

# Anhang.

Varianten und Erläuterungen

zum

Mohltemperirten Clavier.

---



# ERSTER THEIL.

## PRAELUDIUM I.

(Fehlt in Nr. 7.)



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

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

### Forkelsche Gestalt. P.

B. W. XIV.

# FUGA I.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 1 und überall im Thema.

Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 9. 10. 12. Müller. — P.

Takt 4.

Nr. 8. S. Rr.

Takt 9.

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

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

Takt 12.

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

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

Takt 15.

N.

Takt 16. Takt 18.

Nr. 4.

Takt 19.

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

Takt 20 und 21.

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

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

Takt 22.

Nr. 11. S.

Takt 23.

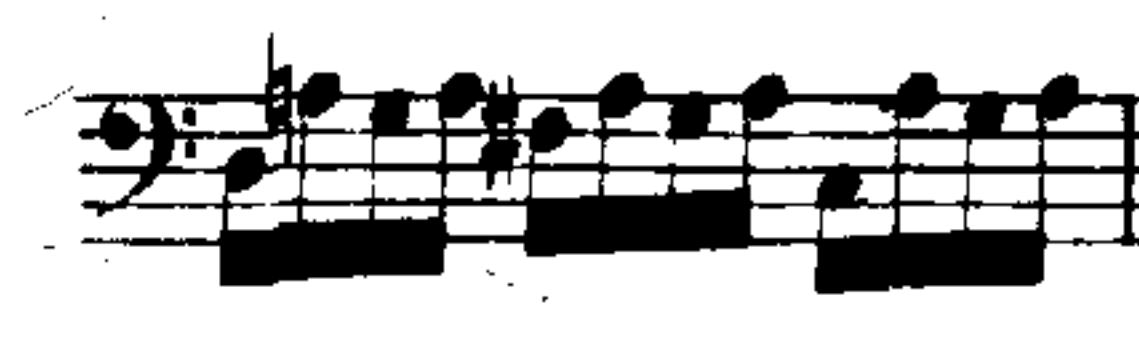
- a. Nr. 8.
- b. S. Nr. 11 scheint auch diese Gestalt gehabt zu haben, da eine Rasur deutlich zu sehen ist.

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


# PRAELUDIUM II.

(Fehlt in Nr. 7.)

**Takt 3.**  
  
 Nr. 9. u. S.


**Takt 6.**  
  
 Nr. 11. S.

**Takt 17.**  
  
 Nr. 4.


**Takt 24.**  
  
 Nr. 6. N.


**Takt 25.**  
  
 P.


**Takt 26.**  
  
 Cz.

**Takt 27.**  
  
 Nr. 9.

**Takt 28.**  
 Keine Tempobezeichnung: Nr. 2. 3.

**Takt 31.**  
  
 Nr. 9. u. S.

**Takt 34.**  
 a.  b.   
 a. Nr. 5. Cz.  
 b. N.

**Takt 36.**  
 a.  b.   
 a. Nr. 11.  
 b. Cz.

**Takt 38.**  
 a.  b.   
 a. Cz.  
 b. Br. 2. und 3.

Forkelsche Gestalt. P. 27 Takte.


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




# FUGA II.

(Fehlt in Nr. 7.)

**Takt 3.**  
  
 N. P.

**Takt 17.**  
  
 Nr. 5. 6. N.

**Takt 20.**  
  
 Nr. 10 (von fremder Hand ist mit kleinen Noten die tiefe Octave bemerkt). P.

**Takt 24.**  
  
 Nr. 9. P.

**Takt 28.**  
 a.  b.  c.   
 a. Nr. 5. 11.  
 b. P. Cz.  
 c. S.

**Takt 29.**  
  
 N. P.

**Takt 30.**  
  
 Nr. 6. 8. 11. S. P. Cz.

☉ auf der Schlussnote: Nr. 2. 3. 10.

# PRAELUDIUM III.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 1 und 55. Takt 17.



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

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



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

Takt 33.



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

Takt 54.



Nr. 4.

Takt 62.



a. Nr. 11. S.

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

c. Cz.

Takt 74 und 75.



a. Nr. 4. 5. 9. 11. Müller. N.

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

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

Takt 99. Takt 101.



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

Takt 103.



Nr. 4.

Takt 104.



Nr. 11 und Müller. S.

☺ auf der Schlussnote: Nr. 10.

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

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



# FUGA III.

(Fehlt in Nr. 7.)

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



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

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

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

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

d. N.

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

Nr. 8; ♯ von fremder Hand.

Nr. 13.

Takt 10.

a. b. c.

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

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

Takt 11. 15.

Nr. 13.

Takt 16.

a. b.

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

Takt 19.

Nr. 13.

Takt 19.

a. b.

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

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

Takt 21-22.

a. b. c. d.

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

Takt 22.

+ *gis*

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

Takt 22-23.

Nr. 13. P.

Takt 24-25.

a. b.

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

Takt 26. 28.

Cz.

Takt 28.

Nr. 9. 11. S.

Takt 35. 36. 37.

Müller.

Takt 35. 36.

Nr. 13.

Takt 40.

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

Takt 46.

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

Takt 48. 49. 53.

Nr. 13.

Takt 54.

Nr. 4.

Takt 55.

a. b.


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

Verzierungen etc.

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

Takt 13.

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

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

Ohne  auf der Schlussnote: Nr. 4.

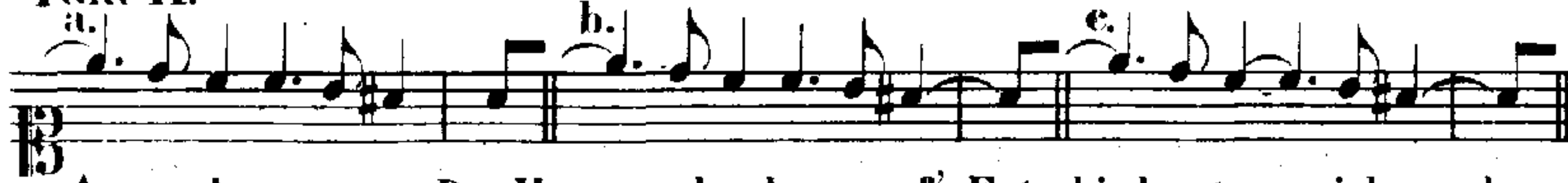
# PRAELUDIUM IV.

(Fehlt in Nr.7.)

Takt 10.



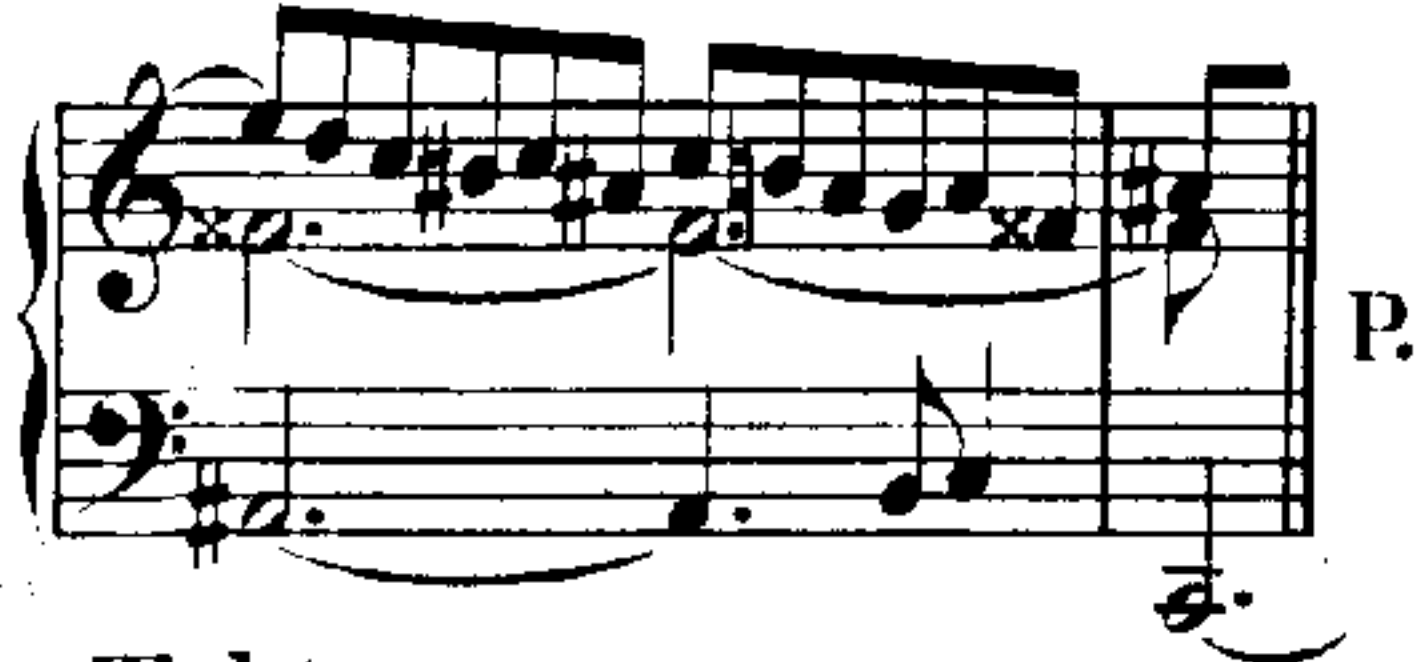
Takt 11.



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

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

Takt 11.



Takt 13.



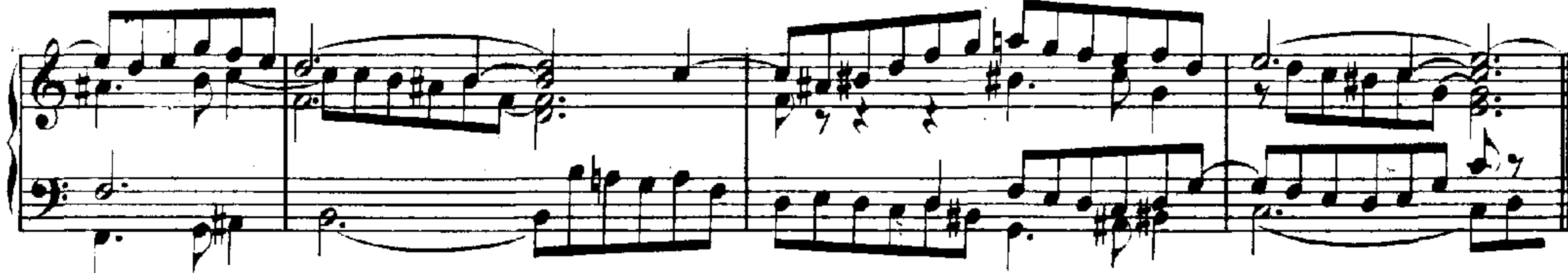
Nr. 11. 12. S. P. Cz. In Nr. 8 ist von fremder Hand diese Lesart auch angemerkt.

Takt 15.



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

Takt 15-18.



Cz!

Takt 18.



Takt 19.



- a. Nr. 4.
- b. N.

Takt 23.  
(21 bei P)



Takt 26.  
(24 bei P)



Takt 26.



Takt 27.  
(25 bei P)



Takt 29.



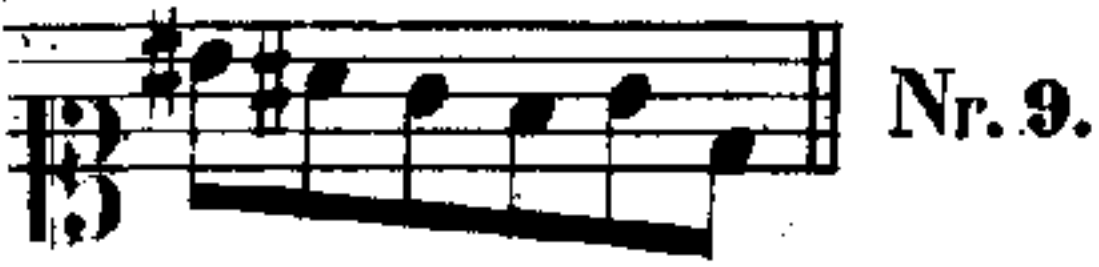
Takt 29 und 30.  
(27 und 28 bei P)



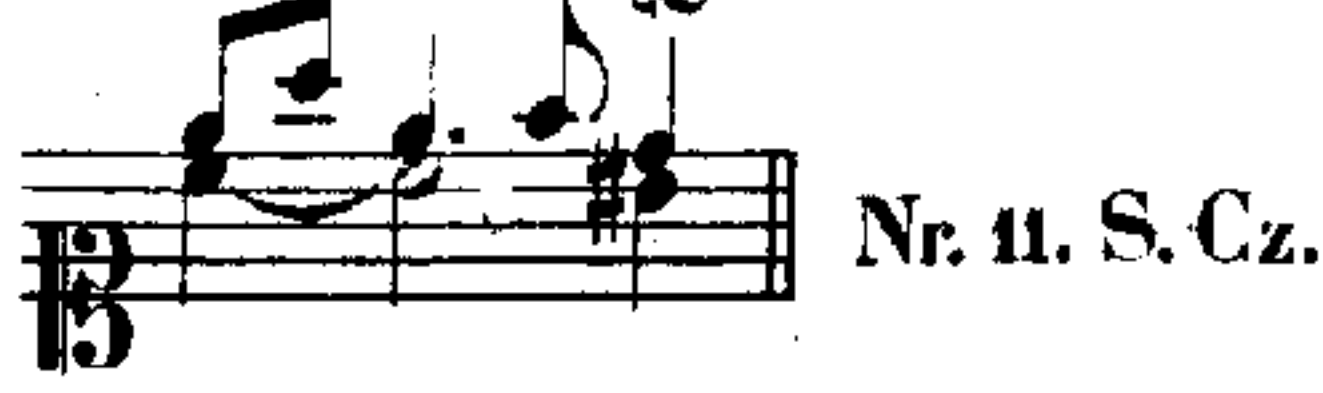
- a. P.
- b. Nr. 8, doch rühren die ## sämtlich von fremder Hand her.

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

Takt 31.



Takt 34.

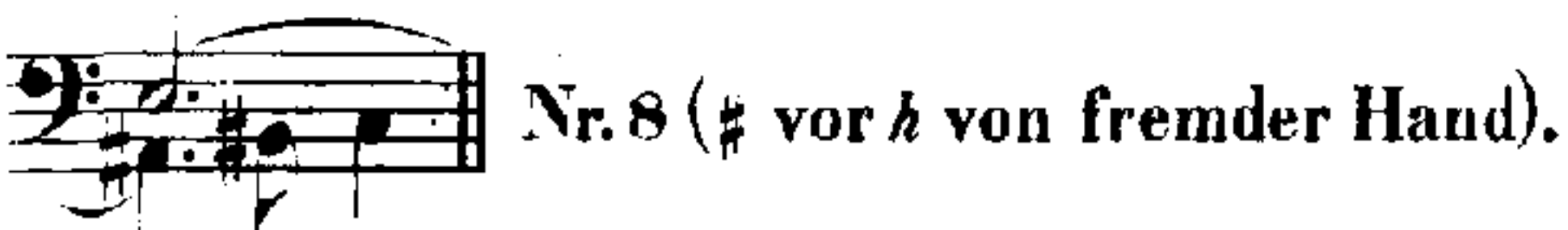


Takt 35.



- a. Cz.
- b. Schl.

Takt 35.



Takt 36.



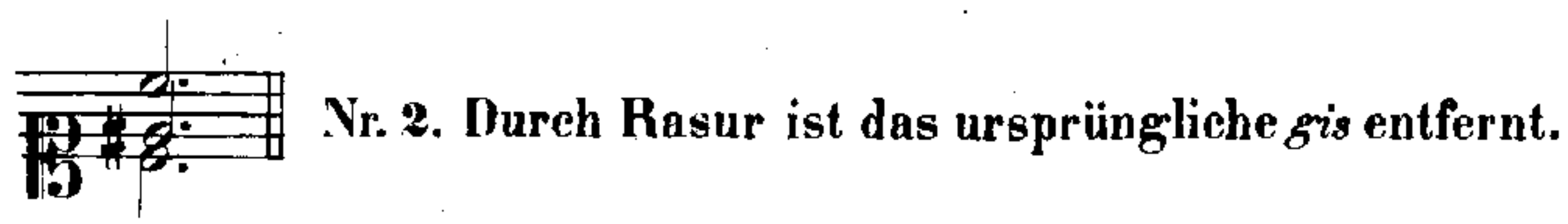
Takt 36.



Takt 37.




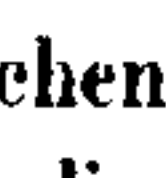
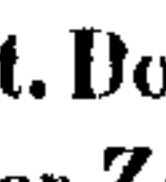
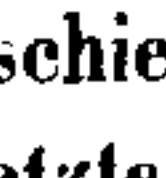
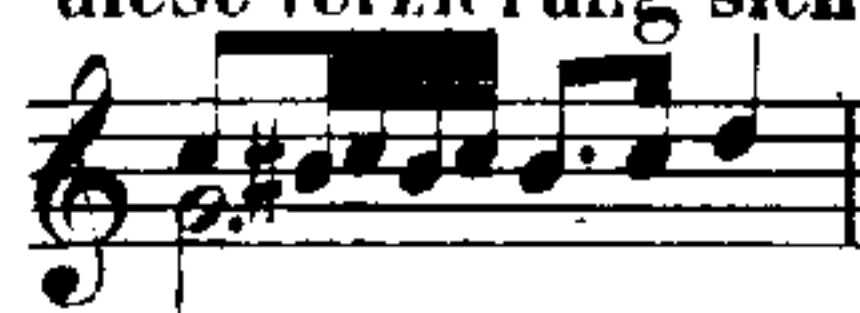
Takt 39.





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

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

Viele dieser Zusätze haben auch in andre Handschriften ihren Weg gefunden, nur an dem Zeichen:  in Takt 29 scheint Anstoss genommen worden zu sein, da Nr. 4 und andere dafür: , Nr. 2:  setzen. In der That ist es in Bach'schen Autographen ungewöhnlich und könnte leicht für das sehr ähnliche  stehen, wie das Umgekehrte in Fuga V. 22 sich ereignet hat. Doch da dies Zeichen des sogenannten „trille appuyé“ (mit gra- dem Strich!) Bach bekannt war, wie sich aus der „Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten“ (Siehe: Band III der Bachgesellschaft, wo das bezügliche Zeichen des letzten Beispiels auch irrthümlich wiedergegeben ist) in dem Clavierbüch- lein für Friedemann ergibt, da ferner diese Verzierung sich für diesen Ort wohl eignet, so möchte jeder Grund fortfallen, hier eine andere zu wählen. Die Ausführung wäre etwa so:  (Wegen der Verkürzung der Ergänzungsnote *cis* zum punktirten *his* vergl. die An- merkung zu Fuga V. 22.) Eine andere Andeutung derselben Manier findet sich: Theil II. Prael. XIII. 44 und 67.

Forkelsche Gestalt. 33 Takte. P.

Bis zu Takt 14 mit der vorigen ziemlich übereinstimmend.

Takt 14 und 15.



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

Takt 32.

(34 des Textes)



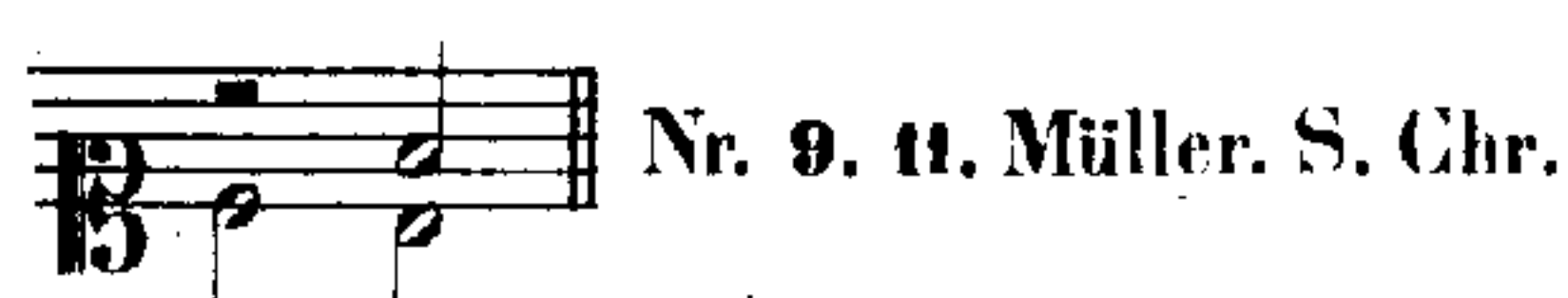
FUGA IV.

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

Takt 11.



Takt 12.



Takt 20.



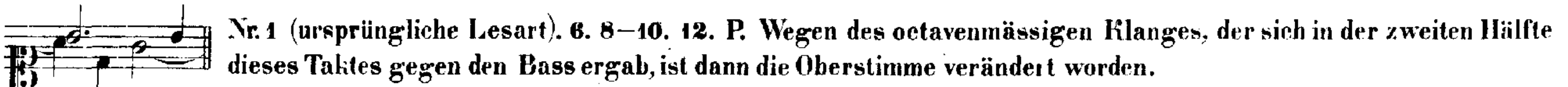
Takt 29.



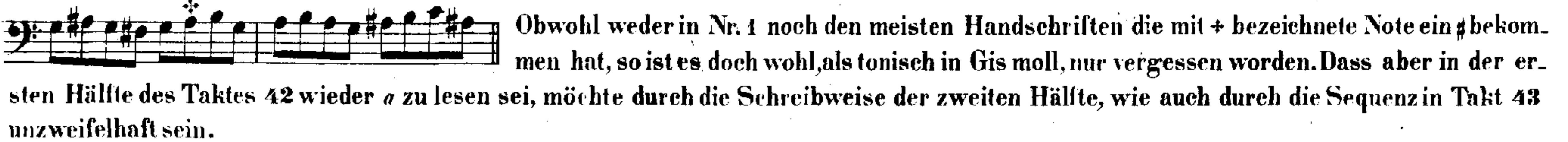
Takt 32.



Takt 41.



Takt 41 und 42.



Takt 42.



Takt 42.



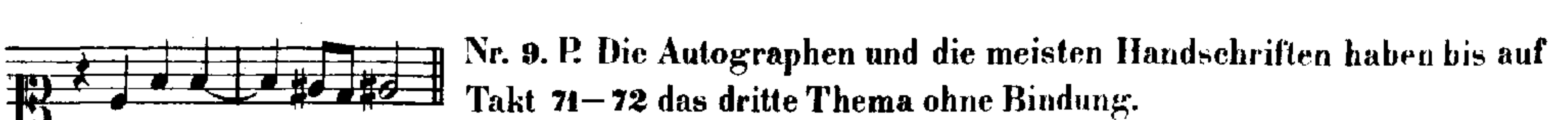
Takt 42 und 43.



Takt 43.



Takt 49 und 50 etc.



Takt 55.



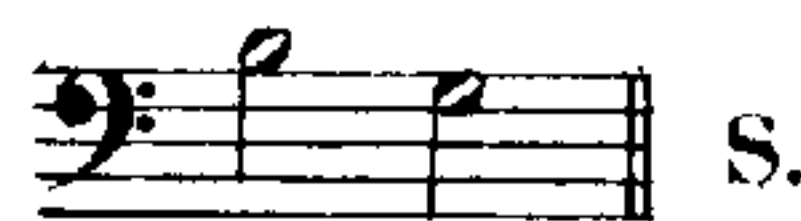
a. Nr. 9.  
b. N. Schl.

Takt 61.



N.

Takt 63.



S.

Takt 68.



P. Cz.

Takt 70.



N.

Takt 75-76.



P. Cz.

Takt 76.



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

Takt 78.



Cz.

Takt 85.



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

Takt 87.



Nr. 9. 11. S.

Takt 94.



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

Takt 95.



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

Takt 96.



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

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

Takt 98.



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

Takt 99.



P. Cz.

Takt 101-102.



Nr. 4.

Takt 102.



P.

Takt 103.



P. Cz. Octaven gegen die vierte Stimme!

Takt 111 und 112.



B. W. XIV.

Ohne  $\circ$  auf der Schlussnote: Nr. 2-4.

# PRAELUDIUM V.


Takt 9.  N.

Takt 15.  P. Cz.


Takt 28.  Nr. 11. N. Cz.

Takt 29.  Nr. 9.


Takt 29.  Nr. 11. N. S. P. Cz.

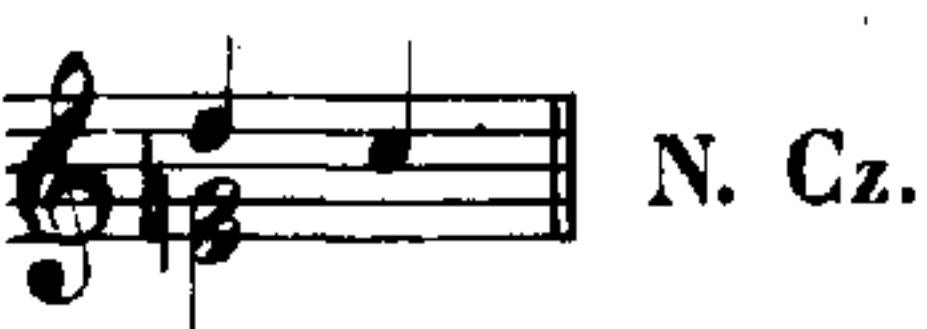
Takt 29 und 30.  Nr. 11. N. Cz.

Takt 32.  Nr. 10.

Takt 33.  a. b. a. Nr. 8. Spuren einer Rasur machen wahrscheinlich, dass ursprünglich die Gestalt von Nr. 7 dagestanden habe. b. Nr. 2. 3. 6. 9-11 und die meisten Drucke.

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

Takt 33.  In diesem Laufe, in welchem nach der Bach'schen Schreibweise das *fis* nach *gis* ohne besondere Erhöhung geblieben ist, lesen die meisten Drucke sowohl im zweiten wie im vierten Viertel irrthümlich immer *f*. Richtig nur: Br. 1-3.

Takt 34.  N. Cz.

Takt 35.  a. b. a. Nr. 2. b. Br. 2.

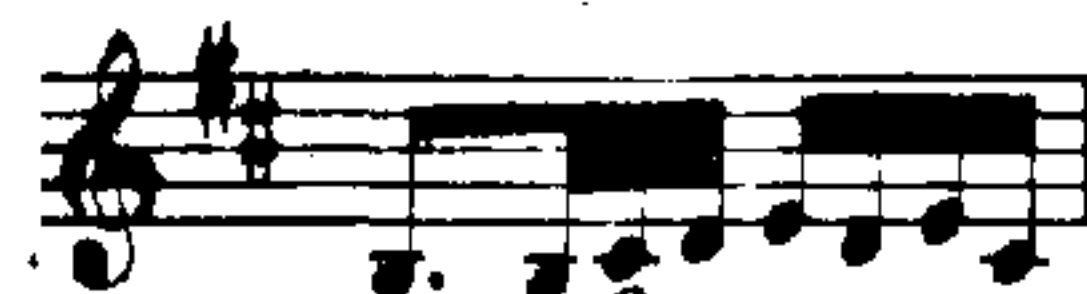
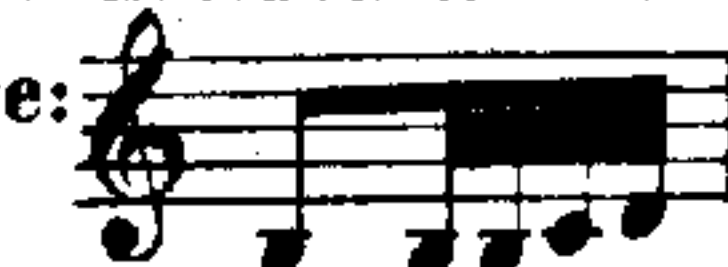
## Forkel'sche Gestalt. P. 22 Takte.

Von Takt 18 geht es so zum Schlusse:

Takt 18. 

# FUGA V.

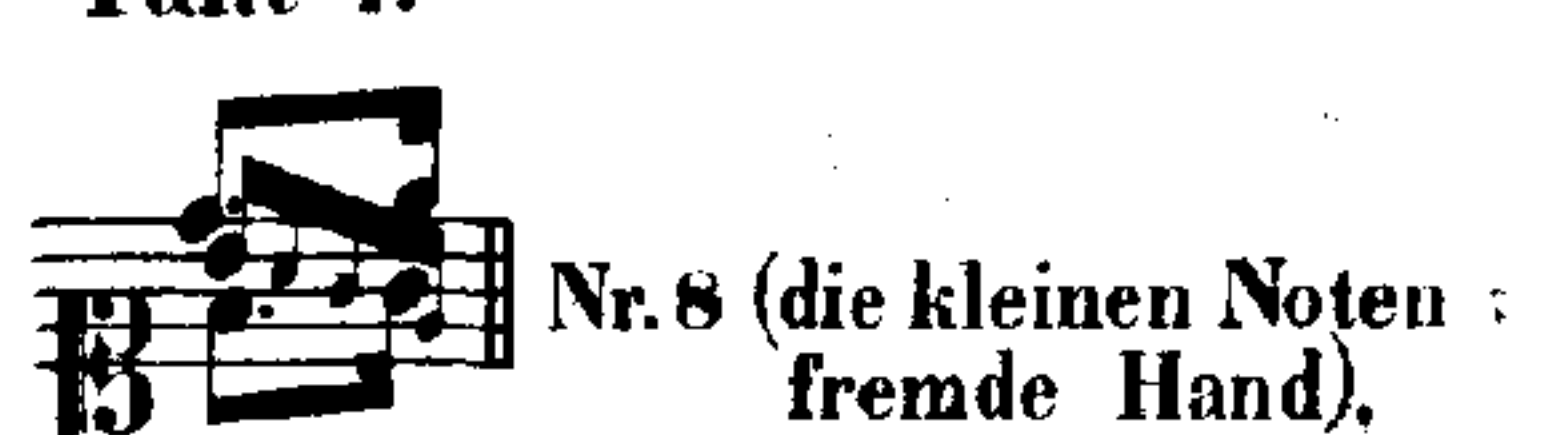
Takt 3 etc. etc.


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

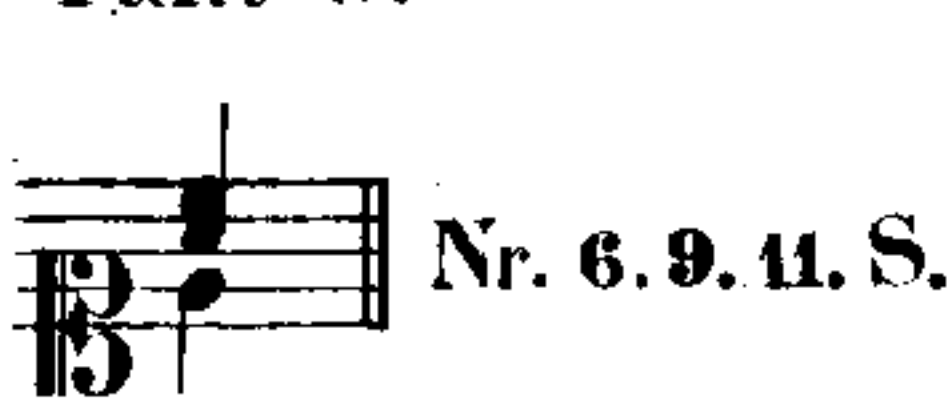
Takt 6.  Nr. 9. S.


Takt 6.  P. Cz.

Takt 7.  S.

Takt 7.  Nr. 8 (die kleinen Noten: fremde Hand).

Takt 7.  a. b. a. Nr. 11. S. b. N.

Takt 8.  Nr. 6. 9. 11. S.

Takt 12.  a. b. a. Nr. 13. P. b. Br. 2 und 3.

## Takt 13.



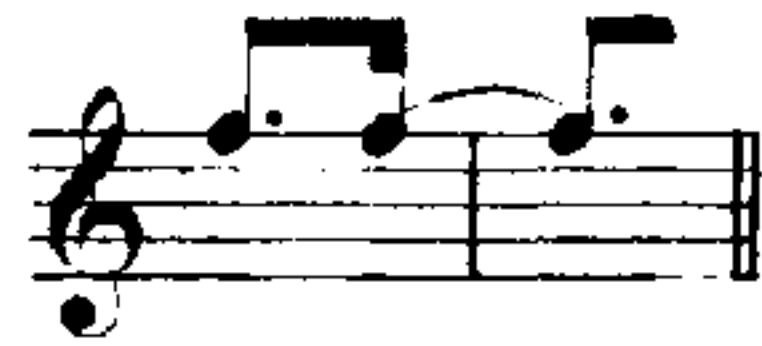
Nr. 13. P. Cz. Auch in Nr. 10 ist wahrscheinlich diese Lesart erst nachträglich verändert worden, da Spuren einer Rasur deutlich zu sehen sind. — Die harmonische und melodische Monotonie, welche der dreimalige Eintritt des Thema mit *d* ergab, veranlasste wohl die Umwandlung in die Gestalt unseres Textes,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

## Takt 14.



Nr. 13. P.

## Takt 14–15.



P. Cz.

## Takt 22.



a. Nr. 7.

b. Nr. 8 (die kleinen Noten fremde Hand).

c. Kr.

d. Nr. 9. 11. S.

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

## Takt 22.



N.

## Takt 24.

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

## Takt 26.



a. Nr. 4.

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

## Takt 26.



P. Cz.

## Takt 10.



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

## Verzierungen.

## Takt 20.

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



## Takt 22.

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

folgende Ausführung brauchbar:

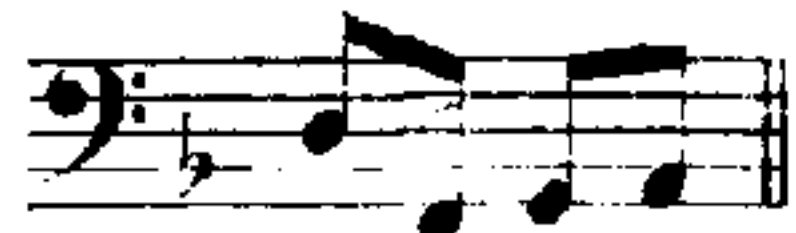
Will man den Triller etwas länger haben, so möchte ein vorausgehendes *rit.**ritard.* wünschenswerth sein:Die Verkürzung der letzten Note *d* führt vielleicht auch die gleichzeitige Ver-kürzung der dazugehörigen Bassnote *a* herbei. (Vergl. die Anmerkung zu Takt 22 des Textes.)Nr. 2 hat übrigens abweichend: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

dessen Ausführung hier ebenfalls nicht unpassend wäre:



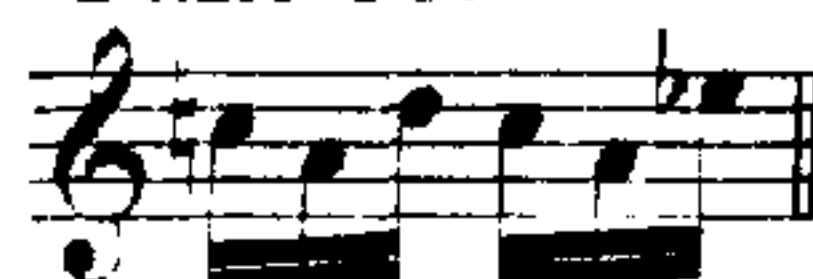
(Vergl. Prael. IV.)

Takt 14.



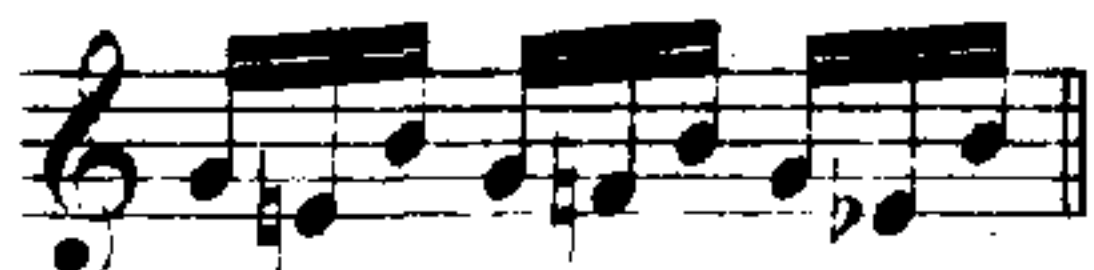
Nr. 8. S. Dagegen Cz. den ganzen Takt wie P. (Siehe später.)

Takt 20.



Cz.

Takt 20.



N. Cz.

Takt 21.



Br. 2 und 3.

Takt 25.



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

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

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

Forkelsche Gestalt. P. 15 Takte.

Gleich nach Takt 13 tritt der Schluss ein:



FUGA VI.

Takt 5.



Nr. 9.

Takt 25.



Nr. 8.

Takt 26.



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

Takt 30.



Nr. 11. S. Cz.

Takt 34.



S.

Takt 35.



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

Takt 36.



N. (Vergl. Fuga I. 19.)

Takt 40.



P. Cz.

Takt 43.



N. Cz.

Takt 43.



N.

Takt 43 und 44.



Nr. 2-4. 10.

Verzierungen etc.

Takt 9. 10. 11. 21. 29.

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



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

Takt 30. 31. 32.

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

Takt 9. 10. 11. 29.



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

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

# PRAELUDIUM VII.

Takt 3-4.

a. b. c.

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

Takt 5.

a. b.

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

Takt 9.

a. b.

a. Nr. 6.  
b. N.

Takt 14-15.

S.

Takt 17.

P. Cz.

Takt 20.

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

Takt 30 und 31.

P. Cz. Die Mittelstimmen sind verwirrt.

Takt 31.

Nr. 11. S.

Takt 33.

Nr. 11.

Takt 34.

a. b. c.

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

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

Takt 42 und 43.

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

Takt 42 und 43.

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

Takt 44.

N.

Takt 46.

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

Takt 48.

N. P. Cz.

Takt 49.

a. b. c.

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

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

Takt 49.

P. Cz. Durch die Zufügung des *b* ist Fünfstimmigkeit entstanden.

Takt 50-51.

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

Takt 59.

P. Cz.

Takt 59-60.

a. b.

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

Takt 64.

P. Cz.

Takt 68.

Nr. 9. N.

Takt 62.

S.

Takt 67.

a. b.

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

Takt 69.

Nr. 4.

Takt 9.

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

Takt 10.

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

Takt 41.

Nr. 7 (von fremder Hand).

Verzierungen etc.

Ohne  $\text{tr}$  auf der Schlussnote: Nr. 7.

FUGA VII.

Takt 4 und 5.

Nr. 10.

Takt 5.

N. Schl. Imb. Br. 3.

Takt 8.

N. Imb.

Takt 9.

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

Takt 10.

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

Takt 12.

Nr. 11. S.

Takt 15.

Nr. 10. P. Cz.

Takt 22.

P. Cz.

Takt 25.

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

Takt 26.

Nr. 10. N.

Takt 30.

N.

Takt 33.

Cz!

Takt 36.

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

Verzierungen.

Takt 27.

Nr. 4.

Takt 36.

Nr. 4.

# PRAELUDIUM VIII.

Takt 3.



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

Takt 4.

5.



Nr. 13.

Takt 4-5.

6-7.



Nr. 13. P. Cz.

Takt 8.



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

Takt 9.



Nr. 11. Schl.

Takt 10.



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

Takt 13.



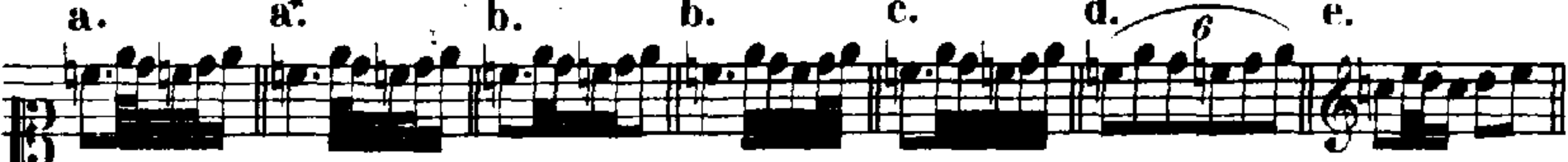
Nr. 11. 13. S. N. P. Cz. (Ohne Mittelstimme: es)

Takt 13.



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

Takt 13.



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

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



Takt 14.



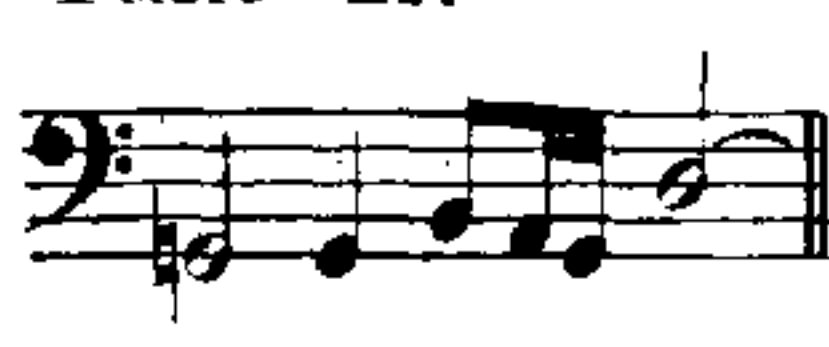
N.

Takt 15.



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

Takt 17.



Nr. 13.

Takt 18.



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

Takt 18-19.



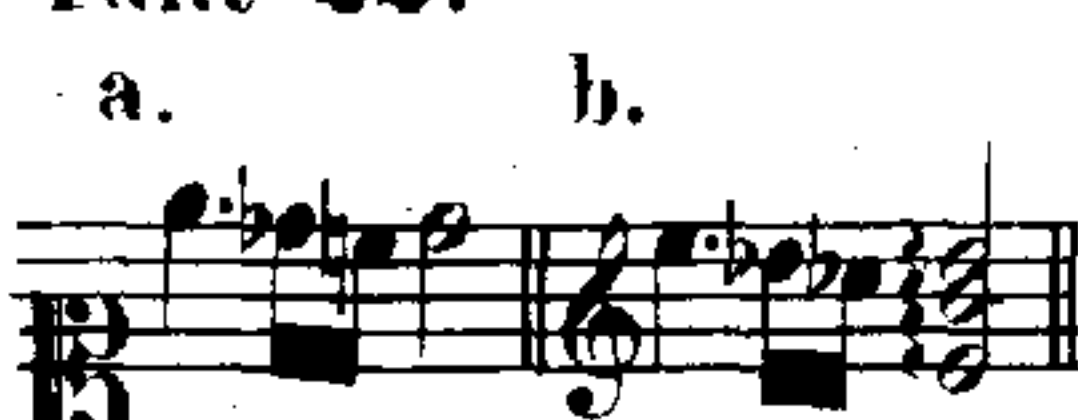
a. Nr. 13.  
b. P. Cz.

Takt 19.



Nr. 11. 13. P. Cz.

Takt 22.



a. Nr. 8 ( $\sharp$  von fremder Hand). S.  
b. P. Cz.

Takt 24.



Nr. 4.

Takt 27.



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

Takt 28.



Nr. 13. P. Cz.

Takt 29.



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

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



Takt 29.  
 a. b.   
 a. Nr. 8.  
 b. N. Cz.

Takt 36.  
 a. b. c.   
 a. Nr. 10.  
 b. Nr. 9. 11. S.  
 c. N. Cz.

Takt 37.  
 a. b.   
 a. Nr. 9.  
 b. N.

Takt 38.  
  
 Nr. 9.

Takt 39.  
  
 Nr. 2 (nachträgliche Correctur), 11. S.

Takt 39.  
 a. b. c.   
 a. Nr. 4. b. N. Cz. c. S.

Takt 15. 24. 28.  
  
 Nr. 7; sämtliche Zusätze von fremder Hand.

Verzierungen etc.

Takt 36.  
 a. b.   
 a. Nr. 1-3. 10.  
 b. Nr. 7.

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

Takt 36.  
 a. b.   
 a. Nr. 1; das ursprüngliche  $\curvearrowright$  von fremder Hand so verändert.  
 b. Nr. 4.

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

Takt 14. 17. 22.  
  
 Nr. 7. Ebenso sind in Takt 32-34 zu jedem Accorde Harpeggienzeichen zugefügt.

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

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

Takt 28 etc. Nach Takt 27 folgt der Schluss:

Wegen der scheinbaren Triole in Takt 29 siehe Takt 3.

FUGA VIII.

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

Takt 11.  
  
 Nr. 11. 13. S. P.

Takt 16.  
  
 P.

Takt 17.  
  
 Nr. 2. 3. 8. 9. 11. 12. N. S. P. Cz.

Takt 20 und 21.  
 a. b.   
 a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 7-10. 13. N. P.  
 b. Nr. 6.

Takt 22 und 23.  
  
 Nr. 13.

Takt 25.  
  
 N. (Vergl. Takt 39. 46. 84.)

Takt 30.  
  
 Nr. 11. 12. Fast alle Drucke. (Wegen der querständigen Form des Textes vergl. Fuga XIV. 33; ferner: Fuga XII. 32; Fuga XIV. 36; Prael. XVIII. 15. etc. etc.)

## Takt 39.



## Takt 41. b.



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

## Takt 46.



## Takt 48.



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

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



## Takt 52.



## Takt 62.



Nr. 13.

## Takt 69.



Nr. 13.

## Takt 73 und 74.



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

## Takt 73.



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

## Takt 75. 76.

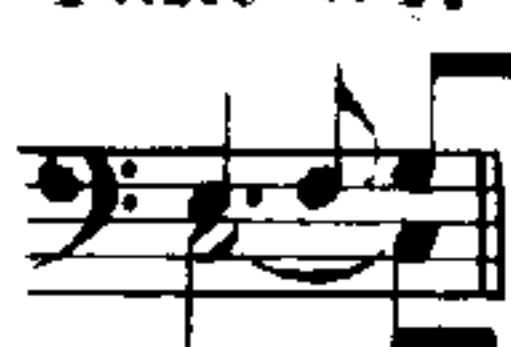


## Takt 83.



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

## Takt 84.



## Takt 87.



## Verzierungen.

Nr. 7 (fremde Hand).

## Takt 62.



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

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

## PRAELUDIUM IX.

## Takt 4.



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

## Takt 7.



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


## Takt 8 und 9.




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


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

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

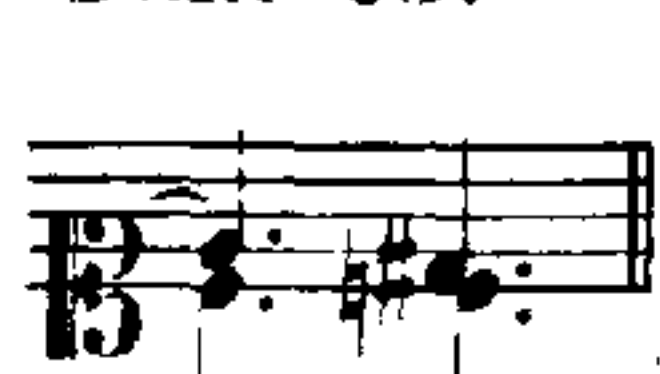
Takt 13.  
 Nr. 13. P. Cz.

Takt 13.  
 P. Cz.

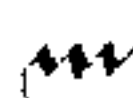
Takt 18.  
 Nr. 11. S. P. Cz. In Nr. 8 ist *h* von fremder Hand zugefügt.

Takt 21.  
 Nr. 13.

Takt 22.  
 Nr. 9.

Takt 23.  
 Nr. 13.


Verzierungen etc.

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

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


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


FUGA IX.


Takt 4.  
 Nr. 11. (Das *z* ist, wohl von fremder Hand, in das ursprüngliche *#* hineingeschrieben.) N.


Takt 6 und 7.  
 Nr. 8. 11. 12. N. P. Cz.


Takt 12.  
 Cz!


Takt 16.  
 a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6-10. 12. 13. N. P. Cz.  
 b. Nr. 11. S.

Takt 19.  
 Nr. 7. In Nr. 8 ist der Irrthum nachträglich verbessert.


Takt 20.  
 Cz!

Takt 22.  
 Nr. 7. Von Drucken S. allein. In Nr. 8 ist der Irrthum nachträglich verbessert.

Takt 24.  
 Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 7-11. 13. S. P.


Takt 25 und 26.  
 Nr. 13. Dies ist die Variante, welche Forkel (Bachs Leben, Seite 27) bedauert, aus allzugrosser Aengstlichkeit nicht in seine Ausgabe aufgenommen zu haben, und von welcher er den fließenden Gesang aller Stimmen rühmt. Welches Resultat hauptsächlich der Octaven-Parallele zu verdanken sein soll!!


Takt 26.  
 a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 4. 6-11. S. N.  
 b. Nr. 1 (nachträgliche Correctur). 2. 3. 5. Ir.  
 c. P. d. Cz.

Takt 27.  
 a. Nr. 1 (ursprünglich). 7. 8. 10. 12. 13. P.  
 a\* Nr. 9. 11. S.  
 b. Nr. 1 (nachträglich). 4. 5.  
 b\* Nr. 2. 3. N. Cz.  
 b\*\* Nr. 6.

Takt 27.  
 a. N.  
 b. Cz.

Takt 28.  
 a. P.  
 b. Cz.  
 c. Nr. 12. Br. 3.

Takt 28.  
 Nr. 13.

Ohne  auf der Schlussnote: Nr. 4.

# PRAELUDIUM X.

Takt 1. +



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

Takt 4.



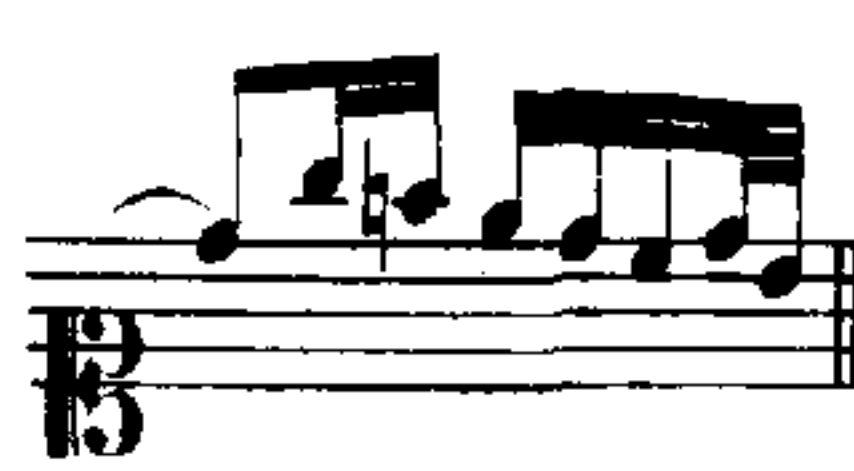
N. Cz.

Takt 5.



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

Takt 7.



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

Takt 9.



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

Takt 11.



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

Takt 13.



Cz.

Takt 15.



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

Takt 20.



Cz.

Takt 21 und 22.



Nr. 11.

Takt 25.



Nr. 9. 11. S.

Takt 28.



Br. 2 und 3.

Takt 32.



Cz.

Takt 32.



Nr. 9. 11. S.

Takt 41.



S.

Der Schlussaccord Moll: N. Cz.

## Verzierungen etc.

Takt 9.



Nr. 1-3. 7. 10.

Takt 10. 12.



Nr. 11. S. N. Cz.

☉ auf der Schlussnote: Die meisten Handschriften.

## Forkelsche Gestalt. P. 23 Takte.

Takt 1 etc.



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

Takt 21 etc.



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

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

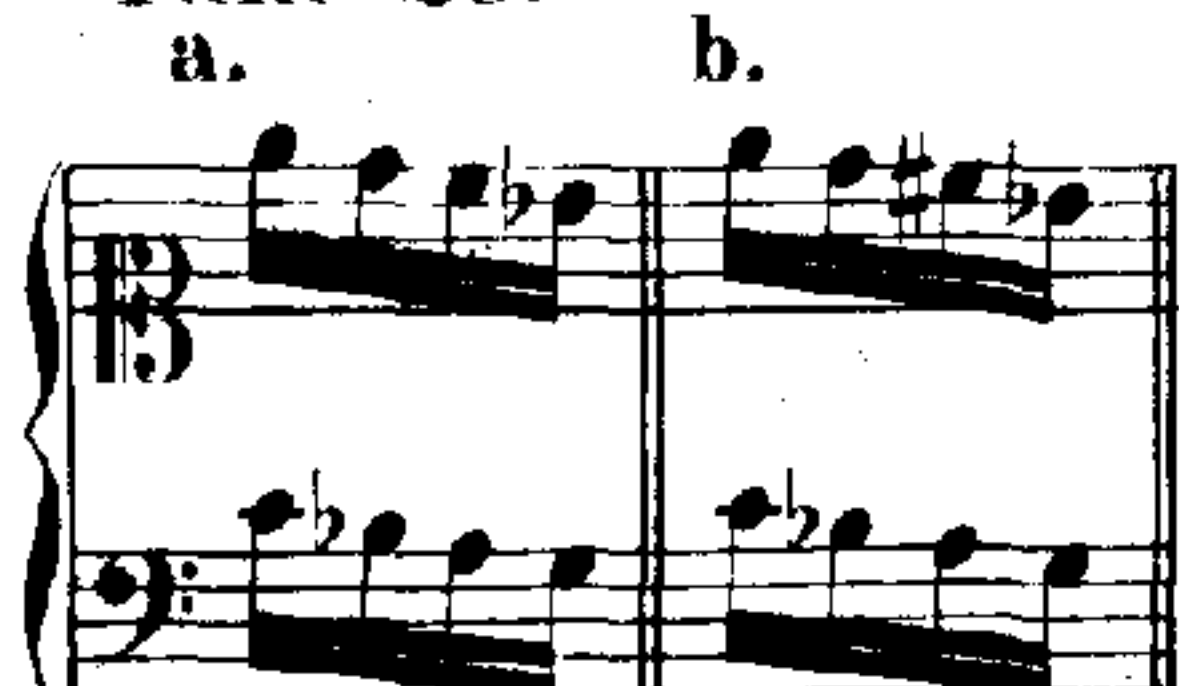
## FUGA X.

## Takt 21.



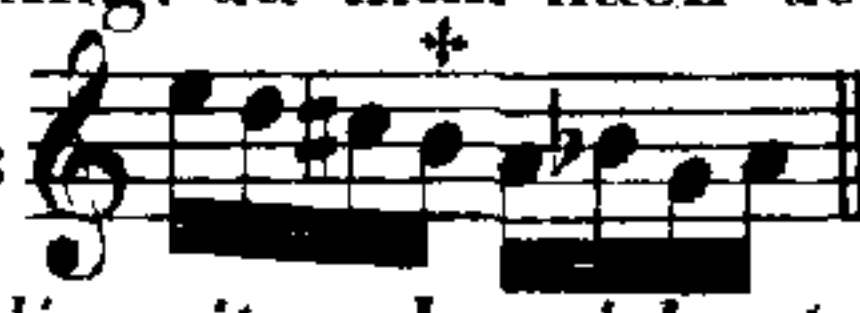
Nr. 7-9. 12. (Nr. 8 von fremder Hand  $\sharp$  vor  $g$ ) S. Kr.— Diese Lesart, in welcher die kleine Terz des im nächsten Takte eintretenden Thema schon vorgefühl wird, ist wohl vorzuziehen. Vergl. Takt 31 und 33.

## Takt 29.



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

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

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

## Takt 31.



N.

## Takt 33.



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

## Takt 39.



P. Cz.

## Takt 40-41.



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

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

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

## Takt 42.



P. Cz.

# PRAELUDIUM XI.

Takt 1 und 2.



Takt 11.



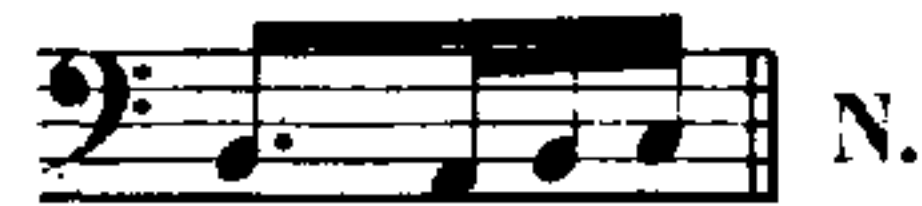
Takt 11.



Takt 17.



Takt 18.



## Verzierungen etc.

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

Takt 13.



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

Takt 18.

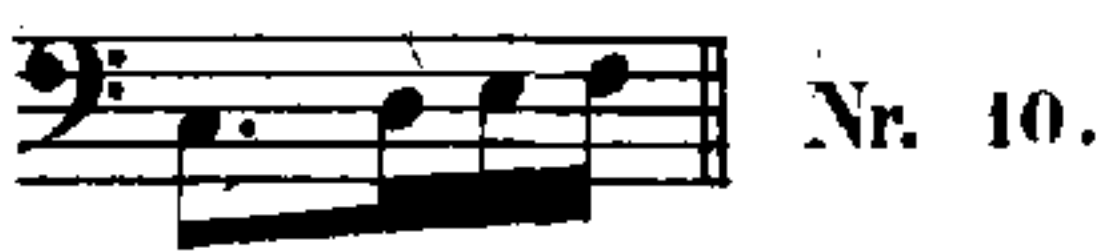


# FUGA XI.

Takt 11.



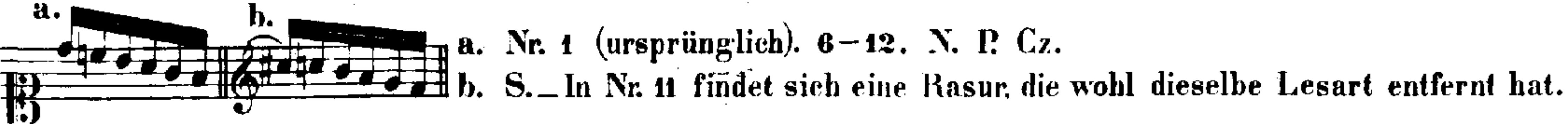
Takt 17.



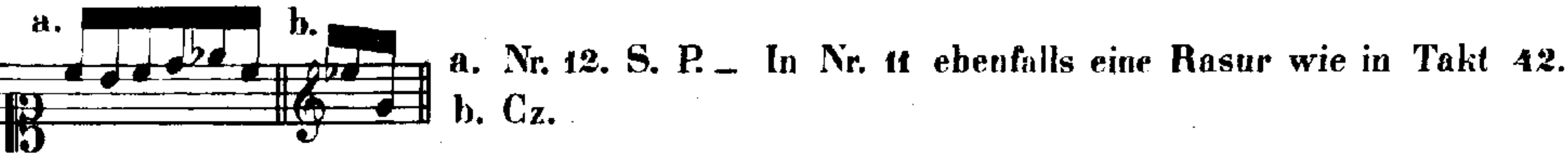
Takt 37.



Takt 42.



Takt 47.



Takt 54.



Takt 63.

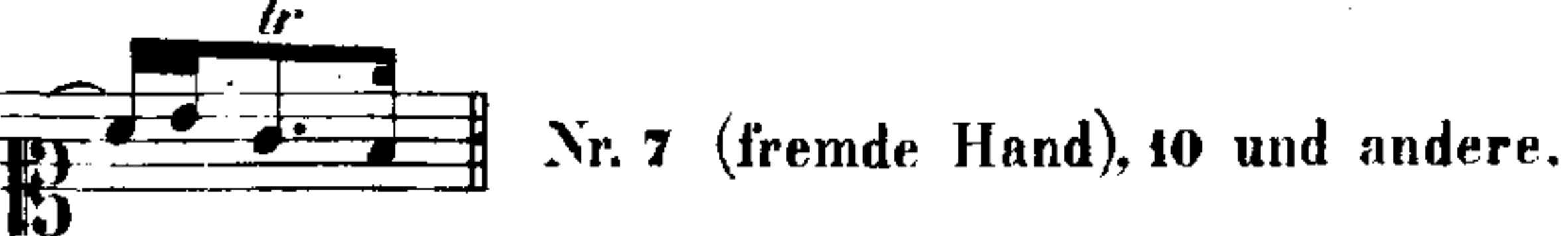


Takt 72. Die meisten Handschriften haben, ohne Beachtung des Auftaktes der Fuge, der Schlussnote die volle Dauer als  $\frac{3}{8}$  gegeben. Dieselbe Nachlässigkeit zeigt sich im zweiten Theile öfter. - Nr. 1 und 10 sind correct.

## Verzierungen etc.

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

Takt 71.



Takt 3.



Takt 3.



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

Takt 7.



a. Nr. 6 (*g* wahrscheinlich). 7-9. 12. S. Kr.  
b. Nr. 1-5. 10. Nr. 11 nach Rasur des ursprünglichen *g*. N. P. Cz.

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

Takt 9.



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

Takt 14.



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

Takt 14 und 15.



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

Takt 15.



P. Cz.

Takt 15.



Nr. 10.

Takt 17-18.



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

Takt 20.



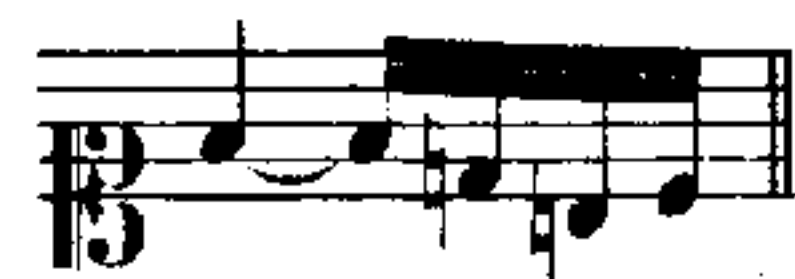
Cz.

Takt 20.



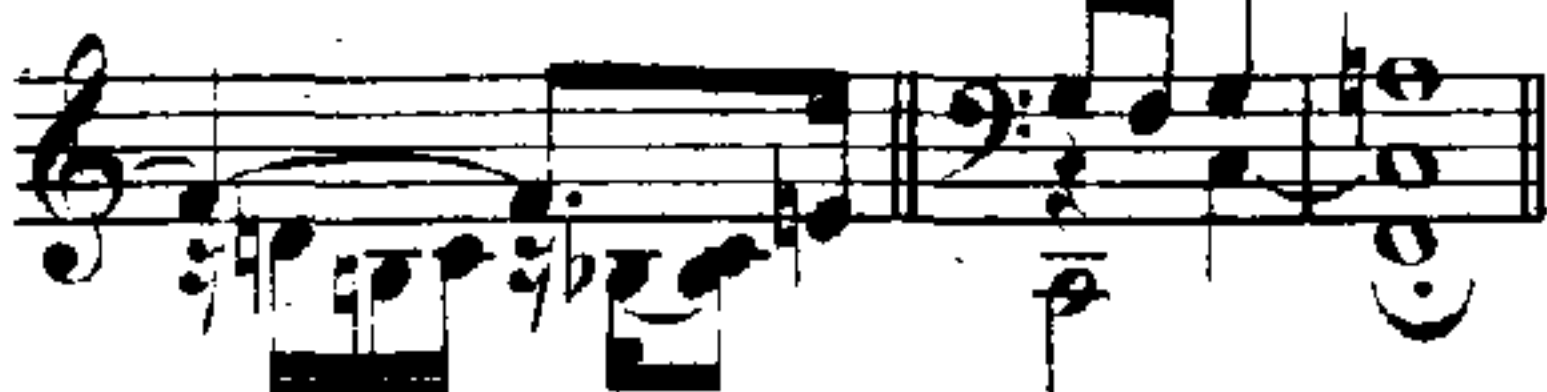
Nr. 10.

Takt 21.



Nr. 9. 11. S.

Takt 21.



21-22.

Cz.

Takt 21-22.




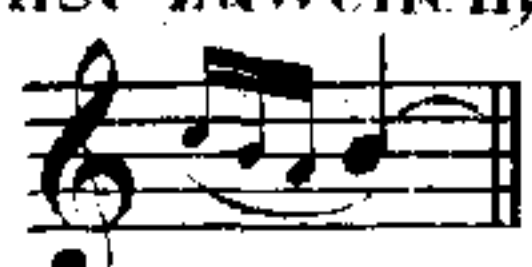
Nr. 7. 8. 10. 11. S.

Takt 22.

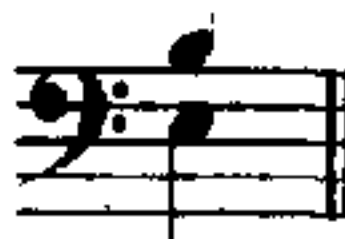


Nr. 12. Br. 2 und 3.

Verzierungen etc.

Takt 8. Wiewohl der Triller auf der ersten Note der Oberstimme auch länger dauern kann, so wird er doch besser als kurzer Triller von vier Noten ausgeführt:  Vielleicht findet, wie auch sonst zuweilen, sogar eine Verwechslung mit dem Doppelschlage statt, der sich hier wohl am Besten anschmiegen würde: 

Takt 8.



Nr. 6-8 ohne *tr*.

Takt 10.



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

Ohne  auf der Schlussnote: Nr. 4.

Forkelsche Gestalt. P 17 Takte.

Nach Takt 15 folgt der Schluss:

Takt 15.



Merkwürdig ist die mit + bezeichnete Stelle, wenn nicht etwa  $\frac{1}{2}$  bloss vergessen sein sollte.

# FUGA XII.

Takt 11 und 12.

B. Cz. Ohne Stimmenkreuzung.

Takt 11. 13.

Cz.

Takt 14.

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

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

Takt 27.

N.

Takt 28.

Cz.

Takt 29.

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

Takt 32.

Nr. 7. In Nr. 8 von fremder Hand nachträglich  $\flat$  über  $g$ . — S. fir. (Vergl. Prael. VII. 63; Fuga VIII. 30; Fuga XIV. 36; Fuga XIX. 52.)

Takt 41.

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

Takt 46.

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

Takt 48.

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

Takt 58.

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

Takt 3. 6. 9. 21. 30.

## Verzierungen.

Nr. 7 (fremde Hand).

Takt 57–58.

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