Das
Wohltemperirte Clavier
Erster Theil.
1799.

PRAELUDIUM I.

5

10

15

20

25

30

35

FUGA I.

a 4.

5

Oder:

Oder:

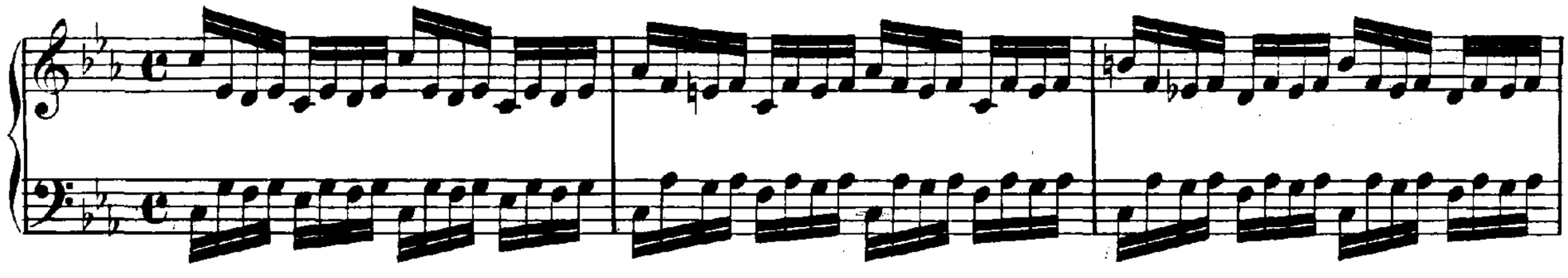
10

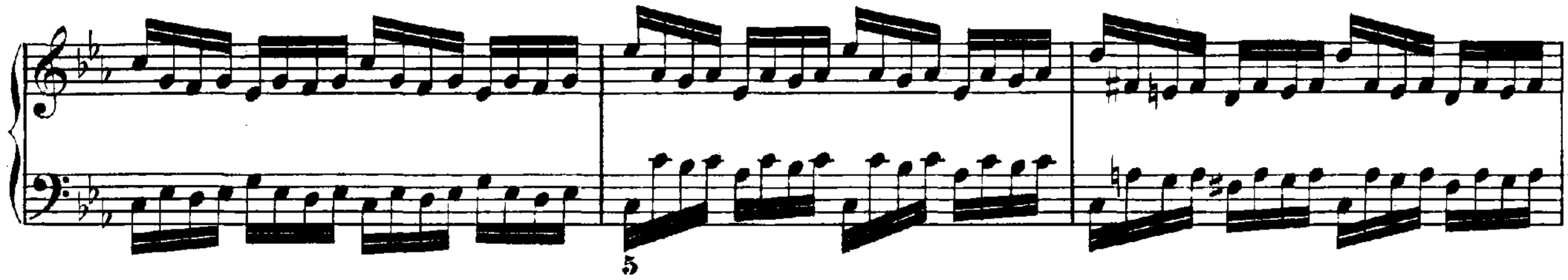
15

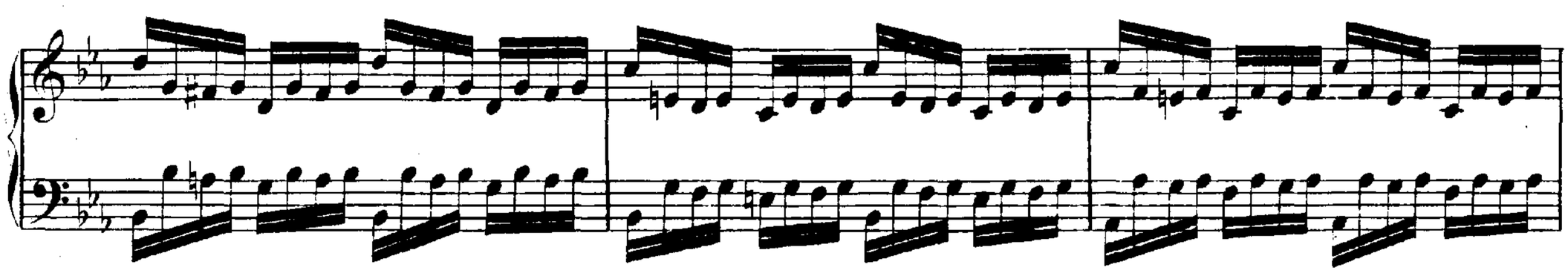
20

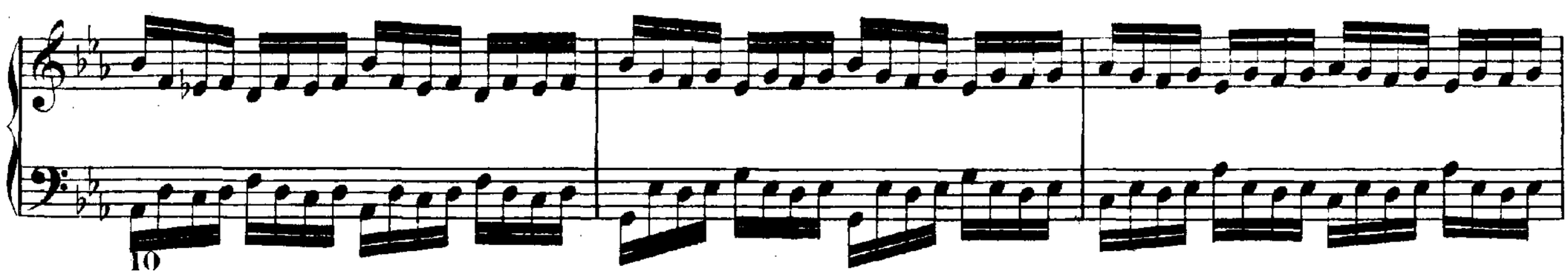
25

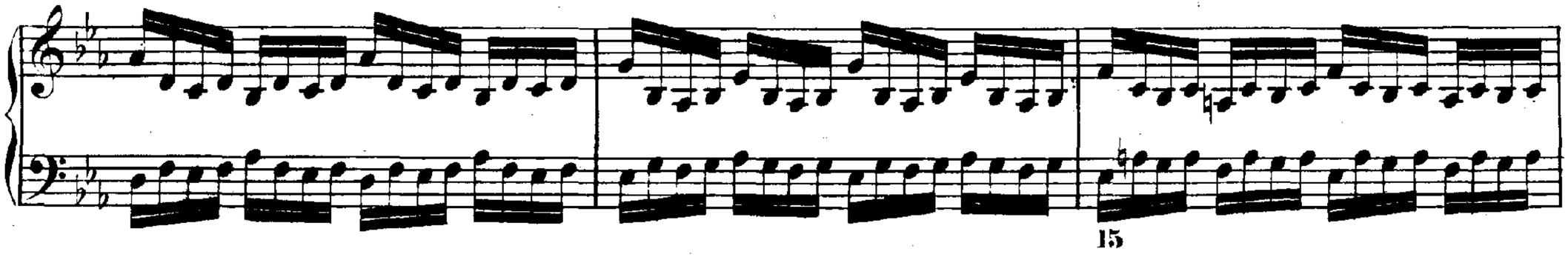
PRAELUDIUM II.

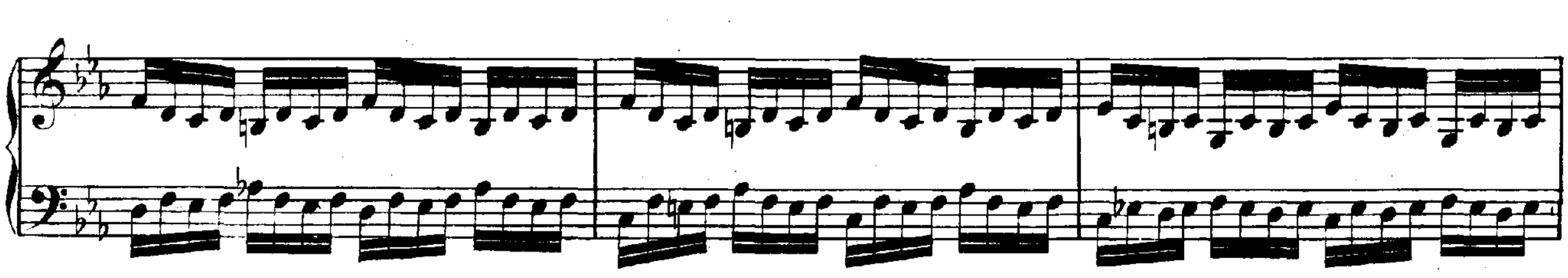












20

25

Presto

30

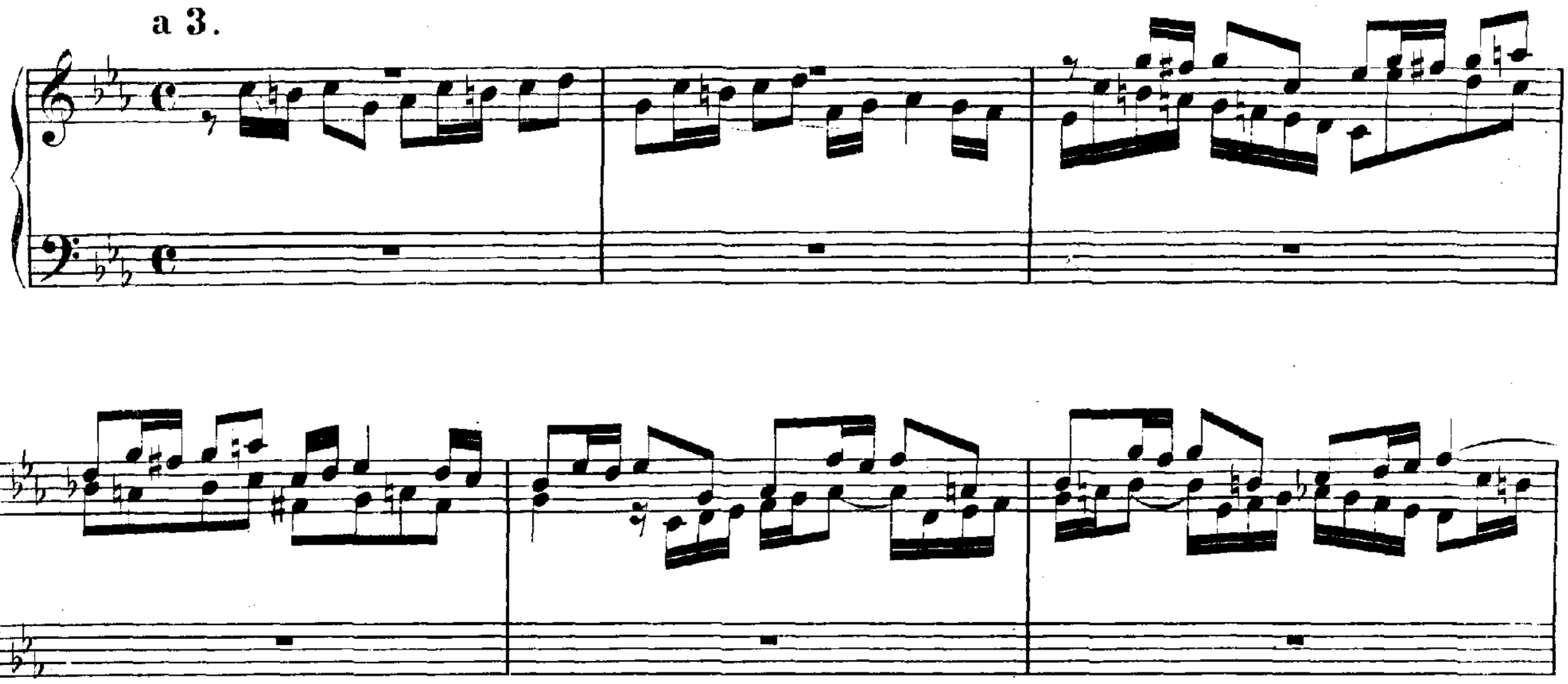
Adagio

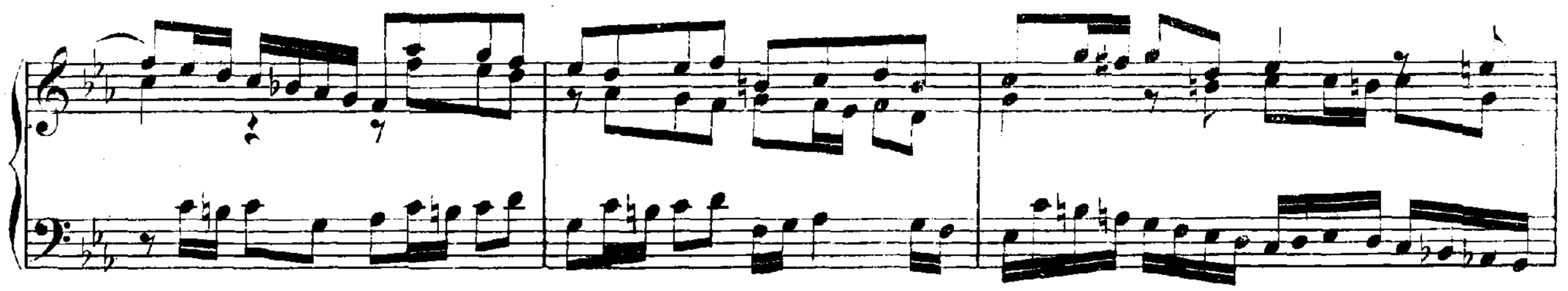
Allegro

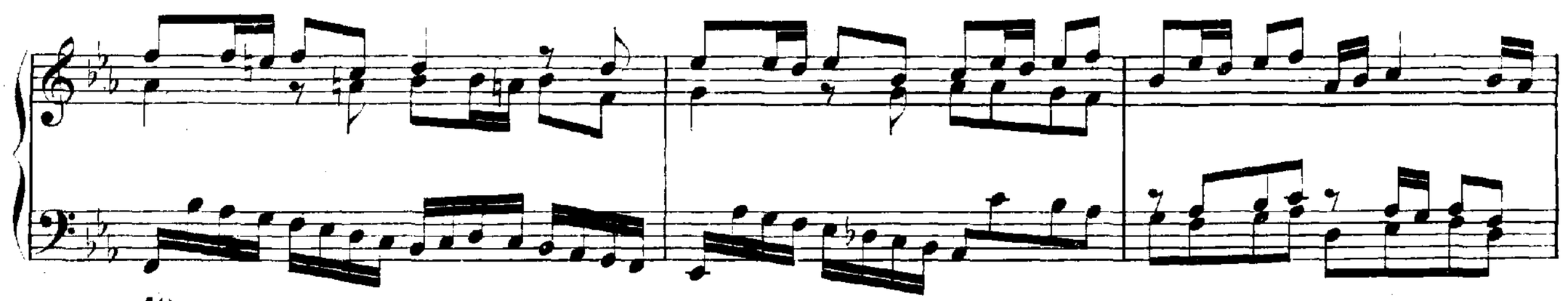
35

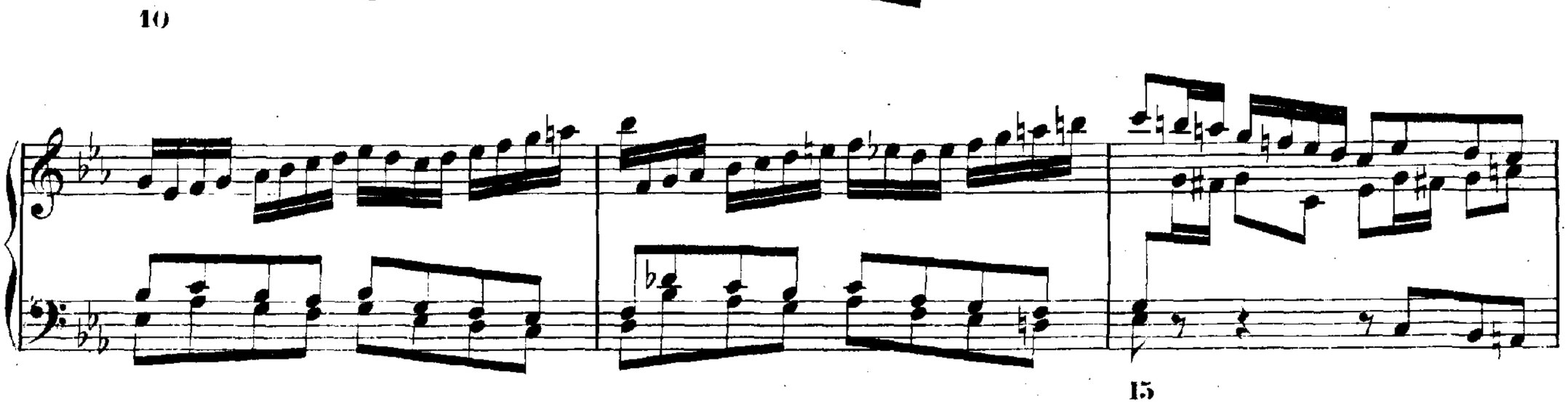
FUGA II.

a 3.







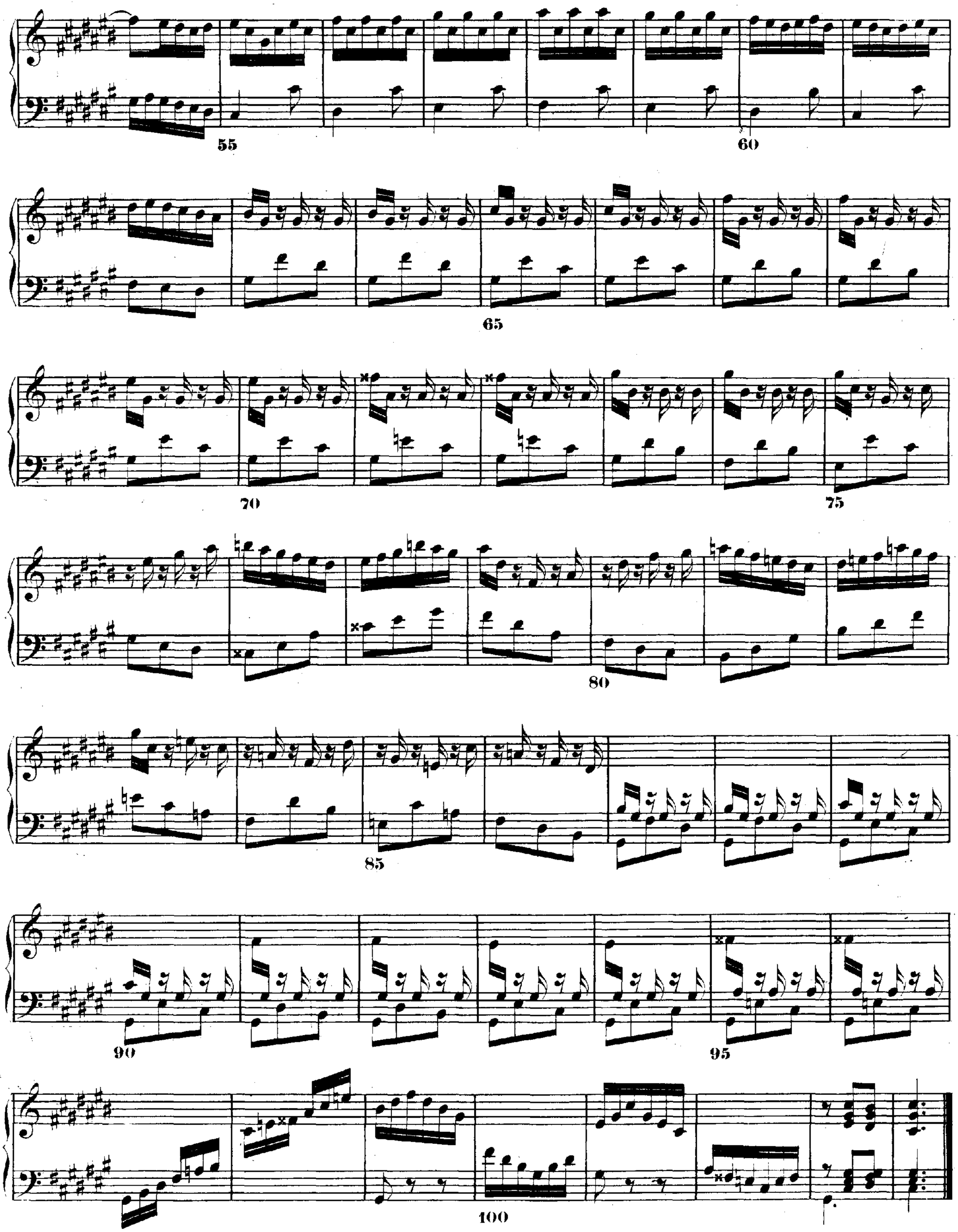


20

25

30

PRAELUDIUM III.


55
60
65
70
75
80
85
90
95
100

FUGA III.

Oder:

a 3.

5

10

15

20

25

30

35

Cm

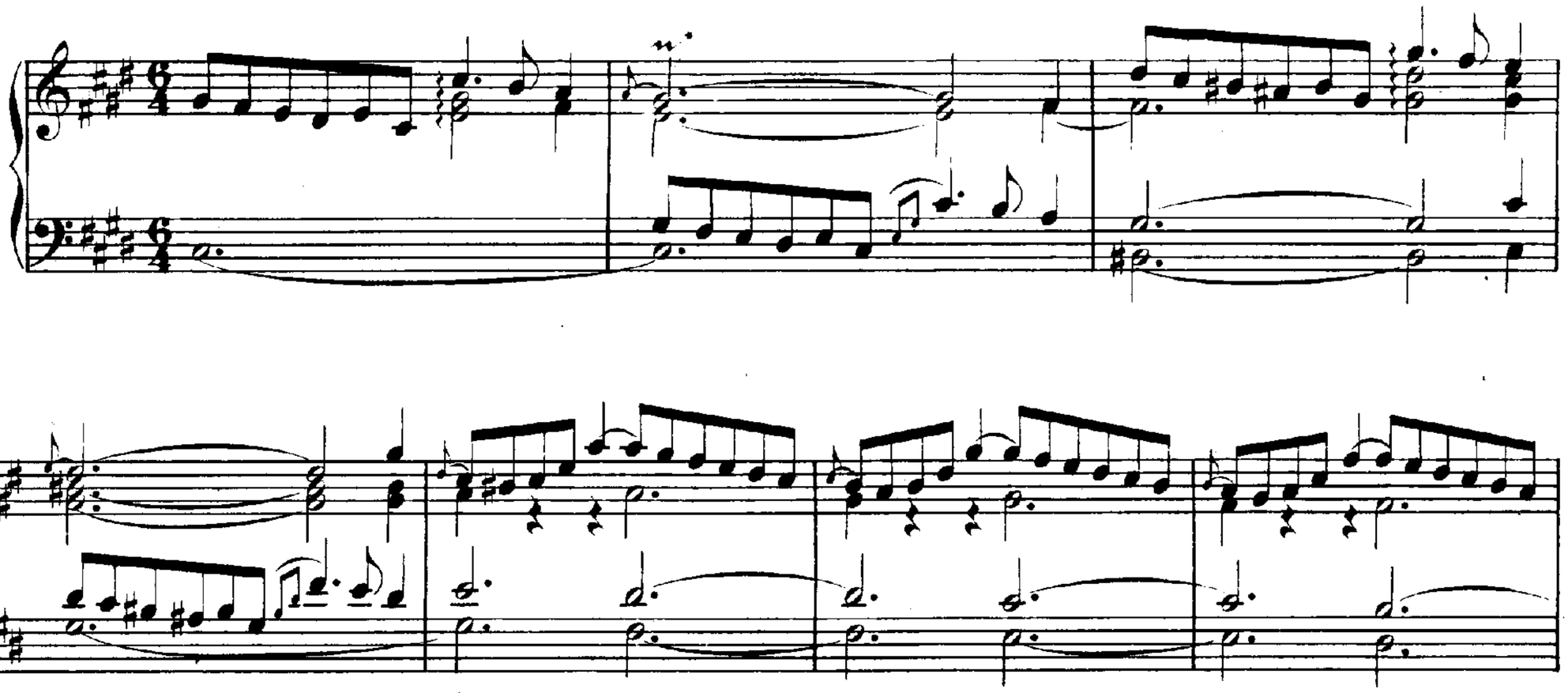
40

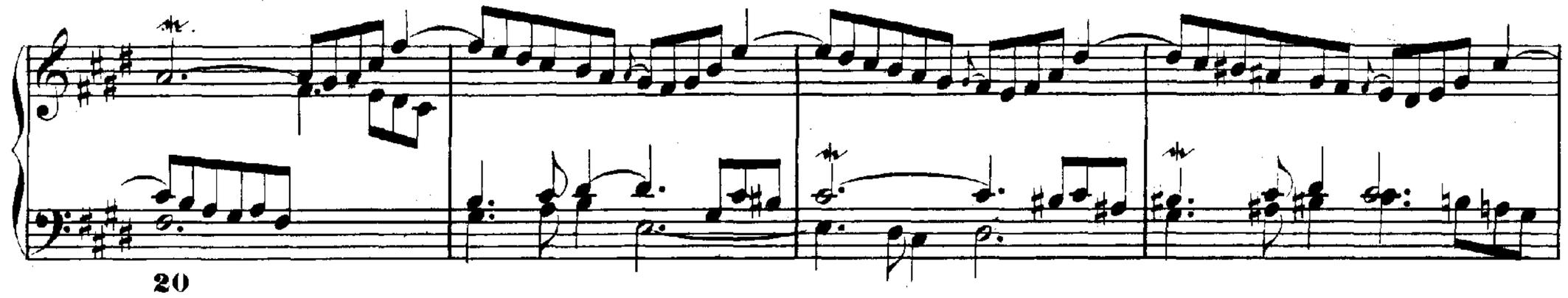
45

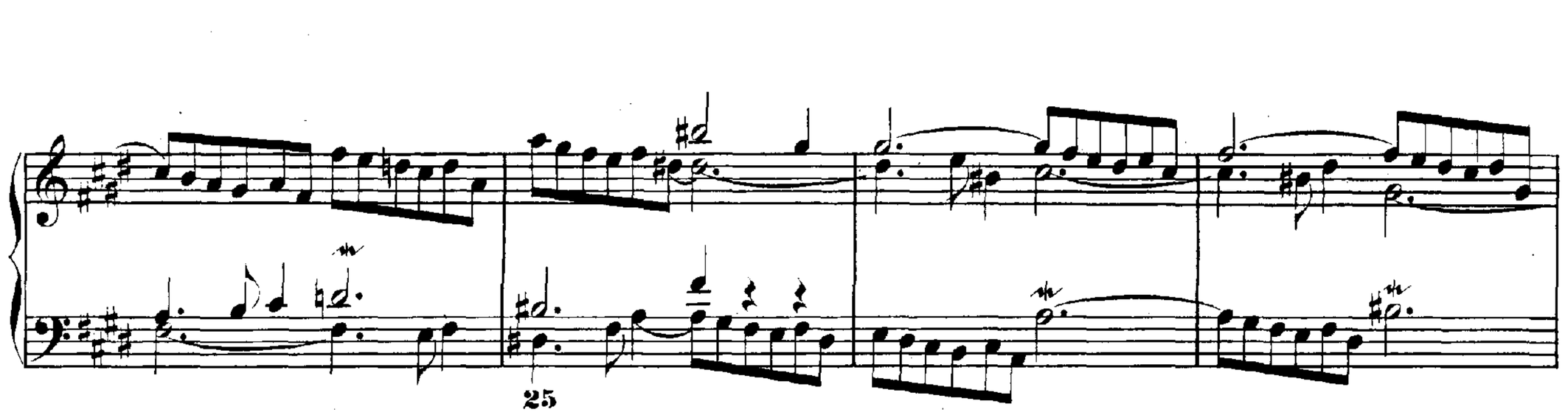
50

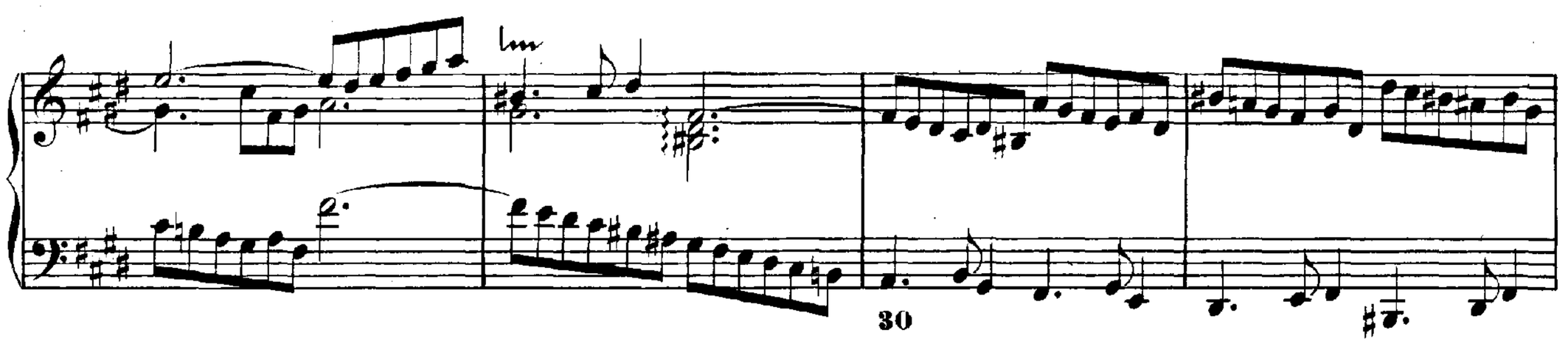
55

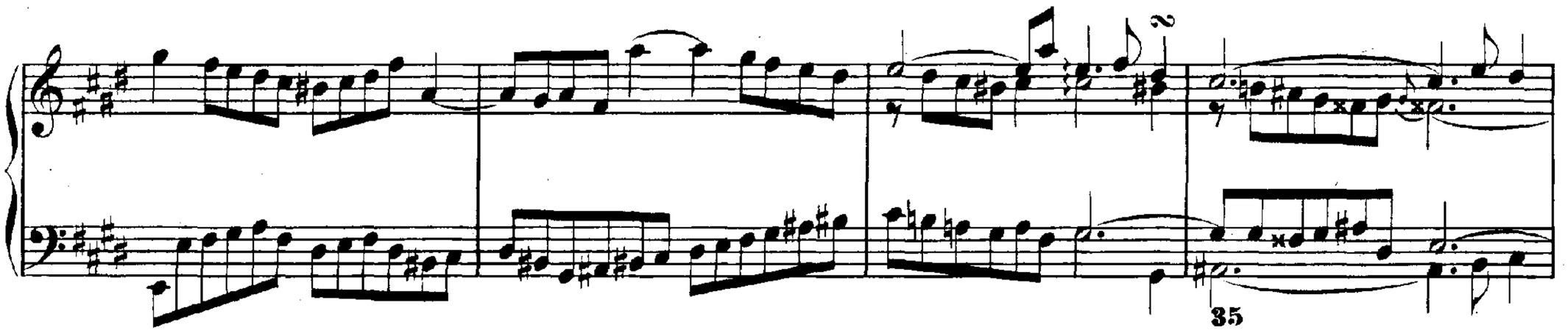
PRAELUDIUM IV.




20


25

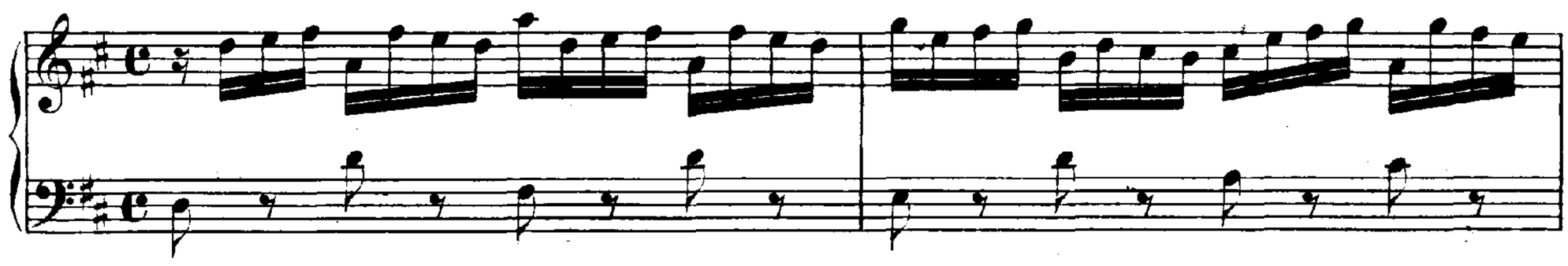

30

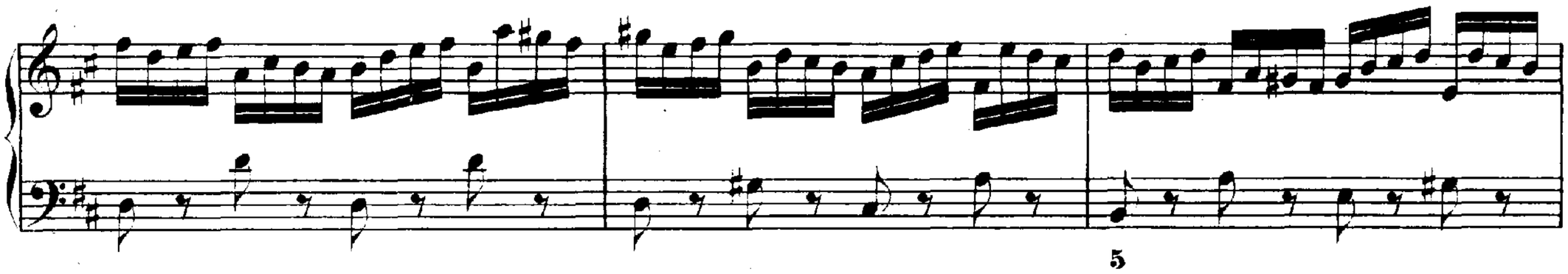

35

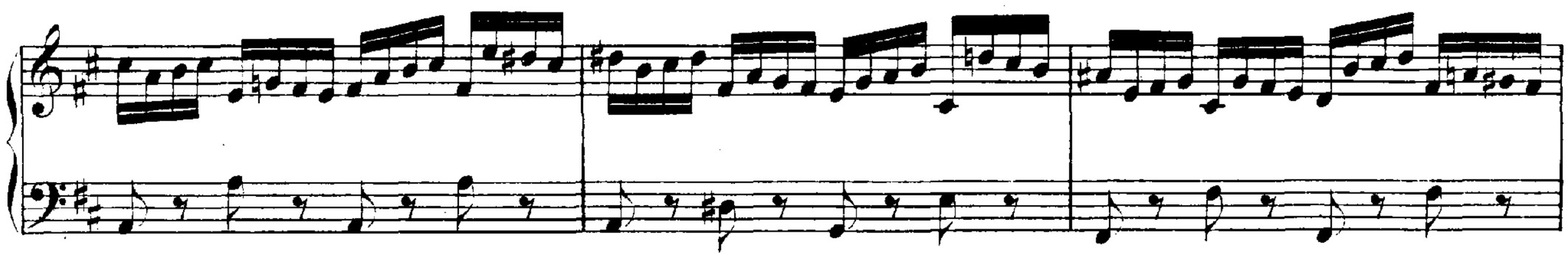
FUGA IV.

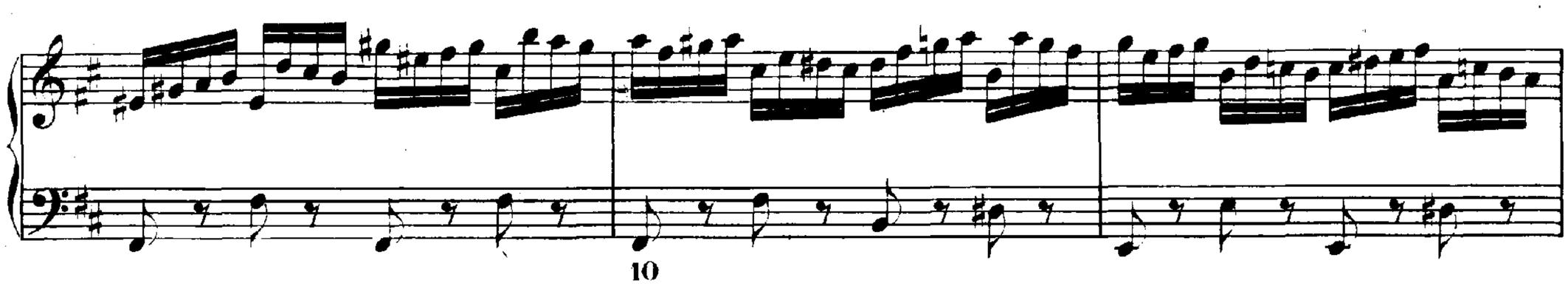
a 5.

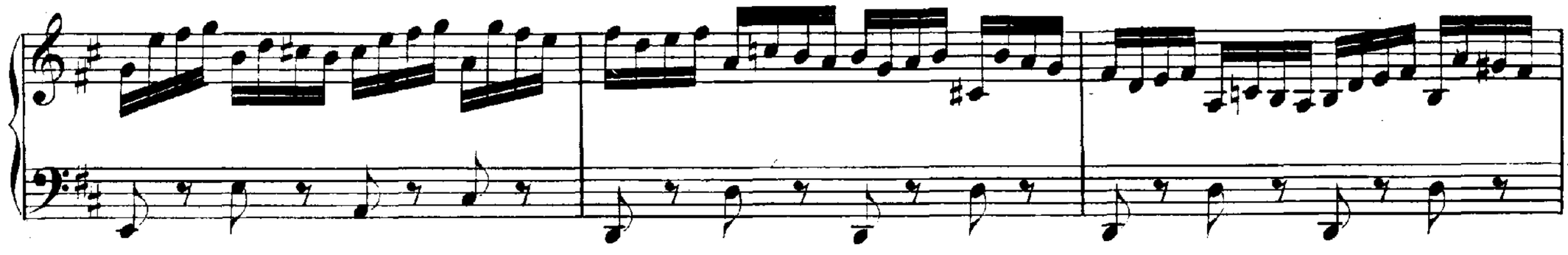
PRAELUDIUM V.

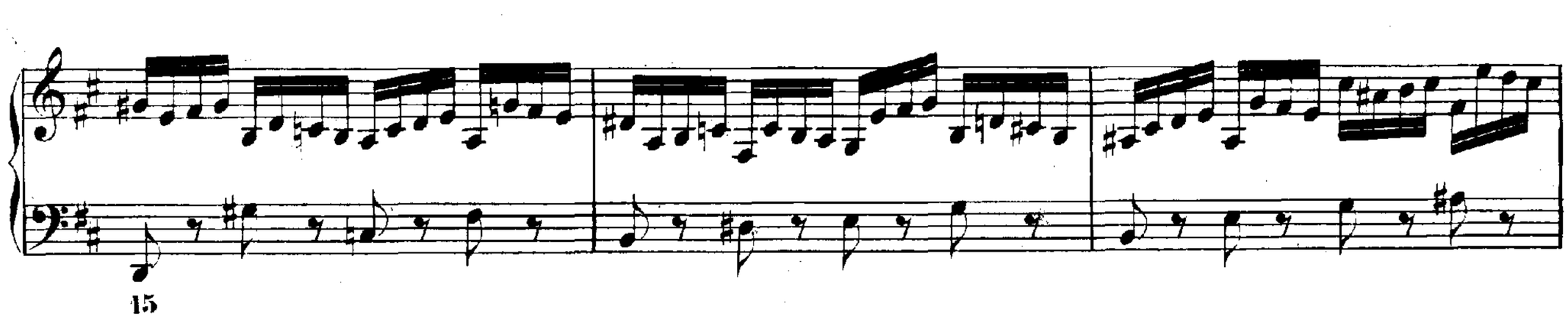












20

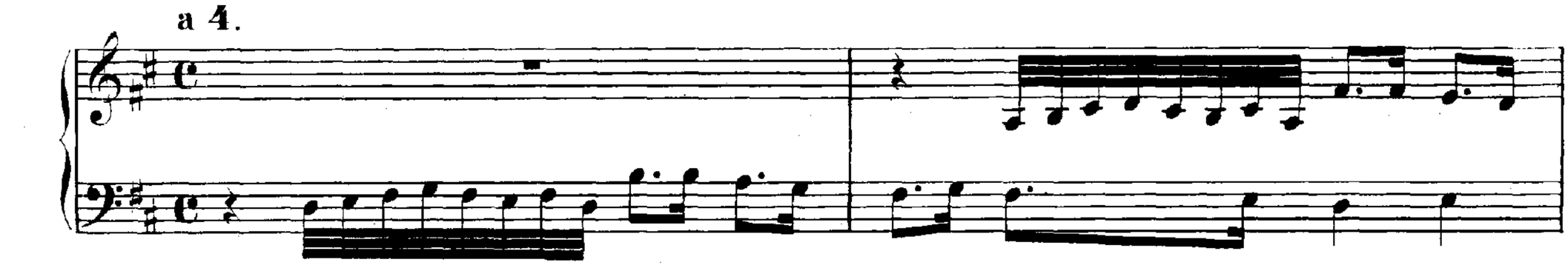
25

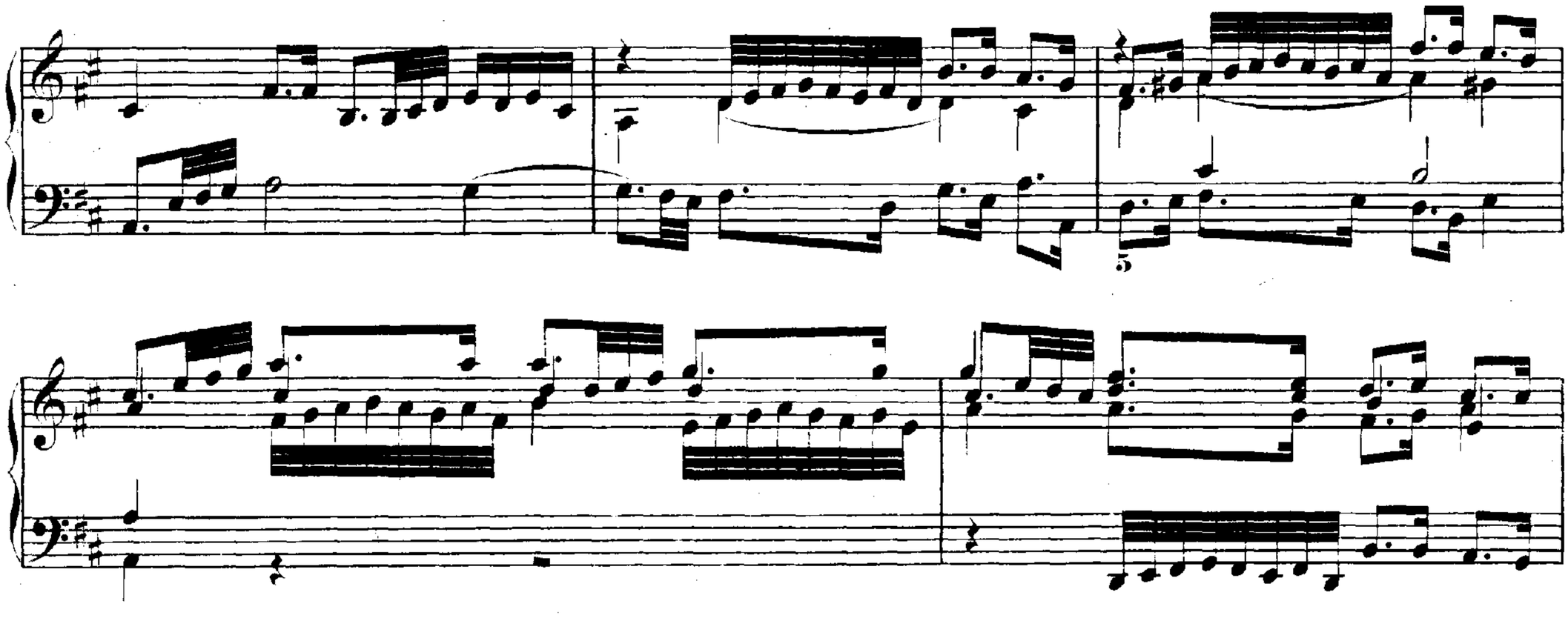
30

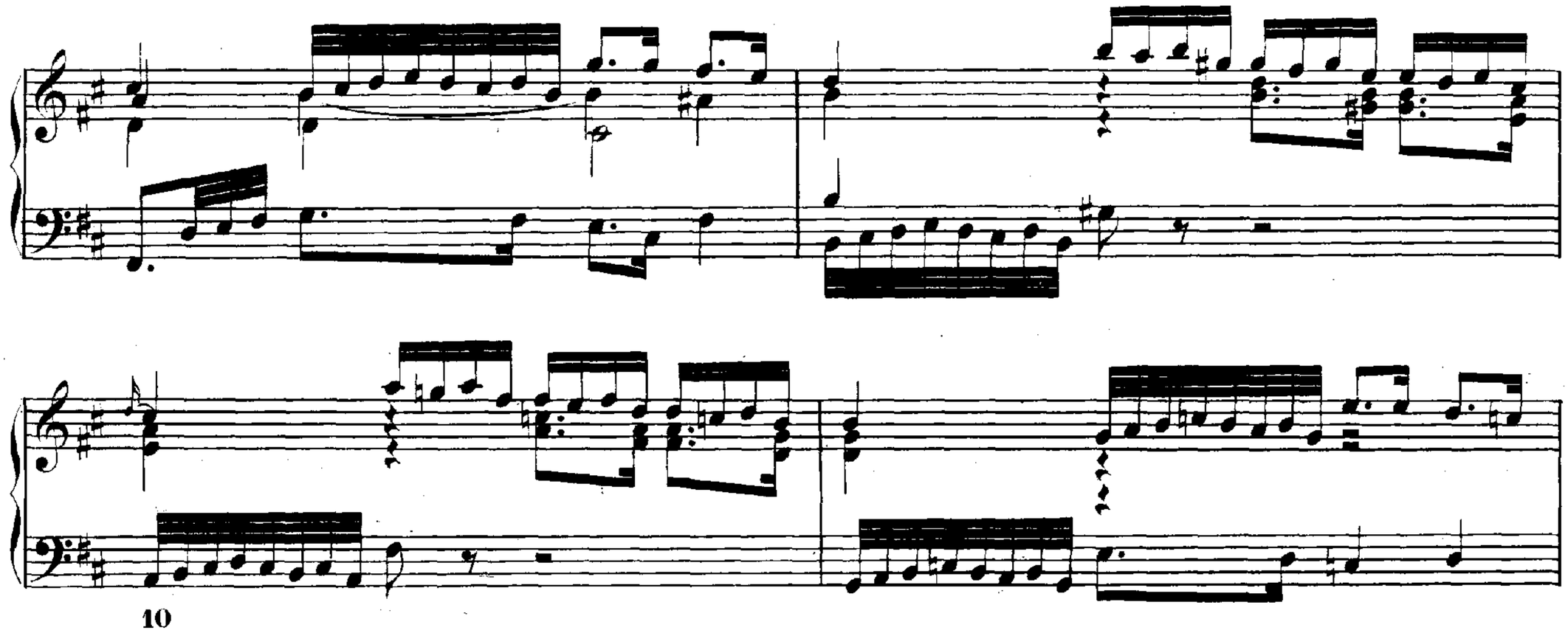
35

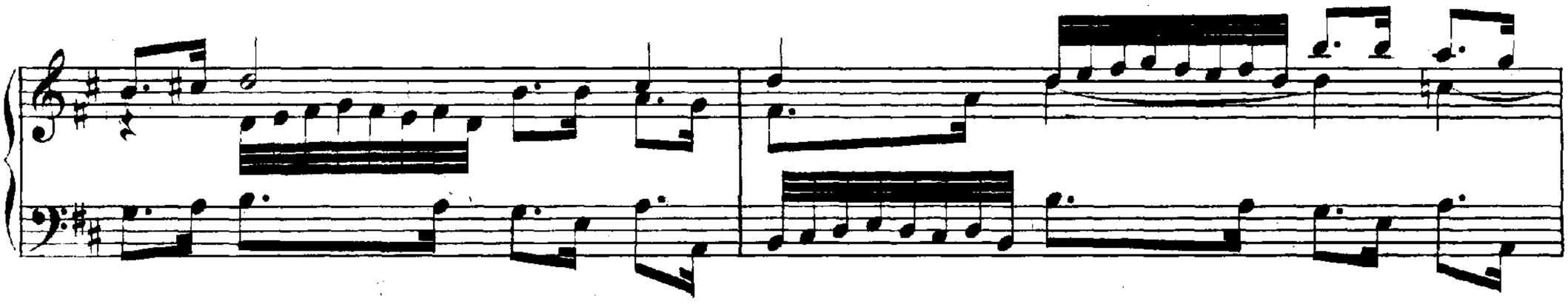
FUGA V.

a 4.







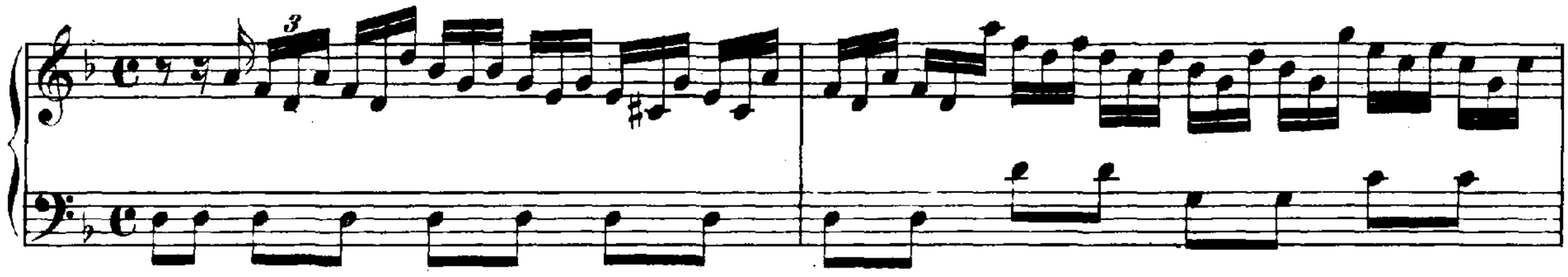
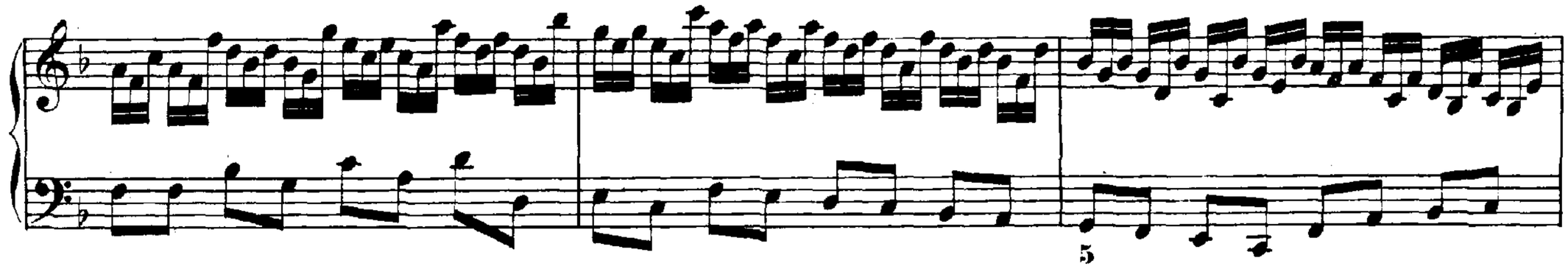


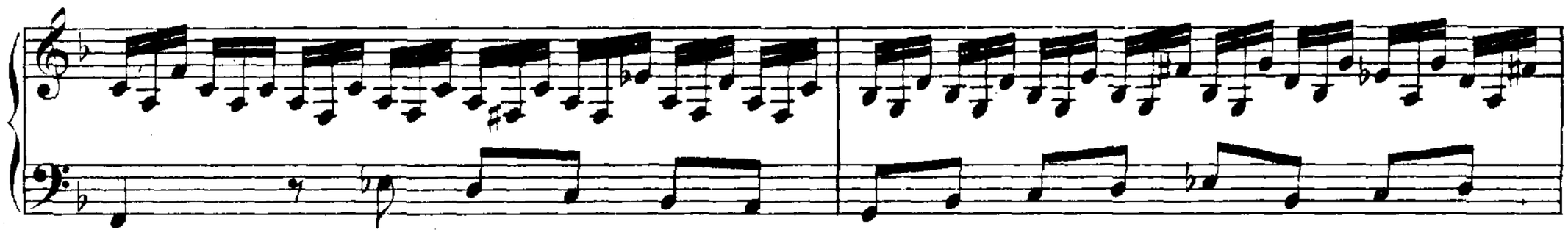
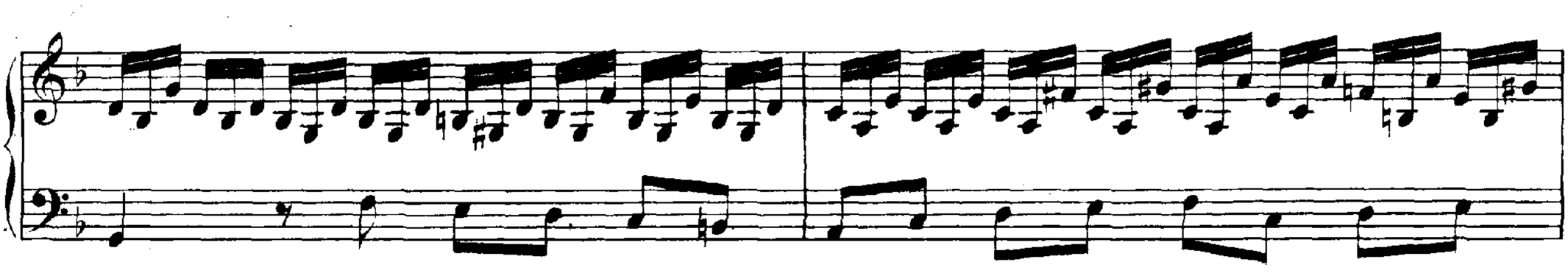
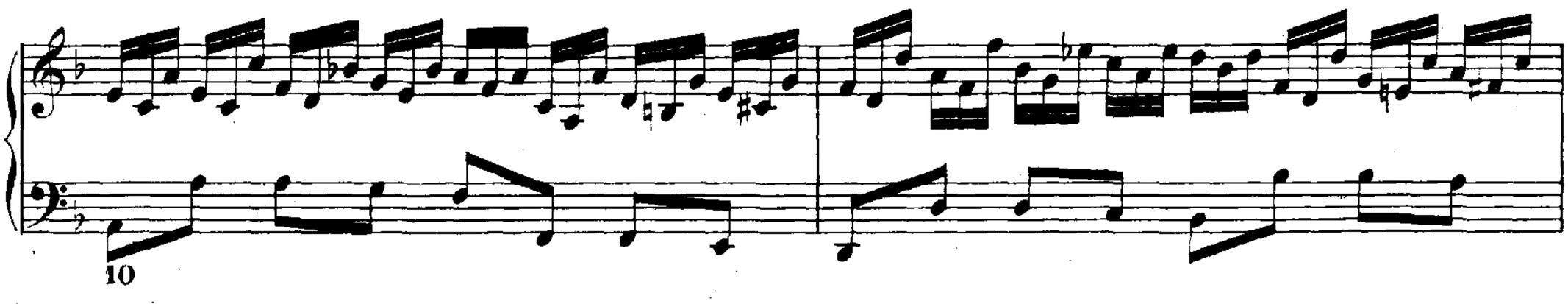
15

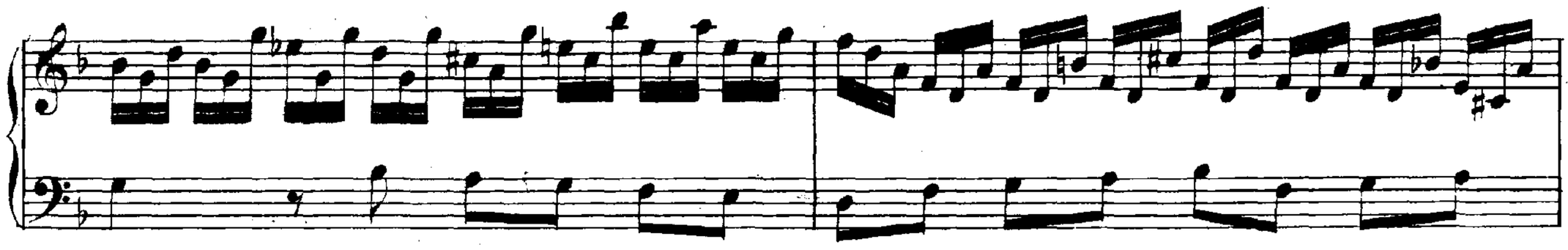
20

25

PRAELUDIUM VI.



15

20

Oder:

25

FUGA VI.

a 3.

PRAELUDIUM VII.

25

30

35

Oder:

40

45

50

55

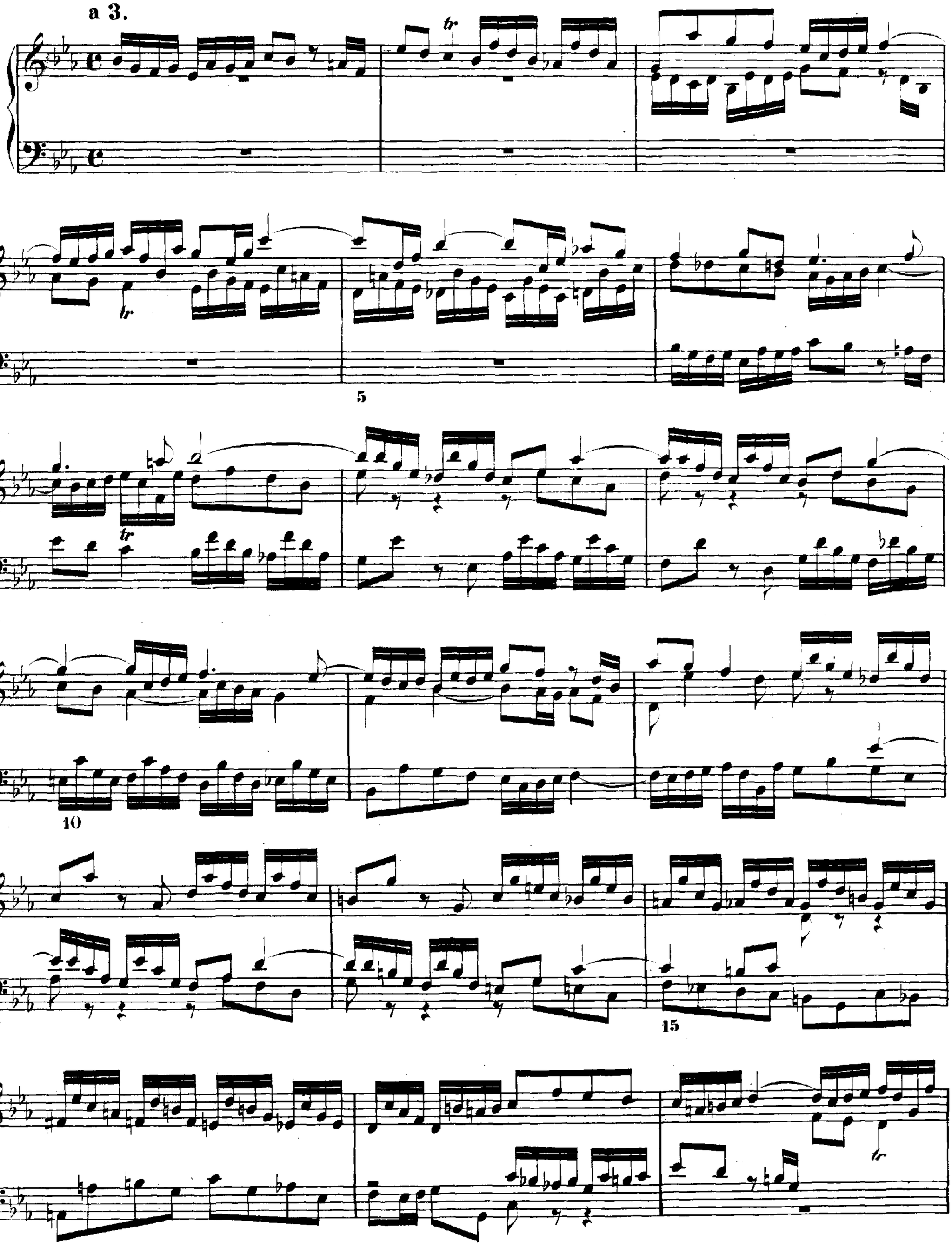
60

65

70

FUGA VII.

a 3.



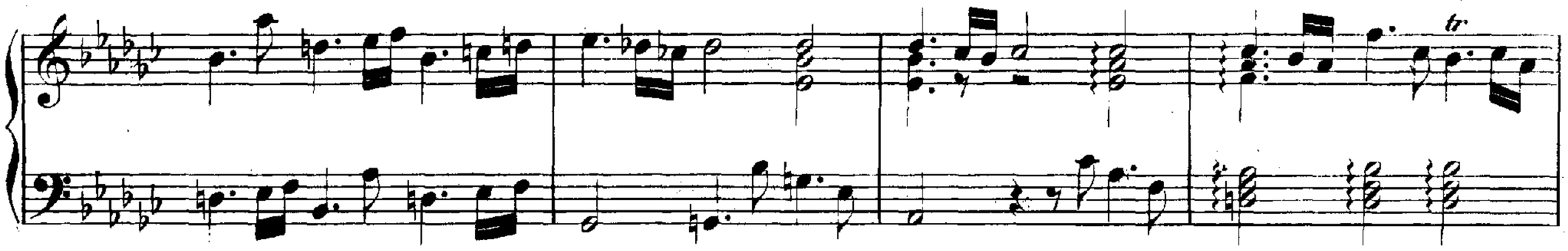
20

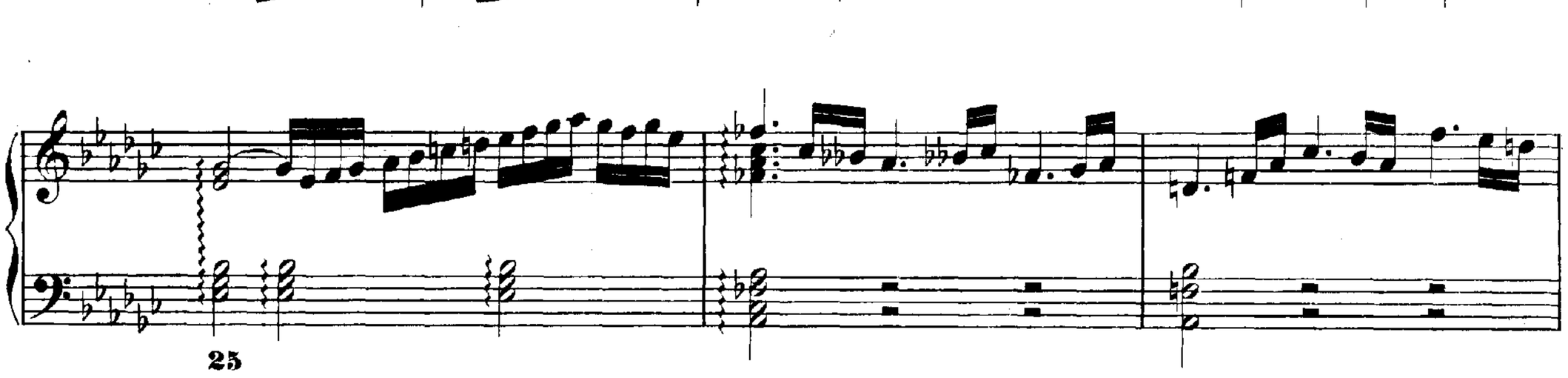
25

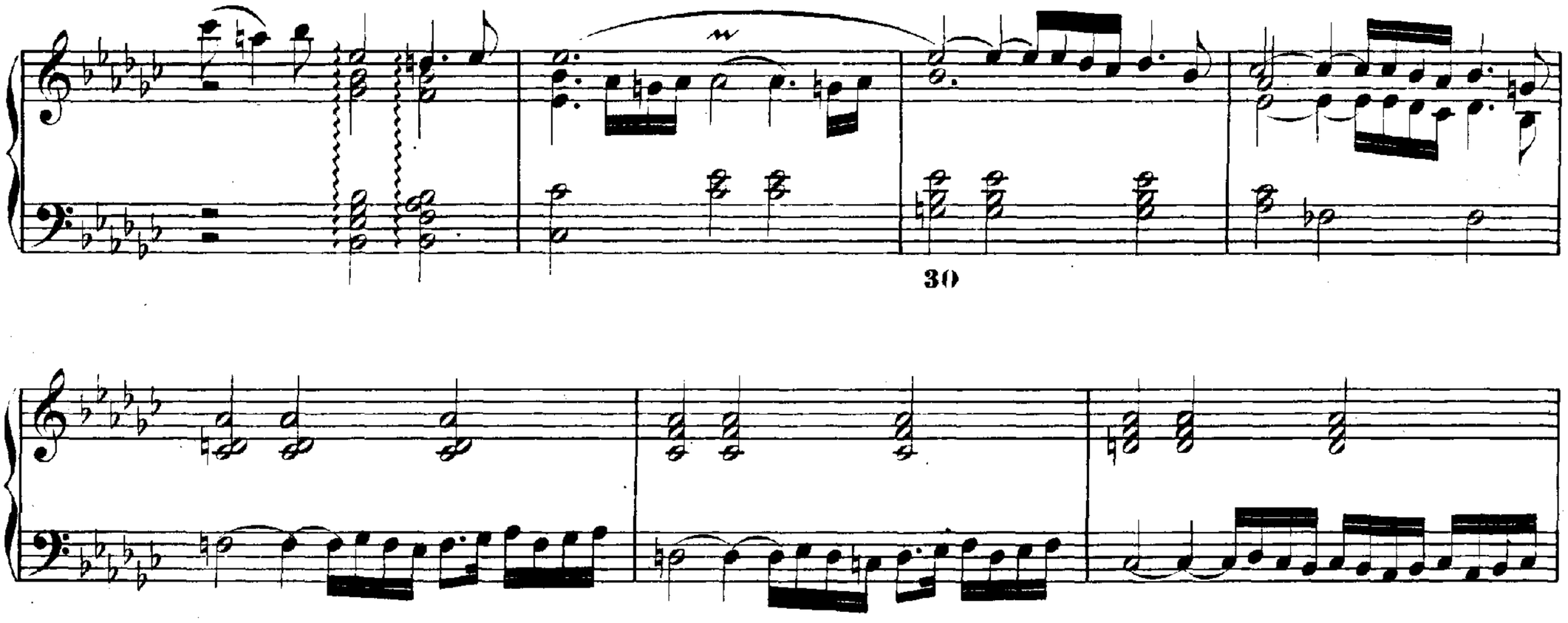
30

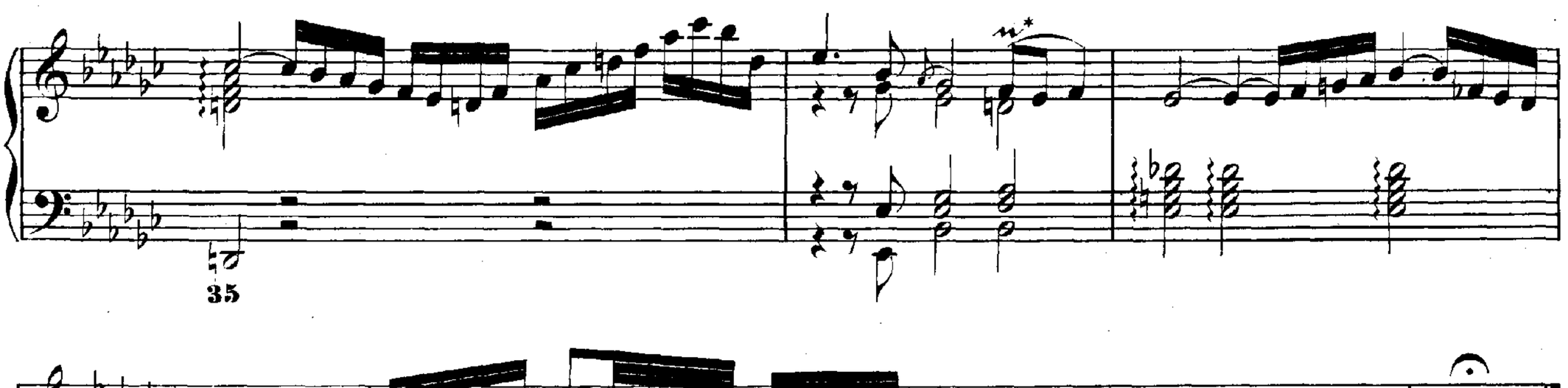
35

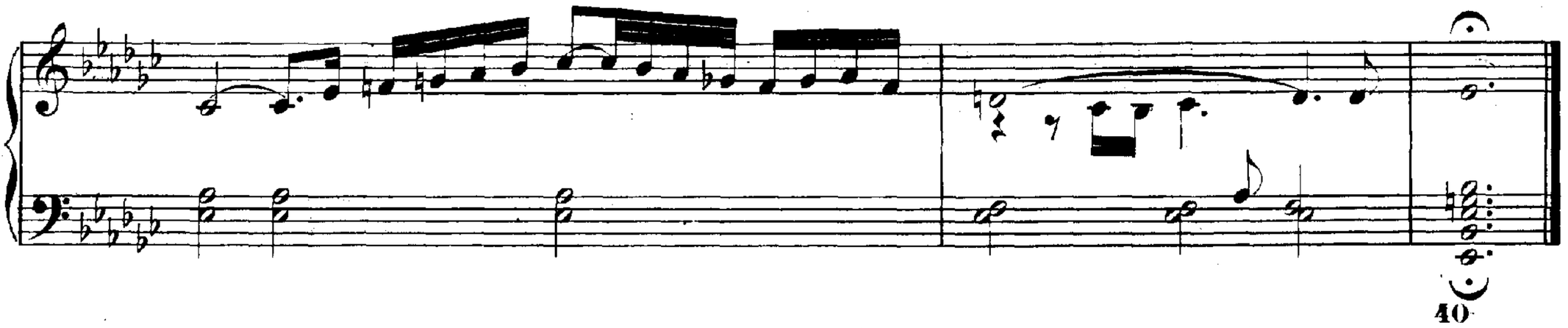
PRAELUDIUM VIII.


tr


25


30


35


40

FUGA VIII.

a 3.

PRAELUDIUM IX.

FUGA IX.

a 3.

5

10

15

20

25

Oder:

PRAELUDIUM X.

5

10

15

20

Presto

30

35

FUGA X.

a 2.

Oder:

20

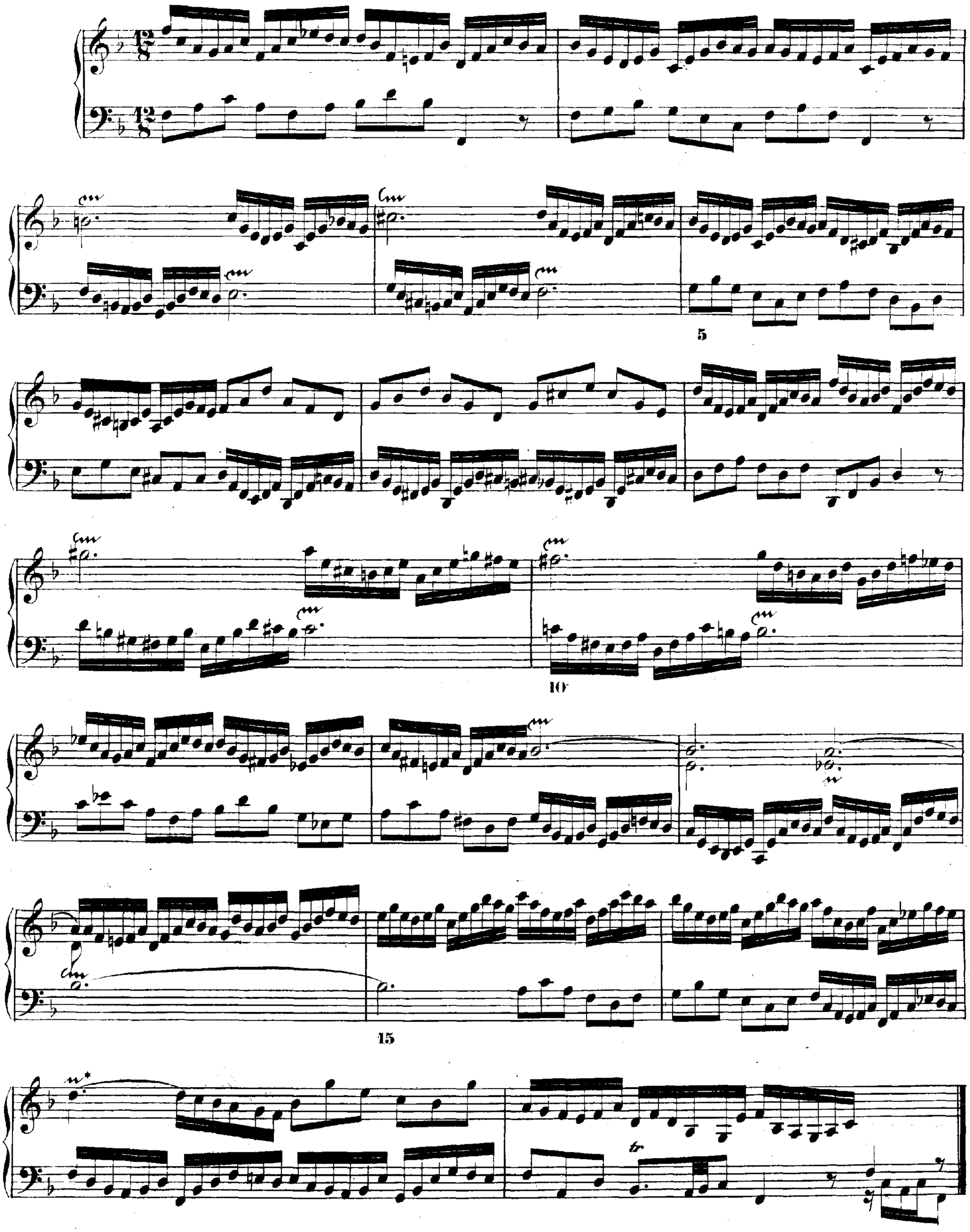
25

30

35

40

PRAELUDIUM XI.



FUGA XI.

a 3.

PRAELUDIUM XII.

5

Oder:

10

15

20

FUGA XII.

a 4.

Oder:

35

Oder:

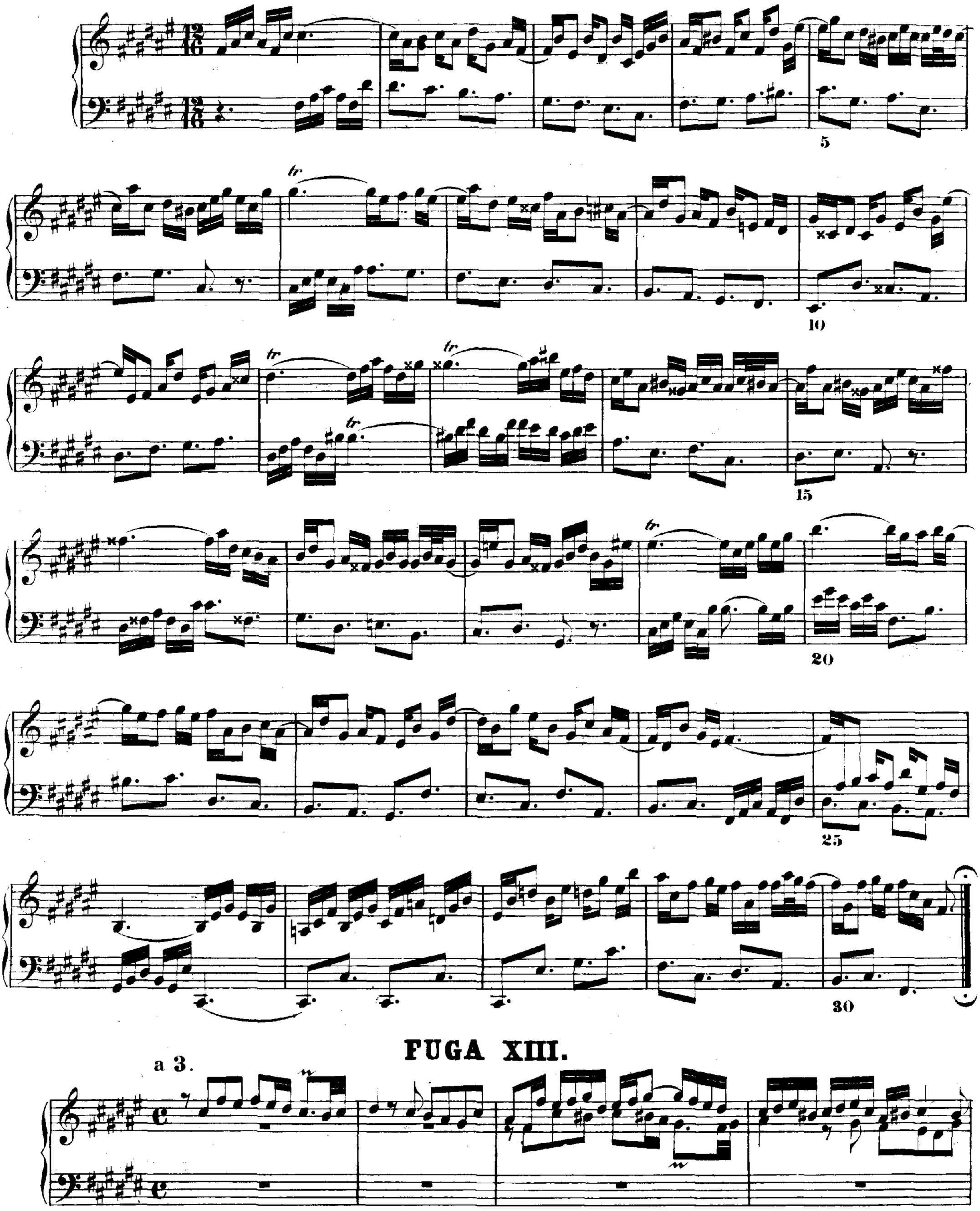
40

45

50

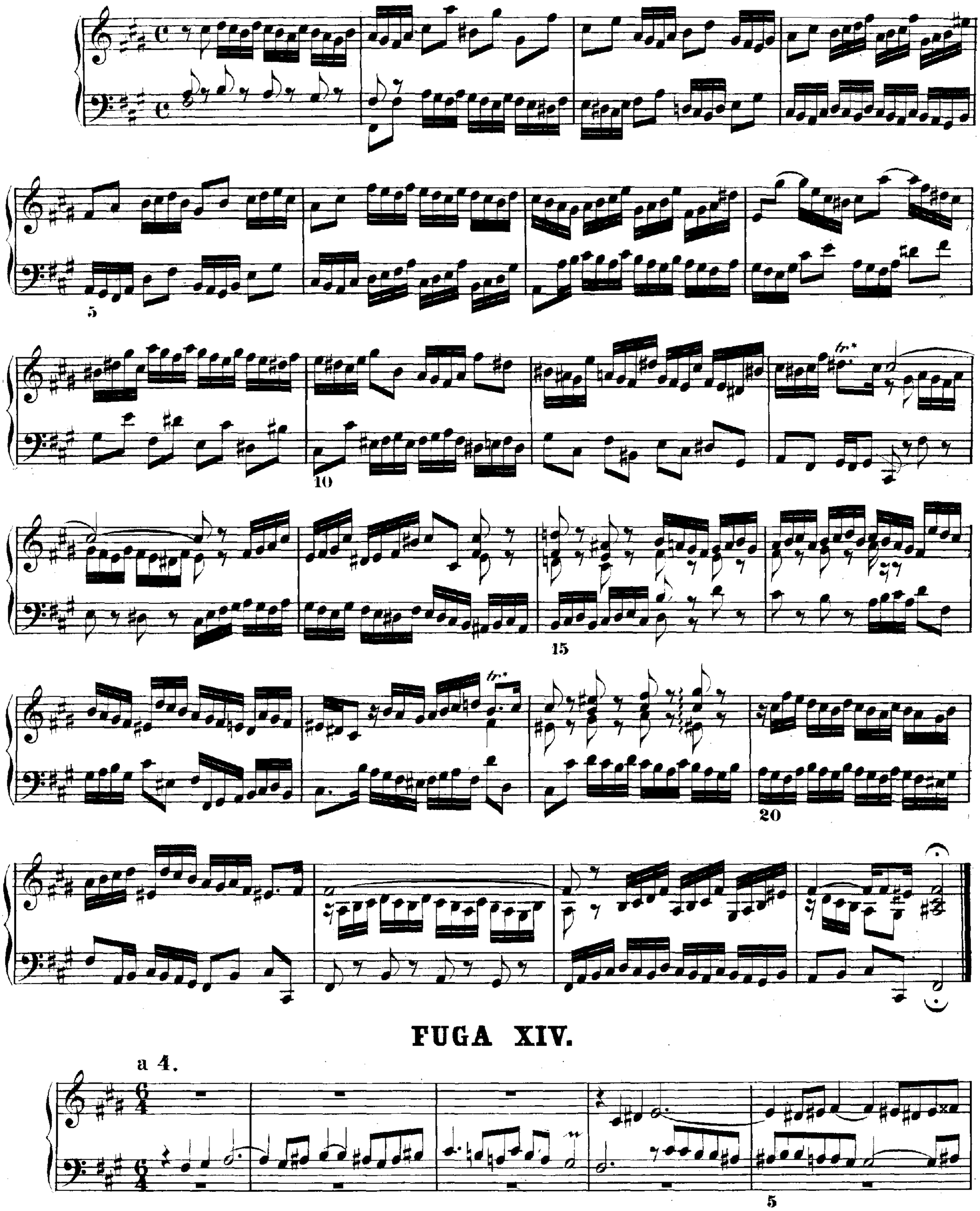
55

PRAELUDIUM XIII.



FUGA XIII.

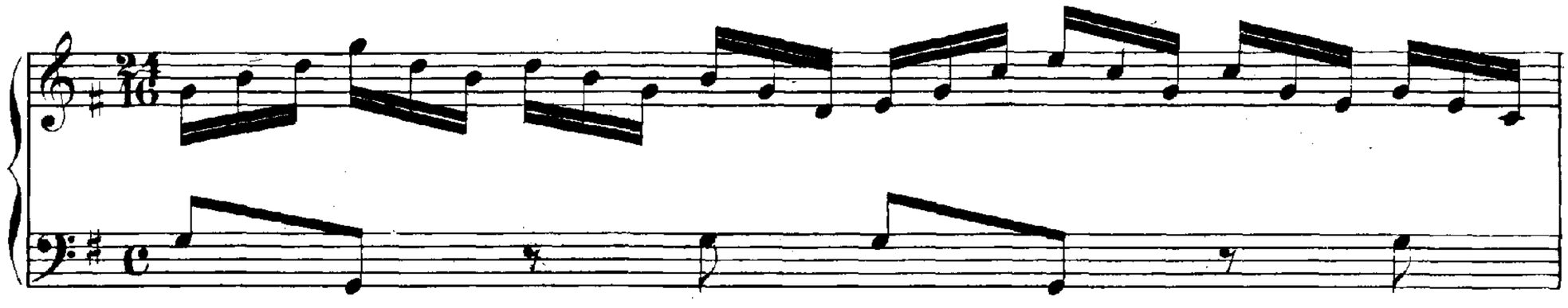
PRAELUDIUM XIV.

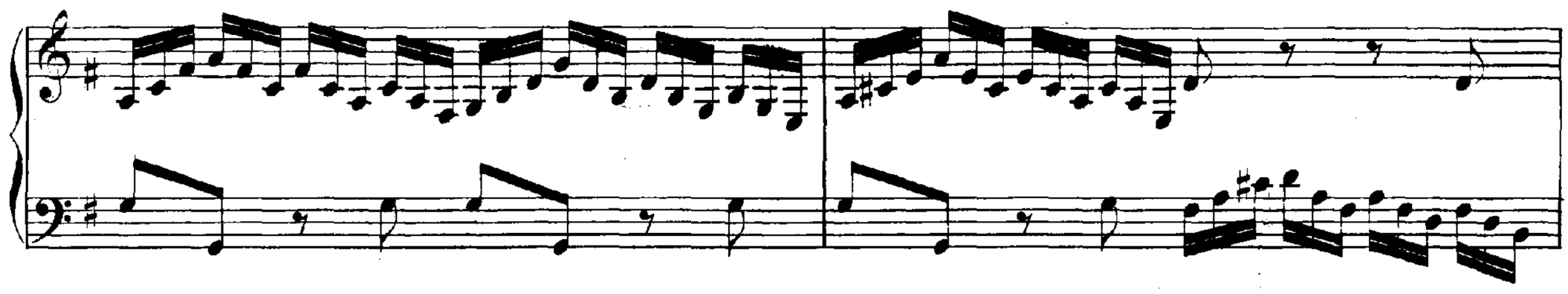


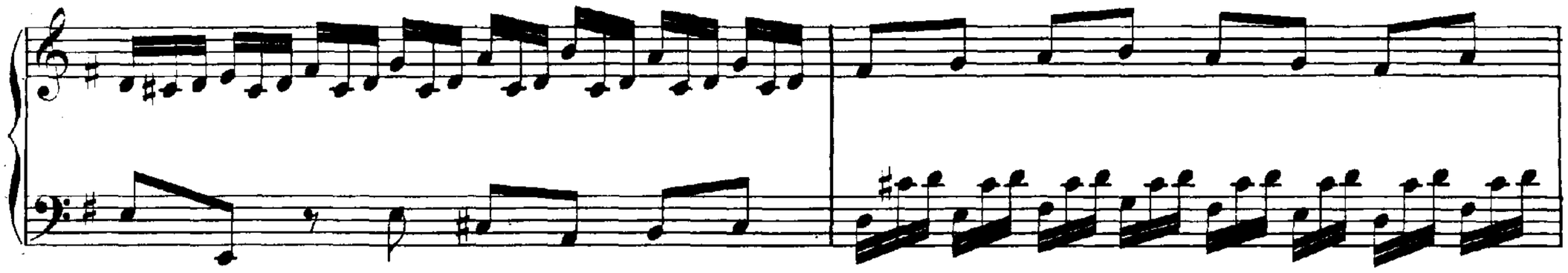
FUGA XIV.

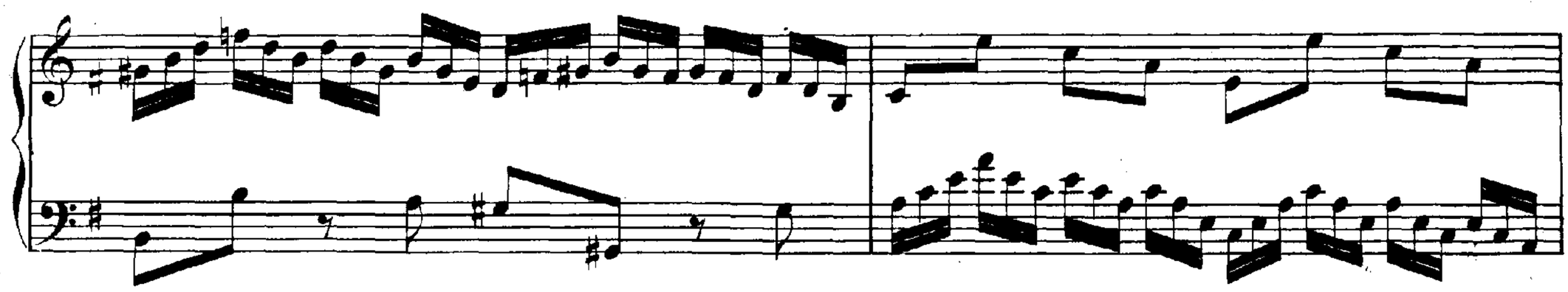
a 4.

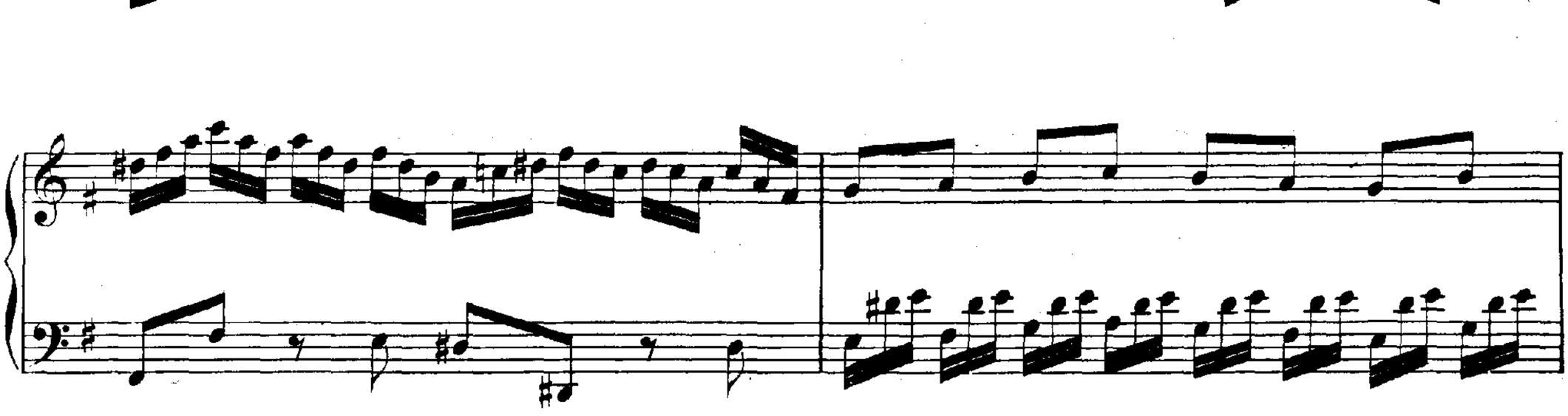
PRAELUDIUM XV.











10

15

FUGA XV.

a 3.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

tr

65

tr

70

75

80

85

PRAELUDIUM XVI.

FUGA XVI.

a 4.

20

25

30

PRAELUDIUM XVII.

25

30

35

40

FUGA XVII.

a 4.

20

25

30

35

PRAELUDIUM XVIII.

5

10

15

20

25

FUGA XVIII.

a 4.

5

10

15

20

25

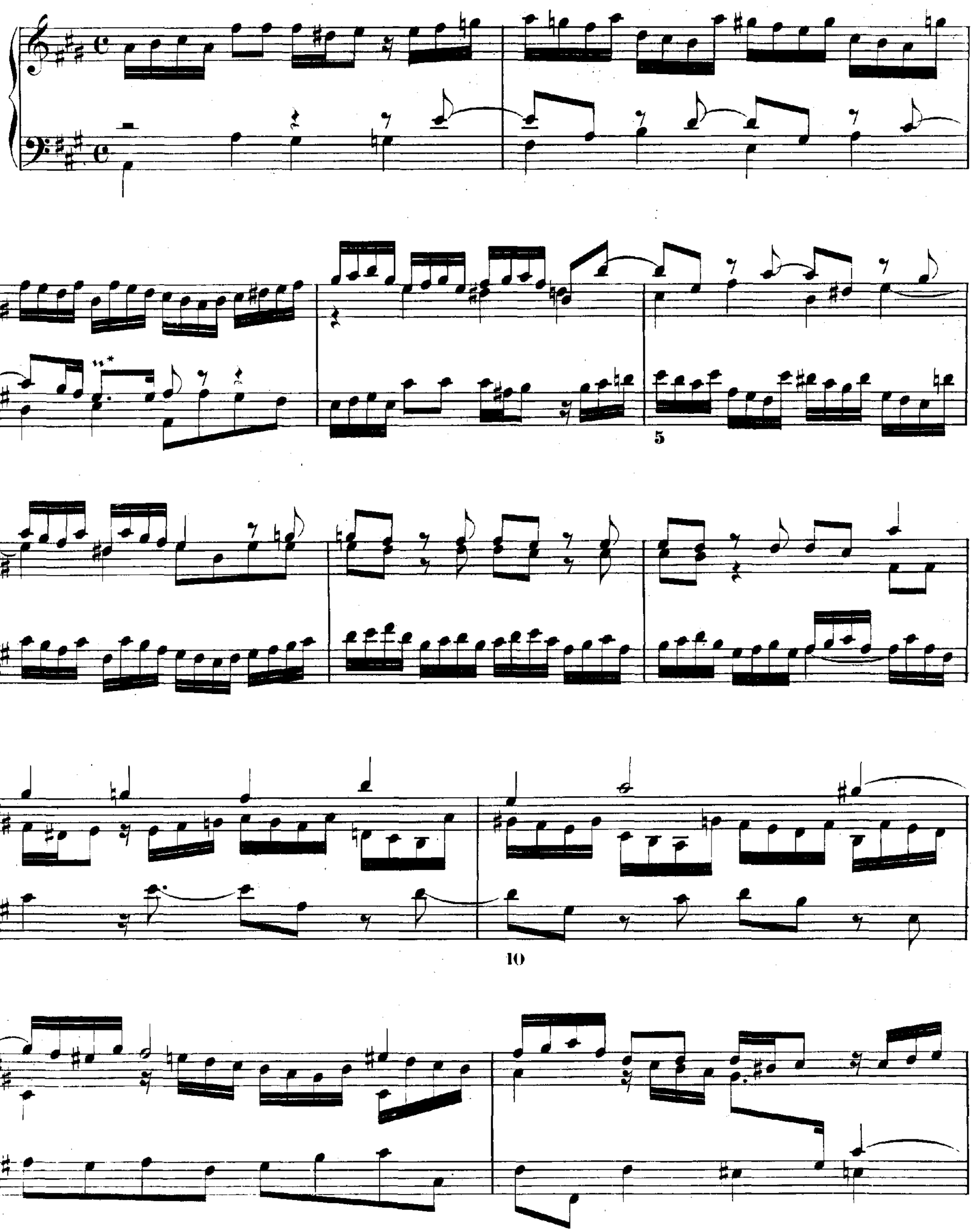
30

Oder:

35

40

PRAELUDIUM XIX.



15

20

FUGA XIX.

a 3.

35

40

45

50

Oder:

Oder:

PRAELUDIUM XX.

FUGA XX.

a 4.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

Oder:

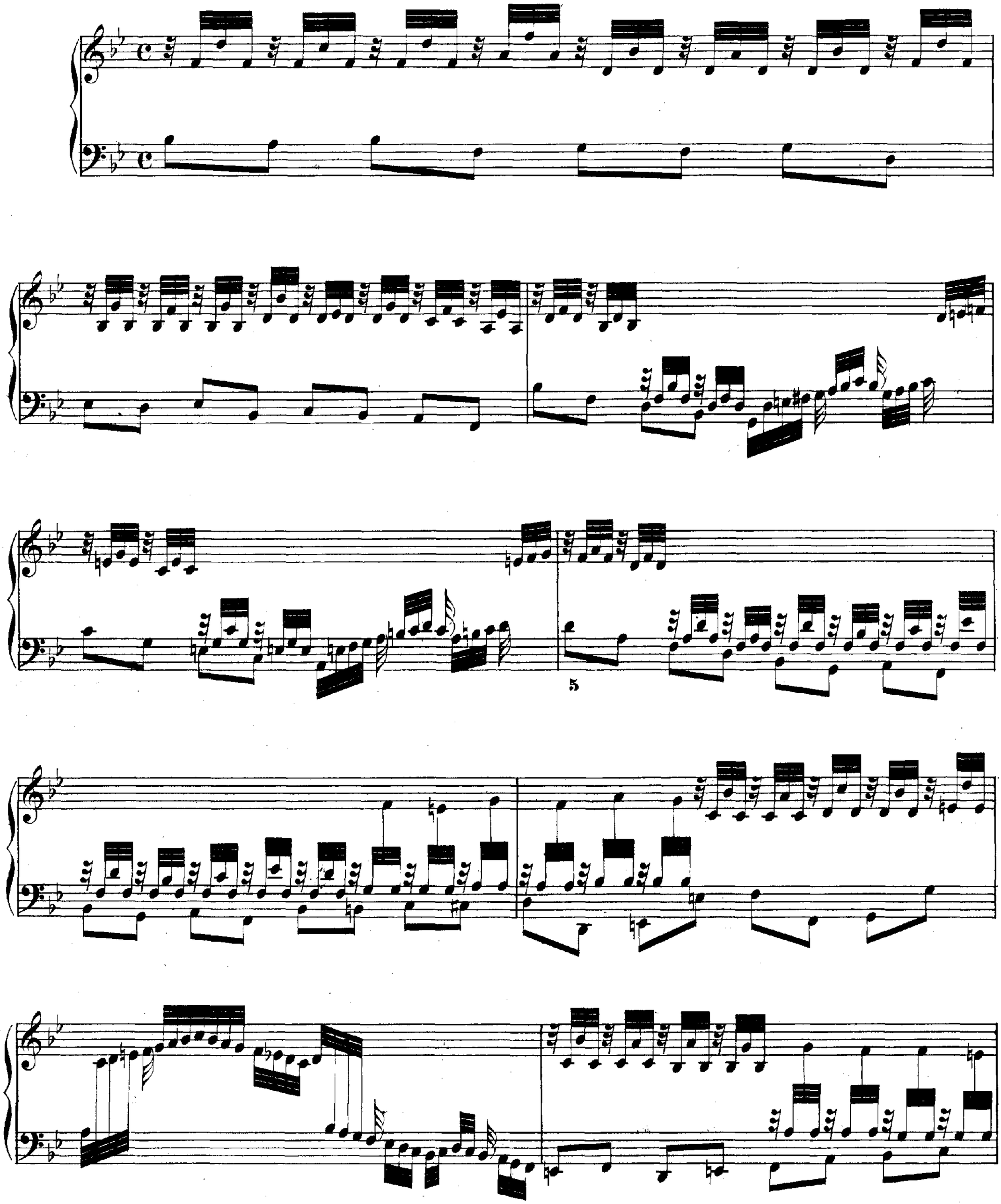
70

75

80

85

PRAELUDIUM XXI.



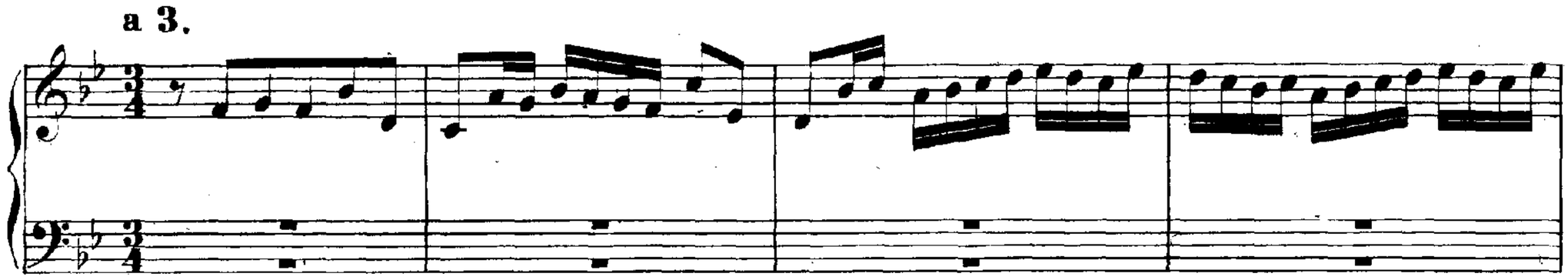
10

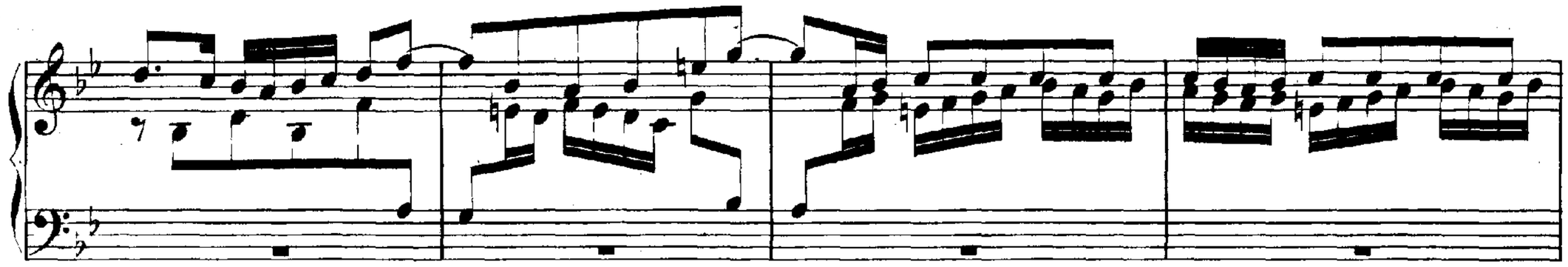
15

20

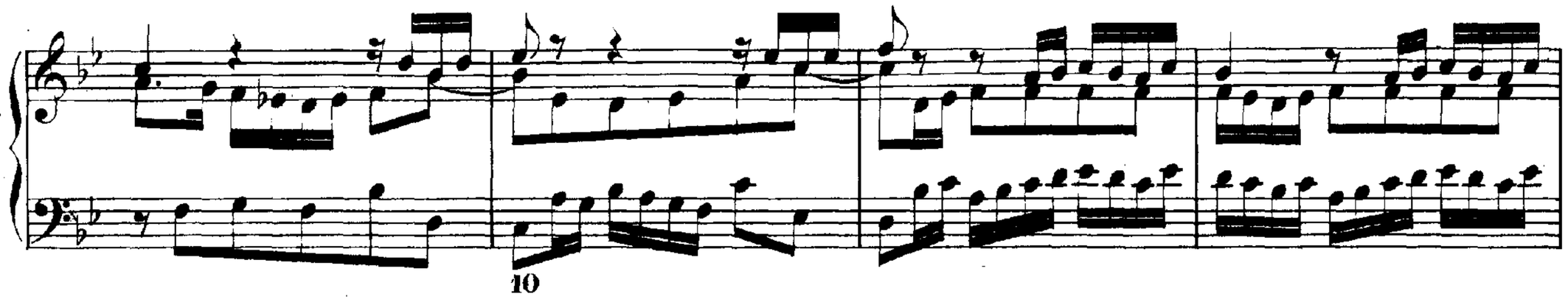
FUGA XXI.

a 3.

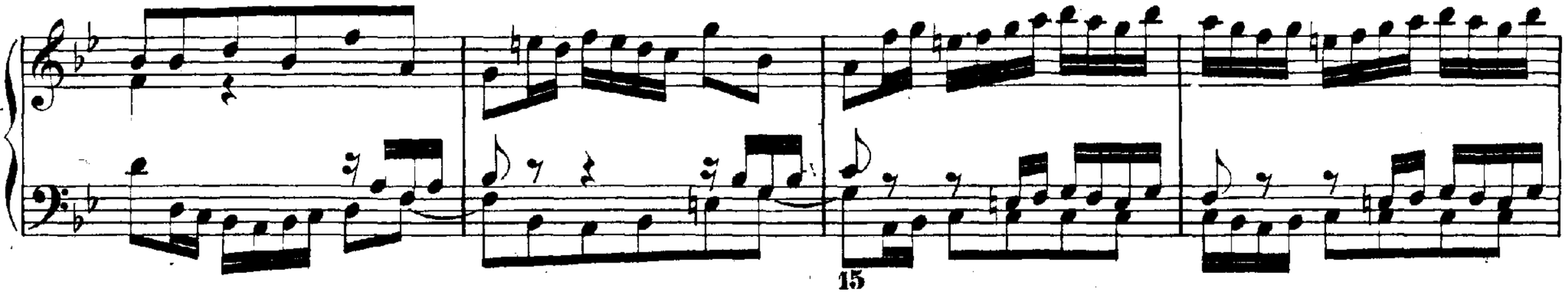




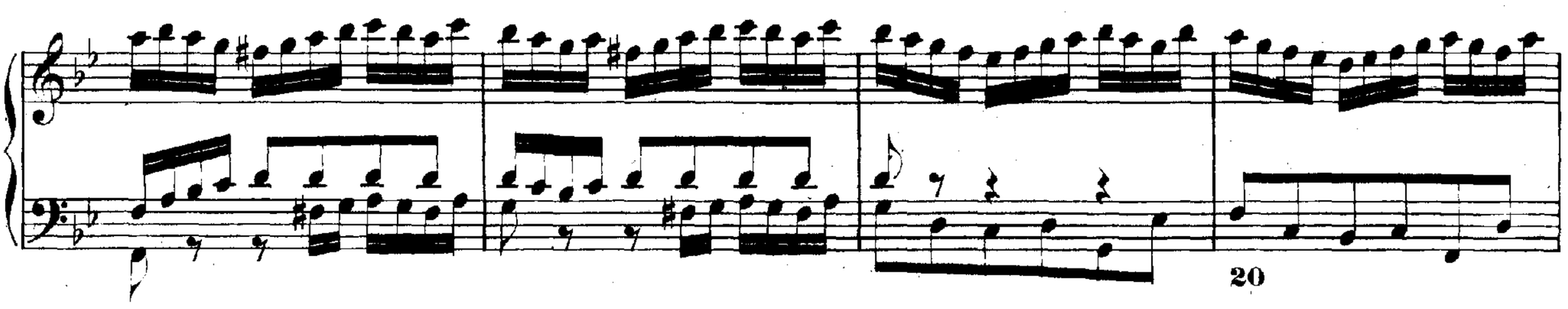
5



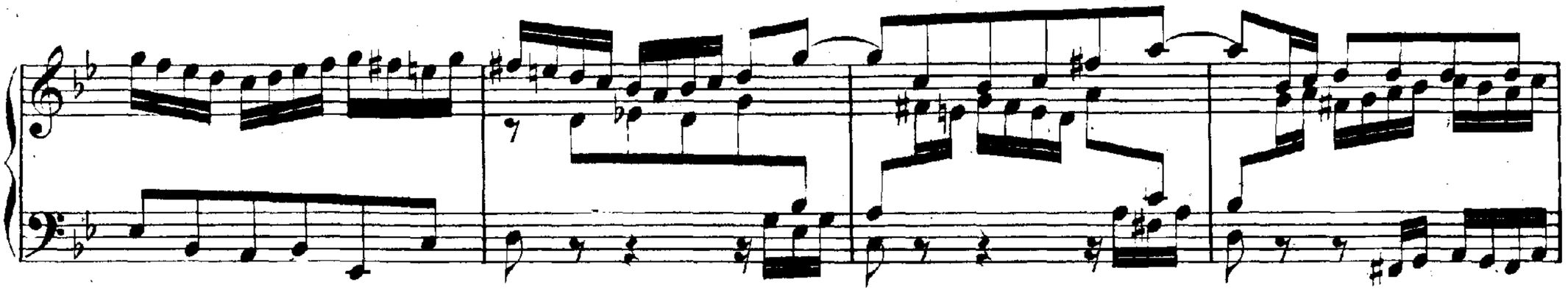
10



15



20



25

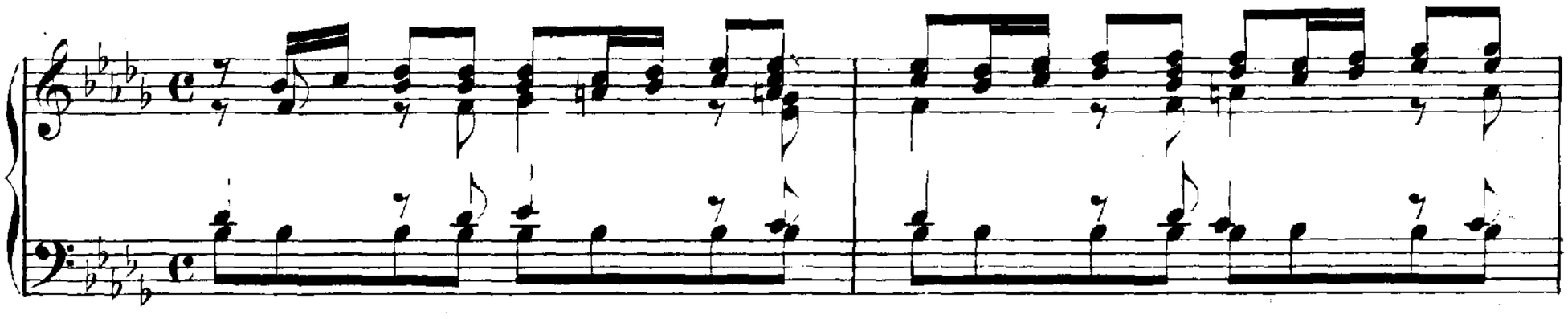
30

35

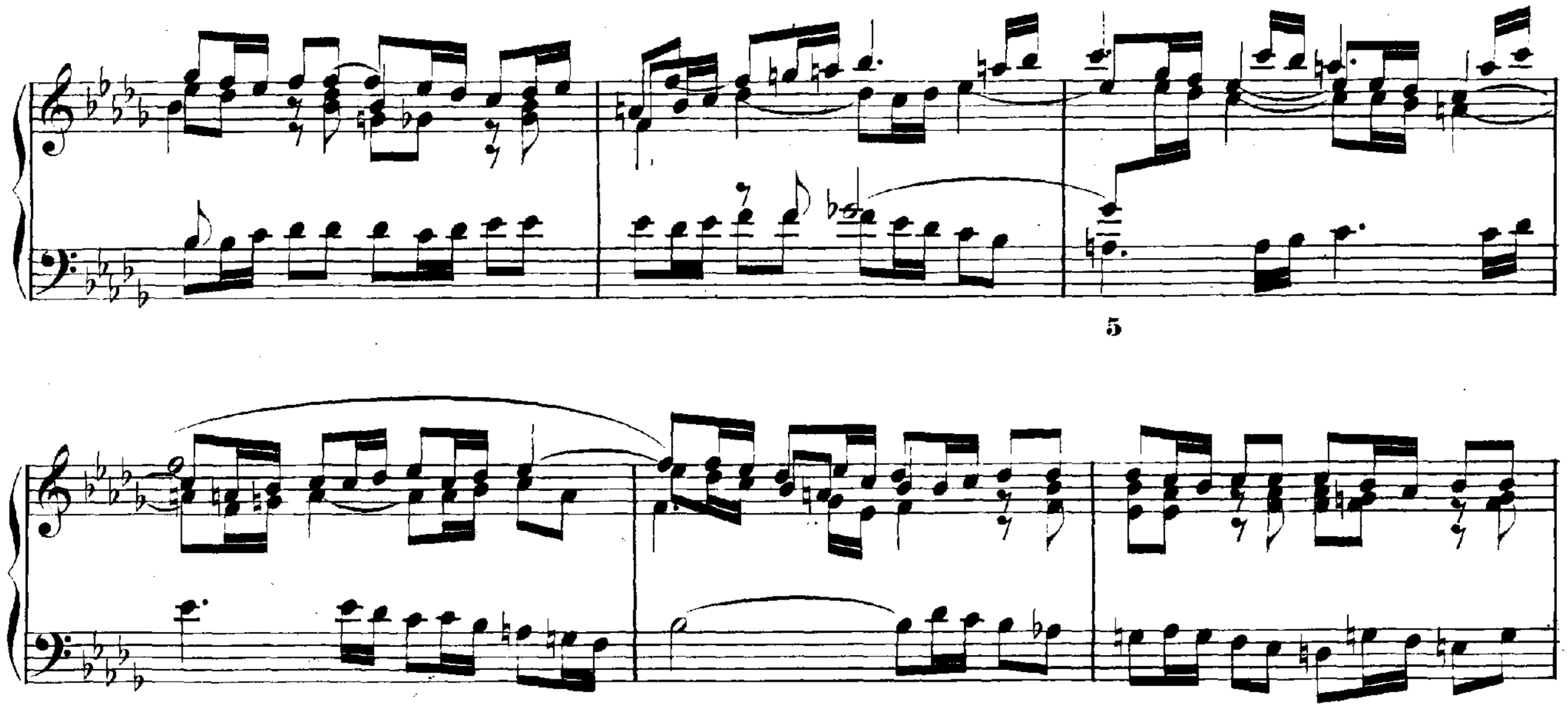
40

45

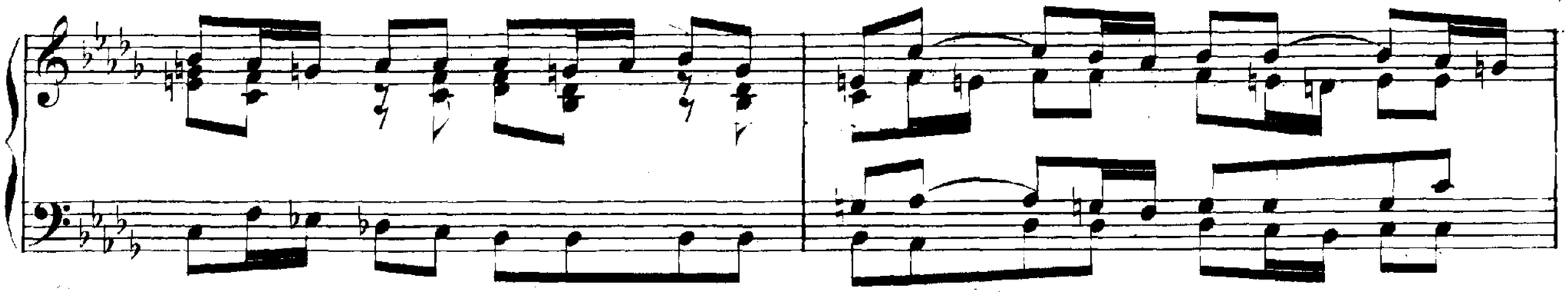
PRAELUDIUM XXII.



5



10

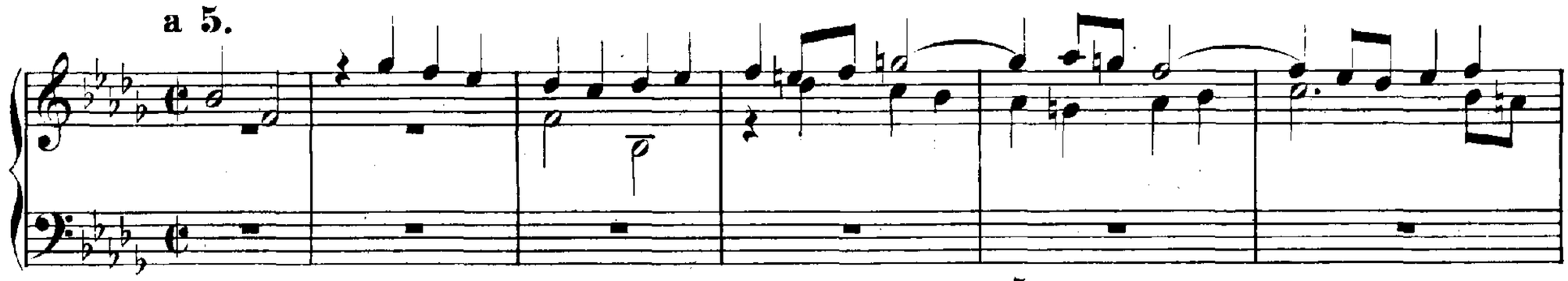


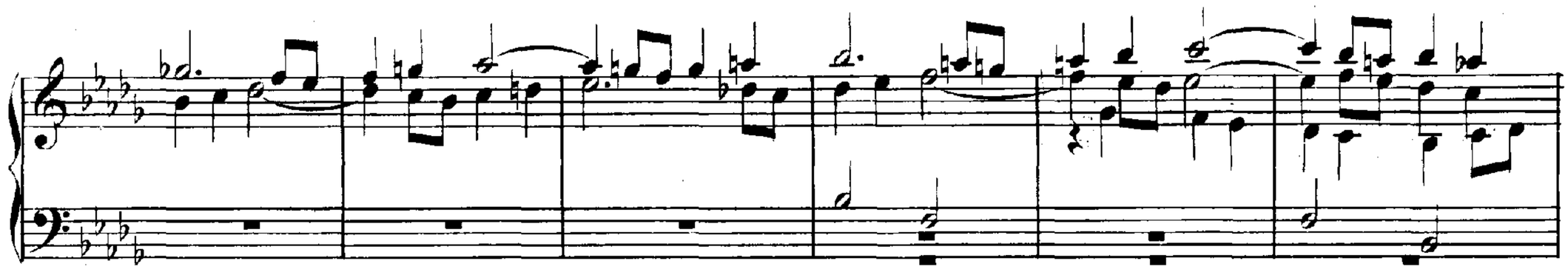
15

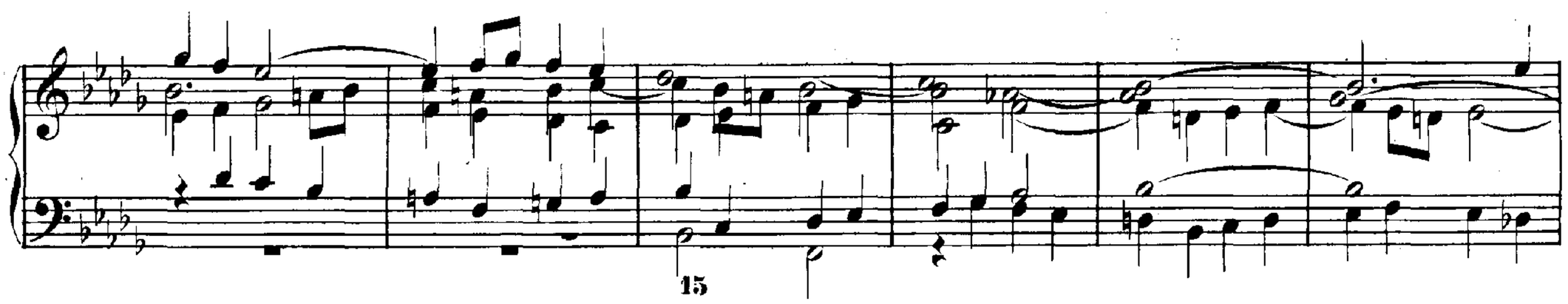
20

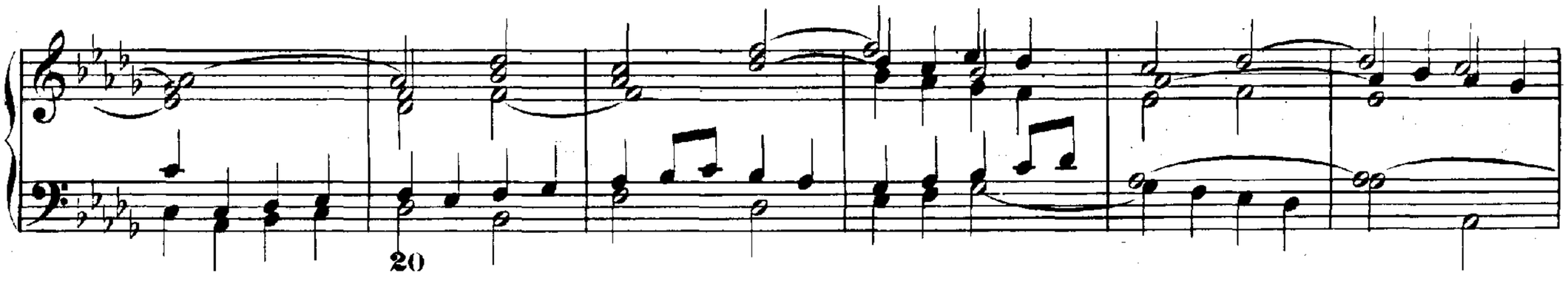
FUGA XXII.

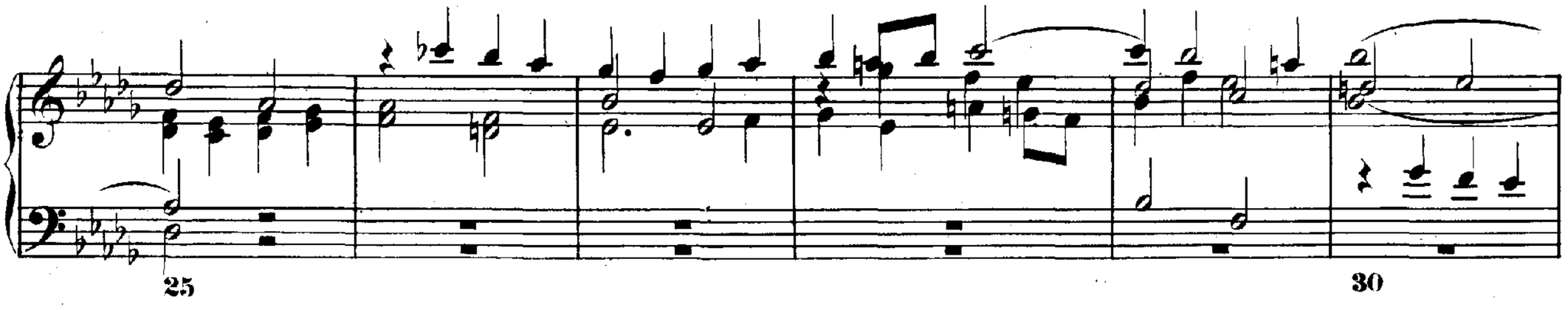
a 5.

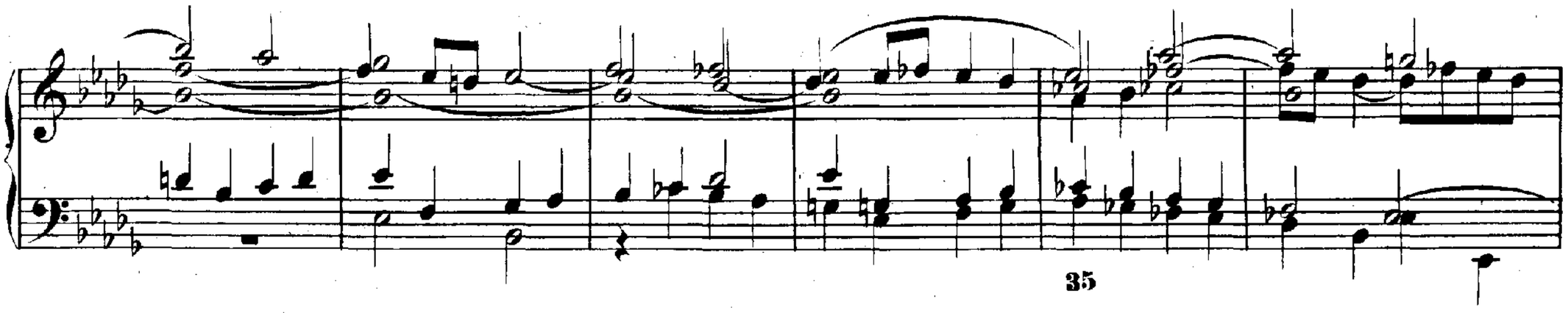












40

45

50

55

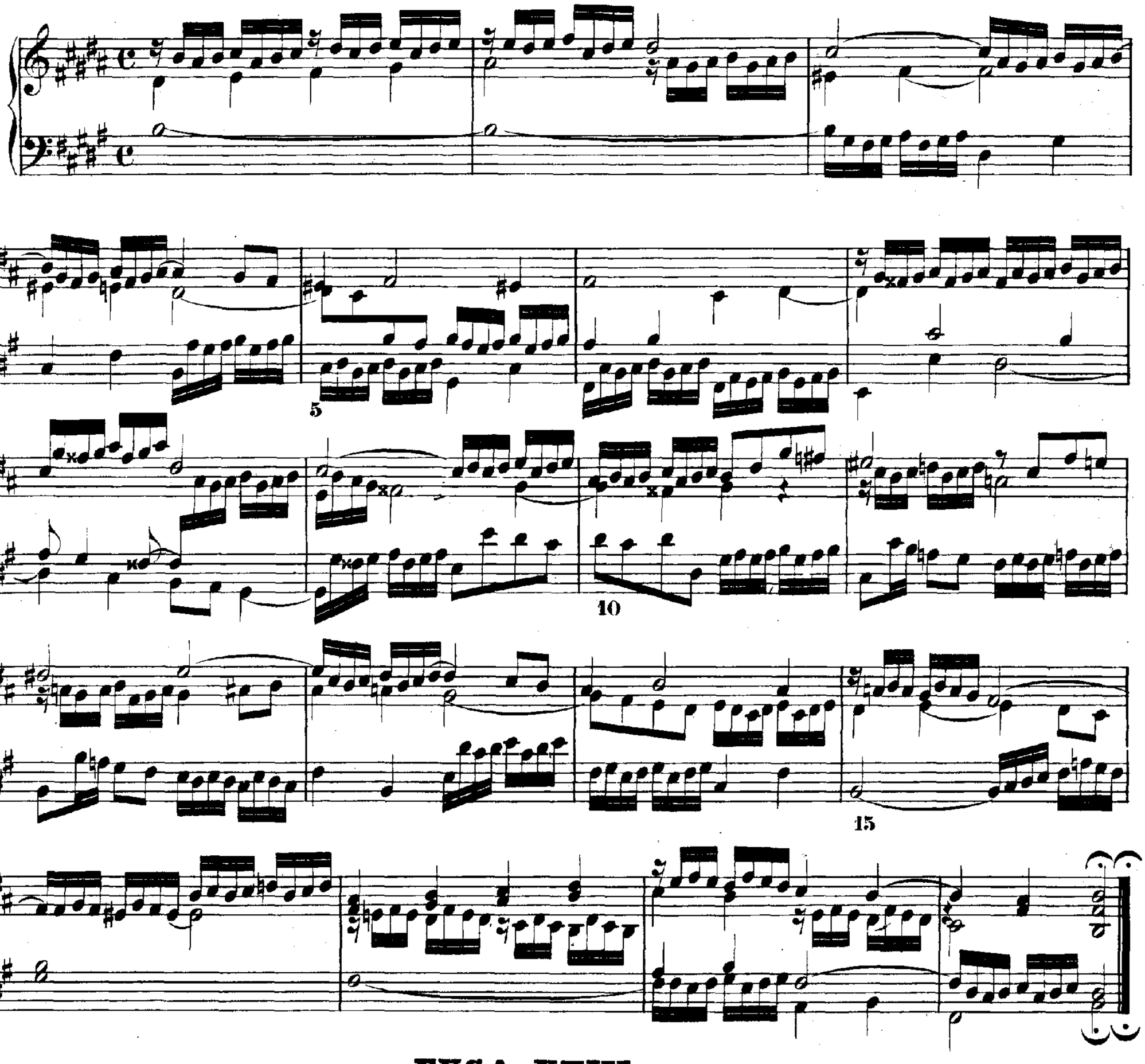
60

65

70

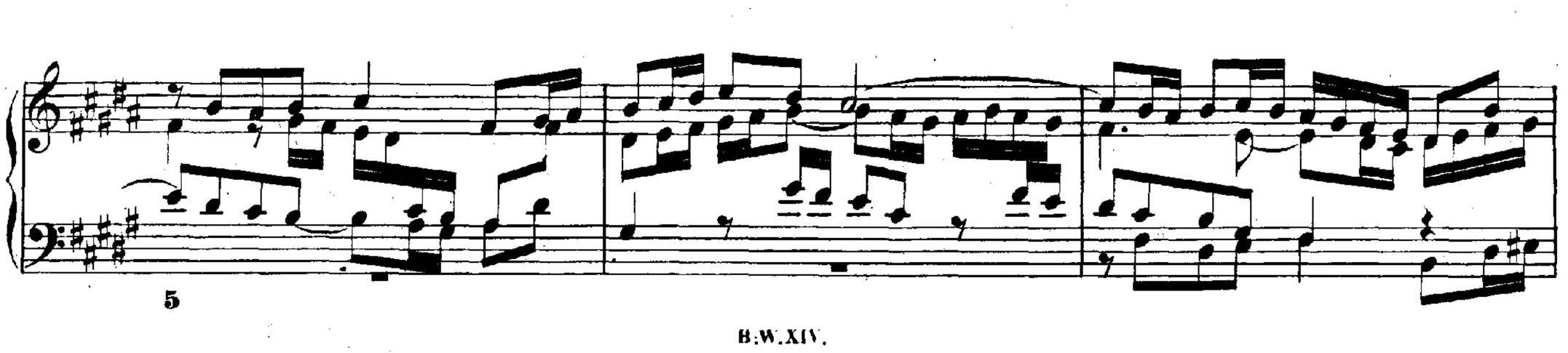
75

PRAELUDIUM XXIII.



FUGA XXIII.

a 4.



PRAELUDIUM XXIV.

Andante.

45

FUGA XXIV.

a 4.
Largo.

tr

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

Anhang.

Varianten und Erläuterungen

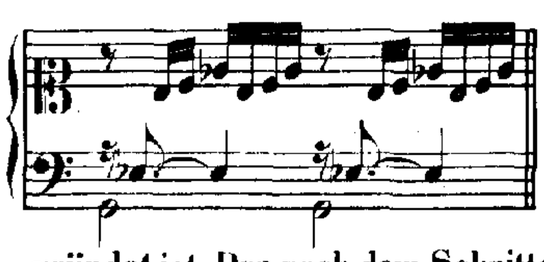
zum

Wohltemperirten Clavier.

ERSTER THEIL.

PRAELUDIUM I.

(Fehlt in Nr. 7.)



Nr. 11 hat hinter dem Praeludium, durch Sternchen 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 Ueberschreiten 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 Forkel'sche Gestalt aufgenommen worden.

Forkel'sche Gestalt.

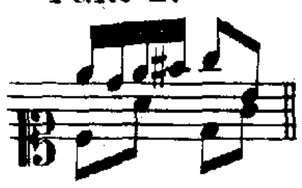
FUGA I.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 1 und überall im Thema.

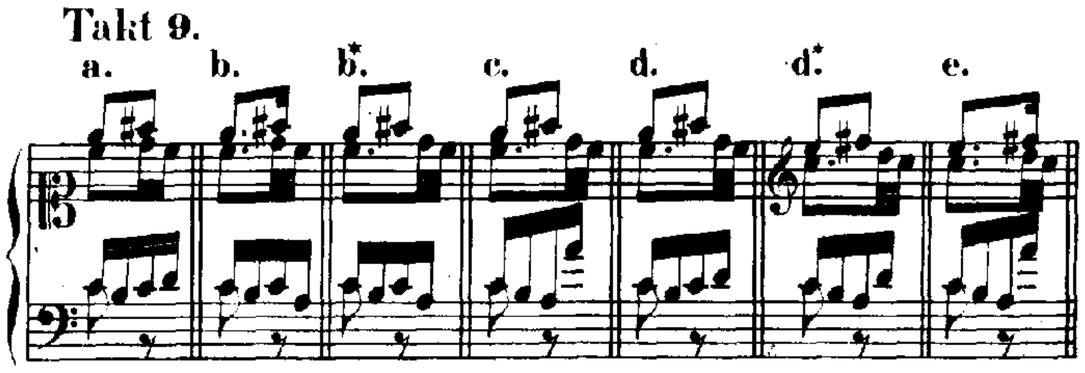
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 9. 10. 12. Müller._P.

Takt 4.



Nr. 8. S. Kr.

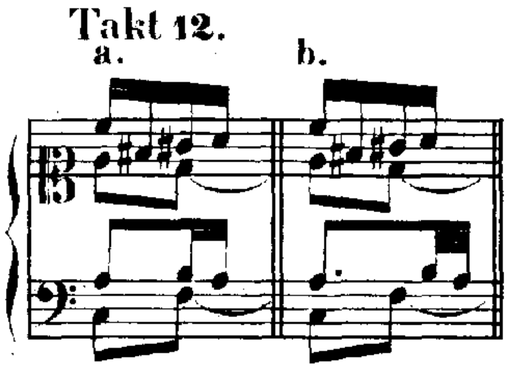
Takt 9.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 9. 10. 12. Müller._P.
b. Genau wiedergegebne Correctur in Nr. 1. Ebenso: Nr. 2–6. N.
b*. Wie dieselbe wohl gemeint war. Kr.
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.)

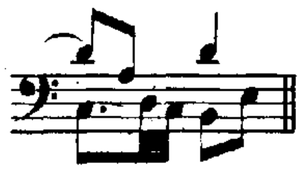
Takt 12.



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

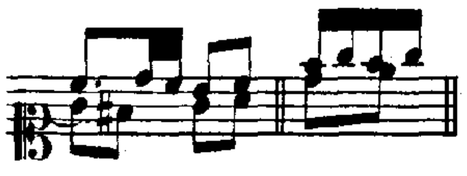
Anmerkung zu b. Die kleine Härte, welche sich aus der Veränderung des Thema gegen die Oberstimme ergab, veranlasste die wohl nicht hinlänglich motivirte Umgestaltung, wie Nr. 1–6 sie zeigen und unser Text, sowie auch N. sie aufgenommen haben. Bei dem grossen Gewicht, welches dem Manuscripte Nr. 8 beigelegt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

Takt 15.



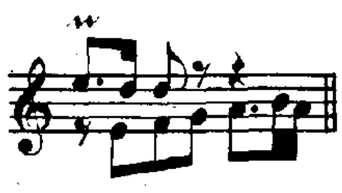
N.

Takt 16. Takt 18.



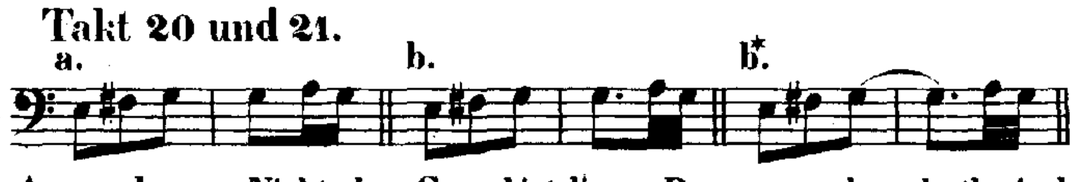
Nr. 4.

Takt 19.



N. (Vergl. Fuga VIII. 25. 30.)

Takt 20 und 21.



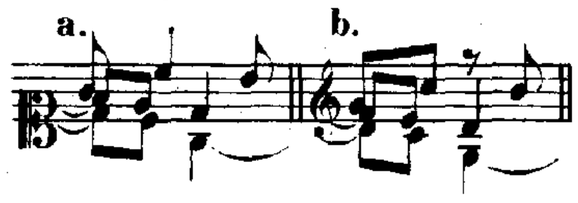
a. Nr. 4. 9. S. N. P.
b. b*. einige Drucke.

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.

Nr. 11. S.

Takt 23.



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

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4. 8.

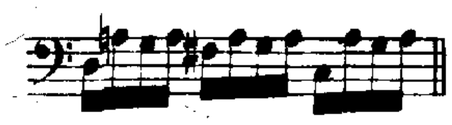
PRAELUDIUM II.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 3.

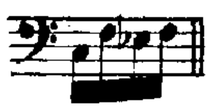
Nr. 9. 11. S.

Takt 6.



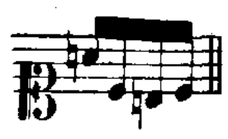
Nr. 11. S.

Takt 17.



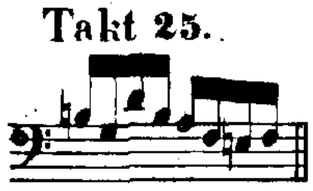
Nr. 4.

Takt 24.



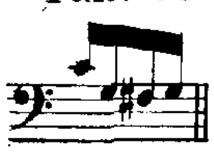
Nr. 6. N.

Takt 25.



P.

Takt 26.



Cz.

Takt 27.

Nr. 9.

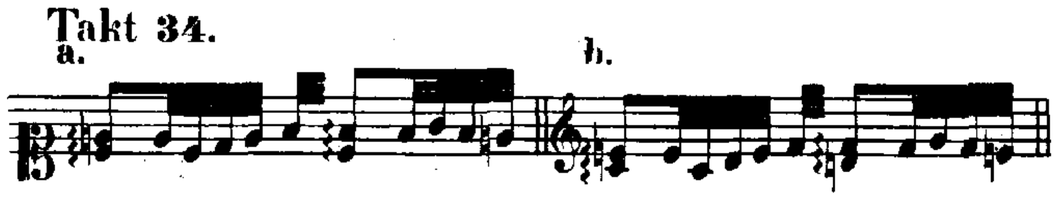
Takt 28.

Keine Tempobezeichnung: Nr. 2. 3.

Takt 31.

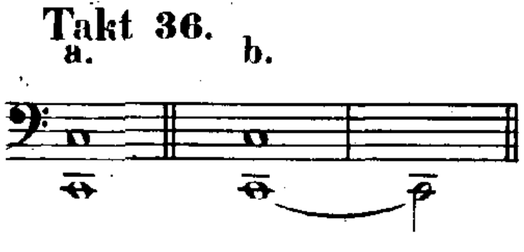
Nr. 9. 11. S.

Takt 34.



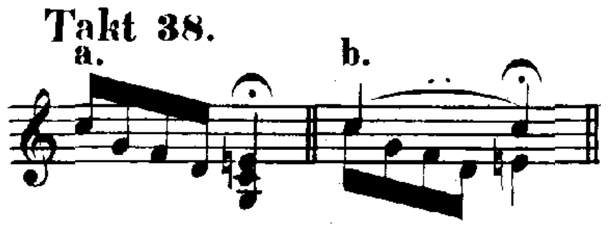
a. Nr. 5. Cz.
b. N.

Takt 36.



a. Nr. 11.
b. Cz.

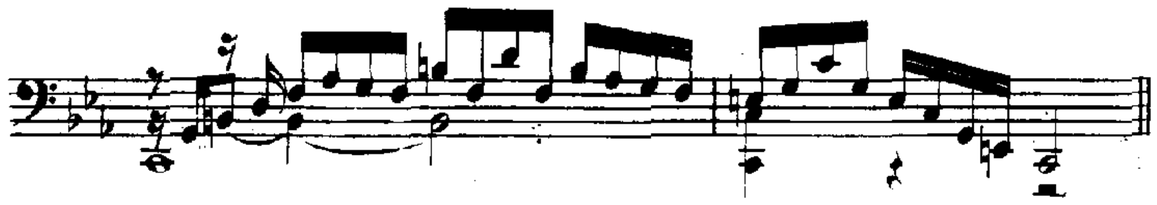
Takt 38.



a. Cz.
b. Br. 2. und 3.

Forkel'sche Gestalt. P. 27 Takte.

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



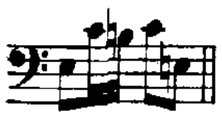
FUGA II.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 3.

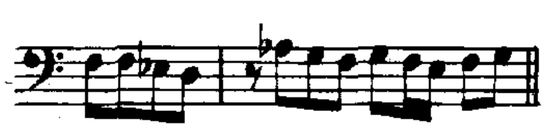
N. P.

Takt 17.



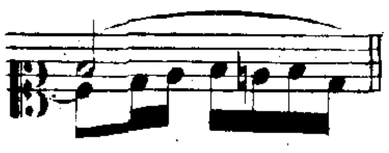
Nr. 5. 6. N.

Takt 20.



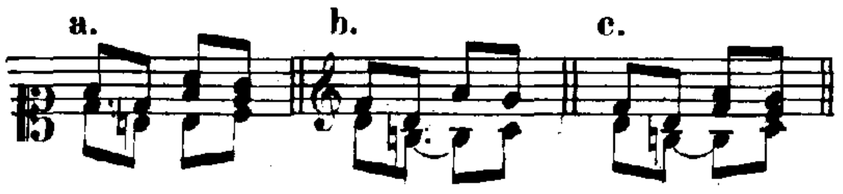
Nr. 10 (von fremder Hand ist mit kleinen Noten die tiefe Octave bemerkt). P.

Takt 24.



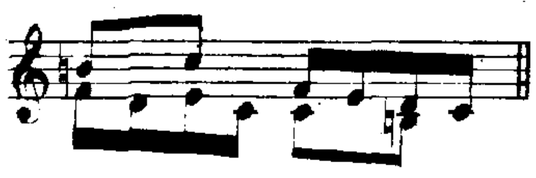
Nr. 9. P.

Takt 28.



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

Takt 29.



N. P.

Takt 30.

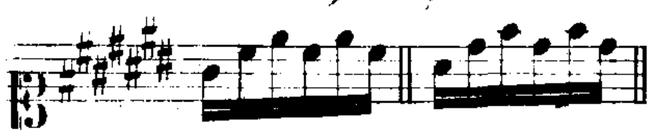
Nr. 6. 8. 11. S. P. Cz.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2. 3. 10.

PRAELUDIUM III.

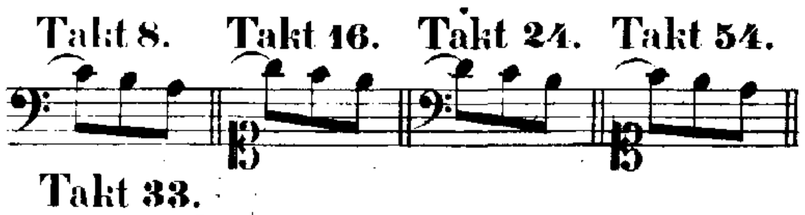
(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 1 und 55. Takt 17.



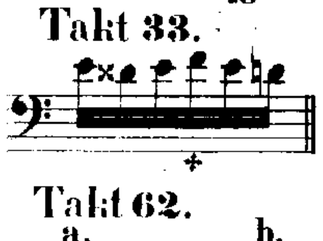
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 10. P. Müller und Nr. 9 haben nur Takt 1 ebenso, 17 und 55 dagegen wie unser Text.

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



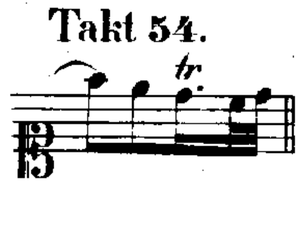
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6. 8–10. Müller. N. P.

Takt 33.



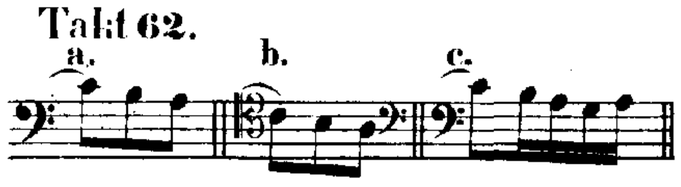
Nr. 4. Vielleicht fehlt die Erhöhung vor *fis* absichtlich und mit Rücksicht auf die Modulation nach Dis moll.

Takt 54.



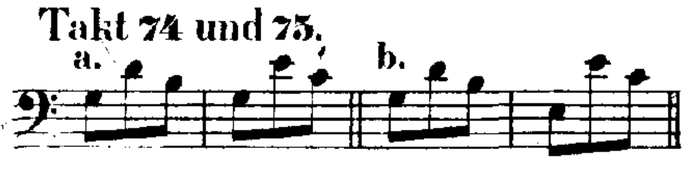
Nr. 4.

Takt 62.



a. Nr. 11. S.
b. Nr. 8. 9. (Zufügung des Tenorschlüssels und Bogens von fremder Hand.)
c. Cz.

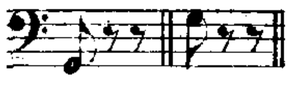
Takt 74 und 75.



a. Nr. 4. 5. 9. 11. Müller. N.
b. Nr. 10. In Nr. 6 scheint Takt 74 vor einer Rasur ebenso geheissen zu haben.

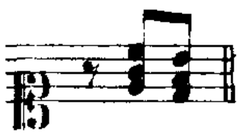
Takt 97 und 98. Nr. 4 und 6 haben jeden dieser Takte zweimal nach einander, was sich vielleicht aus den vorangehenden Wiederholungen motivirt, wahrscheinlich aber ein Versehen ist. (Vergl. Theil II. Fuga XII am Schlusse.)

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.

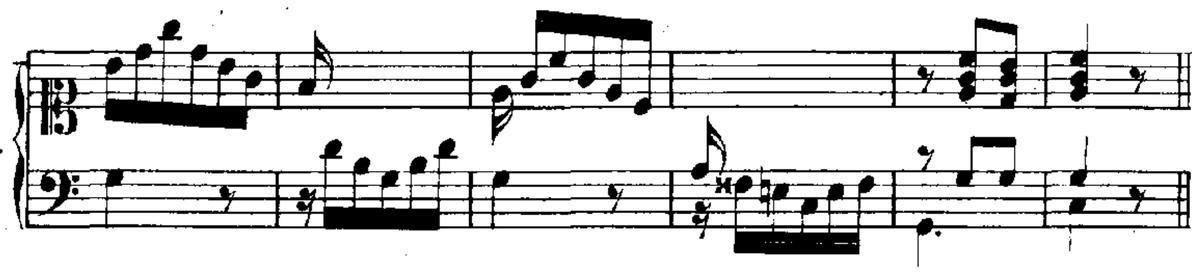
Takt 104.

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 × statt ♯. Dass wirklich das letzte *fis* unerhöht zu lesen sei, möchte aus denselben Handschriften Takt 10 und 25 hervorgehen.

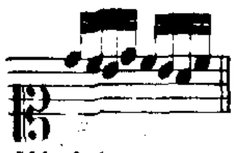
a*. Nr. 11 und 13. S. Diese Schreibart entfernt jeden Zweifel.

b. Nr. 10. Das erste ♯ 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 Drucke: 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.

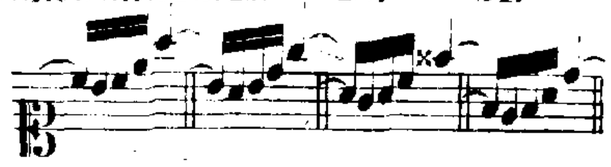


Nr. 13. P. (Vergleiche Takt 11.)

Takt 5 und 46.

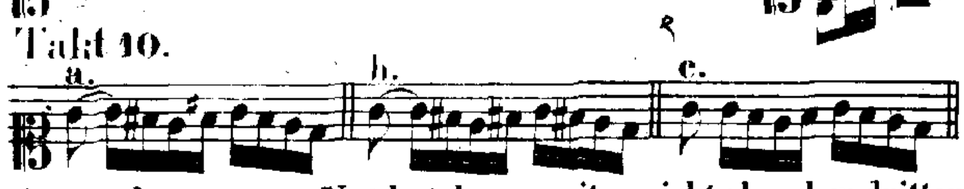
Nr. 8; ♮ von fremder Hand.

Takt 9 und 16. 17. 18. 51.



Nr. 13.

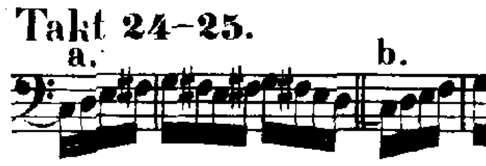
Takt 10.



a. Nr. 1–6. 9. 11. 12. S. Fr.
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 ♯ zugefügt, während es offenbar in demselben Taktgliede nach alter Weise eher entbehrlich wäre, als in dem folgenden, wenn dort noch *fisfis* hätte gelesen werden sollen. Vergl. Takt 25 und Prael. IX. 8, denen zahlreiche Beispiele angereiht werden könnten.

Takt 11. 15.

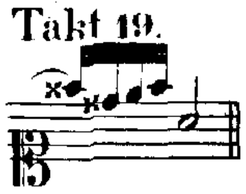


Nr. 13.

Takt 16.

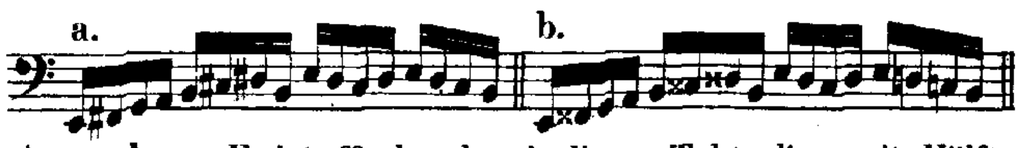
a. Sämmtliche Handschriften lesen das mit + bezeichnete *gis* unerhöht. Von den Ausgaben nur: N. Imb. Chr. Br. 3.
b. Nr. 13.

Takt 19.



Nr. 13.

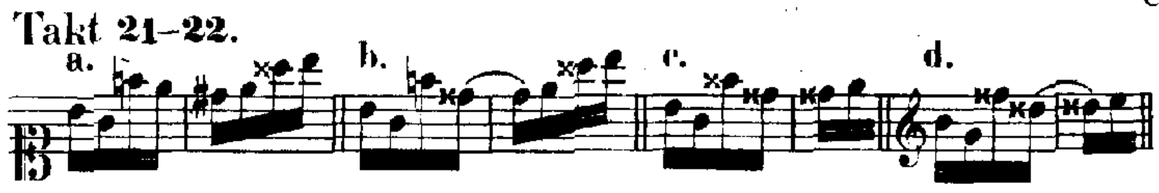
Takt 19.



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

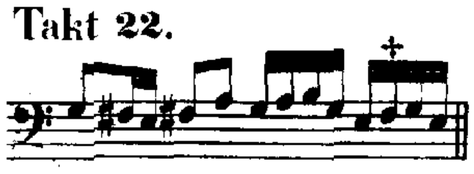
Anmerkung. Es ist offenbar, dass in diesem Takte die zweite Hälfte ohne Erhöhungen gelesen werden muss. Die Lesart b. ist wohl durch eine irrige Interpretation entstanden. Uebrigens sind die ♮ im vierten Viertel von fremder Hand zugefügt.

Takt 21–22.



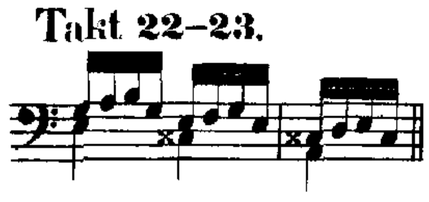
a. Nr. 4: das ♯ ist ein häufiger Lapsus für ×.
b. Nr. 8. 9. 11. S.
c. Nr. 12. 13. N.
d. P. Cz.

Takt 22.



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

Takt 22–23.

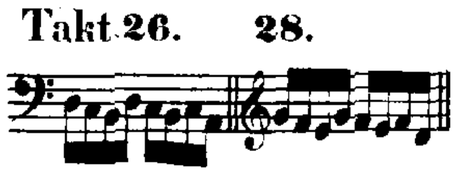


Nr. 13. P.

Takt 24–25.

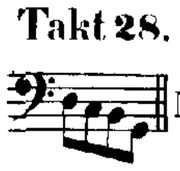
a. die meisten Handschriften.
b. Nr. 13.

Takt 26. 28.



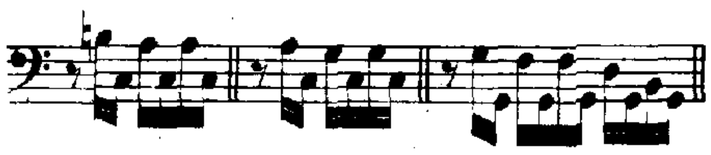
Cz.

Takt 28.



Nr. 9. 11. S.

Takt 35. 36. 37.

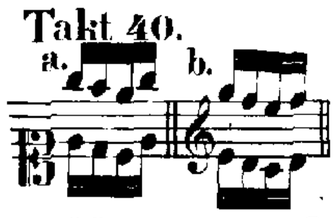


Müller.

Takt 35. 36.

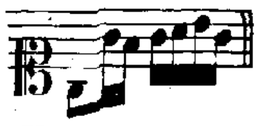
Nr. 13.

Takt 40.



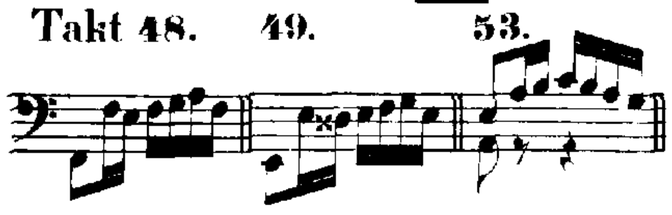
a. Nr. 6. 13.
b. S. P. Cz.

Takt 46.



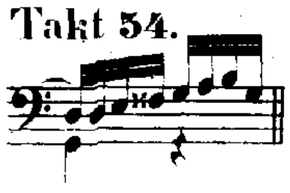
Obgleich die meisten Handschriften hier das *fis* ohne Erhöhung haben, so muss es doch gewiss wie in Takt 5 gelesen werden. In Nr. 10 ist das ♯ später zugefügt.

Takt 48. 49. 53.



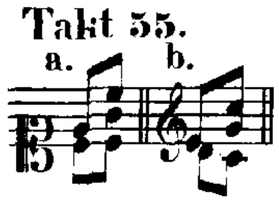
Nr. 13.

Takt 54.



Nr. 4.

Takt 55.

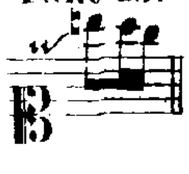


a. Nr. 11 und die meisten Drucke.
b. P. — Die correcte Gestalt fast aller Handschriften und unseres Textes hat nur N. —

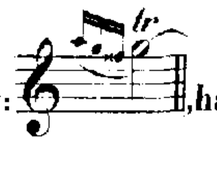
Verzierungen etc.

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 *w* über der Note wiedergegeben. (Vergl. Theil II. Fuga XVI. 83.)

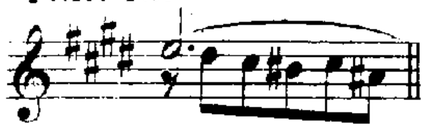
Takt 38. Das autographe Trillerzeichen *tw*, dessen Ausführung hier wohl mit dem Leitton zu machen ist:  , haben Nr. 1 und 6; Nr. 2 hat die entgegengesetzte Manier: *wt*, Nr. 4. 10 etc. einfachen Triller.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

PRAELUDIUM IV.

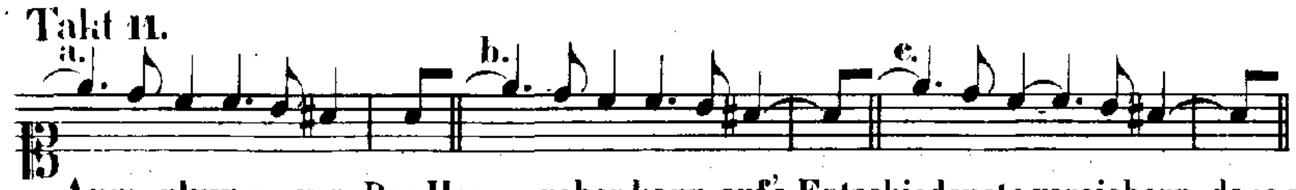
(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 10.



S. P. Cz.

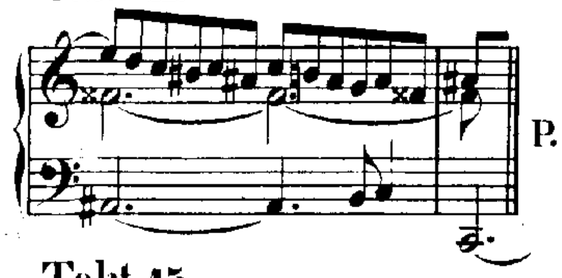
Takt 11.



a. Nr. 1. 5. 6. 10. N. Kr.
b. Nr. 2. 3. 8. Schl.
c. Nr. 4. 11. S. Cz.

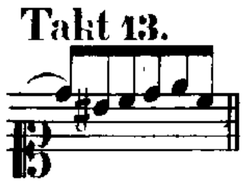
Anmerkung zu a. Der Herausgeber kann auf's Entschiedenste versichern, dass vor fünf Jahren in dem Autograph Nr. 1, welches für die damals vorbereitete neue Peters'sche Ausgabe geraume Zeit in seinen Händen war, zwischen den beiden *ais* Takt 11–12 sich keine Bindung befand, wie in den zur Zeit gemachten 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.



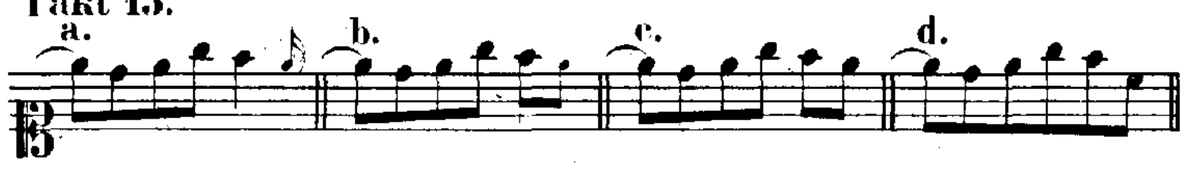
P.

Takt 13.



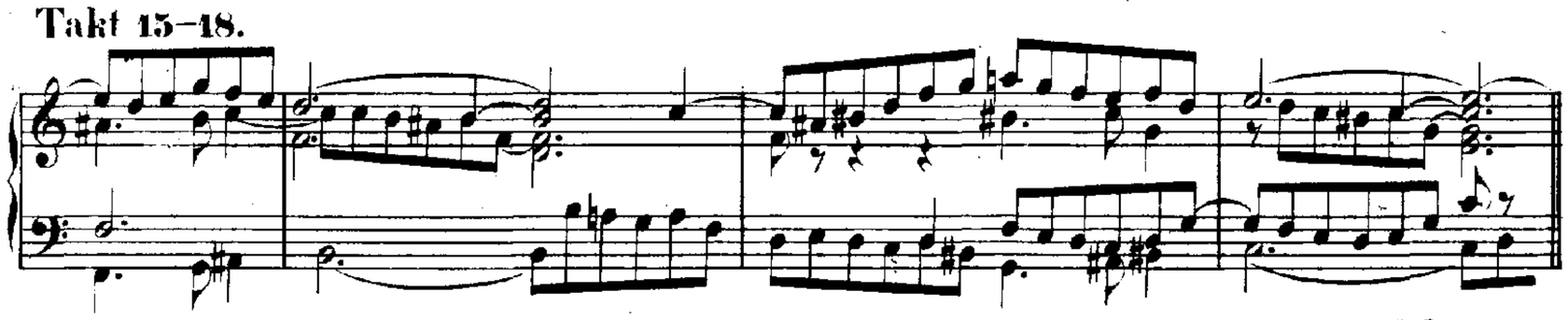
Nr. 11. 12. S. P. Cz. In Nr. 8 ist von fremder Hand diese Lesart auch angemerkt.

Takt 15.



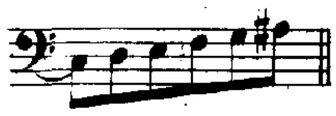
a. Nr. 4.
b. Nr. 8.
c. Nr. 5. 11. S. P. Cz.
d. Nr. 12.

Takt 15–18.



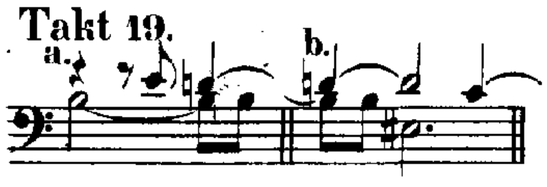
Cz!

Takt 18.



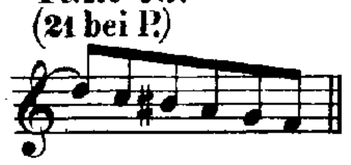
N.

Takt 19.



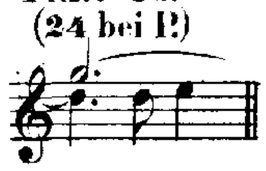
a. Nr. 4.
b. N.

Takt 23.
(21 bei P.)



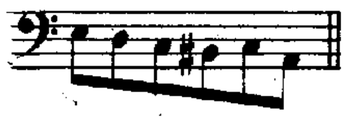
P.

Takt 26.
(24 bei P.)



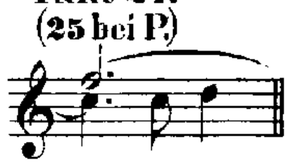
P.

Takt 26.



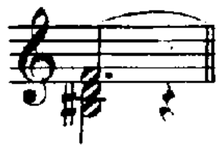
Nr. 8. P. Cz.

Takt 27.
(25 bei P.)



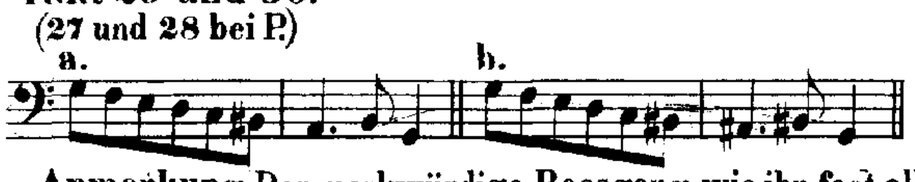
P.

Takt 29.



N.

Takt 29 und 30.
(27 und 28 bei P.)



a. P.
b. Nr. 8, doch rühren die ## sämmtlich 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.

Nr. 9.

Takt 34.

Nr. 11. S. Cz.

Takt 35.

a. Cz.
b. Schl.

Takt 35.

Nr. 8 (♯ vor *h* von fremder Hand).

Takt 36.

Nr. 11. Cz.

Takt 36.

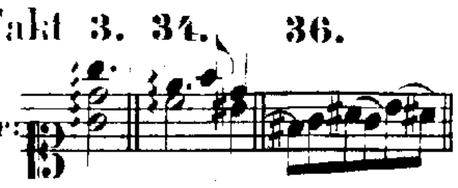
Cz!

Takt 37.

S.

Takt 39.

Nr. 2. Durch Rasur ist das ursprüngliche *gis* entfernt.

Ursprünglich enthielt dieses Stück gar keine Verzierungen, und von Andeutungen der Spielweise nur folgende: Takt 3. 34. 36.  Nr. 1 u. 10.

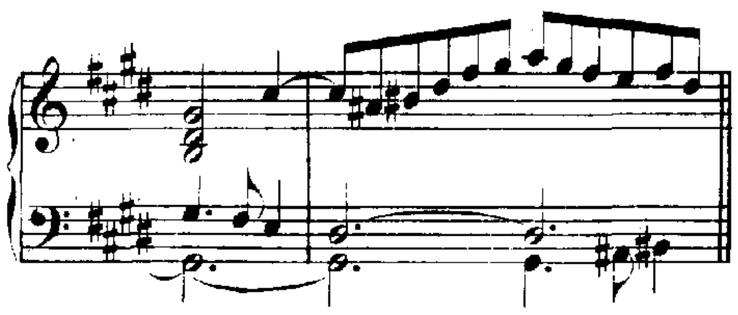
Alle übrigen Harpeggien, sowohl die durch kleine Noten, als auch durch Zeichen wiedergegebenen, ebenso die Vorschläge und Verzierungen sind in Nr. 1 nachträglich in auffallend kleiner Schrift zugefügt worden. Da sie aber sonst correct und der Weise des Componisten ganz gemäss sind, da ferner Nr. 2 und 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: *b*, 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 gradem 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 Clavierbüchlein 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 punktirten *his* vergl. die Anmerkung zu Fuga V. 22.) Eine andere Andeutung derselben Manier findet sich: Theil II. Prael. XIII. 44 und 67.

Forkel'sche Gestalt. 33 Takte. P.

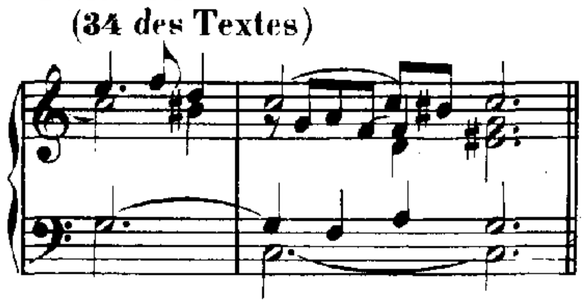
Bis zu Takt 14 mit der vorigen ziemlich übereinstimmend.

Takt 14 und 15.



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

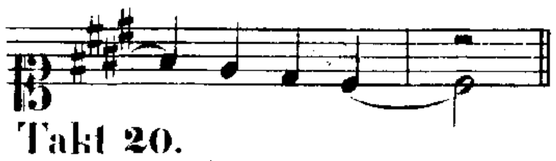
Takt 32. (34 des Textes)



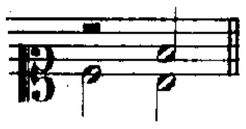
FUGA IV.

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

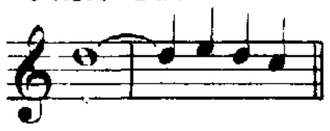
Takt 11.

 Nr. 4. N.

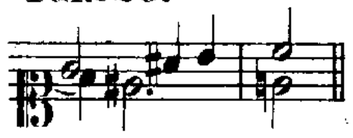
Takt 12.

 Nr. 9. 11. Müller. S. Chr.

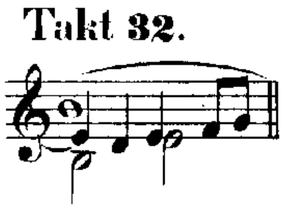
Takt 20.

 N. Br. 1–3.

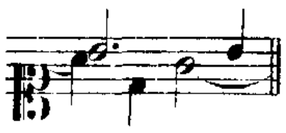
Takt 29.

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

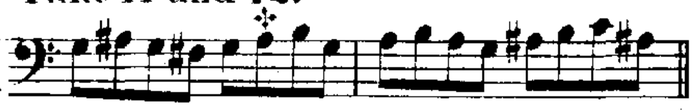
Takt 32.

 N.

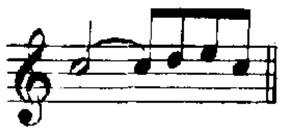
Takt 41.

 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.

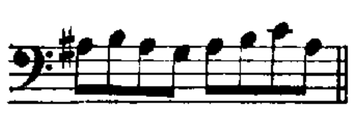
Takt 41 und 42.

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

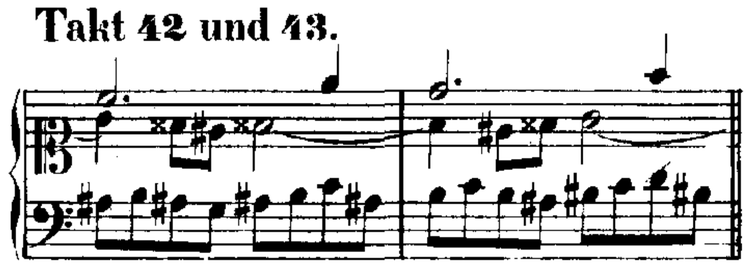
Takt 42.

 N. Cz.

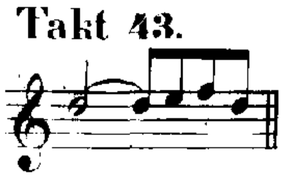
Takt 42.

 Nr. 11. 12. S.

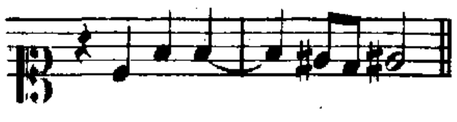
Takt 42 und 43.

 Nr. 8.

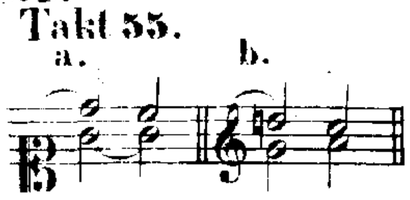
Takt 43.

 N. Cz.

Takt 49 und 50 etc.

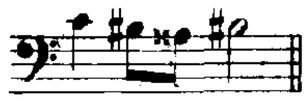
 Nr. 9. P. Die Autographen und die meisten Handschriften haben bis auf Takt 71–72 das dritte Thema ohne Bindung.

Takt 55.



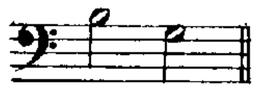
a. Nr. 9.
b. N. Schl.

Takt 61.



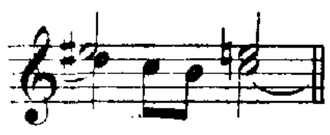
N.

Takt 63.



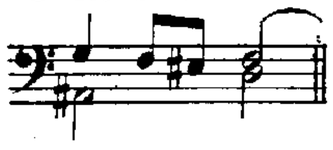
S.

Takt 68.



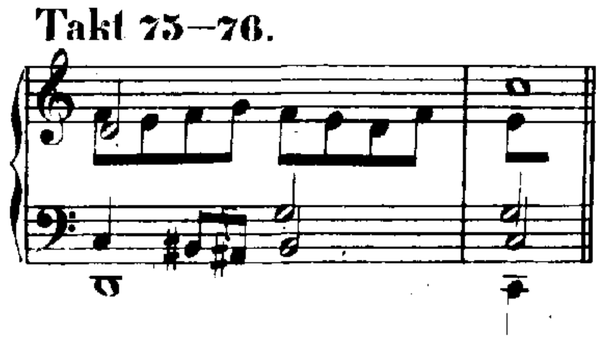
P. Cz.

Takt 70.



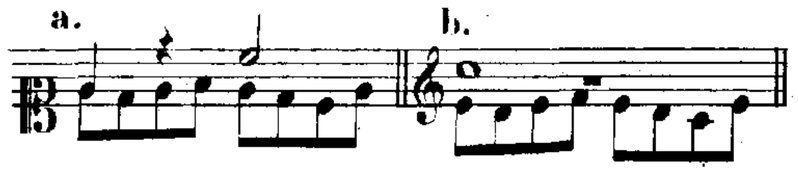
N.

Takt 75–76.



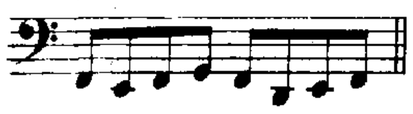
P. Cz.

Takt 76.



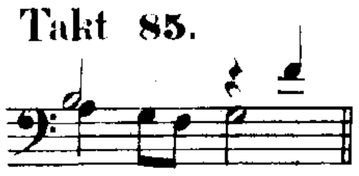
a. Nr. 11. S. Diese durch keine Handschriften sonst unterstützte Andeutung des Verbleibs der Stimmen ist gewiss nicht der Absicht des Componisten gemäss, die durch die Zufügung einer ganzen Taktpause, wie bei b., übrigens bestimmter hervorträte.

Takt 78.



Cz.

Takt 85.

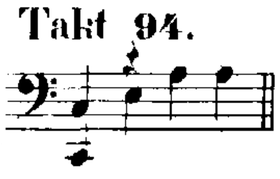


N. Diese Trennung durch die Viertelpause soll offenbar einen neuen Eintritt des ersten Thema markiren, der vom Componisten wohl nicht beabsichtigt ist. Will man aber diese Absicht gelten lassen, so müsste dieselbe Stimme (die mittelste) in Takt 86 über die zweite hinwegschreiten und in sehr erweitertem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

Takt 87.

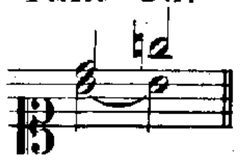
Nr. 9. 11. S.

Takt 94.



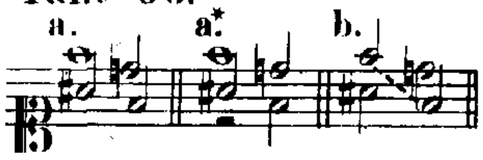
Die Autographen und besten Handschriften haben diese Gestalt; in Nr. 7 und 10 ist die complementäre halbe Pause noch zugefügt. Danach wäre es ganz deutlich, dass die tiefste Stimme in Takt 94 gleich das dritte Thema ergriffe, welches in Takt 95 von der mittelsten Stimme beantwortet würde und nicht von 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.)

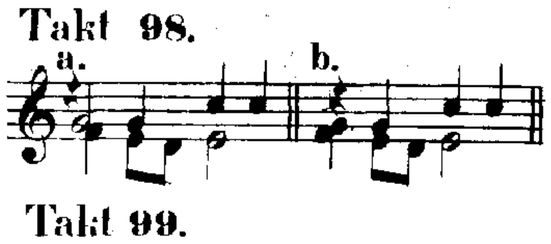
Takt 96.



a. Die Autographen und meisten Handschriften. Kr.
a* Nr. 4. P. Cz.
b. Nr. 5 und 11. S. N. (Stimmenkreuzung.)

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

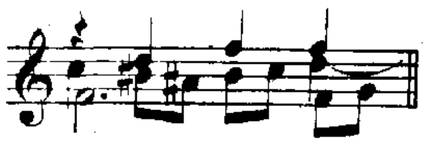
Takt 98.



a. S.
b. Kr.

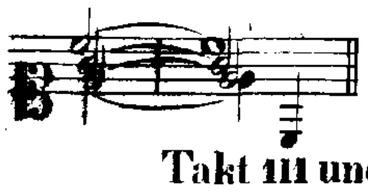
} Beide Gestalten sind wohl derjenigen der Handschriften und unseres Textes vorzuziehen, in welcher nicht augenscheinlich ist, dass die beiden *gis* zu verschiedenen Stimmen gehören.

Takt 99.



P. Cz.

Takt 101–102.

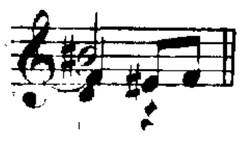


Nr. 4.

Takt 102.

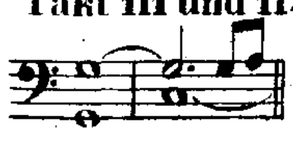
P.

Takt 103.



P. Cz. Octaven gegen die vierte Stimme!

Takt 111 und 112.

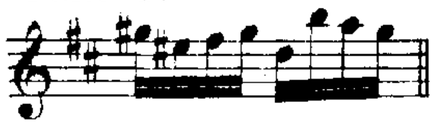


P.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2–4.

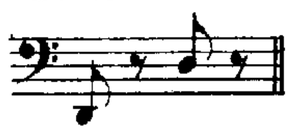
PRAELUDIUM V.

Takt 9.



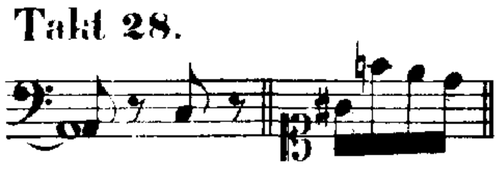
N.

Takt 15.



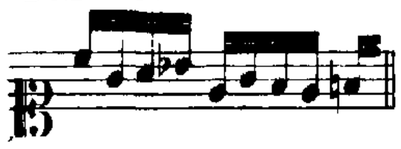
P. Cz.

Takt 28.



Nr. 11. N. Cz.

Takt 29.

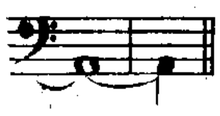


Nr. 9.

Takt 29.

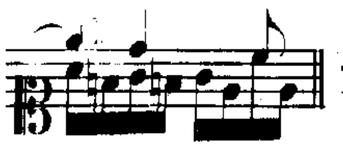
Nr. 11. N. S. P. Cz.

Takt 29 und 30.



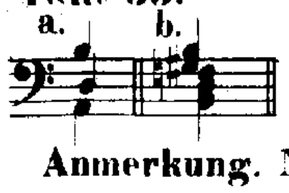
Nr. 11. N. Cz.

Takt 32.



Nr. 10.

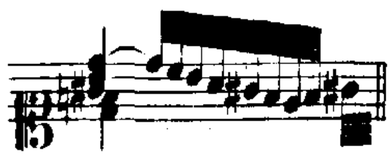
Takt 33.



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.

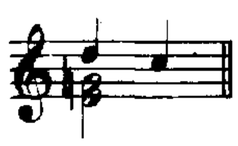
Anmerkung. Nr. 1. 4. 10 haben übereinstimmend die Gestalt unseres Textes. In Nr. 7 fehlt das *f.* offenbar nur aus Vergessenheit, da das dazugehörige ♮ sich vorfindet.

Takt 33.



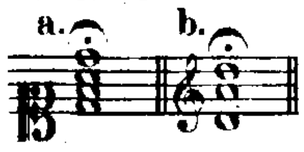
In diesem Laufe, in welchem nach der Bach'schen Schreibweise das *fis* nach *gis* ohne besondere Erhöhung geblieben ist, lesen die meisten Drucke sowohl im zweiten wie im vierten Viertel irrthümlich immer *f.* Richtig nur: Br. 1–3.

Takt 34.



N. Cz.

Takt 35.

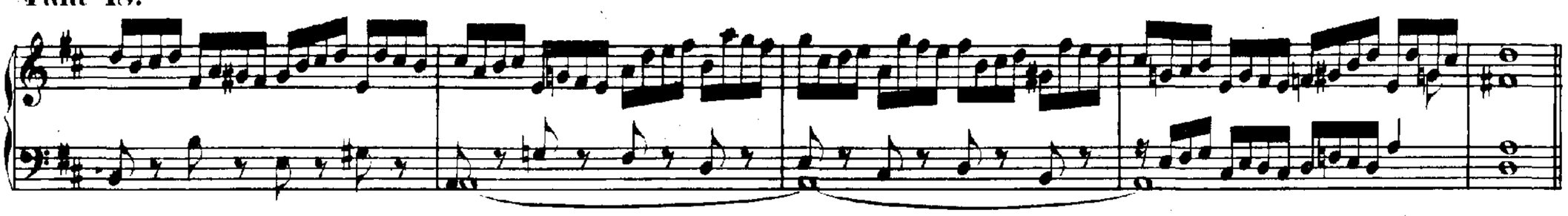


a. Nr. 2.
b. Br. 2.

Forkel'sche Gestalt. P. 22 Takte.

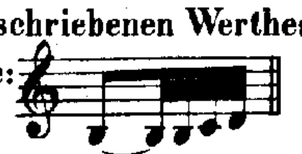
Von Takt 18 geht es so zum Schlusse:

Takt 18.

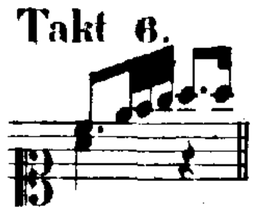


FUGA V.

Takt 3 etc. etc.

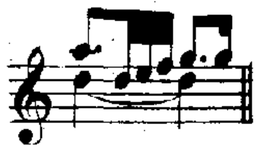
Schl. Die Triolen sind in den Autographen und meisten Handschriften, wenn sie sich aus dem vorgeschriebenen Takt nicht schon von selbst verstehen, immer besonders durch *3* angedeutet, und wo sie sich wiederholen, wenigstens das erste Mal. Wo diese Ziffer fehlt, und an dieser Stelle hat kein Manuscript diese Bezeichnung, ist namentlich nach punktirten 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 Complement der darauf folgenden Noten aufzufassen, so dass die präcise Eintheilung diese wäre: 

Takt 6.



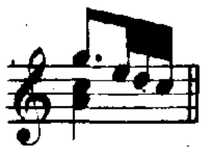
Nr. 9. S.

Takt 6.



P. Cz.

Takt 7.

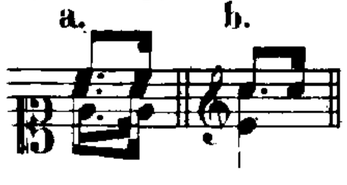


S.

Takt 7.

Nr. 8 (die kleinen Noten fremde Hand).

Takt 7.

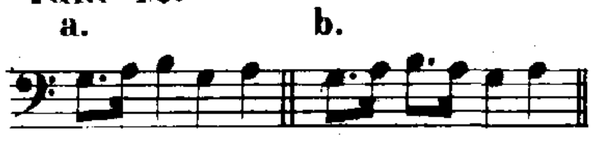


a. Nr. 11. S.
b. N.

Takt 8.

Nr. 6. 9. 11. S.

Takt 12.



a. Nr. 13. P.
b. Br. 2 und 3.

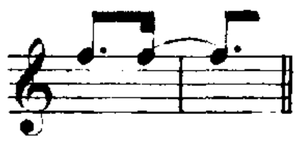
Takt 13.

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.

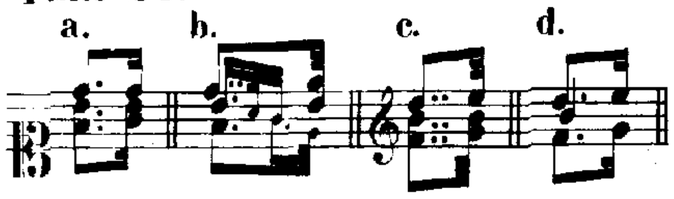
Nr. 13. P.

Takt 14–15.



P. Cz.

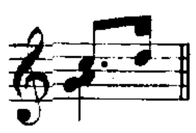
Takt 22.



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

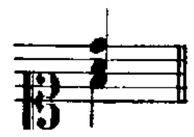
Anmerkung zu c. In Betreff der hier erfolgten Verkürzung des E moll-Accordes, wodurch die sonst sehr fühlbaren Octaven gegen den Bass vermieden werden, dürfte die Erinnerung nicht überflüssig sein, dass für den Vortrag punktirter Noten von fast allen älteren Theoretikern die etwas brutale Regel gegeben wurde, die folgende oder (im sogenannten lombardischen 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 *fz* 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 Währung zuertheilt wurde.

Takt 22.



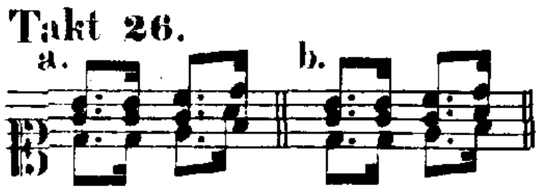
N.

Takt 24.



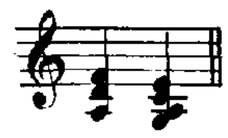
Nr. 11: das ursprüngliche *d* ist radirt. N.

Takt 26.



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

Takt 26.



P. Cz.

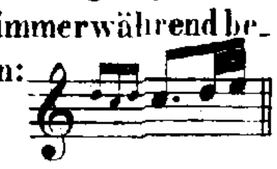
Verzierungen.

Takt 10.

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

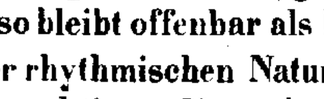
Takt 20.

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 rathsam erscheinen, entweder die Verzierung ganz aufzugeben, oder doch nur einen ganz kurzen Triller zu machen:

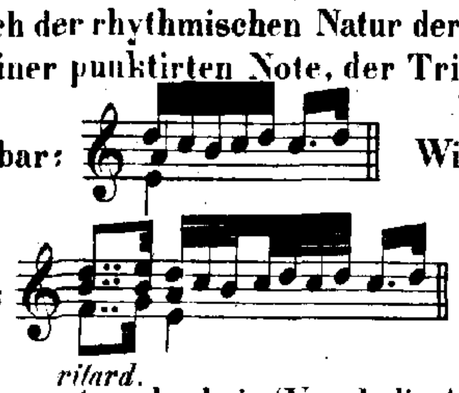


Takt 22.

Dieser Triller: *tw*, 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 *ritardando* wünschenswerth sein:



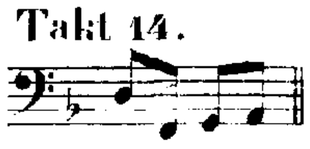
Die Verkürzung der letzten Note *d* führt vielleicht auch die gleichzeitige Verkürzung der dazugehörigen Bassnote *a* herbei. (Vergl. die Anmerkung zu Takt 22 des Textes.)

Nr. 2 hat übrigens abweichend: *tw*, das Zeichen des *trille appuyé*, dessen Ausführung hier ebenfalls nicht unpassend wäre:

(Vergl. Prael. IV.)

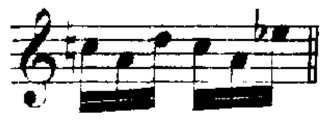
PRAELUDIUM VI.

Takt 14.



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

Takt 20.

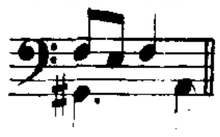


Cz.

Takt 20.

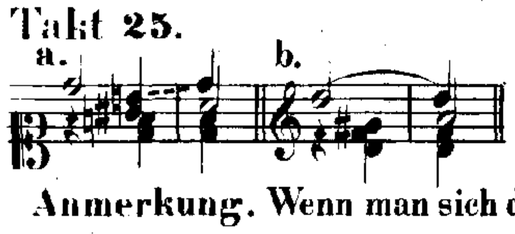
N. Cz.

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.

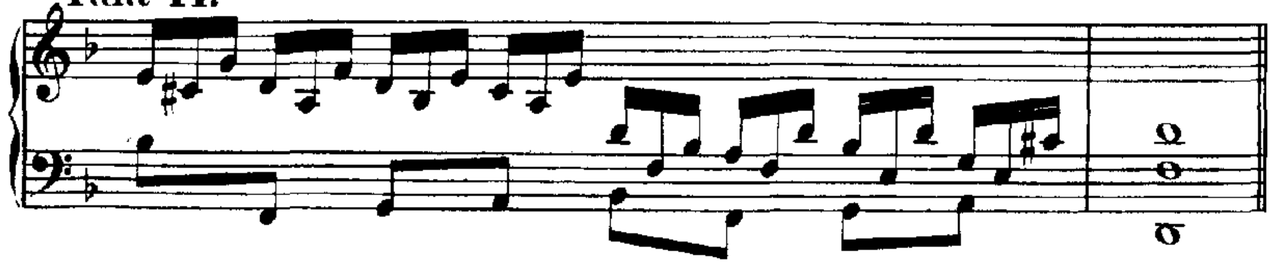
Anmerkung. Wenn man sich die Stimmführung so vorstellt, wie wir durch den Stimmweiser angedeutet haben, so verschwindet die Octavenparallele gegen den Bass von selbst. Der Bogen ist demnach wohl irrthümlich. Wenn der Bogen beibehalten wird, so scheint die Czerny'sche Aenderung berechtigt zu sein.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

Forkel'sche Gestalt. P. 15 Takte.

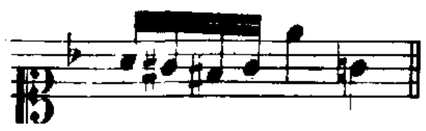
Gleich nach Takt 13 tritt der Schluss ein:

Takt 14.



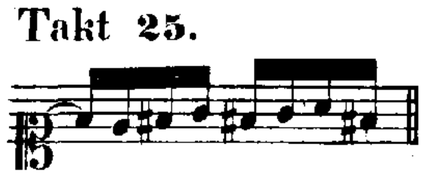
FUGA VI.

Takt 5.



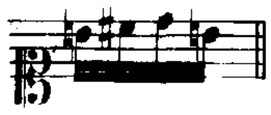
Nr. 9.

Takt 25.



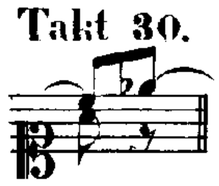
Nr. 8.

Takt 26.



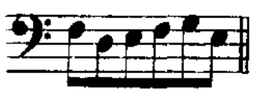
Nr. 8. 9. P. Auch Nr. 1 und 7 hatten ursprünglich diese Gestalt, veränderten dann aber das letzte *h* in *cis*.

Takt 30.



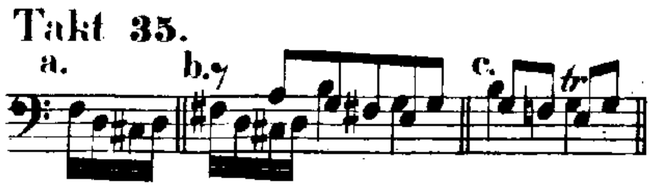
Nr. 11. S. Cz.

Takt 34.



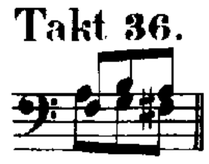
S.

Takt 35.



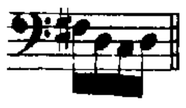
a. Nr. 7–9. 11. S.
b. Nr. 10.
c. P. Cz.

Takt 36.



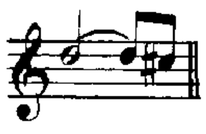
N. (Vergl. Fuga I. 19.)

Takt 40.



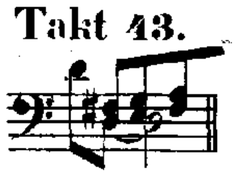
P. Cz.

Takt 43.



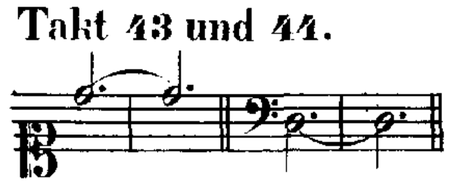
N. Cz.

Takt 43.



N.

Takt 43 und 44.

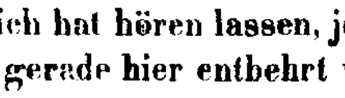


Nr. 2–4. 10.

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 substituirt sind, müssten wohl ziemlich schnell ausgeführt werden, so dass noch ein merklicher Theil der Hauptnote übrig bliebe:

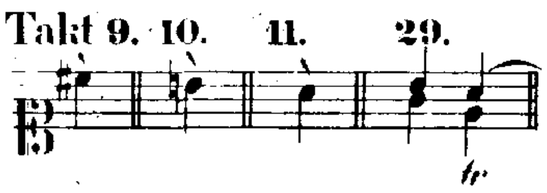


In Takt 29 ist das autographe Zeichen: 𝆖 bei Nr. 1 allerdings durchstrichen worden, ob vom Componisten, möchte um so fraglicher sein, als die übrigen erwähnten Handschriften den Triller aufgenommen haben. Dazu kommt, dass das Thema, nachdem es seit Takt 22 in der Umkehrung sich hat hören lassen, jetzt 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.

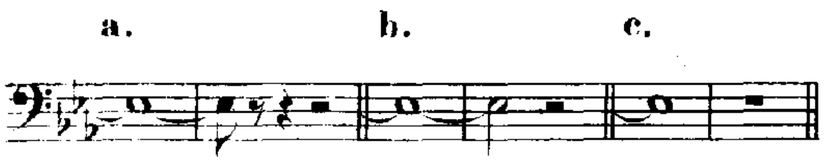


Nr. 7, sämmtlich von fremder Hand, wie sich augenscheinlich aus der ungewöhnlichen Gestalt der *staccato* ergiebt.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4. 7. 10.

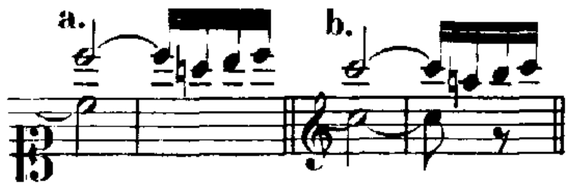
PRAELUDIUM VII.

Takt 3–4.



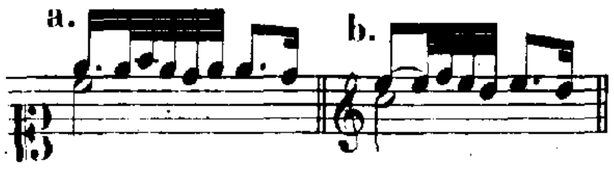
a. Nr. 11. S.
b. P. Cz.
c. N.

Takt 5.



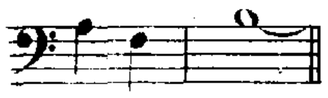
a. Nr. 9. 11.
b. N. P. Cz.

Takt 9.



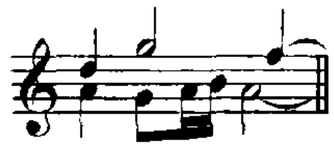
a. Nr. 6.
b. N.

Takt 14–15.



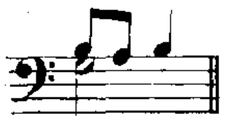
S.

Takt 17.



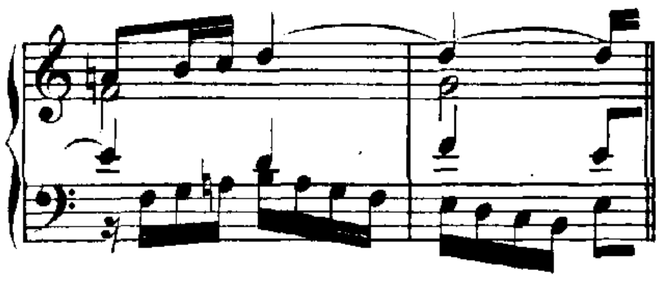
P. Cz.

Takt 20.



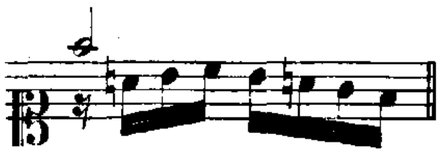
In den Autographen ist das ♮ vor *as* wohl nur vergessen und auch von den übrigen Handschriften nicht zugefügt worden.

Takt 30 und 31.



P. Cz. Die Mittelstimmen sind verwirrt.

Takt 31.



Nr. 11. S.

Takt 33.

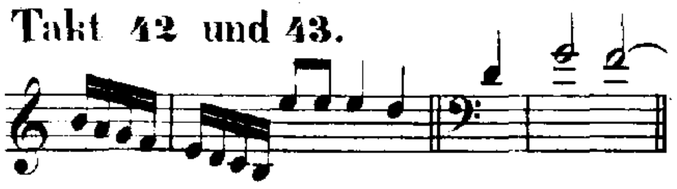
Nr. 11.

Takt 34.

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

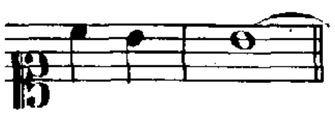
Anmerkung zu b. Diese nicht glückliche Veränderung, welche das querständige *e* entfernen soll, verwischt zugleich das motivische Gepräge des Ganges. Vergl. auch Prael. XVI. 18.

Takt 42 und 43.



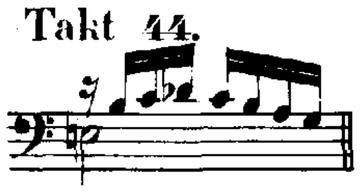
Hier findet eine Stimmenkreuzung zwischen der Oberstimme und dem Tenor statt, die von den meisten Ausgaben übersehen worden ist.

Takt 42 und 43.



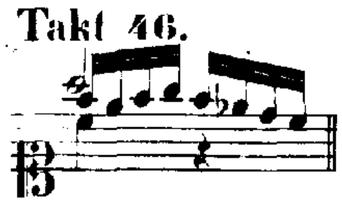
Nr. 11. S. N. P. Cz.

Takt 44.



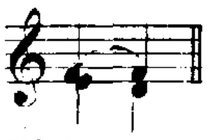
N.

Takt 46.



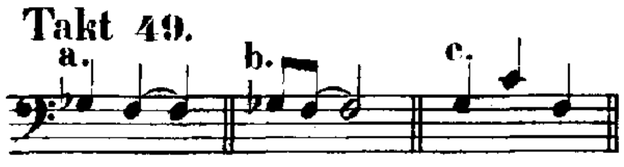
Nr. 12. Auch in Nr. 8 ist nachträglich über das zweite *es* ein ♭ zugefügt. Nach dieser Schreibart wäre mithin das erste als *e* (Leitton) zu lesen. Ausdrücklich steht das erforderliche ♮ in keiner Handschrift, und es ist wahrscheinlich, dass eine genaue Nachahmung des vorangehenden Bassganges beabsichtigt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

Takt 48.



N. P. Cz.

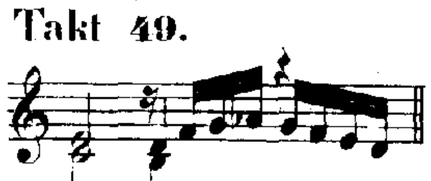
Takt 49.



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

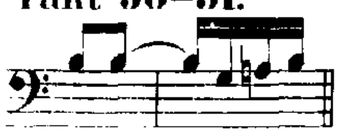
Vergl. Fuga XXIII. 22. Theil II. Fuga V. 20.

Takt 49.



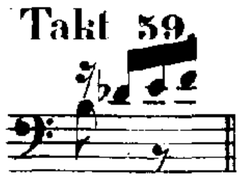
P. Cz. Durch die Zufügung des ♭ ist Fünfstimmigkeit entstanden.

Takt 50–51.



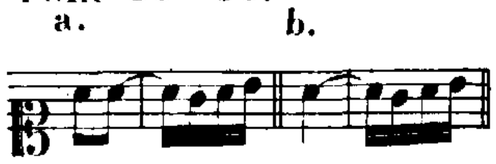
Nr. 2–4. 7. 8. 11. S. P. Cz.

Takt 59.



P. Cz.

Takt 59–60.

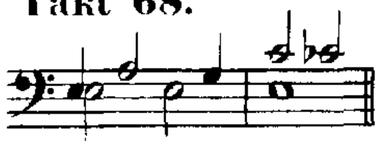


a. Nr. 7. 8. P. Cz.
b. Nr. 9–11. S.

Takt 64.

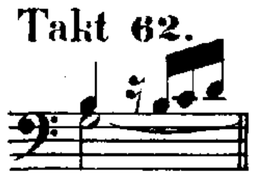
P. Cz.

Takt 68.



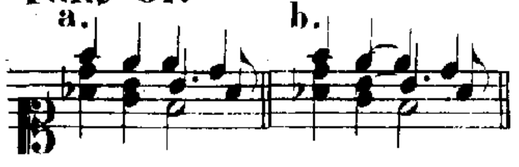
Nr. 9. N.

Takt 62.



S.

Takt 67.



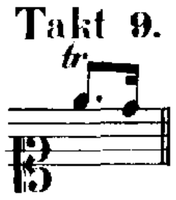
a. Nr. 9. 12. N.
b. Nr. 11. S. P. Cz.

Takt 69.

Nr. 4.

Verzierungen etc.

Takt 9.

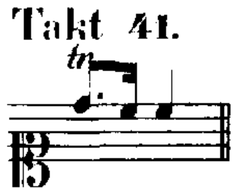


Nr. 7 (von fremder Hand). Nr. 8 hat *w*.

Takt 10.

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

Takt 41.

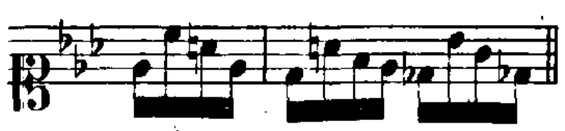


Nr. 7 (von fremder Hand).

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 7.

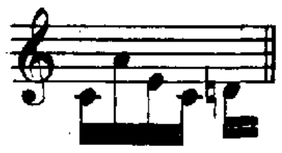
FUGA VII.

Takt 4 und 5.



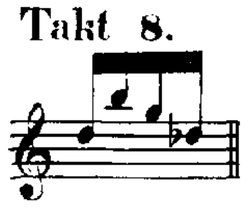
Nr. 10.

Takt 5.



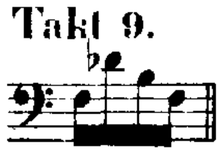
N. Schl. Imb. Br. 3.

Takt 8.



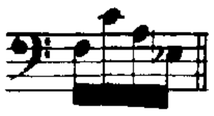
N. Imb.

Takt 9.



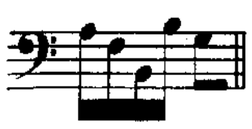
Die meisten Handschriften ausser Nr. 1–3, welche die Lesart unseres Textes haben. Nr. 8 hatte ursprünglich auch das vierte Sechzehntel *g* – dann verändert in *f* – Drucke: N. Cz.

Takt 10.



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

Takt 12.



Nr. 11. S.

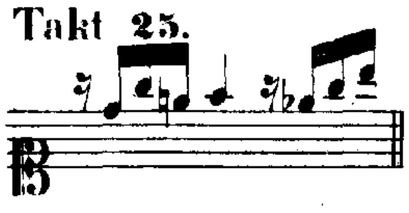
Takt 15.

Nr. 10. P. Cz.

Takt 22.

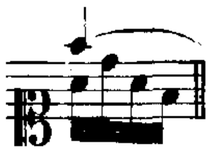
P. Cz.

Takt 25.



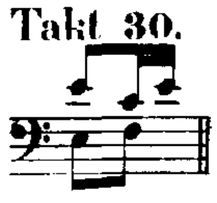
Nr. 7; das ♮ und ♭ von fremder Hand. Schl.

Takt 26.



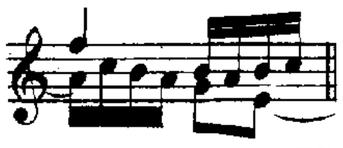
Nr. 10. N.

Takt 30.



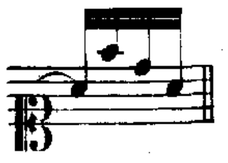
N.

Takt 33.



Cz!

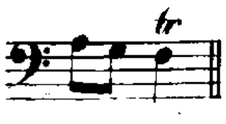
Takt 36.



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

Verzierungen.

Takt 27.



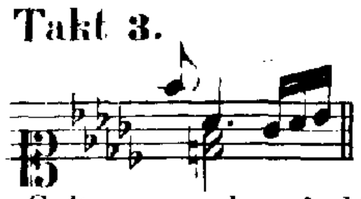
Nr. 4.

Takt 36.

Nr. 4.

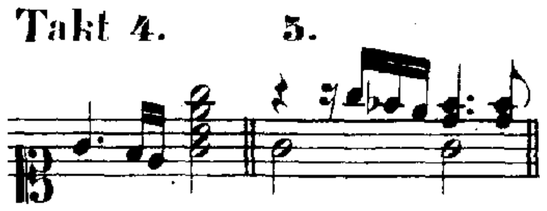
PRAELUDIUM VIII.

Takt 3.



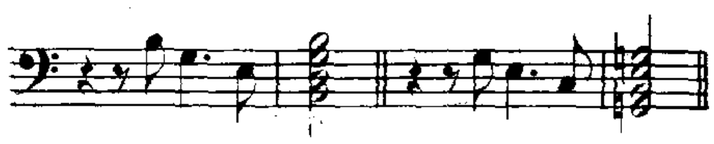
Nr. 13. Wenn wirklich die Forkel'sche Lesart einem älteren Manuscript ihr Dasein verdankt, so dürfte diese Stelle einen wichtigen Beitrag für die Ansicht bieten, dass der Punkt nicht immer nach seiner geschriebenen Geltung, sondern bald länger, bald kürzer, als Ergänzung der dazu gehörenden Noten zu 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.



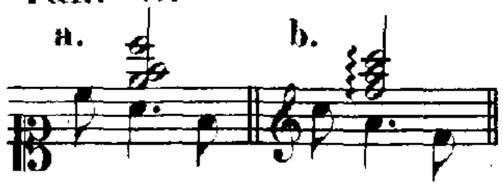
Nr. 13.

Takt 4–5. 6–7.



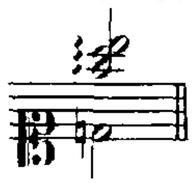
Nr. 13. P. Cz.

Takt 8.



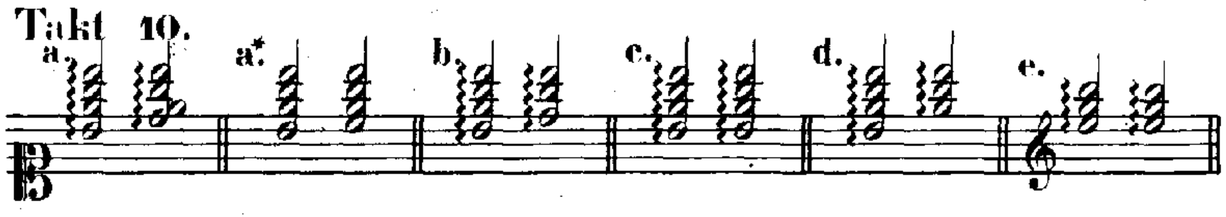
a. Nr. 13.
b. P. Cz.

Takt 9.



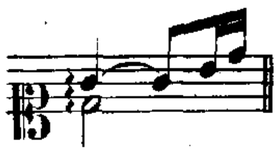
Nr. 11. Schl.

Takt 10.



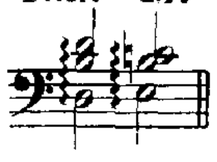
a. Nr. 1–5. 12.
a*. Nr. 6. 9. Offenbar nur verschrieben.
b. Nr. 7. 10. c. Nr. 11.
d. Nr. 8. e. P. Cz.

Takt 13.



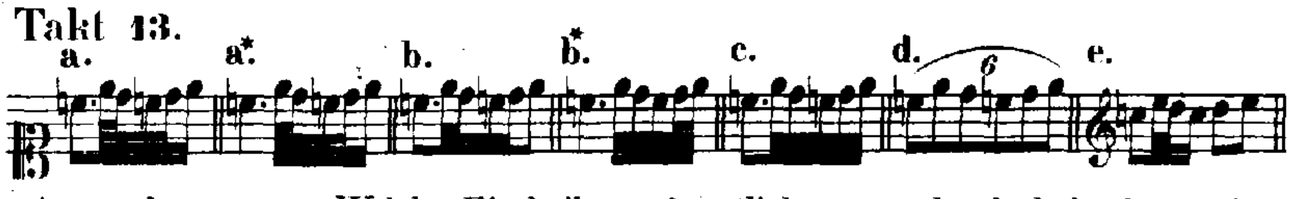
Nr. 11. 13. S. N. P. Cz. (Ohne Mittelstimme: *es*)

Takt 13.



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

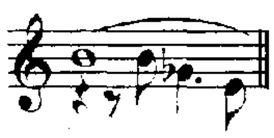
Takt 13.



a. Nr. 1. 3–5.
a*. Nr. 2; nach Rasur.
b. Nr. 8. 10. 11. S. P. Br.
b*. Nr. 7; von fremder Hand nach offenbarer Rasur.
c. Nr. 6; der Punkt müsste um die Hälfte länger dauern.
d. Nr. 9; auch nach Rasur.
e. N. Cz.

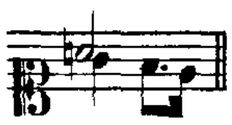
Anmerkung zu a. Welche Eintheilung eigentlich vorgeschwebt habe, ist zweifelhaft. Das erste *c* ist als punktirtes Achtel zu kurz, als Viertel dagegen bei a* zu lang. Solche Nachlässigkeiten der Darstellung kommen übrigens sowohl in Bachschen Manuscripten als auch bei anderen älteren Componisten nicht selten vor, namentlich bei punktirten 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 aussehn:

Takt 14.



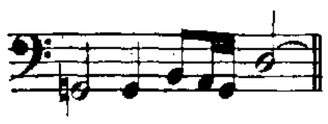
N.

Takt 15.



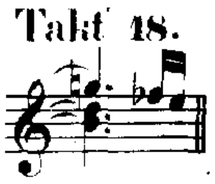
Nr. 12. 13. S. P. Cz. (Ohne Mittelstimme: *c*)

Takt 17.



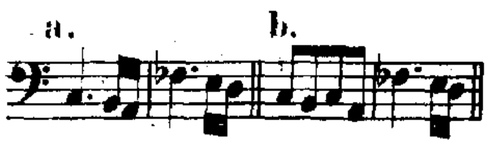
Nr. 13.

Takt 18.



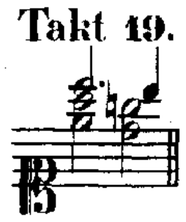
N. P. Cz. Keine Handschrift hat ein ♭ vor *f*. Nr. 13 hat ♮ ausdrücklich und in Nr. 8 ist ♮ von fremder Hand zugefügt. Trotz der harmonischen Herbigkeit ist *f* unzweifelhaft richtig. Vergl. Fuga XXII. 28.

Takt 18–19.



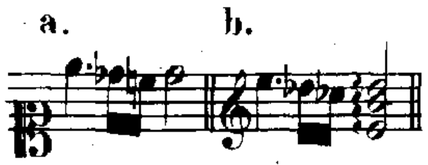
a. Nr. 13.
b. P. Cz.

Takt 19.



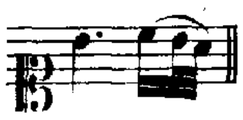
Nr. 11. 13. P. Cz.

Takt 22.



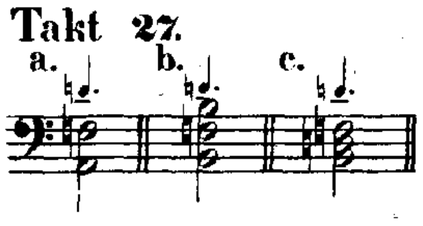
a. Nr. 8 (♮ von fremder Hand). S.
b. P. Cz.

Takt 24.



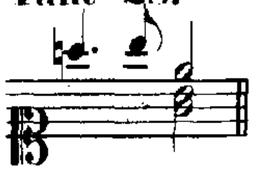
Nr. 4.

Takt 27.



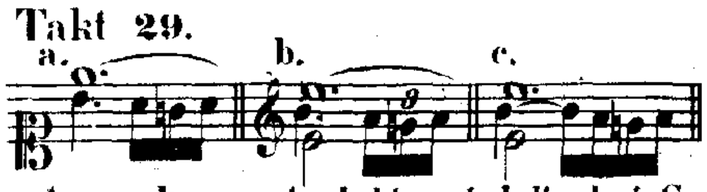
a. Nr. 5. S.
b. N.
c. Schl.

Takt 28.



Nr. 13. P. Cz.

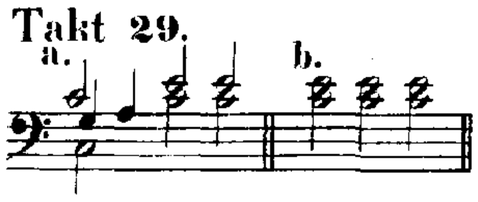
Takt 29.



a. Nr. 9. 11. S. (Ohne Mittelstimme: *es*)
b. Br. 2.
c. N. Cz. Br. 1 und 3.

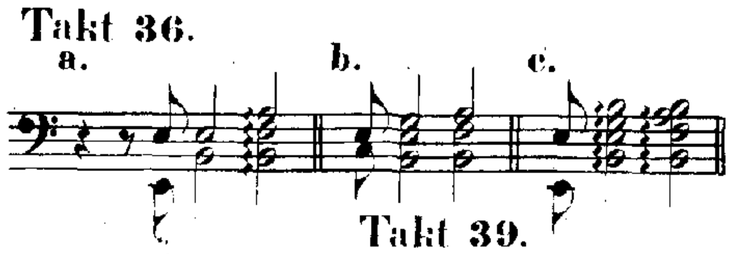
Anmerkung. Auch hier sind die drei Sechzehntel schwerlich als Triole zu deuten. Die Lesart unter b. ist mithin irrthümlich, dagegen die Eintheilung unter c. correct. (Vergl. Takt 3 und Fuga V. 3.)

Takt 29.



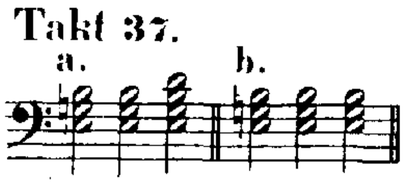
a. Nr. 8.
b. N. Cz.

Takt 36.



a. Nr. 10.
b. Nr. 9. 11. S.
c. N. Cz.

Takt 37.



a. Nr. 9.
b. N.

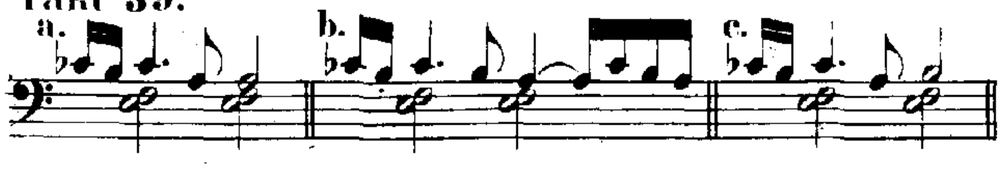
Takt 38.

Nr. 9.

Takt 39.

Nr. 2 (*nachträgliche Correctur*). 11. S.

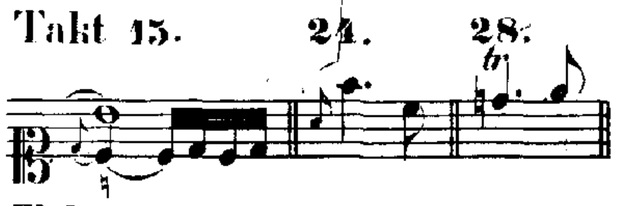
Takt 39.



a. Nr. 4. b. N. Cz. c. S.

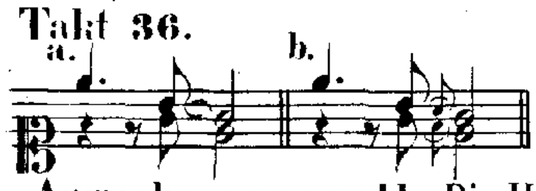
Verzierungen etc.

Takt 15. 24. 28.



Nr. 7; sämmtliche Zusätze von fremder Hand.

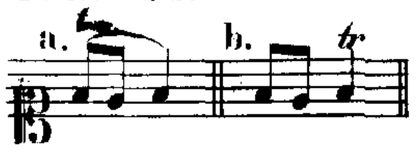
Takt 36.



a. Nr. 1–3. 10.
b. Nr. 7.

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.*

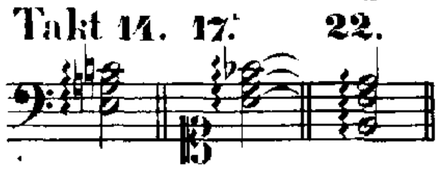
Takt 36.



a. Nr. 1; das ursprüngliche ∾ von fremder Hand so verändert.
b. Nr. 4.

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

Takt 14. 17. 22.



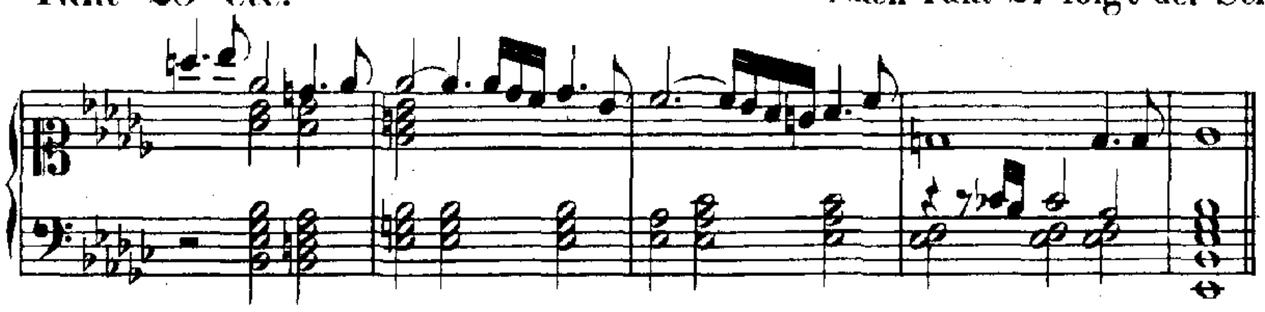
Nr. 7. Ebenso sind in Takt 32–34 zu jedem Accorde Harpeggienzeichen zugefügt.

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.*

Forkel'sche Gestalt. 32 Takte. Nr. 13. P.

Takt 28 etc.

Nach Takt 27 folgt der Schluss:



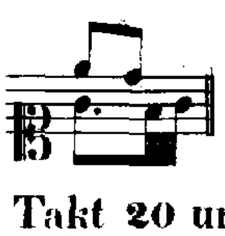
Wegen der scheinbaren Triole in Takt 29 *siehe* Takt 3.

FUGA VIII.

Takt 10.

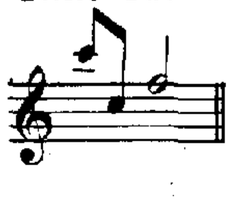
N. Auch Nr. 7 und 10 *mögen ursprünglich diese Lesart gehabt haben*, da in beiden eine Rasur sichtbar ist.

Takt 11.



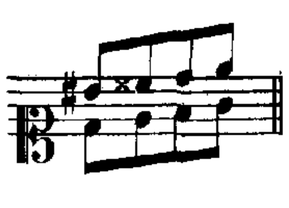
Nr. 11. 13. S. P.

Takt 16.



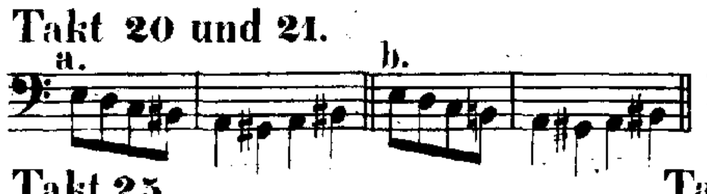
P.

Takt 17.



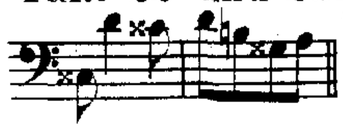
Nr. 2. 3. 8. 9. 11. 12. N. S. P. Cz.

Takt 20 und 21.



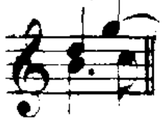
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 7–10. 13. N. P.
b. Nr. 6.

Takt 22 und 23.



Nr. 13.

Takt 25.

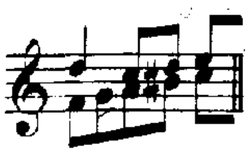


N. (Vergl. Takt 39. 46. 84.)

Takt 30.

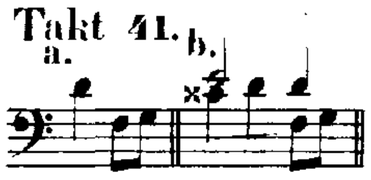
Nr. 11. 12. Fast alle Drucke. (Wegen der querständigen Form des Textes vergl. Fuga XIV. 33; ferner: Fuga XII. 32; Fuga XIV. 36; Prael. XVIII. 15. etc. etc.)

Takt 39.



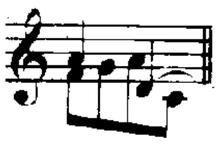
N.

Takt 41.



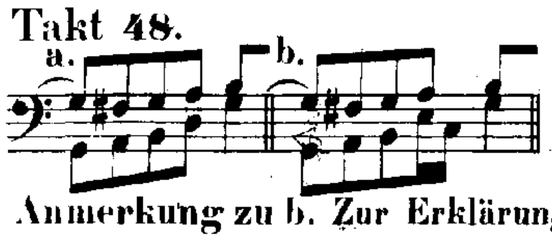
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–11. 13. N. S. Cz.
b. P.

Takt 46.



N.

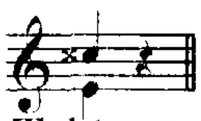
Takt 48.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart) und die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 1 (nachträgliche Correctur). 2. 8. 5. 12. Das vor *e* vergessene ♭ hat nur Nr. 12.

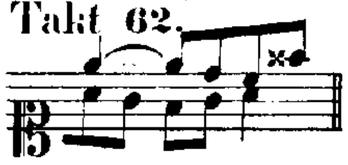
Anmerkung zu b. Zur Erklärung dieser vortrefflichen Ausmerzung des ursprünglichen Hornsatzes genügt wohl die Hinweisung auf die bekannte Folge:

Takt 52.



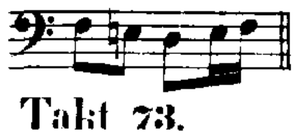
P. Cz.

Takt 62.



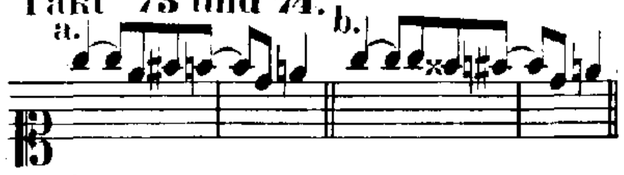
Nr. 13.

Takt 69.



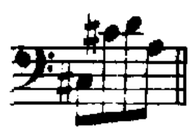
Nr. 13.

Takt 73 und 74.



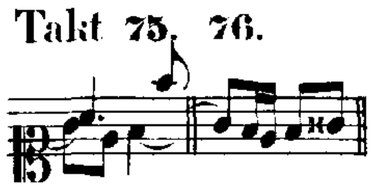
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–10. 12. 13. S. P. Cz.
b. Nr. 11. N.

Takt 73.



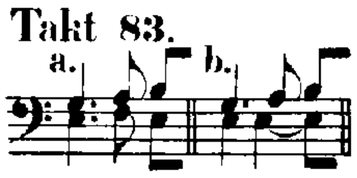
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–10. 13. N. P. Cz.

Takt 75. 76.



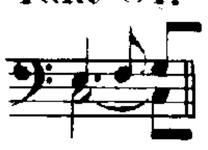
Nr. 13.

Takt 83.



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

Takt 84.



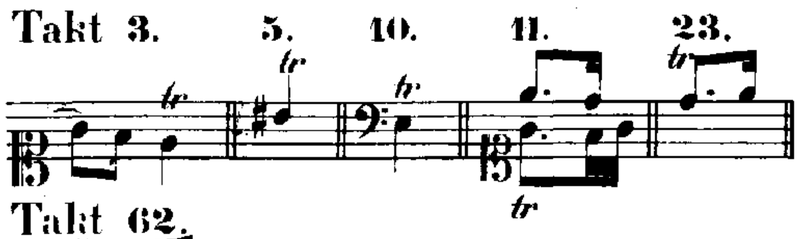
N.

Takt 87.

Nr. 13. P. Cz.

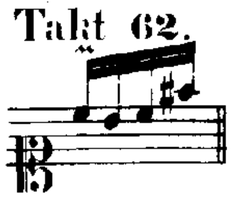
Verzierungen.

Takt 3. 5. 10. 11. 23.



Nr. 7 (fremde Hand).

Takt 62.

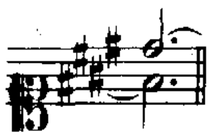


Nr. 1 (das sehr kleine Zeichen ist ausgelöscht und vielleicht absichtlich).

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

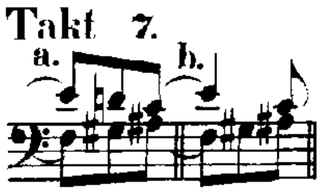
PRAELUDIUM IX.

Takt 4.



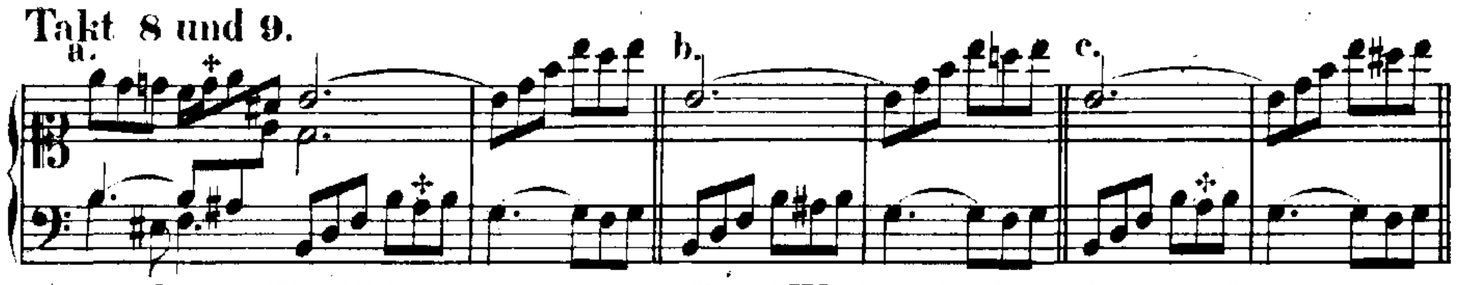
Nr. 11. S. P. Cz. In Nr. 8 ist *fis* von fremder Hand zugefügt.

Takt 7.



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

Takt 8 und 9.

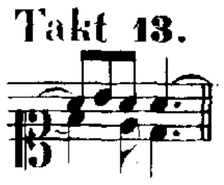


a. Die meisten Handschriften. N.
b. Nr. 12.
c. Nr. 9. 11. S. P. Cz.

Anmerkung. Ein Blick auf a. genügt, um die bei Wiedergabe dieser Takte vorkommenden Irrthümer zu erklären. Nach der Bachschen 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. begeht, nur dass er ausserdem noch die erste der bekreuzten Noten als *d* anstatt als *dis* erscheinen lässt.

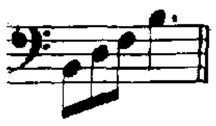
Sobald nun einmal in der zweiten Hälfte des achten Taktes *ais* gelesen wurde, lag es auch ganz nahe, unter der Voraussetzung einer Vergessenheit, die Erhöhung in der nachahmenden Oberstimme des folgenden Taktes ebenfalls zuzufügen, wie unter c. geschehen ist. Wenn auch in Nr. 11 im achten wie im neunten Takte die correcten ♯♯ von fremder Hand zugesetzt 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.



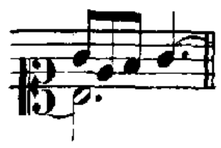
Nr. 13. P. Cz.

Takt 13.



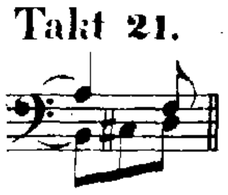
P. Cz.

Takt 18.



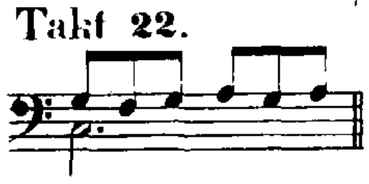
Nr. 11. S. P. Cz. In Nr. 8 ist *h* von fremder Hand zugefügt.

Takt 21.



Nr. 13.

Takt 22.



Nr. 9.

Takt 23.

Nr. 13.

Verzierungen etc.

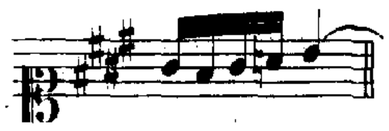
Takt 4. ∿: Nr. 1–3. 5–7. 10. Die andern: *tr*:

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

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4. 7. 10.

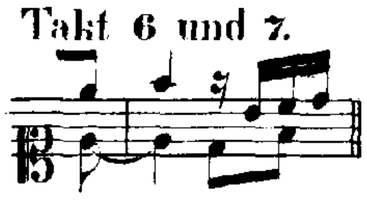
FUGA IX.

Takt 4.



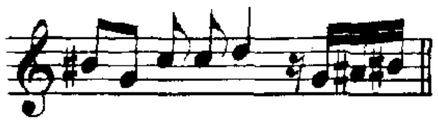
Nr. 11. (Das ♮ ist, wohl von fremder Hand, in das ursprüngliche ♯ hineingeschrieben.) N.

Takt 6 und 7.



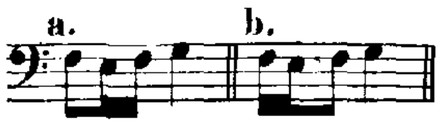
Nr. 8. 11. 12. N. P. Cz.

Takt 12.



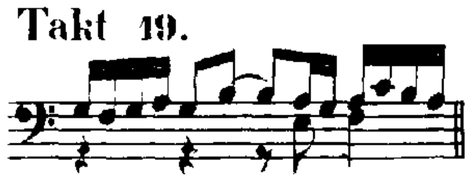
Cz!

Takt 16.



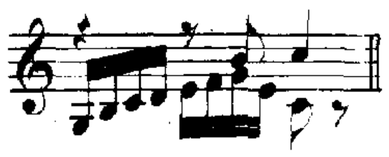
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–10. 12. 13. N. P. Cz.
b. Nr. 11. S.

Takt 19.



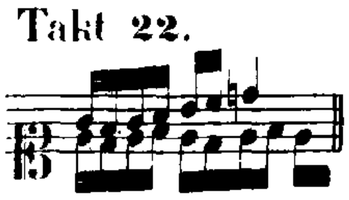
Nr. 7. In Nr. 8 ist der Irrthum nachträglich verbessert.

Takt 20.



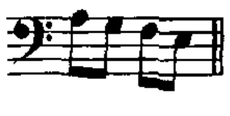
Cz!

Takt 22.



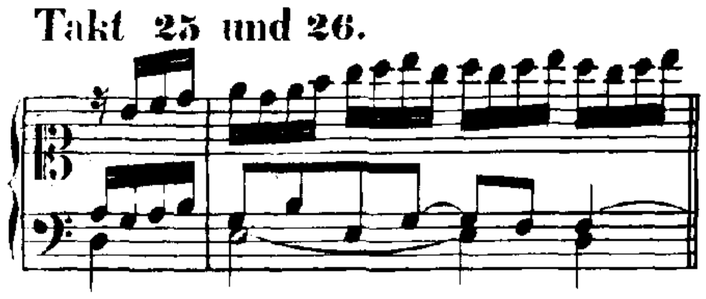
Nr. 7. Von Drucken S. allein. In Nr. 8 ist der Irrthum nachträglich verbessert.

Takt 24.



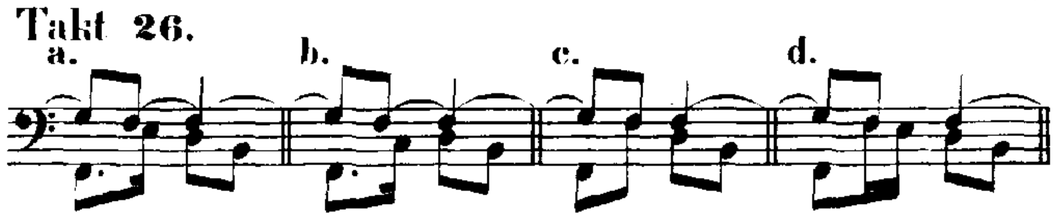
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 7–11. 13. S. P.

Takt 25 und 26.



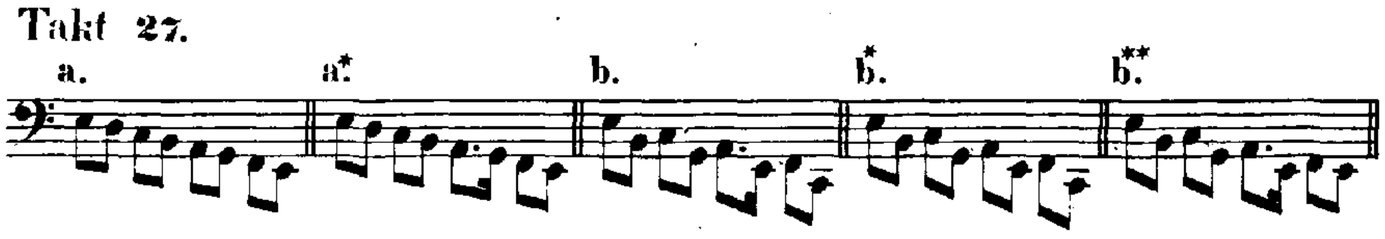
Nr. 13. Dies ist die Variante, welche Forkel (Bachs Leben, Seite 27) bedauert, aus allzugrosser Aengstlichkeit nicht in seine Ausgabe aufgenommen zu haben, und von welcher er den fliessenden Gesang aller Stimmen rühmt. Welches Resultat hauptsächlich der Octaven-Parallele zu verdanken sein soll!!

Takt 26.



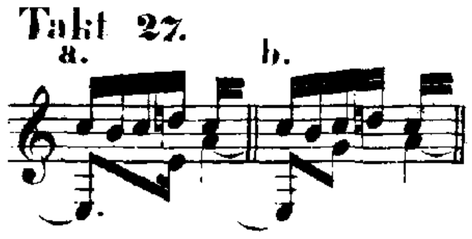
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 4. 6–11. S. N.
b. Nr. 1 (nachträgliche Correctur). 2. 3. 5. Br.
c. P. d. Cz.

Takt 27.



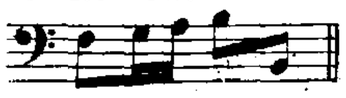
a. Nr. 1 (ursprünglich). 7. 8. 10. 12. 13. P.
a*. Nr. 9. 11. S.
b. Nr. 1 (nachträglich). 4. 5.
b*. Nr. 2. 3. N. Cz.
b**. Nr. 6.

Takt 27.



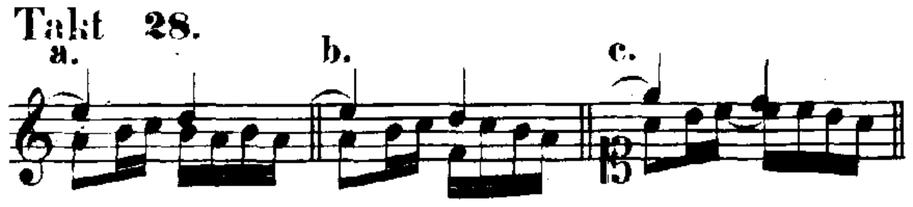
a. N.
b. Cz.

Takt 28.



Nr. 13.

Takt 28.

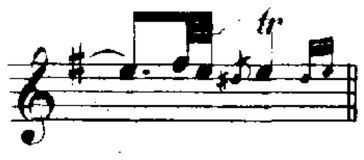


a. P.
b. Cz.
c. Nr. 12. Br. 3.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

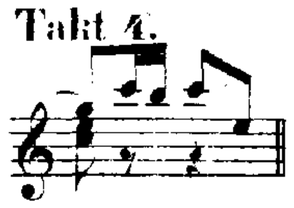
PRAELUDIUM X.

Takt 1. +



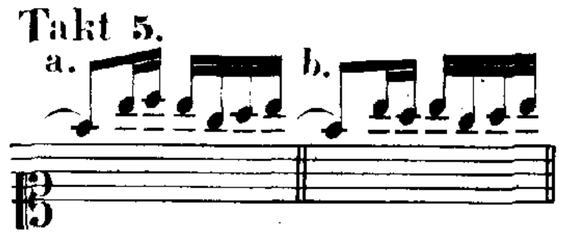
Cz. Durch die nicht glückliche Aenderung sind an der mit + bezeichneten Stelle Quinten zum Bass entstanden.

Takt 4.



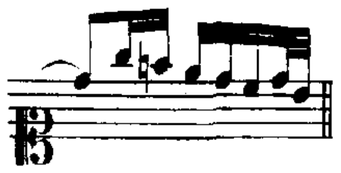
N. Cz.

Takt 5.



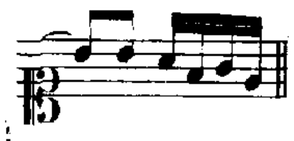
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 10.
b. Nr. 6–9. N. Cz.

Takt 7.



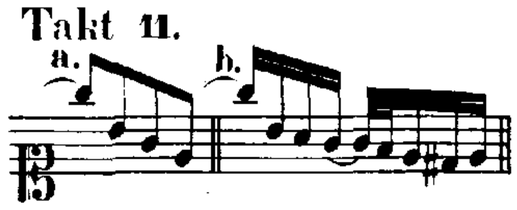
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–11. S. N. Cz.

Takt 9.



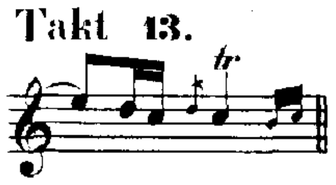
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–10. N. Cz.

Takt 11.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–10. N. Cz.
b. Nr. 4.

Takt 13.

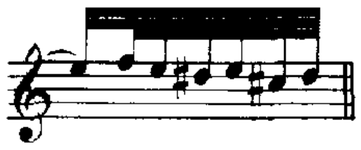


Cz.

Takt 15.

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

Takt 20.

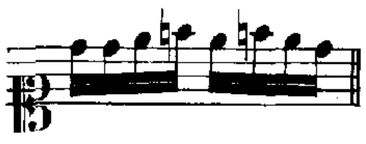


Cz.

Takt 21 und 22.

Nr. 11.

Takt 25.

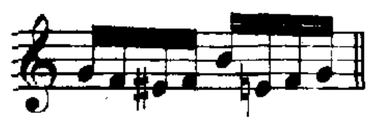


Nr. 9. 11. S.

Takt 28.

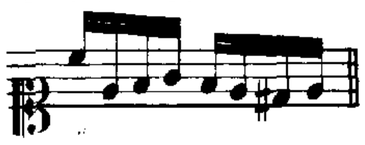
Br. 2 und 3.

Takt 32.



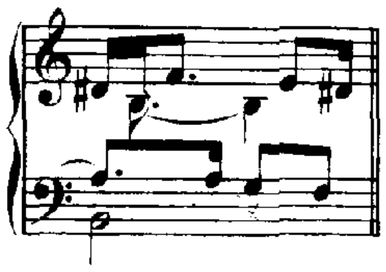
Cz.

Takt 32.



Nr. 9. 11. S.

Takt 41.

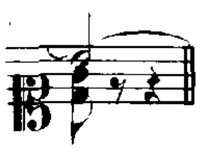


S.

Der Schlussaccord Moll: N. Cz.

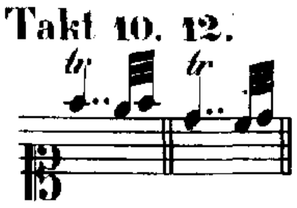
Verzierungen etc.

Takt 9.



Nr. 1–3. 7. 10.

Takt 10. 12.

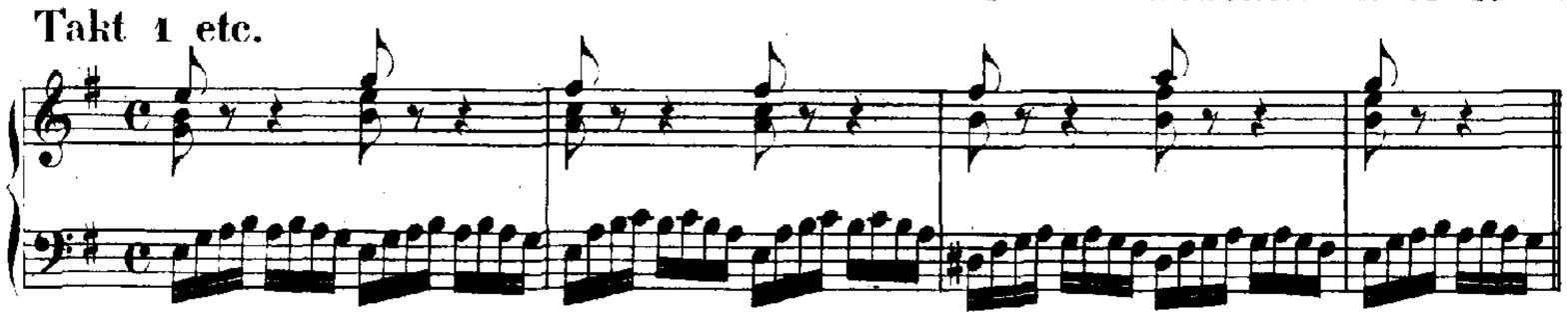


Nr. 11. S. N. Cz.

𝄐 auf der Schlussnote: Die meisten Handschriften.

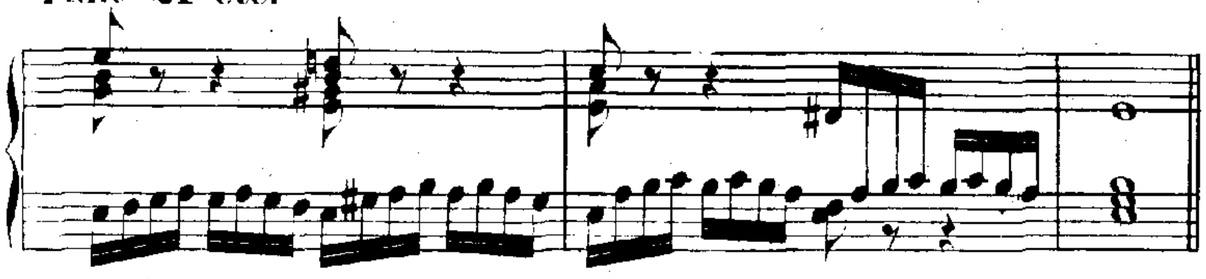
Forkel'sche Gestalt. P. 23 Takte.

Takt 1 etc.



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

Takt 21 etc.

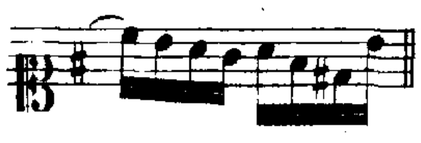


Wenn diese Gestalt wirklich von Bach herrührt, so hat sie sicher als ein blosser Entwurf gedient, über welchem dann die feinere Figuration ausgearbeitet wurde.

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.)

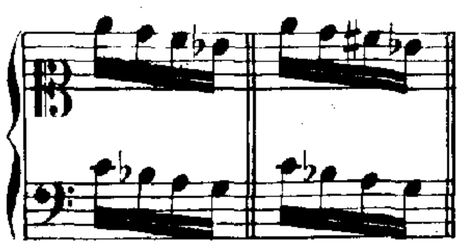
FUGA X.

Takt 21.

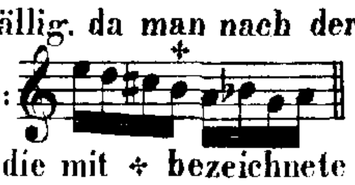


Nr. 7–9. 12. (Nr. 8 von fremder Hand ♮ vor *g*.) S. Kr. — Diese Lesart, in welcher die kleine Terz des im nächsten Takt eintretenden Thema schon vorgefühlt wird, ist wohl vorzuziehen. Vergl. Takt 31 und 33.

Takt 29.



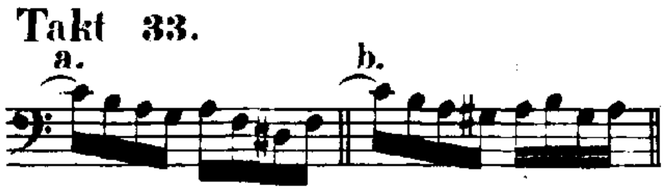
a. Nr. 11. S.
b. Nr. 9.

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 *h* hätte vermuthen sollen:  (Vergl. Prael. XX. 21.) Offenbar hat aber die im letzten Viertel wesentliche kleine Sexte rückwärts auf die mit + bezeichnete grosse Sexte gewirkt und der daraus sich ergebende Gang wieder auf die vorhergehende Bassstimme.

Takt 31.

N.

Takt 33.

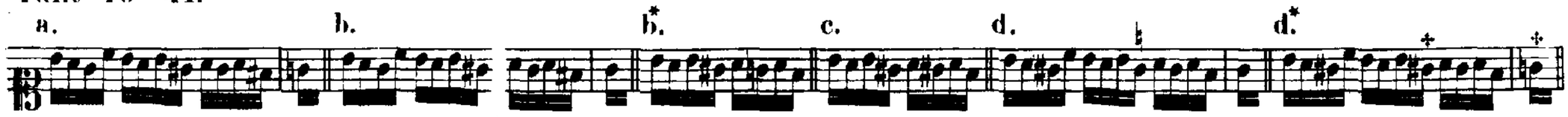


a. Nr. 9. 11. S.
b. P.

Takt 39.

P. Cz.

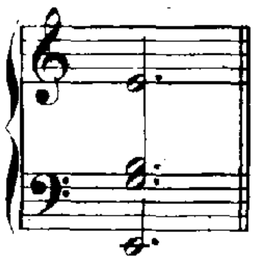
Takt 40–41.



a. Nr. 7 und 8 (in beiden ♮ fremde Hand).
(b. Nr. 1–3. 5. 6.
(b*. Nr. 12. P. Cz.
c. Nr. 4. 10. N.
(d. Nr. 9. S (ausdrücklich ♮).
(d*. Nr. 11 (die beiden bekreuzten 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 ♮ bekommen hätte. Indess ist dies ♮ 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 ♯ 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) ♯ 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.

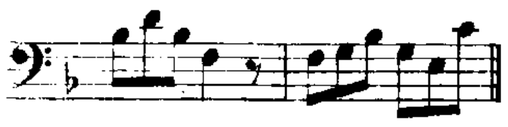
Takt 42.



P. Cz.

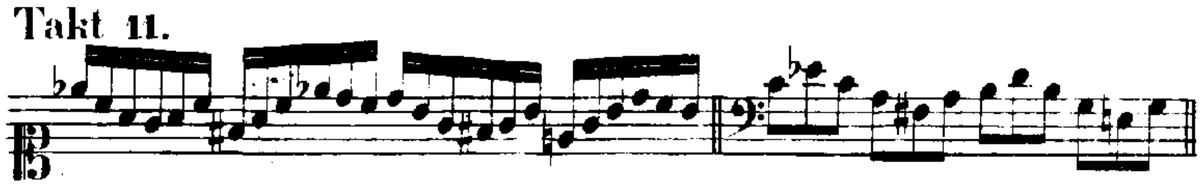
PRAELUDIUM XI.

Takt 1 und 2.



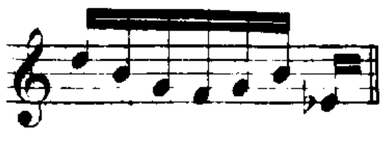
P.

Takt 11.



Nr. 10.

Takt 11.

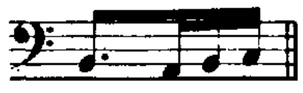


P. Cz.

Takt 17.

Cz.

Takt 18.

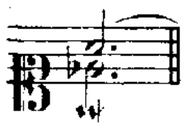


N.

Verzierungen etc.

Nr. 7 hat bis zu Takt 12 das Trillerzeichen: *tr* ausschliesslich angewendet; ebenso Nr. 2. In Nr. 1 und 10 dagegen (auch in Nr. 3) wechselt dasselbe mit diesem: *tr* nach leicht erkennbarem Gesetze ab. Wo nämlich durch jene Manier der querständige Eintritt gegen die vorhergehende Harmonie zu empfindlich sein würde, wie in Takt 4 auf *cis* und in Takt 9 auf *gis*, stellt sich die entgegengesetzte Manier ein. Takt 14 ist der Grund der Anwendung von *tr* 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.

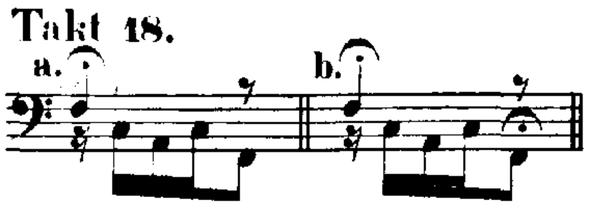
Takt 13.



Nr. 7. Wegen des unzweifelhaft echten Striches (Nachschlag) durch das Zeichen vergl. Fuga VIII. 74.

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

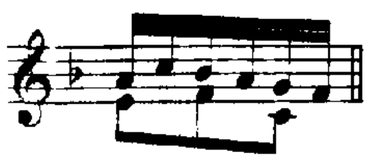
Takt 18.



a. Nr. 7. 8.
b. Nr. 4.

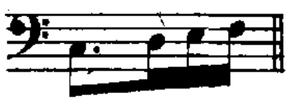
FUGA XI.

Takt 11.



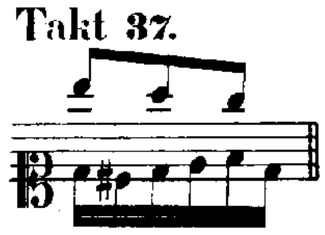
P.

Takt 17.



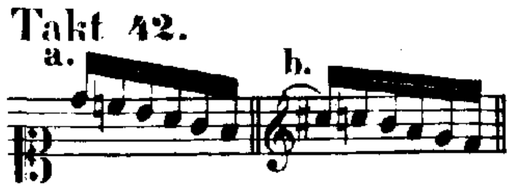
Nr. 10.

Takt 37.



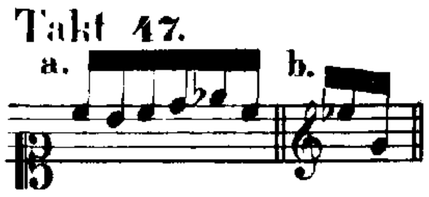
Nr. 9. 11.

Takt 42.



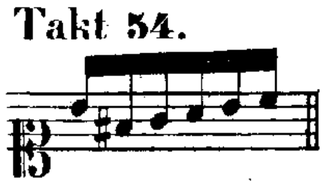
a. Nr. 1 (ursprünglich). 6–12. N. P. Cz.
b. S. – In Nr. 11 findet sich eine Rasur, die wohl dieselbe Lesart entfernt hat.

Takt 47.



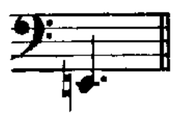
a. Nr. 12. S. P. – In Nr. 11 ebenfalls eine Rasur wie in Takt 42.
b. Cz.

Takt 54.



Nr. 12. P. N. Cz.

Takt 63.



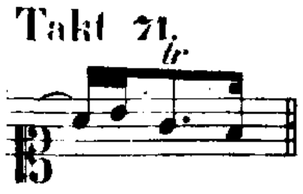
Nr. 11. S.

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* *tr* gesetzt, das sich sonst nur noch in Nr. 3 und 5 findet.

Takt 71.



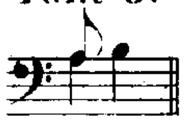
Nr. 7 (fremde Hand), 10 und andere.

PRAELUDIUM XII.

Takt 3.

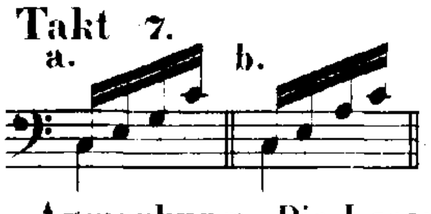
Nr. 10.

Takt 3.



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

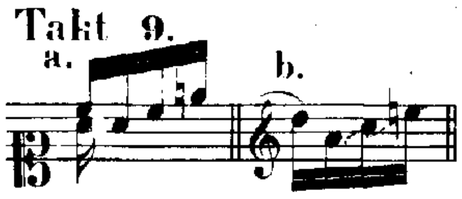
Takt 7.



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.

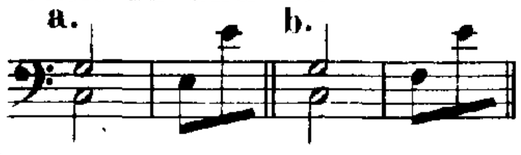


a. Nr. 8; die zweite Stimme von fremder Hand. P. Cz.
b. N.

Takt 14.

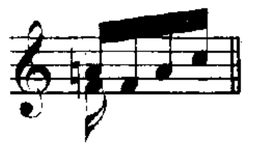
a. Nr. 9. 11. 12. S.
b. N.
c. Cz.

Takt 14 und 15.



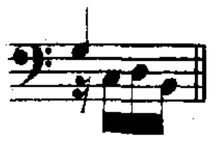
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–11. S. P.
b. Nr. 12. N. Cz.

Takt 15.



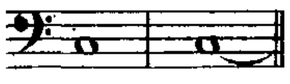
P. Cz.

Takt 15.



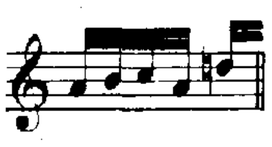
Nr. 10.

Takt 17–18.



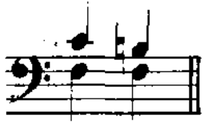
Ohne Bindung Nr. 1 und 7. Die meisten Handschriften haben sie.

Takt 20.



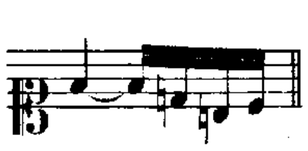
Cz.

Takt 20.



Nr. 10.

Takt 21.

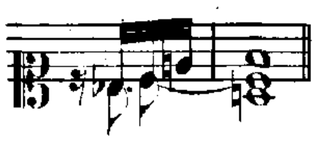


Nr. 9. 11. S.

Takt 21. 21–22.

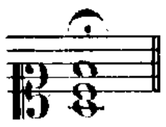
Cz.

Takt 21–22.



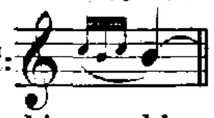
Nr. 7. 8. 10. 11. S.

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 kurzer Triller von vier Noten ausgeführt:  Vielleicht findet, wie auch sonst zuweilen, sogar eine Verwechselung mit dem Doppelschlage statt, der sich hier wohl am Besten anschmiegen würde:

Takt 8.

Nr. 6–8 ohne *tr*.

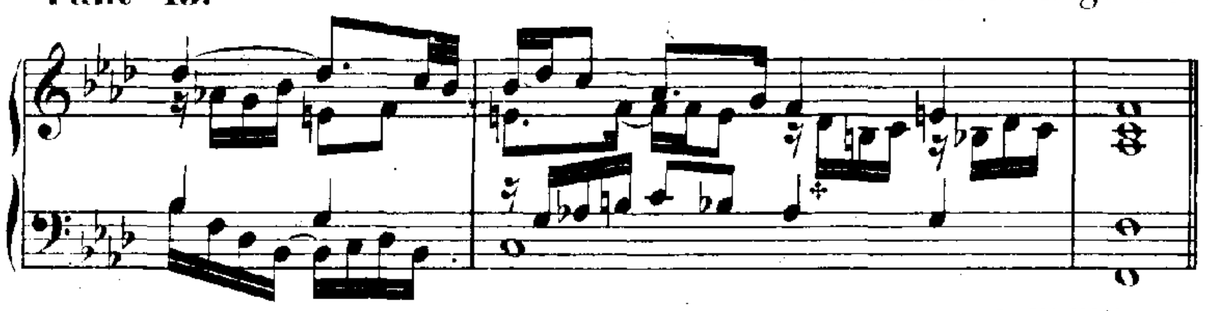
Takt 10.

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.

Forkel'sche Gestalt. P. 17 Takte.

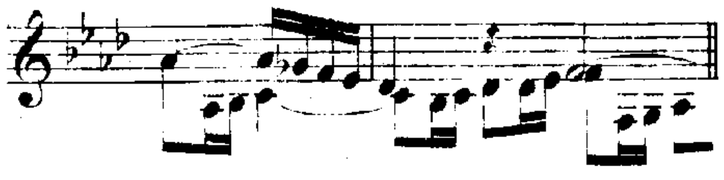
Takt 15. Nach Takt 15 folgt der Schluss:



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

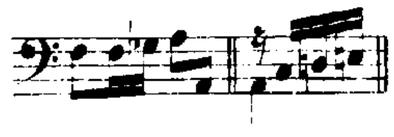
FUGA XII.

Takt 11 und 12.



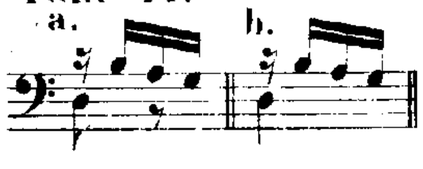
P. Cz. Ohne Stimmenkreuzung.

Takt 11. 13.



Cz!

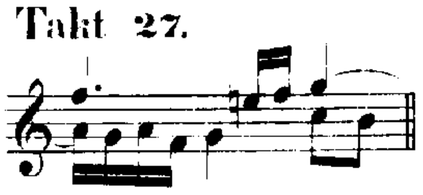
Takt 14.



a. Nr. 1 und andere (irrthümlich).
b. Nr. 4. 7. 10 (nach Rasur). 11. 12.

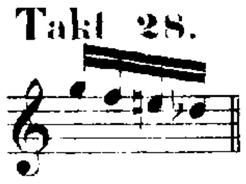
Takt 14. Nr. 11 und 12 ohne Stimmenkreuzung, die auch in den meisten Ausgaben nicht deutlich wird.

Takt 27.



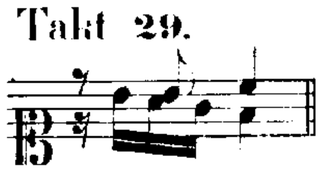
N.

Takt 28.



Cz.

Takt 29.

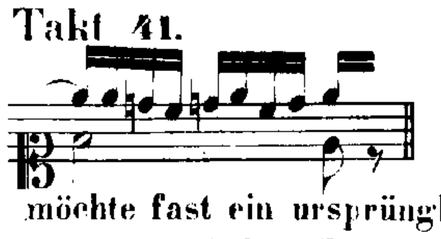


Nr. 11. 12. und fast alle Drucke übersehen auch hier die Kreuzung.

Takt 32.

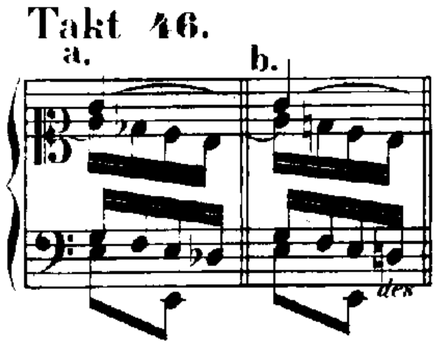
Nr. 7. In Nr. 8 von fremder Hand nachträglich ♭ über *g*. S. Fr. (Vergl. Prael. VII. 63; Fuga VIII. 30: Fuga XIV. 36; Fuga XIX. 52.)

Takt 41.



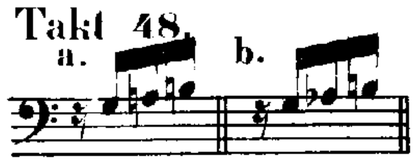
Nr. 8 (fremde Correctur). 11. — Wenn man den ungezwungenen Verlauf des Alt in dieser Lesart mit dem etwas gewaltsamen Abschluss in den Autographen und den meisten Handschriften vergleicht, so möchte fast ein ursprünglicher Lapsus anzunehmen sein, da die Quintenfolge: $\frac{f}{b}$ $\frac{es}{a}$ wohl keinen genügenden Grund bot, von dem ganz natürlichen Schritt abzuweichen.

Takt 46.



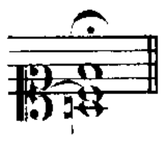
a. Nr. 11. 12. S.
b. In Nr. 8 ist zu dem ursprünglichen *d* im Tenor von fremder Hand bemerkt worden, dass es *des* sein solle, woraus sich eine ähnliche Lesart, wie die von Nr. 7 in Takt 32 ergeben würde. Ebenso von Drucken: Schl.

Takt 48.



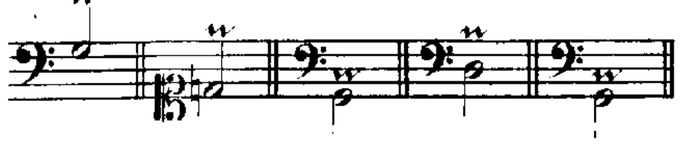
a. Nr. 8 (♮ von fremder Hand).
b. Cz. Schl.

Takt 58.



Nr. 10 und andere haben diese Bindung, die in Nr. 1–8 nicht gesetzt ist.

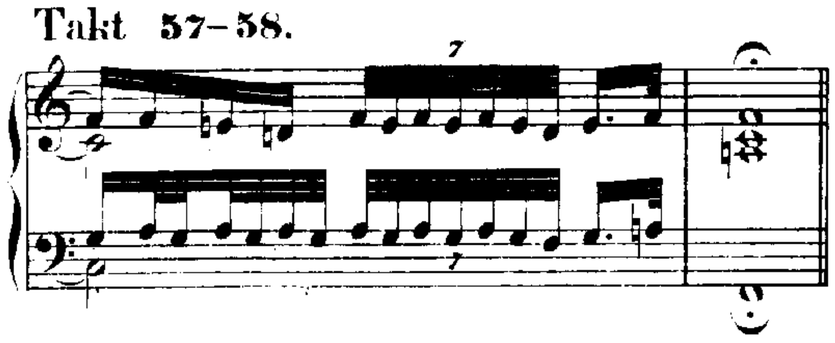
Takt 3. 6. 9. 21. 30.



Nr. 7 (fremde Hand).

Verzierungen.

Takt 57–58.

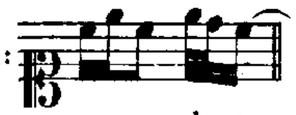


Diese Weise, nach dem Triller die grosse Terz des Schlusses vorauszunehmen, wobei natürlich die Ausführung nur ungefähr hat angedeutet werden können, dürfte sich vielleicht als angemessen und bequem empfehlen lassen.

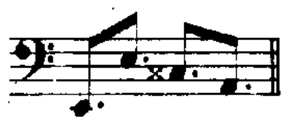
PRAELUDIUM XIII.

Takt 5. 14. 17. 29.

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

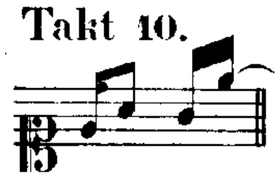
Anmerkung. Die abweichende Schreibart dieser Takte in Nr. 7 erklärt sich eigentlich nur, wenn man die (echten) Bindungen für irrthümlich, jedenfalls aber für erst nachträglich zugesetzte annimmt. Hätte wirklich ursprünglich die Absicht gewaltet, das dritte und vierte Sechzehntel in einen Ton zusammenfliessen 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 sämmtlichen 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.

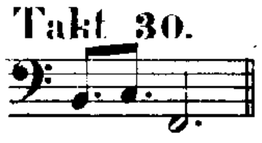


Nr. 8.

Takt 23.

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

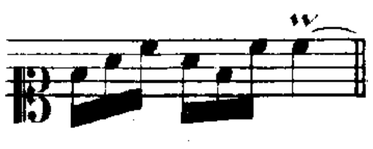
Takt 30.



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

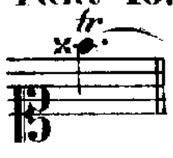
Verzierungen etc.

Takt 1.



Nr. 7 (fremde Hand). 10.

Takt 16.



Nr. 4.

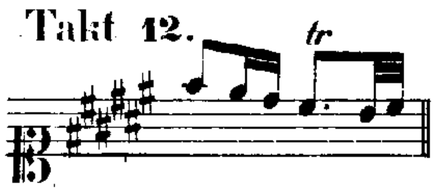
Nr. 1 und die von ihm abhängigen Handschriften haben keinen Triller. Dass auch in Nr. 7 das Trillerzeichen ursprünglich nicht gestanden habe, wird durch Nr. 8 bestätigt, wo das Zeichen nicht aufgenommen ist. Erst von Takt 7 an erscheinen die Triller, die nun mit grösster Uebereinstimmung von beiden Autographen 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 hat erscheinen 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.

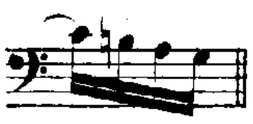
(Fehlt in Nr. 1; der Text nach Nr. 7.)

Takt 12.



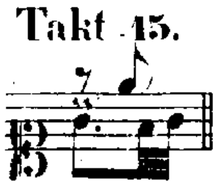
Nr. 11. N. Br. 1–3.

Takt 15.



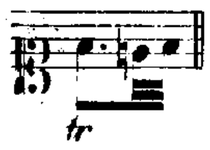
Nr. 5.

Takt 15.



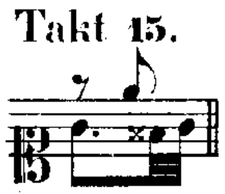
Nr. 3. 5. 6. 10. 11.
Nr. 2. 4. 7 und andere ohne Triller.

Takt 28.



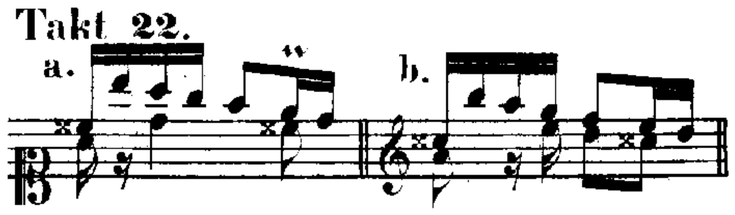
Nr. 10 und andere.
Nr. 2–4. 7 und andere ohne Triller.

Takt 15.



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

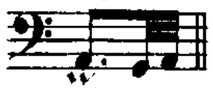
Takt 22.



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

Verzierungen.

Takt 20.



Nr. 2–5. 10. 11. Nr. 6–8 ohne *tr*.

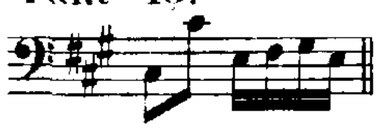
Takt 32.

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

PRAELUDIUM XIV.

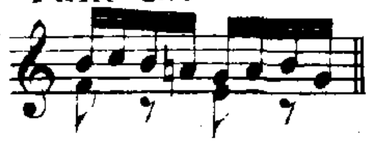
(Nr. 1 ist wieder vom vierten Viertel des Takt 7 an vorhanden.)

Takt 10.



P. Cz.

Takt 15.



P. Cz.

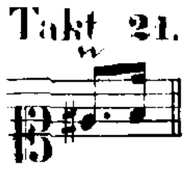
Takt 24.

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.

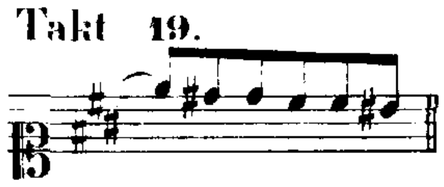


Nr. 4. 7 (fremde Hand). – Nr. 1–3. 10 und andere nichts.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

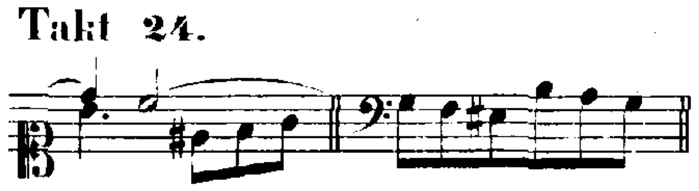
FUGA XIV.

Takt 19.



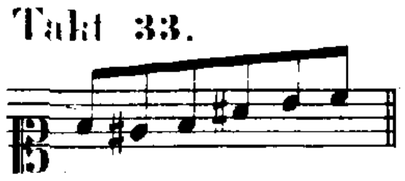
Nr. 11. S.

Takt 24.



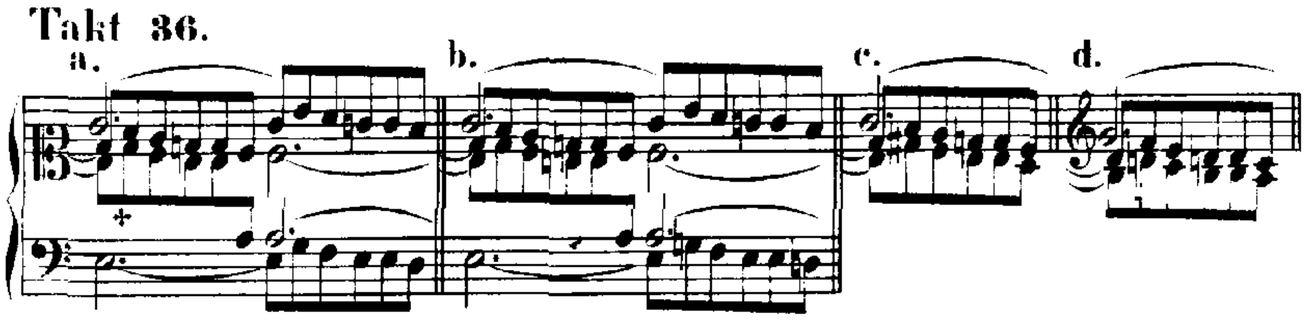
Nr. 12. Br. 2 und 3.

Takt 33.



Nr. 4. Vergl. Fuga VIII. 30.

Takt 36.

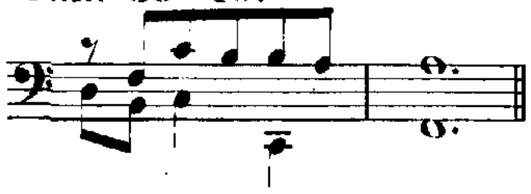


a. Nr. 1–6. 9. 10. 12.
b. Nr. 7 (♮ vor *g* im Basse vielleicht fremde Hand).
c. Nr. 8 (♯ fremde Hand). 11. S.
d. N. P. Cz.

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: $\overset{dis}{h}\text{-}\overset{fis}{d}$ so wie dort: $\overset{gis}{e}\text{-}\overset{h}{g}$ 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: $\overset{gis}{e}\text{-}\overset{h}{gis}$, so auch in der ersten: $\overset{dis}{h}\text{-}\overset{fis}{dis}$ zu lesen sei.

Alle diese Zweifel verschwinden, wenn man auf den Gang des Tenor das Bachsche 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.



Nr. 12. P.

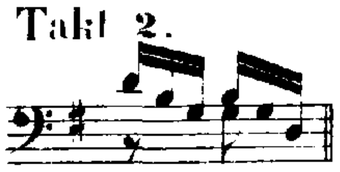
Verzierungen etc.

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.

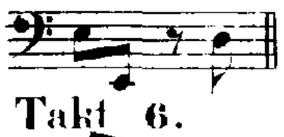
PRAELUDIUM XV.

Takt 2.



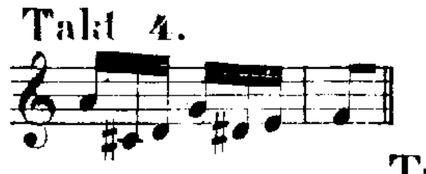
P. Cz. Auch Nr. 7 und 10 hatten ursprünglich diese Lesart.

Takt 4.



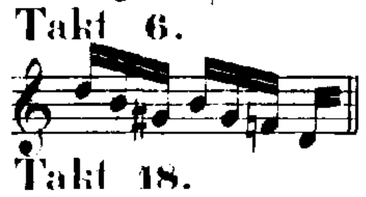
Nr. 11. S. (Vergl. Prael. XIII. 10.)

Takt 4.



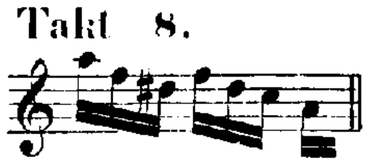
P. Cz.

Takt 6.



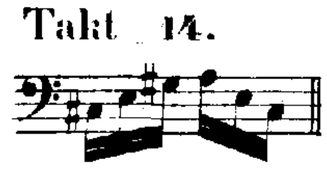
P. Cz.

Takt 8.



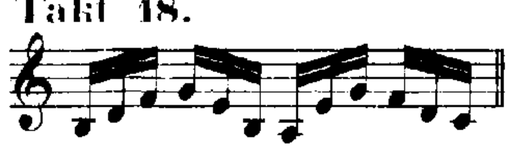
Cz.

Takt 14.



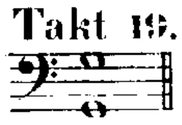
Nr. 11. S.

Takt 18.



Cz.

Takt 19.

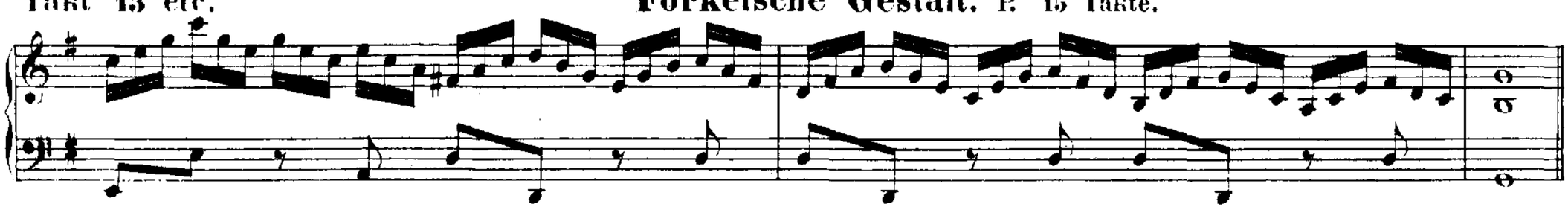


Nr. 11. S.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 1.

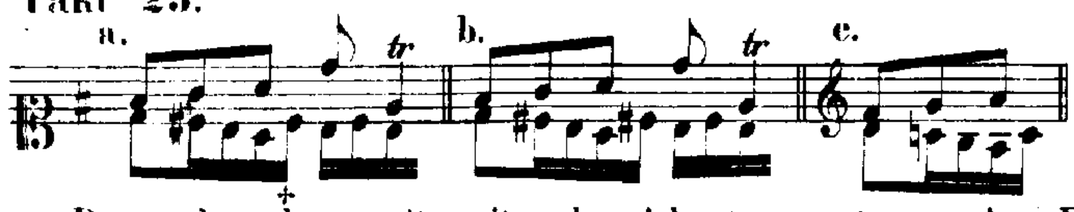
Takt 13 etc.

Forkelsche Gestalt. P. 15 Takte.



FUGA XV.

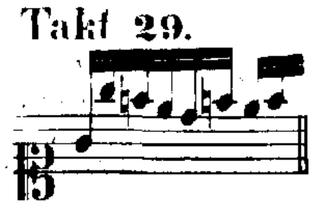
Takt 25.



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.

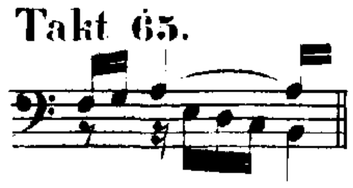


Nr. 10. P. (das dritte ♮ in Nr. 10 ist vergessen.)

Takt 47.

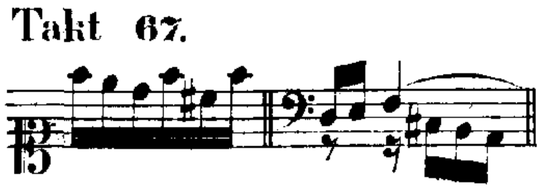
Nr. 9. 11. Auch in Nr. 7 und 10 scheint ursprünglich diese Lesart gestanden zu haben.

Takt 65.



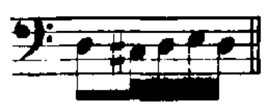
Nr. 7. 8.

Takt 67.



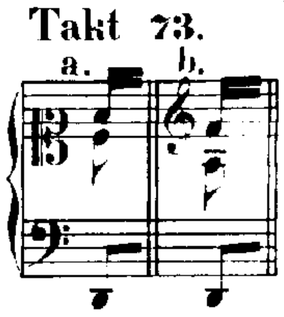
Nr. 4. 6–11. N. S. P. Cz.

Takt 69.



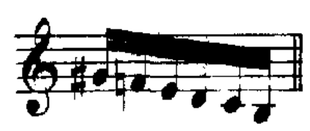
P. Cz.

Takt 73.



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

Takt 75.

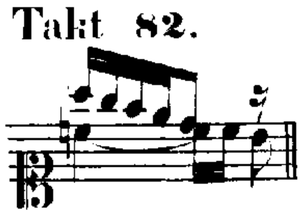


Br. 2 und 3.

Takt 81.

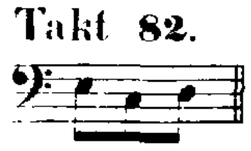
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 4. 6–10. N. P.

Takt 82.



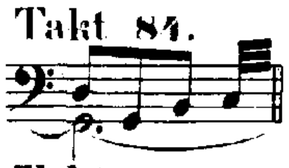
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 7–11. S. P.

Takt 82.



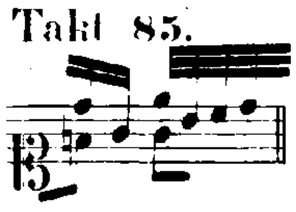
Nr. 9. 11. S.

Takt 84.



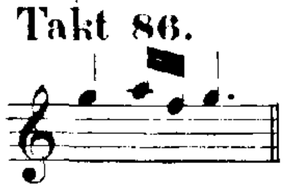
Nr. 11 und die meisten Drucke.

Takt 85.



Nr. 9. 11. S.

Takt 86.



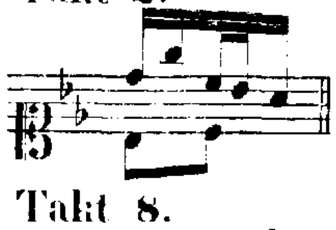
N. Cz.

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.

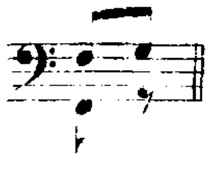
PRAELUDIUM XVI.

Takt 2.



Nr. 7. 8.

Takt 6.

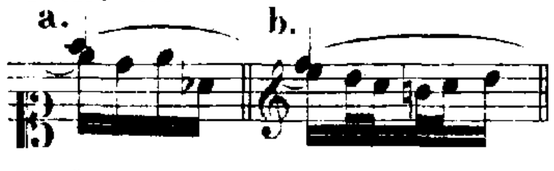


Nr. 7. 8. N.

Takt 6.

Nr. 4. N.

Takt 8.

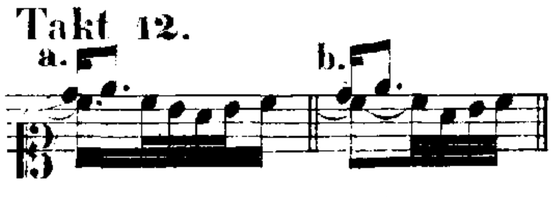


a. Nr. 10.
b. P. Cz.

Takt 8.

N.

Takt 12.



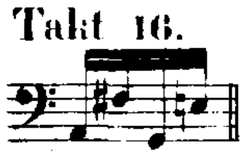
a. Nr. 7.
b. Nr. 4.

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.

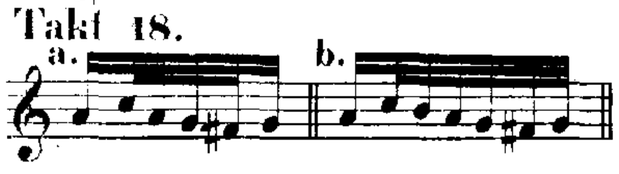
Nr. 9. 11. S. P. Cz. (Vergl. Fuga XV. 73.)

Takt 16.



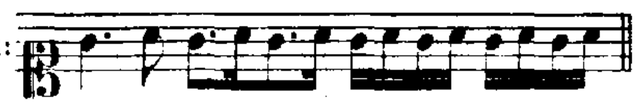
Nr. 9. 11. S.

Takt 18.



a. Br. 2.
b. P. Cz. (Vergl. Prael. VII. 34.)

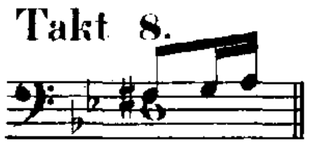
Verzierungen etc.

Es ist nicht wohl anzunehmen, dass die Triller auf solchen ausgehaltenen Noten, wie Takt 1. 3. 7. 11, nach der allgemeinen Vorschrift vom Hülfston anfangen müssen. Mindestens wäre bei Takt 1 davon abzuweichen. Höchstwahrscheinlich ist zur Ausfüllung einer solchen *„tenuta“* wie auch Mattheson erwähnt, die sogenannte *„tribattuta“ (battement)* zur Anwendung gekommen, welche darin besteht, dass erst langsamer, allmählich immer schneller der Hauptton mit dem Hülfston 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.

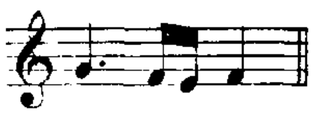
FUGA XVI.

Takt 8.



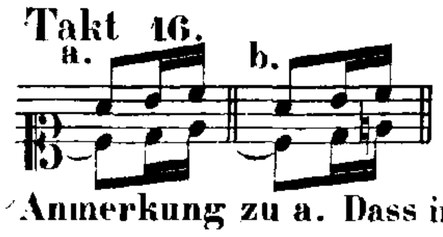
Nr. 4. 6. N.

Takt 14.



Cz.

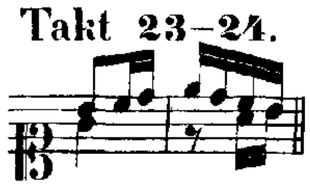
Takt 16.



a. Die meisten Handschriften.
b. Nr. 4. Die meisten Drucke.

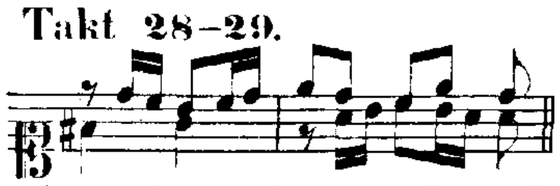
Anmerkung zu a. Dass in der Mittelstimme *es* zu lesen ist, ist wohl offenbar, obwohl nur LA unter allen Ausgaben dies bemerkt hat. Uebrigens hat Nr. 8 das ♭ ausdrücklich, und in Nr. 10 beginnt mit diesem Taktgliede eine neue Zeile, wo das ♮ schwerlich vergessen worden wäre.

Takt 23–24.



Nr. 11. S.

Takt 28–29.



Nr. 12. N. P. Cz.

Takt 34.

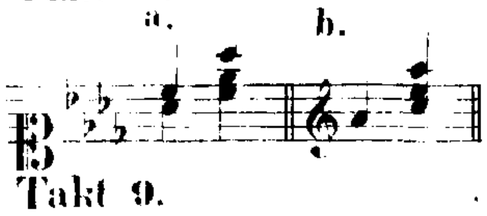
Nr. 12. P. Cz.

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

Anmerkung. In Nr. 7 ist das ♮ vor der Schlussterz 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.

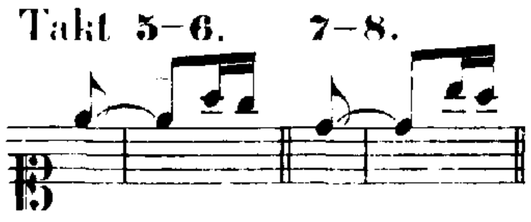
PRAELUDIUM XVII.

Takt 3.



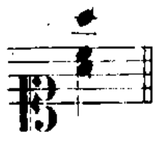
a. Nr. 11. P. Cz.
b. Br. 3.

Takt 5–6. 7–8.



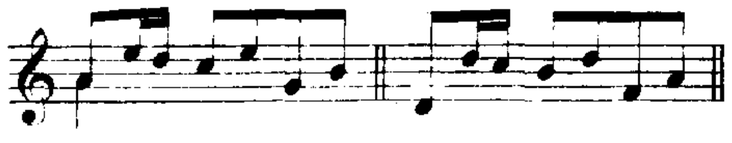
Nr. 9. 11. S.

Takt 9.



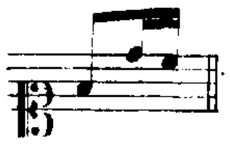
Nr. 11. S.

Takt 35. 37.



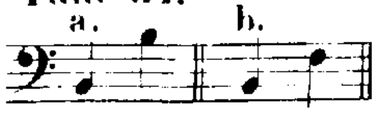
P. Cz.

Takt 32.



Nr. 10.

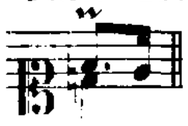
Takt 37.



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.



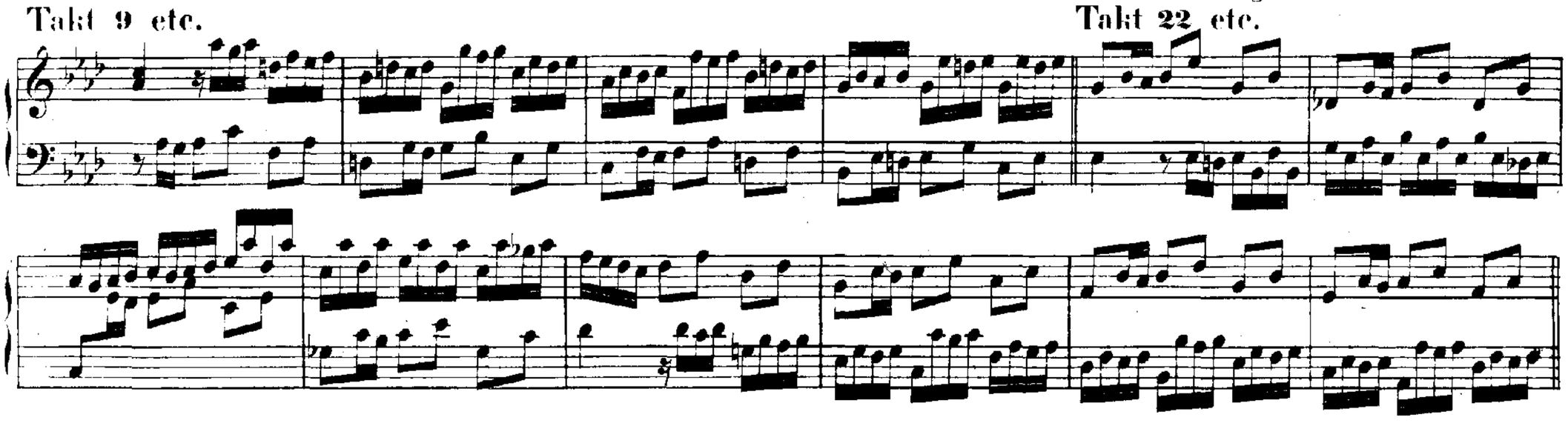
Nr. 7 (fremde Hand).

Verzierungen.

Takt 34. Nr. 6–10 keine Verzierung.

Forkel'sche Gestalt. P. Sonst mit der vorigen meist übereinstimmend.

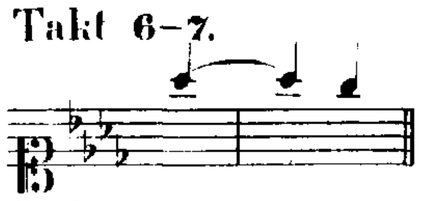
Takt 9 etc.



Takt 22 etc.

FUGA XVII.

Takt 6–7.



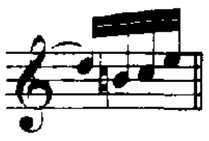
Nr. 4. 8. 11. 12. Alle Drucke.

Takt 10.

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

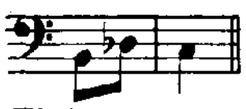
Anmerkung. Die Urheber dieser Lesarten haben, wie es scheint, an der frei eintretenden Septime *es* im Alt der autographen Form Anstoss genommen. Vorbereitet ist dieselbe aber genügend durch den Tenor, der kurz vorher dieselbe Stufe berührt, und die Dissonanz auch hernach mittelst der bekannten Vertauschung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

Takt 11.



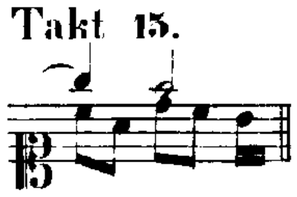
N.

Takt 13–14.



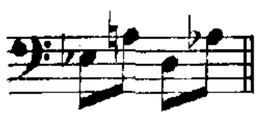
Nr. 11, nach Rasur der autographen Form. P. Cz.

Takt 15.



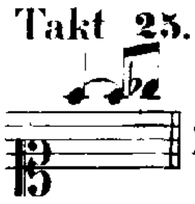
Nr. 10.

Takt 17.



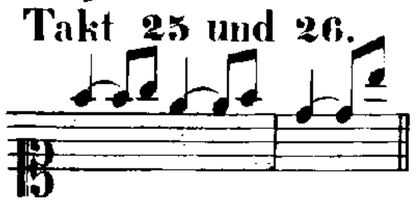
P.

Takt 25.



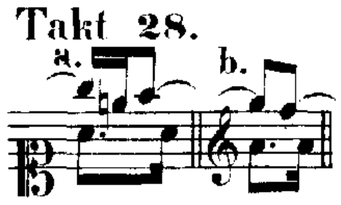
Nr. 11. N.

Takt 25 und 26.



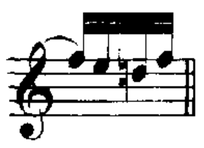
Nr. 4. 5. 8. 11. 12. N. S. P. Cz.

Takt 28.



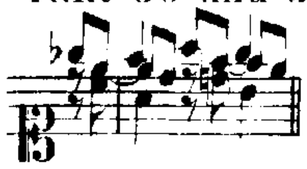
a. Nr. 12.
b. P. Cz.

Takt 29.



S.

Takt 30 und 31.



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

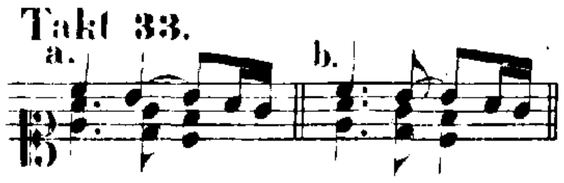
Takt 31.

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

Takt 31.

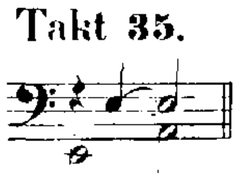
Nr. 8; hat aus dem Irrthum ein Motiv gemacht.

Takt 33.



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

Takt 35.



Nr. 10.

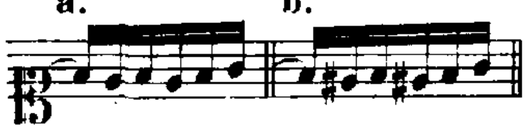
Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

PRAELUDIUM XVIII.

Takt 7.

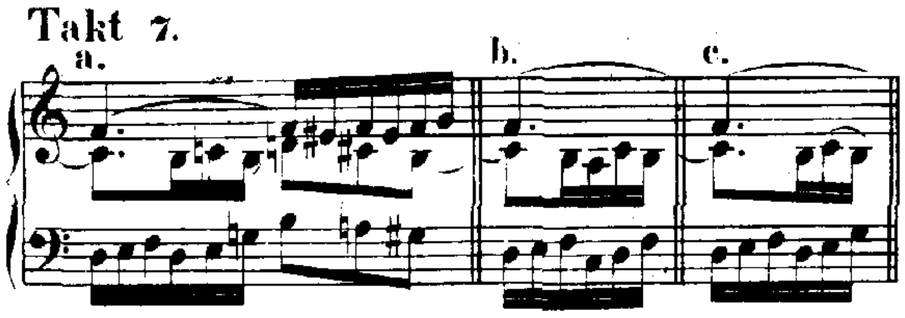
Nr. 10.

Takt 7.



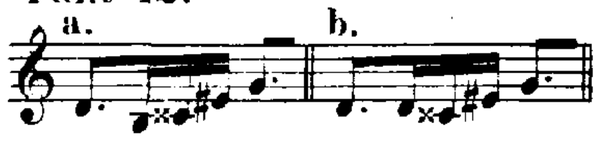
a. Nr. 1–6. 9. 10. (♯ vor *e* vergessen.)
b. Nr. 7. 8. 11. Alle Drucke.

Takt 7.



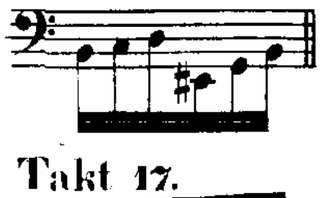
a. P!!
b. Cz.
c. Br. 2 und 3.

Takt 12.



a. P.
b. Cz.

Takt 12.

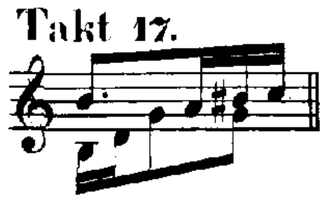


H.

Takt 15.

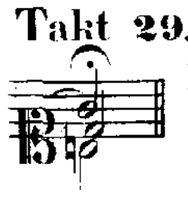
P. Cz.

Takt 17.



P. Cz. Die Gestalt der besten Handschriften, welche dieser gleich ist, nur dass die beiden *gis* gebunden sind, lässt fast vermuthen, dass ursprünglich *gis* wirklich doppelt anzuschlagen gewesen sei.

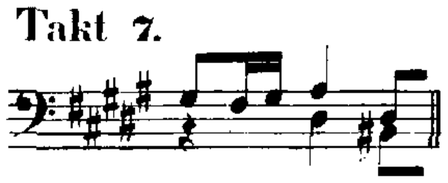
Takt 29.



Nr. 7. Das ursprüngliche ♯ ist, wohl von fremder Hand, in ♮ verwandelt worden, wie auch die abweichende Gestalt des letzteren verräth. Nr. 8 hat, wie die andern Handschriften, ein ♯ vor *h*. Nr. 9 liest wahrscheinlich auch *h*, da kein ♯ vor demselben steht.

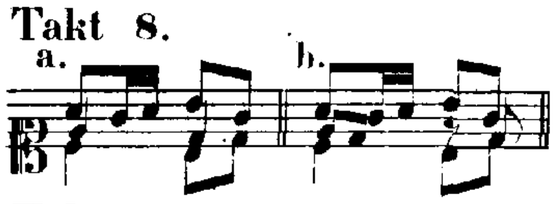
FUGA XVIII.

Takt 7.



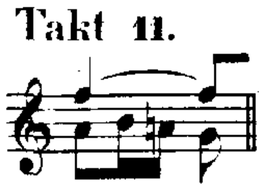
Nr. 11. S.

Takt 8.



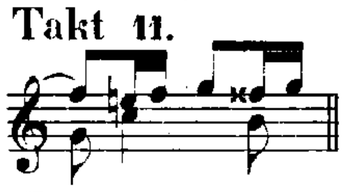
a. Nr. 6.
b. Nr. 11. S.

Takt 11.



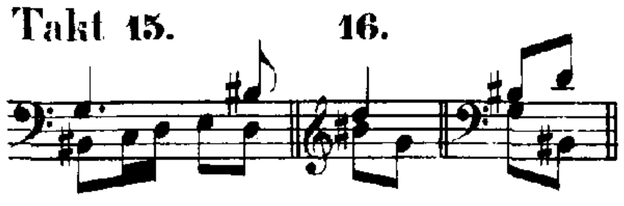
P. Cz.

Takt 11.



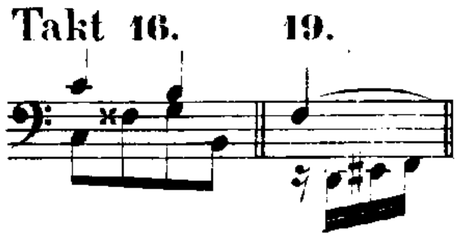
N. Cz.

Takt 15. 16.



Imb.

Takt 16. 19.

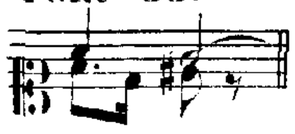


P. Cz.

Takt 32.

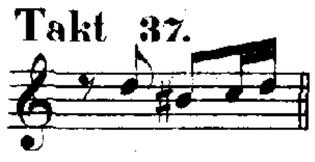
Nr. 7. 8. Imb. Fr. (In Nr. 4 ist ♯ erst nachträglich über das *h* gesetzt.) Das Thema, hier vom Tenor gebracht, hat in dem Verlaufe der Fuge, bis auf die eine Abweichung in Takt 26, so entschieden den Mollcharakter gewahrt, dass über die Correctheit dieser Lesart kaum ein Zweifel obwalten kann, und es ist deshalb ein Vergessen der Erhöhung vor *h* nicht zu vermuthen. Vielmehr möchte eher die Zufügung des ♯ in Nr. 1 und den meisten Handschriften für irrthümlich erachtet werden müssen. Die Härte der querständigen Stimmführung, wegen welcher Fuga XIV. 36. und Fuga XXII. 59. zu vergleichen ist, wird durch das Zusammentreffen des durchgehenden *his* des Basses gegen das liegende *h* der Oberstimme gleich im nächsten Takte übrigens bei Weitem übertroffen.

Takt 33.



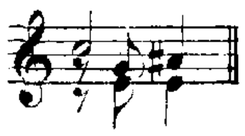
Nr. 9. 11. S. (In Nr. 8 durch fremde Hand so geändert.)

Takt 37.



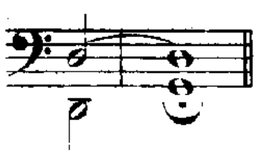
N. Cz.

Takt 39.



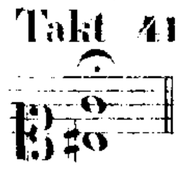
P. Cz.

Takt 40–41.



Nr. 10 (fremde Hand). N. P. Cz.

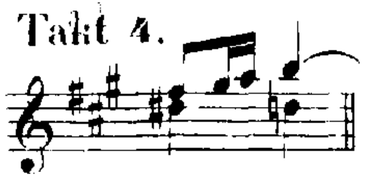
Takt 41.



Nr. 2–5. 8–11. N. S. Ohne Erhöhung Nr. 1. 6–8. 12. (In Nr. 1 ist ♮ etwas undeutlich und deshalb von Nr. 2–5 falsch gelesen.)

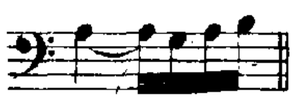
PRAELUDIUM XIX.

Takt 4.



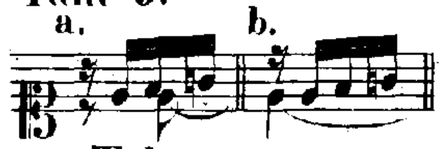
P. Cz.

Takt 8.



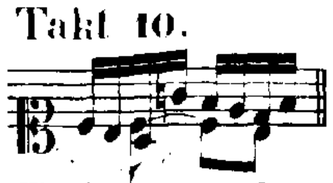
P. Cz.

Takt 9.



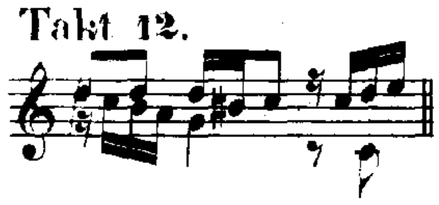
a. Nr. 11. S. N.
b. Nr. 9.

Takt 10.



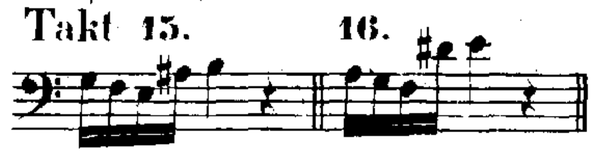
Nr. 9. 11. S.

Takt 12.



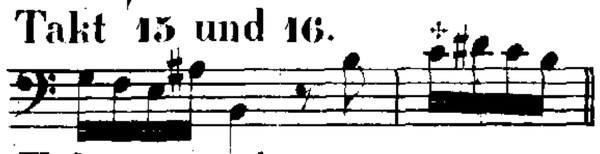
P. Cz.

Takt 15. 16.



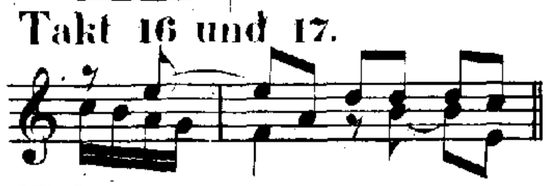
P. Cz.

Takt 15 und 16.



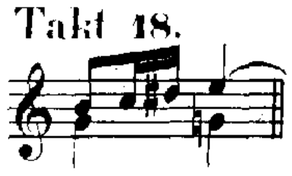
Nr. 10. Nachträglich ist das erste *cis* in *c* verändert.

Takt 16 und 17.



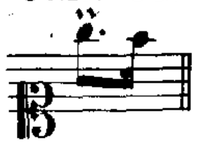
N.; P. und Cz. haben nur die Bindung *h*—*h*.
In Nr. 9 sind die Bogen offenbar fremd.

Takt 18.



P. Cz.

Takt 14.

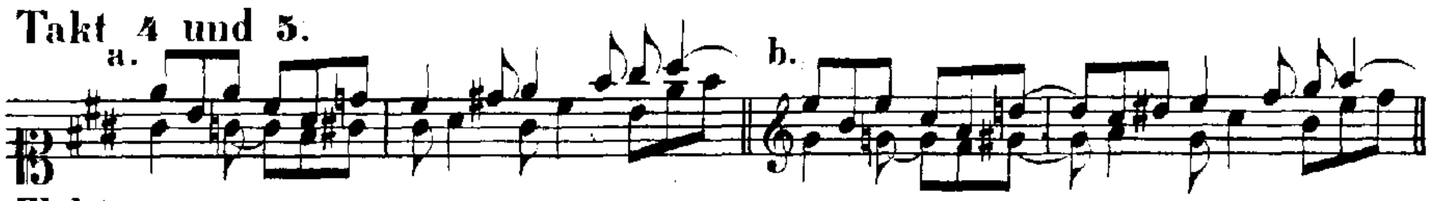


Nr. 7 (fremde Hand).

Verzierungen.

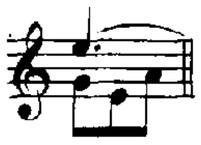
FUGA XIX.

Takt 4 und 5.



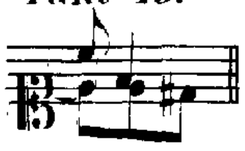
a. Nr. 13.
b. P.

Takt 6.



P. Cz.

Takt 19.

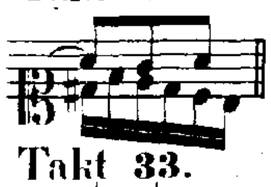


Nr. 13. P. Cz.

Takt 25.

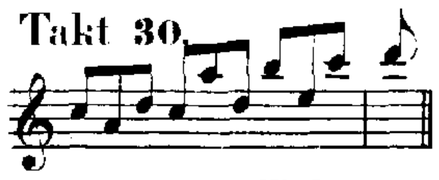
Die ursprüngliche Oberstimme, welche hier unter der zweiten Stimme mit dem Thema einsetzt, muss in Takt 27 den Sechzehntel-Gang bis zum vierten Achtel fortsetzen, um wieder an ihre Stelle zu gelangen.

Takt 28.



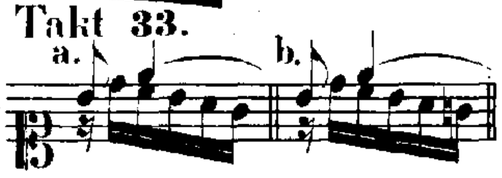
Nr. 13. P. Cz.

Takt 30.



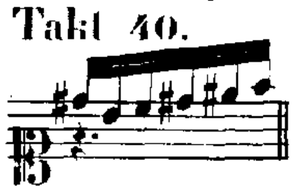
So hätte wohl die Oberstimme, in genauer Nachahmung des vorangehenden Bassganges, ohne die Schranken der damaligen Claviaturangesehen. Erst im zweiten Theile wird über $\overline{\overline{\overline{e}}}$ hinausgegangen.

Takt 33.



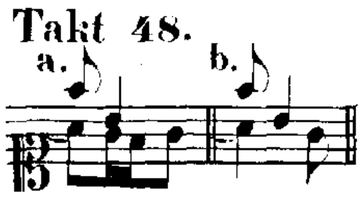
a. Nr. 13. P.
b. Nr. 12.

Takt 40.



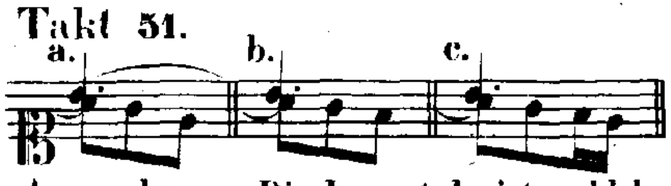
Nr. 7. 8.

Takt 48.



a. Nr. 4.
b. Nr. 9. 11. S.

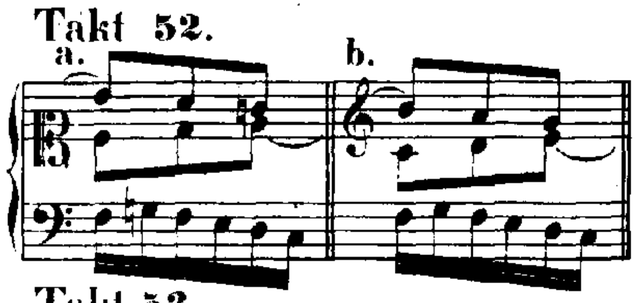
Takt 51.



a. Nr. 1—3. 6. 10. 13. P. Cz.
b. Nr. 5. 7—9. 11. 12. N. S. Kr.
c. Nr. 4.

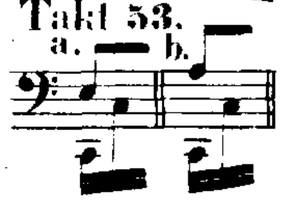
Anmerkung. Die Lesart b. ist wohl bei Weitem die vorzüglichste. Durch die Wahl des *fis* statt des matten *e*, das überdies octavenmässig gegen den Bass klingt, wird das folgende Fis moll viel natürlicher herbeigeführt.

Takt 52.



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

Takt 53.

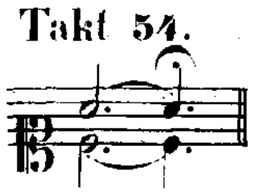


a. Nr. 2. 7. 8. S. Kr. (In Nr. 7 ist das ursprüngliche *gis*, wohl von Bach selber, radirt und so verändert; Nr. 2 hat gleichfalls durch eine Rasur das *gis* entfernt.)
b. Nr. 5. 12.

Takt 53.

Nr. 7. 8. Kr.

Takt 54.



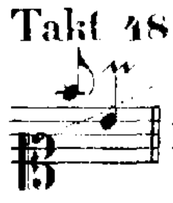
Nr. 11. N. (Vergl. Fuga XI. 72.)

Verzierungen.

Takt 8.

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.

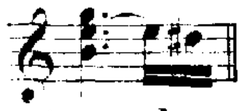
Takt 48.



Nr. 7 (fremde Hand).

PRAELUDIUM XX.

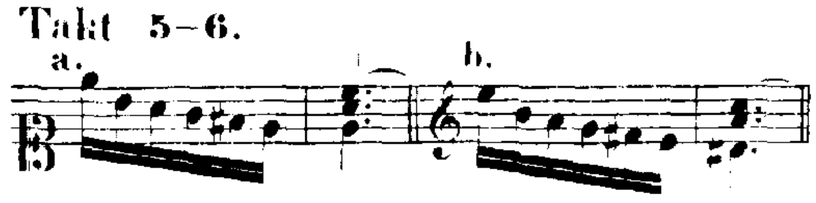
Takt 5.



S. P. Cz.

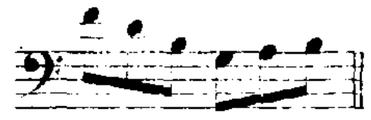
Anmerkung. Der Grund, warum in allen Handschriften diese Bindung fehlt, liegt ganz einfach darin, dass die Sechzehntelfigur vom *h* und nicht vom *e* herkommt.

Takt 5–6.



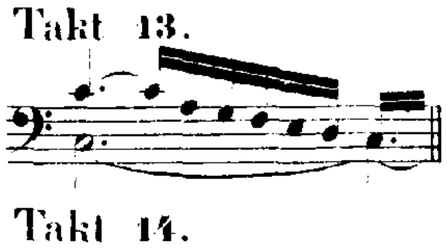
a. Nr. 6. 9. 11. S.
b. P. Cz.

Takt 12.



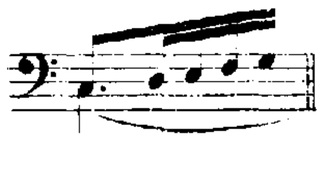
P. Cz.

Takt 13.



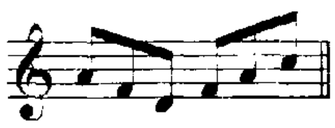
Nr. 11. S. Cz.

Takt 13.



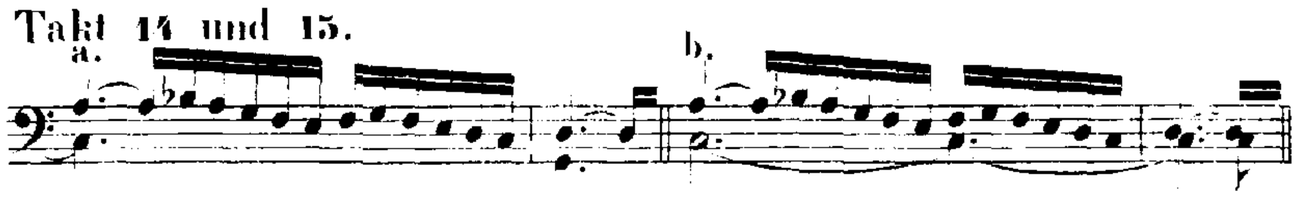
P. Cz.

Takt 14.



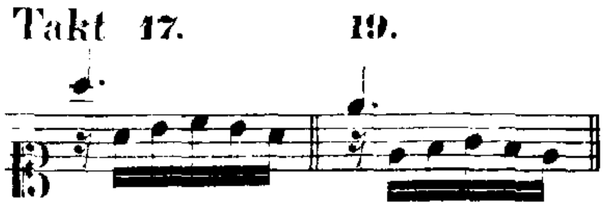
S.

Takt 14 und 15.



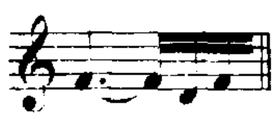
a. P.
b. Cz.

Takt 17. 19.



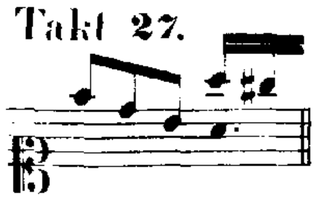
Nr. 9. 11. S. N.

Takt 20.



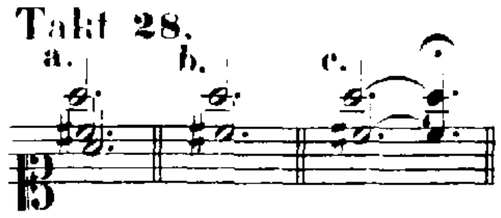
S. N.

Takt 27.



Nr. 7. 8.

Takt 28.

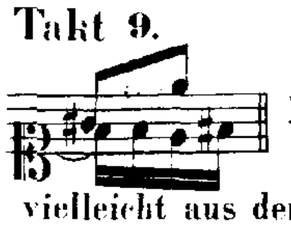


a. Nr. 4.
b. Nr. 6. P. Cz.
c. Nr. 11. N. (Vergl. Fuga XIX. 54.)

FUGA XX.

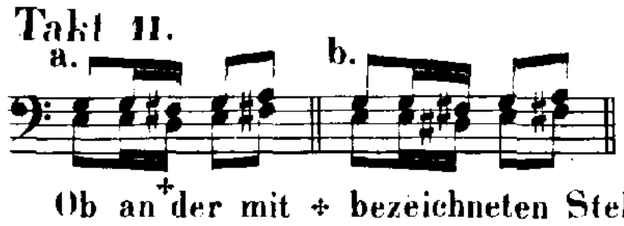
(In *Nr. 7 beginnt mit* Takt 69 eine andere Hand.)

Takt 9.



Nr. 11. S. P. Cz. Die Erhöhung des zweiten Sechzehntels in den meisten Handschriften und in unserm Texte ist ziemlich auffallend, zumal wenn man den Bassgang in Takt 65 damit vergleicht. Dieselbe erklärt sich vielleicht aus dem engen Zusammentreffen mit dem *gis* der Oberstimme, welches die diatonische Folge: *gis fis e* gleichsam als einer Stimme angehörig erscheinen liess.

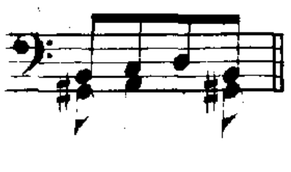
Takt 11.



a. Nr. 1–2. 5. 7.
b. Nr. 1. 6. 8–12. Alle Drucke.

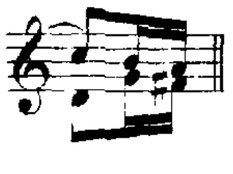
Ob an der mit + bezeichneten Stelle das ♯ vor *d* nur vergessen, oder absichtlich nicht gesetzt worden ist, um die Modulation nach G dur hinüberspielen zu lassen, möchte fraglich sein.

Takt 26.



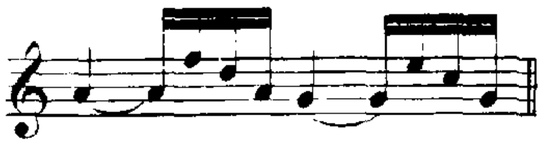
Nr. 7. In Nr. 8 nachträglich geändert.

Takt 35.



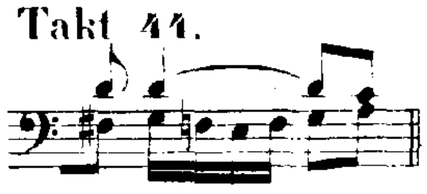
N. Cz.

Takt 40.



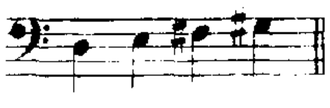
P. Cz.

Takt 44.



P.

Takt 56.

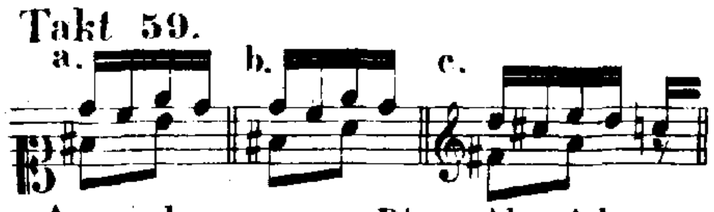


P. Cz.

Takt 59.

Nr. 6. N. Cz.

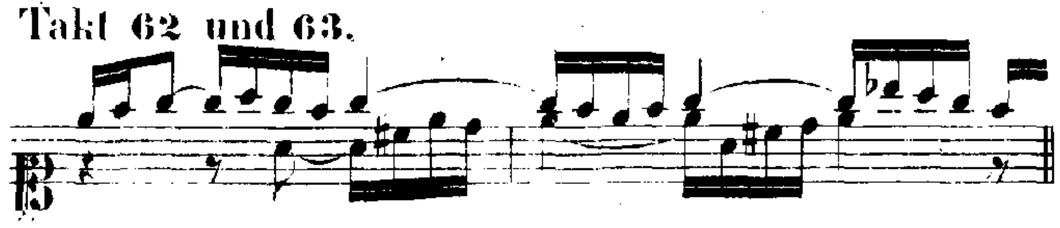
Takt 59.



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 *fis*, anstatt des erwarteten *f*, auch die fernere Steigerung zum *h* nicht mehr unmotivirt finden.

Takt 62 und 63.

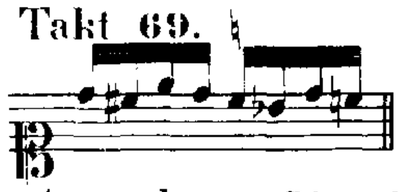


Nr. 7. Dass diese Lesart einer blossen Nachlässigkeit ihren Ursprung zu danken hat, ist offenbar. Nr. 8 hatte dieselbe Gestalt, die aber nachträglich verbessert ist.

Takt 66.

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

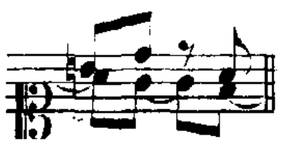
Takt 69.



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

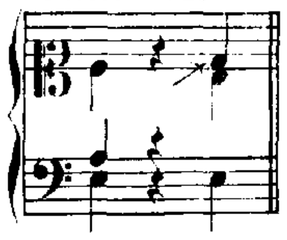
Anmerkung. Diese Lesart empfiehlt sich durch ihre Ungezwungenheit von selbst, auch gegen die gewichtige Autorität von Nr. 1, 10 und der übrigen Manuscripte.

Takt 69.



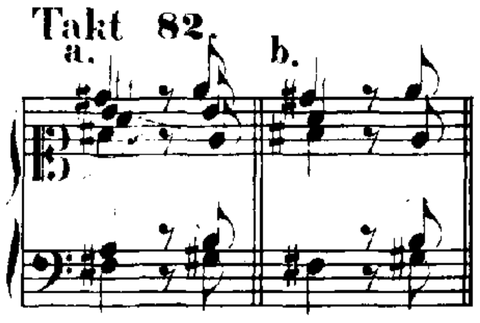
Nr. 6. 11. S. P.

Takt 81.



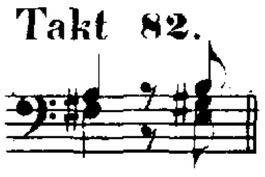
Diese Gestalt von Nr. 10, wo das vor *d* stehende Zeichen einen Stimmenweiser vorstellt, bestätigt unzweifelhaft die Kreuzung der Mittelstimmen, die in den meisten Handschriften ersichtlich ist. Nur Nr. 4. 7. 8. 11 haben die Kreuzung nicht.

Takt 82.



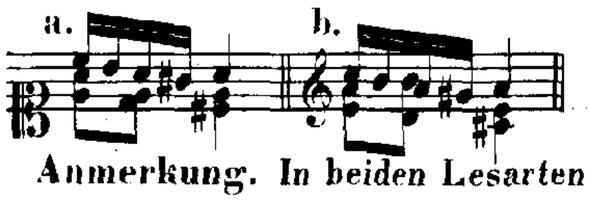
Durch die beigefügten Striche in Nr. 10 scheint der Verbleib der 4 ursprünglichen Stimmen so, wie unter b. zu sehen, angezeigt zu sein.

Takt 82.



N.

Takt 83.



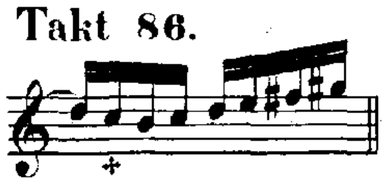
a. Nr. 11. P. Cz.
b. S.

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

Takt 84.

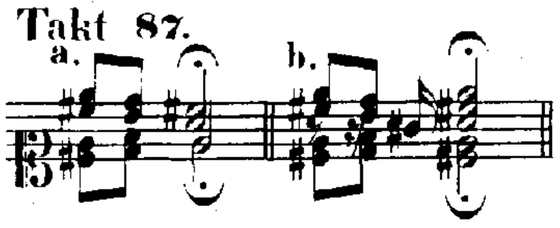
Cz.

Takt 86.



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

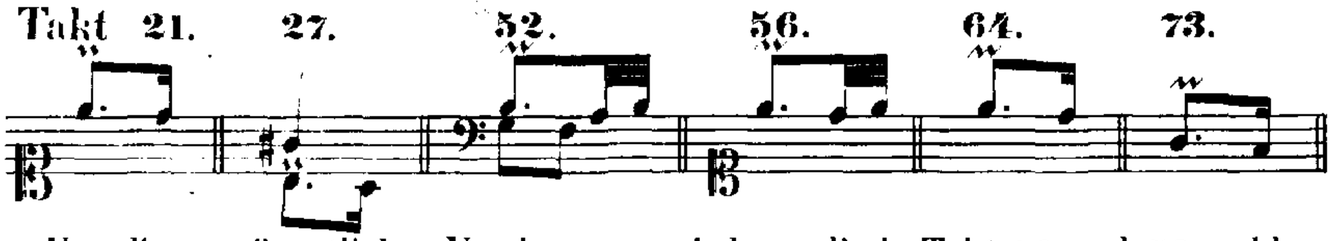
Takt 87.



a. Nr. 10. b. Nr. 11. S.

Verzierungen.

Takt 21. 27. 52. 56. 64. 73.

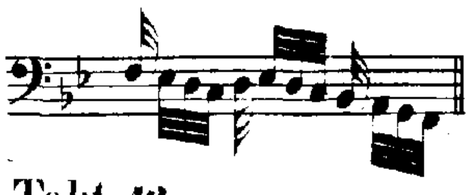


Nr. 7 (fremde Hand).

Von diesen sämmtlichen 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.

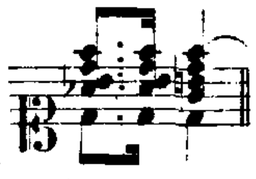
PRAELUDIUM XXI.

Takt 8.



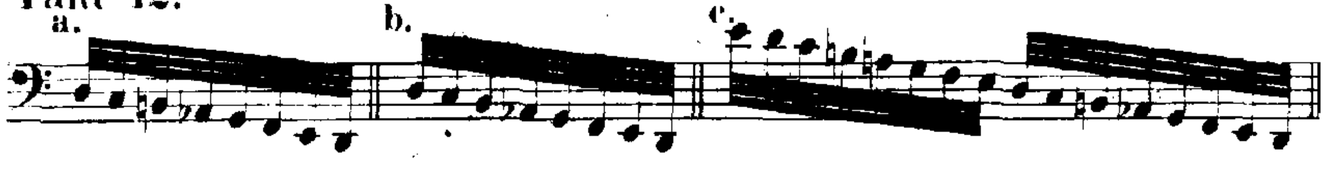
Nr. 13. P. Cz.

Takt 11.



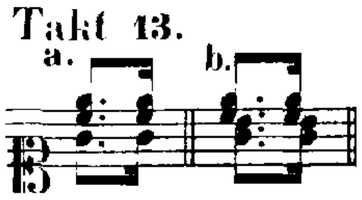
Nr. 11. S. Nr. 10 hat über Takt 11 die Bezeichnung: *adagio*. Dieselbe würde sich im weiteren Verlaufe auf diejenigen Stellen beziehen, wo die Zweiunddreissigstel-Bewegung unterbrochen wird.

Takt 12.



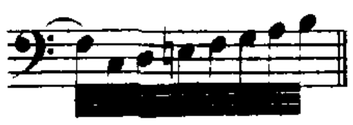
a. Nr. 8 (♭ vor *a* von fremder Hand). Br. 1.
b. N. P. Cz.
c. Nr. 13.

Takt 13.



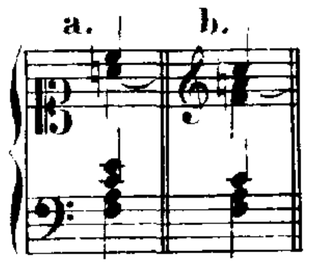
a. Nr. 5. 13.
b. Nr. 9. S. P. Cz.

Takt 13.



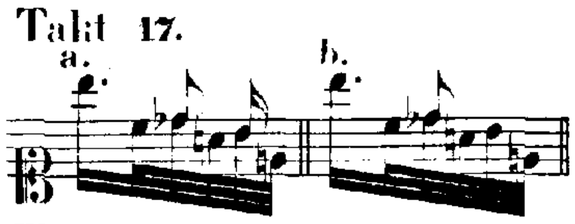
Nr. 13.

Takt 16.



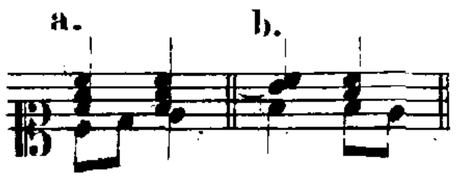
a. Nr. 10.
b. N.

Takt 17.



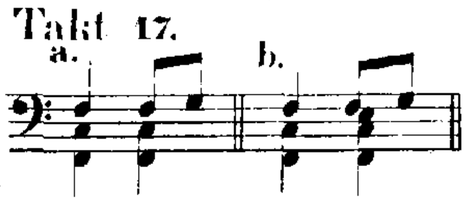
a. Nr. 13. P. Cz.
b. Nr. 6. S. N.

Takt 17.



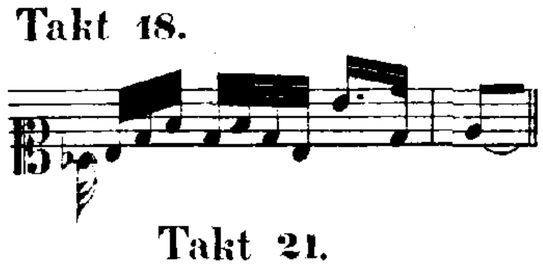
a. Nr. 2. 3. 5. 7–9. 11. S.
b. Nr. 13. P. (à 3.)

Takt 17.



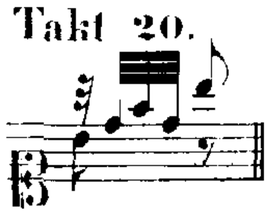
a. Nr. 12. P.
b. Cz.

Takt 18.



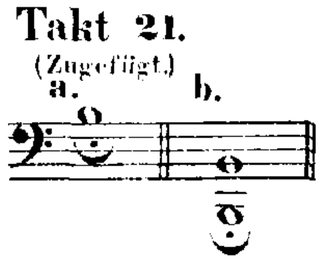
Nr. 13. P.

Takt 20.



Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 7.

Takt 21.



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

FUGA XXI.

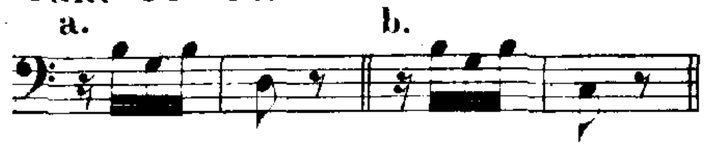
Takt 19.

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.

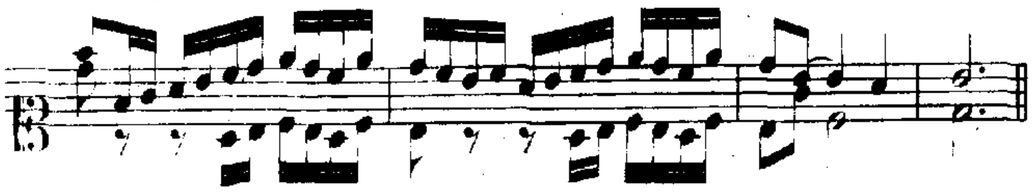
Nr. 9. 11. S. P. Cz. In Nr. 11 ist (von fremder Hand?) das ♭ zum *a* zugefügt.

Takt 35.

Br. 1 und 2.

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

Takt 45–48.

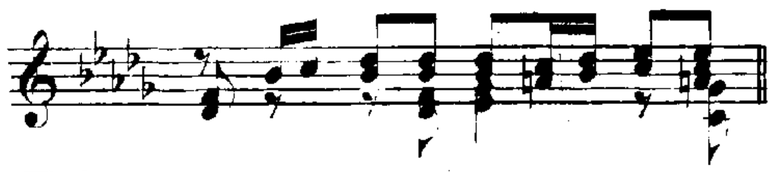


Nr. 13. P.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

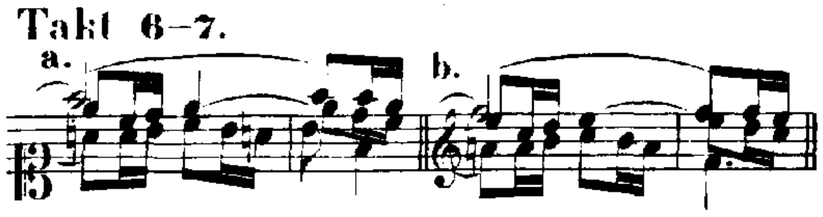
PRAELUDIUM XXII.

Takt 1.



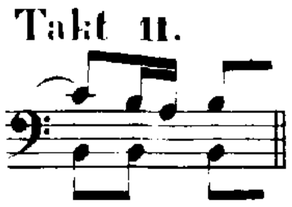
P. Cz.

Takt 6–7.



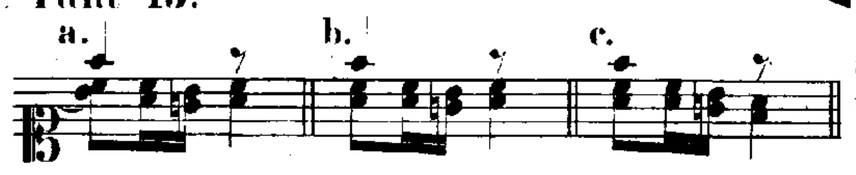
a. Nr. 10.
b. P. Cz.

Takt 11.



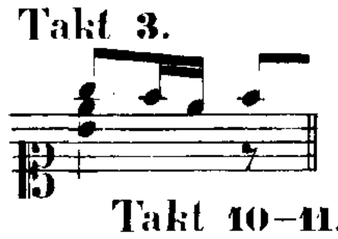
Nr. 7–11. S. P. Cz.

Takt 13.



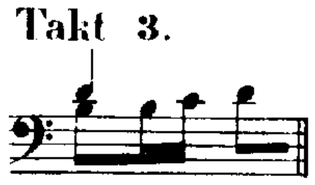
a. Nr. 12. P. Cz.
b. Nr. 5. 9. Schl.
c. Nr. 11. S.

Takt 3.



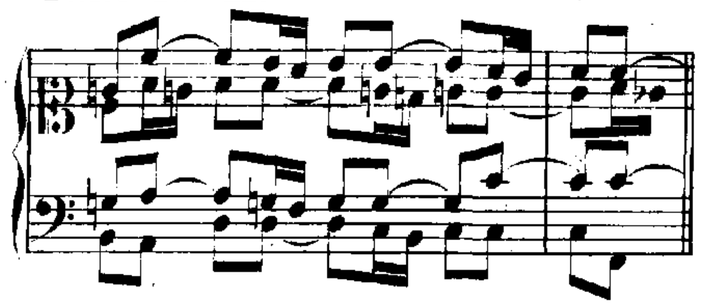
Nr. 11.

Takt 3.



N.

Takt 10–11.



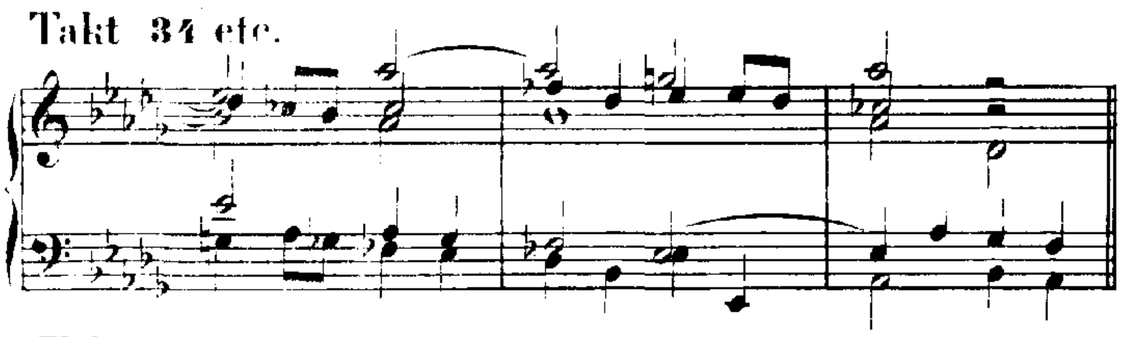
Nr. 12. P. Cz.

FUGA XXII.

Takt 29 und 30.

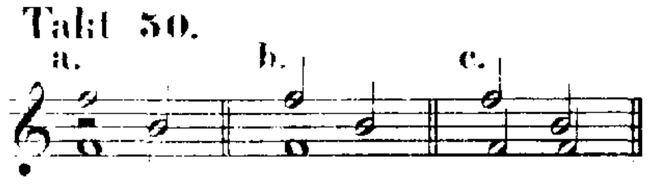
Die Kreuzung der beiden Mittelstimmen ist, ausser in Nr. 11, in allen Handschriften angedeutet, von den Drucken nur bei Nägeli. Der Sprung der Septime *es* in das *b* wird durch die enge Lage zwar gemildert, bleibt aber immer auffällig genug.

Takt 34 etc.



P. — Auf diese Weise sind die 4 Takte 34–37 in drei zusammengezogen.
Cz. entlehnt hiervon die Gestalt von Takt 37.

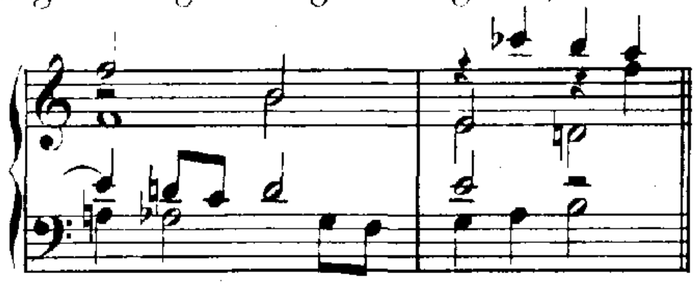
Takt 50.



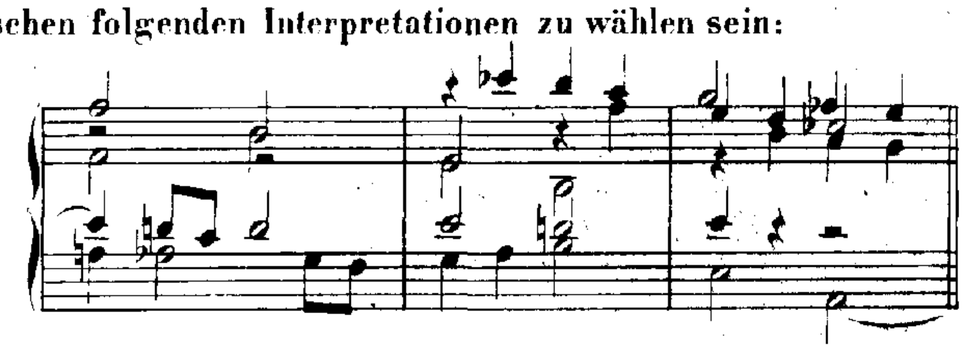
a. S.
b. N.
c. P. Cz.
} Ohne Engführung.

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:

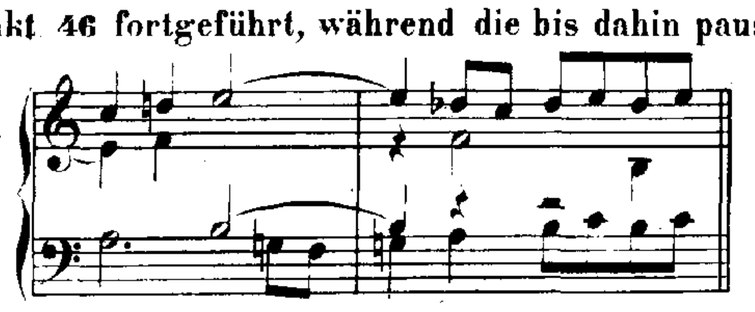
Entweder:



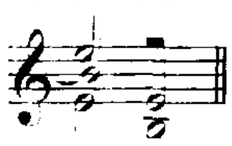
Oder:



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 pausirende dritte Stimme in diesem Takte die vierte ablöste und das Thema ergriffe:

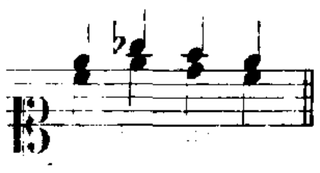


Takt 55.



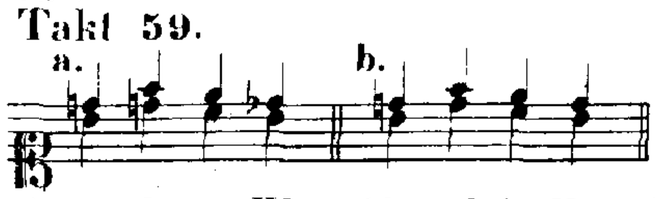
N. P. Cz. Die Bindung ist bei dem zweistimmigen Eintritt des Thema ungehörig.

Takt 58.



Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–11. Die meisten Drucke.

Takt 59.

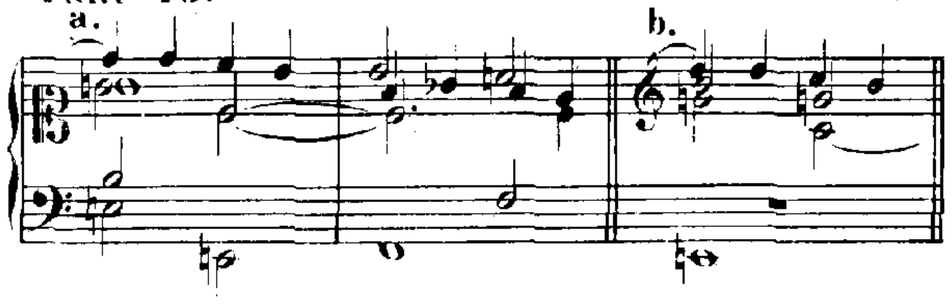


a. Nr. 2–7. 9. 10. 12. Die meisten Drucke.
b. Nr. 8. 11. Wohl wie a. gemeint.

Anmerkung. Wiewohl auch in Nr. 1, der einzigen Handschrift, auf welche sich die Lesart unseres Textes berufen könnte, die Gestalt des ♭ vor dem *d* der Mittelstimme ziemlich problematisch ist und nach den blossen Schriftzügen sich ebenso gut als ein missrathenes ♮ 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.

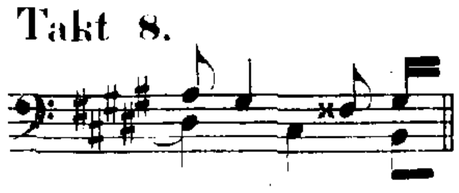
Takt 73.



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

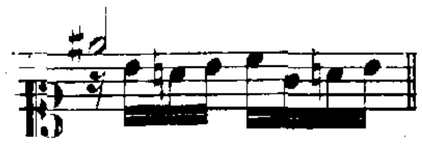
PRAELUDIUM XXIII.

Takt 8.



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

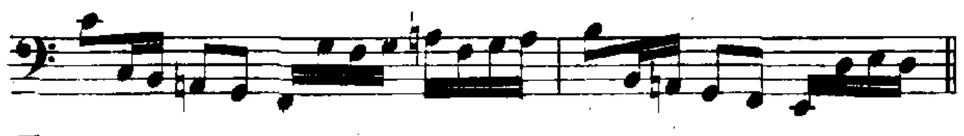
Takt 11.



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

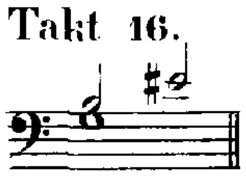
Anmerkung. Auf den ersten Blick möchte diese Lesart für die berechtigte gehalten werden, da auch der folgende Takt dafür zu sprechen scheint. Was aber den Componisten veranlasste, die genaue und etwas wohlfeile Sequenz hier aufzugeben, und lieber die kleine None *d* anklingen zu lassen, war wohl die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

Takt 11 und 12.



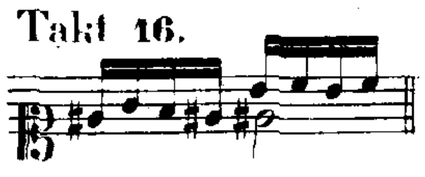
P. Cz.

Takt 16.



P. Cz.

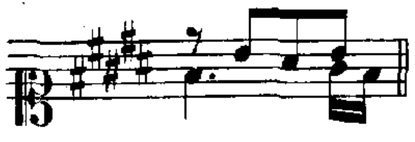
Takt 16.



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

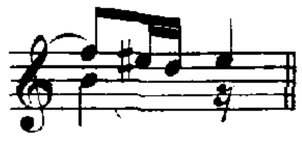
FUGA XXIII.

Takt 5.



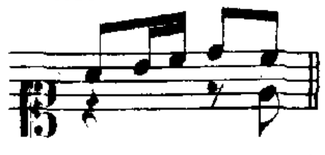
Nr. 9. 11. S.

Takt 8.



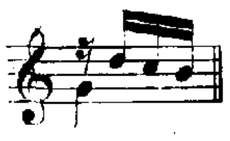
N.

Takt 12.



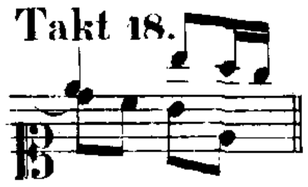
Nr. 6. 12. Cz.

Takt 13.



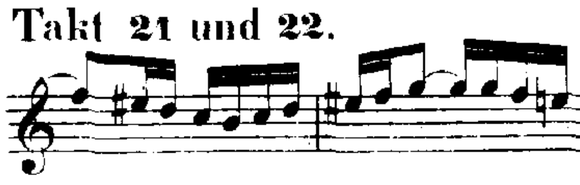
Br. 1 und 2.

Takt 18.



Nr. 11. S.

Takt 21 und 22.

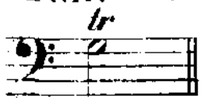


Takt 22.

P. Cz.

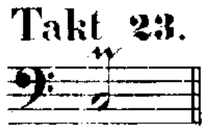
Verzierungen.

Takt 8.



Nr. 4.

Takt 23.

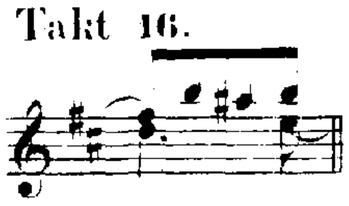


Nr. 7 (fremde Hand).

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.

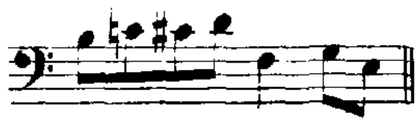
PRAELUDIUM XXIV.

Takt 16.



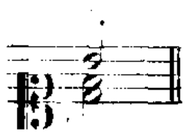
P. Cz.

Takt 45.



N.

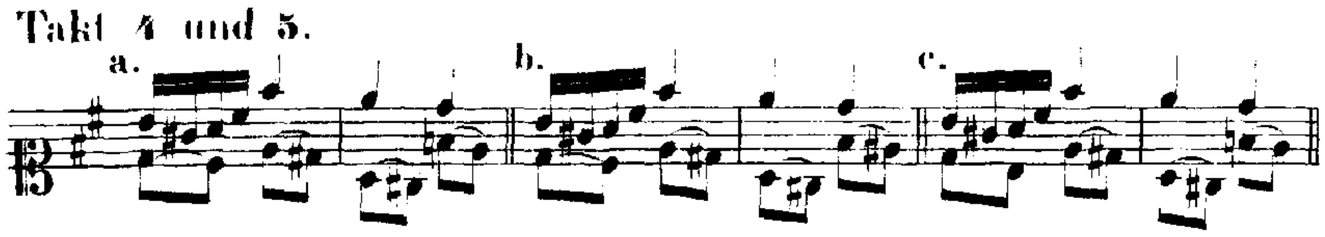
Takt 47.



Nr. 2. 3. P. Cz.

FUGA XXIV.

Takt 4 und 5.

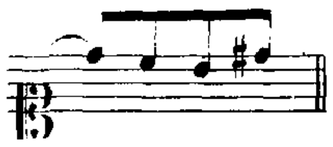


a. Nr. 1 (*ursprüngliche Lesart*). Schl.
b. Nr. 10; in Takt 4 das ursprüngliche ♮ radirt.
c. Nr. 6.

Takt 7.

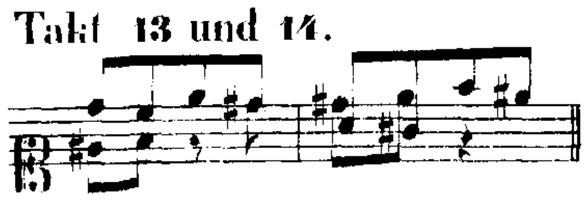
Nr. 10.

Takt 7.



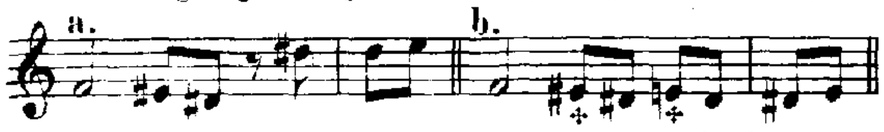
Nr. 7.

Takt 13 und 14.

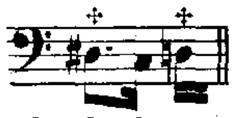


Nr. 10; in Takt 13 an Stelle des *fis* eine Rasur.

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:

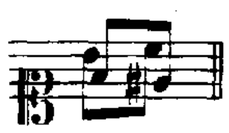


als ein melodischer Hülfston, der erst durch die contrapunktische Bewegung der übrigen Stimmen harmonische Bedeutung bekommt. Durch das Hinzutreten des Thema in der Oberstimme würde aber im vierten Viertel des Takt 13 ein Unisono: *e dis* resultiren, weshalb das nun entbehrlich gewordene untere *e* elidirt 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 $\begin{matrix} d \\ eis \end{matrix}$ und $\begin{matrix} h \\ dis \end{matrix}$ 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.

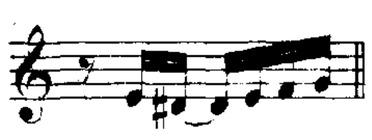
S.

Takt 23.



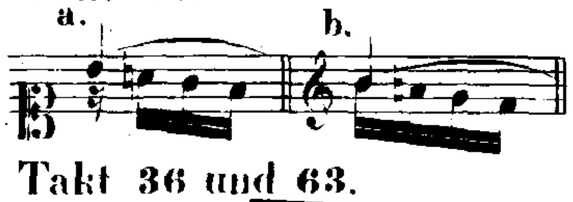
Nr. 2. 3. S. N.

Takt 30.



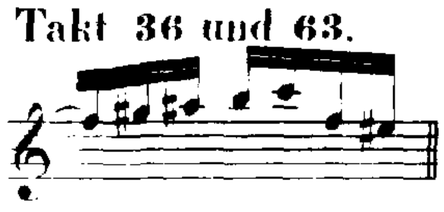
S. P. Cz.

Takt 32.



a. Sämmtliche Handschriften.
b. S. (Vergl. Takt 46.)

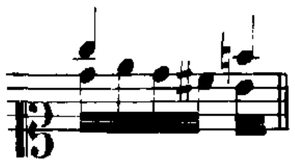
Takt 36 und 63.



Wegen der Umwandlung dieser eigentlichen Gestalt vergl. Fuga XIX. 30.

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

Takt 48.



Nr. 10.

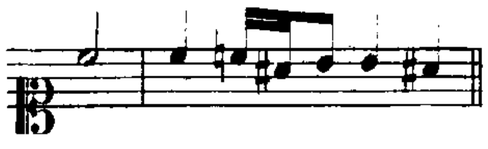
Takt 67.

Nr. 10.

Takt 71.

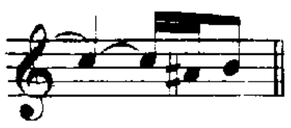
Cz.

Takt 74 und 75.



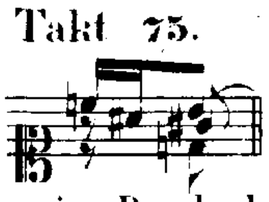
Nr. 7. Dass der Bogen zwischen *cis—cis* vergessen worden, ist wahrscheinlich; weniger, dass dies auch bei *h—h* der Fall sei, wo Nr. 5 ebenfalls keine Bindung hat.

Takt 75.



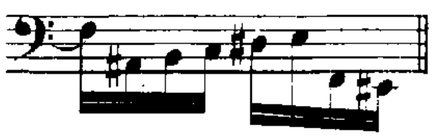
Br. 1—3.

Takt 75.



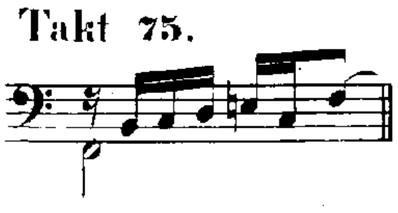
Ausdrücklich ♮ vor *d*: Nr. 9. 10. 12. Die Autographen und übrigen Handschriften haben das ♮ vor *d* nicht gesetzt, weil bei der Kreuzung der Stimmen und nach der Pause das vorangehende ♯ überdies keine Geltung hatte. Einige Drucke lesen aber dennoch irriger Weise *dis* und ohne Stimmenkreuzung.

Takt 75.



LA. Hier ist allerdings das ♯ vor *e* höchst wahrscheinlich nur aus Versehen fortgeblieben. Es muss aber bei dieser harmonisch merkwürdigen Stelle erwähnt werden, dass auch in Nr. 1 dieses ♯ 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 ♮ 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 einschärfen, 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 günstigern 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.