

Johann & Johann Philipp

KRIEGER

Sämtliche Orgel- und Clavierwerke
Complete Organ and Keyboard Works

II

Werke abschriftlicher Überlieferung / Works from copied sources

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Siegbert Rampe & Helene Lerch



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA08406

INHALT · CONTENTS

Vorwort	IV	9. [ohne Bezeichnung / without title] in d	47
Umfang und Gliederung der Neuedition	IV	10. Passaglia in d	48
Biographische Anmerkungen	V	11. Fantasia in d	50
Quellen	X	12. Toccata in d	53
Bemerkungen zu den Werken	XXVI	13. Fuga [I & II] in d	55
Die Instrumente	XXX	14. Fuga in G	57
Zur Aufführungspraxis	XXXV	15. Præludium in g	60
Zur Editionstechnik	XXXVI	16. Fuga in g	61
Dispositionen / Specifications	XXXIX	17. Toccata in a	63
Preface	XL	18. Fuga in B	64
Scope and layout of the new edition	XL	19. Komm Gott Schöpfer, heil. Geist [Fragment]	65
Biographical notes	XLI	20. Nun bitten wir d. heil. Geist [Fragment]	65
Sources	XLVI	21. Komm, heil. Geist [Fragment]	65
Comments on the works	LXI	22. Allein Gott in d. Höh sei Ehr [Fragment]	66
The instruments	LXV	23. Gott der Vater wohn uns bei [Fragment]	66
Performance practice	LXIX	24. Te Deum laudamus [Fragment]	66
Editorial technique	LXXI	25. Nun lob mein Seel d. Herren [Fragment]	67
Vorwort zur Zweitaufgabe / Preface to the second impression ..	LXXIII	26. Nun danket Alle Gott [Fragment]	67
Faksimilia / Facsimiles	LXXIV–LXXVI	27. Nun danket Alle Gott [Fragment]	67
J. P. Krieger · Werke abschriftlicher Überlieferung / Works from copied sources			
1. Passaglia in d	2	28. Vater unser im Himmelreich	68
2. Aria [con 24 variazioni] in B	15	29. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir [Fragment]	69
3. Toccata in a	28	30. Nun komm der Heiden Heiland	69
J. Krieger · Werke abschriftlicher Überlieferung / Works from copied sources			
4. Præludium: Durezza · Præludium · Thema in C	34	31. Gelobet seist Du, J[esu]. Chr[ist]. [Fragment]	70
5. Fuga in C	38	32. Vom Himmel hoch, da [Fragment]	70
6. Toccata in D	40	33. In dulci júbilo [Fragment]	70
7. Fuga ex D fis	43	34. Laßt uns Alle fröhlich sein [Fragment]	71
8. Præludio in d	45	35. Gottes Sohn ist kommen [Fragment]	71
		36. Der Tag der ist so freudenreich [Fragment]	71
		37. Wir Christenleut [Fragment]	72
		38. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich [Fragment]	72
		39. Christum wir sollen loben schon	72
		40. Helft mir Gottes Güte preisen [Fragment]	73
		41. Mit Fried u. Freud fahr ich	73
		42. Christus der uns selig macht	74
		43. Da Jesus an dem Kreuze stund	74
		44. O wir armen Sünder [Fragment]	75
		45. Christe, der du bist Tag u. Licht	75
		46. Jesus Christus unser Heiland, der den [Fragment]	75
		47. Heut triumphiret Gottes Sohn [Fragment]	76
		48. Erschienen ist der herrlich Tag [Fragment]	76
		49. Erstanden ist der heil. Christ [Fragment]	76
		50. Herr Christ der Einig gottes Sohn	77
		51. In dich hab ich gehoffet Herr	80

J. P. & J. Krieger	
Werke ungesicherter Authentizität / Works of uncertain authenticity	
52. J. P. Krieger: The Zar <i>in g</i>	86
53. J. Krieger: Nachtigall <i>in C</i>	87
54. J. Krieger: Fantasia <i>in C</i>	91
55. J. Krieger: Præludium <i>in c</i>	92
56. J. Krieger: Fantasia <i>in d</i>	93
57. J. Krieger: Prælud[<i>ium</i>] <i>in F</i>	94

Anhang / Appendix I

J. Krieger (?): Fuga <i>in c</i>	96
J. Krieger (?): Fuga ex G.h	97
J. Krieger (?): Nachtigall <i>in C</i>	99

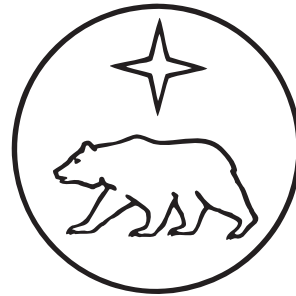
Anhang / Appendix II

Johann Kuhnau: Præludium alla breve <i>in B</i>	104
---	-----

Kritischer Bericht / Critical Report	106
--	-----

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

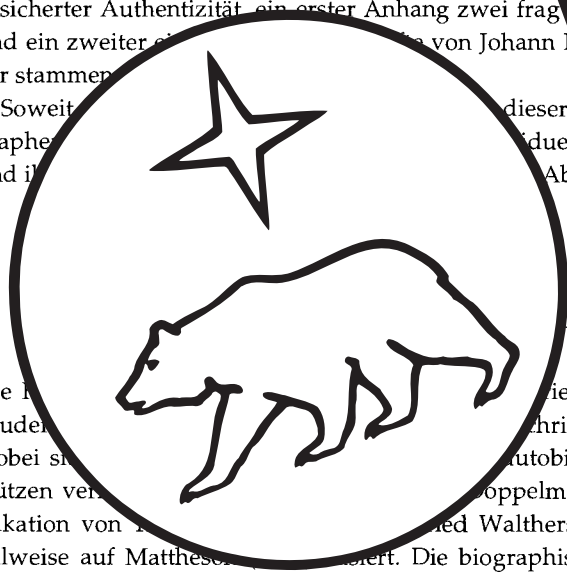
Wesentlich günstiger erscheint die Überlieferungssituation im Falle der Tastenmusik Johann Kriegers, der seinerseits nicht weniger als rund 54 Jahre als *Director Chori Musici* und Organist in Zittau tätig war: Von ihm existieren zwei gedruckte Werksammlungen, *Sechs Musicalische Partien* (1697) mit sechs Clavierpartiten und *Anmuthige Clavier-Ubung* (1698) mit neun Praeludien, fünf Ricercari, sieben Fugen, einer Fantasie, zwei Toccaten und einer Chaconne für Clavier und Orgel. Darüber hinaus sind zahlreiche handschriftlich überlieferte Clavier- und Orgelkompositionen erhalten, darunter auch Choralbearbeitungen.

Unsere Neuedition gliedert sich in zwei Bände:

Band I enthält die im Druck überlieferten Kompositionen Johann Kriegers in der Reihenfolge der Erstausgaben.

Band II umfaßt sämtliche abschriftlich erhaltenen Kompositionen der Krieger-Brüder: Auf die drei bereits 1917 publizierten Tastenwerke Johann Philipp Kriegers folgen Johann Kriegers abschriftlich vorliegende Clavier- und Orgelwerke, die auch bisher Unveröffentlichtes enthalten. Ein weiterer Abschnitt widmet sich Johann Philipp und Johann Krieger zugeschriebenen Kompositionen ungesicherter Authentizität, ein erster Anhang zwei fragwürdigen Krieger-Verken und ein zweiter ein Werk von Johann Kuhnau und Johann Krieger stammen.

Soweit dies dieser Kompositionen eine graphische individuelle Neufassung der Vorlage und in dem Abschnitt Quellenangabe.



ERKUNGEN

Die Krieger-Brüder und seines jüngeren Bruders, wobei stützen verpublikation von teilweise auf Mattheson. Die biographische Sekundärliteratur ist ausgesprochen spärlich und stammt praktisch durchweg vom Ende des 19. bzw.

5 J. Mattheson. *Critica Musica*, Bd. II. Hamburg, 1725; Faksimile, Amsterdam, 1964, S. 169–171 sowie 217–223. ders. *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Hamburg, 1740; Neuausgabe, hrsg. von Max Schneider. ²Kassel etc. und Graz, 1969, S. 147–153.
6 J. G. Doppelmayr. *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*. Nürnberg, 1730; Faks. Hildesheim, 1972, S. 278–282.
7 J. G. Walther. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig, 1732; Faks., hrsg. von Richard Schaal. Kassel und Basel, ⁵1993, S. 345f. (*Documenta Musicologica* 1, Bd. III).

aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Hier seien vor allem die Einführung zu Seifferts Edition von 1917 sowie Studien Robert Eitners (1895 und 1897) und Rudolf Wagners (1925)⁸ hervorgehoben. Die letzten Jahrzehnte lieferten nur wenige Untersuchungen, überwiegend als „Nebenprodukte“ der Bach-Forschung und der Aufarbeitung musikalischer Verhältnisse im Weißenfeller Hof, ohne daß bemerkenswerte biographische Neuerkenntnisse zutage getreten wären. Eine kritische Bewertung der älteren Literatur wurde in jüngerer Zeit jedoch Klaus-Jürgen Gundlach (1981) und Thilo Fuchs (1990) vor.⁹ Sie wurde im folgenden berücksichtigt und durch weitere Details ergänzt.

Johann Philipp Krieger

Wie der um nur wenige Jahre jüngere Pachelbel entstammten auch die Brüder Krieger einer angesehenen Nürnberger Bürgerfamilie und erhielten ihre erste musikalische Ausbildung offensichtlich an den dortigen Hauptkirchen St. Sebaldus und St. Lorenz angelegten Schulen. Zumindest Johann Krieger und Pachelbel teilten sich sogar ihre ersten Musiklehrer, den Sebalduskantor Heinrich Schwemmer (1621–1696) und den Lorenzkirchenorganisten Georg Caspar Wecker (1632–1695), die wiederum beide Schüler von Johann Erasmus Kindermann (1611–1657) waren.

Der Vater Hanns Krieger war „Leppichmacher und Garnfärber“¹⁰, die Mutter Rosina, geb. Baurmeister, Tochter eines Nürnberger Lederhändlers. Als ältestes von zwölf Kindern kam Johann Philipp wohl am 26. Februar 1649¹¹ zur Welt; belegt ist sein erste Taufe am folgenden Tag. Vom achten Lebensjahr an wurde er im Clavierspiel von Johann Drechsel (wohl 1629–1705)¹², laut Mattheson (1725) einem Schüler Johann Jacob Frobergers, „auf verschiedenen andern Instrumenten“

8 R. Eitner. „Johann Krieger“, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* XXVII (1895), S. 129 und Anhang S. 1. ders. „Johann Philipp Krieger“, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* XXIX (1897), S. 114 und Anhang, S. 1. R. Wagner. „Beiträge zur Lebensgeschichte Johann Philipp Kriegers und seines Schülers Nikolaus Deinl“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* VIII. 1925/26, S. 146.
9 K.-J. Gundlach. *Johann Philipp Krieger, das geistliche Vokalwerk*. Phil. Diss. Universität Halle-Wittenberg, 1981. T. Fuchs. *Studien zur Musikpflege in der Stadt Weißenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Ein Beitrag zur mitteldeutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*. Phil. Diss. Universität Halle-Wittenberg, 1990. Die Artikel über Johann Philipp und Johann Krieger von Günther Kraft in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 7. [1958], Sp. 1791–1805) sowie von Harold E. Samuel in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Bd. 10. 1980, S. 266–270) enthalten detaillierte Informationen naturgemäß nur in begrenztem Umfang.
10 Taufeintrag für Johann Krieger im Kirchenbuch von St. Lorenz Nürnberg, 1. Januar 1652; siehe das Vorwort von Seifferts Edition (vgl. Anm. 1), S. IX.
11 So Walther (1732), S. 346, und Mattheson (1740), S. 147; der im Vorwort (S. X) von Seifferts Edition (vgl. Anm. 1) genannte Termin (25. Februar) beruht wohl auf einem Irrtum.
12 R. Wagner. Artikel „Dretzel“, in: *MGG* 3. (1954), Sp. 806–816, hier vor allem Sp. 811.

(Mattheson 1740) von Gabriel Schütz (1633–1710), einem aus Lübeck stammenden Nürnberger Stadtpfeifer, unterrichtet. Zwischen 1663 und 1667 (Doppelmayr 1730) oder zwischen 1665 und 1670 (Mattheson 1725) studierte Johann Philipp in Kopenhagen bei dem königlichen Kammerorganisten Johann Schröder (?–1677) Tasteninstrumente, bei dem Carissimi-Schüler und dänischen Hofkapellmeister Caspar Förster junior (1616–1673) Komposition. Auf Weisung der Eltern wurde er von seinem Bruder Johann nach Nürnberg zurückgeholt. Die Rückreise führte „über den Sund nach Holland, den gantzen Rheinstrom hinunter [...]; [er] besahe die vornehmsten Oerter; hörte die berühmtesten Virtuosen; und kam endlich wieder zurück in sein Vaterland. Als er sich nun vor dem gantzen Rath zu Nürnberg hören ließ, erhielt er von demselben das Versprechen, ihm, bey ersterer Erledigung einer Stelle, Beförderung zu schaffen, und indessen Wartgelder zu geben; welches er aber nicht eingegangen“ (Mattheson 1740).

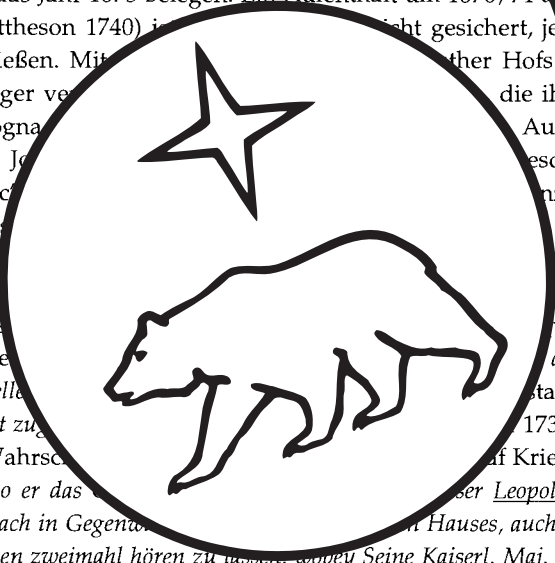
Laut Doppelmayr (1730) fand Johann Philipp Krieger 1670–1671, laut Mattheson (1740) dagegen 1670–1672 eine Anstellung als Kammerorganist am Hof des Markgrafen von Bayreuth; archivalisch läßt sich diese Position jedoch lediglich für das Jahr 1673 belegen. Ein Aufenthalt um 1670/71 am Hof von Sachsen-Zeit (Mattheson 1740) ist nicht gesichert, jedoch nicht völlig auszuschließen. Mit dem Hof ausgestattet, unternahm Krieger verschiedene Reisen, die ihn nach Venedig, Padua, Bologna, Florenz, Rom und Neapel führten. Auf dieser Reise traf er u.a. mit Johannes Baptista Cesti (1602–1676), Marco Antonio Ziani (1620–1690), Giacomo Carissimi (1613–1686), Francesco Foggia (1604–1688) und Athanasius Kircher (1602–1680) zusammen. Krieger erwarb Kompositionswissen und wohl auch Orgelbaukenntnisse. Mattheson (1740) berichtet, daß ihm in der Paduaner Hofkapelle „daß ihm in der Paduaner Hofkapelle nicht leicht zuzugang“ (Mattheson 1730).

Wahrscheinlich kam Krieger um 1675 in Wien ein, „alwo er das Hofkapellmeister Leopold [I.] in der Kammer, und hernach in Gegenwart des Kaisers in dem Hofe, auch vieler Fürsten, Grafen und Herren zweimahl hören zu lassen. wobey Seine Kaiserl. Maj. die Gnade hatten, ihn nicht nur, gewöhnlicher maassen, mit einer goldnen Schnur und daranhängendem Kaiserlichen goldnen Bildniß, samt 25. Ducaten, zu beschenken; sondern auch in den Reichs-Adelstand allergnädigst zu erheben“ (Mattheson 1740). Der Adelsbrief von 1675 war sowohl für Krieger als auch für seine Geschwister bestimmt.

In der Folgezeit gelangte Krieger nach Frankfurt am Main und Kassel, wo er sich um diverse Positionen bemühte. Seit November 1677 ist er in Halle an der Saale als „Cammer-Musicus und Cammer-Organist“ am Hof des Herzogs August

von Sachsen-Weißenfels nachweisbar, dessen Kapellmeister der Schütz-Schüler David Pohle (1624–1695) war. Schon im Dezember 1677 betrieb Krieger seine Beförderung zum „Vice Capellmeister“, im Februar des folgenden Jahres mit Erfolg. Nach dem Tod Herzog Augusts im Juni 1680 überführte dessen Sohn Johann Adolf I. den gesamten Hof von Halle¹³ nach Weißenfels in das in knapp zwanzig-jähriger Bauzeit¹⁴ entstandene Schloß Neu-Augustusburg und richtete dort die ständige Residenz des bis zum Jahre 1746 eigenständigen Herzogtums Sachsen-Weißenfels ein. Im Dezember 1680 gelang es Krieger, Pohle, der 1678 auch Kapellmeister von Sachsen-Zeit geworden war¹⁵, im Amt des Weißenfelser Hofkapellmeister zu ersetzen. Diese Position behielt er bis zu seinem Tod am 6. Februar 1697 und dirigierte in noch als 47 Jahren insgesamt vier Herzögen von Sachsen-Weißenfels: August (1614–1680), Johann Adolf I. (1645–1697), Johann Georg (1667–1712) und Christian (1688–1736).

In Weißenfels stand Krieger an der Spitze der Hofkapelle mit sieben festen Mitgliedern zur Verfügung, die bis zum Ende seiner Amtszeit auf zwanzig Musiker erweiterte.¹⁶ Als Verstärkung kamen neben den Pagen des Hofes die zu acht Hörrohrpfeifern, sechs Paukisten sowie die örtlichen Schloßpfeifer¹⁷ hinzu. Die Bedeutung weit über Sachsen hinaus erlangte die Hofkapelle in Weißenfels nicht allein durch ihre kunst- und vor allem musiktheoretischen Bemühungen, sondern auch durch die in Schloß Neu-Augustusburg aufgeführten Opern. In diesem Verhältnis mittelgroßer Opernbühne, für die Krieger mindestens 24 Opern und Singspiele komponierte, von denen jedoch lediglich einzelne Arien erhalten blieben. Eine weitere Hauptaufgabe kam Krieger mit der Komposition und Auf-führung von Kirchenmusik für die Weißenfelser Schloßkirche St. Trinitatis zu;



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

13 Fuchs (1990), S. 10ff. Martin Bircher. „ein jeder lebt allda vergnüglich“. Herzog August, der Wohlgeratene, Begründer der Hofkultur von Halle-Weißenfels“, in: Die Oper am Weißenfelser Hof, hrsg. von Eleonore Sent. Rudolstadt, 1996, S. 33–62.

14 Joachim Säckl. „Burg Weißenfels – Schloß Neu-Augustusburg. Tradition und Wandel auf dem Weißenfelser Schloßberg“, in: 300 Jahre Schloß Neu-Augustusburg, 1660–1694. Residenz der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Weißenfels, 1994, S. 7–35. Ulrich Schütte. „Schloß Neu-Augustusburg in Weißenfels und die Schloßbaukunst des 17. Jahrhunderts“, in: Die Oper am Weißenfelser Hof, a.a.O., S. 11–32.

15 Vgl. hierzu Arno Werner. Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis Anfang des 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1922.

16 Schloß Neu Augustusburg. Weißenfels, 1985, S. 22. Eva-Maria Ranft. „Zum Personalbestand der Weißenfelser Hofkapelle“, in: Beiträge zur Bach-Forschung. Leipzig, 1988, S. 5–36.

17 Fuchs (1990), S. 42–55. ders. „Johann Andreas Kirchoff als Musikorganisator“, in: Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter, hrsg. von Roswitha Jacobsen. Amsterdam und Atlanta, 1994, S. 109–120 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 18).

18 Fuchs (1990), S. 79–109. ders. „Die Weißenfelser Hofoper und ihre Beziehungen zu anderen deutschen Opernbühnen“, in: Die Oper am Weißenfelser Hof, a.a.O., S. 305–316.

hierfür entstand ein Großteil seines mindestens 2.253 Kompositionen umfassenden Kantatenwerks.¹⁹

Gastspiele Kriegers außerhalb von Weißenfels, darunter eine mutmaßliche Ernennung zum externen Kapellmeister am Hof von Sachsen-Eisenberg sowie am Braunschweiger Hof, bedürfen noch einer näheren Untersuchung. Laut Mattheson (1740) soll Krieger eine Berufung „zum Vice-Kapellmeister und Cammerorganisten“ an den kursächsischen Hof nach Dresden ausgeschlagen haben.

Aus seiner im Mai 1684 geschlossenen Ehe mit Helene Rosina Nicolai aus Halle ging neben neun weiteren Kindern der Sohn Johann Gotthilf (1687–nach 1743) hervor. Johann Gotthilf war Schüler seines Vaters, des Weißenfelser (und späteren Freiburger) Kantors Johann Samuel Beyer (1669–1744) und von Friedrich Wilhelm Zachow, Organist an der Marktkirche in Halle. In Halle und Leipzig absolvierte Johann Gotthilf auch ein Jurastudium, das ihn nach seiner Rückkehr in Weißenfels zur Berufsausübung als Konsistorialsekretär und Justiziar berechtigte. Darüber hinaus wurde Johann Gotthilf Krieger 1712 zum „Camer-Musicus und Cammer-Organisten“ am Weißenfelser Hof ernannt und erhielt seinen Vater in dessen letzten Lebensjahren zunehmend auch im Amt des Kapellmeisters. Diese Position übernahm Philipp Kriegers Tod im Jahre 1725 und behielt sie bis zu seiner blasse Musikerpersönlichkeit Johann Gotthilf. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Johann Gotthilf und dem Leipziger Thomaskantor Johann Sebastian Bach, der seinen nahen Augustinurburg intensiv des Weißenfelser Hofes auftrat, scheint zeitlebens völlig unbekannt zu sein. Er hatte sogar mehrfach Auftritte bei Johann Sebastian Bach (1674–1750) und Johann Christian Bach (1734–1781) und vermutlich auch bei Johann Christian Bach (1712) zu Gehör brachte. Als Schüler von Johann Samuel Beyer und Johann Christian Ludwig Boxberg (1670–1729), Johann Philipp Bach und Johann Samuel Beyer nachweisen.

Johann Philipp Krieger für die Musikgeschichte liegt vorrangig auf dem Gebiet der protestantischen Kirchenkantate deutscher Sprache, deren spätbarocke dramatische Konzeption er maßgeblich entwickelte und prägte. In diesem Bereich ist die Qualität seiner Musik bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts allenfalls noch mit Werken Dietrich Buxtehudes vergleichbar. Kriegers 1688 und

¹⁹ Gundlach (1981) sowie: ders. „Johann Philipp Krieger – das geistliche Vokalwerk“, in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur*, a.a.O., S. 63–73.

²⁰ E.-M. Ranft. „Zur Weißenfelser Hofkapelle im Hinblick auf die Bach-Forschung“, in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur*, a.a.O., S. 97–107.

1693 verlegte Kammermusiksammlungen mit Triosonaten für zwei Violinen (op. 1) und für Violine und Viola da gamba (op. 2) gelten als bahnbrechende Leistungen, die im mitteldeutschen Raum den süddeutsch-italienischen Violinstil zu Beginn des letzten Jahrhundertdrittels erstmals im Druck vorstellten, Jahre vor Buxtehudes Sonatensammlungen op. 1 (ca. 1694) und op. 2 (1696). Auch gegenüber Johann Adam Reinckens (1623–1700) kurz zuvor erschienenem Ensemblewerk *Hortus Musicus* (1687) zeigt Kriegers Kammermusik unter dem Einfluß namentlich Johann Rosenmüllers und Heinrich Ignaz Franz Bibers (1644–1704) deutlich progressivere Züge. Auch diese Vokal- und Instrumentalmusik stützte sich Krieger als bedeutendster deutscher Komponist seiner Generation neben Johann Michael Georg Muffat und Johann Sigismund Kusser (1660–1727). Kriegers Reisetätigkeit von Kopenhagen bis Neapel ist unter deutschsprachigen Kollegen von vergleichbarem Rang allenfalls mit Heinrich Schütz (1585–1672), Johann Jacob Froberger²¹ und Krieger vergleichbar, was ihn zu einer umfassenden Kenntnis der italienischen, spanischen und englischen Musikstile jener Zeit befähigt haben muß. Seine außerordentliche musikalische Bildung, die in seinem Vorwort zum Buch vom Dezember 1677 selbst hervorgehoben (Fasch 1990), zeichnete ihn gegenüber seinen Kollegen wesentlich aus und ermöglichte ihm, lange vor der Komponistengeneration Georg Philipp Telemanns (1681–1767), ein persönlich gefärbtes Spielart des nach ihm als sogenanntem „*Violinischen*“ Stils.

Die drei erhaltenen Weißenfelser Tastenkompositionen könnten jungen dürftigen Jugendwerke darstellen, um nicht geeigneten, repräsentative Eindrücke von Kriegers Clavier- und Orgelmusik zu vermitteln. Ein neu aufgefundenes viertes Werk bedarf noch einer zuverlässigen Echtheitsbestätigung (siehe *Wagner*). Ganz sicher datiert die *Disaglia* aus der Zeit vor Beginn seiner Weißenfelser Tätigkeit, da sie in ihrer einzigen, seit 1945 als verschollen geltenden Quelle den Kopiervermerk „*Pütnitz d. 22. Martij 1676*“ trug, der anscheinend nicht das Datum der Komposition bezeichnet.²² Bei der stilistisch der Komponistengeneration Frobergers bzw. Johann Caspar Kerlls (1627–1693) nahestehenden Aria mit Veränderungen sowie der Toccata a-Moll kann eine Entstehung vor Beginn von Kriegers Italienreise oder unmittelbar im Anschluß daran nur vermutet werden.

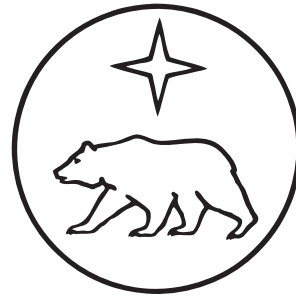
Ausgesprochen wahrscheinlich ist, daß diese Kompositionen lediglich bescheidene Bruchstücke eines umfangreicheren Tasten-Ceuvres darstellen, war Krieger anscheinend doch noch während seiner Weißenfelser Kapellmeisterzeit als Orgelvirtuose (beispielsweise am Dresdener Hof) gefragt. Die mutmaßlichen Gründe

²¹ S. Rampe. „Das ‚Hintze-Manuskript‘ – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger“, in: *Schütz-Jahrbuch 1997*, S. 71–111.

²² Vorwort (S. LXI) zu Seifferts Edition (1917). Vgl. auch Friedrich Wilhelm Riedel. *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Kassel etc., 1960, S. 78f. (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel X*).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

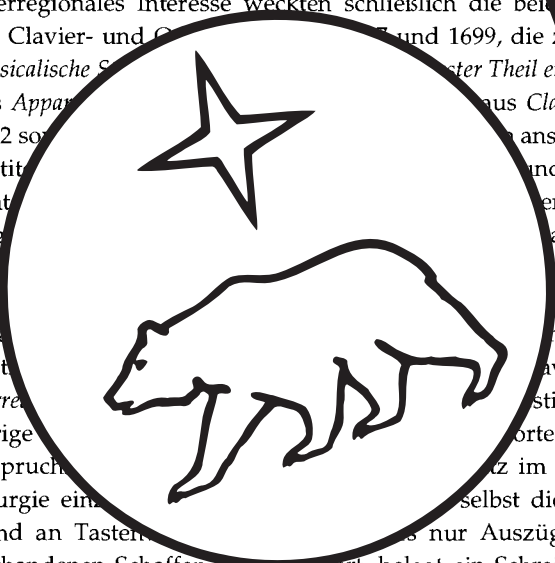


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

nach Johann Kriegers Tod am 18. Juli 1735 in Zittau dessen Nachfolger als Organist an St. Peter und Paul, überlebte den Vater jedoch nur um drei Jahre.

Seine Zittauer Tätigkeit setzte Johann Krieger dank ausgezeichneter Gesundheit bis zum Tag vor seinem Tod über nicht weniger als rund 54 Jahre hinweg fort. Sie umfaßte den Organistendienst an St. Johannis (und später auch an St. Peter und Paul) sowie – als *Director Chori Musici* – die Aufsicht über die Zittauer Kirchenmusik und offensichtlich auch über die Stadtpfeiferei. Zugleich war er zur Komposition von geistlicher Vokalmusik verpflichtet; von etwa 235 nachweisbaren Werken blieben rund 33 erhalten, die bislang freilich nicht vollständig aufgearbeitet sind. Viele seiner Kantaten erklangen unter Leitung Johann Philipp Kriegers auch in der Weißenfeller Schloßkirche, teilweise vielleicht sogar unter Mitwirkung Johanns, der sich mehrfach zu Gastspielen am Weißenfeller Hof aufhielt. Hinzu kommen mindestens zehn Singspiele, entstanden für Aufführungen des Zittauer Gymnasiums während der Fastenzeit. Populärität erlangte Krieger durch Arien und Lieder auf Texte von Weis, von denen zahlreiche im Jahre 1684 unter dem Titel *Neue musicalische Ergetzheit in Duetten* erschienen. Überregionales Interesse weckten schließlich die beiden Sammelpublikationen mit Clavier- und Orgelwerken von 1692 und 1699, die zusammen mit Pachelbels *Musicalische Samlung der Theil etlicher Choräle* (1693), Marfats *Apparatus Clavii* (1692) und Matthesons *Claviersübung* von 1699 und 1692 so populär wurden, anscheinend nicht nur in Zittau, sondern in ganz Deutschland. Die Partiturhandschriften der Orgel- und Clavierwerke handschriftlich überlieferte Krieger, die Klavierstücke sind jedoch fast ausschließlich in Druckausgaben vorhanden. Die Klavierstücke sind nicht allein eine wichtige Quelle für die Klavierliteratur, sondern auch ein wertvolles Dokument, das die Klavierliteratur (vgl. Kriegers Vorrede) in Zittau im Rahmen der lutherischen Liturgie einfließen ließ. Der Bestand an Tastenwerken ist nur Auszüge aus dem ursprünglich vorhandenen Schaffen dokumentiert, belegt ein Schreiben des Komponisten an Mattheson, datiert vom 15. April 1716 aus Zittau: „Wenn mein Herr Verleger [Wolfgang Moritz Endter in Nürnberg], [...] die Buchdruckerey nicht verpachtet hätte, so wäre vielleicht mit meiner Arbeit fortgefahren worden: da ich denn noch etliche Sachen hätte wollen ans Licht treten lassen. Der Selbstverlag ist mir bisher nicht in den Sinn kommen, daß ich es damit hätte wagen sollen. Weil aber einer meiner Söhne [Adolph Gottlob], wieder meinen Willen, die Musik zu seiner Profession erwehlet hat, so mag er, nach meinem Tode, das noch übrige der Welt mittheilen: indem ich sicherlich eine grosse



Menge von Partien [Partiten], Chorälen [Choralbearbeitungen], und andern Gattungen beisammen habe etc.“²⁵

War Johann Philipp Krieger eine weltgewandte Musikerpersönlichkeit, so scheint sein Bruder Johann über den mitteldeutschen Raum nie hinausgekommen zu sein. Womöglich sind die Unterschiede zwischen den Charakteren beider Brüder durchaus mit denen zwischen Händel und Bach vergleichbar: Wie der spätere Thomaskantor prägte Johann Krieger insbesondere eine kontrapunktische Meisterschaft aus, die ihn nicht allein zu Doppel- und Tripelfugen befähigte: In der *Anmuthigen Clavierübung* von 1699 findet sich sogar eine *Fuga à 4*. Thematisch, eine veritable Quatrupelfuge wie sie, soweit bekannt, erst wieder in der autographen Konzeption von Bachs *Kunst der Fuge* BWV 1080 nachweisbar ist. Daß Kriegers kontrapunktische Fähigkeiten in der gesamten Barockzeit allein von Frerberger und Bach übertroffen wurden, bestätigt auch ein Zitat Matthesons: „Es ist dieser Mann werth, daß man ihn zum besten und gründlichsten Contrapunctisten dieses Jahrhunderts zu rechnen mag, ob er gleich, und wer Gelegenheit hat, seine Fugen zu untersuchen, wird großen Nutzen daraus schöpfen; obschon die sogenannte *Galante* nicht so reichlich, als die Festigkeit der Sätze darin anzusehen mag.“²⁶ Daß Johann Sebastian Bach Kriegers polyphone Werke nicht kannte, ist unvorstellbar: In seiner Schulaufschrift von 1739 hatte Mattheson den Thomaskantor direkt auf „Doppelfugen mit dreien Subjecten“ angesprochen und öffentlich aufgerufen: „vielmehr wünscht man mögten dergleichen von dem berühmten Herrn Bach in Leipzig, dem grossen Fugenmeister ist, ans Licht gestellt zu sehn, ein Herausforderung, die dieser bekanntlich mit der Kunst der Fuge beantwortete.“²⁷ Die Ermangelung Bachscher Vorlagen aber erläuterte Mattheson im folgenden „Doppelfugen mit dreien Subjecten“ und „mit vier Subjecten“ anhand von Beispielen Johann Kriegers (siehe auch das Fragment in Band I auf S. 102), was sich kaum entgangen sein kann. Ja es ist sogar wahrscheinlich, daß vor allem Bachs frühe kontrapunktische Kompositionen, die gleichzeitig mehrere Themen verarbeiten, wenigstens mittelbar auf dem Vorbild Johann Kriegers beruhen; als Beispiele seien in diesem Zusammenhang die *Fantasia. ex Gb duobus subjectis* BWV 917 (vor ca. 1708) und die *Fuga cum subjectis* zur *Passacaglia* c-Moll BWV 582 (ca. 1711?) angeführt.

Besondere Faszination scheinen Johann Kriegers Tastenwerke und namentlich seine polyphone Musik auf Georg Friedrich Händel ausgeübt zu haben, der bei seiner Übersiedlung nach England nachweislich ein Exemplar der Ausgabe von

²⁵ Mattheson (1740), S. 152f.

²⁶ J. Mattheson. *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739; Faks., hrsg. von Margarete Reimann. Kassel etc., ⁶1995, S. 442 (*Documenta Musicologica* 1/V)

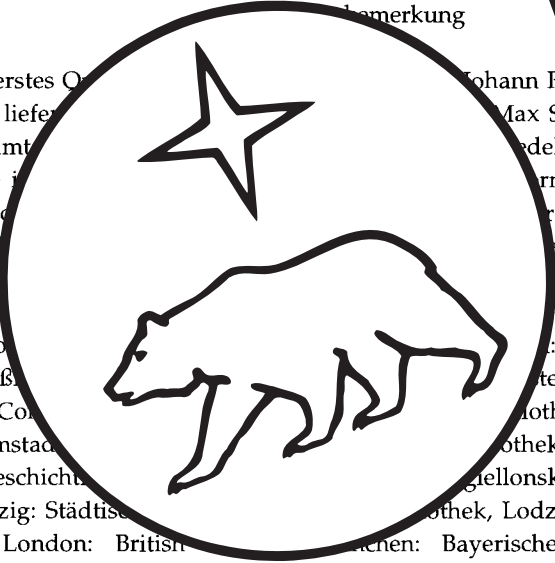
²⁷ a.a.O., S. 441.

1699 mitführte, diese schätzte und Kriegers Themen wiederholt zitierte.²⁸ Vor allem das frühe Clavierwerk Händels bleibt ohne die dichte akkordische Satztechnik Johann Kriegers schwer vorstellbar. Händels Zitate aus Werken Johann Philipp Kriegers wiederum – beispielsweise die Fuge der vorliegenden a-Moll-Toccata (Band II, Nr. 3) im *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264 (1739) – könnten auf Beziehungen zwischen seinem Lehrer Friedrich Wilhelm Zachow und dem Weißenfelder Hofkapellmeister sowie auf Händels Auftritt in der Weißenfelder Schloßkirche um 1693 zurückgehen. Selbst wenn direkte Lehrer-Schüler-Verhältnisse nicht zu dokumentieren sind, erscheint die musikalische Bedeutung als „wichtige Vorläufer Bachs und Händels“, die Seiffert einst den Krieger-Brüdern zugemessen hatte, also durchaus nachvollziehbar.

QUELLEN

Bemerkung

Ein erstes Quellenverzeichnis von Johann Philipp und Johann Krieger liefert Max Seiffert herausgegebenen Gesamtausgabe ein Ergänzung dieser Liste in der Vorberichtigung vorliegender Ausgabe, um anhand jüngerer Sekundärliteratur und Archivstudien den Überblick zu erweitern. Unsere Ermittlungen führten zu folgenden Quellen: Berlin: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz; Beuron: Erzabtei Beuron; Darmstadt: Hessische Landesbibliothek; Kassel: Deutsches Musikarchiv; Leipzig: Bach-Archiv, Städtische Bibliothek; London: British Library; München: Bayerische Staatsbibliothek; Mylau/Vogtland: Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde, New Haven/Connecticut: Yale University, Music Library, Princeton/New Jersey: Princeton University Libraries, Wien: Österreichische Nationalbibliothek. Daß bei dieser Gelegenheit mehrere abschriftliche Quellen zutage traten, die in der Se-



**Bärenprober
Leseprobe page**

kundärliteratur bisher nicht verzeichnet sind, nährt den Verdacht, daß auch künftig noch mit der Entdeckung unbekannter Krieger-Werke zu rechnen ist. Dies gilt insbesondere für anonym überlieferte Kompositionen, zu denen Konkordanzen unter Kriegers Namen existieren, sowie für bislang unbekannte Handschriften im östlichen Mittel- und Nordeuropa. Die Quellenkapitel und *Kritischen Berichte* unserer Neuedition bieten eine vollständige Übersicht über die aktuelle Quellsituation.

Ein Großteil der handschriftlichen Quellen zur Tastenmusik Johann Philipp und Johann Kriegers hingegen sind seit 1943 entweder als verschollen oder als sog. Kriegsverluste gekennzeichnet. Davon sind Manuskripte aus der Bibliothek der ehemaligen Berliner Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik²⁹ (heute: Bibliothek der Hochschule der Künste Berlin), der ehemaligen Großherzoglichen Bibliothek Darmstadt (heute: Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Musikabteilung) sowie der Bibliothek der Erzabtei Beuron (bei Tuttlingen/Baden-Württemberg) zu nennen. Dazu kommt eine nur wenige Blätter umfassende Abschrift, die im Jahr 1917 im Privatbesitz des Münchner Musikwissenschaftlers Adolf Lindberger (1864–1943) befand und Seiffert damals zugängig war.

Die Darmstadter Handschrift, nach Seiffert (1917) „erfrümt Autograph Joh. Gottfr. Weinhers“, verbrannte laut Auskunft der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt während eines Bombenangriffs im Zweiten Weltkrieg (1943).³⁰

Fraglich erhebt man sich, ob auch die Berliner und Beuroner Quellen tatsächlich dem Kriegsfeuer zum Opfer fielen. Der exakte Weg, den die Bibliothek der Berliner Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik nahm, läßt sich gegenwärtig nicht verfolgen; das Institut wurde noch 1944 mit der Hochschule für Musik Berlin vereinigt.³¹ Zumindest ein Großteil der Bibliotheksbestände aus der Berliner Musikhochschule, darunter auch Teile des Nachlasses Philipp Spittas (1841–1894), lagerte man im Zuge der Luftschutzmaßnahmen 1943 nach Schloß Friedersdorf bei Lauban (Niederschlesien) aus; 1945 von polnischer Seite gebor-

²⁸ Friedrich Chrysander. *G. F. Händel*, Bd. III. Leipzig, 1860, S. 211. M. Seiffert. „Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. Leipzig, 1907, S. 41.

²⁹ Von Seiffert (1917) mit dem damaligen Titel Königliches Institut für Kirchenmusik Berlin bezeichnet.

³⁰ Freundliche Mitteilung von Dr. Oswald Bill vom 26. November 1998. Laut Auskunft Dr. Bills war die damalige Signatur nicht, wie von Seiffert angegeben, Ms. 4100, sondern Ms. 4400.

³¹ Dietrich Sasse. Artikel „Berlin“, in: *MGG* 1 (1949–1951), Sp. 1730.

gen³², gelangten sie, wie 1989 bekannt wurde³³, in die Universitätsbibliothek Lodz. Dort befinden sich ca. 4.500 Titel aus den Berliner Musikhochschulbibliotheken. Die Seiffert noch bekannten Krieger-Quellen sucht man indes vergeblich.³⁴ Sollten die betreffenden Handschriften in Lodz tatsächlich nicht angekommen sein, so drängen sich folgende Überlegungen auf: a) Die Manuskripte wurden 1943 nicht ausgelagert, sondern verbrannten bei der Zerstörung des Berliner Hochschulgebäudes. In diesem Fall wären die Originale endgültig verloren; die Existenz von Fotos oder Kopien hiervon an gegenwärtig unbekanntem Ort ist denkbar³⁵, aber nicht sehr wahrscheinlich, da nach 1917 vermutlich keine Quellenstudien zur Tastenmusik der Gebrüder Krieger mehr vorgenommen wurden, Seiffert aber noch anhand der Originalquellen gearbeitet zu haben scheint.³⁶ Verzeichnisse über die ausgelagerten Bibliotheksbestände existieren offenbar nicht (mehr). b) Besagte Musikalien könnten 1943 zusammen mit anderen Bibliotheksteilen an einem weiteren Ort untergebracht und später gelagert worden sein. Die Hoffnung auf diese Möglichkeit ist zwar nicht zuletzt aufgrund der politischen Veränderungen seit 1989/90, während der Vorbereitungen zu vorliegender Edition zu weiteren Recherchen geblieben im Ergebnis zwar erfolglos und die Publikation des Bandes in nicht unbeträchtlichem Maße verzögert, doch besteht kein Verdacht, daß die Handschriften in Zukunft an einem anderen Ort auftauchen könnten. Gleiches gilt für die Berliner Quellen nach oder

32 Auffen auf dem polnischen Staatsbibliothek zu Berlin vgl. *Search for their lost Music*. London, 1981. – *a State Secret*, in: *Musik – ein Staatsgeheimnis*, in: Kurt Vitzthum (Hrsg.), *Vier Vorträge über Musik*, S. 113–134 (Publikationen von Musik-

33 *Collection Resurfaces*, in: *Notes* 46 (1989), S. 95–103. – *Spitta-Nachlass*, S. 95–103. Leipzig, 1991, S. 95–103.

34 Freundliche Auskunft des Bibliothekars der Hochschulbibliothek (Abteilung 2) der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, 19. Juni 1996 nach Rückfrage in der Universitätsbibliothek Lodz.

35 So gelang C. Wolff unlängst die Entdeckung eines Mikrofilms, der in den 30er oder 40er Jahren von einer seit 1945 verschollenen Handschrift des Spitta-Nachlasses aus der Berliner Musikhochschule aufgenommen wurde; vgl. C. Wolff, „Zum Quellenwert der Neumeister-Sammlung: Bachs Orgelchoral ‚Der Tag der ist so freudenreich‘ BWV 719“, in: *Bach-Jahrbuch* 1997, S. 155–167.

36 Entsprechend verfuhr Seiffert beispielsweise mit der Handschrift Mus. ant. pract. KN 147 der Ratsbücherei Lüneburg für die von ihm herausgegebene Weckmann-Edition (*Vierzehn Präludien, Fugen und Toccaten*, in: *Organum* 4/3. Leipzig, 1925). Besagter Band wurde ihm von der Lüneburger Bibliothek ausgeliehen und zu Studienzwecken per Post in seine Berliner Wohnung zugestellt; vgl. das der Handschrift beiliegende Benutzerverzeichnis.

sogar vor ihrer Auslagerung entwendet wurden und sich seither in unidentifizierbarer Hand befinden. Dann käme eine Wiederentdeckung wohl einem Glücksfall gleich.

Das Manuskript aus Sandbergers Bibliothek ist seit dessen Tod nicht mehr nachweisbar; auch hier erscheint unklar, ob es während der Kriegswirren um 1945 in München vernichtet wurde oder wie möglich zusammen mit anderen Teilen von Sandbergers Bibliothek – in gegenwärtig unbekanntem Privatbesitz – überging.

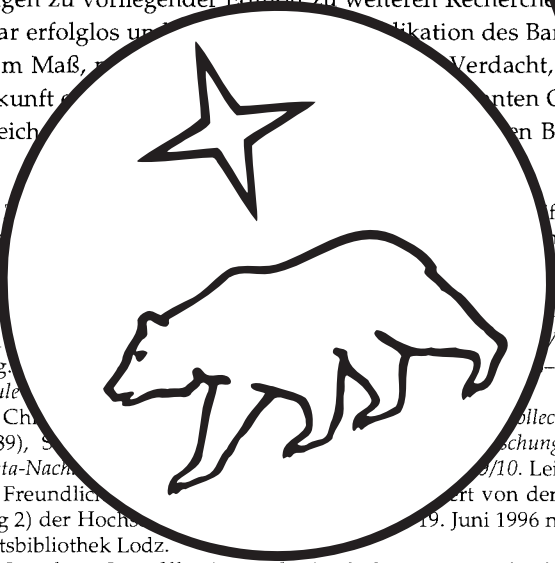
Soweit wir wissen, hatte das Kloster Beuron keinerlei Vernichtung durch die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs zu beklagen. In dessen Bibliothek aber war mindestens zur 1930er Jahre ein großer Teil des Nachlasses von August Gottfried Ritter (1711–1785) vorhanden. Der spätere Merseburger Domorganist und renommierte Orgelkomponist hatte im Zuge der Vorbereitung seiner bedeutendsten Schrift, *Zur Geschichte des Orgelspiels von Anfang der Deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*³⁷, zahlreiche ältere Musikalien gesammelt und dabei offenbar auch Zugang zu weit nicht mehr nachweisbaren handschriftlichen Quellen vorgenommen, an Meldere handschriftlich vorhanden. Hierzu muß die Abhandlung ein Manuskript mit Choralfugen Johann Kriegers und 11 der 12 Choralfugen von dessen Schüler Tobias Volckmar gehört haben, das G. Frotscher (1897–1967) noch in den 30er Jahren im Beuron-Ritter-Nachlass einsichten konnte. Seiffert edierte 1917 eine einzige Choralfuge seines Choralbuchs, die aus dieser Sammlung.³⁸ Seit der Nachkriegszeit gelten diverse Handschriften des Beuron-Ritter-Nachlasses als verschollen. Die „gesuchten Choralfugen von Johann Krieger“ und die anderen Werke des Komponisten sind „seit langer Zeit vermißt“³⁹, ohne daß der Zeitpunkt des Verlustes zu präzisieren wäre. Greifbar ist gegenwärtig allenfalls der Beuron in Beuron befindliche Katalog von Ritters privater Orgelmusiksammlung, der glücklicherweise wenigstens die Titel und Incipits der vermißten Choralfugen enthält (siehe unten).

Der Verdacht, daß in diesem Fall nicht direkte Einflüsse des Krieges, sondern private Umstände zur Beseitigung der Quellen beitrugen, ist ausgesprochen wahrscheinlich; ja es steht sogar zu vermuten, daß das gesuchte Material von einem Bearbeiter aus der Klosterbibliothek entfernt und – vielleicht infolge der Kriegssituation – nicht zurückgegeben wurde. Bedenkt man die großzügige Ver-

37 2 Bde. Leipzig, 1884/85; Faks. Hildesheim, 1969.

38 *Orgelchoräle um J. S. Bach nach Handschriften und Drucken des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von G. Frotscher. Leipzig, 1938 (*Das Erbe deutscher Musik* 9); Nachdruck Leipzig, 1959.

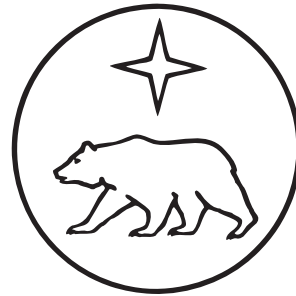
39 Freundliche Auskunft des Bibliothekars der Erzabtei Beuron, Pater Theodor Hogg OSB, vom 28. August 1997.



Bärenreiter
Leseprobe
Samplepage

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

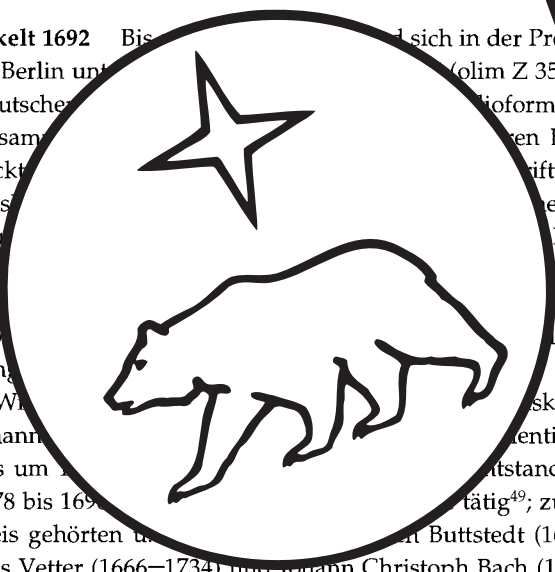
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

heutige Spieler keinerlei Gelegenheit mehr besitzt, eine Krieger-Gesamtausgabe neu zu erwerben, so daß schon im Interesse der Verbreitung dieser Musik eine Neuedition unter Berücksichtigung sämtlicher greifbarer Kompositionen anzustreben ist. Das von uns gewählte Verfahren impliziert freilich, daß der in der Neuedition präsentierte Notentext von Werken, deren Quellenmaterial zur Zeit als verschollen gilt, im Detail nicht über jeden Zweifel erhaben bleibt. Die betreffenden Kompositionen werden im folgenden Notenteil durch entsprechende Vermerke gekennzeichnet, die Änderungen gegenüber Seifferts Edition von 1917 und Frotscchers Ausgabe (1938) im *Kritischen Bericht* ausgewiesen.

Der Übersicht halber gliedert sich der Bestand abschriftlich überlieferter Werke gesicherter Authentizität in zwei Kategorien: *Zugängliche Quellen* und *Unzugängliche Quellen*.

Johann Philipp und Johann Krieger
Zugängliche Quellen abschriftlicher Überlieferung

Eckelt 1692 Bis heute ist sich in der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur (olim Z 35) ein Manuskript in neuer Deutscher Bibliotheksformate (5. Tastenwerk) erhalten. Zusammen mit anderen Bibliotheksbeständen, verpackt in einem Kasten, kam es um 1842 mit dem Ziel der Auslieferung an die Beneditinerabtei Grüssau in Ostpreußen in die Kirchen bis über das Ende des 19. Jahrhunderts. Wohl 1946 von polnischer Seite an die Preußische Staatsbibliothek in Berlin übergeben, wurde es 1980 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Das Manuskript ein Doppelautograph Johann Valentins Eckelts (1675–1732) dar, das um 1692 entstanden. Pachelbel war dort von 1678 bis 1692 tätig⁴⁹; zu seinem Erfurter Schülerkreis gehörten unter anderem Johann Buttstedt (1666–1727), Andreas Nicolaus Vetter (1666–1734) und Johann Christoph Bach (1671–1721), der ältere Bruder und erste Lehrer Johann Sebastian Bachs.⁵⁰ Nach seiner Lehrzeit bei Pachelbel



⁴⁸ Vgl. Anm. 32.

⁴⁹ C. Wolff. „Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692“, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*. Neuhausen-Stuttgart, 1986, S. 374–386. Dort auch eine ausführliche Beschreibung sowie eine Inhaltsübersicht der Handschrift.

⁵⁰ Hans-Joachim Schulze. „Johann Christoph Bach (1671–1721). „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, *Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*“, in: *Bach-Jahrbuch 1985*, S. 55–81.

setzte Eckelt seine Ausbildung bei dem neuen Organisten der Predigerkirche, Andreas Nicolaus Vetter, fort, bevor er 1697 Stadtorganist in Wernigerode am Harz und 1701 Organist der Dreifaltigkeitskirche im thüringischen Sondershausen wurde. Zu seinen dortigen Schülern zählte auch der spätere Bach-Schüler Heinrich Nicolaus Gerber (1702–1775; siehe *Gerber 1715* und *Gerber 1716*). Über den Nachlaß von dessen Sohn, des Levitarsapfen Ernst Ludwig Gerber (1746–1813) in Sondershausen, der die Bibliothek übernommen hatte, gelangte das Tabulaturbuch an den Offenbacher Verleger Johann Anton André; bei Versteigerung von dessen Sammlung im Jahre 1845 wurde das Manuskript schließlich von der Königl. Bibliothek (später: Preußische Staatsbibliothek) zu Berlin erworben.⁵¹

Eckelts Tabulatur enthält durchweg Tastenmusik und wurde wohl 1690 oder kurz zuvor begonnen und 1692 abgeschlossen, worauf der Eintrag auf f. 1r ad N. 16 / Johan Valentin Eckold / 1692 / Wernigerode am Harz. / Fantasien / Fugen und / Capricciosen von unbekannter Hand sowie ein autographer Schlußvermerk auf einem beiliegenden Einzelblatt *Johann Valentin Eckelt / Anno 1692* hinweisen. Die Handschrift gliedert sich in fünf Teile, die ebensovielen aufeinanderfolgenden Beschriftungsphasen entsprechen: Die erste Phase (Blatt 2–11r) wurde – wahrscheinlich im Rahmen des Unterrichts zwischen Ostern und Johannis 1690 – von Pachelbel selbst angelegt und präsentiert, wie auch die zweite Phase (Blatt 11r–17v) fast ausschließlich Kompositionen von Pachelbel und Johann Jakob Froberger, die Eckelt, so seine Notiz auf f. 17v, teilweise von Pachelbel erworben hatte. Phasen 2–5 wurden hingegen von Eckelts eigener Feder ausgeführt. Die Herkunft der Repertoiren jeder Beschriftungsphase – mit Ausnahme der letzten – vermerkt Eckelt vielfältig: Die Literatur in Phase 1 und 2 hatte er von Pachelbel, die in Phase 3 von seinem „vetter Krompholtzen“ (vermutlich in Erfurt) und die in Phase 4 von Andreas Nicolaus Vetter erhalten. Neben den besagten Werken Pachelbels und Frobergers überliefern die fünf Phasen auch Kompositionen von Johann Krieger, Christian Friedrich Witt (ca. 1660–1716), Andreas Nicolaus Vetter, Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714), Johann Caspar Kerll (1627–1693), (Andreas?) Hasse, Johann Philipp Krieger und wohl Eckelt selbst.

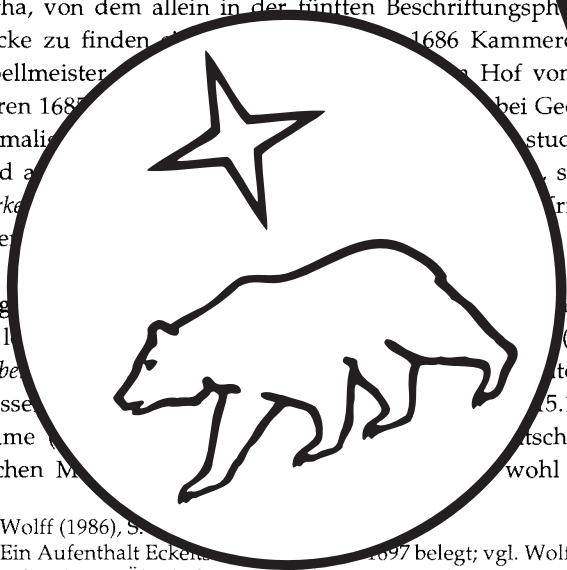
Die insgesamt drei den Gebrüdern Krieger zugeschriebenen Werke finden sich in der dritten und fünften Beschriftungsphase: *Herr Christ der / Einig gottes / Sohn. / J. Krieger* auf f. 32v–34v (Phase 3), *Toccata / in A / J. Phil: Krieg:* auf f. 63v–64r und *Fuga. auf f. 64v* (Phase 5) sowie *Fuga / G. B. / Krüger* auf f. 83v–84v (Phase 5). Der Titel des zuletzt genannten Werks läßt offen, ob es von Johann oder Johann Philipp Krieger verfaßt wurde. Seiffert (1917, S. LXII) hatte sich in

⁵¹ Wolfgang Plath. „Zur Geschichte der André-Gerberschen Bibliothek“, in: *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Rehm. Kassel etc., 1983, S. 209–225, hier vor allem S. 225.

diesem Fall nachdrücklich für Johann Krieger entschieden; der Mangel an ausreichendem Vergleichsmaterial schließt freilich eine Autorschaft Johann Philipp Kriegers keineswegs aus. In der ersten Beschriftungsphase ist ferner eine anonyme *Fuga* in G-Dur (f. 3, Abschrift Pachelbels) enthalten, die 1716 von Heinrich Nicolaus Gerber und noch einmal um oder nach 1805 wahrscheinlich von Johann Christian Heinrich Rinck Johann Krieger zugeschrieben wurde (siehe *Gerber 1716* und *Rinck*); eine weitere Abschrift des Werkes, allerdings nunmehr erneut ohne Autorangabe, findet sich in dem zwischen etwa 1709 und 1715 in Gehren bei Arnstadt entstandenen Clavierbuch Johann Christoph Bachs (siehe *Bach 1709*). Kriegers Autorschaft läßt sich daher nicht bezweifeln, so daß das Werk in unserer Neuedition erstmals unter seinem Namen publiziert wird.

Wie gesagt, will Eckelt die Choralvariationen Johann Kriegers (No. 50 des vorliegenden Bandes) von einem gewissen Krumpholz übernommen haben, wobei sich keine näheren Informationen ermitteln lassen. Die beiden vergleichenden, ausdrücklich Krieger zugeschriebenen Kompositionen konnte Eckelt selbst zusammengetragen haben, vielleicht mit Hilfe Christian Friedrich Witts in Gotha, von dem allein in der fünften Beschriftungsphase der Handschrift drei Stücke zu finden sind. Witt war ab 1686 Kammerorganist, seit 1694 Vizekapellmeister am Hof von Sachsen-Gotha. In den Jahren 1685–1687 lebte er bei Georg Caspar Weckmann, dem ehemaligen Hoforganisten in Arnstadt. Daher ist denkbar, daß er auch die Kompositionen (und auch die Abschriften) der *Werke* Kriegers in Arnstadt um 1685/86

Wagener umfaßt unter den möglicherweise von Wagener selbst ergänzten Umschlagtitel *Clavierstücke / von J. Dr. Blow, H Purcell, Dr. Croft / Casper, Jer. Clark / Anonym / 1697* auf 28 Blättern (ca. 21,5 x 27,5 cm) 49 Kompositionen, notiert von einer einzigen bisher unidentifizierten Hand auf zwei Systemen zu je 6 Linien. Die zum maßlich ursprüngliche Notierung wurde in jüngerer Zeit (durch Wagener oder Wotquenne?) korrigiert. Nicht bemerkenswert in englischer Sprache wie *Turn Quick* lassen keine Zweifel darüber, daß der Komponist zumindest britischer Abstammung war. Daran denken auch die Notationsart auf 6 Linien⁵⁶, die für England typisch ist, und die G-Dur-Schlüssel und vergleichsweise moderne Akkordausdrücke sowie das Repertoire der Sammelhandschrift – gesungen von vielen Werken anderer Komponisten und mehrere bislang unidentifizierte Operntranskriptionen – sämtliche Stücke englischen Autors: John Blow (1649–1700), Henry Purcell (1659–1695), Jeremiah Clarke (ca. 1673–1707) und William Croft (1678–1727).⁵⁷ Insofern erstaunt es nicht, daß das Auftreten dreier Komponisten, deren Namen im näherem Hinblick dem deutschen Sprachraum zuzurechnen sind: Als erstes Werk der Sammlung findet sich die bekannte *Passaglia* (in der deutschen Ausgabe *Jean Casper* (Kerll), als viertes eine *Paßaglia dell Sig.^r Jean Philip Creger* (S. 29) sowie als fünftes ein Stück mit dem bemerkenswerten Titel *Die Zar* (S. 40). Allen der wohl im 18. Jahrhundert von einem weiteren Schreiber angelegte *Index* auf der Rückseite des Titelblatts weist die zuletzt genannte Komposition dem Autor *P. Creger* zu. Ferner taucht etwa in der Mitte der Handschrift eine *Jigg* von *J. Cort Camp* auf.



52 Wolff (1986), S. 377. Ein Aufenthalt Eckelts in Arnstadt 1697 belegt; vgl. Wolff (1986), S. 377. Ein weiteres Indiz für diesen Überlieferungsweg bietet das in den Princeton University Libraries (New Jersey) befindliche „Orgelbuch“ Heinrich Nicolaus Gerbers, datiert *Gerber / 17. Juli 1727* (Signatur A. M. 16915): Dort finden sich neben anonymen Kompositionen nacheinander eine *Ciacona mit 60 Variationen ex C di Sign. Valentin Eckelt*, eine *Ciacona mit 15 Var. di Sign. Witte*, eine *Ciacona mit 100 Var. F. Witte* sowie Werke von Buttstedt, Pachelbel, einem gewissen Körner, Johann Adolph Scheibe und Gerber selbst. Gerbers Leipziger Studienzeit bei Johann Sebastian Bach endete im Jahre 1727; vgl. Alfred Dürr. „Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs“, in: *Bach-Jahrbuch 1978*, S. 7–18.

53 Ein Aufenthalt Eckelts in Arnstadt 1697 belegt; vgl. Wolff (1986), S. 377. Ein weiteres Indiz für diesen Überlieferungsweg bietet das in den Princeton University Libraries (New Jersey) befindliche „Orgelbuch“ Heinrich Nicolaus Gerbers, datiert *Gerber / 17. Juli 1727* (Signatur A. M. 16915): Dort finden sich neben anonymen Kompositionen nacheinander eine *Ciacona mit 60 Variationen ex C di Sign. Valentin Eckelt*, eine *Ciacona mit 15 Var. di Sign. Witte*, eine *Ciacona mit 100 Var. F. Witte* sowie Werke von Buttstedt, Pachelbel, einem gewissen Körner, Johann Adolph Scheibe und Gerber selbst. Gerbers Leipziger Studienzeit bei Johann Sebastian Bach endete im Jahre 1727; vgl. Alfred Dürr. „Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs“, in: *Bach-Jahrbuch 1978*, S. 7–18.

54 Bernd Baselt und Karl-Ernst Bergunder. Artikel „Witt, Christian Friedrich“, in: *The New Grove Dictionary 20* (1980), S. 465.

ehemaligen Bibliothekar des Instituts, Alfred Wotquenne (1867–1939), im Rahmen seiner Bestandsaufnahme der Sammlung (1894–1918) einer eingehenden Betrachtung unterzogen wurde.⁵⁵ Das Manuskript stammt aus dem Besitz des Anatomieprofessors Guido Richard Wagener (1822–1896) in Marburg/Lahn; auf Veranlassung Wotquennes hatte die Bibliothek 1902 aus Wageners Privatsammlung über 9.000 Musikalien erworben. Der Band trägt am unteren Rand der letzten Seite den Stempel *Geb. Gerber / Reinhold Wagner / Marburg*; seine Vorderschicht aber liegt völlig im Dunkeln.

Wagener umfaßt unter den möglicherweise von Wagener selbst ergänzten Umschlagtitel *Clavierstücke / von J. Dr. Blow, H Purcell, Dr. Croft / Casper, Jer. Clark / Anonym / 1697* auf 28 Blättern (ca. 21,5 x 27,5 cm) 49 Kompositionen, notiert von einer einzigen bisher unidentifizierten Hand auf zwei Systemen zu je 6 Linien. Die zum maßlich ursprüngliche Notierung wurde in jüngerer Zeit (durch Wagener oder Wotquenne?) korrigiert. Nicht bemerkenswert in englischer Sprache wie *Turn Quick* lassen keine Zweifel darüber, daß der Komponist zumindest britischer Abstammung war. Daran denken auch die Notationsart auf 6 Linien⁵⁶, die für England typisch ist, und die G-Dur-Schlüssel und vergleichsweise moderne Akkordausdrücke sowie das Repertoire der Sammelhandschrift – gesungen von vielen Werken anderer Komponisten und mehrere bislang unidentifizierte Operntranskriptionen – sämtliche Stücke englischen Autors: John Blow (1649–1700), Henry Purcell (1659–1695), Jeremiah Clarke (ca. 1673–1707) und William Croft (1678–1727).⁵⁷ Insofern erstaunt es nicht, daß das Auftreten dreier Komponisten, deren Namen im näherem Hinblick dem deutschen Sprachraum zuzurechnen sind: Als erstes Werk der Sammlung findet sich die bekannte *Passaglia* (in der deutschen Ausgabe *Jean Casper* (Kerll), als viertes eine *Paßaglia dell Sig.^r Jean Philip Creger* (S. 29) sowie als fünftes ein Stück mit dem bemerkenswerten Titel *Die Zar* (S. 40). Allen der wohl im 18. Jahrhundert von einem weiteren Schreiber angelegte *Index* auf der Rückseite des Titelblatts weist die zuletzt genannte Komposition dem Autor *P. Creger* zu. Ferner taucht etwa in der Mitte der Handschrift eine *Jigg* von *J. Cort Camp* auf.

55 Diese und die folgenden Informationen stützen sich auf die RISM-Datei im Internet (<http://rism.harvard.edu/cgi-bin/search.db>).

56 Laut Samuel Scheidt (*Tabulatura Nova*, Bd. I. Hamburg, 1624; Neuausg., hrsg. von C. Mahrenholz. Leipzig, 1979, Vorwort S. 3 [Samuel Scheidt, *Werke VI*]/1), handelt es sich um eine „Engel- und Niederländische“ Tabulatur, deren Verbreitung im britischen, niederländischen und skandinavischen Raum bis ins 18. Jahrhundert hinein dokumentierbar ist, aber auch in den nord- und mitteleuropäischen Raum reichte: So sind von Weckmanns Hand zwei Manuskripte mit Claviermusik auf zwei Systemen à 6 Linien erhalten, eines aus dessen Dresdener (ca. 1653), das andere aus dessen Hamburger Zeit (ca. 1660); vgl. Rampe (1997), S. 74.

57 Gleichwohl ist die Handschrift etwa bei John Caldwell (*English Keyboard Music before the Nineteenth Century*. Oxford, 1973) nicht verzeichnet.

In Unkenntnis der Erstausgabe von Johann Philipp Kriegers *Passaglia* (1917) hatte Wotquenne 1909 den Nachnamen *Creger* als englische Umformung von Krieger erkannt und die *Passaglia* ebenso wie *The Zar* Johann Philipp Krieger zugeschrieben. Wotquennes Feststellung wurde jedoch in den Katalog der Bibliothek offenbar nicht übernommen, so daß die Werke dort bislang unter den im Manuskript vermerkten Autorangaben verzeichnet sind, was eine neuerliche Zuweisung erschwerte.⁵⁸

Zumindest für die *Passaglia* erweist sich die von Wotquenne ermittelte Autorschaft aufgrund der Konkordanz in *Pirnitz 1676* nunmehr als zutreffend. Auffallend ist überdies die Übereinstimmung hinsichtlich des ungewöhnlichen Titels. Nach Seifferts Beschreibung und Übertragung der verschollenen Quelle von 1676 zu schließen, dürften die beiden Abschriften zwar auf unterschiedliche Vorlage zurückgehen, es steht jedoch zu vermuten, daß diese dem Autograph oder dem Autographen im Hinblick auf ihre Lesarten relativ nahe standen. Unsere Neu-edition stützt sich auf die wahrscheinlich ältere Quelle *Pirnitz 1676*, und darüber hinaus die abweichenden Lesarten der Brüsseler Handschrift. Ungeachtet der anfänglichen Euphorie über die Entdeckung eines verlorenen Tastenwerkes Johann Philipp Kriegers ist die Autorschaft von *The Zar* in Wirklichkeit nicht ohne weiteres zu bejahen. Der phonetische Charakter der Autorangabe *Pirnitz* im Namen des Komponisten, auch folgendes *Wagner* unmittelbar vor dem Titel, scheint die alleinige inhaltliche Verbindung zwischen *Pirnitz* und *Wagner* herabzusetzen. Die unmittelbare Verbindung zwischen *Pirnitz* und *Wagner* ist erst durch die vorgeschriebene Reihenfolge der Abschriften, die außer für den *Pirnitz* von Purcell auf dem Titelblatt stehen, durch die Verbindung der beiden Abschriften in *Pirnitz* und *Wagner* sind bislang weder in *Pirnitz* noch in *Wagner* überhaupt der russische Ursprung der *Passaglia* und ihrer Formmerkmale zu bejahen. Die Person Johann Philipp Kriegers in Verbindung mit dem Titel *Passaglia* könnten weitere Forschungen und vielleicht auch die Konkordanz liefern, weshalb das Werk einstweilen als Werk ungesicherter Authentizität einzugliedern ist (vgl. auch *Bemerkungen zu den Werken*).

Einen konkreten Hinweis auf die Herkunft des deutschen Repertoires in *Wagner* vermag wohl am ehesten die Existenz der *Jigg* von *J. Cort Camp* zu liefern,

⁵⁸ So erhielten wir auf unsere Anfrage von der Leitung der Bibliothek noch im September 1997 die Auskunft, daß dort keinerlei handschriftlich überlieferte Tastenwerke der Krieger-Brüder bekannt geworden seien.

⁵⁹ In diesem Fall deutete der Titel möglicherweise auf einen deutschen Ursprung, da die (moderne) englische Schreibform bzw. Aussprache „czar“ oder „tsar“ erwarten ließe.

worauf erstmals Margarete Reimann hinwies⁶⁰, die das Manuskript – wahrscheinlich im Rahmen ihrer Dissertation⁶¹ – in Augenschein genommen hatte. Dabei handelt es sich offenkundig um Johann Kortkamp (ca. 1643–1721), Schüler und späterer Assistent Matthias Weckmanns in Hamburg und dort von 1669 bis zu seinem Tod als Organist nachweisbar.⁶² Soweit wir wissen, reichte Kortkamps Ruf kaum über den Raum Hamburg, Lüneburg und Kiel hinaus; besagte *Jigg* repräsentiert das einzige unter seinem Namen überlieferte Werk. Deshalb ist es mehr als wahrscheinlich, daß der Schreiber der Brüsseler Quelle in indirektem oder gar unmittelbarem Kontakt zu Kortkamp stand (vgl. auch *Bemerkungen zu den Werken*). Ob auch die Werke Kriegers und von *J. Casper* (Kerll) über Kortkamp und Kortkamp Beziehungen zu dem späteren Weißenfelder Hofkapellmeister geknüpft hatte (beispielsweise anlässlich eines Hamburg-Abenthalts im Rahmen von dessen Rückkehr aus Kopenhagen zwischen etwa 1667 und 1670), läßt sich derzeit nicht feststellen.

Die Datierung im Titel von *Wagner* erlaubt wohl auf der Beischrift *June ij 3d 1687* zum letzten Werk innerhalb der Handschrift, einer Chaconne von Cort Camp, Angesichts der Geburtsdaten Cortes und Crofts und mehrerer seiner Werke aus dem 9. bis 17. Jahrhundert⁶³ kann das Manuskript in Wirklichkeit kaum vor 1700 niedergeschrieben worden sein. Über seinen Entstehungsort und weiteren Verbleib bis zur Aufnahme in *Wagners Bibliothek* ist nicht zu spekulieren.

Johann Philipp Krieger: Inzugängliche Quellen abschriftlicher Überlieferung

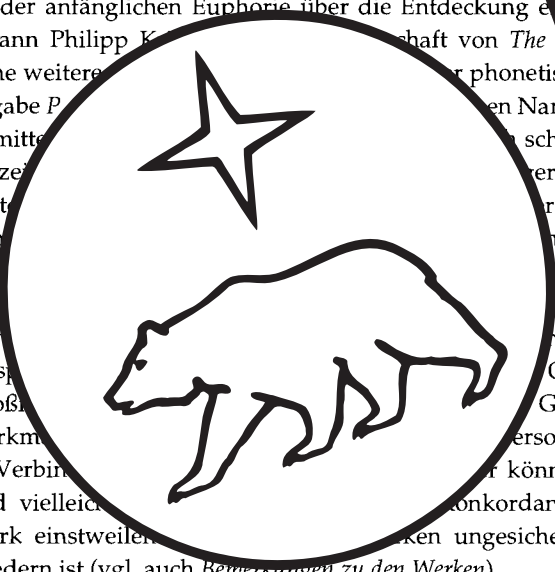
Pirnitz 1676 ist in den Beständen der Berliner Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik gehörte bis in die Zeit des Zweiten Weltkriegs hinein eine Sammelhandschrift (Signatur: Ms. H 5270), die offenbar im Jahre 1675 begonnen wurde, 60 Blätter in Querfolio umfaßte, in konventioneller Notenschrift auf zwei Systemen ausgeführt war und folgenden Titel trug: *Toccate, Canzoni, et altre Sonate sopra il Cembalo è Organo. Dalli Principali Maestri Sig: Gio: Gasparo Kerll, Borro,*

⁶⁰ M. Reimann. Artikel „Kortkamp“, in: *MGG* 7 (1958), Sp. 1634–1636.

⁶¹ M. Reimann. *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite. Mit besonderer Berücksichtigung von Couperins „Ordres“*. Regensburg, 1940 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* 3). Hier findet sich allerdings kein Hinweis auf die Handschrift.

⁶² Zur Biographie Kortkamps siehe Anm. 61 sowie neuerdings vor allem: Ibo Ortgies. „*Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmanns*“, in: *Proceedings of the Weckmann Symposium Göteborg 1991*, hrsg. von Jullander Sverker. Göteborg, 1993, S. 1–24 (*Skrifter fran Musikvetenskapliga institutionen* 31), und: Hans Davidsson. *Matthias Weckmann: the Interpretation of his Organ Music*, Bd. 1. Phil. Diss. Universität Göteborg, 1991 (*Skrifter fran Musikvetenskapliga institutionen* 22).

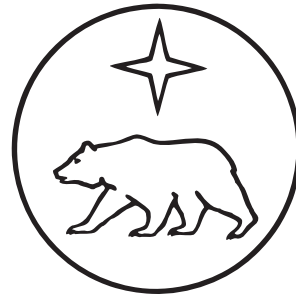
⁶³ Vgl. Anm. 56.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Werken Pogliettis und Porros/Borros im Kontext einer Kerll-Quelle angesichts des großen Erfolgs Kriegers am Wiener Hof überaus plausibel. Zum gleichen Ergebnis war bereits Seiffert (1917, S. XLVI) gelangt. In diesem Fall hätte Kriegers Komposition im Rahmen der Handschrift eine ähnliche Stellung eingenommen wie eine Toccata Kerlls innerhalb des sog. „Hintze-Manuskripts“, eines Teilautographs Matthias Weckmanns.⁶⁹

Haupt 1715 Einige Probleme wirft die offenbar singuläre Quelle für Johann Philipp Kriegers *Aria* mit Variationen auf, die in Vorkriegszeit unter der Signatur Ms. H 5746 ebenfalls zur Bibliothek der Berliner Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik gehörte. Außer der vergleichsweise ausführlichen Beschreibung im Vorwort von Seifferts Erstausgabe sind keinerlei Informationen über das Manuskript im Folioformat greifbar, weshalb Seifferts Angaben hier zweifach einmal wiederholt werden sollen: „Der Kopist, J. N. Forkel teilt über eine Quelle mit: »Der Besitzer des Exemplars, von dem dies Stück copiert ist, nennt es Joh. Kasp. Haupt, und aus der Aehnlichkeit der Hand, in der Unterschrift und in welcher die Noten verwebten Text, erhellt, daß er es selbst Anno 1715 den 9. Nov. geschrieben hat, und aus Greußen (Schwarzburg) Krieger mag auf dem Wege von Bayreuth über die Hessische Grafschaft durch Schwarzburg gekommen sein und hier das Manuskript später abschrieb. Die Stelle, die bei der Niedrigkeit der vierten Stufe z. B. mit vom Namen.«⁷⁰ Die Handschrift des Göttinger Musikgelehrten (1818) als solche zu erkennen zu bestreiten. Nachdem alle Informationen greifbar zu sein scheinen, gelangte das Manuskript durch den Komponisten selbst nach Greußen (südlich der Stadt Sondershausen) auf das Datum 1715 – auch eine Verwechslung mit dem Organisten Johann Valentin Eckelt (siehe Eckelt 1952) eintreten, der die Variationen, wiederum vielleicht über Christian Gottlieb Gotha und vermutlich als Jugendwerk Kriegers (siehe Eckelt 1952) erhalten haben könnte. Vorstellbar ist ferner, daß auch Haupts Manuskript später in den Besitz des Sondershausener Organisten und Lexikographen Ernst Ludwig Gerber gelangte, der es Forkel zur Abschrift überlassen haben mag. Freilich ist ein Handschriftenaustausch zwischen Gerber



und Forkel bislang nicht aufzuzeigen⁷¹, auch weitere Mutmaßungen zur Überlieferung der *Aria* entbehren jeder dokumentarischen Grundlage. Ja, es ist nicht einmal klar, auf welchem genauen Weg die Seiffert noch zur Verfügung stehende Abschrift aus dem Besitz Forkels in die Berliner Hochschulbibliothek gelangte.

Umfang und Beschaffenheit von Forkels Kopie bleiben ebenfalls offen; Seifferts Mitteilungen lassen lediglich erahnen, daß es sich hierbei um ein Einzelmanuskript handelte, das keine weiteren Werke enthält. Eine Rekonstruktion des von Forkel tradierten Notentextes, gerade auch im Hinblick auf die von Seiffert geschilderten Akzidentienfehler, ist selbst aufgrund des *Kritischen Kommentars* der Erstausgabe nur in groben Umrissen zu erbringen.

Johann Krieger: Unzugängliche Quellen schriftlicher Überlieferung

Krieger 1697 Ganz besonders schmerzhaft ist das Verschwinden einer Quelle der ehemaligen Berliner Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik (Ms. H 5741) die Seiffert (1917) als das einzige noch greifbare Autogramm mit fast ausschließlich Johann Kriegers präsentiert hatte. Hinweise, daß das zweiblättrige Manuskript in Querfolioformat und wohl in traditioneller Niederschrift im Anschluß an Seifferts Ausgabe von 1917 noch einmal ausgewertet wurde, fehlen. Die Handschrift umfaßte offenbar zwei Werke, das auf S. 87 vorgegebene unbetitelt Stück sowie die Choralvariationen *„In dich hab ich gehofft Herr“*⁷²; ihre Reihenfolge ist unbekannt.

Seifferts Identifizierung als Eigenschrift des Komponisten stützte sich vielleicht auf Korrekturen im Zuge der Niederschrift, wahrscheinlich vor allem aber auf den Anfangs- und Schlußvermerk der Choralvariationen: „Am Anfang steht: *Cum Deo* ... [wohl unleserlich] *di Joh. Krieger Zittau*“, am Schluß: *‘Soli Deo gloria Zittau adi* [wohl „a die“] *21. January 1697*.“⁷³ Die Klassifizierung auch des vermutlich vorangehenden unbezeichneten Werks als autographe Quelle beruhte wohl auf ähnlichen Schriftzügen. Daß Seiffert jedoch einen Handschriftenvergleich mit autographen Schriftstücken Johann Kriegers, darunter möglicherweise eigenhändige Aufführungsmaterialien in der Zittauer Stadtbibliothek, vorgenommen hatte, ist nicht zu ermitteln und letztlich eher unwahrscheinlich.

Zwar erscheinen die zeittypischen Devisen vermutlich zu Beginn und am Ende der Variationen mit dem Charakter einer Eigenschrift vereinbar; solange sich aber keine schriftkundlichen Untersuchungen dokumentieren lassen, kann eine exakte Kopie nach autographischer Vorlage nicht völlig ausgeschlossen werden. Da es sich

⁶⁹ Rampe (1997), S. 87f.

⁷⁰ Vorwort von Seifferts Edition (1917), S. LXII.

⁷¹ H.-J. Schulze. *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*. Leipzig und Dresden, 1984, pass.

⁷² Vgl. das Vorwort zu Seifferts Edition (1917), S. LXII f.

⁷³ a.a.O., S. LXIII.

hier um eine singuläre Werküberlieferung handelt und die Quelle nicht greifbar ist, muß für die vorliegende Neuedition der von Seiffert präsentierte Notentext als Grundlage dienen. Eine Zuschreibung des unbezeichneten Stückes an Johann Krieger bliebe selbst im Fall einer autographen Vorlage nicht über jeden Zweifel erhaben und vermag mangels Vergleichsmaterials auch aus stilistischer Sicht nicht erhärtet zu werden (siehe unten *Bemerkungen zu den Werken*).

Völlig unklar bleibt weiterhin, woher die Handschrift stammte und auf welchem Weg sie in die Berliner Hochschulbibliothek gelangte (durch Philipp Spitta, der auch Bestände aus dem Nachlaß August Gottfried Ritters erworben hatte?). Die vormalige Häufung handschriftlicher Krieger-Quellen in diesem Institut könnte durchaus spezielle Sammlerinteressen, beispielsweise auch Seifferts, spiegeln. Der knappe Umfang von *Krieger 1697* läßt indes vermuten, daß der Doppelbogen ursprünglich Teil einer größeren Sammelhandschrift und womöglich einem nachweislich vorhandenen Werkbestand eingereiht war, an dem dessen Krieger sein zweites Buch von 1699 zusammenstellte (siehe das Schreiben des Komponisten vom 15. April 1716 in *Biographische Anmerkungen*).

Berlin Ebenfalls in der Berliner Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik bis 1944 ein seither verschollenes Manuskript aus elf Blättern im Querformat, das laut Pachelbel's letztes Werk *Die Ecstasie* di J. B. ... Notationsart und Handschrift bleibt völlig unbekannt. Durch Seifferts Erstausgabe (1917) ist der Zweifel erhaben (vgl. *Bemerkungen* unserer Neuedition und dem durch Seiffert ...

Walther Handschrift in Querfolio zu gelten, die vor 1945 in der ... (ehemals: Großherzogliche Bibliothek, heute: ... Hochschulbibliothek) Darmstadt aufbewahrt wurde (Signatur: Ms. 4100). Eingedenk der Tatsache, daß sich Seiffert im Rahmen seiner Pachelbel-Gesamtedition mit mehreren Autographen Johann Gottfried Walthers zu beschäftigen hatte, läßt sich seine Mitteilung, es habe sich bei der angegebenen Quelle um eine eigenhändige Kopie des Weimarer Stadtkirchenorganisten aus dessen früher Lebenszeit (wohl in traditioneller Notenschrift)

74 Vgl. das Vorwort (S. LXII) zu Seifferts Edition (1917) sowie Seifferts Angaben in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft V* (1903/04), S. 476.

gehandelt, kaum als unglaubwürdig darstellen.⁷⁵ Obschon Seiffert aus dieser Handschrift allein die singulär überlieferten Werke Kriegers wiedergab und die Quelle unwiderbringlich verloren ist, bleiben grundlegende Fragen in diesem Zusammenhang ungeklärt: War das Manuskript auf die vier Krieger-Kompositionen beschränkt oder enthielt es, wie die meisten von Walthers Abschriften, noch weitere Literatur? Auf welchem Weg gelangte ein Autograph Walthers in die Darmstädter Bibliothek? Woher hatte der Schreiber die Vorlagen für seine Kopien erhalten?

Bei den vier Kompositionen handelte es sich laut Seiffert um ein *Preludio*, ein unbezeichnetes Stück im Charakter eines Ricercars, eine Variante der *Fuga* d-Moll (und Hanser Nr. 27) aus E 1699 und eine *Passaglia*, jeweils in d-Moll. Seiffert hatte die vier Werke 1917 (und 1930)⁷⁶ als zusammenhängende Gruppe ediert und ihnen damit „eine *quarta* Mittelstellung zwischen *Suite* und *Sonate*“ zugewiesen. Im Vorwort von 1917 hat er weiterhin: *Daß die Konstellation der unter Nr. 5 vereinigt ... Stücke von Krieger ... sind besagte vier Werke*] so gewollt ist, dagegen läßt sich kaum ein Einwand begründen. Der Einschub des ... mäßig ... zwischen die stark 'gearbeitete' ... Bau ... *Torna-Ricercars* erscheint als durchaus ... Wirkung ... Die Abfolge *Preludio-Ricercar-Fuga-Passaglia* schließt nicht ... Walther [...] sie wegen ihrer ... der Absicht, sich etwa ein ... Andererseits wäre es auch denkbar, ... Die Entscheidung hängt ganz ... erste ... enthält [...], die verbessernden Varianten gegeben hat: Walther oder Krieger? Autographe Niederschriften fremder Werke von Walthers Hand ... und besitzen wir in großer Zahl [es folgt ein Hinweis auf Seifferts Pachelbel-Edition]. Ihre kritische Durchprüfung hat ergeben, daß Walther, je öfter er ein und dasselbe Stück abzuschreiben genötigt war, desto mehr dazu neigte, während des Schreibens bessernd und umgestaltend in das fremde Werk einzugreifen. Die zeitlich erste Kopie steht da allemal dem Original am nächsten, während die späteren sich mehr oder weniger von ihm entfernen. Nun gehört Walthers Krieger-Kopie zu den ältesten mir bekannten Niederschriften [Walthers], der Handschrift nach zu urteilen. Daraus ist m.E. der Schluß zu ziehen, daß mit größerer Wahrscheinlichkeit Krieger als der Urheber jener

75 Bei Hermann Zietz (*Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass“ und besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*. Hamburg, 1969 [*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 1]) und Kirsten Beißwenger („Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers“, in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag*, hrsg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen. Wiesbaden, Leipzig und Paris, 1992, S. 11–39) bleibt diese Quelle unerwähnt.

76 Vgl. Anm. 48.

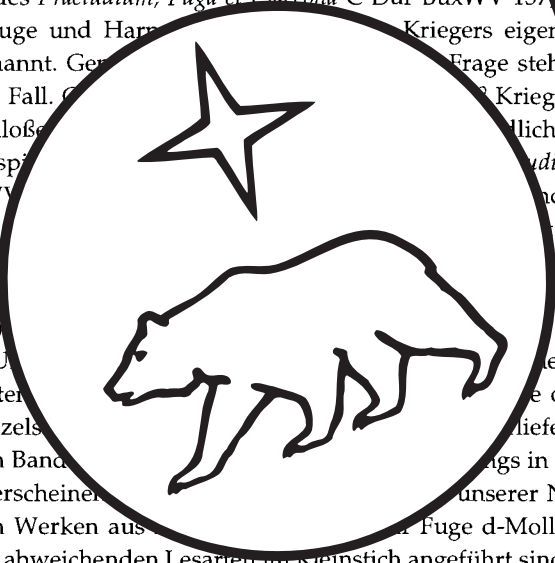
Varianten anzusehen ist. Nahm er selbst die Fuge aus dem Rahmen der »Clavier Übung« wieder heraus, um an ihr nachzufeuern, so mußte er doch einen bestimmten Grund dafür haben, und der kann sehr wohl der gewesen sein, daß er sie in dieser Neugruppierung nochmals zu verwenden wünschte.“⁷⁷

Mag Walther sogar ein Autograph Kriegers als Vorlage gedient haben, so ergäbe sich keine zwingende Konsequenz, die Werkgruppe als zusammenhängende Komposition zu betrachten: Stücke gleicher Tonart, aber unterschiedlicher Gattung wurden in Handschriften der Krieger-Zeit nicht selten in fortlaufender Ordnung (vgl. etwa Bach 1709) notiert, ohne daß hieraus in jedem Fall ein aufeinanderfolgender Vortrag abzuleiten ist. Vielmehr könnte Walther die vier Stücke genau in jener Reihenfolge aufgezeichnet haben, in der er sie in seiner Quelle vorfand. Krieger zeitlich nahestehende Kompositionen, die in mehreren Teilen unterschiedliche Gattungen vereinigen, stellen, soweit wir wissen, nicht eine kompositionstechnische Verbindung zwischen den Werken dar, sei es mittels harmonischer Bezüge (Dominantschluß-Tonabstimmung) oder durch auskomponierte“ Überleitungen. Als Beispiele für diese Praxis seien die durch Buxtehudes *Praeludium, Fuga et Ciaccona* C-Dur BuxWV 137 sowie Georg Böhms *Praeludium* („Fuge und Harmonische“), Kriegers eigene *Tocatta* C-Dur (E 1699) genannt. Generell ist die Frage stehenden Werkgruppe mit der Fall. G. Krieger hat sich einmündlich Schloß, die literarische Textur vorlagte, wie beispielsweise *Praeludium, Fuga et Allegro* E-Dur BWV 1000. Die Darstellung nicht allein als betrachtet, wäre eine entsprechende (bei Bach mittels Pausen und ; siehe aber auch *Sandberger*).
Um die Interpretationsmöglichkeiten der oder Darstellung von vier Einzeln geliefert Gruppe im vorliegenden Band. In der Reihenfolge der Quelle erscheinen unserer Neuedition lediglich unter den Werken aus der Fuge d-Moll dieser Sammlung, wobei die abweichenden Lesarten im Kleinstich angeführt sind (siehe Band I).

Editionsgrundlage ist Seifferts Ausgabe von 1917⁷⁸; genaue Erkenntnisse über die von Walther tradierten Satzbezeichnungen lassen sich angesichts der widersprüchlichen oder sogar fehlenden Hinweise nicht erbringen.

⁷⁷ Vorwort zu Seifferts Edition (1917), S. LIII f.

⁷⁸ Der Notentext in seiner Edition von 1930 scheint eine Bearbeitung darzustellen und kann deshalb unberücksichtigt bleiben.



Sandberger Wie erwähnt, sind über den Verbleib dieser in neuer Deutscher Orgeltabulatur aufgezeichneten und vier Blätter im Folioformat umfassenden Quelle keinerlei Angaben zu machen: Seiffert (1917) zufolge befand sich das Manuskript zur damaligen Zeit in der Münchner Privatbibliothek Adolf Sandbergers, der die Handschrift aus dem Nachlaß August Gottfried Ritters erworben hatte. In den *Ritter-Katalog* (S. 281, Nr. 47–49) wurde Sandberger vermutlich in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts aufgezeichnet. *alte handschriftl. deutsche Tabulatur, Kr[ieger]. 567. / Durezza / 47 / Praeludium / 48 / Thema. / 49.* Recherchen nach dem Nachlaß Sandbergers (gestorben 1943), u.a. mit Hilfe der Bayerischen Staatsbibliothek München⁷⁹, blieben leider ergebnislos und erbrachten noch nicht einmal Hinweise, die der Hoffnung berechtigten, daß das Manuskript das Ende des Zweiten Weltkriegs überdauerte. Herkunft, Schreiber und Datierung der Quelle sind ungewiß. Die Notation in Tabulatur macht eine Entstehung nicht später als etwa 1710–1720 wahrscheinlich.

Seifferts knappe Beschreibung läßt durchblicken, daß der Kopftitel *Praeludium Herr Krieger* lautet, daß die im *Ritter-Katalog* und in Seifferts Notentext angeführten Satzbezeichnungen „Durezza, Praeludium, Thema“ ebenfalls von Kompositionen stammen, erscheint eher fraglich: Der noch um 1700 vorbereitete Terminus „Durezza“ ist in der mitteldeutschen Organistendition der Krieger-Epoche meines Wissens ohne Parallelen, auch bei Johann Philipp Krieger, Schüler Johann Samuel Beyer (1703)⁸¹ sowie bei Walther (1707)⁸² und (1732) und bei Mattheson (1739) fehlt er gänzlich. Es scheint, daß hier eine ähnliche Situation wie bei der im Zweiten Weltkrieg verbrannten Walther-Kopie in Darmstadt besteht, weshalb die schon dort geäußerten Bedenken aufrecht erhalten bleiben müssen: Eine Zusammengehörigkeit der drei Stücke in Sandberger ist zwar zweifelhaft, weil über die gemeinsame Grundtonart hinaus direkte Bezüge ausbleiben, aber nicht völlig auszuschließen, nimmt man Seifferts Quellenbeschreibung ernst, daß die Handschrift nur den Titel *Praeludium* präsentiert haben dürfte (der Kopftitel *Praeludium* fehlt im *Ritter-Katalog*). Der Titel *Praeludium* aber mag sich (im Sinne einer norddeutschen Tocatta) auf alle drei Sätze oder lediglich auf das erste Werk bezogen haben. Auch in diesem Fall dürfte eine Klärung des tatsächlichen Sachverhalts nur mit Hilfe der Originalquelle herbeizuführen sein. Einem Einzelvortrag jedes

⁷⁹ Unser Dank gilt dem Leiter der Musiksammlung, Herrn Dr. Hartmut Schaefer.

⁸⁰ Vgl. das Vorwort zu Seifferts Edition (1917), S. LXII.

⁸¹ J. S. Beyer. *Primæ Lineæ Musicæ Vocalis. Das ist: Kurtze / leichte / gründliche und richtige Anweisung / Wie die Jugend [...] wohl und richtig singen zu lernen / auff's kürztzte kan unterrichtet werden.* Freiberg/Sachsen, 1703; Faks. Leipzig, 1977, f. P1–Q (*Appendix, In welchem theils alte als auch neue Termini Musici nach dem Alphabet zu finden*).

⁸² J. G. Walther. *Praecepta der Musicalischen Composition* [Ms. Weimar, 1708], hrsg. von Peter Benary. Leipzig, 1955 (*Jenaer Beiträge zur Musikforschung* 2).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



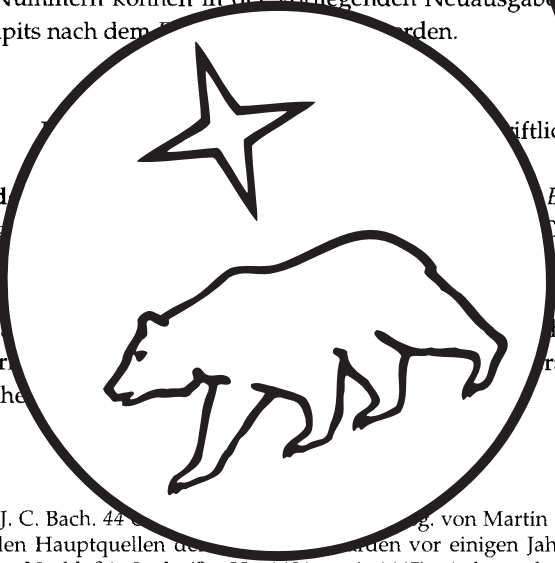
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

wurde, sondern einen veritablen Choralzyklus, der, beginnend mit Pfingsten (Nr. 19–23), durch das gesamte Kirchenjahr führt und an Ostern (Nr. 46–49) endet. Besondere Schwerpunkte erhalten außerdem der Weihnachtsfestkreis (Nr. 31–40) und die Passionszeit (Nr. 42–45). Dem individuellen Umfang seiner einzelnen Stücke nach steht Kriegers Choralzyklus zwischen den 44 *Chorale[n ...] zum Praeambuliren* von Johann Christoph Bach (1642–1703) aus Eisenach⁹² und dem „Weimarer Tabulaturbuch“ (1704) Johann Pachelbels⁹³ einerseits sowie Johann Sebastian Bachs *Orgel-Büchlein* andererseits. Die Konzeption eines kirchenjahreszeitlichen Zyklus aber teilt Krieger allein mit Pachelbels Werk und Bachs *Orgel-Büchlein*. Unklar ist, weshalb sich Kriegers Choralbuch nicht von Advent bis Kirchenjahresende (Pachelbel, Bach) erstreckt. Wie die Sammlungen Johann Christoph Bachs und Pachelbels sollten aber auch Kriegers Choralfugen aller Wahrscheinlichkeit nach als liturgische Werke und hier vor allem als Vorspiele zu Gemeindechorälen dienen.

Um so bedauerlicher ist es, daß uns aus Ritters Manuscript gegenwärtig insgesamt nur sieben Choralfugen in vollem Umfang bekannt sind. Die übrigen 24 Nummern können in der vorliegenden Neuausgabe lediglich in Gestalt ihrer Incipits nach dem Original rekonstruiert werden.

Die Handschriftliche Überlieferung der *E. B. 1688* in die Literatur Collection in der Yale University (Manuscript: LM 5056), wurde durch die Krieger-Ausgabe von 1911 (1912) erhalten. Mindestens acht Exemplare sind zum ersten Mal durch Riedel (1960) bekannt.



92 J. C. Bach. 44 *Choräle zum Praeambuliren*, hg. von Martin Fischer. Kassel etc., 1970. Die beiden Hauptquellen des Originals wurden vor einigen Jahren von Christoph Wolff im Spitta-Nachlaß in Lodz (Sp. Hs. 1491 sowie 1445) wiederentdeckt; vgl. Wolff (1991), S. 103.

93 Hans Heinrich Eggebrecht. „Das Weimarer Tabulaturbuch von 1704“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXII (1965), S. 115. J. Pachelbel. *Orgelwerke Band I. Choralfugen und Choräle aus dem Weimarer Tabulaturbuch 1704*, hrsg. von Traugott Fedtke. Frankfurt etc., 1972.

94 Vgl. den von ihm herausgegebenen Ergänzungsband zu Spittas Ausgabe D. Buxtehudes (*Werke für Orgel*. Leipzig, 1939, S. VII) sowie: Nikolaus Adam Strungk. 2 *Doppelfugen*, hrsg. von M. Seiffert. Leipzig [o.J.] (*Organum* 4/18), und: J. Kuhnau. 2 *Präludien mit Fugen und eine Toccata*, hrsg. M. Seiffert. Leipzig [o.J.] (*Organum* 4/19). Die genannten Editionen beziehen den Codex als Quelle ein.

95 J. Krieger. *Praeludien und Fugen*, hrsg. von F. W. Riedel. Köln-Porz, 1960 (*Organum* 2/3).

Von Riedel stammt auch eine ausführliche Beschreibung der Handschrift.⁹⁶ Der Band enthält auf 172 Blatt und 226 beschriebenen Seiten mit den Maßen ca. 33,5 x 23,0 cm insgesamt 96 Tastenwerke deutscher und italienischer Komponisten aus der Zeit wohl zwischen 1670 und 1686. Der Einband aus braunem Kalbsleder trägt auf dem Vorderdeckel in Goldprägung die Initialen *E. B.*, auf dem Hinterdeckel die Jahreszahl 1688. Wie Riedel festlegte wurde das Manuskript durchweg von einem einzigen, damals noch unbekanntem Schreiber in Notenschrift auf zwei Systemen bzw. in Partitur auf vier Systemen angelegt; neben diesen Eintragungen in Tinte findet sich eine spätere, unidentifizierte Hand, von der Korrekturen, Zusätze und Ergänzierungen in Bleistift stammen. Wahrscheinlich war die Handschrift in zwei Hälften abgeschlossen, bevor sie 1688 gebunden wurde.

Der bereits von Riedel vermutete mitteldeutsche Ursprung des Codex konnte von Kerala Snyder mittels Papieruntersuchungen bestätigt werden: Die beiden ersten der insgesamt drei Papierarten stammen aus Dresden und Umgebung und lassen sich auf die Jahre zwischen 1670 und 1691 bzw. auf das Jahr 1686 datieren.⁹⁷ Die erste Seite (S. 1–12) zeigt das Wasserzeichen des Wappens der sächsischen Kronprinzen; die zweite (S. 25–228) stammt aus der sächsischen Papiermühle in Münsch. Michael Belotti stellte neuerdings zwei Beschriftungspassagen fest, die beide von dem gleichen Schreiber vorgenommen wurden.⁹⁸ Die erste reicht bis S. 75, die andere von S. 76 bis zum Schluß der Handschrift und setzt damit noch deutlich vor Verwendung der zweiten Papierart (um 1686) ein. Von Kerala Snyder geäußerte Verdacht, daß der Initialen *E. B.* könnte sich der Dresdener Organist Emanuel Benisch (1672–1725) verbergen, wurde 1996 von Michael Belotti anhand von Schriftproben mit Dokumenten aus dem Dresdener Ratsarchiv endgültig zur Gewissheit erhoben.⁹⁹ Schreiber und erster Besitzer des Bandes sind identisch. Emanuel Benisch wirkte von 1679 bis 1695 als Organist der Dresdener Frauenkirche und Sophienkirche und von 1696 bis zu seinem Tod (1725) als Organist der dortigen Kreuzkirche. Der Codex von 1688 dürfte also kurz nach Benischs Amtsantritt 1679 begonnen worden und primär für seine eigene Organistentätigkeit entstanden sein.

Die Handschrift gilt als repräsentative Quelle für norddeutsche Tastenliteratur der Buxtehude-Generation¹⁰⁰ sowie als Hauptquelle für das Œuvre Alessandro Pogliettis. Darüber hinaus lassen sich mitteldeutsche Kompositionen von Johann Erasmus Kindermann, Johann Kuhnau, Johann Christian Böhme (?–1699) in Dresden, Johann Pachelbel, Johann Krieger und von *Krueger*, süddeutsche Werke

96 Riedel (1960), S. 99–112.

97 K. Snyder. *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*. New York und London, 1987, S. 324f.

98 Belotti (21997), S. 95–109.

99 a.a.O., S. 97f.

100 Außer von Buxtehude enthält der Band auch Werke von Jacob Bölsche, Martin Radex, Peter Heidorn und Nicolaus Adam Strungk.

von Johann Jacob Froberger, Johann Caspar Kerll und Johann Speth sowie je ein Werk von Girolamo Frescobaldi, Bernardo Pasquini und von einem gewissen Bartholomeus Weisthoma nachweisen. Somit steht zu vermuten, daß der Schreiber zu Literatur des Habsburgerhofs ähnlich guten Zugang hatte wie zu der im nord- und mitteldeutschen Raum. Diese drei Hauptrichtungen spiegeln sich auch in der Anordnung des Repertoires der Handschrift, wobei bezeichnenderweise jeweils Überschneidungen zu beobachten sind, die sich leicht erhellen lassen, bedenkt man, daß sich der Kopist wiederholt zu Nachträgen veranlaßt sah: Der erste Manuskriptteil (S. 1–43) ist ausschließlich Poglietti, der zweite (S. 44–116) primär mitteldeutschen und der dritte Teil (S. 117–212) hauptsächlich norddeutschen Komponisten gewidmet.

Insbesondere der vergleichsweise umfangreiche Bestand an singular überlieferten Kompositionen Johann Kriegers, offenbar aus dessen ersten 20 Jahre Jahren (oder früher), machen einen persönlichen Kontakt zu dem noch jungen Komponisten oder eine Verbindung über einen Dritten ausgesprochen wahrscheinlich. Johann Krieger könnte durch seinen Bruder und ehemaligen Lehrer ohne weiteres im Besitz von Werken Frobergers, Kerlls, Pogliettis und Pasquinis gewesen sein, aber auch durch Kindermanns und Speths sowie das mitteldeutsche Repertoire eingesteuert haben: Bis Krieger im

Frühjahr 1680, seit 1680 Johann Kuhnau im vakanten Amt zu treten. Kuhnaus Abreise aus Zittau im März 1680 gelang es ihm im Laufe des Jahres, persönlich nach Leipzig zu kommen. Der Codex enthält Werke zu, ihre Namen kehren im ersten Teil der Handschrift am häufigsten vor.

Die oben genannten Fehlurteilungen innerhalb des Codex betreffen auf das Repertoire sowie Kompositionen Kriegers, Frescobaldis, Kerlls und Speths Pogliettis, Kindermanns und Frobergers erscheinen hingegen in der Handschrift. Wie sieht dieses Phänomen, wenn dem Schreiber ein Repertoire zur Verfügung standen, die wie die ersten 43 Seiten des *Codex L. B. 1688* primär und ausdrücklich (Titelblatt, Kopftitel?) dem Werk Pogliettis gewidmet waren, aber auch – anonym – Kompositionen Frescobaldis, Kerlls, Kindermanns und Frobergers enthielten, die der Kopist zunächst einmal dem renommierten Hoforganisten Kaiser Leopolds I. zuwies, bevor er sich anderer Autoren bewußt wurde. Der zweite in der Handschrift

verzeichnete Komponistname lautet ausgerechnet *Joh: Kuhnau* (S. 47). Von hier an finden sich lediglich noch drei veritable oder aber vermeintliche Fehlzusweisungen, betreffend ein *Praelud. H. Böhme* (S. 64), dessen Fuge andernorts Pachelbel zugeordnet wird, wiederum ein Stück Kerlls unter Pogliettis Autorangabe (S. 105), sowie ein *Praeludium alla breve Sig: Joh: Kuhnau* (S. 76), dessen Fuge in *Mylau* (S. 158, siehe *Mylau*) als *Fuga ex B. Krieger* erscheint (siehe auch Kuhnau's *Praeludium* in *Anhang II* des vorliegenden Bandes). Hätte der Kopist Kuhnau's Werke über Johann Krieger bezogen, wäre eine versehentliche oder gar bewußte Kompilation nur zu verständlich. Selbst die zwei Arbeiten Pachelbels ließen sich auf die oben erwähnten weitverbreiteten Kontakte der Krieger-Familie zurückführen. Die Beobachtungen passen zudem exakt zu den Untersuchungen Riedels, die den ersten Handschriftenteil bis 1683, den zweiten ab 1683 und den dritten ab 1685 ansetzt.¹⁰³

Das den Schlußteil des Manuskripts bestimmende norddeutsche Repertoire hingegen mag eine zweite, laut Quelle mit Kontakten in den Raum Braunschweig-Hannover bzw. nach Hamburg und Lübeck bedingt haben, über die Brüder Krieger nach unserer Kenntnis nicht verfügten. Ob der spätere Mittelmeister Kerll Snyder¹⁰⁴, tatsächlich in Nicolaus Adam Strungk (1640–1700) zu finden ist, bedarf m.E. einer detaillierten Überprüfung: Zwar besaß Strungk die erforderlichen regionalen Verbindungen nach Nieder- und oberrheinisch und Italien (wo er sich 1687/87 aufhielt), er kam Böhmisch über Karlsruhe 1688 mit einem umfangreichen Bestand an Musikalien versorgt haben, wurde er doch erst am 26. Januar 1689 zum Vizekapellmeister und Kammerorganist am Dresdener Hof und damit Venetians Pallege. Auf persönliche Beziehungen, die von 1688 an zwischen Riedel geknüpft wurden, weist zudem das im Schlußteil des Codex – also jenes, das 1688 – eingetragene Repertoire, das fast ausschließlich Strungk gewidmet ist und praktisch vollständig mit einer Wiener Quelle übereinstimmt, die wahrscheinlich auf Strungks Besuch am Habsburgerhof 1687 zurückgeht.¹⁰⁵

Ausweislich einer Eintragung auf S. 228 wurde der Codex im Jahre 1776 von dem Kasseler Hoforganisten Johannes Becker (1726–1804) auf einer Auktion erworben und u.a. zur Niederschrift weiterer Literatur (vor allem von Johann Sebastian Bach und Johann Philipp Kirnberger) herangezogen. Über seinen Schüler und Nachfolger Johann Conrad Herrstell (1764–1836) sowie dessen Sohn Adolf ging der Band laut Notiz auf dem Vorsatzblatt am 6. Juni 1836 an den Darmstädter Hoforganisten Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846). Rincks herausragende Bibliothek, heute vor allem durch ihre Bachiana bedeutend, wurde im Juni 1852¹⁰⁶ von dem amerikanischen Musikgelehrten und Komponisten



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

101 F. W. Riedel. Artikel „Kuhnau, Johann“, in: *MGG* 7 (1958), Sp. 1878–1887.
102 Riedel (1960), S. 106ff.

103 Riedel (1960), S. 104.
104 Snyder (1987), S. 325.
105 Riedel (1960), S. 186f.
106 Aufdruck auf der Rückseite des ersten Blattes innerhalb des Codex.

Lowell Mason (1792–1872) erworben und 1873 der Yale University als Schenkung überlassen.

Zu den Krieger zugeschriebenen bzw. zuzuschreibenden Werken des Bandes siehe unten *Bemerkungen zu den Werken*.

Bach 1709 Ebenfalls aus der Bibliothek Rincks und dem Nachlaß Masons besitzt die Yale University, Music Library, New Haven/Connecticut, ein Clavierbuch (Signatur LM 4982), das auf 34 Blatt im Bogenformat ca. 33,0 x 39,0 cm 63 beschriebene Seiten mit etwa 104 Kompositionen in Notenschrift auf zwei Systemen enthält.¹⁰⁷ Die Innenseite des Vorderdeckels trägt ein Monogramm aus den in sich verschlungenen Initialen JCB zusammen mit lateinischen Versen aus der zweiten Auflage von Andreas Werckmeisters *Die notwendigen Anmerckung und Regeln wie der Bassus continuus, oder General-Baß wohl könne tractiret werden*, die Außenseite des Hinterdeckels die (später überbotene) Aufchrift: *CLAVIER-Übung. / ANNO. 1709. / den 3. Aprill. / Mein Anfang und Ende / Geschrieben in Gottes Hände*.

Angefertigt wurde der Band von einem einzigen Schreibe-
kayashi (1986) als *Bach* (1673–1727) identifizierte¹⁰⁹, einen
Cousin zweiter Ordnung von *Bach*. Geboren in Erfurt, verbrachte
er einen Teil seiner Kindheit in der Wohnung
Johann *Bach* wurde der Kantor in Nieder-
zimm
rche und 1698 in *Geborn* bei
Arn
h, der von 1713 bis 1707 im
nahm
war sind außerdem persön-
lich
ie zu Johann Pachelbel, bis
169
Die
zeichnung
deren Fertig-
stell
umfaßt ausschließlich
ur-
ze, die
erke mit Versetzungs-
die über
a. hierzu *Walther* und *Sandber-*
ger). Am
handschriftlicher Traktat *Kurzer*
Unterricht, wie
temperiren könne (S. 54–60), der der
zweiten Auflage
engenanntem Lehrbuch entnommen ist,
sowie eine handschriftliche Anweisung *Wie man ein Clavicymbel beziehen soll* (S. 60)



¹⁰⁷ Eine ausführliche Beschreibung samt Inventar der Handschrift in: Yoshitake Kobayashi. „Der Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673–1727) und seine Sammelbände mit Musik für Tasteninstrumente“, in: *Bachiana et alia musicologica*, a.a.O. (1986), S. 168–177.
¹⁰⁸ Aschersleben, 21715.
¹⁰⁹ Hierzu und zur Biographie Johann Christoph Bachs vgl. ebenfalls Kobayashi (1986). Der Schreiber von *Bach 1709* ist nicht mit dem gleichnamigen Bruder Johann Sebastian Bachs zu verwechseln, der in Ohrdruf bei Arnstadt wirkte.

von Johann Christoph Bach selbst. Zu den namentlich angeführten Komponisten zählen Georg Caspar Wecker, Friedrich Wilhelm Zachow, Johann Pachelbel, Johann Krieger, Johann Heinrich Buttstedt und Johann Sebastian Bach (BWV 895). Die weitaus größte Zahl an Stücken ist jedoch anonym überliefert; einige von ihnen lassen sich als Kompositionen Pachelbels identifizieren. Daß sich unter den Anonyma auch Werke Kriegers befinden, ist zumindest wahrscheinlich. Dies zeigt die auf S. 10 überlieferte G-Dur-Fuge durch Gerber 1716 als Werk Johann Kriegers ausgewiesen ist (siehe Gerber 1716). Die zweite der beiden in *Bach 1709* ausdrücklich Krieger zugeschriebenen und thematisch zusammengehörigen Fugen in d-Moll (*Fuga. J. Krieger. junior* (S. 16f.) und *J. K. junior* (S. 17) – besitzt die Konkananz *Canx E. B. 1688 (Fuga di Joh: Krüger, S. 114)*. Die Themen beider Fugen werden überdies im *Ricercar aus E (E 1699)* aufgegriffen, was eine Transposition einer dieser Fassungen erkennen läßt.

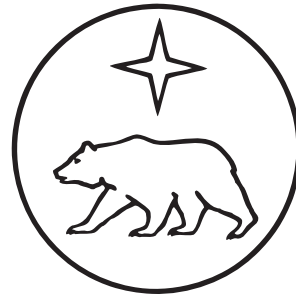
Wie die in der Handschrift sich findenden beiden C-Dur-Fugen Weckers vermuten lassen, könnte Johann Christoph Bach auch die Kompositionen Kriegers über Pachelbel bezogen haben. In diesem Fall dürften Kriegers Fugen Jugendwerke vor 1680) darstellen.

Gerber 1716. In der Sekundärliteratur bislang völlig unbekannt blieb ein Einzelabskript von der Hand Heinrich Nikolaus Gegers (siehe auch Gerber 1715 und Eckel 1692) in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: Mus. ms. 5426). Die Handschrift besteht aus einem einzigen Bogen (Querformat: ca. 34,0 x 29,0 cm), der von Anfang bis zum Ende als Umschlagzettel dient, während die Seiten 2 und 3 ausschließlich eine als Johann Pachelbel zugeschriebene *Fuga* unter dem Namen Johann Kriegers (Nr. 48 unserer Edition) wiedergeben und Seite 4 unbeschrieben ist. Gegers Titel (Seite 1) lautet: *Fuga. in G. / di / J. Krieger. / — / Thema. des folgen die ersten anderthalb Takte als Incipit auf zwei Systemen] / HNGerber. [HNG als in sich verschlungene Initialen] / ao. 1716*. Am linken oberen Rand der Titelseite befindet sich außerdem die von Gerber eingetragene Zahl 14, die keinen Zweifel daran läßt, daß das Manuskript ursprünglich Teil einer umfangreicheren Sammlung des Kopisten war.¹¹⁰ Die geradezu kalligraphische Schriftform ähnelt der von Gerber 1715 ungemain; Gerber 1716 dürfte wie das Clavierbuch aus dem Vorjahr auf den Unterricht bei Kantor Irrgang zurückgehen, die Vermittlung des in einem für Krieger ungewöhnlich modernen Stil gehaltenen polyphonen Wer-

¹¹⁰ Mit der Nummer 13 ist Gegers Einzelabschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. ms. 5424) einer weiteren G-Dur-Fuge bezeichnet, die nunmehr tatsächlich Pachelbel zuzuschreiben ist; vgl. J. Pachelbel. *Toccaten, Fantasien, Praeludien, Fugen, Ricercare und Ciacconen für Orgel (Clavichord, Cembalo, Klavier)*, Bd. I, hrsg. von Anne Marlene Gurgel. Leipzig, 1982, S. 124 (Quelle Q). Diese Anordnung läßt eine Einteilung von Gegers Sammlung nach Gattungen und Tonarten vermuten und bestätigt indirekt zugleich die Zuschreibung seiner Nummer 14 an Krieger.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

BEMERKUNGEN ZU DEN WERKEN

Bis auf die beiden ausdrücklich mit Pedal ausgewiesenen Kompositionen in E 1699 (Nr. 30 und 33 in Band I unserer Neuedition) sind sämtliche Werke auf Orgelinstrumenten ebenso wie auf Saitenclavieren manualiter spielbar, selbst wenn in manchen Fällen die Unterstützung eines obligaten oder wenigstens angehängten Pedals sinnvoll erscheint (siehe *Die Instrumente*).

Ein Großteil der erhaltenen Werke der Krieger-Brüder verdankt seine Entstehung zweifellos der Bestimmung als spieltechnisch vergleichsweise unproblematische „Gebrauchsmusik“ für gottesdienstliche Anlässe oder pädagogische Zwecke – sei es im Instrumental- oder im Kompositionsunterricht (Band I: Nr. 9–31, Band II: Nr. 3–7, 11–51, 53–57). Darüber hinaus finden sich aber auch repräsentative konzertante Werke (Band I: Nr. 32–33, Band II: Nr. 1–10, 5) mit spieltechnisch teilweise außergewöhnlichen Ansprüchen (Band I: Nr. 34–35, Band II: Nr. 1) sowie Literatur, die im Zeitalter vor Beginn der Konzerteinrichtung als Tonträger im besten Sinn des Wortes der Unterhaltung von Zuhörern und Spielern zu dienen vermochte (Band I: Nr. 36–37, Band II: Nr. 2, 52). Nicht zu vergessen ist ferner, daß ein Teil der erhaltenen Werke ähnlich manchen Werken Nicolaus Bachs dem Interesse für Kontrapunkt entsprechen sein mag.

In der Neuedition der Krieger-Brüder wurde insbesondere Johann Philipp Kriegers Edition (1917) sogar auf eine 20. Jahrhundert zurückblickend als „homophoner Satz“ für Clavieren vorzuziehen angenommen.

Nr. 1 Nicht wenige Forscher haben die Quellenlage von Johann Philipp Kriegers *Passaglia* auf, da die beiden inzwischen bekannten Quellen des Werkes hinsichtlich ihrer Lesarten zwar im Detail wiederholt voneinander abweichen, jedoch auf Vorlagen zurückgehen, die sich jeweils auf Autographe, wenn nicht gar

123 Vgl. hierzu beispielsweise die Frühfassung C-Dur BWV 872a/1 des Cis-Dur-Praeludiums BWV 872/1 aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Claviers in: J. S. Bach. *Praeludien · Fughetten. Aus dem Umfeld des Wohltemperierten Klaviers II*, hrsg. von Alfred Dürr. Kassel etc., 1995, S. 36.

auf ein und dieselbe Quelle stützen könnten. Das mag erstaunen, denn in *Wagener* ist das Werk im $3/2$ -Takt und folgerichtig in halbierten Notenwerten ausgezeichnet, wobei dieses Manuskript die vermutlich ursprüngliche Notation zumindest der von „weißen Noten“ dominierten Passagen in Doppeltakten erkennen läßt. Ob auch *Pirnitz 1676* solche Notationsmerkmale überlieferte, geht freilich weder aus Seifferts Übertragung noch aus seinem *Kritischen Kommentar* von 1917 hervor. Bei Licht betrachtet zeigt die Version in *Wagener* eine Vielzahl von Oktavabweichungen und ähnlichen signifikanten Fehlleistungen, die keinen Zweifel daran lassen, daß dem höchstwahrscheinlich englischen Schreiber eine Vorlage in einer deutscher Orgeltabulatur zur Verfügung stand, deren Notation ihm nicht sonderlich geläufig gewesen zu sein scheint. Darauf verweist außerdem die schrittweise *Passaglia* des Titels (mit deutschem „ß“) im Unterschied zu dem in der Handschrift unmittelbar vorhergehenden *Passagaglia* von Kerll. Eine Quelle in neuer Deutscher Orgelnotation könnte überdies ganz zwanglos die halbierten Notenwerte erklären, die in *Wagener* zu sehen sind: Der anonyme Schreiber mag die für seine Generation inzwischen ungewohnte Taktart $3/1$ als anachronistisch betrachtet und die Mensuralnote der Orgeltabulatur – mit Berücksichtigung in einem genau eine mathematische Einheit überschreibenden Maßstab, ohne jedoch die an der graphischen Anlage der Tabulatur hervorgerufene Einteilung in Doppeltakte aufzugeben. Zwar wissen wir nicht, ob Krieger sein Werk von vornherein in Tabulatur aufzeichnete, doch deuten die oben angeführten Befunde erneut auf den Hamburger Orgelbauern Johann Kortkamp als möglichen Lieferanten der deutschen Literatur in *Wagener* (siehe *Wagener* in *Quellen*). Selbst die auch in *Pirnitz 1676* vorangeführte *Passaglia* Kerlls könnte Kortkamp wiederum direkt von Krieger erhalten haben.

Unsere Neuedition stützt sich im Haupttext auf Seifferts Übertragung der Fassung aus *Pirnitz 1676*, die insgesamt einen zuverlässigeren Notentext als die Quelle *Wagener* zu bieten scheint. Aus *Wagener* wurde jedoch die Anordnung der Doppeltakte übernommen, ohne die von Seiffert präsentierten Doppelstriche am Ende der einzelnen Veränderungen aufzugeben. Darüber hinaus hatte Seiffert die Takte 1–3, 4–6, 7–9 und 10–13 unserer Neuedition jeweils mit Wiederholungszeichen versehen – ob versehentlich oder in Übereinstimmung mit seiner Quelle, muß offenbleiben. Diese Wiederholungen wurden von uns eliminiert und im *Kritischen Bericht* ausgewiesen, da für sie unseres Wissens keinerlei Beispiele der Zeit herangezogen werden können. Textvarianten gegenüber *Wagener* werden entweder synoptisch im Notenteil oder aber im *Kritischen Bericht* vermerkt, wobei die halbierten Notenwerte der Vorlage unangetastet bleiben. Zur Ornamentik in *Wagener* siehe Nr. 52.

Nr. 2 Die Zuverlässigkeit der einzigen Quelle für dieses Werk steht aufgrund mancher Fehlleistungen des Schreibers Johann Caspar Haupt (oder Forkels?) in Frage, kann jedoch mangels der *Seiffert* (1917) noch bekannten Vorlage nicht im Detail überprüft werden. Dies gilt insbesondere für die laut Seifferts Mitteilung mehrfach unregelmäßige Notation der Akzidenz *b* zur Note E, die durchaus auf den Komponisten selbst zurückgehen könnte. Unsere Neuausgabe versuchte, auf mögliche solcher Stellen durch Ergänzungen unter oder über den Noten aufmerksam zu machen. Seiffert weist darauf hin, daß Forkels Abschrift nur ein einziges Vorzeichen am Akkoladenbeginn enthielt, was in der Ausgabe von 1917 jedoch unberücksichtigt blieb. Hingegen stellt unsere Neuedition dieses Notationsprinzip auf der Basis des durch Seiffert überlieferten Notentextes wieder her. – Angesichts seines Stiles dürfte das Werk aus Johann Philipp Kriegers frühe Schaffensperiode stammen.

Nr. 3 Die in *Mylau* enthaltene Variante der Fuge in G-Dur (V) beruht offenbar auf einem Irrtum (des Schreibers?). Sie wurde aus dem Hauptteil unserer Neuedition ausgeschlossen, der Information halber jedoch in *Anhang I* wiedergegeben.

Nr. 4 Die Fuge in G-Dur (V) beruht offenbar auf einem Irrtum (des Schreibers?). Sie wurde aus dem Hauptteil unserer Neuedition ausgeschlossen, der Information halber jedoch in *Anhang I* wiedergegeben.

Nr. 5 Die Fuge in G-Dur (V) beruht offenbar auf einem Irrtum (des Schreibers?). Sie wurde aus dem Hauptteil unserer Neuedition ausgeschlossen, der Information halber jedoch in *Anhang I* wiedergegeben.

Nr. 6 Auch für dieses Werk könnte dem Schreiber Benisch ein autographes Manuskript oder eine zuverlässige Kopie hiervon vorgelegen haben (siehe Nr. 5), denn der Notentext weist, abgesehen von offensichtlichen Flüchtigkeitsfehlern

des Kopisten, keinerlei Unstimmigkeiten auf. Die Komposition dürfte ebenfalls vor 1686, spätestens jedoch 1688 entstanden sein (vgl. Nr. 5).

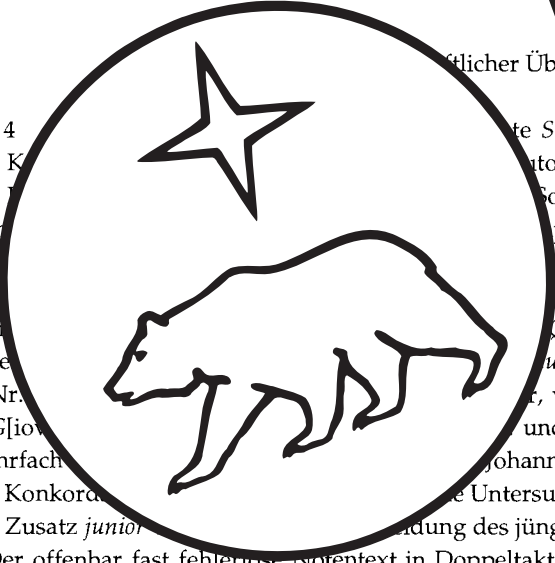
Nr. 7 Trotz der Analogien zu Nr. 19 in Band I unserer Neuedition entschieden wir uns, die vorliegende *Fuga* D-Dur als separates Werk zu publizieren: Entgegen Seifferts Ansicht handelt es sich hier nicht um eine transponierte Version der ersten C-Dur-Fuge aus *E 1699*, sondern um eine frühere Fassung mit teilweise älteren Lesarten (vgl. beispielsweise das *K*-Subjekt in T. 3, vor allem aber den deutlich knapperen Schlussteil). Trotz mancher Unstimmigkeiten (vgl. beispielsweise T. 10/11) ist die D-Dur-Version ihre Authentizität nicht abzuspüren. Womöglich stellt Krieger seine Publikation von 1699 aus einem Bestand von Manuskripten zusammen, die für den Druck revidiert und möglicherweise sogar transponiert wurden – entsprechend der Praxis, die Johann Sebastian Bach bei Entstehung des Wohltemperierten Clavieroffices. Demnach wäre Nr. 7 vor 1699 anzusetzen.

Nr. 8–10 Über die Zusammengehörigkeit dieser Werke kann nur spekuliert werden (vgl. oben *Andreas* und Nr. 4); die im Zweiten Weltkrieg vernichtete Abschrift von Johann Gottfried Walther präsen- (siehe Nr. 9) zitiert eine Fassung von Nr. 27 aus Band I unserer Neuedition (siehe dort). Die Herkunft von Walthers Vorlage und die Datierung des Werkes bleiben im Dunkel. Nr. 10 dürfte sich vor allem an eine Aufführung auf Violen richten.

Nr. 11 Diese Komposition entspricht dem Modell des vorliegenden auch in *E 1697* und *E 1699* verwendeten *Fantasia*-Typus im Sinne von Veränderungen über einer quadratischen Harmonifolge bzw. einem ähnlich strukturierten Baß. Wie bei anderen im *Codex E. B. 1688* überlieferten Werken (siehe Nr. 5 und 6) macht der exzellente Notentext auch dieser *Fantasia* eine autographe Vorlage oder eine genaue Kopie hiervon wahrscheinlich. Sie dürfte ausweislich des Quellenbefunds bis 1686 entstanden sein.

Nr. 12 Hier ist ebenfalls an eine autographe Vorlage bzw. genaue Abschrift als Quelle für Emanuel Benischs Kopie innerhalb des *Codex E. B. 1688* zu denken; die Datierung entspricht der dort unmittelbar vorhergehenden Nr. 11. Angesichts der Zuschreibung (*Toccata ex Db Krueger*) kann eine Autorschaft Johann Philipp Kriegers nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Da Benischs Sammelband, soweit wir wissen, allerdings keinerlei Kompositionen des älteren Krieger-Bruders enthält, und auch die Kontrapunkttechnik des imitatorischen Teils vorliegender *Toccata* gesicherten Kompositionen Johann Kriegers ähnelt, erscheint die von unserer Neuedition vorgenommene Zuschreibung gerechtfertigt.

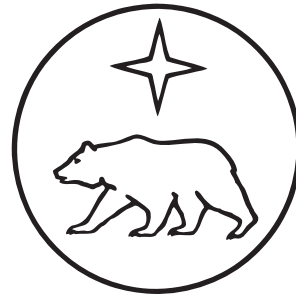
Nr. 13 Beide Fugen gehören thematisch zusammen und sind auch in ihrer einzigen vollständigen Quelle *Bach 1709* im gleichen System unmittelbar aufeinander folgend überliefert – ohne trennenden zweiten Kopftitel, einzig mit einer erneuerten Autorenuweisung. Der zweite Fugenteil führt die Umkehrung des Themas aus dem ersten Teil durch, jedoch in abweichender kontrapunktischer Verarbeitung. Der als Konkordanz im *Codex E. B. 1688* enthaltene zweite



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

darauf hingewiesen, daß der Baß-Cantus firmus jeweils in der zweiten Strophe bei der Bearbeitung auf der Orgel wirkungsvoll mit Pedal zu realisieren ist. – Angesichts seiner Überlieferung durch Johann Valentin Eckelt ist Nr. 50 in die Zeit bis 1692 zu datieren.

Nr. 51 Die laut *Seiffert (1917)* autographe Vorlage von 1697 (siehe *Krieger 1697 in Quellen*) gilt seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen und ermöglicht uns keinerlei Einblick in den Entstehungsprozeß eines Krieger-Werkes. Erwiesen sich die autographe Gestalt und Datierung als zutreffend, so dürfte die Komposition nur einen Monat nach Abfassung der *Vorrede* von E 1697 (20. Dezember 1696) niedergeschrieben worden sein. – Zur formalen Anlage und zum Pedaleinsatz siehe Nr. 50.

Johann Philipp und Johann Krieger: Werke und Quellen der Ära

Nr. 52 Die Authentizität dieses neuentdeckten, Johann Philipp Krieger zugeschriebenen Werkes muß bis zum Auffinden von Konkordanzen ungesichert bleiben. Gegen eine Zuschreibung spricht die Faktur des Clavierstückes in Gestalt eines *Sarabande*, der fehlende Autorenangabe des ersten Schrittes, der nicht abgeschlossen ist, und die Tatsache, daß sich das Werk als Clavierstück nur einmal in der *Sammlung* findet. Zweifelsfrei ist das Werk konzeptionell und stilistisch auf deutsche Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus das gleiche. Die Zuschreibung an Krieger stützt die in der britischen Musikliteratur seit dem Temporelativ der *Sammlung* für Krieger angegebene Zuschreibung von Johann Philipp Krieger an Gottfried Walther (1708) in der *Sammlung*.¹²⁵ Gegen die Zuschreibung an Krieger sprechen die Harmonik und der Quartett.¹²⁶ Gegen die Zuschreibung an Krieger sprechen die zahlreichen Harmoniewechsel nach tonalen Veränderungen, die im italienischen Stil der Corelli-Generation (Teil 1) zu sein scheinen. Diese Befunde lassen sich indes tatsächlich mit der Biographie Johann Philipp Kriegers vereinbaren und sprechen insgesamt eher gegen einen englischen Autor, was dem zweiten (ebenfalls britischen) Schreiber der Quelle bei seiner Zuweisung bewußt gewesen sein könnte.



¹²⁵ Eine Abkürzung des Terminus „Sarabande“ kommt kaum in Frage, da *Wagener* auch ausdrücklich als solche bezeichnete *Saraband[s]* enthält.
¹²⁶ *Beyer* (1703, S. 25–31). J. G. Walther. *Praecepta der Musicalischen Composition*. Manuskript Weimar, 1708; Neuausg., hrsg. von Peter Benary. Leipzig, 1955, S. 29–31 (*Jenaer Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 2).

Nach dem Vorbild von Henry Purcells *Harpsichord Master* (1697) dürften das als Doppelstrich gestaltete Ornament „shakes“, also mehrfach geschlagene Mordente, die Schlangenlinie hingegen Triller mit Beginn von der Hauptnote aus bezeichnen.¹²⁷

Nr. 53 Das in der gleichen Quelle wie Nr. 51 überlieferte unbezeichnete Werk kann bis zum Auffinden der englisch autographen Handschrift von 1697 oder einer Konkordanz nicht weiter dem Œuvre Johann Kriegers eingegliedert werden, fehlte laut *Seiffert (1917)* in der Vorlage doch eine Autorangabe. Auch stilistische Vergleiche führen im vorliegenden Fall zu keinerlei Ergebnis. Zweifellos handelt es sich um ein Werk für Saitenclavier. Die von *Seiffert* vorgeschlagene Deutung als Battaglia (Schlachtenmusik) ist wahrscheinlich; dies zeigt vor allem Johann Caspar Kerlls Clavierstück gleichen Titels, das ehemals in *Prähitz 1676* enthalten war.¹²⁸

Nr. 54 Obschon das vorliegende Werk in seiner verschollenen Quelle laut *Seiffert (1917)* eindeutig als *Antona di Krieger* getitelt war, bietet sein Stil – zumal im Verein mit dem Titel *Fantasia* – für eine bedenkenlose Zuschreibung an Johann Krieger keine zureichende Sicherheit, weshalb es in der Ausgabe der Neuedition – im Unterschied zu *Seifferts* Ausgabe – unter dem Inkognito erscheint.

Nr. 55 & 56 Bereits Friedrich Wilhelm Riedel hatte sich für eine Zuweisung beider in *Codex E. B. 1688* anonym überlieferten Preluden an Johann Krieger ausgesprochen.¹²⁹ Sie schließt sich der Quelle unmittelbar an einen Komplex mit fünf Johann Krieger zugeschriebenen Werken (Nr. 6, 15, 17, 5 und 13 unserer Neuedition) an. Auch der Stil macht Zweifel an Kriegers Autorschaft weitestgehend gegenstandslos. Zur möglichen Vorlage und Datierung vgl. Nr. 5.

Nr. 56 Aus stilistischen Gründen ist eine Zuschreibung dieser *Fantasia* an Johann Krieger ebenfalls denkbar. Hiergegen könnte jedoch der Quellenbefund sprechen: Die Komposition eröffnet in *Bach 1709* zwar die d-Moll-Fugen Nr. 13; der erste Fugenteil beginnt sogar in den gleichen Systemen, in denen die *Fantasia* endet. Während jedoch sowohl der erste als auch zweite Teil jener Fuge ausdrücklich Johann Krieger zugeschrieben wurden, fehlt für die *Fantasia* jegliche Autorangabe: Sie könnte also durchaus von einem anderen Komponisten, beispielsweise einem Mitglied der Bach-Familie, geschaffen worden sein.

¹²⁷ H. Purcell. *The Harpsichord Master*. London, 1697; Faks. London, 1980 [Tafel ohne Paginierung].
¹²⁸ Riedel (1960), S. 136f.
¹²⁹ a.a.O., S. 110.

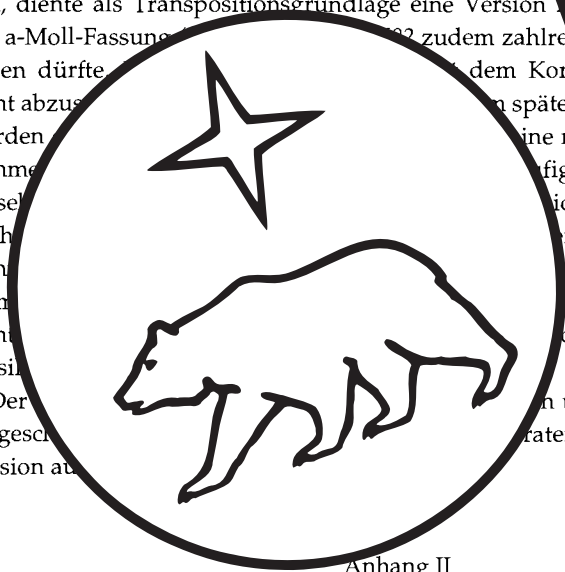
Anhang I

Fuga in c Diese Fuge stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von Johann Pachelbel oder sogar von Georg Caspar Wecker, dem gemeinsamen Lehrer Pachelbels und Kriegers (siehe oben *Volckmar* in *Quellen*). Die Lesarten in *Volckmar*, der einzigen Quelle mit Zuschreibung an Johann Krieger, sind in mehreren Fällen verbesserungswürdig. Dies gilt insbesondere für die Akzidentiensetzung (siehe die Vorschläge im Notenteil unserer Neuedition).

Fuga ex G.h Entstehung und musikalische Syntax dieses Werkes erscheinen auf den ersten Blick vollkommen rätselhaft. Michael Belotti hatte bereits in der ersten Auflage der Druckfassung seiner Dissertation (1995) darauf hingewiesen, daß es sich bei der in *Mylau* auf S. 154 anonym überlieferten Komposition um eine nach G-Dur (!) transponierte Fassung der a-Moll-Fuge aus Johann Philipp Kriegers *Tocatta* (Nr. 3 unserer Neuedition) handelt, wozu die zahlreichen zusätzlichen, also völlig überflüssigen Akzidentien für den Tenor (siehe unten in unserer Neuedition vollständig übertragen) sowie die gelegentlich in der Tonik belegten, diente als Transpositionserundlage eine Version in G-Moll, die gegenüber der a-Moll-Fassung in *Mylau* Nr. 22 zudem zahlreiche Varianten enthalten haben dürfte.

Der Komponist grundsätzlich nicht abzuschließen, sondern in späteren Schreibungen fortzuführen, worden. Eine nach Tonart geordnete Sammlung, die durch die Stimmführungsverhältnisse sich wieder dem Autor noch verbinden bringen. Selbst wenn die Person persönlich verantwortlich zu machen, in offensichtlichen Irrtum nicht, sondern schneidendes Licht auf seine musikalische

Der in unserer Neuedition nicht ausgesprochenen Anhang, ohne sie der Version au



Anhang II

Præludium alla breve. Sig: Joh. Kuhnau Die Fuge des im *Codex E. B. 1688* auf S. 76f. unter Johann Kuhnau Namen überlieferten Werkes findet sich in *Mylau* (S. 158) unter dem Namen *Krüger* (siehe Nr. 18 unserer Neuedition). Obschon *Mylau* keinesfalls als verlässliche Quelle betrachtet werden kann (siehe *Anhang I*)

¹³⁰ Belotti (²1997), S. 281.

und die durchschnittliche Qualität der Komposition weder für Johann Krieger noch für Kuhnau charakteristisch ist, leuchtete die Kompilation von Werken Kuhnau und Kriegers bereits in Emanuel Benischs Vorlage für seine Niederschrift in den *Codex E. B. 1688* unter der Voraussetzung ein, daß zwischen beiden Komponisten im Zuge von Johann Kriegers Zittauer Amtsantritt 1682 persönliche Beziehungen bestanden (siehe oben *Codex E. B. 1688* in *Quellen*). In diesem Fall dürfte sich Benisch der Autorschaft der Fuge in einem Sammelband unmittelbar mit dem Præludium vereinigte Fuge noch nicht einmal bewußt gewesen sein. Der Information halber seien unsere Neuedition eine Wiedergabe des Præludiums samt Fuge nach Benischs Quelle.

DIE INSTRUMENTE

Ausgenommen Johann Kriegers *Tocatta* C-Dur (Band I: Nr. 33), die ebenfalls mit Pedal angelegte *Tocatta* G-Dur (Band I: Nr. 30) sowie die *Pavane* (Band I: Nr. 8) von 1697 sind sämtliche Kompositionen einer allseits vorliegenden Neuedition sowohl auf Saitenclavieren als auch Orgeln zum Teil manualiter ausführbar. Unter den verbleibenden Werken läßt sich freilich noch eine weitere Differenzierung vornehmen: Aus satztechnischen Gründen richten sich die *Giaccona* (Band I: Nr. 5) sowie das ohne Titel überlieferte Stück ungesicherter Authentizität (Band II: Nr. 53) vornehmlich an Saitenclaviere, die vormals im Ritterhaus als Vintonation für zu Gemeindechorälen und daher in erster Linie für Orgel bestimmt.

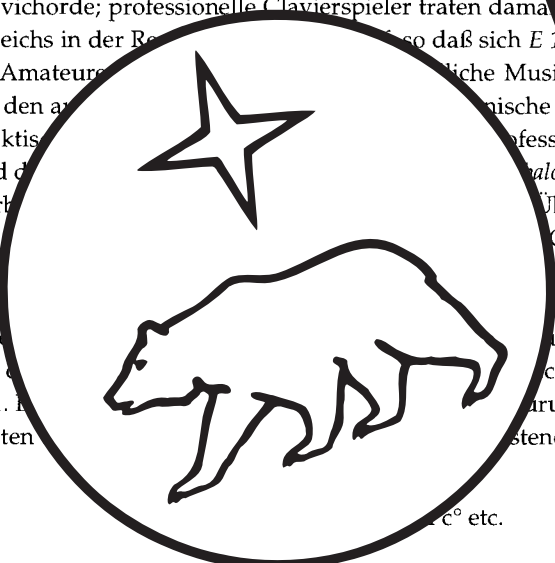
Der deutsche Terminus *Clavier* diente in der Barockepoche hauptsächlich der Bezeichnung aller Gattungen zeitgenössischer Saitenclaviere (Cembalo, Spinett/Virginal, Clavizitherium, Clavichord, Bogen-Clavier sowie Frühformen des Hammerclaviers¹³¹), vermochte im alltäglichen Sprachgebrauch jedoch auch die Orgel einzuschließen.¹³² Beispiele für diese Praxis liefern – lange nach Erscheinen von Johann Kriegers *Anmuthige[r] Clavier-Übung* (E 1699) – noch die insgesamt vier Teile von Johann Sebastian Bachs *Clavier Übung*: Teil I (1726–1731), II (1735) und [IV] (1741) richten sich an Saitenclaviere, Teil III (1739) an die Orgel. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Aufnahme zweier Pedaliter-Kompositionen in

¹³¹ Konstantin Restle. *Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerclaviers. Quellen, Dokumente und Instrumente des 15. bis 18. Jahrhunderts*. München, 1991, S. 248–278 (*Münchener Arbeiten zur Musiktheorie und Instrumentenkunde* 1). Stewart Pollens. *The Early Pianoforte*. Cambridge, 1995, S. 157–184 (*Cambridge Musical Texts and Monographs*).

¹³² Die theoretische Literatur der Zeit schweigt sich hierüber allerdings aus.

E 1699 aber auch deshalb, weil diese im deutschen Sprachgebiet die einzigen gedruckten Werke mit ausdrücklicher Pedal-Vorzeichnung innerhalb der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts darstellen.¹³³

In soziologischer Hinsicht bemerkenswert ist ein Vergleich der deutschen und italienischen Titelfassungen von E 1697: [...] *allen Liebhabern des Claviers / auf einem Spinnet oder Clavichordio zu spielen* [...] – [...] *A tutti li Virtuosi e amatori dello Spinnetto, ovvero Clavicembalo* [...]. Die voneinander abweichenden Formulierungen stützen eine Vermutung, zu der der erhaltene Bestand an Saitenclavieren aus Kriegers Zeit im Hinblick auf die Anzahl von Instrumenten der einzelnen Claviergattungen seit geraumer Zeit veranlaßt: Aus dem Verbreitungsraum deutscher Sprache sind wesentlich mehr Querspinette, Virginalen (Spinette in rechteckiger Form) und Clavichorde als Cembali des 17. Jahrhunderts erhalten, während aus den niederländischen Regionen, aus Frankreich und den italienischen Gebieten eine deutlich größere Menge an Cembali, Querspinetten und Virginalen als Clavichorden existiert.¹³⁴ Womöglich besaßen die von Krieger angeführten Liebhaber [...] *des Claviers* im deutschen Raum primär einclaviere und vor allem Clavichorde; professionelle Clavierspieler traten dagegen innerhalb des höfischen Bereichs in der Regel als Orgel- und Cembalo-Spieler auf, so daß sich E 1697 in der Tat wohl allein an Amateure und nicht professionelle Musiker richtete. Der offene Charakter für den amateurmäßigen Spielbereich ist durch die italienische Titelfassung des spanischen Originals (Cembalo) und die deutsche Übersetzung (Spinnetto) bestätigt. Wahrscheinlich war die Verbreitung von Clavieren in Deutschland vor allem auf die Cembali und Flügeln vergleichbar. In Italien und Frankreich sind hingegen Manualinstrumente des Cembalotyps im Tonumfang von zwei bis drei Oktaven weit verbreitet. Die Modelle unterscheiden sich in der Tastenordnung: 1. Manualinstrumente mit Klaviaturnumfang C/E-a'' (chromatische Tastenordnung); 2. Manualinstrumente mit Klaviaturnumfang C/E-c'' (chromatische Tastenordnung); 3. Manualinstrumente mit Klaviaturnumfang C-a'' (chromatische Tastenordnung ohne Cis); 4. Manualinstrumente mit Klaviaturnumfang C/E-c'' (chromatische Tastenordnung ohne Cis). Sämtliche Werke der Band I und II sind auf ein Manualinstrument (bzw. zweimanualigen; vgl. Band I, Nr. 1 und 32) komponiert. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nachweisbar ist.¹³⁵ Solche Klaviaturen zeigen folgendes Tastenbild:



Auf einem solchen Instrument sind die folgenden Nummern unserer Neuedition spielbar: Band I, Nr. 2–4, 7–16, 18, 20–22, 24–28; Band II, Nr. 4–6, 9–18, 28, 30, 39, 41–43, 45, 50–51 und 53, 55–56.

133 Vgl. das Verzeichnis bei Riedel (1960), S. 58–67.

134 S. Rampe, „Überlegungen zum Tonumfang in der Claviermusik des 17. Jahrhunderts“, in: *Gedenkschrift für Kurt Wittmayer*. München und Salzburg, (im Druck).

2. Einmanualige Tasteninstrumente mit Klaviaturnumfang C/E-c'', ebenfalls mit einer kurzen Baßoktave der angegebenen Ordnung ausgestattet. Auf derartige Instrumente lassen nachstehende Werke schließen: Band I, Nr. 1, 6, 23; Band II, Nr. 52, 57.

3. Einmanualige Tasteninstrumente mit Klaviaturnumfang C-a'', also mit chromatischer Baßoktave, wobei gemeinhin die Taste Cis fehlte. Mit solchen Voraussetzungen rechnen die Werke in Band I, Nr. 5, 17, 19, 29–31; Band II, Nr. 3, 7–8 und 54.

4. Ein- oder zweimanualige Tasteninstrumente mit Klaviaturnumfang C-a'' (chromatische Baßoktave ohne Cis). Die *Giacona* (Band I: Nr. 32) bedingt aufgrund der Benennung (siehe P. („piano“)) zu Beginn von T. 5 eine Ausführung auf dem Clavichord oder auf einem zweimanualigen Kiel- bzw. Orgelinstrument; ein Registerwechsel auf einem einzigen Manual innerhalb der zur Verfügung stehenden Zeit musikalisch nicht auszuführen.

5. Ein- oder zweimanualige Tasteninstrumente mit Klaviaturnumfang C/E-c'': Auch die *Fantasia* zu Nr. 1 (Band I) verlangt schon nach wenigen Takten eine dynamische Bewegung und verlangt deshalb ebenfalls eine Ausführung auf einem Clavichord oder einem zweimanualigen Kielklavier bzw. Orgelinstrument.

6. Einmanualige Tasteninstrumente mit Klaviaturnumfang C-a'' (chromatische Baßoktave ohne Cis), erforderlich für die Nummern 1 und 32 in Band II. Sämtliche Werke der Band I und II wären schließlich auf ein Manualinstrument (bzw. zweimanualigen; vgl. Band I, Nr. 1 und 32) komponiert. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nachweisbar ist.¹³⁵ Solche Klaviaturen zeigen folgendes Tastenbild:



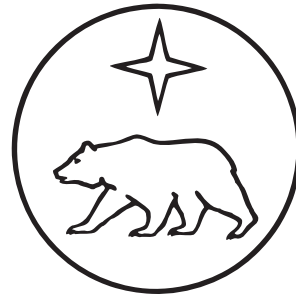
Bereits auf den ersten Blick fällt auf, daß die drei erhaltenen Klavierwerke Johann Philipp Kriegers (Band II: Nr. 1–3) hinsichtlich ihres Tonumfangs von den meisten Kompositionen seines jüngeren Bruders abweichen (chromatische Baßoktave, Umfang bis c''). Da sich die Entstehung von Johann Philipp Kriegers Tastenmusik nicht sicher datieren läßt¹³⁶, müssen detaillierte Spekulationen über das vom Komponisten verwendete Instrumentarium unterbleiben. Mit Sicherheit

135 John Henry van der Meer, „Saitenklaviere mit enharmonischen Tasten im deutschen Sprachgebiet“, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974*, S. 592. ders. „Partiell und vollständig enharmonische Saitenklaviere zwischen 1548 und 1711“, in: *Das Musikinstrument* 7, 36. Jg. (1987), S. 12.

136 Nürnberg, Bayreuth ca. 1669–1673, Italien ca. 1673–1675, Wien 1675, Halle 1677–1680, Weißenfels 1680–1725 oder gar Kopenhagen vor ca. 1668/69?.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

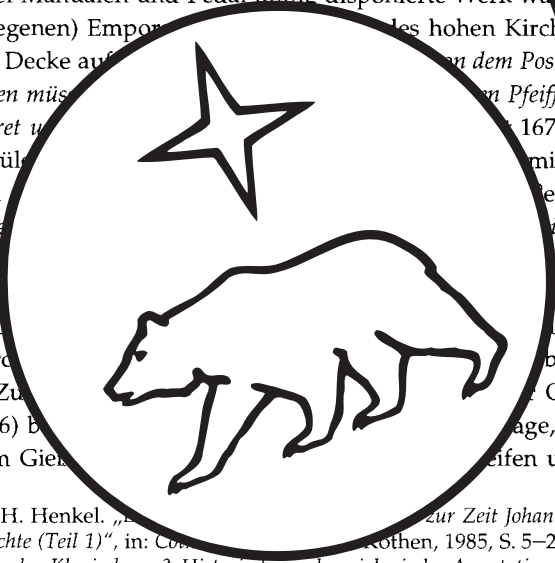


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

sowie Johann Tobias Gottfried Trost (?–ca. 1719) in Langensalza.¹⁵¹ Von ihnen sind freilich nur Reste von Orgeln, jedoch keinerlei Saitenclaviere bekannt.

Die beschriebenen Klangcharakteristika – grundtönige Eigenschaften und die Bevorzugung mehrerer Register gleicher Lagen – kehren auch im mitteldeutschen Orgelbau jener Epoche wieder. Während die Existenz von insgesamt drei während der Amtszeit Johann Kriegers in der Zittauer St. Johanniskirche gleichzeitig nebeneinander bestehenden Orgeln nur literarisch nachweisbar ist (siehe unten), blieben detaillierte Angaben zur Hauptorgel der Weißenfeller Schloßkirche erhalten in Gestalt von Aktenmaterial und vor allem der 1677 im oben erwähnten Nürnberger Verlag Wolfgang Moritz Endters publizierte „Festschrift“ *Ausführliche Beschreibung deß Neuen Orgelwercks Auf der Augustus-Burg zu Weißenfels*.¹⁵² Das Instrument wurde in den Jahren 1668–1673 von dem renommierten Orgelbauer Christoph Förner (1609/10–1678) aus Wettin erbaut, Verfasser der Festschrift war Johann Caspar Trost Junior, ein Onkel Johann Tobias Gottfried Trosts und Schüler Förners. Johann Caspar Trost hatte am Bau der Weißenfeller Orgel mitgewirkt und übernahm von 1673 an deren Wartung. Das mit drei klingenden Stimmen auf zwei Manualen und Pedal üppig disponierte Werk war auf der zweiten (höchstgelegenen) Empore des hohen Kirchraums unmittelbar unter der Decke auf dem Posaunen-Baß und dem Facere haben müssen. Im Pfeiffen von dem Spinett zu kehret und 1677). Die Orgel seines Schülers mit bautechnischen aufwendigen Verordnungen leichtgängige Spielfähigkeit wachsam auf einen Augenblick an, die Espenneta [Spinett] zu schenken- und anzunehmen sein (Trost Junior) wurde Förner vor allem durch seine Orgelbaukunst in Zittau bekannt. Otto von Guerick (1602–1686) Baumeister, fertigte neue Werkzeuge zum Gießen und konstruierte eine Me-



151 H. Henkel, „Festschrift zur Zeit Johann Sebastian Bachs und ihre Geschichte (Teil 1)“, in: *Cöthener Bach-Hefte* 8. Köthen, 1998, S. 5–28; sowie Felix Friedrich, „Orgel- oder Klavierbauer? Historische und soziologische Annotationen zum mitteldeutschen Instrumentenbau“, in: *Cöthener Bach-Hefte* 8. Köthen, 1998, S.105–110.

152 Die folgenden Angaben und die Disposition auf S. XXVII stützen sich auf die Festschrift: *Einweihung der rekonstruierten Orgel in der Kapelle des Weißenfeller Schloßes Neuaugustusburg*. Weißenfels, 1985; und auf: Klaus Gernhardt, „Versuch einer Rekonstruktion der Orgel in der Schloßkirche zu Weißenfels“, in: *Bach-Studien* 9, hrsg. von Reinhard Szeskus unter Mitarbeit von Jürgen Asmus. Leipzig, 1986, S. 51–55; sowie auf: Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi* [Manuskript Jena, 1727], hrsg. von Johann Friedrich Agricola. Berlin, 1768; Faks., hrsg. von Christhard Mahrenholz. Kassel etc., 1961, Teil I, S. 282f.

153 Henkel (1985), S. 11.

chanik zum Aufziehen der Bälge mittels Walzen und Ketten. Auf diese Weise sollen die drei Spanbälge der Weißenfeller Schloßorgel, einmal aufgezogen, ein ununterbrochenes Plenospiel über „180 Takte“ hinweg gewährleistet haben.¹⁵⁴ Außer durch Johann Philipp Krieger und seinen Sohn Johann Gotthilf dürfte das Instrument auch von Johann Krieger anlässlich von dessen Aufenthalt in Weißenfels gespielt worden sein. Im 20. Jahrhundert wurde die Orgel insbesondere aufgrund der mutmaßlichen Überführung von Johann Sebastian Bachs *Tocatta F-Dur* BWV 540 durch den Komponisten selbst berüchtigt: Die vollgriffige Satztechnik, die harmonische Komplexität und vor allem der Pedalumfang der Komposition (CD-Rechener mit einem Instrument, wie es Bach höchstwahrscheinlich in Weißenfels besaßen vermochte. Die Temperatur der Orgel könnte bereits von Anfang an wohltemperiert angelegt worden sein; Nachstimmungen sind für 1676 und 1681/82 dokumentiert. Nach starken Veränderungen im 19. Jahrhundert wurde das Werk im Frühjahr 1945 vollends zerstört; erhalten blieben allein der Prospekt und erst bis 1985 rekonstruierte Kirchraum.

In der Zeit nach der Einweihung der Weißenfeller Schloßkirche im Oktober 1682 wurde von Christoph Förner (?–1686) in Leipzig ein Positiv mit Begleitung der (normalerweise im tiefen) Kammerton ausgeführten Kontraten aufführbar angefertigt. Die Förner-Orgel hingegen stand im Chorton. Diese wiederum hatte nicht allein als Orgelbauer, sondern auch als Claviermacher Bedeutung erlangt¹⁵⁵, weshalb er als Lieferant selbst für Saitenclaviere des Weißenfeller Typs in Frage kommt. Seiner Werkstatt wird ein anonym erhaltenes Clavichord (gebunden, Klaviaturlänge: eine und ein halbe kurze und geprochener Baßoktave) zugeschrieben.¹⁵⁶

Förners Instrumente besaßen je eine *Sesquialtera* pro Manualwerk (offensichtlich nach Nürnberger Vorbild) sowie ein eigenständiges, umfassend disponiertes Pedal im Sinne des norddeutschen Orgelbaus.¹⁵⁷ Mit einer entsprechenden Orgel rechnet Johann Kriegers einzige erhaltene Komposition unter durchgehender Verwendung des obligaten Pedals, die *Tocatta* C-Dur (Band I: Nr. 33). Verlangt werden hier rasche Pedalsoli und sogar -triller in norddeutscher Manier, die Erstausgabe von 1699 sieht zudem detaillierte *Pedal*- und *Manual*-Vermerke für eine mindestens zweimanualige Orgel vor (siehe *Bemerkungen zu den Werken*). Nicht vergessen werden sollte in diesem Zusammenhang, daß derartige Musik außer auf der Orgel auch auf Cembali und Clavichorden mit angehängtem Pedal oder eigenständigem Pedalteil vorgetragen werden konnte; insbesondere Pedal-

154 Adlung (1768), I, S. 183.

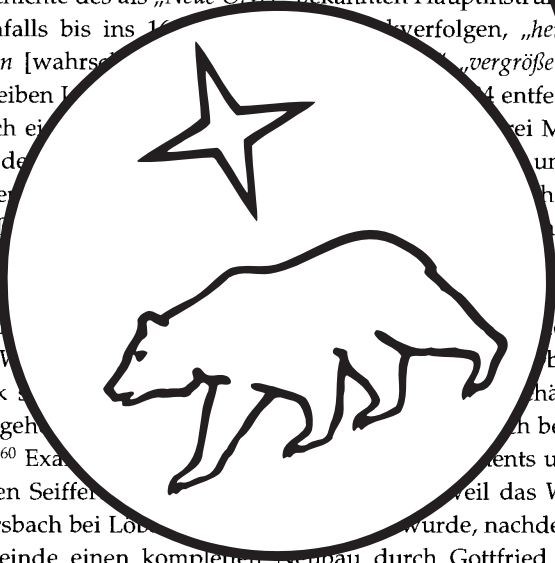
155 H. Heyde, „Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs“, in: *300 Jahre Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Ulrich Prinz unter Mitarbeit von Konrad Küster. Tutzing, 1985, S. 73–88.

156 Bachhaus Eisenach; vgl. Heyde (1976), S. 134ff.

157 Henkel (1985), S. 14f.

clavichorde dienten zeitgenössischen Organisten zumindest in Mittel- und Norddeutschland zum täglichen Üben, um Kosten für Kalkanten und die mit den ungeheizten Kirchenräumen während des Winterhalbjahrs verbundenen Unannehmlichkeiten zu vermeiden.¹⁵⁸

Die Zittauer St. Johanniskirche verfügte zur Amtszeit Johann Kriegers neben einem „Clavecin“ unbekannter Herkunft über besagte drei voneinander unabhängige Orgeln, über deren Ausstattung nur noch wenige Informationen vorliegen. Keines der Instrumente blieb erhalten. Zum einen handelte es sich um eine wohl einmanualige Chororgel, „kleine Orgel“ genannt, 1685 möglicherweise von Christoph Dreßel aus den Pfeifen eines Instruments des Zittauer Orgelmachers Zacharias Friedel von 1613 und einer weiteren Orgel errichtet, 1703/04 mit Schnitzwerk versehen und vergoldet.¹⁵⁹ Ein zweites Instrument, damals als „alte Orgel“ bezeichnet, befand sich in einem „Winckel“ der Kirche „gegen die Schule zu“ und muß bereits um 1560 existiert haben. 1603 wurde es ebenfalls durch Friedel überholt und um mehrere Register sowie ein „Rückpositiv“ auf 32 klingende Stimmen (vermutlich auf drei Manualen und Pedal) erweitert. Die Geschichte des als „Neue Orgel“ bekannten Hauptinstrumentes der Kirche läßt sich ebenfalls bis ins 16. Jahrhundert verfolgen, „hernach ao. 1658 zu beyden Seiten [wahrseheinlich] vergrößert worden“. Offenbar wurde es durch ein Instrument ersetzt, das 1654 entfernt und bis September 1655 durch ein Instrument mit zwei Manualwerken und Pedal aus demselben Material unter Verwendung älterer Materialien in dessen Arbeiten für den Weifensteiner Chor der beiden Krieger-Brüder Johann und Christoph Krieger im Mittelschiff der St. Johanniskirche im Jahre 1659 von Johann Krieger errichtet wurde. 1699 wurde das Werk durch Tamitius (1691–1768) überarbeitet und das Hauptwerk über das Schnitzwerk der Orgelhäuser der Orgel bis heute erhalten.¹⁶⁰ Exakt zum Zeitpunkt und zu seiner Disposition waren Seifferts Orgelwerke, weil das Werk im Jahre 1738 nach Ebersbach bei Löbau überführt wurde, nachdem die Zittauer Johanniskirche einen kompletten Neubau durch Gottfried Silbermann (1683–1753)



158 S. Rampe. „Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken“, in: Cöthener Bach-Hefte 8. Köthen, 1998, S. 143–185.
159 Vgl. hierzu und zu den anderen Orgeln der St. Johanniskirche das Vorwort (S. XVII.) von Seifferts Edition (1917).
160 Abbildung bei: Ulrich Dähnert. *Historische Orgeln in Sachsen. Ein Orgelinventar. Manuskriptfassung von Hubert Henkel*. Leipzig, 21983, Tafel I.

plante.¹⁶¹ Aus diesem Grund wurden 1737 Gutachten von Tamitius und Silbermann erstellt, die als einzige Quellen die Disposition des alten Werkes mitteilen, bevor es Tamitius nach Ebersbach überführte, überarbeitete und neu aufstellte.¹⁶² Da entsprechende Reparaturunterlagen in Zittau fehlen, dürfte die auf S. XXXIX angeführte Disposition von 1737 dem Zustand von 1685 entsprechen. Möglicherweise verfügte die Orgel darüber hinaus noch über die Nebenzüge Zimbelstern, Vogelgesang und Trommel sowie zwei Manualpoppeln, die erst 1738 in Ebersbach hinzugekommen, eine Pedalpoppel nicht vorhanden gewesen zu sein. Die Orgel besaß Seiten- und fünf Spaltbälge; aus den Gutachten von 1737 geht weiter hervor, daß der Bleigehalt ihrer Metallpfeifen – ganz in der Tradition des frühen 17. Jahrhunderts – außerordentlich hoch war, was – trotz des hohen Corgels (a' = ca. 490 Hz) und der vor allem im Ober- und Brustwerk dominierenden hohen Registerzugen – zu einem insgesamt weichen und grundtonigen Klang geführt haben dürfte. Das Werk überstand in Ebersbach noch drei Umbaumaßnahmen (1807, 1818 und 1887), bevor es erst im Jahre 1901 endgültig abgebrochen wurde.¹⁶³ Aus dem Zustand der Orgel vor 1719 scheinen sich Johann Kriegers Registerbezeichnungen zu Nr. 33 in Band I unserer Neuauflage zu entnehmen zu lassen, die nicht das relativ schwach besetzte Pedal der Zittauer Hauptorgel, sondern ein Pedalsoli wie in Nr. 33 innerhalb von Kriegers Orgelschaffen eher die Ausnahme dargestellt haben dürfte.
In Ermangelung einer Disposition der „alten Orgel“ der Zittauer St. Johanniskirche präsentieren wir auf S. XXXIX eine möglicherweise vergleichbare Orgel, wie sie zu jener Zeit in der Leipziger Thomaskirche existierte. Auch dieses Instrument verfügte über einen reichhaltigen Pfeifenbestand des 16. und 17. Jahrhunderts und war im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts von einer Leipziger Werkstatt überarbeitet und neu disponiert worden: durch Dreßels etwa gleichaltrigen Kollegen Christoph Donat d.Ä. (1625–1706).¹⁶⁴ Trotz ihrer unterschiedlichen Größe zeigen die Orgeln diverse Gemeinsamkeiten. Hervorzuheben sind der Ausbau der 8'-Lage jeweils im Hauptwerk und der 4'-Lage im Rückpositiv sowie das ebenfalls nur schwach besetzte Pedalwerk.¹⁶⁵ Solche Instrumente wären freilich ohne weiteres zur Wiedergabe von Kriegers D-Dur-Toccata von 1699 (Nr. 30) und anderer Werke mit Pedalpartien im süddeutschen Stil geeignet gewesen.
Der Wortlaut der Registerbezeichnungen auf S. XXXIX stützt sich auf die Mitteilungen bei Johann Caspar Trost (1677)¹⁶⁶ für Weißenfels und bei Johann Jacob

161 Dähnert (21983), S. 95f. und 280.
162 Dähnert (21983), S. 95f.
163 Dähnert (21983), S. 96.
164 Von Donats Sohn und Werkstatt-Teilhaber Johann Jacob (angeblich 1663–1732) ist bis heute ebenfalls ein gebundenes Clavichord (Klaviaturnumfang C–c''') überliefert, datiert „Ao. 1700“ (Grassi-Museum Leipzig; vgl. Henkel [1979], S. 38).
165 Dähnert (21983), S. 186.
166 a.a.O., zitiert nach Gernhardt (1986), S. 52.

Vogel (1714)¹⁶⁷ für Leipzig sowie auf die Gutachten von Tamitius und Silbermann (1737) für Zittau.¹⁶⁸

ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

1. Taktordnung: Im Vergleich zur heutigen Praxis und im Unterschied zu den meisten seiner zeitgenössischen Kollegen bedienten sich Johann und offenbar auch Johann Philipp Krieger einer Taktordnung, die – gemessen an der vorgegebenen Taktart – Doppeltakte zur Grundeinheit erhebt. Dieses Modell kehrt zwar gelegentlich noch in Werken selbst Johann Sebastian Bachs wieder¹⁶⁹, für mich meines Wissens jedoch in der von Johann Krieger hergeleiteten Sequenz zu jener Zeit nur in *E* 1697 und *E* 1699, in einigen abstrakten Krieger-Quellen sowie in autographen Quellen Johann Jacob Frobergers. Insofern ist vorstellbar, daß Johann Krieger mit seiner Praxis unter dem Einfluß seines Bruders und Lehrers Johann Philipp Krieger stand, der wiederum von dem Froberger-Schüler Johann Drecher übernommen worden war (siehe *Biographische Anmerkungen*). Die Erkenntnis bestand darin, daß große, großzügiges, lineares musikalischer Neuedition stellt die in eliminierte Taktordnung nahelegen. Enthalten diese Taktordnung, bleibt diese in zeitgenössischen Handschriften ergänzte Taktart erhalten. Durch die Neuausgabe durchweg den Vorzug zugänglich sind, vgl. *Bemerkungen zu den Werken*.

2. Pausensetzung: Diese wird nur dort ergänzt (und selbstverständlich durch [] markiert), die heute zum Verständnis von Stimmverlauf und -führung unbedingt notwendig erscheinen. Insbesondere bei durch die Zahl

¹⁶⁷ J. J. Vogel. *Leipzigerisches Geschichtsbuch oder Anales*. Leipzig, 1714, S. 562; vgl. Dähnert (²1983), S. 186.

¹⁶⁸ Dähnert (²1983), S. 95f.

¹⁶⁹ Als Beispiele seien die *Gigue* aus der *Partita* 6 e-Moll (*Clavier Übung* I, 1730) und das *Ricercar a 6* aus dem *Musicalischen Opfer* (1747), aber auch das Finale (*Allegro assai*) des Violinkonzerts E-Dur BWV 1042 genannt.

¹⁷⁰ Vgl. die Vorworte der beiden ersten Bände der in Anm. 4 zitierten Gesamtausgabe.

Drei teilbaren Taktarten setzte man Pausen gemäß zeitgenössischer Praxis weniger nach mathematischen als nach proportionalen Gesichtspunkten, also gemäß der Schlagfiguren. Die Neuedition übernimmt dieses Verfahren konsequent.

3. Akzidentiensetzung: Ihrer Generation nach stehen beide Krieger-Brüder noch am Übergang zwischen dem alten System der Modalität (Solmisation), 1650 von Athanasius Kircher dargestellt¹⁷¹, und der neuen Harmonielehre (Tonalität). Letztere wurde bereits 1703 von Johann Samuel Beyer in Freiberg gelehrt¹⁷², einem Schüler Johann Philipp Kriegers, und endgültig 1713 von Johann Mattheson postuliert.¹⁷³ Gleichwohl zeugt die zwischen dem Pachelbel-Schüler Johann Heinrich Buttstedt und Mattheson in mehreren Druckschriften¹⁷⁴ öffentlich geführte Auseinandersetzung, daß die neue Ordnung noch im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts nicht vollständig akzeptiert war.

Diese Übergangssituation spiegelt sich auch in der Tastenmusik der Krieger-Brüder: Das Ordnungsprinzip von 1650 (beispielsweise folgt zunächst dem Hexachord auf E, dessen modale Funktion durch eine tiefalterierte fünfte Stufe (B) außer Acht gesetzt wird). Dann schließen sich Sätze in den noch vorkommenden gebräuchlichen Dur- und Moll-Tonarten an, darunter die *Canzona* (Band Nr. 10), die mit ihrer zwischen C-Dur und e-Moll wechselt, vier in dieser Stufe wieder anderes Werk die nach wie vor herrschen. Amivalenz des Ton-systems zum Ausdruck bringt. Schon in der nächsten Musikergeneration scheint Akzidentien jedoch nach rein mathematischen Gesichtspunkten gesetzt zu haben, wie die Krieger-Abschifter in *Derber* 1711 (siehe Band I unserer Neuedition) demonstrieren.

Die vorliegende Neuausgabe verzichtet auf solche Zusätze und übernimmt die von den Komponisten praktizierte Ordnung, soweit die Quellenlage eine eindeutige Ermittelung gestattet. Das bedeutet außerdem: Mit Ausnahme von Nonrepetitionen gilt jedes Vorzeichen nur für die unmittelbar folgende Note! Dieses Prinzip wurde auch bei solchen Werken (wieder-)hergestellt, für die nur Quellen aus dem 18. Jahrhundert bzw. Editionen des 20. Jahrhunderts vorliegen.

¹⁷¹ A. Kircher. *Mvsurgia Vniuersalis*, 2 Bde. Rom, 1650; Faks., hrsg. von Ulf Scharlau. Hildesheim etc., 1970. Gekürzte deutsche Übersetzung: Andreas Hirsch. *Philosophischer Extract aus deß Welt-berühmten Teutschen Jesuiten Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Vniuersalis in Sechs Büchern verfasst*. Schwäbisch Hall, 1662; Faks., hrsg. von Wolfgang Goldhan. Leipzig, 1988.

¹⁷² Beyer (1703), S. 7f. und 14–24.

¹⁷³ J. Mattheson. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1713; Faks. Hildesheim etc., 1993, S. 1–37.

¹⁷⁴ J. H. Buttstedt. *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Tota Musica et Harmonica Aeterna*. Erfurt, 1715. J. Mattheson. *Das Beschützte Orchestre*. Hamburg, 1717. J. H. Buttstedt. *Der wieder das beschützte Orchestre ergangenen öffentlichen Erklärung zweite Auflage*. Erfurt, 1718. Eine ausführliche Zusammenfassung und Erläuterung dieser Auseinandersetzung in: Ernst Ziller. *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727)*. Halle an der Saale und Berlin, 1934/35 (*Beiträge zur Musikforschung* 3); Repr. Hildesheim etc., 1971, S. 84–118.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

zu beschreiben, so daß selbst der kritische Interpret nicht unbedingt auf ein Quellenstudium angewiesen ist. Problematische Stellen wurden entweder in den Notentext der Neuedition unverändert übernommen und in Gestalt von Anmerkungen kommentiert oder aber korrigiert und in ihrer ursprünglichen Version noch im Notenteil mittels Fußnoten ausgewiesen, um dem Spieler jederzeit Raum für eigene Entscheidungen zu schaffen. Lediglich offensichtliche Druck- bzw. Schreibfehler erfuhren eine stillschweigende Verbesserung im Notenteil samt Nachweis im *Kritischen Bericht*. Eine entsprechende Empfehlung findet sich bereits in der *Vorrede* Johann Kriegers zu *E 1697* (siehe Faksimile in Band I, S. 3): „5. Sollten einige geringe Druckfehler noch verstecket geblieben / und den Augen des *Correctoris* in meiner Abwesenheit entwischet seyn; weilten solche nunmehr nicht können verändert werden / so wird ein jedweder hiermit ersuchet / selbige zu excurren [entschuldigen] / und nach Anleitung seines *Judicii* [eigenen Urteils] bester massen zu corrigiren.“

Für die in Ermangelung der Quellen nach den Erstausgaben von *Volckman*, *Ritter* (1885), *Seiffert* 1917 und *Frotscher* 1938 edierten Werke werden die Anmerkungen im Notenteil bzw. im *Kritischen Bericht* sämtliche Änderungen mitgeteilt, die die Neuausgaben gegenüber den überlieferten Notentext vornahm.

Die methodischen Änderungen sind wie folgt:

1. Der Notentext wird in der Neuedition jeweils in der Hauptquelle überliefert. Varianten sind im *Kritischen Bericht* jeweils über oder unter dem betreffenden Notentext in der jeweiligen Sekundärliteratur angeführt.

Bärenreiter Nachschlagswerk, Gehren bei Arnstadt, Thüringen

Bericht *Kritischer Bericht* über die Quellen und die Änderungen der Neuedition

Code *Code* der Neuedition

E 1697 *E 1697* (Ersatzquelle: *Seiffert* 1917)

E 1699 *E 1699* (Ersatzquelle: *Seiffert* 1917)

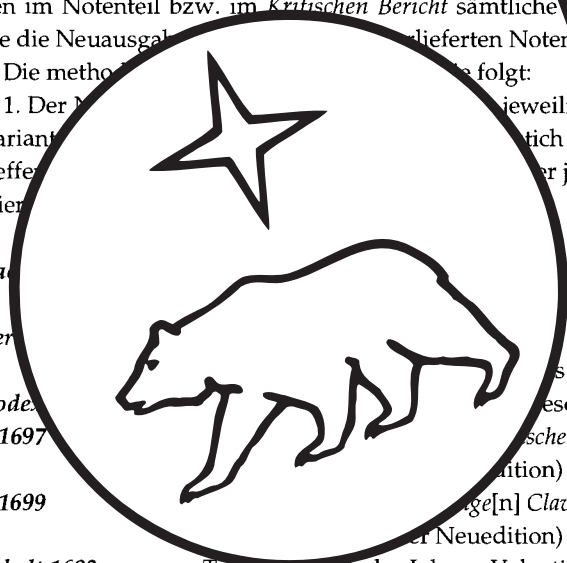
Eckelt 1692 Tabulaturbuch des Johann Valentin Eckelt, Erfurt 1690–1692

Frotscher 1938 Erstausgabe Gotthold Frotschers, Leipzig 1938

Gerber 1716 Abschrift Heinrich Nicolaus Gerbers, 1716

Haupt 1715 verschollene Abschrift Forkels nach einer Vorlage von Johann Caspar Haupt, Greußen/Sondershausen 1715 (Ersatzquelle: *Seiffert* 1917)

Krieger 1697 verschollene Handschrift, vermutlich Autograph Johann Kriegers, Zittau 1697 (Ersatzquelle: *Seiffert* 1917)



Mattheson 1739 Johann Mattheson. *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739

Mylau anonymes Clavier- und Orgelbuch im Kirchenarchiv Mylau, ca. 1700–1730 (?)

Pirnitz 1676 verschollene Abschrift von unbekannter Hand, datiert: Pirnitz/Mähren 1676 (Ersatzquelle: *Seiffert* 1917)

Rinck Abschrift von Johann Christian Heinrich Rincks, Darmstadt 1805 (er später)

Ritter verschollene Abschrift August Gottfried Ritters, vor 1885 (Ersatzquellen: Ritter (1885) und *Frotscher* 1938)

Sandberger handschriftlicher Katalog der Tastenmusiksammlung August Gottfried Ritters, begonnen wohl in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Seiffert 1917 verschollene Abschrift aus dem Besitz Adolf Sandbergers in München (Ersatzquelle: *Seiffert* 1917)

Volckman Erstausgabe von Seifferts, Leipzig 1917
Volckman *Opusculum. Sammlung klassischer Orgelcompositionen*, Hrsg. von Wilhelm Valentin Volckman, Leipzig [Jahr wahrscheinlich vor 1868]

Walther anonyme Abschrift wohl englischer Herkunft, ca. 1700–1720
Walther vermutlich Autograph Johann Gottfried Ritters, vermutlich vor 1730 (Ersatzquelle: *Seiffert* 1917)

2. Im Inhalt des Notentexts werden bei jeder Komposition die Haupt- und Sekundärquellen mittels Fußnoten ausgewiesen.

3. Ausgenommenen Akzidentien (siehe oben *Zur Aufführungspraxis* 3.) sind Änderungen des Quellentextes durch die Herausgeber mittels [] und Strichelung gekennzeichnet.

4. Sämtliche originale Titel, Taktbezeichnungen und sonstige Spielhinweise erscheinen in Gestalt und Orthographie der Quellen. Die Titelblätter und Widmungsreden von *E 1697* und *E 1699* sowie die *Vorrede* von *E 1697* und die *Nachrede* zu *E 1699* werden innerhalb des Notentexts von Band I als Faksimilia wiedergegeben.

5. Schlüsselung und Vorzeichensetzung der Quellen in Notenschrift gehen aus den Vorsatztakten zu Beginn jedes Werkes hervor.

6. Die Verteilung der Stimmen über die Systeme entspricht soweit als möglich, aber nicht durchgehend den Vorlagen; diese wiederum scheinen in keinem einzigen Fall konsequent nach spieltechnischen Gesichtspunkten angelegt worden zu sein.

7. Balkensetzung und Rhythmus folgen ebenfalls den Quellen. Verändert wurden gelegentlich allein die Richtung der Halsung sowie die Notation punktierter Noten, die über Taktstriche hinaus gelten.

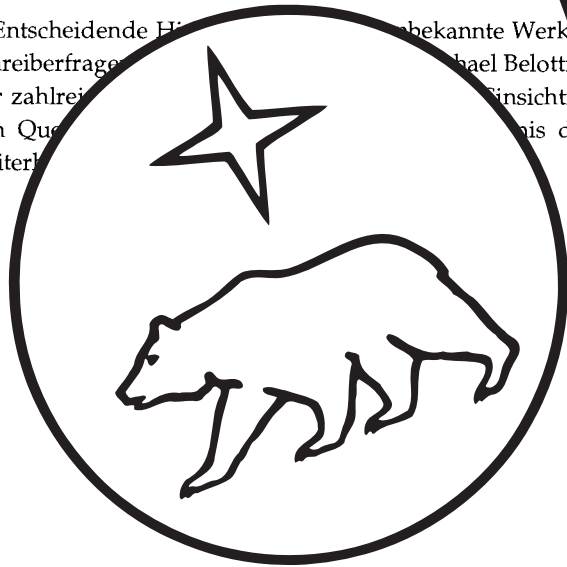
8. Einzelnachweise samt einem Quellenverzeichnis finden sich im *Kritischen Bericht* am Ende des Bandes.

Mein besonderer Dank gilt meiner Mitherausgeberin und Kollegin, der Cembalistin Helene Lerch (Fürstenfeldbruck/Berlin), die in jahrelanger Vorarbeit die gegenwärtige Quellensituation zum Tastenwerk Johann Philipp und Johann Kriegers recherchierte und die noch vorhandenen Quellen nach Möglichkeit anhand der Originale vor Ort untersuchte. Helene Lerch unternahm ferner einen Teil der Arbeiten am Notenteil des vorliegenden Bandes. Editorische Maßnahmen und Entscheidungen wurden von uns stets gemeinsam getroffen und überprüft.

Weiterhin danke ich in besonderer Weise Herrn Juergen Bonn vom Bärenreiter-Verlag Kassel für seine kundige Beratung und sein über den üblichen persönlichen Engagement, ohne die Gesamtausgaben solche Art und Umfang für möglich blieben.

Entscheidende Hilfe leisteten mir bekannte Werke sowie zu Quellen- und Schreiberfrage Michael Belotti (Freiburg).

Für zahlreiche wertvolle Einsichtnahme und Anmerkungen zu den Quellen von Querschnitt danken die Herausgeber weiterh



Biblioteka Jagiellonska, Krakau (Polen)
Bach-Archiv, Leipzig
Bayerische Staatsbibliothek – Musikabteilung, München
Biblioteka Uniwersytecka, Lodz (Polen)
Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Brüssel
Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, Brüssel
British Library – Music Library, Department of Manuscripts, London
Deutsches Musikgeschichtliches Archiv, Kassel
Erzabtei Beuron – Bibliothek Beuron (Baden-Württemberg)
Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde – Archiv, Mylau (Sachsen)
Hessische Landes- und Hochschulbibliothek – Musikabteilung, Darmstadt
Hochschule der Künste – Bibliothek (HSB 2), Berlin
Österreichische Nationalbibliothek – Musikabteilung, Wien
Princeton University Libraries, Princeton (New Jersey)
Staatsbibliothek zu Berlin – Deutscher Kulturbesitz, Musikabteilung, Muellessen-Archiv
Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek, Leipzig
Svenska Kungliga Biblioteket, Lund (Schweden)
Yale University, Music Library, New Haven (Connecticut)

Für weitere Informationen darf ich schließlich meine Studenten Thomas Schäfer-Winter (Salzburg) und Michael Zapf (Dresden bei Frankfurt am Main).

Engelshausen bei Korb), 12. Februar 1998

Siegbert Rampe

WEISSENFELS

SCHLOSS / CASTLE NEU-AUGUSTUSBURG

Schloßkirche St. Trinitatis
Orgel von / Organ by Christian Förner (1609/10-1678)
aus / from Halle an der Saale, 1668-1673

OBERWERCK (CD-c³)
Quintadehn 16'
Prinzipal (Zinn / tin, Prospekt) 8'
Grob=Gedackt 8'
Quintatön 8'
Spitz=Flöte 8'
Octav 4'
Quinta 3'
Octav 2'
Sesquialtera II
Mixture IV
Fagott 16'
Trompet 8'

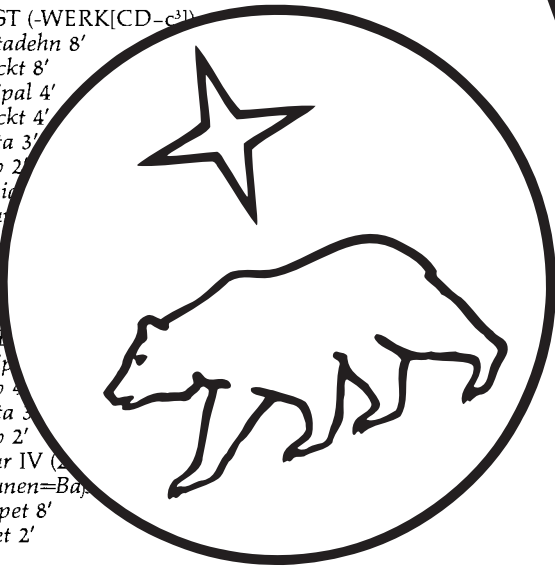
BRUST (-WERK[CD-c³])

Quintadehn 8'
Gedackt 8'
Prinzipal 4'
Gedackt 4'
Quinta 3'
Octav 2'
Sesquialtera II
Mixture IV
Krummhorn
Schalmei

PEDAL

Sub=16'
Prinzipal
Octav 8'
Quinta 3'
Octav 2'
Mixture IV (2)
Posaunen=Bass
Trompet 8'
Cornet 2'

Tremulant durchs ganze Werk
Schiebekoppel / Sliding coupler Brust-Oberwerk
Springladen / Spring chests



LEIPZIG

HAUPTKIRCHE ST. THOMAS

Kleine Orgel / Small organ
von / by Christoph Donat d. Ä. (1625-1706)
aus / from Leipzig, 1665, 1678 und / and 1683

OBERWERK (II)

Principal 8'
Gedackt 8'
Quintatön 8'
Octave 4'
Rauschquinte 3' & 2'
Mixture IV, V, VI, VIII-X
Cymbel

RÜCKWERK (III)

Prinzipal 8'
Flöte
Spitzflöte

RÜCKPOSITIV (I)

Lieblich Gedackt 8'
Principal 4'
Hohlflöte 4'
Nasat 3'
Octave 2'
Sesquialtera II
Trompet 8'
Dulzian 8'

PEDAL

Subbaß 16' (Holz / wood)
Fagott 16'
Trompet 8'

Tremulant (auf das ganze Werk?)

Zimbelsterne
Koppeln / Couplers?

ZITTAU

HAUPTKIRCHE ST. JOHANNIS

Hauptorgel („Neue Orgel“) / Main organ (“New organ“)
von / by Christoph Freßel (?-1686)
aus / from Leipzig, 1683-1685

OBERWERK
Quintadehn 16'
Prinzipal (Prospekt)
Gedackt 8' (Holz / wood)
Traversa 8'
Octava 4'
Gedact 4'
Quinta 3'
Octava 2'
Nasat 3'
Trompet / Trumpet 8'

OBERWERK (ursprünglich / originally RÜCKPOSITIV)

Quintathoena 8'
Spitzflöte 8'
Principal 4' (Prospekt)
Spitzflöte 4'
Octava 2'
Spitzflöte 2'
Sesquialter 1 1/2'
Quinta 1 1/2'
Octava 1'
Scharffes I (I?)

BRUST (-WERK)

Gedact 8' (Holz / wood)
Gedact 4'
Nasat 3'
Principal 2' (Prospekt)
Quinta 1 1/2'
Octava 1'
Scharffes 1 1/3'
Regal 8'

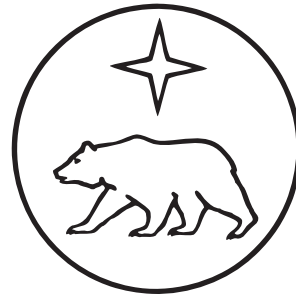
PEDAL

Principal Baß 16' (Prospekt)
Offener SubBaß 16'
OctavenBaß 8'
OctavenBaß 4'
Mixture 2'
PosaunenBaß 16' (Corpora aus Holz / from wood)

Tremulant
keine Koppeln / no couplers?

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

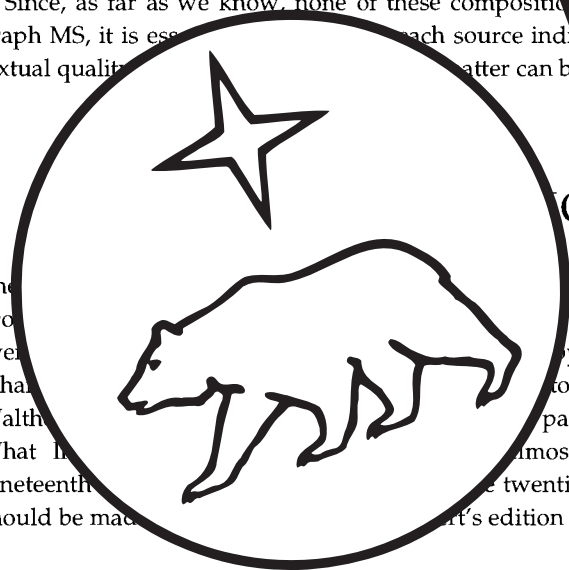
propitious. Two printed collections of his keyboard music survive: *Sechs Musicalische Partien* (1697), containing six partitas for stringed keyboard instruments, and *Anmuthige Clavier-Ubung* (1698) with nine preludes, five ricercares, seven fugues, a fantasy, two toccatas and a chaconne for stringed keyboard instrument or organ. There are also many keyboard works surviving in manuscript, including a number of chorale settings.

Our new edition falls into two volumes:

Volume 1 contains Johann Krieger's printed works in order of publication.

Volume 2 includes all those compositions by the Krieger brothers surviving in manuscript. The aforementioned three keyboard works by Johann Philipp Krieger, published in 1917, are followed by Johann Krieger's keyboard works handed down in copyists' MSS, which also contain some previously unpublished music. Another section is devoted to compositions ascribed to Johann Philipp and Johann Krieger but of uncertain authorship. The first appendix contains two doubtful Krieger works; a second appendix reproduces a prelude, probably written half-and-half by Johann Kuhnau and Johann Krieger.

Since, as far as we know, none of these compositions is accessible in a holograph MS, it is essential to check each source individually and to assess its textual quality. The latter can be found under *Sources*.



The Krieger and his younger brother Johann Krieger (1725 and 1740⁵ (the latter by Johann Krieger himself), history,⁶ and Johann Gottfried Walther's *Musicalisches Lexicon* (1725).⁷ What is known about them is almost entirely from the late nineteenth and early twentieth. Here special mention should be made of Seiffert's edition of 1917 and the studies by

⁵ J. Mattheson: *Critica Musica*, vol. 2 (Hamburg, 1725), facs. edn. (Amsterdam, 1964), pp. 169–71 and 217–23, and *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg, 1740), ed. Max Schneider (Kassel and Graz, 1969), pp. 147–53.

⁶ J. G. Doppelmayr: *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* (Nuremberg, 1730), facs. edn. (Hildesheim, 1972), pp. 278–82.

⁷ J. G. Walther: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (Leipzig, 1732), facs. ed. Richard Schaal, *Documenta Musicologica*, i/3 (Kassel and Basel, 1993), pp. 345f.

Robert Eitner (1895 and 1897) and Rudolf Wagner (1925).⁸ The few studies produced in recent decades are largely “by-products” of Bach research or accounts of music at the court of Weißenfels, none of which has yielded any remarkable biographical discoveries. In recent years, critical reassessments of the earlier literature have been undertaken by Klaus-Jürgen Gundlach (1981) and Thorsten Fuchs (1990).⁹ Both have been taken into account below and augmented with further details.

Johann Philipp Krieger
 Like Pachelbel, who was only a few years their junior, the Krieger brothers came from a highly esteemed middle-class family in Nuremberg and apparently received their early musical training in the schools attached to the town's principal churches, St. Sebaldus and St. Lorenz. At least Johann Krieger and Pachelbel shared the same music teachers: Heinrich Schwemmer (1621–71), the cantor of St. Sebaldus, and Georg Caspar Wecker (1632–1695), the organist of the church of St. Egidius in Nuremberg. Both these teachers had in turn been pupils of Johann Erasmus Kindermann (1616–1655).

The brothers' father, Hanns Krieger, was a “farm-keeper and yeomanry”¹⁰ while their mother Rosina (née Bannister) was the daughter of a Nuremberg leather merchant. The oldest of two children, Johann Philipp was probably born on 26 February 1659; the documentary evidence only refers to his baptism on the following Sunday. From the age of seven he took keyboard lessons from Johann Dretzel (1625–1709),¹² a pupil of Johann Jacob Froberger according to Mattheson (1725), and on various other instruments” (Mattheson 1740) from Gabriel

⁸ R. Eitner: “Johann Krieger,” *Monatshefte für Musikgeschichte*, xxvii (1895), p. 129 and appx., p. 1; R. Eitner: “Johann Philipp Krieger,” *Monatshefte für Musikgeschichte*, xxix (1897), p. 114 and appx., p. 1; R. Wagner: “Beiträge zur Lebensgeschichte Johann Philipp Kriegers und seines Schülers Nikolaus Deinel,” *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, viii (1925–6), p. 146.

⁹ K.-J. Gundlach: *Johann Philipp Krieger, das geistliche Vokalwerk* (diss., Univ. of Halle-Wittenberg, 1981); T. Fuchs: *Studien zur Musikpflege in der Stadt Weißenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weißenfels: ein Beitrag zur mitteldeutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts* (diss., Univ. of Halle-Wittenberg, 1990). The entries on Johann Philipp and Johann Krieger by Günther Kraft in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vii (1958), cols. 1791–1805, and by Harold E. Samuel in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, x (1980), pp. 266–70, contain, as might be expected, only a limited amount of detailed information.

¹⁰ Baptismal entry for Johann Krieger in the church registry of St Lorenz in Nuremberg, 1 January 1652; see the preface to Seiffert's edition (note 1), p. ix.

¹¹ Thus Walther (1732), p. 346, and Mattheson (1740), p. 147; the date mentioned in Seiffert's edition (note 1), 25 February, is probably based on an error.

¹² R. Wagner: “Dretzel,” *Musik in Geschichte und Gegenwart*, iii (1954), cols. 806–16, esp. col. 811.

Schütz (1633–1710), a Nuremberg town piper originally from Lübeck. From 1663 to 1667 (Doppelmayr 1730) or from 1665 to 1670 (Mattheson 1725), Johann Philipp studied keyboard in Copenhagen with the organist to the royal chamber, Johann Schröder (?–1677), and composition with Caspar Förster the Younger (1616–1673), a pupil of Carissimi and chapelmaster to the Danish court. At his parents' urging he was fetched back to Nuremberg by his brother Johann. The return trip led him "across the Sound to Holland and down the entire Rhine.... He visited the most distinguished places and heard the most famous virtuosos, after which he returned to his native land. When he then spoke before the plenary council in Nuremberg he was given to understand that he would be promoted to a position at the first opportunity and would be paid a stand-by allowance in the interim, which offer, however, he declined" (Mattheson 1740).

Krieger was then appointed chamber organist to the margravine court in Bayreuth, where he remained from 1669 to 1670 (Doppelmayr 1730) or from 1670 to 1672 (Mattheson 1740). The archives only record him in this position for the year 1673. A sojourn to the court of Saxe-Weitz some time around 1670–71 (Mattheson 1740), though undocumented, is not entirely inconceivable. Equipped with a stipend from the margravine, Krieger toured Italy probably in 1673. His journey took him to Ferrara, Florence, Rome and Naples and allowed him to study with Giovanni Battista (1619–1680), Francesco Cavalli (1602–1680), Giovanni Lorenzo (1630–1690), Giacomo (1637–1700), Francesco (1637–1700), Francesco (1637–1700), Francesco (1637–1700), and Athanasius (1620–1690). He studied with Rosenmüller and Pasquini and from Pasquini and Rovani. He committed to play the organ in the church of St. Peter and Paul. He wanted to [be a] Protestant!

In 1675 he arrived in Vienna "where he had the honor of being a member of Emperor Leopold [the First] and his imperial house, including many princes, counts and nobles. His Majesty graciously deigned to award him not only a gold chain, but also to suspend the imperial portrait in gold, together with twenty-five ducats, but also to elevate him to the imperial nobility" (Mattheson 1740). The patent of nobility, dated 1675, was intended not only for Krieger but also for his siblings.

In the years that followed, Krieger travelled to Frankfurt-on-Main and Kassel, where he applied for miscellaneous positions. From 1677 he is known to have been a "chamber musician and chamber organist" at the court of Duke Augustus of Saxe-Weißenfels in Halle-on-Saale, where the chapelmaster was the Schütz pupil David Pohle (1624–1695). By December 1677 he was already seeking a

promotion to "deputy chapelmaster," which efforts were crowned with success in February of the following year. At the death of Duke Augustus in June 1680 his son John Adolphus I moved the entire court from Halle¹³ to Weißenfels, where it entered the Neu-Augustusburg Palace (erected in the brief span of twenty years).¹⁴ There he established the permanent residence of the independent Duchy of Saxe-Weißenfels until its dissolution in 1746. In December 1680 Krieger advanced to the position of court chapelmaster in Weißenfels in succession to Pohle, who had also become chapelmaster in Saxe-Weitz in 1678.¹⁵ He retained this appointment until his death on 6 February 1725, serving a total of four dukes of Saxe-Weißenfels over a period of more than forty-seven years: Augustus (1614–1680), John Adolphus I (1645–1697), John George (1677–1712) and Christian (1692–1725).

In Weißenfels Krieger initially took charge of a court chapel with seven permanent members, but by the end of his tenure he had enlarged the ensemble to twenty musicians.¹⁶ For entertainment he could count not only on the court pages but also on as many as eight court trumpeters, along with a kettledrum player and the occasional piper.¹⁷ It was not only through its artistic and musical achievements that the Weißenfels court achieved importance beyond the confines of Saxony: the Neu-Augustusburg Palace also housed what was, for its time, a medium-sized opera stage. For this stage Krieger composed at least thirty-four operas and stagings,¹⁸ of which, however, only a few isolated arias have survived. Another of his principal duties was to write and perform music for the Church of the Holy Trinity in Weißenfels Palace, which witnessed the birth of most of his at least 200 cantatas.¹⁹

Fuchs (1990), pp. 10ff.; Martin Bircher: "'ein jeder lebt allda vergnüglich': Herzog August, der Wohlgeratene, Begründer der Hofkultur von Halle-Weißenfels," *Die Oper am Weißenfels Hof*, ed. Eleonore Sent (Rudolstadt, 1996), pp. 33–62.

¹⁴ Joachim Säckl: "Burg Weißenfels – Schloß Neu-Augustusburg: Tradition und Wandel auf dem Weißenfels Schloßberg," *300 Jahre Schloß Neu-Augustusburg, 1660–1694, Residenz der Herzöge von Sachsen-Weißenfels* (Weißenfels, 1994), pp. 7–35; Ulrich Schütte: "Schloß Neu-Augustusburg in Weißenfels und die Schloßbaukunst des 17. Jahrhunderts," *Die Oper am Weißenfels Hof* (note 13), pp. 11–32.

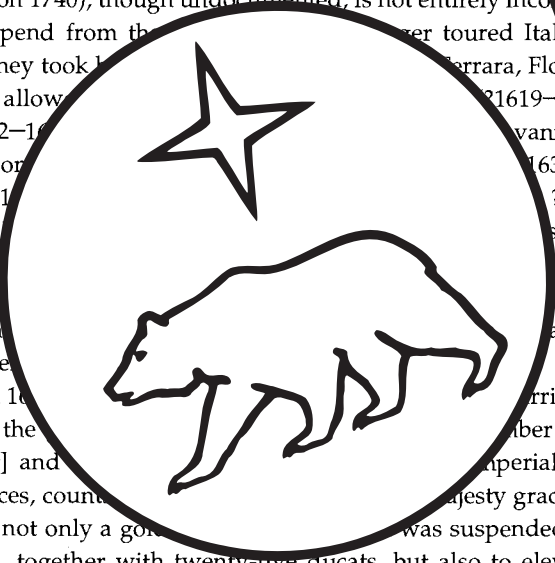
¹⁵ See Arno Werner: *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitze bis Anfang des 19. Jahrhunderts* (Leipzig, 1922).

¹⁶ *Schloß Neu Augustusburg* (Weißenfels, 1985), pp. 22; Eva-Marie Ranft: "Zum Personalbestand der Weißenfels Hofkapelle," *Beiträge zur Bach-Forschung* (Leipzig, 1988), pp. 5–36.

¹⁷ Fuchs (1990), pp. 42–55, and "Johann Andreas Kirchoff als Musikorganisator," *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*, ed. Roswitha Jacobsen, Chloë Beihefte zum *Daphnis*, xviii (Amsterdam and Atlanta, 1994), pp. 109–20.

¹⁸ Fuchs (1990), pp. 79–109; also "Die Weißenfels Hofoper und ihre Beziehungen zu anderen deutschen Opernbühnen," *Die Oper am Weißenfels Hof* (note 13), pp. 305–16.

¹⁹ Gundlach (1981); Gundlach: "Johann Philipp Krieger – das geistliche Vokalwerk," *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur* (note 17), pp. 63–73.

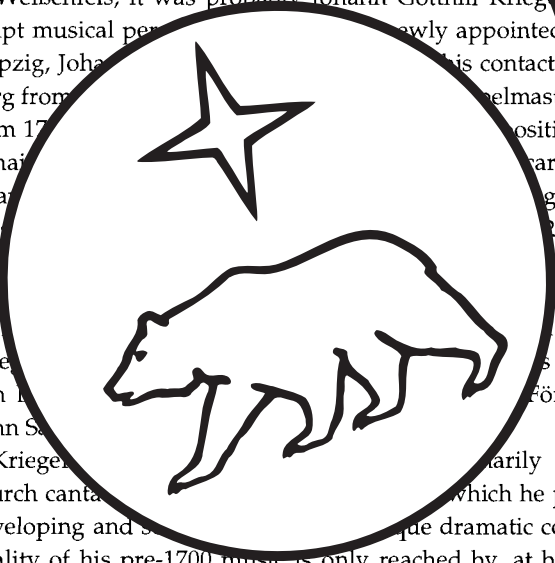


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Krieger's visiting performances outside Weißenfels, including an alleged appointment as external chapelmaster to the court of Saxe-Eisenberg and another at the court of Brunswick, still require further verification. According to Mattheson (1740) he turned down an appointment as "deputy chapelmaster and chamber organist" at the Saxon Electoral Court in Dresden.

In May 1684 Krieger married Helene Rosina Nicolai from Halle, a union from which proceeded his son Johann Gotthilf (1687–after 1743) and nine other children. Among Johann Gotthilf's teachers, besides his father, were Johann Samuel Beyer (1669–1744), a cantor at Weißenfels and later in Freiberg, and Friedrich Wilhelm Zachow, the organist at the Market Church in Halle. He also took a degree in law in Halle and Leipzig that authorized him, after his return to Weißenfels, to exercise the profession of consistorial secretary and judicial administrator. In 1712 he was appointed "chamber musician and chamber organist" at the court of Weißenfels and, in his father's declining years, increasingly deputized for him in his office as chapelmaster. He assumed this position at Johann Philipp Krieger's death in 1725 and remained there until 1731. Beyond his family ties to Weißenfels, it was probably Johann Gotthilf Krieger's comparatively nondescript musical personality that newly appointed cantor at St Thomas's in Leipzig, Johann Adam Bach, was aware of. His contacts at the nearby Augustasburg from 1712 to 1715, as chapelmaster at the Weißenfels court from 1715 to 1725, and his position at court in Dresden to have remained in his career. This enabled him to arrange for the composition of works by composers such as Reinhard Keiser (1674–1729), Johann Friedrich Fasch (1688–1758), and Johann Sebastian Bach (1685–1750). His son Johann Gotthilf Krieger, who was organist at the church of St. Michaelis in Dresden, was married to Christiana Deintl (1665–1725). Christiana's father was Christian Förtsch (1652–1732) and Johann Sebastian Bach's mother was Maria Barbara Bach (1684–1720).

Krieger's chamber music primarily resides in his Protestant church cantatas, in which he played a formative role in developing and refining the dramatic conception. In this area the quality of his pre-1700 music is only reached by, at best, the works of Dietrich Buxtehude. With regard to chamber music, his collections of trio sonatas for two violins op. 1 (1688) and for violin and viola da gamba op. 2 (1693) are generally regarded as ground-breaking achievements that introduced the late seventeenth-century Italo-southern German violin style to central Germany for the first time



20 E.-M. Ranft: "Zur Weißenfelser Hofkapelle im Hinblick auf die Bach-Forschung," *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur* (note 17), pp. 97–107.

in print, antedating Buxtehude's sonata collections op. 1 (ca. 1694) and op. 2 (1696). Compared to *Hortus Musicus* by Johann Adam Reincken (1623–1722), an ensemble piece published in 1687, Krieger's chamber music reveals highly progressive traits under the influence of, in particular, Johann Rosenmüller and Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704). It was the vocal and instrumental music that undergird Krieger's reputation as the most important German composer of his generation, alongside Johann Pachelbel, Georg Muffat and Johann Sigismund Kusser (1660–1727). Among German musicians of his stature, Krieger's travels from Copenhagen to Naples brook comparison only with those of Heinrich Schütz (1585–1651), Johann Jakob Froberger²¹ and Kusser, and doubtless gave him a solid grasp of the Italian, French and English styles of his day. His extraordinary musical erudition, specifically emphasized in his petition for promotion of December 1677 (Fuchs 1990), set him quite apart from his colleagues and enabled him to develop, long before the generation of Georg Philipp Telemann (1681–1767), a personal variety of style later famous as the "mixed *goût*."

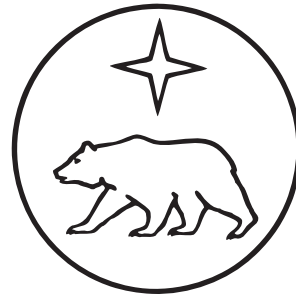
In contrast, Krieger's three surviving authentic keyboard compositions are probably youthful pieces and thus ill-suited for conveying a sense of the impressiveness of his stringed keyboard and organ music as a whole. A new discovery of the work still requires verification of its authenticity (see *Wagener*). The *Pastorale* [sic] is known to antedate Krieger's lifetime (opera since its only source (lost since 1941) bore the copyist's mark "Pülitz, 22. März 1676," obviously not in reference to the date of composition.²² With regard to the *Aria and Variations*, which reveal stylistic affinities with the generation of Froberger and Johann Caspar Kerll (1627–93), and the *Tocatta* in A-minor, we can only conjecture that they originated before Krieger's Italian tour or shortly thereafter.

It is extremely likely that these compositions represent only a small fraction of a much larger body of keyboard music. After all, Krieger was a much sought-after organ virtuoso during his Weißenfels period, particularly at the court in Dresden. The probable reasons for the disappearance of so many of his keyboard works, as compared to his brother Johann or his younger colleague Pachelbel, are obvious. First, not a single note of his stringed keyboard or organ music appeared in print during his lifetime or in the further course of the eighteenth century, whereas a large part of the surviving MSS of Johann Krieger's keyboard music consists of copies made from seventeenth-century first editions. Second, keyboard music generally remained in private possession and thus rarely entered the archives of churches and courts, the institutions that handed down such a large

21 S. Rampe: "Das 'Hintze-Manuskript' – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger," *Schütz-Jahrbuch* (1997), pp. 71–111.
 22 Preface to Seiffert (1917), p. lxi. See also Friedrich Wilhelm Riedl: *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, x (Kassel, 1960), pp. 78f.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

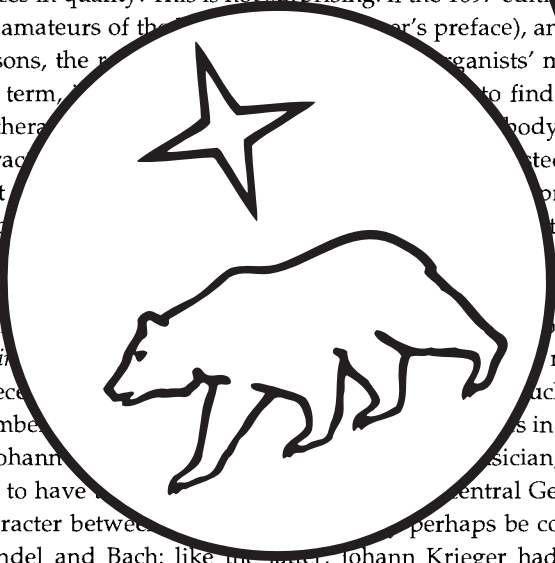


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

his cantatas were also performed in the Weißenfels Palace Church under the direction of Johann Philipp Krieger, some of them perhaps involving Johann himself, who often made guest appearances at the Weißenfels court. His other works include at least ten singspiels written for performance at the Zittau Gymnasium during the carnival season. He achieved popularity with arias and songs to poems by Weise, many of which appeared in 1684 in a volume entitled *Neue musicalische Ergetzlichkeit*. Krieger attracted interest outside the bounds of Saxony with two collections of stringed keyboard and organ music published in 1697 and 1699. These volumes are among the earliest prints of seventeenth-century German keyboard literature, ranking alongside Pachelbel's *Musicalische Sterbens-Gedanken* (1683) and *Erster Theil etlicher Choräle* (1693), Muffat's *Apparatus Musico-Organisticus* (1690), Kuhnau's *Clavier-Ubung* (1689 and 1692) and *Frische Clavier-Früchte* (1696), Buxtehude's apparently lost collection of partitas entitled *Sieben Planeten*, and the two Froberger editions published in Wetzlar in 1691 and 1693. Krieger's keyboard music surviving in MS sources not only forms a welcome complement to his two printed collections, it even exceeds many of the published pieces in quality. This is not surprising: if the 1697 edition was primarily intended for amateurs of the "amateur's preface), and probably also for use in lessons, the "organists' music" in the best sense of the term. To find a permanent home in the Lutheran body of works represents only a fraction of the work, as proved by a letter that Krieger wrote in April 1711: "If my publisher [Weitzel] had not let out his printing establishment, for there were still a number of pieces which had not been printed, I had not lost the idea of publishing them. My sons [Adolph and Gottlob] have again made the remaining pieces, which may make the remaining number of pieces such as I surely have a large number of in my possession."²⁵

If Johann Philipp Krieger, a musician, his brother Johann seems not to have been a central figure in central Germany. The differences in character between the two brothers perhaps be compared to those between Handel and Bach: like the latter, Johann Krieger had a masterly command of counterpoint that enabled him to produce double and triple fugues: more than that, the *Anmuthige Clavier-Ubung* of 1699 even contains a *Fuga à 4. Themati*, i.e. a veritable quadruple fugue of the sort not encountered again until Bach's holograph fragment in *The Art of Fugue* (BWV 1080). That Krieger's contrapuntal prowess was only exceeded by Froberger and Bach during the entire Baroque age



25 Mattheson (1740), pp. 152 f.

is confirmed by Mattheson: "This man merits being remembered at the forefront of the best and most thorough contrapuntists of the century; and whoever has an opportunity to study his fugues will obtain great benefit therefrom, albeit the so-called *galanterie* is not as abundant therein as the solidity of workmanship. But one cannot belong to present and past at once."²⁶ It is unthinkable that Johann Sebastian Bach was not acquainted with Krieger's contrapuntal works. In his book of 1739 Mattheson specifically mentions "double fugues with three subjects" and issued a public challenge to the editor of St. Thomas's: "I would rather wish to see something in the same manner put forth by the famous Herr Bach in Leipzig, who is a great master of the fugue."²⁷ This challenge, of course, was met in *The Art of Fugue*. Looking for examples from Bach's music, Mattheson then took instances from Johann Krieger to elucidate "double fugues with three subjects" and "four subjects" (see also the fragment in volume 1 on page 102). Bach could hardly have failed to notice that, on the contrary, it is likely that his early contrapuntal works on multiple subjects, in particular were based at least indirectly on the model of Johann Krieger. Typical examples might include the *Fantasia in A minor with three subjects* (BWV 917), written before ca. 1705, and the *Fuga à 4. Thematis* on the C-minor *Passacaglia* (BWV 582) of ca. 1701. Krieger's keyboard music, and especially his contrapuntal works, seem to have exercised a particular attraction on George Frideric Handel. Handel is known to have taken along a copy of the 1699 print when he left Germany for England, and he admired and frequently borrowed Krieger's subjects.²⁸ Handel's early keyboard music, in particular is unthinkable without the dense chordal writing of Johann Krieger. His borrowings from Johann Philipp Krieger's works – particularly the fugue from the *Tocatta in A-minor* (vol. 2, no. 3), quoted in the *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264 (1739) – may derive from contacts between his teacher Friedrich Wilhelm Zachow and the Weißenfels court chapelmaster, or from Handel's appearance in the Weißenfels Palace Church in or around 1693. But even if there is no evidence for a direct teacher-to-pupil relation, the musical significance that Seiffert once attached to the Krieger brothers as "important forerunners of Bach and Handel" seems incontrovertible.

26 J. Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), facs. ed. Margarete Reimann, *Documenta Musicologica*, i/5 (Kassel, 1995), p. 442.

27 *ibid.*, p. 441.

28 Friedrich Chrysander: *G. F. Händel*, iii (Leipzig, 1860), p. 211; M. Seiffert: "Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister," *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* (Leipzig, 1907), p. 41.

SOURCES

Prefatory Note

An initial catalogue of sources for the keyboard music of Johann Philipp and Johann Krieger was provided by Max Seiffert in the critical commentary to his complete edition of 1917. In 1960 Wilhelm Riedel was able to add to this catalogue several works by Johann Krieger. Since then, however, still other sources have been explored, so that many years of preparatory research – a perusal of recent secondary literature, specific inquiries and archival studies – had to be invested in our edition in order to present an overview of present sources. Our investigation encompassed the following libraries: the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz and the Hochschule für Künste Berlin, the Benedictine Abbey in Beuron (Germany), the Conservatoire Royal de Musique and the Bibliothèque Royale Albert I^{er} (Brussels), the Hessische Landes- und Hochschulbibliothek (Darmstadt), the German Archive of Music History (Kassel), the Biblioteka Jagiellońska, the Bach Archive and the Municipal Library/Music Department of the Uniwersytecka (Łódź), the British Library (London), the Musikbibliothek (Munich), the Archive of the Lutheran Church of the Music Library of Yale University and the University Libraries (Princeton, NJ), and the several libraries mentioned in the secondary literature. It is likely that this research unearthed several Krieger works which will probably be described in an anonymous composition position for works not mentioned to previously unknown MSS. The section on Sources provides a complete overview of currently known sources.

Conversely, the sources for the keyboard music of Johann Philipp and Johann Krieger from 1745 or are regarded as so-called “war losses.” The sources are the library of the former Berlin Institute of Music Education and Church Music (now the library of the Hochschule der Künste), the former Grand Ducal Library in Darmstadt (now the music department of the Hessische Landes- und Hochschulbibliothek) and the library of the Benedictine Abbey in Beuron near Tuttlingen (Baden-Württemberg), as well as a MS copy of a few pages located as recently as 1917 in the private collection of the

29 Seiffert (1917) refers to this institution by its then title of Royal Institute of Church Music in Berlin (Königliches Institut für Kirchenmusik).

Munich musicologist Adolf Sandberger (1864–1943) and consulted by Seiffert (1917).

The Darmstadt MS, “an early autograph of Johann Gottfried Walther” according to Seiffert (1917), is reported by the Hessische Landes- und Hochschulbibliothek to have been destroyed by fire during an air raid in World War II.³⁰

In contrast, it is questionable whether the Beuron and Beuron sources actually perished during the war. The source path followed by the library of the Berlin Institute for Music Education and Church Music can no longer be retraced today, and the institute was merged with the Berlin Musikhochschule as early as 1944.³¹ At least the bulk of the library holdings from the Berlin Musikhochschule – including parts of the estate of Philipp Spitta (1841–1894) – was evacuated to Friederichsdorf Castle near Lauban in Lower Silesia in order to protect them from damage during the air raids. Unearthed by Polish authorities in 1945,³² it has been known since 1989³³ that they eventually found their way into the library of Łódź University, where some of the titles from Berlin university libraries are located today. A search here for the Krieger sources known to Seiffert proved fruitless.³⁴ Assuming that the MSS never arrived in Łódź, several possibilities present themselves:

a) The MSS were not evacuated in 1943 but burned with the destruction of the Berlin Institute building. In this case the originals may have been preserved. It is just conceivable that MS copies or photo-reproductions of them exist at presently unknown locations³⁵ but the probability is very slight since no source studies of the Krieger brothers’ keyboard music are known to have been undertaken since

30 Information kindly supplied by Dr. Oswald Bill of XXX, 1998.

31 Dietrich Sasse: “Berlin,” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, i (1949–51), col. 1730.

32 Information on the history of the musical holdings evacuated to present-day Poland from the Prussian State Library in Berlin from 1941 onward in order to protect them from air raids can be found in Nigel Lewis: *Paperchase: Mozart, Beethoven, Bach ... Research for Their Lost Music* (London, 1984) and, more recently, in Dominik Sackmann: “Classical Music – a State Secret,” *Musical Quarterly*, lxxxii/1 (1998).

33 Christoph Wolff: “From Berlin to Łódź: the Spitta Collection Resurfaces,” *Notes*, xlvi (1989), pp. 311–27, and “Schaffenskonzeption und Forschungsmethode: Anmerkungen zum Spitta-Nachlass in Łódź,” *Beiträge zur Bach-Forschung*, ix/10 (Leipzig, 1991), pp. 95–103.

34 Information kindly supplied on 19 June 1996 by Dr. Wolfgang Rathert of the library of the Hochschule der Künste, Berlin (Dept. 2), after inquiring at Łódź University Library.

35 In this way C. Wolff was recently able to discover a microfilm made in the 1930s or 1940s of a MS from the Spitta estate (Berlin Musikhochschule) that had been considered lost since 1945; see C. Wolff: “Zum Quellenwert der Neumeister-Sammlung: Bachs Orgelchoral ‘Der Tag der ist so freudenreich’ BWV 719,” *Bach-Jahrbuch 1997*, pp. 155–67.

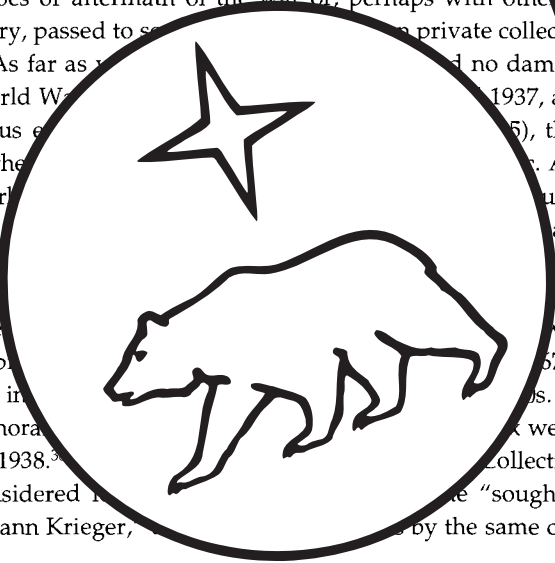
1917 and Seiffert seems to have worked from the original sources.³⁶ Apparently no catalogue was made of the evacuated holdings or, if so, it no longer exists.

b) The aforementioned musical titles were housed at a different location in 1943, along with other parts of the libraries, and may resurface at a later date. It was the hope in this possibility that led us, not least because of the altered political situation after 1989–90, to undertake further research while preparing our edition. The search, however, has been in vain, and contributed in no small measure to the delay in the publication of this volume. At the same time, it encouraged our suspicion that the MSS may reappear later at some presently unknown location.

c) The same applies to the supposition that the lost Berlin sources may have been stolen after or even before their evacuation, and are located today in an unidentified collection. In this case, their rediscovery would be tantamount to a stroke of luck.

Since Sandberger's death the MS in his library has disappeared without a trace. Here, too, it is uncertain whether the MS was destroyed in the final throes or aftermath of the war or, perhaps with other parts of Sandberger's library, passed to someone's private collection.

As far as we know, the MSS were not damaged through the events of World War II. In 1937, a large part of the possessions of the famous organist and composer (1855–1937), the organist of Lüneburg Cathedral, were evacuated to the Lüneburg area. As part of the preparatory work for the edition of the organ music from the fourteenth to the eighteenth centuries, many early music titles and manuscripts were acquired, many from central Germany, that were not available locally. A copy of a MS with thirty-one chorale fugues by his pupil (1857) was able to consult his MS in the library. In 1917 Seiffert published a chorale book. The MSS were published by Frotscher in 1938.³⁷ The collection in Beuron have been considered in the "sought-after chorale fugues by Johann Krieger, ... by the same composer, are said to have



³⁶ This was how Seiffert, for example, dealt with the MS Mus. ant. pract. KN 147 from the Lüneburg Council Library when preparing his Weckmann edition (*Vierzehn Präludien, Fugen und Toccaten, Organum*, iv/3, Leipzig, 1925). The MS was lent to him by the Lüneburg library and mailed to his Berlin apartment for study purposes; see the list of users enclosed in the MS.

³⁷ *Zur Geschichte des Orgelspiels vormehlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*, 2 vols. (Leipzig, 1884–5); facs. edn. (Hildesheim, 1969).

³⁸ G. Frotscher, ed.: *Orgelchoräle um J. S. Bach nach Handschriften und Drucken des 18. Jahrhunderts*, *Das Erbe deutscher Musik*, ix (Leipzig, 1938; repr. Leipzig, 1959).

been "missing for some time,"³⁹ although the precise date of their disappearance has yet to be established. All that is accessible at the present moment is the catalogue of Ritter's private collection of organ music, a catalogue likewise preserved in Beuron and fortunately containing at least the titles and incipits of the missing chorale fugues (see below).

There is a very strong likelihood that these sources disappeared, not due to the effects of the war, but through human intervention. It is even possible that the materials were removed by an employee of the monastery library and – perhaps due to the vicissitudes of the war – were never returned. Considering the generous lending policies of many libraries at that time, particularly to recognized scholars,⁴⁰ this evaluation loses something of its speculative edge. There may even be an anticipated connection between the missing Krieger sources and other MSS from the former Berlin Musikhochschule (or the Institute of Music Education and Church Music). Anyhow, it is striking that the musical materials that resurfaced in our edition, including those from the former holdings of the Musikhochschule, include all MSS related to keyboard music of the seventeenth and early eighteenth centuries.⁴¹ Even the partially recovered Spitta material, such as source *S*, although the MSS were still extant there before the war – including many that Spitta had acquired precisely from the estate of August Gottfried Ritter.⁴² The fact that the MSS were still housed in the two Berlin libraries in 1943, and could thus be evacuated, must first be proven. After all, these holdings – and especially the Ritter Collection in Beuron – were available without restriction for the preparation and revision of Frotscher's *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*,⁴³ a revised and enlarged version of Ritter's standard work of 1884–5) and for the edition of organ chorales from Bach's circle that Frotscher published shortly thereafter in *Das Erbe deutscher Musik*.⁴⁵

³⁹ Information kindly supplied on 28 August 1997 by Father Theodor Hogg OSB, the librarian of the Benedictine Abbey in Beuron.

⁴⁰ See, for example, note 36. In 1932 the Winterthur organist Karl Matthaei (1897–1960) was even sent the renowned MS volume Slg. Gotthold Mus. ms. 15839, compiled by Johann Gottfried Walther, from Königsberg University Library to Berlin for purposes of photocopying. In 1937 Frotscher, for the edition cited in note 38, was no longer able to locate this MS. No evidence has been forthcoming that the MS even found its way back to Königsberg in 1932. See Harry Joelson-Strohbach: "Nachricht von verschiedenen verloren geglaubten Handschriften mit barocker Tastenmusik," *Archiv für Musikwissenschaft*, xlv/2 (1987), pp. 91–140, esp. p. 92.

⁴¹ See note 33.

⁴² Wolff (1991), pp. 101–3.

⁴³ Wolff (1997), p. 158.

⁴⁴ 2 vols. (Berlin, 1935–6). In 1966 Frotscher was even able to publish a greatly enlarged new edition of this work.

⁴⁵ See note 38.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



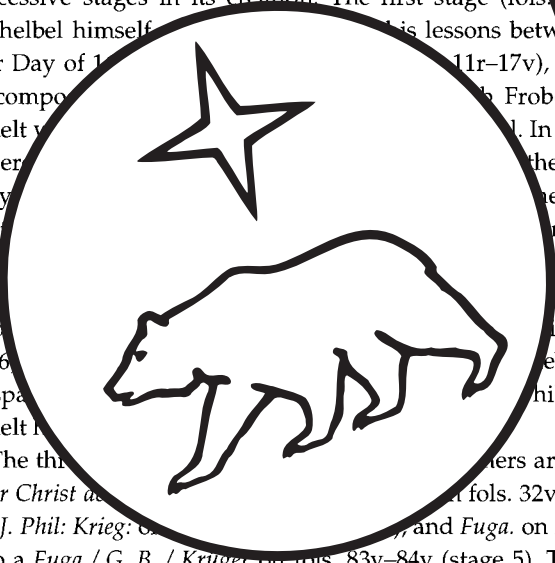
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

tinued his training with the new organist at the Predigerkirche, Andreas Nicolaus Vetter, before becoming town organist in Wernigerode in the Harz Mountains (1697) and organist at the Church of the Holy Trinity in the town of Sondershausen in Thuringia (1701). Among his pupils there was Heinrich Nicolaus Gerber (1702–1775), later a pupil of Bach (see *Gerber 1715* and *Gerber 1716*). Eckelt's library was acquired in Sondershausen by Gerber's son, the lexicographer Ernst Ludwig Gerber (1746–1813), from whose estate the book then passed to the Offenbach publisher Johann Anton André. Finally, when André's collection was auctioned in 1845 the MS was acquired by the Royal Library (later Prussian State Library) in Berlin.⁵¹

Eckelt's tablature book is limited entirely to keyboard music. It was probably begun in or shortly before 1690 and finished in 1692, as indicated by the annotation on fol. 1r in an unknown hand ("to no. 16 / Johan[n] Valentin Eckelt 1692 / Wernigerode in the Harz. / Fantasies / Fugues and Capriccios") and the autograph concluding remark on an attached single leaf "Johann Valentin Eckelt / Anno 1692." The MS falls into five sections corresponding to a number of successive stages in its creation. The first stage (folios 1–10) was compiled by Pachelbel himself during his lessons between Easter and Midsummer Day of 1690 (folios 11r–17v), it consists almost entirely of compositions by Pachelbel, some by Froberger, some by Eckelt himself. In contrast, stage 2 (folios 18–24) was compiled by Eckelt, and the final section (stage 3) from his "cousin" Johann Philipp Krieger. Stage 4 from Andreas Nicolaus Vetter and Froberger, stage 5 also by Johann Friedrich Witt (?1660–1716), Johann Sebastian Bach (1657–1714), Johann Caspar Bach (?1660–1716), Johann Philipp Krieger and probably Eckelt himself.

The three compositions are found in stages 3 and 5: *Herr Christ als die Wirtin* on fols. 32v–34v (stage 3); *Toccata / in A / J. Phil. Krieger* on fols. 64v–65v (stage 5), and *Fuga* on fol. 64v (stage 5). There is also a *Fuga / G. B. / Krüger* on fols. 83v–84v (stage 5). The title of the last-named work does not reveal whether it was written by Johann or Johann Philipp Krieger. In this instance Seiffert (1917, p. lxiii) decided expressly in favor of Johann Krieger, but due to the lack of a sufficient basis of comparison the possibility of Johann



51 Wolfgang Plath: "Zur Geschichte der André-Gerberschen Bibliothek," *Bachiana et alia musicologica: Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag*, ed. Wolfgang Rehm (Kassel, 1983), pp. 209–25, esp. p. 225.

Philipp Krieger's authorship cannot be entirely excluded. Furthermore, stage 1 contains an anonymous *Fuga* in G major (fol. 3, in Pachelbel's section) attributed to Johann Krieger in 1716 by Heinrich Nicolaus Gerber and again, in or after 1805, probably by Johann Christian Heinrich Rinck (see *Gerber 1716* and *Rinck*); another MS copy of the same work, again without authorship, is found in the clavier book compiled by Johann Christoph Bach in Göttingen near Arnstadt some time between roughly 1709 and 1715 (see *Gerber 1715*). Thus Krieger's authorship cannot be doubted, and the work appears in our edition for the first time under his name.

As already mentioned, Eckelt claimed to have received Johann Krieger's set of chorale variations (no. 50 in our volume) from a certain "Krumpholz" about whom, however, nothing else is known.⁵² The two remaining compositions, both expressly ascribed to Krieger, may have been compiled by Eckelt himself, perhaps with the assistance of Christian Friedrich Witt in Gotha, the composer of no fewer than three pieces in stage 1.⁵³ Witt was chamber organist (1686), deputy chapelmaster (1690) and finally chapelmaster (1713) at the court of Saxe-Gotha. In 1685 Witt and 1688 Witt had studied in Nuremberg with Georg Caspar Wecker, from whom he took the works of Johann Krieger and Pachelbel. It is therefore conceivable – indeed, even probable for stylistic reasons (see *Comments on the Works*) – that the two last-named Krieger compositions were youthful works that Witt received from Wecker.

Wagner Only after our edition of this work was finished did we light upon a MS source in the library of the Conservatoire Royal de Musique in Brussels (shelf mark A. 39) representing for the moment, the final result of our systematic quest for new works (see also *Gerber 1715*, *Gerber 1716* and *Rinck*). With one exception (see below), this MS had escaped the notice of German and Anglo-American musicologists alike. The last time it had been carefully examined was probably in 1909 by the institute's former librarian, Alfred Wotquenne (1867–1939), while compiling his inventory of the collection (1894–1918).⁵⁵ The MS de-

52 Wolff (1986), p. 376.

53 Eckelt is known to have visited Gotha in 1697; see Wolff (1986), p. 377. Another item of evidence for this path of transmission is provided by Heinrich Nicolaus Gerber's *Orgelbuch* in the Princeton University Libraries, dated "Gerber, 17 July 1727" (shelf mark A. M. 16915). Alongside anonymous compositions this MS contains, consecutively, a *Ciaccona mit 60 Variationen ex C di Sign. Valentin Eckelt*, a *Ciaccona mit 15 Var. di Sign. Witte*, a *Ciaccona mit 100 Var. F. Witte* and works by Buttstädt, Pachelbel, a certain Körner, Johann Adolph Scheibe and Gerber himself. Gerber's years of study with Johann Sebastian Bach in Leipzig came to an end in 1727; see Alfred Dürr: "Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs," *Bach-Jahrbuch* 1978, pp. 7–18.

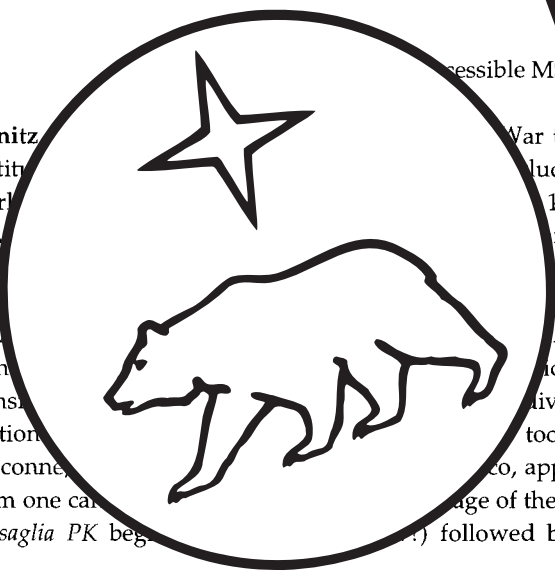
54 Bernd Baselt and Karl-Ernst Bergunder: "Witt, Christian Friedrich," *The New Grove Dictionary*, xx (London, 1980), p. 465.

55 This and the following information derives from the RISM Internet file: <http://rism.harvard.edu/cgi-bin/search.db>.

he is known to have spent his entire career as an organist from 1669.⁶² Kortkamp's reputation, as far as we know, scarcely extended beyond the borders of Hamburg, Lüneburg and Kiel, and the *Jigg* represents the only work surviving under his name. It is thus more than likely that the copyist of the Brussels MS stood in indirect or perhaps even direct contact with Kortkamp (see also *Comments on the Works*). There is, however, no way of determining whether he also received the works by Krieger and *J. Casper* [Kerll] from Kortkamp, nor whether Kortkamp established relations with the future chapelmaster of the Weißenfels court, e.g. during a visit to Hamburg while Krieger was on his return journey from Copenhagen roughly between 1667 and 1670.

The date given on the title page of *Wagener* probably derives from the annotation *June ij 3d 1687* added to the final piece in the MS, a chaconne by Croft. Indeed, considering Clarke's and Croft's birth dates and the presence of several pieces by Purcell from the 1690s,⁶³ the MS can hardly have been written after 1700. Its place of origin and its whereabouts before arriving in Wagener's library are, however, matters of speculation.

Pirnitz
 Institut
 mar
 leav
 and
 Org
 De
 prin
 trans
 Section
 chaconne
 from one car
Passaglia PK beg



Possible MS Sources

War the Holdings of the Berlin
 included a collection of MSs when
 1675 and comprised sixty
 notation on two staves
Sonate sopra il Cembalo è
Porro, I: P: Krieger Composita
 (XX).⁶⁴ This MS, one of the
 ic of Johann Caspar Kerll
 divided into two sections.
 toccatas, seven canzonas, a
 co, apparently all by Kerll apart
 age of the MS's origin ended with a
) followed by the annotation *Pirnitz,*

62 Further information on Kortkamp's biography can be found in Reimann's dissertation (see note 61) and especially in Ibo Ortgies: "Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmanns," *Proceedings of the Weckmann Symposium Göteborg 1991*, ed. Jullander Sverker, Skrifter fran Musikvetenskapliga institutionen, xxxi (Göteborg, 1993), pp. 1–24, and in volume 1 of Hans Davidsson: *Matthias Weckmann: the Interpretation of his Organ Music*, Skrifter fran Musikvetenskapliga institutionen, xxii (diss., Univ. Göteborg, 1991).

63 See note 56.

64 MS described in A. Sandberger, ed.: *J. K. Kerll: Ausgewählte Werke, Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, ii/2 (Brunswick, 1901), pp. lxix f., and in Riedel (1960), pp. 78f. and 140.

22 March 1676. As Sandberger (in the preface to his Kerll edition of 1901) and Seiffert (1917) convincingly argued, this is not the date of composition but rather the date on which the first part of the MS was completed. Section 2 contains a grand total of two pieces: a *Halter* likewise attributed to Kerll, and a *Passaglia* to which the initials *J. B. S.* were later appended. Sandberger's and Seiffert's descriptions do not allow us to conclude how many copyists were involved in this source.

Friedrich Wilhelm Riedel has proposed that the initials *AP* stand for Alessandro Poglietti. He stoutly rejects Sandberger's attempt, drawing on the title, to construe the initials *J. B. S.* as standing for "Jacob Borro Scripsit" because no keyboard music by Giovanni Giacomo Porro (Johann Jacob Borro, ?1590–1656) is to be found elsewhere.⁶⁵ However, this former assistant to Girolamo Frescobaldi (and perhaps even one of his pupils) spent a considerable part of his professional career as an organist before becoming, in 1653, deputy chapelmaster and, shortly thereafter, chapelmaster at the Munich court. Viewed in this light, the existence of a keyboard work by Porro seems perfectly conceivable. Even the initials can be plausibly explained as referring to Porro's birthplace Lugano in Italy, in which case the authorship might be attributed to "Johann Borro Sabienis." This attribution, however, cannot be verified until a stylistic analysis has been made of the (unfortunately unpublished) work on the basis of the original source.

Equally problematical at first glance is the interpretation of the unusual initials *PK* (the composer mentioned in the MS title as referring to "Philipp Krieger." Yet granted that the attribution to Borro/Porro is at least credible, and considering that the MS is a principal source of Kerll's keyboard music (it may even have been copied from the composer's holograph) and provides a relatively reliable text, the only way to refute the attribution is to re-examine the original sources. Nor does the compositional fabric of the passacaglia, which clearly draws on the Italian keyboard style around 1660,⁶⁷ preclude the possibility that this is a youthful work written perhaps just after Krieger's Italian tour (ca. 1673–5) and his studies with Johann Rosenmüller and Bernardo Pasquini. The rightness of this supposition received confirmation from an unexpected source shortly before our volume went to press: the discovery of a concordance in the anonymous MS 15.139 in the Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique in Brussels (see *Wagener*). As the MS had apparently not been subjected to scholarly scrutiny since 1909 it escaped Seiffert's notice altogether. It transmits a variant of the piece with

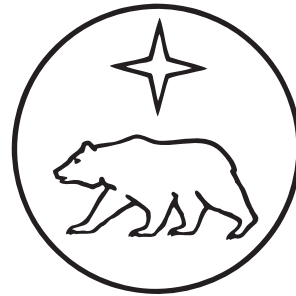
65 Riedel (1960), p. 78.

66 John Harper: "Porro, Giovanni Giacomo," *The New Grove Dictionary*, xv (1980), p. 127.

67 See M. B. Haynes, ed.: *B. Pasquini: Collected Works for Keyboard*, Corpus of Early Keyboard Music, v/1–7 (American Institute of Musicology, 1964–8), and Barton Hudson, ed.: *Bernardo Storace: Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo*, Corpus of Early Keyboard Music, vii (American Institute of Musicology, 1965).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Krieger 1697 The disappearance of one particular source from the former Berlin Institute of Music Education and Church Music – Ms. H 5741 – is particularly grievous as it was presented by Seiffert (1917) as the sole surviving holograph MS of Johann Krieger’s keyboard music. Nor is there any indication that this two-leaf MS in oblong folio format, probably written in traditional notation, was re-examined after Seiffert’s 1917 edition. Evidently the MS encompassed only two works: the untitled piece reproduced on page 87, and the chorale variations *In dich hab ich gehoffet Herr*.⁷² The order of the pieces is unknown.

Seiffert’s claim that the MS is in the composer’s own hand, though perhaps based on authorial corrections made in the course of writing, probably derived from the annotations found at the beginning and end of the chorale variations. “At the beginning we find *Cum Deo* ... [probably illegible] *adi* von Krieger Zittau, and at the end *Soli Deo gloria Zittau adi* [probably a date] 21 January 1697.”⁷³ It was, presumably, similarities in the handwriting that led Seiffert to identify the untitled work that (we may assume) preceded the variations as a holograph source. Yet there is no evidence, ultimately unlikely – that Seiffert compared this MS with other works in Krieger’s hand, e.g. the possibly holograph performance

True, at the beginning and end of the MS’s holograph status. But the possibility that the MS is completely dismissed. Since this question, the text presented in Seiffert’s edition. Yet even if the title of the untitled piece is in comparison, can it be substantiated (see *Comments on the Works*).

It also remains unclear where the MS originated and how it arrived in the library (perhaps through Philipp Spitta, who inherited the estate of August Gottfried Ritter). The accumulation of such sources in the institution may well reflect the interests of a particular collector, perhaps Seiffert himself. The small size of *Krieger 1697* suggests that the bifolium was once part of a larger collective MS and may have been inserted in the body of works known to have served as the basis for Krieger’s second print of 1699 (see the composer’s letter of 15 April 1716 in *Biographical Notes*).

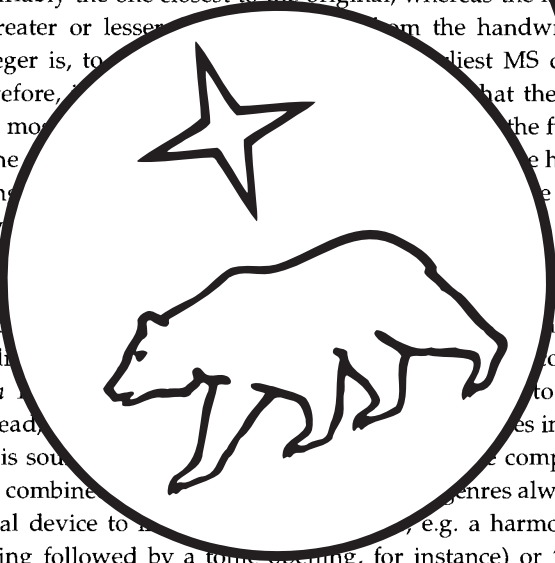
⁷² See preface to Seiffert (1917), pp. lxii f.
⁷³ *ibid.*, p. lxiii.

Berlin Another lost MS formerly preserved in the Berlin Institute of Music Education and Church Music, possibly until 1944, was an eleven-leaf volume in oblong folio format containing, according to Seiffert’s description,⁷⁴ keyboard music by Girolamo Frescobaldi, Johann Pachelbel, Johann Caspar Ferdinand Fischer and, as the final work, a *Fantasia di J. Krieger* (shelf mark Mus. H 8345). No precise information exists as to its contents, copyist(s), style of notation or date of origin, and its provenance is completely obscure. The piece is known solely through Seiffert’s first edition (1917); when Krieger’s authorship is open to doubt (see *Comments on the Works*). For this reason we have elected to place the *Fantasia* among the works of uncertain authorship (no. 88), adopting the musical text presented by Seiffert.

Walther A folio MS in oblong format which, prior to 1945, was located under the shelf mark Ms. 4100 in the Prussian State Library in Darmstadt (formerly the Grand Ducal Library, now the Hessische Landes- und Hochschulbibliothek), was definitely destroyed during the war in view of the fact that Seiffert, in his complete edition of Pachelbel’s works, had to deal with several autographs by Johann Gottfried Walther, we are hardly in a position to discount his claim that this source was a copy (probably in standard notation) written out by the organist of the Weimar Town Church at an early stage of his career.⁷⁵ Although Seiffert only reproduced those Krieger works uniquely preserved in this MS and the source is now irretrievably lost, several basic questions remain: Was the MS limited to the four compositions by Krieger, or did it contain, like most of Walther’s copies, other works as well? How did a Walther MS come to arrive in the Darmstadt library? Where did the copyist obtain the exemplars for his copies? The four compositions were, according to Seiffert, a *Preludio*, an untitled piece in the style of a ricercare, a variant of the D-minor Fugue (no. 27 in volume 1 of our edition) from *E 1699*, and a *Passaglia* [sic], all in D-minor. Seiffert published all four pieces in 1917 (and again in 1930)⁷⁶ as a self-contained unit and attributed to them “a distinctive middle position between suite and sonata”. In his 1917 preface he goes on to say that “there can hardly be any objection to the claim that the order of the Krieger pieces in no. 5 [i.e. the four pieces we are discussing] is

⁷⁴ See preface to Seiffert (1917), p. lxii, and Seiffert’s remarks in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, v (1903–4), p. 476.
⁷⁵ This source is not mentioned in Hermann Zietz: *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 and P 803 aus dem “Krebs’schen Nachlass” und besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, i (Hamburg, 1969), or in Kirsten Beißwenger: “Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers,” *Acht kleine Präludien und Studien über BACH: Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag*, ed. by the Collegium of the Göttingen Bach Institute (Wiesbaden, Leipzig and Paris, 1992), pp. 11–39.
⁷⁶ See note 48.

intentional. To insert the rhapsodic, toccata-like Prelude between the heavily 'wrought' *Durezza* and the rigorous *ricercare* structure of *Thema* was a thoroughly original ploy aimed at heightening their effect. The sequence *Preludio-Ricercar-Fuga-Passaglia* is not, in itself, intrinsically compelling, and there is a high degree of likelihood that J. G. Walther [...] placed these works together because of their common tonality, whether fortuitously or with the intention of creating a multi-movement concert piece. On the other hand, it is just conceivable that Krieger himself had a hand in defining the sequence. The truth of this supposition is entirely dependent on the answer to the question of who [...] wrote the improvements to the fugue [...] the first version of which is contained in the *Clavier Übung*: Walther or Krieger? We know and possess a great number of autograph MSS in Walther's hand of works by other composers [there follows reference to Seiffert's edition of Pachelbel]. A critical examination of them has revealed that the more often Walther was forced to write out the same piece by another composer, the greater was his tendency to intervene in the work by improving and reshaping it during the course of writing; the earliest copy is invariably the one closest to the original, whereas the later ones depart from it to a greater or lesser extent. From the handwriting, Walther's copy of Krieger is, to all intents and purposes, the earliest MS copies altogether. We are therefore, in the opinion of the author of these pages, that the author of these improvements was most probably Krieger himself. The fugue from the framework of the new work had a particular reason for doing so. The author wished to use it in the new work. When writing out his autograph when writing out his group of pieces as a concert piece, he had the same key but belonging to different consecutive order. He wished to be played in the order. Instead of the pieces in the exact order he found in his sources, the compositions of Krieger's day that combine these genres always employed a compositional device to e.g. a harmonic relation (a dominant ending followed by a tonic opening, for instance) or "written out" transitions. Examples of this practice can be found in Dietrich Buxtehude's *Prelude, Fugue and Chaconne* in C major (BuxWV 137), Georg Böhm's *Prelude* ("Fugue and Harpeggio") in G-minor and Krieger's own *Tocatta* in C major (E 1699). This, however, is precisely what we do not find in the group of works in question. To be sure, we cannot exclude the possibility that Krieger also combined self-contained move-



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

ments written in the same key, but in contrasting textures, as did, say, Johann Sebastian Bach in his *Prelude, Fugue and Allegro* in E-flat major (BWV 998). But if he wished a consecutive performance of the works to be not only conceivable but desirable, we would expect to find indications to this effect similar to the rests and fermatas that end the first two sections of Bach's piece (however, see *Sandberger*).

To do justice to the demand of these two conflicting interpretations – performance as a single unit or performance as four separate pieces – we have divided this group into separate parts while retaining the order in which they appear in the source. Admittedly, the Fugue only appears among the works from 1699, when it is treated as an alternative version of the D-minor Fugue from that collection with the discrepancies reproduced in small print (see volume 1 of our edition).

The text is based on Seiffert's edition of 1917.⁷⁸ In view of the contradictory or nonexistent evidence, nothing can be said as to the movement headings handed down by Walther.

Sandberger As already mentioned, nothing is known of the present whereabouts of this source, which consisted of four folio leaves written in new German organ tablature. According to Seiffert (p. 17) the MS was located at that time in Munich in the private collection of Adolf Sandberger, who had acquired it from the estate of August Gottfried Ritter. The MS presumably entered the *Ritter Catalogue* (p. 23, no. 47/49) sometime during the 1880s. The entry reads: "Old manuscript, German tablature, Kr[ieger], 567 / *Durezza*. / 47. / *Praeludium*. / 48. / *Thema*. / 49." Our search for the Sandberger estate (he died in 1943) with the assistance of, among others, the Bayerische Staatsbibliothek in Munich,⁷⁹ has failed to yield any results, not even clues warranting a hope that the MS may have survived the Second World War.

The origins, copyists and date of the source are uncertain. Being written in tablature, the MS probably originated no later than roughly 1710 to 1720.

From Seiffert's brief description we can infer that the heading read *Praeludium Herrn Krüger*.⁸⁰ It is questionable whether the movement headings listed in the *Ritter Catalogue* and in the main body of Seiffert's edition – *Durezza*, *Praeludium*, *Thema* – stem from the composer: the term *durezza*, though widespread around 1650, is, as far as I know, unique in the central German organ tradition of the Krieger era. It is not found in the textbook of Johann Philipp Krieger's pupil Jo-

77 Preface to Seiffert (1917), pp. lii f.

78 The musical text presented in his 1930 edition seems to be an arrangement and can therefore be disregarded.

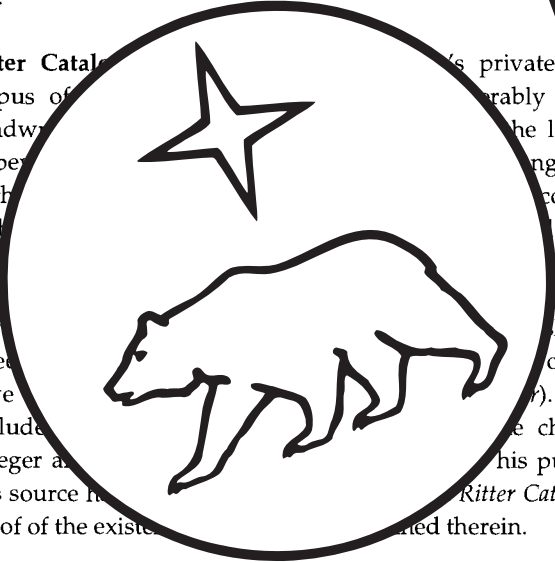
79 Our thanks are hereby extended to the director of the Music Collection, Dr. Hartmut Schaefer.

80 See preface to Seiffert (1917), p. lxii.

hann Samuel Beyer (1703),⁸¹ nor is it mentioned in Walther (1708),⁸² Walther (1732) or Mattheson (1739). It would seem that we face a situation similar to that of the Walther MS destroyed in Darmstadt during the Second World War. For this reason we must repeat the misgivings expressed there: it is doubtful whether the three pieces in *Sandberger* formed a single unit since they are unrelated apart from their common key; but neither is it inconceivable, provided we take Seiffert's source description seriously, that the MS only presented the single title, *Præludium* (the *Præludium* heading is lacking in the *Ritter Catalogue*). This title, however, may have referred to all three movements (as in the northern German toccata) or merely to the first work. In this case, too, the actual state of affairs can only be clarified with the aid of the original source. All the same, there is nothing to prevent all three works from being performed separately as *vocets*, as in the similar examples in *E 1699*.

As an exception, our new edition is based not only on the *Ritter Catalogue* and the text of Seiffert (1917), but also, as a secondary source, on Ritter's edition of 1885 which, to quote Seiffert's critical remarks of 1917, reveals "in a misreading."

Ritter Catalogue is his private MS collection, with its corpus of handwritten manuscripts probably illuminated by the hand of the library of the Benedictine Abbey of Beuron. It changed the MSS to composer, at the expense of the contents of the incipit of each work. The incipit of the allegedly fifteen (*recte* [sic] [Krieger] 233; see below note 83) chorale fugues by Johann Krieger, who is referred to as his pupil Tobias Volckmar. As this source in the *Ritter Catalogue* constitutes the sole proof of the existence of the works mentioned therein.



81 J. S. Beyer: *Primæ Linæ Musicæ Vocalis. Das ist: Kurtze / leichte / gründliche und richtige Anweisung / Wie die Jugend [...] wohl und richtig singen zu lernen / auff's kürtzte kan unterrichtet werden* (Freiberg in Saxony, 1703); facs. edn. (Leipzig, 1977), fol. P1–Q (Appendix, *In welchem theils alte als auch neue Termini Musici nach dem Alphabet zu finden*).

82 J. G. Walther: *Praecepta der Musicalischen Composition* (MS, Weimar, 1708), ed. Peter Benary, *Jenaer Beiträge zur Musikforschung*, ii (Leipzig, 1955).

Ritter The August Gottfried Ritter estate once preserved a music MS with "thirty-one chorale fugues by Johann Krieger and twelve⁸³ chorale fugues by Tobias Volckmar."⁸⁴ Seiffert (1917) knew this source only from its being mentioned in Ritter's book,⁸⁵ and was thus only able to extract from it the chorale setting *Vater unser im Himmelreich* already published by Ritter himself.⁸⁶ In other words, the discovery of the MS among the holdings of the Ritter estate in Beuron Abbey – a MS compiled, according to Gotthold Frotscher, by Ritter himself⁸⁷ – can only have taken place after 17. But this sheds no light on the path by which parts of Ritter's estate arrived in Beuron. Nor is an inventory known to exist.⁸⁸

In the 1930s Fischer was able to investigate Ritter's MS copy containing Krieger and Volckmar's chorale fugues along with other parts of the estate.⁸⁹ In 1938 he published a total of six of Krieger's thirty-one choral fugues.⁹⁰ *Christum wir sollen loben schon, Christus der uns selig macht, Da Jesus an dem Kreuze stund, Mit Fried und Freud' ich fahr dahin an dem Sonntag, der Heiden Heiland*. As already mentioned, a seventh fugue, *Vater unser im Himmelreich*, had already been published by Ritter himself and by Seiffert. Since Frotscher's edition, however, the Ritter holdings in Beuron have vanished without a trace.⁹¹

The question remains as to which source formed the basis of Ritter's MS copy. To judge from the incipits in the *Ritter Catalogue*, the complete may well have been a MS in new German organ tablature, perhaps written out by Volckmar, but one whose specific features mark it in the clear vicinity of the composer himself. Evidence for tablature notation includes the lack of duple-meter time signatures and the unusual placement, even the complete absence of bar lines in several of the compositions: at least at the opening of the chorale fugues, Ritter's source

83 According to the *Ritter Catalogue* (p. 229) there were only eleven works by Volckmar.

84 Critical report by Frotscher (1938), p. 108; see note 38.

85 Ritter, ii (1885), p. 149.

86 Preface to Seiffert (1917), p. lii.

87 See note 91.

88 Our queries to the library of the Benedictine Abbey in Beuron were fruitless on these matters (see note 39). It is remarkable that the Beuron library also preserves the musical estate of Ernst von Werra (1854–1913), an expert in organ building from Constance (information kindly supplied by Dr. Michael Belotti of Freiburg). Today Werra is known primarily as the editor of the complete edition of the keyboard works of Johann Caspar Ferdinand Fischer (*Sämtliche Werke für Klavier und Orgel*, Leipzig, 1901). It is possible that Werra acquired large parts of Ritter's collection after the latter's death in 1885 and later bequeathed them, together with his own estate, to the Beuron monastery library. Evidence vaguely in support of this supposition is supplied by Werra's cryptic annotation at the end of his preface to the Fischer edition: "In recent years I have accumulated a goodly amount of material that still awaits examination." In any case, this thesis would explain why the MS was unknown to Seiffert in 1917 but accessible to Gotthold Frotscher in 1938.

89 See publications listed in notes 38, 44 and 46.

90 See edition cited in note 38.

91 Friedrich Wilhelm Riedel had already reached the same conclusion in his own inquiries; see Riedel (1960), p. 170.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



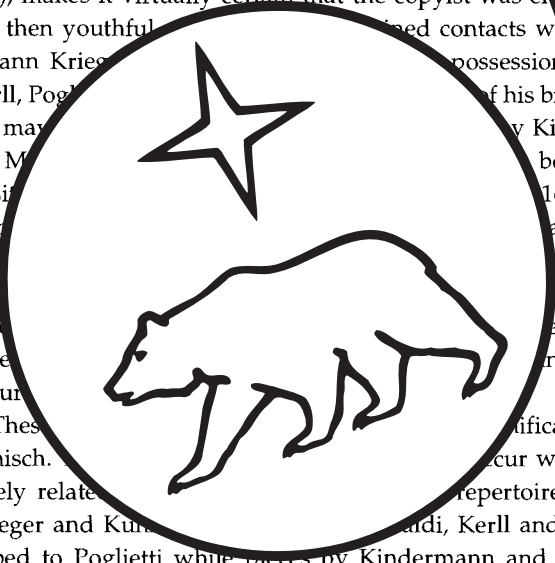
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

the music of Alessandro Poglietti. It has also been shown to contain central German compositions by Johann Erasmus Kindermann, Johann Kuhnau, Johann Christian Böhme (d. 1699) in Dresden, Johann Pachelbel, Johann Krieger and *Krueger*, southern German works by Johann Jacob Froberger, Johann Caspar Kerll and Johann Speth, and one work each by Girolamo Frescobaldi, Bernardo Pasquini and a certain Bartholomeus Weisthoma. We may therefore assume that the copyist had equally good access to the literature of the Habsburg court and to that of northern and central Germany. These three principal stylistic currents are also reflected in the arrangement of the repertoire in the MS, although in all cases, revealingly, we find overlaps that are easily accounted for by the fact that the copyist repeatedly had to make additions to the MS. The first section (pp. 1–43) is devoted exclusively to Poglietti, the second (pp. 44–116) primarily to composers from central Germany, and the third (pp. 117–212) mainly to northern German composers.

In particular, the comparatively large number of significant surviving works by Johann Krieger, apparently dating from his earliest years in life (or even earlier), makes it virtually certain that the copyist was either in direct contact with the then youthful Krieger or had contacts with him via a third party. Johann Krieger's possession of works by Froberger, Kerll, Poglietti, and his brother and former teacher Johann Kuhnau, as well as by Kindermann and Speth and the MS before Krieger assumed his position in 1680, doubtless for Johann Kuhnau. Since Kuhnau's departure from Dresden to Leipzig did not occur until 1680, Krieger must have made each of the other three works – Kuhnau and several by Strungk, it is their names that occur.

These significant slips on the part of Benisch. The errors occur within the codex are exclusively related to the repertoire and to compositions by Krieger and Kuhnau. Frescobaldi, Kerll and Speth are repeatedly ascribed to Poglietti while pieces by Kindermann and Froberger remain anonymous.¹⁰² This state of affairs is easily explained if we assume that the copyist had at his disposal one or more exemplars which, like the first forty-three pages of *Codex E. B. 1688*, were primarily and expressly (e.g. in their title pages or head-



ings) devoted to the music of Poglietti but also contained, anonymously, compositions by Frescobaldi, Kerll, Kindermann and Froberger, all of which the copyist at first attributed to the renowned court organist of Emperor Leopold the First before becoming aware of their different authorship. The second name appearing in the codex is, strikingly, *Joh[ann] Kuhnau* (p. 47). From this point on there are only three veritable or putative false attributions: a prelude by *H. Böhme* (p. 64) whose fugue is elsewhere assigned to Pachelbel, again a piece by Kerll ascribed to Poglietti (p. 105), and a *Prelude alla breve* attributed to *Joh[ann] Kuhnau* (p. 76) whose fugue appears under the title *Fugue à B. Krüger in Mylau* (q.v., p. 158). (See also Kuhnau's *Prælium* in appendix 2 of the present volume.) If the copyist had indeed obtained Krieger's works from Johann Krieger it would be all too understandable that he inadvertently or perhaps even deliberately conflated them. Even the two Pachelbel pieces can be traced back to the apparently highly ramified connections of the Krieger family. Moreover, these considerations exactly fit the investigations of Riedel, who dates the collection of the MS up to the year 1683, the second from 1683 and the third from 1685.¹⁰³

In regard to the northern German repertoire that makes up the final section of the MS, it may have come from a second principal source, with connections to the Brunswick-Lüneburg area or to the towns of Hamburg and Lübeck. As far as we know, the Krieger brothers did not maintain such connections, whether the unknown middleman was Nicolaus Adam Strungk (1680–1700), as Katala Snyder maintains,¹⁰⁴ still standing in need of detailed investigation. True, Strungk had the requisite regional connections to the north, and even to Vienna and Italy (where he stayed in 1686–7), but it is hardly likely that he gave Benisch a large collection of music prior to 1688 as it was only on 26 January of that year that he became deputy chapelmaster and chamber organist to the Dresden court – and thus Benisch's colleague. Moreover, the repertoire entered in the final section of the codex (i.e. by 1688 at the earliest) strongly suggests that the two men were in contact prior to 1688, as the section is almost entirely devoted to Strungk and is virtually identical to a Viennese source that probably dates from Strungk's visit to the Habsburg court in 1687.¹⁰⁵

An annotation on page 228 informs us that the codex was purchased at auction in 1776 by Johannes Becker (1726–1804), court organist in Kassel, and that it was employed for writing out further numbers, especially those by Johann Sebastian Bach and Johann Philipp Kirnberger. As we learn from a note on the flyleaf, the volume then passed on 6 June 1836 from his pupil and successor Johann Conrad Herrstell (1764–1836) and the latter's son Adolf to the Darmstadt court organist

101 F. W. Riedel, "Kuhnau, Johann," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vii (1958), cols. 1878–87.

102 Riedel (1960), pp. 106 ff.

103 Riedel (1960), p. 104.

104 Snyder (1987), p. 325.

105 Riedel (1960), pp. 186 f.

Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846). Rinck’s superb library, noteworthy today especially for its Bachiana, was acquired in June 1852¹⁰⁶ by the American composer and musical scholar Lowell Mason (1792–1872) and donated to Yale University in 1873.

For a discussion of the works that are or should be attributed to Krieger, see “Comments on the Works.”

Bach 1709 Another MS that originated from Rinck’s library and the Mason estate, and is presently housed among the holdings of the Music Library of Yale University in New Haven, CT (shelf mark LM 4982), is a clavier book containing, on thirty-four leaves (ca. 33 x 39 cm), some 104 compositions in standard two-staff notation on sixty-three written pages.¹⁰⁷ The inside page of the front cover bears a monogram comprised of the interlocking initials *JCB* together with Latin verses taken from the second impression of Andrea Werckmeister’s *Die notwendigen Anmerkungen und Regeln wie der Bassus continuus der General-Bass wohl könne tractiret werden*.¹⁰⁸ The outside back cover bears the inscription (later pasted over): *CLAVIR. / Übung. / ANNO. 1709. / den 3. April. Mein Anfang und Ende / Ghet alles in Gottes Hand, and my end reside in God’s hands”].*

The volume was copied by a copyist identified by Yoshitake Kobayashi (1733–1727), a secondary source for the important part of his scholarly work on the life and work of Johann Sebastian Bach (1685–1750). Kobayashi identified the copyist as Johann Christoph Bach (1693–1750), the church organist near Arnstadt (1698), and probably the same person as the organist near Arnstadt who lived in nearby Arnstadt and was known to have maintained the organ at the church in Arnstadt. Kobayashi also identified the copyist as the organist at the church in Arnstadt.

The entries in the MS, which came to be grouped entirely to short chorale preludes and fugues, are grouped by key (see *Walther and Sandberg*). The MS also contains a handwritten treatise on the tuning and tempering of keyboard instruments, *Der Unterricht, wie man ein Clavier stimmen und wohltemperiren könne*, pp. 54–60) taken from the second edition of Werckmeister’s



¹⁰⁶ See the imprint on the *verso* of the codex’s first leaf.

¹⁰⁷ An exhaustive description of the MS, with inventory, can be found in Yoshitake Kobayashi: “Der Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673–1727) und seine Sammelbände mit Musik für Tasteninstrumente,” *Bachiana et alia musicologica*, op. cit. (1986), pp. 168–77.

¹⁰⁸ Published in Aschersleben in 1715.

¹⁰⁹ Further information and a biography of Johann Christoph Bach can likewise be found in Kobayashi (1986). The copyist of *Bach 1709* should not be confused with the like-named brother of Johann Sebastian Bach, who lived in Ohrdruf near Arnstadt.

ter’s above-named textbook, as well as a handwritten guide to stringing the harpsichord, written by Johann Christoph Bach himself (*Wie man ein Clavicymbel beziehen soll*, p. 60). Among the composers listed by name are Georg Caspar Wecker, Friedrich Wilhelm Zachow, Johann Pachelbel, Johann Krieger, Johann Heinrich Buttstedt and Johann Sebastian Bach (BWV 895). The great majority of pieces are, however, anonymous, although some of them can be identified as Pachelbel’s. It is at least probable that the anonymous (so-called) works by Krieger, as can be seen in the G-major Fugue on page 10, which is identified as a work by Johann Krieger in *Gerber 1716* (no. 14). The second of the two pieces expressly attributed to Krieger in *Gerber 1716* and the thematically related fugues in D-minor – *Fuga. J. Krieger. in d. m. pp. 13* (no. 13) and *J. K. junior* (p. 17) – has a concordance in *Codex E. B. 1692*, namely, the *Fuga di Joh: Krüger* (p. 114). Moreover, the subjects of the two fugues were taken up in the *Ricercar aus E. B. 1692*, revealing that work to be a transposition of one of these versions.

As implied by the two G-major Wecker fugues uniquely handed down in this MS, Johann Christoph Bach may have obtained the Krieger compositions from Emanuel Bach. In this case, Krieger’s fugues would be juvenilia composed before 1709.

Gerber 1716 Until now the secondary literature has completely overlooked a solitary MS in the hands of Heinrich Nicolaus Gerber (see also *Gerber 1715* and *Eckelt 1692*) located in the Bayerische Staatsbibliothek in Munich (shelf mark Mus. ms. 5426). The MS consists of a single sheet in oblong format (ca. 34 x 29 cm); the outside pages serve as a cover (page 4 is blank), while the inside pages 2 and 3 are devoted exclusively to a fugue under the name of Johann Krieger (no. 48 in our edition), a piece attributed until now to Johann Pachelbel. Gerber’s title on page 1 reads:

Fuga. in G. / di / J. Krieger. / – / Thema. [followed by the first one-and-a-half bars on two staves as an incipit] / HN Gerber. [interlocking initials HNG] / ao. 1716

Furthermore, the upper left-hand margin of the title page bears the number 14 in Gerber’s hand, leaving no room for doubt that the MS originally belonged to a larger collection owned by the copyist.¹¹⁰ As the almost calligraphic handwriting is strikingly similar to that of *Gerber 1715* (the clavier book of the preceding year), *Gerber 1716* probably likewise originated in connection with Gerber’s lessons with *Cantor Irrgang*. In this case, too, the contrapuntal piece, written in a modern style

¹¹⁰ The number 13 is entered in Gerber’s separate MS copy (Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Mus. ms. 5424) of another fugue in G major, this time indeed attributed to Pachelbel; see *J. Pachelbel: Toccaten, Fantasien, Praeludien, Fugen, Ricercare und Ciaconen für Orgel (Clavichord, Cembalo, Klavier)*, ed. Anne Marlene Gurgel (Leipzig, 1982), p. 124 (source Q). The order of the numbers suggests that Gerber’s collection was grouped by genre and key, and indirectly verifies the attribution of his number 14 to Krieger.

unusual for Krieger, was probably procured by the Sondershausen organist and Gerber's later teacher, Johann Valentin Eckelt.

The same composition appears, in Pachelbel's hand, on fols. 2v–3v of *Eckelt 1692* (and thus in the first stage of the MS) and as an anonymous *Fuga* in *Bach 1709*. Ever since its appearance in Seiffert (1903) it has repeatedly been published under Pachelbel's name, the editors having apparently overlooked the concordance with *Gerber 1716* and *Rinck*.¹¹¹ The first stage of *Eckelt 1692*, written out by Pachelbel himself, contains no information regarding authorship apart from the attribution of two contrapuntal pieces to Froberger; only later did Eckelt add the name *Joh[ann] Bach[elbel]* to four of the pieces. As can be seen in the *ossia* readings in the main body of our volume, the copy in *Bach 1709* is close to the version handed down by Pachelbel. As the attributions to Krieger in *Gerber 1716* and *Rinck* likewise derive ultimately from Pachelbel's pupil Eckelt, there can be little reason to doubt that the work should now be included in Krieger's canon. A comparison of the two composers' contrapuntal technique further substantiates our decision.

Although we may assume that *Gerber 1716* passed to Ernst Ludwig Gerber at his father's death (see *Gerber 1715*), its actual provenance is uncertain.

Mylau

George
Royal
Seiffert
to c
We
ume

The
town
ing, in
title *TAB*
highly misle
entirely in
apparently in a single
is yet to be identified. All the works are intended for organ or stringed keyboard instrument. The character of the handwriting, the repertoire and the limited selection of keys led Seiffert to date the MS well before 1750, placing it in "the first two decades of the eighteenth century."

111 No. 42 in Seiffert's complete Pachelbel edition of 1903 (see note 47), and more recently in J. Pachelbel: *Toccaten, Fantasien, Praeludien, Fugen, Ricercare und Ciaconen für Orgel (Clavichord, Cembalo, Klavier)*, vol. 2, ed. A. M. Gurgel (Leipzig, 1983), no. 31.

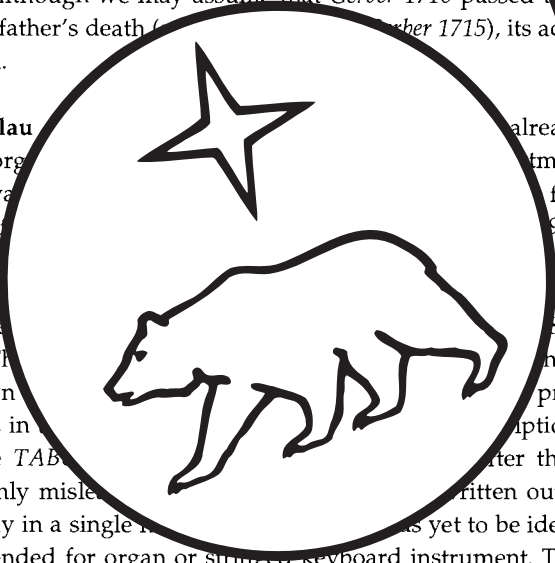
112 M. Seiffert: "Das Mylauer Tabulaturbuch von 1750," *Archiv für Musikwissenschaft*, i/4 (1919), pp. 607–32.

He regarded the copyist as a professional musician (organist) from central Germany who collected music for his personal use. The many signs of use leave no doubt that the collection was frequently played from, probably in church services and perhaps even in the church in Mylau. These hypotheses, however, await confirmation through further research.

The repertoire of *Mylau* mainly comprises compositions not based on chorale models including, among other things, fugues, preludes and sets of variations by Johann Pachelbel, Johann Kuhnau, Andreas Nicolaus Vetter, Christian Friedrich Witte, Johann Caspar Kerl and Fischer, Gottfried Ernst Pestell (Bestell, 1654–1732), Andreas Bachmeister, David Heinrich Garthoff (d. 1741), (Johann) Hege and Andreas Kneller (1649–1724). It thus reflects virtually the entire spectrum of central German keyboard composers around 1700 and resembles such clavier books as *Eckelt 1692* and *Bach 1709*. The odd names out, however, are Kneller and Garthoff. With a total of three preludes by Kneller, *Mylau* is the sole source of roughly half of the composer's surviving oeuvre, which makes it virtually certain that he had strong personal or at least indirect connections to the copyist. Kneller, son-in-law of Johann Adam Reincken, came from Lüneburg and was active from 1697 as an organist in Hanover, where he held a position at the Church of St. Peter from 1685.¹¹³ In contrast, Garthoff, whose keyboard music is uniquely represented in *Mylau*, seems to have belonged to the circle of friends of the Weissenfels concertmaster Johann Beer (1655–1700). His name appears in the records of the Weissenfels court under the direction of Johann Philipp Krieger as "oboist to His Highness the Elector of Saxony" from 1698 and as court organist from 1707.¹¹⁴ He was therefore, a colleague of Johann Philipp Krieger's son Johann Gottlieb, who was a chamber organist from 1712 (see *Biographical Notes*). Garthoff's works in *Mylau* give us cause to suspect that the copyist maintained contacts with Weissenfels and suggest the route by which he came into the possession of works by Krieger. For unlike the twenty-five pieces identified by Seiffert, all of which had appeared in print by roughly 1700 (including the works by Kuhnau and Fischer) or have concordances in other MSS, neither the *Fuga ex D fis di Krüger* nor the *Fuga ex B. Krüger* is a printed composition: the former (in D major) is a probably authentic early version of the fugue *Thema 1* from *E 1699* (see *Comments on the Works*), while the latter is identical to the fugue of the above-mentioned prelude by Kuhnau in *Codex E. B. 1688*, which contains no fewer than seven compositions by Johann Krieger. There is also a highly corrupt version of the fugue from Johann Philipp Krieger's A-minor *Toccatà* in *Eckelt 1692*, which

113 Horace Fishback: "Kneller, Andreas," *The New Grove Dictionary*, x (1980), pp. 120f.

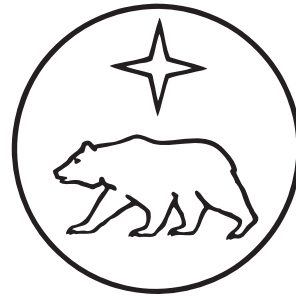
114 Further information of Garthoff's life can be found in Ranft (1987), p. 16, and Fuchs (1990), pp. 142–5.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

COMMENTS ON THE WORKS

Apart from the two compositions in *E* 1699 with expressly notated pedal parts (nos. 30 and 33 in our edition), all the works in this volume can be played *manualiter* on organs and stringed keyboard instruments, even in those cases where it might seem reasonable to add the support of an obligato or at least appended pedal (see *The Instruments*).

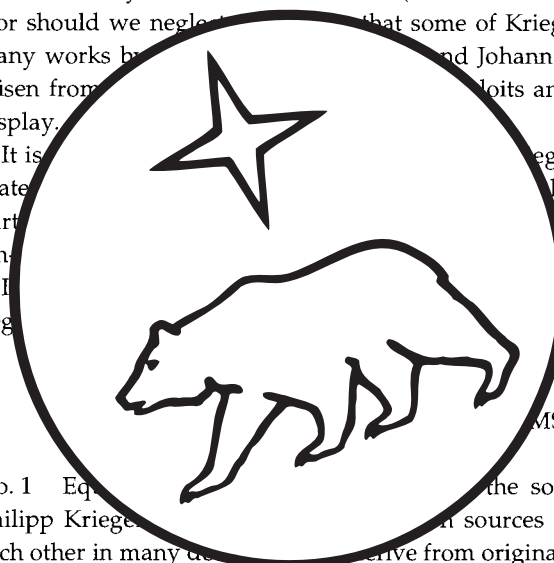
There can be little doubt that the majority of the surviving works by the Krieger brothers owe their origins to their function as relatively easy-to-play *Gebrauchsmusik* for church occasions or teaching purposes, whether in keyboard lessons or composition studies (nos. 9–31 in vol. 1, nos. 3–7, 11–51 and 53–7 in vol. 2). But we also find ostentatious concertante works (nos. 32–3 in vol. 1, nos. 1, 8–10 and 53 in vol. 2) that at times place extraordinary demands on the player's technique (no. 32 in vol. 1, no. 1 in vol. 2), alongside pieces which, in the best sense of the word, served the purposes of entertaining amateurs and players alike in the days before recorded sound (nos. 1–8 in vol. 1, nos. 2 and 52 in vol. 2). Nor should we neglect that some of Krieger's imitative studies, like many works by Johann Sebastian Bach, may have arisen from the exploits and a desire to put them on display.

It is therefore to be expected that the Krieger brothers should be included in the repertoire of liturgical *Gebrauchsmusik* in particular. We already look back on a twentieth-century edition.

In the passages of also be noted.

No. 1 Equally, the sources surrounding Johann Philipp Krieger's work deviate from each other in many details. Some derive from originals which, in turn, may well be based on holograph MSS, perhaps even on one and the same source. This may sound surprising, for *Wagener* transmits the piece in $3/2$ meter and hence in halved note values, thereby representing what was probably the original notation

123 See, for example, the early C-major version (BWV 872a/1) of the Prelude in C \sharp -minor (BWV 872/1) from Book 2 of the *Well-Tempered Clavier*, published in J. S. Bach: *Praeludien – Fughetten. Aus dem Umfeld des Wohltemperierten Klaviers II*, ed. Alfred Dürr (Kassel, 1995), p. 36.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

at least of the double-barred passages dominated by “white note” notation. Whether *Pirnitz 1676* also handed down this form of notation is, of course, impossible to discern from Seiffert’s transcription or critical commentary of 1917. Upon closer inspection, *Wagener* is seen to contain a large number of octave displacements and similar significant slips of the pen, leaving no doubt that the scribe (most likely an Englishman) used an original MS in new German organ tablature, a form of notation with which he was, to all appearances, not particularly familiar. Further evidence of this is provided by the orthography of the title, which uses the German “double ess” (*Passaglia*) although the immediately preceding piece by Kerll is written without it (*Passagaglia*). Furthermore, a source in new German organ tablature would readily account for the halved note values of the version given in *Wagener*: the anonymous scribe, perhaps regarding the $3/1$ meter (a meter unusual to his generation as antiquated, may simply have “shifted” the mensuration symbol or the scribe deliberately or unwittingly by exactly one mathematical unit, but without abandoning the double-bar subdivisions implied by the tablature’s graphical layout. True, we have no idea whether Krieger originally wrote down his work in tablature, but the aforementioned findings again point to the Hamburg organist Johann Orthomp as a possible source of the German repertoire in *Wagener* (see in *Sources*). He may even have obtained directly from Kerll the *Passaglia* by Kerll that immediately precedes both here and in *Pirnitz 1676*.

The main text in our edition is based on Seiffert’s transcription of the version from *Pirnitz 1676*, which seems on the whole to be more reliable than the text given in *Wagener*. From *Wagener*, however, we have adopted the division of the music into two parts, while retaining the double bar-lines that Seiffert places at the end of each variation. Moreover, Seiffert places repeat marks around bars 1 to 3, 4 to 6, 7 to 9, and 10 to 13 of our edition, whether arbitrarily or for consistency with his source. We have eliminated these repeats and list them in the critical report, since we know of no other example of this practice in a contemporary source. Textual departures from *Wagener* are listed either synoptically in the main body of our edition or in the critical report, although this does not affect the halved note-values of the original. The ornaments in *Wagener* are discussed under no. 52.

No. 2 Because of the many slips by the scribe Johann Caspar Haupt (or perhaps Forkel?) the reliability of the sole source for this work must be questioned. Unfortunately, given the loss of the MS source employed by Seiffert (1917), it is impossible to check its reliability in detail. This applies in particular to the frequent irregularities observed by Seiffert for the flat sign on E, irregularities which may indeed derive from the composer himself. In our edition we have attempted to draw attention to such passages by adding a flat sign above or beneath the note in question. Seiffert points out that Forkel’s MS contained only a single accidental

in the key signature at the opening of the grand staff – a fact which, however, he ignored in his 1917 edition. In contrast, our edition restores this notational principle on the basis of the musical text handed down by Seiffert. In view of its style, the piece presumably dates from an early period in Johann Philipp Krieger's career.

No. 3 The G-major (!) variant of this fugue in *Mylau* evidently resulted from an error, perhaps on the part of the scribe. We have excluded it from the main body of our edition but reproduce it in *Appendix 1* for the sake of completeness.

Johann Krieger: Works in MS Sources

No. 4 According to Seiffert (1917), *Sandberger* did not indicate the first name of the composer. As a result, the possibility that this piece was written by Johann Philipp Krieger cannot be dismissed out of hand. However, until works of comparable brevity and contrapuntal complexity by Johann Philipp Krieger becomes known, we have no basis for rejecting Seiffert's attribution of the piece to Johann Krieger. *Sources* for a discussion of the unity of these three movements apparently used the term *Präludium* in reference to the first movement.

No. 5 As in the present case, to the series of the seventh and early with *E 1699* and stylistic analysis of Johann Krieger, the appearance of Johann Krieger, the writer of *1688* is virtually free of error. Copied the work from the layout of the latest, 1686.

No. 6 made use of a holograph MS or a reliable copy. It reveals no inconsistencies apart from obvious slips of the copyist. This composition, too, must have originated prior to 1686 or, at the latest, 1688 (see no. 5).

No. 7 Despite its analogies with piece no. 19 in volume 1 of our edition, we have decided to publish this D-major fugue as a separate work. It is not (*pace* Seiffert) a transposed version of the first C-major fugue from *E 1699* but rather an early version of that work with several earlier readings (see for example the counter-subject in bar 3 and especially the much shorter concluding section). Several inconsistencies notwithstanding (see e.g. mm. 10–11), the D-major version still retains its authenticity. Krieger may have compiled his 1699 print from an assortment of separate movements which he then revised (and possibly trans-

posed) for publication, much in the same way that Johann Sebastian Bach produced his *Well-Tempered Clavier*. If so, piece no. 7 must predate 1699.

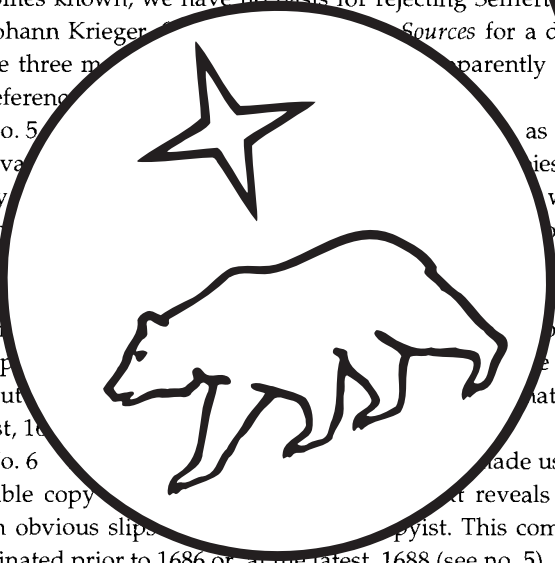
Nos. 8–10 We can only conjecture whether these pieces originally formed part of a single multi-partite work (see *Sandberger* and no. 4 above). Moreover, in the Johann Gottfried Walther MS destroyed in the Second World War, piece no. 9 was followed by a version of piece no. 27 in volume 1 of our edition (q.v.). The origins of Walther's MS and the date of the work remain obscure. Piece no. 10 was no doubt intended primarily for performance on stringed keyboard instruments.

No. 11 This composition follows the pattern of the species of fantasy employed by Krieger in *E 1697* and *E 1699*, i.e. a set of variations above a virtually constant progression of harmonies or similarly structured bass. As with other works handed down in *Codex E. B. 1688* (see nos. 5 and 6), the excellence of the musical text makes it likely that this *Prefata* derives from a holograph MS or a copy faithfully made from it. To judge from the evidence of the sources, it probably originated no later than 1686.

No. 12 Here, too, it is conceivable that Emanuel Benisch copied the piece in *Codex E. B. 1688* from the composer's holograph or a faithful copy of it. The date matches that of piece no. 11 which immediately precedes it in the source. In view of the attribution (*Toccata ex Db Krueger*), the possibility of Johann Philipp Krieger's authorship cannot entirely be dismissed. However, the attribution in our volume seems justifiable in that Benisch's collection, so far as we know, contains no works by the elder Krieger brother and the imitative contrapuntal technique bears strong resemblances to known works by Johann Krieger.

No. 13 The two fugues have related subjects and directly follow each other on the same staff in the sole complete source, *Bach 1709*, where the second fugue begins without a new heading but with a repeated indication of authorship. Section 2 of the fugue develops the inversion of the subject from section 1 in a different contrapuntal continuation. A concordance of section 2 appears in *Codex E. B. 1688* in its original double-bar layout, presumably copied from a holograph original (see no. 5). Conversely, the consistently modernized barring in *Bach 1709* may have been the work of Johann Christoph Bach in Gehren or another copyist. In the main text of our edition we follow *Bach 1709* but adopt the system of double bars employed in *Codex E. B. 1688*, transferring it (unlike *Bach 1709*) to section 1 of the fugue. The date matches that of piece no. 5 which immediately precedes it in Benisch's MS.

No. 14 As argued above (see *Gerber 1716* in *Sources*), there can be little reasonable doubt regarding Krieger's authorship of this piece, which was formerly ascribed to Johann Pachelbel. As the musical text in our volume makes clear, the four surviving sources of this work (apart from the conclusion of the fugue) are based on at least two contrasting variants: on the one hand Pachelbel's MS copy in *Eckelt 1692* and the copy in *Bach 1709* (with its closely related readings), and on



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

the other hand the versions given in *Gerber 1716* and *Rinck*. Despite the alternative ending (marked “oder” in *Rinck* as an ossia passage), this source may derive directly from *Gerber 1716*, if we are willing to assume that the simplified ending stems from the copyist. *Bach 1709* is hardly likely to have been made directly from *Eckelt 1692* but rather from a source (or copy thereof) that served Pachelbel when he wrote out this piece in *Eckelt 1692*. Since the readings in *Gerber 1716* and *Rinck* probably antedate *Eckelt 1692*, the variant in Eckelt’s tablature may well have been carried out by Pachelbel himself (this may explain why he refrained from naming the composer).¹²⁴ In turn, Pachelbel may have obtained the work, like the Froberger compositions and other teaching pieces in *Eckelt 1692*, from Georg Caspar Wecker in Nuremberg, the teacher of both Johann Krieger and Pachelbel. If so, it is conceivable that Krieger committed his fugue to paper before 1680, the year in which he relocated to the court of Saxe-Eisenberg.

No. 15 Emanuel Benisch may have transcribed his *Incliam, No. 10*, into *Codex E. B. 1688* from a holograph MS. See no. 5 for further information on this matter and on the work’s date.

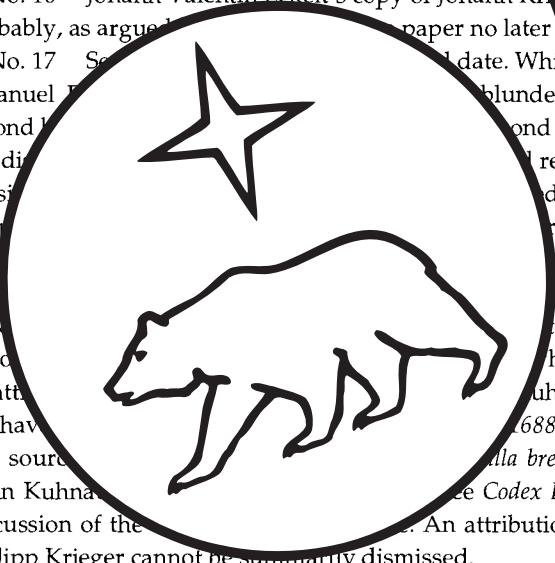
No. 16 Johann Valentin Eckelt’s copy of Johann Krieger’s G-minor fugue was probably, as argued above, on paper no later than 1692.

No. 17 See above for date. While writing out this *Toccata* Emanuel Benisch may have committed a blunder by beginning with the second half of the first stanza (nos. 1 and 2) and ending with the first half of the second (nos. 8 and 9) (first half). Having done so, he may have repeated the first half of the first stanza and the second half of the second (nos. 1 and 2, 8, and 9), the accidentals lacking on the first and second staves. The accidentals to that bar in our edition are those of the original source.

No. 18 The original source for the fugue in B-flat major (see above) is the *Codex E. B. 1688*. In our transcription we have followed the original source (see above). The complete version of this source is available in *Manuscripta Breve* under the name of Johann Krieger. See *Codex E. B. 1688* in *Sources* for a discussion of the work. An attribution of the fugue to Johann Philipp Krieger cannot be summarily dismissed.

Nos. 19–49 As argued above (see *Ritter* in *Sources*), these thirty-one chorale fugues in fact form a self-contained cycle proceeding through the entire liturgical year (from Whitsun to Easter) and were probably intended for use in church services. No overall title has survived, and the sole source, apparently a MS copy

¹²⁴ For this reason the piece is to be included in the new complete edition of Pachelbel’s keyboard music currently being prepared by Michael Belotti.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

by August Gottfried Ritter, is considered lost. Twenty-four of the pieces are known today solely on the basis of their incipits in the *Ritter Catalogue*; only seven of the fugues survive intact in the editions by Ritter (1885) and Frotscher (1938). Especially problematical is the placement of bar lines which apparently resulted when the piece was transcribed from new German organ tablature (see *Ritter*). For the purposes of our edition we have taken the incipits in the *Ritter Catalogue* as our guide; all bar lines added to these fugues surviving in print are indicated as such by dotted lines. Despite their seeming similarity, this collection cannot be identical to a young run-up on which the composer, in his autobiography (Mattheson 1740), sometimes has written in Nuremberg in or around 1677–8, and in which he “fashioned a set of the church hymns in the ricercare style, with two or three subjects to such perfection that they may some day appear in print. But these works were stolen from him by thieves, and he later encountered them in various places where he would never have expected to find them.” In contrast, the chorale fugues in the *Ritter Catalogue* are entirely monothematic. Krieger’s “church hymns in the ricercare style with two or three subjects,” must therefore still be considered lost.

No. 50 A representative notion of Krieger’s figured chorale setting is conveyed by his sets of chorale variations (nos. 50 and 51). They are remarkable not only for the fact that each stanza merges into the next, but also for the preludes preceding each set instead of the plain chorale harmonization. These unique preludes take the form of a chorale fuggetta (no. 50) and a free introduction (no. 51). As Seiffert pointed out years ago, the bass *cantus firmus* in the second stanza of each set can be effectively rendered on the pedalboard of the organ. Piece no. 50, being handed down by Johann Valentin Eckelt, dates from no later than 1692.

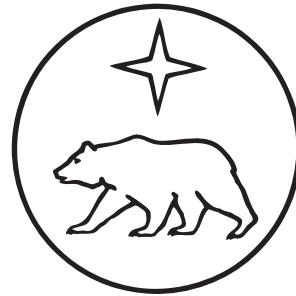
No. 51 The original source of 1697 was, according to Seiffert (1917), a holograph MS (see *Krieger 1697* in *Sources*). It has been considered lost since the Second World War and is thus unavailable to shed light on Krieger’s creative process. If Seiffert’s assumption and date are correct, the piece was written down only one month after Krieger wrote his preface to *E 1697* (20 December 1696). See no. 50 for a discussion of its formal design and the use of the pedal.

Johann Philipp and Johann Krieger:
Works of Uncertain Authorship

No. 52 The authorship of this newly discovered work attributed to Johann Philipp Krieger awaits verification from concordances in other sources. The keyboard writing, being based on an English ground, suggests that the composer was not German, and the failure of the first scribe of *Wagner* to specify the name of a composer argues against Krieger’s authorship. All the same, it is not

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

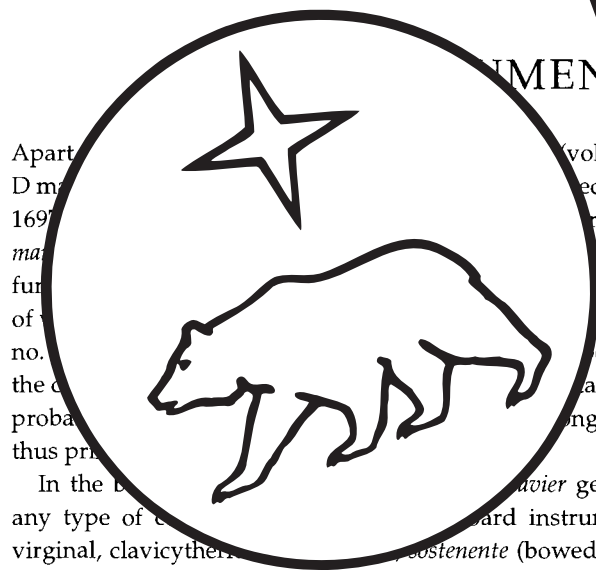
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Præludium alla breve. Sig: Joh. Kuhnau The fugue to this work, which survives on pages 76 f. of *Codex E. B. 1688* under the name of Johann Kuhnau, is found in *Mylau* (p. 158) where, however, it is attributed to *Krieger* (see no. 18 in our edition). Although *Mylau* can by no means be regarded as a reliable source (see *Appendix I*) and the average quality of the composition is characteristic neither of *Krieger* nor of *Kuhnau*, it seemed logical to assume that works by *Kuhnau* and *Krieger* were already conflated in the original source used by *Emanuel Benisch* to produce *Codex E. B. 1688*, given that the two composers must have maintained personal relations from the time that *Johann Krieger* assumed his appointment in *Zittau* in 1682 (see above under *Codex E. B. 1688* in *Sources*). In this case, *Benisch* was probably not even aware of the authorship of the fugue with which the prelude was combined in his collection. For the reasons of format, our edition reproduces the prelude together with the fugue as given in *Benisch's* source.



Apart from the *Præludium alla breve* (vol. 1, no. 33) and *Toccata* (vol. 1, no. 34) which have a pedal part and the *Allegro* (vol. 1, no. 35) which may be played on organs. All the same, a further two works: due to their style of writing and possibly spurious piece no. 19 and possibly spurious piece no. 20. The *Allegro* (vol. 2, nos. 19–20) were probably congregational singing and are thus primarily for organ.

In the *Clavier* generally served to indicate any type of keyboard instrument: harpsichord, spinet, virginal, clavictherium, *obstente* (bowed) piano and early forms of the fortepiano.¹³¹ In common parlance, however, it was also extended to include the organ.¹³² Examples of this practice, all postdating the publication of *Johann*

¹³¹ Konstantin Restle: *Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerclaviers: Quellen, Dokumente und Instrumente des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Münchner Arbeiten zur Musiktheorie und Instrumentalkunde 1 (Munich, 1991), pp. 248–78; Stewart Pollens: *The Early Pianoforte*, Cambridge Musical Texts and Monographs (Cambridge, 1995), pp. 157–84.

¹³² Admittedly the theoretical literature of the time is silent on this point.

Krieger's Anmuthige Clavier-Übung, are the four parts of *Johann Sebastian Bach's Clavier-Übung*: Part 1 (1726–31), Part 2 (1735) and Part [4] (1741) are written for stringed keyboard instruments, while Part 3 (1739) favors the organ. But the inclusion of two *pedaliter* compositions in *E 1699* also deserves special mention since they represent the only printed works with explicit pedal marks to appear in the German-speaking countries during the second half of the seventeenth century.¹³³

From a sociological standpoint it is useful to compare the German and Italian titles of *E 1697*: “*allen Liebhabern des Claviers auf einem Spinnet oder Clavichordio zu spielen*” (“to be played by amateurs of the keyboard on a spinet or clavichord”) as opposed to “*Ad tutti Virtuosi e amatori dello Spinetto, overo Clavicembalo*” (“for all virtuosi and amateurs of the spinet or harpsichord”). The difference in wording confirms a suspicion raised long ago by the relative numbers of stringed keyboard instruments surviving from *Krieger's* day: far more seventeenth-century bent-side spinets, virginals (i.e. spinets of rectangular shape) and clavichords survive from the German-speaking countries than harpsichords, whereas in the Low Countries, France and the Italian city-states there are far more harpsichords, bent-side spinets and virginals than clavichords.¹³⁴ It is possible that most of the German-speaking “amateurs” addressed in *Krieger's* title played mainly stringed keyboard instruments, especially clavichords. Since in those days professional keyboard players (at least those not affiliated with church) generally played the organ, *E 1695* was indeed intended for amateurs and learners. The Italian title, obviously conceived for sale abroad, suggests that the works could also be put to practical use by professional (*Virtuosi*) – and then particularly on the harpsichord (*overo Clavicembalo*). The distribution of small stringed keyboard instruments for purpose of practicing and private music-making was comparable to that of upright pianos today, as opposed to harpsichords and grand pianos.

Due to their ambitus, the *manualiter* works in our volume give further indications of the instruments available in the *Krieger* brothers' day. We can distinguish between six different models:

1) Single-manual instruments with a keyboard compass from C/E to a² and a short octave arranged as follows:

C F^D G^E A^B H c[°] etc.

The following pieces in our collection are playable on such an instrument: volume 1, nos. 2–4, 7–16, 18, 20–22, 24–28; volume 2, nos. 4–6, 9–18, 28, 30, 39, 41–43, 45, 50–51, 53, 55–56.

¹³³ See the catalogue in *Riedel* (1960), pp. 58–67.

¹³⁴ S. Rampe: “Überlegungen zum Tonumfang in der Claviermusik des 17. Jahrhunderts,” *Gedenkschrift für Kurt Wittmayer* (Munich and Salzburg, in press).

2) Single-manual instruments with a keyboard compass from C/E to c³ and a short octave arranged as in the preceding item. The following works are playable on such an instrument: volume 1, nos. 1, 6, 23; volume 2, nos. 52, 57.

3) Single-manual instruments with a keyboard compass of C to a², i.e. with a chromatic octave in the bass, albeit generally lacking a C# key. The following pieces presuppose an instrument of this sort: volume 1, nos. 5, 17, 19, 29–31; volume 2, nos. 3, 7–8, 54.

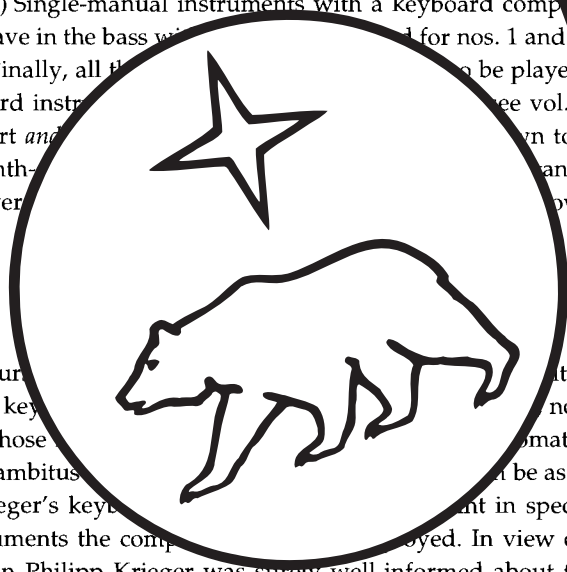
4) Single- or two-manual instruments with a keyboard compass of C to a² (chromatic octave in the bass without C#). Due to the dynamic mark at the beginning of bar 5 (*P.* for “piano”), the *Giacona* requires performance on a clavichord or on a two-manual quilled instrument or organ. Given the quickness of the motions required, it is impractical to change registers on a single manual.

5) Single- or two-manual instruments with a keyboard compass of C/A to c³. The *Fantasia* to no. 1 (vol. 1), which likewise has a *piano* marking in the first measure of the piece, calls for performance on a clavichord or a two-manual quilled instrument or organ.

6) Single-manual instruments with a keyboard compass of C to c³ (chromatic octave in the bass without C#) and for nos. 1 and 2 in volume 2.

Finally, all the works can be played on single-manual keyboard instruments with a short octave and a chromatic octave in the bass. The following works have existed in the seventeenth century: nos. 1 and 2 in volume 2.

A current hypothesis, the first three works (nos. 1–3) differ from most of those of the period in having a chromatic octave in the bass and an ambitus of two octaves. They can be assigned to Johann Philipp Krieger's keyboard instruments. It is difficult in speculating about which instruments the composer employed. In view of his many journeys Johann Philipp Krieger was surely well-informed about the development of keyboard instruments in northern, central and southern Europe, and the ambitus of



135 John Henry van der Meer: “Saitenklaviere mit enharmonischen Tasten im deutschen Sprachgebiet,” *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974*, p. 592, and “Partiell und vollständig enharmonische Saitenklaviere zwischen 1548 und 1711,” *Das Musikinstrument*, xxvi/7 (1987), p. 12.

136 Nuremberg and Bayreuth (ca. 1669–73), Italy (ca. 1673–5), Vienna (1675), Halle (1677–80), Weißenfels (1680–1725) or even Copenhagen (before ca. 1668–9?) have been suggested.

his three works is consistent with the evolutionary stage of many harpsichords and organs surviving from the latter half of the seventeenth century.

In contrast, Johann Krieger's keyboard works with an ambitus from C/E–a² and C–a² – by far the largest contingent of his surviving compositions (see items 1 and 2) – suggest that the composer took his bearings primarily on earlier stringed keyboard instruments and organs from the sixteenth century and the first half of the seventeenth.¹³⁷ Although no seventeenth-century stringed keyboard instrument is known to have an a² as its uppermost limit, several pre-1600 instruments of this type are extant today.¹³⁸ The ambitus Krieger calls for becomes explicable when we bear in mind only that the keyboards of many seventeenth-century organs decided a² and also that the “amateurs of the keyboard” mentioned on Krieger's title page not infrequently had older stringed keyboard instruments at their disposal.¹³⁹

The above-listed work groups do reveal clear similarities with surviving seventeenth-century stringed keyboard instruments from the German-speaking countries. Assuming that Johann Krieger was primarily acquainted with the central German instruments of his day, the following surviving models are of some mention in this context:¹⁴⁰ two single-manual harpsichords attributed to Andreas Rehnert (d. before 1614) in Schneeberg (Erzgebirge),¹⁴¹ presumably with an original compass of, respectively, C/D–f⁴¹⁴² and C/E–g⁴¹⁴³ and probably with two to five stops on two 8' courses of strings; an 8' spinet by Christoph Löwe of Augsburg (1632), presumably with an original compass of C/E–c³,¹⁴⁴ a single-manual harpsichord with one 8' and one 4' stop from C/D–c³ (Prague, 1671) by Johann Anton Miklis,¹⁴⁵ a member of the German-speaking population of Bohemia, and a single-manual harpsichord of 1706 with two 8' stops and a compass of

137 Rampe (see note 59).

138 Ibid. The following instruments have survived from the German-speaking countries: single-manual harpsichord by Hans Møller with two 4' stops (Leipzig, 1537); two clavichords attributed to Møller (ca. 1540 and 1562); a 4' virginal and regal by Anton Meidting (Augsburg, 1587); and a 4' virginal by Laurentius Hauslaib (Nuremberg, 1598). See third edn. of Donald H. Boalch: *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440–1840*, ed. Charles Mould (Oxford, 1995), pp. 377, 504 and 513.

139 Rampe (see note 59).

140 We only list those instruments that can be assigned with some degree of certainty to the region of central Germany.

141 J. H. van der Meer: “Ein wenig bekanntes deutsches Cembalo,” *Das Musikinstrument*, xxxvii/7 (1988), pp. 6–10.

142 Private collection of Professor Dr. Andreas E. Beurmann in Hamburg.

143 Bavarian National Museum in Munich; see Karl A. Bierdimpfl: *Die Sammlung der Musikinstrumente im Bayerischen Nationalmuseum* (Munich, 1883), no. 156.

144 Musée Instrumental CNSM, Paris; see Boalch (1995), p. 493.

145 Private collection of Professor Dr. A. E. Beurmann in Hamburg; see also A. E. Beurmann: “Das einzige erhaltene böhmische Cembalo: Johann Anton Miklis, Prag, 1671,” *Gedenkschrift für Kurt Wittmayer* (see note 59).

C/E-c³ by Augustin Heinrichsen in (or from) Silesia.¹⁴⁶ Miklis's harpsichord,¹⁴⁷ as well as reconstructions of the two instruments attributed to Reinhardt and two anonymous single-manual instruments probably originating in Thuringia in or around 1715,¹⁴⁸ have a dark timbre rich in fundamentals and at times reminiscent of a lute or even a theorbo. Equally evident is their preference for several stops in the same register. That German harpsichord makers of the seventeenth and early eighteenth centuries were already capable of producing two-manual instruments is proved by a 2' spinet built by Israel Gellinger of Frankfurt-on-Main (1677), a bentside spinet by Christoph Heinrich Bohr of Dresden (1713) with one 4' and two 8' stops,¹⁴⁹ and a harpsichord of 1722 by Johann Heinrich Gräbner the Elder (1665–1739), maker of organs and keyboard instruments to the Dresden court, with an original compass of E' to e³¹⁵⁰ and with one 4' and two 8' stops. All of these instruments are equipped with shift couplers. Other highly sought-after central German makers of keyboard instruments in the late seventeenth and early eighteenth centuries were the Förner pupil Zacharias Theissner (d. 1705–60) in Quedlingburg and Merseburg, Ludwig Compenius (b. 1642) in Halle-on-Saale and Naumburg, and Johann Tobias Gottfried Trost (d. ca. 1770) in Langensalza.¹⁵¹ Admittedly all the instruments under work are remnants of organs but no stringed keyboard instruments.

The above-mentioned instruments show a preponderance of the alto register – also present in the

146 F. J. F. Silesiensis, *ganifex et instrumenta* (Leipzig, 1715), p. 10; see also following CD recordings: J. J. Froberg, *Veritas* 5 45302 6; F. J. F. Silesiensis, *Veritas* 5 45308 2; and J. C. Schlein, S. Rampe, *Harpsichord* (1997).

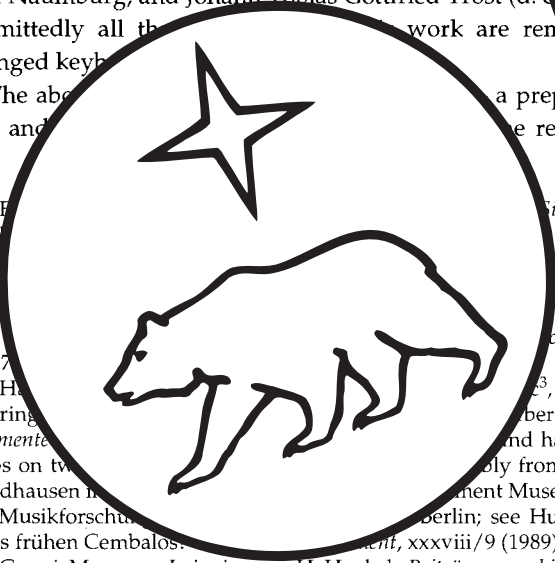
147 H. Henkel, *Die Orgeln der Köthener Kirchen zur Zeit Johann Sebastian Bachs und ihre Geschichte* (Teil 1), *Cöthener Bach-Hefte*, iii (Köthen, 1985), pp. 5–28, and Felix Friedrich: "Orgel- oder Klavierbauer? Historische und soziologische Annotationen zum mitteleuropäischen Instrumentenbau," *Cöthener Bach-Hefte*, viii (Köthen, 1998), pp. 105–110.

148 H. Henkel, *Die Orgeln der Köthener Kirchen zur Zeit Johann Sebastian Bachs und ihre Geschichte* (Teil 1), *Cöthener Bach-Hefte*, iii (Köthen, 1985), pp. 5–28, and Felix Friedrich: "Orgel- oder Klavierbauer? Historische und soziologische Annotationen zum mitteleuropäischen Instrumentenbau," *Cöthener Bach-Hefte*, viii (Köthen, 1998), pp. 105–110.

149 Grassi Museum, Leipzig; see H. Henkel: *Beiträge zum historischen Cembalobau*, vol. 2: *Kielinstrumente* (Leipzig, 1979), pp. 33 f. and 40–43 (*Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig: Katalog*).

150 Villa Bertramka, Prague-Smichov; see S. Rampe: *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis* (Kassel, 1995), p. 52. Contrary to the information given in Boalch (1995), p. 338, this compass has never been altered.

151 H. Henkel: "Die Orgeln der Köthener Kirchen zur Zeit Johann Sebastian Bachs und ihre Geschichte (Teil 1)," *Cöthener Bach-Hefte*, iii (Köthen, 1985), pp. 5–28, and Felix Friedrich: "Orgel- oder Klavierbauer? Historische und soziologische Annotationen zum mitteleuropäischen Instrumentenbau," *Cöthener Bach-Hefte*, viii (Köthen, 1998), pp. 105–110.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

central German organs of the same period. The three organs that co-existed at St John's in Zittau during Johann Krieger's tenure there are known from written references only (see below). On the other hand, detailed specifications of the main organ of Weißenfels Palace Church have survived in the form of registry material and, especially, in the "Festschrift" issued in 1677 by the aforementioned Nuremberg publisher Wolfgang Meitz Endt: *Ausführliche Beschreibung dess Neuen Orgelwercks Auf der Augustusburg zu Weißenfels* ("Detailed Description of the New Organ in Augustusburg Castle in Weißenfels").¹⁵² The instrument was built from 1668 to 1673 by the renowned organ builder Christoph Förner (b. ?1609–10; d. 1678) of Wettin, the author of the *Festschrift* was Johann Caspar Trost Jr., an apprentice of Johann Tobias Gottfried Trost and a pupil of Förner. Johann Caspar Trost was involved in the construction of the Weißenfels organ and took charge of its maintenance in 1673. With thirty speaking stops spread over two manuals and a pedalboard, this richly endowed instrument was erected on the second (i.e. the highest) loft on the western wall of the church interior, just beneath the ceiling, which explains why many pipes – the *Posaunen-Bass* and the *Fagot* – had to be ... *hänge* ... and the three largest pipes in the sub-bass had to be inverted and hang upside down" (Trost 1677). Like the organs of his pupil Theissner,¹⁵³ Förner's instrument was equipped with an early species of technically complex spring chests, and its extraordinarily light action spoke instantly when one merely brushed the key. It can be played in the same manner as a well-quilled spinet, so that its softest and loudest pieces may be produced from and played upon it" (Trost 1677). Quite apart from his achievements as an organ builder, Förner was especially famous for his mechanical and physical inventions, which he presumably shared out jointly with the Magdeburg physicist Otto von Guericke (1602–1686). Förner is regarded as the inventor of the pneumatic scales, manufactured new tools for casting, lifting and tuning metal pipes, and constructed a mechanism for raising the bellows by means of rollers and chains, thereby enabling the three diagonal bellows of the Weißenfels Palace organ, once filled, to produce an uninterrupted *pleno* for "one-hundred-eighty bars."¹⁵⁴ Besides Johann Philipp Krieger and his son Johann Gotthilf, the instrument may also have been played by Johann Krieger during his visits to Weißenfels. In our century the organ became famous above all as the purported site of the première

152 The information given below and the specifications on page XX are taken from the *Festschrift Einweihung der rekonstruierten Orgel in der Kapelle des Weißenfelser Schlosses Neu-Augustusburg* (Weißenfels, 1985); Klaus Gernhardt: "Versuch einer Rekonstruktion der Orgel in der Schloßkirche zu Weißenfels," *Bach-Studien*, ix, ed. Reinhard Szeskus and Jürgen Asmus (Leipzig, 1986), pp. 51–5; and Jacob Adlung: *Musica Mechanica Organoeodi* (MS, Jena, 1727), ed. Johann Friedrich Agricola (Berlin, 1786), facs. ed. Christhard Mahrenhold (Kassel, 1961), pt. 1, pp. 282 f.

153 Henkel (1985), p. 11.

154 Adlung (1768), I, p. 183.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



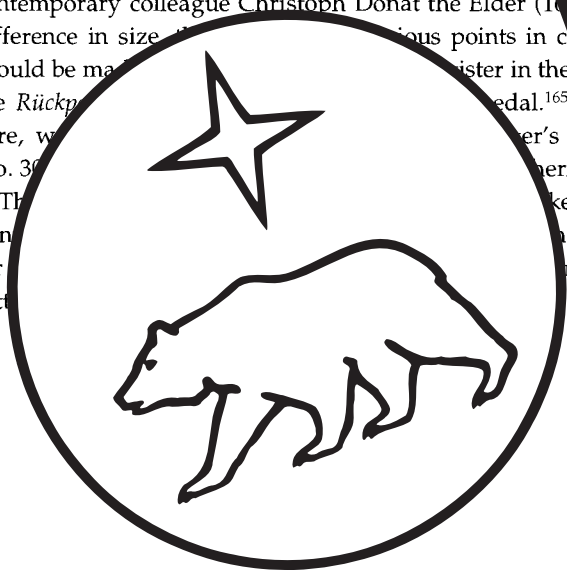
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

organ had slider wind chests and five diagonal bellows; the assessment of 1737 also states that the lead content of the metal pipes – in keeping with early seventeenth-century practices – was extraordinarily high. As a result, the sound as a whole must have been soft and rich in fundamentals, despite the high choir pitch ($a^1 = \text{approx. } 490 \text{ Hz}$) and the high registers dominating especially in the swell organ and *Brustwerk*. The instrument survived three renovations in Ebersbach (1801–2, 1879 and 1888) before being demolished in 1901.¹⁶³ The titles supplied by Johann Krieger to piece no. 33 in volume 1 of our edition seem to refer to the state of the organ prior to 1719; moreover, the relatively weak pedal on the principal organ in Zittau implies that pedal solos of the sort found in piece no. 33 were probably exceptional in Krieger's organ music.

Lacking the specifications of the "old organ" at St John's we have chosen to present, on page XXXIX, a possibly comparable organ as it existed at St Thomas in Leipzig at the same time. This instrument, too, had sixteenth and seventeenth-century pipework and was renovated and re-registered in the latter part of the seventeenth century by a Leipzig workshop – namely, by Donat – a roughly contemporary colleague Christoph Donat the Elder (1655–1706).¹⁶⁴ Despite their difference in size the two organs have several points in common. Special mention should be made of the registration in the great organ and the lack of a pedal.¹⁶⁵ Such instruments were common in the region at the time.

The organ at St Thomas was built by the workshop of Johann Jacob Vogel (1714)¹⁶⁷ and Silbermann (1737) for Zittau. The organ at St John's was built by the workshop of Johann Jacob Vogel (1714)¹⁶⁷ and Silbermann (1737) for Zittau.



¹⁶³ Dähnert (1983), p. 96.

¹⁶⁴ Donat's son and partner in his workshop, Johann Jacob (?1663–1732), likewise left behind a fretted clavichord with a compass of C to c', dated "Ao. 1700" and preserved today in the Grassi Museum in Leipzig; see Henkel (1979), p. 38.

¹⁶⁵ Dähnert (1983), p. 186.

¹⁶⁶ op. cit.; quoted from Gernhardt (1986), p. 52.

¹⁶⁷ J. J. Vogel: *Leipzigerisches Geschichtsbuch oder Anales* (Leipzig, 1714), p. 562; see Dähnert (1983), p. 186.

¹⁶⁸ Dähnert (1983), p. 95 f.

PERFORMANCE PRACTICE

1. Bar Lines: Compared to modern usage, and unlike most of their colleagues, Johann Krieger and evidently Johann Philipp Krieger as well employed a system of barring which elevated the double bar to the basic unit of measure (in relation to the time signature). The same pattern is occasionally found even in the works of Johann Sebastian Bach,¹⁶⁹ but for this matter of consistency it is, as far as I know, found only in E 165 and E 169, several MSS sources of Kriegers' music and the holograph score of Johann Jacob Froberger.¹⁷⁰ It is entirely conceivable that Johann Krieger acquired this habit from his brother and teacher Johann Philipp, who in turn received his training from the Froberger pupil Johann Drechsel in Nuremberg (see *Biographical Notes*). The point of this method may have resided in the realization that spacious measures are – especially in keyboard music, conducive to thinking and playing forms of linear counterpoint. When warranted by the sources, our edition restores the original barring eliminated by Seiffert and the editors. Wherever the handwritten sources consistently employ conventional barring we have, of course, adopted this barring without alteration. Contemporary MSS and prints generally omitted bar lines at the end of a staff. These and all other bar lines added by the editors are indicated by dashed lines.

We have consistently adopted the duration of the notes as given in the sources (see *Comments on the Works* for pieces whose sources are no longer accessible).

2. Rests: Rests have been added only where they seemed mandatory for an understanding of the melodic line and the part writing from a modern point of view. In all such cases they have, of course, been enclosed in square brackets. Especially in triple-meter time signatures it was contemporary practice to position rests less with mathematical exactitude than from proportional considerations, i.e. in accordance with beat patterns. We have consistently adopted this procedure in our edition.

3. Accidentals: The Krieger brothers' generation stood at the threshold between the old system of modality (solmization), as formulated by Athanasius Kircher in 1650,¹⁷¹ and the new doctrine of harmony (tonality). This latter doctrine was already being taught in 1703 by Johann Philipp Krieger's pupil Johann

¹⁶⁹ Examples include the Gigue from Partita no. 6 in E-minor (*Clavier Übung i*, 1730), the *Ricercar à 6* from the *Musical Offering* (1747) and the Finale (*Allegro assai*) of the E-major Violin Concerto, BWV 1042.

¹⁷⁰ See the prefaces of the first two volumes of the complete edition cited in note 4.

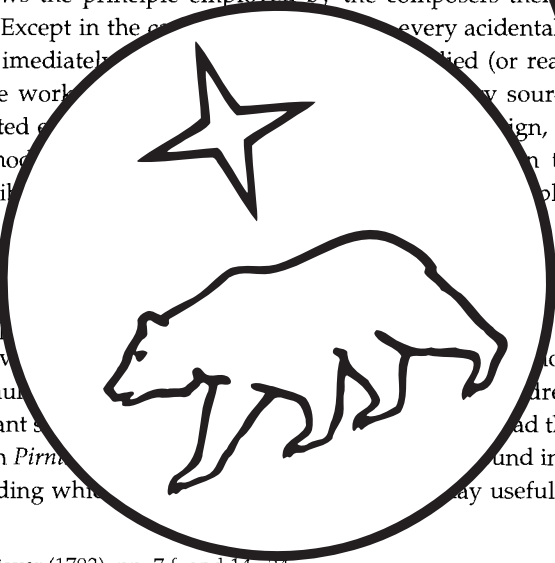
¹⁷¹ A. Kircher: *Musurgia Vniversalis*, 2 vols. (Rome, 1650), facs. ed. Ulf Scharlau (Hildesheim, 1970). Abbreviated German translation in Andreas Hirsch: *Philosophischer Extract aus dess Welt-berühmten Teutschen Jesuiten Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Vniversalis in Sechs Bücher verfasst* (Schwäbisch Hall, 1662), facs. ed. Wolfgang Goldhan (Leipzig, 1988).

Samuel Beyer in Freiberg¹⁷² and was definitively formulated by Mattheson in 1713.¹⁷³ All the same, the open debate conducted in several pamphlets by Mattheson and the Pachelbel pupil Johann Heinrich Buttstedt¹⁷⁴ reveals that in the second decade of the eighteenth century the new system had still not been accepted *in toto*.

This transitional situation is reflected in the keyboard music of the Krieger brothers. The ordering principle of *E 1699*, for example, was initially based on the hexachord on E, the modal function of which, however, was nullified by lowering the fifth degree to B-flat. This hexachordal arrangement is followed by pieces in those standard major and-minor keys left uncovered. Among them is the *Giacona* (no. 35), whose vacillation between C major and C-minor on the fourth scale step expresses to perfection the prevailing ambivalence of the tonal system at that time. The next generation of musicians seems to have placed accidentals according to purely harmonic considerations, as can be seen in the Krieger MSS in Gerber 1715.

Our new edition dispenses with such recent accretion and, thus permitting, follows the principle employed by the composers themselves. This also means that except in the case of every accidental applies only to the note that immediately precedes it (or reapplied) this principle to those works by sources or twentieth-century printed editions. The sign, which generally appears in modern editions, is not used in the sources. Accidentals placed above or below the note.

4. *Trillo* in the sources of our edition, Johann Samuel Beyer (1703), a *trillo* played in either two voices or multiple or multiple variant signs // in Pirmasens deciding which may usefully apply a rule of thumb



172 Beyer (1703), pp. 7 f. and 14–24.

173 J. Mattheson: *Das Neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), facs. edn. (Hildesheim, 1993), pp. 1–37.

174 J. J. Buttstedt: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La: Tota Musica et Harmonica Æterna* (Erfurt, 1715); J. Mattheson: *Das Beschützte Orchestre* (Hamburg, 1717); and J. H. Buttstedt: *Der wieder das beschützte Orchestre ergangenen öffentlichen Erklärung zweite Auflage* (Erfurt, 1718). A detailed summary and explanation of this debate can be found in Ernst Ziller: *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727)*, Beiträge zur Musikforschung, iii (Halle-on-Saale and Berlin, 1934–5, repr. Hildesheim, 1971), pp. 84–118.

175 Beyer (1703), pp. 57 f.

familiar since the sixteenth century:¹⁷⁶ if the ornamented note is preceded by a higher pitch, prefer a trill; if preceded by a lower one, prefer a mordent.

There is no firm evidence that the Krieger brothers, in their keyboard music, also took conventional trills from the upper auxiliary note, nor that they were even acquainted with the full repertoire of French keyboard *agréments*. But it is doubtless safe to assume that players were at liberty to add their own ornaments to these compositions, which are, at the same time, no exceptions, very lightly marked with embellishments.

5. Fermatas: The traditional sign used for the fermata in the Krieger brothers' day (∞) is frequently misconstrued. As Beyer (1703) makes clear, the fermata still had a dual function at that time: to prolong a note, and to mark the end of a piece ("indicating that in such cases either the voices linger somewhat or come to an end").¹⁷⁷ It is therefore not necessary to prolong final notes with fermatas.

6. Relation among movements: For the reasons explained above (see *Comments on the Works*), the handwriting exemplar used by production masters for *E 1699* consisted, apart from the last five pieces, entirely of prelude-ricercare or *trillo* and fugue pairs, even though the 1699 print departed from this sequence. It is therefore perfectly legitimate, when giving recitals, to treat as single units not only these pieces, but also those preludes (toccatas) and fugues (ricercare) that have survived in copyists' MSS. But it is not mandatory to perform the pieces in this order; if it were, they would have been noted in the same way as the *Tocatta* (no. 36) and the *Präludium* by Johann Kuhnau reproduced in Appendix 2.

7. Tempo and Affection: Special attention should be drawn to the information appearing under item 2 in Johann Krieger's prefatory remarks in *E 1697* (see facs. file in vol. 1, pp. 3), since it seems to be unique among the German sources of late seventeenth-century keyboard music and doubtless applies to other composers as well: "As for the *Manieren* themselves, I leave it to the well-informed music-lover to decide whether to play *adagio* or *allegro* as per the instructions in the *clausulae* [i.e. the figuration and harmony], as such matters must reside in the *affection* and *inclination* of each and every performer intent on pleasing an *attentive* listener as opportunity affords."

8. Manualiter and Pedaliter: All the pieces in this volume are reproduced on two staves in keeping with the musical notation of the sources. Specific pedal marks are found only in the two toccatas of *E 1699* (vol. 1, nos. 30 and 33). However, players are at liberty to employ an attached or independently registered pedal wherever justified for musical reasons, e.g. before final cadences and/or as

176 Alan Curtis: *Sweelinck's Keyboard Music* (Leyden and London, 2 1972), Appendix III.

177 Beyer (1703), p. 14.

pedal points. Those pieces surviving only in MS provide no indication of a separate pedal part.¹⁷⁸

9. Changing the manuals: As revealed by the sometimes inconvenient changes of manual in volume 1, nos. 4 (*Fantasia*), 32 and 33, Johann Krieger was by no means averse to varying his works in this way. These three pieces may serve as examples as to how to proceed with the other pieces in our edition.

EDITORIAL TECHNIQUE

The object of our edition is to offer amateurs as well as professional musicians and musicologists a musical text sufficient to meet the needs of performers and yet providing a complete discussion of the sources and their history. For this reason, our volume deals not only with the state of the sources but also with problems related to performance.

As far as is feasible in the case of a modern print, we have attempted to reproduce the original models as faithfully as possible, or, failing that, to give critical performers who will not have to take any special passages have either been taken into account in annotations, or corrected and the main body of the text, the editor has made no decisions at any time. Only corrections in the musical text and in the text of these same lines can be found in the Critical Report (see facsimile of v. 1, p. 3).

"5. In cases where errors have been undetected, having escaped the notice of the editor, the absence, the reader is hereby enjoined, not to excuse and correct them as he sees fit."

For those works comprising the basis of the first editions by Volckmar, Ritter (1885), Seiffert (1917) and Frotscher (1938), the sources themselves being no longer extant, all departures from the surviving texts are reported in the main body of the musical text or in the Critical report, as applicable.

Our methodology was as follows:

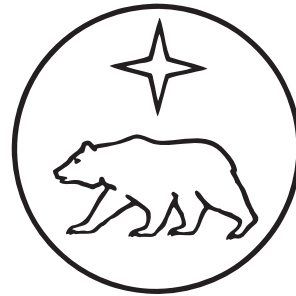
¹⁷⁸ The pieces published by Seiffert in 1930 received their pedal part from the editor, who extracted it from the existing bass line.

1. Musical text in large type matches that preserved in the principal source. Alternative readings from secondary sources are printed in small type above or beneath the staff concerned or in the form of footnotes on the relevant page. For reference purposes, here is an overview of the sources:

- Bach 1709** Clavier book by Johann Christoph Bach, Gehren nr. Arnstadt, 1709–1711
- Berlin** Anonymous MS copy of unknown origin, probably from the first half of eighteenth century
- Codex E. B. 688** MS copy by Emanuel Benisch, Dresden, ca. 1680–88
- E 1697** First edition of *Sechs Musicalische Partien* (Nuremberg, 1697); see volume 1 of our edition
- E 1699** First edition of *Anmuthige Clavier-Ubung* (Nuremberg, 1699); see volume 1 of our edition
- Eckelt 1692** Tenor book by Johann Valentin Eckelt, Erfurt, 1690–92
- Frotscher 1938** First edition by Gotthold Frotscher (Leipzig, 1938)
- Gerber 1716** Manuscript by Heinrich Nicolaus Gerber, 1716
- Haupt 1715** Lost MS copy made by Forkel from an original by Johann Caspar Haupt, Greussen/Sondershausen, 1715 (substitute source: *Seiffert 1917*)
- Krieger 1697** Lost MS copy, presumably in the hand of Johann Krieger, Zittau, 1697 (substitute source: *Seiffert 1917*)
- Mattheson 1739** Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739)
- Mylau** Anonymous clavier and organ book in Mylau Church Archive, ?ca. 1700–30.
- Pirnitz 1676** Lost MS copy by unknown scribe, dated Pirnitz, Moravia, 1676 (substitute source: *Seiffert 1917*)
- Rinck** MS copy presumably by Johann Christian Heinrich Rinck, Darmstadt, 1805 or later
- Ritter** Lost MS copy by August Gottfried Ritter, before 1885 (substitute sources: Ritter (1885) and *Frotscher 1938*)
- Ritter Catalogue** Handwritten catalogue of August Gottfried Ritter's collection of keyboard music, probably begun in first half of nineteenth century
- Sandberger** Lost MS copy from Adolf Sandberger's collection in Munich (substitute source: *Seiffert 1917*)
- Seiffert 1917** First edition by Max Seiffert (Leipzig, 1917)
- Volckmar** *Orgel-Album: Sammlung klassischer Orgelcompositionen*, ed. Wilhelm Valentin Volckmar (Leipzig, n.d. [probably before 1868])

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

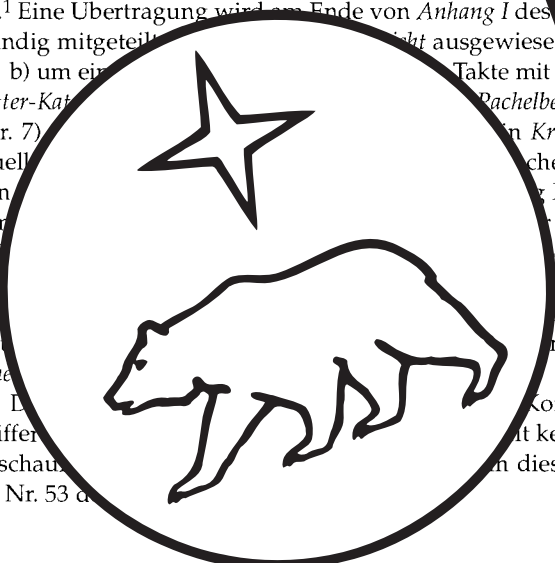
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

VORWORT ZUR ZWEITAUFLEGE

Nach Erscheinen der Erstauflage dieses Bandes machte mich Dr. Michael Belotti im Februar 2000 dankenswerter Weise auf zwei anonyme und bisher unbekannte Quellen zu der von uns unter der Nummer 53 herausgegebenen Komposition aufmerksam, die ohne Titel in dem bislang verschollenen Autograf *Krieger 1697* (olim Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik Berlin, Ms. H 5741) überliefert ist. Bei den neuen Quellen handelt es sich

a) um die aus dem 18. Jahrhundert stammende Sammelhandschrift N Mus. ms. 10379 (f. 37v–38r) der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, aus dem Nachlass Gotthold Frotscchers. Die Komposition trägt den Titel *Nachtigall*; eine Autorangabe fehlt. Diese Version ist um einen Takt kürzer (T. 13 fehlt) als jene in *Krieger 1697* und besitzt einen neuen, harmonisch wenig plausiblen Schluss. Da auch die Oberstimme und vor allem die gesamte Begleitung der linken Hand verändert worden sind, ist hier von einer Neufassung zu sprechen, die vermutlich durch die Übertragung eines Schülers aus dem Theorieunterricht eines unbekanntes Orgelmeisters vorgegangen ist.¹ Eine Übertragung wird am Ende von *Anhang I* des vorliegenden Bandes vollständig mitgeteilt und ist nicht ausgewiesen.

b) um eine Komposition mit dem Titel *Die Nachtigall* im *Ritter-Katalog* (Nr. 7) von Rachelbel zu bewiesener Quelle *Krieger 1697*, die zugehörige Quelle Rachelbels Namen tragen. Die Kompositioner die Abschriften in *Krieger 1697* sind die Abschriften in *Krieger 1697* Vorlage eines dritten Autors in Nuremberg gekannt haben. An *Krieger 1697* *Katalog* und deren Identität in den Noten *Ritter-Katalog* *Krieger 1697* Komposition – entgegen Max Seiffert's Annahme hat keine Battaglia, sondern das in diesem Sinne wurde der Titel



Köln, im September 2005

Siegbert Rampe

1 Zum Inhalt des zeitgenössischen Orgelunterrichts vgl. neuerdings S. Rampe: »Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Schluss)«, in: *Schütz-Jahrbuch* 27 (2005) [im Druck].

2 Abweichend von der Transkription in *Seiffert 1917* ist der Anfang des Stückes im *Ritter-Katalog* auf zwei Systemen mit der Oberstimme in RH (C¹-Schlüssel) und der Begleitung in LH (C³-Schlüssel) notiert.

PREFACE TO THE SECOND IMPRESSION

After the first impression of this volume had appeared in print, Dr. Michael Belotti kindly drew my attention, in February 2000, to two previously unknown anonymous sources for the composition published here as No. 53. This piece has come down to us without title in the autograph manuscript *Krieger 1697*, which was formerly preserved in the Berlin manuscript collection of the Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik (Ms. 5741) but whose present whereabouts are unknown. The new sources are:

a) a handwritten eighteenth-century miscellany from the posthumous estate of Gotthold Frotsccher, now located in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (N Mus. ms. 10379, fols. 37v–38r). This version, entitled *Die Nachtigall* and lacking the name of a composer, is one bar shorter than the version handed down in *Krieger 1697* (m. 13 is missing) and has a new, harmonically unexpected cadence. Since details in the upper voice and above all the entire left-hand accompaniment have been altered, this source must be regarded as a new version presumably prepared by the pupil of an unknown organ teacher during the lessons.¹ A complete transcription appears at the end of Appendix 1 of our volume and is itemized in the *Critical Report*.

b) an entry on the first one-and-a-half bars, entitled *Die Nachtigall*, in the *Ritter Catalogue*, where however it appears in the section assigned to Rachelbel (No. 7). Although the incipit is identical to the version in *Krieger 1697*, the associated source is unknown. If it actually bore Rachelbel's name, this would be one further indication that he used works by Krieger in his teaching activities (see p. LXIIIf.). Alternatively, the pieces in *Krieger 1697* and the *Ritter Catalogue* derive from a common original by a third author, originally from Nuremberg known to Krieger and Rachelbel alike. In view of the fact that the quote in the *Ritter Catalogue* is fragmentary and identical to *Krieger 1697*,² we decided not to include it in the main body and *Critical Report* of our volume.

Moreover, both sources prove that the composition, despite Max Seiffert's assumption to the contrary (see p. LXIV), is in fact not a battaglia but represents a vivid portrait of a nightingale. We have changed the title of No. 53 accordingly in our new impression.

Cologne, September 2005

Siegbert Rampe

1 A recent discussion of the contents of contemporary organ teaching can be found in S. Rampe: »Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Schluss)«, in: *Schütz-Jahrbuch* 27 (2005) [in press].

2 In the *Ritter Catalogue*, unlike the transcription in *Seiffert 1917*, the opening of the piece is written on two staves, with the top staff notated for the RH (C¹ clef) and the bottom staff for the LH (C³ clef).



Biblioteka Jagiellońska, Krakau (ehemals Preußische Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms. 40035 = *Eckelt 1692*). Tabulaturbuch des/of Johann Valentin Eckelt (1673–1732), Erfurt, 1690–1692, f. 31: *Fuga* (Nr. 48 unserer Neuedition/of our new edition): Autograph von/of Johann Pachelbel, Erfurt, 1690

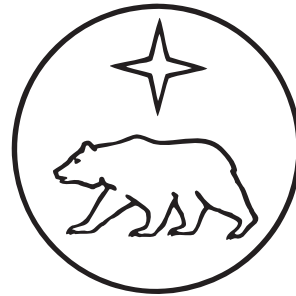
Bayerische Staatsbibliothek München (Mus. ms. 5426 = *Gerber 1716*). Autograph Heinrich Nicolaus Gerbers (1702–1755) von/from 1716 (mitt/with Nr. 48 unserer Neuedition/of our new edition): Titelblatt/title

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title "Papaglia dell Sig: Jean Philip Creger" is written in cursive. The score consists of several staves of music. On the left side, there are handwritten numbers: 5, 2, 2, 3, 2. A large, bold, black watermark is superimposed over the center of the page, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page". In the bottom right corner of the manuscript, the signature "Jurn Luch" is visible. On the left side, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the left, with a five-pointed star above its head.

Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Brüssel (Ms. 15.139 = Wagoner): *Clavier Stücke*, Abschrift eines unbekanntes, wohl britischen Schreibers, S. 27 /
Copy by an unknown scribe of presumably British origin, p. 27: *Papaglia dell Sig: Jean Philip Creger* (Nr. 1 unserer Neuedition / of our new edition)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



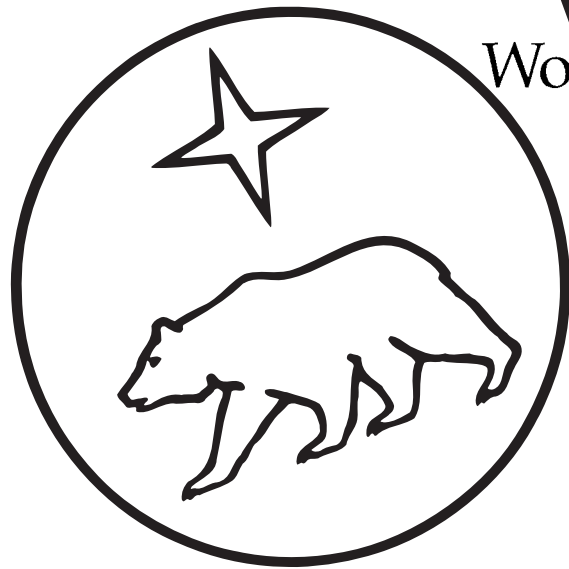
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Johann Philipp Krieger

Werke aus schriftlicher Überlieferung

Works from copied sources



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1. Passaglia* in d

**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

* Quelle / Source Pirnitz 1676 nach / after Seiffert 1917.

1) Wagnier. Zu den Notenwerten siehe das Vorwort. / For the note values see the Preface.

17

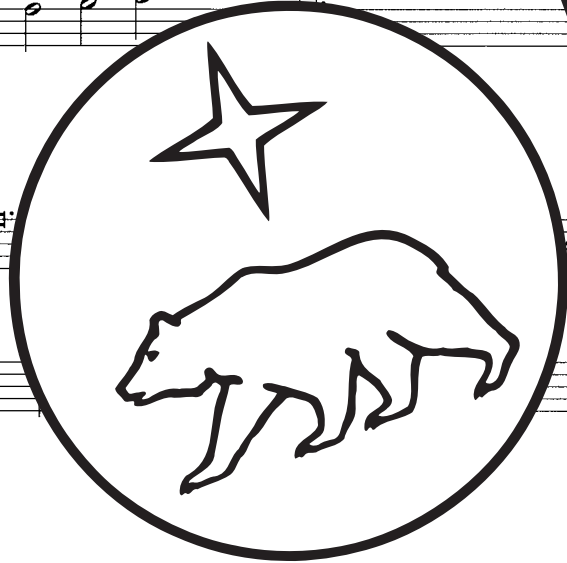
Musical notation for measures 17-21, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

22

Musical notation for measures 22-25, including a first ending bracket labeled '1)' above measure 23.

26

Musical notation for measures 26-30, including a first ending bracket labeled '1)' above measure 29.



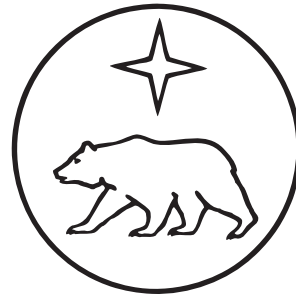
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

31

Musical notation for measures 31-35, including a first ending bracket labeled '1)' above measure 34.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

52

1)

Musical notation for measures 52-55, including a basso continuo line for measure 52.

56

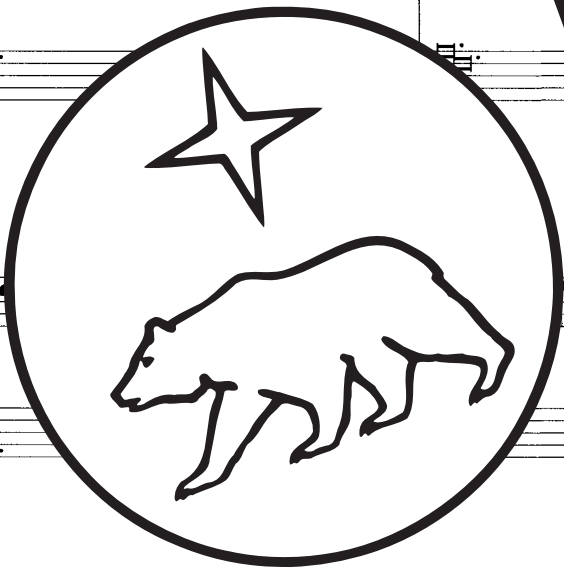
Musical notation for measures 56-59.

60

Musical notation for measures 60-63.

64

Musical notation for measures 64-67.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

68

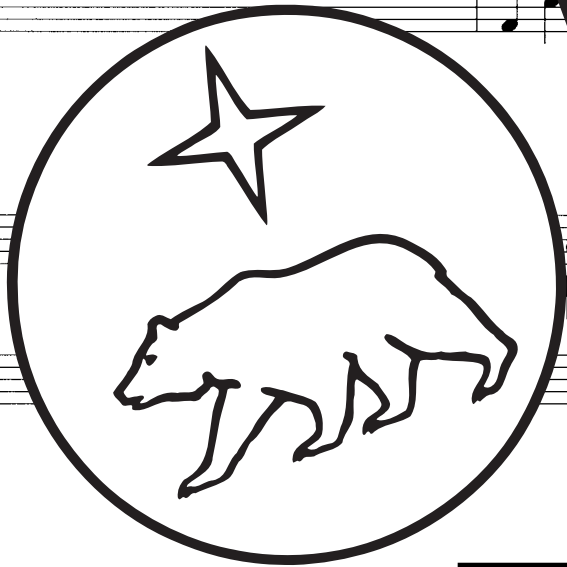
Musical notation for measures 68-71, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

72

Musical notation for measures 72-75, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

76

Musical notation for measures 76-79, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.



81

Musical notation for measures 81-84, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. Includes first endings marked with '1)'.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

85

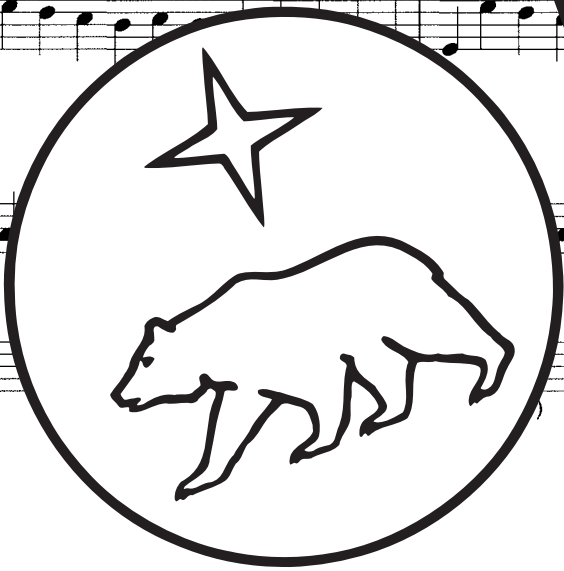
Musical notation for measures 85-88, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

89

Musical notation for measures 89-92, including first and second endings (1) and (b) in the treble clef.

93

Musical notation for measures 93-98, including first and second endings (1) and (b) in the bass clef.



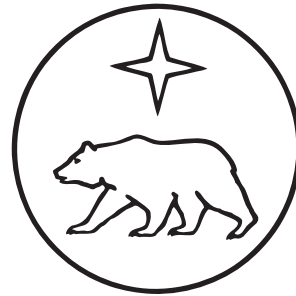
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

99

Musical notation for measures 99-104, including first and second endings (1) in the treble clef.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

124

1) (b)
1)

This system contains measures 124 to 128. It features a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment. A first ending bracket labeled '1)' spans measures 127 and 128, with a '(b)' indicating a flat. A separate bass clef line with a '1)' marking is shown below the main staff.

129

1)

This system contains measures 129 to 133. The melody continues in the treble clef. A first ending bracket labeled '1)' is placed over measures 132 and 133.

134

1) 1)

This system contains measures 134 to 138. The melody is in the treble clef. Two first ending brackets labeled '1)' are present, one at the end of measure 137 and another at the end of measure 138. A separate bass clef line with a '1)' marking is shown below the main staff.



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

1) 139

1)

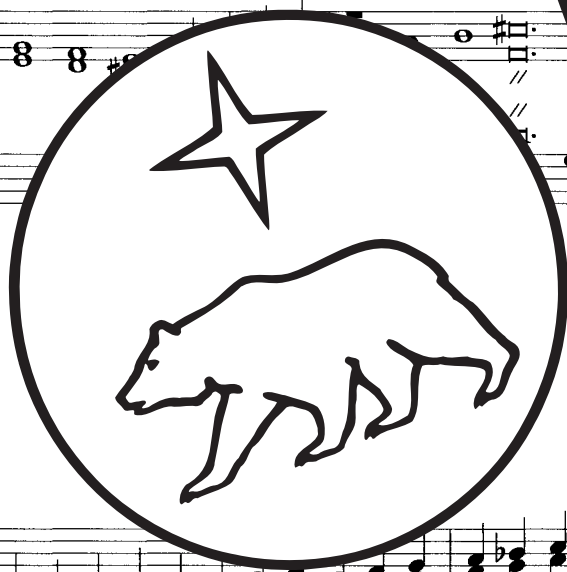
This system contains measures 139 to 143. The melody in the treble clef includes rests in measures 140, 141, and 142, indicated by double slashes '//'. The bass clef continues with a melodic line. A first ending bracket labeled '1)' is shown below the main staff.

145

1) (#)

4)

151



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

157

1)

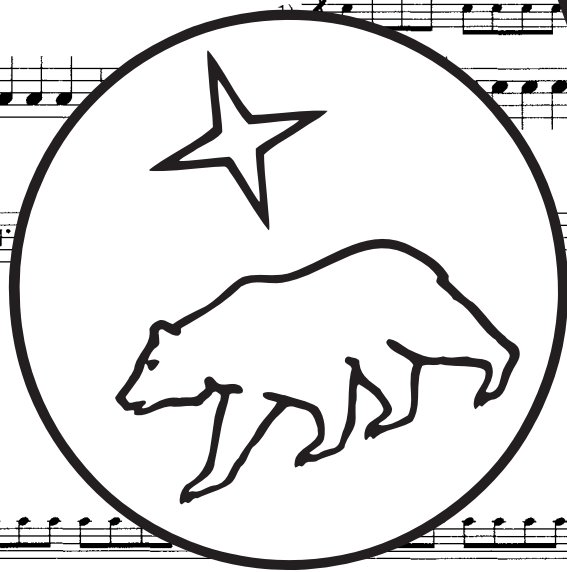
4) Wagner: a.

161

Musical score for measures 161-166. The score is written for piano in treble and bass clefs. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 161 starts with a treble clef and a bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes. There are dynamic markings like *mf* and *f*. The key signature has one sharp (F#).

1) 167

Musical score for measures 167-171. The score is written for piano in treble and bass clefs. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 167 starts with a treble clef and a bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes. There are dynamic markings like *mf* and *f*. The key signature has one sharp (F#).



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1) 172

Musical score for measures 172-176. The score is written for piano in treble and bass clefs. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 172 starts with a treble clef and a bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes. There are dynamic markings like *mf* and *f*. The key signature has one sharp (F#).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

186

1)

Musical notation for measures 186 and 187, including a first ending bracket labeled '1)'.

188

1)

Musical notation for measures 188 and 189, including a first ending bracket labeled '1)'.

190

1)

Musical notation for measures 190 and 191, including a first ending bracket labeled '1)'. A circular logo featuring a bear and a star is overlaid on the left side of the page.

192

1)

Musical notation for measures 192 and 193, including a first ending bracket labeled '1)'.

196

1)

Musical score for measures 196-199. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 196 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass line features a long note with a flat. Measure 197 continues the bass line with a sharp. Measure 198 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 199 has a treble clef and a key signature of one flat.

200

1) (#)

1) (z)

Musical score for measures 200-203. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 200 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 201 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 202 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 203 has a treble clef and a key signature of one flat.

204

parpeggio

Musical score for measures 204-208. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 204 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 205 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 206 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 207 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 208 has a treble clef and a key signature of one flat. A circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear walking to the right and a five-pointed star above it.

209

1) (b)

1)

Musical score for measures 209-213. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 209 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 210 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 211 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 212 has a treble clef and a key signature of one flat. Measure 213 has a treble clef and a key signature of one flat.

2. Aria* [con 24 variazioni] in B



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



*) Quelle / Source Haupt 1715 nach / after Seiffert 1917.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

1 Var. 4.

Handwritten musical notation for measures 1-4. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A 'b?' annotation is present below the first measure of the bass line.

5

Handwritten musical notation for measures 5-8. The notation continues from the previous system. A 'b?' annotation is present below the fifth measure of the bass line.

1

Handwritten musical notation for measures 9-12. The notation continues from the previous system. A 'b?' annotation is present below the ninth measure of the bass line.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

9

Handwritten musical notation for measures 13-16. The notation continues from the previous system. 'b?' annotations are present below the thirteenth and fourteenth measures of the bass line.

1 Var. 6.

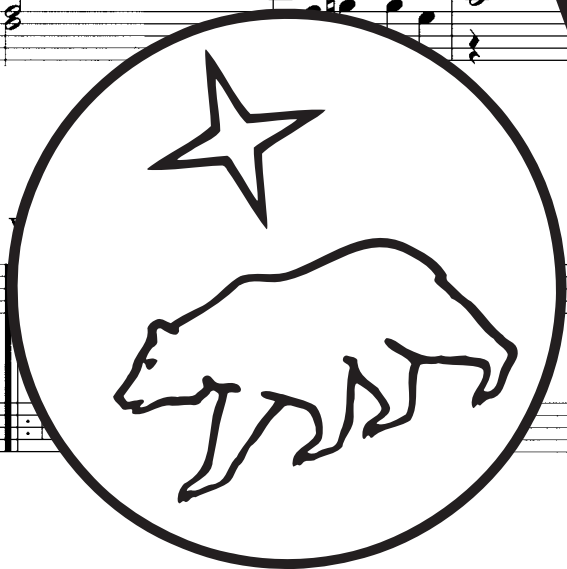
Musical notation for the first system of 'Var. 6', measures 1-4. The piece is in G minor (one flat) and 2/4 time. The melody in the right hand features eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment.

5

Musical notation for the second system of 'Var. 6', measures 5-8. Measure 7 includes a first ending bracket labeled '1)'.

1

Musical notation for the third system of 'Var. 6', measures 9-12. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

6

Musical notation for the fourth system of 'Var. 6', measures 13-16. This system continues the piece's rhythmic and melodic patterns.

1) es" ? / e" flat ?

1 Var. 8.

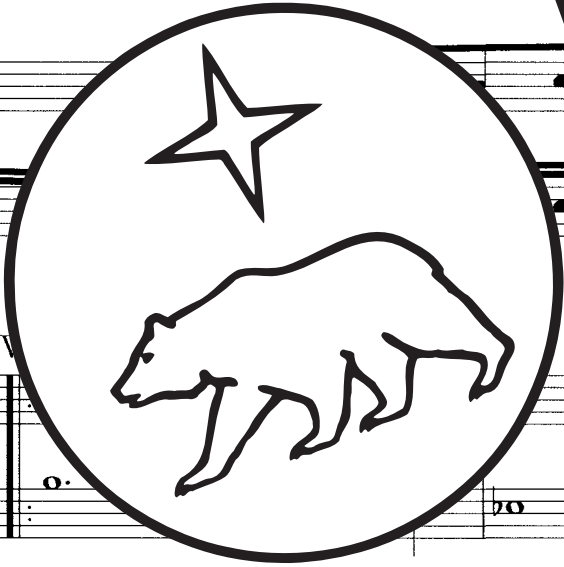
Musical notation for measures 1-3 of 'Var. 8'. The piece is in C major and common time. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

4

Musical notation for measures 4-6 of 'Var. 8'. The melody continues with eighth notes, and the accompaniment remains consistent.

7

Musical notation for measures 7-9 of 'Var. 8'. The piece concludes with a final cadence in the right hand.



1

Musical notation for measures 1-8 of a new section. The key signature changes to B-flat major (two flats) and the time signature changes to 3/2. The right hand plays a melody of quarter notes, and the left hand plays a bass line of quarter notes.

9

Musical notation for measures 9-16 of a new section. The melody in the right hand continues with quarter notes, and the left hand provides a steady accompaniment.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



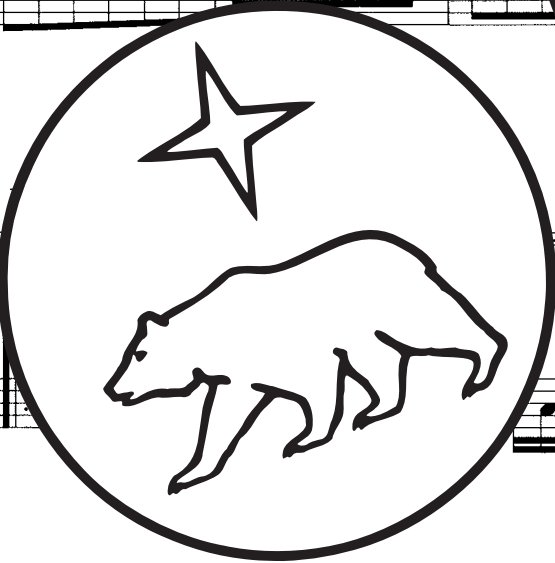
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

1 Var. 12.

The first system of musical notation for 'Var. 12' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more complex melodic line in the treble. A small 'g a?' annotation is present below the bass staff.

The second system of musical notation continues the piece. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The melodic and accompaniment parts continue with similar rhythmic patterns.



The third system of musical notation shows the continuation of the piece. The notation is consistent with the previous systems, featuring a bass accompaniment and a treble melody.

The fourth system of musical notation concludes the piece. The melodic line in the treble staff ends with a final chord, while the bass accompaniment continues for a few more notes.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1 Var. 14.

The first system of musical notation for 'Var. 14' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

The second system of musical notation for 'Var. 14' continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs, maintaining the one-flat key signature and common time. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

The third system of musical notation for 'Var. 14' includes a first ending bracket. A circled '1' is placed above the first measure of the system. The notation continues on two staves in treble and bass clefs.

The fourth system of musical notation for 'Var. 14' concludes the piece. It features two staves in treble and bass clefs, with a final cadence in the right hand.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1 Var. 16.

Musical notation for measures 1-4 of 'Var. 16'. The piece is in 12/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation is for piano, showing both treble and bass staves.

5

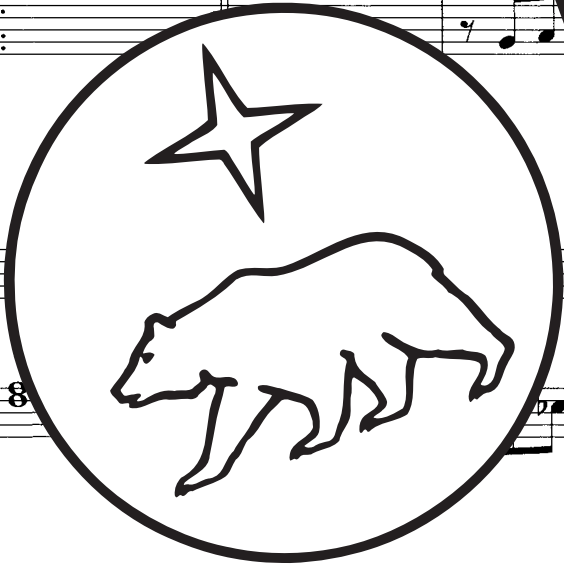
Musical notation for measures 5-8 of 'Var. 16'. The notation continues in the same key and time signature.

9

Musical notation for measures 9-12 of 'Var. 16'. The notation continues in the same key and time signature.

13

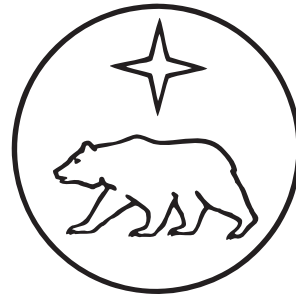
Musical notation for measures 13-16 of 'Var. 16'. The notation concludes the piece in the same key and time signature.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

1 Var. 19.

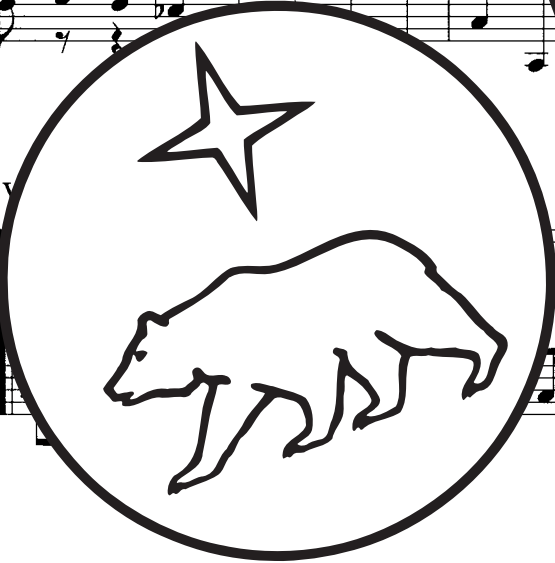
Musical notation for the first system, measures 1-4. The piece is in G minor (one flat) and common time (C). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

5

Musical notation for the second system, measures 5-8. Measure 6 includes a fingering '2)' and a '7' in the bass line.

1


Musical notation for the third system, measures 9-12.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

5

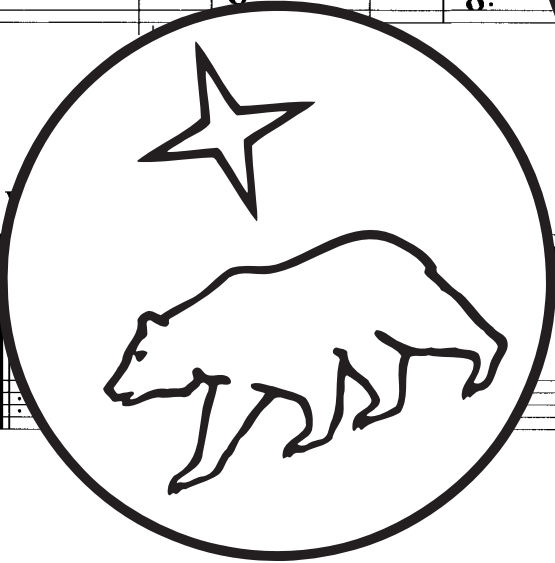
Musical notation for the fourth system, measures 13-16. Some notes in the bass line are marked with 'b?'.

2) Vorlage / Source: 

1 Var. 21.

Musical notation for measures 1-8. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The notation includes various note values and rests.

Musical notation for measures 9-8. The notation continues the melody and bass line from the previous system.



Musical notation for measures 1-4. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The notation includes various note values and rests.

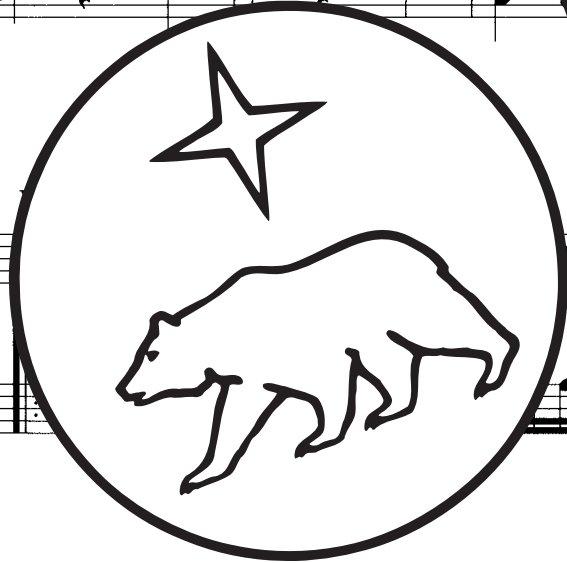
Musical notation for measures 5-8. The notation continues the melody and bass line from the previous system.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1 Var. 23.

The first system of musical notation for 'Var. 23' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with chords and eighth notes.

The second system of musical notation for 'Var. 23' continues the piece. It features two staves with the same notation as the first system, showing the continuation of the melody and bass line.



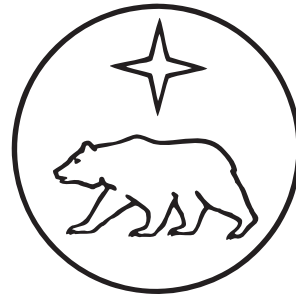
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The third system of musical notation for 'Var. 23' shows a more complex texture. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes. The lower staff has a dense bass line with many sixteenth notes. A circled '1' is at the beginning of the system. A 'b?' symbol is located below the bass staff.

The fourth system of musical notation for 'Var. 23' continues the complex texture. It features two staves with dense sixteenth-note patterns. A circled '5' is at the beginning of the system. A 'b?' symbol is located below the bass staff.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

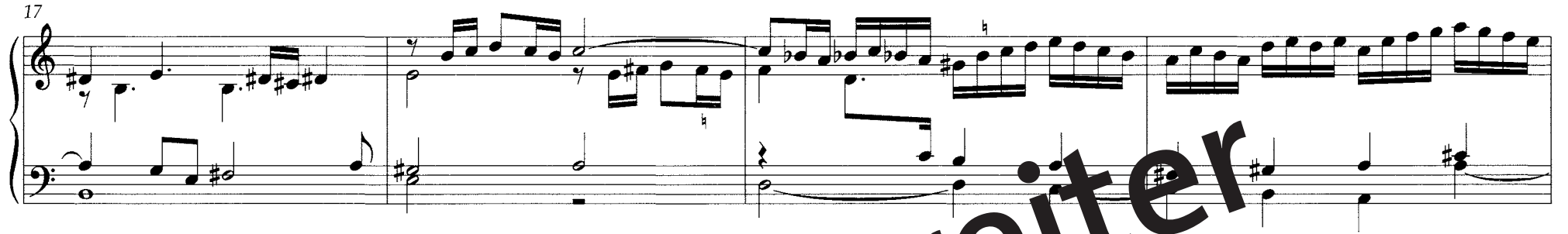
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

17

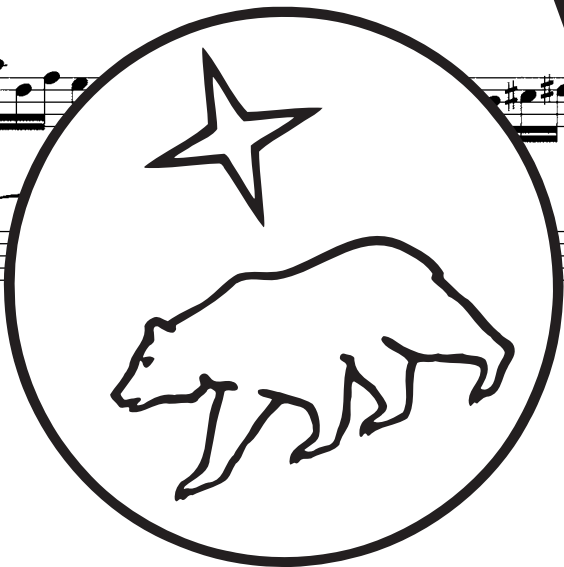


Musical notation for measures 17-20, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

21

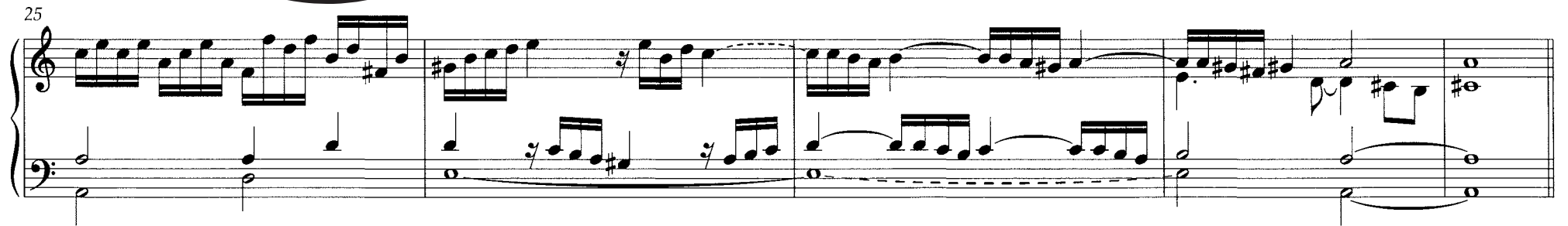


Musical notation for measures 21-24, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.



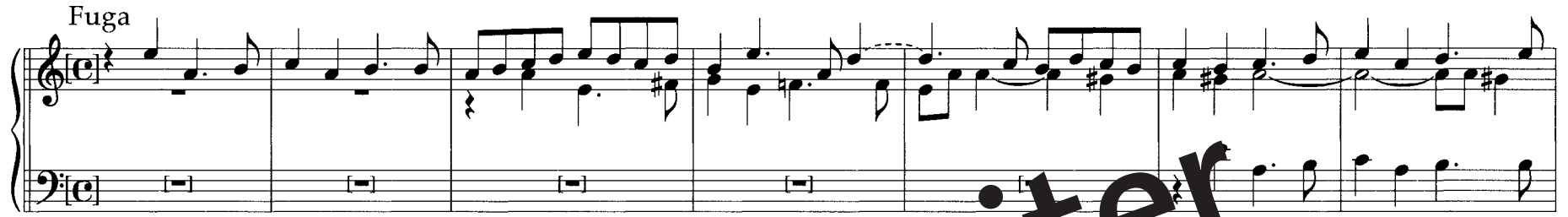
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

25



Musical notation for measures 25-28, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

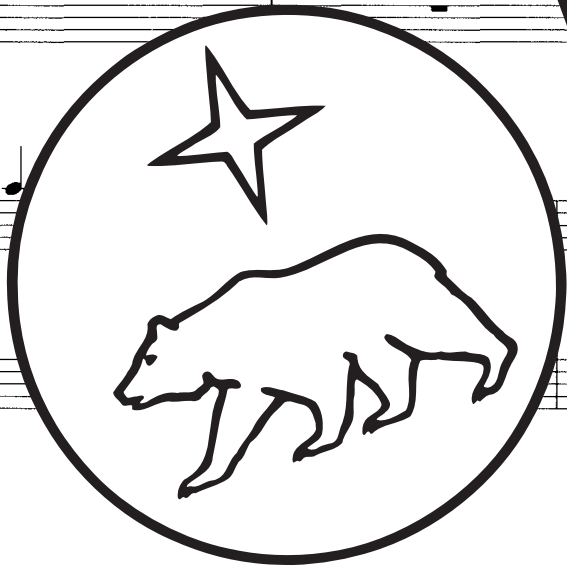
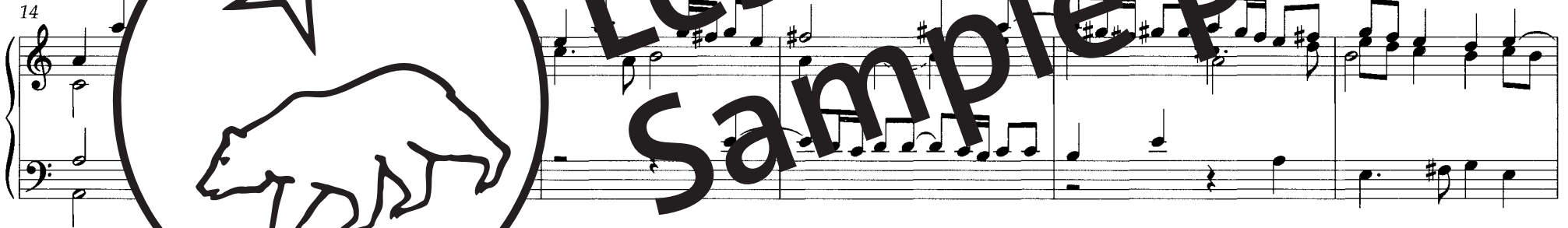
Fuga



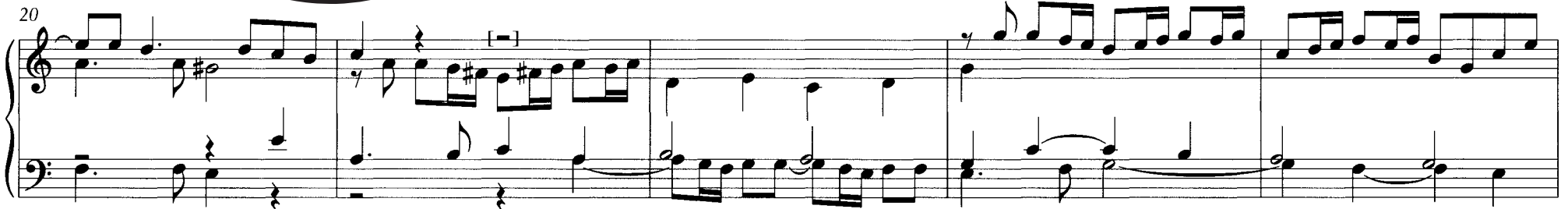
8



14



20



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

25

Musical score for measures 25-30, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

31

Musical score for measures 31-35, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

36

Musical score for measures 36-40, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

41

Musical score for measures 41-45, featuring treble and bass staves with various notes and rests.



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

1) Siehe den *Kritischen Bericht*. / See the *Critical Commentary*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



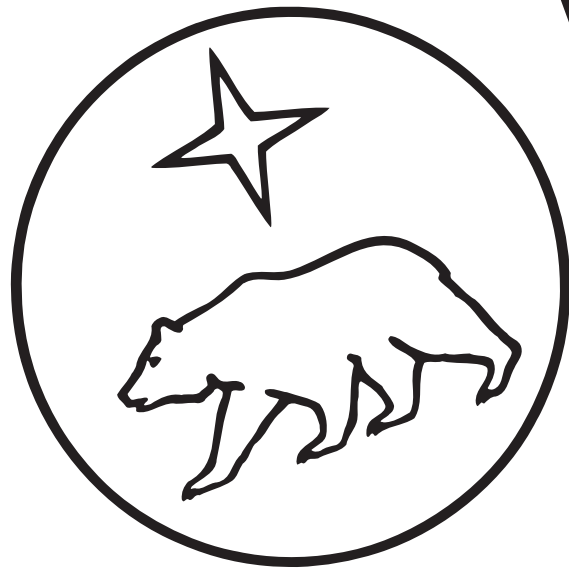
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Johann Krieger

Werke abschriftlicher Überlieferung

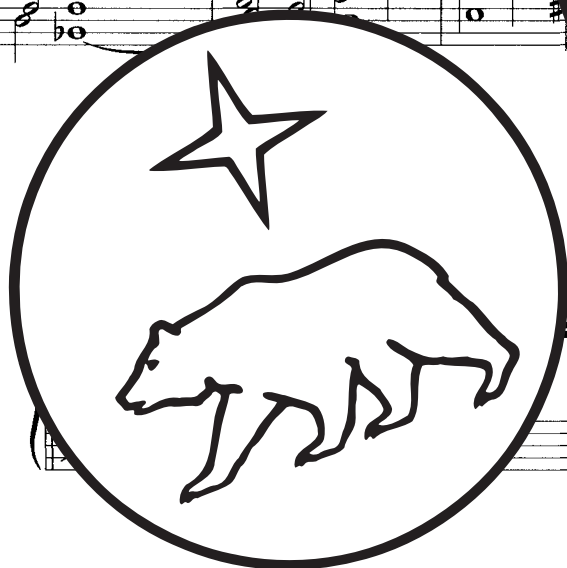
Works from copied sources



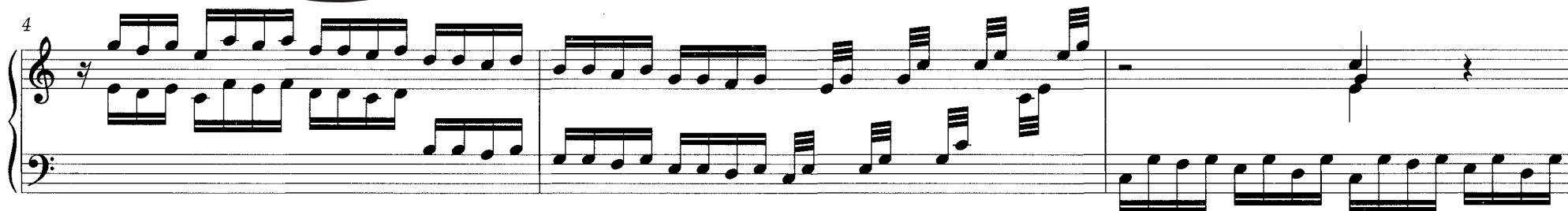
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

4. Praeludium* in C

Durezza**



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



* Quelle / Source Sandberger nach / after Seiffert 1917.

** Zum Titel siehe das Vorwort (Sandberger). / For the title see the Preface (Sandberger).

7

9

8

15

Theme

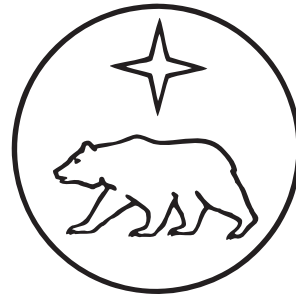


The image shows a page of musical notation for a piece titled 'Bärenreiter'. The score is written for piano and includes measures 7, 9, 8, and 15. A large, semi-transparent watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. In the middle-left section, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it. The word 'Theme' is written above the logo. The musical notation consists of treble and bass staves with various notes, rests, and trills (tr).

1) Ritter-Katalog : ohne / without tr.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

50

58

67

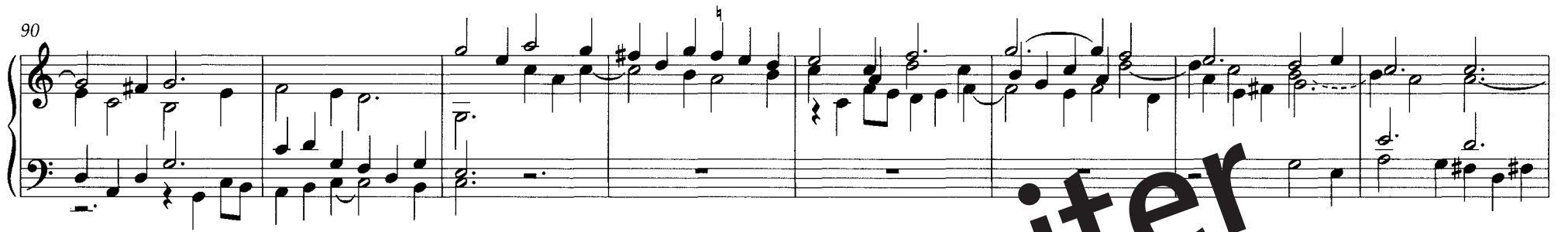
75

83

The image shows a musical score for a piece titled "Bärenreiter". The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system has a treble and bass clef. The first system starts at measure 50 and ends at measure 57. The second system starts at measure 58 and ends at measure 66. The third system starts at measure 67 and ends at measure 74. The fourth system starts at measure 75 and ends at measure 82. The fifth system starts at measure 83 and ends at measure 89. A large, semi-transparent watermark is overlaid diagonally across the center of the page, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page". In the middle of the third system, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it. At the end of the fifth system, there is a small musical notation for a second ending, labeled "2)".

2) Ursprünglich möglicherweise / Originally perhaps :

90

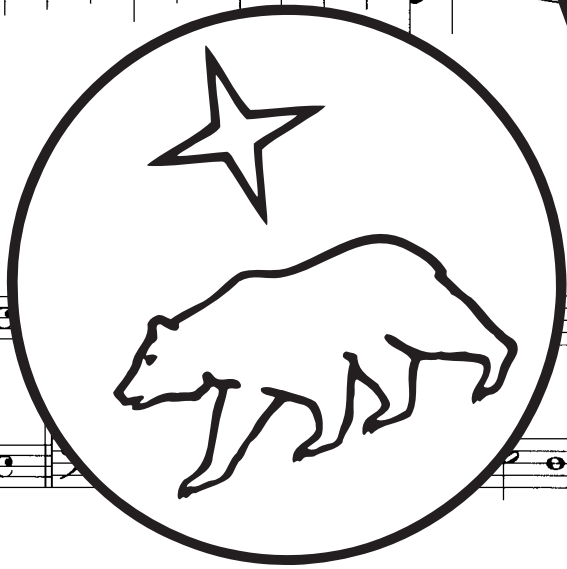


Musical notation for measures 90-97, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

98



Musical notation for measures 98-105, featuring treble and bass staves with various notes and rests.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Fuga* in C



Musical notation for measures 106-113, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

10



Musical notation for measures 114-121, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

* Quelle / Source Codex E. B. 1688.

18

Musical notation for measures 18-24, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

25

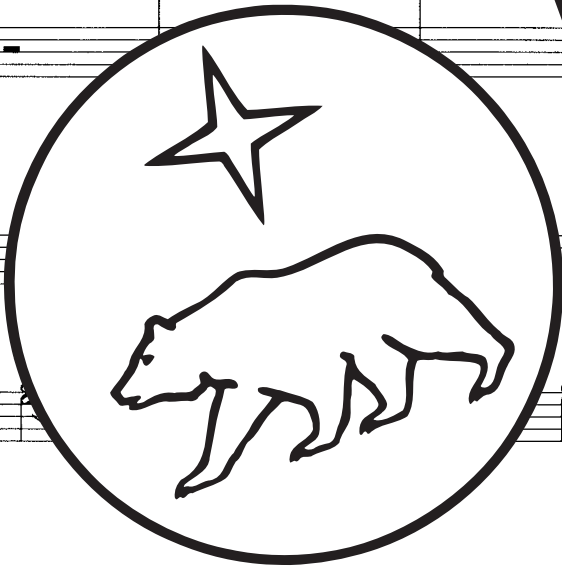
Musical notation for measures 25-32, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

33

Musical notation for measures 33-39, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

40

Musical notation for measures 40-46, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

23

Musical notation for measures 23-29, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

30

Musical notation for measures 30-37, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

38

Musical notation for measures 38-45, showing the continuation of the musical piece.

46

Musical notation for measures 46-52, concluding the section on this page.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

53

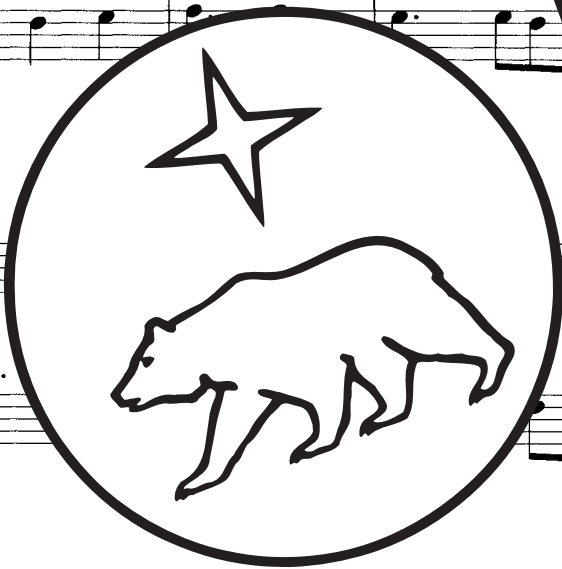
Musical notation for measures 53-59, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

60

Musical notation for measures 60-68, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

69

Musical notation for measures 69-76, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 76 includes a first ending bracket labeled '1)'.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

77

Musical notation for measures 77-82, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 82 includes a first ending bracket labeled '1)'.

1) Vorlage / Source :

7. Fuga ex D fis*

7

12

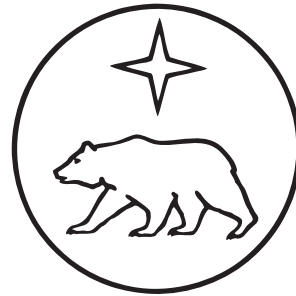
17

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

* Quelle / Source *Mylau*. Diese Fuge ist eine Variante zu Nr. 19 in Band I der Neuausgabe. / This fugue is a variant of nr. 19 from volume I of the new edition.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

8. Preludio* *in d*

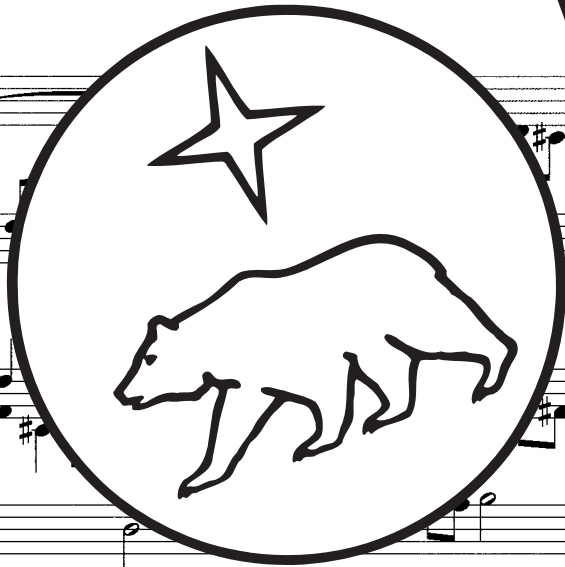
The first system of musical notation, measures 1-5. The right hand features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation, measures 6-12. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment.

The third system of musical notation, measures 13-17. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with rhythmic accompaniment.

The fourth system of musical notation, measures 18-22. The right hand features a more active melodic line with eighth notes, and the left hand has a consistent accompaniment.

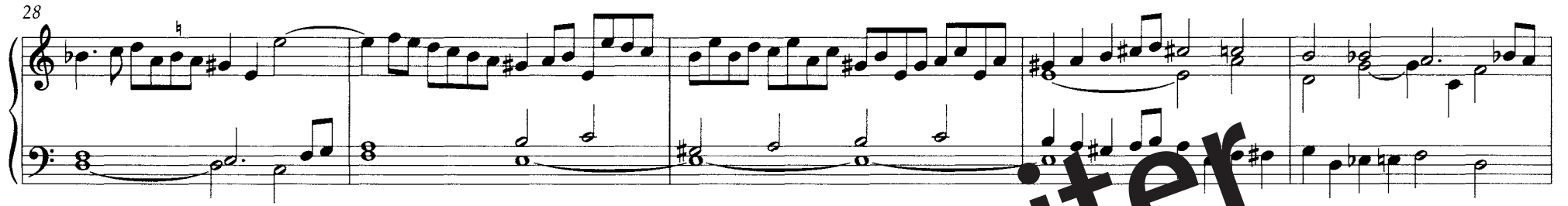
The fifth system of musical notation, measures 23-27. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

* Quelle / Source Walther nach / after Sciffert 1917.

28



Musical notation for measures 28-32, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

33



Musical notation for measures 33-37, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

38



Musical notation for measures 38-41, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

42



Musical notation for measures 42-45, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

46

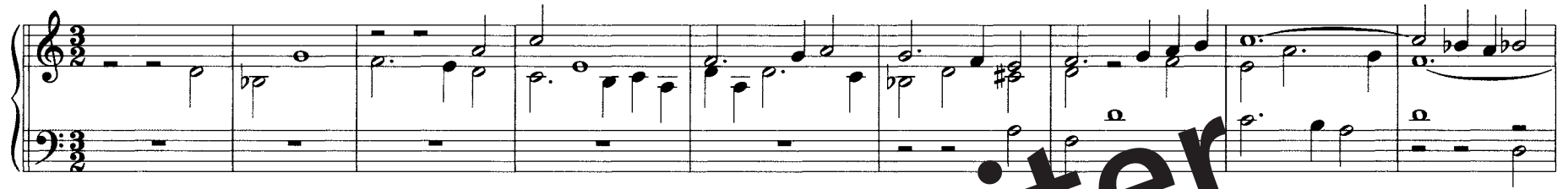


Musical notation for measures 46-50, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. A trill (tr) is indicated above the final note of the first staff.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

9. [ohne Bezeichnung / without title]* in d



Musical notation for the first system of the piece, measures 1-9. The piece is in 3/4 time and the key signature has one flat (D minor). The notation is for piano, with treble and bass staves.

10



Musical notation for the second system of the piece, measures 10-17. The notation is for piano, with treble and bass staves.

18



Musical notation for the third system of the piece, measures 18-26. The notation is for piano, with treble and bass staves.

27

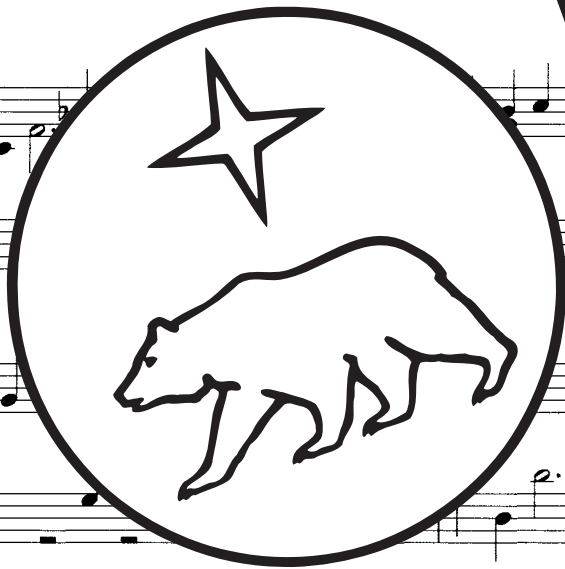


Musical notation for the fourth system of the piece, measures 27-34. The notation is for piano, with treble and bass staves.

35



Musical notation for the fifth system of the piece, measures 35-47. The notation is for piano, with treble and bass staves. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.



**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

* Quelle / Source Walther nach/ after Seiffert 1917.

** Nach diesem Werk folgt in der Quelle Nr. 27 von Band I der Neuedition. / In the source this piece is followed by nr. 27 from volume I of the new edition.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

32

Musical notation for measures 32-38, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

39

Musical notation for measures 39-45, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

46

Musical notation for measures 46-51, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

52

Musical notation for measures 52-57, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

58

Musical notation for measures 58-64, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

11. Fantasia* in d

The image displays a musical score for a piece titled "11. Fantasia* in d". The score is written in 3/4 time and is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of several measures, with measure numbers 9, 17, and 26 clearly marked. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. In the lower-left quadrant, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the left, with a five-pointed star positioned above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

* Quelle / Source Codex E.B. 1688.

33



Musical notation for measures 33-37, featuring a treble and bass clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily eighth and sixteenth notes.

38



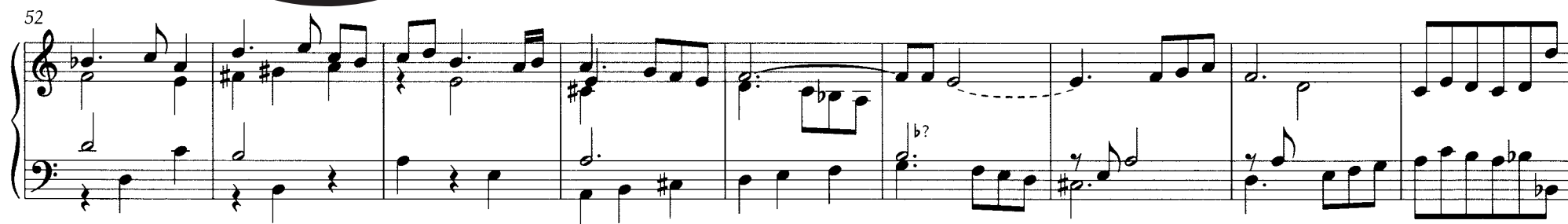
Musical notation for measures 38-42, continuing the piece with similar rhythmic patterns.

43

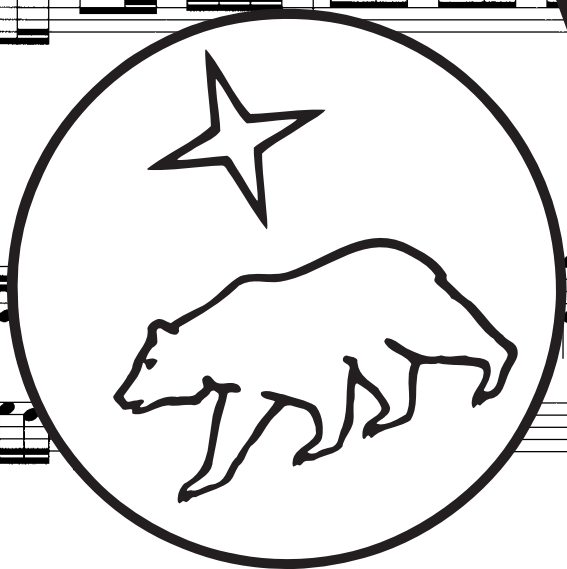


Musical notation for measures 43-47, showing a change in the bass line.

52



Musical notation for measures 52-56, featuring a melodic line with a fermata and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

12. Toccata* in d

The image displays a musical score for a piece titled "12. Toccata* in d". The score is written for piano and is organized into five systems of staves. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The subsequent systems are numbered 5, 8, 11, and 14, indicating the start of new musical phrases. A large, semi-transparent watermark is overlaid diagonally across the center of the page, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page". In the middle-left area, there is a circular logo containing a stylized bear silhouette and a five-pointed star above it. The musical notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

* Quelle / Source Codex E.B. 1688.

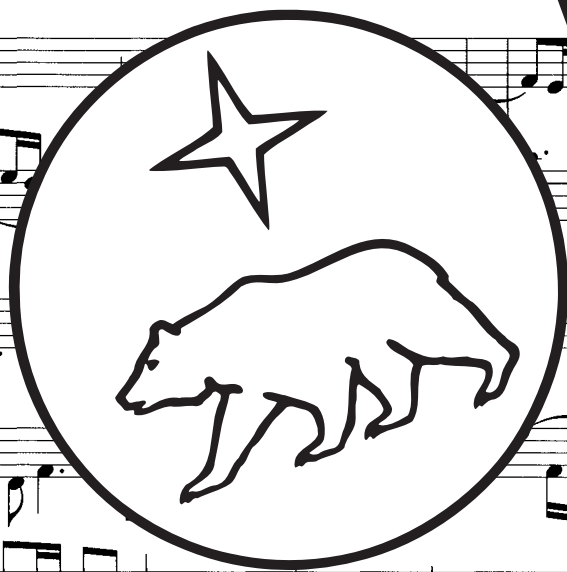
19

24



29

35

41



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1) Vorlage / Source:  2) Vorlage / Source: 

13. Fuga* in d

[1]

1)

7

13

19

25

* Quelle / Source *Bach* 1709. Das Werk wird hier von der *Fantasia* Nr. 56 eingeleitet. / The piece is introduced here by the *Fantasia* nr. 56. 1) In der Vorlage keine Doppeltakte. / In the source there are no double measures.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

14. Fuga* in G

1) (#)

1)

2)

5

1)

3)

9

1) (4)

1) (#)

5)

6)

2)

7)

8) (#)

[&]

* Quelle / Source Gerber 1716.

1) Eckelt 1692 & Bach 1709. 2) Ligatur fehlt / is missing in Eckelt 1692. 3) Eckelt 1692.

4) Eckelt 1692, Bach 1709 & Rinck. 5) Bach 1709 & Rinck. 7) Ligatur fehlt / tie is missing in Bach 1709. 8) Rinck.

13

1) 1) (#) 1) (#) 1) (#) 10) 9) 1)

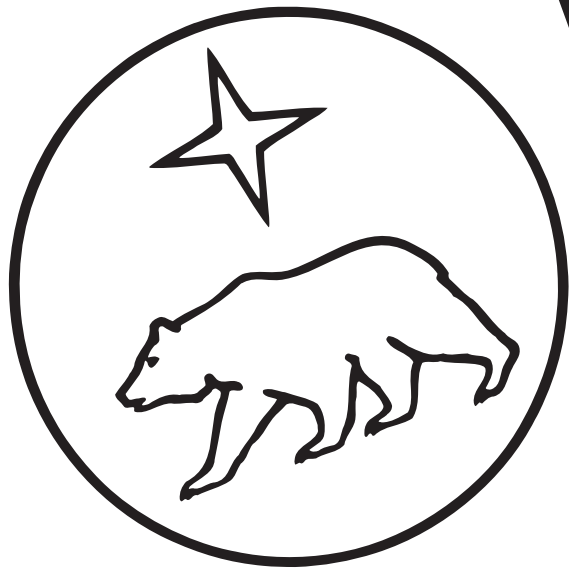
17

1) (#) 2) 2) 3) (#) 9)

21

1) 2) 2) 5) 9) 1) 2)

9) Bach 1709. 10) Bach 1709: a', Rinck: d'. 11) Eckelt 1692:



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

12) Rinck:

13) Alternativfassung (*oder*) in Rinck; vom Schreiber ergänzt? / Alternative version (*oder* / "or") in Rinck; added by the scribe?

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

16. Fuga* in g

The first system of musical notation, measures 1-8, is written in G minor (three flats) and common time (C). The treble clef part features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of musical notation, measures 9-15, continues the piece. The melodic line in the treble clef shows some chromatic movement, and the bass clef accompaniment remains consistent.

The third system of musical notation, measures 16-22, shows further development of the fugue's themes. The treble clef part has a more active role with sixteenth-note passages.

The fourth system of musical notation, measures 23-29, concludes the page. The piece ends with a final cadence in the treble clef, marked with a question mark, and a final chord in the bass clef.



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

* Quelle / Source Eckelt 1692.

29



Musical notation for measures 29-34, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

35



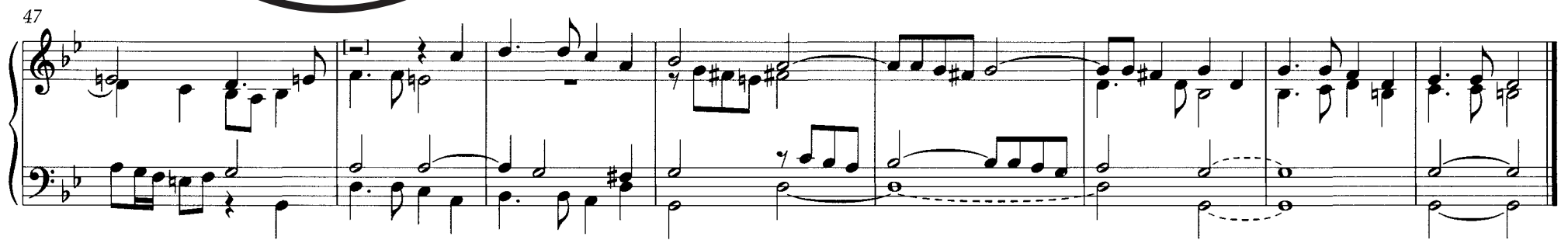
Musical notation for measures 35-40, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

41

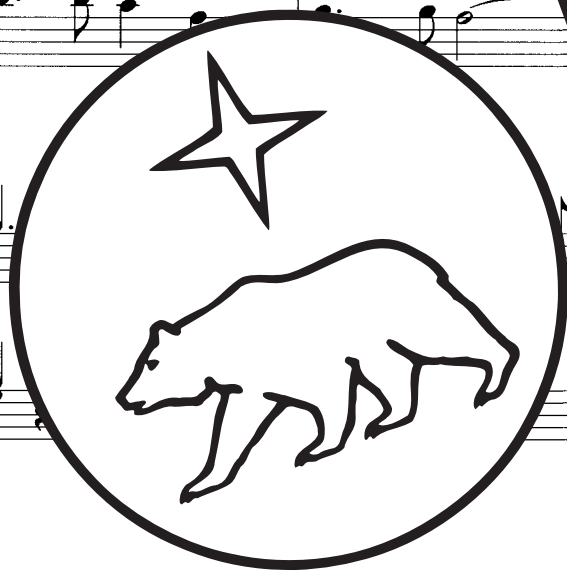


Musical notation for measures 41-46, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

47



Musical notation for measures 47-52, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.



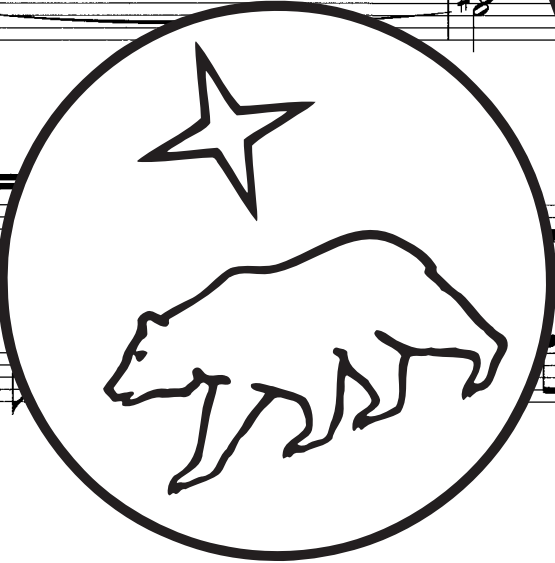
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

17. Toccata* in a

The first system of the musical score, measures 1-4. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a trill in measure 4. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords.

The second system of the musical score, measures 5-8. It includes fingering numbers 1) and b 1) in the right hand. A large watermark is overlaid on this system.

The third system of the musical score, measures 9-11. It includes a fingering number 1) in the right hand. A large watermark is overlaid on this system.



The fourth system of the musical score, measures 12-15. The right hand has a melodic line with a trill in measure 15. The left hand has a rhythmic accompaniment.

* Quelle / Source Codex E.B. 1688.
1) Siehe das Vorwort. / See the Preface.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

19. Komm Gott Schöpfer, heil. Geist* [*Fragment*]



20. Nun bitten wir d. heil. Geist* [*Fragment*]

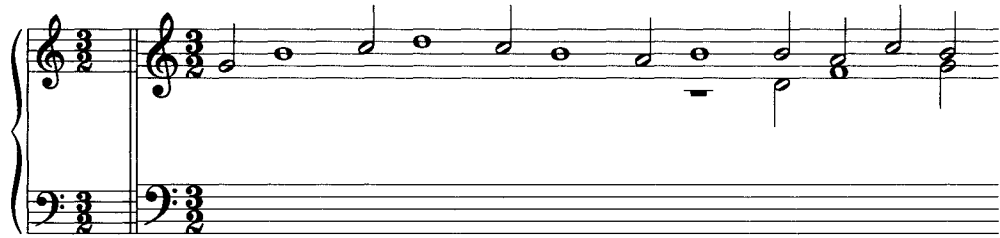


. Komm, heil. Geist* [*Fragment*]



* Quelle / Source Ritter-Katalog.

22. Allein Gott in d. Höh sei Ehr* [*Fragment*]



23. Gott der Vater wohn uns bei* [*Fragment*]

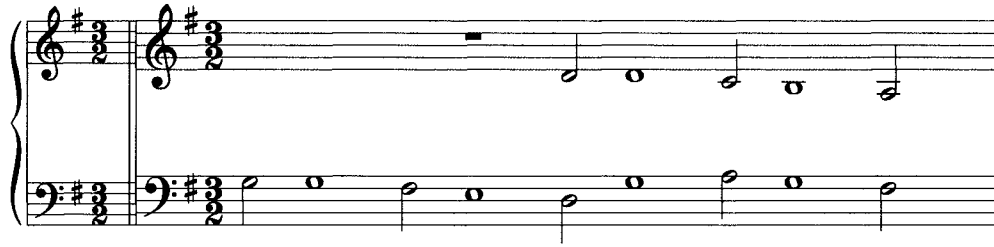


Te Deum laudamus* [*Fragment*]

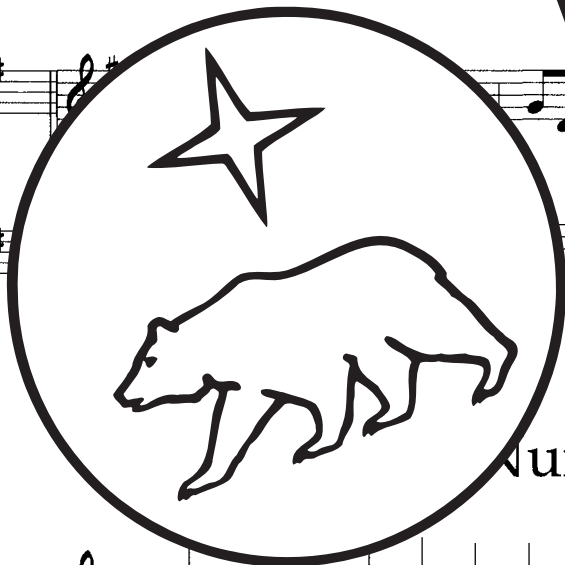


* Quelle / Source Ritter-Katalog.

25. Nun lob mein Seel d. Herren* [*Fragment*]



26. Nun danket Alle Gott* [*Fragment*]



Nun danket Alle Gott* [*Fragment*]



* Quelle / Source Ritter-Katalog.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



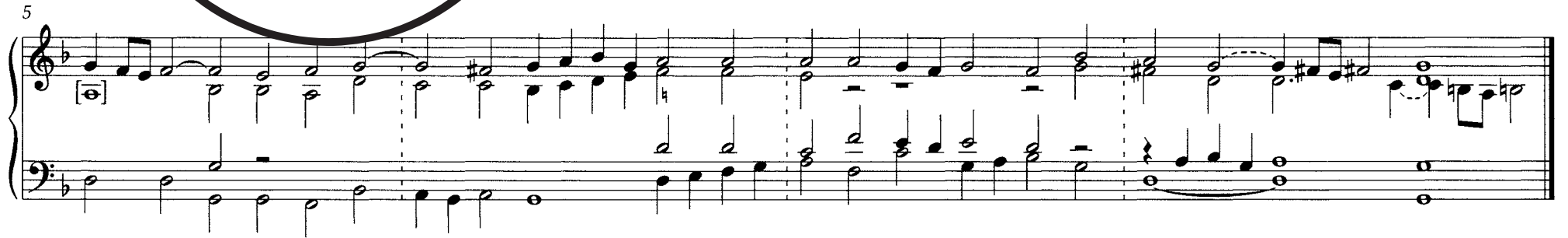
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

29. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir* [*Fragment*]



30. Nun komm der Heiden Heiland**



* Quelle / Source Ritter-Katalog.

** Quellen / Sources Ritter-Katalog und / and Ritter nach / after Frotscher 1938.

31. Gelobet seist du, J[esu]. Chr[ist].* [Fragment]



32. Vom Himmel hoch, da* [Fragment]

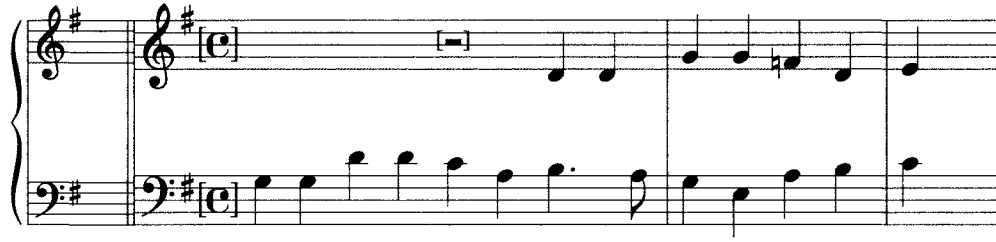


33. In dulci jubilo* [Fragment]



* Quelle / Source Ritter-Katalog.

34. Laßt uns Alle fröhlich sein* [*Fragment*]



35. Gottes Sohn ist kommen* [*Fragment*]



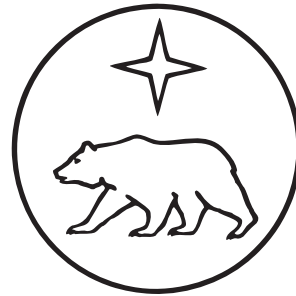
ag der ist so freudenreich* [*Fragment*]



* Quelle / Source Ritter-Katalog.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

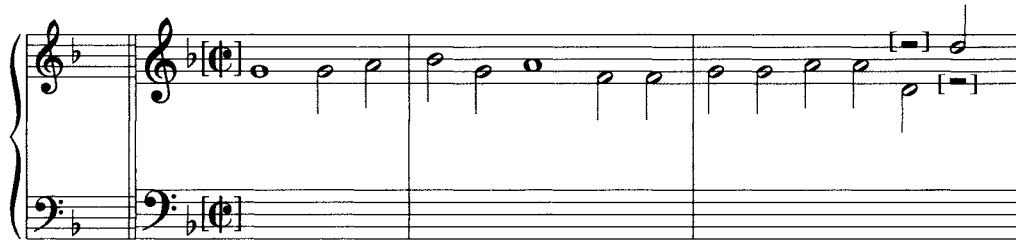
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

40. Helft mir Gottes Güte preisen* [Fragment]



41. Mit Fried und Freud fahr ich*

Musical score for 'Mit Fried und Freud fahr ich'. The score is written for piano in G major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is simple and consists of several measures of music. A large circular logo is overlaid on the score, featuring a bear walking to the left and a five-pointed star above it.

* Quelle / Source Ritter-Katalog.

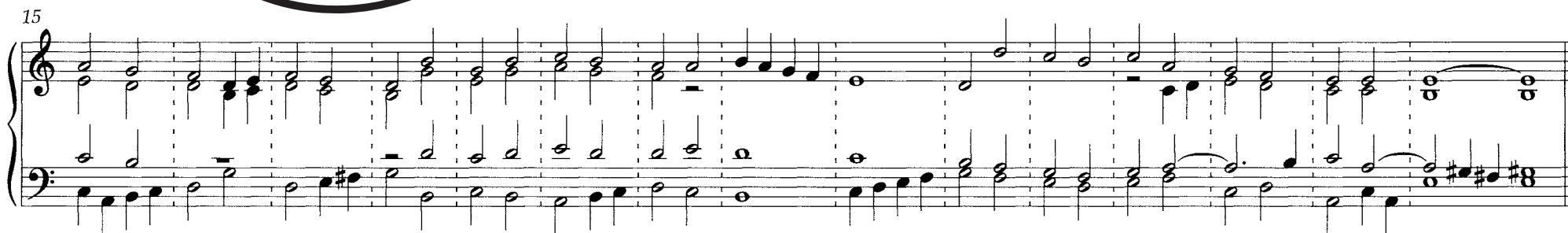
** Quellen / Sources Ritter-Katalog und / and Ritter nach / after Frotscher 1938.

42. Christus der uns selig macht*



Da Jesus an dem Kreuze stund*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Musical notation for the third system, starting at measure 8. It includes the vocal line with the lyrics "Da Jesus an dem Kreuze stund*" and the piano accompaniment. A large, semi-transparent watermark is overlaid diagonally across the page.

* Quellen / Sources Ritter-Katalog und / and Ritter nach / after Frotscher 1938.

44. O wir armen Sünder* [*Fragment*]

45. Christe, der du bist Tag u. Licht**

Musical score for 'Christe, der du bist Tag u. Licht' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is in the treble clef, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a whole note chord G2-B2-D3. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid on the score. A circular logo featuring a bear and a star is also present. The number '3' is written above the first measure of the second system.

Christus unser Heiland, der den* [*Fragment*]

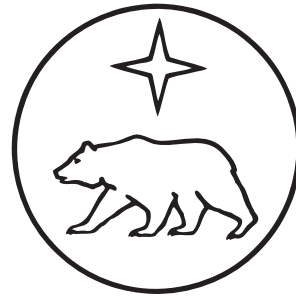


* Quelle / Source Ritter-Katalog.

** Quellen / Sources Ritter-Katalog und / and Ritter nach / after Frotscher 1938.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

50. Herr Christ der Einig gottes Sohn*

The image displays a musical score for the hymn 'Herr Christ der Einig gottes Sohn'. The score is written for piano and includes a large watermark that reads 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'. The score is divided into five systems, with measure numbers 11, 15, 18, and 22 indicated at the beginning of their respective systems. The music is in the key of D major and common time (C). A circular logo is overlaid on the score, featuring a stylized bear and a star, which is the logo of the publisher Bärenreiter.

* Quelle / Source Eckelt 1692.

25b [II.]

29

33

37

45



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

53

Musical notation for measures 53-60, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody in the treble clef consists of chords and moving lines, while the bass clef provides a steady accompaniment.

61 [IV.]

Musical notation for measures 61-64, marked with a repeat sign and a first ending bracket labeled [IV.]. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns.

65

Musical notation for measures 65-69, continuing the piece with consistent rhythmic and melodic motifs.

70

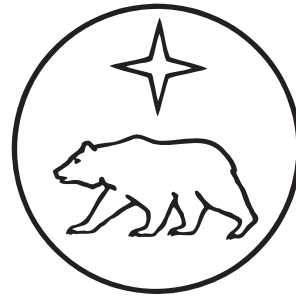
Musical notation for measures 70-78, concluding the section with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as slurs and accents.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

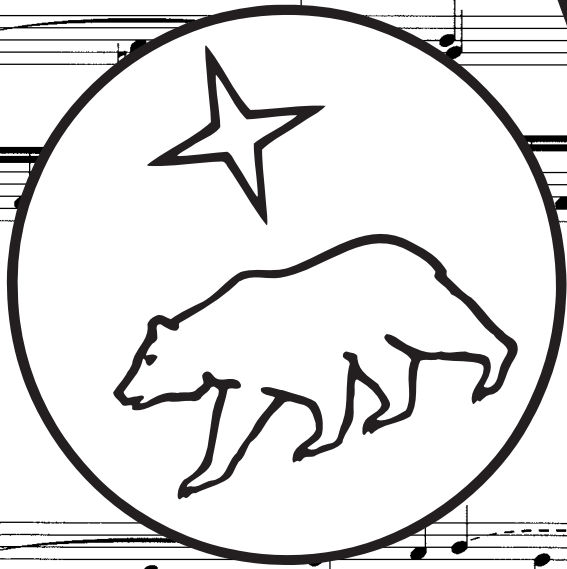
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

17

Musical notation for measures 17-19. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 17 features a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass clef has a half note G2, a half note A2, and a half note B2. Measure 18 has a treble clef with a half note C5, a half note B4, and a half note A4. The bass clef has a half note C3, a half note B2, and a half note A2. Measure 19 has a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass clef has a half note G2, a half note A2, and a half note B2.

20

Musical notation for measures 20-22. Measure 20 has a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass clef has a half note G2, a half note A2, and a half note B2. Measure 21 has a treble clef with a half note C5, a half note B4, and a half note A4. The bass clef has a half note C3, a half note B2, and a half note A2. Measure 22 has a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass clef has a half note G2, a half note A2, and a half note B2.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

23

Musical notation for measures 23-25. Measure 23 has a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass clef has a half note G2, a half note A2, and a half note B2. Measure 24 has a treble clef with a half note C5, a half note B4, and a half note A4. The bass clef has a half note C3, a half note B2, and a half note A2. Measure 25 has a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass clef has a half note G2, a half note A2, and a half note B2.

[II.]

26

29

32

35

38

[III.]

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. Each system has a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. A large, semi-transparent watermark is overlaid diagonally across the page, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page". In the middle of the page, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it. The page number "82" is in the top left corner. Measure numbers 26, 29, 32, 35, and 38 are placed at the beginning of their respective systems. The third system ends with a repeat sign and the Roman numeral "[III.]".

42

48

54

60

67

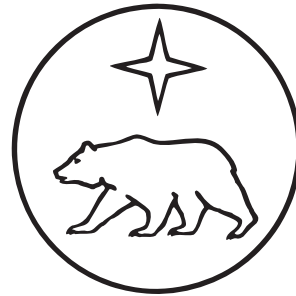


1)

1) h? / b?

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



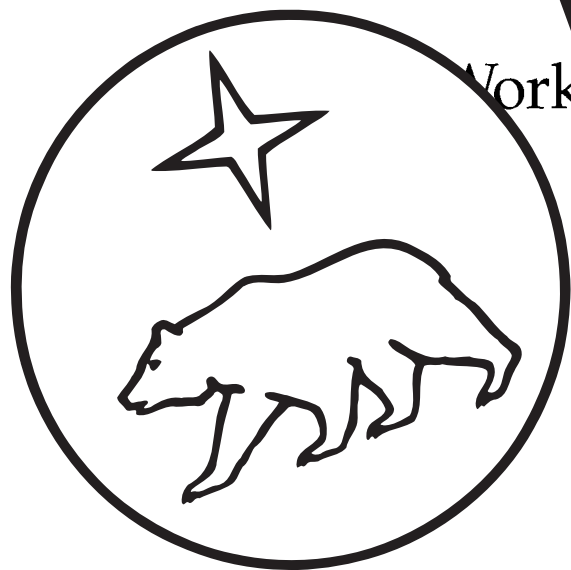
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Johann Philipp & Johann Krieger

Werke ungesicherter Authentizität

Works of uncertain authenticity



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

52. The Zar* in g

Johann Philipp Krieger (?)

8

16

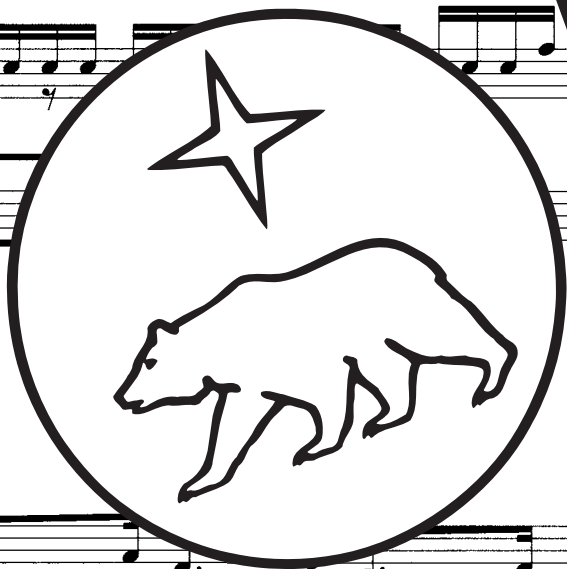
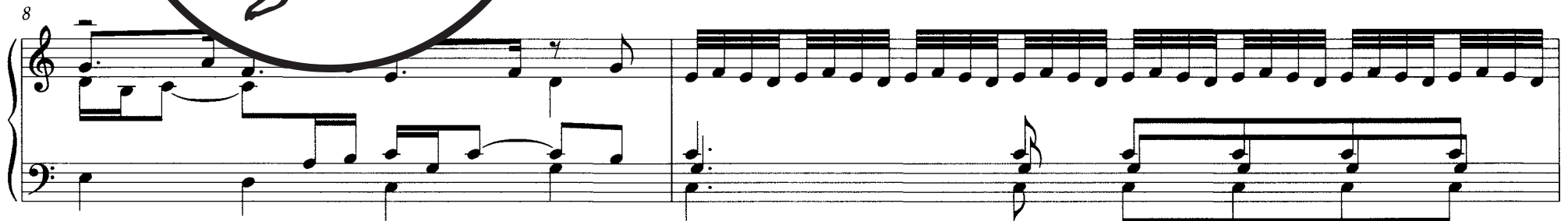
23

30

* Quelle / Source Wagener.

53. Nachtigall¹⁾ in C

Johann Krieger (?)

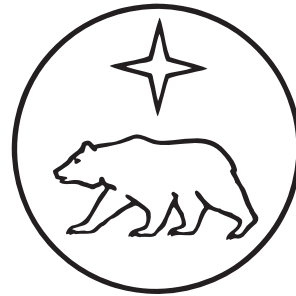


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

* Quelle/Source: Krieger 1697 nach/after Seiffert 1917.
1) Berlin 10379 (siehe S. 99/see p. 99).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

24

27

30

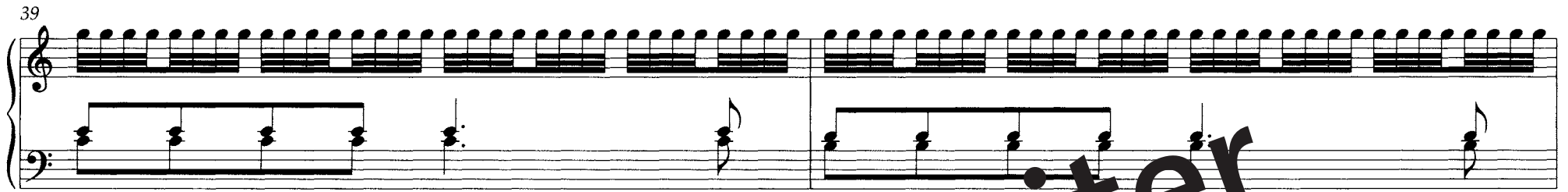
33

36



The image shows a page of musical notation for a piece titled "Bärenreiter". The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef. The measures are numbered 24, 27, 30, 33, and 36. A large, semi-transparent watermark is overlaid on the page, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page". In the middle-left area, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it.

39



41



44



47



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

54. Fantasia* in C

Johann Krieger (?)

The first system of musical notation, measures 1-5, is written for piano in 12/8 time. The right hand features a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of musical notation, measures 6-10, continues the piece. The right hand melody becomes more complex with some sixteenth-note passages, and the left hand accompaniment remains consistent.

The third system of musical notation, measures 11-15, shows further development of the piece's texture. The right hand melody includes some chromaticism, and the left hand accompaniment features some chordal textures.

The fourth system of musical notation, measures 16-20, concludes the piece. The right hand melody ends with a sustained chord, and the left hand accompaniment provides a final rhythmic pattern.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

* Quelle / Source Berlin.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

56. Fantasia* in d

Johann Krieger (?)

**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

8

15

* Quelle / Source Bach 1709. Im Anschluß an die Fantasia folgt hier die Fuga I & II Nr. 13. /
The Fantasia is followed here by the Fuga I & II nr. 13.

57. Prælud[ium]* in F

Johann Krieger (?)

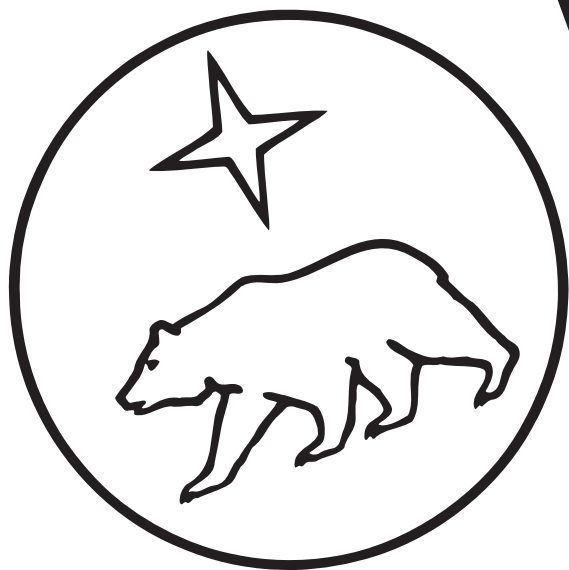
5

9

13

17

* Quelle / Source Codex E.B. 1688.



Anhang I

Appendix I

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



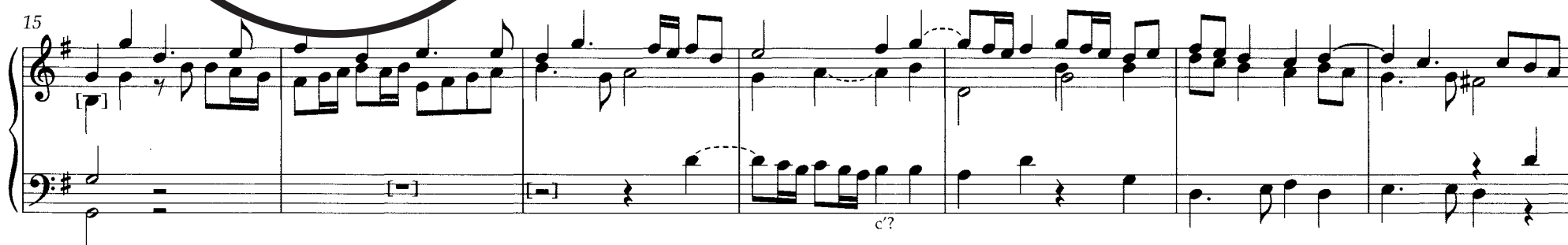
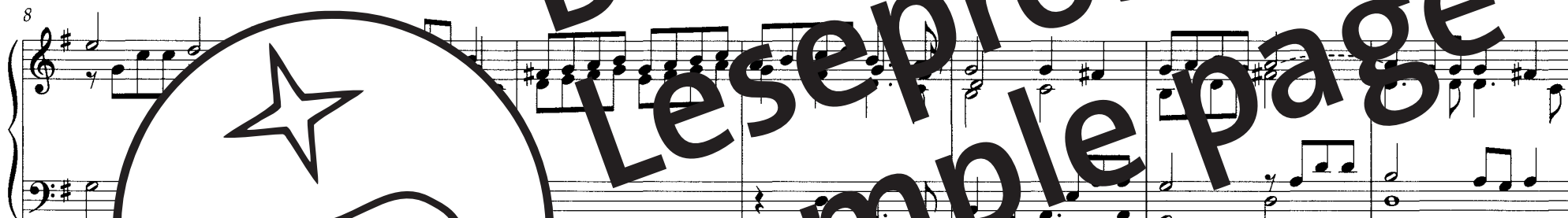
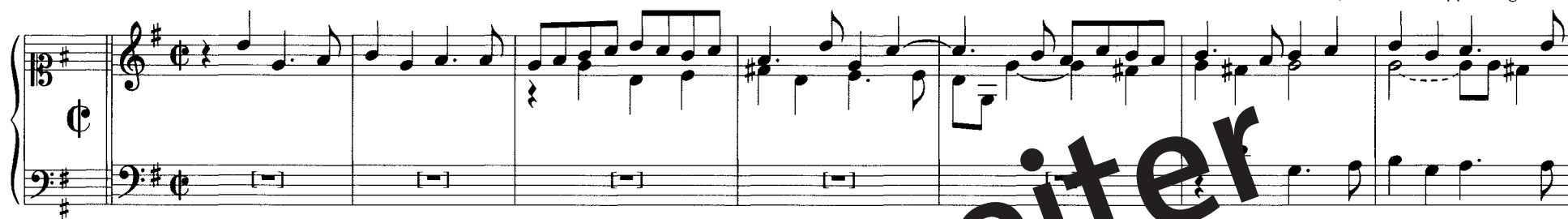
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Fuga ex G.h*

97

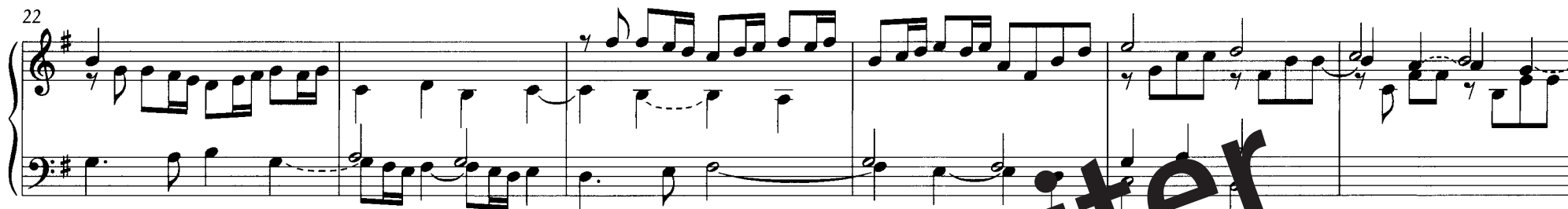
Johann Philipp Krieger**



* Quelle / Source Mylau.

** Siehe Bemerkungen zu den Werken. / See Commentary on the works.

22



Musical notation for measures 22-27, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

28



Musical notation for measures 28-33, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

34

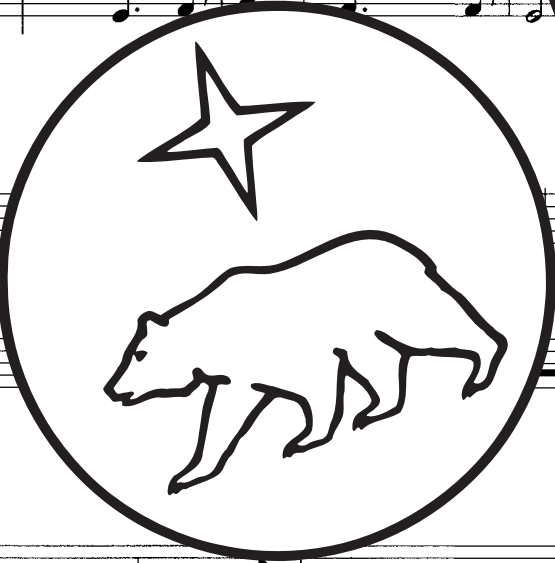


Musical notation for measures 34-39, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

40



Musical notation for measures 40-45, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line.



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

1) Vorlage / Source: 

Nachtigall in C*

Johann Krieger (?)

5

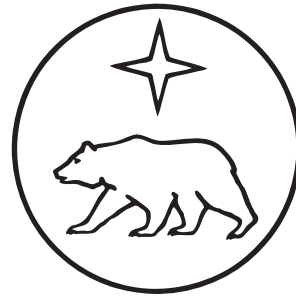
8

11

13

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

33

37

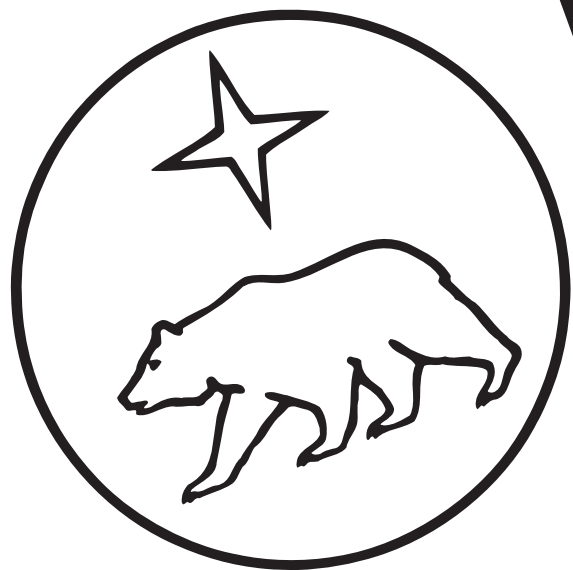
40

43

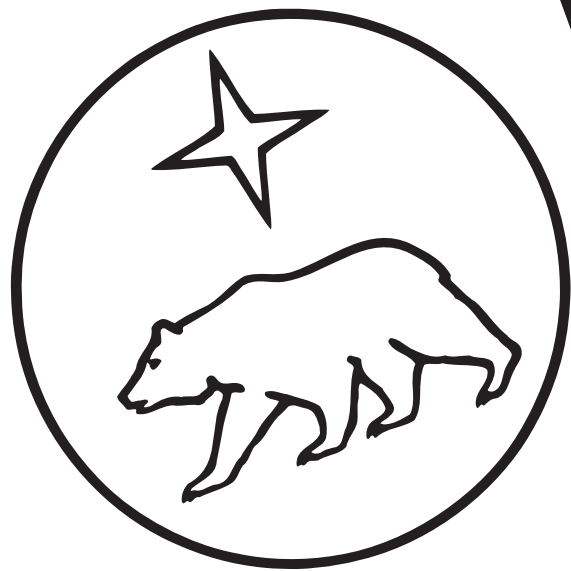
46



The image shows a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. Each system has a treble and bass clef. The measures are numbered 33, 37, 40, 43, and 46. A large, semi-transparent watermark is placed over the center of the page, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" in a bold, sans-serif font. On the left side, there is a circular logo with a white background and a black border. Inside the circle, there is a stylized black outline of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Anhang II

Appendix II

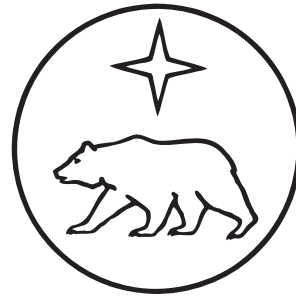
Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.


40


53

67

1) Vorlage / Source : a¹

4) Siehe auch die Johann Krieger zugeschriebene Nr. 18. / See also nr. 18 ascribed to Johann Krieger.

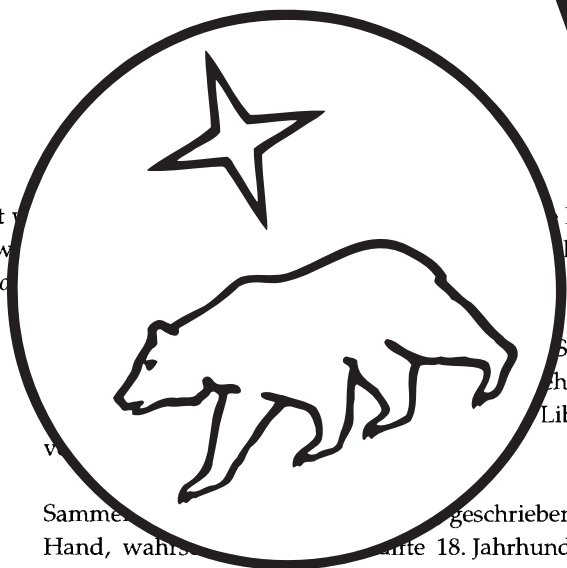
2) Vorlage / Source : 

3) Vorlage / Source : 

KRITISCHER BERICHT

I. ABKÜRZUNGEN

A	Alt	r	recto
AN	Achtelnote	RH	System der rechten Hand
B	Baß	S.	Seite
D	Diskant	T	Tenor
f.	folio	T.	Takt
HN	Halbenote	v	verso
LH	System der linken Hand	VN	Viertelnote
		/	Zeilenfall



Angeführt v
gezogen w
vgl. das V

Bach 1709

Berlin

Sammelhandschrift, beschrieben von unbekannter Hand, wahrs
ante 18. Jahrhundert (ehemals Bibliothek der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik Berlin, Ms. H 8345; wohl seit 1945 verschollen. Ersatzquelle: *Seiffert 1917*)

Codex E. B. 1688 Sammelhandschrift mit Tastenmusik, Autograph von Emanuel Benisch (?–1725), Dresden, ca. 1680–1688 (Yale University, Music Library, New Haven/Connecticut, USA, LM 5056)

Eckelt 1692 Sammelhandschrift in neuer Deutscher Orgeltabulatur, Doppelautograph von Johann Pachelbel (1653–1706) und Johann Valentin Eckelt (1673–1732), Erfurt, 1690/1692 (ehemals Preußische Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. A. 923 [olim 135]; seit 1945 verschollen; seit etwa 1980 zugänglich in der Biblioteka Jagiellonska, Krakau)

Frotscher 1938 *Orgelproben* J. S. Bach nach Handschriften und Drucken des 17. Jahrhunderts, hrsg. von Gotthold Frotscher. Erst- bzw. Neuauflage Leipzig, 1938 (*Das alte deutsche Musik 9*); Nachdruck Leipzig, 1959

Gerber 1716 *Fuga in C* / d. J. Krieger. / HN Gerber. / ao. 1716. Einzelmanuskript, Autograph Heinrich Nicolaus Gerbers (1702–1759), wohl Schwarzbuch, 1716 (Bayerische Staatsbibliothek München, Ms. B. 1. 26)

Haupt 1715 Abschrift, enthaltend Nr. 58 unserer Neuedition, angeblich von Johann Nicolaus Forster (1749–1818), nach einem wohl einzelnen Manuskript,ignet und abgeert von Johann Caspar Haupt, Greußenbergschule, 9. Mai 1715 (ehemals Bibliothek der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik Berlin, Ms. H 5746; wohl seit 1945 verschollen; Ersatzquelle: *Seiffert 1917*)

Krieger 1697 Einzelmanuskript, angeblich Autograph Johann Kriegers, datiert Zittau, 21. Januar 1697, enthaltend Nr. 58 und 63 unserer Neuedition (ehemals Bibliothek der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik Berlin, Ms. H 5741; wohl seit 1945 verschollen; Ersatzquelle: *Seiffert 1917*)

Mattheson 1739 Johann Mattheson. *Der Vollkommene Capellmeister*. Erstausgabe Hamburg, 1739; Faks., hrsg. von Margarete Reimann. Kassel etc., 1995, S. 442 (*Documenta Musicologica* 1/V)

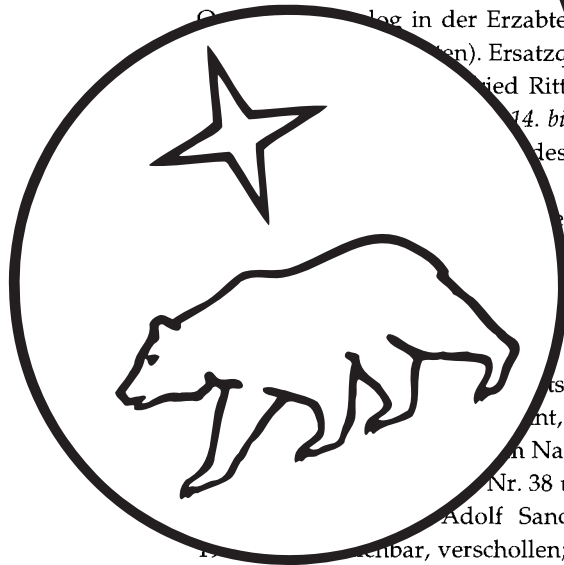
Mylau *TABULATUR || Buch || 1750*, Sammelhandschrift von unbekannter Hand, wohl Mitteldeutschland, ca. 1700–1730 (Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde Mylau, Sachsen)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Pirnitz 1676 *Toccate, Canzoni, et altre Sonate sopra il Cembalo è Organo. Dalli Principali Maestri Sig: Sig: Gio: Gasparo Kerll, Borro, I: P: Kriegeri Composte. De An: M.DCLXXV*, anonyme Sammelhandschrift, datiert am Ende des ersten Teils Pirnitz (Mähren), 22. März 1676, vermutlich Abschrift nach Vorlagen aus Wien (ehemals Bibliothek der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik Berlin, Ms. H 5270; wohl seit 1945 verschollen; Ersatzquelle: *Seiffert 1917*)

Rinck *Sammlung von Orgelstücken*, Sammelhandschrift, Autograph vermutlich Johann Christian Heinrich Rincks (1770–1846), wohl Darmstadt 1805 oder später (Yale University, Music Library, New Haven/Connecticut, USA, LM 4941)

Ritter *Sammelhandschrift, undatiertes Autograph von August Gottfried Ritter (1811–1885), enthaltend 31 Choralfugen Johann Kriegers und 11 oder Choralfugen Tobias Volckners (ehemals Bibliothek der Erzabtei Beuron, Baden-Württemberg, Archiv bis 1937 nachvollziehbar, verschollen, Inhaltsverzeichnis und Incipits in Ritters Organolog in der Erzabtei Beuron [Mus. ms. 159, S. 229–231]). Ersatzquellen: Frotscher 1938 und Seiffert 1917. Ritter: *Zur Geschichte des Orgelspiels Vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*, Bd. 2. Leipzig, Hildesheim 1969, S. 121)*



händiger Katalog seiner Sammlung nach Komponisten, samt Inhaltsverzeichnis der Erzabtei Beuron, Baden-Württemberg, 1811–231)

*tscher Orgeltabulat von anonymem Autor, wohl aber nicht später als etwa 1700. In Nachlaß Prof. August Gottfried Ritter, Nr. 38 unserer Neuedition (ehemals Privatbesitz Adolf Sandberger, München; Verbleib bis 1945 unbekannt, verschollen; Ersatzquellen: Seiffert 1917 und: August Gottfried Ritter. *Zur Geschichte des Orgelspiels Vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*, Bd. 2. Leipzig 1885; Reprint Hildesheim, 1969, S. 121)*

Seiffert 1917 Johann Krieger, Franz Xaver Anton Murschhauser und Johann Philipp Krieger. *Gesammelte Werke für Klavier und Orgel*, hrsg. von

Max Seiffert. Erst- bzw. Neuausgabe Leipzig, 1917 (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, 18. Jg., Bd. 30)

Volckmar Wilhelm Volckmar. *Orgel-Album. Sammlung klassischer Orgelcompositionen*, Bd. I. Leipzig [o.J., vermutlich vor 1868]

Wagener *Clavier Stücke / von / Dr. Bl. H Purcell, Dr. Croft / Casper, Jer. Clark / Abschrift 1687*, Sammelhandschrift eines unbekanntes, höchstwahrscheinlich englischen Schreibers, ca. 1700–1720, Titelblatt und Index von zwei weiteren anonymen Händen aus späterer Zeit, ehemals Privatbibliothek von Prof. Dr. Guido Richard Wagener (1822–1896) in Marburg/Lahn (Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Brüssel, Ms. 15.139)

Walther *Manuskript unbekannter Umfangs und Inhalts, angeblich Autograph Johann Gottfried Walthers, Weimar, vermutlich vor 1715 (ehemals Hessische Landesbibliothek Darmstadt, Ms. 4100; 1945 verschollen; Ersatzquelle: Seiffert 1917)*

II. EINZELNACHWEISE

Sämtliche Zitate aus den Quellen werden kursiv gesetzt. Die Einzelnachweise umfassen Titel und Fundorte innerhalb der genannten Quellen. Die Numerierung der Werke bezieht sich auf den Notenteil des vorliegenden Bandes.

JOHANN PHILIPP KRIEGER: WERKE ABSCHRIFTLICHER ÜBERLIEFERUNG

1.

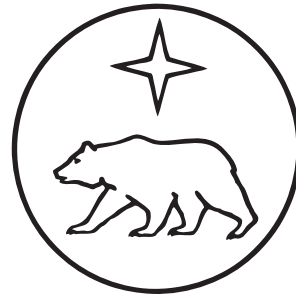
Pirnitz 1676 (S. 45b [f. 45v?], nach *Seiffert 1917* sowie J. K. Kerll. *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Adolf Sandberger. Braunschweig, 1901, S. LXIXf. [*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, 2. Jg., Bd. 2]): *Passaglia PK*. Am Ende des Werkes: *Pürniz. d. 22. Martij 1676*.

Wagener, S. 27–39: *Paßaglia dell Sig.† Jean Philip Creger. Index, S. 2: P. Creger / Passacaglia*.

Der Haupttext unserer Neuedition folgt Pirnitz 1676 in der Wiedergabe durch *Seiffert 1917*. Seifferts Zusätze wurden in der Neuausgabe eliminiert, sofern sie als solche zweifelsfrei erkennbar waren. Gegenüber dem Notentext bei *Seiffert 1917* zahlreiche Pausen-

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

JOHANN KRIEGER: WERKE ABSCHRIFTLICHER ÜBERLIEFERUNG

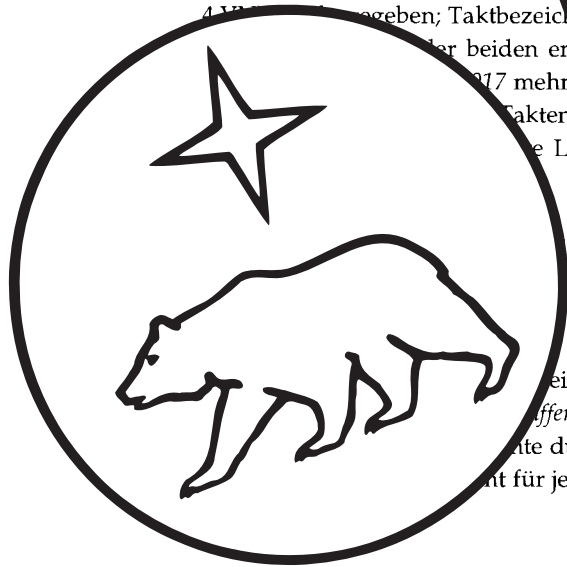
4.

Sandberger (nach *Seiffert 1917*), Titel laut *Seiffert 1917*, S. LXII: *Praeludium Herrn Krüger*.

Ritter-Katalog, S. 231, Nr. 47–49 (zum Kopftitel der Seite siehe unten Nr. 76): *Alte handschriftl. deutsche Tabulatur, Kr[ieger]. 567. Durezza. / 47. mit Incipit T. 1–2, Praeludium. / 48. mit Incipit T. 1–2 (2. VN), Thema. / 49. mit Incipit T. 1–2.*

Zum Textvergleich wurde die Erstausgabe bei Ritter (1885) herangezogen. Seifferts Zusätze wurden in der Neuausgabe eliminiert, sofern sie als solche zweifelsfrei erkennbar waren. Gegenüber dem Notentext bei *Seiffert 1917* und Ritter (1885) wurden zahlreiche Pausenzeichen entfernt, die höchstwahrscheinlich Ergänzungen des Herausgebers darstellen und in dem Vorlage-Manuskript der Deutschen Orgeltabulatur nicht enthalten waren. Die folgenden Angaben zur Quelle stützen sich auf *Seiffert 1917*, S. LXII:

Durezza. Im *Ritter-Katalog* sowie bei *Seiffert 1917* in einfachen Takten (zu je 4 VN) niedergegeben; Taktbezeichnung fehlt im *Ritter-Katalog*. Gegenüber dem Notentext bei *Seiffert 1917* wurden in den ersten beiden Takten im Incipit des *Ritter-Katalog* mehrere Ligaturen; sie wurden in der Neuausgabe entfernt, erst ist jedoch anzunehmen, dass diese Ligaturen hinzugefügt, oder diese



Abbildung; die dortige Taktstrichbezeichnung ist *Seiffert 1917* und unserer Neuausgabe

Abbildung; die dortige Taktstrichbezeichnung ist *Seiffert 1917* und unserer Neuausgabe. Die Pausenzeichen sind durchaus vom Komponisten stammen und für jede der vier Stimmen eigene Pau-

5.

Codex E. B. 1688, S. 113–114: *Fuga. / G. K. Jun*

T. 10, B: 1. Note nachträglich mit Bleistift ergänzt

T. 16, T: 1. Note h, jedoch mit Ligatur zum vorangehenden c'

6.

Codex E. B. 1688, S. 109–111: *Toccata / Joh. Krüger Jun:*

Die in [] ergänzten Noten unserer Neuedition betreffen offensichtliche Flüchtigkeitsfehler des Schreibers

T. 4, D: erste Takthälfte zunächst eine Terz zu tief notiert, dann gestrichen und neu ausgeführt wie in unserer Neuedition

T. 11, A: letzte Note (h) korrigiert aus cis' mit ?

T. 20, T: 1. Note c', jedoch mit Ligatur zum vorhergehenden d'

Mylius S. 11: Fuga e. D. fis. Krüger

T. 7, D: letzte Note a' wohl versehentlich mit #

Walther (nach *Seiffert 1917*): vermutlich *Praeludio*. Seifferts Zusätze wurden in der Neuausgabe eliminiert, sofern sie als solche zweifelsfrei erkennbar waren. Gegenüber dem Notentext bei *Seiffert 1917* wurden vor allem zahlreiche Pausenzeichen entfernt, die höchstwahrscheinlich Ergänzungen des Herausgebers darstellen. Im Anschluß an Nr. 42 folgte in der Quelle Nr. 43. Die folgenden Angaben zur Quelle stützen sich auf *Seiffert 1917*, S. LXII:

Walther (nach *Seiffert 1917*): vermutlich ohne Titel, von *Seiffert 1917* im Notenteil als „(Ricarcar.)“, im *Kritischen Kommentar* (S. LXII) als „Fuga“ bezeichnet. Seifferts Zusätze wurden in der Neuausgabe eliminiert, sofern sie als solche zweifelsfrei erkennbar waren. Gegenüber dem Notentext bei *Seiffert 1917* wurden vor allem zahlreiche Pausenzeichen entfernt, die höchstwahrscheinlich Ergänzungen des Herausgebers darstellen. Notation in Doppeltakten durch Krieger wahrscheinlich. Im Anschluß an Nr. 43 folgte in der Quelle eine Variante von Nr. 30 (siehe dort), danach Nr. 44

bei *Seiffert 1917* in einfachen Takten (zu je 4 VN) niedergegeben

T. 3, T: 1. Note zu Taktbeginn ganze Note a statt g

9.

Walther (nach *Seiffert 1917*): vermutlich ohne Titel, von *Seiffert 1917* im Notenteil als „(Ricarcar.)“, im *Kritischen Kommentar* (S. LXII) als „Fuga“ bezeichnet. Seifferts Zusätze wurden in der Neuausgabe eliminiert, sofern sie als solche zweifelsfrei erkennbar waren. Gegenüber dem Notentext bei *Seiffert 1917* wurden vor allem zahlreiche Pausenzeichen entfernt, die höchstwahrscheinlich Ergänzungen des Herausgebers darstellen. Notation in Doppeltakten durch Krieger wahrscheinlich. Im Anschluß an Nr. 43 folgte in der Quelle eine Variante von Nr. 30 (siehe dort), danach Nr. 44

Walther (nach *Seiffert 1917*): vermutlich ohne Titel, von *Seiffert 1917* im Notenteil als „(Ricarcar.)“, im *Kritischen Kommentar* (S. LXII) als „Fuga“ bezeichnet. Seifferts Zusätze wurden in der Neuausgabe eliminiert, sofern sie als solche zweifelsfrei erkennbar waren. Gegenüber dem Notentext bei *Seiffert 1917* wurden vor allem zahlreiche Pausenzeichen entfernt, die höchstwahrscheinlich Ergänzungen des Herausgebers darstellen. Notation in Doppeltakten durch Krieger wahrscheinlich. Im Anschluß an Nr. 43 folgte in der Quelle eine Variante von Nr. 30 (siehe dort), danach Nr. 44

10.

Walther (nach *Seiffert 1917*): vermutlich *Passaglia*. Seifferts Zusätze wurden in der Neuausgabe eliminiert, sofern sie als solche zweifelsfrei erkennbar waren. Notation in Doppeltakten durch Krieger wahrscheinlich. Dem Werk ging in der Quelle eine Variante von Nr. 30 voraus (siehe dort)

Walther (nach *Seiffert 1917*): vermutlich *Passaglia*. Seifferts Zusätze wurden in der Neuausgabe eliminiert, sofern sie als solche zweifelsfrei erkennbar waren. Notation in Doppeltakten durch Krieger wahrscheinlich. Dem Werk ging in der Quelle eine Variante von Nr. 30 voraus (siehe dort)

11.

Codex E. B. 1688, S. 168–169: *Fantasia* / Sig: / Joh. Krüger / Jun:
T. 35, RH, 1. AN: zusätzliche AN g', durchgestrichen

12.

Codex E. B. 1688, S. 170–171: *Toccata ex Db* / Kruger Die zahlreichen fehlenden ebenso wie die in der Quelle zugesetzten (überflüssigen) b-Vorzeichen lassen keinen Zweifel daran, daß das Werk ursprünglich ohne Akzidenzien zu Beginn der Akkoladen notiert wurde

13.

Bach 1709, S. 16–17: [Fuga I, S. 16] *Fuga*. J. Krieger. Junior. [Fuga II, S. 17] J. K. Junior.
Codex E. B. 1688, S. 114–115: [nur Fuga II] *Fuga* / [später wohl von fremder Hand ergänzt:] di Joh: Krüger.

14.

Gerber 1716, Titelblatt: *Fuga. in G. / di. / J. Krieger. / [... – folgt ...]* Hl. Gerber / ao. i7i6., f. 1v: *Fuga*

Eckelt 1692, f. 2v–4r: *Fuga*.

Bach 1709, S. 10: *Fuga*

Rinck, Titelblatt: ... von J. Krieger.

D... in folgenden Stellen von

Gerber 1716:

Eckelt 1692:

Rinck:

Gerber 1716

Rinck:

Eckelt 1692 &

Rinck:

T. 2... Version im Haupttext unserer Nr. ... (er 13) mitgeteilte Alternativfassung, bezeichnet mit oder

15.

Codex E. B. 1688, S. 111: *Præludium* / J. Krüger
T. 11, B. 2. Note (g) korrigiert aus a, handschriftlich Tonbuchstabe g ergänzt

16.

Eckelt 1692, f. 83v–85r: *Fuga* / Krüger. / G.B. Die vermeintlichen Initialen G.B. beziehen sich, wie auch bei anderen Werken innerhalb der Handschrift, auf die Tonart

17.

Codex E. B. 1688, S. 112: *Toccata* / J. K. Jun:
Zu T. 8 und 11 vgl. das Vorwort *Bemerkungen zu den Werken*

Mylau, S. 158: *Fuga* / B. Krüger

T. 14... H: ... der Neuedition korrigiert nach der Variante im Codex E. B. 1688 (siehe unten); in Mylau vier VN b-a-g

T. 12, A: es' mit doppelter Kaudie... (jeweils nach oben und unten)

Codex E. B. 1688: siehe unten Anhang II

19.

Ritter-Katalog, S. 229, Ko... Titel: *Johann Krieger, geb. zu Nürnberg am 1. Januar 1675, gest. 1. Juli 1735 / Schüler von Schwemmer und G... Werke von seinem Bruder J. Philipp in Zeitz. – 1675 Organist u... Kapellmeister. 167... Kapellmeister in G... dann in Eichenberg u. endlich 1681 Musikdir. u. Organist u. Zittau.*

Ritter-Katalog, S. 229, Nr. 42... / Kr[ieger] 81. / s. Volkmar. / Komm Gott Schöpfer heil. Geist / 16...

20.

Ritter-Katalog, S. 229, Nr. 7: *Nun bitten wir d. heil. Geist. / 17.*

21.

Ritter-Katalog, S. 229, Nr. 18: *Komm, heil Geist. / 18.*

T. 1, A, 3. Note: ursprünglich c', dann korrigiert

22.

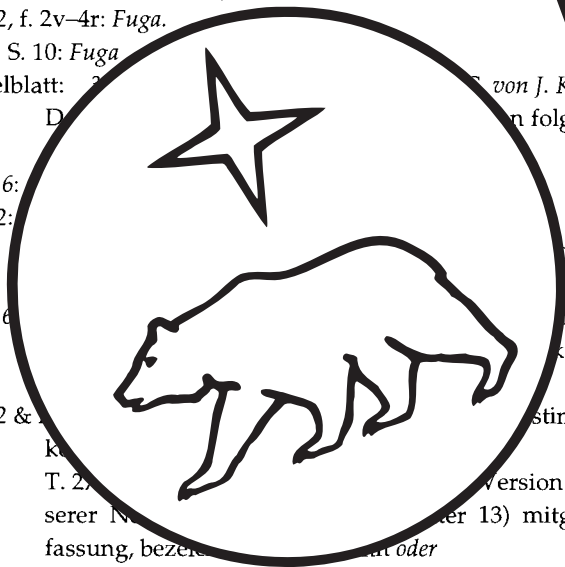
Ritter-Katalog, S. 229, Nr. 19: *Allein Gott in d. Höh sei Ehr. / 19.*

23.

Ritter-Katalog, S. 229, Nr. 20: *Gott der Vater wohn uns bei. / 20.*

24.

Ritter-Katalog, S. 229, Nr. 21: *Te Deum laudamus. / 21.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

25.

Ritter-Katalog, S. 229, Nr. 22: *Nun lob mein Seel d. Herren.* / 22.

26.

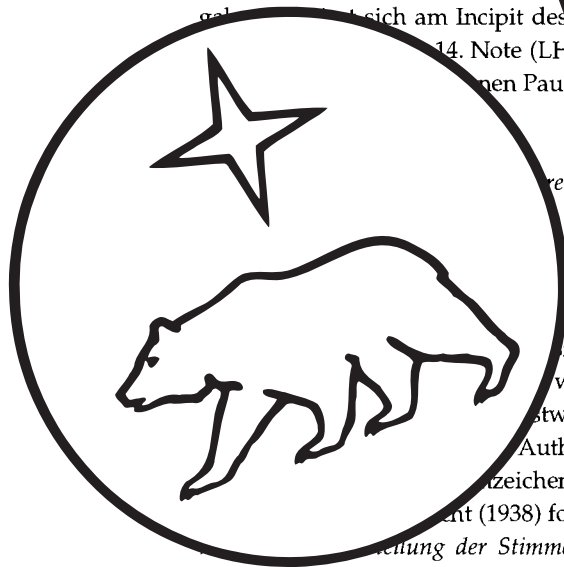
Ritter-Katalog, S. 230, Kopftitel: *Orgelcompositionen. I. Krieger. 1652–1735.*
Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 23: *Nun danket Alle Gott.* / 23.

27.

Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 24: *Nun danket Alle Gott.* / 24.

28.

Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 25: *Vater unser im Himmelreich.* [... – durchgestrichen, unlesbar] / 25. / *Zur Geschichte des Orgelsp.* 82.) mit Incipit bis einschließlich der 14. Note (LH); Notation ohne Taktstrich.
August Gottfried Ritter. *Zur Geschichte des Orgelsp. in Vornach und deutlichen, in 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts.* Bd. 2. Leipzig 1885, S. 121. Taktstriche und Taktartbezeichnungen. Erstdruck von 1885 sind wohl Zusätze Ritters. Unsere Taktstrichordnung und Textwiedergabe orientiert sich am Incipit des Ritter-Katalogs und folgt diesem bis einschließlich der 14. Note (LH). Die Authentizität der in unseren Pausenzeichen ist ungewiss.



rei ich zu dir. / 26.

Heiland. / 27. mit Incipit T. 1–4.
wurden in der Neuausgabe eliminiert und zweifelsfrei erkennbar. Gegenüber dem Original wurden vor allem zahlreiche Pausenzeichen entfernt, die höchstwahrscheinlich Ergänzungen des Herausgebers darstellen. Die Authentizität der in unserer Neuausgabe vorhandenen Pausenzeichen ist ungewiss. Frotscher teilt in seinem Kritischen Bericht (1938) folgendes mit: „Die Handschrift läßt die Verteilung der Stimmen nicht erkennen. Die Taktstriche sind unvollständig gesetzt.“ Frotscher 1938 gibt das Werk in einfachen Takten (zu je 4 VN) wieder. Unsere Taktstrichordnung und Textwiedergabe orientiert sich am Incipit des Ritter-Katalogs und folgt diesem bis einschließlich T. 2

31.

Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 28: *Gelobet seist du, J. Chr.* – / 28.

32.

Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 29: *Vom Himmel hoch, da.* / 29.

Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 30: *In dem Himmel.* / 30.

T. 2, D: (die Note „c“) ursprünglich wahrscheinlich als Ganzenote notiert, dann korrigiert in HN

34.

Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 31: *Laßt uns Alle fröhlich sein.* / 31.

Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 32: *Gott, dein Segen ist kommen.* / 32.

36.

Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 33: *Der Tag der ist so freudenreich.* / 33.

Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 34: *Wir Christen lobet.* / 34.

T. 2, D: ursprünglich als „a“ und „c“ notiert, dann gestrichen und korrigiert

38.

Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 35: *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich.* / 35.

39.

Ritter-Katalog, S. 230, Nr. 36: *Christum wir sollen loben schon.* / 36. mit Incipit T. 1–4.
Ritter (nach Frotscher 1938): Frotschers Zusätze wurden in der Neuausgabe eliminiert, sofern sie als solche zweifelsfrei erkennbar waren. Gegenüber dem Notentext bei Frotscher 1938 wurden vor allem zahlreiche Pausenzeichen entfernt, die höchstwahrscheinlich Ergänzungen des Herausgebers darstellen. Die Authentizität der in unserer Neuausgabe vorhandenen Pausenzeichen ist ungewiss. Frotscher teilt in seinem Kritischen Bericht (1938) folgendes mit: „Die Handschrift läßt mehrfach die Verteilung der Stimmen nicht erkennen. Die Taktstriche sind unvollständig gesetzt.“ Frotscher 1938 gibt das Werk in einfachen Takten (zu je 4 VN) wieder. Unsere Taktstrichordnung und Textwiedergabe orientiert sich am Incipit des Ritter-Katalogs und folgt diesem bis einschließlich T. 4

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

sind und in jedem Fall auf einem Irrtum beruhen müssen, dem offenbar bereits Ritters Quelle erlegen war.

T. 1, 4. Note: ursprünglich als HN notiert, dann Hals gestrichen

48.

Ritter-Katalog, S. 231, Nr. 45: *Erschienen ist der herrlich Tag.* / 45.

49.

Ritter-Katalog, S. 231, Nr. 46: *Erstanden ist der heil. Christ.* / 46.

T. 1: nach der 1. Note zunächst je ein Taktstrich in beiden Systemen, der nachträglich gestrichen wurde

50.

Eckelt 1692, f. 32v–34r: *Herr Christ der / Einig gottes / Sohn.* / J: Krüger. Im Ende der Tabulaturaufzeichnung (f. 34r) *Christus*.

T. 13 Mitte und T. 17/18: Wiederholungszeichen als \cdot jeweils für die beiden Ober- und für die beiden Unterstimmen notiert

T. 22, T. 1. Note c' als HN mit Augmentationspunkt notiert

Wiederholungszeichen als \cdot für den D notiert

Die Noten ursprünglich um eine Oktave höher als in den Originalen, die durch gestrichelte Linien durchgestrichen sind

T. 13, 17/18: Wiederholungszeichen als \cdot jeweils für die beiden Oberstimmen sowie zusätzlich als \cdot für die beiden Unterstimmen notiert

T. 22, T. 1. Note c' als HN mit Augmentationspunkt notiert

Wiederholungszeichen als \cdot für den D notiert

Die Noten ursprünglich um eine Oktave höher als in den Originalen, die durch gestrichelte Linien durchgestrichen sind

T. 13, 17/18: Wiederholungszeichen als \cdot jeweils für die beiden Oberstimmen sowie zusätzlich als \cdot für die beiden Unterstimmen notiert

T. 22, T. 1. Note c' als HN mit Augmentationspunkt notiert

Wiederholungszeichen als \cdot für den D notiert

Die Noten ursprünglich um eine Oktave höher als in den Originalen, die durch gestrichelte Linien durchgestrichen sind

T. 13, 17/18: Wiederholungszeichen als \cdot jeweils für die beiden Oberstimmen sowie zusätzlich als \cdot für die beiden Unterstimmen notiert

T. 22, T. 1. Note c' als HN mit Augmentationspunkt notiert

Wiederholungszeichen als \cdot für den D notiert

Die Noten ursprünglich um eine Oktave höher als in den Originalen, die durch gestrichelte Linien durchgestrichen sind

T. 13, 17/18: Wiederholungszeichen als \cdot jeweils für die beiden Oberstimmen sowie zusätzlich als \cdot für die beiden Unterstimmen notiert

T. 22, T. 1. Note c' als HN mit Augmentationspunkt notiert

Wiederholungszeichen als \cdot für den D notiert

Die Noten ursprünglich um eine Oktave höher als in den Originalen, die durch gestrichelte Linien durchgestrichen sind

T. 13, 17/18: Wiederholungszeichen als \cdot jeweils für die beiden Oberstimmen sowie zusätzlich als \cdot für die beiden Unterstimmen notiert

T. 22, T. 1. Note c' als HN mit Augmentationspunkt notiert

Wiederholungszeichen als \cdot für den D notiert

Die Noten ursprünglich um eine Oktave höher als in den Originalen, die durch gestrichelte Linien durchgestrichen sind

T. 13, 17/18: Wiederholungszeichen als \cdot jeweils für die beiden Oberstimmen sowie zusätzlich als \cdot für die beiden Unterstimmen notiert

T. 22, T. 1. Note c' als HN mit Augmentationspunkt notiert

Wiederholungszeichen als \cdot für den D notiert

Die Noten ursprünglich um eine Oktave höher als in den Originalen, die durch gestrichelte Linien durchgestrichen sind

T. 13, 17/18: Wiederholungszeichen als \cdot jeweils für die beiden Oberstimmen sowie zusätzlich als \cdot für die beiden Unterstimmen notiert

T. 22, T. 1. Note c' als HN mit Augmentationspunkt notiert

Wiederholungszeichen als \cdot für den D notiert

JOHANN PHILIPP UND JOHANN KRIEGER:
WERKE UNGESICHERTER AUTHENTIZITÄT

52.

Wagener, S. 40–41: *The. Zar. Index*, S. 2: P. Creger / [...] *The Zar*, hierzu Ergänzung in Bleistift wohl von der Hand Alfred Wotquennes: *anonym.*

T. 9, RH: zwischen 2. und 3. Note Schrägstrich (/)

T. 10, B: 1. und 2. Note

T. 16, B: 1. Note

T. 25, RH: 1. und 2. Note als AN mit Balken notiert

53.

Wagener 1697 (nach Seiffert 1917): ohne Titel. Seifferts Zusätze wurden in der Neuausgabe eliminiert, sofern sie als solche zweifelsfrei erkennbar waren. Gegenüber dem Notentext bei Seiffert 1917 wurden vor allem Passagen entfernt, die höchstwahrscheinlich Ergänzungen des Herausgebers darstellen

54.

Wagener 1697 (nach Seiffert 1917): *Fantasia di J. Krüger*. Gegenüber dem Notentext bei Seiffert 1917 wurden vor allem Zusätze entfernt, die höchstwahrscheinlich Zusätze des Herausgebers darstellen

55.

Codex E. B. 1688, S. 115–116: *Præludium*. Aus der wiederholten Notation des Tons *Des* als *Cis* geht hervor, daß Emanuel Benischs Vorlage ein Manuskript in neuer Deutscher Orgeltabulatur oder eine Kopie davon darstellte.

T. 7, Mittelstimme: letzte VN *cis'*

T. 9, B: 1. Note *cis*

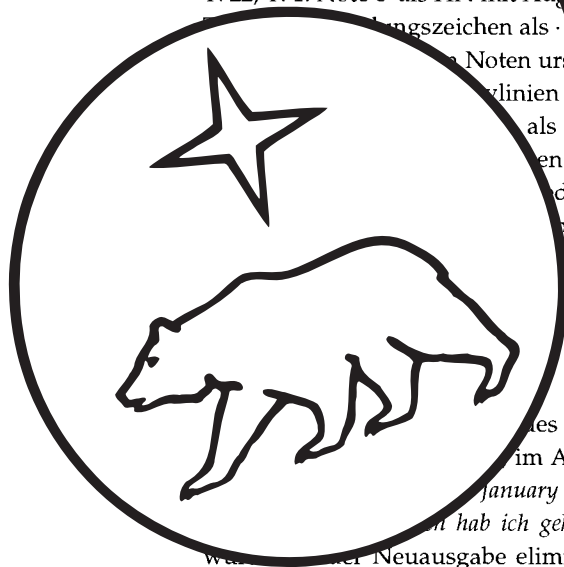
T. 12, B: 1. Note B

56.

Bach 1709, S. 116: *Fantasia*. Im Anschluß hieran folgt unmittelbar Nr. 47

57.

Codex E. B. 1688, S. 116–117: *Prælud.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ANHANG I

Volckmar, Nr. 59, S. 35: *Fughetta*. / *Moderato*. / *Starck*. J. Krieger. 1652–1735. Pausensetzung in der Vorlage modern, d. h. mit Pausenzeichen für jede der vier Stimmen. Der Einsatz der Baßstimme in T. 6 mit *Ped.*-Vorzeichnung. Taktstrichordnung entsprechend der Vorlage

Mylau, S. 154: *Fuga ex G.h.* Zu den Lesarten und zur Authentizität dieser stark korrumpierten Fassung der Fuge zu Nr. 3 unserer Neuedition vgl. das Vorwort (*Bemerkungen zu den Werken, Anhang D*)
T. 15, D: 2. Note d''

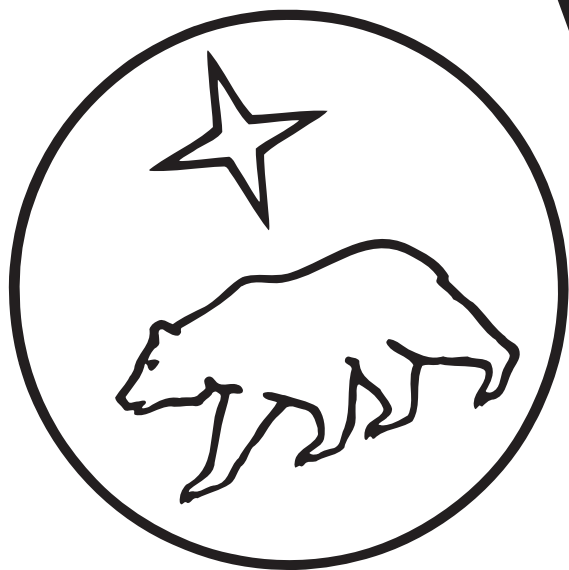
Berlin 10379, f. 37v–38r: *Nachtigall* (ohne Autorangabe)

T. 19–20, D: 32stel-Noten f'' statt c'''

T. 50, RH: Akkord, bestehend aus e', h' und f''

Codex E. B. 1688, S. 7: *Præludium* / *allegretto* / *Sig.* / *Joh. Kuhnau*

T. 72a. Note mit



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Orgelmusik · Organ Music · Musique pour orgue

Schulwerk

Rolf Schweizer

Orgelschule. Eine methodische Anleitung für Anfänger und Fortgeschrittene. Zwei Bände. BA 6536 / BA 6537

Choralgebundene Orgelmusik

Choralvorspiele zum Evangelischen Gesangbuch

Hrsg Juergen Bonn
Band 1: BA 8224 / Band 2: BA 8225
Band 3: BA 8228 / Band 4: BA 8229
Band 5: BA 8230 / Band 6: BA 8238

Liturgische Praxis

Ausgewählte Choralvorspiele und Orgelwerke zum Evang. Gesangbuch. Hrsg Christoph Albrecht. BA 8226

Orgelbuch

Hrsg Manfred Schubert

Johann Sebastian Bach

Orgelbüchlein BWV 599 mit vorangehenden Werken von Johann Sebastian Bach. Hrsg Christoph Albrecht. BA 145

Orgelchoräle

Erstausgabe. Hrsg Juergen Bonn. BA 5169

Orgelchoräle zum Gottesdienste

Nach der Neuen Bach-Ausgabe eingeleitet von Alfred Dürr. BA 8187

Weihnachtliche romantische Orgelmusik

Hrsg Rudolf Walter. SM 2809

Bitte bestellen Sie auch den Katalog »Instrumentalmusik« unter SPA 478.

Freie Orgelliteratur

Johann Sebastian Bach

Orgelwerke in elf Bänden. Einzelausgaben für die Praxis mit dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe

Band 1: Orgelbüchlein / Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle) / Choralpartiten. Hrsg Heinz-Harald Löhlein. BA 5261

Band 2: Die Orgelchoräle aus der Leipziger Orgelhandschrift. Hrsg Hans Klotz. BA 5172

Band 3: Die einzelnen überlieferten Orgelchoräle. Hrsg Hans Klotz. BA 5173

Band 4: Dritter Teil der Kantaten (Präludium und Fuge Es-Dur, 21 Choralbearbeitungen »Orgelmesse« / Duette). Hrsg Manfred Tessmer. BA 5264

Band 5: Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen I: Werke (endgültige Fassungen). Hrsg Dietrich Buxtehude. BA 5175

Band 6: Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen II: Werke (endgültige Fassungen). Hrsg Dietrich Buxtehude. BA 5176

Band 7: Orgelwerke (Toccaten, Capricci, Canzoni, Cadenzen, etc.) / Ana breve / Orgelwerke (Toccaten, Capricci, Canzoni, Cadenzen, etc.) / Ana breve / Orgelwerke (Toccaten, Capricci, Canzoni, Cadenzen, etc.) / Ana breve. Hrsg Hans Klotz. BA 5177

Band 8: Orgelwerke fremder Werke (Konzertbearbeitungen von Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, etc.) / Übertragungen fremder Werke. Hrsg Karl Heine. BA 5178

Band 9: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. Hrsg Christoph Wolff. BA 5265

Band 10: Orgelchoräle aus unterschiedlicher Überlieferung. Hrsg Reinmar Emans. BA 5251

Band 11: Freie Orgelwerke und Choralpartiten unterschiedlicher Überlieferung. Hrsg Ulrich Bartels, Peter Wollny. BA 5243

Sämtliche Orgelwerke in 11 Bänden (kartoniert im Schuber). BA 5279

Acht kleine Präludien und Fugen BWV 553-560 für Orgel, früher Johann Sebastian Bach zugeschrieben. Kritische Neuausgabe von Alfred Dürr. BA 6497

Dietrich Buxtehude

Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke. Hrsg Christoph Albrecht

Band 1: BA 8221 / Band 2: BA 8222
Band 3: BA 8223 / Band 4: BA 8404
Band 5: BA 8405

César Franck

Ausgewählte Orgelwerke. BA 6218

Larghetto aus dem Streichquintett D-Dur. Bearbeitung für Orgel von Hans Klotz. BA 8060

Johann Sebastian Bach

Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke. Hrsg Christoph Albrecht. BA 8221-8225

Band I: Libro Secondo 1649 (Toccaten, Fantasien, Canzonen und Partiten). BA 8063

Band II: Libro Quarto von 1656 und Libro di Capricci e Ricercate von ca. 1658. BA 8064

Band III.1: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung / Partiten und Partitensätze, Teil 1b. BA 8435

Band III.2: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung / Partiten und Partitensätze, Teil 1a. BA 8436

Band IV.1: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung / Partiten und Partitensätze, Teil 2. BA 8066

Band IV.2: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung / Partiten und Partitensätze, Teil 3. BA 8067

Band V.1: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung / Toccaten. BA 9211

Band V.2: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung / Polyphone Werke. BA 9212

Band VI.1: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung / Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke 1. BA 9213

Band VI.2: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung / Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke 2. BA 9269

Band VII: Ensemblewerke und Verzeichnis sämtlicher Werke (FbWV). BA 9298

Franz Liszt

Harmonies du soir. Orgelübertragung von John David Peterson. BA 8067

Les Préludes. Symphonische Dichtung Nr. III nach Lamartine. Transkription für Orgel von Helmut Deutsch. BA 8248

Wolfgang Amadeus Mozart

Orgelbearbeitung von Hans Martin Schwandt (1993). SM 2813

Felix Mendelssohn Bartholdy

Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke. Hrsg Christoph Albrecht. Band 1: BA 8196, Band 2: BA 8197

Wolfgang Amadeus Mozart

Werke für Orgel. Hrsg Christoph Albrecht. BA 8403

Orgelmusik der Klassik und Frühromantik

Hrsg Eberhard Hofmann

Band 1: Ausgewählte Werke von Biber, Vierling und Umbreit. BA 6447

Band 2: Ausgewählte Werke von Krieger. BA 6448

Band 3: Ausgewählte Werke von Krieger. BA 6449

Band 4: Orgelchoräle von Jakob Niedermeyer, Greiss. BA 6562

Band 5: Christian Bunt, Orgelstücke. BA 6563

Orgelmusik der Romantik

Hrsg Alexander Reisky

Band 1: BA 8218 / Band 3: BA 8219

Symphonische Orgel

Band 1: Heinrich Reimann, Ciacona f-Moll op. 32. Hrsg Klaus Uwe Ludwig. BA 8245

Band 2: Anton Wilhelm Leupold, Passacaglia h-Moll op. 8. Hrsg Andreas Sieling. BA 8246

Band 3: Horatio Parker, Sonate es-Moll op. 65. Hrsg Martin Weyer. BA 8247

Band 4: Willi Poschadel, Sonate B-Dur. Erstausgabe. Hrsg Johannes Geffert. BA 8451

Band 5: Paul Claußnitzer, Orgelwerke op. 22 & op. 23. Hrsg Jörg Strodthoff. BA 8452

Band 6: Max Gulbins, Sonate Nr. 4 C-Dur »Paulus«. Ein Charakterbild op. 28 (1904). Hrsg K. U. Ludwig. BA 8453

Band 7: Gerhard Bunk, Sonate f-Moll op. 32. Mit separater Violinstimme (3. Satz) Hrsg Jan Böcker. BA 8454

Vox Humana

Internationale Orgelmusik

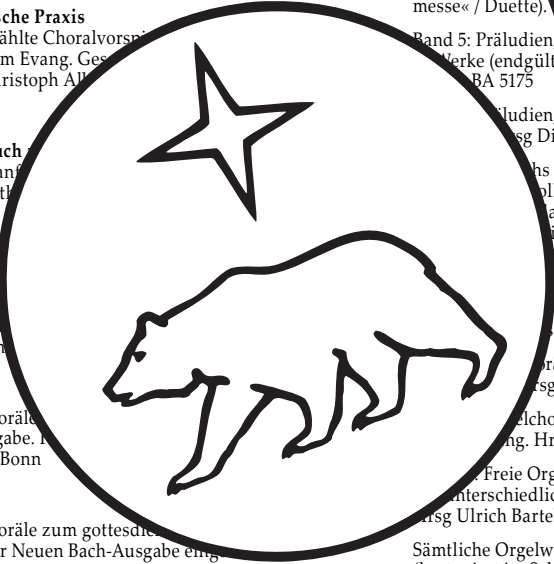
Band 2: USA. Hrsg Juergen Bonn. BA 8232

Band 4: Polen. Hrsg Juergen Bonn. BA 8234

Band 5: Portugal. Hrsg Gerhard Doderer. BA 8235



www.baerenreiter.com



Bärenreiter

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.