

Kantate und Konzert im Werk Johann Pachelbels

VON FRIEDHELM KRUMMACHER, ERLANGEN

In der Musikgeschichte des ausgehenden 17. Jahrhunderts hat Johann Pachelbel nach herrschender Auffassung seinen Platz als der süddeutsche Orgelmeister, der namentlich mit seinen Choralbearbeitungen zum Mittler einer in Bachs Orgelwerk erfüllten Tradition wurde¹. Die außerordentliche Verbreitung von Pachelbels Orgelmusik, ihre geradezu schulbildende Wirkung, getragen von einem großen Kreis selber der Orgel verbundener Schüler², hat zur Befestigung des allgemein geltenden Bildes beigetragen, zumal ja Pachelbel zeitlebens eben als Organist in verschiedenen Stellungen Süd- und Mitteldeutschlands tätig gewesen ist³. Obwohl schon frühzeitig, etwa von Doppelmayr und Walther, der Anteil des Meisters an der figuralen Kirchenmusik hervorgehoben wurde⁴, konnte die nicht ebenso vom Prozeß stilgeschichtlicher Ablösung betroffene Orgelmusik länger lebendig bleiben und auch im 19. Jahrhundert nicht in Vergessenheit geraten⁵. Zwar wiesen Männer wie Winterfeld und Commer auf einzelne Vokalwerke hin, und gerade auf solche bezog sich auch Spittas Formulierung vom „*directe(n) Vorgänger Bachs*“⁶. Dennoch fand die Musik für Tasteninstrumente, seit Commers reichhaltiger Auswahl vom Jahre 1839, in ungleich größerem Umfang Neuauflagen, wissenschaftliche Auswertung und praktische Pflege⁷. Sie jedenfalls hat die Vorstellungen von Leistung und Bedeutung des Meisters entscheidend geprägt. Demgegenüber waren lange Zeit hindurch nur wenige vokale Belege allgemein zugänglich, und während G. Beckmann immerhin schon 1919 auf die in geringer Zahl erhaltenen Kammermusikwerke aufmerksam machte, hat es erstaunlich lange gedauert, bis die

1 Hier mag der Hinweis auf die bekannten Standardwerke der Bachforschung und die ihnen folgenden Musikgeschichten usf. genügen. Vgl. besonders Ph. Spitta: *J. S. Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Wiesbaden 1904, 106 bis 124 sowie M. Seifert: Einleitungen zu DTB II/1 (1901) und DTB IV/1 (1903) (Klavierwerke bzw. Orgelkompositionen von J. Pachelbel) sowie in DTÖ VIII/2 (1901) (J. Pachelbel, 94 Compositionen . . .). A. G. Ritter: *Zur Geschichte des Orgelspiels* . . . (Bd. I), Leipzig 1884, 150 f. G. Frotscher: *Geschichte des Orgelspiels* . . . Bd. I, Berlin-Schöneberg 1935, 503–516, 589 ff. F. Dietrich: *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, in: BJ XXVI (1929), 1–89. Ders.: *Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jahrhundert*, Heidelberger Studien z. Mw., I, Kassel 1932.

2 A. Sandberger: Biographische Vorbemerkungen zu DTB II/1, IX–XXIV, H. Botstiber: Einleitung zu DTÖ VIII/2, V–XV. E. Born: *Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen Johann Pachelbels* (Neue Deutsche Forschungen 266, Abt. Mw. Bd. 10), Berlin 1941, 1–15. H. H. Eggebrecht: *Art. Pachelbel* in MGG X (1962), 540 ff. Vgl. ferner die in Anm. 4 genannten Werke von Doppelmayr und Mattheson.

3 Pachelbel war nach seiner Ausbildung in Nürnberg, Altdorf und Regensburg seit 1673 in Wien tätig, ab 1677 Hoforganist in Eisenach und ab 1678 Organist der Predigerkirche Erfurt; er ging 1690 als Hoforganist nach Stuttgart und 1692 als Stadtorganist nach Gotha und war schließlich von 1695 bis zu seinem Tode 1706 Organist an St. Sebald Nürnberg.

4 G. Doppelmayr: *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* . . . Nürnberg 1730, 258 f.; J. G. Walther: *Musicalisches Lexicon* . . . Leipzig 1732, Faksimile-Nachdruck hrsg. von R. Schaal, Kassel und Basel 1953, 457 f. (nach Doppelmayr im ersten Artikel über Pachelbel). J. Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte* . . . Hamburg 1740, Nachdruck hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910, 244–249 („*ex Personal.*“).

5 Womit Pachelbels Vokalwerk freilich nur das Los der ganzen Figuralmusik seiner Zeit teilt — im Unterschied zur gleichzeitigen Orgelmusik (lediglich Buxtehudes Vokalschaffen wurde relativ früh bekannt).

6 Spitta a. a. O. 121. C. v. Winterfeld: *Der evangelische Kirchengesang* . . . Thl. II, Leipzig 1845, 627 ff. und Beispielband Nr. 219–222. F. Commer, Ausgaben in: *Musica Sacra* III, Berlin 1841 (2 Motetten) und in: *Geistliche und weltliche Lieder* . . . I, Berlin 1870 (1 Aria).

7 F. Commer: *Sammlung der besten Meisterwerke* . . . (= *Musica Sacra* I), Berlin und Posen 1839 (96 Stücke). Vgl. außer den oben genannten Denkmälerbänden die vierbändige Ausgabe von K. Matthaei, Kassel 1928 ff., und das Verzeichnis der Ausgaben (Auswahl) und Literatur in MGG X, 549 ff.

Vokalmusik Pachelbels überhaupt gesichtet wurde⁸. Hans Heinrich Eggebrecht hat sich dieser Aufgabe 1954 unterzogen, rund 70 Vokalwerke ausfindig machen können und inzwischen eine Ausgabe begonnen, von der bisher sieben Hefte vorliegen⁹. Neben der Erfassung verstreuter Einzelquellen war es von besonderer Bedeutung, daß dabei erstmals in der deutschen Forschung die umfangreichen Bestände der Library of St. Michael's College Tenbury berücksichtigt wurden, die schon 1934 von E. H. Fellowes verzeichnet¹⁰ und 1952 durch H. Woodward ausgewertet worden waren¹¹. Die hier auffällig zahlreichen Vertonungen lateinischer liturgischer Texte veranlaßten Eggebrecht, die Frage nach den Verwendungsmöglichkeiten zu stellen, die für Vokalwerke des Organisten Pachelbel speziell in Nürnberg bestanden¹². In einer „stilistischen Charakterisierung der Chorwerke“ hob Eggebrecht endlich „drei Gestaltungsweisen“ hervor: „deklamatorisch-homophone Satzart“, „thematisch freie Imitation“ und „cantus-firmus-Komposition“¹³, während er die Arie zwischen den Grenzmöglichkeiten eines „syllabischen“ und eines „melismatischen“ Typs des Strophenliedes einordnete¹⁴. Diese Würdigung wollte jedoch die dominierende Rolle der Orgelmusik in Pachelbels Lebenswerk ausdrücklich unangetastet lassen — „gegenüber einer nur mehr gelegentlichen Beteiligung . . . am vokalen Schaffen“ der Zeit¹⁵.

In seinem Verzeichnis unterschied Eggebrecht Motetten, Kantaten, Messen, Magnificat und Arien¹⁶. Der letzten Gruppe, in der als „Verlorenes“ vier Stücke (Nr. 68–71) genannt wurden, gelten die folgenden Ergänzungen zunächst. Sie betreffen sodann vornehmlich die zweite Gruppe, in der Eggebrecht sieben „Kantaten“ (Nr. 27–33) aufführte. Sie beziehen sich jedoch nicht auf die Arie (Nr. 49 bis 67) und nur am Rande auf die lateinische Kirchenmusik sowie die Motetten.

Eggebrecht hat die Trennung zwischen Motetten und Kantaten „willkürlich“ genannt¹⁷. Unter der Überschrift „Motetten“ wurden Werke zusammengefaßt (Nr. 1–26), die fast

⁸ G. Beckmann: *Johann Pachelbel als Kammerkomponist*, in: AfMw I (1918–1919), 267–274. Die 6 als *Musikalische Gemüthsergötzung* gedruckten Triosuiten liegen jetzt in Neudrucken, hrsg. von F. Zobeley, vor, während die Beckmann bekannten handschriftlich überlieferten Instrumentalwerke als verloren betrachtet werden müssen. — An Neuausgaben von Vokalwerken existierten bis nach dem Kriege nur die Editionen von Winterfeld und Commer (s. o.) sowie von Seiffert in DTB VI/1 (1905) (*Nürnberger Meister . . . Geistliche Konzerte und Kirchenkantaten*). Dabei wählte Seiffert eine der beiden auch durch weitere Nachdrucke bekannt gewordenen Motetten, die bereits Commer vorlegte, sowie die von Winterfeld schon auszugsweise (Bsp. Nr. 219) edierte Choralkantate.

⁹ H. H. Eggebrecht: *Johann Pachelbel als Vokalkomponist*, in: AfMw XI (1954), 120–145. Eggebrechts Ausgabe (*Das Vokalwerk*, Kassel und St. Louis 1954 ff., BA 2871–2877) umfaßt bisher 4 Motetten und 1 Magnificat ohne Instrumente sowie 2 Choralkantaten. Die Choralkantate „Was Gott tut“ gab auch H. A. Metzger heraus (Berlin 1957, EM 905), 1 Magnificat ferner H. Woodward (Boston/Mass. 1952), 8 Motetten sowie die Kantate „Laudet dem Herrn“ endlich D. Krüger (Verlag Hänssler, Stuttgart). Insgesamt liegen also vor allem Motetten und nur 3 Kantaten vor.

¹⁰ E. H. Fellowes: *The Catalogue of Manuscripts in the Library of St. Michael's College Tenbury*, Paris 1934, 264, 288, 296 (zur Zahl der in Tenbury erhaltenen Stücke s. u. Anm. 52).

¹¹ H. L. Woodward: *A Study of the Tenbury Manuscripts of Johann Pachelbel*, Vol. I–II, Diss. Harvard University 1952, mschr. Die Diss. von H. E. Samuel: *The Cantata in Nürnberg During the 17th Century*, Ithaca/New York, Cornell University 1963, stand dem Verfasser nicht zur Verfügung.

¹² AfMw XI, 135–138.

¹³ Ebd. 138–145. Im gleichlautenden Vorwort seiner Ausgaben erwähnt Eggebrecht außerdem die „frei-ariöse“ Textbehandlung der Solopartien.

¹⁴ AfMw XI, 130–135. Zu den Texten ebd. 131, zum Begriff der Aria 134.

¹⁵ Vgl. ebd. 120.

¹⁶ Vgl. das Verzeichnis ebd. 125–130.

¹⁷ Vgl. a. a. O. 124. Die Aufgliederung ist willkürlich, wenn man den „extendeden“ Begriff der Motette zu Grunde legt, über den sich z. B. Mattheson und Buttstedt einig waren — im Blick aber auf die italienische Tradition. Das ändert nichts daran, daß in Deutschland die Gattung Motette seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zunehmend die Bedeutung „rein vokal besetzter Motette“ angenommen und um 1700 voll erreicht hat.

durchweg Psalmtexte aufweisen (ausgenommen Nr. 23), sonst aber verschiedenen gattungsgeschichtlichen Traditionen zugehören¹⁸. Die vokal-instrumentalen Vertonungen des „*Deus in adiutorium meum*“ (Nr. 4–14) bzw. „*Domine ad adjuvandum me*“ (Nr. 15) bilden gemeinsam mit den ebenfalls für die Vesper bestimmten Magnificat (Nr. 36–48, davon Nr. 36 nur mit Bc.), einer Missa brevis ohne und einer Vollmesse mit Instrumenten (Nr. 34–35) die große Gruppe der Figuralmusik auf lateinische liturgische Texte. Dem Verständnis des Begriffs „Motette“ und der reduzierten Bedeutung dieser Gattung um 1700 entsprechen am genauesten die Stücke auf lateinische und deutsche Spruchtexte nur für Vokalstimmen mit Bc. (Nr. 16 und 24; 1–3, 20–21, 25–26; mit Choralzusatz Nr. 17, 23). Die Vertonungen ganzer deutscher Psalmen mit Instrumenten schließlich (Nr. 18, 19, 22) stellen im Grunde „(Psal-)Konzerte“ dar, entsprechend der zeitgenössischen Terminologie, wie sie sich in Bezeichnungen wie „*Salmo concertato*“ u. ä. kundgibt. Eher hierzu als zu den Kantaten rechnet übrigens auch Nr. 28, ein Ensemblekonzert zu kurzem Prosatext mit motettischem Einschlag und ohne kantatenhafte Formungsweise. Als Kantaten verbleiben somit zwei Choralbearbeitungen (Nr. 27, 33) sowie zunächst vier Stücke mit gemischten Texten (Nr. 29–33)¹⁹.

Die vokal-instrumental besetzten Konzerte und Kantaten zu deutschen Texten vor allem werden wir bei der Erörterung von Authentizitätsfragen weiterer Stücke heranziehen, um von dort aus die stilistischen Konstellationen dieser Werkgruppe schärfer zu umschreiben. Sodann werden wir nach der Bedeutung dieser Kompositionen für das vokale Oeuvre Pachelbels und schließlich nach dessen Gewicht und Anteil am zeitgenössischen Repertoire der Figuralmusik fragen müssen.

In der Sonderüberlieferung der Tenbury-Mss. und unter den z. T. Eitner noch unbekanntem Einzelhss., überwiegend aus Berliner Bibliotheken²⁰, nehmen kantatenhafte Werke über deutsche Texte einen relativ geringen Raum ein. Weniger beachtet wurden hingegen die Vokalwerke Pachelbels, die im sammlungsweisen Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik des späten 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts bezeugt sind²¹. Einige Nachträge aus diesem Quellenkreis, die Eggebrecht neuerdings in MGG erwähnte²², werden im folgenden mit angeführt, auf Konkordanzen zu Eggebrechts Verzeichnis verweisen die in Klammern angegebenen Nummern.

Im Inventar der Kirche Alt St. Peter (St. Pierre le Vieux) zu Straßburg²³ werden auf fol. 2^r zwölf Vokalwerke verschiedener Autoren verzeichnet, die „*Anno 1701 den 16. Julii*“ „*erkaufft*“ worden waren. Unter diesen Titeln tragen drei die Autorenangabe „*Badthebel*“ (1):

In den Quellen wird der Terminus Motette in diesem Sinn klar von den Konzerten geschieden und findet auf vokal-instrumentale Musik nur mit dem Zusatz „*Motetto concertato*“ Anwendung. Vgl. L. Finscher: Art. *Motette*, MGG IX (1961), 662 f. A. Adrio/A. Forchert: Art. *Konzert*, MGG VII (1958), 1566 ff. und G. Feder: Art. *Kantate*, MGG VII (1958), *Die protestantische Kirchenkantate*, 581–608.

¹⁸ Auch das Kriterium des reinen Bibeltextes, dem Eggebrecht für die Bestimmung der Motette Bedeutung beimißt, wird hinfällig, wenn seit Hammerschmidt, Ahle und Briegel die Motette zunehmend Textmischungen aufnimmt (vgl. Seifferts Ausgabe *Thüringische Motetten*, DDT 49/50), wie auch zwei der Motetten Pachelbels (Nr. 17 und 23 mit Chorälen).

¹⁹ Vgl. F. Krummacher: *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate . . .*, Berliner Studien z. Mw. X, 1965, Einleitung (zu Terminologie und Typologie der älteren Kantate), Ebd. 286 f. wurden einige der im folgenden untersuchten Quellen bereits erwähnt.

²⁰ Seiffert hat in DTB VI/1 kein Verzeichnis Pachelbelscher Vokalwerke vorgelegt (während er die Werke der anderen Nürnberger Meister nachwies). Eitner (Quellen-Lexikon Bd. VII, 272) kannte 55 der von Eggebrecht aufgeführten Werke noch nicht (vgl. Eggebrecht, AfMw XI, 130).

²¹ Vgl. hierzu die in Anm. 19 genannte Arbeit.

²² Vgl. MGG X, speziell 547.

²³ Archives municipales de la Ville Strasbourg, Fond St. Pierre le Vieux, Vol. 82, 47. Vgl. auch J. F. Lobstein: *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß und besonders in Strassburg*, Straßburg 1840, 77.

- (9) *Adi Herr straff mich nicht* à 4. Cant. solo u. Instr. Bachhebel
 (10) *Ich fahr dahin mit freuden* à 6. Cant. solo 5. Instr. Bachhebel
 (12) *Ich kan nicht mehr* à 6. C B 4. Instr. Bachhebel

Ein Werk wird in dem umfangreichen Musikalieninventar erwähnt, das am Ansbacher Hof 1686 angelegt wurde (auf pag. 1029)²⁴:

Vom Padelbel./Dixit Dominus. 5.strom. 4.Voc. (vgl. MGG X, 547).

Den größten Bestand verlorener Mss. mit Vokalmusik Pachelbels verzeichnet das Inventar (II) vom Rudolstädter Hof (um 1710—1715)²⁵:

pag. 53, Nr. 637. *Christ ist erstanden* à 2. Canto Solo/con strom: di Padelbel (vgl. MGG X, 547).

pag. 55, Nr. 656. *Deus in adiutorium* à 11. S Strom./ 5 Voci. di Pachelbel. Part. all. (vgl. Werkverzeichnis Nr. 7—10 und 12).

pag. 58, Nr. 701. *HE. weiß deine wort nicht wäre* à 5./ di Padelbel (vgl. MGG X, 547).

pag. 60, Nr. 727. *Jaudzet dem HE. alle Welt* à 13./ di Padelbel (vgl. Werkverzeichnis Nr. 29).

pag. 62, Nr. 760. *Ich bin die Aufferstehung a 13 / di Padelb./ benebst d. Part.* (vgl. MGG X, 547).

pag. 62, Nr. 767. *Komet her zu mir alle / à 9. 4 voci. 5 strom:/ di Padelbel.* (vgl. Werkverzeichnis Nr. 31).

pag. 64, Nr. 796. *Magnificat* à 13. di Padelbel (vgl. ebd. Nr. 41, 46).

pag. 64, Nr. 797. *Magnificat* à 13. ex D.dur ejusdem (vgl. ebd. Nr. 42).

Im Nachlaßverzeichnis des Hallenser Ulrichsorganisten Adam Meißner wird eine auch mehrfach erhaltene Choralkantate zweimal genannt²⁶:

8. *Was Gott thut, das ist wohlgethan* . . . (lädiert) M. Bachelbel.

133. *Was Gott tut, das ist wohlgt.* à 9. M. Bachelbel.

(vgl. Werkverzeichnis Nr. 33).

Der Musikalienkatalog der St. Michaelisschule zu Lüneburg vom Jahre 1695 bezeugt zwei weitere verlorene Kompositionen²⁷:

J. Pachelbel. 356. *Herr hebe an zu segnen.* 5 Viol. Fag. CCATB. (G#).

1002. *Wenn wir in höchsten Nöhten seyn,* à 10. 4 Viol. CATB. (G#). (Vgl. zu beiden MGG X, 547.)

Schließlich besaß auch der Stettiner Kantor Martin Music um 1702 ein Vokalwerk von Pachelbel²⁸:

Festo Johann. Baptistae. Ich wil den Herrn loben allezeit. in Dialogo. 5. Strom. 9 Conc. Bachelbel.

All diese verlorenen Quellen überlieferten also vokal-instrumentale Werke, und zwar ganz überwiegend mit deutschen Texten (biblischer Prosa, Dichtungen, Chorälen). Es handelte sich mithin um Konzerte und Kantaten, wie man in Analogie zu den erhaltenen Belegen und zum zeitgenössischen Brauch überhaupt folgern

²⁴ Staatsarchiv Nürnberg, Geh. Registratur Bamberger Zugang Nr. 71. Vgl. R. Schaal: *Dre Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*. Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte I, Wilhelmshaven 1966, 63.

²⁵ Landesarchiv Rudolstadt, Abt. Schloßarchiv A V 11 Nr. 1. Vgl. dazu B. Baselt: *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtschen Hofkapelle* . . ., in: *Wiss. Zs. der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Sonderband *Traditionen und Aufgaben* . . ., 1963, 105—134.

²⁶ Vgl. W. Serauky: *Verzeichnis der Musikalien des Organisten Adam Meißner*, in: *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Musikbeilagen und Abhandlungen zu Bd. II, 1. Halbbd., Halle—Berlin 1940, 72 und 77.

²⁷ Vgl. M. Seiffert: *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: *SIMG IX* (1907—1908), 611.

²⁸ Nach W. Freytag: *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Diss. Greifswald 1936, 139.

darf. Auffällig ist dabei aber, daß von vier lateinischen Inventartiteln immerhin drei, von den 13 deutschen aber nur ebenfalls drei in erhaltenen Quellen Konkordanzen finden. Darauf wird zurückzukommen sein. Hingegen sind aus der Liste verschollener Stücke das bei Eggebrecht unter Nr. 70 verzeichnete „*In nomine Jesu*“ sowie ein weiteres Magnificat zu streichen.

Eitner²⁹ gab an, ein „*In nomine Jesu*“ befinde sich zusammen mit einem Magnificat Pachelbels in der Dresdner Quelle Ms. Mus. 571. Diese Hs., zusammengefaßt mit Ms. Mus. 570 und 572 zum Sammelband 1/D/49 der Sächsischen Landesbibliothek (SLB), wurde zwar im Krieg vernichtet. Dieser Sammelband aber setzte sich, den alten Dresdner Katalogkarten, den Angaben Eitners und weiteren Indizien zufolge, aus neuzeitlichen Kopien nach Vorlagen aus der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DStB) zusammen, wie an anderer Stelle gezeigt wurde³⁰. Nach den Parallelen zwischen diesen Quellenreihen müssen die beiden Werke Pachelbels aus dem Sammelband DStB Mus. ms. 30 088 (Nachlaß Poelchau) kopiert worden sein, in dem einem Magnificat (Nr. 11 des Bandes) ein „*Domine ad adiuvandum me*“ (Nr. 12) von Pachelbel mit der Überschrift „*In nomine Jesu*“ folgt. Diese vom Dresdner Kopisten übernommene und dann falsch aufgefaßte Devise veranlaßte offenbar Eitners Irrtum³¹. In Wirklichkeit entsprachen sich also:

SLB Ms. Mus. 1/D/49 (früher 571) Magnificat „4 v. c. strom.“ (vgl. AfMw XI, 130). „*In nomine Jesu*“ „4 v. c. strom.“ (vgl. Werkverzeichnis Nr. 70).

DStB Mus. ms. 30 088, Nr. 11–12. Magnificat, C.A.T.B., 4 Violen ad lib., Bc. (vgl. Werkverzeichnis Nr. 37). „*Domine ad adiuvandum me*“, C.A.T.B., 2 Violinen, Bc. (vgl. Werkverzeichnis Nr. 15).

Nicht ganz gesichert ist die Zuschreibung eines weiteren Stückes, das bislang für verschollen galt. Eitner verzeichnete ein Werk Pachelbels in „*Ms. 198 B. B. Deinem Namen sey ewig Ehr' 5 Stim. mit 4 V. u. Bc. P.*“, und Eggebrecht zitierte diese Angabe unter „*Verlorenes*“ (Nr. 68) mit dem Zusatz „*im Katalog der B. B. nicht mehr zu ermitteln*“. Der von Eitner angeführte Band trägt jetzt aber die Signatur Mus. ms. 30 282³². Er enthält „*XXIV Kirchenstücke in Partitur*“, darunter an achter Stelle ein Konzert für 5 Vokalstimmen und 4 Instrumente mit dem Textincipit „*Gott du Gott Israel*“, das aber sogleich (Takt 4) mit den späterhin mehrfach wiederholten Worten „*Deinem Namen sei ewig Ehr'*“ fortgeführt wird. Zwar ist Pachelbel als Autor der Komposition genannt, doch ist dieser Angabe ein Fragezeichen beigelegt, weswegen das Stück auch im Katalog der DStB nur unter den Anonyma, nicht aber unter Pachelbels Namen erfaßt ist.

Der Sammelband Mus. ms. 30 282 stammt aus dem Nachlaß Poelhaus, der auch das Inhaltsverzeichnis geschrieben hat, das den erst im 19. Jahrhundert zusammengebundenen Hss. verschiedener Schreiber und Herkunft vorangestellt ist. Hier steht: „*h) Pachelbel? Gott*

²⁹ Eitner, Bd. VII, 272. Eggebrecht, AfMw XI, 130.

³⁰ F. Krummacher: *Zur Quellenlage von Matthias Weckmanns geistlichen Vokalwerken*. In: *Gemeinde Gottes in dieser Welt*, Festschrift für F. W. Krummacher, Berlin 1961, 188–218, speziell 190 ff. (Ebd. 207, Anm. 29 lies: AfMw XI, S. 130 unter Nr. 70).

³¹ Diese Bewertung der Dresdner Mss. wurde inzwischen von Herrn Dr. Martin Lange bestätigt (freundliche Mitteilung vom 4. 12. 1963), der die Quellen noch vor ihrer Vernichtung in Dresden einsehen und als moderne Kopien identifizieren konnte. Vgl. M. Lange: *Die Anfänge der Kantate*, Diss. Leipzig 1938, 34 Anm. 10.

³² Vgl. Eitner a. a. O. sowie AfMw XI, 130. Der Sammelband Mus. ms. 30 282 enthält neben einigen Anonyma außerdem Werke von G. Benda, Ph. H. Erlebach, J. F. Fasch, Chr. Förster, K. H. Graun, J. Ph. Käfer, C. Kellner, J. Ph. Krieger, A. H. Schulze, G. H. Stölzel, Chr. Stolzenberg und G. C. Wecker, die bei Eitner (allerdings nicht vollständig) unter der Signatur B. B. 198 genannt sind.

du Gott Israel. Bd. Desgl. 5 Bg. (Scheint das Original zu seyn).“ Die Bemerkungen „Bd. Desgl.“ beziehen sich auf die Tonart des Stücks (B-dur) und die Besetzungsangaben zu Nr. 1 und 2 des Bandes („Für 4 St. mit Instr.“). Die fragliche Partitur (Nr. 8) allerdings notiert auf einem Binio (nicht „5 Bg.“) mit acht beschriebenen Seiten 5 Vokal- und 4 Instrumentalstimmen nebst Bc. Die Stimmen sind nicht näher bezeichnet, der Schlüsselung nach handelt es sich aber um C.C.A.T.B. und 4 Instrumente im Violinschlüssel, also wohl Violinen. Zu Beginn der Partitur findet sich kein Kopftitel, lediglich mit Bleistift ist, wohl ebenfalls von Poelchau, hinzugesetzt: „Pachelbel?“. Entgegen Poelchaus Vermutung dürfte kaum ein Autograph, von welchem Autor auch immer, sondern eher eine Kopistenhs. aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorliegen. Die Rastrierung ist, wenig sorgfältig, auf das Stück hin vorgenommen und trennt die Akkoladen deutlich; die Taktstriche sind, meist durch mehrere Systeme hindurch, mit Lineal gezogen, und die Notierung ist relativ fehlerarm, wirkt aber ebenso geübt wie uncharakteristisch und sticht vom Duktus der Tenbury-Mss. ab, die Woodward und Eggebrecht als möglicherweise autograph bewerten möchten. Leider ist in dem ziemlich dicken Papier kein Wasserzeichen zu erkennen, so daß sich auch von hier aus die Provenienz der Quelle nicht weiter prüfen läßt³³.

Wenn demnach das bei Eitner verzeichnete Werk nicht verloren, sondern mit „Gott du Gott Israel“ identisch ist, so bleiben doch die Fragezeichen hinter Poelchaus Autorenangaben. Schwerlich läßt sich noch genauer bestimmen, woher der Sammler diese und ähnliche Partituren mit Kirchenkantaten bezog. Dennoch dürfte seine Angabe von Pachelbels Namen kaum ganz aus der Luft gegriffen sein und mag aus der Erinnerung, nach mündlicher Tradition oder vielleicht auch nach einem jetzt fehlenden Titelblatt hinzugesetzt worden sein³⁴. Stilistisch zeichnet sich das Werk nicht durch besonderes Profil aus, paßt aber durchaus in den Rahmen dessen, was wir aus Pachelbels bisher vorliegenden Vokalwerken kennen. Der aus Tob. 3, 23 stammende Text ist derart umgestellt, daß sich eine Refrainanlage ergibt: der abschließende Satz „deinem Namen sei ewig Ehre und Lob, du Gott Israel“ wird zweimal in den Textverlauf eingeschoben und steht außerdem am Ende und am Anfang, hier ergänzt durch die vorangestellte Anrufung „Gott du Gott Israel“. In diesem also viermal erscheinenden Ritornellabschnitt wird der Text im Tutti homophon deklamiert, worauf ein Instrumentalnachspiel abschließt (T. 5–13, 29–37, 59–67, 105–113). Die einleitende Anrufung (T. 1–4) ist durch akkordischen Satz in breiteren Notenwerten hervorgehoben. Die Zwischenteile kontrastieren in Besetzung und Satztechnik, doch sind durchweg die Grundtonart und gerader Takt beibehalten. Der erste dieser Abschnitte bringt kurzatmige Imitationen dreier Stimmen (C.C.T.), aufgegriffen von den Instrumenten, und dann ein knappes Tutti. Das zweite Zwischenglied bildet ein koloraturenreiches kleines Baßarioso mit Zwischenspielen. Der letzte als der eigentliche Hauptteil setzt sich aus einem imitativen und einem konzertierenden Tuttiabschnitt zusammen („und nach dem Heulen und Weinen“ — „überschüttetest du uns mit Freuden“). Nur hier werden Chromatik und in allen Stimmen lebhaft Melismatik verwandt. Die Instrumente

³³ Für freundliche Auskünfte hat der Verfasser Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler zu danken. — Zur Schrift der Tenbury-Mss. vgl. Woodward a. a. O. 101 ff. und Eggebrecht, AfMw XI, 123 (der ebd. Anm. 3 zitierte Zusatz „C:D:M:“ in den Kopftiteln der Tenbury-Mss. ist sicher als Devise zu verstehen).

³⁴ Freilich gibt es auch den Fall, daß verlässlich scheinende Angaben Poelchaus sich aus stilistischen Gründen als unzutreffend erweisen (so z. B. bei der J. A. Herbst zugeschriebenen Komposition „Gott hilf mir“ in DSTB Mus. ms. 30378, die von einem weit jüngeren Autor stammen muß).

erreichen nur teilweise bescheidene Selbständigkeit und sind im Tutti meist colla parte mit den Vokalstimmen geführt.

Pachelbels Autorschaft ist also insgesamt nicht auszuschließen. Die Zusammensetzung des Bandes (wie der entsprechenden Bestände in Poelhaus Sammlung) läßt eher an mittel- oder süd- als an norddeutsche Herkunft denken. Das Vorkommen eines Stücks von Pachelbel in diesem Zusammenhang erweckt bei der auffälligen Zerstreung der Pachelbelüberlieferung nicht Verdacht. Die nicht sehr häufige Besetzung mit vier hohen Instrumenten hätte immerhin in der Kantate „*Комит her zu mir*“ (s. u.) eine Entsprechung. Textlich, stilistisch und besetzungsmäßig gehört das Stück in die Zeit vor Aufkommen der „madrigalischen“ Nummernkantate, die Pachelbel offenbar nicht mehr gepflegt hat. Der kurz vor 1700 seltener werdende Typ des reich gegliederten Konzerts über Prosatext ist bei Pachelbel immerhin noch mehrfach vertreten. Sehen wir ab von den lateinischen liturgischen Texten mit ihren besonderen Bedingungen und Traditionen, so könnten sich zum Vergleich vornehmlich die drei Konzerte über Ps. 46, 67 und 150 (Werkverzeichnis Nr. 18, 19, 22) anbieten, die im Gegensatz zu den in Berliner Einzelhss. überlieferten Psalmtexten ohne Instrumente allesamt aus Tenbury stammen und von Woodward eingehend beschrieben wurden³⁵. Jedoch erschwert die Textmenge, mit der es der Komponist in diesen Konzerten über ganze Psalmen zu tun hatte, einen Vergleich mit „*Gott du Gott Israel*“, und Ps. 67 und 150 sind zudem durch Verwendung von 5 Trompeten und Pauken (u. a.) in der klanglichen und harmonischen Struktur weitgehend determiniert. Die an die Abfolge der Psalmverse gebundene, traditionell reihende Formungsweise gelangt zwar auch zu markanten Kontrasten durch Besetzungswechsel, satztechnische Differenzierung und das Maß an Textbezogenheit, und Ps. 46, hervorgehoben auch durch die Tonart E-dur, wirkt eher affektiv als die anderen Stücke. Aber insgesamt veranlassen Textumfang und Besetzung doch vorherrschend ein gruppenweises Konzertieren in vertikal geordneten Klangflächen bei homorhythmischer Deklamation und schlichter Harmonik, wogegen Imitation, ariose Melismatik, Verselbständigung der Teile bei ausführlicher Verarbeitung prägnant textbezogener Motive zurücktreten müssen. Auf diese Stücke trifft wirklich zu, was Eggebrecht als Merkmal der Chorwerke hervorhob: die „*abschnittsweise Vertonung von Textgliedern*“ im Wechsel deklamatorischer Homophonie und freier Imitation³⁶. Freilich gilt dasselbe auch für weite Bereiche des zeitgenössischen Schaffens und kennzeichnet darum die besondere Situation Pachelbels nicht ganz, dessen Kantaten wesentlich differenzierter scheinen. Lassen sich die Psalmkonzerte wegen ihrer gattungsbedingten und wenig persönlichen Anlage nicht ohne weiteres zum Vergleich heranziehen, so doch am ehesten das von Eggebrecht analysierte Konzert „*Der Name des Herrn*“ mit seinem kurzen, ausgiebig verarbeiteten Text. Jedoch ist dies Werk einerseits durch die Besetzung (C.A.B., 2 Violinen) in der Tradition des Ensemblekonzerts verwurzelt, andererseits zeichnet es sich durch höchst intensive Imitationsarbeit aus, deren Unablässigkeit es nicht zu kantatenhafter Gliederung der weder in Besetzung und Taktmaß noch tonartlich kontrastierenden Textabschnitte kommen läßt. In diesem „*Motetto*

³⁵ Woodward a. a. O. 270 ff.

³⁶ AfMw XI, 138.

concertato“ wird in besonders eindringlicher Weise von jener auch für einzelne Psalmverse verwendeten Technik Gebrauch gemacht, die Eggebrecht unter der Bezeichnung „Doppel-“ bzw. „Tripel-,Fuge“ beschrieb. Die simultane Verarbeitung verschiedener, in den Notenwerten kontrastierender Imitationsthemen, die bestimmten Textteilen zugeordnet bleiben und mit ihnen wiederholt oder versetzt werden, kommt vielfach dem Prinzip der „Permutationsfuge“ nahe. Gewiß ist solche Imitatorik in Form des „permutierenden Fugatos“ Gemeingut der Figuralmusik im ausgehenden 17. Jahrhundert³⁷, in solcher Verdichtung wie in „*Der Name des Herrn*“ aber doch wohl Teil der individuellen Kunst Pachelbels. Nicht so freilich im fraglichen Konzert „*Gott du Gott Israel*“, dessen spezifische Ritornellform offenbar ebenfalls isoliert im Vokalwerk des Meisters bliebe. Allenfalls gewährt die umschichtige Besetzung der Teile von „*Meine Sünde betrüben mich*“ (vgl. u.) gewisse Übereinstimmungen. Andererseits erscheint aber gerade die Singularität von wenig typisierten und selten wiederholten Lösungen als bezeichnend für diesen Schaffensbereich Pachelbels (im Unterschied zur starken Typisierung und wohl dadurch vermehrten Wirksamkeit seiner Orgelmusik). Ohne Frage steht das Konzert „*Gott du Gott Israel*“ den zuletzt genannten Werken und den Choralkantaten auch qualitativ nach (wenngleich kaum den Psalmkonzerten und -kantaten). In diesem bescheidenen Rahmen ergeben sich aber doch auch Analogien in den hervorgehobenen Merkmalen und in der zwar schlichten, nicht eigentlich affektvollen Klanglichkeit, die aber auch nicht so statisch wie in der Musik der mitteldeutschen Kantoren wirkt.

Besondere Aufmerksamkeit galt seit jeher den Orgelchorälen und von ihnen aus dann auch den vokalen Choralbearbeitungen Pachelbels. Freilich kennen wir nur noch zwei Choralkantaten, zwei Motetten mit c. f.-Zusatz und einige Choralsätze in gemischten Kantaten. Durch den Teilabdruck und die schöne Beschreibung Winterfelds ist die Kantate „*Was Gott tut, das ist wohlgetan*“, auf die sich auch Spittas Urteil stützte, früh bekannt geworden; der Edition Seifferts in den DTB, der eine inzwischen verloren gegangene Quelle zu Grunde lag, folgten auch die praktischen Ausgaben des Werks durch H. A. Metzger und Eggebrecht³⁸, während eine bisher als verschollen betrachtete, in Straßburg erhaltene Quelle noch nicht ausgewertet worden ist.

Seiffert stand eine im Krieg vernichtete Hs. unbekannter Provenienz aus der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik zur Verfügung, nach der Commer 1833 eine Kopie angefertigt hat, die in DStB Mus.ms.Commer 123, XIII vorliegt³⁹. Daneben nennt Eggebrecht (Werkverzeichnis Nr. 33) Mus. ms. $\frac{1-4, 7, 6}{1, 2}$ der Staatsbibliothek Berlin (West) / Stif-

³⁷ Ebd. 140 ff. (Das Werk verarbeitet 15 Textworte in fast 190 Takten!). Zur Permutationsfuge s. W. Neumann: J. S. Bachs Chorfüge . . . , Bach-Studien III, Leipzig 1950. Zum Vorstadium vor 1700 vgl. z. B. H. Kölsch: *Nicolaus Bruhns*, Schriften des Landesinst. f. Mf. Kiel VIII, Kassel und Basel 1958, 106–144 u. a. Wegen der Verbreitung dieses Prinzips, das über die etwa von Weckmann so ausgebaute simultane Kontrastimitation auf das geistliche Madrigal zurückweist, belegen solche Partien bei Pachelbel auch kaum eine besondere Verwurzelung in der Nürnberger Schule G. C. Weckers (vgl. AfMw XI, 135). Die Exposition einzelner Themen mit ihrer schließlichen simultanen Kombination, die Eggebrecht am genannten Beispiel beschrieb, scheint in dieser systematischen Ausformung allerdings Eigentum Pachelbels zu sein.

³⁸ Vgl. die oben in Anm. 8–9 genannten Editionen (Winterfeld Bsp. 219, Seiffert in DTB VI/1, 100–117, Metzger in EM 905, Eggebrecht in BA 2876) und die Beschreibung bei Winterfeld a. a. O. 627 ff.

³⁹ Vgl. die Quellenangaben Seifferts in DTB VI/1, XXXIX, und Eggebrechts in AfMw XI, 121 und 128 (zu den Kopien von Commer).

tung Preußischer Kulturbesitz (SB/SPK) und gibt an: „nur Titelblatt der urspr. Hs. mit Vermerk *Bachelbel Organ. Norimb.*; dazu eine fragmentarische neuere Abschrift: *Sonata und Anfänge von V 1*“. Schließlich erwähnt Eggebrecht ein Exemplar aus „*Straßburg St. Thomaskirche (laut Eitner)*“ und bemerkt, dort seien alle Nachforschungen erfolglos geblieben⁴⁰. Eitner indessen gibt als Quelle seiner Notiz das Verzeichnis der Musikalien der Straßburger Thomaskirche an, das Lobstein schon 1840 mitgeteilt hatte⁴¹. Im Séminaire Protestant (Collegium Wilhelmitanum) Strasbourg ist die fragliche Hs. zusammen mit den übrigen Mss. aus St. Thomas noch heute vorhanden⁴². Es handelt sich um einen Stimmensatz mit 9 Bil. fol. (C.A.T.B., 2 Violinen, 2 Violen, Violone) nebst zwei Umschlägen mit Titelseiten. Der eine Umschlag enthält die Continuostimme und vorn (fol. 1^r) den Titel in der Schrift des Kopisten, der alle Stimmen außer der des Violone schrieb. Das Titelblatt des zweiten Umschlags ist erst nachträglich von einem Schreiber zugefügt worden, der etwa vier Fünfteln aller Mss. der Sammlung Ergänzungstitel gab, gelegentlich mit „DP“ und „*St. Thomae*“ zeichnete und vermutlich mit dem Musiker und Theologen (Jean) Daniel Pfeffinger identisch ist⁴³. Im Vergleich mit diesem Straßburger Stimmensatz erweist sich Mus. ms.^{1.6.4.7.6}_{1.2} als neuzeitliche Kopie, in der auf modernem Notenpapier die Incipits der Stimmen untereinander geschrieben sind, außerdem aber die beiden Straßburger Titelblätter durchgepaust wurden, einschließlich der typischen Signaturen auf dem Titel von DP, einschließlich auch des auf dem Originaltitel zugesetzten Besitzermonogramms „GB“ und der Autorenangabe „*J. M. [! durchstrichen] Bachelbel organ/Norimb.*“ (wobei die beiden letzten Worte auf dem Originaltitel freilich nur einen nachträglichen Zusatz darstellen)⁴⁴.

Wenn den bisherigen Ausgaben der Kantate die Edition Seifferts zu Grunde lag, die eine nicht mehr zu prüfende Quelle wiedergab, so wird sich eine kritische Neuausgabe an die Straßburger als die einzig erhaltene zeitgenössische Quelle halten müssen. Sie bietet manche kleinere Differenzen, stimmt aber mit der auffälligen Schreibweise Seifferts überein, die zwischen Versus 2, 3 und 4 keine Doppelstriche setzt und damit Übergänge und konzerthafte Zusammenhänge zwischen den Strophen andeutet⁴⁵. Gerade dies Werk Pachelbels wurde, parallel zu seiner Orgelmusik, in besonderem Maße mit Bach in Verbindung gebracht. Daß Bach den Typ des „Pachelbelschen Orgelchorals“ auf die Vokalmusik übertragen habe, ist geradezu Gemeingut der Lexika und Musikgeschichten geworden. Auch Eggebrecht hob die „*organistische Bearbeitungstechnik*“ hervor, betonte aber die Überführung des Typs in die Figuralmusik schon durch Pachelbel selbst, der besonders in Versus 5 seiner Kantate „*Christ lag in Todesbanden*“ Bachs Verfahren nahekomme, wenn die Nebenstimmen hier den gedehnten c. f. nicht nur in den Zeilenpausen vorimitieren, sondern die verkürzten Kopfmotive auch zu den c. f.-Zeilen selbst festhalten und weiter verarbeiten⁴⁶. Allein die Technik umgreift freilich nicht die

⁴⁰ Vgl. ebd. 128 und 130 (die Mss. der SB/SPK tragen dort als Angabe des Fundorts die Bezeichnung B. M., d. h. Westdeutsche Bibl. Marburg).

⁴¹ Vgl. Eitner Bd. I, 11, sowie Lobstein a. a. O. 56 ff.

⁴² Für lebenswürdige Unterstützung sei auch an dieser Stelle Herrn Pastor Gustave Koch und Herrn Marc Schaefer (Strasbourg) gedankt.

⁴³ Vgl. E. Weber: Art. *Pfeffinger*, MGG X (1962), 1165 f., sowie die oben Anm. 19 genannte Arbeit 288 ff.

⁴⁴ Der Zusatz hebt sich durch die Tintenfarbe ab und ist in der neuen Pauskopie als solcher nicht erkennbar. Er muß schon vor der Tätigkeit von DP zugefügt worden sein, der ihn auf seinem Zweititel übernahm.

⁴⁵ So schreiben auch die Ausgaben von Seiffert und Eggebrecht, während in Metzgers Edition alle Verse abgeschlossen erscheinen. Der Nachweis weiterer Differenzen muß einer Neuausgabe vorbehalten bleiben.

⁴⁶ S. AfMw XI, 142 ff., 145. Seifferts Beschreibung des organistischen Typs (DTB IV/1, XIII f.) wurde in Eggebrechts Vorworten „*Wort für Wort . . . übernommen*“. Es liegt freilich nahe, daß der Typ durch wachsende Stimmenzahl und vokal-instrumentale Besetzung wo nicht verändert, so doch mindestens derart modifiziert werden muß, daß der Rückgriff auf ein von der Orgel hergeleitetes Schema den Zugang zur kunstvollen Ausformung im einzelnen Werk erschwert.

persönliche Leistung Pachelbels hierbei. Denn der Grundtypus ist einerseits durchaus nicht seine „Erfindung“ und verdankt sich andererseits auch nicht einer Übertragung von der Orgel her, sondern hat seine Wurzeln viel früher in der Geschichte der Choralmotette, sodann in einzelnen Zeilendurchführungen des Choralkonzerts der Scheidt-Generation. Er findet sich schließlich in vokal-instrumentaler Besetzung erstmals bei Johann Rudolph Ahle (1657) für die Bearbeitung einer ganzen Strophe verwendet, hernach aber, wiewohl modifiziert und sporadisch, bei mehreren Meistern, gegen Jahrhundertende dann vereinfacht und vielleicht unter Pachelbels Einfluß etwa bei Erlebach, Kegel u. a.⁴⁷ Das kann hier nur angedeutet werden. Aber es sei doch hinzugefügt, daß Pachelbels Besonderheit auch nicht allein in der Vorliebe für dies Verfahren oder in der Konsequenz liegt, mit der er es handhabt (in „*Was Gott tut*“, V. 5, „*Christ lag*“, V. 1 und 5; einfacher in der Kantate Nr. 29 und den Motetten Nr. 17 und 23). Für die Choralkantaten ist ebenso bedeutsam ein konzertanter Satztyp, der homophone Tuttizeilen mit solistischen oder geringstimmigen, eher imitativen Episoden wechseln läßt, sich weiter von der c.f.-Vorlage entfernen und vorsichtiger Hervorhebung textlicher Bezüge öffnen kann⁴⁸. Ferner kennt Pachelbel die Technik, den c.f. in der Oberstimme eines aufgelockert homophonen Instrumentalsatzes zu zitieren, während der Solobaß den Text vorträgt, selbst c.f.-frei bleibt, dabei aber die Continuo-Stimme melismatisch ausweitet, die ihrerseits als Fundament des Kantionalsatzes auf den c.f. bezogen ist⁴⁹. Erwähnt seien noch die Aufnahme des alten Typs der „Choralsinfonia“ mit unverändertem Sopran-c.f., getragen von imitatorisch intensiviertem Violensatz, sowie die generalbaßbegleiteten Bicinin mit Verarbeitung kolorierter, sich z. T. vom c.f. lösender Kurzmotive, ähnlich wie in den Choralkantaten der mitteldeutschen Zeitgenossen⁵⁰. Im Unterschied zu ihnen ist es Pachelbel aber nicht um symmetrische Ausformung der Einzelsätze und der Gesamtform zu tun, sondern um freiere Anordnung.

So könnte man wohl geschichtliche Bezüge für die einzelnen Satztypen benennen. Aber das von Eggebrecht hervorgehobene Prinzip der Variatio ereignet sich nicht bloß im Wechsel von Besetzungs- und Formtypen, aus denen allein die Persönlichkeit des Meisters kaum schon erkennbar wäre. Sein Eigentum ist vielmehr die

47 J. R. Ahle: ... *Thüringischer Lustgarten*, I Nr. 16 „*Jesus Christus unser Heiland, der von uns*“, V. 9–10; E. K(egel): „*Meinen Jesum laß ich nicht*“ (Stimmen in Straßburg); J. Theile: „*Das Blut Jesu Christi*“, SB/SPK Mus.ms. 21825, 5 (vgl. W. Maxton: *Johann Theile*, Diss. Tübingen 1926, mschr., 52); s. ferner B. Baselt: *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Ph. H. Erlebach* ... , Diss. Halle 1963, mschr., 471. J. Handschin: *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, 317 f., bezweifelte mit Recht, daß der Satztyp aus der Orgelmusik abzuleiten sei, und vermutete in der Vokalmusik eine eigene „historische Kontinuität“. In Norddeutschland findet sich der Satztyp u. a. schon bei Tunder (s. DDT III, 126 ff.).

48 Das hat Winterfeld klar hervorgehoben (a. a. O. 629 ff.). Bezeichnenderweise werden in diesen Sätzen („*Was Gott tut*“, Str. 3 und 6, „*Christ lag*“, Str. 7) im Unterschied zu dem sonstigen Verfahren Pachelbels die Stellen neu und sehr verschieden verteilt. Wenn das letzte „*Halleluja*“ in „*Christ lag*“ den c. f. so verarbeitet, daß es von Eggebrecht (AfMw XI, 140, Anm. 3) als Beispiel der (freien) Imitationstechnik genannt werden kann, so beweist das ebenso wie der deklamatorisch-homophone Satz zum c. f. in den Motetten, daß die c. f.-Bearbeitung gegenüber der imitatorischen und homophonen Satzweise eine gattungsmäßige und keine grundsätzliche satztechnische Alternative bietet.

49 So in „*Was Gott tut*“, V. 4, „*Christ lag*“, V. 3 (mit gedehntem c. f.). Instrumentale c. f.-Durchführung zu c. f.-freien Vokalstimmen kennen zwar auch andere Komponisten der Zeit, nicht jedoch in der reichen Gestaltung, die Pachelbel besonders zu gedehntem c. f. findet.

50 Vgl. zu der (letztlich auf Praetorius zurückgehenden) „*Choralsinfonia*“ V. 1 von „*Was Gott tut*“, zu den Bicinin ebd. V. 2 und „*Christ lag*“ V. 2 = 6. Ähnliche Bicinin finden sich in den Binnensätzen der (Choral-)Kantaten von Knüpfer, Schelle, Gerstenbüttel u. v. a., ferner auch sehr häufig, obwohl in Miniaturformat, bei Briegel. Die Gestaltung der in zwei kontrastierende Teile gespaltenen Mittelstrophe in Pachelbels „*Christ lag*“ ist eine textbedingte Sonderform (ohne c. f.).

funktionalharmonisch so angereicherte und dadurch verdichtete Kontrapunktik dieser Werke, die sie fast als kontrapunktische Variationen harmonischer Modelle erscheinen läßt und darum eine weniger strenge Symmetrie der Formung erlaubt. Am deutlichsten wird das in den Sätzen nach Art des „Pachelbeltyps“: die gedehnten c.f.-Töne werden hier nicht — wie in der mitteldeutschen Tradition — mit nur je einem, im diatonischen Tonvorrat gegebenen Dreiklang bedacht, sondern oft auf funktional unterschiedliche Fundamenttöne bezogen oder mit Zwischendominanten und durch Septzusatz verschärften Dominantakkorden samt deren Umkehrungen funktional dichter verbunden. Eines eigenen Studiums wert wären einige höchst typische Kadenzmodelle, die in der Geschichte der Choralkantate erstmals bei Pachelbel so häufig und systematisch ausgebaut vorkommen (z. B. Molldominanten, Trugschlüsse, „picardische“ Terz in Sextakkordstellung, chromatisch eingeführte Zwischendominanten u. a.)⁵¹. Wenn näherliegende Klauseln gemieden werden und die Nebenstimmen nicht immer zugleich mit den c.f.-Zeilen kadenzieren, so können gerade die Kadenzakte melismatisch geweitet werden und so gegen die syllabisch eingeführten Imitationsmotive kontrastieren. In „Christ lag“ wird der c. f. nicht — wie bei anderen Meistern — im Sinn von Moll verändert, sein dorischer Charakter bleibt auch in den verkürzten Imitationen der Zeileninitien erhalten, wovon sich die funktionale Ausharmonisierung der Kadenzen desto nachdrücklicher abhebt, besonders kunstvoll im sechsstimmigen Versus 5 mit Tenor-c.f. All das dient nun aber nicht so sehr einem figürlichen Textausdruck, wengleich es natürlich nicht gegen den Textsinn geschieht. Es ist auch nicht gleichermaßen expressiv gemeint wie bei Buxtehude, von dessen so komplexen großen Choralkantaten die Pachelbelschen weit getrennt scheinen. Über die harmonischen Mittel wird zu selbstverständlich verfügt, als daß man sie als „stimmungsvoll“ mißverstehen könnte. Sie dienen aber der funktionalen Bindung der Kontrapunktik, der Umdeutung der Vorlage in einem harmonischen Sinn, der diese Bearbeitungsform über das konventionelle imitatorische Spiel mit c.f.-Partikeln hinaus erst ermöglicht und in der funktionalharmonischen Bindung überhörbar macht. Dieselbe funktionalisierte Kontrapunktik prägt aber auch die anderen Satztypen Pachelbels, und in diesem Zusammenfall von motettischer Imitation und funktionaler Harmonisierung liegt wohl der Grund dafür, daß Winterfeld und Spitta hier Vorgriffe auf Bach ahnten. Nicht mit Formtypen allein, sondern in der Verschmelzung von Kontrapunkt und reicher Harmonik und der dadurch erreichten Stringenz des Verlaufs wird Pachelbel „*der directe Vorgänger*“.

Daß die Choralsätze in den gemischten Kantaten viel bescheidener ausfallen, entspricht nur allgemeinem Brauch der Zeit und ist aus der Funktion solcher Sätze heraus zu verstehen. Von vier gemischten Kantaten, die Eggebrecht nannte, enthalten drei auch kleine, wengleich recht verschiedenartige Choralsätze. Nur eine Kantate (Nr. 30) beschränkt sich auf Spruchtext und strophische Dichtung und folgt als einzige dem in Mitteldeutschland so verbreiteten, in Nürnberg durch Weckers

51 Zur Variationstechnik in Pachelbels Instrumentalmusik s. Born a. a. O. Vgl. zur Harmonik beispielsweise „Was Gott tut“, T. 60 ff., 83 ff., 99 ff., 120 ff. oder 141 ff., ferner in „Christ lag“ praktisch alle Zeilenkadenzen in V. 1, 3 und 5. In diesen Modellen, die in der Orgelmusik wohl früher vorkommen, liegen möglicherweise wirklich Einflüsse organistischer Verfahren auf die Vokalmusik vor.

XVIII *Geistliche Concerte* (1695) vertretenen Muster der Concerto-Aria-Kantate⁵². Vielteiliger noch ist die vom selben Psalmtext ausgehende Kantate Nr. 29 mit verschiedenen Tuttisätzen als Rahmen, dazwischen vier unterschiedlichen Arien und einem dreimal wiederholten Strophenlied sowie einem Choralsatz, der dem „Pachelbeltyp“ in reduzierter, homophoner Gestalt entspricht⁵³. Für die beiden recht pompös besetzten Kantaten gelten Eggebrechts allgemeine Beobachtungen: die Tuttisätze sind meist homophon-deklamatorisch angelegt, die Arien lockern teilweise durch Tonartwechsel das sonst stets gültige Prinzip tonartlicher Werkseinheit, ordnen sich aber den aus den einzeln überlieferten *Arie* bekannten Gestaltungsmöglichkeiten durchaus zu. Gegenüber diesen gelegentlich etwas lärmenden Festmusiken ließe der Text der „*Abendmahlskantate*“ (Eggebrecht) „*Kommt her zu mir alle*“ (Nr. 31) vielleicht dichtere Affektbezogenheit der Komposition vermuten⁵⁴. Dies Stück ist das typologisch „modernste“ Vokalwerk Pachelbels. Der Spruch (Mt. 11, 28) wird zwar koloraturenreich, aber knapp und formelhaft in einem Baßsolo erledigt. Zwei Choräle (mit relativ jungen Vorlagen von Dillherr und Franck) sind die einzigen schlichten Kantionalsätze des Meisters; auch die Instrumente treten nur homorhythmisch hinzu, nicht also mit der zeitüblichen Zutat figurierender Oberstimmen. Die drei Arien vor allem aber fallen aus Pachelbels Oeuvre heraus, freilich mehr formal, insofern sie zwar Strophentexte behandeln, zwei jedoch in ausgesprochener Da-capo-Form, die dritte mit Ritornellrahmen. Formal am fortschrittlichsten, verharren sie doch mehr als sonst bei kurzatmiger, uniformer Melodik, beteiligen die Instrumente am Binnenverlauf wenig und finden keineswegs mehr den liedhaft beseelten Ton der formal schlichteren Strophenlieder. Wie bei anderen Zeitgenossen bedeutet offenbar auch für Pachelbel die Zuwendung zu den moderneren Formen zunächst einen Verlust an Qualität.

Soviel nur war voranzuschicken, ehe wir uns der Kantate „*Meine Sünde betrüben mich*“ (Nr. 32 a) zuwenden. Auch dies Werk ist in SB/SPK nur in fragmentarischer Kopie nach einer Straßburger Vorlage vorhanden, die in Straßburg selbst aber nicht mehr aufzufinden ist. Doch läßt sich der Verlust durch eine weitere Quelle aus Grimma ausgleichen.

Die von Eggebrecht und Eitner zitierte Straßburger Hs. lag Lobstein noch vor, gehört aber zu den wenigen Verlusten gegenüber seinem Verzeichnis der Mss. aus St. Thomas. Analog zur Quellenlage für „*Was Gott tut*“ und einen Dialog von einem „*Aut. Sign. Bach*“ läßt sich aber feststellen, daß Mus.ms. $\frac{16476}{11}$ der SB/SPK eine Kopie der Straßburger Hs. ist, wiederum mit sichtlich durchgepausten Titelblättern, von denen das eine genau mit den

⁵² Der in Seifferts Einleitung zu DTB VI/1 beschriebene Druck ist im wohl einzigen Exemplar (aus Elbing) im Krieg vernichtet worden; nur die Arien sind als Separatdruck noch in der UB Lund erhalten (Slg. Engelhard Nr. 218). Zum Typ der „Spruch-Oden-“ bzw. „Concerto-Aria-Kantate“ vgl. Feder in MGG VII, 590 ff. Bei Pachelbel ist diese Form nur in diesem Einzelfall vertreten (weil in dem Band Tenbury 1208, fol. 105 ff. die Seiten dieses Stücks falsch eingebunden sind, konnte das Werk im Katalog von Fellowes versehentlich als Nr. 7–8 des Bandes gezählt werden, weswegen auch in Eggebrechts Verzeichnis die Signatur 1208,8 nicht erscheint; die richtige Seitenfolge: 105–107, 110–117, 108–109).

⁵³ Der Satz schließt an eine vorangehende Altaria ausnahmsweise direkt und ohne Pause an. Vgl. D. Krügers Ausgabe, *Die Kantate* 157 (1963).

⁵⁴ Vgl. Woodward a. a. O. 311 (eine Spartierung des Stücks in Woodwards Beispielband 221–241). Die Kantate steht in D-dur, zwei der vier instrumentalen Stimmen sind in C (im Violinschlüssel) notiert; Woodward 326 und Eggebrecht, AfMw XI, 128, vermuten, es seien Cornetti gemeint. Vielleicht handelt es sich aber um Hörner, die zu dieser Zeit z. B. auch Kuhnau und Zachow zu verwenden beginnen. Mit ihnen, nicht mit zwei Violinen, ist die Altaria (Nr. 5) besetzt.

Zusatztiteln von DP übereinstimmt, während dem anderen mit dem Vermerk „*di/Bachheli: Erfurt:*“ zweifellos das Titelblatt vom Schreiber des Straßburger Stimmensatzes zu Grunde lag. Ob sich der schwer lesbare Namenszug „*Joh. Christ. Küttin . . . (?)*“ auf diesen in den erhaltenen Straßburger Mss. nicht vertretenen Kopisten bezog oder auf einen späteren Besitzer, ist nicht mehr zu entscheiden. In $\frac{1.6.4.7.6}{10}$ sind aber außerdem wieder die Incipits der Stimmen mitgeteilt, nach denen ein anonymes Stimmensatz aus der Sammlung Jacobi (Grimma) zu identifizieren ist, der die Grimmaer Signaturen U 357/N 88 trägt und sich als Ms. Mus. $\frac{2.1.0.6}{2.1.5.0.0}$ jetzt in der SLB Dresden befindet. Die Stimmen und das Titelblatt mitsamt seinen Ausführungsdaten (ab 1701) gehen auf den Grimmaer Fürstenschulkantor Samuel Jacobi zurück⁵⁵. Die beiden Straßburger Titelblätter geben als Besetzung neben vier Vokalstimmen (C.A.T.B.) „4 *Viol di Gamb.*“ und „1 *Fagott(o)*“ an; in der Kopie der Stimmenincipits wird statt des Fagotts ein „*Violon*“ erwähnt, was dem Kopftitel der instrumentalen Baßstimme entsprechen haben dürfte. Alle Quellen notieren als Gesamtzahl der Stimmen „à 9“. Das Grimmaer Titelblatt lautet: *Meine Sünde betrü- / ben mich. / à 9 / 4 Viole / Violine. / Soprano. / Alto. / Tenore. / Basso / con / Continuo*. Der Stimmensatz umfaßt zwei Doppelbl. für Organo und Soprano, sieben Einzelbl. für A.T.B., Viola I–III sowie „*Fagotto. Violone*“ (in einer Stimme). Da die drei Violenstimmen in Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel notiert sind, dürfte eine vierte Viola entweder in Tenorlage nur füllende Funktion gehabt oder in Baßlage der Fagottstimme entsprechen haben. Während das Werk wie in Straßburg in Esdur steht, hat Jacobi außerdem noch zwei in G notierte Stimmen für „*Hautbois in Ripieno*“ bzw. „*Basson*“ zugefügt, die wohl bei späteren Aufführungen die Außenstimmen verstärkten⁵⁶.

Für einen textkritischen Vergleich teilt die Berliner Kopie zu wenige Takte der Straßburger Quelle mit. Wenn aber das Werk in der Grimmaer Hs. in offenbar zuverlässiger Gestalt vorliegt, so ist es möglich, sein Verhältnis zu der von Eggebrecht genannten Fassung mit dem Text „*Mein Herr Jesu, dir lebe ich . . .*“ (Nr. 32 b) zu studieren, die in Mus. ms. $\frac{1.6.4.7.6}{8}$ der SB/SPK erhalten ist.

Dieser Stimmensatz zählt gemeinsam mit anderen Berliner Hss. zu einer Gruppe von Quellen, die nach den Schriftzügen oder Papieren zusammengehören, deren Herkunft vorläufig aber ungeklärt ist⁵⁷. Der Titel lautet: „*Mein Herr Jesu dir leb (t) ich dir. / à 8. Voc. / Canto. Alto. Tenore. Basso. / 3 Viola et Continuo. / di Sign: / Johann Pachelbel*“. Außer dem Umschlag mit Titel sind 8 Bl. (C.A.T.B. Viola I–III, Bc) vorhanden, von gleicher Hand auf gleichartigem Papier geschrieben. Die Besetzung entspricht also dem Grimmaer Material, und in die Stimmenzahl „à 8“ ist hier die Continuo Stimme einberechnet.

⁵⁵ Die Datierungen lauten: „Dom. 22. Trinit. 1701/Dom. 9. Trinit. 1709/Dom. 11. Trin: 1712“. Zu den Grimmaer Quellen vgl. F. Krummacher: *Zur Sammlung Jacobi der ehem. Fürstenschule Grimma*, in: MfXVI (1963), 324–347, besonders 344. — Von dem Straßburger Dialog „*Der Herr Zebaoth wird allen Völkern*“ vom „*Aut. Sign. Bach*“ liegt eine ähnliche Teilkopie vor in Mus. ms. Bach P 978; s. dazu P. Kast: *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Tübinger Bach-Studien 2–3, Trossingen 1958, 57.

⁵⁶ Die Oboe wirkt nur in den Tuttianteilen mit, die Bassonestimme entspricht durchweg der von Violone bzw. Fagott. Der Umschlag enthält übrigens eine nicht hierhergehörige Tabulatur zu einem anonymen Stück „*Domine Jesu Christe*“. — Der Kopist der Straßburger Incipits hat unter „*Basso*“ zuerst die instrumentale Baßstimme zur Sonata, dann die ersten Takte der Sopranstimme notiert, aber ohne Schlüsselwechsel. In Wahrheit pausiert der Vokalbaß anfangs und setzt erst T. 36 ein.

⁵⁷ Übereinstimmende Papiere oder Schriftzüge finden sich in mehrfacher Überschneidung bei einigen der Quellen unter der Signatur Mus. ms. 16 476 (die bei Eitner allesamt noch nicht erwähnt werden). Für „*Mein Herr Jesu*“ gibt Eggebrecht, AfMw XI, 128, die Signatur 11 476/8 an, die mit Bleistift auf dem Titelblatt notiert ist; der Einband trägt jedoch die richtige Signatur Mus. ms. 16 476/8.

Wir stellen zunächst die Texte beider Fassungen gegenüber:

a. Grimma (Straßburg)	b. SB/SPK
Sonata — Instr. Takt 1—14	Symphonia — Instr. Takt 1—14
Soprano solo mit Instr. T. 14—36 <i>Meine Sünde betrüben mich,</i>	Canto solo mit Instr. T. 14—36 <i>Mein Herr Jesu, dir lebe ich, dir sterbe ich, dein bin ich,</i>
C.A.T.B. mit Instr. T. 36—66 <i>Gottes Gnad erfreuet mich.</i>	C.A.T.B. ohne Instr. T. 36—51 <i>tot und lebendig, dein bin ich (bin ich dein).</i>
Soprano solo mit Instr. T. 67—80 <i>Zwei Ding weiß ich: ein armer Sünder bin ich,</i>	Canto solo mit Instr. T. 52—65 <i>Die Gerechten werden ewiglich leben, und der Herr ist ihr Lohn. (Weisheit 5, 16)</i>
C.A.T.B. mit Instr. T. 80—118 <i>Gott ist barmherzig.</i>	C.A.T.B. ohne Instr. T. 65—85 <i>Dann werden die Gerechten leuchten wie die Sonn' in ihres Vater Reich. (Mt. 13, 43)</i>
Soprano solo mit Instr. T. 118—151 <i>Das ein bekenn ich, das ander glaub ich, das ein bekenn ich, das ander glaub ich. Darum bitt ich demütiglich: Gott sei mir armen Sünder gnädig.</i>	Canto solo mit Instr. T. 86—93 <i>Derhalben ich in meinem Sinn mich dir tu ganz ergeben, denn sieh der Tod ist mein Gewinn, du aber bist mein Leben. (Choral)</i>
C.A.T.B. mit Instr. T. 151—183 <i>Amen.</i>	C.A.T.B. mit Instr. T. 94—113 <i>Derhalben ich in meinem Sinn mich dir tu ganz ergeben, denn sieh der Tod ist mein Gewinn, du aber bist mein Leben und wirst mein Leib ohn alle Klag, das weiß ich gwiß, am jüngsten Tag zum Leben auferwecken. (Choral)</i>

Die Quellsituation mag nahelegen, die Fassung „*Meine Sünde*“ (a), die in zwei Hss. aus weit entfernten Orten überliefert ist, als Urform, „*Mein Herr Jesu*“ (b) hingegen als Bearbeitung anzusehen. Andererseits liegt a nur in einer anonymen Quelle und einer Kopie vor, deren Autorenanzeige sich auf ihre Authentizität hin nicht mehr nachprüfen läßt, während die Nennung von Pachelbels Namen in b zweifelsfrei erscheint. Überdies wirkt es befremdlich, daß so verschiedene Texte zwei Fassungen einer Komposition zu Grunde liegen sollen. Musikalisch entsprechen sich beide Fassungen bis auf den Schluß, der in a durch Fortführung des letzten Solos und das „*Amen*“ für Tutti, in b durch einen Choralatz gebildet wird. Auffällig aber ist auch in den vorangehenden Abschnitten der so viel längere Text von b. Über die Feststellung von Pachelbels Anteil hinaus verdient der Fall

Interesse als eines der nicht sehr zahlreichen Beispiele für Parodieverfahren innerhalb der vorbachschen Kirchenkantate⁵⁸.

Die Instrumentalstimmen lauten in den sich entsprechenden Teilen, von kleineren Differenzen abgesehen, im wesentlichen gleich, jedoch begleiten die Violon in b nur die Sopransoli, während sie in a außerdem in den Tuttiarten die Vokalstimmen colla parte verstärken. Auch die Generalbaßstimmen sind im allgemeinen identisch. Wenn aber b etwa in den ersten Takten der „*Symphonia*“ repetierte Achtelnoten schreibt, analog dem „*tremolo*“ der Violon, so bietet der Continuo in a längere Notenwerte⁵⁹, was ebenso wie die stets reichere und genauere Bezifferung Jacobis überzeugender wirkt. Evident erscheint das auch, wenn Jacobi bei Pausieren der Baßstimme einen getreuen Basso seguente ausschreibt, in b an solchen Stellen aber die jeweilige Oberstimme in Baßlage oktaviert wird (z. B. bei den Einsätzen der Oberstimmen im Fugato „*Dann werden die Gerechten leuchten*“) ⁶⁰. In den Vokalstimmen von b ergeben sich Textierungen, die auch ohne Kenntnis von der Befremden müßten. Alt und Baß etwa schließen im ersten Tuttiabschnitt mit der Wortfolge „*tot und lebendig bin ich dein, bin ich*“ bzw. „*tot und lebendig bin ich*“ (!), Sopran und Tenor dagegen mit „*. . . dein bin ich*“. Die wechselhafte Satzstellung „*dein bin ich tot . . .*“ oder „*. . . lebendig bin ich dein*“ erklärt sich aus der Absicht, Sechzehntelfiguren zum Wort „*lebendig*“ zu bringen, die in a zwanglos und ohne Satzumstellungen auf „*erfreuen*“ entfallen. Im zweiten Tutti begegnen wenig sinnvolle Wiederholungen einzelner Worte, z. B. im Baß zu syllabisch textierten Vierteln „*in ihres, ihres Vaters, Vaters Reich*“ u. a. Ferner ist b in den Tuttianteilen wesentlich kürzer als a. Das erste Tutti umfaßt in b nur 16 Takte, von denen in a die ersten 15 wiederholt werden, wonach erst der Kadenztakt folgt, der den Abschnitt in b sogleich beschloß. Ebenso wird in a auch der zweite Tutti-komplex repetiert, der in b nur einmal erscheint. Diese Wiederholungen in a sind kaum bloß auf eine Redaktion Jacobis zurückzuführen. Nicht nur wäre dann schwer einzusehen, warum er sie voll ausschrieb. Vielmehr wird erst durch die Wiederholungen, bei denen die Teile geschickt verkettet sind, das formale Gleichgewicht gegenüber dem Amen, das ebenfalls eine Binnenwiederholung aufweist, gesichert. Daß aber in b der ganze Schlußteil von a, die Fortführung des Solos samt dem Amen-Fugato, fehlt, weist entschieden darauf hin, daß b eine Umarbeitung von a darstellt. Denn man wird eher einem Bearbeiter zutrauen, daß er den Schlußteil ausließ und durch einen schlichten Chorsatz ersetzte, als daß er die ausführliche Fortführung des Sopransolos und das intensiv imitatorisch gearbeitete Amen nachträglich hinzukomponiert hätte⁶¹. Vollends deutlich wird das Verhältnis,

⁵⁸ Weitere Belege kennen wir weniger aus innerdeutschen Quellen als aus der Dübensammlung mit geistlichen oder weltlichen, lateinisch oder deutsch, deutsch oder schwedisch textierten Werfkassungen, bei denen stärkere Eingriffe aber relativ selten sind. Der Frage der Parodie in dieser Zeit, wobei es sich allerdings fast nie um Bearbeitungen der Komponisten selbst handelt, wird gesondert nachzugehen sein.

⁵⁹ Auch der Incipit-Kopist in SB/SPK schreibt hier längere Werte, wie in a, was dem Brauch der Zeit zu instrumentalem „*tremolo*“ entspricht.

⁶⁰ Bei diesen Zusätzen im Continuo zu b ergeben sich gelegentlich falsche Fortschreitungen wie dann vor allem im zugefügten Schlußchoral.

⁶¹ Nach der Teilkopie aus SB/SPK ist natürlich nicht zu sagen, welchen Text die Straßburger Quelle bot. Denselben vollständigen Text hat auch Rosenmüllers Werk in SB/SPK Mus. ms. 18 884, 5 (Part. aus der Sammlung Bokemeyer, datiert 1677 und 1679), außerdem aber noch einen Schlußchoral „*Wenn mich mein Sünd auficht*“ (V. 2 aus „*Auf meinen lieben Gott*“). Der Choral in „*Mein Herr Jesu*“ ist V. 9 aus „*Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl*“, die Melodie entspricht Zahn Nr. 4482 b. Dem in B stehenden Choral ist im Blick auf die tonale Einheit des Werks ein Halbschluß (B-Es-B) angehängt (zwei Takte ohne c. f.).

a
ar-mer, ein ar-mer, ein ar-mer Sün-der bin ich.

b
red-ten, die Gerech-ten wer-den e-wig-lich le - - ben.

b
5b b $\frac{6}{2}$ 6 $\frac{6}{4}$ 5 b 6 $\frac{6}{4}$ 5

4.

a
T. 119
Das ein be-kenn ich, das an-der glaub ich, das an-der

b
T. 86
Der hal-ben ich in mei-nem Sinn mich dir hie ganz er-ge-

a
6 6 6 6b 5 6

b
6 6 6

a
glaub ich das ein be-kenn ich, das an-der glaub ich, das

b
- - ben denn sieh, der Tod ist mein Ge-winn, du a-ber bist, du a-ber

a
6 5 4 6

b
7 # # 6 6

An den Beispielen werden die Methoden einsichtig, durch die die Unterlegung des so viel längeren Textes in b möglich wird: Aufteilung längerer, Zusammenziehung kürzerer Notenwerte, Textierung von Melismen, Ausgleichung oder Eliminierung kleinerer Figuren, Glättung von rhythmischen Akzenten und Kadenzmelismen sowie insgesamt Nivellierung der sprachgerechten melodischen Erfindung, wobei es nicht ohne Härten und Verstöße abgeht, für die man kaum Pachelbel verantwortlich machen kann. Das letzte Beispiel zeigt, wie die letzten aus a übernommenen Takte in b zur Vorbereitung des Schlußchorsals benutzt werden. Der Chorsatz entspricht mit diesem c.f.-freien Vorsatz wie auch im Typ des homo-

phonem, von instrumentalem „tremolo“ begleiteten Kantionalsatzes vollauf den bei mitteldeutschen Meistern üblichen Schlußchorälen. Damit allein wäre Pachelbels Autorschaft kaum zu widerlegen, auch wenn der Satz unter seinen vokalen Choralbearbeitungen isoliert dastünde. Ausschlaggebend ist aber, daß mit Beginn des Choral eine ungewöhnliche Häufung satztechnischer Ungeschicklichkeiten einsetzt. Wie immer man die zahlreichen Schreibfehler zu emendieren sucht, so bleiben doch wenigstens zehn offene Quint- oder Oktavparallelen der Violinen untereinander oder mit dem Continuo. Dahinter kann nicht Pachelbel stehen: der unbekannte Bearbeiter vermochte offenbar nicht einmal einen homophonen Choralatz zu schreiben.

Auch wenn der Nachweis textkritischer Einzelheiten einer Neuausgabe überlassen bleiben muß, kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß mit der Fassung „*Mein Herr Jesu*“ die Teilbearbeitung eines unbekanntes Musikers vorliegt, daß in Jacobis Kopie von „*Meine Sünde*“ jedoch das Werk Pachelbels erhalten ist. Gerade der Vergleich beider Fassungen führt uns näher an eine Seite seiner persönlichen Gestaltungsweise heran. Die Komposition unterscheidet sich von den gemischten Kantaten durch den zusammenhängenden Text und die stärkere Zusammengehörigkeit der Teile, von den Konzerten durch die kontrastreichere und regelmäßige Gliederung. Von diesen Stücken wie den Motetten hebt sie sich außerdem in der Expressivität der affektvollen solistischen Ariosi ab. Sie enthält zwar auch imitatorisch „gearbeitete“ Tuttteile, deren figürliche Melismatik und dichtere Sprachbezogenheit das Werk aber zusammen mit der reicheren Harmonik am ehesten an die Seite der beiden Choralkantaten stellen.

Die Bayerische Staatsbibliothek München besitzt einen Stimmensatz mit einer Pachelbel zugeschriebenen Solokantate „*Verzag doch nicht, du armer Sünder*“, die in Eggebrechts Verzeichnis nicht erwähnt wird. Die Quelle (Mus. Ms. 5381) wurde durch Hans Halm am 28. 6. 1949 von Gerhard Tischer erworben, ihre Herkunft läßt sich vorerst jedoch nicht weiter zurück verfolgen⁶².

Der Stimmensatz, von einer Hand auf gleichem Papier geschrieben, umfaßt neben dem Umschlag mit Titelblatt und Organostimme 1 Doppelbl. „*Tenore*“ und 5 Bll. für „*Violino*“, „*Viola I*“ bzw. „*II*“, „*3*“ und „*4ta*“. Das Textincipit der Vokalstimme lautet stets „*Verzag doch nicht*“, das Titelblatt dagegen hat den Wortlaut: „*Vergiß doch nicht, du armer Sünder./ à 6./ Tenore Solo/ et/ 5. Istromenti/ Sig. Bachelbel/ Org. Nürnberg.*“ Während eine darüberstehende alte Signatur vom Hauptschreiber stammt, geht die Autorenangabe möglicherweise auf eine zweite Hand zurück und hebt sich jedenfalls durch hellere Tinte und schräge, zusammengezogene Buchstaben vom aufrechten, ornamentalen Schriftduktus des Kopisten ab. Da auch die Kopftitel der Stimmen keine Autorenangabe bringen, ist die Zuschreibung des interessanten Stücks an Pachelbel quellenmäßig nicht ganz gesichert. Dennoch weisen nicht nur Schrift und Papier in die Zeit um 1700, sondern die Namensform „*Bachelbel*“ scheint eine relativ frühe Schreibweise zu sein, und auch der Ortszusatz verrät nähere Kenntnis von der Stellung des Autors⁶³.

⁶² Freundliche Auskünfte von Herrn Dr. Halm (†) vom 18. 7. 1961 und 18. 4. 1962.

⁶³ Im späteren 18. Jahrhundert hat sich wohl die Schreibung „Pachelbel“ durchgesetzt (wie auch bei Walther, Mattheson und Doppelmayr). Das Wasserzeichen ließ sich bisher nicht genauer ermitteln. Die Zeichen für den geraden Takt werden noch inkonsequent gebraucht (trotz der Bevorzugung von C vereinheitlichen wir unten zum angemesseneren C).

Da auch keine Konkordanzen zur Verfügung stehen, wäre Pachelbels Autorschaft nur stilistisch weiter zu begründen, was dadurch erschwert wird, daß wir kein vergleichbares Werk des Meisters besitzen. Immerhin belegen die Straßburger Inventartitel, daß Pachelbel Solokantaten über frei gedichtete Texte geschrieben hat, und „*Meine Sünde*“ bietet wenigstens in der Text- und Affektsphäre, wenngleich nicht nach Form und Besetzung, manche Parallelen. Während es sich aber dort um Bekenntnis und Heilsgewißheit des sündigen Menschen handelt, kreist der Text der Solokantate um den tröstenden Zuspruch Jesu, und zwar in der steten Anrede des Sünders durch die persona Christi. Die zu Grunde liegende Dichtung umfaßt vier Strophen mit dem Schema $\frac{a\ b\ a\ b\ c\ c}{9\ 8\ 9\ 8\ 9\ 9}$, die nun aber nicht als Strophenarien oder nach Art der Liedkantate, sondern in wesentlich freierer, von Vers zu Vers wechselnder Gestalt vertont werden.

In Strophe I bilden die zwei ersten Zeilen ein generalbaßbegleitetes, melismatisch geweitetes Arioso, nach zweitaktigem Zwischenspiel der Instrumente setzt ihr „*tremolo*“ in Achteln ein, wozu dann die Zeilen 4–6 ausdrucksvoll arios deklamiert werden. Nach der Strophe wird das Instrumentalritornell wiederholt, das die Kantate einleitet. Strophe II, ganz im $\frac{3}{2}$ -Takt, ist am einheitlichsten und regelhaftesten gebaut und am chesten der Aria angenähert; je zwei Zeilen werden zusammengefaßt, die zweite wird immer durch Teilwiederholung gedehnt, und den Zeilenpaaren folgen motivisch auf sie bezogene Zwischenspiele. In Vers III werden wiederum die ersten vier Zeilen arios geformt, dazu aber tritt, veranlaßt durch den Textbeginn „*Flich nur in meine Seitenhöhle*“, der c. f. „*Wo soll ich fliehen hin*“ in instrumentalem Kantionalsatz. Die Vokalstimme füllt nicht nur die Pausen zwischen den Zeilenpaaren des Chorals, sondern wird mit ihm zunehmend simultan kombiniert. Die Worte der Zeilen 3–4 werden vielfach wiederholt, greifen über den Abschluß des c. f. hinaus (Bsp. 5), und die vokale Motivik wird von den Instrumenten in einem knappen Nachspiel schließlich übernommen. Die Aufforderung „*komm nur zu mir*“ weist so über den zitierten Bußchoral hinaus. Zu Zeile 5 wird ein kurzes „*allegro*“ eingeschoben, Zeile 6 aber („*dagegen soll die Angst*“) bildet als „*adagio*“ mit gedehnten Streicherakkorden den auch harmonisch exponierten Gegensatz (Bsp. 6), wonach die Repetition des Ritornells formale Abrundung und Beziehung zum Anfang herstellt. In Strophe IV sind es die ersten drei Zeilen, die als melismatisches Arioso mit Generalbaß vertont werden, während Zeile 4–6 das einzige ausführliche Concerto in Tuttibesetzung bilden. Die Wiederholung von Zeile 6 mit außerordentlichen Koloraturen voll unschematischer Sequenzen zu akkordischer Streicherbegleitung fungiert als Schlußcoda (Bsp. 7).

5. Adagio

T. 127

du ar-me See - - - le, ich lie-be dich,

6 # 4 # b

ach, ach, ach komm, ich lie - be dich, komm, komm nur zu mir

6 6 6 6_b 4_#

6. Adagio

T. 164

[fin-] den. Da ge-gen soll die Angst ver - schwinden, ver-

6 8 7 6 5

8 *schw*ind^{*f*}en. Da - ge - gen soll die Angst _____ ver - schwin - den

6 6 8 7^b
b b 5 5
3 3 3 3

7.

T. 250

und krö - - - ne dich, und krö - - - ne dich mit Heil und

6 6

Le - - - - -

6 6

Chord symbols for the first system: 6^b_4 , 5^b , 7^b_4 , 8^b_3 , b

Chord symbols for the second system: b , b , b

So ergibt sich insgesamt die folgende formale Anordnung:

Rit. Instr.	Str. I Arioso mit Bc.	Arioso mit instr. tremolo	Rit. Instr.	Str. II konz. Arie, Zeilenpaare mit instr. Nachspielen		
— c	Z. 1–2 c	4–6 c	— c	1–2 c	3–4 3/4	5–6 c
T.1–13	14–24	28–42	42–54	55–79	79–97	97–112
Str. III adagio-Arioso mit instr. c.f.	adagio konz. Tutti	adagio Accomp.	Rit. Instr.	Str. IV Arioso mit Bc.	allegro konz. Tutti	Coda- Accomp.
1–4 c	5 3/4	6 c	— c	1–3 c	4–6 3/2	6 c
113–142	143–150	164–171	172–184	185–192	193–249	250–260

Schlichte Ariaformen und traditionelle Konzertsätze werden also weitgehend gemieden, und wie in der liedhaften zweiten Strophe die Perioden geweitet und symmetrische Analogien dadurch verhindert werden, so wird das abschließende Concerto von einem Arioso eingeleitet und in der Coda endlich gekrönt. Kontrapunktik, Variation und Fugato fallen kaum ins Gewicht, die farbige Harmonik und die Bildkraft der Melodik mit ihrem weiten Ambitus und den anspruchsvollen Koloraturen gehen ebenso wie die selbständige Funktion der Instrumente und das c. f.-Zitat zu freiem Text über das sonst von Pachelbel Bekannte hinaus. Dominiert erscheinen vor allem die verschiedenen Ausformungen des melismenreichen Ariosos in freien formalen Kombinationen. Dennoch muß Pachelbels Autorschaft darum nicht bezweifelt werden, denn seine erhaltenen Kantaten und Konzerte bezeugen ja nach Text, Gattungstyp und Besetzung höchst wechselhafte Konstellationen im Gebrauch der kompositorischen Mittel, und daß eine Solokantate zu solchem Text die Ausdrucksskala von Chorkantaten zu weniger affektvollen Vorlagen übertrifft, ist einleuchtend. Auch muß ja die Form der Autorenangabe nicht unbedingt bedenklich stimmen, sondern man kann davon ausgehen, daß der Kopist die ihm selbstverständliche Namensangabe unterließ und ein späterer Besitzer sie nach glaubwürdiger Tradition nachtrug. Stilistisch dürfte das Werk nicht nur von einem nicht unbedeutenden Musiker, sondern wohl auch eher aus Süd- als aus Mittel- oder Norddeutschland stammen. Charakteristisch für die gerade von Pachelbel repräsentierte süddeutsche Stilsynthese ist nämlich zunächst der rhythmisch einheitliche Ablauf der Teile, der sparsame Gebrauch von Taktwechseln, ähnlich wie in mitteldeutscher Musik, die aber arm ist an solchen Solostücken und von deren Typik sich Pachelbels weniger symmetrisch ausgezirkelte Formung abhebt. Sie erfüllt sich sodann in der melodischen Kantabilität und wird getragen von der nicht extrem dissonanzhaltigen, aber funktional reichen Harmonik. Diese Züge könnten an manche norddeutschen Meister erinnern, bei denen sich aber im Verhältnis von Textausdruck und Formungsweise andersartige Probleme ergeben⁶⁴. Bis eine stilkritische Untersuchung aller Vokalwerke Pachelbels weitere Beweise hinzuträgt, dürfen wir diese Solokantate wohl doch als ein weiteres Zeugnis für die innere Spannweite des Vokalkomponisten Pachelbel beanspruchen.

In den besprochenen Fällen trugen die aus Inventaren ermittelten Werktitel nur indirekt zur Lösung der Fragen bei. Auch unter den vielen aus der Zeit überlieferten Anonyma ist kein Stück nach Vergleich mit jenen Inventarartikeln für Pachelbel in Anspruch zu nehmen⁶⁵. Nur in einem Fall ergibt sich eine Beziehung zwischen einer Inventarangabe und einem erhaltenen Werk, das aber eine, wenn auch zweifelhafte, Autorenangabe aufweist. Durch das Rudolstädter Inventar wissen wir, daß Pachelbel den Text „*Christ ist erstanden*“ in der Besetzung „à 2. *Canto Solo con strom:*“ vertont hat. Die Sammlung Bokemeyer enthält in DStB Mus.ms. 30 094, Nr. 31 (Part.) ein Konzert über das Lied „*Christ ist erstanden*“ für Sopran, Violine und Continuo. Als Autor wird hier ein gewisser „*Adilles*“ genannt,

⁶⁴ Vgl. F. Blume: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Kassel usw. 2 19e5, 181 ff. sowie die oben Anm. 19 zitierte Arbeit, 362 ff.

⁶⁵ Die Dübensammlung enthält anonym „*Ich kann nicht mehr ertragen diesen Jammer*“ für C. et B. mit 2 Violinen, nicht also 4 Instrumenten wie das in Straßburg verzeichnete Stück Pachelbels zu diesem Text.

ein Komponist dieses Namens ist sonst aber nirgendwo vertreten oder nachweisbar, und die Namensform klingt merkwürdig, sofern man dem Choraltext nach einen deutschen Autor annehmen muß. Die Quelle ist erst nach Pachelbels Tod geschrieben⁶⁶. Müßte man also eine recht weitgespannte Überlieferungskette voraussetzen, so wäre nicht auszuschließen, daß der Autorennamen durch einen Übermittlungsfehler verändert worden sei. Das mag zunächst unwahrscheinlich wirken. Aber das Textincipit begegnet in der Überlieferung der ganzen Epoche äußerst selten, und das Stück des „*Adtilles*“ stellt den einzigen erhaltenen Beleg dar. Noch auffälliger ist darum die Übereinstimmung in der Besetzung für Solosopran und Soloinstrument, die für Vertonungen von Choraltexten nahezu einmalig ist. Das erhaltene Werk aber muß spätestens um 1700 entstanden sein, wie die kurzzügige Melodik, die freie formale Reihung, das Fehlen einheitlicher Motivik innerhalb der Teile und das Prinzip lockeren Konzertierens bezeugen. Freilich stößt die stilkritische Argumentation hier erst recht auf Schwierigkeiten, denn weder der Gattungs- noch der Besetzungstyp finden Parallelen in Pachelbels erhaltenen Stücken, und im Unterschied zu seinen Choralbearbeitungen weist das vorliegende Werk keinerlei c. f.-Bindung auf. Allerdings wissen wir nicht, wie das entsprechende verlorene Stück Pachelbels aussah: nicht unmöglich, daß auch Pachelbel bei einer solchen Besetzung auf den c. f. zugunsten der Möglichkeiten virtuosen Konzertierens verzichtete. Von solcher Virtuosität macht das fragliche Werk reichlich Gebrauch, bis hin zu Doppelgriffen und Zweiunddreißigstellläufen der Violine, wie sie nur in wenigen Solokantaten, vorwiegend thüringischer und süddeutscher Komponisten, vorkommen⁶⁷. Fugatechnik bleibt, wie in „*Verzag doch nicht*“, eine Ausnahme und kommt hier nur im Schlußteil vor, aber auch ariose Episoden treten hinter der virtuoson Haltung zurück, die bei diesem Text und der gewählten Besetzung fast die einzige Vertonungsmöglichkeit im Rahmen des Zeitstils sein dürfte. Übrigens verrät die Violinstimme auch noch kaum Einflüsse von Seiten der neueren italienischen Violinmusik her und entspricht damit den Andeutungen, die Beckmann über die Faktur der inzwischen verlorenen solistischen Instrumentalwerke Pachelbels machte⁶⁸. Da vorerst weitere Erörterungen nicht sinnvoll scheinen, mag es hier bei dem Hinweis auf ein immerhin auffälliges Quellenverhältnis bleiben, das spätere Untersuchungen aller Vokalwerke Pachelbels erneut aufzugreifen haben.

Fassen wir zusammen, so lassen sich zunächst deutlicher bestimmte Merkmale der Überlieferung und Verbreitung von Pachelbels Vokalmusik erkennen. Neben die Einzelhss. unsicherer Herkunft und das große Corpus der Tenbury-Hss. treten insgesamt 20 Fundortbelege aus Hss.-Sammlungen und -Inventaren der Zeit. Die Tenbury-Hss. weisen zwar verschiedene Papiere auf, und die beiden großen Bände sind sichtlich erst nachträglich aus einzelnen Partituren zusammengebunden worden, aber sie stammen doch von einer Hand (ob autograph oder nicht) und sind wohl zusammen, wiewohl auf ungeklärte Weise, nach England gekommen.

⁶⁶ Das Titelblatt weist die Datierungen auf: „F.1. Ao 1718/—1722/—1725/F.2—1730/Quasim.—1734“. Die Autorenanzeige heißt: „di Adtilles“.

⁶⁷ So in Stücken von Biber, Eberlin, J. Chr. Bach u. a., wogegen die Führung der Solovioline in Bruhns' „*Mein Herz ist bereit*“ stärker abweicht. Die c. f.-Beziehung ist in Solokantaten übrigens allgemein recht locker.

⁶⁸ Vgl. Beckmann, AfMw I, 269 f.

Im Inhalt aber unterscheiden sie sich mit 21 Stücken zu lateinischen liturgischen Texten (eingerechnet zwei nicht in die Bände einbegriffene Magnificat) neben nur drei Konzerten und zwei Kantaten zu deutschem Text so auffällig von den innerdeutschen Quellen, daß auf spezielle Bestimmung oder auf Sonderinteressen des englischen Erstbesitzers geschlossen werden muß⁶⁹. Wenn gerade diese Werke in England zufällig erhalten blieben, so muß die Bevorzugung lateinischer Texte doch nicht repräsentativ für das ganze Vokalwerk Pachelbels sein. Sofern die meist in Berlin erhaltenen Einzelhss. möglicherweise aus größeren Sammlungen herausgebrochen wurden, dokumentieren sie damit das nie erloschene Interesse für den „Vorgänger Bachs“. Auf andere Weise aber ist bezeichnend, daß die Vokalmotetten ohne Instrumente nur in solchen Einzelquellen und nicht in den großen zeitgenössischen Sammlungen vorkommen. Das entspricht der Sonderstellung der Gattung zu jener Zeit als bescheidene Bedarfsmusik für begrenzte Leistungsverhältnisse und abseits von der stilistisch führenden Figuralmusik. Dazu paßt auch der schlichtere Zuschnitt dieser Werke, wie ja auch die Motetten von Bachs Vorfahren, Böhm oder Erlebach so auffällig von den Konzerten und Kantaten derselben Meister abstechen. Zu lange haben aber gerade solche Nebenwerke die Vorstellungen vom Vokalkomponisten Pachelbel maßgeblich bestimmt⁷⁰.

Unter den Berliner wie den Tenbury-Mss. sind deutsche Kantaten und Konzerte einigermaßen rar. Sie vor allem sind im Handschriftenrepertoire der Epoche belegt, und zwar zumeist in Beständen aus Süd- und Mittel-, weniger aus Norddeutschland, und auch die Verteilung dieser Quellen auf höfische wie städtische Sammlungen gleichermaßen entspricht dem Wechsel der Ämter in Pachelbels Lebensweg⁷¹. Bemerkenswert aber ist, daß gerade die Lüneburger Quellen schon vor 1695 liegen, daß das Ansbacher Stück bereits vor 1686 anzusetzen ist und daß die in Stettin und Straßburg inventarisierten Werke wie auch die in Grimma erhaltene Komposition vor etwa 1700 entstanden sein müssen. Diese Daten liegen innerhalb der Lebenszeit Pachelbels und könnten einen Ansatz zur Lösung des Problems einer Chronologie seiner Vokalwerke abgeben. Sie beweisen, daß der Meister schon in seiner Thüringer Zeit und nicht erst in Nürnberg Vokalmusik komponiert haben muß. Gerade die Verbreitung der vor 1700 aus abgelegeneren Orten bezeugten Quellen setzt eine gewisse Zeitspanne voraus, und erst recht die Zahl der Rudolstädter Titel läßt einen Schwerpunkt des Schaffens in Pachelbels Thüringer Tätigkeitszeit vermuten. Zur Frage nach Bestimmung und Verwendung der Vokalwerke haben Orths Studien keine Belege aus Erfurt beibringen können⁷². Eggebrechts Untersuchungen gingen von den liturgischen Texten der in Tenbury erhaltenen Stücke

⁶⁹ Vgl. Woodward a. a. O. 101 ff. und Eggebrecht, AfMw XI, 123.

⁷⁰ Auch die Doppelhörigkeit der Motetten, in der sich nach Eggebrecht (a. a. O. 139) Pachelbels Klangstil besonders erfüllt, gehört ja zu diesen Konventionen einer im Konventionellen erstarrten Gattung.

⁷¹ Vgl. o. Anm. 2–3.

⁷² S. Orth: *Johann Pachelbel — sein Leben und Wirken in Erfurt*. In: *Aus der Vergangenheit der Stadt Erfurt*, Bd. II H. 4, Erfurt 1967, 101–121; ebd. 178 wird als einzige nach Erfurt weisende Quelle die Teilkopie zu „*Meine Sünde*“ zitiert. Die Ortsangaben der Titel ergeben freilich nur begrenzt Anhaltspunkte. Auch die c. f.-Bearbeitungen lassen sich kaum Erfurt oder Nürnberg zuordnen, da die Gesangbücher der Zeit kaum Melodien bringen (das einzige mit Noten versehene Nürnberger Gesangbuch nach 1650, das nicht ausschließlich neue Erbauungslieder bietet, nämlich das mit einer Vorrede J. Sauberts begleitete vom Jahre 1677 [*Nürnbergisches Gesangbuch* . . .], enthält nur zu neueren, nicht aber zu den von Pachelbel benutzten Liedern auch Melodien).

aus, die eher nach Nürnberg zu gehören scheinen, wie auch die beiden qualitativ nicht überragenden, aber formal „modernen“ Kantaten (besonders Nr. 31) relativ spät entstanden sein dürften. Die weitere Verbreitung der meist deutsch textierten Konzerte und Kantaten aber könnte sie eher teilweise in Pachelbels Thüringer Jahre verweisen, während die Motetten insbesondere spezifisch thüringischer Tradition entsprechen und bei Pachelbels Nürnberger Amts- und Zeitgenossen keine Parallelen finden⁷³.

Aus Erfurt sind, ähnlich wie aus Nürnberg, fast nur von den Organisten gelegentlich Vokalwerke bezeugt. Die Sammlung der Erfurter Michaeliskirche enthält zwar kaum in Erfurt komponierte Musik und war vor Pachelbels Amtsantritt abgeschlossen. Immerhin kennen wir von Buttstedt, eventuell auch Armsdorff einige Vokalstücke, und noch 1732 nennt Walther den Organisten Landgraff den einzigen in Erfurt lebenden Kantatenkomponisten⁷⁴. Vielleicht darf man für Erfurt wie für manche anderen thüringischen Orte einen Primat der Organisten annehmen, soweit es um das Komponieren figuraler Kirchenmusik ging. Pachelbels lateinische Stücke zur Vesper entsprechen offenbar spezifisch Nürnberger Bedarf (ohne daß ihre Brauchbarkeit andernorts damit bezweifelt werden soll). Dazu kann neben den von Eggebrecht erbrachten Zeugnissen auch auf eine Sammlung des Lorenzorganisten David Schedlich verwiesen werden, die zwar speziell für eine Stiftung bestimmt ist und neben 10 „*Deus in adiutorium*“ den Erfordernissen gemäß 10 „*Teutsche Magnificat*“ bietet, aber auf freilich anspruchsloser und früherer Stufe eine eindrucksvolle Parallele zu Pachelbels zahlreichen Werken über entsprechende Texte abgibt⁷⁵. Dennoch kann man von den zufällig so zahlreich erhaltenen Stücken dieser Art nicht eine besonders strenge liturgische Bindung für das gesamte Vokalwerk des Meisters herleiten⁷⁶. Es entspricht aber auch Nürnberger Herkommen, daß die Figuralmusik vornehmlich von Organisten komponiert wurde, in deren Schaffen sie dominiert oder mindestens gleichberechtigt neben der Orgelmusik steht (so bei Kindermann, Hainlein, Wecker usw.). Unter den Nürnberger Meistern dieser Zeit ist Schwemmer bekanntlich der einzige, der Figuralmusik schrieb, ohne Organist zu sein. Die nicht unbedeutenden Vokalwerke der Organisten aber sind wie die Pachelbels, nur weniger zahlreich, in weitem Umkreis bis herauf nach Stockholm verbreitet gewesen⁷⁷.

Mit all dem zeigt sich noch schärfer, daß Pachelbels Vokalwerke nicht bloße Parerga neben seiner Orgel- und Kammermusik darstellen. Schien es schon bei den von Eggebrecht nachgewiesenen 70 Stücken nicht ganz einleuchtend, wieso sie von nur gelegentlicher Beteiligung am Figuralrepertoire zeugten, so noch weniger angesichts einer Zahl von nunmehr rund 90 belegbaren Vokalwerken. Auch wenn

⁷³ Auch die Choralbearbeitungen entsprechen nicht so sehr Nürnberger Tradition, da von den übrigen Nürnberger Meistern seit Staden etwa keine vergleichbaren Werke erhalten sind.

⁷⁴ Walther, *Lexicon*, 353 f. E. Noack: *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt* . . ., in: AfMw VII (1925), 65–116. Ob Armsdorff Vokalwerke schrieb, ist nicht gesichert, vgl. W. Braun: *Die Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: Mf XV (1962), 123–145.

⁷⁵ Stadtarchiv Nürnberg E III a 1 a Nr. 1–17 (autograph in Stimmen, datiert 1681. „*Johann-Eyferisdie Stiff-tungs-Musica* . . .“) (vgl. H. E. Samuel in MGG XII, 1965, 399 ff.).

⁷⁶ Eggebrecht, AfMw XI, 135. Im Anteil freier Texte besteht natürlich ein recht beträchtlicher Unterschied gegenüber Buxtehudes Werken.

⁷⁷ Vgl. dazu die Diss. des Verfassers. Übrigens war auch Schwemmer an der Liedproduktion beteiligt (s. AfMw XI, 131 Anm. 4; DTB VI/1, XVII und XXXIII).

deren Komposition nicht zu den regelmäßigen Pflichten Pachelbels gehörte, ist er mit diesem Bestand doch der süddeutsche Meister seiner Zeit, von dem wir den größten Bestand an Vokalmusik kennen. Hält man ihn gegen Umfang und Gewicht der Orgelwerke Pachelbels, so muß bei deren Fülle auch ihr vielfach knappes Format einberechnet werden. Ein Vergleich mit den Verhältnissen in Buxtehudes Schaffen, in dem seit Blumes Forschungen gerade der Vokalmusik besonderer Rang beigemessen wird, ist nicht ohne Reiz. Hier stehen neben rund 120 Vokalwerken etwa je 25 freie große Orgelwerke bzw. Choralvorspiele sowie 8 Choralfantasien und 6 Choralvariationen. Zu rund 70 erhaltenen Vokalwerken Pachelbels kommen 12 nur nachrichtlich belegbare und 7 Konkordanzen aus Inventaren — gegenüber rund 70 Orgelchorälen und 8 Partiten, etwa 35 freien Stücken nebst den vielen, oft kurzen Einfügen. Die instrumentale Kammermusik und die primär als Klaviermusik anzusprechenden Stücke rücken bei beiden Meistern ungefähr gleichermaßen in den Hintergrund. Der Abstand relativiert sich aber weiter, wenn man bedenkt, daß Buxtehudes Vokalwerk in rund 100 Stücken aus der Sammlung des dem Meister befreundeten Dübens bekannt ist, seine Orgelmusik aber aus dem Autor ferner stehenden Quellen, wogegen bei Pachelbel umgekehrt das Orgelschaffen aus dem Kreis seiner mitteldeutschen Schüler, die Vokalmusik aber aus höchst verstreuten Quellen belegt ist (der Sonderfall der Tenbury-Mss. ist mit Dübens Kopien nicht zu vergleichen⁷⁸). Das alles läßt, wie Blume richtig sah⁷⁹, beträchtliche Verluste befürchten und doch ahnen, daß Pachelbels Vokalwerk seiner Orgelmusik nicht ohne weiteres nachstand und ihr in der individualisierten Ausformung mancher Stücke ebenbürtig, wo nicht überlegen sein dürfte. Freilich ist bei Buxtehude nicht nur der Anteil vokaler Gattungen anders, indem Sondergruppen wie die liturgischen Texte und vor allem die Vokalmotetten fast ganz fehlen. Auch darin äußern sich Unterschiede der inneren Haltung und Herkunft der Musik beider Meister, bedingt wohl weniger durch ihre verschiedenen Lebensräume als konkret durch die Erfahrungen andersartiger frömmigkeitsgeschichtlicher Situationen⁸⁰. Den stilistischen Differenzen, die außerordentlich weittragend sind, kann hier nicht nachgegangen werden, so erhellend solch ein Vergleich auch wäre. Es sei nur auf die geringere Neigung zu zyklischen Bildungen bei Pachelbel hingewiesen (ähnlich wie in der Orgelmusik), ferner auf die sehr verschiedenen textlichen und besetzungsmäßigen Verhältnisse, vor allem aber auf die Unterschiede im konzertierenden Verfahren und imitatorischen Satz, in der Melodik und in der Harmonik, in der Behandlung von Vokal- und Instrumentalstimmen wie schließlich in der geschlossenen Formungsweise Pachelbels gegenüber der so viel unruhigeren, durch affektmäßige Binnenkontraste bedingten Gestaltung Buxtehudes.

Das aus den Motetten und der lateinischen Kirchenmusik gewonnene Bild freundlicher Schlichtheit und traditioneller Begrenztheit aber wird den Spannungen in der Vokalmusik Pachelbels nur teilweise noch gerecht. Allerdings wird man bei ihr

⁷⁸ F. Blume: *Art. Buxtehude*, MGG II (1952), besonders 588 ff. Zu Pachelbel s. Eggebrechts Verzeichnis in MGG X, 543 ff. Die Zahl der Orgelchoräle (s. auch Seifferts Verzeichnisse in DTB II/1, IV/1) schränkt sich durch Eggebrechts Aufsatz in *AfMw* XXII (1965), 115—125, ein (*Das Weimaer Tabulaturbuch von 1704*).

⁷⁹ Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, 187.

⁸⁰ Vgl. Eggebrecht, *AfMw* XI, 135. Es scheint, als habe der Gegensatz zwischen Pietismus und Orthodoxie — soweit er als solcher überhaupt bestand — in Pachelbels Umgebung keine entscheidende Rolle gespielt.

nicht von so schulemachender Wirkung wie bei der Orgelmusik des Meisters sprechen können. Denn trotz ihrer Verbreitung waren den Zeitgenossen doch offenbar immer nur wenige vokale Einzelstücke bekannt, und historisch gesehen hat gerade der profilierteste Werktyp Pachelbels, seine Art der Choralbearbeitung nämlich, nur bei einigen thüringischen Kantatenkomponisten deutliche Spuren hinterlassen — darunter bei Bach. Neben den Vokalmotetten und den Arien, den Messen und Magnificat, den Konzerten über liturgische und Psalmtexte treten innerhalb der deutschen Kantaten drei Typen hervor: die Choralkantaten, die wohl seltenen gemischten Kantaten und endlich die Vertonungen von Prosa, Reimprosa und Dichtung, die sich trotz textbedingter Differenzen im Prinzip unschematischer Formung berühren, das sie vom mehrgliedrigen Konzert zur mehrsätzigen Kantate überleiten läßt. Dabei zeigen auch die Instrumentalpartien nicht durchweg „wenig Eigenart und Geschichte“. Die Norm der Verwendung der Instrumente freilich ist gerade traditionsgesättigt, daneben aber steht Eigenes wie die kontrapunktische Beteiligung der Violinen an der c. f.-Bearbeitung, ihre Dehnung eines in höherer Lage zitierten c. f. oder die pastose Klangdichte tiefer Streicher in anderen Stücken. Derlei meinten vielleicht Doppelmayrs Worte, daß Pachelbel „in den Kirchen-Stücken sowohl die Vocal- als Instrumental-Musique vollkommener, als man vorhero gethan, richtete“⁸¹. Zu den Gestaltungsweisen des „deklamatorisch-homophonen Satzes“ und der „thematisch freien Imitation“, zu denen die c. f.-Bearbeitung eine gattungsbedingte, nicht unbedingt auch satztechnische Alternative bietet, tritt offensichtlich aber die formal ungebundene Monodie in Gestalt des rezitativischen oder melismatisch erweiterten Ariosos zu Generalbaß oder instrumentalem Accompagnement. Das Arioso deckt sich nicht einfach mit der „Mittelstellung des Melos zwischen rezitativischem und ariosem Duktus“, die Eggebrecht am deklamatorisch-homophonen Satz beobachtete⁸², es deckt sich ebensowenig mit dem periodisch-symmetrischen Prinzip der Strophenaria, sondern zwischen diesen Kategorien ergeben sich die mannigfachsten Übergänge, deren Abstufung gerade die Eigenart dieses Stils ausmacht. Insofern läßt sich eine Typisierung nach Satzarten nicht leicht vornehmen. Für Pachelbels Vokalmusik erscheint eher die wechselhafte Vermischung der genannten Faktoren bezeichnend, die sich mit der kantabel geschwungenen Melodik und der funktional zielstrebigen Harmonik zu jenen sehr geschlossenen Formen verbinden, welche nur begrenzt figürlicher Textausdeutung Zutritt gewähren, in Einzelfällen aber affettuose Verdichtung erlangen können. Mit diesen Kriterien ist der Personalstil der Vokalwerke Pachelbels im Vergleich zu dem anderer Meister gewiß erst andeutungsweise umrissen. Gerade die hier hervorgehobenen Stücke aber sind es, die durch kunstvolle formale Verschränkung, virtuosere Melismatik und farbigeren Klang weitere Züge im Vokalschaffen des Meisters zu erkennen geben und noch den fragmentarischen Rest eines einst wohl weit vielseitigeren Oeuvres als höchst persönlichen Beitrag zur Geschichte der älteren Kantate erkennen lassen.

⁸¹ Doppelmayr a. a. O. 259; Eggebrecht, AfMw XI, 142.

⁸² Ebd. 138.