GEORG BÖHM

SÄMTLICHE WERKE

KLAVIER- UND ORGELWERKE

Band I

FREIE KOMPOSITIONEN UND KLAVIERSUITEN

Auf Grund der Ausgabe von Johannes Wolgast
neu herausgegeben von Gesa Wolgast

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Edition Breitkopf Nr. 6634

Printed in Germany

INHALT

BAND I

	Seite
GELEITWORT	IV
LEBEN UND WERK GEORG BÖHMS	IV
BEWERBUNGSSCHREIBEN GEORG BÖHMS um die Organistenstelle an der St. Johanniskirche zu Lüneburg (Faksimile)	VII
DIE QUELLEN	X
VERZIERUNGSTABELLEN	XII
I. FREIE KOMPOSITIONEN FÜR KLAVIER UND ORGEL:	
1. Präludium und Fuge in C dur	1
2. Präludium und Fuge in a moll	6
3. Präludium in F dur	10
4. Präludium und Fuge in d moll	12
5. Capriccio in D dur	18
6. Präludium, Fuge und Postludium in g moll	23
II. KLAVIERSUITEN:	
1. Suite in c moll: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue	28
2. Suite in D dur: Ouverture, Air, Rigaudon, Trio, Rondeau, Menuet, Chaconne	31
3. Suite in d moll: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue	39
4. Suite in d moll: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue	41
5. Suite in Es dur: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue	45
6. Suite in Es dur: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue	48
7. Suite in F dur: Allemande, Courante, Sarabande, Double, Gigue	52
8. Suite in f moll: Allemande, Courante, Sarabande, Ciacona	55
9. Suite in f moll: Allemande, Courante, Sarabande	59
10. Suite in G dur: Präludium, Allemande, Courante, Sarabande en Rondeau, Gigue,	61
11. Suite in a moll: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue	64
12. Menuet in G dur	68
13. Partita über die Arie: „Jesu du bist allzu schöne"	69

BAND II

	Seite
VERZIERUNGSTABELLEN	III
III. CHORALARBEITEN	
1. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	74
2. Allein Gott in in der Höh sei Ehr	78
3. Auf meinen lieben Gott	80
4. Aus tiefer Not schrei ich zu dir	87
5. Christe, der du bist Tag und Licht	91
6. (1) Christ lag in Todesbanden	98
6. (2) Christ lag in Todesbanden	102
7. Christum wir sollen loben schon	104
8. Freu dich sehr o meine Seele	106
9. (1) Gelobet seist du, Jesu Christ	115
9. (2) Gelobet seist du, Jesu Christ	119
10. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	121
11. Nun bitten wir den heilgen Geist	130
12. (1) Vater unser im Himmelreich	132
12. (2) Vater unser im Himmelreich	138
13. Vom Himmel hoch da komm ich her	141
14. Wer nur den lieben Gott läßt walten	143
IV. ANHANG:	
1. Eine zweite Fuge zu dem Präludium in a moll S. 7	147
2. Chaconne (4. Satz zu Nr. 1, 3: Präludium, Fuge und Postludium)	148
3. Varianten der Choral-Partiten „Vater unser im Himmelreich" Nr. III, 12, 1. Versus 1. Versus 2.	149
4. Choralvorspiel: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort"	152

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 wirkte[1]), 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 ist[2]). 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 wiedergegeben[1]):

Haupt-Werk:

1.	Principal	16
2.	Quintadena	16
3.	Octava	8
4.	Gedact	8
5.	Octava	2
6.	Spitzflöte	4
7.	Octava	4
8.	Mixtura	6a 7fach
9.	Scharff	—
10.	Trommete	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, 6a 7fach
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	5a 7fach
8.	Sesquialtera	—
9.	Trommete	8
10.	Krummhorn	8
11.	Vox humana	8

Pedal:

1.	Principal	16
2.	Untersatz	32 (halb von Holtz)
3.	Untersatz	16
4.	Octava	4
5.	Gedact	8
6.	Octava	4
7.	Nachthorn	2
8.	Rausch-Pfeiffe	—
9.	Mixtura	—
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 heißet: 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 kommen[2]), 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 derOrgel, 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 klassiche 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 dreyen seiner Choräle mit mehreren Veränderungen beweisen kann".

[3]) Ph. Spitta, a. a. O. I, S. 206.

sche Opernsuite hat Böhm gepflegt. Mit Böhm 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 Böhm unter Wahrung des alten Suitengeistes 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 Böhm 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 naheliegt, es handele 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 Böhm zu immer neuen Veränderungen veranlaßt. So mag Böhm 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 Böhm 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. Böhm 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 Böhm 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 Böhm 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 Choralfuge, (über die erste oder über sämtliche Choralzeilen; letzterer Typus bei Böhm 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".

Elmshorn/Holstein, im September 1952 GESA WOLGAST

Unterdienstl. Memorial
An E. Hochedl. und Hochw.
Rath der Stadt Lüneburg
mein

Georg Böhm

Wegen Bestellung der jetzo daselbst
Vacirend. Organisten Stelle

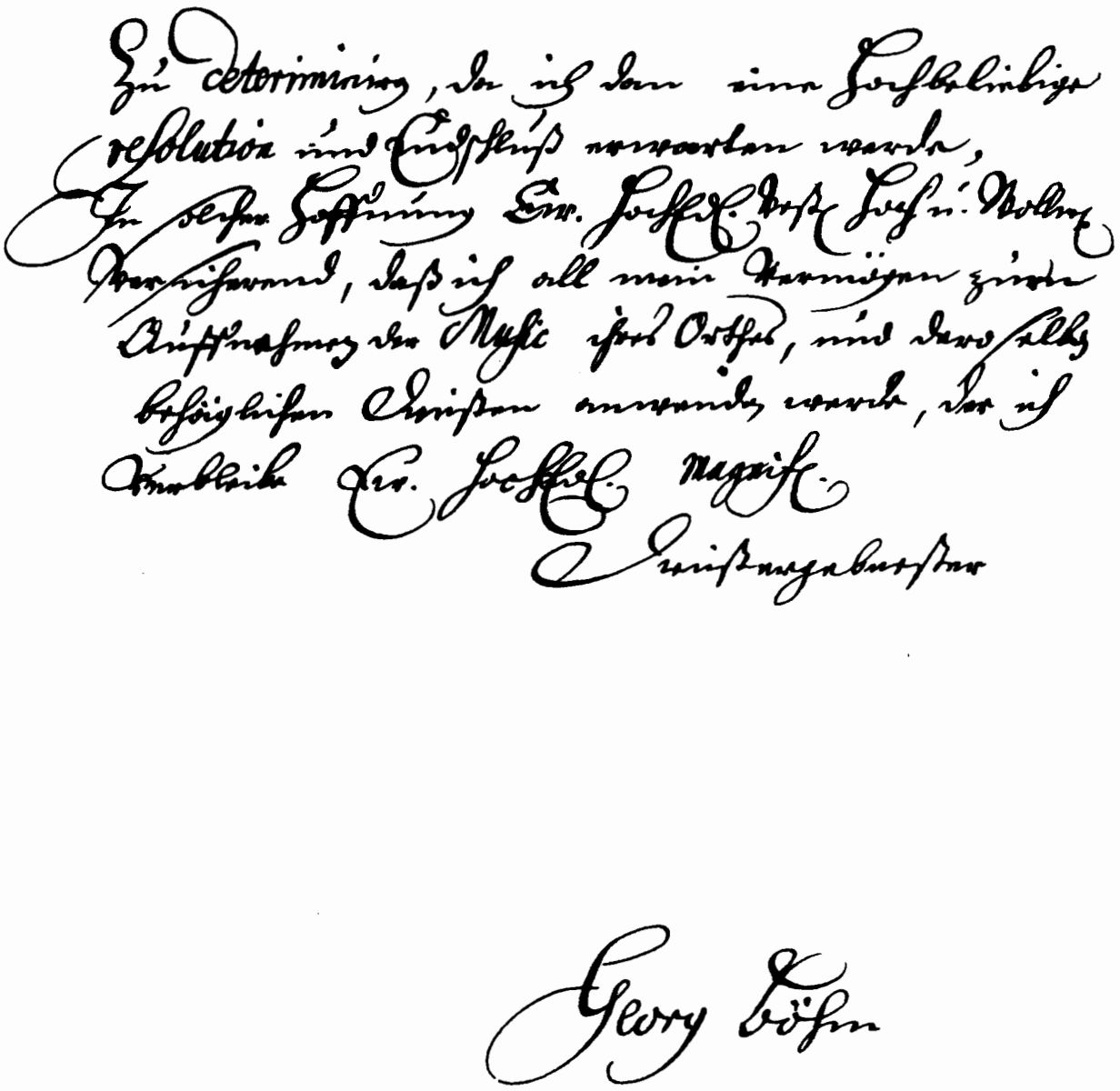
Praesent: 11 Aug.
1678.

Hochedle Vest Hoch- und Wollweise,
sonders Hochgeehrte Herren

Denenselben wird annoch Hochgeneigt erinnerlich seyn, welcher Gestalt ich bey vacirender Organisten Stelle des Sehl. verstorbenen Christian Flohren bey Ew. Hochedl. magnific. mich zu selben Dienstes Ersetzung privatim offeriret, da dan auch einige Specimina zu solcher Profession gehörig abgestattet, welche nicht ungeneigt auffgenommen worden. Wann nun bey herein nahenden Herbste meine Sachen alhie in Hamburg also beschaffen, daß ich nunmehr gegen künfftigen Winter auch curam rei domesticae tragen muß, bey deren Verabsäumung mir ein merklicher Schade zu wachsen würde.

Als gelanget an Ew. Hochedl. Hoch- und Wollw. mein unterdienstl. Suchen und Bitten, falls selbige in Bestellung solches Dienstes auff meine Wenigk. reflectiren solten, Sie geruhen Hochgeneigt mir auffs förderlichste eine Zeit ad publica specimina praestanda

zu



Bewerbungsschreiben Georg Böhms um die Organistenstelle an der St. Johanniskirche zu Lüneburg. (Original im Stadtarchiv zu Lüneburg.)

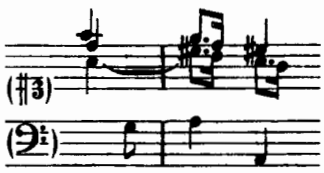
DIE QUELLEN

Für den vorliegenden Band standen weder Autographe noch Originaldrucke zur Verfügung, doch konnten in den meisten Fällen wenigstens Abschriften von Böhms Zeitgenossen, vor allem solche aus der Feder Joh. Gottfr. Walthers, zugrundegelegt werden. Allerdings zeigte sich, daß die verschiedenen Handschriften, sogar bei dem gleichen Schreiber, häufig einen stark veränderten Notentext aufweisen. Der eingehende Revisionsbericht und das vollständige Quellenverzeichnis der Ausgabe von 1927 (S. X-XXI) konnten hier aus Platzmangel nicht wiedergegeben werden. Lediglich die der vorliegenden Ausgabe als Vorlage dienenden Quellen sind unten aufgeführt.

Es ist interessant zu verfolgen, wie in den Handschriften der verschiedenen Zeitperioden — auch die Neuausgaben unserer Zeit wären hier mit heranzuziehen — der jeweils geltende Zeitgeschmack zum Ausdruck kommt. Während noch die Zeit Joh. Gottfr. Walthers, wohl durchaus im Sinne Böhms, das Kunstwerk durch neue Zutaten, durch rhythmische Veränderungen, durch agréments u. a. zu bereichern sucht, verfällt die Zeit J. Ernst Rembts (1749—1810) ins Gegenteil, indem sie alle Verzierungen fortläßt, die rhythmischen Bildungen vereinfacht und so das Böhmsche Kunstwerk zu einer Formung zurückgestaltet, die den Stil der thüringischen Meister vor und um Georg Böhm repräsentiert, wodurch aber die musikgeschichtliche Stellung Böhms als eines Meisters der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert verwischt wird.

Daß Georg Böhm zu den verhältnismäßig wenigen „ewig jungen" Meistern dieser Periode gehört, beweisen die praktischen Neuausgaben durch Richard Buchmayer[1]), Max Seiffert[2]), Karl Straube[3]), Fritz Dietrich[4]), Hermann Keller[5]), Kurt Hermann[6]) u. a. Der Notentext der Vorlagen ist soweit als möglich unverändert in die Ausgabe übernommen worden, wenn auch die Versuchung groß war, an manchen Stellen schlechte Stimmführungen u. a. zu korrigieren, denn diese „Schludrigkeit" im Satz ist ja dem Böhmschen Stil gerade eigentümlich. Im allgemeinen waren für die Fixierung des Notenbildes der gesamten Instrumentalwerke Böhms zwei Fragen entscheidend:

1. ob eine bewußte chorische Stimmführung vorlag, oder ob 2. es sich um Cembalostil handelte. Hiernach mußte sich die Gruppierung der Noten und die Ergänzung der Pausen ergeben. Die Notierung, auch der Orgelwerke, ist in fast allen Vorlagen auf zwei Systemen. Wo aber Pedaleinsätze genau angegeben waren, oder wo sie sich aus der Struktur des Werks klar ergaben, erfolgte bei den Orgelwerken der Ausgabe eine Notierung auf drei Systemen. Die alten Schlüssel — es finden sich in den Vorlagen fast alle damals gebräuchlichen Schlüssel — sind durch die heute üblichen ersetzt worden, was sich bis auf wenige Ausnahmen (s. S. 102) gut durchführen ließ. Da über die Dauer der Gültigkeit von Vorzeichen aus den Handschriften sich keine feste Regel erkennen ließ, gelten die Vorzeichen, dem heutigen Gebrauch entsprechend, für einen Takt. Häufiger wurden Vorzeichen aus praktischen Gründen hinzugefügt; sie sind durch Klammern als Zusätze kenntlich gemacht. Bögen, welche Zusätze des Herausgebers sind, sind durch schwächeren Strich als solche kenntlich gemacht. Treten zwei Stimmen im Einklang zusammen, so werden sie in den Handschriften nicht doppelt notiert, auch dann nicht, wenn verschiedene Notenwerte vorliegen, z. B. Präludium und Fuge d-moll (Takt 47-48 in der Vorlage):



Sehr häufig sind die Fälle, wo die Stimmen nicht logisch durchgeführt sind, wo einzelne verschwinden, wo neue plötzlich hinzutreten, wo aus einer Mittelstimme eine Oberstimme wird u. a. m. In allen diesen Fällen ist die originale Schreibart, die wohl in der französischen Lauten- und Klaviermusik wurzelt, beibehalten worden, auch in Fällen, wo eine Änderung nahegelegen hätte, wie z. B. im Capriccio D-dur, Takt 42.

---

[1]) Historische Klavierkonzerte, Bd. 1, Br. & H. 1927

[2]) Orgelwerke Böhms, herausgegeben a) in der Sammlung „Organum", Kistner und Siegel, b) bei Br. & H.

[3]) Choralbearbeitungen Böhms in „Alte Meister des Orgelspiels", Peters 1904, Neue Folge 1929.

[4]) Partita „Gelobet seist du Jesu Christ", f. Klav. 4hd. Neue Musikzeitung 1928, S. 195.

[5]) Choralvorspiele des 17. und 18. Jahrhunderts, Peters 1937

[6]) „Vorbachische Meister", Peters, 1938.

Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek, Berlin

1) Mus. ms. 22541, Walther Handschrift

Bd. I	S. 90	Christum wir sollen loben schon	(S. 104)
	S. 73	Gelobet seist du, Jesu Christ I	(S. 115)
	S. 70	Gelobet seist du, Jesu Christ II	(S. 119)
	S. 106	Vom Himmel hoch, da komm ich her	(S. 141)
Bd. III	S. 119	Christ lag in Todesbanden II	(S. 102)
	S. 179	Nun bitten wir den heil'gen Geist	(S. 130)

2) Mus. ms. autogr. Bach P 802

	S. 105	Christe, der du bist Tag und Licht	(S. 91)
	S. 81	Vater unser im Himmelreich I	(S. 132)
	S. 90	Vater unser im Himmelreich II	(S. 138)

ehemals Preußische Staatsbibliothek, Berlin

z. Zt. Westdeutsche Bibliothek, Marburg/L.

1) Mus. ms. 30381, Handschrift Joh. Rincks

S. 37	Präludium und Fuge C-Dur	(S. 1)
S. 41	Präludium und Fuge a-moll	(S. 6)
S. 33	Präludium und Fuge a-moll	(S. 147)

(In den beiden letzten Quellen sind die Präludien identisch. Die zweite Fuge ist nicht mit Sicherheit Böhm zuzuschreiben. Sie findet sich daher im Anhang.)

2) Mus. ms. autogr. Bach P 225, Klavierbüchlein der Anna Magdal. Bach, 1725.

S. 70	Menuett G-Dur	(S. 68)

ehemals Preußische Staatsbibliothek, Berlin

z. Zt. Universitätsbibliothek, Tübingen

Mus. ms. 40644, „Möllersche Handschrift", aus der Bibliothek Wolffheim

Bl. 25	Präludium F-Dur	(S. 10)
Bl. 31	Präludium und Fuge d-moll	(S. 12)
Bl. 25	Capriccio D-Dur	(S. 18)
Bl. 39	Suite d-moll	(S. 41)
Bl. 27	Suite Es-Dur (Böhms Autorschaft zweifelhaft)	(S. 45)
Bl. 23	Suite F-Dur	(S. 52)
Bl. 17	Suite f-moll	(S. 55)
Bl. 19	Suite f-moll	(S. 59)
Bl. 20	Suite G-Dur	(S. 61)
Bl. 41	Partita über die Arie „Jesu, du bist allzu schöne", C-Dur	(S. 69)

ehemals Hochschule für Musik, Charlottenburg

Ms. 1440, aus dem Nachlaß Spittas nach einer Handschrift im Besitz von A. G. Ritter. Es ist z. Zt. nicht festzustellen, wo sich die Handschrift befindet.

Christ lag in Todesbanden I (S. 98)

ehemals Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Charlottenburg

Es ist z. Zt. nicht festzustellen, wo sich die Handschrift befindet.

Präludium, Fuge, Postludium, Chaconne g-moll (S. 148)
(Die Sätze 1-3 sind identisch mit Bl. 23 ff des Andreas Bach-Buches. Für die Chaconne ist Böhms Autorschaft sehr zweifelhaft. Sie findet sich daher im Anhang.)

Universitätsbibliothek, Königsberg

Ms. 15839, Walther-Handschrift. Ob die Handschrift den 2. Weltkrieg überstanden hat, ist z. Zt. nicht feststellbar.

S. 143	Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	(S. 74)
S. 275	Allein Got in der Höh sei Ehr	(S. 78)
S. 55	Auf meinen lieben Gott	(S. 80)
S. 234	Freu dich sehr, o meine Seele	(S. 106)
S. 41	Wer nur den lieben Gott läßt walten	(S. 143)
S. 83	Vater unser im Himmelreich, Versus 1 [1])	(S. 149)

Gemeente-Museum, Den Haag

4. G. 14. Aus der Sammlung Scheurleer, sog. „Frankenberger Handschrift"

S. 117	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	(S. 87)
S. 64	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	(S. 121)
S. 99	Vater unser im Himmelreich, Versus 1 und 2 [1])	(S. 149)
S. 317	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	(S. 152)

(Böhms Autorschaft fraglich, vgl. M. Seiffert im AfM II (1920) S. 371 ff: „Das Plauener Orgelbuch vom Jahre 1708".)

Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg

Cod. Mus. ND VI 3197 h. Über den Verbleib der Handschrift nach dem 2. Weltkrieg lassen sich lt. Mitteilung der Bibliotheksleitung keine genauen Angaben machen.

Suite d-moll		(S. 39)
Suite a-moll		(S. 64)

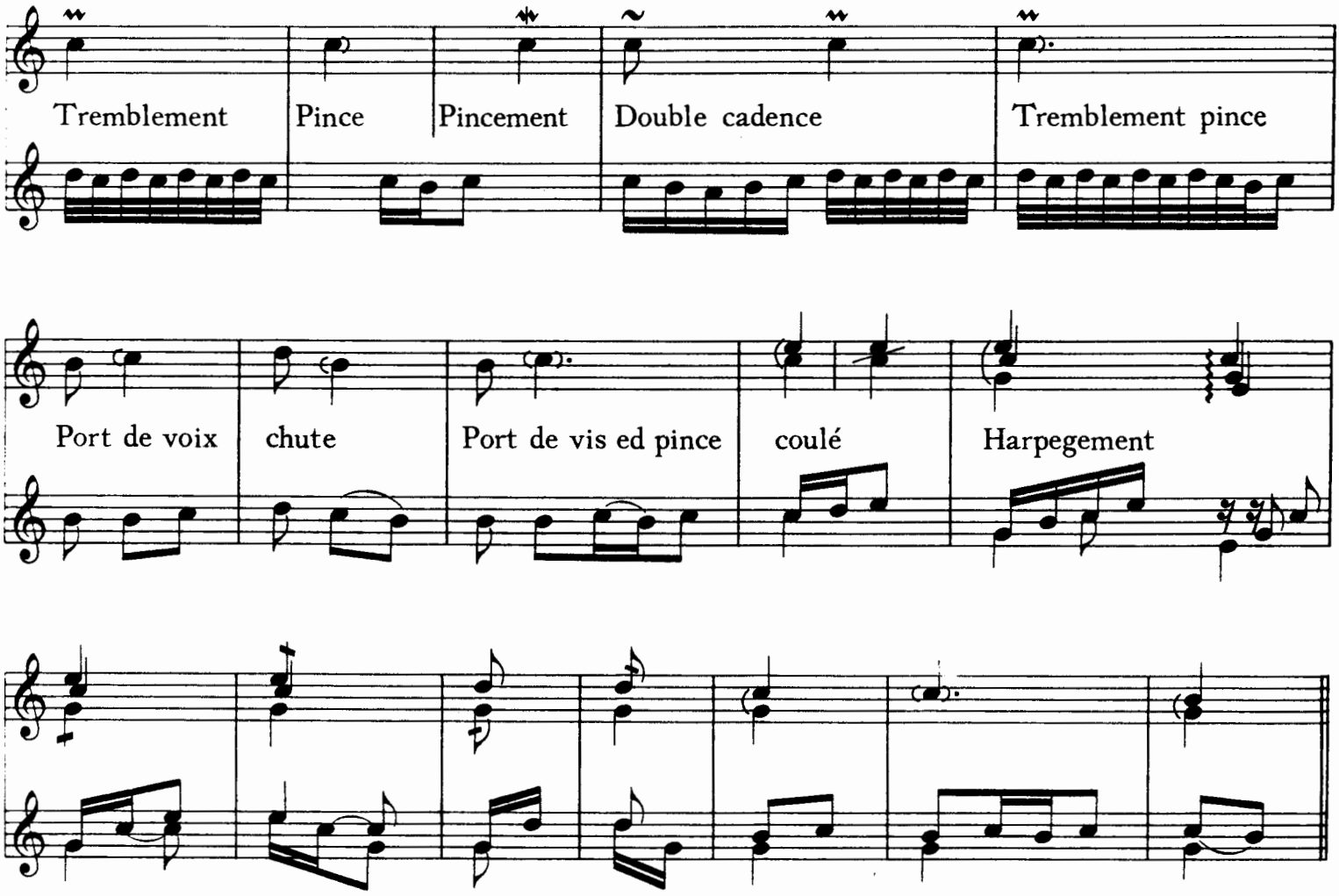
Stadtbibliothek, Leipzig

Ms. III. 8. 4., „Andreas Bach-Buch"

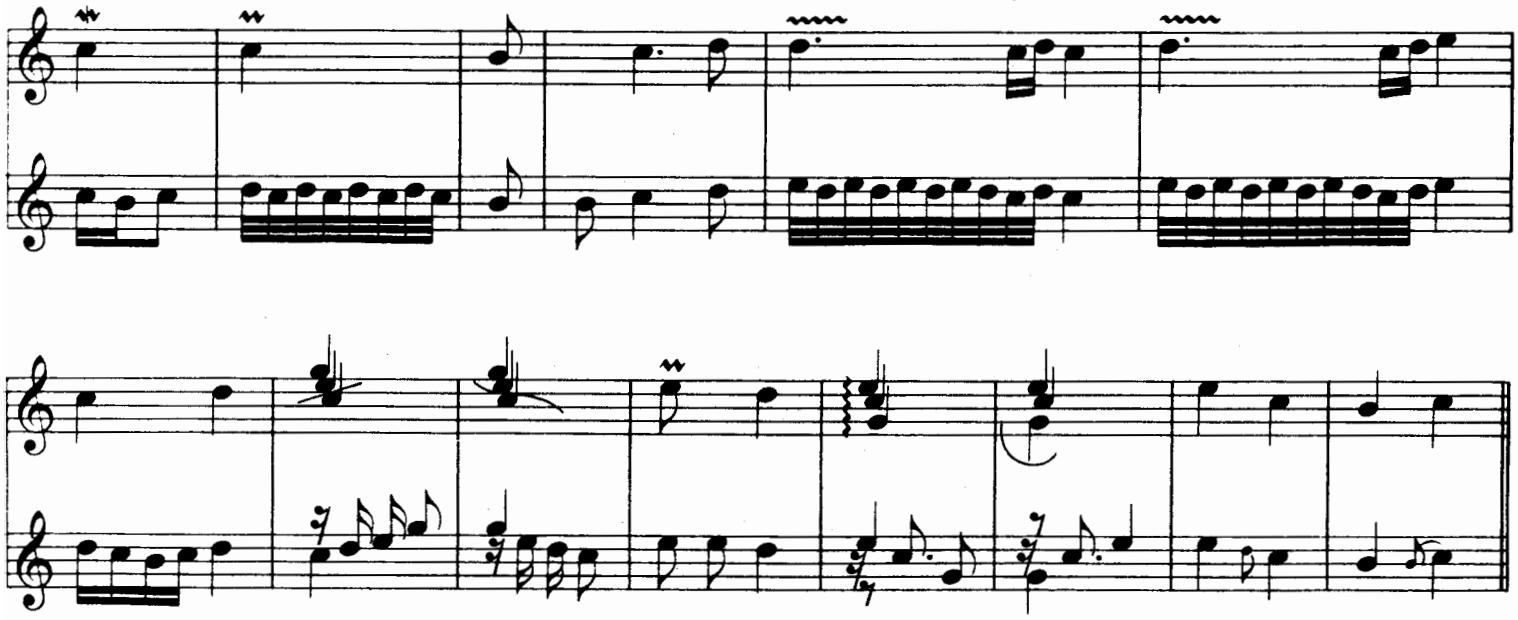
Bl. 23	Präludium, Fuge, Postludium g-moll	(S. 23)
Bl. 50	Suite c-moll	(S. 28)
Bl. 30	Suite D-Dur	(S. 31)
Bl. 48	Suite Es-Dur	(S. 48)

[1]) Es handelt sich hier um eine Variante des in der vorliegenden Ausgabe auf S. 138 mitgeteilten gleichnamigen Choralvorspiels. Ergänzungen nach der Walther-Handschrift des Gemeente-Museums, Den Haag, sind in Versus 1 durch ( ) kenntlich gemacht.

Verzierungstabelle nach der Möllerschen Handschrift, Bl. 43 u. 96

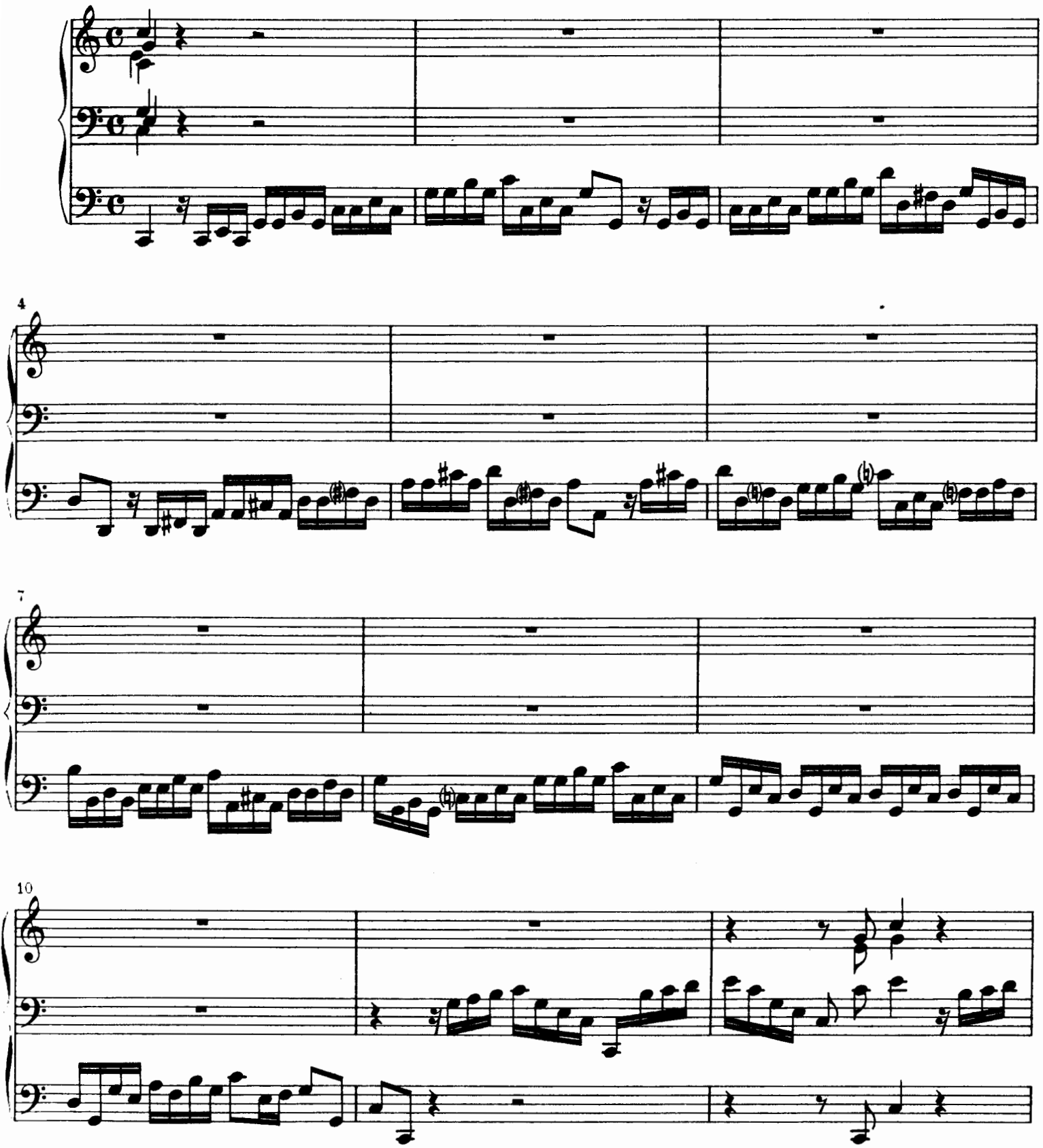


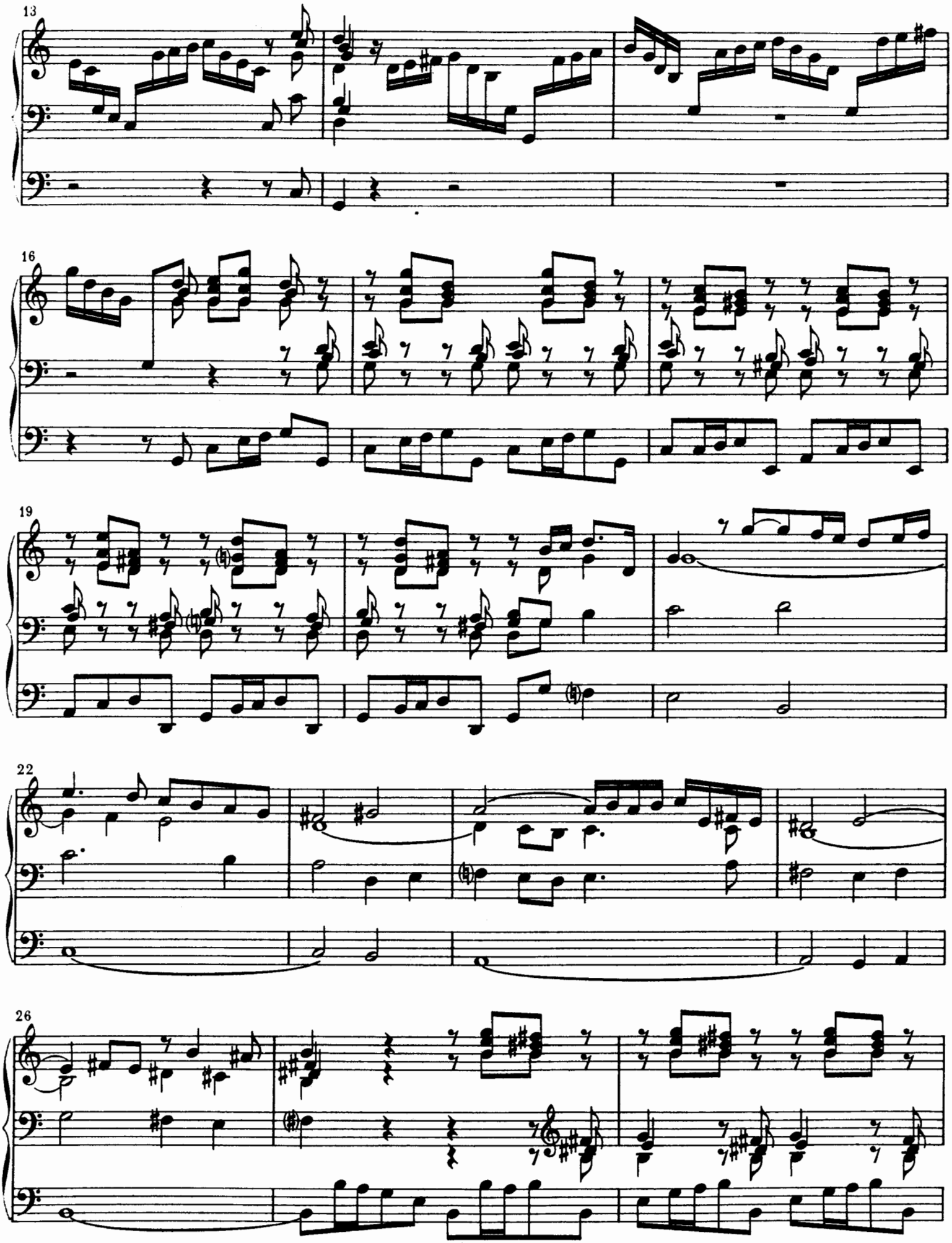
Verzierungstabelle nach dem Andreas Bach-Buch, Bl. 78

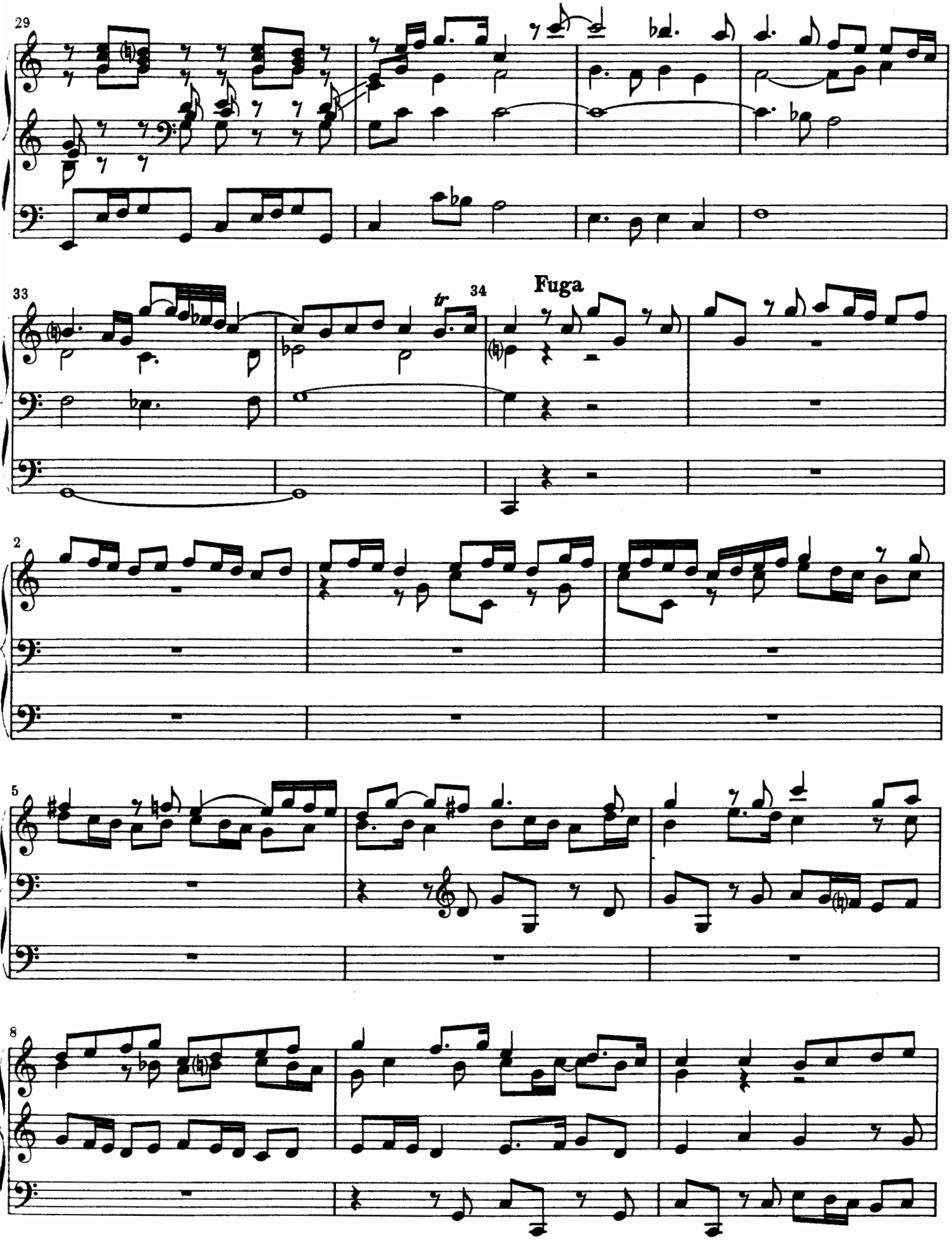


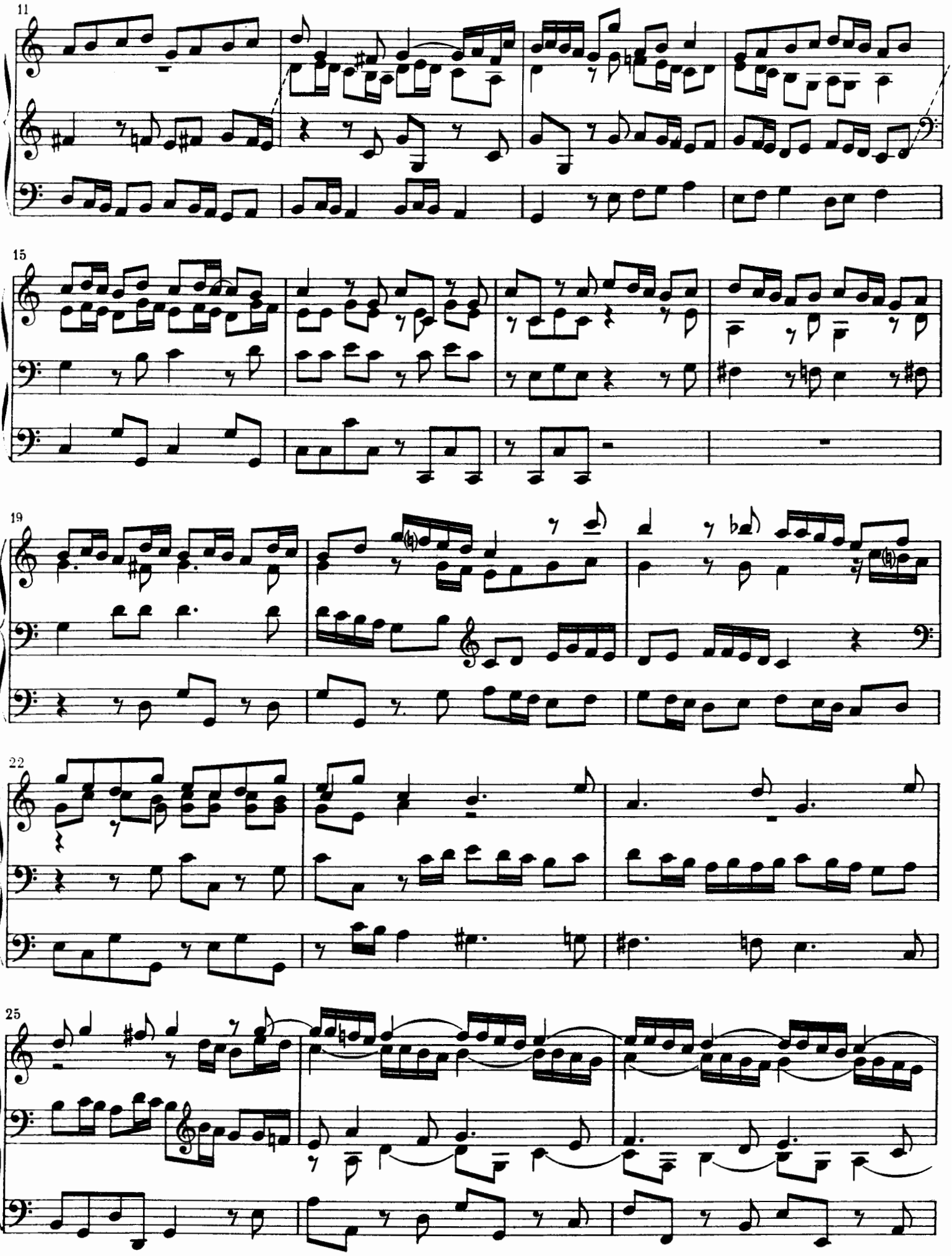
I. Freie Kompositionen für Klavier und Orgel

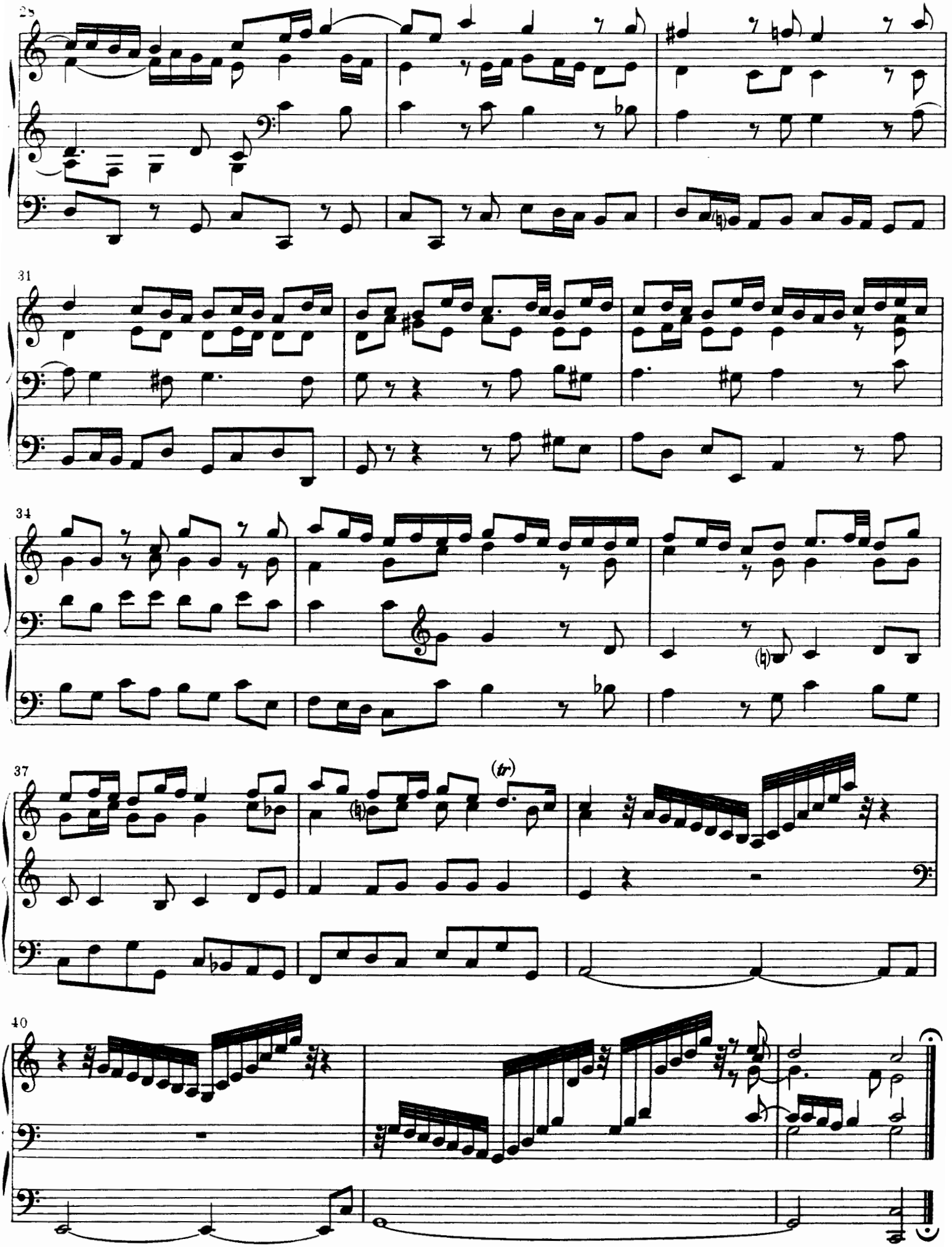
Nr. 1. Präludium und Fuge in C dur



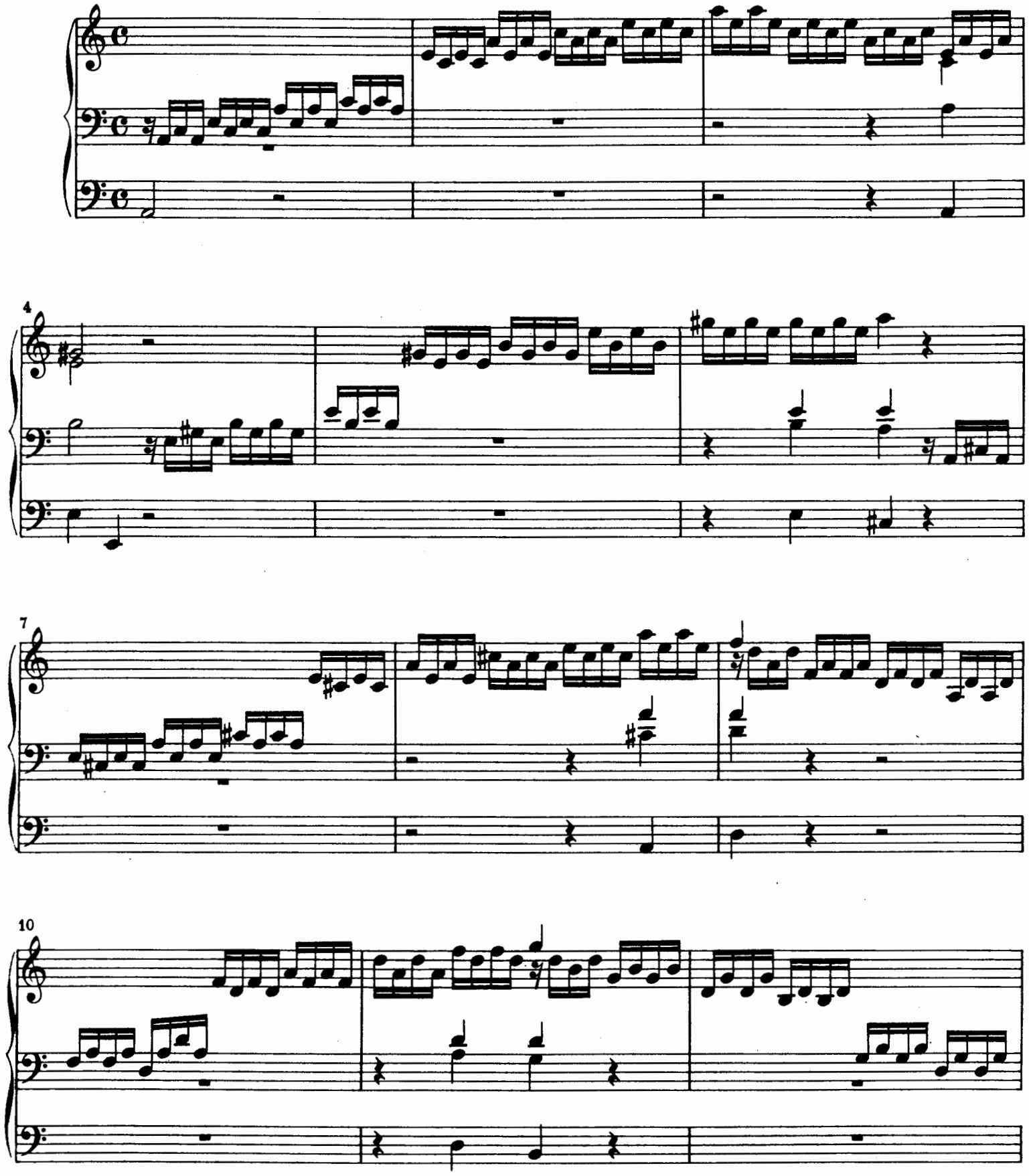

13
16
19
22
26


29
33
tr
34
Fuga
2
5
8


11
15
19
22
25


25
31
34
37
(tr)
40

Nr. 2. Präludium und Fuge in a moll



13

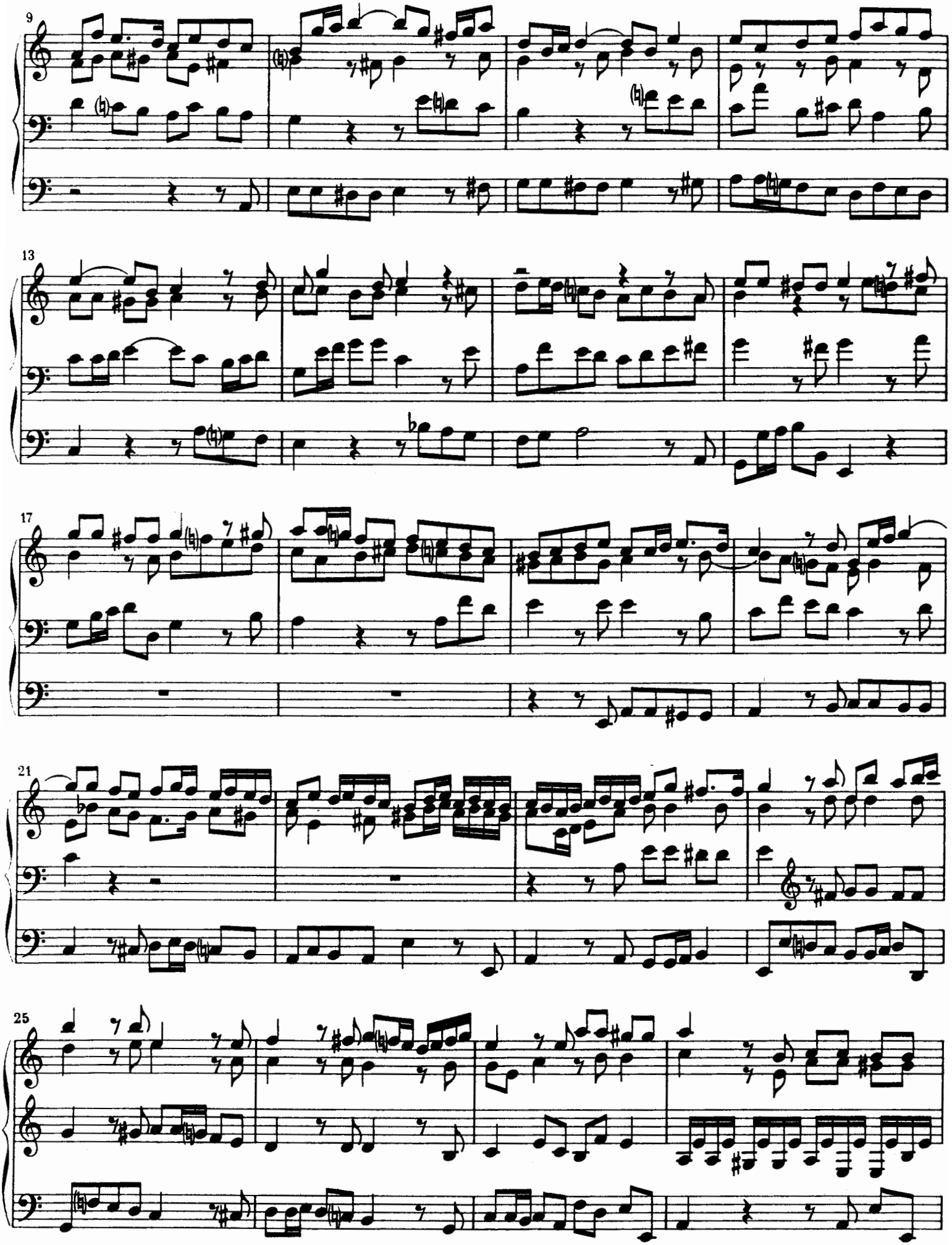
16

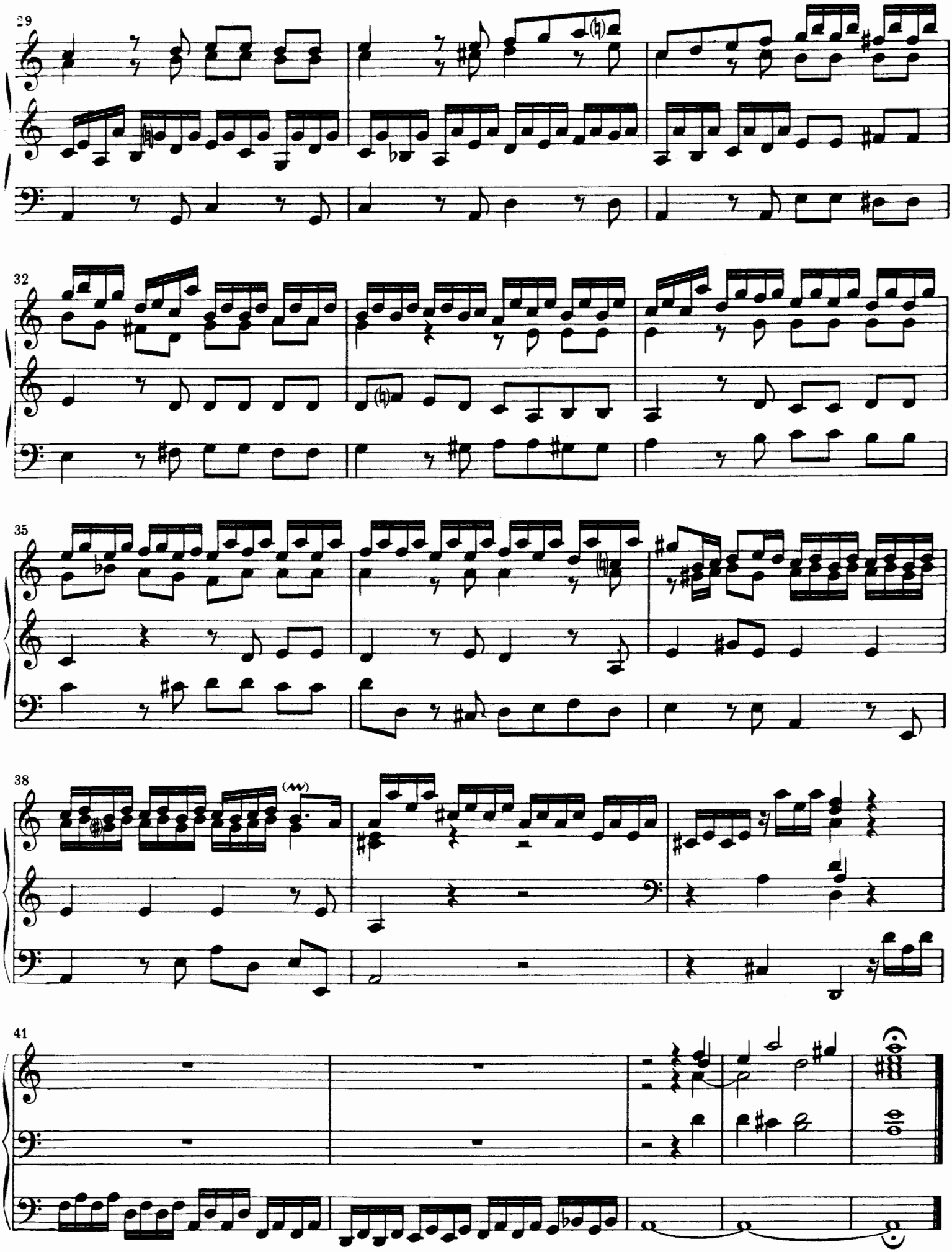
19

Fuga*)

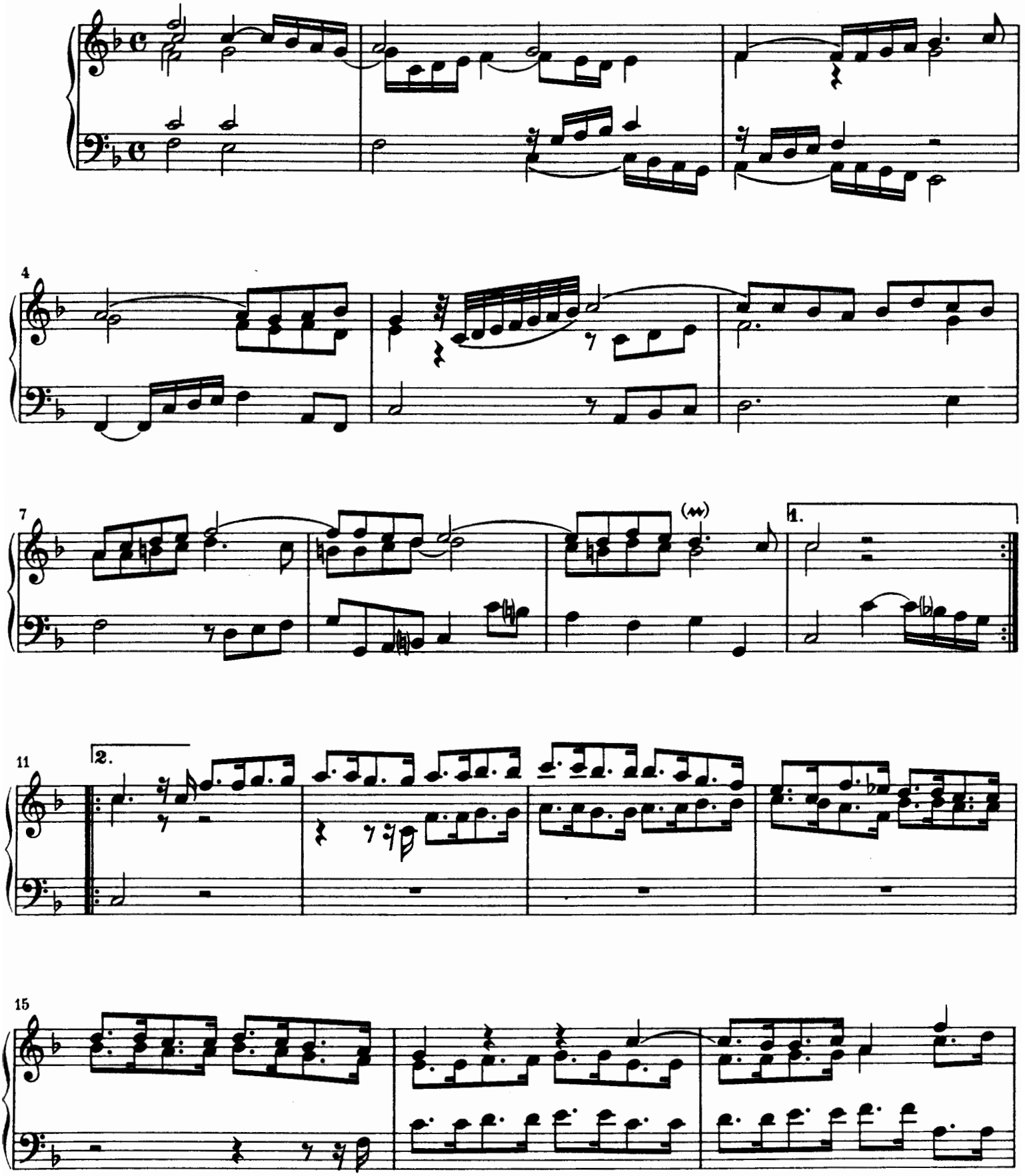
5

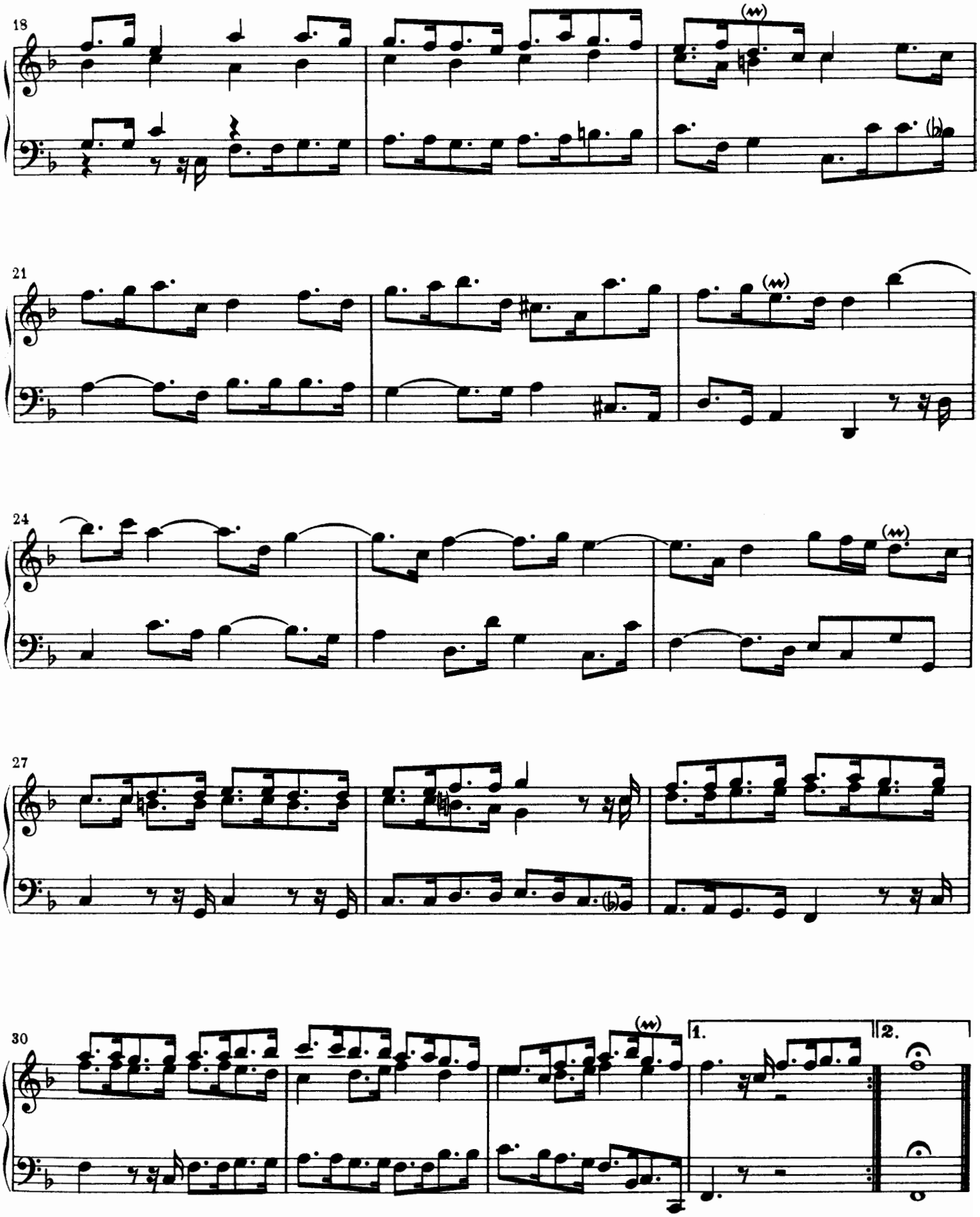
*) S. Variante im Anhang Nr. 1.



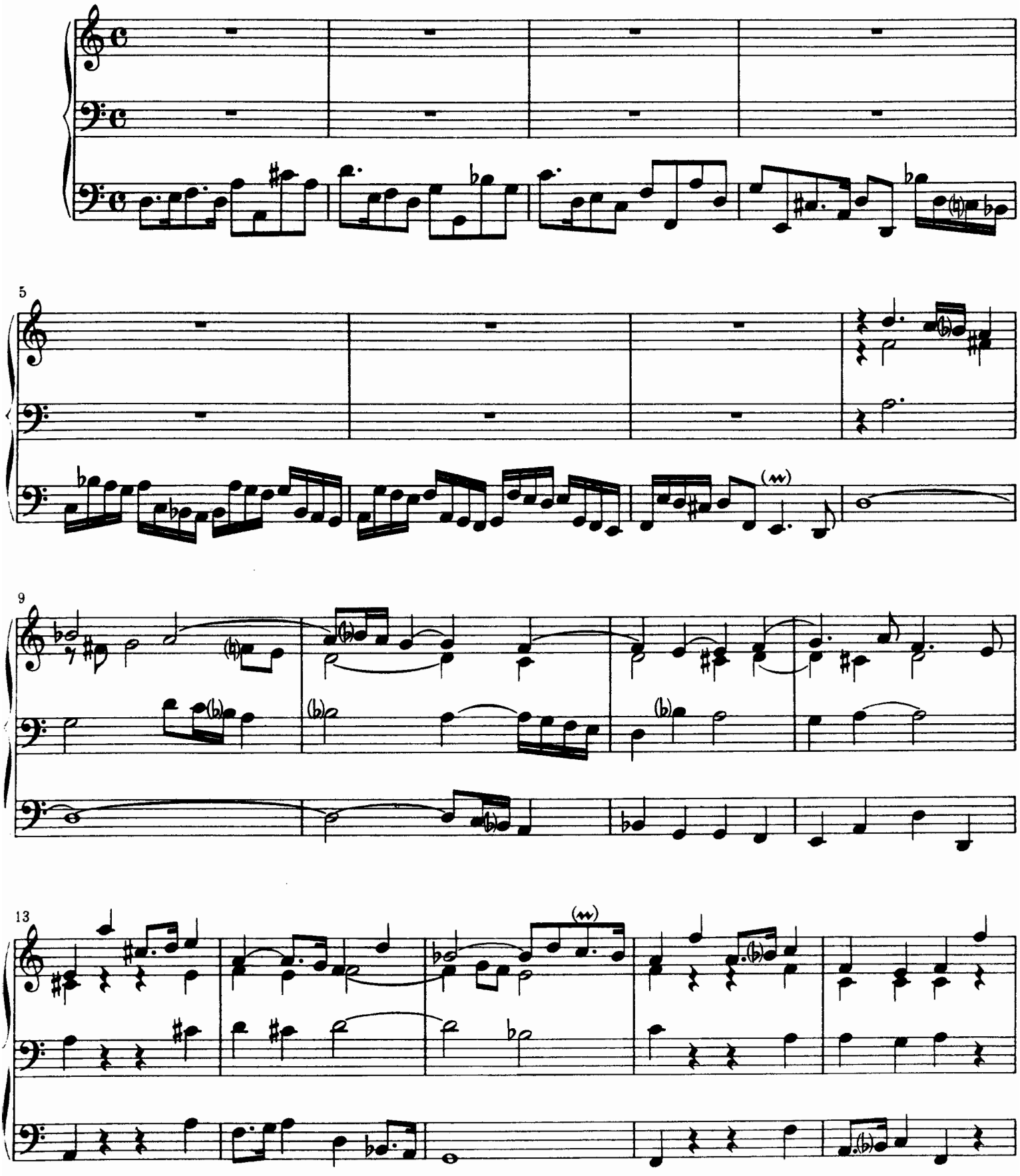

29
32
35
38
41

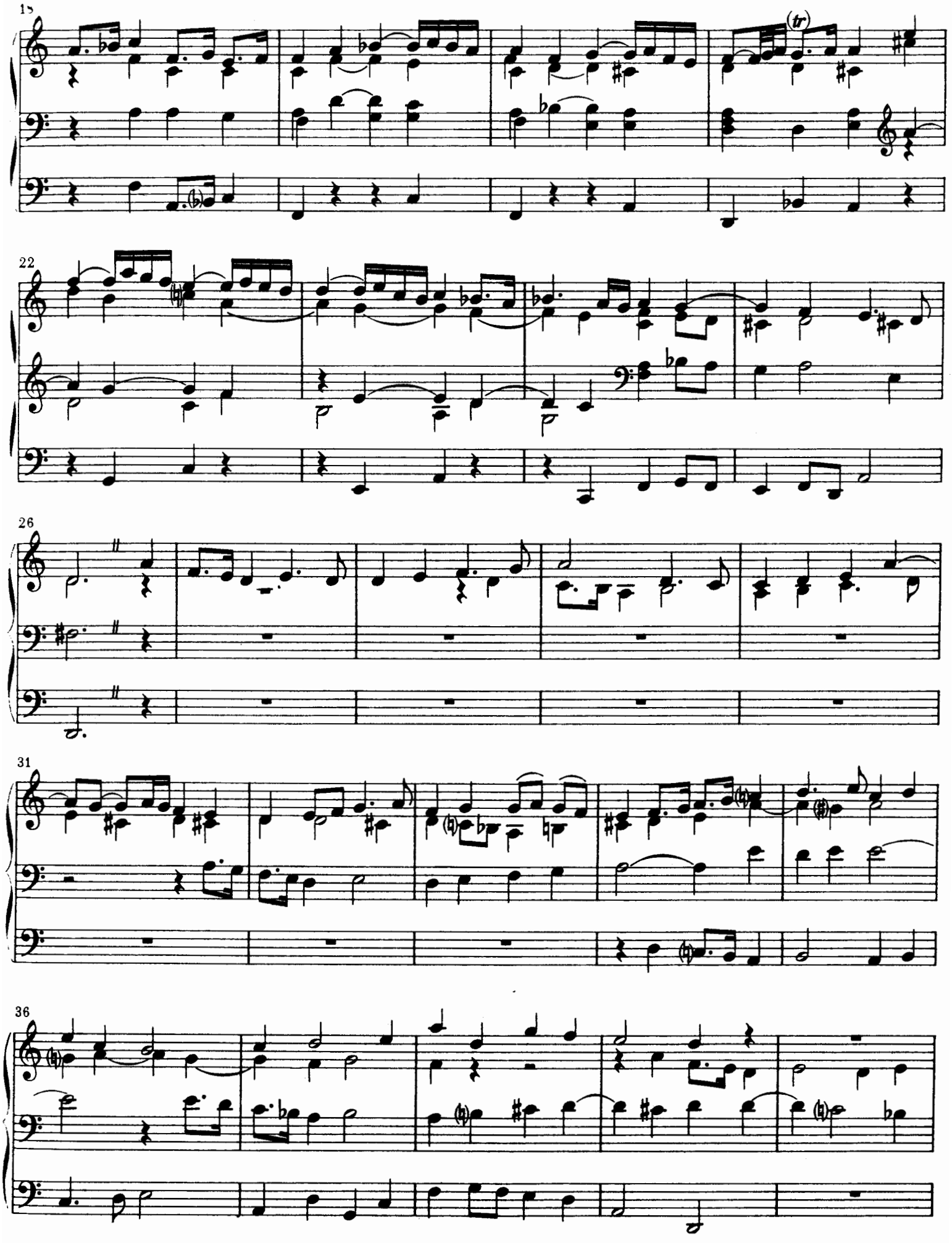
Nr. 3. Präludium in F dur

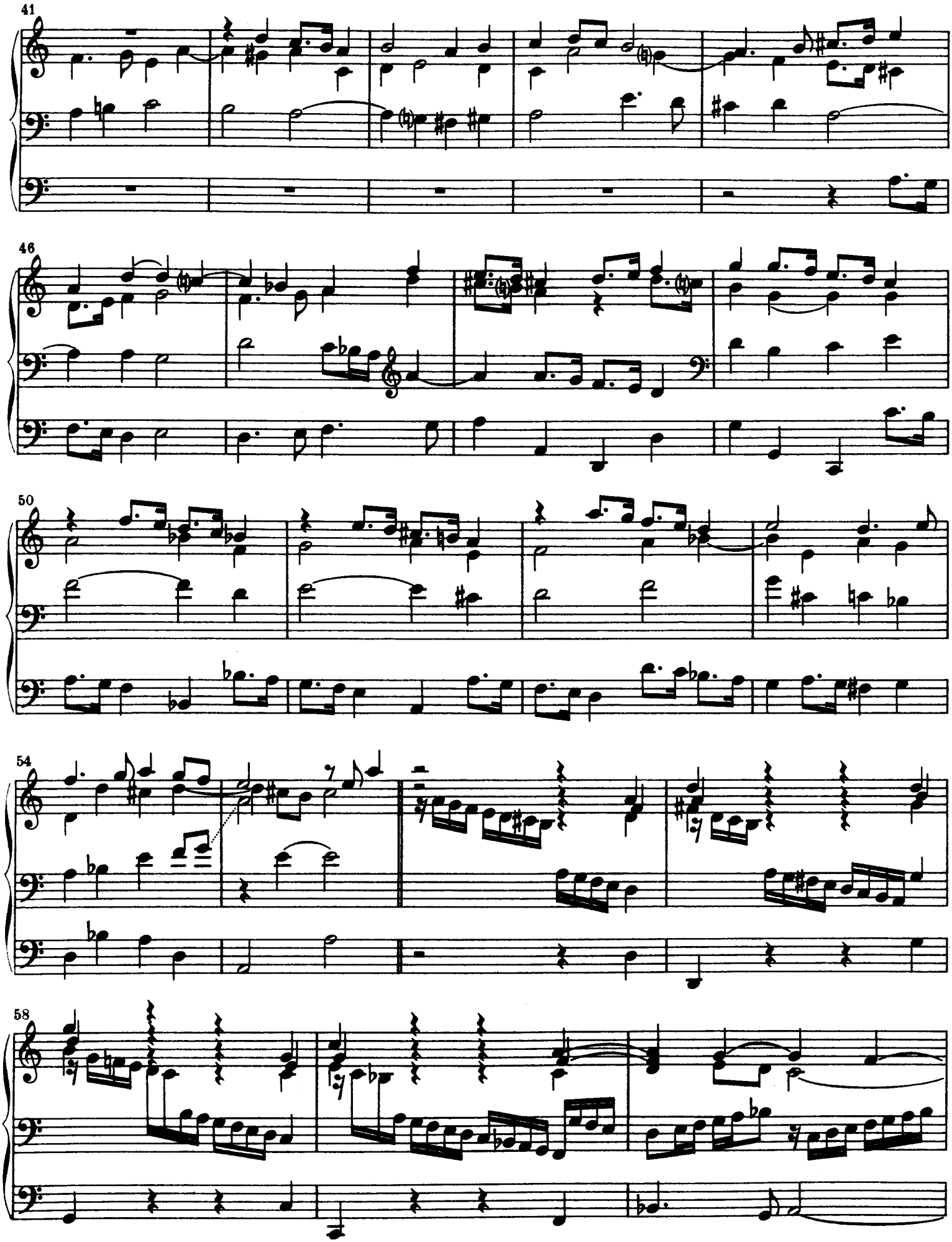


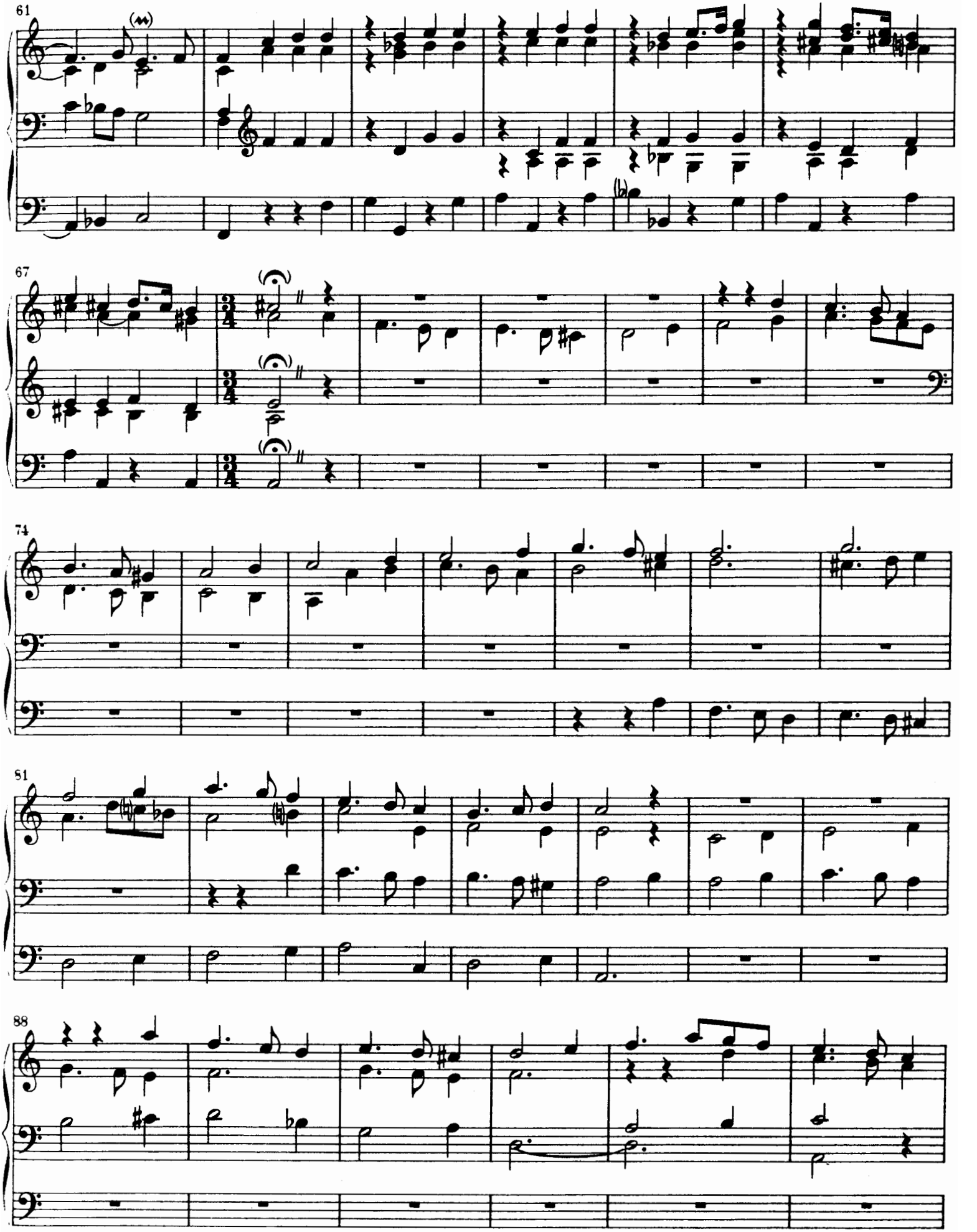

18
21
24
27
30
1.
2.

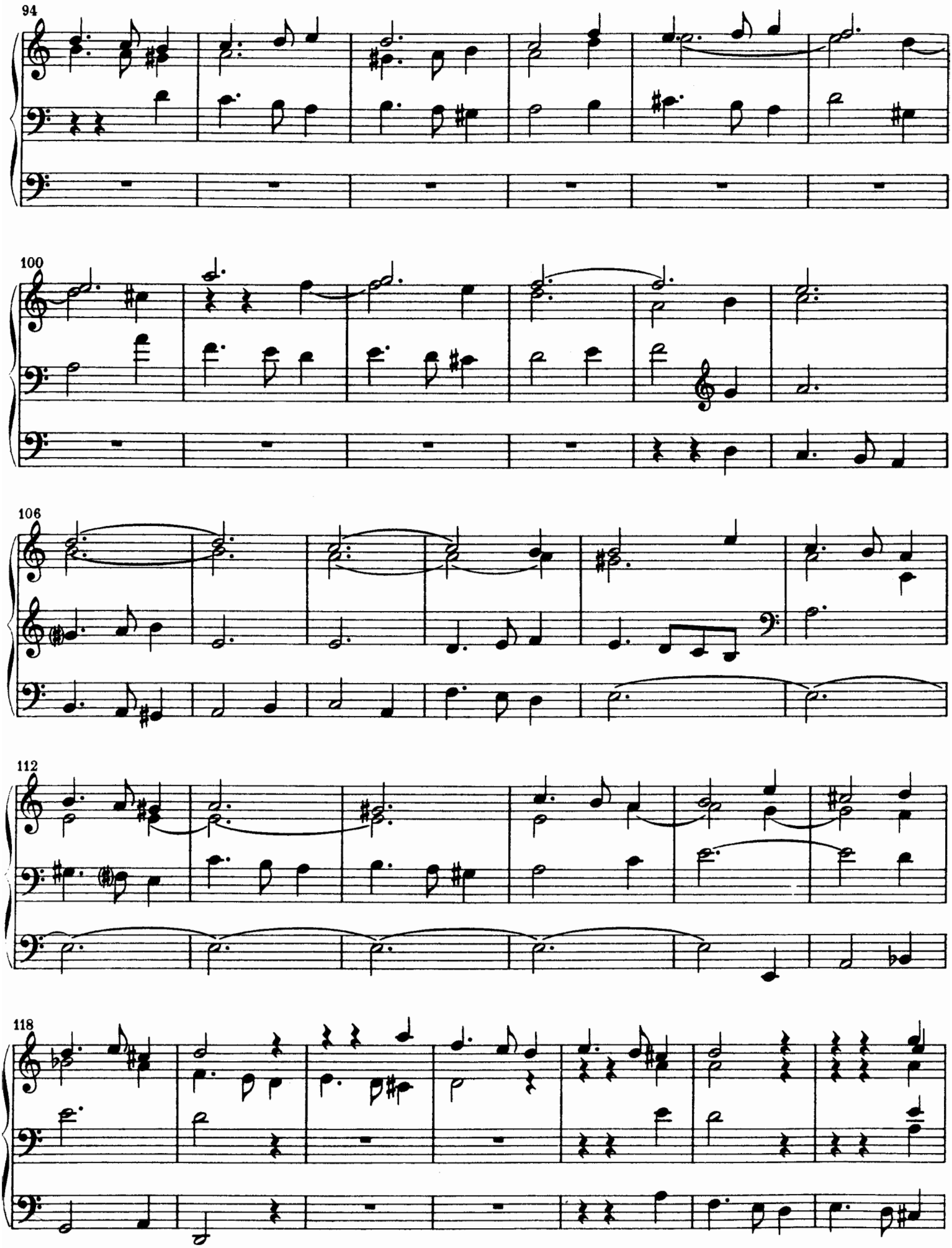
Nr. 4. Präludium und Fuge in d moll

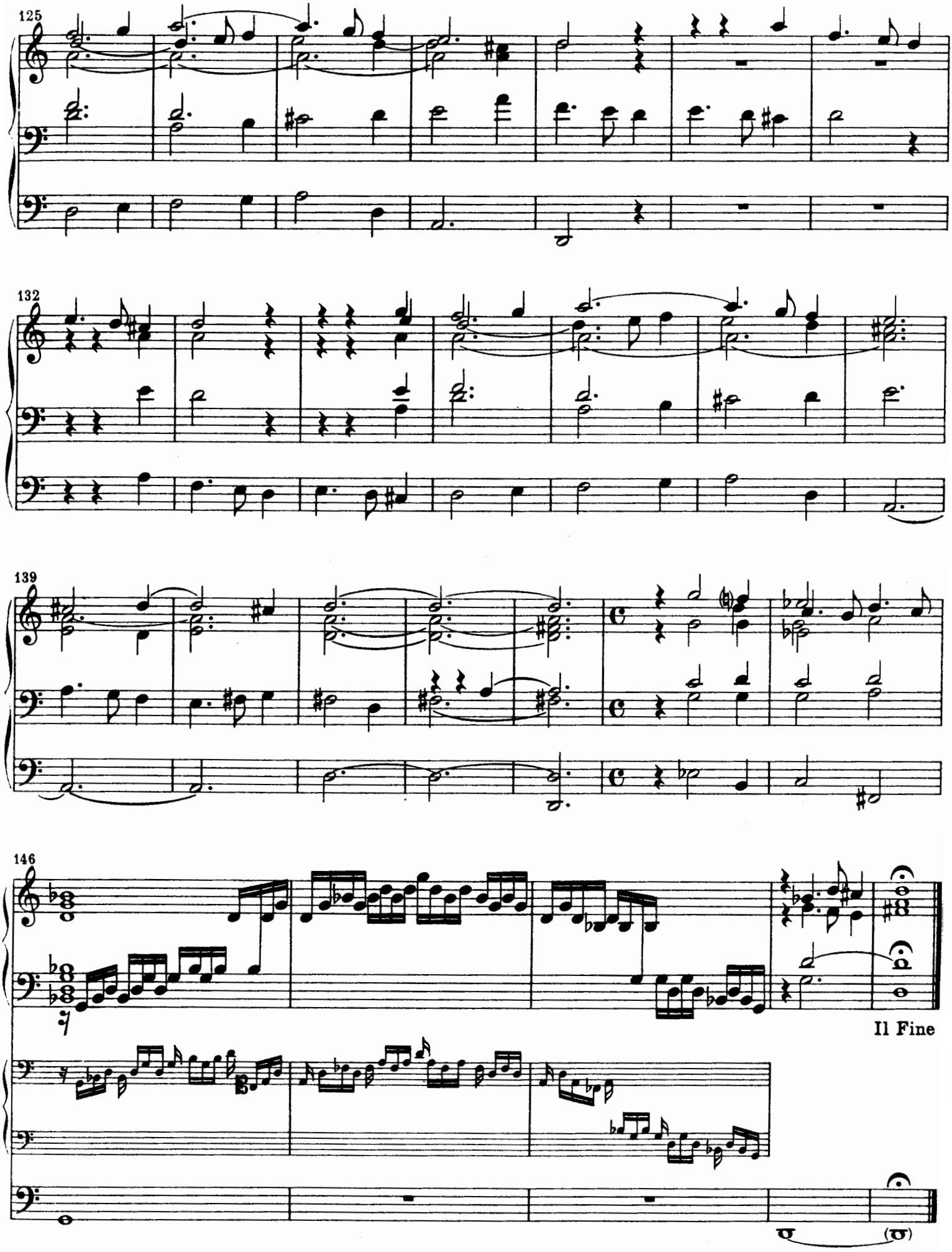



18
(tr)
22
26
31
36

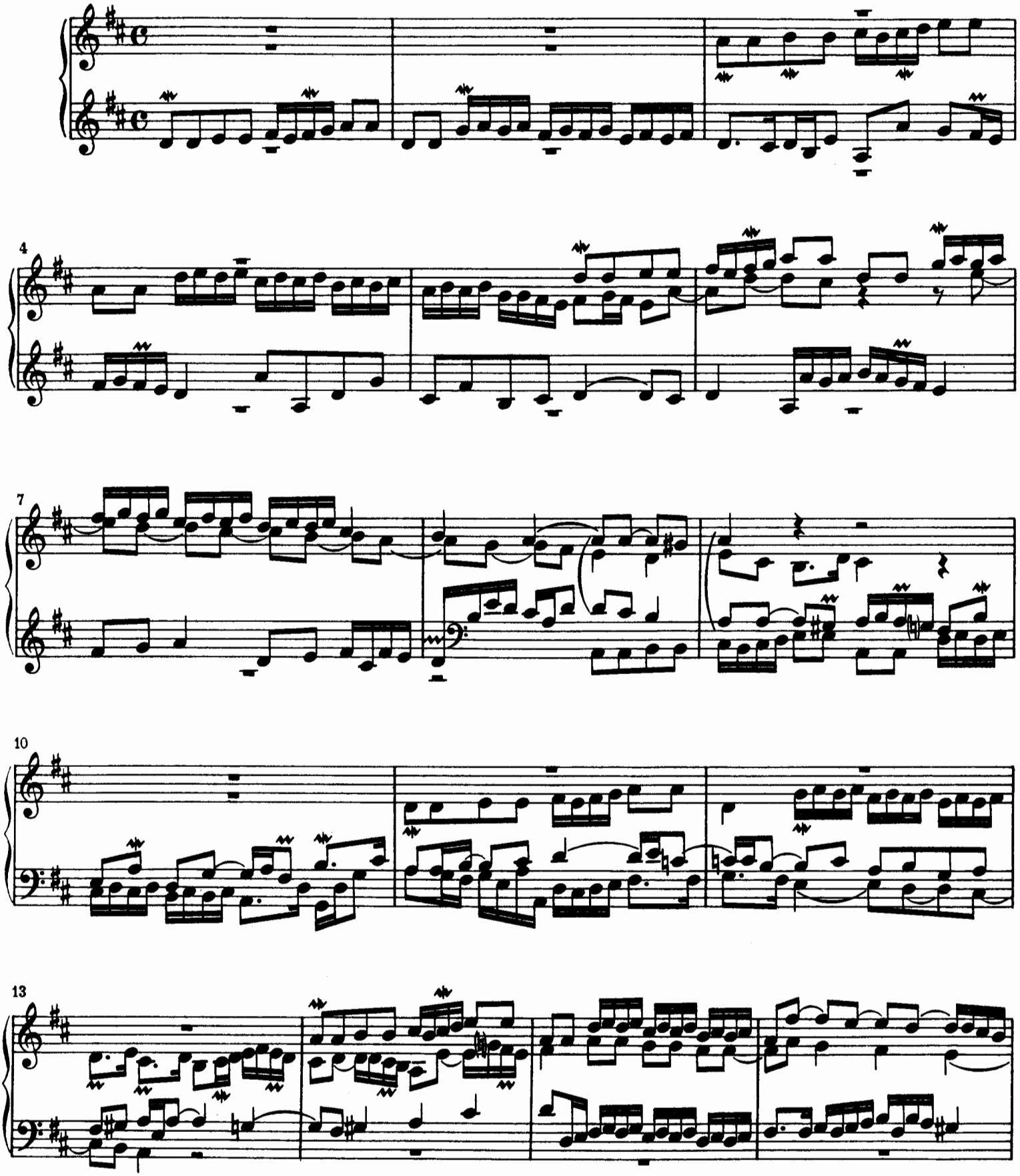

41
46
50
54
58

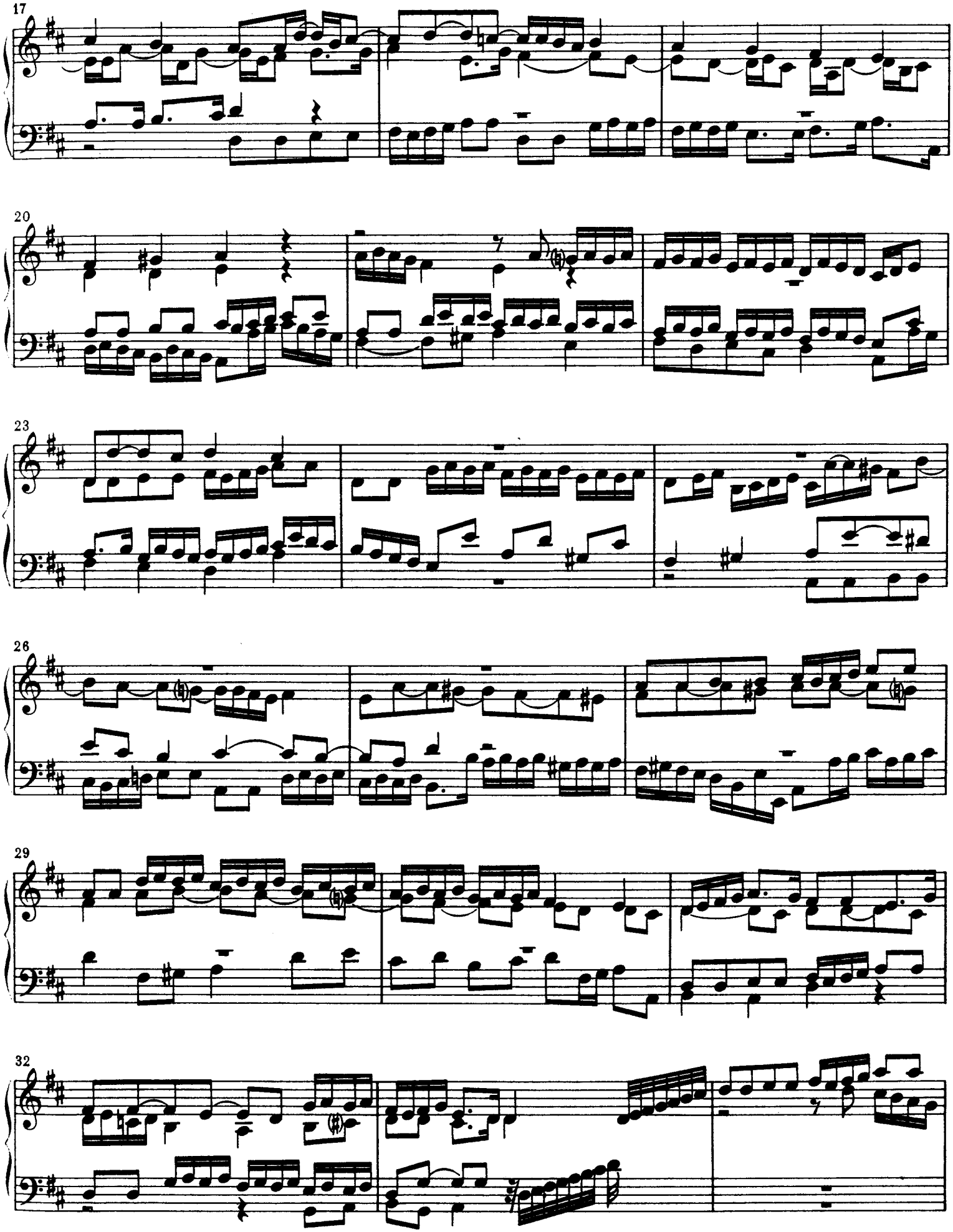

61
67
74
81
88

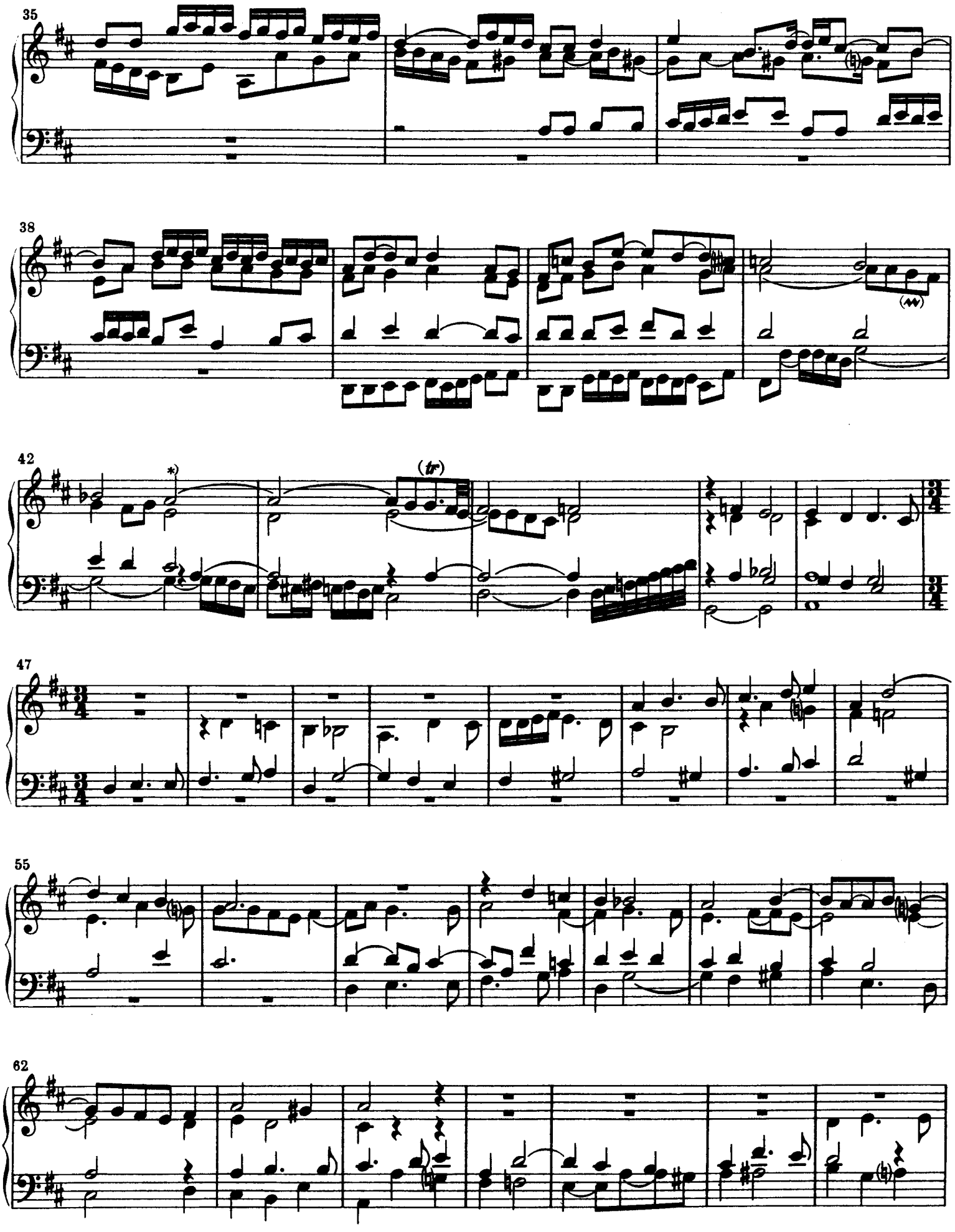

94
100
106
112
118


125
132
139
146
Il Fine

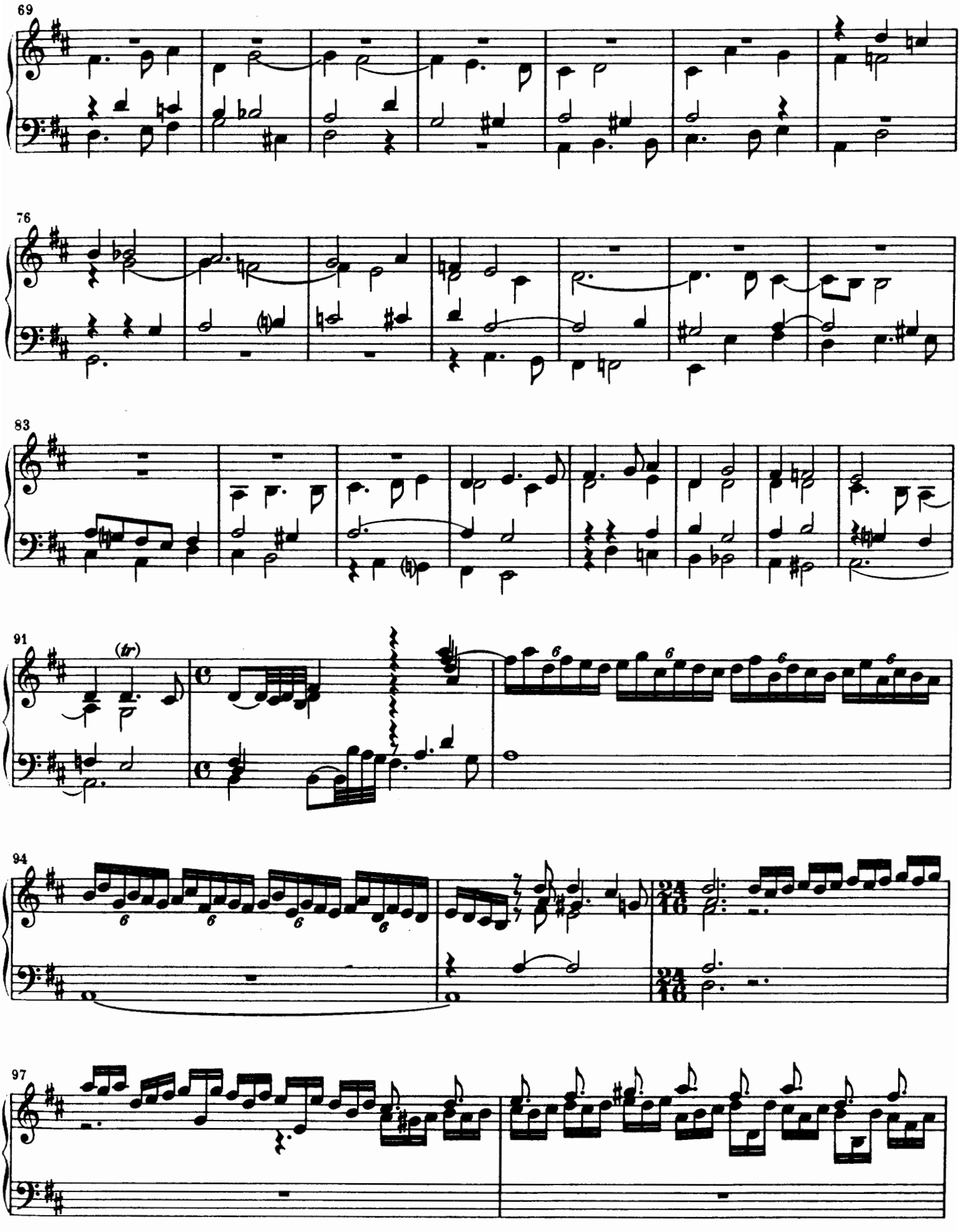
Nr. 5. Capriccio in D dur

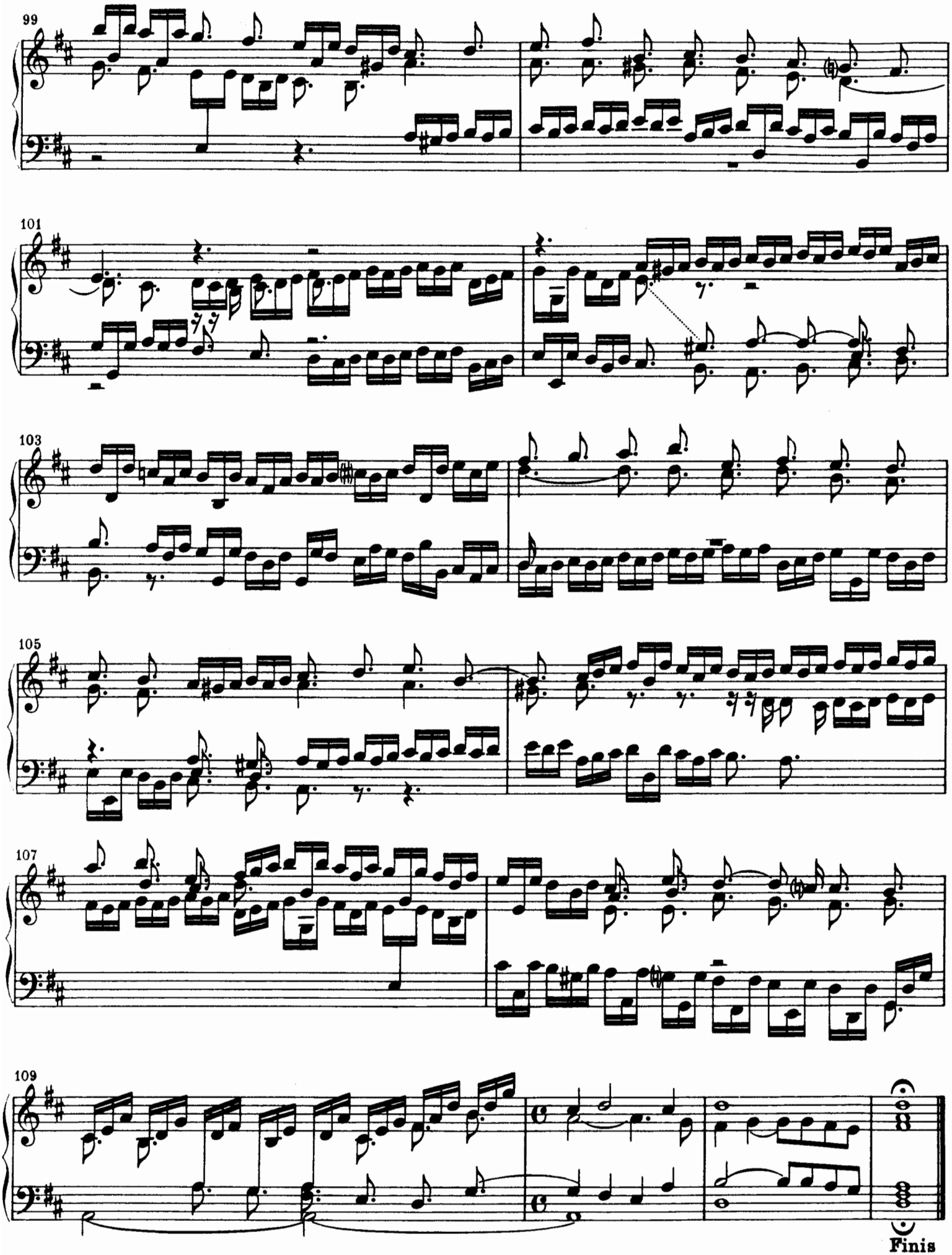



17
20
23
26
29
32

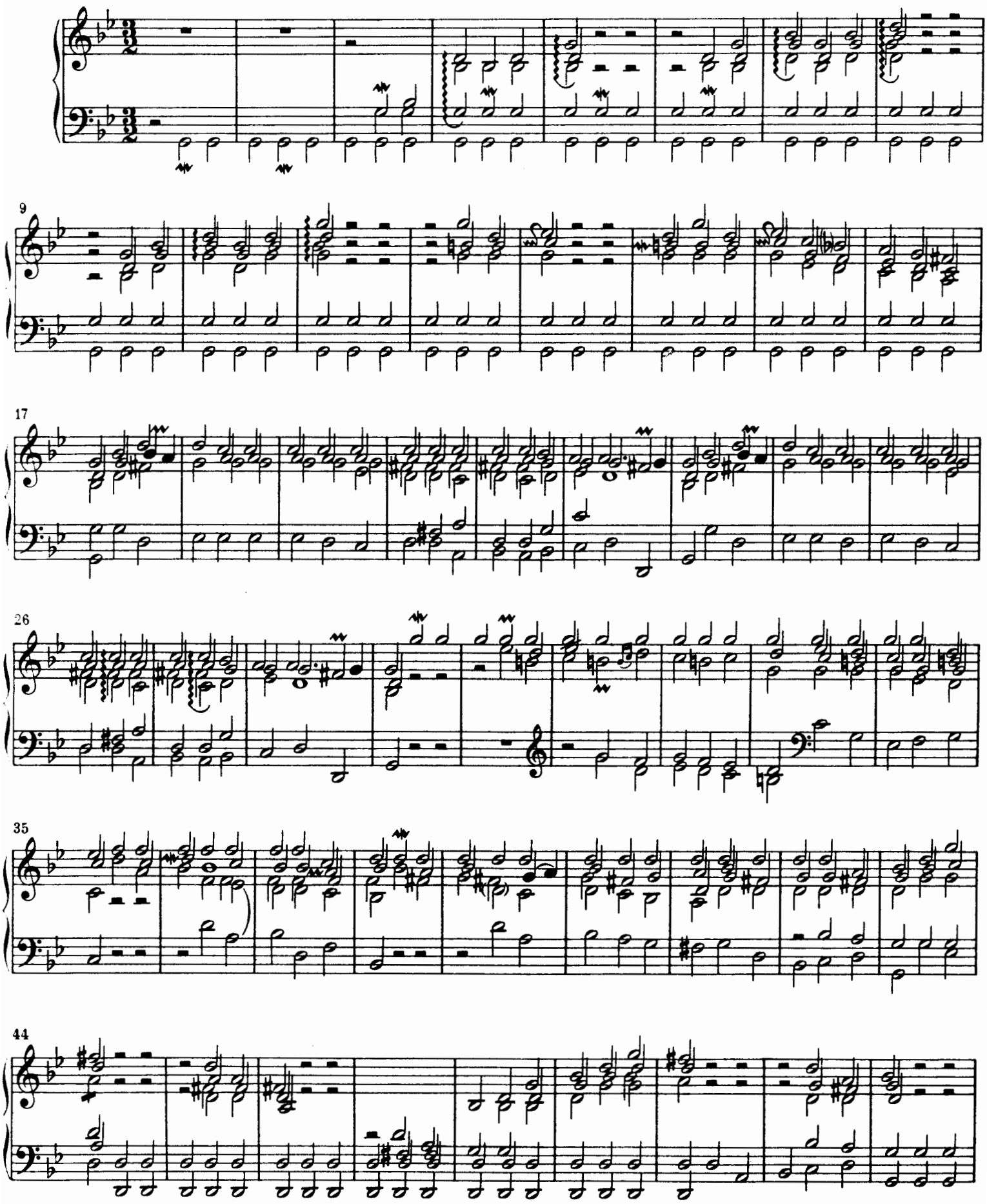


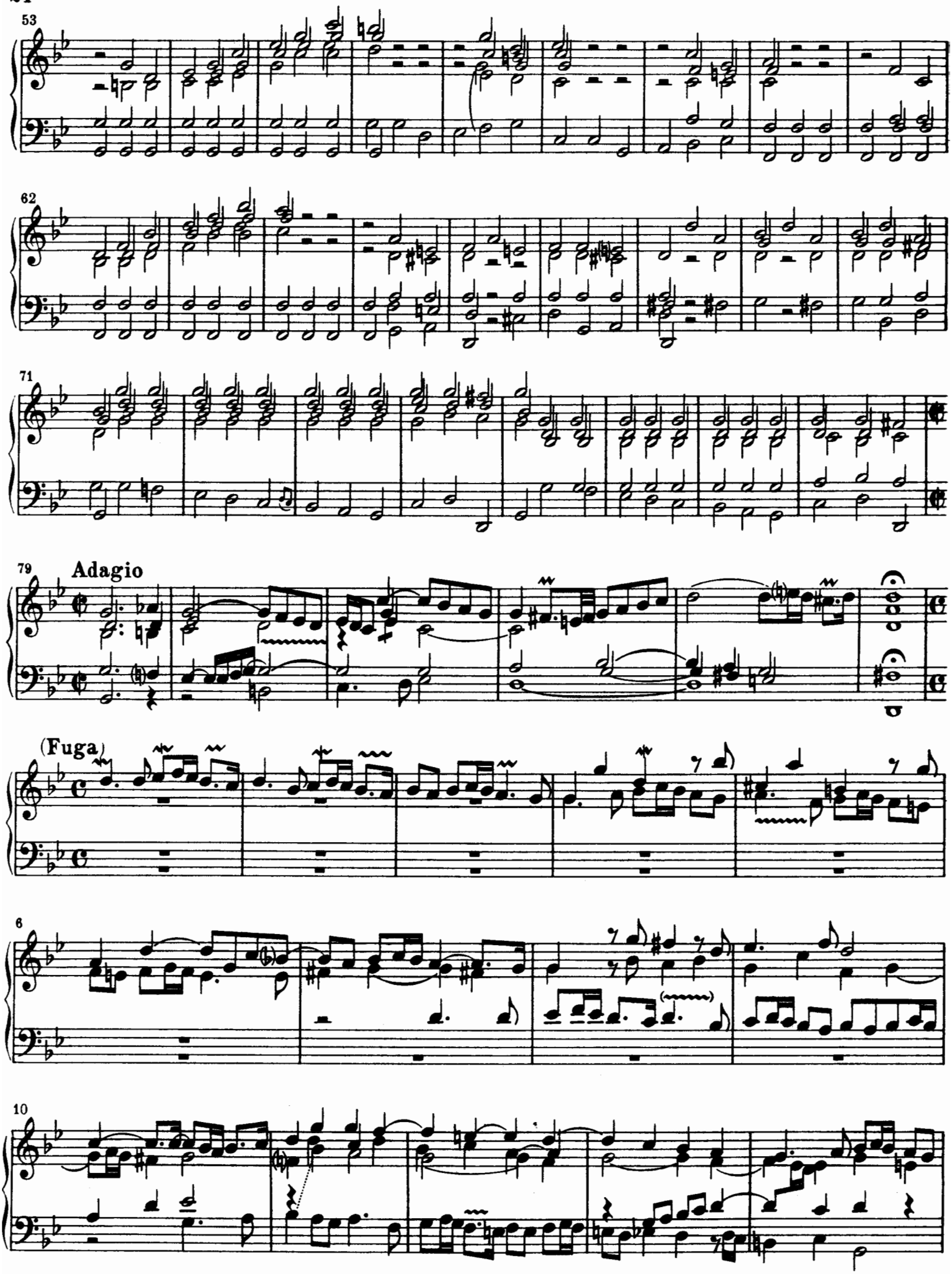
*) Vgl. S. X.

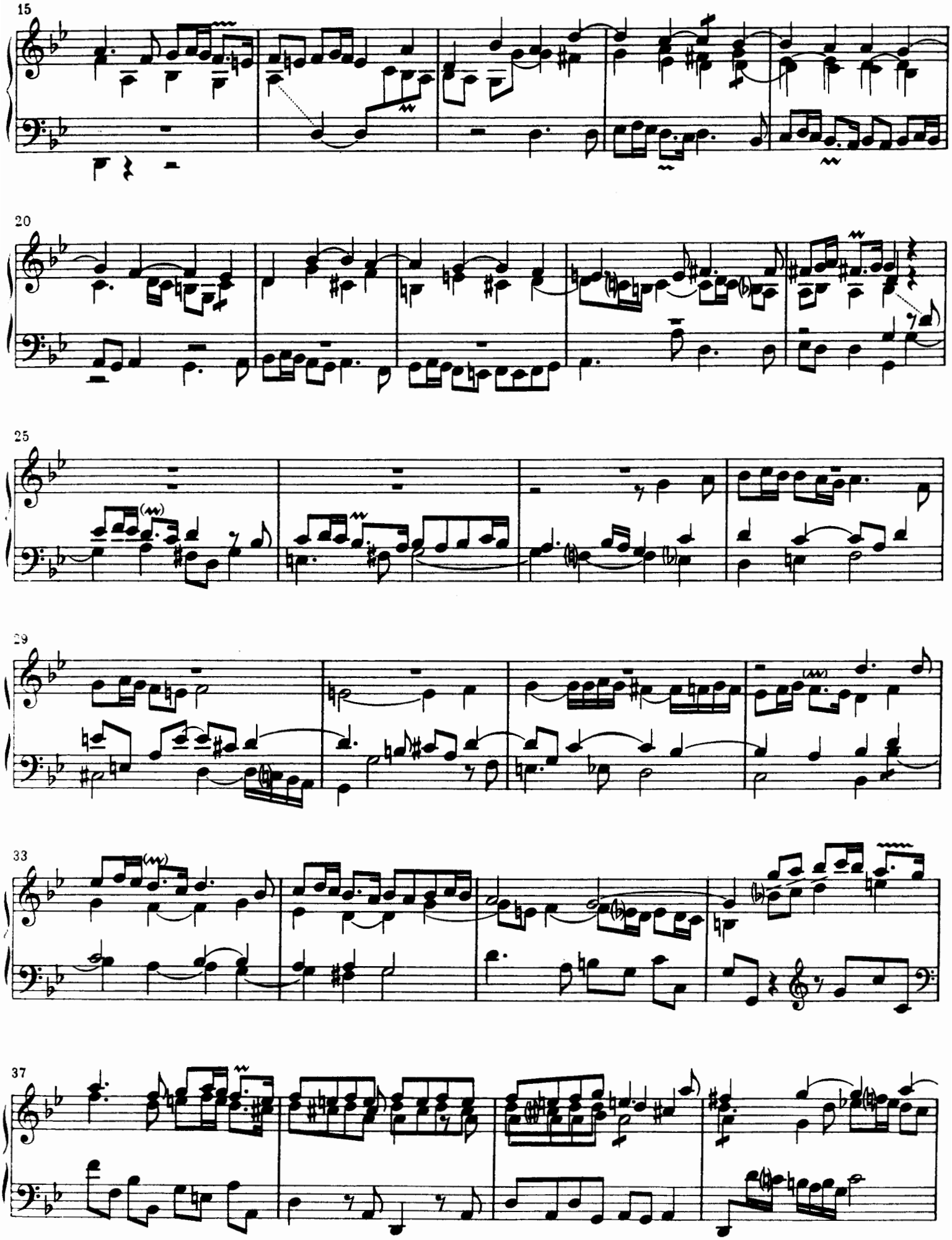

69
76
83
91
(tr)
94
97

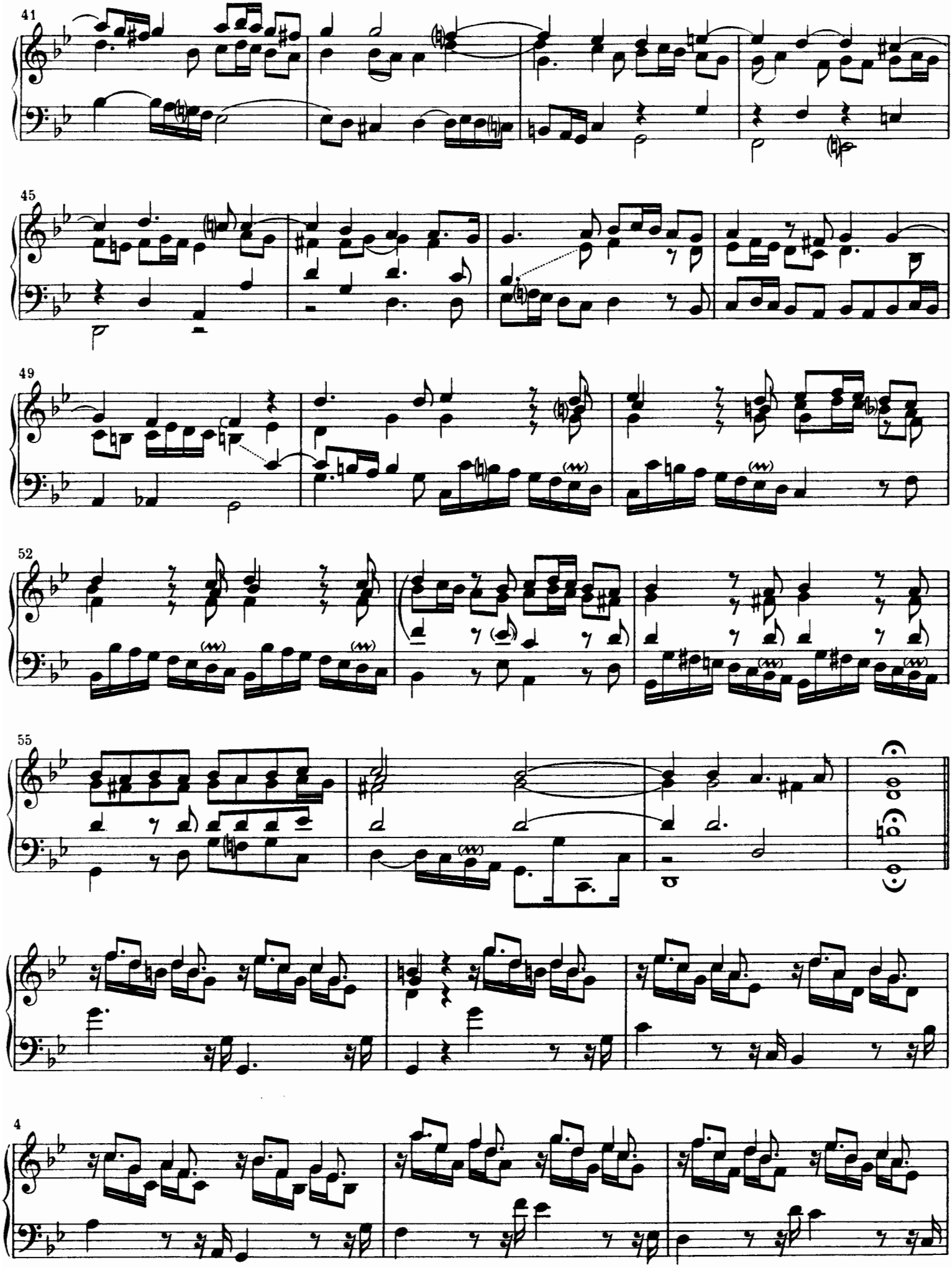

99
101
103
105
107
109
Finis

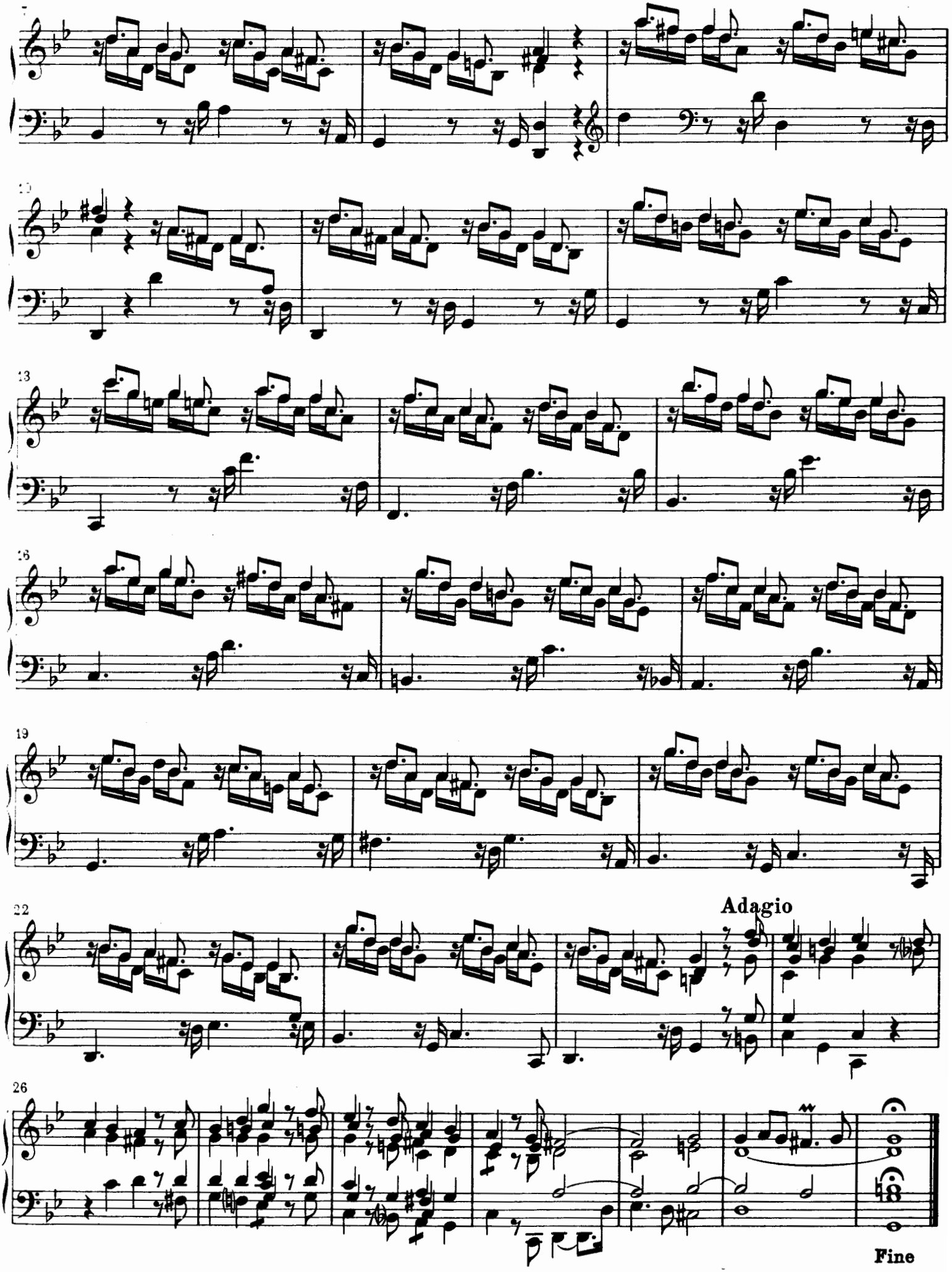
Nr. 6. Präludium, Fuge und Postludium in g moll




53
62
71
79
Adagio
(Fuga)
6
10

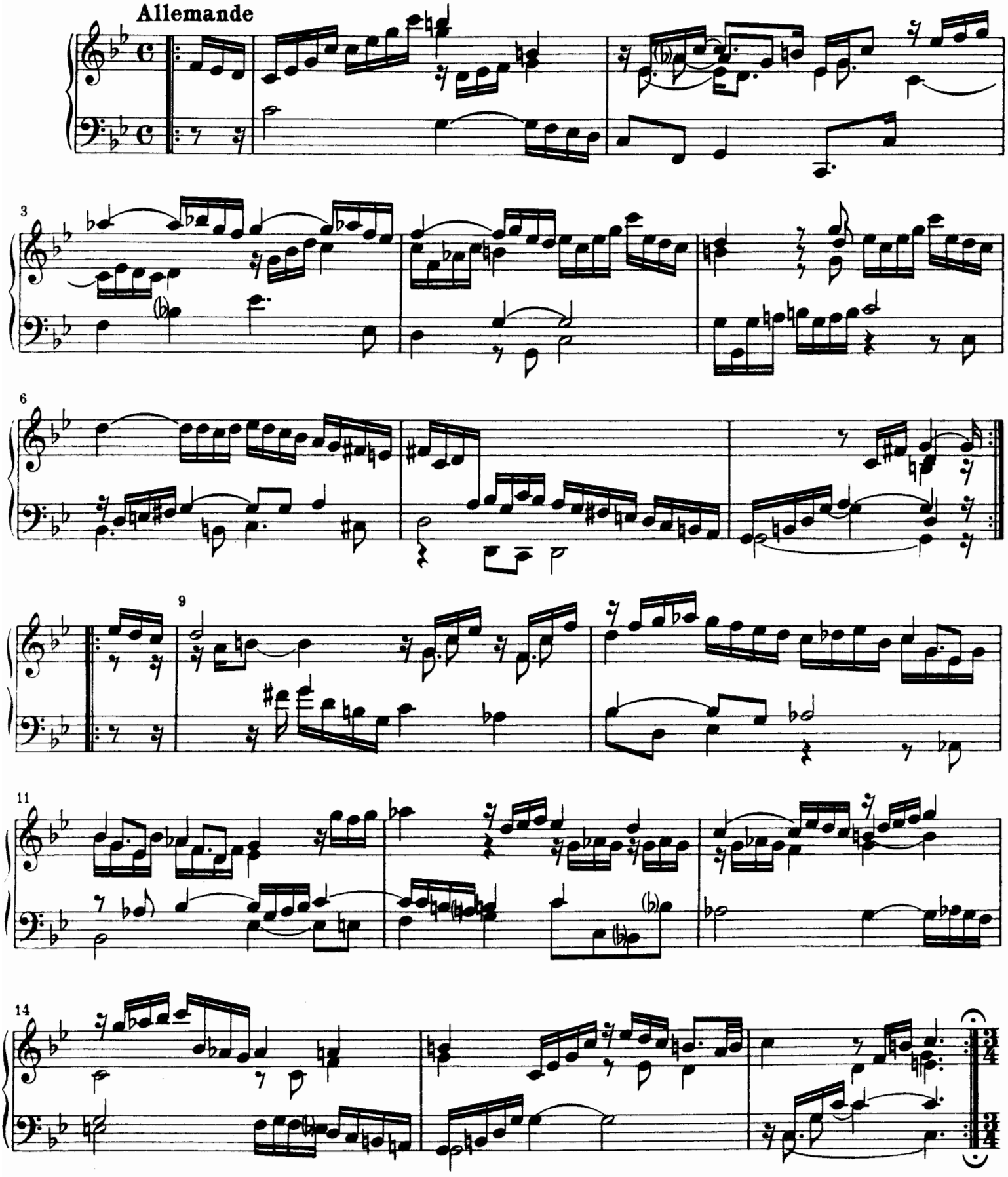

15
20
25
29
33
37


41
45
49
52
55
4

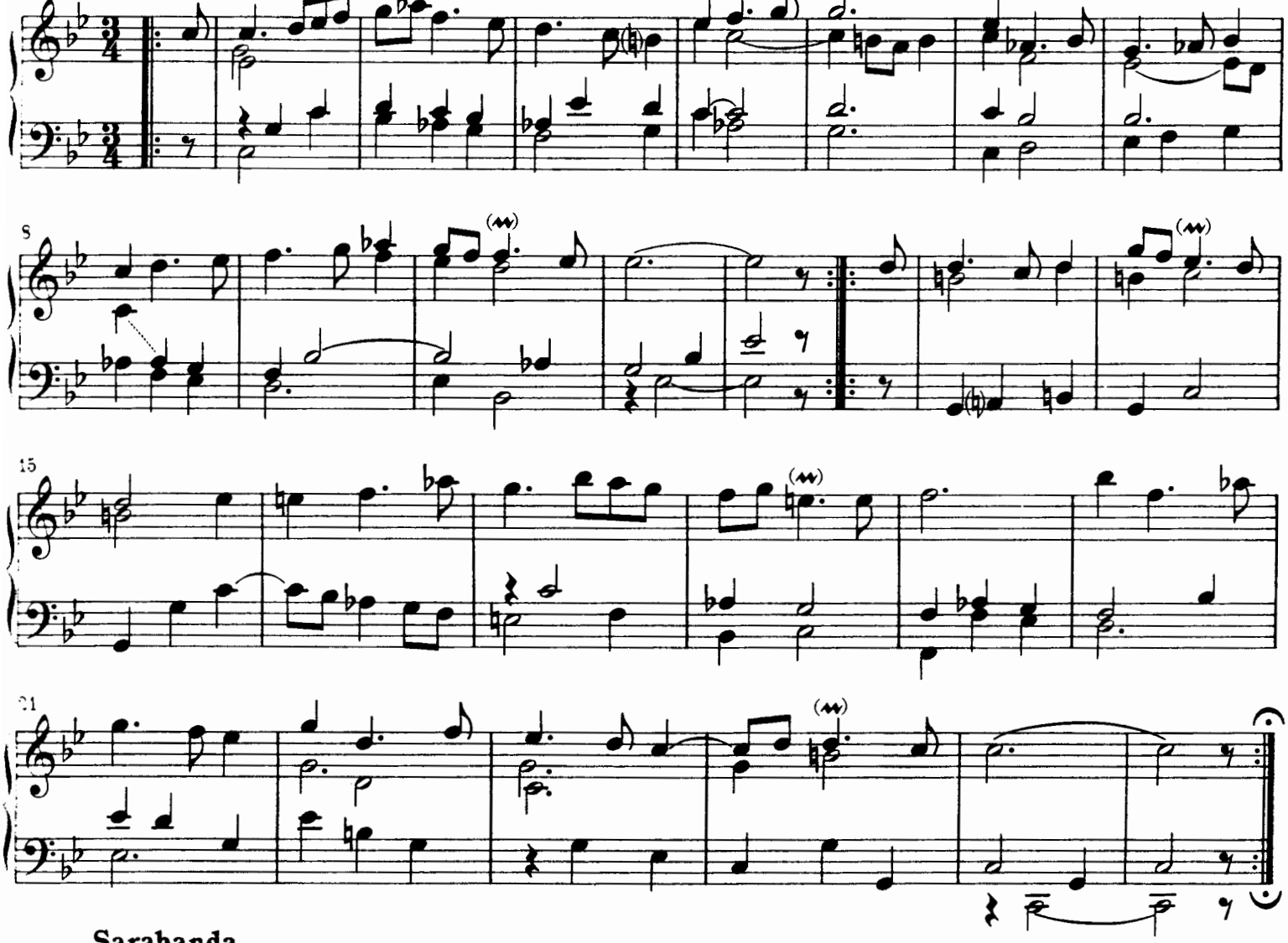

7
10
13
16
19
22
Adagio
26
Fine

II. Klavier-Suiten

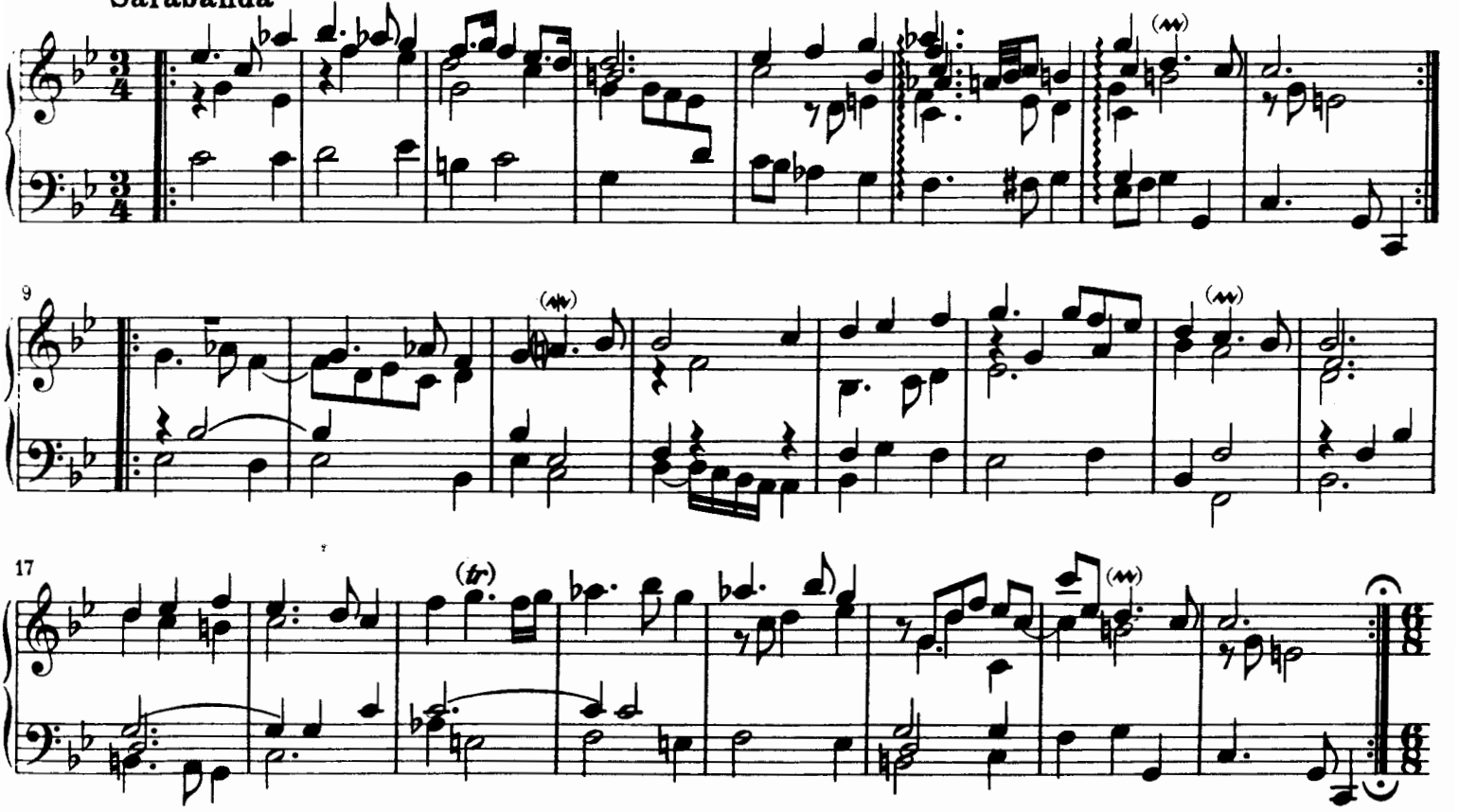
Nr. 1. Suite in c moll



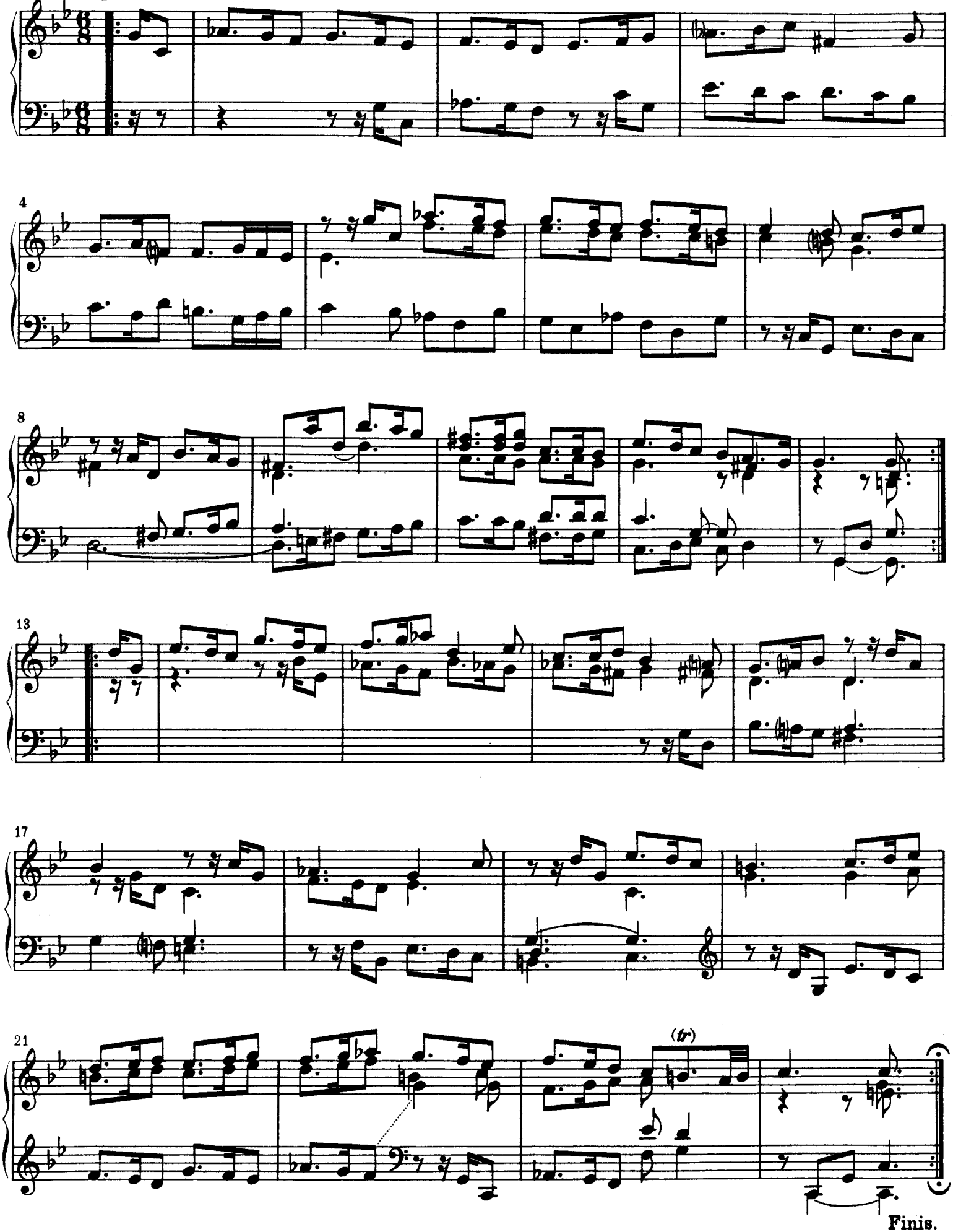
Courante



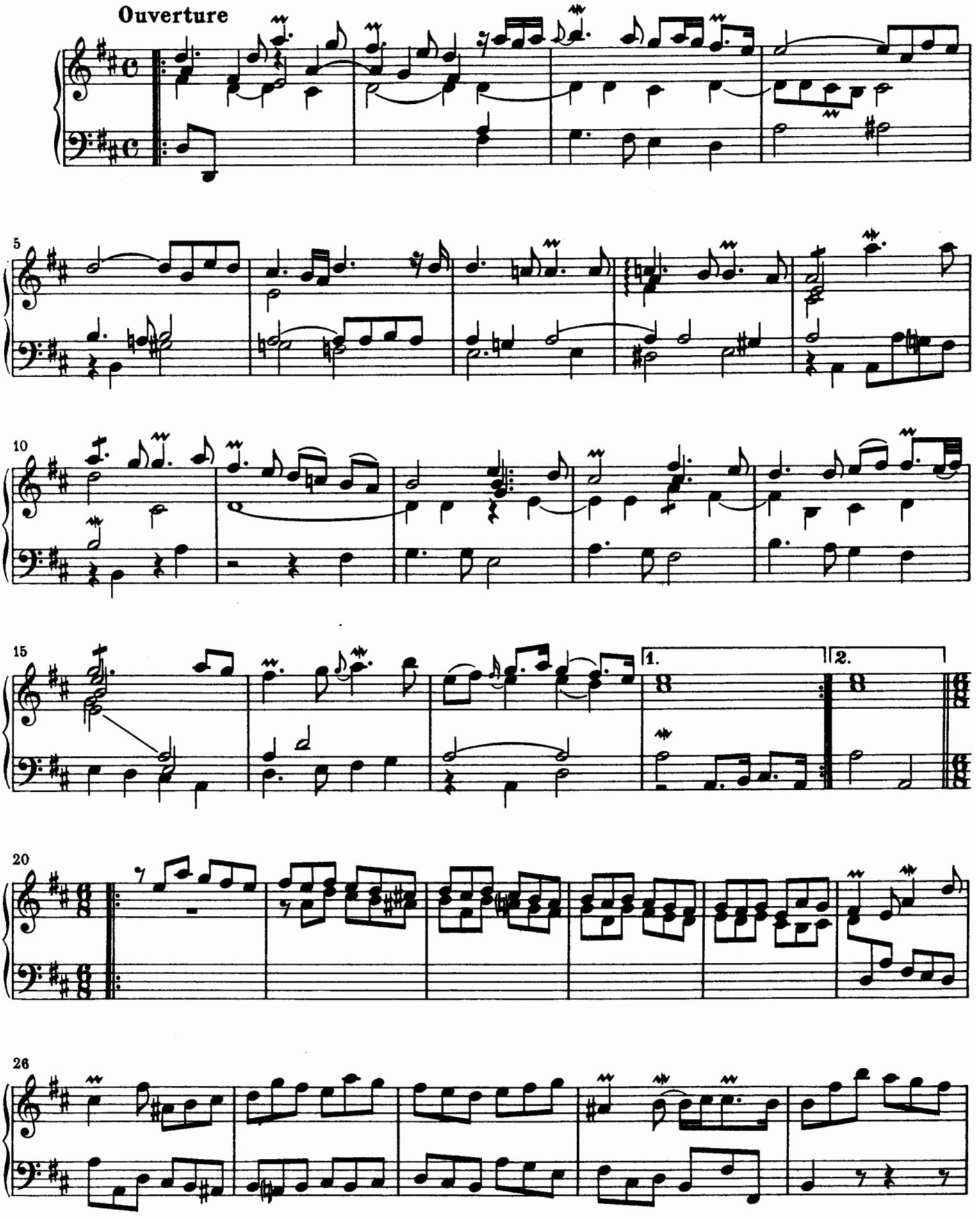
Sarabanda

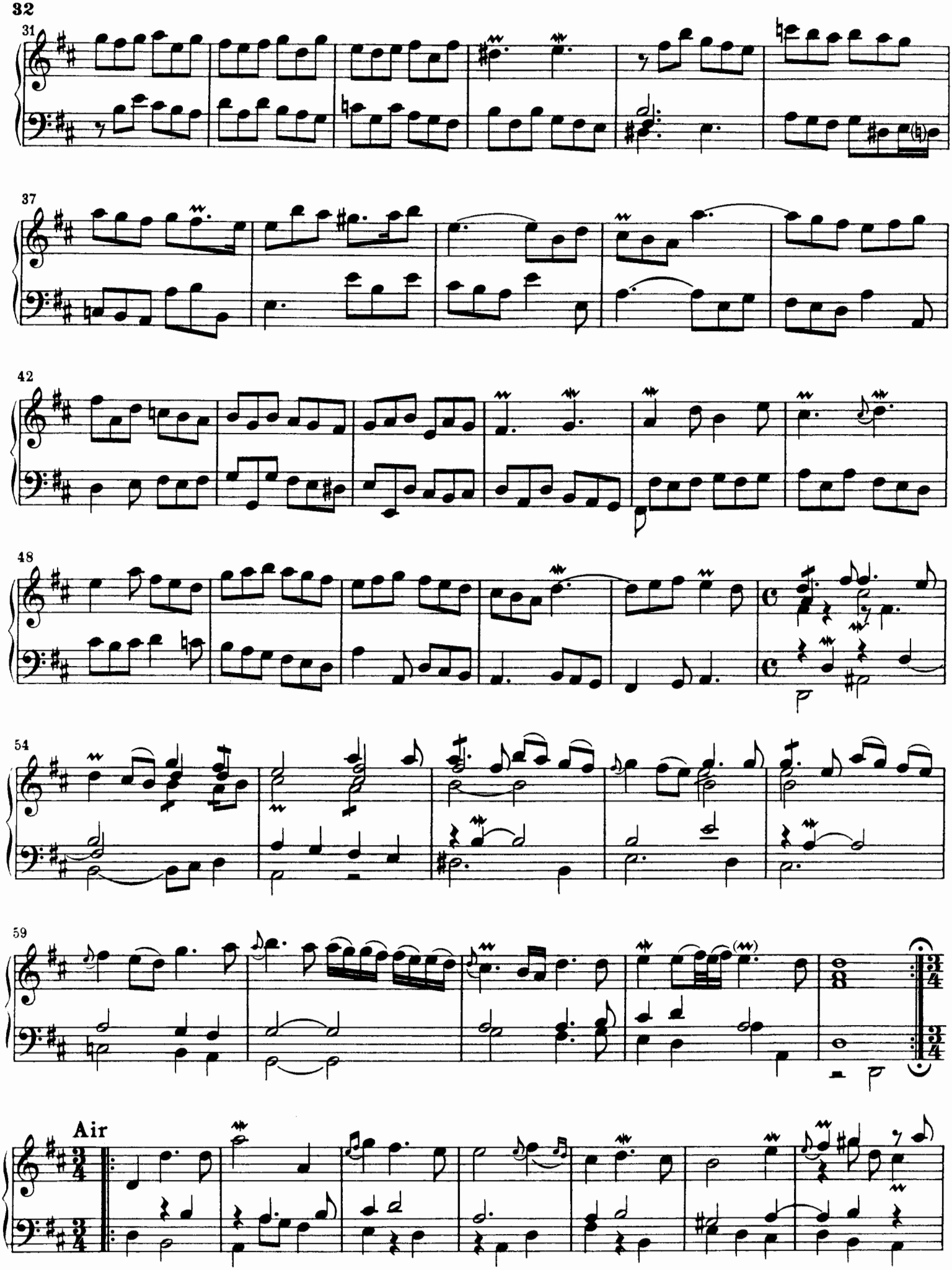


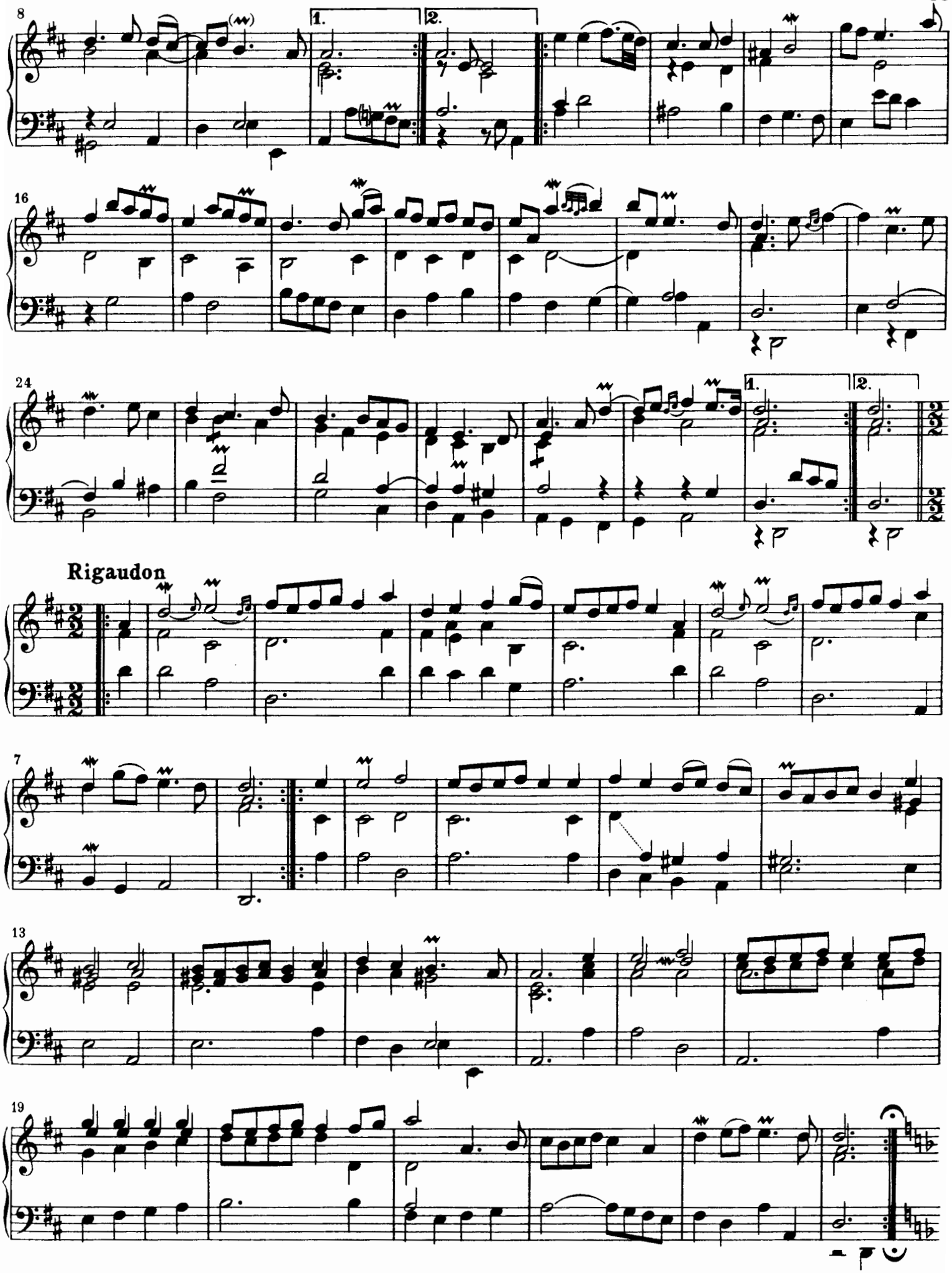
Gigue

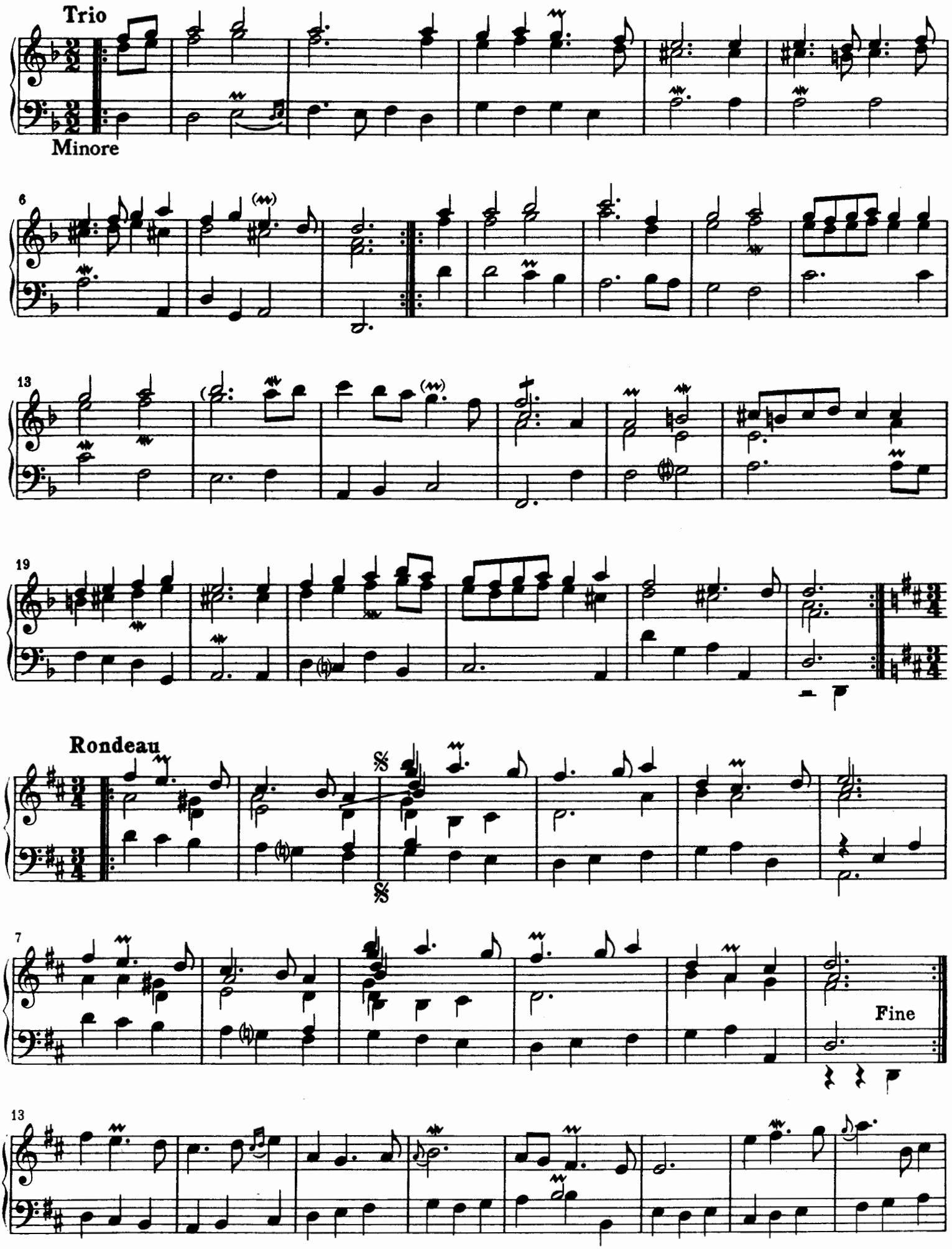


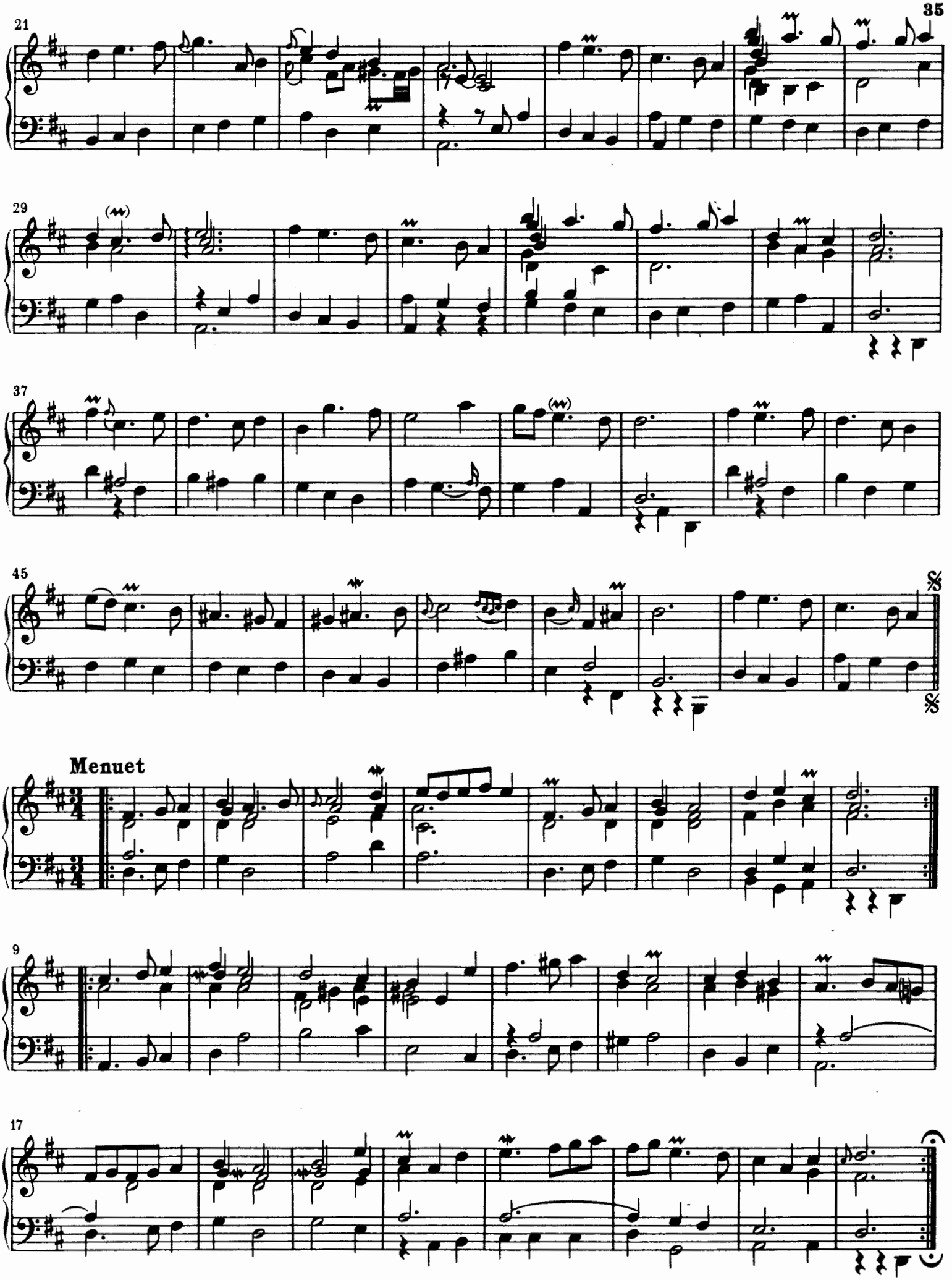
Nr. 2. Suite in D dur



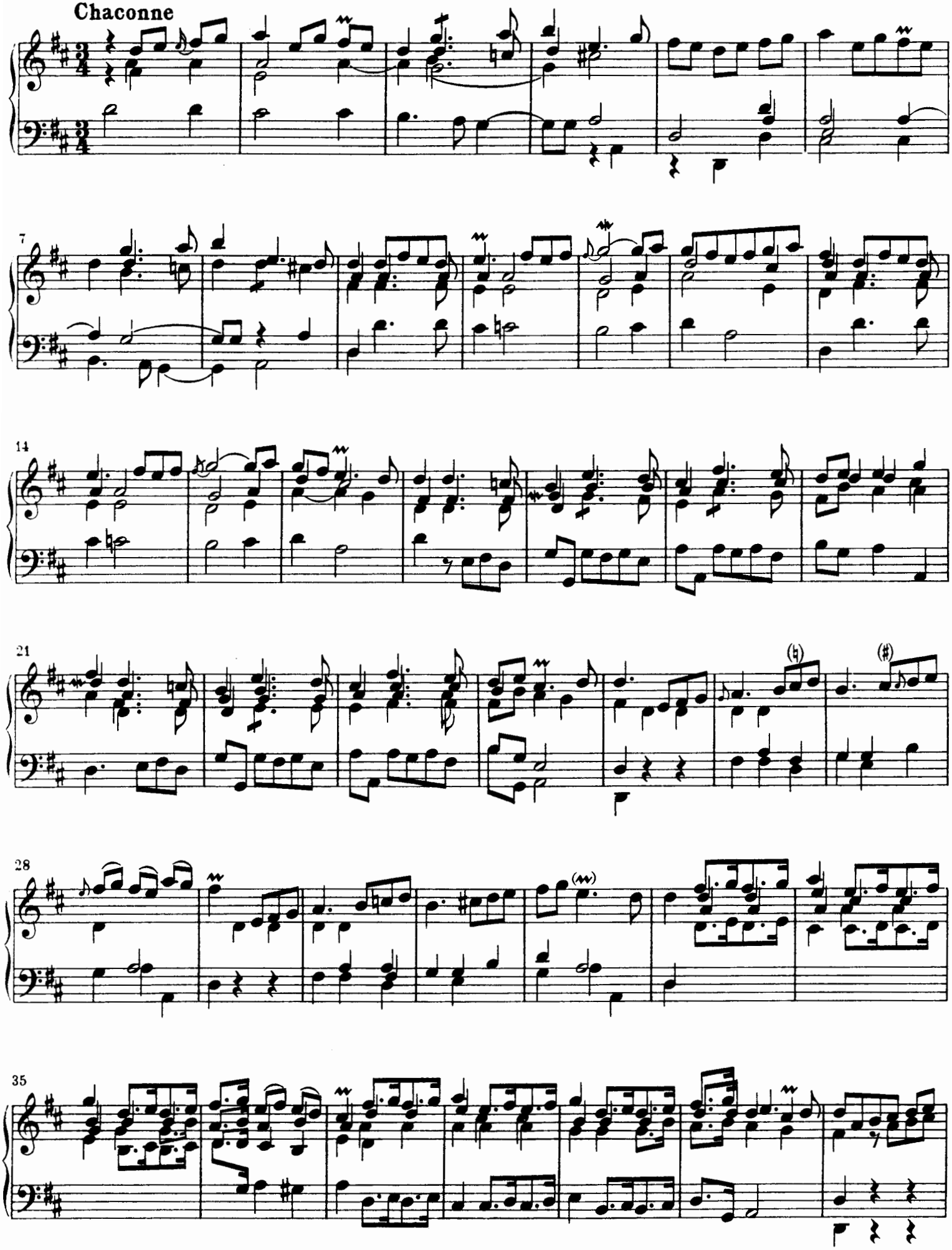

31
37
42
48
54
59
Air

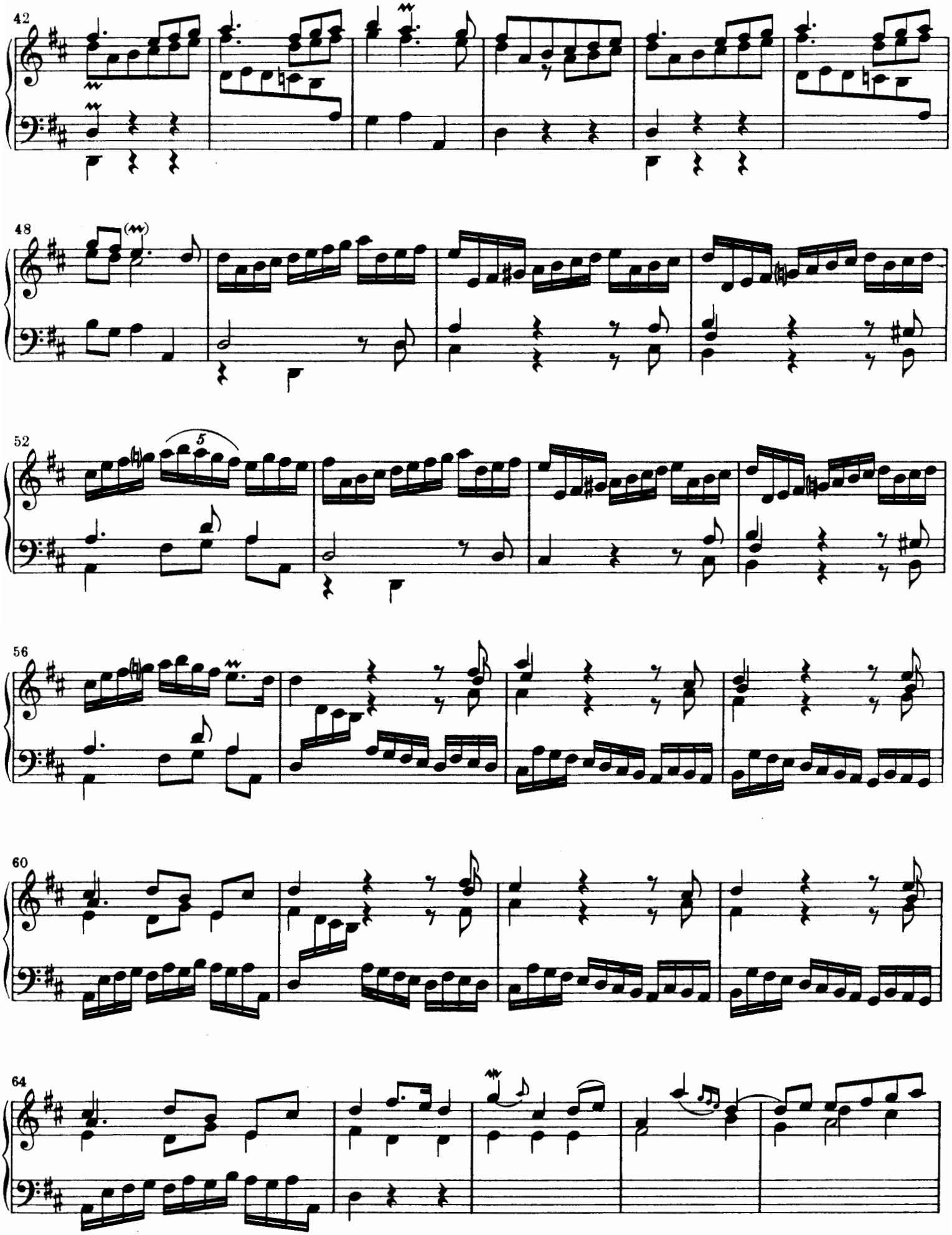

8
1.
2.
16
24
1.
2.
Rigaudon
7
13
19

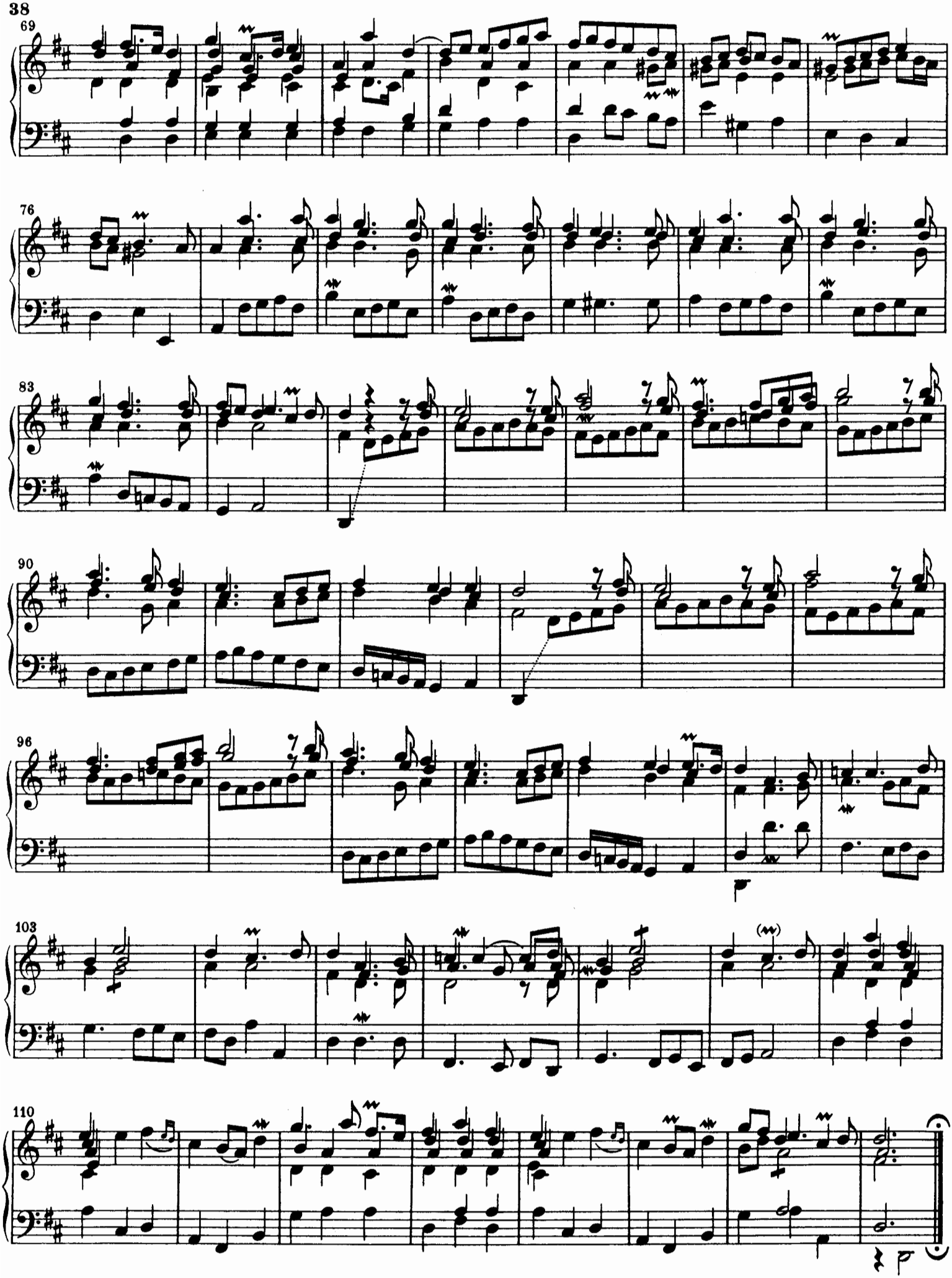

Trio
Minore
6
13
19
Rondeau
7
Fine
13


21
29
37
45
Menuet
9
17

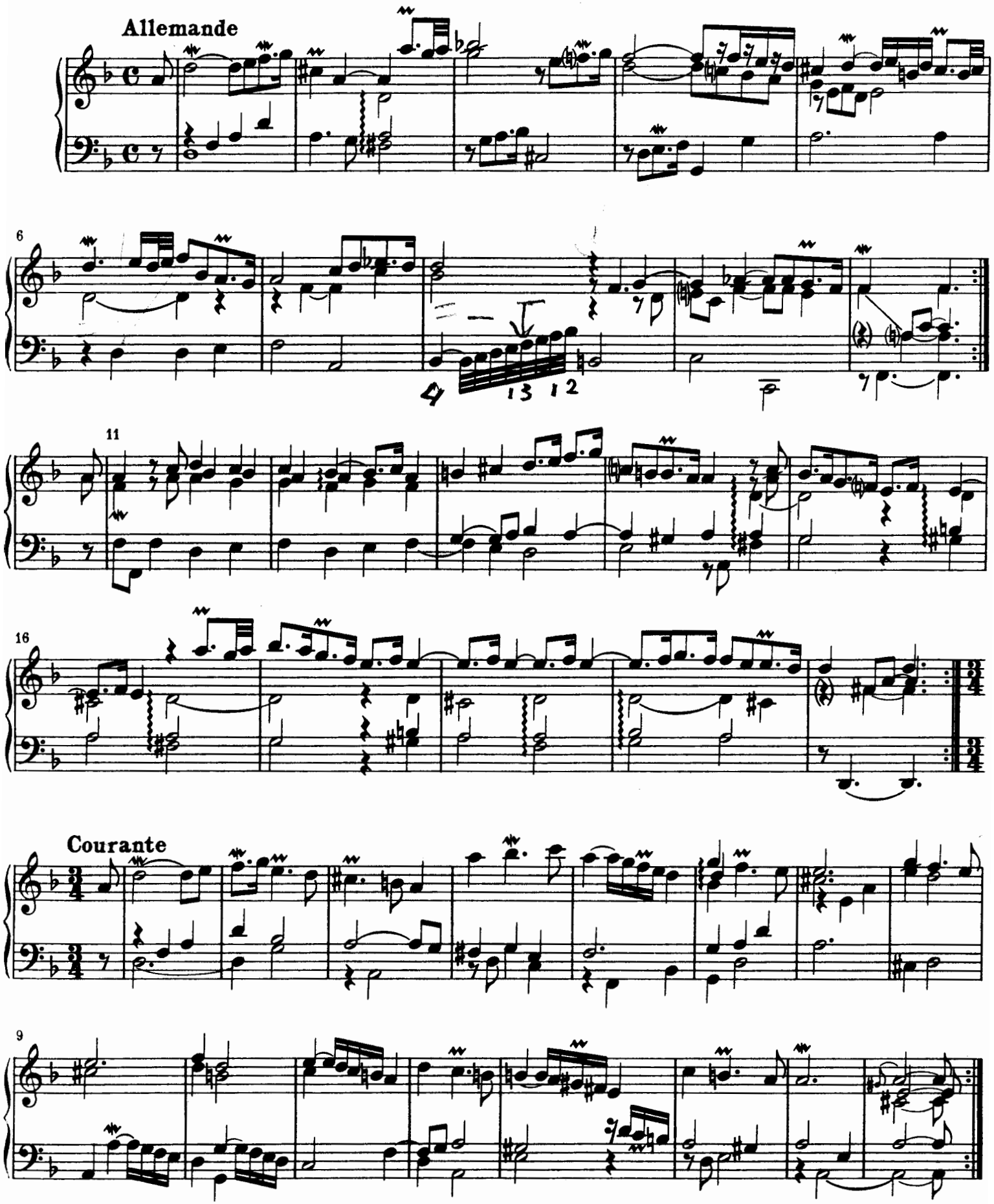
Chaconne

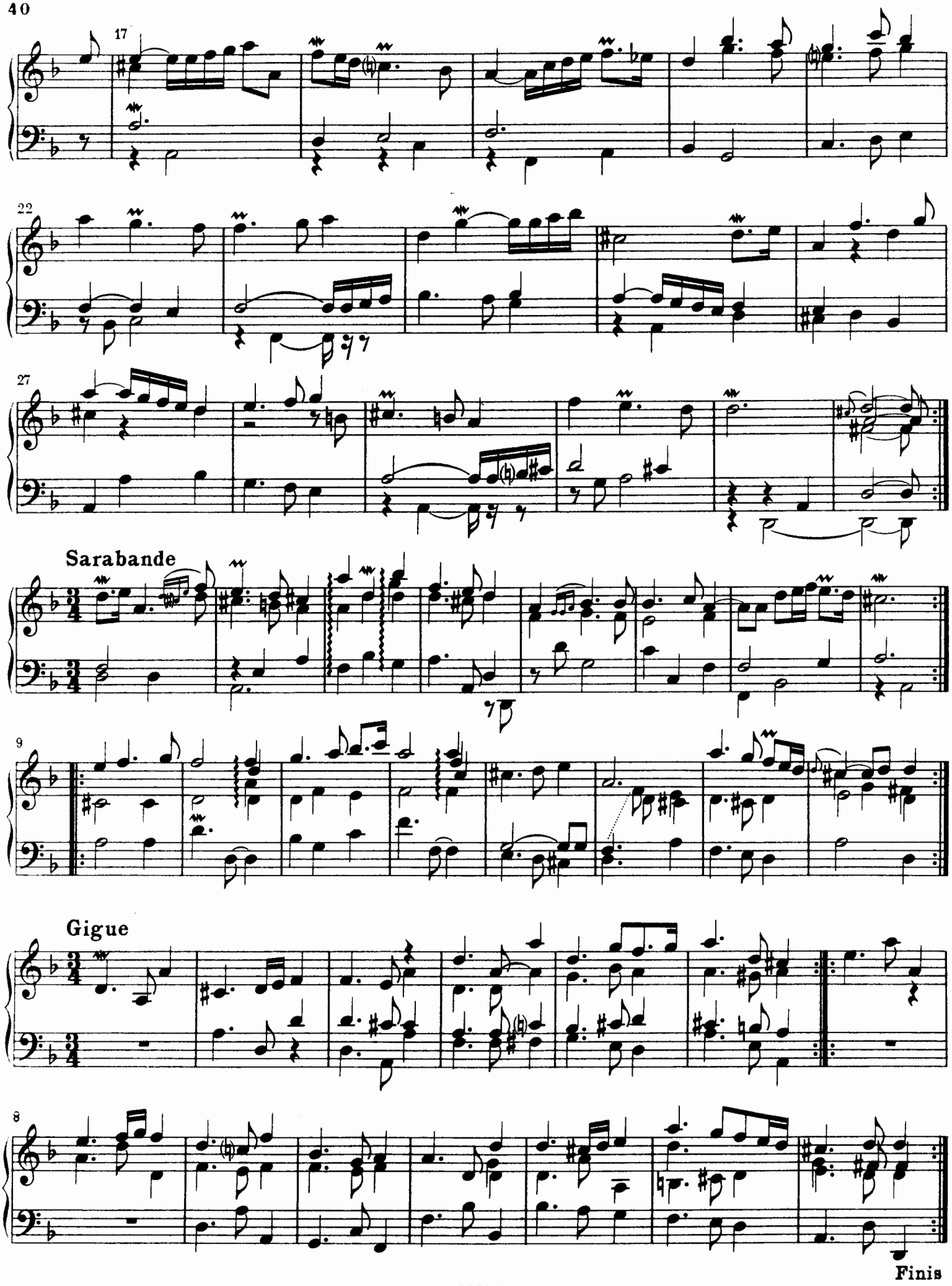



42
48
52
5
56
60
64

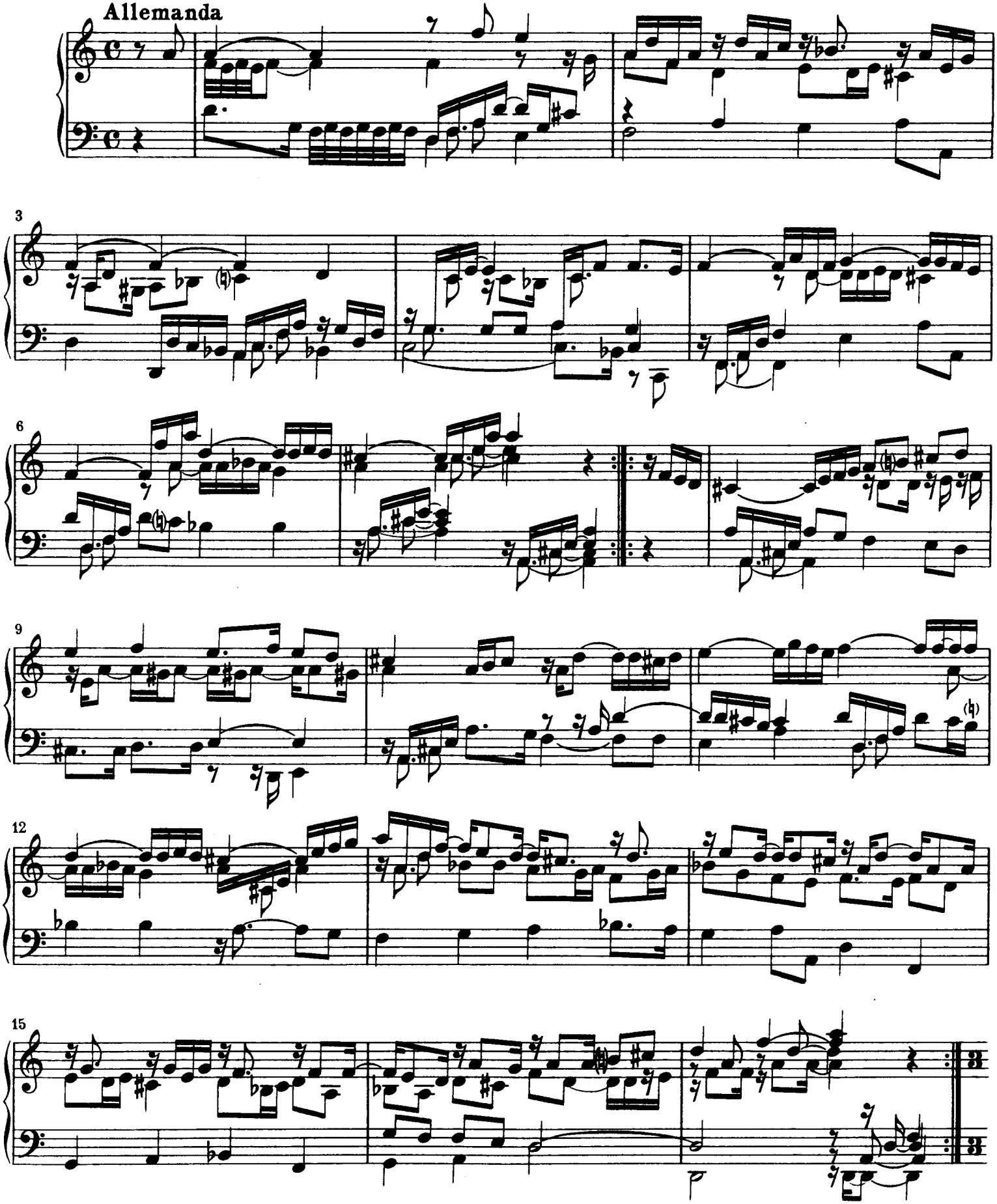

69
76
83
90
96
103
110

Nr. 3. Suite in d moll

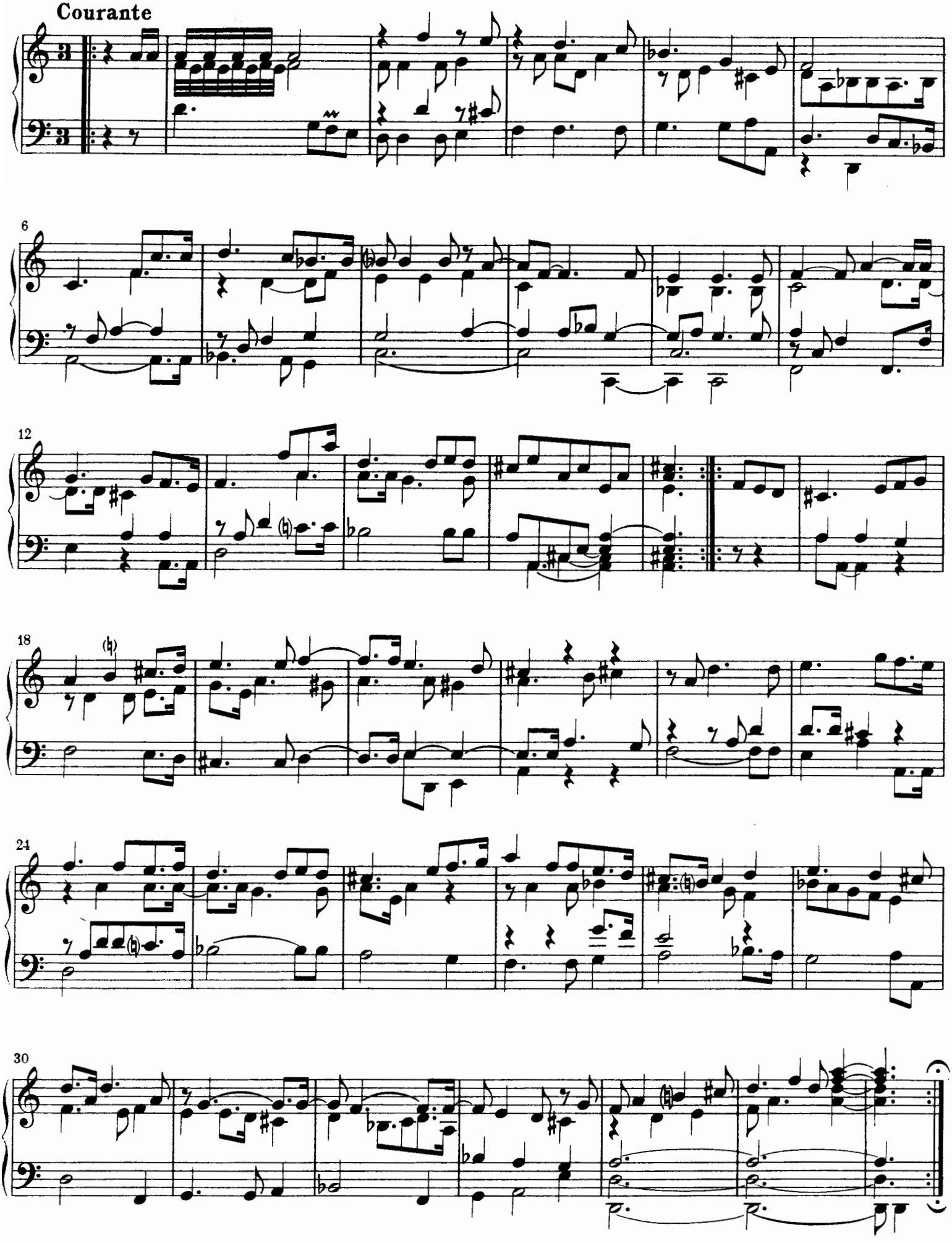


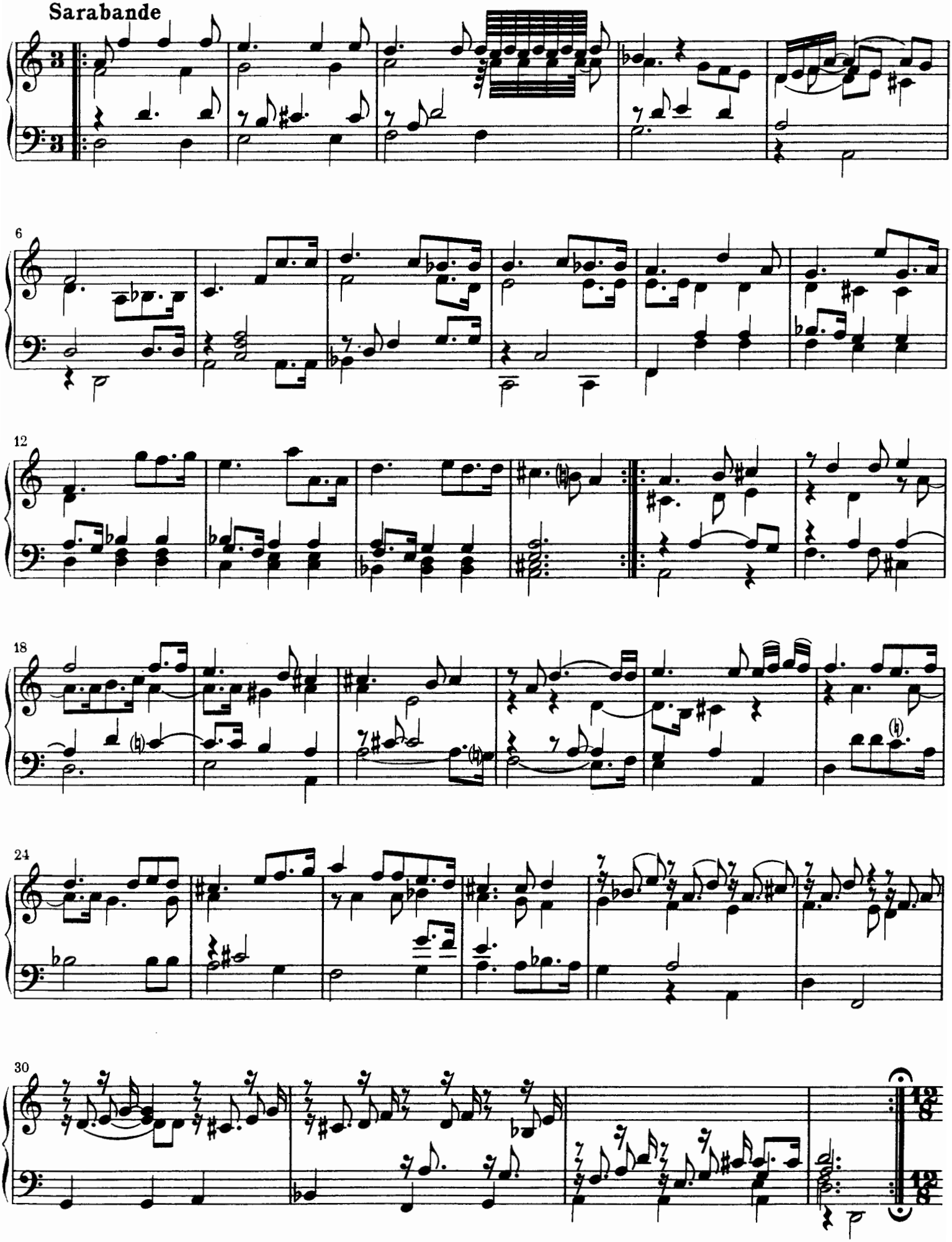

17
22
27
Sarabande
9
Gigue
8
Finis

Nr. 4. Suite in d moll

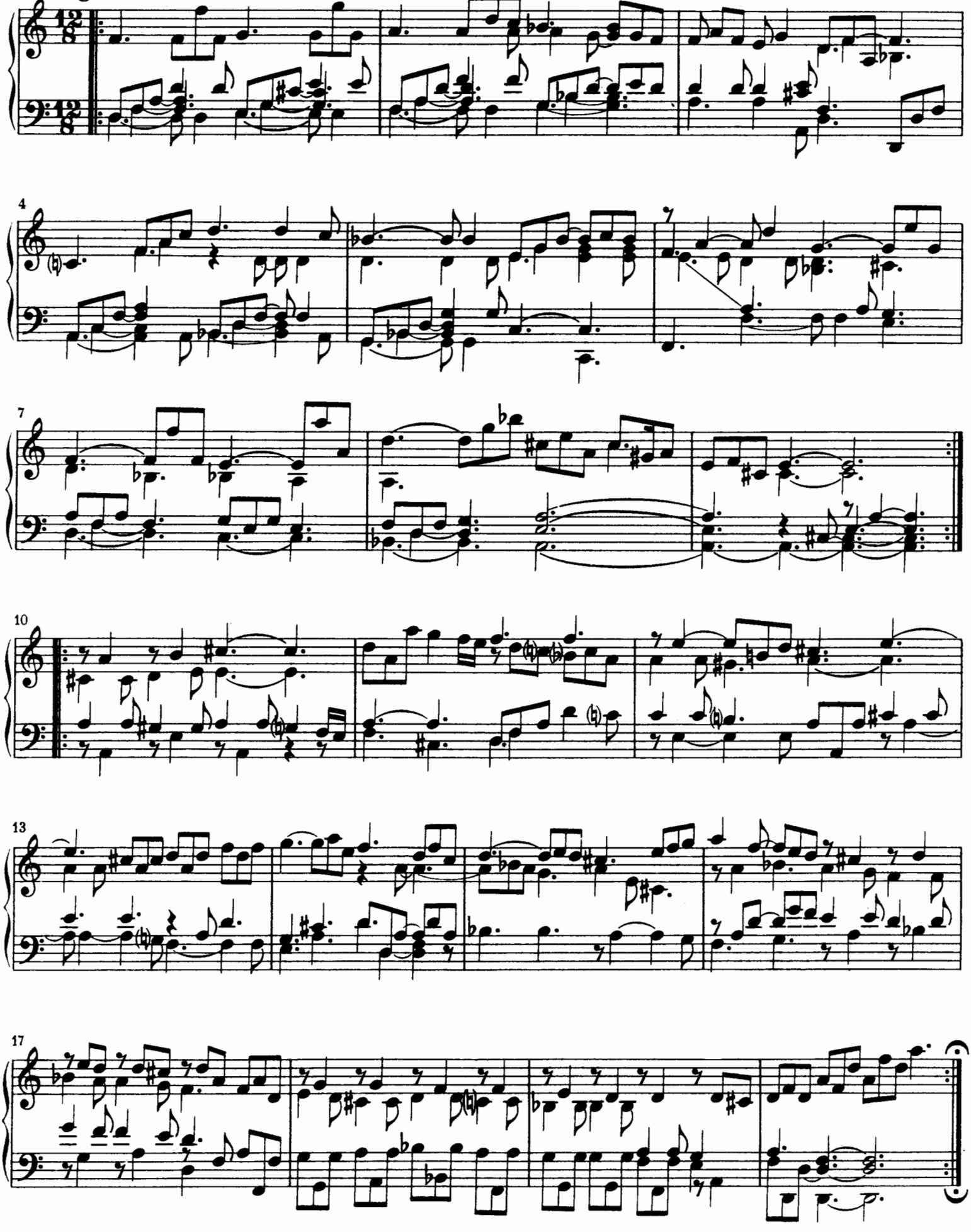


Courante

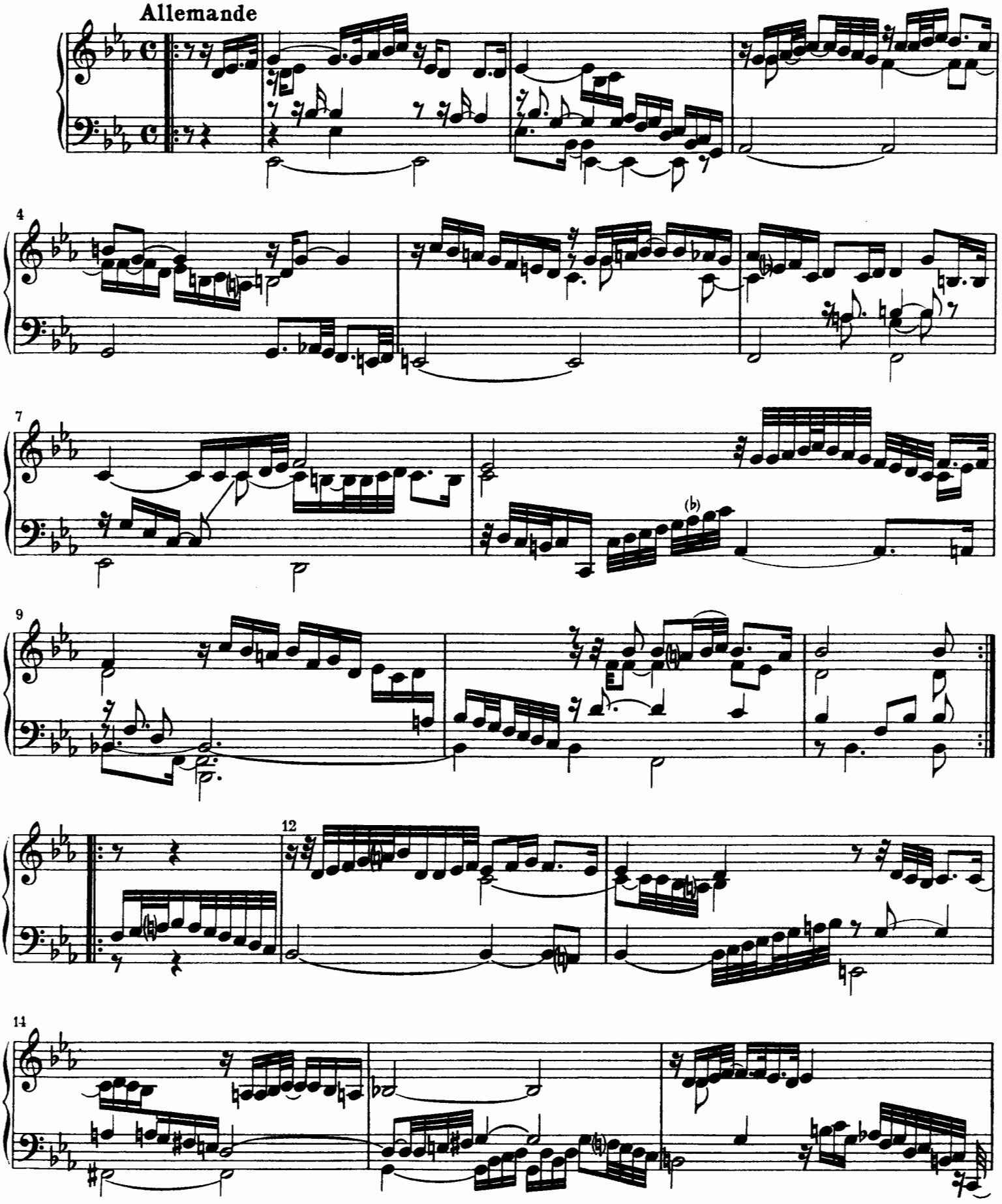


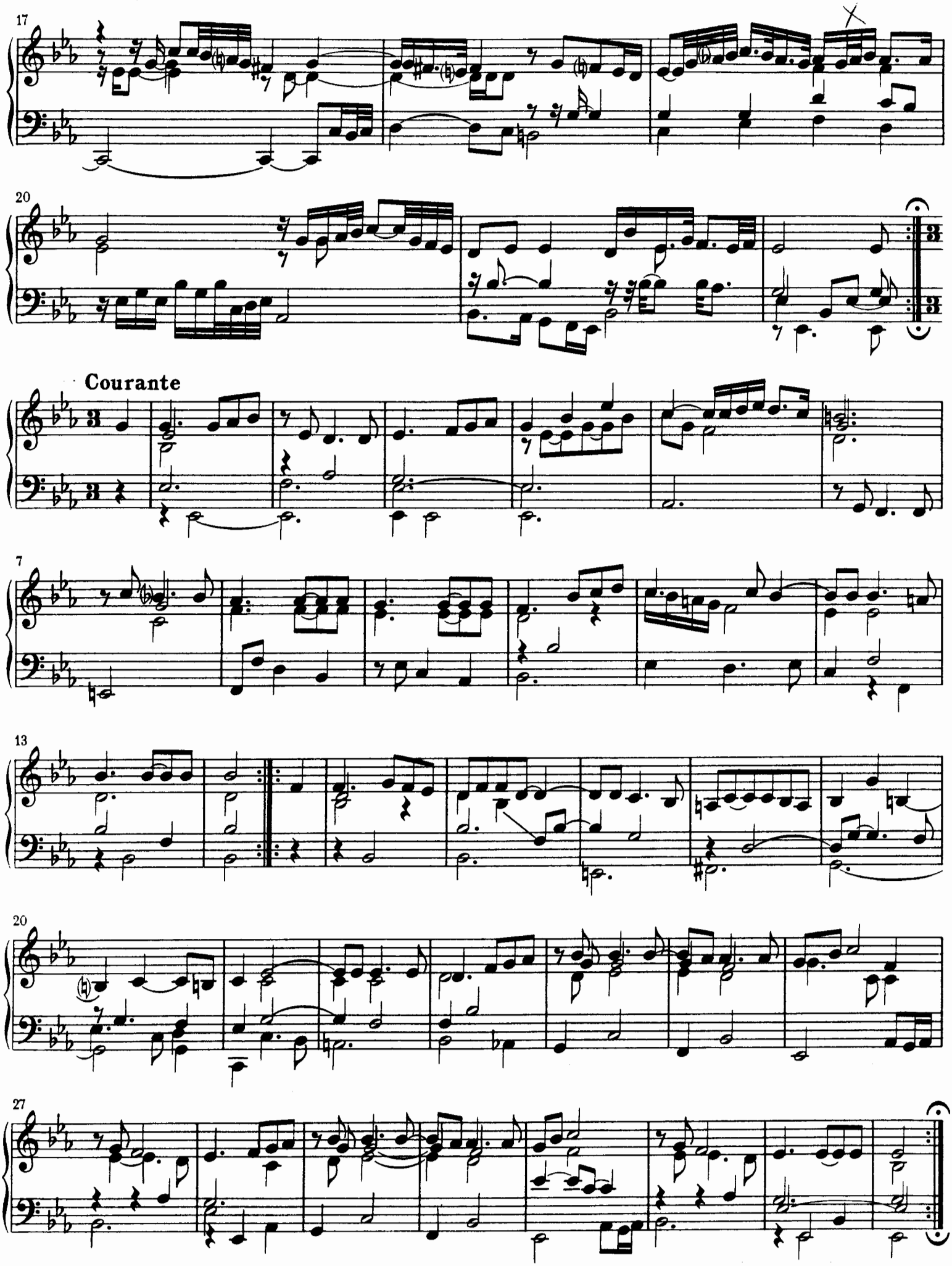

Sarabande
6
12
18
24
30

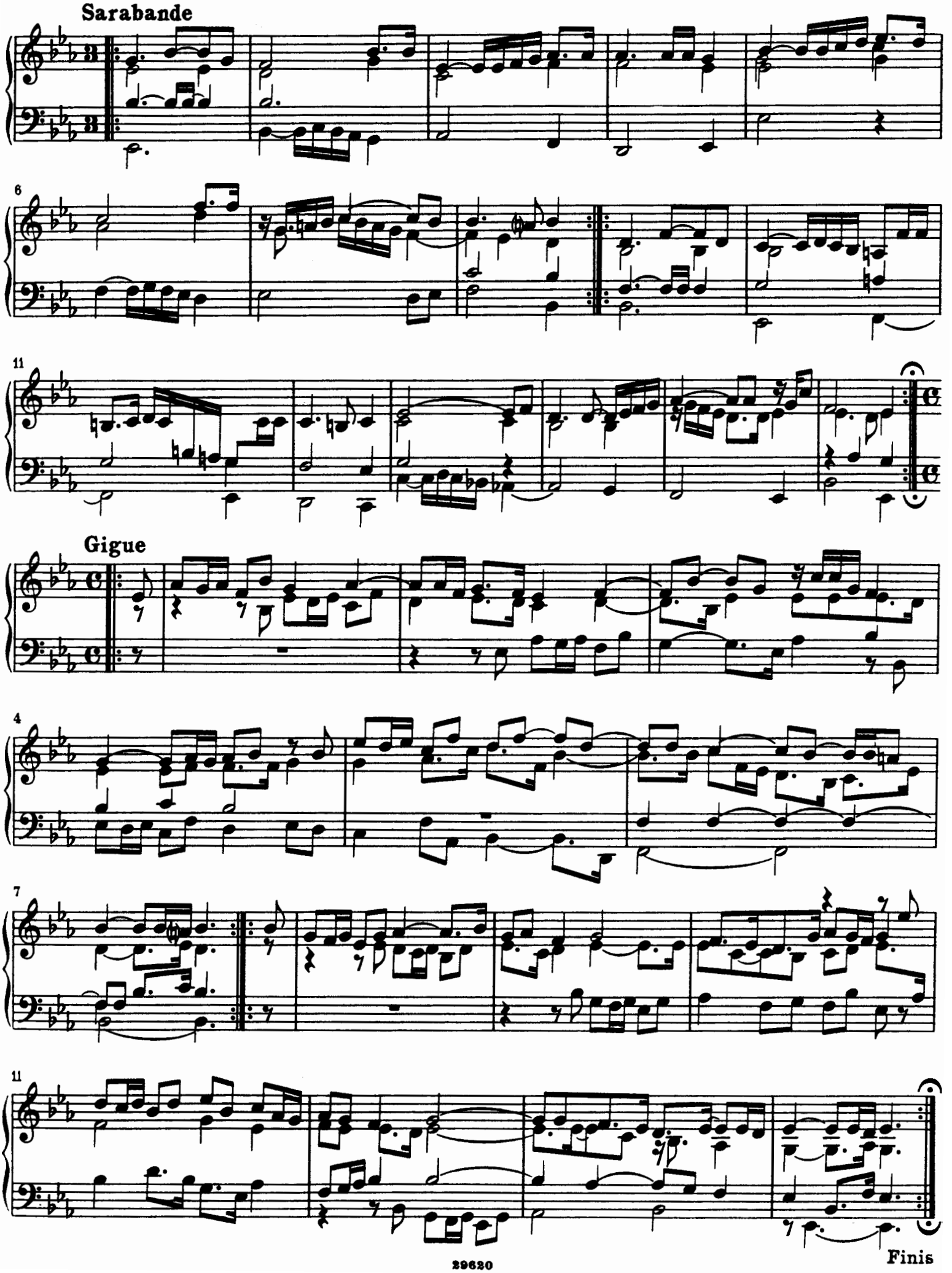
Gigue



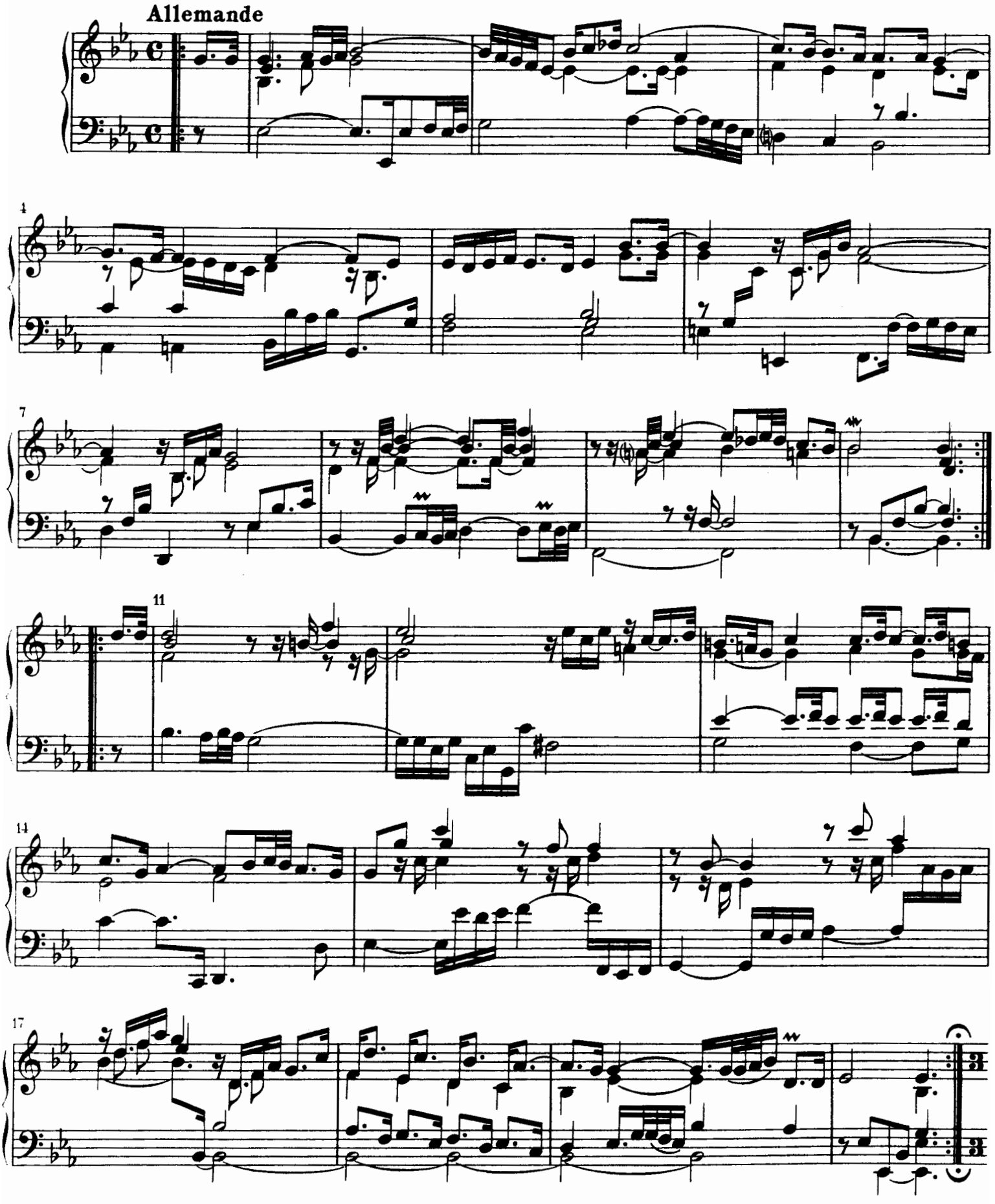
Nr. 5. Suite in Es dur



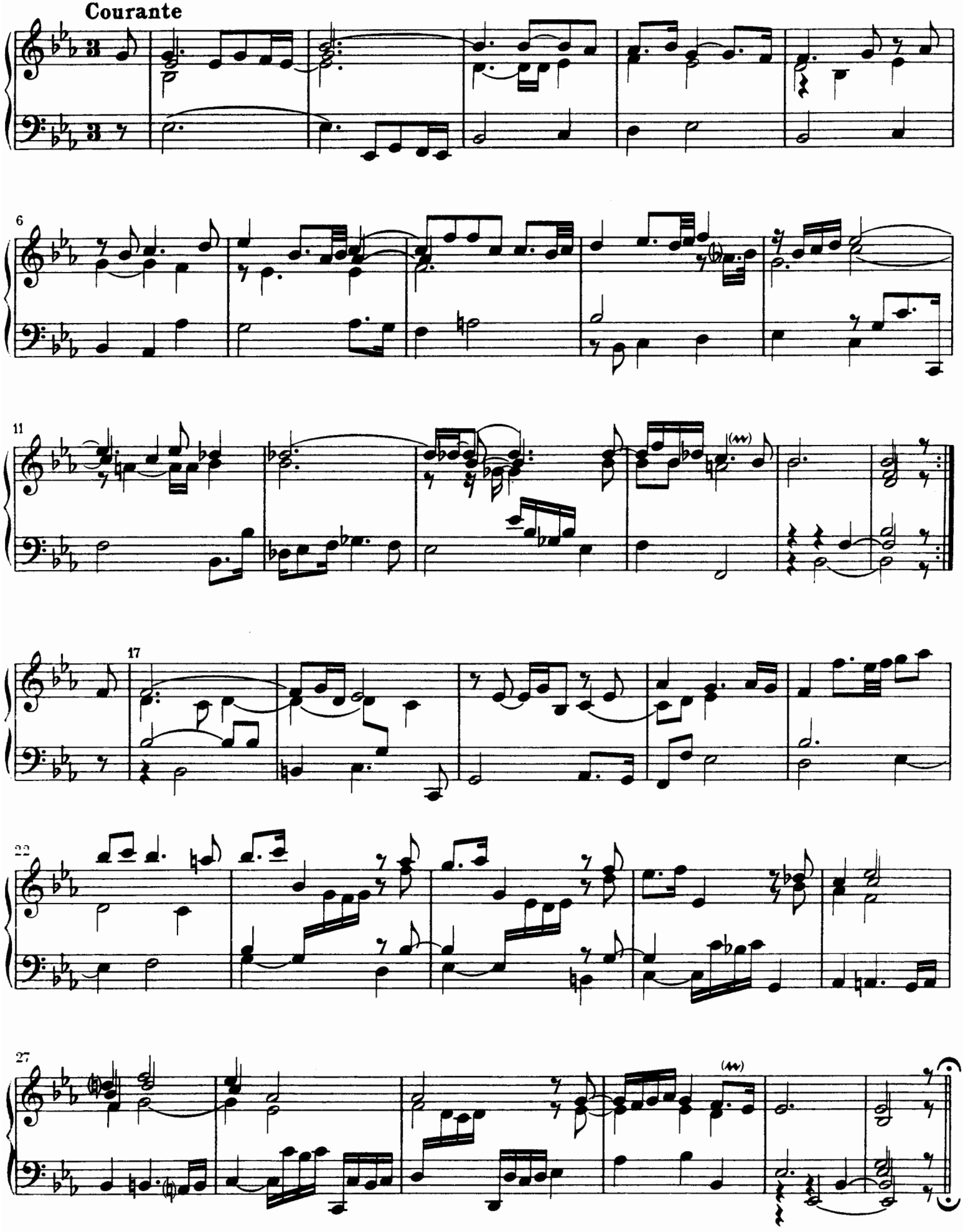

17
20
Courante
7
13
20
27


Sarabande
6
11
Gigue
4
7
11
Finis

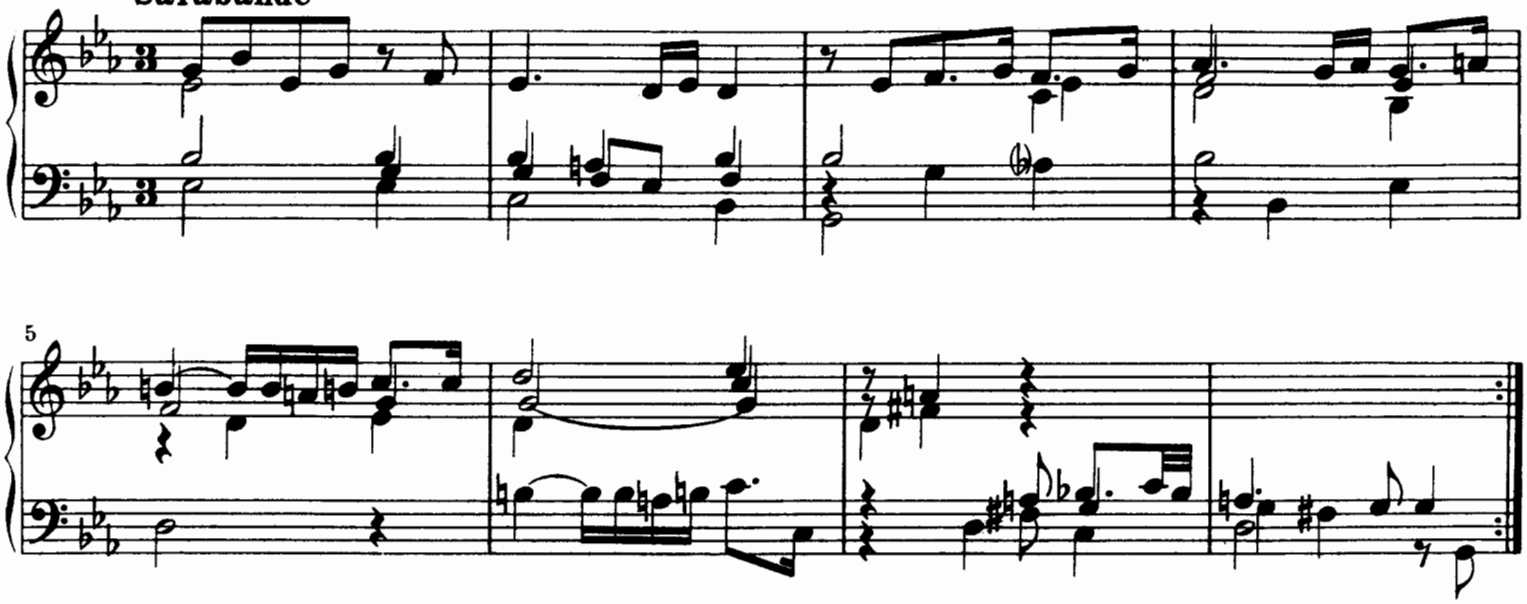
Nr. 6. Suite in Es dur

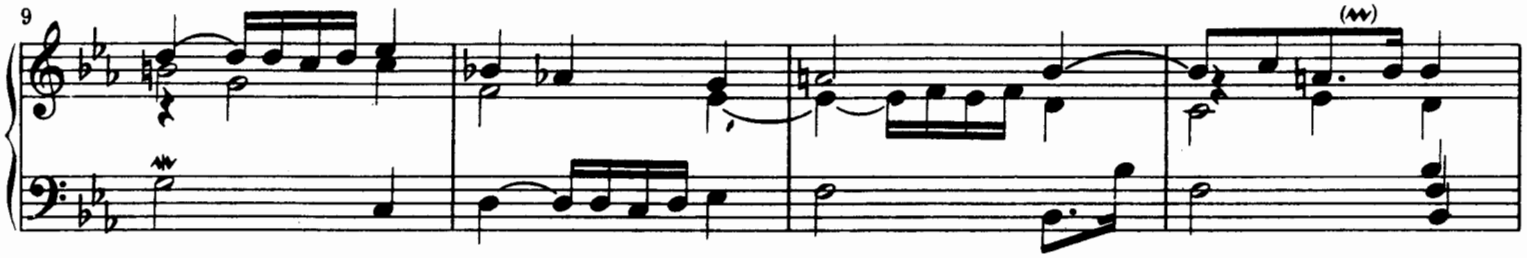


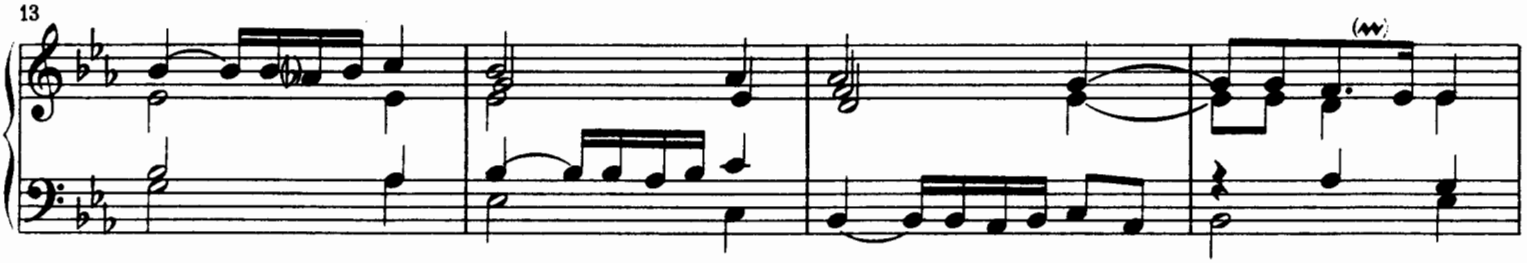
Courante

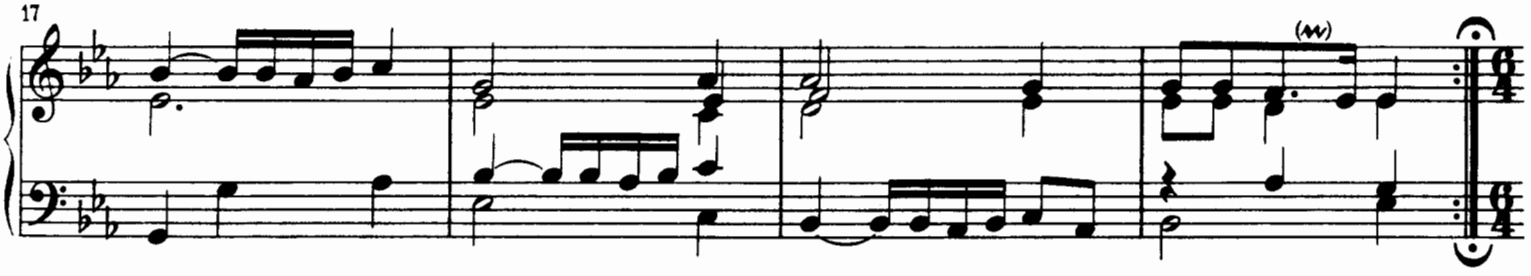


Sarabande

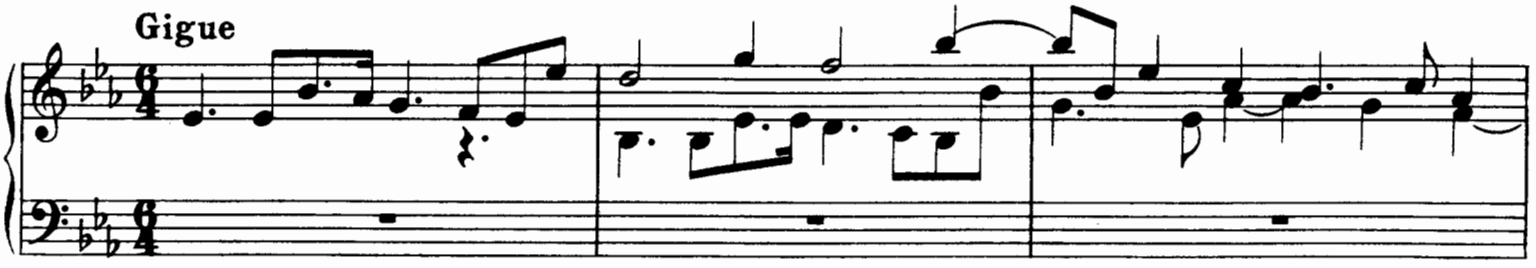


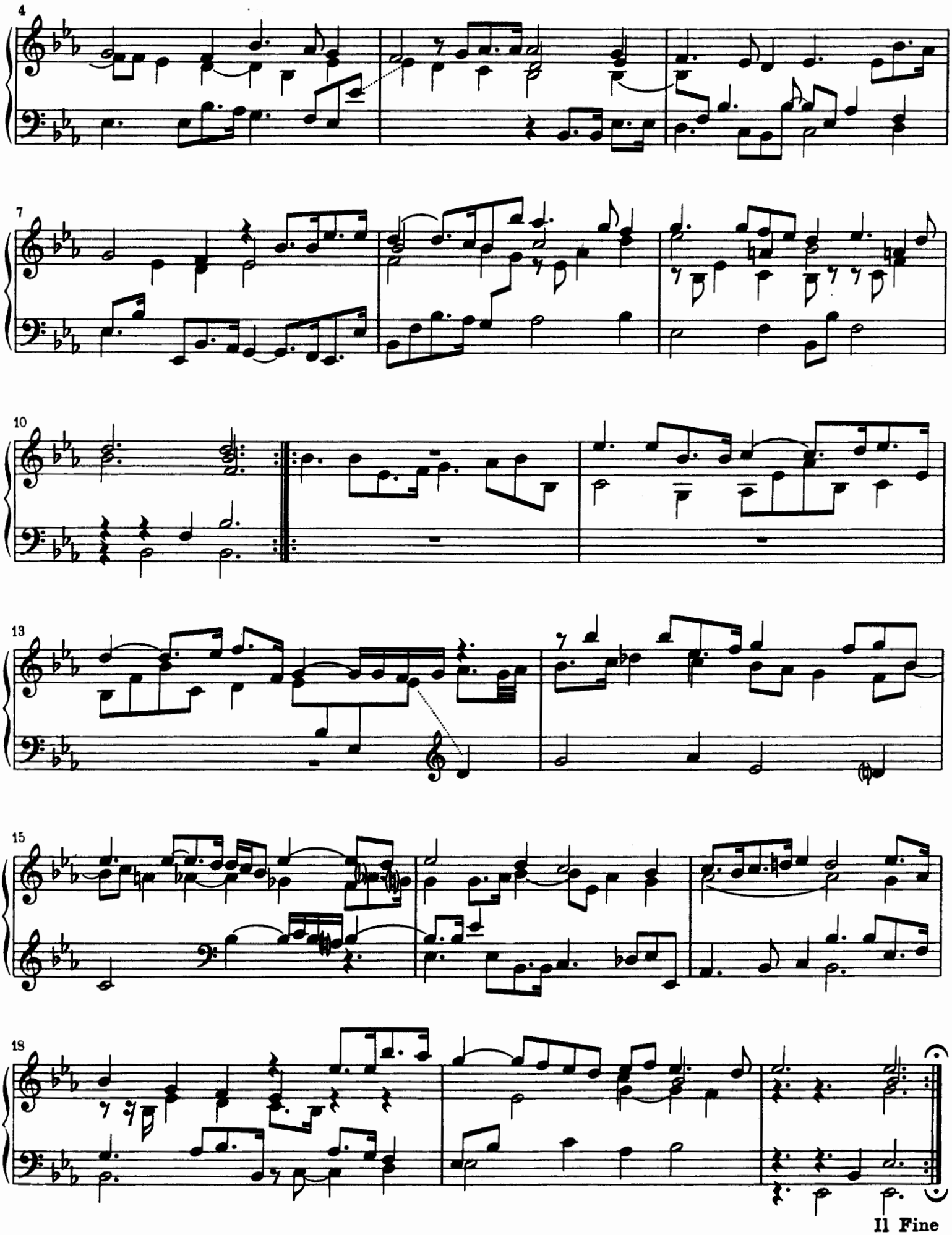




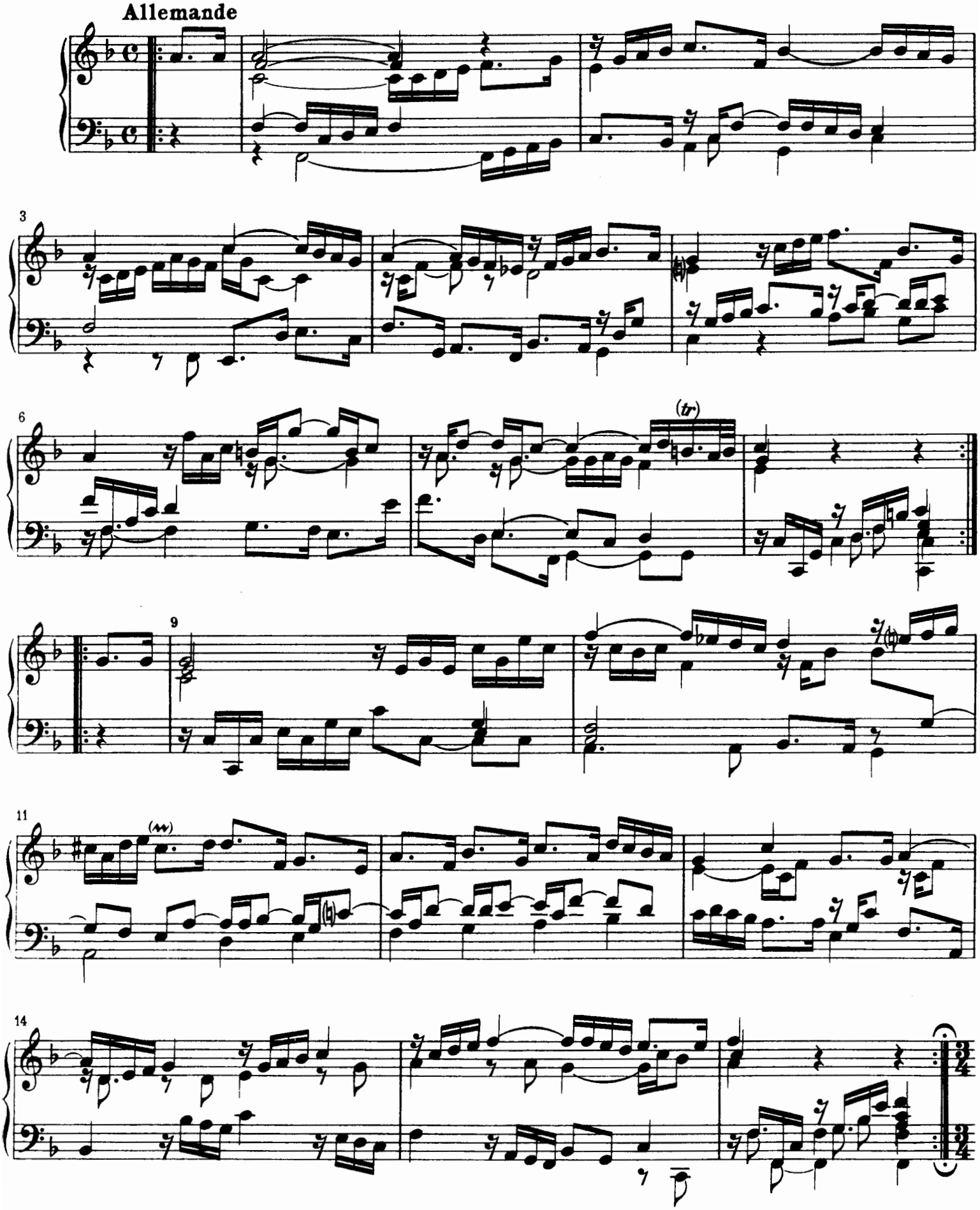


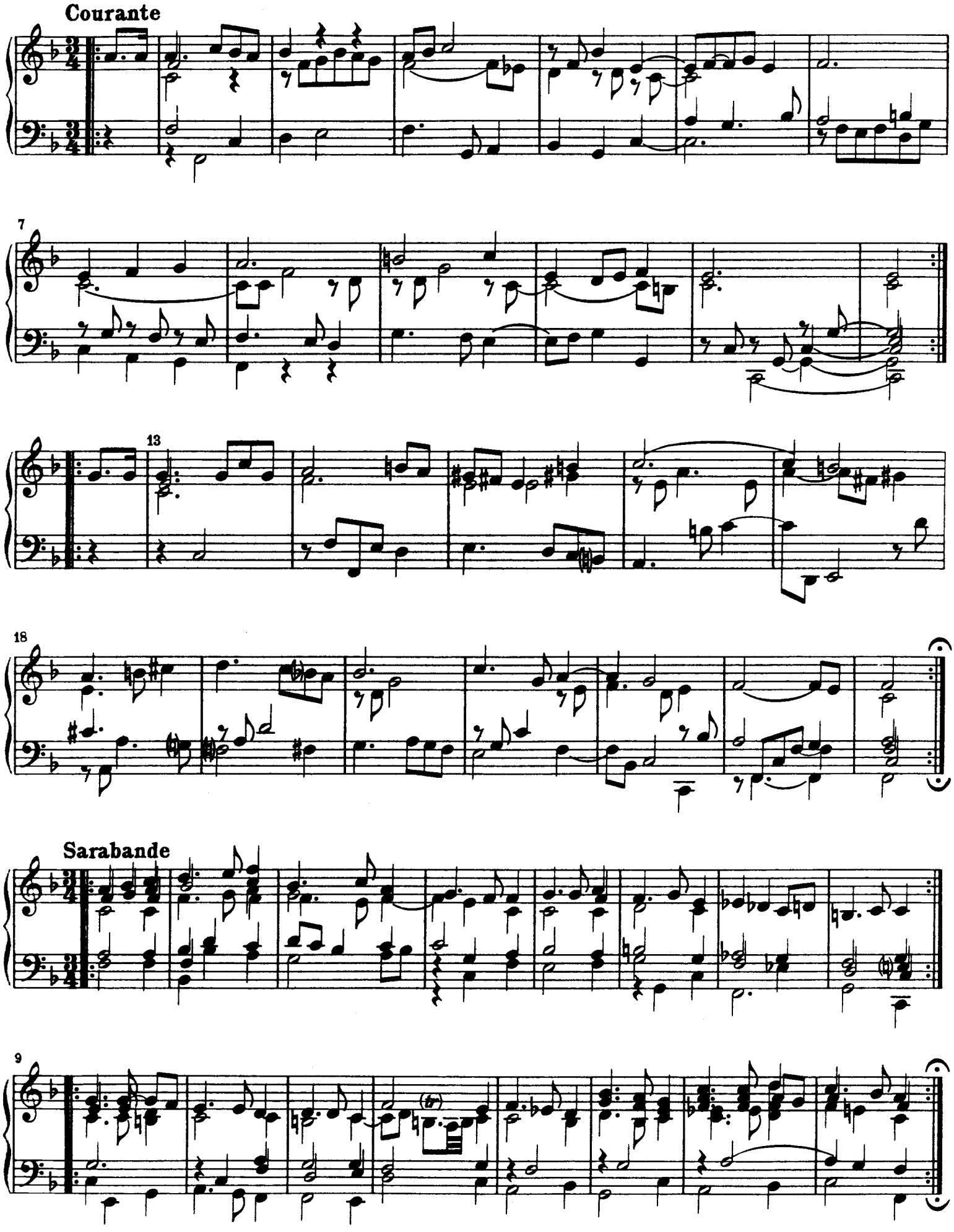
Gigue



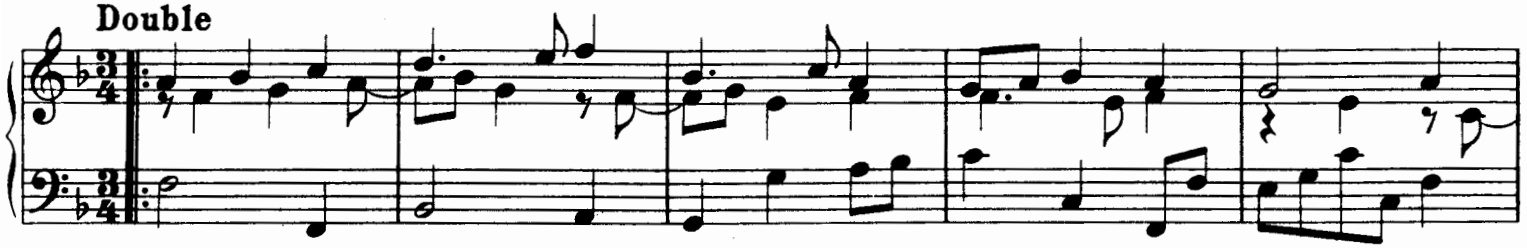

4
7
10
13
15
18
Il Fine

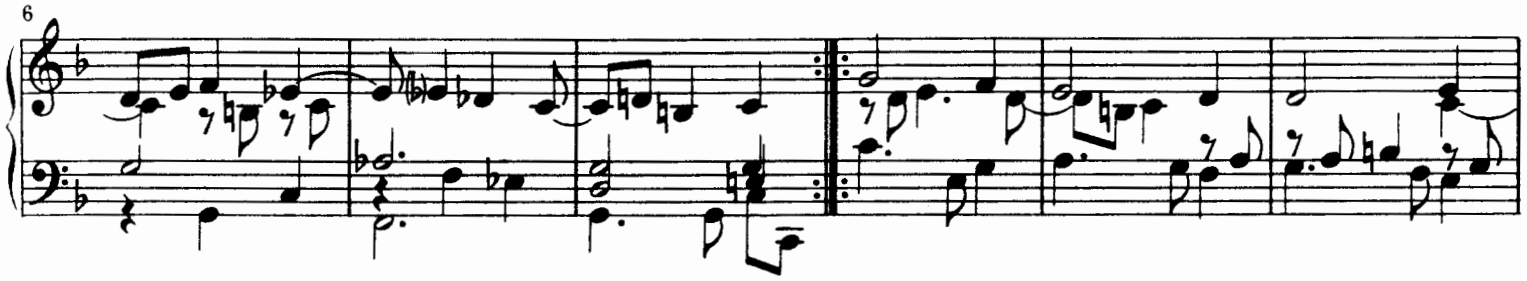
Nr. 7. Suite in F dur

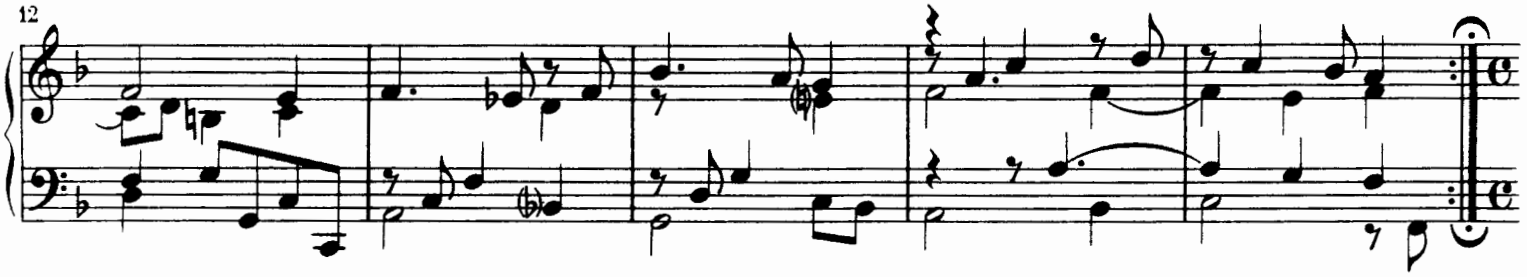



Courante
7
13
18
Sarabande
9

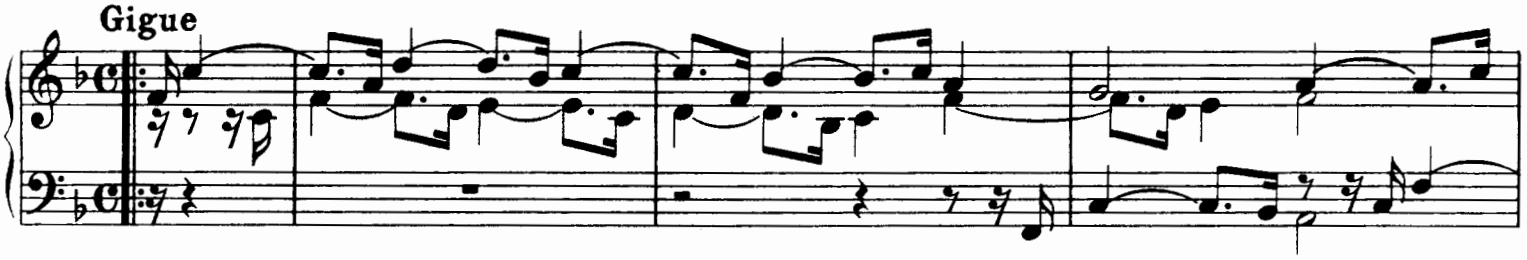
Double

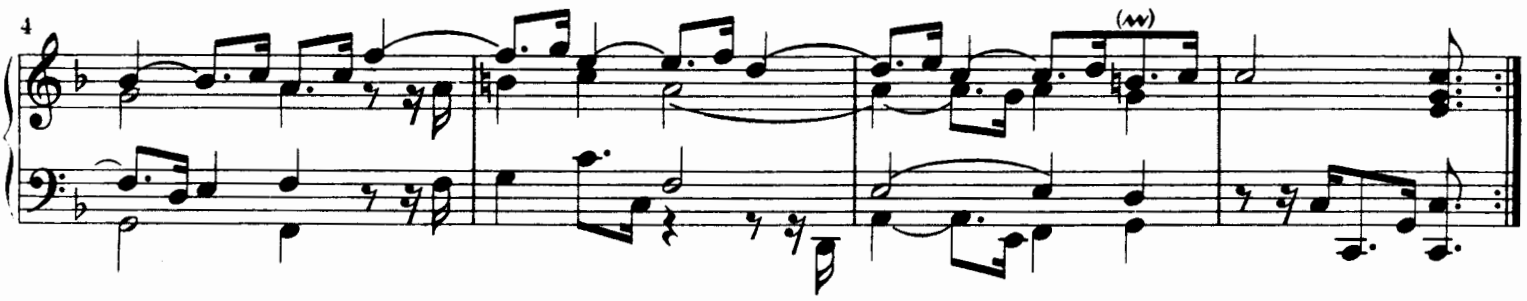


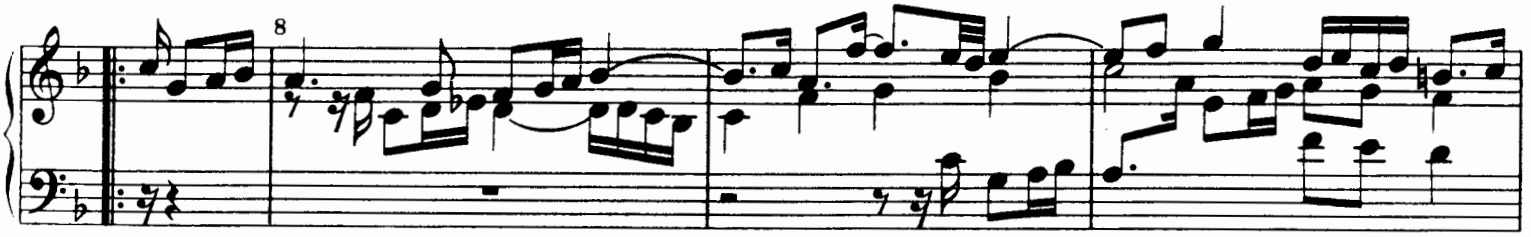


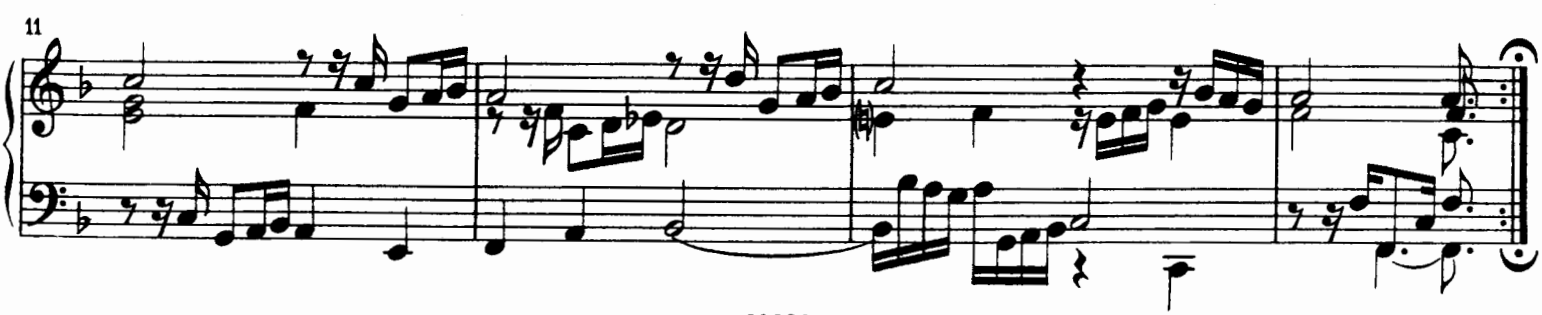


Gigue

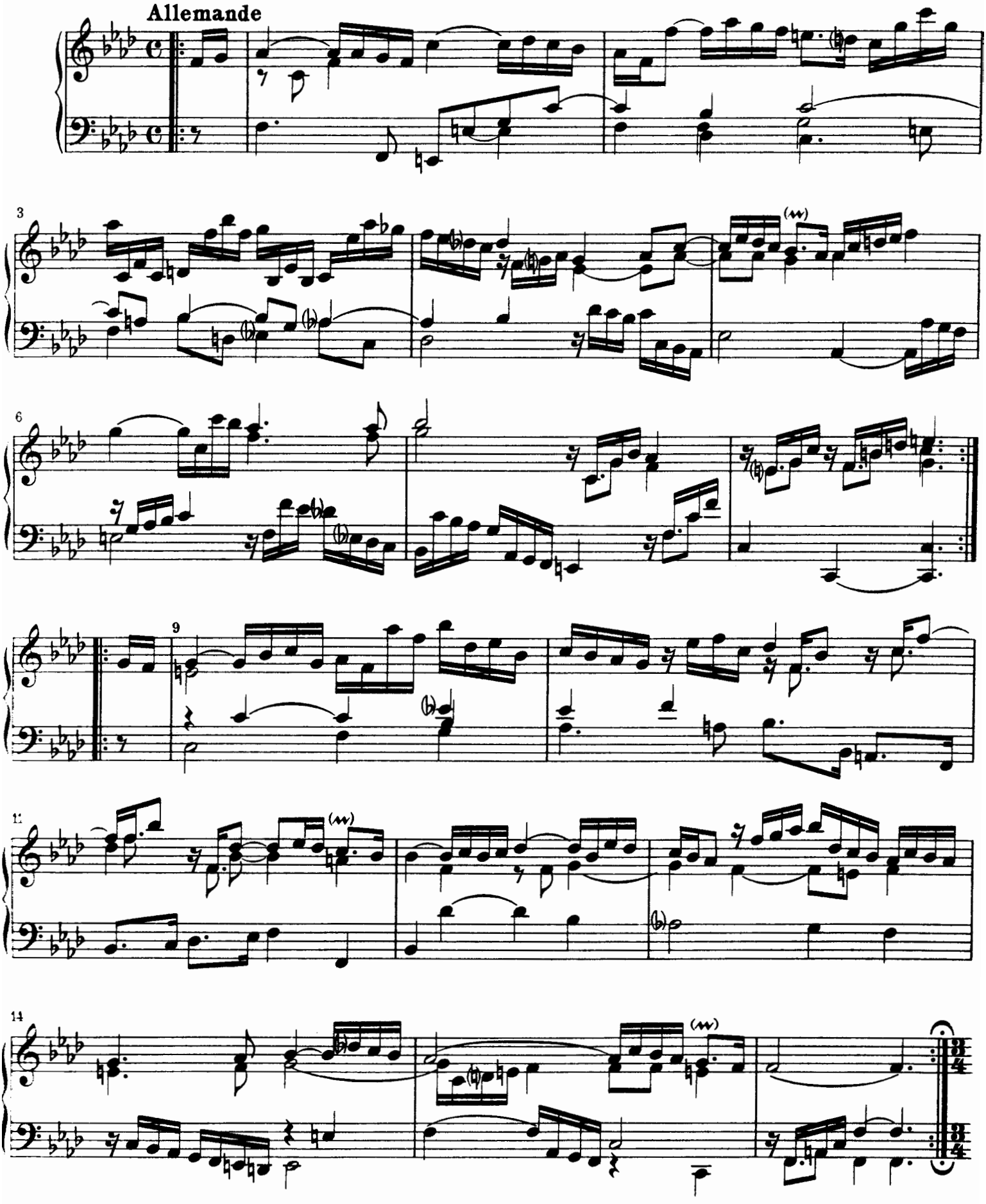


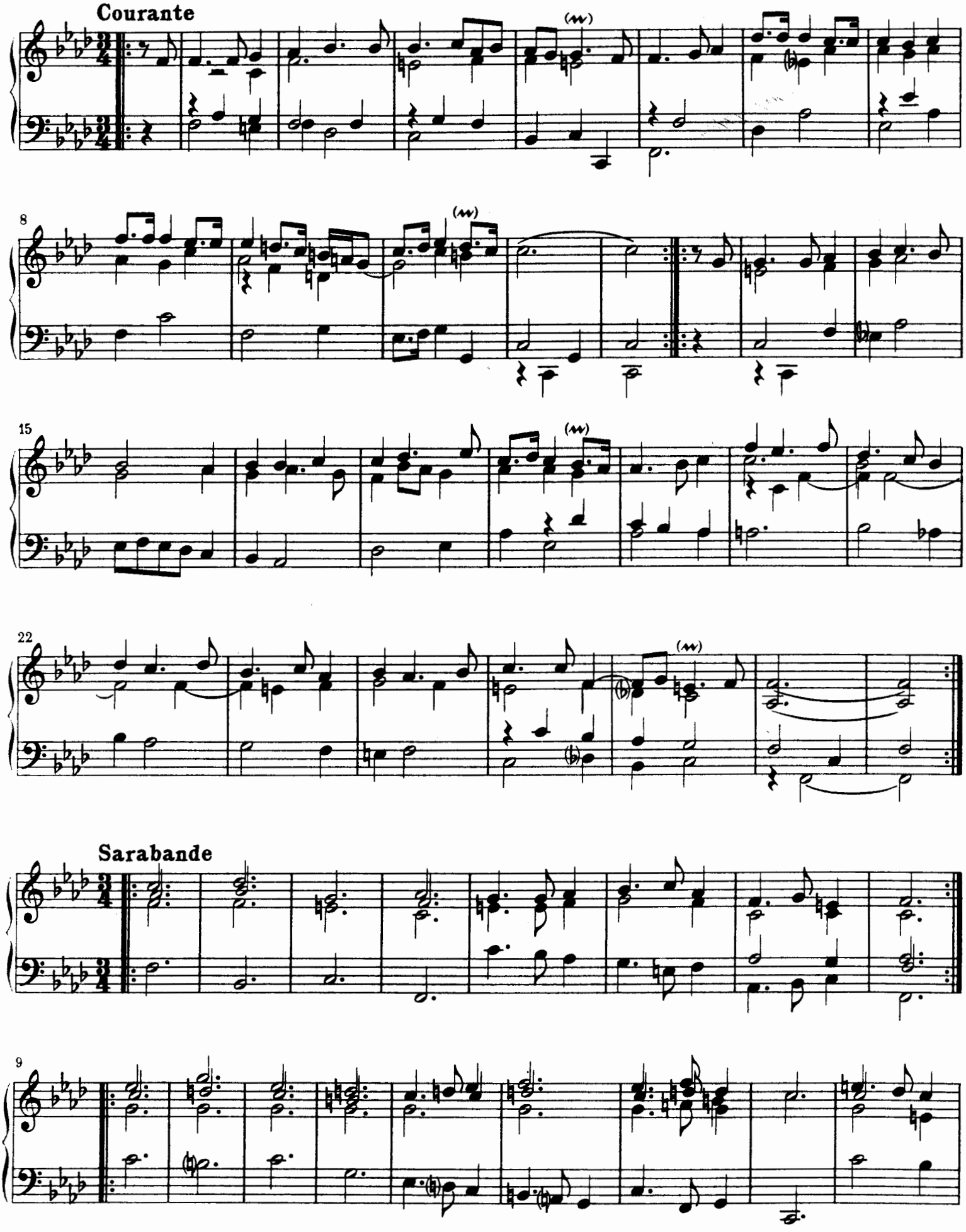


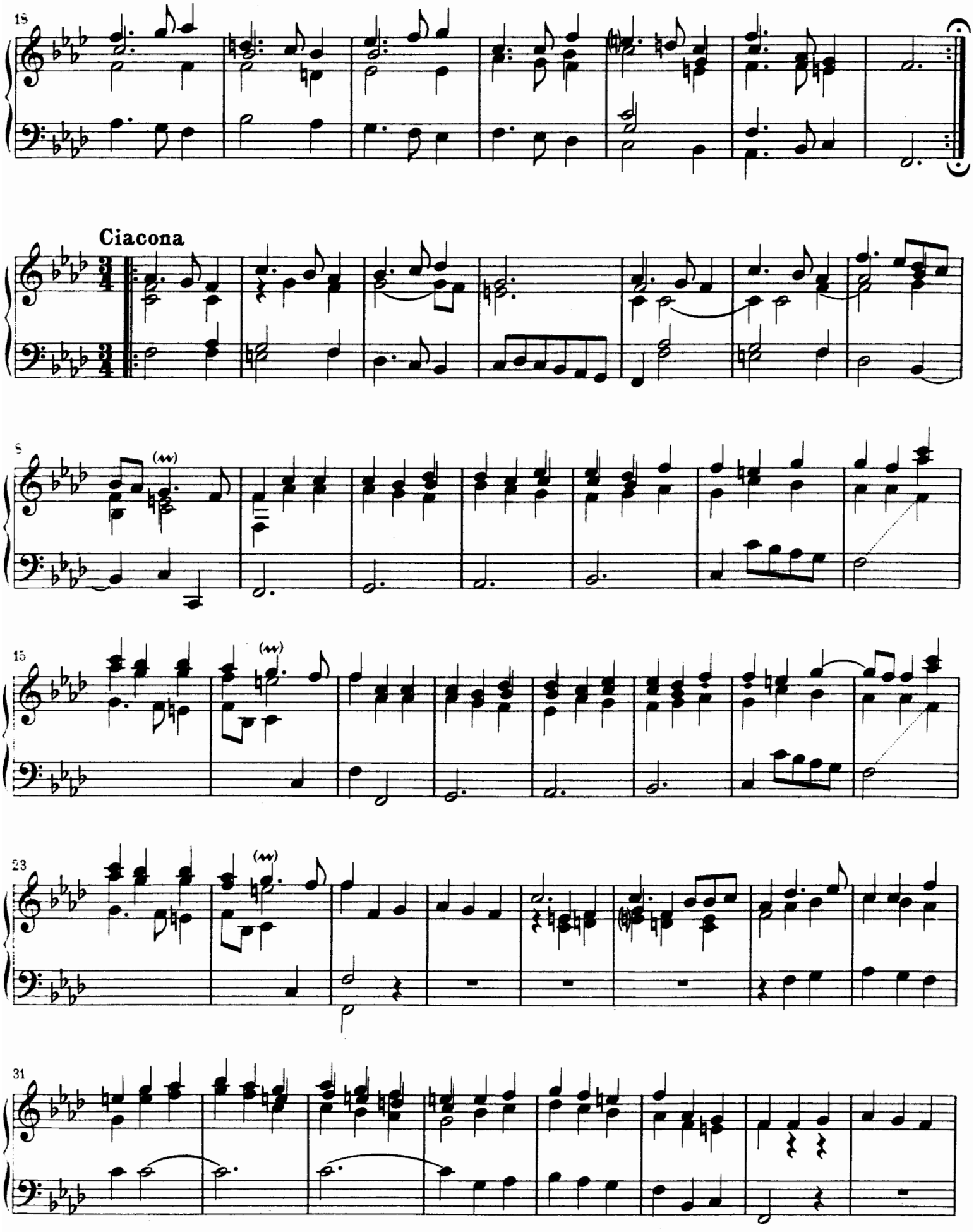


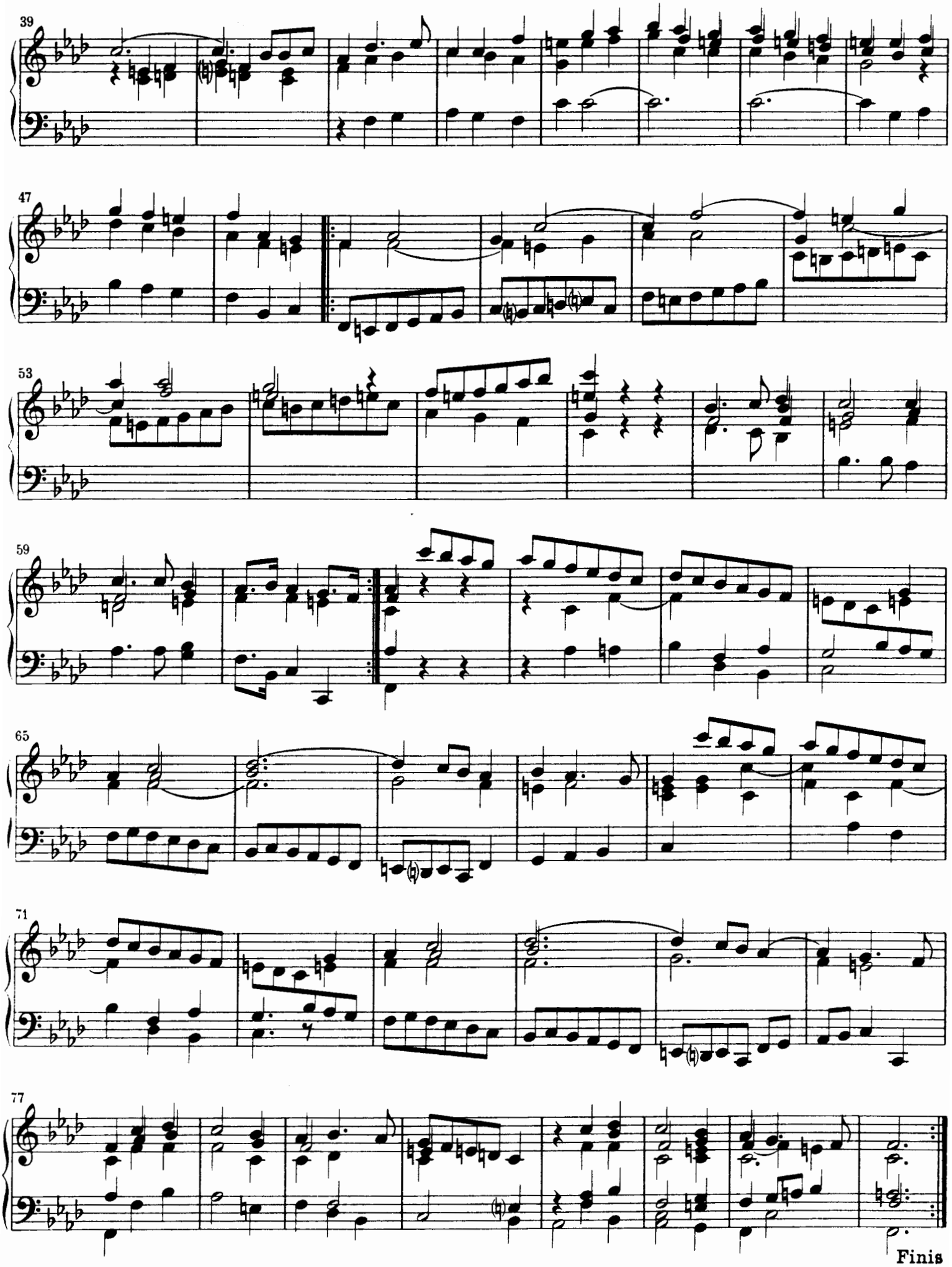


Nr. 8. Suite in f moll

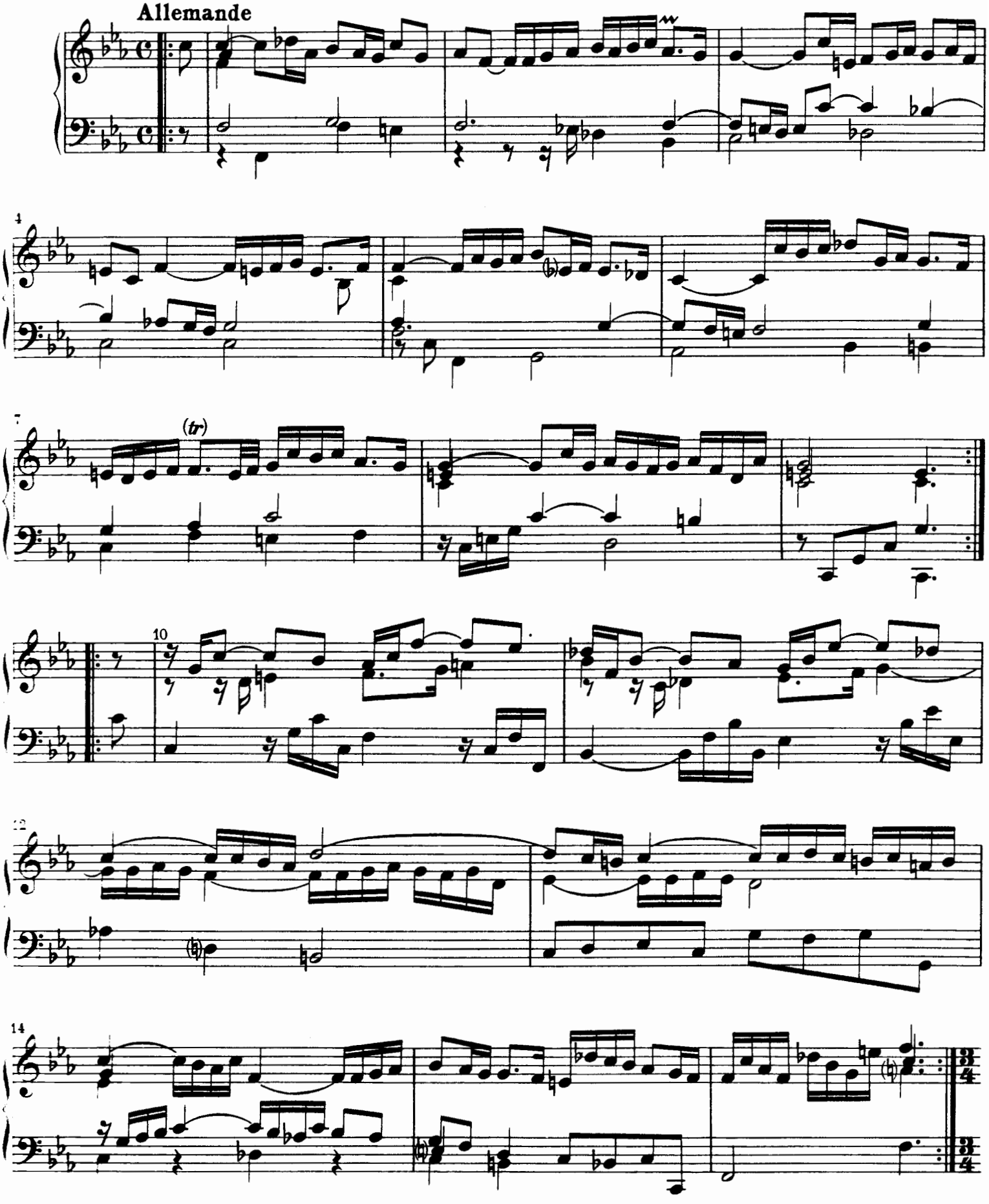



Courante
8
15
22
Sarabande
9

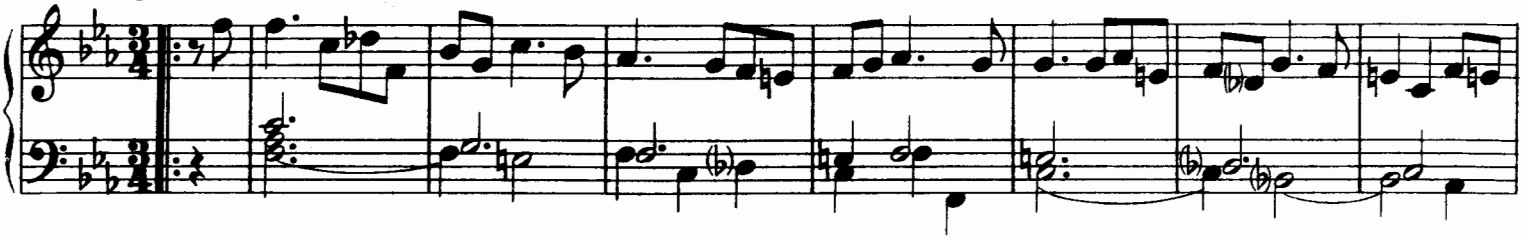

18
Ciacona
8
15
23
31


39
47
53
59
65
71
77
Finis

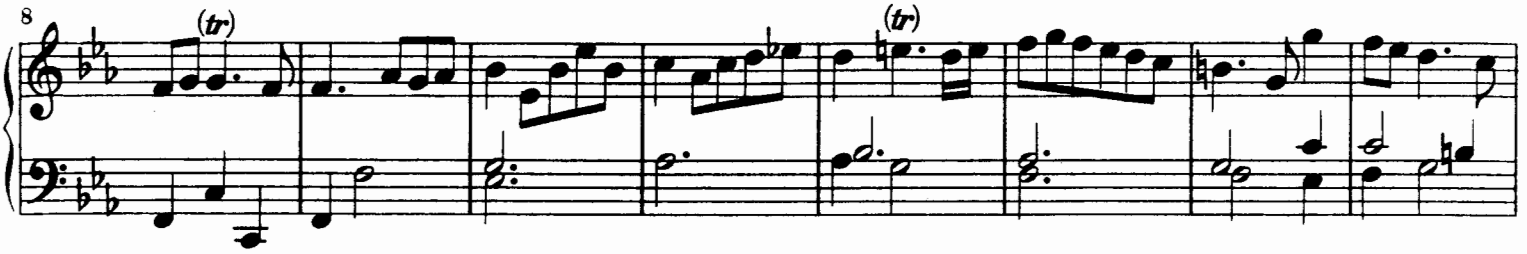
Nr. 9. Suite in f moll



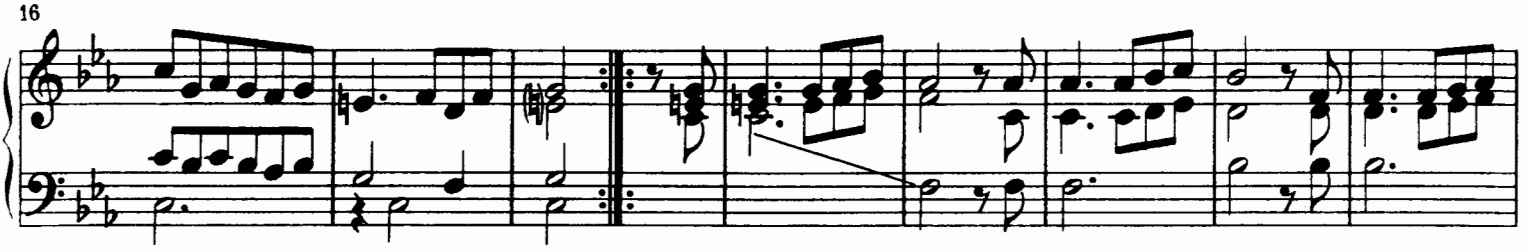
Courante



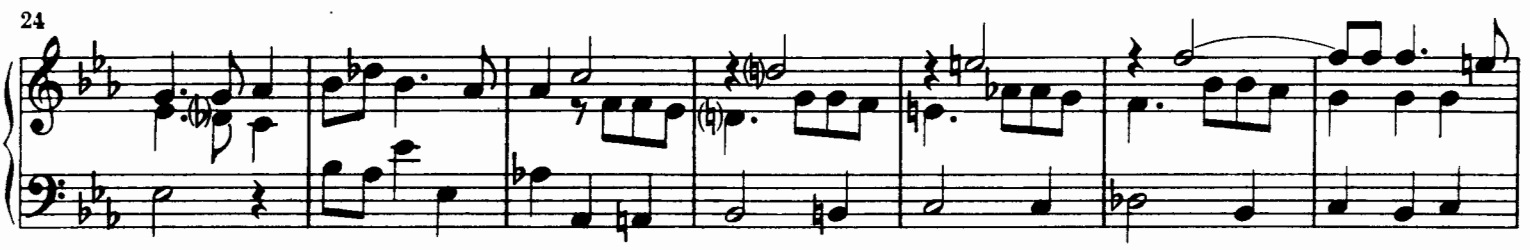
8



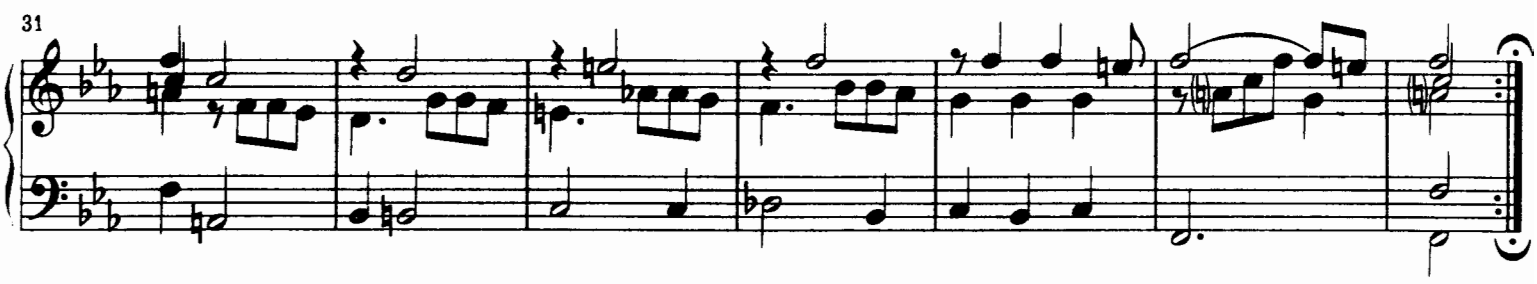
16



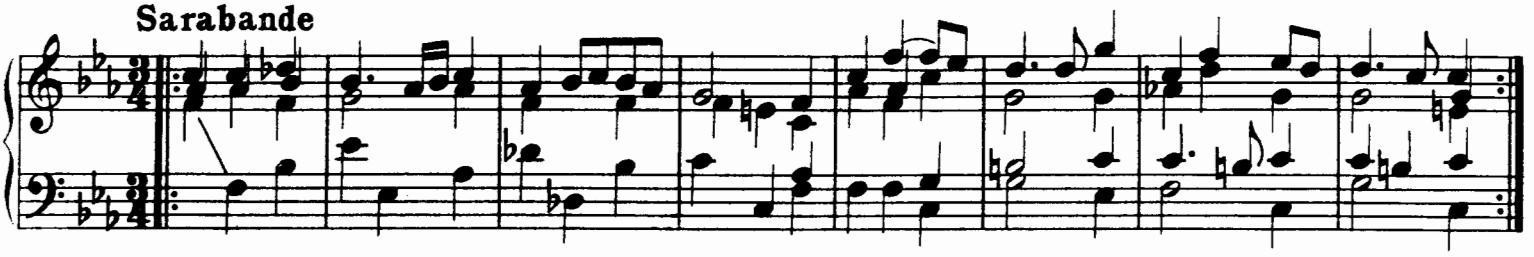
24



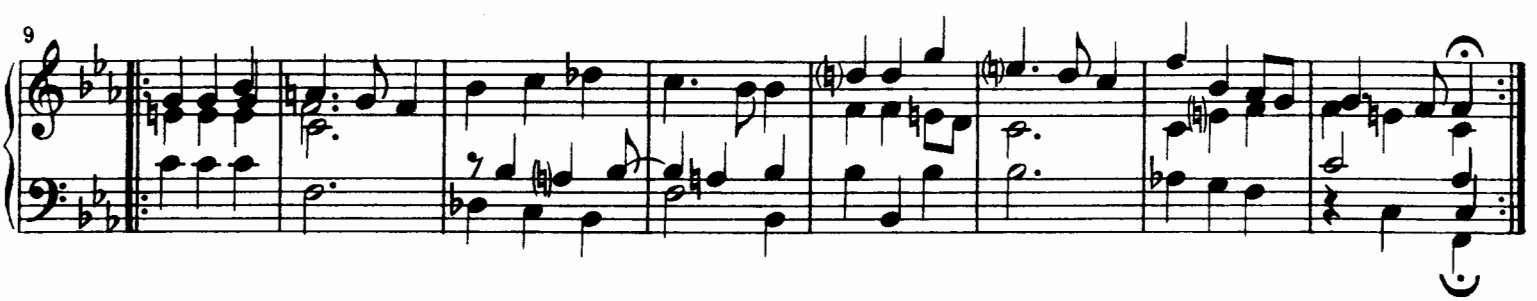
31



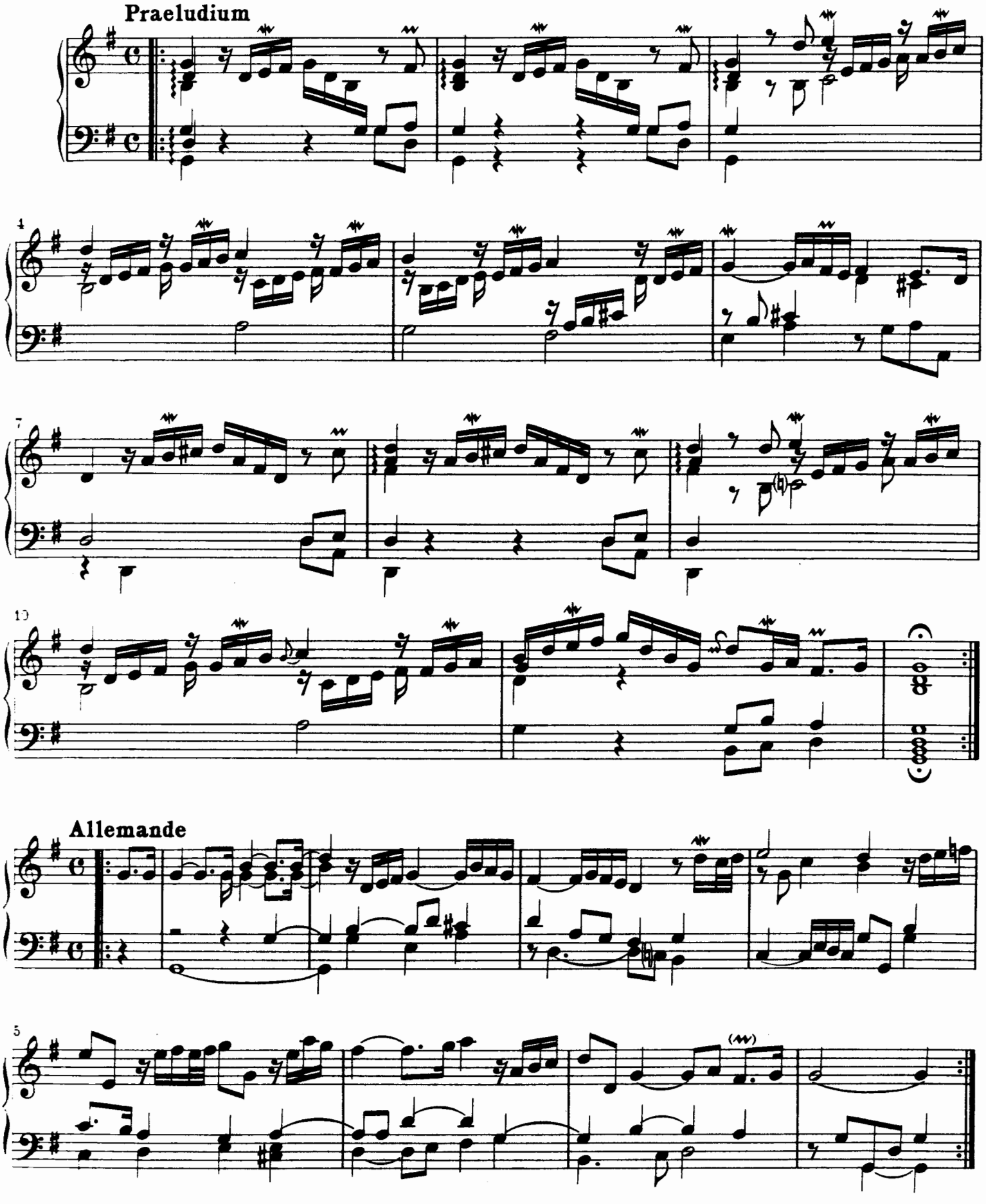
Sarabande

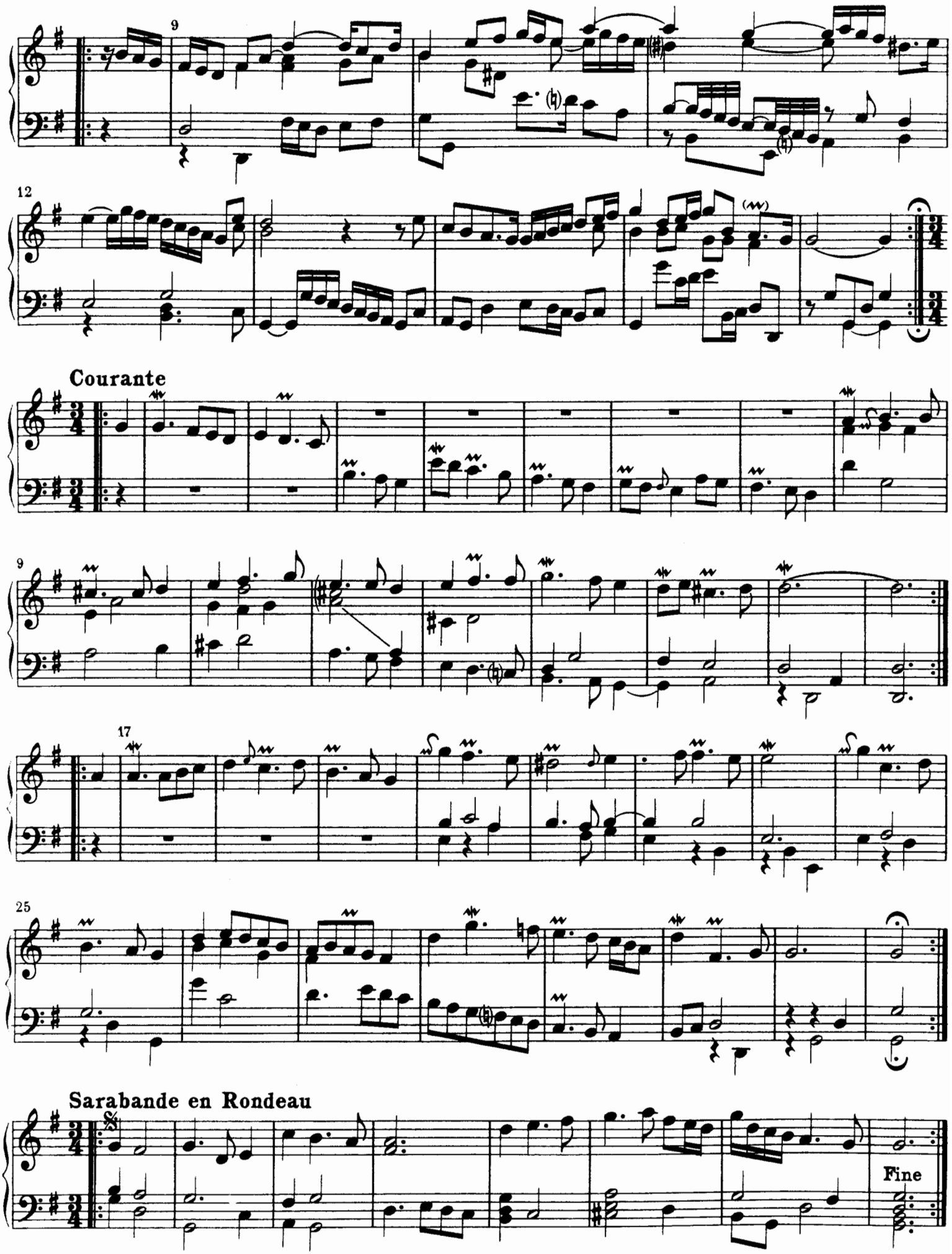


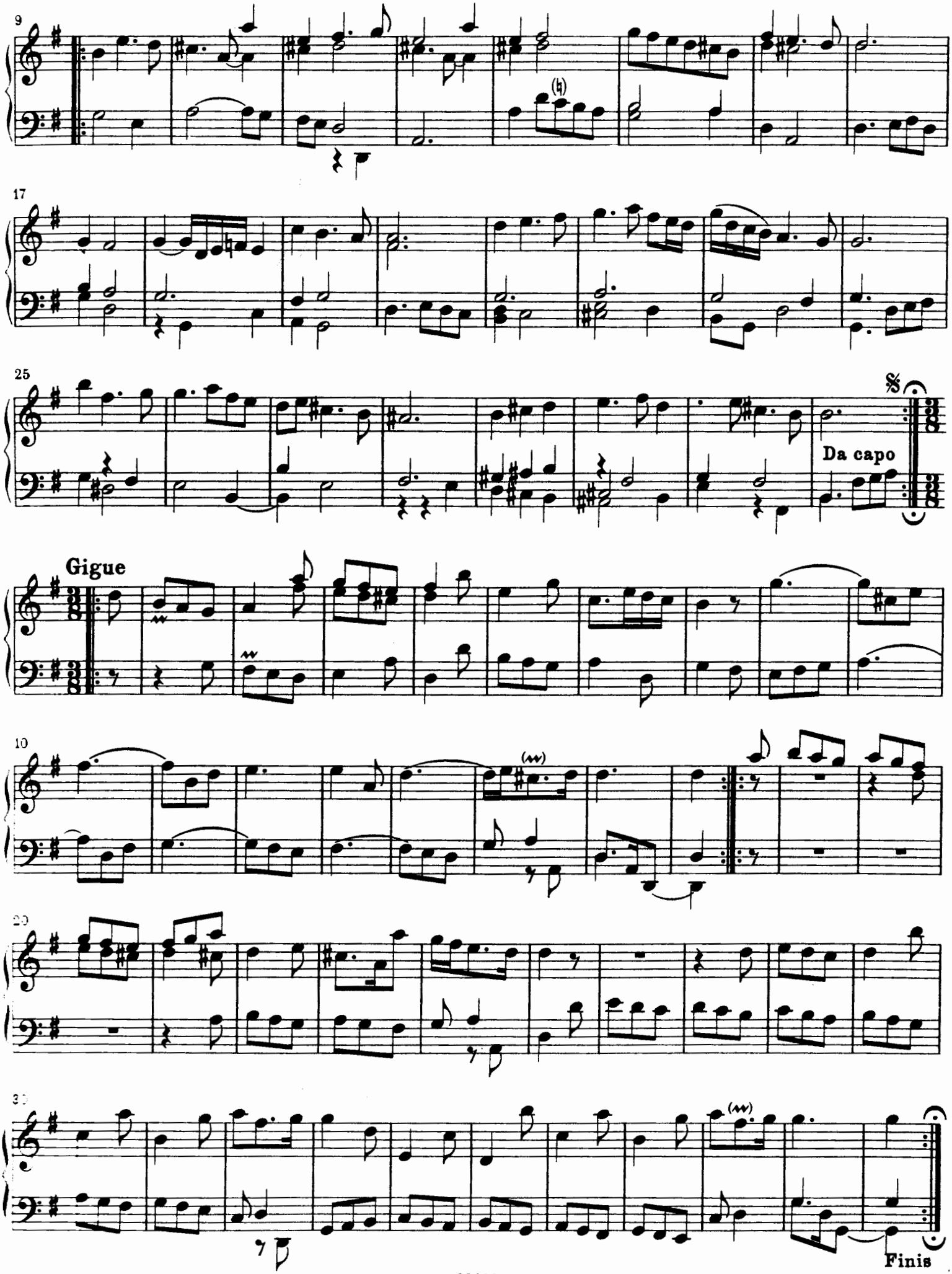
9



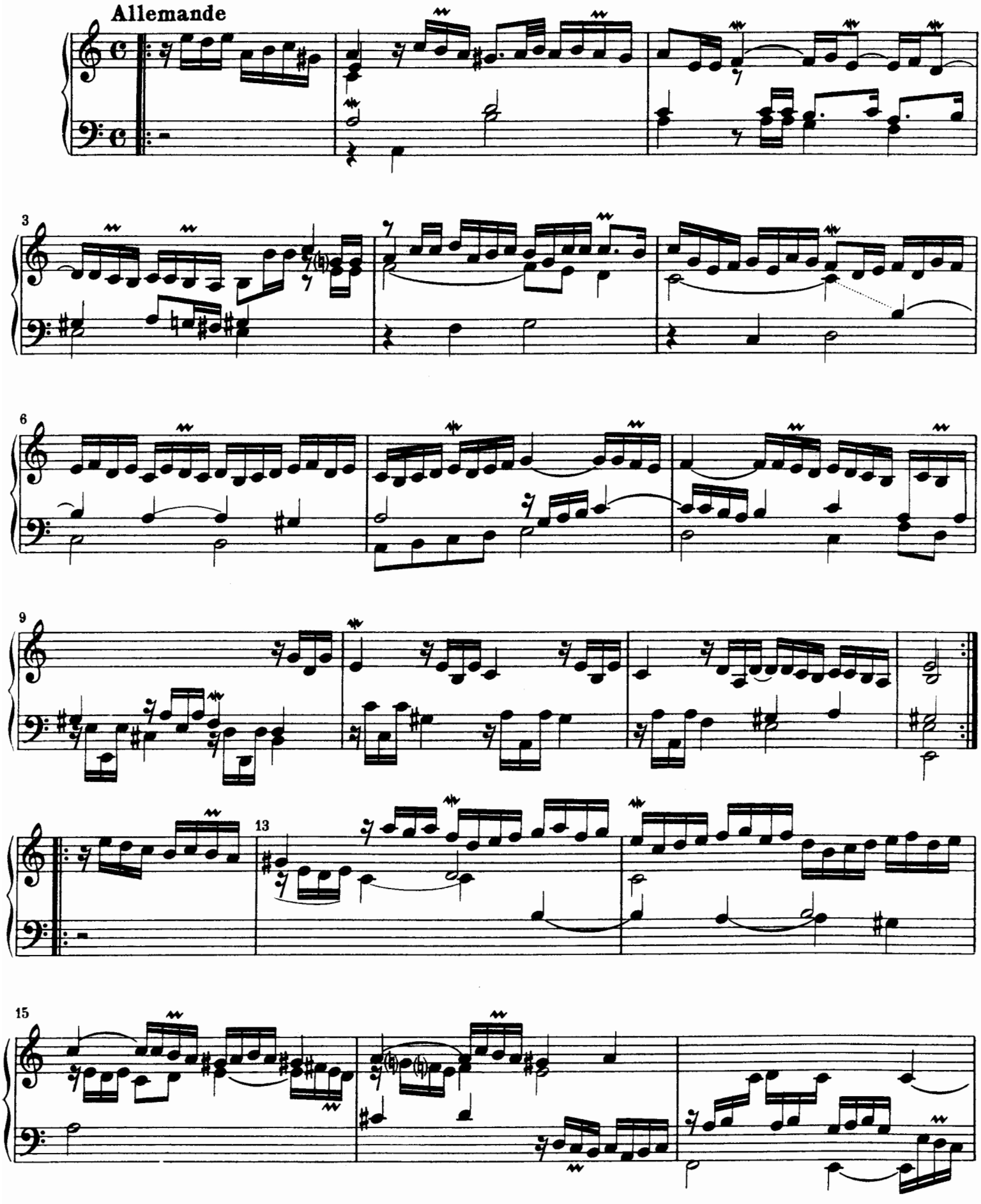
Nr. 10. Suite in G dur

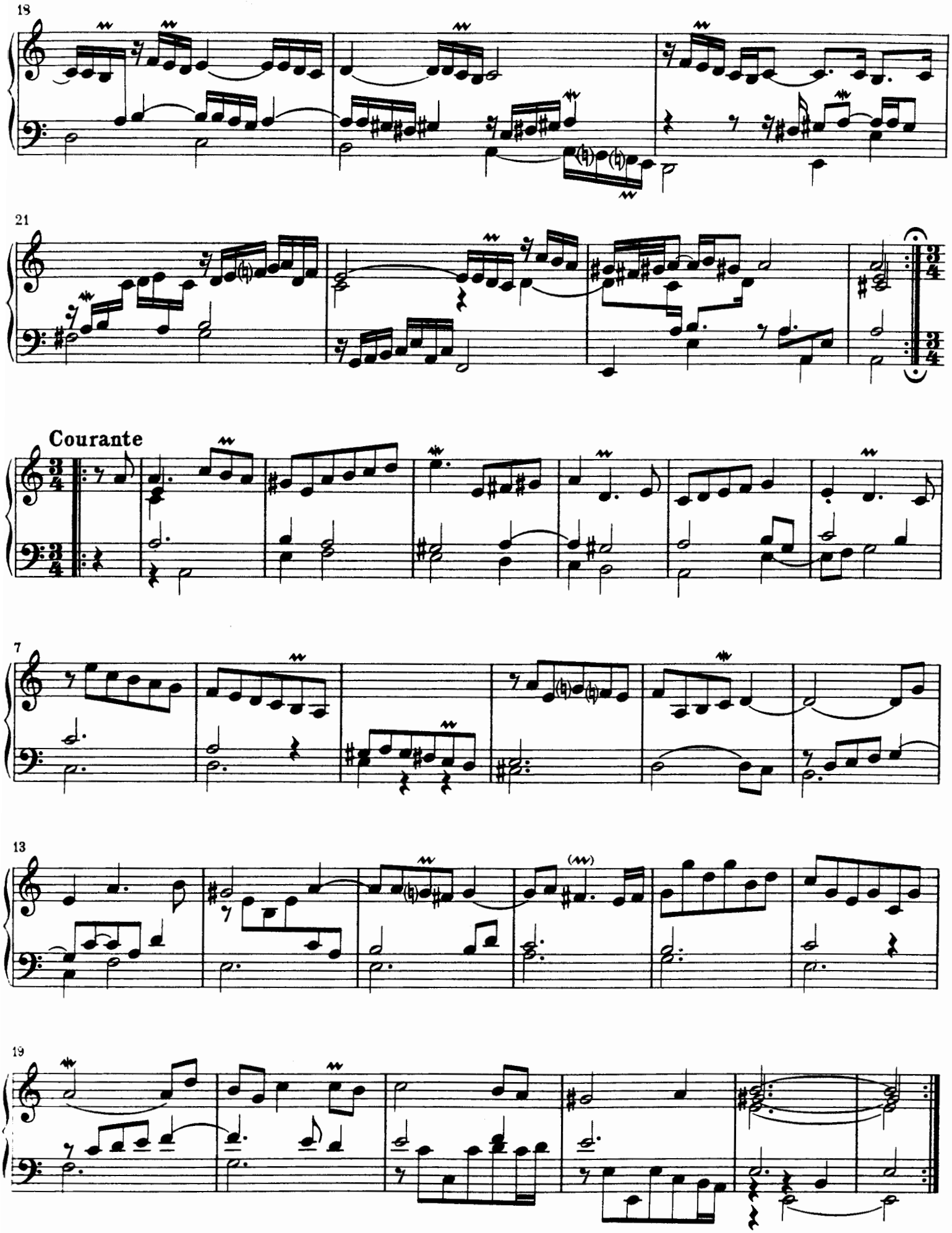


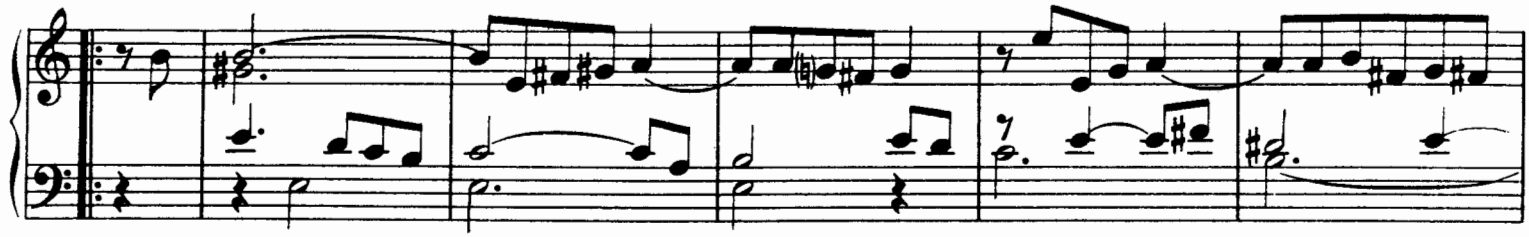

9
12
Courante
9
17
25
Sarabande en Rondeau
Fine

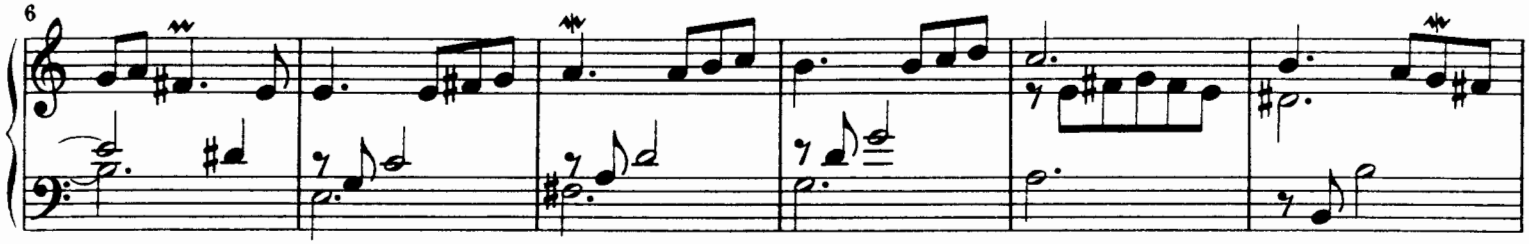

9
17
25
Da capo
Gigue
10
20
30
Finis

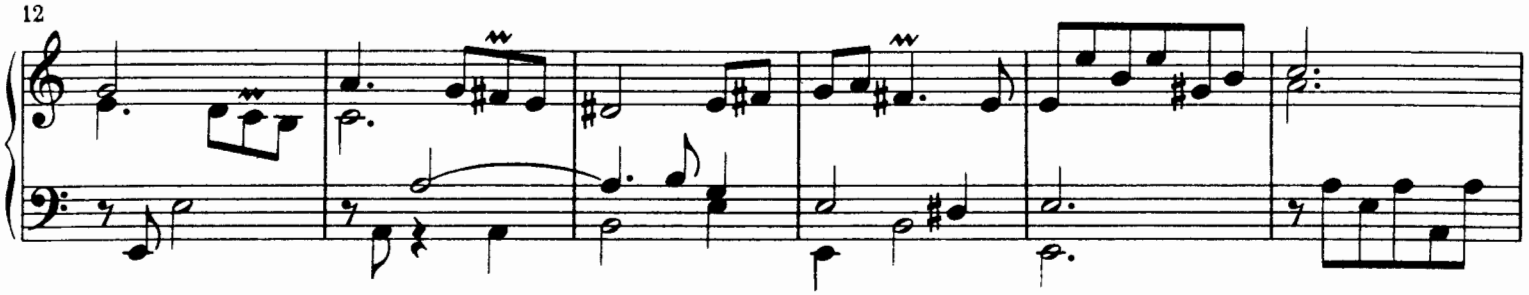
Nr. II. Suite in a moll

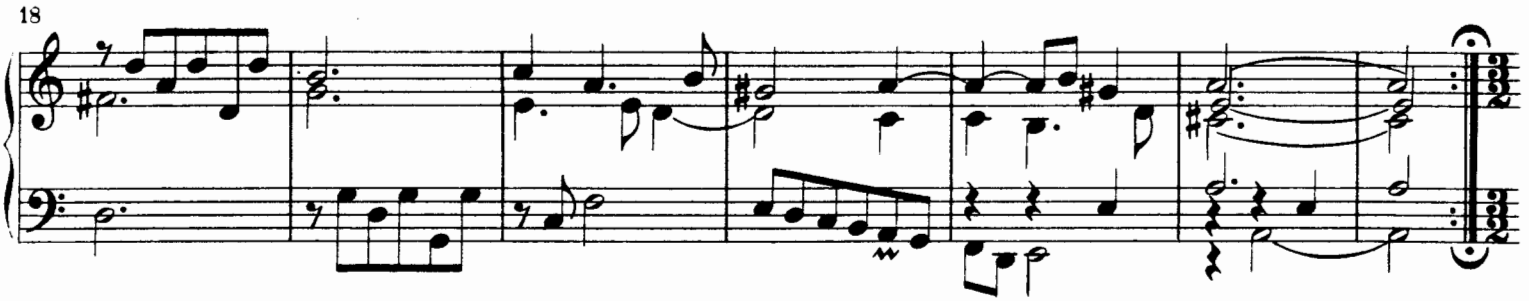



18
21
Courante
7
13
19

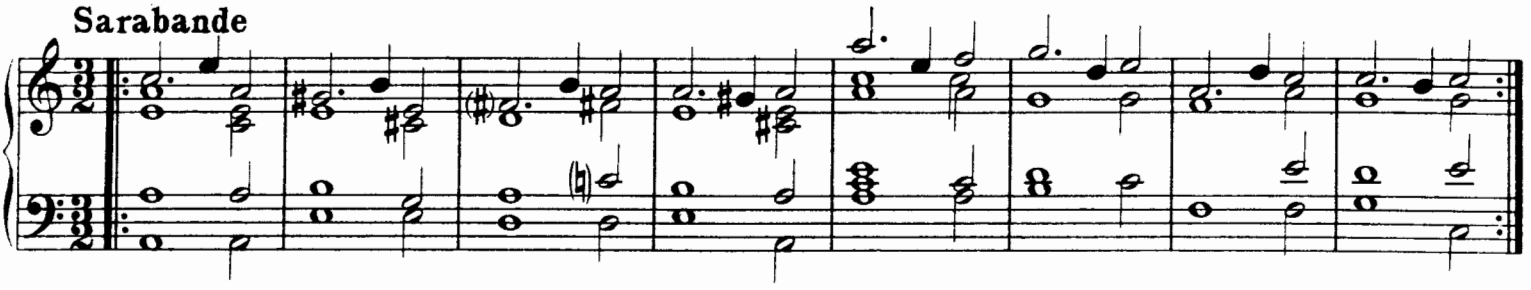


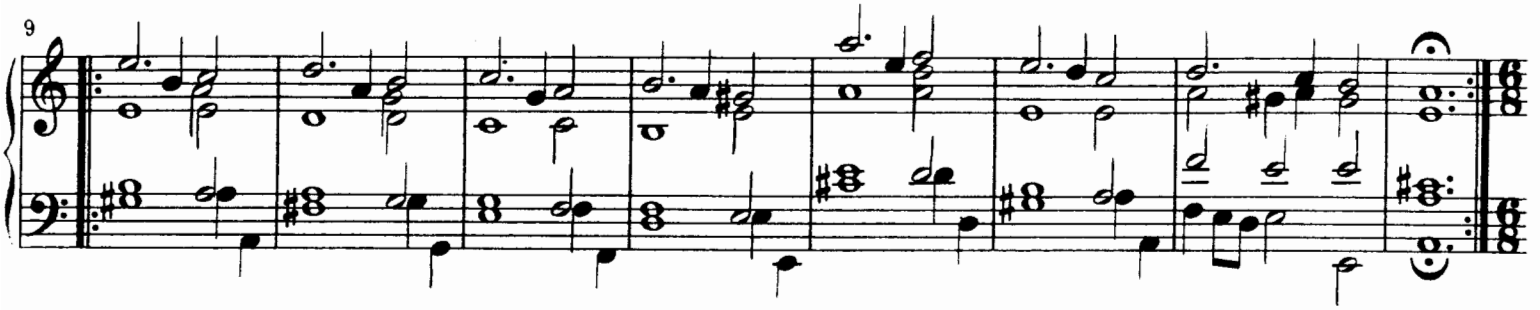




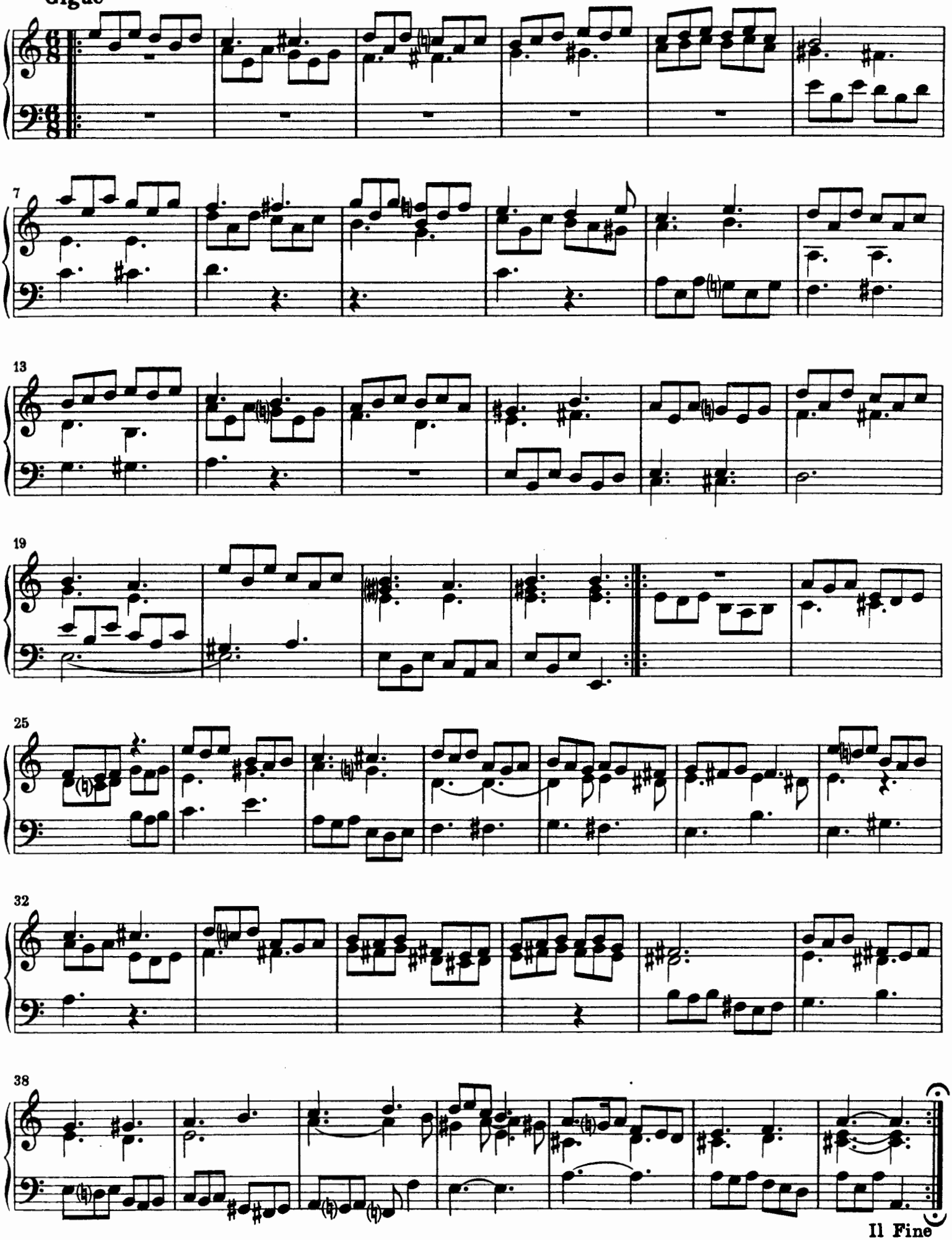


Sarabande

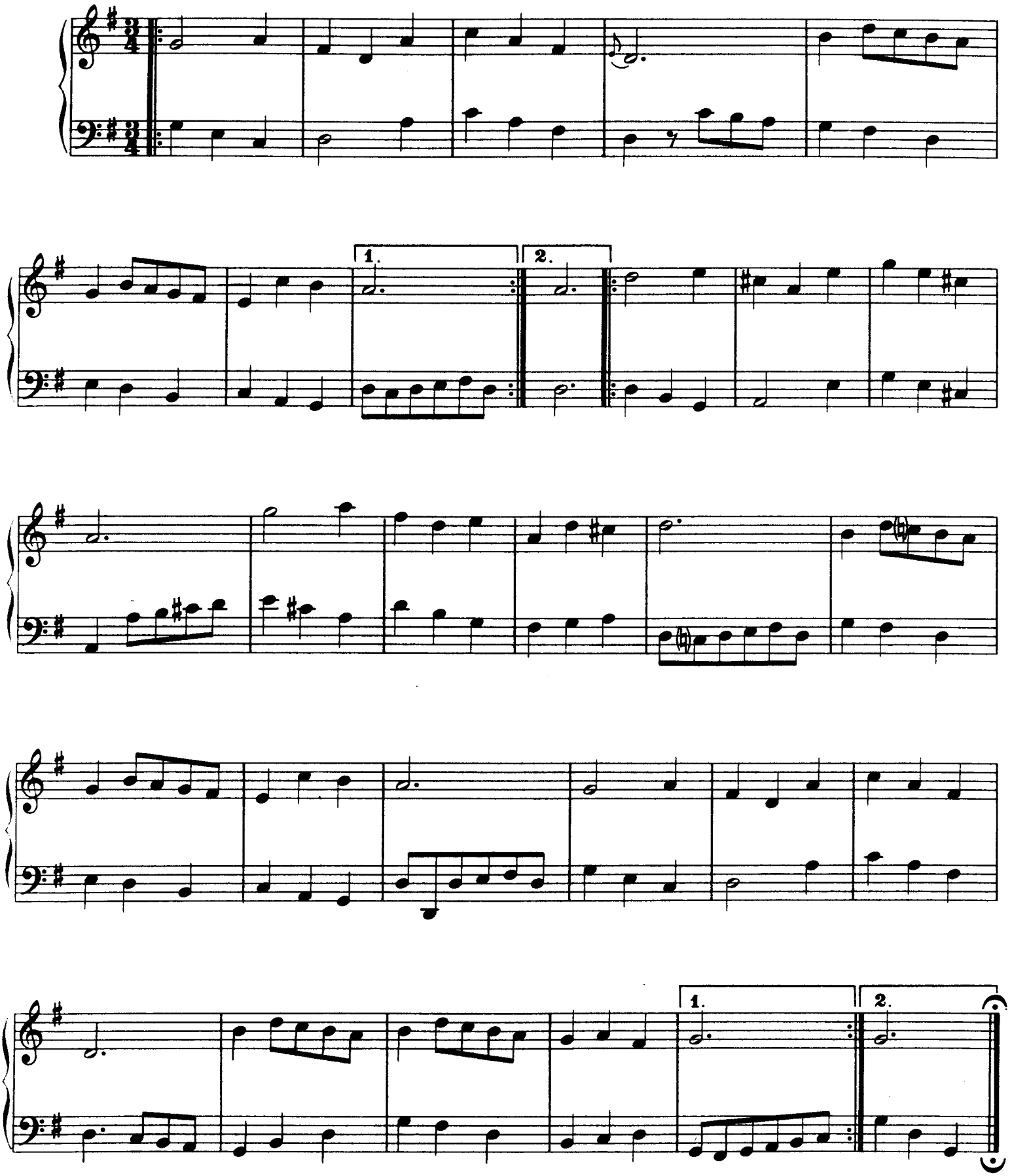




Gigue

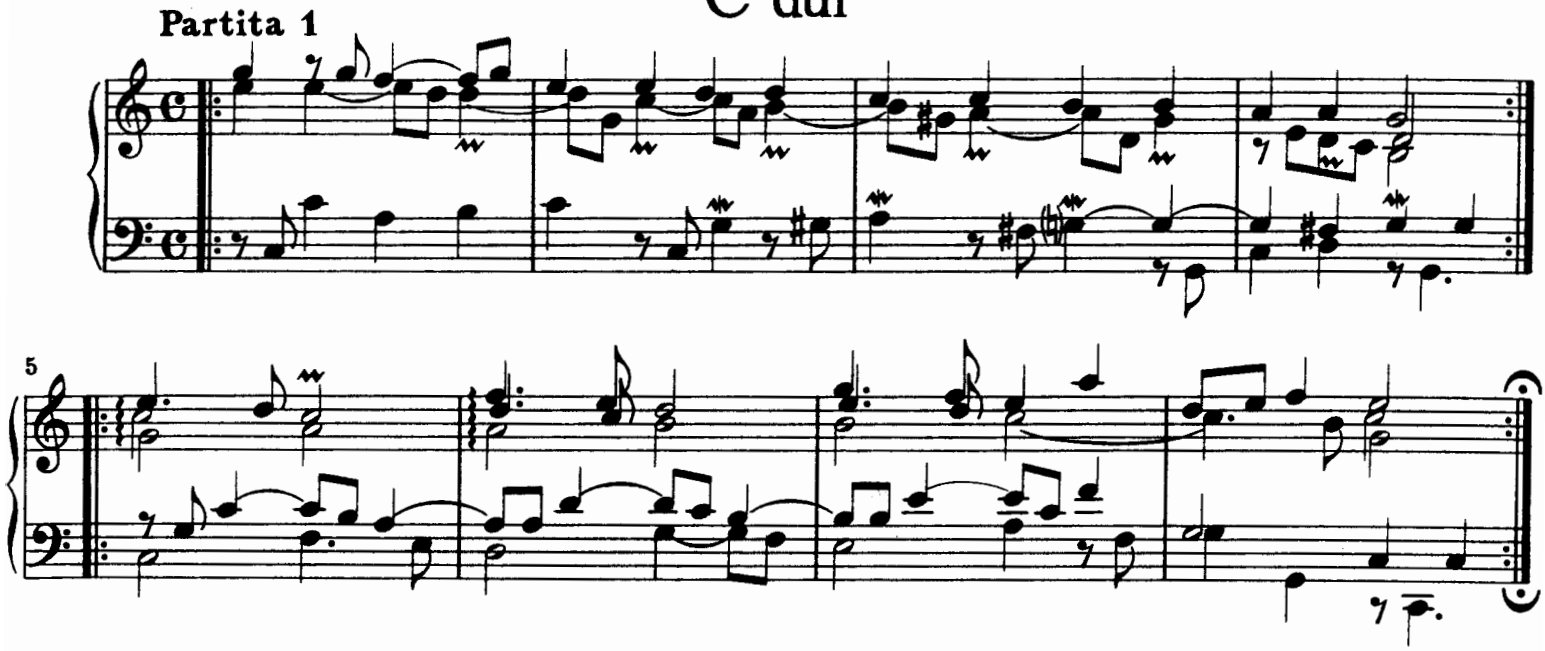


Nr. 12. Menuett in G dur

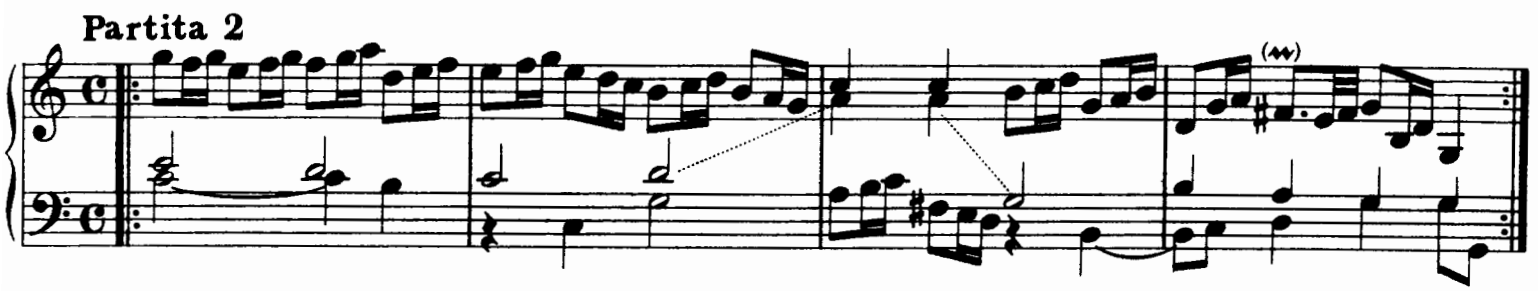


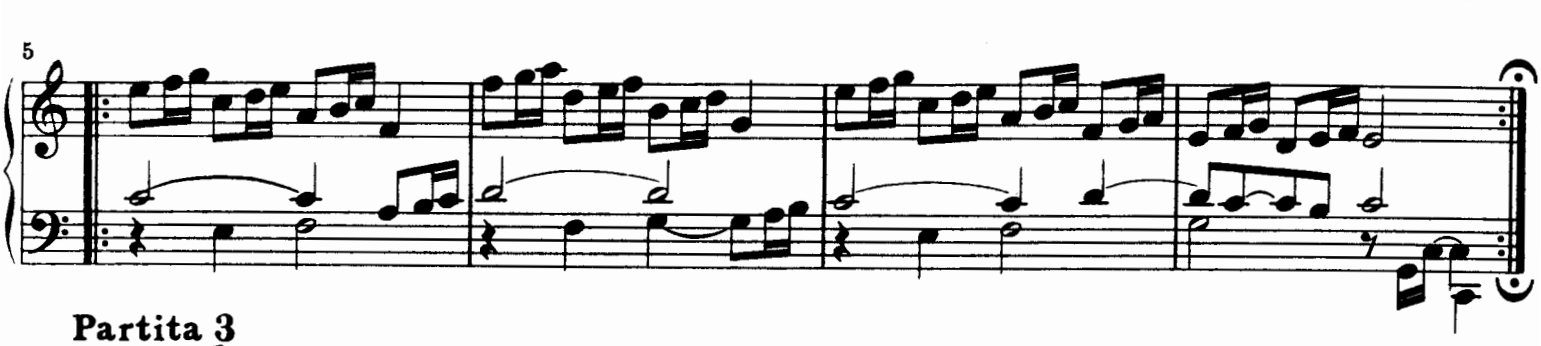
Nr. 13. Partita über die Arie: Jesu du bist allzu schöne
C dur

Partita 1

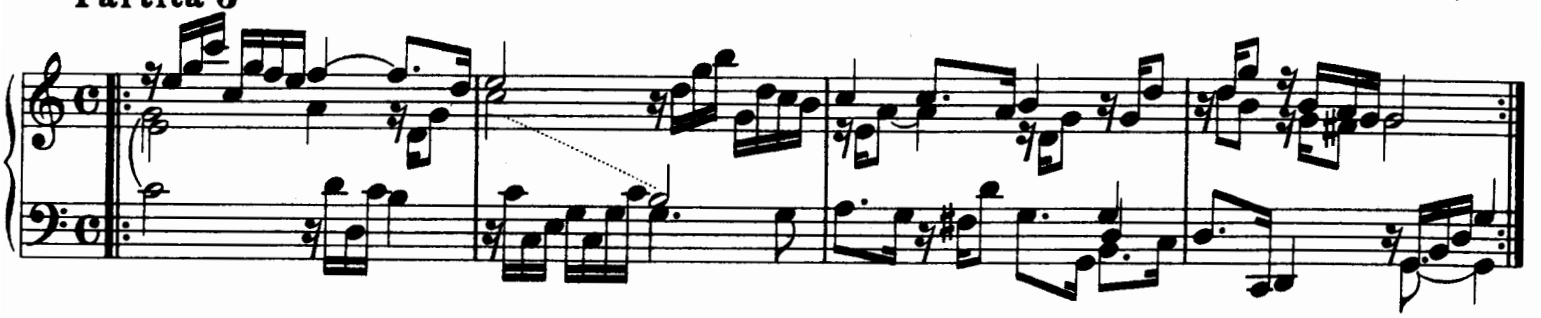


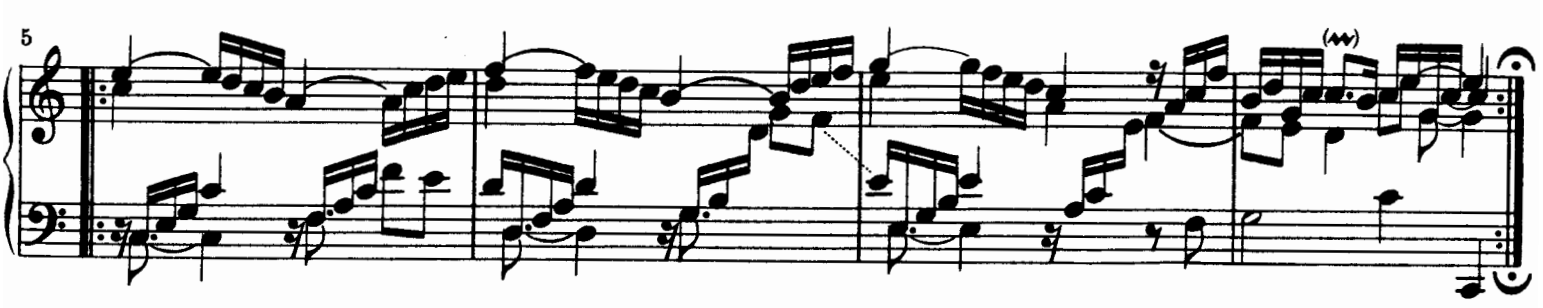
Partita 2



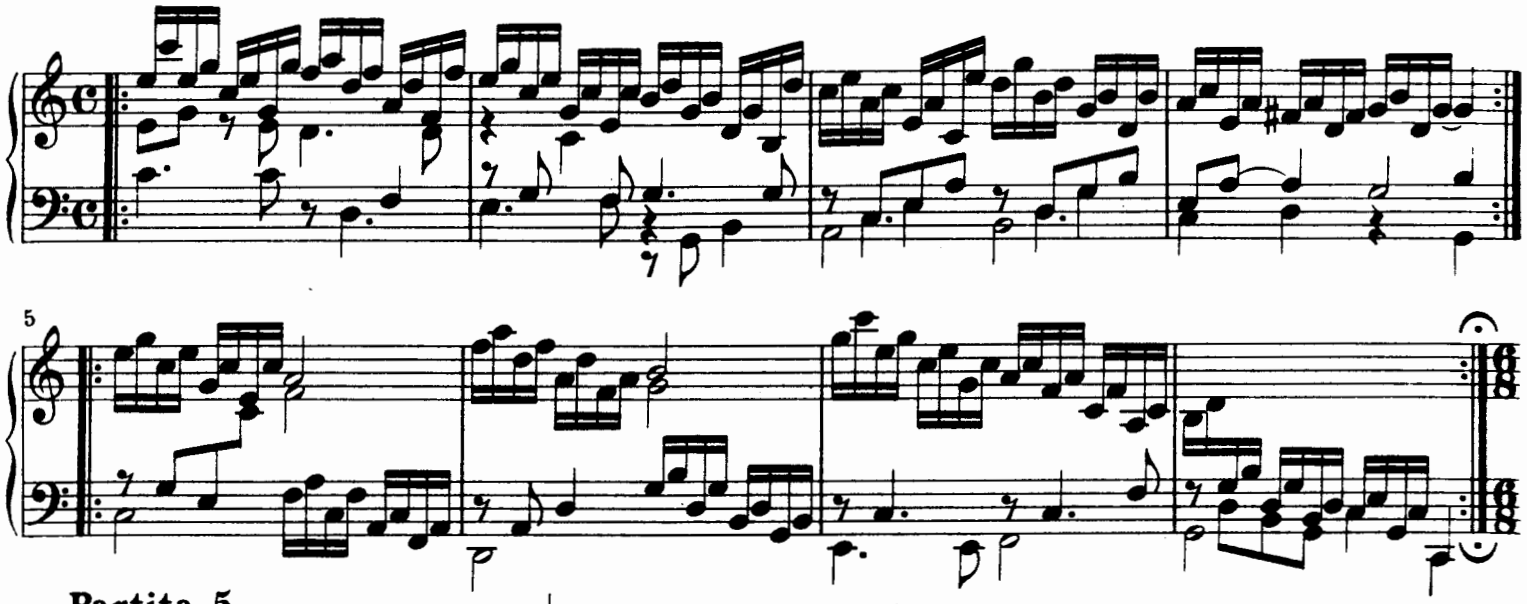


Partita 3

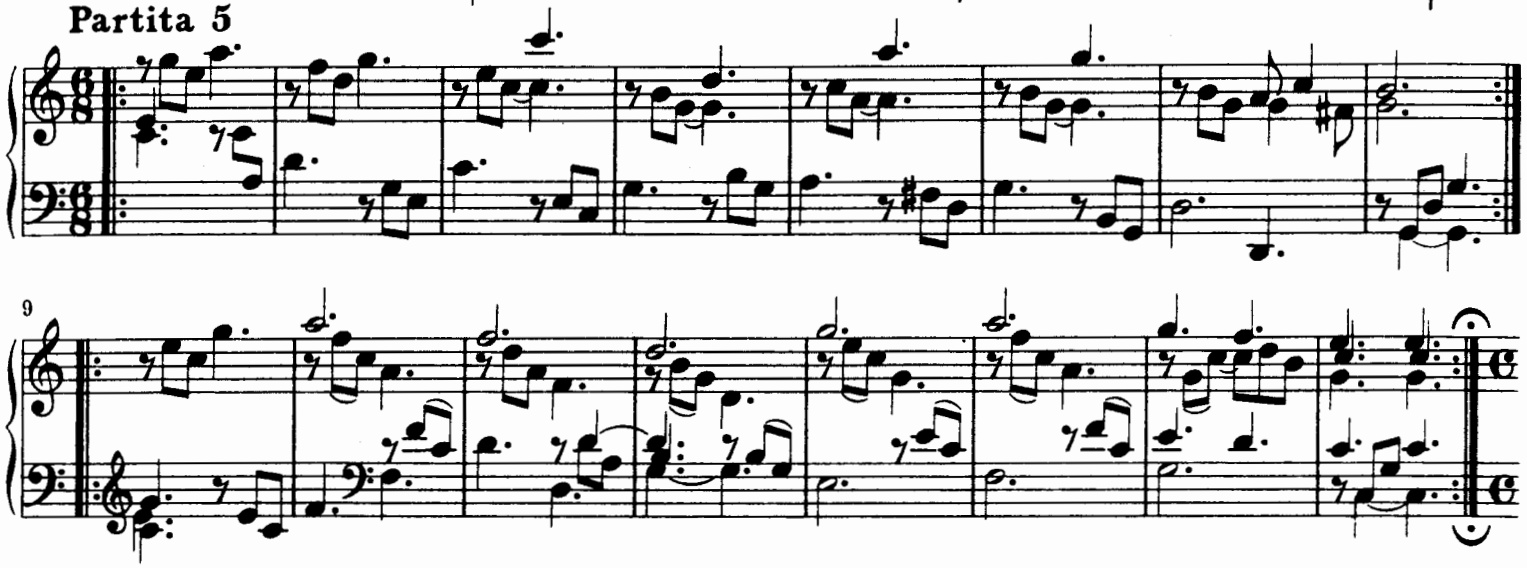




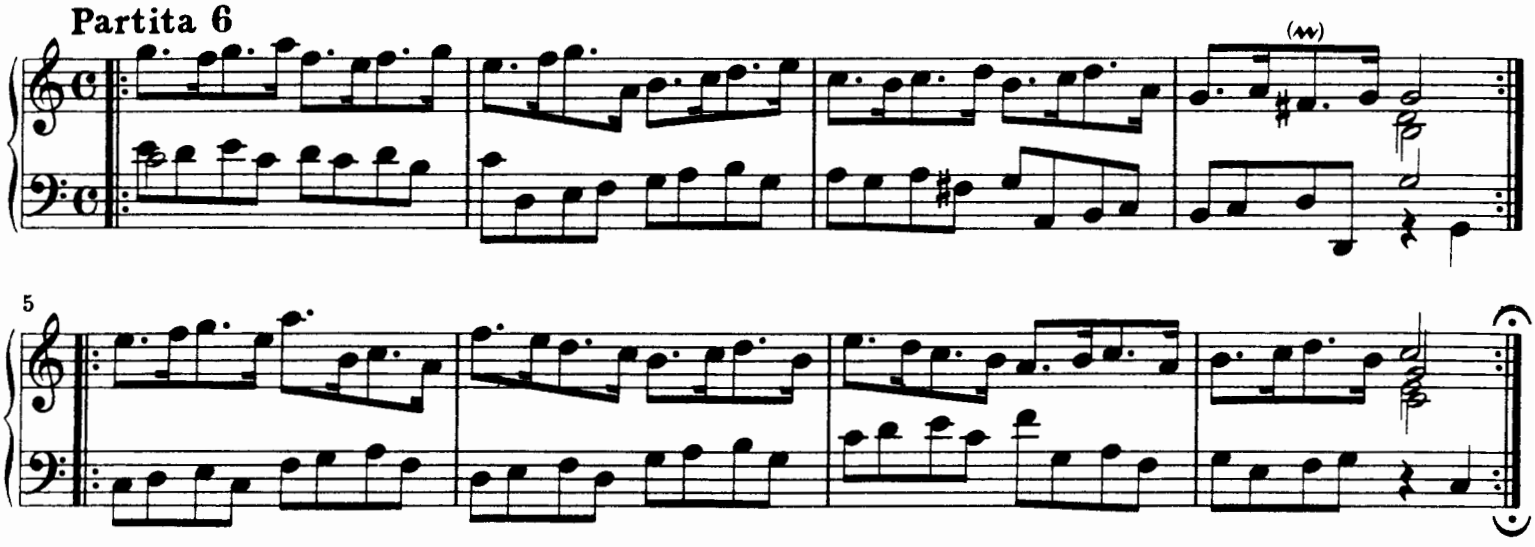
Partita 4



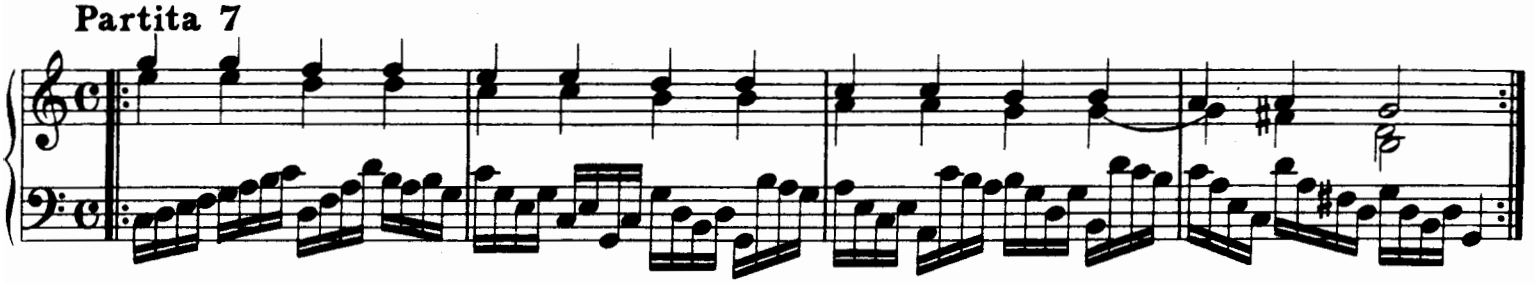
Partita 5

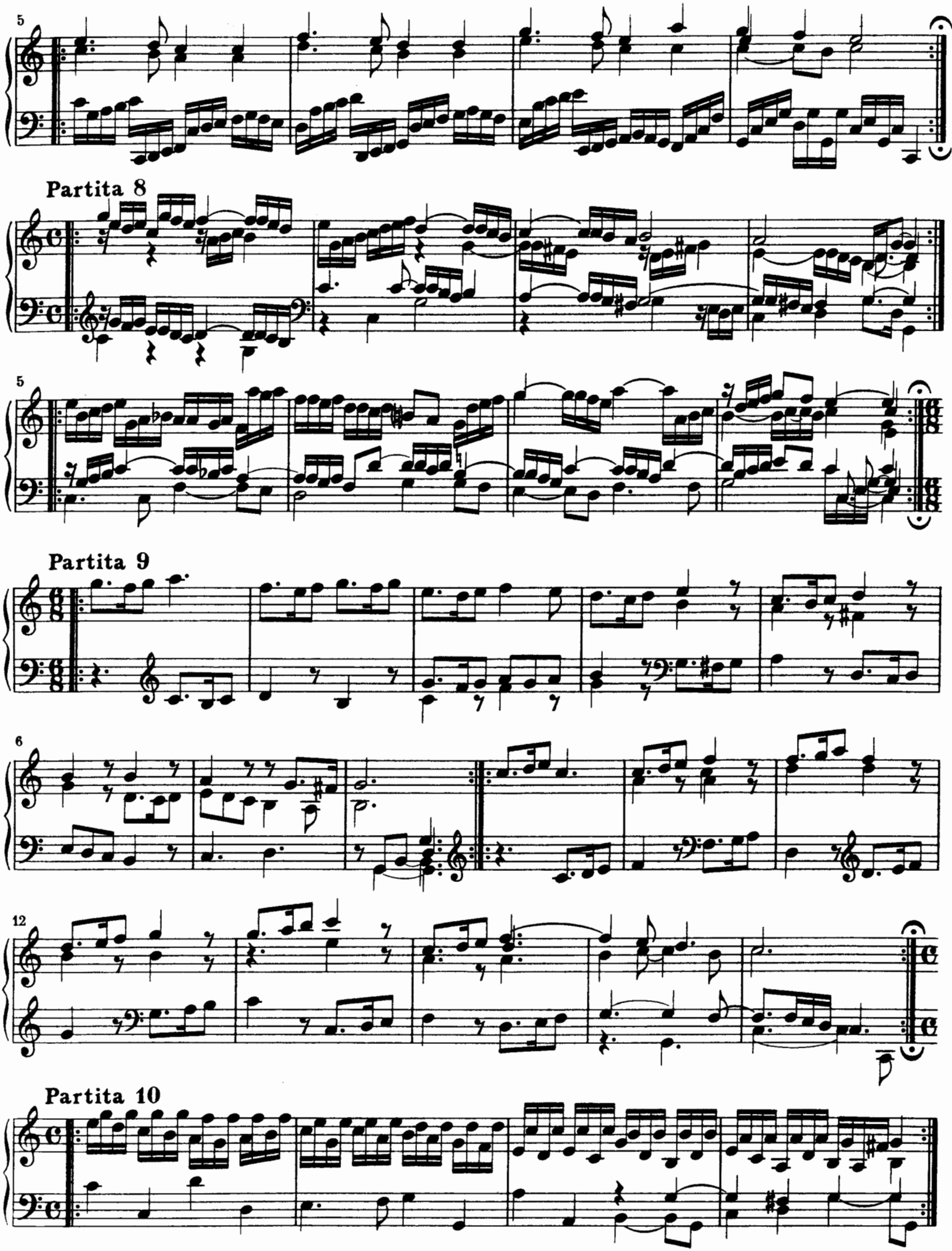


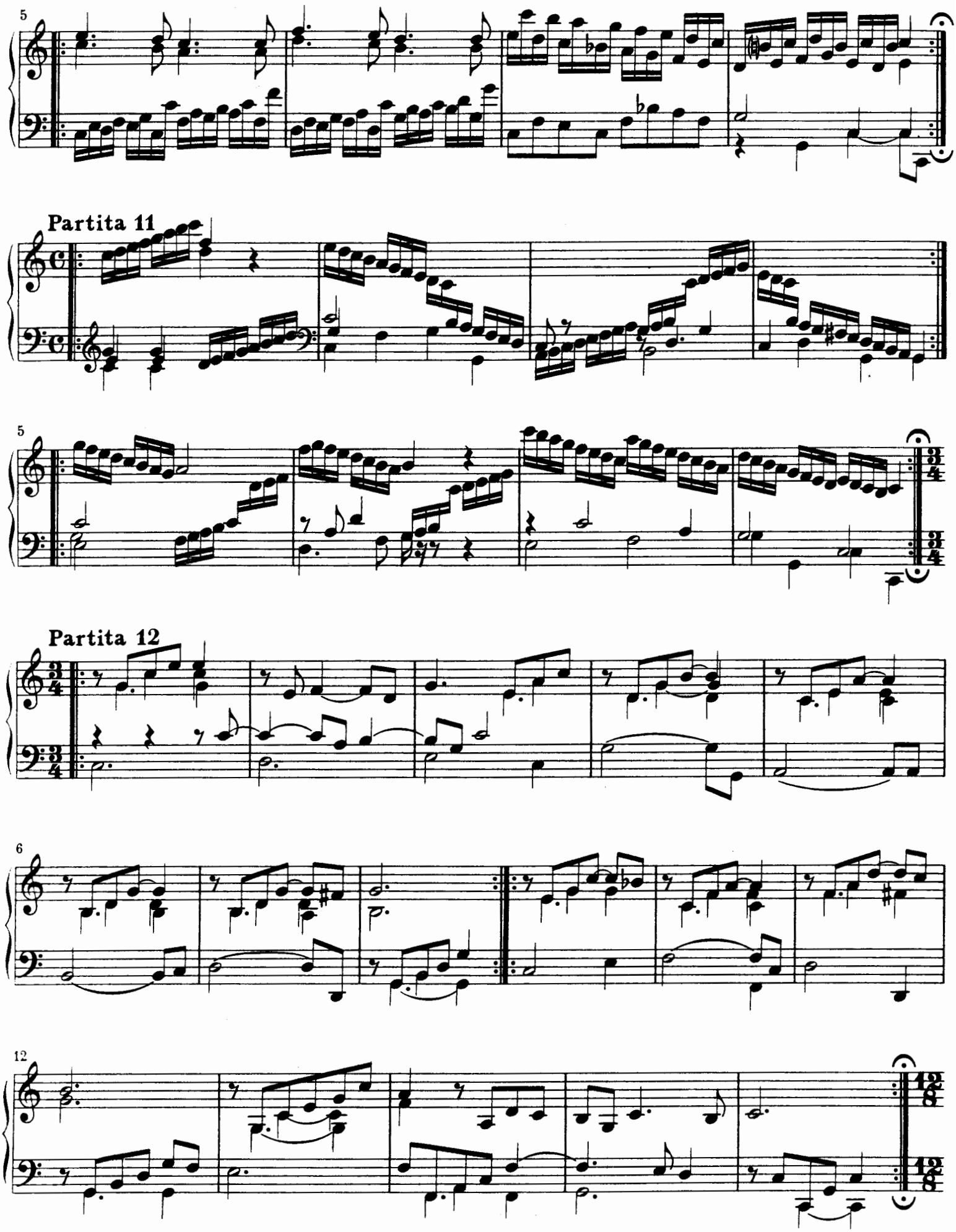
Partita 6

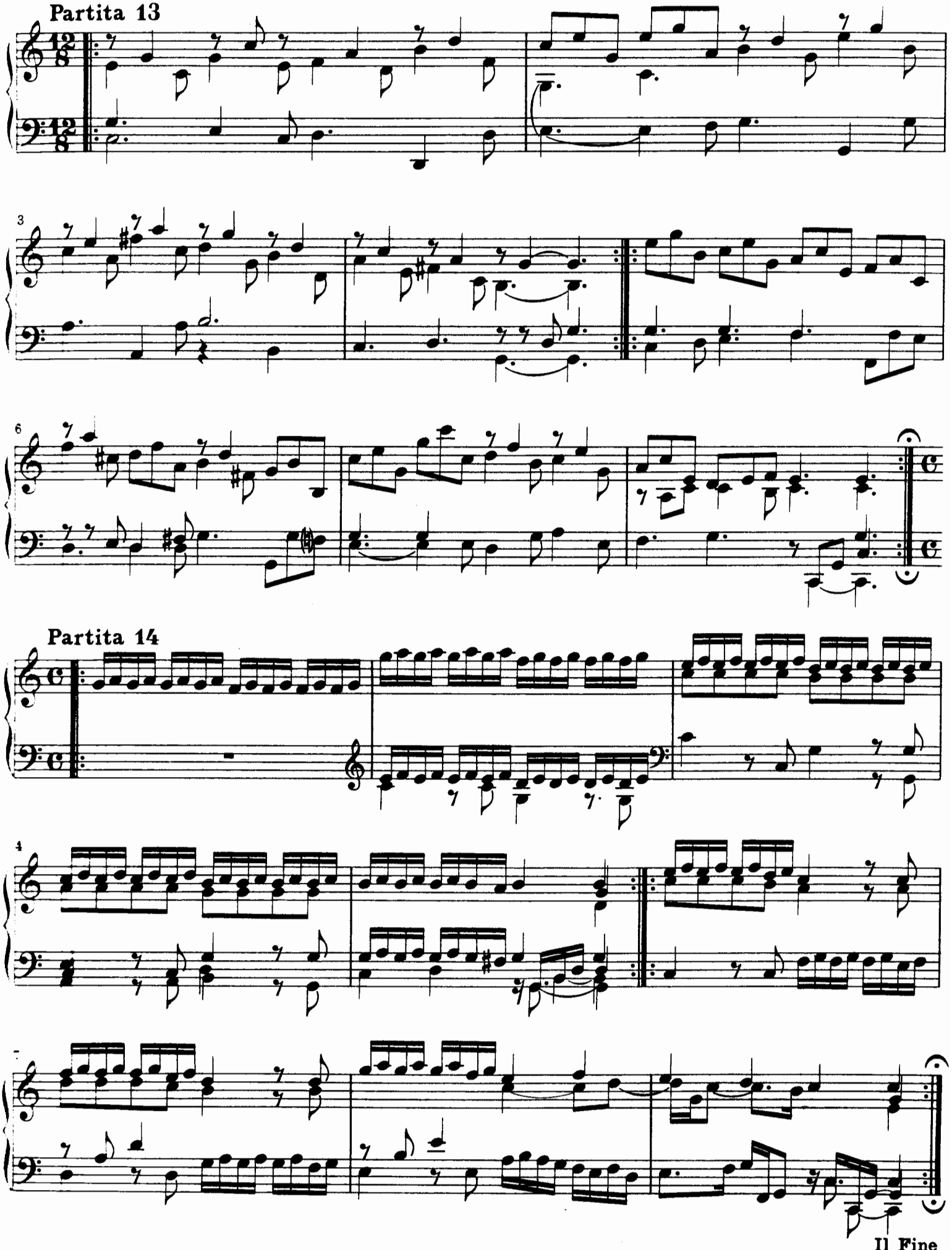


Partita 7




5
Partita 8
5
Partita 9
6
12
Partita 10


5
Partita 11
5
Partita 12
6
12



Druck: „Pirol" Minden (Westf)