

Die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“.

Von Hans Köffler (Neustadt a. L.)¹⁾.

„Ach, was soll ich Sünder machen.“

Thema und 9 Variationen; Ausgabe der Bachgesellschaft,
Jahrgang 40, S. 189—194.

Besprechungen.

- Spitta (I. 207): In der Schweiz . . . „taucht das vermeintliche Autograph eines Partitenwerks auf, über „Ach, was soll ich Sünder machen“.
- Spitta (II. 983): S. Bachs Partiten über „Ach, was soll ich Sünder machen“ sind seitdem von der Kgl. Bibl. in Berlin angekauft worden. Autograph ist das Manuskript nicht — echt können aber die Kompositionen immerhin sein, die denen über „Christ, der du bist der helle Tag“ und „O Gott, du frommer Gott“ sehr ähnlich sind“.
- A. Schweizer (S. 260): „Ob die Partiten . . . Bach angehören, mag dahingestellt bleiben. Unmöglich ist es nicht“ — (Partiten = Suite von Variationen).
- Ph. Wolfrum (S. 165) scheint diese Reihe als echt anzunehmen: „Es sind 10 Partiten (mit Thema) . . .“
- Pirro-Engelke (S. 166): erwähnt sie gleichfalls mit den bekannten an dritter Stelle.

¹⁾ Herr Hans Köffler, evang. Pfarrer in Neustadt a. L. (Bez. Friedland, Böhmen), bereitet eine Veröffentlichung über Bachs Choralkunst in den Orgelwerken vor, in welcher alles Wissenswerte über Entstehungszeit, Quellen, Formen, Vortrag usw. der betreffenden Schöpfungen zusammengefaßt ist. Als Probe der noch unvollendeten Arbeit wird oben die Abhandlung über „Ach, was soll ich Sünder machen“ gegeben.

Der Herausgeber.

H. Luedtke (Bachjahrbuch 1918, S. 18): Echoartige und antiphonische Gestaltung. „Ebenso steht es mit der letzten Variation der „Partite diverse“ über „Ach, was soll ich Sünder machen“ . . . deren Autorschaft allerdings fraglich ist. Das Werk ist aber jedenfalls der Spielmusik in Waltherscher Art zuzuzählen: es stammt übrigens aus der Sammlung von Krebs, Kgl. Bibl. Berlin, Ms. 802, in der sich auch die „O Jesu, du edle Gabe“ betitelte Handschrift von „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ befindet“.

E. Naumann = B.-G. Bd. 40, S. LIV . . . „Partite diverse. Vorlagen:

1. B. B. P. 489, zierliche alte Abschrift in einem kleinen Quartheft mit dem Titel: Partite diverse sopra il Chorale „Ach was soll ich Sünder machen“, J. S. Bach. —
2. B. B. P. 802. Das Stück steht zu Anfang dieses Sammelbuches von Krebs; das erste Blatt fehlt, sodaß die Vorlage mit Partita III beginnt. Diese alte, korrektere Handschrift ist entschieden der anderen vorzuziehen“ (5 kleine textkritische Bemerkungen f. a. a. D.).

Vorbemerkungen.

Es wird wohl kein stichhaltiger Grund genannt werden können, diese Jugendarbeit Bachs für unecht zu erklären; die zweite von Naumann genannte Quelle, der leider Titelblatt und Partita I—II fehlen, weswegen vor Auffindung der anderen Abschrift der Verfasser nicht erkannt war, gibt ein gutes Zeugnis; unterstützt wird es durch die enge Verwandtschaft mit den beiden andern bekannten Jugendpartiten (Bd. 40, S. 107—113; und S. 114—121), sowie durch den inneren Befund. Zeitlich würde diese Reihe aber voranzustellen sein (1700—1702).

Pedalverwendung ist nicht angezeigt. Gedacht sind die Partiten aber, wie die Vortragsbezeichnungen im letzten Satz dartun, für die (alte) Orgel (Oberwerk, Rückpositiv), doch blieben sie gleichzeitig auf dem Cembalo mit Pedal und 2 Klavaturen spielbar. Als Vorbild darf Böhms bezeichnet werden. Wertvoll sind die Vortrags- bzw. Tempobezeichnungen.

Einigermaßen schwierig ist die Textfrage. Das Lied „Ach was soll ich Sünder machen“ von Joh. Flittner hat nur 7 Verse, deren Inhalt aber nicht recht zum Tonsatz passen will, und die für 9 Variationen auch nicht ausreichen würden. Es ist aber von vornherein anzunehmen, daß der Tonsetzer auch hier

unter Anregung eines bestimmten Textes gearbeitet hat. Die Melodie war indessen ehemals noch verschiedenen anderen Texten beigegeben und sehr verbreitet.

Einige Beispiele (nach dem Zittauer Gesangbuch von 1829, erstmalig erschienen 1712, dann 1730, 1737, 1745 erweitert auf 1054 Lieder):

- „Freuet euch, ihr Christen“ . . . 4 Verse.
- „Herr, es ist ein Tag erschienen“ . . . 6 Verse.
- „Nicht so traurig“ . . . 15 Verse.
- „Jesus ist mein Freudleben“, 8 Verse.
- „Sollt ich meinem Gott nicht trauen“, 6 Verse.
- „Jesu, du bist mein Vergnügen“ . . . 5 Verse.
- „Jesu, dein betrübtes Leiden“ . . . 7 Verse.
- „Treuer Jesu, sei gepriesen“ 5 Verse.

sowie zwei Lieder zu 10 Versen:

- „Ich bin müde mehr zu leben“ (G. Neumark).
- „Trauter Jesu, deine Plagen“ (Joh. Menzer).

Beide sollen probeweise unterlegt werden; am besten eignet sich „Trauter Jesu“.

Partita I.

Das Thema, vollgriffig gesetzt und 4—7 Stimmen verwendend, ist Choralharmonisation; vgl. „Christ, der du bist der helle Tag“ (6 st.), „O Gott, du frommer Gott“ (ebenso), „Aus der Tiefe rufe ich“ (7 st.), „Ach was ist doch unser Leben“ (E. P. Bd. IX) (5 st.), „Liebster Jesu“ (A dur, E. P. V, 36). Die Melodie (Zeile 2 = 5):

Der Komponist ist unbekannt (1661, ursprünglich [1653] weltlich). Die Melodie erscheint in der Partite V unverzerrt in der durch > angedeuteten Fassung. In Edition Breitkopf 10 (Choral-

gesänge, 4. Aufl.) Seite 18. Nr. 39 lautet Zeile 1: e¹ e¹ g g
a a h h, Zeile 2: h d c h a a g, Zeile 3: a a h g fis fis e,
Zeile 4: e² e² d² d² cis cis h h. Die übrigen sind überein-
stimmend.

Texte:

- a) Der Text von „Ach, was soll ich Sünder machen?“
paßt, abgesehen von dem Kehrreim (Zeile 5 u. 6) nicht
zu dem feierlichen Wesen des Tonsatzes, ebensowenig
das Verzierungsweisen.
- b) Besser scheint die Unterlage des anderen Textes von
J. Menzer:

„Trauer Jesu, deine Plagen / die du mit der schwer-
sten Last / für uns ausgestanden hast / sind unmöglich aus-
zusagen, / denn du littest ohne Zahl. ||: Dank sei dir un-
zählig mal!“ :||

(Man beachte den Kehrreim 3. 6.)

- c) Neben diesem Passionslied sei noch der Wortlaut des
10strophigen Sterbeanges von G. Neumark zum Ver-
gleiche geboten:

„Ich bin müde mehr zu leben: / nimm mich, liebster Gott,
zu dir! Muß ich doch im Leben hier / täglich in Betrüb-
nis schweben! Meine größ're Lebenszeit / läuft dahin in Trau-
rigkeit.“

(Kein Kehrreim.)

Dem 12taktigen Choralsatz — ohne Zwischenspiele — mit
nur leichtgeschmückter Melodie (Wortbetonung in Bachscher
Weise) sind noch folgende Bemerkungen zu widmen.

Zeile 1 (Z. 1—2): 6 ft. Einfaß. Pause zur 2. Melodienote in
den Begleitstimmen, 5 ft. Fortsetzung, Verzierung auf 6. Note
(„Plagen“), letzter Akkord 6 ft. Äußerst wirkungsvoller, orgel-
mäßiger Anfang.

Zeile 2 (Z. 3—4): C. f.-Noten 2, 3, 5, 6 durch Figuration
im Bass hzw. Tenor hervorgehoben; vgl. die Worte „schwer-
sten Last“. Schlußakkord voll, 7 ft. Vorletzte C. f.-Note
mit (*tr*).

Zeile 3 (Z. 5—6): Nun erwacht — ein Bachscher Zug! — in
den Innenstimmen das Leben, z. B. Note 2 und Sechzehntel-
figur im Alt („für uns“), vorletzte Noten mit  und 
bei Figuration im Tenor, ähnlich dem Schluß der 2. Zeile.

Zeile 4 (Z. 7—8): 5ft. Baßfigur Z. 7 (Note 3 und 4), Sechzehntelverzierung des Soprans Z. 8 erinnern z. B. an Ed. P. V/36. Textbeziehung: „unmöglich auszusagen“. Zeilenschluß wie Z. 2 und 4.

Zeile 5 (Z. 9—10): zur C. f.-Note 2 im Tenor \sim und  (vgl. Z. 3) als Wortbetonung „denn du littest“ zu beachten ist, daß Z. 5 = 2 hier anders harmonisiert ist; Schlußakkord gleich Z. 2.

Zeile 6 (Z. 11—12): Baß und Tenor figuriert. Schlußakkord 8ft. C. f. einfach. „Dank sei dir unzählig mal“; zugleich der Grundton für das ganze Werk.

Man vergleiche mit diesem Thema das Choralstück „Aus der Tiefe“ Bd. 40, S. 171/2 „Choral“, besonders Z. 2 und 4 dort mit Z. 4 und 5 hier.

Vortrag.

1. Handschriften ohne Angabe. (Manualiter?)
2. Volle Orgel im alten Sinn, wuchtig und breit.
3. Auf neuen, stark intonierten Werken genügt:

Man. I. Hohlflöte 8' Prinzipal 8' Oktave 4' ME.

Man. II. Gedackt 8' Flöte 4' Fugara 4'.

(Pedal: Subbaß 16' Oktav 8' und Koppelung [II.]).

Pedalunterstützung: Z. 1 erste Note, sowie an den Zeilenschlüssen nach der γ -Pause, allenfalls Zeile 5–6 vollständig; sonst manualiter.

Partita II. (Variatio I.)

Ein 2ft. Satz, C. f. im Sopran, Melodienoten verziert, synkopisch, ohne Zwischenspiele fortlaufend; Behandlung des C. f. nach Böhm'schem Vorbild, aber noch sehr einfach gehalten, wozu die linke Hand eine bewegte Achtelfiguration ausführt, deren Tonumfang von E–g¹ reicht.

Zeile 1 (Z. 1–2): Note 2 \sim mit Nachschlag, siehe Text.

Note 6 mit $\frac{1}{16}$ -Figur wie im Thema.

Note 8 fehlt.

Zeile 2 (Z. 3–4): Note 2 und 6 freier behandelt, die Umspielung wird zur selbständigen Kantilene.

Zeile 3 (Z. 5–6): Note 2 ausgestoßen, Note 6/7 mit Erweiterung.

Zeile 4 (Z. 7–8): Note 2 und 3 übergangen, Melodie frei gestaltet unter Berührung der Linie: e² d² cis² h².

Zeile 5 (T. 9–10): wie Zeile 4 behandelt, C. f. Linie $d^2 h^1$ $a^1 g^1$.

Zeile 6 (T. 11–12): Schlußzeile am freiesten gehalten: $a^1 h^1 f\sharp^1 e^1$.

Die Gegenstimme bewegt sich durchgehend in Achtelnoten, Schluß 3st. Der 2st. Satz ist ein wirkungsvolles Gegenstück zum volltönenden Thema, ohne leer zu klingen, rhythmisch belebt durch die Synkopen in der melodieführenden Oberstimme.

Texte:

- a) „Zwar es haben meine Sünden Meinen Jesus oft betrübt“ . . .
- b) „So entsetzlich viele Sünden Aller Menschen in der Welt, So die Schlange hat gefällt, Waren ganz auf dir zu finden. Ach, die sind ja ohne Zahl! Dank sey dir unzählig mal.“
- c) Möcht' es dir, mein Gott, gefallen Wollt ich herzlich gern in's Grab, Da mein Leib geschnitten ab; Da mein schmerzvolles Wallen Dieses Leben ganz verschwind't Und sein endlich's Ende find't.

a) paßt zur Musik nicht, c) wenig, b) am besten, mit dem Bilde Zeile 3 (von der Schlange), dazu man die Bassführung Zeile 2 und 5 vergleiche. Über das Bild der Schlange vgl. Partita IV von „Christ, der du bist“ (dort „des Teufels List“) und die Erläuterung von J. Müller (a. a. D.) „züngelndes Höllenfeuer“, ferner H. Luedtkes Besprechung (Bild zweier Streiter). Ähnlichkeit liegt auch in der Behandlung des C. f. vor, auch dort tritt am Schluß eine 3. Stimme ein, nur ist hier alles noch viel einfacher, die Tonsprache des Künstlers ist eben erst im Werden begriffen.

Man vergleiche mit dieser Variation klanglich etwa „Aus der Tiefe“ . . . T. 13–15.

Vortrag.

1. B.=G. 40: ohne Bezeichnung.
2. Vorschlag: im Gegensatz zum Thema: Manual II voll, ohne Mixtur (oder nur solche auf dem III. Klavier durch Koppel).
3. Auf neueren Orgeln: Geigenprinzipal 8' Gedackt 8' Flöte 4' Fugara 4' Piccolo 2'.

Partita III. (Variatio II.)

Den 2. Satz löst eine vollstimmige Bearbeitung ab: C. f. im Sopran figürlich umschrieben, doch ohne besondere Betonung oder Heraushebung der C. f.-Noten. Vgl. „Christ, der du bist“ . . . P. IV; „O Gott du frommer Gott“ P. IV. Keine Zwischenspiele; die linke Hand führt eine einfache Begleitung aus; zu 2 und 3 Stimmen, die nach Belieben ab- und zutreten.

Zeile 1 (Z. 1–2) Figurationsmotiv a)  und b)  (fallend, steigend). Begleitfigur siehe Zeile 4 und 5, unten.

Zeile 2 (Z. 3–4) ebenso, Zeilenschluß durch *w* bezeichnet; vgl.

Part. I. Bassstimme dazu mit -Figuration.

Zeile 3 (Z. 5–6) wie Z. 1 gehalten. Warum wiederholt der Tonsetzer (entgegen P. I und II) diese 3 Zeilen? Vgl. Text.

Zeile 4 (Z. 7–8). Figurationsmotiv umgekehrt (steigend, fallend), nur die Hauptnoten der melodischen Linie berührend. Zeile 5 (Z. 9–10a). Note 3 und 5 übergangen. Begleit-

figur wie Z. 1: ; Zeilenschluß mit *w*.

Zeile 6 (Z. 10b–11a). Drei erste Noten (a a h) Sopran solo, dann Figurationsmotiv a) frei (gehalten); zwei weitere (Melodie-) Noten (g fis), abermalige Einschaltung und Zeilenschluß (fis e); vgl. den Text. Zeilenschluß mit *w*. Schlußakkord durch allmähliche Stimmenvermehrung 4st. Diese Zeile erinnert besonders an Böhmsche Melodiezerpfückung.

Lerte:

- a) Der Text „Obgleich schweres Kreuz und Leiden / so bei Christen oft entsteht / mit mir hart darnieder geht“ . . . paßt wenig zur Musik.
- b) „Deiner Seelen Angst und Zagen, / da du alles Höllenleid / der verdammten Ewigkeit / hast auf einmal tragen müssen, bleibet ewig ohne Zahl / Dank sei dir unzählig mal.“
- c) „Ich verschmachte fast vor Sorgen, / meine wilde Thränenflut / und des Kreuzes heiße Glut / sind mein Frühstück alle Morgen. / Furcht, Betrübniß, Angst und Not / sind mein täglich Speis und Brot.“

Am besten paßt wieder b): Jesu Leiden = unsre Freuden, durch Wiederholung der Zeilen 1–3 betont, hervorgehoben.

Vortrag:

1. Bd. 40: ohne Bezeichnung.
2. Ausführung: a 2 Klav., stark. C. f. auf II. mit vollen Stimmen (Prinzipal), Begleitstimmen auf I. mf (Hohlflöte, Gedackt).
3. Zeitmaß mäßig. Phrasierung klar, Zeilenschlüsse *ritenuto*. Wiederholung der Zeilen 1–3 mit (wenig) verstärktem C. f. (Flöte 4').

Partita IV. (Variatio III.)

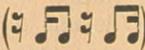
Die neue Variation bringt ein neues Bild: vollklingend, 4–7 Stimmen verwendend. Melodie im Sopran, teilweise im Alt und verdeckt. 12 Takte ohne Zwischenspiele. Diese Variation legt das Schwergewicht auf die Wucht der Gegenstimmen und den fließenden Rhythmus des Zusammenklingens. Vgl. „Christ, der du bist der helle Tag“ P. VII.

Zeile 1 (T. 1–2). C. f. im Sopran; Note 5 und 6 übergangen. Interessant ist das rhythmische Zusammenwirken der Stimmen: Sopran , Baß , Tenor ; Führung der Mittelstimmen frei, nicht streng 4st.; am Zeilenschluß setzt auch der Baß mit der $\frac{1}{16}$ -Figuration ein.

Zeile 2 (T. 3–4). C. f. im Alt, durch die neuereintretende Oberstimme verdeckt und von dem Motiv  umschrieben; Tenor und Baß einfach gehalten, am Zeilenschluß wird der Satz 5st. Vgl. zu Zeile 2 auch „Christ, der du bist“ . . . P. VI und VII.

Zeile 3 (T. 5–6). C. f. im Sopran bzw. Alt, während die Oberstimme in die Höhe (g^2) steigt, um schließlich in die Linie der Melodie auszumünden. Alt mit der Figuration ; Schluß wieder 5st.

Zeile 4 (T. 7–8). C. f. im Sopran fast unangetastet (\bullet -Noten), Alt und Tenor wechselweise figuriert. Schlußtakt vollgriffig, 4 Stimmen rechter Hand, 2 Stimmen (Figuration) in der linken. Textbeziehung?

Zeile 5 (T. 9–10). Sopran mit den 4 ersten Noten; nach einer freien Erweiterung () folgt der Rest der Zeile. T. 9 setzt die rechte Hand die Vollstimmigkeit fort, Tenor und Baß sind einfach gehalten. Textbeziehung?

Zeile 6 (T. 11–12). C. f. von der 2. Note an wieder in der zweiten Stimme, Figuration wechselweise, Satz 3–5 ft., Schlußakkord sogar 7 ft.

Hingewiesen sei auf das Zeichen der Jugendarbeit: gebrochene Akkorde, freie Stimmenzahl. Klanglich und durch die vollen Akkorde erinnert das Stück auch in etwas an J. K. Ferd. Fischer. (Vgl. die Partiten „Allein Gott“ . . .).

Texte:

- a) Vers 4 von „Ach was soll ich“: „Ich weiß wohl, daß unser Leben / nichts als nur ein Nebel ist“ kommt kaum in Betracht.
- b) Vers 4 von „Trauer Jesu“, ein Beispiel alter „poetischer“ Sprache, lautet:

„Deine Striemen, deine Schrunden, / o du Schmerz-Blut-Bräutigam, / o zerfleischtes Gotteslamm, / Deine Blut- und Eiter-Wunden / übersteigen alle Zahl. / Dank sei dir unzählig mal!“

Sollte doch das zerschlagene, zerstoßene, tödlich verletzte Gotteslamm durch Rhythmus und Häufung der Stimmen ausgedrückt haben? Eher weist die allgemeine Stimmung der Variation auf den Grundgedanken des Textes hin.

- c) „Ich bin müde . . .“ lautet im 4. Vers (nicht weniger geschmacklos):

„Seh ich jene bösen Rotten, / die sich in die Welt verliebt: / werd' ich inniglich betrübt / wenn sie meiner höh'nisch spotten, / wenn sie schreien: seht den Mann, / dem sein Gott nicht helfen kann.“

Vortrag:

1. Bd. 40: ohne Bezeichnung.
2. Ausführung auf Man. I: 8' 4' mf, sehr singende Stimmen mit etwas Strich, nicht ohne gedeckten Hintergrund. Auch Pedalverwendung wäre zu überlegen: unterste Stimme durchgehends, höchster Ton d^1 . Register (der Farbe nach) zurücktretend: Gedackt 16' und 8'. Die Stimme wird am Manual mitgespielt.

3. Eine andere Möglichkeit böte folgende Mischung manualiter: Bordun 16' Gedackt 8' Salicional 8' Flöte 4', aus beiden Manualen.

Partita V. (Variatio IV.)

C. f. im Sopran mit Gegenmelodie im Baß, manualiter, dazu 2 bis 3 Füllstimmen, Note gegen Note zum Sopran. Der Sopran ist unverziert, so daß der Choral feierlich dahinzieht, der Baß mit ruheloser, auf- und absteigender Sechzehntelbewegung. Zur Form vergleiche man u. a. Part. VI von „O Gott du frommer Gott“. Über Textbeziehungen vgl. Part. II (hier) und „Christ, der du bist der helle Tag“ Part. V mit der Erklärung von H. Luedtke („Teufels List“) und J. Müller („Höllengeheer“), zur Form ferner J. K. Ferd. Fischer, Ges. Ausg. S. 19. Prael. V. Bar. 2, besonders T. 9–11.

Zeile 1 (T. 1–2). Oberstimme 3 ft., Baß eine Tonleiter fallend, von der Quinte h aus zum Ausgangspunkt steigend, sodann ins E fallend; T. 2 Wiederholung eine Terz höher.

Zeile 2 (T. 3–4) wie vorher gehalten, Baßfigur aus e¹, sodann aus d.

Zeile 3 (T. 5–6). Wiederholung der Baßfigur aus T. 1; T. 6 ändert der Tonsetzer etwas das Figurationsmotiv. Zeilenschluß durch ♯ markiert.

Zeile 4 (T. 7–8). Oberstimmen 3: ja 4 ft. Baßfiguration ähnlich T. 6.

Zeile 5 (T. 9–10). Oberstimmen meist 4 ft., Baßfigur steigend, fallend.

Zeile 6 (T. 11–12). Oberstimmen 2: und am Schluß 3 ft. Baßfiguration wie T. 3, eine Terz höher, im letzten Takt ähnlich dem sechsten.

Man sieht, der Komponist streckt die Flügel aus; hier versucht er sich in der Form des Orgelbüchleins und sogar mit Erfolg.

Texte:

- a) „Sterb ich bald, nun gut, ich habe, / von der Welt Beschwerlichkeit / Ruhe bis zur vollen Freud', / und weiß, daß im finster'n Grabe / Jesus ist mein helles Licht. / Meinen Jesum laß ich nicht.“
- b) „Aller Lügenteufel Heere, / aller Feinde Wuth und Grimm, / speiten voller Ungestüm / auf dich ganze Lästereere; / Deine Schmach ist ohne Zahl. / Dank sei dir unzählig mal.“

- c) als Kuriosum sei aus dem dritten Lied Vers 5 mitgeteilt:
 „Dann geh ich in meine Kammer, fall' auf meine matten Knie,
 heul' und wins'le je und je, und beweine meinen Jammer.
 Meiner Thränen wilder Lauf, steigt zu dir wolkenauf.“

Textbeziehung zu b): Der Bass stürmt — vergeblich — gegen die weisevoll dahinziehende Melodie an, ein Bild des Satans.

Vortrag:

1. Bd. 40 ohne Bezeichnung.
2. Ausführung: a 2 Klav.; II. rechte Hand mit Flöten (8' 4'), I. linke Hand mit Bordun 16' Gamba 8' (Gedackt 8').
3. Im Zeitmaß des Chorals.

Partita VI. (Variatio V.)

Der 6. Satz umfaßt 12 Takte und erinnert etwas an den dritten. Der C. f. liegt im Sopran und wird von der umspielenden Sechzehntelfigur verhüllt, so daß eine mehr oder weniger freie Melodie entsteht. Zwischenspiele fehlen. Die Pausen der einfachen 2-3st. Begleitung kennzeichnen die Zeilenschlüsse; nach Zeile 3 hat die führende Stimme einen größeren Ruhepunkt.

- Zeile 1 (T. 1-2). C. f. Note 1 ausgestoßen; Gegenstimmen frei; letzte 3 Noten der Melodie in tieferer Lage (a h h).
 Zeile 2 (T. 3-4). Satz streng 3st., einfach; berührt werden von der Kantilene die Liednoten: d² c² a¹ g¹.
 Zeile 3 (T. 5-6). C. f. vollständig benutzt; zur Viertelpause am Zeilenschluß tritt die Figuration überleitend in die linke Hand; s. Text.
 Zeile 4 (T. 7-8). Melodienoten (e² d² . . . cis² h¹) gestreift; Pause an jedem Taktende wie Zeile 1.
 Zeile 5 (T. 9-10). Die Figuration nimmt großen Umfang ein: Sprünge von e² nach e¹; f² nach a. Takt 10 in der linken Hand unvermittelt ein 4st. Akkord; s. Text.
 Zeile 6 (T. 11-13a). Im Schlußtakt fällt die Melodie, die bis h² aufstrebte, bis ins e (Bassschlüssel) und steigt nach Eintritt der letzten C. f.-Note noch ins e²; linke Hand mit Orgelpunkt der Tonika.

Texte:

- a) „Durch ihn will ich wieder leben; / denn er wird zur rechten Zeit / wecken mich zur Seligkeit / und sie mir aus Gnaden

geben; / muß ich schon erst vor's Gericht. / Meinen Jesum
laß ich nicht."

- b) „Ach in was für großen Nöten / preßte dir des Todes
Graus / große Tropfen Blut-Schweiß aus / als ein Gift dich
wollte töten! / Deine Not ist ohne Zahl, / Dank sei dir
unzählig mal!“
- c) Gott, wenn wirst du dich erbarmen / über meine schwere
Pein? / Wenn wirst du mir gnädig sein? / Ach! wenn wirst
du mich umarmen? / Ach! mein Gott! wie lang', wie lang'
soll mir doch noch seyn so bang'? (Dieser Text paßt wiederum
am wenigsten zur P. VI.)

Anmerkung: Der Satz (P. VI) erinnert einerseits an die
Variationskunst J. A. Ferd. Fischers, andererseits an die der
Nordländer (Buxtehude), da schon Klangwirkung der Manuale
(Lagenwechsel) versucht wird. Vgl. damit Bachs Jugendwerk
„Ach Herr, mich armen Sünder“ (E. P. Bd. 9, neue Ausg.).

Vortrag.

1. Bd. 40: (a 2 Klav.).
2. Ausführung: weiche Stimmen dunkler Färbung, z. B.
C. f. auf I mit 8' Hohlflöte (Rohrflöte), II mit Aeol-
line 8' Gedackt 8' Dolce 8' oder ähnlichen Stimmen.

Partita VII. (Variatio VI.)

Jedesmal zeigt schon der erste Blick aufs Notenbild, daß
und wie der jugendliche Tonsetzer bereits Abwechslung in der
Anwendung seiner Mittel anzubringen versteht. Diesmal gibt
der $12/8$ -Takt das Gepräge und die freie Behandlung der Me-
lodie, die zu „entdecken“ der Laie Mühe hat. Man vergleiche
„Christ der du bist“ . . . Part. VII. (Die ursprüngliche Schluß-
variation; sollten auch hier anfänglich nur 7 Sätze beabsichtigt
gewesen sein?). Der Umfang von 12 Takten zeigt, daß
Zwischenspiele auch hier fehlen; die Rhythmen der Stimmen
ergänzen sich, so daß ungehemmte $12/8$ -Bewegung herrscht.

Seile 1 (T. 1–2). C. f. in der 2. Stimme, Note 1 und 2
(e-fis) in höherer Lage angedeutet; dann in die Oberstimme
übertretend (a h h).

Seile 2 (T. 3–4). C. f. in der 1. Stimme: d d c h g Baß
zweimal mit gehaltener Note, Satz 4 ff.

Seile 3 (T. 5–6). C. f. in der 2. Stimme: a a h; erste Pause
2 7; sodann in hoher Lage mit den letzten Noten: g² fis² e²
Seilenschluß mit Orgelpunkt auf e.

Seite 4 (Z. 7–8). C. f. in der Oberstimme: e² e² d², Fortsetzung aber in der zweiten: cis h; Bass meist pausierend.

Seite 5 (Z. 9–10). C. f. ganz aufgelöst. Zeilenschluß (a g) in hoher Lage.

Seite 6 (Z. 11–12). C. f. in der 1. Stimme: h g fis (w) e; am Schluß Aufstieg ins e²; vgl. p. VI.

Texte:

- a) letzter Vers: „Jesu du sollst mein verbleiben, Bis ich komme an den Ort, welcher in des Himmels Port, da du auch wirst einverleiben Meine Seele deinem Licht. Meinen Jesum laß ich nicht.“
- b) „Doch ist auch der reiche Segen, den du durch unzähligs Leid, In der Zeit und Ewigkeit, Auf dein armes Volk willst legen, mannigfaltig ohne Zahl. Dank sei dir unzählig mal.“
- c) „Setze mich doch einmal nieder, Laß mich kommen doch zur Ruh', allerliebster Vater du! Tröste mich doch einmal wieder, Gib mir endlich doch einmal Herzenslust nach dieser Qual!“

Vortrag.

1. Bd. 40: ohne Bezeichnung.
2. Ausführung mit weichen Flötenstimmen (8' 4', allenfalls noch 2' Ton). Fehlt ein entsprechendes Register 4' (2'), würzt ein zarter Streicher die Mischung; bei starker Intonation der Orgel genügen 2 Register, zumal in den folgenden Sätzen die halbe und volle Orgel eintreten wird.

Partita VIII. (Variatio VII.)

Wie in den andern Partiten werden auch hier die Sätze gegen den Schluß zu immer bedeutender und eigenartiger; es folgt ein zweistimmiger, aber höchst ausgeprägter Satz, dem klanglich die Zweistimmigkeit nicht zum Nachteil gereicht. Der C. f. im Sopran ist ganz in $\frac{1}{32}$ -Figuren aufgelöst, was im Verlauf noch gesteigert wird und dem Satz den sieghaftesten Klang gibt. Bassstimme mit dem Motiv 

Seite 1 (Z. 1–2). Das lebhafteste Fig.-Motiv umschreibt die C. f.-Linie e g a h; Bassmotiv im ersten Teil wechselweise fallend und steigend.

Zeile 2 (T. 3–4) ebenso. C. f. noch freier behandelt; Zeilenschluß in tiefer Lage.

Zeile 3 (T. 5–6) bedeutende Steigerung durch unmittelbaren, dreimaligen Eintritt der $\frac{1}{32}$ -Figur, während der Baß sich in Achteln bewegt; am Zeilenschluß wieder Sechzehntel.

Zeile 4 (T. 7–8). Sopranlinie $e^2 d^2 cis^2$ (h), Figurationsmotiv wie bereits Zeile 3 fallend und zur Pause im Sopran auch in den hochgeführten Baß eintretend, beim 2. Einsatz gleichzeitig im Sopran, fallend — steigend — fallend. Das ursprüngliche Baßmotiv tritt nicht mehr auf.

Zeile 5 (T. 9–10). Im Sopran neue Gestalt der Figuration als weitere Steigerung, Eintritt einer dritten Stimme; im Baß das bisherige $\frac{1}{32}$ -Motiv, wechselweise, die Gegenstimme pausiert jedesmal. Linie des Soprans: d h c h a g.

Zeile 6 (T. 11–12). Das ursprüngliche Motiv in beiden Stimmen wechselweise, fallend — steigend — fallend; zuletzt Unterstimme Solo (in Sopranlage) mit dem Motiv aus T. 9, mit unmittelbarer Überleitung auf den nächsten Satz. Linie des Soprans: (a²) g¹ fis¹ (e²).

Texte:

- a) fällt von hier ab weg.
- b) „Sünde, Hölle, Schmerz und Schande, Tod und alle andre Pein, Kann mir nicht mehr schädlich sein. Ich bin im gewünschten Stande voller Freiheit ohne Zahl. Dank sey dir unzählig mal!“
- c) „Doch wer weiß wozu es nützet, Daß du mich so züchtigest, Daß ich werde so gepreßt und vor welcher Not es schützt? Denn wer in der Welt sich freut, kommt oft um die Seligkeit.“

Hier ist klar, daß b) weit mehr der Musik entspricht; „Sünde, Hölle . . . kann mir nicht mehr schädlich sein“ entspricht dem Jubel über den Sieg des Geistes über das Irdische; der Text von c) ist matt.

Zur Figuration von T. 9 ff. vergleiche „Lobe den Herren“ aus den sog. Schüblerschen Chorälen. Ferner erinnert die $\frac{1}{32}$ -Figur auch etwas an die berühmte Ddur-Fuge im Wohltemp. Klavier I. Teil.

Vortrag:

1. Bd. 40: ohne Bezeichnung.
2. Ausführung: volle Orgel im alten Sinn; bei neuen Werken starker Intonation auf Man. I. starke 8' und

4' Register mit Prinzipalen, auf II. helle 8' und 4' Register, nicht ohne Streicher (Fugara 4'); Man. Copp., Vortrag auf I.

3. Zeitmaß lebendig, aber nicht rasend, hastend, unregelmäßig!

Partita IX. (Variatio 8.)

Gegenstück zu P. VIII. Auf Sturm und Leidenschaft folgt feierliche Ruhe und der Frieden der Seligkeit; beide Sätze (VIII. u. IX.) sind in ihrer völligen Spiegelung der Textgedanken so bachisch, daß selbst mangelnde Beglaubigung dadurch überwunden würde: so schrieb nicht Böhms, nicht Buxtehude, so versenkte sich nur der junge Bach in den Text. In diesem ruhigen Satz leuchtet uns etwas vom Glanz überirdischer Seligkeit entgegen.

Kennzeichnend ist auch die Form:

Gruppe I, A)	Takt 1–20	Zeile 1–2
" B)	" 20–28	" 3
" II, C)	" 28–36	" 4
" D)	" 37–42	" 5
" III, E)	" 43–49a	" 5
" F)	" 49b–56	" 5
" G)	" 56–64	" 6

Der einfache Choral erfährt durch zeilenweise Behandlung in verschiedener Art eine Erweiterung; diese nordische Form zeigt also keinen „Orgelchoral“ mehr, sondern eine Art Phantasie, denn der C. f. läuft nicht mehr durch, sondern wird in jeder Zeile verschieden behandelt: koloriert, fugiert oder schlicht gesetzt, je nach Erfindung, unter Ausnutzung des Klavierwechsels, nach Buxtehudes, Böhms und der anderen Nordländer Vorbild. Man vergleiche zu dieser Form den (späteren) Satz „Christ lag in Todesbanden“ (emoll), sowie zur Stimmführung P. VII von „O Gott, du frommer Gott“.

Durchführung der Zeilen.

Gruppe I: Teil A. T. 1–20. Choralzeile 1 und 2.

T. 1: setzt solo in getragener Bewegung der Tenor mit dem Thema ein (I. Stufe, emoll, piano).

- L. 3: wiederholt es der Sopran eine Oktave höher (forte) in streng 4st. Satz; es umfaßt dies „Thema“ die ersten 4 Choralnoten (e fis g g).
- L. 5–9: Wiederholung dieses Abschnittes eine Terz höher, Thema aus g (Tenor, Sopran).
- L. 9: erklingt im Sopran frei angedeutet Zeile 2: d² c² h¹; im Bass erscheint nach dem ersten Akkordschlag rechter Hand ein Motiv aus dem Themaschluß: #g fis e; nach dem 2. Akkordschlag rechter Hand wird es gar figuriert: (p) a g fis; nach dem 3. Schlag erscheint es aus fis und leitet nach g; so weiß der junge Bach Böhmische Fortspinnungskunst für seine Zwecke auszunutzen.
- L. 12: Bass mit dem Thema (g); Sopran frei (c² d² d¹), sofort vom Bass nachgeahmt, während der Sopran
- L. 14: wieder das Thema bringt, wieder in der Tonika, im nächsten Takt nun auch 4st. gesetzt.
- L. 16/17: piano-Wiederholung. Unterstimme mit dem Thema (aus fis), beschleunigt ; Oberstimme mit Motiv aus L. 12 (erste Note fehlt).
- L. 18: Sopran Thema aus e¹.
- L. 20: Schluß auf g mit 4st. Akkord in linker Hand.
- Gruppe I: Teil B. L. 20–28, Zeile 3.
- L. 21–23: neues Thema: a¹ g¹ fis¹ (aus Zeile 3) im Sopran. Dazu bringt die unterste Stimme ein fallendes Tonleitermotiv in Achtelbewegung, der Alt L. 22 ist frei (Füllstimme), der Tenor nimmt das Tonleitermotiv (in Terzen zum Bass) wieder auf; im Sopran erklingt dazu als Fortsetzung des Themas der Anfang von Thema 1 aus Zeile 1.
- L. 23: Schluß auf e¹, im 4st. Satz.
- L. 24–28: notengetreue Piano-Wiederholung der 4 Takte. Zur Stelle vgl. P. VII von „O Gott du frommer Gott“ und A. Schweizers Deutung derselben.
- Gruppe II: Teil C. L. 29–36, Zeile 4.
- L. 29: Drittes Thema, aus B. 4 (5 erste Noten), sehr kennzeichnend, vgl. den Text. — Sopran solo (2 Takte). I. Stufe, aus e.
- L. 31: Alt, Thema, I. Stufe Kontrapunkt aus einfachen Sexten zum Thema bestehend; dazu vergleiche man die Fughette „Nun ruhen alle Wälder“¹⁾ (L. 5 Terzen, L. 12/3), so- wie zur Themabildung auch die Figur  im

1) Bei Commer, Musica sacra I.

Orgelchoral „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“, der möglicherweise auch eine Jugendarbeit ist (Arnstadt).

L. 33: Baß mit Thema aus e I. Stufe; Oberstimmen in Sexten, einfach.

L. 36: Schluß auf h.

Themabeantwortung in der Oktave und einfachster Gegen-
satz sind deutlichste Zeichen früher Entstehung (Lüneburg,
etwa 1701).

Gruppe II: Teil B. L. 37–42, Zeile 5.

L. 37: Choralzeile im Sopran, vollständig, chromatisch:
 $d^2 cis^2 \sharp c^2 h^1 b^1 a^1$ (Erweiterung). Schlußnote g, vgl.
den Text. Die 2. Stimme folgt der ersten, meist in
Terzen und ist frei gehalten, die 3. (Tenor-)Stimme steigt
oder fällt in Achteltonleitern, springt (d–D) in die Baß-
lage, es tritt ein neuer Tenor ein; der Satz endet choral-
mäßig zu 4 Stimmen.

Gruppe III: Teil E. L. 43–56, Zeile 5.

L. 43: es beginnt mit dem Baßmotiv (Solo) aus L. 9
(S. 2–5) ein neuer Abschnitt; das Motiv erstarrt sofort
zum Orgelpunkt (4 Takte) auf a (vgl. L. 49). Den
Stoff der Oberstimme(n) gibt wieder Zeile 5, erst kurz,
jetzt ausführlicher behandelt: die Oberstimmen steigen in
Terzen ($cis^2 a^2$) und sind als Umkehrung der Zeile 5 (statt
fallend jetzt steigend) anzusprechen. Ausdruck des Verlangens;
vgl. den Text.

L. 45: gefüllt sich der (höchst einfache) Tenor dazu, Füllstimme.

L. 46: neuer Einsatz der Oberstimmen; vgl. L. 52.

L. 48–49a bringt der Sopran eine Erinnerung an L. 4.
Schluß auf D, 5 ft.

Gruppe III: Teil F. L. 49b–56, Zeile 5.

L. 49: Tenor (forte) mit $\frac{1}{16}$ -Einleitung, die ähnlich L. 43
wieder zum Orgelpunkte wird (h 4 Takte); Oberstimmen
aus h dis in Sexten steigend (vgl. L. 44). Wiederholung
des vorhergehenden Abschnittes, aber in neuer Gestalt; die ge-
nannte $\frac{1}{16}$ -Einleitung ist eine Erinnerung an Buxtehude, der
in Böhmen und Genossen dem jungen Tonsetzer entgegentrat.

L. 53/54: der Baß bringt und wiederholt sein Tonleiter-
motiv aus L. 21 ff. Diesmal in Beziehung zu Zeile 5
aus h zuerst in \bullet , dann in \flat -Noten.

L. 52: erfolgte bereits im Sopran ein neuer Einsatz in
Sexten; der Tenor ahmt etwas die Linie der C. f.-Zeile
nach h a g (fis) e.

L. 56: Schluß in g.

Gruppe III: Teil G. T. 56–64, Zeile 6.

T. 56: Sopran tacet. Alt mit Zeile 6 vom Figur.-Motiv

 umschrieben. (Linie: a a h g).

T. 58: Unterstimme (Baß) ebenfalls mit Erinnerung an die letzte Zeile: a a h (a) g (gis).

T. 60: Soprantritt mit „Themaanfang“ d. h. das Figurationsmotiv aus Takt 56.

T. 61: Schluß der Zeile 6 im Sopran: fis¹ g¹.

T. 62/4: Dreistimmiger Schluß, Alt und Baß frei, dagegen der Sopran mit Anlehnung an die Choralzeile: e d cis a h g fis e.

Die Form wird dreiteilig, ebenmäßig, durch die Wiederholung von Zeile 5 in T. 43 f. Die Stelle könnte übrigens bei der Ähnlichkeit der Chorallinien auch schon als Anlehnung an Zeile 6 gedeutet werden. (Umkehrung: e fis g a (h).)

Zur Behandlung des C. f. vergleiche man auch die (spätere) Jugendarbeit „Jesu, meine Freude“ e moll, „Dolce-Teil“.

Auch an J. K. Ferd. Fischers „Chaconne“, Ges.-Ausg. S. 30/1 sei erinnert.

Texte:

- a) —
- b) „Heil, Gerechtigkeit, Trost, Freude, Friede, Leben, Herrlichkeit Ist mir nun durch dich bereit; Lauter süße Seelenweide Sind ich in dir ohne Zahl, Dank sei dir unzählig mal.“
- c) Drum laß hier die Straf ergehen, Schlage zu und stäupe fort, Liebster Gott nur schone dort! Doch damit ichs kann ausstehen, So verlei mir nur Geduld.

Hier ist klar und deutlich zu sehen, daß im Grunde genommen nur b) einen Text hat, der als Grundlage von Bachs Liedichtung gedacht werden kann, denn „schlage zu und stäupe dort“ — *horribile dictu* — als Text zu dieser weichen süßen Himmelsmusik kann wohl niemandem in den Sinn kommen.

Textbeziehungen:

Thema 1: Heil, Gerechtigkeit viermal; Zeile 2: Friede, Herrlichkeit, s. T. 2–4.

Thema 2: „Ist mir nun durch dich bereit“ Kontrapunkt: Tonleitern abwärts. Zeile 4: „Lauter süße Seelenweide“

Thema und Sexten, Z. 29–36. Zeile 5: . . . „in dir ohne Zahl“. Die Zeile wird in 20 von 64 Takten besonders behandelt. Zeile 6: Das Figurationsmotiv sprechend gedacht: Dank – Dank – Dank.

Vortrag:

1. Bd. 40 nach der Handschrift: Adagio (a 2 Klav.), piano, forte.
2. Ausführung: 2 gegensätzlich registrierte Klaviere, unterschieden in Farbe und Stärke, aber beide in duftigen Farben, nicht rau, nicht voll, die eine im 8' Ton, die andere 8' und 4'.
 - a) auf kleinen Orgeln: piano-Voline 8'; forte-Hohlflöte 8' Salicional 8'.
 - b) ähnlich: Handregister für forte: II mit Gedackt, Salicional 8' (Flöte 4'), I mit Hohlflöte 8' Gemshorn 4', Bordun 16' etc. Für piano Registerwalze, 1. Grad, pp und „Handregister ab“.
 - c) für größere Orgel: piano, Voix céleste-Mischung im Echowerk; — forte, Man. I. Rohrflöte 8' Dolce 8' Gamba 8' (wenn zart, sonst Salicional) Zartflöte 4'.
 - d) eine weitere Möglichkeit wäre: piano auf I (8' 8') — forte auf II (8' 4' 2'); Z. 49 Kopplung beider Farben; Z. 56, ohne Koppel.
 - e) auch zurückhaltende Pedalverwendung wäre denkbar; erstmaliger Eintritt bei Z. 43. Doch müßte das Pedal so schwach registriert sein, daß es nur wie ein dunkler Hintergrund wirkt (die vierte Stimme wird ja auch auf dem Manual mitgespielt) und sich zu den Pianostellen eignet, also Subbaß, besser Gedackt 16' (und Koppel II).
 - f) Zeitmaß: breit, getragen; weihesvolles Schwelgen im Klange.
 - g) Gelegenheit zur Anwendung des Echowerkes und Schwellers (II) bei 3 Manualen.

Partita X. (Variatio 9.)

Der Schlußsatz bringt die Entfaltung aller Nachtmittel, die dem jungen Komponisten zur Verfügung stehen: konzertierender Stil, Verwendung zweier gegensätzlicher Klaviere (D.-K.) und Zeitmaße (Allegro-Adagio), Entfaltung der Kunst Böhm's, wie dies schon Part. IX von „O Gott, du frommer Gott“ gezeigt hat. Die Form ist die der „Choralphantasie“, wie in Part. IX, nämlich zeilenweise Behandlung der Melodie, jede Zeile aber textentsprechend in ihrer Art gestaltet. So entstehen folgende Gruppen:

Gruppe I, I.	1–20	Choralzeile 1–3,
„ II,	20–39	„ 4 u. 5,
„ III,	39–65	„ 6.

Gliederung.

Gruppe I: A) I. 1–5, Choralzeile 1.

I. 1: Sopran mit Choralanfang (e fis g g) Alt frei, Füllstimme. Baß als Umschreibung der ersten Choralnoten

mit der Figuration  steigend, vom Sopran nachgeahmt.

I. 2: Sopran (e fis g) mit neuem Einfaß der Melodie aus e², wozu der Baß ebenfalls eine Oktave höher den Anfang wiederholt.

I. 2/3: Sopran mit 3. Einfaß: g h c d, eine Terz höher als I. 1. Die Stimmen treten ein: Sopran (aus g), Alt (aus e), Tenor (aus D), Baß (aus D) in Takt 4. Die ersten Noten als $\frac{1}{16}$ -Figur.

I. 3/4: bringt der Sopran zwei weitere Melodienoten: a h zur bereits erwähnten Baßfiguration.

I. 4/5: Spiel mit Bruchstücken der Melodie (a h); Satz 4 ft., unterste Stimme figuriert.

I. 5: Schluß in Gdur.

B) I. 5–9, Choralzeile 2.

I. 5b: Klavierwechsel (M). Satz 4 ft., C. f. im Tenor, mit Motiv aus I. 2/3, wodurch die Angleichung trotz verschiedener C. f.-Zeilen erzielt wird. Die Melodienoten a a c (c) h weisen auf die Linie der 2. Zeile hin (d d c h

a g). Der Baß verarbeitet das Motiv , im

Sopran erklingt der Rhythmus , der Alt folgt (in Terzen) dem Tenor.

- L. 8: tritt als 5. Stimme vorübergehend ein 2. Sopran ein, die Stimmführung ist noch recht ungezwungen, der Tenor verstummt dabei vorübergehend. Vgl. L. 16.
- C) L. 9–16: Rückkehr auf das erstgespielte Klavier (D.) und zum ersten Zeitmaß. (Allegro).
- L. 9/10: Sopranmotiv aus Zeile 2, vgl. L. 2/3 und 5/6. Stimmeneintritte: Sopran (aus g), Alt (aus d), Tenor frei (aus a), Baß (ohne Figuration, Füllstimme) (aus c).
- L. 11: Überleitung mit der in Jugendwerken nicht seltenen (Buxtehudeschen) Spielfigur . (Vgl. z. B. „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ G.)
- L. 12: Choralmotiv (aus g) im Tenor, (aus g) im Baß, (aus d) im Sopran unvollständig; wie die Stimmführung wird auch das Tonspiel immer freier, ungebundener.
- L. 14: erinnert der Sopran (d d c h a g) an Zeile 2, die unterste Stimme dagegen (h c d) an Zeile 1.
- L. 15: Sopran (g a h) Zeile 1. Tenor figuriert, Satz 4 ft.
- L. 16: Schluß auf g. Eintritt eines (Pedal-)Orgelpunktes G als 5. Stimme.
- D) L. 17–20: Choralzeile 3.
- L. 16: l. B. Klavierwechsel (N.). Die $\frac{1}{16}$ -Figur aus L. 2, 5, 9 leitet den neuen gegensätzlichen Abschnitt ein: C. f. im Sopran in $\frac{1}{2}$ -Noten, mit Ausnahme von Note 2 (s. Text) unverziert, Alt und sodann Baß mit reicher Triolenbewegung = , Satz 3 ft., Nachspiel nach dem Ausklang des C. f., in dem in Böhmischer Art der Baß solo ausläuft (Schluß auf E.).
- Gruppe II: E) L. 21–33, Choralzeile 4.
- a) L. 21: beginnt eine Überleitung (Passaggio) in Gestalt eines Sechzehntel-Sologanges vom E ins e² und zurück nach e¹ (s. Vortrag), eine Vorahnung der späteren kühnen Bachschen Läufe (z. B. Choralharmonisationen, Zwischenspiele) und Linienführungen; vgl. „Ein feste Burg“ oder „Der Tag der ist so freudenreich“ u. v. a. m.
- L. 23: umschreibt die Passaggio-Figuration bereits die C. f.-Linie e² d² $\frac{1}{2}$ c² h¹.
- b) L. 25–33: C. f. im Sopran in $\frac{1}{2}$ -Noten, unverziert, Alt nach üblichem $\frac{1}{16}$ -Anlauf einfach, Füllstimme, Baß figuriert, Erinnerung an die L. 1–3.
- L. 27: Klavierwechsel, C. f. im Alt, Figuration jetzt im Sopran, Baß einfach, aber wie der Alt mit der ein-

leitenden $\frac{1}{16}$ -Figur. Der Tonsetzer hält mit Absicht an solchen Figuren fest und erzielt Glätte und Einheitlichkeit des Ausdrucks bei aller Beweglichkeit und Buntheit.

c) T. 29–30: Oberstimmen (in Sexten) mit Motiv aus Zeile 1. Das kleine Leitmotiv wird jetzt (fallend) ein wenig verändert und von der Unterstimme benutzt: 

d) T. 30–33: Wiederholung der Stelle in verschiedenen Lagen (vgl. „Christ lag in Todesbanden“, emoll, T. 42 ff., das mit dieser Partita auch sonst sehr viel Ähnlichkeit hat).

T. 31: wendet das Choralmotiv (jetzt in Terzen) in die unteren beiden Stimmen, das freudbewegte Figurationsmotiv in den Sopran, aber sofort tritt (T. 32) wieder der Austausch ein; Bach beherrscht schon Böhmi-Burtehudische Technik. Noch einmal dasselbe Spiel, 4 ft. Schluss in G.

F) T. 33–39, Choralzeile 5.

T. 33: Ein neues Bild: Das Thema (5 erste Noten von Zeile 1, 2 erste verkürzt ) wird fugiert; Tenor (aus d) erste Stufe; Alt (aus g) Antwort, Sopran (aus d) Thema, Baß (aus g) Antwort.

T. 37: Sopran (aus d²) mit C. f., nicht vergrößert (wie Pachelbel es liebt). Im folgenden Takt wird der Baß figuriert und bildet als Sologang nach dem G dur-Schluss die Überleitung (g–d) zur nächsten Zeile.

Gruppe III: G) T. 40–51, Choralzeile 6.

a) T. 40: Nach der Überleitung setzt bei knappem Klavierwechsel im Sopran die letzte Zeile ein (3 erste Noten, a a h); die Triolenfigur der 4 Begleitstimmen ist uns aus Zeile 3 schon bekannt, dort steigend, hier fallend.

Das „Leitmotivchen“ lautet jetzt als Einleitung der einzelnen C. f.-Noten , eine neue Steigerung, wie die Behandlung der ganzen Stelle, eng im Anschlusse an den Text gedacht.

Satz 4 ft., komplementäre Rhythmen, Nachahmung der einsetzenden Stimmen in der Quinte. Die Einsätze erfolgen (nach der Linie des C. f.) in der Oberstimme: aus fis g h. Vgl. „Christ lag in Todesbanden“ emoll.

T. 43: schweigt der C. f.; oben treibt die Triolenfigur ihr Wesen, im Baß tritt ihr eine Böhmi-Burtehudische Figuration (ebenfalls Triolen) zur Seite; vgl. Böhmi „Auf meinen lieben Gott“, Burtehude „Wie schön leuchtet der Morgenstern“.

- L. 44: Choralmotiv in der Unterstimme, Einsatz aus h und c¹ (Melodienoten d e).
- L. 46: Überleitung wie L. 43, 3 ft., aber Unterstimme einfach (♩).
- L. 47: Sopraneseinsatz aus c², in beiden folgenden Takten Triolenspiel zur Rückleitung in die Tonika.
- b) L. 50: Sopran mit dem Choralmotiv: h¹ h² e² h¹ a¹ aus Zeile 6 in ♩-Noten: Bass siehe L. 43.
- L. 52: bringt der Alt neuerlich das Anfangsmotiv der Zeile aus L. 40 (♩), im folgenden Takt der Sopran eine lebhafteste Figur:  dis-fis. Vgl. Bach, „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, Schlußtafte. Ausdruck überströmender Freude.
- L. 56: Schluß in emoll.
- c) L. 56: erfolgt nun noch einmal der Einsatz des Choralmotivs (Melodienoten g h); neuerliche Steigerung des Tenors und vor allem des Soprans (s. Text) in L. 58.
- d) L. 60: bringt der Sopran die letzten C. f.-Noten: (g) fis f^{is} e.
- H) L. 62-65: Adagio. Schlußerweiterung, gebildet aus den letzten C. f.-Noten mit Sechzehnteleinleitung (vgl. L. 2/3); Figuration wechselweise in den oberen Stimmen, Unterstimme chromatisch (d dis e fis e) zum Ausdruck des Verlangens.
- L. 65: Nach der piano-Wiederholung (L. 64, verkürzt) Durchschluß.

Texte:

- a) —
- b) „Laß mich bald in vollem Lichte, / tief in diesen Abgrund sehn, Jesu, da wird es geschehn, / daß ich dir von Angesichte für dein Leiden ohne Zahl / danke viel unzählighmal.“
- c) „Und nimm mich nach deinem Willen / nach der ausgestand'nen Qual In den großen Freuden-saal, / da sich alle Not wird stillen. Komm, o Gott, wenn dirs gefällt, / und nimm mich von dieser Welt.“

Textbeziehungen nach b):

- Zeile 1: 3 erste Noten werden wiederholt: „Laß mich bald“.
- Zeile 2: „Abgrund“ gezeichnet im sinkenden Bass (h a g fis e).
- Zeile 3: „Jesu“ Eintritt der Triole in die C. f.-Linie.

Zeile 4: „Passaggio“-Aufstieg zur Höhe; freudig bewegte Bassfigurationen, Wiederholung der Zeile, Einführung des Eingangsmotivs „Laß mich bald“.

Zeile 5: Fugierung der Zeile zum Ausdruck der ernstesten Erinnerung an Christi Leiden; bei den Worten „ohne Zahl“ — ein tröstender Gedanke — setzt sofort die Figuration wieder ein.

Zeile 6: Daß ihr 26 Takte gewidmet werden, ist die deutlichste Beziehung zu b). Zuerst die Worte „danke“ T. 50 und die Fortsetzung „viel unzählig mal“ ausgedrückt durch die sich stets erneuernden Einsätze und die stürmischen Sechzehntel T. 53, 57, 58. Adagio-Erinnerung an Zeile 1: „Laß mich bald“; dazu der Tenor chromatisch steigend = Himmelssehnsucht; Durchschluß 5 ft. (s. Vortrag).

Für die Echtheit zeugen: die eine Quelle (Krebs); die auffallende Ähnlichkeit nicht nur mit anderen Partiten, sondern auch mit Sätzen wie „Christ lag in Todesbanden“, „Jesu meine Freude“, „Der Tag der ist so freudenreich“, „Nun ruhen alle Wälder“, „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, ja sogar mit „Ein feste Burg“, die jeweils an der betreffenden Stelle angedeutet wurde; ferner die wohlbedachte Textausdeutung der beiden Schlusssätze, wo die Deutung zwingend wird.

Vorbild ist Böhmi und durch ihn mittelbar Buxtehude, auch noch teilweise J. K. Ferd. Fischer.

Entstehungszeit: Lüneburg 1701 oder 1702. Doch soll die Möglichkeit der ersten Arnstädter Jahre nicht rundweg abgelehnt werden. Das würde dann auch für die beiden anderen Jugendpartiten (E. P. V) gelten, nicht jedoch für die 17 Variationen „Allein Gott“ . . .¹⁾.

Vortrag.

1. Bd. 40 gibt folgende Angaben des Tonsetzers:

T. 1: — Allegro, Oberwerk.

T. 5: — Un poco adagio . . . Rückpositiv.

T. 9: — Allegro . . . Oberwerk.

¹⁾ Diese gehören, wenn überhaupt echt, vor Lüneburg und weisen auf J. K. Ferd. Fischer als Vorbild.

- T. 16: — Rückpositiv (natürlich wieder Adagio).
 T. 21: — Passagio (Adagio am Rückpositiv).
 T. 25: — Oberwerk (Allegro).
 T. 27: — Rückpositiv (Adagio).
 T. 29: — Oberwerk.
 T. 33: — Rückpositiv.
 T. 40: — Oberwerk — T. 41: Rückpositiv.
 T. 42: — " — T. 43: "
 T. 44: — " — T. 45: "
 T. 47: — " — T. 49: "
 T. 50: — " — T. 54: "
 T. 56: — " — T. 60: "
 T. 62: Adagio, Oberwerk.
 T. 64: Rückpositiv.
 T. 65: Oberwerk.

Diese genauen Angaben: Oberwerk stets Allegro, Rückpositiv stets Adagio, wobei eine Ausnahme T. 62–65 am Schluß besonders vermerkt ist, sind für das Studium Bach'scher Vortragsbezeichnungen höchst bemerkenswert. H. Riemann¹⁾ hat sie leider noch nicht erwähnt bzw. gekannt.

2. Ausführung:

- Für eine Orgel „alter Intonation“ wären Oberwerk und Rückpositiv „voll“ zu besetzen ($8' 4' 2' 2\frac{2}{3}' 1\frac{3}{5}'$, ohne „Mixtur“).
- Bach gibt Gelegenheit die gegensätzlichen Farben der (vollen) Orgel zu zeigen; Oberwerk-Hauptmanual; Rückpositiv-Nebenwerk mit eng mensurierten Stimmen; dem entspricht auch das gegensätzliche Zeitmaß: Hauptorgel ff Allegro. Nebenorgel f Adagio.

Nach 20 Takten gibt das überleitende „Passaggio“ (noch am Rückpositiv gespielt) Gelegenheit zu bequemer Registerveränderung im Hauptwerk, sowie bei sinngemäßer Phrasierung (mit Zuziehung auf dem betonten Taktteil) auch im Nebenwerk (als Verstärkung des 4'- und 2'-Tones sowie der Mixturen).

¹⁾ Über den Vortrag in „Musikalische Rückblicke“ II.

- c) Das Allegro im Hauptwerk darf (in Rücksicht auf die späteren Triolenfiguren) nicht übereilt werden, es ist als Gegensatz zu der langsamen Bewegung auf dem Rückpositiv zu verstehen.

Man vergleiche die Schlußvariation von „O Gott, du frommer Gott“, wo Bach „Andante — Presto“ schreibt und noch Triolenbewegung einführt. Allegro ist also noch nicht die auf der alten Orgel mögliche größte Bewegung; daß neuere Werke (mit elektrischer Traktur) eine größere Geschwindigkeit erlauben, darf von Bachs eigenen Angaben nicht abführen, die Unlust der Hörer lehnt solches Bachspiel ab.

- d) Für eine stark intonierte Orgel neuer Bauart sei vorgeschlagen:

a) „Rückpositiv“ = II. Manual: Gedackt 8' Flöte 4' Piccolo 2' (p) allenfalls noch eine 8' Flöte (p) zur Deckung. Klang hell, freudig (s. Text).

„Oberwerk“ = I. Manual: ja nicht die volle Orgel! Es genügen etwa: Bordun 16' Principal 8' und 4' Flöte 8' Gedackt 8' Gamba 8' (stark) Gemshorn 4' (stark).

Pedal: Subbaß 16' Oktav 8'.

b) Z. 16: Pedaleintritt (Orgelpunkt auf G).

c) Z. 21: „Oberwerk“ verstärken: I. Man. alle 8' und 4' zu, auch Quinte Man. Koppel und kleine Mixtur aus einem Nebenwerk (III.), bei kleiner Disposition genügt Manualkoppel zum „Rückpositiv“ (II.).

d) Z. 62: Eintritt der vollen Orgel.

Z. 65: Pedaleintritt beim 2. Viertel, voll.

e) Es ist keine buntere Färbung der einzelnen Teile zulässig; nur die großen Linien des Satzes sollen dem Hörer klar werden, dafür aber mag Phrasierung und genaue Ausführung des Klavierwechsels alle Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.