

Zu determiniren, da ich dann eine Selbständige
resolution und Entschluß vorzulegen werde,
In dieser Hoffnung Erw. Hochw. Hochw. Hochw.
Verzeihung, daß ich all mein Vermögen zu der
Anstalt der Musik und Kunst, und deshalb
besonders Christen anzuwenden werde, da ich
Verbleibe Erw. Hochw. Magist.
Zurückgabe des

Georg Köhn

Inleiding

Tot op heden bestaan er nauwelijks integrale cd-opnamen met het orgeloeuvre van Georg Böhm (1661-1733). Organisten spelen doorgaans slechts een klein deel van zijn werken, waarvan een aantal is overgeleverd in een klavecimbelachtige notatie van kopiisten; autografen zijn tot op heden nog niet gevonden. Over de persoon Böhm is weinig bekend en informatie over veel facetten van zijn oeuvre moet via allerlei externe bronnen verkregen worden. In het kader van deze opname heb ik geprobeerd antwoorden te vinden op de vele vragen die over Böhm en zijn muziek gesteld kunnen worden.

Georg Böhm leefde en werkte in een overgangperiode: de klassieke zeventiende-eeuwse Thüringse- en Noord-Duitse orgel- en kerkmuziek kwam in het eerste kwart van de achttiende eeuw onder invloed te liggen van de galante muziek, die met name werd gevormd door de introductie van de Italiaanse en Franse operastijl. Deze ontwikkeling treffen we ook aan bij Böhm. Als gevolg hiervan zijn o.a. de toegepaste vormen in zijn vrije werken veel compacter dan die bij zijn illustere oudere collega's Buxtehude en Reincken. Relatief nieuw was ook de introductie in Noord-Duitsland van de koraalpartita naar Pachelbels voorbeeld en van de koraalcycli. Beide vormen kunnen gezien worden als een soort (orgel)cantate met verschillende affecten. Voeg daarbij de samensmelting van de Duits-Italiaanse en Franse uitvoeringspraktijk en men ziet een geheel nieuwe stijl ontstaan. Deze stijl werd door Händel, Telemann en Bach tot grote hoogte gebracht en dat is wellicht de reden waarom Georg Böhm als pionier relatief onbekend is gestorven.

Voor deze opname heb ik een nog weinig in de praktijk gebracht facet van barokke uitvoeringspraktijk geprobeerd te realiseren, namelijk het toevoegen van improvisatorische elementen in bestaande composities, zoals basso continuo of andere akkoordtonen ter opvulling. Hierdoor sluit Böhm's orgelmuziek op natuurlijke wijze aan bij diens cantatecomposities. Sinds Michael Praetorius (1571-1621, *Syntagma Musicum II*) bestond het ideaal om bij het orgelspelen een compleet orkest en koor te imiteren. Johann Mattheson (1681-1764) betreurde dat dit ideaal in zijn tijd nog weinig navolging had gevonden, kennelijk omdat het de allerhoogste eisen stelt aan de uitvoerende en daarom moeilijk te verwezenlijken was.

Het grootste gedeelte van het programma is uitgevoerd op het door Jürgen Ahrend rond 1990 gerestaureerde en gereconstrueerde vierklaviers Schnitger-orgel (1689-1693) in de St. Jacobikirche te Hamburg. Ten tijde van de bouw van dit instrument was Böhm zes jaar lang gemeentelid van deze kerk. Een aantal werken is opgenomen op het Hinsz-orgel (1731) in de Mariakerk te Zandweer in de provincie Groningen, waarvan één werk zowel in Hamburg als in Zandweer. Zo wordt het verschil inzichtelijk gemaakt tussen de interpretatiemogelijkheden op een groot Hamburgs stadsorgel en die op een ruim bemeten dorpsorgel in Hamburgse stijl met aangehangen pedaal. Op een klavecimbel van Christian Zell (1728) wordt een tweetal composities gespeeld die voor verschillende toetsinstrumenten bedoeld kunnen zijn. Het Zell-klavecimbel behoort tot de collectie van het Museum für Kunst und Gewerbe te Hamburg. Een aantal koraalbewerkingen heb ik gecomponeerd met een zetting uit het *Görlitzer Tabulaturbuch* van Samuel Scheidt (1587-1654).

Stef Tuinstra

Levensloop

Georg Böhm werd op 2 september 1661 te Hohenkirchen in Thüringen geboren. Zijn vader was daar vanaf 1660 tot zijn dood organist en schoolmeester. De eerste muzieklessen kreeg Böhm van zijn vader en mogelijk ook van Johann Heinrich Hildebrand, de toenmalige cantor van het nabijgelegen Ohrdruf. Vanaf juni 1678 bezoekt hij het gymnasium in Gotha en in 1684 begint hij zijn studie aan de universiteit van Jena. Daarna weten we enkele jaren niets van hem. Omdat in zijn muziek veel invloeden van Johann Pachelbel (1653-1706) doorklinken, is het goed mogelijk dat Böhm in deze periode lessen bij hem heeft gevolgd; Pachelbel was van 1678 tot 1690 organist van de Predigerkirche te Erfurt, niet ver van Jena. In ieder geval voltooide Böhm in deze jaren de universiteit en ook trouwde hij.

Hamburg

Rond zijn dertigste levensjaar verhuist Böhm met zijn gezin naar Hamburg. Van 1693 tot 1697 zijn zij lid van de kerkelijke gemeente van de Jacobi-wijkerkerk in Hamburg en drie van de kinderen werden in deze kerk gedoopt. Het is niet bekend wat Böhm in deze periode deed – het kan zijn dat hij les heeft gehad van Johann Adam Reincken (1643-1722), organist van de Sankt Catharinenkirche. Er wordt aangenomen dat Böhm in ieder geval een seizoen lang klavecijnist was van het orkest van de Hamburgse opera (opgericht in 1678). Onder leiding van Johann Sigismund Kusser (1660-1727), leerling van Jean-Baptiste Lully (1632-1687), werden hier opera's uit Italië en Frankrijk uitgevoerd en nieuwe, gecomponeerd door Kusser zelf. Zo leerde Böhm naast de virtuoze, vrije en emotionele Italiaanse stijl tevens de meer gestileerde en beheerste Franse wijze van uitvoeren kennen.

Lüneburg

Op 26 september 1698 werd Böhm benoemd als organist van de Johanniskirche te Lüneburg, een snel groeiende stad van ongeveer 10.000 inwoners en economisch gezien de belangrijkste plaats tussen Hamburg en Hannover. In de Johanniskirche bespeelde hij een fraai orgel (1553) van Jasper Johanssen uit 's-Hertogenbosch en Hendrik Niehoff en diens zoon Claas uit Amsterdam. Door latere verbouwingen bezat het orgel al wel een zelfstandig pedaal van C-c¹, maar dit was nog niet in pedaaltorens geplaatst.

Van grote betekenis voor Böhm was het hertogelijk slot van Celle en zijn bewoners Georg Wilhelm

van Braunschweig-Lüneburg en Eléonore Desmier d'Olbreuse. De hertogin was een Franse hofdame uit een geslacht van hugenoten en zij had een tijdlang aan het hof van koning Louis XIV vertoeft, waar ze beroemde hofmusici leerde kennen. Zij was de belangrijkste promotor van de Franse smaak aan het hof van het slot van Celle. Na het overlijden van de hertog woonde zij van 1706-1717 in Lüneburg in een paleis Am Markt nr. 7. Daarna keerde zij naar Celle terug, waar ze in 1722 stierf.

Johann Sebastian Bach

Böhm heeft zijn naambekendheid voor een niet onbelangrijk deel te danken aan het feit dat hij een soort coach en vaderfiguur voor de jonge (verweesde) Bach is geweest toen deze twee jaren in Lüneburg verbleef. Aanvankelijk als student aan de Michaelisschule, in die tijd een beroemd gymnasium, en daarnaast als koorzanger en zangsolist bij de chorus musicus. Bach kopieerde op muziekpapier van Böhm Reinckens koraalfantasie *An Wasserflüssen Babylon*. De koraalpartita's *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* – deze moet wel van Böhm zijn hoewel het stuk als BWV Anhang 77 ook aan Bach toegeschreven werd – en Bachs partia *Ach, was soll ich Sünder machen* (BWV 770) lijken zo sprekend op elkaar dat het bijna niet kan missen dat Bach van Böhm compositieles heeft gehad. Böhm heeft Bach na verloop van tijd mogelijk in huis genomen, wellicht nadat Bachs stem was gemuteerd tot bas. Dankzij Böhms bemiddeling speelde Bach als vervanger-organist diensten in diverse Lüneburgse kerken. In zijn latere leven noemde Bach Böhms naam steeds met ere, en Böhm was een van degenen bij wie Bachs muziek kon worden gekocht. De muziek van Böhm die Bach had leren kennen, is terug te vinden onder die stukken die Bach na zijn terugkeer in Thüringen toevoegde aan de verzamelbundels van zijn broer Christoph; deze bundels staan nu bekend als het *Andreas Bach Buch* en het *Möller Manuscript*.

Orgelbouw

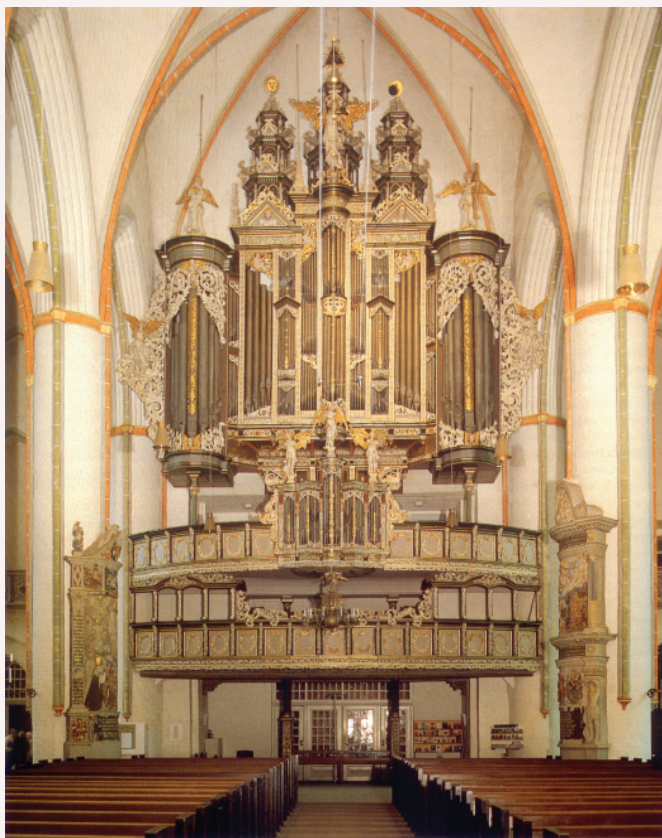
In 1712 ging een lang gekoesterde wens van Böhm in vervulling: 'zijn' orgel in de Johanniskirche werd geheel in Noord-Duitse stijl werd omgebouwd. In Hamburg had Böhm al Arp Schnitger leren kennen, toen deze in de Jacobikirche een groot orgel – 60 registers met zowel een 32-voets Prestant als een 32-voets Bazuin – bouwde. Het Lüneburgse orgel werd nu door Schnitgers leerling Matthias Dropa onder handen genomen; Dropa woonde en werkte vanaf 1708 in Lüneburg. Vooral de toevoeging van twee grote pedaaltorens terzijde van het oude Niehoff-front veranderde het aanzien compleet. Het orgel kreeg ook nieuwe windladen, een nieuwe windvoorziening, een nieuwe

mechaniek en klaviatuur. ‘Die helle und scharfe Intonation’ van het oude orgel, een klankkarakter dat Böhm ook bij het Hamburgse Jacobi-orgel had leren kennen, moest volgens hem ‘so woll in den alten als auch den neuen Stimmen’ opnieuw worden aangebracht. Böhm hield dus van een expressieve, extraverte en relatief luide orgelklank. Ook werden op wens van Böhm ‘zur Bequemlichkeit der Music zu beiden Seiten des Rückpositivs anzu bauenden so genandten halben Monden oder Chori’ bijgebouwd, omwille van het samen musiceren van orkest, koor en hoofdorgel.

Na deze ombouw telde Böhms orgel 47 registers, drie klavieren en vrij pedaal – ook met twee 32-voets registers; twintig registers waren van vóór 1712, de rest was nieuw. Samen met de formidabele akoestiek was het orgel een muzikaal paradijsje op aarde!

Levenseinde

Georg Böhm bleef tot zijn dood in Lüneburg. Hij stierf op 18 mei 1733. Bij zijn tijdgenoten is Böhm tamelijk onbekend, misschien zelfs ondergewaardeerd gebleven. Johann Gottfried Walther (1684-1748) typeert hem als ‘ein braver Componist’ (‘braver’ in de betekenis van goed en gedegen, maar niet uitzonderlijk). Johann Mattheson roemt hem in 1739 weliswaar als één van de beroemdste organisten van zijn tijd in de omgeving van Hamburg, maar in zijn muziekbiografie *Ehrenpforte* uit 1740 noemt hij Böhm niet. Böhms muziek is alleen in Middenduitse streken verspreid; de eerste uitgave verscheen pas in 1927.



Lüneburg, St. Johanneskirche

Het klaviereuvre

Het oeuvre van Böhm is divers en kleurrijk, zowel qua stijl als qua compositievorm. Het is verbazingwekkend dat soms totaal van elkaar verschillende werken toch van een en dezelfde componist zijn. Omdat verder weinig bekend is over de datering van Böhms composities is elke poging tot indeling van zijn oeuvre hypothetisch. Maar uit analyse van het momenteel ter beschikking staande bronmateriaal blijkt dat de levensloop van Böhm toch vrij duidelijke indicaties geeft. Voor orgel ligt dat nog weer duidelijker dan voor de andere toetsinstrumenten; de aanwijzingen zijn tevens te vinden in fenomenen als uitvoeringspraktijk, orgeltype, stemmingen en registratie.

In het overzicht hieronder wordt Böhms oeuvre in drie perioden ingedeeld: 'Thüringen' (1661-c. 1690) – T, 'Hamburg' (c. 1690-1698) – H, en 'Lüneburg' (1698-1733) – L. Als het om een compositie gaat die naderhand door Böhm lijkt te zijn nabewerkt, worden beide perioden aangegeven; dat gebeurt ook als het gaat om een werk uit een overgangperiode, of om vroegere werken die in een latere periode door een nieuwere uitvoeringspraktijk kunnen worden getransformeerd als waren het latere composities. Qua vorm kan Böhms oeuvre worden ingedeeld in vrije werken, danswerken en koraalbewerkingen.

De *vrije werken* omvatten praeludia (o.a. met fugae) en een capriccio. De praeludia zijn onder te verdelen in een vroegere stijl (meer Noord-Duits georiënteerd) en een latere stijl (meer Frans georiënteerd). Böhm lijkt de enige Noord-Duitse orgelcomponist te zijn die een capriccio componeerde. Het van oorsprong Italiaanse capriccio was met name door Johann Jacob Froberger (1616-1667) in Duitsland geïntroduceerd. Froberger leerde het kennen van zijn leraar Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

De *danswerken* omvatten de toentertijd gangbare cyclus (vervat in een suite) van gestileerde danscomposities. De basis van de suite bestond uit het viertal allemande, courante, sarabande en gigue. Froberger en later ook Matthias Weckmann (1616-1674, bij hem 'Partita' genoemd) hadden de suite van Frankrijk naar Duitsland gebracht.) Sommige latere suites van Böhm zijn uitgebreid met een air, rigaudon, rondeau, menuet, sarabande-double, ciacona (It.) of chaconne (Fr.).

De *koraalbewerkingen* kunnen worden onderverdeeld in partita's – al dan niet met apart koraal – , in een koraalcyclus (de bewerkingen met verschillende versetten), in de koraalaria (solo-cantus firmus in de rechterhand), een gevarieerde aria (met elementen van de koraalfantasie) en de koraalfantasie zelf. De koraalfantasie handelt meestal over één, soms over meerdere coupletten. De partita's zijn gebaseerd op de diverse coupletteksten en de ariavormen slechts op één. Een partita is een reeks compacte bewerkingen waarvan tenminste 3 of 4 delen in één keer na elkaar dienen te worden gespeeld. Er

is sprake van een koraalcyclus wanneer de titel 'versus' boven de variatie staat. De versetten kunnen zowel achter elkaar, maar ook afzonderlijk worden gespeeld. In de koraalcyclus zijn de variaties ook op een andere wijze geordend dan in de partita. In één verset komen soms meerdere variaties voor; bovendien lijkt voor de afzonderlijke variaties eerder het affect per regel leidraad te zijn dan het affect per couplet (zoals bij de partita). Daardoor lijken sommige versetten op een korte koraalfantasie.

ORGEL/PEDAALKLAVICHORD	
<i>Praeludia en Capriccio</i>	
Praeludium in C-groot	H
Praeludium in d-klein	H/L
Praeludium in F-groot	L
Praeludium in g-klein	L
Praeludium in a-klein	T
Praeludium in a-klein met fuga 2 (van Böhm?)	T/L
Capriccio in D-groot	H/L
<i>Danswerken</i>	
Chaconne in G-groot	L
Menuet in G-groot	L
Ouverture in D-groot (suite in 5 delen)	L
<i>Koraalbewerkingen</i>	
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 8 partita's (koraal = part. 1)	T/L
Allein Gott in der Höh sei Ehr koraalfantasie	L
Auf meinen lieben Gott 4 versetten (koraalcyclus)	H

Aus tiefer Not schrei ich zu dir 2 versetten (koraalcyclus)	L
Christe, der du bist Tag und Licht 3 versetten (koraalcyclus)	H
Christ lag in Todesbanden aria	H
Christ lag in Todesbanden koraalfantasie (meer coupletten)	H
Christum wir sollen loben schon aria	H
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort koraalfantasie (1 couplet)	H
Freu dich sehr, o meine Seele 12 partita's (solokoraal = part. 1)	T/L
Gelobet seist du, Jesu Christ aria	H
Gelobet seist du, Jesu Christ koraal met 5 variaties (partita)	T/L
Herr Christ, der einig Gottes Sohn koraal met 7 partita's	T/H
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend 6 versetten (koraalcyclus)	L
Nun bitten wir den Heiligen Geist aria	H
Vater unser im Himmelreich aria pedaliter	L
Vater unser im Himmelreich aria	L

Vater unser im Himmelreich koraalfantasie/c.f. bas (1 couplet)	H
Vom Himmel hoch da komm ich her aria	H
Wer nur den lieben Gott lässt walten 7 partita's (solokoraal = part. 1)	T

KLAVECIMBEL (2-MANUALIG)/KLAVICHORD

<i>Praeludiae</i>	
Præcludium in g-klein	L
<i>Danswerken</i>	
Chaconne in G-groot Menuet in G-groot	L
<i>Koraalbewerkingen</i>	
Arie: Jesu, du bist allzu schöne 14 partita's	H
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 8 partita's (koraal = part. 1)	T/L
Freu dich sehr, o meine Seele 12 partita's (solokoraal = part. 1) (partita 12 pedaliter)	T/L
Vater unser im Himmelreich aria	L
Wer nur den lieben Gott lässt walten 7 partita's (solokoraal = part. 1)	T
<i>Suites</i>	
Suite in c-klein	L

Suite in D-groot	L
Suite 1 in d-klein	T/H
Suite 2 in d-klein	T/H
Suite 1 in Es-groot	T/H
Suite 2 in Es-groot	T/H
Suite in F in F-groot	H
Suite 1 in f-klein	L
Suite 2 in f-klein	H/L
Suite in G-groot (met inbegrip van Praeludium in G-groot)	H
Suite in a-klein	H

T: 'Thüringen' (1661-c. 1690)

In Thüringen heerste veel meer een volkstraditie dan bijvoorbeeld in Sachsen. Daar werd de muziekcultuur meer geredigeerd door de hoven, terwijl in Thüringen het muzikale ambacht vooral zaak was van de amateurmusicus. Als gevolg daarvan zien we veelal een overzichtelijke eenvoud. De toepassing van het affect was daarbij eenvoudig en soms verhuld, waardoor de muziek een veel meer 'absoluut' (in de zin van niet programmatische- dan wel tekstgebonden muziek) karakter had dan de meer Italiaans georiënteerde hofstijl. De muziekcultuur aan de hoven was gecompliceerder naar vorm en structuur, datzelfde geldt voor Noord-Duitsland. Ook werd er veel meer gebruik gemaakt van wisselende affecten, ook in de orgelmuziek. Het gevraagde uitvoeringsniveau was door dit alles veel hoger en alleen de grote meesters waren in staat om daar volledig aan te voldoen.

De Thüringse stijl bestond vaak uit een verhulde melodie – door middel van akkoordbrekingen in een vloeiend doorlopend notenpatroon, toonladderfiguren en slotakkoorden (de laatste ook wel in mineur). Het tempo was meestal gemiddeld. De toepassing van vrij pedaal was beperkt vanwege de verhoudingsgewijs kleine orgels en kleine kerken, vaak met weinig nagalm.

Ook de tamelijk veelvuldige toepassing in de zeventiende eeuw van toonsoorten met meer kruisen en mollen en zwarte toetsen met een dubbelfunctie (zowel *gis* als *as* bijvoorbeeld) is een belangrijk kenmerk voor deze regio. De invloed van Andreas Werckmeister (1645-1706), die een aantal nieuwe stemmingen had ontworpen waarmee in 24 toonsoorten kon worden gespeeld, was in Midden-Duitsland daarom veel groter dan in Noord-Duitsland.

H: 'Hamburg' (c. 1690-1698)

In Hamburg zijn voor Böhm verschillende invloeden essentieel geweest. In de eerste plaats was er zijn bewondering voor de oudere collegae Johann Adam Reincken en Dieterich Buxtehude (1637-1707), de een organist van de Sankt Catharinenkirche, de ander verbonden aan de Marienkirche in het nabijgelegen Lübeck. Dit resulteerde in buitengewoon fraaie composities die qua niveau en uitdrukking bepaald niet minder zijn dan die van de grote Noord-Duitse orgelmeesters.

De tweede grote beïnvloeding was Böhm's (waarschijnlijke) deelname aan de Hamburgse opera. Dat kennismaking met de moderne Italiaanse en Franse muziek leidde tot een synthesesijl die gekenmerkt wordt door intellect, grote technische beheersing, virtuositeit en artistieke fantasie. Böhm's oeuvre staat precies op het snijpunt van oud en nieuw en dat maakt zijn composities zo interessant en uniek. Soms is er meer van de ene stijl aanwezig, soms meer van de andere, soms even veel van beide. Zo zijn alle aria- koraalbewerkingen in quasi-Buxtehude stijl geschreven, (al leidt Böhm consequent elke regel in met voorimitaties).

Het lijkt er sterk op dat voor Böhm de werelden van de Hamburgse stadsorgels en die van de opera in deze periode tamelijk gescheiden waren. Voor orgel componeerde hij overwegend nog in de traditionele Hamburgse 'stadsorgelstijl', voor klavecimbel al in de nieuwe synthesesijl. Een uitzondering vormt de partite diverse sopra *Jesu, du bist allzu schöne*, die in Noord-Duitse klavecijnistische stijl is gecomponeerd. Böhm maakte voor enkele van zijn klavierwerken dankbaar gebruik van de nieuwste mogelijkheden op het terrein van de nieuwe stemmings. Omdat de Noordduitse stadsorgels meestal nog in de oude middentoonstemming waren gestemd, heeft Böhm zijn stijl mede op grond van dit gegeven ontwikkeld; zijn orgelmuziek kan daarom vrijwel volledig in middentoonstemming worden gespeeld. Echter, er zijn wel een aangepaste dis en ais nodig. Het lijkt daarom aannemelijk dat de zogenaamde 'Zwolsse variant' van Schnitger, die in 1721 werd ingestemd in het toen nieuwe grote orgel in de Michaëlskerk, al van oudere datum dateert. Mogelijk heeft ook Böhm een dergelijke variant in zijn Lüneburgse Johannis-orgel gehad. Of het was een vergelijkbare stemming, maar dan met heel licht zwevende tertsen, zodat daardoor de dis en de ais nog weer iets beter in het algemene beeld pasten.

L: 'Lüneburg' (1698-1733)

In Lüneburg brak voor Böhm de tijd aan van het voortzetten en verbreden van de grote synthese, die in Hamburg begonnen was. Dat geldt niet alleen in zijn orkest- en koormuziek, maar vooral ook zijn orgelwerken. Zeker toen Böhm's orgel door Matthias Dropa was gerenoveerd, kwamen er voor hem lang gekoesterde dromen uit. Ook oudere composities konden nu naar believen met veel meer pedaalgebruik worden gespeeld. Doordat de Franse stijl zonder belemmering werd geïntegreerd, ontstond een geheel nieuwe 'sound' op een Hamburgse stadsorgel.

De contacten met de leden van het hof van Celle zullen zijn Franse stijlgevoel alleen maar hebben bevestigd. Aan het eind van zijn leven was het tij voor Böhm overigens gekeerd. Zijn pionierswerk was ‘ingehaald’ door een nieuwe generatie, Telemann, Händel en Bach. De vroege syntheses stijl, die nog grotendeels onder invloed stond van de middentoonstemming, was inmiddels helemaal ‘uit’ omdat men in alle toonsoorten wilde en vooral kon musiceren. Daarmee was ook de syntheses stijl zelf getransformeerd tot dat wat wij in onze tijd als ‘echte barok’ herkennen. De unieke mengeling van oud en nieuw zoals die nog bij Böhm aanwezig was, werd niet meer gezien. Overigens is Bach zich kennelijk steeds bewust gebleven van Böhms pionierswerk, want hij gaf ook op latere leeftijd nog uiting aan zijn waardering.

Uitvoeringspraktijk

Het orgel als vervanging van orkest en koor

In veel plaatsen was er in de kerk om financiële redenen geen koor en/of orkest aanwezig. De orgels daarentegen werden steeds groter gemaakt, want door een eenmalige investering kon men als het ware een permanent orkest opstellen dat kon worden ‘bediend’ door één persoon. Michael Praetorius beschrijft in zijn *Syntagma Musicum* op beeldende wijze hoe de hele muziekcultuur in het orgel is verenigd.

De professionaliteit van de organist lag niet alleen bij het muzikale talent en de goede techniek, maar ook in het vermogen tot ‘instrumenteren’, ofwel registreren. Instrumentatie is per definitie bedoeld om de structuur van een compositie duidelijk te maken en om de luisteraar emotioneel te raken. Het principe van de *varietas*, de afwisseling, speelt daarbij een centrale rol. Volgens Michael Praetorius behoort de *varietas* tot het wezen van de muziek.

Het grote Noord-Duitse barokorgel is in principe dus een afspiegeling van het barokorkest en -koor, de *Imitatio Instrumentorum*. Echter, de orgeltoon is in principe statisch en kan in theorie oneindig doorklinken, de ensembleklank daarentegen is beweeglijk en eindig. Bij het orgelspel werd daarom het geleidelijk dynamiseren met allerlei slimme technieken geïmiteerd. Ook Johann Sebastian Bach deed dit; hij spreekt van ‘innere Kunstmittel’, methodes die hij van zijn grote leermeesters moet hebben geleerd. Het hoofdaccent bij het musiceren in grote ruimten lag rond 1700 nog steeds op de terrassendynamiek, door middel van het principe van de meerkorigheid. Deze manier van musiceren was in de tweede helft van de zestiende eeuw in Italië ontstaan. Beroemde componisten als Gabrieli en Monteverdi brachten de meerkorigheid tot grote hoogte en Duitse componisten namen het over, vooral Hassler, Praetorius en Schütz. Twee-, drie- of zelfs vierkorig opgestelde ensembles musicerden in wisselende samenstellingen – elk apart, twee of drie van de vier, of allemaal tegelijk. Ook soleerden enkele musici uit elk ‘koor’. Dit gebeurde in voortdurende afwisseling om zo tot een maximale, kleurrijke expressie te komen. Meestal was het orgel hierbij betrokken als een van de ensembles.

De werken van het orgel – rugwerk, hoofdwerk, bovenwerk etc. – zijn als het ware een akoestisch opgestelde, orgelmatige ‘vertaling’ van het meerkorig opgestelde koor met orkest. Op het orgel wordt door zinnig toegepaste klavierwisseling een vergelijkbaar effect bereikt als bij de meerkorige ensembleopstelling, waarbij de ensemblegroepen alterneren. Het imiteren van solisten of sologroepen uit de afzonderlijke ‘koren’ kon op het orgel worden geïmiteerd door het wisselen van registers.

Het pedaalspel

De grote barokorgels van Arp Schnitger hebben pedaaltorens aan beide zijden, soms geheel los van de andere kastdelen – het zogenaamde *Hamburger Prospekt*. Vaak wordt gedacht dat dit orgeltype vanaf het laatste kwart van de zeventiende eeuw in zwang kwam en dat de pedaaltechniek pas in de tijd rond Buxtehude op een meer virtuoos niveau kwam. Maar in Noord- en Midden-Duitsland was deze bouwstijl al een hele eeuw eerder ontstaan. Michael Praetorius vermeldde in *De Organographia*, deel II van zijn driedelige naslagwerk *Syntagma Musicum* (1619), ettelijke disposities van grote tot zeer grote orgels met meer dan vijftig registers en met een groot vrij pedaal (waaronder de dispositie van het orgel van de St. Jacobikirche te Hamburg).

Deze bouw met grote zelfstandig bezette pedaalwerken betekent dat de kunst van obligaat en virtuoos pedaalspel in sommige streken en/of steden van Europa al vroeg sterk ontwikkeld was. Uit de ons overgeleverde orgelmuziek uit die tijd valt dat echter vaak niet direct op te maken. Zo is vanuit de notatievorm tot nu toe algemeen aangenomen dat een belangrijk deel van Böhms orgelmuziek uit manualiter werken bestaat en daarom kamermuzikaal van aard is. De ons ter beschikking staande uitgaven geven meestal een notatie op twee balken te zien en in mindere mate drie (de derde uiteraard voor het pedaal).

Diverse werken van Buxtehude en Bach zijn oorspronkelijk ook op twee balken genoteerd maar toch zijn ze vaak bedoeld voor twee klavieren en vrij pedaal. Bij Bach is, doorgaans duidelijker dan tot dan toe gebruik was, aangegeven wat met pedaal gespeeld moet worden. In de uitgaven is daarom meestal voor het drie balkensysteem gekozen. Bij Buxtehude is al veel minder zeker wat als manualiter of pedaliter bedoeld is. Toch zien we dat de meeste uitgevers van tegenwoordig ook bij Buxtehude zelf de pedaalpartij uit het notenbeeld hebben gedestilleerd. Maar bij Böhm – en ook bij Pachelbel – is dat vaak niet gedaan; in al deze gevallen dient de interpreter zelf te beslissen wat hij wel of niet met pedaal speelt. In het geval van Böhm zijn ook geen autografen overgeleverd, al zijn muziek is via kopiïsten tot ons gekomen.

Böhm had pas vanaf 1712 een groot orgel met drie klavieren en vrij pedaal (met zelfs een Bazuin 32-voet) tot zijn beschikking. Toch schrijft hij ook in zijn vroege oeuvre al virtuoos pedaalspel voor. De overlevering van de muziek enerzijds (veel werken lijken ogenschijnlijk manualiter te zijn bedoeld) en de persoonlijke virtueuze spelvaardigheden van Böhm anderzijds lijken daarom enigszins met elkaar in tegenspraak. Toch is dat niet helemaal het geval. Twee voorbeelden die zijn hele oeuvre betreffen: bij de *Imitatio Instrumentorum* zijn de continuo-baspartijen wellicht op het pedaal gespeeld (met Octaaf 8 voet of Dulciaan 16 voet). Ook het cantus firmusspel moet in alle stemliggingen zijn gespeeld. Samuel Scheidt beschrijft in 1624 de gangbare praktijk van pedaalspel waarin een melodie in de sopraan of de alt op het pedaal gespeeld wordt. Dit cantus firmusspel moet in de

vroegere orgelliteratuur door de grote meesters frequent zijn toegepast. Ook orgelmakers stipten dit fenomeen aan. Zo stelt Matthias Schurig naar aanleiding van de bouw van een nieuw orgel in de St. Jacobikirche te Stettin in 1696 dat de Cornet 2 voet van het pedaal nodig is voor het spelen van een koraal. De 17de-eeuwse orgelliteratuur laat diverse voorbeelden van het spelen van een bas- en tenorstem in het pedaal zien, en ook bij Bach zijn voorbeelden te vinden. Rond 1700 was deze oude praktijk dus nog gangbaar en gezien Böhms Hamburgse periode is het logisch te veronderstellen dat een dergelijk registergebruik in Böhms muziek terug te vinden zou moeten kunnen zijn. De genoemde spelmanieren vergen een virtuoos pedaalgbruik; de *praeludiae* van onder andere Vincent Lübeck (1654-1740), Dieterich Buxtehude (1637-1707) en Georg Böhm laten dat duidelijk zien, compleet met plotselinge lastige sprongen van hoog naar laag en met trillers her en der. Bij Lübeck treffen we het ook aan in de koraalfantasiën. Bij de koraalbewerkingen van Böhm zal naar alle waarschijnlijkheid een zelfde praktijk zijn toegepast.

Improvisatorische uitvoeringspraktijk

In enkele geschriften wordt verhaald over het toevoegen van een *accompagnement* (continuobegeleiding) als een van de meest basale en gangbare orgelpraktijken in de barok. Het gaat hierbij niet alleen over het continuospel in het orkest, maar ook over de continuo-begeleiding als improvisatorisch element bij het zelfstandig orgelspel, op het grote orgel. Dit *accompagnement* maakt de orgelklank interessant en kan orgelcomposities doen lijken op cantatedelen voor koor en orkest. Het dient kortom als *Imitatio Instrumentorum*, net zoals bij de orgelbouw en de wijze van registreren het geval is. Een voorbeeld van een dergelijke praktijk is door Johann Mattheson beschreven. Mattheson verhaalt over een proefspel in de Nicolaikirche te Hamburg in 1727. De kandidaten moesten, tegenover een jury die behalve uit Mattheson zelf bestond uit Georg Philipp Telemann (1681-1767) en Vincent Lübeck, onder andere een gezongen aria begeleiden. Ze kregen daartoe bas en melodie aangereikt, waarbij de bas niet becijferd was. Op basis van dit materiaal moesten de kandidaten de aria inleiden en er zelf passende akkoorden en een bovenstem bij bedenken; dit 'ritornel' diende ook als tussenspel terug te komen. Wanneer de aria klaar was moest de kandidaat de melodische structuur ervan onthouden en aan het slot van het examen daaruit een chaconne voor het volle werk improviseren. Ook de Groningse Martini-organist Jacob Wilhelm Lustig (1706-1796) verhaalt over dit examen en hij noemt het model ervan als lichtend voorbeeld voor alle proefspelen. De wijze van inleiden en tussenvoegen van ritornellen die hier is genoemd, is precies dezelfde als die in de Elmenhorst-liederen, een bundel geestelijke liederen uit 1700 waar Böhm aan mee had gewerkt.

Deze praktijk is in enkele orgelwerken van Böhm aan de orde. Bijvoorbeeld in de bewerking over *Vater unser im Himmelreich*, met een inleidende baslijn van drie maten. In een enkel handschrift is deze bas sterk versierd met bijna op elke noot een triller of mordent, bij de meeste andere afschriften echter niet. De versierde versie lijkt voor de minder doorgewinterde organist bestemd te zijn: manualiter, als vervanging van een toe te voegen continuo zodat de baslijn zonder continuo door de versieringen toch enigszins aantrekkelijk is. Een ander voorbeeld. Zowel in Buxtehude's orgelwerken als in de koor- en orkestcantates van de grote Noord-Duitse organisten komt vrijwel nergens een bicinium voor. Bij Böhm treffen we wel bicinia aan in de variaties 1 en 2 van respectievelijk *Christe, der du bist Tag und Licht* en van *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*. Muzikaal gezien lijken ze echter erg pover. Maar de stukken komen in een ander licht te staan vanuit de praktijk dat de bas met toegevoegde akkoorden, basso continuo, moet worden opgevuld.

Toch is het logisch dat voor de algemene praktijk de muziek genoteerd werd in een kamermuziekversie. Het was bijvoorbeeld nodig muziek zo te noteren dat ze ook op de toenmalige huisinstrumenten, klavecimbel en klavichord, kon worden gespeeld. De kerken waren 's winters steenkoud omdat ze niet verwarmd werden. Organisten speelden met name 's winters daarom veel van hun orgelwerken thuis, bij hart- en handen verwarmend open haardvuur. Bovendien waren de orgels lang niet overal voorzien van grote vrije pedaalwerken, zeker niet in Midden- en Zuid-Duitsland. Ze hadden ten hoogste een klein pedaal, of een aangehangen exemplaar, of soms helemaal geen pedaal maar slechts een handklavier. Werd de muziek op een groot stadsorgel gespeeld, dan kon de meer of minder vrije 'vertaling' aan de professionals over worden gelaten.

Als er inderdaad basso continuo wordt toegevoegd, dan moeten vanuit de bestaande, kamermuzikale notatie stemmen soms worden aangevuld tot een logische zelfstandige (ensemble)partij. De compositie wordt hierdoor niet wezenlijk gewijzigd maar gaat rijker klinken, met logische solistische, dan wel begeleidende stemmen. Bij tuitgedeelten kan het een logische opvulling met akkoordtonen zijn. Er is daarbij niet sprake van één juiste methode, maar er waren en zijn meerdere mogelijkheden om de muziek te interpreteren, toen en nu.

De laatste jaren heeft de mening postgevat dat er in Böhms dagen nauwelijks literatuur op de orgels is gespeeld en dat er overwegend is geïmproviseerd. De ons bekende composities van de grote namen zouden slechts bedoeld zijn geweest als zelfstudie om vervolgens in dezelfde stijl te improviseren. Deze visie is echter incompleet; uit het bovenstaande wordt duidelijk dat er sprake was van literatuurspel. Wel was het improviseren zo belangrijk dat het literatuurspelen minder precies genomen werd als in onze tijd het geval is. Men maakte rustig allerlei coupures, voegde noten toe, liet noten of complete

delen weg of men wijzigde de volgorde. Johann Joachim Quantz (1697-1773) raadt in zijn *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) zelfs aan om 'middelmattige composities' zodanig aan te passen en met een zo mooie uitvoeringspraktijk te spelen dat het toch nog redelijk goede stukken worden.

Versieringskunst

Muziek die gebaseerd is op een stationair gebruik van drieklanken – zoals in de periode van de middentoonstemming – vraagt om een uitgekiende versieringstechniek en een juist zicht op het gebruik daarvan. In het geval van Böhm zijn met name de versieringen in het Andreas Bach-manuscript van belang, een bundeling van stukken die in kringen van de Bachfamilie verzameld en gekopieerd zijn. De versieringen in het *Andreas Bach Buch* komen overeen met de Franse tabellen van de Couperin, Lebegue en d'Anglebert enerzijds en de versieringen van Bach en Telemann anderzijds. De grote Franse invloed bij Böhm is al gememoreerd. De bij de Franse stijl horende versieringskunst vormt een onlosmakelijk deel van de melodische structuur in Böhm's klavierwerken.

Conclusie

De rode draad bij het uitvoeren van het oeuvre van Böhm is de aandacht voor de unieke mengeling van oud en nieuw, die vooral tot stand komt bij de interpretatie en de registratie. Dat is natuurlijk subjectief, maar daarom is het niet minder belangrijk, want interpretatie en uitvoeringspraktijk zijn onmisbare schakels in de keten van het muziekwetenschappelijke onderzoek.

Böhm is enerzijds te veel Duitser om uitsluitend het Franse element de boventoon te laten voeren, hij was een uitgesproken voorstander van orgels van Schnitger, zijn voorgangers en zijn school. Anderzijds is hij gaandeweg te veel 'verfranst' om nog volledig in de oude Noord-Duitse traditie te kunnen staan. De ontwikkeling van zijn composities reikt ons deze bevinding als vanzelf aan. De uitvoering van Böhm's muziek vraagt daarom om een geïntegreerde benadering, zoals een door de Franse uitvoeringspraktijk beïnvloede manier van spelen op Noord-Duitse stadsorgels. De Noord-Duitse registratiepraktijk en de 'ouderwetse' bijna-middentoonstemming zijn hierbij van groot belang. Zonder deze klankexpressie wordt Böhm's muziek beroofd van haar hoofdenmerk: oorstrelend, kleurig, melodius, harmonieus, verrassend en telkens net weer anders. Böhm moet over een uitzonderlijk verfijnde techniek hebben beschikt want hoe zou hij anders op de grote Duitse orgels met hun niet altijd even fijnzinnige mechanieken alle gevraagde versieringen mooi en rond hebben kunnen spelen? Het spelen van Böhm's werken is veeleisend maar een uitdaging van de hoogste orde!

De composities

Alle kerkmuziek uit de barok is verkondigend van aard. Böhms koraalgebonden muziek – en de daarin verklankte affecten – moet verstaan worden tegen de achtergrond van het toenmalige kerkelijke belijden en de bijbehorende spiritualiteit. De tijd waarin Böhlm leefde was die van de lutherse orthodoxie enerzijds, met nadruk op dogmatische waarheden, en anderzijds het piëtisme, met nadruk op de innerlijke vroomheid. De basis van beide richtingen was gelijk: een overtuigd geloof in de Drie-ene God en zijn openbaring, de Bijbel. Het zoeken naar zingeving rond leven en dood komt vooral in liederen regelmatig voor.

Hoe liggen die verbindende schakels tussen componeertrant, affect en tekst bij barokke, al dan niet koraalgebonden orgelmuziek? Hoe kom je ze op het spoor? Kort gezegd komt het hier op neer: het gaat om een mix tussen musicologische kennis, toegepaste theologische exegese en subjectieve geloofsbeleving. Daar ligt de bron voor de affecten in.

De musicus die Böhms kerkmuzikale werken wil zingen en spelen zal zich dus moeten verdiepen in de (achtergronden van de) liedteksten. Hoe men vervolgens op grond van aan de ene kant muziek en tekst en aan de andere kant kennis, inzicht en muzikaliteit tot een interpretatie en registratie komt, mag uiteindelijk sterk individueel gekleurd zijn, als de teksten er maar bij betrokken zijn als mogelijke vindplaats voor de verklankte affecten.

We drukken hier de liedteksten af zoals ze te vinden zijn in het *Evangelisches Kirchengesangbuch* (EKG; 1950). Dat lijkt wellicht enigszins discutabel; het ligt voor de hand te kijken welke bundels Böhlm gebruikte – eerst in Thüringen, later in Hamburg, vervolgens in Lüneburg – en te bezien of er wellicht sprake was van afwijkende tekstversies. Het is echter allerminst duidelijk welke bundels Böhlm in zijn verschillende woon- en werkomgevingen gebruikte. Bovendien zijn in de zeventiende eeuw diverse nieuwe liedteksten op bestaande melodieën gedicht. Ook is in de diverse handschriften de volgorde van de koraalvariaties nogal eens heel verschillend. Een oriëntatie op bundels/teksten die eventueel door hem gebruikt zouden kunnen zijn is misschien wel net zo discutabel als het gebruik maken van de teksten in het EKG. In het algemeen kunnen we er daarom van uitgaan dat de teksten uit het EKG-1950 een voldoende betrouwbare indicatie geven voor de affecten in Böhms koraalgebonden orgelmuziek, niet meer en niet minder. Het EKG geeft trouwens overwegend de ongewijzigde oorspronkelijke teksten.

De affecten zijn bij de interpretatie als richtsnoer genomen voor de registratie, het tempo, de beweging, de retorische figuren en de speelwijze.

Bij een aantal koraalbewerkingen is hier een koraalzetting toegevoegd, uit het *Görlitzer Tabulaturbuch* (1650) van Samuel Scheidt (1587-1654). De stijl van deze zettingen is weliswaar ouder dan die van Böhmer maar sluit goed aan, zeker bij de bewerkingen in de oude Italiaans-Noord-Duitse stijl. De zettingen zijn toegevoegd om de koraalcyclus te completeren zodat er sprake is van een orgelcantate met slotkoraal, en tevens als gemeentezangzetting volgend op een koraalbewerking als voorspel. Bovendien wordt hierdoor eveneens de grote rijkdom aan klankkleuren getoond die het Jacobi-orgel met oog op de begeleiding van de kerkzang ter beschikking heeft.

Afkortingen

GT	toegevoegd koraal uit het <i>Görlitzer Tabulaturbuch</i>
T	vermoedelijke ontstaanstijd Thüringen
H	vermoedelijke ontstaanstijd Hamburg
L	vermoedelijke ontstaanstijd Lüneburg
s	Schnitger-orgel Jacobikirche te Hamburg
h	Hinsz-orgel Mariakerk te Zandweer
z	Zell-klavecimbel Museum für Kunst und Gewerbe te Hamburg

'Ach wie nichtig, ach wie flüchtig'

m. Melchior Franck 1652/Johann Crüger 1661

t. Melchior Franck 1652

koraalpartita met 8 partita's; T/L; s & h

- | | |
|--|---|
| <p>1. Ach wie nichtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Leben!
Wie ein Nebel bald ensteht
und auch wieder bald vergehet
so ist unser Leben sehet!</p> <p>2. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Tage!
Wie ein Strom beginnt zu rinnen
und mit Laufen nicht hält innen,
so fährt unsre Zeit von hinnen.</p> | <p>3. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Freude!
Wie sich wechseln Stund und Zeiten,
Licht und Dunkel, Fried und Streiten,
so sind unsre Fröhlichkeiten.</p> <p>4. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
ist der Menschen Schöne!
Wie ein Blümlein bald vergehet,
wenn ein rauhes Lüftlein wehet,
so ist unsre Schöne, sehet!</p> |
|--|---|

5. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Glücke!
Wie sich eine Kugel drehet,
die bald da, bald dorten stehet,
so ist unser Glücke, sehet!
6. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Schätze!
Es kann Glut und Flut entstehen,
dadurch, eh wir uns versehen,
alles muß zu Trümmern gehen.
7. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Prangen!
Der in Purpur hoch vermessen
ist als wie ein Gott gegessen,
dessen wird im Tod vergessen.
8. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Sachen!
Alles, alles, was wir sehen,
das muß fallen und vergehen.
Wer Gott fürcht', wird ewig stehen.

De acht variaties (het openingskoraal is de eerste in de reeks) volgen de tekst van de acht strofen. Elke strofe becommentarieert een trefwoord dat voorafgegaan wordt door steeds dezelfde openingszin 'Ach wie nichtig, ach wie flüchtig'. Het zijn achtereenvolgens: 'Leben' (1), 'Tage' (2), 'Freude' (3), 'Schöne' (4), 'Glücke' (5), 'Schätze' (6), 'Prangen' (7) en 'Sachen' (8). Het basisaffect is *melancholie*, met varianten van *blijdschap*, *elegantie*, *schittering* en expressie van *trots* en *iijdelheid*.

Deze partita is op deze cd-box tweemaal te horen: een stadsorgelversie in Hamburg en een dorpsorgelversie in Zandeweer. In Zandeweer is het bestaande notenbeeld vrijwel gehandhaafd, slechts hier en daar zijn enkele akkoordtonen toegevoegd. In Hamburg is het notenbeeld enigszins getransformeerd naar een cantate-achtig model, door toevoeging van basso continuo, het aanvullen van ontbrekende noten in de stemvoering en een orkestrale registratie. De toevoegingen zijn zoveel mogelijk in de stijl gehouden zoals Böhm die in andere koraalbewerkingen heeft toegepast.

Allein Gott in der Höh sei Ehr'

m. 10de eeuw/Nikolaus Decius 1523

t. Gloria in excelsis Deo/Nikolaus Decius 1523

koraalfantasia, c.f. in de bas; L; s

1. Allein Gott in der Höh sei Ehr
und Dank für seine Gnade,
darum daß nun und nimmermehr
uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefalln Gott an uns hat;
nun ist groß Fried ohn Unterlaß,
all Fehd hat nun ein Ende.
2. Wir loben, preisn, anbeten dich;
für deine Ehr wir danken,
daß du, Gott Vater, ewiglich
regierst ohn alles Wanken.
Ganz ungemessn ist deine Macht,
fort gschieht, was dein Will hat bedacht:
Wohl uns des feinen Herren!

- | | |
|--|--|
| <p>3. Jesu Christ, Sohn eingeborn
deines himmlischen Vaters,
Versöhner der', die warn verlorn,
du Stiller unsers Haders,
Lamm Gottes, heilger Herr und Gott:
nimm an die Bitt von unsrer Not,
erbarm dich unser aller.</p> | <p>4. Heilger Geist, du höchstes Gut,
du allerheilsamst Tröster:
vor Teufels Gwalt fortan behüt,
die Jesus Christ erlöset
durch große Martr und bitterm Tod;
abwend all unsern Jammr und No!
Darauf wir uns verlassen.</p> |
|--|--|

Een tuttibewerking, gebaseerd op de uitbundige en vreugdevolle tekst van het eerste couplet. De melodie wordt op allerlei manieren behandeld: voorimitatie in alle stemmen, melodie in de sopraan, alt, tenor en bas. In de tweede helft blijft de sopraanmelodie over met daarbij polyfoon begeleidende stemmen. Het slot is een coda met vrije omspelingen ter ondersteuning van het vreugdevolle affect. Er zijn versierde en onversierde manuscriptversies. De herhaling wordt hier versierd zoals dat in het manuscript staat. De registratie kan in de feestdagen in het kerkelijk jaar een vol plenum zijn, op zondagen met een meer ingetogen karakter is een kleiner plenum meer van toepassing. Voor dat laatste is hier gekozen.

'Auf meinen lieben Gott'

*m. Jakob Regnhart 1574/1578/Johann Hermann Schein 1627
t. Lübeck voor 1603/Wittenberg & Nürnberg 1607*

koraalcycclus, 4 versetten; H; s

1. Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und No;
der kann mich allzeit retten aus Trübsal, Angst und Nöten,
mein Unglück kann er wenden, steht alls in seinen Händen.
2. Ob mich mein Sünd anfight, will ich verzagen nicht;
auf Christum will ich bauen und ihm allein vertrauen,
ihmtu ich mich ergeben im Tod und auch im Leben.
3. Ob mich der Tod nimmt hin, ist Sterben mein Gewinn,
und Christus ist mein Leben; dem tu ich mich ergeben;
ich sterb heut oder morgen, Mein Seel wird er versorgen.
4. Mein Herr Jesu Christ, der du geduldig bist
für mich am Kreuz gestorben, hast mir das Heil erworben,
auch uns allen zugleiche das ewig Himmelreiche.

5. Amen zu aller Stund sprech ich aus Herzensgrund;
du wollest selbst uns leiten, Herr Christ, zu allen Zeiten,
auf daß wir deinen Namen ewiglich preisen. Amen.

Deze koraalcyclust met vier versetten kan ook gezien worden als een koraalfantasie die als het ware in de vorm van een (orgel)cantate is gezet. Het lied kent vijf strofen. Het derde verset lijkt eigenlijk de slotkoorvariatie te zijn (met als affectbasis het vierde en vijfde couplet). Daarom wordt het hier gewisseld met het vierde verset dat qua tekst beter past bij het derde couplet. De stijl van met name de eerste twee versetten is geënt op die van Buxtehude. De laatste twee versetten zijn weer typerend voor Böhms latere, deels Frans georiënteerde stijl, vooral het vierde (hier als derde gespeeld). Daarin past Böhm in een unieke stijl de *imitatio violistica* toe.

‘Aus tiefer Not schrei ich zu dir’

m. Wolfgang Dachstein 1525

t. Martin Luther 1524

koraalcyclust, 2 versetten; GT; L; s

- | | |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhöhr mein Rufen.
Dein gnädig Ohren kehr zu mir
und meiner Bitt sie öffnen;
denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben? 2. Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gunst,
die Sünde zu vergeben;
es ist doch unser Tun umsonst
auch in dem besten Leben.
Vor dir niemand sich rühmen kann,
des muß dich fürchten jedermann
und deiner Gnade leben. | <ol style="list-style-type: none"> 3. Darum auf Gott will hoffen ich,
auf mein Verdienst nicht bauen;
auf ihn mein Herz soll lassen sich
und seiner Güte trauen,
die mir zusagt sein wertes Wort;
das ist mein Trost und treuer Hort,
des will ich allzeit harren. 4. Und ob es währt bis in die Nacht
und wieder an den Morgen,
doch soll mein Herz an Gottes Macht
verzweifeln nicht noch sorgen.
So tu Israel rechter Art,
der aus dem Geist erzeugt ward,
und seines Gotts erharre. |
|---|---|

- Bei uns ist der Sünden viel,
bei Gott ist viel mehr Gnade.
Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
wie groß auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt,
der Israel erlosen wird
aus seinen Sünden allen.

'Aus tiefer Not laßt uns zu Gott'

m. Wolfgang Dachstein 1525

t. Michael Weiße 1531

- Aus tiefer Not laßt uns zu Gott
von ganzem Herzen schreien,
bitten, daß er aus seiner Gnad
uns woll vom Übel bfreien
und alle Sünd und Missetat,
die unser Fleisch begangen hat,
als Vater uns verzeihen.
- Gott und Vater, sieh doch an
uns Armen und Elenden,
die wir sehr übel han getan
mit Herzen, Mund und Händen;
verleih uns, daß wir Busse tun
und sie in Christo, deinem Sohn,
zur Seligkeit vollenden.
- Zwar unsre Schuld ist gross und schwer,
von uns nicht auszerechnen;
doch dein Barmherzigkeit ist mehr,
die kein Mensch kann aussprechen:
die suchen und begehren wir
und hoffen, du läßt es an dir
uns nimmermehr gebrechen.
- Du willst nicht, daß der Sünder sterb
und zur Verdammnis fahre,
sondern daß er mehr Gnad erwerb
und sich darin bewahre,
so hilf uns nun, o Herre Gott,
auf daß uns nicht der ewge Tod
in Sünden widerfahre.
- Vergib, vergib und hab Geduld
mit uns Armen und Schwachen;
laß deinen Sohn all unsre Schuld
durch sein Verdienst gutmachen.
Nimm unsrer Seelen gnädig wahr,
dass ihn' kein Schaden widerfahr
von dem höllischen Drachen.
- Wenn ins Gericht du wolltest gehn
und mit uns Sündern rechten,
wie könnten wir vor dir bestehen,
und wer würd uns verfechten!
O Herr, sieh uns barmherzig an
und hilf uns wieder auf die Bahn
zur Pforte der Gerechten.

7. Wir opfern uns dir arm und bloß,
durch Reue tief geschlagen,
o nimm uns auf in deinen Schoß
und lass uns nicht verzagen.
O hilf, dass wir getrost und frei
ohn arge List und Heuchelei
dein Joch zum Ende tragen.
8. Sprich uns durch deine Boten zu,
gib Zeugnis dem Gewissen,
stell unser Herz durch sie zur Ruh,
tu uns durch sie zu wissen,
wie Christus vor dem Angesicht
all unsre Sachen hab geschlicht':
des Trosts lass uns genießen.
9. Erhalt in unsers Herzens Grund
deinen göttlichen Samen
und hilf, dass wir den neuen Bund
in deines Sohnes Namen
vollenden in aller Wahrheit,
also der Krone der Klarheit
versichert werden. Amen.

Twee versetten, de eerste in Noord-Duitse- en de tweede in Franse opera-aria stijl. Böhm gebruikt de melodie van Wolfgang Dachstein (1525). Zijn compositie is ingetogen van stijl, in tegenstelling tot de dramatiek van Luthers tekst. Wellicht had hij het andere 'Aus tiefer Nor' op het netvlies, namelijk *Aus tiefer Not laßt uns zu Gott* van Michael Weiße (c. 1488-1534).

Het eerste verset zal zijn gebaseerd op couplet 6. Het tweede verset (couplet 8) is een sprekend voorbeeld van de *Imitatio Instrumentorum* – geschreven als een kwartet, in een bezetting die in Frankrijk rond 1700 zeer geliefd was: twee vioolpartijen, gamba (de tenor-'taille'-functie) en continuo. Omdat het een koraal betreft, lijkt de tenor hier te zijn vervangen door een zangerspartij. De strijkerspartijen worden met twee prestanten gespeeld, de tenor uiteraard met de Vox Humana, beide met tremulant ter imitatie van het vibrato van strijkers en zangers. Bij de registratie van het toegevoegde slotkoraal wordt uitgegaan van de notie van zekerheid en vertrouwen in Gods genade.

‘Christe, der du bist Tag und Licht’

m. Verona 11de eeuw/Wittenberg 1529

t. Christe, qui lux est et dies (c. 600)/Wittenberg 1526

koraalcyclust, 3 versetten; GT; H; s

- | | |
|--|--|
| 1. Christe, der du bist Tag und Licht,
vor dir ist, Herr, verborgen nichts;
du väterlichen Lichtes Glanz
lehr uns den Weg der Wahrheit ganz. | 5. Beschirmer, Herr der Christenheit,
dein Hilf allzeit sei uns bereit:
hilf uns, Herr Gott, aus aller Not
durch dein heilig fünf Wunden rot. |
| 2. Wir bitten dein göttliche Kraft:
behüt uns, Herr, in dieser Nacht,
bewahr uns, Herr, vor allem Leid,
Gott, Vater der Barmherzigkeit. | 6. Gedenke, Herr, der schweren Zeit,
darin der Leib gefangen leit;
der Seele, die du hast erlöst,
der gib, Herr Jesu, deinen Trost. |
| 3. Vertreib den schweren Schlaf, Herr Christ,
daß uns nicht schad des Feindes List;
das Fleisch in Züchten reine sei,
so sind wir mancher Sorge frei. | 7. Gott Vater sei Lob, Ehr und Preis,
auch seinem Sohne, gleicherweis
des Heil’gen Geistes Gütigkeit
von nun an bis in Ewigkeit. |
| 4. So unsre Augen schlafen schier,
laß unser Herze wachen dir,
beschirm uns, Gottes rechte Hand,
und lös uns von der Sünde Band. | |

In de drie versetten komen meer dan drie melodievarianties voor, zodat een cantatevorm ontstaat. Het tweede verset is in de vorm van een kleine koraalfantasie geschreven. Niet overal worden exact coupletteksten en koraalregels in liedvolgorde geciteerd: de eerste regel wordt vaker uitgecomponneerd dan de overige. De citaten van zo’n eerste regel lijken daarom de opeenvolgende coupletten als affectsamenvatting aan te geven.

Het eerste verset (couplet 1) is een aria in Italiaanse stijl. In navolging van Böhm’s cantates is hier basso continuo toegepast met een cellobas, dus 8-voets toonhoogte. Het begin van het tweede verset (couplet 2) laat Noord-Duitse polyfonie horen. Een zachte en ijle gambaconsort-klank (met de Baarpijp van het Rp) geeft naar aanleiding van de tekst een nachtelijke sfeer weer. Het derde verset (couplet 6) is een trio met bas cantus firmus. Bij het toegevoegde slotkoraal wordt uitgegaan van de doxologie van couplet 7.

‘Christ lag in Todesbanden’

m. 11de eeuw/Martin Luther 1524

t. Christ ist erstanden/Martin Luther (1483-1546)

aria; GT; H; s

1. Christ lag in Todesbanden,
für unsre Sünd’ gegeben,
der ist wieder erstanden
und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und dankbar sein
und singen: Halleluja.
Halleluja.
2. Den Tod niemand zwingen konnt
bei allen Menschenkinden:
das macht’ alles unsre Sünd,
kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tot so bald
und nahm über uns Gewalt,
hielt uns in seim Reich gefangen.
Halleluja.
3. Jesus Christus, Gottes Sohn,
an unser Statt ist kommen
und hat die Sünd abgetan,
damit dem Tod genommen
all sein Recht und sein Gewalt;
da bleibt nichts denn Tods Gestalt,
den Stachel hat er verloren.
Halleluja.
4. Es war ein wunderlich Krieg,
da Tod und Leben rungen;
das Leben, das behielt den Sieg,
es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündet das,
wie ein Tod den andern fraß,
ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja!
5. Hie ist das recht Osterlamm,
davon wir sollen leben,
das ist an des Kreuzes Stamm
in heißer Lieb gegeben.
Des Blut zeichnet unsre Tür,
das hält der Glaub dem Tod für,
der Würger kann uns nicht rühren.
Halleluja!
6. So feiern wir das hoh Fest
mit Herzensfreud und Wonne,
das uns der Herr scheinen läßt;
Er ist selber die Sonne,
der durch seiner Gnaden Glanz
erleucht’ unsre Herzen ganz,
der Sünden Nacht ist vergangen.
Halleluja!

7. Wir essen nun und leben wohl
zum süßen Brot geladen,
der alte Saurteig nicht soll
sein bei dem Wort der Gnaden.
Christus will die Kost uns sein
und speisen die Seel allein;
Der Glaub will keins andern leben.
Halleluja!

Het vijfde couplet lijkt de basis te zijn voor het affect. De stijl is typisch Noord-Duits; er wordt gebruikt gemaakt van voorimitaties. Zowel een uitbundige paassfeer als een ingetogen dankbaarheid komen tegelijkertijd tot klinken; in de schittering van de cantus firmus en in de rust van de begeleiding.

‘Christ lag in Todesbanden’

koraalfantasie; H; s

Deze voor Noord-Duitse begrippen vrij korte koraalfantasie gaat uit van het tekstverloop in het eerste couplet: Jezus in het graf (met doodstrom), de opstanding, lofprijzing (onderbroken door een korte terugblik op de verschrikking van de dood). Böhm eindigt heel opvallend in mineur: een typisch Thürings stijlkenmerk, maar wellicht ook een theologisch statement: de mens die Gods uitnodiging om te leven naar de hemelse harmonie maar niet lijkt te willen aanvaarden. Böhm wijkt hierin op toentertijd moderne wijze af van zijn Noordduitse collega's.

‘Christum wir sollen loben schon’

aria; H; s

m. voor 10de eeuw

t. A solis ortus cardine, c. 450/Erfurt 1524

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Christum wir sollen loben schon
der reinen Magd Marien Sohn,
so weit die liebe Sonne leucht
und an aller Welt Ende reicht. 2. Der selig Schöpfer aller Ding
zog an eins Knechtes Leib gering,
daß er das Fleisch durchs Fleisch erwüß
und sein Geschöpf nicht alls verdüß. | <ol style="list-style-type: none"> 3. Die göttlich Gnad vom Himmel groß
sich in die keusche Mutter goß;
ein Mägdlein trug ein heimlich Pfand,
das der Natur war unbekannt. 4. Das züchtig Haus des Herzens zart
gar bald ein Tempel Gottes ward;
die kein Mann rühret noch erkannt,
von Gottes Wort man schwanger fand. |
|--|---|

5. Die edle Mutter hat geboren
den Gabriel verhieß zuvorn,
den Sankt Johannis mit Springen zeigt,
da er noch lag im Mutterleib.
6. Er lag im Heu mit Armut groß,
die Krippe hart ihn nicht verdross;
es ward ein kleine Milch sein Speis,
der nie kein Vöglein hungern liess.
7. Des Himmels Chör sich freuen drob,
und die Engel singen Gott Lob;
den armen Hirten wird vermeldt
der Hirt und Schöpfer aller Welt.
8. Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,
Christ, geboren von der reinen Magd,
mit Vater und dem Heiligen Geist
von nun an bis in Ewigkeit!

Dit kerstkoraal, dat teruggaat op de hymne *A solis ortis cardine*, heeft Böhm grotendeels in de phrygische klankkleur van de melodie gelaten. De harmonische- en melodische spannings-momenten komen voort uit de polyfone begeleidingsstructuur. In interpretatie en registratie wordt uitgegaan van het beeld van het schitterend zonnlicht dat de verborgen donkere plekken op de aarde beschijnt (strofe 1).

‘Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort’

m. Wittenberg 1543

t. Martin Luther

koraalfantasie; GT; H; s

1. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort
und steure deiner Feinde Mord,
die Jesum Christum, deinen Sohn,
wollen stürzen von deinem Thron.
2. Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,
der du Herr aller Herren bist,
beschirm dein arme Christenheit,
dass sie dich lob in Ewigkeit.
3. Gott Heilger Geist, du Tröster wert,
gib dein Volk ein'rlei Sinn auf Erd,
steh bei uns in der letzten Not,
g'leit uns ins Leben aus dem Tod!

Een unieke compositie in de barokke Duitse orgelliteratuur, omdat hier een bas cantus firmus wordt gecombineerd met een ariastem in de sopraan. In het affect lijken de drie coupletten van dit lied te zijn samengevat: Christus die de mensheid draagt en beschermt (bas), de Geest als Trooster en Helper te midden van de mensheid (sopraan).

‘Freu dich sehr, o meine Seele’

m. Loys Bourgeois 1551

t. Christoph Demantius 1620

koraalpartita, 12 partita's; T/L; s

1. Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiß all Not und Qual,
weil dich nun Christus, der Herre,
ruft aus diesem Jammertal.
Aus Trübsal und großem Leid
sollst du fahren in die Freud,
die kein Ohr hat je gehört,
die in Ewigkeit auch währet.
2. Tag und Nacht hab ich gerufen
zu dem Herren, meinem Gott,
weil mich stets viel Kreuz betroffen,
daß er mir hülff aus der Not.
Wie sich sehnt ein Wandersmann,
daß sein Weg ein End mög han,
so hab ich gewünschet eben,
daß sich enden mög mein Leben.
3. Denn gleich wie die Rosen stehen
unter spitzen Dornen gar,
also auch die Christen gehen
in viel Ängsten und Gefahr.
Wie die Meereswellen sind
und der ungestüme Wind,
also ist allhier auf Erden
unser Lauf voller Beschwerden.
4. Welt und Teufel, Sünd und Hölle,
unser eigen Fleisch und Blut
plagen stets hier unsre Seele,
lassen uns bei keinem Mut.
Wir sind voller Angst und Plag,
lauter Kreuz sind unsre Tag;
wenn wir nur geboren werden,
Jammer gnug findt sich auf Erden.
5. Wenn die Morgenröt herleuchtet
und der Schlaf von uns sich wendt,
Sorg und Kummer daher schleicht,
Müh sich findt an allem End.
Unsre Tränen sind das Brot,
so wir essen früh und spat;
wenn die Sonn nicht mehr tut scheinen,
ist nichts denn nur Klag und Weinen.
6. Drum, Herr Christ, du Morgensterne,
der du ewiglich aufgesth,
sei von mir jetztund nicht ferne,
weil mich dein Blut hat erlöst.
Hilf, daß ich mit Fried und Freud
mög von hinnen fahren heut;
ach sei du mein Licht und Straße,
mich mit Beistand nicht verlasse.

7. Ob mir schon die Augen brechen,
das Gehör auch gar verschwind't,
meine Zung nicht mehr kann sprechen,
mein Verstand sich nicht besinnt,
bist du doch mein Licht, mein Wort,
Leben, Weg und Himmelsport;
du wirst selig mich regieren,
die recht Bahn zum Himmel führen.

‘Treuer Gott, ich muß dir klagen’

m. Løys Bourgeois 1551

t. Johann Heermann 1630/‘Das Hannoverische Ordentliche Gesang-Buch’ 1698

1. Treuer Gott, ich muß dir klagen,
Meines hertzens jammer-stand:
Ob wir wol sind meine plagen
Besser als mir selbst bekend.
Grosse schwachheit ich bey mir
In anfechtung offtmals spür:
Wenn der satan allen glauben
Wil aus meinem hertzen rauben.
2. Du, Gott, dem nichts verborgen,
Weist daß ich nichts von mir hab,
Nichts von allen meinen sorgen:
Alles ist, Herr, deine gab.
Was ich gutes find an mir,
Das hab ich allein von dir:
Auch den glauben mir und allen
Gibst du, wie dirs thut gefallen.

8. Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiß all Not und Qual,
weil dich nun Christus, dein Herre,
ruft aus diesem Jammertal.
Seine Freud und Herrlichkeit
sollst du sehn in Ewigkeit,
mit den Engeln jubilieren,
ewig, ewig triumphieren.

3. Mein Gott, für den ich trete
Jetzt in meiner grossen noth,
Hör, wie ich so sehnlich bete,
Laß nicht werden mich zu spott,
Mach zu nicht des teufels werck,
Meinen schwachen glauben stärrck,
Daß ich nimmermehr verzage
Christum stets im hertzen trage.
4. Jesu, du brunn aller gnaden,
Der du niemand von dir stöst,
Der mit schwachheit ist beladen,
Sondern deine jünger tröst:
Solt ihr glaube noch so klein
Wie ein kleines senff-korn seyn.
Wolst du sie doch würdig schätzen,
Grosse berge zu versetzen.

5. Laß mich gnade für dir finden,
Der ich bin voll traurigkeit:
Hilff du mir selbst überwinden,
Hilff, so oft ich muss in streit:
Meinen glauben täglich mehr,
Deines Geistes schwerd verehr,
Damit ich den feind kan schlagen,
Alle pfeile von mir jagen.
6. Heilger Geist ins himmels throne
Gott von gleicher ewigkeit,
Mit dem Vater und dem Sohne,
Der betrübten trost und freud.
Der du in mir angezünd,
So viel glauben ich noch find,
Über mir mit gnaden walte,
Ferner deine gab erhalte.
7. Deine hülffe zu mir sende,
O du edler hertzens-gast,
Und das gute werck vollende,
Was du angefangen hast.
Blas das kleine füncklein auff,
Biß dass nach vollbrachttem lauff
Allen auserwehnten gleiche
Ich des glaubens ziel erreiche.
8. Gott, groß über alle Götter,
Heilge Dreyfaltigkeit,
Ausser dir ist kein erretter,
Tritt mir selbst zur rechten seit:
Wenn der feind die pfeil abdruückt,
Meine schwachheit mir auffrückt,
Wil mir allen trost verschlingen,
Und mich in verzweiflung bringen.
9. Zeuch du mich aus seinen stricken,
Die er mir geleet hat:
Laß ihm fehlen seine tücken,
Drauff er sinnet früh und spat.
Gib krafft, dass ich allen strauss
Ritterlich mög stehen aus,
Und so oft ich noch muß kämpffen,
Hilff du mir die feinde dämpffen.
10. Reiche deinem schwachen kinde,
Das auff matten füssen steht,
Deine gnaden-hand geschwinde,
Biß die angst fürüber geht.
Wie die jugend gänge ich,
Daß der feind nicht rühme sich,
Solch ein hertz hab er gefället,
Das auff dich sein hoffnung stellet.
11. Du bist meine hülff, mein leben,
Mein felß, meine zuversicht,
Dem ich leib und seel ergeben:
Gott, mein Gott, verzeuch doch nicht,
Eyle mir zu stehen bey,
Brich des feindes pfeil entzwey:
Lass ihn selbst zurücke prallen,
Und mit schimpff zur hollen fallen.
12. Ich wil alle meine tage
Rühmen deine starcke hand:
Daß du meine noth und plage
Hast so gnädig abgewand.
Nicht nur in der sterblichkeit
Soll dein ruhm seyn ausgebreit:
Ich wils auch hernach erweisen,
Und dort ewiglich dich preisen.

Een van de bekendste en monumentaalste koraalpartita's uit de barokke orgelliteratuur. Een van de overgeleverde handschriften vermeldt de titel *Treuer Gott, ich muss dich klagen* van predikant-dichter Johann Heermann. Dit lied komt voor in *Das Hannoverische Ordentliche Gesang-Buch* (Leipzig/Hannover, 1698). Over de oorspronkelijk 8 coupletten van 'Freu dich sehr' heeft Böhm 12 variaties geschreven. Enkele zijn dus als het ware 'commentaarvarianties' zoals dat ook het geval lijkt te zijn bij J.S. Bachs partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig*.

Met uitzondering van partita 12 is de notatie van deze partita manualiter, primair toegespitst op klavecimbel en klavichord. Hier is een interpretatie voor stadsorgel opgenomen. De opeenvolgende combinatie variatie-couplettekst lijkt als volgt te zijn (het eerste cijfer geeft de variatie aan, het tweede het couplet): 1-1, 2-2, 3-3, 4-2, 5-3, 6-6, 7-4, 8-5, 9-6, 10-7, 11-8 en 12-1. Het lied *Treuer Gott, ich muss dich klagen* kent 12 coupletten. De variaties van Böhm zijn in principe op alle coupletten van toepassing in de hier gespeelde partitavolgorde zoals die door de uitgever als meest plausibel is gekozen. Dus 1-1, 2-2 etc. t/m partita 12. De retorische figuren en bijbehorende affecten van beide liedteksten komen in sterke mate overeen, zodat de hier gekozen interpretatie geheel op beide liederen van toepassing kan zijn.

'Gelobet seist du, Jesu Christ'

m. 15de eeuw/Wittenberg 1524

t. 14de eeuw/Martin Luther 1524

aria; H; s

- | | |
|--|--|
| <p>1. Gelobet seist du, Jesu Christ,
dass du Mensch geboren bist
von einer Jungfrau, das ist wahr;
des freuet sich der Engel Schar.
Kyrieleis.</p> | <p>3. Den aller Welt Kreis nie beschloß,
der liegt in Marien Schoß;
er ist ein Kindlein worden klein,
der alle Ding erhält allein.
Kyrieleis.</p> |
| <p>2. Des ewgen Vaters einig Kind
jetzt man in der Krippen findt;
in unser armes Fleisch und Blut
verkleidet sich das ewig Gut.
Kyrieleis.</p> | <p>4. Das ewig Licht geht da herein,
gibt der Welt ein' neuen Schein;
es leucht' wohl mitten in der Nacht
und uns des Lichtes Kinder macht.
Kyrieleis.</p> |

5. Der Sohn des Vaters, Gott von Art,
ein Gast in der Welt hie ward
und führt uns aus dem Jammertal,
er macht uns Erben in seim Saal.
Kyrieleis.
6. Er ist auf Erden kommen arm,
daß er unser sich erbarm
und in dem Himmel mache reich
und seinen lieben Engeln gleich.
Kyrieleis.

7. Das hat er alles uns getan,
sein groß Lieb zu zeigen an.
Des freu sich alle Christenheit
und dank ihm des in Ewigkeit.
Kyrieleis.

Het affect van deze bewerking lijkt aanwezig in strofe 4: het eeuwige licht komt de donkere wereld binnen. Dat leidt tot een feestelijke zink-achtige registratie in de cantus firmus en een beweeglijke speltrant. Ook de cimbeler wordt gebruikt (verklanking van het beeld van de macrocosmos).

'Gelobet seist du, Jesu Christ'

koraalpartita, koraal met 5 partita's; T/L; s

Deze feestelijke en tegelijk verfinde variatiereeks handelt over de achtereenvolgende 7 coupletten, waarbij het derde couplet weggelaten schijnt. Het kersthema wordt op allerlei manieren bezongen en omspeeld in een overwegend vreugdevol affect. In couplet 7 wordt in de laatste variatie de notie 'Des freu dich alle Christenheit und dank ihm des in Ewigkeit' verklankt, o.a met lange circulatiefiguren aan het begin, feestelijke pedaalinzetten bij een mixturenplenum (met grote levendige sprongen) en echo's in de dubbelkorigheid.

'Herr Christ, der einig Gottes Sohn'

koraalpartita, koraal met 7 partita's; T/H; s

m. 15de eeuw/Erfurt 1524

t. Elisabeth Kreuziger 1524

1. Herr Christ, der einig Gotts Sohn
Vaters in Ewigkeit,
aus seim Herzen entsprossen,
gleichwie geschrieben steht,
er is der Morgensterne,
sein Glänzen streckt er ferne
vor andern Sternen klar,
2. für uns ein Mensch geboren
im letzten Teil der Zeit,
daß wir nicht wärn verloren
vor Gott in Ewigkeit,
den Tod für uns zerbrochen,
den Himmel aufgeschlossen,
das Leben wiederbracht:

3. laß uns in deiner Liebe
und Kenntnis nehmen zu,
daß wir am Glauben bleiben,
dir dienen im Geist so,
daß wir hie mögen schmecken
dein Süßigkeit im Herzen
und dürsten stets nach dir.

4. Du Schöpfer aller Dinge,
du väterliche Kraft,
regierst von End zu Ende
kräftig aus eigner Macht.
Das Herz uns zu dir wende
und kehr ab unsre Sinne,
daß sie nicht irren von dir.

5. Ertöt uns durch dein Güte,
erweck uns durch dein Gnad.
Den alten Menschen kränke,
daß der neu' leben mag
und hie auf dieser Erden
den Sinn und alls Begehren
und Gdanken hab zu dir.

Deze variatiereeks is als anoniem overgeleverd in een verzameling van Johann Gottfried Walther (1684-1748). Philipp Spitta heeft dit werk aanvankelijk met twijfel aan Bach toegeschreven (Bach-Anhang nr. 77 in de BWV). Dr. Pieter Dirksen heeft in 1994 overtuigend aangetoond dat dit werk van Böhm moet zijn: het werk vertoont net meer kenmerken van Böhm dan van Bach. Dit werk verrijkt onze huidige kennis over Böhms onuitputtelijke vindingrijkheid in het variëren van koralen. Wat betreft het affect van de variaties lijkt Böhm hier niet precies de volgorde van de coupletten te volgen; ook zijn er meer variaties dan coupletten. De verdeling lijkt als volgt gekozen te zijn (volgorde: variatie-couplet): 1-1, 2-2, 3-4, 4-3, 5-5, 6-5, 7-4. Het affect is overwegend opgewekt; de morgenster is een van de hoofdthema's.

'Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'

m. Gochsheim/Redwitz 1628/Görlitz 1648

t. Wilhelm II, Herzog zu Sachsen-Weimar (?) 1648/Gotha 1651

koraalcycli, 6 versetten; L; s

1. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend,
dein' Heiligen Geist du zu uns send,
mit Hilf und Gnad er uns regier
und uns den Weg zur Wahrheit führ.

2. Tu auf den Mund zum Lobe dein,
bereit das Herz zur Andacht fein,
den Glauben mehr, stärk den Verstand,
daß uns dein Nam werd wohl bekannt,

3. bis wir singen mit Gottes Heer:
'Heilig, heilig ist Gott der Herr!'
und schauen dich von Angesicht
in ewger Freud und selgem Licht.

4. Ehr sei dem Vater und dem Sohn,
dem Heiligen Geist in einem Thron;
der Heiligen Dreieinigkeit
sei Lob und Preis in Ewigkeit.

Deze koraalcyclis is typisch Frans van insteek, met name de variaties 1, 4 en 6. Het werk kent meer variaties dan er coupletten zijn; variatie 3 handelt opnieuw over het affect van couplet 1 en variatie 4 over die van couplet 2. Het meerkorrigheidsprincipe met afwisselend tutti en soli wordt vooral in variatie 1 tentoongespreid. Zo beschouwd kan het niet anders of de gegeven bicinium-basisnotatie moet opgevuld worden met akkoorden voor het tutti en het basso continuo. Ook variatie 2 is in een basisnotatie (bicinium) genoteerd. Bij een stadsorgelversie kan de lopende bas worden vergezeld van basso continuo terwijl de melodie op het pedaal wordt gespeeld. Variatie 3 kent wel een uitgeschreven continuo. Variatie 4 is een trio in *imitatio violistica*-stijl. De Franse uitvoeringswijze met allerlei vormen van inégalité en trillers met lange voorhoudingen ligt hier voor de hand. Variatie 5 is weer uitbundig van karakter. De laatste variatie is de feestelijke doxologie, opnieuw in geheel Franse stijl met een tutti waarin ook bij Schnitger-orgels een tertsplenum met tongwerken tot klinken komt, een klankkleur met veel 'grandeur'.

'Nun bitten wir den Heiligen Geist'

m. 13de eeuw/Wittenberg 1524

t. 12de eeuw/Martin Luther 1524

aria; H; s

1. Nun bitten wir den Heiligen Geist
um den rechten Glauben allermeist,
daß er uns behüte an unserm Ende,
wenn wir heimfahrr aus diesem Elende.
Kyrieleis.
2. Du wertest Licht, gib uns deinen Schein,
lehr uns Jesum Christ kennen allein,
daß wir an ihm bleiben, dem treuen Heiland,
der uns bracht hat zum rechten Vaterland.
Kyrieleis.

3. Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst,
laß uns empfinden der Liebe Brunst,
daß wir uns von Herzen einander lieben
und im Frieden auf einem Sinn bleiben.
Kyrieleis.
4. Du höchster Tröster in aller Not,
hilf, daß wir nicht fürchten Schand noch Tod,
daß in uns die Sinne nicht verzagen,
wenn der Feind wird das Leben verklagen.
Kyrieleis.

Een verstillde bewerking in Italiaanse stijl, uitgaande van het derde couplet, en – in de slotdiminuties – de slotregel van couplet 1, ‘heimfahren aus diesem Elende’. De overblazende Fluit 2 voet van het Rp heeft, naast haar imitatiefunctie op 4-voets hoogte, ook als stille, hoge 2-voets fluit een hier passende expressieve klank. De Prestant 16 voet van het pedaal is zo boventoonrijk dat dit register, zonder 8 voet bijgetrokken, een prachtige dieptewerking heeft en daarmee bijdraagt aan het gevoel van rust en geborgenheid dat in de tekst tot uiting komt.

‘Vater unser im Himmelreich’

koraalfantasie, c.f. in de bas; H; s

m. Salzburg voor 1396/Böhmische Brüder 1531/Martin Luther 1539

t. Martin Luther 1539

- | | |
|---|---|
| <p>1. Vater unser im Himmelreich,
der du uns alle heißest gleich
Brüder sein und dich rufen an
und willst das Beten von uns han:
gib, daß nicht bet allein der Mund,
hilf, daß es geh von Herzensgrund.</p> | <p>4. Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
auf Erden wie im Himmelreich.
Gib uns Geduld in Leidenszeit,
gehorsam sein in Lieb und Leid;
wehr und steur allem Fleisch und Blut,
das wider deinen Willen tut!</p> |
| <p>2. Geheiligt werd der Name dein,
dein Wort bei uns hilf halten rein,
daß auch wir leben heiliglich,
nach deinem Namen würdiglich.
Behüt uns, Herr, vor falscher Lehr,
das arm verführte Volk bekehr.</p> | <p>5. Gib uns heut unser täglich Brot
und was man bedarf zur Leibesnot;
Behüt uns, Herr, vor Unfried, Streit,
vor Seuchen und vor teurer Zeit,
daß wir in gutem Frieden stehn,
der Sorg und Geizens müßig gehn.</p> |
| <p>3. Es komm dein Reich zu dieser Zeit
und dort hernach in Ewigkeit.
Der Heilig Geist uns wohne bei
mit seinen Gaben mancherlei;
des Satans Zorn und groß Gewalt
zerbrich, vor ihm dein Kirch erhalt.</p> | <p>6. All unsre Schuld vergib uns, Herr,
daß sie uns nicht betrübe mehr,
wie wir auch unsern Schuldigern
ihr Schuld und Fehl vergeben gern.
Zu dienen mach uns all bereit
in rechter Lieb und Einigkeit.</p> |

7. Füh uns, Herr, in Versuchung nicht;
wenn uns der böse Geist anficht
zur linken und zur rechten Hand,
hilf uns tun starken Widerstand,
im Glauben fest und wohlgerüst'
und durch des Heilgen Geistes Trost.
8. Von allem Übel uns erlös;
es sind die Zeit und Tage bös.
Erlös uns von dem ewigen Tod
und tröst uns in der letzten Not.
Bescher uns auch ein seligs End,
nimm unsre Seel in deine Händ.
9. Amen, das ist: es werde wahr.
Stärk unsern Glauben immerdar,
auf daß wir ja nicht zweifeln dran,
was wir hiemit gebeten han
auf dein Wort in dem Namen dein.
so sprechen wir das Amen fein.

Deze bewerking is met de meerkorige opzet een mini-koraalfantasie waarbij de cantus firmus in de bas de basis van de compositiestructuur vormt; de versierende partij in de rechterhand is een 'commentaarstem'. Couplet 9 lijkt het affect te bepalen. De polyfone vormen – fugatische passages, canon e.a., geven het 'Amen, das ist: es werde wahr' weer in een 'vertellende' trant, met veel dynamische schakeringen omspeeld, zelfs enkele in het pedaal.

'Vater unser im Himmelreich'

aria; T/H; s

Een qua notenbeeld tamelijk ondoorgroendelijk stuk dat op het eerste gezicht bedoeld lijkt als eenvoudig manualiterwerk. Bij een stadsorgelinterpretatie blijkt het echter een parel te zijn onder de orgelcomposities van Böhm, een stuk waarin zowel elementen van de koraalfantasie als de echofantasie voorkomen. Wat betreft de inleiding is hier gekozen voor de niet-versierde versie die, in plaats daarvan, is aangevuld met basso continuo. Bij de gedeelten met versierde c.f. in de rechterhand is juist wel het versieringsbeeld uit een van de manuscripten overgenomen. Hieruit ontstaat vervolgens een dubbelkorige begeleidingsvorm van een zelfde melodiestem die bovendien veelvuldig van diverse echo's blijkt te zijn voorzien. Het affect van couplet 4 lijkt het meest geëgend voor deze fantasie: het voortdurend smeken als retorische figuur is opvallend. De stijl van dit werk doet sterk aan die van Johann Christoph Bach (1642-1703) denken.

'Vater unser im Himmelreich'

aria; GT; L; s

Een van de beroemdste en meeste gespeelde werken van Böhm en een hoogtepunt van de barokke orgelliteratuur. Het achtste couplet lijkt als affect het meest in aanmerking te komen. Hier is gekozen

voor de uitvoering met de versieringen zoals die het manuscript van J.G. Walther voorkomen; de Frans aandoende versieringen passen bij het werk. Het ariakarakter is hier zo duidelijk, dat de imitatie van de menselijke (sopraan)stem hier het meest van toepassing lijkt, zowel in uitvoering als in registratie. De uitvoering is ook hier orkestraal gedacht: drie gescheiden polyfone lijnen met elk hun eigen articulatie- en fraseringspatroon.

‘Vom Himmel hoch da komm ich her’

solokoraal; GT; H; s

m. Martin Luther 1539

t. Martin Luther 1535

1. Vom Himmel hoch da komm ich her,
ich bring euch gute neue Mär;
der guten Mär bring ich so viel,
davon ich singn und sagen will.
2. Euch ist ein Kindelein heut geboren
von einer Jungfrau auserkorn,
ein Kindelein so zart und fein,
das soll eur Freud und Wonne sein.
3. Es ist der Herr Christ, unser Gott,
der will euch führen aus aller Not,
er will eur Heiland selber sein,
von allen Sünden machen rein.
4. Er bringt euch alle Seligkeit,
die Gott der Vater hat bereit',
daß ihr mit uns im Himmelreich
sollt leben nun und ewiglich.
5. So merket nun das Zeichen recht:
die Krippe, Windelein so schlecht,
da findet ihr das Kind gelegt,
das alle Welt erhält und trägt.
6. Des laßt uns alle fröhlich sein
und mit den Hirten gehn hinein,
zu sehn, was Gott uns hat beschert,
mit seinem lieben Sohn verehrt.
7. Merk auf, mein Herz, und sieh dorthin:
was liegt doch in dem Krippelein?
Wes ist das schöne Kindelein?
Es ist das liebe Jesulein.
8. Sei mir willkommen, edler Gast!
Den Sünder nicht verschmähst hast
und kommst ins Elend her zu mir;
wie soll ich immer danken dir?
9. Ach Herr, du Schöpfer aller Ding,
wie bist du worden so gering,
daß du da liegst auf dürrem Gras,
davon ein Rind und Esel aß!
10. Und wär die Welt vielmal so weit,
von Edelstein und Gold bereit',
so wär sie doch dir viel zu klein,
zu sein ein enges Wiegelein.

11. Der Sammet und die Seiden dein,
das ist grob Heu und Windelein,
darauf du König groß und reich
herprangst, als wärs dein Himmelreich.
12. Das hat also gefallen dir,
die Wahrheit anzuzeigen mir,
wie aller Welt Macht, Ehr und Gut
vor dir nichts gilt, nichts hilft noch tut.
13. Ach mein herzliebes Jesulein,
mach dir ein rein sanft Bettelein,
zu ruhen in meins Herzens Schrein,
daß ich nimmer vergesse dein.
14. Davon ich allzeit fröhlich sei,
zu springen, singen immer frei
das rechte Susanne schön,
mit Herzenslust den süßen Ton.
15. Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
der uns schenkt seinen eingen Sohn.
Des freuen sich der Engel Schar'
und singen uns solch neues Jahr.

Dit werk is als figurale zetting gecomponeerd met het koraal solistisch. De zink-achtige registratie met Trompet en Sesquialter (Rp) en strijkers met houtblazers in de begeleiding brengt het signaalaffect van couplet 1 tot uitdrukking (de boodschapper die de goede tijding brengt). De 'engelsfeer' (macrocosmos) klinkt mee door de cimbels.

‘Wer nur den lieben Gott läßt walten’
m. & t. Georg Neumark 1641/1657

koraalpartita, 7 partita's (solokoraal is partita 1); T; s

1. Wer nur den lieben Gott läßt walten
und hoffet auf ihn allezeit,
den wird er wunderbar erhalten
in aller Not und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,
der hat auf keinen Sand gebaut.
2. Was helfen uns die schweren Sorgen,
was hilft uns unser Weh und Ach?
Was hilft es, daß wir alle Morgen
beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
nur größer durch die Traurigkeit.

3. Man halte nur ein wenig stille
und sei doch in sich selbst vergnügt,
wie unsers Gottes Gnadenwille,
wie sein Allwissenheit es fügt;
Gott, der uns sich hat auserwählt,
der weiß auch sehr wohl, was uns fehlt.
4. Er kennt die rechten Freudenstunden,
er weiß wohl, wann es nützlich sei;
wenn er uns nur hat treu erfunden
und merket keine Heuchelei,
so kommt Gott, eh wirs uns versehn,
und lasset uns viel Guts geschehn.
5. Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
dass du von Gott verlassen seist
und daß ihm der im Schoße sitze,
der sich mit stetem Glücke speist.
Die Folgezeit verändert viel
und setzet jeglichem sein Ziel.
6. Es sind ja Gott sehr leichte Sachen
und ist dem Höchsten alles gleich,
den Reichen klein und arm zu machen,
den Armen aber groß und reich.
Gott ist der rechte Wundermann,
der bald erhöh'n, bald stürzen kann.
7. Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
verricht das Deine nur getreu
und trau des Himmels reichem Segen,
so wird er bei dir werden neu.
Denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt, den verläßt er nicht.

Deze partita is een van de meest ‘Thüringse’ bewerkingen van Böhm. Dat blijkt met name uit de compactheid van de variaties en de beperkte mogelijkheid tot pedaalgebruik. Voor een ‘stadsorgelinterpretatie’ zijn alleen de eerste drie variaties geschikt. De compositie volgt de gang van de 7 coupletten; voor de laatste variatie lijkt het affect van couplet 1 leidraad te zijn (driemaal de oproep tot navolging: Vader, Zoon en Heilige Geest). De Wolgast-uitgave is hier gebruikt met het oog op de slotakkoorden: alleen aan het eind van de laatste variatie een majeurakkoord.

Praeludium in C-groot

H; s

Dit werk is geschreven in Noord-Duitse *stylus phantasticus*-stijl. Een grote theatrale openingspedaalsolo, vrije aangespeelde losse akkoorden en eveneens vrije echoeffecten met een ostinato-bas. Daartussen rustpunten in een zangrijke *duresse e ligature*-stijl. Het praeludium eindigt daar ook mee en gaat over in een typisch Noord-Duitse fuga in een consortstijl die verwant is aan die van Buxtehude; karakteristieke motiefferhalingen stempelen Böhm's stijl. Het slot wordt monumentaal ingezet op een a mineur-orgelpunt met virtuoze akkoordbrekingen. Het harmonieuze slotakkoord wordt voorbereid met lange trillers die het uitbundig feestelijke karakter nog eens extra accentueren. Opvallend is de veel kortere duur van dit genre in vergelijking met Buxtehude.

Praeludium in d-klein

H/L; s

De fraaie sequens in het tweede deel van de pedaalsolo van dit praeludium is een van de technisch meest veeleisende pedaalsoli in de barokke orgelliteratuur. In vergelijking met het *Praeludium in C-groot* is de stijl meer Midden-Duits, ze wijst in de richting van die van Kuhnau en Krieger. Opmerkelijk is de eerste fuga. De thematiek is stilistisch ontleend aan opera's van de Hamburgse operadirigent Kusser (1660-1727) en vraagt een Franse versierings- en spelstijl. Te midden van de klankwereld van de Noord-Duitse consort-fugastijl schuift de Franse orgelstijl hier binnen, met een *Basse et dessus de Cromhorne*-variant.

Praeludium in F-groot

L; s

De overgeleverde meest tweestemmige basisnotatie vraagt om improvisatorische akkoord-opvulling. Zo gespeeld blijkt dit een voor die tijd modern stuk te zijn, geheel in orkestrale (opera)stijl: een overture pur sang waarin Franse stijlelementen de boventoon voeren. Een reprise, die ontbreekt, is hier toegevoegd. Daarbij is bewust niet gepoogd om nieuw thematisch materiaal toe te voegen zoals Böhm in de *Overture* van de *Suite in D-groot* wel heeft gedaan. Hier wordt slechts het bestaande materiaal herhaald waarbij de laatste maten naar het slot toe uiteraard passend zijn getransponeerd. Versieringen zijn in stijl toegevoegd met inbegrip van tirata's op enkele essentiële plaatsen.

Praeludium in g-klein

L; s & z

Een van de langste praeludia van Böhm. Een akkoordherhaling in deze schakering is uniek in de Noord-Duitse klavierliteratuur. De fuga is uitgesproken Frans, het postludium is weer Noord-Duits (Reinckenstijl). Lange tijd is gedacht dat dit werk slechts voor klavecimbel geschikt zou zijn. Deze opname wil aantonen dat dit werk op alle oude toetsinstrumenten goed tot zijn recht kan komen, mits daarvoor de geëigende stijlmiddelen worden benut. Daarom is dit werk zowel op orgel als op

klavecimbel opgenomen. Opvallend daarbij is het toonhoogteverschil: het orgel in Hamburgse hoge koortoon (1 toon hoger dan normaal), het klavecimbel in Parijse lage kamertoon (1 toon lager dan normaal).

Praeludium in a-klein

T; s

Het Praeludium doet sterk denken aan Pachelbel, maar bij de fuga komt een onvervalste Böhm te voorschijn, zowel in thematiek, motiefherhaling als akkoordstructuur. Ook de galanterieën na de afsluiting in de tonica op maat 50 zijn typerend voor Böhm. De compacte, korte duur van dit werk en de sequens in het verloop van de fuga wijzen naar een plenumstijl voor het gehele werk. Er bestaat ook een tweede fuga bij dit Praeludium, maar het is twijfelachtig of die wel van Böhm is.

Capriccio in D-groot

H/L; h

Dit capriccio is de enige in zijn soort in de Noord-Duitse orgelliteratuur. Böhm lijkt hier terug te grijpen op de capricciostijl van Johann Jacob Froberger (1616-1667), maar Böhm's *Capriccio* is veel compacter van vorm. Hij brengt de varianten van themabehandeling terug tot slechts drie hoofdvormen, één in 4/4 maat, de volgende in 3/4 en de laatste in 24/16, waarbij de overgangsdelen slechts enkele maten lang zijn. De stijl is voornamelijk Italiaans/Noord-Duits. De vele versieringen in het eerste deel geven aan dat de speelwijze wel enigszins Frans getint moet zijn; ze zijn alleen zinvol als het spel hoër en pulserender is dan de virtuoze, maar ook vloeiend-strakke Italiaanse stijl bij fuga's.

Chaconne in G-groot

L; s & z

De *Chaconne in G-groot* wordt doorgaans als klavecimbelwerk gekarakteriseerd maar het stuk blijkt ook op orgel uitstekend te klinken. Sterker nog, de werking van de langzaam drielidige beweging, grotendeels in vol plenum en waar mogelijk pedaliter, is overrompend. Op een groot stadsorgel uit de barok is het bij uitstek mogelijk om de klankschakering van de diverse plena van de aparte klavieren meerkorig te etaleren, 'koren' die later samensmelten tot één groot tutti. De reprise van het beginthema staat in het manuscript niet vermeld en is toegevoegd, een algemeen gangbare praktijk in die tijd.

Een chaconne als deze kan, zowel qua stijl als tijdsduur, bedoeld zijn geweest bij een proefspel in de Hamburgse Nicolaïkerk in 1727 toen de kandidaat door de jury (bestaande uit Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson en Vincent Lübeck) werd gevraagd aan het slot van zijn voordracht een chaconne voor het volle werk te improviseren.

Suite in D-groot

De naam boven deze suite in het manuscript is weliswaar *Ouverture*, maar het werk bestaat uit de normaal voorkomende suitedelen, waarvan de ouverture het eerste deel is. Het is heel wel mogelijk dat dit werk een klavierbewerking is van Franse muziek uit de Hamburgse opera. De stijl is vroeg 18de-eeuws, maar doet ook al enigszins aan Händel denken. Dit werk is tot nu toe als een klavecimbelwerk gezien maar door improvisatorische toevoeging van akkoordtonen ontstaat een goed klinkende orgelstijl. De registraties zijn orkestraal gedacht op basis van de operastijl. Wellicht is in de achttiende eeuw op veel plaatsen het uitvoeren van praeludia en fugae vervangen door het spelen van composities als deze.

Dat dit werk in Zandeweer is opgenomen wil niet zeggen dat deze muziek slechts een prototype voor de typisch 18de-eeuwse 'dorsorgelesthietiek' zou zijn; ook op stadsorgels als die van Hamburg klonk deze muziek veelvuldig! Daarom is in Hamburg de *Chaconne in G-groot* bij deze opname als voorbeeld gekozen.

De instrumenten

Hamburg, St. Jakobikirche - Schnitger-orgel (1689-93)

Historisch gezien zou het voor de hand hebben gelegen om Böhms orgelwerken in de Johanniskirche te Lüneburg op te nemen. De kerk is ruim en heeft een fraaie akoestiek. In de loop der jaren heeft het orgel in Lüneburg echter dermate grote verbouwingen ondergaan dat het niet zo origineel bewaard is gebleven als het Jacobi-orgel in Hamburg. Ondanks de aanwezigheid van het originele front en nog de helft van de oude registers mist het instrument op essentiële plaatsen in de klankarchitectuur de originele pracht, versmeltingsgraad en zangerigheid. De nieuwe registers zijn niet in passende stijl bijgemaakt. De stemming is momenteel evenredig zwevend.

In Hamburg is dat heel anders. Ook hier is door de tijd heen regelmatig aan het orgel gewerkt, maar verhoudingsgewijs heeft het daarbij qua klank stilistisch weinig grote veranderingen ondergaan; 82 % van het pijpwerk van Schnitger en ouder, met enkele registers uit de zeventiende eeuw, bleef bewaard. Na de laatste restauratie in 1993 door Jürgen Ahrend klinkt het bij wijze van spreken alsof het orgel er gisteren geplaatst is! Het klankbeeld is deels gereconstrueerd en heeft de 'helle' en 'scharffe' intonatie waar Böhm de voorkeur voor had. Een extra reden voor de opname in Hamburg is dat Böhm in zijn Hamburgse jaren met het Jacobi-orgel goed bekend moet zijn geweest.

Zandeweer, Mariakerk - Hinsz-orgel (1731)

Het Hamburgse instrument is één van de nog bestaande prototypen van een Noord-Duits stadsorgel aan het eind van de zeventiende eeuw. Het in 1731 vervaardigde orgel in Zandeweer is ook een prototype, maar dan dat van een ruim bemeten dorpsorgel met aangehangen pedaal. Het orgel is door Schnitgers opvolger Albertus Anthoni Hinsz geheel in Schnitgertraditie gemaakt (zelfs nog met materiaal uit Schnitgers werkplaats!). Ook bij het Zandeweerster orgel kan de Hamburgse stijl goed worden herkend: een krachtige, zilverige klank met een ademende wind en een slechts iets gemodificeerde middentoonstemming. Het heeft eveneens een kleurrijk klankpalet dat op vielerlei wijze kan worden gecombineerd en ondanks dat toch steeds in goede onderlinge balans blijft.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe - Zell-klavecimbel (1728)

Het bloeiende Hamburgse muziekleven in de zeventiende en achttiende eeuw bracht ook een bloei van in Hamburg woonachtige muzikinstrumentenmakers teweeg. Onder hen waren de families Fleischer en Hass en Christian Zell de bekendste. Zell kreeg op 14 augustus 1722 als instrumentenmaker het Hamburgse burgerrecht en woonde aan de Gänsemarkt, de naaste omgeving van de Hamburgse opera. Hij huwde op 1 september 1722 de weduwe van de klavecimbelmaker

Carl Conrad Fleischer, wiens werkplaats hij mogelijk overnam. Het is niet bekend wanneer Zell overleden is.

Er zijn voor zover nu bekend slechts drie klavecimbels van Zell behouden gebleven. Ze staan momenteel in Weener, Barcelona en Hamburg. Het Hamburgse Zell-klavecimbel dateert van 1728 en heeft een omvang van F¹-d³. Het heeft een 8-voets register op elk manuaal, een extra 4-voets register op het ondermanuaal en een luitdemping. De boventoetsen zijn met schildpad belegd, de ondertoetsen met ivoor. Het instrument is zeer fraai gedecoreerd. Het instrument werd in 1962 vanuit Parijs door het Museum für Kunst und Gewerbe aangekocht en is in 1973 gerestaureerd door Martin Skowronek. Behalve de dokken en de snaren is het instrument nog geheel origineel. Bij de restauratie is de dikte van de besnaring iets dunner genomen dan de oorspronkelijke en is de toonhoogte gestemd op lage kamerton vanwege de oude enigszins fragiele kast. Het instrument klinkt momenteel daardoor iets 'ruisender' dan oorspronkelijk. Ondanks dat is het een wonderschoon instrument dat een zelfde rijke klankkleur laat horen als de Hamburgse orgels rond 1700. De toonkleur is van laag tot hoog verschillend en de tonen zelf klinken lang door.





Versierungstabel (fragment) naar het Möllerschen Handschrift.



Versierungstabel (fragment) naar het Andreas Bach-Buch.

Stef Tuinstra (geb. 1954) studeerde orgel, piano, klavecimbel en trombone aan het conservatorium van Groningen. Hij behaalde summa cum laude het masterdiploma voor orgel (1976), het eerste graads diploma kerkmuziek en koordirectie (1978), de Prix d'Excellence voor orgel (1979) en de koraalprijs op het Nationaal Improvisatieconcours te Bolsward (1981). In 1986 werd hij onderscheiden tijdens het Internationaal concours voor klavecimbel te Brugge.

Vanaf 1974 is hij organist van de Jacobuskerk te Zeerijp en sinds 1992 tevens van de Nieuwe Kerk in Groningen. Hij is leider van de Noord Nederlandse Orgel Academie (NNOA) en is actief met cd-producties op het label NNOA. Stef Tuinstra concerteert in verschillende Europese landen, Japan en de USA en geeft aldaar ook masterclasses.

Hij staat tevens bekend als excellent improvisator in verschillende stijlen. Zijn vele orgel-cd's worden wereldwijd gezien als baanbrekend, van hoog artistiek niveau en blijvend actueel. Als orgelbouwadviser werkt Stef Tuinstra nauw samen met de Protestantse Kerk in Nederland en de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. Hij heeft inmiddels al ruim zestig projecten op zijn naam staan. Ook is hij auteur van diverse publicaties over orgelbouw en orgelspel.

Meer informatie op: www.nnoa.nl.

Einleitung

Bis zum heutigen Tage gibt es kaum vollständige CD-Einspielungen des Orgelgesamtworks Georg Böhms (1661-1733). Organisten spielen in der Regel lediglich eine kleine Auswahl seiner Werke. Ein Teil der Orgelwerke Böhms ist uns durch Kopisten in einer cembaloartigen Notation erhalten; Autographen wurden bis heute noch nicht gefunden. Über den Menschen Böhm ist wenig bekannt und für Informationen über die verschiedenen Facetten seines Œuvres müssen externe Quellen herangezogen werden. Im Zuge der Aufnahmen seines Orgelwerkes habe ich probiert, Antworten zu finden auf die vielen Fragen, die Böhm und seine Musik aufwerfen.

Böhm lebte und arbeitete in einer Zeit des Wandels: die klassische thüringische und norddeutsche Orgel- und Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts stand im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts unter Einfluss der galanten Musik, die vor allem durch Einflüsse des italienischen und französischen Opernstils geformt wurde. Diese Entwicklung findet sich auch bei Böhm und hatte unter anderem zur Folge, dass die Formen, die er in seinen freien Werken benutzt, viel kompakter sind als die seiner illustren älteren Kollegen Buxtehude und Reincken. Relativ neu war in Norddeutschland auch die Einführung der Choralprattita nach Pachelbels Vorbild und des Choralzyklus. Beide Formen können als eine Art (Orgel-)Kantate mit verschiedensten Effekten gesehen werden. In Kombination mit der Zusammenschmelzung der deutsch-italienischen mit der französischen Aufführungspraxis formte sich ein gänzlich neuer Stil. Dieser wurde später von Händel, Telemann und Bach zu einem Höhepunkt geführt, was möglicherweise der Grund dafür sein kann, dass Georg Böhm als Pionier relativ unbekannt geblieben ist.

Bei dieser Einspielung habe ich versucht, einen noch wenig praktizierten Aspekt der barocken Aufführungspraxis zu realisieren, nämlich das Hinzufügen improvisatorischer Elemente – wie z.B. Basso continuo oder andere Akkordtöne zum Füllen der Harmonie – zu auskomponierten Stücken. Hierdurch wird auf natürliche Weise eine Verbindung zwischen Böhms Orgelmusik und seinen Kantatenkompositionen hergestellt. Seit Michael Praetorius (1571-1621, *Syntagma Musicum II*) bestand das Ideal des Orgelspiels aus der Imitation eines ganzen Orchesters. Johann Mattheson (1681-1764) bedauerte, dass dieses Ideal in seiner Zeit noch wenig Nachahmung gefunden hatte, offensichtlich weil es größte Anforderungen an den Interpreten stellte und dadurch schwierig zu verwirklichen war.

Das Programm wurde zum Großteil auf der von Jürgen Ahrend um 1990 restaurierten und rekonstruierten viermanualigen Schnitger-Orgel (1689-1693) der St. Jacobikirche in Hamburg aufgenommen. Zum Zeitpunkt des Baus dieses Instruments war Böhm sechs Jahre lang Mitglied der Gemeinde dieser Kirche. Ein Teil der Werke wurde auf der Hinsz-Orgel (1731) der Mariakerk in Zandweer (Provinz Groningen) aufgenommen, ein einziges Werk sowohl in Hamburg als auch in Zandweer. Auf diese Weise wird der Unterschied deutlich zwischen den Interpretationsmöglichkeiten auf einer großen Hamburger Stadtorgel und denen auf einer – wenn auch etwas größer bemessenen – Dorforgel im hamburgischen Stil mit angehängtem Pedal. Auf einem Cembalo von Christian Zell (1728) wurden zwei Kompositionen, die für verschiedene Tasteninstrumente geschrieben sein könnten, eingespielt. Das Cembalo von Zell ist Teil der Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Einige Choralbearbeitungen habe ich selber vervollständigt mit einem Satz aus dem *Görlitzer Tabulaturbuch* von Samuel Scheidt (1587-1654).

Stef Tuinstra

Lebenslauf

Georg Böhm wurde am 2. September 1661 in Hohenkirchen in Thüringen geboren. Sein Vater war dort ab 1660 bis zu seinem Tode Organist und Grundschullehrer. Seinen ersten Musikunterricht erhielt Böhm von seinem Vater und möglicherweise auch von Johann Heinrich Hildebrand, dem damaligen Kantor des benachbarten Ohrdruf. Ab Juni 1678 besucht Böhm das Gymnasium in Gotha und im Jahre 1684 nimmt er sein Studium an der Universität Jena auf. Über die unmittelbar darauf folgenden Jahre wissen wir nichts. Da in seiner Musik viele Einflüsse Johann Pachelbels (1653-1706) durchklingen, ist es gut möglich, dass Böhm in dieser Zeit bei ihm Unterricht nahm; Pachelbel war von 1678 bis 1690 Organist der Predigerkirche in Erfurt, nicht weit von Jena. Auf jeden Fall schloss Böhm in jenen Jahren sein Studium ab und heiratete.

Hamburg

Im Alter von c. 30 Jahren zieht Böhm mit seiner Familie nach Hamburg. Von 1693 bis 1697 gehören sie zur Kirchengemeinde der Jacobikirche in Hamburg und drei der Kinder Böhms werden in dieser Kirche getauft. Es ist nicht bekannt, was Böhm in dieser Zeit tat – es kann sein, dass er Unterricht hatte von Johann Adam Reincken (1643-1722), Organist der Sankt Catharinenkirche. Man nimmt an, dass Böhm zumindest eine Saison lang Cembalist des Hamburger Opernorchesters (gegründet 1678) war. Unter der Leitung Johann Sigismund Kussers (1660-1727), Schüler Jean-Baptiste Lullys (1632-1687), wurden hier Opern aus Italien und Frankreich aufgeführt, sowie neue, die Kusser selbst komponierte. So lernte Böhm, neben dem virtuosen, freien und emotionellen italienischen Stil, zudem die stilisiertere und beherrschtere französische Aufführungspraxis kennen.

Lüneburg

Am 26 September 1698 wurde Böhm das Amt des Organisten der Johanneskirche in Lüneburg übertragen, einer schnell wachsenden Stadt mit ungefähr 10.000 Einwohnern und wirtschaftlich gesehen der wichtigste Ort zwischen Hamburg und Hannover. In der Johanneskirche bespielte er eine prächtige Orgel (1553) von Jasper Johanssen aus 's Hertogenbosch und Hendrik Niehoff und dessen Sohn Claas aus Amsterdam. Durch einen Umbau verfügte die Orgel damals schon über ein unabhängiges Pedal C-c¹, dieses befand sich jedoch noch nicht in Pedaltürmen. Von großer Bedeutung für Böhm war das herzogliche Schloss Celle und seine Bewohner Georg

Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg und Eleonore Desmier d'Olbreuse. Die Herzogin war eine französische Hofdame aus einem Hugenotten-Geschlecht, die sich eine Zeit lang in Versailles am Hofe König Ludwigs XIV. aufgehalten hatte, wo sie berühmte Hofmusiker kennen lernte. Sie war die wichtigste Schirmherrin des französischen Geschmacks am Hofe des Schlosses Celle. Nach dem Tod des Herzogs wohnte sie von 1706 bis 1717 in Lüneburg in einem Palais Am Markt Nr. 7. Danach kehrte sie nach Celle zurück, wo sie 1722 verstarb.

Johann Sebastian Bach

Böhm verdankt die Bekanntheit seines Namens zum Teil der Tatsache, dass er eine Art Coach und Vaterfigur für den jungen (verwaisten) Bach darstellte, als dieser sich zwei Jahre lang in Lüneburg aufhielt. Anfangs als Student an der Michaelisschule, einem zu jener Zeit berühmten Gymnasium, und daneben als Chorsänger und Gesangssolist beim choris musicus. Bach kopierte auf Notenpapier Böhms Reinckens Choralphantasie *An Wasserflüssen Babylon*. Die Choralpartiten *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* – diese muss wohl von Böhm sein, obwohl das Stück als BWV-Anhang 77 auch Bach zugeschrieben wird – und Bachs Partita *Ach, was soll ich Sünder machen* (BWV 770) ähneln einander so unverkennbar, dass es beinahe nicht anders sein kann, als dass Bach von Böhm Kompositionsunterricht erhalten hat. Böhm nahm Bach nach einiger Zeit möglicherweise bei sich zu Hause auf, vermutlich nachdem Bachs Stimme zur Bassstimme mutiert war. Dank Böhm spielte Bach als Vertretungsorganist Gottesdienste in verschiedenen Lüneburger Kirchen. In seinem späteren Leben hielt Bach Böhms Namen immer in Ehren, und Böhm war einer derjenigen, bei dem Noten von Bach gekauft werden konnten. Musik von Böhm, die Bach bei ihm kennen gelernt hatte, findet sich unter den Stücken, die Bach nach seiner Rückkehr nach Thüringen den Sammelbänden seines Bruders Christoph hinzufügte; letztere sind nun bekannt unter den Namen *Andreas Bach Buch* und *Möller Manuscript*.

Orgelbau

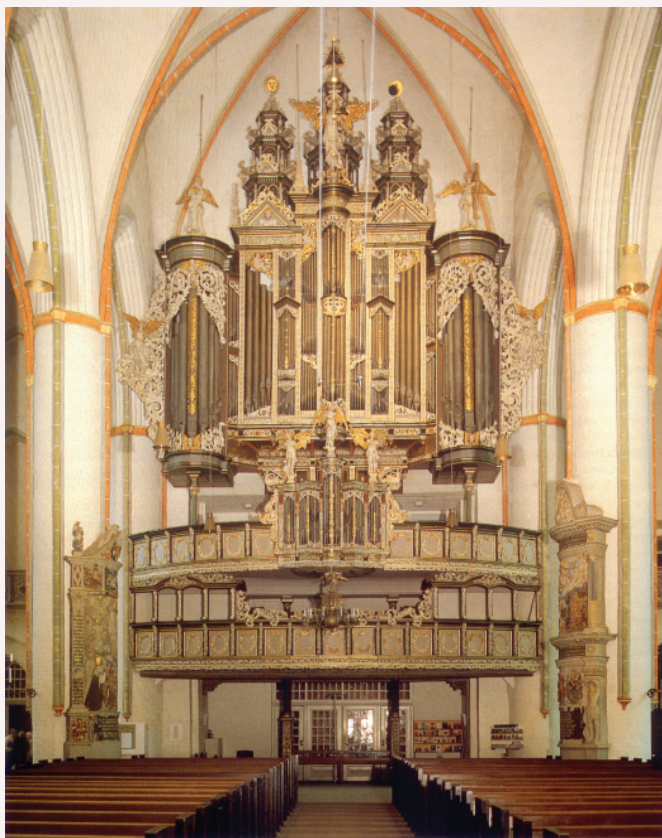
1712 ging ein lange gehegter Wunsch Böhms in Erfüllung: 'seine' Orgel in der Johanniskirche wurde vollständig in den norddeutschen Stil umgebaut. In Hamburg hatte er Arp Schnitger kennen gelernt, als dieser in der Jacobikirche eine große Orgel – 60 Register mit sowohl einem 32'-Prästanten als auch einer 32'-Posaune – gebaut hatte. Die Orgel in Lüneburg kam nun unter die Obhut von Schnitgers Schüler Matthias Dropa; Dropa lebte und arbeitete ab 1708 in Lüneburg.

Vor allem der Anbau zweier großer Pedaltürme zu beiden Seiten des alten Niehoff-Prospekts veränderte die Optik vollständig. Die Orgel bekam auch neue Windladen, eine neue Windversorgung, neue Traktur und Klaviatur. 'Die helle und scharfe Intonation' der alten Orgel, ein Klangcharakter, den Böhm auch bei der Hamburger Jacobi-Orgel kennen gelernt hatte, musste ihm zufolge *'so woll in den alten als auch den neuen Stimmen'* neuerlich angebracht werden. Böhm liebte demnach einen expressiven, extrovertierten und relativ lauten Orgelklang. Auch wurden auf Wunsch Böhms *'zur Bequemlichkeit der Music zu beiden Seiten des Rückpositivs anzu bauenden so genandten halben Monden oder Chori'* hinzugefügt, die dem gemeinsamen Musizieren von Orchester, Chor und Hauptorgel zugute kamen.

Nach diesem Umbau zählte die Orgel Böhms 47 Register, drei Manuale und selbständiges Pedal – letzteres auch mit zwei 32'-Registern; zwanzig Register waren aus der Zeit vor 1712, der Rest war neu. In Kombination mit einer großartigen Raumakustik war diese Orgel ein Paradies auf Erden.

Lebensende

Böhm verblieb bis zu seinem Tode in Lüneburg. Er starb am 18. Mai 1733. Unter seinen Zeitgenossen blieb Böhm relativ unbekannt, vielleicht sogar unterschätzt. Johann Gottfried Walther (1684-1748) umschreibt ihn als 'ein braver Componist'. Johann Mattheson rühmte ihn 1739 zwar als einen der berühmtesten Organisten seiner Zeit im Hamburger Raum, nennt ihn jedoch nicht in seiner musikalischen Biographie *Ehrenpforte* aus 1740. Böhms Musik ist ausschließlich in Mitteldeutschland verbreitet; die erste Ausgabe erschien erst im Jahre 1927.



Lüneburg, St. Johanneskirche

Werke für Tasteninstrumente

Böhms Œuvre ist abwechslungsreich und bunt, sowohl in Bezug auf Stil, als auch auf Gattung. Es ist erstaunlich, wie manch gänzlich voneinander verschiedene Werke von ein- und demselben Komponisten stammen können. Da wenig bekannt ist über die Datierung von Böhms Werken, bleibt jeder Versuch einer Einteilung seiner Werke hypothetisch. Aus der Analyse des momentan zur Verfügung stehenden Quellenmaterials geht jedoch hervor, dass Böhms Lebenslauf ziemlich deutliche Hinweise gibt. Für Orgel sind diese wiederum noch deutlicher als für andere Tasteninstrumente; die Indizien sind hier unter anderem zu finden in den Aspekten Aufführungspraxis, Orgeltyp, Stimmung und Registrierung.

In der nun folgenden Übersicht wird jedes Werk Böhms einer von drei Entstehungsperioden zugeteilt: 'Thüringen' (1661- c. 1690) – T; 'Hamburg' (c. 1690-1698) – H; und 'Lüneburg' (1698-1733) – L. Bei Kompositionen, die später durch Böhm selbst nachbearbeitet wurden, sind beide Zeitabschnitte angegeben; dasselbe gilt auch für Werke aus einer Übergangsperiode, sowie für frühe Werke, die in einer späteren Zeit durch eine neue Aufführungspraxis so umgewandelt werden konnten, dass sie auch zu den späteren Kompositionen gezählt werden können.

In Bezug auf musikalische Formen kann Böhm's Œuvre eingeteilt werden in freie Werke, Tanzformen und Choralbearbeitungen.

Die freien Werke umfassen Präludien (u.a. mit Fugen) und ein Capriccio. Die Präludien können unterteilt werden in einen früheren Stil (mehr norddeutscher Orientierung) und einen späteren Stil (mehr französischer Orientierung). Böhm scheint der einzige norddeutsche Orgelkomponist gewesen zu sein, der ein Capriccio komponiert hat. Die ursprünglich italienische Capriccioform wurde vor allem von Johann Jacob Froberger (1616-1667) in Deutschland eingeführt. Froberger hatte es bei seinem Lehrer Girolamo Frescobaldi (1583-1643) kennen gelernt.

Die Tanzformen umfassen den in jener Zeit gängigen Zyklus gestilisierter Tanzsätze (verfasst als Suite). Die Basis der Suite bestand aus der Vierergruppe Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Froberger und später auch Matthias Weckmann (1616-1674, bei ihm hieß die Suite 'Partita') hatten die Suite aus Frankreich nach Deutschland gebracht. Einige spätere Suiten von Böhm sind erweitert durch eine Air, ein Rigaudon, ein Rondeau, ein Menuett, eine Sarabande-double, eine Ciaccona (it.) oder eine Chaconne (fr.).

Die Choralbearbeitungen können eingeteilt werden in die Partita – mit oder ohne separatem Choral –, den Choralzyklus (Bearbeitungen mit verschiedenen Versetten), die Choralaria (mit solo-Cantus firmus in der rechten Hand), die Aria mit Variationen (mit Elementen der Choralphantasie) und die Choralphantasie selbst. Die Choralphantasie verarbeitet meistens nur eine Strophe, manchmal

mehrere. Die Partiten haben die verschiedenen Strophentexte als Ausgangspunkt, die Ariaformen lediglich den Text einer Strophe. Eine Partita ist eine Reihe kompakter Bearbeitungen, von denen mindestens drei oder vier an einem Stück durchgespielt werden müssen. Von einem Choralzyklus wird gesprochen, wenn die Bezeichnung 'versus' über jeder Variation aufscheint. Die Versetten können sowohl nacheinander, als auch einzeln gespielt werden. Im Choralzyklus sind die Variationen auf eine andere Weise angeordnet als in der Partita. Manchmal kommen mehrere Variationen in einem einzigen Versett vor und scheint der Affekt der einzelnen Zeilen bestimmender zu sein als der Affekt einer ganzen Strophe für jeweils eine ganze Variation, wie in der Partita. Dadurch können manche Versetten einer Choralphantasie ähneln.

ORGEL/PEDALCLAVICHORD	
<i>Präludien und Capriccio</i>	
Präludium in C-dur	H
Präludium in d-moll	H/L
Präludium in F-dur	L
Präludium in g-moll	L
Präludium in a-moll	T
Präludium in a-moll, mit zweiter Fuge (von Böhm?)	T/L
Capriccio in D-dur	H/L
<i>Tanzformen</i>	
Chaconne in G-dur	L
Menuett in G-dur	L
Ouvertüre in D-dur (Suite in 5 Sätzen)	L
<i>Choralbearbeitungen</i>	
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 8 Partiten (Choral = Partita 1)	T/L

Allein Gott in der Höh sei Ehr Choralphantasie	L
Auf meinen lieben Gott 4 Versetten (Choralzyklus)	H
Aus tiefer Not schrei ich zu dir 2 Versetten (Choralzyklus)	L
Christe, der du bist Tag und Licht 3 Versetten (Choralzyklus)	H
Christ lag in Todesbanden Aria	H
Christ lag in Todesbanden Choralphantasie	H
Christum wir sollen loben schon Aria	H
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort Choralphantasie (1 Strophe)	H
Freu dich sehr, o meine Seele 12 Partiten (Solochoral = Partita 1)	T/L
Gelobet seist du, Jesu Christ Aria	H
Gelobet seist du, Jesu Christ Choral mit 5 Variationen (Choralpartita)	T/L
Herr Christ, der einig Gottes Sohn Choral mit 7 Partiten	T/H
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend 6 Versetten (Choralzyklus)	L
Nun bitten wir den Heiligen Geist Aria	H

Vater unser im Himmelreich Aria pedaliter	L
Vater unser im Himmelreich Aria	L
Vater unser im Himmelreich Choralphantasie	H
Vom Himmel hoch da komm ich her Aria	H
Wer nur den lieben Gott lässt walten 7 Partiten (Solochoral = Partita 1)	T

CEMBALO (2-MANUALIG)/CLAVICHORD

<i>Präludien</i>	
Präludium in g-moll	L
<i>Tanzformen</i>	
Chaconne in G-dur Menuett in G-dur	L
<i>Choralbearbeitungen</i>	
Arie: Jesu, du bist allzu schöne 14 Partiten	H
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 8 Partiten (Choral = Partita 1)	T/L
Freu dich sehr, o meine Seele 12 Partiten (Solochoral = Partita 1) (Partita 12 pedaliter)	T/L
Vater unser im Himmelreich Aria	L

Wer nur den lieben Gott lässt walten 7 Partiten (Solochoral = Partita 1)	T
<i>Suiten</i>	
Suite in c-moll	L
Suite in D-dur	L
Suite 1 in d-moll	T/H
Suite 2 in d-moll	T/H
Suite 1 in Es-dur	T/H
Suite 2 in Es-dur	T/H
Suite in F-dur	H
Suite 1 in f-moll	L
Suite 2 f-moll	H/L
Suite in G-dur (einschließlich Präludium in G-dur)	H
Suite in a-moll	H

T: 'Thüringen' (1661-c. 1690)

In Thüringen herrschte viel mehr Volkstradition als beispielsweise in Sachsen. Dort wurde die Musikkultur mehr durch die Höfe bestimmt, während in Thüringen das musikalische Handwerk vor allem Sache des Amateurmusikers war. Als Folge davon finden wir hier größtenteils eine übersichtliche Einfachheit vor. Die Anwendung des Affekts war simpel und manchmal verborgen, wodurch die Musik einen viel 'absoluteren' Charakter hatte (im Sinne von nicht programmatischer oder auch textgebundener Musik), als die des mehr italienisch orientierten Hofstils. Die Musikkultur an den Höfen hingegen war komplizierter in Form und Struktur; dasselbe traf für Norddeutschland im Allgemeinen zu. In der Musik wurde viel mehr Affektwechsel angewandt - auch in der Orgelmusik. Das erwartete Aufführungsniveau lag dadurch viel höher und ausschließlich große Meister waren in der Lage, diesen hohen Anforderungen gerecht zu werden.

Der Thüringische Stil bestand oft aus einer 'versteckten' Melodie – verhüllt durch Akkordbrechungen in fließend durchlaufenden Mustern, Tonleiterfiguren und Schlussakkorde (letztere auch manchmal

in Moll). Das Tempo war meist gemäßigt. Der Gebrauch von selbständigem Pedal war beschränkt aufgrund der verhältnismäßig kleinen Orgeln und kleinen Kirchen, oft mit wenig Nachhall. Auch die ziemlich vielfältige Verwendung von Tonarten mit relativ vielen Vorzeichen und von Obertasten mit Doppelfunktion (z.B. sowohl *gis* als auch *as*) im 17. Jahrhundert ist ein wichtiges Merkmal dieser Region. Der Einfluss Andreas Werckmeisters (1645-1706), der eine Zahl neuer Stimmungen entwickelt hatte, mit denen in 24 Tonarten gespielt werden konnte, war darum in Mitteldeutschland viel größer als in Norddeutschland.

H: 'Hamburg' (c. 1690-1698)

In Hamburg war Böhm verschiedenen Einflüssen von großer Wichtigkeit ausgesetzt. Zum einen war es seine Bewunderung für die älteren Kollegen Johann Adam Reincken und Dieterich Buxtehude (1637-1707), der eine Organist der St. Catharinenkirche, der andere verpflichtet an der Mariakirche im nahegelegenen Lübeck. Dies resultierte in außergewöhnlich ansprechenden Kompositionen, die in Bezug auf Niveau und Expressivität denen der großen norddeutschen Orgelmeister bestimmt um nichts nachstehen.

Den zweiten großen Einfluss stellt Böhms (wahrscheinliches) Engagement an der Hamburger Oper dar. Das Kennenlernen der modernen italienischen und französischen Musik führte zu einem Synthesestil, der gekennzeichnet wird durch Intellekt, große technische Beherrschung, Virtuosität und künstlerische Phantasie. Böhms Werk steht genau am Scheidepunkt zwischen Alt und Neu und genau das macht seine Kompositionen so interessant und einzigartig. In manchen seiner Musikstücke überwiegt der eine Stil, in manchen der andere, manchmal sind beide Stile zu gleichen Teilen vorhanden. So sind beispielsweise alle Aria-Choralbearbeitungen in einem quasi-Buxtehude-Stil geschrieben (obwohl Böhm konsequent jede Zeile mit Vorimitationen einleitet).

Es scheint, dass für Böhm die zwei Welten der Hamburger Stadtorgeln einerseits und der Oper andererseits in dieser Zeit ziemlich getrennt waren. Für Orgel komponierte er überwiegend noch im traditionellen hamburgischen 'Stadtorgel-Stil', für Cembalo bereits in seinem neuen Synthesestil. Eine Ausnahme bilden die Partite diverse sopra *Jesu, du bist allzu schöne*, die im norddeutschen Cembalostil geschrieben sind.

Böhm machte für einige seiner Cembalowerke dankbar Gebrauch von den neuesten Möglichkeiten auf dem Gebiet der Stimmungen. Weil norddeutsche Stadtorgeln meistens noch in alter Mitteltonstimmung gestimmt waren, entwickelte Böhm seinen Stil unter anderem aufgrund dieser Gegebenheit; seine Orgelmusik kann darum beinahe vollständig in Mitteltonstimmung gespielt werden. Allerdings sind angepasste *dis* und *ais* nötig. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass die sogenannte 'Zwoll'sche Variante' von Schnitger, die 1721 in der damals neuen großen Orgel

der Michaeliskirche gestimmt wurde, noch aus einer früheren Zeit datiert. Möglicherweise hatte Böhm auch eine derartige Variante in seiner Lüneburger Johannis-Orgel. Auch eine vergleichbare Stimmung mit leicht schwebenden Terzen, sodass dis und ais noch etwas besser ins Gesamtbild passten, ist möglich.

L: 'Lüneburg' (1698-1733)

In Lüneburg war für Böhm die Zeit des Fortsetzens und Verbreiterns der großen Synthese angebrochen, die in Hamburg begonnen hatte. Dies galt nicht nur für seine Orchester- und Chormusik, sondern vornehmlich auch für seine Orgelwerke. Vor allem nachdem Böhms Orgel von Matthias Dropa renoviert worden war, erfüllten sich für Böhm lang gehegte Träume. Seine älteren Kompositionen konnten nun nach Belieben mit viel mehr Pedal gespielt werden. Durch die hemmungslose Integration des französischen Stils entstand ein gänzlich neuer Klang auf einer Stadtorgel hamburgischen Typs.

Die schon angesprochenen Kontakte mit Angehörigen des Hofes von Celle haben Böhms französisches Stilgefühl wahrscheinlich noch bestärkt.

Am Ende seines Lebens hatten sich die Gezeiten für Böhm allerdings gewendet. Seine Pionierarbeit wurde 'überholt' durch die neue Generation, Telemann, Händel und Bach. Der frühe Synthesestil, der größtenteils noch unter Einfluss der Mitteltönigkeit stand, war inzwischen vollkommen 'out', weil man in *allen* Tonarten musizieren wollte und vor allem auch *konnte*. Damit war auch der Synthesestil selbst mutiert zu dem, was wir heute als 'echten Barock' kennen. Die einzigartige Mischung von Alt und Neu, wie sie bei Böhm noch zu finden war, wurde nicht mehr erkannt. Übrigens blieb Bach sich offenbar stets der Pionierarbeit Böhms bewusst, denn er brachte seine Bewunderung auch noch später in seinem Leben zum Ausdruck.

Aufführungspraxis

Die Orgel als Ersatz für Orchester und Chor

An vielen Orten gab es in der Kirche aus finanziellen Gründen keinen Chor und/oder kein Orchester. Orgeln hingegen wurden stets größer gebaut, denn so konnte man durch eine einmalige Investierung wirklich ein bleibendes Orchester zusammenstellen, das durch eine einzige Person 'bedient' werden konnte. Michael Praetorius beschreibt in seinem *Syntagma Musicum* auf bildhafte Art und Weise, wie die gesamte Musikkultur in der Orgel vereinigt ist.

Die Professionalität des Organisten hing nicht nur ab von musikalischem Talent und guter Technik, sie lag auch in der Fähigkeit des 'Instrumentierens', beziehungsweise Registrierens. Instrumentation dient per Definition zur Verdeutlichung der Struktur einer Komposition, und zur emotionalen Rührung des Zuhörers. Das Prinzip der *varietas*, der Abwechslung, spielt dabei eine große Rolle. Laut Michael Praetorius gehört die *varietas* zum Wesen der Musik.

Die große norddeutsche Barockorgel ist also im Prinzip ein Abbild des Barockorchesters und -chors, die *Imitatio Instrumentorum*. Jedoch ist der Orgelton an sich statisch und kann theoretisch unendlich lang klingen, der Ensembleklang hingegen ist beweglich und endlich. Darum wurde Dynamik im Orgelspiel stets mehr durch verschiedene Techniken imitiert. Auch Johann Sebastian Bach tat dies; er spricht von 'inneren Kunstmitteln', Methoden, die er von seinen großen Lehrmeistern gelernt haben muss. Der Hauptakzent beim Musizieren in großen Räumen lag um 1700 noch immer auf der Terrassendynamik, mittels des Prinzips der Mehrchörigkeit. Diese Art des Musizierens war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien entstanden. Berühmte Komponisten wie Gabrieli und Monteverdi machten die Mehrchörigkeit zu einem großen Erfolg und deutsche Komponisten übernahmen sie, vor allem Hassler, Praetorius und Schütz. Zwei-, drei- oder sogar vierchörig aufgestellte Ensembles musizierten in wechselnden Zusammenstellungen – jeder 'Chor' einzeln, zwei oder drei der vier, oder alle zugleich. Daneben wirkten einige Musiker aus jedem 'Chor' solistisch. Dies geschah in ständiger Abwechslung, um so zu einer maximalen, farbenreichen Expressivität zu gelangen. Meistens war die Orgel integriert als eines der Ensembles.

Die Werke einer Orgel – Hauptwerk, Rückwerk, Brustwerk etc. – sind gleichsam eine akustisch aufgestellte, orgelmäßige 'Übersetzung' eines mehrchörig aufgestellten Chors mit Orchester. Auf einer Orgel wird durch sinnvoll eingesetzte Manualwechsel ein vergleichbarer Effekt erreicht wie in einer mehrchörigen Ensembleaufstellung durch alternierende Ensemblegruppen. Imitationen von Solisten oder Sologruppen aus den verschiedenen Chören konnten auf der Orgel durch Registerwechsel verwirklicht werden.

Das Pedalspiel

Die großen Barockorgeln Arp Schnitgers haben Pedaltürme an beiden Seiten, manchmal zur Gänze getrennt vom Rest des Gehäuses – der sogenannte *Hamburger Prospekt*. Oft wurde angenommen, dass dieser Orgeltyp ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts aufkam und dass die Pedaltechnik erst in der Zeit um Buxtehude ein virtuoseres Niveau erreichte. In Nord- und Mitteldeutschland war dieser Baustil jedoch bereits ein ganzes Jahrhundert früher entstanden. Michael Praetorius zählt in dem *Organographia*, Teil II seines dreiteiligen Nachschlagwerkes *Syntagma Musicum* (1619), etliche Dispositionen von großen bis sehr großen Orgeln mit mehr als 50 Registern und großem selbstständigem Pedal auf (worunter auch die Disposition der Orgel der St. Jakobikirche in Hamburg). Dieser Bau selbständig besetzter Pedalwerke bedeutet, dass die Kunst des obligaten und virtuosens Pedalspiels in manchen Gebieten und/oder Städten Europas schon früh stark entwickelt war. Aus der uns überlieferten Orgelmusik jener Zeit ist dies jedoch oft nicht direkt ersichtlich. So wurde wegen der Notationsform bis heute angenommen, dass ein Großteil von Böhm's Orgelmusik aus manualiter-Werken besteht und daher kammermusikalischen Charakter hat. Die uns zur Verfügung stehenden Ausgaben geben meistens eine Notation auf zwei und nur selten auf drei Notensystemen (-das dritte für das Pedal-) wieder.

Verschiedene Werke Buxtehudes und Bachs sind ursprünglich auch auf zwei Systemen notiert, sind jedoch oft gedacht für zwei Manuale und selbstständiges Pedal. Bei Bach ist, durchwegs deutlicher als bis dahin gebräuchlich, angegeben, was genau auf dem Pedal gespielt werden muss. Die meisten Ausgaben benutzen daher drei Systeme. Bei Buxtehude ist schon viel weniger deutlich, was manualiter oder pedaliter gemeint ist. Doch sehen wir, dass die meisten Herausgeber heutzutage auch bei Buxtehude den Pedalpart aus dem Notenbild destilliert haben. Bei Böhm – sowie auch bei Pachelbel – wird dies jedoch meist nicht getan; in allen diesen Fällen ist es angebracht, dass der Interpret selbst beschließt, was er mit oder ohne Pedal spielen will. In Böhm's Fall sind auch keine Autographen vorhanden, all seine Kompositionen sind uns durch Kopisten überliefert.

Böhm stand erst ab 1712 eine große Orgel mit drei Manualen und selbständigem Pedal (sogar mit einer Posaune 32') zur Verfügung. Dennoch schreibt er bereits in seinen frühen Werken virtuosens Pedalspiel vor. Die überlieferte Musik einerseits (viele von Böhm's Werken scheinen auf den ersten Blick manualiter zu sein) und die persönlichen virtuosens Fertigkeiten Böhm's andererseits erscheinen daher einigermaßen widersprüchlich. Doch ist dies nicht gänzlich der Fall. Hier zwei Beispiele, die sein gesamtes Œuvre betreffen: in der *Imitatio Instrumentorum* wurden die Continuo-Basspartien möglicherweise auf dem Pedal gespielt (mit Oktav 8' oder Dulzian 16'). Auch das Cantus firmus-Spiel musste in allen Stimmlagen ausgeführt werden. Samuel Scheidt beschreibt 1624 eine gängige Praxis des Pedalspiels, in der eine Sopran- oder Altmelodie im Pedal gespielt wird. Dieses Cantus

firmus-Spiel muss in der frühen Orgelliteratur von den großen Meistern häufig angewendet worden sein. Auch Orgelbauer sprachen dieses Phänomen an. So sagt Matthias Schurig aus Anlass des Baus einer neuen Orgel in der St. Jakobikirche in Stettin 1696 dass das Kornett 2' im Pedal nötig sei zum Spielen eines Chorals. Die Orgelliteratur des 17. Jahrhunderts zeigt uns verschiedene Beispiele des Spielens einer Bass- und Tenorstimme im Pedal, und auch bei Bach sind einige Beispiele zu finden. Um 1700 war diese alte Praxis also noch gängig und in Anbetracht von Böhms Hamburger Periode ist es logisch, anzunehmen, dass eine derartige Registerverwendung in Böhms Musik zu finden sein muss. Die genannten Spielweisen erfordern eine virtuose Verwendung des Pedals; in den Präludien von u.a. Vincent Lübeck (1654-1740), Dieterich Buxtehude (1637-1707) und Georg Böhm wird dies deutlich durch beispielsweise Triller und plötzliche, technisch schwierige Sprünge von hoch nach tief. Bei Lübeck findet sich dies auch in den Choralphantasien. In den Choralbearbeitungen Böhms wurde höchstwahrscheinlich eine ähnliche Praxis angewandt.

Improvisatorische Aufführungspraxis

In einigen Quellen wird berichtet über das Hinzufügen eines *accompagnement* (Continuo-Begleitung) als eine der gängigsten und basalsten Orgelpraxen des Barock. Es handelt sich hierbei nicht allein um das Continuo-Spiel in einem Orchester, sondern auch um Continuo-Begleitung als improvisatorisches Element bei eigenständigem Orgelspiel, auf einer großen Orgel. Dieses *accompagnement* macht den Orgelklang interessant und kann Orgelkompositionen erscheinen lassen wie Teile einer Kantate für Chor und Orchester. Es dient kurzum als *Imitatio Instrumentorum*, genau so wie dies im Orgelbau und in der Registrierungswiese der Fall ist.

Ein Beispiel einer solchen Praxis wird von Johann Mattheson beschrieben. Mattheson berichtet von einem Probespiel in der Nicolaikirche in Hamburg im Jahre 1727. Die Kandidaten mussten vor einer Jury, die abgesehen von Mattheson selbst aus Georg Philipp Telemann (1681-1767) und Vincent Lübeck bestand, unter anderem eine gesungene Arie begleiten. Sie bekamen dafür Bass und Melodie, wobei der Bass unbeziffert war. Ausgehend davon mussten die Kandidaten die Arie einleiten und selbst passende Akkorde und eine Oberstimme ergänzen; dieses 'Ritornell' sollte auch als Zwischenspiel zurückkommen. Nach dem Spielen der Arie musste sich der Kandidat die melodische Struktur davon merken und am Ende der Prüfung daraus eine Chaconne mit vollem Werk improvisieren. Auch der Groninger Martini-Organist Jacob Wilhelm Lustig (1706-1796) berichtet über dieses Vorspiel und nennt das Modell dafür ein leuchtendes Beispiel für alle Probespiele. Die Art von Einleiten und Einfügen von Ritornellen, die hier beschrieben wird, ist genau dieselbe wie in den Elmenhorst-Liedern, einem Band geistlicher Lieder aus 1700, an dem Böhm mitgearbeitet hat.

Die hier beschriebene Praxis trifft für einige Orgelwerke Böhms zu, beispielsweise für die Bearbeitung von *Vater unser im Himmelreich*, mit einer einleitenden Bassmelodie von drei Takten. In einer einzigen Handschrift ist dieser Bass verziert mit einem Triller oder Mordent auf nahezu jeder Note, bei den meisten anderen Abschriften jedoch nicht. Die verzierte Version scheint für den weniger erfahrenen Organisten zu sein: manualiter, als Ersatz für einen hinzuzufügenden Continuo, sodass die Basslinie ohne Continuo durch die Verzierungen doch einigermaßen attraktiv klingt. Ein anderes Beispiel: sowohl in Buxtehudes Orgelwerken als auch in den Chor- und Orchesterkantaten der großen norddeutschen Organisten kommt nahezu nirgendwo ein Bicinium vor. Bei Böhm finden sich hingegen Bicinia in den Variationen 1 und 2 von *Christe, der du bist Tag und Licht* und von *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*. Musikalisch gesehen wirken sie einigermaßen dürrig. Diese Stücke erscheinen plötzlich ganz anders, wenn der Bass mit Akkorden – Basso continuo – versehen wird.

Logischerweise jedoch wurde die Musik zur allgemeinen Anwendung in kammermusikalischer Version notiert. Es war beispielsweise notwendig, Musik so aufzuschreiben, dass sie auch auf den damaligen Hausinstrumenten, Cembalo und Clavichord, gespielt werden konnte. Die Kirchen waren im Winter eiskalt, da sie nicht beheizt wurden. Organisten spielten darum vor allem im Winter viele ihrer Orgelwerke zu Hause, bei wärmendem Kaminfeuer. Außerdem waren Orgeln noch lange nicht überall mit großen, selbständigen Pedalwerken ausgestattet, ganz und gar nicht in Mittel- und Süddeutschland. Sie hatten höchstens ein kleines Pedal, oder angehängtes Pedal, oder manchmal überhaupt kein Pedal und einzig und allein ein Manual. Wurde die Musik auf einer großen Stadtorgel gespielt, dann konnte die mehr oder weniger freie 'Übersetzung' dem professionellen Organisten überlassen werden.

Wird tatsächlich Basso continuo hinzu gefügt, dann müssen aus der bestehenden, kammermusikalischen Notation heraus Stimmen ergänzt werden zu einem logischen und selbständigen Ensemblepart. Die Komposition wird hierdurch nicht wesentlich verändert, klingt aber reicher, durch durchdachte solistische sowie begleitende Stimmen. Bei Tutti-Teilen ist eine systematische Auffüllung mit Akkordtönen möglich. Es kann hierbei nicht von einer einzigen richtigen Methode ausgegangen werden, es gab und gibt vielmehr mehrere Möglichkeiten, die Musik zu interpretieren; damals so wie jetzt.

In den letzten Jahren hat die Auffassung Fuß gefasst, dass zu Lebzeiten Böhms kaum Literatur auf der Orgel gespielt wurde und dass überwiegend improvisiert wurde. Die uns überlieferten Kompositionen der großen Meister sollten lediglich als Studien-Material gedacht sein, um dem sie Studierenden zu ermöglichen, später im selben Stil zu improvisieren. Diese Sichtweise ist allerdings unvollständig; aus allem bisher Erwähnten wird deutlich, dass sehr wohl auch von Literaturspiel ausgegangen werden kann. Wohl war das Improvisieren sehr wichtig. So wichtig, dass unter anderem das Spielen von

Literatur weniger genau genommen wurde als dies in unserer Zeit der Fall ist: Man machte gelassen allerlei 'Coupuren' – fügte Noten hinzu, ließ Noten oder ganze Passagen weg oder änderte deren Reihenfolge. Johann Joachim Quantz (1697-1773) empfiehlt in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) sogar, 'mittelmäßige Kompositionen' so anzupassen und mit einer so schönen Aufführungspraxis zu spielen, dass sie doch noch zu einigermaßen guten Stücken werden.

Verzierungskunst

Musik, die basiert ist auf dem stationären Gebrauch von Dreiklängen – wie in der Zeit der Mitteltonigkeit –, erfordert eine ausgeklügelte Verzierungstechnik und die richtige Sichtweise auf die Anwendung derselbigen. Im Falle Böhms sind vor allem die Verzierungen des Andreas Bach-Manuskripts von Bedeutung, einer Bündelung von Stücken, die in Kreisen der Bach-Familie gesammelt und kopiert wurden. Die Verzierungen im *Andreas Bach Buch* entsprechen einerseits denen in französischen Tabellen von Couperin, Lebegue und d'Anglebert und andererseits Verzierungen von Bach und Telemann. Der große französische Einfluss auf Böhm wurde schon angesprochen. Die zum französischen Stil gehörende Verzierungskunst bildet einen unmissbaren Teil der melodischen Struktur von Böhms Werken für Tasteninstrumente.

Conclusio

Den roten Faden bei der Ausführung von Böhms Werk bildet die Beachtung der einzigartigen Mischung von Alt und Neu, die vor allem entsteht bei der Interpretation und Registrierung. Dies ist natürlich subjektiv, jedoch darum nicht weniger wichtig, denn Interpretation und Aufführungspraxis sind unentbehrliche Glieder in der Kette der musikwissenschaftlichen Forschung.

Böhm ist einerseits zu viel Deutschen, als dass er ausschließlich das französische Element vorherrschen lassen würde, er war ein ausgesprochener Befürworter der Orgeln Arp Schnitgers, seiner Vorgänger und seiner Schule. Andererseits war er im Laufe der Zeit vom Französischen zu sehr beeinflusst, als dass er noch vollständig in der alten norddeutschen Tradition stehen konnte. Die Entwicklung seines Werks eröffnet uns diese Erkenntnis wie von selbst. Die Ausführung der Musik Böhms erfordert daher eine integrierte Herangehensweise, eine durch französische Aufführungspraxis beeinflusste Art, auf norddeutschen Stadtorgeln zu spielen. Die norddeutsche Registrierpraxis und die 'altmodische' beinahe-Mitteltonstimmung spielen hierbei eine große Rolle. Ohne diese Klang-Expressivität wird Böhms Musik ihrer Hauptmerkmale beraubt: wohlklingend, farbenreich, melodios, harmonios, überraschend, und jedes Mal wieder ein kleines bisschen anders. Böhm muss eine besonders ausgefeilte Technik gehabt haben, denn wie sollte er sonst auf den großen deutschen Orgeln mit ihren nicht immer gleich feinsinnigen Mechaniken alle Verzierungen schön und rund gespielt haben können? Das Spielen der Werke Böhms ist anspruchsvoll und eine Herausforderung höchsten Ranges.

Die Kompositionen

Sämtliche barocke Kirchenmusik hat Verkündigungs-Charakter. Böhms choralgebundene Musik – und die darin zum Klingen gebrachten Effekte – müssen vor dem Hintergrund der damaligen kirchlichen Praxis und der dazugehörigen Spiritualität betrachtet werden. Die Zeit, in der Böhm lebte, war einerseits die einer lutherischen Orthodoxie mit Nachdruck auf dogmatischen Wahrheiten, und andererseits die des Pietismus, mit Nachdruck auf der innerlichen Frömmigkeit. Die Basis beider Richtungen war gleich: ein überzeugter Glaube an die Dreifaltigkeit Gottes und an seine Offenbarung, die Bibel. Die Suche nach dem Sinn in Leben und Tod kommt vor allem in Liedern regelmäßig vor.

Wo liegen die Verbindungsglieder zwischen Kompositionsweise, Affekt und Text bei barocker – unter anderem choralgebundener – Musik? Wie kommt man ihnen auf die Spur? Zusammengefasst lässt sich sagen: es handelt sich um einen Mix zwischen musicologischem Wissen, angewandter theologischer Exegese und subjektiver Glaubenserfahrung. Hierin liegt die Quelle der Affekte.

Der Musiker, der Böhms kirchenmusikalische Werke spielen oder singen will wird sich in die (Hintergründe der) Liedtexte vertiefen müssen. Wie er folglich aufgrund von Musik und Text einerseits und Wissen, Einsicht und Musikalität andererseits zu Interpretation und Registrierung kommt, mag schließlich stark individuell gefärbt sein, so lange zumindest die Texte hinzugezogen werden als Ausgangspunkt für die im Klang verkörperten Effekte.

Wir drucken die Liedtexte hier so, wie sie im *Evangelischen Kirchengesangbuch* (EKG; 1950) zu finden sind. Dies gibt natürlich Anlass zur Diskussion; es läge auf der Hand, nachzuforschen, welche Bücher Böhm verwendete – zuerst in Thüringen, später in Hamburg, zuletzt in Lüneburg – und festzustellen, ob möglicherweise die Rede sein kann von abweichenden Textversionen. Es ist jedoch alles andere als deutlich, welche Bücher Böhm an seinen verschiedenen Wohn- und Wirkungsstätten verwendete. Außerdem wurden im 17. Jahrhundert diverse neue Liedtexte zu bereits vorhandenen Melodien gedichtet. Zudem ist in den verschiedenen Handschriften die Reihenfolge der Choralvariationen oft sehr verschieden. Eine Orientierung nach Gesangsbüchern und Liedtexten die eventuell von Böhm verwendet sein könnten gibt darum wahrscheinlich ebenso viel Anlass zur Diskussion wie die Verwendung der Texte des EKG. Im Allgemeinen können wir darum davon ausgehen, dass die Texte im EKG-1950 ausreichende und zuverlässige Hinweise geben für die Affekte in Böhms choralgebundener Orgelmusik, nicht mehr und nicht weniger. Das EKG gibt übrigens zum überwiegenden Teil die unveränderten Originaltexte wieder.

Die Affekte wurden in der Interpretation als Richtlinie genommen für Registrierung, Tempo, Bewegung, rhetorische Figuren und Spielweise.

Bei mehreren Choralbearbeitungen ist auf dieser Aufnahme ein Choralatz aus dem *Görlitzer Tabulaturbuch* (1650) von Samuel Scheidt (1587-1654) hinzugefügt. Der Stil dieser Sätze ist freilich älter als der Böhms, schließt aber dennoch gut an, vor allem bei den Bearbeitungen im alten italienisch-norddeutschen Stil. Die Sätze sind hinzugefügt, um den Choralzyklus zu komplettieren, so dass gesprochen werden kann von einer Orgelkantate mit Schlusschoral; ferner als Gemeindegesangssatz, der auf eine Choralbearbeitung als Vorspiel folgt. Hierdurch wird außerdem der große Reichtum an Klangfarben gezeigt, die der Jacobi-Orgel für die Gemeindebegleitung zur Verfügung stehen.

Abkürzungen

GT	hinzugefügter Choral aus dem <i>Görlitzer Tabulaturbuch</i>
T	vermutliche Entstehungszeit: Thüringen
H	vermutliche Entstehungszeit: Hamburg
L	vermutliche Entstehungszeit: Lüneburg
s	Schnitger-Orgel Jacobikirche in Hamburg
h	Hinsz-Orgel Mariakerk in Zandweer
z	Zell-Cembalo Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg

‘Ach wie nichtig, ach wie flüchtig’

m. Melchior Franck 1652/Johann Crüger 1661

t. Melchior Franck 1652

Choralpartita mit 8 Partiten; T/L; s & h

- | | |
|--|--|
| <p>1. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Leben!
Wie ein Nebel bald entsteht
und auch wieder bald vergehet
so ist unser Leben sehet!</p> | <p>3. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Freude!
Wie sich wechseln Stund und Zeiten,
Licht und Dunkel, Fried und Streiten,
so sind unsre Fröhlichkeiten.</p> |
| <p>2. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Tage!
Wie ein Strom beginnt zu rinnen
und mit Laufen nicht hält innen,
so fährt unsre Zeit von hinnen.</p> | <p>4. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
ist der Menschen Schöne!
Wie ein Blümlein bald vergehet,
wenn ein rauhes Lüftlein wehet,
so ist unsre Schöne, sehet!</p> |

- | | |
|--|---|
| <p>5. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Glücke!
Wie sich eine Kugel drehet,
die bald da, bald dorten stehet,
so ist unser Glücke, sehet!</p> <p>6. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Schätze!
Es kann Glut und Flut entstehen,
dadurch, eh wir uns versehen,
alles muß zu Trümmern gehen.</p> | <p>7. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Prangen!
Der in Purpur hoch vermessen
ist als wie ein Gott gegessen,
dessen wird im Tod vergessen.</p> <p>8. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Sachen!
Alles, alles, was wir sehen,
das muß fallen und vergehen.
Wer Gott fürcht', wird ewig stehen.</p> |
|--|---|

Die acht Variationen (der Eröffnungsschoral bildet die erste) basieren auf dem Text der acht Strophen. Jede Strophe kommentiert ein Stichwort, dem stets der Eröffnungssatz 'Ach wie nichtig, ach wie flüchtig' vorausgeht. Die Wörter lauten 'Leben' (1), 'Tage' (2), 'Freude' (3), 'Schöne' (4), 'Glücke' (5), 'Schätze' (6), 'Prangen' (7) und 'Sachen' (8). Der Basisaffekt ist die Melancholie, mit Abwandlungen von Freude, Eleganz, Glanz sowie Ausdruck von Stolz und Eitelkeit.

Diese Partita ist in dieser CD-Box zweimal zu vorhanden: einmal als Stadttorgel-Version in Hamburg und einmal als Dorftorgel-Version in Zandeweer. In Zandeweer wurde das vorhandene Notenbild gehandhabt, lediglich hier und da wurden einige Akkordtöne hinzugefügt. In Hamburg wurde das Notenbild bis zu einem gewissen Grade umgewandelt in ein kantateartiges Modell, durch Hinzufügen von Basso continuo, Auffüllen fehlender Noten in der Stimmführung und orchestrale Registrierung. Die Zusätze sind so weit wie möglich in dem Stil gehalten, den Böhme in anderen Choralbearbeitungen selbst angewendet hat.

Allein Gott in der Höh sei Ehr'

m. 10. Jahrhundert/Nikolaus Decius 1523

t. Gloria in excelsis Deo/Nikolaus Decius 1523

Choralphantasie, c.f. im Bass; L; s

- | | |
|---|---|
| <p>1. Allein Gott in der Höh sei Ehr
und Dank für seine Gnade,
darum daß nun und nimmermehr
uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefalln Gott an uns hat;
nun ist groß Fried ohn Unterlaß,
all Fehd hat nun ein Ende.</p> | <p>2. Wir loben, preisn, anbeten dich;
für deine Ehr wir danken,
daß du, Gott Vater, ewiglich
registert ohn alles Wanken.
Ganz ungemessen ist deine Macht,
fort gschicht, was dein Willt hat bedacht:
Wohl uns des feinen Herren!</p> |
|---|---|

- | | |
|--|--|
| <p>3. Jesu Christ, Sohn eingeborn
deines himmlischen Vaters,
Versöhner der', die warn verlorn,
du Stiller unsers Haders,
Lamm Gottes, heilger Herr und Gott:
nimm an die Bitt von unsrer Not,
erbarm dich unser aller.</p> | <p>4. Heilger Geist, du höchstes Gut,
du allerheilsamst Tröster:
vor Teufels Gwalt fortan behüt,
die Jesus Christ erlöset
durch große Martr und bitterm Tod;
abwend all unsern Jammr und No!
Darauf wir uns verlassen.</p> |
|--|--|

Eine Tuttibearbeitung, basierend auf dem ausgelassenen und freudevollen Text der ersten Strophe. Die Melodie wird auf verschiedene Weise behandelt: Vorimitation in allen Stimmen, Melodie im Sopran, Alt, Tenor und Bass. In der zweiten Hälfte bleibt die Sopranmelodie übrig, zusammen mit polyphon begleitenden Stimmen. Den Schluss bildet eine Coda mit freien Umspielungen zur Unterstreichung des freudigen Affekts.

Es gibt verzierte und unverzierte Versionen des Manuskripts. Auf dieser Aufnahme wird die Wiederholung so verziert, wie es im Manuskript steht. Die Registrierung kann an Hochfesten des Kirchenjahrs ein volles Plenum sein, an Sonntagen mit zurückhaltenderem Charakter ist ein kleines Plenum eher angebracht. Letzteres wurde auch für diese Aufnahme gewählt.

‘Auf meinen lieben Gott’

*m. Jakob Regnhart 1574/1578/Johann Hermann Schein 1627
t. Lübeck bevor 1603/Wittenberg & Nürnberg 1607*

Choralzyklus, 4 Versetten; H; s

1. Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Not;
der kann mich allzeit retten aus Trübsal, Angst und Nöten,
mein Unglück kann er wenden, steht alls in seinen Händen.
2. Ob mich mein Sünd anfight, will ich verzagen nicht;
auf Christum will ich bauen und ihm allein vertrauen,
ihmtu ich mich ergeben im Tod und auch im Leben.
3. Ob mich der Tod nimmt hin, ist Sterben mein Gewinn,
und Christus ist mein Leben; dem tu ich mich ergeben;
ich sterb heut oder morgen, Mein Seel wird er versorgen.
4. Mein Herr Jesu Christ, der du geduldig bist
für mich am Kreuz gestorben, hast mir das Heil erworben,
auch uns allen zugleich das ewig Himmelreiche.

5. Amen zu aller Stund sprech ich aus Herzensgrund;
du wollest selbst uns leiten, Herr Christ, zu allen Zeiten,
auf daß wir deinen Namen ewiglich preisen. Amen.

Dieser Choralzyklus mit vier Versetten kann auch gesehen werden als Choralphantasie, die gleichsam in der Form einer (Orgel-)Kantate geschrieben ist. Das Lied hat fünf Strophen. Das dritte Versett scheint eine Art Schlusschorvariation, basierend auf dem Affekt der vierten und fünften Strophe, zu sein und tauscht daher auf dieser Aufnahme seinen Platz mit dem vierten, das besser zum Text der dritten Strophe passt. Der Stil vor allem der ersten zwei Versetten baut auf dem Buxtehudes auf. Die letzten zwei Versetten sind wieder typisch für Böhms späteren, teils französisch orientierten Stil, vor allem das vierte (hier als drittes gespielt). Hier wendet Böhm seinen einzigartigen Stil der *imitatio violistica* an.

‘Aus tiefer Not schrei ich zu dir’

m. Wolfgang Dachstein 1525

t. Martin Luther 1524

Choralzyklus, 2 Versetten; GT; L; s

- | | |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhöhr mein Rufen.
Dein gnädig Ohren kehr zu mir
und meiner Bitt sie öffnen;
denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben? 2. Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gunst,
die Sünde zu vergeben;
es ist doch unser Tun umsonst
auch in dem besten Leben.
Vor dir niemand sich rühmen kann,
des muß dich fürchten jedermann
und deiner Gnade leben. | <ol style="list-style-type: none"> 3. Darum auf Gott will hoffen ich,
auf mein Verdienst nicht bauen;
auf ihn mein Herz soll lassen sich
und seiner Güte trauen,
die mir zusagt sein wertcs Wort;
das ist mein Trost und treuer Hort,
des will ich allzeit harren. 4. Und ob es währt bis in die Nacht
und wieder an den Morgen,
doch soll mein Herz an Gottes Macht
verzweifeln nicht noch sorgen.
So tu Israel rechter Art,
der aus dem Geist erzeugt ward,
und seines Gotts erharre. |
|---|---|

5. Bei uns ist der Sünden viel,
bei Gott ist viel mehr Gnade.
Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
wie groß auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt,
der Israel erlosen wird
aus seinen Sünden allen.

'Aus tiefer Not laßt uns zu Gott'

m. Wolfgang Dachstein 1525

t. Michael Weiße 1531

1. Aus tiefer Not laßt uns zu Gott
von ganzem Herzen schreien,
bitten, daß er aus seiner Gnad
uns woll vom Übel bfreien
und alle Sünd und Missetat,
die unser Fleisch begangen hat,
als Vater uns verzeihen.
2. Gott und Vater, sieh doch an
uns Armen und Elenden,
die wir sehr übel han getan
mit Herzen, Mund und Händen;
verleih uns, daß wir Busse tun
und sie in Christo, deinem Sohn,
zur Seligkeit vollenden.
3. Zwar unsre Schuld ist gross und schwer,
von uns nicht auszerechnen;
doch dein Barmherzigkeit ist mehr,
die kein Mensch kann aussprechen:
die suchen und begehren wir
und hoffen, du läßt es an dir
uns nimmermehr gebrechen.
4. Du willst nicht, daß der Sünder sterb
und zur Verdammnis fahre,
sondern daß er mehr Gnad erwerb
und sich darin bewahre,
so hilf uns nun, o Herre Gott,
auf daß uns nicht der ewge Tod
in Sünden widerfahre.
5. Vergib, vergib und hab Geduld
mit uns Armen und Schwachen;
laß deinen Sohn all unsre Schuld
durch sein Verdienst gutmachen.
Nimm unsrer Seelen gnädig wahr,
dass ihn' kein Schaden widerfahr
von dem höllischen Drachen.
6. Wenn ins Gericht du wolltest gehn
und mit uns Sündern rechten,
wie könnten wir vor dir bestehen,
und wer würd uns verfechten!
O Herr, sieh uns barmherzig an
und hilf uns wieder auf die Bahn
zur Pforte der Gerechten.

7. Wir opfern uns dir arm und bloß,
durch Reue tief geschlagen,
o nimm uns auf in deinen Schoß
und lass uns nicht verzagen.
O hilf, dass wir getrost und frei
ohn arge List und Heuchelei
dein Joch zum Ende tragen.
8. Sprich uns durch deine Boten zu,
gib Zeugnis dem Gewissen,
stell unser Herz durch sie zur Ruh,
tu uns durch sie zu wissen,
wie Christus vor dem Angesicht
all unsre Sachen hab geschlicht':
des Trosts lass uns genießen.
9. Erhalt in unsers Herzens Grund
deinen göttlichen Samen
und hilf, dass wir den neuen Bund
in deines Sohnes Namen
vollenden in aller Wahrheit,
also der Krone der Klarheit
versichert werden. Amen.

Zwei Versetten, das erste im norddeutschen Stil und das zweite im französischen Opernstil. Böhm verwendet die Melodie von Wolfgang Dachstein (1525). Seine Komposition hat zurückhaltenden Charakter, die zu der Dramatik des lutherischen Texts in einem krassen Gegensatz steht. Möglicherweise hatte er ein anderes 'Aus tiefer Not' im Hinterkopf, nämlich *Aus tiefer Not laßt uns zu Gott* von Michael Weiße (c. 1488-1534). Das erste Versett basiert wahrscheinlich auf der sechsten Strophe. Das zweite Versett (Strophe 8) ist ein prägnantes Beispiel der *Imitatio Instrumentorum* – geschrieben wie ein Quartett, in einer Besetzung, wie sie in Frankreich um 1700 sehr beliebt war: zwei Violinstimmen, Gambe (mit tenor-*taille*-Funktion) und Continuo. Weil es sich um einen Choral handelt, wird der Tenor hier ersetzt durch eine Gesangsstimme. Die Streicherstimmen werden mit zwei Prästanten gespielt, der Tenor naturgemäß mit der Vox Humana, beide mit Tremulant zur Imitation des Vibratos von Streichern und Sängern. Die Registrierung des hinzugefügten Schlusschorals beruht auf einer Idee von Geborgenheit und Vertrauen in Gottes Gnade.

‘Christe, der du bist Tag und Licht’

m. Verona 11. Jahrhundert/Wittenberg 1529

t. Christe, qui lux est et dies (c. 600)/Wittenberg 1526

Choralzyklus, 3 Versetten; GT; H; s

- | | |
|---|--|
| <p>1. Christe, der du bist Tag und Licht,
vor dir ist, Herr, verborgen nichts;
du väterlichen Lichtes Glanz
lehr uns den Weg der Wahrheit ganz.</p> <p>2. Wir bitten dein göttliche Kraft:
behüt uns, Herr, in dieser Nacht,
bewahr uns, Herr, vor allem Leid,
Gott, Vater der Barmherzigkeit.</p> <p>3. Vertreib den schweren Schlaf, Herr Christ,
daß uns nicht schad des Feindes List;
das Fleisch in Züchten reine sei,
so sind wir mancher Sorge frei.</p> <p>4. So unsre Augen schlafen schier,
laß unser Herze wachen dir,
beschirm uns, Gottes rechte Hand,
und lös uns von der Sünde Band.</p> | <p>5. Beschirmer, Herr der Christenheit,
dein Hilf allzeit sei uns bereit:
hilf uns, Herr Gott, aus aller Not
durch dein heilig fünf Wunden rot.</p> <p>6. Gedenke, Herr, der schweren Zeit,
darin der Leib gefangen leit;
der Seele, die du hast erlöst,
der gib, Herr Jesu, deinen Trost.</p> <p>7. Gott Vater sei Lob, Ehr und Preis,
auch seinem Sohne, gleicherweis
des Heil’gen Geistes Gültigkeit
von nun an bis in Ewigkeit.</p> |
|---|--|

In den drei Versetten kommen mehr als drei Melodievariationen vor, so dass eine Kantatenform entsteht. Das zweite Versett ist in der Form einer kleinen Choralphantasie geschrieben. Nicht überall werden Strophentexte und Choralzeilen in der exakten Reihenfolge des Liedes zitiert: die erste Zeile wird öfter auskomponiert als die übrigen. Die Zitate so einer ersten Zeile scheinen die jeweils darauf folgenden Strophenbearbeitungen affektmäßig zusammenzufassen.

Das erste Versett (1. Strophe) ist eine Aria im italienischen Stil. Nach dem Vorbild von Böhm’s Kantaten wird hier Basso continuo gespielt mit einem Cello-Bass, also in 8’-Tonlage. Der Anfang des zweiten Versetts (2. Strophe) lässt norddeutsche Polyphonie hören. Ein weicher und dünner Gambenconsort-Klang (mit Bahrpfeiffe des Rückpositivs) schildert – bezugnehmend auf den Text – eine nächtliche Stimmung. Das dritte Versett (6. Strophe) ist ein Trio mit Cantus firmus im Bass. Im hinzugefügten Schlusschoral wird ausgegangen von der Doxologie der siebten Strophe.

‘Christ lag in Todesbanden’

Aria; GT; H; s

m. 11. Jahrhundert/Martin Luther 1524

t. Christ ist erstanden/Martin Luther (1483-1546)

1. Christ lag in Todesbanden,
für unsre Sünd’ gegeben,
der ist wieder erstanden
und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und dankbar sein
und singen: Halleluja.
Halleluja.
2. Den Tod niemand zwingen konnt
bei allen Menschenkinden:
das macht’ alles unsre Sünd,
kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tot so bald
und nahm über uns Gewalt,
hielt uns in seim Reich gefangen.
Halleluja.
3. Jesus Christus, Gottes Sohn,
an unser Statt ist kommen
und hat die Sünd abgetan,
damit dem Tod genommen
all sein Recht und sein Gewalt;
da bleibt nichts denn Tods Gestalt,
den Stachel hat er verloren.
Halleluja.
4. Es war ein wunderlich Krieg,
da Tod und Leben rungen;
das Leben, das behielt den Sieg,
es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündet das,
wie ein Tod den andern fraß,
ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja!
5. Hie ist das recht Osterlamm,
davon wir sollen leben,
das ist an des Kreuzes Stamm
in heißer Lieb gegeben.
Des Blut zeichnet unsre Tür,
das hält der Glaub dem Tod für,
der Würger kann uns nicht rühren.
Halleluja!
6. So feiern wir das hoh Fest
mit Herzensfreud und Wonne,
das uns der Herr scheinen läßt;
Er ist selber die Sonne,
der durch seiner Gnaden Glanz
erleucht’ unsre Herzen ganz,
der Sünden Nacht ist vergangen.
Halleluja!

7. Wir essen nun und leben wohl
zum süßen Brot geladen,
der alte Saurteig nicht soll
sein bei dem Wort der Gnaden.
Christus will die Kost uns sein
und speisen die Seel allein;
Der Glaub will keins andern leben.
Halleluja!

Die fünfte Strophe scheint hier die Grundlage zu bilden für den Affekt. Der Stil ist typisch norddeutsch; es werden Vorimitationen eingesetzt. Sowohl eine ausgelassene Osterstimmung, als auch eine verhaltene Dankbarkeit kommen zu gleicher Zeit zum Tragen; im Glanz des Cantus firmus und in der Ruhe der Begleitung.

‘Christ lag in Todesbanden’

Choralphantasie; H; s

Diese für norddeutsche Verhältnisse ziemlich kurze Choralphantasie geht vom Textverlauf der ersten Strophe aus: Jesus in seinem Grab (mit Totentrommel), die Auferstehung, der Lobpreis (unterbrochen von einer kurzen Rückblende auf die Schrecken des Todes). Böhm endet auffälligerweise in Moll: ein typisch thüringisches Stilmerkmal, jedoch möglicherweise auch ein theologisches Statement: Der Mensch, der Gottes Aufforderung, nach der himmlischen Harmonie zu leben, nicht annehmen will. Böhm differenziert sich hierin, auf eine damals ziemlich moderne Weise, von seinen norddeutschen Kollegen.

‘Christum wir sollen loben schon’

Aria; H; s

m. bevor 10. Jahrhundert

t. A solis ortus cardine, c. 450/Erfurt 1524

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Christum wir sollen loben schon
der reinen Magd Marien Sohn,
so weit die liebe Sonne leucht
und an aller Welt Ende reicht. 2. Der selig Schöpfer aller Ding
zog an eins Knechtes Leib gering,
daß er das Fleisch durchs Fleisch erwürb
und sein Geschöpf nicht alls verdürb. | <ol style="list-style-type: none"> 3. Die göttlich Gnad vom Himmel groß
sich in die keusche Mutter goß;
ein Mägdlein trug ein heimlich Pfand,
das der Natur war unbekannt. 4. Das züchtig Haus des Herzens zart
gar bald ein Tempel Gottes ward;
die kein Mann rühret noch erkannt,
von Gottes Wort man schwanger fand. |
|--|---|

- | | |
|--|---|
| <p>5. Die edle Mutter hat geboren
den Gabriel verhieß zuvorn,
den Sankt Johannis mit Springen zeigt,
da er noch lag im Mutterleib.</p> | <p>7. Des Himmels Chör sich freuen drob,
und die Engel singen Gott Lob;
den armen Hirten wird vermeldt
der Hirt und Schöpfer aller Welt.</p> |
| <p>6. Er lag im Heu mit Armut groß,
die Krippe hart ihn nicht verdross;
es ward ein kleine Milch sein Speis,
der nie kein Vöglein hungern liess.</p> | <p>8. Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,
Christ, geboren von der reinen Magd,
mit Vater und dem Heiligen Geist
von nun an bis in Ewigkeit!</p> |

Diesen Weihnachtschoral, der zurückgeht auf die Hymne *A solis ortis cardine*, hat Böhm größtenteils in der phrygischen Klangfarbe der Melodie belassen. Die harmonischen und melodischen Spannungsmomente entstehen aus der polyphonen Begleitstruktur. In der Interpretation und Registrierung wird ausgegangen vom Bild des glänzenden Sonnenlichts, das die verborgenen dunklen Stellen der Erde bescheint (Strophe 1).

‘Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort’

Choralphantasie; GT; H; s

m. Wittenberg 1543

t. Martin Luther

- | | |
|---|--|
| <p>1. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort
und steure deiner Feinde Mord,
die Jesum Christum, deinen Sohn,
wollen stürzen von deinem Thron.</p> | <p>3. Gott Heilger Geist, du Tröster wert,
gib dein Volk ein'rlei Sinn auf Erd,
steh bei uns in der letzten Not,
g'leit uns ins Leben aus dem Tod!</p> |
| <p>2. Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,
der du Herr aller Herren bist,
beschirm dein arme Christenheit,
dass sie dich lob in Ewigkeit.</p> | |

Eine außergewöhnliche Komposition in der barocken deutschen Orgelliteratur, da hier ein Cantus firmus im Bass kombiniert wird mit einer Aria-Stimme im Sopran. Bezüglich Affekt scheinen die drei Strophen des Liedes zusammengefasst zu sein: Christus, der die Menschheit trägt und beschützt (Bass), der Geist als Tröster und Helfer inmitten der Menschheit (Sopran).

‘Freu dich sehr, o meine Seele’

m. Loys Bourgeois 1551

t. Christoph Demantius 1620

Choralpartita, 12 Partiten; T/L; s

1. Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiß all Not und Qual,
weil dich nun Christus, der Herre,
ruft aus diesem Jammertal.
Aus Trübsal und großem Leid
sollst du fahren in die Freud,
die kein Ohr hat je gehört,
die in Ewigkeit auch währet.
2. Tag und Nacht hab ich gerufen
zu dem Herren, meinem Gott,
weil mich stets viel Kreuz betroffen,
daß er mir hülff aus der Not.
Wie sich sehnt ein Wandersmann,
daß sein Weg ein End mög han,
so hab ich gewünschet eben,
daß sich enden mög mein Leben.
3. Denn gleich wie die Rosen stehen
unter spitzen Dornen gar,
also auch die Christen gehen
in viel Ängsten und Gefahr.
Wie die Meereswellen sind
und der ungestüme Wind,
also ist allhier auf Erden
unser Lauf voller Beschwerden.
4. Welt und Teufel, Sünd und Hölle,
unser eigen Fleisch und Blut
plagen stets hier unsre Seele,
lassen uns bei keinem Mut.
Wir sind voller Angst und Plag,
lauter Kreuz sind unsre Tag;
wenn wir nur geboren werden,
Jammer genug findt sich auf Erden.
5. Wenn die Morgenröt herleuchtet
und der Schlaf von uns sich wendt,
Sorg und Kummer daher schleicht,
Müh sich findt an allem End.
Unsre Tränen sind das Brot,
so wir essen früh und spat;
wenn die Sonn nicht mehr tut scheinen,
ist nichts denn nur Klag und Weinen.
6. Drum, Herr Christ, du Morgensterne,
der du ewiglich aufgesth,
sei von mir jetztund nicht ferne,
weil mich dein Blut hat erlöst.
Hilf, daß ich mit Fried und Freud
mög von hinnen fahren heut;
ach sei du mein Licht und Straße,
mich mit Beistand nicht verlasse.

7. Ob mir schon die Augen brechen,
das Gehör auch gar verschwind't,
meine Zung nicht mehr kann sprechen,
mein Verstand sich nicht besinnt,
bist du doch mein Licht, mein Wort,
Leben, Weg und Himmelsport;
du wirst selig mich regieren,
die recht Bahn zum Himmel führen.

‘Treuer Gott, ich muß dir klagen’

m. Løys Bourgeois 1551

t. Johann Heermann 1630/‘Das Hannoverische Ordentliche Gesang-Buch’ 1698

1. Treuer Gott, ich muß dir klagen,
Meines hertzens jammer-stand:
Ob wir wol sind meine plagen
Besser als mir selbst bekend.
Grosse schwachheit ich bey mir
In anfechtung offtmals spür:
Wenn der satan allen glauben
Wil aus meinem hertzen rauben.
2. Du, Gott, dem nichts verborgen,
Weist daß ich nichts von mir hab,
Nichts von allen meinen sorgen:
Alles ist, Herr, deine gab.
Was ich gutes find an mir,
Das hab ich allein von dir:
Auch den glauben mir und allen
Gibst du, wie dirs thut gefallen.

8. Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiß all Not und Qual,
weil dich nun Christus, dein Herre,
ruft aus diesem Jammertal.
Seine Freud und Herrlichkeit
sollst du sehn in Ewigkeit,
mit den Engeln jubilieren,
ewig, ewig triumphieren.

3. Mein Gott, für den ich trete
Jetzt in meiner grossen noth,
Hör, wie ich so sehnlich bete,
Laß nicht werden mich zu spott,
Mach zu nicht des teufels werck,
Meinen schwachen glauben stärc,
Daß ich nimmermehr verzage
Christum stets im hertzen trage.
4. Jesu, du brunn aller gnaden,
Der du niemand von dir stöst,
Der mit schwachheit ist beladen,
Sondern deine jünger tröst:
Solt ihr glaube noch so klein
Wie ein kleines senff-korn seyn.
Wolst du sie doch würdig schätzen,
Grosse berge zu versetzen.

5. Laß mich gnade für dir finden,
Der ich bin voll traurigkeit:
Hilff du mir selbst überwinden,
Hilff, so oft ich muss in streit:
Meinen glauben täglich mehr,
Deines Geistes schwerd verehr,
Damit ich den feind kan schlagen,
Alle pfeile von mir jagen.
6. Heilger Geist ins himmels throne
Gott von gleicher ewigkeit,
Mit dem Vater und dem Sohne,
Der betrübten trost und freud.
Der du in mir angezünd,
So viel glauben ich noch find,
Über mir mit gnaden walte,
Ferner deine gab erhalte.
7. Deine hülffe zu mir sende,
O du edler hertzens-gast,
Und das gute werck vollende,
Was du angefangen hast.
Blas das kleine füncklein auff,
Biß dass nach vollbrachttem lauff
Allen auserwehnten gleiche
Ich des glaubens ziel erreiche.
8. Gott, groß über alle Götter,
Heilge Dreyfaltigkeit,
Ausser dir ist kein erretter,
Tritt mir selbst zur rechten seit:
Wenn der feind die pfeil abdruückt,
Meine schwachheit mir auffrückt,
Wil mir allen trost verschlingen,
Und mich in verzweiflung bringen.
9. Zeuch du mich aus seinen stricken,
Die er mir geleet hat:
Laß ihm fehlen seine tücken,
Drauff er sinnet früh und spat.
Gib krafft, dass ich allen strauss
Ritterlich mög stehen aus,
Und so oft ich noch muß kämpffen,
Hilff du mir die feinde dämpffen.
10. Reiche deinem schwachen kinde,
Das auff matten füssen steht,
Deine gnaden-hand geschwinde,
Biß die angst fürüber geht.
Wie die jugend gänge ich,
Daß der feind nicht rühme sich,
Solch ein hertz hab er gefället,
Das auff dich sein hoffnung stellet.
11. Du bist meine hülff, mein leben,
Mein felß, meine zuversicht,
Dem ich leib und seel ergeben:
Gott, mein Gott, verzeuch doch nicht,
Eyle mir zu stehen bey,
Brich des feindes pfeil entzwey:
Lass ihn selbst zurücke prallen,
Und mit schimpff zur hollen fallen.
12. Ich wil alle meine tage
Rühmen deine starcke hand:
Daß du meine noth und plage
Hast so gnädig abgewand.
Nicht nur in der sterblichkeit
Soll dein ruhm seyn ausgebreit:
Ich wils auch hernach erweisen,
Und dort ewiglich dich preisen.

Eine der bekanntesten und monumentalsten Choralpartiten der barocken Orgelliteratur. Eine der überlieferten Handschriften nennt den Titel *Treuer Gott, ich muss dich klagen* des Geistlichen und Dichters Johann Heermann. Dieses Lied kommt vor im *Hannoverschen Ordentliche Gesang-Buch* (Leipzig/Hannover, 1698). Über die ursprünglich acht Strophen von 'Freu dich sehr' hat Böhm zwölf Variationen geschrieben. Einige sind also gleichsam 'Kommentar-Variationen', wie das auch der Fall zu sein scheint bei J.S. Bachs Partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig*.

Mit Ausnahme der Partita 12 ist die Notation dieser Partita manualiter, primär ausgerichtet auf Cembalo oder Clavichord. Auf dieser Aufnahme ist eine Interpretation für Stadttorgel zu hören. Die aufeinander folgenden Kombinationen Variation-Strophentext scheinen wie folgt (die erste Ziffer gibt die Variation an, die zweite die Strophe): 1-1, 2-2, 3-3, 4-2, 5-3, 6-6, 7-4, 8-5, 9-6, 10-7, 11-8 und 12-1. Das Lied *Treuer Gott, ich muss dich klagen* hat zwölf Strophen. Die Variationen Böhms passen prinzipiell zu allen Strophen in der auf der Aufnahme gespielten Reihenfolge, die vom Herausgeber als die plausibelste beschaut wurde. D.h. 1-1, 2-2 etc. bis Partita 12. Die rhetorischen Figuren und dazugehörigen Affekte beider Liedtexte stimmen in großem Maße überein, sodass die hier gewählte Interpretation für beide Lieder zutrifft.

'Gelobet seist du, Jesu Christ'

Aria; H; s

m. 15. Jahrhundert/Wittenberg 1524

t. 14. Jahrhundert/Martin Luther 1524

- | | |
|--|--|
| <p>1. Gelobet seist du, Jesu Christ,
dass du Mensch geboren bist
von einer Jungfrau, das ist wahr;
des freuet sich der Engel Schar.
Kyrieleis.</p> | <p>3. Den aller Welt Kreis nie beschloß,
der liegt in Marien Schoß;
er ist ein Kindlein worden klein,
der alle Ding erhält allein.
Kyrieleis.</p> |
| <p>2. Des ewgen Vaters einig Kind
jetzt man in der Krippen findt;
in unser armes Fleisch und Blut
verkleidet sich das ewig Gut.
Kyrieleis.</p> | <p>4. Das ewig Licht geht da herein,
gibt der Welt ein' neuen Schein;
es leucht' wohl mitten in der Nacht
und uns des Lichtes Kinder macht.
Kyrieleis.</p> |

5. Der Sohn des Vaters, Gott von Art,
ein Gast in der Welt hie ward
und führt uns aus dem Jammertal,
er macht uns Erben in seim Saal.
Kyrieleis.
6. Er ist auf Erden kommen arm,
daß er unser sich erbarm
und in dem Himmel mache reich
und seinen lieben Engeln gleich.
Kyrieleis.

7. Das hat er alles uns getan,
sein groß Lieb zu zeigen an.
Des freu sich alle Christenheit
und dank ihm des in Ewigkeit.
Kyrieleis.

Der Affekt dieser Bearbeitung scheint auf der vierten Strophe zu beruhen: das ewige Licht kommt in die dunkle Welt. Das führt zu einer festlichen zinkartigen Registrierung im Cantus firmus und einer beweglichen Spielweise. Auch der Zimbelstern wird eingesetzt (klangliche Ausbildung des Makrokosmos).

‘Gelobet seist du, Jesu Christ’

Choralpartita, Choral mit 5 Partiten; T/L; s

Diese festliche und zugleich feinsinnige Variationsreihe behandelt aufeinanderfolgend die sieben Strophen, wobei die dritte weggelassen wird. Das Weihnachtsthema wird auf verschiedene Arten besungen und umspielt in einem überwiegend freudigen Affekt. In der letzten Variation wird die Idee der siebten Strophe ‘Des freu dich alle Christenheit und dank ihm des in Ewigkeit’, zum Klingen gebracht u.a. durch lange Circulatiofiguren am Beginn, festliche Pedaleinsätze im Mixturenplenum (mit großen, lebendigen Sprüngen) und Echos in der Doppelchörigkeit.

‘Herr Christ, der einig Gottes Sohn’

Choralpartita, Choral mit 7 Partiten; T/H; s

m. 15. Jahrhundert/Erfurt 1524

t. Elisabeth Kreuziger 1524

1. Herr Christ, der einig Gotts Sohn
Vaters in Ewigkeit,
aus seim Herzen entsprossen,
gleichwie geschrieben steht,
er is der Morgensterne,
sein Glänzen streckt er ferne
vor andern Sternen klar,
2. für uns ein Mensch geboren
im letzten Teil der Zeit,
daß wir nicht wärn verloren
vor Gott in Ewigkeit,
den Tod für uns zerbrochen,
den Himmel aufgeschlossen,
das Leben wiederbracht:

3. laß uns in deiner Liebe
und Kenntnis nehmen zu,
daß wir am Glauben bleiben,
dir dienen im Geist so,
daß wir hie mögen schmecken
dein Süßigkeit im Herzen
und dürsten stets nach dir.

4. Du Schöpfer aller Dinge,
du väterliche Kraft,
regierst von End zu Ende
kräftig aus eigner Macht.
Das Herz uns zu dir wende
und kehr ab unsre Sinne,
daß sie nicht irren von dir.

5. Ertöt uns durch dein Güte,
erweck uns durch dein Gnad.
Den alten Menschen kränke,
daß der neu' leben mag
und hie auf dieser Erden
den Sinn und alls Begehren
und Gdanken hab zu dir.

Diese Variationsreihe ist als anonym überliefert in einer Sammlung Johann Gottfried Walthers (1684-1748). Philipp Spitta schrieb dieses Werk anfänglich mit Zweifeln Bach zu (Anhang Nr. 77 im BVW). Dr. Pieter Dirksen hat 1994 überzeugend nachgewiesen, dass dieses Werk von Böhm sein muss: Das Stück weist mehr Stilmerkmale Böhms als Bachs auf. Diese Werk bereichert unser heutiges Wissen über Böhms unerschöpfliche Kreativität im Variieren von Chorälen. In Hinsicht auf den Affekt der Variationen hält Böhm die Strophenreihenfolge nicht eins zu eins an; zudem gibt es mehr Variationen als Strophen. Die Einteilung scheint wie folgt zu sein (Variation-Strophe): 1-1, 2-2, 3-4, 4-3, 5-5, 6-5, 7-4. Der Affekt ist überwiegend fröhlich; der Morgenstern ist eines der Hauptthemen.

'Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'

m. Gochsheim/Redwitz 1628/Görlitz 1648

t. Wilhelm II, Herzog zu Sachsen-Weimar (?) 1648/Gotha 1651

Choralzyklus, 6 Versetten; L; s

1. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend,
dein' Heiligen Geist du zu uns send,
mit Hilf und Gnad er uns regier
und uns den Weg zur Wahrheit führ.

2. Tu auf den Mund zum Lobe dein,
bereit das Herz zur Andacht fein,
den Glauben mehr, stärk den Verstand,
daß uns dein Nam werd wohl bekannt,

3. bis wir singen mit Gottes Heer:
'Heilig, heilig ist Gott der Herr!'
und schauen dich von Angesicht
in ewger Freud und selgem Licht.

4. Ehr sei dem Vater und dem Sohn,
dem Heiligen Geist in einem Thron;
der Heiligen Dreieinigkeit
sei Lob und Preis in Ewigkeit.

Dieser Choralzyklus hat einen typisch französischen Einschlag, vor allem die Variationen 1, 4 und 6. Das Werk zählt mehr Variationen als es Strophen gibt; in Variation 3 wird wiederum der Affekt von Strophe 1 behandelt, und in Variation 4 der von Strophe 2. Das Prinzip der Mehrchörigkeit mit abwechselnden Tutti und Soli wird vor allem in Variation 1 demonstriert. So betrachtet ist es nicht anders möglich, als dass die vorhandene Bicinium-Basisnotation erweitert werden muss durch Akkorde für Tutti und Basso continuo. Auch Variation 2 ist in einer Basisnotation (Bicinium) notiert. In einer Stadtorgel-Version kann der bewegte Bass begleitet werden durch Basso continuo, während die Melodie auf dem Pedal gespielt wird. In Variation 3 ist ausgeschriebener Basso continuo zu finden. Variation 4 ist ein Trio im *imitatio violistica*-Stil. Die französische Ausführungsart mit allerhand Formen von Inégalité und Trillern mit langen Vorhalten liegt hier vor der Hand. Variation 5 ist wieder ausgelassenen Charakters. Die letzte Variation ist die festliche Doxologie, wiederum gänzlich im französischen Stil, mit einem Tutti, in dem auch bei Schnitger-Organen ein Terzenplenum mit Zungenstimmen erklingt, eine Klangfarbe mit viel 'Grandeur'.

'Nun bitten wir den Heiligen Geist'

m. 13. Jahrhundert/Wittenberg 1524

t. 12. Jahrhundert/Martin Luther 1524

Aria; H; s

1. Nun bitten wir den Heiligen Geist
um den rechten Glauben allermeist,
daß er uns behüte an unserm Ende,
wenn wir heimfahn aus diesem Elende.
Kyrieleis.

2. Du wertest Licht, gib uns deinen Schein,
lehr uns Jesum Christ kennen allein,
daß wir an ihm bleiben, dem treuen Heiland,
der uns bracht hat zum rechten Vaterland.
Kyrieleis.

3. Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst,
laß uns empfinden der Liebe Brunst,
daß wir uns von Herzen einander lieben
und im Frieden auf einem Sinn bleiben.
Kyrieleis.

4. Du höchster Tröster in aller Not,
hilf, daß wir nicht fürchten Schand noch Tod,
daß in uns die Sinne nicht verzagen,
wenn der Feind wird das Leben verklagen.
Kyrieleis.

Eine ruhige Bearbeitung im italienischen Stil, basierend auf der dritten Strophe und – in den Schlussdiminutionen – auf der Schlusszeile der ersten Strophe, 'heimfahren aus diesem Elende'. Die überblasende Flöte 2' des Rückpositivs hat, neben ihrer Imitationsfunktion auf 4'-Höhe, auch als stille, hohe 2'-Flöte einen hierzu passenden expressiven Klang. Der Prästant 16' des Pedals ist so obertonreich, dass dieses Register, ohne zusätzlichen 8', eine wunderbare Tiefenwirkung hat und damit beiträgt zu einem Gefühl der Ruhe und Geborgenheit, das im Text zum Ausdruck kommt.

'Vater unser im Himmelreich'

Choralphantasie, c.f. im Bass; H; s

m. Salzburg bevor 1396/Böhmische Brüder 1531/Martin Luther 1539

t. Martin Luther 1539

- | | |
|--|--|
| <p>1. Vater unser im Himmelreich,
 der du uns alle heißest gleich
 Brüder sein und dich rufen an
 und willst das Beten von uns han:
 gib, daß nicht bet allein der Mund,
 hilf, daß es geh von Herzensgrund.</p> | <p>4. Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
 auf Erden wie im Himmelreich.
 Gib uns Geduld in Leidenszeit,
 gehorsam sein in Lieb und Leid;
 wehr und steur allem Fleisch und Blut,
 das wider deinen Willen tut!</p> |
| <p>2. Geheiligt werd der Name dein,
 dein Wort bei uns hilf halten rein,
 daß auch wir leben heiliglich,
 nach deinem Namen würdiglich.
 Behüt uns, Herr, vor falscher Lehr,
 das arm verführte Volk bekehr.</p> | <p>5. Gib uns heut unser täglich Brot
 und was man bedarf zur Leibesnot;
 Behüt uns, Herr, vor Unfried, Streit,
 vor Seuchen und vor teurer Zeit,
 daß wir in gutem Frieden stehn,
 der Sorg und Geizens müßig gehn.</p> |
| <p>3. Es komm dein Reich zu dieser Zeit
 und dort hernach in Ewigkeit.
 Der Heilig Geist uns wohne bei
 mit seinen Gaben mancherlei;
 des Satans Zorn und groß Gewalt
 zerbrich, vor ihm dein Kirch erhalt.</p> | <p>6. All unsre Schuld vergib uns, Herr,
 daß sie uns nicht betrübe mehr,
 wie wir auch unsern Schuldigern
 ihr Schuld und Fehl vergeben gern.
 Zu dienen mach uns all bereit
 in rechter Lieb und Einigkeit.</p> |

7. Füh uns, Herr, in Versuchung nicht;
wenn uns der böse Geist anficht
zur linken und zur rechten Hand,
hilf uns tun starken Widerstand,
im Glauben fest und wohlgerüst'
und durch des Heilgen Geistes Trost.
8. Von allem Übel uns erlös;
es sind die Zeit und Tage böß.
Erlös uns von dem ewigen Tod
und tröst uns in der letzten Not.
Bescher uns auch ein seligs End,
nimm unsre Seel in deine Händ.
9. Amen, das ist: es werde wahr.
Stärk unsern Glauben immerdar,
auf daß wir ja nicht zweifeln dran,
was wir hiemit gebeten han
auf dein Wort in dem Namen dein.
so sprechen wir das Amen fein.

Diese Bearbeitung ist mit ihrem mehrchörigen Konzept eine Miniatur-Choralphantasie, wobei der Cantus firmus im Bass die Basis für die Struktur der Komposition bildet; der verzierende Part in der rechten Hand ist eine 'Kommentarstimme'. Strophe 9 scheint den Affekt zu bestimmen. Die polyphonen Formen – fugatische Passagen, Kanon etc. geben das 'Amen, das ist: es werde wahr' auf 'erzählende' Weise mit vielen dynamischen Nuancen – einige davon selbst im Pedal – umspielt wieder.

'Vater unser im Himmelreich'

Aria; T/H; s

Ein, was das Notenbild betrifft, ziemlich undurchgründliches Werk, das auf den ersten Blick aussieht wie ein einfaches manualiter-Stück. In einer Stadtorgel-Interpretation jedoch erweist es sich als Perle unter den Orgelkompositionen Böhms, ein Stück, in dem sowohl Elemente der Choralphantasie als auch der Echophantasie vorkommen. Für die Einleitung wurde für diese Aufnahme die nicht verzierte Version gewählt, die stattdessen ausgeschmückt wird mit Basso continuo. Bei den Teilen mit verziertem Cantus firmus ist hingegen sehr wohl das Verzierungsbild aus einem der Manuskripte übernommen. Hieraus entsteht in der Folge eine doppelchörige Begleitform derselben Melodiestimme, die außerdem noch vielfältig mit diversen Echos versehen ist. Der Affekt von Strophe 4 scheint am meisten geeignet für diese Phantasie: das unaufhörliche Flehen als rhetorische Figur ist auffallend. Der Stil dieses Werks erinnert stark an den Johann Christoph Bachs (1642-1703).

'Vater unser im Himmelreich'

Aria; GT; L; s

Eines der berühmtesten und meist gespielten Werke Böhms und ein Höhepunkt barocker Orgelliteratur. Die achte Strophe scheint für den Affekt am ehesten in Frage zu kommen. Für

diese Aufnahme entschied man sich für eine Ausführung mit Verzierungen, wie sie im Manuskript J.G. Walthers vorkommen; die französisch wirkenden Verzierungen passen gut zu diesem Stück. Der Aria-Charakter ist hier so deutlich, dass die Imitation einer menschlichen (Sopran-)Stimme am zutreffendsten zu sein scheint, sowohl in der Ausführung als auch in der Registrierung. Die Interpretation ist auch hier orchestral gedacht: drei getrennte polyphone Linien, jede mit ihrem eigenen Artikulations- und Phrasierungsmuster.

‘Vom Himmel hoch da komm ich her’

Solochoral; GT; H; s

m. Martin Luther 1539

t. Martin Luther 1535

- | | |
|--|---|
| <p>1. Vom Himmel hoch da komm ich her,
ich bring euch gute neue Mär;
der guten Mär bring ich so viel,
davon ich singn und sagen will.</p> | <p>6. Des laßt uns alle fröhlich sein
und mit den Hirten gehn hinein,
zu sehn, was Gott uns hat beschert,
mit seinem lieben Sohn verehrt.</p> |
| <p>2. Euch ist ein Kindlein heut geborn
von einer Jungfrau auserkorn,
ein Kindelein so zart und fein,
das soll eur Freud und Wonne sein.</p> | <p>7. Merk auf, mein Herz, und sieh dorthin:
was liegt doch in dem Krippelein?
Wes ist das schöne Kindelein?
Es ist das liebe Jesulein.</p> |
| <p>3. Es ist der Herr Christ, unser Gott,
der will euch führen aus aller Not,
er will eur Heiland selber sein,
von allen Sünden machen rein.</p> | <p>8. Sei mir willkommen, edler Gast!
Den Sünder nicht verschmähst hast
und kommst ins Elend her zu mir;
wie soll ich immer danken dir?</p> |
| <p>4. Er bringt euch alle Seligkeit,
die Gott der Vater hat bereit’,
daß ihr mit uns im Himmelreich
sollt leben nun und ewiglich.</p> | <p>9. Ach Herr, du Schöpfer aller Ding,
wie bist du worden so gering,
daß du da liegst auf dürrm Gras,
davon ein Rind und Esel aß!</p> |
| <p>5. So merket nun das Zeichen recht:
die Krippe, Windelein so schlecht,
da findet ihr das Kind gelegt,
das alle Welt erhält und trägt.</p> | <p>10. Und wär die Welt vielmal so weit,
von Edelstein und Gold bereit’,
so wär sie doch dir viel zu klein,
zu sein ein enges Wiegelein.</p> |

11. Der Sammet und die Seiden dein,
das ist grob Heu und Windelein,
darauf du König groß und reich
herprangst, als wärs dein Himmelreich.
12. Das hat also gefallen dir,
die Wahrheit anzuzeigen mir,
wie aller Welt Macht, Ehr und Gut
vor dir nichts gilt, nichts hilft noch tut.
13. Ach mein herzliebes Jesulein,
mach dir ein rein sanft Bettelein,
zu ruhen in meins Herzens Schrein,
daß ich nimmer vergesse dein.
14. Davon ich allzeit fröhlich sei,
zu springen, singen immer frei
das rechte Susaninne schön,
mit Herzenslust den süßen Ton.
15. Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
der uns schenkt seinen eingen Sohn.
Des freuen sich der Engel Schar'
und singen uns solch neues Jahr.

Dieses Werk ist als Figuralatz komponiert, mit der Chormelodie als Solo. Die zinkartige Registrierung mit Trompete und Sesquialtera (Rückpositiv), sowie mit Streichern und Holzbläsern in der Begleitung bringt den Signaleffekt der ersten Strophe zum Ausdruck (der Bote, der die frohe Botschaft bringt). Die 'Engelssphäre' (Makrokosmos) klingt mit durch den Zimbelstern.

‘Wer nur den lieben Gott lässt walten’
m. & t. Georg Neumark 1641/1657

Choralpartita, 7 Partiten (Solochoral: Partita 1); T; s

1. Wer nur den lieben Gott läßt walten
und hoffet auf ihn allezeit,
den wird er wunderbar erhalten
in aller Not und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,
der hat auf keinen Sand gebaut.
2. Was helfen uns die schweren Sorgen,
was hilft uns unser Weh und Ach?
Was hilft es, daß wir alle Morgen
beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
nur größer durch die Traurigkeit.

3. Man halte nur ein wenig stille
und sei doch in sich selbst vergnügt,
wie unsers Gottes Gnadenwille,
wie sein Allwissenheit es fügt;
Gott, der uns sich hat auserwählt,
der weiß auch sehr wohl, was uns fehlt.
4. Er kennt die rechten Freudenstunden,
er weiß wohl, wann es nützlich sei;
wenn er uns nur hat treu erfunden
und merket keine Heuchelei,
so kommt Gott, eh wirs uns versehn,
und lasset uns viel Guts geschehn.
5. Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
dass du von Gott verlassen seist
und daß ihm der im Schoße sitze,
der sich mit stetem Glücke speist.
Die Folgezeit verändert viel
und setzt jeglichem sein Ziel.
6. Es sind ja Gott sehr leichte Sachen
und ist dem Höchsten alles gleich,
den Reichen klein und arm zu machen,
den Armen aber groß und reich.
Gott ist der rechte Wundermann,
der bald erhöhen, bald stürzen kann.
7. Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
verricht das Deine nur getreu
und trau des Himmels reichem Segen,
so wird er bei dir werden neu.
Denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt, den verläßt er nicht.

Diese Partita ist eine der am meisten 'thüringischen' Bearbeitungen Böhms. Das ist vor allem aus der Kompaktheit der Variationen und dem beschränkten Pedalgebrauch deutlich ersichtlich. Für eine 'Stadtorgel-Interpretation' eignen sich nur die ersten drei Variationen. Die Komposition folgt dem Ablauf der sieben Strophen; für die letzte Variation scheint der Affekt der ersten Strophe maßgeblich zu sein (dreimal der Aufruf zur Nachfolge: Vater, Sohn und Heiliger Geist). Im Hinblick auf die Schlussakkorde wurde bei dieser Aufnahme die Wolgast-Ausgabe herangezogen: ausschließlich am Ende der letzten Variation ein Dur-Akkord.

Präludium in C-dur

H; s

Dieses Werk ist im norddeutschen *stylus phantasticus* geschrieben: Ein großes, theatralisches Eröffnungs-Pedalsolo, frei angespielte, lose Akkorde, und ebenso freie Echoeffekte mit einem Ostinato-Bass. Dazwischen Ruhepunkte in einem sanglichen *durezza e ligature*-Stil. Das Präludium endet auch mit diesen und leitet über in eine typisch norddeutsche Fuge in einem consortartigen Stil, der dem Buxtehudes ähnelt; charakteristische Motivwiederholungen prägen Böhm's Stil. Der Schluss wird monumental eingesetzt durch einen a-Moll-Orgelpunkt mit virtuosen Akkordbrechungen. Der harmonische Schlussakkord wird von langen Trillern vorbereitet, die den ausgelassenen Festcharakter noch zusätzlich akzentuieren. Auffallend ist die kurze Zeitdauer dieses Stück, verglichen mit Stücken dieses Genres von Buxtehude.

Präludium in d-moll

H/L; s

Die stilvolle Sequenz im zweiten Teil des Pedalsolos dieses Präludiums ist eine der technisch anspruchsvollsten Solopassagen der barocken Orgelliteratur. Verglichen mit dem *Präludium in C-dur* ist der Stil eher mitteldeutsch, er weist Richtung Kuhnau und Krieger. Auffallend ist die erste Fuge. Die Thematik ist stilistisch den Opern des Hamburger Operndirigenten Kusser (1660-1727) entnommen, und erfordert eine französische Verzierungs- und Spielweise. Mitten in die Klangwelt des norddeutschen Consort-Fugenstils schiebt sich hier der französische Orgelstil, mit einer *Basse et dessus de Cromhorne*-Variante.

Präludium in F-dur

L; s

Die überlieferte, meist zweistimmige Basisnotation erfordert eine improvisatorische Akkordergänzung. So interpretiert erweist sich das Stück als ein für jene Zeit modernes Werk, vollauf im orchestralen (Opern-)Stil: durch und durch eine Ouvertüre, in der französische Elemente vorherrschen. Die fehlende Reprise wurde auf dieser Aufnahme ergänzt. Hierbei wurde bewusst nicht versucht, neues thematisches Material hinzu zu fügen, wie Böhm es in seiner *Ouvertüre der Suite in D-dur* getan hat. Es wird lediglich das vorhandene Material wiederholt, wobei die letzten Takte zum Schluss hin passend transponiert worden sind. Verzierungen sind ganz im Stil hinzugefügt, einschließlich der Tiraten an einigen wesentlichen Stellen.

Präludium in g-moll

L; s & z

Eines der längsten Präludien Böhm's. Akkordwiederholungen in dieser Schattierung sind einzigartig in der norddeutschen Literatur für Tasteninstrumente. Die Fuge ist ausgesprochen französisch, das Postludium wiederum norddeutsch (Reincken-Stil). Lange Zeit wurde angenommen, dass

dieses Werk ausschließlich für Cembalo geeignet sei. Diese Aufnahme will deutlich machen, dass dieses Stück auf allen alten Tasteninstrumenten gut zur Geltung kommen kann, sofern die dafür nötigen Stilmittel eingesetzt werden. Daher ist dieses Werk sowohl auf der Orgel als auch auf dem Cembalo aufgenommen. Auffallend ist hierbei der Unterschied in der Stimmtonhöhe: die Orgel im hamburgischen hohen Chorton (einen Ton höher als normal), das Cembalo im parisischen tiefen Kammerton (einen Ton tiefer als normal).

Präludium in a-moll

T; s

Das Präludium erinnert sehr an Pachelbel, bei der Fuge jedoch kommt Böhm unverfälscht zum Vorschein, sowohl in der Thematik, als auch in Motivwiederholungen und Akkordstruktur. Auch die Galanterien nach Abschluss der Tonika in Takt 50 sind typisch für Böhm. Die kompakte, kurze Dauer dieses Werks und die Sequenz im Verlauf der Fuge deuten auf einen Plenumstil für das ganze Stück hin. Es existiert auch eine zweite Fuge zu diesem Präludium, es ist jedoch zweifelhaft, ob diese wirklich von Böhm ist.

Capriccio in D-dur

H/L; h

Dieses Capriccio ist das einzige seiner Art in der norddeutschen Orgelliteratur. Böhm scheint hier zurückzugreifen auf den Capriccio-Stil Johann Jacob Frobergers (1616-1667), jedoch ist Böhms *Capriccio* viel dichter in der Form. Böhm reduziert die verschiedenen Varianten der Themabehandlung auf lediglich drei Hauptformen, eine im 4/4-Takt, danach eine im 3/4-Takt und die letzte im 24/16-Takt, wobei die Überleitungsteile nicht mehr als ein paar Takte lang sind. Der Stil ist vorwiegend italienisch-norddeutsch. Die vielen Verzierungen im ersten Teil zeigen, dass die Spielweise ziemlich französisch gefärbt sein muss; sie sind vor allem dann sinnvoll, wenn das Spiel höfischer und pulsierender ist als beim virtuosen, jedoch auch straff-fließenden italienischen Fugenstil.

Chaconne in G-dur

L; s & z

Die *Chaconne* in *G-dur* wird für gewöhnlich als Cembalowerk charakterisiert, das Stück scheint jedoch auch auf der Orgel gut zu klingen. Mehr noch, auf der Orgel ist die Wirkung der langsamen, dreiteiligen Bewegung, größtenteils in vollem Plenum und wo möglich pedaliter, geradezu überwältigend. Auf einer großen Stadtorgel des Barock ist es besonders gut möglich, die Klangabstufung der diversen Plena der verschiedenen Manuale mehrhörig zu demonstrieren, 'Chöre', die später verschmelzen zu einem großen Tutti. Die Reprise des Beginnthemas steht nicht im Manuskript und wurde auf der Aufnahme hinzugefügt, nach der allgemein gebräuchlichen Praxis der damaligen Zeit.

Eine Chaconne wie diese kann, sowohl in Bezug auf Stil als auch auf Länge, gemeint gewesen sein beim Probespiel in der Hamburger Nicolaikirche 1727, als der Kandidat von der Jury (bestehend aus Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson und Vincent Lübeck) gefragt wurde, am Ende seines Vortrags eine Chaconne für das volle Werk zu improvisieren.

Suite in D-dur

L; h

Der Name dieser Suite lautet im Manuskript zugegebenermaßen 'Ouverture', das Werk besteht jedoch aus den für gewöhnlich vorkommenden Suitensätzen, von denen die Overture der erste Teil ist. Es ist möglich, dass dieses Werk eine Klavierbearbeitung französischer Musik aus der Hamburger Oper darstellt. Der Stil ist jener des frühen 18. Jahrhunderts, aber erinnert auch bis zu einem gewissen Grade an Händel. Dieses Stück wurde bislang als Cembalostück gesehen, jedoch entsteht durch Hinzufügen von Akkordtönen ein gut klingender Orgelstil. Die Registrierungen sind orchestral gedacht, basierend auf dem Opernstil. Womöglich wurde im 18. Jahrhundert der Vortrag von Präludien und Fugen an vielen Orten abgelöst durch das Spielen von Kompositionen wie dieser. Dass dieses Werk in Zandweer aufgenommen wurde, bedeutet nicht, dass diese Musik lediglich ein Prototyp der typischen 'Dorforgelästhetik' des 18. Jahrhunderts wäre; auch auf Stadtorgeln wie jener in Hamburg erklang solche Musik vielfach! Darum wurde für diese Aufnahme die *Chaconne in G-dur* als Beispiel für Hamburg gewählt.

Die Instrumente

Hamburg, St. Jakobikirche – Schnitger-Orgel (1689-93)

Historisch gesehen würde es auf der Hand liegen, Böhm's Orgelwerke in der Johanniskirche in Lüneburg aufzunehmen. Die Kirche dort ist groß und verfügt über eine wunderbare Akustik. Im Laufe der Jahre war die Orgel in Lüneburg jedoch dermaßen großen Umbauten ausgesetzt, dass sie nicht so authentisch erhalten geblieben ist wie die Jacobi-Orgel in Hamburg. Trotz der Anwesenheit des Originalprospekts und der Hälfte der ursprünglichen Register mangelt es dem Instrument an wichtigen Stellen der Klangarchitektur an authentischer Pracht, Verschmelzungsgrad und Sänglichkeit. Neue Register wurden nicht stilgetreu hinzugefügt. Die Stimmung ist zur Zeit gleichschwebend temperiert.

Im Hamburg liegt die Sache anders. Auch hier wurde im Laufe der Zeit regelmäßig an der Orgel gearbeitet, das Instrument hat dabei jedoch bezüglich Klangstil wenig Veränderungen erfahren; 82% des Pfeifenwerks von Schnitger und älter, mit einigen Registern aus dem 17. Jahrhundert, blieben erhalten. Nach der letzten Restaurierung durch Jürgen Ahrend klingt es sozusagen als ob die Orgel erst gestern aufgestellt worden wäre! Das Klangbild ist teils rekonstruiert und hat die 'helle' und 'scharfe' Intonation, die Böhm bevorzugte. Ein Grund mehr für die Aufnahmen in Hamburg war, dass Böhm in seinen Hamburger Jahren die Jacobi-Orgel gut gekannt haben muss.

Zandeweer, Mariakerk – Hinsz-orgel (1731)

Die Jacobi-Orgel in Hamburg ist einer der noch erhaltenen Prototypen einer norddeutschen Stadtorgel aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Die 1731 gebaute Orgel in Zandeweer ist auch ein Prototyp, jedoch mehr einer groß bemessenen Dorforgel mit angehängtem Pedal. Die Orgel wurde von Schnitgers Nachfolger Albertus Anthoni Hinsz zur Gänze in Schnitgertradition gebaut (sogar noch mit Material aus Schnitgers Werkstatt!). Auch bei der Zandeweer'schen Orgel ist der Hamburger Stil deutlich erkennbar: ein kräftiger, silbriger Klang mit atemberaubendem Wind und einer nur wenig modifizierten Mitteltonstimmung. Das Instrument verfügt ebenfalls über eine bunte Klangpalette, die auf vielfältige Weise kombiniert werden kann, und dennoch stets gut in Balance bleibt.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe – Cembalo von C. Zell (1728)

Das blühende Hamburger Musikleben im 17. und 18. Jahrhundert brachte auch eine Hochblüte für die in Hamburg wohnenden Instrumentenmacher mit sich. Unter ihnen waren die Familien Fleischer und Hass und Christian Zell die bekanntesten. Zell erlangte am 14. August 1722 als

Instrumentenmacher das Hamburger Bürgerrecht und wohnte am Gänsemarkt, in nächster Nähe der Hamburger Oper. Er vermählte sich am 1. September 1722 mit der Witwe des Cembalobauers Carl Conrad Fleischer, dessen Werkstatt er möglicherweise übernahm. Es ist nicht bekannt, wann Zell verstorben ist.

Soweit uns derzeit bekannt ist, sind nur drei Cembali Zells erhalten geblieben. Sie befinden sich momentan in Weener, Barcelona und Hamburg. Der Hamburger Zell datiert aus 1728 und hat einen Umfang von F^1 - d^3 . Er hat ein 8'-Register auf jedem Manual, ein extra 4'-Register auf dem unteren Manual und Lautenzug. Die Obertasten sind mit Schildpatt belegt, die Untertasten mit Elfenbein. Das Instrument ist reich und ästhetisch dekoriert. Das Cembalo wurde 1962 vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg aus Paris angekauft und 1973 von Martin Skowronek restauriert. Abgesehen von den Springern und Saiten ist das Instrument noch vollkommen original erhalten. Bei der Restaurierung wurde die Saitendicke etwas dünner genommen als die ursprüngliche, und wurde das Instrument im (tieferen) Kammerton gestimmt, wegen des alten, doch einigermaßen fragilen Gehäuses. Das Instrument klingt hierdurch momentan etwas 'rauschiger' als ursprünglich. Nichtsdestotrotz ist es ein wunderbares Instrument, das dieselbe reiche Klangfarbe hören lässt wie die hamburgischen Orgeln um 1700. Die Tonfarbe variiert von tief nach hoch und der Ton selber hält lange an.





Verzierungstabelle (Fragment) nach dem Möllerschen Handschrift.



Verzierungstabelle (Fragment) nach dem Andreas Bach-Buch.

Stef Tuinstra (*1954) studierte Orgel, Klavier, Cembalo und Posaune am Konservatorium in Groningen. Er erhielt 1976 sein Master-Diplom für Orgel *summa cum laude*, 1978 das Diplom ersten Grades für Kirchenmusik und Chorleitung, 1979 den Prix d'Excellence für Orgel und 1981 den Choralpreis beim Nationalen Improvisationswettbewerb in Bolsward. 1986 erlangte er eine Auszeichnung beim Internationalen Cembalowettbewerb in Brügge.

Seit 1974 ist er Organist der Jacobuskerk in Zeerijp und seit 1992 zudem Organist an der Nieuwe Kerk in Groningen. Er ist Leiter der Orgelakademie 'Noord Nederlandse Orgel Academie' (NNOA) und ist aktiv mit CD-Produktionen unter dem Label NNOA. Stef Tuinstra gibt Konzerte und masterclasses in verschiedenen europäischen Ländern, Japan und den USA.

Stef Tuinstra ist zudem bekannt als exzellenter Improvisator in verschiedenen Stilen. Seine vielen Orgel-CDs werden weltweit als bahnbrechend gesehen, von hohem künstlerischen Niveau und zeitlos aktuell. Als Orgelberater arbeitet Stef Tuinstra eng mit der Niederländischen Protestantischen Kirche und dem Niederländischen Bundesamt für Kulturelles Erbe zusammen. Er zeichnet mittlerweile für mehr als sechzig Projekte verantwortlich. Daneben ist Stef Tuinstra Autor diverser Publikationen über Orgelbau und Orgelspiel.

Mehr Information: www.nnoa.nl

Introduction

Until today, hardly any complete recordings of the organ works of Georg Böhm (1661-1733) have been available. Organists usually play only a small selection of his pieces. Some organ works survive in a type of harpsichord notation by copyists, and autographs have not been found. Little is known of the composer, and we must rely on external sources for information on many aspects of his music. In preparing this recording, I have attempted to find answers to many questions about Böhm and his music.

Georg Böhm lived and worked in a period of transition. In the first quarter of the eighteenth century, classical seventeenth-century Thuringian and North German organ and church music fell under galant influence, particularly that of Italian and French opera. The forms employed by Böhm in his free works, for example, are much more compact than in his illustrious elder colleagues Buxtehude and Reincken. The introduction in North Germany of the Pachelbel-style chorale partita, and the chorale cycle, was also relatively recent. Both can be viewed as a sort of ‘organ’ cantata with a range of affects. When we add to this the fusion of German-Italian and French performance practice, it is clear that an entirely new style emerged. This was the style that Handel, Telemann and Bach developed to such heights, which in turn could explain why the pioneer Böhm died in relative obscurity.

In the present recording I have attempted to apply a facet of Baroque performance practice that is still not widely cultivated, namely the addition of improvised elements to existing compositions. These include the use of basso continuo and other added notes to fill in chords, in keeping with the style of Böhm’s cantatas. From the days of Michael Praetorius (1571-1621, *Syntagma Musicum II*), an ideal of organ playing was to imitate a complete orchestra and choir. Johann Mattheson (1681-1764) lamented the fact that, in his time, this ideal had not been widely pursued, apparently because it made such high demands on the player.

Most of the programme has been recorded in the St. Jacobikirche in Hamburg, where the four-manual instrument by Arp Schnitger (1689-1693) was restored and reconstructed around 1990 by Jürgen Ahrend. Böhm was a member of the congregation for six years, at the time when this instrument was built. I have also recorded a number of pieces on the organ by Albertus Anthoni Hinsz (1731)

in the Mariakerk in Zandeweer, in the Dutch province of Groningen. One work has even been recorded in both Hamburg and Zandeweer, to illustrate how differently one can play on a monumental town organ in Hamburg and a large village organ (with pedal pull-downs) in the Hamburg style. Two pieces, perhaps written for a range of keyboard instruments, have been recorded on a harpsichord by Christian Zell (1728) in the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. To some of the chorale-based pieces I have added a harmonisation from the *Görlitzer Tabulaturbuch* by Samuel Scheidt (1587-1654).

Stef Tuinstra

Böhm's life

Georg Böhm was born on 2 September 1661 in Thuringian Hohenkirchen. He received his first music lessons from his father, who was organist and schoolmaster there from 1660 until his death, and possibly from Johann Heinrich Hildebrand, then cantor of nearby Ohrdruf. He entered the gymnasium in Gotha in June 1678, and the university of Jena in 1684. Then we lose track of Böhm for some years. Since the influence of Johann Pachelbel (1653-1706) is evident in his music, it may well be that Pachelbel taught Böhm in this period, when the former was organist of the Predigerkirche in Erfurt (1678-1690), not far from Jena. Whatever the case may be, Böhm graduated from the university and entered into marriage.

Hamburg

When Böhm was about thirty, the family moved to Hamburg. From 1693-1697 he was a member of the congregation of the Jacobi parish, and three of his children were baptised in this church. The nature of his activities at this time is obscure. He may have been taught by Johann Adam Reincken (1643-1722), organist of the Sankt Catharinenkirche, and it is assumed that he worked for a season as harpsichordist in the orchestra of the Hamburg opera (founded in 1678).

Under the direction of Johann Sigismund Kusser (1660-1727), a pupil of Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Italian and French operas were performed, as well as new ones by Kusser. Böhm thus became acquainted with the virtuosic, free and emotional Italian style, and the more stylised and restrained French manner of performance.

Lüneburg

On 26 September 1698, Georg Böhm was appointed organist of the Johanniskirche in Lüneburg, a fast-growing town of about 10000 inhabitants, and economically the most important place between Hamburg and Hannover. In the Johanniskirche he had a fine organ (1553) at his disposal, built by the Netherlanders Jasper Johanssen of 's-Hertogenbosch and Hendrik Niehoff and his son Claas of Amsterdam. An independent pedal (C-c¹) had already been added, though not yet in separate pedal towers.

Of great significance to Böhm was the ducal castle of Celle and its residents Georg Wilhelm of Braunschweig-Lüneburg and Eléonore Desmier d'Olbreuse. The duchess was a French lady-in-

waiting of Huguenot origins, who had met celebrated musicians during her stay at the court of King Louis XIV at Versailles and it was she who promoted the French taste at Celle. After the duke's death she lived from 1706-1717 in a palace at Am Markt no. 7 in Lüneburg, whereafter she returned to Celle, dying there in 1722.

Johann Sebastian Bach

Böhm's fame is based to a considerable extent on the fact that he was something of a tutor and father figure to the young (orphaned) Johann Sebastian Bach during a two-year stay in Lüneburg. Bach attended the Michaelisschule, then a famous gymnasium, and was a choir member and soloist in the chorus musicus. He used Böhm's music paper to copy Reincken's chorale fantasia *An Wasserflüssen Babylon*. It is more than likely that Bach was taught composition by Böhm, judging by the remarkable similarity between the chorale partita *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* (which must be by Böhm despite the attribution to Bach as BWV Anhang 77) and Bach's partita *Ach, was soll ich Sünder machen* (BWV 770). Bach may have lodged with Böhm at some point, perhaps after his voice broke and he became a bass. Thanks to Böhm, Bach played as deputy organist in various Lüneburg churches. In his later life, Bach mentioned Böhm's name with due respect, and the latter was one of a number of persons from whom Bach's music could be purchased. On his return to Thuringia, Bach added pieces to his brother Christoph's anthologies, volumes now known as the *Andreas Bach Buch* and the *Möller Manuscript*. Among them are works by Böhm with which he had become acquainted in Lüneburg.

Organ building

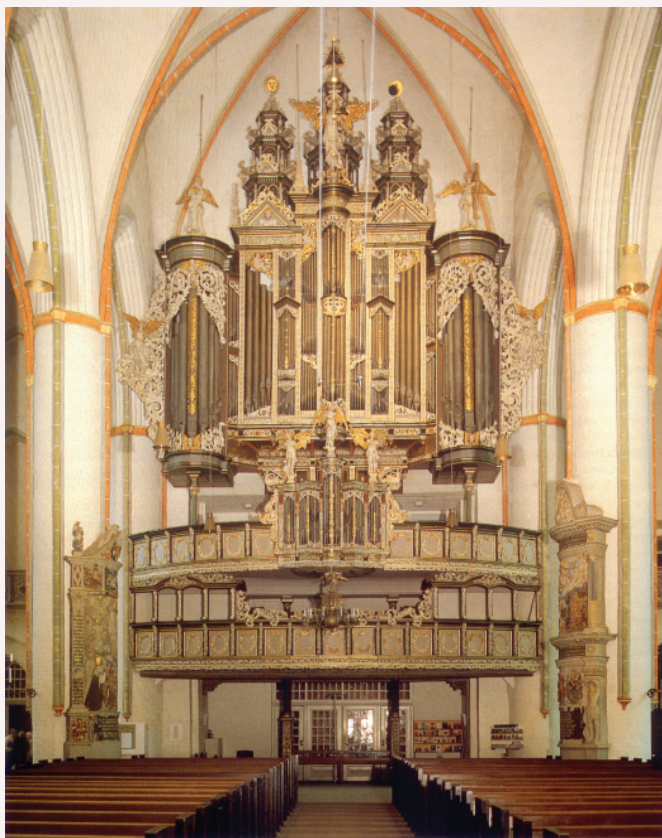
In 1712 a cherished wish of Böhm was at last fulfilled, when 'his' organ in the Johanniskirche was entirely rebuilt in the North German style. In Hamburg he had met Arp Schnitger, who was building a new 60-stop organ with 32-foot reed and labial stops. The Lüneburg instrument was now rebuilt under Schnitger's pupil Matthias Dropa, who lived and worked in the town from 1708.

The addition of a large pedal tower on each side of the old Niehoff case changed the appearance of the organ completely. New chests were installed, a new winding, new action and keyboards. 'The brilliant and sharp voicing' of the old organ, a characteristic familiar to Böhm from the Jacobi organ in Hamburg, was to be restored 'both in the old and in the new stops', as he said. He therefore had a preference for an expressive, extrovert and relatively loud sound. For performances with orchestra,

choir and organ, small galleries were installed according to Böhm's wishes: "for the convenience of the music, to both sides of the Rückpositiv to be added so-called half-moons or Chori". After the rebuild, Böhm's organ counted 47 stops, three manuals, and an independent pedal likewise including two 32-foot stops; 20 stops dated from before 1712, the others were new. In combination with the tremendous acoustics, the instrument was a musical paradise on earth!

Böhm's death

Georg Böhm remained in Lüneburg until his death on 18 May 1733. Among his contemporaries he was rather unknown and perhaps even underestimated. Johann Gottfried Walther (1684-1748) described him as 'a solid composer' ('ein braver Componist'- well-schooled but not exceptional). Although Johann Mattheson praised him in 1739 as the most famous organist of his time in the Hamburg region, just one year later he failed to mention him in his music biography *Ehrenpforte*. Böhm's music was only known in Central Germany, and the first printed edition did not appear until 1927.



Lüneburg, St. Johanneskirche

The keyboard works

In its range of styles and composition forms, Böhm's oeuvre is full of variety and colour. One is sometimes astonished by the fact that such completely different pieces could be written by one and the same composer. Since little is known about the dating of his oeuvre, any attempt to order it chronologically must remain hypothetical. Analysis of available source material, however, does produce some rather clear indications concerning Böhm's life. This applies more to the organ works than to other keyboard pieces; clues can also be found in such matters as performance practice, organ types, temperaments and registration.

In the following overview, Böhm's oeuvre is divided into three periods: T: 'Thuringia' (1661-c. 1690) – H: 'Hamburg' (c. 1690-1698) – L: 'Lüneburg' (1698-1733). If a composition appears to have been revised later by Böhm, both periods are indicated; this also applies to transitional pieces, and to early works transformed through the application of 'newer' performance practice to resemble later ones. There are three categories of musical form: free works, dance works and chorale-based works.

The *free works* include preludes (incorporating fugues etc.) and a capriccio. The preludes are in an early style (under North German influence) and a later one (under French influence). Böhm appears to have been the only North German organ composer to have written a capriccio. Originally an Italian genre, it was introduced in Germany mainly by Johann Jacob Froberger (1616-1667), who was familiar with it through his teacher Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

The *dance works* include the stylised pieces current at the time and grouped in suites. Four dances formed the basis of the suite: allemande, courante, sarabande and gigue. Froberger, and later Matthias Weckmann (1616-1674), took the suite from France to Germany (though Weckmann called it 'Partita'). Some of Böhm's later suites also include an air, rigaudon, rondeau, menuet, sarabande-double, ciaccona (It.) or chaconne (Fr.).

The *chorale-based works* can be subdivided into partitas (some with a separate chorale harmonisation), chorale cycles (a sequence of figured variations), chorale arias (with the cantus firmus as a solo in the right hand), an aria with variations (employing elements from the chorale fantasia), and actual chorale fantasias. The latter genre treats one or more verses of the text. The partitas are based on the texts of a number of verses, and the chorale aria on just one. A partita is a series of compact variations, at least three or four of which are to be played in sequence. In a chorale cycle, each variation bears the title *versus*; these can be played in sequence or separately, and their organisation is different to the variations of the partita. A single *versus* may comprise several variations, and the affect seems to illustrate a particular line rather than a whole variation as in the partita. For this reason, chorale cycle variations may resemble short chorale fantasias.

ORGAN/PEDAL CLAVICHORD

<i>Preludes and Capriccio</i>	
Praeludium in C major	H
Praeludium in D minor	H/L
Praeludium in F major	L
Praeludium in G minor	L
Praeludium in A minor	T
Praeludium with fugue 2 in A minor (of Böhm?)	T/L
Capriccio in D major	H/L
<i>Dance works</i>	
Chaconne in G major	L
Menuet in G major	L
Ouverture in D major (suite in 5 movements)	L
<i>Chorale-based works</i>	
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 8 variations (chorale = var. 1)	T/L
Allein Gott in der Höh sei Ehr chorale fantasia	L
Auf meinen lieben Gott 4 variations (chorale cycle)	H
Aus tiefer Not schrei ich zu dir 2 variations (chorale cycle)	L
Christe, der du bist Tag und Licht 3 variations (chorale cycle)	H
Christ lag in Todesbanden aria	H

Christ lag in Todesbanden chorale fantasia	H
Christum wir sollen loben schon aria	H
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort chorale fantasia	H
Freu dich sehr, o meine Seele 12 variations (solo chorale = var. 1)	T/L
Gelobet seist du, Jesu Christ aria	H
Gelobet seist du, Jesu Christ chorale with 5 variations (chorale partita)	T/L
Herr Christ, der einig Gottes Sohn chorale with 7 variations	T/H
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend 6 variations (chorale cycle)	L
Nun bitten wir den Heiligen Geist aria	H
Vater unser im Himmelreich aria pedaliter	L
Vater unser im Himmelreich aria	L
Vater unser im Himmelreich chorale fantasia	H
Vom Himmel hoch da komm ich her aria	H
Wer nur den lieben Gott lässt walten 7 variations (solo chorale = var. 1)	T

HARPSICHORD (2 MANUALS)/CLAVICHORD	
<i>Praeludia</i>	
Praeludium in G minor	L
<i>Dance works</i>	
Chaconne in G major Menuet in G major	L
<i>Chorale-based works</i>	
Arie: Jesu, du bist allzu schöne 14 variations	H
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 8 variations (chorale = var. 1)	T/L
Freu dich sehr, o meine Seele 12 variations (solo chorale = var. 1; var. 12 with pedal)	T/L
Vater unser im Himmelreich aria	L
Wer nur den lieben Gott lässt walten 7 variations (solo chorale = var. 1)	T
<i>Suites</i>	
Suite in C minor	L
Suite in D major	L
Suite 1 in D minor	T/H
Suite 2 in D minor	T/H
Suite 1 in E flat major	T/H
Suite 2 in E flat major	T/H
Suite in F major	H

Suite 1 in F minor	L
Suite 2 in F minor	H/L
Suite in G major (including Praeludium in G major)	H
Suite in A minor	H

T: Thuringia (1661-c. 1690)

In Thuringian musical life, folk traditions played a greater role than in Saxony, for example, where the influence of the courts was felt. Music was primarily an amateur domain in Thuringia, and orderly simplicity was often the result. The use of the affect was uncomplicated and sometimes veiled, so that music was much more 'absolute' (in the sense of not programmatic or text-bound) than in the more Italianate style of the courts. There, as in North Germany, musical culture was more complex in terms of form and structure, and in organ music too varying affects were employed more intensively. Consequently, much greater demands were made on the players, and only the true masters were able to meet them.

The Thuringian style often consisted of a melody concealed in broken chords, and a flowing pattern of notes, scale figures and (sometimes minor) final chords. Tempos were usually average. Use of an independent pedal was limited in view of the relatively small organs and churches, often with little reverberation.

H: Hamburg (c. 1690-1698)

In Hamburg, several influences were essential to Böhm's development. In the first place there was his admiration for the senior colleagues Johann Adam Reincken and Dieterich Buxtehude (1637-1707), the former organist of the Sankt Catharinenkirche, the latter employed at the Marienkirche in nearby Lübeck. In terms of quality and expressive force, the exceptionally fine compositions that resulted are hardly inferior to the great North German organ masters.

The second major influence was Böhm's (probable) association with the Hamburg opera. This acquaintance with contemporary Italian and French music helped him to achieve a stylistic synthesis in which intellect, technical command, virtuosity and artistic fantasy were paramount. Böhm's oeuvre is at the very intersection of old and new, and this is precisely what makes his music so unique and fascinating. We hear one style, and then the other, and sometimes both in equal measure. All the arias and chorale-based pieces, for example, are reminiscent of Buxtehude (even though each line of the tune is consistently introduced by imitation).

Everything seems to suggest that the world of the Hamburg town organs and that of opera were rather separate matters for Böhm in this period. His organ works are largely in the traditional Hamburg ‘town organ style’, while the new synthesis is heard in the harpsichord pieces. An exception is the Partite diverse sopra *Jesu, du bist allzu schöne*, which is in the North German harpsichord style. In several of his keyboard works, Böhm took advantage of the possibilities offered by new manners of tuning. Since North German town organs were usually still tuned in meantone temperament, he developed his style accordingly, and nearly all his organ music can be played in this temperament. D sharp and A sharp, however, do require adjustment. It would therefore seem plausible that the so-called ‘Zwolle variant’ of Schnitger, applied in 1721 in the new main organ in the Michaëlskerk, dates back further. It could be that Böhm’s organ at Lüneburg was tuned similarly, or in a comparable temperament but with very lightly beating major thirds, allowing D sharp and A sharp to fit better into the general scheme.

L: Lüneburg (1698-1733)

In Lüneburg, Böhm continued to develop the stylistic synthesis begun in Hamburg, not only in his orchestral and choral music, but particularly in his organ works. The organ renovation by Matthias Dropa allowed him to make much more use of the pedal – not only in new pieces but also in works written earlier. Since the French style could be freely integrated – something surely encouraged by Böhm’s contact with court musicians at Celle – an entirely new ‘sound’ issued from a Hamburg town organ.

At the end of the composer’s life, however, the tide had changed, and the pioneer Böhm was ‘overtaken’ by the new generation of Telemann, Händel and Bach. The early synthesis, largely influenced by meantone temperament, had become old-fashioned as newly available keys were eagerly explored. Synthesis made way for what we now recognise as ‘true Baroque’. Böhm’s unique blend of old and new no longer played a role, though it must be said that Bach remained aware of his pioneering work, and expressed his appreciation even in his later years.

Performance practice

The organ in place of orchestra and choir

Not every local church could afford to maintain a choir and orchestra. But organs became larger and larger, and one investment was enough to install a permanent one-man orchestra, as it were. In his *Syntagma Musicum*, Michael Praetorius gives a colourful description of how the organ united an entire music culture.

The professional skill of the organist was not only a question of musical talent and a good technique, but also of his ability in ‘instrumentation’, i.e. registration. By definition, ‘instrumentation’ served to elucidate musical structure and to move the listener. The principal of *varietas*, or variation, played a crucial role: in the words of Michael Praetorius, *varietas* belonged to the essence of music.

The monumental North German Baroque organ was therefore a reflection of the Baroque orchestra and choir, the *Imitatio Instrumentorum*. But organ tone is static and potentially infinite, while the sound of an ensemble is agile and finite. Organists therefore made use of all sorts of clever techniques to create gradual dynamics. Johann Sebastian Bach was among them, and he spoke of ‘innere Kunstmittel’ (‘inner means of art’), methods which he must have learnt from his great teachers. Around 1700, the main emphasis in music making in large spaces still lay on terraced dynamics through the principle of split ensembles. This manner of performance arose in Italy in the second half of the sixteenth century. Famous composers including Gabrieli and Monteverdi developed the practice to great heights, and it was adopted by German composers, particularly Hassler, Praetorius and Schütz. Two, three or even four groups of musicians (‘choirs’) played and sung alternately and in all available combinations, and the ‘choirs’ included soloists as well. All available contrasts were constantly employed to achieve the greatest colour and expression. The organ usually served as an ensemble in itself.

The divisions of the organ – Rückpositiv, Hauptwerk, Oberwerk etc. – are a spatially arranged ‘translation’, as it were, of alternating choral and orchestral split choirs. Well-considered manual changes create effects comparable to split ensembles, while stop changes enable soloists or solo ensembles from the different ‘choirs’ to be imitated.

Pedal playing

The monumental Baroque organs of Arp Schnitger had pedal towers at the sides, sometimes detached from other parts of the case, a design referred to as the *Hamburger Prospekt*. It is often thought that this model arose in the last quarter of the seventeenth century, and that pedal playing became

more virtuosic only in Buxtehude's day. In North and Central Germany, however, this style of organ building emerged no less than a century earlier. In *De Organographia*, the second part of Michael Praetorius's three-volume reference work *Syntagma Musicum* (1619), we find numerous stoplists of large to very large organs (including that of the Jacobi organ in Hamburg) with more than 50 stops and extensive independent pedal divisions.

The existence of large, independent pedal divisions implies that the art of obbligato, virtuosic pedal playing developed significantly at an early stage in some regions and cities of Europe. This is often not immediately clear, however, from surviving music of the period. The notation of Böhm's organ works, for example, has led to the general assumption that many pieces are for manuals only and therefore belong to the realm of chamber music. In most available editions they are printed on two staves, and only occasionally with a third (pedal) stave. Although various works by Buxtehude and Bach were originally written on two staves, they are often intended for two manuals and independent pedal. Bach was usually clearer than his predecessors in indicating what was to be played in the pedal, and editions of his music are usually on three staves. Manual and pedal division in Buxtehude is much less clear, however, but this does not seem to discourage most editors from distilling a pedal part from the notation. Editions of Böhm, as well as Pachelbel, tend to use two staves, and it is for the player to decide where to use the pedal. Moreover, no autographs by Böhm survive: all his music has been transmitted through copyists.

Only from 1712 did Böhm have a large organ with three manuals and independent pedal (even including a 32' reed) at his disposal. Nonetheless, virtuosic pedal parts are found in the early works too. The transmission of his music on the one hand (many works appear to be for manuals only), and Böhm's virtuosity as a player on the other, would seem at first sight to form a contradiction. However, two examples are illustrative for his entire oeuvre. In the *Imitatio Instrumentorum* the continuo bass parts may have been played in the pedal (with Octave 8' or Dulcian 16'). What is more, a *cantus firmus* – sounding in whatever voice – must have been played in the pedal. In 1624, Samuel Scheidt had described current use of the pedal to play a tune sounding in the soprano or alto, and the great masters must have employed this technique frequently in early organ repertoire. This phenomenon was also mentioned by organ builders, including Matthias Schurig, who stated that the new organ for the St. Jakobikirche in Stettin (1696) must include a Cornet 2' in the pedal for playing chorales. Seventeenth-century organ music (not to mention Bach) offers various examples of tenor and bass parts played in the pedal. This practice was therefore still current around 1700, and in view of Böhm's Hamburg period we may assume that opportunities for this type of registration are to be found in his music. Preludes by Vincent Lübeck (1654-1740), Dieterich Buxtehude (1637-1707) and Georg

Böhm illustrate beyond doubt that this use of the pedal, including awkward jumps from top to bottom, trills and suchlike, requires a virtuosic technique. Lübeck's chorale fantasias provide further examples, and it is highly probable that Böhm's chorale-based pieces were performed in the same way.

Improvisatory performance practice

A number of sources describe the addition of an *accompagnement* (continuo playing) as one of the most basic and common organ practices in the Baroque era. This concerns not only continuo playing in the orchestra, but also continuo accompaniment as an improvisatory element in solo organ performance. This *accompagnement* adds interest to the sound, and can make organ compositions sound like cantata movements for choir and orchestra. In short, it serves as an *Imitatio Instrumentorum*, as do organ building and registration.

An example of this practice is described by Johann Mattheson in his account of an organists' trial at the Nicolaikirche in Hamburg in 1727, where he sat on the jury with Georg Philipp Telemann (1681-1767) and Vincent Lübeck. One of the applicants' tasks was to accompany a sung aria, and they were given an unfigured bass and the melody, with which they had to create an introduction and a suitable harmonisation, and an upper voice for a 'ritornel' between the sung verses. Afterwards, the melodic structure of the aria was to be remembered, for at the end of the examination it was to form the basis of an improvised chaconne for full organ. Another account of this examination comes from Jacob Wilhelm Lustig (1706-1796), organist of the Martinikerk in Groningen, who called this procedure a shining example for all organists' trials. The described introduction and ritornello-interludes correspond exactly with the Elmenhorst volume of sacred songs (1700), to which Böhm had contributed.

The above practice is relevant to several organ works by Böhm, including the three-bar introductory bass line of *Vater unser im Himmelreich*. In one manuscript the bass part is extensively ornamented, with a trill or mordent on almost every note, while this is absent in most other sources. The embellished version would seem to be intended for the less experienced organist: manuals only instead of an added continuo, the ornamentation making up for its absence. Another example. In Buxtehude's organ works, and in the choral and orchestral cantatas of the great North German organists, hardly a bicinium is to be found. But they do occur in Böhm, in the 1st variation of *Christe, der du bist Tag und Licht* and the 2nd variation of *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*. Musically speaking they seem rather meagre, but it is quite a different thing if basso continuo chords are added to fill up the bass.

It is nevertheless logical that, for general use, music was written down in a chamber music version; thus it could also be performed on domestic instruments, including the harpsichord and clavichord. Unheated churches could be extremely cold in the winter, and in this season in particular organ works could be played at home by the fireside. Moreover, many organs, particularly in Central and South Germany, were lacking large, independent pedal divisions. At best they had a small pedal, or pull-downs, or no pedal at all and only one manual. If the music was to be performed on a large town organ, it could be freely 'translated' in the hands of a professional.

If basso continuo is indeed added, the existing chamber music notation must sometimes be filled up to create a logical, independent (ensemble) part. This does not essentially change the composition, but makes it sound richer, with logical solo and accompanimental parts. In tutti passages, extra notes may be required to fill out chords. There is no single, correct way of doing this, but rather a variety of interpretations, as there were at the time.

In recent years, it is often claimed that in Böhm's day organists tended to improvise rather than perform repertoire. Compositions by major composers handed down to us were only intended for study purposes and as models for improvisation. This view is incomplete, however, and from what has been said above it is clear that performance of repertoire was common. But it would be true to say that improvisation was so important that repertoire was performed less precisely than today. It was not unusual to make cuts or to change the order and add or omit notes or even complete parts, for example. In his *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Johann Joachim Quantz (1697-1773) even advised that 'average compositions' should be adapted and performed such as to make them sound like reasonably good pieces.

The art of ornamentation

Music that is based on the stationary use of triads – as in the era of meantone temperament – requires a sophisticated ornamentation technique and a correct application. Of importance in the case of Böhm are the embellishments in the Andreas Bach manuscript, an anthology of pieces collected and copied in the circle of the Bach family. They correspond with the French tables by Couperin, Lebègue and d'Anglebert on the one hand, and the ornamentation of Bach and Telemann on the other. The considerable French influence on Böhm has already been mentioned, and embellishment in the French style is inseparable from the melodic structure of Böhm's keyboard works.

Conclusion

In performance of the organ works of Georg Böhm, his unique fusion of old and new must be our guide to interpretation and registration. The fact that this is subjective does not make it less important, for interpretation and performance practice are indispensable links in the chain of musicological research.

On the one hand, Böhm was too German to allow the French element to predominate: he was a pronounced advocate of the organs of Schnitger, his predecessors and his school. On the other hand, he became too Frenchified to stand entirely in the early North German tradition. The development revealed by his compositions makes this obvious. The performance of Böhm's music therefore requires an integrated approach, as does performance in the French manner on North German town organs. North German registration practice and 'old-fashioned' meantone tuning are of great importance here. Without this tonal expression, Böhm's music is robbed of its main characteristics: mellifluous, colourful, melodious, harmonious and surprising. The composer must have had a remarkably refined technique - how could he otherwise have executed all the prescribed ornaments, finely shaped, on monumental German organs which often lacked responsive key actions? To play Böhm's music may be exacting, but it is a challenge of the very highest order!

The compositions

All church music of the Baroque era served to proclaim the Word. Böhm's chorale-based works, and the affects they express, must be understood against the background of the theology and spirituality of his time. On the one hand, Lutheran orthodoxy, with its emphasis on dogmatic truths, held sway; on the other hand, Pietism stressed the importance of inner devoutness. The two movements shared a common basis: an unflinching faith in God the Father, Son and Holy Spirit, and His revelation through the Bible. Chorale texts in particular tend to focus on the quest as to the meaning of life and death.

What relationships exist between composition, affect and text in Baroque organ music, whether chorale-based or not? And how can we detect them? In short, we are concerned here with a mixture of musicological facts, applied theological exegesis and the subjective perception of faith. Here lies the source of the affects.

Musicians desiring to sing and play Böhm's church music must therefore study the chorale texts and their background. Subsequently, the manner in which one arrives at an interpretation and registration, on the basis of music and text on the one hand and knowledge, insight and musicianship on the other, may be strongly individual, as long as the texts have been considered as the possible source of the affects expressed.

Included in this booklet are the chorale texts as given in the *Evangelisches Kirchengesangbuch* (EKG; 1950). This may seem slightly debatable, ignoring as it does the question of which books were used by Böhm – first in Thuringia, later in Hamburg, and subsequently in Lüneburg – and whether some text versions differ. However, it is anything but clear which books he used in his different positions. Moreover, various new texts were written to existing tunes in the seventeenth century, and the exact sequence of chorale variations in the diverse manuscripts may differ greatly as well. An orientation on books and texts possibly used by Böhm could be as debatable as the use of EKG texts. In general, we may therefore assume that the 1950 EKG texts give a sufficiently reliable indication of the affects found in Böhm's chorale-based organ works – nothing less and nothing more. Incidentally, the EKG largely follows the unaltered, original texts.

In the present recording, the affects have formed the guideline for registration, tempo, movement, rhetorical figures and manner of playing.

A chorale harmonisation from the *Görlitzer Tabulaturbuch* (1650) by Samuel Scheidt (1587-1654) has been added to some of the pieces. Their style may be older than that of Böhm, but they make

a good match, particularly for the pieces in the early Italian-North German style. The settings have been added in order to complete the chorale cycle, creating an organ cantata with a final chorale, and providing a congregational accompaniment after an introductory chorale prelude. They also offer the opportunity to demonstrate the enormous wealth of colours available on the Jacobi organ for congregational accompaniment.

Abbreviations

GT	chorale added from the <i>Görlitzer Tabulaturbuch</i>
T	probably written in Thuringia
H	probably written in Hamburg
L	probably written in Lüneburg
s	Schnitger organ in the Jakobikirche, Hamburg
h	Hinsz organ in the Mariakerk, Zandweer
z	Zell harpsichord in the Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

'Ach wie nichtig, ach wie flüchtig'

m. Melchior Franck 1652/Johann Crüger 1661
t. Melchior Franck 1652

chorale partita with 8 variations; T/L; s & h

- | | |
|--|---|
| <p>1. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 ist der Menschen Leben!
 Wie ein Nebel bald enstehet
 und auch wieder bald vergehet
 so ist unser Leben seh't!</p> <p>2. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
 sind der Menschen Tage!
 Wie ein Strom beginnt zu rinnen
 und mit Laufen nicht hält innen,
 so fährt unsre Zeit von hinnen.</p> | <p>3. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 ist der Menschen Freude!
 Wie sich wechseln Stund und Zeiten,
 Licht und Dunkel, Fried und Streiten,
 so sind unsre Fröhlichkeiten.</p> <p>4. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
 ist der Menschen Schöne!
 Wie ein Blümlein bald vergehet,
 wenn ein rauhes Lüftlein wehet,
 so ist unsre Schöne, seh't!</p> |
|--|---|

5. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Glücke!
Wie sich eine Kugel drehet,
die bald da, bald dorten stehet,
so ist unser Glücke, sehet!
6. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Schätze!
Es kann Glut und Flut entstehen,
dadurch, eh wir uns versehen,
alles muß zu Trümmern gehen.
7. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Prangen!
Der in Purpur hoch vermessen
ist als wie ein Gott gegessen,
dessen wird im Tod vergessen.
8. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Sachen!
Alles, alles, was wir sehen,
das muß fallen und vergehen.
Wer Gott fürcht', wird ewig stehen.

The 8 variations (the opening chorale is the first of the set) follow the 8 text verses. Each text verse comments on a key word which is preceded by the same opening sentence 'Ach wie nichtig, ach wie flüchtig'. The key words are: 'Leben' (1), 'Tage' (2), 'Freude' (3), 'Schöne' (4), 'Glücke' (5), 'Schätze' (6), 'Prangen' (7) and 'Sachen' (8). The basic affect is *melancholy*, with variants of *joy*, *elegance*, *splendour* and the expression of *pride* and *vanity*.

The recording features two performances of this partita: a version for a town organ in Hamburg and one for a village organ in Zandeweer. In the latter, I followed the existing score almost exactly, with only occasional added notes in chords. In Hamburg, I somewhat transformed the score into a cantata-like model by adding basso continuo and notes missing in the part-writing, and by using an orchestral registration. As far as possible, the additions have been made in the style of Böhm's other chorale-based works.

Allein Gott in der Höh sei Ehr'

m. 10th century/Nikolaus Decius 1523

t. Gloria in excelsis Deo/Nikolaus Decius 1523

chorale fantasia, c.f. in the bass; L; s

1. Allein Gott in der Höh sei Ehr
und Dank für seine Gnade,
darum daß nun und nimmermehr
uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefalln Gott an uns hat;
nun ist groß Fried ohn Unterlaß,
all Fehd hat nun ein Ende.
2. Wir loben, preisn, anbeten dich;
für deine Ehr wir danken,
daß du, Gott Vater, ewiglich
regierst ohn alles Wanken.
Ganz ungemessn ist deine Macht,
fort gschieht, was dein Will hat bedacht:
Wohl uns des feinen Herren!

3. Jesu Christ, Sohn eingeborn
deines himmlischen Vaters,
Versöhner der', die warn verlorn,
du Stiller unsers Haders,
Lamm Gottes, heilger Herr und Gott:
nimm an die Bitt von unsrer Not,
erbar dich unser aller.
4. Heilger Geist, du höchstes Gut,
du allerheilsamst Tröster:
vor Teufels Gwalt fortan behüt,
die Jesus Christ erlöset
durch große Martr und bitterm Tod;
abwend all unsern Jammr und Not!
Darauf wir uns verlassen.

A tutti version, based on the exuberant and joyful text of the first verse. The melody is treated in all sorts of ways: introductory imitation in all parts, and the tune in the soprano, alto, tenor and bass. In the second half, the tune remains in the soprano, with polyphonic accompanimental parts. At the close, a coda with free figuration underlines the joyful affect.

Manuscript versions survive with and without embellishment. In the recording, the repeats are ornamented as in the manuscript. In the festive seasons of the church year, the full organ may be used; a smaller plenum is desirable for more subdued Sundays, as on the recording.

Auf meinen lieben Gott'

chorale cycle, 4 variations; H; s

*m. Jakob Regnart 1574/1578/Johann Hermann Schein 1627
t. Lübeck before 1603/Wittenberg & Nürnberg 1607*

1. Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Not;
der kann mich allzeit retten aus Trübsal, Angst und Nöten,
mein Unglück kann er wenden, steht alls in seinen Händen.
2. Ob mich mein Sünd anfight, will ich verzagen nicht;
auf Christum will ich bauen und ihm allein vertrauen,
ihmtu ich mich ergeben im Tod und auch im Leben.
3. Ob mich der Tod nimmt hin, ist Sterben mein Gewinn,
und Christus ist mein Leben; dem tu ich mich ergeben;
ich sterb heut oder morgen, Mein Seel wird er versorgen.
4. Mein Herr Jesu Christ, der du geduldig bist
für mich am Kreuz gestorben, hast mir das Heil erworben,
auch uns allen zugleiche das ewig Himmelreiche.

5. Amen zu aller Stund sprech ich aus Herzensgrund;
du wollest selbst uns leiten, Herr Christ, zu allen Zeiten,
auf daß wir deinen Namen ewiglich preisen. Amen.

This chorale cycle with 4 variations can also be viewed as a chorale fantasia in the form of an organ cantata, as it were. The chorale has 5 text verses. Var. 3 really seems to be the final choral variation (based on the affect of text vv. 4 and 5), and I have therefore exchanged it with var. 4, which matches better with text v. 3. The style of vars. 1 and 2 in particular is inspired by Buxtehude. Vars. 3 and 4 are typical of Böhm's later, partly French style, especially the 4th (played here as the 3rd), in which Böhm uses the *imitatio violista* in a unique manner.

'Aus tiefer Not schrei ich zu dir'

m. Wolfgang Dachstein 1525

t. Martin Luther 1524

chorale cycle, 2 variations; GT; L; s

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhöhr mein Rufen.
Dein gnädig Ohren kehr zu mir
und meiner Bitt sie öffne;
denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben? | <ol style="list-style-type: none"> 3. Darum auf Gott will hoffen ich,
auf mein Verdienst nicht bauen;
auf ihn mein Herz soll lassen sich
und seiner Güte trauen,
die mir zusagt sein wertos Wort;
das ist mein Trost und treuer Hort,
des will ich allzeit harren. |
| <ol style="list-style-type: none"> 2. Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gunst,
die Sünde zu vergeben;
es ist doch unser Tun umsonst
auch in dem besten Leben.
Vor dir niemand sich rühmen kann,
des muß dich fürchten jedermann
und deiner Gnade leben. | <ol style="list-style-type: none"> 4. Und ob es währt bis in die Nacht
und wieder an den Morgen,
doch soll mein Herz an Gottes Macht
verzweifeln nicht noch sorgen.
So tu Israel rechter Art,
der aus dem Geist erzeuget ward,
und seines Gotts erharre. |

5. Bei uns ist der Sünden viel,
bei Gott ist viel mehr Gnade.
Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
wie groß auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt,
der Israel erlosen wird
aus seinen Sünden allen.

'Aus tiefer Not laßt uns zu Gott'

m. Wolfgang Dachstein 1525

t. Michael Weiße 1531

1. Aus tiefer Not laßt uns zu Gott
von ganzem Herzen schreien,
bitten, daß er aus seiner Gnad
uns woll vom Übel bfreien
und alle Sünd und Missetat,
die unser Fleisch begangen hat,
als Vater uns verzeihen.
2. Gott und Vater, sieh doch an
uns Armen und Elenden,
die wir sehr übel han getan
mit Herzen, Mund und Händen;
verleih uns, daß wir Busse tun
und sie in Christo, deinem Sohn,
zur Seligkeit vollenden.
3. Zwar unsre Schuld ist gross und schwer,
von uns nicht auszerechnen;
doch dein Barmherzigkeit ist mehr,
die kein Mensch kann aussprechen:
die suchen und begehren wir
und hoffen, du läßt es an dir
uns nimmermehr gebrechen.
4. Du willst nicht, daß der Sünder sterb
und zur Verdammnis fahre,
sondern daß er mehr Gnad erwerb
und sich darin bewahre,
so hilf uns nun, o Herre Gott,
auf daß uns nicht der ewge Tod
in Sünden widerfahre.
5. Vergib, vergib und hab Geduld
mit uns Armen und Schwachen;
laß deinen Sohn all unsre Schuld
durch sein Verdienst gutmachen.
Nimm unsrer Seelen gnädig wahr,
dass ihn' kein Schaden widerfahr
von dem höllischen Drachen.
6. Wenn ins Gericht du wolltest gehn
und mit uns Sündern rechten,
wie könnten wir vor dir bestehen,
und wer würd uns verfechten!
O Herr, sieh uns barmherzig an
und hilf uns wieder auf die Bahn
zur Pforte der Gerechten.

7. Wir opfern uns dir arm und bloß,
durch Reue tief geschlagen,
o nimm uns auf in deinen Schoß
und lass uns nicht verzagen.
O hilf, dass wir getrost und frei
ohn arge List und Heuchelei
dein Joch zum Ende tragen.
8. Sprich uns durch deine Boten zu,
gib Zeugnis dem Gewissen,
stell unser Herz durch sie zur Ruh,
tu uns durch sie zu wissen,
wie Christus vor dem Angesicht
all unsre Sachen hab geschlicht':
des Trosts lass uns genießen.
9. Erhalt in unsers Herzens Grund
deinen göttlichen Samen
und hilf, dass wir den neuen Bund
in deines Sohnes Namen
vollenden in aller Wahrheit,
also der Krone der Klarheit
versichert werden. Amen.

The 1st variation is in the North German style, the 2nd in that of a French opera aria. Böhm used the tune by Wolfgang Dachstein (1525) to create a subdued composition, contrasting with Luther's dramatic text. Perhaps he had the other *Aus tiefer Not* in mind, i.e. *Aus tiefer Not laßt uns zu Gott* by Michael Weiße (c. 1488-1534).

The 1st variation appears to be based on verse 6. The 2nd variation (verse 8) is illustrative of the *Imitatio Instrumentorum*, and is written as a quartet in an instrumentation highly popular in France around 1700: two violins, viola da gamba (the 'taille' function in the tenor) and continuo. Since it is a chorale, the tenor appears to be replaced by a voice. The string parts are played on two Principal stops, the tenor naturally on the Vox Humana, both with the tremulant to imitate the vibrato of strings and singers. The registration of the added final chorale is based on sureness and trust in God's mercy.

'Christe, der du bist Tag und Licht'

m. Verona 11th century/Wittenberg 1529

t. Christe, qui lux est et dies (c. 600)/Wittenberg 1526

chorale cycle, 3 variations; GT; H; s

- | | |
|--|--|
| 1. Christe, der du bist Tag und Licht,
vor dir ist, Herr, verborgen nichts;
du väterlichen Lichtes Glanz
lehr uns den Weg der Wahrheit ganz. | 5. Beschirmer, Herr der Christenheit,
dein Hilf allzeit sei uns bereit:
hilf uns, Herr Gott, aus aller Not
durch dein heilig fünf Wunden rot. |
| 2. Wir bitten dein göttliche Kraft:
behüt uns, Herr, in dieser Nacht,
bewahr uns, Herr, vor allem Leid,
Gott, Vater der Barmherzigkeit. | 6. Gedenke, Herr, der schweren Zeit,
darin der Leib gefangen leit;
der Seele, die du hast erlöst,
der gib, Herr Jesu, deinen Trost. |
| 3. Vertreib den schweren Schlaf, Herr Christ,
daß uns nicht schad des Feindes List;
das Fleisch in Züchten reine sei,
so sind wir mancher Sorge frei. | 7. Gott Vater sei Lob, Ehr und Preis,
auch seinem Sohne, gleicherweis
des Heil'gen Geistes Gütigkeit
von nun an bis in Ewigkeit. |
| 4. So unsre Augen schlafen schier,
laß unser Herze wachen dir,
beschirm uns, Gottes rechte Hand,
und lös uns von der Sünde Band. | |

The 3 variations feature more than 3 versions of the melody, giving rise to a cantata form. The 2nd variation is written as a small chorale fantasia. Exact verse texts and chorale lines are not always quoted in the order found in the chorale: the 1st line of the tune is employed more often than the others, and quotations from it appear to indicate the affects summarised in the following text verses. The 1st variation (text v. 1) is an aria in the Italian style. Inspired by Böhms cantatas, I added a basso continuo with a bass part for the cello (8' pitch). The 2nd variation (text v. 2) opens with North German polyphony, in which the soft and tenuous sound of a viol consort (RP Baarpijp) summons a nocturnal mood in accordance with the text. The 3rd variation (text v. 6) is a trio with the c.f. in the bass. The added closing chorale is inspired by the doxology of text v. 7.

‘Christ lag in Todesbanden’

m. 11th century; Martin Luther 1524

t. Christ ist erstanden/Martin Luther (1483-1546)

aria; GT; H; s

1. Christ lag in Todesbanden,
für unsre Sünd’ gegeben,
der ist wieder erstanden
und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und dankbar sein
und singen: Halleluja.
Halleluja.
2. Den Tod niemand zwingen konnt
bei allen Menschenkinden:
das macht’ alles unsre Sünd,
kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tot so bald
und nahm über uns Gewalt,
hielt uns in seim Reich gefangen.
Halleluja.
3. Jesus Christus, Gottes Sohn,
an unser Statt ist kommen
und hat die Sünd abgetan,
damit dem Tod genommen
all sein Recht und sein Gewalt;
da bleibt nichts denn Tods Gestalt,
den Stachel hat er verloren.
Halleluja.
4. Es war ein wunderlich Krieg,
da Tod und Leben rungen;
das Leben, das behielt den Sieg,
es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündet das,
wie ein Tod den andern fraß,
ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja!
5. Hie ist das recht Osterlamm,
davon wir sollen leben,
das ist an des Kreuzes Stamm
in heißer Lieb gegeben.
Des Blut zeichnet unsre Tür,
das hält der Glaub dem Tod für,
der Würger kann uns nicht rühren.
Halleluja!
6. So feiern wir das hoh Fest
mit Herzensfreud und Wonne,
das uns der Herr scheinen läßt;
Er ist selber die Sonne,
der durch seiner Gnaden Glanz
erleucht’ unsre Herzen ganz,
der Sünden Nacht ist vergangen.
Halleluja!

7. Wir essen nun und leben wohl
zum süßen Brot geladen,
der alte Saurteig nicht soll
sein bei dem Wort der Gnaden.
Christus will die Kost uns sein
und speisen die Seel allein;
Der Glaub will keins andern leben.
Halleluja!

The affect seems to be inspired by text v. 5. The style is typically North German, and introductory imitations are employed. The exuberance of Easter, and subdued thankfulness, are expressed together in the splendour of the c.f. and the tranquility of the accompaniment.

‘Christ lag in Todesbanden’

chorale fantasia; H; s

This chorale fantasia, quite short in North German terms, is based on text v. 1: Jesus in the sepulchre (with the death drum), the resurrection and acclamation (interrupted by a short reflection on the terror of death). Strikingly, Böhm ends in the minor key, which is a Thuringian characteristic, but perhaps also a theological statement: the apparent unwillingness of mankind to accept God's invitation to live in heavenly harmony.

‘Christum wir sollen loben schon’

aria; H; s

m. before 10th century

t. A solis ortus cardine, c. 450/Erfurt 1524

- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Christum wir sollen loben schon
der reinen Magd Marien Sohn,
so weit die liebe Sonne leucht
und an aller Welt Ende reicht. | <ol style="list-style-type: none"> 3. Die göttlich Gnad vom Himmel groß
sich in die keusche Mutter goß;
ein Mägdlein trug ein heimlich Pfand,
das der Natur war unbekannt. |
| <ol style="list-style-type: none"> 2. Der selig Schöpfer aller Ding
zog an eins Knechtes Leib gering,
daß er das Fleisch durchs Fleisch erwürb
und sein Geschöpf nicht alls verdürb. | <ol style="list-style-type: none"> 4. Das züchtig Haus des Herzens zart
gar bald ein Tempel Gottes ward;
die kein Mann rühret noch erkannt,
von Gottes Wort man schwanger fand. |

5. Die edle Mutter hat geboren
den Gabriel verhieß zuvorn,
den Sankt Johannis mit Springen zeigt,
da er noch lag im Mutterleib.
6. Er lag im Heu mit Armut groß,
die Krippe hart ihn nicht verdross;
es ward ein kleine Milch sein Speis,
der nie kein Vöglein hungern liess.
7. Des Himmels Chör sich freuen drob,
und die Engel singen Gott Lob;
den armen Hirten wird vermeldt
der Hirt und Schöpfer aller Welt.
8. Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,
Christ, geboren von der reinen Magd,
mit Vater und dem Heiligen Geist
von nun an bis in Ewigkeit!

This Christmas chorale goes back to the medieval hymn *A solis ortis cardine*, and Böhlm retained much of its Phrygian tonal character. Moments of harmonic and melodic tension arise from the polyphonic accompanimental structure. The interpretation and registration are based on imagery of the brilliant sun shining on the hidden, dark parts of earth (text v.1).

‘Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort’

chorale fantasia; GT; H; s

m. Wittenberg 1543

t. Martin Luther

1. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort
und steure deiner Feinde Mord,
die Jesum Christum, deinen Sohn,
wollen stürzen von deinem Thron.
2. Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,
der du Herr aller Herren bist,
beschirm dein arme Christenheit,
dass sie dich lob in Ewigkeit.
3. Gott Heilger Geist, du Tröster wert,
gib dein Volk ein'rei Sinn auf Erd,
steh bei uns in der letzten Not,
g'leit uns ins Leben aus dem Tod!

Unique in German Baroque organ music is the combination of bass c.f. and soprano aria. The affect seems to summarise the 3 text verses: Christ supporting and protecting man (bass), the Holy Spirit as Comforter and Helper amid mankind (soprano).

'Freu dich sehr, o meine Seele'

m. Loys Bourgeois 1551

t. Christoph Demantius 1620

chorale partita, 12 variations; T/L; s

1. Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiß all Not und Qual,
weil dich nun Christus, der Herre,
ruft aus diesem Jammertal.
Aus Trübsal und großem Leid
sollst du fahren in die Freud,
die kein Ohr hat je gehört,
die in Ewigkeit auch währet.
2. Tag und Nacht hab ich gerufen
zu dem Herren, meinem Gott,
weil mich stets viel Kreuz betroffen,
daß er mir hülff aus der Not.
Wie sich sehnt ein Wandersmann,
daß sein Weg ein End mög han,
so hab ich gewünschet eben,
daß sich enden mög mein Leben.
3. Denn gleich wie die Rosen stehen
unter spitzen Dornen gar,
also auch die Christen gehen
in viel Ängsten und Gefahr.
Wie die Meereswellen sind
und der ungestüme Wind,
also ist allhier auf Erden
unser Lauf voller Beschwerden.
4. Welt und Teufel, Sünd und Hölle,
unser eigen Fleisch und Blut
plagen stets hier unsre Seele,
lassen uns bei keinem Mut.
Wir sind voller Angst und Plag,
lauter Kreuz sind unsre Tag;
wenn wir nur geboren werden,
Jammer gnug findt sich auf Erden.
5. Wenn die Morgenröt herleuchtet
und der Schlaf von uns sich wendt,
Sorg und Kummer daher schleicht,
Müh sich findt an allem End.
Unsre Tränen sind das Brot,
so wir essen früh und spat;
wenn die Sonn nicht mehr tut scheinen,
ist nichts denn nur Klag und Weinen.
6. Drum, Herr Christ, du Morgensterne,
der du ewiglich aufgesth,
sei von mir jetztund nicht ferne,
weil mich dein Blut hat erlöst.
Hilf, daß ich mit Fried und Freud
mög von hinnen fahren heut;
ach sei du mein Licht und Straße,
mich mit Beistand nicht verlasse.

7. Ob mir schon die Augen brechen,
das Gehör auch gar verschwind't,
meine Zung nicht mehr kann sprechen,
mein Verstand sich nicht besinnt,
bist du doch mein Licht, mein Wort,
Leben, Weg und Himmelsport;
du wirst selig mich regieren,
die recht Bahn zum Himmel führen.

‘Treuer Gott, ich muß dir klagen’

m. Løys Bourgeois 1551

t. Johann Heermann 1630/‘Das Hannoverische Ordentliche Gesang-Buch’ 1698

1. Treuer Gott, ich muß dir klagen,
Meines hertzens jammer-stand:
Ob wir wol sind meine plagen
Besser als mir selbst bekend.
Grosse schwachheit ich bey mir
In anfechtung offtmals spür:
Wenn der satan allen glauben
Wil aus meinem hertzen rauben.
2. Du, Gott, dem nichts verborgen,
Weist daß ich nichts von mir hab,
Nichts von allen meinen sorgen:
Alles ist, Herr, deine gab.
Was ich gutes find an mir,
Das hab ich allein von dir:
Auch den glauben mir und allen
Gibst du, wie dirs thut gefallen.

8. Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiß all Not und Qual,
weil dich nun Christus, dein Herre,
ruft aus diesem Jammertal.
Seine Freud und Herrlichkeit
sollst du sehn in Ewigkeit,
mit den Engeln jubilieren,
ewig, ewig triumphieren.

3. Mein Gott, für den ich trete
Jetzt in meiner grossen noth,
Hör, wie ich so sehnlich bete,
Laß nicht werden mich zu spott,
Mach zu nicht des teufels werck,
Meinen schwachen glauben stärrck,
Daß ich nimmermehr verzage
Christum stets im hertzen trage.
4. Jesu, du brunn aller gnaden,
Der du niemand von dir stöst,
Der mit schwachheit ist beladen,
Sondern deine jünger tröst:
Solt ihr glaube noch so klein
Wie ein kleines senff-korn seyn.
Wolst du sie doch würdig schätzen,
Grosse berge zu versetzen.

5. Laß mich gnade für dir finden,
Der ich bin voll traurigkeit:
Hilff du mir selbst überwinden,
Hilff, so oft ich muss in streit:
Meinen glauben täglich mehr,
Deines Geistes schwerd verehr,
Damit ich den feind kan schlagen,
Alle pfeile von mir jagen.
6. Heilger Geist ins himmels throne
Gott von gleicher ewigkeit,
Mit dem Vater und dem Sohne,
Der betrübten trost und freud.
Der du in mir angezünd,
So viel glauben ich noch find,
Über mir mit gnaden walte,
Ferner deine gab erhalte.
7. Deine hülffe zu mir sende,
O du edler hertzens-gast,
Und das gute werck vollende,
Was du angefangen hast.
Blas das kleine füncklein auff,
Biß dass nach vollbrachttem lauff
Allen auserwehnten gleiche
Ich des glaubens ziel erreiche.
8. Gott, groß über alle Götter,
Heilge Dreyfaltigkeit,
Ausser dir ist kein erretter,
Tritt mir selbst zur rechten seit:
Wenn der feind die pfeil abdrückt,
Meine schwachheit mir auffrückt,
Wil mir allen trost verschlingen,
Und mich in verzweiflung bringen.
9. Zeuch du mich aus seinen stricken,
Die er mir geleget hat:
Laß ihm fehlen seine tücken,
Drauff er sinnet früh und spat.
Gib krafft, dass ich allen strauss
Ritterlich mög stehen aus,
Und so oft ich noch muß kämpffen,
Hilff du mir die feinde dämpffen.
10. Reiche deinem schwachen kinde,
Das auff matten füssen steht,
Deine gnaden-hand geschwinde,
Biß die angst fürüber geht.
Wie die jugend gänge ich,
Daß der feind nicht rühme sich,
Solch ein hertz hab er gefället,
Das auff dich sein hoffnung stellet.
11. Du bist meine hülff, mein leben,
Mein felß, meine zuversicht,
Dem ich leib und seel ergeben:
Gott, mein Gott, verzeuch doch nicht,
Eyle mir zu stehen bey,
Brich des feindes pfeil entzwey:
Lass ihn selbst zurücke prallen,
Und mit schimpff zur hollen fallen.
12. Ich wil alle meine tage
Rühmen deine starcke hand:
Daß du meine noth und plage
Hast so gnädig abgewand.
Nicht nur in der sterblichkeit
Soll dein ruhm seyn ausgebreit:
Ich wils auch hernach erweisen,
Und dort ewiglich dich preisen.

This is one of the most famous and extensive Baroque chorale partitas for organ. One of the manuscripts bears the title *Treuer Gott, ich muss dich klagen* given to it by the preacher and poet Johann Heermann. The chorale is included in *Das Hannoverische Ordentliche Gesang-Buch* (Leipzig/Hannover, 1698). Böhm composed 12 variations on the original 8 text verses of 'Freu dich sehr'. Some are therefore 'commentary' verses as it were, as appears to be the case in J.S. Bach's partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig*.

With the exception of var. 12, the partita is written down for manuals only, primarily for the harpsichord or clavichord. I have recorded an interpretation for a town organ. The sequence of variation+verse text appears to be as follows (first the variation number, then the text verse number): 1-1, 2-2, 3-3, 4-2, 5-3, 6-6, 7-4, 8-5, 9-6, 10-7, 11-8 and 12-1. The chorale *Treuer Gott, ich muss dich klagen* has 12 text verses. In principal, Böhm's variations are applicable to all the text verses in the recorded sequence, chosen by the publisher as the most plausible order. Thus 1-1, 2-2 etc. until var. 12. The rhetorical figures and corresponding affects of both chorale texts are very similar, so that the chosen interpretation seems to suit both.

'Gelobet seist du, Jesu Christ'

m. 15th century/Wittenberg 1524

t. 14th century/Martin Luther 1524

aria; H; s

- | | |
|--|--|
| <p>1. Gelobet seist du, Jesu Christ,
dass du Mensch geboren bist
von einer Jungfrau, das ist wahr;
des freuet sich der Engel Schar.
Kyrieleis.</p> | <p>3. Den aller Welt Kreis nie beschloß,
der liegt in Marien Schoß;
er ist ein Kindlein worden klein,
der alle Ding erhält allein.
Kyrieleis.</p> |
| <p>2. Des ewgen Vaters einig Kind
jetzt man in der Krippen findt;
in unser armes Fleisch und Blut
verkleidet sich das ewig Gut.
Kyrieleis.</p> | <p>4. Das ewig Licht geht da herein,
gibt der Welt ein' neuen Schein;
es leucht' wohl mitten in der Nacht
und uns des Lichtes Kinder macht.
Kyrieleis.</p> |

5. Der Sohn des Vaters, Gott von Art,
ein Gast in der Welt hie ward
und führt uns aus dem Jammertal,
er macht uns Erben in seim Saal.
Kyrieleis.
6. Er ist auf Erden kommen arm,
daß er unser sich erbarm
und in dem Himmel mache reich
und seinen lieben Engeln gleich.
Kyrieleis.

7. Das hat er alles uns getan,
sein groß Lieb zu zeigen an.
Des freu sich alle Christenheit
und dank ihm des in Ewigkeit.
Kyrieleis.

The affect of this piece seems to come from text v. 4: eternal light enters the world of darkness. Accordingly, the c.f. rings out in a festive cornetto-like registration and in agile playing. The cimbeler represents the image of the macrocosm.

‘Gelobet seist du, Jesu Christ’

chorale partita, chorale with 5 variations; T/L; s

This festive but refined series of variations deals with 7 successive text verses; verse 3 seems to have been omitted. The Christmas theme is treated in all sorts of ways, the affect is generally joyful. The final variation reflects text v. 7, ‘Des freu dich alle Christenheit und dank ihm des in Ewigkeit’, with long *circulatio* figures at the beginning, festive pedal entries on a mixture plenum (with wide and lively leaps) and echoes in the double ‘choirs’.

‘Herr Christ, der einig Gottes Sohn’

chorale partita, chorale with 7 variations; T/H; s

m. 15th century/Erfurt 1524
t. Elisabeth Kreuziger 1524

1. Herr Christ, der einig Gotts Sohn
Vaters in Ewigkeit,
aus seim Herzen entsprossen,
gleichwie geschrieben steht,
er is der Morgensterne,
sein Glänzen streckt er ferne
vor andern Sternen klar,
2. für uns ein Mensch geboren
im letzten Teil der Zeit,
daß wir nicht wärn verloren
vor Gott in Ewigkeit,
den Tod für uns zerbrochen,
den Himmel aufgeschlossen,
das Leben wiederbracht:

3. laß uns in deiner Liebe
und Kenntnis nehmen zu,
daß wir am Glauben bleiben,
dir dienen im Geist so,
daß wir hie mögen schmecken
dein Süßigkeit im Herzen
und dürsten stets nach dir.

4. Du Schöpfer aller Dinge,
du väterliche Kraft,
regierst von End zu Ende
kräftig aus eigner Macht.
Das Herz uns zu dir wende
und kehr ab unsre Sinne,
daß sie nicht irn von dir.

5. Ertöt uns durch dein Güte,
erweck uns durch dein Gnad.
Den alten Menschen kränke,
daß der neu' leben mag
und hie auf dieser Erden
den Sinn und alls Begehren
und Gdanken hab zu dir.

This set of variations was anonymously transmitted in an anthology of Johann Gottfried Walther (1684-1748). Philipp Spitta initially attributed it to Bach, albeit with some hesitation (Bach Anhang no. 77 in the BWV). In 1994, Dr. Pieter Dirksen convincingly demonstrated that it must be by Böhm, since it reveals more characteristics of his style than that of Bach. The work enriches our knowledge of Böhm's inexhaustible inventiveness in chorale variation. In affects of the variations, Böhm does not seem to literally follow the order of the text verses, and indeed there are more variations than verses. The scheme seems to be as follows (variation-text verse): 1-1, 2-2, 3-4, 4-3, 5-5, 6-5, 7-4. The affect is generally cheerful, and the morning star is a main theme.

'Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'

chorale cycle, 6 variations; L; s

m. Gochsheim/Redwitz 1628/Görlitz 1648

t. Wilhelm II, Herzog zu Sachsen-Weimar (?) 1648/Gotha 1651

1. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend,
dein' Heiligen Geist du zu uns send,
mit Hilf und Gnad er uns regier
und uns den Weg zur Wahrheit führ.

2. Tu auf den Mund zum Lobe dein,
bereit das Herz zur Andacht fein,
den Glauben mehr, stärk den Verstand,
daß uns dein Nam werd wohl bekannt,

3. bis wir singen mit Gottes Heer:
'Heilig, heilig ist Gott der Herr!'
und schauen dich von Angesicht
in ewger Freud und selgem Licht.

4. Ehr sei dem Vater und dem Sohn,
dem Heiligen Geist in einem Thron;
der Heiligen Dreieinigkeit
sei Lob und Preis in Ewigkeit.

This chorale cycle has a typically French flavour, particularly in vars. 1, 4 and 6. There are more variations than text verses; var. 3 depicts again the affect of v. 1, and var. 4 that of v. 2. The principal of split choirs is particularly evident in var. 1, where the full ensemble alternates with soloists. Viewed in this way, the basic bicinium notation needs to be filled up with chords for the full ensemble and basso continuo. Var. 2 is also written in a basic bicinium notation. In a version for town organ, basso continuo can be added to the running bass, while the tune is played in the pedal. Var. 3 does have a written out continuo. In var. 4, a trio in *imitatio violistica* style, the French manner of playing with all sorts of *inégalité* and trills with long appoggiaturas seems logical. Var. 5 is exuberant once more, and the closing variation is the festive doxology, again entirely in the French style, with full organ in which a tierce plenum and reeds create a tonal colour of considerable 'grandeur' - on Schnitger organs too.

'Nun bitten wir den Heiligen Geist'

m. 13th century/Wittenberg 1524

t. 12th century/Martin Luther 1524

aria; H; s

1. Nun bitten wir den Heiligen Geist
um den rechten Glauben allermeist,
daß er uns behüte an unserm Ende,
wenn wir heimfahn aus diesem Elende.
Kyrieleis.
2. Du wertest Licht, gib uns deinen Schein,
lehr uns Jesum Christ kennen allein,
daß wir an ihm bleiben, dem treuen Heiland,
der uns bracht hat zum rechten Vaterland.
Kyrieleis.

3. Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst,
laß uns empfinden der Liebe Brunst,
daß wir uns von Herzen einander lieben
und im Frieden auf einem Sinn bleiben.
Kyrieleis.
4. Du höchster Tröster in aller Not,
hilf, daß wir nicht fürchten Schand noch Tod,
daß in uns die Sinne nicht verzagen,
wenn der Feind wird das Leben verklagen.
Kyrieleis.

A tranquil piece in Italian style, based on the 3rd text verse and – in the closing diminutions – the final line of v. 1: ‘heimfahren aus diesem Elende’. We hear the suitably expressive sound of the RP harmonic Fluit 2’, not in its imitative function at 4’ pitch, but in the high 2’ position. The 16’ pedal Prestant is so rich in upper partials that even without an 8’ stop it creates a wonderful depth, thus contributing to the sense of rest and safety expressed in the text.

‘Vater unser im Himmelreich’

chorale fantasia, c.f. in the bass; H; s

m. Salzburg before 1396/Böhmische Brüder 1531/Martin Luther 1539

t. Martin Luther 1539

1. Vater unser im Himmelreich,
der du uns alle heißest gleich
Brüder sein und dich rufen an
und willst das Beten von uns han:
gib, daß nicht bet allein der Mund,
hilf, daß es geh von Herzensgrund.
2. Geheiligt werd der Name dein,
dein Wort bei uns hilf halten rein,
daß auch wir leben heiliglich,
nach deinem Namen würdiglich.
Behüt uns, Herr, vor falscher Lehr,
das arm verführter Volk bekehr.
3. Es komm dein Reich zu dieser Zeit
und dort hernach in Ewigkeit.
Der Heilig Geist uns wohne bei
mit seinen Gaben mancherlei;
des Satans Zorn und groß Gewalt
zerbrich, vor ihm dein Kirch erhalt.
4. Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
auf Erden wie im Himmelreich.
Gib uns Geduld in Leidenszeit,
gehorsam sein in Lieb und Leid;
wehr und steur allem Fleisch und Blut,
das wider deinen Willen tut!
5. Gib uns heut unser täglich Brot
und was man bdarf zur Leibesnot;
Behüt uns, Herr, vor Unfried, Streit,
vor Seuchen und vor teurer Zeit,
daß wir in gutem Frieden stehn,
der Sorg und Geizens müßig gehn.
6. All unsre Schuld vergib uns, Herr,
daß sie uns nicht betrübe mehr,
wie wir auch unsern Schuldigern
ihr Schuld und Fehl vergeben gern.
Zu dienen mach uns all bereit
in rechter Lieb und Einigkeit.

7. Füh'r uns, Herr, in Versuchung nicht;
wenn uns der böse Geist anficht
zur linken und zur rechten Hand,
hilf uns tun starken Widerstand,
im Glauben fest und wohlgerüst'
und durch des Heiligen Geistes Trost.
8. Von allem Übel uns erlös;
es sind die Zeit und Tage bö's.
Erlös uns von dem ewigen Tod
und tröst uns in der letzten Not.
Bescher uns auch ein seligs End,
nimm unsre Seel in deine Händ.
9. Amen, das ist: es werde wahr.
Stärk unsern Glauben immerdar,
auf daß wir ja nicht zweifeln dran,
was wir hiemit gebeten han
auf dein Wort in dem Namen dein.
so sprechen wir das Amen fein.

With its split choirs, this piece amounts to a miniature chorale fantasia. The structure is based on the c.f. in the bass, and the ornamented upper voice offers a commentary, as it were. Text v. 9 seems to determine the affect. The polyphonic forms, with fugal passages, canons etc., express in a 'narrative' manner the 'Amen, das ist: es werde wahr', with many dynamic gradations, even in the pedal.

'Vater unser im Himmelreich'

aria; T/H; s

In terms of notation this is a rather unfathomable piece, which at first sight seems to be a simple work for manuals only. In a town organ interpretation, however, it proves to be a gem among the organ works of Böhm, a work incorporating elements of both the chorale fantasia and the echo fantasia. For the introduction I chose the unornamented version, which instead is filled in with basso continuo. For the ornamented c.f. in the right hand, however, I followed the embellishments in one of the manuscripts. Subsequently, a single melodic line is accompanied in double choir, with all sorts of echoes. The affect of text v. 4 seems most appropriate to this fantasia, and the rhetorical figure depicting continual supplication is striking. The style of this piece is strongly reminiscent of Johann Christoph Bach (1642-1703).

'Vater unser im Himmelreich'

aria; GT; L; s

One of the most famous and frequently played pieces by Böhm, and a highlight of Baroque organ music. Text v. 8 seems to have determined the affect. I have followed the embellishment in the manuscript of J.G. Walther - the rather French ornaments suit the work well. The aria character is so evident that imitation of the human (soprano) voice seems most appropriate, in both the

interpretation and registration. The approach is orchestral, with three separate polyphonic lines, each with its own pattern of articulation and phrasing.

‘Vom Himmel hoch da komm ich her’

m. Martin Luther 1539

t. Martin Luther 1535

solo chorale; GT; H; s

1. Vom Himmel hoch da komm ich her,
ich bring euch gute neue Mär;
der guten Mär bring ich so viel,
davon ich singn und sagen will.
2. Euch ist ein Kindelein heut geboren
von einer Jungfrau auserkorn,
ein Kindelein so zart und fein,
das soll eur Freud und Wonne sein.
3. Es ist der Herr Christ, unser Gott,
der will euch führen aus aller Not,
er will eur Heiland selber sein,
von allen Sünden machen rein.
4. Er bringt euch alle Seligkeit,
die Gott der Vater hat bereit',
daß ihr mit uns im Himmelreich
sollt leben nun und ewiglich.
5. So merket nun das Zeichen recht:
die Krippe, Windelein so schlecht,
da findet ihr das Kind gelegt,
das alle Welt erhält und trägt.
6. Des laßt uns alle fröhlich sein
und mit den Hirten gehn hinein,
zu sehn, was Gott uns hat beschert,
mit seinem lieben Sohn verehrt.
7. Merk auf, mein Herz, und sieh dorthin:
was liegt doch in dem Krippelein?
Wes ist das schöne Kindelein?
Es ist das liebe Jesulein.
8. Sei mir willkommen, edler Gast!
Den Sünder nicht verschmähet hast
und kommst ins Elend her zu mir;
wie soll ich immer danken dir?
9. Ach Herr, du Schöpfer aller Ding,
wie bist du worden so gering,
daß du da liegst auf dürrem Gras,
davon ein Rind und Esel aß!
10. Und wär die Welt vielmal so weit,
von Edelstein und Gold bereit',
so wär sie doch dir viel zu klein,
zu sein ein enges Wiegelein.

- | | |
|--|--|
| <p>11. Der Sammet und die Seiden dein,
das ist grob Heu und Windelein,
darauf du König groß und reich
herprangst, als wärs dein Himmelreich.</p> <p>12. Das hat also gefallen dir,
die Wahrheit anzuzeigen mir,
wie aller Welt Macht, Ehr und Gut
vor dir nichts gilt, nichts hilft noch tut.</p> <p>13. Ach mein herzliebes Jesulein,
mach dir ein rein sanft Bettelein,
zu ruhen in meins Herzens Schrein,
daß ich nimmer vergesse dein.</p> | <p>14. Davon ich allzeit fröhlich sei,
zu springen, singen immer frei
das rechte Susaninne schön,
mit Herzenslust den süßen Ton.</p> <p>15. Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
der uns schenkt seinen eingen Sohn.
Des freuen sich der Engel Schar'
und singen uns solch neues Jahr.</p> |
|--|--|

This work is composed as a figural setting with a solo chorale. The cornetto-like registration with RP Trompet and Sesquialter, and strings and woodwinds to accompany, accentuates the 'signal' affect of text v. 1 (the messenger of good tidings). The 'angelic aura' (macrocosm) is expressed through the cimbelster.

'Wer nur den lieben Gott lässt walten' chorale partita, 7 variations (the solo chorale is var. 1); T; s
m. & t. Georg Neumark 1641/1657

- | | |
|---|--|
| <p>1. Wer nur den lieben Gott läßt walten
und hoffet auf ihn allezeit,
den wird er wunderbar erhalten
in aller Not und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,
der hat auf keinen Sand gebaut.</p> | <p>2. Was helfen uns die schweren Sorgen,
was hilft uns unser Weh und Ach?
Was hilft es, daß wir alle Morgen
beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
nur größer durch die Traurigkeit.</p> |
|---|--|

3. Man halte nur ein wenig stille
und sei doch in sich selbst vergnügt,
wie unsers Gottes Gnadenwille,
wie sein Allwissenheit es fügt;
Gott, der uns sich hat auserwählt,
der weiß auch sehr wohl, was uns fehlt.
4. Er kennt die rechten Freudenstunden,
er weiß wohl, wann es nützlich sei;
wenn er uns nur hat treu erfunden
und merket keine Heuchelei,
so kommt Gott, eh wirs uns versehn,
und lasset uns viel Guts geschehn.
5. Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
dass du von Gott verlassen seist
und daß ihm der im Schoße sitze,
der sich mit stetem Glücke speist.
Die Folgezeit verändert viel
und setzt jeglichem sein Ziel.
6. Es sind ja Gott sehr leichte Sachen
und ist dem Höchsten alles gleich,
den Reichen klein und arm zu machen,
den Armen aber groß und reich.
Gott ist der rechte Wundermann,
der bald erhöh, bald stürzen kann.
7. Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
verricht das Deine nur getreu
und trau des Himmels reichem Segen,
so wird er bei dir werden neu.
Denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt, den verläßt er nicht.

This partita is one of the most ‘Thuringian’ works by Böhm, reflected especially in the compact variations and limited use of the pedal. Only the first three variations lend themselves to a ‘town organ’ interpretation. The work follows the 7 text verses; the final variation seems to return to the affect of text v. 1 (thrice the summons to imitate: Father, Son and Holy Spirit). I have followed the Wolgast edition with a view to the final chords: only the final variation ends in the major key.

Praeludium in C major

This work is written in the North German *stylus phantasticus*: a grand theatrical pedal solo to begin, then loosely played chords and echo effects with an ostinato bass. In between, moments of calm in a songful *duresse e ligature* style. The prelude also ends in this way, moving into a typical North German fugue in a consort style related to that of Buxtehude; characteristic motif repetitions mark Böhm’s style. Above an A minor pedal point, the conclusion is announced in monumental fashion and virtuosic broken chords. The harmonious final chord is prepared by long trills, lending extra emphasis to the exuberant, festive mood. It is remarkable that this type of piece is much shorter than comparable works by Buxtehude.

H; s

Praeludium in D minor

H/L; s

The fine sequence in the second part of the pedal solo is one of the technically most demanding solo passages in Baroque organ music. In comparison with the *Praeludium in C major* the style is more Central German, pointing towards Kuhnau and Krieger. Notable is the first fugue, where the style of the theme is derived from operas by the Hamburg opera conductor Kusser (1660-1727); it requires a French approach to ornamentation and interpretation. In the very middle of the tonal world of the North German consort fugue, the French style makes its entry with a variant of the *Basse et dessus de Cromhorne*.

Praeludium in F major

L; s

The basic notation that has been transmitted, mostly in two parts, requires improvisatory filling of the chords. Played accordingly, the work has a modern flavour for its time, entirely in orchestral (opera) style: an unadulterated overture in which French stylistic elements predominate. A repeat is lacking and has therefore been added; in so doing, no attempt has been made to add new thematic material, as Böhm did in the *Ouverture* of the *Suite in D major*. Here, existing material is simply repeated, and the final bars obviously transposed to link up with the conclusion. Embellishment has been added in style, including tiratas at several essential points.

Praeludium in G minor

L; s & z

One of the longest preludes by Böhm. Chord repetition in this gradation is unique in North German keyboard music. The fugue is decidedly French, while the postlude is again North German (Reincken style). It was believed for a long time that this work was only suitable for the harpsichord. I wish to demonstrate that it can sound convincing on all early keyboard instruments if the appropriate stylistic means are employed, and for this reason I have recorded it on both organ and harpsichord. Consequently, there is a pitch difference between Hamburg *chorton* (1 tone higher than normal) and the low Parisian *kammerton* of the harpsichord (1 tone lower than normal).

Praeludium in A minor

T; s

The Praeludium is strongly reminiscent of Pachelbel, but the fugue is pure Böhm in its themes, motif repetition and chord structure. Also typical of Böhm are the *galantries* after the cadence on the tonic in bar 50. The compact and short nature of this piece, and the sequence in the course of the fugue, point towards a plenum style for the whole work. There exists a second 'fugue' to this prelude, but it is doubtful whether it is by Böhm.

Capriccio in D major

H/L; h

This capriccio is the only one of its sort in North German organ music. Böhm seems to hark back to the capriccio style of Johann Jacob Froberger (1616-1667), although the form of Böhm's piece is much more compact. He reduces the different treatments of the theme to just three main forms, one in 4/4 time, the next one in 3/4 and the last in 24/16, with transitional passages of only a few bars. The style is mainly Italian-North German. The many ornaments in the first part indicate that a rather French approach is required: they are only effective if the playing is more courtly and pulsating than the virtuosic but tightly flowing Italian style of fugues.

Chaconne in G major

L; s & z

The *Chaconne in G major* is usually considered to be a harpsichord piece, but it proves to sound excellent on the organ. Indeed, the effect of the slow triple time, largely on the plenum and where possible with pedal, is truly surprising. On a large Baroque town organ it is pre-eminently possible to display the plenum sound of the different (split choir) divisions, only to combine them later in a grand full organ. The repeat of the opening theme is not given in the manuscript, and is added in accordance with the general custom of the time.

A chaconne such as this, in terms of style and length, may have been envisaged at the organists' trial in the Nicolaikirche in Hamburg in 1727, when candidates were required by the jury (consisting of Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson and Vincent Lübeck) to conclude their presentation with an improvised chaconne for the full organ.

Suite in D major

L; h

Although this suite is entitled *Ouverture* in the manuscript, it consists of the usual suite movements, of which the *ouverture* is the first. It may well be that the work is a keyboard arrangement of French music from the Hamburg opera. The style is early eighteenth century, but already reminds one of Handel. Until now it has been viewed as a harpsichord piece, but by improvising added chord notes a convincing organ style can be created. The registrations are orchestral, based on the opera style. Could it be that in the eighteenth century the performance of preludes and fugues made way in many places for compositions such as this?

The fact that this work has been recorded in Zandeweer does not mean that this music is merely a prototype of 18th-century 'village organ' aesthetics. On town organs such as in Hamburg this sort of music was frequently performed, which is why the *Chaconne in G major* has been recorded there.

The instruments

Hamburg, St. Jacobikirche – the Schnitger organ (1689-93)

Historically speaking, it would have been more logical to record Böhm's organ works in the Johanniskirche in Lüneburg. The church is spacious and has fine acoustics. However, over the years the Lüneburg organ has been rebuilt to such an extent that it is not so well preserved as the Jacobi organ in Hamburg. Despite the original front pipes and half of the old stops, at essential points in the tonal structure the instrument misses its original splendour, blend and songful character. New stops do not match the old, and the organ is now tuned in equal temperament.

The Hamburg situation is quite a different story. Although this organ too was worked on regularly over the years, its tonal concept has changed relatively little. Moreover, 82% of the pipework by Schnitger and his predecessors has survived, together with several seventeenth-century stops. After the last restoration by Jürgen Ahrend in 1993, the organ sounds, in a manner of speaking, as if it was installed yesterday! The tonal concept has been partly reconstructed, and it has the 'brilliant' and 'sharp' voicing which Böhm preferred. An additional reason to make the recording in Hamburg was that Böhm must have become very familiar with this instrument during his stay in Hamburg.

Zandeweer, Mariakerk – the Hinsz organ (1731)

The Hamburg instrument is one of the surviving prototypes of a North German town organ of the late seventeenth century. The instrument in Zandeweer, built in 1731, is also a prototype, but of a largish village organ with pedal pull-downs. It was built by Schnitger's successor Albertus Anthoni Hinsz entirely in the Schnitger tradition (even employing material from Schnitger's workshop!). The Hamburg style is easily recognisable in the Zandeweer organ: a powerful, silvery sound, with supple winding and only slightly modified meantone temperament. The colourful tonal pallet can be combined in all sorts of ways, while always remaining in balance.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe – the Zell harpsichord (1728)

As the musical life of Hamburg flourished in the seventeenth and eighteenth centuries, so did the city's instrument makers. Among them, the Fleischer, Hass and Christian Zell families were the most famous. On 14 August 1722, Zell obtained as an instrument builder the civil rights of Hamburg and lived at the Gänsemarkt, near the Hamburg opera. On 1 September 1722 he married the widow of the harpsichord maker Carl Conrad Fleischer, whose workshop he may have taken over. The date of his decease remains uncertain.

As far as is known, only three harpsichords by Zell survive, in Weener, Barcelona and Hamburg. The Hamburg instrument dates from 1728 and has a compass of F¹-d³, an 8' stop on each manual, a 4' on the lower manual and a lute stop. The upper keys are covered with tortoise-shell, the lower ones with ivory. This splendidly decorated instrument was acquired by the Museum für Kunst und Gewerbe from Paris in 1962, and was restored in 1973 by Martin Skowronek. With the exception of the jacks and strings, the instrument is entirely original. The stringing of the restored instrument is slightly lighter than the original, and the pitch is low *kammerton* in view of the old and rather fragile case. Thus the harpsichord now sounds a little more 'rustling' than it would originally have done. It is nevertheless an instrument of exceptional beauty, displaying a rich tonal pallet similar to the Hamburg organs of around 1700. The tone colour changes from bass to treble, and the sound rings on for a long time.





Table of ornaments (fragment) from the Möllerschen Handschrift.



Table of ornaments (fragment) from the Andreas Bach-Buch.

Stef Tuinstra (born in 1954) studied organ, piano, harpsichord and trombone at the conservatory of Groningen. He gained his master's for organ *summa cum laude* (1976) and a first-class diploma in church music and choral conducting (1978); he was awarded the Prix d'Excellence for organ (1979), and the chorale prize at the National Improvisation Competition in Bolsward (1981). In 1986 he was a prizewinner at the International Harpsichord Competition in Bruges.

Since 1974 Stef Tuinstra has been organist at the Jacobuskerk in Zeerijp, and from 1992 at the Nieuwe Kerk in Groningen as well. He is director of the North Netherlands Organ Academy (NNOA) and has recorded for the NNOA label. As a recitalist and director of masterclasses he has appeared in various European countries, Japan and the USA.

Stef Tuinstra is well known as an outstanding improviser in a variety of styles. His many recordings have been acclaimed worldwide as pioneering, of great artistic quality and enduring topical value. As an organ consultant he has been involved in more than sixty projects in collaboration with the Protestant churches in the Netherlands and the Netherlands Cultural Heritage Agency. He is the author of a range of publications on organ building and playing.

For more information: www.nnoa.nl.

Introduction

Jusqu'à aujourd'hui, il n'existe presque pas d'enregistrement intégral de l'œuvre pour orgue de Georg Böhm (1661-1733). Les organistes ne jouent d'ailleurs qu'une petite partie de ses œuvres. Un certain nombre des œuvres pour orgue de Böhm nous sont parvenues dans une notation de copiste rappelant la notation pour clavecin; nous n'avons pas connaissance jusqu'à aujourd'hui de manuscrits autographes. On sait peu sur la personnalité de Böhm et pour beaucoup de facettes de son œuvre, il faut aller chercher l'information auprès de diverses sources extérieures. Dans le cadre de l'enregistrement de l'œuvre pour orgue, j'ai tenté de trouver des réponses aux nombreuses questions qui se posent autour de Böhm et sa musique.

Georg Böhm a vécu et travaillé dans une période qu'on peut qualifier de transitoire. Dans les premières années du dix-huitième siècle, dans la Thuringe et en Allemagne du Nord, l'orgue et la musique d'église alors marqués par le style classique du dix-septième siècle commencent à sentir l'influence de la musique galante, dont l'empreinte se fera par l'introduction du style de l'opéra français et italien. Cette évolution se remarque chez Böhm. On le constate entre autres dans l'emploi beaucoup plus compact des formes dans ses pièces libres, par rapport à ses illustres prédécesseurs Buxtehude et Reincken. En Allemagne du Nord, la partita de choral selon le modèle de Pachelbel et le cycle de choral sont des formes relativement nouvelles. On peut assimiler ces formes à une sorte de cantate (pour orgue) avec différents affects. Si l'on rajoute à cela le mélange des styles allemand, français et italien, tous les éléments sont réunis pour l'éclosion d'un style totalement nouveau. Händel, Telemann et Bach ont mené ce style à son apogée. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Georg Böhm, ce pionnier, a fini sa vie dans un relatif anonymat.

Pour cet enregistrement, j'ai tenté de réaliser une facette de l'interprétation encore peu usitée dans la pratique: l'ajout d'éléments improvisés dans des compositions existantes, comme la basse continue ou d'autres accords de remplissage. La musique d'orgue de Böhm se réfère naturellement à ses cantates. Depuis Michael Praetorius (1571-1621, *Syntagma Musicum II*), on considérerait comme idéal pour un jeu d'orgue l'imitation d'un orchestre et d'un chœur au complet. Johann Mattheson (1681-1764) regrettrait que cet idéal ne soit que très peu mis en œuvre en son temps, sans doute parce que cela exigeait de très grandes compétences de l'interprète, ce qui en rendait la réalisation difficile.

La majeure partie du programme est interprétée sur l'orgue Schnitger quatre claviers (1689-1693), reconstruit et restauré par Jürgen Ahrend vers 1990, dans l'église St Jacques à Hambourg. Lors de la construction de cet instrument, Böhm était paroissien de l'église. Il l'est resté pendant six ans. Quelques œuvres ont été enregistrées sur l'orgue Hinsz (1731) de l'église Ste Marie à Zandeweer dans la province de Groningen, une des pièces autant à Hambourg qu'à Zandeweer. On peut ainsi constater clairement la différence entre les possibilités d'interprétations offertes par un grand orgue de ville à Hambourg, et un orgue de village dans le style Hambourgeois mais proportionnel à l'espace et avec un pédalier accroché. Deux compositions sont jouées sur un clavecin de Christian Zell (1728). Ces compositions peuvent être destinées à différents instruments à clavier. Le clavecin Zell appartient à la collection du Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg. J'ai complété une partie des variations de chorals avec une harmonisation du *Görlitzer Tabulaturbuch* de Samuel Scheidt (1587-1654).

Stef Tuinstra

Sa vie

Georg Böhm est né le 2 septembre 1661 à Hohenkirchen en Thuringe. Son père était l'organiste du village de 1660 à sa mort. Böhm reçut ses premières leçons de musique de son père et probablement aussi de Johann Heinrich Hildebrand, le cantor du village voisin d'Ohrdruf.

À partir de juin 1678 il fréquente le gymnasium à Gotha et en 1684 il commence ses études à l'université de Jena. Suivent quelques années où ne nous savons rien de lui. Mais dans sa musique on retrouve beaucoup d'influence de la musique de Pachelbel (1653-1706). Il est donc bien possible que Böhm ait suivi des cours chez lui durant cette période. Pachelbel était organiste de la Predigerkirche à Erfurt, pas loin de Jena. On sait cependant que, pendant ces années, Böhm termina ses études à l'université et se maria.

Hambourg

Lorsqu'il avait à peu près 30 ans, Böhm déménage avec sa famille à Hambourg. De 1693 à 1697 la famille fait partie de la paroisse de l'église St Jacques à Hambourg et trois des enfants y sont baptisés. On ne sait pas quelle était l'activité de Böhm pendant cette période – peut-être a-t-il reçu des leçons de Johann Adam Reincken (1643-1722), organiste de l'église Sainte Catherine. Il est cependant connu que Böhm a été, au moins pour une saison, claveciniste de l'orchestre de l'opéra à Hambourg (fondé en 1678). Sous la direction de Johann Sigismund Kusser (1660-1727), élève de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), étaient interprétés des opéras d'Italie et de France ainsi que des nouvelles compositions de Kusser lui-même. Ainsi Böhm apprit-il à connaître autant le style d'interprétation italien virtuose, libre et plein d'affects que le style français, plus détaillé et contrôlé.

Lüneburg

Le 26 septembre 1698 Böhm est nommé organiste de l'église Saint Jean à Lüneburg, une ville à la croissance active d'environ 10.000 habitants, la plus importante ville entre Hambourg et Hanovre du point de vue économique. Dans l'église Saint-Jean se trouvait un bel orgue (1553) de Jasper Johansen de Bois-Le-Duc (s-Hertogenbosch) et Hendrik Niehoff et son fils Claas d'Amsterdam. Des aménagements plus tardifs avaient doté l'orgue d'un pédalier indépendant du do grave à dol, mais qui n'était pas encore placé dans des tours de pédales.

Le château de Celle et ses habitants Georg Wilhelm van Braunschweig-Lüneburg et Eléonore

Desmier d'Olbreuse ont été d'une grande importance pour Böhm. La comtesse était une dame de cour française de la lignée des Huguenots. Du temps de Louis XIV, elle avait séjourné à Versailles où elle avait côtoyé les célèbres musiciens de la cour. C'est principalement grâce à elle que se diffusait le goût français à la cour du château de Celle. Après la mort du duc elle habita à Lüneburg dans le palais Am Markt n°7 entre 1706 et 1717. Elle retourna ensuite à Celle, où elle mourut en 1722.

Johann Sebastian Bach

S'il on connaît aujourd'hui le nom de Böhm, c'est en grande partie grâce au fait qu'il fut une sorte de coach et une figure paternelle pour le jeune Bach (alors orphelin), lorsque celui-ci séjourna deux ans à Lüneburg. Il était alors étudiant à la Michaelisschule, un gymnasium célèbre à l'époque, mais aussi choriste et soliste dans le chorus musicus. Bach recopia sur du papier à musique de Böhm la fantaisie de choral de Reincken *An Wasserflüssen Babylon*. La partita sur *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* – une pièce qui doit en l'occurrence être de la main de Böhm bien qu'elle soit aussi attribuée à Bach comme BWV Anhang 77 – et la partita de Bach *Ach, was soll ich Sünder machen* (BWV 770) se ressemblent tellement qu'il est presque absolument certain que Bach ait reçu des leçons de composition de Böhm. Böhm a vraisemblablement accueilli Bach chez lui, après que sa voix d'enfant a mué. Grâce à l'intermédiaire de Böhm, Bach jouait des offices dans diverses églises de Lüneburg comme organiste remplaçant. Plus tard, Bach a toujours évoqué le nom de Böhm avec respect. Böhm était un de ceux chez qui on pouvait acheter la musique de Bach. Le jeune Bach avait appris des pièces de Böhm. À son retour en Thuringe, il les rajouta aux recueils de son frère Christoph qu'on connaît sous les appellations *Andreas Bach Buch* et le *Möller Manuscript*.

La facture d'orgue

En 1712, Böhm vit se réaliser un souhait qu'il chérissait depuis longtemps: 'son' orgue de l'église Saint-Jean fut totalement transformé pour devenir un orgue dans le style nord-allemand. Böhm connaissait déjà Arp Schnitger qu'il avait rencontré à Hambourg lorsque celui-ci avait construit le grand orgue de St Jacques – 60 registres avec des prestants de 32 pied et un Basson de 32 pied. Un élève de Schnitger, Matthias Dropa, habitait et travaillait à Lüneburg depuis 1708. C'est lui qui prit en main le projet de transformation de l'orgue.

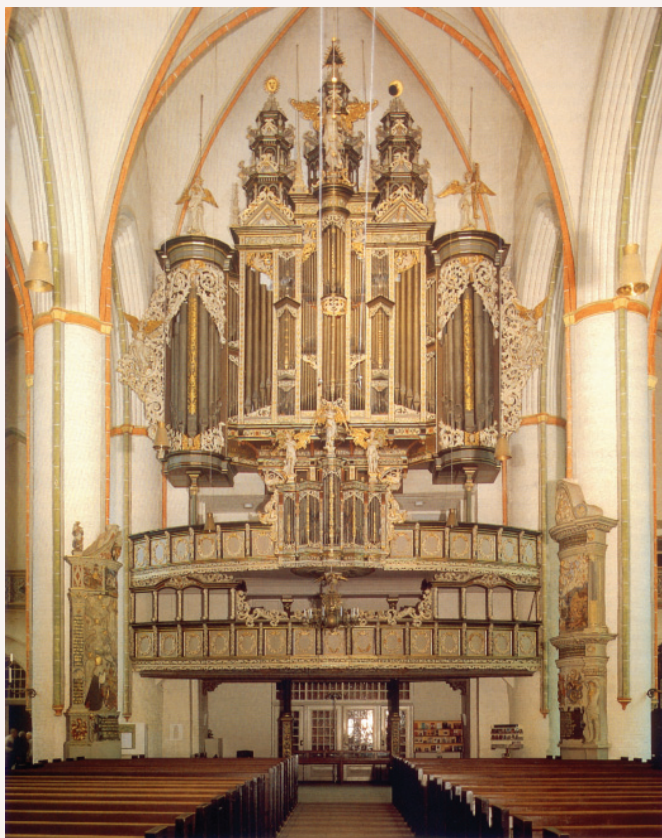
C'est surtout l'ajout de deux grandes tours de pédales sur les côtés de l'ancien Niehoff qui en changea totalement la configuration. L'orgue se vit doté aussi de nouveaux soufflets, d'une nouvelle soufflerie,

d'une nouvelle mécanique et de nouveaux claviers. 'Die helle und scharfe Intonation' (*l'harmonisation claire et aiguë*) de l'ancien orgue, un timbre que Böhm avait connu entre autre grâce à l'orgue de St Jacques à Hambourg, devait pouvoir être retrouvé selon lui 'so woll in den alten als auch den neuen Stimmen' (*aussi pleinement dans les anciens registres que dans les nouveaux*).

Böhm appréciait donc un son d'orgue extraverti, expressif et relativement fort. Suivant le souhait de Böhm, fut aussi construit un 'zur Bequemlichkeit der Music zu beiden Seiten des Rückpositivs anzu bauenden so genandten halben Monden oder Chori' (élargissement en demi-cercles des deux côtés de la tribune), qui permettait le jeu d'ensemble entre l'orchestre, le chœur et le grand orgue. Après cette transformation, l'orgue de Böhm comptait 47 registres, trois claviers et un pédalier indépendant – aussi avec des registres de 32 pied; vingt registres dataient d'avant 1712, le reste était nouveau. Associé à une formidable acoustique, l'orgue devait être un vrai paradis sur terre!

Sa mort

Böhm resta à Lüneburg jusqu'à sa mort, le 18 mai 1733. Pour ses contemporains, Böhm resta relativement dans l'ombre, peut-être même fut-il sous-estimé. Johann Gottfried Walther (1684-1748), le décrit comme 'ein braver Componist' ('brave' dans le sens de bon et sérieux, mais pas exceptionnel). Johann Mattheson en 1739 le désigne comme un des organistes les plus célèbres de son temps dans les environs de Hambourg, mais il ne cite pas Böhm dans sa biographie musicale *Ehrenpforte* de 1740. La musique de Böhm se diffuse seulement dans les régions d'Allemagne centrale; la première édition ne paraît qu'en 1927.



Lüneburg, St. Johanneskirche

L'œuvre pour clavier

L'œuvre de Böhm est riche dans sa diversité et ses couleurs, autant en ce qui concerne le style que les formes de composition. On peut parfois s'étonner que des œuvres qui diffèrent tellement entre elles soient signées de la même main. Comme on ne sait que très peu sur la datation des compositions de Böhm, toute tentative de classement de son œuvre est hypothétique. Mais lorsqu'on analyse le matériel source dont on dispose actuellement, il apparaît que la vie de Böhm donne des indications assez claires. Pour l'orgue c'est encore plus transparent que pour les autres instruments à clavier; on trouve les indications dans des phénomènes tels que le style, le type d'orgue, les tempéraments et la registration.

Voici un aperçu général qui divise l'œuvre de Böhm en trois périodes : 'Thuringe' (1661-c. 1690) – T, 'Hambourg' (c. 1690-1698) – H, et 'Lüneburg' (1698-1733) – L. S'il s'agit d'une composition qui semble avoir été retravaillée par Böhm plus tardivement, les deux périodes sont indiquées; idem pour une œuvre située dans une période intermédiaire, ou des œuvres qui ont été transformées par un style d'interprétation plus moderne comme l'ont été les compositions tardives. En ce qui concerne les formes de composition, on trouve dans l'œuvre de Böhm des œuvres libres, des danses et des variations de chorals.

Les *œuvres libres* comprennent les praeludia (avec ou sans fugue) et un capriccio. On peut classer les praeludia selon un style ancien (se rattachant plus au style nord-allemand) ou un style plus tardif (plus français). Böhm est apparemment le seul compositeur pour orgue nord-allemand qui ait composé un capriccio. Le capriccio, d'origine italienne, a été introduit par Johann Jacob Froberger (1616-1667) en Allemagne. Froberger l'avait lui-même appris de son professeur Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

Les *danses* comprennent le cycle complet qu'on rencontrait à l'époque dans les suites. La base d'une suite consistait en la succession d'une allemande, courante, sarabande et gigue. Froberger et plus tard Matthias Weckmann (1616-1674, mais sous la dénomination de partita) avaient importé en l'Allemagne la suite française. Quelques suites plus tardives de Böhm contiennent aussi un air, rigaudon, rondeau, menuet, sarabande-double, ciaccona (It.) ou chaconne (Fr.).

Les *variations de choral* peuvent être divisées en partitas – bien que sans le choral à part-, cycle de choral (les variations de choral avec différents versets), aria de choral (cantus firmus solo à la main droite), aria variée (avec des éléments de la fantaisie de choral) et la fantaisie de choral elle-même. La fantaisie de choral utilise le plus souvent un seul ou plusieurs couplets. Les partitas sont basées sur les différentes strophes du texte, les formes aria sur une seule. Une partita est une série de variations compactes dont au moins 3 ou 4 parties sont jouées à la suite. On parle d'un cycle de

choral quand le titre ‘versus’ se trouve au-dessus de la variation. Les versets peuvent être aussi bien joués à la suite que de manière indépendante. Dans le cycle de choral, les variations sont aussi rangées d’une autre manière. Pour un seul verset on compte parfois plusieurs variations et on constate que l’affect qui guide la variation est à considérer par phrase plutôt que par couplet pour chaque variation indépendante, comme c’est le cas dans une partita. De ce fait, certains versets ressemblent à une brève fantaisie de choral.

ORGUE/CLAVICORDE À PÉDALIER	
<i>Praeludia et Capriccio</i>	
Praeludium en ut majeur	H
Praeludium en ré mineur	H/L
Praeludium en fa majeur	L
Praeludium en sol mineur	L
Praeludium en la mineur	T
Praeludium avec fugue 2 en la mineur (Böhm?)	T/L
Capriccio en ré majeur	H/L
<i>Danses</i>	
Chaconne en sol majeur	L
Menuet en sol majeur	L
Ouverture en ré majeur (suite en 5 mouvements)	L
<i>Variations de chorals</i>	
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 8 partitas (choral = part. 1)	T/L
Allein Gott in der Höh sei Ehr Fantaisie de choral	L

Auf meinen lieben Gott 4 versets (cycle de choral)	H
Aus tiefer Not schrei ich zu dir 2 versets (cycle de choral)	L
Christe, der du bist Tag und Licht 3 versets (cycle de choral)	H
Christ lag in Todesbanden aria	H
Christ lag in Todesbanden Fantaisie de choral (plus couplets)	H
Christum wir sollen loben schon aria	H
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort Fantaisie de choral (1 couplet)	H
Freu dich sehr, o meine Seele 12 partitas (choral solo = part. 1)	T/L
Gelobet seist du, Jesu Christ aria	H
Gelobet seist du, Jesu Christ Choral avec 5 variations (cycle de choral)	T/L
Herr Christ, der einig Gottes Sohn Choral avec 7 partitas	T/H
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend 6 versets (cycle de choral)	L
Nun bitten wir den Heiligen Geist aria	H
Vater unser im Himmelreich aria pedaliter	L

Vater unser im Himmelreich aria	L
Vater unser im Himmelreich Fantaisie de choral	H
Vom Himmel hoch da komm ich her aria	H
Wer nur den lieben Gott lässt walten 7 partitas (choral solo= part. 1)	T

CLAVECIN (2 CLAVIERS)/CLAVICORDE

<i>Praeludiae</i>	
Praeludium en sol min	L
<i>Danses</i>	
Chaconne en sol majeur Menuet en sol majeur	L
<i>Variations de choral</i>	
Arie: Jesu, du bist allzu schöne 14 partitas	H
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 8 partitas (choral= part. 1)	T/L
Freu dich sehr, o meine Seele 12 partitas (choral solo = part. 1) (partita 12 pedaliter)	T/L
Vater unser im Himmelreich aria	L
Wer nur den lieben Gott lässt walten 7 partitas (choral solo = part. 1)	T

<i>Suites</i>	
Suite en do mineur	L
Suite en ré majeur	L
Suite 1 en ré mineur	T/H
Suite 2 en ré mineur	T/H
Suite 1 en mi bémol majeur	T/H
Suite 2 en mi bémol majeur	T/H
Suite en fa majeur	H
Suite 1 en fa mineur	L
Suite 2 en fa mineur	H/L
Suite en sol majeur (comprenant le Praeludium en sol majeur)	H
Suite en la mineur	H

T: 'Thuringe' (1661-c. 1690)

En Thuringe régnait une tradition populaire, bien plus qu'en Saxe où la culture musicale était plutôt dirigée par les cours. En Thuringe, le savoir-faire musical était surtout l'apanage de musiciens amateurs. On constate souvent une apparente simplicité. L'application de l'affect en devenait donc simple et parfois dissimulé, d'où le caractère plus 'absolu' (dans le sens de non-programmatique) de la musique, par rapport au style plus orienté qu'on trouvait souvent dans les cours italiennes. La culture musicale dans les cours présentait des formes et des structures plus compliquées, on remarque le même état de fait en Allemagne du Nord. On utilisait aussi beaucoup plus le changement d'affect, aussi dans la musique d'orgue. Tout cela exigeait un niveau d'interprétation plus élevé auquel seuls les grands maîtres pouvaient prétendre.

Le style en Thuringe est souvent caractérisé par une mélodie cachée – par le biais d'accords brisés joués en notes continues et fluide – des figures de gammes et des accords finaux (le dernier étant aussi en mineur). Le tempo est souvent moyen. L'usage de la pédale est limité, dans une région où l'on trouvait des orgues proportionnellement petits et de petites églises, souvent avec peu d'acoustique.

Une caractéristique importante pour cette région, est l'usage fréquent au 17^{ème} siècle des tonalités avec assez bien de dièzes et bémols et des doubles-feintes (touches noires divisées en deux parties,

selon qu'on joue un dièse ou un bémol). L'influence d'Andreas Werckmeister (1645-1706), qui avait imaginé une série de nouveaux tempéraments qui permettaient de jouer dans les 24 tonalités, était bien plus importante en Allemagne Centrale qu'en Allemagne du Nord.

H: 'Hambourg' (c. 1690-1698)

Plusieurs influences ont été décisives pour Böhm à Hambourg. Citons en premier lieu son admiration pour ses collègues plus âgés Johann Adam Reincken et Dieterich Buxtehude (1637-1707), l'un organiste de l'église Sainte Catherine, l'autre travaillant dans la toute proche Lübeck. En résultent des compositions extraordinairement belles qu'on peut placer au même niveau que celles des grands maîtres organistes nord-allemands.

La seconde influence est le (probable) engagement de Böhm à l'opéra de Hambourg. Introduit à la musique italienne et française contemporaine, il en fait la synthèse qui se caractérise par le côté intellectuel, une grande maîtrise technique, de la virtuosité et de la fantaisie. L'œuvre de Böhm se situe précisément sur l'intersection entre l'ancien et le nouveau, ce qui rend ses compositions si intéressantes et uniques. On trouve parfois un peu plus d'un style, parfois de l'autre, ou les deux à parts égales. Ainsi tous les arias et chorals variés sont écrits dans un style très proche de Buxtehude (bien que Böhm introduisait de manière conséquente chaque phrase avec des motifs imitant la mélodie principale).

Il semble que pour Böhm, le monde des orgues à Hambourg et celui de l'opéra étaient bien séparés à cette époque. Pour l'orgue il compose dans un style traditionnel qui caractérisait le 'style organistique de la ville de Hambourg', pour le clavecin il choisit déjà le nouveau style, excepté pour les parties diverse *Jesu, du bist allzu schöne*, qu'il compose dans un style nord-allemand typique. Dans certaines de ses pièces pour clavier, Böhm utilise généreusement les toute récentes possibilités offertes par les nouveaux tempéraments. C'est le tempérament mésotonique qu'on trouvait la plupart du temps sur les orgues nord-allemands. Böhm a donc développé son style à partir de cette donnée; l'ensemble de son œuvre pour orgue peut donc tout à fait être interprétée sur un instrument mésotonique. Mais on a besoin d'un ré dièse et la dièse adaptés. Il est donc probable que la variante de Schnitger à Zwolle, qui fut rajoutée en 1721 au nouvel orgue dans la Michaëlskerk, date d'une époque antérieure. Vraisemblablement, Böhm a dû avoir une telle variante sur son orgue à Lüneburg. Ou bien était-ce un tempérament comparable, mais alors avec des tierces légèrement battantes, pour que le ré dièse et le la dièse puissent s'intégrer dans l'image sonore générale.

L: 'Lüneburg' (1698-1733)

La grande synthèse de styles initiée à Hambourg, va se développer et s'épanouir à Lüneburg. Pas seulement dans ses pièces pour orchestre et chœur, mais aussi et surtout dans son œuvre pour orgue. Lorsque l'orgue de Böhm fut rénové par Matthias Dropa, celui-ci put exprimer ce dont il rêvait depuis longtemps. Il pouvait aussi jouer comme il voulait des anciennes compositions avec beaucoup plus de pédale. En intégrant sans entrave le style français, il inventa un son complètement nouveau pour un orgue de ville hambourgeois. Les contacts avec les membres de la cour de Celle ne feront que confirmer sa sensibilité au style français.

A la fin de sa vie, l'époque avait changé. Son œuvre de pionnier fut 'rattrapée' par une nouvelle génération, Telemann, Händel et Bach. Le style de synthèse précoce, encore grandement influencé par le tempérament mésotonique, était tout à fait dépassé puisqu'on voulait alors – et surtout, on pouvait- jouer dans toutes les tonalités. Et ce style de synthèse de se transformer en ce que nous reconnaissons aujourd'hui comme le 'vrai baroque'. On n'a plus accordé d'attention au mélange unique d'ancien et de nouveau qui était encore présent chez Böhm. Pourtant on sait que Bach est resté conscient de l'œuvre de pionnier de Böhm, puisqu'il en a reconnu la valeur et l'a exprimé même à la fin de sa vie.

Interprétation historique

L'orgue comme substitut de l'orchestre et du chœur

Pour des raisons financières, de nombreuses églises ne disposaient pas d'un chœur ou/ni d'un orchestre. À l'inverse, les orgues étaient de plus en plus grands, puisqu'il permettait de disposer d'un orchestre permanent en un seul investissement et qu'il pouvait être joué par une seule personne. Michael Praetorius décrit de manière imagée dans son *Syntagma Musicum* comment toute la culture musicale se rassemblait dans l'orgue.

Le professionnalisme de l'organiste ne consistait pas seulement en un talent musical et une bonne technique, mais également dans sa capacité à 'orchestrer', ou registrer. L'orchestration est par définition un moyen de clarifier la structure d'une composition et de toucher l'auditeur. Le principe de *varietas*, l'alternance, joue en cela un rôle central. Selon Michael Praetorius, les *varietas* appartiennent à l'essence-même de la musique.

Le grand orgue baroque nord-allemand est donc en principe le reflet de l'orchestre et du chœur baroques, l'*Imitatio Instrumentorum*. Cependant, le son de l'orgue est par principe statique et peut en théorie continuer sans fin, le son d'un ensemble, au contraire, est mouvant et fini. Peu à peu, on introduit donc le concept de dynamique dans le jeu de l'orgue, par toutes sortes de moyens astucieux. Johann Sebastian Bach le faisait également; il parle de 'innere Kunstmittel' – *moyens d'expression artistique intérieurs* –, méthodes qu'il avait dû apprendre chez ses illustres maîtres. Faire de la musique dans des grands espaces, vers 1700, impliquait souvent la mise en œuvre d'une dynamique en terrasses, au moyen de la polychoralité. Cette technique apparaît dans la moitié du 16^{ème} siècle en Italie. Des compositeurs célèbres tels Gabrieli et Monteverdi l'ont menée à son apogée, et des compositeurs allemands l'ont reprise comme Hassler, Praetorius et Schütz. Des ensembles formés de deux, trois ou même quatre chœurs chantaient dans des orchestrations alternées – chacun à part, deux ou trois sur les quatre, ou tous en même temps. Quelques musiciens de chaque chœur chantaient solo. L'alternance constante offrait une expression maximale, haute en couleurs. Souvent l'orgue était impliqué comme un des ensembles. Les différents plans de l'orgue – Rugpositiv, Hauptwerk, Oberwerk etc. – sont une 'traduction' acoustique d'une formation polychorale avec orchestre. Un changement de clavier pensé intelligemment sur l'orgue permettait d'atteindre un effet semblable à la mise en espace d'un ensemble polychoral dont les différents groupes s'alternent. Par un changement de registre, on imitait les solistes ou groupes de solistes des chœurs séparés.

Le jeu de pédale

Les grands orgues baroques de Arp Schnitger ont des tours de pédale de chaque côté, parfois complètement indépendantes des autres parties du buffet – ce qu'on appelle le *Hamburger Prospekt*. On pense souvent que ce type d'orgue était à la mode à partir du dernier quart du 17^{ème} siècle et que la technique de pédale n'est devenue plus virtuose qu'à partir de Buxtehude. Mais en Allemagne centrale et du Nord, ce type de facture est apparue déjà un siècle plus tôt. Michael Praetorius mentionne dans *De Organographia*, partie II de son œuvre de référence en trois parties *Syntagma Musicum* (1619), plusieurs dispositions de grands ou très grands orgues avec plus de cinquante registres et avec un pédalier assez important (dont la disposition de l'orgue de l'église Saint-Jacques à Hambourg).

Cette facture avec un grand pédalier indépendant signifie que l'art de l'obligato et le jeu de pédale virtuose était déjà très développé dans certaines régions/villes d'Europe. Cependant, on ne le remarque pas directement dans la musique de cette époque qui nous est parvenue. D'après la notation, il est généralement entendu aujourd'hui qu'une importante partie de la musique d'orgue de Böhm se compose d'œuvres manualiter, et est donc de nature chambriste. Dans les éditions dont on dispose, on trouve le plus souvent une notation sur deux portées et dans une moindre mesure sur trois (la troisième étant évidemment destinée à la pédale).

Diverses pièces de Buxtehude et Bach sont également notées sur deux portées dans leur notation originale et pourtant elles sont souvent pensées pour deux claviers et pédalier. Chez Bach, ce qui doit être joué à la pédale est indiqué plus clairement. Les éditions choisissent donc souvent une notation sur trois portées. Chez Buxtehude, on est moins certain de ce qui doit être joué pedaliter ou manualiter. On constate cependant que la plupart des éditeurs d'aujourd'hui ont aussi choisi d'écrire la partie de pédale en dehors pour Buxtehude. Mais en général, pour Böhm – et aussi pour Pachelbel –, on ne le fait pas. Dans ce cas, c'est à l'interprète de décider ce qu'il joue ou pas avec la pédale. Dans le cas de Böhm, aucun autographe ne nous est parvenu, toute la musique qu'on connaît provient du travail de copistes.

C'est depuis l'année 1712 que Böhm disposait d'un grand orgue avec trois claviers et un pédalier indépendant (avec même un Basson 32 pied). Pourtant, dans des pièces antérieures, on trouve déjà des indications d'un jeu de pédale virtuose. Il y a d'un côté la musique qui nous est parvenue (beaucoup d'œuvres paraissent manualiter à première vue), de l'autre les capacités d'interprète virtuose de Böhm. Ces données semblent contradictoires. Ce n'est toutefois pas entièrement le cas. Deux exemples qui se retrouvent dans toute son œuvre: l'*Imitatio Instrumentorum* implique que les parties de basses du continuo sont jouées à la pédale (avec l'octave 8' ou la douçaine 16'). Et deuxièmement, le cantus firmus doit pouvoir être joué dans toutes les voix. Samuel Scheidt décrit en 1624 la pratique courante du jeu de pédale qui consistait à jouer à la pédale une mélodie de la voix soprane ou alto. Sans doute

ce jeu du cantus firmus a-t-il dû être fréquemment appliqué par les grands maîtres. Les facteurs d'orgue soulignent également ce phénomène. Ainsi Matthias Schurig d'affirmer, en introduction à la facture du nouvel orgue dans l'église Saint-Jacques à Stettin en 1696, que le Cornet 2 pied de la pédale est nécessaire pour jouer un choral. Dans la littérature organistique du 17^{ème} siècle, divers exemples montrent le jeu des voix de basse et ténor à la pédale, on en trouve aussi chez Bach. Vers 1700, cette ancienne pratique était donc encore courante et la période hambourgeoise de Böhm nous fait penser logiquement qu'on devrait trouver dans sa musique une telle utilisation des registres. Cette manière de jouer exige un usage virtuose de la pédale; les *praeludia*, entre autres de Vincent Lübeck (1654-1740), Dieterich Buxtehude (1637-1707) et Georg Böhm en sont la preuve. On trouve dans ces *praeludia* des sauts de pédale difficiles de l'aigu au grave et des trilles. Chez Lübeck on trouve cela aussi dans les fantaisies de choral. Selon toute vraisemblance, Böhm a appliqué la même pratique dans ses variations de choral.

Pratique de l'improvisation dans l'interprétation des œuvres

Dans un certain nombre de documents, l'ajout d'un *accompagnement* (continuo) est mentionné comme une pratique de base très courante dans le jeu d'orgue baroque. Il ne s'agit pas uniquement du continuo dans l'orchestre, mais aussi de l'accompagnement en continuo comme élément d'improvisation dans le jeu d'orgue indépendant, sur le grand orgue. Cet *accompagnement* rend le jeu d'orgue intéressant et peut donner aux compositions d'orgue l'allure de mouvements de cantates pour chœur et orchestre. L'effet est celui d'une *Imitatio Instrumentorum*, comme pour la facture d'orgue et la dénomination des registres.

On trouve une description de cette pratique chez Johann Mattheson. Mattheson raconte l'histoire d'un concours qui eut lieu en 1727 dans l'église Saint-Nicolas de Hambourg. Devant un jury composé de Mattheson lui-même, de Georg Philipp Telemann (1681-1767) et Vincent Lübeck, les candidats devaient entre autres choses accompagner un aria chanté.

Ils recevaient la mélodie et la basse non chiffrée. Sur base de ce matériel, les candidats devaient introduire l'aria et imaginer eux-mêmes des accords et une voix supérieure; cette 'ritornel' devait aussi servir comme interlude. Lorsque l'aria était prête, les candidats devaient en retenir la structure mélodique qu'ils reprenaient à la fin de l'examen pour improviser une chaconne sur le plein jeu. L'histoire est également racontée par Jaco Wilhelm Lustig (1706-1796), organiste de la Martini à Groningen, et qui désigne ce modèle comme exemple éclairant pour tous les concours. La manière d'utiliser des ritournelles comme introduction et interludes qui est décrite ici, est précisément la même qu'on trouve dans les chansons Elmenhorst, un recueil de chansons sacrées de 1700 auquel Böhm avait collaboré.

On trouve cette pratique dans certaines pièces pour orgue de Böhm. Par exemple dans les variations sur *Vater unser im Himmelreich*, avec une basse de trois mesures en introduction. Dans un certain manuscrit, cette basse est ornée avec un trille ou un mordant sur presque chaque note, mais dans la plupart des autres manuscrits ce n'est pas le cas. La version avec les ornements semble être destinée aux organistes moins chevronnés: manuellement, remplaçant un continuo qu'il faudrait ajouter, elle permet à la basse seule de présenter quand même un intérêt grâce aux ornements.

Un autre exemple. Autant dans les pièces d'orgue de Buxtehude que dans les cantates pour chœur ou orgue des grands organistes nord-allemands, on ne trouve aucun *bicinium*. Mais on en trouve chez Böhm, dans les variations 1 et 2 de *Christe, der du bist Tag und Licht et Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*. Cependant ils paraissent bien pauvres musicalement, sauf si l'on considère les pièces du point de vue de la pratique qui voulait que la basse soit complétée avec des accords rajoutés (basso continuo).

Il est toutefois logique que pour la pratique en général, la musique soit notée dans une version de musique de chambre. Il était par exemple nécessaire de noter la musique de telle façon qu'elle puisse être jouée sur les instruments que l'on possédait à la maison à l'époque: le clavecin ou le clavicorde. Les églises n'étaient pas chauffées, et donc glaciales en hiver. Les organistes jouaient donc beaucoup leurs pièces pour orgue à la maison en hiver, à côté d'un feu ouvert réchauffant le cœur et les mains. En outre, tous les organes n'étaient pas pourvus de grands pédaliers indépendants, certainement pas en Allemagne centrale et méridionale. On trouvait au mieux un petit pédalier, ou un pédalier accroché, ou simplement rien qu'un manuel. Si une pièce était jouée sur un grand orgue de ville, on pouvait laisser la 'traduction' plus ou moins libre à de vrais professionnels.

Si l'on rajoutait effectivement une basse continue, on devait compléter parfois des voix en partant de la notation chambriste existante pour arriver à un ensemble indépendant cohérent. La composition ne s'en trouve pas changée dans son essence, mais fait entendre un son plus riche, avec des voix logiquement solistes, et des voix accompagnées. Dans les parties tutti, on peut logiquement imaginer un remplissage avec des accords. D'ailleurs il n'existe pas une seule bonne méthode, ni aujourd'hui ni à l'époque, mais bien plusieurs possibilités d'interpréter la musique.

Ces dernières années, l'idée s'est répandue qu'à l'époque de Böhm, on jouait à l'orgue très peu d'œuvres écrites et que l'improvisation occupait une place prépondérante. Les œuvres des grands compositeurs que l'on connaît n'auraient été destinées que pour l'étude personnelle pour ensuite servir à une improvisation dans le même style. Cette vision est cependant incomplète; les propos tenus ci-dessus nous amènent à constater clairement qu'on jouait bien les œuvres écrites. Mais l'improvisation était tellement importante que l'interprétation des œuvres était traitée de manière moins précise

qu'actuellement. On faisait aisément des coupures, rajoutait ou enlevait des notes ou des parties entières, on changeait l'ordre. Johann Joachim Quantz (1697-1773) conseille même dans son *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) d'adapter les 'compositions médiocres' et de les jouer avec une aussi belle interprétation que possible, pour que ces pièces présentent quand même une beauté relative.

L'ornementation

La musique basée sur l'emploi stationnaire d'accords de trois sons- comme à la période du tempérament mésotonique- exige une technique d'ornementation astucieuse et une juste perspective sur l'emploi de celle-ci. Dans le cas de Böhm en l'occurrence, les ornementsations du manuscrit d'Andreas Bach sont importantes, un recueil de pièces collectées et recopiées dans les cercles de la famille Bach. Les ornements dans l'*Andreas Bach Buch* concordent d'une part avec les tableaux français de Couperin, Lebeque et d'Anglebert et avec les ornements de Bach et Telemann d'autre part. On a déjà mentionné l'importante influence française chez Böhm. L'ornementation de style français forme une partie indissociable de la structure mélodique dans les œuvres pour clavier de Böhm.

Conclusion

Le fil rouge qui nous guide dans l'interprétation de l'œuvre de Böhm est l'attention portée au mélange unique d'ancien et de nouveau, qui se réalise surtout dans l'interprétation et la registration. C'est naturellement subjectif, mais n'en est pas moins important, car l'interprétation personnelle et l'interprétation historique sont des maillons essentiels de la chaîne que forme la recherche musicologique. D'une part, Böhm est bien trop Allemand pour laisser dominer uniquement l'élément français: il était un partisan des orgues de Schnitger, ses prédécesseurs et son école. D'un autre côté, il est trop 'francisé' pour le placer totalement dans l'ancienne tradition nord-allemande. L'évolution dans ses compositions à elle seule nous mène à cette constatation. Pour ces raisons, l'interprétation de la musique de Böhm demande une approche intégrée, comme de jouer sur les orgues des villes nord-allemandes avec un jeu influencé par le style d'interprétation française. La pratique de registration nord-allemande et le presque-mésotonique 'selon l'ancienne manière' sont ici d'une grande importance. Sans cette expression sonore, la musique de Böhm est privée de ces caractéristiques principales: douce à l'oreille, timbrée, mélodieuse, harmonieuse, surprenante et chaque fois un peu différente. Böhm devait avoir une technique exceptionnellement raffinée. Comment pourrait-il en être autrement s'il arrivait à jouer avec un son beau et rond tous les ornements sur les grandes orgues allemandes dont les mécaniques n'offrent pas toujours une subtile précision? Jouer la musique de Böhm est exigeant mais représente un défi de tout premier ordre!

Les œuvres

Toute la musique d'église de la période baroque est de nature déclamatoire. La musique de Böhm liée aux chorals – et les effets sonores qui en résultent – doit être envisagée sous l'angle de la pratique religieuse et la spiritualité qui la caractérisait à l'époque. Au temps de Böhm, coexistaient d'une part l'orthodoxie luthérienne qui mettait l'accent sur les vérités dogmatiques, et d'autre part le piétisme qui valorisait la dévotion intérieure. La base de ces deux voies était identique: une foi sûre en Dieu et la Trinité et sa révélation, la Bible. La recherche du sens de la vie et de la mort revient régulièrement dans les chants.

Comment retrouver les éléments liant le style de composition, l'affect et le texte pendant la période baroque dans la musique d'orgue, qu'elle soit basée sur des chorals ou pas? On pourrait le résumer comme suit: c'est un mélange entre la connaissance musicologique, l'exégèse théologique et le sentiment religieux subjectif. C'est là que se trouve la source des différents affects.

Le musicien qui veut chanter et jouer la musique d'église de Böhm devra donc approfondir les textes des chants (et leur contexte). L'interprétation et la registration qui découlent d'un côté de la musique et du texte, de l'autre de la connaissance, la perspective et la musicalité, peuvent être en fait des données très personnelles, puisque les textes ne constituent qu'une source possible pour trouver les affects sonores.

Nous reproduisons ici les textes des chants comme ils sont notés dans le *Evangelisches Kirchengesangbuch* (EKG; 1950). Cela peut sembler discutable. Il semblerait évident de regarder quels recueils utilisait Böhm – d'abord en Thuringe, puis à Hambourg, et à Lüneburg – et de voir si on trouve des versions différentes entre les textes. Mais il semble très difficile de savoir quels étaient les recueils qu'utilisait Böhm dans les différents endroits où il a vécu. De plus, au 17^{ème} siècle, il existe plusieurs nouveaux textes de chant sur des mélodies existantes. L'ordre des variations de choral diffère également très fort selon les manuscrits. S'orienter vers des recueils/textes qu'il aurait éventuellement utilisés est sans doute aussi discutable que d'employer les textes du EKG. En général, on peut donc partir du fait que les textes du EKG-1950 donnent une indication suffisamment fiable pour les affects de la musique d'orgue de Böhm qui traite les chorals, ni plus ni moins. On trouve d'ailleurs en majorité dans le EKG les textes originaux inchangés. Les affects servent de ligne directrice dans l'interprétation pour la registration, le tempo, le mouvement, les figures rhétoriques et la manière de jouer.

Pour certains chorals variés, a été ajoutée une harmonisation du *Görlitzer Tabulaturbuch* (1650) de Samuel Scheidt (1587-1654). Le style de cette harmonisation est en fait plus ancien que celui de Böhm mais s'accorde bien avec celui-ci, d'autant plus pour les variations dans l'ancien style italien

ou nord-allemand. L'ajout des harmonisations vient compléter le cycle de choral pour en faire une cantate pour orgue avec un choral final.

En outre on peut constater la grande richesse de sonorités dont dispose l'orgue de Saint-Jacques, aussi dans la fonction d'accompagnement des chants religieux.

Abréviations

GT	choral rajouté du <i>Görlitzer Tabulaturbuch</i>
T	période de conception supposée en Thuringe
H	période de conception supposée à Hambourg
L	période de conception supposée à Lüneburg
s	Orgue Schnitger de la Jacobikirche à Hambourg
h	Orgue Hinze de la Mariakerk à Zandeweer
z	clavecín Zell, Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg

'Ach wie nichtig, ach wie flüchtig'

m. Melchior Franck 1652/Johann Crüger 1661

t. Melchior Franck 1652

partita de choral avec 8 partitas; T/L; s & h

- | | |
|--|--|
| <p>1. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Leben!
Wie ein Nebel bald entsteht
und auch wieder bald vergehet
so ist unser Leben sehet!</p> <p>2. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Tage!
Wie ein Strom beginnt zu rinnen
und mit Laufen nicht hält innen,
so fährt unsre Zeit von hinnen.</p> | <p>3. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Freude!
Wie sich wechseln Stund und Zeiten,
Licht und Dunkel, Fried und Streiten,
so sind unsre Fröhlichkeiten.</p> <p>4. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
ist der Menschen Schöne!
Wie ein Blümlein bald vergehet,
wenn ein raues Lüftlein wehet,
so ist unsre Schöne, sehet!</p> |
|--|--|

5. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Glücke!
Wie sich eine Kugel drehet,
die bald da, bald dorten stehet,
so ist unser Glücke, sehet!
6. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Schätze!
Es kann Glut und Flut entstehen,
dadurch, eh wir uns versehen,
alles muß zu Trümmern gehen.
7. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Prangen!
Der in Purpur hoch vermessen
ist als wie ein Gott gegessen,
dessen wird im Tod vergessen.
8. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Sachen!
Alles, alles, was wir sehen,
das muß fallen und vergehen.
Wer Gott fürcht', wird ewig stehen.

Les huit variations (le choral d'ouverture est le premier de la série) suivent le texte de huit strophes. Chaque strophe commente un mot-clé précédé chaque fois de la même phrase introductive 'Ach wie nichtig, ach wie flüchtig'. Se suivent dans l'ordre: 'Leben' (1), 'Tage' (2), 'Freude' (3), 'Schöne' (4), 'Glücke' (5), 'Schätze' (6), 'Prangen' (7) en 'Sachen' (8). L'affect de base est la *mélancolie*, avec les variantes du *bonheur*, de l'*élégance*, de l'*éclat* et une expression de *fierté* et de *noblesse*.

On entend cette partita deux fois dans cet enregistrement : une version sur un orgue de ville à Hambourg et une version sur un orgue de village à Zandeweer. À Zandeweer, la notation existante est assez bien respectée, seuls quelques accords sont rajoutés ci et là. À Hambourg la notation est transformée en un modèle qui tend vers la cantate, par l'ajout d'une basse continue, de notes manquantes dans la conduite des voix et par une registration orchestrale. Les ajouts restent autant que possible dans le style que Böhm applique dans les autres variations de choral.

Allein Gott in der Höh sei Ehr'

m. 10ème siècle/Nikolaus Decius 1523

t. *Gloria in excelsis Deo*/Nikolaus Decius 1523

Fantaisie de choral, c.f à la basse; L; s

1. Allein Gott in der Höh sei Ehr
und Dank für seine Gnade,
darum daß nun und nimmermehr
uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefalln Gott an uns hat;
nun ist groß Fried ohn Unterlaß,
all Fehd hat nun ein Ende.
2. Wir loben, preisn, anbeten dich;
für deine Ehr wir danken,
daß du, Gott Vater, ewiglich
regierst ohn alles Wanken.
Ganz ungemessn ist deine Macht,
fort gschieht, was dein Will hat bedacht:
Wohl uns des feinen Herren!

3. Jesu Christ, Sohn eingeborn
deines himmlischen Vaters,
Versöhner der', die warn verlorn,
du Stiller unsers Haders,
Lamm Gottes, heilger Herr und Gott:
nimm an die Bitt von unsrer Not,
erbarm dich unser aller.

4. Heilger Geist, du höchstes Gut,
du allerheilsamst Tröster:
vor Teufels Gwalt fortan behüt,
die Jesus Christ erlöset
durch große Martr und bitterm Tod;
abwend all unsern Jammr und Not!
Darauf wir uns verlassen.

Une version pour le tutti, basée sur le texte exubérant et plein de joie du premier couplet. La mélodie est traitée de beaucoup de manières différentes: motifs annonçant la mélodie dans toutes les voix, mélodie au soprano, alto, ténor et basse. Dans la deuxième partie la mélodie soprane continue avec des voix qui accompagnent en polyphonie. La fin est une coda avec des envolées libres qui soulignent l'affect plein de joie.

Il existe des versions manuscrites avec et sans ornements. La reprise est ici ornée comme dans le manuscrit. La registration peut être un grand plenum pour les temps de fêtes du calendrier religieux. Pour les dimanches qui invitent à un caractère plus réservé, on choisira plutôt un petit plenum (version choisie pour l'enregistrement).

‘Auf meinen lieben Gott’

*m. Jakob Regnhart 1574/1578/Johann Hermann Schein 1627
t. Lübeck par 1603/Wittenberg & Nürnberg 1607*

Cycle de choral, 4 versets; H; s

1. Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Not;
der kann mich allzeit retten aus Trübsal, Angst und Nöten,
mein Unglück kann er wenden, steht alls in seinen Händen.
2. Ob mich mein Sünd anfight, will ich verzagen nicht;
auf Christum will ich bauen und ihm allein vertrauen,
ihmtu ich mich ergeben im Tod und auch im Leben.
3. Ob mich der Tod nimmt hin, ist Sterben mein Gewinn,
und Christus ist mein Leben; dem tu ich mich ergeben;
ich sterb heut oder morgen, Mein Seel wird er versorgen.
4. Mein Herr Jesu Christ, der du geduldig bist
für mich am Kreuz gestorben, hast mir das Heil erworben,
auch uns allen zugleich das ewig Himmelreiche.

5. Amen zu aller Stund sprech ich aus Herzensgrund;
du wollest selbst uns leiten, Herr Christ, zu allen Zeiten,
auf daß wir deinen Namen ewiglich preisen. Amen.

Ce cycle de choral avec 4 versets peut aussi être considéré comme une fantaisie de choral en forme de cantate pour orgue. Le chant compte cinq strophes. Le troisième verset semble être en fait la variation chorale finale (avec l'affect basé sur le quatrième et cinquième couplet). C'est pourquoi il est ici échangé avec le quatrième verset qui s'applique mieux au troisième couplet quant au texte. Le style des deux premiers versets est emprunté à celui de Buxtehude. Les deux derniers versets sont à nouveau typiques du style tardif de Böhm, en partie influencés par le style français, surtout le quatrième (ici joué en troisième). Dans celui-ci, Böhm applique le style unique d'*imitatio violistica*.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir'

m. Wolfgang Dachstein 1525

t. Martin Luther 1524

Cycle de choral, 2 versets; GT; L; s

- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhöhr mein Rufen.
Dein gnädig Ohren kehr zu mir
und meiner Bitt sie öffnen;
denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben? 2. Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gunst,
die Sünde zu vergeben;
es ist doch unser Tun umsonst
auch in dem besten Leben.
Vor dir niemand sich rühmen kann,
des muß dich fürchten jedermann
und deiner Gnade leben. | <ol style="list-style-type: none"> 3. Darum auf Gott will hoffen ich,
auf mein Verdienst nicht bauen;
auf ihn mein Herz soll lassen sich
und seiner Güte trauen,
die mir zusagt sein wertcs Wort;
das ist mein Trost und treuer Hort,
des will ich allzeit harren. 4. Und ob es währt bis in die Nacht
und wieder an den Morgen,
doch soll mein Herz an Gottes Macht
verzweifeln nicht noch sorgen.
So tu Israel rechter Art,
der aus dem Geist erzeugt ward,
und seines Gottcs erharre. |
|---|--|

5. Bei uns ist der Sünden viel,
bei Gott ist viel mehr Gnade.
Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
wie groß auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt,
der Israel erlosen wird
aus seinen Sünden allen.

'Aus tiefer Not laßt uns zu Gott'

m. Wolfgang Dachstein 1525

t. Michael Weiße 1531

- | | |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none">1. Aus tiefer Not laßt uns zu Gott
von ganzem Herzen schreien,
bitten, daß er aus seiner Gnad
uns woll vom Übel bfreien
und alle Sünd und Missetat,
die unser Fleisch begangen hat,
als Vater uns verzeihen.2. Gott und Vater, sieh doch an
uns Armen und Elenden,
die wir sehr übel han getan
mit Herzen, Mund und Händen;
verleih uns, daß wir Busse tun
und sie in Christo, deinem Sohn,
zur Seligkeit vollenden.3. Zwar unsre Schuld ist gross und schwer,
von uns nicht auszerechnen;
doch dein Barmherzigkeit ist mehr,
die kein Mensch kann aussprechen:
die suchen und begehren wir
und hoffen, du läßt es an dir
uns nimmermehr gebrechen. | <ol style="list-style-type: none">4. Du willst nicht, daß der Sünder sterb
und zur Verdammnis fahre,
sondern daß er mehr Gnad erwerb
und sich darin bewahre,
so hilf uns nun, o Herre Gott,
auf daß uns nicht der ewge Tod
in Sünden widerfahre.5. Vergib, vergib und hab Geduld
mit uns Armen und Schwachen;
laß deinen Sohn all unsre Schuld
durch sein Verdienst gutmachen.
Nimm unsrer Seelen gnädig wahr,
dass ihn' kein Schaden widerfahr
von dem höllischen Drachen.6. Wenn ins Gericht du wolltest gehn
und mit uns Sündern rechten,
wie könnten wir vor dir bestehen,
und wer würd uns verfechten!
O Herr, sieh uns barmherzig an
und hilf uns wieder auf die Bahn
zur Pforte der Gerechten. |
|---|---|

7. Wir opfern uns dir arm und bloß,
durch Reue tief geschlagen,
o nimm uns auf in deinen Schoß
und lass uns nicht verzagen.
O hilf, dass wir getrost und frei
ohn arge List und Heuchelei
dein Joch zum Ende tragen.
8. Sprich uns durch deine Boten zu,
gib Zeugnis dem Gewissen,
stell unser Herz durch sie zur Ruh,
tu uns durch sie zu wissen,
wie Christus vor dein Angesicht
all unsre Sachen hab geschlicht':
des Trosts lass uns genießen.
9. Erhalt in unsers Herzens Grund
deinen göttlichen Samen
und hilf, dass wir den neuen Bund
in deines Sohnes Namen
vollenden in aller Wahrheit,
also der Krone der Klarheit
versichert werden. Amen.

Deux versets, le premier dans un style nord-allemand et le deuxième dans le style opéra français. Böhm emploie la mélodie de Wolfgang Dachstein (1525). Sa composition est d'un caractère réservé contrairement au texte dramatique de Luther. Sans doute avait-il l'autre 'Aus tiefer Not' en tête, à savoir le *Aus tiefer Not laßt uns zu Gott* de Michael Weiße (c. 1488-1534).

Le premier verset serait basé sur le couplet 6. Le deuxième verset (couplet 8) est un exemple parlant de l'*Imitatio Instrumentorum* – écrit comme un quatuor, dans une distribution très appréciée en France vers 1700: deux parties de violons, une gambe (fonction de ténor 'en taille') et continuo. Puisqu'il s'agit d'un choral, on dirait que le ténor a été remplacé par une partie de chant. Les parties des cordes sont jouées sur deux prestants, le ténor évidemment avec la Vox Humana, le tout avec le tremblant pour imiter le vibrato des cordes et du chant. Pour la registration du choral final rajouté, le point de départ est la notion de certitude et de confiance dans la Grâce de Dieu.

‘Christe, der du bist Tag und Licht’

m. Verona 11ème siècle/Wittenberg 1529

t. Christe, qui lux est et dies (c. 600)/Wittenberg 1526

Cycle de choral, 3 versets; GT; H; s

- | | |
|--|--|
| 1. Christe, der du bist Tag und Licht,
vor dir ist, Herr, verborgen nichts;
du väterlichen Lichtes Glanz
lehr uns den Weg der Wahrheit ganz. | 5. Beschirmer, Herr der Christenheit,
dein Hilf allzeit sei uns bereit:
hilf uns, Herr Gott, aus aller Not
durch dein heilig fünf Wunden rot. |
| 2. Wir bitten dein göttliche Kraft:
behüt uns, Herr, in dieser Nacht,
bewahr uns, Herr, vor allem Leid,
Gott, Vater der Barmherzigkeit. | 6. Gedenke, Herr, der schweren Zeit,
darin der Leib gefangen leit;
der Seele, die du hast erlöst,
der gib, Herr Jesu, deinen Trost. |
| 3. Vertreib den schweren Schlaf, Herr Christ,
daß uns nicht schad des Feindes List;
das Fleisch in Züchten reine sei,
so sind wir mancher Sorge frei. | 7. Gott Vater sei Lob, Ehr und Preis,
auch seinem Sohne, gleicherweis
des Heil’gen Geistes Gütigkeit
von nun an bis in Ewigkeit. |
| 4. So unsre Augen schlafen schier,
laß unser Herze wachen dir,
beschirm uns, Gottes rechte Hand,
und lös uns von der Sünde Band. | |

Dans les trois versets on trouve plus de trois variations mélodiques qui font apparaître une forme-cantate. Le deuxième verset est écrit en forme de petite fantaisie de choral. Les textes de couplet et les phrases de choral ne sont pas cités partout dans l'ordre du chant: la première phrase est développée plus souvent que les autres.

Les citations de ces premières phrases semblent indiquer un résumé de l'affect des couplets suivants. Le premier verset (couplet 1) est un aria dans un style italien. Dans la continuité des cantates de Böhm, la basse continue apparaît avec un violoncelle basse, donc d'une hauteur de 8 pied. Le début du deuxième verset (couplet 2) fait entendre une polyphonie nord-allemande. Un consort de gambes fin et doux (avec le Baarpijp (jeu légèrement conique, un peu du RP) rend une atmosphère nocturne suggérée par le texte. Le troisième verset (couplet 6) est un trio avec la basse en cantus firmus. Le choral final rajouté prend comme référence la doxologie du couplet 7.

‘Christ lag in Todesbanden’

m. 11ème siècle/Martin Luther 1524

t. Christ ist erstanden/Martin Luther (1483-1546)

aria; GT; H; s

1. Christ lag in Todesbanden,
für unsre Sünd’ gegeben,
der ist wieder erstanden
und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und dankbar sein
und singen: Halleluja.
Halleluja.
2. Den Tod niemand zwingen konnt
bei allen Menschenkinden:
das macht’ alles unsre Sünd,
kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tot so bald
und nahm über uns Gewalt,
hielt uns in seim Reich gefangen.
Halleluja.
3. Jesus Christus, Gottes Sohn,
an unser Statt ist kommen
und hat die Sünd abgetan,
damit dem Tod genommen
all sein Recht und sein Gewalt;
da bleibt nichts denn Tods Gestalt,
den Stachel hat er verloren.
Halleluja.
4. Es war ein wunderlich Krieg,
da Tod und Leben rungen;
das Leben, das behielt den Sieg,
es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündet das,
wie ein Tod den andern fraß,
ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja!
5. Hie ist das recht Osterlamm,
davon wir sollen leben,
das ist an des Kreuzes Stamm
in heißer Lieb gegeben.
Des Blut zeichnet unsre Tür,
das hält der Glaub dem Tod für,
der Würger kann uns nicht rühren.
Halleluja!
6. So feiern wir das hoh Fest
mit Herzensfreud und Wonne,
das uns der Herr scheinen läßt;
Er ist selber die Sonne,
der durch seiner Gnaden Glanz
erleucht’ unsre Herzen ganz,
der Sünden Nacht ist vergangen.
Halleluja!

7. Wir essen nun und leben wohl
zum süßen Brot geladen,
der alte Saurteig nicht soll
sein bei dem Wort der Gnaden.
Christus will die Kost uns sein
und speisen die Seel allein;
Der Glaub will keins andern leben.
Halleluja!

L'affect semble se baser sur le cinquième couplet. Le style est typiquement Nord-Allemand; on trouve des motifs mélodiques annonçant les thèmes (en imitation). Le cantus firmus éclatant et le calme de l'accompagnement suggèrent aussi bien l'atmosphère exaltée de Pâques qu'une gratitude réservée.

'Christ lag in Todesbanden'

Fantaisie de choral; H; s

Cette fantaisie chorale assez courte traite le déroulement du texte dans le premier couplet: Jésus dans le tombeau (avec le tambour de la mort), la Résurrection, la louange (interrompue par une réminiscence de l'horreur de la mort). On remarque que Böhm termine en mineur: une caractéristique typique du style en Thuringe, mais également une assertion théologique: l'homme qui reçoit l'invitation de Dieu à vivre selon l'harmonie céleste mais qui ne semble pas vouloir l'accepter. Böhm se distancie ici de ses collègues nord-allemands d'une manière moderne pour l'époque.

'Christum wir sollen loben schon'

Aria; H; s

m. par 10ème siècle

t. A solis ortus cardine, c. 450/Erfurt 1524

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Christum wir sollen loben schon
der reinen Magd Marien Sohn,
so weit die liebe Sonne leucht
und an aller Welt Ende reicht. 2. Der selig Schöpfer aller Ding
zog an eins Knechtes Leib gering,
daß er das Fleisch durchs Fleisch erwüß
und sein Geschöpf nicht alls verdüß. | <ol style="list-style-type: none"> 3. Die göttlich Gnad vom Himmel groß
sich in die keusche Mutter goß;
ein Mägdlein trug ein heimlich Pfand,
das der Natur war unbekannt. 4. Das züchtig Haus des Herzens zart
gar bald ein Tempel Gottes ward;
die kein Mann rühret noch erkannt,
von Gottes Wort man schwanger fand. |
|--|---|

5. Die edle Mutter hat geboren
den Gabriel verhieß zuvorn,
den Sankt Johannis mit Springen zeigt,
da er noch lag im Mutterleib.
6. Er lag im Heu mit Armut groß,
die Krippe hart ihn nicht verdross;
es ward ein kleine Milch sein Speis,
der nie kein Vögelun hingun liess.

7. Des Himmels Chör sich freuen drob,
und die Engel singen Gott Lob;
den armen Hirten wird vermeldt
der Hirt und Schöpfer aller Welt.
8. Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,
Christ, geboren von der reinen Magd,
mit Vater und dem Heiligen Geist
von nun an bis in Ewigkeit!

Pour ce choral de Noël, qui a pour origine l'hymne *A solis ortis cardine*, Böhm a laissé en grande partie s'exprimer la couleur phrygienne de la mélodie. Les moments de tensions harmoniques et mélodiques sont mis en lumière dans la structure polyphonique qui sert d'accompagnement. Pour l'interprétation et la registration, le point de départ est l'image de la lumière éclatante du soleil qui éclaire les endroits sombres cachés sur terre. (strophe 1).

'Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort'

m. Wittenberg 1543

t. Martin Luther

Fantaisie de choral; GT; H; s

1. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort
und steure deiner Feinde Mord,
die Jesum Christum, deinen Sohn,
wollen stürzen von deinem Thron.
2. Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,
der du Herr aller Herren bist,
beschirm dein arme Christenheit,
dass sie dich lob in Ewigkeit.

3. Gott Heilger Geist, du Tröster wert,
gib dein Volk ein'rlei Sinn auf Erd,
steh bei uns in der letzten Not,
g'leit uns ins Leben aus dem Tod!

Une composition unique dans la littérature allemande pour orgue puisqu'on trouve ici une basse assurant le cantus firmus, combinée avec un aria dans la voix soprane. Pour l'affect, les trois couplets de ce chant peuvent être résumés comme suit: le Christ qui protège et porte l'humanité (basse), l'Esprit en Consolateur et Serviteur au milieu de l'humanité (soprane).

‘Freu dich sehr, o meine Seele’

m. Loys Bourgeois 1551

t. Christoph Demantius 1620

Partita de choral, 12 partitas; T/L; s

1. Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiß all Not und Qual,
weil dich nun Christus, der Herre,
ruft aus diesem Jammertal.
Aus Trübsal und großem Leid
sollst du fahren in die Freud,
die kein Ohr hat je gehört,
die in Ewigkeit auch währet.
2. Tag und Nacht hab ich gerufen
zu dem Herren, meinem Gott,
weil mich stets viel Kreuz betroffen,
daß er mir hülff aus der Not.
Wie sich sehnt ein Wandersmann,
daß sein Weg ein End mög han,
so hab ich gewünschet eben,
daß sich enden mög mein Leben.
3. Denn gleich wie die Rosen stehen
unter spitzen Dornen gar,
also auch die Christen gehen
in viel Ängsten und Gefahr.
Wie die Meereswellen sind
und der ungestüme Wind,
also ist allhier auf Erden
unser Lauf voller Beschwerden.
4. Welt und Teufel, Sünd und Hölle,
unser eigen Fleisch und Blut
plagen stets hier unsre Seele,
lassen uns bei keinem Mut.
Wir sind voller Angst und Plag,
lauter Kreuz sind unsre Tag;
wenn wir nur geboren werden,
Jammer gnug findt sich auf Erden.
5. Wenn die Morgenröt herleuchtet
und der Schlaf von uns sich wendt,
Sorg und Kummer daher schleicht,
Müh sich findt an allem End.
Unsre Tränen sind das Brot,
so wir essen früh und spat;
wenn die Sonn nicht mehr tut scheinen,
ist nichts denn nur Klag und Weinen.
6. Drum, Herr Christ, du Morgensterne,
der du ewiglich aufgesth,
sei von mir jetztund nicht ferne,
weil mich dein Blut hat erlöst.
Hilf, daß ich mit Fried und Freud
mög von hinnen fahren heut;
ach sei du mein Licht und Straße,
mich mit Beistand nicht verlasse.

7. Ob mir schon die Augen brechen,
das Gehör auch gar verschwind't,
meine Zung nicht mehr kann sprechen,
mein Verstand sich nicht besinnt,
bist du doch mein Licht, mein Wort,
Leben, Weg und Himmelsport;
du wirst selig mich regieren,
die recht Bahn zum Himmel führen.

‘Treuer Gott, ich muß dir klagen’

m. Løys Bourgeois 1551

t. Johann Heermann 1630/‘Das Hannoverische Ordentliche Gesang-Buch’ 1698

1. Treuer Gott, ich muß dir klagen,
Meines hertzens jammer-stand:
Ob wir wol sind meine plagen
Besser als mir selbst bekend.
Grosse schwachheit ich bey mir
In anfechtung offtmals spür:
Wenn der satan allen glauben
Wil aus meinem hertzen rauben.
2. Du, Gott, dem nichts verborgen,
Weist daß ich nichts von mir hab,
Nichts von allen meinen sorgen:
Alles ist, Herr, deine gab.
Was ich gutes find an mir,
Das hab ich allein von dir:
Auch den glauben mir und allen
Gibst du, wie dirs thut gefallen.

8. Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiß all Not und Qual,
weil dich nun Christus, dein Herre,
ruft aus diesem Jammertal.
Seine Freud und Herrlichkeit
sollst du sehn in Ewigkeit,
mit den Engeln jubilieren,
ewig, ewig triumphieren.

3. Mein Gott, für den ich trete
Jetzt in meiner grossen noth,
Hör, wie ich so sehnlich bete,
Laß nicht werden mich zu spott,
Mach zu nicht des teufels werck,
Meinen schwachen glauben stärrck,
Daß ich nimmermehr verzage
Christum stets im hertzen trage.
4. Jesu, du brunn aller gnaden,
Der du niemand von dir stöst,
Der mit schwachheit ist beladen,
Sondern deine jünger tröst:
Solt ihr glaube noch so klein
Wie ein kleines senff-korn seyn.
Wolst du sie doch würdig schätzen,
Grosse berge zu versetzen.

5. Laß mich gnade für dir finden,
Der ich bin voll traurigkeit:
Hilff du mir selbst überwinden,
Hilff, so oft ich muss in streit:
Meinen glauben täglich mehr,
Deines Geistes schwerd verehr,
Damit ich den feind kan schlagen,
Alle pfeile von mir jagen.
6. Heilger Geist ins himmels throne
Gott von gleicher ewigkeit,
Mit dem Vater und dem Sohne,
Der betrübten trost und freud.
Der du in mir angezünd,
So viel glauben ich noch find,
Über mir mit gnaden walte,
Ferner deine gab erhalte.
7. Deine hülffe zu mir sende,
O du edler hertzens-gast,
Und das gute werck vollende,
Was du angefangen hast.
Blas das kleine füncklein auff,
Biß dass nach vollbrachttem lauff
Allen auserwehnten gleiche
Ich des glaubens ziel erreiche.
8. Gott, groß über alle Götter,
Heilge Dreyfaltigkeit,
Ausser dir ist kein erretter,
Tritt mir selbst zur rechten seit:
Wenn der feind die pfeil abdruückt,
Meine schwachheit mir auffrückt,
Wil mir allen trost verschlingen,
Und mich in verzweiflung bringen.
9. Zeuch du mich aus seinen stricken,
Die er mir geleet hat:
Laß ihm fehlen seine tücken,
Drauff er sinnet früh und spat.
Gib krafft, dass ich allen strauss
Ritterlich mög stehen aus,
Und so oft ich noch muß kämpffen,
Hilff du mir die feinde dämpffen.
10. Reiche deinem schwachen kinde,
Das auff matten füssen steht,
Deine gnaden-hand geschwinde,
Biß die angst fürüber geht.
Wie die jugend gänge ich,
Daß der feind nicht rühme sich,
Solch ein hertz hab er gefället,
Das auff dich sein hoffnung stellet.
11. Du bist meine hülff, mein leben,
Mein felß, meine zuversicht,
Dem ich leib und seel ergeben:
Gott, mein Gott, verzeuch doch nicht,
Eyle mir zu stehen bey,
Brich des feindes pfeil entzwey:
Lass ihn selbst zurücke prallen,
Und mit schimpff zur hollen fallen.
12. Ich wil alle meine tage
Rühmen deine starcke hand:
Daß du meine noth und plage
Hast so gnädig abgewand.
Nicht nur in der sterblichkeit
Soll dein ruhm seyn ausgebreit:
Ich wils auch hernach erweisen,
Und dort ewiglich dich preisen.

Une des partis les plus monumentales et les plus connues de la littérature baroque pour orgue. Un des manuscrits qui nous est parvenu mentionne le titre *Treuer Gott, ich muss dich klagen* du prédicateur et poète Johann Heermann. On trouve ce chant dans le *Das Hannoverische Ordentliche Gesang-Buch* (Leipzig/Hanovre, 1698). Sur les huit couplets originaux de 'Freu dich sehr', Böhm a écrit 12 variations. Certaines sont donc des variations 'commentaires' comme il semble être le cas dans la partita de J.S Bach *Sei gegrüßet, Jesu gütig*.

À l'exception de la partita 12, la notation de cette partita est manuscrite, destinée à l'origine pour le clavecin et le clavicorde. On trouve ici un enregistrement sur un orgue de ville. La succession de combinaisons variation-strophe de texte emble être construite ainsi: 1-1, 2-2, 3-3, 4-2, 5-3, 6-6, 7-4, 8-5, 9-6, 10-7, 11-8 et 12-1. Il y a 12 couplets dans le chant *Treuer Gott, ich muss dich klagen*. Les variations de Böhm sont en principe d'application sur tous les couplets dans l'ordre joué ici, comme la solution la plus plausible choisie par l'éditeur. Donc 1-1, 2-2 etc. jusqu'à la partita 12. Les figures rhétoriques et les affects des deux textes du chant qui s'y rapportent concordent étroitement. L'interprétation choisie ici peut donc être appliquée aux deux chants.

'Gelobet seist du, Jesu Christ'

m. 15^{ème} siècle/Wittenberg 1524

t. 14^{ème} siècle/Martin Luther 1524

Aria; H; s

- | | |
|--|--|
| <p>1. Gelobet seist du, Jesu Christ,
dass du Mensch geboren bist
von einer Jungfrau, das ist wahr;
des freuet sich der Engel Schar.
Kyrieleis.</p> | <p>3. Den aller Welt Kreis nie beschloß,
der liegt in Marien Schoß;
er ist ein Kindlein worden klein,
der alle Ding erhält allein.
Kyrieleis.</p> |
| <p>2. Des ewgen Vaters einig Kind
jetzt man in der Krippen findt;
in unser armes Fleisch und Blut
verkleidet sich das ewig Gut.
Kyrieleis.</p> | <p>4. Das ewig Licht geht da herein,
gibt der Welt ein' neuen Schein;
es leucht' wohl mitten in der Nacht
und uns des Lichtes Kinder macht.
Kyrieleis.</p> |

5. Der Sohn des Vaters, Gott von Art,
ein Gast in der Welt hie ward
und führt uns aus dem Jammertal,
er macht uns Erben in seim Saal.
Kyrieleis.
6. Er ist auf Erden kommen arm,
daß er unser sich erbarm
und in dem Himmel mache reich
und seinen lieben Engeln gleich.
Kyrieleis.

7. Das hat er alles uns getan,
sein groß Lieb zu zeigen an.
Des freu sich alle Christenheit
und dank ihm des in Ewigkeit.
Kyrieleis.

L'affect de cette variation semble être présent dans la strophe 4: la lumière éternelle entre dans le monde obscur. Cela nous mène à une registration festive et brillante dans le cantus firmus et un style de jeu mobile. La Zimbelstern est également employée (expression sonore de l'image du macrocosmos).

'Gelobet seist du, Jesu Christ'

Partita de choral, choral avec 5 partitas; T/L; s

Cette série de variations festives et en même temps raffinées traite les 7 couplets consécutifs, sauf le troisième qui a apparemment été enlevé. Le thème de Noël est chanté et varié de toutes les manières possibles dans un affect de joie déterminée. Dans le couplet 7 on trouve l'expression sonore de la notion 'Des freu dich alle Christenheit und dank ihm des in Ewigkeit', entre autres avec de longues figures de circulatio, des entrées festives du pédalier dans un plein jeu avec les mixtures (avec des grands sauts) et des échos entre deux chœurs.

'Herr Christ, der einig Gottes Sohn'

Partita de choral, choral avec 7 partitas; T/H; s

m. 15ème siècle/Erfurt 1524

t. Elisabeth Kreuziger 1524

1. Herr Christ, der einig Gotts Sohn
Vaters in Ewigkeit,
aus seim Herzen entsprossen,
gleichwie geschrieben steht,
er is der Morgensterne,
sein Glänzen streckt er ferne
vor andern Sternen klar,
2. für uns ein Mensch geboren
im letzten Teil der Zeit,
daß wir nicht wärn verloren
vor Gott in Ewigkeit,
den Tod für uns zerbrochen,
den Himmel aufgeschlossen,
das Leben wiederbracht:

3. laß uns in deiner Liebe
und Kenntnis nehmen zu,
daß wir am Glauben bleiben,
dir dienen im Geist so,
daß wir hie mögen schmecken
dein Süßigkeit im Herzen
und dürsten stets nach dir.

4. Du Schöpfer aller Dinge,
du väterliche Kraft,
regierst von End zu Ende
kräftig aus eigner Macht.
Das Herz uns zu dir wende
und kehr ab unsre Sinne,
daß sie nicht irn von dir.

5. Ertöt uns durch dein Güte,
erweck uns durch dein Gnad.
Den alten Menschen kränke,
daß der neu' leben mag
und hie auf dieser Erden
den Sinn und alls Begehren
und Gdanken hab zu dir.

Cette série de partis nous est parvenue comme étant d'un auteur anonyme dans un recueil de Johann Gottfried Walther (1684-1748). Philipp Spitta a attribué cette pièce à Bach sans conviction absolue (Bach-Anhang n° 77 dans le BWV). Dr. Pieter Dirksen a démontré en 1994 de manière convaincante que cette pièce devait être de Böhm: elle montre plus de caractéristiques liées à Böhm qu'à Bach. Cette œuvre enrichit encore notre connaissance actuelle de l'inventivité inépuisable de Böhm dans l'art de varier les chorals. Concernant l'affect des variations, Böhm ne semble pas suivre littéralement l'ordre des couplets; il y a d'ailleurs plus de variations que de couplets. La répartition semble être choisie comme suit (dans l'ordre variation-couplet): 1-1, 2-2, 3-4, 4-3, 5-5, 6-5, 7-4. L'affect est en général alerte; l'étoile du matin est un des thèmes principaux.

'Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'

m. Gochsheim/Redwitz 1628/Görlitz 1648

t. Wilhelm II, Herzog zu Sachsen-Weimar (?) 1648/Gotha 1651

Cycle de choral, 6 versets; L; s

1. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend,
dein' Heilgen Geist du zu uns send,
mit Hilf und Gnad er uns regier
und uns den Weg zur Wahrheit führ.

2. Tu auf den Mund zum Lobe dein,
bereit das Herz zur Andacht fein,
den Glauben mehr, stärk den Verstand,
daß uns dein Nam werd wohl bekannt,

3. bis wir singen mit Gottes Heer:
'Heilig, heilig ist Gott der Herr!'
und schauen dich von Angesicht
in ewger Freud und selgem Licht.

4. Ehr sei dem Vater und dem Sohn,
dem Heiligen Geist in einem Thron;
der Heiligen Dreieinigkeit
sei Lob und Preis in Ewigkeit.

Ce cycle de choral est typiquement influencé par le style français, ce que l'on peut constater dans les variations 1, 4 et 6. Il y a plus de variations que de couplets; la variation 3 traite à nouveau l'affect du couplet 1 et la variation 4 celui du couplet 2. Le principe de polychoralité avec alternance entre tutti et soli est surtout démontré dans la variation 1. Si on le considère ainsi, on ne peut imaginer que la notation de base en bicinium ne soit complétée par des accords pour le tutti et la basse continue. La variation 2 ne présente également que la notation de base (bicinium). Pour une version sur un orgue de ville, la basse peut être accompagnée d'une basse continue tandis que la mélodie est jouée au pédalier. La variation 4 est un trio en style *imitatio violistica*. Une interprétation dans le style français avec toutes ses formes d'inégalité et des trilles avec de longues appoggiatures s'impose. La variation 5 est à nouveau exaltée. La dernière variation est la doxologie festive, à nouveau totalement dans le style français avec un tutti qui peut devenir un plein jeu avec tierces et anches sur les orgues Schnitger, une sonorité pleine de grandeur.

'Nun bitten wir den Heiligen Geist'

m. 13ème siècle/Wittenberg 1524

t. 12ème siècle/Martin Luther 1524

Aria; H; s

1. Nun bitten wir den Heiligen Geist
um den rechten Glauben allermeist,
daß er uns behüte an unserm Ende,
wenn wir heimfahn aus diesem Elende.
Kyrieleis.
2. Du wertest Licht, gib uns deinen Schein,
lehr uns Jesum Christ kennen allein,
daß wir an ihm bleiben, dem treuen Heiland,
der uns bracht hat zum rechten Vaterland.
Kyrieleis.

3. Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst,
laß uns empfinden der Liebe Brunst,
daß wir uns von Herzen einander lieben
und im Frieden auf einem Sinn bleiben.
Kyrieleis.
4. Du höchster Tröster in aller Not,
hilf, daß wir nicht fürchten Schand noch Tod,
daß in uns die Sinne nicht verzagen,
wenn der Feind wird das Leben verklagen.
Kyrieleis.

Une variation calme dans le style italien, qui prend comme point de départ le troisième couplet et – dans les diminutions finales – la phrase finale du couplet 1, ‘heimfahren aus diesem Elende’. La flûte harmonique de 2 pied du RP, outre sa fonction d’imitation en 4 pied, est une flûte de deux pied douce avec un son expressif qui convient parfaitement. Le prestant 16 pied de la pédale est si riche en harmoniques qu’il donne une magnifique profondeur, sans qu’on ne tire le registre de 8 pied, et participe au sentiment calme et rassurant exprimé dans le texte.

‘Vater unser im Himmelreich’

Fantaisie de choral, c.f. à la basse; H; s

m. Salzburg par 1396/Böhmische Brüder 1531/Martin Luther 1539

t. Martin Luther 1539

- | | |
|---|--|
| <p>1. Vater unser im Himmelreich,
 der du uns alle heißest gleich
 Brüder sein und dich rufen an
 und willst das Beten von uns han:
 gib, daß nicht bet allein der Mund,
 hilf, daß es geh von Herzensgrund.</p> | <p>4. Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
 auf Erden wie im Himmelreich.
 Gib uns Geduld in Leidenszeit,
 gehorsam sein in Lieb und Leid;
 wehr und steur allem Fleisch und Blut,
 das wider deinen Willen tut!</p> |
| <p>2. Geheiligt werd der Name dein,
 dein Wort bei uns hilf halten rein,
 daß auch wir leben heiliglich,
 nach deinem Namen würdiglich.
 Behüt uns, Herr, vor falscher Lehr,
 das arm verführter Volk bekehr.</p> | <p>5. Gib uns heut unser täglich Brot
 und was man bedarf zur Leibesnot;
 Behüt uns, Herr, vor Unfried, Streit,
 vor Seuchen und vor teurer Zeit,
 daß wir in gutem Frieden stehn,
 der Sorg und Geizens müßig gehn.</p> |
| <p>3. Es komm dein Reich zu dieser Zeit
 und dort hernach in Ewigkeit.
 Der Heilig Geist uns wohne bei
 mit seinen Gaben mancherlei;
 des Satans Zorn und groß Gewalt
 zerbrich, vor ihm dein Kirch erhalt.</p> | <p>6. All unsre Schuld vergib uns, Herr,
 daß sie uns nicht betrübe mehr,
 wie wir auch unsern Schuldigern
 ihr Schuld und Fehl vergeben gern.
 Zu dienen mach uns all bereit
 in rechter Lieb und Einigkeit.</p> |

7. Führ uns, Herr, in Versuchung nicht;
wenn uns der böse Geist anficht
zur linken und zur rechten Hand,
hilf uns tun starken Widerstand,
im Glauben fest und wohlgerüst'
und durch des Heilgen Geistes Trost.

8. Von allem Übel uns erlös;
es sind die Zeit und Tage böß.
Erlös uns von dem ewigen Tod
und tröst uns in der letzten Not.
Bescher uns auch ein seligs End,
nimm unsre Seel in deine Händ.

9. Amen, das ist: es werde wahr.
Stärk unsern Glauben immerdar,
auf daß wir ja nicht zweifeln dran,
was wir hiemit gebeten han
auf dein Wort in dem Namen dein.
so sprechen wir das Amen fein.

Cette variation, avec sa disposition polychorale, est une mini-fantaisie de choral dans laquelle le cantus firmus à la basse forme la base de la structure compositionnelle; la voix ornée de la main droite est un 'commentaire'. Il semble que c'est le couplet 9 qui détermine l'affect. Les formes polyphoniques – passages fugués, canon entre autres – reproduisent le 'Amen, das ist: es werde wahr' dans un style narratif, avec beaucoup de changements dynamiques, dont quelques-uns même à la pédale.

'Vater unser im Himmelreich'

Aria; T/H; s

Considérant la notation peu approfondie de cette pièce, on peut la classer à première vue comme pièce simple manualiter. Dans une interprétation sur un orgue de ville, cette pièce est cependant une perle dans les compositions de Böhm, une pièce dans laquelle apparaissent aussi bien des éléments de la fantaisie de choral que de la fantaisie en écho. Pour l'introduction, le choix s'est porté ici sur la version non-ornée qui, à la place, est complétée avec une basse continue. Pour les parties avec le c.f orné à la main droite, c'est au contraire une version ornée des manuscrits qui a été reprise. Celle-ci fait naître une forme d'accompagnement en double chœur d'une même voix mélodique qui en outre présente de nombreux et divers effets d'échos. L'affect du couplet 4 semble être le plus proche de cette fantaisie: on peut remarquer en effet la supplication récurrente comme figure rhétorique. Le style de cette pièce fait très fort penser à celui de Johann Christoph Bach (1642-1703).

'Vater unser im Himmelreich'

Aria; GT; L; s

Une des pièces les plus connues de Böhm et un sommet de la littérature baroque pour orgue. Il semble que le huitième couplet soit le plus considéré pour l'affect. On a choisi ici l'interprétation avec

les ornements comme ils apparaissent dans le manuscrit de J.G Walther; les ornements à la française conviennent à la pièce. Le caractère d'aria est très clair. Pour l'interprétation et la registration, c'est donc une évidence d'imiter la voix humaine (soprane). L'interprétation est aussi pensée de manière orchestrale: trois lignes polyphoniques distinctes, avec chacune sa propre articulation et son phrasé.

'Vom Himmel hoch da komm ich her'

m. Martin Luther 1539

t. Martin Luther 1535

Choral solo; GT; H; s

- | | |
|--|---|
| 1. Vom Himmel hoch da komm ich her,
ich bring euch gute neue Mär;
der guten Mär bring ich so viel,
davon ich singen und sagen will. | 6. Des laßt uns alle fröhlich sein
und mit den Hirten gehn hinein,
zu sehn, was Gott uns hat beschert,
mit seinem lieben Sohn verehrt. |
| 2. Euch ist ein Kindlein heut geboren
von einer Jungfrau auserkorn,
ein Kindelein so zart und fein,
das soll eur Freud und Wonne sein. | 7. Merk auf, mein Herz, und sieh dorthin:
was liegt doch in dem Krippelein?
Wes ist das schöne Kindelein?
Es ist das liebe Jesulein. |
| 3. Es ist der Herr Christ, unser Gott,
der will euch führen aus aller Not,
er will eur Heiland selber sein,
von allen Sünden machen rein. | 8. Sei mir willkommen, edler Gast!
Den Sünder nicht verschmähet hast
und kommst ins Elend her zu mir;
wie soll ich immer danken dir? |
| 4. Er bringt euch alle Seligkeit,
die Gott der Vater hat bereit',
daß ihr mit uns im Himmelreich
sollt leben nun und ewiglich. | 9. Ach Herr, du Schöpfer aller Ding,
wie bist du worden so gering,
daß du da liegst auf dürrem Gras,
davon ein Rind und Esel aß! |
| 5. So merket nun das Zeichen recht:
die Krippe, Windelein so schlecht,
da findet ihr das Kind gelegt,
das alle Welt erhält und trägt. | 10. Und wär die Welt vielmal so weit,
von Edelstein und Gold bereit',
so wär sie doch dir viel zu klein,
zu sein ein enges Wiegelein. |

11. Der Sammet und die Seiden dein,
das ist grob Heu und Windelein,
darauf du König groß und reich
herprangst, als wärs dein Himmelreich.
12. Das hat also gefallen dir,
die Wahrheit anzuzeigen mir,
wie aller Welt Macht, Ehr und Gut
vor dir nichts gilt, nichts hilft noch tut.
13. Ach mein herzliebes Jesulein,
mach dir ein rein sanft Bettelein,
zu ruhen in meins Herzens Schrein,
daß ich nimmer vergesse dein.
14. Davon ich allzeit fröhlich sei,
zu springen, singen immer frei
das rechte Susaninne schön,
mit Herzenslust den süßen Ton.
15. Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
der uns schenkt seinen eingen Sohn.
Des freuen sich der Engel Schar'
und singen uns solch neues Jahr.

Cette œuvre est une version figurative qui reprend le choral en solo. La registration brillante avec la Trompet et le Sesquialter (RP) et les cordes et les bois pour l'accompagnement exprime l'affect que l'on trouve dans le couplet 1 (le messager qui amène des temps joyeux). L'ambiance 'angélique' (macrocosmos) est présente grâce à la Zimbelstern.

'Wer nur den lieben Gott lässt walten' Partita de choral, 7 partitas (la partita 1 est le choral solo); T; s
m. & t. Georg Neumark 1641/1657

1. Wer nur den lieben Gott läßt walten
und hoffet auf ihn allezeit,
den wird er wunderbar erhalten
in aller Not und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,
der hat auf keinen Sand gebaut.
2. Was helfen uns die schweren Sorgen,
was hilft uns unser Weh und Ach?
Was hilft es, daß wir alle Morgen
beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
nur größer durch die Traurigkeit.

3. Man halte nur ein wenig stille
und sei doch in sich selbst vergnügt,
wie unsers Gottes Gnadenwille,
wie sein Allwissenheit es fügt;
Gott, der uns sich hat auserwählt,
der weiß auch sehr wohl, was uns fehlt.
4. Er kennt die rechten Freudenstunden,
er weiß wohl, wann es nützlich sei;
wenn er uns nur hat treu erfunden
und merket keine Heuchelei,
so kommt Gott, eh wirs uns versehn,
und lasset uns viel Guts geschehn.
5. Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
dass du von Gott verlassen seist
und daß ihm der im Schoße sitze,
der sich mit stetem Glücke speist.
Die Folgezeit verändert viel
und setzet jeglichem sein Ziel.
6. Es sind ja Gott sehr leichte Sachen
und ist dem Höchsten alles gleich,
den Reichen klein und arm zu machen,
den Armen aber groß und reich.
Gott ist der rechte Wundermann,
der bald erhöh'n, bald stürzen kann.
7. Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
verricht das Deine nur getreu
und trau des Himmels reichem Segen,
so wird er bei dir werden neu.
Denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt, den verläßt er nicht.

Cette partita fait partie des variations de Böhm qui sont typiquement 'de Thuringe', par le côté compact des variations et leurs possibilités limitées quant à l'emploi de la pédale. Seules les trois premières variations peuvent se prêter à une interprétation sur un grand orgue de ville. La composition suit les 7 couplets; la dernière variation semble suivre comme ligne directrice l'affect du couplet 1 (trois fois un appel qui imite la Trinité: le Père, le Fils et le Saint-Esprit). On a employé l'édition de Wolgast pour l'effet des accords finaux: c'est seulement à la fin de la dernière variation qu'on trouve un accord majeur.

Praeludium en ut majeur

H; s

Cette pièce est écrite dans le style nord-allemand *stylus phantasticus*. Une ouverture théâtrale au pédalier, des accords joués librement et autant d'effets d'échos avec une basse en ostinato, interrompue par des moments de calme dans un style lyrique *durezze e ligature*. Le prélude se termine aussi comme cela et la pièce continue sous forme de fugue typiquement nord-allemande dans un style de consort qui fait penser à celui de Buxtehude; des répétitions de motifs caractéristiques attestent du style de Böhm. La conclusion est une construction monumentale sur un point d'orgue en la mineur avec des accords brisés virtuoses. De longs trilles préparent l'accord final et accentuent encore le caractère festif et extraverti. On remarquera la durée très brève pour une pièce dans ce genre, par rapport à Buxtehude.

Praeludium en ré mineur

H/L; s

La belle séquence dans la deuxième partie du solo de pédale de ce prélude est un des passages les plus exigeants de la littérature baroque. En comparaison avec le *Praeludium en ut majeur*, le style de celui-ci est plus d'Allemagne centrale, il va plus dans la direction de Kuhnau et Krieger. La première fugue retiendra notre attention. Le style de la thématique est emprunté aux opéras de Küsser (1660-1727), directeur de l'opéra de Hambourg, et exige un style français pour l'interprétation et les ornements. Au milieu de l'univers sonore du style fugué en consort, typiquement nord-allemand, s'invite le style organistique français, avec une variante du Basse et Dessus de Cromorne.

Praeludium en fa majeur

L; s

La notation à deux voix qui nous est parvenue exige un remplissage d'accords improvisés. Si on la joue ainsi, cette pièce fait preuve de modernité pour son temps, tout à fait dans le style orchestral (d'opéra): une ouverture pur sang dans laquelle les éléments français mènent le jeu. De plus, Böhm n'essaie pas d'ajouter un matériel thématique nouveau, comme il l'a fait dans l'*Ouverture de la Suite en Ré*. Ici c'est simplement le matériel existant qui est répété et dont les dernières mesures sont transposées comme il se doit pour mener à la conclusion. Les ornements sont rajoutés dans le style approprié, incluant des tirades improvisées à des endroits essentiels.

Praeludium en sol mineur

L; s & z

Un des préludes les plus longs de Böhm. Une répétition d'accords agencée comme telle est unique dans la littérature nord-allemande pour clavier. La fugue est de toute évidence française, le postlude est à nouveau nord-allemand (dans le style de Reincken). On a pensé longtemps que cette pièce ne serait adaptée qu'au clavecin. Cet enregistrement veut prouver que cette pièce peut s'exprimer sur

tout ancien instrument à clavier, pour peu qu'on la joue avec les moyens stylistiques qu'elle exige. C'est pourquoi cette pièce est enregistrée aussi bien sur orgue que sur clavecin. On remarquera dès lors la différence de diapason: l'orgue dans le ton choral hambourgeois (un ton plus haut que la normale), le clavecin dans un ton chambriste parisien (un ton plus bas que la normale).

Praeludium en la mineur

T; s

Le prélude fait fort penser à Pachelbel, mais on reconnaît inmanquablement Böhm dans la fugue, autant dans la thématique, la répétition de motifs, que dans la structure des accords. Les galanteries après la conclusion sur la tonique à la mesure 50 sont aussi typiques de Böhm. La brièveté de la pièce et la séquence dans le déroulement de la fugue nous font choisir un plenum pour toute la pièce. Il existe aussi une deuxième 'fugue' associée à ce prélude, mais il n'est pas sûr qu'elle soit de la main de Böhm.

Capriccio en ré majeur

H/L; h

Ce capriccio est le seul de son genre dans la littérature pour orgue nord-allemande. Il semble que Böhm se rattache au style de capriccio de Johann Jacob Froberger (1616-1667), mais celui de Böhm a une forme beaucoup plus compacte. Il ramène les variantes thématiques à seulement 3 formes principales, une en 4/4, la suivante en 3/4 et la dernière en 24/16. Les transitions ne sont longues que de quelques mesures. Le style est principalement italien/nord-allemand. Les nombreux ornements dans la première partie indiquent que l'interprétation doit cependant avoir une certaine couleur française; ils n'ont de sens que si l'interprétation est plus galante et pulsée que le style italien dans les fugues, certes virtuose mais plus égal et dont l'articulation et le phrasé sont moins prononcés.

Chaconne en sol majeur

L; s & z

La chaconne en sol majeur est assez caractéristique d'une pièce pour clavecin, mais il s'avère qu'elle sonne aussi très bien sur l'orgue. Encore mieux, l'effet du mouvement lent en trois temps, en grande partie joué sur le plenum et qui permet l'emploi de la pédale, est saisissant. Un grand orgue baroque de ville permet par excellence de jouer avec les divers pleins jeux des différents claviers et d'obtenir une polychoralité. Ces chœurs se fondent en un grand plenum. La reprise du thème initial n'est pas mentionnée sur le manuscrit et est ici ajoutée, selon une pratique courante à l'époque.

Une telle chaconne peut avoir été destinée, autant par son style que par sa durée, à un examen dans l'église Saint-Nicolas de Hambourg en 1727, lorsque le jury (constitué de Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson et Vincent Lübeck) demandait au candidat d'improviser une chaconne pour le plein jeu à la fin de sa prestation.

Suite en ré majeur

L; h

Le nom qui apparaît au-dessus de cette suite dans le manuscrit est bien *Ouverture*, mais la pièce est composée des parties de suites comme on les trouve normalement, et dont l'ouverture est la première partie. Il est bien possible que cette pièce soit une transcription pour clavier d'une musique française jouée à l'opéra de Hambourg. Elle est d'un style début 18ème siècle, et fait penser déjà quelque peu à Händel. Cette œuvre est considérée comme une œuvre pour clavecin, mais par l'ajout d'accords improvisés, on obtient un style qui sonne très bien à l'orgue. Les registrations sont pensées de manière orchestrale sur base du style de l'opéra. D'ailleurs, au 18ème siècle, on joue bien souvent des compositions comme celle-ci à la place des préludes et fugues.

La pièce a été enregistrée à Zandweer. Néanmoins cela n'en fait pas un prototype pensé uniquement dans l'esthétique 'orgue de village' typique au 18ème siècle; on entendait aussi bien cette musique sur des orgues de villes comme celui de Hambourg! Pour illustrer cela, on trouvera dans cette enregistrement la *Chaconne en sol majeur* enregistrée à Hambourg.

Les instruments

Hambourg, église Saint-Jacques – orgue Schnitger (1689-93)

D'un point de vue historique, il aurait été logique d'enregistrer les œuvres pour orgue de Böhm dans la Johanniskirche à Lüneburg. L'église est grande et a une belle acoustique. Cependant, l'orgue à Lüneburg a subi au fil des ans des transformations importantes et la facture d'origine n'a pas été aussi bien conservée que pour l'orgue de Saint-Jacques à Hambourg. Malgré la présence du buffet original et de la moitié des anciens registres, il manque dans l'architecture sonore de cet instrument, à des endroits essentiels, la splendeur, la fusion sonore et le côté mélodieux de l'instrument d'origine. Les nouveaux registres n'ont pas été construits dans un style adapté. C'est actuellement un tempérament égal. À Hambourg c'est totalement différent. L'orgue a aussi connu régulièrement des transformations, mais proportionnellement n'a pas subi de grands changements au niveau stylistique; 82% des tuyaux de Schnitger et des plus anciens, dont quelques registres du 17^{ème} siècle, ont été conservés. Après la dernière restauration de Jürgen Ahrend en 1993, l'effet sonore est celui d'un orgue qui aurait été installé la veille! L'image sonore a été en partie reconstituée et on retrouve l'harmonisation 'helle' et 'scharffe' appréciée par Böhm. Que Böhm ait été familier avec l'orgue Saint-Jacques est une raison supplémentaire d'enregistrer à Hambourg.

Zandeweer, Mariakerk – orgue Hinsz (1731)

L'instrument hambourgeois est un des prototypes qui existent encore d'un orgue de ville nord-allemand de la fin du 17^{ème} siècle. L'orgue de Zandeweer fabriqué en 1731 est aussi un prototype, mais celui d'un orgue de village, convenant à un espace plus étroit, avec un pédalier accroché. L'orgue a été construit par Albertus Anthoni Hinsz, un successeur de Schnitger qui a suivi la tradition de Schnitger (avec encore du matériel de son atelier!). Sur l'orgue de Zandeweer, on peut également bien reconnaître le style hambourgeois: un son puissant, argenté, qui respire, et un tempérament mésotonique seulement très légèrement modifié. On a aussi une palette sonore très riche en couleurs qui peuvent être combinées de toutes les façons sans jamais déséquilibrer la balance sonore.

Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe – Clavecin Zell (1728)

La vie musicale florissante à Hambourg au 17^{ème} et 18^{ème} siècle, amena l'essor des facteurs d'instruments destinés à l'usage privé. Parmi eux, les familles Fleischer et Hass et Christian Zell étaient les plus connus. Le 14 août 1722, Zell reçut en tant que facteur d'instrument le droit de citoyenneté à Hambourg et habitait sur le Gänsemarkt, à proximité immédiate de l'opéra de Hambourg. Le 1^{er} septembre 1722 il se maria avec la veuve de Carl Conrad Fleischer, facteur de clavecin dont il reprit

sans doute l'atelier. On ne connaît pas la date de sa mort.

Jusqu'à présent, on connaît seulement trois exemplaires de clavecins Zell qui ont été conservés. Ils se trouvent actuellement à Weener, Barcelone et Hambourg. Le clavecin Zell de Hambourg date de 1728 et a une tessiture allant de Fa¹ à Ré³. Il a deux registres de 8 pied sur les deux claviers, un registre supplémentaire de 4 pied sur le clavier inférieur et un jeu de luth. Les touches supérieures sont recouvertes avec de la carapace de tortue, les touches inférieures avec de l'ivoire. L'instrument est magnifiquement décoré. Il a été acheté à Paris en 1773 par le Museum für Kunst und Gewerbe et a été restauré par Martin Skowronek. Mis part les sautereaux et les cordes, l'instrument est encore totalement

original. Lors de la restauration, l'épaisseur des cordes a été réduite par rapport à l'original et le clavecin a été accordé plus bas, dans un diapason chambriste, étant donné la fragilité du meuble. Le clavecin sonne dès lors avec un son plus 'frémissant' que l'original. Malgré cela c'est un instrument exceptionnellement beau qui fait entendre un timbre aussi riche que celui des orgues hambourgeois vers 1700. La couleur sonore est différente du grave à l'aigu et les sons ont une longue portée.





Tableau des agréments (fragment) du Möllerschen Handschrift.

Two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line with various ornaments: a double sharp (x) for 'Tremblement', a double sharp (x) for 'Pince', a double sharp (x) for 'Pincement', a tilde (~) for 'Double cadence', and a double sharp (x) for 'Tremblement pince'. The bottom staff is a lute tablature with rhythmic patterns corresponding to the top staff. The labels are: Tremblement, Pince, Pincement, Double cadence, Tremblement pince.

Tableau des agréments (fragment) du Andreas Bach-Buch.

Stef Tuinstra (1954°) a étudié l'orgue, le piano, le clavecin et le trombone au conservatoire de Groningen. Il a obtenu summa cum laude le diplôme de maîtrise en orgue (1976), le diplôme de musique liturgique et de direction chorale (1978), le Prix d'Excellence pour l'orgue (1979) et le prix du choral au concours national d'improvisation de Bolsward (1981). En 1986 il a été récompensé au concours international de clavecin à Brugge. Depuis 1974 il est organiste de la Jacobuskerk à Zeerijp et également, depuis 1992, de la Nieuwe Kerk à Groningen. Il dirige la Noord Nederlandse Orgel Academie (NNOA) et est actif dans la production de cd's sous le label NNOA. Stef Tuinstra donne des concerts et est invité pour des master classes dans plusieurs pays européens, au Japon et aux États-Unis.

Sa grande qualité d'improvisateur dans plusieurs styles est reconnue. Ses nombreux cd's d'orgue sont considérés mondialement comme innovants, d'un haut niveau artistique et restent d'actualité. Stef Tuinstra collabore étroitement avec l'Église protestante aux Pays-Bas et le Département pour le Patrimoine Culturel en tant que conseiller pour la facture d'orgue. Il a conseillé et mené à bien plus de 60 projets. Il est également l'auteur de publications diverses sur la facture d'orgue et l'interprétation.

Plus d'information sur: www.nnoa.nl.

CD 1 Hamburg, St. Jacobikirche

1	Praeludium in F-groot/F-dur/F major/en fa majeur	03:39
2-9	Ach wie nichtig, ach wie flüchtig part. 1 [01:09]; part. 2 [01:29]; part. 3 [01:06]; part. 4 [01:14] part. 5 [00:58]; part. 6 [01:09]; part. 7 [01:56]; part. 8 [01:45]	10:53
10-13	Christe, der du bist Tag und Licht versus 1 [01:55]; versus 2 [05:45]; versus 3 [01:36] <i>koraal/Chorall/chorale/choral*</i>	09:20 00:48
14-19	Gelobet seist du, Jesu Christ Choral [00:51]; var. 1 [00:47]; var. 2 [00:48]; var. 3 [00:44] var. 4 [00:48]; var. 5 [01:29]	05:30
20-31	Freu dich sehr, o meine Seele part. 1 [01:47]; part. 2 [01:45]; part. 3 [01:05]; part. 4 [01:29] part. 5 [01:00]; part. 6 [01:05]; part. 7 [01:10]; part. 8 [01:06] part. 9 [01:09]; part. 10 [01:04]; part. 11 [02:15]; part. 12 [03:10]	18:10
32-33	Christ lag in Todesbanden <i>koraal/Chorall/chorale/choral*</i>	04:59 01:18
34-39	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend versus 1 [01:45]; versus 2 [01:47]; versus 3 [01:40] versus 4 [01:42]; versus 5 [00:57]; versus 6 [02:30]	10:16
40	Nun bitten wir den Heiligen Geist	04:00
41	Praeludium in d-klein/d-moll/D minor/en ré mineur	06:14

CD 2 **Hamburg, St. Jacobikirche**

1	Praeludium in C-groot/C-dur/C major/en ut majeur	05:16
2-3	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort <i>koraal/Chorall/chorale/choral*</i>	03:31 00:51
4	Christ lag in Todesbanden	06:29
5-8	Auf meinen lieben Gott versus 1 [02:42]; versus 2 [03:13]; versus 3 (4) [02:12]; versus 4 (3) [01:44]	09:59
9	Christum wir sollen loben schon	02:26
10	Allein Gott in der Höh sei Ehr	03:37
11	Gelobet seist du, Jesu Christ	02:54
12	Praeludium in g-klein/g-moll/G minor/en sol mineur	09:13
13-15	Aus tiefer Not schrei ich zu dir versus 1 [03:54]; versus 2 [02:39] <i>koraal/Chorall/chorale/choral*</i>	06:36 01:05
16-17	Vom Himmel hoch da komm ich her <i>koraal/Chorall/chorale/choral*</i>	01:42 00:46
18	Vater unser im Himmelreich	03:40
19	Vater unser im Himmelreich	04:26
20-21	Vater unser im Himmelreich <i>koraal/Chorall/chorale/choral*</i>	05:34 01:12
22	Chaconne in G-groot/G-dur/G major/en sol majeur	04:37

*Uit/aus/from/du: *Görlitzer Tabulaturbuch* (1650) - *Samuel Scheidt* (1587-1654)

CD 3

Hamburg, St. Jacobikirche

- | | | |
|------|--|-------|
| 1 | Praeludium in a-klein/a-moll/A minor/en la mineur | 03:41 |
| 2-8 | Wer nur den lieben Gott läßt walten
part. 1 [01:40]; part. 2 [01:14]; part. 3 [01:26]; part. 4 [01:10]
part. 5 [01:07]; part. 6 [01:06]; part. 7 [02:27] | 10:08 |
| 9-16 | Herr Christ, der einig Gottes Sohn
Choral [01:37]; var. 1 [01:26]; var. 2 [01:18]; var. 3 [01:21]
var. 4 [01:25]; var. 5 [01:11]; var. 6 [01:25]; var. 7 [01:20] | 12:05 |

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

- | | | |
|----|--|-------|
| 17 | Praeludium in g-klein/g moll/G minor/en sol mineur | 08:18 |
| 18 | Chaconne in G-groot/G-dur/G major/en sol majeur | 04:09 |

Zandeweer, Mariakerk

- | | | |
|-------|---|-------|
| 19 | Capriccio in D-groot/D-dur/D major/en ré majeur | 06:03 |
| 20-27 | Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
part. 1 [01:09]; part. 2 [01:21]; part. 3 [00:59]; part. 4 [01:09]
part. 5 [00:54]; part. 6 [01:09]; part. 7 [01:51]; part. 8 [01:37] | 10:25 |
| 28-33 | Suite in D-groot/D-dur/D major/en ré majeur
Ouverture [04:41]; Air [02:00]; Rigaudon -Trio Minore [02:49]
Rondeau [02:02]; Menuet [01:16]; Chaconne [03:44] | 16:49 |







Disposities/Dispositionen/Specifications/Dispositions

Hamburg, St. Jacobikirche

De dispositie is vrijwel identiek aan die van 1693/Die Disposition entspricht größtenteils jener von 1693/The stoplist is almost identical to that of 1693/La disposition est assez semblable à celle de 1693.

Sch = Fam. Scherer 16de- en vroeg 17de eeuw/17. und früh 18. Jahrhundert/
16th and early 17th century/16ème et début 17ème siècle

Fri = Gottfried Fritzsche 1636

AS = Arp Schnitger 1693

Leh = Johann Jakob Lehnert 1761

JA = Jürgen Ahrend 1993

Werck, C.D.E.F.G.A – c³ /

Ut¹ re¹ mi¹ fa¹ sol¹ la¹ – ut⁵

W

P16	Prinzipal	16'	JA
Q16	Quintedeihn	16'	Fri/AS
O8	Octava	8'	Sch/AS
Sf8	Spitzflöht	8'	AS
VG8	Viola di Gamba	8'	Leh
O4	Octava	4'	Sch/AS
Rf4	Rohrflöht	4'	Sch/AS
Ff2	Flachflöht	2'	JA
Rpf	Rauschpfeiff	II	Sch/AS
SO2	Super Octav	2'	AS
Mxt	Mixtur	VI-VIII	Fri/AS
T16	Trommet	16'	Fri/AS

Rückpositiv, C.D.E. – c³ /**Ut¹ re¹ mi¹ – ut⁵****Rp**

P8	Prinzipal	8'	JA
G8	Gedackt	8'	Sch/Fri
Q8	Quintadena	8'	Sch/Fri
O4	Octava	4'	Fri/AS
Bf4	Blockflöht	4'	Sch/Fri
Qpf2	Querpfeiff	2'	Fri/JA
O2	Octava	2'	Fri/AS
Sq	Sexquialtera	II	Fri/AS
Sch	Scharff	VI-VIII	Fri/JA
Sf1½	Siffloit	1½'	Fri
Dc16	Dulcian	16'	AS
Bpf8	Bahrpfeiffe	8'	AS/JA
T8	Trommet	8'	Leh/JA

Oberpositiv, C.D.E.F.G.A – c³ /**Ut¹ re¹ mi¹ fa¹ sol¹ la¹ – ut⁵****Op**

P8	Prinzipal	8'	AS/JA
Rf8	Rohrflöht	8'	AS
Hf8	Holzflöht	8'	AS
Sf4	Spitzflöht	4'	AS
O4	Octava	4'	Sch
N3	Nasat	3'	AS
O2	Octava	2'	Fri
Gh2	Gemshorn	2'	Sch/Fri
Sch	Scharff	IV-VI	Fri/JA

Cmb	Cimbel	III	AS/JA
T8	Trommet	8'	AS
VH8	Vox Humana	8'	AS
T4	Trommet	4'	AS/JA

Brustpositiv, C.D.E.F.G.A – c³ /

Ut¹ re¹ mi¹ fa¹ sol¹ la¹ – ut⁵

Bp

P8	Prinzipal	8'	Fri
O4	Octav	4'	AS/JA
Hf4	Hohlflöht	4'	AS
Wf2	Waldtflöht	2'	AS
Sq	Sexquialtera	II	Sch/Fri
Sch	Scharff	IV-VI	AS
Dc8	Dulcian	8'	AS
TR8	Trechter Regal	8'	AS

Pedal, C.D – d¹ (Es, toegevoegd zonder/hinzugefügt ohne/added without/ajouté sans 32'),

Ut¹ re¹ – re³

Pd

P32	Prinzipal	32'	JA/AS
O16	Octava	16'	AS
S16	Subbass	16'	AS
O8	Octava	8'	AS
O4	Octava	4'	Fri
Nh2	Nachthorn	2'	AS
Rpf	Rauschpfeiff	III	Fri/AS
Mxt	Mixtur	VI-VIII	Fri/AS
P32	Posaune	32'	AS

P16	Posaune	16'	AS
Dc16	Dulcian	16'	AS
T8	Trommet	8'	AS
C2	Cornet	2'	AS

Nevenregisters/Nebenzüge/additional stops/jeux supplémentaires

Hoofdventiel/Hauptventiel/main valve/soupape principale

5 sperventiele voor elk werk apart/5 Sperrventile für die einzelnen Werke/5 check valves for each work/5 soupapes pour chaque clavier

2 tremulanten: hele orgel (balgtremulant) en Rp (inliggend)/2 Tremulanten: ganzes Werk (Baltremulant) und Rp (im Windkanal)/2 tremulants: whole organ (bellow tremulant) and Rp (in windtrunk)/2 tremblants: l'orgue entier (tremblant fort avec soufflet) et Rp (tremblant doux) (dans le porte-vent) (Trem)

Schuifkoppel/Schiebekoppel/shove coupler/accouplement à tiroir Werck-Oberpositiv (W+Op)

Schuifkoppel/Schiebekoppel/shove coupler/accouplement à tiroir Werck-Brustpositiv (W+Bp)

Geen pedaalkoppel/Kein Pedalkoppel/no pedal coupler/pas d'accouplement pédale

2 cimbelsterren/2 Zimbelsterne/2 cimbels/2 étoiles cimbale (Cst)

Trommel/Trommel/drums/tambour (Tro)

Alle 12 windladen/Alle 12 Windladen/all 12 windchests/tous les 12 sommiers AS

Orgelkast en frontpijpen/Gehäuse und Prospektpfeifen/organ case and frontpipes/

buffet d'orgue et tuyaux de façade

JA

Ornamentiek/Ornamentik/ornamentation/décoration

AS/JA (Wilhelm Knies)

Kleurstelling, bladgoud en registeropschriften/Farben, Vergoldung und Registernamen/

Colors, gold leaf and stop names/couleurs, feuille d'or et noms des jeux

Helmer Hut (NL)

Speel- en registermechaniek, klaviatuur en windvoorziening met 6 spaanbalgen/

Spiel- und Registermechanik, Spielanlage und Windversorgung mit 6 Keilbälgen/

Key- and stop action, console and winding with 6 wedge-shaped bellows/

Mécanique des claviers et des jeux, console et soufflerie avec 6 soufflets cunéiformes

JA

Toonhoogte	a ¹ = 495,45 Hz bij/bei/at/à 18°C (Hamburgse hoge Koortoon, c. 1 toon boven normaal)
Stimmtonhöhe	Hamburgischer hoher Chorton, etwa 1 Ton über Normal
Pitch	Hamburg high Chorton, about 1 tone higher than normal
Diapason	diapason haut choeur Hambourgois, environ 1 ton plus haut que normal
Stemming	gemodificeerd-middeltonige 1/5 syntonisch komma-stemming
Stimmung	modifiziert mitteltönig 1/5 syntonisches Komma
Tuning	modified meantone 1/5 sytonic comma tuning
Accord	tempérament mésotonique modifié de 1/5 de comma syntonique
Kwinten/Quinten	F-C-G-D-A-E-H-Fis (F sharp) minus/moins 1/5; es-as plus 1/5; b-es plus 1/10
Fifths/Quintes	synt. K ^{ma} ; fis-cis, cis-gis en f-b rein/rein/pure/pursynt. K ^{ma} .
Winddruk	80 mm waterkolom
Winddruck	80 mm Wassersäule
Wind-pressure	80 mm water column
Pression	80 mm colonne d'eau

Zandeweer, Mariakerk

S = F.C. Schnitger uit voorraad/aus Vorrat/rom stock/provenant de la réserve c. 1725,

H = Hinsz 1731, G = De Graaf 1985, M = Metzler 1985, R = Reil 2008.

Manuaal, (C – c³) /

Ut¹ – ut⁵

M

P8	Praestant	8'	H
Q16	Quintadena	16'	H
Fd8	Floite Dues	8'	H
O4	Octaav	4'	S/H
N3	Nassat Quint	3'	H
SO2	Super Octaav	2'	S/H
Mx	Mixtuur	III-VI	S/R
T8	Trompet	8'	H/R

Rugpositief, (C – c³) /

Ut¹ – ut⁵

Rp

P4	Praestant	4'	H
Rf8	Rohr Floit	8'	H
SO2	Super Octaav	2'	S/H
Wf2	Walt Floit	2'	H
Q1½	Quinta	1½'	G
Sq	Sexquialtra	II	G
Sch	Scharp	IV	H/R
VH8	Vox Humana	8'	M/R

Aangehangen pedaal/Angehängstes Pedal/Pedal pull-downs/pédalier accroché (C – d¹/ut¹ – re³)

Nevenregisters/Nebenzüge/additional stops/jeux supplémentaires

sperventielen voor elk werk apart/Sperrventiele für die einzelnen Werke/ check valves for each devisionsoupapes à chaque clavier	R
Tremulant hele orgel (balgtremulant)/Tremulant ganzes Werk (Balgtrémulant)/Tremulant whole organ (bellow tremulant)/Tremblant orgue entier (tremblant fort avec soufflet) (Trem)	R
Schuifkoppel/Schiebekoppel/shove coupler/accouplement à tiroir (M+Rp)	R
Calcante schel/Bälgetreterglöcklein/bell for bellows treader/ Sonnette pour les souffleurs	R
Beide windladen/beide Windladen/both windchests/les deux sommiers	H
Orgelkast en frontpijpen/Gehäuse und Prospektpfeifen/organ case and frontpipes/ buffet d'orgue et tuyaux de façade	H
ornamentiek/Ornamentik/ornamentation/décoration	H (C. Struiwigh)

Kleurstelling, bladgoud en registeropschriften/Farben, Vergoldung und Registernamen/
Colors, gold leaf and stop names/couleurs, feuille d'or et noms des jeux Helmer Hut (NL)

Speel- en registermechaniek en klaviatuur		
Spiel- und Registermechanik, Spielanlage		
Key- and stop action, console		
Mécanique des claviers et des jeux, console		H/(R)
Windvoorziening met 3 spaanbalgen met computer gestuurde tredewerking		
Windversorgung mit 3 Keilbälgen mit computergesteuerter Trittwirkung		
Winding with 3 wedge-shaped bellows with computerized foot-lever system		
Soufflerie avec 3 soufflets cunéiforme, avec marchepieds, informatisé par computer		R
Toonhoogte	a1 = 449,5 Hz (bij/bei/at 18°C (Groninger lage koortoon, ruim ¼ toon boven normaal)	
Stimmtonhöhe	Groninger tiefer Chorton, etwa ¼ Ton über Normal	
Pitch	Groningen low Chorton, about ¼ tone higher than normal	
Diapason	diapason bas chœur de Groningen, environ ¼ ton plus haut que normal	H
Stemming	gemodificeerd-middeltonige 1/4 komma-stemming	
Stimmung	modifiziert mitteltönig, ¼ Komma	
Tuning	modified meantone ¼ comma tuning	
Accord	tempérament mésotonique modifié de 1/4 de comma	
Kwinten/Quinten	C-G-D-A-E-H-Fs (F sharp)-Cs (C sharp)-Gs (G sharp) minus/moins ¼ komma;	
Fifths/Quintes	C-F, F-B, B-Es rein/rein/pure/pur; wolfsquint/Wolfsquinte/Wolf/quinte du loup	
	gs-ds + 1 komma	H
Winddruk	66 mm waterkolom	
Winddruck	66 mm Wassersäule	
Wind-pressure	66 mm water column	
Pression	66 mm colonne d'eau	H







Registraties/Registrierungen/Registrations/Registrations

CD 1 Hamburg, St. Jacobikirche

- 1 *Praeludium in F-groot/C-dur/C major/en ut majeure*
W P16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt T16 [W+Op/W+Bp] **Rp** P8 O4 O2 Sq Sch Dc16 T8
Op P8 O4 N3 O2 Sch T8 **Bp** P8 O4 Sq Dc8 **Pd** P32 O16 O8 O4 Rpf Mxt P32 P16
Dc16 T8 T4 C2
- 2-9 *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*
part. 1: **W** Q16 Sf8 VG8 **Bp** P8 Hf4 Dc8 [W+Bp] **Pd** S16 O8 Dc16
part. 2: **W** VG8 **Op** Sf4 (8va↓) **Pd** O8
part. 3: **W** O8 **Rp** P8 O4 Sq Bpf8 **Bp** P8 Dc8 [W+Bp] **Pd** O16 O8 Dc16
part. 4: **W** Sf8 **Rp** G8 Bpf8 **Pd** O16
part. 5: **Rp** G8 Sf½
part. 6: **Op** Hf8 N3 Cmb **Bp** P8 TR8 **Pd** S16 Dc16
part. 7: **W** VG8 [W+Bp] **Rp** P8 O4 **Op** P8 **Bp** P8
part. 8: **W** O8 O4 Rpf **Rp** P8 O4 O2 Sq Sch Dc16 T8 **Op** P8 O4 N3 T8 T4 [W+Op]
Bp P8 **Pd** O16 O8 O4 Rpf P16
- 10-13 *Christe, der du bist Tag und Licht*
versus 1: **Rp** P8 O4 **Op** Hf8 Sf4 N3 Trem **Bp** P8 **Pd** O8
versus 2: **Rp** Bpf8 **Pd** O8 // 39: **W** O8 VG8 **Op** Rf8 // 57: **W** O8 Sf8 **Rp** P8 O4
Op Rf8 Hf8 **Bp** P8 // 68: **W** Sf8 VG8 **Op** Rf8 Hf8 Gh2
versus 3: **W** VG8 [W+Op] **Rp** P8 Bpf8 **Op** Rf8 Hf8 Sf4 **Pd** T8
koraal/Choral/chorale/choral: **W** Q16 O8 [W+Op/W+Bp] **Rp** P8 Q8 O4 O2 Sq Bpf8
Op P8 T8 **Bp** TR8 **Pd** O16 O8 P16
- 14-19 *Gelobet seist du, Jesu Christ*
Choral: **W** Q16 O8 **Op** Hf8 Sf4 VH8 Trem **Pd** P32 S16 O8
var. 1: **W** O8 **Rp** G8 Q8 Bf4 Sq **Pd** S16 O8

var. 2: **Rp** Bp^f8 **Op** Rf⁸ Gh²

var. 3: **Rp** G8 T8 **Op** P8 N³

var. 4: **Rp** G8 Bf⁴ Sf¹/₂

var. 5: **W** Q16 O8 O⁴ SO² Rpf [W+Op] **Op** P8 O⁴ N³ O² **Pd** O16 O8 Rpf P16 Dc16

20-31 *Freu dich sehr, o meine Seele*

part. 1: **W** Q16 O8 Trem **Rp** G8 Dc16 Bp^f8 **Pd** O16 O8

part. 2: **W** Sf8 VG8 **Op** Rf⁸ Hf⁸ VH8 Trem **Pd** S16 Dc16

part. 3: **W** VG8 **Op** Rf⁸ Hf⁸ **Pd** O8

part. 4: **Rp** Q8 Dc16 **Op** P8 Rf⁸ **Pd** C²

part. 5: **W** P16 Rf⁴ **Op** Rf⁸ Hf⁸ Gh²

part. 6: **Rp** P8 Q8 O⁴ O² Sch

part. 7: **W** VG8 [W+Op] **Rp** Q8 Bf⁴ Dc16 Bp^f8 **Op** P8

part. 8: **Rp** Q8 **Op** Sf⁴ **Pd** O16

part. 9: **Op** P8 N³

part. 10: **Rp** O⁴ Bf⁴

part. 11: **W** P16 Q16 O8 O⁴ SO² Rpf Mxt T16 [W+Op/W+Bp] **Op** P8 O⁴ N³ O² Sch
Cmb T8 T⁴ **Bp** Sq Dc⁸ **Pd** P32 O16 O8 O⁴ Nh² Rpf Mxt P32 P16 Dc16 T8
T⁴ C²

part. 12: **W** Sf8 VG8 **Rp** P8 Bf⁴ Trem **Op** P8 Sf⁴ VH8 **Bp** P8 TR8 **Pd** O16 O8

32-33 *Christ lag in Todesbanden*

Rp Q8 **Op** Hf⁸ N³ Cmb **Pd** S16 O8

koraal/Choral/chorale/choral: **Rp** P8 Q8 O⁴ Sf¹/₂ Dc16 **Pd** S16 O8 Nh² Dc16

34-39 *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*

versus 1: **W** Q16 O8 [W+Op] **Rp** P8 Q8 O⁴ Sq **Op** P8 Sf⁴ T8 **Bp** P8 Hf⁴ TR8
Pd S16 O8 P16

versus 2: **Rp** Q8 Dc16 **Bp** P8 **Pd** Nh²

versus 3: **W** VG8 Trem **Rp** Bf⁴ Sf¹/₂ (8va↓) **Pd** O8

versus 4: **Rp** O⁴ Bf⁴ (8va↓) Trem **Op** Sf⁴ O⁴ (8va↓) **Pd** O8

versus 5: **W** O8 [W+Op] **Rp** P8 O4 O2 Sq Sch Dc16 T8 **Op** P8 T8 **Pd** O16 O8 P16

versus 6: **W** Q16 O8 O4 SO2 Rpf [W+Op/W+Bp] **Op** P8 O4 N3 T8 T4

Bp P8 O4 Sq Dc8 **Pd** P32 O16 O8 O4 Nh2 P16 Dc16 T8 T4

40 *Nun bitten wir den Heiligen Geist*

W O8 **Rp** G8 Qpf2 **Pd** O16

41 *Praeludium d-klein/d-moll/D minor/en ré mineur*

W P16 Q16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt [W+Op] **Rp** P8 O4 O2 Sq Sch Dc16 T8

Op P8 O4 N3 O2 T8 **Bp** P8 Dc8 **Pd** O16 O8 O4 Rpf Mxt P16 T8 T4 //

13: **Pd** - Mxt T4 // 27: **Op** P8 Trem **Bp** P8 Dc8 **Pd** O16 O8 //

56: als begin/as start/wie im Anfang/comme au début // 62: **Op** P8 O4 N3 T8

Bp P8 O4 Dc8 **Pd** O16 O8 Nh2 Dc16 T8 // 69: **W** P16 Q16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt T16

[W+Op/W+Bp] **Rp** P8 O4 O2 Sq Dc16 **Op** P8 O4 N3 O2 T8 T4 **Bp** P8 O4 Sq Dc8

Pd O16 O8 O4 Nh2 P16 T4 // 144: **W** P16 Q16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt T16

[W+Op/W+Bp] **Op** P8 O4 N3 O2 Sch Cmb T8 T4 **Bp** P8 O4 Sq Dc8 **Pd** P32 O16 O8

O4 Nh2 Rpf P32 P16 Dc16 T8 T4 C2 // 148: **Pd** - P32 + Mxt

CD 2 Hamburg, St. Jacobikirche

1 *Praeludium in C-groot/C-dur/C major/en ut majeur*

W P16 Q16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt T16 [W+Op] **Op** P8 O4 N3 O2 Sch T8 **Bp** P8 O4 Sq

Dc8 TR8 **Pd** O16 O8 O4 Nh2 Rpf Mxt P16 T8 T4 C2 // 11: - W+Op // 16: **Pd** - Mxt

T4 C2 // 20/3: **Rp** P8 Trem **Pd** O16 O8 // 27: zie/see/siehe/voir 16 // 30: zie/see/siehe/

voir 27 // 35: **Rp** P8 Q8 O4 Sfl½ Bpf8 **Pd** S16 O8 Nh2 P16 // 74: **W** P16 Q16 O8 O4

SO2 Rpf Mxt T16 [W+Op] **Op** P8 O4 N3 O2 Sch T8 **Pd** P32 O16 O8 O4 Nh2 Rpf

Mxt P16 Dc16 T8 T4 C2

2-3 *Erhalt uns Herr, bei deinem Wort*

W Sf8 VG8 **Rp** Q8 O4 **Bp** P8 O4 Sq Dc8 [W+Bp] **P** O16 O4 Dc16

koraal/Choral/chorale/choral: **W** Q16 O8 O4 Rpf T16 **Pd** S16 O8 O4 Rpf Dc16

- 4 *Christ lag in Todesbanden*
Op Rf8 Hf8 [Tro +/-] **Pd** O16 // 53: **Op** Hf8 Sf4 **Pd** S16 O8 // 90: **Op** P8 O4 N3 Gh2
Pd S16 O8 Nh2 Dc16 // 116: **W** P16 VG8 Trem **Pd** P32 O16 // 123: **Rp** P8 Q8 O4
Sf1½ Cst **Pd** O16 O8 O4 // 134: **W** P16 O8 O4 SO2 Rpf **Pd** O16 O8 O4 Nh2 Rpf P16
T8 // 140: **W** P16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt [W+Op] **Op** P8 O4 O2 T8 **Pd** P32 O16 O8
O4 Nh2 Rpf P16 Dc16 T8 T4
- 5-8 *Auf meinen lieben Gott*
versus 1: **Rp** Bf4 Cst // 6: **W** Sf8 **Op** Rf8 N3 **Pd** O8 // 19: **Op** Hf8 Gh2 **Bp** P8 Hf4
Pd O4 (8va↓) // 27: **Rp** Qpf2 (8va↓) Trem Cst **Op** Sf4 **Pd** O8
versus 2: **W** P16 O8 O4 [W+Op] **Rp** P8 Q8 O4 O2 Sq T8 **Op** N3 **Pd** S16 P16 //
25: **W** Q16 O8 O4 Ff2 **Op** Hf8 Sf4 // 35: **W** Q16 O8 O4 Ff2 [W+Op]
Rp P8 O4 O2 Sq T8 **Op** P8 O4 T8 T4 **Pd** S16 O8 Nh2 P16
versus 4 (3): **W** VG8 Trem [W+Op] **Rp** P8 **Op** P8 **Pd** O8
versus 3 (4): **W** Q16 Sf8 Rf4 T16 **Rp** Q8 Bf4 Bpf8 **Op** Rf8 Hf8 **Bp** P8 Hf4
- 9 *Christum wir sollen loben schon*
W Q16 O8 [W+Bp] **Rp** P8 Q8 O4 T8 **Bp** TR8 **Pd** O16 O8 P16 Dc16
- 10 *Allein Gott in der Höh sei Ehr*
W Q16 O8 VG8 O4 SO2 Rpf [W+Op] **Op** P8 O4 **Pd** O16 O8 O4 Rpf P16 Dc16 T8
- 11 *Gelobet seist du, Jesu Christ*
Rp Q8 Bf4 Dc16 **Op** Hf8 N3 T8 T4 **Pd** O8 P16
- 12 *Praeludium in g-klein/g-moll/G minor/en sol mineur*
W P16 Q16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt [W+Op] **Rp** P8 O4 O2 Sq Sch Dc16 **Op** P8 O4 N3
O2 Sch T8 **Bp** P8 O4 Sq Dc8 **Pd** O16 O8 O4 Nh2 Rpf Mxt P32 P16 Dc16 T8 T4 C2 //
79: **Rp** P8 Trem **Pd** O16 O8 // 85: **W** O8 **Op** Hf8 VH8 Trem **Rp** G8 **Pd** O8 //
143: **W** Q16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt [W+Op] **Op** P8 O4 Sch // 167: **W** P16 Q16 O8 O4
SO2 Rpf Mxt T16 [W+Op/W+Bp] **Op** P8 O4 N3 O2 Sch Cmb T8 **Bp** P8 O4 Sq Dc8
Pd P32 O16 O8 O4 Nh2 Rpf Mxt P32 P16 Dc16 T8 T4 C2

- 13-15 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*
 versus 1: **Op** Rf8 Hf8 N3 **Bp** Dc8 (deuren deels gesloten/Türen teilweise geschlossen/
 doors partly closed/portes fermées en partie) **Pd** O8
 versus 2: **Rp** P8 **Op** Rf8 Sf4 VH8 Trem **Pd** S16 O8
 koraal/Choral/chorale/choral: **Rp** P8 Q8 Trem **Pd** S16 Dc16
- 16-17 *Vom Himmel hoch da komm ich her*
W Sf8 VG8 [W+Bp] **Rp** P8 O4 Sq T8 **Bp** P8 Hf4 Wf2 Dc8 **Pd** S16 O8 Nh2 Dc16
 koraal/Choral/chorale/choral: **Rp** P8 Q8 O4 O2 Sq Bpf8 **Pd** S16 O8 O4 Nh2 Dc16
- 18 *Vater unser im Himmelreich*
W Sf8 VG8 **Rp** G8 **Op** Rf8 Hf8 Sf4 Trem **Bp** P8 **Pd** O8
- 19 *Vater unser im Himmelreich*
W P16 Q16 O8 O4 O2 Rpf **Rp** P8 O4 Sf½ **Op** P8 O4 N3
Bp P8 O4 **Pd** O16 O8 O4 T8 (+/- echo's 50-51)
- 20-21 *Vater unser im Himmelreich*
W Sf8 VG8 **Op** Hf8 N3 VH8 Trem **Pd** O16 O8
 koraal/Choral/chorale/choral: **W** O8 O4 **Pd** O16 O8 O4
- 22 *Chaconne in G-groot/G-dur/G major/en sol majeur*
W P16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt T16 [W+Op] **Rp** P8 O4 O2 Sq Sch Dc16 T8 **Op** P8 O4 N3
 O2 Sch T8 **Bp** P8 O4 Sq Sch Dc8 **Pd** P32 O16 O8 O4 Rpf Mxt P16 Dc16 T8 T4 C2 //
 reprise/Wiederholung/reprise/reprise: **Op** + Cmb T4 **Bp** + TR8 **Pd** + P32

CD 3 Hamburg, St. Jacobikirche

1 *Praeludium in a-klein/a-moll/A minor/en la mineur*

W P16 Q16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt [W+Op] **Op** P8 O4 N3 O2 Sch Cmb **Pd** P32 O16
O8 O4 Nh2 Rpf Mxt P16 Dc16 // 23: **W** P16 Q16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt [W+Op]
Op P8 O4 N3 O2 T8 **Pd** P32 O16 O8 O4 Nh2 Rpf Mxt P16 Dc16 T8 T4 //
50: **Op** + Sch // 64: **W** + T16 **Pd** + P32 C2

2-8 *Wer nur den lieben Gott lässt walten*

part. 1: **Rp** Q8 **Op** Rf8 VH8 Trem **Pd** O8
part. 2: **W** Sf8 VG8 [W+Bp] **Rp** G8 Q8 Bf4 Sq **Bp** TR8 **Pd** S16 Dc16
part. 3: **W** O8 O4 **Rp** P8 O4 O2 **Op** P8 Rf8+/- **Pd** S16 O8 Dc16
part. 4: **Rp** G8 Sf½ **Op** Rf8 Hf8 N3
part. 5: **Op** Rf8 Hf8 Cmb
part. 6: **W** Rf4 **Bp** Hf4
part. 7: **W** O8 O4 SO2 Rpf+/- Mxt+/- **Rp** P8 O4 O2 Sch+/- **Op** 8 O4 O2 Sch+/-
Bp P8 O4 Wf2 Sch+/- // slot/am Schluß/conclusion/fin: P8 Hf4

9-16 *Herr Christ, der einig Gottes Sohn*

koraal/Choral/chorale/choral: **W** Q16 O8 VG8 O4 T16 [W+Op] **Op** P8 O4 N3 T8 T4
Pd P32 O16 O8 P16 T8 T4
var. 1: **W** Sf8 Trem **Rp** Qpf2 (8va↓) Cst **Bp** Wf2 (8va↓) **Pd** O8
var. 2: **W** O8 VG8 Rf4 **Rp** P8 Q8 O4 Sq Bpf8 **Op** P8 N3 T8 T4 **Pd** O16 S16 O8
var. 3: **W** Q16 Sf8 Ff2 T16 **Rp** P8 Q8 Bf4 Qpf2 Dc16 **Op** P8 Rf8
var. 4: **W** O4 Ff2 (8va↓) Trem // **Rp** Q8 Bf4 // **Pd** O16 O8
var. 5: **Rp** P8 O4 Sf½ **Op** P8 O4 N3
var. 6: **W** P16 Q16 O8 O4 SO2 Rpf Mxt [W+Op] **Op** P8 O4 O2 Sch **Pd** P32 O16 O8
O4 Nh2 Rpf Mxt
var. 7: **W** Sf8 (8va↓) Trem **Rp** Qpf2 **Bp** P8 **Pd** P32 O16 O8

Zandweer, Mariakerk

- 19 *Capriccio in D-groot/D-dur/D major/en ré majeur*
Rp P4 Rf8 Wf2 // 41: **M** P8 Trem // 47: **M** Q16 P8 **Rp** Rf8 P4 (8va↓) // 92: **M** Q16 P8 O4 N3 SO2 Mx [M+Rp] **Rp** Rf8 P4 SO2 Q1½ Sch
- 20-27 *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*
part. 1: **M** Q16 P8 N3 T8
part. 2: **M** P8 Trem **Rp** P4 Wf2 (8va↓)
part. 3: **M** Q16 P8 O4 N3 **Rp** P4 SO2 Q1½ Sq (8va↓)
part. 4: **M** Q16 P8 O4 N3 **Rp** Rf8 P4 Q1½
part. 5: **Rp** Rf8 Wf2
part. 6: **M** P8 Fd8 N3 **Rp** VH8
part. 7: **M** P8 Fd8 O4+/- **Rp** Rf8
part. 8: **M** Q16 P8 O4 N3 SO2 T8 **Rp** Rf8 P4 SO2 Q1½ Sq // herhaling/Wiederholung/
repetition/reprise 25: + W+R // herhaling/Wiederholung/repetition/reprise 31:
M Fd8
- 28-33 *Suite in D-groot/D-dur/D major/en ré majeur*
Ouverture: **M** Q16 P8 O4 N3 SO2 Mx T8 [M+Rp] **Rp** Rf8 P4 SO2 Q1½ Sq Sch
Air: **M** Q16 Fd8 Trem **Rp** Rf8 VH8
Rigaudon: **M** P8 Fd8 O4 N3 T8 [W+Rp] // reprise, maat 17/Wiederholung, Takt 17/
reprise, bar 17/reprise, mesure 17: **Rp** Rf8 Wf2 VH8
Trio Minore: **M** P8 Fd8 N3+/-
Rondeau: **M** Q16 P8 O4 N3 SO2+/- **Rp** P4 SO2 Q1½ (8va↓)
Menuet: **M** P8 Trem **Rp** Wf2 (8va↓)
Chaconne: **M** Q16 P8 O4 N3 T8 **Rp** Rf8 P4 // 65: **M** Q16 P8 O4 N3 SO2 Mx T8
Rp P4 Rf8 SO2 Q1½ Sq Sch // 109: M+Rp



Orgeln in Niedersachsen, 1997, Verlag H.M. Hauschild GmbH, Bremen & Niedersächsische Sparkassenstiftung, Hannover	7 (55, 103, 149)
Thomas Helms (Hans Christians Verlag und Druckerei, Hamburg)	196
Gérard van Betlehem, Scherpenzeel	197, 206
Olav Kaspers Fotografie	47 (95, 141, 189), 195, 205, 215, 219, 220, 221
Okke Dijkhuizen	207, 222, 223

DOCUMENT is a CD label directed by Okke Dijkhuizen (Culemborg, the Netherlands). The label aims to document unknown composers and repertoire, and exceptional recordings. It reflects the vast experience and expertise acquired by Okke Dijkhuizen, and all that he achieved during his career as a radio programme maker from 1985 to 2004. The catalogue is devoted particularly to organ and chamber music, and features hitherto unknown Dutch repertoire.

DOCUMENT is een cd-label van Okke Dijkhuizen (Culemborg, Nederland). Doel van dit label is het documenteren van onbekende componisten, onbekend repertoire en bijzondere opnamen. Het cd-label is een bundeling van alle ervaring, kennis en verworvenheden uit de actieve periode van Okke Dijkhuizen als radioprogrammamaker; hij was van 1985 tot 2004 werkzaam op radio 4. De hoofdaccenten binnen de catalogus worden gevormd door orgelmuziek en kamer-muziek (waaronder onbekend Nederlands repertoire).

Colophon / colofon

Recording / <i>opname</i>	May & July 2011
Recording engineer & editing / <i>klanktechniek & montage</i>	Bert van Dijk, Helix Audio, Vierakker
Mastering / <i>mastering</i>	Bert van Dijk
Text / <i>tekst</i>	Stef Tuinstra
Text editing / <i>tekstredactie</i>	Anje de Heer
German translation / <i>Duitse vertaling</i>	Natascha Reich
English translation / <i>Engelse vertaling</i>	Stephen Taylor
French translation / <i>Franse vertaling</i>	Marie-Noëlle Bette
Graphic design & lay-out / <i>vormgeving & lay-out</i>	Martijn Kunstman
CD production / <i>productie cd's</i>	Precision Disc, Soest
Executive producer / <i>productie & samenstelling</i>	Okke Dijkhuizen
Publisher / <i>uitgever</i>	© Okke Dijkhuizen, NL-Culemborg, 2011 (+31) (0) 630737141 www.documuziekproductie.nl DOCUMENT DOC 1102

With thanks to / met dank aan:

Kirchenvorstand St. Jacobi, Museum für Kunst und Gewerbe, Mariakerk Zandweer, Jürgen Ahrend Orgelbau, Orgelmakerij Reil, Stichting Groningen Orgelland, Rudolf Kelber, Ulrich Weymar.

www.reil.nl

www.groningenorgelland.nl

www.orgelbau-ahrend.de



StJacobi



JÜRGEN AHREND
ORGELBAU

Inh. Hendrik Ahrend e.Kfm. · Mühlenweg 10 · D-26789 Leer



Stichting Groningen Orgelland











