

ST. GALLER ORGELFREUNDE  
OFSG

BULLETIN OFSG 10 NR. 4, 1992

Rickenbach, 15. August 1992

**Wichtige Terminänderung**

*Liebe St. Galler Orgelfreunde*

*Leider muss ich Ihnen mitteilen, dass auch der Abend mit Marcel Schmid vom Donnerstag 20. August wegen Erkrankung des Referenten ausfallen muss. Ein kurzfristiger Ersatz konnte nicht gefunden werden. Nachdem es fast schien, dass die OFSG vom Pech verfolgt sind, darf ich Ihnen für den ausgefallenen Anlass im November nun doch ein interessantes Thema anbieten:*

**Mittwoch 4.11.92 1930 - 2130 h**  
**Kirche St. Mangen St. Gallen**  
**"Johann Pachelbel, ein oft verkannter Orgelmeister"**  
**Referent: Jürg Brunner**

*Die Orgelwerke Pachelbels verlangen oft nicht sehr anspruchsvolle Technik und werden deshalb häufig (und einfallslos) gespielt. Es scheint, dass sie daher den Stempel einer gewissen Trivialität tragen. Der Abend soll solche Vorurteile beseitigen helfen und den Komponisten und seine Musik etwas näher bringen. Jürg Brunner bin ich für seine spontane Zusage sehr zu Dank verpflichtet. Ich möchte ihm bei dieser Gelegenheit auch herzlich danken für die Innsbruck-Salzburg-Organreise, die nicht nur mustergültig organisiert war, sondern auch durch die musikalischen Eindrücke für alle, die daran teilgenommen haben, zum nachhaltigen Erlebnis wurde.*

*Gerne hoffe ich, dass Sie den Termin vom 4. November noch freigelassen haben und dass das Thema "Pachelbel" bei den Orgelfreunden auf breites Interesse stösst. Ein Bulletin wird folgen.*

*Mit freundlichen Grüssen*

*Franz Lüthi*

ST. GALLER ORGELFREUNDE  
OFSG

BULLETIN OFSG 10 NR. 4, 1992

*Rickenbach, im Oktober 1992*

*Liebe St. Galler Orgelfreunde*

*Wir laden Sie herzlich ein zum Orgelseminar am*

**Mittwoch 4.11.92 1930 - 2130 h**  
**Kirche St. Mangen St. Gallen**  
**"Johann Pachelbel, ein unterschätzter Orgelmeister"**  
**Referent: Jürg Brunner**

*Wer sich je auf einer Orgel versucht hat, muss irgendwann auf den Namen Johann Sebastian Bach gestossen sein. Eines seiner Werke zu spielen, ist allerdings eher den "Besseren" vorbehalten. Mit vorsichtig ermutigendem Resultat kann sich dagegen schon der Orgel-Anfänger am Werk Pachelbels üben. Ob seine Interpretation allerdings ihn (und die Zuhörer) überzeugt, steht auf einem andern Blatt. Wegen schlechter Interpretation trägt Pachelbels Orgelmusik nicht selten den Stempel des Trivialen. Seine Musik gehört kaum zum Programm ernsthafter Orgelabende, allenfalls noch zu Orgeleinweihungen, wo - fragwürdig genug - anhand der Partiten verschiedenfarbige Register demonstriert werden sollen. Ziel unseres Seminars, Ziel auch der vorliegenden Darstellung soll sein, das offensichtlich unscheinbare Werk Pachelbels in seinem Umfang und in seiner erstaunlich grossen historischen und künstlerischen Bedeutung näher zu betrachten. Pachelbels Musik ist leicht verständlich, und vielleicht mag sie gerade dadurch viele Orgelfreunde für sich gewinnen. Gerne hoffen wir, dass Sie durch dieses Thema angesprochen und vielleicht auch angeregt werden, Pachelbels Musik mit andern Ohren zu hören oder gar mit neuem Elan an die Hand beziehungsweise unter die Finger zu nehmen.*

*Mit freundlichen Grüssen*

*Franz Lüthi*

*Nächster Anlass OFSG*

Jahresversammlung 1993    Dienstag, 9. März 1993 2000 Uhr  
 Kirchgemeindehaus St. Mangen, St. Gallen

*Tagung zum Thema Orgeldenkmalpflege*  
*Montag 19.10.92 bis Dienstag 20.10.92 in St. Gallen*

Organisatorisches: Veranstalter ist der Kanton St. Gallen im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft Alpenländer. Neben Fachleuten sind auch interessierte Laien aus Musik und Orgelbau eingeladen. Die Teilnahme ist kostenlos. Anmeldung erbeten an: Kantonales Amt für Kulturpflege, Regierungsgebäude, 9001 St. Gallen    Tel. 071 - 21 43 29; Fax 21 38 05.

Programm:

**Montag 19.10.92**

1330 h Kirche Linsebühl St. Gallen  
 Begrüssung, Orgelvorführung Rudolf Meyer  
 1400 h Referat Rudolf Bruhin: Schweizerische Orgeldenkmalpflege  
 1530 h Abfahrt nach Trogen  
 1615 h Evangelische Kirche Trogen. Orgelvorführung Wolfgang Rehn, Rudolf Meyer.  
 1745 h Rückfahrt nach St. Gallen  
 1800 h Kathedrale St. Gallen: Vorführung der Chororgeln  
 durch HJ. Gerig, Manfred Mathis, Rudolf Meyer.

**Dienstag 20.10.92**

0830 h Abfahrt ab Klosterplatz nach Neu St. Johann  
 1000 h Referat Andreas Zwingli: Orgelgehäuse  
 Diskussion zum Thema Erhaltenswürdigkeit von Orgeln  
 1200 h Mittagessen im Restaurant Mauer  
 1330 h Klosterkirche Neu St. Johann:  
 Orgelvorführung Hermann Mathis, Hans Späth, Rudolf Meyer  
 1500 h Referat Wolfgang Rehn: Orgelrestaurierungspraxis aus der Sicht des  
 Orgelbauers. Diskussion.  
 1700 h Rückfahrt nach St. Gallen und Ende der Tagung.

**Konzerte**

Sonntag	1.11.92	1700 h Evangelische Kirche Amriswil: Orchester- und Orgelkonzert. Orchester-Gesellschaft Zürich.. Leitung: Jacques Lasserre. André Manz, Orgel Werke von C. Franck, A. Guilmant, Saint-Saëns.
Sonntag	01.11.92	2000 h St. Mangen St. Gallen . Konzert St. Galler Kammerensemble. Leitung Rudolf Lutz / Juliet Shaxson, Bratsche
Sonntag	08.11.92	1700 h St. Laurenzen St. Gallen. Beethoven: Messe in C-Dur. Tablater Sänger-Gemeinschaft. Leitung Marcel Schmid
Sonntag	29.11.92	1700 h St. Mangen St. Gallen. Adventsmusik Jürg Brunner, Orgel
Sonntag	13.12.92	1700 h St. Laurenzen St. Gallen Schubert: Messe in Es-Dur St. Galler Bachchor. Leitung Rudolf Lutz

## Johann Pachelbel 1653 - 1706

Franz Lüthi

Die Musik Johann Pachelbels erfährt oft nicht die Wertung, die sie eigentlich verdiente. In einer röhrenförmigen Sicht misst man sein auf den ersten Augenblick unscheinbares Schaffen an der prunkvollen norddeutschen Orgelkultur des Hochbarocks. Pachelbels Werk, das aber verhältnismässig wenig aus der norddeutschen Kultur schöpfte, machte in Mitteldeutschland eine eigenständige Entwicklung durch und wurde ganz wesentlich von der süddeutsch-italienischen Kultur geprägt. Ueber diese Einflüsse möchten wir uns vorerst einige Gedanken zu machen.

### **Musikalische Beziehungen zwischen Italien und dem süddeutschen Raum**

Die Wurzeln der süddeutsch-italienischen Beziehungen im Bereich der Kirchenmusik, und damit auch der Orgelmusik, hängen eng mit der Reformation (Luther 1517) zusammen, der als späte Antwort von katholischer Seite der Reformversuch im Konzil von Trient (1545-1563) folgte. Nach diesem Konzil trennten sich die kirchenmusikalischen Formen in einen evangelischen und katholischen Bereich. Während die evangelische Liturgie zunehmend nationale Elemente einbezog, hielt die katholische Liturgie weitgehend an ihren lateinisch-romanischen Vorbildern fest. Dies bedeutete für das katholische Süddeutschland naturgemäss eine Zuwendung zur italienischen Kirchenmusik und ihren Formen. Somit gehörte ein Bildungsaufenthalt in Italien, bevorzugt in Venedig, zur praktisch obligaten Ausbildung eines guten süddeutschen Musikers, so etwa für die beiden Nürnberger *Hans Leo Hassler*, der bei Giovanni Gabrieli lernte, oder *Johann Erasmus Kindermann*. *Johann Jacob Froberger* und *Johann Kaspar (von) Kerll (1627-1693)*, studierten in Rom bei Frescobaldi. Kerll der ursprünglich protestantische Organist am Stephansdom und am Hof in Wien, hatte seine Ausbildung ausserdem bei Giacomo Carissimi erhalten, als dessen Schüler er in Rom zum Katholizismus übergetreten war; in Wien studierte er auch bei dem Venezianer Giovanni Valentini, der entscheidend die konservativ-italienische Grundhaltung der Wiener Hofmusik bis fast zu W.A. Mozart mitprägte. - Der universale süddeutsche Musiker *Georg Muffat*, 1678 Organist am Hof des Salzburger Erzbischofs, lernte in Rom bei Pasquini, lebte dann vor allem in Wien und Prag und kam später nach Passau. Seine Musik trägt nicht nur italienische Merkmale; sie ist auch geprägt durch die französische Ouverture, die

Ornamentik der Pariser Cembalisten und Organisten, wie durch den süddeutschen kontrapunktischen Satz.

In diesem Austausch wurden auch italienische Meister an deutsche Höfe berufen und so im süddeutschen Raum tätig, etwa der bereits erwähnte Venezianer *Giovanni Valentini (1582-1649)*, Hoforganist *Alessandro Poglietti (gest. 1683)* in Wien oder noch später *Antonio Salieri (1750-1825)*.

Durch diesen Einfluss verdrängen in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts<sup>1</sup> italienische Notationsformen die bisher gebräuchliche deutsche Orgeltablatur. Nachdem bisher kirchenmusikalische Werke bevorzugt lateinisch betitelt wurden - mit fremdsprachigen Bezeichnungen verriet der Komponist seine Bildung und grenzte sich dadurch vom "Bierfiedler" oder Stadtpfeifer ab - wählte man nun italienische Titel und, was sich bis heute gehalten hat, zunehmend auch italienische Vortragsbezeichnungen.

Damit wird verständlich, dass aus der italienischen (katholischen) Kirchenmusik auch wichtige *orgelmusikalische Formen* im süddeutschen Raum Verbreitung fanden. Die liturgische Orgelmusik im engeren Sinne, typischerweise zu gregorianischen Themen, bestand aus kurzen Zwischenspielen (Versetten, Präludien, Toccatae minores, Interludien, Postludien), oft im Alternatimspiel mit gregorianischen Gesängen. Wie zu den Anfängen der deutschen Orgelmusik<sup>2</sup> dienten auch in Italien vokale Formen als Vorbild: Neben eigentlichen Motettenübertragungen erscheint das Ricercare als instrumentale Imitation der Motette, die Canzone als Imitation des Chansons. Im Unterschied zur bereits genannten Toccata minor ist die Toccata major ein besonders virtuoses Instrumentalstück. An kontrapunktischen, streng polyphonen Formen (d.h. im sog. Stilus gravis) finden wir Ricercare, Fantasia, Canzone, Capriccio, Fuge, sowie Ostinatovariationen (Passacaglia und Ciacona). Der starke Einfluss Italiens breitet sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Deutschland bis weit in den Norden hinein aus und führt zu einer fruchtbaren Inspiration der alteingesessenen, von der niederländischen Sweelinck-Schule geprägten Stilrichtung.

Auch die Orgel des 16. bis 18. Jahrhunderts trägt im süddeutschen Raum gewisse italienische Züge: Die Instrumente sind eher klein, einmanualig, der Pedalumfang auf höchstens anderthalb Oktaven Umfang beschränkt. Der Grundcharakter ist labial, Zungenstimmen fehlen weitgehend. Das engmensurierte Prinzipalregister ist meist bis zum 1' mit Einzelreihen besetzt und enthält typischerweise auch eine Quinte 22/3' in Prinzipalmensur. Die 4-fache Mixtur wird wie in Italien oft aufgeteilt in zwei doppelreihige Züge (zweifache Mixtur

<sup>1</sup> Ein Beispiel findet sich bereits 1624 in Scheidts *Tabulatura nova*

<sup>2</sup> Siehe Bulletin OFSG 8, Nr. 3 (1990) Seite 45f

und zweifache Zimbel), wogegen ab dem 17. Jahrhundert in Süddeutschland mehrhörige Mixturen auch als Einzelzug zu registrieren sind (vgl. Disposition S. 99). Aus Italien stammt auch das Konzept, mehrere Orgeln in einer Kirche zu verwenden, wie sie die musikalischen Formen (Alternatim, Mehrhörigkeit u.a.) in der aufwendigen katholischen Liturgie erforderten.

### 1. Der Lebenslauf Johann Pachelbels

Johann Pachelbel (andere Schreibweisen: Bachelbel, Pachelbell) wurde getauft 1.9.1653 in Nürnberg und starb dort am 3.3.1706. Seine weitgehend "unmusikalischen" Vorfahren sind seit 1390 im sudetendeutschen Eger nachzuweisen. Sein Vater, Hans Pachelbel, von Beruf Flaschner (Weinhändler), stammte aus Oberfranken und zog später nach Nürnberg. Die musikalische Ausbildung genoss Pachelbel (wie Philipp und Johann Krieger) in Nürnberg bei *Heinrich Schwemmer (1621-1696)*, einem Schüler von J.E. Kindermann, bekannt als Komponist von Gelegenheitsmusik, dann auch - ebenfalls wie Krieger - wahrscheinlich auch bei dem Nürnberger Organisten und führenden Komponisten *Georg Caspar Wecker (1632-1695)*, nochmals einem Kindermann-Schüler und Vorgänger Pachelbels an St. Sebaldus. Pachelbel studiert ab 1669 an der Universität Altdorf (Mittelfranken) und wirkt als Organist an der dortigen Pfarrkirche. 1670-1673 am protestantischen Gymnasium poeticum in Regensburg. Da man seine Qualitäten erkannte, wurde er rasch bevorzugt und erhielt Unterricht beim Katholiken Caspar Prentz - zur Zeit stand an der protestantischen Schule kein fähiger Schulmusiker zur Verfügung. Prentz muss als Schüler von Kerll den jungen Pachelbel sicher auch mit der Schule des Südens vertraut gemacht haben. Ab 1673 Hilfsorganist an St. Stephan in Wien,<sup>3</sup> Stellvertreter und wahrscheinlich Schüler von *Johann Kaspar Kerll*. 1677 Berufung als Hoforganist nach Eisenach, wo er befreundet war mit der Familie Bach. Von Bedeutung war die Tätigkeit Pachelbels als Organist an der Predigerkirche in Erfurt 1678-90, wo er *Joh. Heinrich Buttstedt*, *Andreas Nikolaus Vetter* und *Andreas Armsdorff* als Schüler hatte. 1683 verlor er nach erst zweijähriger Ehe seine Frau und den kleinen Sohn - verhungert wegen pestbedingter Quarantäne. 1686 bis 1689 kam *Johann Christoph Bach (1671-1721)* aus Eisenach als Schüler. 1690 wird Pachelbel Hoforganist in Stuttgart, muss nach zwei Jahren vor dem Franzoseneinfall fliehen und wird 1692 - 1695 Stadtorganist in Gotha. 1695 weilt er wieder in Nürnberg als Organist an St. Sebaldus bis zu seinem Tode im Jahre 1706.

Aus der zweiten, 1684 geschlossenen Ehe gingen zwei Töchter und 5 Söhne hervor, von denen einige ebenfalls berühmt wurden: *Wilhelm*

---

<sup>3</sup> Gemäss Apel (1) (S. 634) zweifelhaft

*Hieronimus*, ab 1725 ebenfalls Organist an St. Sebald, lebte von 1686-1764. Die Tochter *Amalia* (1688-1723), war Malerin. *Carl Theodor*, geboren 1690 in Stuttgart, wanderte später nach Amerika aus und arbeitete dort als einflussreicher Musikwissenschaftler. Er starb 1750 in Charleston. *Johann Michael* (geb. 1692) wurde als Instrumentenbauer bekannt.

## 2. Werkverzeichnis Johann Pachelbels

Leider bereitet die Pachelbel-Forschung, und damit die Edition der Werke, erhebliche Schwierigkeiten. Verschiedene Quellen sind nämlich seit den frühen Pachelbel-Ausgaben heute verschollen und zu einem grossen Teil im letzten Krieg noch zerstört worden (15). Von Pachelbel selbst besitzen wir keine einzige Handschrift und sind daher auf Abschriften aus dem nähern oder weiteren Schülerkreis angewiesen. Zu den wertvollsten Pachelbel-Quellen gehören die Abschriften des Weimarer Stadtorganisten *Johann Gottfried Walther* (1684-1748). Aus seiner Hand stammen viele im *Plauener Orgelbuch* von 1708 überlieferte Choralbearbeitungen Pachelbels. Scheinbar war schon seit den Dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts der Zugang zu dieser wertvollen Handschrift praktisch unmöglich (*Matthaei (11-13)*). Das Manuskript ist 1945 in Plauen verbrannt; eine verschollene Kopie konnte 1959 wieder aufgefunden werden. Da sich die Pachelbel-Forschung also auf sekundäre Quellen abstützen muss, sind uns seine Werke in oft eigenwilligen Abänderungen, mit Schreibfehlern, Ungenauigkeiten und lückenhaften Notationen überliefert.

### a) Kammermusik

Vom kammermusikalischen Werk Pachelbels kennen wir eine *Musicalische Ergötzung bestehend in Sechs Verstimmtten Partien s 2 Violin nebst den Basso Continuo* (Nürnberg, 1691?). Im übrigen scheint sein kammermusikalisches Schaffen, soweit bis heute bekannt, im Umfang eher bescheiden.

### b) Vokalwerke

Pachelbels Vokalschaffen wurde lange gegenüber dem Orgelwerk im Hintergrund gesehen. Das erst neuerdings bekannt gewordene umfangreiche Vokalwerk (3, 5) zeigt Pachelbel als einen vokal wie instrumental schaffenden Musiker, der unter den Zeitgenossen in seiner Vielseitigkeit nur mit dem Norddeutschen Dietrich Buxtehude zu vergleichen ist. Wir wissen heute von gegen 90 Vokalwerken, von denen allerdings nur etwa 70 erhalten sind: Strophenlieder, rund 25 Werke mit lateinisch-liturgischen Texten, ca. 10 deutsche a-cappella-Motetten (meist Psalmtexte, teils mit Choralzusätzen) und

etwa 25 Konzerte und Kantaten mit meist deutschen Texten. Unter den deutschen Kantaten findet man drei Typen: Choralkantate, vereinzelt gemischte Kantaten und solche mit Prosa, Reimprosa und Dichtung. Die Vielfalt der geistlichen Vokalwerke entspricht sicher den vielen verschiedenen Wirkungsstätten Pachelbels: Die altertümlichen Vokalmotetten entstammen der thüringischen Praxis, die lateinischen Werke der liturgischen Versperform in Nürnberg (wie übrigens auch die Vielzahl der Magnificat-Bearbeitungen). Die Vokalwerke des Meisters werden allerdings bis heute kaum aufgeführt.

### c) Werke (vorwiegend) für Cembalo

Mit Pachelbel scheint sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein spezifischer Klavierstil zu entwickeln, während die Werke bei älteren Komponisten (etwa in Scheidts *Tabulatura nova*) einfach dem "Clavier", also allgemein dem Tasteninstrument, zugeordnet waren. Neben 3 eigentlichen Klaviersuiten scheinen aus stilistischen Überlegungen auch die *Musicalischen SterbensGedancken und das Hexachordum Apollinis* für das Cembalo vorgesehen.

Die Sammlung *Musicalische SterbensGedancken* entstand in Erfurt 1683, also in der Zeit, da Pachelbel seine erste Frau und den kleinen Sohn durch den Tod verlor. Die 4 variierten Choräle sind mit Sicherheit erhalten, jedoch nicht geschlossen unter diesem Titel überliefert. *Matthaei* (12) vermutet, dass unter "Sterbensgedanken" die 4 Choralpartiten "Christus, der ist mein Leben", "Alle Menschen müssen sterben", "Herzlich tut mich verlangen" und "Was Gott tut, das ist wohlgetan" zusammengefasst worden sind - dies unter anderem, weil die Notiz im Lexikon von J.G. Walther 1732 erwähnt, dass die "Sterbensgedanken" für Klavier geschrieben seien, was für den Charakter der 4 erwähnten Partiten zutrifft. Ausserdem enthalten diese 4 Partiten zum Teil auch Moll-Variationen, die der im Titel angekündigten Stimmung entsprechen. *Eggebrecht* (3) dagegen vermutet als zu dieser Sammlung gehörend: "Ach, was soll ich Sünder machen", "Christus, der ist mein Leben", "Freu dich sehr o meine Seele", "Werde munter, mein Gemüte". Auch hier wird diese Zuordnung durch den Cembalocharakter begründet: Der Cantus firmus ist oft aufgelöst, und die langen Noten eines (orgelmässigen) Cantus planus werden vermieden.

*Hexachordum Apollinis, sex Arias exhibens, Organo pneumatico vel clavato cymbalo modulandas, quarum singulis suae sunt subjectae Variationes* war wahrscheinlich das zu Lebzeiten des Meisters berühmteste Werk. Es erschien in Nürnberg 1699. Dass Pachelbel die Musik des Südens und des Nordens gleichermassen schätzte, verrät die Widmung des Hexachordum an Ferdinand Tobias Richter

(1649-1711) in Wien und an Dietrich Buxtehude (1637-1707) in Lübeck, denen er gleichzeitig den dreizehnjährigen Sohn Wilhelm Hieronymus zur Ausbildung empfiehlt. Wie der Name sagt, enthält es sechs Arien mit Variationen für ein Tasteninstrument.

"Hexachordum" - eigentlich "Sechssaitensystem" - bezeichnete seit dem 11. Jh. (Guido von Arezzo) eine diatonische Tonreihe von 6 aufeinanderfolgenden Stufen (einziger Halbton in der Mitte der Reihe, also zwischen der 3. und 4. Tonstufe - zum Beispiel c bis a der C-Dur-Tonleiter). Bei den alten Musikern bauen sich manche Instrumental- und Vokalwerke auf dieser Tonleiter auf, etwa Sweelincks oder Scheidts Fantasien über "Ut, re, mi, fa, sol, la".

Die Tonarten im Hexachordum Pachelbels (d, e, F, g, a und f) entsprechen eigenartigerweise nicht der klassischen Hexachordfolge. Eine plausible Erklärung für diese Atypie ist mir nicht bekannt.<sup>4</sup>

#### **d) Werke für Orgel (nach (3) )**

Freie Werke:

Präludien (7), kleine Toccaten (3), Orgelpunkt-Toccaten (12), Fantasien (6), Präludium und Fuge in e, Toccata und Fuge in B, Ciaconen (6), Ricercari (3), Fugen (teilweise wohl auch Magnificat-Fugen) (28), Fugen im Mylauer Tabulaturbuch (6).

Magnificat-Fugen:

Ueber 100 aus der Zeit von 1701 - 1705

Choralbearbeitungen und eigentliche Orgelchoräle

Choralpartiten (7) (davon 4 oben erwähnte "SterbensGedancken"),

Choralfugen (17)

Bicinien (2)

3-stimmig, c.f. im Sopran (12)

3-stimmig, c.f. im Tenor (1)

3-stimmig, c.f. im Bass (14)

4-stimmig, c.f. im Sopran (6)

3-4-stimmige Orgelchoräle, c.f. Sopran, vorangestellte Choralfuge (15)

3-4-stimmige Orgelchoräle, c.f. im Bass, vorangestellte Choralfuge (10)

Die erste Sammlung von Choralvorspielen erschien wohl spätestens 1690 in Erfurt mit dem Titel: Erster Theil etlicher Choräle, welche bei währendem Gottesdienste zum praeambuliren gebraucht werden. Die eher kurzen, einfachen Choralvorspiele sind eine Art Lehrbuch verschiedener Typen von Choralvorspielen. Sie zeigen bereits die Mannigfaltigkeit der Pachelbelschen Formen. Zusammen mit den Musicalischen SterbensGedancken und dem Hexachordum Apollinis ist diese Choralsammlung bereits zu Lebzeiten des Meisters erschienen. Sie enthält die folgenden 8 Choräle:

<sup>4</sup> Die Tatsache, dass f-Moll mit zwei (statt 4) b-Vorzeichen geschrieben wurde und damit bildlich einem B-Dur entsprechen könnte, überzeugt nicht, da die Alten in der Regel ohnehin nicht mehr als zwei Vorzeichen an den Anfang des Notensystems setzten.

Dies sind die heiligen zehn Gebot (Vorspielfuge)  
 Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (3-st., c.f. im Sopran)  
 Jesus Christus unser Heiland, der von uns (Bicinium)  
 Nun lob, mein Seel, den Herren (3-st., c.f. im Tenor)  
 Vater unser im Himmelreich (3-st., c.f. im Sopran)  
 Vom Himmel hoch, da komm ich her (12/8 Takt) (3-st., c.f. im Bass)  
 Wie schön leuchtet der Morgenstern (3-st., c.f. im Bass)  
 Wir glauben all an einen Gott (3-st., c.f. koloriert im Sopran)

### 3. Charakteristik des Pachelbelschen Orgelchorals

Im Gegensatz zu den üppigen Gestaltungsformen der Norddeutschen sind in Mittel- und Süddeutschland die Choralbearbeitungen einfacher, durchsichtiger.<sup>5</sup> Unter den Choralvorspielen (siehe auch (6) ) sind die kleinen Formen nach dem Vorbild Sweelinck-Scheidts beliebt: Die Choralpartita als Weiterentwicklung der Variationsform und die Choralfuge, entstanden aus der Choralkanzone und dem Choralricercar. Pachelbel gehört zu den eigentlichen Schöpfern dieser mitteldeutschen Form, die - weniger einflussreich - auch von Johann Christoph Bach (1642-1703) aus Eisenach sowie von dessen Bruder Johann Michael Bach (1648-1694) gepflegt wurde.

#### Choralvorspiel und Choralfuge

besitzen in der Choralbearbeitung Pachelbels die grösste Bedeutung und treten besonders vielfältig in Erscheinung. Typisch ist die Verbindung dieser beiden Formen (Vorspiel-Fughette mit durchgeführter Choralbearbeitung) als sogenannte *Kombinationsform*. Das *Choralvorspiel* entspricht dem klaren, durchsichtig gestalteten Konzept Pachelbels in besonderem Masse. Vorbild sind Sweelinck und Scheidemann. Hier wird die vollständige Choralmelodie in relativ langen Notenwerten einmal durchgeführt. Die erste oder gelegentlich jede Choralzeile beginnt mit motivisch vorbereitenden, oft fugierten Figuren (=Vorimitation). Diese Bearbeitungen sind Vorbild für die Choräle im Orgelbüchlein von J.S. Bach, wo die ganze Melodie besonders straff und ohne Pause durchgezogen wird. Die *Choralfuge* dagegen bearbeitet in der Regel nur das Thema der ersten Choralzeile. Diese Form, wie auch ihre kleinere Schwester, die Choralfughette, entwickelte sich aus dem Choralricercar von Samuel Scheidt, einer abschnittsweise fugierten Durchführung der einzelnen Choralverse.

Auf die verschiedenen bei Pachelbel vorkommenden Formen der Choralbearbeitungen wollen wir im Folgenden eingehen.

#### a) Die zweistimmige Choralbearbeitung (Bicinium):

Vorbild dafür sind die Variationenreihen der Sweelinck-Schule

---

<sup>5</sup> Die Form der Choralfantasie fehlt bei Pachelbel, und auch bei Bach hat sie zahlenmässig eine geringe Bedeutung.

(Scheidemann, Scheidt), die dann später im Norden wie im Süden nicht mehr weiter entwickelt wurden. Auch bei Pachelbel findet man nur einen einzigen Choral in dieser schlichten Form (*Jesus Christus, unser Heiland, der von uns*).

### **b) Der dreistimmige Orgelchoral**

kommt (zusammen mit dem vierstimmigen, siehe c) am häufigsten vor und demonstriert in seiner gedrängt gehaltenen Form ganz besonders die Klarheit des Pachelbelschen Choralvorspiels. Die Chormelodie kann im Sopran, im Tenor oder im Bass stehen und wird oft durch eine Vorimitation eingeführt. Ausser in den Partiten finden wir nur in einem einzigen Fall eine kolorierte Chormelodie (*Wir glauben all an einen Gott*).

*c.f. im Sopran:*

Allein Gott in der Höh sei Ehr (manualiter)  
 Gelobet seist du, Jesu Christ  
 Gott der Vater wohn uns bei  
 Ich hab mein Sach Gott heimgestellt  
 Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ  
 Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand  
 Meine Seele erhebt den Herren (manualiter)  
 Wenn wir in höchsten Nöten sein (kürzere Version)  
 Wir glauben all an einen Gott (kolorierter c.f. als Ausnahme)  
 Wo Gott der Herr nicht bei uns hält

*c.f. im Tenor (als Pedal 4'):*

Nun lob, mein Seel, den Herren

*c.f. im Bass:*

Christ, unser Herr, zum Jordan kam  
 Meine Seele erhebt den Herren (pedaliter)  
 O Mensch, beweine deine Sünde gross  
 Vom Himmel hoch, da komm ich her (12/8 Takt)  
 Warum betrübst du dich, mein Herz (pedaliter)  
 Was mein Gott will, das g'scheh allzeit  
 Wie schön leuchtet der Morgenstern  
 Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst (pedaliter)

### **c) Vierstimmige durchkomponierte Orgelchoräle:**

Hochentwickelt, zum Teil breiter ausladend, sind die vierstimmig durchkomponierten Choräle mit einem ruhig dahinschreitenden Cantus firmus im Diskant (Cantus planus). Die Vorimitation in Alt, Tenor und Bass erscheint meist vor jeder neuen oder wenigstens zur ersten Choralzeile.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ (Vers 1 und Vers 2) <sup>6</sup>  
 Auf meinen lieben Gott  
 Gott hat das Evangelium  
 Gott Vater, der du deine Sonn <sup>6</sup>  
 Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist  
 Mag ich Unglück nicht widerstahn

<sup>6</sup> Einfachere Arten mit fehlenden, nur einleitenden oder angedeuteten Vorimitationen.

Nun freut euch, lieben Christen g'mein (cf im Bass)<sup>6</sup>  
 Nun lasst uns Gott dem Herren  
 Vater unser im Himmelreich

#### **d) Vierstimmige kurze Vorspielfugen:**

Diese choralgebundenen vierstimmigen Quintfugen, meist nur über die erste Choralzeile, sind für Pachelbel besonders typisch. In ihrer Kürze sind sie, wohl auch in der Absicht des Komponisten, als Einführung zum Gemeindegesang besonders geeignet.

Ach Gott, vom Himmel sieh darein<sup>7</sup>  
 Ach Herr, mich armen Sünder (kürzere Version)<sup>7</sup>  
 Da Jesus an dem Kreuze stund  
 Der Herr ist mein getreuer Hirt<sup>7</sup>  
 Es woll uns Gott genädig sein (beide Versionen)  
 In dich hab ich gehoffet, Herr  
 Komm heiliger Geist, Herre Gott  
 Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst (manualiter)

#### **e) Die sogenannte Kombinationsform**

stellt eine besondere Eigenart des Pachelbelschen Chorals dar. Hier wird das Thema in breiten, unkolorierten Noten dargestellt auf zwei charakteristische Arten: Zuerst als kurze Fuge in Form einer Vorimitation über die erste Liedzeile, dann auf kunstvollere Art mit der ganzen Melodie im Sopran oder Tenor oder allenfalls im Bass als Pedalstimme, die von schnellen Figuren begleitet werden kann. Solche Zeilenfughetten mit anschliessend durchgeführtem Choral-Cantus-firmus eignen sich wegen ihres breit angelegten Charakters nicht mehr als Einleitung zum gesungenen Choral. *Matthaei (13)* erklärt sich diese eher grosse, virtuose Form in dichter Verarbeitung - dennoch stets bescheiden im Vergleich zu den Norddeutschen - als eine Art Prüfungsstücke mit Konzertcharakter, die bei der Erfurter Anstellung Pachelbels von Bedeutung gewesen sein mochten: Dort hatte der Organist jeweils am Jahresende ein Konzert zu geben, um zu zeigen, "wie er sich das Jahr über in seinem Amte gebessert habe".

#### *c.f. im Sopran:*

Ach Herr, mich armen Sünder (längere Version)  
 Ach wie elend (Aus tiefer Not)  
 An Wasserflüssen Babylon  
 Der Tag, der ist so freudenreich  
 Durch Adams Fall ist ganz verderbt  
 Es spricht der Unweisen Mund wohl  
 Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl  
 O Lamm Gottes unschuldig  
 Warum betrübst du dich, mein Herz (manualiter)  
 Wenn mein Stündlein vorhanden ist  
 Wenn wir in höchsten Nöten sein (längere Version)

<sup>7</sup> Als Ausnahme wird hier zum Teil auch die zweite Choralzeile einbezogen.

*c.f. im Bass:*

Allein Gott in der Höh sei Ehr (pedaliter)  
 Christ lag in Todesbanden  
 Ein feste Burg ist unser Gott  
 Herr Christ, der einig Gottes Sohn  
 Nun komm der Heiden Heiland  
 Vom Himmel hoch, da komm ich her (4/4-Takt)

### **Choralvariation (Choralpartita)**

Diese Art der instrumentalen Choralbearbeitung nach dem weltlichen Vorbild der Variationenreihen englischer Virginalisten und Sweelincks wurde durch Samuel Scheidt (*Tabulatura nova* 1624) nach Mitteldeutschland gebracht. Johann Pachelbel übertrug in seinen Choralpartiten die profane Liedpartita auf die Praxis des Chorals (siehe *Musicalische SterbensGedancken*, Seite 87). Trotz der Anlehnung an die Tradition Samuel Scheidts verarbeitet er nicht mehr streng im Cantus firmus, sondern eher improvisatorisch-spielerisch. Die Form der Partita wurde von Georg Böhm, J.G. Walther und besonders vom jungen J.S. Bach in kunstvoller Art übernommen.

## **4. Magnificat-Bearbeitungen**

Pachelbels grosse Anzahl überlieferter Magnificat-Fugen erklärt sich aus der damaligen protestantischen Nürnberger Praxis mit ihrer altertümlich-reichen Liturgie, die noch viele von Luther übernommene katholische Gebräuche weiter pflegte. Besonders im Norden (Scheidemann) waren bisher Magnificat-Bearbeitungen für Orgel in erster Linie alternatim, d.h. im Wechsel zu den gesungenen Magnificatversen, eingesetzt worden: anstelle der geradzahligen Verse hatte der Organist mit einer Cantus-firmus-Bearbeitung die entsprechenden Verse instrumental zu gestalten. Auch diese Praxis mag bei Pachelbel eine Rolle gespielt haben. Bei ihm sind aber die Bearbeitungen ausserdem zur Intonation von gesungenen Versen vorgesehen. Viele der Magnificat-Fugen sind aber auch frei erfundene Fugen und sollen als Zwischenspiel die gesungenen Verse beantworten. Solche Magnificat-Fugen unterscheiden sich formell nicht von den übrigen Fugen und gehören damit eigentlich zu den freien Orgelwerken.

## 5. Charakteristik der freien Orgelwerke

### a) Toccaten und Präludien

Pachelbels Toccaten und Präludien müssen von ihren italienischen Vorbildern her verstanden werden und sind nicht zu vergleichen mit der mächtigen, gravitätischen Toccatenkunst der norddeutschen Meister. Diese freien Orgelwerke tragen bei Pachelbel ganz besonders den Ausdruck der improvisatorischen Spielfertigkeit Frescobaldis. Typisch sind brillante Figuren in den Oberstimmen, die in prächtigen Sechzehntel- und Zweiunddreissigstel-Passagen durch alle Tonlagen dahinquirlen, bald in freundlichen Terzen- und Sextengängen, bald in rezitativisch freien, gesanglichen Figuren, jedoch immer in klar fassbarem Aufbau der Linie und der Harmonien. Fugierte Zwischensätze in den Toccaten fehlen weitgehend. Diese - hier im Gegensatz zu Frescobaldi - auf längeren Abschnitten einheitlich gestalteten Figuren werden durch lange Pedal-Orgelpunkte (Tonika, Dominante oder Subdominante) zusammengehalten, wodurch eine homogene Form entsteht. *Apel (1)* empfindet diese freien Orgelwerke *"...recht eintönig, in konventionellen und vielfach wiederholten Wendungen sanft dahin plätschernd, etwa wie ein Gespräch, das niemanden beleidigt, weil es nichts besagt" (S. 636)* - ein Urteil, das aus heutiger Sicht vielleicht revidiert werden müsste. In ihrer straffen Gestaltung haben die Toccaten Pachelbels auch die Toccatenform J.S. Bachs geprägt: Figuren in gleichmässiger Achtel- oder Sechzehntelbewegung, zweistimmig über einem langen Orgelpunkt, finden wir in Bachs F-Dur-Toccaten, während wir in andern Werken (etwa Dorische Toccaten) neben norddeutschen Elementen wenigstens vereinzelt Züge Pachelbels zu erkennen glauben.

### b) Fugen

Die Bedeutung Pachelbels für die Choralbearbeitung wurde besprochen. Nicht weniger hat er auch an der Entwicklung der Fuge wesentlichen Anteil. Unter dem Einfluss des Nordens (Sweelinck-Scheidt) und besonders aus den ursprünglich italienischen Formen der Canzona, des Capriccio, der Fantasie und des Ricercare war Pachelbel gegen Ende des 17. Jahrhunderts massgeblich an der Entwicklung der einfachen Quintfuge beteiligt. Bei ihm tritt sie in kleiner, schlichter Form auf ohne wesentliche kontrapunktische Veränderung, bescheidener als bei Buxtehude, aber auch wesentlich straffer und klar in Stimmführung und Harmonik. Trotzdem kann ihre Form sehr wechseln: Wir finden ganz kurze oder ausgedehntere Bearbeitungen, sehr ruhige oder ausgesprochen lebhaft Themen. Nur selten ist eine Fuge zusammen mit einem Präludium oder einer Toccaten überliefert. Die Fugen beginnen bei Pachelbel in der Regel

mit einer vierfachen Exposition, wobei allerdings beim Einsatz der vierten Beantwortung eine der Stimmen verschwindet. Es bleibt so ein weitgehend dreistimmiger Satz übrig. Manchmal wird das Thema noch in der Quarte (statt wie später in der Quinte) beantwortet. Zwei überlieferte Fugen enthalten lediglich zwei Stimmen, die in der Oktave beantwortet werden. Wie schon erwähnt (siehe S. 92), gilt das soeben Gesagte auch für die Magnificat-Fugen.

### c) Ciaconen und Variationenwerke

Auch die Ciaconen und übrigen Variationenwerke tragen die Kennzeichen einer klaren harmonischen Gestaltung und einer soliden Kontrapunktik. Bei relativ einfacher Verarbeitung des Themas verraten sie eine kantable Art des Musizierens und einen spielerischen Einfallsreichtum.

## 6. Die Bedeutung Johann Pachelbels für die deutsche Orgelmusik

Pachelbel, der wichtigste Musiker aus der Schule des protestantischen Nürnberg, besass schon früh einen bedeutenden Ruf. Im Gegensatz etwa zu Bach oder andern berühmten Komponisten, wurde er auch nach dem Tod nicht vergessen. Bereits 1732 erwähnt ihn Johann Gottfried Walther in seinem Lexikon. Mattheson gibt ihm einen Platz in seiner "Ehrenpforte" von 1740 (8). Sein Schüler Buttstedt widmet ihm 1717 eine Komposition, und Ernst Ludwig Gerber nennt Pachelbel 1790 in seinem Lexikon *"den berühmten und grossen Organisten, der ... die Kirchenmusik seiner Zeit vollkommener machte, die Ouverturenart (gemeint Suitenform) auch auf dem Klavier einführte, und so den guten Ton, den Froberger den Klavier-Kompositionen gegeben hatte, fortsetzte"*. (Zit. nach T. Fedtke in (14)).

Pachelbels Persönlichkeit ist schon geographisch vielfältig geprägt durch die Aufenthalte in Nürnberg (Oberfranken), Regensburg (Niederbayern), Wien (Oesterreich), Erfurt und Gotha (Thüringen), Stuttgart (Schwaben) und schliesslich wieder in seiner Vaterstadt Nürnberg. Durch diese vielen Wechsel wurde er konfrontiert mit den Stileigentümlichkeiten der Nürnberger Organistentradition wie mit dem bodenständigen Organistenhandwerk in Thüringen, beeinflusst auch durch die Wiener Prunkmusik wie durch das Studium der französischen Manier in Stuttgart. So konnte sich schliesslich sein eigener, schlichter, dem äusseren Prunk abgewandter Stil entwickeln.

So hat Pachelbel eigentlich wenig gemeinsam mit der spezifisch

barocken, prunkvollen Gestaltung der norddeutschen Zeitgenossen<sup>8</sup> Buxtehude, Böhm, Lübeck oder Weckmann, obwohl er diese Meister zweifellos geschätzt hat (vgl. die Widmung des Hexachordum an Buxtehude). Seine Orgelwerke sind geschaffen aus dem Empfinden der süddeutschen und mitteldeutschen Tradition. Pachelbel geht aus von der mitteldeutschen Variationskunst Samuel Scheidts und seiner polyphonen, streng kontrapunktischen Satzweise, die aber von den Stileigentümlichkeiten der südlich-italienischen Schule beeinflusst ist.

Wie schon Froberger eine Generation vorher, hat auch Pachelbel mitteldeutsche Orgelmusik auf eine glückliche Art mit den vollendeten virtuosen und ariosen Kompositionen der italienischen Orgelkunst verbunden. Durch Froberger, Kerll und Georg Muffat hatte er Einsichten in die vor allem von Frescobaldi meisterhaft gepflegten Formen der Toccata, des Ricercare und der Canzona erhalten. In Anlehnung an die italienische Tradition komponiert auch er in den gebräuchlichen Formen der Toccata, Fantasie, der Ciacona und des Ricercare. Dabei bleibt seine Ausdrucksweise bescheiden zurückhaltend; er bevorzugt den Stil der Kanzonenkunst Venedigs im Sinne der Toccaten Frescobaldis und vermeidet den pompösen Ausdruck seines ebenfalls italienisch beeinflussten Zeitgenossen J.K. Kerll.

Als Ausnahme im katholischen Süden schreibt Pachelbel zahlreiche Choralbearbeitungen und gibt - zusammen mit Böhm und Buxtehude - dem "Orgelchoral" neue, formbestimmende Elemente, wie sie später als grosse Choralvorspiele der Orgelliteratur auftreten und wie sie von J.S. Bach gegen das Ende der Weimarer Zeit schöpferisch weiterentwickelt wurden. Im Gegensatz zu Scheidt sind seine Choralbearbeitungen straffer gestaltet. Der Cantus firmus erklingt immer dominierend und ungetrübt. Anders als in der virtuos-fantastischen Tonsprache eines Buxtehude ist sein Orgelchoral schlicht und diskret, ohne äussere Affekte, einfach und klar im Ausdruck, vorwiegend der Einleitung des Gemeindegesangs dienend. Auch Pachelbel, wie Buxtehude und alle Komponisten dieser Zeit, kennen nur ganz ausnahmsweise eine musikalische Textdeutung der Orgelchoräle, wie sie uns in Bachs Orgelbüchlein regelmässig begegnet. Die Bearbeitungen

O Mensch bewein' dein' Sünde gross  
 Warum betrübst du dich, mein Herz (manualiter)  
 Vom Himmel hoch, da komm ich her (12/8 Takt)

scheinen auf eine gewisse "Textsprache" hinzuweisen: Fallende Tränentropfen, schwermütig-chromatische Abläufe, bzw. fröhliche

---

<sup>8</sup> Er vermeidet zum Beispiel in den Choralvorspielen auch den in Norddeutschland gebräuchlichen kolorierten Diskant (Einzige Ausnahme: Wir glauben all an einen Gott ).

Hirtenstimmung. Auch die auffälligen chromatischen Führungen in einzelnen Variationen der "Sterbensgedanken" dürften Ausdruck einer entsprechenden Grundstimmung sein.

\*

Im Gesamten besticht Pachelbels Orgelwerk durch die einfache Harmonik mit einem Sinn für Ordnung und Sauberkeit, die als Ausdruck einer nach innen gekehrten Frömmigkeit und Beschaulichkeit imponiert. Seine vielseitige Variationstechnik ist handwerklich gut durchgearbeitet. Bei durchwegs klaren Figuren und durchsichtigem Satz haben spielerische Einfälle auf eine gesunde Art Platz in den improvisatorischen Formen der freien Vorspiele, in den Kontrapunktierungen der Cantus firmi und in den Variationswerken. Pachelbels Werk trägt nicht die Genialität und überwältigende Art eines Buxtehude, nicht die Faszination oder Spannung eines Frescobaldi oder Froberger. Seine Massstäbe sind Wärme und Freundlichkeit der Harmonik und Kantabilität der Melodik, entsprechend der Forderung der Nürnberger und Pachelbels, *dass man cantabel setzen soll*.<sup>9</sup> Ph. Spitta schreibt über Pachelbels Choralbearbeitungen der Erfurter Zeit, seine Aufgabe sei es gewesen, *"der Innigkeit deutschen Kunstempfindens den Strom südlicher Schönheit zu verbinden"* (zit. nach (9)).

### **b) Pachelbels Einfluss auf einzelne Komponisten**

Direkte und indirekte Schüler Pachelbels:

Andreas Armsdorff (1679-1699)

Johann Michael Bach (1648-1694)

Joh. Heinrich Buttstedt (1666-1727)

--> Joh. Gottfr. Walther (1684-1748)

Georg F. Kauffmann (1679-1735)

Andreas Nikolaus Vetter (1666-1710)

Johann Valentin Eckelt (1673-1732)

Johann Christoph Bach (1671-1721)

--> Joh. Sebastian Bach (1685-1750)

Johann Bernhard Bach (1676-1749)

--> Joh. G. Walther (1684-1748) (?)

Starken Einfluss hatte die Pachelbel-Bearbeitung auch auf die kompositorisch allerdings weniger ausgereifte Form der Choralvorspiele von *Johann Gottfried Walther (1684-1748)*, der mit dem Sohn Pachelbels, Wilhelm Hieronymus, befreundet war. Sicher kannte Walther, der auch bei direkten Schülern Pachelbels ausgebildet wurde und ihn auch im Lexikon erwähnt, sein Werk direkt. *Johann Mattheson (8)* schreibt 1739 ein Lob auch über Johann Gottfried Walther, worin er dessen Stil im Sinne Pachelbels rühmt und ihn gleichzeitig als eigenständig entwickelt beurteilt: Er wüsste *"keinen bessern und glücklichern Nachahmer des erwehnten berühmten Organisten (gemeint Pachelbel) ... welcher mit Recht der zweite, wo nicht an Kunst der erste Pachelbel ... genennet werden"*

<sup>9</sup> vgl. Kube Michael. "... Dass man cantabel setzen soll". Anmerkungen zu Pachelbels Fugentstil. *Ars organi* 40, Nr. 3, 1992 (S. 125-131).

mag". - Pachelbels Sohn Hieronymus übernahm in seinen wesentlich freier gestalteten Präludien, Fugen und Choralbearbeitungen eher den Einfluss Kerlls als die schlichte Art seines Vaters.

### c) Pachelbels Einfluss auf J.S. Bach

Nicht nur Buxtehude, auch Pachelbel ist zweifellos in vielem ein Vorläufer und Vorbild für das Schaffen Johann Sebastian Bachs. Schlussendlich war es Bach, der - nach Pachelbel - die beiden Stile des Nordens (Sweelinck) und Südens (Italien) formal wie musikalisch zu einer vollendeten Synthese vereinigte.

Pachelbel war in Eisenach mit (*Johann*) *Ambrosius Bach (1645-1695)*, dem Vater von J.S. Bach, befreundet und Lehrer seines Sohnes *Johann Christoph Bach (1671-1721)*, der kurz nach der Geburt des Bruders *Johann Sebastian* bei Pachelbel in Erfurt studierte. Auch *Johann Michael Bach (1648-1694)*, der Cousin von J.S. Bachs Vater Ambrosius, gleichzeitig der Vater von Maria Barbara Bach und damit posthum Schwiegervater von Johann Sebastian, war ein Schüler Pachelbels. Damit wurde die frühe Schaffensperiode von J.S. Bach durch die Beschäftigung mit den Arbeiten seines Schwiegervaters Johann Michael Bach<sup>10</sup> und über den ältesten Bruder Johann Christoph Bach ganz wesentlich von Johann Pachelbel geprägt. Wir erinnern daran, dass der junge Johann Sebastian bei seinem Bruder in nächtlicher Arbeit heimlich Noten abschrieb, wofür er dann von ihm bestraft wurde. Ohne Zweifel dürfte es sich dabei auch um Werke Pachelbels gehandelt haben. Der junge Johann Sebastian muss sie offensichtlich als eine ganz neue Kunst erkannt haben gegenüber dem bisher grossen Einfluss der Sweelinck-Scheidt-Schule, die den mitteldeutschen Raum mit ihrer Choralkunst nachhaltig beeinflusste.

#### Choräle aus der Neumeister-Sammlung und Orgelbüchlein

Die Entwicklung der Bachschen Choralvorspiele lässt sich eindrücklich an den 1985 entdeckten Chorälen aus der Neumeister-Sammlung verfolgen, wo Pachelbels Einfluss vielfach sichtbar wird. Viele der zweiteiligen Neumeister-Choräle entsprechen der für Pachelbel typischen Kombinationsform: Der Choral "Christe, der du bist Tag und Licht" (BWV 1096) besteht aus einer Choralfuge über die erste Zeile, der die 4-stimmige Bearbeitung mit c.f. im Sopran folgt. Aehnlichen Charakter trägt der Choral "Ach Gott, tu dich erbarmen" (BWV 1109). Andeutungsweise finden wir diese Form in recht freier Bearbeitung etwa in "Machs mit mir, Gott, nach deiner

<sup>10</sup> Johann Sebastian Bach hat das scheinbar von Johann Michael Bach begonnene "Arnstadter Orgelbuch" später durch eigene Choräle vervollständigt. Sie sind uns heute in den "Neumeister-Chorälen" überliefert (Vgl. Bulletin OFSG 3, Nr. 1 (1985) Seite 5).

Güt" (BWV 957). Eine Choralfuge über die erste Zeile mit fugiertem improvisatorischem Schluss über die zweite Choralzeile finden wir im Vorspiel "Der Tag, der ist so freudenreich" (BWV 719). Auch der Choral "Christus, der ist mein Leben" (BWV 1112), ein vierstimmiger Choral mit Vorimitation und c.f. im Sopran, verrät das Vorbild Pachelbels. Sehr oft treten aber diese Choräle - im Gegensatz zu Pachelbel - in zumindest angedeuteter, (ev. chromatischer) Kolorierung auf. ("Herzliebster Jesu BWV 1093", "O Lamm Gottes unschuldig" BWV 1095). Der Choral "Jesu, meines Lebens Leben" BWV 1107 erinnert zunächst ganz an Pachelbel; die Choralstimme wechselt aber vom anfänglichen Sopran zum Tenor, dann in den Bass und wieder zurück; sie wird auch hier leicht kolorierend abgewandelt. Im zweiten Teil löst sich eine Zeitlang die Chormelodie cembaloartig auf, wie sie bei Buxtehude und - als Ausnahme - auch in den Partiten Pachelbels vorkommt. - Die Neumeister-Choräle zeigen daneben auch Formen, die eindeutig norddeutschen Einflüssen entstammen (gebrochene Akkorde, homophone Partien, improvisatorische oder toccatenmässige Partien). Die reiferen Choräle in Bachs "Orgelbüchlein" lehnen sich eher an das Muster des 4-stimmigen Orgelchorals Pachelbels mit c.f. im Sopran in straffer Durchführung - hier freilich oft mehr als 4-stimmig, in oft komplizierter kontrapunktischer Verarbeitung und mit der bekannten Tonsprache.

Wahllos herausgegriffen sei zum Vergleich ein späteres Choralvorspiel, der zweiteilige Leipziger Choral "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" (BWV 655): Ausgedehntes fugiertes Trio als Einleitung - vielleicht auch als eine Art grossartiger Vorimitation zu verstehen, die etwas an das bereits erwähnte "Machs mit mir, Gott" (BWV 957) erinnert. Erst im letzten Viertel des Werkes erscheint der durchgeführte Choral. Noch der reife Bach verwendet in seinem Schaffen Pachelbelsche Elemente, etwa der c.f.-Teil des 6-stimmigen Ricercars zum "Musikalischen Opfer" oder sein auf dem Sterbebett diktiert Choral "Vor deinen Thron tret ich hiemit" (BWV 668).

## **6. Die Orgel Johann Pachelbels**

Nachfolgend die Disposition der beiden Orgeln, an denen Pachelbel hauptsächlich tätig war gemäss einer Angabe aus dem Jahr 1771 (nach Matthaei (7) ). Die Disposition dieser beiden Orgeln mit labialem Grundcharakter gibt Hinweise auf die Interpretation. Matthaei (7) vermutet, dass das Fehlen von farbigen Soloregistern auch der Grund dafür war, dass Pachelbel den kolorierten Orgelchoral praktisch nicht brauchte. Das Pedal ist entsprechend der süddeutschen Tradition vorwiegend Bassklavier. Man denke bei der Musik Pachelbels stets daran, dass nicht die grossen norddeutschen Meister für ihn Vorbild sind: Seiner kleinen, einfachen Form entspricht eine eher kleine Orgel.

### Disposition der Hauptorgel in der Nürnberger Sebalduskirche

<b>Hauptwerk</b>		<b>Ruckpositiv</b>	
Principal	8'	Grob Gedackt	8'
Grob Gedackt	8'	Quintatön	8'
Octava	4'	Principal	4'
Quinta Cymbel 2fach	3' u. 2'	Quinta cum Octava	3'u. 2'
Super Octava und Decima		Super Octava	2'u. 1'
	2' u. 11/2'	Cymbel 2fach	1'
Mixtura 16fach	4'	Dulcian	8'

#### **Pedal**

Prinzipal Bass (Prospekt)	16'
Sub Bass	16'
Oktav Bass	8'
Violon Bass	8'
Quint Bass	3'

Erbaut 1444 durch Heinrich Traxdorf. Durchgreifender Umbau 1691 durch Sigmund Leyser aus Rothenburg ob der Tauber. Kurze Oktave in Manual und Pedal. Typisch für die süddeutsche Orgel dieser Zeit (vgl. Seite 84/85) ist der von Italien übernommene labiale Grundcharakter mit Vernachlässigung der Zungenregister; höchstens das Rückpositiv erinnert bezüglich c.f.-Fähigkeit etwas an norddeutsche Gebräuche. Charakteristisch ist auch die Quinte 22/3' in Prinzipalmensur und die in Süddeutschland ab dem 17. Jahrhundert als Einzelzug zu ziehende mehrhörige Mixtur. Das Werk enthält 8 Bälge.

### Disposition der kleinen Orgel in der Sebalduskirche

<b>Manual</b>		<b>Pedal</b>	
Principal-Flöte	8'	Sub Bass	16'
Grob Gedackt	8'	Violon	8'
Principal	4'	Posaunen Bass	8'
Klein Gedackt	4'		
Quinte	3'		
Octava	2'		
Super Octava	1'		
Cymbel 2fach	1'		
Mixtura 3fach	2'		
Krumhorn	8'		

Erbaut 1657 von Nicolaus Manderscheit aus Nürnberg.<sup>11</sup> Die Orgel enthält 3 Bälge. Wie in Italien, ist hier die 4-fache Mixtur aufgeteilt in zwei doppelreihige Züge (zweifache Mixtur und zweifache Zimbel). Das Zungenregister im Pedal fällt als "luxuriös" auf; sicher eignet es sich für den Choral-Cantus-planus.<sup>12</sup>

## Literatur

1. Apel Willi. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel 1967.
2. Apel Willi. Der deutsche Orgelchoral um 1600. In: Musa - Mens - Musici. Festschrift für W. Vetter. Leipzig 1970.
3. Eggebrecht Hans Heinrich. Pachelbel. In: Blume Friedrich (Hrsg.). Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 10. Kassel 1962.
4. Frotscher G. Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition I. 3. Aufl. Berlin 1966.
5. Krummacher F. Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach. Kassel 1978.
6. Lüthi Franz. Zur Geschichte des deutschen Orgelchorals. Bulletin OFSG 8, Nr. 3, 1990.
7. Matthaei Karl. Johann Pachelbel. Zu seinem 300. Geburtstag. Musik und Gottesdienst 7, 1953 (S. 129-139).
8. Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte (Hamburg 1740). Neudruck (Hrsg. Max Schneider) Berlin 1910.
9. Moser H.J. Johann Pachelbel. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages. Musik und Kirche 23, 1953 (S. 82-90).
10. Walter Rudolf. Beziehungen zwischen süddeutscher und italienischer Orgelkunst vom Tridentinischen Konzil bis zum Ausgang des Barock. In: Acta organologica Band 5 (Hrsg. A. Reichling). Berlin 1971 (S. 161-205).

### Noten-Ausgaben

11. Matthaei Karl (Hrsg.). Johann Pachelbel: Ausgewählte Orgelwerke II. Bärenreiter-Ausgabe 239. 2. Aufl. Kassel 1934.
12. Matthaei Karl (Hrsg.). Johann Pachelbel: Ausgewählte Orgelwerke IV. Bärenreiter-Ausgabe 1016. Kassel 1936.
13. Matthaei Karl (Hrsg.). Johann Pachelbel: Ausgewählte Orgelwerke III. Bärenreiter-Ausgabe 287. Kassel 1950.
14. Moser Hans Joachim (Hrsg.). Johann Pachelbel: Hexachordum Apollinis 1699. Bärenreiter-Ausgabe 2818. Kassel etc. 1957.
15. Stockmeier Wolfgang (Hrsg.). Johann Pachelbel: Ausgewählte Orgelwerke V. Bärenreiter-Ausgabe 5494. Kassel etc. 1972.

<sup>11</sup> Sein Sohn Sebald schuf 1653 die heute noch erhaltene Hauptorgel in der Franziskanerkirche Luzern.

<sup>12</sup> Neuere Arbeiten über die Disposition dieser Orgeln sind mir nicht bekannt. Vielleicht kamen die Zungenregister erst später dazu.