

Das
Wohltemperirte Clavier
Erster Theil.

1799.

PRAELUDIUM I.

5



10

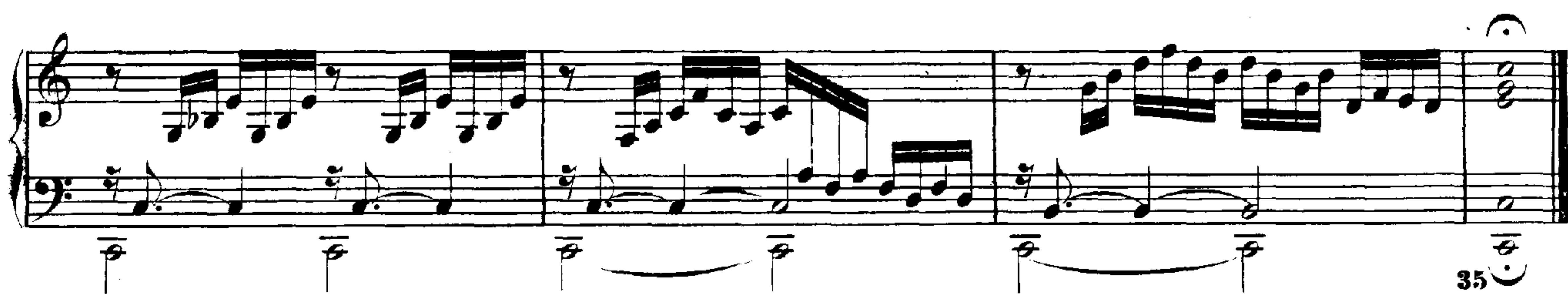


15

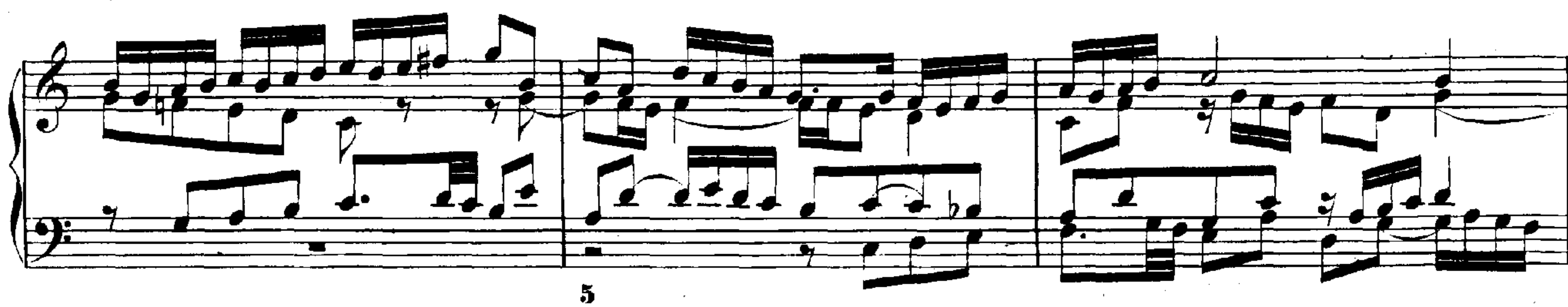


20

B.W. XIV.



FUGA I.



Oder:

10

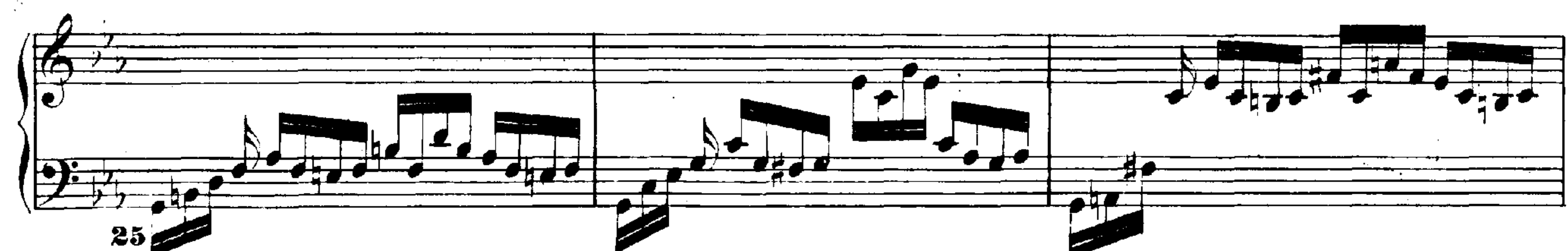
15

20

25

PRAELUDIUM II.

The musical score for Praeludium II, BWV XIV, is presented in a single system with two staves. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 2/4. The piece consists of 16 measures, with measure numbers 5, 10, and 15 marked at the beginning of their respective measures. The notation is in a standard musical format, with notes, rests, and bar lines clearly visible. The piece is a simple, elegant prelude, often used as a teaching piece for young pianists.



FUGA II.

a 3.



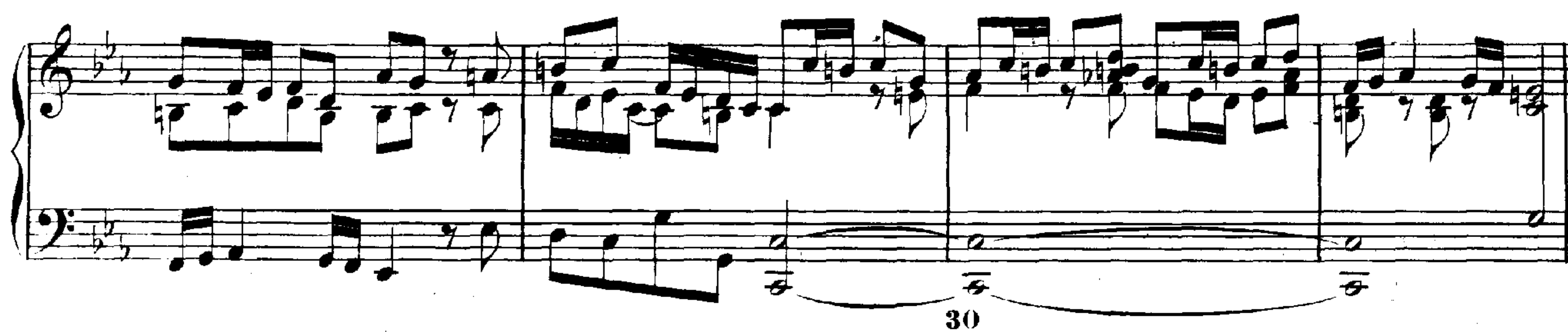
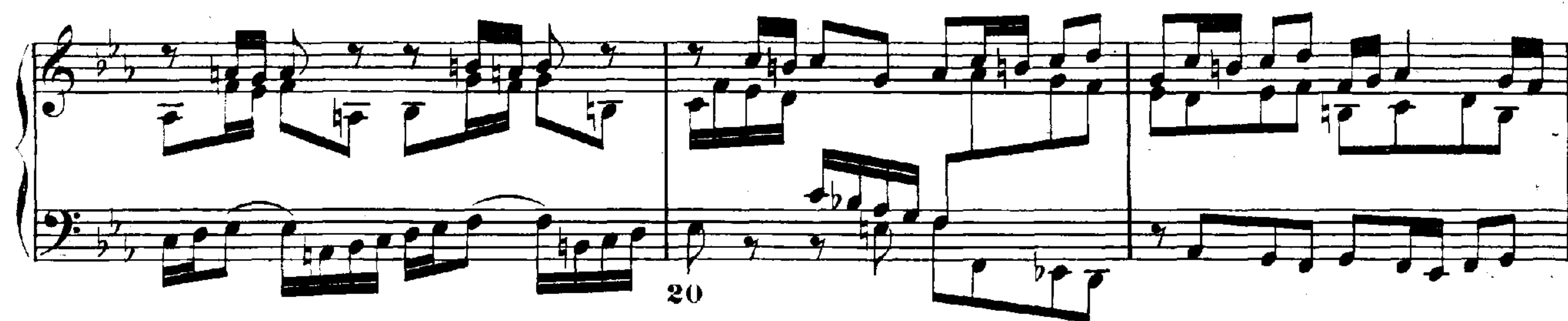
5



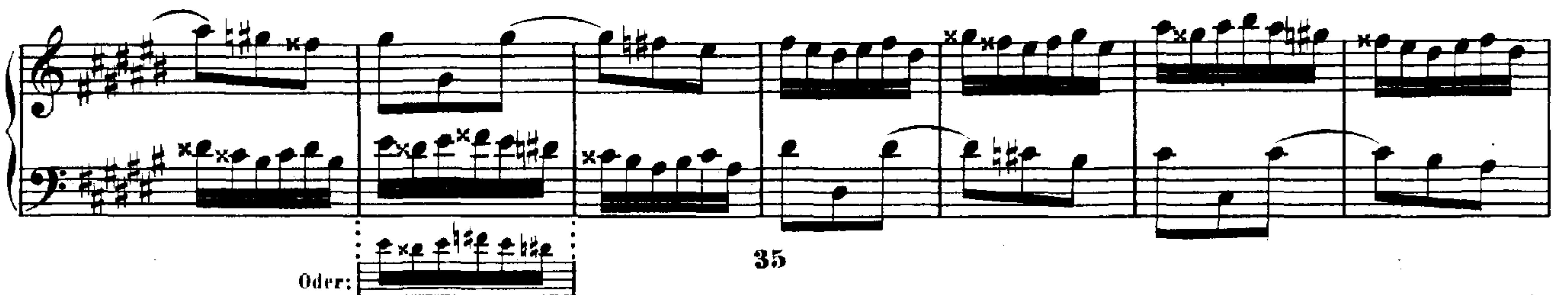
10

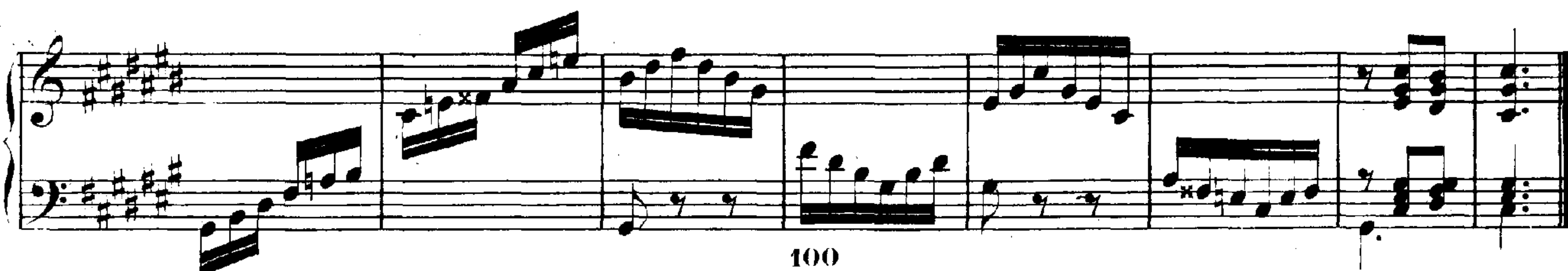
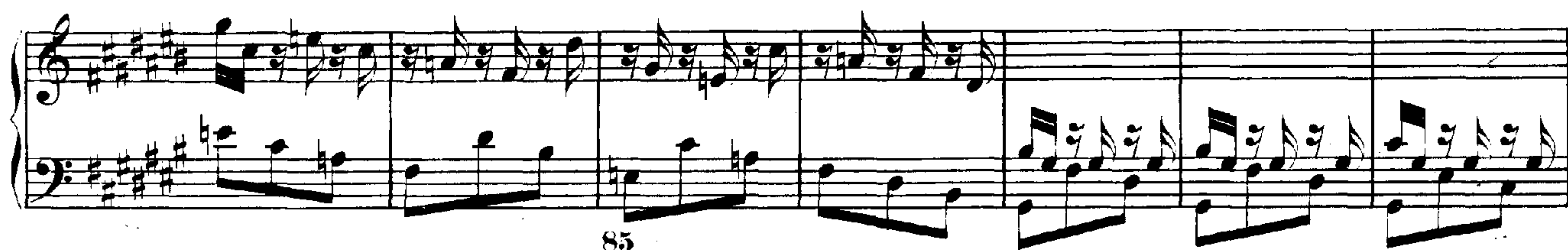


15



PRAELUDIUM III.





FUGA III.

Oder:

a 3.

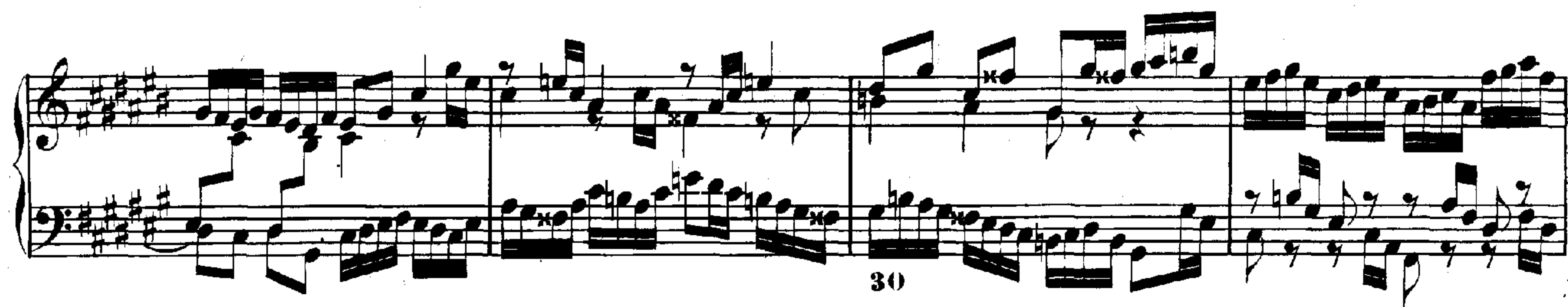
5

10

15

20

25



First system of musical notation, measures 30-34. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 30, 31, 32, 33, and 34 are indicated below the staff.



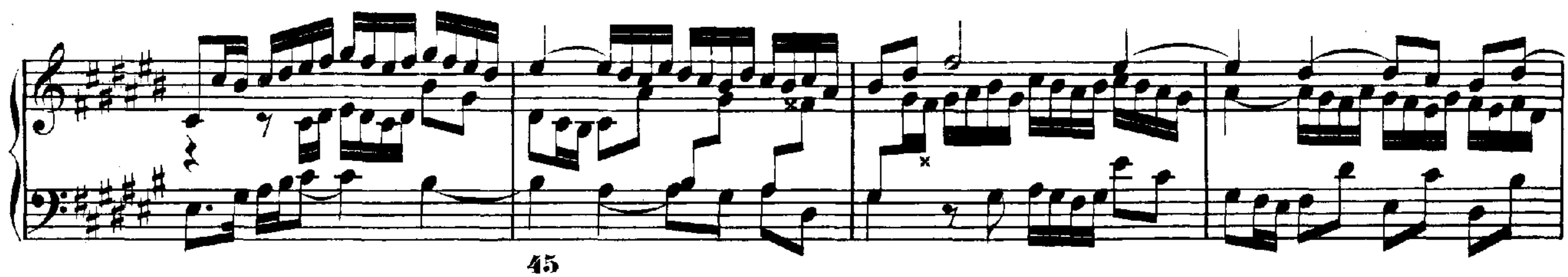
Second system of musical notation, measures 35-39. The system continues the complex rhythmic patterns. Measure numbers 35, 36, 37, 38, and 39 are indicated below the staff.



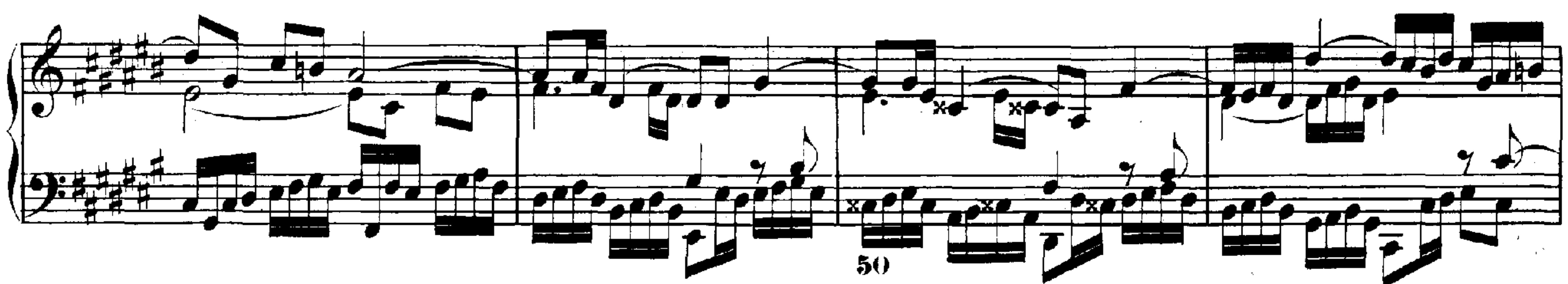
Third system of musical notation, measures 40-44. The system continues the complex rhythmic patterns. Measure numbers 40, 41, 42, 43, and 44 are indicated below the staff.



Fourth system of musical notation, measures 45-49. The system continues the complex rhythmic patterns. Measure numbers 45, 46, 47, 48, and 49 are indicated below the staff.



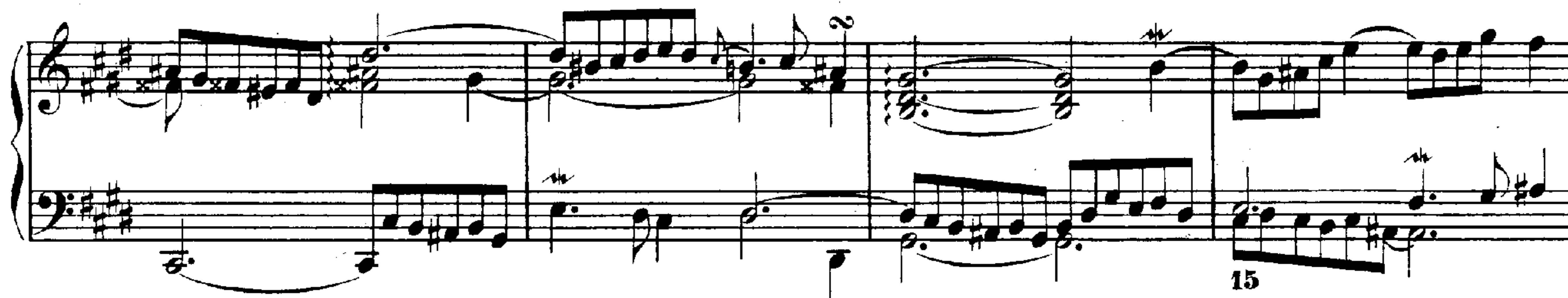
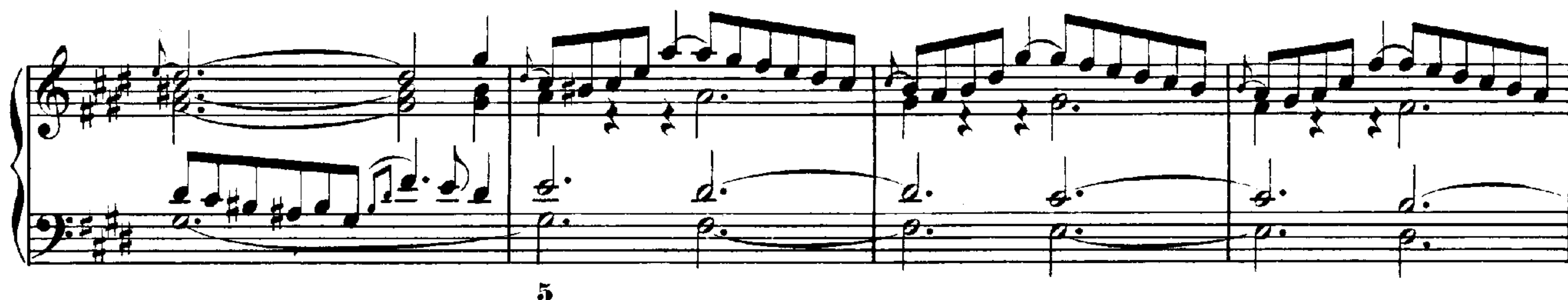
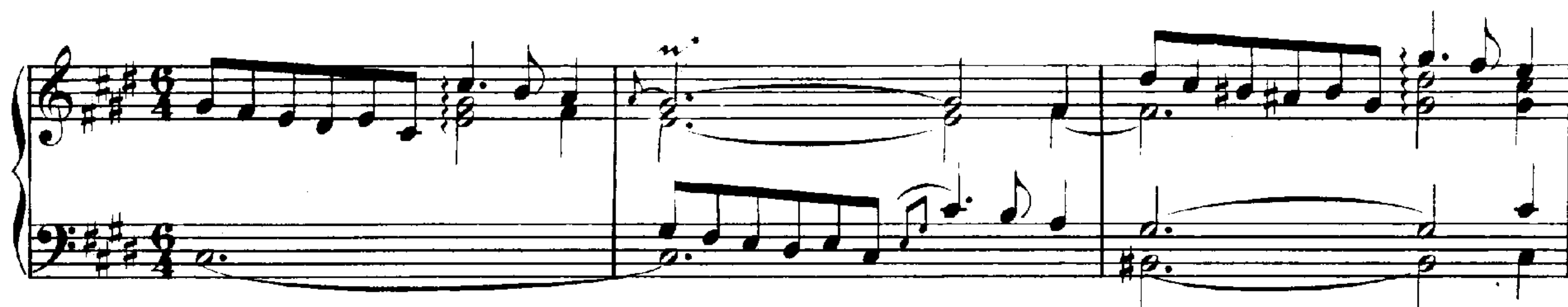
Fifth system of musical notation, measures 50-54. The system continues the complex rhythmic patterns. Measure numbers 50, 51, 52, 53, and 54 are indicated below the staff.

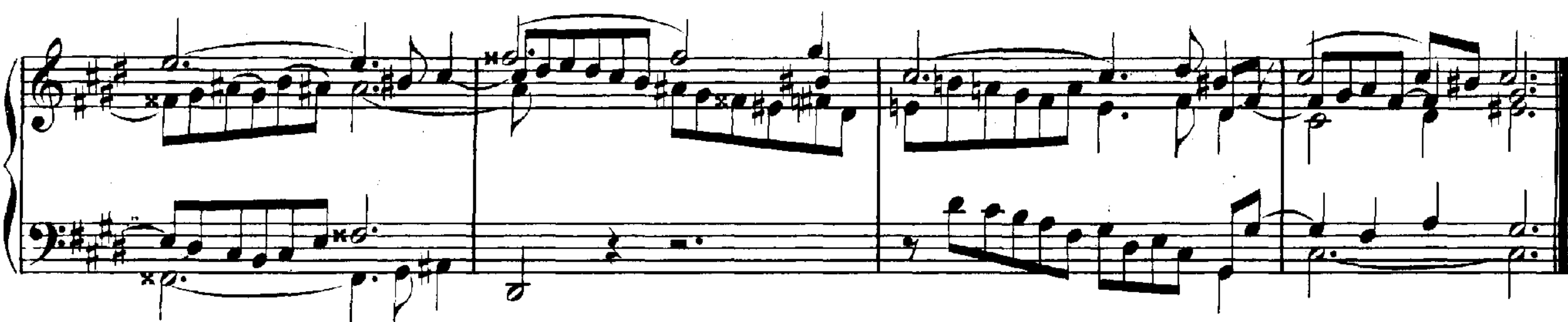
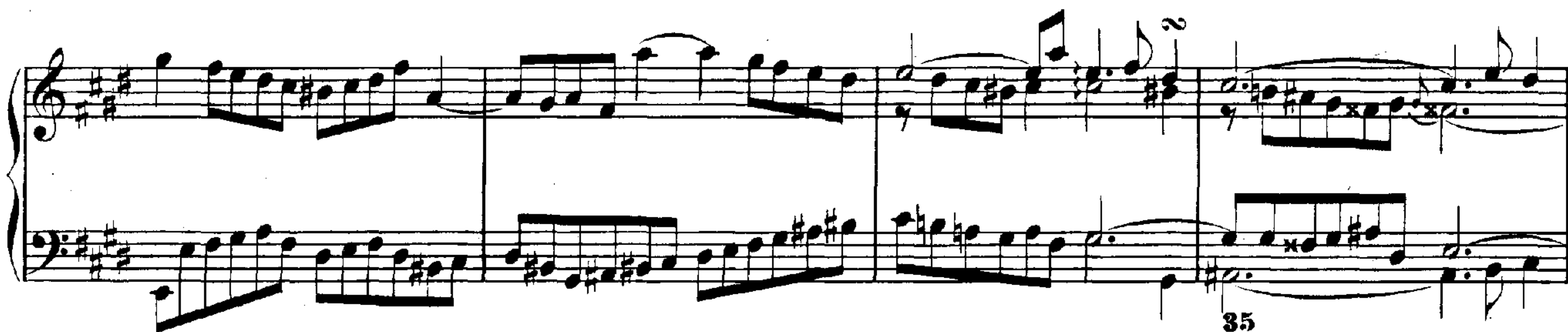
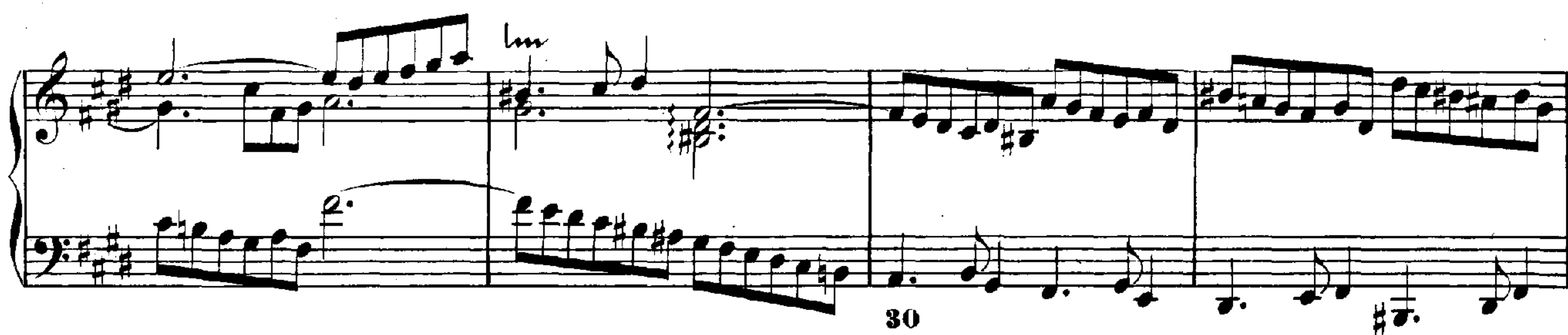
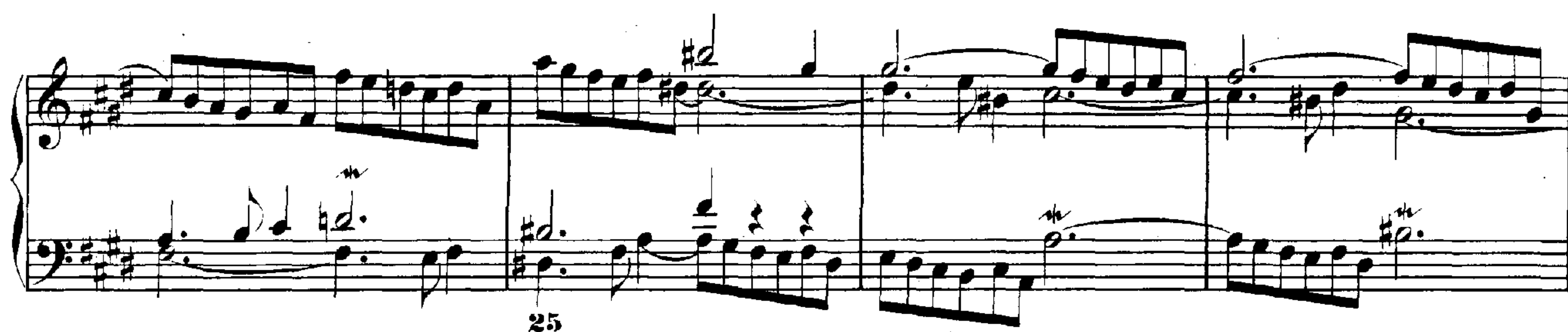
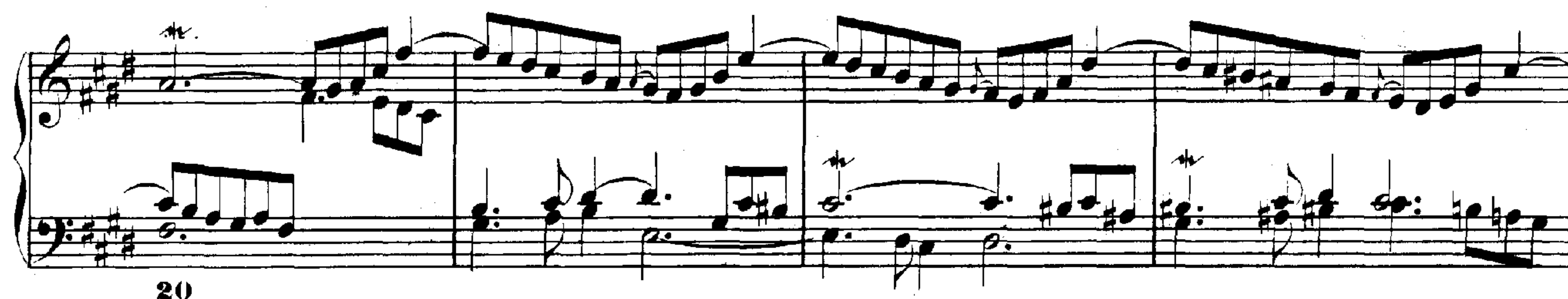


Sixth system of musical notation, measures 55-59. The system continues the complex rhythmic patterns. Measure numbers 55, 56, 57, 58, and 59 are indicated below the staff.



Seventh system of musical notation, measures 60-64. The system continues the complex rhythmic patterns. Measure numbers 60, 61, 62, 63, and 64 are indicated below the staff.

PRAELUDIUM IV.

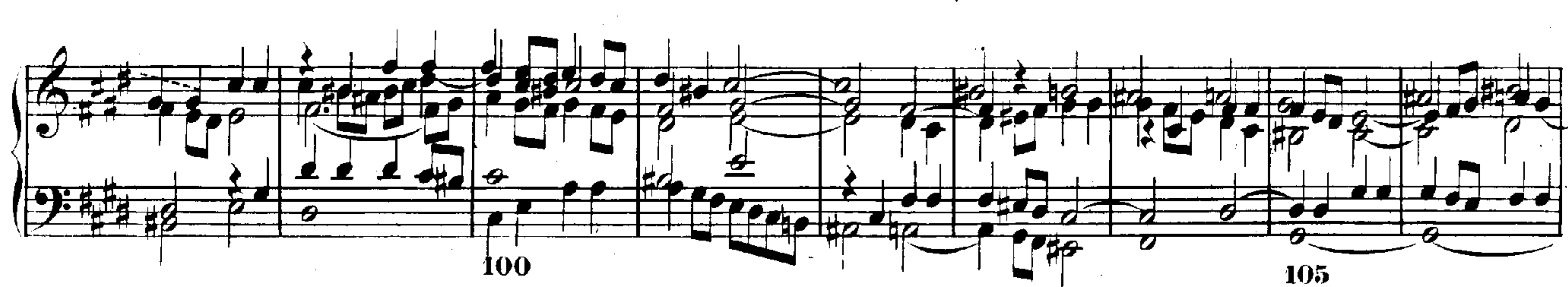
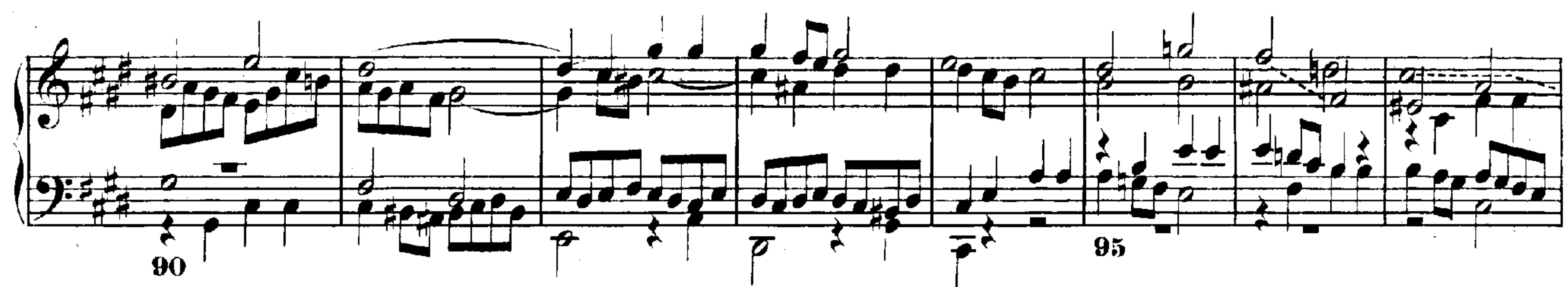
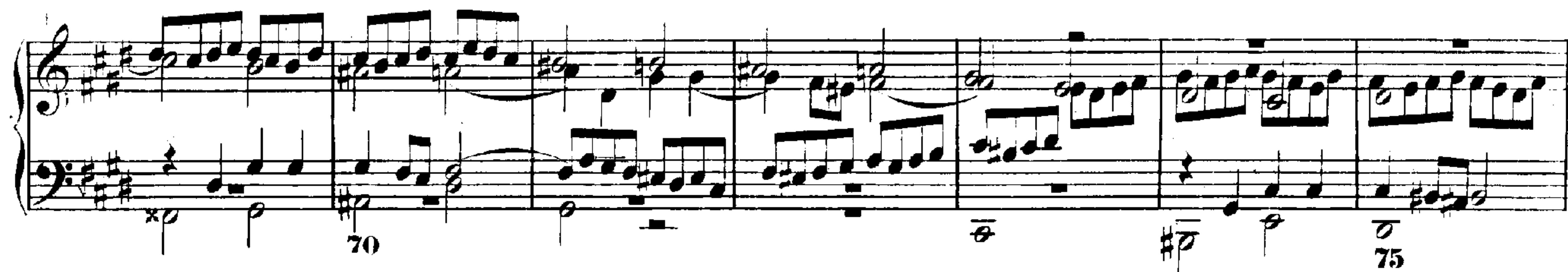


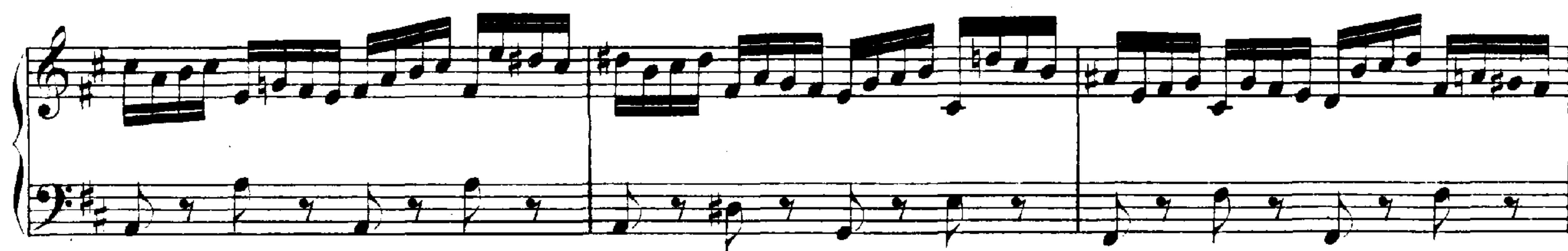
FUGA IV.

a 5.

This musical score is for Fuga IV, BWV XIV, measures 1 through 60. It is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is organized into seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a key signature change to G major and a common time signature change to 3/4. The piece features a complex fugue structure with multiple voices. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60 are indicated at the bottom of the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

B.W. XIV.



PRAELUDIUM V.



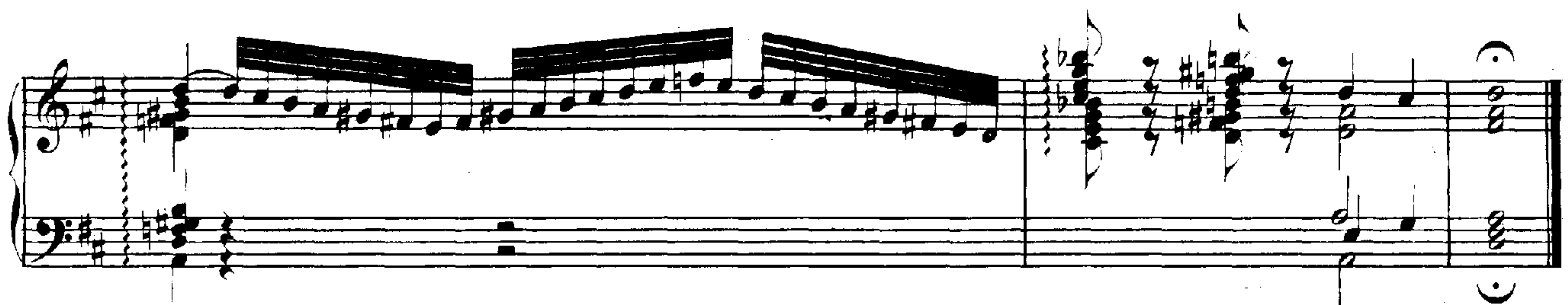
20



25



30



35

FUGA V.

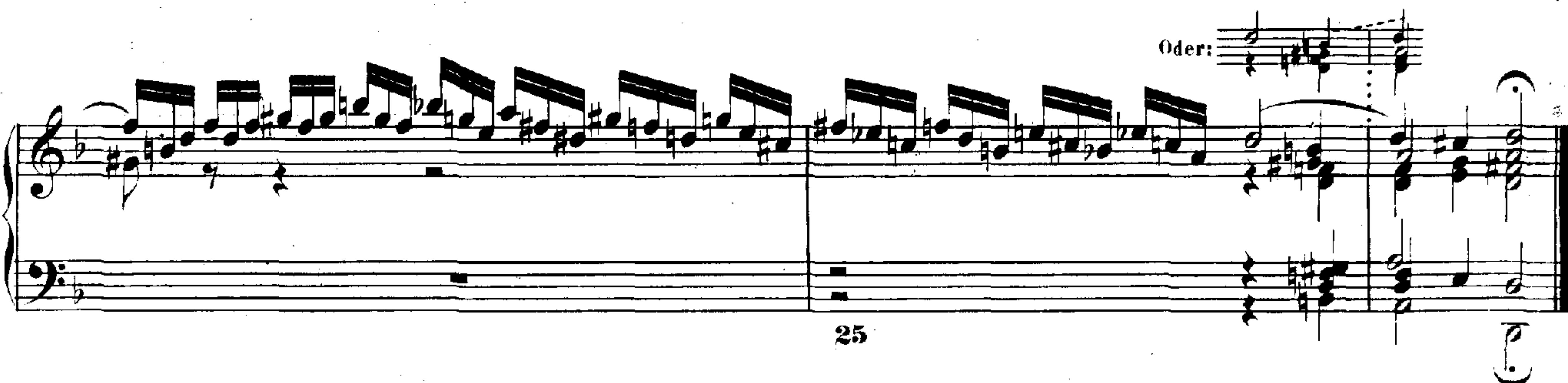
a 4.

10



PRAELUDIUM VI.

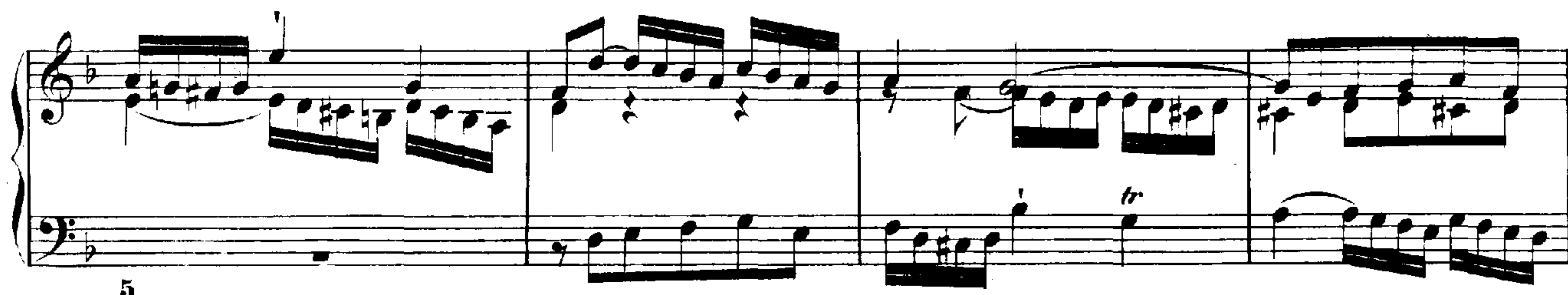
10



Oder:

FUGA VI.

a 3.



5



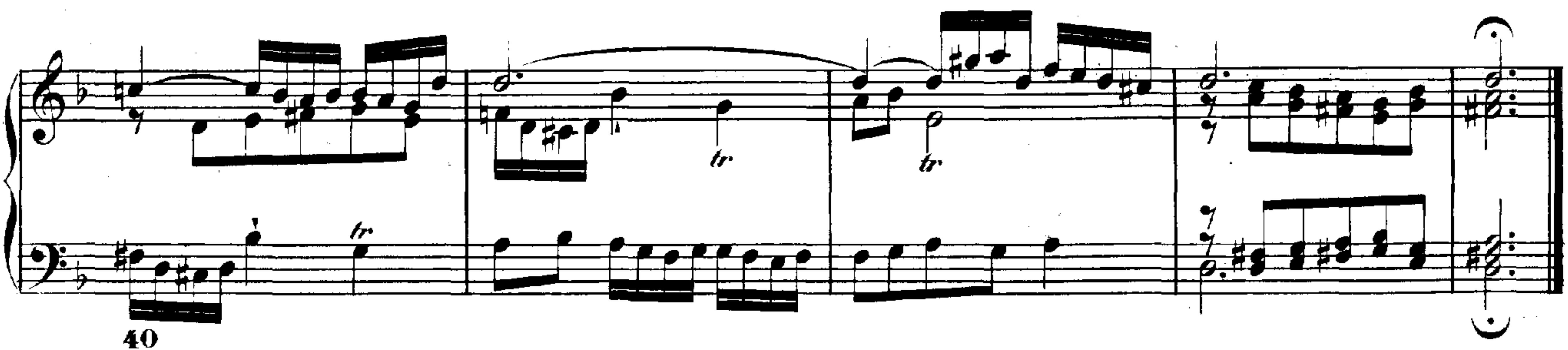
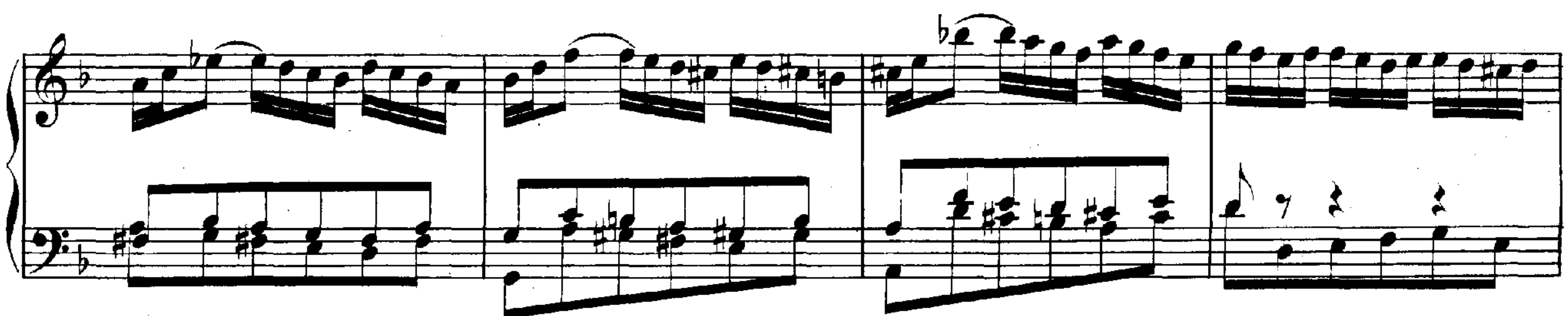
10

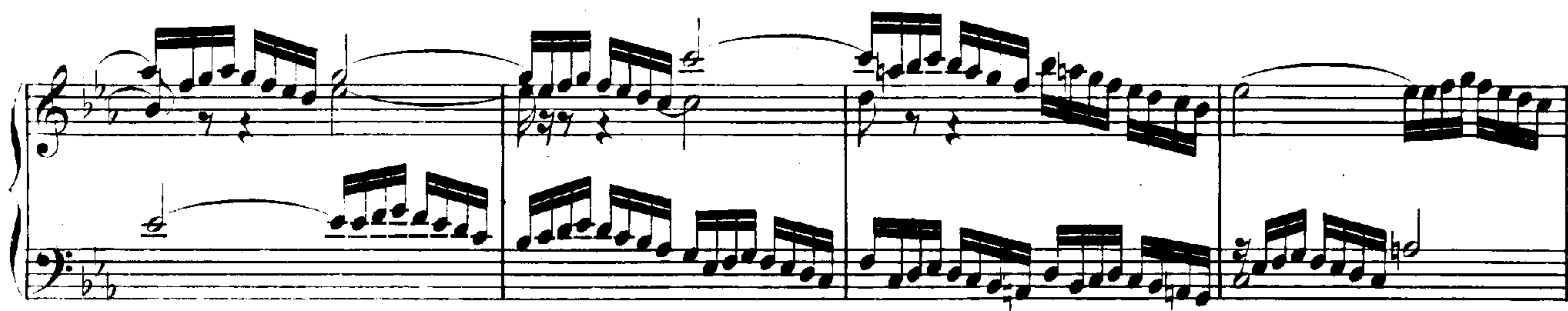
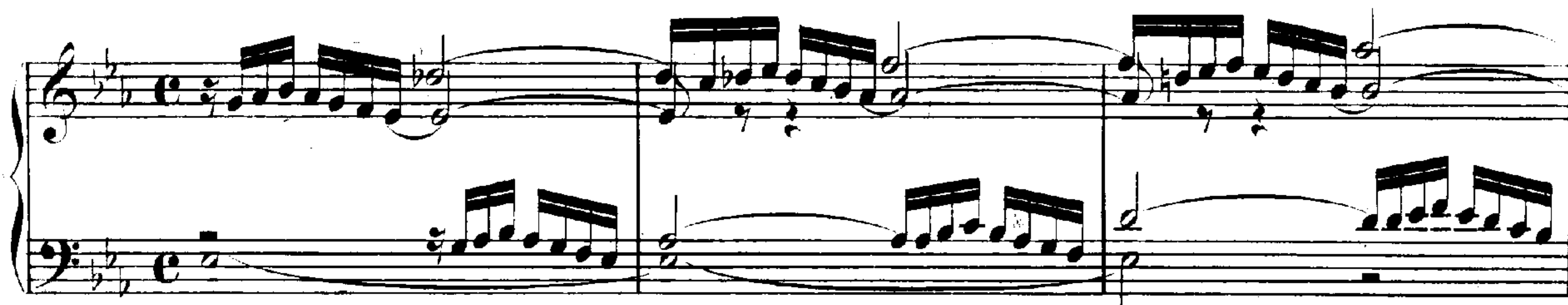


15

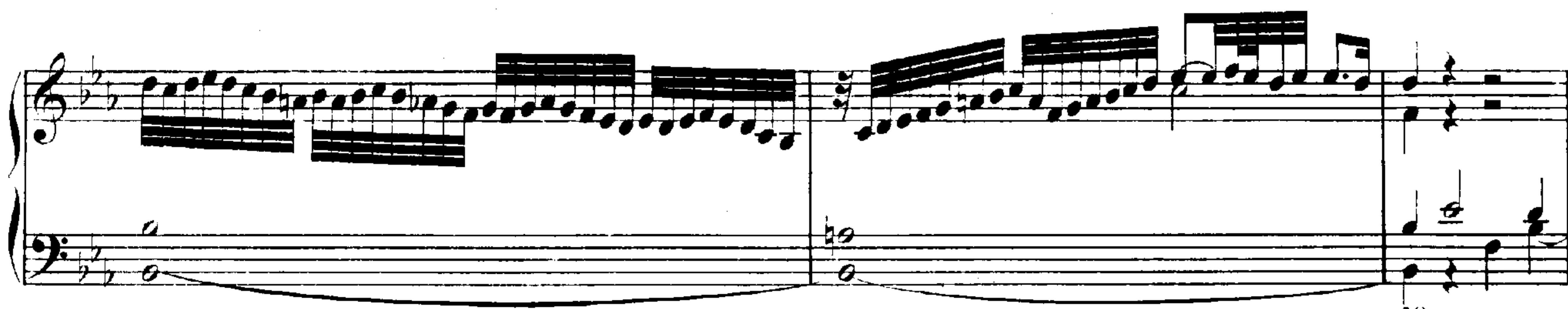


20



PRAELUDIUM VII.

5



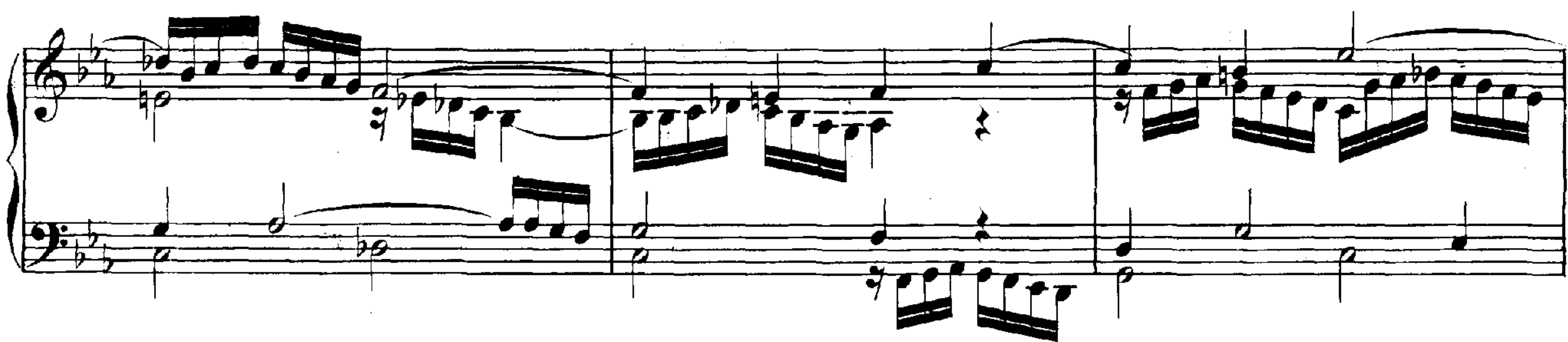
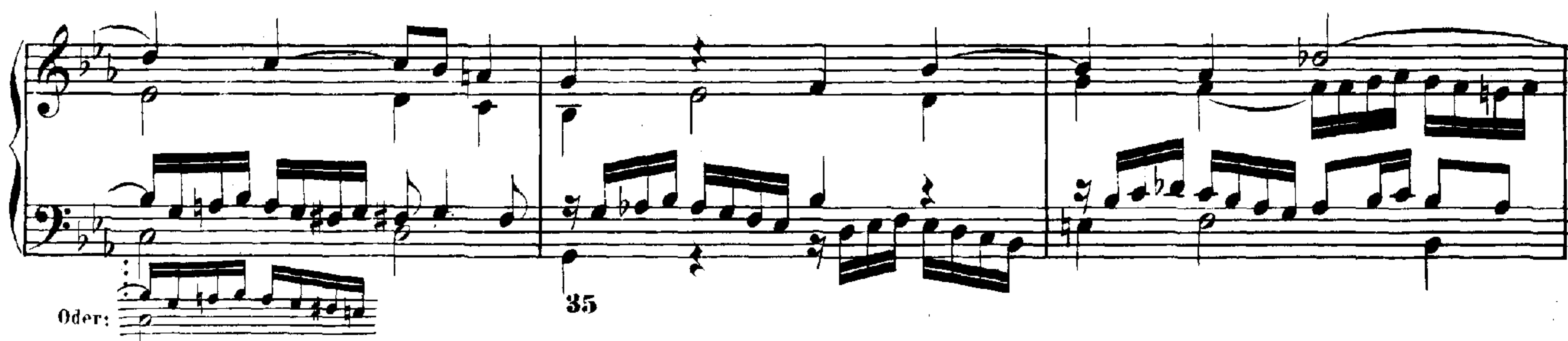
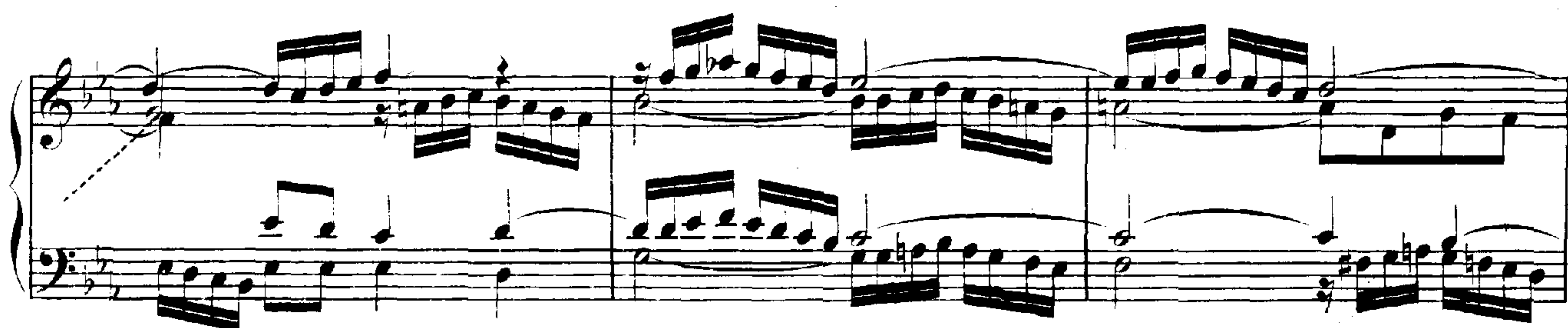
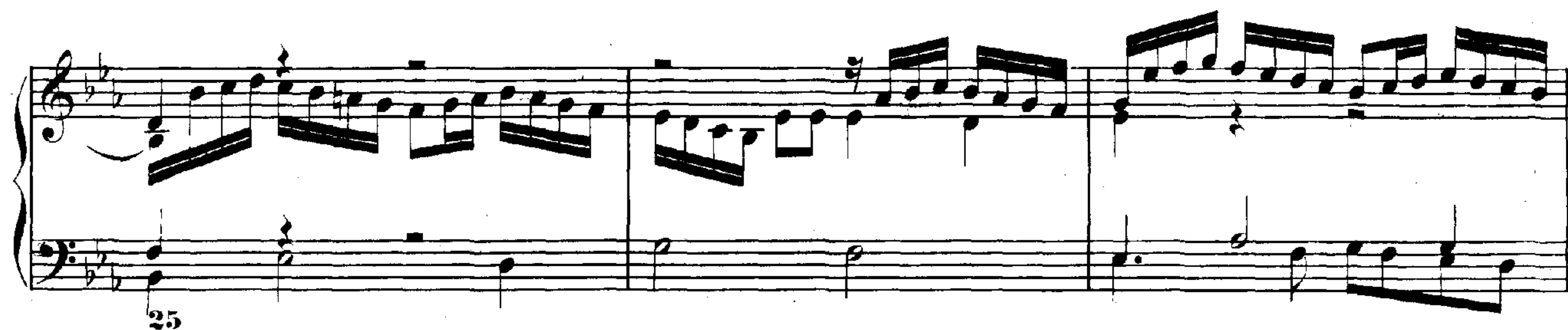
10

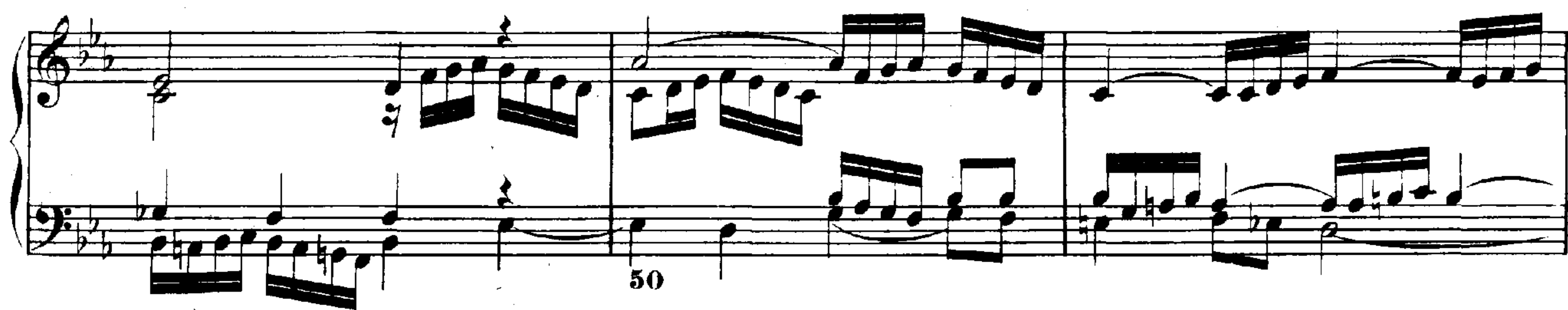
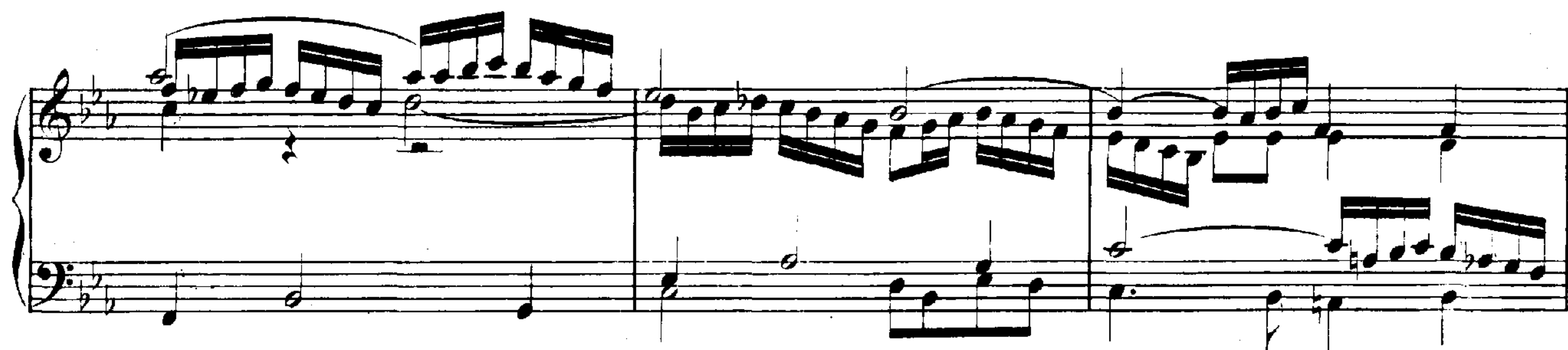
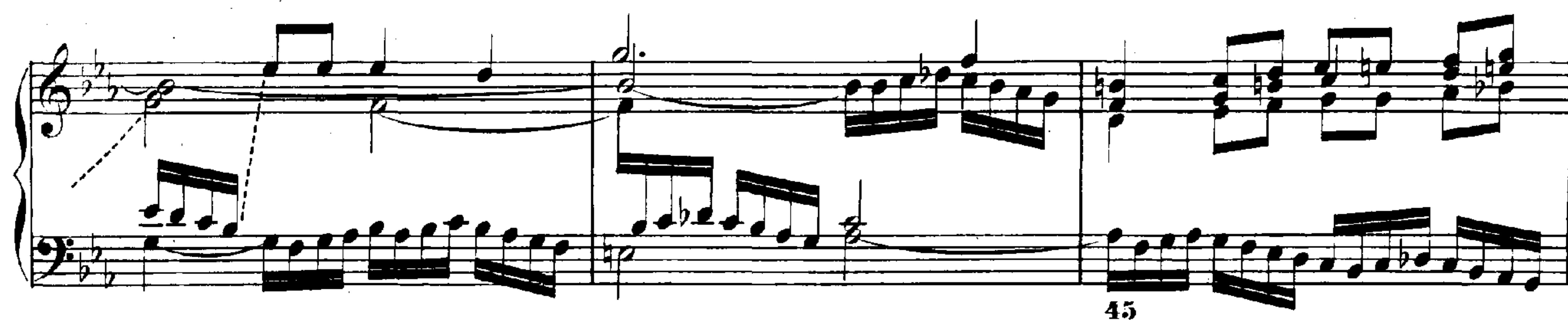


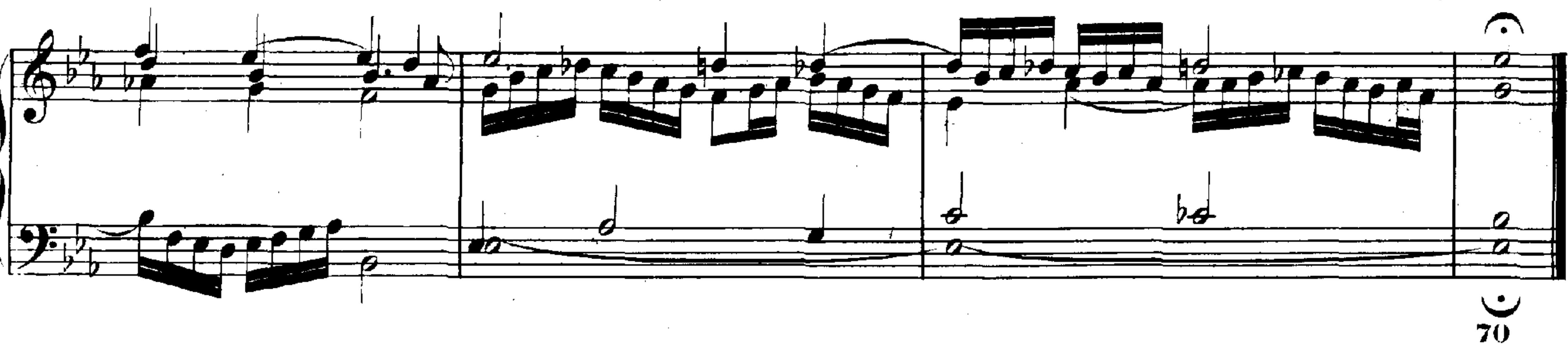
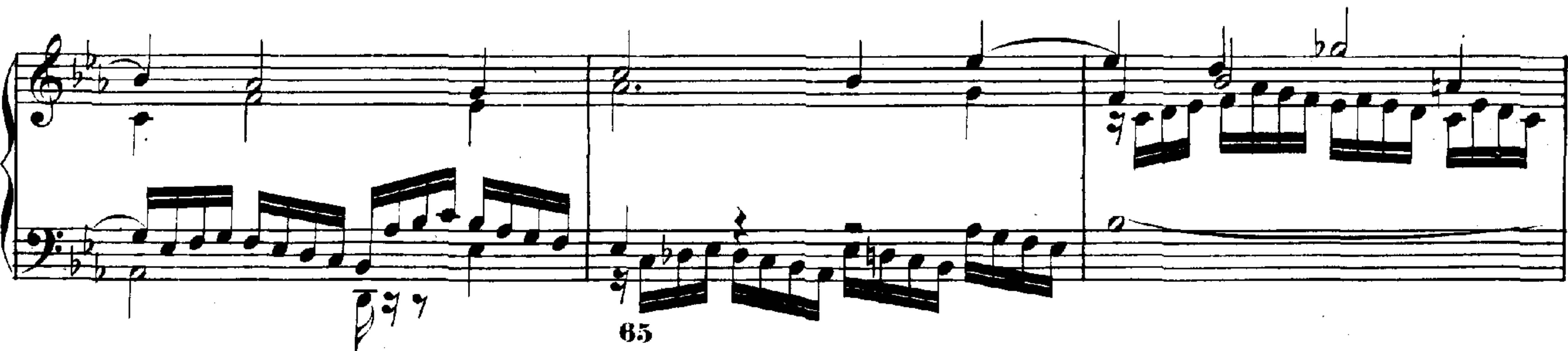
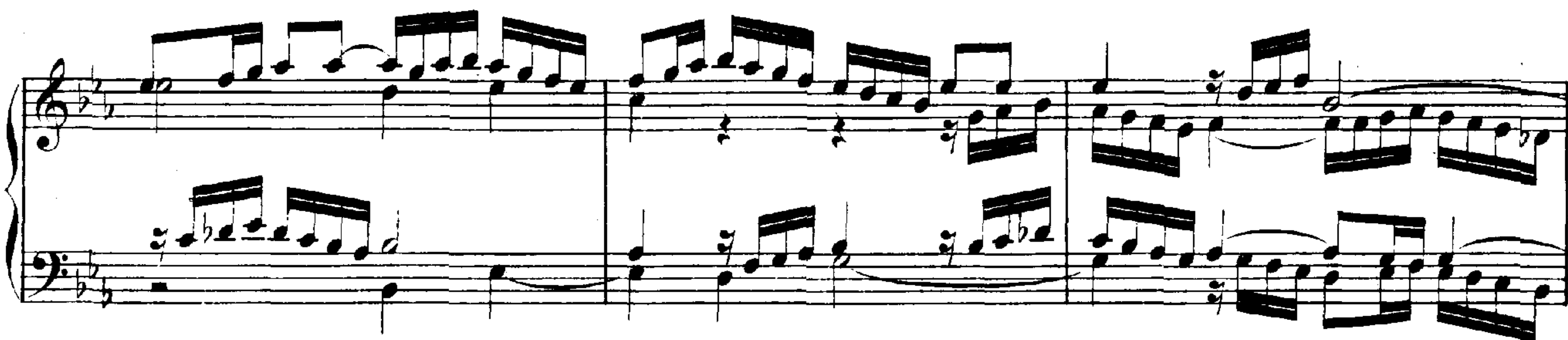
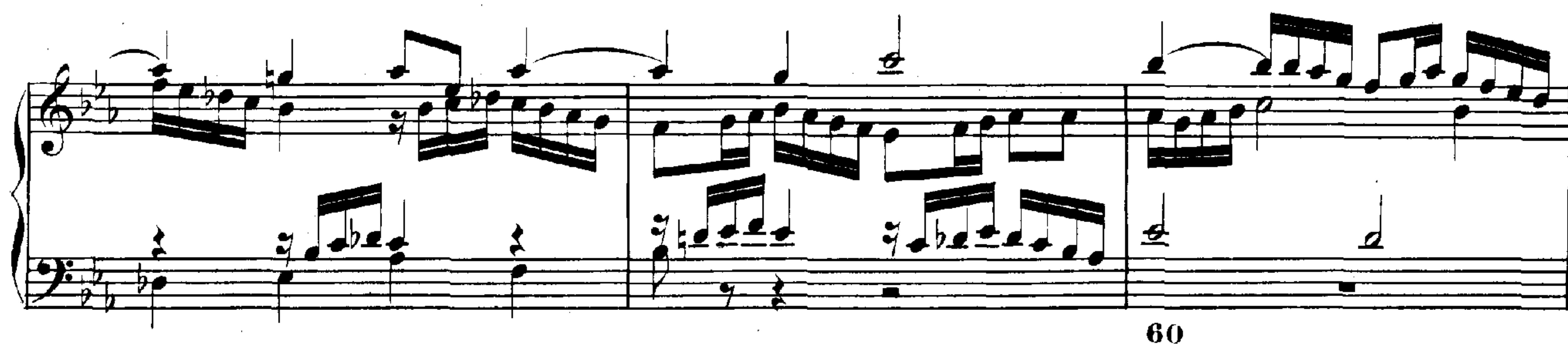
15



20







FUGA VII.

a 3.

5

10

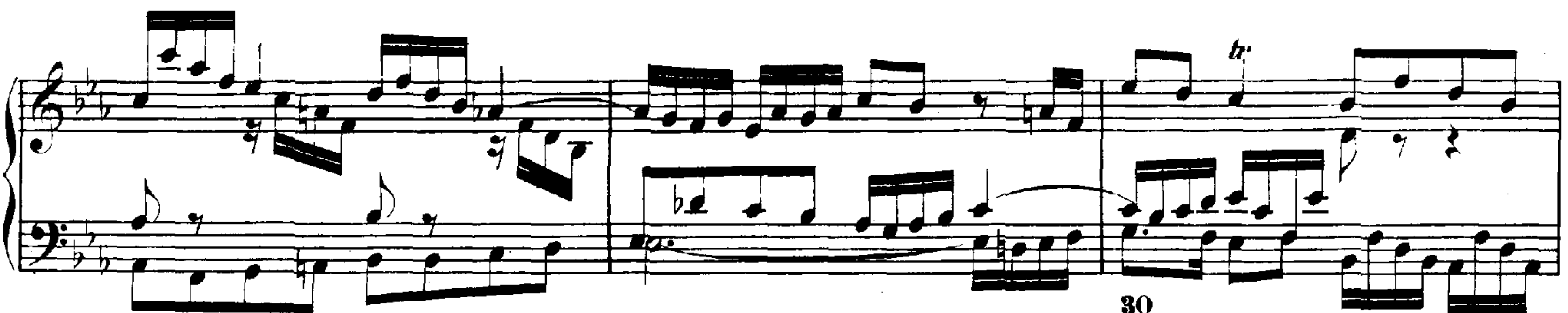
15



20



25

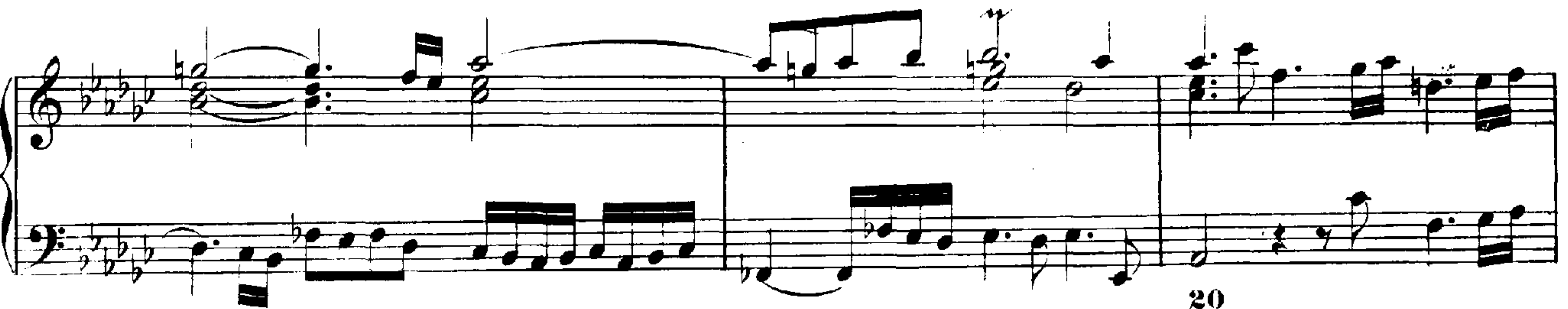


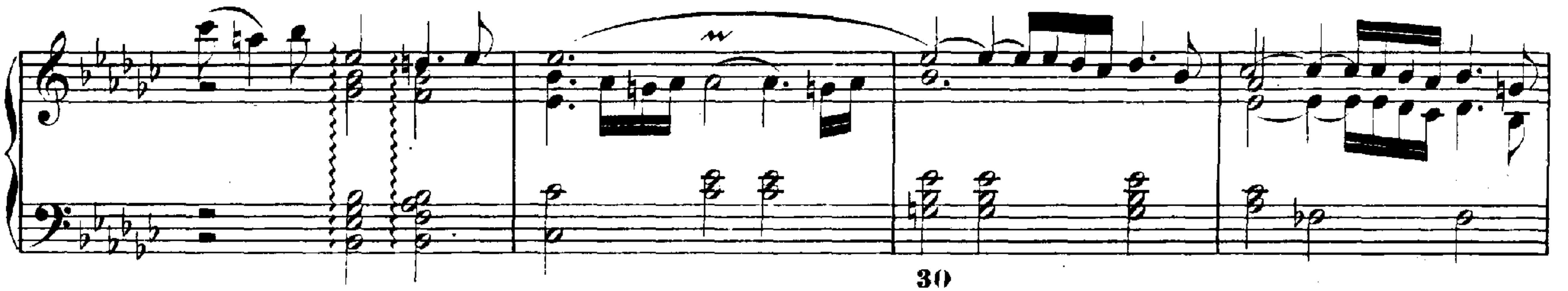
30



35

PRAELUDIUM VIII.





FUGA VIII.

a 3.



This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. Measure numbers are placed below the staves at intervals of five measures: 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, and 85. The piece concludes with a final double bar line and a repeat sign at the end of the eighth system.

PRAELUDIUM IX.

5

10

15

20

FUGA IX.

37

a 3.

The musical score for Fuga IX consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score begins with a treble staff entry in measure 1, followed by a bass staff entry in measure 2. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in both hands, creating a complex contrapuntal texture. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are printed below the bass staff of each system. The piece concludes with a final cadence in measure 25, marked by a double bar line and a repeat sign.

Oder:

BAW. XIV.

PRAELUDIUM X.

This musical score is for Praeludium X, BWV XIV, by Johann Sebastian Bach. It is a short piece in three parts, each in a different key: D major, C major, and C minor. The notation is for piano, with a treble and bass staff. The piece is in a 2/4 time signature. The first system (measures 1-4) is in D major. The second system (measures 5-8) is in C major. The third system (measures 9-12) is in C minor. The piece ends with a final cadence in C minor. The score is marked with measure numbers 5, 10, 15, and 20. The title 'PRAELUDIUM X.' is at the top, and 'B.W. XIV.' is at the bottom.

5

10

15

20

B.W. XIV.



25



30



35

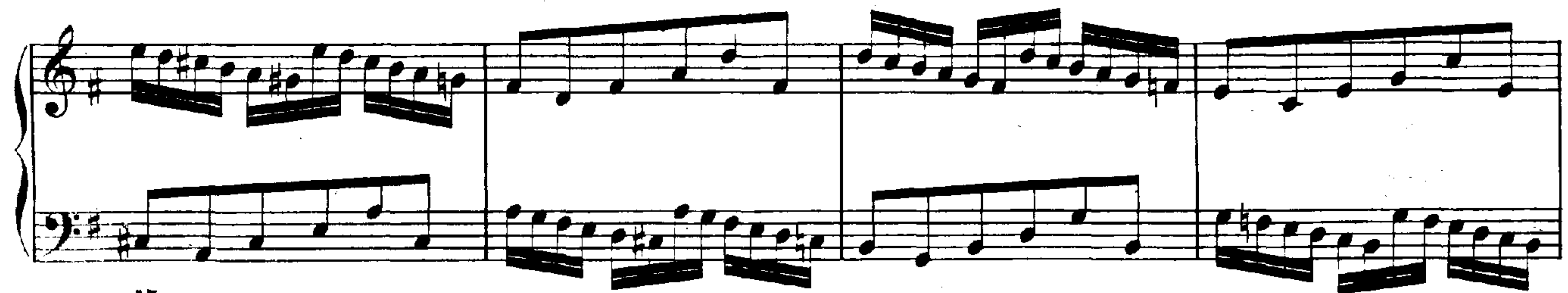


40

B.W. XIV.

PUGA X.

a 2.



Oder:

20

25

30

35

40

This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The piece begins at measure 20. The first system (measures 20-24) features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 25-29) continues the melodic development. The third system (measures 30-34) shows a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. The fourth system (measures 35-39) maintains the fast tempo. The fifth system (measures 40-44) concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

PRAELUDIUM XI.

5

10

15

FUGA XI.

43

a 3.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

B.W. XIV.

PRAELUDIUM XII.

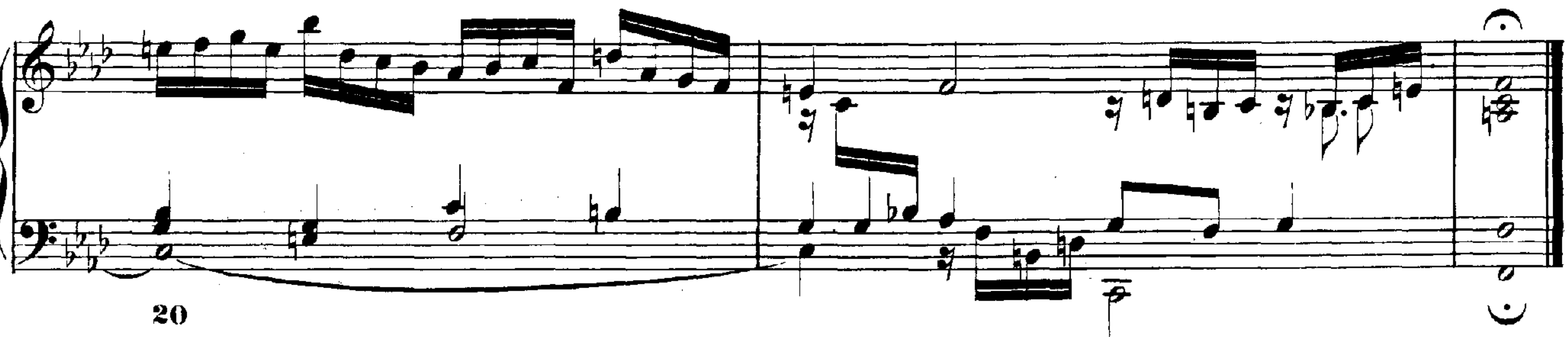
5

Oder:

10



15



20

FUGA XII.

a 4.

5

10

15

20

25

30

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in E major, 4/4 time. It consists of seven systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is a fugue, with each voice part entering in a different register. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The measures are numbered 5, 10, 15, 20, 25, and 30.

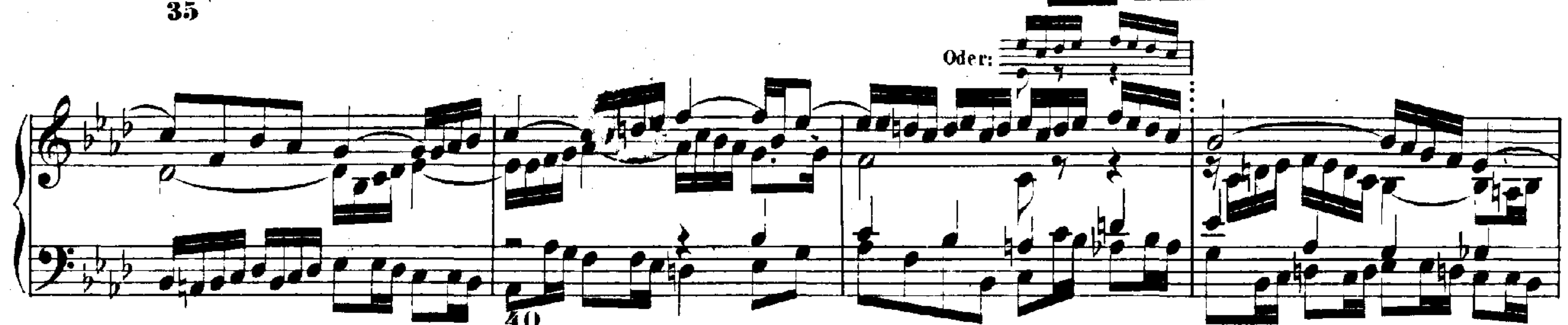


Oder:

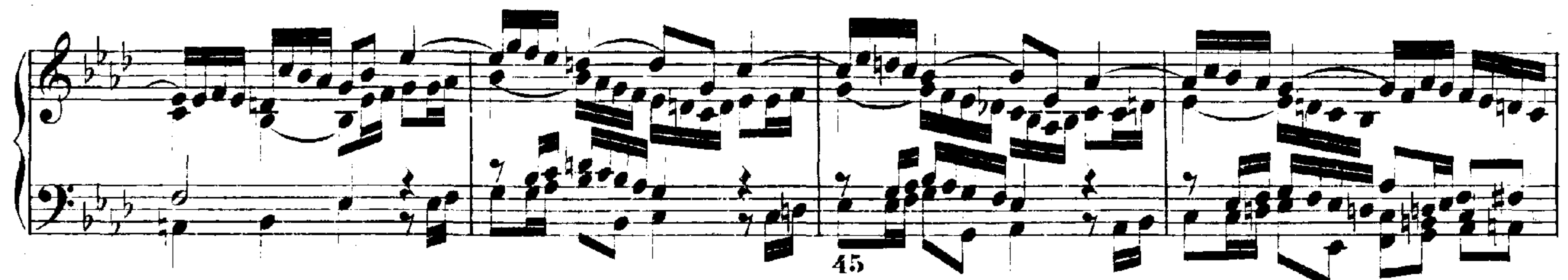


35

Oder:



40



45



50



55

B.W. XIV.

PRAELUDIUM XIII.

5

10

15

20

25

30

FUGA XIII.

a 3.

This page contains eight systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments. The systems are numbered 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35, indicating measures within the piece. The piece concludes with a final double bar line and a fermata on the last note of the bass staff in the eighth system.

PRAELUDIUM XIV.

5

10

15

20

FUGA XIV.

a 4.

5

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments. The piece is marked with a tempo of 'Allegretto' and a time signature of 3/4. The notation is written in a clear, legible style, with a focus on the melodic and harmonic development of the piece. The page is numbered 51 in the top right corner.

(u)

10 (u)

15

20

25

30

35

40

PRAELUDIUM XV.





10



15



FUGA XV.

a 3.



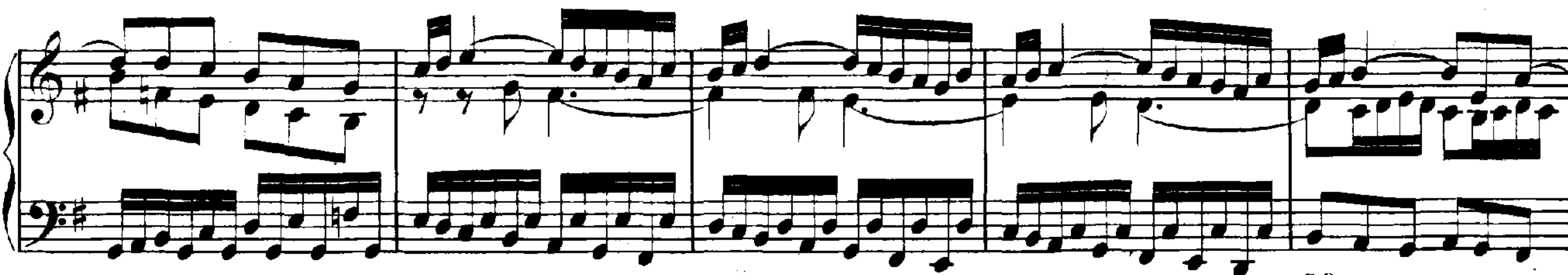
5



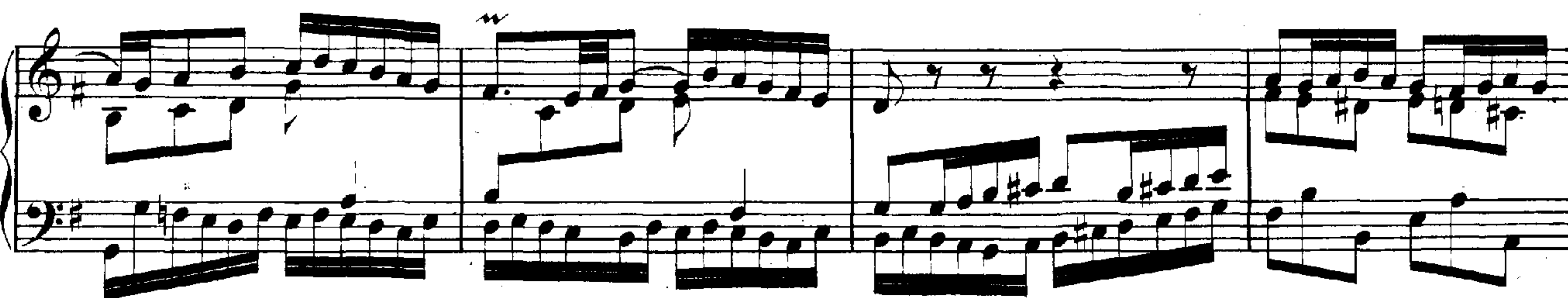
10



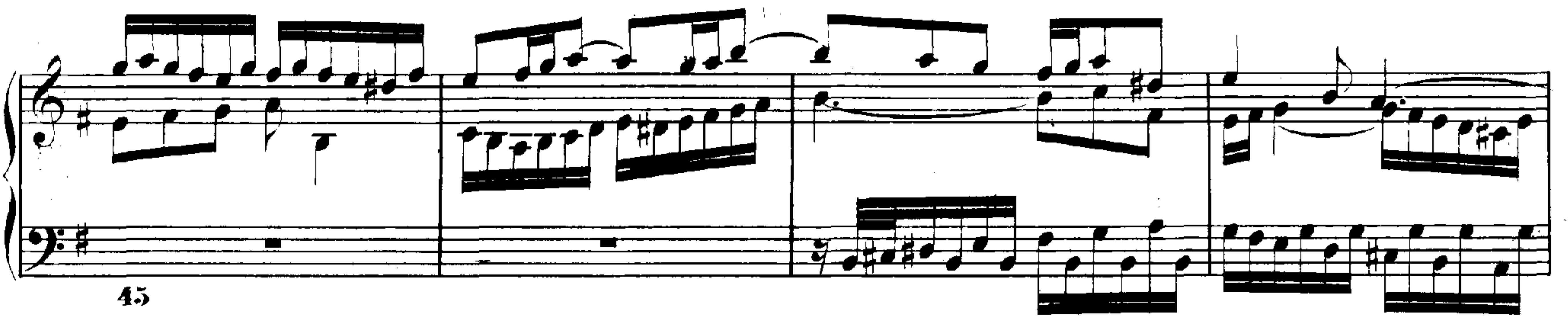
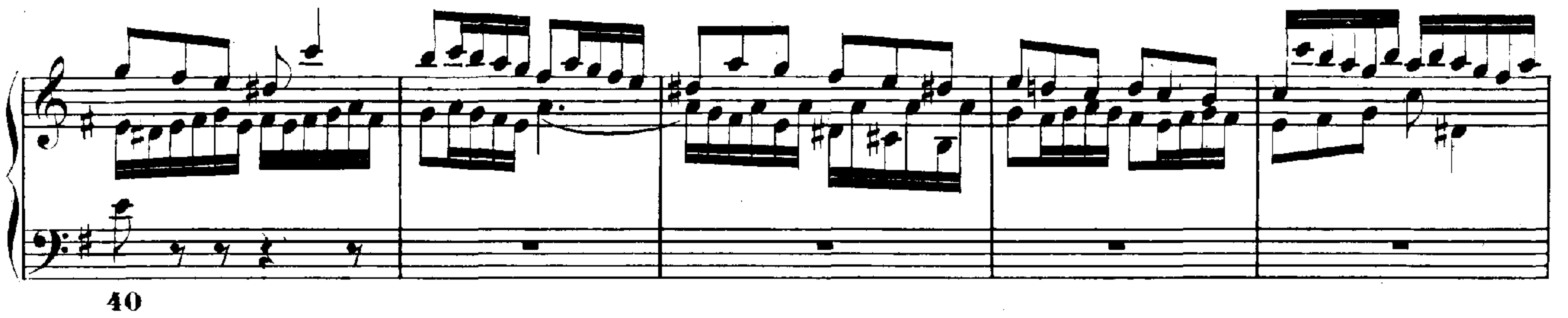
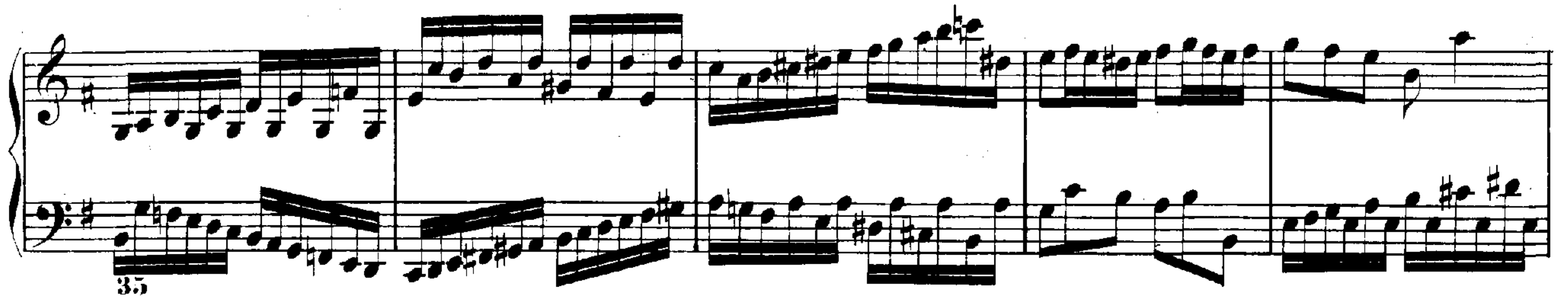
15

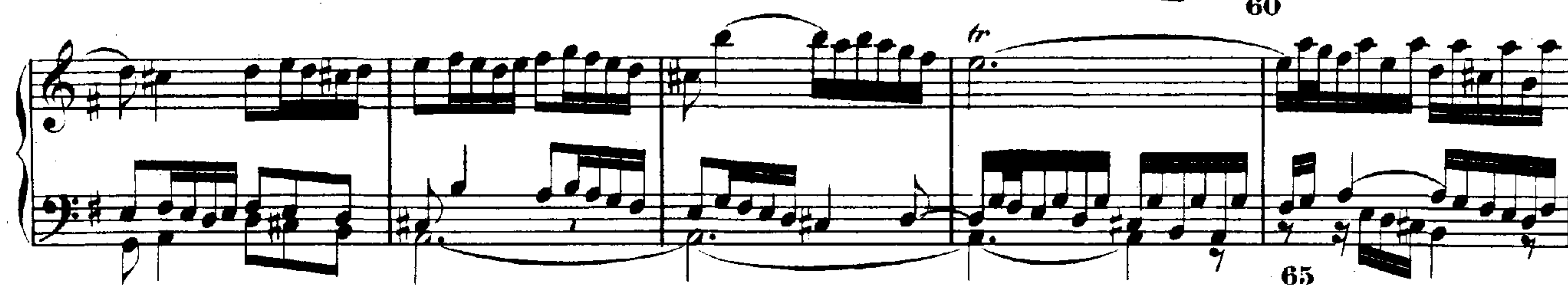


20



25





PRAELUDIUM XVI.

57

10

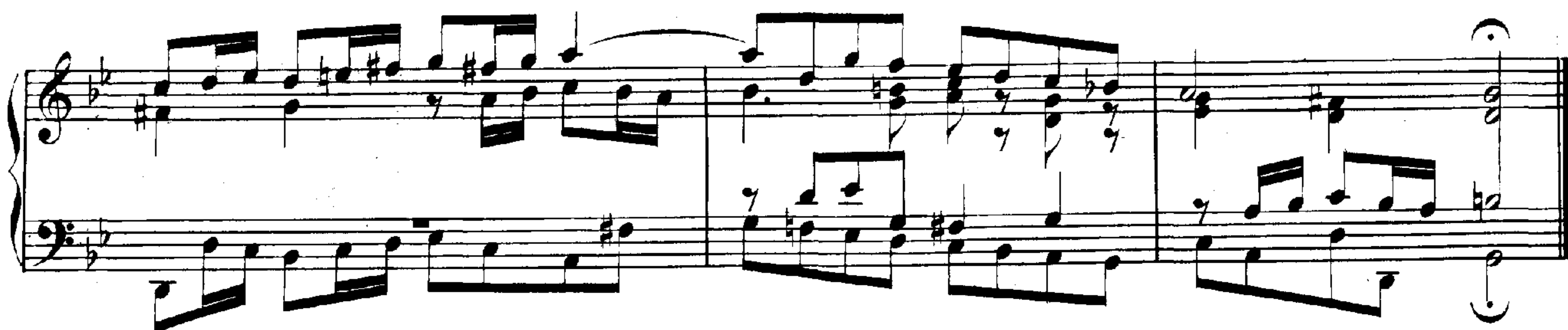
15

B.W. XIV.

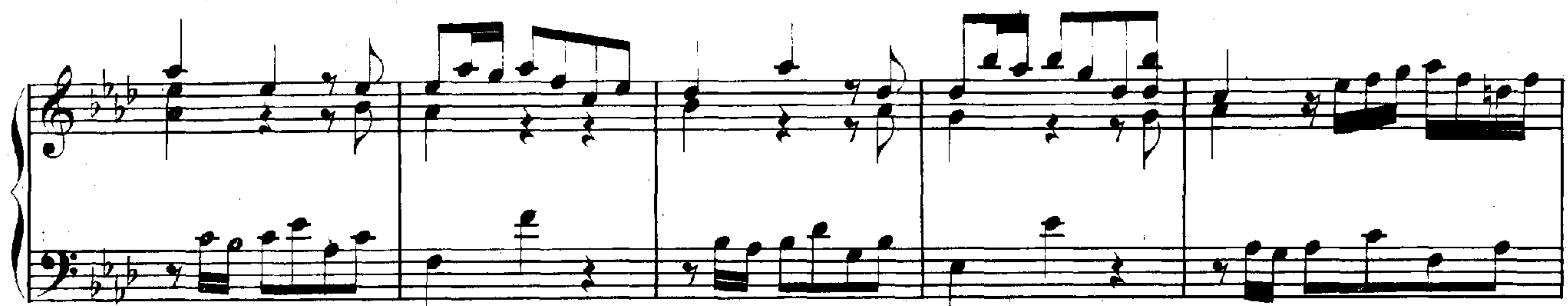
FUGA XVI.

a 4.

This musical score is for a four-part setting of Fuga XVI, BWV XIV, in G major. It is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in a 4-part setting (a 4.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score consists of six systems of staves, each containing four parts. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system begins with a bass clef and a common time signature. The third system begins with a treble clef and a common time signature. The fourth system begins with a bass clef and a common time signature. The fifth system begins with a treble clef and a common time signature. The sixth system begins with a bass clef and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system includes a measure with a 7-measure rest. The second system includes a measure with a 5-measure rest. The third system includes a measure with a 9-measure rest. The fourth system includes a measure with a 10-measure rest. The fifth system includes a measure with a 15-measure rest. The sixth system includes a measure with a 15-measure rest.



PRAELUDIUM XVII.



5



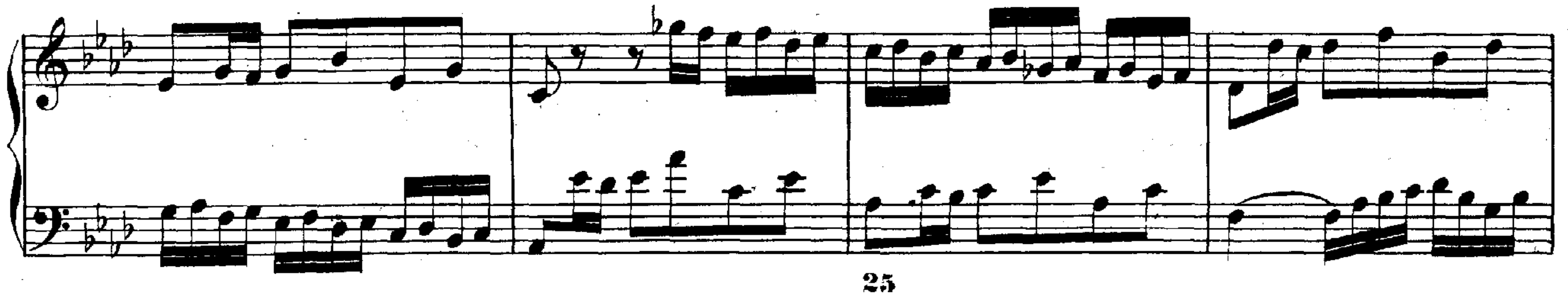
10



15



20

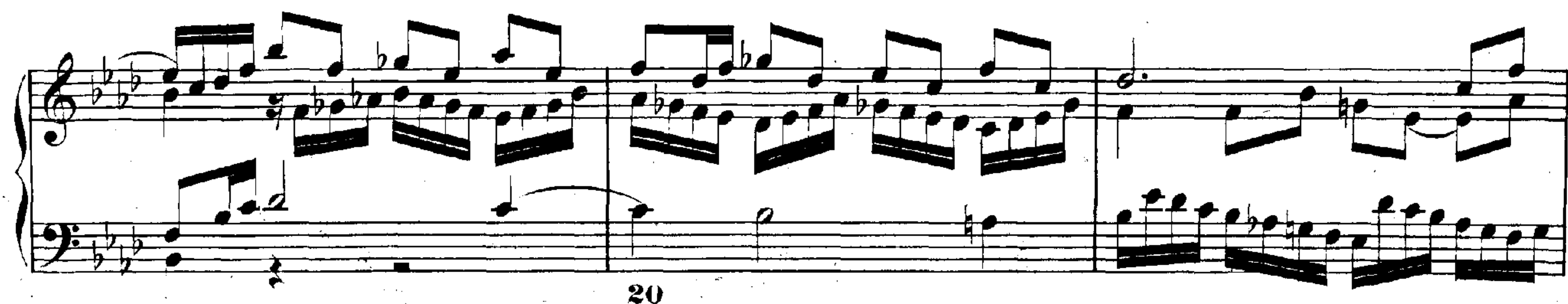


FUGA XVII.

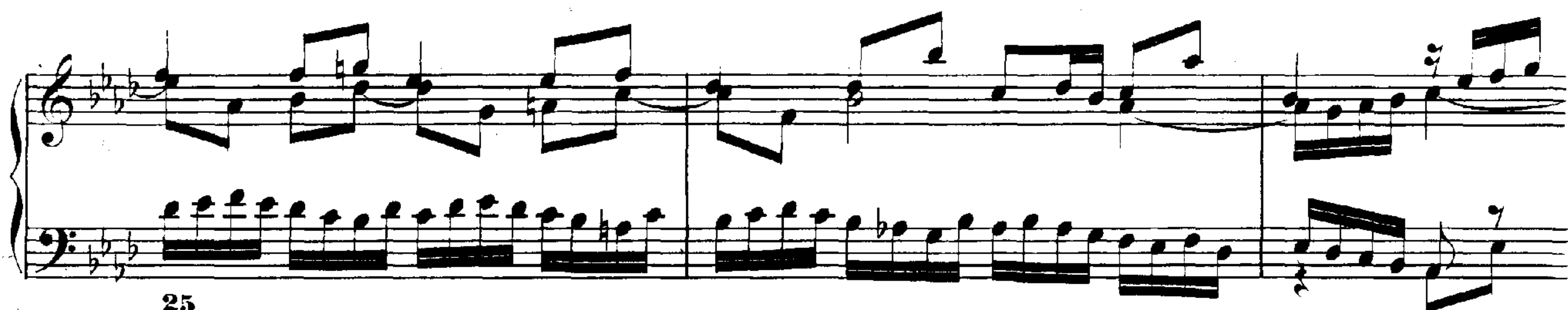
a 4.

The musical score for Fuga XVII, BWV XIV, is presented in seven systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first system is marked 'a 4.' and the second system is marked '5'. The third system is marked '10' and the fourth system is marked '15'. The score features a complex fugue with multiple voices and intricate counterpoint.

B.W. XIV.



20



25



30



35

PRAELUDIUM XVIII.

a 4.

FUGA XVIII.

5



First system of musical notation, measures 1-10. Treble and bass staves with key signature of three sharps (F#, C#, G#).

10



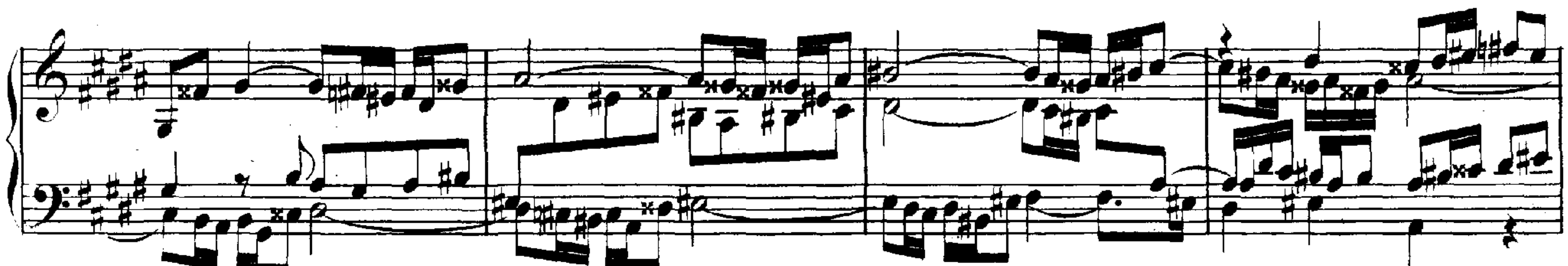
Second system of musical notation, measures 11-15. Treble and bass staves with key signature of three sharps (F#, C#, G#).

15



Third system of musical notation, measures 16-20. Treble and bass staves with key signature of three sharps (F#, C#, G#).

20



Fourth system of musical notation, measures 21-25. Treble and bass staves with key signature of three sharps (F#, C#, G#).

25



Fifth system of musical notation, measures 26-30. Treble and bass staves with key signature of three sharps (F#, C#, G#).

30



Sixth system of musical notation, measures 31-35. Treble and bass staves with key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Oder:



Seventh system of musical notation, measures 36-40. Treble and bass staves with key signature of three sharps (F#, C#, G#).

35

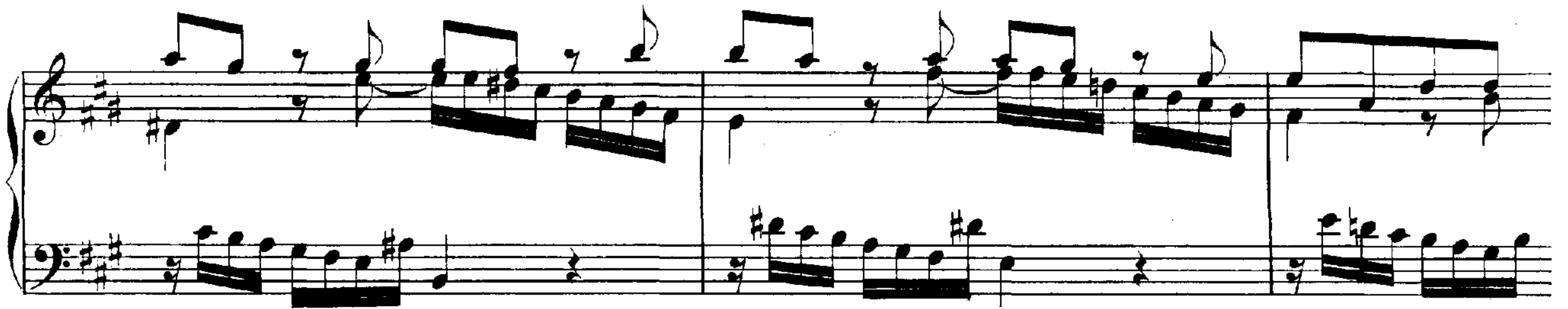
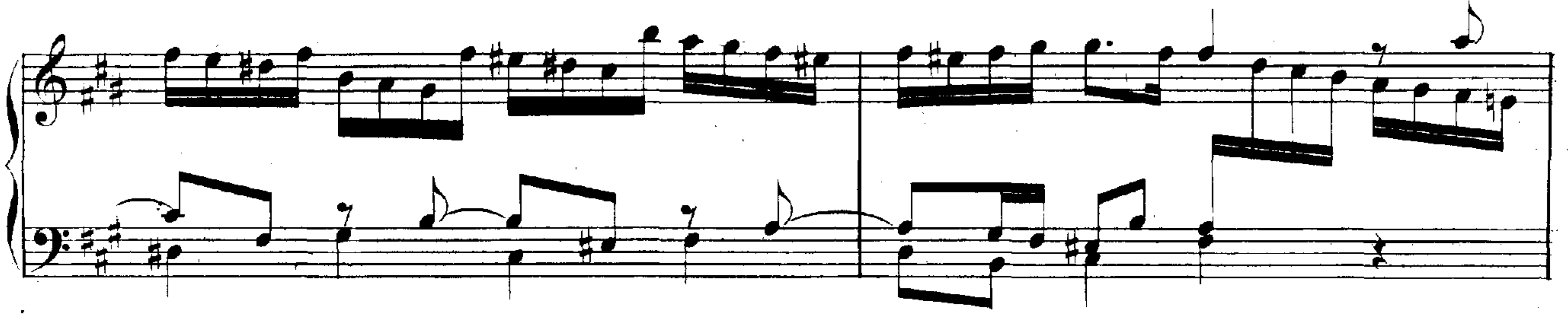
B.W. XIV.

40

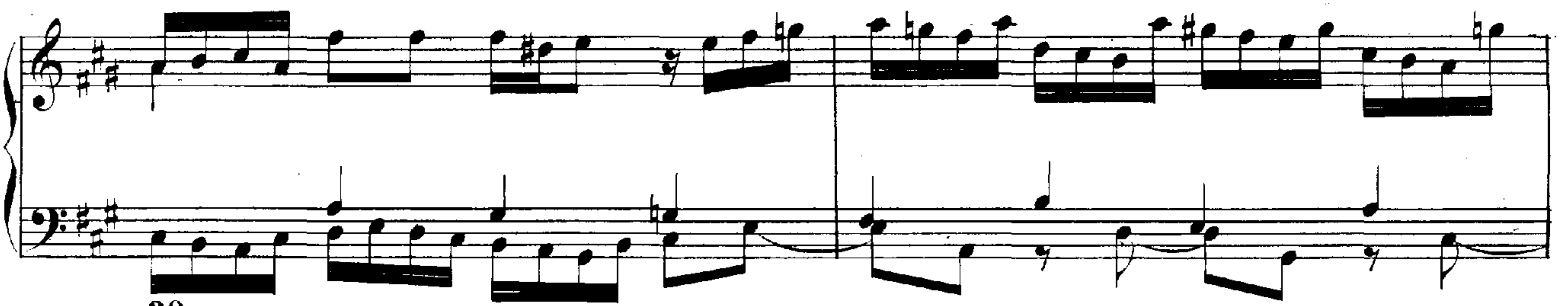
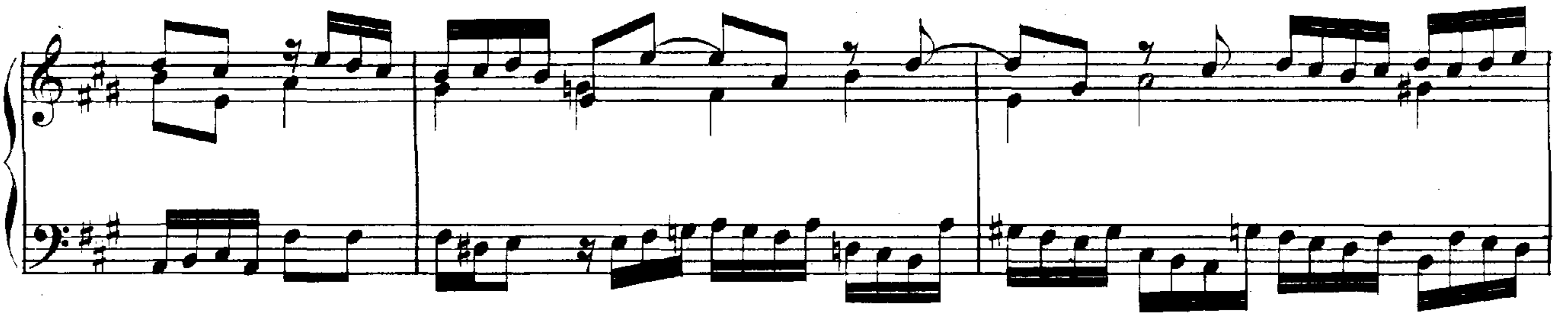
PRAELUDIUM XIX.

The musical score for Praeludium XIX, BWV XIV, is presented in five systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps). The time signature is common time (C). The piece is a short, lively prelude consisting of 14 measures. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, the third system contains measures 9-12, the fourth system contains measures 13-14, and the fifth system contains measures 15-18. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

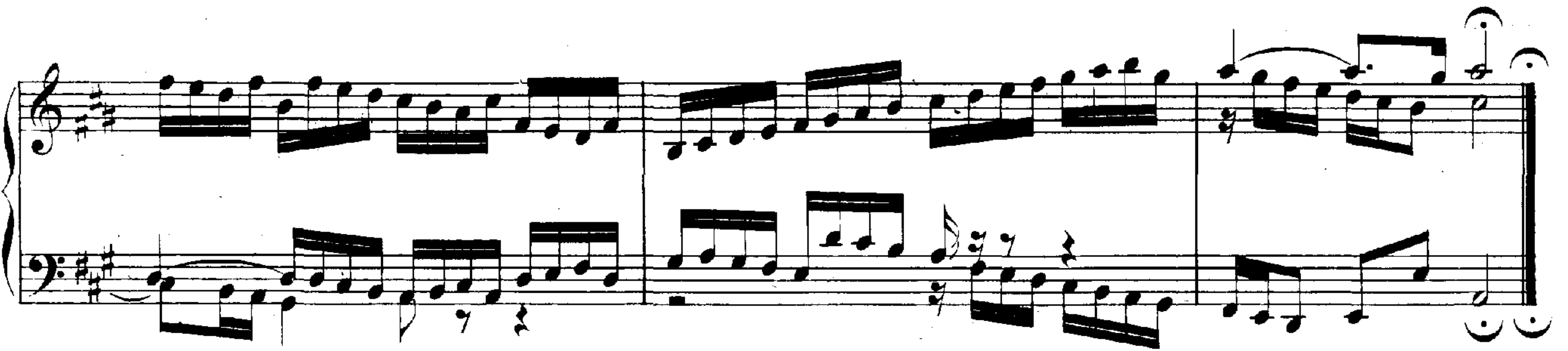
B.W. XIV.



15



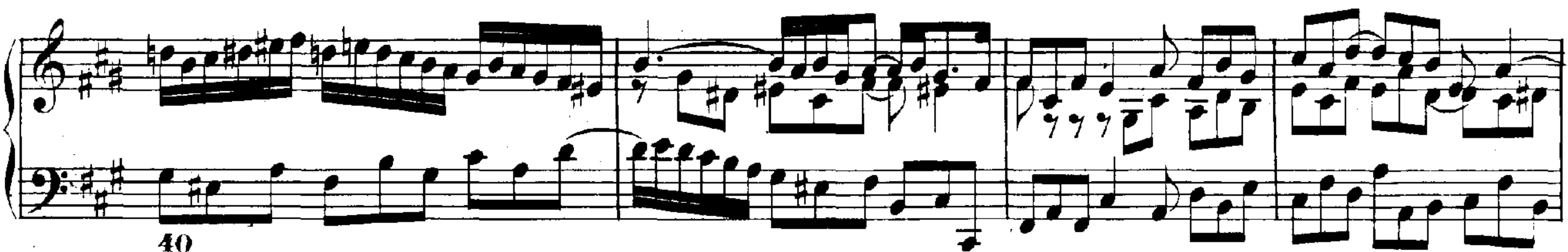
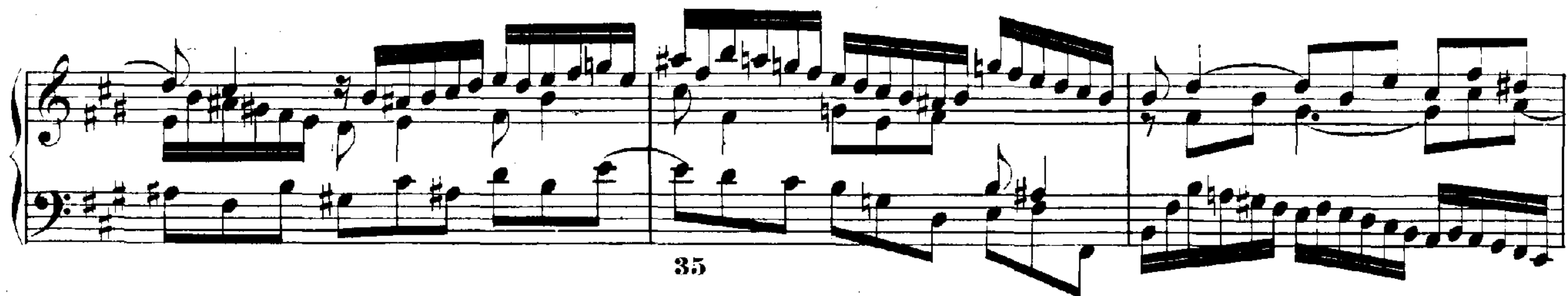
20



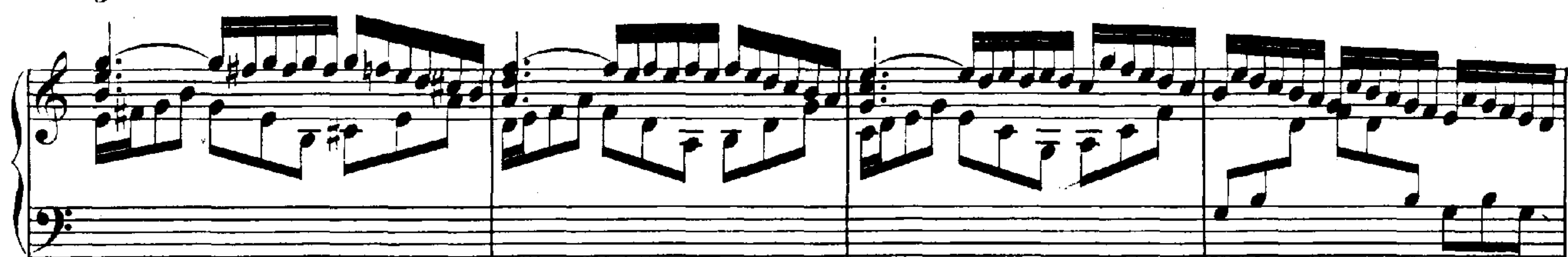
FUGA XIX.

a 3.





PRAELUDIUM XX.



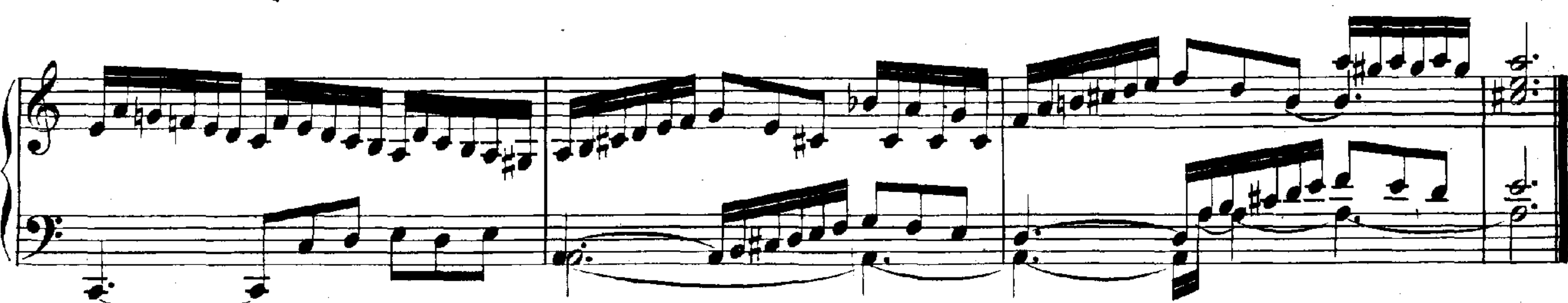
10



15



20



25

B.W. XIV.

FUGA XX.

a 4.

5

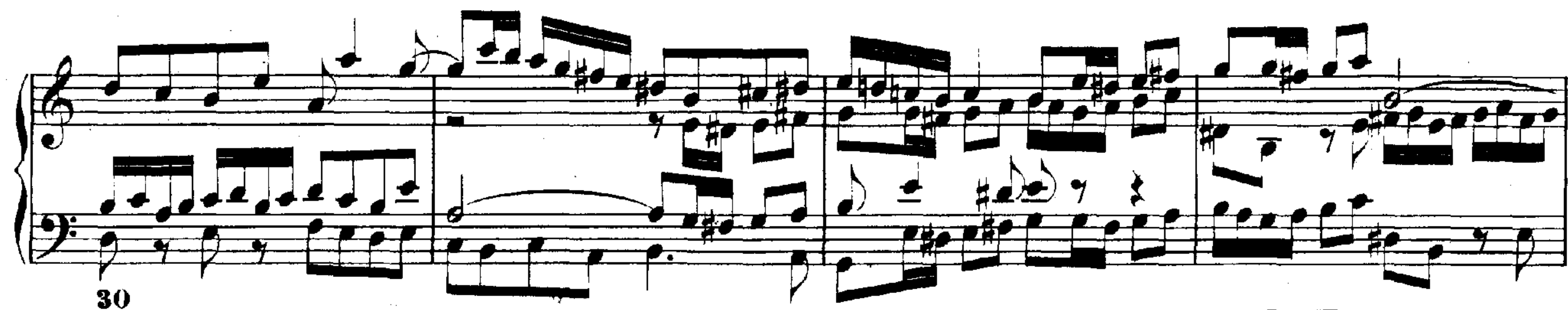
10

15

20

25

This musical score is for a fugue in C major, BWV XIV, by Johann Sebastian Bach. It consists of 28 measures. The notation is in treble and bass staves. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score is divided into systems of four measures each. The first system starts with a measure rest of 4 measures. The second system starts with a measure rest of 5 measures. The third system starts with a measure rest of 10 measures. The fourth system starts with a measure rest of 15 measures. The fifth system starts with a measure rest of 20 measures. The sixth system starts with a measure rest of 25 measures. The seventh system starts with a measure rest of 28 measures. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.



30

First system of musical notation, measures 30-34. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is composed of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.



35

Second system of musical notation, measures 35-39. The musical texture continues with the treble clef melody and bass clef accompaniment. The key signature remains one sharp.



40

Third system of musical notation, measures 40-44. The notation includes various musical symbols such as slurs and ties. The key signature remains one sharp.



45

Fourth system of musical notation, measures 45-49. The musical notation continues with the same key signature and time signature.



50

Fifth system of musical notation, measures 50-54. The musical notation continues with the same key signature and time signature.



55

Sixth system of musical notation, measures 55-59. This system includes trills, indicated by the notation *tr* above the notes. The key signature remains one sharp.



55

Seventh system of musical notation, measures 55-59. This system includes trills, indicated by the notation *(tr)* above the notes. The key signature remains one sharp.

60

65

Oder: B-flat

70

75

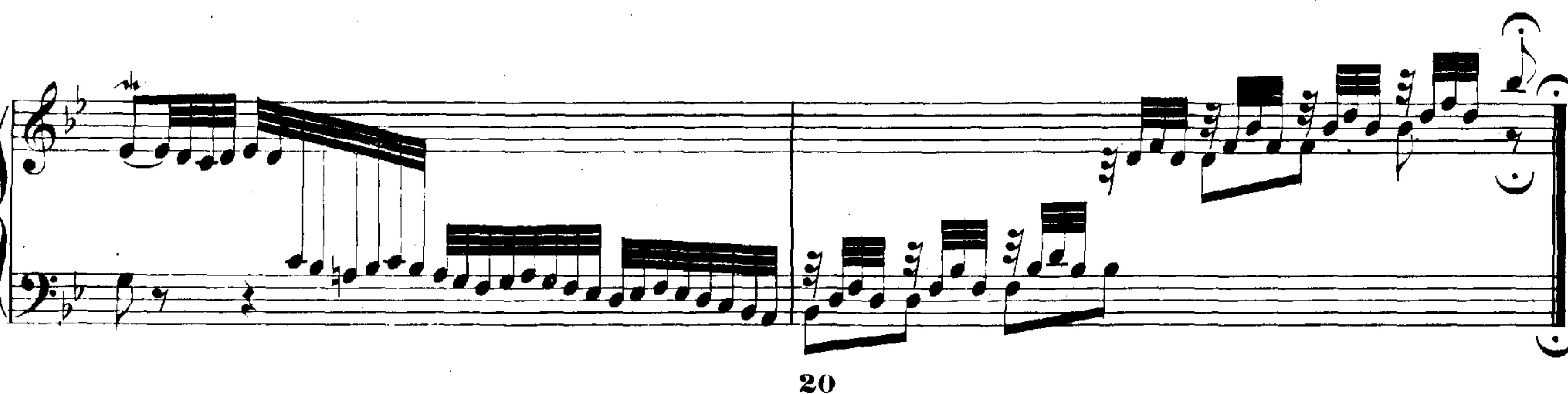
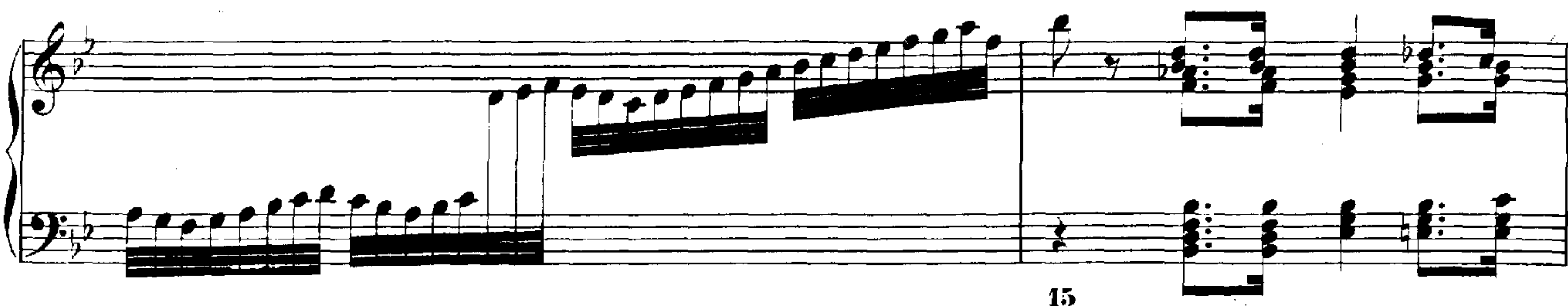
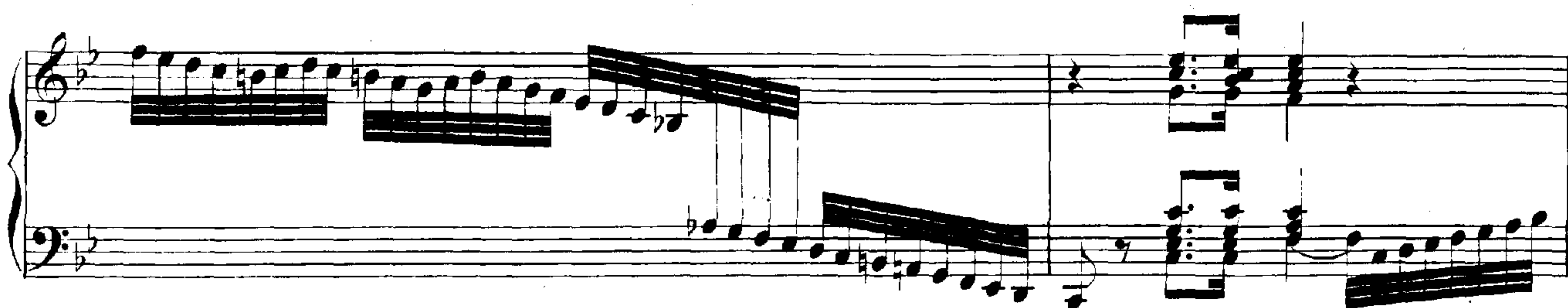
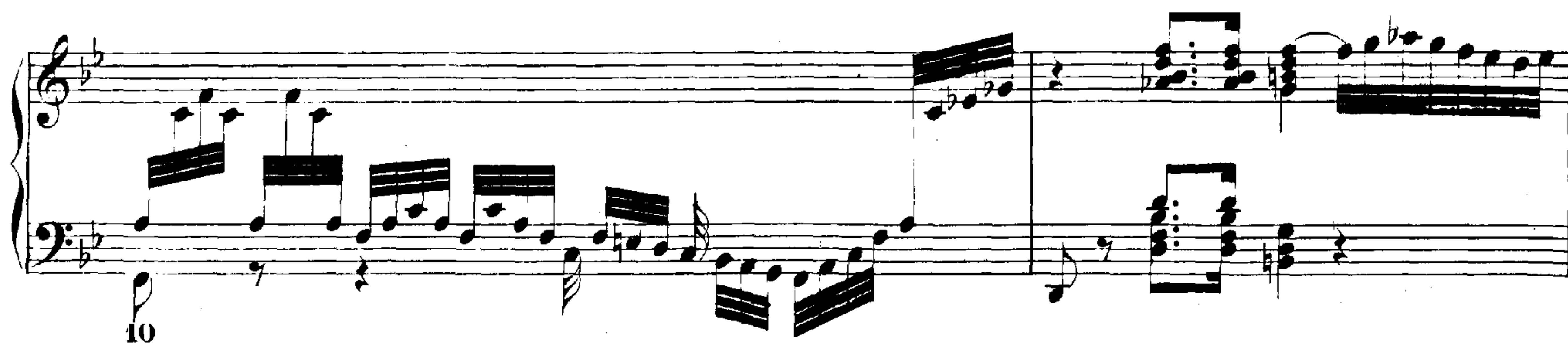
80

85

PRAELUDIUM XXI.

The image displays the musical score for Praeludium XXI, BWV XIV, by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a simple melody in the treble and a bass line in the bass. The second system introduces more complex rhythmic patterns and ornaments. The third system features a prominent five-finger exercise in the bass, marked with a '5'. The fourth and fifth systems continue the development of the piece with intricate fingerings and dynamic contrasts.

B.W.XIV.

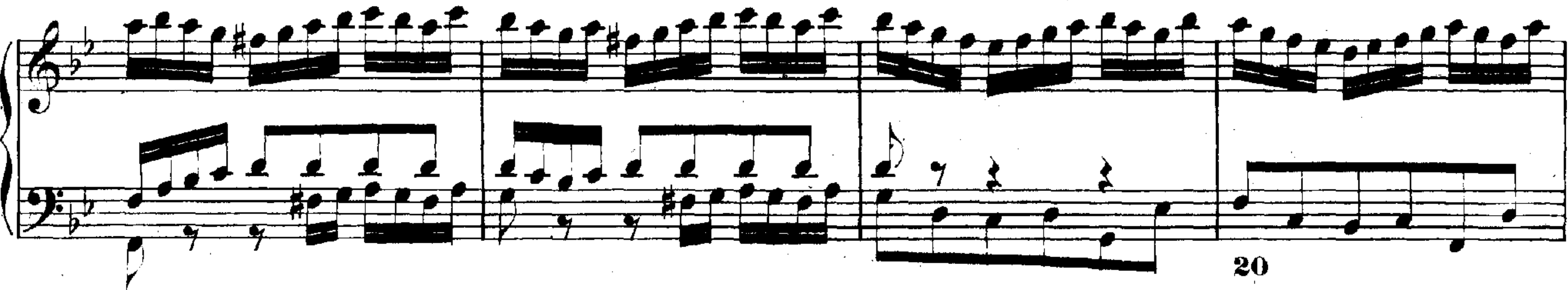
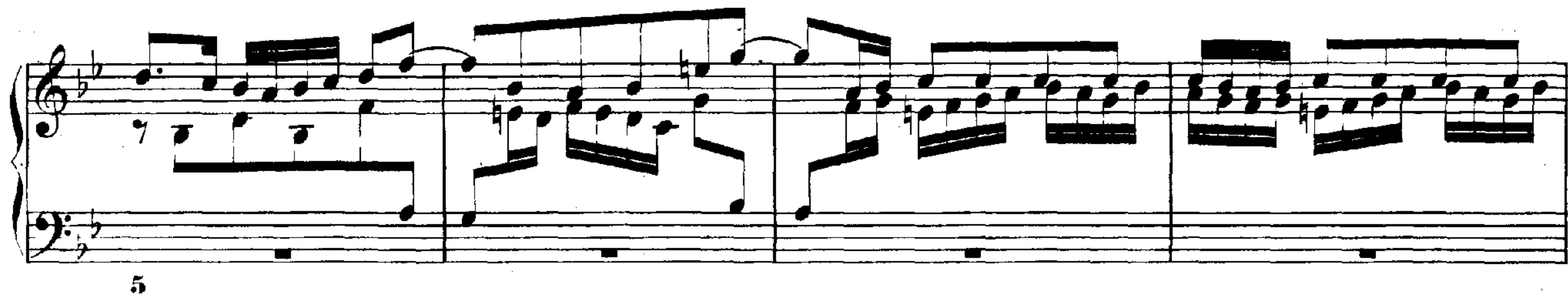


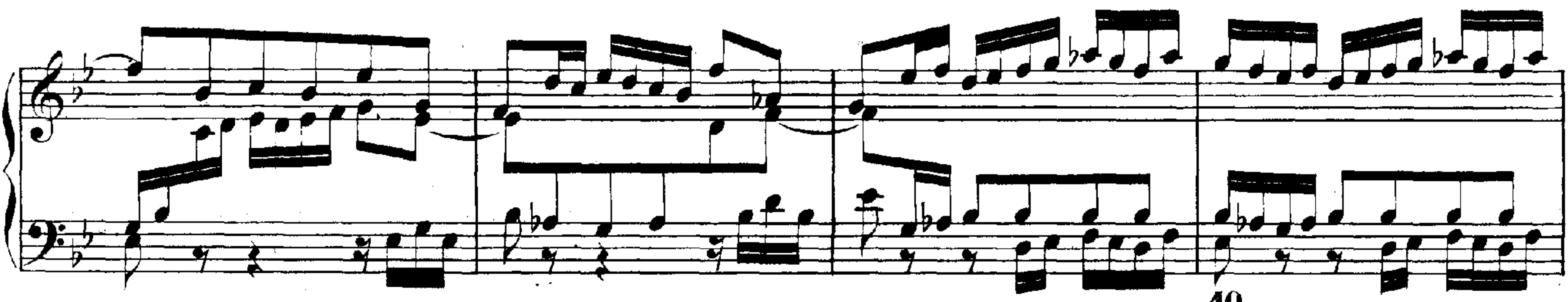
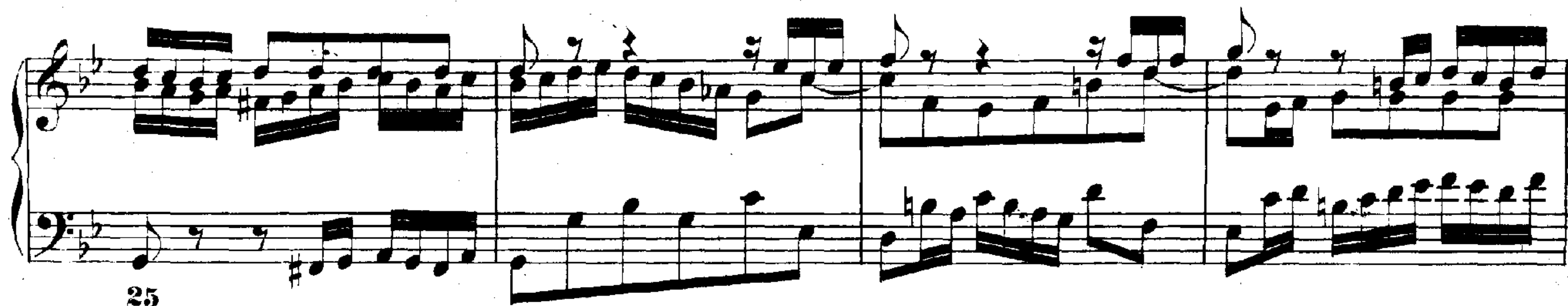
20

B.W. XIV.

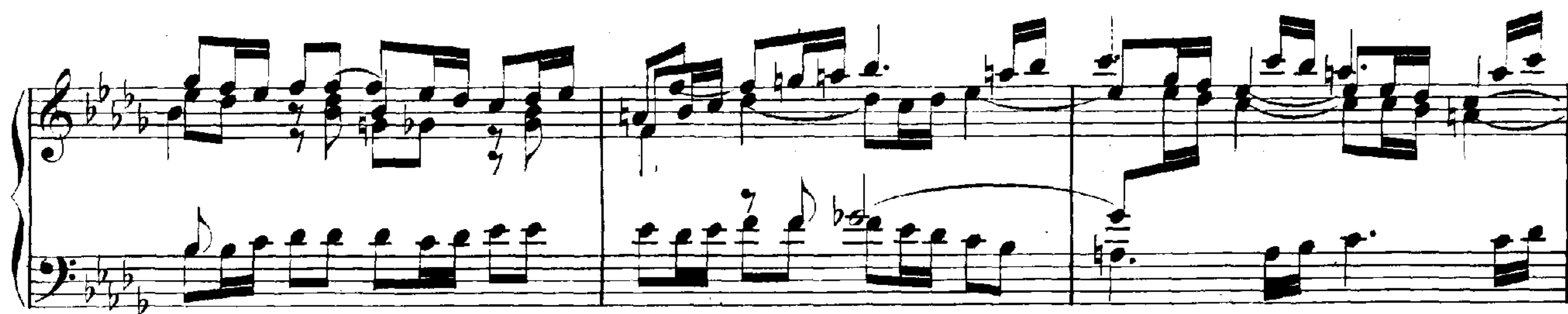
FUGA XXI.

a 3.

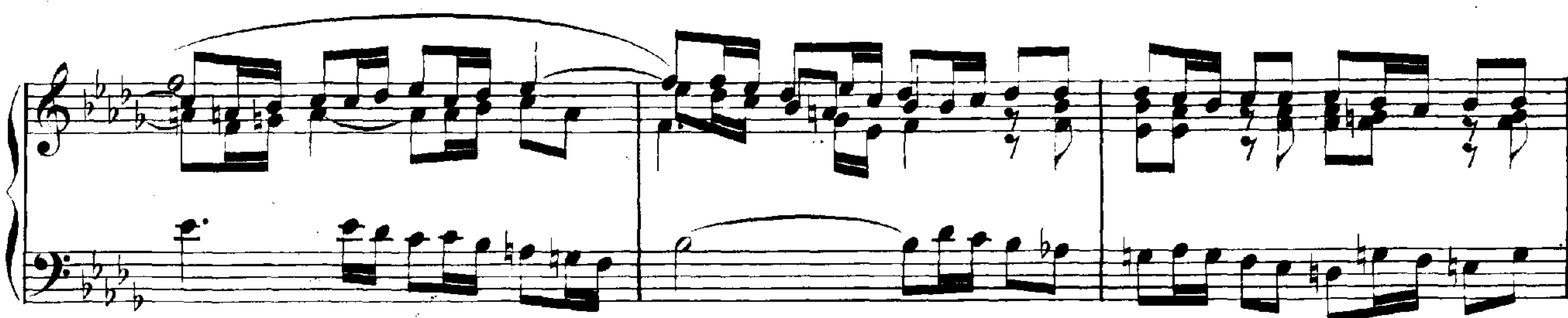




PRAELUDIUM XXII.

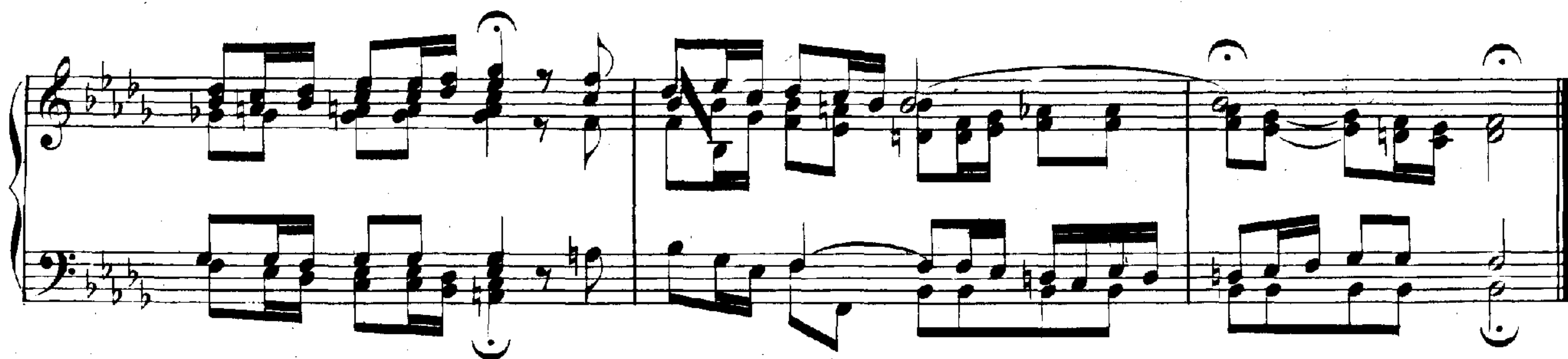
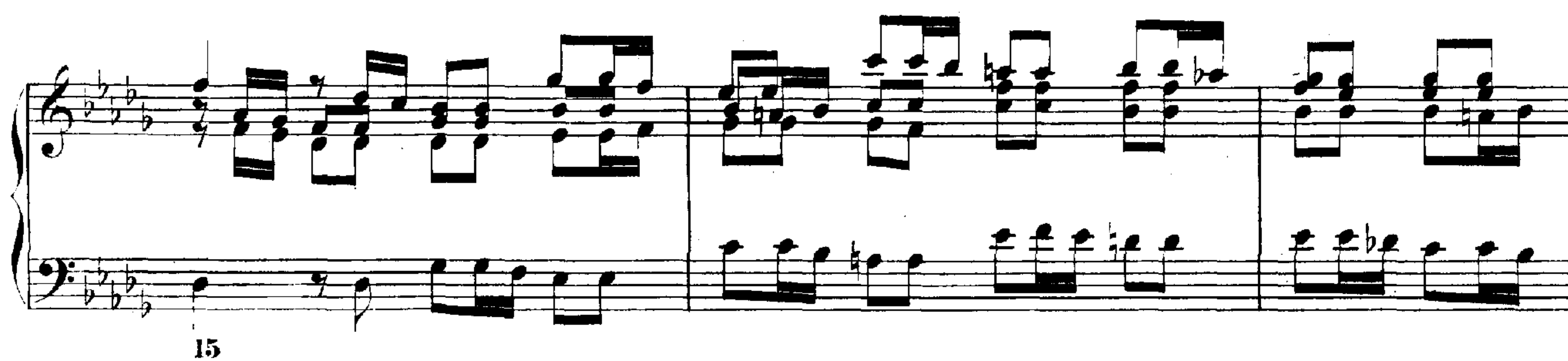


5



10





FUGA XXII.

a 5.



5



10



15



20

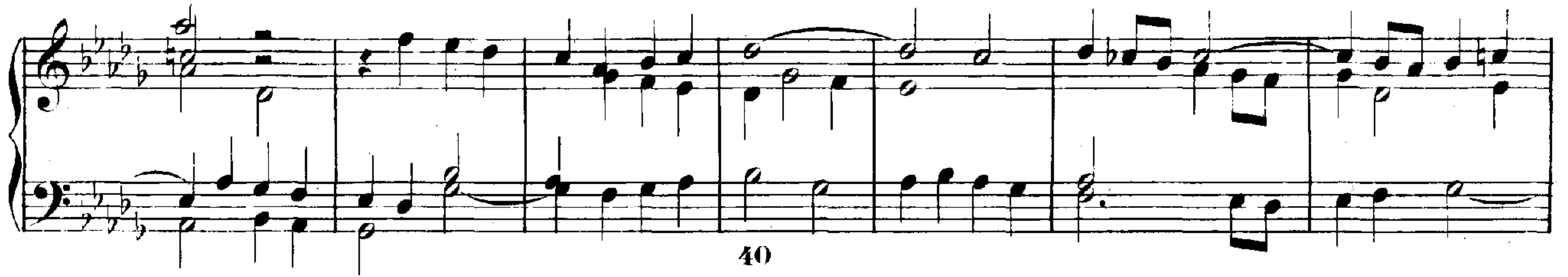


25

30



35



PRAELUDIUM XXIII.

5

10

15

FUGA XXIII.

a 4.

5



PRAELUDIUM XXIV.

Andante.

5

10

15

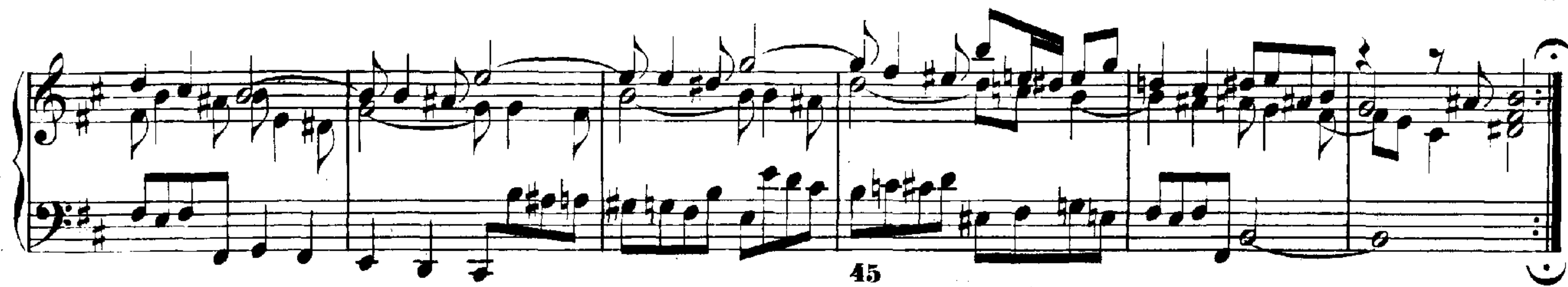
20

25

30

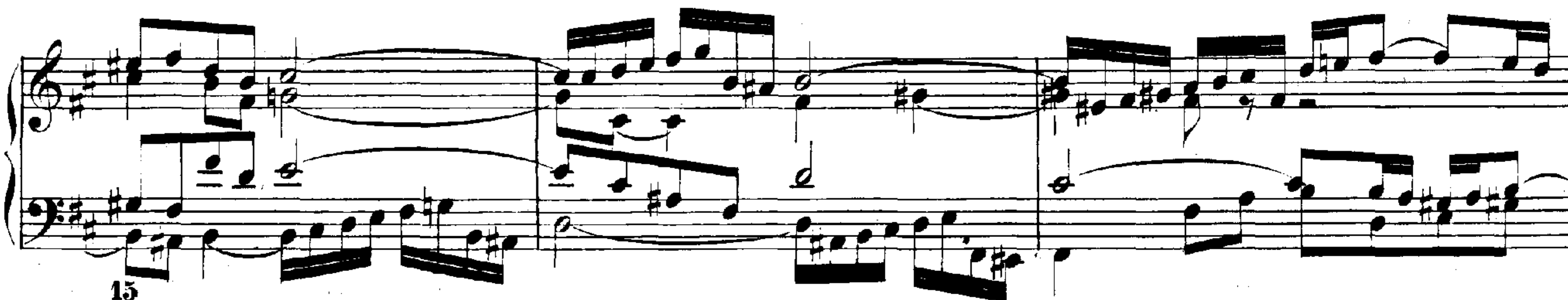
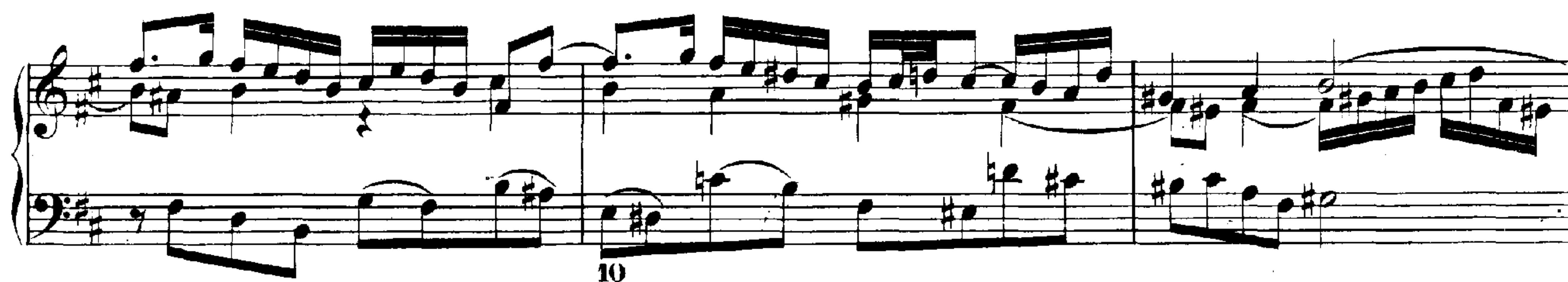
35

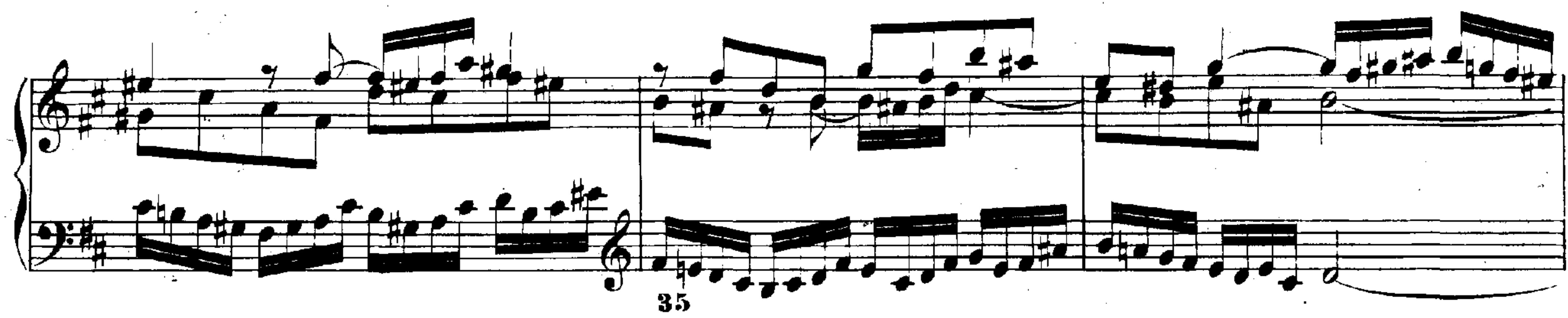
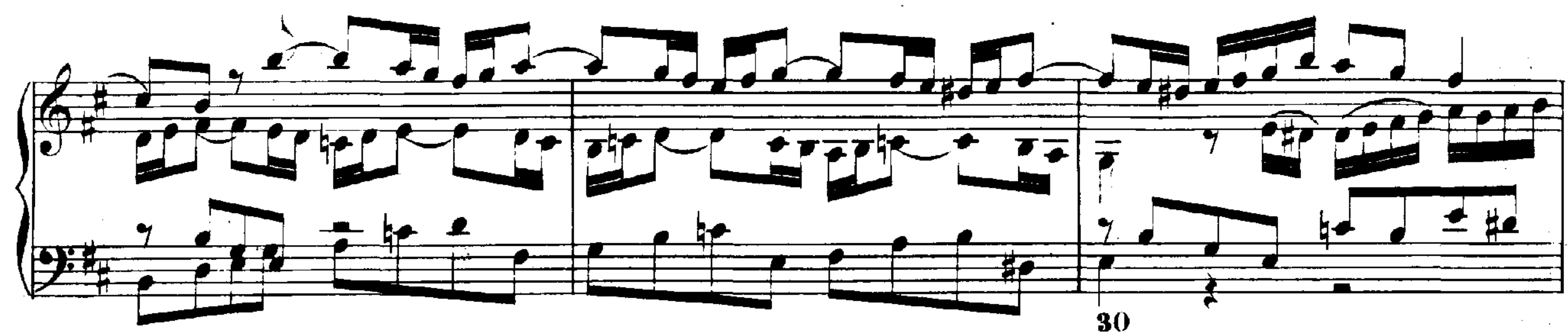
40

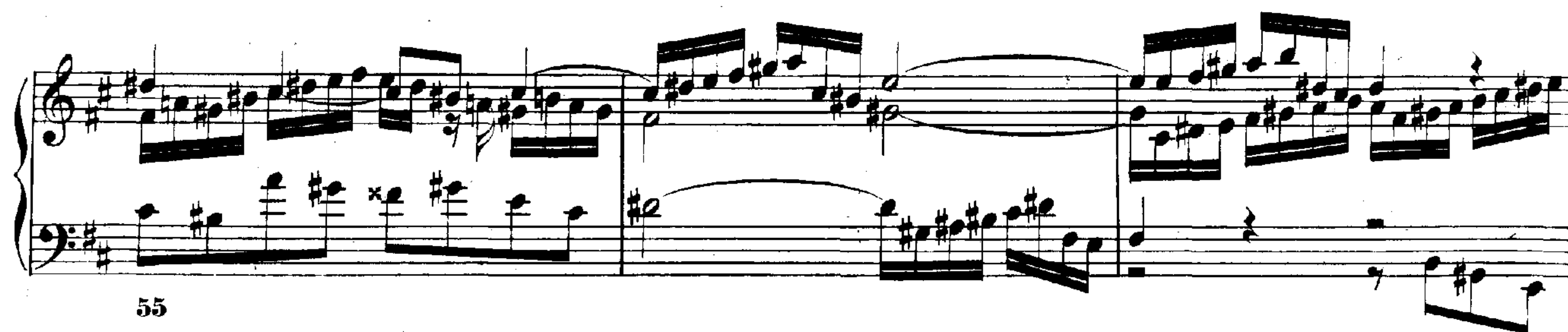
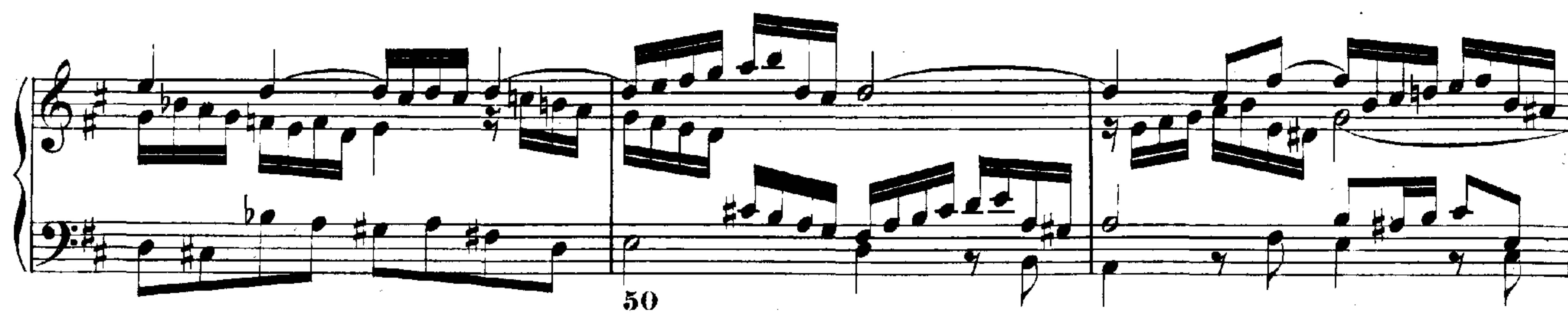
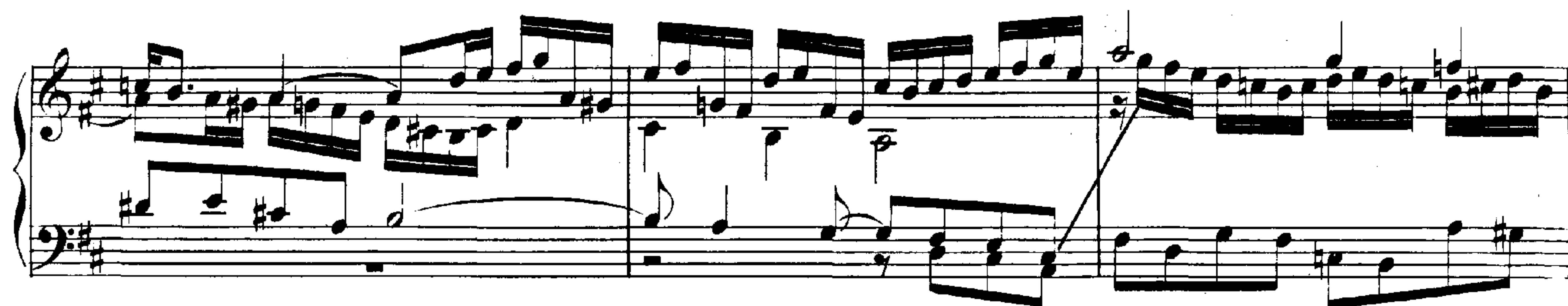
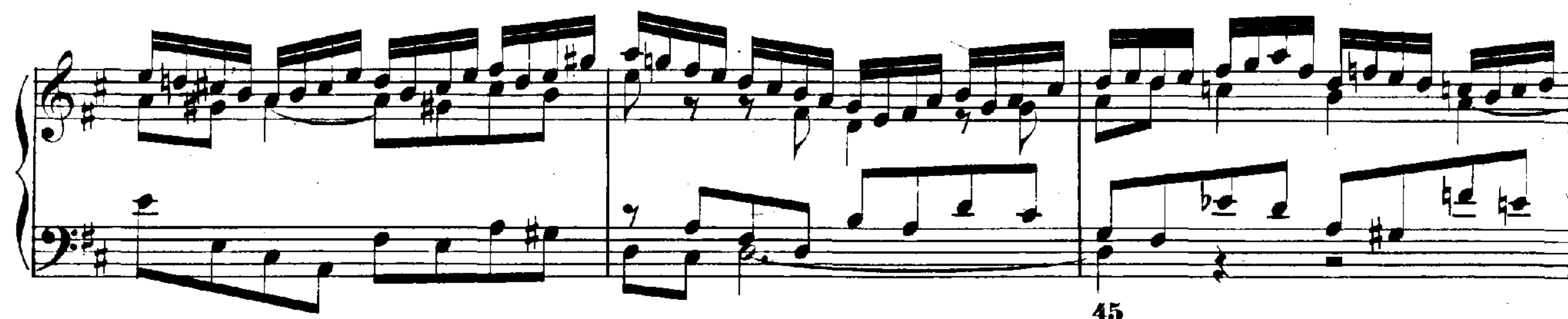


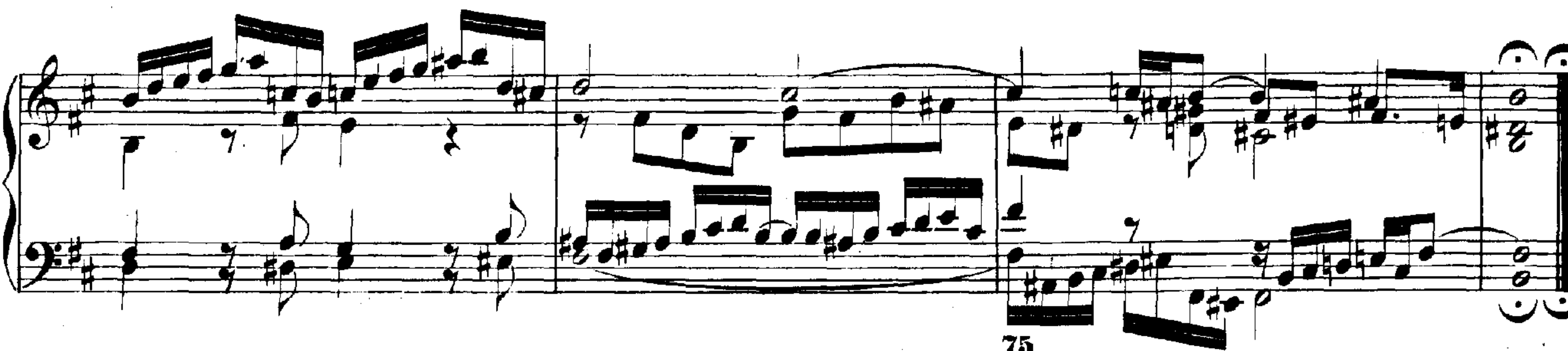
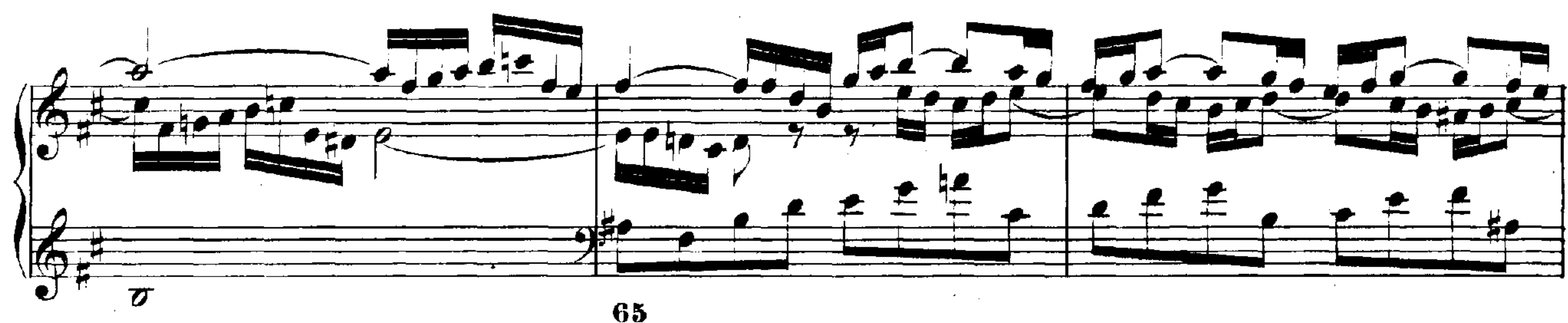
a 4.
Largo.

FUGA XXIV.









Anhang.

Varianten und Erläuterungen

zum

Molltemperirten Clavier.

ERSTER THEIL.

PRAELUDIUM I.

(Fehlt in Nr. 7.)



Nr. 11 hat hinter dem Praeludium, durch Sternehen zwischen Takt 22-23 gewiesen, nachträglich diesen Takt. Ob dieser Einschub, der in fast allen Ausgaben sich findet, auf Rechnung Schwenke's zu setzen, oder ob er anderswoher stammt, möchte schwer aufzuklären sein. Jedenfalls ist derselbe nicht authentisch und findet sich in keiner andern Handschrift. Dass der Schritt der verminderten Terz vom unteren zum oberen Tone im Wohltemperirten Clavier selten ist (*Prael. XXIV. 38*), kann gegen seine Echtheit nicht geltend gemacht werden, da er in dem Gange eben dieses Basses hinlänglich begründet ist. Das nach dem Schritte *fis-as* folgende, acht Takte währende *g* würde durch ein bereits vorher gehörtes *g* matt und hausbacken erscheinen, während es jetzt durch das energische Uberschreiten des erwarteten Zieles um so nothwendiger und bedeutender eintritt.

Unter den Drucken scheint eine frühere Auflage der Hoffmeister'schen Ausgabe, wie das auf der königlichen Bibliothek befindliche Exemplar ausweist, einzig und allein die autographe Gestalt zu haben. Später sind, wohl durch den Einfluss Forkels, die Platten geändert, und die gleich zu erwähnende apokryphe Forkelsche Gestalt aufgenommen worden.

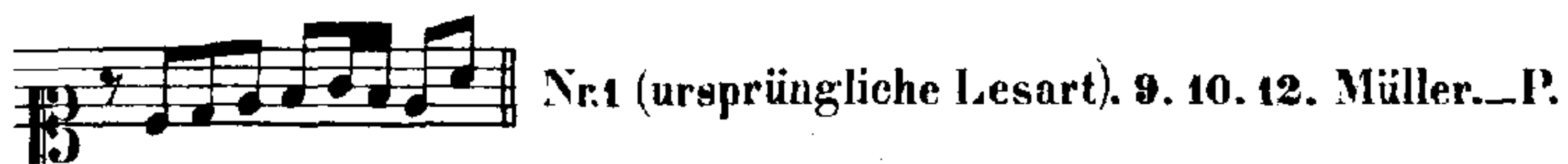
Forkelsche Gestalt. B.

B. W. XIV.

FUGA I.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 1 und überall im Thema.



Takt 4.



Takt 9.



- a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 9. 10. 12. Müller. — P.
- b. Genau wiedergegebene Correctur in Nr. 1. Ebenso: Nr. 2–6. N.
- b*. Wie dieselbe wohl gemeint war. Rr.
- c. Nr. 8.
- d. Nr. 11. Nachlässige Aenderung von a.
- d*. S. Unglückliche Verbesserung.
- e. Imb.

Anmerkung zu b. Dass die rhythmische Veränderung des Thema zu der Umgestaltung des Tenors veranlassen musste, ist einleuchtender, als die gleichzeitige Punktirung der Oberstimme, die vermuthlich einem Versehen zuzuschreiben ist, so dass eigentlich die Gestalt von b. zu verstehen sein dürfte. (Vergl. indessen Fuga VIII. 11.)

Takt 12.



- a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 9–12. Müller. P.
- b. Nr. 8. S. Cz. Rr.

Anmerkung zu b. Die kleine Härte, welche sich aus der Veränderung des Thema gegen die Oberstimme ergab, veranlasste die wohl nicht hinlänglich motivirte Umgestaltung, wie Nr. 1–6 sie zeigen und unser Text, sowie auch N. sie aufgenommen haben. Bei dem grossen Gewicht, welches dem Manuscripte Nr. 8 beigelegt werden muss, scheint ein Abgehen von der Gestalt der erwähnten Handschriften durchaus zulässig.

Takt 15.

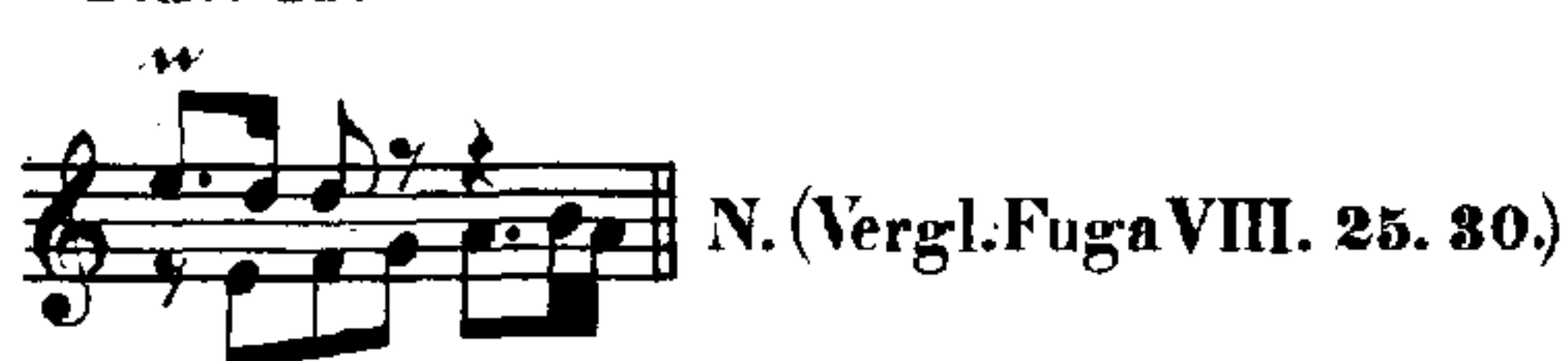


Takt 16.



Takt 18.

Takt 19.



Takt 20 und 21.



- a. Nr. 4. 9. S. N. P.
- b. b*. einige Drucke.

Anmerkung. Nicht ohne Grund ist dieser Bassgang ohne rhythmische Veränderung, zu der ihn schon die Bindung wenig geschickt zeigt, aus der älteren Gestalt in die neue übergegangen, da er nur an das Thema anklingt, keineswegs aber dasselbe vorstellen soll.

Takt 22.



Takt 23.



- a. Nr. 8.
- b. S. Nr. 11 scheint auch diese Gestalt gehabt zu haben, da eine Rasur deutlich zu sehen ist.

Ohne \odot auf der Schlussnote: Nr. 4. 8.

PRAELUDIUM II.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 3. Nr. 9. II. S. Takt 6. Nr. II. S. Takt 17. Nr. 4. Takt 24. Nr. 6. N.

Takt 25. P. Takt 26. Cz. Takt 27. Nr. 9. Takt 28. Keine Tempobezeichnung: Nr. 2. 3.

Takt 31. Nr. 9. II. S. Takt 34. a. b. a. Nr. 5. Cz. b. N.

Takt 36. a. b. a. Nr. II. b. Cz. Takt 38. a. b. a. Cz. b. Br. 2. und 3.

Forkelsche Gestalt. P. 27 Takte.

Nach Takt 25 folgt der Schluss: Takt 26 und 27.



FUGA II.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 3. N. P. Takt 17. Nr. 5. 6. N. Takt 20. Nr. 10 (von fremder Hand ist mit kleinen Noten die tiefe Octave bemerkt). P.

Takt 24. Nr. 9. P. Takt 28. a. b. c. a. Nr. 5. II. b. P. Cz. c. S.

Takt 29. N. P. Takt 30. Nr. 6. 8. II. S. P. Cz.

☉ auf der Schlussnote: Nr. 2. 3. 10.

PRAELUDIUM III.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 1 und 55. Takt 17.



Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 10. P. Müller und Nr. 9 haben nur Takt 1 ebenso, 17 und 55 dagegen wie unser Text.

Takt 8. Takt 16. Takt 24. Takt 54.

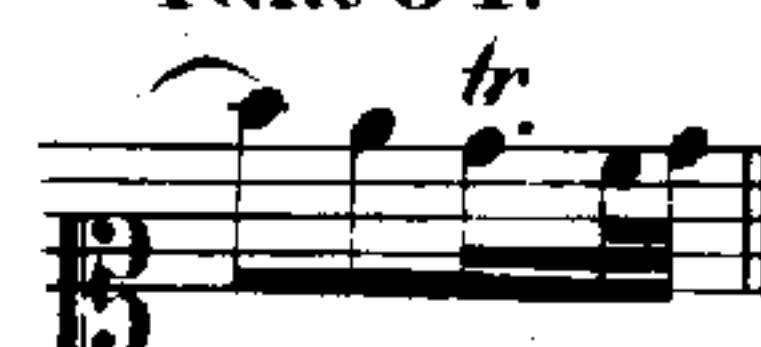


Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6. 8–10. Müller. N. P.

Takt 33.

Nr. 4. Vielleicht fehlt die Erhöhung vor *fis* absichtlich und mit Rücksicht auf die Modulation nach Dis moll.

Takt 54.



Nr. 4.

Takt 62.



a. Nr. 11. S.

b. Nr. 8. 9. (Zufügung des Tenorschlüssels und Bogens von fremder Hand.)

c. Cz.

Takt 74 und 75.



a. Nr. 4. 5. 9. 11. Müller. N.

b. Nr. 10. In Nr. 6 scheint Takt 74 vor einer Rasur ebenso geheissen zu haben.

Takt 97 und 98. Nr. 4 und 6 haben jeden dieser Takte zweimal nach einander, was sich vielleicht aus den vorangehenden Wiederholungen motiviert, wahrscheinlich aber ein Versehen ist. (Vergl. Theil II. Fuga XII am Schlusse.)

Takt 99. Takt 101.



In Nr. 2 fehlen diese beiden Noten. In Nr. 10 sind sie erst später zugefügt, wie es aus der helleren Tinte ersichtlich ist. Vielleicht hat das benutzte Original den ganzen Gang einstimmig bis zum tiefen *gis* in Takt 103 geführt.

Takt 103.



Nr. 4.

Takt 104.



Nr. 11 und Müller. S.

☺ auf der Schlussnote: Nr. 10.

Forkel'sche Gestalt. Nr. 13. P. 68 Takte.

Nach Takt 62 geht es so zum Schlusse: Takt 63 etc.

**FUGA III.**

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 3. (Zu vergleichen: Takt 10. 19. 25, sowie die Bemerkung in der Einleitung über die Orthographie der Handschriften).



a. Nr. 1; 2–6 und 9 ebenfalls, nur *x* statt *z*. Dass wirklich das letzte *fis* unerhöht zu lesen sei, möchte aus denselben Handschriften Takt 10 und 25 hervorgehen.

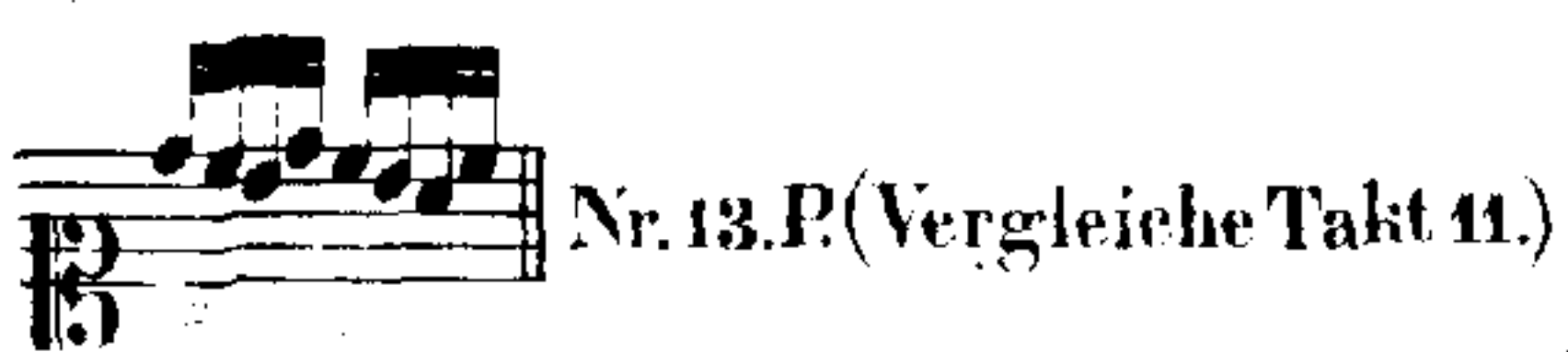
a*. Nr. 11 und 13. S. Diese Schreibart entfernt jeden Zweifel.

b. Nr. 10. Das erste *z* ist nachträglich zugefügt, wie man sieht, und es könnte eine Lesart vorgelegen haben, nach welcher erst die beiden folgenden *fis* eine nochmalige Erhöhung erhalten. So wie aber jetzt der Takt erscheint, muss dreimal *fisfis* gelesen werden. So thun die Drucker: P. Cz. Fr.

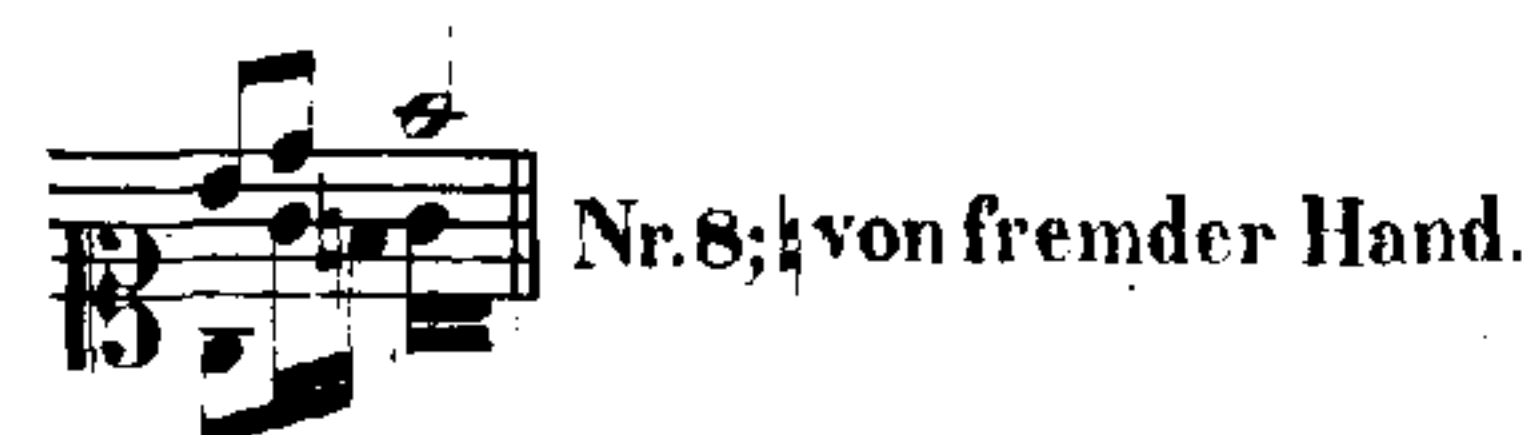
c. Nr. 8. Br. 1–3. Die Härte, welche den vorhererwähnten Lesarten durch das eckig eintretende *fisfis* anhaftet, möchte durch diese Variante glücklich beseitigt sein. Hiernach wäre die Modulation zur Dominante nicht gleich mit dem Eintritt der Antwort fertig, sondern entwickelte sich erst im weiteren Verlaufe. Der Umstand, dass in Nr. 8 bei dieser Stelle keine Spur einer Rasur sich zeigt, verbunden mit der Ungezwungenheit der Lesart, lässt vermuthen, dass sie sich auch in Nr. 7 befunden haben mag.

d. N.

Takt 4.



Takt 5 und 46.



Takt 9 und 16. 17. 18. 51. 209



Takt 10.



- a. Nr. 1-6. 9. 11. 12. S. Ir.
b. Nr. 8. 10. N. P. Cz.
c. Nr. 13.

Anmerkung zu a. Nr. 1 hat dem zweiten, nicht aber dem dritten *fis* nachträglich ein \sharp zugefügt, während es offenbar in demselben Taktgliede nach alter Weise eher entbehrlich wäre, als in dem folgenden, wenn dort noch *fis/fis* hätte gelesen werden sollen. Vergl. Takt 25 und Prael. IX. 8, denen zahlreiche Beispiele angereicht werden könnten.

Takt 11. 15.



Takt 16.



- a. Sämtliche Handschriften lesen das mit + bezeichnete *gis* unerhöht. Von den Ausgaben nur: N. Imb. Chr. Br. 3.
b. Nr. 13.

Takt 19.



Takt 19.



- a. Fast alle Handschriften. S.
b. Nr. 8. N. P. Cz.

Anmerkung. Es ist offenbar, dass in diesem Takte die zweite Hälfte ohne Erhöhungen gelesen werden muss. Die Lesart b. ist wohl durch eine irrige Interpretation entstanden. Uebrigens sind die \sharp im vierten Viertel von fremder Hand zugefügt.

Takt 21-22.



- a. Nr. 4: das \sharp ist ein häufiger Lapsus für \times .
b. Nr. 8. 9. 11. S.
c. Nr. 12. 13. N.
d. P. Cz.

Takt 22.



Alle Handschriften lesen das mit + bezeichnete *gis* unerhöht. Von den Ausgaben nur: S. Br. 1. Schl.

Takt 22-23.



Takt 24-25.



- a. die meisten Handschriften.
b. Nr. 13.

Takt 26. 28.



Takt 28.



Takt 35. 36. 37.



Takt 35. 36.



Takt 40.



- a. Nr. 6. 13.
b. S. P. Cz.

Takt 46.



Obgleich die meisten Handschriften hier das *gis* ohne Erhöhung haben, so muss es doch gewiss wie in Takt 5 gelesen werden. In Nr. 10 ist das \sharp später zugefügt.

Takt 48. 49. 53.



Takt 54.



Takt 55.



- a. Nr. 11 und die meisten Drucke.
b. P. — Die correcte Gestalt fast aller Handschriften und unseres Textes hat nur N. —

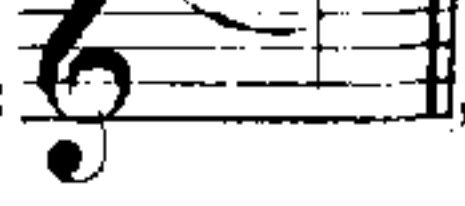
Verzierungen etc.

Takt 5. Der Vorschlag vor der ersten Note ist in Nr. 1 nachträglich zugefügt. Er findet sich noch in Nr. 2-5.

Takt 13.



Dieses alte, sehr gebräuchliche Zeichen für den Schleifer steht in Nr. 1 und 10. In Nr. 2 ist es falsch verstanden, und durch \times über der Note wiedergegeben. (Vergl. Theil II. Fuga XVI. 83.)

Takt 38. Das autographe Trillerzeichen ω , dessen Ausführung hier wohl mit dem Leitton zu machen ist: , haben Nr. 1 und 6: Nr. 2 hat die entgegengesetzte Manier: ω , Nr. 4. 10 etc. einfachen Triller.

Ohne \odot auf der Schlussnote: Nr. 4.

PRAELUDIUM IV.

Takt 10.



(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 11.



a. Nr. 1. 5. 6. 10. N. Rr.

b. Nr. 2. 3. 8. Schl.

c. Nr. 4. 11. S. Cz.

Anmerkung zu a. Der Herausgeber kann auf's Entschiedenste versichern, dass vor fünf Jahren in dem Autograph Nr. 1, welches für die damals vorbereitete neue Peters'sche Ausgabe geraume Zeit in seinen Händen war, zwischen den beiden *a*is Takt 11–12 sich keine Bindung befand, wie in den zur Zeit gemachten Notizen genau angemerkt worden ist. Wenn sich jetzt zwischen den beiden Noten ein Bogen deutlich vorfindet, so kann derselbe erst seitdem dazugekommen sein. Jedenfalls könnte die Entscheidung nur zwischen der Lesart a. und c. schwanken.

Takt 11.



Takt 13.



Nr. 11. 12. S. P. Cz. In Nr. 8 ist von fremder Hand diese Lesart auch angemerkt.

Takt 15.



a. Nr. 4.

b. Nr. 8.

c. Nr. 5. 11. S. P. Cz.

d. Nr. 12.

Takt 15–18.



Takt 18.



Takt 19.



a. Nr. 4.

b. N.

Takt 23.

(21 bei P.)



Takt 26.

(24 bei P.)



Takt 26.



Takt 27.

(25 bei P.)



Takt 29.



Takt 29 und 30.

(27 und 28 bei P.)



a. P.

b. Nr. 8, doch rühren die $\sharp\sharp$ sämtlich von fremder Hand her.

Anmerkung: Der merkwürdige Bassgang, wie ihn fast alle Handschriften und unser Text haben, steht im Wohltemperirten Claviere isolirt da. Annähernd möchte ihm wohl der Bassgang in Fuga XVIII Takt 33 zu vergleichen sein, so wie: Beethoven Op. 22. im zweiten Theile des ersten Satzes die Takte 41 etc.

Takt 31.



Takt 34.



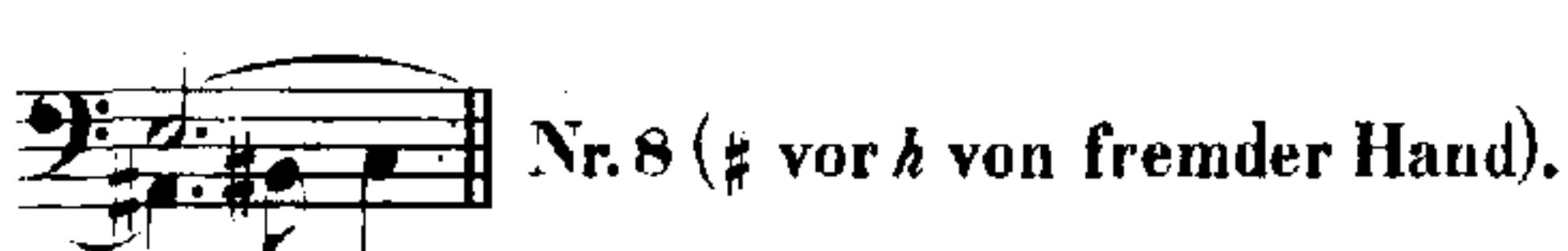
Takt 35.



a. Cz.

b. Schl.

Takt 35.



Takt 36.



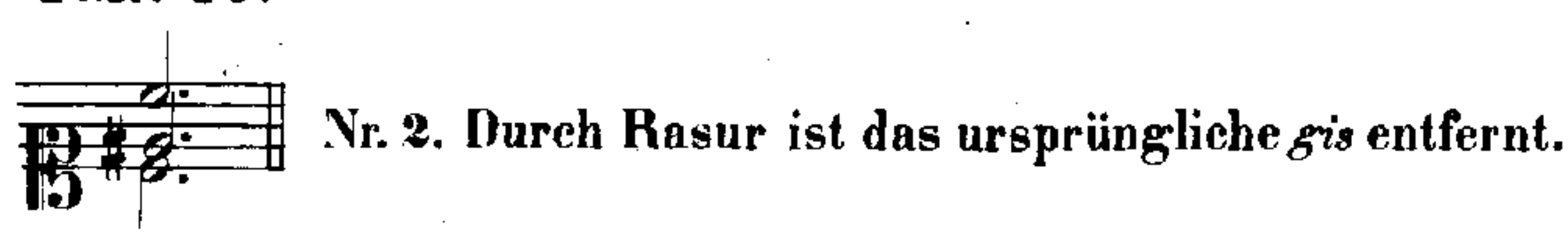
Takt 36.



Takt 37.



Takt 39.



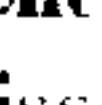



Ursprünglich enthielt dieses Stück gar keine Verzierungen, und von Andeutungen der Spielweise nur folgende:



Nr. 1 u. 10.

Alle übrigen Harpeggien, sowohl die durch kleine Noten, als auch durch Zeichen wiedergegebenen, ebenso die Vorschläge und Verzierungen sind in Nr. 1 nachträglich in auffallend kleiner Schrift zugefügt worden. Da sie aber sonst correct und der Weise des Componisten ganz gemäss sind, da ferner Nr. 2 und 4 (Kirnberger und Altnikol) sie fast sämmtlich aufgenommen haben, so möchte der grösste Theil der Bedenken schwinden, die gegen die Echtheit dieser Zusätze sich erheben liessen.

Viele dieser Zusätze haben auch in andre Handschriften ihren Weg gefunden, nur an dem Zeichen:  in Takt 29 scheint Anstoss genommen worden zu sein, da Nr. 4 und andere dafür:  Nr. 2:  setzen. In der That ist es in Bachschen Autographen ungewöhnlich und könnte leicht für das sehr ähnliche  stehen, wie das Umgekehrte in Fuga V. 22 sich ereignet hat. Doch da dies Zeichen des sogenannten „trille appuyé“ (mit gra- dem Strich!) Bach bekannt war, wie sich aus der „Explication“ unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten“ (Siehe: Band III der Bachgesellschaft, wo das bezügliche Zeichen des letzten Beispiels auch irrthümlich wiedergegeben ist) in dem Clavierbüch- lein für Friedemann ergiebt, da ferner diese Verzierung sich für diesen Ort wohl eignet, so möchte jeder Grund fortfallen, hier eine andere zu wählen. Die Ausführung wäre etwa so:



(Wegen der Verkürzung der Ergänzungsnote *cis* zum punktierten *his* vergl. die An- merkung zu Fuga V. 22.) Eine andere Andeutung derselben Manier findet sich: Theil II. Prael. XIII. 44 und 67.

Forkelsche Gestalt. 33 Takte. P.

Bis zu Takt 14 mit der vorigen ziemlich übereinstimmend.

Takt 14 und 15.



Hierauf folgt Takt 18–34 unseres Textes, womit gleich der Schluss eintritt:

Takt 32.

(34 des Textes)



FUGA IV.

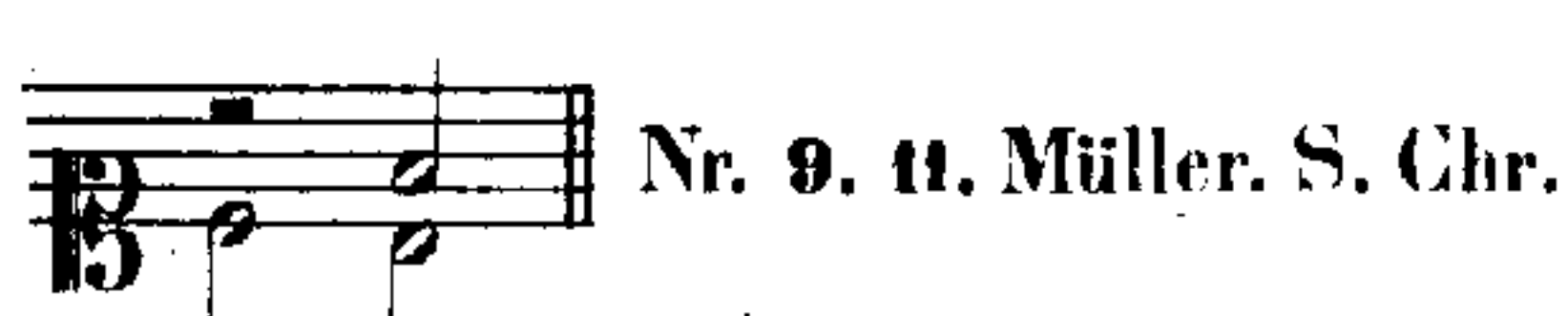
(Nr. 7 beginnt mit der zweiten Hälfte von Takt 50.)

Takt 11.



Nr. 4. N.

Takt 12.



Nr. 9. 11. Müller. S. Chr.

Takt 20.



N. Br. 1–3.

Takt 29.



Nr. 8 (fremde Correctur). 9. Müller. S. Chr.

Takt 32.



N.

Takt 41.



Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6. 8–10. 12. P. Wegen des octavenmässigen Klanges, der sich in der zweiten Hälfte dieses Taktes gegen den Bass ergab, ist dann die Oberstimme verändert worden.

Takt 41 und 42.



Obwohl weder in Nr. 1 noch den meisten Handschriften die mit + bezeichnete Note ein \sharp bekom- men hat, so ist es doch wohl, als tonisch in *Gis moll*, nur vergessen worden. Dass aber in der er- sten Hälfte des Taktes 42 wieder α zu lesen sei, möchte durch die Schreibweise der zweiten Hälfte, wie auch durch die Sequenz in Takt 43 unzweifelhaft sein.

Takt 42.



N. Cz.

Takt 42.



Nr. 11. 12. S.

Takt 42 und 43.



Nr. 8.

Takt 43.



N. Cz.

Takt 49 und 50 etc.



Nr. 9. P. Die Autographen und die meisten Handschriften haben bis auf Takt 71–72 das dritte Thema ohne Bindung.

Takt 55.

a. b.

a. Nr. 9.
b. N. Schl.

Takt 61.

N.

Takt 63.

S.

Takt 68.

P. Cz.

Takt 70.

N.

Takt 75-76.

P. Cz.

Takt 76.

a. b.

a. Nr. 11. S. Diese durch keine Handschriften sonst unterstützte Andeutung des Verbleibs der Stimmen ist gewiss nicht der Absicht des Componisten gemäss, die durch die Zufügung einer ganzen Taktpause, wie bei b., übrigens bestimmter hervorträte.

Takt 78.

Cz.

Takt 85.

N. Diese Trennung durch die Viertelpause soll offenbar einen neuen Eintritt des ersten Thema markieren, der vom Componisten wohl nicht beabsichtigt ist. Will man aber diese Absicht gelten lassen, so müsste dieselbe Stimme (die mittelste) in Takt 86 über die zweite hinwegschreiten und in sehr erweitertem Umfange bis zu Takt 95 fortfahren, wo sie dann wieder von der überschrittenen Stimme, die seit Takt 90 pausiert hätte, mit dem zweiten *h* abgelöst würde und immer noch einige Schwierigkeit fände, wieder an ihren Platz zu gelangen.

Takt 87.

Nr. 9. 11. S.

Takt 94.

Die Autographen und besten Handschriften haben diese Gestalt; in Nr. 7 und 10 ist die complementäre halbe Pause noch zugefügt. Danach wäre es ganz deutlich, dass die tiefste Stimme in Takt 94 gleich das dritte Thema ergriffe, welches in Takt 95 von der mittelsten Stimme beantwortet würde und nicht von der nächsten, die vielmehr erst in Takt 96 für die tiefste einträte, um dieser letzteren die Wiederaufnahme des ersten Thema in Takt 97 zu ermöglichen. Dieser Eintritt aber würde an Kraft und Natürlichkeit bedeutend einbüßen, wenn der Bass, anstatt schon von Takt 94 an zu pausiren, wo er *Cis moll* erreicht hat, noch bis zum nächsten Takte sich verleiten liesse, wo er ins *E moll* fiele. Es ist deshalb wohl ein Irrthum in der Stellung der Pause anzunehmen, die offenbar unterhalb der zweiten Note hätte stehen müssen und nicht darüber.

Takt 95.

Nr. 8. Br. 2 und 3. Die Bindung ist nicht correct, da das erste *h* Schluss des vorhergehenden dritten Thema, das zweite *h* Anfang des sich unmittelbar anschliessenden ersten Thema ist. (Vergl. Theil II. Fuga VII. 30.)

Takt 96.

a. a* b.

a. Die Autographen und meisten Handschriften. Kr.
a* Nr. 4. P. Cz.
b. Nr. 3 und 11. S. N. (Stimmenkreuzung)

Wenn die Fünfstimmigkeit gewahrt werden soll, so ist nur die Darstellung bei b. richtig.

Takt 98.

a. b.

a. S. } Beide Gestalten sind wohl derjenigen der Handschriften und unseres Textes vorzuziehen, in
b. Kr. } welcher nicht augenscheinlich ist, dass die beiden *gis* zu verschiedenen Stimmen gehören.

Takt 99.

P. Cz.

Takt 101-102.

Nr. 4.

Takt 102.

P.

Takt 103.

P. Cz. Octaven gegen die vierte Stimme!

Takt 111 und 112.

P.
B. W. XIV.

Ohne *h* auf der Schlussnote: Nr. 2-4.

PRAELUDIUM V.

Takt 9.



Takt 15.



Takt 28.



Takt 29.



Takt 29.



Takt 29 und 30.



Takt 32.



Takt 33.



a. Nr. 8. Spuren einer Rasur machen wahrscheinlich, dass ursprünglich die Gestalt von Nr. 7 dagestanden habe.
b. Nr. 2. 3. 6. 9–11 und die meisten Drucke.

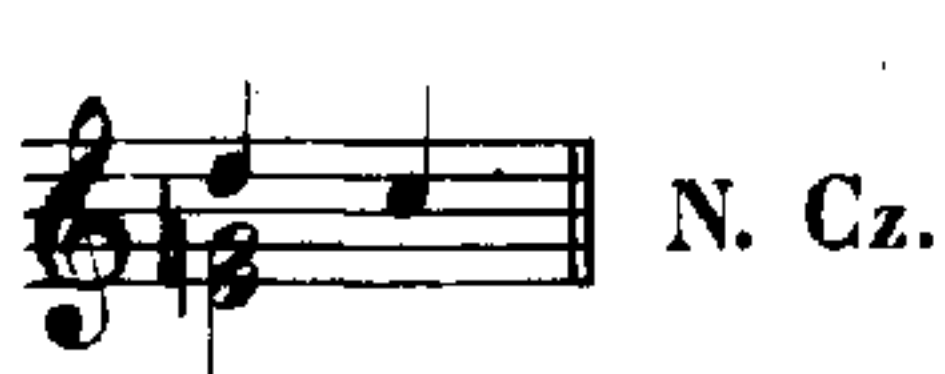
Anmerkung. Nr. 1. 4. 10 haben übereinstimmend die Gestalt unseres Textes. In Nr. 7 fehlt das *f* offenbar nur aus Vergessenheit, da das dazugehörige *f* sich vorfindet.

Takt 33.



In diesem Laufe, in welchem nach der Bach'schen Schreibweise das *f*is nach *gis* ohne besondere Erhöhung geblieben ist, lesen die meisten Drucke sowohl im zweiten wie im vierten Viertel irrthümlich immer *f*. Richtig nur: Br. 1–3.

Takt 34.



Takt 35.



a. Nr. 2.

b. Br. 2.

Forkel'sche Gestalt. P. 22 Takte.

Von Takt 18 geht es so zum Schlusse:

Takt 18.



FUGA V.

Takt 3 etc. etc.



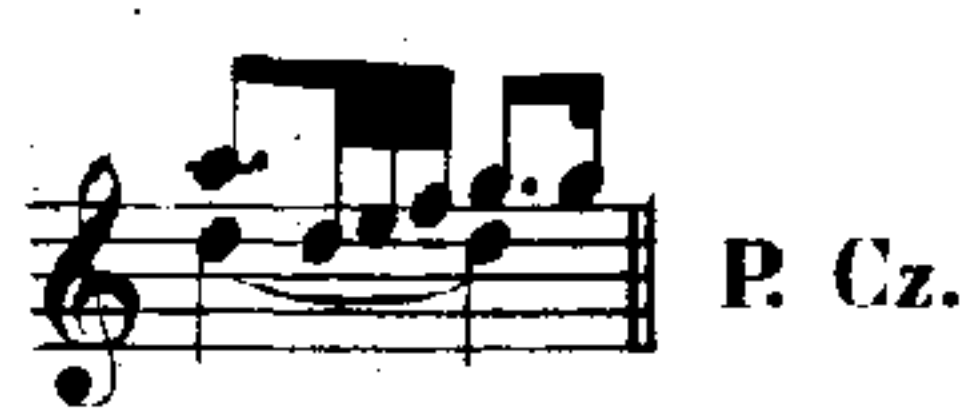
Schl. Die Triolen sind in den Autographen und meisten Handschriften, wenn sie sich aus dem vorgeschriebenen Takt nicht schon von selbst verstehen, immer besonders durch 3 angedeutet, und wo sie sich wiederholen, wenigstens das erste Mal. Wo diese Ziffer fehlt, und an dieser Stelle hat kein Manuscript die Bezeichnung, ist namentlich nach punktierten Noten auch keine Triole zu vermuthen. Wenn man die bezüglichen Bemerkungen zu: Fuga V. 22; Prael. VIII. 3. 13. 29; ferner Theil II. Prael. XIII. 1 und 66 vergleicht, so möchte wohl unzweifelhaft hervorgehen, dass die Eintheilung der drei Zweiunddreissigstel als Triole dem Sinne des Componisten nicht entsprechen würde. Vielmehr ist die Geltung des Punktes hier, wie an vielen andern Orten, nicht in genauer Beachtung des geschriebenen Werthes, sondern nur als Complément der darauf folgenden Noten aufzufassen, so dass die präcise Eintheilung diese wäre:



Takt 6.



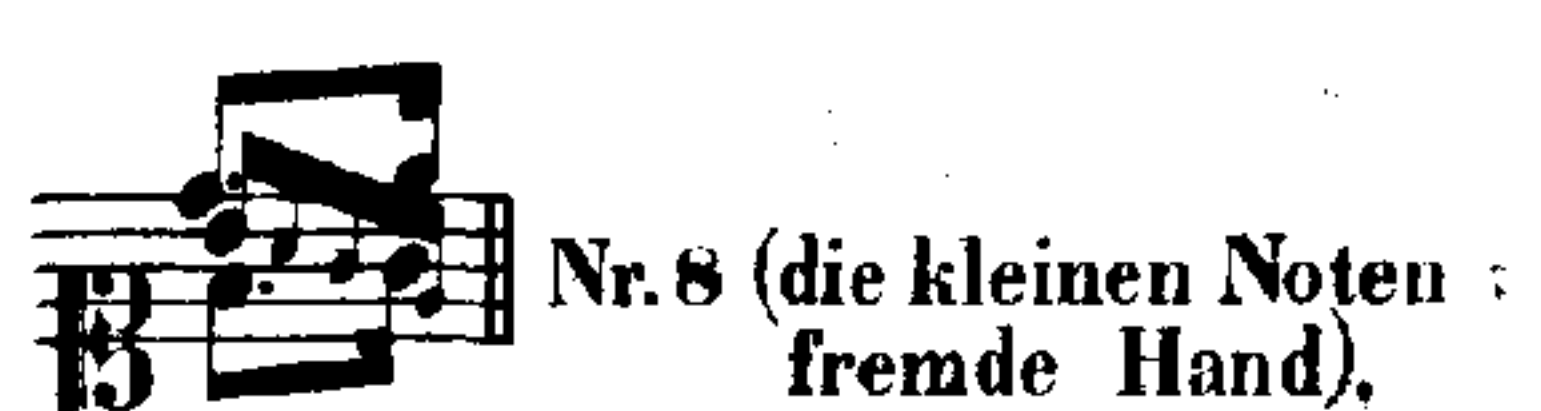
Takt 6.



Takt 7.



Takt 7.



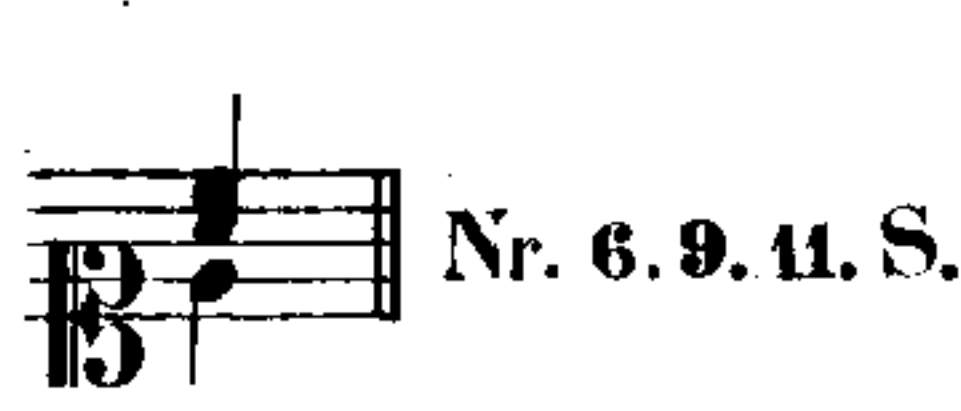
Takt 7.



a. Nr. 11. S.

b. N.

Takt 8.



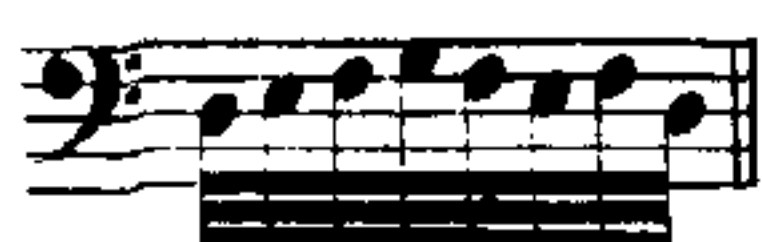
Takt 12.



a. Nr. 13. P.

b. Br. 2 und 3.

Takt 13.



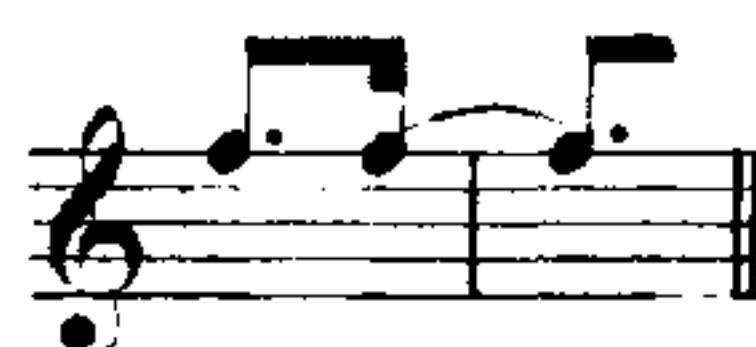
Nr. 13. P. Cz. Auch in Nr. 10 ist wahrscheinlich diese Lesart erst nachträglich verändert worden, da Spuren einer Rasur deutlich zu sehen sind. — Die harmonische und melodische Monotonie, welche der dreimalige Eintritt des Thema mit *d* ergab, veranlasste wohl die Umwandlung in die Gestalt unseres Textes, welche letztere sich fast in allen Handschriften findet. Wegen der freien Behandlung des Fugenthema vergl. Fuga XX. 59. Wegen der abspringenden Septime der Mittelstimme: Prael. VII. 29. 30. 48. 50.

Takt 14.



Nr. 13. P.

Takt 14–15.



P. Cz.

Takt 22.



- a. Nr. 7.
- b. Nr. 8 (die kleinen Noten fremde Hand).
- c. Kr.
- d. Nr. 9. 11. S.

Anmerkung zu c. In Betreff der hier erfolgten Verkürzung des E moll-Accordes, wodurch die sonst sehr fühlbaren Octaven gegen den Bass vermieden werden, dürfte die Erinnerung nicht überflüssig sein, dass für den Vortrag punktirter Noten von fast allen älteren Theoretikern die etwas brutale Regel gegeben wurde, die folgende oder (im sogenannten lombar-dischen Geschmacke) vorangehende Ergänzungsnote nicht nach der Schreibart, sondern verkürzt anzugeben. Mit einigen Beschränkungen darf diese Regel, namentlich bei pathetischen Stellen und wenn die punktirte Note mit *tr* oder *∞* versehen ist, gewiss aber in Fällen wie der vorliegende, auch auf Bach angewendet werden, um so mehr als doppeltpunktirte Noten schwerlich bei ihm anzutreffen sind, weil eben dem Punkt eine ziemlich allgemeine und unbestimmte Würdigung zuertheilt wurde.

Takt 22.



N.

Takt 24.

Nr. 11: das ursprüngliche *d* ist radirt. N.

Takt 26.



- a. Nr. 4.
- b. Nr. 11. 13. S. P. Cz.

Takt 26.



P. Cz.

Takt 10.



Nr. 1 und 10. Nr. 6: Achtelvorschlag. Die übrigen Nichts.

Verzierungen.

Takt 20.

Wenn der Triller bis zum Ende der Noten dauern soll, so nimmt er am Passendsten die beiden folgenden Noten als Nachschlag in gleicher Bewegung auf. Da die getrillerte Terz aber ziemlich hart zu dem Tenor-Motive klingen würde, das ebenfalls die Terz immerwährend berührt, möchte rathsamer erscheinen, entweder die Verzierung ganz aufzugeben, oder doch nur einen ganz kurzen Triller zu machen:



Takt 22.

Dieser Triller: *tr*, wie ihn die Autographen und die besten Handschriften haben, bedarf nach Ph. E. Bach einer besonders langen Note, und es könnte deshalb seine hier verlangte Ausführung auf einer ziemlich kurzen einigen Bedenken unterliegen. Lässt man indessen die Frage der Länge auf sich beruhen, so bleibt offenbar als Kern der Verzierung ein Schleifer von oben (Doppelschlag) übrig, dem je nach technischer Fähigkeit und nach der rhythmischen Natur der zu verzierenden Note ein kürzerer oder längerer Triller sich anschliessen kann. Da in diesem Fall, auf einer punktirten Note, der Triller mit dem Punkte schon wieder aufhören muss, so wäre als Minimum

folgende Ausführung brauchbar:

Will man den Triller etwas länger haben, so möchte ein vorausgehendes *rit.**ritard.* wünschenswerth sein:Die Verkürzung der letzten Note *d* führt vielleicht auch die gleichzeitige Ver-kürzung der dazugehörigen Bassnote *a* herbei. (Vergl. die Anmerkung zu Takt 22 des Textes.)Nr. 2 hat übrigens abweichend: *trille appuyé*,

dessen Ausführung hier ebenfalls nicht unpassend wäre:



(Vergl. Prael. IV.)

Takt 14.

Nr. 8. S. Dagegen Cz. den ganzen Takt wie P. (Siehe später.)

Takt 20.

Cz.

Takt 20.

N. Cz.

Takt 21.

Br. 2 und 3.

Takt 25.

a. Nr. 5. 7. 8. Auch in Nr. 6 scheint der Bogen zwischen *d-d* von fremder Hand zugefügt.
b. Cz.

Anmerkung. Wenn man sich die Stimmführung so vorstellt, wie wir durch den Stimmweiser angedeutet haben, so verschwindet die Octavenparallele gegen den Bass von selbst. Der Bogen ist demnach wohl irrthümlich. Wenn der Bogen beibehalten wird, so scheint die Czerny'sche Aenderung berechtigt zu sein.

Ohne \odot auf der Schlussnote: Nr. 4.

Forkelsche Gestalt. P. 15 Takte.

Gleich nach Takt 13 tritt der Schluss ein:



FUGA VI.

Takt 5.

Nr. 9.

Takt 25.

Nr. 8.

Takt 26.

Nr. 8. 9. P. Auch Nr. 1 und 7 hatten ursprünglich diese Gestalt, veränderten dann aber das letzte *h* in *cis*.

Takt 30.

Nr. 11. S. Cz.

Takt 34.

S.

Takt 35.

a. Nr. 7-9. 11. S.
b. Nr. 10.
c. P. Cz.

Takt 36.

N. (Vergl. Fuga I. 19.)

Takt 40.

P. Cz.

Takt 43.

N. Cz.

Takt 43.

N.

Takt 43 und 44.

Nr. 2-4. 10.

Verzierungen etc.

Takt 9. 10. 11. 21. 29.

Die Verzierungen sind in Nr. 1 nachträglich zugefügt und fast alle von Nr. 2-4 aufgenommen worden. Die Doppelschläge Takt 9-11, welche dem Triller des Thema substituiert sind, müssten wohl ziemlich schnell ausgeführt werden, so dass noch ein merklicher Theil der Hauptnote übrig bliebe:



In Takt 29 ist das autographe Zeichen: ω bei Nr. 1 allerdings durchstrichen worden, ob vom Componisten, möchte um so fraglicher sein, als die übrigen erwähnten Handschriften den Triller aufgenommen haben. Dazu kommt, dass das Thema, nachdem es seit Takt 22 in der Umkehrung sich hat hören lassen, jetzt wieder in gerader Gestalt eingetreten ist, und dass der Triller auf der Penultima zu charakteristisch ist, um gerade hier entbehrt werden zu können.

Takt 30. 31. 32.

Die nachträglich zugefügten *staccato* finden sich nur noch in Nr. 2 und 3. Was die Echtheit aller dieser Zusätze betrifft, so gilt von ihnen das bei Prael. IV Bemerkte.

Takt 9. 10. 11. 29.

Nr. 7, sämtlich von fremder Hand, wie sich augenscheinlich aus der ungewöhnlichen Gestalt der *staccato* ergibt.

Ohne \odot auf der Schlussnote: Nr. 4. 7. 10.
B.W. XIV.

PRAELUDIUM VII.

Takt 3-4.

a. b. c.

a. Nr. 11. S.
b. P. Cz.
c. N.

Takt 5.

a. b.

a. Nr. 9. 11.
b. N. P. Cz.

Takt 9.

a. b.

a. Nr. 6.
b. N.

Takt 14-15.

S.

Takt 17.

P. Cz.

Takt 20.

In den Autographen ist das \sharp vor *as* wohl nur vergessen und auch von den übrigen Handschriften nicht zugefügt worden.

Takt 30 und 31.

P. Cz. Die Mittelstimmen sind verwirrt.

Takt 31.

Nr. 11. S.

Takt 33.

Nr. 11.

Takt 34.

a. b. c.

a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 4. 6. 9-12. S. N. P. Cz. Rr.
b. Nr. 1 (nachträgliche Correctur). 2-5.
c. Nr. 7. In Nr. 8 sind die fehlenden Erhöhungen nachträglich zugesetzt.

Anmerkung zu b. Diese nicht glückliche Veränderung, welche das querständige *c* entfernen soll, verwischt zugleich das motivische Gepräge des Ganges. Vergl. auch Prael. XVI. 18.

Takt 42 und 43.

Hier findet eine Stimmenkreuzung zwischen der Oberstimme und dem Tenor statt, die von den meisten Ausgaben übersehen worden ist.

Takt 42 und 43.

Nr. 11. S. N. P. Cz.

Takt 44.

N.

Takt 46.

Nr. 12. Auch in Nr. 8 ist nachträglich über das zweite *es* ein \flat zugefügt. Nach dieser Schreibart wäre mithin das erste als *e* (Leitton) zu lesen. Ausdrücklich steht das erforderliche \sharp in keiner Handschrift, und es ist wahrscheinlich, dass eine genaue Nachahmung des vorangehenden Bassganges beabsichtigt ist, in welchem ebenfalls der Leitton zum C moll nicht gebraucht wird.

Takt 48.

N. P. Cz.

Takt 49.

a. b. c.

a. Nr. 4. P. Cz.)
b. N.
c. Nr. 12.

Vergl. Fuga XXIII. 22.
Theil II. Fuga V. 20.

Takt 49.

P. Cz. Durch die Zufügung des \flat ist Fünfstimmigkeit entstanden.

Takt 50-51.

Nr. 2-4. 7. 8. 11. S. P. Cz.

Takt 59.

P. Cz.

Takt 59-60.



a. Nr. 7. 8. P. Cz.
b. Nr. 9-11. S.

Takt 64.



P. Cz.

Takt 68.



Nr. 9. N.

Takt 62.



S.

Takt 67.



a. Nr. 9. 12. N.
b. Nr. 11. S. P. Cz.

Takt 69.



Nr. 4.

Takt 9.



Nr. 7 (von fremder Hand). Nr. 8 hat w.

Verzierungen etc.

Takt 10.

In Nr. 1 findet sich mit Bleistift (von fremder Hand?) die Bemerkung: „nicht allabrechenmässig, sondern wie der erste Takt gewesen, fortgespielt.“ Nr. 5 hat: „in ebendemselbigen Tempo.“

Takt 41.



Nr. 7 (von fremder Hand).

Ohne C auf der Schlussnote: Nr. 7.

FUGA VII.

Takt 4 und 5.



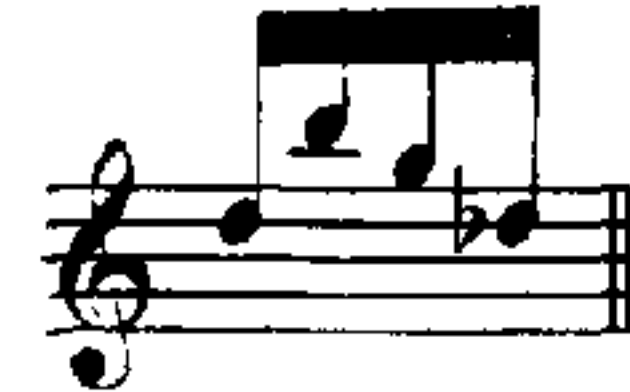
Nr. 10.

Takt 5.



N. Schl. Imb. Br. 3.

Takt 8.



N. Imb.

Takt 9.



Die meisten Handschriften, ausser Nr. 1-3, welche die Lesart unseres Textes haben. Nr. 8 hatte ursprünglich auch das vierte Sechzehntel g —dann verändert in f — Drucke: N. Cz.

Takt 10.



Nr. 7. 8. Aber Takt 33 wie der Text.

Takt 12.



Nr. 11. S.

Takt 15.



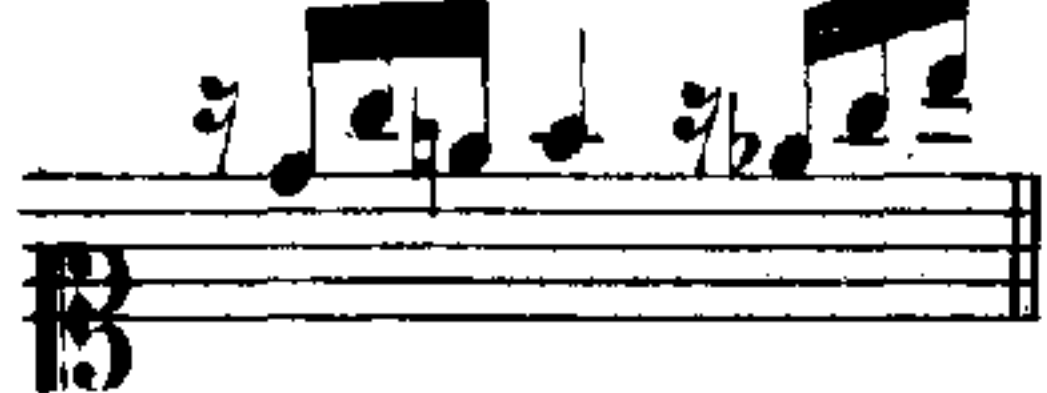
Nr. 10. P. Cz.

Takt 22.



P. Cz.

Takt 25.

Nr. 7; das \sharp und \flat von fremder Hand. Schl.

Takt 26.



Nr. 10. N.

Takt 30.



N.

Takt 33.



Cz!

Takt 36.



Nr. 5. 8. N. P. Cz. Kr.

Verzierungen.

Takt 27.



Nr. 4.

Takt 36.



Nr. 4.

PRAELUDIUM VIII.

Takt 3.



Nr. 13. Wenn wirklich die Forkelsche Lesart einem älteren Manuscript ihr Dasein verdankt, so dürfte diese Stelle einen wichtigen Beitrag für die Ansicht bieten, dass der Punkt nicht immer nach seiner geschriebenen Geltung, sondern bald länger, bald kürzer, als Ergänzung der dazu gehörenden Noten zu halten sei. Denn dass hier die drei Sechzehntel als Triole nicht gemeint seien, ist offenbar und wird noch bestätigt durch Takt 29 eben dieser Lesart. (Siehe später.)

Takt 4.

5.



Nr. 13.

Takt 4-5.

6-7.



Nr. 13. P. Cz.

Takt 8.

a.

b.



a. Nr. 13.

b. P. Cz.

Takt 9.



Nr. 11. Schl.

Takt 10.

a.

a*.

b.

c.

d.

e.



a. Nr. 1-5. 12.

a*. Nr. 6. 9. Offenbar nur verschrieben.

b. Nr. 7. 10.

c. Nr. 11.

d. Nr. 8.

e. P. Cz.

Takt 13.



Nr. 11. 13. S. N. P. Cz. (Ohne Mittelstimme: es)

Takt 13.



Nr. 6-8. N. (In Nr. 7 ist das irrthümliche des nicht unzweifelhaft.)

Takt 13.

a.

a*.

b.

b*.

c.

d.

e.



a. Nr. 1. 3-5.

a*. Nr. 2; nach Rasur.

b. Nr. 8. 10. 11. S. P. Rr.

b*. Nr. 7; von fremder Hand nach offener Rasur.

c. Nr. 6; der Punkt müsste um die Hälfte länger dauern.

d. Nr. 9; auch nach Rasur.

e. N. Cz.

Anmerkung zu a. Welche Eintheilung eigentlich vorgeschwebt habe, ist zweifelhaft. Das erste c ist als punkirtes Achtel zu kurz, als Viertel dagegen bei a* zu lang. Solche Nachlässigkeiten der Darstellung kommen übrigens sowohl in Bach'schen Manuscripten als auch bei anderen älteren Componisten nicht selten vor, namentlich bei punkirten Noten, und erklären sich hinlänglich aus der geringen Neigung, im Moment des Schaffens eine calculatorische Controlle auszuüben. (Vergl. Fuga V. 3; Theil II. Prael. XIII. 66.) Wenn man nicht annimmt, dass die Gestalt von b. gemeint sei, wofür das Meiste spricht, so müsste die Eintheilung so aussehen:



Takt 14.



N.

Takt 15.



Nr. 12. 13. S. P. Cz. (Ohne Mittelstimme: c)

Takt 17.



Nr. 13.

Takt 18.



N. P. Cz. Keine Handschrift hat ein b vor f. Nr. 13 hat k ausdrücklich und in Nr. 8 ist k von fremder Hand zugefügt. Trotz der harmonischen Herbigkeit ist f unzweifelhaft richtig. Vergl. Fuga XXII. 28.

Takt 18-19.



a. Nr. 13.

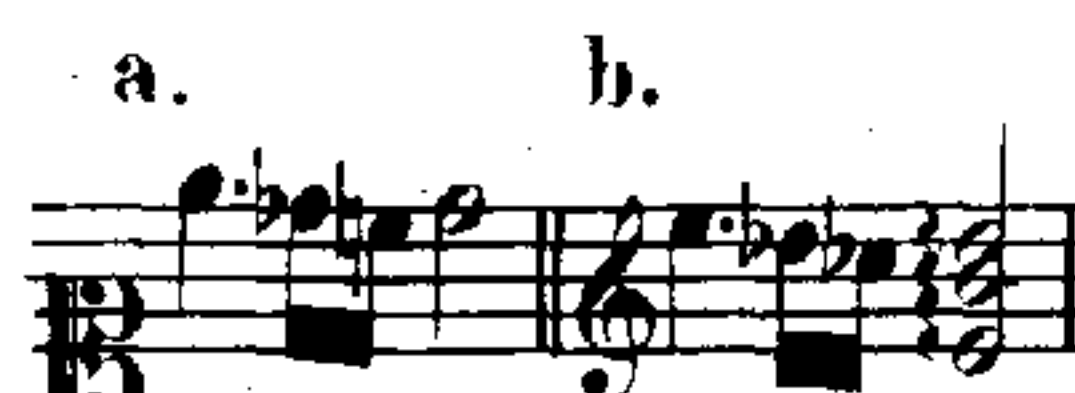
b. P. Cz.

Takt 19.



Nr. 11. 13. P. Cz.

Takt 22.



a. Nr. 8 (k von fremder Hand). S.

b. P. Cz.

Takt 24.



Nr. 4.

Takt 27.



a. Nr. 5. S.

b. N.

c. Schl.

Takt 28.



Nr. 13. P. Cz.

Takt 29.



a. Nr. 9. 11. S. (Ohne Mittelstimme: es)

b. Br. 2.

c. N. Cz. Br. 1 und 3.

Anmerkung. Auch hier sind die drei Sechzehntel schwerlich als Triole zu deuten. Die Lesart unter b. ist mithin irrthümlich, dagegen die Eintheilung unter c. correct. (Vergl. Takt 3 und Fuga V. 3.)

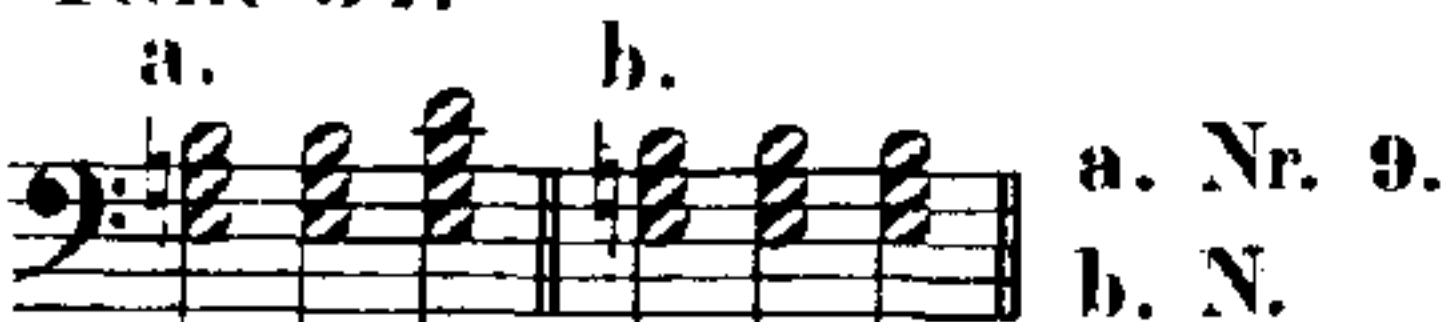
Takt 29.



Takt 36.



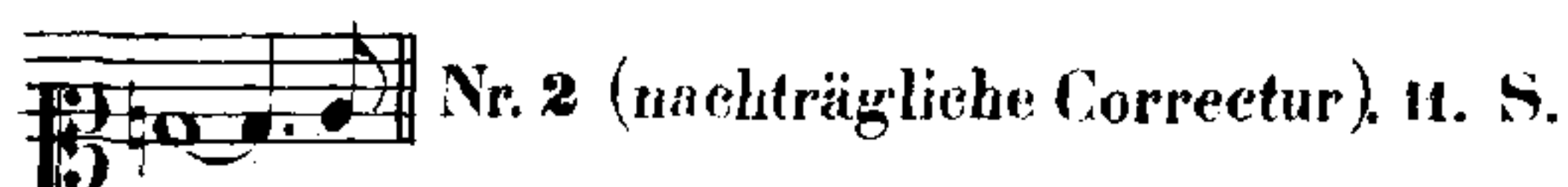
Takt 37.



Takt 38.



Takt 39.



Takt 39.



Takt 15.



Verzierungen etc.

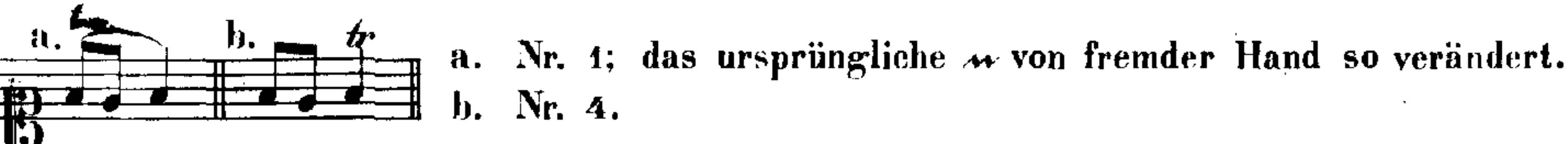
Nr. 7; sämtliche Zusätze von fremder Hand.

Takt 36.



Anmerkung zu a und b. Die Häkchen in Nr. 1 und 7 sind unzweifelhaft echt, in Betreff der unter b. zugefügten kleinen Noten ist die Authenticität fraglich. In Nr. 8 sind die Häkchen irrthümlich als Legato-Bogen gedeutet, wie es Theil II. Prael. IV und Prael. XVIII häufiger geschehen ist.

Takt 36.



Wegen der Harpeggien sind in Nr. 7 und 10 folgende Abweichungen zu bemerken:

Takt 14. 17. 22.



Nr. 7. Ebenso sind in Takt 32-34 zu jedem Accorde Harpeggienzeichen zugefügt.

Ferner haben Nr. 7 und 10: Takt 30 zu jedem Accorde und Takt 31 zum Anfange, und endlich Nr. 10: Takt 36 zum Septimenaccorde Harpeggienzeichen gesetzt.

Forkelsche Gestalt. 32 Takte. Nr. 13. P.

Takt 28 etc.

Nach Takt 27 folgt der Schluss:



Wegen der scheinbaren Triole in Takt 29 siehe Takt 3.

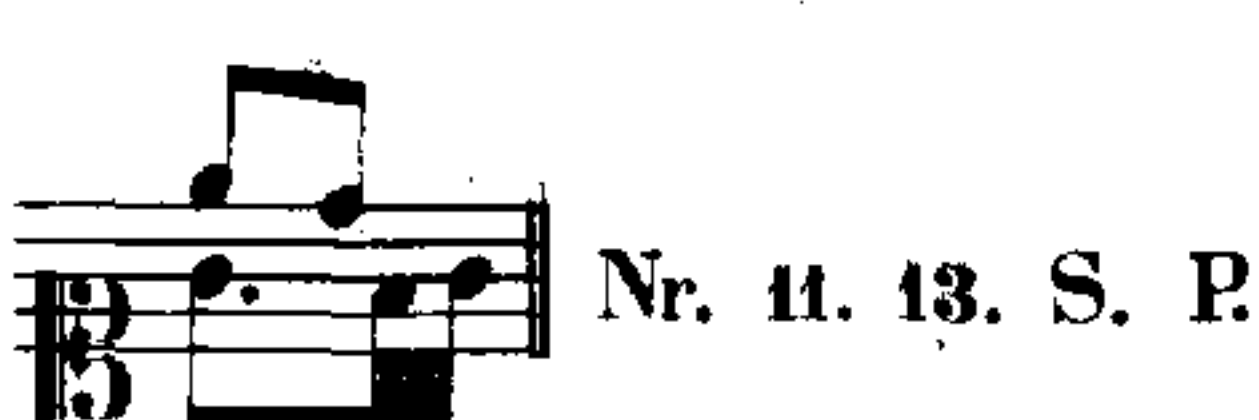
FUGA VIII.

Takt 10.



N. Auch Nr. 7 und 10 mögen ursprünglich diese Lesart gehabt haben, da in beiden eine Rasur sichtbar ist.

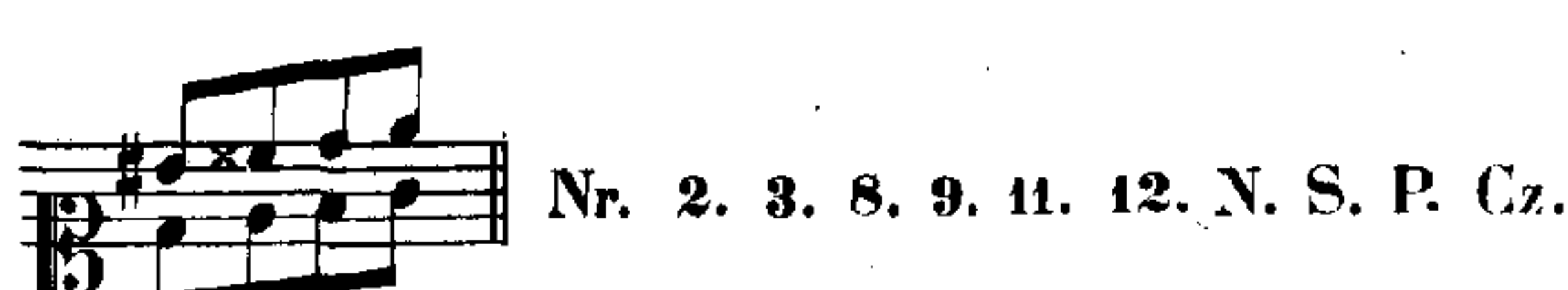
Takt 11.



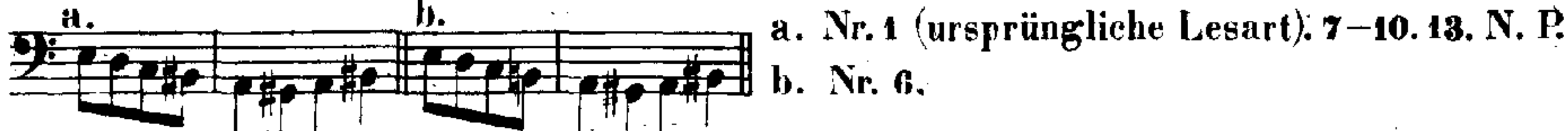
Takt 16.



Takt 17.



Takt 20 und 21.



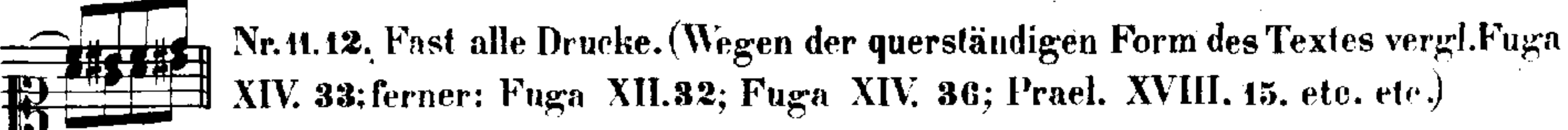
Takt 22 und 23.



Takt 25.



Takt 30.



Takt 39.



Takt 41. b.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–11. 13. N. S. Cz.
b. P.

Takt 46.



Takt 48.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart) und die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 1 (nachträgliche Correctur). 2. 3. 5. 12. Das vor *e* vergessene *h* hat nur Nr. 12.

Anmerkung zu b. Zur Erklärung dieser vortrefflichen Ausmerzung des ursprünglichen Hornsatzes genügt wohl die Hinweisung auf die bekannte Folge:



Takt 52.



Takt 62.



Nr. 13.

Takt 69.



Nr. 13.

Takt 73 und 74. b.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–10. 12. 13. S. P. Cz.
b. Nr. 11. N.

Takt 73.



Nr. 1 (ursprüngliche Lesart).
6–10. 13. N. P. Cz.

Takt 75. 76.



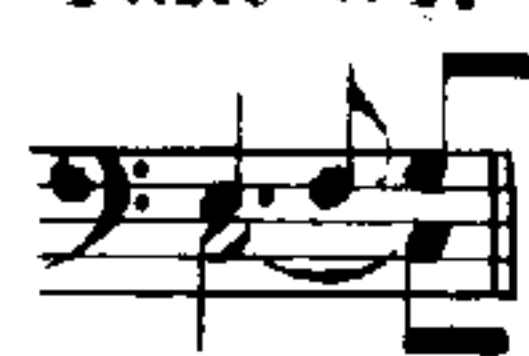
Nr. 13.

Takt 83.



a. Nr. 13.
b. P. Cz.

Takt 84.



N.

Takt 87.



Nr. 13. P. Cz.

Verzierungen.



Nr. 7 (fremde Hand).

Takt 62.



Nr. 1 (das sehr kleine Zeichen ist ausgelöscht und vielleicht absichtlich).

Takt 74. Dies nachträglich in Nr. 1 zugefügte Trillerzeichen, bei welchem der Nachschlag durch den Querstrich angedeutet ist, kommt vereinzelt auch in anderen Bach'schen Autographen vor. Bei flüchtiger Schreibart konnte es leicht mit dem Mor-
dent verwechselt werden, was auch an dieser Stelle einigen Handschriften begegnet ist.

PRAELUDIUM IX.

Takt 4.

Nr. 11. S. P. Cz. In Nr. 8 ist *fis* von fremder Hand zugefügt.

Takt 7.



a. Nr. 8; von fremder Hand.
b. Nr. 13.

Takt 8 und 9.

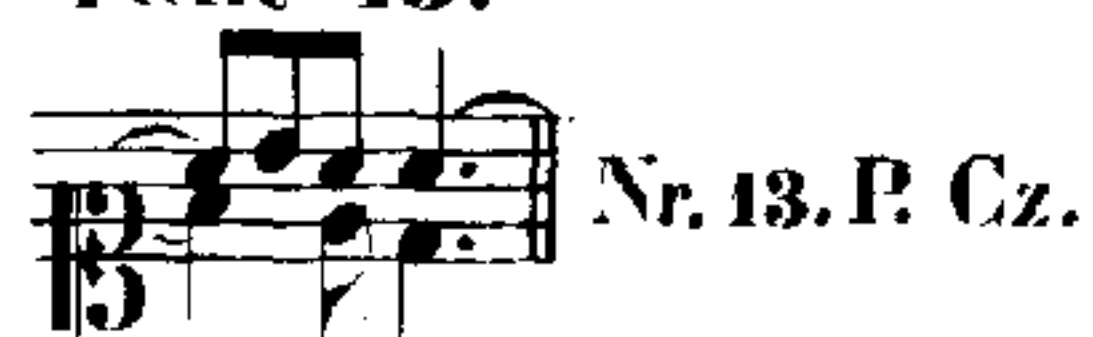


a. Die meisten Handschriften. N.
b. Nr. 12.
c. Nr. 9. 11. S. P. Cz.

Anmerkung. Ein Blick auf a. genügt, um die bei Wiedergabe dieser Takte vorkommenden Irrthümer zu erklären. Nach der Bach'schen Orthographie nämlich sind die mit + bezeichneten Noten, ohne Rücksicht auf die vorhergehenden zufälligen Versetzungszeichen, lediglich nach der Vorzeichnung zu lesen, was von den abweichenden Handschriften und Drucken übersehen ist, die in Takt 8 durchweg *ais* lesen. Auch N., obwohl oder vielmehr weil er die autographe Schreibart genau copirt, während er sonst der neueren Weise folgt, fällt in denselben Fehler, den Nr. 12 unter b. begibt, nur dass er ausserdem noch die erste der bekrenzten Noten als *d* anstatt als *dis* erscheinen lässt.

Sobald nun einmal in der zweiten Hälfte des achten Taktes *ais* gelesen wurde, lag es auch ganz nahe, unter der Voraussetzung einer Vergessenheit, die Erhöhung in der nachahmenden Oberstimme des folgenden Taktes ebenfalls zuzufügen, wie unter c. geschehen ist. Wenn auch in Nr. 11 im achten wie im neunten Takte die correcten *h* von fremder Hand zuge-
setzt worden sind, so finden sich dieselben, ausser bei Kr., doch in keiner Ausgabe vor. (Vergl. die ganz ähnliche Stelle: Theil II. Fuga IV. 14 und 15.)

Takt 13.



Takt 13.



Takt 18.



In Nr. 8 ist *h* von fremder Hand zugefügt.

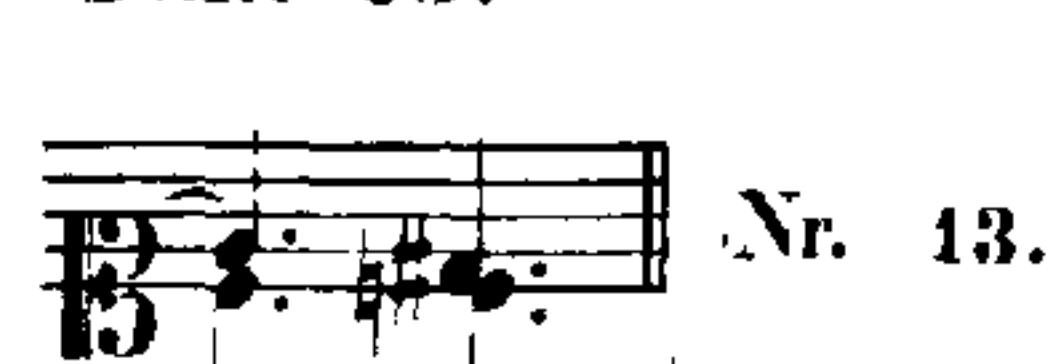
Takt 21.



Takt 22.



Takt 23.



Verzierungen etc.

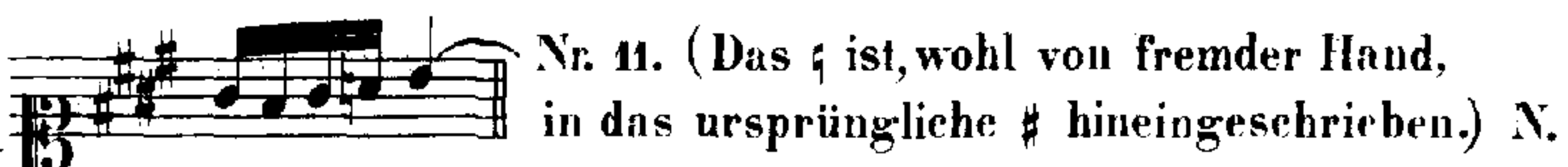
Takt 4. Nr. 1-3. 5-7. 10. Die andern: *tr*

Takt 7. Nr. 1 (nachträglich). 2. 3 u. a.

☉ auf der Schlussnote: Nr. 4. 7. 10.

FUGA IX.

Takt 4.



Takt 6 und 7.



Takt 12.

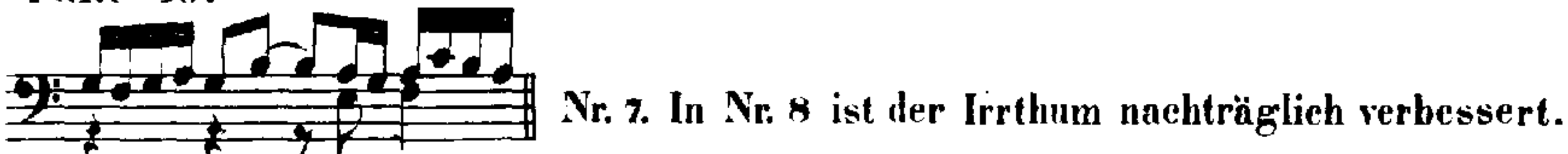


Takt 16.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6-10. 12. 13. N. P. Cz.
b. Nr. 11. S.

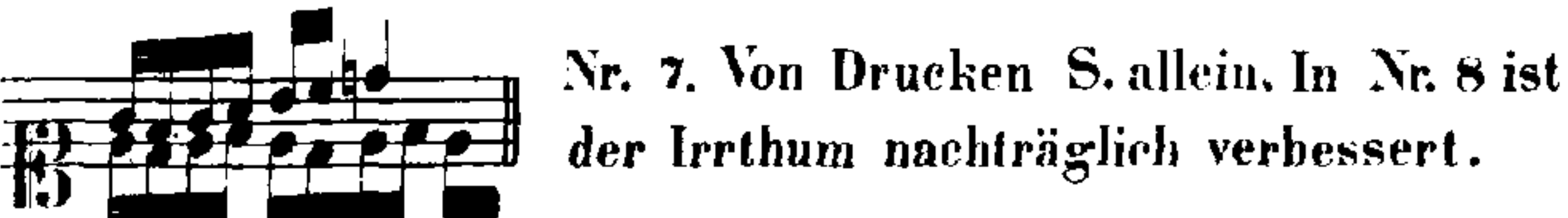
Takt 19.



Takt 20.



Takt 22.



Takt 24.



Takt 25 und 26.



Nr. 13. Dies ist die Variante, welche Forkel (Bachs Leben, Seite 27) bedauert, aus allzugrosser Aengstlichkeit nicht in seine Ausgabe aufgenommen zu haben, und von welcher er den fließenden Gesang aller Stimmen rühmt. Welches Resultat hauptsächlich der Octaven-Parallele zu verdanken sein soll!!

Takt 26.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 4. 6-11. S. N.
b. Nr. 1 (nachträgliche Correctur). 2. 3. 5. Ir.
c. P. d. Cz.

Takt 27.



a. Nr. 1 (ursprünglich). 7. 8. 10. 12. 13. P.
a*. Nr. 9. 11. S.
b. Nr. 1 (nachträglich). 4. 5.
b*. Nr. 2. 3. N. Cz.
b**. Nr. 6.

Takt 27.



a. N.
b. Cz.

Takt 28.



a. P.
b. Cz.
c. Nr. 12. Br. 3.

Takt 28.



Ohne ☉ auf der Schlussnote: Nr. 4.

PRAELUDIUM X.

Takt 1. +



Cz. Durch die nicht glückliche Aenderung sind an der mit + bezeichneten Stelle Quinten zum Bass entstanden.

Takt 4.



N. Cz.

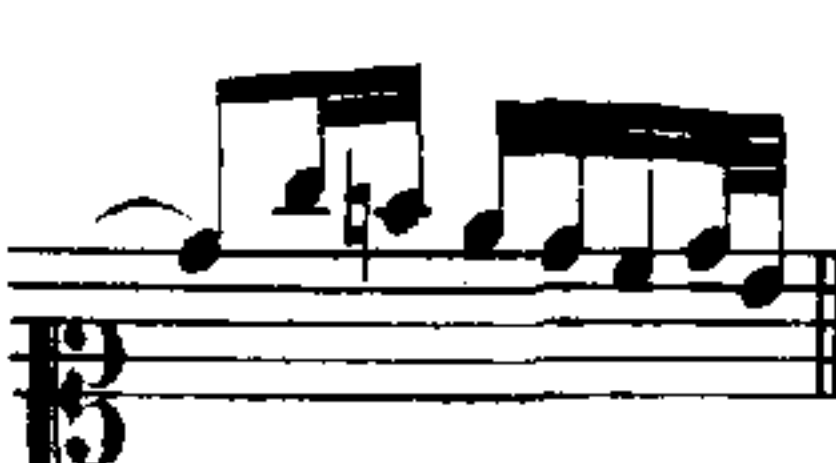
Takt 5.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 10.

b. Nr. 6-9. N. Cz.

Takt 7.



Nr. 1 (ursprüngliche Lesart).

6-11. S. N. Cz.

Takt 9.



Nr. 1 (ursprüngliche Lesart).

6-10. N. Cz.

Takt 11.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6-10. N. Cz.

b. Nr. 4.

Takt 13.



Cz.

Takt 15.



Nr. 1. 7. 10 und andere. Die Kreuzung der Mittelstimmen ergibt Octaven zum Bassgang. — Ohne Kreuzung: Nr. 4. 11.

Takt 20.



Cz.

Takt 21 und 22.



Nr. 11.

Takt 25.



Nr. 9. 11. S.

Takt 28.



Br. 2 und 3.

Takt 32.



Cz.

Takt 32.



Nr. 9. 11. S.

Takt 41.



S.

Der Schlussaccord Moll: N. Cz.

Verzierungen etc.

Takt 9.



Nr. 1-3. 7. 10.

Takt 10. 12.



Nr. 11. S. N. Cz.

☞ auf der Schlussnote: Die meisten Handschriften.

Forkelsche Gestalt. P. 23 Takte.

Takt 1 etc.



In ähnlicher Weise bis zu Takt 21, dann folgt der Schluss:

Takt 21 etc.



Wenn diese Gestalt wirklich von Bach herrührt, so hat sie sicher als ein blosser Entwurf gedient, über welchem dann die feinere Figuration ausgearbeitet wurde.

Wenn übrigens Hilgenfeldt in der Gestalt, wie unser Text sie zeigt, Couperin'sche Manieren finden will, so entbehrt diese Behauptung jeder Begründung. (Vergl. auch Theil II. Prael. III.)

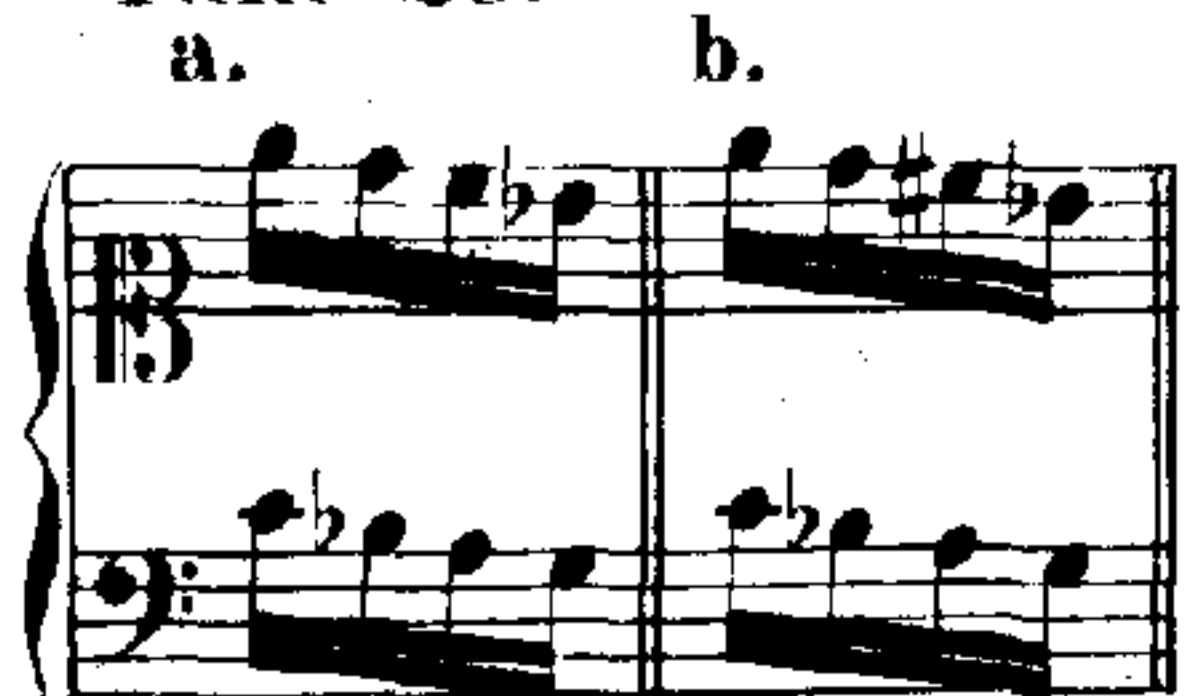
FUGA X.

Takt 21.



Nr. 7–9. 12. (Nr. 8 von fremder Hand \sharp vor g) S. Rr. — Diese Lesart, in welcher die kleine Terz des im nächsten Takte eintretenden Thema schon vorgefühlt wird, ist wohl vorzuziehen. Vergl. Takt 31 und 33.

Takt 29.



a. Nr. 11. S.
b. Nr. 9.

Anmerkung. Der Gebrauch der übermässigen Secunde in diesem Takte, wie die Autographen und die meisten Handschriften ihn haben, erscheint etwas auffällig, da man nach der sonst

gebräuchlichen Weise zwischen *cis*–*a* vielmehr den diatonischen Durchgang *b* hätte vermuthen sollen: (Vergl. Prael. XX. 21.) Offenbar hat aber die im letzten Viertel wesentliche kleine Sexte rückwärts auf die mit \sharp bezeichnete grosse Sexte gewirkt und der daraus sich ergebende Gang wieder auf die vorhergehende Bassstimme.

Takt 31.



N.

Takt 33.



a. Nr. 8. 11. S.
b. P.

Takt 39.



P. Cz.

Takt 40–41.



- a. Nr. 7 und 8 (in beiden \sharp fremde Hand).
b. Nr. 1–3. 5. 6.
b.* Nr. 12. P. Cz.
c. Nr. 4. 10. N.
d. Nr. 9. S (ausdrücklich \sharp).
d.* Nr. 11 (die beiden bekrenzten Vorzeichen fremde Hand).

Anmerkung. Wegen des Zweifels, ob Takt 40 im dritten Viertel g oder gis zu lesen sei, vergl. Fuga III. 3; –Prael. IX. 8. Danach wäre g ziemlich unzweifelhaft, wenn nicht Takt 41 das erste g unter a. ausdrücklich ein \sharp bekommen hätte. Indess ist dies \sharp sicher fremd, wäre auch nach alter Schreibweise überflüssig, und findet sich weder in Nr. 1 noch in Nr. 10. Fast gänzlich wird der Zweifel durch Nr. 1 gehoben, wo mit dem

dritten Viertel in Takt 40 eine neue Zeile beginnt. Hier würde der Componist schwerlich verabsäumt haben, ein \sharp vor g zu setzen, wenn es ihm nicht bereits als Terz zum folgenden E moll vorgeschwebt hätte. Indessen darf nicht verschwiegen werden, dass das (überflüssige) \sharp vor der letzten Note in Takt 40, welches in Nr. 1–3, 5–7 sich findet, etwas problematisch ist und vielleicht den einzigen Einwand gegen obige Deutung bietet. Hiernach liesse sich allerdings annehmen, dass Bach bei diesem Lapsus A moll vorgeschwebt habe, es bliebe aber immer höchst fraglich, ob er in diesem Falle die Erhöhung des Leittons hätte vergessen können.

Takt 42.



P. Cz.

PRAELUDIUM XI.

Takt 1 und 2.



Takt 11.



Takt 11.



Takt 17.



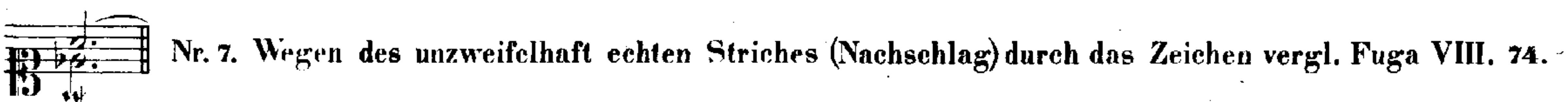
Takt 18.



Verzierungen etc.

Nr. 7 hat bis zu Takt 12 das Trillerzeichen: w ausschliesslich angewendet; ebenso Nr. 2. In Nr. 1 und 10 dagegen (auch in Nr. 3) wechselt dasselbe mit diesem: w nach leicht erkennbarem Gesetze ab. Wo nämlich durch jene Manier der quersündige Eintritt gegen die vorhergehende Harmonie zu empfindlich sein würde, wie in Takt 4 auf *eis* und in Takt 9 auf *gis*, stellt sich die entgegengesetzte Manier ein. Takt 14 ist der Grund der Anwendung von w ein anderer. Hier würde, wenn der Triller mit dem unteren Ton *a* einsetzte, eine leer klingende Quarte sich ergeben. Uebrigens ist an dieser Stelle die Gestalt des Zeichens in Nr. 1 etwas zweifelhaft, desto deutlicher aber in Nr. 10.

Takt 13.



Takt 17. Nach den vielen vorausgegangenen langen Trillern ist dieser Triller wohl am Füglichsten ganz kurz auszuführen. Nr. 7 hat keine Verzierung.

Takt 18.



FUGA XI.

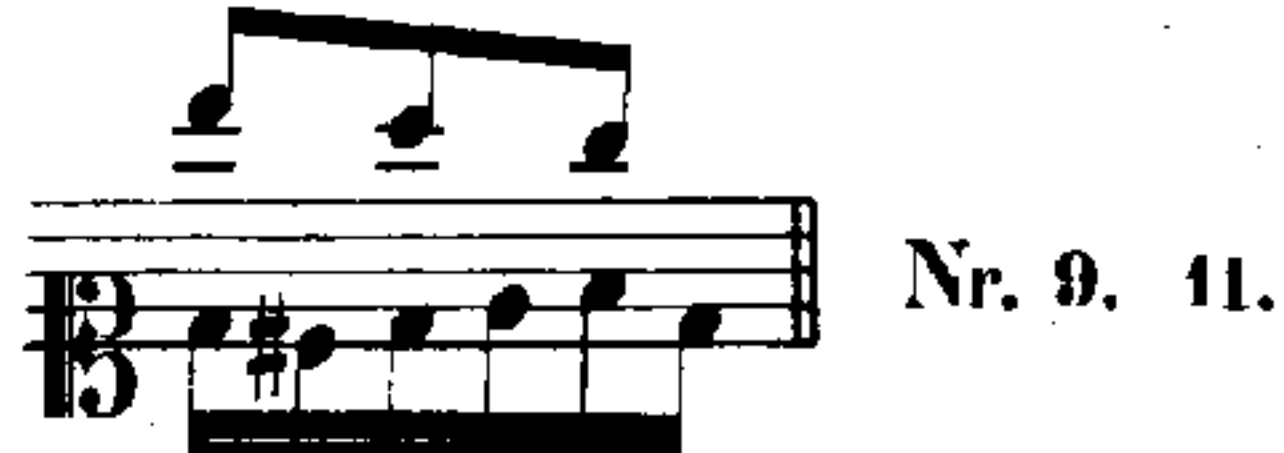
Takt 11.



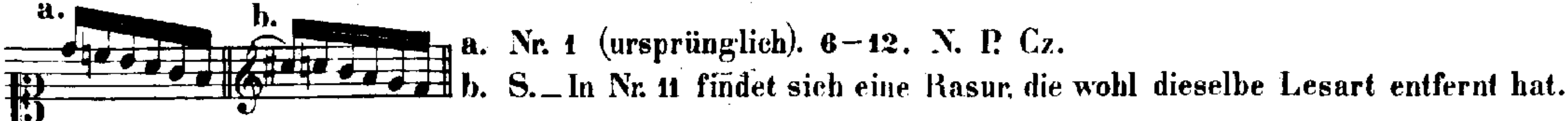
Takt 17.



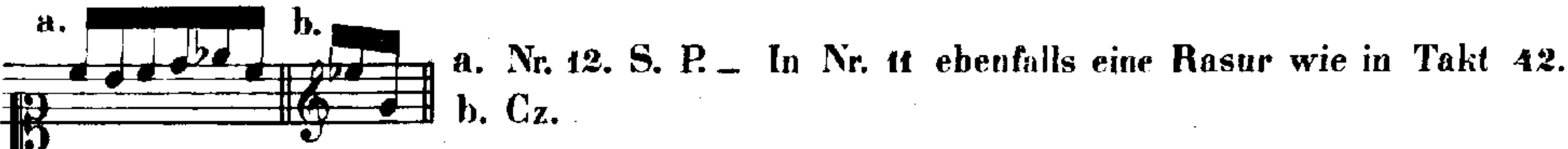
Takt 37.



Takt 42.



Takt 47.



Takt 54.



Takt 63.

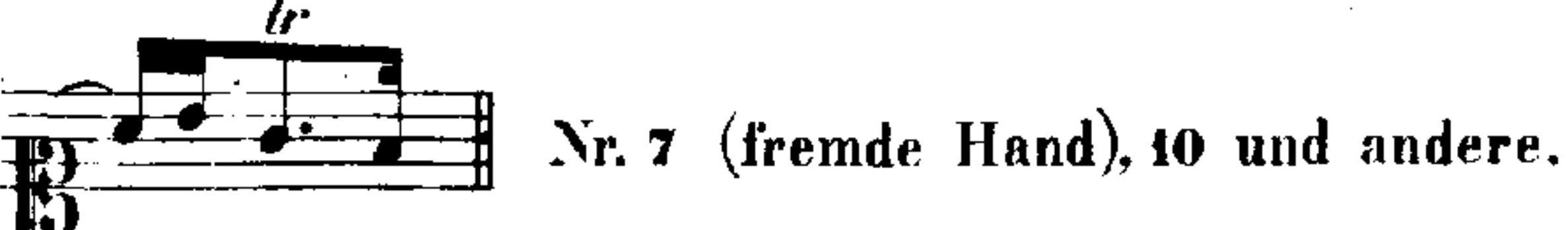


Takt 72. Die meisten Handschriften haben, ohne Beachtung des Auftaktes der Fuge, der Schlussnote die volle Dauer als $\frac{3}{8}$ gegeben. Dieselbe Nachlässigkeit zeigt sich im zweiten Theile öfter. — Nr. 1 und 10 sind correct.

Verzierungen etc.

Takt 48. In Nr. 1 ist nachträglich über das erste *fis* w gesetzt, das sich sonst nur noch in Nr. 3 und 5 findet.

Takt 71.



Takt 3.



Takt 3.



Nr. 1-8. In den übrigen Handschriften sowie in den meisten Drucken ist *as* nicht doppelt gestrichen, und dadurch die Stimmführung verwirrt.

Takt 7.



a. Nr. 6 (*g* wahrscheinlich). 7-9. 12. S. Kr.

b. Nr. 1-5. 10. Nr. 11 nach Rasur des ursprünglichen *g*. N. P. Cz.

Anmerkung. Die Lesart b. scheint durch einen Schreibfehler entstanden zu sein, da die von Takt 6 beginnende Sequenz das *g* sehr wahrscheinlich macht. (Vergl. Fuga VII. 5.)

Takt 9.



a. Nr. 8; die zweite Stimme von fremder Hand. P. Cz.

b. N.

Takt 14.



a. Nr. 9. 11. 12. S.

b. N.

c. Cz.

Takt 14 und 15.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6-11. S. P.

b. Nr. 12. N. Cz.

Takt 15.



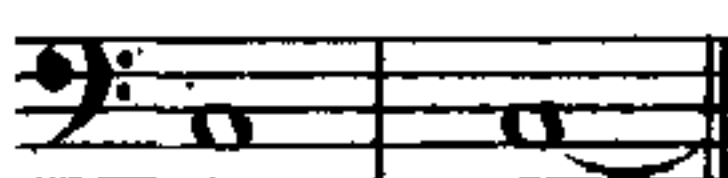
P. Cz.

Takt 15.



Nr. 10.

Takt 17-18.



Ohne Bindung Nr. 1 und 7. Die meisten Handschriften haben sie.

Takt 20.



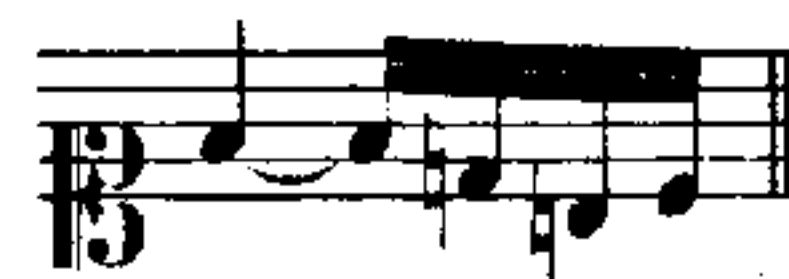
Cz.

Takt 20.



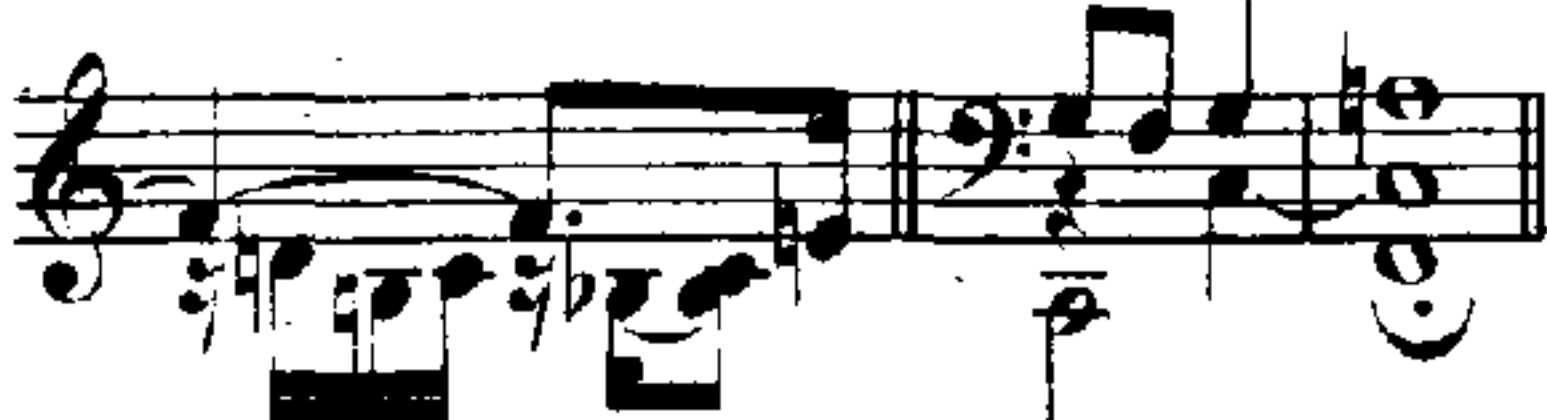
Nr. 10.

Takt 21.



Nr. 9. 11. S.

Takt 21.



21-22.

Cz.

Takt 21-22.



Nr. 7. 8. 10. 11. S.

Takt 22.



Nr. 12. Br. 2 und 3.

Verzierungen etc.

Takt 8. Wiewohl der Triller auf der ersten Note der Oberstimme auch länger dauern kann, so wird er doch besser als kur-

zer Triller von vier Noten ausgeführt:

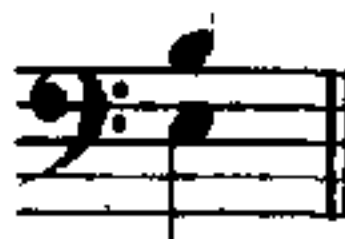


Vielleicht findet, wie auch sonst zuweilen, sogar eine Verwechslung

mit dem Doppelschlage statt, der sich hier wohl am Besten anschmiegen würde:



Takt 8.



Nr. 6-8 ohne *tr*.

Takt 10.



Nr. 1-10. Trotz der Identität der Zeichen ist die Ausführung doch verschieden: nämlich das erste bedeutet einen ganz kurzen (Prall-)Triller, das zweite dagegen einen langen, ganz regelmässigen Triller.

Ohne  auf der Schlussnote: Nr. 4.

Forkelsche Gestalt. P 17 Takte.

Nach Takt 15 folgt der Schluss:

Takt 15.



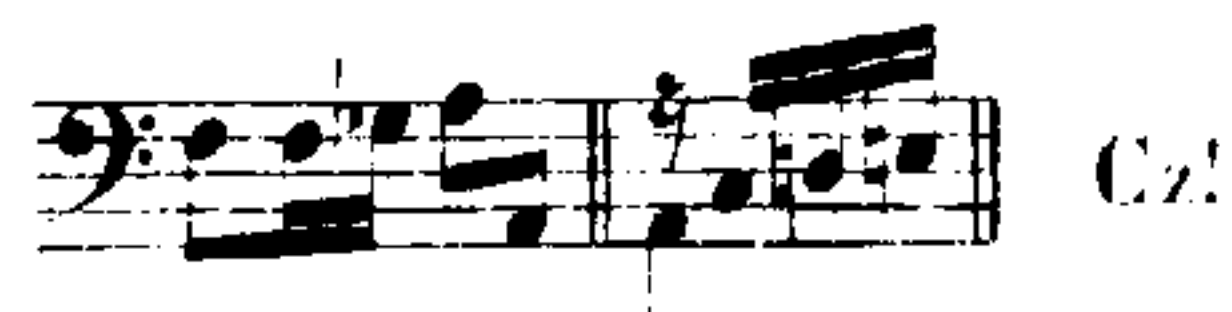
Merkwürdig ist die mit + bezeichnete Stelle, wenn nicht etwa + bloss vergessen sein sollte.

FUGA XII.

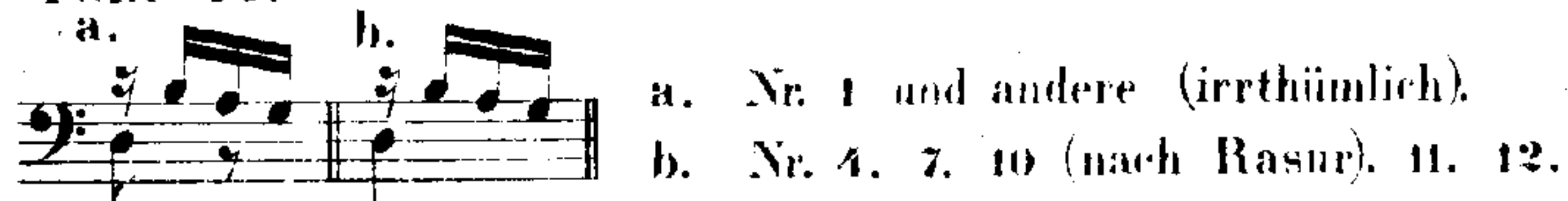
Takt 11 und 12.



Takt 11. 13.



Takt 14.



Takt 14. Nr. 11 und 12 ohne Stimmenkreuzung, die auch in den meisten Ausgaben nicht deutlich wird.

Takt 27.



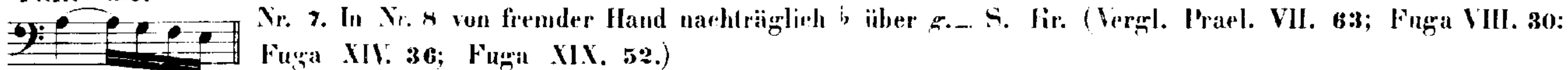
Takt 28.



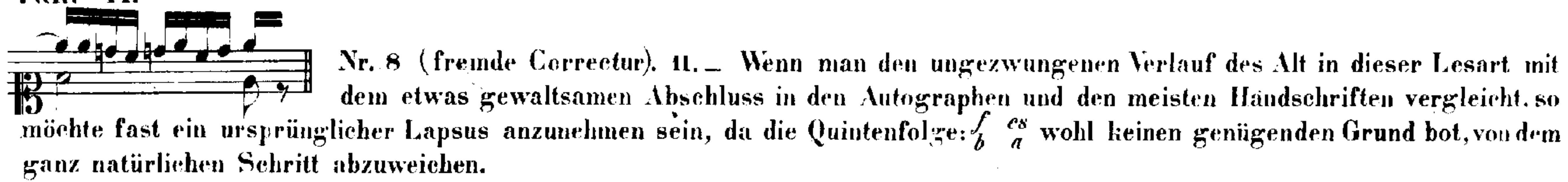
Takt 29.



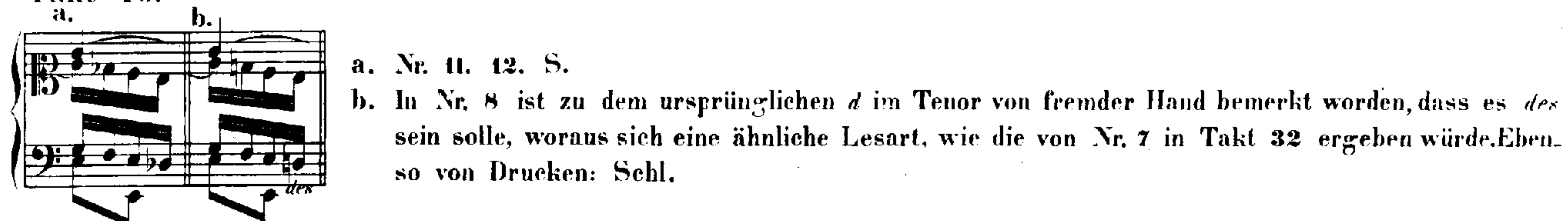
Takt 32.



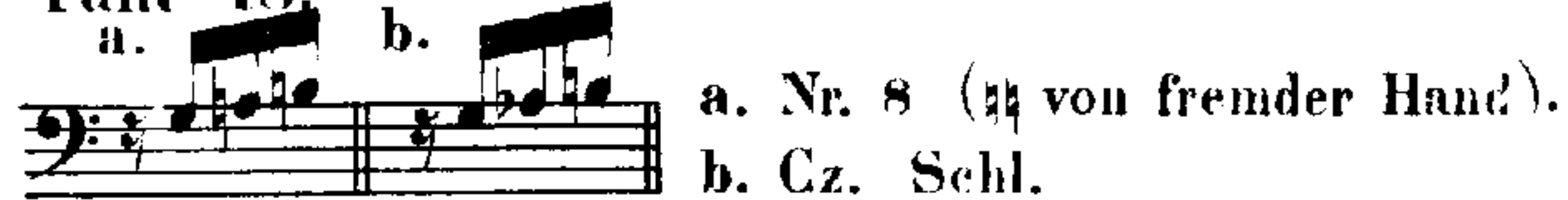
Takt 41.



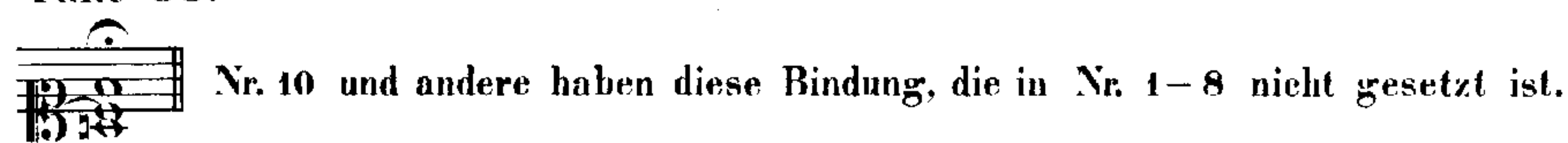
Takt 46.



Takt 48.

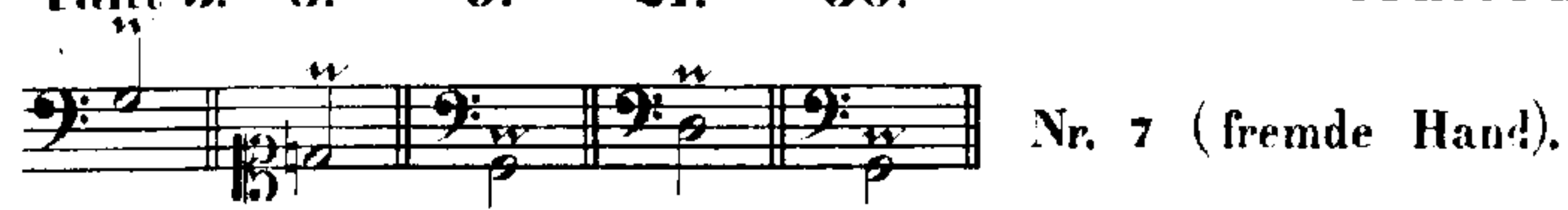


Takt 58.



Takt 3. 6. 9. 21. 30.

Verzierungen.



Takt 57–58.

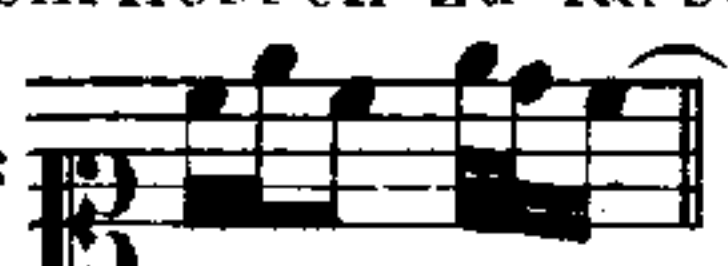


Diese Weise, nach dem Triller die grosse Terz des Schlusses voranzunehmen, wobei natürlich die Ausführung nur ungefähr hat angedeutet werden können, dürfte sich vielleicht als angemessen und bequem empfehlen lassen.


Takt 5. 14. 17. 29.



Nr. 7. 8. 11. S. N. P. Cz.

Anmerkung. Die abweichende Schreibart dieser Takte in Nr. 7 erklärt sich eigentlich nur, wenn man die (echten) Bindungen für irrthümlich, jedenfalls aber für erst nachträglich zugesetzte annimmt. Hätte wirklich ursprünglich die Absicht gewaltet, das dritte und vierte Sechzehntel in einen Ton zusammenfliessen zu lassen, so wäre wohl die vorher und nachher gebrauchte Schreibart auch hier beibehalten worden:  Vergleicht man damit die Gestalt unseres Textes, wo bei der völligen Uebereinstimmung von Nr. 1-6, 9 und 10 an ein Vergessen der Bogen gar nicht zu denken ist, so möchte die Entscheidung zu Gunsten dieser Lesart um so unzweifelhafter sein, als der Grund, das dritte und vierte Sechzehntel doppelt anschlagen zu lassen, bei sämtlichen Stellen ein und derselbe ist. Die sprungweise eintretende Octave zu dem ebenfalls sprungweise fortschreitenden Basse würde nämlich nach einer Bindung empfindlicher bemerkt werden, als wenn sie nach einer anschlagenden Sexte erfolgt.

Takt 10.



Nr. 11. N. P. Cz. Vergl. Takt 22, auch Prael. XV. 4.

Takt 10.




Nr. 9.

Takt 23.



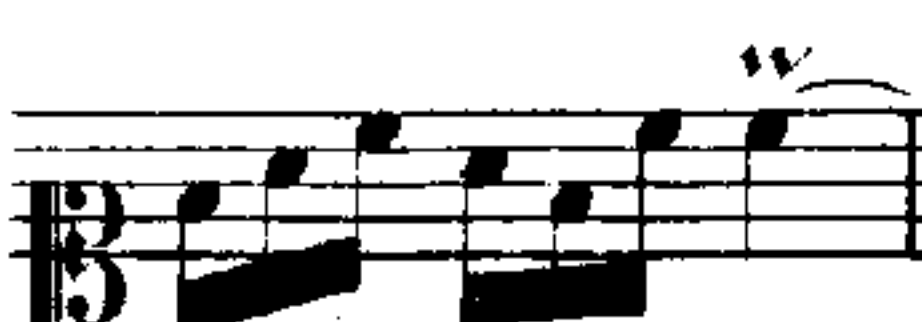
Nr. 2 (hatte ursprünglich das richtige *gis*). 11. S. P. Cz.

Takt 30.



Nr. 1. 7. 10 und andere. (In Nr. 1 ist dieser Irrthum nachträglich verbessert.)

Takt 1.



Nr. 7 (fremde Hand). 10.

Verzierungen etc.

Takt 16.



Nr. 4.

Nr. 1 und die von ihm abhängigen Handschriften haben keinen Triller. Dass auch in Nr. 7 das Trillerzeichen ursprünglich nicht gestanden habe, wird durch Nr. 8 bestätigt, wo das Zeichen nicht aufgenommen ist. Erst von Takt 7 an erscheinen die Triller, die nun mit grösster Uebereinstimmung von beiden Autographen gebraucht sind. Der Grund, warum in Takt 1 kein *tr* stattfindet, mag darin liegen, dass der Componist das Motiv mit seiner Tonwiederholung erst ganz rein und schlicht haterstehen lassen wollen. Vielleicht wollte er auch, aus derselben Absicht, die Triller hernach nicht wie üblich vom Nebentone, sondern als ein sogenanntes *battement* gleich vom Haupttone beginnen lassen. Dass eine solche Ausführung zuweilen nicht geradezu verwerflich ist, mag wohl aus Stellen wie: Theil II. Prael. IV. 55 gedeutet werden können, wo mitten in einer Bindung der Triller offenbar nicht nach der orthodoxen Regel vom Nebentone anfangen kann, ohne wenigstens die Bindung zu unterbrechen. (Vergl. auch Prael. XVI.)

☞ auf der Schlussnote: Nr. 4.

FUGA XIII.


(Fehlt in Nr. 1; der Text nach Nr. 7.)

Takt 12.




Nr. 11. N. Br. 1-3.

Takt 15.




Nr. 5.

Takt 15.




Nr. 3. 5. 6. 10. 11.
Nr. 2. 4. 7 und andere ohne Triller.

Takt 28.



Nr. 10 und andere.
Nr. 2-4. 7 und andere ohne Triller.

Takt 15.



Nr. 8 (x fremde Hand). 9. S. In Nr. 11 ursprünglich auch, wie aus einer Rasur zu vermuthen.


Takt 22.



a. Nr. 11. S.
b. P. Cz.

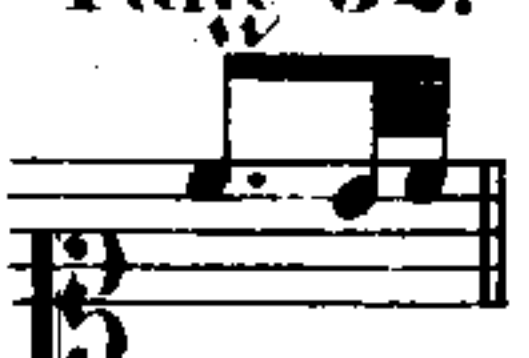
Verzierungen.

Takt 20.



Nr. 2-5. 10. 11. Nr. 6-8 ohne *tr*.

Takt 32.



Nr. 2-6. 7 (fremde Hand), 10 und andere.
Nr. 8 ohne Triller.

PRAELUDIUM XIV.

(Nr. 4 ist wieder vom vierten Viertel des Takt 7 an vorhanden.)

Takt 10.



Takt 15.



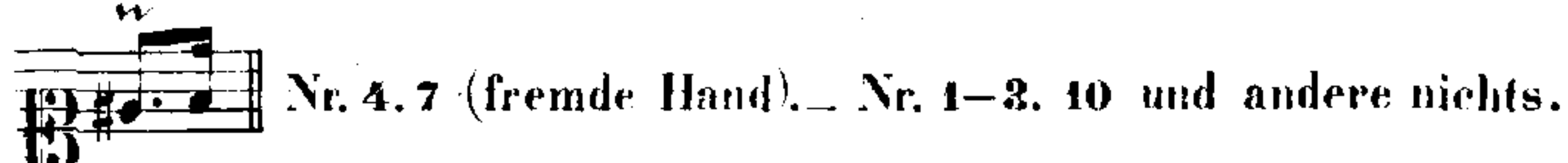
Takt 24.

Der Schluss Moll: P. Cz.

Verzierungen etc.

Takt 12 und 18. Ursprünglich hatten beide Autographen keine Triller. Nachträglich sind in beiden solche zugesetzt, in Nr. 7 indess sicher von fremder Hand. Nr. 2–5 haben dieselben Verzierungen, Nr. 8 und 10 dagegen nichts.

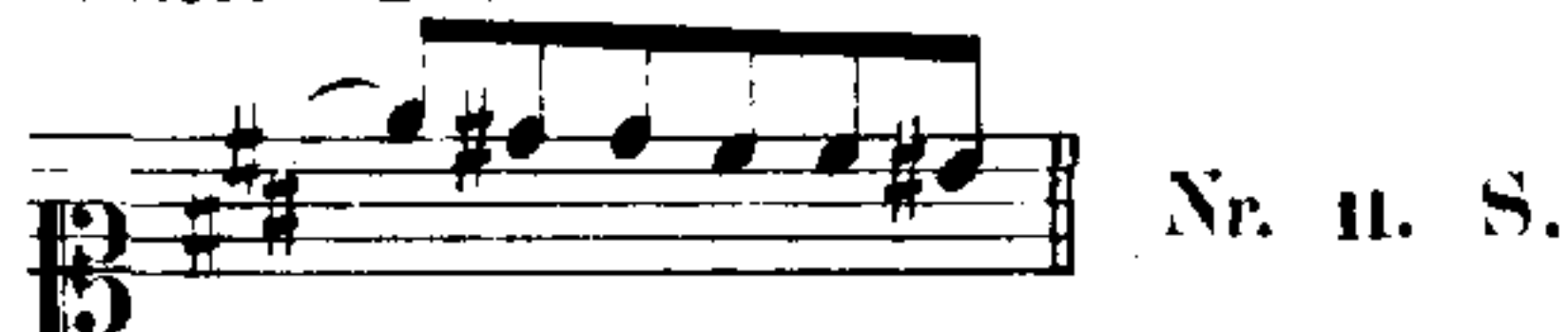
Takt 21.



Ohne ♪ auf der Schlussnote: Nr. 4.

FUGA XIV.

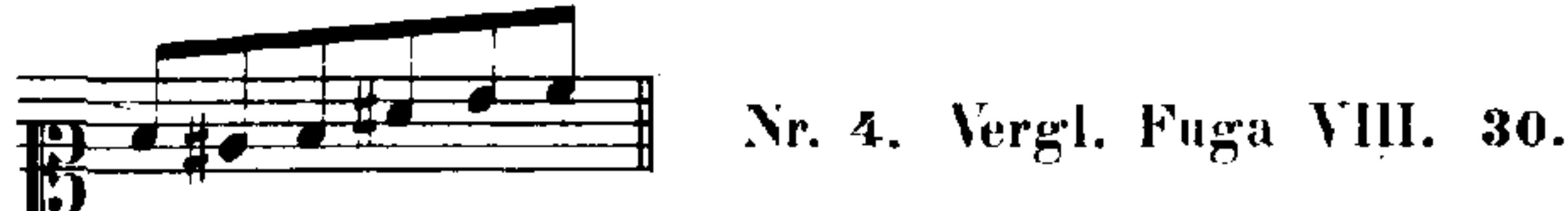
Takt 19.



Takt 24.



Takt 33.



Takt 36.

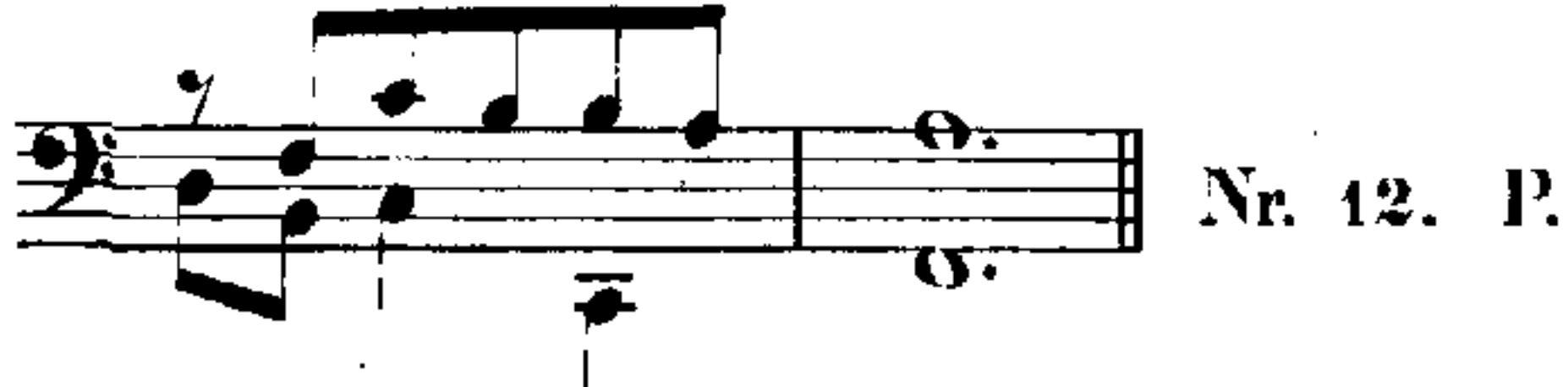


- a. Nr. 1–6, 9, 10, 12.
- b. Nr. 7 (♯ vor g im Basse vielleicht fremde Hand).
- c. Nr. 8 (♯ fremde Hand). 11. S.
- d. N. P. Cz.

Anmerkung. Die mit + bezeichnete Note unter a. würde zweifellos, obgleich im Alt *dis* kurz vorhergeht, als *d* zu lesen sein, wenn nicht das nächste *d* in beiden Autographen und allen Handschriften ausdrücklich ein *♯* bekommen hätte. Da nun auch die letzte Bassnote *d* in Nr. 7 ein an und für sich überflüssiges *♯* erhalten hat, so könnte daraus mit einiger Wahrscheinlichkeit gefolgert werden, dass dem Componisten eben *dis* als tonisch vorgeschwebt habe. Dem entgegen könnte aus der Lesart von Nr. 7 geltend gemacht werden, dass in der zweiten Hälfte des Takt 36 das ursprüngliche *gis* des Basses nur deswegen in *g* verändert worden sei, um eine der ersten Hälfte völlig gleiche Sequenz zu erhalten, dass mithin hier: $\begin{smallmatrix} dis \\ h \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} fis \\ e \end{smallmatrix}$ so wie dort: $\begin{smallmatrix} gis \\ e \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} h \\ g \end{smallmatrix}$ gelesen werden müsse, wobei das vor dem *h* des Tenor stehende, auch in Nr. 10 befindliche *♯* sich leicht als ein nur verirrtes deuten liesse, das eigentlich zwei Noten früher hätte zu stehen kommen sollen. Natürlich würde mit demselben Rechte aus der Gestalt von Nr. 1, welche von den meisten Handschriften und unserm Texte aufgenommen ist, wieder die entgegengesetzte Folgerung gemacht werden können, dass nämlich, wie in der zweiten Hälfte: $\begin{smallmatrix} gis \\ e \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} h \\ gis \end{smallmatrix}$, so auch in der ersten: $\begin{smallmatrix} dis \\ h \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} fis \\ dis \end{smallmatrix}$ zu lesen sei.

Alle diese Zweifel verschwinden, wenn man auf den Gang des Tenor das Bach'sche Princip anwendet, jeder einzelnen Stimme ihre tonische Correctheit möglichst zu wahren, und welches nur äusserst selten anderen Rücksichten untergeordnet wird. Die Modulation, welche von Fis moll ausgeht (Takt 35), kehrt wieder dahin zurück, und wenn das vorübergehend berührte *dis* nicht sogleich in Takt 36 durch das tonische *d* ersetzt würde, so wäre für diese Stimme die letzte Gelegenheit verpasst, wieder nach Fis moll correct einzulenken. (Vergl. Fuga XXII. 59.)

Takt 39–40.



Verzierungen etc.

Nr. 1 und die meisten Handschriften haben nur Takt 3 das Trillerzeichen. Doch soll diese Verzierung im ferneren Verlaufe wohl nicht verpönt sein, wo sie sich ungezwungen ausführen lässt. Nr. 7 dagegen hat Takt 3, 6 und 10 auf der Penultima des Thema Trillerzeichen, von denen aber nur das erste unzweifelhaft echt ist. Vergl. Fuga XXIV. 3.

♪ auf der Schlussnote: Nr. 4.

P. W. XIV.

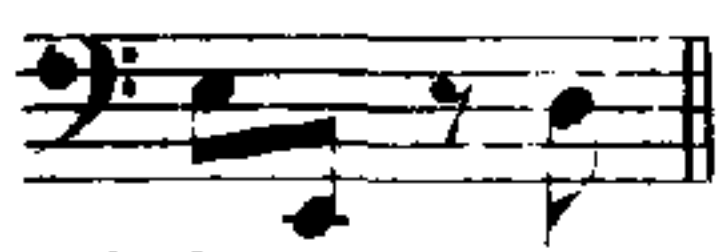
PRAELUDIUM XV.

Takt 2.



P. Cz. Auch Nr. 7 und 10 hatten ursprünglich diese Lesart.

Takt 4.



Nr. 11. S. (Vergl. Prael. XIII. 10.)

Takt 4.



P. Cz.

Takt 6.



P. Cz.

Takt 8.



Cz.

Takt 14.



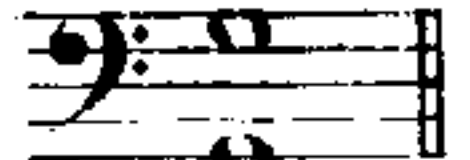
Nr. 11. S.

Takt 18.



Cz.

Takt 19.



Nr. 11. S.

Ohne ♪ auf der Schlussnote: Nr. 1.

Takt 13 etc.

Forkelsche Gestalt. P. 15 Takte.



FUGA XV.

Takt 25.



a. Die meisten Handschriften.

b. Nr. 4. Br. 1.

c. P.

Dass schon das zweite, mit + bezeichnete c unter a. ohne Erhöhung gelesen werden muss, ist unzweifelhaft. Uebrigens haben Nr. 10 und 11 ausdrücklich ein ♯ vor demselben.

Takt 29.



Nr. 10. P. (das dritte ♯ in Nr. 10 ist vergessen.)

Takt 47.



Nr. 9. 11. Auch in Nr. 7 und 10 scheint ursprünglich diese Lesart gestanden zu haben.

Takt 65.



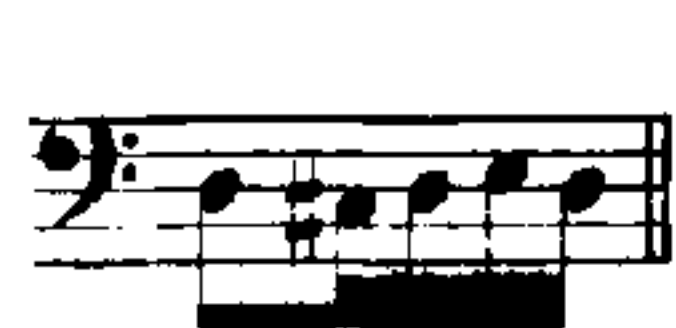
Nr. 7. 8.

Takt 67.



Nr. 4. 6-11. N. S. P. Cz.

Takt 69.



P. Cz.

Takt 73.



a. Nr. 11. S.

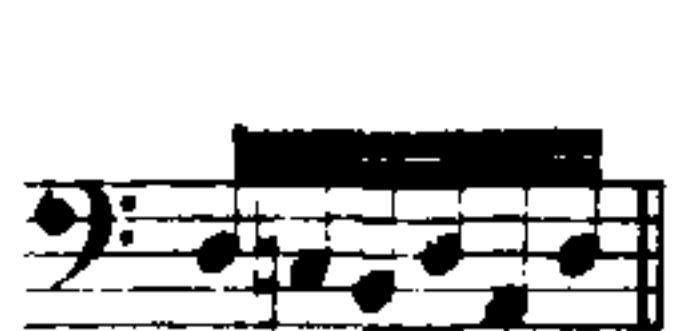
b. Cz.

Takt 75.



Br. 2 und 3.

Takt 81.



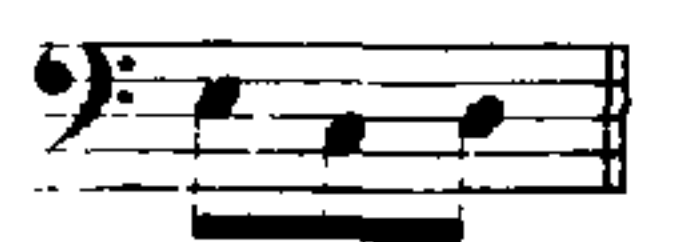
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 4. 6-10. N. P.

Takt 82.



Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 7-11. S. P.

Takt 82.



Nr. 9. 11. S.

Takt 84.



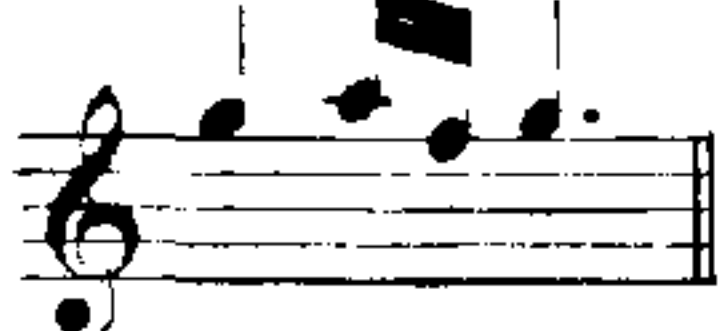
Nr. 11 und die meisten Drucke.

Takt 85.



Nr. 9. 11. S.

Takt 86.



N. Cz.

Verzierungen.

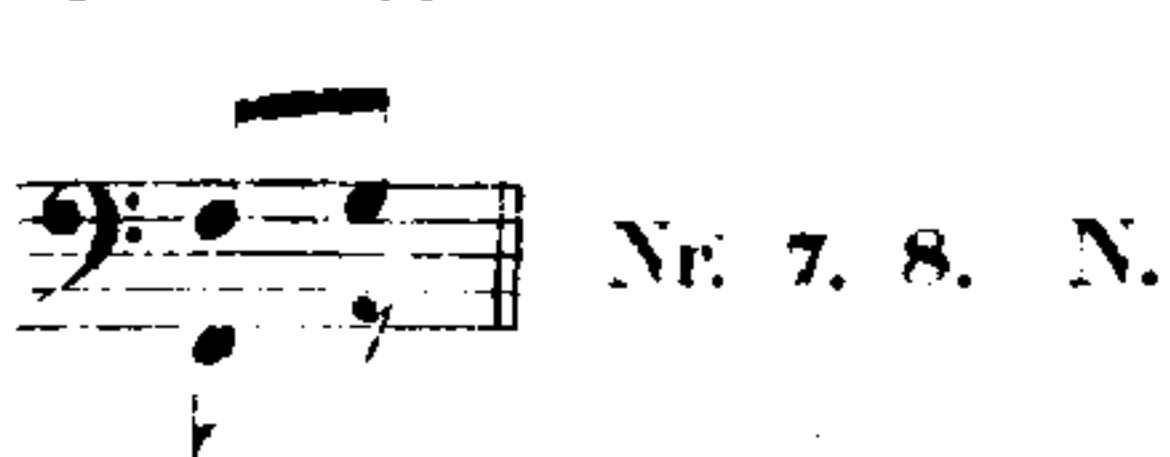
Takt 69. Der Triller muss vor der zweiten Hälfte des Takt 70 aufhören, damit die Hand sich für den Eintritt der Mittelstimme vorbereiten kann.

PRAELUDIUM XVI.

Takt 2.



Takt 6.



Takt 6.



Takt 8.



Takt 8.

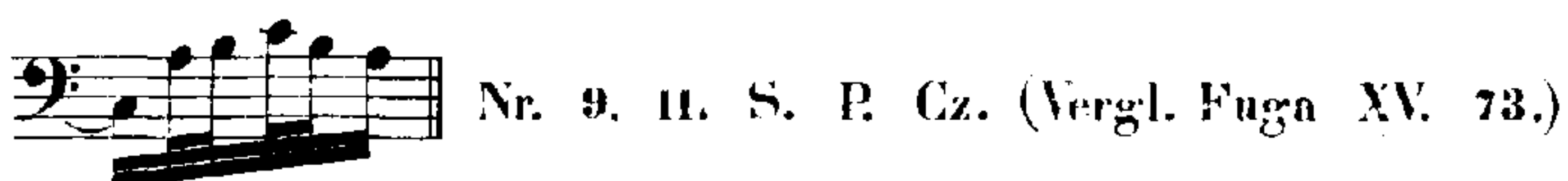


Takt 12.



Anmerkung zu a. Die Nachlässigkeit in der Uebereinanderstellung der Noten und in der Eintheilung erklärt sich aus der ursprünglichen Gestalt. Ein blosser Irrthum liegt indessen wohl nicht vor, da die Nachahmung der vorangehenden Figur offenbar ist. Wahrscheinlich ist der Punkt hinter *e* zu löschen.

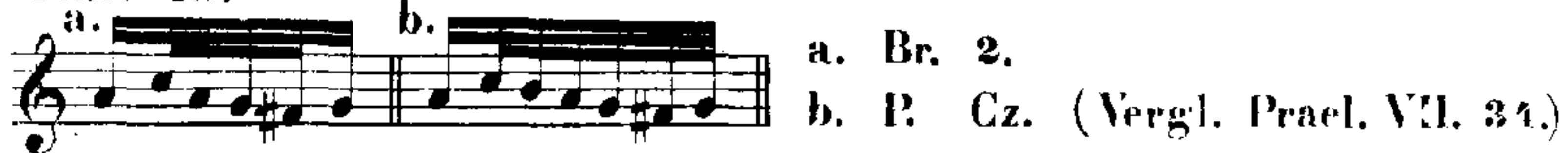
Takt 14.



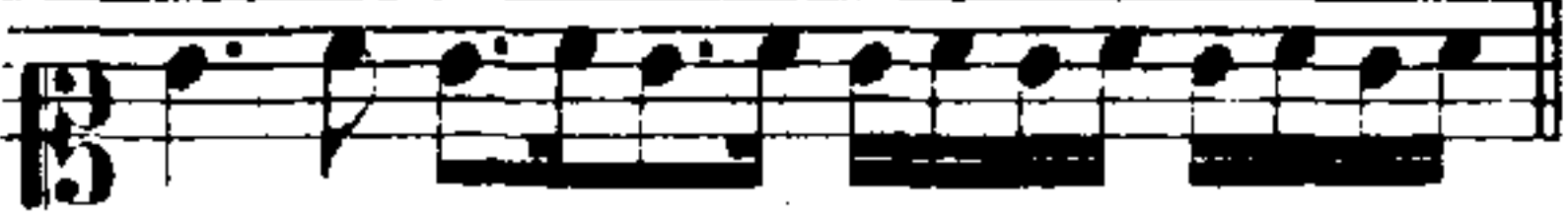
Takt 16.



Takt 18.



Verzierungen etc.

Es ist nicht wohl anzunehmen, dass die Triller auf solchen ausgehaltenen Noten, wie Takt 1. 3. 7. 11, nach der allgemeinen Vorschrift vom Hülftton anfangen müssen. Mindestens wäre bei Takt 1 davon abzuweichen. Höchstwahrscheinlich ist zur Ausfüllung einer solchen „*tenuta*“, wie auch Mattheson erwähnt, die sogenannte „*ribattuta*“ (*battement*) zur Anwendung gekommen, welche darin besteht, dass erst langsamer, allmählich immer schneller der Hauptton mit dem Hülftton abwechselt, doch so, dass der erstere beginnt, und wenigstens anfangs mit einem leichten Accente versehen wird. Dass in den dafür gegebenen Beispielen die ersten Wiederschläge punktirt erscheinen:  möchte unwesentlicher und nur bei sehr langer Dauer empfehlenswerth sein.

☞ auf dem letzten *h*: Nr. 10.

FUGA XVI.

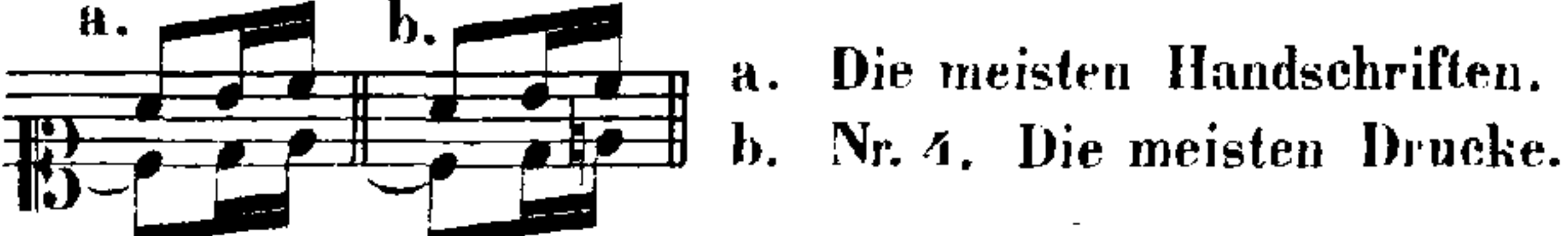
Takt 8.



Takt 14.



Takt 16.



Anmerkung zu a. Dass in der Mittelstimme *es* zu lesen ist, ist wohl offenbar, obwohl nur LA unter allen Ausgaben dies bemerkt hat. Uebrigens hat Nr. 8 das *b* ausdrücklich, und in Nr. 10 beginnt mit diesem Taktgliede eine neue Zeile, wo das *h* schwerlich vergessen worden wäre.

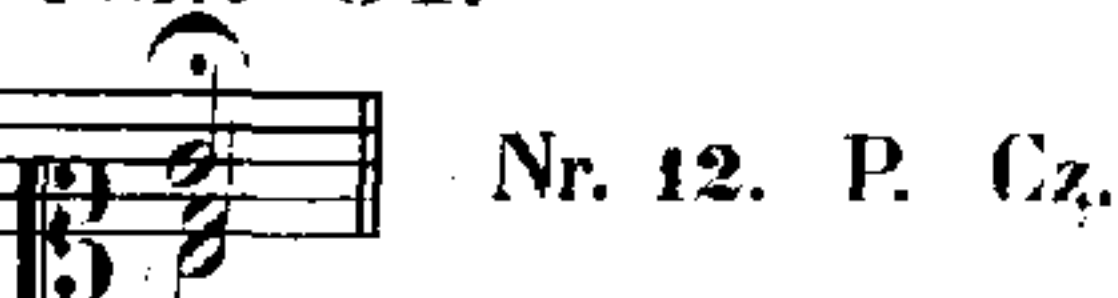
Takt 23-24.



Takt 28-29.



Takt 34.



Anmerkung. In dieser Darstellung ist die Kreuzung der Stimmen übersehen.

Anmerkung. In Nr. 7 ist das *h* vor der Schlussstern ausgelöscht. Dieselbe Procedur findet sich aber in dieser Handschrift bei den meisten Mollstücken wiederholt, und ist sicher nicht dem Componisten zuzuschreiben, findet sich auch in Nr. 8 an keiner Stelle wieder. Hier möchte nur fraglich bleiben, ob man nun das kurz vorhergehende *b* nicht ebenfalls erhöht lesen müsste, und ob der Componist diese Veränderung nicht bloss vergessen habe.

PRAELUDIUM XVII.

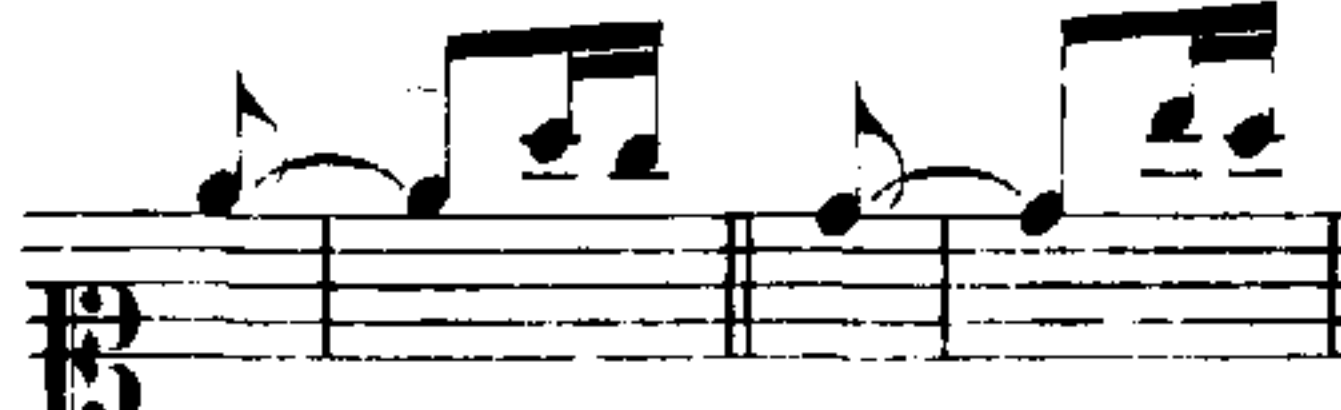
231

Takt 3.



a. Nr. 11. P. Cz.
b. Br. 3.

Takt 5-6. 7-8.



Nr. 9. 11. S.

Takt 9.



Nr. 11. S.

Takt 35.



37.

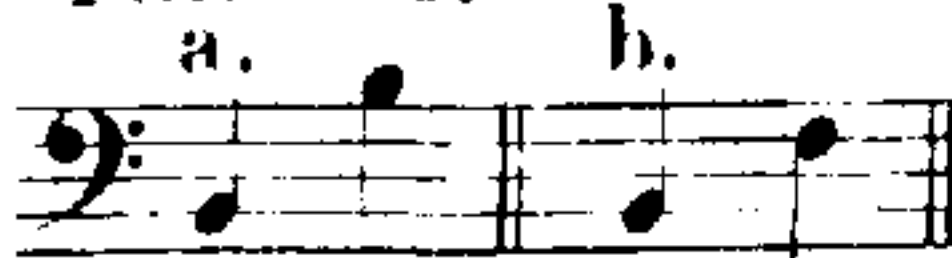
P. Cz.

Takt 37.



Nr. 10.

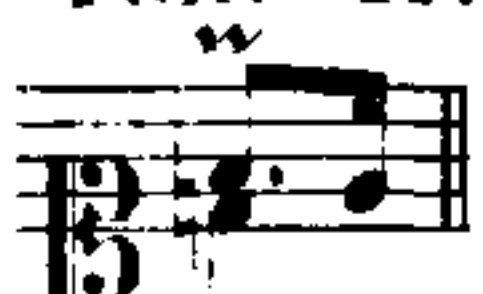
Takt 37.



a. Nr. 2 (nachträgliche Veränderung). 11. S. P. Cz.
b. LA.

Anmerkung. Es wird aufmerksamen Beobachtern nicht entgehen, dass der originale Septimensprung dem vorausgegangenen und nachfolgenden gleichen Schritte in der Oberstimme entspricht. Wegen der durch eine andere Stimme ab- und aufgelösten Dissonanz vergl. Fuga V. 13.

Takt 17.



Nr. 7 (fremde Hand).

Verzierungen.

Takt 34. Nr. 6-10 keine Verzierung.

Forkelsche Gestalt. P. Sonst mit der vorigen meist übereinstimmend.

Takt 9 etc.

Takt 22 etc.



Takt 6-7.



Nr. 4. 8. 11. 12. Alle Drucke.

FUGA XVII.

Takt 10.



a. Nr. 11. S.
b. P. (Nr. 12 mit geringer Abweichung.)
c. Cz.

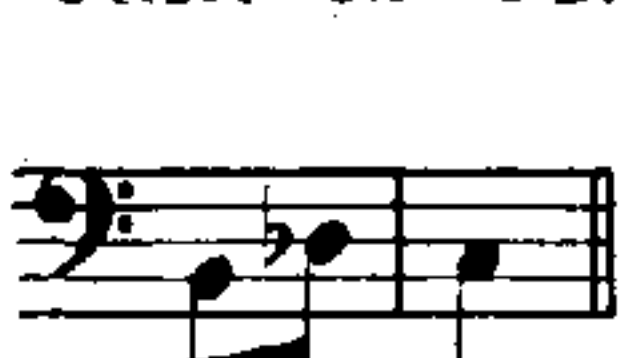
Anmerkung. Die Urheber dieser Lesarten haben, wie es scheint, an der frei eintretenden Septime *es* im Alt der autographen Form Anstoss genommen. Vorbereitet ist dieselbe aber genügend durch den Tenor, der kurz vorher dieselbe Stufe berührt, und die Dissonanz auch hernach mittelst der bekannten Vertauschung auflöst. Vergl. Prael. XVII. 37.

Takt 11.



N.

Takt 13-14.



Nr. 11, nach Rasur der autographen Form. P. Cz.

Takt 15.



Nr. 10.

Takt 17.



P.

Takt 25.



Nr. 11. N.

Takt 25 und 26.



Nr. 4. 5. 8. 11. 12. N. S. P. Cz.

Takt 28.



a. Nr. 12.
b. P. Cz.

Takt 29.



S.

Takt 30 und 31.



Nr. 4. 8. 11. 12. N. S. P. Cz.

Takt 31.



Nr. 7. S.
(as $\frac{1}{4}$ ist wohl irrthümlich.)

Takt 31.



Nr. 8; hat aus dem Irrthum ein Motiv gemacht.

Takt 33.



a. Nr. 11. S.
b. Nr. 9.

Takt 35.



Nr. 10.

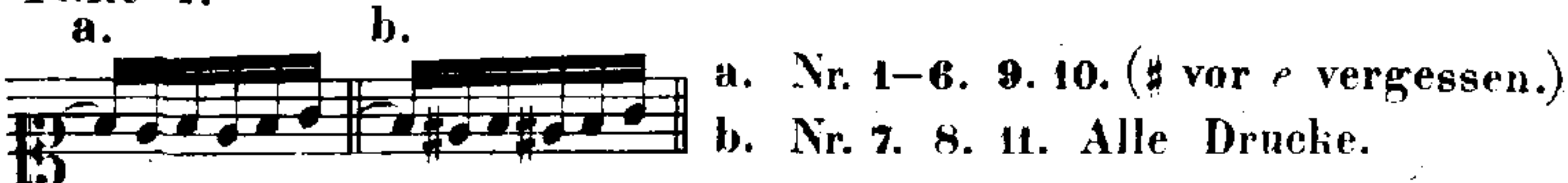
Ohne C auf der Schlussnote: Nr. 4.

PRAELUDIUM XVIII.

Takt 7.



Takt 7.

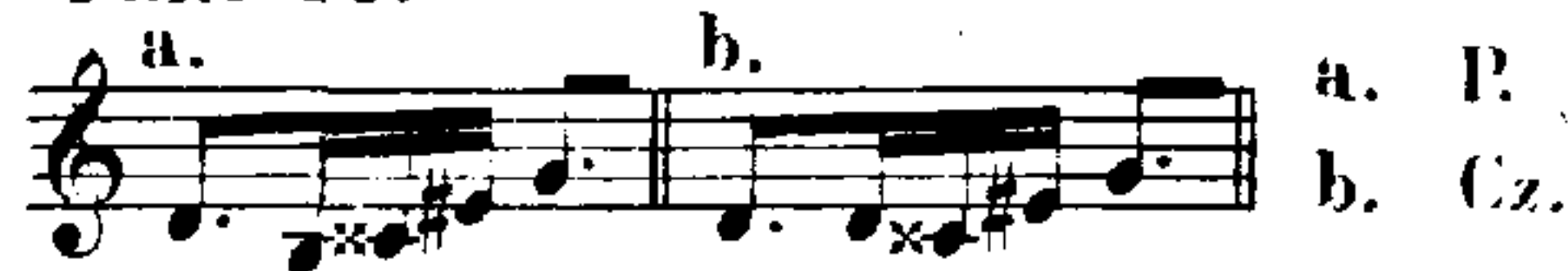


Takt 7.



a. P!!
b. Cz.
c. Br. 2 und 3.

Takt 12.



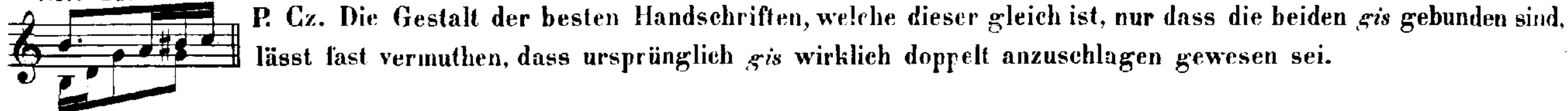
Takt 12.



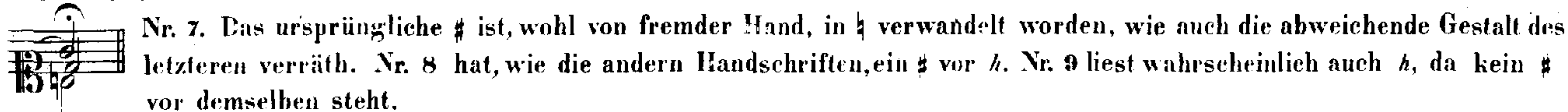
Takt 15.



Takt 17.



Takt 29.



FUGA XVIII.

Takt 7.



Takt 11.



Takt 15.



Takt 8.



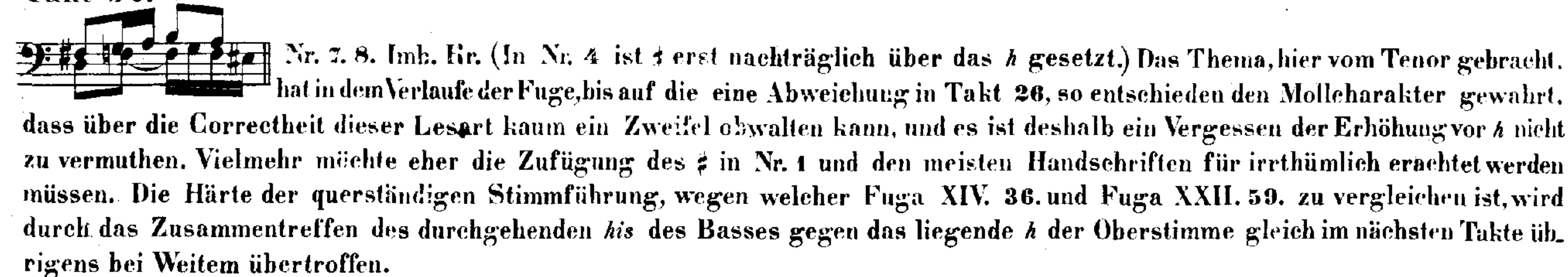
Takt 11.



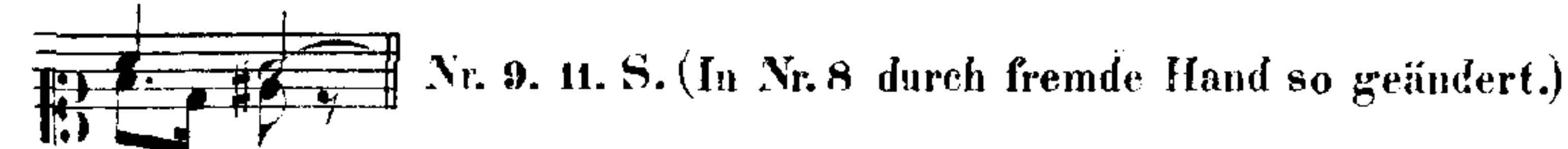
Takt 16.



Takt 32.



Takt 33.



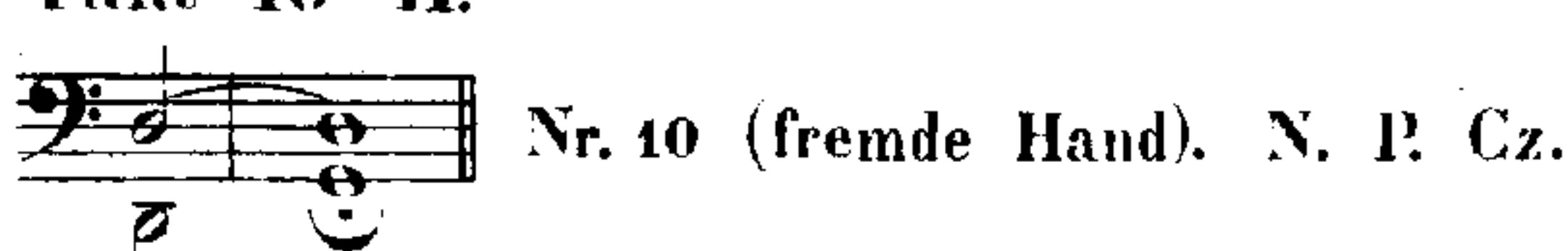
Takt 37.



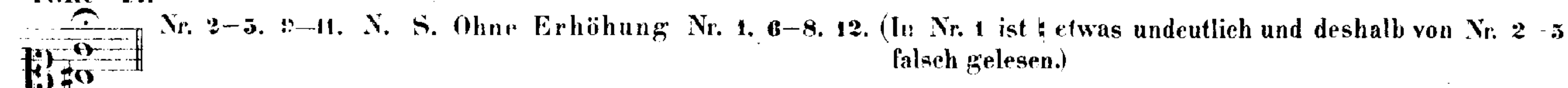
Takt 39.



Takt 40-41.



Takt 41.



PRAELUDIUM XIX.

233

Takt 4.
P. Cz.

Takt 8.
P. Cz.

Takt 9.
a. Nr. 11. S. N.
b. Nr. 9.

Takt 10.
Nr. 9. II. S.

Takt 12.
P. Cz.

Takt 15. 16.
P. Cz.

Takt 15 und 16.
Nr. 10. Nachträglich ist das erste *cis* in \sharp verändert.

Takt 16 und 17.
N. P. und Cz. haben nur die Bindung *h-h*.
In Nr. 9 sind die Bogen offenbar fremd.

Takt 18.
P. Cz.

Takt 14.
Nr. 7 (fremde Hand).

Verzierungen.

FUGA XIX.

Takt 4 und 5.
a. Nr. 13.
b. P.

Takt 6.
P. Cz.

Takt 19.
Nr. 13. P. Cz.

Takt 25.
Die ursprüngliche Oberstimme, welche hier unter der zweiten Stimme mit dem Thema einsetzt, muss in Takt 27 den Sechzehntel-Gang bis zum vierten Achtel fortsetzen, um wieder an ihre Stelle zu gelangen.

Takt 28.
Nr. 13. P. Cz.

Takt 30.
So hätte wohl die Oberstimme, in genauer Nachahmung des vorangehenden Bassganges, ohne die Schranken der damaligen Claviaturlaut gesehen. Erst im zweiten Theile wird über \bar{e} hinausgegangen.

Takt 33.
a. Nr. 13. P.
b. Nr. 12.

Takt 40.
Nr. 7. 8.

Takt 48.
a. Nr. 4.
b. Nr. 9. II. S.

Takt 51.
a. Nr. 1-3. 6. 10. 13. P. Cz.
b. Nr. 5. 7-9. 11. 12. N. S. Rr.
c. Nr. 4.

Anmerkung. Die Lesart b. ist wohl bei Weitem die vorzüglichste. Durch die Wahl des *fis* statt des matten *e*, das überdies octavenmässig gegen den Bass klingt, wird das folgende *Fis* moll viel natürlicher herbeigeführt.

Takt 52.
a. Nr. 11. S. Cz. b. N. - Vergl. Fuga VIII. 30; Fuga XII. 32; Fuga XIV. 36.

Takt 53.
a. Nr. 2. 7. 8. S. Rr. (In Nr. 7 ist das ursprüngliche *gis*, wohl von Bach selber, radirt und so verändert; Nr. 2 hat gleichfalls durch eine Rasur das *gis* entfernt.)
b. Nr. 5. 12.

Takt 53.
Nr. 7. 8. Rr.

Takt 54.
Nr. 11. N. (Vergl. Fuga XI. 72.)

Verzierungen.

Sowohl in Nr. 1, wie auch in Nr. 7 ist das Trillerzeichen von fremder Hand zugefügt. Die anderen Handschriften haben fast alle den Triller, der sich auch wohl von selbst versteht.

Takt 48.
Nr. 7 (fremde Hand).

PRAELUDIUM XX.

Takt 5.

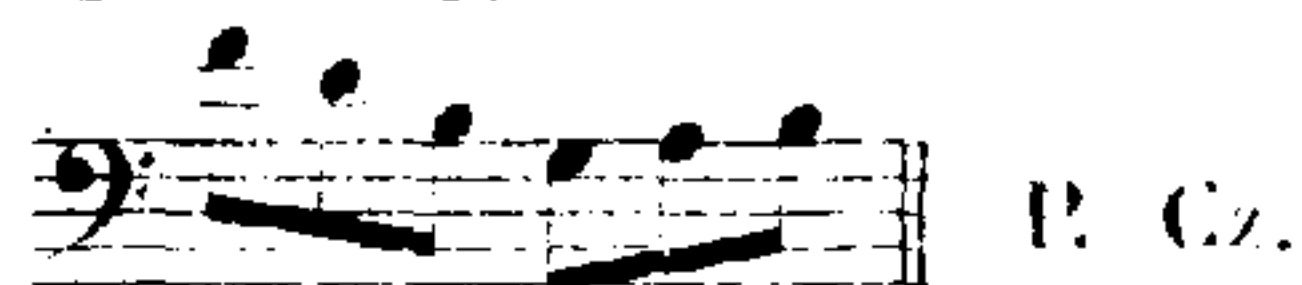


Anmerkung. Der Grund, warum in allen Handschriften diese Bindung fehlt, liegt ganz einfach darin, dass die Sechzehntelfigur vom *h* und nicht vom *e* herkommt.

Takt 5-6.



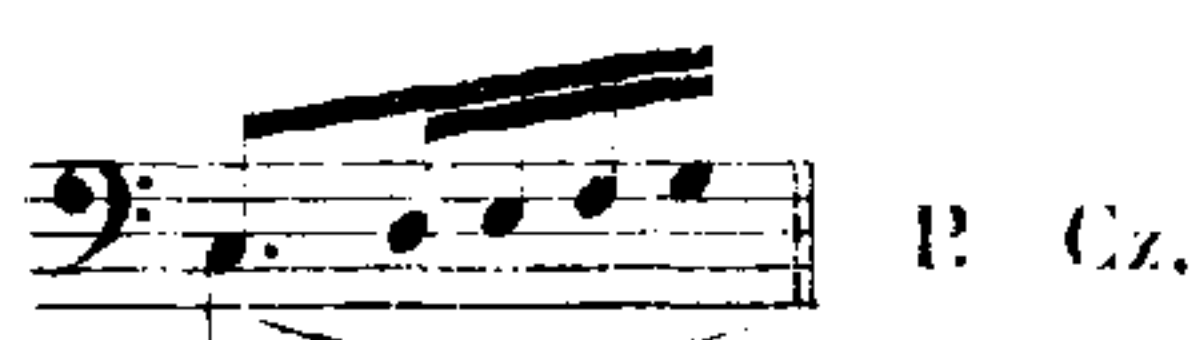
Takt 12.



Takt 13.



Takt 13.



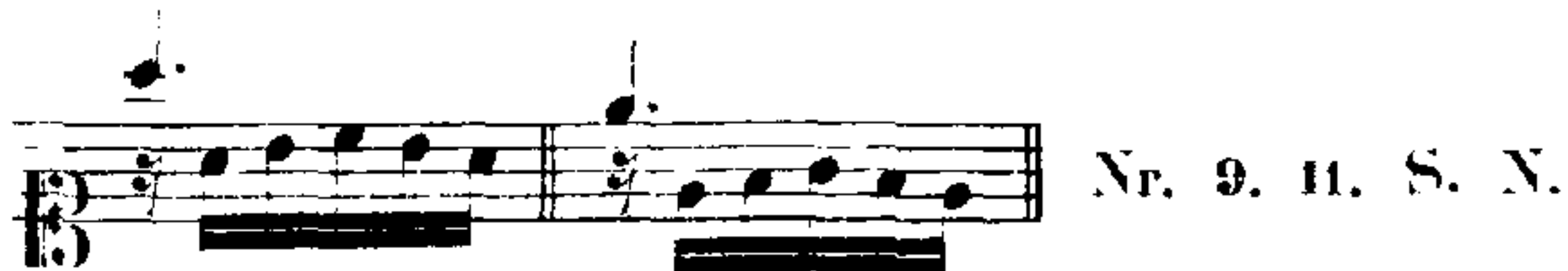
Takt 14.



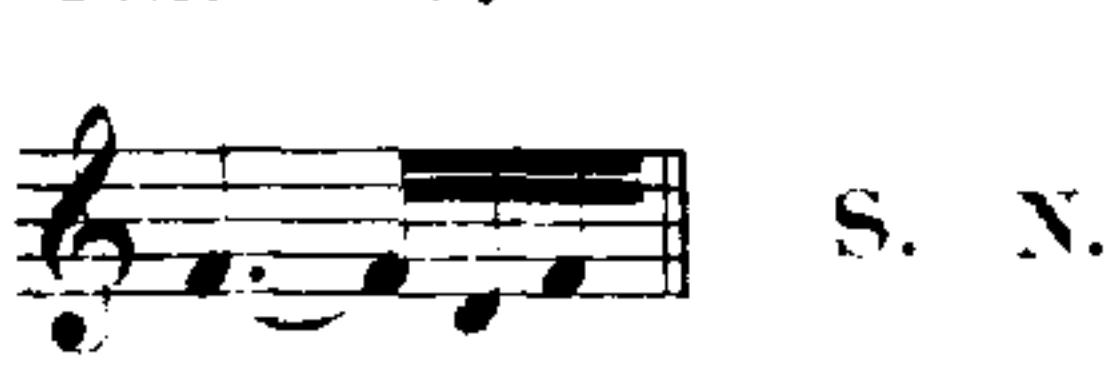
Takt 14 und 15.



Takt 17.



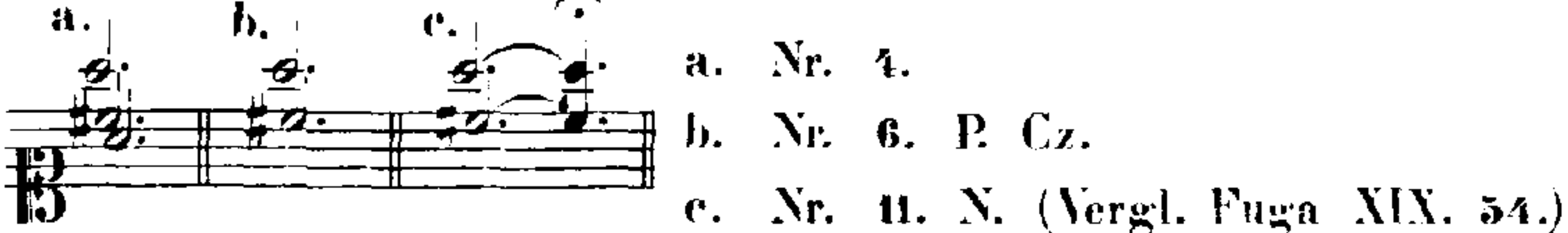
Takt 20.



Takt 27.



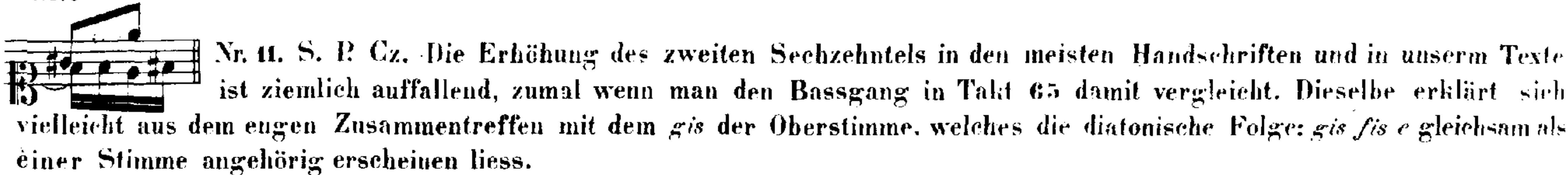
Takt 28.



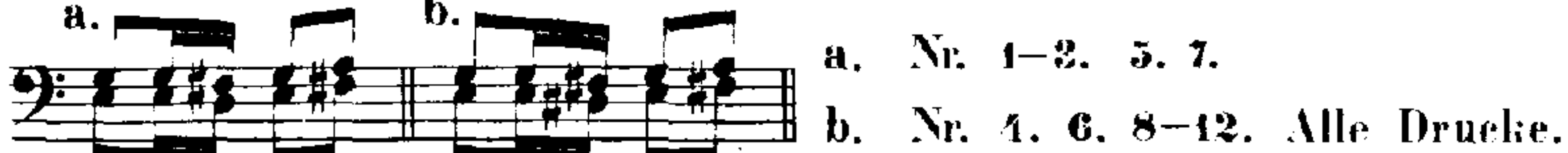
FUGA XX.

Takt 9.

(In Nr. 7 beginnt mit Takt 69 eine andere Hand.)

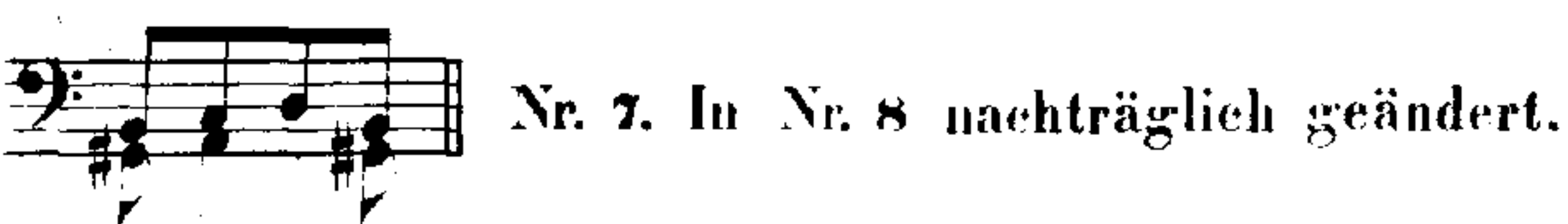


Takt 11.



Ob an der mit + bezeichneten Stelle das # vor *d* nur vergessen, oder absichtlich nicht gesetzt worden ist, um die Modulation nach Gdur hinüberspielen zu lassen, möchte fraglich sein.

Takt 26.



Takt 35.



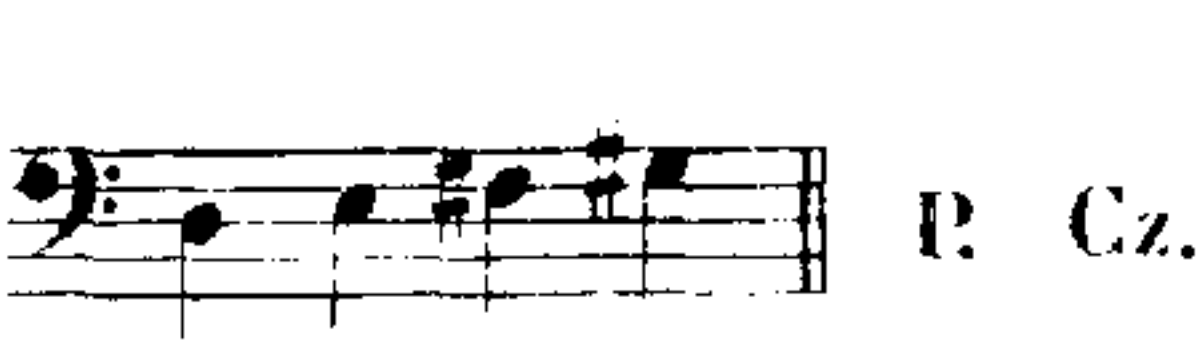
Takt 40.



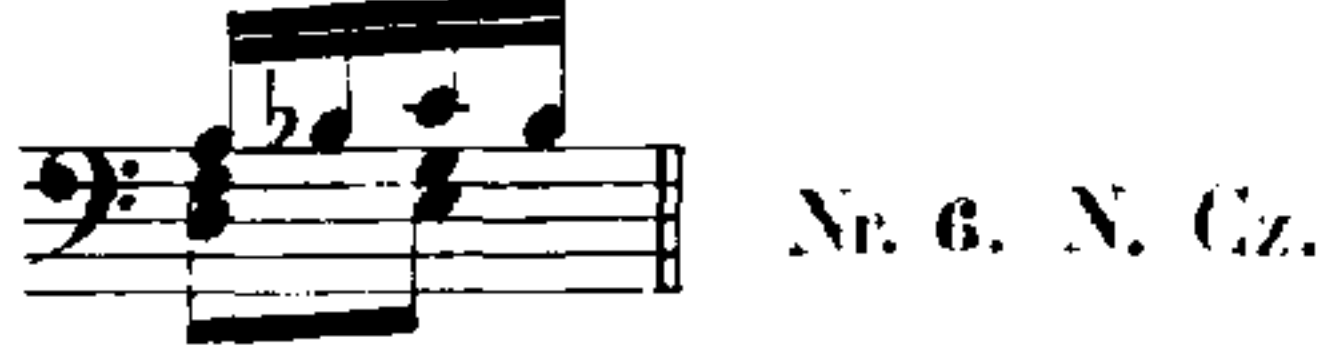
Takt 44.



Takt 56.



Takt 59.



Takt 59.



a. Nr. 1–10. 12. N. H.

b. Nr. 11. S. P. (In Nr. 8 von fremder Hand so geändert.)

c. Cz.

Anmerkung zu a. Diese Abweichung von dem Terzenschritte des Thema, die als authentisch und absichtlich wohl genug beglaubigt ist, könnte in einer Engführung doppelt seltsam erscheinen. Beachtet man indessen, wie der Alt das von der Oberstimme intonirte Thema mit immer freieren Schritten beantwortet, so wird man nach dem verwegenen Eintritte des *f*s, anstatt des erwarteten *f* auch die fernere Steigerung zum *h* nicht mehr unmotivirt finden.

Takt 62 und 63.

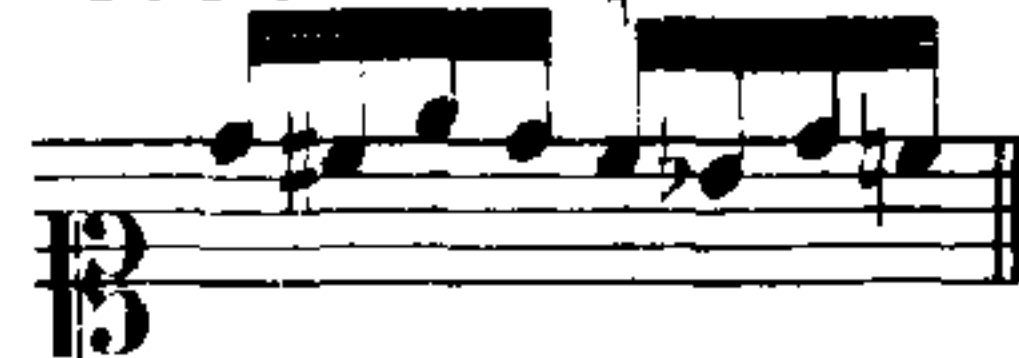


Nr. 7. Dass diese Lesart einer blossen Nachlässigkeit ihren Ursprung zu danken hat, ist offenbar. Nr. 8 hatte dieselbe Gestalt, die aber nachträglich verbessert ist.

Takt 66.

Nr. 11. S. (Von fremder Hand ist in Nr. 11 nachträglich das richtige # zum letzten *f* zugefügt.)

Takt 69.

Nr. 7. 8. N. H. (Das überflüssige # vor dem letzten *c* in Nr. 7 erklärt sich aus der ursprünglichen Lesart.)

Anmerkung. Diese Lesart empfiehlt sich durch ihre Ungezwungenheit von selbst, auch gegen die gewichtige Autorität von Nr. 1, 10 und der übrigen Manuscripte.

Takt 69.



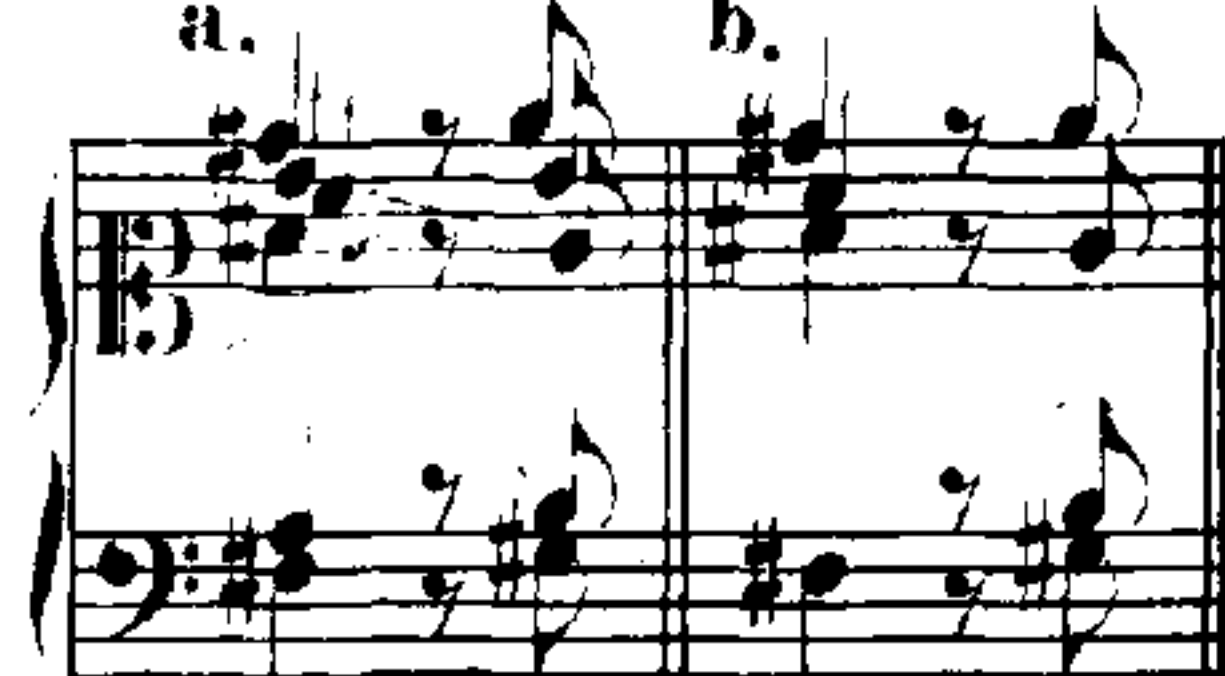
Nr. 6. 11. S. P.

Takt 81.



Diese Gestalt von Nr. 10, wo das vor *d* stehende Zeichen einen Stimmenweiser vorstellt, bestätigt unzweifelhaft die Kreuzung der Mittelstimmen, die in den meisten Handschriften ersichtlich ist. Nur Nr. 4. 7. 8. 11 haben die Kreuzung nicht.

Takt 82.



Durch die beigelegten Striche in Nr. 10 scheint der Verbleib der 4 ursprünglichen Stimmen so, wie unter b. zu sehen, angezeigt zu sein.

Takt 82.



N.

Takt 83.



a. Nr. 11. P. Cz.

b. S.

Anmerkung. In beiden Lesarten ist die Kreuzung der Mittelstimmen nicht beachtet.

Takt 84.



Cz.

Takt 86.

S. und andere Drucke lesen das mit + bezeichnete *c* irrthümlich als *cis*.

Takt 87.



a. Nr. 10.

b. Nr. 11. S.

Verzierungen.

Takt 21.

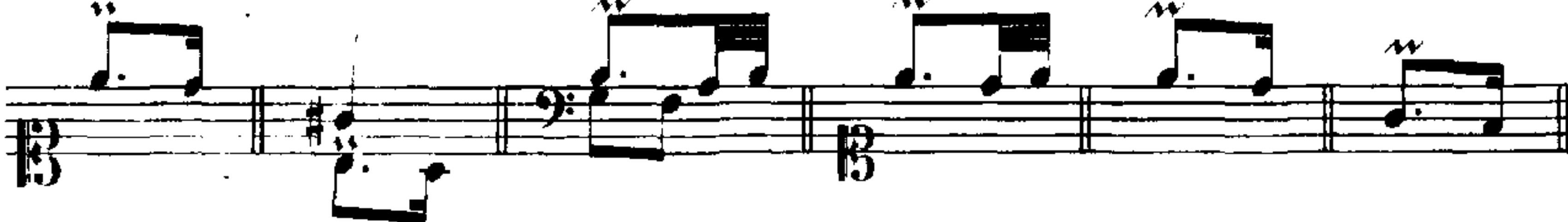
27.

52.

56.

64.

73.



Nr. 7 (fremde Hand).

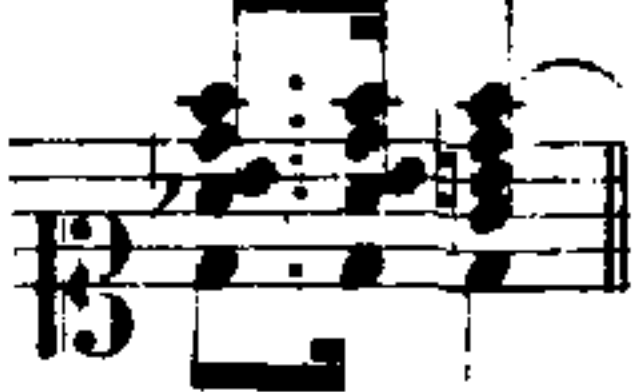
Von diesen sämtlichen Verzierungen sind nur die in Takt 52 und 56 wohl am Platze. Dieselben finden sich auch in Nr. 3 und 4, und sind in den Autographen sicher nur vergessen worden.

PRAELUDIUM XXI.

Takt 8.



Takt 11.



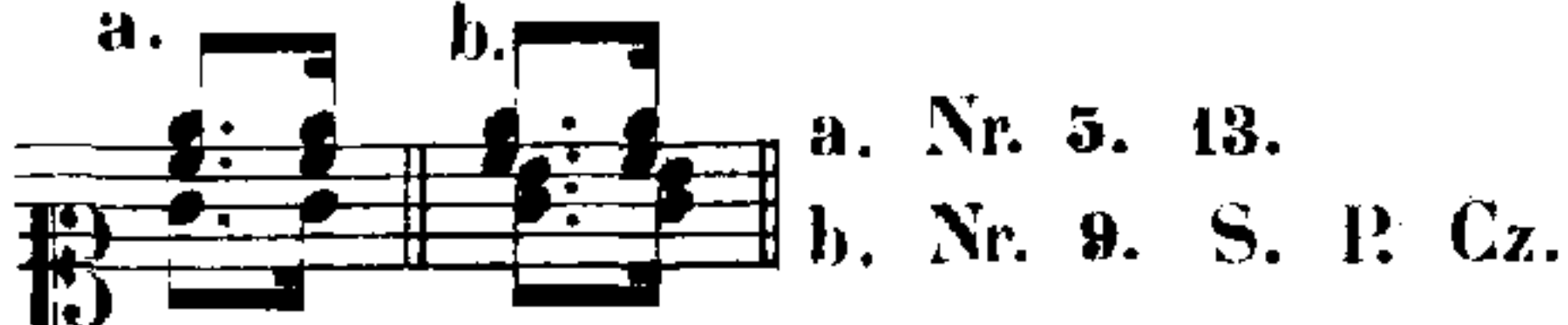
Nr. 11. S. Nr. 10 hat über Takt 11 die Bezeichnung: *adagio*. Dieselbe würde sich im weiteren Verlaufe auf diejenigen Stellen beziehen, wo die Zweiunddreissigstel-Bewegung unterbrochen wird.

Takt 12.



a. Nr. 8 (vor a von fremder Hand). Br. 1.
b. N. P. Cz.
c. Nr. 13.

Takt 13.



a. Nr. 5. 13.
b. Nr. 9. S. P. Cz.

Takt 13.



Nr. 13.

Takt 16.



a. Nr. 10.
b. N.

Takt 17.



a. Nr. 13. P. Cz.
b. Nr. 6. S. N.

Takt 17.



a. Nr. 2. 3. 5. 7-9. 11. S.
b. Nr. 13. P. (a 3.)

Takt 17.



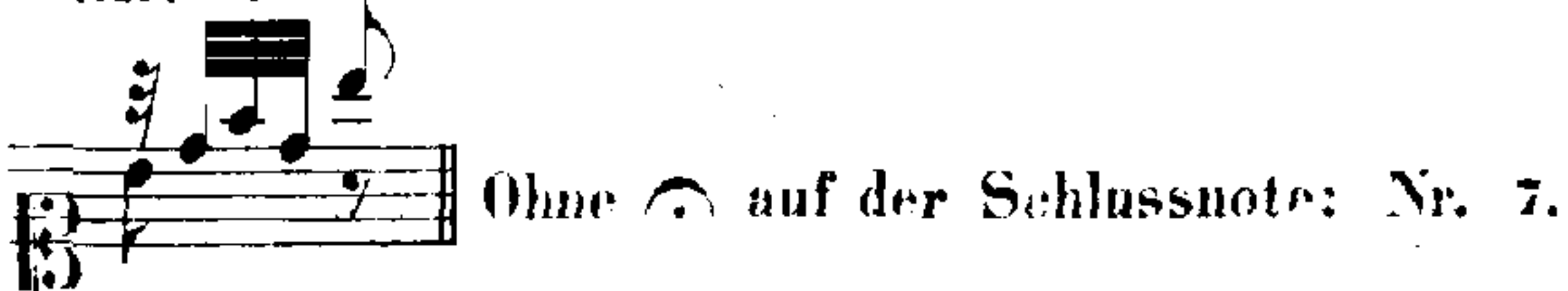
a. Nr. 13. P.
b. Cz.

Takt 18.



Nr. 13. P.

Takt 20.

Ohne \circ auf der Schlussnote: Nr. 7.

Takt 21.



a. Nr. 5. 8 (fremde Hand). 11. S.
b. Cz.

FUGA XXI.

Takt 19.



Nr. 13. P.

Takt 21-22.



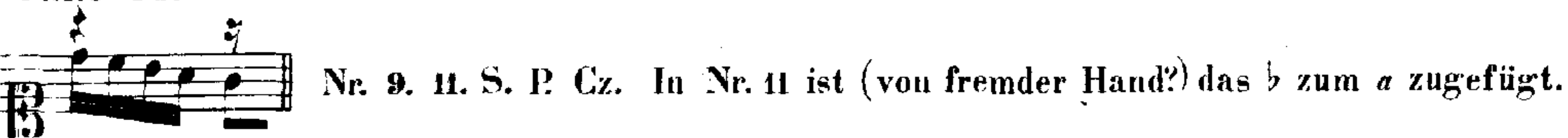
a. Nr. 13. P.
b. Cz.
c. Br. 3.

Takt 22-23.



a. S. In Nr. 11 ist nach einer Rasur die correcte Form hergestellt.
b. Nr. 2.

Takt 26.

Nr. 9. 11. S. P. Cz. In Nr. 11 ist (von fremder Hand?) das b zum a zugefügt.

Takt 35.



Br. 1 und 2.

Anmerkung. Trotz der Uebereinstimmung aller Handschriften möchte die autographe Lesart schwer zu rechtfertigen sein.

Takt 45-48.



Nr. 13. P.

Ohne \circ auf der Schlussnote: Nr. 4.

PRAELUDIUM XXII.

237

Takt 1.



Takt 3.



Takt 3.



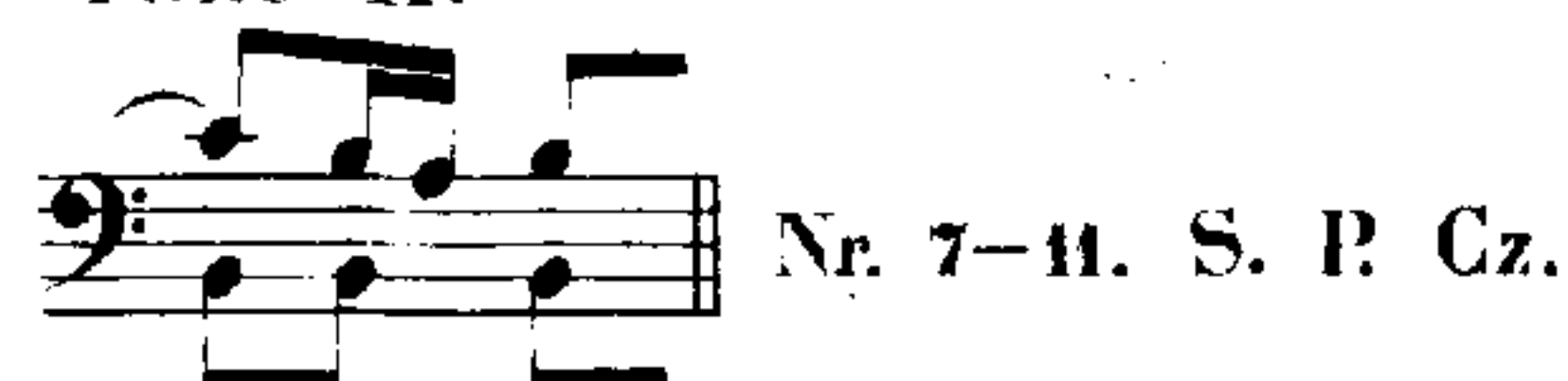
Takt 6-7.



Takt 10-11.



Takt 11.



Takt 13.



FUGA XXII.

Takt 29 und 30.

Die Kreuzung der beiden Mittelstimmen ist, ausser in Nr. 11, in allen Handschriften angedeutet, von den Druckern nur bei Nägeli. Der Sprung der Septime *es* in das *b* wird durch die enge Lage zwar gemildert, bleibt aber immer auffällig genug.

Takt 34 etc.



P. — Auf diese Weise sind die 4 Takte 34-37 in drei zusammengezogen.

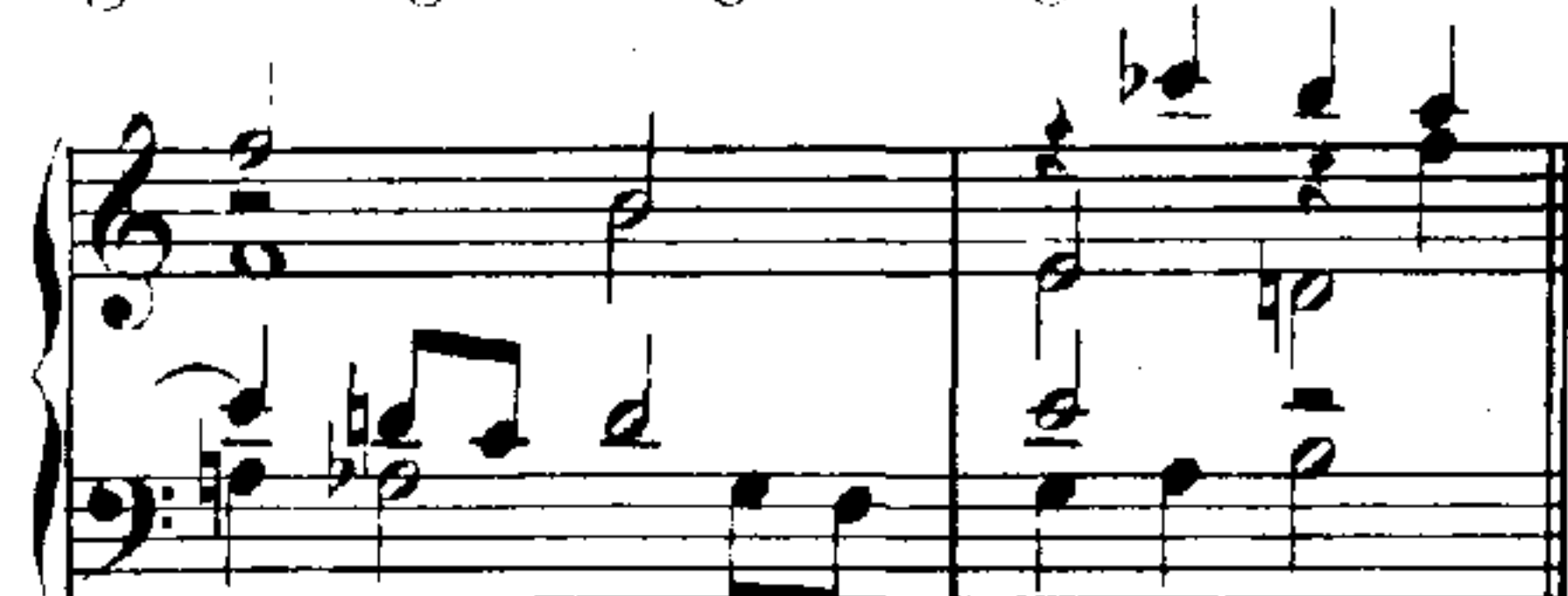
Cz. entlehnt hiervon die Gestalt von Takt 37.

Takt 50.



Anmerkung. Die Gestalt dieses und des folgenden Taktes, wie sie in allen Handschriften und auch in unserm Texte sich darstellt, leidet an Unbestimmtheit in Betreff der Stimmenführung. Soll dieselbe ungezwungen und mit Berücksichtigung der Engführung sich ergeben, so möchte nur zwischen folgenden Interpretationen zu wählen sein:

Entweder:



Oder:

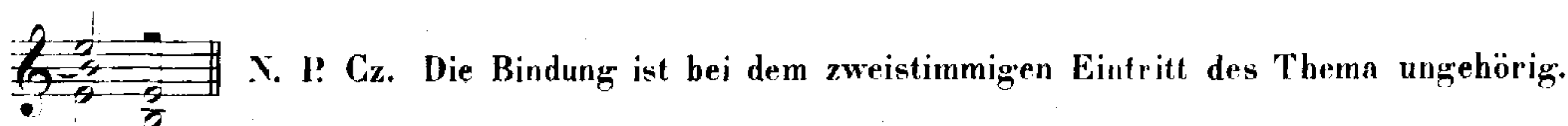


Will man aber die autographe Strichweise genau beachten, so wäre schon auf Takt 29 zurückzugehen, von wo aus die beiden Mittelstimmen, nachdem die tiefere über die höhere fortgeschritten ist, in dieser gekreuzten Lage bis zu Takt 37 verharren müssten. Das hier beginnende Trio würde nun nicht von den drei neben einander liegenden tieferen Stimmen, sondern von der zweiten, vierten und fünften bis zu Takt 46 fortgeführt, während die bis dahin pausierende dritte Stimme in diesem Takte die vierte

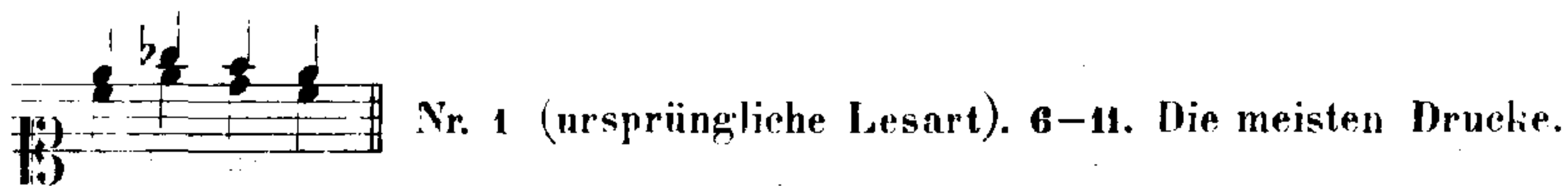
ablöste und das Thema ergriffe:



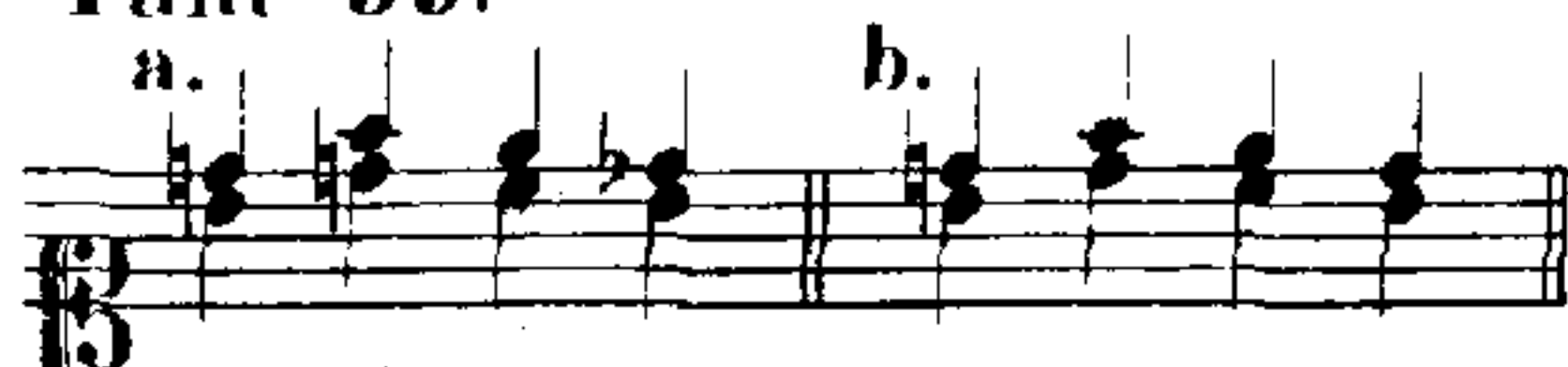
Takt 55.



Takt 58.



Takt 59.



a. Nr. 2-7. 9. 10. 12. Die meisten Drucke.

b. Nr. 8. 11. Wohl wie a. gemeint.

Anmerkung. Wiewohl auch in Nr. 1, der einzigen Handschrift, auf welche sich die Lesart unseres Textes berufen könnte, die Gestalt des *b* vor dem *d* der Mittelstimme ziemlich problematisch ist und nach den blossen Schriftzügen sich ebenso gut als ein missrathenes *b* deuten liesse, so sind doch die inneren Gründe gewichtig genug, um die Möglichkeit, *des* zu lesen, an dieser Stelle bis zur höchsten Wahrscheinlichkeit zu steigern. Denn die Mittelstimme würde völlig das tonische Gepräge des von Takt 56-63 herrschenden B moll verwischen, wenn sie das beiläufige *d* der Oberstimme ihrerseits zu einem wesentlichen machte, da sie nicht mehr im Stande wäre, so wie die Oberstimme, wieder in die verlassene Tonalität einzulenken.

Ausser dem zu Fuga XIV. 36 und Fuga XVIII. 32 Bemerkten möchte noch Theil II: Fuga V. 23; Fuga VIII. 19 und 29; Fuga XIV. 10 zu vergleichen sein.

Takt 73.



a. Nr. 11. S.

b. P.

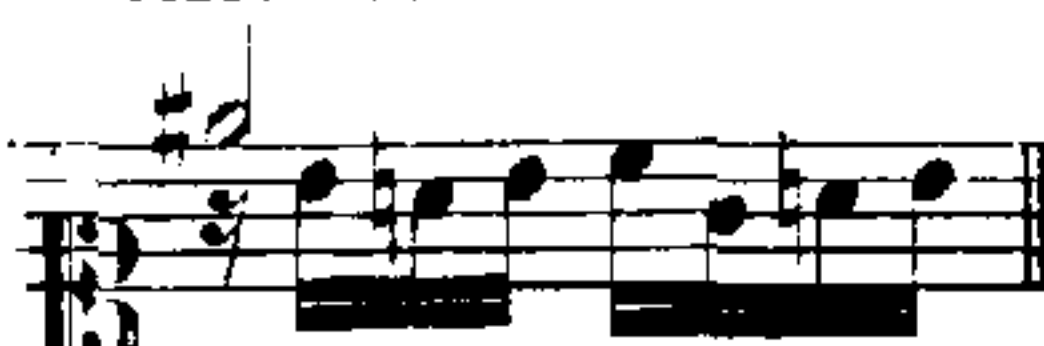
PRAELUDIUM XXIII.

Takt 8.



Nr. 12. S. Nr. 11 ursprünglich ebenso, dann nach Rasur verbessert.

Takt 11.



Nr. 7 (fremde Hand nach Rasur). 12. P. Cz.

Anmerkung. Auf den ersten Blick möchte diese Lesart für die berechtigte gehalten werden, da auch der folgende Takt dafür zu sprechen scheint. Was aber den Componisten veranlasste, die genaue und etwas wohlfeile Sequenz hier aufzugeben, und lieber die kleine None *d* anklingen zu lassen, war wohl die Rücksicht auf den gleich folgenden Eintritt der Oberstimme mit *cis*, der nun um vieles frischer erfolgt.

Takt 11 und 12.



P. Cz.

Takt 16.



P. Cz.

Takt 16.



Nr. 6. 7. 8 (dann Bogen von fremder Hand).

FUGA XXIII.

Takt 5.



Nr. 9. 11. S.

Takt 8.



N.

Takt 12.



Nr. 6. 12. Cz.

Takt 13.



Br. 1 und 2.

Takt 18.



Nr. 11. S.

Takt 21 und 22.



Takt 22.



P. Cz.

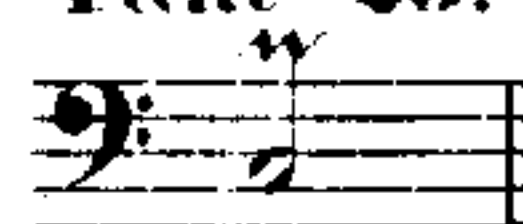
Verzierungen.

Takt 8.



Nr. 4.

Takt 23.



Nr. 7 (fremde Hand).

Nr. 1. 7. 10 und andere haben ausser Takt 2 weiter keine Verzierung. Doch möchten wohl: Takt 4. 8. 13. 23. 32 die Triller auf der Penultima des Thema statthaft sein.

PRAELUDIUM XXIV.

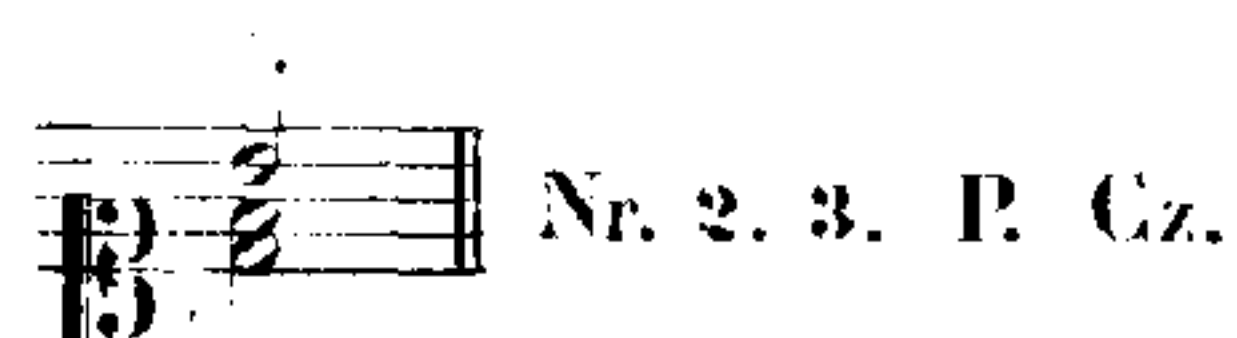
Takt 16.



Takt 45.



Takt 47.



FUGA XXIV.

Takt 4 und 5.



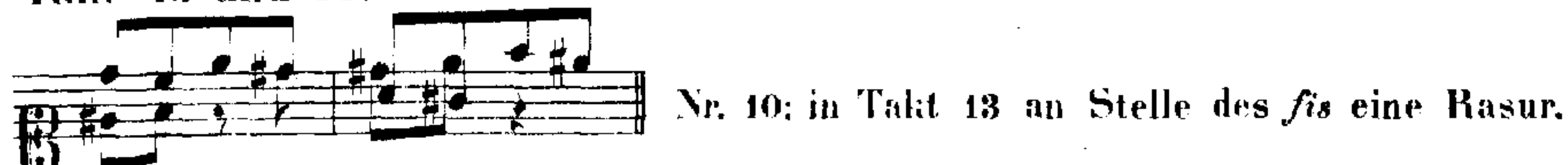
Takt 7.



Takt 7.



Takt 13 und 14.



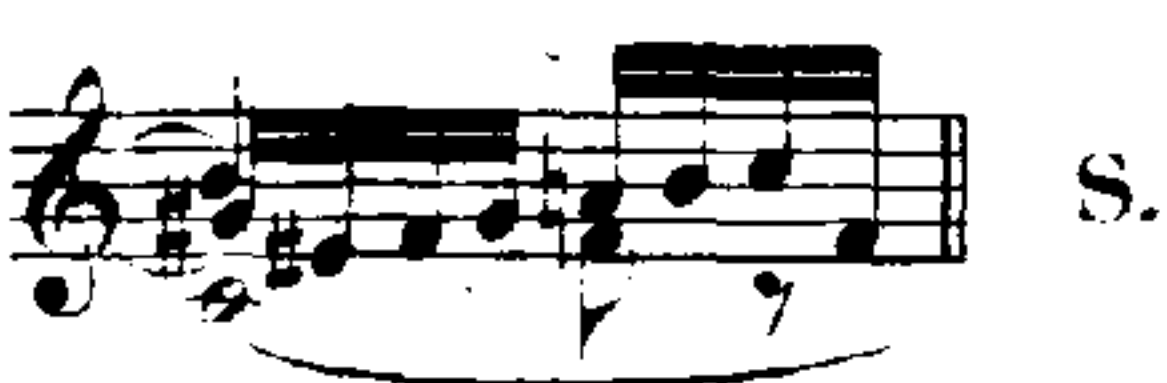
Anmerkung zu Takt 13 des Textes. Die Hauptschwierigkeit dieser Stelle liegt offenbar in den harmonischen und melodischen Verhältnissen der zweiten Stimme, deren seltsam schielender Gang sich anders, als durch die Annahme einer Tonverschweigung (Ellipse) kaum genügend und ungezwungen aufklären lassen dürfte.

Zur tonischen Folgerichtigkeit fehlt dem Gange unter a. nichts, als die chromatische Fortschreitung des *eis* ins *e*, wie unter b. ersichtlich ist. Das zwischen diesen beiden Tönen befindliche *dis* erscheint hier gerade so wie das *eis* zwischen *dis* und *d* in Takt

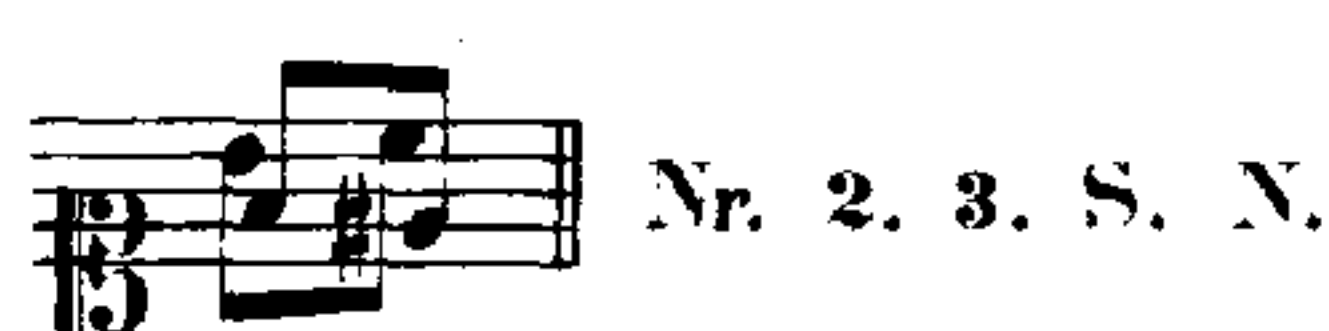
22: als ein melodischer Hülfsston, der erst durch die contrapunktische Bewegung der übrigen Stimmen har-

monische Bedeutung bekommt. Durch das Hinzutreten des Thema in der Oberstimme würde aber im vierten Viertel des Takt 13 ein Unisono: *e dis* resultiren, weshalb das nun entbehrlich gewordene untere *e* elidirt ist. Dieses Verfahren, einen ursprünglich unisono gedachten Gang durch contrapunktische Kunst mehrstimmig zu machen, ebenso wie die Auslassung von Tönen, die in anderen Stimmen berührt werden, ist übrigens so entschieden Bachisch, dass es fast überflüssig erscheinen mag, auf solche Gänge wie zum Beispiel Fuga II. 17–19 noch besonders aufmerksam zu machen. Wenn dagegen Kirnberger, wie er noch weniger triftig schon bei Takt 4 thut, auch hier zwischen $\begin{smallmatrix} d \\ eis \end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix} h \\ dis \end{smallmatrix}$ die Auslassung eines ganzen (Fis moll) Accordes supponirt, so würde eine soweit ausgedehnte Annahme einestheils auch die gewaltsamsten Folgen rechtfertigen können, anderntheils für die Erklärung des melodischen Zusammenhangs an dieser Stelle ziemlich müßig sein.

Takt 17.



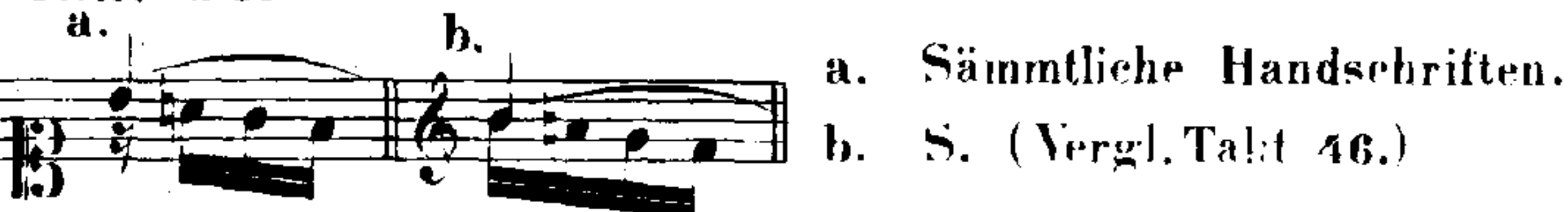
Takt 23.



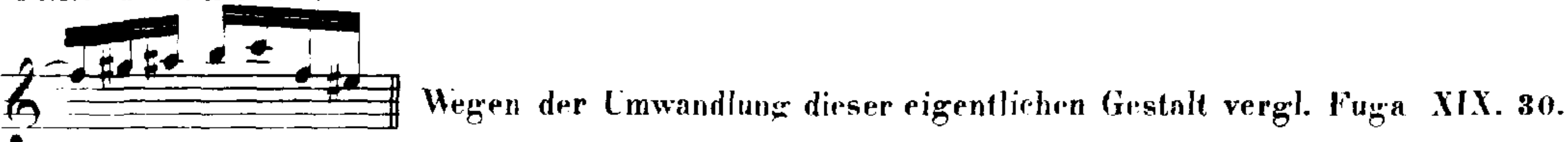
Takt 30.



Takt 32.

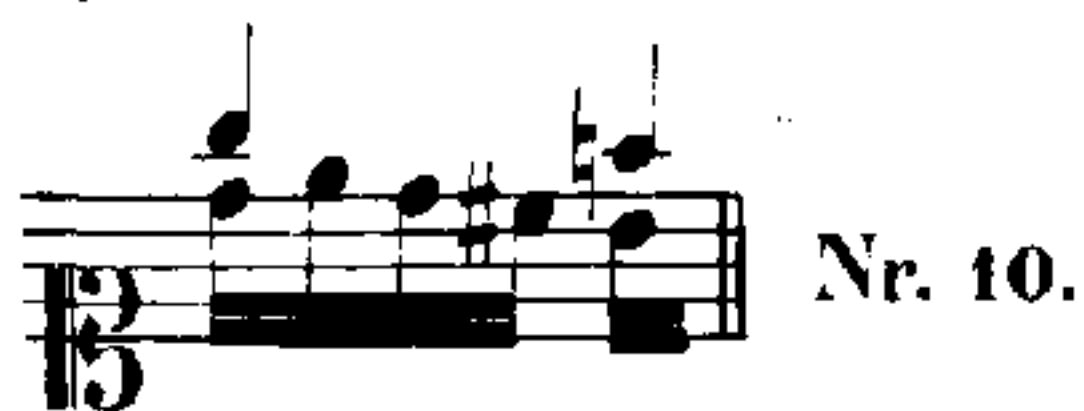


Takt 36 und 63.

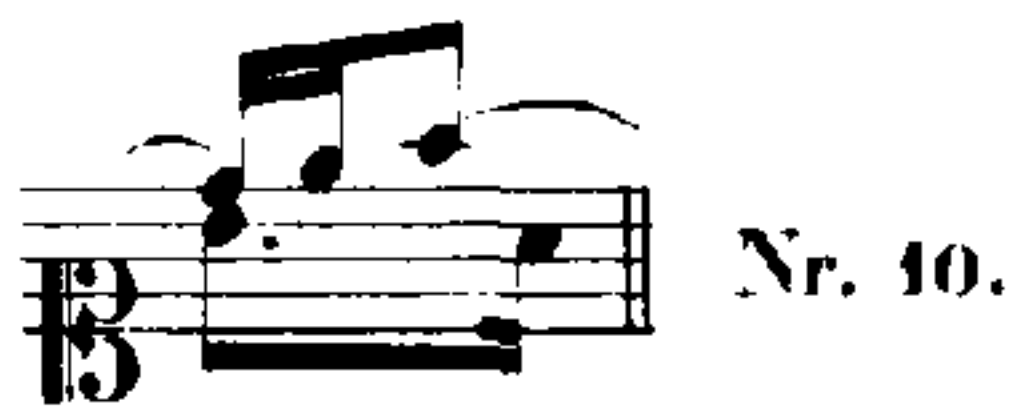


Takt 47–48. Den Stimmweiser zwischen dem tiefen *eis* und dem hohen *g* der dritten Stimme haben: Nr. 1. 7. 10.

Takt 48.



Takt 67.



Takt 71.



Takt 74 und 75.



Nr. 7. Dass der Bogen zwischen *cis-cis* vergessen worden, ist wahrscheinlich; weniger, dass dies auch bei *h-h* der Fall sei, wo Nr. 5 ebenfalls keine Bindung hat.

Takt 75.



Takt 75.



Ausdrücklich \sharp vor *d*: Nr. 9, 10, 12. Die Autographen und übrigen Handschriften haben das \sharp vor *d* nicht gesetzt, weil bei der Kreuzung der Stimmen und nach der Pause das vorangehende \sharp überdies keine Geltung hatte. Einige Drucke lesen aber dennoch irriger Weise *dis* und ohne Stimmenkreuzung.

Takt 75.



LA. Hier ist allerdings das \sharp vor *e* höchst wahrscheinlich nur aus Versehen fortgeblieben. Es muss aber bei dieser harmonisch merkwürdigen Stelle erwähnt werden, dass auch in Nr. 1 dieses \sharp ausgestrichen ist. Ob von Bach's Hand, ist natürlich nicht zu bestimmen, ob aber nicht dennoch in Bach'schem Sinne, möchte wenigstens einer Erörterung werth sein.

Takt 75.



N. Die einseitige Zufügung des \sharp vor *e* lässt das vorhergehende *d* irrthümlich als *dis* lesen.

Verzierungen.

Die Autographen und meisten Handschriften haben ausser Takt 3 keinen Triller. Wenngleich Ph. E. Bach und andere ältere Schriftsteller die Regel einschärften, dass Verzierungen genau in die nachahmenden Stimmen zu übertragen seien, so kann dieselbe doch nicht ohne bedeutende Einschränkungen zugegeben werden. Wo die Verzierungen charakteristisch für das Thema sind, besonders bei Stücken von lebhafterem Rhythmus, wie Fuga VI, VII und Theil II, Fuga XIII, versteht sich die genaue Nachahmung wohl von selbst, nicht aber wo sie nur die Bewegung fortsetzen sollen, wie hier und vielleicht auch in Fuga XIV und Fuga XXIII. Wenn in diesem Stücke die zweite Stimme bis zu der bezüglichen Stelle in Takt 6 gelangt ist, macht die Bewegung des Gefährten den Triller weniger wünschenswerth, zumal da die harmonischen Beziehungen ziemlich hart und eckig würden (vergl. Fuga V. 20). Wenn in Fuga XIV und XXIII der Triller eine häufigere Anwendung finden kann, so liegt dies eben in den günstigeren harmonischen Bedingungen des Gefährten. Ueberdies würde im weiteren Verlaufe aller dieser Stücke sich oft genug die absolute Unausführbarkeit des Trillers ergeben.

Wie sehr aber die Stimmung und der Gang des Thema entscheidend ist für die Anwendung oder die Fortlassung des Trillers, kann man an Fuga XII sehen, wo das Thema bei seinen wehevollen und langsamen Schritten denselben ganz verschmäht. Nachdem aber im Gefährten sich eine contrastirende, lebhaftere Bewegung geltend gemacht hat, erscheint auch in demselben zum Schlusse in Takt 6 ein Triller. Freilich haben hier wie in vielen andern Stücken unberufene Hände (die Ohren und die Empfindung haben wohl keinen Theil daran gehabt) höchst unpassend überall ihre Triller-Mätzchen eingeschmuggelt, und es ist nur zu verwundern, dass wenigstens ein Thema, wie das zu Fuga IV, davon verschont geblieben ist.