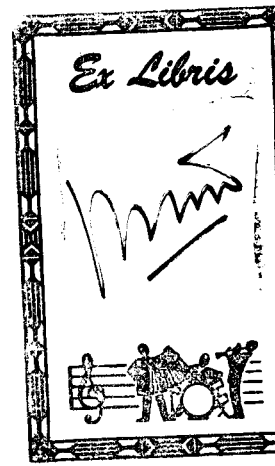
JOHANN PACHELBEL

Variationswerke - Variations

HEXACHORDUM APOLLINIS 1699

nebst Arietta in F und Ciaconnen in C und D für Cembalo oder Orgel (manualiter)
together with Arietta in F and Ciaconnas in C and D for Cembalo or Organ (manuals only)

Nach den Quellen neu herausgegeben von — Newly edited from the sources by
HANS JOACHIM MOSER — TRAUGOTT FEDTKE



R. H. MONNÉ
Van Zuylenstraat
DE MEERN
(03406-1872)

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON
Bärenreiter 2818

INHALTSVERZEICHNIS / CONTENTS

Facsimile der Titelseite des Erstdrucks des Hexachordum Apollinis 1699 . . . III
Zur Einführung, von Hans Joachim Moser IV
Vorwort, von Traugott Fedtke VII

Variationswerke von Johann Pachelbel

I. Hexachordum Apollinis 1699
1. Aria prima in d-moll (6 Variationen) 2
2. Aria secunda in e-moll (5 Variationen) 6
3. Aria tertia in F-dur (6 Variationen) 10
4. Aria quarta in g-moll (6 Variationen) 14
5. Aria quinta in a-moll (6 Variationen) 19
6. Aria sexta in f-moll (Sebaldina) (8 Variationen) 24

II. Arietta in F-dur (9 Variationen) 30

III. Ciacona in C-dur (24 Variationen) 36

IV. Ciacona in D-dur (12 Variationen) 43

Anhang / Appendix

Registriervorschlag für ein Orgelpositiv aus dem Jahre 1650 49
Quellen- und Revisionsbericht 51

English Translation by Laurence Swinyard

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind verboten / No part of this work may be reproduced in any form

Faksimile der Titelseite des Erstdruckes 1699

Zur Einführung

Von Hans Joachim Moser

Hexachordum Apollinis, wörtlich verdeutscht „Sechssait des Apoll", bedeutet ein Musikwerk aus sechs Stücken oder in sechs Tonarten, was beides auf diese Veröffentlichung des großen Sebaldusorganisten aus dem letzten Jahr des siebzehnten Säkulums (1699) zutrifft: sechs „Arien" mit je fünf bis acht, meist aber sechs Veränderungen, in d-moll, e-moll, F-dur, g-dorisch, a-moll zeigen diatonisch aufsteigend die Quintenkette, und wenn man nun B-dur zur Vervollständigung des Hexachords erwartet, so zeigt zwar die letzte der sechs Variationsfolgen dessen Vorzeichnung, an Füllung jedoch als Schlußsteigerung mit der Höchstzahl der Partiten eine *Aria Sebaldina* in f-moll. Diese Themen, stets aus zwei in sich wiederholten Hälften bestehend, wie sie auch in Buxtehudes Cembalowerken (hg. v. E. Bangert, Kopenhagen 1942) begegnen, verdienten wie Lullys Airs einmal eine Sonderuntersuchung ihrer Herkunft und Natur. Die in der Hs. B. B. 40021 polyphonierten alten Melodien um St. Sebald[1] und Pachelbels Thema stehen in keinem gegenseitigen Zusammenhang. Vergleicht man die ungefähr gleichaltrigen Variationsfolgen und Suiten Buxtehudes, Zachows, Kuhnaus mit denen Pachelbels, so übertrifft er sie sämtlich als „Meister des schönsten Details", so einfach, klangschön und elegant sind besonders seine Akkorddiminutionen durch Komplementrhythmen mannigfachster Art durchgeformt, und höchstens die beiden J. K. F. Fischer können es dieserhalb mit ihrem süddeutschen Landsmann an Gesanglichkeit stellenweise aufnehmen. Etwas anders ergeben sich Wertvergleiche zwischen dem Meister der Lübecker Marienkirche und dem von St. Sebald hinsichtlich der Klavier-Ciaconnen. Hier wird man beide für durchaus gleich erachten wollen — steht bei Buxtehude vielleicht Thematik und Verarbeitung der Ostinati in innerer idealer Balance, so überrascht bei Pachelbel, wieviel Geist er im Verlauf den etwas primitiveren Kerngedanken (etwas bei unserer Nr. 8) abgewinnt oder zusetzt, obwohl er auf das Wandern des Ostinato in die Oberstimme wie in des Norddeutschen Passacaglios ganz verzichtet. (Daß die Deutung beider Begriffe strittig ist, dürfte den Lesern bekannt sein.) Auf dem Gebiet der Orgelkomposition Pachelbels liegen die Verhältnisse zwischen beiden befreundeten Meistern noch wieder anders und verwickelter.

Gerade zur Einführung in Pachelbels Gesamtschaffen und Persönlichkeit erscheint vorliegender Band besonders geeignet und attraktiv. Die Familie Pachelbel, von der noch heute in Norddeutschland ein seither geadelter Zweig lebt, stammte aus Eger — im noch immer stattlichen Pachelbelhaus daselbst ist 1634 Wallenstein er-

[1] R. Gerber in Musikforschung II (1949) S. 107 ff. *Hymnum canat plebs / Stirpe de regali*; dann von Celtes die Ode *Regiae stirpis soboles* (1493), sapphisch; schließlich Rommings Schulhymnus von 1507.

Introduction

by Hans Joachim Moser

Hexachordum Apollinis, *which may be roughly translated as "The six strings of Apollo," signifies a musical work of six pieces or six keys, both of which are to be found in this publication of the work of the great organist of St. Sebaldus in the last year of the 17th century; six "Arias," each with from five to eight, but for the most part six Variations, in D minor, E minor, F major, G Dorian, A minor, rising diatonically over a fifth. If one now expects B flat for the completion of the hexachord, the last of the six sets of Variations shows this key signature in the addition of the* Aria Sebaldina *in F minor as a final climax with the greatest number of Variations. These themes, always in two repeated sections, as met with also in Buxtehude's cembalo works (E. Bangert, Copenhagen, 1942), deserve, like Lulli's Airs, an investigation of their origin and nature. The polyphonic melodies to St. Sebaldus (Hs. B. B. 40021) and Pachelbel's themes stand in no contradictory relationship. If one compares the sets of variations and suites of almost the same period by Buxtehude, Zachow and Kuhnau with those of Pachelbel, he completely surpasses them as a "master of the most exquisite details," so simply, melodiously and elegantly formed throughout, with the most varied complementary rhythms, are in particular his broken-chord-passages, and on that account the two J. K. F. Fischer's at best could only compete here and there in melodiousness with their South German fellow-countryman.*

Comparisons between the Master of the Lübeck Marienkirche and the Master of St. Sebaldus are somewhat different as far as the clavier Ciacconas are concerned. Here one would consider them throughout as equals—if perhaps with Buxtehude the thematic material and the working out of the Ostinati have a more intimate, more ideal balance, yet Pachelbel surprises by the amount of spirit he extracts from or infuses into the somewhat primitive fundamental ideas (somewhat in our No. 8), although he quite abandoned the transfer of the Ostinato to the upper part as in the North German Passacaglias. (The reader may know that the interpretation of the two conceptions is debatable.) In the field of organ composition the relationship between the two friends and Masters is yet again different and more complicated.

The present volume appears particularly attractive and suitable as introduction to Pachelbel's complete work and personality.

The Pachelbel family, of which a titled branch still exists in North Germany, originated in Eger—in the still stately Pachelbel house itself, Wallenstein was murdered in 1634. One of the sons of the family went to Nuremberg as a tinsmith, where in 1653 was born to him a son Johann. The latter attended the Ägidienschule, his first music instructor was the infants' teacher Heinrich Schwemmer; contemporary with him were the Nuremberg musicians Konrad Höffler, Philipp and Johann

mordet worden. Ein Sohn dieser Familie zog als Flaschner nach Nürnberg, wo ihm 1653 der Sohn Johann geboren wurde. Dieser besuchte die Ägidienschule, sein erster Musiklehrer war der Kindermannschüler Heinrich Schwemmer, gleichen Alters mit ihm waren die Nürnbergischen Musiker Konrad Höffler, Philipp und Johann Krieger. Zu Altdorf versah der Lateinschüler sein frühestes Organistenamt, dann kam er nach Regensburg auf das protestantische Gymnasium poeticum. Da diese Anstalt damals keinen bedeutenden Schulmusiker besaß, war es schon Anerkennung von Pachelbels musikalischen Gaben, daß man ihm Unterricht bei dem katholischen Oberbayern Kaspar Prentz, einem Schüler Kerlls, gestattete. 1668/69 wurde er über die Zahl als Alumne beschäftigt „in Ansehung seiner herrlichen Eigenschaften". Nun ging Pachelbel als Hilfsorganist zu St. Stephan nach Wien, wo bald darauf J. K. Kerll sein Vorgesetzter wurde, auf den zuvor Carissimi und Frescobaldi eingewirkt hatten. Zwar war Pachelbel vier bis fünf Jahre Kerlls Adjunkt, ist aber kaum je sein Nachahmer gewesen — Kerlls Pomp ist eher auf Johanns Sohn Wilhelm Hieronymus übergesprungen, während der schlichte Vater eher auf Venedigs vormalige Kanzonenkunst zurückgegriffen hat. Auch der Wiener Geiger Heinrich Schmelzer kann die nürnbergische Gesanglichkeit J. Pachelbels vermehrt haben, was des letzteren Triosonaten der „Musikalischen Ergötzlichkeit" von 1691 (BVK, hg. v. Fritz Zobeley) bestätigen. Im Jahre der Wiener Türkenbelagerung 1683 weilte Pachelbel bereits länger in Erfurt, wo die von den Türken eingeschleppte Pest ihm die thüringische Frau und den ältesten Sohn raubte — Trauer und Einsamkeit ließen ihn damals auf dem Cembalo sechs Sterbechoräle den Toten nachfantasieren. Zuvor noch hatte unser Johann kurz unter dem Nürnberger Landsmann Daniel Eberlin in Eisenach gewirkt, der ihm einen warmen Empfehlungsbrief ausstellte, und sich mit dem Stadtpfeifer Ambrosius Bach, dem Vater Sebastians, befreundet. Als er dann zwölf Jahre an der Erfurter Predigerkirche amtierte (1678 bis 1690), gehörte zu seinen dortigen Schülern jener Joh. Christoph Bach III., der später dem verwaisten Brüderlein Joh. Sebastian sein sekretiertes Notenbuch wieder abnahm, das hauptsächlich Pachelbeliana enthalten haben wird — ist doch Pachelbel zu Eisenach, Erfurt und nachmals kurz in Gotha derjenige gewesen, der durch sein neuartiges Orgelschaffen den bis dahin fast allmächtigen Nachhall der Sweelinck-Scheidtschen Choralvariationskunst abgelöst und in N. Vetter und Buttstedt eine bedeutende thüringische Schule aufgezogen hat. Daß er sich bei der Erfurter Anstellung verpflichten mußte, in einer jährlichen Orgelstunde vor der Gemeinde seine seither vermehrte Kunst und den gepflegten Zustand seines Instruments auszuweisen (zeitgemäßes Seitenstück zu den Hörstunden in Lübeck und Kopenhagen!), scheint seine „großen" Choralvorspiele, aus Zeilenfughette und durchgeführtem Sopran-Cantus-firmus kombiniert, befördert zu haben. Jene Diskussion der Kirchenliedzeilen mittels imitatorischen Vorfelds und verbreiterter Kernzeile hat in Seb. Bach den lernbegierigen Nachfolger gefunden, wie der Großmeister überhaupt in den Typen G. Böhms, Buxtehudes und J. Pachelbels seine wesentlichsten Orgelleitsterne gesehen hat. Diese zwölf Jahre des 25—37jährigen Pachelbel haben den

Krieger. The grammar-schoolboy obtained his first post as organist at Altdorf, after which he went to Regensburg to the Protestant Gymnasium poeticum (classical state-school). As this institution had at that time no school musician of importance, Pachelbel's musical gifts were acknowledged by sending him for instruction to the Catholic Kaspar Prentz of Upper Bavaria, a pupil of Kerll. In 1668/69 he was elected alumnus *beyond the established numbers "in recognition of his brilliant ability." Pachelbel now went to Vienna as assistant organist at St. Stephan, where soon after, his superior became J. K. Kerll, who had formerly come under the influence of Carissimi and Frescobaldi. Pachelbel was certainly J. K. Kerll's assistant for four or five years, but scarcely became his imitator—Kerll's display was rather passed on to Johann's son Wilhelm Hieronymus, whereas the unpretentious father harked back rather to the earlier Venetian art of the Canzona. The Viennese violinist Heinrich Schmelzer may also have contributed to the melodiousness of Pachelbel's Nuremberg period as substantiated in the* Triosonaten der "Musikalischen Ergötzlichkeit" *of 1691 (BVK, edited by Fritz Zobeley).*

At the time of the Turkish siege of Vienna in 1683, Pachelbel had already lived for some time in Erfurt, where the plague brought in by the Turks robbed him of his Thuringian wife and eldest son; sorrow and loneliness induced him to improvise on the cembalo six Sterbechoräle *(Funeral chorales to the dead).*

Still earlier, Johann had worked for a short time in Eisenach under Daniel Eberlin from Nuremberg, who sent him a warm letter of recommendation and introduced him to the town piper Ambrosius Bach, the father of Sebastian. Whilst for a period of some years he officiated at the Erfurt Predigerkirche (1678—1690), among his pupils there was that Joh. Christoph Bach III, who later gave to his little orphaned brother Joh. Sebastian his manuscript music book, which would principally have contained Pachelbeliana. Thus Pachelbel, in Eisenach, Erfurt and subsequently for a short time in Gotha, became the one who through his new style of organ composition replaced the hitherto almost all-powerful influence of the Sweelinck-Scheidt school of chorale variations and who established the beginnings of a Thuringian school in N. Vetter and Buttstedt.

His great chorale preludes, combinations of linear fughettas and *developed soprano-cantus firmus, would appear to have arisen from the fact that he was obliged by the terms of his Erfurt appointment to prove his increased skill and the good condition of his instrument by giving a yearly organ recital to the congregation (a seasonable counterpart to the auditions at Lübeck and Copenhagen!). That treatment of chorale melodies by means of imitation and extension of the original theme found an eager successor in J. S. Bach since the great master had found in general in the styles of G. Böhm, Buxtehude and J. Pachelbel his principal guidance in the field of organ composition.*

In Pachelbel's twelve years from 25 to 37 years of age the brilliance of his genius shone out far and wide and enduringly. The noble simplicity of his cembalo suites

Glanz junger Meisterschaft weithin und nachhaltig ausgestrahlt. Die edle Simplizität seiner schon anno 1683 eingebundenen Cembalosuiten, die vor Werckmeister bereits 17 Tonarten verwenden, machen dieses Werk (dessen einziger Handschrift, im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, das Titelblatt fehlt) in mehrerer Hinsicht kennenswert. Zwischen Erfurt und Gotha hat er kurze Zeit dem Stuttgarter Hof gedient, und dort ist sein Sohn Karl Theodor 1690 geboren worden, der 1750 in Amerika starb und in den Anfängen der dortigen Musikgeschichte eine nicht unerhebliche Rolle gespielt hat.

Das Jahr 1695 schenkte Pachelbel die Heimkehr nach Nürnberg, und die ihm anläßlich der Berufung an Sankt Sebald in Neuauflage gewidmete Orgelpredigt Pastor Conrad Feuerleins soll uns noch in einem Orgelband beschäftigen. Die Betrachtung seines reichen Vokalschaffens für die Vaterstadt bleibe den BVK-Veröffentlichungen H. H. Eggebrechts überlassen, worin chorische Magnificats gemäß der altertümlichen Liturgie Nürnbergs eine Vorzugsfunktion spielen. Uns aber berühren noch die organalen Magnificatversetten, die ebenfalls für Bachs Fugengestalt wesentlich geworden sind. Das trifft ebenso auf die in der Erfurter wie Nürnberger Zeit gedruckten „Acht Choräle zum Präambulieren", wie auf unser Hexachordum Apollinis zu, und es war wohlverdient, wenn seine Spätwerke noch 1754 im Orgelbuch des Andreas Bach reichlich begegnen, ja, daß anfangs des 19. Jhdts. schon wieder Goethe und Zelter über Abschriften seiner Werke korrespondiert haben. Am 8. März 1706 verschied der Meister unter leisem Absingen seines Lieblingsliedes „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht". Bis über Brahmsens Motetten hinaus hat seine erarbeitete Formenwelt weitergewirkt, und heute gehört ein dreistimmiger Instrumental-Kanon von ihm wieder zu den Vorzugsstücken unserer Hausmusik.

of 1683 which, before Werckmeister, already made use of 17 keys, make this work (the title page of which is missing in the original MS in the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin), worth knowing on several counts.

Between Erfurt and Gotha he was for a short time in the service of the Stuttgart court and there, in 1690, was born his son Karl Theodor who died in America in 1750 and who played a not inconsiderable part in the beginnings of the musical history of that country.

In 1695 Pachelbel returned home to Nuremberg and the sermon dedicated to him by Pastor Conrad Feuerlein on the occasion of the appointment to St. Sebaldus should still engage our attention in a volume of the organ works. Concerning his rich production of vocal music for his native town, there remain the BVK publications of H. H. Eggebrecht, in which choral Magnificats conforming to the ancient Nuremberg liturgy play a prominent part. We are now concerned, however, with the organ Magnificat Versets, which were also important in the formation of Bach's fugal style. The same holds good of the "Acht Choräle zum Präambulieren" printed in the Nuremberg period, and of our Hexachordum Apollinis, *and it was well deserved that his later works should appear profusely in 1754 in the organ book of Andreas Bach, even as at the beginning of the 19th century Goethe and Zelter were already again in correspondence over copies of his works.*

On the 8th March, 1706, the master passed away to the quiet singing of his favourite hymn "Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht". The influence of his work on form extended right up to the motets of Brahms, and today one of his three-part instrumental canons is one of our favourite pieces of domestic music.

Vorwort

Von Traugott Fedtke

Von den Tastenwerken Johann Pachelbels (1653—1706) gehört das „Hexachordum Apollinis", das 1699 im Druck erschienen ist, zu denjenigen Werken, die zu Lebzeiten des Meisters nicht nur am bekanntesten wurden, sondern die auch den Ruf des Komponisten am stärksten untermauert haben. Dafür, daß Johann Pachelbel als Komponist einen bedeutenden Ruf hatte, spricht, daß ihn Johann Gottfried Walther in sein Lexikon von 1732, Mattheson in seine „Ehrenpforte", Pachelbels Schüler Johann Heinrich Buttstedt in sein *Ut mi sol, re fa la* von 1717 und Ernst Ludwig Gerber in seine beiden Lexika aufnahmen. Letzterer nennt ihn 1790 „den berühmten und großen Organisten, der ... die Kirchenmusik seiner Zeit vollkommener machte, die Ouvertürenart auf dem Klavier einführte, und so den guten Ton, den Froberger den Klavier-Kompositionen gegeben hatte, fortsetzte". Obwohl das Hexachordum — wie aus dem Titelblatt eindeutig hervorgeht — ausdrücklich für Orgel o d e r Cembalo bestimmt ist, überwiegt in ihm das klavieristische Moment. Damit ist nun keineswegs gemeint, daß in ihm rein virtuose Elemente vorherrschen. Im Gegenteil: Es ist vornehmste Kammermusik, die die Form der Variation, in der das Hexachordum — ebenso wie die übrigen Werke dieses Bandes — geschrieben ist, mit meisterhafter musikalischer Architektonik erfüllt.

Während noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, z. B. bei Scheidts „Tabulatura nova", die Unterscheidung zwischen Orgel- und reiner Claviermusik nicht so streng genommen wurde — wobei es Beispiele gibt, die der Orgel teilweise nur schwer Ausführbares, Unorgelmäßiges zumuten —, bildete sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Klavierstil aus, der vornehmlich auf den Klangeigenschaften des Cembalos, besonders auf Akkordfigurationen, basierte. Die bereits von Samuel Scheidt bevorzugte Variationsform war hierfür ein sehr ausbaufähiges Fundament. Während noch bei Scheidt virginalistische Einflüsse Sweelincks und John Bulls erkennbar bleiben, die innerhalb der einzelnen Liedvariationen mehrere rhythmische Elemente zu einer Einheit zu binden bestrebt sind, gelang es Pachelbel, was vor ihm schon andere italienisch-süddeutsch beeinflußte Meister, wie z. B. Johann Jakob Froberger und Johann Caspar Kerll u. a. angebahnt hatten, diese einheitliche Form durch besondere Profilierung der Thematik, Reichtum an Fantasie und einheitliche Rhythmik zu erreichen. Dabei verschmilzt Pachelbel „den Strom südlicher Schönheit mit der Tiefe des deutschen Kunstempfindens" [1] und wird so zum wichtigsten stilistischen Bindeglied im Frankenraum zwischen den Großmeistern Schütz und Bach. Welche hohe Meinung der Meister dabei nicht nur von südlicher, sondern ebensosehr

[1] Siehe: Philipp Spitta „Johann Sebastian Bach", I. Band, S. 109, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1916.

Preface

by Traugott Fedtke

Of the keyboard works of Johann Pachelbel (1653—1706), the "Hexachordum Apollinis" which appeared in print in 1699, belongs to those works which were not only the best-known during the master's life-time, but which were also those upon which his reputation was most strongly founded. That Johann Pachelbel had considerable fame as a composer is evidenced by the fact that he was included in Johann Gottfried Walther's Lexikon of 1732, Mattheson's "Ehrenpforte," his pupil Johann Heinrich Buttstedt's "Ut mi sol, re fa la" of 1717, and Ernst Ludwig Gerber's two Lexika. The latter, in 1790, called him "The famous and great organist who ... made more perfect the church music of his time, introduced the overture form to the keyboard and so continued the good influence which Froberger had already given to keybord composition." Althoug the "Hexachordum," as follows unmistakably from the title page, is intended expressly for organ or *cembalo, the clavier style predominates. But this in no way means that purely virtuoso elements predominate. On the contrary, it is pre-eminently chamber music which, in masterly musical architectonic fashion, develops the variation form in which the "Hexachordum," like the remaining works of this volume, is written. Whilst in the first half of the 17th century, as for example in Scheidt's "Tabulatura nova," the distinction between organ and pure clavier music was not so strict—consequently there are examples of music which are unorganistic and difficult to perform on the organ—there came into existence in the second half of that century a keyboard style which was based principally on the tonal characteristics of the cembalo, particularly in chordal figuration. The variation form already preferred by Samuel Scheidt was very suitable as a basis for this. Whereas in Scheidt there are recognisable virginalistic influences of Sweelinck and John Bull, which within the individual variations of the melody endeavour to unite several rhythmical elements, with Pachelbel this unification of form is achieved by special outlining of the thematic material, a wealth of fantasy and a unified rhythm, the ground for which had already been prepared before him by older masters influenced by the Italian and South German schools, such as Johann Jakob Froberger and Johann Caspar Kerll. Thus Pachelbel "diverted the tide of southern beauty to flood the channels of German artistic feeling*[1]*" and so became the most important stylistic connecting link in Middle Germany between the great masters Schütz and Bach.*

The high opinion which the master had not only of southern but also of North German art, is shown in the simultaneous dedication of the "Hexachordum" to

[1] *See Philipp Spitta "Johann Sebastian Bach," Vol. I, p. 109, Novello and Co. Ltd. London, 1899.*

von norddeutscher Kunst hatte, beweist die gleichzeitige Widmung des „Hexachordum" an Ferdinand Tobias Richter (1649— 1711) in Wien und Dietrich Buxtehude (1637—1707) in Lübeck in der Absicht, ihnen seinen 13jährigen Sohn Wilhelm Hieronymus zur Ausbildung zu senden. Ob dieser Plan realisiert worden ist, läßt sich allerdings nicht belegen. Die Veröffentlichung des „Hexachordum" 1699 ist dabei sicher nicht zuletzt als Unterrichts- und Studienmaterial für seinen großen und bedeutungsvollen Nürnberger Schülerkreis bestimmt gewesen. Es mögen hier deshalb Titel und Vorrede des „Hexachordum" folgen.

Ferdinand Tobias Richter (1649—1711) in Vienna and Dietrich Buxtehude (1637 — 1707) in Lübeck, and the plan to send to them for instruction his 13-year old son Wilhelm Hieronymus. There is, to be sure, no proof that this plan was realized. The publication of the "Hexachordum" in 1699 moreover, was certainly not intended ultimately as instructional and study material for his large and important circle of pupils in Nuremberg. The title and preface of the "Hexachordum" wich follow bear witness to this:

Denen
WolEdlen / und Vortrefflichen
Herren /

Herrn Ferdinand Tobias
Richter /

Jhrer Röm. Kayserl. Majest. best-meritirtem Hof- und
Cammer-Organisten

Und
Herrn Dietr. Buxtehude /

Der Haupt-Kirche zu St. Marien / in Lübeck / best-meritirtem Organisten und Directori Musices.

Beeden Weltberühmten Musicis

Meinen HochgeEhrtesten Herren und Hochwerthesten Gönnern.

WolEdle und Vortreffliche

Hochgeehrteste Herren und Hochwertheste Gönner!

DAß unter denen Preißwürdigsten Künsten / welche die Herzen und Gemüther der Sterblichen / wie durch die angenehmste Bezauberung / einnehmen und bewegen können / die Music die fürtrefflichste sey / wissen diejenigen am besten / so derselben geneigte Ohren verliehen / und dabey erfahren haben / was für sonderbare Reegungen Sie verursache / auch wie ihrer Bottmässigkeit / unsere Begierden unterthan / ja Liebe / Haß / Freude und Leyd / Hoffen und Gedult unter ihrem Fähnlein gleichsam zu Felde liegen: Und beglauben ihrer viele / daß sie / als ein in dem ewigen Hofe beliebtes Werck / von den Engeln / die das τρισάγιον, oder Dreymal-Heilig dem Höchsten zu Ehren / singen / ihren Ursprung genommen / auch daß die himmlischen Cörper /mit ihren wundersamen Bewegungen / eine liebliche Harmonie oder Zusammen-Stimmung zu erregen / pflegen / dergleichen dann die Welt-Weise Pythagoras und Plato / wie auch Apollonius Thyanäus gehöret zu haben / bezeugen. Und hat es das unbetrübliche Ansehen / daß die ewige Himmels-Freud selbst nicht füglicher als durch die Music (welche das Gemüth / das edelste und fast Göttlichste

Theil des Menschen / meistert und beherrschet) abgebildet werden könne / ja daß sie die rechte Krone und der herrlichste Thron aller andern Künsten / seye / weil auch nach ihr die Singenden / Musen genennet / und ihr Fürst Apollo erkennet werde.
Sie / Hochwertheste Herren und von mir Hochgeachteste Gönner / werden hiervon auch wol den besten Ausschlag geben können / als deren Ruhm-würdigste Begierde / nebenst mehrern andern herrlichen Virtuosen / diese edle Kunst zu dieser unserer Zeit / da fast alle andere Künste Wolckenan gestiegen / auf den höhesten Gipffel der Vollkommenheit zu versetzen / Weltbekannt ist / auch deren Selbsteigne stattliche und niemals genugsam gelobte Unterfahungen / Proben und Erfindungen / allen und jeden Liebhabern / mit derselben erstaunender Verwunderung / vor Augen liegen.
Zu Denenselben nun hab ich / als ein / von Kindes-Beinen an / dieser Göttlichen Kunst eiferigst-Beflissener / in Hervorgebung dieses meines geringfügigen Werckleins / meine einige Zuflucht nehmen / und Jhnen / als vielgültigsten Beförderern und Beschützern derselben / solches wolmeinend widmen wollen / mich versichert haltend / daß diese Beytragung meiner wenigen Quintlein von Jhnen nicht allein nicht verschmähet; sondern auch wider alle Mißgönstige den allersichersten Zufluchts-Ort erlagen werde. Jch gestehe gar gerne / daß vor Sie und andere weltberühmte Virtuosen etwas wichtigers und Curieusers / Dero nach accuratern Sachen strebende Gemüther und Ohren zu belustigen / hätte sollen beygebracht werden / indem aber / Dero höchstgeachtete / mit der vollkommensten Freundlichkeit vereinbarte Gunst-Gewogenheit mir mehr als zu wolbekannt / so hab ich es hiermit getrost zu wagen mich erkühnet / und dabey die schuldigste Ansuchung vor meinen anitzo dreyzehnjährigen Sohn thun wollen / wo der allerhöchste denselben bey Fristung seiner künftigen Lebens-Jahre so glückseelig würde seyn lassen / vor Jhnen dermaleins demütigst zu erscheinen / und die gebührende Reverenz abzustatten / Sie alsdann großgünstig geruhen wollen / Jhn geneigtwillig aufzunehmen / und nur einige wenige Tröpfflein von Dero reichlichst hervor / springenden / Kunst-Quelle auf ihn fliessen zu lassen / wofür Jhnen er sein dankbares Gemüth lebenslang zu erweisen / sich höchst-verbindlich erkennen wird. Hiermit / Hochwertheste Herren und Gönner empfehle Sie dem allwaltenden Macht Schutz des Allerhöchsten / zu Dero beharrlichsten Gunstgewohnheit aber / mich / Lebenslang verbleibend

Meiner Hochgeehrtesten Herren und Hochwehrtesten
Gönner

Geschrieben in Nürnberg
den 20. Nov. 1699

Dienstverpflichtetest
Johann Pachelbel / S. Sebald
Organ.

Außer den Arien des „Hexachordum" ist noch eine Reihe einzelner Arien des Meisters überliefert, von denen die in unseren Band aufgenommene Arietta in F zu den bedeutendsten zu zählen ist. Auch sie verwendet die schon im „Hexachordum" benutzte Variationstechnik mit vornehmlich auf das Cembalo modifizierten Varianten. Lediglich in Variation 5 erinnert das Hinabsteigen des Themas zur Mittelstimme an die Form der Choralvariation und an Pachelbels Hauptinstrument, die Orgel.
Die beiden großen Ciaconnen in C und D, die abschließend in diesen Band aufgenommen wurden, weisen ihrer musikalischen Struktur nach mehr auf das Gebiet der

In addition to the arias in the "Hexachordum" there are also a series of separate arias by the master, of which the most important is the Arietta in F included in this volume. This also makes use of the same variations technique employed in the "Hexachordum," with variants particularly adapted to the cembalo. Only in the transfer of the theme to the middle voice in Variation 5 are we reminded of the chorale-variation form and of Pachelbel's main instrument, the organ. The two great Ciaconnas in C and D which are included at the end of this volume show in their musical structure more of organ style than of the clavier, although they may

Orgel als auf das des Klavieres hin, wenngleich auch sie auf dem Cembalo vorzüglich realisierbar sind. Wenn in ihnen gelegentlich der harmonische Boden verlassen wird, das Thema in wechselndem Rhythmus variiert wird und auch in der Mitte der Variationsreihen erneut fast unverändert auftritt, gelegentlich dann aber wieder durch virtuose Passagen verdeckt nur noch zu erahnen ist, so sind dieses Erscheinungen, die in der italienisch-süddeutschen Kunstmusik häufiger auftraten.
Die von Max Seiffert im Denkmälerband[2] bereits 1901 edierten Werke wurden für unsere Ausgabe laut dem im Anhang beigefügten Quellenbericht völlig neu durchgesehen, wobei sich eine große Anzahl von Abänderungen als notwendig ergab. 1901 war die Aufführungspraxis der Barockmusik noch stark auf das Pianoforte zugeschnitten. Hieraus werden hinzugefügte Bindebögen und rein pianistisch ausgeführte (hinzugefügte) Variationen z. B. bei den Ciaconnen neben anderen nicht dem Original entsprechenden Abänderungen verständlich, die in unsere Ausgabe nicht übernommen werden konnten, da diese den reinen Urtext bringt.

Zur Neuausgabe

1. Änderungen und erforderliche Berichtigungen im Notentext sind aus dem Revisionbericht zu ersehen.
2. Zum Zweck der thematisch klaren Gliederung wurden dem Notentext kleine Phrasierungsstriche eingefügt, die ein leichtes, atmendes Abheben bedeuten.
3. Über dem Notentext wurde in [ ] stehend für die einzelnen Variationen jeweils eine Einrichtung für Cembalo zugesetzt, die an einem Neupert-Cembalo, Modell „Bach", erprobt wurde (Dispositionen im I. Manual: 16' + 8' + Laute zum 16', im II. Manual: 8' + 4' + Laute zum 8', Manualkoppel). Wie mir Herr Kommerzienrat Julius Neupert, Nürnberg, auf meine diesbezügliche Anfrage liebenswürdigerweise mitteilte, läßt sich Genaueres über das von Johann Pachelbel benutzte Cembalo nicht mehr ermitteln. Obwohl in damaliger Zeit einmanualige Cembali in der Mehrzahl waren, muß doch angenommen werden, daß Pachelbel auf das zweimanualige Cembalo schon als Organist besonderen Wert gelegt und ein solches auch besessen haben wird. Immerhin waren solche zweimanualigen Instrumente bereits seit dem 16. Jahrhundert bekannt.
4. Im Anhang ist außerdem — gemäß der Anweisung auf dem Titelblatt des „Hexachordum" — eine Registrieranweisung für Orgelpositiv beigegeben. Für die Erprobung dieser Registrierung wurde ein in meinem Besitz befindliches — klanglich hervorragend schönes — Orgelpositiv aus dem Jahre 1650 benutzt, dessen Erbauer nicht bekannt ist. Da es sich bei den Stücken dieses Bandes um rein manualiter ausführbare Tastenwerke handelt, die außerdem in das Gebiet der konzertanten

[2] Siehe: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, II. Folge, Bd. 1, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1901.

be excellently realized on the cembalo. If the harmonic foundation is occasionally abandoned, the theme varied by change of rhythm and in the middle of the series of variations re-presented almost without alteration, and occasionally however is only to be discovered ornamented with virtuoso passages, these are characteristics frequently met with in the Italo-South German musical art.
For our edition the works already edited by Max Seiffert in the Denkmälerband in 1901[2] were completely re-examined according to the Source Report contained in the appendix, and this revealed the necessity for a great many alterations. In 1901 the performing practice of baroque music was still strongly patterned on the pianoforte. This makes comprehensible the addition of slurs and of purely pianistic variations, e. g. in the Ciaconnas amongst others, alterations not corresponding to the original which could not be included in our edition which presents only the original text.

Notes to the new edition

1. *Alterations and necessary corrections to the notation are listed in the Critical Report.*
2. *To make the thematic construction clear, small phrasing marks have been added to the text, which indicate a slight cessation of sound—a 'breathing' place.*
3. *For individual variations there is added over the text in brackets an adaptation for cembalo which has been tested on a Neupert cembalo, "Bach" model. (Manual I: 16' + 8' + Lute to 16', Manual II: 8' + 4' + Lute to 8', manual coupler.) Herr Julius Neupert of Nuremberg, in reply to my enquiry concerning this question, kindly informed me that accurate information concerning the cembalo used by Pachelbel is not available. Although at that time one-manual cembalos were the most numerous, it must be accepted that Pachelbel as an organist particularly valued the two-manual cembalo and would have possessed such an instrument. Such two-manual instruments had already been known since the 16th century.*
4. *In accordance with the title page of "Hexachordum" there will also be found in the appendix a scheme of registration for positive organ. This registration was tested on a positive organ in my possession, of remarkably beautiful tonal quality, the builder of which is unknown. Since the pieces in this volume are purely keyboard works playable on manuals only, and fall also into the cate-*

[2] *See Denkmäler der Tonkunst in Bayern, II Folge, Bd. 1, Verlag Breitkopf and Härtel, Leipzig, 1901.*

— nicht kirchlich, bzw. liturgisch gebundenen — Orgelmusik fallen[3], erschien gerade die Einrichtung für Orgelpositiv besonders naheliegend. Im Zeitalter des Barock dienten diese Positive nicht nur kirchlichen, sondern in bevorzugtem Maße auch hausmusikalischen Zwecken, ebenso wie auch in der Gegenwart das Positiv für das häusliche Musizieren wieder bevorzugt Verwendung findet. Wenn bei der Einrichtung für Orgelpositiv von der — auch bei meinem eigenen Instrument vorhandenen — zusätzlichen Variationsmöglichkeit der Klaviaturteilung kein Gebrauch gemacht wurde, so allein deshalb, weil bei den heutigen Instrumenten — wie auch früher — diese Teilung sehr unterschiedlich angebracht ist. Der klanglich interessierte Spieler wird sich jedoch durch Hinzunahme dieses weiteren Hilfsmittels mühelos zusätzliche Registriermöglichkeiten schaffen können.

5. Daß die Arien des „Hexachordum" (man denke nur allein an die „Aria Sebaldina"), vor allem aber die beiden großen Ciaconnen — im kirchlichen Raum auf einer großen Orgel gespielt — in besonderem Maße die starke schöpferische Substanz der Komposition ausstrahlen, ist durch das Wesen der Barock-Musik bedingt, die noch keine Trennung zwischen rein kirchlicher und weltlicher Tonkunst kennt.

6. Besonderen Dank möchte ich an dieser Stelle der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin, der Universitätsbibliothek Tübingen und der Westdeutschen Bibliothek Marburg für die Genehmigung zur Herstellung der erforderlichen Fotokopien aussprechen.

Möge die Neuausgabe dieses Bandes mit Variationswerken des großen Nürnberger Meisters, dessen überragende Größe bei aller inneren Schlichtheit und Gemütstiefe in seiner Orgelmusik — als Wegbereiter J. S. Bachs — längst Allgemeingut geworden ist, dazu beitragen, nun auch seine Klaviermusik dem häuslichen Musizieren in stärkerem Maße als bisher zu erschließen.

Berlin, im Herbst 1957

[3] Zur Konzertanten Orgelmusik verpflichtete ihn sein Erfurter Anstellungsvertrag.

gory of concert—not sacred liturgical music[3], their adaptation to a positive organ seemed particularly appropriate. In the early baroque period the positive organ served not only the purposes of church music, but also considerably in domestic music, just as today it is once again finding favour for home music-making. If in this adaptation for positive organ no use is made of the additional possibilities of variation offered by the divided keyboard (also available in my instrument), it is only because in the modern instruments as well as in those of older times, this division is very diversely employed. The player interested, will, however, be able to create additional possibilities in registration without trouble by the addition of this further aid.

5. *That the vigorous creative substance of the compositions shines forth in remarkable degree from the arias of the "Hexachordum" (and not only from the "Aria Sebaldina") and above all from the two Ciaconnas, when played in a sacred bulding on a large organ, is due to the nature of baroque music which knew no distinction between sacred and secular music.*

6. *I should like to express here special thanks to the Staatsbibliothek, Berlin, the Universitätsbibliothek, Tübingen, and the Westdeutsche Bibliothek Marburg, for permission for the production of the necessary photo-copies.*

May the new edition of this volume of Variations by the great Nuremberg master, whose surpassing greatness in the simplicity and depth of feeling in his organ music—as a forerunner of J. S. Bach—has long been generally recognised, help to make his clavier music also more accessible to domestic music-makers.

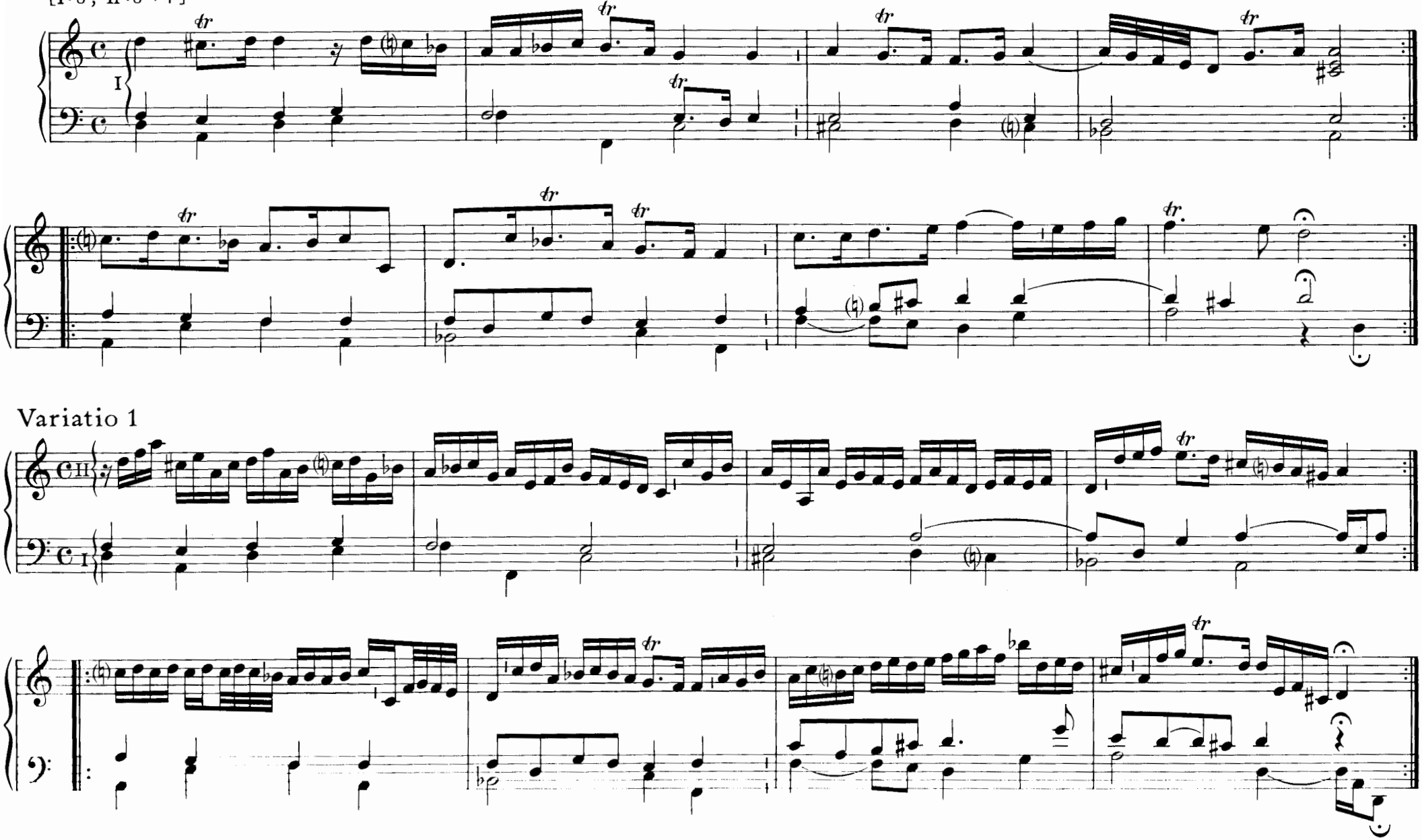
Berlin, Autumn 1957

[3] *His contract of appointment to Erfurt bound him to concert organ music.*

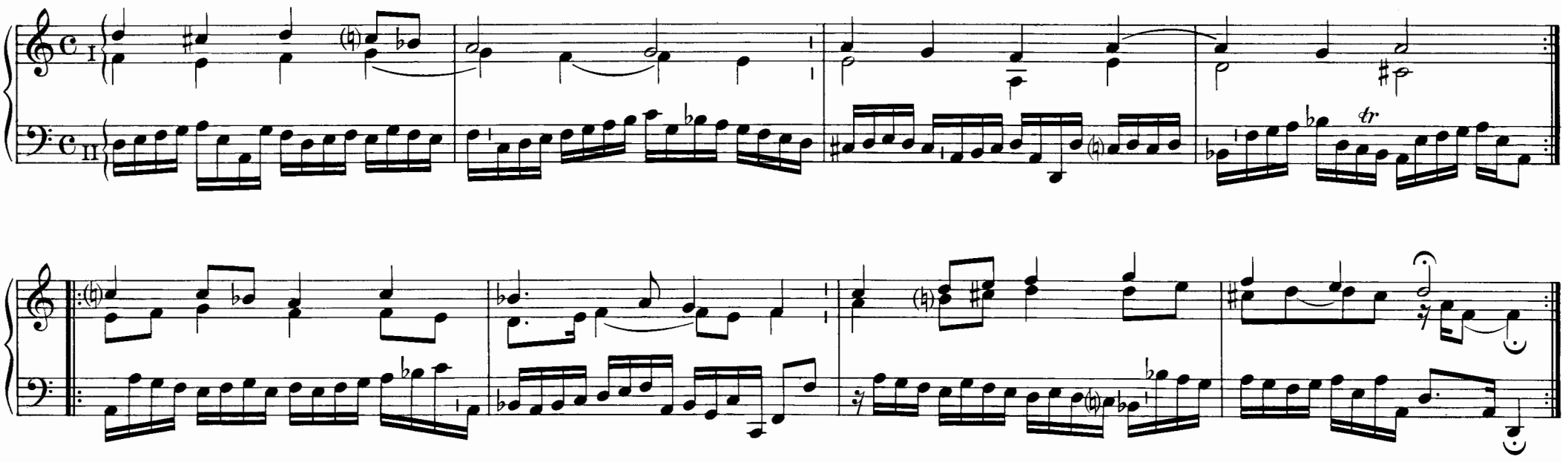
1. Aria Prima

Johann Pachelbel (1653-1706)

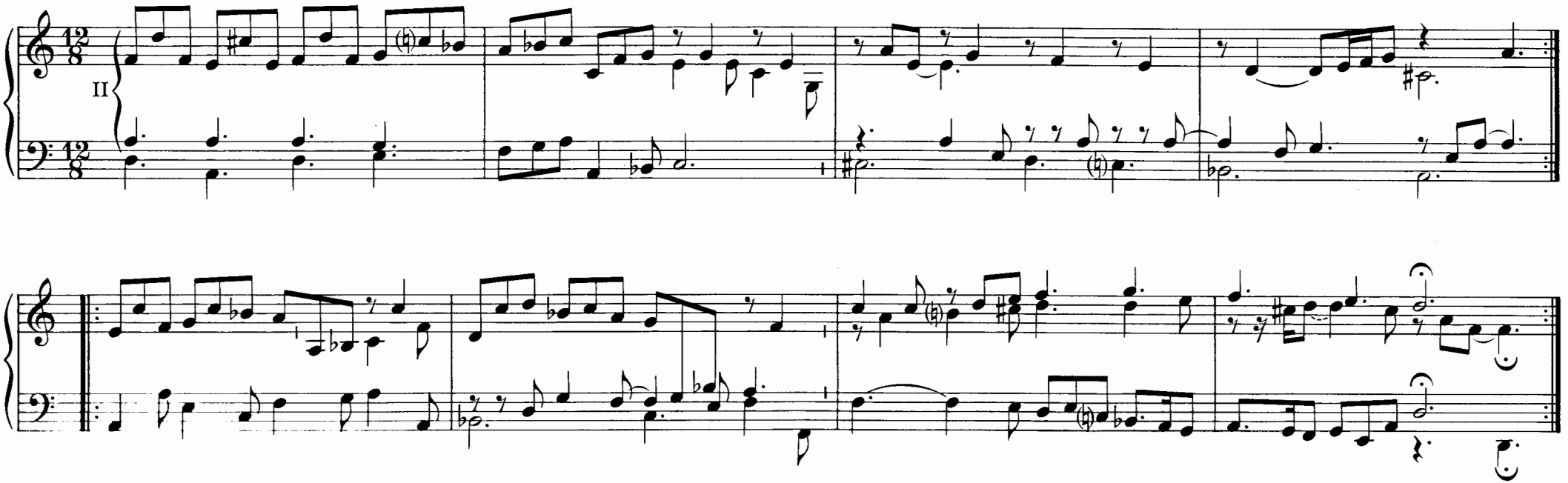
[I:8′, II:8′+4′]



Variatio 2

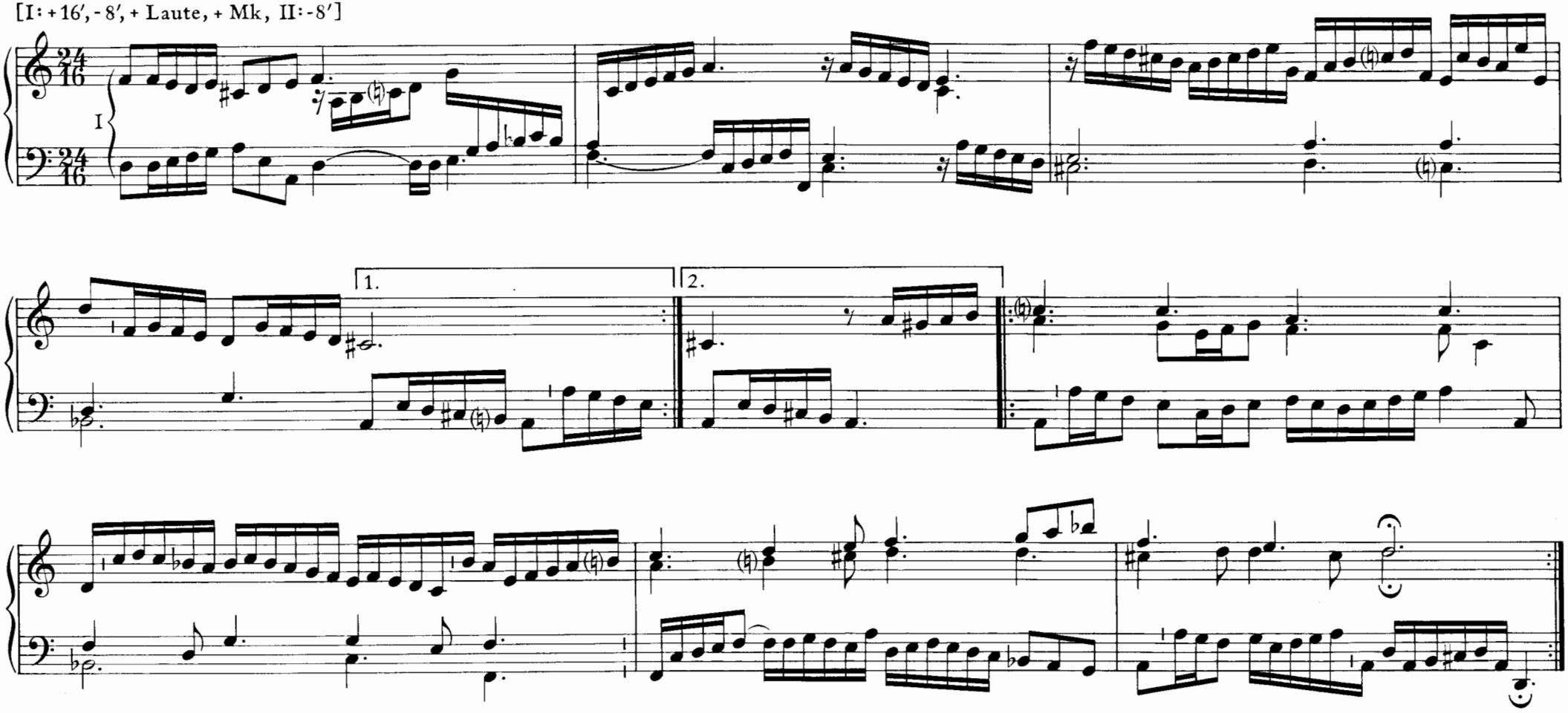


Variatio 3



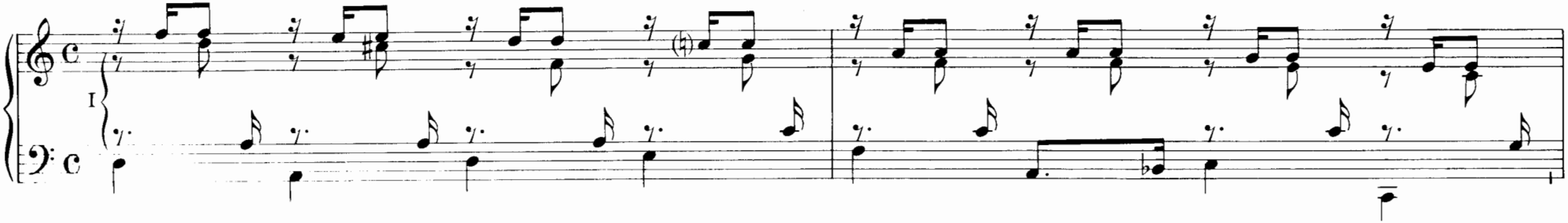
Variatio 4

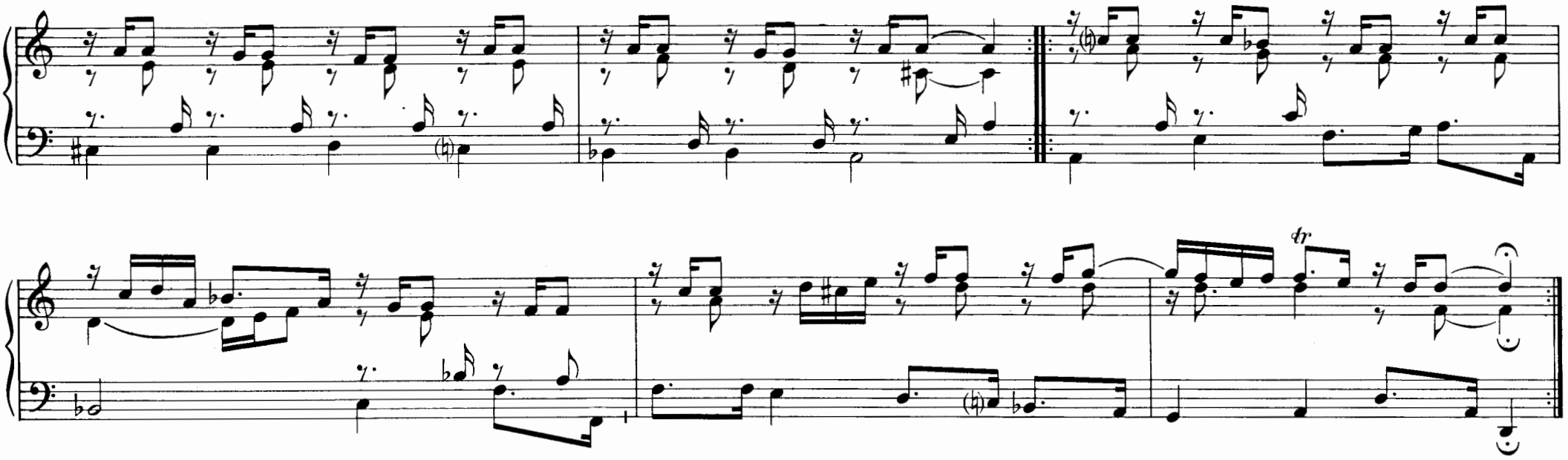
[I: +16′, -8′, + Laute, + Mk, II: -8′]



Variatio 5

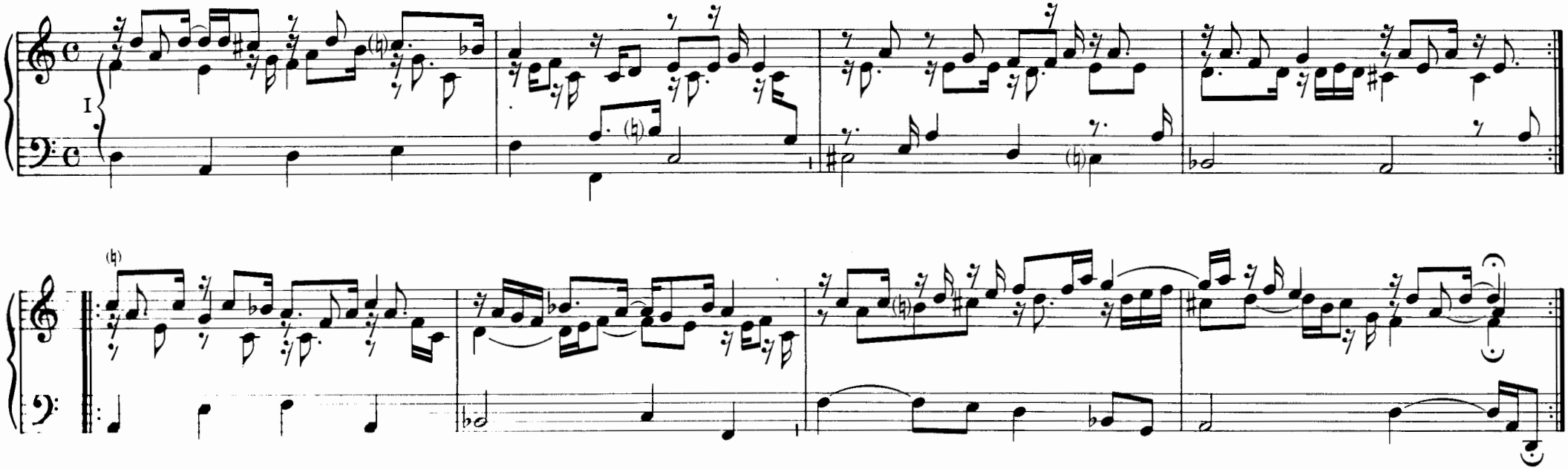
[I: -16′, +8′, - Laute II: -4′]





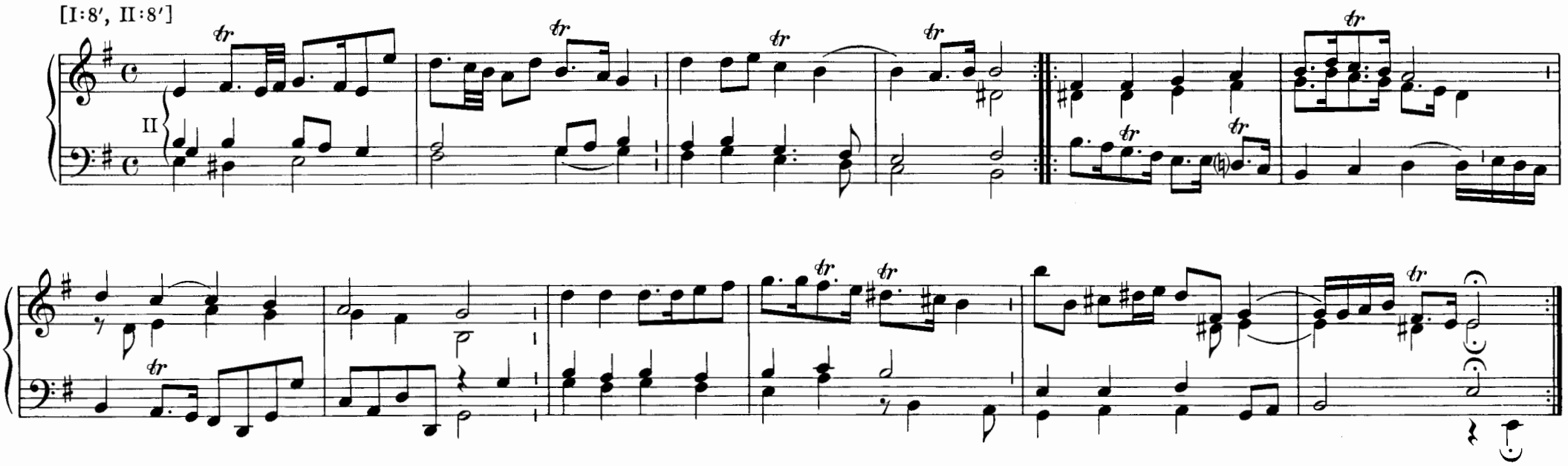
Variatio 6

[II: + 4′]

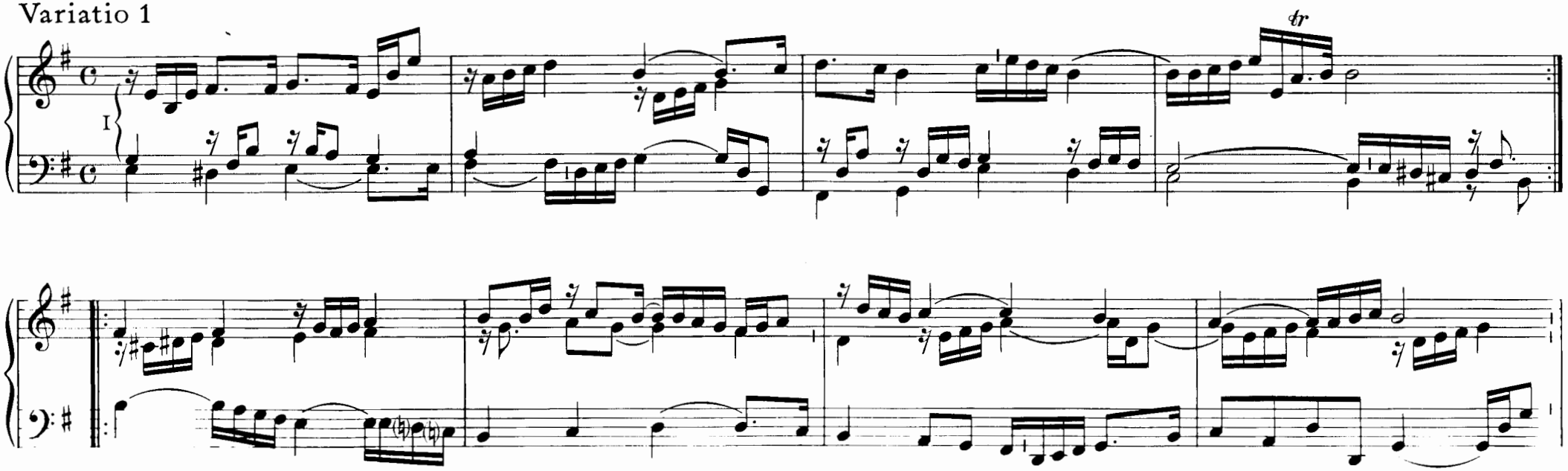


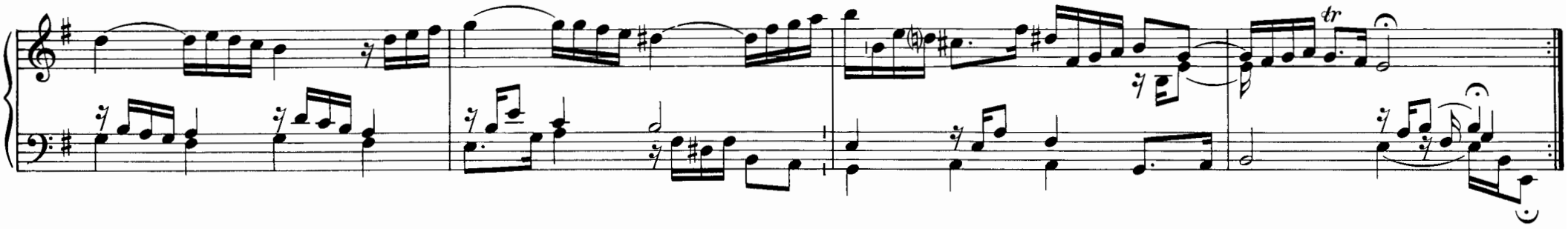
2. Aria Secunda

[I:8′, II:8′]

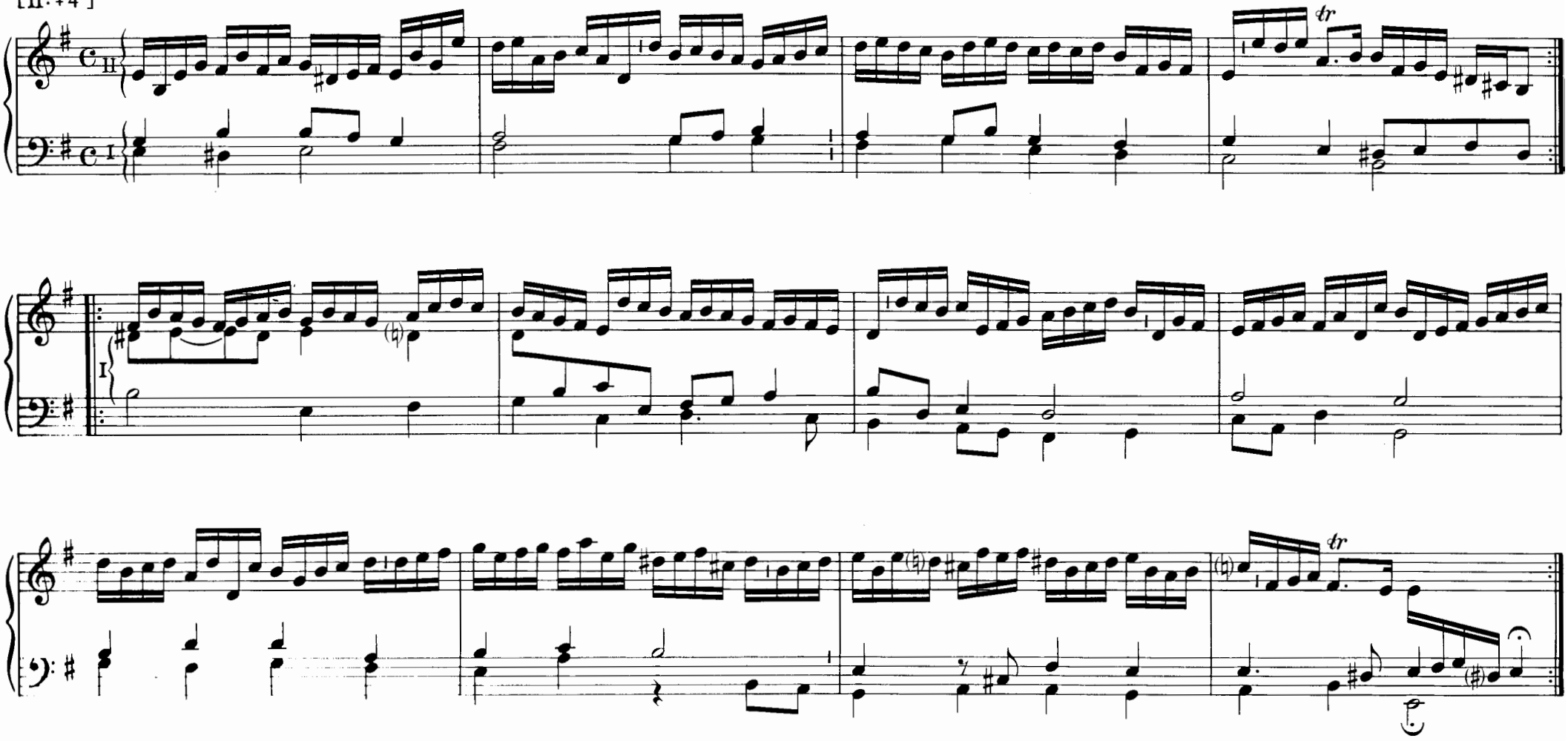


Variatio 1

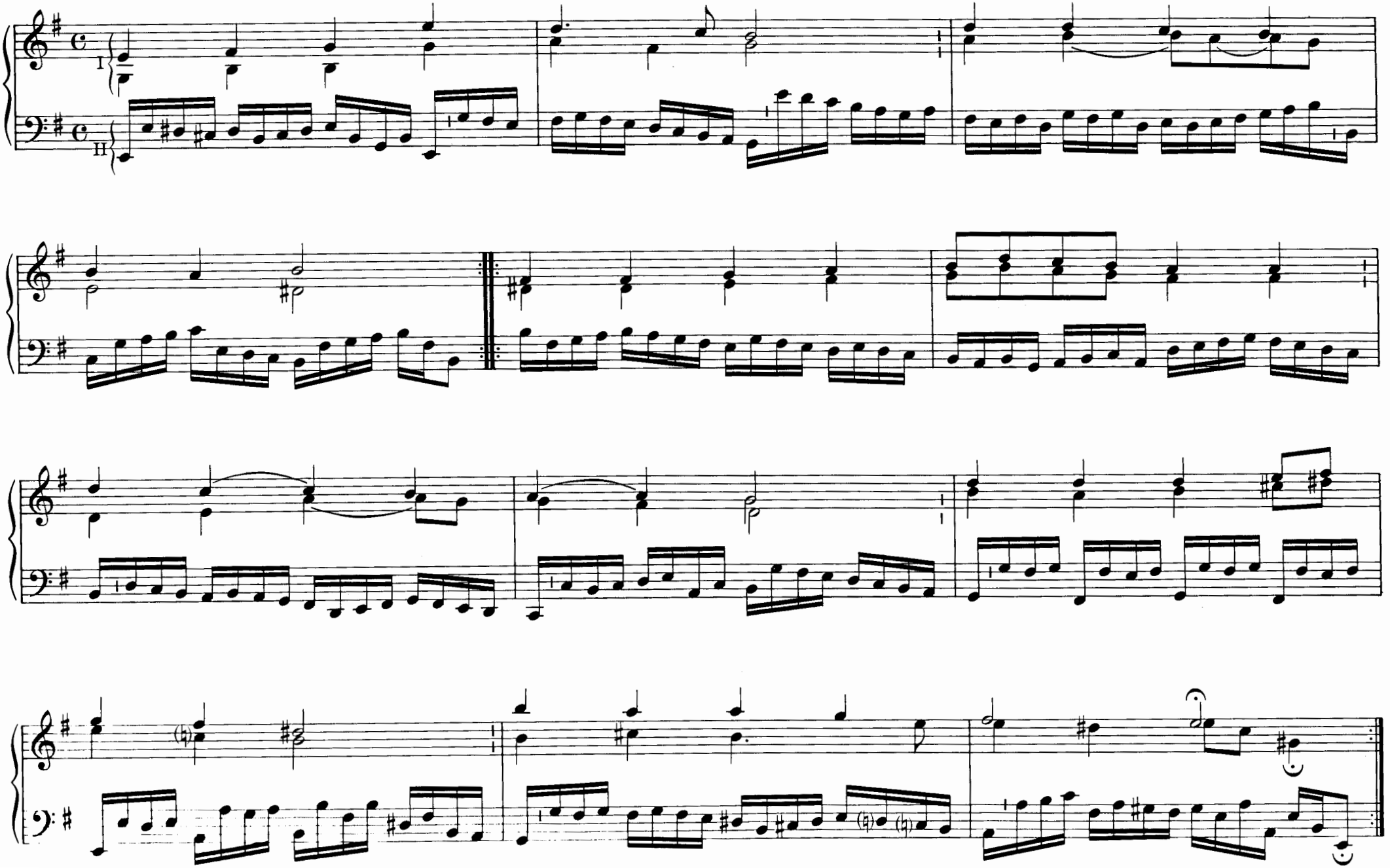




Variatio 2
[II: +4′]

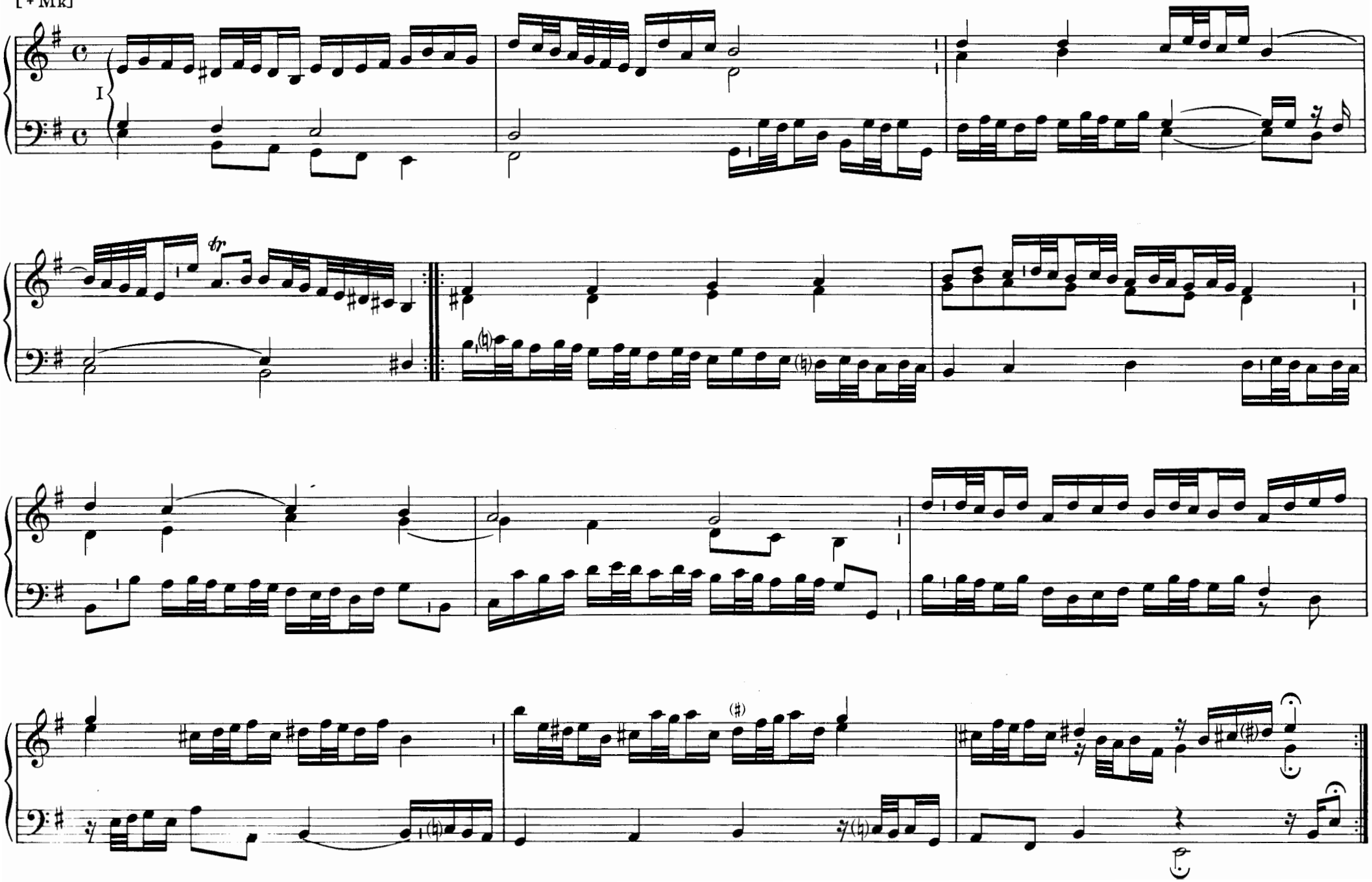


Variatio 3



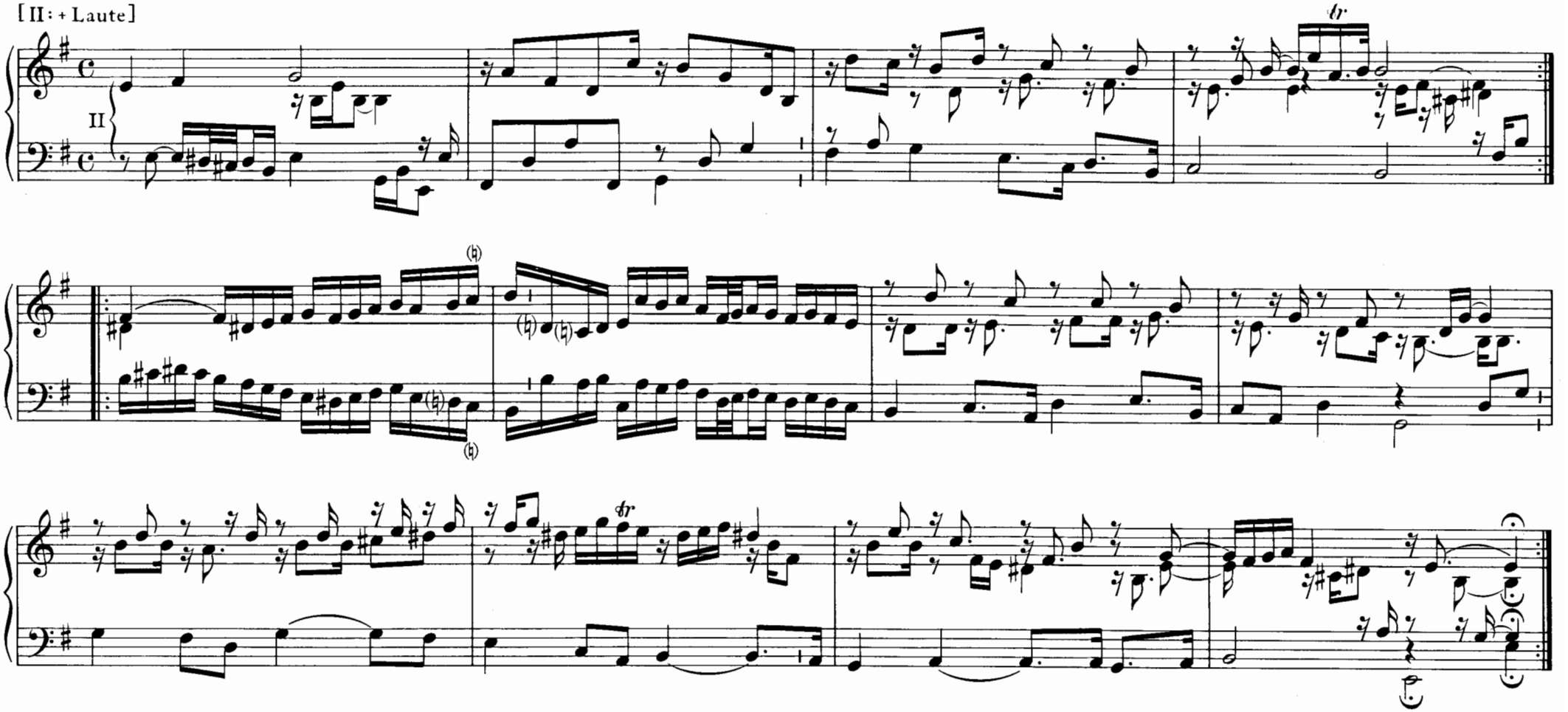
Variatio 4

[+ Mk]



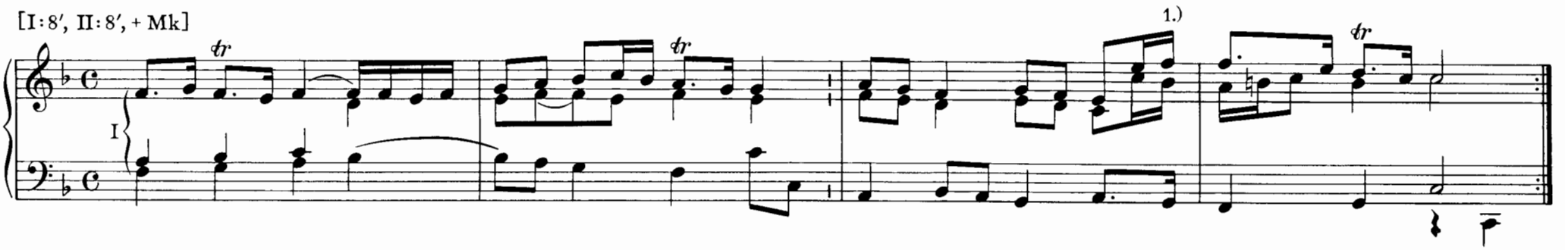
Variatio 5

[II: + Laute]

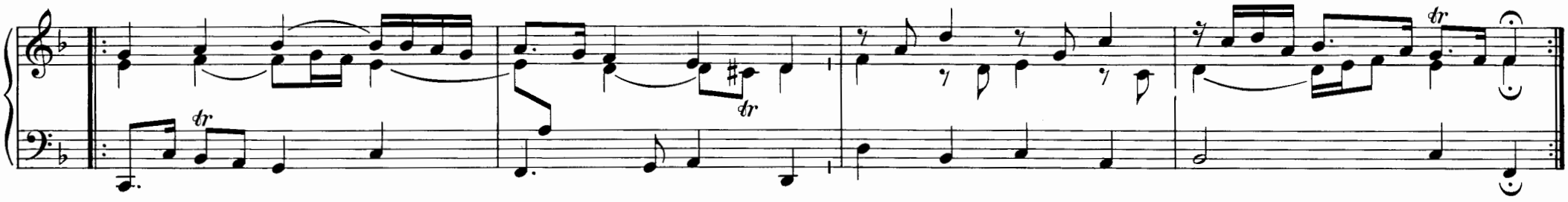


3. Aria Tertia

[I: 8′, II: 8′, + Mk]

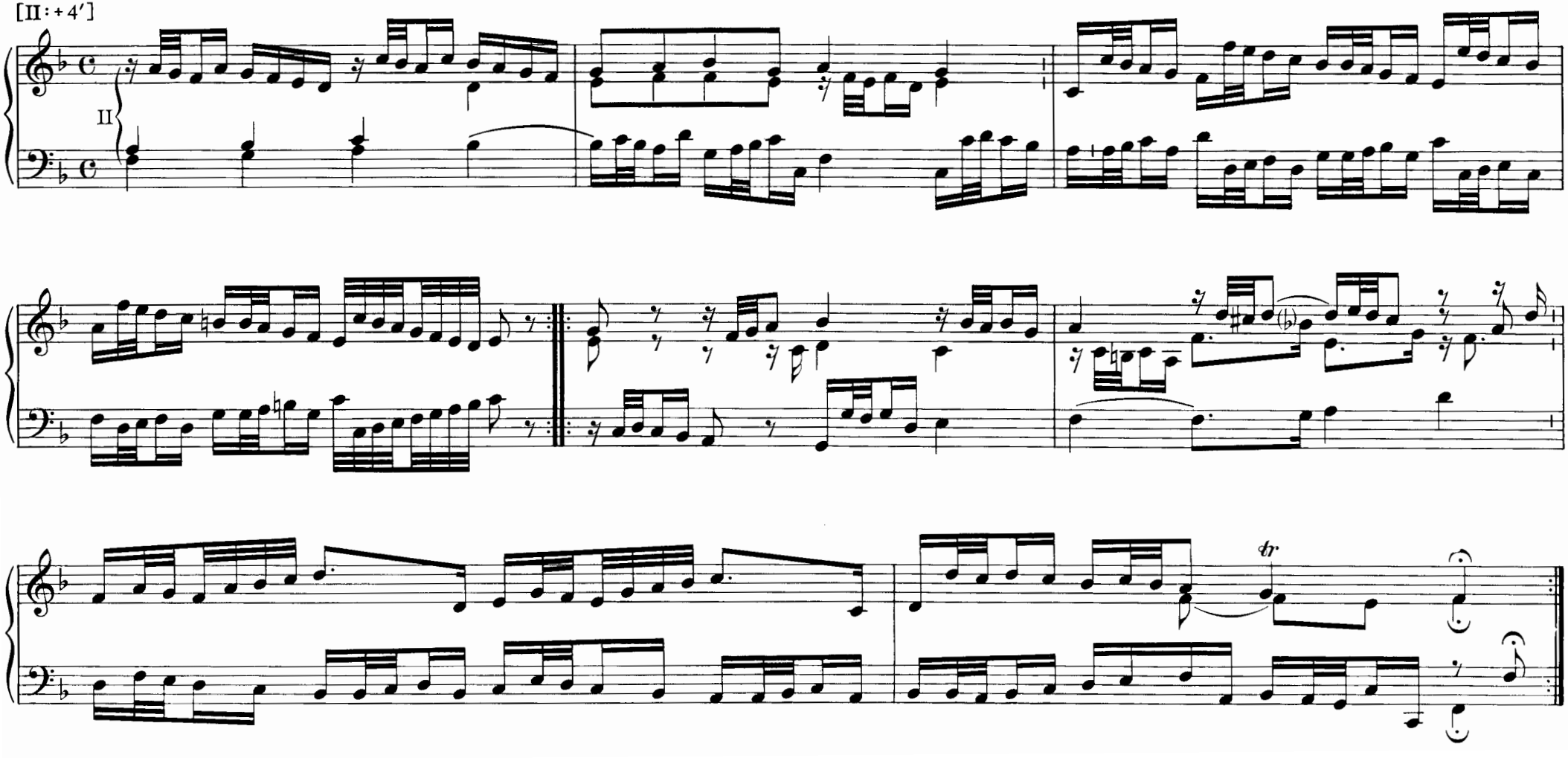


1.) siehe Revisionsbericht



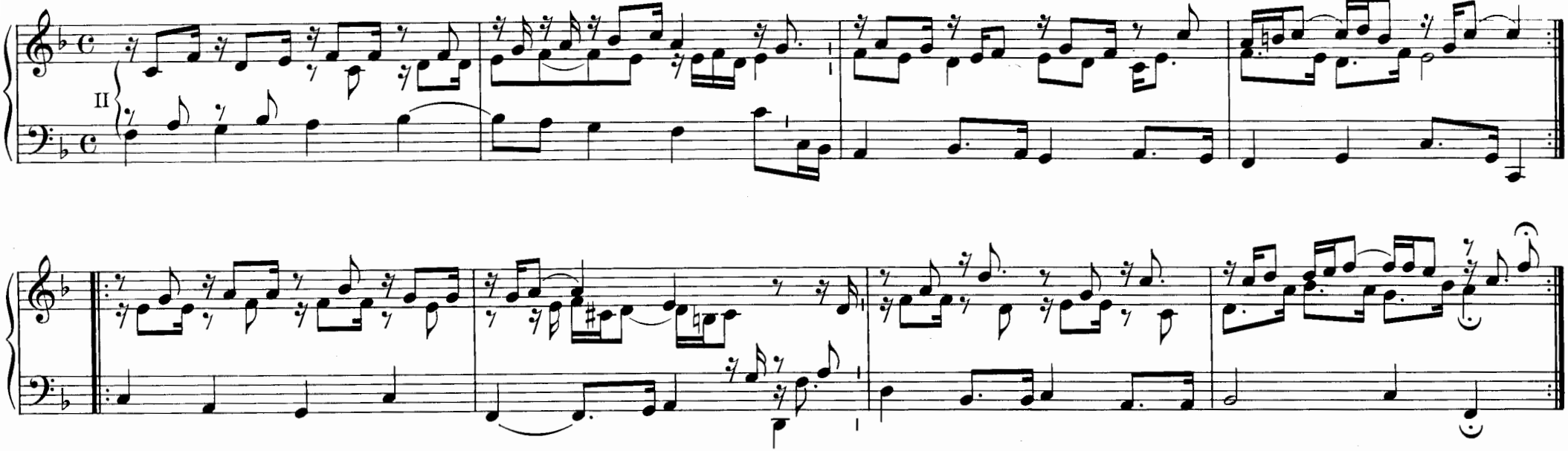
Variatio 1

[II: + 4′]



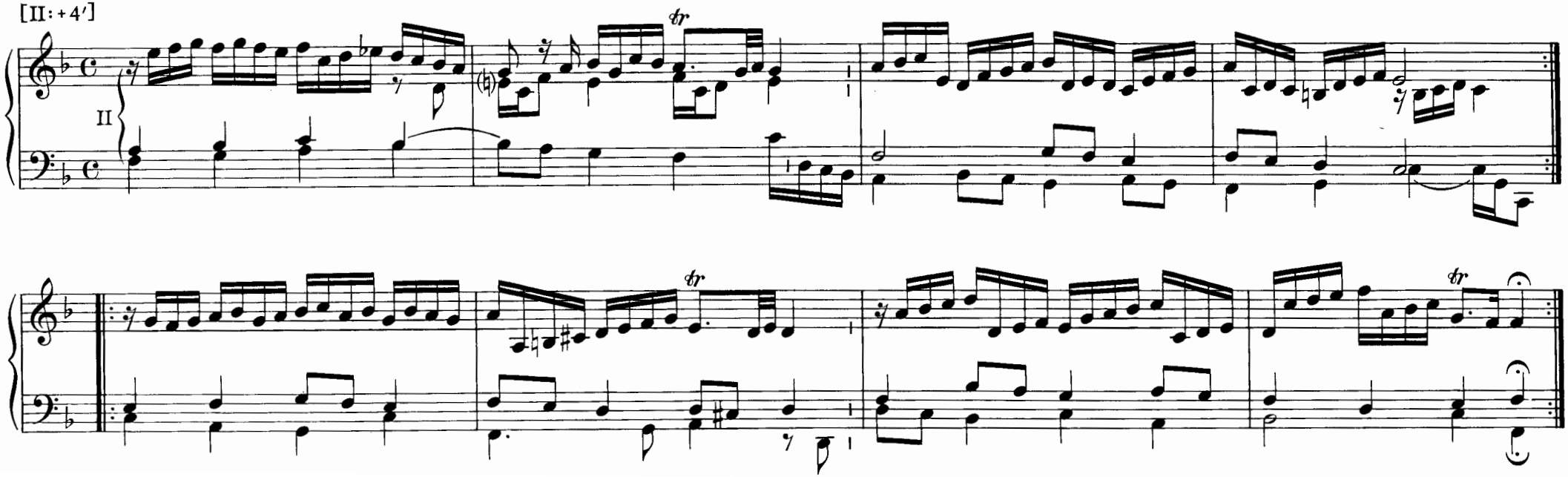
Variatio 2

[II:-4′]



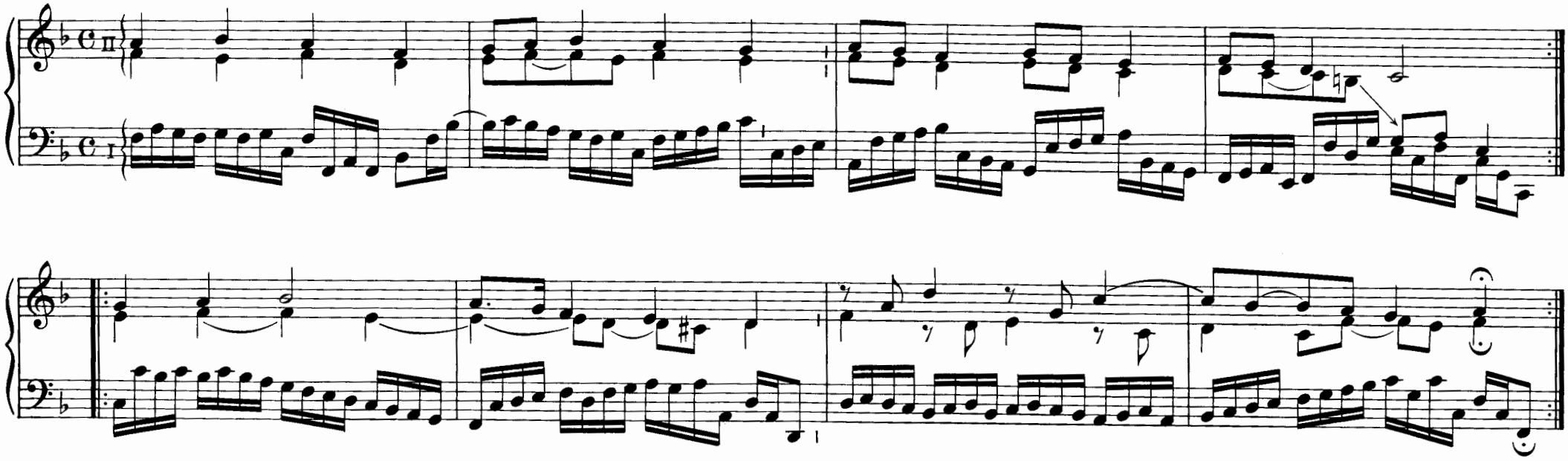
Variatio 3

[II:+4′]



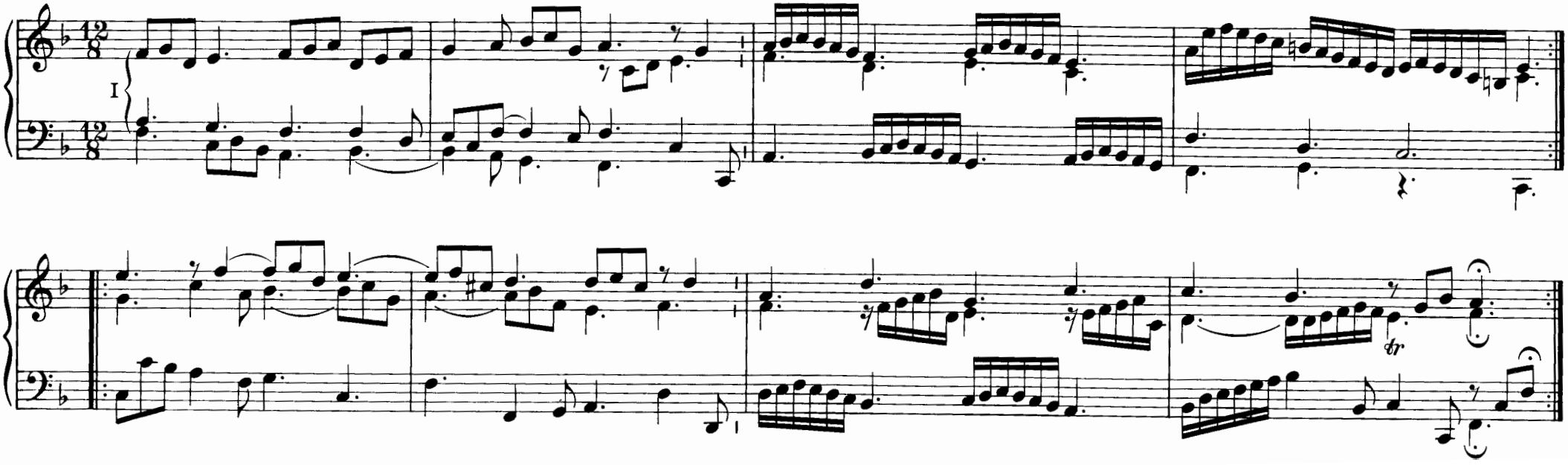
Variatio 4

[+Mk]



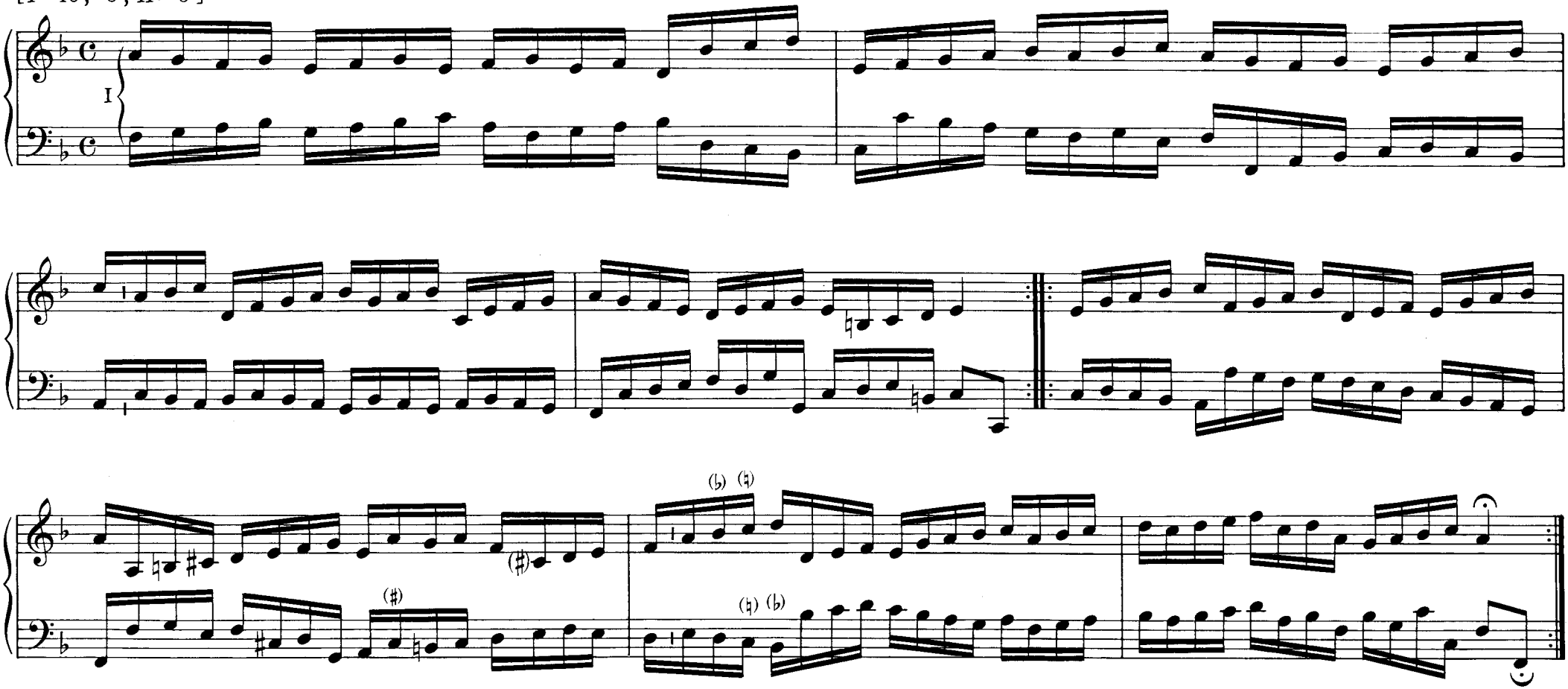
Variatio 5

[I: +16′, -8′, II: -8′]



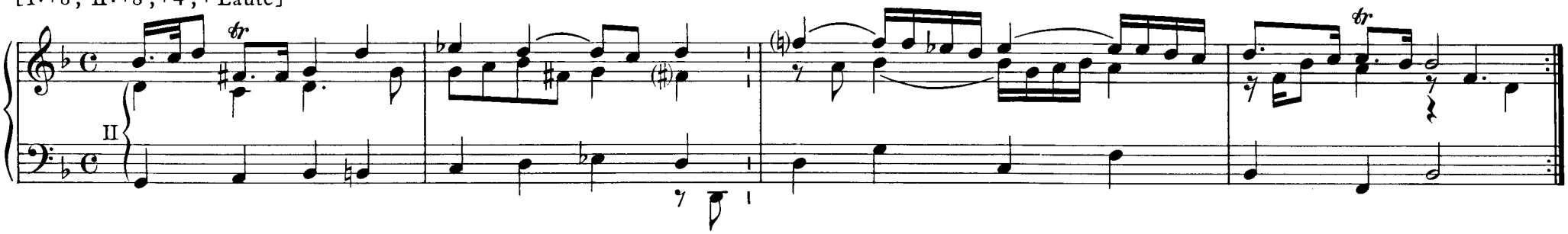
Variatio 6

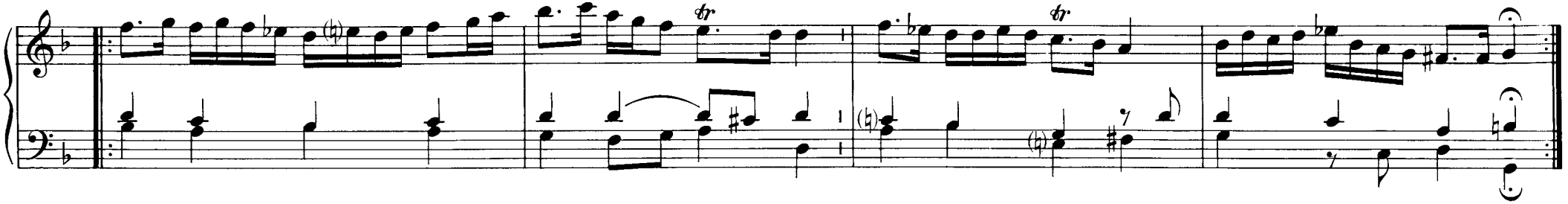
[I: -16′, +8′, II: +8′]



4. Aria Quarta

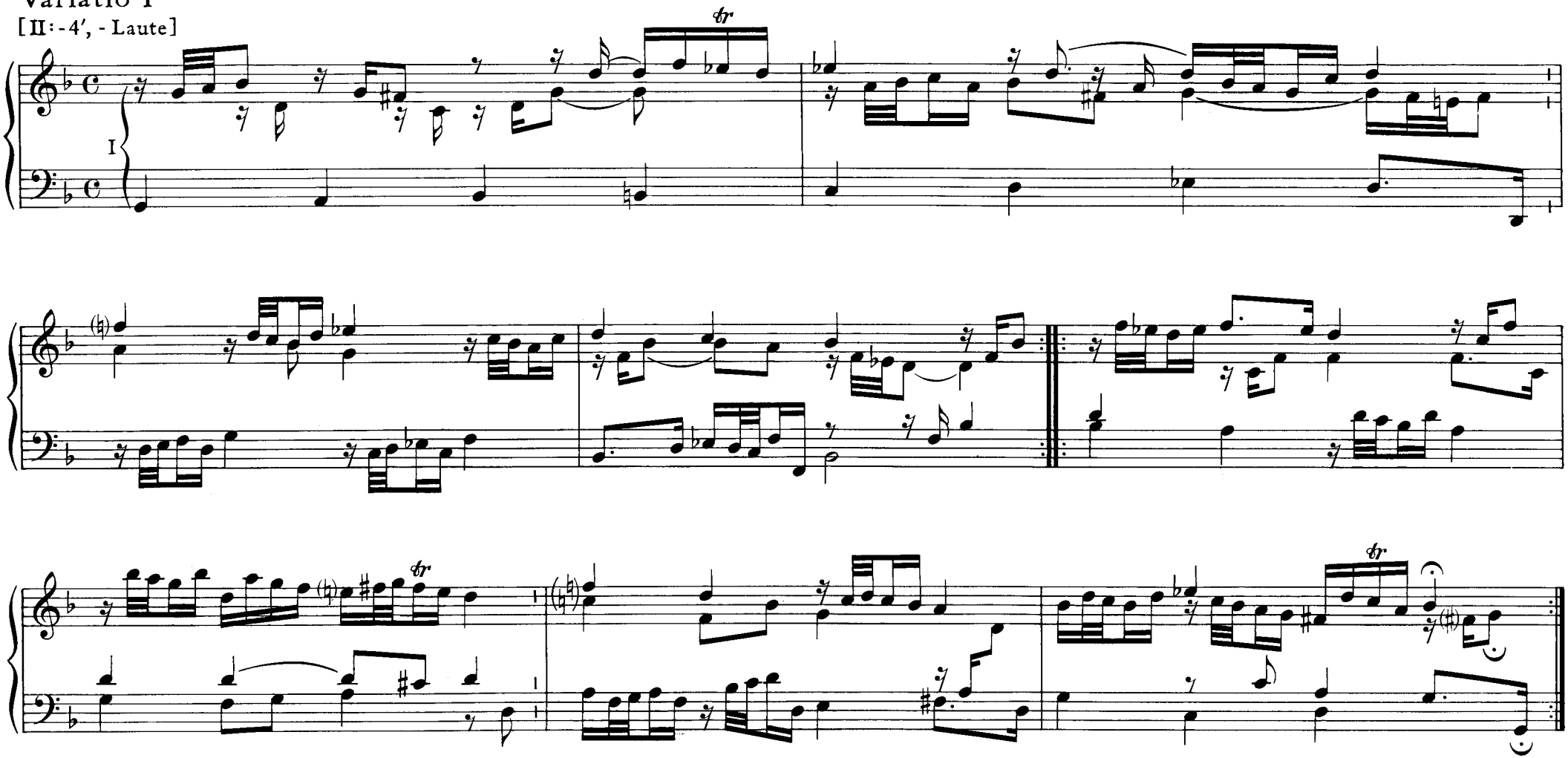
[I: +8′, II: +8′, +4′, + Laute]



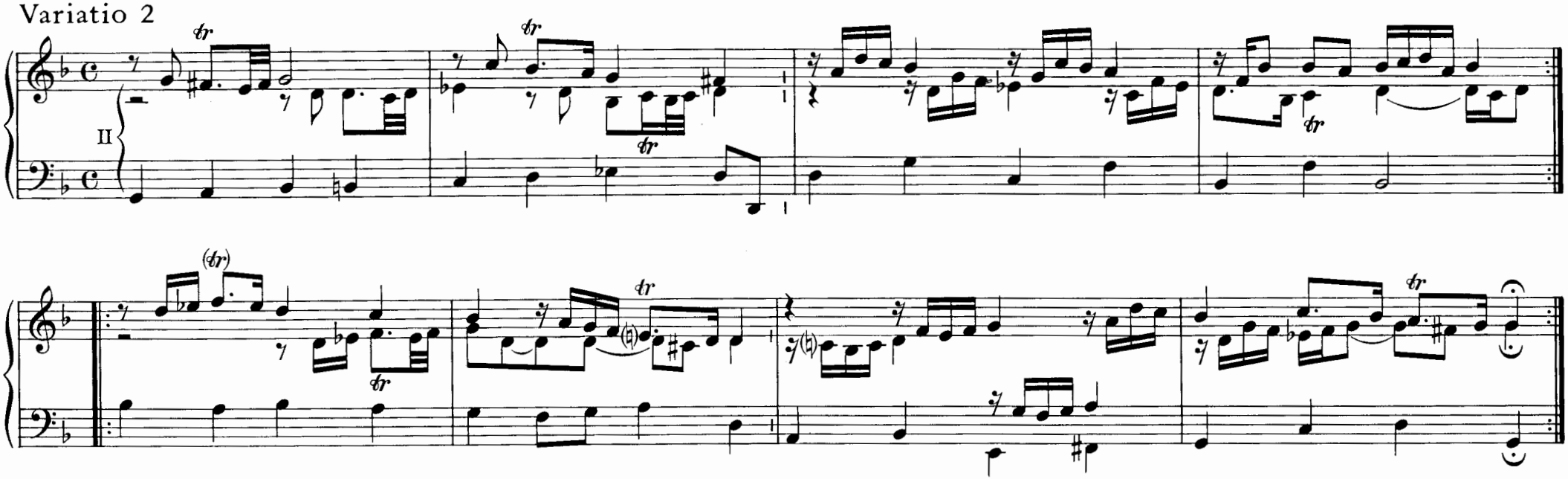


Variatio 1

[II: -4′, - Laute]

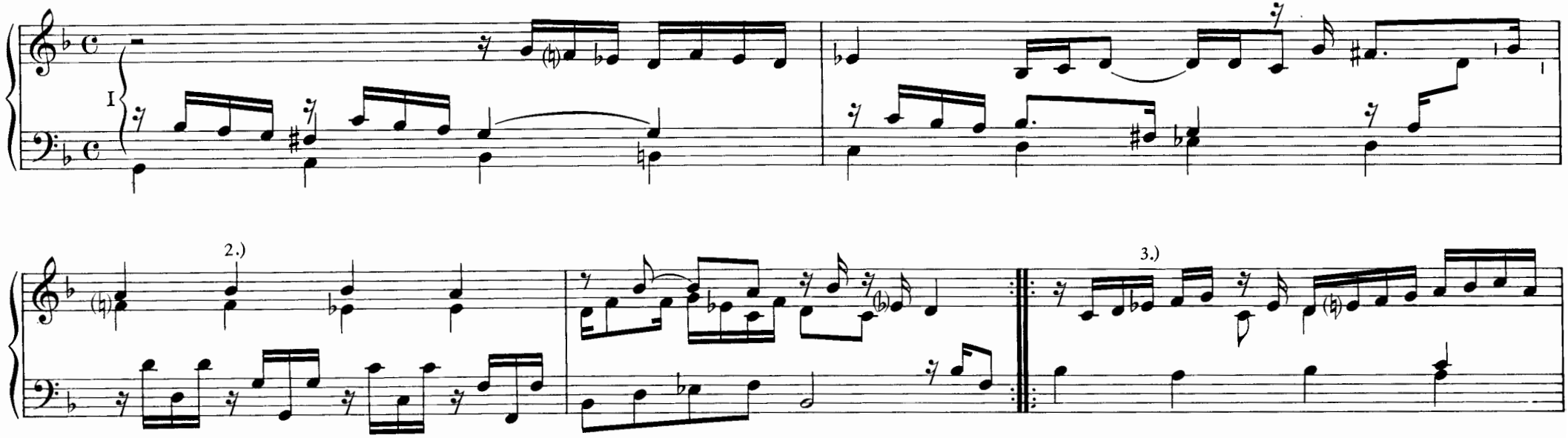


Variatio 2

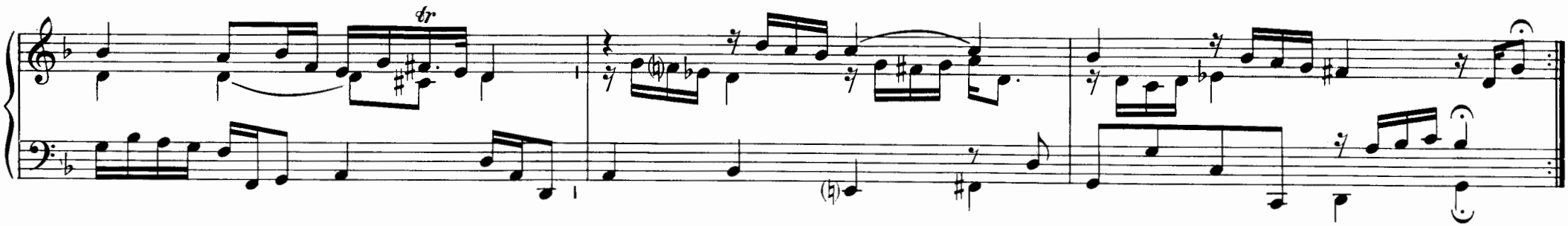


Variatio 3

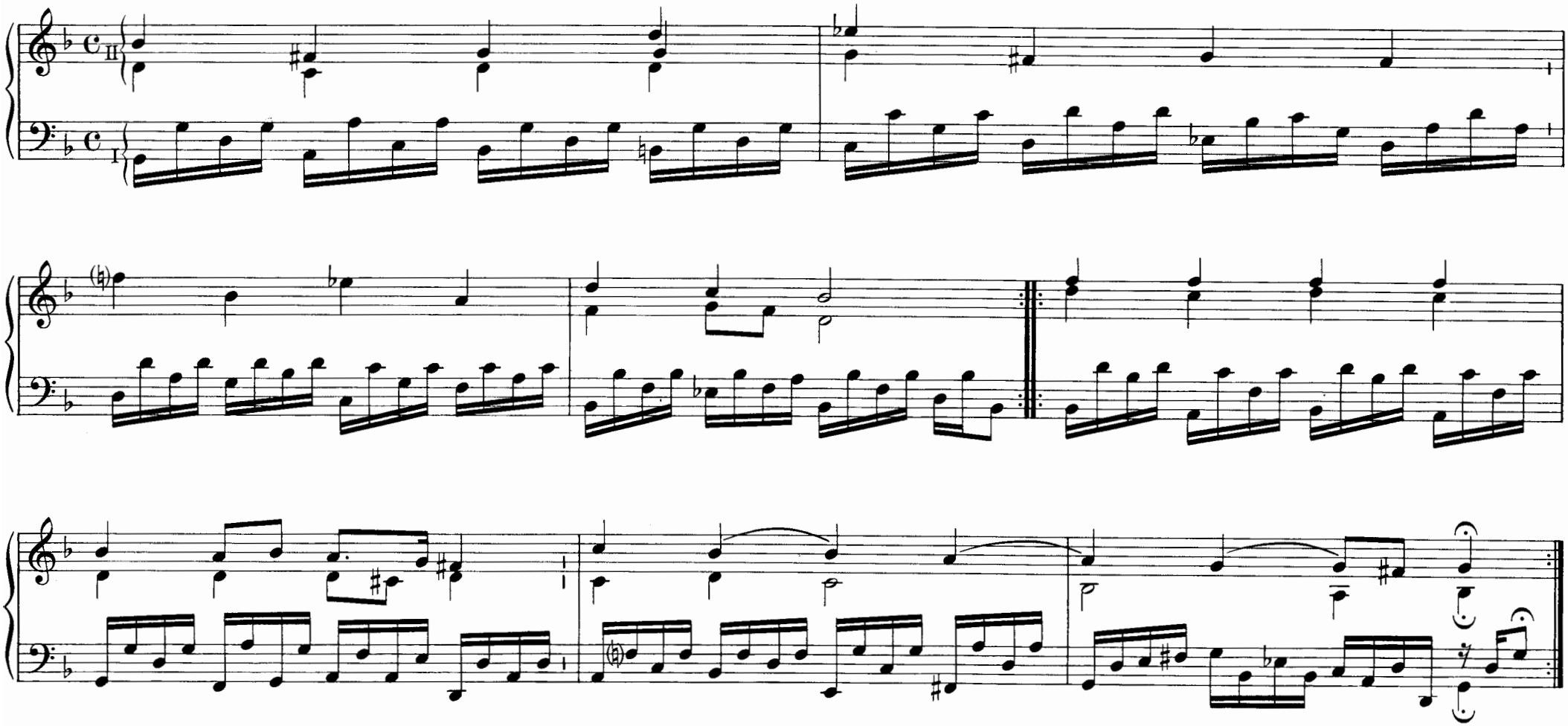
[II: + 4′, + Mk]



2.)
3.) } siehe Revisionsbericht

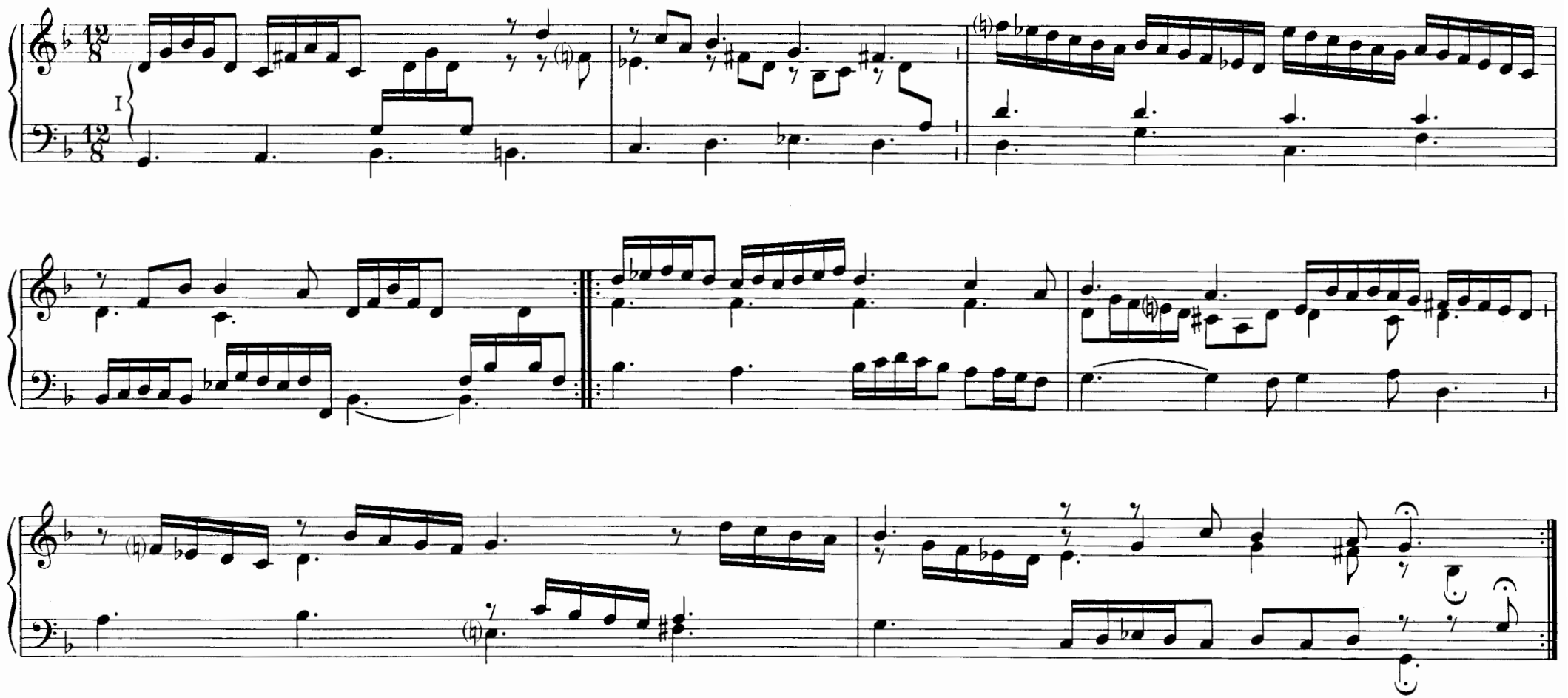


Variatio 4
[- Mk]



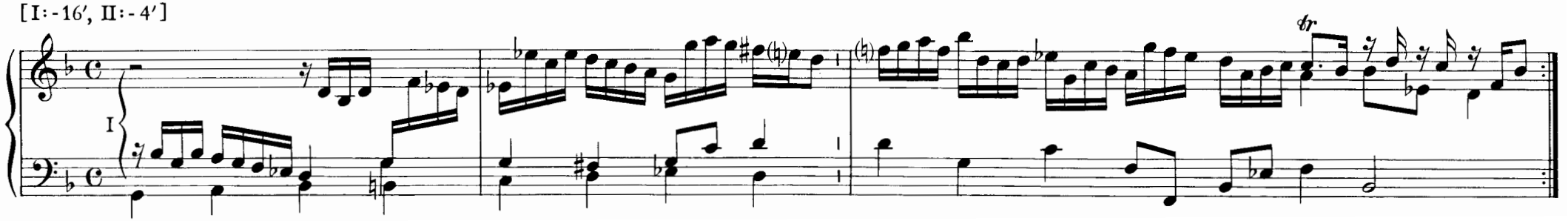
Variatio 5

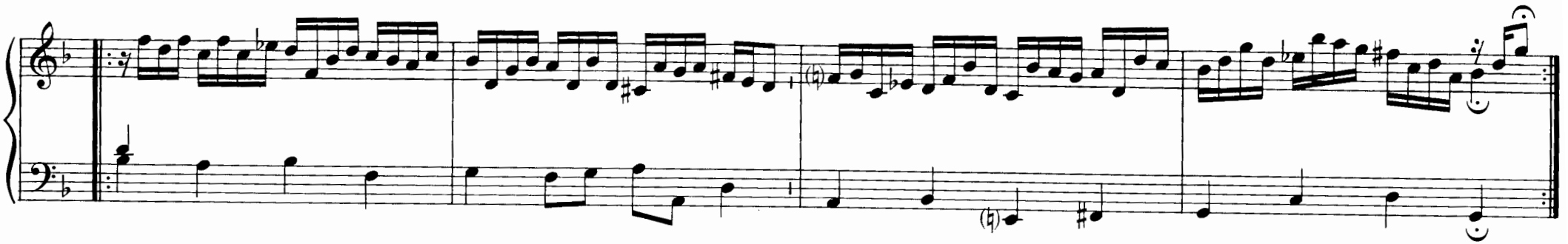
[I:+16′, +Mk]



Variatio 6

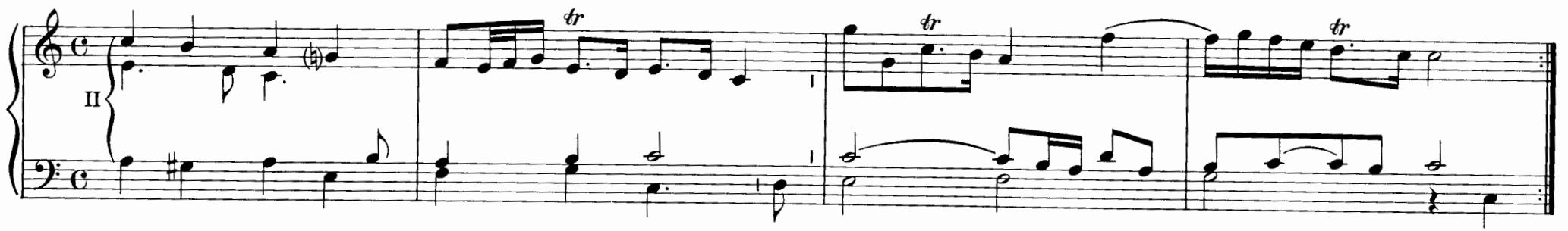
[I:-16′, II:-4′]

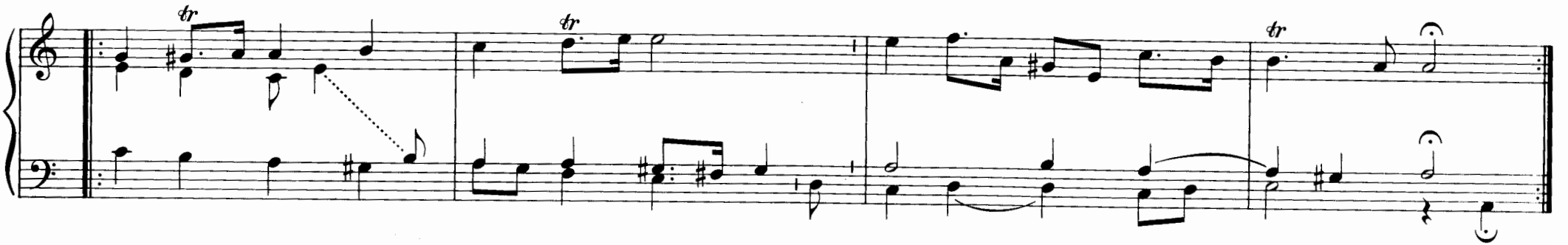




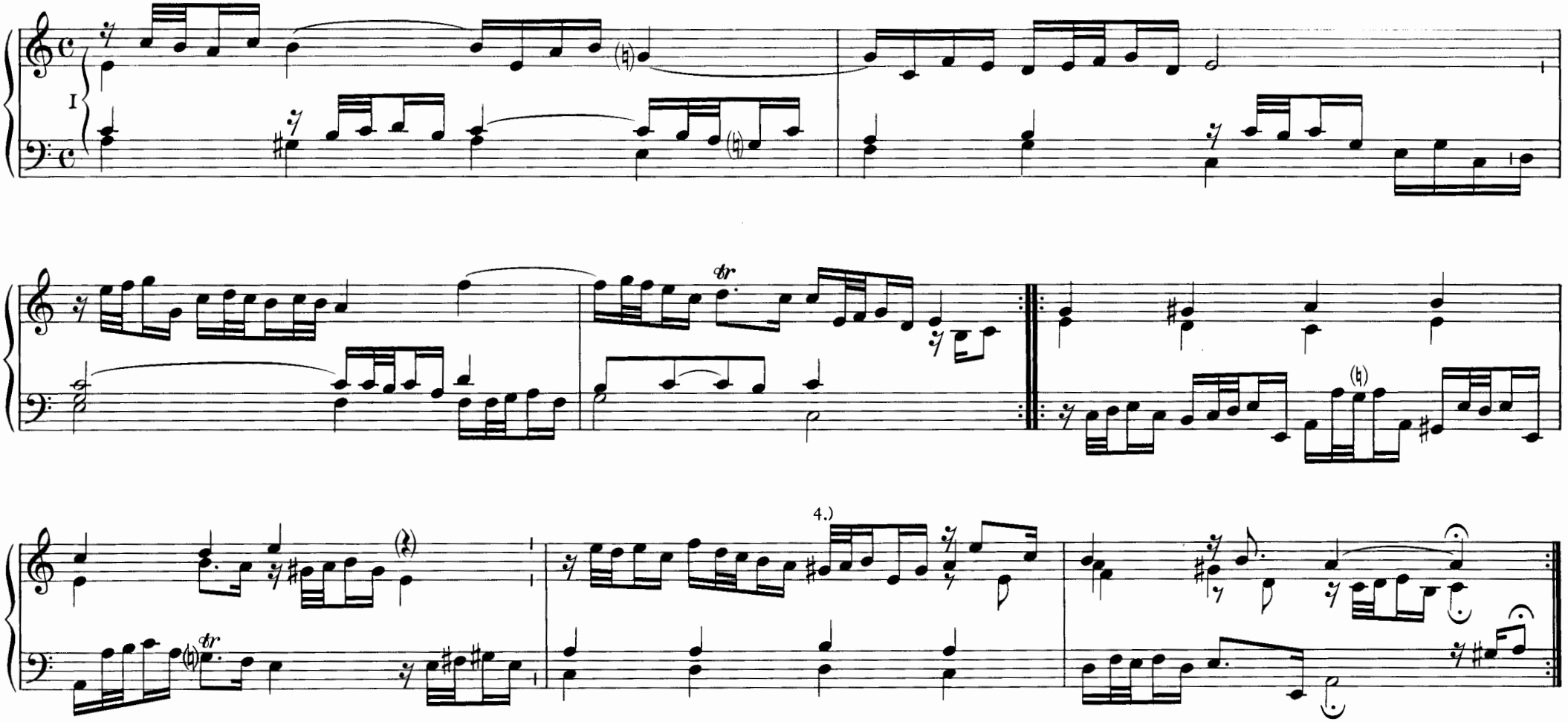
5. Aria Quinta

[I:8′, II:8′+4′, + Mk]

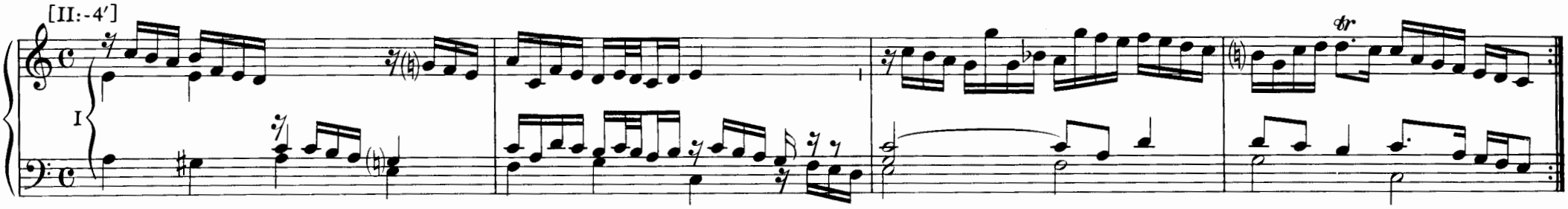




Variatio 1



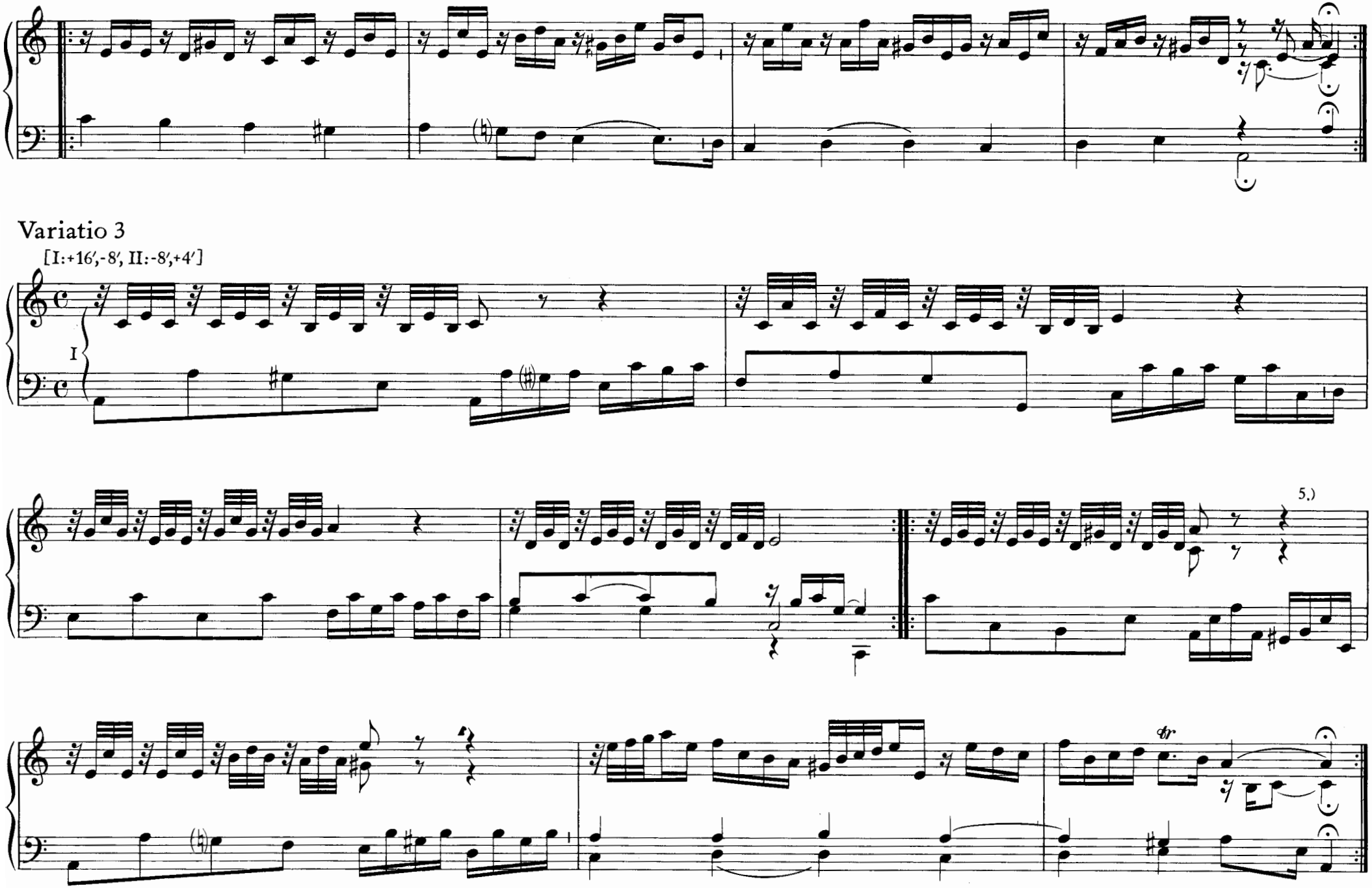
Variatio 2



4.) siehe Revisionsbericht

Variatio 3

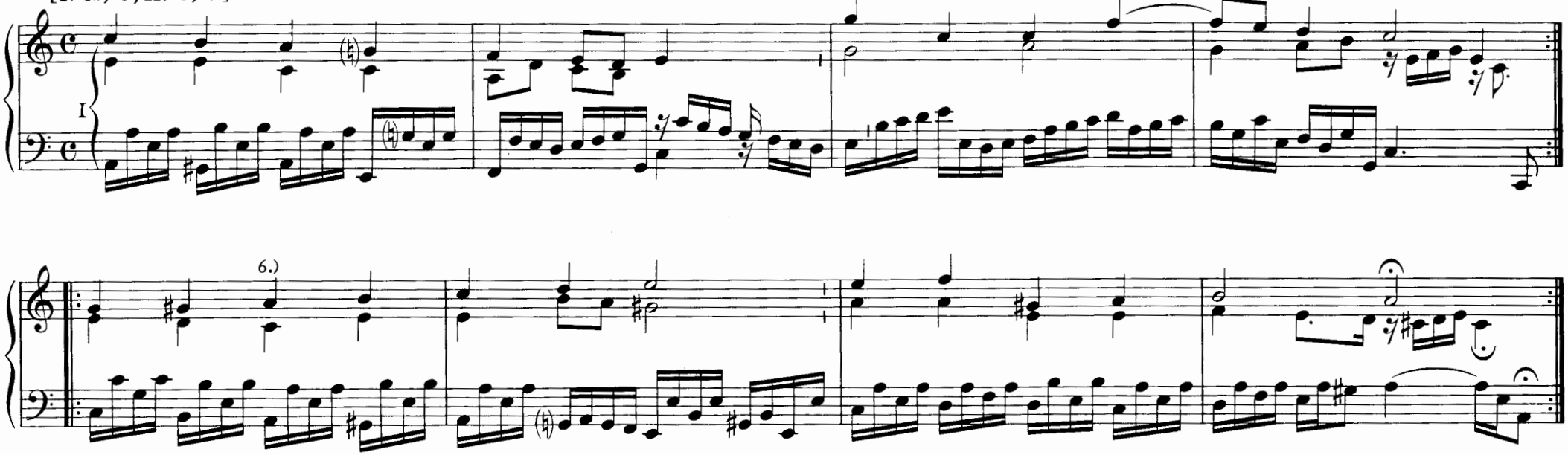
[I:+16′,-8′, II:-8′,+4′]



5.) siehe Revisionsbericht

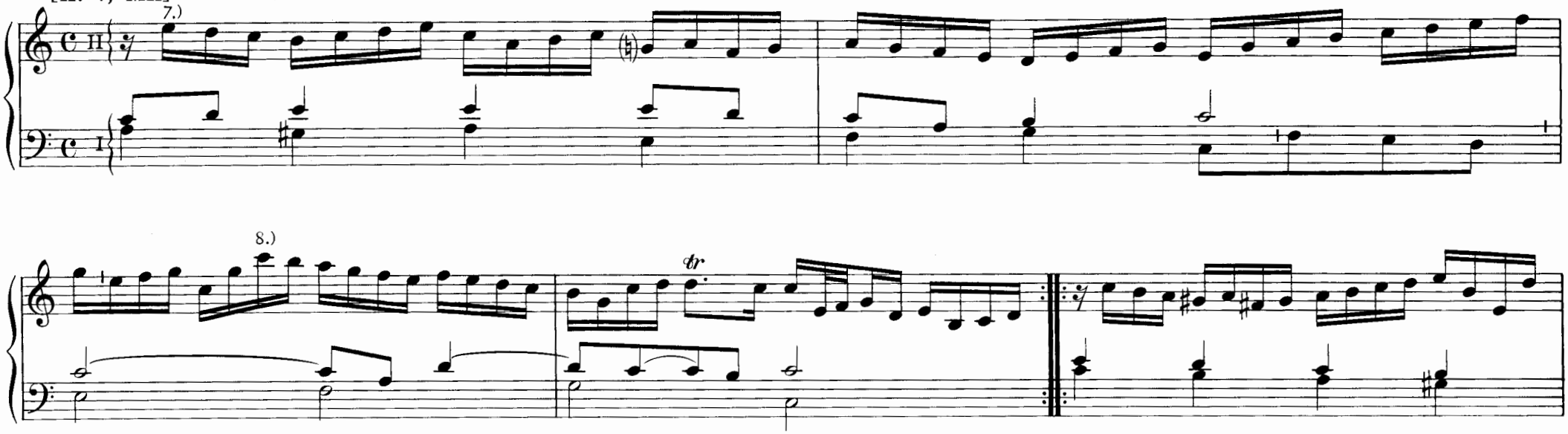
Variatio 4

[I:-16′,+8′, II:+8′,-4′]

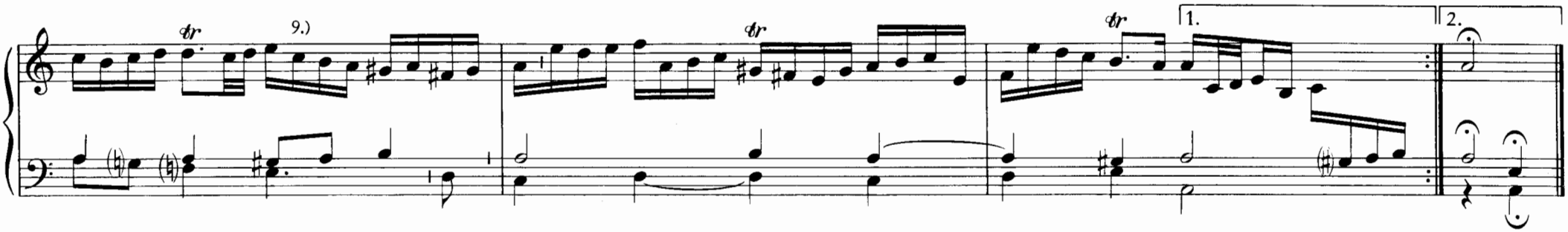


Variatio 5

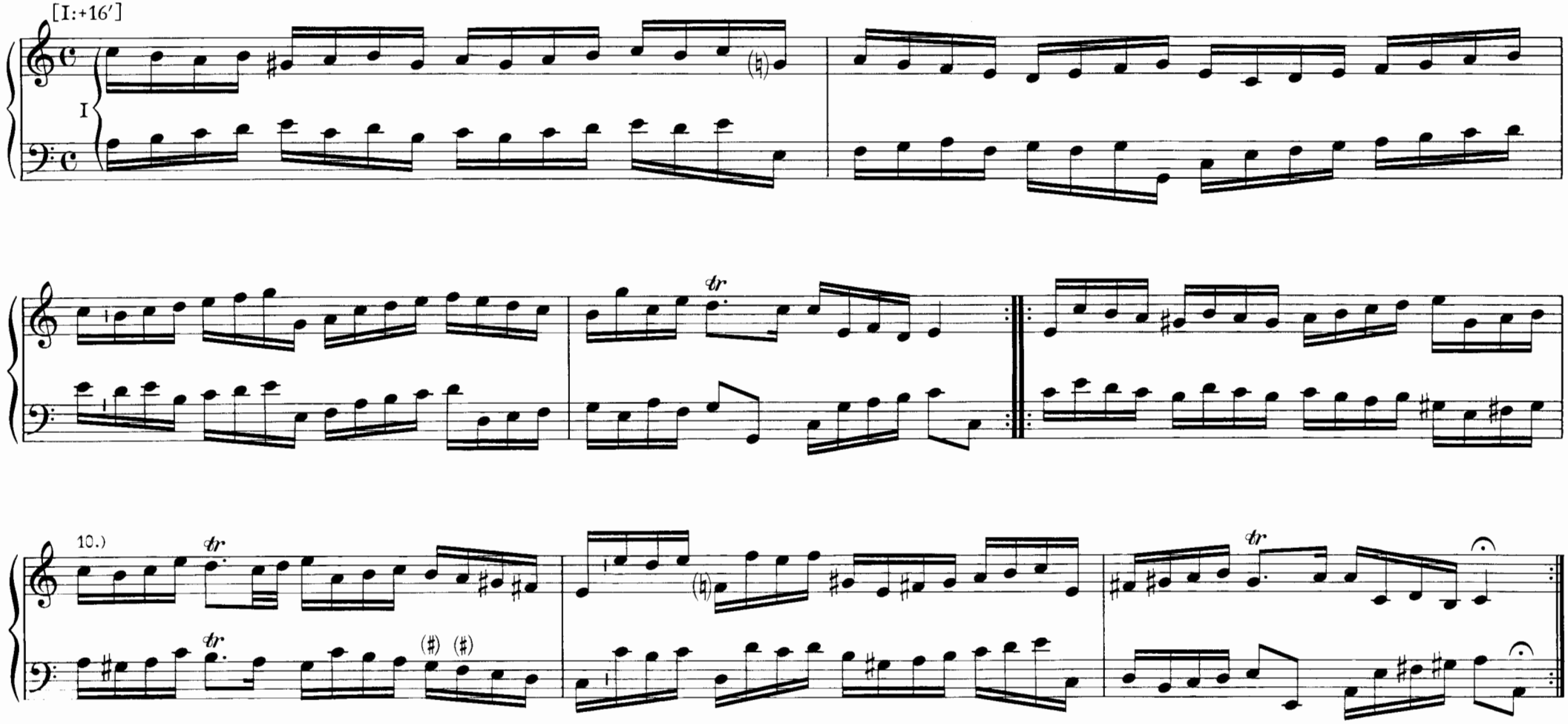
[II:+4′,+MK]



6.)
7.)
8.) siehe Revisionsbericht



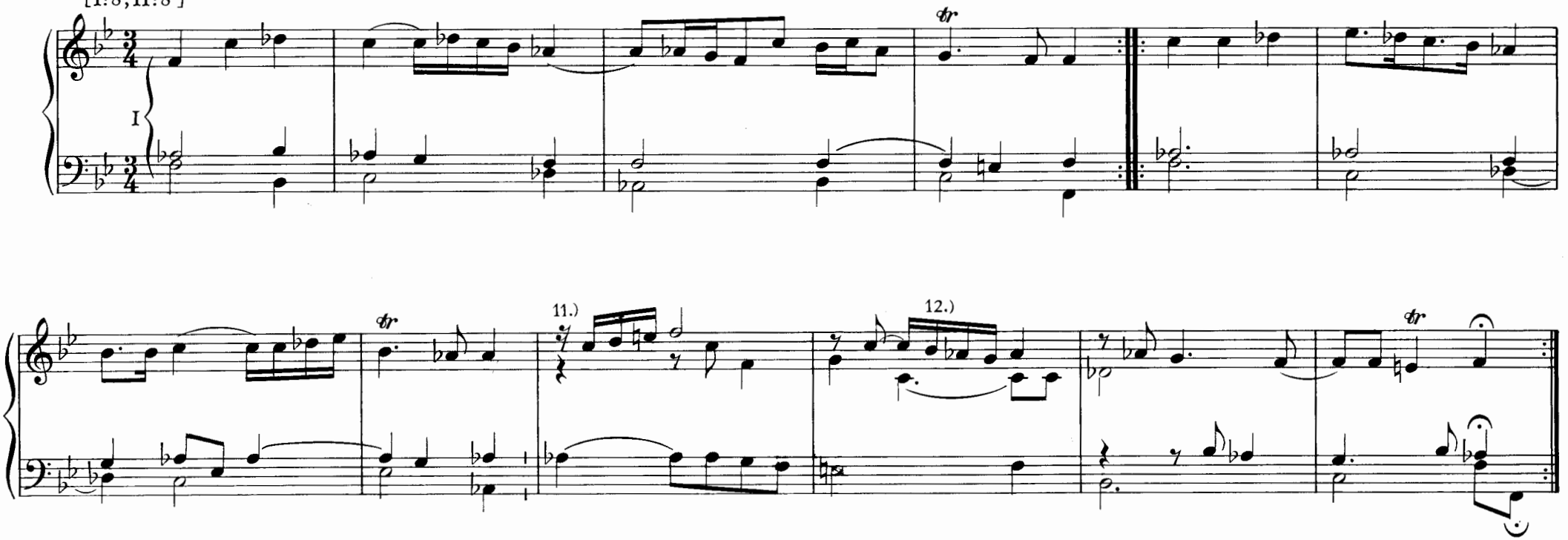
Variatio 6



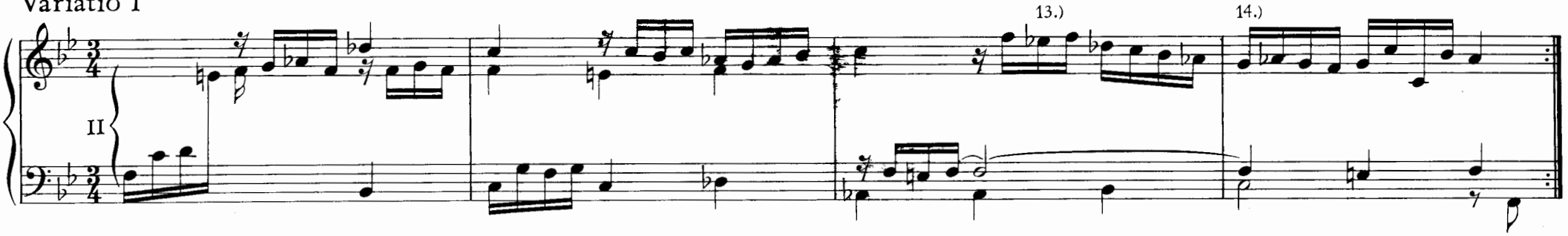
6. Aria Sexta

Aria Sebaldina

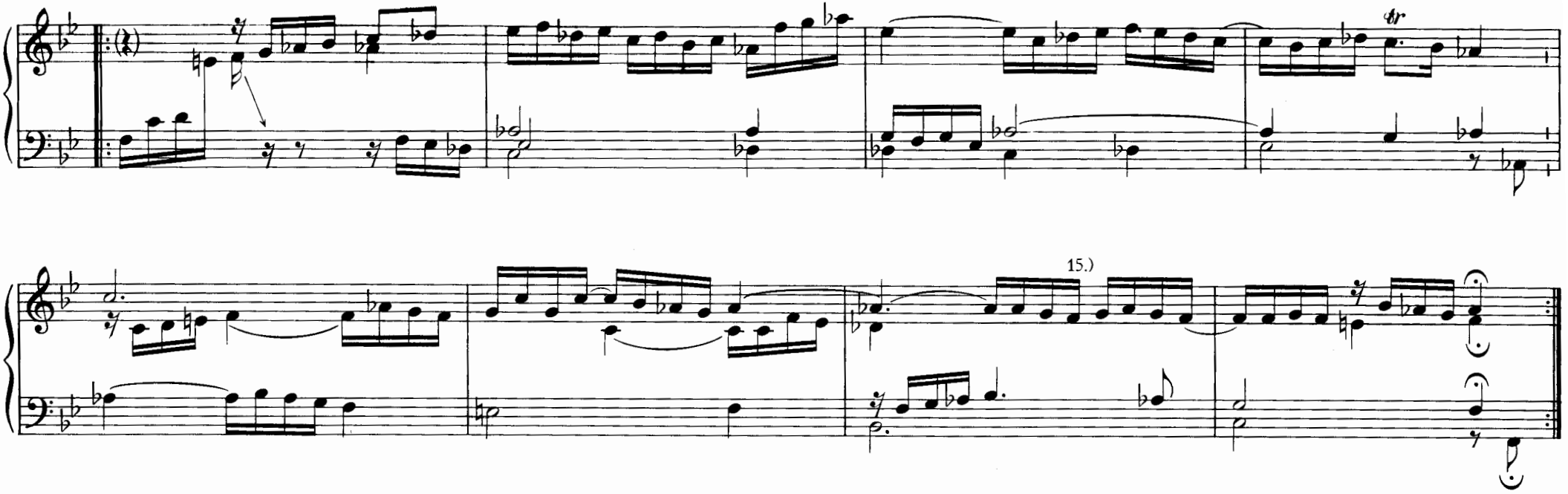
[I:8′, II:8′]



Variatio 1

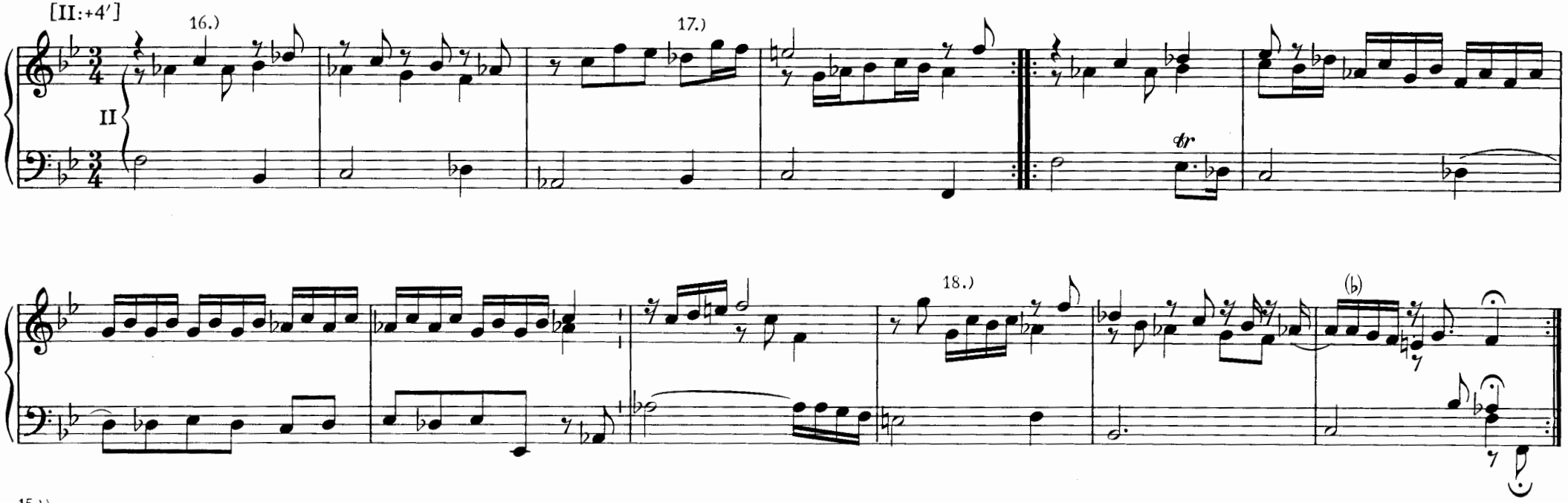


11.)
12.)
13.)
14.) siehe Revisionsbericht



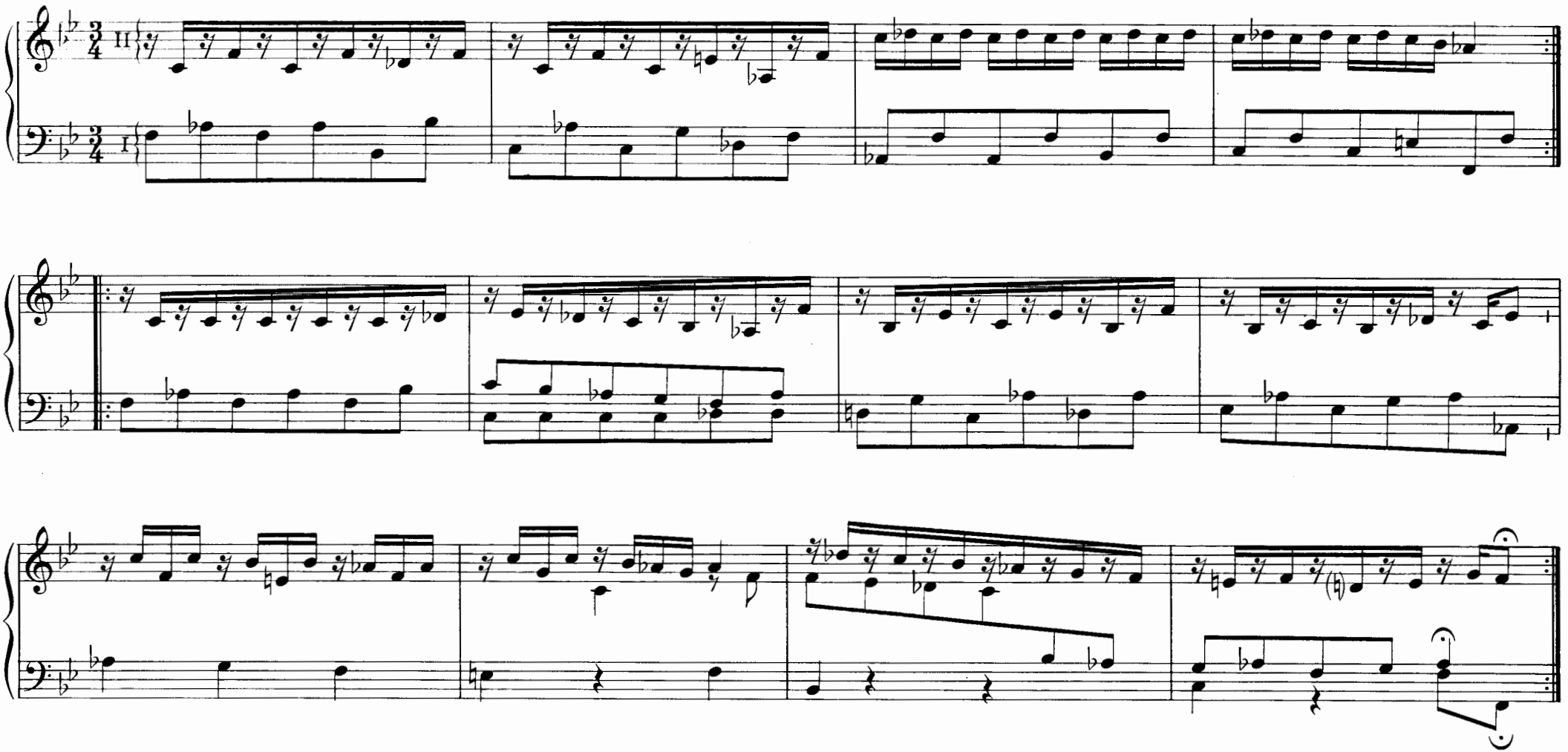
Variatio 2

[II:+4′]



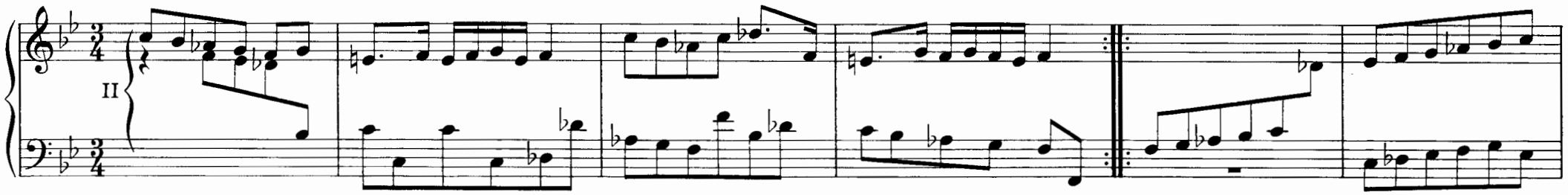
15.)
16.)
17.)
18.) siehe Revisionsbericht

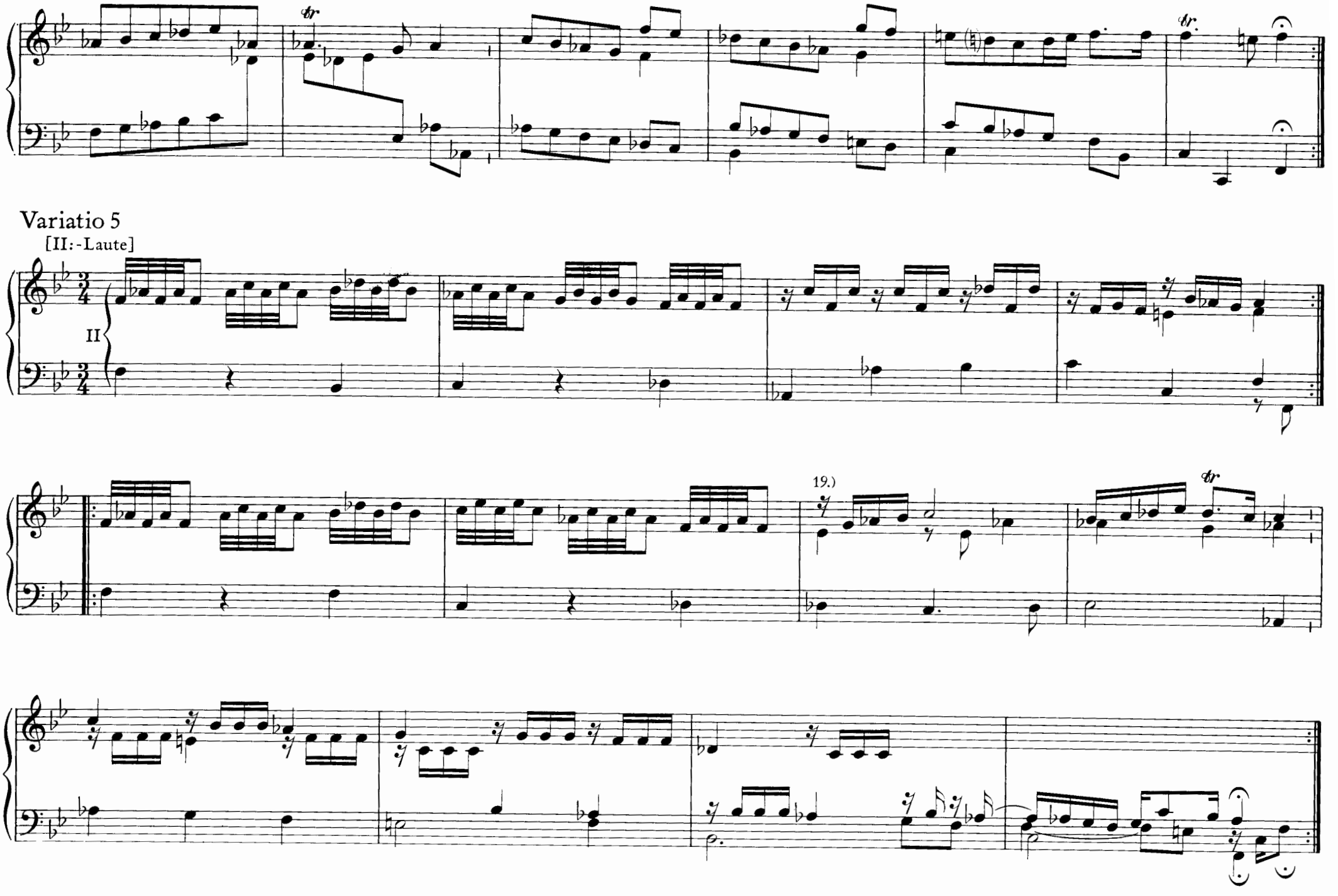
Variatio 3



Variatio 4

[II:-4',+Laute]

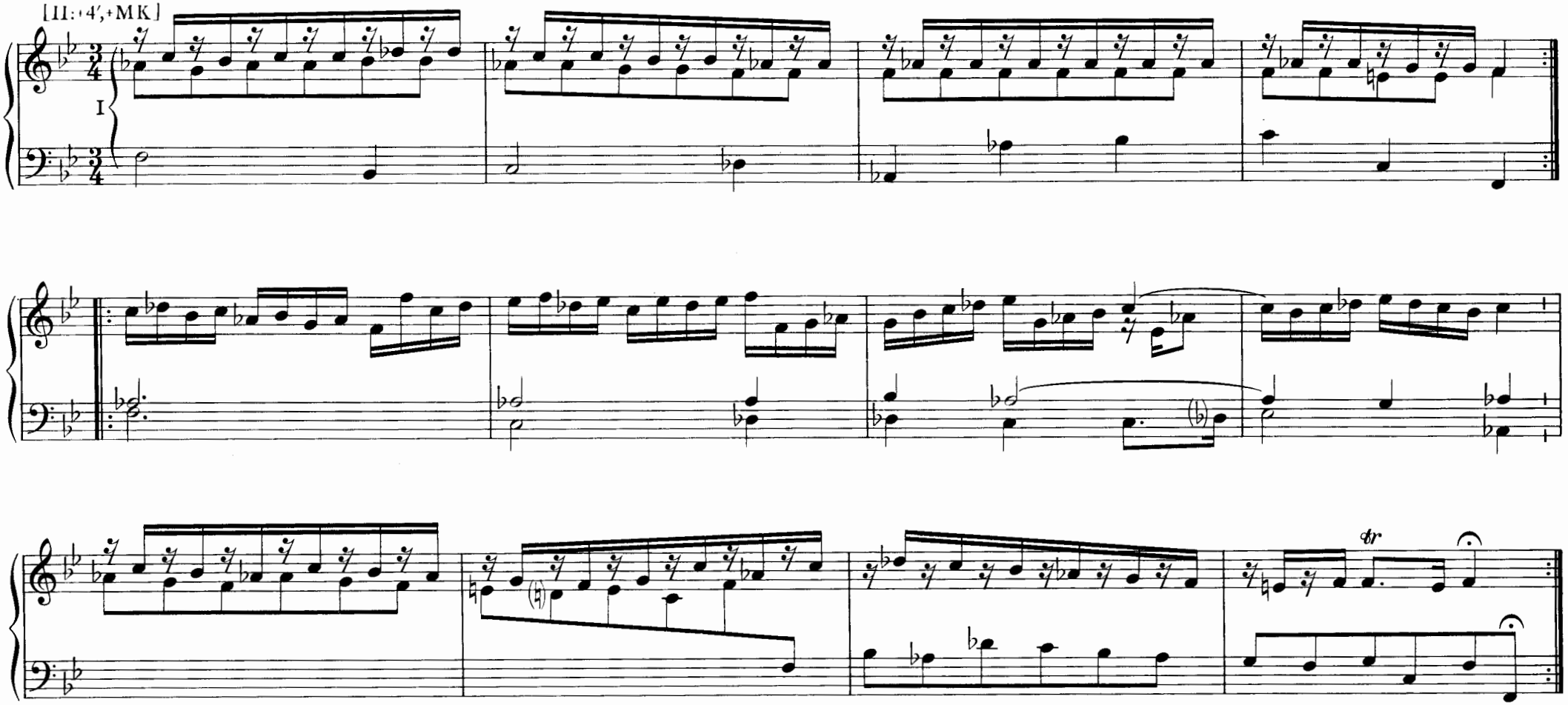




19.) siehe Revisionsbericht

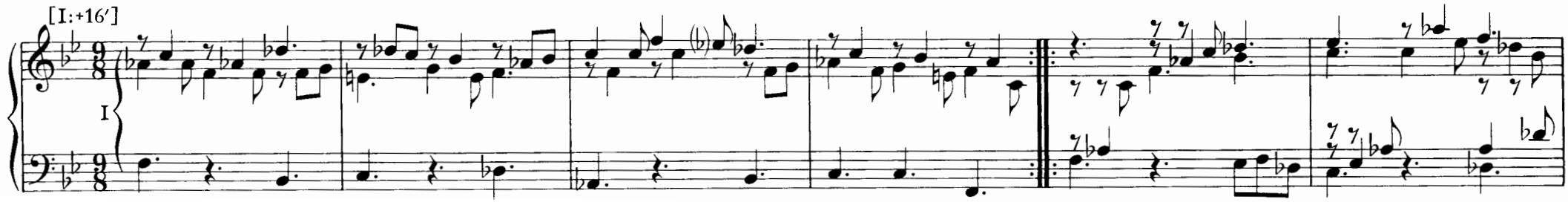
Variatio 6

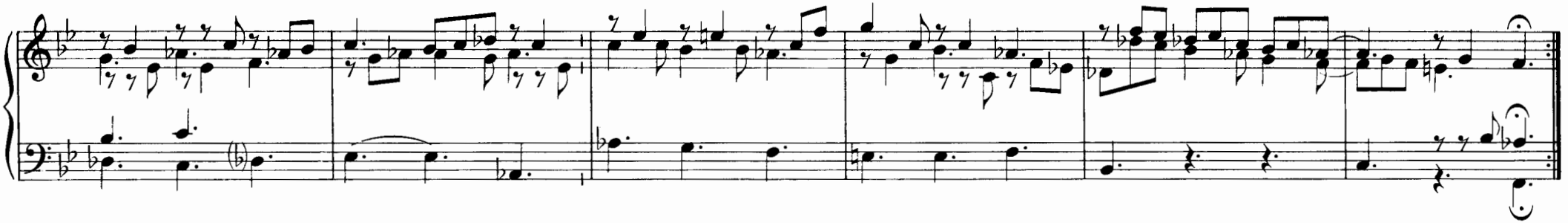
[II:+4',+MK]



Variatio 7

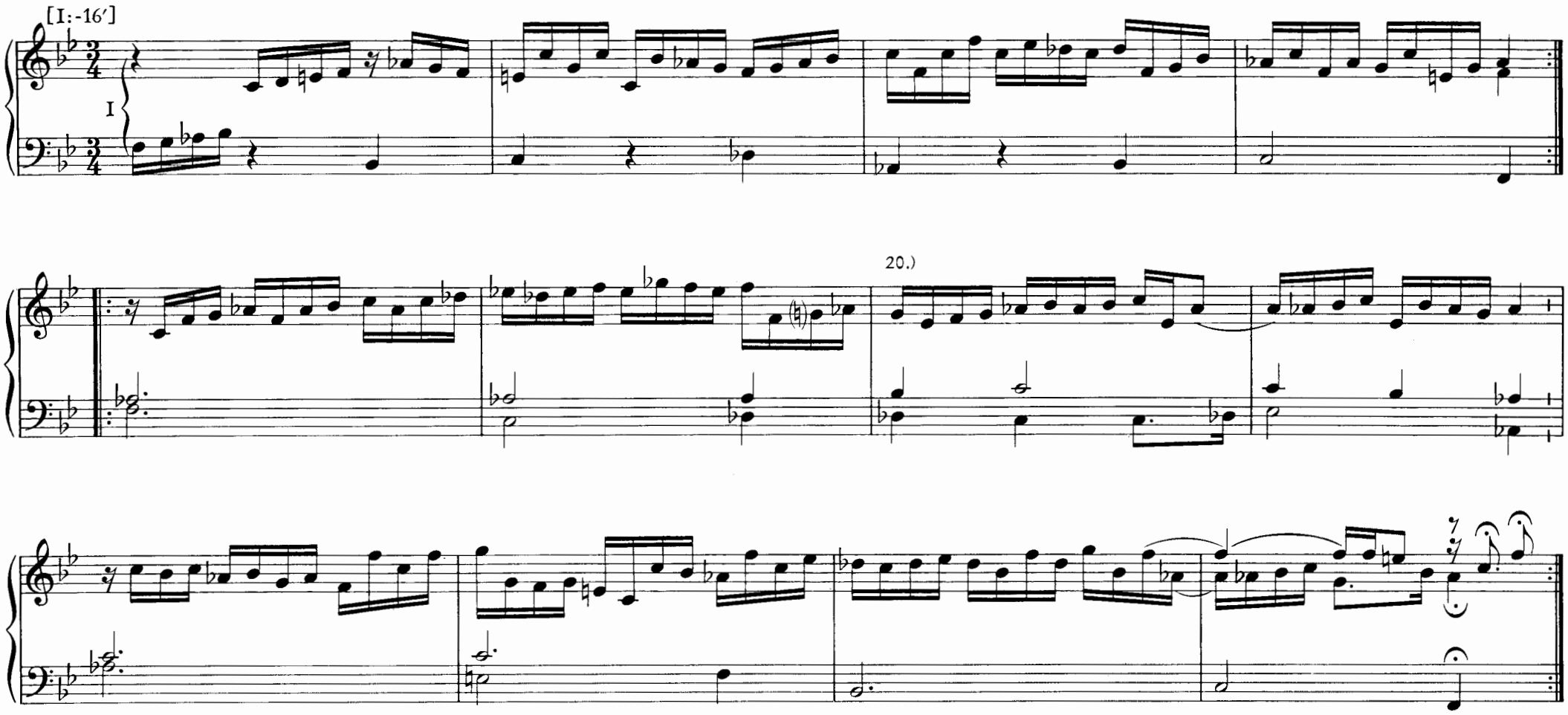
[I:+16']





Variatio 8

[I:-16']

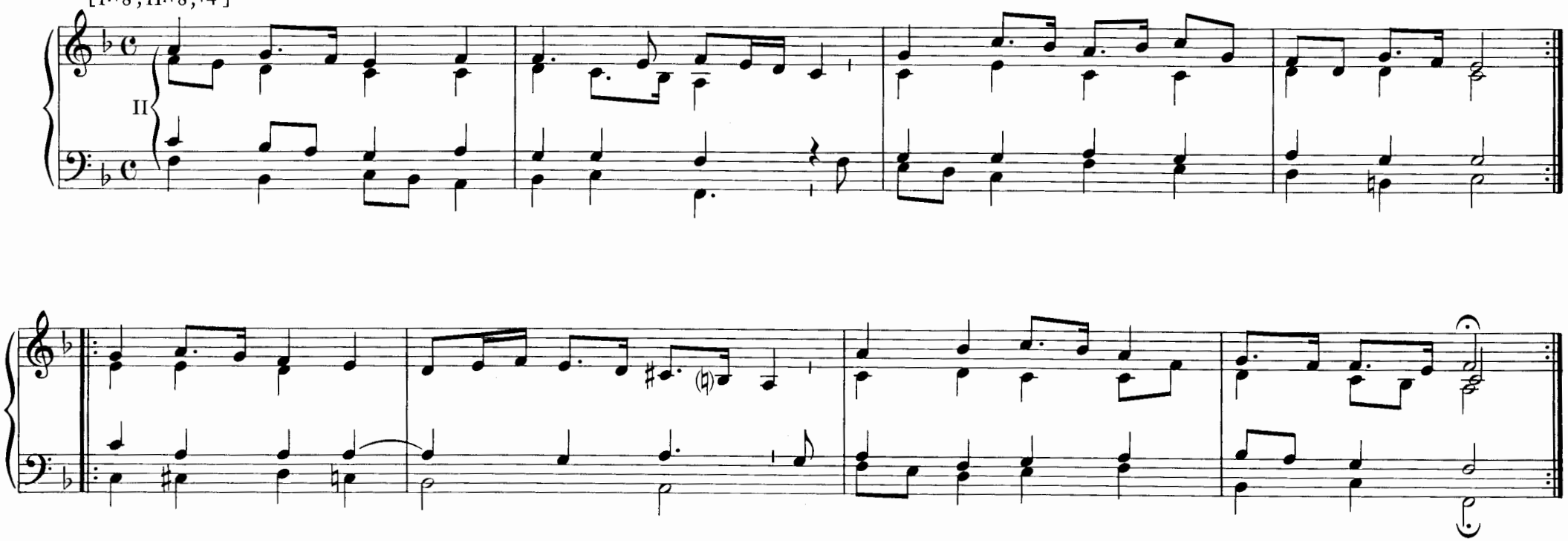


FINIS

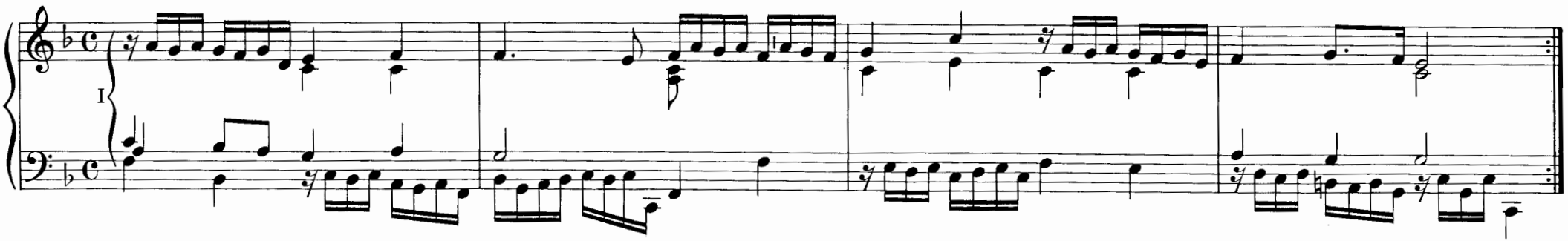
20.) siehe Revisionsbericht

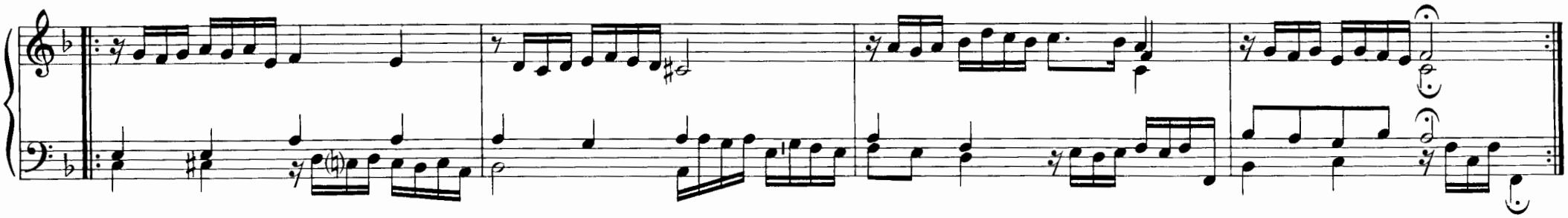
7. Arietta

[Thema]
[I:+8′, II:+8′,+4′]

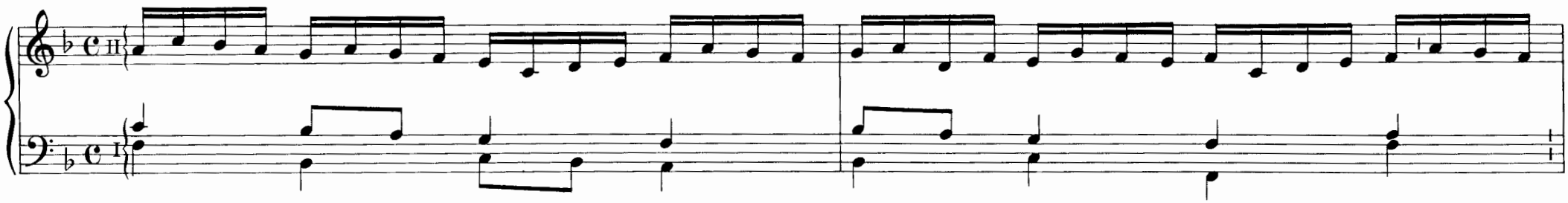


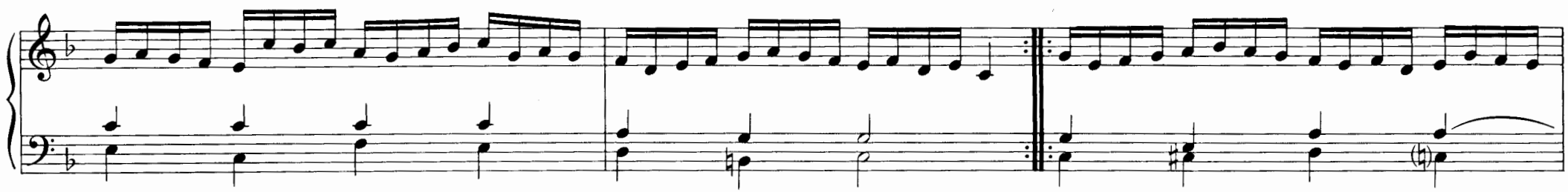
Variatio 1

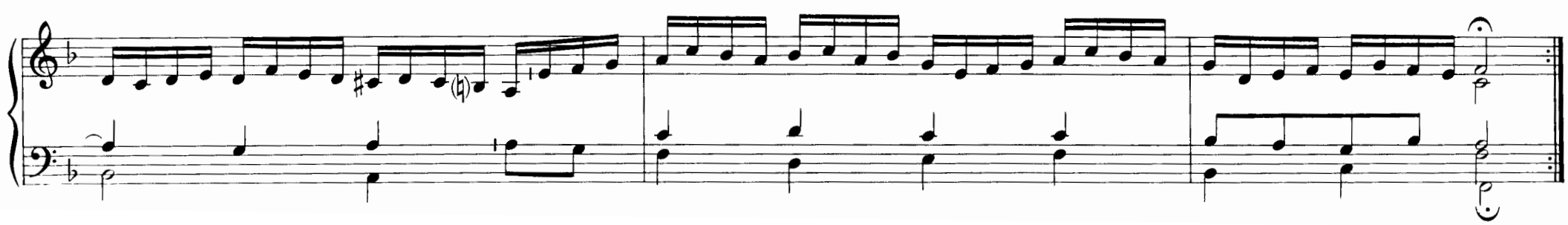




Variatio 2

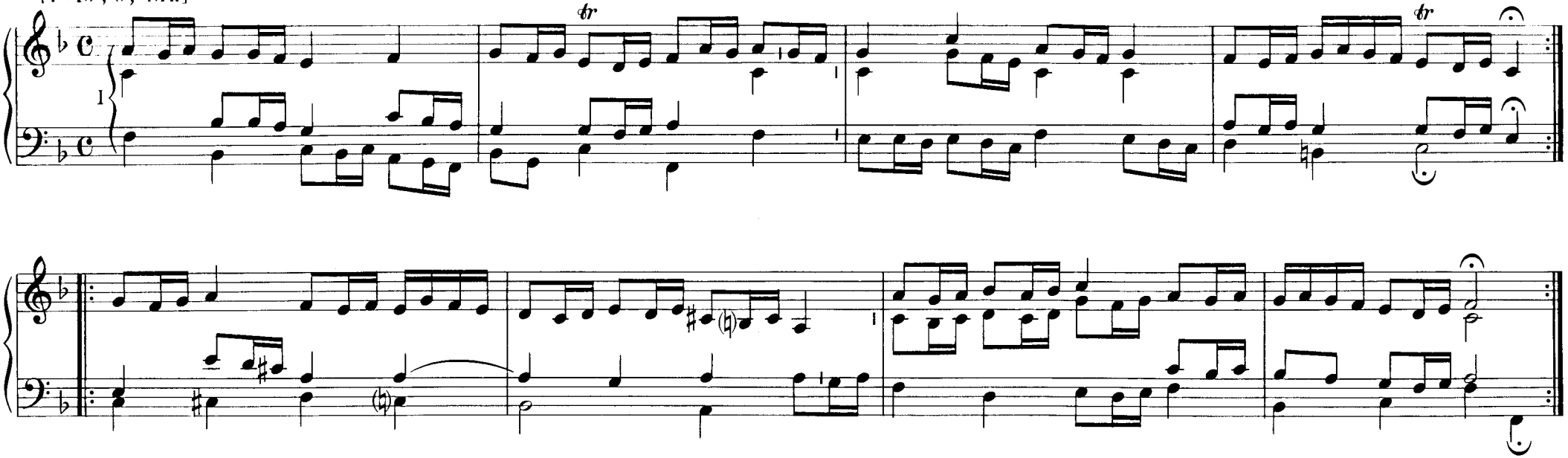






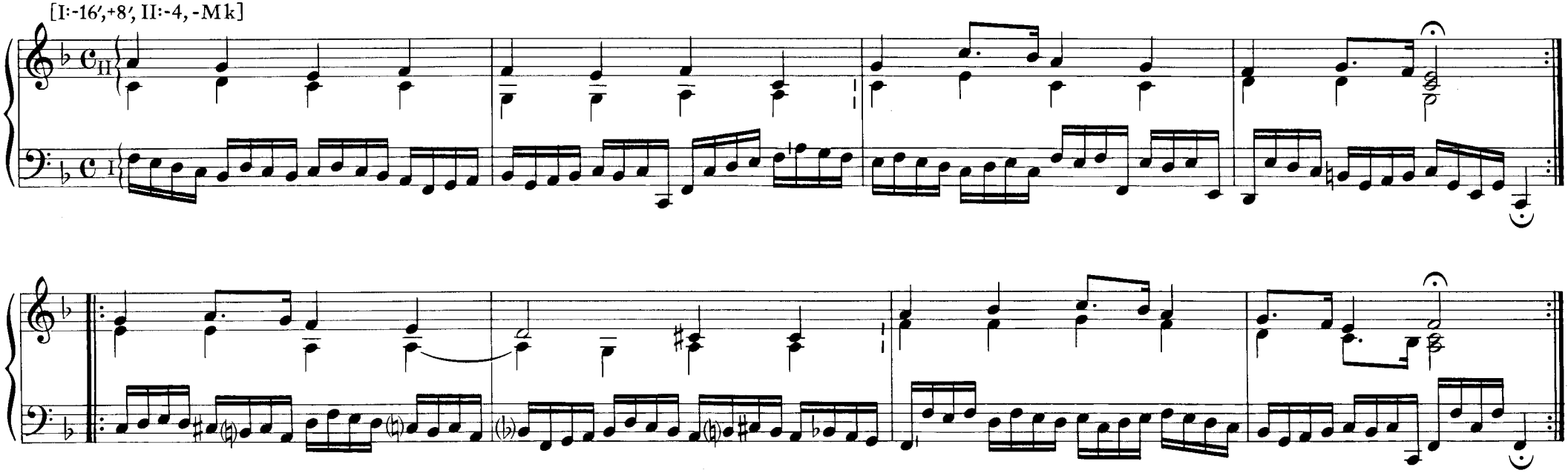
Variatio 3

[I:-16′,-8′,+Mk]



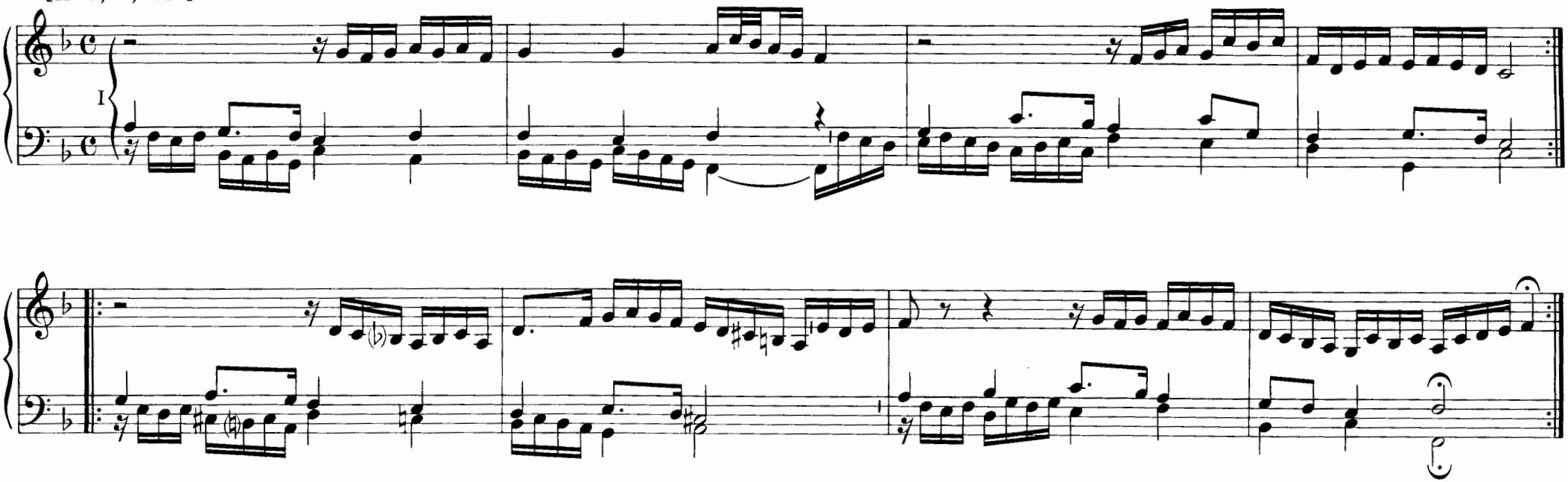
Variatio 4

[I:-16′,+8′, II:-4, -Mk]



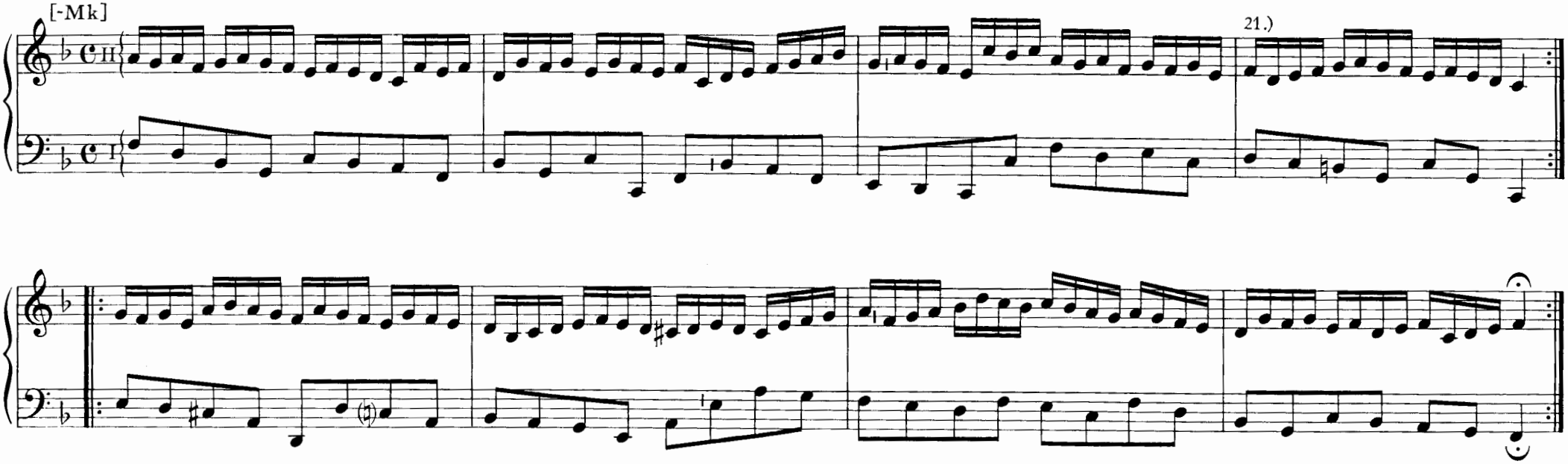
Variatio 5

[II:-8′,+4′,+Mk]



Variatio 6

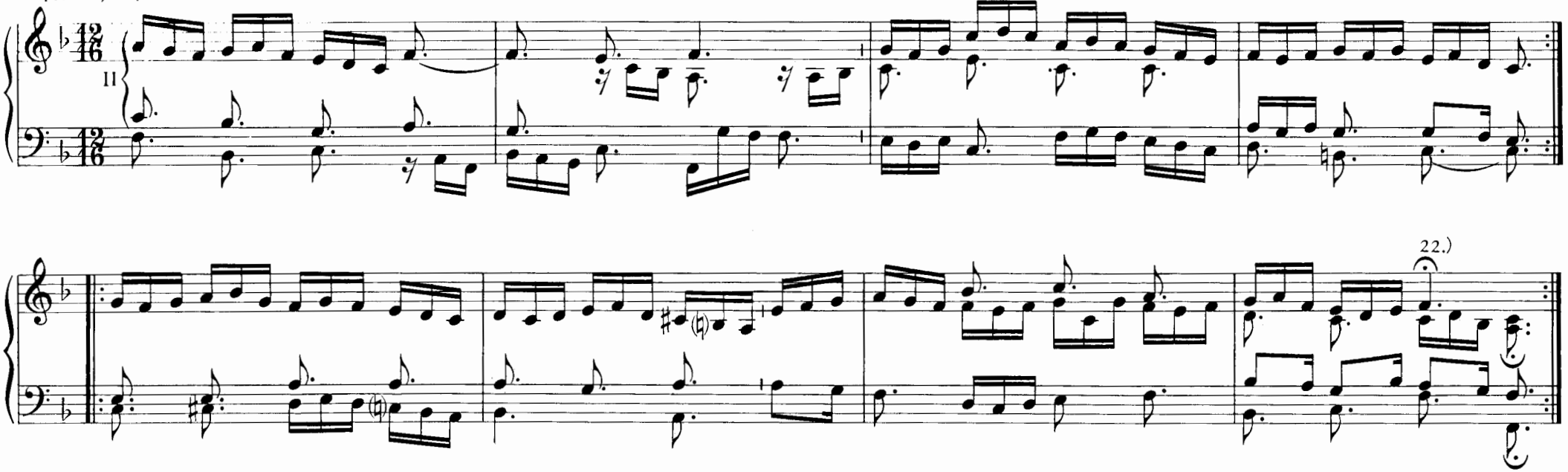
[-Mk]



21.) siehe Revisionsbericht

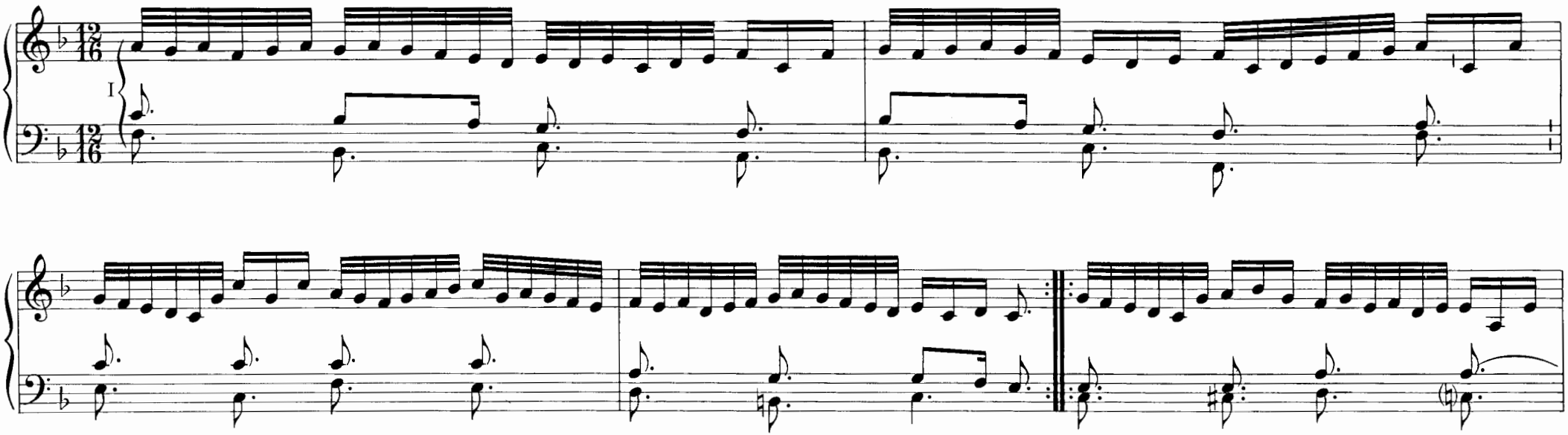
Variatio 7

[II:+8′,-4′]

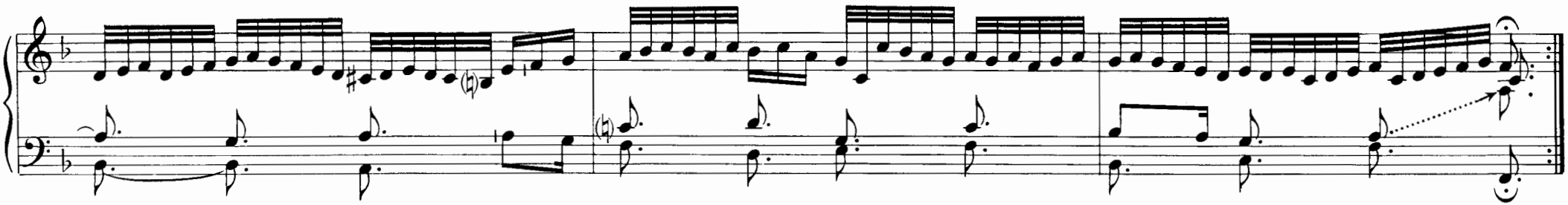


Variatio 8

[I:+16′,-8′, II:+4′,+Mk]

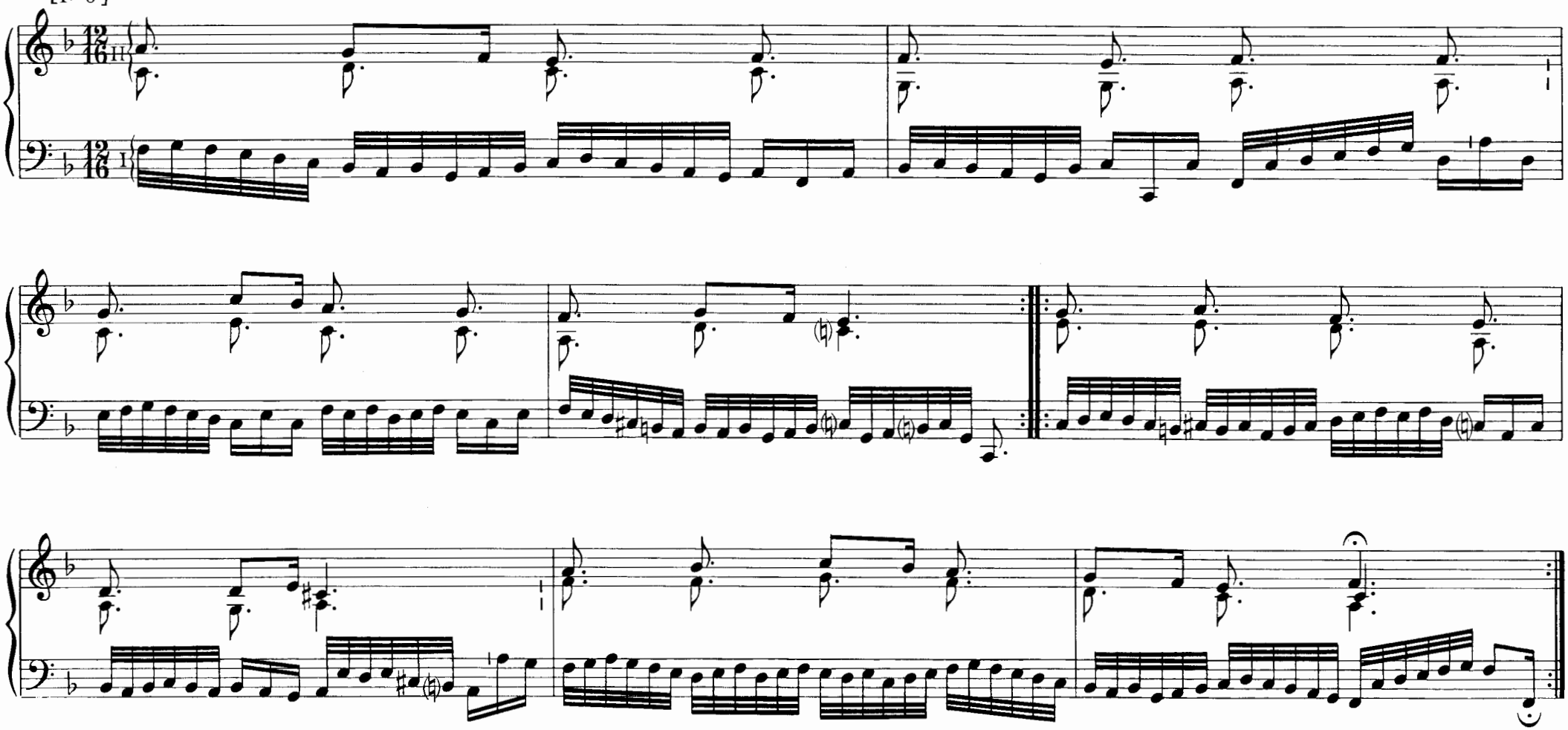


22.) siehe Revisionsbericht



Variatio 9

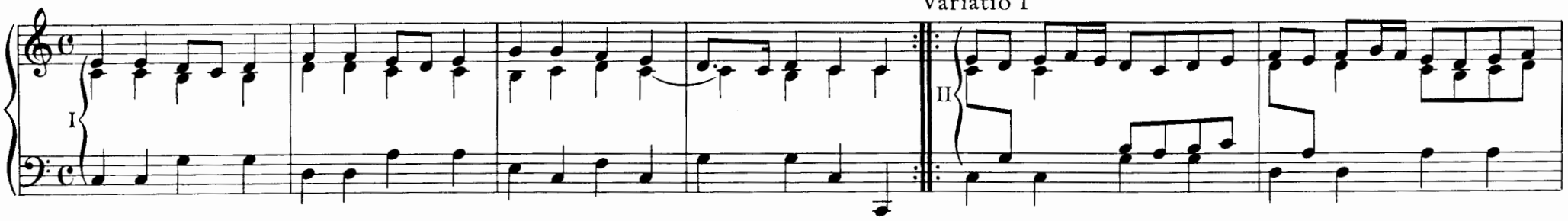
[I:+8′]



8. Ciacona

[Thema]

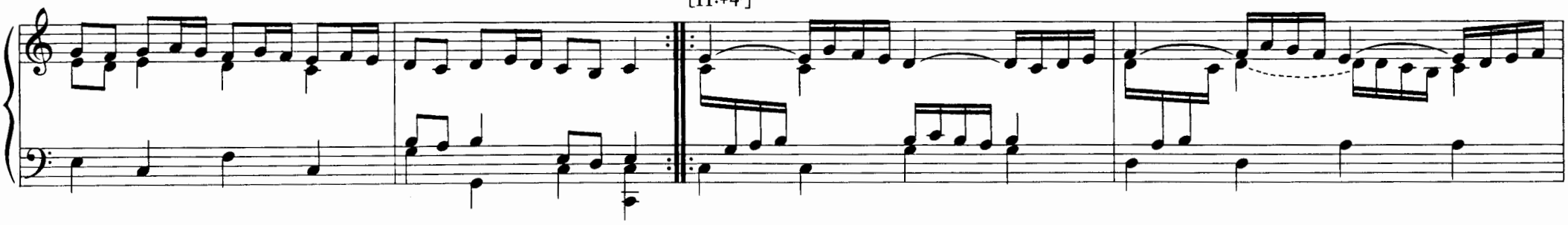
[I:+8′, II:+8′]

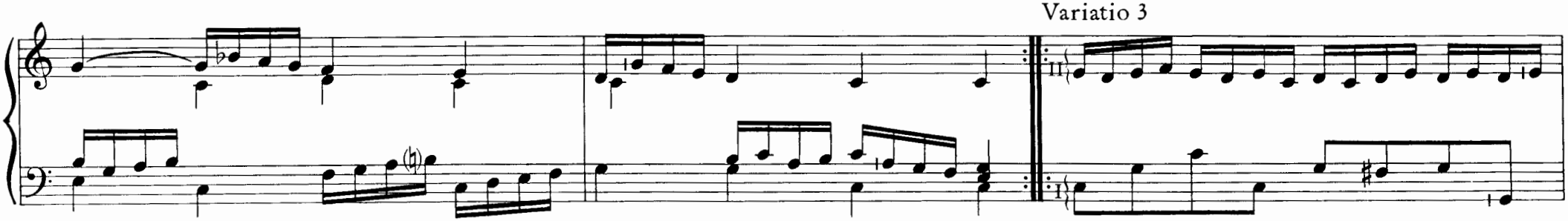


Variatio 1

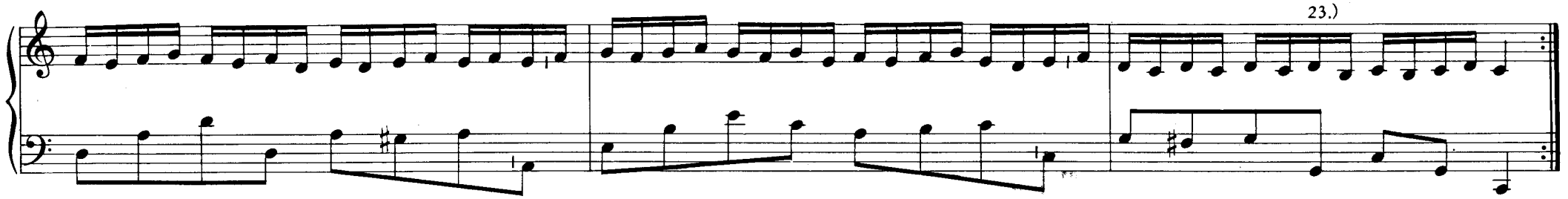
Variatio 2

[II:+4′]

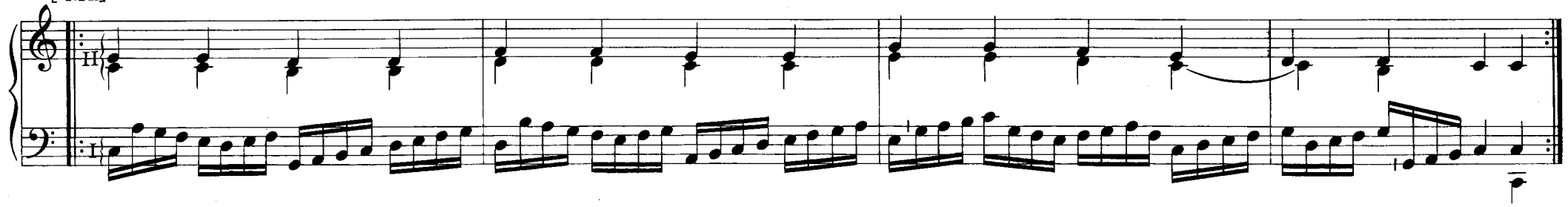




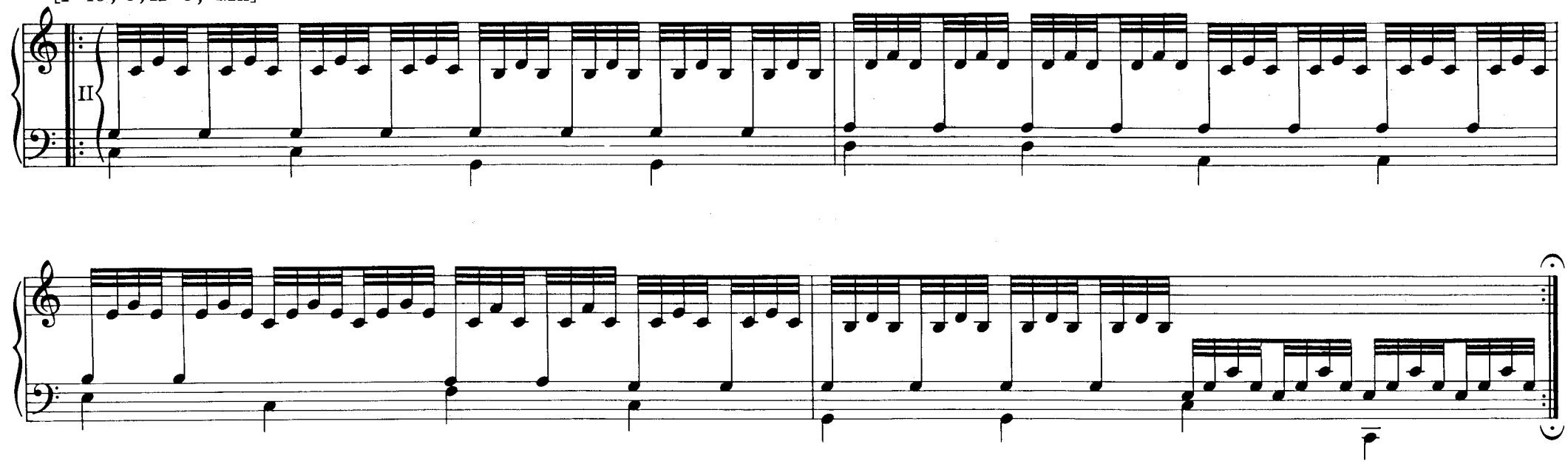
Variatio 3



Variatio 4
[+Mk]



Variatio 5
[I:+16′,-8′, II:-8′,-Mk]



Variatio 6
[II:+8′]

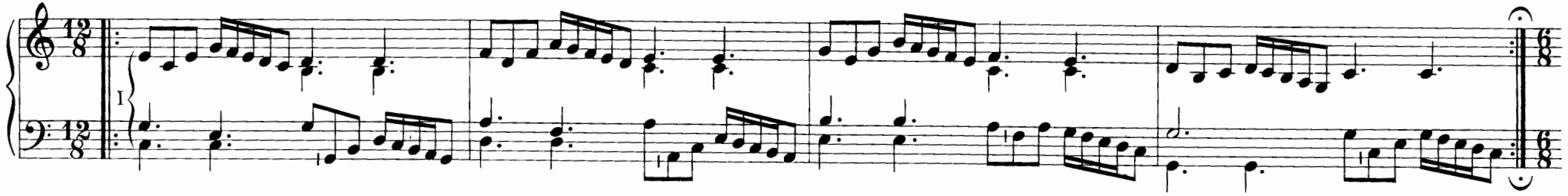
Variatio 7
[+Mk]

24.)

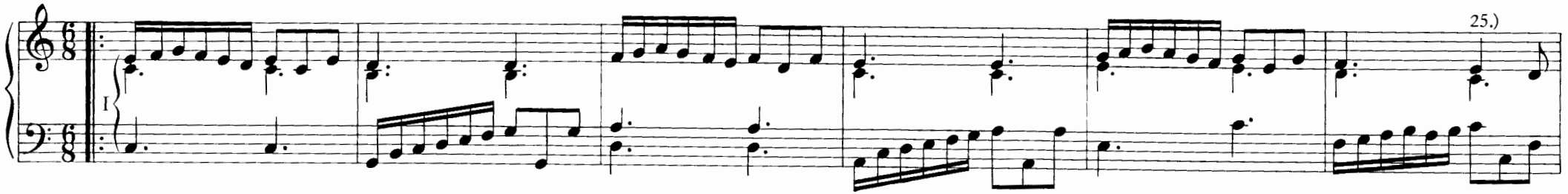
Variatio 8
[II:-4′,+Laute,-Mk]

24.) siehe Revisionsbericht

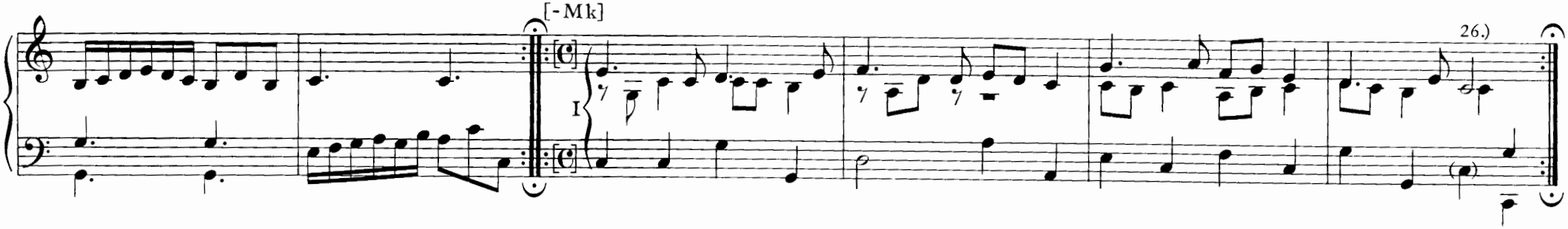
Variatio 9
[I:-16′,+8′, II:-Laute,+Mk]



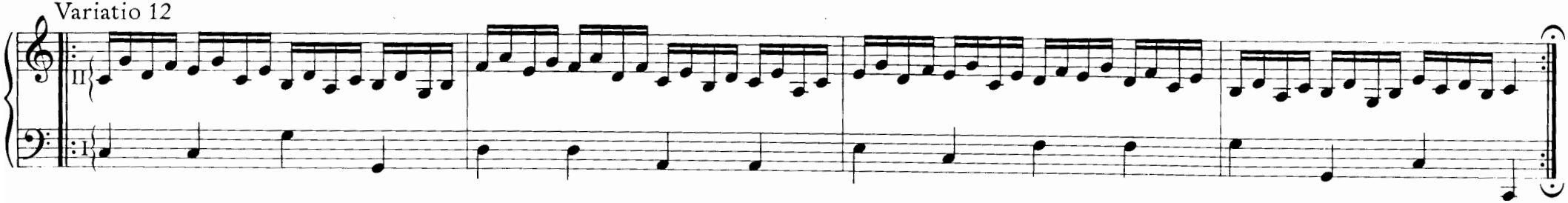
Variatio 10
[II:+4′]



Variatio 11
[-Mk]

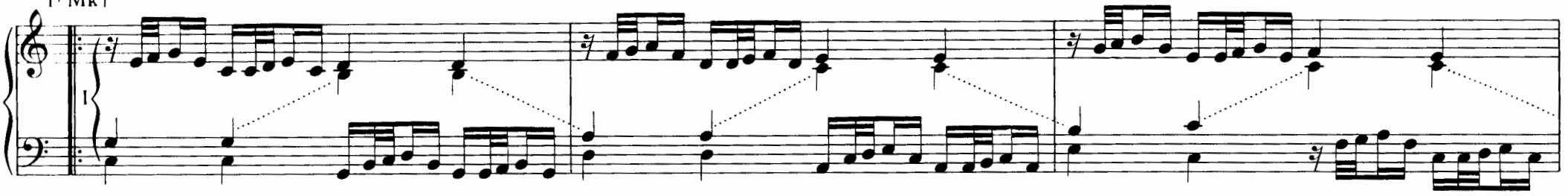


Variatio 12

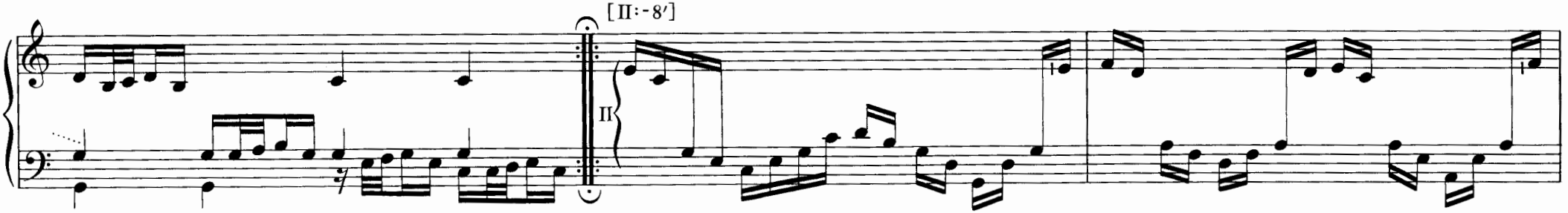


25.)
26.) siehe Revisionsbericht

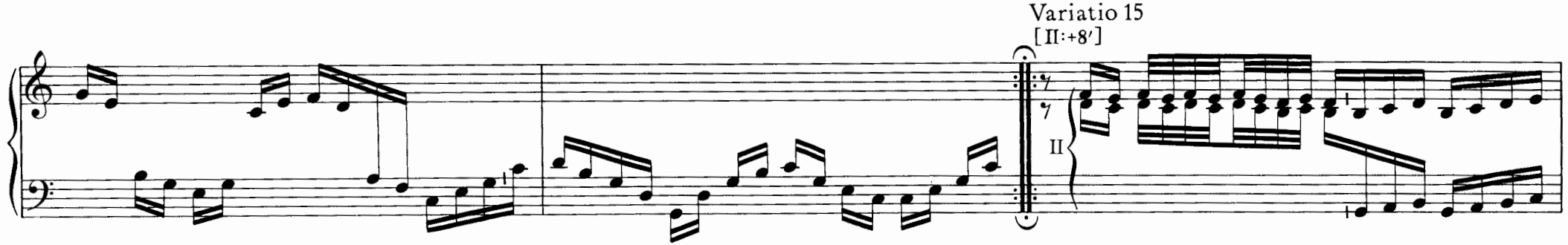
Variatio 13
[I Mk]

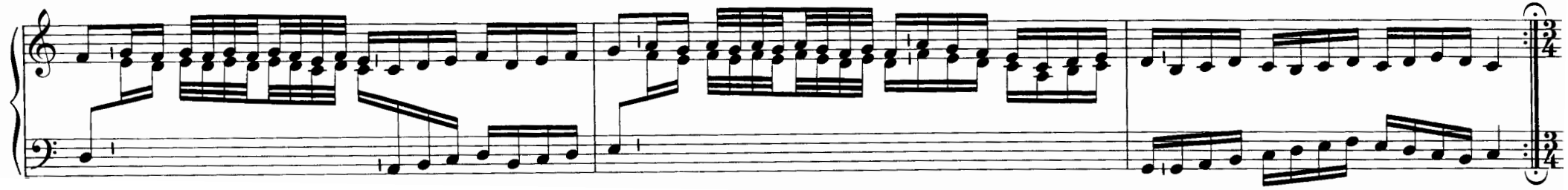


Variatio 14
[II:-8′]



Variatio 15
[II:+8′]





Variatio 16
[-Mk]

27.)

Variatio 17

Variatio 18
[+Mk]

28.)

Variatio 19
[-Mk]

29.)

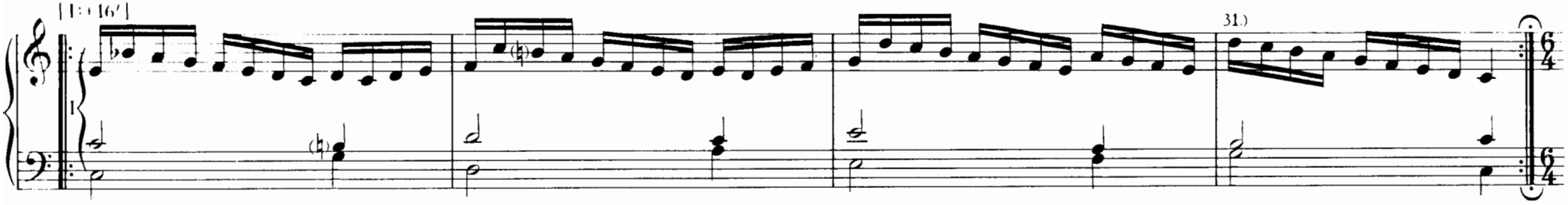
Variatio 20

Variatio 21
[+Mk]

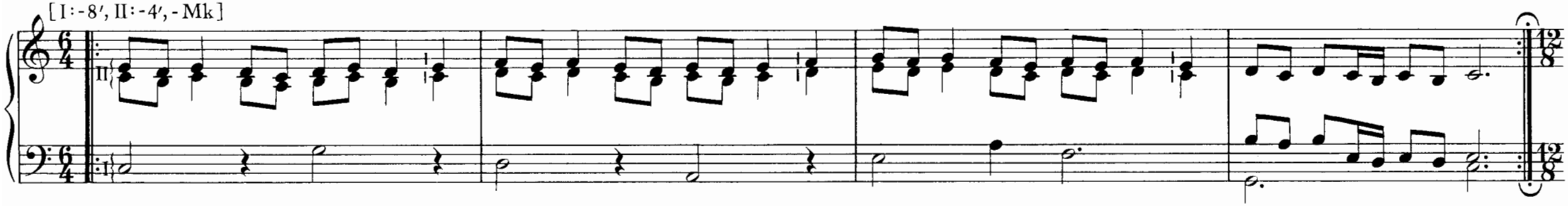
30.)

27.)
28.)
29.)
30.) siehe Revisionsbericht

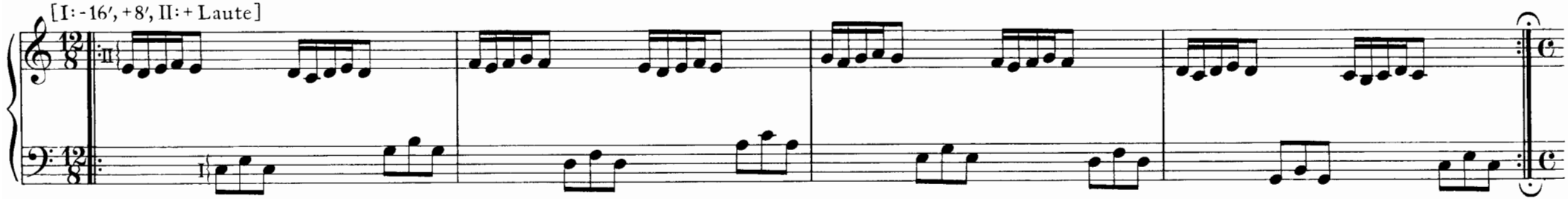
Variatio 22
[I: -16′]



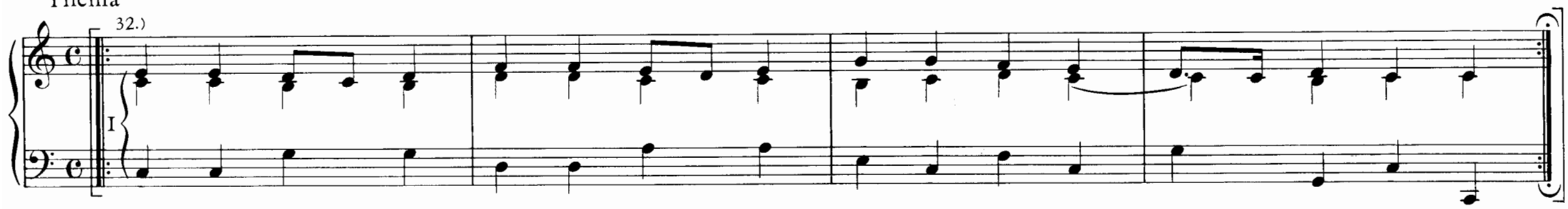
Variatio 23
[I: -8′, II: -4′, - Mk]



Variatio 24
[I: -16′, +8′, II: + Laute]



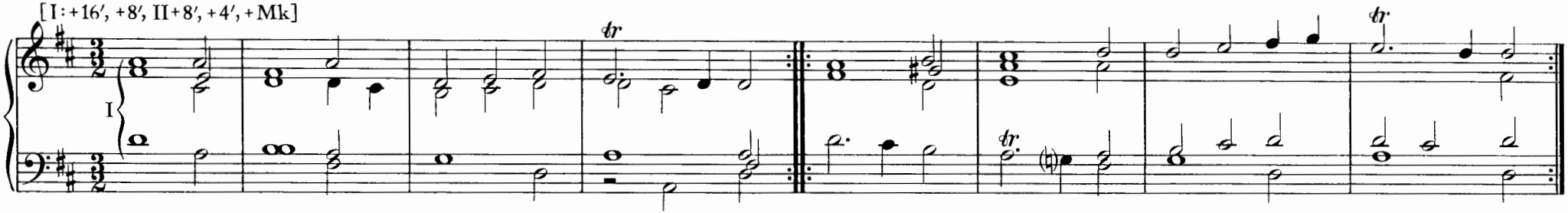
Thema



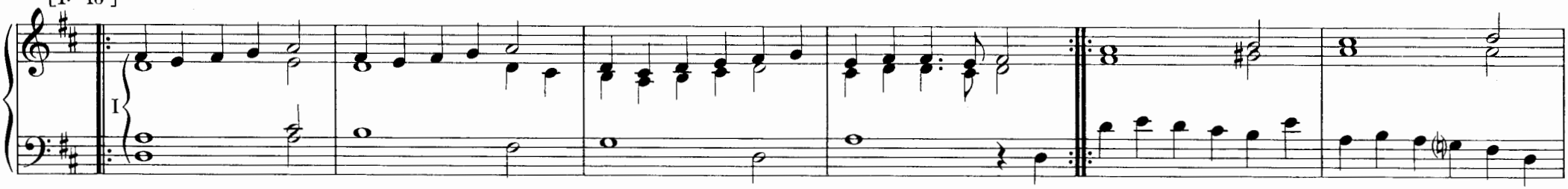
31.) } siehe Revisionsbericht
32.) }

9. Ciacona

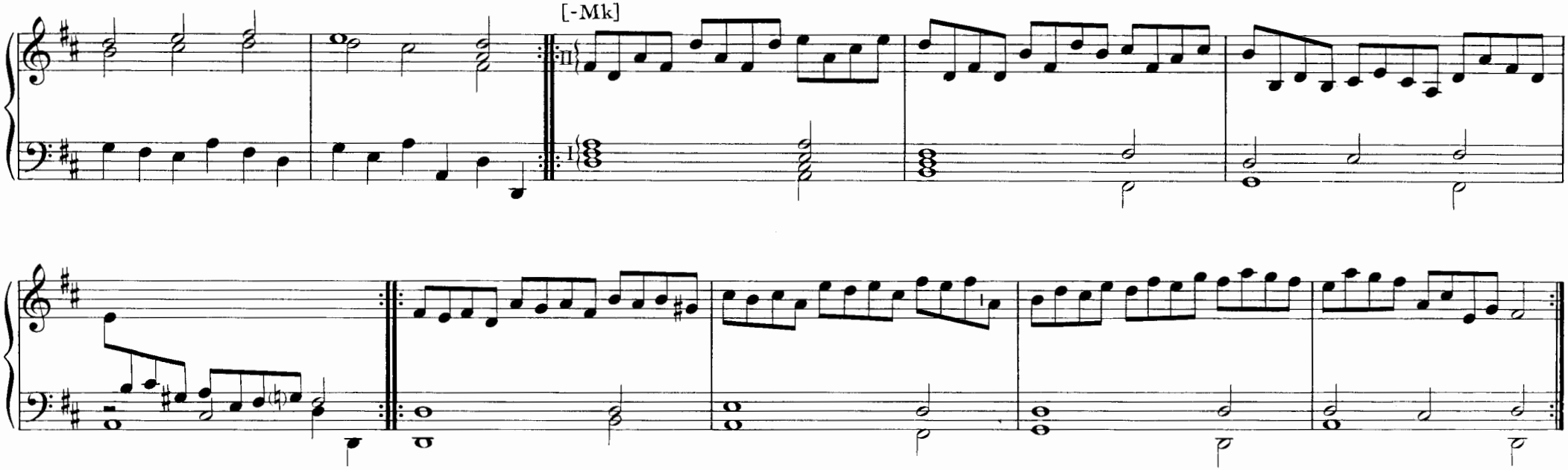
[Thema]
[I: +16′, +8′, II+8′, +4′, +Mk]

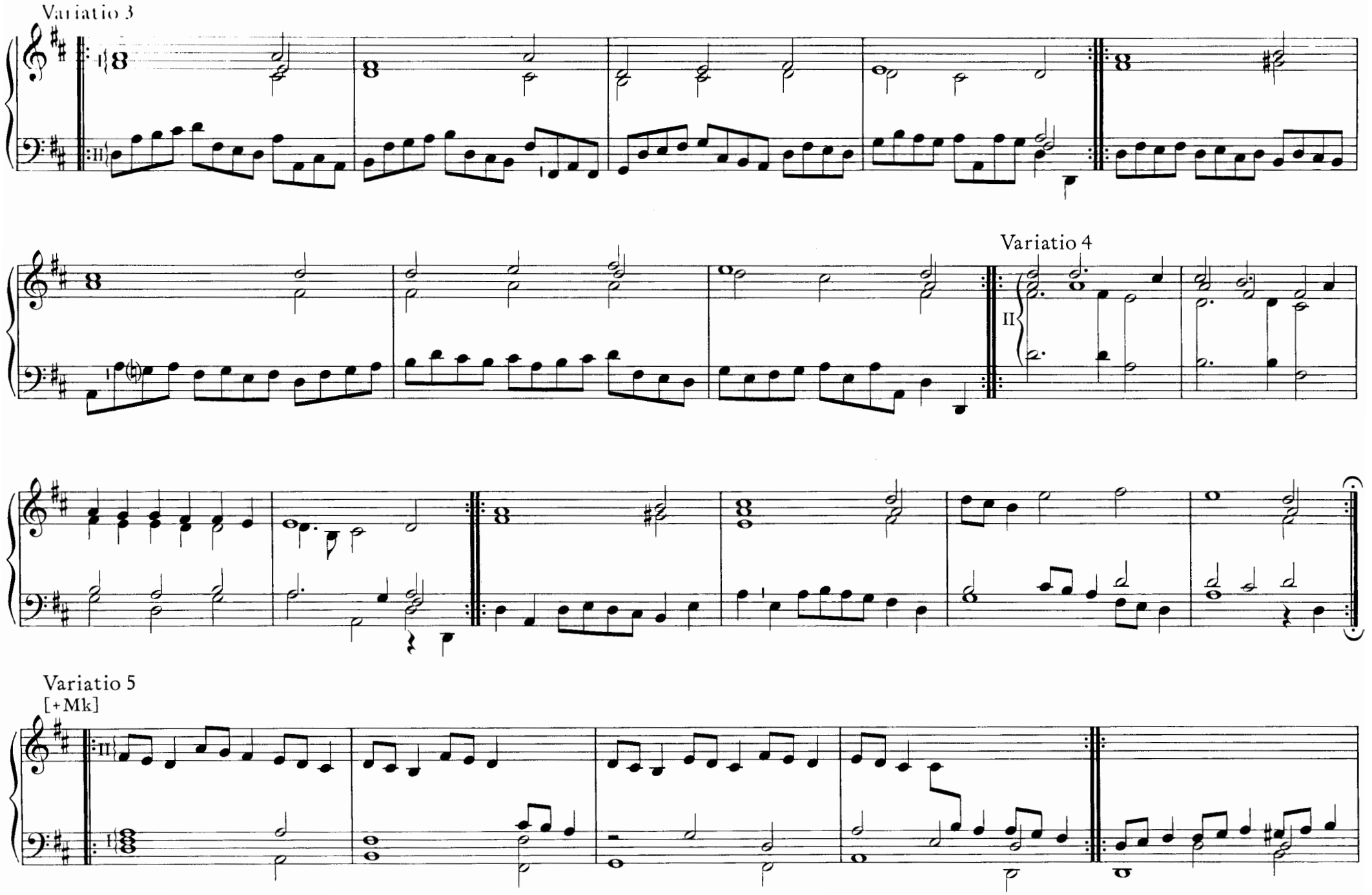


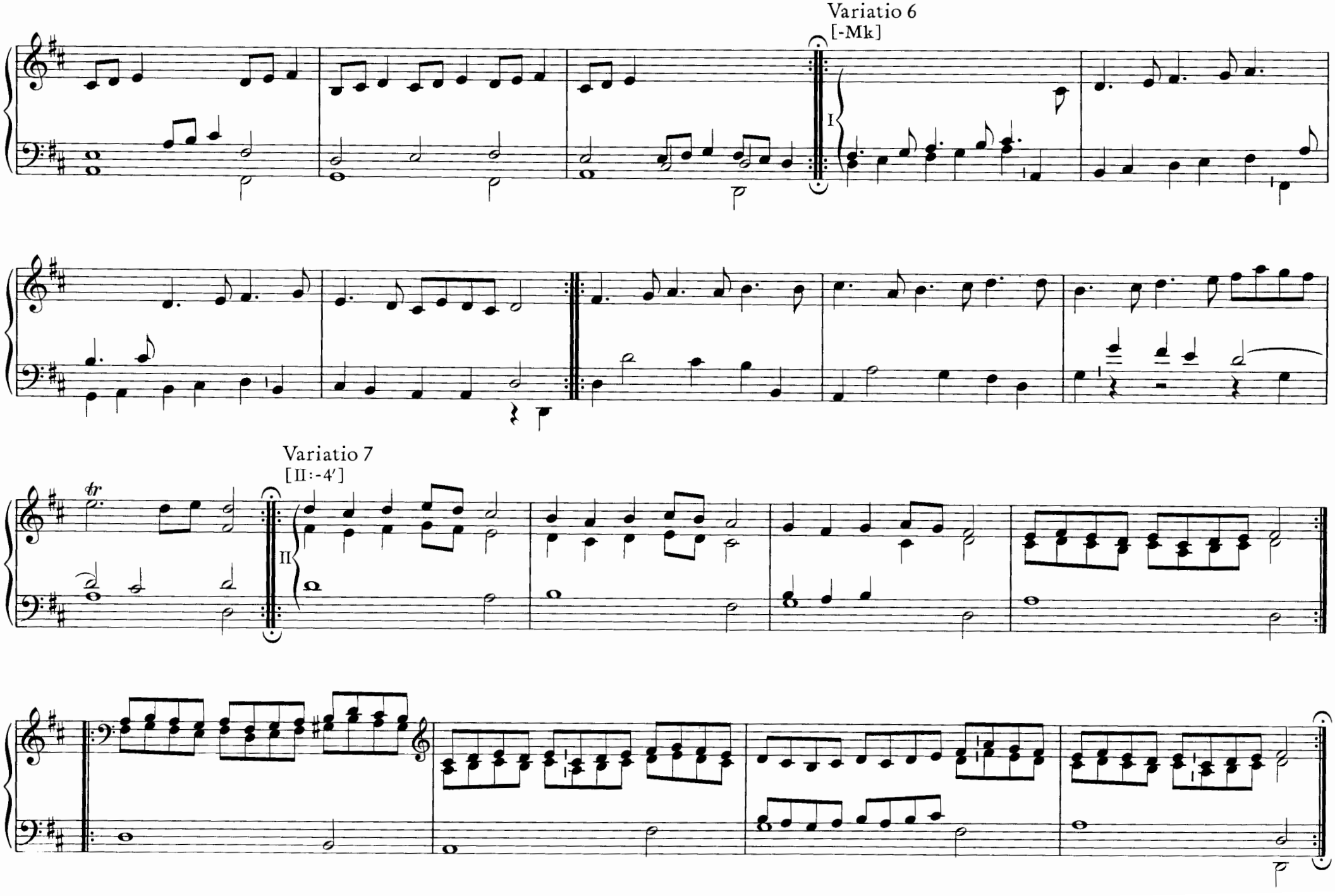
Variatio 1
[I: -16′]



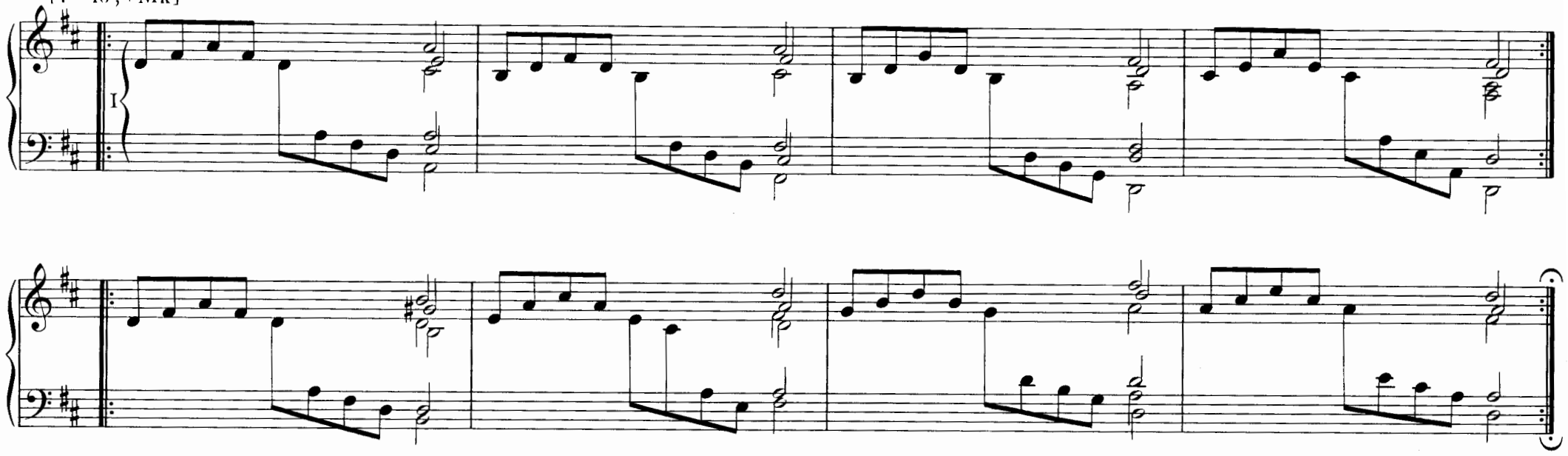
Variatio 2
[-Mk]



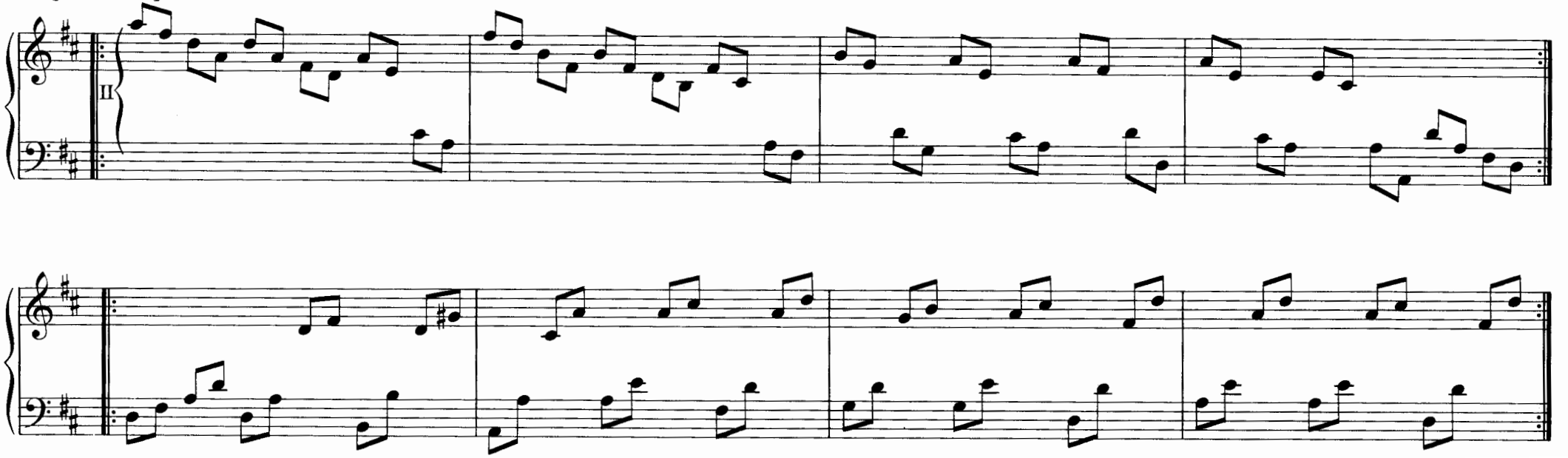

Variatio 3
Variatio 4
Variatio 5
[+Mk]


Variatio 6
[-Mk]
I
Variatio 7
[II:-4′]
II
tr

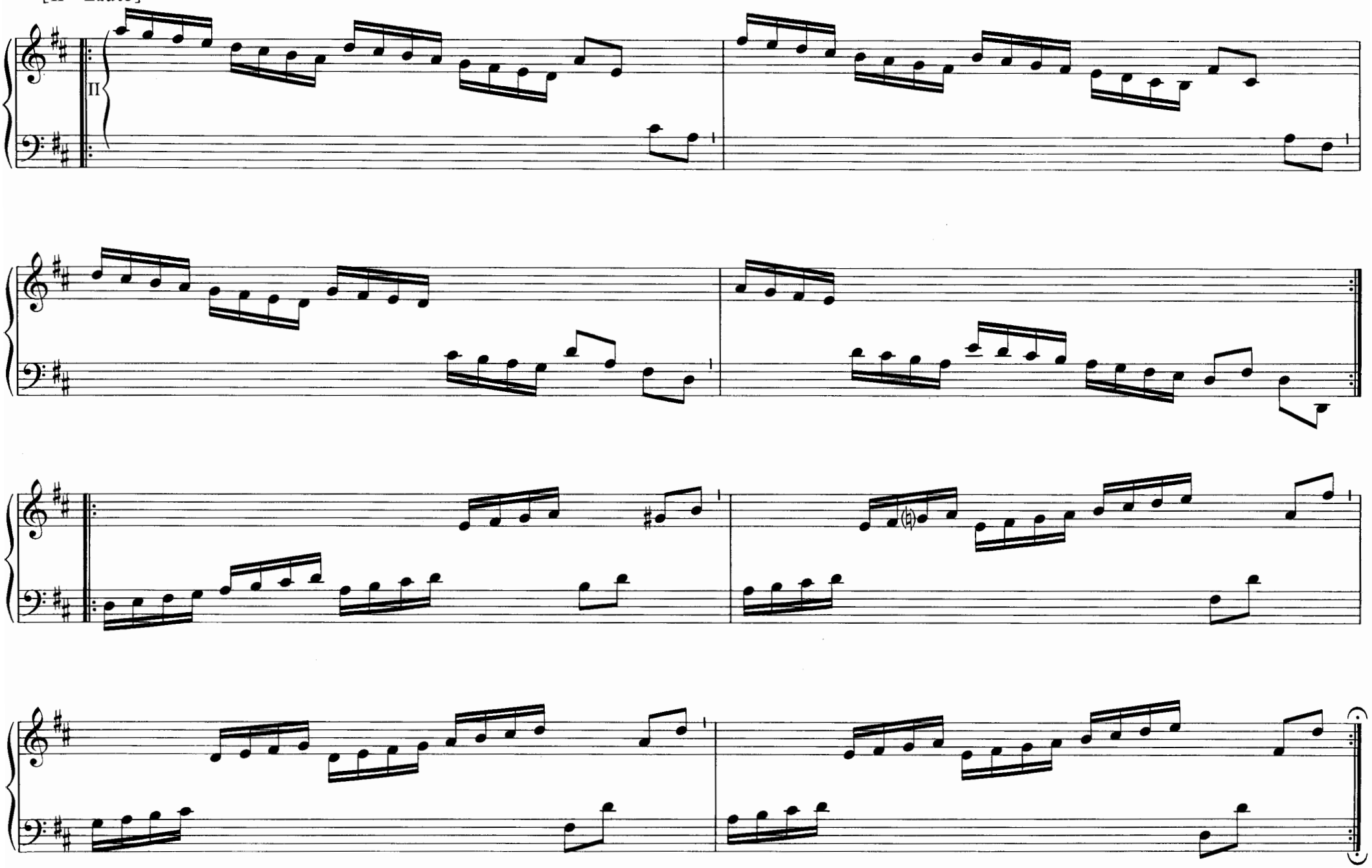
Variatio 8
[I: + 16′, + Mk]



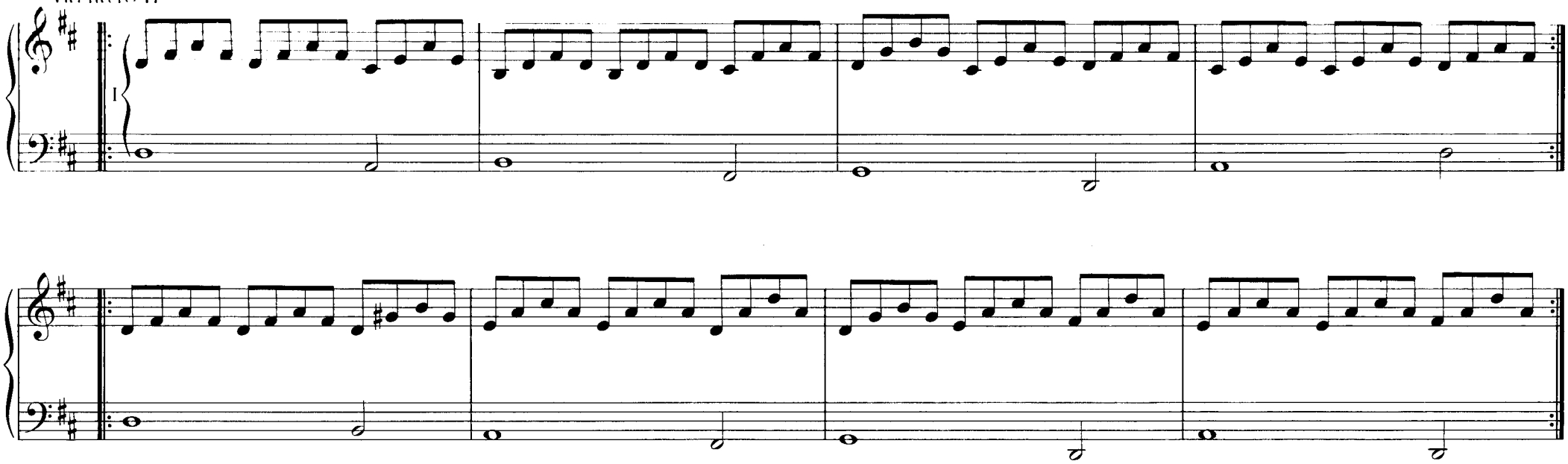
Variatio 9
[II: + Laute]



Variatio 10
[II:- Laute]

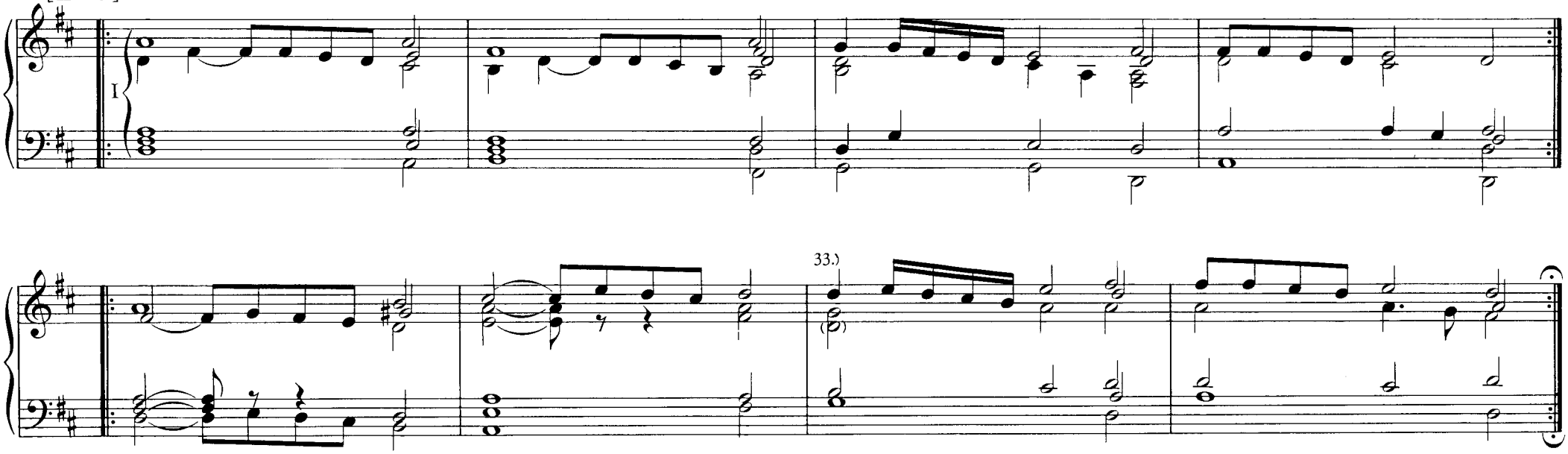


Variatio 11



Variatio 12

[II:+4′]



33.) siehe Revisionsbericht

ANHANG

Disposition des Orgel-Positivs aus dem Jahre 1650
Erbauer unbekannt
Restaurierung und Instandsetzung durch die Orgelbauanstalt
W. Sauer, Frankfurt/Oder, 1949/50

Hoelzern Gedackt 8'
Rohrfloet 4'
Principal 2'
Siffloet 1'
Cymbel 1fach 1/6'
Tremulant

Tonkanzellen-Schleiflade
Schleifen geteilt in Baß- und Diskantseite
Baß: C, D bis cis', Diskant: d' bis c'''
Winddruck: 45 mm WS.

Johann Pachelbel: Variationswerke
Registriervorschlag für ein Orgel-Positiv aus dem Jahre 1650
(Die dem Notentext beigefügte Manualverteilung bezieht sich **nur** auf das Cembalo)

1. Aria Prima

(♩ = 76) Aria: + Hoelzern Gedackt 8', + Rohrfloet 4'
(♩ = 84) Variatio 1: — Rohrfloet 4', + Principal 2'
(♩ = 69) Variatio 2: — Hoelzern Gedackt 8', + Rohrfloet 4'
(♩. = 92) Variatio 3: — Principal 2', + Siffloet 1'
(♩. = 72) Variatio 4: + Hoelzern Gedackt 8', — Rohrfloet 4', + Cymbel 1fach
(♩ = 88) Variatio 5: + Rohrfloet 4', + Principal 2', — Siffloet 1', — Cymbel 1fach
(♩ = 72) Variatio 6: — Principal 2'

2. Aria Secunda

(♩ = 69) Aria: + Rohrfloet 4'
(♩ = 76) Variatio 1: + Hoelzern Gedackt 8'
(♩ = 84) Variatio 2: + Principal 2'
(♩ = 76) Variatio 3: — Rohrfloet 4'
(♩ = 66) Variatio 4: + Cymbel 1fach
(♩ = 69) Variatio 5: + Siffloet 1', — Cymbel 1fach

APPENDIX

Specification of Positive Organ of 1650
builder unknown
restored and repaired by
W. Sauer, Frankfurt/Oder, 1949/50

Hoelzern Gedackt 8'
Rohrfloet 4'
Principal 2'
Siffloet 1'
Cymbel 1 rank 1/6'
Tremulant

Tonkanzellenschleiflade
Slider chest divided on bass and treble sides
Bass: C, D to c' ♯; Treble: d' to c'''
Wind pressure 1 3/4 inches (approx.)

Johann Pachelbel: Variations
Registration for the Positive Organ of 1650
(The manual allocations added in the text refer only *to the cembalo)*

3. Aria Tertia

(♩ = 66) Aria: + Hoelzern Gedackt 8', + Rohrfloet 4', + Principal 2'
(♩ = 63) Variatio 1: + Siffloet 1', + Cymbel 1fach
(♩ = 66) Variatio 2: — Principal 2', — Siffloet 1', — Cymbel 1fach
(♩ = 72) Variatio 3: — Rohrfloet 4', + Principal 2'
(♩ = 69) Variatio 4: + Siffloet 1'
(♩. = 84) Variatio 5: — Principal 2'
(♩ = 69) Variatio 6: — Hoelzern Gedackt 8', + Rohrfloet 4', + Cymbel 1fach

4. Aria Quarta

(♩ = 72) Aria: + Hoelzern Gedackt 8'
(♩ = 66) Variatio 1: + Principal 2'
(♩ = 63) Variatio 2: + Rohrfloet 4', — Principal 2'
(♩ = 72) Variatio 3: + Principal 2'
(♩ = 80) Variatio 4: + Siffloet 1'
(♩. = 84) Variatio 5: + Cymbel 1fach
(♩ = 72) Variatio 6: — Rohrfloet 4', — Siffloet 1', — Cymbel 1fach

5. Aria Quinta

(♩ = 60) Aria: + Hoelzern Gedackt 8', + Rohrfloet 4'
(♩ = 56) Variatio 1: — Rohrfloet 4', + Principal 2'
(♩ = 66) Variatio 2: + Rohrfloet 4', — Principal 2', + Siffloet 1'
(♪ = 88) Variatio 3: + Cymbel 1fach
(♩ = 69) Variatio 4: + Principal 2', — Siffloet 1', — Cymbel 1fach
(♩ = 72) Variatio 5: — Rohrfloet 4', + Siffloet 1'
(♩ = 69) Variatio 6: — Principal 2', + Cymbel 1fach

6. Aria Sexta

(♩ = 63) Aria Sebaldina: + Hoelzern Gedackt 8'
(♩ = 69) Variatio 1: + Rohrfloet 4'
(♩ = 76) Variatio 2: — Rohrfloet 4', + Principal 2'
(♩ = 63) Variatio 3: — Principal 2', + Tremulant
(♩ = 72) Variatio 4: + Rohrfloet 4', — Tremulant
(♩ = 66) Variatio 5: — Rohrfloet 4', + Principal 2', + Cymbel 1fach
(♩ = 72) Variatio 6: — Principal 2', + Siffloet 1', — Cymbel 1fach
(♩. = 69) Variatio 7: — Siffloet 1'
(♩ = 63) Variatio 8: + Principal 2'

7. Arietta in F

(♩ = 72) Thema: + Hoelzern Gedackt 8', + Rohrfloet 4', + Principal 2'
(♩ = 80) Variatio 1: — Principal 2'
(♩ = 69) Variatio 2: — Rohrfloet 4', + Principal 2'
(♩ = 80) Variatio 3: + Rohrfloet 4'
(♩ = 72) Variatio 4: — Rohrfloet 4', + Siffloet 1'
(♩ = 66) Variatio 5: — Siffloet 1'
(♩ = 76) Variatio 6: + Rohrfloet 4'
(♪. = 72) Variatio 7: — Rohrfloet 4', — Principal 2', + Siffloet 1'
(♪. = 63) Variatio 8: + Principal 2' — Siffloet 1', + Cymbel 1fach
(♩ = 58) Variatio 9: + Rohrfloet 4', + Siffloet 1'

8. Ciacona in C

(♩ = 66) Thema: + Hoelzern Gedackt 8'
Variatio 1: + Rohrfloet 4'
Variatio 2: + Principal 2'
Variatio 3: — Principal 2', + Siffloet 1'
Variatio 4: + Principal 2'
Variatio 5: — Principal 2', + Cymbel 1fach
Variatio 6: + Principal 2', — Siffloet 1', — Cymbel 1fach
Variatio 7: + Cymbel 1fach
Variatio 8: — Rohrfloet 4', — Principal 2', — Cymbel 1fach, + Tremulant
Variatio 9: + Rohrfloet 4', + Siffloet 1', — Tremulant
Variatio 10: + Principal 2'
Variatio 11: — Principal 2' — Siffloet 1'
Variatio 12: + Siffloet 1'
Variatio 13: + Principal 2'
Variatio 14: — Rohrfloet 4', — Principal 2'
Variatio 15: + Cymbel 1fach
Variatio 16: — Siffloet 1', — Cymbel 1fach
Variatio 17: + Rohrfloet 4'
Variatio 18: + Principal 2'
Variatio 19: + Siffloet 1'
Variatio 20: + Cymbel 1fach
Variatio 21: — Siffloet 1', — Cymbel 1fach
Variatio 22: + Cymbel 1fach
Variatio 23: — Principal 2', — Cymbel 1fach
Variatio 24: — Rohrfloet 4', + Tremulant
Thema — Tremulant

9. Ciacona in D

(♩ = 63) Thema: + Hoelzern Gedackt 8', + Rohrfloet 4', + Principal 2', + Siffloet 1', + Cymbel 1fach
Variatio 1: — Siffloet 1', — Cymbel 1fach
Variatio 2: — Rohrfloet 4'
Variatio 3: + Rohrfloet 4'
Variatio 4: + Cymbel 1fach
Variatio 5: — Principal 2', — Cymbel 1fach
Variatio 6: — Rohrfloet 4', + Principal 2'
Variatio 7: + Rohrfloet 4'
Variatio 8: + Siffloet 1', + Cymbel 1fach
Variatio 9: — Principal 2', — Cymbel 1fach
Variatio 10: — Rohrfloet 4'
Variatio 11: + Rohrfloet 4', + Principal 2', — Siffloet 1'
Variatio 12: + Siffloet 1', + Cymbel 1fach

QUELLEN- UND REVISIONSBERICHT

I. Hexachordum Apollinis 1699

Quelle: a) Mus. ant. pract. P 50, ursprünglich Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Universitätsbibliothek Tübingen.
Druck (Kupferstich) bei Cornelius Nikolaus Schurtz, Nürnberg 1699

b) Mus. ms. 16490/5 (Drei Arien): Aria quarta, Aria quinta, Aria sexta in einer Handschrift vermutlich aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, ursprünglich Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Westdeutsche Bibliothek, Marburg/Lahn.

1. Aria Tertia, Thema, Takt 3: Die letzte Sechzehntelnote in der Oberstimme ist als d'' notiert. Sie wurde in f'' geändert, um die andernfalls entstehenden Quintenparallelen in den Außenstimmen zu vermeiden.
2. Aria Quarta, Variatio 3, Takt 3: Die zweite Viertelnote im Alt wurde nach Quelle b) von g' in f' berichtigt.
3. Aria Quarta, Variatio 3, Takt 5: Die vierte Sechzehntelnote der Oberstimme wurde von a' in es' berichtigt.
4. Aria Quinta, Variatio 1, Takt 7: Die dritte Viertelnote im Baß wird von Quelle a) und b) als e notiert. Um Quintenparallelen zu vermeiden, wurde sie in d geändert.
5. Aria Quinta, Variatio 3, Takt 5: Quelle b) notiert im Baß die zweite Sechzehntelnote des vierten Viertels als d.
6. Aria Quinta, Variatio 4, Takt 5: Quelle b) notiert im Alt als dritte Viertelnote e'.
7. Aria Quinta, Variatio 5, Takt 1: Quelle b) beginnt die Oberstimme mit den Sechzehntelnoten d'', c'', h'.
8. Aria Quinta, Variatio 5, Takt 3: Quelle b) notiert die dritte und vierte Sechzehntelnote des zweiten Viertels in der Oberstimme als a'' und g''.
9. Aria Quinta, Variatio 5, Takt 6: Quelle b) notiert als zweite, dritte und vierte Sechzehntelnoten des dritten Viertels in der Oberstimme d'', c'', h'.
10. Aria Quinta, Variatio 6, Takt 6: Quelle b) notiert als zweite Sechzehntelnote des ersten Viertels im Baß fis.
11. Aria Sexta, Thema, Takt 9: Die beiden Oberstimmen folgen in diesem Takt der Quelle b), die hier lebendiger erscheint.
12. Aria Sexta, Thema, Takt 10: Quelle b) notiert als zweite, dritte und vierte Sechzehntelnoten im zweiten Viertel der Oberstimme c'', b', a', denen dann als Viertelnote im dritten Viertel as' folgt.

SOURCES AND CRITICAL REPORT

I. Hexachordum Apollinis 1699

Sources: a) Mus. ant. pract. P 50, originally Staatsbibliothek Berlin, at the present time Universitätsbibliothek, Tübingen.
Printed (engraved on copper) by Cornelius Nikolaus Schurtz, Nuremberg, 1699.

b) Mus. m. 16490/5 (Three arias): Aria quarta, Aria quinta, Aria sexta, in a handwriting probably dating from the 19th century, originally Staatsbibliothek, Berlin, at the present time Westdeutsche Bibliothek, Marburg/Lahn.

1. *Aria Tertia, Theme, Bar 3: The last semi-quaver in the upper part is noted as d''. It has been altered to f'' in order to avoid the parallel fifths in the outer parts.*
2. *Aria Quarta, Variatio 3, Bar 3: The second crotchet in the alto line corrected from g' to f' according to source b).*
3. *Aria Quarta, Variatio 3, Bar 5: The fourth semi-quaver in the upper part corrected from a' to e' b.*
4. *Aria Quinta, Variatio 1, Bar 7: The third crotchet in the bass was noted as e in source a) and b). Altered to d to avoid parallel fifths.*
5. *Aria Quinta, Variatio 3, Bar 5: In source b) the second semi-quaver of the fourth beat in the bass is noted as d.*
6. *Aria Quinta, Variatio 4, Bar 5: Third crotchet in the alto noted as e' in source b).*
7. *Aria Quinta, Variatio 5, Bar 1: In source b) the upper part begins with the semi-quavers d'', c'', b'.*
8. *Aria Quinta, Variatio 5, Bar 3: The third and fourth semi-quavers of the second beat in the upper part noted in source b) as a'' and g''.*
9. *Aria Quinta, Variatio 5, Bar 6: The second, third and fourth semi-quavers of the third beat in the upper part noted as d'', c'', b' in source b).*
10. *Aria Quinta, Variatio 6, Bar 6: The second semi-quaver of the first beat in the bass noted as f ♯ in source b).*
11. *Aria Sexta, Theme, Bar 9: In this bar the two upper parts follow source b) which here seems more lively.*
12. *Aria Sexta, Theme, Bar 10: Second, third and fourth semi-quavers of second beat in the upper part noted in source b) as c'', b', a', followed by crotchet a b in third beat.*

13. Aria Sexta, Variatio 1, Takt 3: Quelle b) notiert als dritte Sechzehntelnote des zweiten Viertels der Oberstimme es".
14. Aria Sexta, Variatio 1, Takt 4: Quelle b) notiert als erste Sechzehntelnote des ersten Viertels der Oberstimme g'.
15. Aria Sexta, Variatio 1, Takt 11: Quelle b) notiert als vierte Sechzehntelnote des zweiten Viertels der Oberstimme f'.
16. Aria Sexta, Variatio 2, Takt 1: Quelle b) notiert als Viertelnote im zweiten Viertel der Oberstimme des".
17. Aria Sexta, Variatio 2, Takt 3: Quelle b) notiert als erste Achtelnote im dritten Viertel der Oberstimme des".
18. Aria Sexta, Variatio 2, Takt 10: Quelle b) notiert als Sechzehntel im zweiten Viertel der Oberstimme b', e", d", e".
19. Aria Sexta, Variatio 5, Takt 7: Quelle a) notiert als erstes Viertel im Baß d, während Quelle b) dafür richtig des angibt.
20. Aria Sexta, Variatio 8, Takt 7: Quelle a) notiert als erstes Viertel im Baß d, während Quelle b) dafür richtig des angibt.

II. Arietta F-dur

Quelle: Mus. ms. 40268 (frühere Signatur 7365), ursprünglich Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Westdeutsche Bibliothek, Marburg/Lahn.

21. Variatio 6, Takt 4: Als erste Sechzehntelnote im ersten Viertel steht hier fälschlich e'.
22. Variatio 7, Takt 8: Die Noten a als Achtel und g als Sechzehntel fehlen im dritten Viertel. Sie wurden hinzugefügt.

III. Ciaconna in C

Quelle: Mus. ms. 40268 (frühere Signatur 7365), ursprünglich Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Westdeutsche Bibliothek, Marburg/Lahn.

23. Variatio 3, Takt 4: Die vierte Achtelnote im Baß ist fälschlich als A notiert, sie wurde in G berichtigt.
24. Variatio 7, Takt 4: Im Baß des Manuskriptes fehlen versehentlich die letzten vier Viertelnoten g-G, c, C, die daher ergänzt wurden.
25. Variatio 10, Takt 6: Die Oberstimme in der zweiten Takthälfte ist f' als punktierte Viertelnote im Manuskript. Zwecks besserer Stimmführung wurde diese Note in e' als Viertel- und d' als Achtelnote geändert.
26. Variatio 11, Takt 4: Im Baß des Manuskriptes fehlt die dritte Viertelnote c, die ergänzt wurde.

13. *Aria Sexta, Variatio 1, Bar 3: The third semi-quaver of the second beat in the upper part noted as e" b in source b).*
14. *Aria Sexta, Variatio 1, Bar 4: The first semi-quaver of the first beat in the upper part noted as g' in source b).*
15. *Aria Sexta, Variatio 1, Bar 11: The fourth semi-quaver of the second beat in the upper part noted as f' in source b).*
16. *Aria Sexta, Variatio 2, Bar 1: The crotchet of the second beat in the upper part noted as d" b in source b).*
17. *Aria Sexta, Variatio 2, Bar 3: The first quaver of the third beat in the upper part noted as d" b in source b).*
18. *Aria Sexta, Variatio 2, Bar 10: b', e", d", e" noted in source b) as semi-quavers in the second beat of the upper part.*
19. *Aria Sexta, Variatio 5, Bar 7: First crotchet in bass noted as d in source a) whereas source b) correctly gives d b.*
20. *Aria Sexta, Variatio 8, Bar 7: First crotchet in bass noted as d in source a) whereas source b) correctly gives d b.*

II. Arietta F major

Source: Mus. ms. 40268 (formerly Signatur 7365), originally Staatsbibliothek Berlin, at the present time Westdeutsche Bibliothek, Marburg/Lahn.

21. *Variatio 6, Bar 4: First semi-quaver in first beat incorrectly noted as e'.*
22. *Variatio 7, Bar 8: Quaver a and semi-quaver g missing in fourth beat. They have been added.*

III. Ciaconna in C

Source: Mus. ms. 40268 (formerly Signatur 7365), originally Staatsbibliothek Berlin, at the present time Westdeutsche Bibliothek, Marburg/Lahn.

23. *Variatio 3, Bar 4: The fourth quaver in bass wrongly noted as A, and corrected to G.*
24. *Variatio 7, Bar 4: The last four crotchets g-G, c, C of the bass inadvertently omitted in the MS and therefore added.*
25. *Variatio 10, Bar 6: In the second half of the bar the upper part is given in the MS as dotted crotchet f'. To improve progression of parts it has been altered to crotchet e' and the d' to a quaver.*
26. *Variatio 11, Bar 4: The third crotchet c in the bass missing in the MS and added.*

27. Variatio 16, Takt 4: Im Alt wurde als zweite Viertelnote h hinzugefügt.
28. Variatio 18, Takt 4: Im Baß ist die erste Viertelnote als c' notiert, die in g berichtigt wurde.
29. Variatio 19, Takt 3: Bei der halben Note c' im Alt wurde ein fehlender Punkt ergänzt.
30. Variatio 21, Takt 3: Die zweite Viertelnote im Alt wurde von c' in e' geändert.
31. Variatio 22, Takt 4: Im Alt ist d' als halbe Note notiert, die in h geändert wurde.
32. Nach Variatio 24 wurde das Thema in seiner Originalgestalt angefügt, um nach der aufgelockerten Variatio 24 zu einem besseren Abschluß zu gelangen.

IV. Ciaconna in D

Quelle: Mus. ms. 16490 (frühere Signatur Ms 520), ursprünglich Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Westdeutsche Bibliothek, Marburg/Lahn.

33. Variatio 12, Takt 7: Dem ersten Akkord wurde die halbe Note d' hinzugefügt, um Oktavparallelen von Takt 6 zu 7 zu vermeiden.

27. *Variatio 16, Bar 4: Second crotchet b added in alto line.*
28. *Variatio 18, Bar 4: The first crotchet in the bass noted as c' and corrected to g.*
29. *Variatio 19, Bar 3: Missing dot added to the minim c' in alto line.*
30. *Variatio 21, Bar 3: The second crotchet in the alto line altered from c' to e'.*
31. *Variatio 22, Bar 4: d' minim noted in the alto line and altered to b.*
32. *Variatio 24. The theme in its original form has been added in order to provide a better ending after the somewhat loose Variatio 24.*

IV. Ciaconna in D

Source: Mus. ms. 16490 (formerly Signatur Ms 520), originally Staatsbibliothek Berlin, at the present time Westdeutsche Bibliothek, Marburg/Lahn.

33. *Variatio 12, Bar 7: Minim d' added to the first chord, in order to avoid parallel octaves between bars 6 and 7.*