

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Band: 48 (2007)

Artikel: Warum brauchen wir eine neue Edition der Tastenmusik Johann Pachelbels?

Autor: Belotti, Michael

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858723>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MICHAEL BELOTTI (FREIBURG IM BREISGAU)

Warum brauchen wir eine neue Edition der Tastenmusik Johann Pachelbels?

«Pachelbel ist heute einer der populärsten Orgelkomponisten. Dies ist in erster Linie der Ausgabe Karl Matthaes zu danken.» Diese Feststellung, die Wolfgang Stockmeier seiner Neubearbeitung eben dieser Ausgabe¹ vorangestellt hat, scheint heute noch zutreffend. Pachelbels Orgelmusik ist weithin bekannt und wird vielfach im Unterricht und in der Gottesdienstpraxis eingesetzt. In Konzertprogrammen tritt sie allerdings gegenüber den gleichzeitig entstandenen Kompositionen norddeutscher Orgelmeister in den Hintergrund, und die Frage nach ihrer künstlerischen Bedeutung wird eher selten gestellt. Matthaes Edition bot in ihrer ursprünglichen vierbändigen Gestalt eine schmale Auswahl von Toccaten, Ciacconen und Fugen, wobei die Magnificat-Fugen ganz außer Betracht blieben, sowie eine reiche Sammlung von Choralbearbeitungen und Choralpartiten. Pachelbel erscheint in ihr hauptsächlich als Komponist für den gottesdienstlichen Gebrauch. Ein gewisses Korrektiv stellt die Edition von Anna Marlene Gurgel dar, die alle erreichbaren freien Orgel- und Klavierwerke einschließlich der Magnificat-Fugen, ohne die variierten Arien, vereinigt.

Der Spieler, der sich, durch die Diskussionen der letzten Jahrzehnte über Textkritik und Aufführungspraxis barocker Orgelmusik sensibilisiert, mit diesen Ausgaben beschäftigt, kann nicht umhin, sich einige Fragen zu stellen. Warum muss beispielsweise ein Stück wie die *Fantasia in g*, das ohne Schwierigkeiten mit zwei Händen gegriffen werden kann, auf drei Systemen notiert werden?² Beim Studium von Gurgels kritischem Bericht stellt man fest, dass die Lesartenverzeichnisse zu einem großen Teil aus Informationen über fehlende Haltebögen bestehen. Gemeinsame Töne zwischen Dominante und Tonika am Ende eines Stücks werden in den Ausgaben genauso regelmäßig gebunden, wie sie in den Quellen getrennt werden. Woher nehmen die Herausgeber die

1 MATTHAEI-STOCKMEIER (ed.), *Pachelbel*.

2 So in den Ausgaben MATTHAEI-STOCKMEIER (ed.), *Pachelbel* (Bd. I, Nr. 2) und GURGEL, *Pachelbel-Toccaten* (Bd. II, Nr. 12).

Gewissheit, dass an diesen Stellen Bindungen eingesetzt werden müssen?

Auch die Konsultation der Denkmäler-Ausgabe Max Seifferts³ bringt nicht in allen Punkten Klarheit. Die zweisystemige Notation eröffnet größere Freiräume im Bereich der Pedalverwendung; Pedalanweisungen werden nur dort gegeben, wo sie in den Quellen vorhanden sind. So fällt zum Beispiel auf, dass in der *Ciaccona in f* nur an einer Stelle Pedal vorge-schrieben wird. Hinsichtlich der Bindungen aber hat Seiffert eine frag-würdige Vorbildfunktion übernommen. Sind im zweiten Jahrgang der Bayerischen Denkmäler, der die Cembalokompositionen enthält, er-gänzte Bindungen durch Strichelung gekennzeichnet, so fehlt in den Or-gelwerken des vierten Jahrgangs jegliche graphische Differenzierung und jeder Nachweis im kritischen Bericht. Hier wird ganz selbstverständlich eine gebundenere Spielweise vorausgesetzt, die Tonwiederholungen nur störend erscheinen lässt. Ist dies von der Orgelästhetik der vorigen Jahr-hundertwende her noch als verständlich zu betrachten, so wundert man sich, in einer 80 Jahre späteren Edition dasselbe Übermaß an Bindungen (ohne Kennzeichnung im Notentext) vorzufinden. Dem Spieler, der sich um eine stilgerechte Wiedergabe der Orgelmusik Pachelbels bemüht, bleibt nichts anderes übrig, als den kritischen Bericht gründlich zu stu-dieren.

Hinzu kommt das Problem der Zuschreibung, vor allem bei den cho-ralgebundenen Orgelwerken. Die in neuerer Zeit erschienenen Editionen der Orgelchoräle Johann Michael Bachs⁴ und Johann Heinrich Butt-städts⁵ enthalten manches Stück, das bisher als Komposition Pachelbels galt. Wie gut kennen wir den Werkbestand wirklich? Wie zuverlässig sind die dargebotenen Notentexte? Hundert Jahre nach dem Erscheinen der Denkmäler-Ausgabe und siebzig Jahre nach Matthaei erweist sich die scheinbare Sicherheit als trügerisch. Eine umfassende Sichtung des Quel-lenmaterials und eine Neubestimmung des Werkbestands sind notwen-dig. Gurgels Ausgabe konnte dies nicht leisten. Nur für einige kleinere Werkbereiche wurden von wissenschaftlich geschulten Praktikern neu überprüfte Notentexte vorgelegt.⁶

Um diese problematische Editions-lage besser verstehen zu können, müssen wir in der Musikgeschichte eineinhalb Jahrhunderte zurückgehen und uns einer Persönlichkeit zuwenden, die man als Inbegriff des for-

3 SEIFFERT (ed.), *Pachelbel* und BOTSTIBER-SEIFFERT (ed.), *Pachelbel-Magnificat*.

4 WOLFF (ed.), *Johann Michael Bach*.

5 BECKMANN (ed.), *Buttstett*. Bei der Neuauflage dieser Edition in der Edition Schott (2006) wurde leider die Gelegenheit versäumt, notwendige Ergänzungen und Korrek-turen anzubringen.

6 KOOIMAN (ed.), *Pachelbel-Ciacconas* und ZEHNDER (ed.), *Pachelbel-Acht Choräle*.

schenden Spielers betrachten könnte, und die bei der Sammlung der Tastenmusik Pachelbels eine bedeutende Rolle spielte.⁷ August Gottfried Ritter, 1811 in Erfurt geboren und in der Tradition der Schule Johann Christian Kittels ausgebildet, geht 1834 zu weiteren Studien an das Königlich Akademische Institut für Kirchenmusik, wird 1839 Organist der Kaufmannskirche zu Erfurt, 1843 Domorganist in Merseburg, 1847 in Magdeburg, wo er 1885 stirbt. Schon seit etwa 1830 sammelt er Orgelkompositionen oder, wie er sie nennt, «Orgeltonstücke älterer Meister». Durch Kontakte mit Kirchenmusikern seiner thüringischen Heimat wird es ihm möglich, viele alte Manuskripte zu kopieren, teilweise auch zu erwerben. In den 1860er Jahren nimmt Philipp Spitta, der an seiner Bach-Biographie arbeitet, Verbindung mit ihm auf. Ritter sammelt weiter, liefert wissenschaftliche Beiträge für die *Monatshefte für Musikgeschichte* und veröffentlicht 1884 sein Werk *Zur Geschichte des Orgelspiels*,⁸ mit umfangreicher Beispielsammlung. Von einigen Komponisten legt er handschriftliche «Gesamtausgaben» an, die sich im Notationsstil an den mitteldeutschen Manuskripten des frühen 18. Jahrhunderts orientieren, bis hin zum Gebrauch des Sopranschlüssels für das obere System. Ritters Sammlung der Orgelkompositionen Pachelbels befindet sich heute im Staatlichen Institut für Musikforschung zu Berlin.⁹ Seine Sammeltätigkeit lässt sich anhand des umfangreichen Incipit-Katalogs verfolgen, der in der Bibliothek der Erzabtei Beuron¹⁰ aufbewahrt wird. Danach lassen sich mehrere Perioden unterscheiden, die durch die bekannten biographischen Daten definiert werden.

Die früheste Sammeltätigkeit erbringt mindestens zehn Nummern.¹¹ Welche Quellen ihm hierfür zur Verfügung standen, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Möglicherweise hatte ihm Carl Ferdinand Becker in Leipzig Einblick in eine Sammelhandschrift von Johann Andreas Dröbs¹²

7 Siehe SCHMIDT, *August Gottfried Ritter*.

8 RITTER, *Geschichte*.

9 Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Mus. ms. Pachelbel 1.

10 D-BEU, Mus. ms. 159.

11 Im Verlauf dieser Darstellung werden die Stücke wie folgt identifiziert: Vor dem Titel stehen die Nummern aus Ritters Katalog und (in Klammern) aus Ritters Sammlung der Orgelkompositionen Pachelbels (Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Mus. ms. Pachelbel 1), dahinter die Nummerierung nach Max Seifferts Gesamtausgabe (S und Nummer: Choralbearbeitungen in der zweiten Abteilung von Jahrgang IV/1 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern; bei Werken anderer Gattungen wird die Bandnummer innerhalb der Denkmäler-Ausgabe angegeben).

12 Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Sammlung Becker III.8.26. Dieser Quelle könnten die Orgelchoräle 2. (14) *Warum betrübst du dich, mein Herz* (S. 60) und 3. (9) *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (S. 37) entnommen sein.

gewährt. Für vier Stücke sind sonst keine handschriftlichen Quellen bekannt.¹³

In den darauffolgenden Eintragungen schlägt sich Ritters Studienaufenthalt in Berlin nieder. Durch eigenhändige Datierungen ist gesichert, dass er im Dezember 1834 die erste Reihe der Magnificat-Fugen aus dem Berliner Institut für Kirchenmusik kopiert hat.¹⁴ Dort dürfte er auch die Variationen über *Alle Menschen müssen sterben*¹⁵ und die *Nachtigall*,¹⁶ einen originellen, aber in der Echtheit nicht gesicherten Versuch, Vogelgesang in Notenschrift wiederzugeben, kennengelernt haben.

1836 gelangt eine Handschrift mit anonymen Choralbearbeitungen in seinen Besitz, die später als Ms. Seiffert¹⁷ bekannt wurde; er trägt die Anfänge dieser Kompositionen zunächst hinten im Katalog unter den *Incerta* ein.

1839 erscheint Franz Commers *Sammlung der besten Meisterwerke für die Orgel*, die aus den Beständen des Instituts für Kirchenmusik schöpft. Die Pachelbel-Stücke daraus werden von Ritter, soweit sie ihm noch nicht bekannt sind, vollständig verzeichnet: die *Chorale zum praeambuliren* (31–35), die zweite Reihe der Magnificat-Fugen¹⁸ (36–68) und eine Anzahl Toccaten, Fantasien, Fugen und Choralbearbeitungen (69–91).

Nach dem Antritt seines Organistenamts an der Kaufmannskirche werden ihm eine Sammelhandschrift aus dem Besitz des dort tätigen Kantors Ernst Friedrich Gottlieb Kämpf¹⁹ sowie Materialien aus dem Nachlass von dessen Vorgänger Johann Immanuel Müller zugänglich. Aus Kämpfs Sammlung trägt er sieben Choralbearbeitungen (Nr. 92–98) ein.

13 1. (36) *Herr Gott, dich loben alle wir* (S. 41); 5. (38) *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (S. 67); 9. (47) *Lob sei Gott in des Himmels Thron* (S. 46); 10. (39) *Jesus Christus unser Heiland, der den Tod* (S. 41).

14 Im Katalog Nr. 17–24. Die Abschrift der Magnificat-Fugen findet sich heute in den Leipziger Städtischen Bibliotheken, Musikbibliothek, PM 177. Zur Quellenlage siehe BELOTTI (ed.), *Pachelbel*, Vol. III: *Magnificat Fugues from the Berlin Manuscript, First Series*, S. vii.

15 Kat. Nr. 11–16. Seiffert druckte den Variationszyklus in der unvollständigen Fassung Ritters ab (DTB II/1, Nr. 13); seine Quellenangabe «Ms. 15839 der Universitäts-Bibliothek zu Königsberg i. Pr.» ist unzutreffend.

16 Kat. Nr. 25; im Kollektaneenband am Ende des zweiten Teils, ohne Nummer, aufgezeichnet, mit dem Vermerk: «Alte Handschrift: di Joh. Bachelbel.» Seiffert teilt dieses Stück in DTB XXX, S. 205 nach einer mutmaßlich autographen Handschrift Johann Kriegers mit und gibt ihm den Titel «Battaglia».

17 Siehe JOELSON, *Nachricht*, S. 119–121. Das dort gegebene Inhaltsverzeichnis ist nach Ritters Katalog zu ergänzen um drei Kompositionen Johann Sebastian Bachs: S. 70 *Nun danket alle Gott* BWV 657; S. 72 *Magnificat* BWV 733; S. 76 *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* BWV 705.

18 Er hatte diese Reihe also nicht schon 1834 in Berlin geschrieben; dies geht auch aus dem Befund der Leipziger Handschrift PM 177 hervor.

19 Berlin, Hochschule für Musik, Ms. fol. 1491.

Bereits hier wird erkennbar, wie Ritter Quellen vergleicht und eigene Mutmaßungen anstellt. Eine Choralfuge 93. (77) *Wir glauben all an einen Gott* wird, obwohl anonym überliefert, Pachelbel zugeschrieben. Eine Fuge 95. (50) *Ein feste Burg ist unser Gott* (S. 23) steht auf S. 268 von Kämpf's Manuskript in C-Dur; der Katalogeintrag folgt aber dem Ms. Seiffert, das eine erweiterte Fassung in D-Dur bietet.²⁰

Unter Nr. 99 verzeichnete Ritter eine *Aria mit 10 Variationen* in F. Er kannte also offenbar eine Fassung, die eine Variation mehr aufwies als die einzige heute bekannte Quelle, ein Clavierbuch des jugendlichen Heinrich Nicolaus Gerber.²¹ Es ist zu bedauern, dass uns Ritters Abschrift dieses Variationszyklus nicht erhalten ist.

Die Nummern 100–103 entnahm Ritter einer Handschrift des Kittelschülers Michael Gotthardt Fischer.²² Diese ist die einzige Quelle, die für 100. (53) *Es woll uns Gott genädig sein* (S. 28) den Komponistennamen Pachelbel nennt. Eine 105. *Fughetta in d* dürfte aus dem *Mannheimer Orgel-Journal* stammen,²³ die 106. (B, 1) *Fuga in C* (DTB II/1, 43) übertrug Ritter «aus deutscher Tabulatur».

Danach ist offenbar eine längere Unterbrechung eingetreten, wie die veränderten Schriftzüge der folgenden Eintragungen verraten. Sie sind wohl in die 1860er Jahre, die Zeit des Kontakts mit Spitta, zu datieren. Ritter notiert Incipits von Pachelbel-Kompositionen aus dem Andreas-Bach-Buch (108–111) und Johann Gottfried Walthers umfangreicher Sammlung von Orgelchorälen (112–131), die sich damals im Besitz des Musikdirektors Heinrich Frankenberger in Sondershausen befand.²⁴

Eine weitere Frucht seiner damaligen Studien ist der Aufsatz über das Weimarer Tabulaturbuch.²⁵ Ritter erkannte sehr wohl, dass die Choralfughetten dieser Quelle nichts weiter als manchmal sehr gewaltsam verkürzte Fassungen längerer Bearbeitungen waren. An der Komponistenangabe des Titelblatts zweifelte er jedoch nicht und glaubte sich

20 Ms. Seiffert, S. 92; der Komponistennamenname «J. Pachelbel» wurde von Ritter mit Bleistift eingefügt.

21 Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40268, S. 36–47 (DTB II/1, Nr. 8).

22 Berlin, Hochschule für Musik, Ms. fol. 1439 (verschollen; siehe JOELSON, *Nachricht*, S. 108–110).

23 ORGEL-JOURNAL 1831–32, Heft VII, S. 14 *Fuga*. – J. Pachelbel. Das Stück wurde von Seiffert und Gurgel als Magnificat-Fuge ediert: BOTSTIBER–SEIFFERT (ed.), *Pachelbel-Magnificat*, I. 4; GURGEL, *Pachelbel-Magnificat*, I. 21.

24 Den Haag, Gemeentemuseum, 4.G.14, heute in Den Haag, Nederlands Muziek Instituut.

25 RITTER, *Tabulaturbuch*. Die Handschrift Q 341 b der Anna-Amalia-Bibliothek Weimar ist bei dem großen Brand im September 2004 nicht beschädigt worden.

berechtigt, Stücke, die er anonym vorgefunden und unter den *Incerta* verzeichnet hatte, aufgrund von Konkordanzen im Weimarer Tabulaturbuch Johann Pachelbel zuzuschreiben. Die nachfolgenden zwanzig Nummern des Katalogs (132–151) sind mit solchen ehemaligen *Incerta* ausgefüllt, die zum Teil aus dem Ms. Seiffert (132, 133, 136–144), zum Teil aus anderen thüringischen Quellen stammen. In vielen Fällen bezeugen allerdings Fragezeichen über den Eintragungen die Unsicherheit des Sammlers bezüglich der Zuschreibung.

Von besonderem Interesse sind zwei Eintragungen von Passionschorälen, die Ritter offenbar auf einem Einzelbogen anonym vorfand. Für die Choralfughette 150. (70) *O Lamm Gottes, unschuldig*²⁶ schien die Verfasserchaft Pachelbels durch das Weimarer Tabulaturbuch gesichert; für 151. (71) *Christus, der uns selig macht*²⁷ ergab sie sich aus der Überlieferungslage. Dazu findet sich im Kollektaneenbuch die Notiz: «Mit dem vorausgehenden von gleicher Handschrift auf Einem Bogen, und, wie jenes, *Fuga* genannt.»

Ritters Pachelbel-Kollektaneen waren für die Denkmäler-Ausgabe Max Seifferts eine wertvolle Quelle. Sie mussten Ersatz bieten für viele alte Handschriften, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr oder noch nicht wieder zugänglich waren. Seiffert hat, wie zahlreiche Eintragungen von seiner Hand beweisen, das Kollektaneenbuch durchaus kritisch benutzt, eine Reihe weiterer Quellen herangezogen und manches Fragwürdige ausgeschieden. Bei der ungünstigen Quellenlage konnte es jedoch nicht ausbleiben, dass manche Unsicherheit verblieb, manche Fehlentscheidung gefällt wurde. Seiffert konnte weder das Weimarer Tabulaturbuch noch Ritters Abschrift davon benutzen. Die gelegentlichen Hinweise darauf in den Kollektaneen verstand er als Quellenangaben und gelangte dadurch zu irrigen Vorstellungen über den Inhalt der Weimarer Handschrift.²⁸ Unbekannt blieben ihm zum Zeitpunkt der Redaktion der Denkmäler-Ausgabe auch das Kämpfsche Manuskript und Fischers Choralsammlung. Dadurch fehlten ihm wichtige Hilfsmittel für die Beurteilung der Zuschreibungen Ritters. Hinzu kommt, dass das stilistische Umfeld Pachelbels um die vorige Jahrhundertwende noch kaum erforscht war. Die Musik der Pachelbel-Schüler Johann Heinrich Buttstädt, Nicolaus Vetter und Andreas Armsdroff hatte noch wenig Auf-

26 Von Ritter ursprünglich unter «*Incerta*», Nr. 146 verzeichnet. Seiffert verband die Fughette mit der durch Johann Valentin Eckelt überlieferten Choraldurchführung zu Nr. 53 der Denkmälerausgabe.

27 «*Incerta*», Nr. 145; von Seiffert nur im Kritischen Bericht erwähnt. Erste Ausgabe in WOLLNY-ZEHNDER (ed.), *J. S. Bach – 19 Orgelchoräle*, S. 46.

28 Siehe EGGBRECHT, *Tabulaturbuch*, S. 118.

merksamkeit auf sich gezogen, und Johann Michael Bach war kaum mehr als ein bloßer Name.

Einige Beispiele mögen die Problematik verdeutlichen. Unter den ersten Eintragungen im Katalog findet sich 4. (37) *Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn* (S. 45). Ritters Vorlage ist bis heute nicht bekannt. Seiffert nahm das Stück auf, obwohl ihm zwei Autographen Johann Gottfried Walthers vorlagen, die als Verfasser Andreas Armsdroff angaben. Die Diskrepanz scheint ihm nicht aufgefallen zu sein, auch nicht, als er die Bearbeitung später unter demselben Namen im Plauener Orgelbuch wieder fand.²⁹ In einem ähnlichen Fall nahm er das Vorkommen in der zuletzt genannten Quelle zum Anlass, seine frühere Zuschreibung zu korrigieren: 149. (68) *Komm Heiliger Geist, Herre Gott* (S. 44) gehört zu den anonym überlieferten Stücken («Incerta» 78), die Ritter aufgrund einer Konkordanz im Weimarer Tabulaturbuch für Pachelbel in Anspruch genommen hatte. In einem kurzen Kommentar legt Seiffert dar, dass die Angabe «And: Armsdorf» im Plauener Orgelbuch höchstwahrscheinlich zutrifft.³⁰ Für die Denkmäler-Ausgabe kam dieses Erkenntnis zu spät. Matthaei wusste zwar von der Existenz des Plauener Orgelbuchs, die Quelle blieb ihm allerdings unzugänglich und wurde bis heute von der Pachelbel-Forschung nur ungenügend ausgewertet.

Auch Seiffert selbst begab sich bei der Zuschreibung anonym überlieferter Kompositionen an Pachelbel vielfach auf schwankenden Boden. Weil er eine einzelne Allemande, die Eckelt in seinem Tabulaturbuch notierte, auch in dem Suitenmanuskript «C. A. A. 1683» fand, betrachtete er den gesamten Inhalt der letztgenannten Quelle als Pachelbels Werk.³¹ Dabei folgt dort der Pachelbelschen Allemande eine Courante, die nachweislich von Froberger stammt,³² und die ganze Sammlung präsentiert sich als eine Zusammenstellung von Tanzsätzen höchst unterschiedlicher Qualität.

Seifferts kritische Berichte zeichnen sich durch äußerste Knappheit aus. Ein Vergleich mit den Quellen zeigt, dass längst nicht über jede Änderung des Herausgebers berichtet wird. Bei einem stark verderbten Stück wie dem *Praeludium in d* werden viele Korrekturen stillschweigend vorgenommen. In den Ciacconen wird gelegentlich ein Wiederholungs-

29 SEIFFERT, *Das Plauener Orgelbuch*, S. 386 (zu S. 174 des Manuskripts): Seiffert erwähnt nicht, dass er diese Choralbearbeitung als Werk Pachelbels ediert hatte.

30 SEIFFERT, *Das Plauener Orgelbuch*, S. 379 (zu S. 36 des Manuskripts).

31 Vorwort zu DTB II/1, S. XXXIII. Das Suitenmanuskript ist Kraków, Biblioteka Jagiellońska (früher Berlin, Preußische Staatsbibliothek), Mus. ms. 40076.

32 Aus der Partita FbWV 618 (Suite XVIII nach der Denkmäler-Ausgabe von Guido Adler).

zeichen hinzugefügt oder weggelassen. Bei den Orgelkompositionen werden nicht nur Haltebögen in reicher Zahl ergänzt, sondern auch vielfach statt beispielsweise zweier Viertelnoten eine halbe Note gesetzt; Nachweise darüber sucht man im kritischen Bericht vergeblich. Durch die Hinzufügung von Pausen erhalten die Fugen ein polyphoneres Aussehen, als ihrer Faktur entspricht. Die Magnificat-Fugen werden völlig neu gruppiert, die überlieferte Anordnung ist aus den spärlichen Informationen, die Seiffert dazu gibt, nicht zu rekonstruieren.

Wer sich nach dem Zweiten Weltkrieg kritisch mit der Tastenmusik Pachelbels befassen wollte, sah sich einer schwierigen Quellsituation gegenüber. Wichtige Handschriften aus deutschem Bibliotheksbesitz galten als verschollen: die Manuskripte der Berliner Hochschule für Musik (früher Institut für Kirchenmusik), das Königsberger Walther-Autograph, das Plauener Orgelbuch, Eckelts Tabulatur, eine in Leipzig aufbewahrte Choralsammlung von Johann Andreas Dröbs.³³ Erst allmählich kamen einige davon wieder zum Vorschein. Anna Marlene Gurgel hat mit ihrem Unternehmen einer Neuausgabe der freien Orgel- und Klavierwerke Mut bewiesen; das Ergebnis ist aber nur als vorläufig zu bezeichnen. Sie wusste zwar vom Vorhandensein der Eckelt-Tabulatur in Krakau, konnte die Quelle jedoch nicht selbst benutzen, sondern musste sich auf Seifferts Ausgabe stützen. Als Ersatz für die Manuskripte des Instituts für Kirchenmusik zog sie Commers Abdruck heran, allerdings in einem sehr schlechten Exemplar, einem anastatischen Neudruck, in dem viele feine Linien, Bögen und andere Zeichen nicht mehr erkennbar sind. Bei der Ergänzung von Bindungen und der Heilung verderbter Stellen schloss sie sich in den meisten Fällen Seiffert an. Hier hätte eine kritische Überprüfung notgetan.

Es ist nun an der Zeit, von den Erfahrungen des musikforschenden Organisten zu sprechen, der es an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert unternimmt, die Tastenmusik Pachelbels nach dem aktuellen Wissensstand neu zu sichten und herauszugeben. Zu den positiven Erfahrungen gehört sicherlich die stark erweiterte und verbesserte Quellenlage. Die Quellen, die Seiffert seiner Ausgabe zugrundelegte, stehen größtenteils auch heute noch zur Verfügung. Für die verschollenen Handschriften des Instituts für Kirchenmusik, der Plauener Kirchenbibliothek und der Universitätsbibliothek Königsberg bieten Commers Druck, Abschriften in Berlin, Leipzig und Wolfenbüttel³⁴ und Fotografien im Ber-

33 Siehe Anm. 12.

34 Cod. Guelf. 339 Mus. Hdschr. der Herzog-August-Bibliothek ist eine sehr exakte Kopie aus dem frühen 19. Jahrhundert nach der verschollenen Handschrift der Magnificat-Fugen: siehe den Kritischen Bericht zu BELOTTI (ed.), *Pachelbel*, Vol. III.

liner Institut für Musikforschung und in der Stadtbibliothek Winterthur³⁵ weitgehenden Ersatz. Als empfindlicher Verlust ist gegenwärtig lediglich das Manuskript aus dem Besitz von Adolf Sandberger, «früher auf der Orgel der Sebalduskirche in Nürnberg befindlich»,³⁶ zu registrieren. Andere nach dem Zweiten Weltkrieg vermisste Quellen sind wieder an ihren angestammten Platz zurückgekehrt, oder zumindest ist ihr Verbleib bekannt. Auch neue Textzeugen kommen immer wieder zum Vorschein: ein Druck von Etienne Roger um 1710,³⁷ das Clavierbuch eines Johann David Peter von 1704,³⁸ Abschriften von Heinrich Nicolaus Gerber und Johann Christian Kittel, eine in Hamburg aufbewahrte Zusammenstellung von Präludien und Fugen von Wecker, Pachelbel und Vetter,³⁹ eine norddeutsche Tabulatur mit mitteldeutschem Repertoire,⁴⁰ verschiedene Manuskripte der Yale University und die Sammlung von Orgelchorälen des Nürnberger Organisten Leonhard Scholz im Johann-Sebastian-Bach-Institut zu Göttingen.

Dieses umfangreiche Material ermöglicht manch schöne Entdeckung. Das Kämpf-Manuskript und die Lübecker Tabulatur enthalten drei bisher unbekannte Beiträge zur Gattung des Biciniums und lassen damit einen wenig beachteten Aspekt des Pachelbelschen Choralschaffens deutlich hervortreten.⁴¹ Der immense Zuwachs an Quellen bedeutet andererseits auch einen Zuwachs an neuen Lesarten, neuen Zuschreibungen, neuen Zweifelsfällen. Die als «Neumeister-Sammlung» bekannt gewordene Handschrift LM 4708 der Yale Music Library enthält sieben Orgelchoräle, die bisher als Pachelbelsche Kompositionen geläufig waren, unter dem Namen Johann Michael Bachs.⁴² Eine sichere Grenzlinie zwischen den Stilen dieser beiden Komponisten ist schwer zu ziehen, da sie in vielen Fällen nicht nur die gleichen Satztypen pflegten, sondern sich darüber hinaus nahe verwandter Tonsprachen bedienten.

Anfängliche Entdeckerfreude weicht oft nagenden Zweifeln. Im Plauer Orgelbuch findet sich eine unveröffentlichte dreistimmige Bearbei-

35 JOELSON, *Nachricht*.

36 DTB II/1, S. XXVIII.

37 JOELSON, *Notendruck*. Vollständige Edition: DIRKSEN (ed.), *VI suites*.

38 Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, N Mus. ms. 10379.

39 Hamburg, Universitäts- und Staatsbibliothek, ND VI 3287 («Parthie en B»). Edition: BECKMANN (ed.), *Vetter*, S. 65–75.

40 Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Mus U 298.

41 BELOTTI, *Choralbicinien*.

42 Siehe die (in einigen Punkten ergänzungsbedürftige) Aufstellung in WOLFF (ed.), *Johann Michael Bach*, S. 9.

tung *O Lamm Gottes unschuldig*,⁴³ die auf den ersten Blick typischer Pachelbel zu sein scheint. Die Vorimitation der Zeile «All Sünd hast du getragen» hat eine wörtliche Entsprechung in *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (S. 37) aus den *Chorälen zum Praeambulieren*. Eine Reihe satztechnischer Ungeschicklichkeiten, wie die ziellos umherschweifende Vorimitation vor der zweiten Choralzeile oder die oftmals fragwürdige Dissonanzbehandlung lassen in dessen Zweifel aufkommen, ob das Stück in dieser Form als Werk Pachelbels gelten kann.

Der neuerliche Versuch des Herausgebers einer Orgel-Anthologie, mit Hilfe des Weimarer Tabulaturbuchs unbekannte Pachelbelsche Choral-fugen ausfindig zu machen, brachte nur Unspezifisches zutage.⁴⁴ Anna Marlene Gurgel nahm in ihre Ausgabe der Magnificat-Fugen mehrere «Neufunde» aus der Handschrift LM 4982 auf, darunter eine Fuge, die in der Quelle die Komponisteninitialen JMB (= Johann Michael Bach) trägt.⁴⁵

Gurgels Vorgehen ist schon deswegen fragwürdig, weil es nicht nur die überlieferungsgeschichtliche Sonderstellung der Magnificat-Fugen außer Acht lässt, sondern auch den fundamentalen Unterschied zwischen Unterrichtsrepertoire und repräsentativer Tastenmusik. Ein genaues Studium der Handschriften, die Pachelbelsches Unterrichtsmaterial enthalten, zwingt zu manchen Revisionen der Zuschreibung. Wie ich an anderer Stelle⁴⁶ ausgeführt habe, wurden im Unterricht der Pachelbel-Schule auch Kompositionen von Pachelbels Lehrer Wecker und anderen Komponisten benutzt; da sie als Übungsmaterial galten, wurde die Frage nach ihrem Ursprung selten gestellt. Paarungen von Praeludien und Fugen in der gleichen Tonart wurden dabei nach Belieben vorgenommen; in dem von Pachelbel geschriebenen Teil der Tabulatur Eckelts wird einer anonymen *Fuga in G*, die in einer Niederschrift Heinrich Nicolaus Gerbers Johann Krieger zugeschrieben wird,⁴⁷ ein knappes Praeludium im II. Ton (!)

43 S. 296 im Plauener Orgelbuch. Edition in BELOTTI (ed.), *Pachelbel*, Vol. VIII (in Vorbereitung), Anhang 1.

44 FRANKE (ed.), *Choralbearbeitungen*, Nr. 21 (*Der Herr ist mein getreuer Hirt*), 39 (*Gott der Vater wohn uns bei*), 58 (*Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand*). Das letzte Stück findet sich schon bei Ritter (Kat. 148, «Incerta» 76, Koll. 67), wurde aber von Seiffert nicht aufgenommen.

45 New Haven CT, Yale University, LM 4982, S. 18 *Fuga* = GURGEL (ed.), *Pachelbel-Magnificat*, I. 24. Die Herausgeberin stützte sich wohl auf die von Christian Heinrich Rinck hinzugefügte, aber irrige Auflösung des Namens Kürzels als «Pachelbel».

46 BELOTTI, *Lehrer*.

47 Sie galt bisher als Werk Pachelbels (DTB IV/1, Abt. I, Nr. 42; GURGEL (ed.), *Pachelbel-Toccaten*, II, Nr. 31). Dem widerspricht Gerbers Abschrift (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 5426). Das Praeludium steht in DTB IV/1, Abt. I, Nr. 4; GURGEL (ed.), *Pachelbel-Toccaten* I, Nr. 16.

vorausgeschickt, einem *Ricercar in d* Frobergers eine kleine Toccata, die wiederum in der Lübecker Tabulatur als Einleitung zu einer kurzen Fuge dient.⁴⁸

Es erweist sich also, dass in einigen Werkbereichen eine sichere Trennung von Echtem und Unechtem nicht möglich ist. Um so wichtiger ist es, das überlieferte Material, soweit es musikalischen Wert besitzt, möglichst vollständig zu sammeln und den Spielern zur Verfügung zu stellen.

Zu den Pflichten des Herausgebers gehört ferner größte Transparenz in der Wiedergabe der Notentexte. Konjekturen werden sich nicht immer vermeiden lassen; sie müssen aber für den Benutzer überprüfbar sein. Dazu gehört selbstverständlich, dass ergänzte Bindungen, Noten und Akzidentien schon im Notentext als solche gekennzeichnet werden. Alle Stücke sind auf zwei Systemen darstellbar, wobei überlieferte Pedalangaben zwar mitgeteilt werden, die Entscheidung über Pedalverwendung und Handverteilung aber letztlich beim Spieler verbleibt. Auch in Einzelheiten der Notation ist Quellennähe anzustreben. Dass die Fugen in Seifferts Darstellung polyphoner aussehen, als sie vom Komponisten gedacht sind, wurde schon erwähnt. Zu wenig beachtet wurde bisher die Balkung, die in den besten Quellen oft großräumiger angelegt ist als heute üblich und dadurch eine größere Zügigkeit des musikalischen Verlaufs suggeriert. Die Magnificat-Fugen bieten hierfür reiches Anschauungsmaterial.

Die Neuedition der Tastenmusik Pachelbels ist jetzt, in der Mitte des Pachelbel-Gedächtnisjahrs 2006, bis zu ihrer Mitte fortgeschritten. Die großen Toccaten, Fugen und Magnificat-Fugen liegen vollständig vor, ein Band mit Choralbearbeitungen ist im Korrekturstadium. Die Variationswerke werden in Kürze nachfolgen. Es bleibt zu hoffen, daß die neue Ausgabe den Anstoß zu einer gerechteren Würdigung der Tastenkunst Pachelbels geben kann.

48 Es ist die in Anm. 23 erwähnte Fuge, die übrigens stilistisch Wecker sehr nahesteht. Die Toccata ist ediert in DTB IV/1, Abt. I, Nr. 8; GURGEL (ed.), *Pachelbel-Toccaten*, II, Nr. 5.

