



---

Johann Pachelbel als Kammerkomponist

Author(s): Guftav Beckmann

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1. Jahrg., H. 2. (Jan., 1919), pp. 267-274

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/929723>

Accessed: 14/06/2014 03:26

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



*Franz Steiner Verlag* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

# Johann Pachelbel als Kammerkomponist

Von

Gustav Beckmann, Berlin

Auf welchem Gebiete Johann Pachelbel's Bedeutung ruht und welches das Hauptfeld seiner musikalischen Tätigkeit war, ist zur Genüge bekannt. Daß er aber auch in der Kammerkomposition sich versucht hat, wissen wir bisher außer gelegentlichen Hinweisen nur aus der Notiz Gerber's<sup>1)</sup>, wo ein Werk Pachelbel's angeführt wird, das 1691 während des Komponisten Aufenthalt in Erfurt erschienen sein soll, nämlich die „Musikalische Ergezung, aus 6 verstimmeten Partien von 2 V. und G.V.“. Gerber fügt noch hinzu, daß „nicht die Partien, sondern die Violinen verstimmt“ seien. Aber auch ohne diesen Zusatz wüßten wir, was mit diesem Verstimmen gemeint ist: das Umstimmen einzelner oder aller Saiten der Geigen in Töne, die von der gebräuchlichen Normalstimmung abweichen. Über diesen Gebrauch, Scordatura, wie der Fachausdruck dafür lautete, ist in meinem jüngst erschienenen Buche<sup>2)</sup> genauere Auskunft zu holen. Der Titel der „Musikal. Ergezung“ zeigt, daß Pachelbel mit dieser spezifisch deutschen Eigenart des Violinspiels im 17. Jahrhundert vertraut war. Doch wir können ihn hierin und überhaupt in seiner Beziehung zur Instrumentalmusik nachprüfen. Einige Manuskripte Pachelbel'scher Kompositionen ermöglichen uns einen Einblick. Sie müssen uns für den Verlust der bisher verschollenen „Musikal. Ergezung“ entschädigen, und sie tun es, indem sie uns ein mehrseitiges Bild der instrumentalen Komposition Pachelbel's geben<sup>3)</sup>.

Acht Manuskripte sind es. Sie gehören der Bibliothek des Kgl. Akadem. Instituts für Kirchenmusik in Charlottenburg, nur eins davon, das sechste, der Kgl. Bibliothek zu Berlin (Ms. mus. 16481), wohin es aus dem Besitze der Michaeliskirche zu Erfurt gekommen ist. Die Manuskripte enthalten:

1. Zwillingspartie à 2 Violini.  
[Eine Suite in 4 unbenannten Sätzen, entsprechend: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue.]
2. Sonata a Violino solo e Cembalo obligato.  
(Andante — Allegro — Largo — Presto)
3. Partie à 2 Violini scordati [nebst] Continuo.  
(Sonata — Allemande — Courante — Ballett [mit Variatio] — Sarabande — Gigue.)

<sup>1)</sup> Neues Lexikon III S. 632.

<sup>2)</sup> „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700“, Leipzig, Simrock, 1918.



<sup>3)</sup> Die Kenntnis der Manuskripte verdanke ich Herrn Prof. M. Seiffert, der mir auch freundlichst seine Kopien dieser Handschriften zur Verfügung gestellt hat. Ihre Besprechung schließt sich eng an die Ausführungen in meinem oben genannten Buche an, ist also ein Nachtrag, der bei rechtzeitiger Kenntnis darin Platz gefunden hätte.

4. Aria con Variazioni à 1 Violino e 2 Viole da Gamba.  
[9 Variationen]
5. Partie à 1 Violin, 2 Viole et Cembalo.  
(Sonata. Allegro — Allemande — Trezza — Aria Presto — Courante — Sarabande — Gigue)
6. [Partie für Violin, Viola I, Viola II, Violono].  
(Sonatina Adagio — Allamandt — Gavott — Courant — Aria — Sarabandt — Finale Adagio)
7. Partie à 2 Violini, 2 Braccio con Basso Continuo.  
(Sonatina — Ballet — Sarabande — Aria — Gigue)
8. Canon à 3 Violinis con suo Basso [nebst folgender] Gigue.

Die Entstehungszeit der Kompositionen ist bei keinem der Manuskripte angegeben. Feststehendes ist auch nicht zu ermitteln, höchstens lassen sich einige Vermutungen anstellen, die etwas Wahrscheinlichkeit für sich haben. Für einige der Kompositionen, in denen für die Violine von der Skordatur Gebrauch gemacht wird (Nr. 3 und 4), wäre etwa anzunehmen, daß sie in der gleichen Zeit wie die Stücke der „Musikalischen Erziehung“ entstanden seien, also etwa zu Ende der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Sie wären also Früchte des Erfurter Aufenthaltes. Damit könnte man weiter annehmen, daß in diese Zeit überhaupt eine stärkere Beschäftigung Pachelbel's mit der Instrumentalmusik fiel, und daß auch die meisten anderen oben aufgeführten Kompositionen etwa in diese Zeit gehörten. Jedenfalls würde es für die in das Feld der Suitenkomposition gehörenden Nummern eine passende Entstehungszeit sein, da sie sich ihrer formellen Gestaltung gemäß: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue mit der einleitenden Sonata zeitlich sehr wohl an die gleichartigen Suitenkompositionen von Rosenmüller (1669), Pezel (1670), Kradenthaller (1675) anschließen ließen. Auch inhaltlich lassen sie sich gut in die Gefolgschaft dieser Werke eingliedern, so daß die Annahme, diese Kompositionen Pachelbel's fielen etwa in die achtziger Jahre des Erfurter Aufenthaltes, glaubhaft erscheint. Nur die Entstehung der Violinsonate mit obligatem Cembalo (Nr. 2) gehört wohl einer späteren Zeit an, da hier der mehr zu Ende des 17. Jahrhunderts in der deutschen Violinkomposition sich bemerkbar machende italienische Einfluß, der sich rein äußerlich in der strengen Abgrenzung von vier abgeschlossenen Sätzen: Andante, Allegro, Largo, Presto anzeigt, deutlich zutage tritt. Besonderes Interesse beansprucht dieses Stück durch die Ausarbeitung der Cembalopartie mit einer obligaten Oberstimme für die rechte Hand, vielleicht eines der frühesten Beispiele dieser im 18. Jahrhundert durch die Entwicklung der Klaviermusik zu größerer Selbständigkeit sich durchsetzenden Form<sup>1)</sup>. Die Sonate beginnt:

<sup>1)</sup> Auf den vereinzelt Vorläufer, die „Toccata per Spinettina è Violino“ von Frescobaldi (1628), habe ich in meinem Buche (i. v.) S. 22 hingewiesen.

Schon diese kurze Probe zeigt, daß hier eine ganz andere Kompositionsart in der Violinsonate vorliegt, als etwa in den Violinsonaten Biber's, Walther's, Westhoff's. Das Cembalo rückt in eine ganz andere Stellung. Die alte Form des Duetts zwischen Violine und Baß mit begleitendem, akkordfüllendem Tasteninstrument ist aufgegeben. An ihre Stelle tritt ein wirklicher Zwiegespräch zwischen Violine und Cembalo, wobei die rechte Hand auf dem Klavier die Hauptrolle übernimmt, während der Baß in der Hauptsache die harmonische Stütze des Ganzen wird, etwa wie in den Sonaten Bach's für Violine und Klavier. Aber während dort die Violine dem Cembalo gegenüber einen etwas bevorzugteren Platz einnimmt, haben bei Pachelbel beide Instrumente vollkommene Gleichberechtigung. Das mag seinen Grund auch darin haben, daß Pachelbel sich überhaupt die Errungenschaften und Neuerungen der deutschen Violinvirtuosen Schmelzer, Walther, Biber nicht zu Nutze gemacht hat. Er schreibt für die Violine, wie andere Organisten des 17. Jahrhunderts: Vierdandl, A Kempis, Rindermann, Kradenthaller. Es werden stets die Grenzen mäßiger Anforderungen an das technische Können des Geigers eingehalten. Doppelgriffe kommen nur gelegentlich zur Anwendung, die dritte Lage wird nirgends überschritten. Abgesehen von reicherer Melismatik, von kunstvollerer Passagentechnik der linken Hand, werden im ganzen die Regeln gewahrt, die Daniel Speer 1697 für die Behandlung der Violine aufgestellt hat<sup>1)</sup>. Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß Pachelbel der Violine den bevorzugten Platz, den sie sich im 17. Jahrhundert so schnell unter den Sopran- und Virtuoseninstrumenten errungen hat, zuerkennt. Das beweisen die Nr. 1, 3, 4 und 5. Während in Nr. 5 die Violine den anderen Instrumenten gegenüber eine etwas hervortretende Rolle spielt, nimmt sie besonders in Nr. 4 das Wort ganz für sich allein in Anspruch. Dies Stück zeigt wieder, wie naheliegend der Gedanke war, die Form des Konzertes für Violine mit begleitenden Instrumenten zu finden. Die Gamben behalten durchweg die Rolle der harmonischen Begleitung [eine Continuo-Stimme fehlt], während die Violine in den neun Variationen mit reichen Passagen und Koloraturen das allein führende Instrument ist, ganz ähnlich wie in Schmelzer's Sonata Violino Solo cum Bracc.<sup>2)</sup>.

Als guter deutscher Komponist bringt Pachelbel auch die Skordatur, die verbreitete Gepflogenheit deutscher Violinkomponisten des 17. Jahrhunderts, zur Anwendung. In Nr. 3: D dur läßt er die Violinen in  und in Nr. 4: E dur in  stimmen. Aber wie bei vielen deutschen Violinkomponisten ist ihm die Skordatur nicht

<sup>1)</sup> Vgl. sein „Exempel“ im Notenanhang meines Buches, S. 60.

<sup>2)</sup> Vgl. in meinem Buche S. 60 und Notenanhang.

Mittel zu einem besonderen Zweck, etwa um besonders schwierige oder unausführbare Doppelgriffe zu ermöglichen, oder besondere charakteristische oder tonmalische Wirkungen zu erzielen; er trägt damit nur einer Sitte seiner Zeit Rechnung, etwa wie sein Vorgänger, der Nürnberger Organist Rindermann, in dessen Violinkompositionen die Skordatur in gleicher Weise reichlich zu finden ist. Bei einer Aufführung dieser Stücke wäre eine Übertragung für die Normalstimmung der Violin<sup>en</sup> durchaus anzuraten.

Nr. 1 ist ein Duett für zwei Violinen. Beide Instrumente haben ihre besondere Aufgabe durchzuführen. Die erste übernimmt den beweglichen, kolorierenden Passagenteil der Oberstimme, die zweite die akkordische Begleitung in fortlaufenden Doppelgriffen. Die Duettliteratur für zwei Violinen ist im 17. Jahrhundert äußerst spärlich und, wie die Duette Bierdand's und Hake's, vorzugsweise Unterrichts- und Übungszwecken bestimmt. Auch Pachelbel's Duett könnte für solchen Zweck komponiert sein, angehenden Instrumentalisten zur Übung und Anspornung zu dienen. Zur Probe sei der Anfang mitgeteilt:

The image shows a musical score for two violins, labeled 'Violino I' and 'Violino II'. The music is written in G major (one sharp) and common time (C). The first system shows Violino I with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and Violino II with a bass line of chords. The second system continues the same parts, with Violino I playing a more complex melodic line and Violino II providing harmonic support. The piece ends with a fermata on the final chord.

In allen Stücken finden wir den gedanklich ernsten und polyphonen deutschen Komponisten wieder, wie wir Pachelbel aus seinen Orgel- und Klavierkompositionen kennen, nicht ohne die gemütvollste, innerliche Art deutschen Empfindens. Ein Stück, das dieses Gepräge besonders trägt, ist Nr. 7, eine Suite, aus der hier am Schluß wenigstens die Sarabande mitgeteilt sei. Ein Stück aber, das Pachelbel als kunstvollen Kontrapunktiker zeigt, ist aus Nr. 8 der »Canon à 3 Violinis con suo Basso«. Den Kanon führen die drei Violinen aus, während der Baß, ein zweifachiger ausdrucksvoller Ostinato, das Ganze wie ein starkes Fundament trägt, über dem sich ein kunstvolles, aber festgefügttes Gebäude erhebt.

Es ist eine erfreuliche Tatsache, daß wir die Manuskripte besitzen, die uns ermöglichen, den berühmten Orgelmeister und Lehrer auch als Instrumentalkomponisten kennen zu lernen. Beweisen sie doch, daß Pachelbel der deutschen Instrumentalkomposition nicht ferngestanden hat, vielmehr, daß er auch in diese Formen seinen Geist und sein Schaffen in der ihm eigenen Weise einzufügen wußte.

Sarabande.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Cembalo.

Canon.

Violino I.

Violino II.

Violino III.

Cembalo.

First system of musical notation, featuring four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs) with various rhythmic patterns and accidentals. A dynamic marking *(br)* is present above the first staff.

Second system of musical notation, featuring four staves with complex rhythmic patterns. A dynamic marking *(br)* is present above the third staff.

Third system of musical notation, featuring four staves with complex rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, featuring four staves with complex rhythmic patterns.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a simple melodic line. The second and third staves are also treble clefs with the same key signature and time signature, featuring more complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, providing a steady bass line.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The second and third staves continue their respective rhythmic patterns. The bottom staff continues the bass line.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff features a more active melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves continue their rhythmic patterns. The bottom staff continues the bass line.

The fourth system of the musical score consists of four staves. The top staff continues the active melodic line. The second and third staves continue their rhythmic patterns. The bottom staff continues the bass line.



First system of musical notation, featuring four staves (treble, two middle, and bass clefs) in a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic patterns and rests, with a *(tr)* marking above the first staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with four staves. It features complex rhythmic textures and includes a *(tr)* marking above the third staff.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes across four staves.

Fourth system of musical notation, concluding the page with four staves of music.