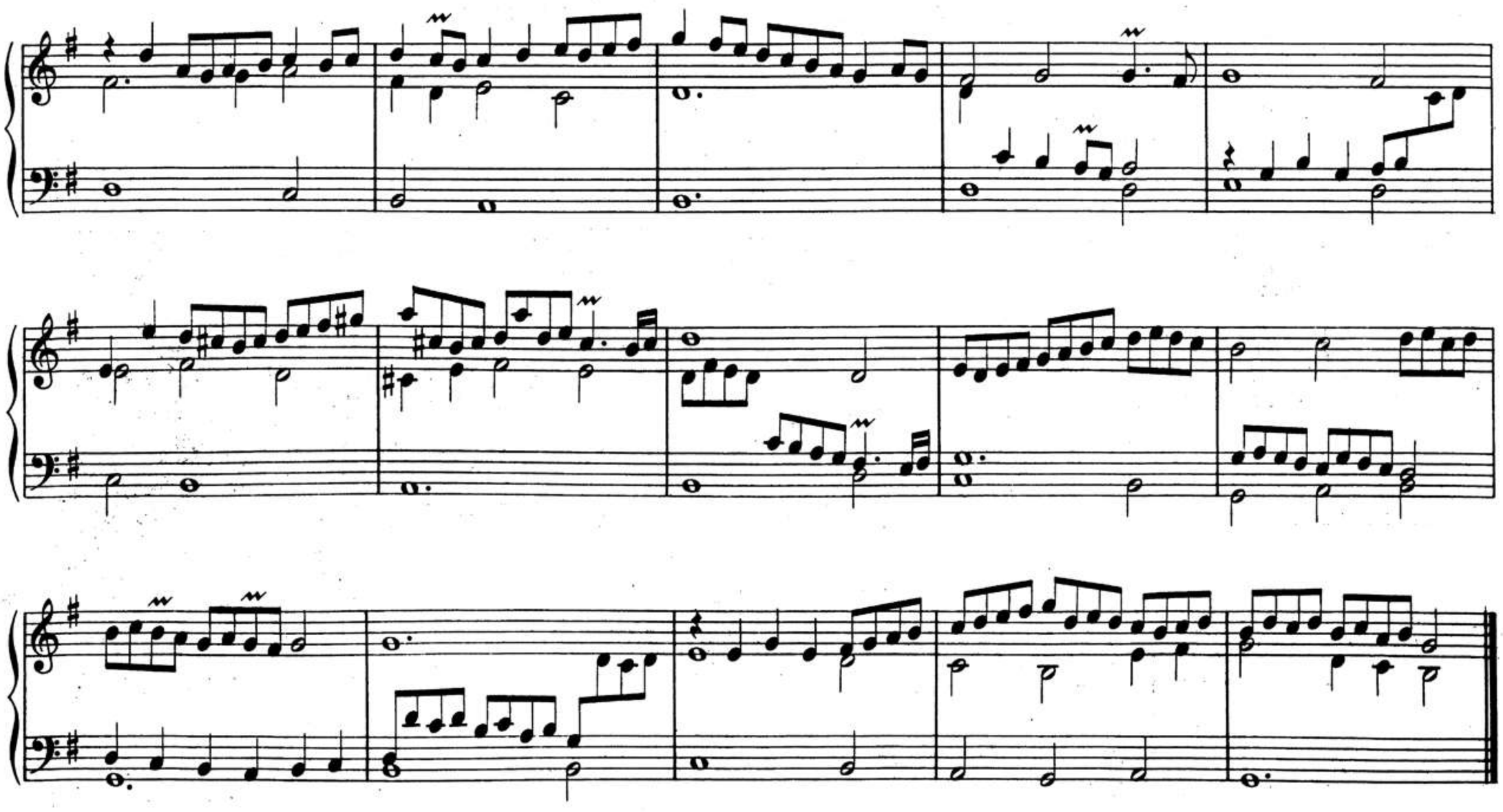
Variatio 3.

00064302



Variatio 4.





00064302

ANHANG

AUSWAHL VON ORGELSTÜCKEN

JOH. PACHELBELS

FÜR MODERNEN GEBRAUCH EINGERICHTET

00064302

00064302

1. Toccata.

Mit kräftigen Stimmen.

♪ = 112.

Manual.
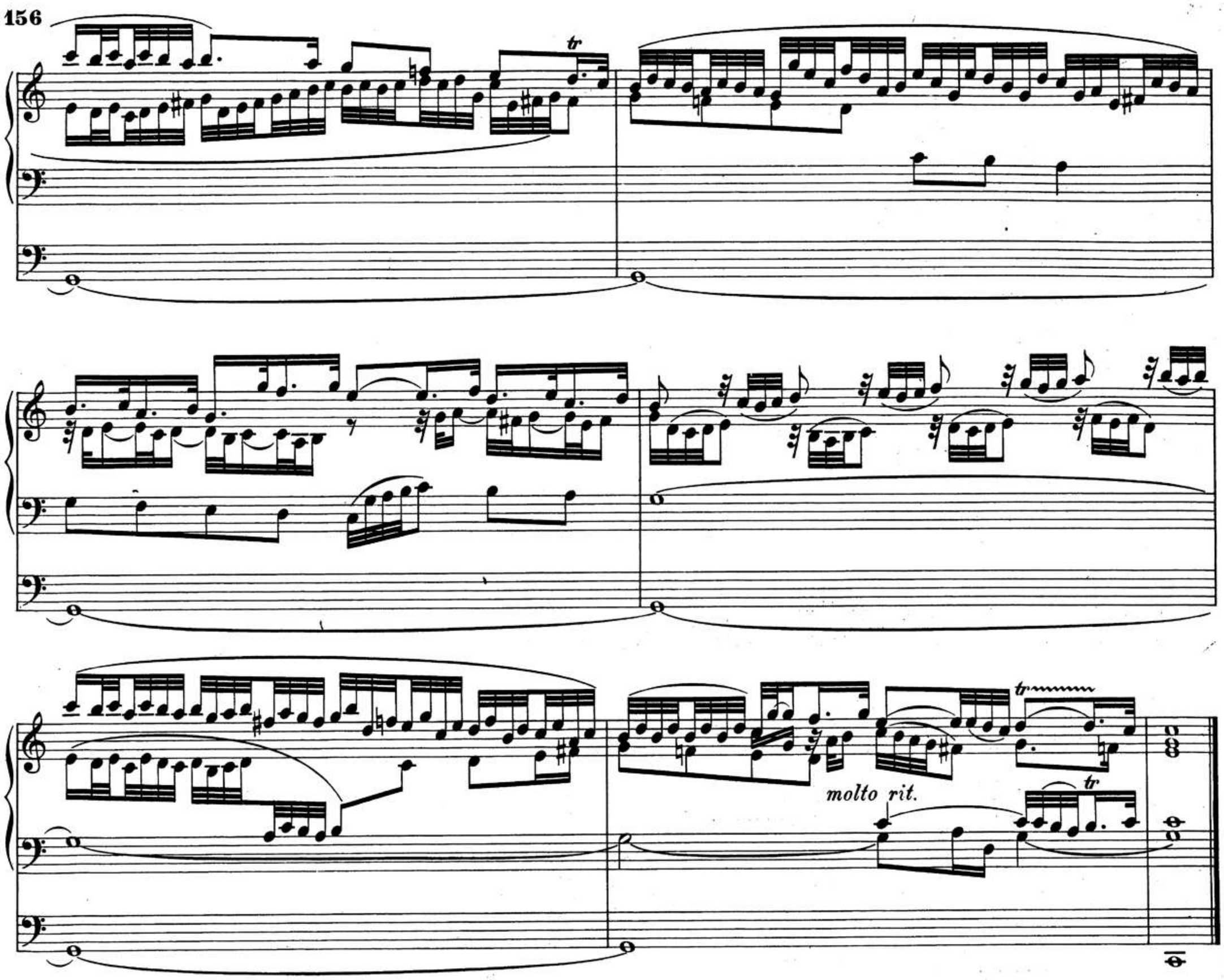
Pedal.

poco rit.

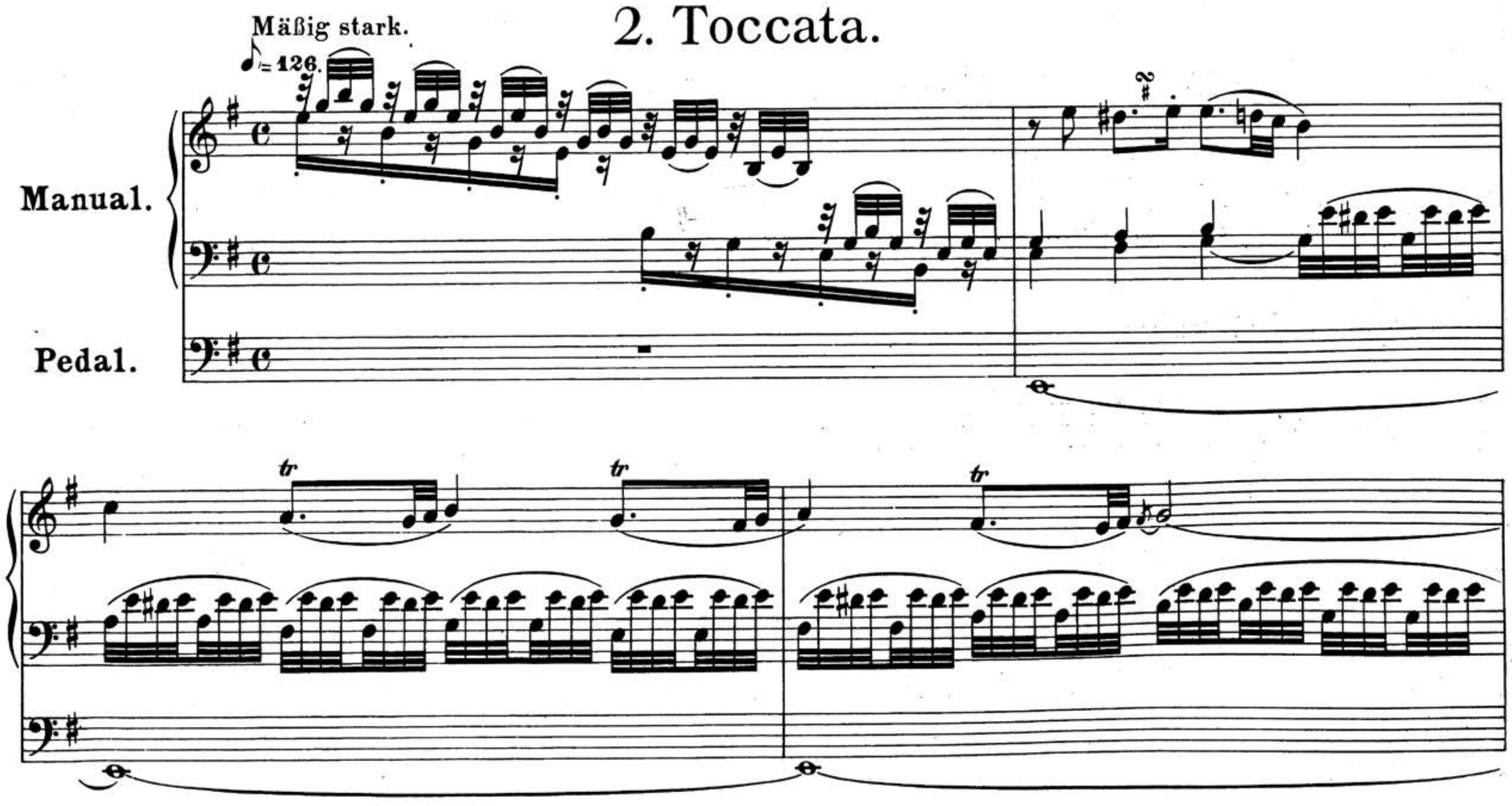
stärker

a tempo

00064302



2. Toccata.



00064302

legato
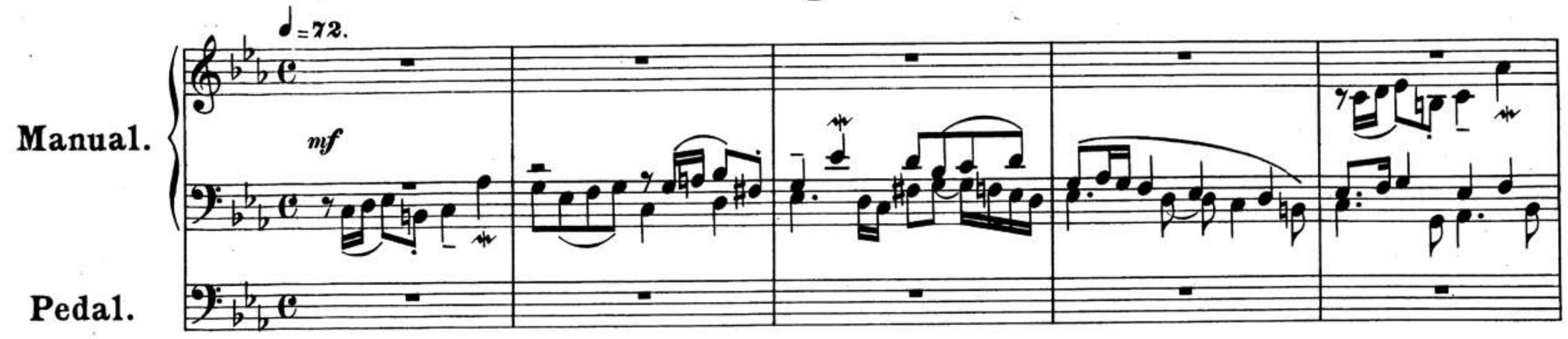
Oktav 4º
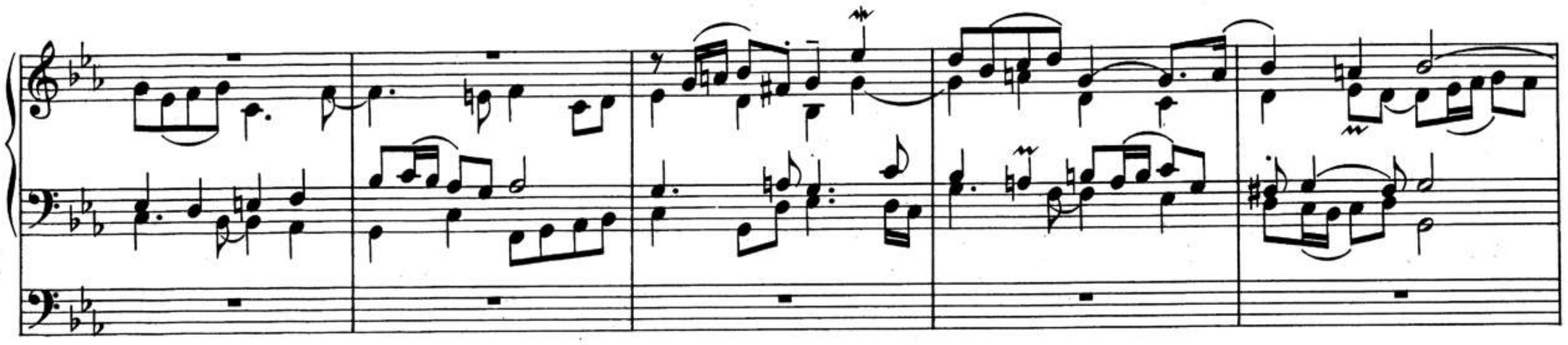
cresc.
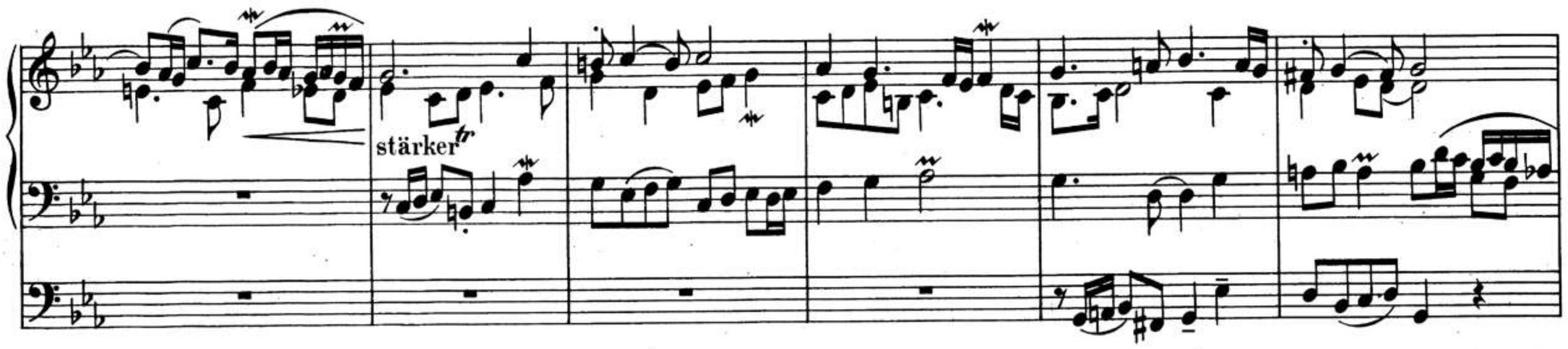
f
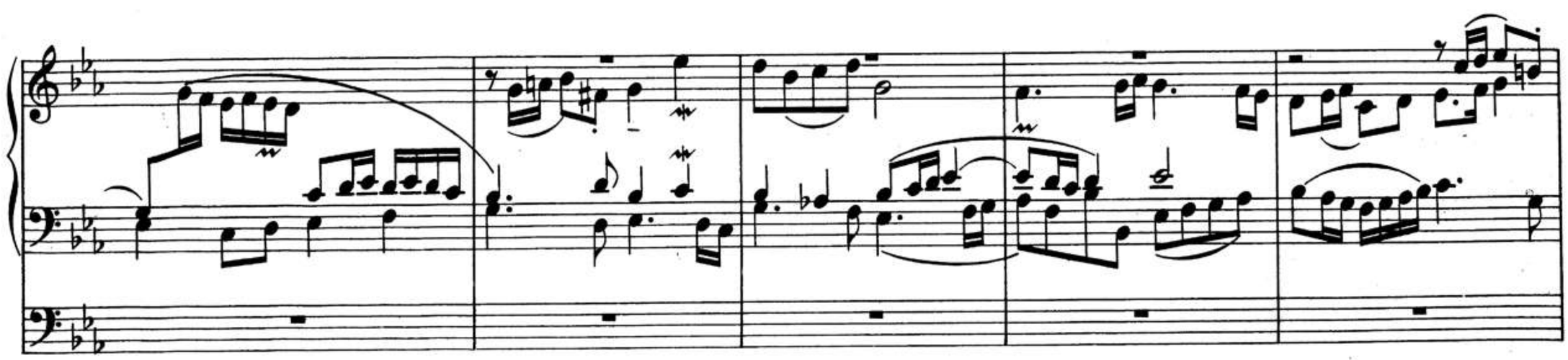
rit.
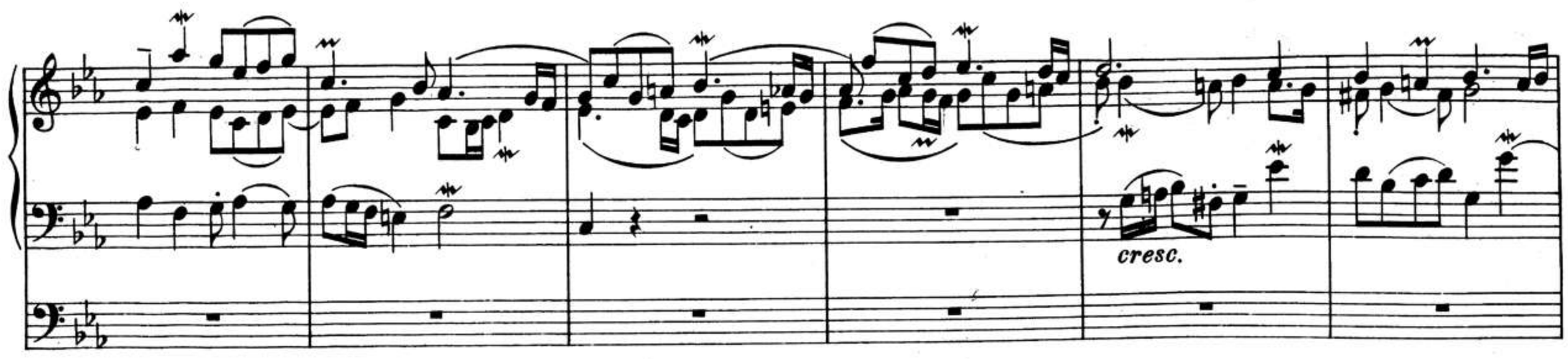
3. Fuge.
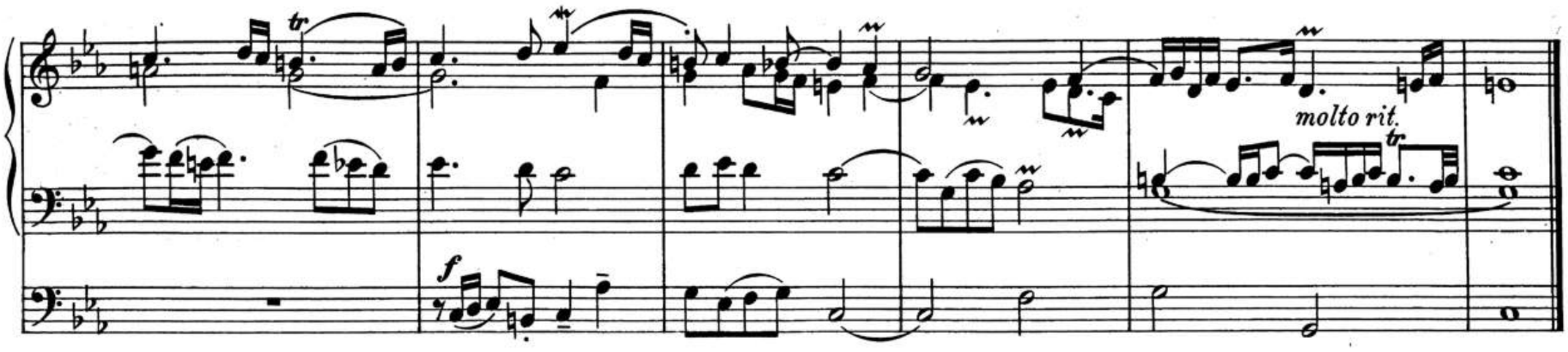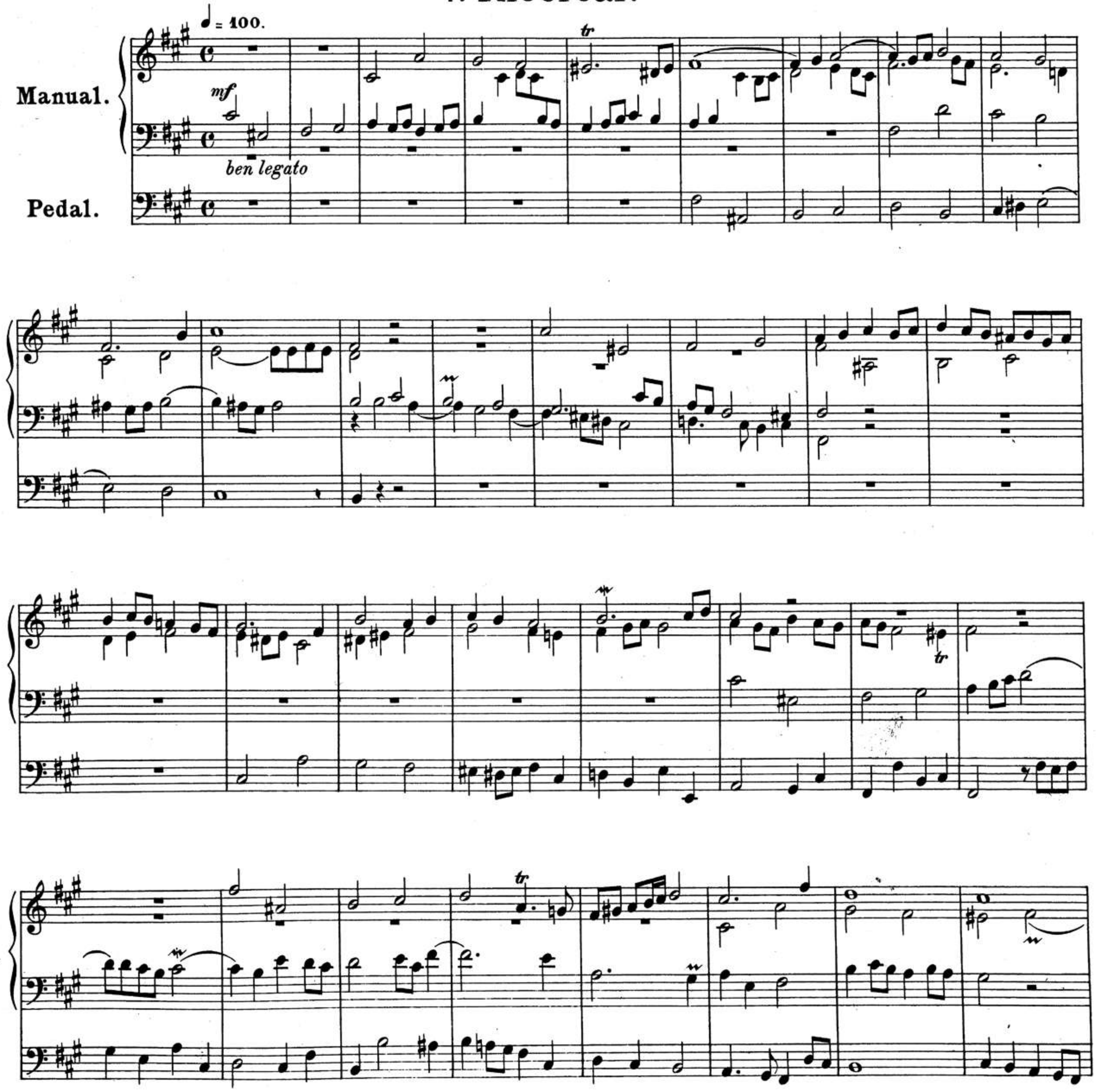










00064302



4. Ricercar.



tr

rit. molto

tr

a tempo

p

f

mf

f

mf

cresc.

breit 3

rit.

l. H.

f

5. Auf meinen lieben Gott.

2 Manuale.

Pedal.

M. II *mf*

ben legato

M. I *f*

00064302

00064302

6. Nun lob mein' Seel' den Herren.

Manual.

Pedal.

nur 8º Register

Trompete 4º

simile

simile

tr
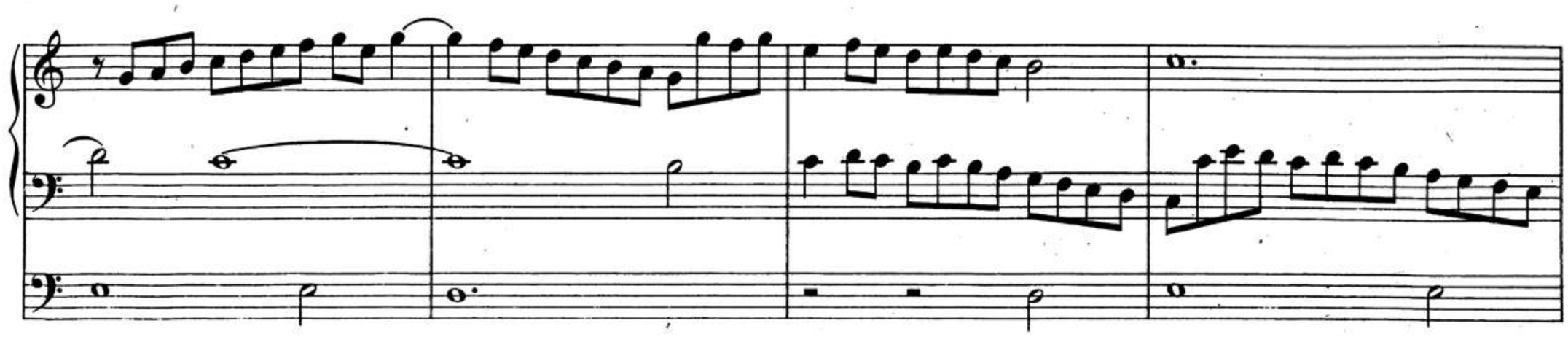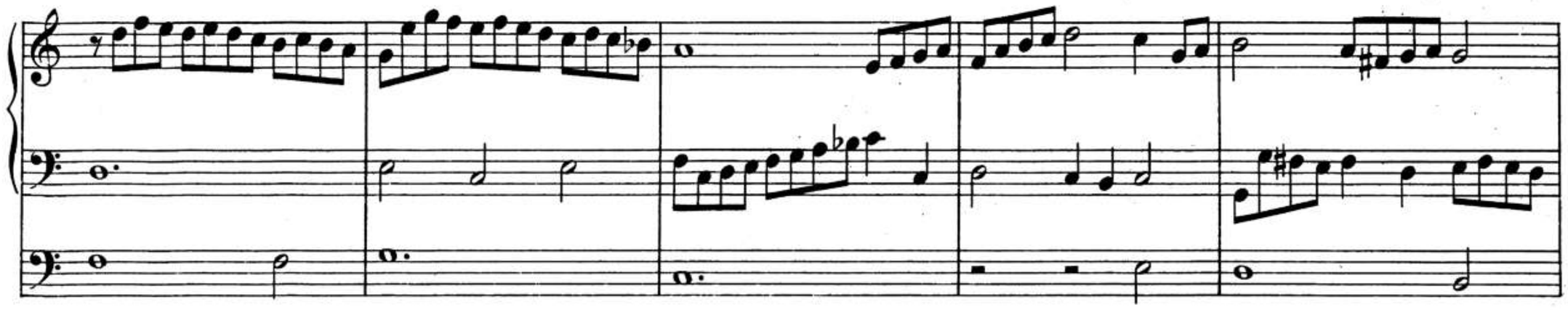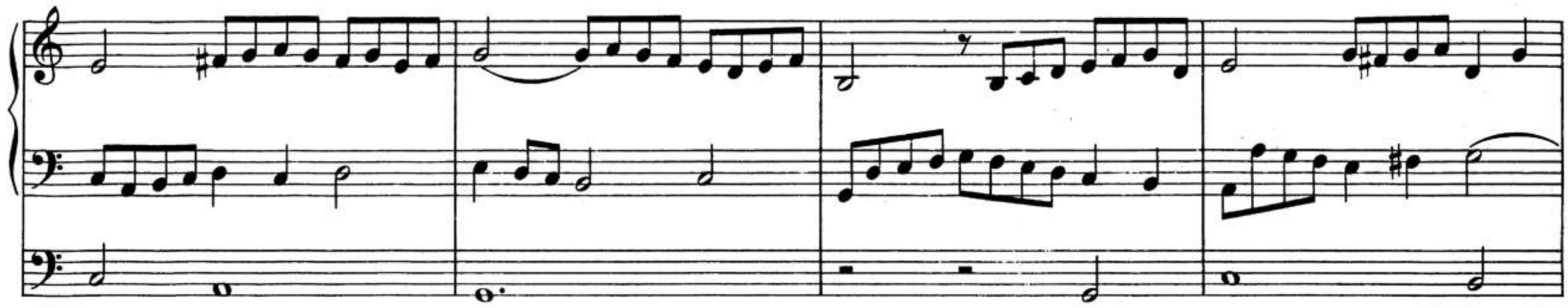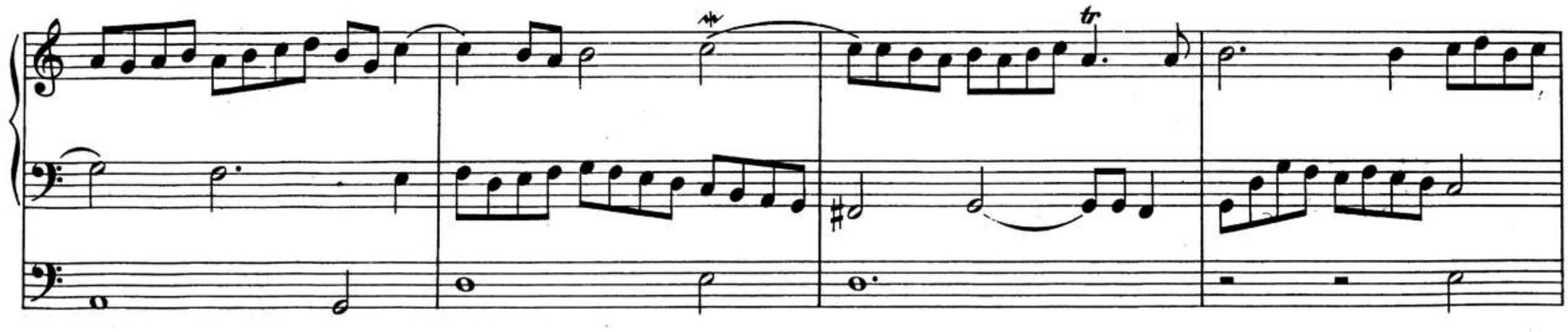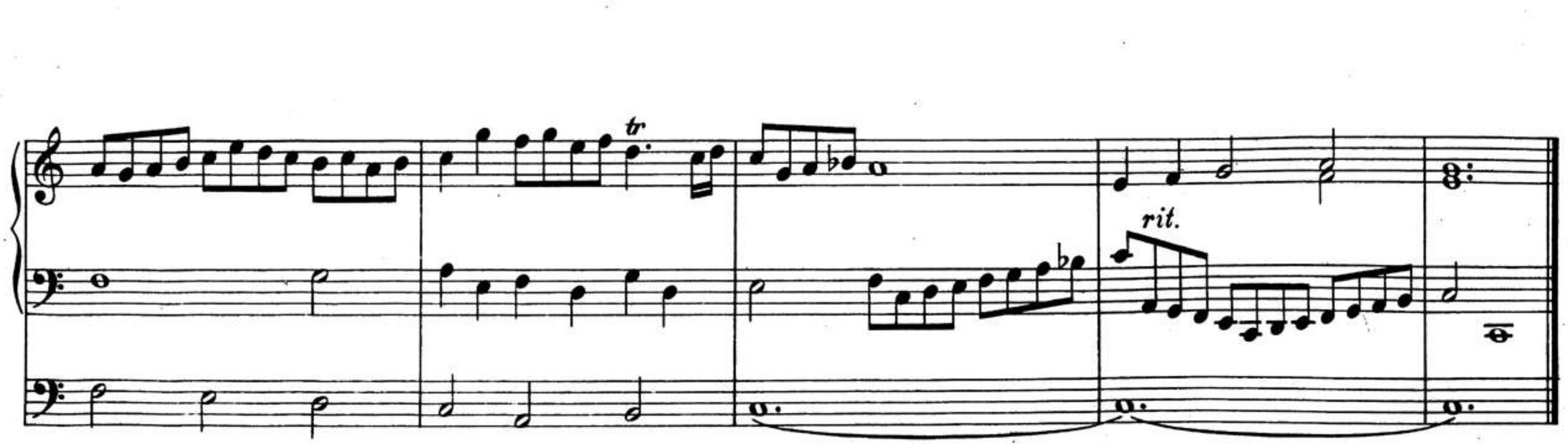
00064302









