JOH. SEB. BACH

DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER

ERSTER BAND

NEUE URTEXT-AUSGABE

NACH DEN QUELLEN

VON ALFRED KREUTZ

EDITION PETERS · LEIPZIG

Edition Peters, Leipzig
Bestell-Nr. 803a
Lizenz-Nr. 415–830/102/74
Druck: Interdruck · Grafischer Großbetrieb, Leipzig · III/18/97
Printed in GDR

INHALT

1. Praeludium Pag. 4 — Fuga a 4 voci Pag. 6
2. Praeludium Pag. 8 — Fuga a 3 voci Pag. 10
3. Praeludium Pag. 12 — Fuga a 3 voci Pag. 14
4. Praeludium Pag. 18 — Fuga a 5 voci Pag. 20
5. Praeludium Pag. 24 — Fuga a 4 voci Pag. 26
6. Praeludium Pag. 28 — Fuga a 3 voci Pag. 30
7. Praeludium Pag. 32 — Fuga a 3 voci Pag. 36
8. Praeludium Pag. 38 — Fuga a 3 voci Pag. 40
9. Praeludium Pag. 44 — Fuga a 3 voci Pag. 46
10. Praeludium Pag. 48 — Fuga a 2 voci Pag. 50
11. Praeludium Pag. 52 — Fuga a 3 voci Pag. 54
12. Praeludium Pag. 56 — Fuga a 4 voci Pag. 58
13. Praeludium Pag. 62 — Fuga a 3 voci Pag. 64
14. Praeludium Pag. 66 — Fuga a 4 voci Pag. 68
15. Praeludium Pag. 70 — Fuga a 3 voci Pag. 72
16. Praeludium Pag. 76 — Fuga a 4 voci Pag. 78
17. Praeludium Pag. 80 — Fuga a 4 voci Pag. 82
18. Praeludium Pag. 84 — Fuga a 4 voci Pag. 86
19. Praeludium Pag. 88 — Fuga a 3 voci Pag. 89
20. Praeludium Pag. 92 — Fuga a 4 voci Pag. 94
21. Praeludium Pag. 100 — Fuga a 3 voci Pag. 102
22. Praeludium Pag. 104 — Fuga a 5 voci Pag. 106
23. Praeludium Pag. 108 — Fuga a 4 voci Pag. 110
24. Praeludium Pag. 112 Andante — Fuga a 4 voci Largo Pag. 114

Pag. 120

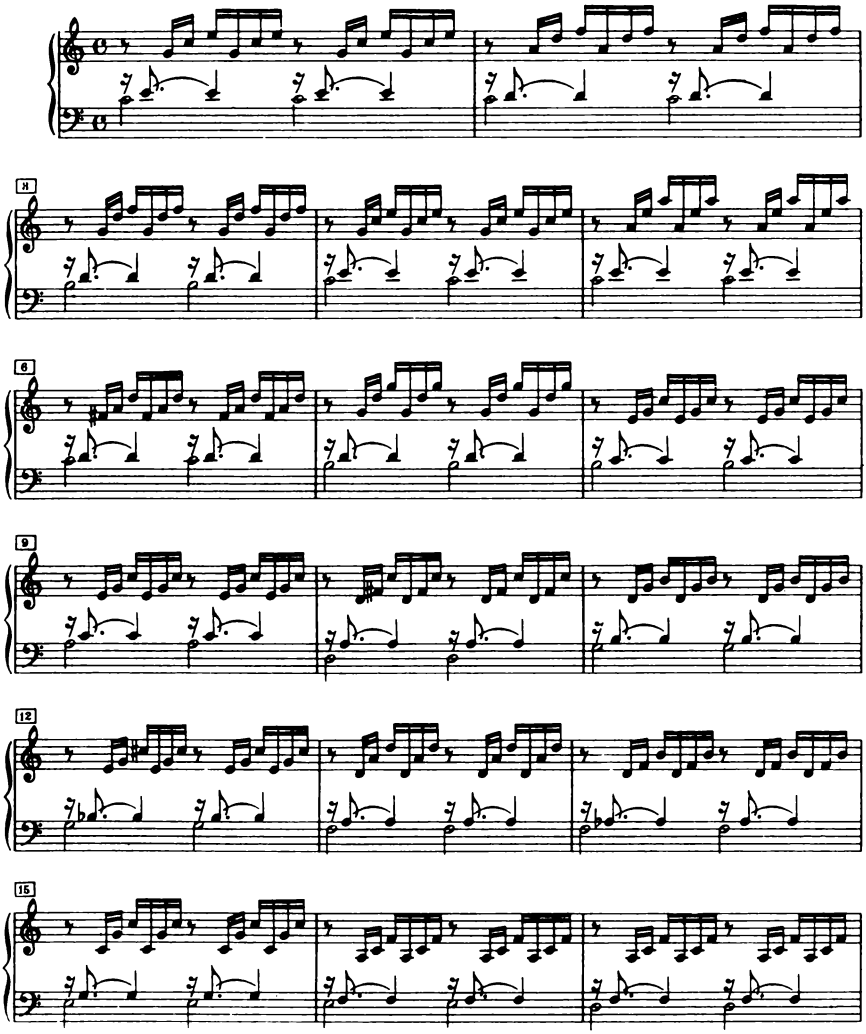
Anhang: Fuga VIII

Revisionsbericht Pag. 124

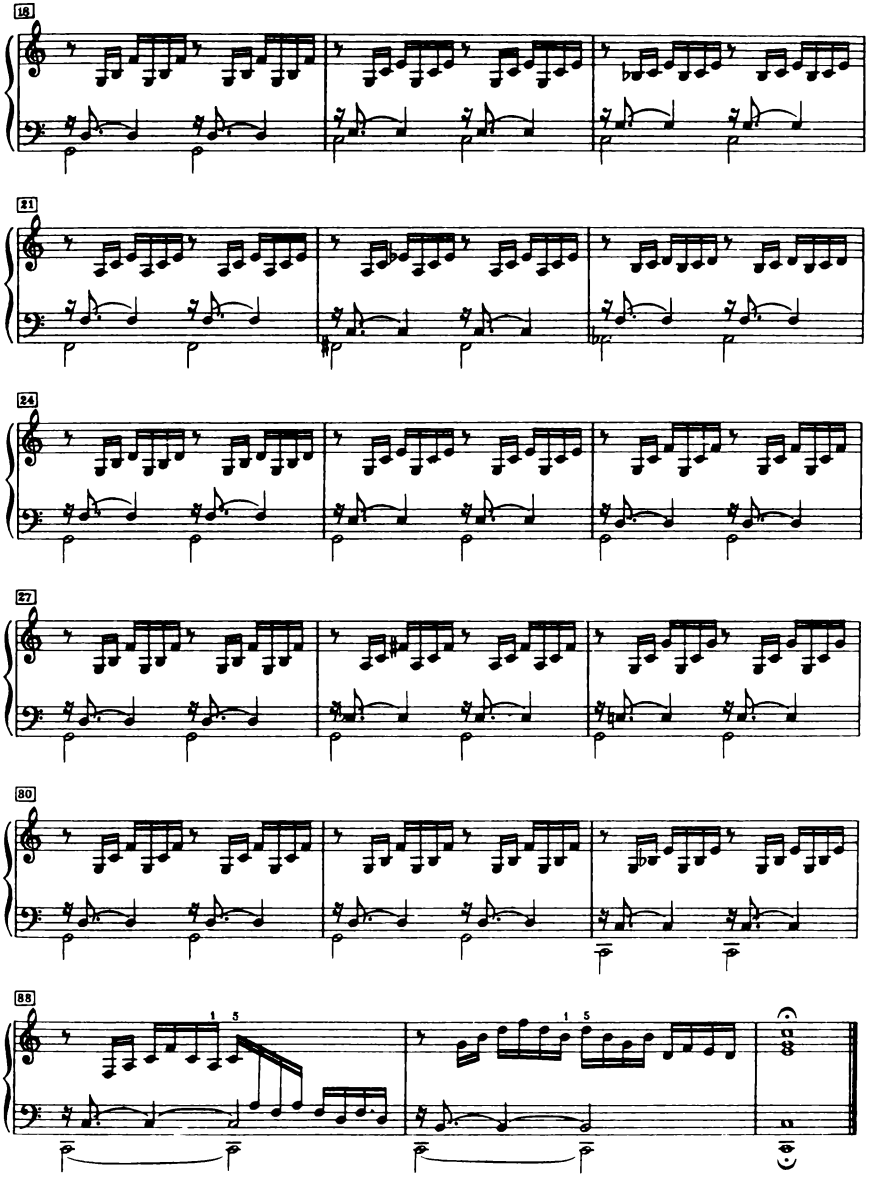
ERSTER TEIL

Praeludium I

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

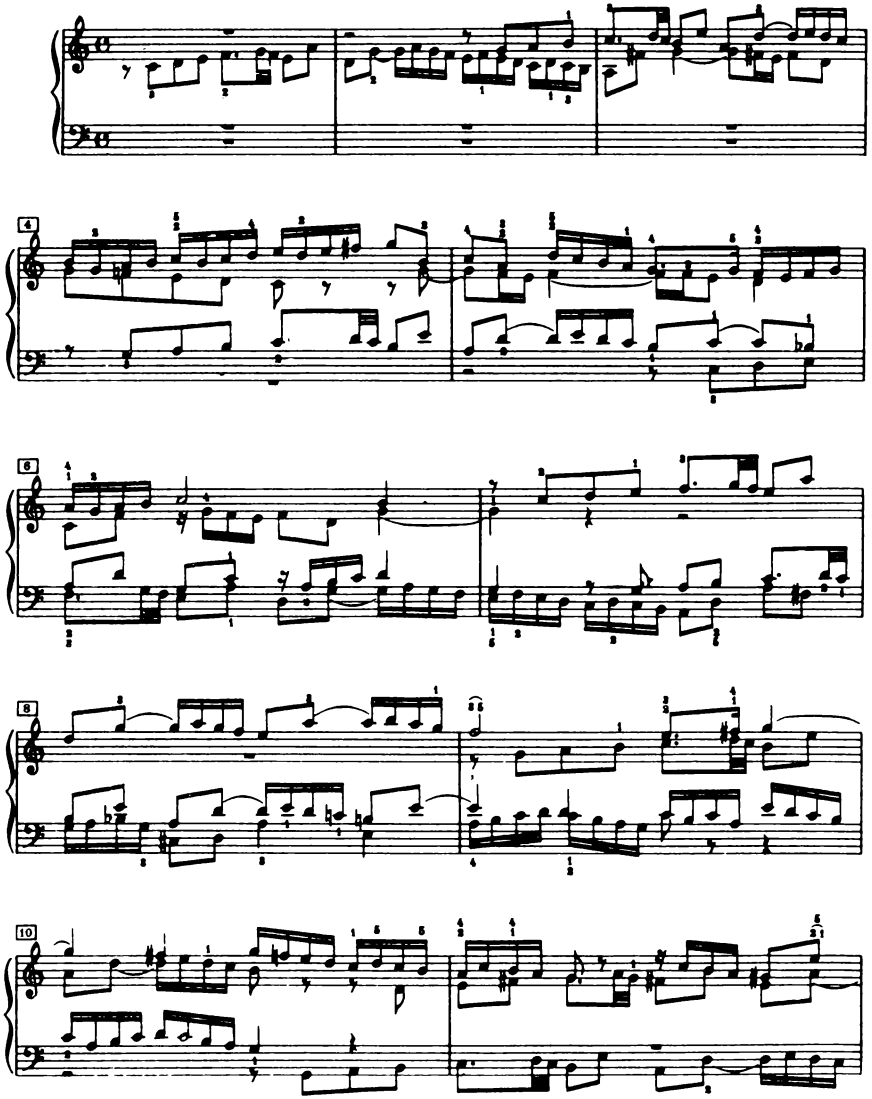


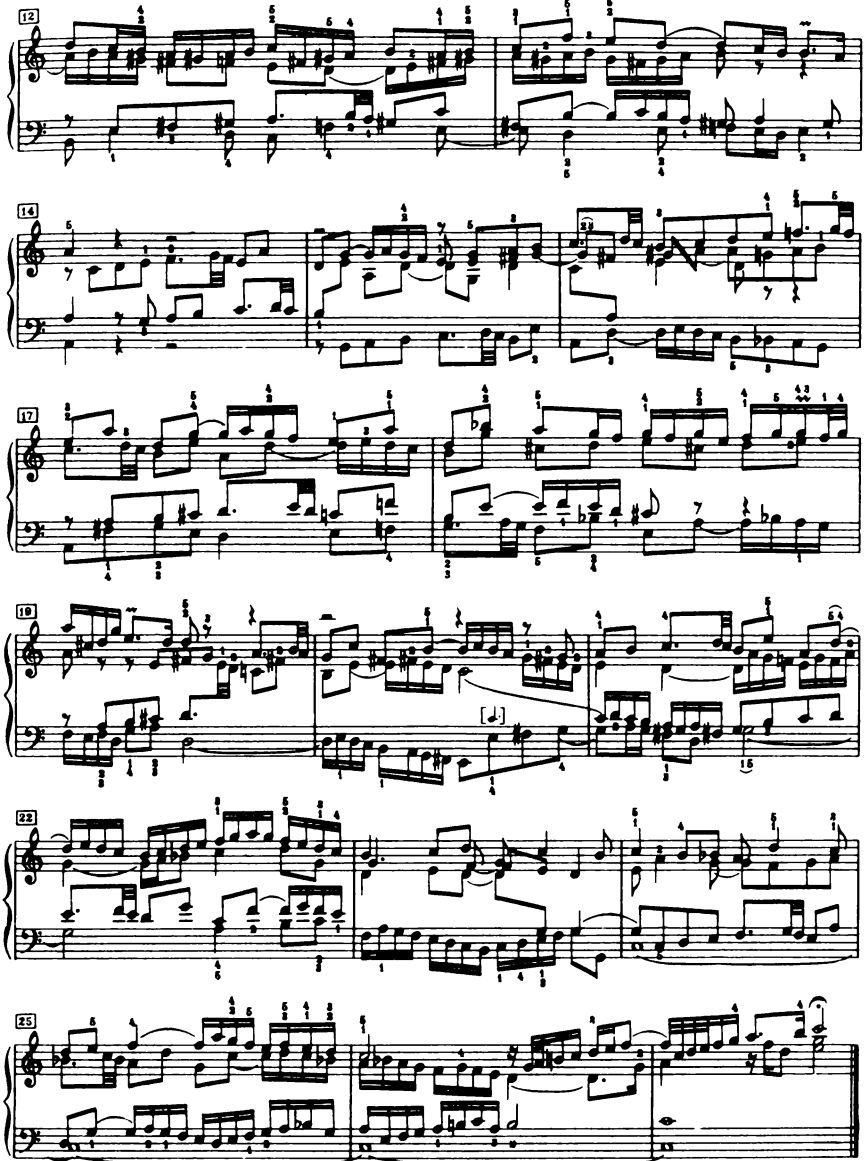
Edition Peters Nr. 803a E. P. 11989 © 1963 by Edition Peters, Leipzig


15
21
24
27
30
33
1 5
1 5

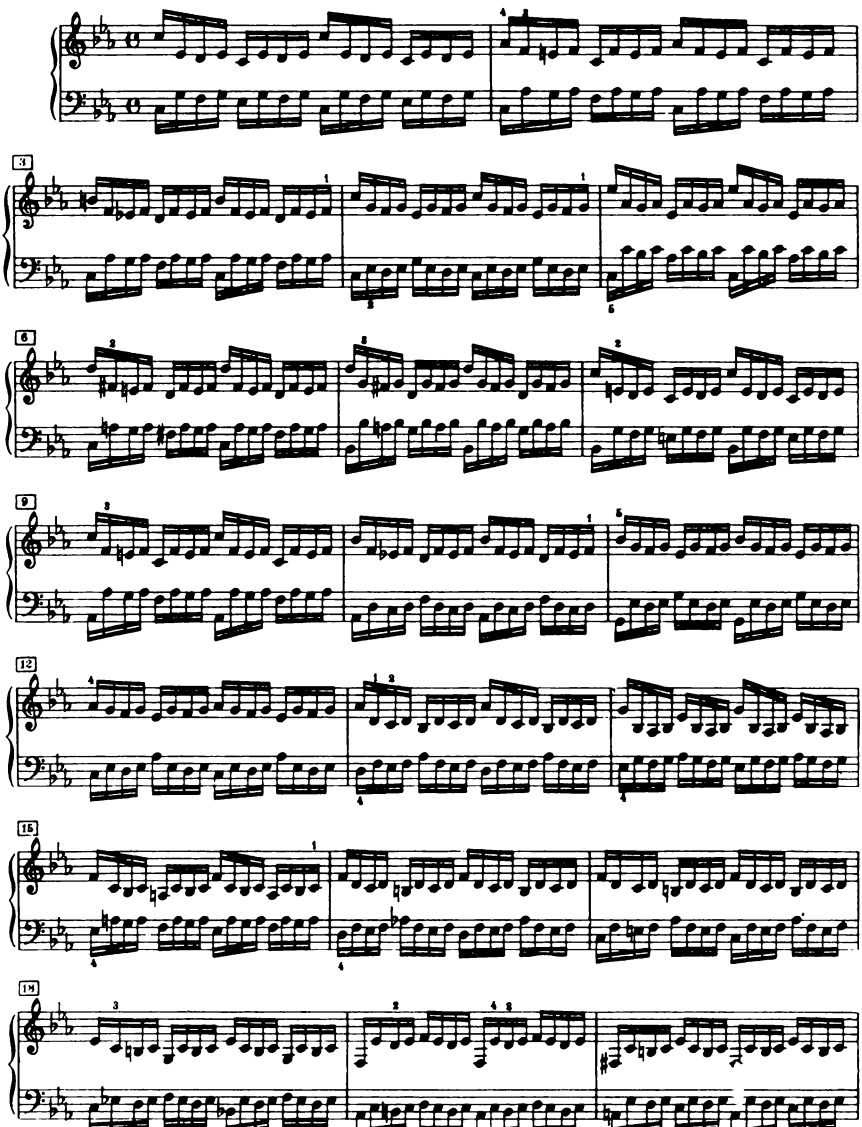
Fuga I

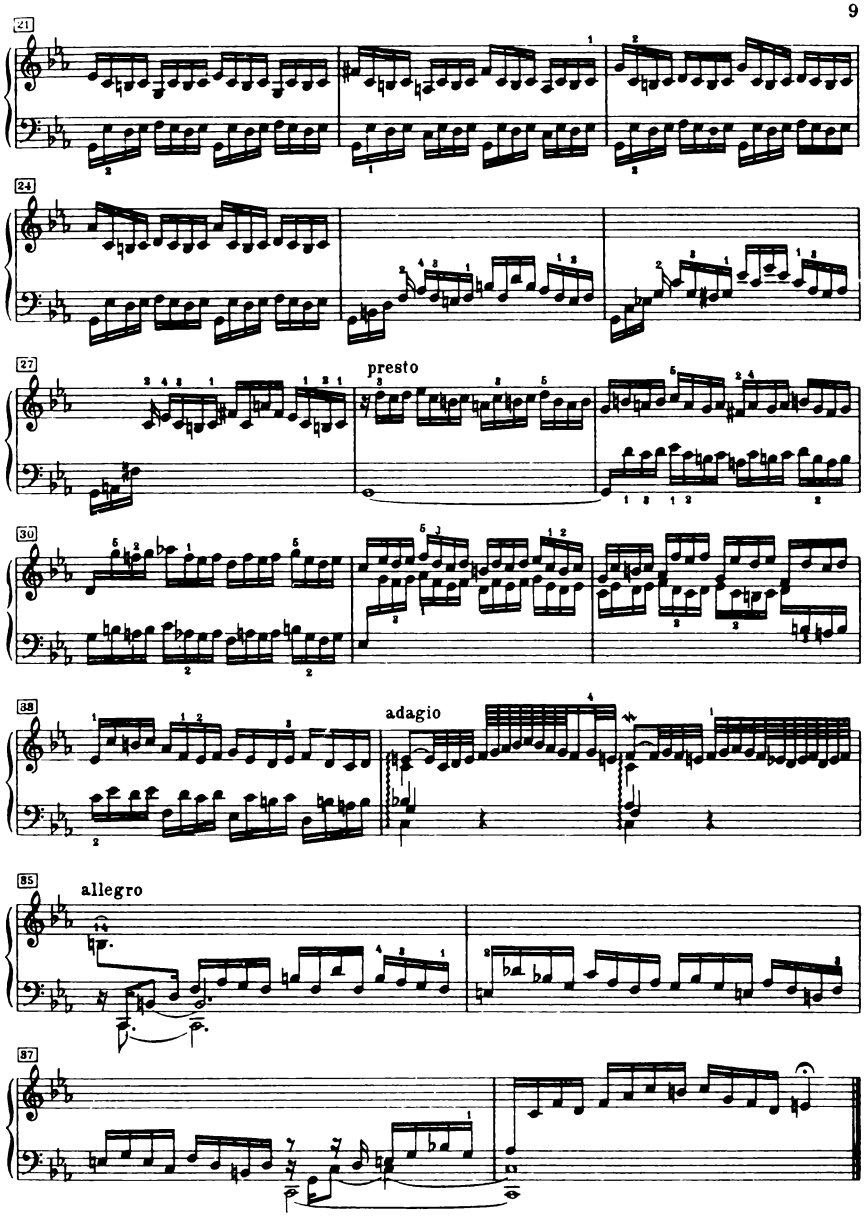
a 4 Voci





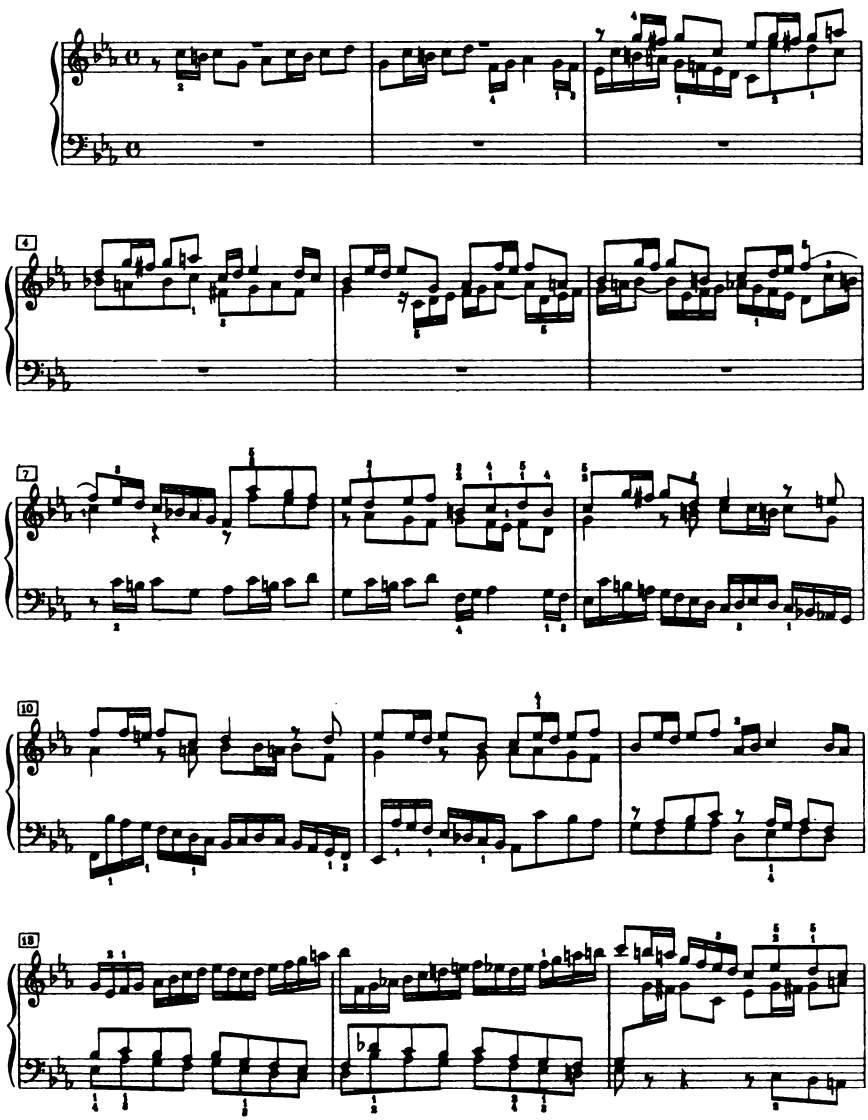
Praeludium II

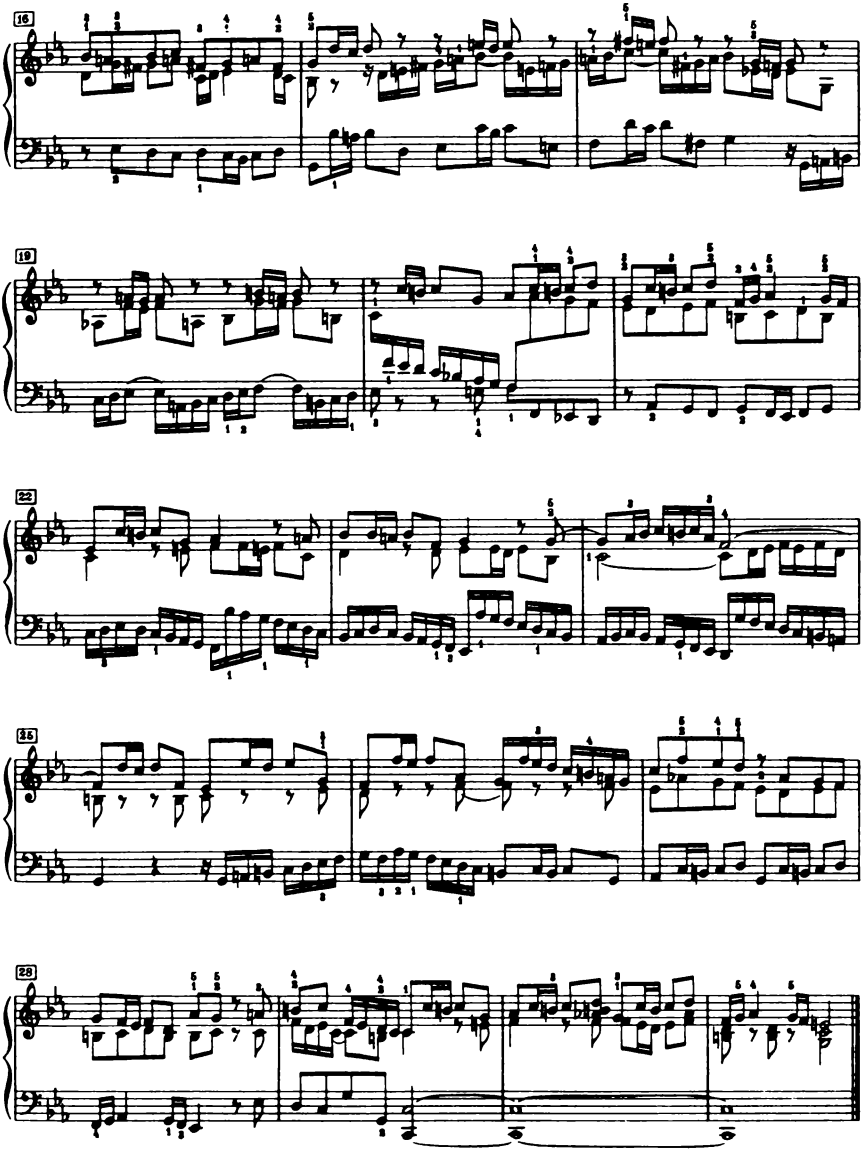



21
24
27
presto
30
38
adagio
85
allegro
87

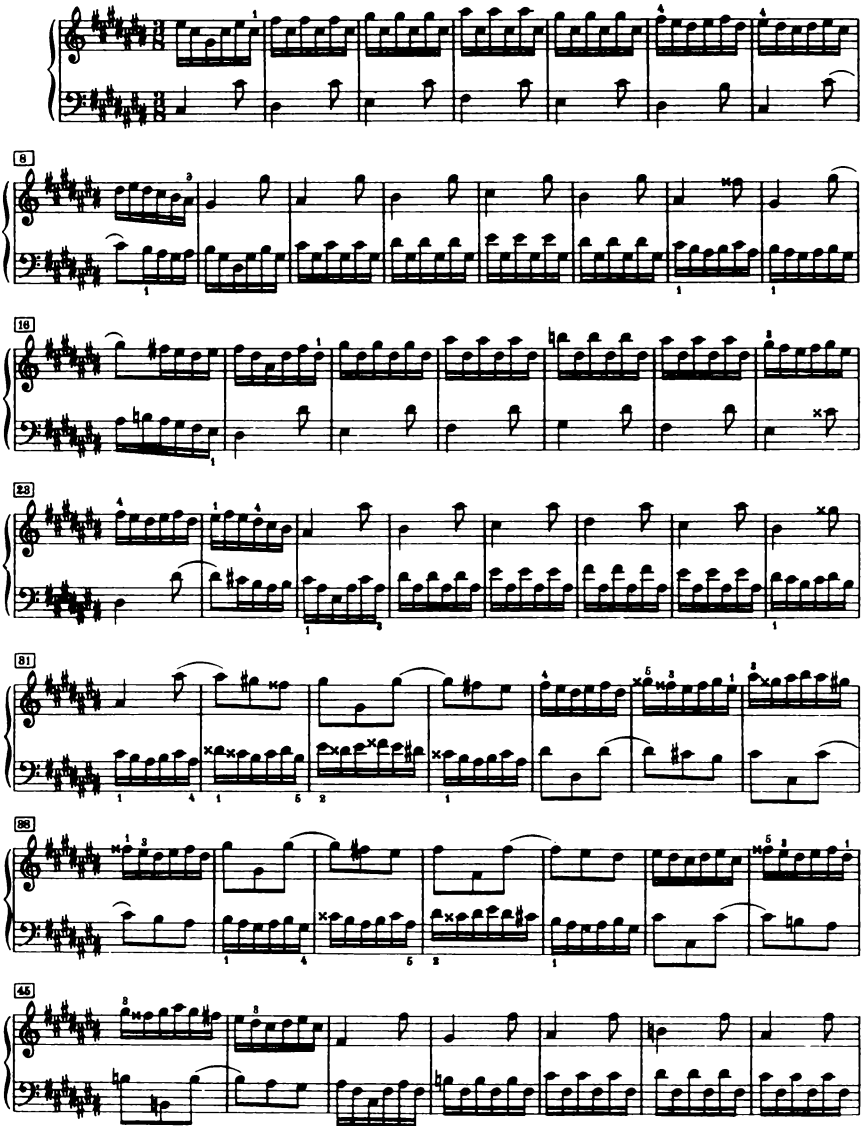
Fuga II

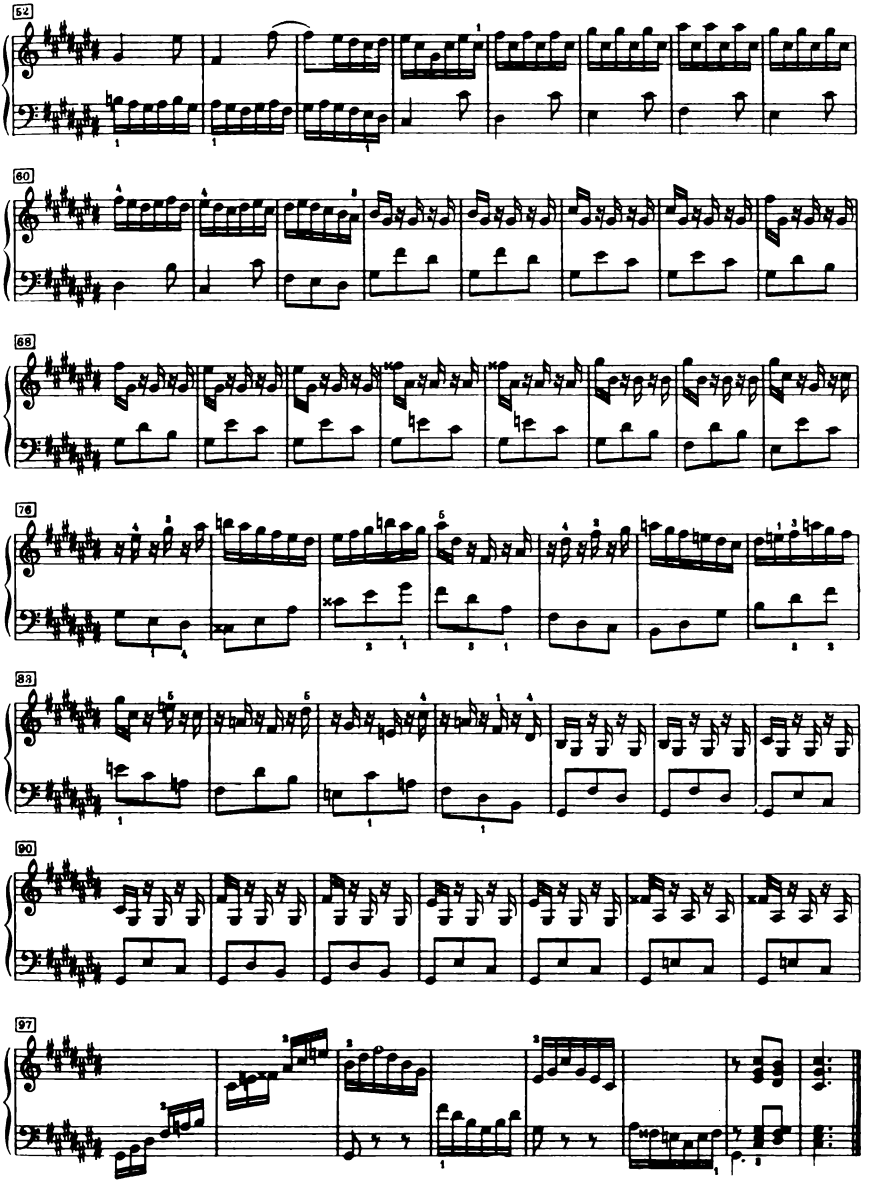
a 3 Voci





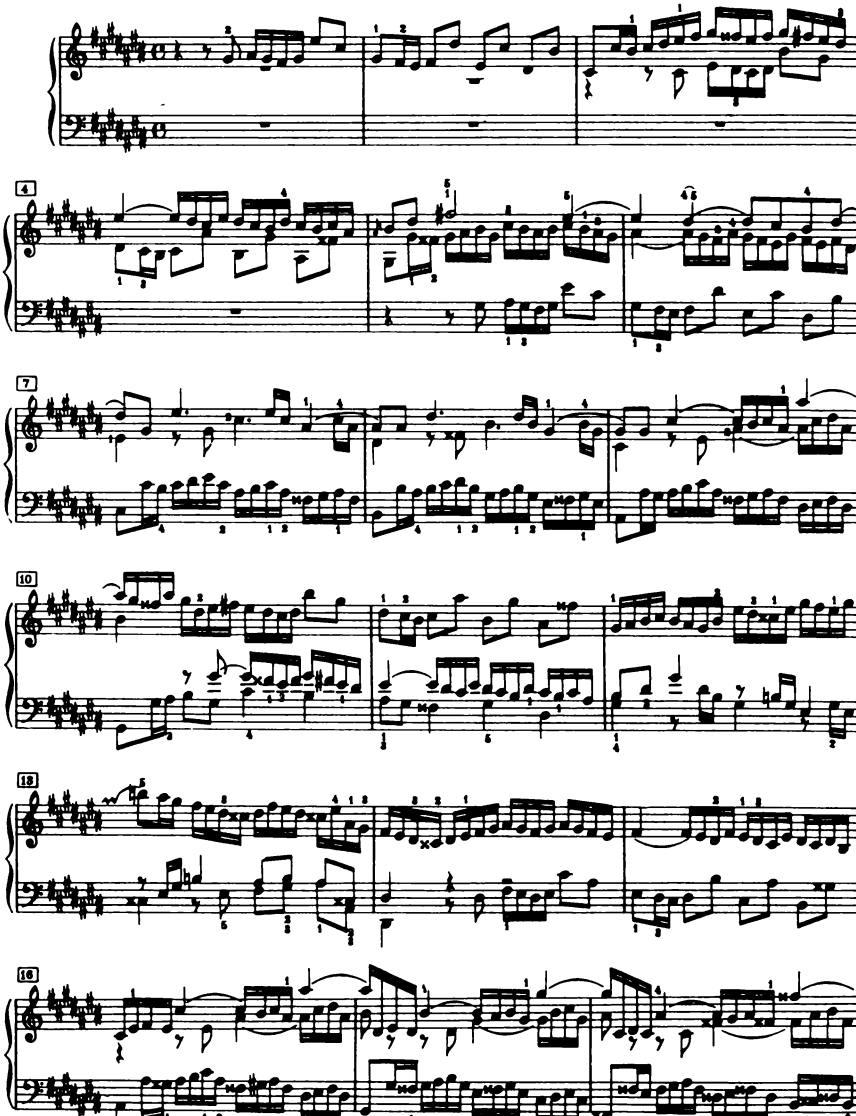
Praeludium III

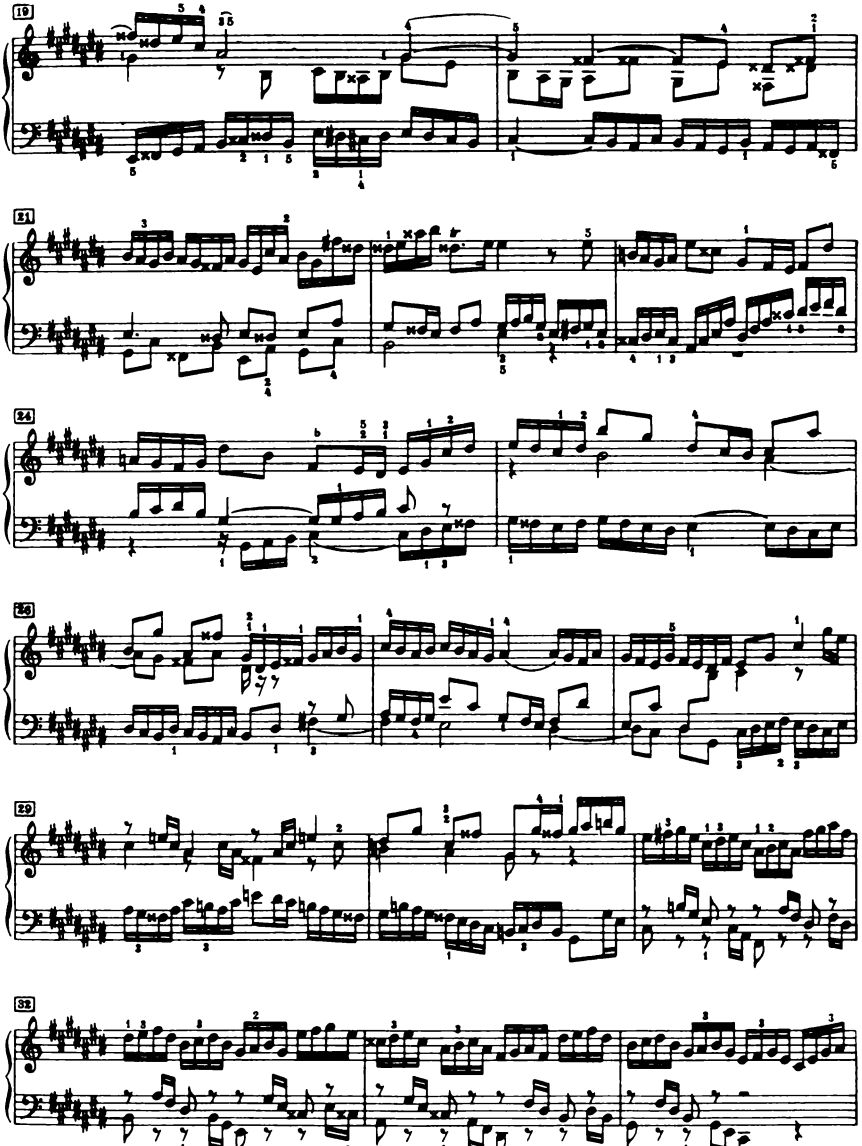


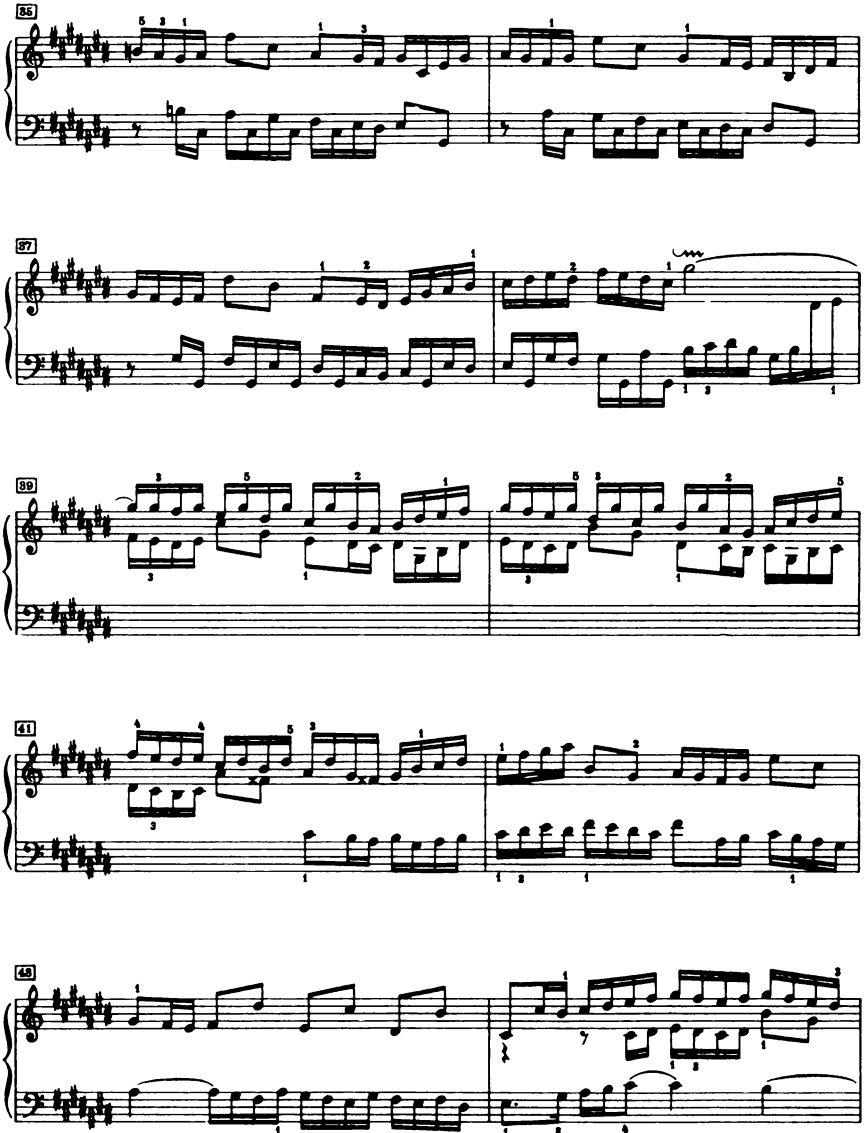

52
60
68
76
83
90
97

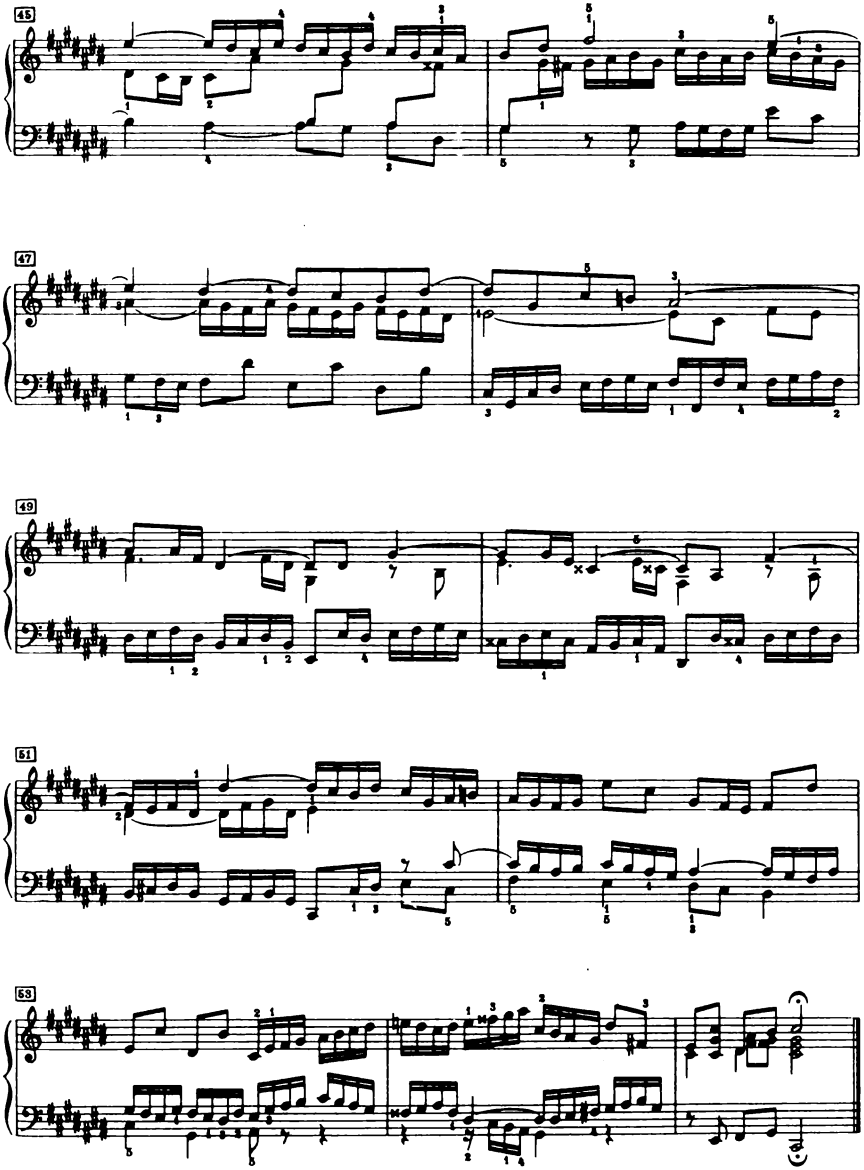
Fuga III

a 3 Voci

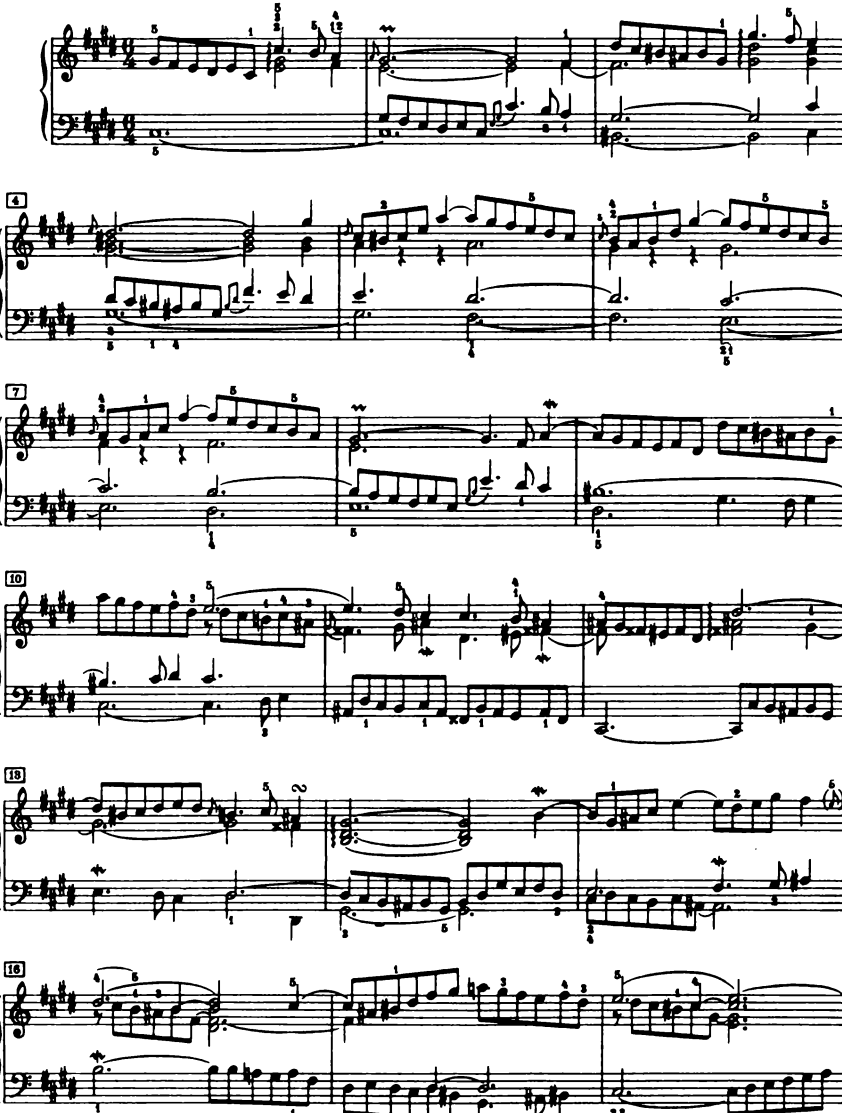


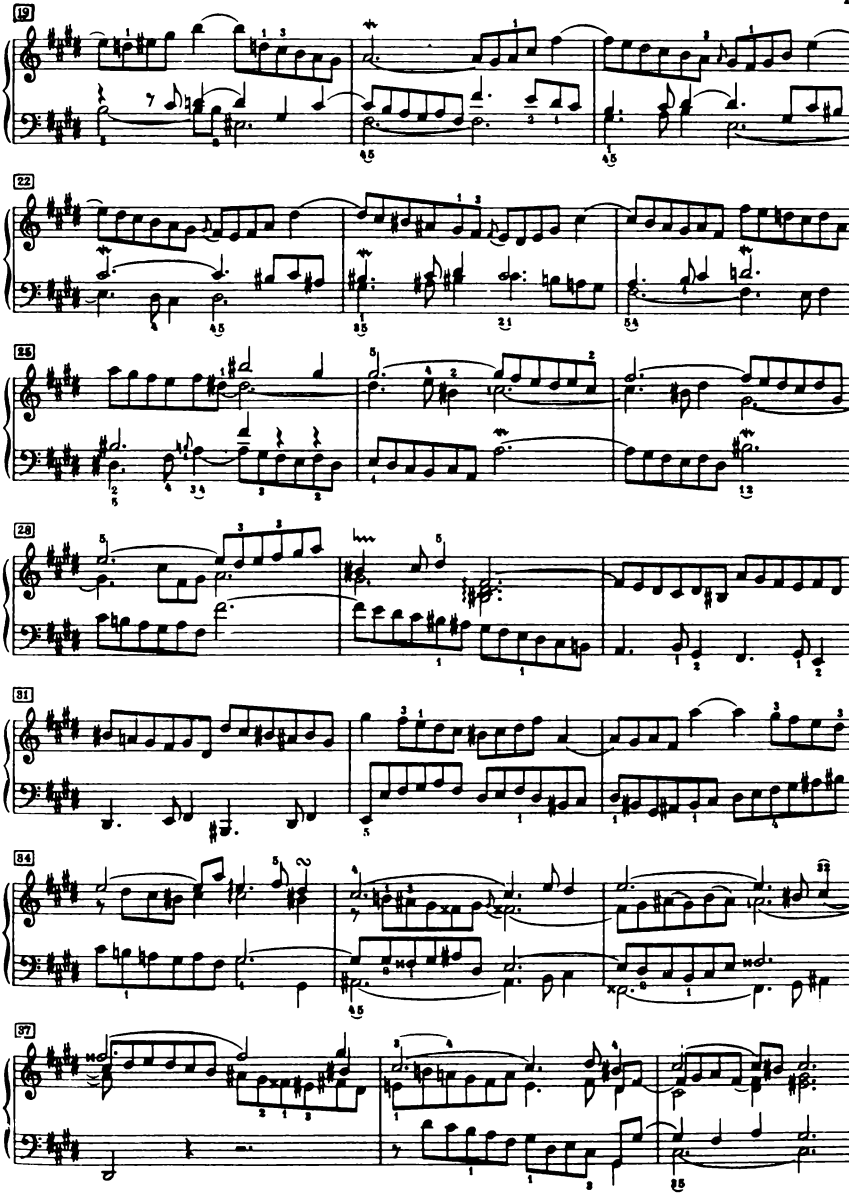






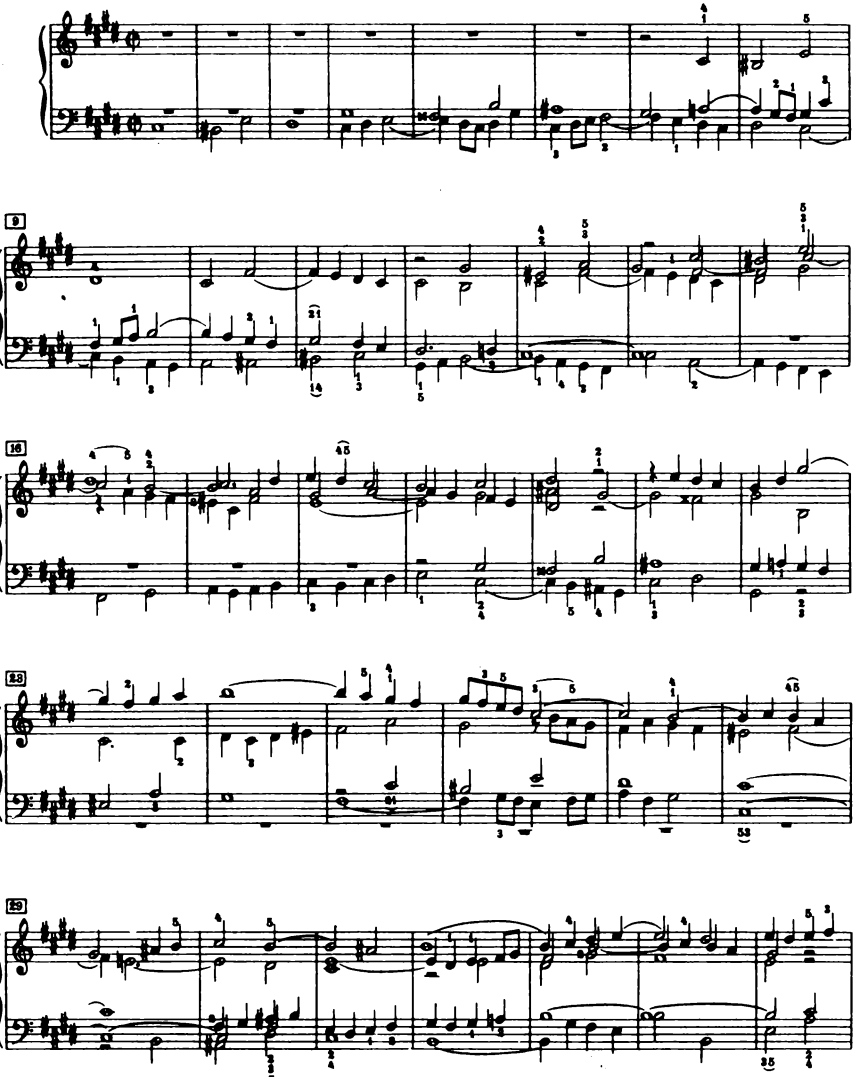
Praeludium IV

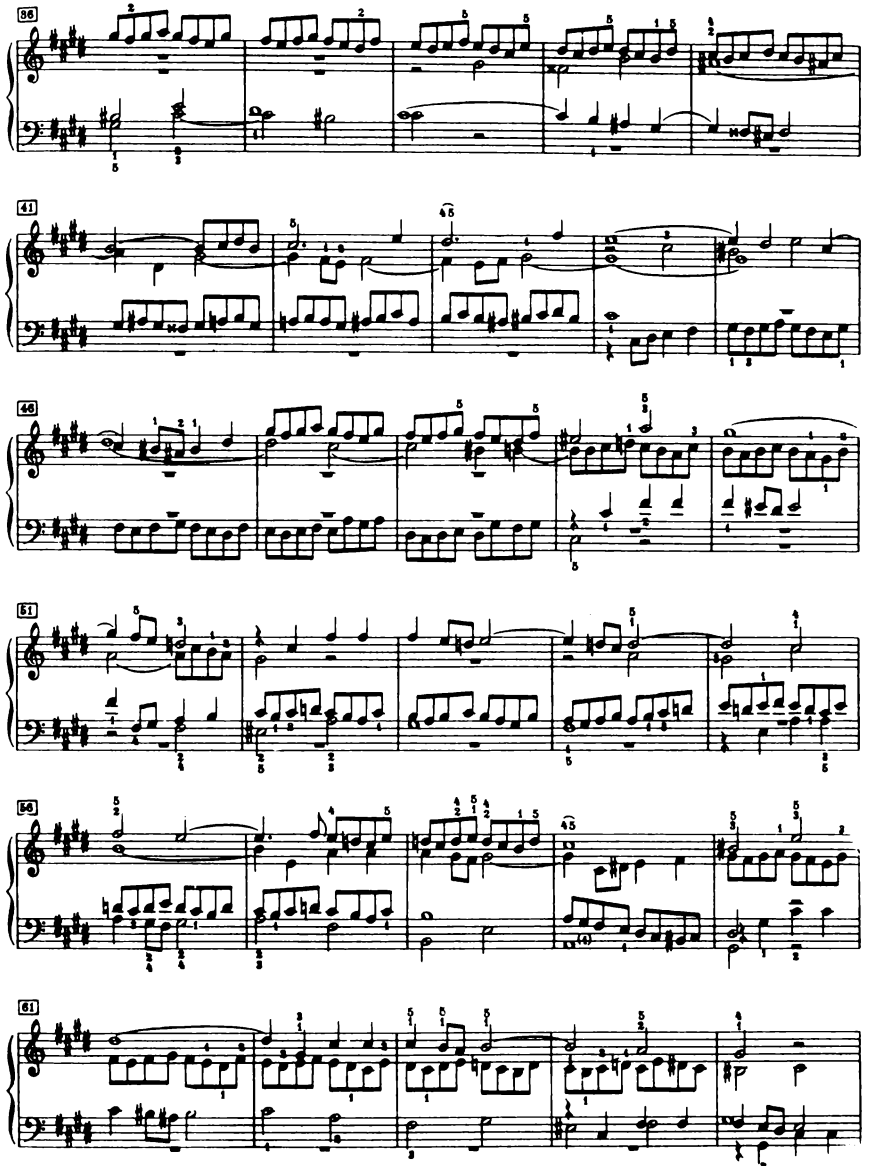


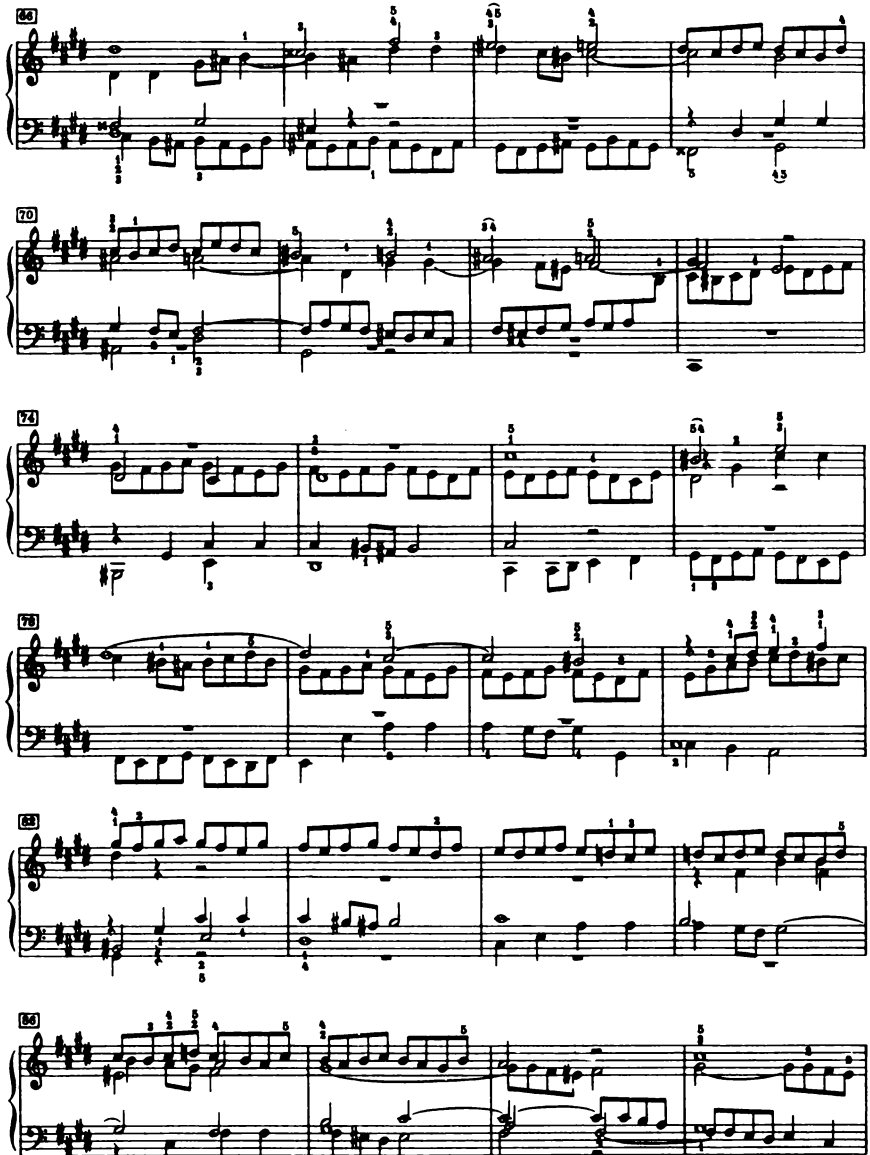


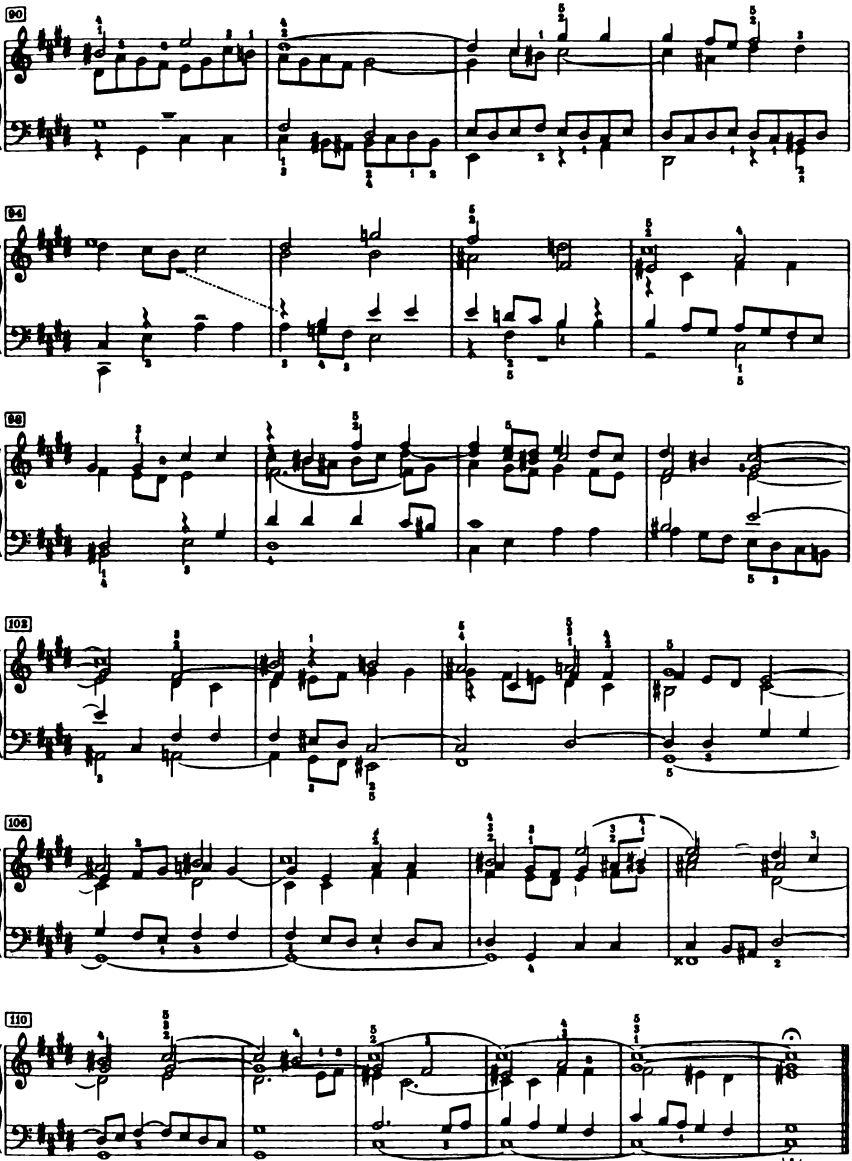
Fuga IV

a 5 Voci

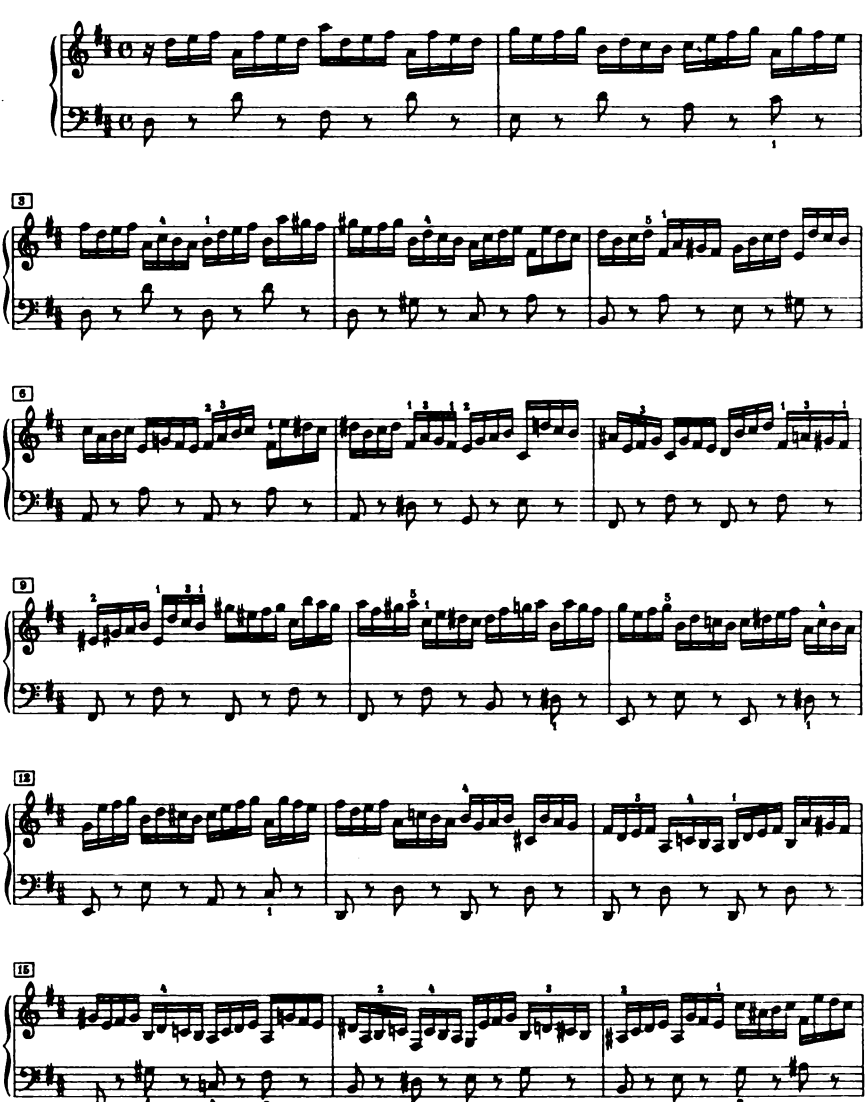


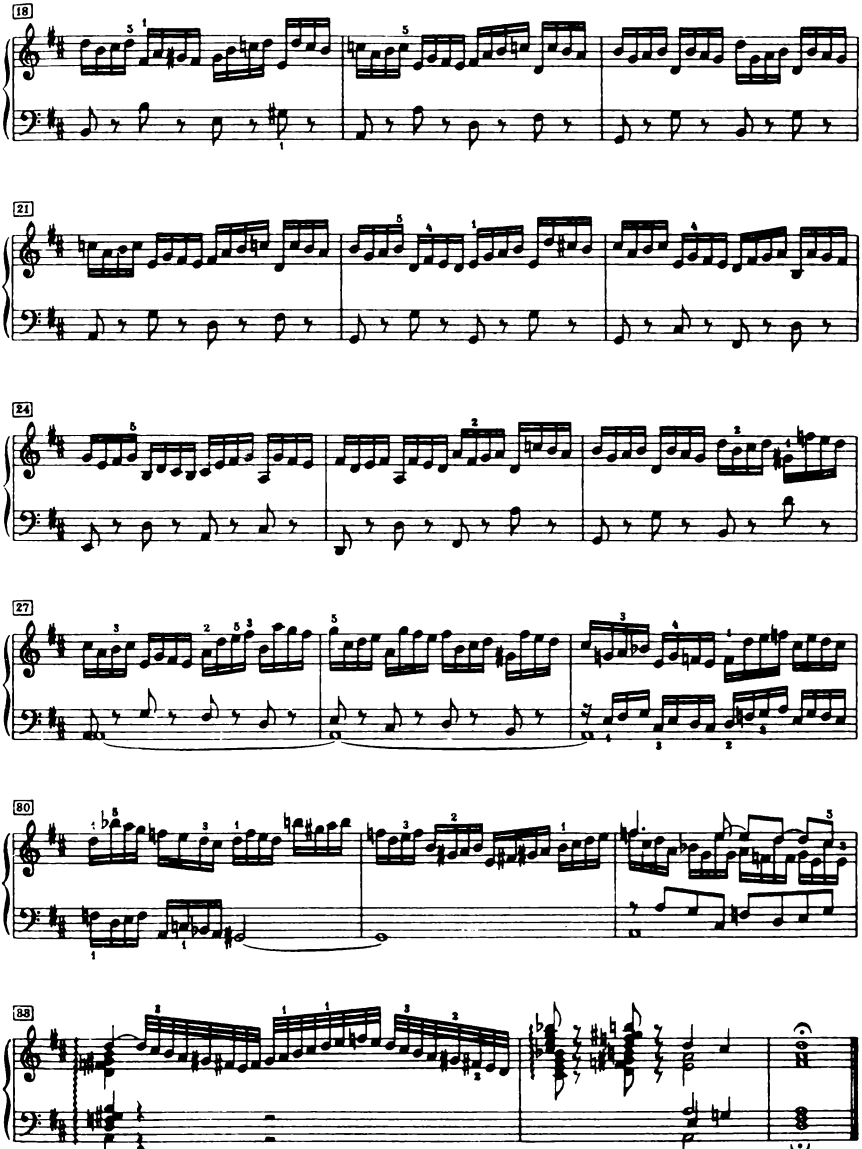






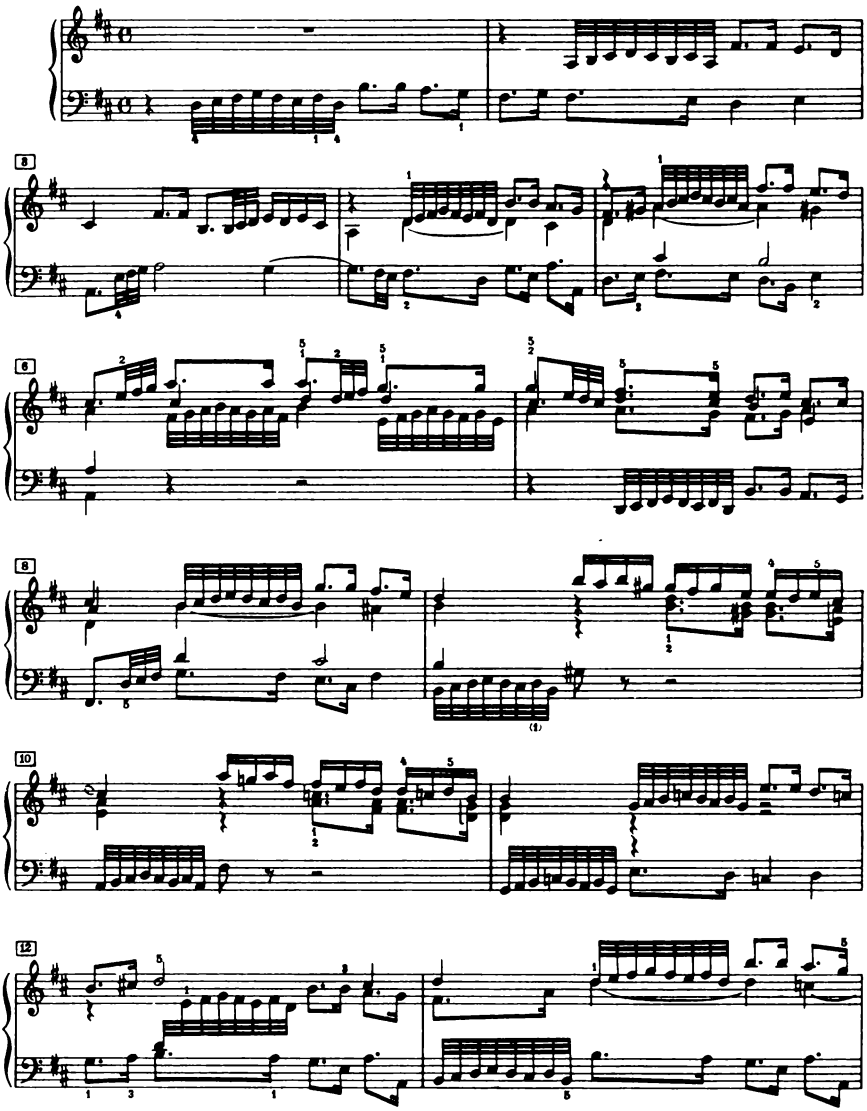
Praeludium V

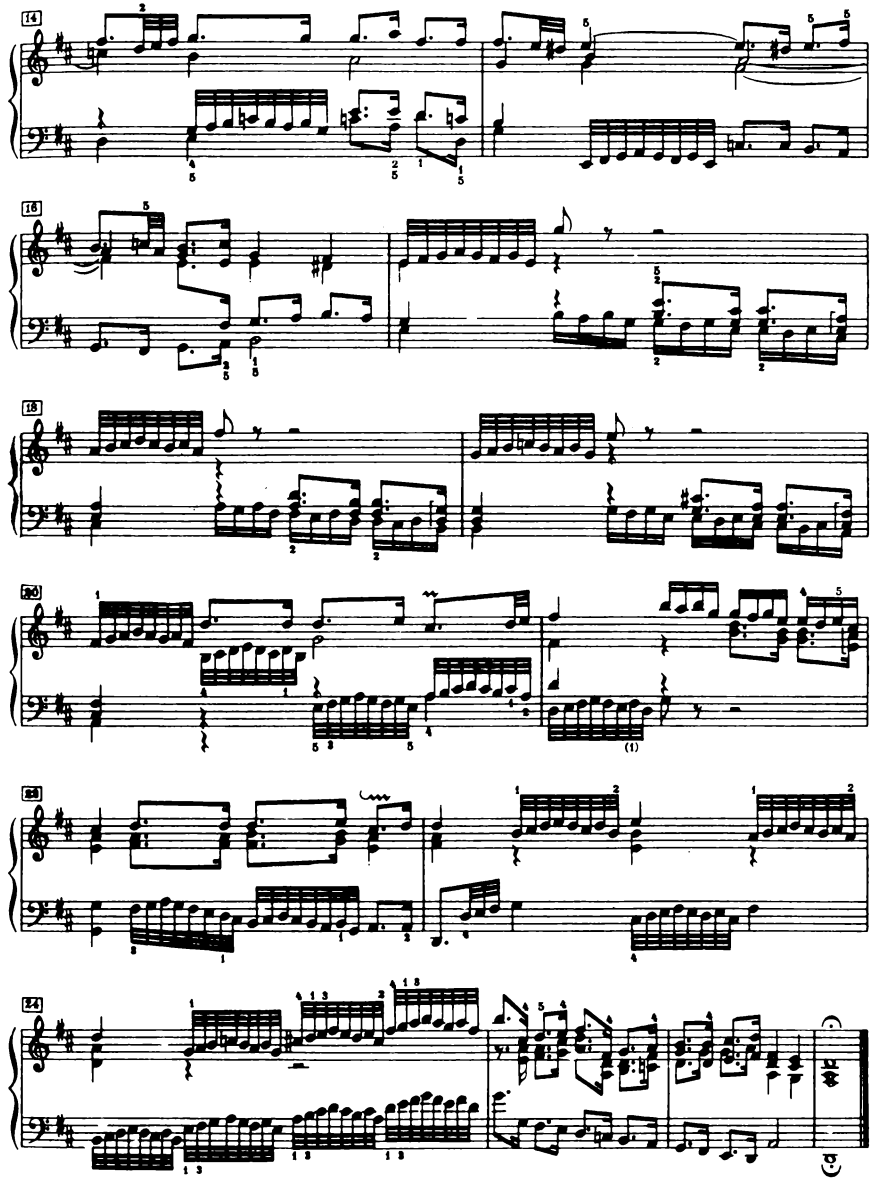



18
21
24
27
80
88

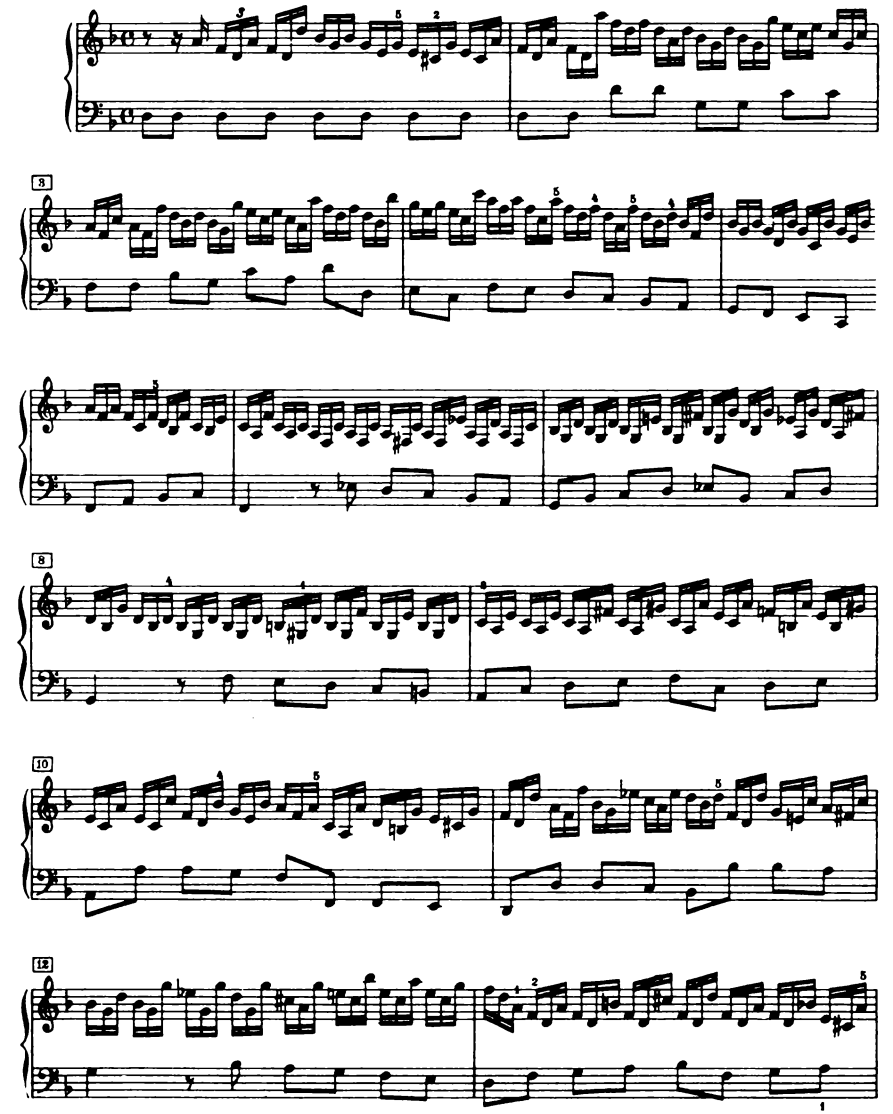
Fuga V

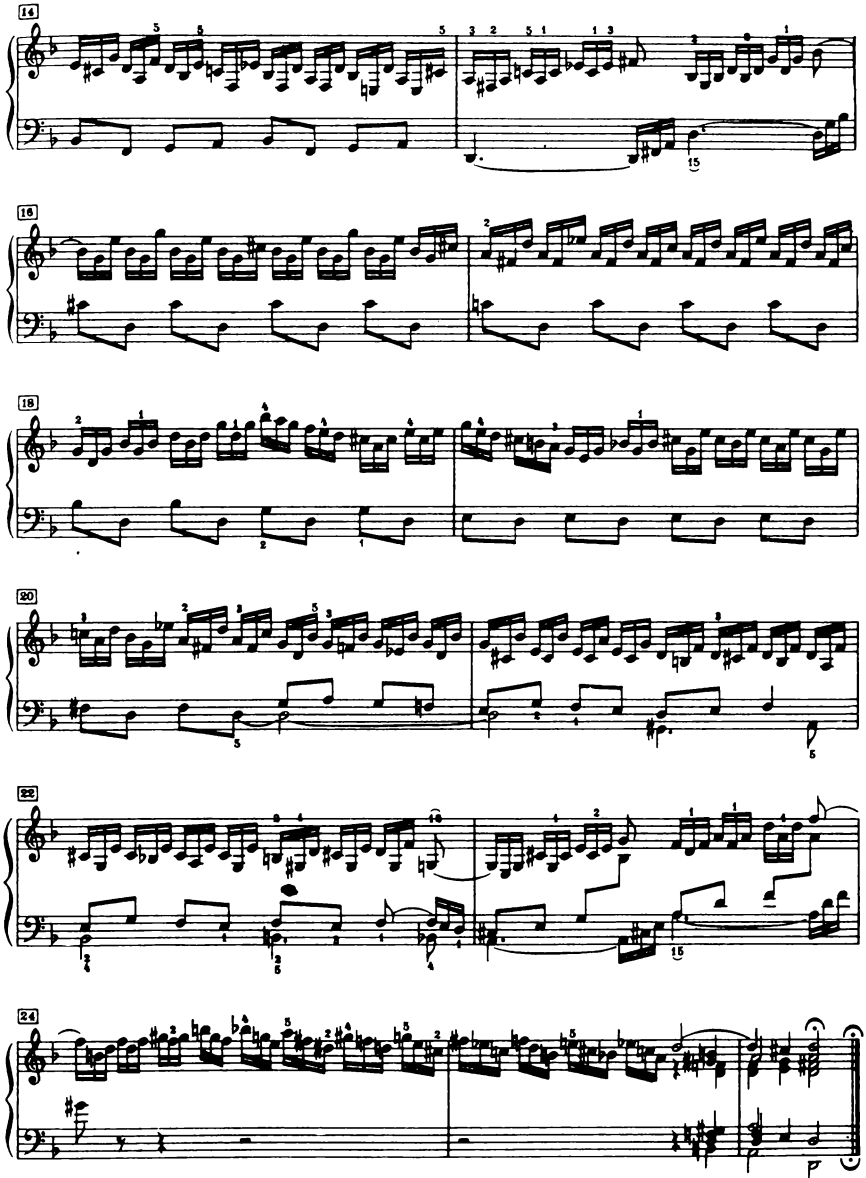
a 4 Voci





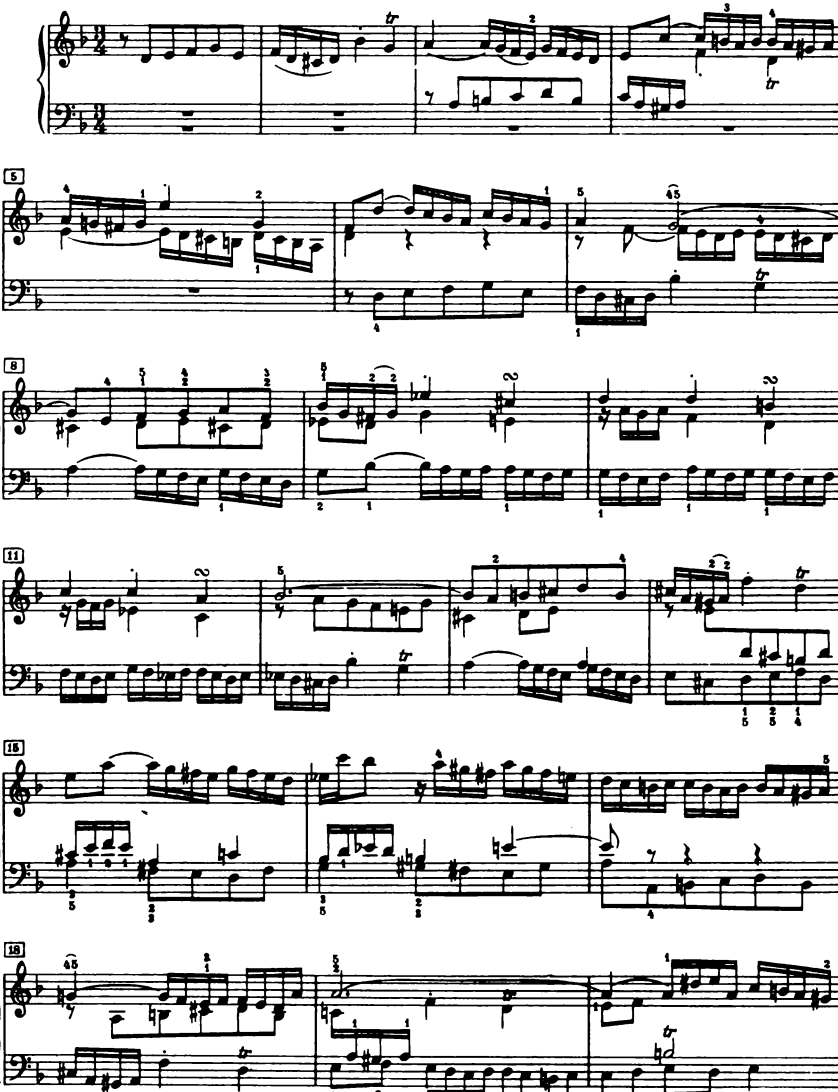
Praeludium VI

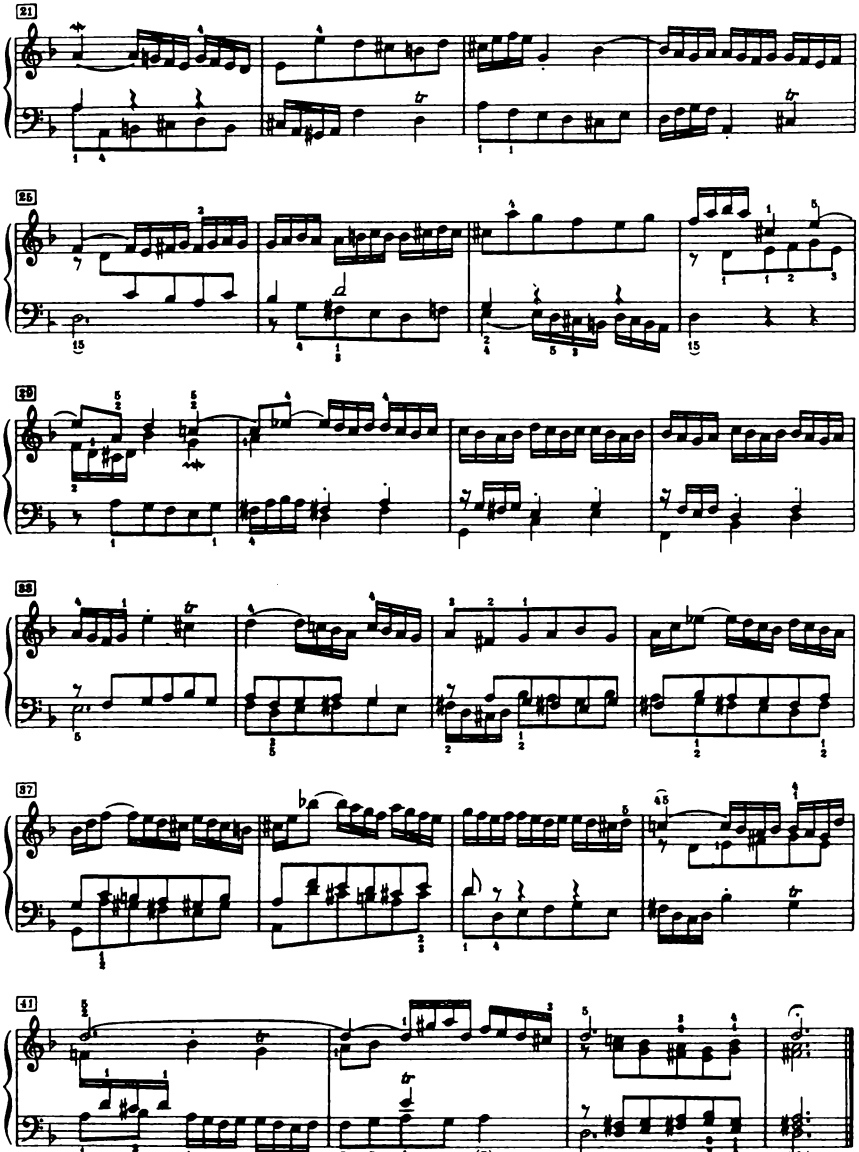




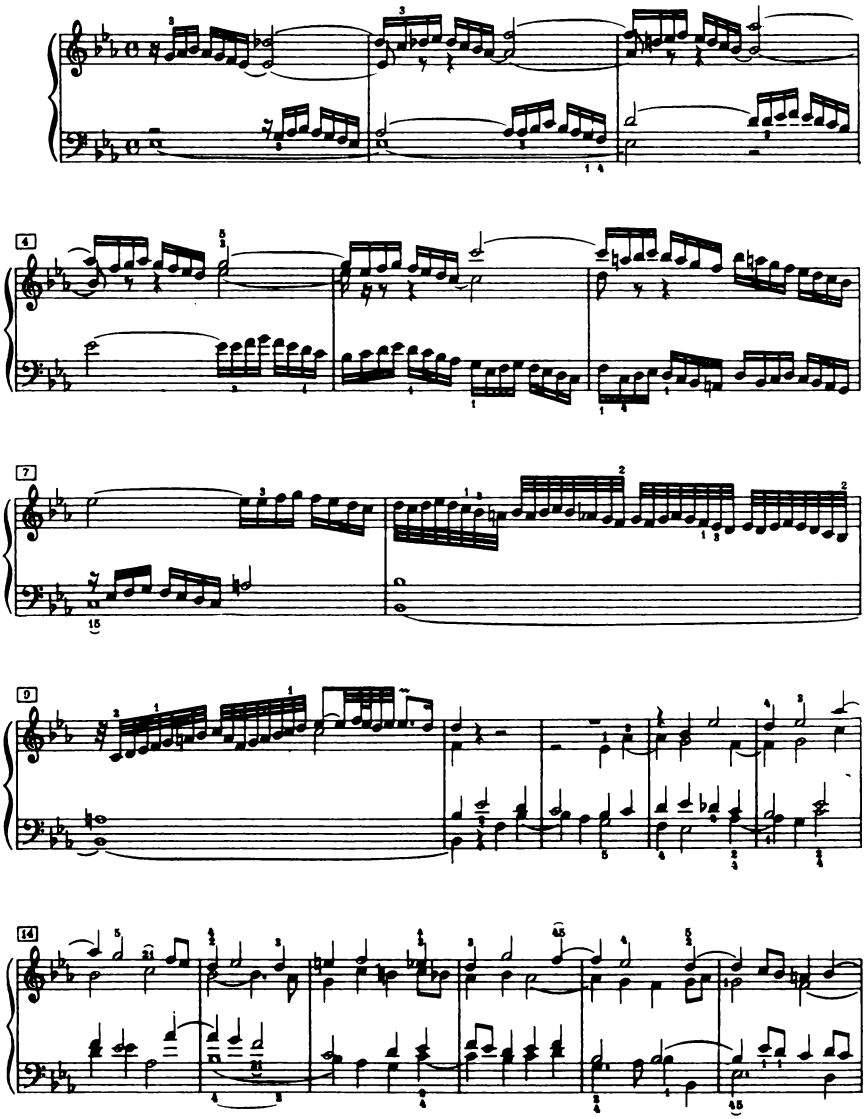
Fuga VI

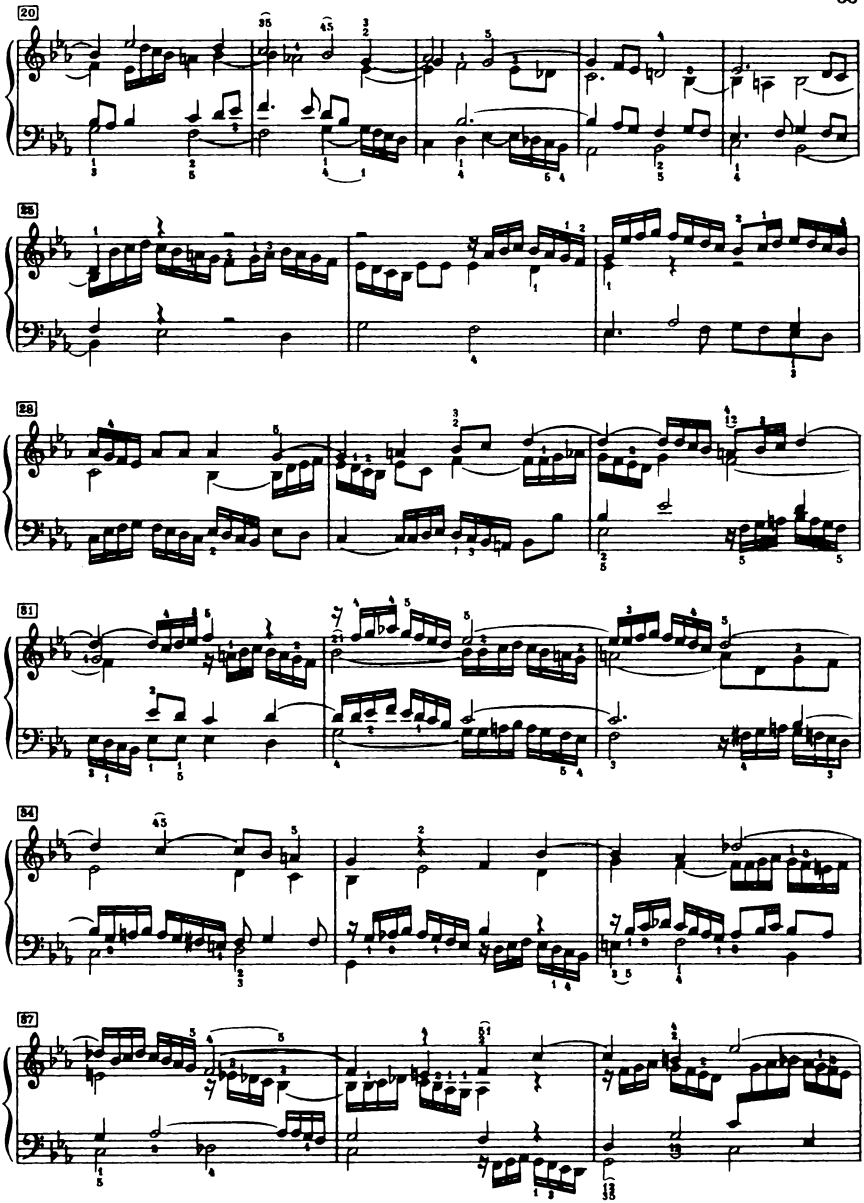
a 3 Voci

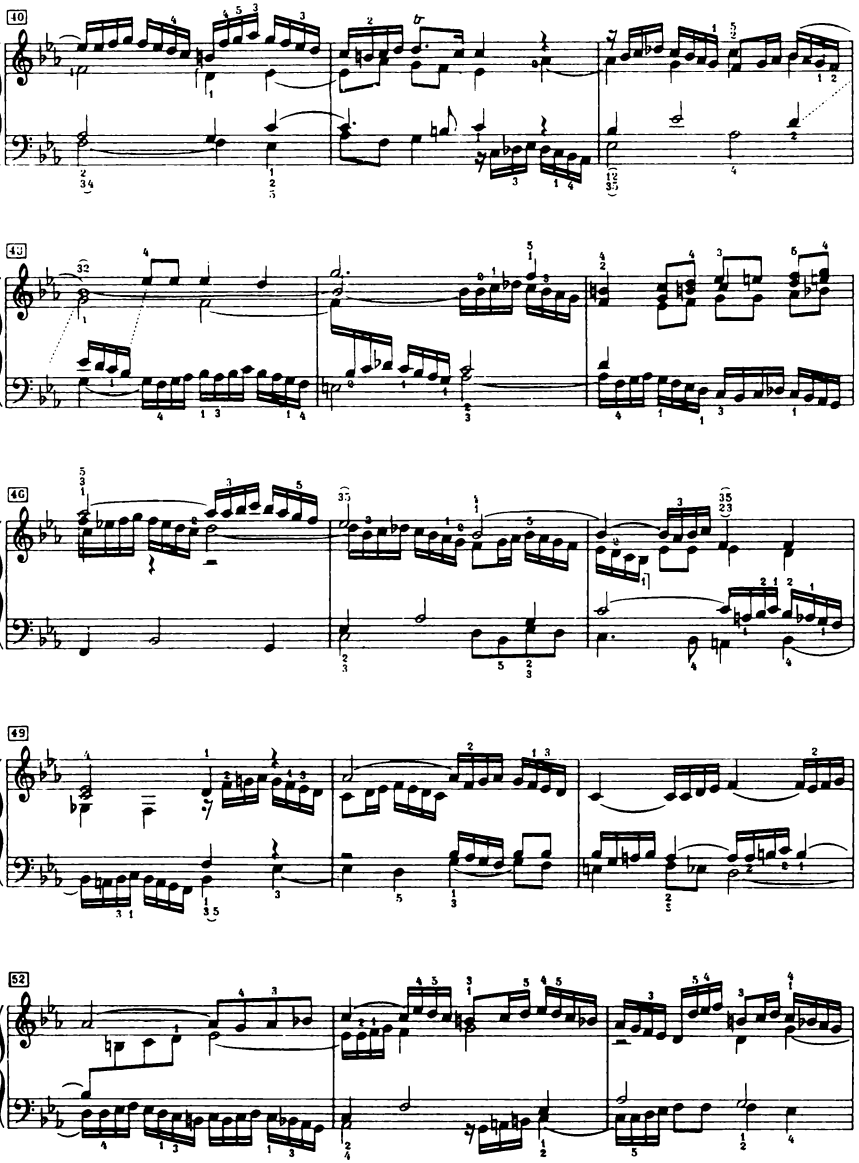


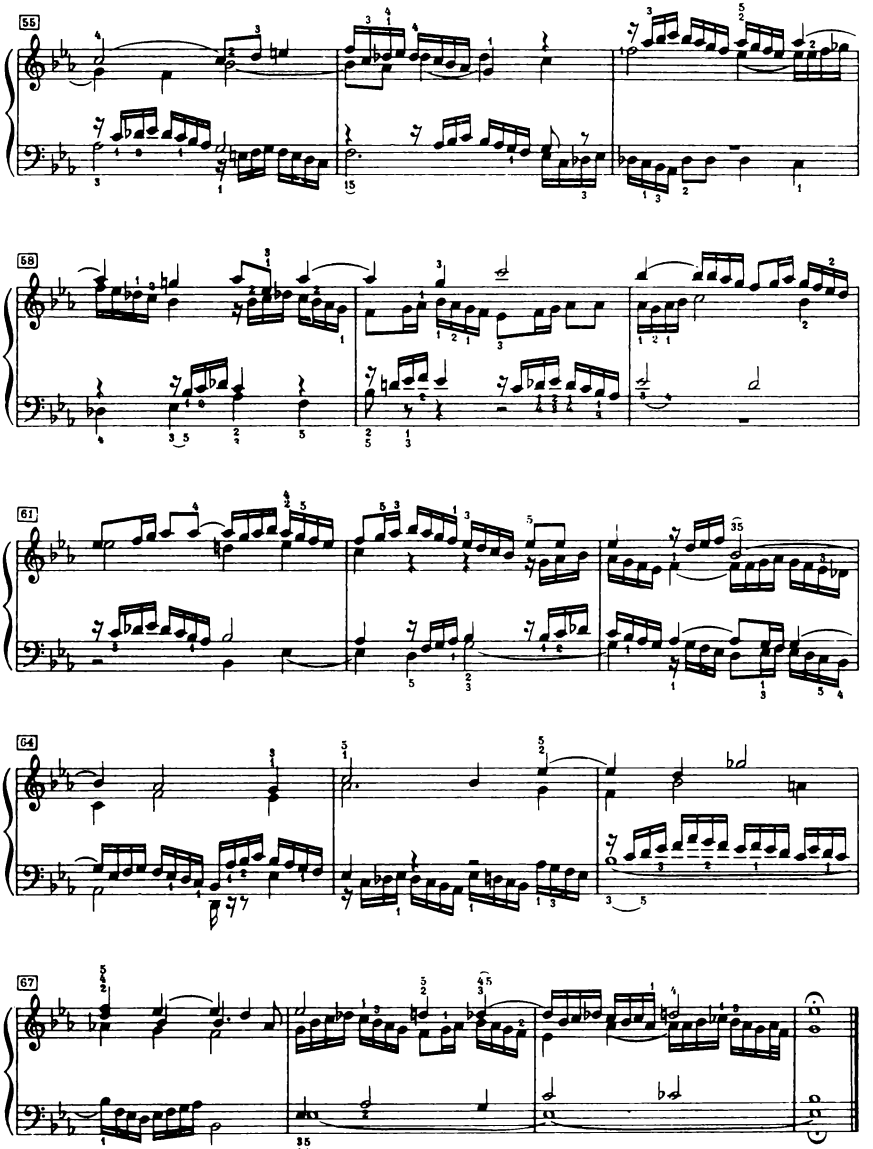


Praeludium VII



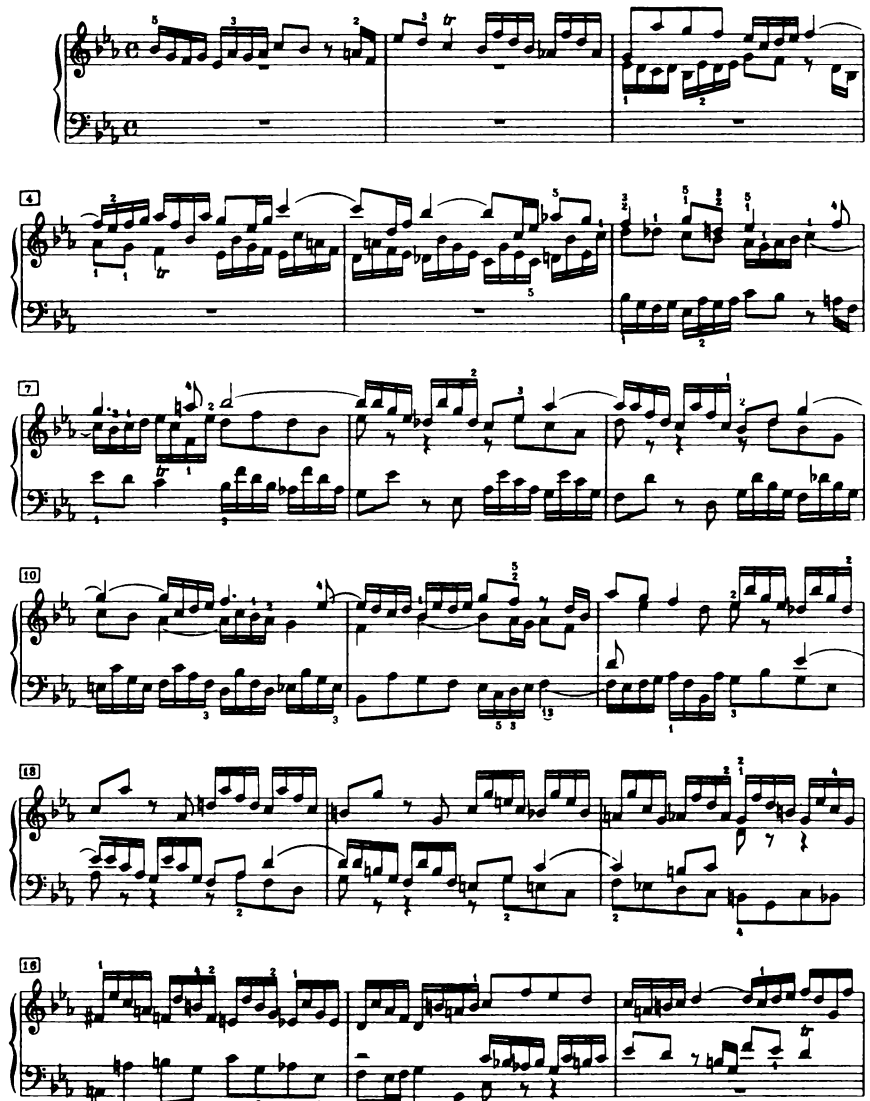


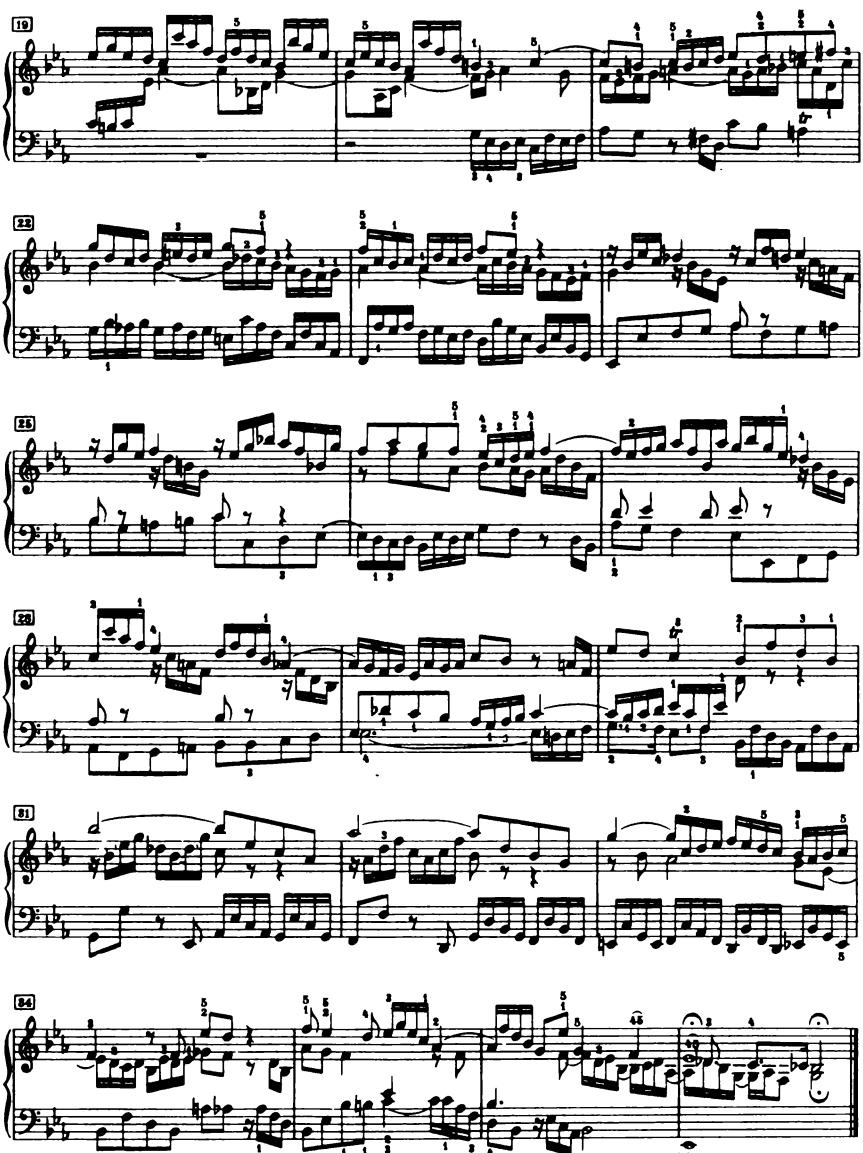

40
43
46
49
52


55
58
61
64
67

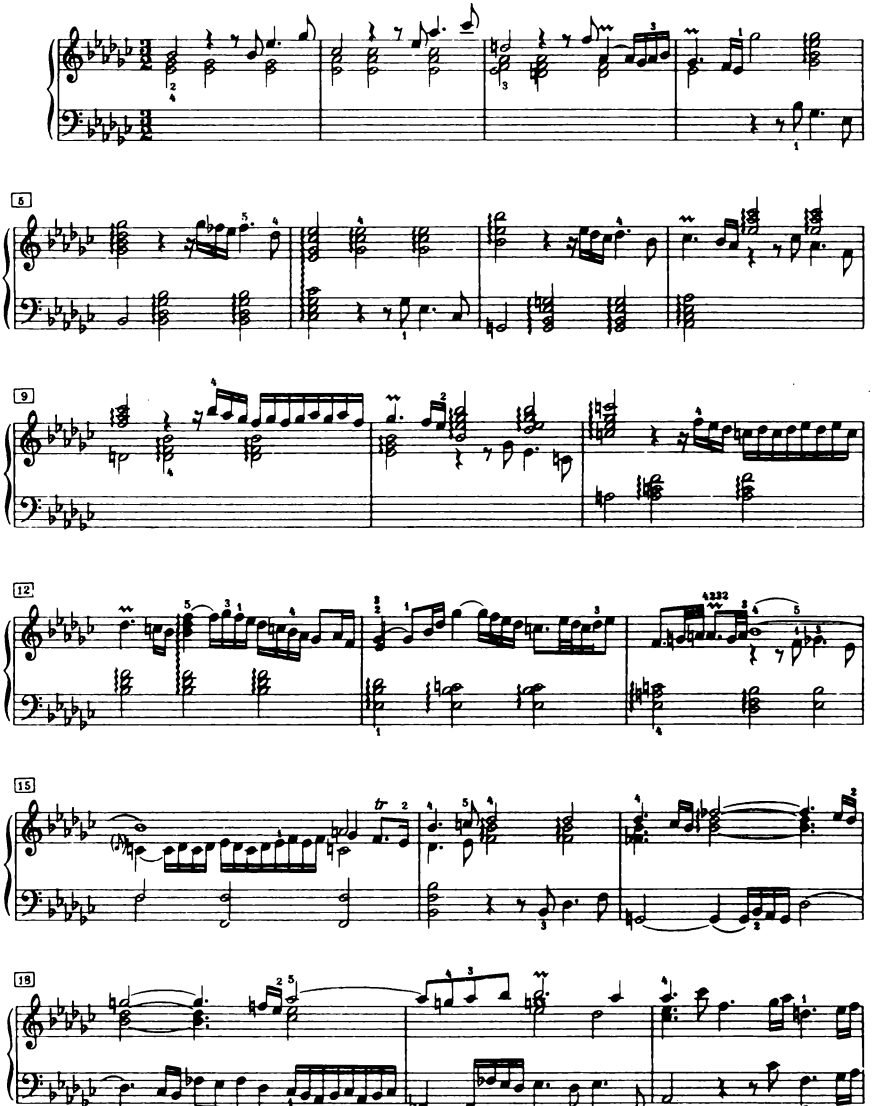
Fuga VII

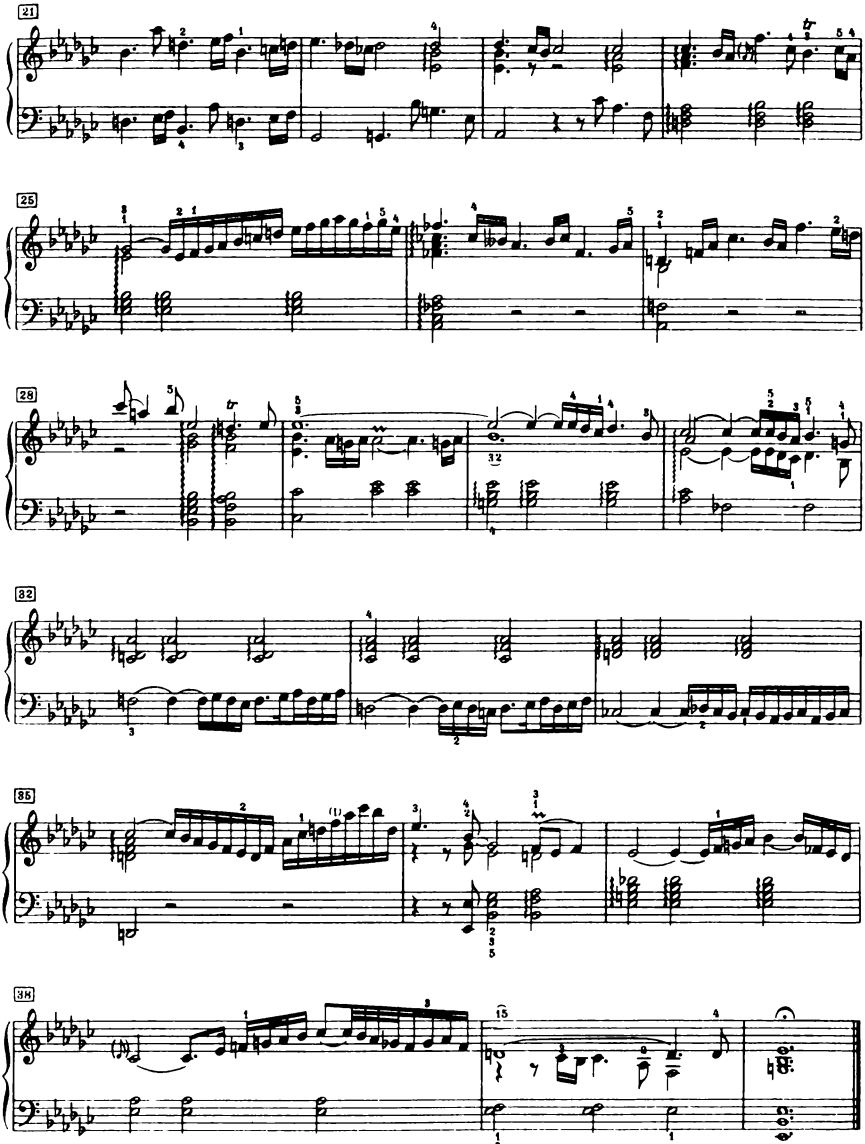
a 3 Voci





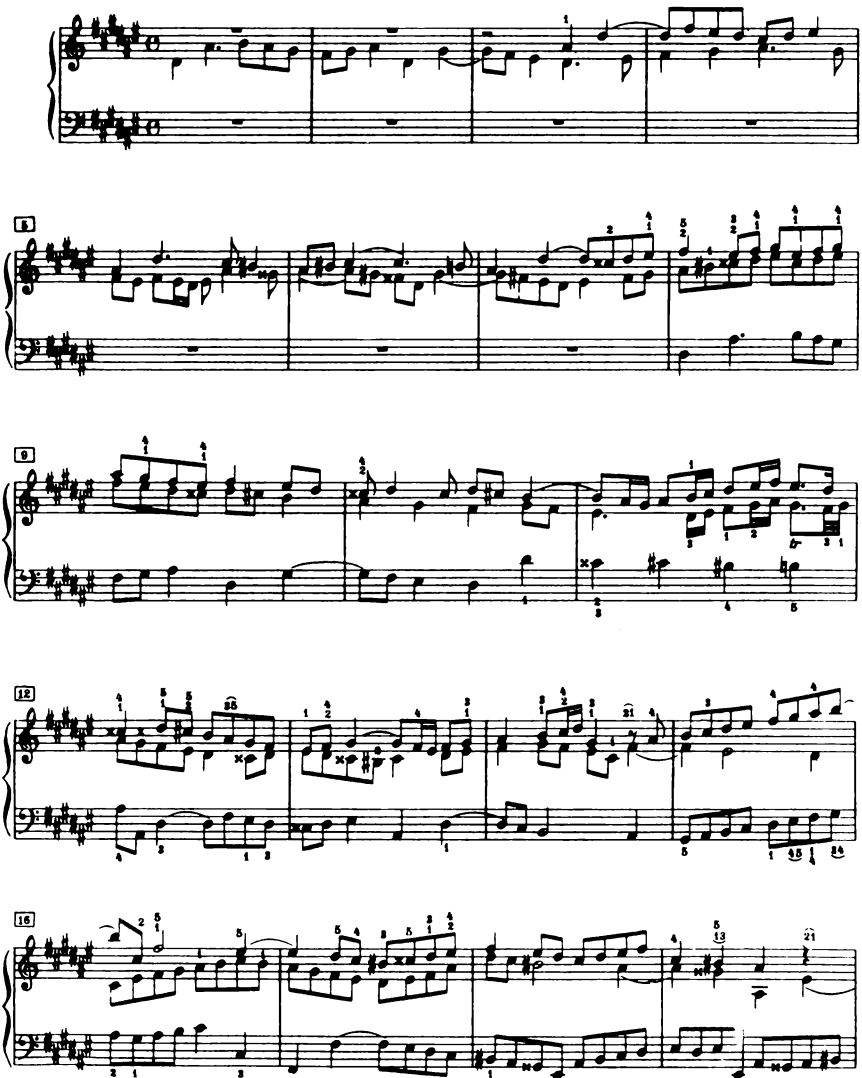
Praeludium VIII



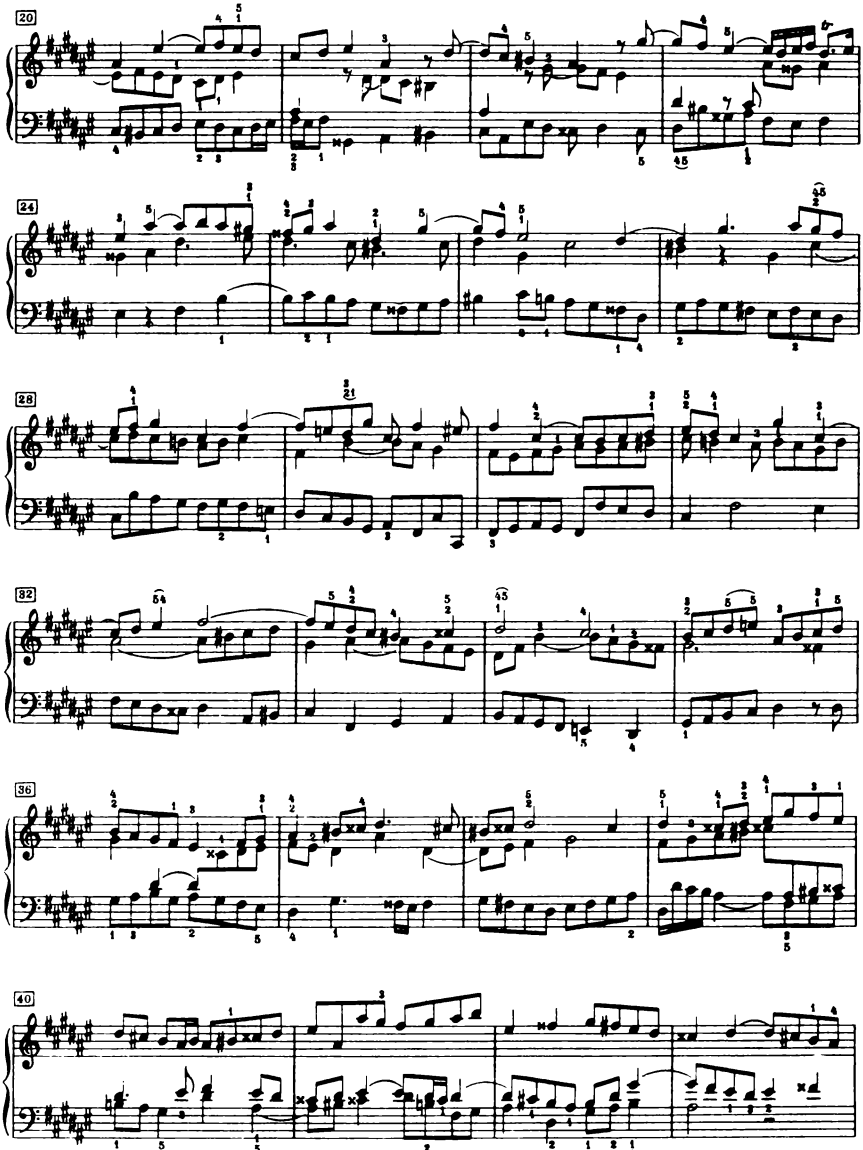


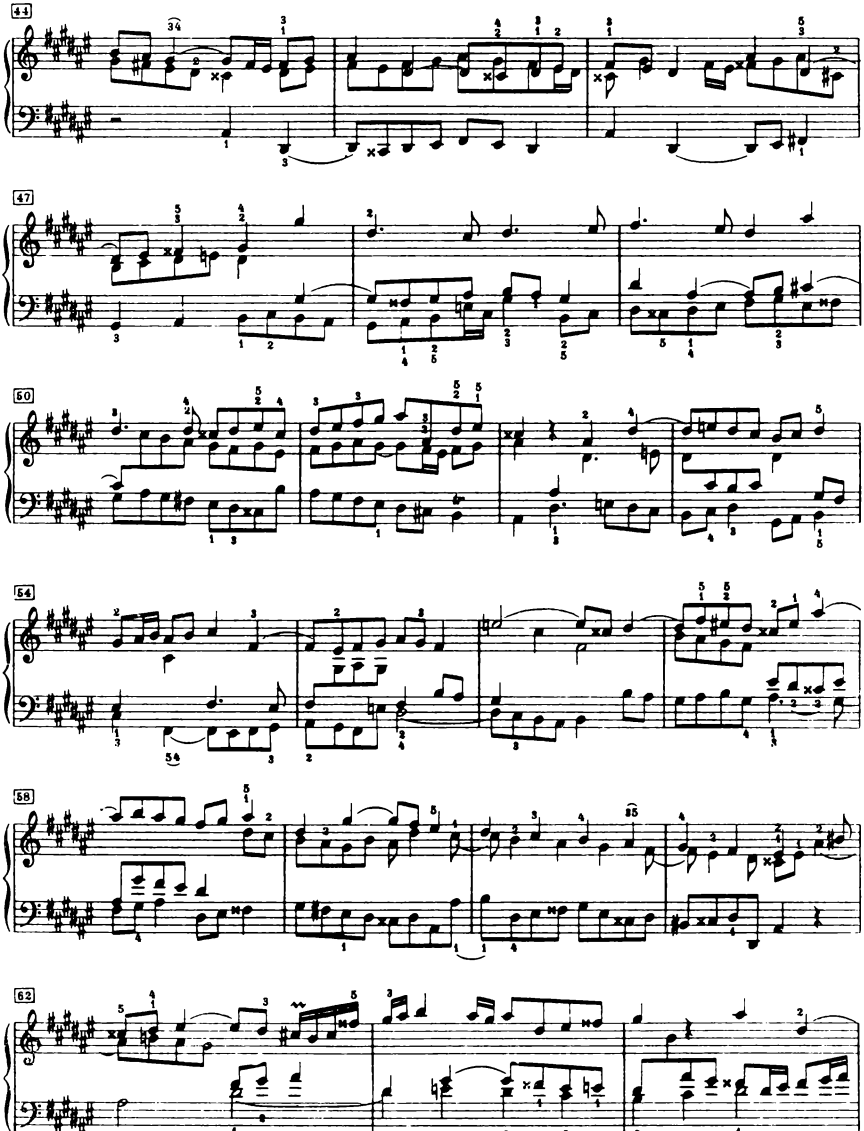
Fuga VIII*)

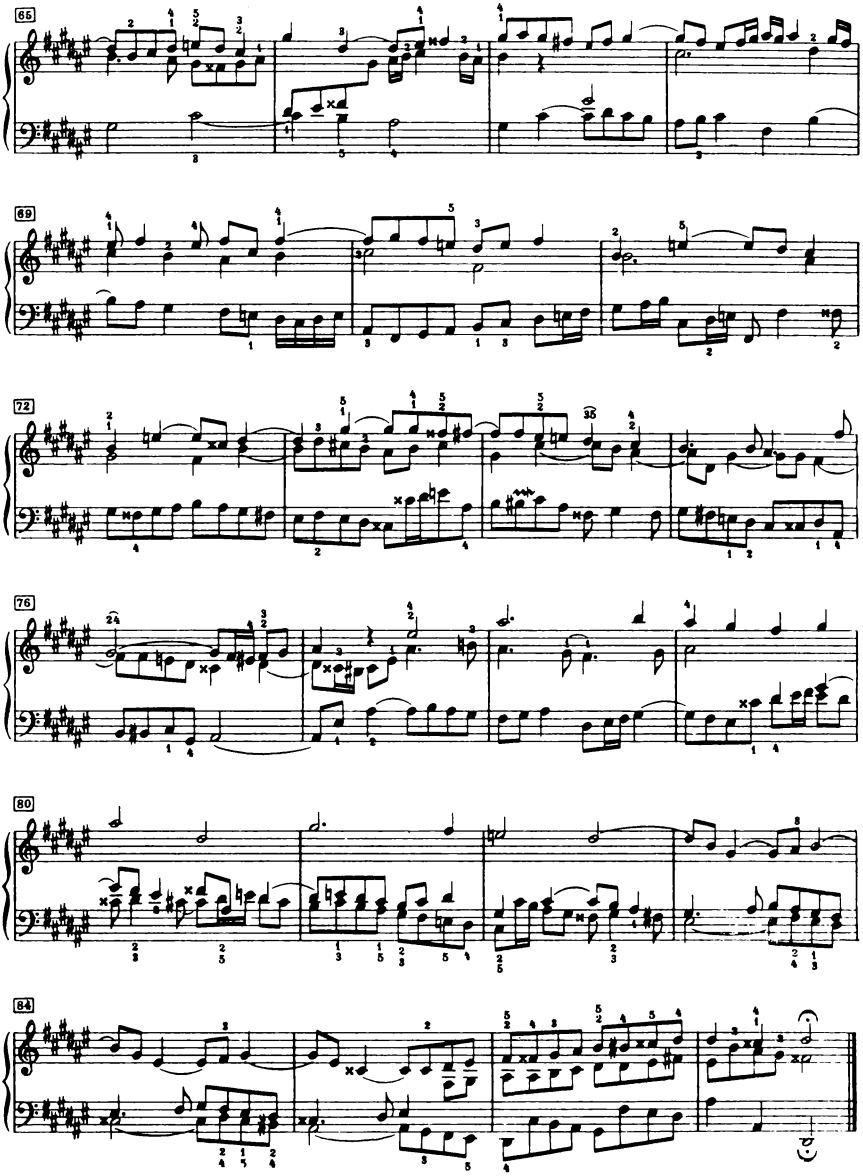
a 3 Voci



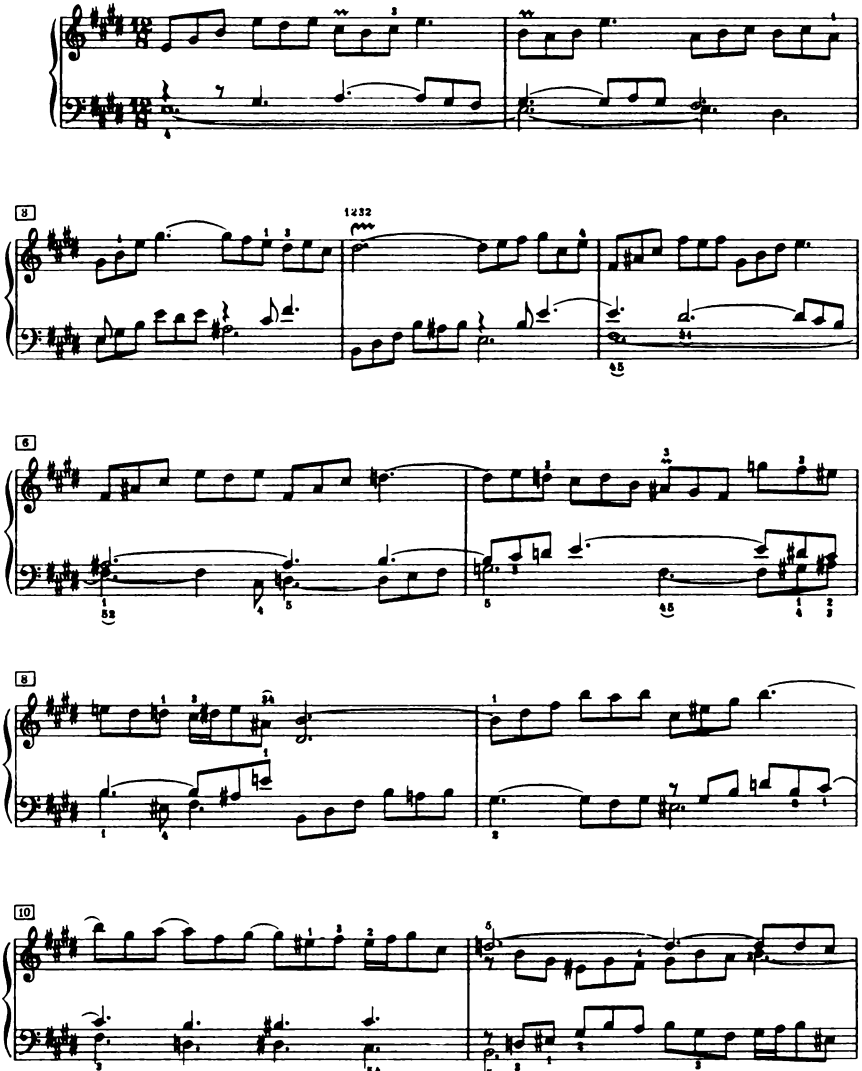
*) Notation in es moll siehe Anhang S. 120

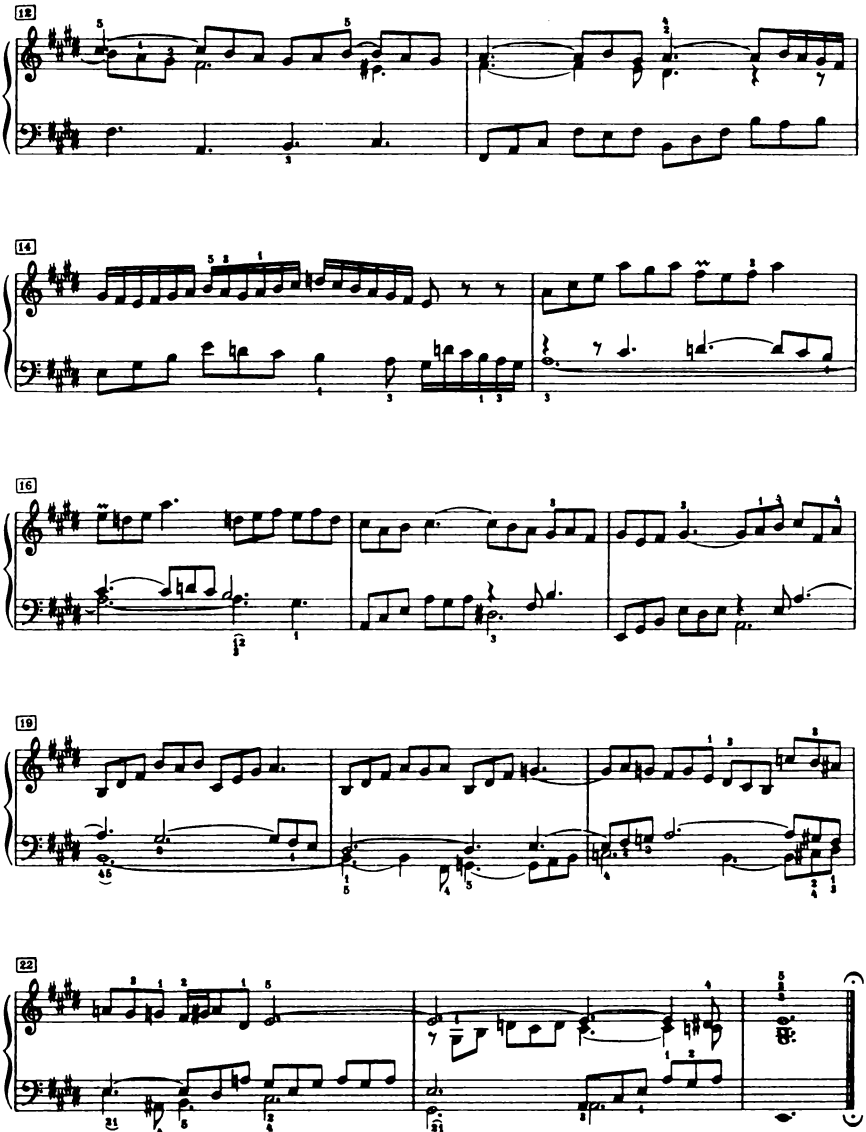






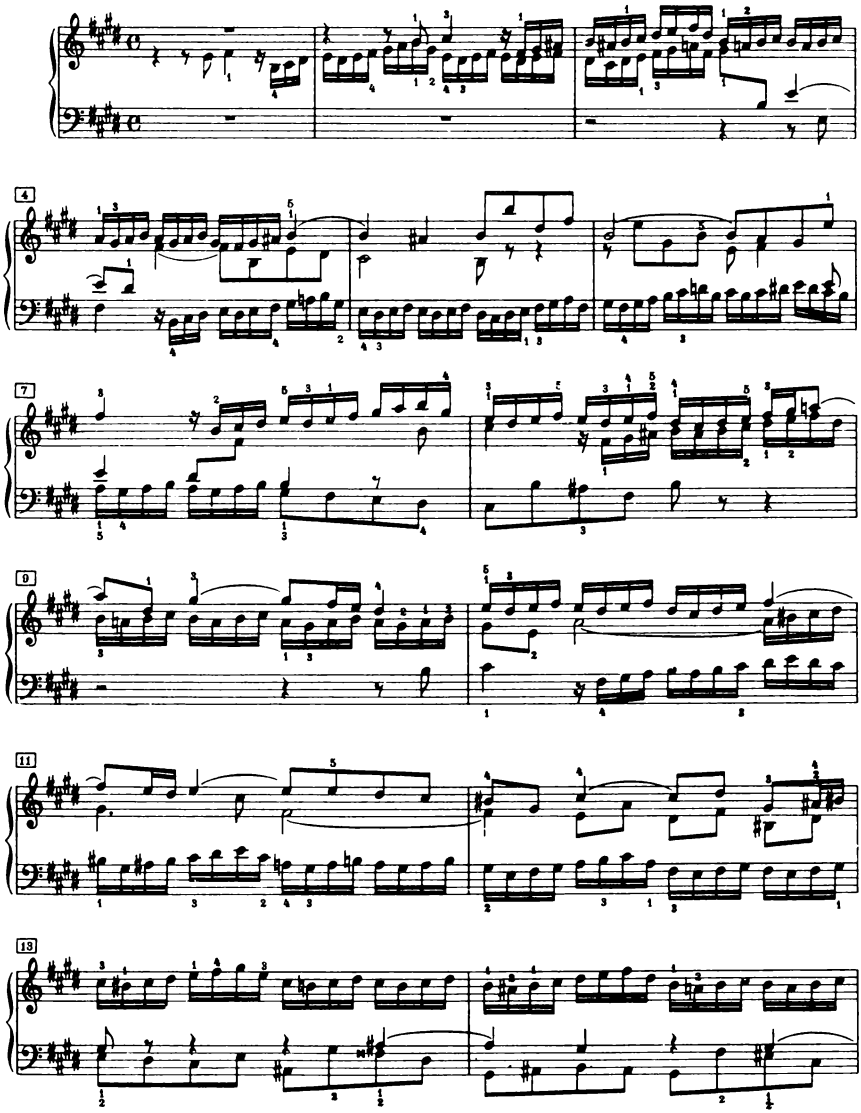
Praeludium IX

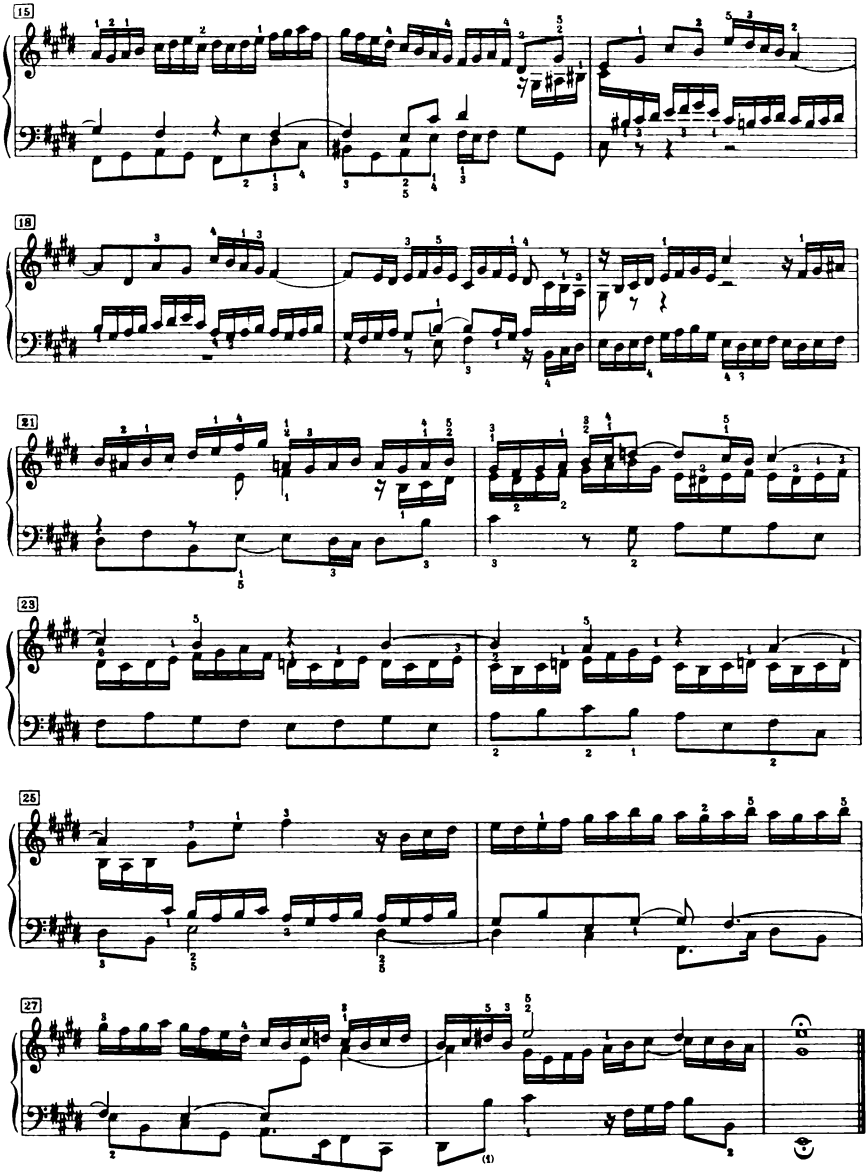




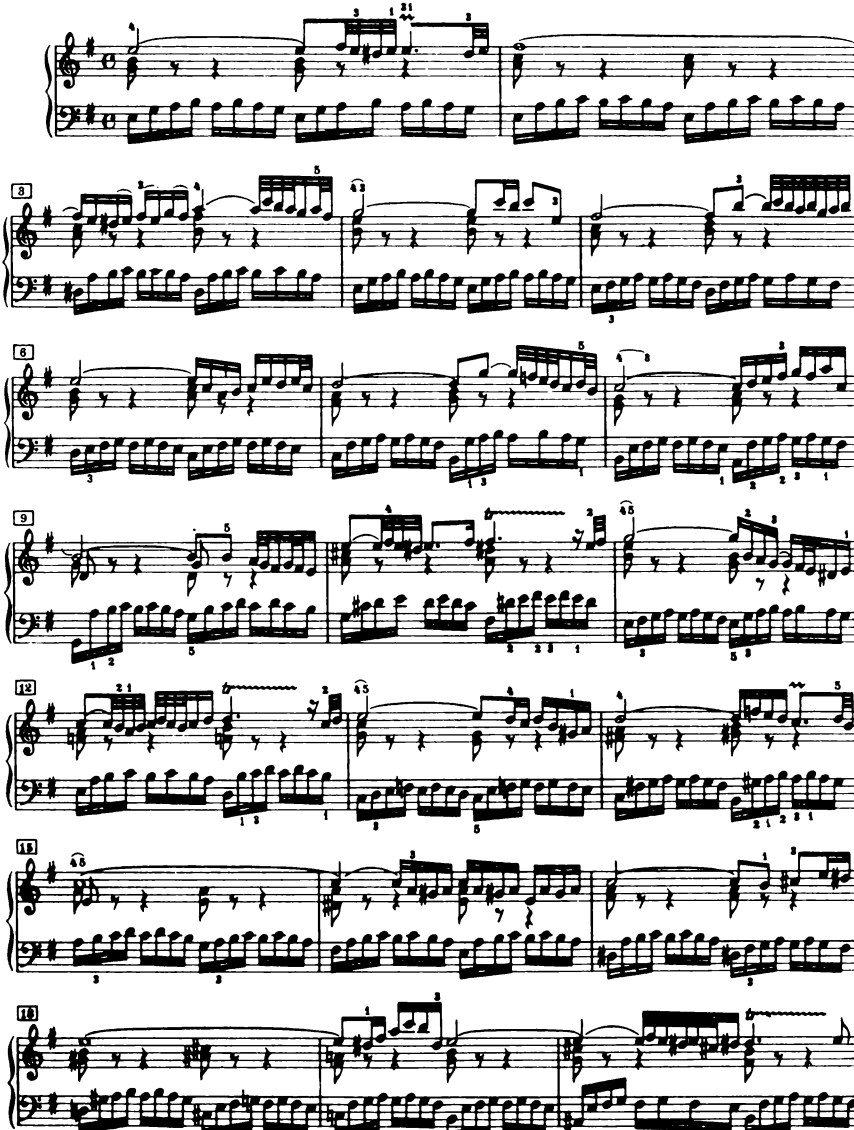
Fuga IX

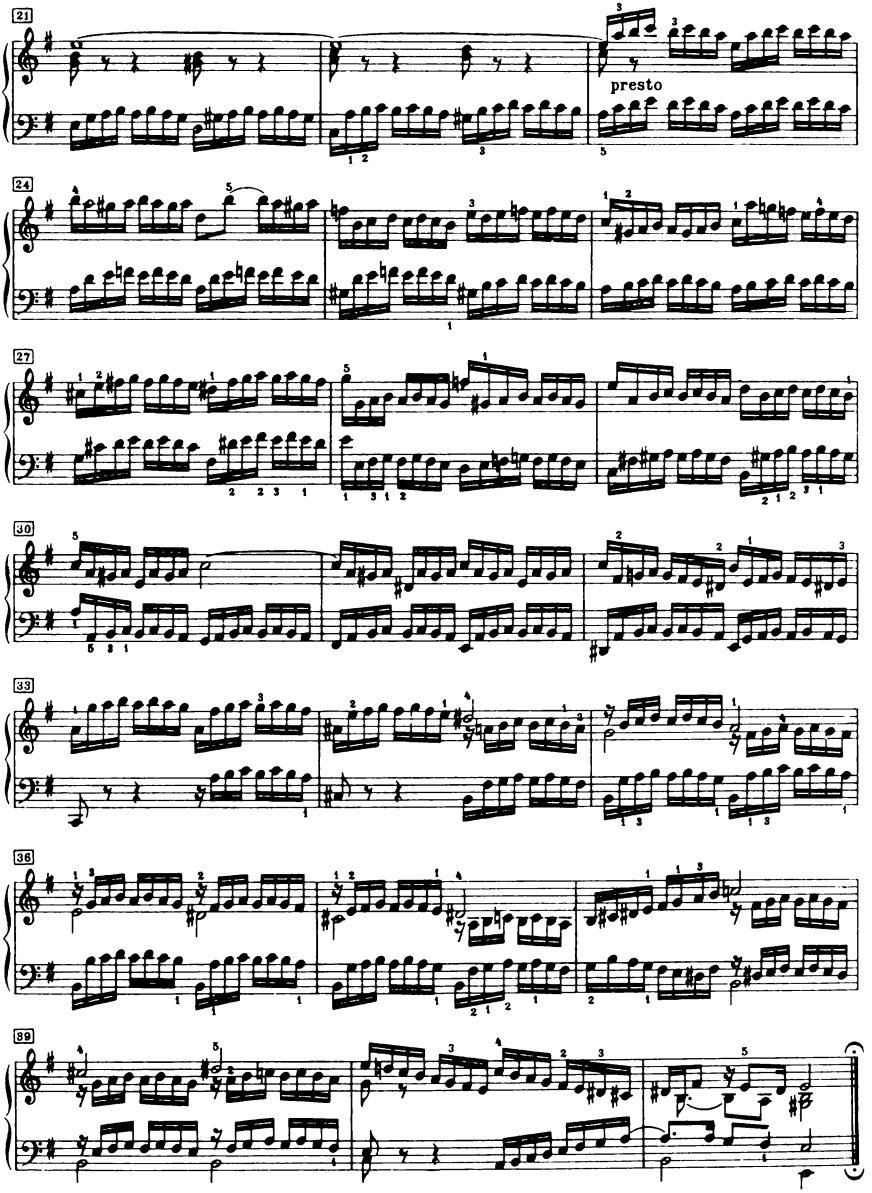
a 3 Voci





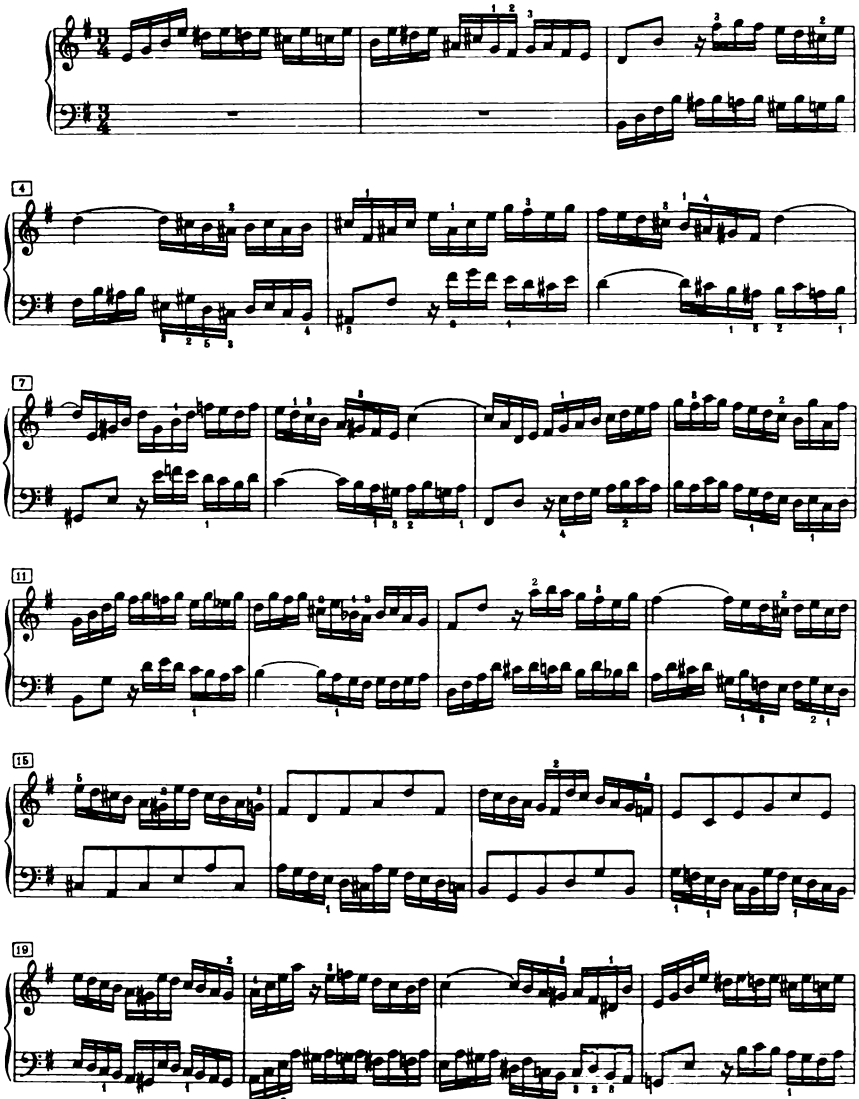
Praeludium X

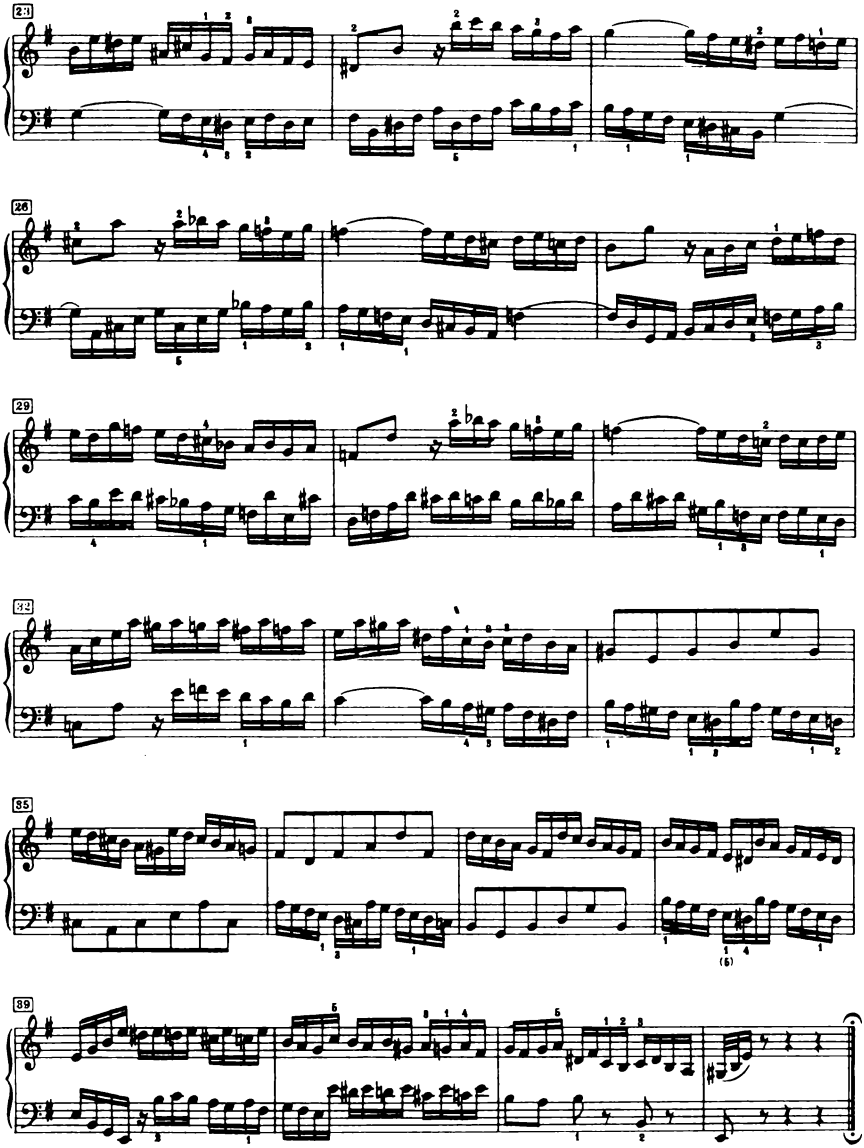



21
presto
24
27
30
33
36
39

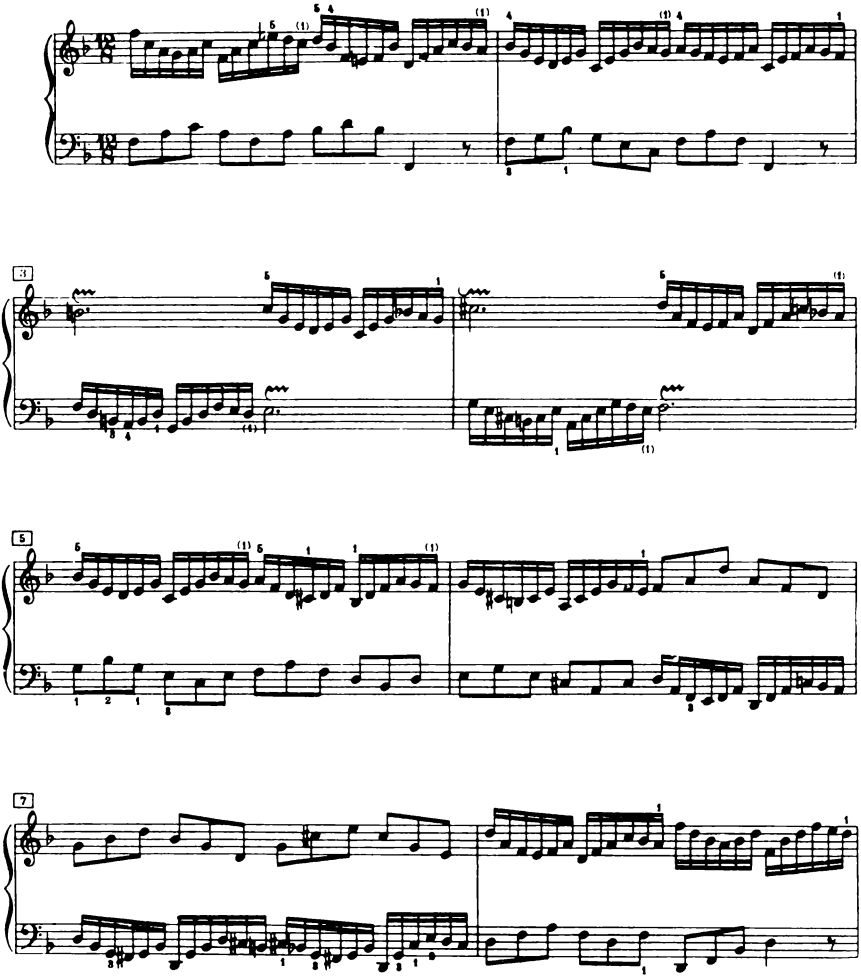
Fuga X

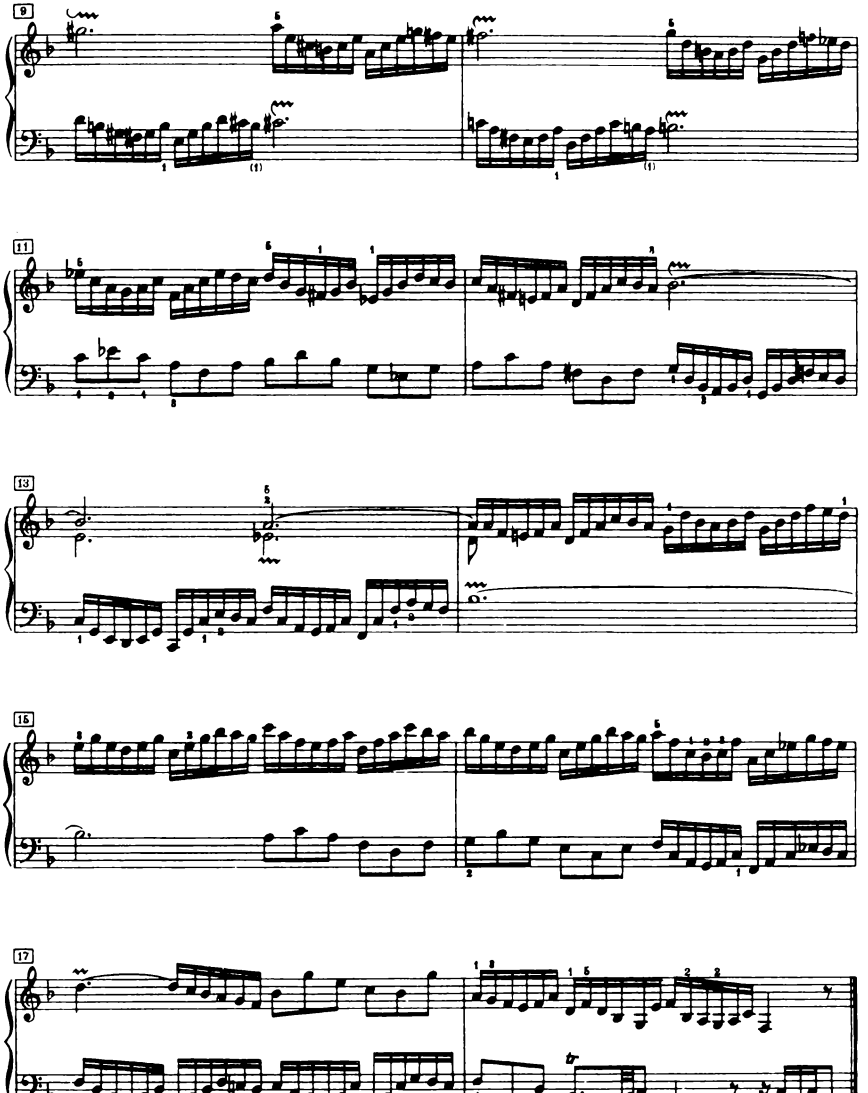
a 2 Voci





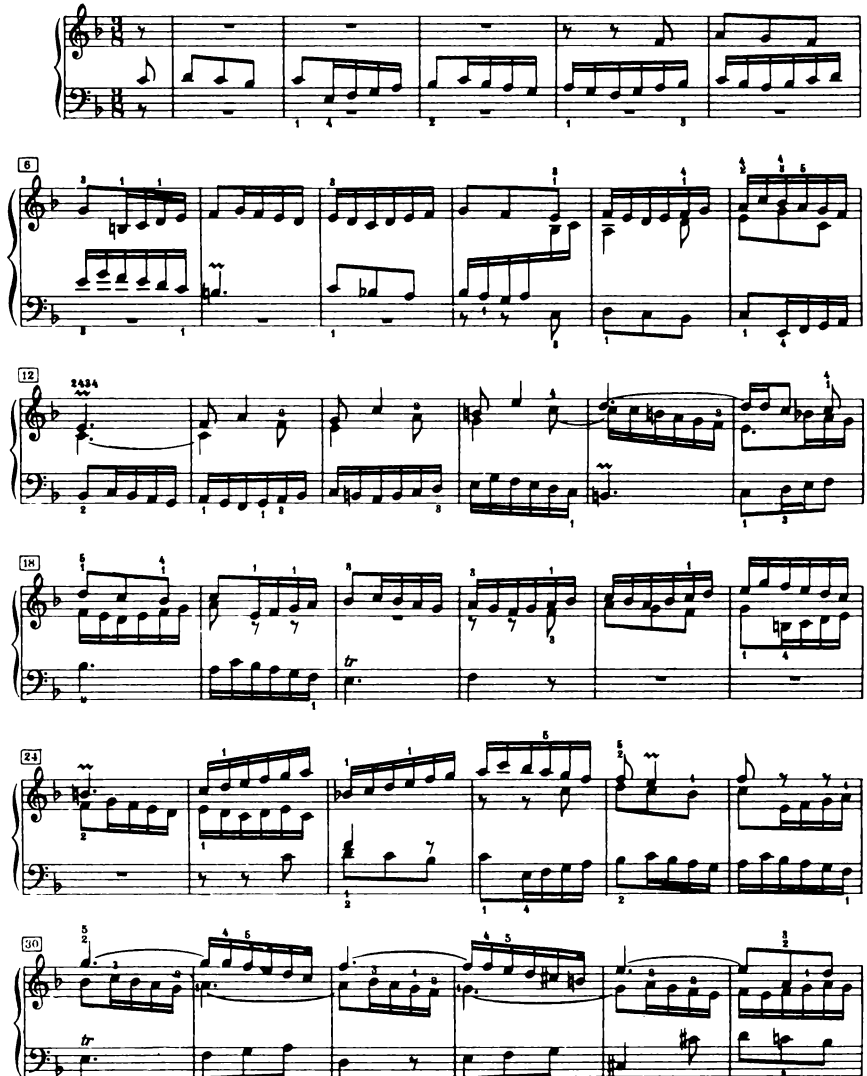
Praeludium XI

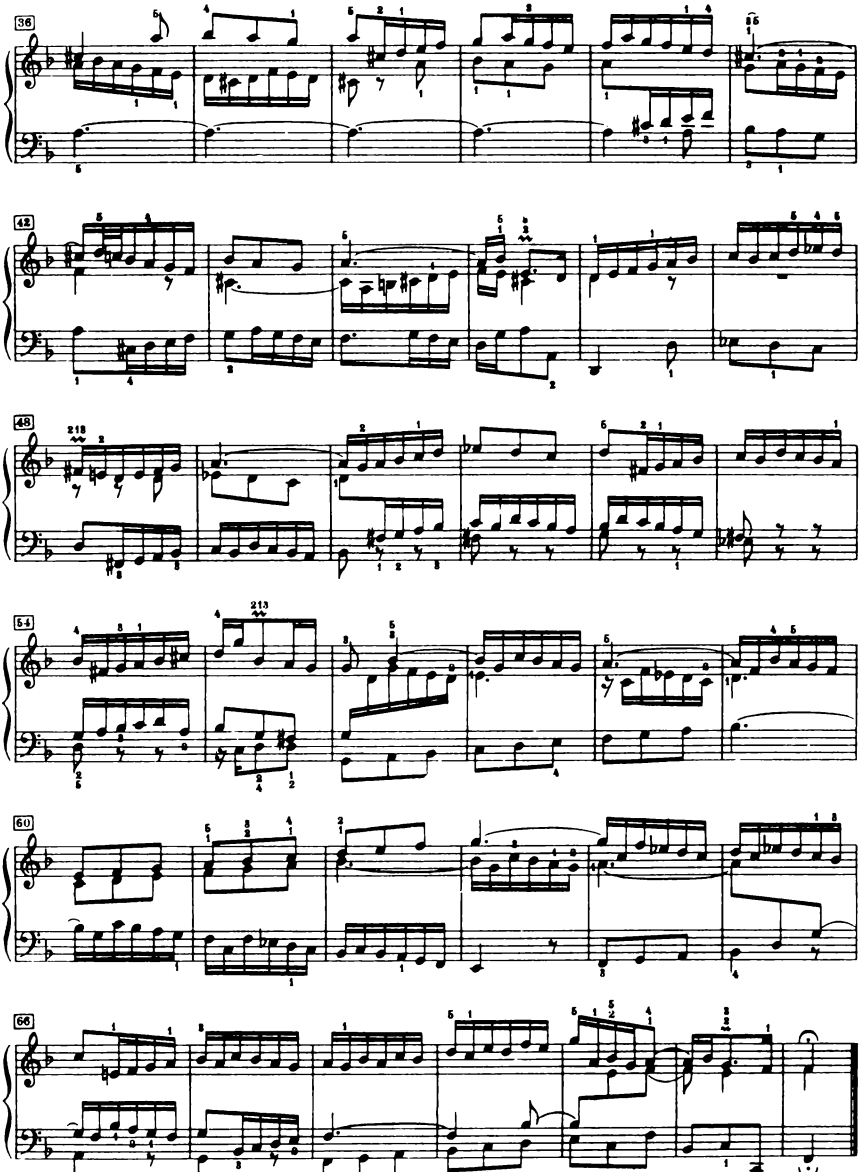




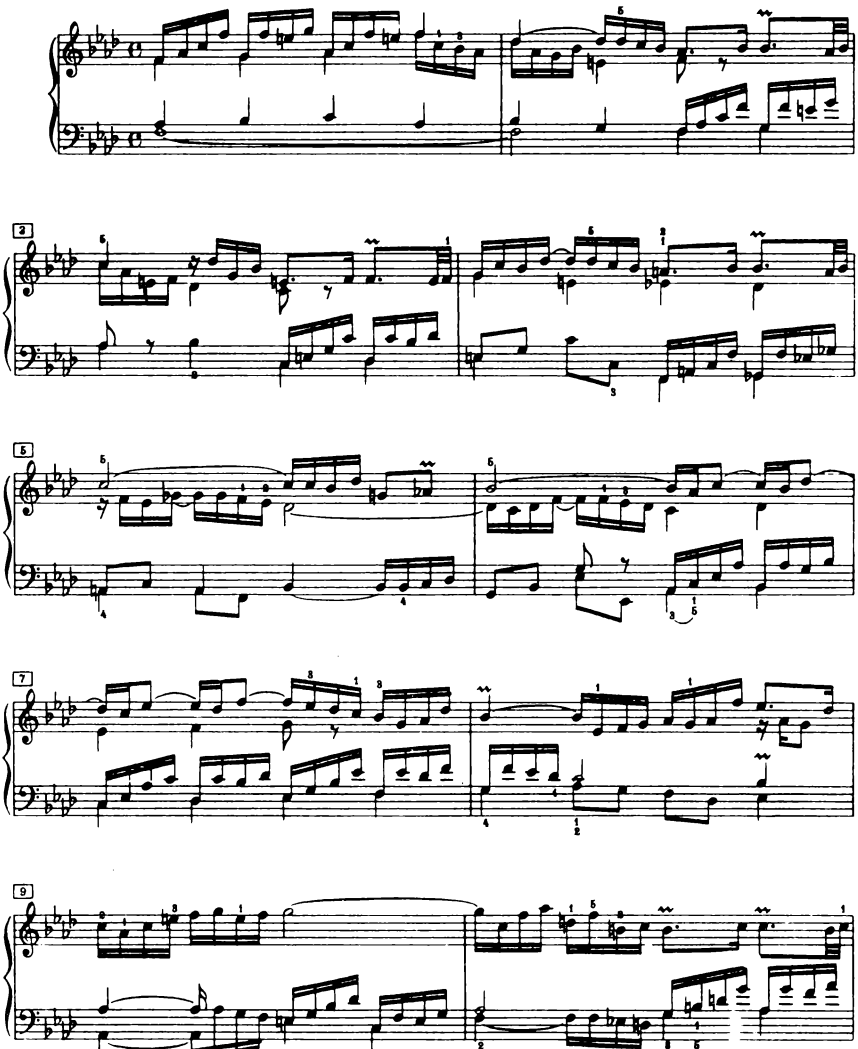
Fuga XI

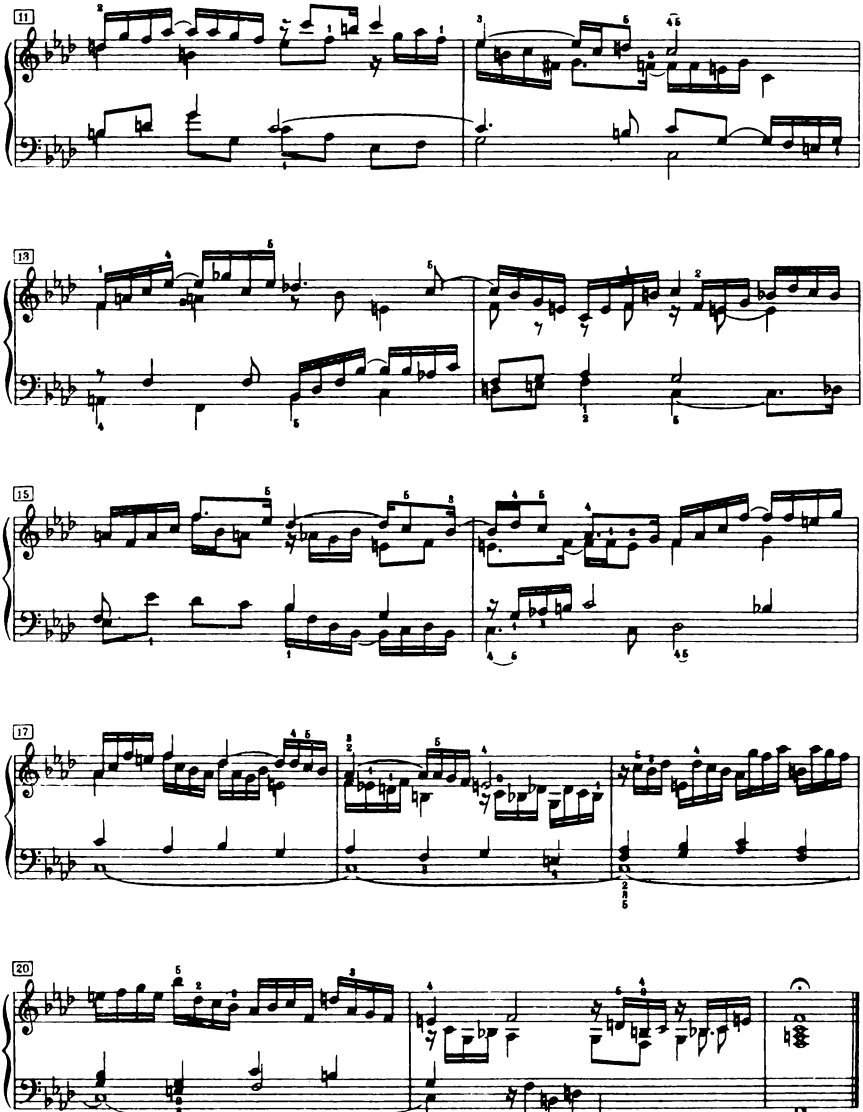
a 3 Voci





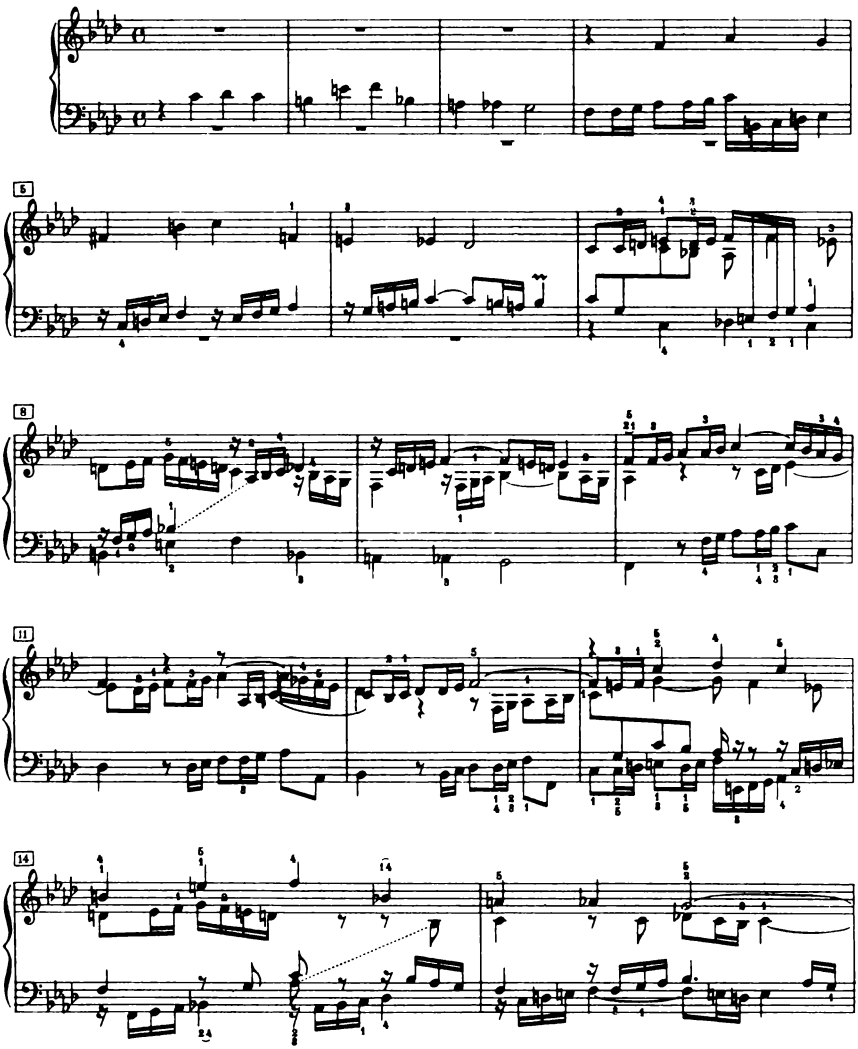
Praeludium XII

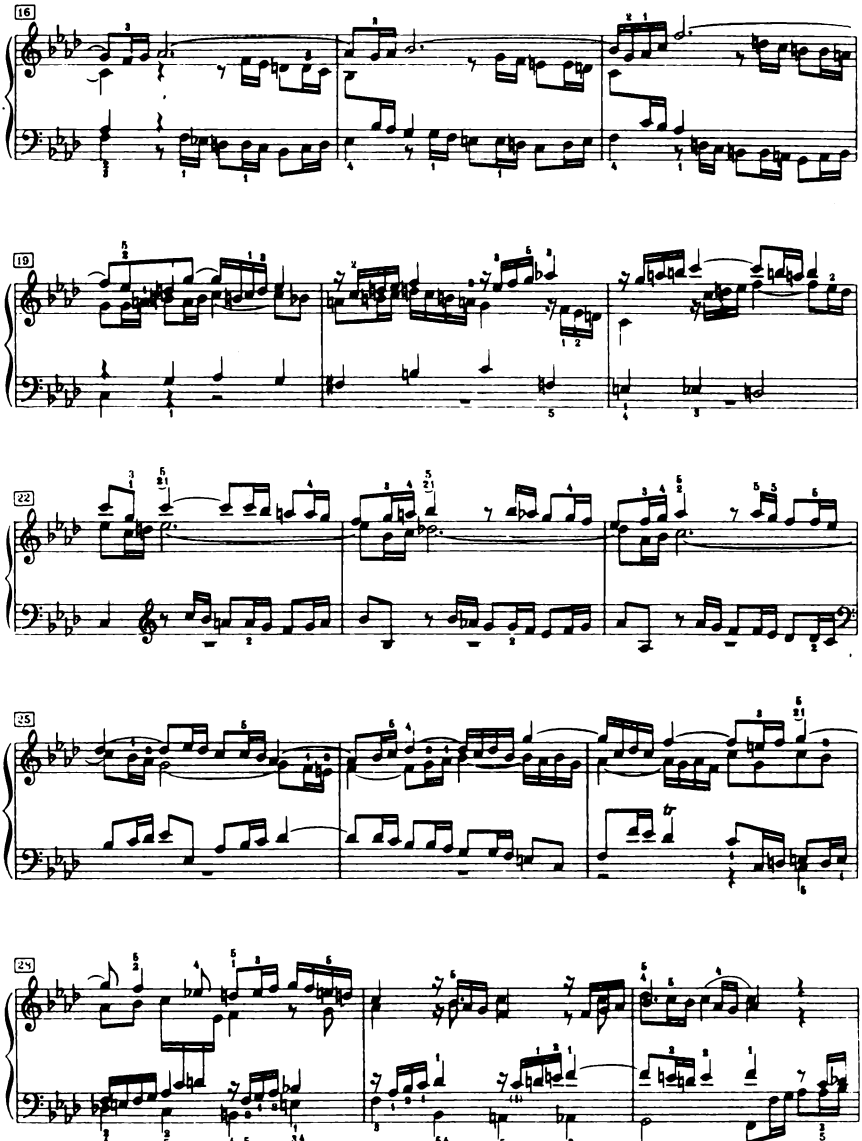


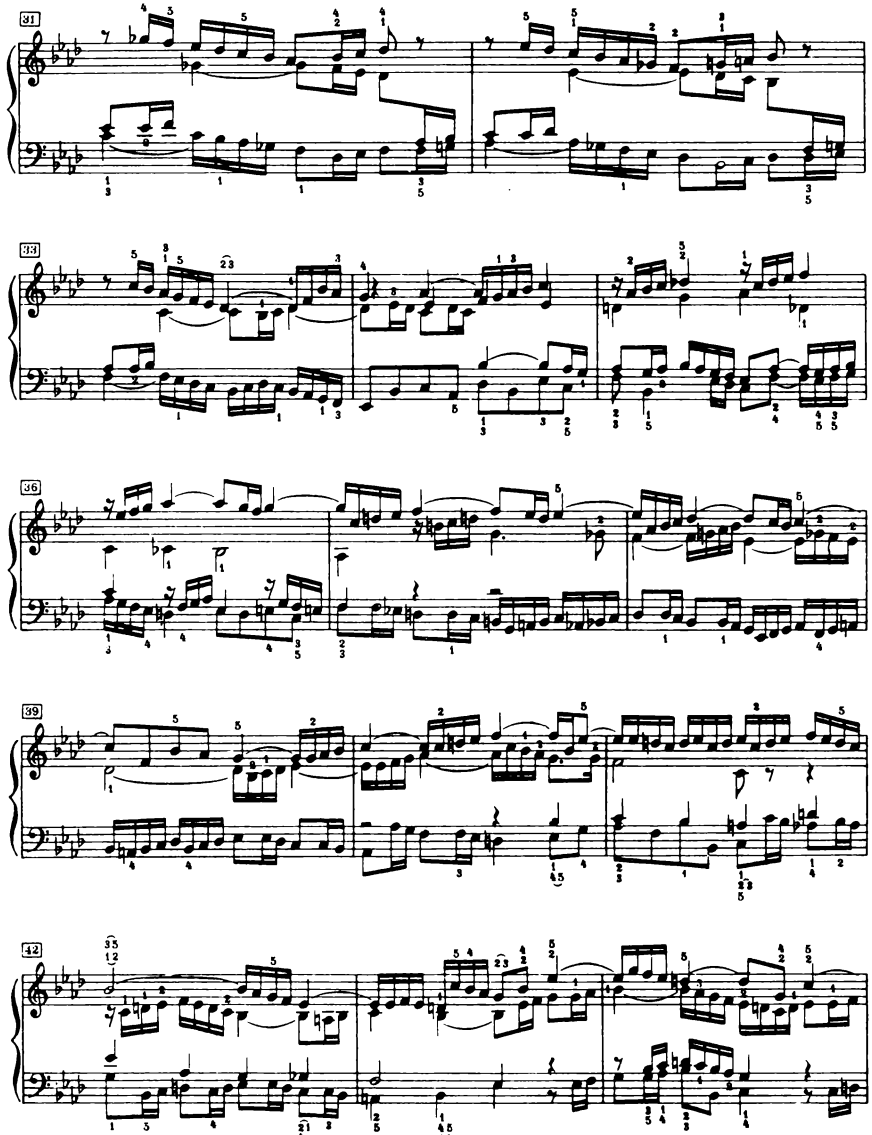


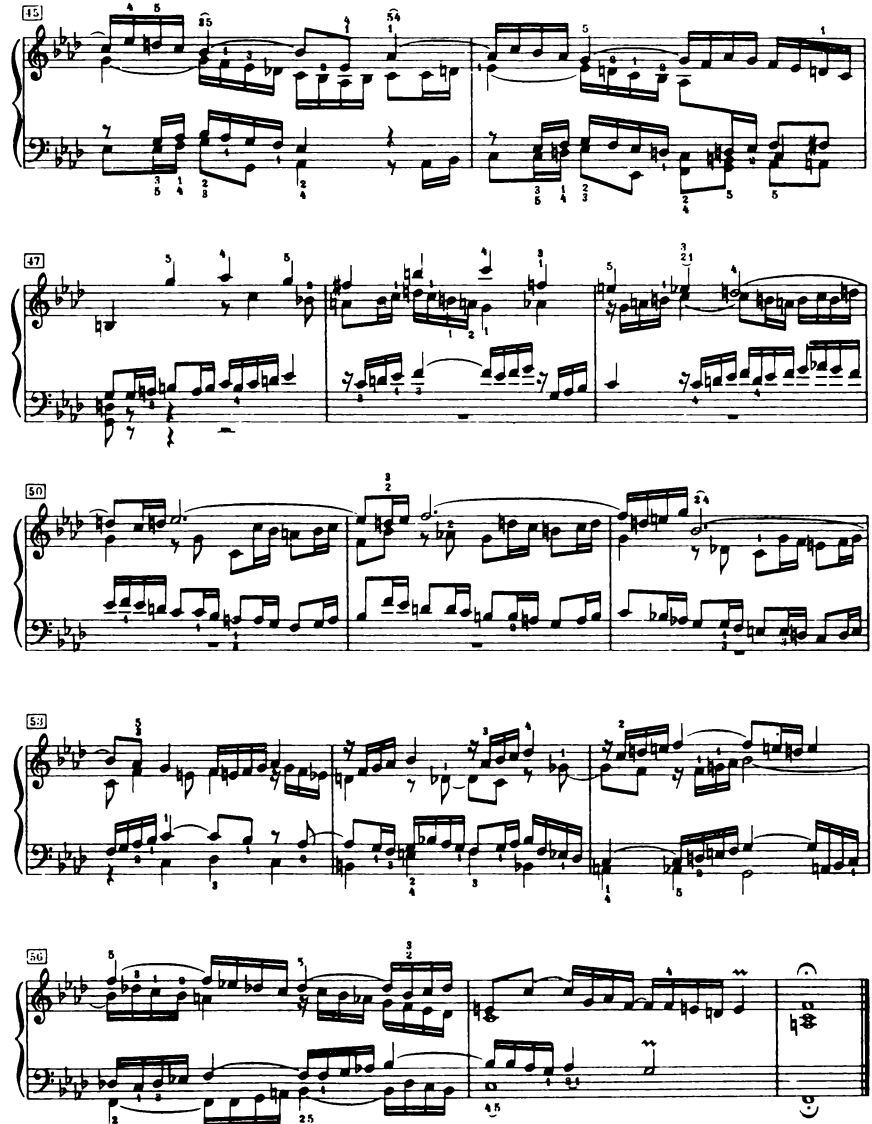
Fuga XII

a 4 Voci

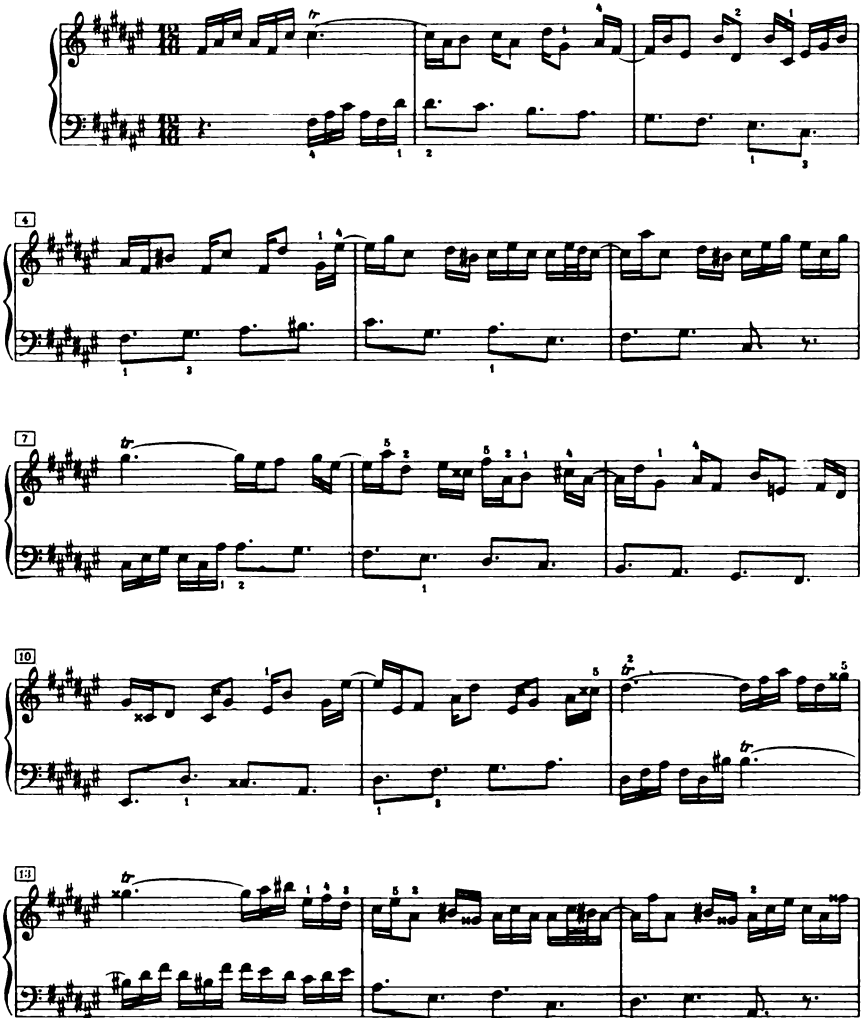


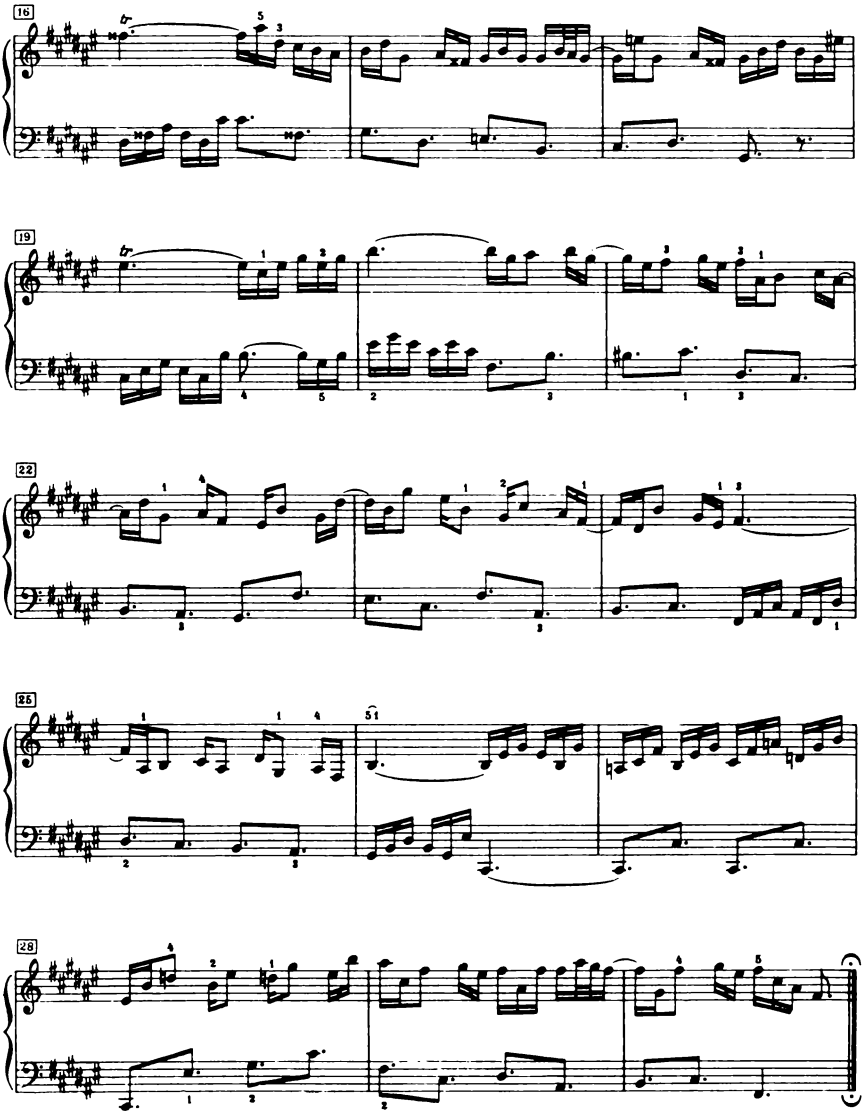






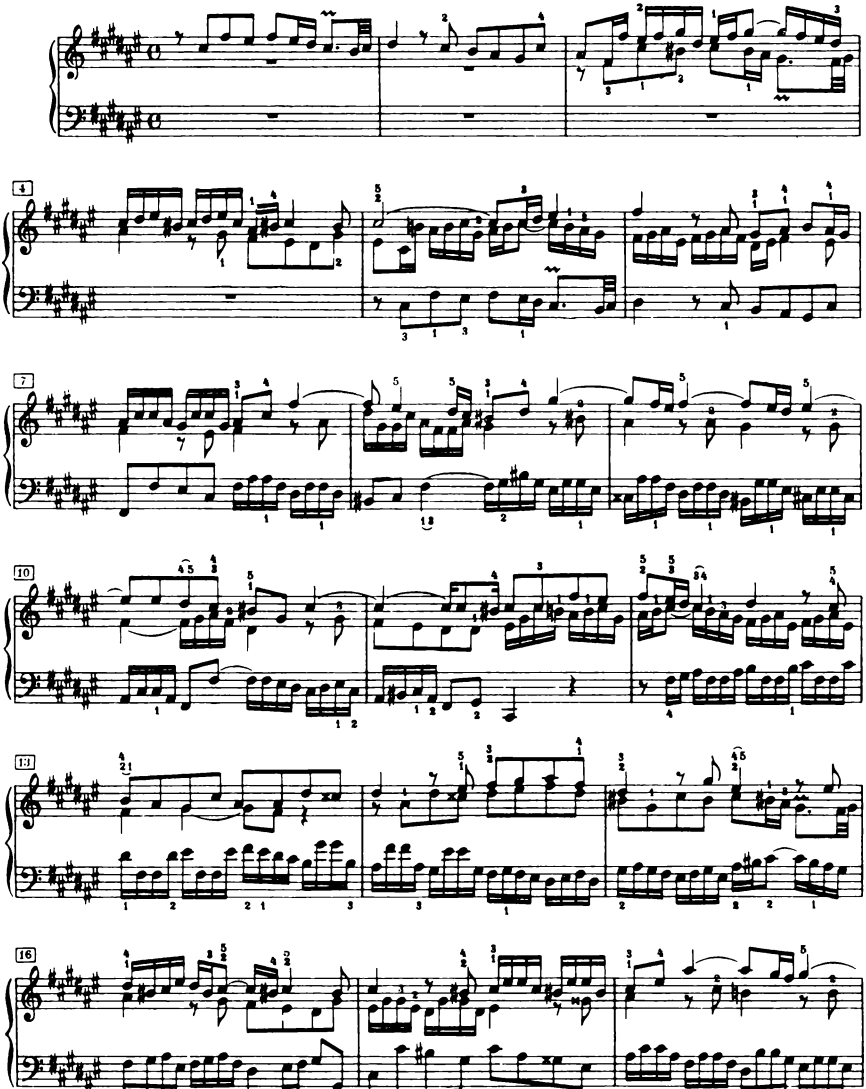
Praeludium XIII

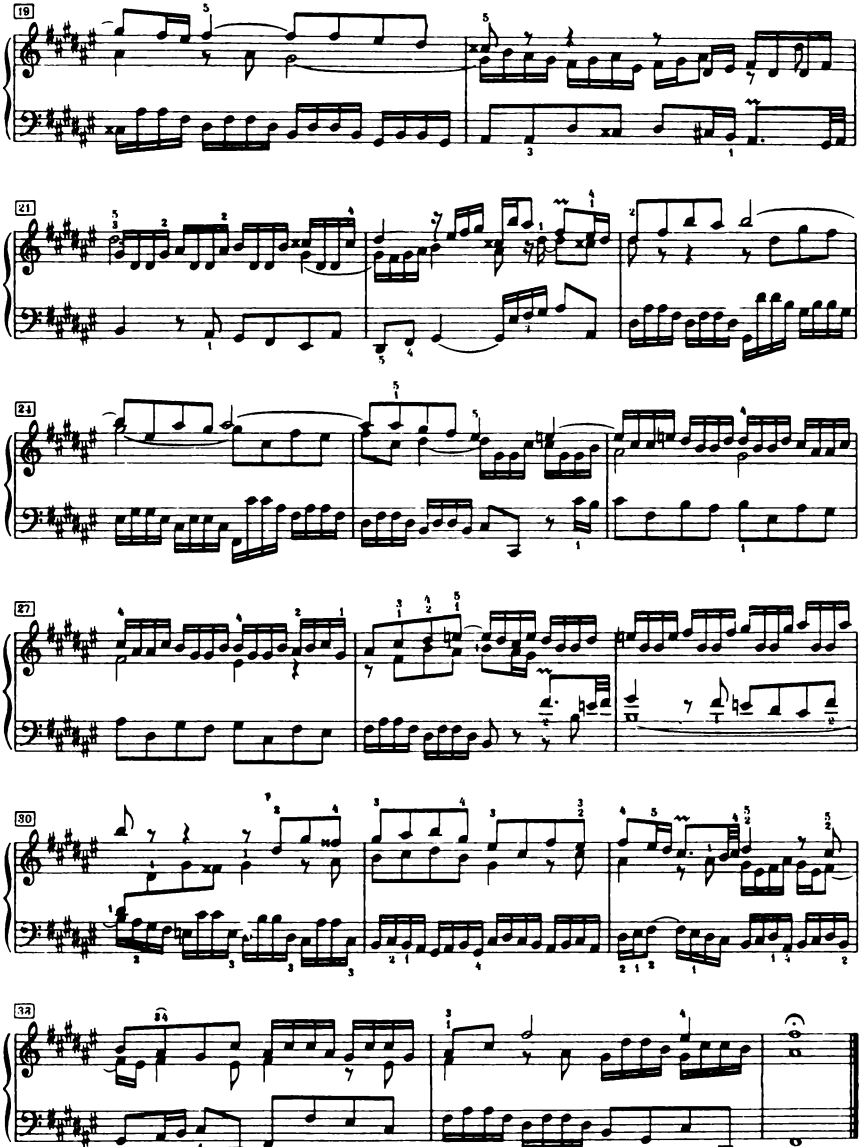




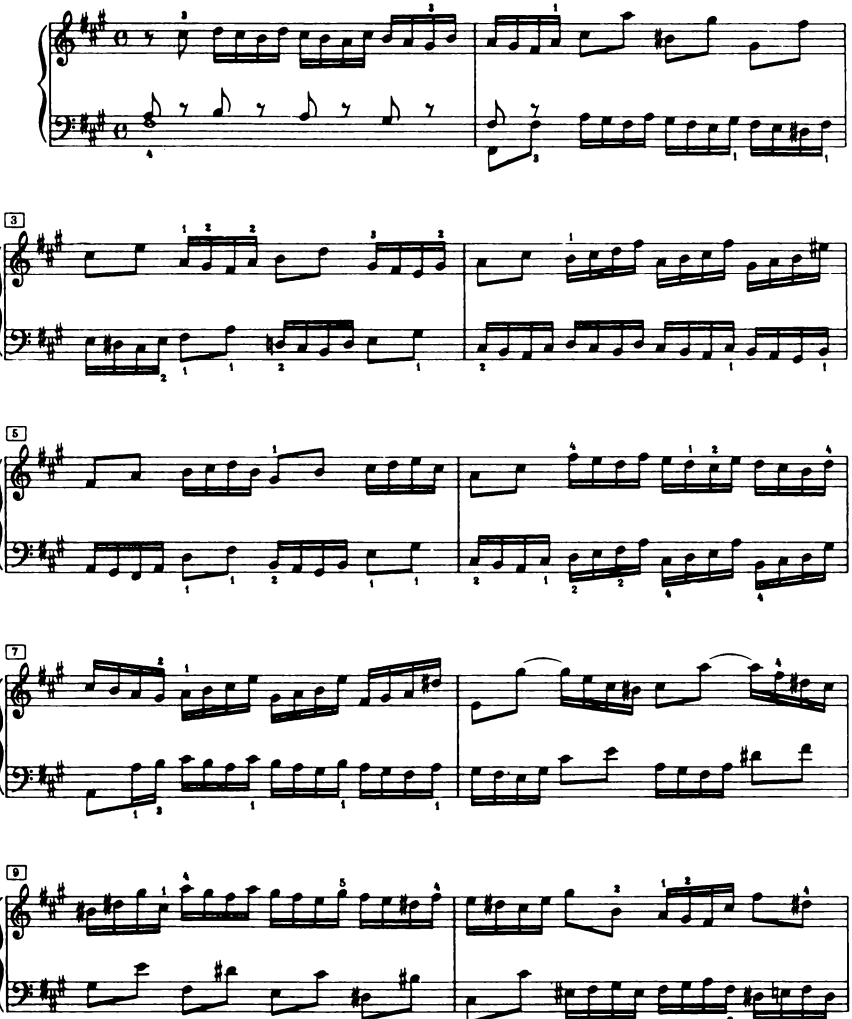
Fuga XIII

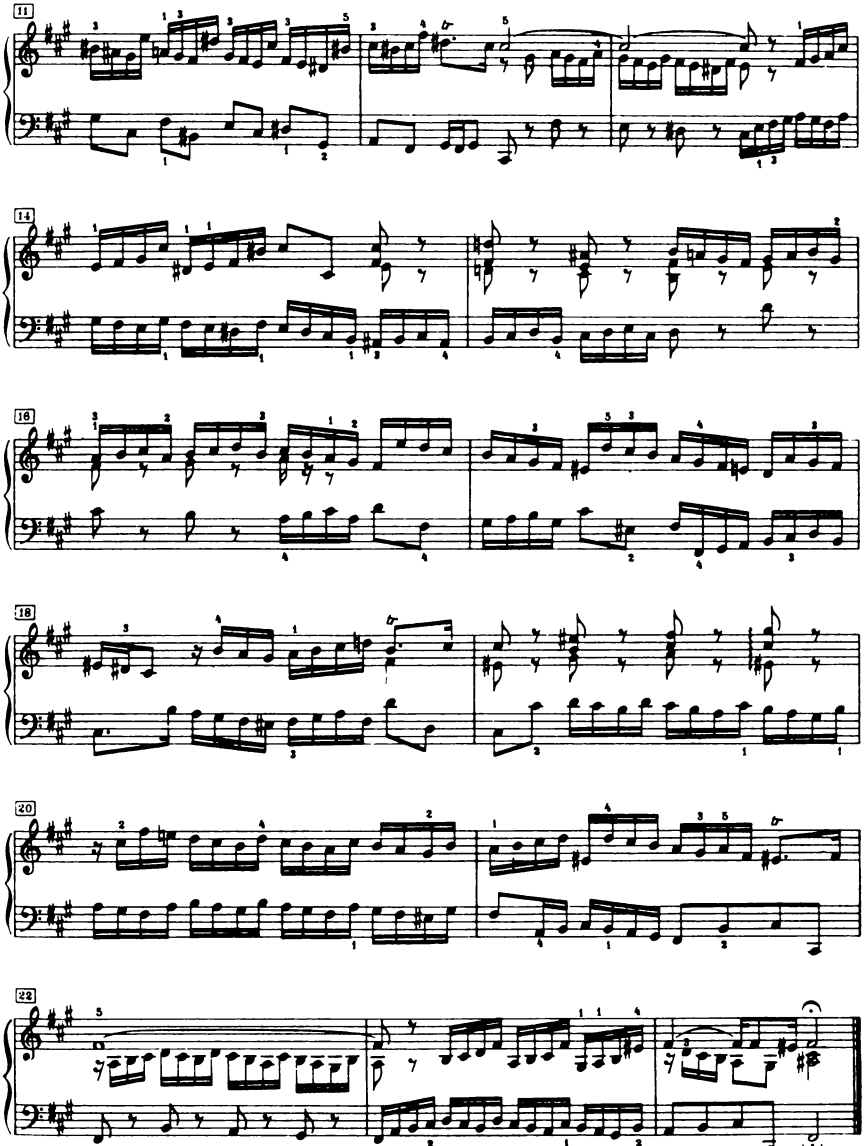
a 3 Voci





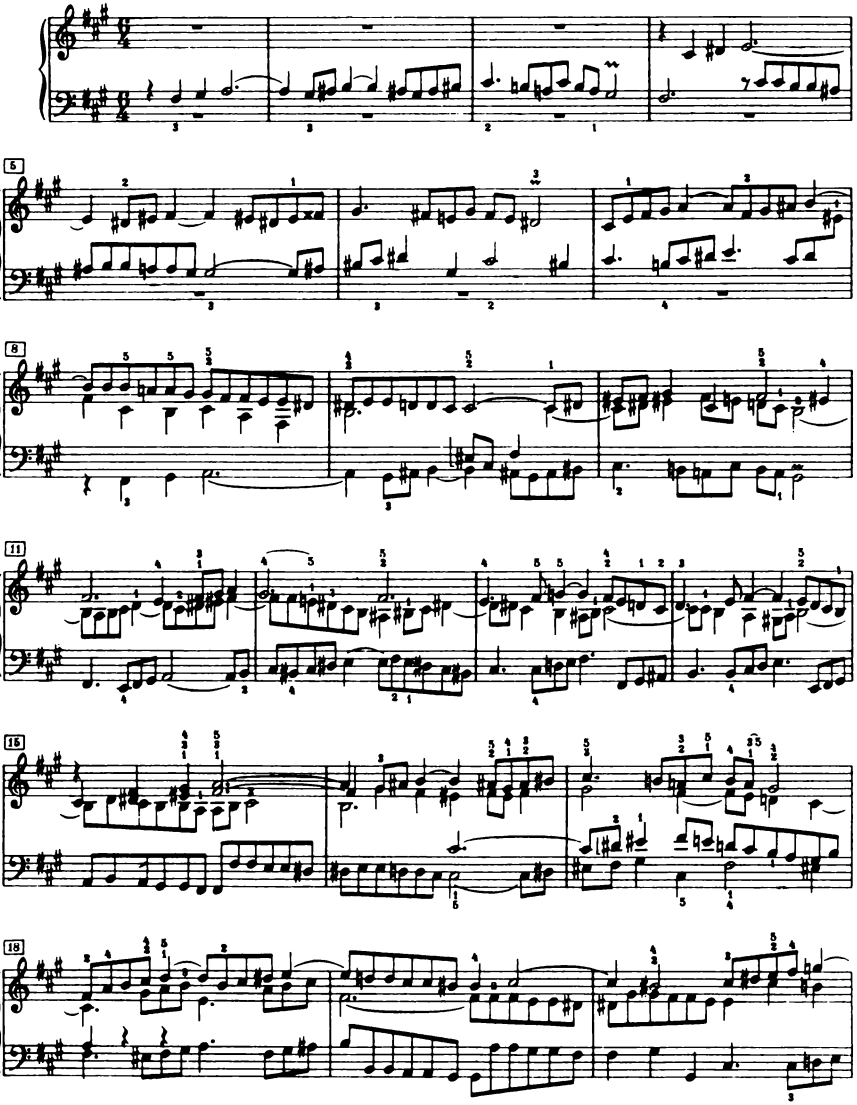
Praeludium XIV

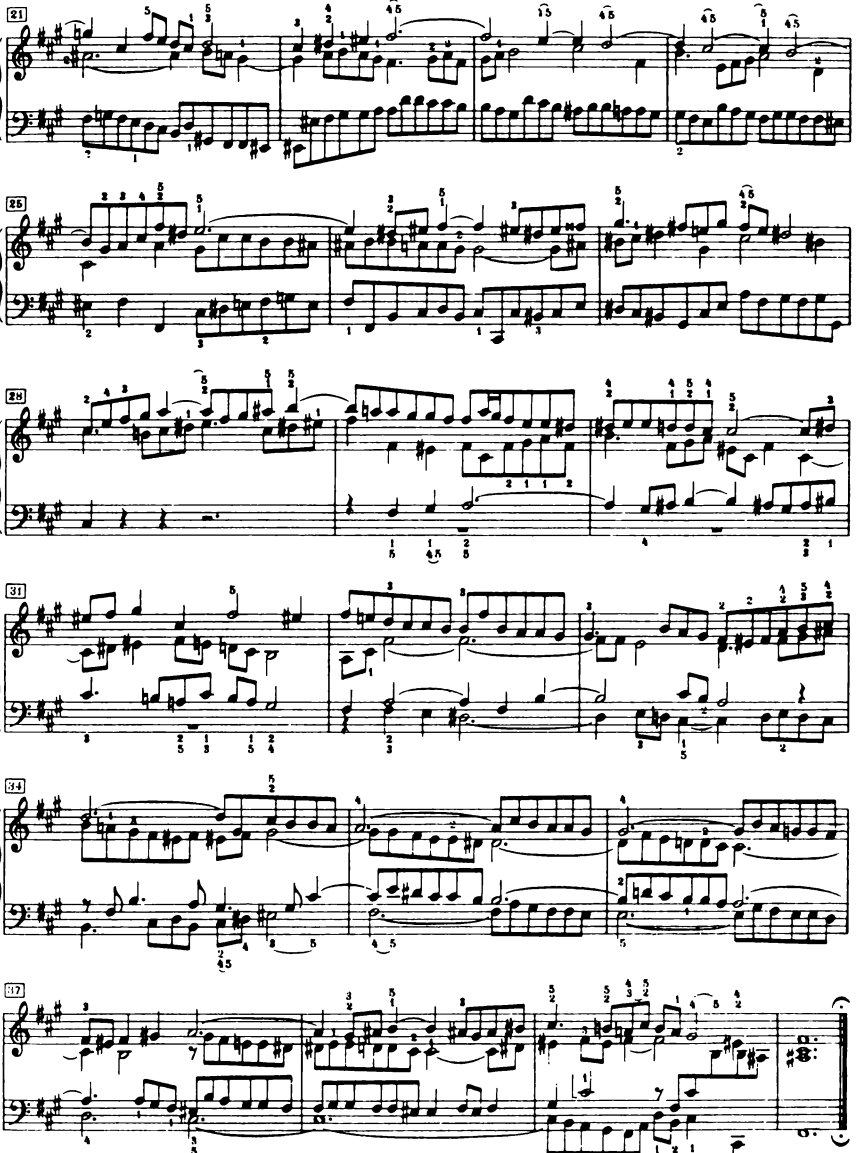




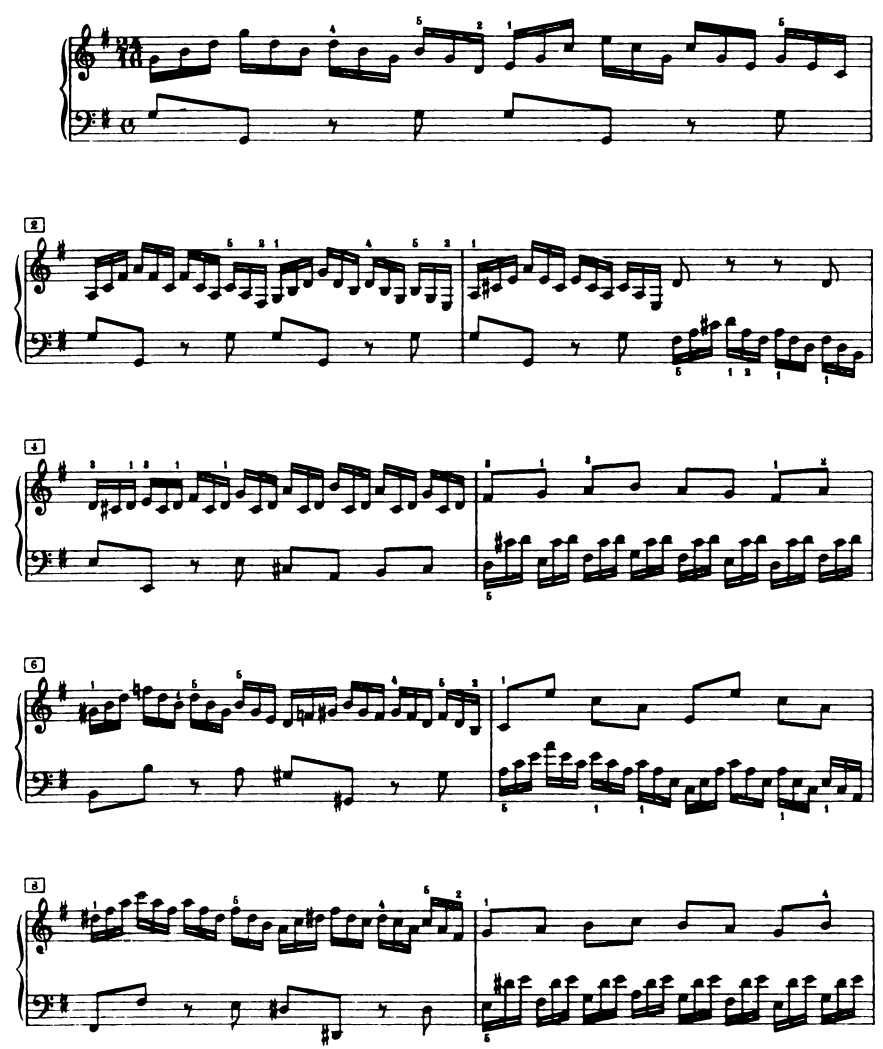
Fuga XIV

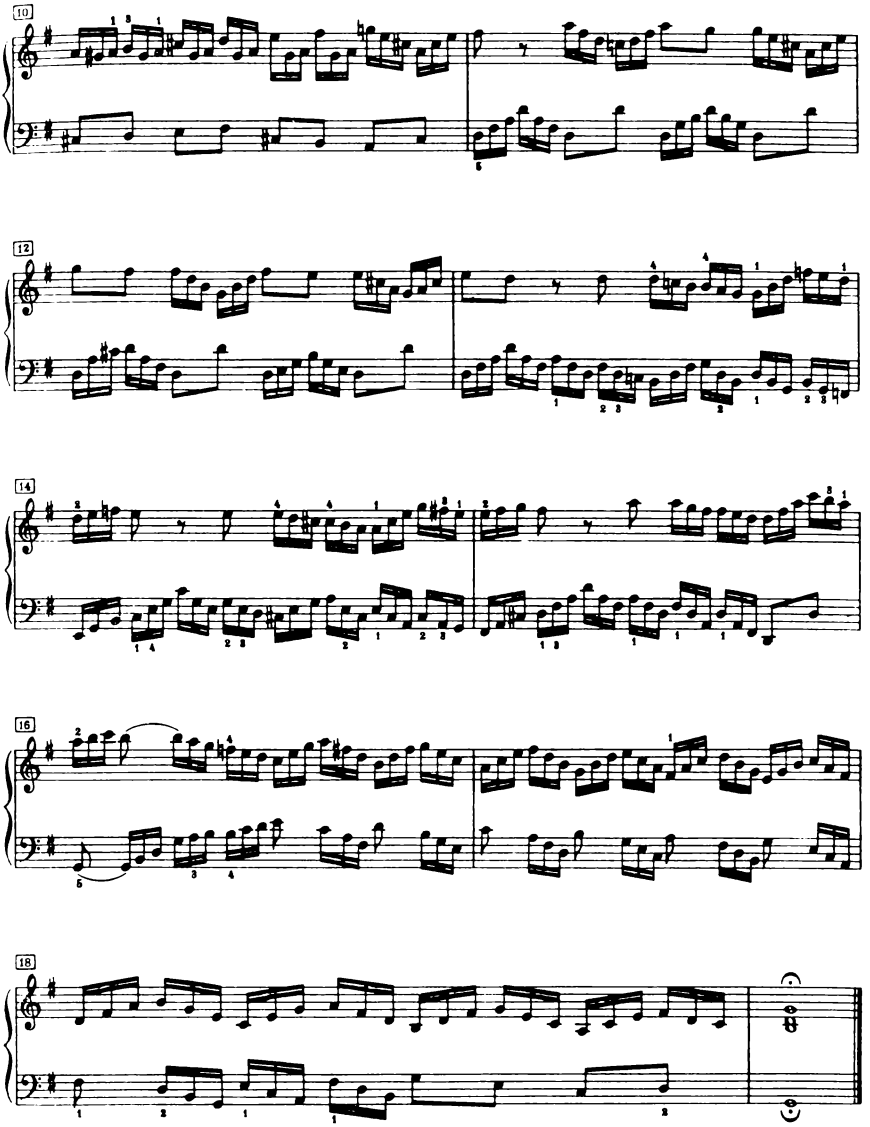
a 4 Voci





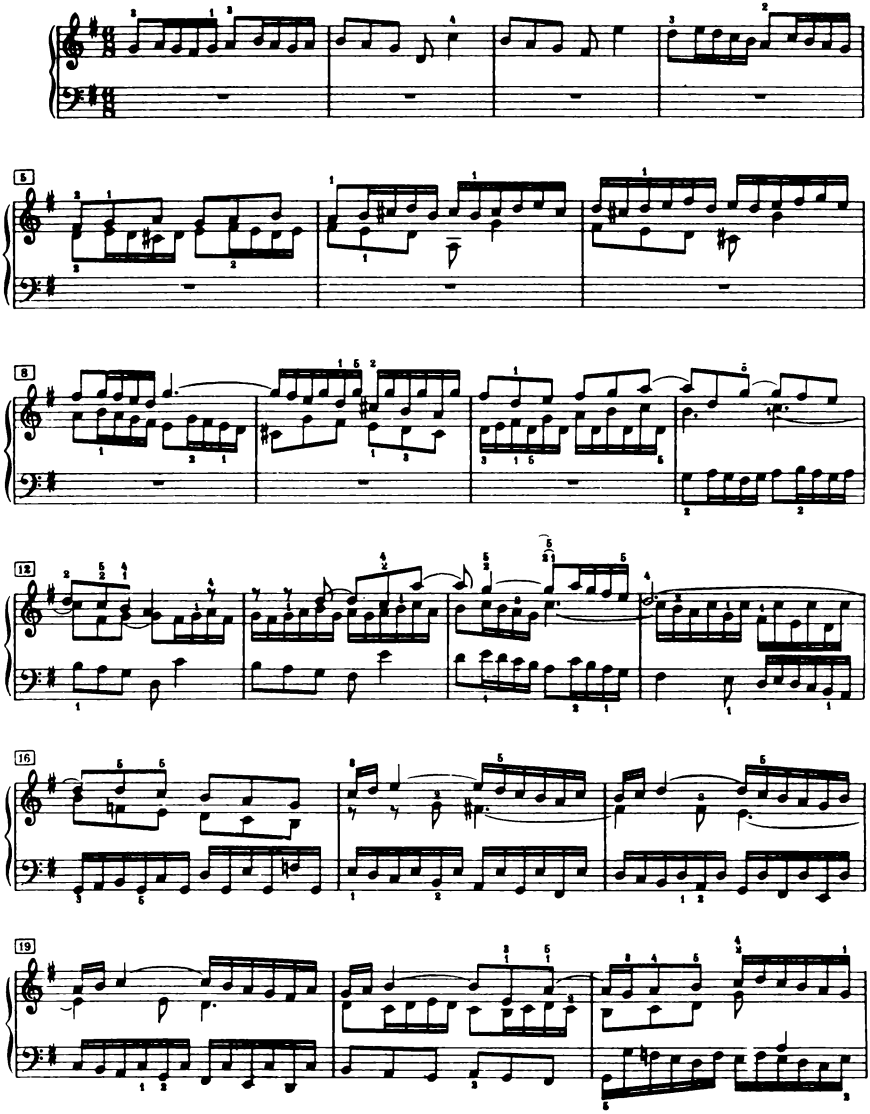
Praeludium XV

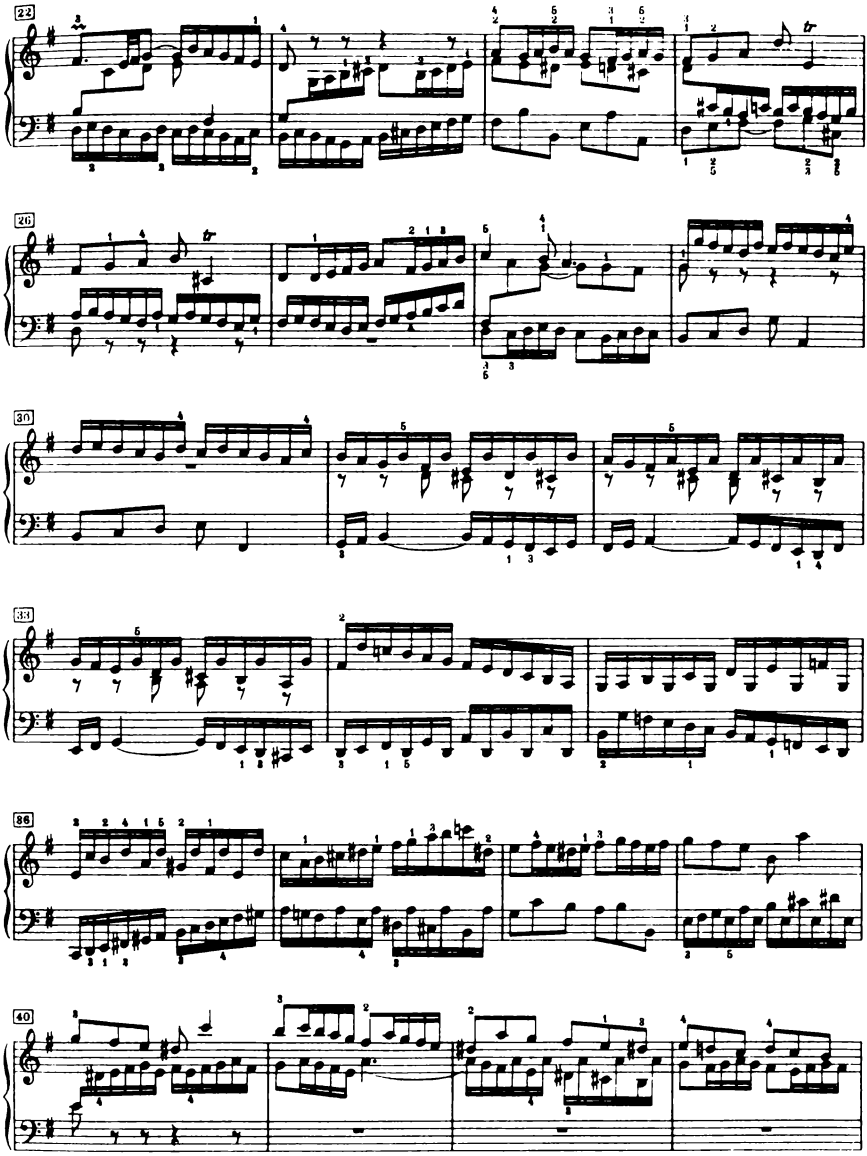


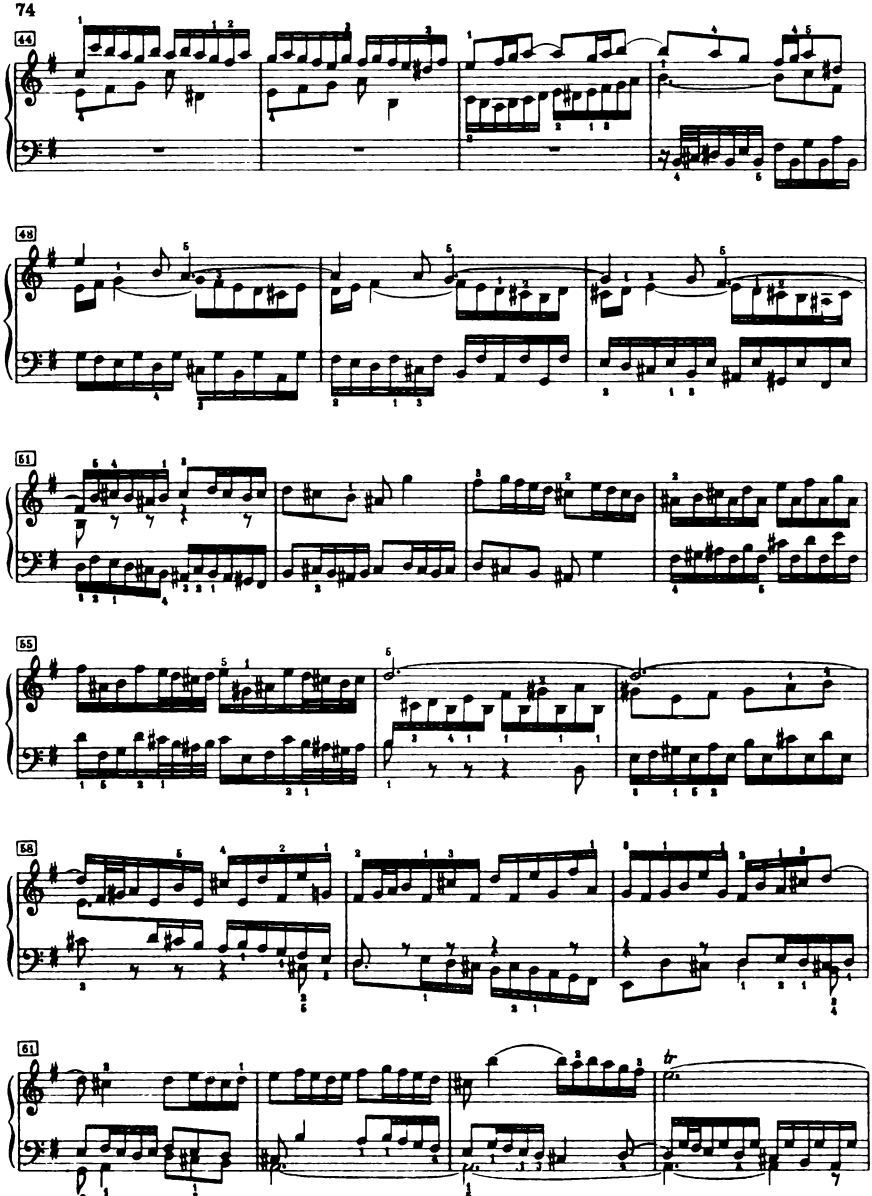


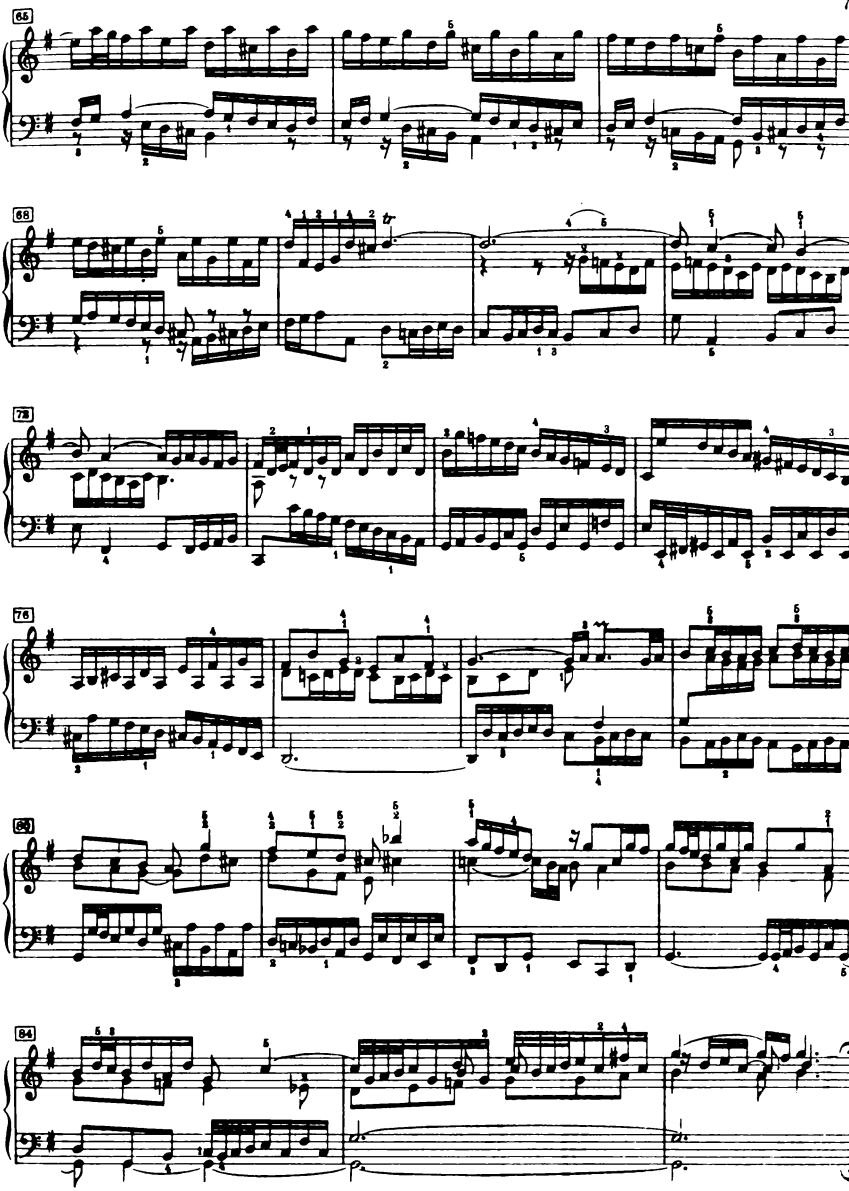
Fuga XV

a 3 Voci

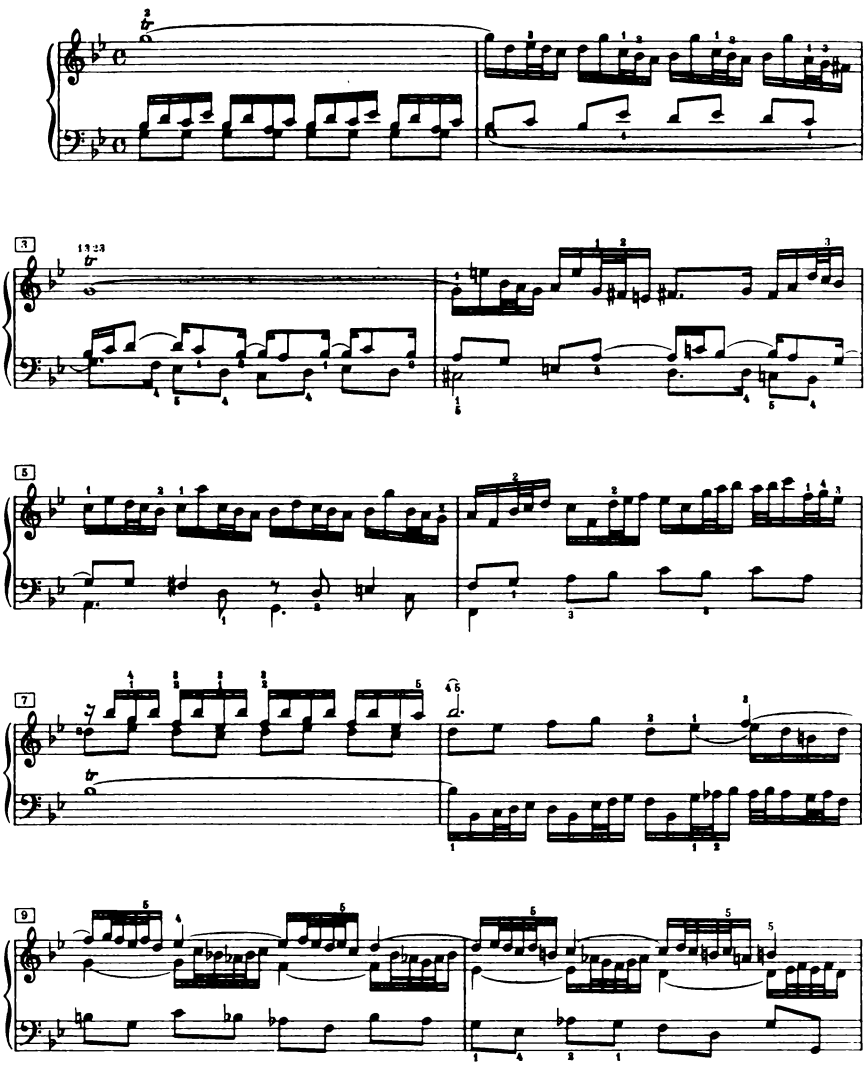


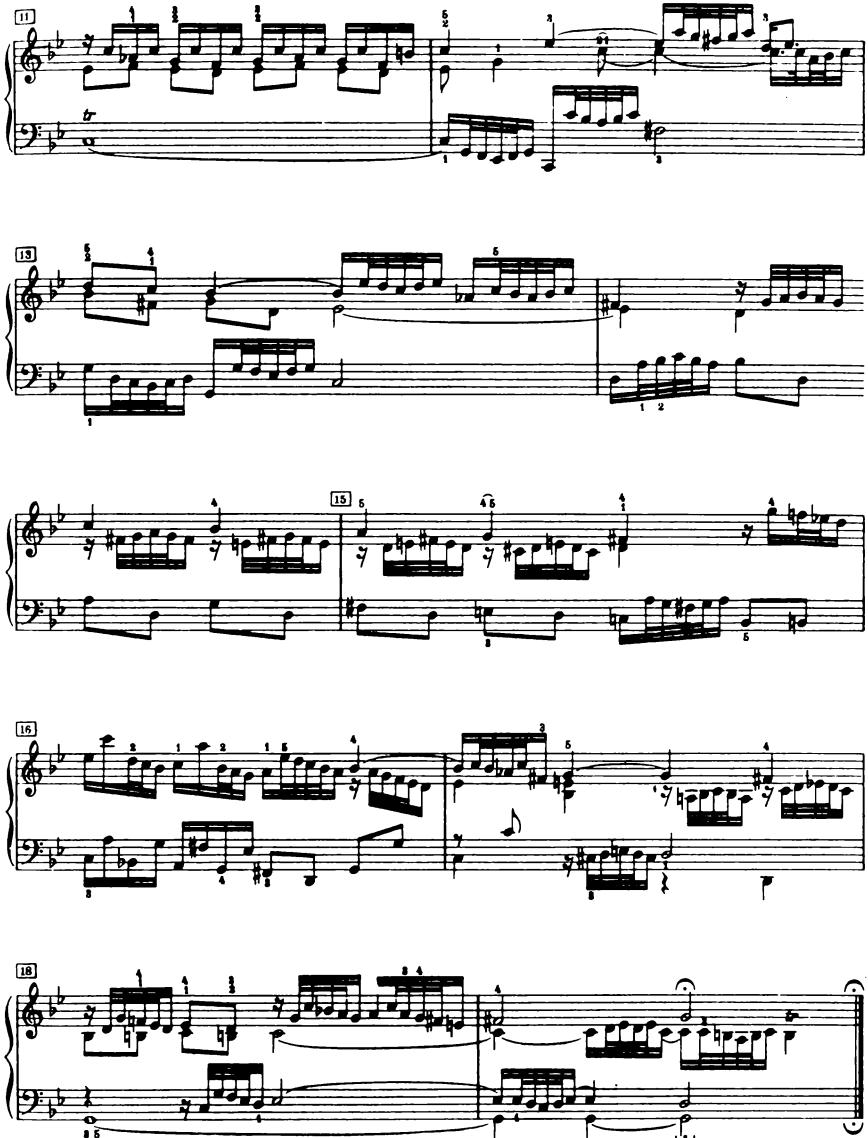



44
48
51
55
58
61


65
68
72
76
80
84

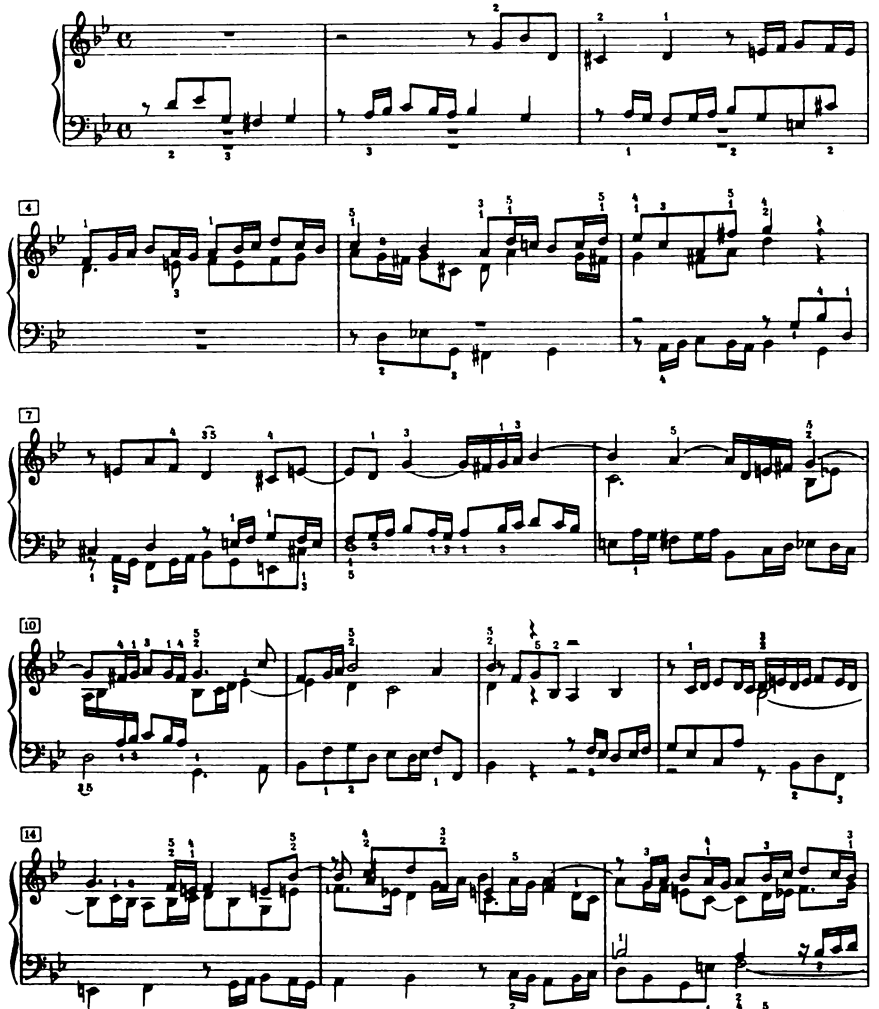
Praeludium XVI

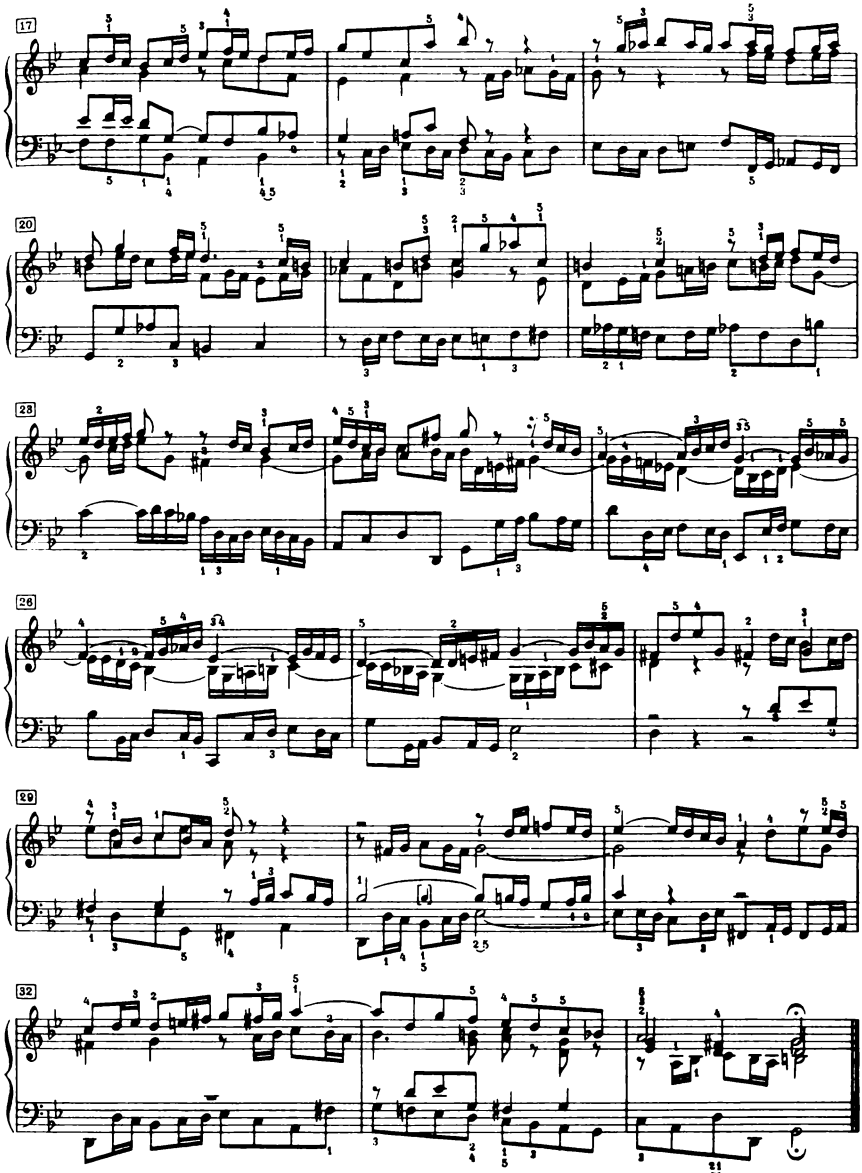




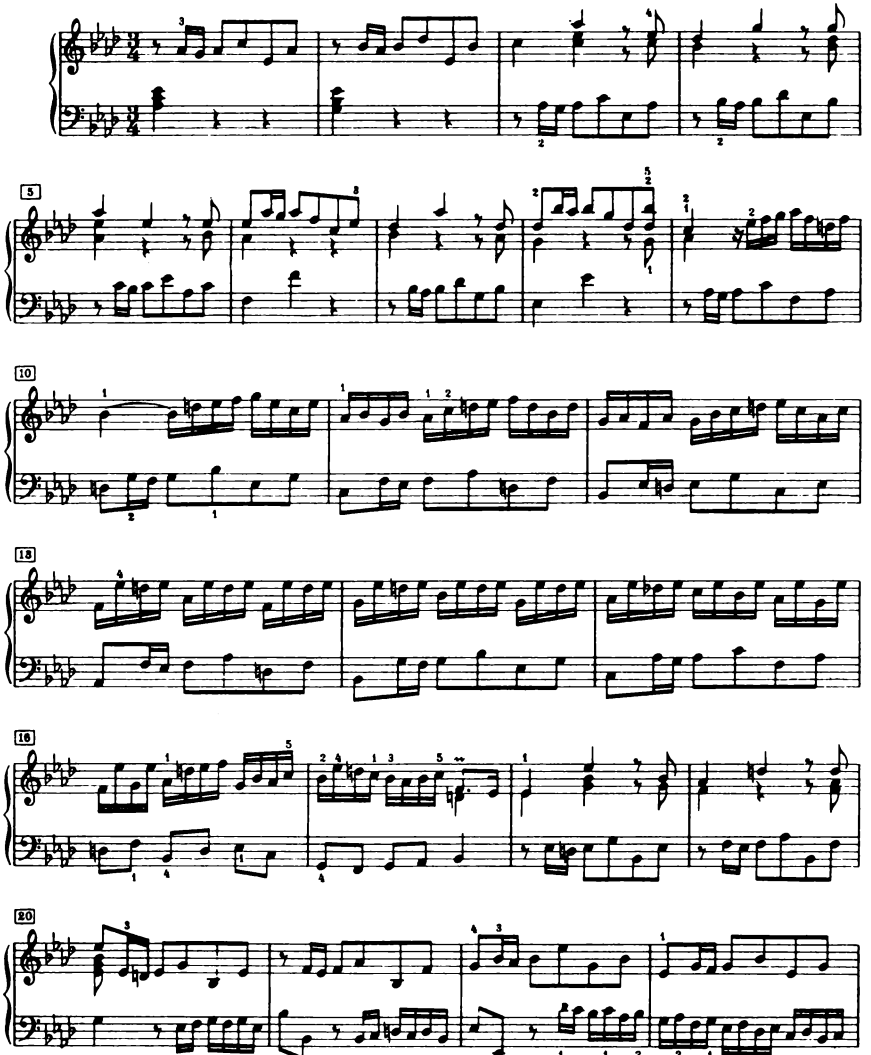
Fuga XVI

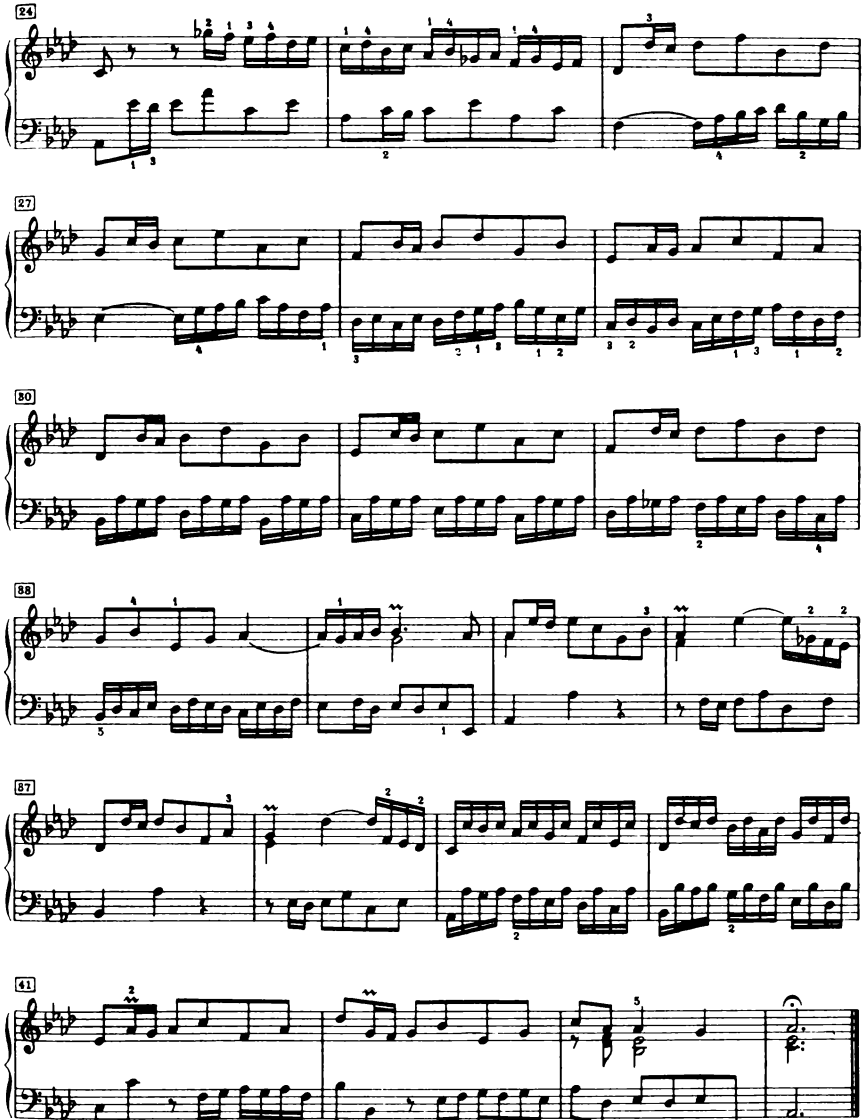
a 4 Voci





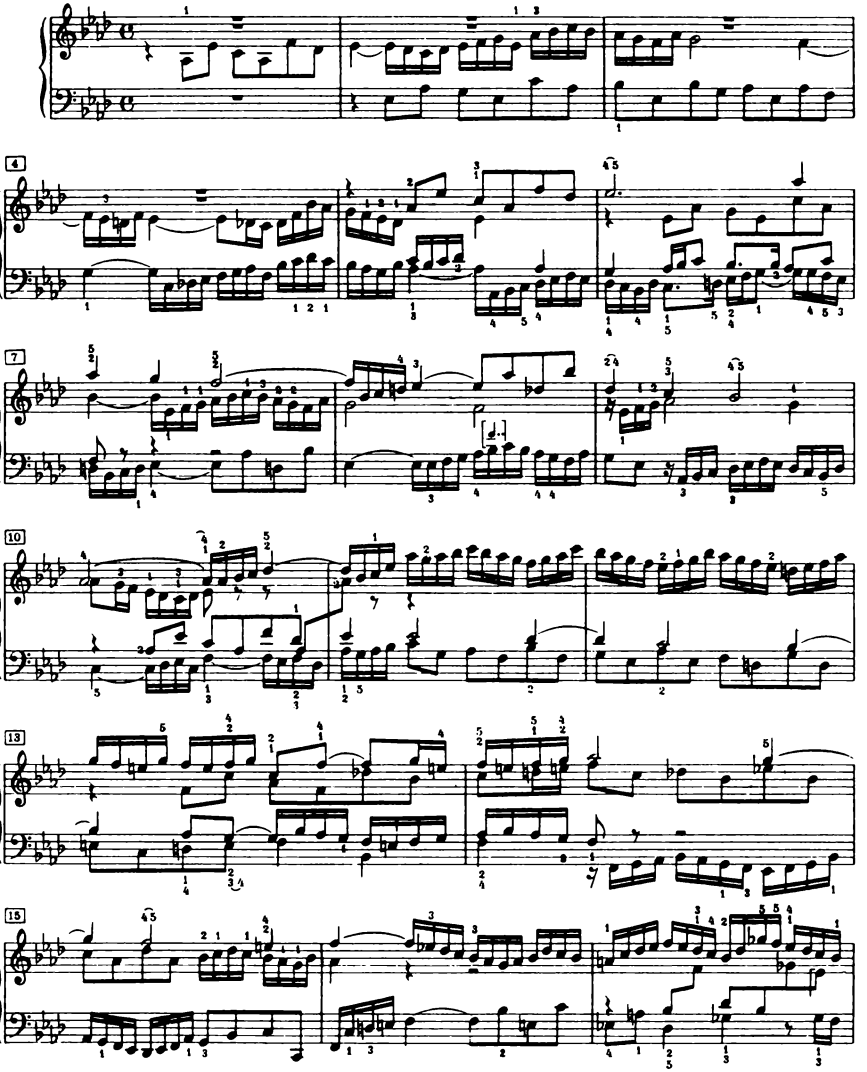
Praeludium XVII

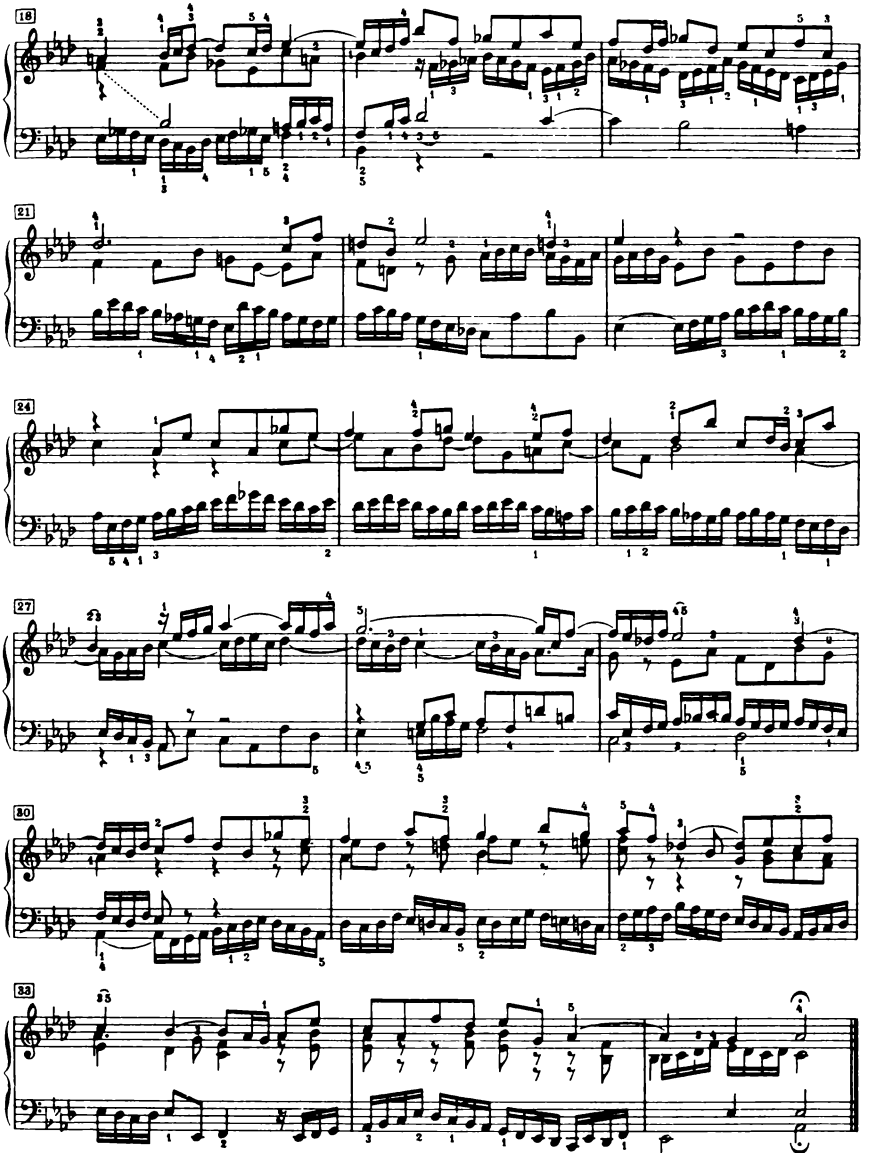



24
27
30
38
37
41

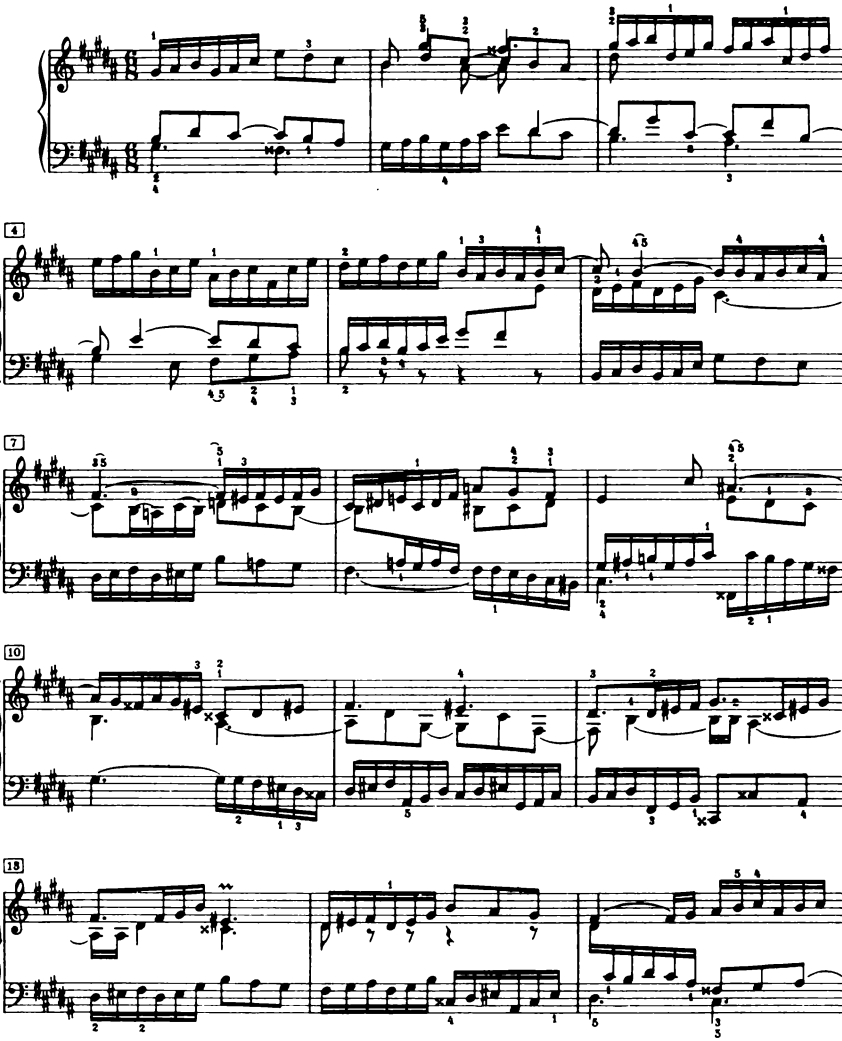
Fuga XVII

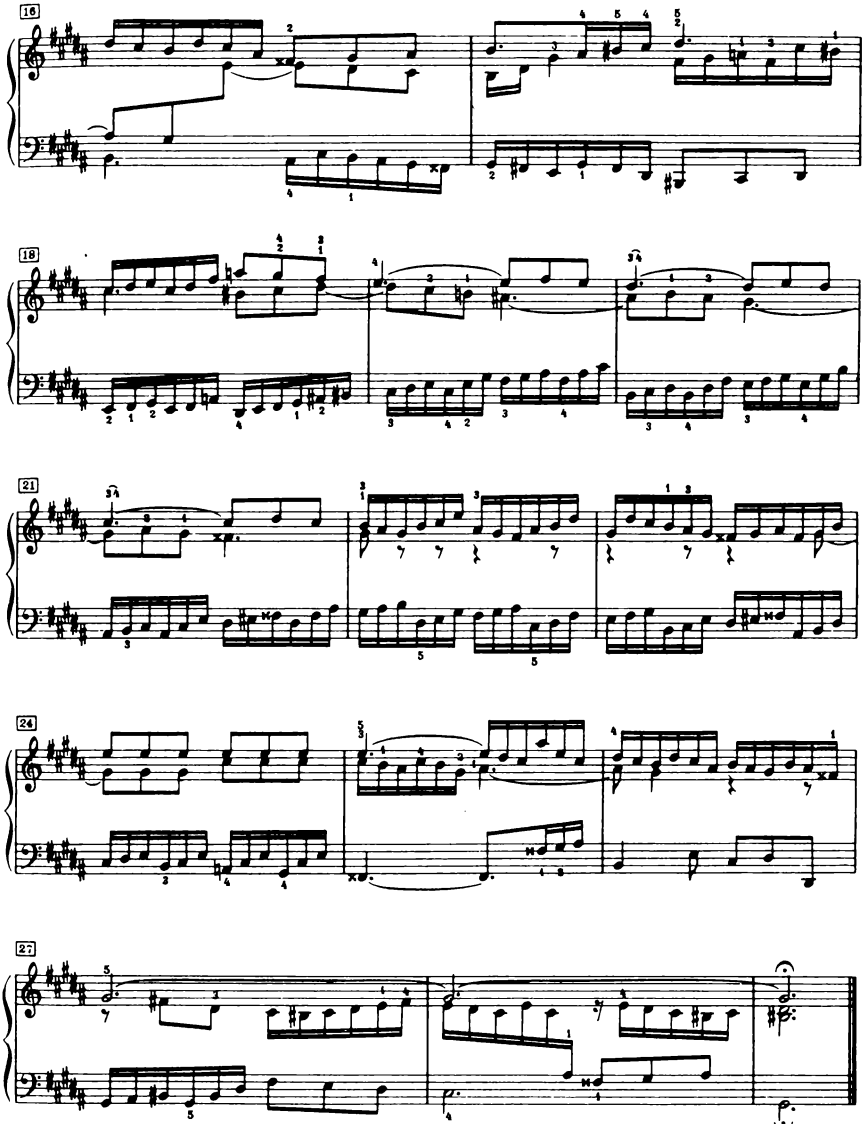
a 4 Voci





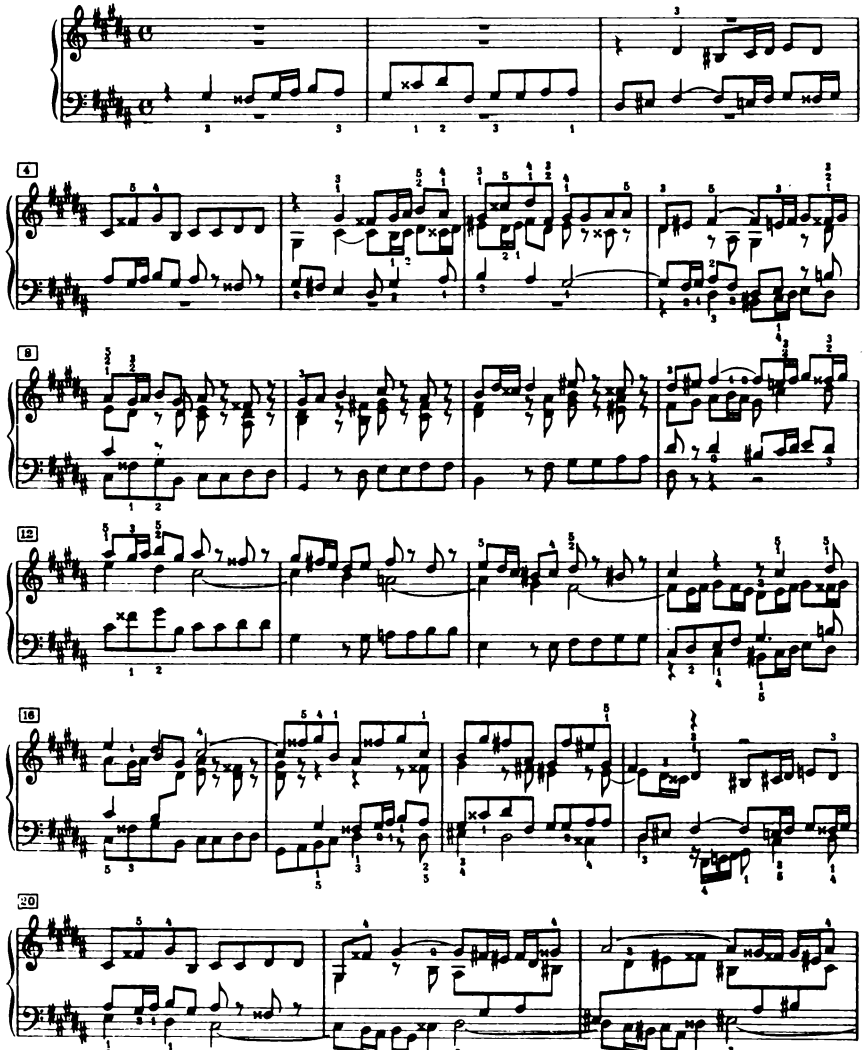
Praeludium XVIII

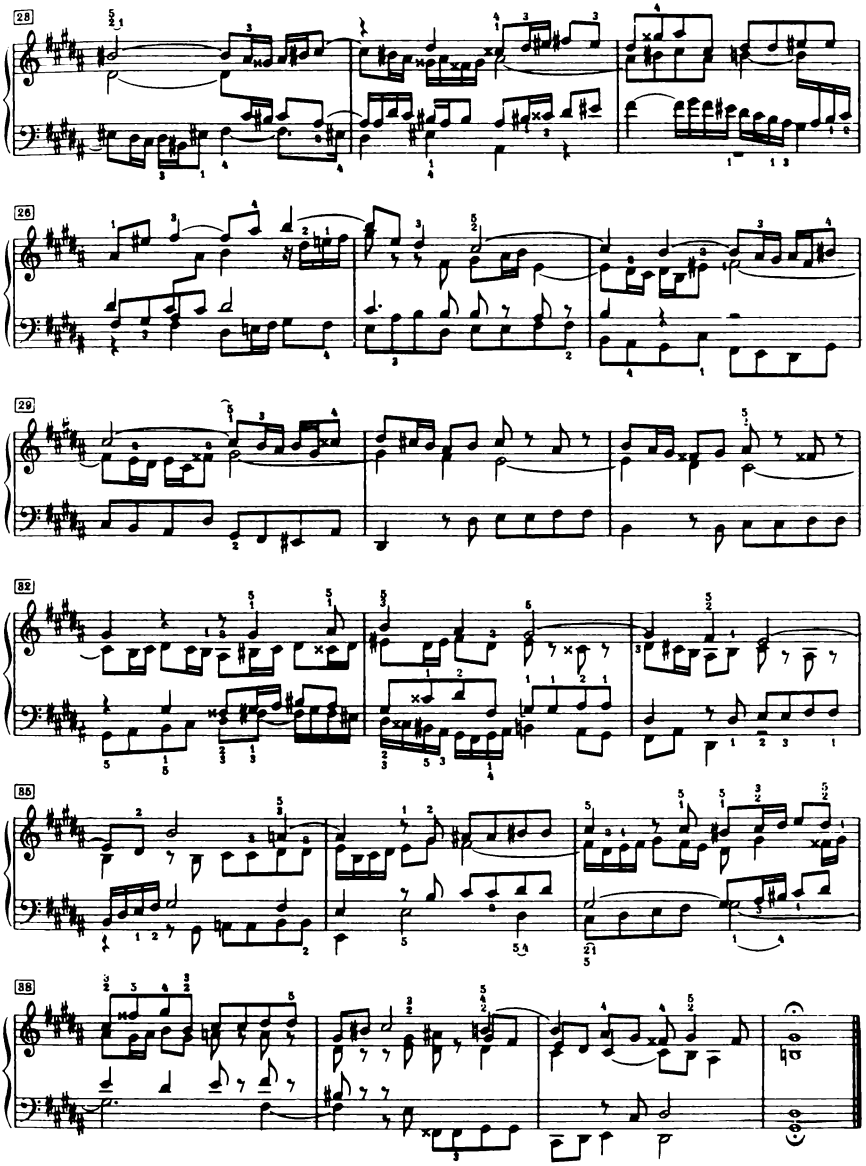



16
18
21
24
27

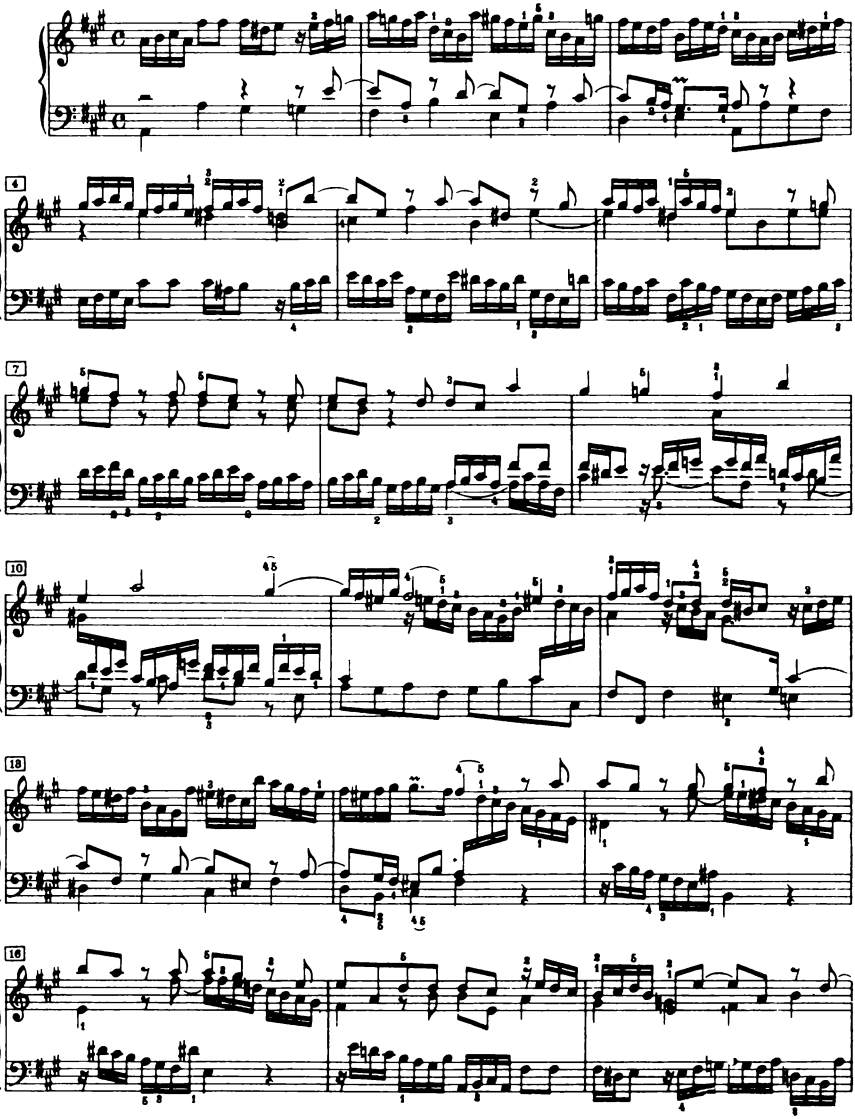
Fuga XVIII

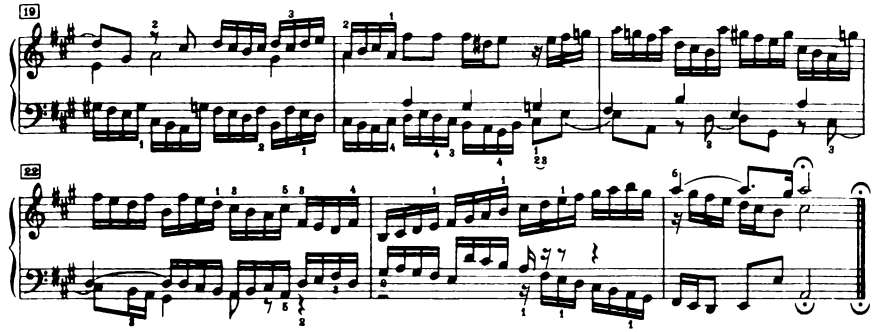
a 4 Voci





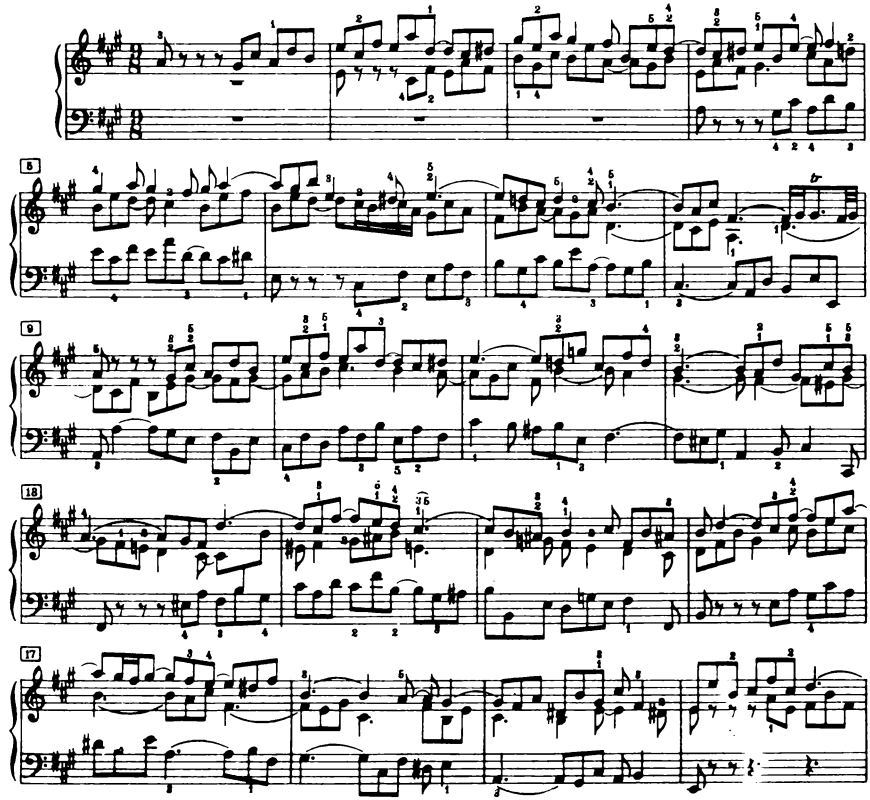
Praeludium XIX

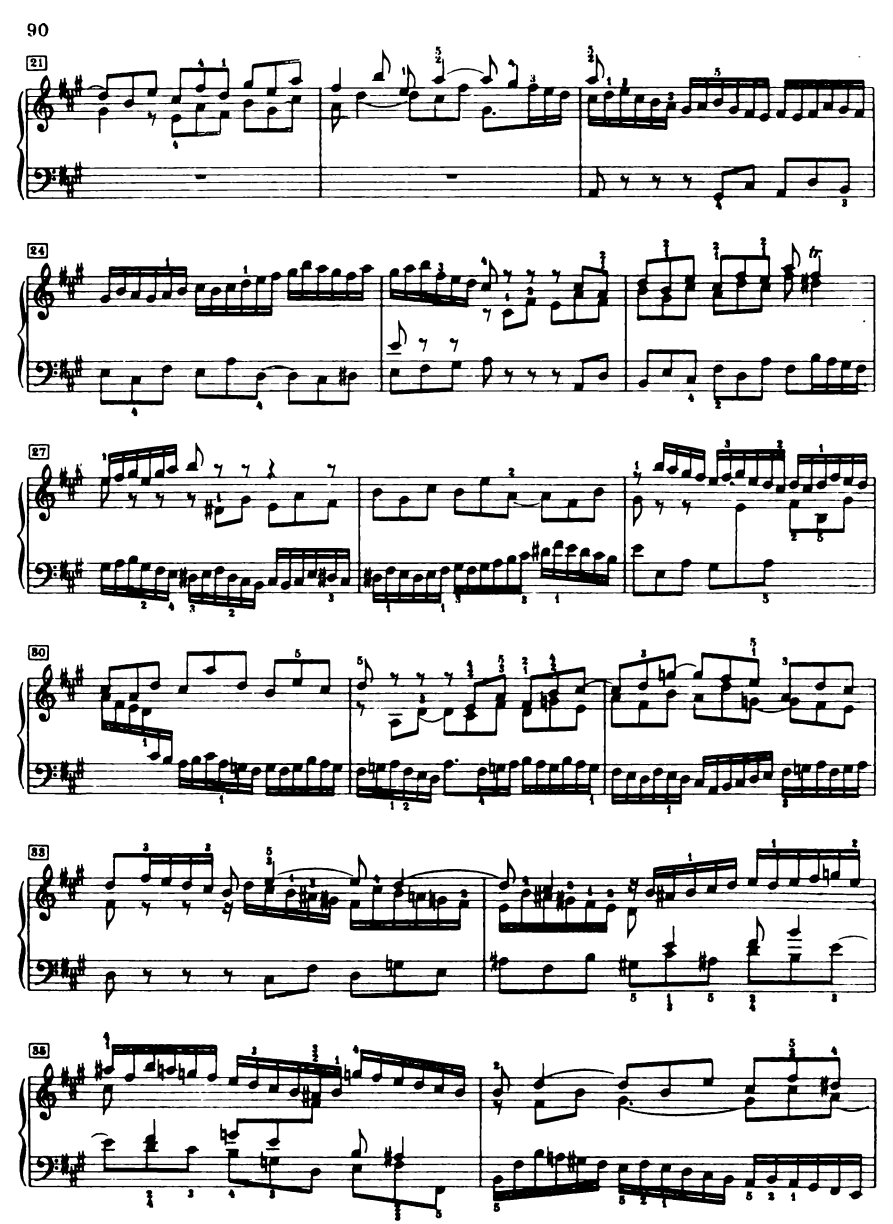


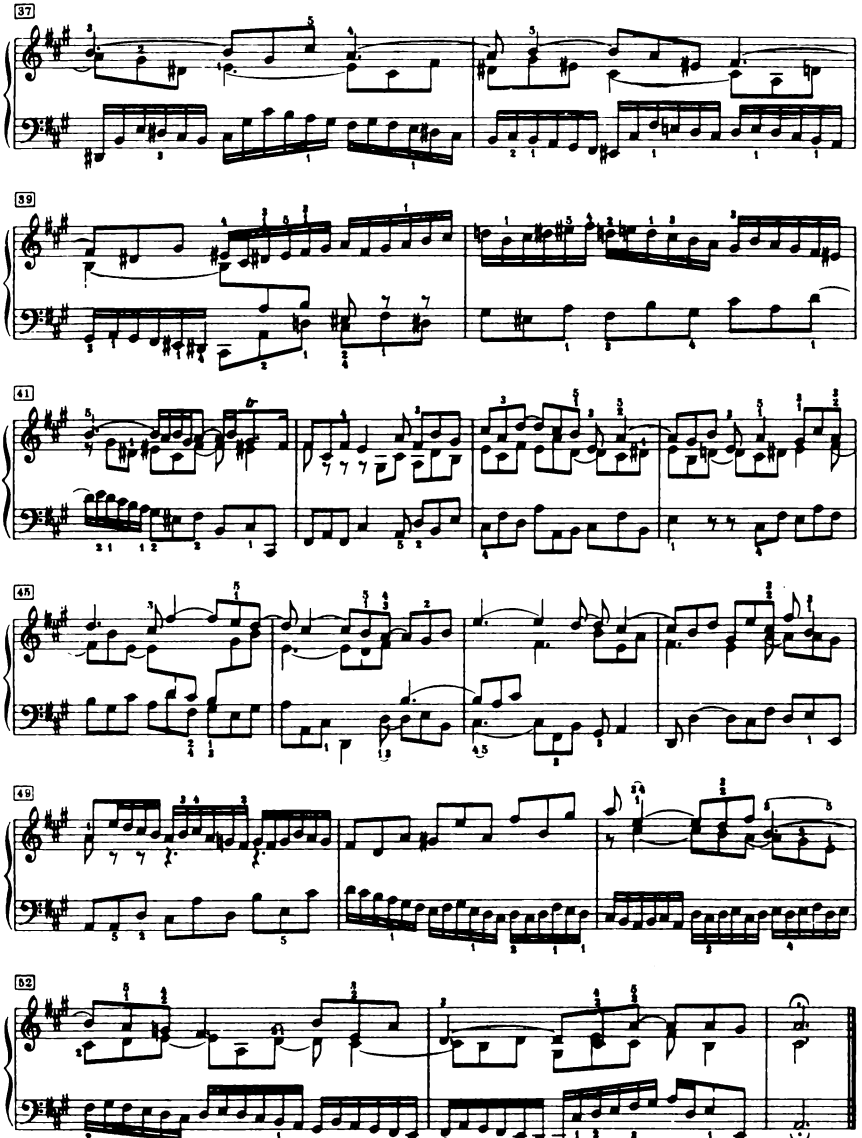


Fuga XIX

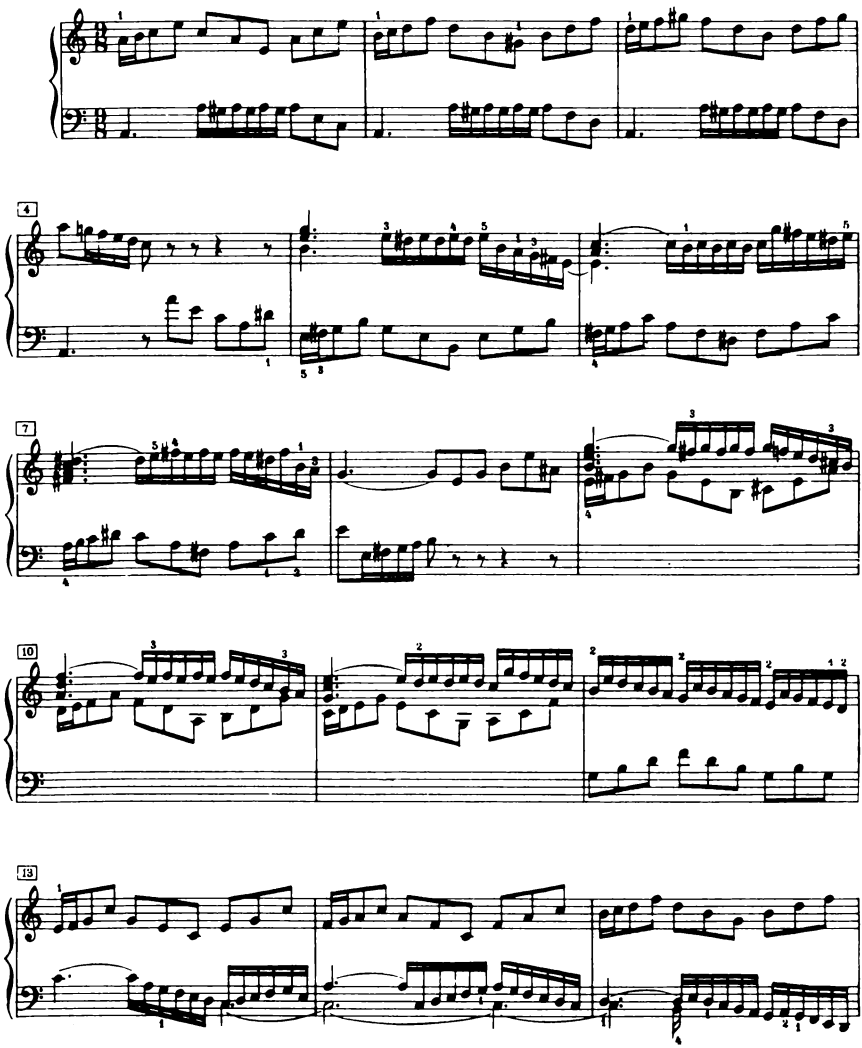
a 3 Voci

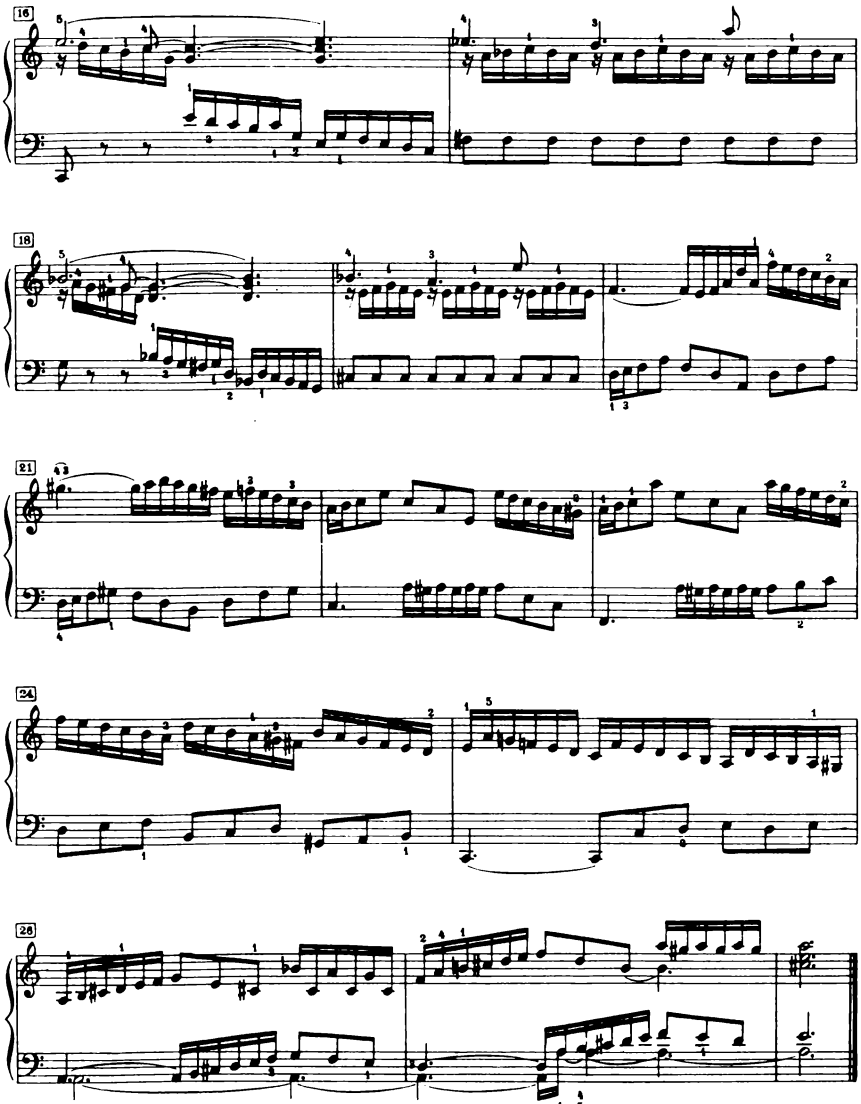






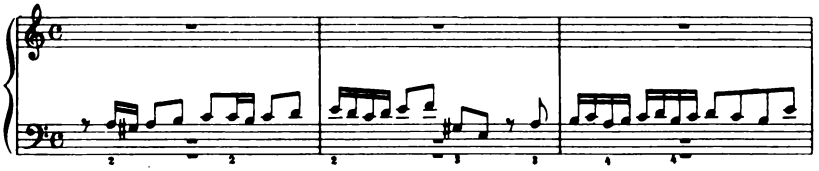
Praeludium XX

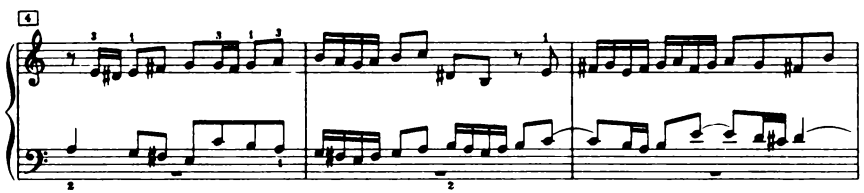


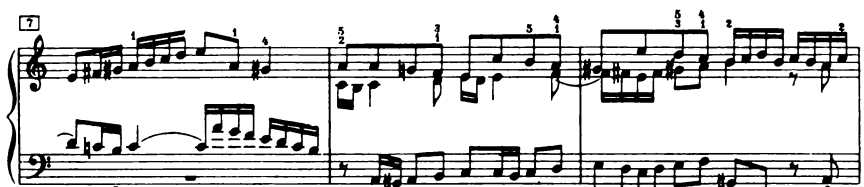


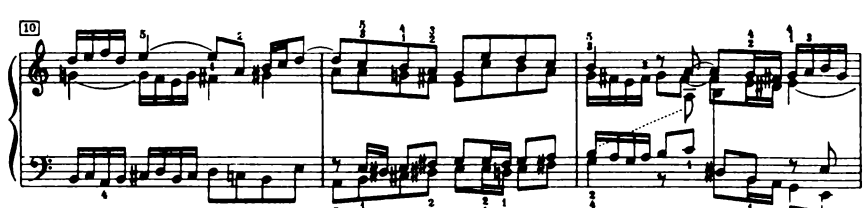
Fuga XX

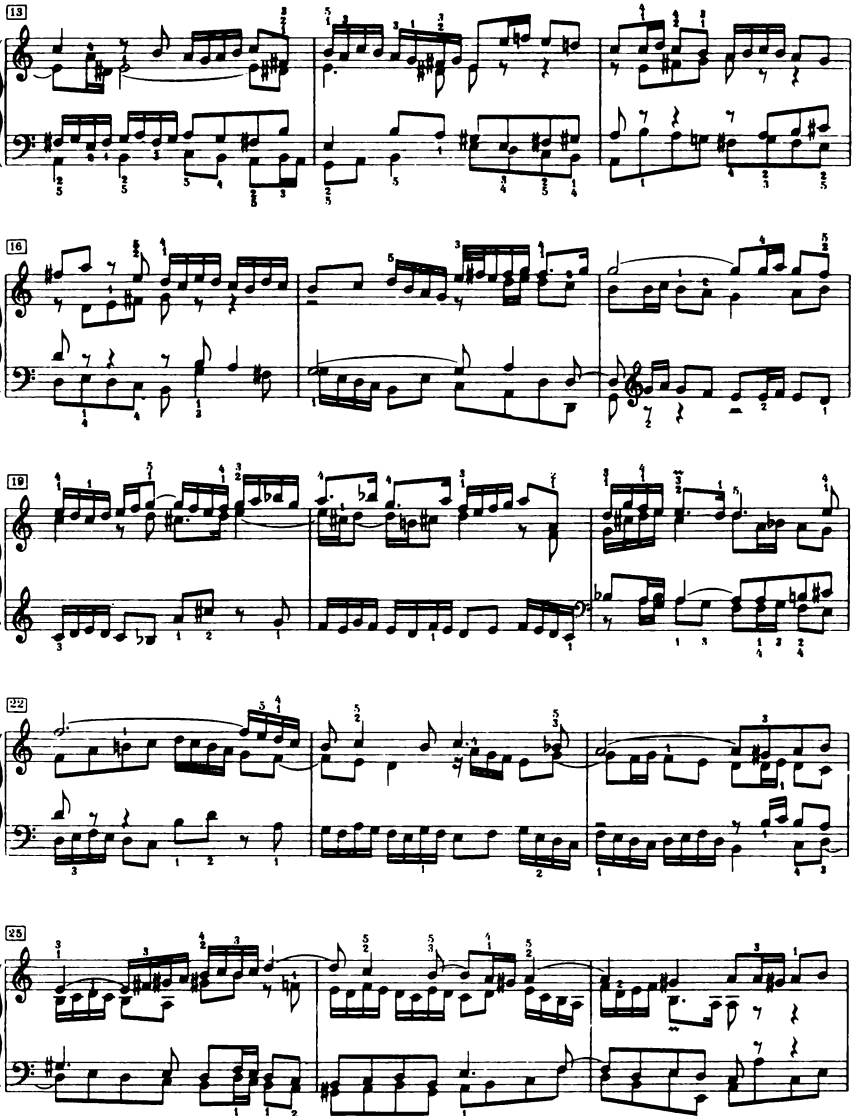
a 4 Voci

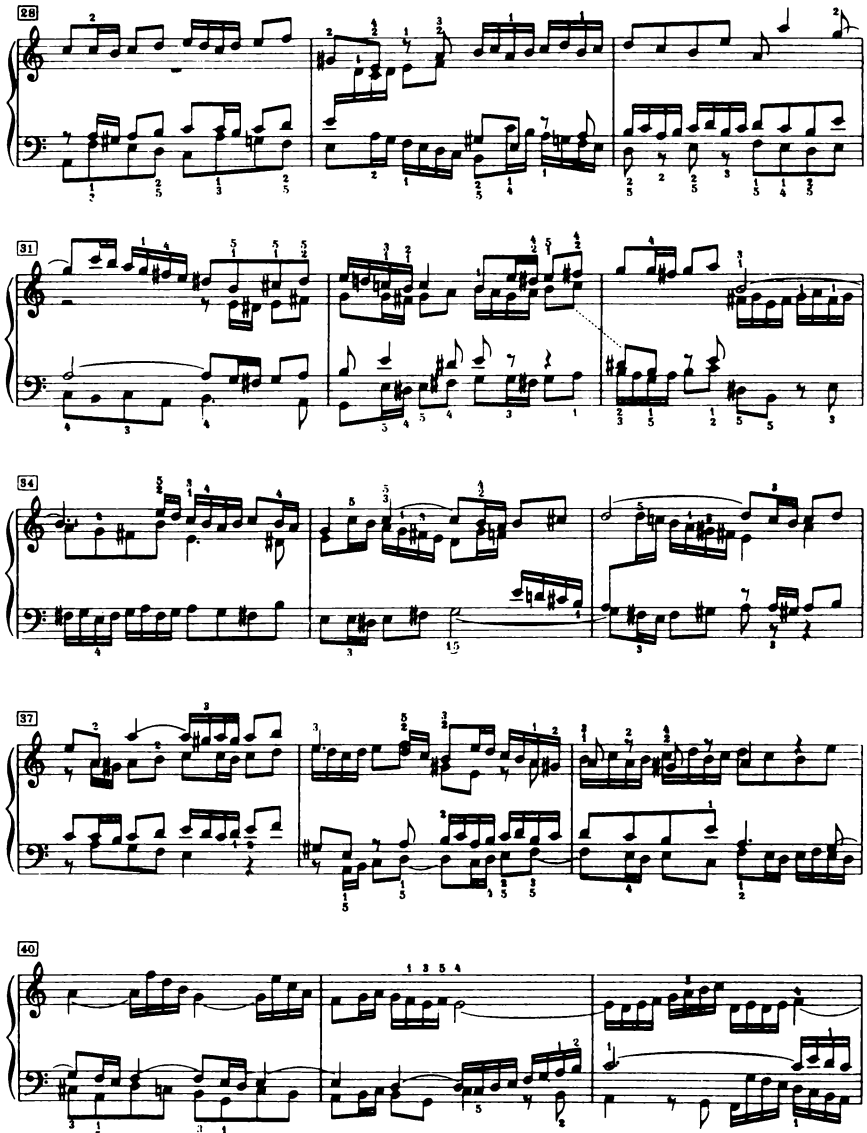


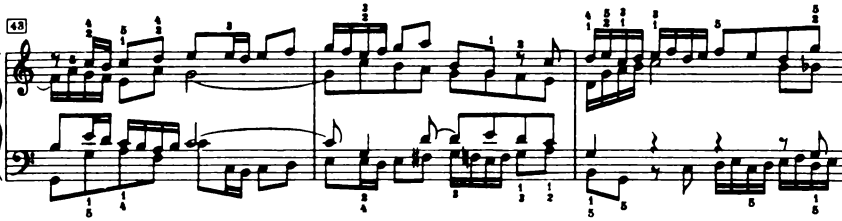


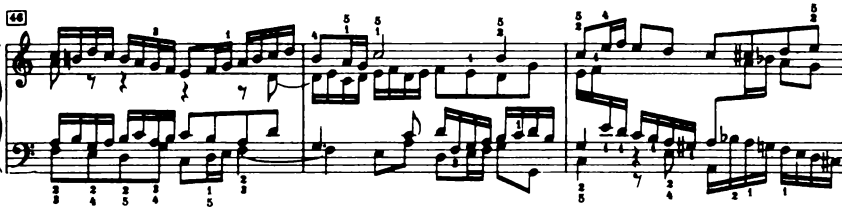


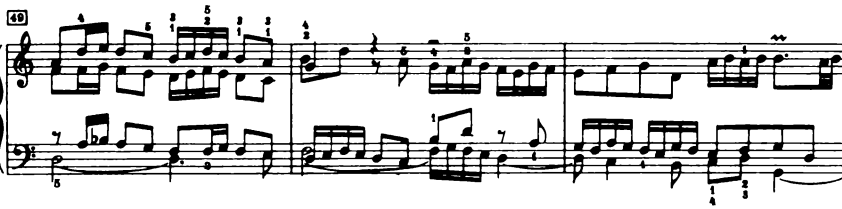


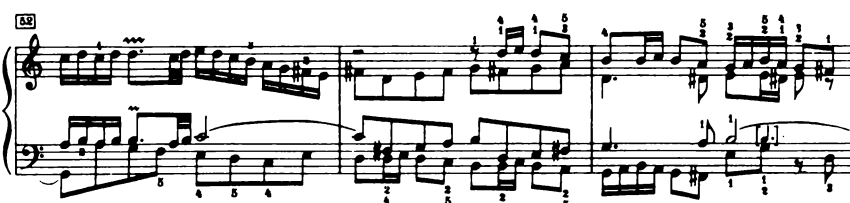

13
16
19
22
25

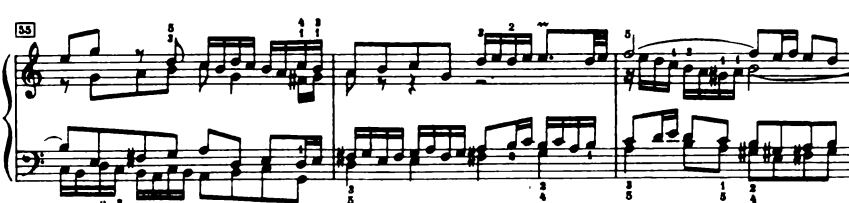


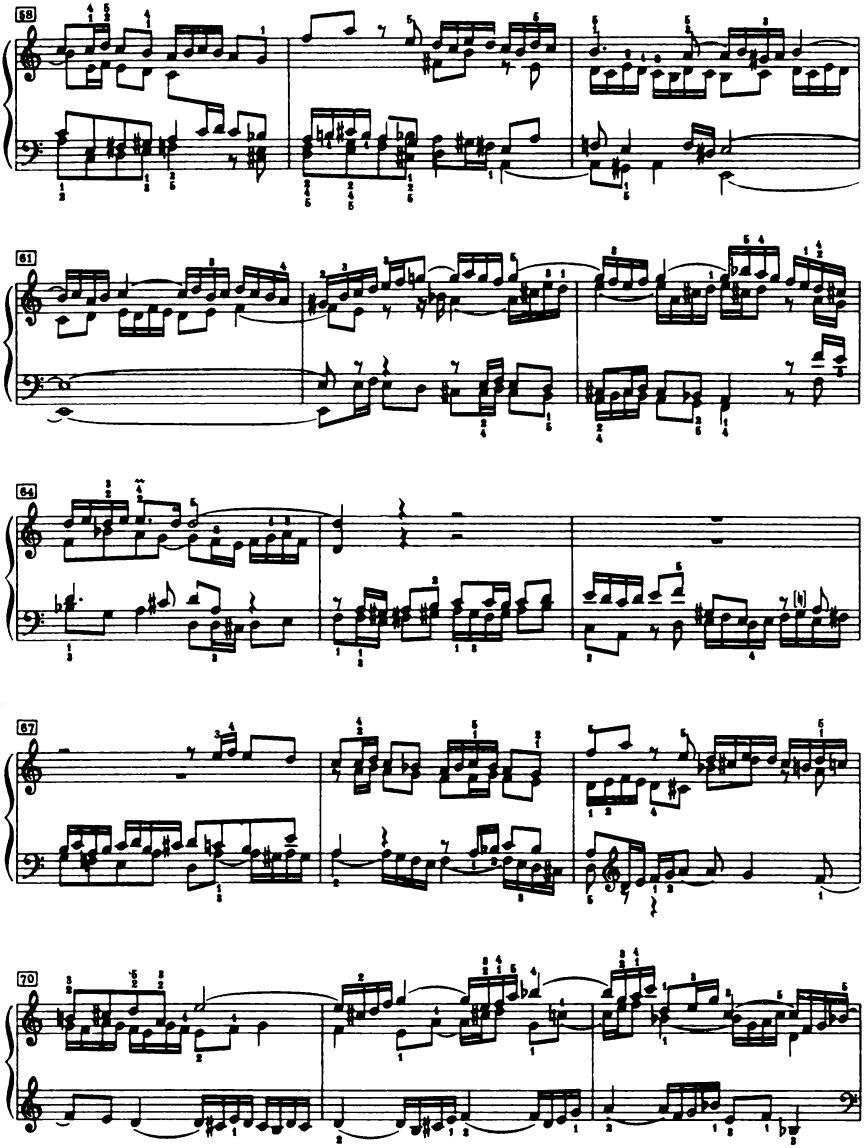

43

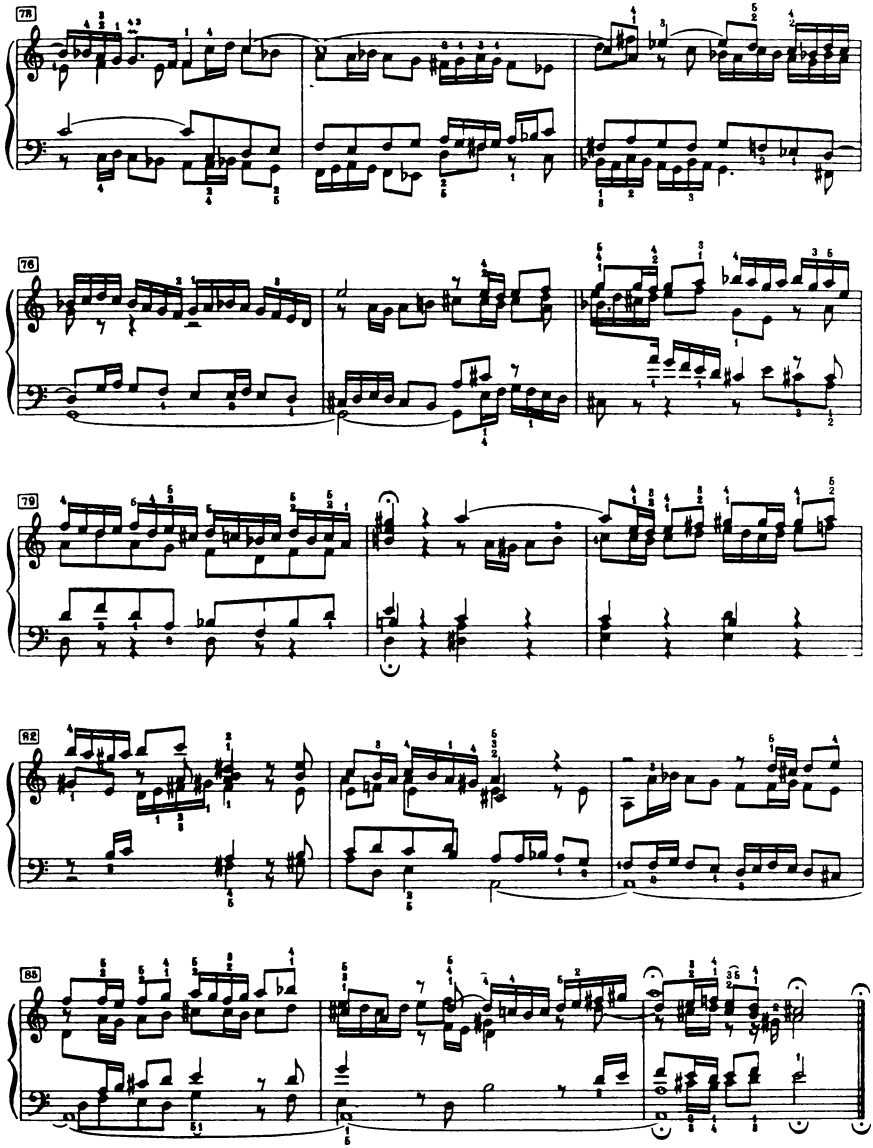

44


45

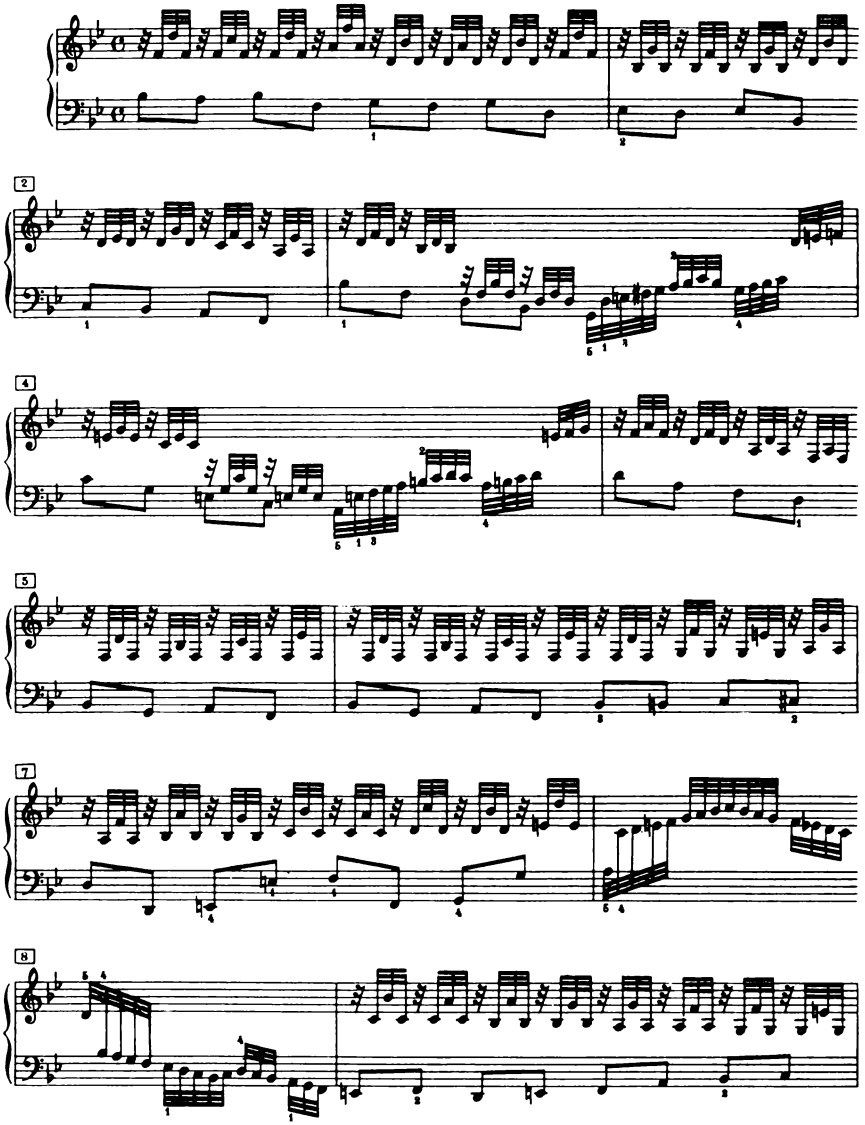

52

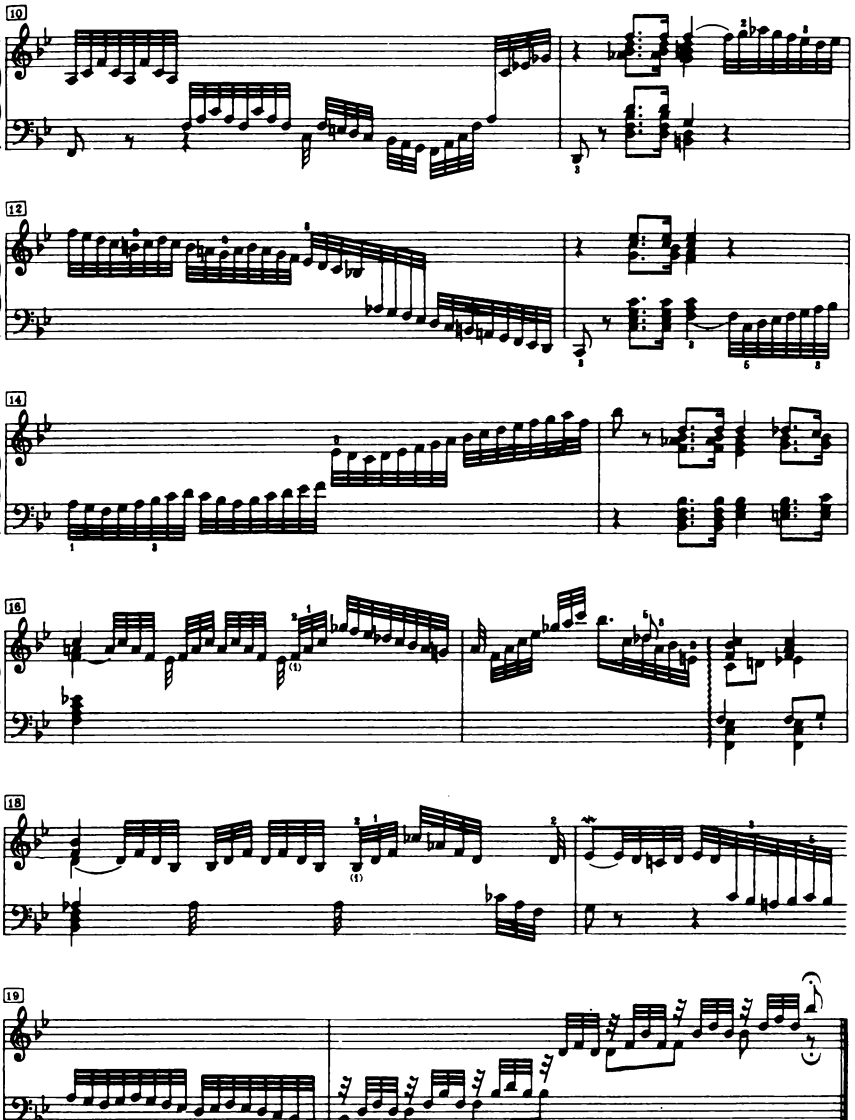

55





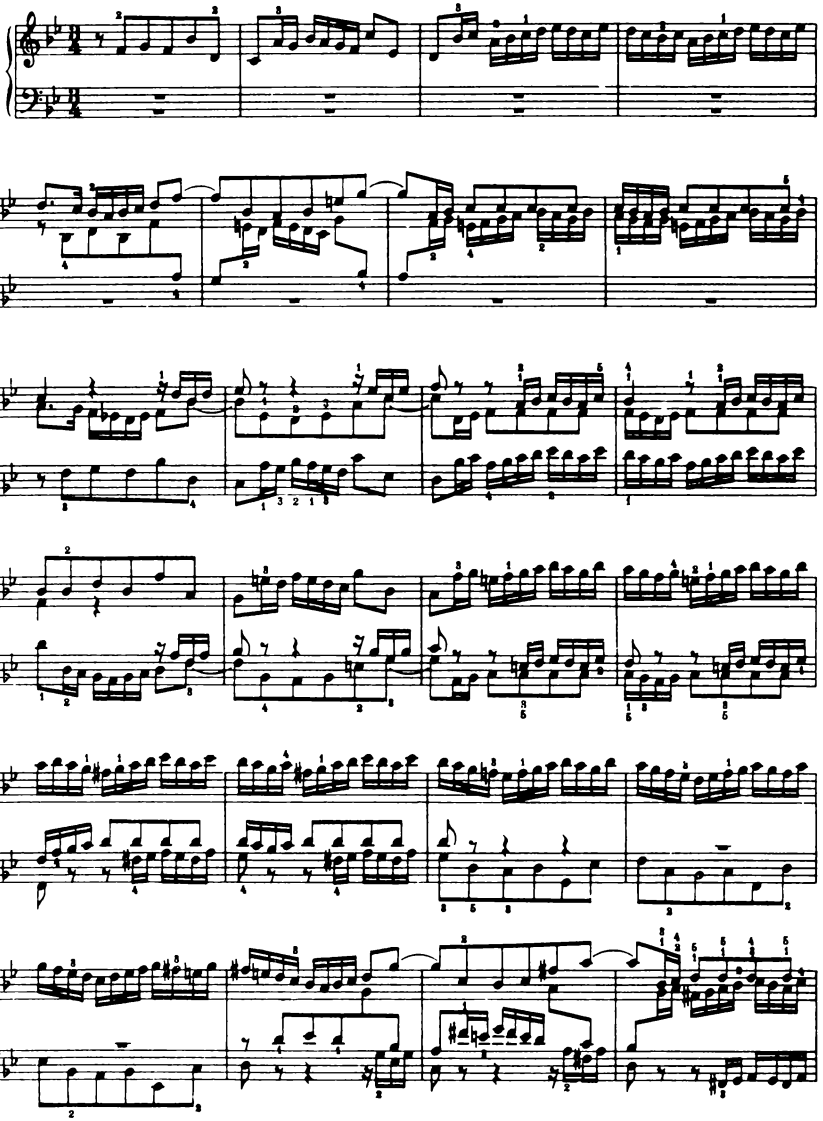
Praeludium XXI

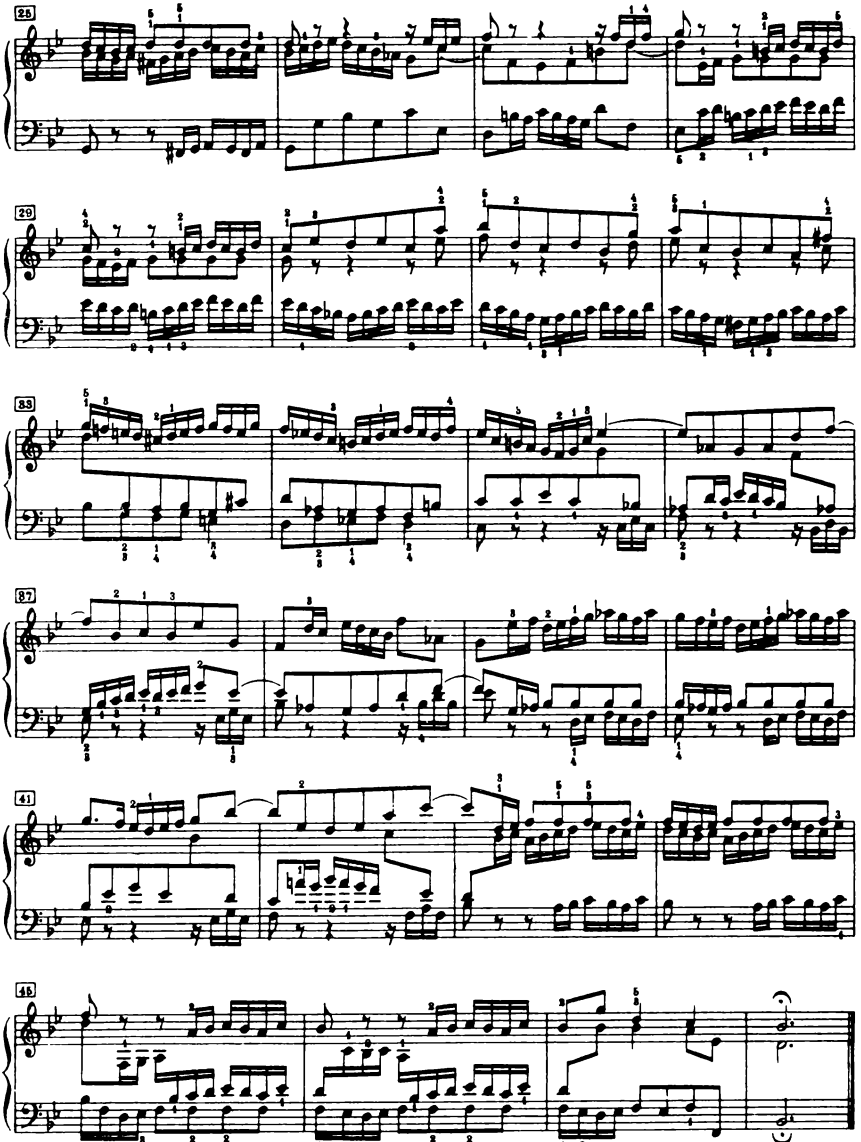




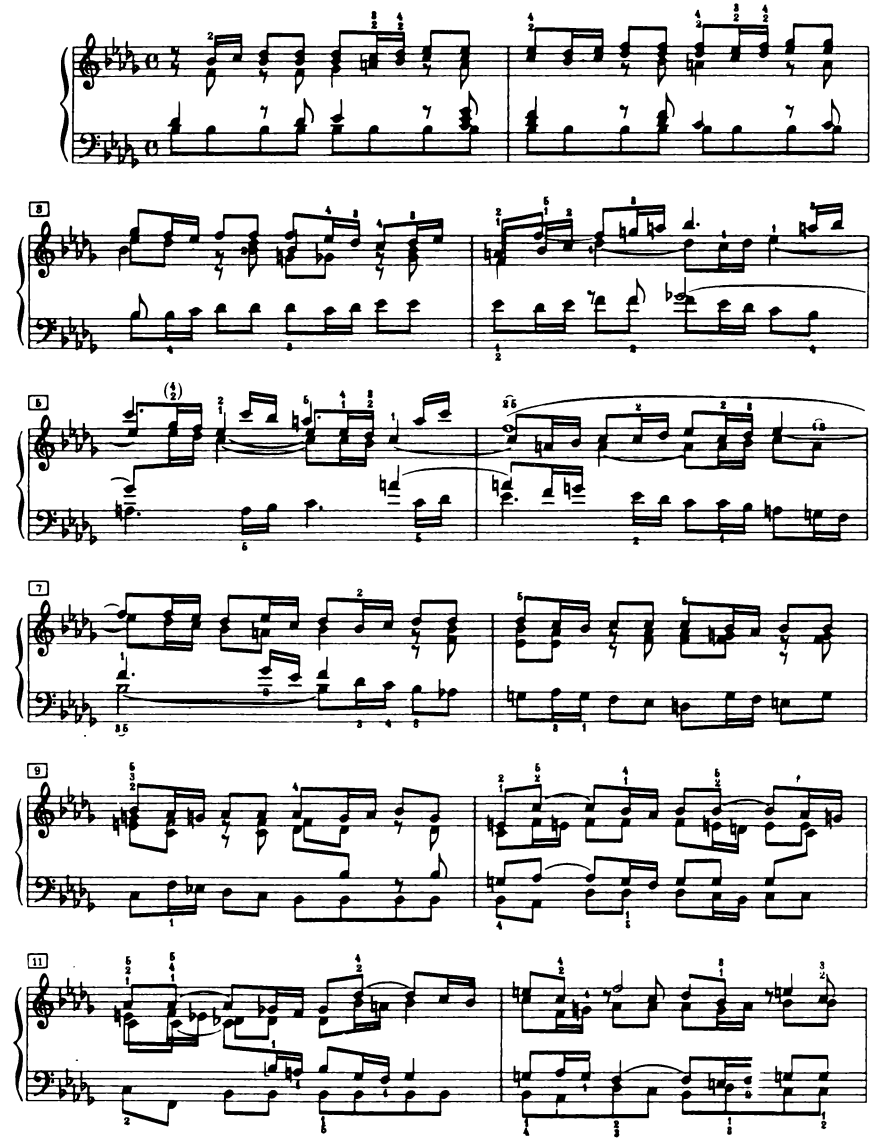
Fuga XXI

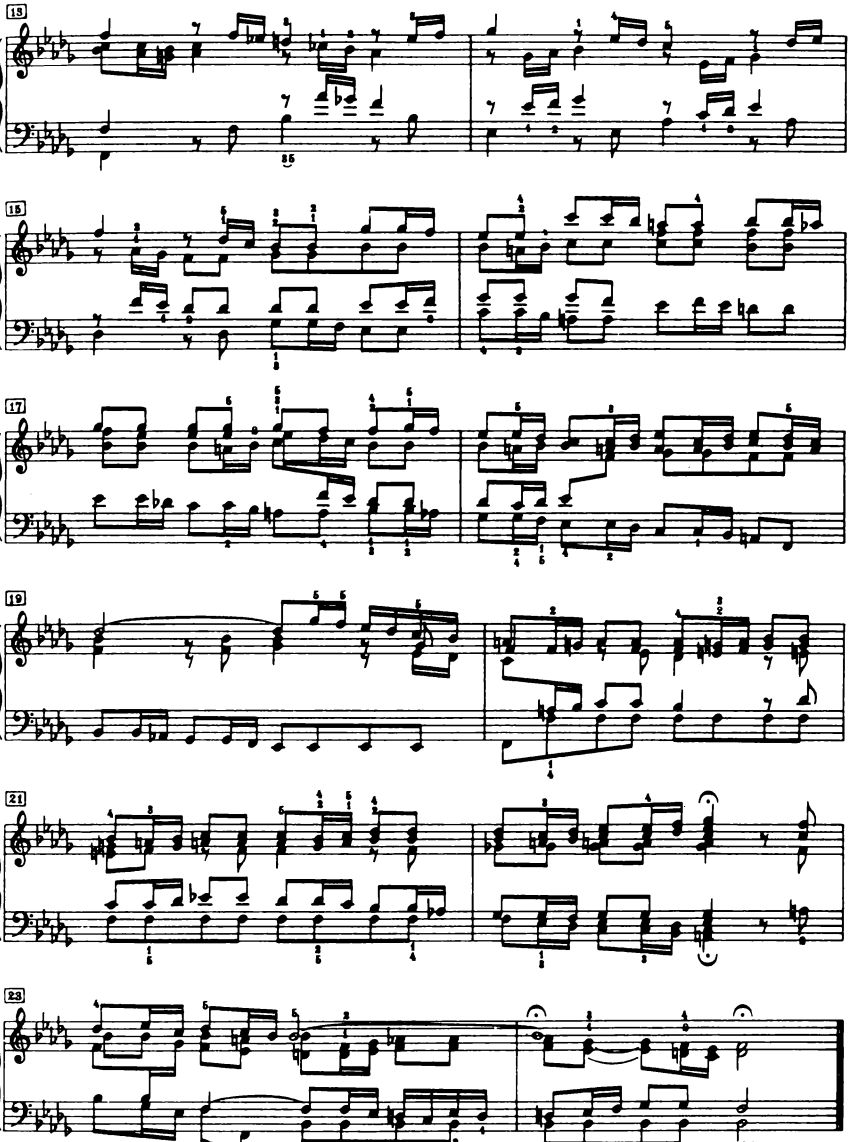
a 3 Voci





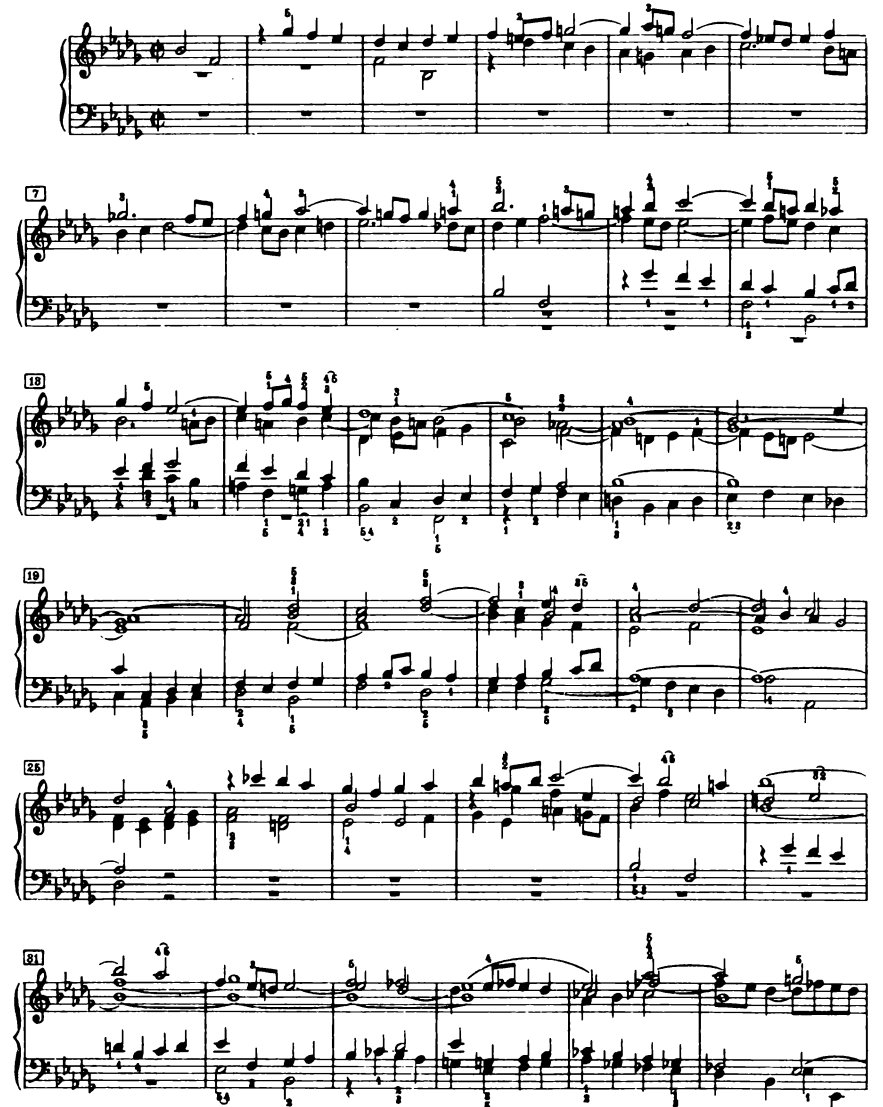
Praeludium XXII

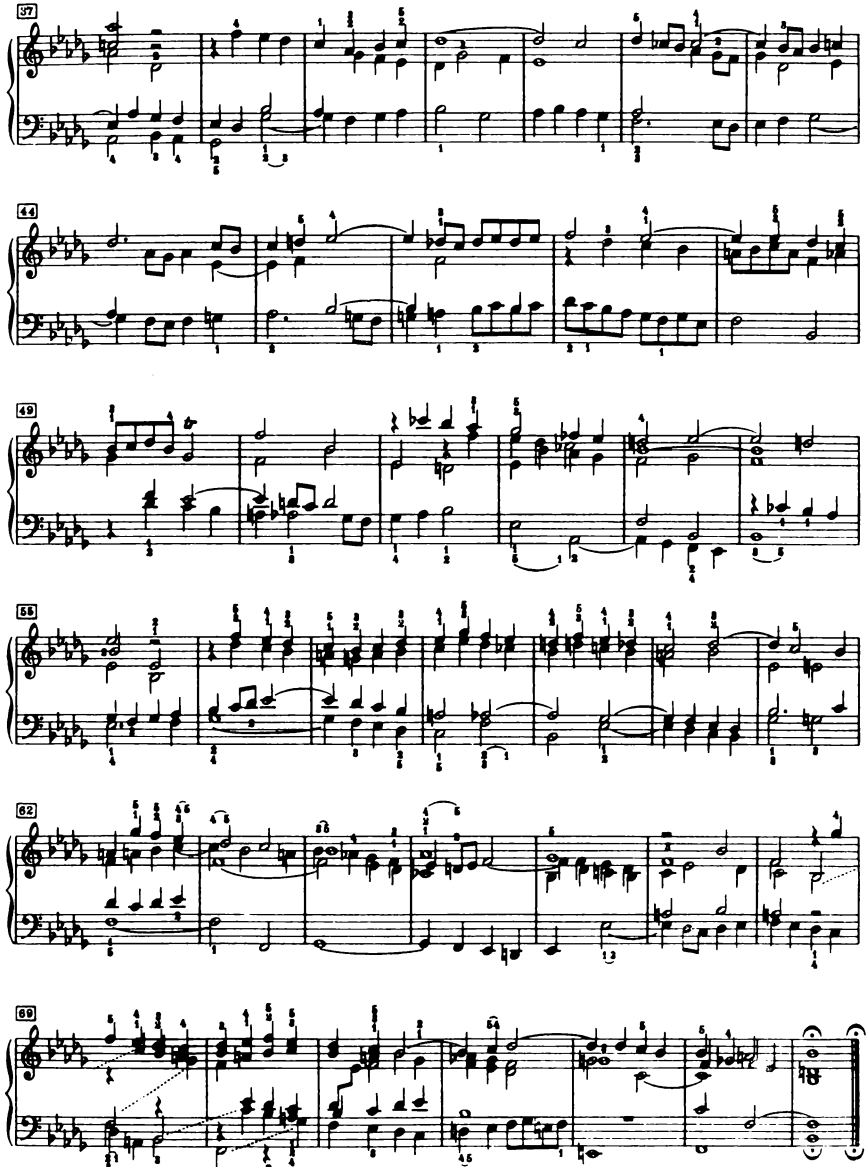




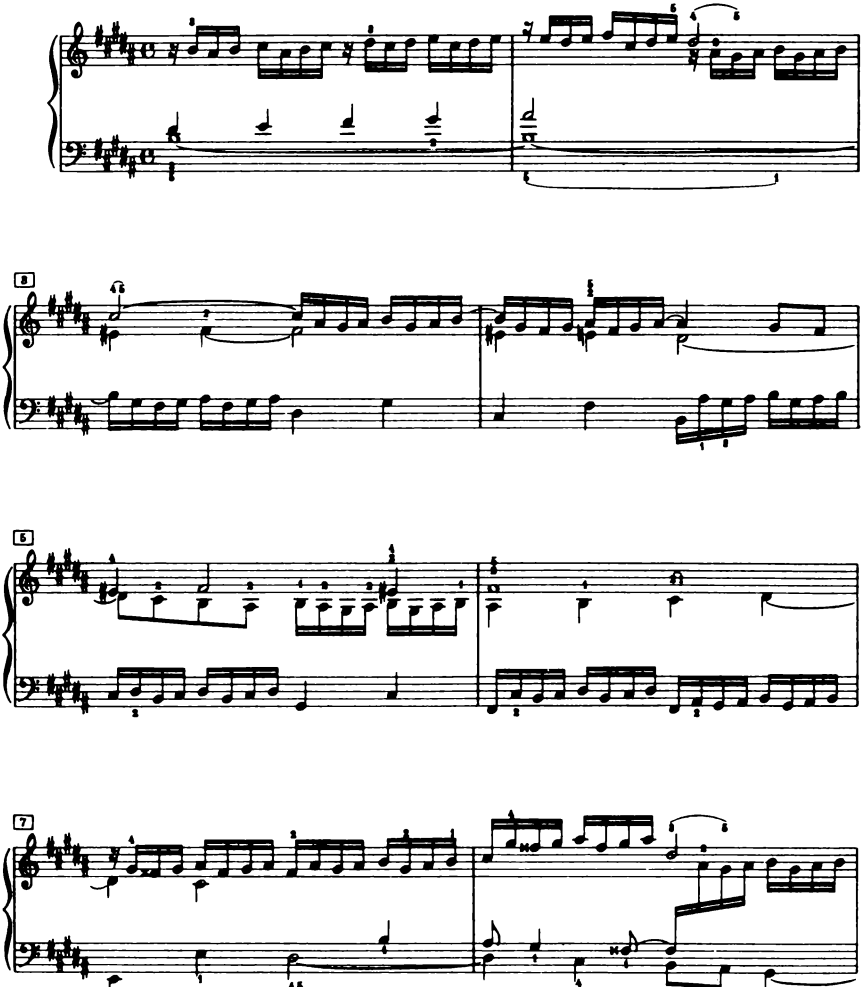
Fuga XXII

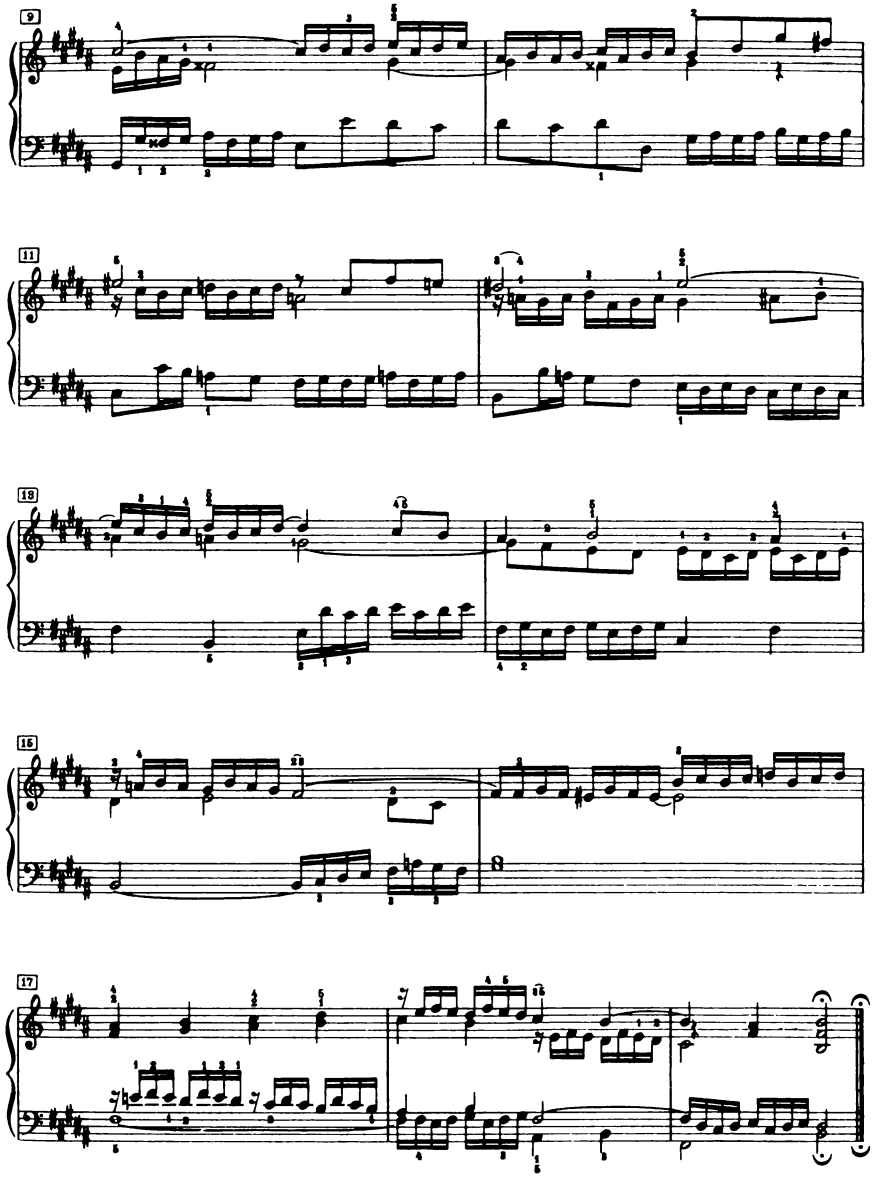
a 5 Voci





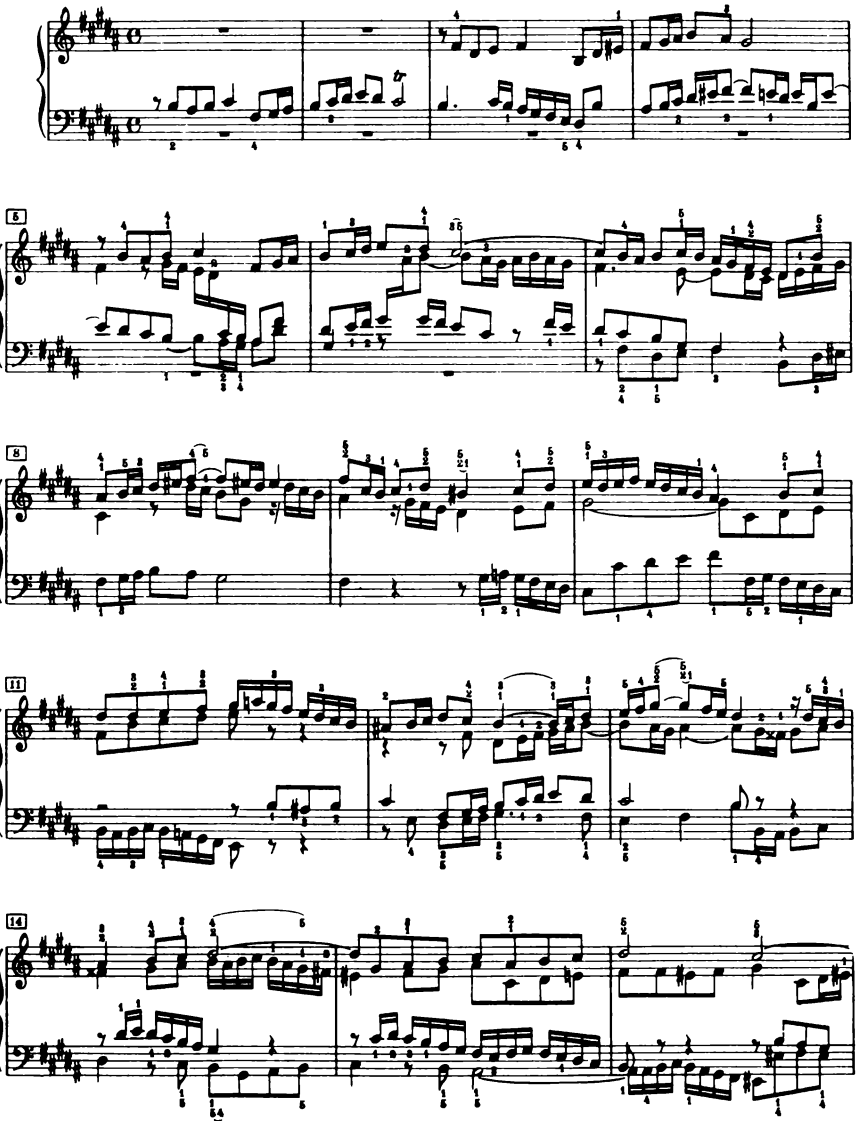
Praeludium XXIII

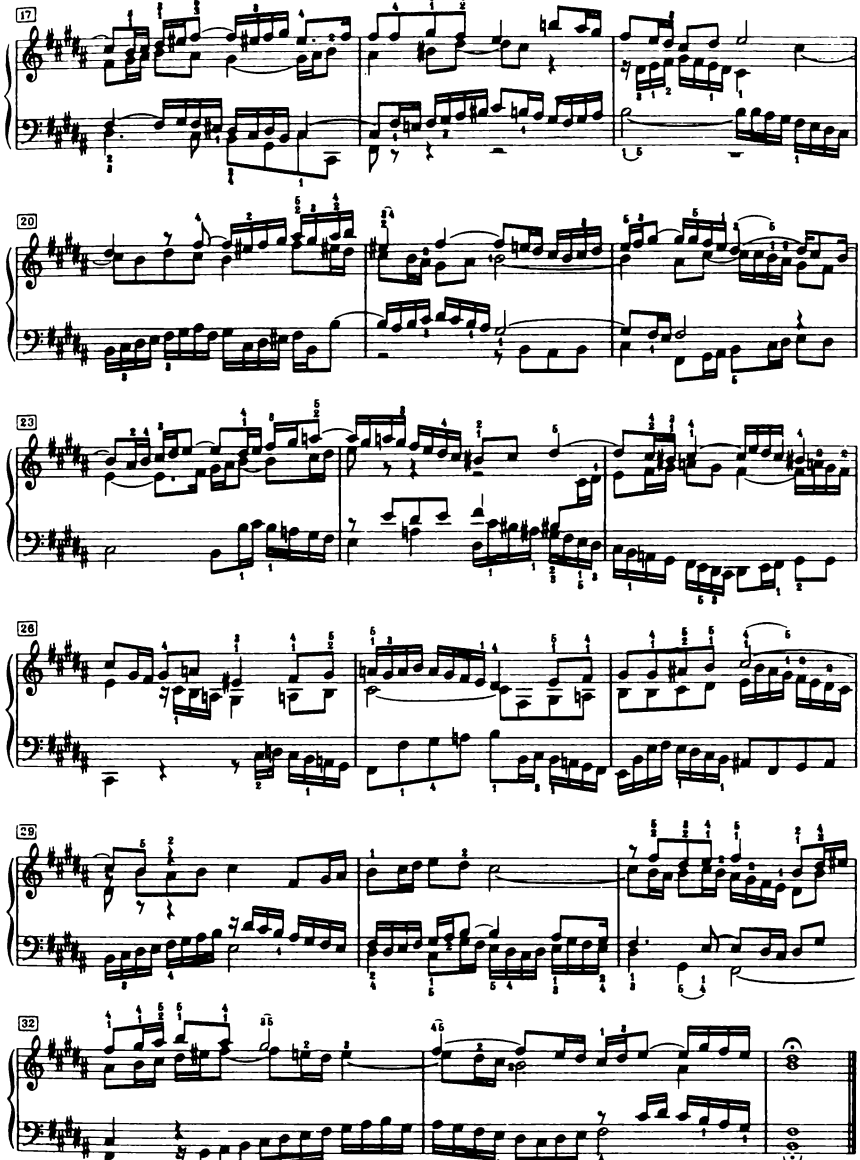




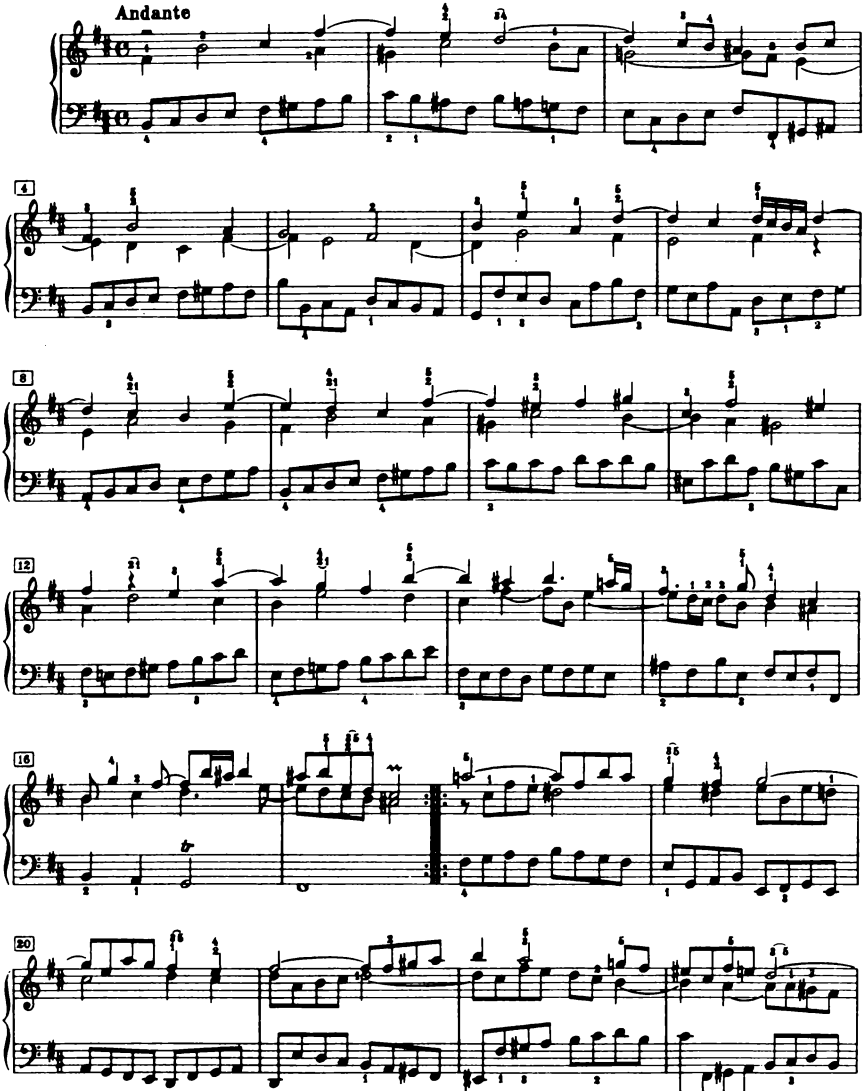
Fuga XXIII

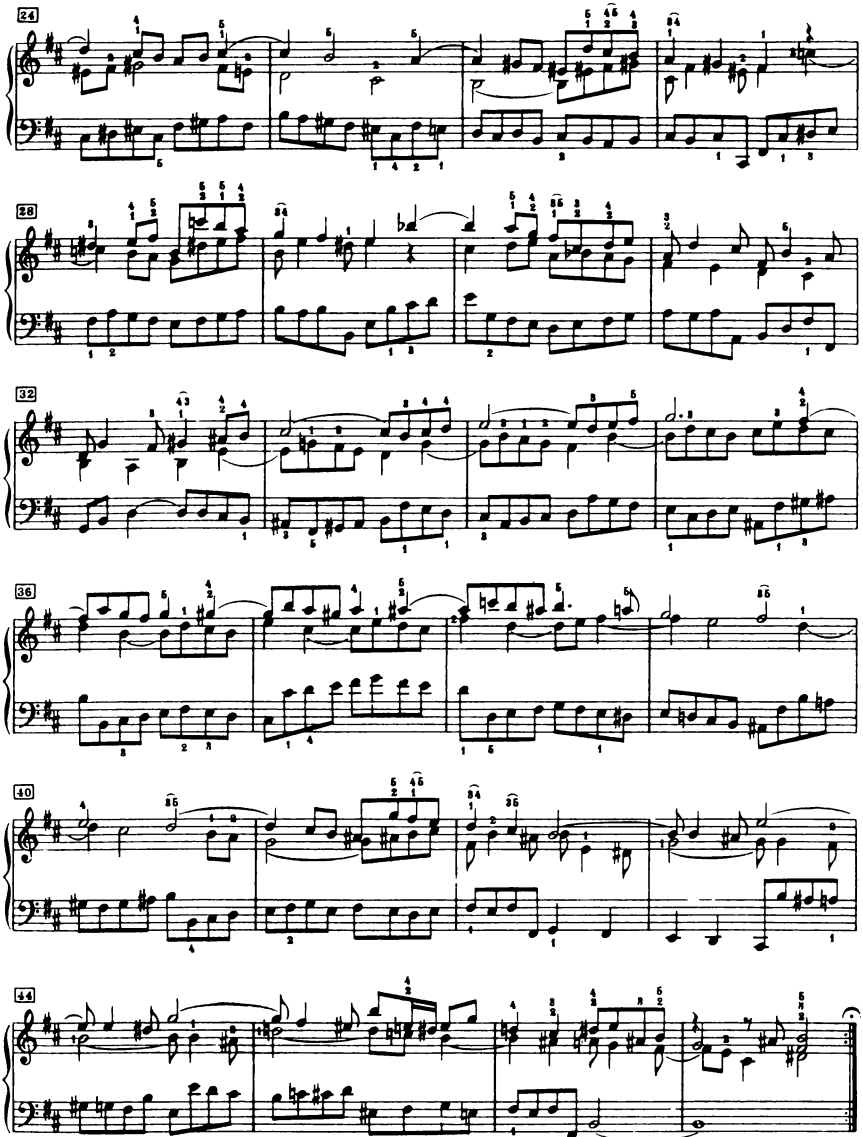
a 4 Voci





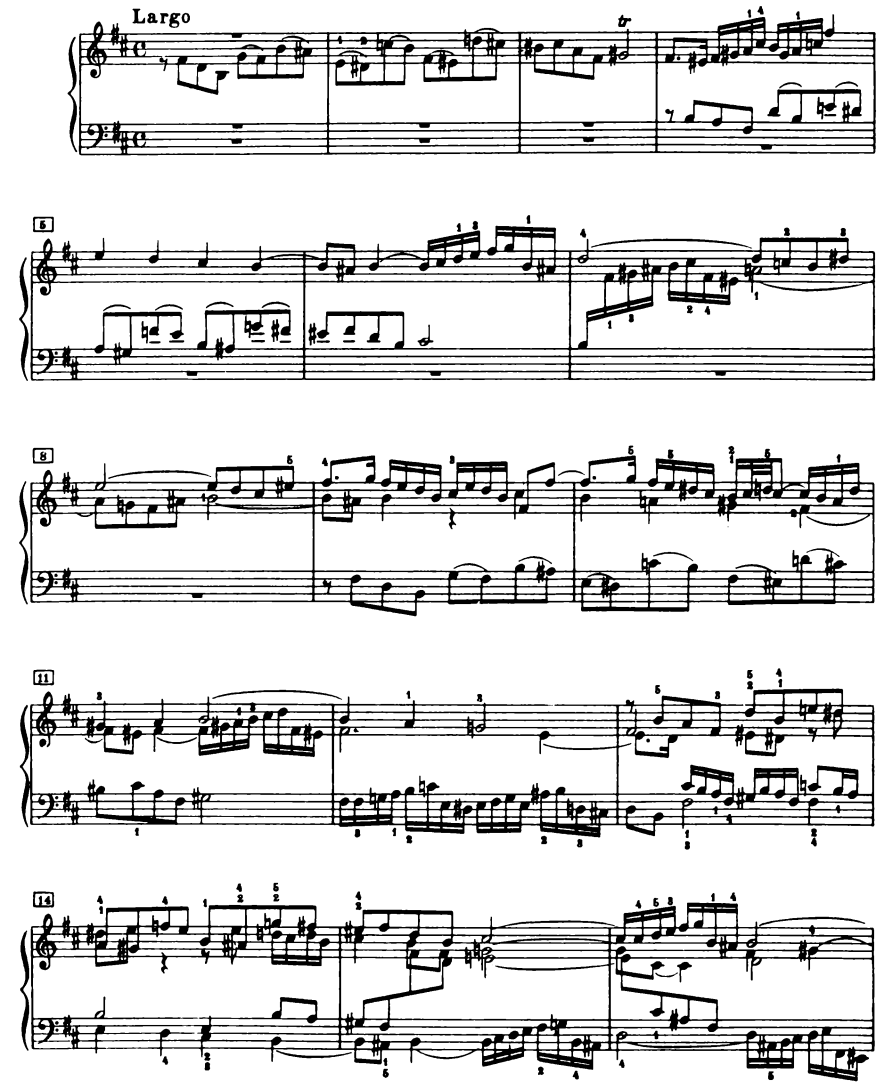
Praeludium XXIV

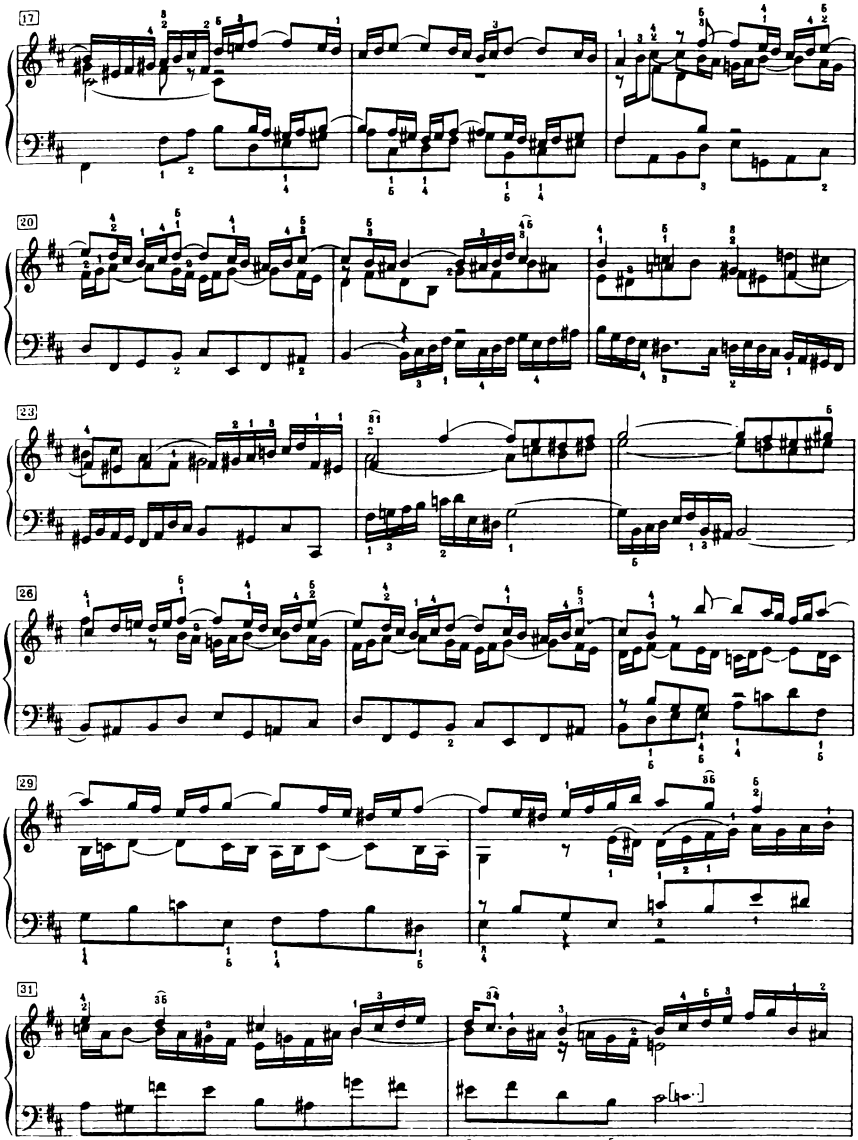


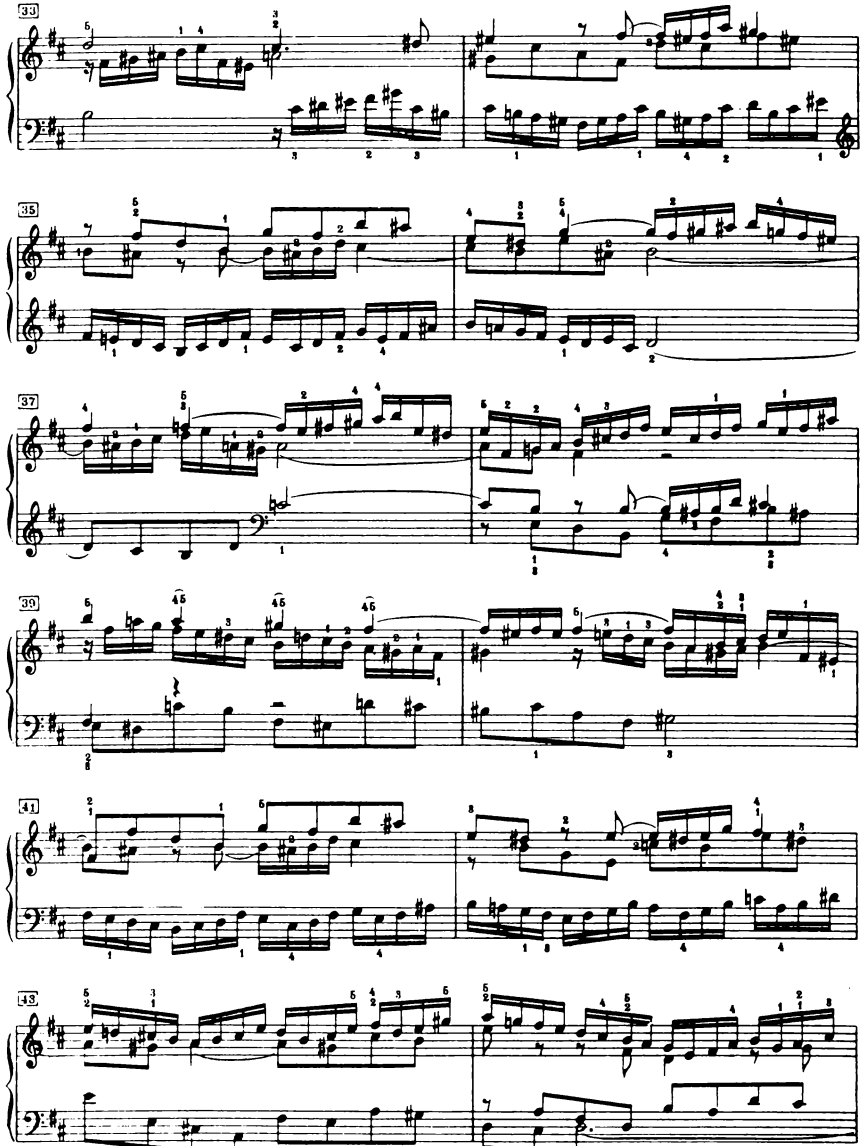


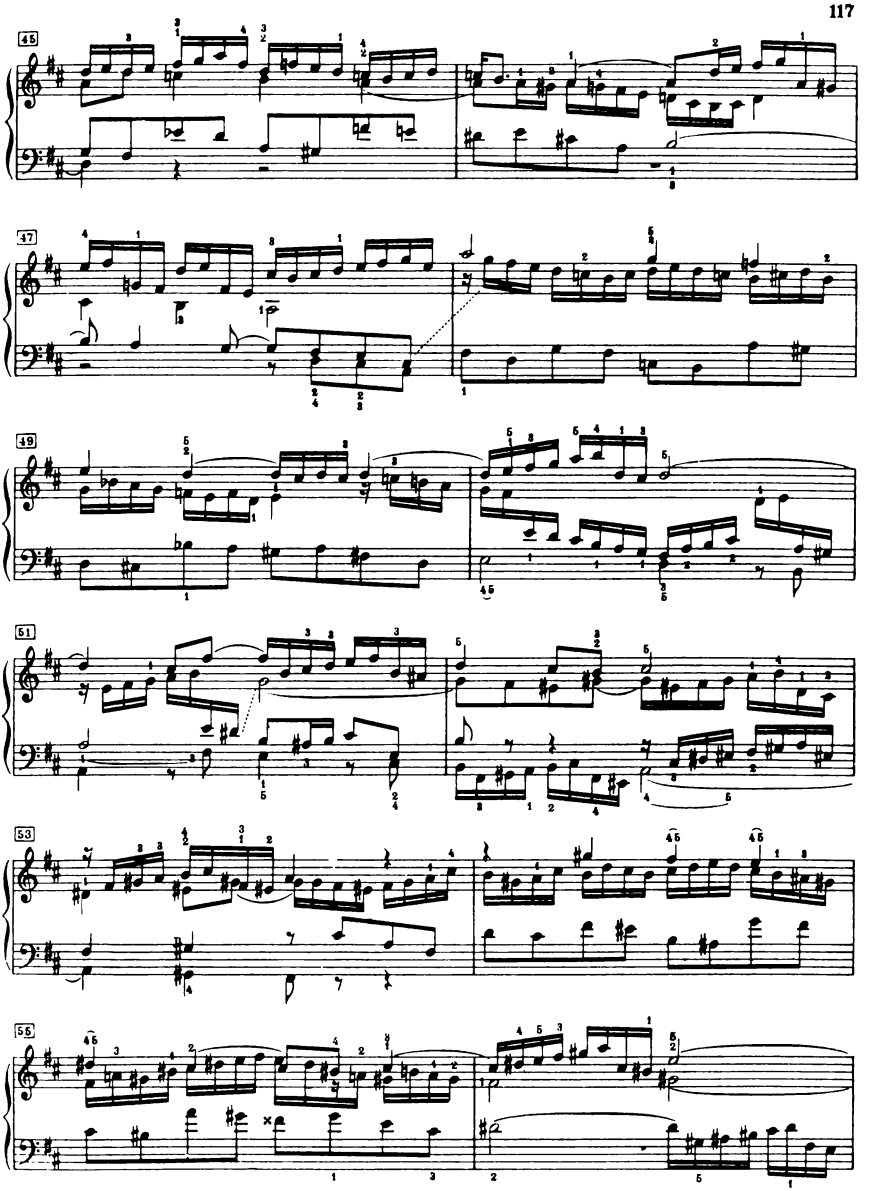
Fuga XXIV

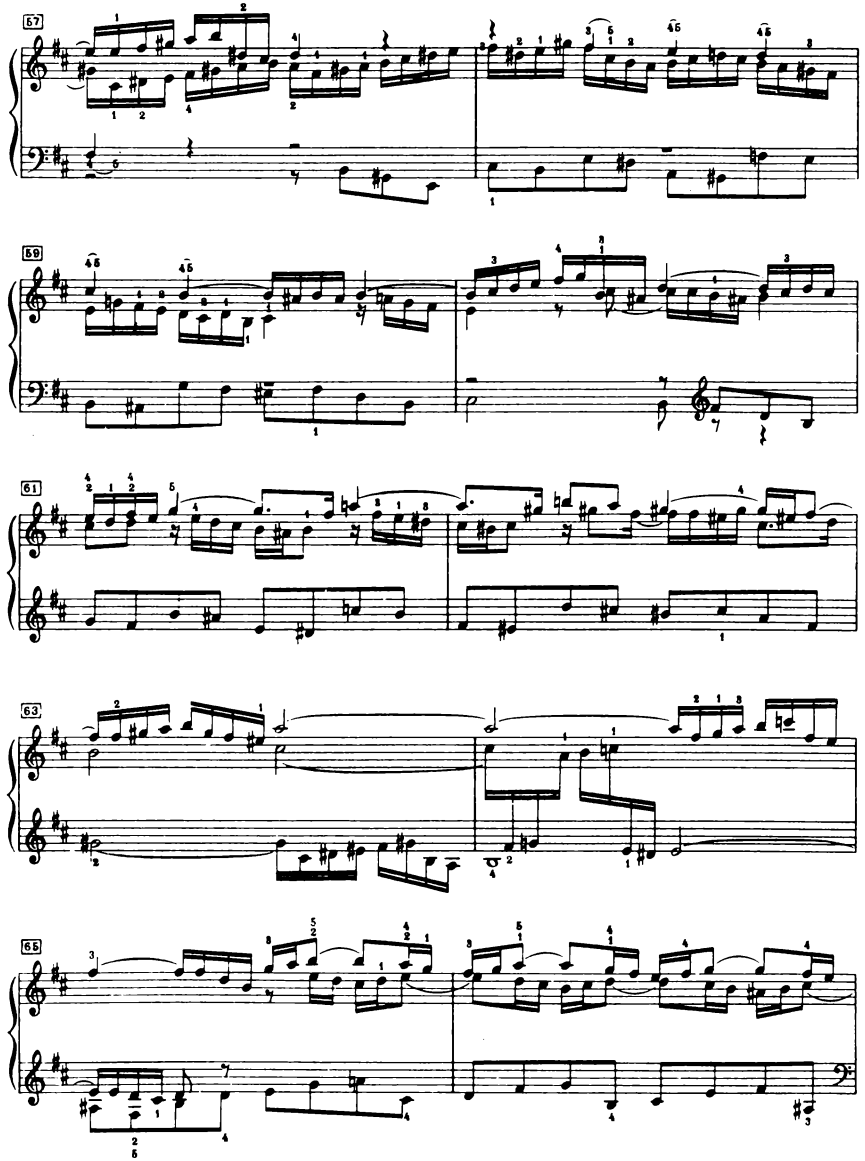
a 4 Voci

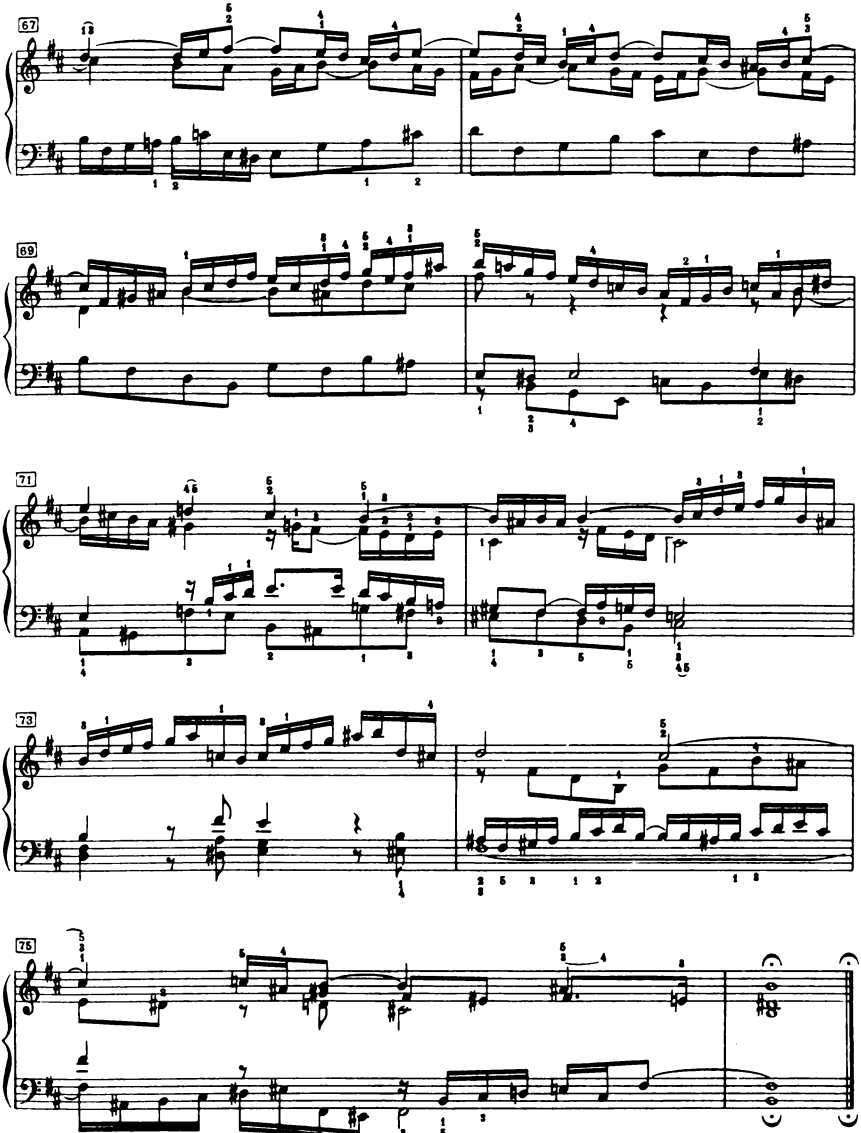





33
35
37
39
41
43

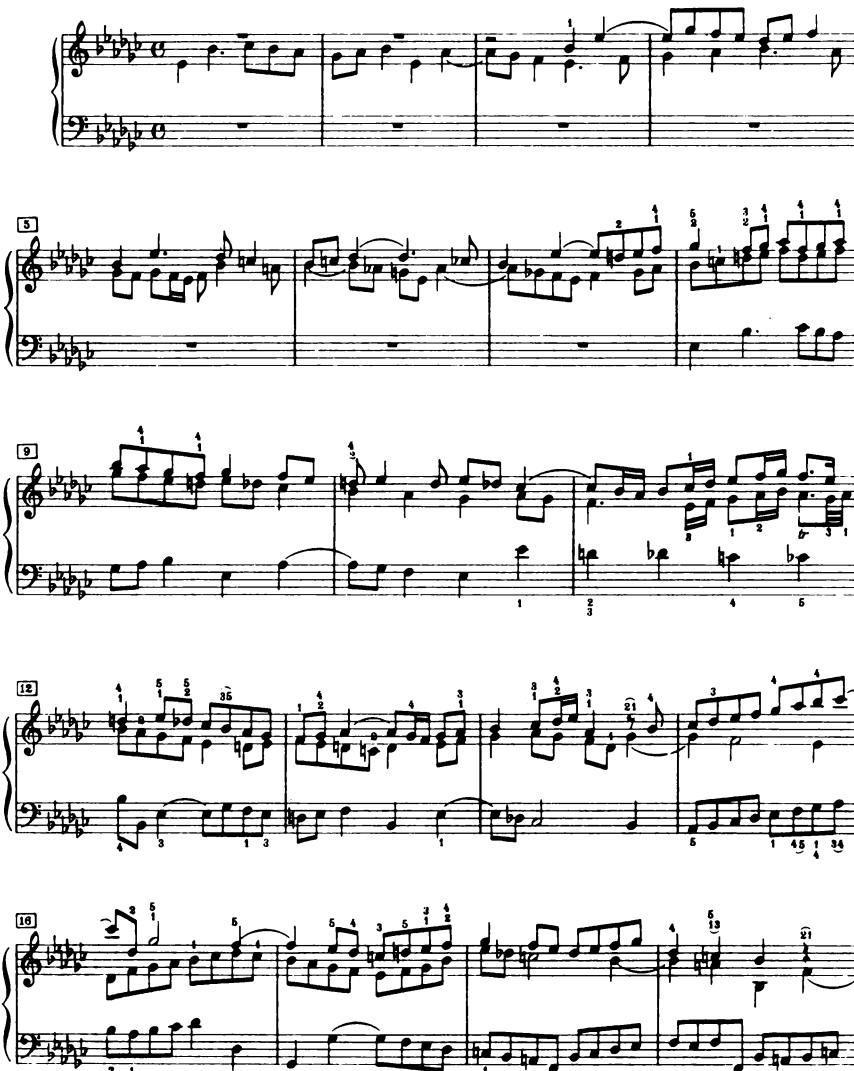


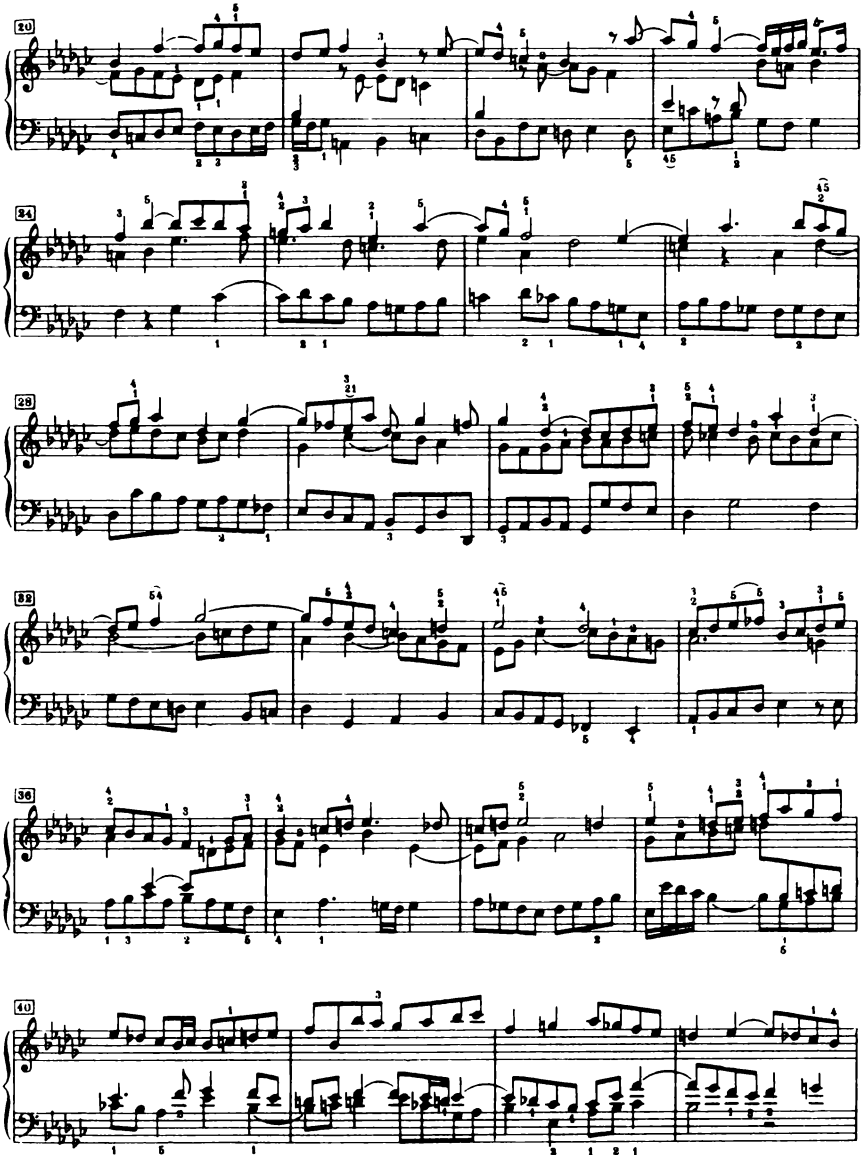


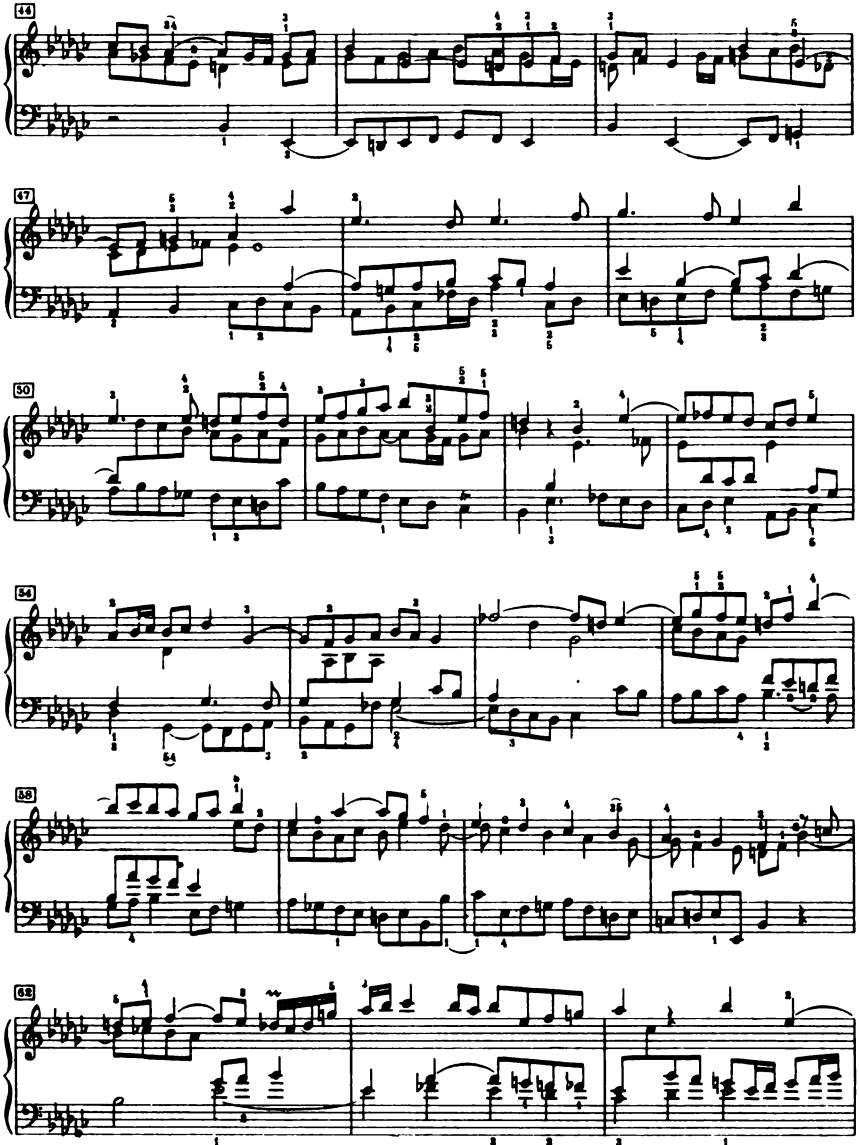


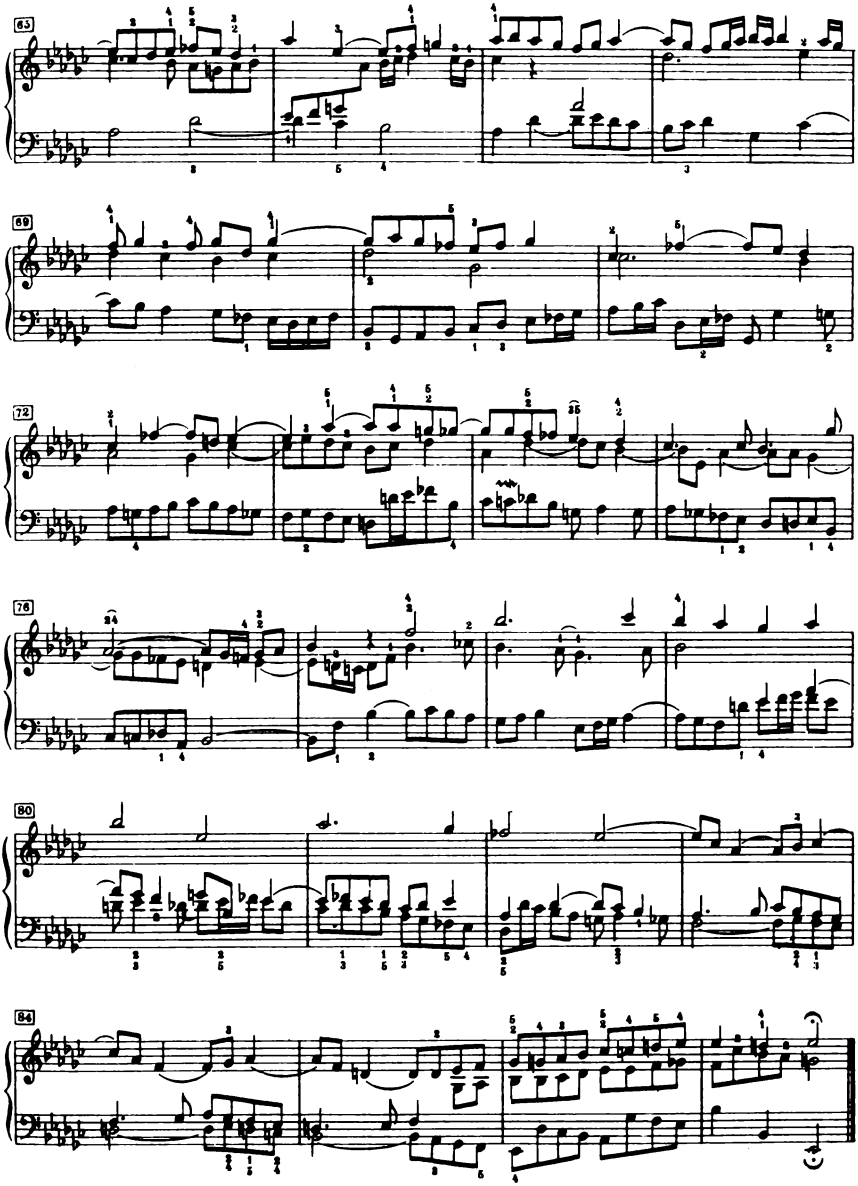
Fuga VIII

a 3 Voci









REVISIONSBERICHT

Verzeichnis der benutzten handschriftlichen Quellen

1. A Das sogenannte Volkmann-Wagnersche Autograph.
Unzweifelhaft echte, sorgfältige und kalligraphisch vollkommene Reinschrift von Bachs Hand. Am Schluß trägt sie die Jahreszahl 1732 und ist somit zehn Jahre nach der Fertigstellung des Werkes geschrieben. Bis auf ein Blatt mit der Fis dur-Fuge und den Anfangstakten des Präludiums fis moll ist sie vollständig.
Nach einer Überlieferung ist diese Handschrift während einer Donau-Überschwemmung in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ins Wasser geraten. Dadurch sind an verschiedenen Stellen die Schriftzüge verblaßt oder verwischt. Einige dieser Stellen wurden später von unbekannter Hand nachgezogen. Sonst enthält der Text nur vereinzelte Eingriffe von fremder Seite.
2. B Das sogenannte „Müllersche Autograph". Von Anna Magdalena Bach angefertigte Kopie, die Friedemann Bach dem Braunschweiger Domorganisten Müller als eine Eigenschrift seines Vaters verkauft hat.
Der Anfang (bis T. 50 der Fuge cis moll) fehlt und ist von Müller ergänzt. Der Schluß (von T. 69 der Fuge a moll an) ist von Bachs Schüler Joh. Friedr. Agricola geschrieben. Die Handschrift enthält Ergänzungen (fast durchweg Verzierungen), die größtenteils von Friedemann Bach herrühren. (Vgl. G. v. Dadelsen, Bemerkungen zur Handschrift Bachs . . ., Tübinger Bach-Studien, Heft 1, S. 20, 34).
3. C Das sogenannte „Fischhofsche Autograph". Eine früher ebenfalls für Bachs Eigenschrift gehaltene Kopie eines unbekannten Schreibers. Sie trägt den (späteren) Besitzvermerk „Joh. Chr. Oley, Bernburg."
4. BB. Am. Bibl. 49, 1. Eine für die Prinzessin Amalie von Preußen angefertigte, sehr sorgfältig und schön geschriebene Kopie.
5. BB. Am. Bibl. 57, 1. Abschrift aus dem Besitz von Bachs Schüler J. Ph. Kirnberger mit dessen Namenszug auf dem Titelblatt.
6. BB. Mus. ms. Bach P. 402. Eigenhändige Abschrift von Bachs Schwiegersohn J. Chr. Altnikol. Sie trägt die Jahreszahl 1755.
7. BB. Mus. ms. Bach. P. 205. Kopie eines unbekannten Schreibers.
8. Handschrift aus dem Besitz des Hamburger Kantors und Musikdirektors Chr. Fr. Schwenke. Nach dem letzten Präludium steht die Jahreszahl 1783. Die dazugehörige Fuge fehlt.
9. Handschrift BB. Mus. ms. Bach. P. 1074. Als ihr Schreiber gilt J. G. Walther.
10. Handschrift Poel. mus. ms. 33 der Bibl. Leipzig. Früherer Besitzer: Joh. Christoph Georg Bach, Organist an der Stadtkirche in Ohrdruf (Enkel von J. S. Bachs älterem Bruder Joh. Christoph).
11. Bibl. Leipzig, Go. S. 3. Abschrift des Cis dur-Präludiums von der Hand Ph. E. Bachs.
Die drei letztgenannten Handschriften wurden bisher zur Textkritik nicht ausgewertet.
Weitere für die Textgestaltung weniger wichtige Quellen wurden nur in einzelnen Fällen zu Rate gezogen. Besonders bemerkenswert sind unter ihnen die unzuverlässige und nur einzelne Nummern (4 Präludien und 6 Fugen) enthaltende Handschrift J. N. Forkels, in der die Präludien in der älteren Fassung stehen, und die Abschrift der Präludien 1–6 und 8–12 im Klavierbüchlein für Friedemann Bach (1720), wo sie meistens auch in der kürzeren älteren Gestalt enthalten sind.

Nicht benutzt werden konnten:

1. D Das sogenannte „Züricher Autograph", eine Handschrift, die der Züricher Verleger H. G. Nägeli 1802 von A. C. Bach, der Tochter von Ph. E. Bach erworben hat. Sie befindet sich in USA (Privatbesitz) und ist zur Zeit nicht zugänglich.
2. Die Abschrift H. N. Gerbers, die er 1725 in Leipzig angefertigt hat. Gegenwärtig befindet sie sich in USA.
Die beiden wichtigsten bisher erschienenen Drucke, der von F. Kroll redigierte Bd. 14 der alten Gesamtausgabe und die kritische Ausgabe von H. Bischoff (Steingräber) wurden bei der Textrevision verglichen.

Von allen Handschriften ist A zweifellos die wichtigste. Zunächst schon deshalb, weil sie von Bach selbst geschrieben wurde. (Die Handschrift D ist vermutlich ebensowenig ein Autograph wie B und C, die früher auch als Eigenschriften gegolten haben. Verdächtig sind in ihr nicht nur die zahlreichen Schreibfehler, sondern auch deren Art, die auf ein mechanisches Kopieren ohne Beteiligung des inneren Ohres schließen läßt. Fehler, wie z. B. die Auslassung von 9 Achteln in T. 22–23 des Präludiums a moll hätten Bach nicht unterlaufen können. Auch die Beschreibung der Handschrift bei Spitta (Bd. I, S. 837 ff.) gibt Anlaß zu Bedenken, weil ihr möglicherweise autographes Titelblatt ursprünglich nicht zu dem Inhalt gehörte und ihm erst nachträglich angeglichen wurde. Daß die Handschrift D durch Bachs Enkelin in Nägelis Hände kam, kann nicht als Beweis ihrer Echtheit gelten, weil A. C. Bach vom Musikalienverkauf kümmerlich lebte und in der Not vielleicht ebenso zu Fälschungen fähig war wie Friedemann Bach, der verschiedentlich Abschriften als Autographe seines Vaters ausgegeben hat).
Besonders wertvoll ist die Handschrift A noch darum, weil sie sicher Bachs Handexemplar war, in das er im Laufe der Jahre Änderungen und Ergänzungen eingetragen hat, aus denen sich die letzte Fassung der Präludien und Fugen feststellen läßt.
Die Änderungen lassen sich fast durchweg in zwei Gruppen einteilen. Die eine besteht aus Verbesserungen, welche meistens darauf ausgehen, einzelne Stellen belebter und prägnanter zu gestalten, sei es durch rhythmische Umformung (ein markantes Beispiel bietet das Thema der C Dur-Fuge), sei es durch Wiederanschlagen ursprünglich angebundener Noten (wie etwa in T. 20 der G dur-Fuge u. a. m.), durch Vermeiden von mehreren parallelen Schritten (etwa in der Fuge dis moll) oder durch charakteristischere Fortschreitungen statt glatter Linien (z. B. am Schluß der E dur-Fuge).
Änderungen anderer Art sind aus dem Bestreben entstanden, den Satz schulgerecht zu gestalten, um nach Möglichkeit jeder Kritik zu begegnen. Dabei hat Bach manche harmonische Kühnheit oder gewagte Stimmen-Fortschreitung sogar auf Kosten der motivischen Folgerichtigkeit beseitigt (z. B. in T. 34 des Es dur-Präludiums oder in T. 12 der C dur-Fuge).
Ein Grund, Änderungen solcher Art zu akzeptieren, besteht für uns natürlich nicht, da wir Herbheit des Satzes heute keineswegs als störend empfinden, um so mehr aber motivische Inkonsequenz.
Was die späteren Eintragungen anlangt, so beziehen sie sich fast ausschließlich auf Ornamente, die Bach nach dem Brauch der Zeit bei der Niederschrift nur unvollständig oder auch gar nicht notiert hat, weil die Spieler sie damals von sich aus ergänzen mußten. Daraus erklärt sich, daß bei ihm manchmal die notwendigsten Ornamente, wie etwa die Kadenztriller, gerade ihrer Selbstverständlichkeit wegen fehlen. Wenn Bach einfachere Verzierungen nachträglich ergänzt hat, so vielleicht deswegen, weil sie von seinen Schülern falsch gespielt oder weggelassen wurden. Manchmal hat er aber die Ornamente absichtlich erst später eingetragen, vor allem bei Stücken, die eine besonders reiche und komplizierte Ausschmückung verlangen, wie etwa das Präludium cis moll oder die dreistimmige Invention Es dur. Hier ließ er sich Zeit, um die beste Art der Auszierung in der Praxis ausreifen zu lassen.
Aus dem Gesagten geht hervor, daß man die in A später eingetragenen Ornamente nicht von vornherein als unecht oder verdächtig ansehen darf. Ebenso müssen die in anderen Quellen vorhandenen Verzierungen nicht unbedingt zweifelhaft sein, wenn sie in A fehlen.
Die Handschrift B ist in dem von Müller ergänzten Anfangsteil ohne Bedeutung. Der von A. M. Bach geschriebene Teil ist in einigen Nummern von A kopiert. Die Abhängigkeit von Bachs Autograph zeigt sich dabei nicht nur im Text selbst, sondern sogar in der Schreibart (Stielung, Balkenführung), in der Verteilung auf beide Systeme usw. Abweichungen finden sich nur da, wo sie durch Platzmangel bedingt sind. Die Übereinstimmung

erstreckt sich bis auf zufällige Schreibversehen. So hat z. B. Bach in T. 4 des E dur-Präludiums die letzten drei Achtel ursprünglich auf die nächste Zeile übertragen wollen. Dementsprechend mußte er die punktierte Halbe der Baßstimme in zwei punktierte Viertel aufteilen. Nachdem er das erste von ihnen geschrieben und mit einem Haltebogen versehen hat, entschloß er sich, die Linien auf dem oberen System zu verlängern und den Takt doch noch zu Ende zu schreiben. Im Baß korrigierte er dann die Viertelnote *e* in eine Halbe, vergaß aber den Haltebogen zu tilgen. A. M. Bach hat diesen unnötig gewordenen Bogen abgeschrieben und ihn dann nachträglich gestrichen. Auch andere Übereinstimmungen in ähnlichen Kleinigkeiten gibt es in **B** zur Genüge. Trotzdem deuten verschiedene Merkmale darauf, daß mehrere Nummern von einer anderen Vorlage abgeschrieben wurden, die noch älter als **C** war. Die Präludien e moll und f moll tragen z. B. falsche, später korrigierte Nummernbezeichnungen: 9 (verbessert in 10) und 11 (verbessert in 12). Daraus kann man schließen, daß sie von einer Handschrift kopiert wurden, in der – wie in **C** oder im Klavierbüchlein – einige Moll-Präludien und Fugen vor den gleichnamigen Dur-Stücken gestanden haben. Auch im Notentext der beiden genannten Präludien mit den dazugehörigen Fugen finden sich Abweichungen von **A**, z. B. in T. 5 des Präludiums e moll (vgl. Rev.-Bericht zu diesem Stück), im Schlußakkord des Präludiums f moll, wo das c^1 an die gleiche Note des vorhergehenden Taktes angebunden ist, in T. 14 der dazugehörigen Fuge, wo A. M. Bach die Baßnote *des* richtig als ein Viertel notiert, während sie in **A** versehentlich als ein Achtel geschrieben ist usw. Auch verschiedene andere Stücke, wie etwa das Präludium es moll enthalten Abweichungen, die aus einer anderen Vorlage stammen.

Diesen echten Varianten stehen in **B** zahlreiche vermeintliche gegenüber, die nichts anderes als Schreibfehler sind, z. B. in T. 22 der E dur-Fuge u. a. m.

Besonderes Interesse erweckt **B** durch später eingetragene Ornamente und andere Bezeichnungen. Sie sind verschiedener Herkunft und haben ungleichen Wert. Manche von ihnen, wie etwa die im Präludium es moll, sind uns willkommene Hinweise auf die zeitgenössische Ausführungspraxis, während andere, wie die schematisch ergänzten Triller auf der vorletzten Note des Themas in den Fugen VIII und XII, überflüssig sind. Die meisten späteren Lesarten von **A** finden sich in **B** nicht.

Die Handschrift **C** unterscheidet sich in mancher Hinsicht von allen übrigen. Zunächst dadurch, daß sie nicht fortlaufend geschrieben ist: jedes Präludium und die dazugehörige Fuge haben ein besonderes Titelblatt und sind auf besonderen Bogen geschrieben. Es ist möglich, daß **C** eine genaue Kopie des verschollenen Autographs von 1722 ist, in dem vermutlich, wie im Londoner Autograph des zweiten Teils, die Präludien und Fugen nach ihrer Ausarbeitung je auf einen besonderen Bogen geschrieben wurden, um später zum kompletten Werk vereinigt zu werden. Die Anordnung der einzelnen Stücke ist in **C** noch altertümlich, ähnlich wie im 1720 begonnenen Klavierbüchlein für Friedemann: die Präludien und Fugen d moll, e moll und a moll stehen vor den gleichnamigen Dur-Stücken. Die Tonart c moll ist noch mit zwei ♭ notiert.

Der Text von **C** enthält einige ältere Lesarten aus der Zeit vor 1732, die vielfach, doch nicht immer, durch nachträgliche Korrekturen dem ursprünglichen Text von **A** angeglichen sind. Spätere Korrekturen von **A** enthält **C** nicht.

Fast vollzählig sind sie dagegen in der Handschrift Am. B. 49 und bei Kirnberger vertreten. Die erstgenannte Handschrift lehnt sich eng an **A** an, ist aber nicht von **A** selbst abgeschrieben, wie einige Abweichungen zeigen. Sie ist sorgfältig und enthält verhältnismäßig wenig Fehler. Nachlässiger angefertigt ist Kirnbergers Kopie, die entweder direkt von Am. B. 49 oder von derselben Vorlage wie diese abgeschrieben ist. An verschiedenen Stellen hat Kirnberger Fingersatz-Bezeichnungen eingetragen, ebenso „Verbesserungen" des Bachschen Textes, die den Zweck haben, den Satz schulmäßig korrekt zu gestalten. Es ist kaum anzunehmen, daß Kirnberger, der Bach abgöttisch verehrte, sich diese Korrekturen erlaubt haben würde, wenn er nicht an den betreffenden Stellen Schreibversehen des Kopisten vermutet hätte. Eine dieser Korrekturen wird übrigens von Kroll und Bischoff befürwortet, auch trifft man sie in verschiedenen Drucken (vgl. Anm. zu T. 53 der Fuge XIX).

Uneinheitlich ist die Abschrift von Altnikol. Sie folgt meistens den späteren Verbesserungen von **A**, enthält aber auch einige sonst nicht beglaubigte Lesarten. Einige von ihnen scheinen auf Schreibversehen zu beruhen.

Die Handschrift P. 205 ist von **B** abgeschrieben. In den Nummern I–VIII enthält sie jedoch einige schlechte Lesarten unbekannter Herkunft.

Bei der später vorgenommenen Umstellung auf die neuere Orthographie der Versetzungszeichen ist der Text teilweise verwirrt worden.

Die Abschrift von Schwenke ist schon in einer Zeit entstanden, in der man glaubte, den Bachschen Text gelegentlich verbessern zu müssen. Sie enthält einige Lesarten, bei denen man solche absichtliche „Verbesserungen" vermuten darf. Am bekanntesten von ihnen ist der zur Vermeidung der verminderten Terz *Fis–Ais* (T. 22–23) eingeschobene Takt im C dur-Präludium. Er ist in Form einer Fußnote nach dem Schlußstrich des Stückes notiert, wodurch er als eine nachträgliche Einfügung genügend gekennzeichnet ist. Sonst folgt Schwenke den späteren Lesarten von **A**, bringt anderseits aber auch einzelne ganz alte Varianten.

Merkwürdig ist die Abschrift von Walther. Sie enthält meistens ursprüngliche Lesarten von **A**. Einzelne Wendungen stammen dagegen aus der ältesten Gestalt der Stücke, wie man sie im Klavierbüchlein oder in Forkels Handschrift findet. Die Handschrift enthält, wie alle übrigen auch, eine Anzahl von Fehlern, die teilweise wahrscheinlich auf eine schlechte Vorlage zurückzuführen sind. Auffallend ist es, daß Walther sich gar nicht an die Stielung und Systemverteilung von **A** und anderen guten Handschriften hält. Dadurch ist der Verlauf der einzelnen Stimmen nicht immer zu ersehen und wird durch zahlreiche Stimmweiser verdeutlicht, die man in anderen Quellen nicht findet. Anderseits fehlen manche authentische Stimmweiser, die in **A** und anderen Handschriften stehen.

Walthers „hochst exactes Wesen" (Spitta) spiegelt sich in verschiedenen Einzelheiten, wie in der genauen rhythmischen Einteilung der Baßfigur in T. 5 der Fuge V, in der rekonstruierten Note cis^2 in T. 16 der Fuge VII!, in manchen Ornamenten, die in anderen Handschriften aus Nachlässigkeit weggelassen sind usw.

Ganz anders ist die Handschrift Poel. mus. 33, die wahrscheinlich von einem Berufskopisten angefertigt wurde. Darauf deuten die flotte, weitausladende Schrift und die Papierverschwendung (die einzelnen Stücke scheinen absichtlich in die Länge gezogen zu sein). Der Text enthält viele Flüchtigkeitsfehler sowie vergessene Noten und Bogen, die vermuten lassen, daß die Abschrift nachträglich nicht mehr mit der Vorlage verglichen wurde. An zahlreichen Stellen fällt die Übereinstimmung mit den Lesarten von Schwenke auf.

Die von Ph. E. Bach angefertigte Kopie des Cis dur-Präludiums hält sich an die frühen Lesarten von **A**. Eine besondere Bedeutung steht ihr nicht zu.

Gerbers Abschrift ist unvollständig und unzuverlässig. Sie fällt dadurch auf, daß in ihr viele Moll-Stücke entgegen allen anderen Quellen mit der kleinen Terz schließen. Dabei entsteht der Verdacht, daß Gerber die Schlüsse eigenmächtig modernisiert hat, wie er auch die Inventionen und die Französischen Suiten nachträglich mit einer Menge geschmackloser Ornamente verbrämte, die unmöglich auf Bachs Angaben beruhen können und auch sonst nicht bezeugt sind.

Forkels Handschrift und das Klavierbüchlein für Friedemann gewähren uns einen Einblick in den Werdegang einiger Stücke, da sie deren ältere Fassung bringen. Für die Textkritik sind sie nur in einzelnen Fällen zu gebrauchen.

Schon dieser kurze Vergleich der wichtigsten Handschriften zeigt, daß für die Textgestaltung nur das Autograph maßgeblich sein kann, weil es die letzten, von Bach selbst festgelegten Lesarten enthält und von Schreibfehlern weitgehend verschont ist. Die übrigen Quellen müssen selbstverständlich zum Vergleich herangezogen werden, ein gewichtiges Wort haben sie aber nur in jenen wenigen Fällen mitzureden, wo im Autograph Schreibversehen vorliegen oder Verdacht auf spätere Eingriffe von fremder Hand besteht.

Eine andere Frage ist es, ob man alle von Bach vorgenommenen Änderungen unbedingt gutzuheißen braucht. Bei der Beschreibung des Autographs ist schon darauf hingewiesen worden, daß man einige nachträgliche Korrekturen nicht als Verbesserungen ansehen kann, weil sie lediglich aus Rücksicht auf die schulmäßige Korrektheit des Satzes gemacht worden und für uns deshalb nicht unbedingt verbindlich sind. Über einige von ihnen, wie etwa die in T. 12 der ersten Fuge, hat die Zeit schon ihr Urteil gesprochen: sie konnte sich bisher nicht durchsetzen und wird sich auch nie durchsetzen können.

Doch gibt es auch einzelne Fälle, wo man nicht mit Bestimmtheit sagen kann, ob die spätere Fassung aus Rücksicht auf die Reinheit des Satzes oder aus künstlerischen Erwägungen heraus gewählt wurde, ob sie eine Verbesserung bedeutet oder nicht. Hier fällt die Entscheidung meist zugunsten der späteren Lesart.

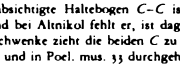
In einer Zeit, wo neben **A** noch **B**, **C** und **D** als Eigenschriften angesehen wurden, hat Kroll mit guter Einsicht und sicherem Instinkt seinem Text die spätere Gestalt des wirklichen Autographs zugrunde gelegt. Dabei hat er bereits auf jene Korrekturen hingewiesen, die nur aus Rücksicht auf die konventionellen Satzregeln entstanden sind. Die seiner Ansicht nach gleichberechtigten Varianten hat er dem Text in kleinerem Stich beigefügt. Wenn man von einigen Versehen und Irrtümern absieht, ebenso von einigen bei dem damaligen Stand der Forschung verständlichen Fehlbeurteilungen, so kann man seine Leistung nur aufrichtig bewundern.
Ihr gegenüber bedeutet die Textrevision von Bischoff einen Abstieg, da sie vielfach ohne zwingenden Grund ältere Fassungen von A bevorzugt. In solchen Fällen verwirft Bischoff die späteren Änderungen, „weil sich in keinem der anderen Autographen eine Andeutung von ihnen findet". Dabei übernimmt er wiederum andere, nach seiner Meinung „glaubwürdige" spätere Lesarten, obwohl sie in **B**, **C** und **D** fehlen. Somit läuft sein Verfahren auf eine eigenmächtige, von seinem persönlichen Geschmack abhängige Wahl zwischen den früheren oder späteren Lesarten hinaus. Dabei entsteht oft der Eindruck, daß er von der Absicht geleitet wurde, nach Möglichkeit zu anderen Resultaten als Kroll zu kommen.
Die vorliegende Ausgabe stützt sich auf die späteren Lesarten des Autographs. Die älteren Fassungen wurden nur in jenen wenigen Fällen bevorzugt, in denen die nachträglichen Änderungen mehr oder weniger eindeutig nicht als Verbesserungen angesehen werden können. Die jeweils unberücksichtigte Lesart wurde dem Text nicht beigefügt, um die Übersichtlichkeit des Notenbildes zu wahren; sie ist aber in allen Fällen in den kritischen Anmerkungen zu dem betreffenden Stück verzeichnet. Besonders ausführlich wurde die Ornamentik erläutert, weil ihr bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden ist.

PRÄLUDIUM I

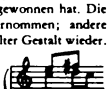
T. 22: Zwischen diesem und dem nächsten Takt bringt Schwenke einen nachträglich eingeschobenen Takt. Dieses gänzlich unbeglaubigte Einschiebsel verdient nur deshalb erwähnt zu werden, weil es von vielen älteren Drucken übernommen worden ist.
T. 34: Der sicher beabsichtigte Haltebogen *C–C* ist in **A** vergessen. Auch in Am. B. 49 und bei Altnikol fehlt er, ist dagegen in **C** und bei Walther vorhanden. Schwenke zieht die beiden *C* zu einer ganzen Note zusammen. Bei Müller und in Poel. mus. 33 durchgehende Bogen in den Takten 33 u. 34.

FUGE I

T. 1: Ursprünglich hieß der erste Takt des Themas so:

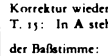


Später änderte Bach den Rhythmus im 3. Viertel entsprechend unserem Text, wodurch das Thema an Prägnanz entschieden gewonnen hat. Die meisten Handschriften haben diese Änderung übernommen; andere – darunter **C**, Müller, Walther – geben das Thema in alter Gestalt wieder.
T. 9: Ursprünglich lautete hier das 3. Viertel so:
Da das Thema in seiner neuen rhythmischen Form parallele Oktaven zwischen Alt und Tenor ergeben würde, hat Bach letzteren wie in unserem Text abgeändert. Auch die Oberstimme hat er umrhythmisiert. Schwenke hat die parallelen Oktaven übersehen; er bringt zwar das Thema in punktierter Gestalt, beläßt aber den Tenor und die Oberstimme unverändert.



T. 12: Die rhythmische Umgestaltung des Themas ergibt im 3. Viertel eine kleine Härte (parallele Septimen), die Bach zu folgender unthematischer und wenig glücklicher Abänderung der Oberstimme veranlaßt hat:

. Man findet sie in jenen Handschriften, welche die neue Gestalt des Themas aufweisen. Nur P. 205 ignoriert die Änderung und bringt unseren Text. Auch Schwenke beachtet sie nicht, notiert aber hier das Thema im Gegensatz zu allen übrigen Stellen in seiner alten Form.
Da alle neueren Ausgaben die Abänderung der Oberstimme unbeachtet ließen, ist man an unseren Text seit Jahrzehnten gewöhnt, auch empfindet man heute die parallelen Septimen keineswegs als störend. Es hätte somit keinen Sinn, zugunsten der philologischen Genauigkeit Bachs mißglückte Korrektur wieder einführen zu wollen.
T. 13: In **A** steht folgende nachträgliche und sicher echte Abänderung der Baßstimme:



. Da sie das Thema ohne zwingenden Grund entstellt, ist sie mit Recht weder in die allermeisten Handschriften, noch in die Drucke übergegangen. Auch heute können wir sie nicht als überzeugend ansehen, da sie die rhythmische Verschärfung des Themas zu weit treibt.

PRÄLUDIUM II

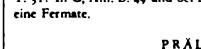
T. 18: In **A**, **C**, Am. B. 49, im Klavierbüchlein, bei Kirnberger, Walther u. a. heißt der Baß in der zweiten Takthälfte *B*. In P. 203, bei Altnikol, Schwenke u. a. steht dagegen *c*. Die Schreiber dieser Handschriften haben offenbar den Wechsel der Baßnote übersehen, weil diese sich überall sonst wiederholt. Bestätigt wird diese Vermutung dadurch, daß auch Kroll *c* bringt, ohne im Revisionsbericht diese Abweichung vom Autograph zu erwähnen.

FUGE II

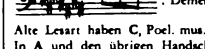
T. 20: Ursprünglich standen in der Baßstimme die drei letzten Achtel dieses Taktes und der ganze nächste Takt eine Oktave höher. Diese Lesart findet sich noch in **C**. Bei Gerber ist sie später korrigiert worden.
T. 31: In **C**, Am. B. 49 und bei Kirnberger steht über dem Schlußakkord eine Fermate.

PRÄLUDIUM III

T. 1: Ursprünglich hieß in **A** die Anfangsfigur in der Oberstimme so:



. Entsprechend auch in den Takten 17 u. 55, nicht aber in der Unterstimme der Takte 9, 25, 47. Später hat Bach die erstgenannten Stellen geändert. Die alte Fassung findet man in **C**, Poel. mus. 33, bei Walther und im Klavierbüchlein.
T. 8: Ursprüngliche Fassung der Figur in der Unterstimme:



. Dementsprechend in den Takten 16, 24 u. 54.
Alte Lesart haben **C**, Poel. mus. 33, Walther und das Klavierbüchlein. In **A** und den übrigen Handschriften spätere Lesart gemäß unserem Text.
T. 74: Ursprünglich hieß das erste Achtel des Basses *gis*. Diese Lesart findet sich im Klavierbüchlein, bei Altnikol und Schwenke.
T. 99: Hier und in T. 101 fehlten ursprünglich die Baßnoten, sodaß die ganze Stelle einstimmig war. Diese Fassung findet man in Am. B. 49, bei Kirnberger und im Klavierbüchlein. In **C** sind die fehlenden Baßnoten nachträglich mit einer anderen Tinte eingetragen.

FUGE III

T. 5: Der Vorschlag ist in **A** nachträglich notiert, ob von Bach selbst, ist schwer zu entscheiden. Es ist möglich, daß er später von fremder Hand nachgezogen wurde. Dabei ist vielleicht der unechte Bogen zwischen ihm und der Hauptnote hinzugekommen. Dieser Bogen zeigt keine Ähnlichkeit mit solchen, die von Bach stammen, auch fehlt er in den Handschriften, welche den Vorschlag enthalten (Am. B. 49, P. 208, Altnikol, Kirnberger).
T. 39: Im letzten Viertel der Unterstimme bringt Kroll im Gegensatz zu allen Handschriften *cis*^{1} statt *bis*.
T. 46: Im ersten Viertel der Mittelstimme sollte eigentlich, wie überall zu Beginn des ersten Gegensatzes, eine kleine Sekunde, also *fis*^{is}^{1} und nicht *fis*^{1} stehen. Bach hat aber ein *fis*^{1} deshalb geschrieben, weil *fis*^{is}^{1} wegen der ausgehaltenen Baßnote nicht zu spielen wäre (vgl. dagegen T. 5, wo die Baßnote nicht ausgehalten wird).

PRÄLUDIUM IV

Verzierungen: Ursprünglich standen in **A** nur die beiden Arpeggio-Zeichen in T. 3 und T. 34. Später hat Bach alle übrigen Ornamente aus Raummangel mit einer spitzen Feder und etwas kleinerer Schrift eingetragen. Deshalb hat Kroll ihre Echtheit nicht unbedingt bejaht und Bischoff sogar stark angezweifelt. Die Folge davon war, daß man das Präludium – sehr zu seinem Nachteil – meistens ohne Ornamente gespielt hat und noch heute spielt.

Betrachtet man die später eingetragenen Verzierungszeichen genauer, so sieht man, daß sie alle Merkmale Bachscher Handschrift tragen. Sehr charakteristisch sind z. B. die kleinen Vorschlagsnoten, die Bach zuweilen in einem Federzug und so flach geschrieben hat, daß sie auf den ersten Blick den Doppelhäkchen ähneln, mit denen er die Vorschläge auch notiert hat. Dieser Art sind die Vorschlagsnoten in T. 4, 5, 23 u. 33, die von Bischoff als Doppelhäkchen gelesen wurden. Insbesondere ist der Vorschlag in T. 23 so verkrüppelt ausgefallen, daß die Handschriften, welche die übrigen Verzierungen übernommen haben (Am. B. 49, Kirnberger, Altnikol, teilweise auch Schwenke) ihn nicht beachtet haben. Es ist aber auch sehr wahrscheinlich, daß die Schreiber der genannten Handschriften den Sinn dieses Vorschlags nicht erfaßt haben und ihn bewußt wegließen, weil damals (nach 1750) kurze Vorschläge nur noch vor steigenden Sekunden gebräuchlich waren, nicht aber, wie in vorliegendem Fall, vor einer steigenden Terz.

Andere Vorschläge des Präludiums, bei denen Bach die Fahne gesondert, also nicht in einem Federzug mit dem Vorschlag selbst geschrieben hat, weisen auch alle Merkmale seiner Schrift auf. Als ein Musterbeispiel dieser Art kann der Vorschlag in T. 23 dienen. Ebenso charakteristisch für Bachs Schrift ist die Form der Bogen vom Vorschlag zur Hauptnote.

Auch andere Ornamente sind für Bachs Schreibweise nicht minder bezeichnend, z. B. die schräg gestellten Doppelschläge mit dem typischen Knick im oberen Teil, ebenso die Mordente mit den langen schrägen Querstrichen.

Frappant ist der Vergleich all dieser Verzierungen mit jenen unzweifelhaft echten Ornamenten, die Bach – ebenfalls nachträglich – in die dreistimmige Invention Es dur eingetragen hat und zwar in die Eigenschrift vom Jahr 1723 wie auch in die Ab.chrift von Gerber. Sie gleichen sich auffallend nicht nur im Gesamtbild, sondern bis in die einzelnen Varianten des jeweiligen Zeichens.

Noch eindrucksvoller tritt die Echtheit und die Notwendigkeit aller dieser Ornamente zutage, wenn man deren Sinn untersucht. Man erkennt dann, daß Bach jedem von ihnen eine ganz bestimmte Funktion zugedacht hat und daß sie keineswegs zeitgebundene Ausschmückungen sind, die man nach Belieben auch weglassen könnte. Die Deutung jedes einzelnen Ornaments findet man in den Bemerkungen zum Vortrag.

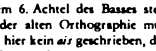
T. 11–12: In manchen Handschriften steht ein Haltebogen ais^1-ais^1, in anderen dazu noch ein solcher zwischen den beiden ais^1. Ersterer steht auch in **A**, doch versichert Kroll aufs entschiedenste, daß er in diese Handschrift erst in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eingetragen worden ist (vgl. Rev.-Bericht zu Bd. 14 der BG, S. 210). Außer in **A** findet sich unser Text noch in **C**. Bach scheint an dieser Stelle geschwankt zu haben, ob er die fraglichen Noten zusammenbinden oder wiederholen lassen sollte.

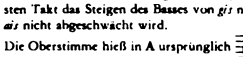
T. 15: Der Nachschlag c^2 fehlt in **A**, ist aber sicher von Bach gewollt. Altnikol bringt ihn als eine kleine Sechzehntelnote; in P. 208, bei Walther und Schwenke ist er als ein Achtel in den Takt eingeteilt; P. 205 notiert ihn so: . Die Abweichungen in der Notation erklären sich daraus, daß dieser Nachschlag keinen genau bestimmbaren Wert hat (vgl. Bemerkungen zum Vortrag). Bach hat ihn in **A** wahrscheinlich nur deshalb weggelassen, weil er über seine Notationsart unschlüssig war. In die Handschriften ist er sicher durch mündliche Überlieferung gelangt.

T. 29: In Am. B. 49 und bei Altnikol steht statt des „gestützten" Trillers das Zeichen $\overset{\frown}{tr}$. Man sieht daraus, daß manche Schreiber das um 1750 schon nicht mehr gebräuchliche Zeichen $\overset{\frown}{\text{tr}}$ meiden wollten. In den gleichen Handschriften fehlt auch die damals veraltete Acciaccatur im Arpeggio.

FUGE IV

T. 41: Vor dem 6. Achtel des Basses steht in den Handschriften kein Kreuz. Nach der alten Orthographie muß man also diese Note als a lesen. Bach hat hier kein ais geschrieben, damit beim Übergang zum nächsten Takt das Steigen des Basses von gis nach a durch das vorhergehende ais nicht abgeschwächt wird.

Die Oberstimme hieß in **A** ursprünglich  . Diese Lesart findet sich in **C**, P. 205, bei Walther und Muller.

T. 49–50: Bei Walther hat hier das dritte Thema die Bindung  . Ebenso an mehreren weiteren Stellen.

T. 94: **A**, **B**, **C** haben keine Pausen im Baß, dafür aber eine Viertelpause über der Note e. Daraus geht hervor, daß das Thema vom Baß vorgetragen und in T. 95 von der 3. Stimme beantwortet wird. Die 4. Stimme tritt dann wieder in T. 96 ein. Kroll bezweifelt diese Stimmverteilung, weil der Eintritt des Basses in T. 97 „an Kraft und Natürlichkeit bedeutend einbüßen müßte, wenn dieser anstatt schon von T. 94 an zu pausieren, 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 Irrtum in der Stellung der Pause anzunehmen, die offenbar unterhalb der zweiten Note hätte stehen müssen und nicht darüber." Dementsprechend läßt Kroll in T. 94–95 den Baß pausieren. Bischoff folgt ihm darin. Viel wahrscheinlicher ist aber die Annahme, daß Bach das Thema in T. 94 absichtlich vom Baß vortragen läßt, damit es nicht dreimal hintereinander in der 4. Stimme auftritt.

Bachs unvollständige Notation der Pausen hat in den Handschriften zu Ergänzungen verschiedener Art geführt. Am. B. 49 und P. 205 ergänzen, wie Kroll, die Pausen im Baß, lassen aber in T. 94 die dadurch überflüssig gewordene Viertelpause über e stehen. Altnikol läßt das Thema in T. 94 vom Baß vortragen und ergänzt auf dem oberen System die in **A** fehlende ganze Pause in der 3. Stimme. Damit zeigt er deutlicher als Bach an, daß diese Stimme in T. 95 das Thema übernimmt. Ganz unmöglich ist die Lösung von Schwenke. In T. 94 läßt er den Baß pausieren und das Thema von der 4. Stimme vortragen. Er bezieht aber die Viertelpause nicht auf das zweite, sondern auf das erste Viertel und läßt die Note cis weg. Walther ist der einzige, der auf die gleiche Lösung wie Kroll und Bischoff verfiel.

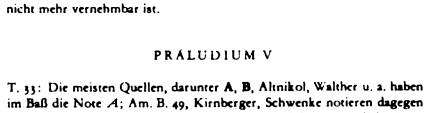
Unser Text folgt Altnikol. Er behält Bachs Stimmverteilung, ergänzt in T. 94 die Pause in der dritten Stimme und dazu noch die Halbtaktpause in der vierten.

T. 96: In **A** und allen guten Handschriften steht das fis^2 des Soprans nicht als eine halbe, sondern als ganze Note. Dadurch ergeben sich in der zweiten Takthälfte vorübergehend sechs Stimmen statt fünf. Hier liegt sicher ein Schreibfehler vor, weil das fis^2 in der zweiten Takthälfte nach dem fis^1 weitergehen muß. Unser Text schließt sich Schwenke, P. 205, P. 208, Kroll und Bischoff an und bringt das fis^2 als eine halbe Note. Hinter Bachs Notation kann schon deshalb keine besondere Absicht stehen, weil die fragliche Note fis^2 so schnell verklingt, daß sie in der zweiten Takthälfte nicht mehr vernehmbar ist.

PRÄLUDIUM V

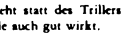
T. 33: Die meisten Quellen, darunter **A**, **B**, Altnikol, Walther u. a. haben im Baß die Note A; Am. B. 49, Kirnberger, Schwenke notieren dagegen H. In **C** ist die Baßnote undeutlich: es scheint, daß ursprünglich A gestanden ist, welches später in H umgewandelt wurde. Die Note A ist unzweifelhaft richtig, weil von T. 32 an bis zum Schlußakkord ein Orgelpunkt auf der Dominante zu denken ist. Die Version H ist entweder aus Unachtsamkeit der Schreiber oder aus Rücksicht auf die leichtere Spielbarkeit entstanden.

Bei Kirnberger sind folgende Fingersätze eingetragen, welche die Verteilung des Laufs auf beide Hände kenntlich machen:



FUGE V

T. 3: Im ersten Viertel des Basses und an weiteren entsprechenden Stellen hat der Punkt die Geltung von einem Zweiunddreißigstel. Walther hat diesen Rhythmus bei seinem ersten Auftreten ausgeschrieben:



T. 10: Der mit Doppelhäkchen notierte Vorschlag findet sich in A und C.
T. 22: Bei Kirnberger steht statt des Trillers von oben ein gestürzter Triller, der an dieser Stelle auch gut wirkt.

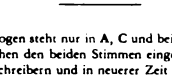
PRÄLUDIUM VI

T. 25–26: Kroll und Bischoff betrachten den Haltebogen d^2–d^2 als irrtümlich, „weil b^1 notwendigerweise nach d^2 fortschreiten muß, um die Oktavparallele mit dem Baß zu vermeiden". Beide Herausgeber empfehlen deshalb, den Bogen wegzulassen. Dazu ist zu bemerken, daß man auch dann nicht die Fortschreitung b^1–d^2 hört, sondern das zweite d^2 als eine Wiederholung des ersten auffaßt. Um eine größere Klangfülle zu erreichen, hat Bach die Schlußakkorde ohne Rücksicht auf diese und weitere Oktavparallelen möglichst vollgriffig geschrieben, weil man bei einer solchen Satzdichte nicht in realen Stimmen hört und die Oktaven lediglich als Klangverstärkungen empfindet. Der fragliche Haltebogen findet sich in allen Quellen mit Ausnahme von B, P. 205 und P. 208.

FUGE VI

Verzierungen: In A sind die Doppelschläge in T. 9, 10, 11, der Mordent in T. 21 und der Triller mit Nachschlag in T. 29 später eingetragen worden. Diese Ornamente sind unzweifelhaft echt, da jedes von ihnen alle Merkmale der Bachschen Schrift aufweist.
Die Doppelschläge in T. 9–11, die Bischoff ohne jeden Grund für unecht hält, sind höchst notwendig, weil sie hier die thematischen Triller vertreten (der Doppelschlag ist ein stark abgekürzter Triller mit Nachschlag). Bach hat sie erst später notiert, weil Doppelschläge mit nachfolgender höheren Sekunde um 1732, zur Zeit der Niederschrift von A, in der Regel aus vier Noten gleichen Wertes bestanden haben. Eine solche Ausführung war aber in vorliegendem Fall unmöglich, weil sie häßliche Quartenparallelen ergeben hätte. Schnelle Doppelschläge, die hier allein am Platze sind, konnte Bach – wie im Präludium der Englischen Suite A dur – höchstens mit dem Zeichen $\frown$ andeuten (einer Zusammensetzung aus dem Vorschlagshäkchen $\subset$ mit dem Mordentzeichen. Da aber dieses von ihm erfundene Zeichen nicht allgemein verständlich war, hat er die Doppelschläge ganz weggelassen, um sie gegebenenfalls mündlich vorzuschreiben. Erst später, gegen 1740, als die schnelle Ausführung der Doppelschläge allgemein üblich wurde, konnte er die fehlenden Doppelschlag-Zeichen eintragen ohne mißverstanden zu werden.

T. 3: Der Legatobogen steht nur in A, C und bei Walther. In A ist er im engen Raum zwischen den beiden Stimmen eingeklemmt. Deshalb ist er von den meisten Schreibern und in neuerer Zeit von allen Herausgebern übersehen worden. (Bei Walther ist er dagegen deutlich zu sehen, weil bei ihm die zweite Stimme nach unten gestielt ist).
T. 30–32: Die in A nachträglich hinzugefügten Staccato-Punkte findet man auch in Am. B. 49, bei Kirnberger und Altnikol.
T. 35: Ursprünglich stand in A auf dem unteren System:

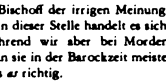


Später hat Bach der besseren Klangwirkung wegen auf die genaue Wiedergabe des Themas verzichtet. Die ältere Lesart findet sich in C, D und bei Walther, während B, P. 205, Altnikol, Schwenke, Am. B. 49 und Kirnberger die neue Fassung aufweisen.
T. 40: A, B, C und viele andere Handschriften haben im Baß *e* und nicht *cis* (entsprechend T. 18).

PRÄLUDIUM VII

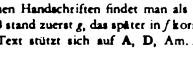
T. 9: In A und den meisten Abschriften fehlt das Trillerzeichen, weil ein Kadenztriller sich hier von selbst versteht. In B ist das Zeichen tr später eingetragen, P. 205 hat ∞

T. 17: Variante bei Walther:



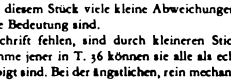
T. 20: Obwohl keine Handschrift vor dem *as* im Tenor ein Auflösungszeichen hat, sind Kroll und Bischoff der irrigen Meinung, daß es hier *a* und nicht *as* heißen müßte. An dieser Stelle handelt es sich um einen ausgeschriebenen Mordent. Während wir aber bei Mordenten gern eine kleine Sekunde hören, hat man sie in der Barockzeit meistens noch streng tonal gespielt. Deshalb ist das *as* richtig.
T. 34: Unser Text folgt der ursprünglichen Lesart von A, die sich in C, D, P. 205, bei Altnikol, Walther und Schwenke findet. Später hat Bach im zweiten Viertel des Tenors *e* in *g* geändert, um den Querstand zu beseitigen. Diese wenig glückliche Korrektur ist als unmotivisch abzulehnen, um so mehr als wir heute den Querstand nicht als störend empfinden. Als mißglückt ist auch die Lesart von B anzusehen:

T. 41: Der Kadenztriller steht als nachträglicher Zusatz in B, außerdem bei Schwenke.
T. 64: Bei Walther und Schwenke folgende Variante im Baß:



FUGE VII

T. 4–5: Untere Stimme in C:



T. 9: In verschiedenen Handschriften findet man als letztes Sechzehntel im Baß *f* statt *g*. In B stand zuerst *g*, das später in *f* korrigiert wurde, in C umgekehrt. Unser Text stützt sich auf A, D, Am. B. 49, Kirnberger, Walther.

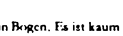
PRÄLUDIUM VIII

Die Handschriften enthalten in diesem Stück viele kleine Abweichungen, die für die Textgestaltung ohne Bedeutung sind.
Arpeggien, die in der Eigenschrift fehlen, sind durch kleineren Stich kenntlich gemacht. Mit Ausnahme jener in T. 36 können sie alle als echt gelten, weil sie durch B beglaubigt sind. Bei der ängstlichen, rein mechanischen Art, mit der Anna Magdalena Bach kopiert hat, kann man aber in ihren Abschriften wohl mit Schreibfehlern und versehentlichen Auslassungen, doch nicht mit eigenmächtigen Zutaten rechnen. Deshalb kann man annehmen, daß diese Arpeggien entweder auf Bachs Angaben beruhen oder aus einer authentischen Vorlage übernommen worden sind. Sie werden teilweise durch andere Quellen bestätigt.
T. 13: Die Schlußfigur der Oberstimme hat in A versehentlich einen Balken zu viel:

So steht sie auch in Am. B. 49 und bei Altnikol. Andere Entstellungen, die durch Verbesserungsversuche entstanden sind, finden sich in P. 205, Poel. mus. 33, B (hier von fremder Hand) und bei Kirnberger. Unser Text stützt sich auf C, D, Walther und Schwenke.
T. 15: Der Vorschlag ist in B nachträglich notiert, ebenso die Vorschläge in T. 24 und T. 38, ferner auch der Triller in T. 28. Die Vorschlagsnoten in T. 15 und T. 38 scheinen von der Hand A. M. B.s, jener in T. 24 von der Hand Friedemann Bachs zu sein). Alle diese Ornamente wirken sehr gut und beruhen sicher auf Bachs Angaben. Sie sind unbedingt zu spielen.

In C steht in der letzten Halben zwischen ges^1 und f^1 ein Bogen. Es ist kaum anzunehmen, daß er einen gestützten und zugleich angeschlossenen Triller

(Couperins „tremblement appuyé et lié") verlangt:



Der Unterschied zwischen einem solchen Triller und dem gewöhnlichen gestützten Triller wäre übrigens nur dann wahrnehmbar, wenn der Baß im letzten Viertel nochmals anzuschlagen wäre. Vielleicht zeigt der Bogen bloß an, daß der Triller nicht mit der oberen Hilfsnote beginnt. Bei der schwankenden Notationsweise der Zeit ist das sehr gut möglich. In allen anderen Quellen fehlt übrigens dieser Bogen.

T. 36: Der mit zwei kleinen Bogen notierte Vorschlag steht in **A, C, D,** Am. B. 49 und bei Kirnberger. Bei Altnikol ist er als Nachschlag $\frown\!\!\!\!\!\!\smile$ wiedergegeben. Diese Notationsart ist auch richtig, weil es sich hier um einen antizipierten Vorschlag handelt. In **B** hat A. M. Bach den unteren Vorschlagsbogen zu tief notiert. Dadurch wurde er als ein Vorschlag vor es^1, der obere (Verbindungs-)Bogen aber als ein Vorschlag vor ges^1 gelesen. Eine fremde Hand hat dann zur Verdeutlichung des Vorschlags vor ges^1 und des vermeintlichen Vorschlags vor es^1 zwei kleine Achtelnoten eingetragen. Der Schreiber von P. 205 hat die beiden von A. M. Bach notierten Bogen als Legatobogen aufgefaßt.

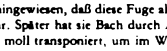
FUGE VIII

Schon Spitta hat darauf hingewiesen, daß diese Fuge allem Anschein nach in d moll komponiert war. Später hat sie Bach durch Änderung der Versetzungszeichen nach dis moll transponiert, um im W. Kl. die Stelle der fehlenden Fuge dieser Tonart auszufüllen. Darauf deutet die Anfangsnote des 16. Taktes. In d moll bildete sie sicher den Gipfelpunkt der aufsteigenden Linie und hieß a^2. Bei der Transposition mußte Bach, um den normalen Umfang der damaligen Klaviere nicht zu überschreiten, statt cis^3 das unnatürliche b^2 schreiben. Bestärkt wird Spittas Vermutur g dadurch, daß Walther an dieser Stelle tatsächlich cis^3 statt des angebundenen b^2 notiert.

Auch die Verschiedenheit der Tonarten beim Präludium und der Fuge kann man sich nur so erklären, daß Bach die Fuge der bequemeren Transposition wegen in dis moll und nicht wie das später komponierte Präludium in es moll notiert hat. Schließlich deuten auch einige auffallende Schreibfehler darauf, daß Bach dieses Stück transponiert haben muß.

T. 3: **B** hat über der vorletzten Note des Themas ein von fremder Hand eingetragenes Trillerzeichen, ebenso in T. 10. Diese überflüssigen Triller stehen in keiner anderen Handschrift.

T. 10: In **A, B, C** stand ursprünglich zu Beginn des Taktes:



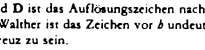
Später wurde diese Stelle ausradiert und gemäß unserem Text geändert.

T. 11: Der selbstverständliche Triller ist in **B** nachträglich notiert.

T. 13: In **A** steht vor dem 4. Achtel der Mittelstimme kein Kreuz, sondern ein Auflösungszeichen. Dieser Fehler ist sicher dadurch entstanden, daß Bach die Note *h* versehentlich aus der d moll-Vorlage übernommen hat. Die übrigen Handschriften wiederholen teils den Fehler der Eigenschrift (Am. B. 49, Poel. mus. 33), teils bringen sie *bis* (**C**, Kirnberger, Schwenke, Altnikol). In **B** und **D** ist das Auflösungszeichen nachträglich korrigiert. In P. 205 und bei Walther ist das Zeichen vor *h* undeutlich; es scheint ein ausgestrichenes Kreuz zu sein.

T. 17: Mehrere Handschriften haben als letzte Note des Altes gis^1. Hier handelt es sich offenbar um ein Versehen. **A, B, C** u. a. lesen ais^1.

T. 20–21: Ursprünglich hieß der Baß in **A**:



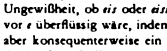
Später änderte ihn Bach gemäß unserem Text, um die rhythmisch gleichförmigen Parallelen in den Außenstimmen zu umgehen. **B, C, D,** P. 205, Poel. mus. 33 und Walther haben noch die alte Lesart, während Am. B. 49, Kirnberger, Altnikol und Schwenke die neue Fassung aufweisen.

T. 23: Den notwendigen Kadenztriller haben Walther und **B** (hier spätere Eintragung).

T. 30: Schwenke und viele Drucke haben als 6. Achtel der Oberstimme his^1 statt b^1.

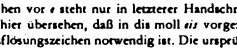
T. 37: In **A** steht je ein Kreuz vor den beiden Sechzehnteln im Baß. Nach der von Bach gebrauchten alten Orthographie summierte man die vorgezeichneten und die zufälligen Erhöhungszeichen. Demnach mußte man an dieser Stelle *fisis–eisis* lesen, was aber völlig unwahrscheinlich ist. Eher handelt es sich hier wieder um ein Versehen beim Transponieren, indem Bach das *e* der d moll-Tonart mit einem Kreuz versehen hat, ohne zu bedenken, daß *eis* in dis moll schon vorgezeichnet ist. Die übrigen Quellen widersprechen sich an dieser Stelle. Walther und Schwenke bringen das *e* korrekt ohne Erhöhungszeichen. Am. B. 49, Altnikol und P. 205 summieren nicht mehr die Kreuze bei doppelt erhöhten Noten, sondern schreiben schon Doppelkreuze. An dieser Stelle notieren sie ein Doppelkreuz vor *f* und ein einfaches Kreuz vor *e*. Somit lassen sie den Spieler in Ungewißheit, ob *eis* oder *eisis* gemeint ist, weil im ersten Fall das Kreuz vor *e* überflüssig wäre, indem *eis* schon vorgezeichnet ist, im zweiten Fall aber konsequenterweise ein Doppelkreuz stehen müßte. Auf die gleiche Art ist diese Stelle in **B** notiert, nur wurde das einfache Kreuz vor dem *f* später, bei der Umstellung auf die neuere Orthographie in ein Doppelkreuz umgewandelt, während das einfache Kreuz vor *e* stehen blieb. Nicht unerwähnt darf es bleiben, daß einige unwichtige Handschriften auch vor *e* ein Doppelkreuz haben.

T. 41: In **A** hieß ursprünglich der Baß der zweiten Takthälfte so:



. Diese Lesart findet sich in **B, C, D** u. a. Unser Text bringt die spätere Korrektur von **A**, die durch Am. B. 49, Kirnberger und Altnikol bestätigt ist.

T. 48: Unser Text gibt die spätere Korrektur von **A** wieder, die sich bei Kirnberger, in Am. B. 49, P. 205 und P. 207 findet. Das notwendige Auflösungszeichen vor *e* steht nur in letzterer Handschrift. Wie in T. 37 hat Bach auch hier übersehen, daß in dis moll *eis* vorgezeichnet ist und deshalb ein Auflösungszeichen notwendig ist. Die ursprüngliche Lesart dieser Stelle hieß



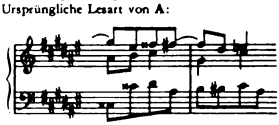
Sie steht in **B, C, D,** bei Altnikol, Schwenke u. a.

T. 51: Der Triller findet sich bei Walther.

T. 62: Der Pralltriller ist in **A** sehr blaß. Es ist schwer zu entscheiden, ob er absichtlich oder durch Einwirkung des Wassers fast ausgelöscht wurde. Er findet sich noch bei Schwenke und in Poel. mus. 33. Korrekt ist er auf alle Fälle.

T. 69: Bei Walther und in P. 205 steht ein Triller über *gis*. Er ist besser wegzulassen, weil sich seine kadenzierende Wirkung auch auf die Mittelstimme überträgt und die Vergrößerung des Themas zerstückeln würde.

T. 73–74: Ursprüngliche Lesart von **A**:



Sie steht noch in **B, C, D,** bei Walther u. a. Die in unseren Text aufgenommene verbesserte Fassung findet sich in Am. B. 49, bei Kirnberger, Altnikol und Schwenke.

T. 87: Mollschluß bei Gerber und Forkel.

PRÄLUDIUM IX

T. 4: Bei Walther steht über der Note dis^3 ein Mordent, in Poel. mus. 33 das Zeichen ∞, Schwenke hat keine Verzierung.

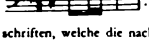
T. 7: Der Praller ist in **A** von fremder Hand notiert. Er findet sich u. a. auch bei Walther, Kirnberger, Schwenke und in Am. B. 49.

T. 8: Ältere Drucke haben im 4. Achtel der r. H. d^3 und im 11. Achtel der l. H. *ais*. Beide Fehler beruhen auf Mißverständnis der alten Orthographie.

T. 16: Der notwendige Praller ist in **A** später und ebenfalls nicht von Bach selbst eingetragen. Er fehlt in einigen Handschriften.

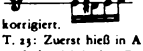
FUGE IX

T. 16: Ursprünglich hieß in **A** der Baß der zweiten Takthälfte so:



. Diese Lesart findet man in älteren Handschriften, welche die nachträglichen Änderungen des Autographs nicht enthalten.

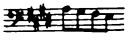
T. 22: **B** hat im zweiten Viertel der Mittelstimme das Schreibversehen



. Es stand auch in P. 205, wurde aber nachträglich korrigiert.

T. 23: Zuerst hieß in **A** das 2. Achtel des Basses *dis*. Die spätere Lesart *ais* findet sich in Am. B. 49, P 208, bei Kirnberger und Altnikol.

T. 24: **A** hatte ursprünglich im Baß der zweiten Takthälfte:



Unser Text folgt Bachs späterer Korrektur, die durch Am. B. 49, P. 208, Kirnberger und Altnikol bestätigt ist.

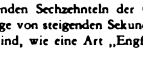
T. 26: In **A** stand zuerst statt des Sechzehntels *cis* im Baß die Note *e*. Die spätere Korrektur findet sich in den eben genannten Handschriften.

T. 27: Ursprünglich hatte **A** im Baß eine abateigende Linie von *e* bis *E* in gleichmäßiger Achtelbewegung. Die spätere Fassung, auf der unser Text beruht, steht in P. 208 und bei Altnikol, außerdem bei Kirnberger und in Am. B. 49, doch ohne Punktierung des fünften Achtels. Bach hat die Änderung des Basses kaum wegen der Quinten in den Außenstimmen vorgenommen, sondern vor allem deshalb, weil die spätere Lesart viel kräftiger als die gleichmäßig absteigende Achtellinie wirkt; auch kontrastiert sie besser mit den fortlaufenden Sechzehnteln der Oberstimme. Außerdem wirkt die gedrängte Folge von steigenden Sekundenschritten, die dem Themakopf entnommen sind, wie eine Art „Engführung" am Schluß des Stückes.

PRÄLUDIUM X

Friedemanns Klavierbüchlein und Forkel bringen dieses Präludium in einer älteren, einfacheren Fassung, wobei die r. H. in jedem Takt nur zwei kurze Akkorde ohne die geigenmäßige Melodie in der Oberstimme spielt. Der Presto-Teil fehlt ganz.

T. 5: Ursprüngliche Lesart von **A**:

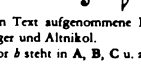


Sie findet sich noch in **C**. Die gleiche Lesart, nur mit e^2 statt c^3, steht in **B**, **D**, P. 205 und bei Walther. Unser Text bringt in Übereinstimmung mit Am. B. 49, Kirnberger, Altnikol, Schwenke u. a. die spätere Korrektur von **A**.

T. 7: Ursprüngliche Lesart von **A**:

Die spätere, in unseren Text aufgenommene Korrektur findet sich in Am. B. 49, bei Kirnberger und Altnikol.

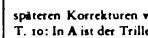
T. 9: Der Vorschlag vor *b* steht in **A**, **B**, **C** u. a. Daß er nach der Regel über die Vorschläge bei zusammengebundenen Noten die ganze Dauer der Hauptnote einnimmt, wird durch Forkel und das Klavierbüchlein bestätigt, wo die r. H. dieses Taktes in der einfacheren Fassung so lautet:



Die Stimmkreuzung steht in **A**, **B**, **C**. Sie soll die Oktavparallele zwischen dem Alt: a^1–g^1 (T. 8)–g^1 (T. 9) und dem Fundamentalbaß: *A* (T. 8)–*G* (T. 9) beseitigen. Bei Walther fehlt die Stimmkreuzung, die Oktavparallele ist aber fälschlich durch einen Stimmweiser von c^3 der Oberstimme nach d^1 beseitigt.

In **A** steht der deutlich sichtbare Staccato-Punkt nicht genau über dem ersten Achtel b^1, sondern ist etwas nach links geraten. Deshalb haben ihn die Abschreiber und die Herausgeber nicht beachtet. Er zeigt an, daß mit der auf diese Note fallenden Auflösung des Vorschlags ein melodischer Abschnitt endigt und daß zwischen dieser und der nächsten Note eine deutliche Zäsur zu machen ist.

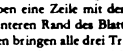
Das letzte Viertel der Oberstimme hieß in **A** ursprünglich so:



. Diese Lesart steht in jenen Handschriften, welche die späteren Korrekturen von **A** nicht enthalten.

T. 10: In **A** ist der Triller hier, sowie in T. 12 und T. 20 durch das Zeichen $\overset{\sim}{tr}$ mit angehängter Schlangenlinie ausgedrückt. Diese Notationsart zeigt an, daß der Triller nicht abgekürzt werden darf, sondern den vollen Wert der punktierten Note dauern soll. (Ein abgekürzter Triller würde, insbesondere in den beiden ersten Fällen, schlecht wirken, weil bei ihm die Spannung der plötzlichen Unterbrechung vor dem Nachschlag nicht zur Geltung käme). **B** notiert in T. 10 den Triller nur mit einer Schlangenlinie, in T. 12 nur mit dem Zeichen $\overset{\sim}{tr}$, weil in beiden Fällen die richtige Notation wegen Platzmangel unmöglich ist. Dagegen hat der Triller in T. 20, wo keine Raumnot herrscht, die gleiche Form wie in **A**. (A. M. Bach hat beim Abschreiben eine Zeile mit den Takten 9–12 ausgelassen und mußte sie auf dem unteren Rand des Blattes notdürftig einschieben). Die übrigen Handschriften bringen alle drei Triller ohne Schlangenlinie.

T. 11: Ursprüngliche Fassung der zweiten Takthälfte in **A**:



T. 15: Kroll hat die authentische, durch **A**, **B**, **C** u. a. bestätigte Stimmkreuzung beseitigt und zwar wegen der parallelen Oktaven zwischen Tenor und Baß. Bischoff bringt die Stimmkreuzung und vermutet richtig, „daß Bach sie notiert hat, weil andernfalls zwischen dem Schritt des Altes (b^1–a^1) zu dem des Fundamentalbasses (*H*–*a*) eine Art von Oktavparallele eintreten mußte". Beide Herausgeber haben übrigens die Stimmkreuzung in T. 9 übersehen.

FUGE X

T. 21: In **C**, P. 205 und bei Gerber g^1 statt gis^1 in der r. H.

T. 36: **C** hat fis^1 nur im letzten Viertel, sonst f^1 und *f*.

T. 40: Die meisten Handschriften, darunter auch **A** haben im letzten Viertel g^1, einige dagegen gis^1. Schwenk und Poel. mus. 33 lesen gis^1 in den beiden ersten Vierteln.

PRÄLUDIUM XI

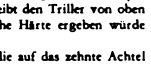
T. 3 usw.: Die Trillerzeichen sind nach **A**, **C** und Am. B. 49 wiedergegeben. Andere Handschriften verwechseln die Zeichen $\overset{\sim}{tr}$ und $\overset{\sim}{tr}$ oder notieren alle Triller mit dem Zeichen $\overset{\sim}{tr}$. Auch unvollständige Wiedergabe der Zeichen kommt vor. Die Abwechslung der Zeichen $\overset{\sim}{tr}$ und $\overset{\sim}{tr}$ ist bei Bach ganz konsequent: er schreibt den Triller von oben da, wo der Triller von unten eine harmonische Härte ergeben würde (b^1 nach b^1 in T. 4; fis^2 nach f^2 in T. 9).

T. 7: In Am. B. 49 und bei Kirnberger heißt die auf das zehnte Achtel fallende Baßnote *E* statt *D* (vgl. T. 17).

T. 11: **C** hat im 4. Achtel der Oberstimme und im 5. Achtel des Basses fis^2 bzw. fis; im 10. Achtel der Oberstimme und im 11. Achtel des Basses e^1, bzw. *e*.

FUGE XI

T. 42: Ursprüngliche Lesart der Oberstimme in **A**:



Sie findet sich in **B**, **C** u. a. Unser Text bringt die spätere Korrektur, die von Kirnberger, Altnikol, Am. B. 49 u. a. übernommen wurde.

T. 48: Der Praller ist in **A** nachträglich, doch wahrscheinlich von Bach selbst eingetragen. Er steht noch in Am. B. 49 und P. 208. Vermutlich fehlte er ursprünglich in **A** deshalb, weil er unbequem zu spielen ist. Aus dem gleichen Grund ging er später nur in die beiden genannten Handschriften ein. Man kann ihn evtl. weglassen.

T. 55: In **D** und bei Walther steht der Praller nicht über b^1, sondern über a^1.

T. 71: Der Kadenztriller ist in **B** nachträglich als $\overset{\sim}{tr}$ eingetragen, in **C** ist das ursprüngliche Zeichen $\overset{\sim}{tr}$ später in $\overset{\sim}{tr}$ geändert, Walther hat $\overset{\sim}{tr}$.

PRÄLUDIUM XII

T. 3: Das Zeichen ∞ steht bei Walther über der Note g^1.
T. 7: **B** und einige auf **B** fußende Handschriften haben im ersten Viertel der l. H. *g* statt *as*. Die übrigen Quellen einschließlich Walther lesen *as*.
T. 14: In **A** stand ursprünglich eine halbe Note *c* als Baß der zweiten Takthälfte. Diese Lesart findet sich in Handschriften, welche die späteren Änderungen von **A** nicht übernommen haben.
T. 15: Die Achtelnote *f* zu Beginn des Taktes fehlte ursprünglich in **A**; sie gehört zu der nachträglichen Änderung im vorigen Takt.
T. 17–18: In **A** und **B** fehlt der Haltebogen im Baß.
T. 21–22: In **B**, P. 205 und bei Schwenke Haltebogen c^1–c^1.

FUGE XII

T. 3: In **B** steht über der Halben *g* das Zeichen ∞ (spätere Eintragung von fremder Hand), desgleichen über der vorletzten Note des Themas an weiteren Stellen. Diese Triller sind überflüssig, weil auf dieser Note nirgends eine rhythmische Stockung entsteht.
T. 3: In **A** ist vor dem 3. Sechzehntel in der l. H. das Auflösungszeichen vergessen. Auch in **B** findet sich der gleiche Fehler. Er ist in die meisten Handschriften übergegangen, obwohl an gleichen Stellen in T. 20 und T. 48 *d* steht. In **C** und bei Walther fehlt das Auflösungszeichen nicht.
T. 14: Der Stimmweiser findet sich bei Walther.
In **A** ist die letzte Baßnote *des* irrtümlich als ein Achtel (ohne die nachfolgende Achtelpause) notiert. Dieser Schreibfehler ist in einige Handschriften übergegangen. **B**, **C** u. a. notieren ein Viertel.
T. 41: Im 3. Viertel des Altes lesen Schwenke und P. 205 (hier als eine nachträgliche Änderung) *es* statt *c*.

PRÄLUDIUM XIII

T. 1: Das Trillerzeichen steht in **B**, **D** (in beiden Fällen nachträglich notiert), **C** und bei Walther. Es ist möglich, daß es in **A** nur deshalb fehlt, weil zwischen der Note cis^2 und der Ziffer „13" der Überschrift zu wenig Platz vorhanden ist (cis^2 steht zwischen der vierten und fünften Linie, da das Stück im Diskantschlüssel notiert ist).
T. 3: In **B** und P. 205 steht zwischen dem 9. und 10. Sechzehntel ein Haltebogen, desgleichen an entsprechenden Stellen in T. 14, 17 und 29. Obwohl ungenügend beglaubigt, gingen diese Bindungen in verschiedene Drucke ein. Bei Walther ist in T. 14 die ursprünglich vorhandene Bindung ais^1–ais^1 ausradiert.
T. 16: Der Triller steht bei Altnikol, Schwenke, Gerber, Walther. In **A** fehlt er wahrscheinlich nur aus Versehen.

FUGE XIII

Diese Fuge fehlt in **A**.
T. 12: Schwenke ergänzt über der Viertelnote cis^2 einen Triller mit ausgeschriebenem Nachschlag.
T. 13: Der Triller steht in **C**, Am. B. 49, P. 208 und bei Schwenke.
T. 21: In Am. B. 49 und bei Kirnberger heißt das 12. Sechzehntel in der r. H. his^2.

PRÄLUDIUM XIV

In **A** fehlt der Anfang des Stückes; der Text beginnt mit dem 4. Viertel des siebenten Taktes.
T. 10: Das 12. Sechzehntel der r. H. heißt in **D**, Poel. mus. 33, bei Altnikol und Schwenke e^2. Diese Lesart ist in fast alle Drucke übergegangen. Unser Text stützt sich auf **A**, **B**, **C**, Am. B. 49, P. 205, Kirnberger, Walther.
T. 12: Hier, sowie in T. 18 u. 21 fehlten in **A** ursprünglich die selbstverständlichen Kadenztriller. Die beiden ersten wurden später von fremder Hand eingetragen. Ebenfalls als spätere Eintragungen stehen alle drei Triller in **B**. Bei Walther und Schwenke sind sie vollständig enthalten. Andere Handschriften bringen sie teilweise oder auch gar nicht.

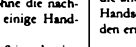
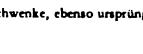
FUGE XIV

T. 6: Hier und in T. 10 fehlen in **A** und den meisten Handschriften die Trillerzeichen. Sie finden sich bei Walther, Schwenke und als nachträglicher Zusatz in **B**. Beide Triller haben die Aufgabe, eine rhythmische Stockung zu vermeiden.
T. 36: Vor dem d^1 im Tenor steht in **A** und anderen Handschriften kein Versetzungszeichen. Demnach muß man hier d^1 lesen. Bischoff hält dis^1 für wahrscheinlicher, weil vor dem 4. Achtel des Altes ein Auflösungszeichen steht. Dieses Auflösungszeichen bezieht sich aber auf das angebundene dis^1 des Altes zu Beginn des Taktes, hat also mit der Tenorstimme nichts zu tun. Bei Schwenke steht vor dem d^1 des Tenors ein Kreuz, ebenso in P. 205 (hier von fremder Hand eingetragen), doch handelt es sich in beiden Fällen um ein Mißverstehen der alten Orthographie. Aus dem gleichen Grund wurden in **B** von fremder Hand einige überflüssige Auflösungszeichen eingetragen.
T. 40: Bei Altnikol, Walther und in P. 205 steht die Fermate über dem Schlußakkord.

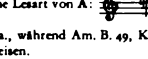
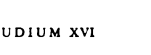
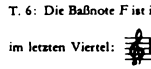
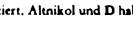
PRÄLUDIUM XV

T. 2: In **B** und **C** stand ursprünglich als letztes Sechzehntel *d* statt *e*.
T. 10: In **B** steht ein Kreuz vor dem e^2 im vorletzten Achtel. Der gleiche Schreibfehler ist in **A** ausgestrichen.
T. 17: Einige Abschriften haben im vorletzten Achtel d^1 statt e^1, was auf die undeutliche Notation in **A** und **B** zurückzuführen ist. (In diesen beiden Handschriften ist das e^1 über das fehlerhafte d^1 geschrieben, so daß es auf den ersten Blick nicht klar ist, welche Note gelten soll.

FUGE XV

T. 19–20: In **B**, **D**, P. 205, bei Altnikol, Schwenke und Walther steht hier ein Haltebogen d^1–d^1, der in **A**, **C**, Am. B. 49, bei Kirnberger u. a. fehlt. Bach hat wahrscheinlich später auf ihn verzichtet, damit der Einsatz des Themas in der Umkehrung deutlicher zu hören ist.
T. 29: **C** liest f^2 statt fis^2.
T. 47:  bei Schwenke, ebenso ursprünglich in **B**, wahrscheinlich auch in **C**.
T. 67: Nur **A**, Am. B. 49 und Kirnberger notieren in der ersten Takthälfte *c* und c^2, andere Quellen haben *cis* und cis^2.
T. 81: Ursprünglich hatte **A** die Note *H* statt *B* im Baß. Diese ältere Lesart steht in **B**, **C**, **D** und bei Walther. Am. B. 49, Kirnberger und Schwenke haben die spätere Korrektur übernommen.
T. 82: Ursprüngliche Lesart von **A**:  . Sie findet sich in **B**, **C**, **D** u. a., während Am. B. 49, Kirnberger und Altnikol die spätere Lesart aufweisen.

PRÄLUDIUM XVI

T. 6: Die Baßnote *F* ist in **B** als ein Achtel notiert. Altnikol und **D** haben im letzten Viertel: 
T. 8: Im letzten Viertel hat **D**  Bei Gerber  . Mittelstimme in **C**: 
T. 18: In der Mittelstimme notieren Gerber und Kirnberger zu Beginn des Taktes eine Viertelnote *b*; *b* fehlt.
T. 18–19: Bei Walther und in **D** ist die Baßnote *G* in diesen beiden Takten durchgängig gehalten. Es handelt sich hier nicht um eine ältere Variante, sondern nur um eine weniger genaue konventionelle Notationsart. Da man nach dem Brauch der Zeit liegende Noten beliebig oft anschlagen

dürfte, rechnete Bach damit, daß der Baß im 2. Viertel des letzten Taktes ohnehin neu angeschlagen wird, um eine rhythmische Stockung zu vermeiden.

FUGE XVI

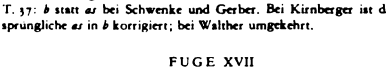
T. 16: Im 3. Viertel liest Altnikol e^1 statt es^1. Diese Lesart – sie ist wohl auf ein Mißverständnis der alten Orthographie zurückzuführen – findet man in mehreren Drucken.
T. 34: Mollschluß bei Gerber. In **B** ist das Auflösungszeichen im Schlußakkord nachträglich ausgestrichen.

PRÄLUDIUM XVII

T. 3: Walther und Schwenke haben im ersten Viertel die Terz as^1–c^2.
T. 17: Der notwendige Kadenztriller findet sich bei Schwenke, Gerber und als nachträglicher Zusatz in **B**.
T. 37: *b* statt *as* bei Schwenke und Gerber. Bei Kirnberger ist das ursprüngliche *as* in *b* korrigiert; bei Walther umgekehrt.

FUGE XVII

T. 6–7: Haltebogen as^2–as^2 in **D**, P. 205, Poel. mus. 53, bei Altnikol, Schwenke, Walther.
T. 25–26: Oberstimme in P. 205, P. 207, bei Altnikol und Schwenke:



: Bach hat wahrscheinlich deshalb keine Bindungen geschrieben, damit der Rhythmus des Themakopfes nicht verwischt wird.
T. 30–31: Auch hier finden sich in verschiedenen Handschriften folgende Haltebogen, die in **A**, **B**, **C** u. a. fehlen: es^2–es^2 und f^2–f^2.

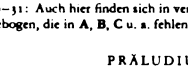
PRÄLUDIUM XVIII

T. 7: In **A** und den meisten übrigen Handschriften fehlen in der Oberstimme die Erhöhungszeichen vor den beiden e^1 (nach der alten Orthographie mußte auch vor dem zweiten e^1 ein Kreuz stehen). Sie sind in **B**, P. 205, bei Schwenke, Gerber und natürlich in allen Drucken vorhanden.
T. 29: Das ursprüngliche Kreuz vor dem *b* des Schlußakkordes ist in **B** von fremder Hand in ein Auflösungszeichen verwandelt worden.

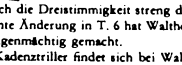
FUGE XVIII

T. 3: Vor dem *e* im 3. Viertel steht bei Walther ein ♯ statt ♮.
T. 32: In **B** und P. 205 fehlt vor dem *b* des Tenors ein Kreuz.
T. 41: Durschluß in einigen Handschriften, was darauf zurückzuführen ist, daß in **A** das Auflösungszeichen etwas undeutlich ist.

PRÄLUDIUM XIX

T. 6: Walther hat als 5. Sechzehntel im Baß die unthematische Note *H*.
T. 8:  bei Walther. Sicher keine authentische Lesart, weil bei Bach die Dreistimmigkeit streng durchgeführt ist. Diese und die ebengenannte Änderung in T. 6 hat Walther als gewiegter Kontrapunktiker kaum eigenmächtig gemacht.
T. 14: Der notwendige Kadenztriller findet sich bei Walther, Schwenke und als nachträglicher Zusatz in **B**.

FUGE XIX

T. 3: In **C** steht dis^2 statt d^2.
T. 8: Der notwendige Triller steht in **C**, Am. B. 49, Poel. mus. 33, P. 205, bei Schwenke und Kirnberger. In **A** und **B** ist er von fremder Hand ergänzt.
T. 30–31: Schon Spitta hat darauf hingewiesen, daß Bach durch beschränkten Umfang der damaligen Instrumente verhindert war, die Oberstimme so zu schreiben: 

Weil aber die beiden Stimmen sich dabei zu weit voneinander entfernen würden, empfiehlt es sich nicht, diese Fassung zu rekonstruieren.
T. 41: Der notwendige Kadenztriller findet sich bei Forkel, Schwenke, Walther.
T. 48: Trillerzeichen über der Viertelnote b^1 in **B** (nachträglicher Zusatz).
T. 51: Mehrere Handschriften haben in der Mittelstimme fis^1 statt e^1. In unserem Text die Lesart von **A**, **C**, Am. B. 49, Poel. mus. 33, Kirnberger, Walther.
T. 53: In **B** und bei Kirnberger wurde das vierte Achtel der Mittelstimme nachträglich in *e* umgewandelt. In **B** wurde außerdem die Viertelnote *b* in zwei Achtel (*b* und e^1) aufgelöst. Beide Änderungen – man trifft sie auch in verschiedenen Drucken – sind motivisch falsch (vgl. die Mittelstimme der Takte 52–53 vom 6. Achtel des erstgenannten Taktes an mit der Oberstimme der Takte 47–48 und 18–19).

PRÄLUDIUM XX

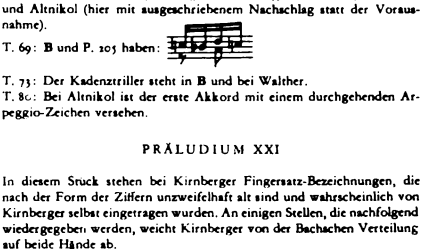
T. 17: Bei Schwenke ist das a^2 als punktiertes Viertel notiert, ebenso das a^2 in T. 19. Bei Walther sind diese beiden Noten richtig als Achtel wiedergegeben, doch mit nachfolgenden Achtelpausen. In **B** sind die Pausen von fremder Hand eingetragen. Beide Notationsarten widersprechen Bachs Absichten (vgl. Bemerkungen zum Vortrag).
T. 26: In **A**, **B** und verwandten Handschriften fehlt der Haltebogen vom punktierten Viertel *A* zu der gleichen Note in T. 27. Hier handelt es sich – wie verschiedentlich an anderen Stellen der Eigenschrift – um ein Versehen Bachs, da es im allgemeinen nicht üblich war, ein etwaiges Wiederanschlagen des Orgelpunktes durch Weglassen des Haltebogens anzuzeigen (vgl. jedoch die Bemerkung zu T. 18–19 des Präludiums XVI). In **C**, P. 205, Poel. mus. 53, bei Schwenke und Altnikol ist der Bogen vorhanden.

FUGE XX

T. 11: Vor dem *d* im 6. Achtel des Basses steht in **A**, **B**, **D**, Am. B. 49 und bei Kirnberger kein Kreuz. Nach der alten Orthographie muß man demnach *d*, nicht *dis* spielen. Anderseits steht in mehreren Handschriften, wie in **C**, P. 205, bei Schwenke, Altnikol, Walther ausdrücklich *dis*.
T. 21: Der Kadenztriller steht als nachträglicher Zusatz in **B**.
T. 27: Der notwendige Kadenztriller (er schließt den zweiten Teil der Fuge ab) ist in **B** nachträglich notiert.
T. 32: Der unentbehrliche Triller im Tenor steht in **B** (nachträglicher Zusatz), Am. B. 49, Poel. mus. 33, bei Schwenke und Altnikol.
T. 56: Triller in **B** (nachträglich), Am. B. 49, Poel. mus. 33, bei Kirnberger und Schwenke.
T. 64: Der notwendige Kadenztriller schließt den dritten Teil der Fuge ab. Er findet sich in **B** (nachträglicher Zusatz), bei Walther, Schwenke und Altnikol (hier mit ausgeschriebenem Nachschlag statt der Vorausnahme).
T. 69: **B** und P. 205 haben:
T. 73: Der Kadenztriller steht in **B** und bei Walther.
T. 80: Bei Altnikol ist der erste Akkord mit einem durchgehenden Arpeggio-Zeichen versehen.

PRÄLUDIUM XXI

In diesem Stück stehen bei Kirnberger Fingersatz-Bezeichnungen, die nach der Form der Ziffern unzweifelhaft alt sind und wahrscheinlich von Kirnberger selbst eingetragen wurden. An einigen Stellen, die nachfolgend wiedergegeben werden, weicht Kirnberger von der Bachschen Verteilung auf beide Hände ab.
T. 8:



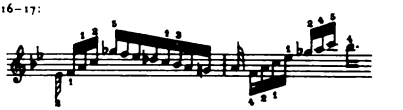
NB. Die Ziffer 1 über f^1 stand ursprünglich unter dieser Note, galt also für die l. H.; dann wurde sie ausradiert und über der Note geschrieben. Umgekehrt stand ursprünglich über der Note d^1 die Ziffer 5, welche durch die Ziffer 1 unter dieser Note ersetzt wurde.

T. 11: C enthält die Bezeichnung „adagio" über den Akkorden, um deren breite Ausführung anzudeuten. Diese Bezeichnung gilt natürlich auch für weitere Akkord-Stellen (vgl. Bemerkungen zum Vortrag).

T. 12: Aus Kirnbergers Fingersatz geht hervor, daß er die drei letzten Noten des Zweiunddreißigstel-Laufs mit der l. H. gespielt hat.

T. 13–14:

T. 16–17:



T. 17: In der Zweiunddreißigstel-Figur vor den Akkorden notieren Forkel und Walther nicht nur das der^3, sondern auch das b^1 doppelt gestielt. Im ersten Akkord haben viele Handschriften a^1 statt b^1. (Vermutlich ein Lesefehler, weil in A das b^1 etwas zu tief geraten ist).

T. 18:

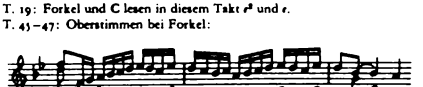
T. 19: Die letzten drei Noten des Zweiunddreißigstel-Laufes werden bei Kirnberger in die l. H. übernommen.

T. 20: B, P. 205, Poel. mus. 33, Walther und Schwenke haben keine Fermate über der Schlußnote.

FUGE XXI

T. 19: Forkel und C lesen in diesem Takt e^2 und e.

T. 43–47: Oberstimmen bei Forkel:



In C stand ursprünglich die gleiche Lesart, die später ausradiert wurde, um unserem Text Platz zu machen.

PRÄLUDIUM XXII

T. 3: Mehrere Handschriften haben zwischen dem 4. und 5. Achtel f^2 einen Haltebogen, der von Kroll übernommen wurde. Er entspricht nicht dem thematisch richtigen Rhythmus (7) . Unser Text stützt sich auf A, B, C, Poel. mus. 33 und Schwenke.

T. 11: Vor dem a im 4. Achtel des Tenors stand ursprünglich kein Auflösungszeichen. Es wurde in A später eingetragen und findet sich noch in Am. B. 49, bei Kirnberger und Altnikol. Höchstwahrscheinlich hat Bach ursprünglich as und nicht a (wie im Alt des übernächsten Achtels) geschrieben, weil as mit dem 2. Finger gespielt und an das nachfolgende b gebunden werden kann. Später hat sich Bach entschlossen, doch a zu schreiben, damit die Imitation des Altes genau ist. (Vgl. Rev.-Bericht zu Fuge III, T. 46).

Im letzten Viertel haben Schwenke, Walther, P. 205 und Poel. mus. 33:

FUGE XXII

T. 34: Statt des es^1 im ersten Viertel steht in B des^1, welches an die vorhergehende halbe Note des^1 angebunden ist. In A sieht man ebenfalls noch Spuren der zuerst geschriebenen und nachher getilgten Note des^1, doch ohne Haltebogen. Hier handelt es sich sicher nur um ein Schreibversehen, nicht aber um eine ältere Lesart, die später geändert wurde (etwa wegen der Septimenverdopplung). Man sieht es daraus, daß keine andere Handschrift des^1 bringt, auch nicht C oder Walther, die gewöhnlich ältere Lesarten enthalten. Zu Beginn des nächsten Taktes ist Bach übrigens auch ein Schreibfehler unterlaufen: er hat die liegende Note b^1 auch noch hier geschrieben und mit einem Haltebogen angebunden. Die Spuren der Rasur sind noch zu sehen, der Haltebogen sogar deutlich zu erkennen.

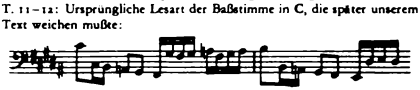
T. 38: Das $\flat$ vor c^3 ist in A später eingetragen worden, wahrscheinlich aber von Bach selbst. Es findet sich auch in Am. B. 49, bei Kirnberger und Altnikol.

T. 59: Kroll liest im 2. Viertel fälschlich der^3 statt d^3. Das Auflösungszeichen vor dieser Note steht in B, C, D, Am. B. 49, es fehlt bei Walther, Schwenke, P. 205, Poel. mus. 33. Die unterschiedliche Notation geht wahrscheinlich darauf zurück, daß in A das Auflösungszeichen wegen Platzmangels etwas krumm geraten ist und dadurch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Zeichen $\flat$ hat. (Mit einem Vergrößerungsglas erkennt man jedoch das Auflösungszeichen deutlich, weil Bach das Zeichen stets in einem Zug geschrieben hat).

PRÄLUDIUM XXIII

T. 8: Bei Walther steht gis statt des angebundenen $fisis$ im 3. Viertel; auch Schwenke hatte zuerst gis, das nachträglich korrigiert wurde.

T. 11–12: Ursprüngliche Lesart der Baßstimme in C, die später unserem Text weichen mußte:



FUGE XXIII

T. 4: In A, C, Am. B. 49, P. 205, bei Kirnberger, Walther fehlt hier und an allen weiteren Stellen das Trillerzeichen über der vorletzten Note des Themas. In B ebenfalls, nur ist in dieser Handschrift das Zeichen ∞ über cis in T. 23 von fremder Hand eingetragen worden. Bei Altnikol findet sich das Trillerzeichen außer in T. 2 noch in T. 8. Schwenke und manche ältere Drucke ergänzen den Triller auch an verschiedenen anderen Stellen. Notwendig sind diese Ergänzungen nicht, weil der Triller in dieser Fuge kein wesentlicher Bestandteil des Themas ist (wie etwa in der Fuge d moll oder Fis dur). In T. 2 hat er die Aufgabe, eine rhythmische Stockung zu verhindern; an weiteren Stellen sorgen dagegen andere Stimmen für fortlaufende Bewegung. Man könnte den Triller höchstens noch in den Takten 8 und 23 bringen, weil nach der Spielpraxis der Zeit längere Baßnoten (insbesondere bei Quartsext- oder Terzquart-Akkorden) gern mit einem Triller ausgefüllt wurden.

PRÄLUDIUM XXIV

T. 26: Kirnberger und Am. B. 49 haben in der Taktmitte cis^1 statt des angebundenen b.

T. 27: Schwenke notiert über dem 2. Viertel der Oberstimme ∞, ebenso in T. 29 und T. 43. Ein Praller als Stellvertreter eines Kadenztrillers ist in allen drei Fällen durchaus am Platze.

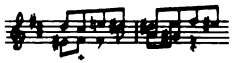
T. 47: Mollschluß in Am. B. 49 und bei Kirnberger.

FUGE XXIV

T. 4–5: Der Befund der Quellen zeigt, daß Bach bei der Beantwortung des Themas geschwankt hat. In **A** war die ursprüngliche Lesart wahrscheinlich

Später änderte Bach das *b* in T. 4 in *cis*^{1}. Schließlich radierte er das *cis*^{1} aus und stellte die ursprüngliche Lesart wieder her. Durch wiederholtes Radieren wurde die Stelle so unklar, daß er unter der fraglichen Note zur Verdeutlichung den Buchstaben *b* schrieb. Außerdem schob er vor *c*^{3} das Auflösungszeichen der endgültigen Fassung ein. In **C** stand ursprünglich *b*, das später ausradiert und durch *cis*^{1} ersetzt wurde. In T. 5 hat diese Handschrift statt des Notenpaares *fis*^{1}–*e*^{1} die Folge *fis*^{1}–*eis*^{1} (wahrscheinlich ist das die älteste Fassung dieser Stelle, sie wiederholt sich auch in der Oberstimme von T. 14). Bei Walther ist über das ursprüngliche *cis*^{1} die Note *b* geschrieben.

T. 7: **C** hat im ersten Viertel *e*^{1} statt *eis*^{1}.

T. 13–14: **C** hat  Die angekreuzte Note hieß ursprünglich, wie man noch deutlich sehen kann, *dis*^{1} und stammte aus der ursprünglichen Fassung mit *h*^{1} in der Oberstimme. Da dieses *dis*^{1} zum *cis*^{3} der späteren Fassung nicht paßte, wurde es ausradiert und durch *fis*^{1} ersetzt.

T. 30: Drittes Viertel des Altes bei Walther:

T. 36: Kroll weist darauf hin, daß Bach nur durch beschränkten Umfang der Klaviere seiner Zeit im letzten Viertel *g*^{3} statt *eis*^{3} schreiben mußte. In vorliegendem Fall ist es ratsam, letztere Note zu spielen, damit die Sequenz in der Oberstimme und die Imitation im Alt stimmen.
Im letzten Viertel hat Walter *gis*^{3} statt *g*^{3} (vgl. T. 63).
T. 63: Auch hier empfiehlt es sich, im 2. Viertel *eis*^{3} statt *gis*^{3} zu spielen.
T. 75: Das Kreuz vor dem 6. Sechzehntel der Baßstimme ist in **A** undeutlich geschrieben. Kroll liest es als nachträglich ausgestrichen, was aber wenig wahrscheinlich ist. Bischoff schließt sich ihm an. Mit Ausnahme von **D** fehlt es in keiner Handschrift.