

JOHANN PACHELBELS GEISTLICHE VOKALMUSIK

KATHARINA LARISSA PAECH

Gesamtausgabe der Vokalwerke von Johann Pachelbel, Erlangen-Nürnberg/Graz

Izveček: Duhovna vokalna dela Johanna Pachelbla, predvsem tista, napisana za posebne potrebe nürnberške liturgije, lahko štejemo med vrhunce njegovih kompozicij. V okviru izvajalne prakse je obravnavano ozadje nekaterih liturgičnih vprašanj. Pachelblova dela so analizirana z oblikovnega in slogovnega stališča. Priloga vsebuje katalog skladateljevih duhovnih del.

Ključne besede: duhovna vokalna glasba 17. stoletja, Johann Pachelbel, Erfurt, Nürnberg, liturgija, izvajalska praksa, analiza, oblika, slog, katalog del.

Abstract: Johann Pachelbel's sacred vocal music, especially his works composed for the specific needs of the Nuremberg liturgy, can be considered the apex of his compositional achievements. This paper discusses some background liturgical performance practice issues and analyzes the pieces from the point of view of their structure and style. The appendix contains a catalogue of Pachelbel's sacred works.

Keywords: seventeenth-century sacred vocal music, Johann Pachelbel, Erfurt, Nuremberg, performance practice, analysis, form, style, catalogue of works.

Johann Pachelbel (1653–1706) zählt zu den bedeutendsten deutschen Komponisten der Generation vor Johann Sebastian Bach. Er erhielt seine Ausbildung in Nürnberg, Altdorf und Regensburg und lernte während eines dreijährigen Aufenthalts in Wien die Musiktradition Österreichs kennen. 1677 wurde er Hoforganist in Eisenach, ein Jahr später Organist an der Predigerkirche in Erfurt, wo er 12 Jahre blieb. Nach Anstellungen am Hof in Stuttgart (1690–1692) und als Stadtorganist in Gotha (1692–1695) kehrte Pachelbel in seine Heimatstadt zurück. An seinen verschiedenen Wirkungsorten nahm er die lokalen Musiktraditionen auf, sodass seine Kompositionen Einflüsse aus dem gesamten protestantischen mittel- und süddeutschen Bereich und aus dem katholischen Österreich vereinen. Die Widmung seines *Hexachordum Apollinis*¹ von 1699 an Dieterich Buxtehude und Ferdinand Tobias Richter sowie eine von Pachelbel abgelehnte Berufung nach Oxford sprechen für persönliche Beziehungen nach Wien, Norddeutschland und England. Zu Lebzeiten zählte Johann Pachelbel zu den berühmtesten Musikern seiner Zeit. Sein hohes Ansehen zeigt sich in einer großen Zahl von Schülern, die allesamt bedeutende Organisten- und Hofkapellmeisterstellen in Deutschland erlangten. Durch die Abschriften

¹ Johann Pachelbel, *Hexachordum Apollinis*, hrsg. von Philippe Lescaut, Courlay, Fuzeau, 1996.

dieser Orgelschüler wurden Pachelbels Kompositionen für Tasteninstrumente weit verbreitet. Daneben bezeugen vier zu Lebzeiten gedruckte Ausgaben von Orgel- und Kammermusik, die teilweise in mehreren Auflagen erschienen, die herausragende Stellung des Komponisten.

Die Orgel- und Cembalomusik von Johann Pachelbel geriet nie ganz in Vergessenheit. Im 19. Jahrhundert erschienen einzelne Werke in Sammelausgaben von Franz Commer,² in den Jahren 1901 und 1903 wurden in der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* zwei Bände mit Orgel- und Klavierwerken³ herausgegeben, die Magnificat-Fugen⁴ wurden als Teil der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 1901 gedruckt. Seit 1999 verantwortet Michael Belotti eine neue Gesamtausgabe der Orgel- und Cembalowerke, eine weitere Gesamtausgabe durch Katharina Larissa Paech ist in Vorbereitung.⁵

Johann Pachelbels Vokalmusik steht den Kompositionen für Tasteninstrumente sowohl qualitativ wie auch vom Umfang in keiner Weise nach, sie erhält jedoch bis heute nicht die ihr gebührende Aufmerksamkeit. In den letzten Jahren erschienen mehrere Werkverzeichnisse, zunächst im Rahmen der Dissertation von Kathryn Jane Welter über Pachelbels Leben und Werk,⁶ dann als selbständige Publikation von Jean M. Perreault.⁷ Ein aufgrund neuer Forschungsergebnisse erweitertes Verzeichnis der geistlichen Vokalmusik von Johann Pachelbel, das erstmals 2006 als Teil meiner Dissertation⁸ publiziert wurde, wird hier im Anhang abgedruckt. Dieses „Pachelbel-Werke-Verzeichnis“ (PWV)⁹ soll nach vertiefenden Forschungen zu einem Gesamtverzeichnis der Kompositionen von Johann Pachelbel erweitert werden. Über 50 geistliche Vokalwerke sind überliefert, etwa 20 weitere, deren Titel aufgrund von Verzeichnissen oder Katalogen bekannt sind, sind

² *Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel*, hrsg. von Franz Commer, *Musica sacra* Bd. 1 und 2, Berlin und Posen, Bote & Bock, 1839.

³ Johann Pachelbel, *Klavierwerke*, hrsg. von Adolf Sandberger und Max Seiffert, *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* II/1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901; Johann Pachelbel, *Orgelkompositionen*, hrsg. von Max Seiffert, *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* IV/1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.

⁴ Johann Pachelbel, *94 Compositionen: Fugen über das Magnificat, für Orgel oder Klavier*, hrsg. von Hugo Botsiber und Max Seiffert, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* VIII/2, Wien, Artaria, 1901.

⁵ Johann Pachelbel, *Complete Keyboard Works*, hrsg. von Michael Belotti, Colfax/N. C., Wayne Leupold, 1999ff.

Johann Pachelbel, *Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Katharina Larissa Paech, Kassel [...], Bärenreiter, in Vorbereitung.

⁶ Kathryn Jane Welter, *Johann Pachelbel: Organist, Teacher, Composer. A Critical Reexamination of His Life, Works, and Historical Significance*, Cambridge, Mass., 1998, (Harvard University, PhD Dissertation).

⁷ Jean M. Perreault, *The Thematic Catalogue of the Musical Works of Johann Pachelbel*, Lanham, Maryland, Scarecrow, 2004.

⁸ Katharina Larissa Paech, *Johann Pachelbel. Geistliche Vokalmusik*, Graz, 2006 (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Dissertation).

⁹ Zur Systematik des Werkverzeichnisses s. K. L. Paech, op. cit. S. 9–11.

verloren. Bisher waren nur etwa 15 Kompositionen in modernen Druckausgaben erhältlich.¹⁰ Seit 2008 erscheint nun eine Gesamtausgabe der Vokalwerke Johann Pachelbels.¹¹

Die musikwissenschaftliche Forschung im deutschsprachigen Raum beschäftigte sich in den vergangenen Jahrzehnten kaum mit Johann Pachelbels Vokalmusik. Eine umfassende Studie zu Leben und Werk steht noch aus. Einzelne Aspekte wurden in verschiedenen Artikeln¹² behandelt. Hans Heinrich Eggebrechts und Friedhelm Krummachers Verdienst ist es, neben den ersten Verzeichnissen von Pachelbels Vokalwerken und Analysen dazu auch allgemeine Charakteristika seiner Musik erforscht zu haben. Friedhelm Krummacher beschäftigte sich weiterhin mit Pachelbels Vokalmusik, allerdings im Rahmen von Untersuchungen zur Choralbearbeitung, sodass nur die entsprechenden Werke des Komponisten in diese Veröffentlichungen aufgenommen wurden.¹³ Im englischsprachigen Raum behandelten drei Dissertationen und eine Magisterarbeit das Thema.¹⁴ Henry L. Woodward beschränkt sich dabei auf die in Oxford befindlichen *Tenbury Manuscripts*. Neben allgemeinen Ausführungen zur deutschen, protestantischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert legt er detaillierte Analysen zu allen Vokalwerken dieser Sammlung vor. Die umfangreichste Studie zum Leben und Werk Johann Pachelbels stammt von Welter. Anhand der erhaltenen Dokumente rekonstruiert sie die Biographie. Leider sind die ansonsten kaum greifbaren Dokumente nur in englischer Übersetzung beigelegt. Welter untersucht Pachelbels Lehrtätigkeit und den stilistischen Einfluss auf seine Schüler. Ein umfangreicher Teil der Dissertation widmet sich der Aufarbeitung der Quellen. Schließlich beschreibt ein Kapitel ausgewählte Werke aus Pachelbels Gesamtschaffen (die vier Drucke, die Erbhuldigungsmusiken und

¹⁰ Die Chormusik Pachelbels erschien bisher insbesondere bei den Verlagen Bärenreiter, Kassel, und Carus, Stuttgart.

¹¹ Johann Pachelbel, *Sämtliche Vokalwerke*, hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und des Instituts für Kirchenmusik der Kunstuniversität Graz von Wolfgang Hirschmann, Katharina Larissa Paech und Thomas Röder, Kassel [...], Bärenreiter, 2008ff..

¹² Hans Heinrich Eggebrecht, Johann Pachelbel als Vokalkomponist, *Archiv für Musikwissenschaft* 11 (1954), S. 120–145; Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berliner Studien zur Musikwissenschaft Band 10, Berlin, Merseburger, 1965; Friedhelm Krummacher, Kantate und Konzert im Werk Johann Pachelbels, *Musikforschung* 20 (1967), S. 365–392; Peter Wollny, Italian and German influences in the Thuringian motet repertoire of the late seventeenth century, *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca*, Como, A.M.I.S., 1997, S. 201–215.

¹³ Friedhelm Krummacher, Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen, *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1969, S. 29–56; Ders., *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXII, Kassel, Bärenreiter, 1978

¹⁴ Henry L. Woodward, *A Study on the Tenbury Manuscripts of Johann Pachelbel*, Cambridge, Mass., 1952 (Harvard University, PhD Dissertation); Serene Show und Ling Liang, *Three Unpublished Choral Works of Johann Pachelbel (1653–1706) from the Tenbury Manuscript 1208–1209: An Edition and Performance*, College Park, Maryland, 1996 (University of Maryland, PhD Dissertation). K. J. Welter, op. cit.; Jeffrey Mitchell Taylor, *Johann Pachelbel's cantata Christ lag in Todesbanden: Its significance as a possible model for J. S. Bach's cantata no. 4*, Long Beach, 1992 (California State University, Magisterarbeit).

die Magnificats). Die aktuellste und umfangreichste Forschungsarbeit zu stilistischen, formalen und aufführungspraktischen Aspekten der Vokalmusik Pachelbels, der Datierung und Herkunft der Quellen sowie zur Notenschrift Pachelbels ist die Dissertation der Autorin, die auch Ersteditionen von 39 Vokalwerken enthält.¹⁵ Einige wesentliche Erkenntnisse, die im Rahmen dieser Arbeit gewonnen wurden, sollen im Folgenden dargestellt werden.

Zur gottesdienstlichen Praxis in Erfurt und Nürnberg

Die zwei Orte, an denen Pachelbel am längsten wirkte, sind Erfurt und Nürnberg. Dort entstand auch der überwiegende Teil seiner Vokalkompositionen. Aufgrund von erhaltenen Dokumenten kann die liturgische Praxis insbesondere in Nürnberg rekonstruiert werden.

Die Predigerkirche in Erfurt war seit der Reformation Hauptkirche der protestantischen Bürger und Ratskirche. Die neu gewählten Senatsmitglieder wurden seit 1559 dort konfirmiert. Zu diesem Anlass erklangen speziell komponierte Kantaten, die von Instrumentisten und Adjutanten (= Chor) der Gemeinde ausgeführt wurden, von denen aber nur Texte erhalten geblieben sind. Das Kantorenamt der Predigerkirche war das bestbezahlte in Erfurt und verbunden mit dem Direktorat des Collegium musicum am Ratsgymnasium. Auch das Organistenamt, das Pachelbel von 1678–1690 innehatte, stand an erster Stelle in der Stadt.¹⁶ Von Johann Heinrich Buttstätt (1691–1727 Organist der Predigerkirche) sind Auftragskompositionen für Hochzeits- und Trauermusiken, einige Musiken zu besonderen Feiertagen und Kommunionmusiken erhalten,¹⁷ daher ist es wahrscheinlich, dass auch Pachelbel solche Werke schuf. Vielleicht sind seine beiden Messen ebenfalls in Erfurt entstanden, da es – wie Buttstätt in der Vorrede zum Druck seiner Messen bemerkt – dort übliche Praxis war, dass das Credo mit „et homo factus est“ endete,¹⁸ was auch auf Pachelbels Messen zutrifft.

Die Predigerkirche besaß zu Pachelbels Zeit folgende Instrumente: einen Violone, drei Tenororganen, sechs Diskantorganen, zwei Violen da gamba, eine Pauke, ein Regal.¹⁹

Möglicherweise sind die klein besetzten Concerti Werke aus Pachelbels Erfurter Zeit, nachweisen lässt sich dies aber nur für die Kommunionmusik *Kommt her zu mir*

¹⁵ K. L. Paech, op. cit.

¹⁶ Helga Brück, Kantoren und Organisten des 16.–19. Jahrhunderts in Erfurt, *Die Bibliothek des Evangelischen Ministeriums zu Erfurt. Geschichte, Bestände, Forschungsbereiche. Beiträge des Wissenschaftlichen Kolloquiums „Die Bibliothek des Evangelischen Ministeriums als Quelle historisch orientierter Forschungen“ am 12. und 13. September 1997 im Erfurter Augustinerkloster*, hrsg. von Michael Ludscheit, PALMBAUM Texte. Kulturgeschichte – in der Nachfolge der „Palmbaum-Studien“ Bd. 2, Bucha bei Jena, Quartus, 1998, S. 97–125: 99f.

¹⁷ Steffen Voss, Das Vokalwerk Johann Heinrich Buttstedts, *Erfurter Musikkultur im Barock*, hrsg. von Ulman Weiß, Kleine Schriften des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt e. V., Bd. 4, Erfurt, 2000, S. 57–80: 58.

¹⁸ S. Voss, op. cit., S. 73.

¹⁹ H. Brück, op. cit., S. 100.

alle (PWV 1219), deren Abschrift auf 1680 datiert ist, und für *Meine Sünden betrüben mich* (PWV 1221), weil auf dem Titelblatt „Aut. Bachelbel. Erfurt“ steht.

1695 kehrte Johann Pachelbel nach Nürnberg zurück. Er hatte einen so bedeutenden Ruf, dass ihm die Organistenstelle von St. Sebald angeboten wurde und er keine Probe seines Könnens zeigen musste, um den Posten übertragen zu bekommen.²⁰ Seit etwa 1660 war es in Nürnberg üblich, dass der Organist nicht nur alleine freie oder choralgebundene Praeludien spielte, sondern auch die Gemeinde beim Singen der Kirchenlieder begleitete. Außerdem war es in dieser Stadt offensichtlich Aufgabe der Organisten, Musik für die Liturgie zu komponieren, und nicht der Kantoren.²¹ Im protestantischen Nürnberg wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein täglich der Vespertagesdienst gehalten. In der sonntäglichen Vesper war das Magnificat, der Lobgesang Mariens, während des ganzen Kirchenjahres vorgesehen, in der Vesper am Vorabend des Sonntags nur in der Advents-, Weihnachts- und Osterzeit. Zwei Agenden aus dem 17. Jahrhundert²² sowie eine Abhandlung über die Pflichten des Organisten²³ ermöglichen es, die Gottesdienstpraxis an St. Sebald zu Pachelbels Zeit zu rekonstruieren.²⁴

Die Vesper am Vorabend des Sonntags begann mit dem Ingressus, bei dem normalerweise die Diskantisten „Deus in adiutorium meum intende“ anstimmten und der ganze Chor dann einsetzte mit „Domine ad adiuuandum [...]“.²⁵ Auf den Ingressus folgte ein deutscher Gesang („Germanica cantio“). An die Predigt, das Vaterunser und den Segen schloss sich wiederum ein deutscher Gesang an, im Advent und in der österlichen Zeit hingegen das Responsorium mit folgendem Ablauf: Orgelspiel – Versikel vom Responsorium – Orgelspiel – Gloria patri – Versikel de tempore (gesungen von den am Altar knienden Diskantisten) – Antiphon zum Magnificat. Das Magnificat wurde darauf im Wechsel von Chor und Orgel gesungen. Für diese Alternatimpraxis schrieb Pachelbels seine Magnificatfugen. Nach der Kollekte wurde die Vesper mit dem „Benedicamus Domino“ der Diskantisten und der Antwort „Deo dicamus gratias“ des Chores abgeschlossen.²⁶

Die Sonntagsvesper wich in ihrem Ablauf von der des Samstags in einigen Teilen ab: Auf den Ingressus folgten vier bis sechs Verse eines Psalms, die vom Chor *alternatim* nach dem Text der römischen Vulgata gesungen werden, dazu die Antiphon. Daran schlossen sich die Vermahnung und die alttestamentliche Lesung an. Die Vesper wurde

²⁰ K. J. Welter, op. cit., S. 247.

²¹ K. J. Welter, op. cit., S. 250.

²² *Officium Sacrum, quod in aede D. Sebaldi Norimbergensium primaria singulis [...]* (1664) und *Agenda Diaconorum Ecclesiae Sebaldine* (1697), deutsche Übersetzung s. Max Herold, Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten, Gütersloh, 1890.

²³ *Deutliche Anweisung, wie man durchs ganze Jahr bey wehrenden Gottesdienst, so wohl in den Vespem als Tagambt, bey S: Sebald mit der Orgel zu intoniren und zu respondiren sich zu verhalten habe*, Hs. wird in der Staatlichen Bibliothek Bamberg aufbewahrt, Ms. J. H. Msc. Hist. 140.

²⁴ K. J. Welter, op. cit., S. 249f.

²⁵ Pachelbel vertont entgegen der Kirchenordnung jedoch mit einer Ausnahme den kompletten Text für Vokal- und Instrumentalensemble.

²⁶ Michael Belotti, *Der Vespertagesdienst in St. Sebald zu Nürnberg*, Joh. Pachelbel, Complete Works for Keyboard Instruments, hrsg. von Michael Belotti, Colfax/N. C., Wayne Leupold, 1999ff., Volume IV, S. vf.; M. Herold, op. cit., S. 122ff., K. J. Welter, op. cit., S. 251f.

dann mit Responsorium und Magnificat fortgesetzt. Nach der Vesper wurde eine Predigt gehalten, auf die ein deutsches Lied (*Germanica cantio*) folgte.²⁷

Mehrstimmiger Gesang war normalerweise weder in der Vesper noch in den Gottesdiensten an den Sonntagvormittagen üblich. Nur zu besonderen Anlässen im Kirchenjahr musizierten Sänger und Instrumentalisten, wie sich einer der Agenden, dem *Officium sacrum* von 1664, entnehmen lässt: „Fallen feierliche Wochentage oder ein Fest herein, so wird am vorhergehenden Tage in der Vesper und an den bezeichneten Tagen selbst anstatt des Chorals eine Figural=Musik gehalten.“ Hierfür komponierte Johann Pachelbel also seine zahlreichen großbesetzten Ingressus- und Magnificatvertonungen sowie einige seiner Concerti über Psalmtexte.

In der Frauenkirche in Nürnberg gab es zudem eine besondere Form der Vesper ohne Predigt, die an Sonn- und Festtagen stattfand. Man könnte sie als „Geistliche Abendmusik“ bezeichnen: zu Beginn wurde ein Kapitel aus der Bibel vorgelesen, danach erklangen musikalische Werke. Dazu kamen von der Stadt angestellte Musiker, die besten Sänger der verschiedenen Kirchenschulen und die Organisten von St. Sebald, St. Lorenz und der Frauenkirche zusammen und wurden vom Director chori musici geleitet. Diese Form war bereits zu Hasslers Zeiten ausgebildet.²⁸ Es ist durchaus möglich, dass Pachelbel eigene Kompositionen zu diesem Gottesdienst beisteuerte.

Zur Besetzung

Aufgrund der Praxis der Zeit und der musikalischen Satztechnik ist bei Pachelbel von Vokalsolisten oder einem kleinen Vokalensemble auszugehen. Das erhaltene Stimmenmaterial enthält die Vokalstimmen fast immer einfach. Dass die virtuoson Concerti, besonders diejenigen in kleiner Besetzung, solistisch musiziert wurden, erscheint selbstverständlich. Von den großbesetzten Concerti mit Tompetenensemble sind nur Partituren überliefert. Ob sich die Ripieno-Hinweise unterhalb der Continuostimme im *Magnificat in Es* (PWV 1509) auf alle Stimmen, also auch die Sänger beziehen, lässt sich nicht feststellen. Den einzigen Hinweis auf eine doppelte Besetzung der Vokalstimmen bietet das Titelblatt des *Magnificat in D* (PWV 1508): „Magnificat à 4. I: 12. Soprano, Alto, Tenore, Basso. 4 Viole ad libitum. 4 Voces Pro Choro“. Diese Formulierung deutet auf eine dreifache Besetzung hin: zwei Sänger plus eine Viola in jeder Stimme. Leider ist auch diese Komposition nur in Partitur erhalten, sodass wir keine Rückschlüsse aus dem Stimmenmaterial ziehen können. Da in Pachelbels Kompositionen mit obligaten Instrumentalpartien die Violon oftmales *colla parte* mit Sopran, Alt und Tenor (evtl. auch Bass, diese Funktion übernimmt jedoch meistens das Fagott) geführt werden, ist eine solche Praxis auch bei den Motetten denkbar.

Im 17. Jahrhundert waren immer ungefähr 15 Instrumentalisten bei der Stadt angestellt, darunter Streicher, Posaunisten, Fagottisten, Zinkenisten und Flötisten.²⁹ In Nürnberg

²⁷ M. Herold, op. cit., S. 144ff.

²⁸ Harold Samuel, *The Cantata in Nuremberg during the Seventeenth Century*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1982, S. 9.

²⁹ H. Samuel, op. cit., S. 9f.

waren zudem zu Pachelbels Zeit bedeutende Blasinstrumentenbauer tätig, außerdem exzellente Musiker, die diese Instrumente (Fagott, Oboe, etc.) spielten, und für die Pachelbel die anspruchsvollen Soli in seinen Werken schrieb.

Die Oboenstimmen sind in den Handschriften immer mit „Hautbois“ bezeichnet. Solche Oboen französischer Bauart wurden in Nürnberg etwa ab 1700 gebaut. Hervorragende Instrumente sind von Jacob Denner (1681–1735) und Johann Wilhelm Oberlender d. Ä. (1681–1763) erhalten.³⁰ Daher sind alle Werke mit Oboenstimmen in die letzten Lebensjahre von Johann Pachelbel zu datieren (PWV 1217, 1220, 1503, 1506, 1514).

Pachelbel notiert in vielen Stücken eine eigene Fagottstimme, die auch solistische Funktionen übernehmen kann. Außerdem bildet das Fagott in den Werken aus der Nürnberger Zeit die Bassstimme des Streicherensembles. Ob die Partien mit einem Choristfagott, also dem älteren Typus des Fagotts, wie er bei Praetorius abgebildet ist,³¹ oder dem jüngeren Typus zu besetzen sind, ist nicht zu entscheiden, da zu Pachelbels Lebzeiten in Nürnberg beide Typen gebaut und verwendet wurden.³² Da Pachelbel aber für die neuen französischen Oboen schrieb, ist es durchaus denkbar, dass er auch die neue Form des Fagotts bevorzugte.

Einige Werke verwenden zwei bis fünf Trompeten, die immer in C gestimmt sind. Die erste und zweite Trompete bzw. beide Clarini werden im Violinschlüssel, die dritte im Diskant- und die vierte im Tenorschlüssel notiert. Die fünfte Trompete steht im Bassschlüssel. Die Stimme der ersten Trompete bewegt sich fast ausschließlich, die der zweiten vorrangig in der zweigestrichenen Oktave. Hier steht die vollständige C-Dur-Tonleiter und der zu tiefe Ton *b* zur Verfügung (8.–16. Naturton). Bei Pachelbel tritt auch der Ton *fis* auf. Den unteren Trompetenstimmen sind nur zwei bis drei Töne zugeteilt: dritte Trompete *c*, *g*, *e* (5.–8. Naturton), vierte Trompete *c* und *g* (3. und 4. Naturton), fünfte Trompete *g* und *c* (2. und 3. Naturton).

In der Vertonung von Psalm 150 (*Lobet den Herrn in seinem Heiligthumb* PWV 1220) verwendet Pachelbel zur klanglichen Illustration des Textes alle dort erwähnten Instrumente mit teils virtuosen Soli, darunter eine Altposaune, zwei Blockflöten und eine Harfe.

Nur ein Werk schreibt zwei Zinken vor, das *Magnificat in D* PWV 1506. Sie übernehmen jedoch keine solistischen Funktionen, sodass aufgrund der Formulierung im Titel des Werkes („2 Cornett:[i] ô Hautbois“) denkbar ist, dass diese Instrumente ad libitum verwendet werden konnten, denn die Oboen werden in Soli eingesetzt und können nicht weggelassen werden.

Das typische Streicherensemble ist fünfstimmig und besteht aus zwei Violinen und drei Violen bzw. einer Viola und zwei Violen da gamba. Für die Violinen und für Alt- und Tenorviolen bzw. -gamben gibt es auch solistische Passagen in diversen Werken, meist treten die Instrumente dann paarweise auf. Der ersten Viola sind nie solistische Aufgaben zugeordnet, manchmal erklingen alle drei Violen aber zusammen in Soloabschnitten und

³⁰ Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart Bd. 10, Kassel, Bärenreiter, 2005, S. 276.

³¹ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* II, Wolfenbüttel, 1619, Kassel [...], Bärenreiter, 2001^R, Tafel X im Theatrum Instrumentorum.

³² U. Prinz, op. cit., S. 391f.

bewegen sich dann in langsamem akkordischen Satz. In Tuttiabschnitten wird das ganze Streicherensemble mit den Sängern *colla parte* geführt, das Fagott, wie bereits erwähnt, übernimmt die Bassstimme. In den Werken aus der Erfurter Zeit gibt es keine Fagottstimmen, ein Streichinstrument spielt dort die Bassstimme. Bei kleiner besetzten Werken ist die Zahl der Violen reduziert oder sie fehlen ganz.

Wie die Continuostimme besetzt wurde, darüber haben wir nur unzureichende Informationen. Bezüglich des Tasteninstrumentes ist bei Kirchenmusik von der Orgel auszugehen (nur in der Abschrift des *Magnificat in D* BWV 1508 existiert eine „Cembalo“-Stimme). Zumindest für die groß besetzten Werke kann die Mitwirkung eines Kontrabasses angenommen werden. Bei manchen Werken, von denen uns Stimmenmaterial erhalten ist, gibt es neben der „Continuo“-Stimme noch eine eigene Fagottstimme. Ob ansonsten auch das Fagott die Continuostimme mitspielte, lässt sich nicht sagen. Manches Stimmenmaterial enthält zwei bezifferte Continuostimmen, jedoch ist eher nicht von zwei Tasteninstrumenten als Bassinstrumenten auszugehen, sondern von einem Melodie- und einem Tasteninstrument. In den Manuskripten der Tenbury-Sammlung wird das bezifferte System mit „Organo“ und nicht mit „Continuo“ bezeichnet. Hierbei lässt sich keine Systematik erkennen, sodass davon auszugehen ist, dass „Organo“ mit großer Sicherheit auch andere Bassinstrumente einbezieht und die beiden unterschiedlichen Bezeichnungen keinen Bedeutungsunterschied haben.

Analytische Bemerkungen

Die Individualität der einzelnen Kompositionen ist eine Stärke Pachelbelscher Musik, gattungsmäßig lassen sich daher manche Werke nur schwer fassen.³³ Die Motetten sind weitgehend einheitlich aufgebaut, wohingegen die Concerti stark differieren. Auch für seine Ingressus- und Magnificatvertonungen fand Pachelbel immer wieder neue Formen. Die beiden Messen können jeweils bestimmten Typen der Vesperkompositionen zugeordnet werden.

Mit einer Ausnahme sind alle Motetten für zwei vierstimmige Chöre geschrieben. Sie stellen in Pachelbels Schaffen das konservative Element dar und erinnern uns an die Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der Chorsatz ist meist homophon, die beiden Chöre wechseln einander in schneller Folge ab. Dabei geschieht die Wiederholung des Motivs im zweiten Chor auf der gleichen oder einer nahe verwandten Tonstufe. Am Ende der Abschnitte werden beide Chöre zu einem achtstimmigen Satz zusammengeführt. Polyphone Passagen sind eher geringstimmig. Zwei Motetten beziehen Kirchenliedstrophen als augmentierten Sopran-Cantus firmus ein (*Gott ist unser Zuversicht* BWV 1105 ab T. 44 und *Nun dancket alle Gott* BWV 1109 ab T. 52). Dazu werden die Chöre vereinigt, sodass sich ein vierstimmiger Satz mit drei sich vorrangig in Achteln bewegenden Unterstimmen ergibt. Diese wechseln zwischen homophonen Passagen und kurzen, teilweise die Motivik der folgenden Choralzeile vorwegnehmenden Imitationen.

³³ Diese Problematik spiegelt sich auch in den unterschiedlichen Systematiken der Werkverzeichnisse und Lexikonartikel wider.

Das augmentierte Kirchenlied wird also zeilenweise mit Pausen vorgetragen. Diese Satztechnik verwendet Pachelbel auch in seinen Choralvorspielen, sie gilt als eine für ihn typische Kompositionsform.

Die Concerti lassen sich in mehrere Gruppen einteilen: Bei *Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel* PWV 1203, *Christ ist erstanden* PWV 1204 und *Mein Fleisch ist die rechte Speise* PWV 1222 handelt es sich um Soloconcerti für eine Singstimme, Violine und Continuo. *Mein Fleisch ist die rechte Speise* schreibt für die Violine eine Skordatur (c'-g'-c''-f'') vor, ein zu Pachelbels Zeit verbreitetes Mittel zur Modifikation des Klanges der Violine, das insbesondere mehrstimmige Akkorde, die sonst nicht spielbar sind, möglich macht. Alle drei Concerti enthalten sehr virtuose Violinpartien mit mehrstimmigen Passagen. Sie beginnen jeweils mit einer rein instrumentalen Einleitung. Dann folgt ein erster Abschnitt mit Gesang, wobei die Violine zunächst pausiert und dann mit Zwischenspielen oder Imitationen der Vokalstimme wieder hinzutritt. Umfangreichere Zwischenspiele gliedern die aus mehreren Abschnitten bestehenden Kompositionen.

Zwei Concerti verwenden vollständige Kirchenliedtexte mit den zugehörigen Melodien und werden deshalb im Allgemeinen als Choralkantaten bezeichnet: *Christ lag in Todes Banden* PWV 1205 und *Was Gott thut, das ist wohlgethan* PWV 1228. Krummacher zeigte in seinen Analysen der beiden Kompositionen,³⁴ dass es sich rein formal um eine Variationsform handelt. Für *Was Gott thut, das ist wohlgethan* ergibt sich folgender Aufbau:

Sonata	akkordischer Satz, am Schluss wird die letzte Choralzeile zitiert
Vers 1	Sopran-c.f., dazu zwei Violen
Sonata	Wiederholung
Vers 2	Alt, Tenor, imitatorisch, c.f. teilweise diminuiert im Satz enthalten
Vers 3	Tutti, c.f. wird in allen Stimmen abwechselnd imitatorisch und homophon verarbeitet
Vers 4	Bass mit instrumentalem Choralatz
Sonata	Wiederholung
Vers 5	Sopran-c.f. augmentiert, dazu motettischer Satz der Unterstimmen
Vers 6	Wiederaufgreifen der Form von Vers 3, diesmal ausgedehnter und kunstvoller, endet mit einem Fugato

Vers 1 mit der Vorstellung des Kirchenliedes wird von den folgenden Strophen durch die Wiederholung der Sonata abgetrennt. Dadurch erhält er eine größere Gewichtung und Eigenständigkeit. Vers 2 hat die kleinste Besetzung von allen Teilen und ist weitgehend unabhängig von der Liedmelodie. Pachelbel reduziert also bewusst die verschiedenen Mittel, bringt aber durch Achtelmotivik Lebendigkeit in das bisher durch Viertelbewegung bestimmte Stück. Vers 3 präsentiert zum ersten Mal die vollständige Besetzung und das Kirchenlied in vierstimmigem Satz, immer wieder unterbrochen durch konzertante, imitatorische Passagen. Vers 4 lässt das Kirchenlied zu einem Basssolo instrumental erklingen. Die Wiederholung der Sonata setzt nochmals eine Zäsur, bevor der Cantus

³⁴ F. Krummacher, *Choralbearbeitung*, op. cit., 1978, S. 381–387; ders.: *Kantate und Konzert*, op. cit., 1967, S. 372–375.

firmus in augmentierter Form vom Sopran gesungen wird. Die Satzstruktur mit den drei bewegten Unterstimmen gleicht derjenigen der oben beschriebenen Motetten. Die Instrumente werden *colla parte* geführt. Den Höhepunkt bildet der Schlussvers: Der Hörer vermutet zuerst eine Wiederholung von Vers 3, doch dann entfaltet sich ein konzertanter Satz mit Vokal- und Violinsoli, der mit einem virtuosen Fugato endet. Der Aufbau der Komposition wirkt bei genauerer Betrachtung sehr geplant, einerseits steigert das Werk sich nach und nach, andererseits wird großer Wert auf Abwechslung in Form und Klanglichkeit gelegt.

Die übrigen Concerti sind noch weit individueller gestaltet. Manche Formen folgen der Struktur des Textes, so z.B. *Gott sey uns gnädig* PWV 1209. Die Verse 2 und 4 von Psalm 67 sind identisch, daher sind sie gleich vertont. *Gott ist unser Zuversicht* PWV 1208 ist nach demselben Prinzip gestaltet. *Lobet den Herrn in seinem Heiligthumb* PWV 1220 hat nur zu Beginn (nach einer Sinfonia) und am Ende einen Tuttianteil, die einzelnen Verse von Psalm 150 mit der Nennung der verschiedenen Instrumente sind solistisch vertont. Dass die jeweiligen Instrumente dann auch erklingen, macht den besonderen Reiz der Komposition aus. *Jauchzet dem Herrn alle Welt* PWV 1216 verbindet Verse aus Psalm 100 mit freier Dichtung. Diese Strophen werden in der Art des „Nürnberger Liedes“³⁵ vertont: ariose Melodien, die nicht versuchen, den Text musikalisch auszudeuten, mit Continuobegleitung, abschließenden instrumentalen „Ritornellen“ und teilweise mit kurzen Zwischenspielen innerhalb der Textstrophe.

Viele Magnificats sind groß angelegte Werke, bei denen jeder Vers musikalisch eigenständig vertont wird – vergleichbar den großen Concerti. Dazu zählen insbesondere jene Kompositionen, die Bläserstimmen haben, sowie das doppelhörige *Magnificat in D* PWV 1505. Manche werden von einer instrumentalen Sinfonia eröffnet, die, wie bei den Concerti, die Motivik des ersten Vokalsatzes vorwegnehmen kann (z.B. PWV 1208 oder 1505). Solistische Teile, zumeist mit obligaten Instrumenten, wechseln mit Tuttiabschnitten. Hierbei lassen sich gewisse Tendenzen erkennen: Das Tutti erklingt bevorzugt in den Versen „Magnificat“, „Omnes generationes“, „Fecit potentiam“, „Suscepit Israel“, „Sicut erat – Amen“. Bei den solistischen Teilen überrascht die Vielfalt der Sätze, die Verse sind keineswegs auf bestimmte Besetzungen festgelegt. Wohl aber kann man Ähnlichkeiten zwischen denselben Versen verschiedener Kompositionen finden, die durch zum Text passende musikalisch-rhetorische Figuren motiviert sind. Pachelbel setzt alle Instrumente auch solistisch ein, bevorzugt paarweise, z.B. zwei Violinen, zwei Oboen oder auch Alt- und Tenorviola. Viele Soli sind ausgesprochen virtuos und zeugen von dem hohen spieltechnischen Niveau in Nürnberg.

Das *Magnificat in D* PWV 1505 nimmt in Pachelbels Gesamtwerk eine Sonderstellung ein, da es die einzige doppelhörige Komposition mit Orchester ist. Formal verbindet es die Kompositionsprinzipien eines Concerto mit denen der Motette.

Neben diesen sehr umfangreichen Magnificats gibt es einige kürzere, bei denen mehrere Verse oder sogar der komplette Text ohne größere Zäsur in einem durchkomponierten Satz vertont ist. Dies geschieht entweder in der Art eines Concerto mit Solo- und Tuttiabschnitten und obligaten Instrumentalpartien (z.B. *Magnificat in F* PWV 1510),

³⁵ H. Samuel, op. cit., S. 227.

oder aber als weitgehend homophone Komposition für vierstimmigen Chor mit Continuo (*Magnificat in D* PWV 1508 und *Magnificat in g* PWV 1513).

Die Ingressus-Vertonungen sind insgesamt weniger umfangreich und kleiner besetzt als die Magnificats. Nur ein Werk, *Deus in adiutorium in C* PWV 1401, verwendet außer Streichern auch Bläser (vier Trompeten mit Pauken). Alle Kompositionen zur Eröffnung der Vesper folgen formal den ersten beiden Typen von Magnificats, vierstimmige Vokalsätze nur mit Continuo Begleitung kommen nicht vor.

Die beiden Messen sind in ihrem Aufbau mit den Vesperkompositionen vergleichbar. Die *Missa in C* PWV 1301 entspricht weitgehend dem zweiten Magnificattyp. Das Kyrie ist im *Stylus gravis* gesetzt, die Instrumente (zwei Clarini im Kyrie, zwei Violinen im Christe) übernehmen Thema und Kontrapunkt des Vokalsatzes, sodass aus dem vierstimmigen gleichsam ein sechsstimmiger Chor wird. Das Benedictus ist als Trio für zwei Violinen und Bass vertont. Die *Missa in D* PWV 1302 enthält kein Sanctus und Agnus Dei. Sie ist vierstimmig mit Continuo und gleicht formal den Magnificats des dritten Typs. Beiden Messvertonungen eigen ist, dass, wie bereits erwähnt, das Credo mit „et homo factus est“ endet.

Viele Vokalwerke haben fugierte Teile, vorrangig als Abschluss der Komposition. Die Handschrift von *Deus in adiutorium in C* PWV 1401 bezeichnet den Abschnitt ab T. 195 („et in saecula saeculorum. Amen“) explizit als „Fuga doppia“. Hier besonders kunstvoll angelegt, zeigt diese Schlussfuge doch typische Merkmale Pachelbelscher Vokalfugen: Das erste Thema wird vom Sopran I vorgestellt (T. 195), zweieinhalb Takte später singt der Sopran II das zweite Thema. Bei anderen Fugen gibt es mehrere Einsätze, bevor Thema II eintritt, jedoch selten eine komplette Durchführung in allen Vokalstimmen (wie in *Magnificat in C* PWV 1503 ab T. 394 mit „Sicut erat in principio“). Das zweite Thema kann zunächst als Kontrapunkt zum ersten verwendet werden und erst im weiteren Verlauf alleine erklingen (wie in PWV 1503). Die ersten Themeneinsätze werden nur vom Continuo begleitet. Sie können durch instrumentale Einsätze ergänzt werden. Nach der Kombination beider Themen (in *Deus in adiutorium in C* PWV 1401 ab T. 202) wird eine nächste Steigerung dadurch erreicht, dass zwei Stimmen ein Thema in Terzparallelen singen. So ist es ebenfalls möglich, dass die beiden Themen in je zwei Stimmen zugleich auftreten. Die fünfte Chorstimme, soweit vorhanden, pausiert währenddessen. Überhaupt ist der gesamte Satz auffallend geringstimmig angelegt, zu den Themen kommen kaum weitere freie Stimmen hinzu. Zwischenspiele sind selten und nur kurz, sie dienen der Modulation. Die Einsätze erfolgen vorrangig in der Tonika und der Dominante, selten in der Doppeldominante oder in Paralleltonarten. Oft wird nur durch den Themenkopf der Einsatz markiert und das Thema dann anders weitergeführt. Manche Themeneinsätze beinhalten eine Imitation, indem die eine Stimme zunächst allein mit dem Themenkopf einsetzt, der Einsatz auf der richtigen Tonstufe erfolgt dann gemeinsam mit der zweiten Stimme in Terzparallelen (T. 207 im S I). In einigen Fugen gibt es auch Engführungen (T. 207 S I und T). Auf die „solistische“ Passage der Fuge folgt die „chorische“: Die Violinen und Violen sowie vorhandene Blasinstrumente spielen mit den Gesangsstimmen *colla parte*. Dadurch erreicht Pachelbel eine Zunahme des Klangvolumens. In manchen Kompositionen wird ein homophoner Abschnitt eingeschoben, der für das Tutti (T. 214–220) oder rein instrumental gesetzt sein kann (*Magnificat in C* PWV 1501, T. 421–425). Der daran anschließende

Fugenabschnitt beginnt sofort mit *colla parte*-Instrumenten zu den Vokalstimmen. Des Weiteren werden die Themen kombiniert und in Terzparallelen geführt, sodass ein dreibis vierstimmiger Satz entsteht. Die Besetzung wird nach und nach größer und das Werk schließt im homophonen Tutti.

Analysen der Vokalfugen zeigen, wie geschickt sie strukturiert sind: Jeder Themeneinsatz stellt in irgendeiner Hinsicht eine Steigerung gegenüber dem vorhergehenden dar. Pachelbel entwickelt die Fuge durch klangliche Abwechslung und immer neue Kombinationen der Themen.

So wie in Motetten Kirchenliedmelodien eingebaut werden, werden auch in Magnificatvertonungen Psalmtöne integriert. Im *Magnificat in C* BWV 1503 wird im „Esurientes“ der Vers in langen Notenwerten im fünften Psalmtönen vom Alt vorgetragen, dazu konzertieren die beiden Violinen (T. 247). Das „Fecit potentiam“ im *Magnificat in D* BWV 1508 gleicht den Sopran-Cantus firmus-Abschnitten der Motetten (s.o.). Der Sopran singt den Text im achten Ton, die drei Unterstimmen wechseln zwischen bewegten homophonen und imitatorischen Passagen.

Pachelbel schrieb mehrere Chaconnen für ein Tasteninstrument oder für Streicher. In seiner Vokalmusik wendet er diese Form in weniger strenger Ausprägung an. Das „Gloria Patri“ des *Magnificat in D* BWV 1505 wiederholt sechsmal eine dreieinhalbtaktige, eine Oktave stufenweise absteigende Basslinie. Der Streichersatz bildet mit einzigartigen forte-piano-Effekten das harmonische Gerüst darüber. Der Tenorsolist singt dreimal (passend zum Text) dieselbe Koloratur. Zweimal drei Wiederholungen von einer leicht variierten Basslinie gibt es im „Gloria Patri“ des *Deus in adiutorium in D* BWV 1404. Dabei wird auch die Melodie jeweils dreimal wiederholt. Das erste Mal trägt sie der Sopran vor, dann übernimmt sie die Violine I (mit darunter liegenden Terzparallelen in Violine II) und gibt sie wieder an den Sopran zurück. Bei der zweiten Stelle spielt die dritte Viola die Melodie, die Viola II wird darüber in parallelen Terzen geführt.

„Pachelbel macht in seinen Vokalkompositionen nur selten von textausdeutenden Figuren Gebrauch.“³⁶ Dieses Urteil von Belotti in seinem MGG-Artikel über Pachelbel aus dem Jahr 2004 gibt die gängige Meinung zur Verwendung von rhetorischen Figuren in Pachelbels Vokalmusik wieder. Die verzerrte Wahrnehmung beruht wohl auf der Tatsache, dass die bis vor kurzem durch Editionen greifbaren Vokalwerke keine repräsentative Auswahl aus Pachelbels Schaffen darstellen: Die Vesperkompositionen waren quasi nicht zugänglich. Im homophonen Satz der Motetten jedoch bietet sich wenig Raum zum Einsatz musikalisch-rhetorischer Figuren. Samuel bezeichnet darüber hinaus ihre seltene Verwendung als ein typisches Merkmal der Nürnberger Komponisten des 17. Jahrhunderts,³⁷ für welche die natürliche Deklamation des Textes im Vordergrund stand. Dennoch war Pachelbel mit der musikalischen Rhetorik offensichtlich genauestens vertraut. In den großen Magnificatvertonungen und etlichen kleiner besetzten Werken wird dies deutlich. Er beschränkt sich im Allgemeinen auf melodische und abbildende Figuren.

³⁶ Michael Belotti, Pachelbel, Johann, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2. Personenteil 12, Kassel [...], Bärenreiter, 2004, Sp. 1506–1515: 1513.

³⁷ H. Samuel, op. cit., S. 199.

Vereinzelt treten auch Pausenfiguren wie die *Suspiratio* auf (*Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel* PWV 1203, T. 15 „Ach, ach, [...]“).

Gerade der Text des Magnificats fordert zur bildlich-klanglichen Ausdeutung in Musik geradezu heraus. Es seien nur einige Beispiele genannt: Eine *Katabasis*-Figur illustriert „*Deposuit potentes*“, die *Anabasis* „*et exaltavit humiles*“ (z.B. *Magnificat in D* PWV 1505, T. 183). Das Durcheinander eines Fugatos verbunden mit einem an Sprüngen reichen Motiv verdeutlicht das „*Dispersit superbos*“ (T. 145). Im „*Suscepit Israel*“, das ansonsten vom doppelhörigen Tutti musiziert wird, verbleiben an der Textstelle „*misericordiae suae*“ nurmehr zwei Solisten mit Continuo, zusätzlich bewegt sich die obere Stimme während drei Takten sukzessive um eine Oktave abwärts (T. 227 und 232). Auffällig ist auch die starke Änderung des Charakters der Musik beim Übergang vom „*Et exsultavit*“ zum „*Quia respexit*“ (T. 68): zuerst virtuosos Konzertieren der beiden Violinen mit dem Alt, dann beinahe ein Stehenbleiben der Musik mit liegenden Klängen von Violinen und Continuo – wie ein Bewusstwerden der Niedrigkeit („*humilitatem*“ wird durch das Echo in T. 71 hervorgehoben) nach der überschwänglichen Freude.

Es ließen sich etliche solcher Beispiele in anderen Werken finden. Selbst in Motetten kann man bei genauerer Betrachtung zahlreiche rhetorische Figuren entdecken. In *Der Herr ist König* PWV 1102 werden Passagen wie „*Die Wasserströme erheben ihr Brausen, die Wasserströme heben empor die Wellen [...]*“ oder „*Der Herr ist noch größer in der Höhe*“ in musikalische Bilder umgesetzt.

Sicherlich, die rhetorische Komplexität, die etwa norddeutsche Kompositionen der selben Epoche aufweisen, sucht man vergebens. Pachelbel stand letzten Endes in der Tradition seiner Heimatstadt, wobei er mit seinen liturgischen Werken alles bisher dort komponierte überbot. Es muss jedoch zwischen den verschiedenen Gattungen seiner Werke differenziert werden, um dem Komponisten gerecht zu werden.

Zusammenfassend lassen sich einige typische Merkmale von Pachelbels Vokalmusik feststellen: Die Musik ist geprägt von natürlicher Schlichtheit und Kantabilität, voll von rhythmischer Vitalität und Spielfreude und großer motivischer Vielfalt. Die Harmonik ist eher einfach und betont modern und funktional. Kontrapunktische Strukturen sind eher von Harmonik als von der polyphonen Linie aus entwickelt. In dieser funktionalisierten Kontrapunktik zeige sich Pachelbel als bedeutender Vorgänger Bachs, konstatiert Belotti.³⁸ Größere Werke sind in mehrere Abschnitte untergliedert, die zueinander ausgewogen proportioniert sind. Virtuose, solistische Teile, in denen man südliche Einflüsse erkennen kann,³⁹ wechseln mit kontrapunktischen oder Variationsformen ab. Charakteristisch ist für Johann Pachelbel aber, dass trotz grundsätzlich übereinstimmender Merkmale – und dies zeichnet ihn als bedeutenden Komponisten seiner Zeit aus – jedes Werk eine individuelle Vertonung darstellt, die, wie bei den Concerti, auf die Textvorlage in Form und Klanglichkeit Rücksicht nimmt, oder aber einem mehrmals verarbeiteten Text, wie bei den Magnificats, immer neue Facetten abgewinnt. Unmöglich können diese Werke als eine „gelegentliche Beteiligung am [...] vokalen Schaffen des späten 17. und beginnenden

³⁸ M. Belotti, *Pachelbel*, op. cit., 2004, Sp. 1513.

³⁹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Pachelbel, Johann, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 10, Kassel [...], Bärenreiter, 1962., Sp. 540–551: 547.

18. Jahrhunderts⁴⁰ angesehen werden. Im Gegenteil, während die Musik für Tasteninstrumente fast ausschließlich funktionale Kompositionen für Unterricht und Gottesdienst darstellen und daher sich in Komplexität und Anspruch oftmals bewusst einschränken, legen die späten, für die Nürnberger Liturgie geschriebenen Vokalwerke Zeugnis ab von der hohen Kunst des Komponisten.

⁴⁰ H. H. Eggebrecht, *Valkomponist*, op. cit., 1954, S. 120.

Anhang

WERKVERZEICHNIS

Werke gesicherter Authentizität:

- PWV 1101** **Der Herr ist König, darum toben die Völker**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/3;
Text: Psalm 99, 1–5.9; Eggebrecht⁴¹ 1, Welter⁴² 382, Perreault⁴³ 77
- PWV 1102** **Der Herr ist König und herrlich geschmückt**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/6;
Text: Psalm 93; Eggebrecht 2, Welter 383, Perreault 78
- PWV 1103** **Der Herr ist König und herrlich geschmückt**
Motette für SSATB (B.c. verloren?); D–B Mus.ms. 16475/9;
Text: Psalm 93; Eggebrecht 3, Welter /, Perreault 79
- PWV 1104** **Exsurgat Deus**
Motette für SATB, SATB, B.c.; D–B Mus.ms 16475/3;
Text: Psalm 68, 2–5; Eggebrecht 16, Welter 388, Perreault 122
- PWV 1105** **Gott ist unser Zuversicht**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/20;
Text: Psalm 46, 2–8 und Kirchenliedstrophe „Preis, Ehr und Lob dem
höchsten Gott“⁴⁴; Eggebrecht 17, Welter 384, Perreault 175
- PWV 1106** **Herr Gott, dich loben wir**
Motette „für 2 Chöre“, verloren; nachgewiesen in: D–G („Verzeichnis der von
dem verstorbenen Doctor und Musicdirektor Forkel in Göttingen nachgelasse-
nen Bücher und Musikalien“, Göttingen 1819⁴⁵);
Eggebrecht 69, Welter 391, Perreault 185bis
- PWV 1107** **Jauchzet dem Herrn, alle Welt**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/25;
Text: Psalm 100; Eggebrecht 20, Welter 412, Perreault 213
- PWV 1108** **Jauchzet Gott, alle Lande**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/23;
Text: Psalm 66, 1–7.16.19–20; Eggebrecht 21, Welter 413, Perreault 217
- PWV 1109** **Nun dancket alle Gott**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/28;
Text: Sir 50, 24–26 und erste Strophe des Kirchenliedes von Martin
Rinckart 1636⁴⁶; Eggebrecht 23, Welter 385, Perreault 381

⁴¹ Zum Werkverzeichnis von Eggebrecht s. H. H. Eggebrecht, *Vokalkomponist*, op. cit., S. 125–130.

⁴² Zum Werkverzeichnis von Welter s. K. J. Welter, op. cit., S. 363–375.

⁴³ J. M. Perreault, op. cit.

⁴⁴ 5. Strophe von „Ein feste Burg ist unser Gott“, Mitte 16. Jahrhundert an das Kirchenlied als Doxologie angefügt, zuerst bei Ch. Gutknecht, Nürnberg, 1546, vgl. Jenő Sóllyom, *Das Reich muss uns doch bleiben, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 20 (1976), S. 166–171.

⁴⁵ H. H. Eggebrecht, *Vokalkomponist*, op. cit., 1954, S. 130.

⁴⁶ Evangelisches Gesangbuch, Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen, München/Weimar, o.J., Nr. 321.

- PWV 1110 Paratum cor meum**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16474;
Psalm 108, 2–7; Eggebrecht 24, Welter 389, Perreault 400
- PWV 1111 Singet dem Herrn**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quellen: D–B Mus.ms. 16475/30,
D–B Mus.ms. Com 123, Nr. 4; Text: Psalm 98, 1–3.9; Eggebrecht 25,
Welter 386/416, Perreault 424
- PWV 1112 Tröste uns Gott**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quellen: D–B Mus.ms. 16475/32,
D–B Mus.ms. Com 123, Nr. 3; Text: Psalm 85, 5–10; Eggebrecht 26,
Welter 387, Perreault 474
- PWV 1201 Ach Gott, erhöre mein Seufzen**
Concerto für SSATB, 5 Instrumente, verloren; nachgewiesen in:
D–SFs⁴⁷; Eggebrecht / Welter 400, Perreault 0
- PWV 1202 Ach Herr, straff mich nicht**
Concerto „à 4. Cant. Solo u. Instru.“, verloren; nachgewiesen in:
F–Sm⁴⁸; Eggebrecht / Welter / Perreault 6
- PWV 1203 Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel**
Concerto für B, Viol., B.c.; Quelle: D–GF 346/Pa 01; Text: Psalm 3,
2.5–6.8–9; Eggebrecht / Welter / Perreault /
- PWV 1204 Christ ist erstanden**
Concerto „à 2, Canto solo con Strom.“, verloren; nachgewiesen in:
D–RUi Nr. 637 „di Pachelbel“⁴⁹;
Concerto für S, Viol., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 30094 „di Achilles“;
Text: Osterleise Wien 1150/Salzburg 1190⁵⁰; Eggebrecht / Welter 381,
Perreault 56/57
- PWV 1205 Christ lag in Todes Banden**
Concerto für SATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16476/2;
Text: Kirchenlied (sieben Strophen) von Martin Luther 1524⁵¹; Eggebrecht 27,
Welter 393, Perreault 60
- PWV 1206 Der Name des Herren sey gelobet**
Concerto für SAB, 2 Viol., Fg., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/12;
Text: Psalm 113, 2; Eggebrecht 28, Welter 394, Perreault 84
- PWV 1207 Dixit Dominus**
Concerto für „5.strom. 4.Voc.“, verloren; nachgewiesen in: D–Nsa Zugang
Nr. 71⁵²; Eggebrecht / Welter 417, Perreault 102
- PWV 1208 Gott ist unser Zuversicht**
Concerto für SATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f.
119r–140r; Text: Psalm 46; Eggebrecht 18, Welter 409, Perreault 176

⁴⁷ K. J. Welter, op. cit., S. 369.

⁴⁸ F. Krummacher, *Kantate und Konzert*, op. cit., S. 368.

⁴⁹ Ebda.

⁵⁰ Franz Karl Prassl, *Christ ist erstanden, Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch 10*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2004, S. 55ff.: 55.

⁵¹ Andreas Marti, Gerhard Hahn, *Christ lag in Todesbanden, Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch 12*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2005, S. 56ff.: 56.

⁵² F. Krummacher, *Kantate und Konzert*, op. cit., S. 368.

- PWV 1209** **Gott sey uns gnädig**
Concerto für SSATB, 5 Tr., Timp., 2 Viol., 4 Va., Fg., B.c.;
Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 1r–26v; Text: Ps 67; Eggebrecht 19,
Welter 410, Perreault 177
- PWV 1210** **Herr, hebe an zu segnen**
Concerto für SSATB, 5 Va., Fg., [B.c.?], verloren; nachgewiesen in:
D–Lm⁵³; Eggebrecht /, Welter 401, Perreault 187
- PWV 1211** **Herr, wenn dein Wort nicht wäre**
Concerto „à 5“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 701⁵⁴;
Eggebrecht /, Welter 392, Perreault 190
- PWV 1212** **Ich bin die Auferstehung**
Concerto „à 13“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 760⁵⁵;
Eggebrecht /, Welter 402, Perreault 200
- PWV 1213** **Ich fahr dahin mit Freuden**
Concerto für S, 5 Instrumente, verloren; nachgewiesen in: F–Sm⁵⁶;
Eggebrecht /, Welter /, Perreault 201
- PWV 1214** **Ich kann nicht mehr**
Concerto für S, B, 4 Instrumente, verloren; nachgewiesen in:
F–Sm⁵⁷; Eggebrecht /, Welter /, Perreault 204
- PWV 1215** **Ich will den Herrn loben allezeit**
Concerto „in Dialogo. 5 Strom. 9. Conc.“, verloren; nachgewiesen in:
PL–Szczecin⁵⁸; Eggebrecht /, Welter 403, Perreault 208
- PWV 1216** **Jauchzet dem Herrn, alle Welt**
Concerto für SSATB, 4 Tr., Timp., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle:
GB–Ob Tenbury 1208, f. 105r–118v; Text: Ps 100, 1–2 und freier Text;
Eggebrecht 30, Welter 411, Perreault 216
- PWV 1217** **Jauchzet dem Herrn, alle Welt**
Concerto für SSATB, 2 Ob., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: D–B
Mus.ms. 16476/5; Text: Ps 100, 1–2, erste Strophe des Kirchenliedes
„Nun danket alle Gott“ von Martin Rinckart 1636 und freier Text;
Eggebrecht 29, Welter 395, Perreault 215
- PWV 1218** **Jauchzet dem Herrn, alle Welt**
Concerto „à 13“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 727⁵⁹;
Eggebrecht /, Welter /, Perreault 214
- PWV 1219** **Kommt her zu mir alle**
Concerto „à 9, 4 Voci, 5 Strom.“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi
Nr. 767⁶⁰; Eggebrecht /, Welter /, Perreault 229
Concerto für SSAB, 2 Viol., 2 Vdg., Violone, B.c.; anonyme Quelle:
D–B Mus.ms. anon. 658, Text: Mt 11, 28–30 und freier Text;
Eggebrecht /, Welter /, Perreault /

⁵³ Ebda.

⁵⁴ Ebda.

⁵⁵ Ebda.

⁵⁶ Ebda.

⁵⁷ Ebda.

⁵⁸ Ebda.

⁵⁹ Ebda.

⁶⁰ Ebda.

- PWV 1220 Lobet den Herrn in seinem Heiligthumb**
 Concerto für SSATB, 5 Tr., Tbn., Timp., 2 Fl., 2 Ob., 2 Viol., 3 Va.,
 Fg., Arpa, Cimbalo, B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 85r–104v;
 Text: Psalm 150; Eggebrecht 22, Welter 415, Perreault 238
- PWV 1221 Meine Sünden betrüben mich**
 Concerto für SATB, 4 Vdg., Fg., B.c.; Quelle (nur Titel und Incipits):
 D–B Mus.ms. 16476/10
 Concerto für SATB, (2 Ob), 4 Va., Violone, B.c.; anonyme Quelle:
 D–DI 2106–E–500; freier Text; Eggebrecht 32a, Welter 397, Perreault 364
- PWV 1222 Mein Fleisch ist die rechte Speise**
 Concerto für S, Viol., B.c.; Quelle: D–GF 347/Pa 02; Text: Joh 6, 55–56;
 Eggebrecht /, Welter /, Perreault /
- PWV 1223 Mein Herz ist bereit**
 Concerto für T, 3 Va.?, B.c., verloren; nachgewiesen in: D–SFsj⁶¹;
 Eggebrecht /, Welter 404, Perreault 359bis
- PWV 1224 Nisi Dominus**
 Concerto für B, Viol.?, B.c., verloren; nachgewiesen in: D–SFsj⁶²;
 Eggebrecht /, Welter 419, Perreault 379bis
- PWV 1225 Vergeh doch nicht, du armer Sünder**
 Concerto für T, Viol., 4 Va., B.c.; Quelle: D–Mbs Mus.ms. 5381;
 freier Text; Eggebrecht /, Welter 398, Perreault 476bis
- PWV 1226 Was Gott thut, das ist wohlgethan**
 Concerto für SATB, 2 Viol., 2 Va., B.c., verloren; nachgewiesen in:
 F–Ssp 17. Mms 29⁶³
 Concerto für SATB, 2 Viol., 2 Va., Violone, B.c.; Quelle (nur Titel und
 Incipits): D–B Mus.ms. 16476/12 (Kopie von F–Ssp 17. Mms 29?)
 Concerto für SATB, 2 Viol., 2 Va., Fg., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms.
 Com 123, Nr. 13; Text: Kirchenlied (6 Strophen) von Samuel
 Rodigast 1675; Eggebrecht 33, Welter 399, Perreault 487
- PWV 1227 Wenn wir in höchsten Nöten seyn**
 Concerto „à 10. 4 Viol. CATB.“, verloren; nachgewiesen in: D–Lm MS 1002⁶⁴;
 Eggebrecht /, Welter 405, Perreault 496
- PWV 1228 Wenn wir in höchsten Nöten sein**
 Concerto für SATB, 6 Instr., 4 Rip., verloren; nachgewiesen in: D–SFsj⁶⁵;
 Eggebrecht /, Welter 406, Perreault /
- PWV 1301 Missa in C**
 Messe (Kyrie, Gloria, Credo [endet mit „et homo factus est“],
 Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) für SATB, 2 Tr., 2 Viol., B.c.;
 Quelle: GB–Ob Tenbury 1209, f. 188r–205v; Eggebrecht 35, Welter 408,
 Perreault 357
- PWV 1302 Missa in D**
 Messe (Kyrie, Gloria, Credo [bis „et homo factus est“]) für SATB,
 B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16472; Eggebrecht 34, Welter 407, Perreault 358

⁶¹ K. J. Welter, op. cit., S. 369.

⁶² K. J. Welter, op. cit., S. 371.

⁶³ H. H. Eggebrecht, Vokalkomponist, op. cit., S. 128.

⁶⁴ F. Krummacher, Kantate und Konzert, op. cit., S. 368.

⁶⁵ K. J. Welter, op. cit., S. 370.

- PWV 1401** **Deus in adiutorium in C**
Ingressus für SSATB, 4 Tr., Timp., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle:
GB–Ob Tenbury 1209, f. 92r–109v; Eggebrecht 13, Welter 423, Perreault 89
- PWV 1402** **Deus in adiutorium in C**
Ingressus für SATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury
1208, f. 41r–45v; Eggebrecht 6, Welter 422, Perreault 88
- PWV 1403** **Deus in adiutorium in C**
Ingressus für SATB, 2 Viol., Va., B.c.; D–B Mus.ms. 30189; Quelle:
D–B Mus.ms. Com 123, Nr. 2; Eggebrecht 4, Welter 421, Perreault 87
- PWV 1404** **Deus in adiutorium in D**
Ingressus für SATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209,
f. 110r–127v; Eggebrecht 14, Welter 427 (falsche Tonartangabe: „in F⁶⁶“),
Perreault 91
- PWV 1405** **Deus in adiutorium in D**
Ingressus für SATB, 2 Viol., Va., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms.
Com 123, Nr. 1; Eggebrecht 5, Welter 424, Perreault 90
- PWV 1406** **Deus in adiutorium in d**
Ingressus für SSATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob
Tenbury 1208, f. 73r–84v; Eggebrecht 7 (falsche Tonartangabe: „D⁶⁷“),
Welter 426 (falsche Tonartangabe: „in D⁶⁸“), Perreault 92
- PWV 1407** **Deus in adiutorium in F**
Ingressus für SSATB, 2 Viol., 4 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob
Tenbury 1209, f. 28r–43v; Eggebrecht 9, Welter 425
(falsche Tonartangabe: „in D⁶⁹“), Perreault 93
- PWV 1408** **Domine ad adiuvandum in G**
Ingressus für SATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quellen: GB–Ob
Tenbury 1209, f. 15r–(21+1)r, D–B Mus.ms. 30088; Eggebrecht 15,
Welter 430, Perreault 94
= **In nomine Jesu** (Titel der Komposition in D–B Mus.ms. 30088)
für „4 v. c. strom.“⁷⁰, verloren; nachgewiesen in: D–DI Mus.ms. D–1–9,
Nr. 12⁷¹ (wohl Abschrift der Berliner Handschrift, daher gleicher Titel)
Eggebrecht 70, Welter /, Perreault 212
- PWV 1409** **Deus in adiutorium in g**
Ingressus für SSATB, 2 Viol., 2 Vdg., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob
Tenbury 1209, f. 74r–91v; Eggebrecht 12, Welter 429, Perreault 96
- PWV 1410** **Deus in adiutorium in g**
Ingressus für SATB, 2 Viol., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209,
f. 70r–(73+1)r; Eggebrecht 11, Welter 428, Perreault 95
- PWV 1411** **Deus in adiutorium in A**
Ingressus für SSATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; GB–Ob Tenbury 1209,
f. 1r–14v; Eggebrecht 8, Welter 432, Perreault 97

⁶⁶ K. J. Welter, op. cit., S. 372.

⁶⁷ H. H. Eggebrecht, *Vokalkomponist*, op. cit., 1954, S. 126.

⁶⁸ K. J. Welter, op. cit., S. 372.

⁶⁹ Ebda.

⁷⁰ Robert Eitner, *Biographisch–Bibliographisches Quellen–Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 7, Graz, Akadem. Druck- und Verl.-Anst., 1959², S. 271–273: 272.

⁷¹ J. M. Perreault, op. cit., S. 108.

- PWV 1412** **Deus in adiutorium in a**
Ingressus für SSATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209, f. 54r–69r; Eggebrecht 10, Welter 431, Perreault 98
- PWV 1413** **Deus in adiutorium**
Ingressus „à 11, S Strom., 5 Voci“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 656⁷²; Eggebrecht /, Welter /, Perreault /
- PWV 1501** **Magnificat in C**
Magnificat für SSATB, 4 Tr., Timp., 2 Viol., 1 Va., 2 Vdg., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1311; Eggebrecht 48, Welter 435, Perreault 244
- PWV 1502** **Magnificat in C**
Magnificat für SSATB, 4 Tr., Timp., 2 Viol., 1 Va., 2 Vdg., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 181r–208r; Eggebrecht 43, Welter 436, Perreault 245
- PWV 1503** **Magnificat in C**
Magnificat für SSATB, 2 Ob., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 141r–163v; Eggebrecht 41, Welter 434, Perreault 243
- PWV 1504** **Magnificat in C**
Magnificat für SATB, 2 Tr., 2 Viol., 2 Va., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209, f. 138r–161v; Eggebrecht 45, Welter 433, Perreault 242
- PWV 1505** **Magnificat in D**
Magnificat für zwei Chöre (jeweils SSATB) und zwei Orchester (jeweils 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.); Quelle: GB–Ob Tenbury 1356, letztes Blatt der Handschrift verloren; Eggebrecht 47, Welter 439, Perreault 248
- PWV 1506** **Magnificat in D**
Magnificat für SSATB, 2 Cornetti, 2 Ob., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 165r–180r; Eggebrecht 42, Welter 438, Perreault 247
- PWV 1507** **Magnificat in D**
Magnificat „à 13“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 797⁷³; Eggebrecht /, Welter /, Perreault 249
- PWV 1508** **Magnificat in D**
Magnificat für SATB, 4 Va. ad lib., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 30088; Eggebrecht 37, Welter 437, Perreault 246
- PWV 1509** **Magnificat in Es**
Magnificat für SATB, 2 Viol., 3 Va. (oder Va. und 2 Vdg.), Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 46r–72r; Eggebrecht 40, Welter 440, Perreault 250
- PWV 1510** **Magnificat in F**
Magnificat für SSATB, 2 Viol., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209, f. 128r–137v; Eggebrecht 44, Welter 442, Perreault 252
- PWV 1511** **Magnificat in F**
Magnificat für SATB, 2 Viol., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 27r–40r; Eggebrecht 39, Welter 441, Perreault 251
- PWV 1512** **Magnificat in G**
Magnificat für SATB, 2 Viol., B.c.; Quellen: GB–Ob Tenbury 1209, f. 22r–27v; D–B Mus.ms. 30088; Eggebrecht 38, Welter 444, Perreault 253

⁷² F. Krummacher, *Kantate und Konzert*, op. cit., S. 368.

⁷³ Ebda.

- PWV 1513** **Magnificat in g**
Magnificat für SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16474/5;
Eggebrecht 36, Welter 443, Perreault 254
- PWV 1514** **Magnificat in B**
Magnificat für SSATB, 2 Ob., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c./Org.; Quelle:
GB–Ob Tenbury 1209, f. 162r–(187+1)r; Eggebrecht 46, Welter 445,
Perreault 255
- PWV 1515** **Magnificat**
Magnificat „à 13“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 79674;
Eggebrecht /, Welter /, Perreault 256

Werke zweifelhafter Authentizität:

- PWV Anh. 1201** **Gott, du Gott Israel**
Concerto für SSATB, 4 Viol., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 30282;
Text: Tob. 3,23; Eggebrecht /, Welter 395, Perreault 173
= Deinem Namen sey ewig Ehr’ D–B „Ms. 198“
(Eitner⁷⁵) = D–B Mus.ms. 30282; Eggebrecht 68, Welter 390, Perreault /
- PWV Anh. 1202** **Laetatus sum**
Concerto für SSATB, Trombetta, 2 Cornetti, Tbn., 2 Viol., 2 Va., Fg., B.c.⁷⁶;
Quelle: D–Bhm, die Stimmen von SSATB und Org. sind verloren, es existiert
aber eine Vc./Vne.–Stimme; Text: Ps 122; Eggebrecht 71, Welter 418,
Perreault 234
- PWV Anh. 1203** **Mein Herr Jesu, dir leb ich**
Concerto für SATB, 3 Va., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16476/8;
Text: freier Text, Weish 5, 16 und Mt 13, 43;
Eggebrecht 32b, Welter 396, Perreault 359

Bisher fälschlich zugeschriebenes Werk:

- PWV deest** **Carl Theodor Pachelbel: Kommt her zu mir alle**
Concerto für SATB, 2 Corni, 2 Viol., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209,
f. 44r–53v; Text: Mt 11, 28; zwei Strophen des Kirchenliedes
„Schmücke dich, o liebe Seele“ von Johann Franck; freier Text von
J. M. Dilher und unbekanntem Textdichter⁷⁷; Eggebrecht 31, Welter 414,
Perreault 230

Abkürzungen:

A = Alt, B = Bass, B.c. = Basso continuo, Fg. = Fagott, Fl. = Flauto, Ob. = Oboe,
Org. = Organo, S = Sopran, T = Tenor, Tbn. = Trombone, Timp. = Timpani, Tr. = Tromba,
Va. = Viola, Vdg. = Viola da gamba, Viol. = Violine

⁷⁴ Ebda.

⁷⁵ R. Eitner, op. cit., S. 272.

⁷⁶ R. Eitner, op. cit., S. 272. Eitner lag noch eine Partiturabschrift und das vollständige Stimmenmaterial vor.

⁷⁷ H. H. Eggebrecht, *Vokalkomponist*, op. cit., 1954, S. 128.

DUHOVNA GLASBA JOHANNA PACHELBLA

Povzetek*

Johann Pachelbel (1653–1706) sodi med najpomembnejše nemške skladatelje druge polovice 17. stoletja. Medtem ko je njegov opus za inštrumente s tipkami že dobro stoletje v več izdajah dosegljiv interpretom, bo končno izšla tudi celotna izdaja njegovih vokalnih del. Dejstvo, da je bil za študij večine vokalnega opusa do sedaj potreben vpogled v izvornike, je vodilo v zmotne nazore o Pachelblu kot skladatelju. Trdimo lahko, da nam ravno njegove Večernice (Ingressusi, Psalmski koncerti, uglasbitve Magnificata) dajejo pravo podobo njegove vélike umetnosti, saj so nastale šele v mojstrovih zadnjih letih za liturgične potrebe cerkve sv. Sebald v Nürnbergu. Nasprotno pa glasba za inštrumente s tipkami večinoma izvira iz pedagoške prakse ter osnovnega liturgičnega orgljanja, zaradi česar zavestno omejuje svoja sredstva.

Pachelblove skladbe kažejo, da je po eni strani nadaljeval izročilo 17. stoletja, npr. z uporabo petglasnega godalnega ansambla, po drugi strani pa je bil odprt za razvoj, npr. z uporabo francoske oboe (*Hautbois*). Dvozborni moteti se ravnaajo po thürinškem slogu. Psalmski koncerti, uglasbitve Ingressusa ali Magnificata so le redko prekomponirana, enostavčna dela; večinoma se členijo v več odsekov. Pri tem se virtuozni solistični deli v mali zasedbi obligatnih glasbil izmenjujejo s celotnim ansamblom. Na splošno se tovrstne skladbe končujejo z obsežnimi fugami z dvema temama (v enem izmed rokopisov je to označeno kot »fuga doppia«), nekatere uvaja instrumentalna Sinfonia.

Kljub individualnosti formalnega in zvočnega oblikovanja imajo vokalna dela skupne lastnosti, ki jih smemo opisati kot značilne poteze Pachelblove vokalne umetnosti: glasba je prežeta z naravno preprostostjo in spevnostjo, polno ritmične vitalnosti in veselja do igranja ter velike motivične raznolikosti. Harmonika je preprosta ter poudarjeno moderna in funkcionalna. Kontrapunktske strukture so bolj rezultat harmonskih danosti kot polifone linije. Pachelbel vedno znova uporablja glasbeno-retorične figure.

Katalog Pachelblovih del (PWV) v prilogi je bil prvič priobčen leta 2006 v avtoričini doktorski disertaciji. Trenutno obsega vokalna duhovna dela, po dodatnih poglobljenih raziskavah pa bo razširjen na seznam celotnega opusa.

* Prevod povzetka: Dalibor Miklavčič, univ. doc.