

GELEITWORT

Die Notwendigkeit einer Neuausgabe der Werke Georg Böhms entstand aus der starken Nachfrage nach ihnen, besonders aus Kreisen der Musikhistoriker und Organisten. Dank dem Entgegenkommen des Hauses Breitkopf & Härtel war es möglich, zunächst den ersten Band der Gesamtausgabe, der Böhms Klavier- und Orgelwerke enthält, erneut vorzulegen. Aus mehreren zeitbedingten Gründen mußte der Notentext — abgesehen von einigen Berichtigungen — unverändert übernommen werden.

Die Neuausgabe ist dem Andenken meines Vaters, Dr. phil. Johannes Wolgast, gewidmet, der von 1924 bis zu seinem Tode im Jahre 1932 als Lehrer für Musikwissenschaft und als Assistent Prof. D. Dr. Karl Straubes am Landeskonservatorium und am Kirchenmusikalischen Institut zu Leipzig wirkte¹⁾, in dessen Auftrag er 1927 Böhms Klavier- und Orgelwerke und 1932 Böhms Vokalwerke bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgab. Er sagt im Vorwort des ersten Bandes: „Hauptaufgabe dieser Ausgabe ist, einen Beitrag zu leisten zur Erkenntnis der großen Tradition, aus der heraus das Schaffen Johann Sebastian Bachs zu verstehen ist²⁾. Eine weitere Aufgabe beruht darin, die Grundlage für spätere praktische Neuausgaben zu bilden. Noch mehr aber wäre gewonnen, wenn unsere zukünftige Musikergeneration selbst wieder zu einem so feinen Stilgefühl erzogen werden könnte, wenn sie wieder in der Kunst der Improvisation, welche gerade die Werke Böhms in der Wiedergabe erfordern, so gerüstet wäre, daß praktische Neuausgaben sich erübrigten.“

Leben und Werk Georg Böhms ³⁾

Nur die wichtigsten Lebensdaten Böhms seien hier kurz wiedergegeben. ⁴⁾: Am 2. September 1661 wurde Georg Böhm als Sohn des Organisten Joh. Balthasar Böhm zu Hohenkirchen bei Ohrdruf geboren. Nach dem Tode des Vaters im Jahre 1675 siedelte Georg Böhm nach Goldbach über, wo er die Lateinschule besuchte. Am 27. Juni 1678 trat er in die Sekunda des Gothaer Gymnasiums ein. Am 28. August 1684 wurde er an der Universität Jena immatrikuliert. Im Jahre 1693 finden wir ihn bereits als Familienvater in Hamburg. Von dort zog er im Jahre 1698 nach Lüneburg, um das Organistenamt an der Johanniskirche zu übernehmen, welches er bis zu seinem Tode am 18. Mai 1733 inne hatte.

Die Instrumentalwerke Böhms nach Klavier- und Orgelwerken zu gliedern, was nahe gelegen hätte, ließ sich nicht durchführen; denn es ist für ihren Stil gerade charakteristisch, daß eine scharfe Trennung des Klavierstils vom Orgelstil nicht besteht. Bei einer großen Anzahl seiner Werke besteht sogar noch der alte Grundsatz der *res facta*, d. h. dem Spieler bleibt es überlassen, die vorliegenden Kompositionen aus dem Charakter des Instruments, auf dem sie gespielt werden, neu zu gestalten, sie zu „arrangieren“. Ebenfalls ließ sich eine Gruppierung nach kirchlichen und weltlichen Stücken nicht durchführen, denn die wechselseitige Beeinflussung von geistlicher und weltlicher Musik kennzeichnet diese ganze Stilperiode. Es blieb also nur die Möglichkeit einer Gliederung nach formalen Gesichtspunkten. Wenn die Zeit Böhms nicht einmal eine scharfe Trennung von Klavier- und Orgelstil kennt, so dürfen wir heute die Frage: Clavichord, Cembalo oder Pianoforte auch nicht überspannen, sondern es wird sich im wesentlichen immer wieder darum handeln, die Werke im Sinne der Zeit aus dem Charakter des Instruments, auf dem sie gespielt werden, neu zu gestalten.

Aus der Disposition der Johannisorgel, die nach Böhms Plänen in den Jahren 1712 — 1714 gründlich umgebaut und erweitert wurde, ist zu schließen, daß die Interpretation seiner Orgelwerke unter dem Gesichtspunkt der Gegensätzlichkeit, nicht des Übergangs zu erfolgen hat, d. h. die Orgelwerke verlangen große farbig kontrastie-

¹⁾ vgl. den Nachruf von Fritz Dietrich, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. 15, 1932; S. 125 ff.

²⁾ erstmalig unternommen durch Ph. Spitta: J. S. Bach, Lpz. 1873; in neuerer Zeit durch E. Valentin: Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert bis Joh. Seb. Bach, Diss. München 1928, gedruckt Münster 1930; F. Dietrich: Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln, Bach-Jahrb. XXVI, 1929; H. Keller: Bachs Orgelwerke, Lpz. 1948; N. Dufourcq; J. S. Bach, le maître de l'orgue, Paris 1948; G. Fock: Der junge Bach in Lüneburg, Hamburg 1950; E. Valentin: Georg Böhm, in Fr. Blumes MGG, Bd. II, Sp. 11 — 15.

³⁾ eine eingehende Darstellung findet sich in Joh. Wolgasts Dissertation: „Georg Böhm, ein Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert“, Berlin 1924 (ungedruckt). Die vorliegende kurze Einführung ist in der Hauptsache dem Vorwort des ersten Bandes der Gesamtausgabe entnommen.

⁴⁾ Richard Buchmayer: „Nachrichten über das Leben Georg Böhms“, Bach-Jahrb. 1908.

rende Flächenwirkungen ohne die Bindung an den 8'-Ton als normale Tonhöhe. Die Disposition sei hier wiedergegeben¹⁾:

Haupt-Werk:		Ober-Werk:	
1. Principal	16	1. Principal	8
2. Quintadena	16	2. Rohr-Flöte	8
3. Octava	8	3. Octava	4
4. Gedact	8	4. Rohr-Flöte	4
5. Octava	2	5. Nasat	3
6. Spitzflöte	4	6. Gemshorn	2
7. Octava	4	7. Mixtura	5a 7fach
8. Mixtura	6a 7fach	8. Sesquialtera	—
9. Scharff	—	9. Trommete	8
10. Trommete	16	10. Krummhorn	8
11. Dulcian	8	11. Vox humana	8
12. Schalmey	4		
Rück-Positiv:		Pedal:	
1. Principal	8	1. Principal	16
2. Quintadena	8	2. Untersatz	32 (halb von Holtz)
3. Octava	4.	3. Untersatz	16
4. Wald-Flöte	2	4. Octava	4
5. Sifflet	1	5. Gedact	8
6. Scharff	5, 6a 7fach	6. Octava	4
7. Sesquialtera	—	7. Nachthorn	2
8. Dulcian	16	8. Rausch-Pfeiffe	—
9. Baar-Pfeiffe	8	9. Mixtura	—
10. Regal	4.	10. Posaune	32 (halb von Holtz)
		11. Posaune	16
		12. Trommete	8
		13. Trommete	4
		14. Cornet	2

Der Bauer ist Matthias Dropa, und der Organist heißt: Georg Böhm.

Die Persönlichkeit Georg Böhms steht im Schatten des Titanen Joh. Seb. Bach. Mit Bachschem Maß gemessen haben wir es mit einem Kleinmeister zu tun; messen wir ihn aber an seinen damaligen thüringischen Zeitgenossen, so ist er einer der fortschrittlichsten, gedankenreichsten. Er verläßt die Heimat, um mit den damaligen großen norddeutschen Meistern in Berührung zu kommen²⁾, und beweist damit sein Streben, sich von der in vielen Dingen erstarrten thüringischen Tradition loszumachen. So sehen wir denn in seinen Werken thüringische, nordische und — wohl durch den Einfluß der damaligen höfischen Musik, mit der er schon früh in Gotha und später in Hamburg und Lüneburg in Berührung kam, — französische Stilelemente häufig genug friedlich nebeneinander. Die Art aber, wie er dies alles miteinander verarbeitet, charakterisiert seinen persönlichen Stil. In den kleinen Formen liegt Böhms Größe, in den großen Formen, z. B. im Präludium und Fuge d-moll (S. 12), erreicht er seine norddeutschen Vorbilder kaum. Um so mehr überraschen die Präludien und Fugen C-Dur (S. 1) und a-moll (S. 6) durch die Konsequenz des architektonischen Aufbaues. Es liegt der Verdacht nahe, daß einer der späteren Abschreiber seine korrigierende Hand im Spiel gehabt habe. Aus den noch erhaltenen Werken gewinnt man den Eindruck, daß nicht der monumentale Klang der Orgel, sondern der intime Klang des Klaviers für Böhm die Welt bedeutete. So ist denn auch von den freien Formen das Präludium, Fuge und Postludium g-moll (S. 23) ein ausgesprochenes Klavierwerk, musikalisch das Wertvollste. „Eine Stimmung, so tief, so eigen melancholisch, ein Träumen und Schwelgen in herb-süssen Harmonien, zu dem nur ein deutsches Gemüt fähig ist, und doch wieder eine Grazie, zumal in der Fuge, wie sie damals fast allein die Franzosen besaßen“³⁾.

Auf Grund dieser ausgesprochen klavieristischen Veranlagung ist es nicht zu verwundern, daß die damals klassische Form der Klaviermusik, die Suite, einen besonders breiten Raum innerhalb seines gesamten Kunstschaffens einnimmt. Alle drei Formen der Suite, die Frobergersche Tanzsuite, die Variationssuite und die französi-

¹⁾ Fr. E. Niedtens „Musikalische Handleitung“ . . . mit einem Anhang von mehr als 60 Orgeldispositionen versehen durch J. Mattheson, Hamburg 1721, S. 190.

²⁾ Gerber sagt in seinem „Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler 1812“: „ . . . Georg Böhm muß nicht nur ein fertiger Orgelspieler gewesen seyn, sondern er muß auch seinen Geschmack in der Nähe großer Komponisten gebildet haben; denn er weiß eine Melodie und die untergeordneten Stimmen so leicht fließend und gefällig zu führen, daß sie mit dem sehr steifen und unbehilflichen Machwerk seiner Zeit sehr kontrastieren; wie ich aus dreien seiner Choräle mit mehreren Veränderungen beweisen kann“.

³⁾ Ph. Spitta, a. a. O. I, S. 206.

sche Opersuite hat Böhms gepflegt. Mit Böhms erreicht die Frobergersche Suite noch einmal einen — vielleicht den letzten — Höhepunkt. Während mit Joh. Seb. Bach die Form der Suite sich bereits erschöpft hat, holt Böhms unter Wahrung des alten Suitegeistes aus der Form heraus, was sich überhaupt noch herausholen läßt. Er reinigt die Suite von allen fremden Elementen und verleiht ihr — schon hier erkennen wir in Böhms den Meister in der Kunst des Variierens — eine Einheitlichkeit, wie sie vorher selten erreicht wurde. An schöpferischer Erfindungskraft der Melodik und Harmonik stehen diese Suiten weit über denen seiner Zeitgenossen, und Stücke wie die Allemande in Es-Dur (S. 45) weisen schon direkt auf den krönenden Abschluß hin, welchen die Entwicklung der Suite durch Joh. Seb. Bach erfahren sollte. — Die Französische Suite in D-Dur (S. 31) ist in jeder Beziehung so stark französisch empfunden, daß die Vermutung nahe liegt, es handle sich um eine direkte Übertragung einer französischen Opernmusik. — Charakterisierte die bisherigen Suiten die tiefe Innerlichkeit des Empfindens, so überraschen die 14 Partiten über das Lied „Jesu, du bist allzu schöne“ durch ihre Schlichtheit. Es ist einfach die Freude am Klavieristisch-Spielerischen, die Böhms zu immer neuen Veränderungen veranlaßt. So mag Böhms daheim oft improvisiert haben, wie ja überhaupt ein stark improvisatorischer Zug seine ganze Kunst beherrscht.

Den Gipfelpunkt im gesamten Kunstschaffen Georgs Böhms bilden seine Choralbearbeitungen. Zu einer Zeit, in der die dogmatischen Bindungen noch ihre Gültigkeit hatten und das Volk mit dem Schatze der protestantischen Kirchenlieder immer von neuem vertraut zu machen war, entstand die didaktische oder „dogmatische“ Form des Choralvorspiels. Ihr hervorragendster Vertreter war Pachelbel. Auch Böhms war seit seiner Jugend mit ihr vertraut. Das Schema dieser „großen“ dogmatischen Form, die sich in der Folgezeit bis zu Joh. Seb. Bach und Reger als eine der entwicklungsfähigsten erwies, sieht folgendermaßen aus:

Fuge über die 1. Choralzeile	Die einzelnen Teile durch den c. T. in langen Notenwerten zusammengehalten			
	Imitatorische Durchführung der 2. Choralzeile	Imitatorische Durchführung der 3. Choralzeile	Imitatorische Durchführung der 4. Choralzeile	usw.

Diese Form barg die Gefahr in sich, in lauter einzelne Teile zu zerfallen. Böhms sucht nun durch gemeinsame rhythmische Bindungen der kontrapunktierenden Stimmen die einzelnen Teile miteinander zu verbinden. z. B. „Christ lag in Todesbanden“ (S. 102). Dieser Gedanke führte schließlich zu den freien ostinaten Motiven Joh. Seb. Bachs. Auch der cantus firmus steht bei Böhms nicht mehr so isoliert da wie bei Pachelbel. Wo er noch in langen Notenwerten daliegt, wird seine Sonderstellung durch Kolorierung gemildert. (vgl. Christum wir sollen loben schon, S. 104, Gelobet seist du, Jesu Christ, S. 119). In allen anderen Fällen bringt Böhms im cantus firmus kolorierte Viertelnotenwerte. Am stärksten ist die Verschmelzung des cantus firmus mit den übrigen Stimmen in „Nun bitten wir den heil'gen Geist“ (S. 130).

Durch Loslösung und Verselbständigung der Fuge des dogmatischen Choralvorspiels entwickelt sich die Chorfuge, (über die erste oder über sämtliche Choralzeilen; letzterer Typus bei Böhms in „Christ lag in Todesbanden“ S. 98).

Ebenfalls aus der dogmatischen Form hervorgegangen ist das Choralvorspiel „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (S. 78). Der einleitenden Fuge liegt das Thema der ersten Choralzeile zugrunde, zu der aber bereits ein freies Gegenthema hinzutritt. — War in den bisherigen Choralvorspielen noch eine starke Bindung an die thüringische Formenwelt zu konstatieren, so gehört das Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich“ (S. 138) offenbar Böhms reifster Lüneburger Periode an. Die gänzliche Loslösung von der dogmatischen Form, die bis ins Übermaß gesteigerte Kolorierung des cantus firmus zeigt, daß in die Lebenszeit Böhms der Übergang fällt von einer Zeitperiode in eine neue, daß die subjektivistischen Geistesströmungen der Zeit auch in der Musik ihren erhöhten Ausdruck finden.

Die Choralvariationen Böhms weisen eine solche Fülle verschiedenster Form- und Stilelemente auf, daß es nicht möglich ist, hier näher darauf einzugehen. Sehr stark sind diese Variationen stilistisch durch die weltliche (Klavier-) Liedvariation beeinflusst, denn noch besteht ja die enge Verbindung zwischen Geistlichem und Weltlichem in der Musik. Alte Formen werden mit neuem, persönlichem Ausdruck erfüllt, so das Bicinium, z. B. in „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“, Versus 1 (S. 121) und die dogmatische Form in „Vater unser im Himmelreich“, Versus 2 (S. 134) u. a. Alte kompositorische Mittel wie der ostinato erhalten hier eine ganz neue Gestalt. Manches ist noch unfertig und sollte seine Vollendung erst mit Joh. Seb. Bach erfahren; aber stets sind diese Variationen musikalisch fesselnd. Sie zeugen, wie auch alle übrigen Werke Böhms, von reicher Phantasie, echter Musizierfreude und tiefer Gläubigkeit und dienen „dem Lobe Gottes und der Recreation des Gemütes“.

PREFACE

Translated by Raymond Mabry

Acknowledgment is made of the gracious assistance of Dr. Norbert Fuerst, Professor of German at Indiana University for his translation of Böhm's letter of application and other help, and of Miss Irene Feddern, whose suggestions aided the final preparation of this manuscript. This translation is published with the kind permission of Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, the publisher of Böhm's Complete Keyboard Works edited by Gesa Wolgast.

The demand for a new edition of the works of Georg Böhm had its origin particularly in the needs of musicologists and organists. Thanks chiefly to the cooperation of Breitkopf & Härtel, it was possible to reprint the first volume of the complete edition of Böhm's harpsichord and organ works. For several contemporary reasons, the musical text had to remain unchanged except for a few corrections.

This new edition is dedicated to the memory of my father, Dr. Johannes Wolgast. From 1924 until his death in 1932, he taught musicology at the State Conservatory and at the Institute for Sacred Music in Leipzig, and was an assistant to Professor Karl Straube.¹⁾ On commission of that Institute he edited Böhm's harpsichord and organ works in 1927 and his vocal works in 1932 for Breitkopf & Härtel in Leipzig. In the preface to the first volume, he stated that "The principal task of this edition is to make a contribution to the understanding of the great tradition in which the creative work of Johann Sebastian Bach must be understood!"²⁾ A further task is to lay the foundation upon which subsequent new practical editions may be modeled. However, even more would be achieved if the next generation of musicians were again trained to have such a fine feeling for style and such skill in the art of improvisation, which the rendition of Böhm's works demands, that new practical editions would be unnecessary."

LIFE AND WORK OF GEORG BÖHM³⁾

Only the most important dates in Böhm's life will be repeated briefly here.⁴⁾ Georg Böhm, the son of the organist Johann Balthasar Böhm, was born on September 2, 1661 at Hohenkirchen near Ohrdruf. After the death of his father in 1675, Georg Böhm moved to Goldbach where he attended the Latin School. On June 27, 1678, he entered the Sekunda of the Gymnasium (classical secondary school) at Gotha. He matriculated at the University of Jena on August 28, 1684. In 1693, we find him as a family man in Hamburg. He moved from there to Lüneburg in 1698 to assume the position of organist at Johanniskirche, which he held until his death on May 18, 1733.

Although it would have been natural to divide the instrumental works of Böhm according to harpsichord and organ works, this was impossible, because the complete lack of a sharp separation of harpsichord style from organ style is very characteristic of these works. In a great number of his works the old principle of *res facta* still exists. In other words, it is left to the discretion of the performer to "arrange" the composition under consideration according to the character of the instrument on which it is to be played. Nor could a grouping according to sacred and secular pieces be made, because a mutual influence of sacred and secular music characterizes this entire style period. There remained, therefore, only the possibility of a division based on formal viewpoints. If Böhm's period did not even recognize a sharp division between harpsichord and organ style, we also must not push too far today the question of whether clavichord, cembalo, or harpsichord is intended. Instead, again and again it will essentially be a matter of arranging the works as they were intended, according to the character of the instrument on which they are to be played.

From the disposition of the organ at Johanniskirche, which was thoroughly rebuilt and enlarged between the years of 1712 and 1714 according to Böhm's plans, one must infer that the interpretation of his organ works should follow the principle of contrast and not that of nuances. That is to say, the organ works demand highly colorful contrasting surface effects without being bound to the 8' tone as the normal pitch. The organ specification is as follows.⁵⁾

HAUPTWERK

1. Principal	16
2. Quintadena	16
3. Octava	8
4. Gedact	8
5. Octava	4
6. Spitzflöte	4
7. Octava	4
8. Mixtura	6—7 ranks
9. Scharff	
10. Trompete	16
11. Dulcian	8
12. Schalmey	4

RÜCK-POSITIV

1. Principal	8
2. Quintadena	8
3. Octava	4
4. Wald-Flöte	2
5. Sifflet	1
6. Scharff	5, 6—7 ranks
7. Sesquialtera	
8. Dulcian	16
9. Baar-Pfeiffe	8
10. Regal	4

OBER-WERK

1. Principal	8
2. Rohr-Flöte	8
3. Octava	4
4. Rohr-Flöte	4
5. Nasat	3
6. Gemshorn	2
7. Mixtura	5—7 ranks
8. Sequialtera	
9. Trompete	8
10. Krummhorn	8
11. Vox humana	8

PEDAL

1. Principal	16
2. Untersatz	32 (half are wood)
3. Untersatz	16
4. Octava	8
5. Gedact	8
6. Octava	4
7. Nachthorn	2
8. Rausch-Pfeiffe	
9. Mixtura	
10. Posaune	32 (half are wood)
11. Posaune	16
12. Trompete	8
13. Trompete	4
14. Cornet	2

The following quotation is inscribed on the organ: "Matthias Dropa was the builder and the organist was Georg Böhm."

¹⁾ Cp. Fritz Dietrich, "Nachruf", Zeitschrift für Musikwissenschaft 15 : 125 seqq. 1932.

²⁾ Undertaken for the first time by Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873. And more recently by the following: Erich Valentin, Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert bis Johann Sebastian Bach, dissertation, Munich, 1928; published by the Münster Cathedral, 1930. Fritz Dietrich, "Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln", Bach Jahrbuch XXVI, Jahrgang 1929: S. 1—89.

Hermann Keller, The Organ Works of Bach; A Contribution to Their History, Form, Interpretation and Performance, Leipzig: C. F. Peters, 1950. Translated from the German by Helen Hewitt, New York: C. F. Peters, 1967. Norbert Dufourcq, J. S. Bach, le maître de l'orgue, Paris: Floury, 1948.

Gustav Fock, Der junge Bach in Lüneburg, Hamburg: Merseburger, 1950.

Erich Valentin, "Georg Böhm", in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, vol. II, columns 11—15, Kassel: Bärenreiter, 1949—1965.

³⁾ A detailed biography may be found in Johann Wolgast's unpublished dissertation "Georg Böhm, ein Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert", Berlin 1924.

The above short introduction is taken mainly from the preface of the first volume of the complete edition.

⁴⁾ Richard Budmayer, "Nachrichten über das Leben Georg Böhm's", Bach Jahrbuch V, Jahrgang 1908: S. 107—122.

⁵⁾ Friedrich E. Niedtens, Musikalische Handleitung . . . , with an Appendix of more than 60 organ specifications provided by J. Mattheson, Hamburg, 1721, p. 190.

The personality of Georg Böhm stands in the shadow of the titan Johann Sebastian Bach. When measured by the stature of Bach, we are dealing here with a lesser master. But if measured by his Thuringian contemporaries, Böhm was one of the most progressive and original masters. He left his home in order to come into contact with the great north German masters of that time.⁶⁾ He thereby proved that he was striving to extricate himself from the Thuringian tradition which had grown stiff in many respects. Thus, we frequently find Thuringian, north German, and French elements of style existing peacefully side by side in his works. The latter elements may be traced to the influence of contemporary court music, with which he had come into contact earlier in Gotha and later in Hamburg and Lüneburg. However, his personal style is characterized by the manner in which he fused all these elements. Böhm's greatness is to be found in small forms. In the large forms (for example, the *Prelude and Fugue in D Minor*, page 12), he scarcely equaled his north German models. The *Prelude and Fugue in C Major* (page 1) and the *Prelude and Fugue in A Minor* (page 6) are all the more surprising for the consistency of their architectonic structure. One might suspect that a later copier had exercised his correcting hand in these two works. From the extant works, one gets the impression that it is not the monumental sound of the organ but the intimate sound of the harpsichord that was Böhm's proper world. Thus, the *Prelude, Fugue and Postlude in G Minor* (page 23), decidedly a harpsichord work, is musically the best of the free forms. "Here is a mood, so deep, so peculiarly melancholy, dreaming and luxuriating in bitter-sweet harmonies, all of which only a German temperament is capable, and yet again a grace, particularly in the fugue, such as the French at that time almost alone possessed."⁷⁾

On the basis of this pronounced harpsichord orientation, it is not surprising that the *Suite*, the classic form of harpsichord music at the time, occupies an especially broad area within his total production. All three forms of the suite occupied Böhm's attention: the Froberger dance suite, the variation suite, and the French opera suite. With Böhm the Froberger suite once more, and perhaps for the last time, reached a culminating point. Whereas the form of the suite was to be exhausted with Johann Sebastian Bach, Böhm's preservation of the old spirit of the suite drew forth everything that could still be obtained from the form. He refined the suite of all extraneous elements and gave it a unity that was seldom previously attained. Here we recognize Böhm as a master in the art of variation. The melodic and harmonic creative ingenuity in these suites stands far above that of his contemporaries. Pieces like the *Allemande in E flat Major* (page 45) point directly to the crowning conclusion which the development of the suite would experience through Johann Sebastian Bach. The *French Suite in D Major* (page 31) is so strongly French in every respect that one almost suspects it is a direct transcription of a piece of French opera music. If a deep subjectivity of feeling characterized his suites up until this time, the 14 variations on *Jesu, du bist allzu schöne* are surprising in their simplicity. Simply a delight in keyboard music-making motivated Böhm to ever new transformations. He may have spent much time improvising at home, as a markedly improvising character dominates his entire art.

It is, however, the chorale settings which form the pinnacle of the total artistic production of Georg Böhm. At a time in which dogmatic affiliations were still binding, and in which the people were to be made ever more familiar with a wealth of Protestant hymns, the

didactic form of the chorale prelude came into being. Its foremost representative was Pachelbel. Böhm, too, had been familiar with it since his youth. The scheme of this large form, which proved to be one of the forms most capable of development in the following period from Johann Sebastian Bach to Reger, is as follows:

Fugue on the first chorale line	The individual sections are held together by the cantus firmus in long note values.			
	Imitative development of the second chorale line	Imitative development of the third chorale line	Imitative development of the fourth chorale line	etc.

This form contained the danger of disintegrating into individual parts. Böhm tried to hold the separate parts together by means of common rhythmic bonds between contrapuntal voices; for example, in *Christ lag in Todesbanden* (page 102). This idea finally led to the free ostinato motives of J. S. Bach. With Böhm, too, the cantus firmus no longer remains so isolated as in the case of Pachelbel. Where it still consists of long sustained notes, its distinctiveness is softened by coloration. Compare *Christum wir sollen loben schon* (page 104) with *Gelobet seist du, Jesu Christ* (page 119). In all other cases, Böhm used coloring quarter note values in the embellished cantus firmus. The blending of the cantus firmus with the other voices is evident most in *Nun bitten wir den Heil'gen Geist* (page 130).

The fugue of the dogmatic chorale prelude became separate and independent and thus developed into the chorale fugue, based on the first or on all chorale lines; the latter type appears in Böhm's *Christ lag in Todesbanden* (page 98).

The chorale prelude *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (page 78) resulted, likewise, from the dogmatic form. The subject of the first chorale line, to which a free countersubject is added, forms the basis of the introductory fugue. Whereas a strong connection with the Thuringian forms was to be noted in the earlier chorale preludes, the chorale prelude *Vater unser im Himmelreich* (page 138) evidently belongs to Böhm's mature Lüneburg period. The complete separation from dogmatic form and the intensified, almost excessive coloration of the cantus firmus in the lifetime of Böhm witnessed the transition from one period into a new one. The subjectivistic intellectual tendencies of the time found their heightened expression in music also.

The chorale variations of Böhm possess such an abundance of the most varied elements of form and style that it is not possible to pursue the matter in more detail here. As regards style, these variations were strongly influenced by the secular song variations for harpsichord, because there was still a close connection at that time between the sacred and the secular in music. Old forms were filled with new personal expression; for example, the Bicinium in *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*, versus 1 (page 121), the dogmatic form in *Vater unser im Himmelreich*, versus 2 (page 134), and others. Old compositional techniques such as the ostinato received an entirely new shape here. Some things remained imperfect and were brought to perfection only by J. S. Bach. Nevertheless, these variations are always musically captivating. Just as all the other works of Böhm, they evidence rich imagination, genuine joy in music-making, and deep faithfulness. They were composed "to the glory of God and for the refreshment of the soul".

6) Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler 1812, 4 vols., Leipzig: Kühnel, 1812—1814: "... Georg Böhm must have been not only an accomplished organist but also must have cultivated his taste after that of the great composers. He knew how to manage a melody and how to subordinate voices so fluidly and pleasingly that his works contrast greatly with the very stiff and clumsy concoctions of his time. I can demonstrate this in three of his chorales with several improvements of his own."

7) Philipp Spitta, p. 206.