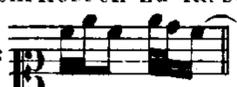


PRAELUDIUM XIII.

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. 9.

Takt 23.



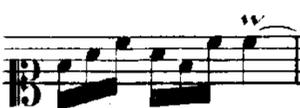
Nr. 2 (hatte ursprünglich das richtige *gis*). 11. S. P. Cz.

Takt 30.



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

Takt 1.



Nr. 7 (fremde Hand). 10.

Verzierungen etc.

Takt 16.



Nr. 4.

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

☪ auf der Schlussnote: Nr. 4.

FUGA XIII.

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

Takt 12.



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

Takt 15.



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

Takt 15.



Nr. 5.

Takt 22.



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

Takt 15.



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

Verzierungen.

Takt 20.



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

Takt 28.



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

Takt 32.



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

PRAELUDIUM XIV.

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

Takt 10.



Takt 15.



Takt 24.

Der Schluss Moll: P. Cz.

Verzierungen etc.

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

Takt 21.

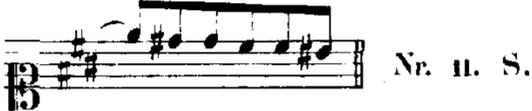


Nr. 4, 7 (fremde Hand). — Nr. 1-3, 10 und andere nichts.

Ohne trill auf der Schlussnote: Nr. 4.

FUGA XIV.

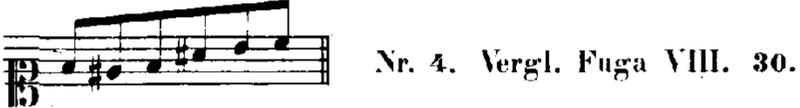
Takt 19.



Takt 24.



Takt 33.



Takt 36.



a. Nr. 1-6, 9, 10, 12.

b. Nr. 7 (trill vor g im Basse vielleicht fremde Hand).c. Nr. 8 (trill 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 trill bekommen hätte. Da nun auch die letzte Bassnote *d* in Nr. 7 ein an und für sich überflüssiges trill 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: $\text{dis} \text{trill} \text{fis}$ so wie dort: $\text{gis} \text{trill} \text{h}$ gelesen werden müsse, wobei das vor dem *h* des Tenor stehende, auch in Nr. 10 befindliche trill sich leicht als ein nur verirrtcs 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: $\text{gis} \text{trill} \text{h}$, so auch in der ersten: $\text{dis} \text{trill} \text{dis}$ zu lesen sei.

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

Takt 39-40.



Verzierungen etc.

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

trill auf der Schlussnote: Nr. 4.

P. W. XIV.

PRAELUDIUM XV.

Takt 2.



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

Takt 4.



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

Takt 4.



P. Cz.

Takt 6.



P. Cz.

Takt 8.



Cz.

Takt 14.



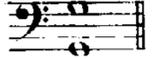
Nr. 11. S.

Takt 18.



Cz.

Takt 19.



Nr. 11. S.

Ohne \hat{c} auf der Schlussnote: Nr. 7.

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 \hat{c} bezeichnete c unter a. ohne Erhöhung gelesen werden muss, ist unzweifelhaft. Uebrigens haben Nr. 10 und 11 ausdrücklich ein \hat{c} vor demselben.

Takt 29.



Nr. 10. P. (das dritte \hat{c} in Nr. 10 ist vergessen.)

Takt 47.



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

Takt 65.



Nr. 7. 8.

Takt 67.



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

Takt 69.



P. Cz.

Takt 73.



a. Nr. 11. S.

b. Cz.

Takt 75.



Br. 2 und 3.

Takt 81.



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

Takt 82.



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

Takt 82.



Nr. 9. 11. S.

Takt 84.



Nr. 11 und die meisten Drucke.

Takt 85.



Nr. 9. 11. S.

Takt 86.



N. Cz.

Verzierungen.

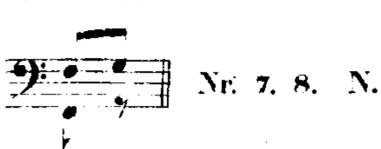
Takt 69. Der Triller muss vor der zweiten Hälfte des Takt 70 aufhören, damit die Hand sich für den Eintritt der Mittelstimme vorbereiten kann.

PRAELUDIUM XVI.

Takt 2.



Takt 6.



Takt 6.



Takt 8.



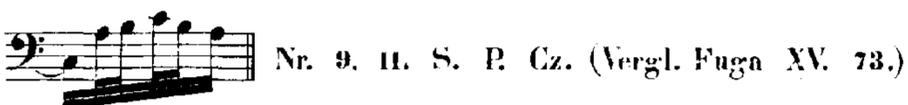
Takt 8.



Takt 12.



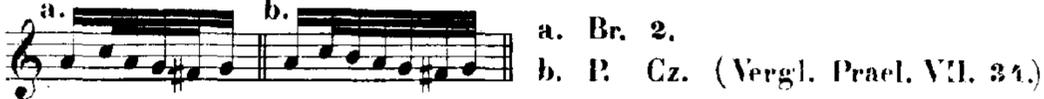
Takt 14.



Takt 16.



Takt 18.



Verzierungen etc.

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

☉ auf dem letzten *h*: Nr. 10.

FUGA XVI.

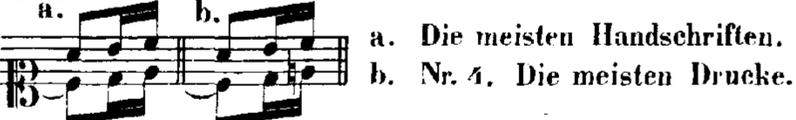
Takt 8.



Takt 14.



Takt 16.



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

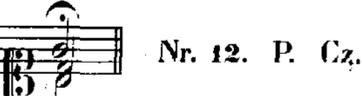
Takt 23-24.



Takt 28-29.



Takt 34.



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

Anmerkung. In Nr. 7 ist das *h* vor der Schlusstertz 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. b. a. Nr. 11. P. Cz. b. Br. 3.

Takt 5-6. 7-8. Nr. 9. 11. S.

Takt 9. Nr. 11. S.

Takt 35. 37. P. Cz.

Takt 37. Nr. 10.

Takt 37. a. b. a. Nr. 2 (nachträgliche Veränderung). 11. S. P. Cz. b. LA.

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

Takt 17. Nr. 7 (fremde Hand).

Verzierungen.

Takt 34. Nr. 6-10 keine Verzierung.

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

Takt 9 etc.

Takt 22 etc.

Takt 6-7.

FUGA XVII.

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

Takt 10. a. b. c. 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. b. 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. b. a. Nr. 11. S. b. Nr. 9.

Takt 35. Nr. 10.

Ohne C auf der Schlussnote: Nr. 4.

PRAELUDIUM XVIII.

Takt 7.

Nr. 10.

Takt 7.

a. b. 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 \sharp verwandelt worden, wie auch die abweichende Gestalt des letzteren verräth. Nr. 8 hat, wie die andern Handschriften, ein \sharp vor *h*. Nr. 9 liest wahrscheinlich auch *h*, da kein # vor demselben steht.

FUGA XVIII.

Takt 7.

Nr. 11. S.

Takt 8.

a. b. 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. Ir. (In Nr. 4 ist \sharp 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 Mollecharakter 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 \sharp in Nr. 1 und den meisten Handschriften für irrhümlich 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 übrigs 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.

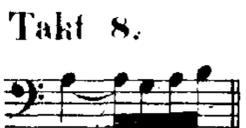
Nr. 10 (fremde Hand). N. P. Cz.

Takt 41.

Nr. 2-5. 9-11. N. S. Ohne Erhöhung Nr. 1. 6-8. 12. (In Nr. 1 ist \sharp etwas undeutlich und deshalb von Nr. 2-5 falsch gelesen.)

PRAELUDIUM XIX.

Takt 4.  P. Cz.

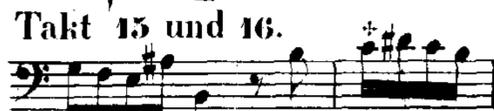
Takt 8.  P. Cz.

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

Takt 10.  Nr. 9. II. S.

Takt 12.  P. Cz.

Takt 15. 16.  P. Cz.

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

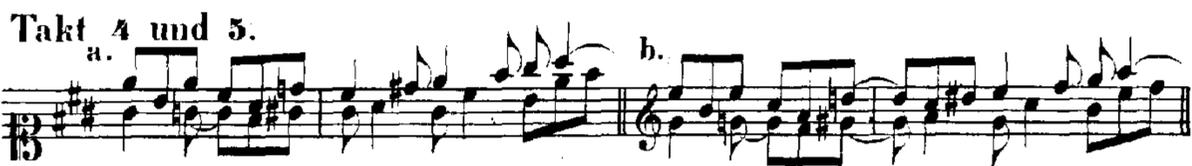
Takt 16 und 17.  N.; P. und Cz. haben nur die Bindung *h-h*.
In Nr. 9 sind die Bogen offenbar fremd.

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 Clavinturausgesehen. Erst im zweiten Theile wird über \bar{e} hinausgegangen.

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

Takt 40.  Nr. 7. 8.

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

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

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

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

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

Takt 53.  Nr. 7. 8. Rr.

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

Verzierungen.

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.

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.

Takt 13.

Takt 13.

Takt 14.

Takt 14 und 15.

a. P.
b. Cz.

Takt 17.

19.

Takt 20.

Takt 27.

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. 4. 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.

Takt 35.

Takt 40.

Takt 44.

Takt 56.

Takt 59.

Takt 59.



- a. Nr. 1-10. 12. N. H.
- b. Nr. 11. S. P. (In Nr. 8 von fremder Hand so geändert.)
- c. Cz.

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

Takt 62 und 63.



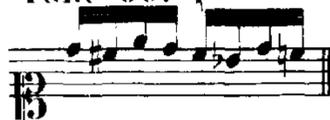
Nr. 7. Dass diese Lesart einer blossen Nachlässigkeit ihren Ursprung zu danken hat, ist offenbar. Nr. 8 hatte dieselbe Gestalt, die aber nachträglich verbessert ist.

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. Fr. (Das überflüssige *h* vor dem letzten *e* 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 beigegefügte 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.



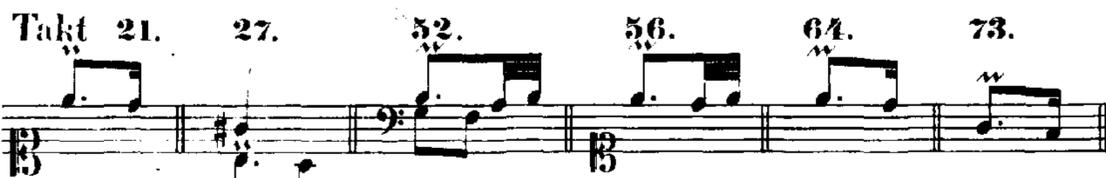
S. und andere Drucke lesen das mit + bezeichnete *e* irrthümlich als *cis*.

Takt 87.



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

Verzierungen.



Nr. 7 (fremde Hand).

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

PRAELUDIUM XXI.

Takt 8.

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. 13. P.
b. Cz.

Takt 18.

Nr. 13. P.

Takt 20.

Ohne C auf der Schlussnote: Nr. 7.

Takt 21.

(Zugefügt.)
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. 9.

Takt 26.

Nr. 9. 11. S. P. Cz. In Nr. 11 ist (von fremder Hand?) das \flat 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 C auf der Schlussnote: Nr. 4.

PRAELUDIUM XXII.

Takt 1.



Takt 3.



Takt 3.



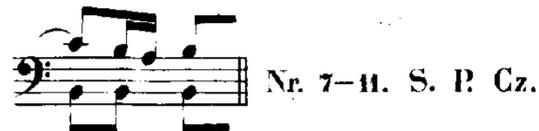
Takt 6-7.



Takt 10-11.



Takt 11.



Takt 13.



FUGA XXII.

Takt 29 und 30.

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

Takt 34 etc.



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

Cz. entlehnt hiervon die Gestalt von Takt 37.

Takt 50.



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

Entweder:



Oder:

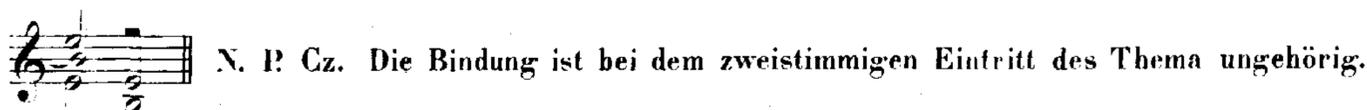


Will man aber die autographe Strichweise genau beachten, so wäre schon auf Takt 29 zurückzugehen, von wo aus die beiden Mittelstimmen, nachdem die tiefere über die höhere fortgeschritten ist, in dieser gekreuzten Lage bis zu Takt 37 verharren müssten. Das hier beginnende Trio würde nun nicht von den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

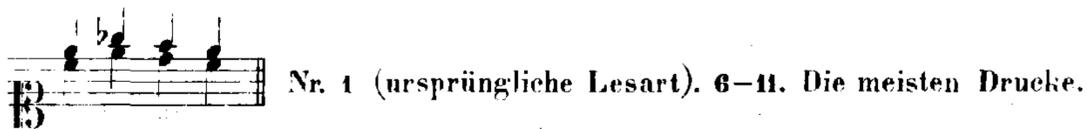
ablöste und das Thema ergriffe:



Takt 55.



Takt 58.



Takt 59.



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

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

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

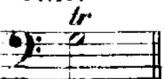
Takt 21 und 22.



P. Cz.

Takt 22.

Takt 8.



Nr. 4.

Verzierungen.

Takt 23.



Nr. 7 (fremde Hand).

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

PRAELUDIUM XXIV.

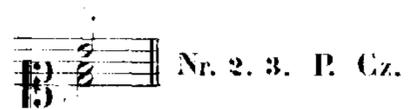
Takt 16.



Takt 45.



Takt 47.



FUGA XXIV.

Takt 4 und 5.



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

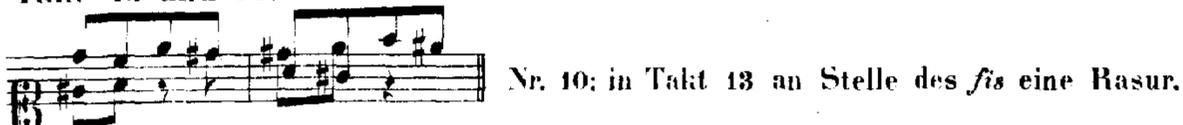
Takt 7.



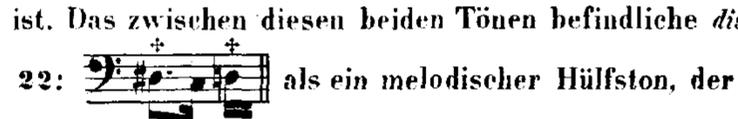
Takt 7.



Takt 13 und 14.



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



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



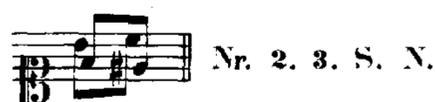
22: als ein melodischer Hilfston, der erst durch die contrapunktische Bewegung der übrigen Stimmen har-

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

Takt 17.



Takt 23.



Takt 30.



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 *eis* und dem hohen *g* der dritten Stimme haben: Nr. 1. 7. 10.

Takt 48.



Takt 67.



Takt 71.



Takt 74 und 75.



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

Takt 75.



Takt 75.



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

Takt 75.



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

Takt 75.



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

Verzierungen.

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

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