

ZWEITER THEIL.

PRAELUDIUM I.

(Nach Nr. 4.)

Takt 14.



Wiewohl in keiner Handschrift das mit + bezeichnete *g* erhöht ist, lesen die meisten Drucke dasselbe nach ihrer Orthographie irrthümlich als *gis*.

Takt 16.



Nr. 12. N.

Takt 16.



Cz.

Takt 22.



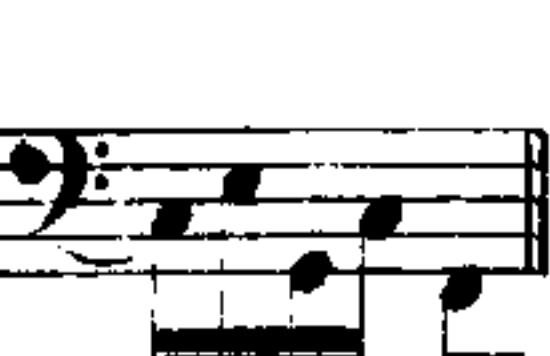
N. Das querständige *b* gegen das liegende *b* der Oberstimme findet eine Parallele in Takt 33.

Takt 30.



N.

Takt 30.



Schl.

Takt 30-31.



Nr. 2. 8. 12 und die meisten Drucke ohne Bindung *d-d*.

Abweichende Gestalt. (Nr. 2. 3. 9. 16. 18.)

Takt 1 und 2.

3.

6.

(21 ebenso)

8.

(20 und 22 ebenso)

9.

(23 ebenso)



Takt 12.

13.

14.

15.

16.

17.

18-20.



Takt 27.

28.

31.

34.



FUGA I.

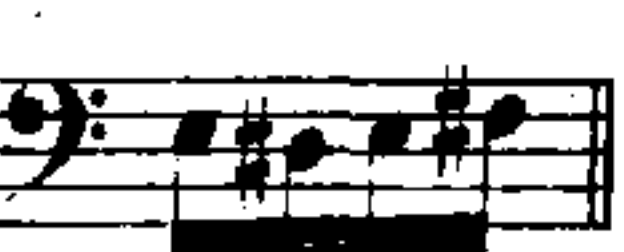
(Nach Nr. 4.)

Takt 15.



Nr. 4. Das $\sharp$ scheint erst nachträglich zugefügt, und es hat vielleicht in genauer Uebereinstimmung mit Takt 17 ursprünglich *c* geheissen.

Takt 17.



N.

Takt 22.



Cz.

Takt 81.



a. Nr. 4.

b. Nr. 2. 3. Imb.

Verzierungen.

Abgesehen von der gewöhnlichen Confusion vieler Handschriften und Drucke im Gebrauch des Zeichens für den Mordent und den Triller, liesse sich allerdings der Mordent überall anbringen, wo das Thema eintritt. Doch scheint diese Verzierung ihrem Zwecke, die betreffende Note scharf zu accentuiren, besser zu entsprechen, wenn sie nicht allzuverschwenderisch gebraucht wird. Deshalb möchte sie, ausser den bemerkten Takten, höchstens noch an entscheidender Stelle anzuwenden sein, zum Beispiel Takt 40, wo wieder nach der Tonica zurückgekehrt wird. Vergl. deshalb: Fuga XII.

Abweichende Gestalt. (Nr. 2. 3. 9. 16. 18.)

Takt 13.

67-70.

76.

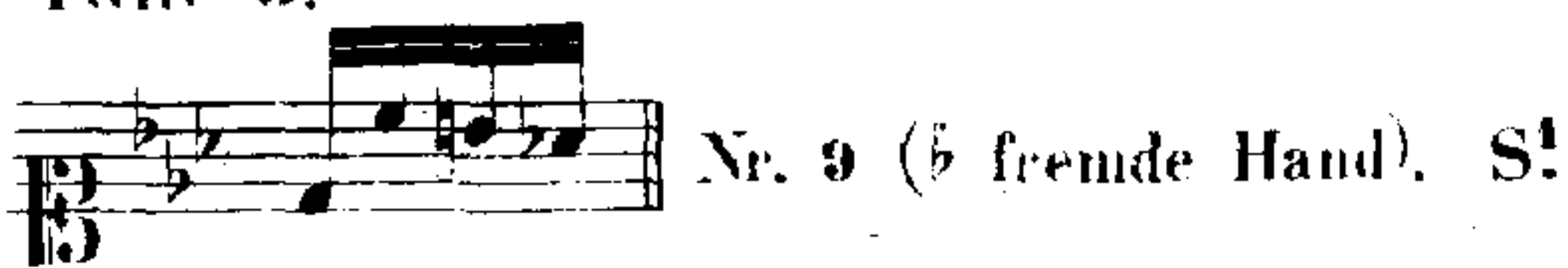


B. W. XIV.

PRAELUDIUM II.

(Nach Nr. 4.)

Takt 3.



Takt 4.



Takt 7 und 8.

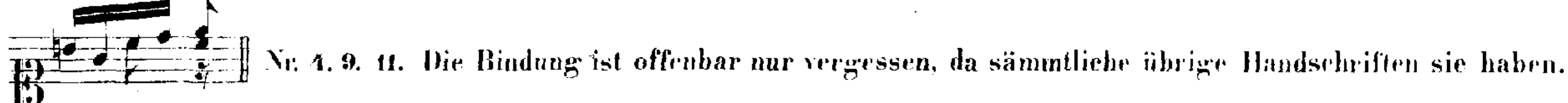


a. Die meisten Handschriften und Drucke.

b. Nr. 2 (— fremde Hand?), 3.

c. Br. 2. 3.

Takt 28.



FUGA II.

(Nach Nr. 4.)

In Betreff der Stimmführung dürfte die Bemerkung nicht überflüssig sein, dass die Takt 6 schliessende dritte Stimme bis zu Takt 15 pausirt, während die tiefste Stimme von Takt 7 für sie eintritt. Nachdem diese letztere in Takt 14 geschlossen hat, pausirt sie ihrerseits, bis sie in Takt 19 wieder mit der Vergrösserung einsetzt.

Takt 18. Sämmtliche Handschriften haben die Lesart unseres Textes, von Drucken: S. N. Die vortreffliche Lesart der beigefügten Variante findet sich in: P. Cz. Wo sie herkommt, liess sich nicht ermitteln.

Takt 21.



Takt 26.



Takt 26.



Takt 26.



Takt 28.

Die meisten Handschriften und Drucke haben den Moll-Schluss.

Verzierungen.

Ausser dem Trillerzeichen in Takt 2 (ganz kurzer Triller) findet sich in einigen Handschriften dasselbe auch in Takt 4 wiederholt.

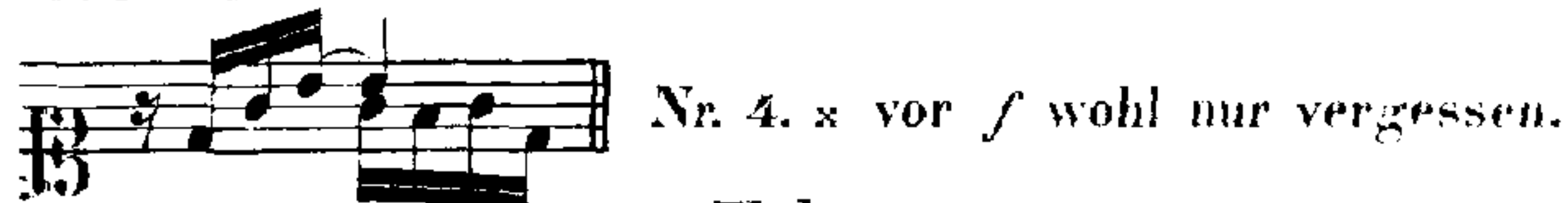
PRAELUDIUM III.

(Text nach Nr. 14. Ebenso: Nr. 2, 3, 8, 9, 15, 18. S¹. N. Variante nach Nr. 4. Ebenso Nr. 11. S². P. Cz. Br.)

Takt 3.



Takt 4.



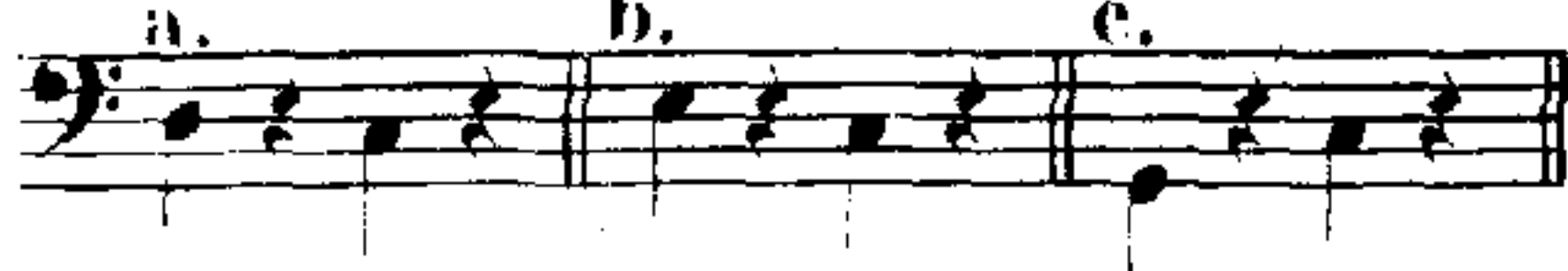
Takt 5.



Takt 11.



Takt 16.



a. Nr. 14. P

b. Die meisten Handschriften und Drucke.

c. Br. 2. 3.

Vergleiche weiter unten die alte Gestalt.

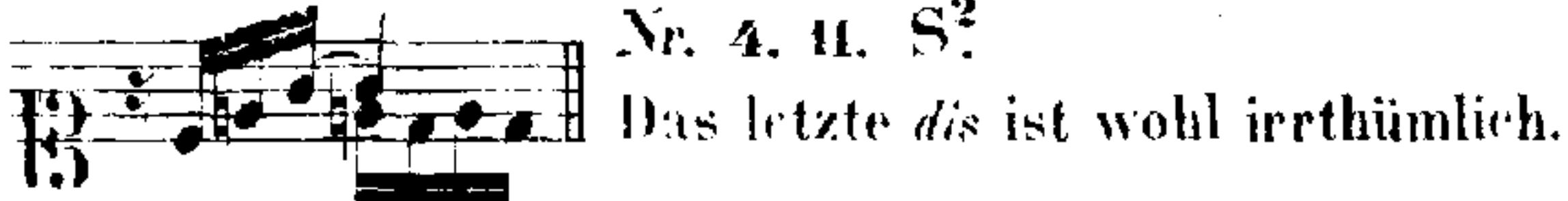
Takt 18.



Takt 23.



Takt 24.



Takt 49.



S¹ und andre mehr. Wie aus der Uebereinanderstellung der Noten ersichtlich, beruht diese Lesart auf einem Versehen.

B. W. XIV.

Die Vorschläge des Allegro sind in Nr. 4 nach alter Weise durch Häkchen angedeutet, ebenso im Autographen Nr. 14, nur dass nachträglich noch Achtelvorschläge zugefügt worden sind. Nr. 2. 3. haben ebenfalls Achtelvorschläge, die in einigen Handschriften auch ganz fehlen. Den Vorschlag in Takt 30 haben nur Nr. 2. 3. 9 und 14. Was die Dauer dieser Vorschläge betrifft, so sind sie wahrscheinlich als Achtel, vielleicht als Sechzehntel, gewiss aber nicht kürzer auszuführen. Vergl. Prael. IV.

Ohne $\odot$ auf dem Schlusston: Nr. 2-4.

Aeltere Gestalt. Nr. 17.

Prael. von J. S. Bach.

FUGA III.

(Text nach Nr. 14. Ebenso: 2. 3. 8. 9. 15. 18. S¹ N. Cz. Variante nach Nr. 4. Ebenso: 11. S² P. Rr.)

Takt 6.

Takt 6.

Takt 9.

Takt 16.

a. Nr. 2. 3. 9. 15 lesen erst die mit + bezeichnete Note als *his*.
Nr. 8 ebenso, doch hat fremde Hand das # dazugefügt.
b. S¹ (Durchweg: *k*.)

Takt 23.

Takt 26.

Nr. 4. (Vergl. Theil I. Fuga XV. 84.) In Nr. 14 ist *gis* irrthümlich nur ein Viertel, und es war vielleicht dieselbe Darstellung beabsichtigt.

Takt 28.

Takt 29.

Takt 32.

Takt 32.

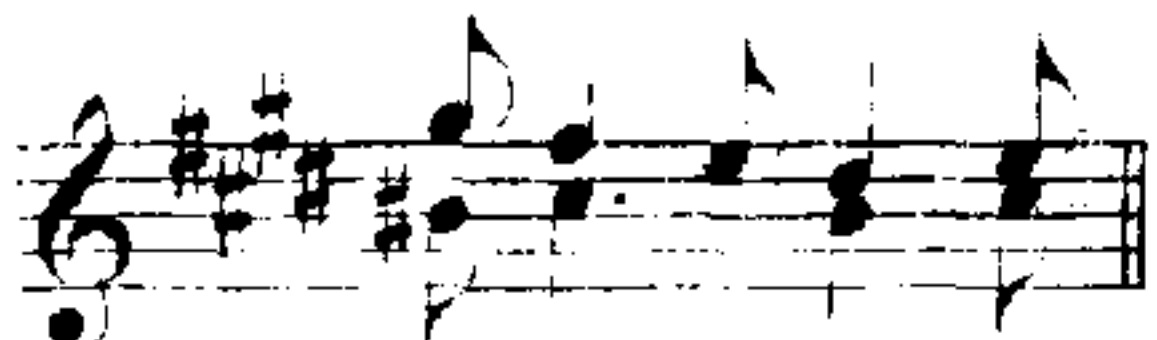
a. Nr. 4 (nur dreistimmig).
b. Nr. 15.

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

PRAELUDIUM IV.

(Nach Nr. 14. Ebenso: Nr. 2, 3, 8, 9, 16, 18, S¹. N. Variante nach Nr. 4. Meist ebenso: Nr. 11, S². Rr.: P. und Cz. haben ein Amalgam aus beiden Lesarten.)

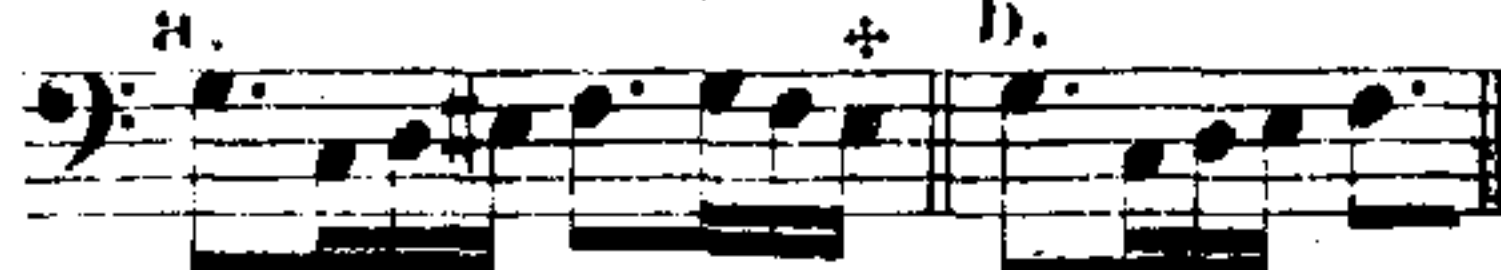
Takt 4.



P. Cz. Wie Nr. 4. nur den Vorschlag ausgeschrieben.

Takt 6.

(Ebenso Takt 44)



a. In den meisten Ausgaben wird das mit + bezeichnete c irrthümlich als *cis* gelesen.
b. P. (Takt 44 wie a.)

Takt 8.



Br. 2.

Takt 8.



N. S¹

Takt 16-17.



a. Nr. 1, 11, S². P. Cz. Rr.
b. Nr. 2, 3, 9, 16, N.

Takt 20+ 22.



Nr. 4. Rr. Nr. 4 ist mit dieser querständigen, sicher nicht auf einem Versehen beruhenden Gestalt isolirt geblieben, da sich auch Nr. 11 veranlasst gesehen hat, nachträglich ein # den bezeichneten Noten zuzufügen. Vergl. übrigens den sehr ähnlichen Gang in Takt 8, sowie Theil I, Fuga VIII. 30 etc. etc.

Takt 32.



Nr. 4.

Takt 32.



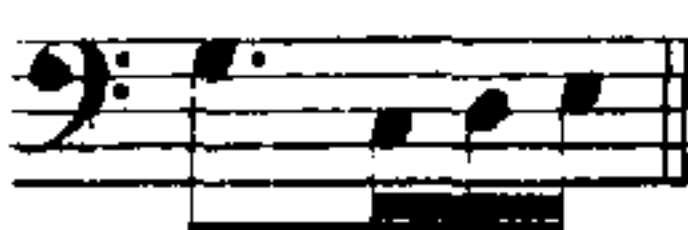
S² (Siehe Fuga II. 26.)

Takt 40.



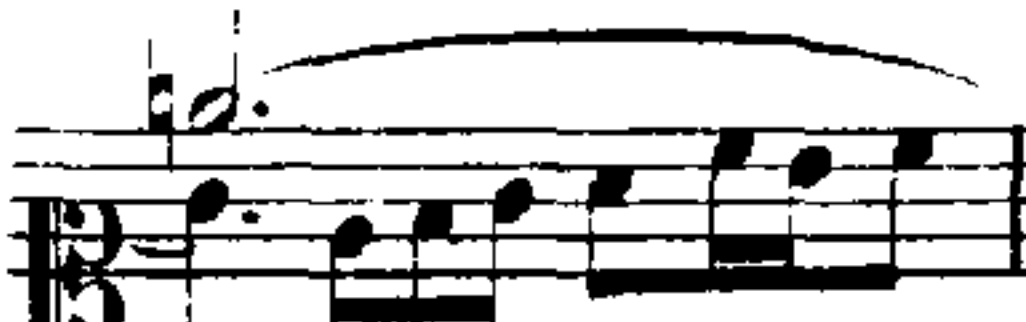
Nr. 8. S¹. N.

Takt 44.



Nr. 4 (# vergessen).

Takt 47.



Nr. 4, 11 (# vor h von fremder Hand). S²

Takt 52.



Nr. 4, 8 (undeutlich). 11. S². N. Rr.

Takt 53.



N.

Verzierungen.

A. Vorschläge.

In Nr. 14, wie auch in Nr. 2-4 und 16, sind die meisten Vorschläge durch Häkchen angedeutet; nur zuweilen, immer aber bei springenden Vorschlägen, sind Achtelnüthen gesetzt worden. Nr. 8 und manche Drucke missdeuten die Häkchen gewöhnlich als Legato-Bogen. Kleinere Abweichungen von der Gestalt des Autographen und unseres Textes übergehend, wie zugefügte oder

weggelassene Vorschläge, erwähnen wir nur diese:



Nr. 2, 3, 16. Nr. 2-4, 16.

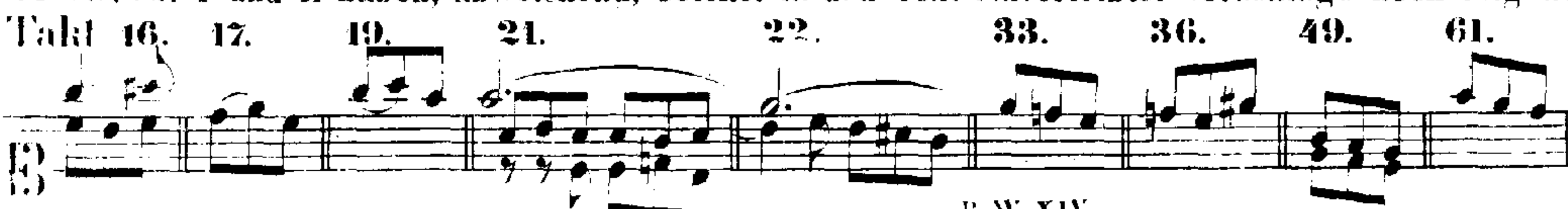
Der Vorschlag Takt 6 in der zweiten Stimme, statt in der obern, ist vortrefflich. Wegen Takt 12 ist zu bemerken, dass, wenn der Vorschlag nicht verschwindend kurz ausgeführt wird, unerträgliche Octaven gegen den Bassgang entstehen. Deswegen ist in Nr. 14, wo das Häkchen gestanden hat, dasselbe auch wohl radirt. Freilich ist dafür ein Mordent gesetzt, wodurch der Uebelstand zwar gemildert, aber nicht beseitigt wird, weshalb unser Text weder den Vorschlag, noch den Mordent aufgenommen hat.

In Takt 6, 38 und 44 findet sich bei den springenden Vorschlägen in einigen Handschriften eine Bezeichnungsweise, die fast annehmen lässt, dass hier ein sogenannter „Anschlag“ (Doppel-Vorschlag) gemeint sei. Am bestimmtesten zeigt sich dies in Takt 38, wo sowohl Nr. 2 und 3, wie auch Nr. 16 folgende Gestalt haben:



Auch Nr. 4 hat hier und Takt 44 eine ähnliche Darstellung.

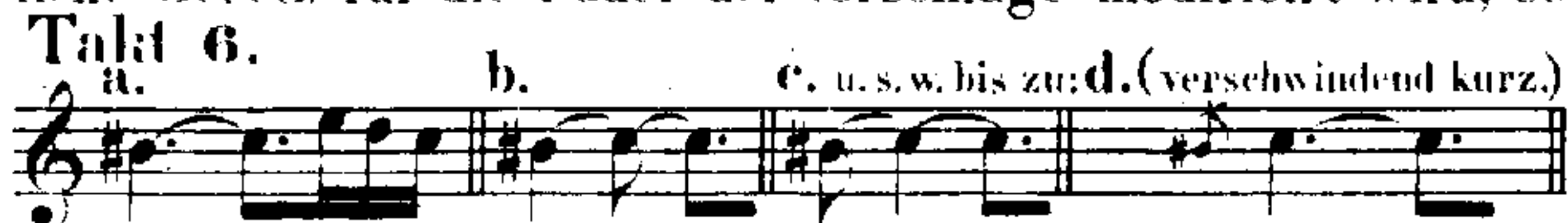
An manchen Stellen sind die Vorschläge als gewöhnliche Noten von allen Handschriften eingetheilt worden, wie: Takt 3, 24, 32, 42 etc. Nr. 4 und 11 haben, abweichend, solcher in den Text einverleibter Vorschläge noch folgende:



Vergl. Prael. VIII. 16. 36.

Hieraus aber eine allgemeine Regel für die Wahrung der Vorschläge in diesem Stück abzuleiten, wäre misslich, da eben ganz entgegengesetzte Ansichten sich darauf berufen könnten, namentlich wenn man die Darstellung in Takt 4 und 42 vergleicht. Dass diese Zweifelhafte aber immer geherrscht hat, seitdem überhaupt Vorschläge angedeutet werden, davon kann man sich aus den alten Drucken der Werke von Couperin, Rameau, Muffat etc. überzeugen, wo die denselben gewöhnlich vorgedruckte Erklärung der Manieren sehr selten eine buchstäbliche Erfüllung in den folgenden Stücken findet. Sie herrscht ebenso in den späteren Werken von Haydn, Gluck, Mozart, ja von Beethoven bis in die neueste Zeit hinein, und wird wahrscheinlich stets herrschen. Es sei denn, dass man sich allgemein zu der genauen Andeutungsweise Ph. E. Bach's bequeme, oder aber alle Vorschläge und die meisten Manieren in gewöhnlichen Noten ausschreibe, was indess in mancher Beziehung eher nachtheilig als förderlich sein würde. Denn der mit dem Geiste eines solchen Stückes Vertraute wird aus dem Ungefähr und der Unbestimmtheit der Andeutungen eher das Gefühl der Freiheit als des Zweifels schöpfen, und er wird dem Componisten Dank wissen, dass er, soweit es mit dem Organismus des Ganzen sich verträgt, der individuellen Auffassung und Empfindung kein starres Maass vorgeschrieben hat. Natürlich soll damit nicht der subjectiven Willkür ein Freipass ertheilt werden, vielmehr muss die Interpretation sich immer innerhalb der Schranken halten, welche in den rhythmischen und harmonischen Bedingungen zu finden sind.

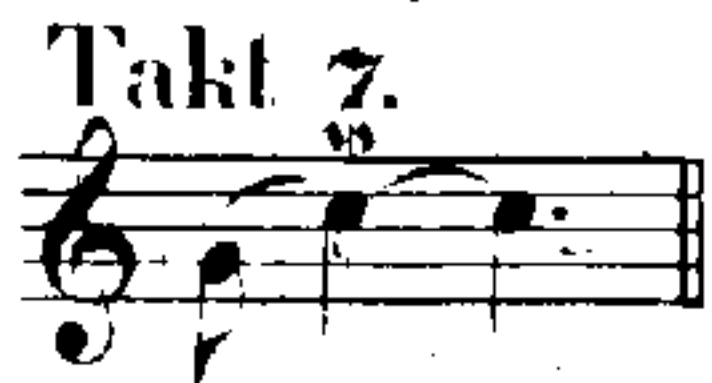
Wie nun durch harmonische und rhythmische Bedingungen, das heisst durch das Hinzutreten anderer Stimmen, das ursprüngliche Gesetz für die Dauer der Vorschläge modificirt wird, sei vergönnt an einigen Fällen zu zeigen.



Die Gestalt unter a. würde der allgemeinen Regel am Meisten entsprechen, wenn keine besonderen Rücksichten zu nehmen wären. Da nun durch die Figuration des Basses aber eine Quintenparallele entstände, die um so empfindlicher wäre, als sie ganz unverdeckt einträte, so muss der Vorschlag verkürzt werden. Dem Geschmacke bliebe nun überlassen, zwischen b.-d. zu wählen, und die nähere Bestimmung würde sich erst aus später zu erwähnenden Gründen treffen lassen. In ähnlicher Weise würde für Takt 10, aus Rücksicht auf den Bass, der Vorschlag als Achtel zu lang sein.



Wegen des Basses wäre weder die regelrechte Gestalt a., noch b., sondern nur c. anzuwenden. Durch einen noch kürzeren Vorschlag würde derselbe mit dem darauf folgenden (Prall-) Triller zusammenfließen und undeutlich werden.



Ohne die Verzierung auf *cis* müsste ein solcher Vorschlag, sowie die übrigen springenden Vorschläge in Takt 5. 38. 41, ziemlich kurz gemacht werden, weil überhaupt consonirende Vorschläge zu wenig harmonisches Interesse erwecken. Hier aber, wegen des Mordenten auf der folgenden Hauptnote, würde ein ganz kurzer Vorschlag aus den bei Takt 11 erwähnten Gründen unpassend sein.

Aus den angeführten Beispielen ist wohl einleuchtend genug, dass die Bewegung des Stückes ziemlich buntscheckig werden müsste, wollte man in jedem Falle aufs Gerathewohl eine beliebige Wahl unter den zulässigen Gestalten treffen, ohne einen auf die ganze Stimmung Bezug nehmenden und Einheit bezweckenden Grundsatz walten zu lassen. Die Stelle eines solchen dürfte für dieses Stück vielleicht folgende Meinung vertreten:

Da Vorschlägen von verschwindend kurzer Dauer eine gewisse prickelnde Schärfe eigen zu sein pflegt, so möchten sie aus diesem Praeludium ganz verbannt bleiben, höchstens sich auf die springenden Vorschläge beschränken. In den übrigen Fällen möchte die Geltung der meisten Vorschläge ein Sechzehntel betragen; wo aber die folgende (Haupt-) Note mit einem Mordent oder Pralltriller versehen ist, ein Achtel, wie in Takt 7 der Vorschlag zu *cis*, Takt 11 zu *b*, Takt 13 zu *c*. In Takt 4 und 42 wäre, wegen der sonst entstehenden rhythmischen Rückung, das *fis* vor dem *e* vielleicht gar als Viertel von guter Wirkung; ähnlich in Takt 5 und 43 das *dis* vor dem *e* als Achtel, wegen des gleichzeitigen Mordenten im Basse. Am besten wäre eine solche Häufung der Manieren vielleicht ganz zu umgehen, indem man die eine oder andere Verzierung ganz elidirte.

B. Die übrigen Verzierungen.

In Nr. 14 ist nicht mehr zu bestimmen, welche Triller und Mordenten ursprünglich und welche nachträglich zugefügt sind. Bei gewissen gehäuften Verzierungen ist es wahrscheinlich, dass sie zu verschiedenen Zeiten gesetzt worden sind, und dass keineswegs an eine gleichzeitige Ausführung dabei gedacht wurde, sondern dass eben jetzt die, ein ander Mal jene Ausführung gelten sollte. Dasselbe sieht man in noch gesteigerter Weise in dem Autographen der Inventionen auf der Königl. Bibliothek, wo die verschiedenartigsten Zeichen mit wahrer Verschwendung oft einer Note aufgebürdet sind. Es mögen auch manche der verschiedenen Inhaber der betreffenden Handschriften oft ihre besondern Intentionen darin bemerkt haben, ohne die ursprünglichen Zeichen zu verlöschen. Mindestens scheint die kleine, krickliche Schrift in Nr. 14 schwer mit der sonst so energischen und charakteristischen Hand Bach's in Uebereinstimmung zu setzen zu sein.

Die Vergleichung mit Nr. 2 und 3, besonders aber mit Nr. 4 hat bei der Redaction unseres Textes in dieser Beziehung gute Dienste geleistet, da diese Handschriften von fremden Zusätzen frei geblieben sind, und von denen sich Nr. 4 überhaupt durch einen mässigeren Gebrauch empfiehlt. Die Abweichungen von unserm Texte sind folgende:

Takt 8. 12. 23. 23. 24. 27. 30. 31. 44. 57.

Nr. 14. Nr. 14. 2. 3. Nr. 14. 4. Nr. 14. 2. 3. Nr. 14.

Takt 2.

Empfehlenswerth scheint diese Manier:

Nr. 4.

FUGA IV.

(Nach Nr. 14.)

Takt 14 und 15.

- (a. Die meisten Handschriften. Rr. (a gemeint.)
 a* Nr. 11. (fremde Hand.)
 a** Nr. 8. (fremde Hand.)
 (b. S. N. P. Cz. (ais gemeint.)
 b* Br. 1-3.)

Anmerkung zu a. Möglich wäre, dass dem Componisten das *ais* als tonisch vorgeschwebt habe, und dass mithin die fehlenden Erhöhungen nur vergessen seien. Da aber in Takt 15 gleich darauf alle Handschriften dem *ais* der Oberstimme sein gehöriges # zugefügt haben, so möchte dieser Annahme wohl ihr Halt entzogen sein. Mit Bezugnahme auf Takt 42 und namentlich auf Theil I. Prael. IX.

8 und 9, erscheint aber Fis moll für die gleich wiederkehrende Tonica wohl organischer, als das zufällige Fis dur. Das nun querständig auftretende *ais* der Oberstimme ist weiter nichts, als eine melodische Vermittelung des Leittons, und der ganze Gang

würde, auf seine schlichteste Gestalt zurückgeführt, wohl nichts Auffälliges und Herbes haben:

Takt 24.

S!

Takt 25.

S?

Takt 26.

Nr. 4. 11. 12.
Die meisten Drucke.

Takt 26.

Nr. 4. Vergl. Fuga VI. 13.

Takt 32-33.

N. Cz.

Takt 42.

a. Nr. 14. Ebenso: Nr. 4. 11. 12 (ausdrücklich vor a). Rr.
 (b. Nr. 2. 3. 9. 16. 18. Die meisten Drucke.
 (b* Nr. 8 (fremde Hand).
 c. Br. 2. 3.

Takt 45.

Nr. 4. 9. 11. 12. (vor d vergessen.)

Takt 54.

Nr. 9.

Takt 54.

Cz!

Takt 54.

a. Nr. 4. 11. 12. P. Rr.
 b. S?

Takt 62.

Nr. 8.

Takt 69.

Nr. 8 (fremde Hand), 12. 16. In den übrigen Handschriften ist a gemeint, da nirgends ein # gesetzt ist; in mehreren Drucken dagegen ist nach ihrer Orthographie irrthümlich *ais* zu lesen.

Takt 70-71.

Nr. 11. S?

Schluss Moll: P.

Takt 48.

a. Die meisten Handschriften.
 b. Nr. 12 (wohl richtige Deutung).

Verzierungen.

Takt 60.

Nr. 2. 3. Nr. 4 hat weder hier, noch in folgenden Takte eine Verzierung.

PRAELUDIUM V.

(Nach Nr. 11.)

247

Die Handschriften haben ziemlich übereinstimmend die Eintheilung und Uebereinanderstellung der Noten so, wie sie in unserm Texte wiedergegeben ist. Das Kirnberger'sche Manuscript (Nr. 2) zeichnet sich darin durch seine Präcision aus, so dass es bei mancher zweifelhaften Stelle Aufschluss gegeben hat. In wie fern ein solches rhythmisches En-gros-Verfahren in ähnlichen Fällen bei älteren Componisten ausschliesslich anzuwenden sei, bleibe dahingestellt; dass in diesem Stücke, wie überhaupt in Stücken von lebhafter Bewegung die Schreibart:  wirklich meist für:  stehen soll, geht klar aus Takt 28 hervor, wo durch die Pausen in der Mittelstimme der Sextolencharakter des letzten Sechzehntels ganz bestimmt angegeben worden ist ($\gamma \gamma \frac{1}{2}$). Wenn aber Ph. E. Bach (I. Theil, 3tes Hauptstück, § 27) will, dass auch zwei Achtel zu einer Triole ebenso ausgeführt werden sollen, so ist dies wenigstens da zu bezweifeln, wo wie in Takt 18 die genaue Eintheilung so ungezwungen aus der gleichzeitigen Sextole sich ergibt, und wo die Achtelbewegung einem selbstständigen Motive angehört und nicht einer blossen untergeordneten Ripienstimme. Und vielleicht ist dieses Motiv, das zuerst in Takt 2 und 4 auftritt und sich sonst nur noch Takt 18 und 20 sowie gegen den Schluss zeigt, die einzige Veranlassung zu der jetzigen Eintheilung gewesen, während im Uebrigen allerdings ein entschiedener $\frac{12}{8}$ Rhythmus herrscht. Deshalb haben auch mehrere Drucke, namentlich N. und Cz., das Stück ganz und gar im $\frac{12}{8}$ Takt notirt, freilich ohne Berücksichtigung der charakteristischen Bewegung in den Takten: 2, 4 etc.

Takt 11.



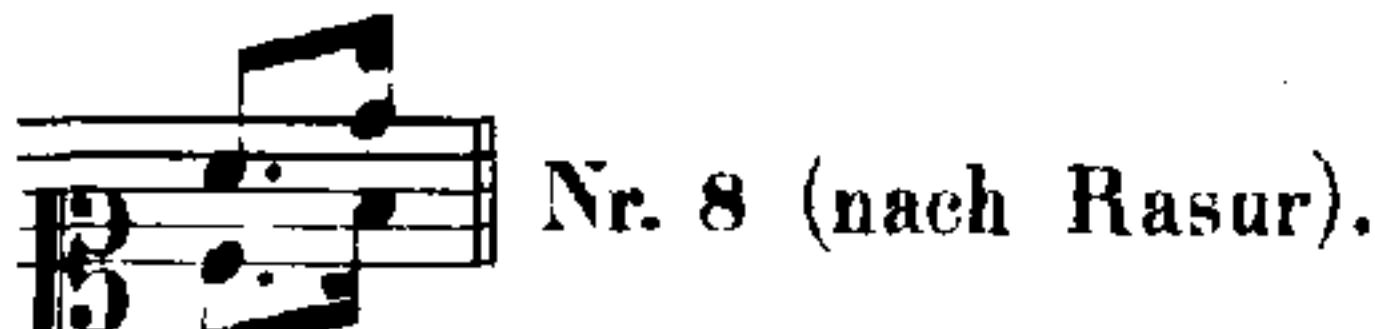
Takt 11.



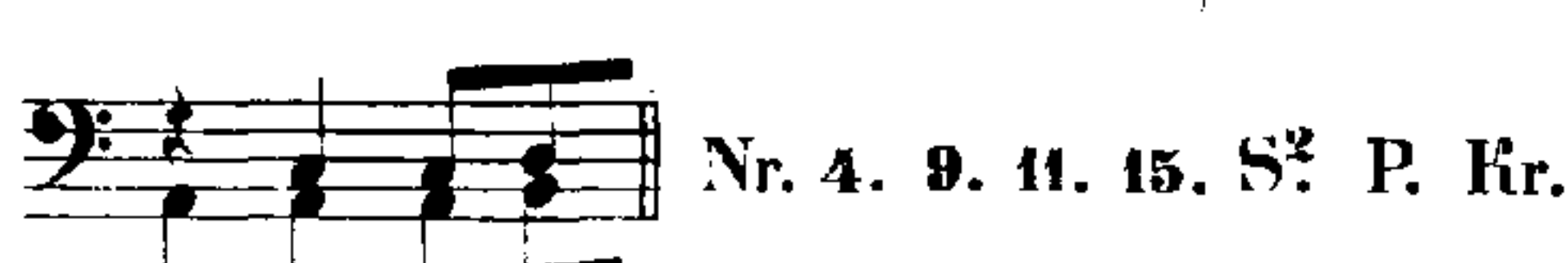
Takt 12.



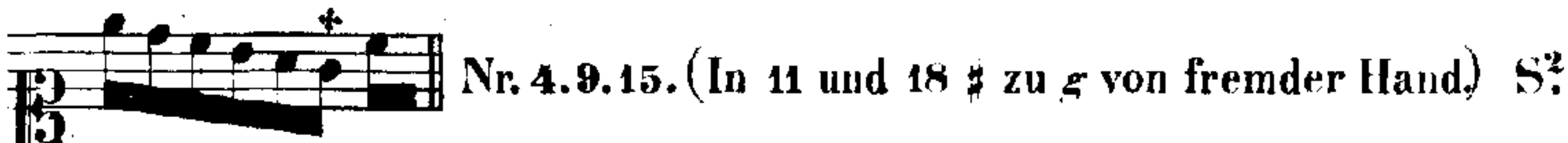
Takt 12.



Takt 20.



Takt 27.



Takt 34 und 35.



Takt 36.



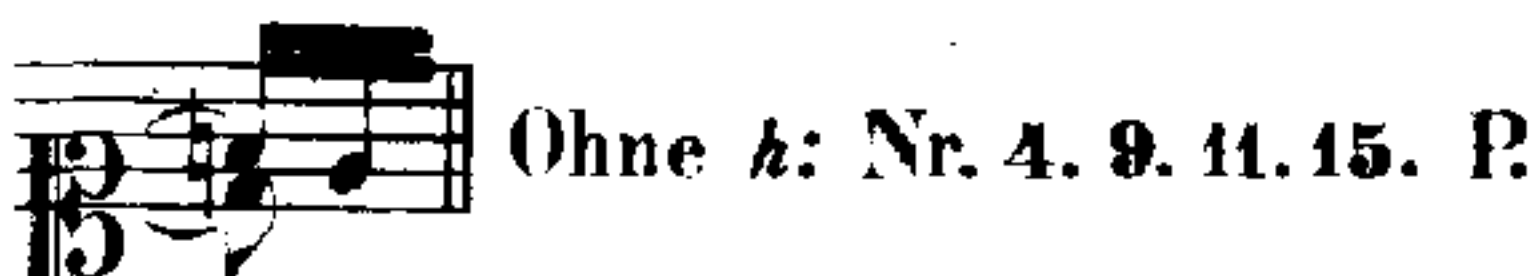
Takt 38.



Takt 39.



Takt 40.



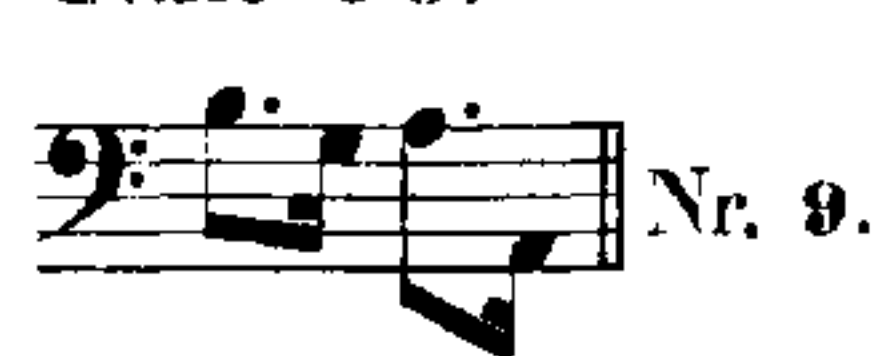
Takt 52.



Takt 56.



Takt 56.



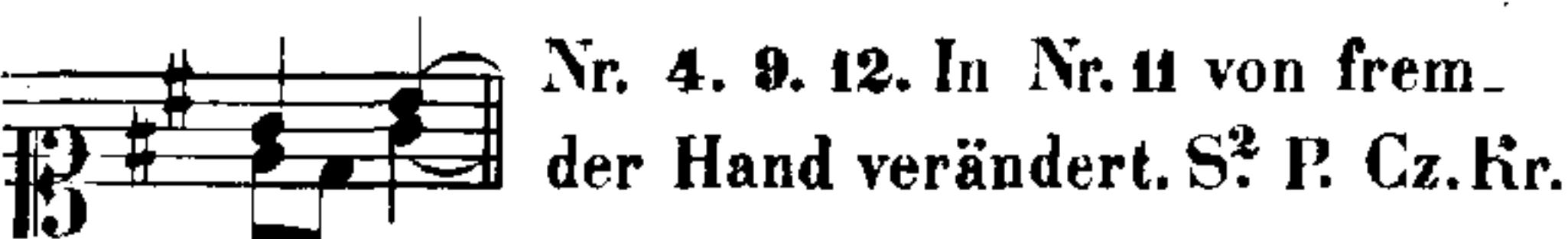
Verzierungen.

Nr. 4 hat Takt 23 und Takt 40 keine Verzierung.

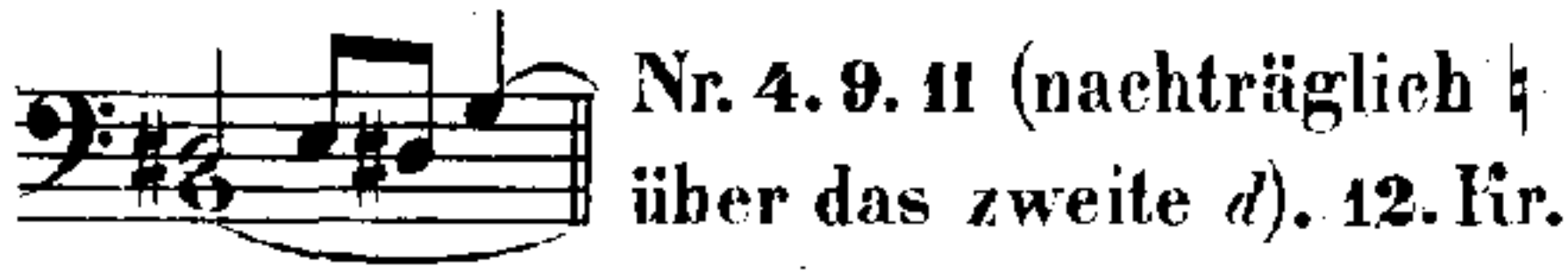
FUGA V.

(Nach Nr. 14.)

Takt 5.



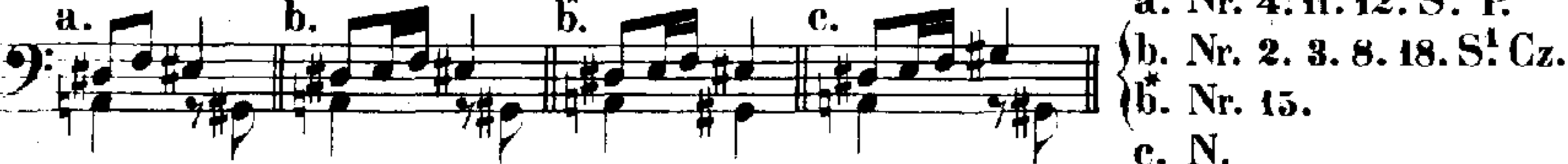
Takt 11.



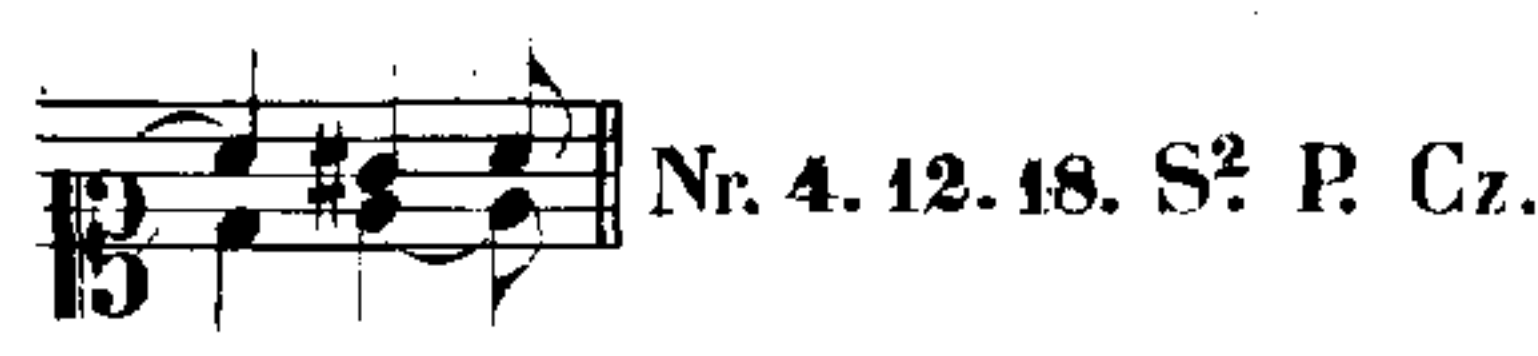
Takt 12.



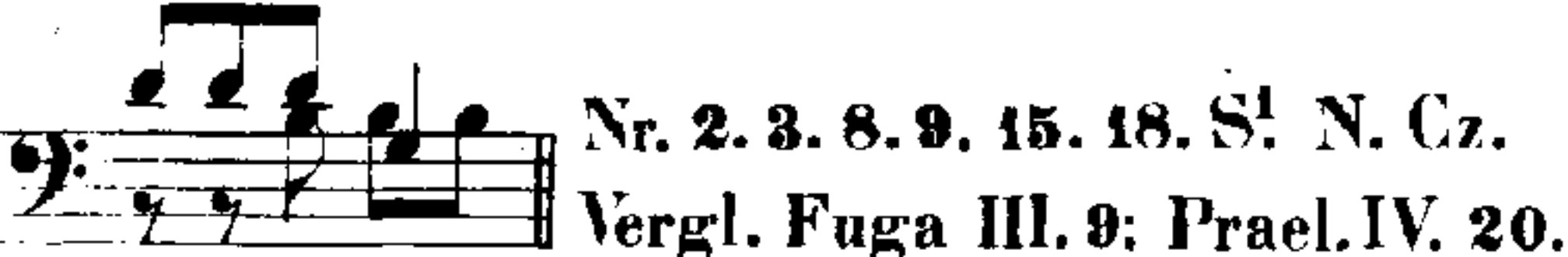
Takt 22.



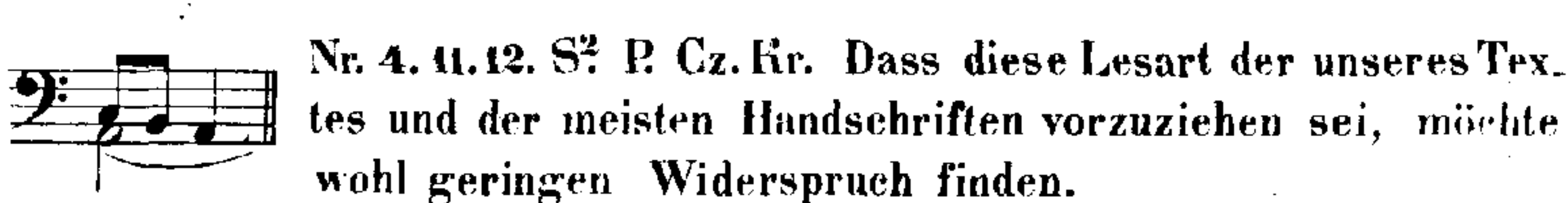
Takt 44.



Takt 45.



Takt 49.



PRAELUDIUM VI.

(Nach Nr. 2, verglichen mit 4.)

Takt 9.Nr. 4 (die bezeichnete Note: *b*).**Takt 11.**a. Nr. 4. 8. 11. Alle Drucke.
b. Nr. 2. 3. 9. 13. 15. 16.**Takt 11.**a. Nr. 3. 4. 8. 11. 15. 16. Alle Drucke.
b. Nr. 2. 9. 13. (In Nr. 2 $\sharp$ und b fremde Hand).**Takt 18-25.**

Nr. 1. 11. 13. Alle Drucke.

Takt 36. Nr. 8 überspringt nach diesem Takte die beiden folgenden und geht gleich nach Takt 39. Vielleicht ist das ein blosses Versehen, doch lässt es sich auch aus der älteren Gestalt erklären (Siehe unten). Von fremder Hand sind die beiden fehlenden Takte nachgetragen.

Takt 37.a. Cz.
b. Schl.**Takt 38.**a. Nr. 4. 8. 11. 13. Alle Drucke.
b. Nr. 2. 3. 9. 15. 16.**Takt 40.**a. Die meisten Handschriften. Alle Drucke.
b. Nr. 2. 3. 15.**Takt 43-45.** N. hat den Bass aus der älteren Gestalt entlehnt.**Takt 61.** Moll: Nr. 13.**Verzierungen etc.**

(Nach Nr. 4.)

Takt 2 u. 3. 6 u. 7. 27 u. 28. 43. 44. 45. 50.

Nr. 2. 3. 8. 9. 16. (In einigen Handschriften, namentlich in 11 und 15, rühren die Verzierungen von fremder Hand her, ausgenommen Takt 1.) Ebenso: Nr. 14 und 18 (ältere Gestalt).

Ohne $\circ$ auf der Schlussnote: Nr. 2. 3.**Takt 9.****Ältere Gestalt.** 53 Takte. Nr. 14. 17. 18.

Hierauf folgen Takt 18-36 in der Gestalt von Nr. 4.

Takt 36.

(30 dieser Gestalt.)

a. Nr. 14 und 18.
b. Nr. 17.

Von Takt 40 bis zum Schlusse kommt keine Auslassung mehr vor, wohl aber finden sich folgende Abweichungen:

Takt 43 (35)-47.**Takt 49. (40)****FUGA VI.**

(Nach Nr. 14.)

Takt 5.

Nr. 4.

Takt 8.Nr. 4. 11-13. S² Kr.**Takt 13 und 14.**Nr. 2-4. 9. 11-13. 15. 16. S² Kr.**Takt 21.**a. Nr. 14. 18. Nr. 8 auch; von fremder Hand wie c. geändert.
b. Nr. 2. 3. 15. 16. Die meisten Drucke. Nr. 11 von fremder Hand wie c.
c. Nr. 4 (das erste $\sharp$ nachträglich). 9. 12. 13. Kr.

B.W. XIV.

PRAELUDIUM VII.

249

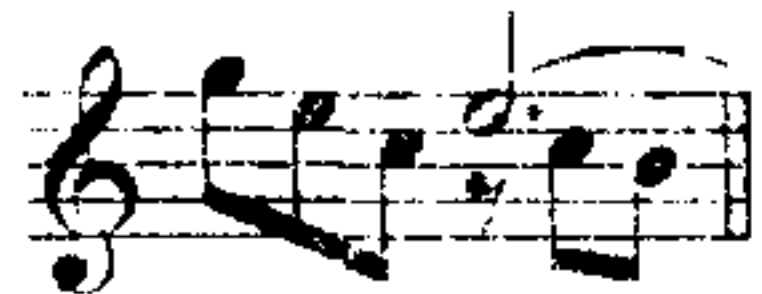
(Nach Nr. 4, vergl. mit 2.)

Takt 3.



Nr. 3. In 2 zweifelhaft, ob *b* oder *d*. S² Cz.

Takt 9.



Die meisten Drucke.

Takt 14.



Nr. 11. S. N. Cz.

Takt 5.



Nr. 8. 11. Die meisten Drucke.

Takt 18.



Nr. 11. Alle Drucke ausser Kr. Vergl. Prael. III. 23.

Takt 30.



Nr. 4. 11. S²

Takt 46.



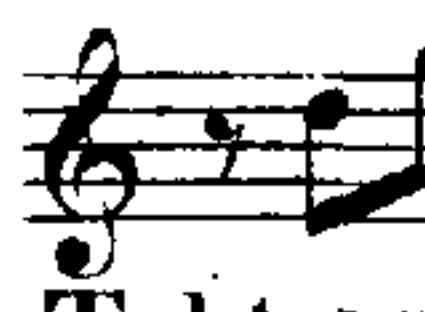
a. Nr. 4. 11. Kr.
b. Die meisten Handschriften und Drucke.

Takt 46.



N. S (undeutlich).

Takt 47.



P. Cz.

Takt 49.



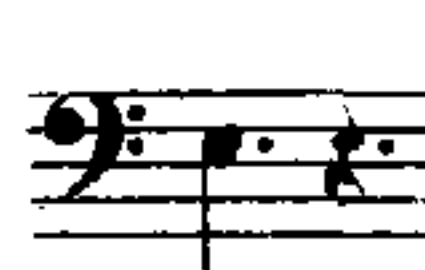
a. Nr. 4. 11. S² Kr.
b. Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 18. P. Cz.
c. S¹ N.

Takt 66.



Nr. 18. S. N.

Takt 70.



Alle Handschriften (ausser Nr. 4 und 11). S. N.

Takt 71.



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

Verzierungen.

Nr. 2 und 3 haben auf der ersten Note von Takt 71 ♯.

FUGA VII.

(Nach Nr. 4.)

Takt 30.



Nr. 2. 3. 8. 9. 15. Die meisten Drucke. Das erste *b* schliesst den vorhergehenden Gang, das zweite beginnt das Thema. Vergl. Theil I. Fuga IV. 95.

Takt 32-33.



Einige Handschriften und Drucke haben die Kreuzung übersehen.

Takt 32-33.



N.

Takt 56.



Nr. 9. 12 (ausdrücklich *b*).

Takt 58.



a. Nr. 4. 9. 11. 12. Kr.
b. Die übrigen Handschriften und die meisten Drucke.
In Nr. 8 ist *b* von fremder Hand zugefügt.

Takt 62.



a. Nr. 11. N.
b. Nr. 15 (eine von beiden Abschriften).

Takt 64-65.



S¹ N. P. Cz.

Takt 69.



Nr. 11 (Rasur von fremder Hand). N. Cz.

PRAELUDIUM VIII.

(Nach Nr. 4.)

Takt 5.



Sämtliche Handschriften und Drucke, ausser: Nr. 4. 11 und S² Kr.

Takt 9.



Nr. 2. 3. 9. 15. S. N.

Takt 12.



Nr. 2. 3.

Takt 12.



Nr. 8. S¹

Takt 14.



a. Nr. 4. 11. S² P. Cz. Kr.
b. Die meisten Handschriften: S¹ N.

Takt 16.



S. Br. 1 und 2.

Takt 20.



a. Nr. 4 (Bindung *f-f* vergessen).
a^{*}. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 11. S²

Takt 23.



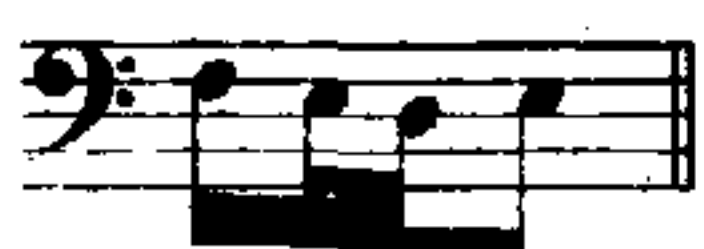
Nr. 8. S¹ N.

Takt 23.



Alle Handschriften und Drucke, ausser: Nr. 4. 11 und S² Kr.

Takt 29.



Nr. 4. 11 (irrtümlich gestrichen). S. N. Cz.

Takt 36.



Br. 2.

Verzierungen.

Takt 16.

(Ebenso 26)



Die meisten Handschriften ausser Nr. 4 und 11.

Takt 21—23.

Die meisten Handschriften, ausser 4 und 11, wiederholen die Mordente aus Takt 4—7.

FUGA VIII.

(Nach Nr. 2.)

Takt 9.



Nr. 11 (nachträgliche Aenderung). N. Cz.

Takt 9.

S¹ P. Der Irrthum rührt offenbar daher, dass in einigen Handschriften, namentlich in Nr. 2—4, der Lapsus vor- kommt, die abermalige Erhöhung des *cis* nach alter Weise mit einem # zu bewirken, statt mit einem x. Vergl. Takt 39.

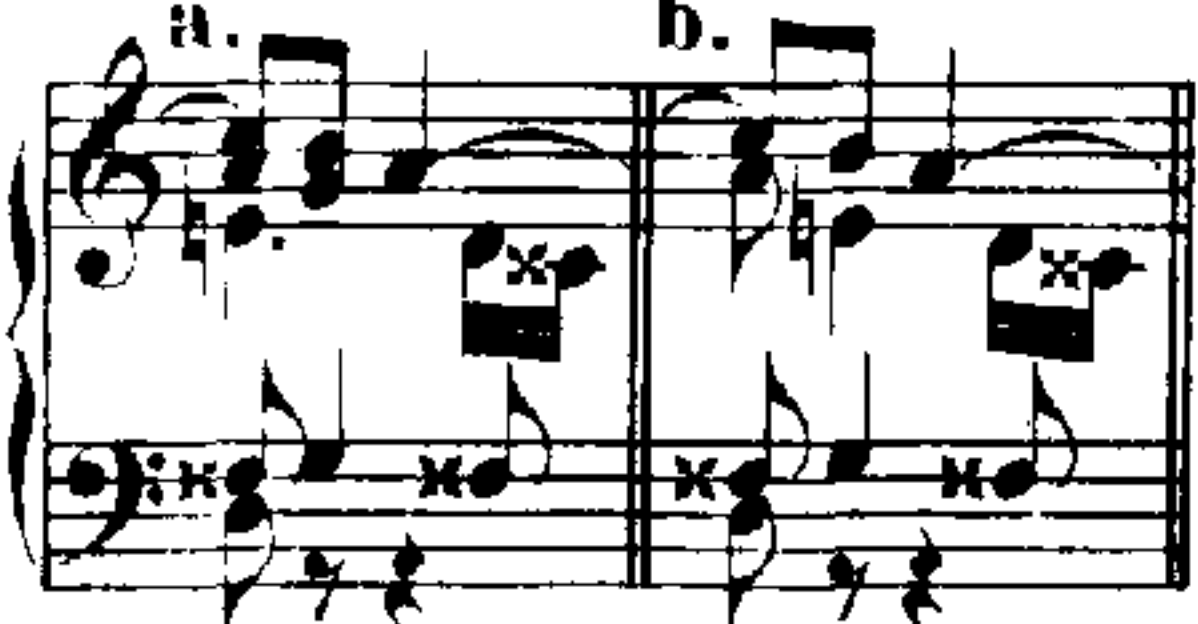
Takt 10—11.

Schon aus dieser Darstellungsweise der meisten Hand- schriften erhellt, dass zwischen *cis*—*cis* keine Bindung stehen soll. Die meisten Drucke aber haben sie.

Takt 11.

Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 18. S¹ N.

Takt 12.

a. S¹ N. (a. 3.)
b. Cz.

Takt 14.



Nr. 4. 11. 12. Kr.

Takt 15.



Die meisten Drucke. Entspricht der in Takt 12 erwähnten Stimmenführung.

Takt 18.

Nr. 4. 11. S² Kr.

Takt 21.

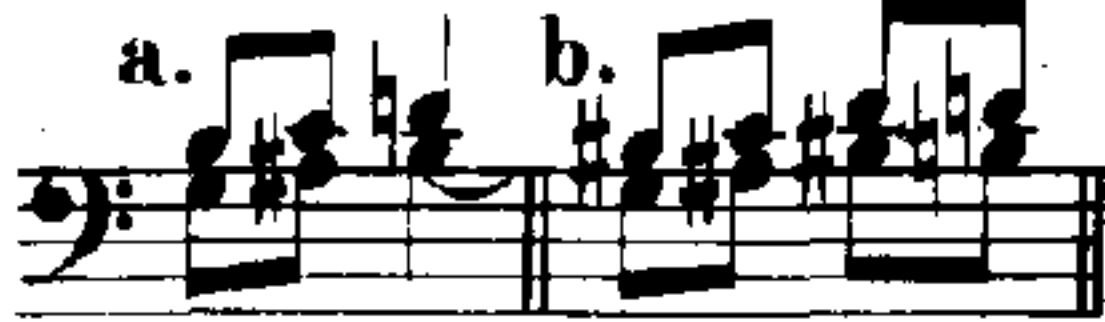


Cz!

Takt 21.

a. N. Br. 3.
b. Br. 1 und 2.

Takt 29.

a. Nr. 4. 12. (In Nr. 4 sind in diesem Stücke so häufig chromatische Zeichen vergessen, dass auch hier wohl ein Versehen anzunehmen ist.)
b. Cz!

Takt 29.



Nr. 11. 12. Vergl. Takt 34.

Takt 33.



Nr. 4. 9. 11. 12. 15. Kr. Vergl. Takt 34. 37. 38 und Fuga XI. 50; Fuga X. 67.

Takt 34.



Nr. 2. 3. 8. 9. 11. 15. S.

Takt 34.



N. Cz.

Takt 36.

Nr. 4. 11. 12. S² P. Cz. Kr.

Takt 39.



a. Nr. 4. Ebenso 9 und 12, mit ausdrücklicher Vertiefung des zweiten *cis*. S² Kr.
 a* Nr. 2. 3. 15. 18. In Nr. 8 hat eine fremde Hand aus dem ersten # ein ♯ gemacht.
 b. Nr. 11.
 c. S¹ P.
 c* N.

Anmerkung. Der Irrthum der beiden letzten Lesarten ist aus dem Lapsus unter a* zu erklären, wo wieder ein einfaches # für x steht. Bestärkt wurde man darin durch das fehlende Wiederherstellungszeichen des mit + bezeichneten zweiten *cis*. Vergl. Prael. IX. 29. 30.

Takt 38 und 39.



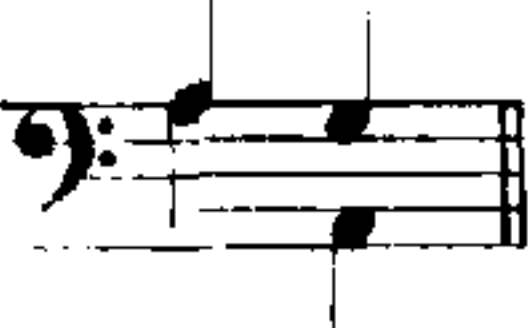
Cz! Nach der Gestalt bei N. nicht ohne Geschmaek umcomponirt.

Takt 41.



Nr. 4 (irrtümlich?).

Takt 43.

Nr. 4. 11. 12. S² Kr.

Takt 45.

a. Nr. 9. S² N. Cz.
b. Nr. 4.
c. Nr. 11. 12.

B. W. XIV.

Schluss Moll: P.

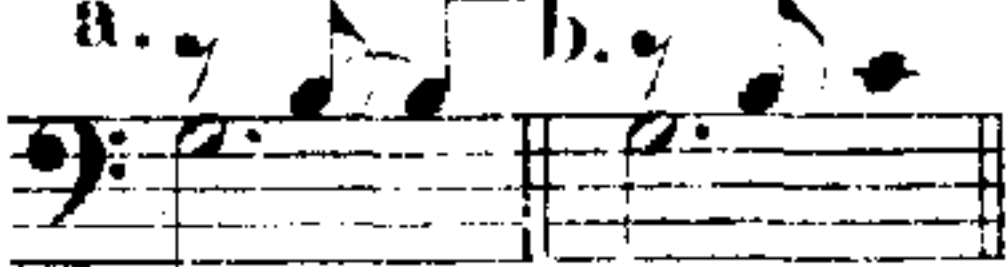
PRAELUDIUM IX.

251

Takt 6.



Takt 9.



a. Nr. 2. 3. 8. (von fremder Hand verbessert). 15. 16. 18. S!
b. Nr. 9.

Takt 14.



Takt 15.



Takt 29.



Nr. 2. 3. (# statt x). Vergl. Fuga VIII. 39. Irrthümlich *fis* lesen: Nr. 8 und S! N. — Siehe auch Takt 31.

Takt 31.



(a. Nr. 4. 9. 11. 13. S² R. Cz. Rr.
(a* Nr. 2. 3. 16. 18. Vergl. Takt 29 und 30.
b. Nr. 8. 15. S!
c. N.

Takt 39.



a. Nr. 8. 11. Die meisten Drucke.
b. Nr. 13.

In der Gestalt, welche die meisten Handschriften und unser Text zeigen, ist die Bindung wohl mit Absicht nicht gesetzt. Der Grund ist ein rhythmischer. In den beiden vorangehenden Takt findet auf dem dritten Viertel durch die Mittelstimme ein Anschlag statt, der hier wegen der Bindung derselben fehlen würde.

Takt 40.



a. Nr. 4. 11. 13. S²
b. Nr. 2. 3 etc. Die meisten Drucke.
c. Nr. 9.

Takt 46-48.



Nr. 1! (Aenderung von fremder Hand). N. Wegen dieser Gestalt vergl. Takt 18-20 und Theil I. Fuga XXIV. 32.

Takt 48.



Takt 50.



a. Nr. 2. 9. 15. 16.
b. Nr. 4. 11. 13. S² Rr.
c. Nr. 3. (nach Rasur von a.)
d. Nr. 8. 18. Die meisten Drucke.

Takt 52-53.



a. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 4. 9. 13. S! R. Cz. Rr.

Die Lesart b. (ohne Bindung a-a) ist wohl berechtigt, da mit der Bindung der Anschlag von $\frac{1}{8}$ ziemlich dünn erscheint.

Takt 54.



Ohne Füllstimmen: Nr. 8. 15. 18 und die meisten Drucke.

Verzierungen.

Takt 40. Um eine Stimme hervortreten zu lassen, wie hier die neu erscheinende Mittelstimme c, ist der Mordent ganz besonders gebräuchlich.

Takt 43. Der Vorschlag mit folgendem Pralltriller wird so ausgeführt, wie dieselbe Manier in Takt 21 in gewöhnlichen Noten ausgeschrieben ist. (Vergl. Prael. IV.) Nr. 2. 3 haben keinen Pralltriller.

Takt 54. Nr. 2. 3 haben auf dem Schluss-c einen Mordent.

FUGA IX.

(Nach Nr. 4.)

Nr. 2. 3. 9. 16 zertheilen jeden Takt in zwei; Nr. 13 thut dasselbe mit den vier ersten Takten, und in Nr. 4 ist diese Zertheilung beim zweiten und dritten Takte angedeutet. Nach einer Bemerkung in Nr. 2 ist das Thema dieser Fuge von J. C. F. Fischer entlehnt.

Takt 1.



a. Nr. 2-4. 8. 11. 12. 16. Rr.
b. S. N.
c. R. Cz.

Takt 5.



Takt 8.



Nr. 11. N.

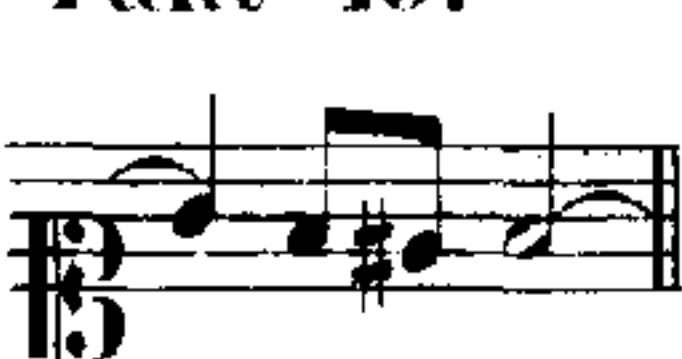
Takt 8-9. Die zwischen den beiden Mittelstimmen stattfindende Kreuzung ist nur von Nr. 2-4. 15 genau bezeichnet, von den übrigen Handschriften und den meisten Drucken aber übersehen worden.

Takt 12.



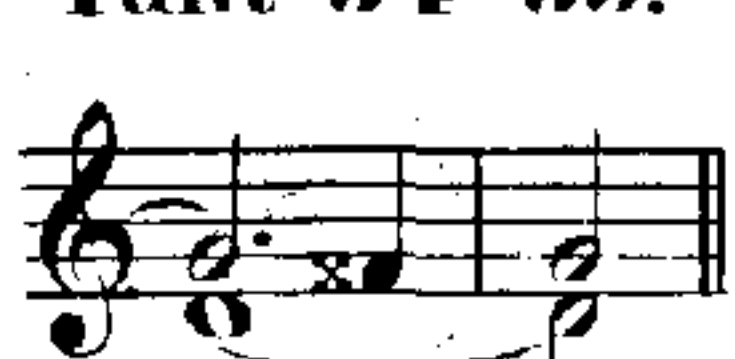
Alle Handschriften, ausser Nr. 4, und alle Drucke, ausser Rr.

Takt 19.



Nr. 2. 3. 9. 11-13. 16.

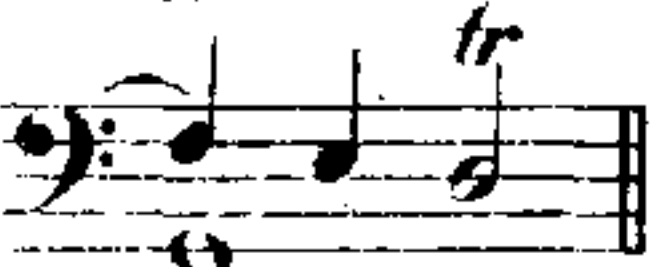
Takt 34-35.



Br. 2. 3.

Verzierungen.

Takt 15.



Nr. 2. 3. Vergl. Theil I. Fuga XXIV die Bemerkung in den Verzierungen.

B. W. XIV.

PRAELUDIUM X.

(Nach Nr. 2.)

Takt 3 und 4.

(Ebenso Takt 12 und 22)



Takt 26.

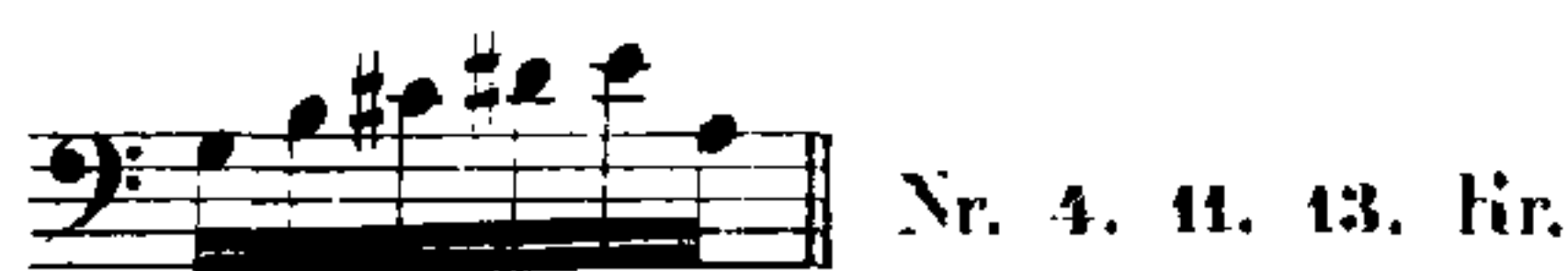


Takt 29-32.

(Ebenso Takt 33-36 die Oberstimme)



Takt 50.



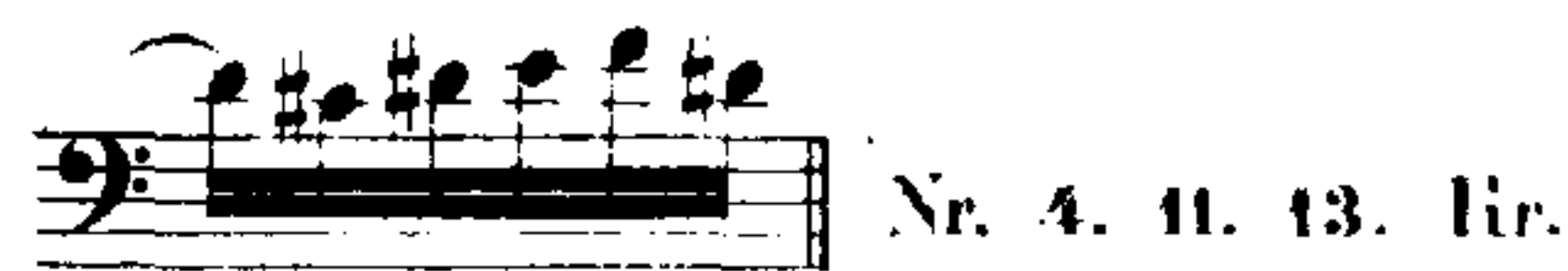
Takt 59.



Takt 74.



Takt 83.



Verzierungen.

(Nach Nr. 4.)

Takt 29 etc. Der Triller muss mit *g*, der kleinen Sexte in Hmoll, gemacht werden, trotz der kleinen Härten, die durch das in der Oberstimme zwischen *ais*-*fis* durchgleitende diatonische *gis* entstehen. Aehnlich in Takt 86 mit *c*.

Takt 33 etc. Dieser Triller natürlich mit *eis*, da die eigentliche Tonalität Hmoll wäre, und nur zur Auffrischung die grosse Terz erhalten hat. Das im Bassgange erscheinende E moll wäre mithin nicht mehr Tonica, sondern Unterdominante. Bei der Gestalt unseres Textes in Takt 37 ist es unbedenklich mit einem Nachschlage in das folgende *e* zu gehen. Wenn dasselbe aber, nach der gleich zu erwähnenden Verzierungsweise, einen Mordent bekommen soll, so müsste der Triller ohne Nachschlag schon etwas früher aufhören. Alles hier Gesagte bezieht sich auch auf den Triller Takt 89-92.

Takt 37. 38. 39. 41.

(Ebenso Takt 92, 95 und 96.)



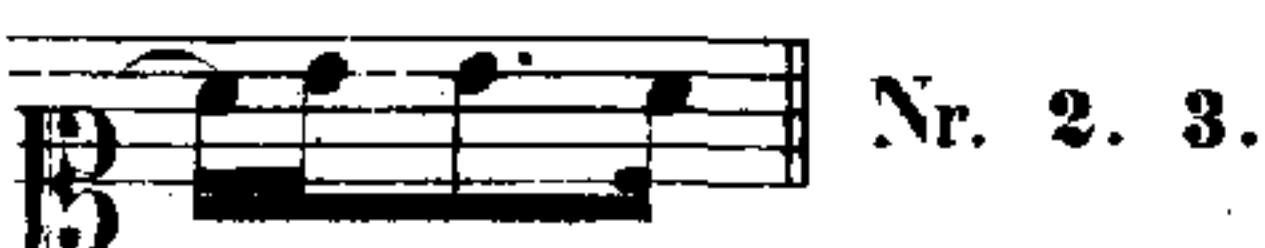
zierungen in diesem Stücke so oft und zuweilen so confus, auch in den besseren Handschriften, angewendet worden, es tragen viele der Zeichen ferner einen solchen Stempel der Fremdartigkeit, dass man schwer entscheiden kann, welche echt und welche eingeschoben sind.

Takt 57. 58. 59.



Nr. 2. 3 etc. Die meisten Ausgaben haben nicht allein diese höchst banalen und harmonisch unschicklichen Doppelschläge aufgenommen, sondern sie auch noch Takt 60-63 wiederholt. Alle sind dem guten Doppelschlag in Takt 78 nachgebildet.

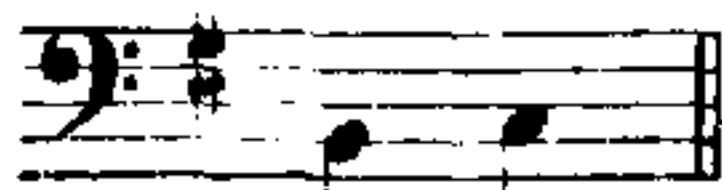
Takt 71.



FUGA X.

(Nach Nr. 4.)

Takt 27.


 Nr. 2. 3. In Nr. 9 ist ♯ von fremder Hand zugefügt.

Takt 30 und 31.


 a. Nr. 2. 3. 8. 9. 12. 15. 16. 18.
 b. P.
 c. S! N. Cz.

Takt 33.


 N. Cz.

Takt 36.



Nr. 2. 3. 8. 16. Wegen der hier stattfindenden, eigentlich nicht correcten, doch in der Claviermässigkeit begründeten Bindung vergl. Takt 69 und Theil I. Fuga XXIV. 13.

Takt 49-50.


 N. P. Cz. (Octaven.)

Takt 51.


 a. Nr. 4. 11. 12. Rr.
 b. Die meisten Handschriften und Drucke.

Takt 52.


 Nr. 12. 13.

Takt 52. 61.


 S! P.

85.

Takt 62.


 Nr. 2. 3. 16. (♯ vor g überflüssig) In Nr. 9 hat auch erst eine fremde Hand ♯ vor g gesetzt.

Takt 68.


 a. Nr. 4. 8. 15. S! N. Rr.
 b. Die meisten Handschriften. S! P. Cz.

Takt 69.


 Die meisten Handschriften und Drucke, ausser Nr. 4. 11. 12 und S!, welche letztere zwischen g-g Bindung haben.

Takt 79 und 80.


 S! Auch Nr. 9 hat diese Lesart, aber confus geschrieben.

Takt 83.


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

Takt 85-86.


 Nr. 2. 3 und die meisten Drucke ohne Bindung a-a.

Verzierungen etc.

Takt 10.


 Diesen Triller haben: Nr. 2. 3. 11. 16.

Takt 43.


 Nr. 2. 3.

Takt 70.


 Nr. 2. 3. Nr. 4 hat diese ♯ wohl vergessen. Vergl. Prael. XIV. 29.

 Takt 83. Nr. 2. 3 und andre mehr haben bei dem dritten Viertel die Bezeichnung: *adagio*. Die Bezeichnung: *Allegro* gleich darauf hat nur Nr. 8.

Ohne ♯ auf der Schlussnote: Nr. 2. 3.

Abweichende Gestalt. Nr. 15 und 18.

Takt 70.



B. W. XIV.

Mit Takt 70 erfolgt gleich der Schluss:

PRAELUDIUM XI.

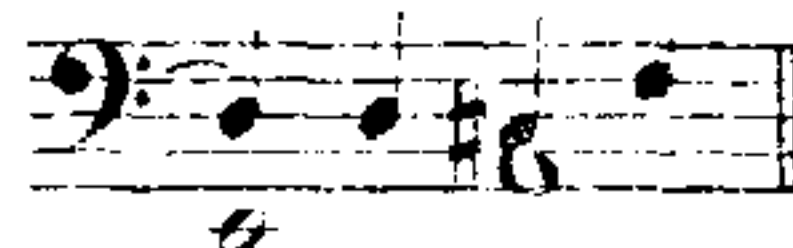
(Nach Nr. 2.)

Takt 17.



P. Cz.; Nr. 9 scheint dieselbe Lesart zu haben.

Takt 21.



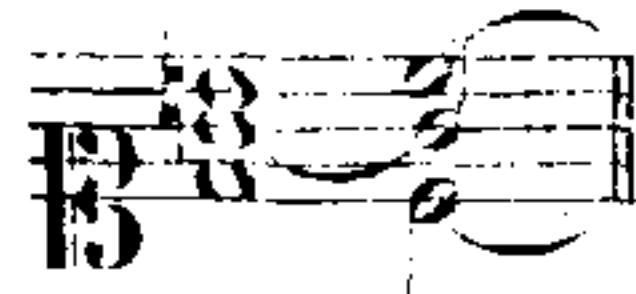
Nr. 11. S?

Takt 22.



Nr. 9. 12. P.

Takt 26.



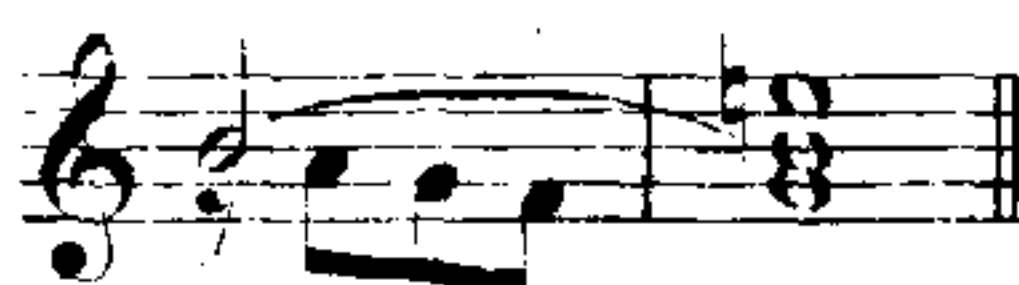
Nr. 8 (— fremde Hand). 11. Die meisten Drucke.

Takt 27.



a. Fast alle Handschriften und Drucke. Das $\flat$ vor dem zweiten e ist wohl nur vergessen.
 b. Nr. 12. Ir.
 c. Cz.

Takt 27–28.



N. P. Cz. Die Bindung findet sich auch in einer der beiden Abschriften von Nr. 15.

Takt 28.



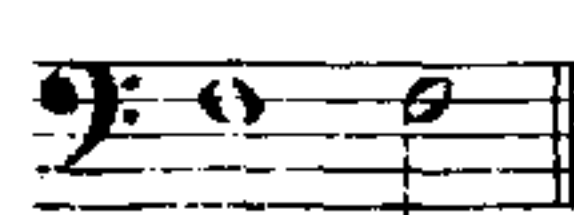
Nr. 11. 12. S?

Takt 32.



a. Nr. 4. 11. S? P. Cz. Ir.
 b. Die meisten Handschriften. S! N.

Takt 33.



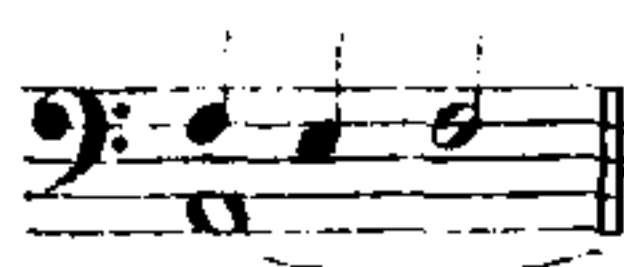
Nr. 8 (— fremde Hand). 15. Die meisten Drucke.

Takt 50.



Nr. 4. Ir.
 (Vergl. Fuga XXII. 59.)

Takt 56.



Nr. 8. 15. Die meisten Drucke.

Takt 63.



Nr. 4. 11. 12. S? Ir.

Verzierungen.

Takt 66. Nr. 2. 3 und die meisten Handschriften haben den auch in unsern Text aufgenommenen Vorschlag, der die Dauer eines Viertels betragen möchte. Nr. 4 hat ihn nicht.

FUGA XI.

(Nach Nr. 2.)

Takt 5.



P. In Betreff der Form des Textes und sämtlicher Handschriften vergl. Fuga XIII und XXI.

Takt 6.



P.

Takt 11.



Nr. 11. S?

Takt 17.



24.

Nr. 11. S? P. Cz.
 Vergl. Takt 49.

Takt 45.



Nr. 11.

Takt 47.



Nr. 12. S? P. Cz. In Nr. 11 ist von fremder Hand $\flat$ vor e gesetzt.

Takt 49.



Die meisten Handschriften und Drucke, ausser Nr. 2. 3 und S! N. Auch in Nr. 8 ist die Bindung von fremder Hand.

Takt 50.



N.

Takt 74.



Sehl.

Takt 74–76.



a. Imb.
 b. S! N.
 c. Schl.

Takt 84.



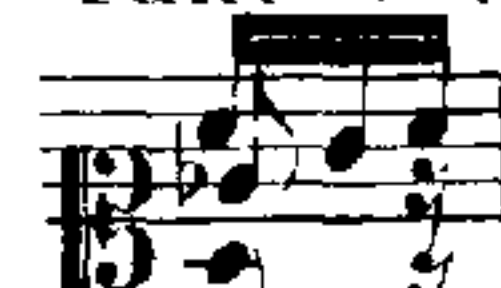
Nr. 8.

Takt 84.



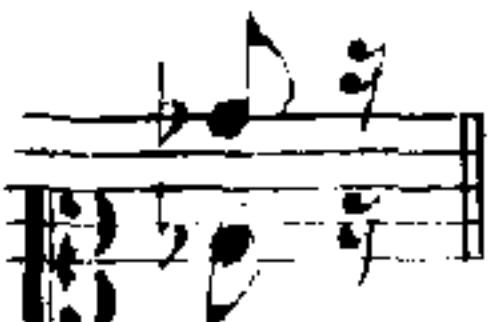
a. Nr. 9. S! N.
 b. Cz.

Takt 86.



Nr. 8. 15. 18. Die meisten Drucke.

Takt 87.



Nr. 4. 12. P. Cz.

Takt 89–92.



Nr. 11. N. Cz.

Takt 99.



Eigentlich ist diese Gestalt, wo die Ergänzungspausen fehlen, und welche alle Handschriften haben, nur bei Nr. 11 correct, wo auch die Fuge gleich mit dem Auftakt ohne Anfangspausen beginnt. Indessen ist die ganze Vorschrift, wenn ein Stück nicht wiederholt wird, ziemlich müssig. Vergl. Fuga X, wo dieselbe unausführbar wäre.

PRAELUDIUM XII.

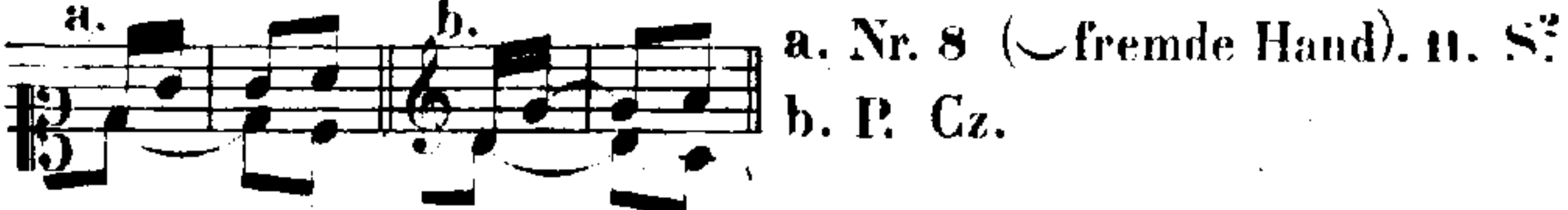
255

(Nach Nr. 14.)

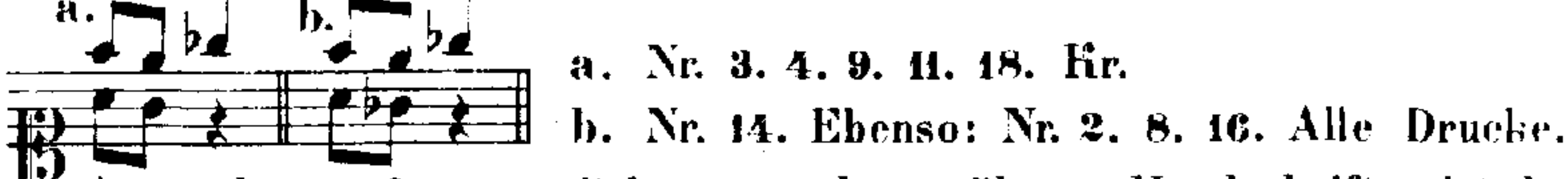
Takt 21-23.



Takt 27-28.



Takt 32.



Anmerkung. In sämtlichen unter b. erwähnten Handschriften ist das $\flat$ der Mittelstimme von fremder Hand zugefügt. Der correcte Querstand erklärt sich sehr leicht: (Vergl. Takt 37-38.)

Takt 37.



Takt 37.



Takt 38.



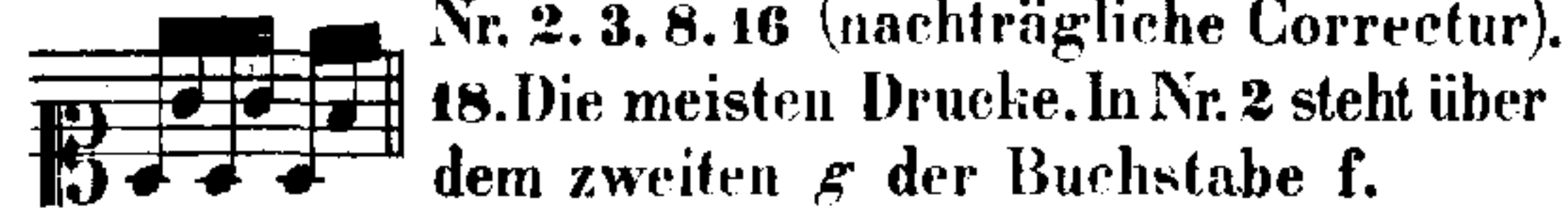
Takt 39.



Takt 50.



Takt 55.



Takt 57.



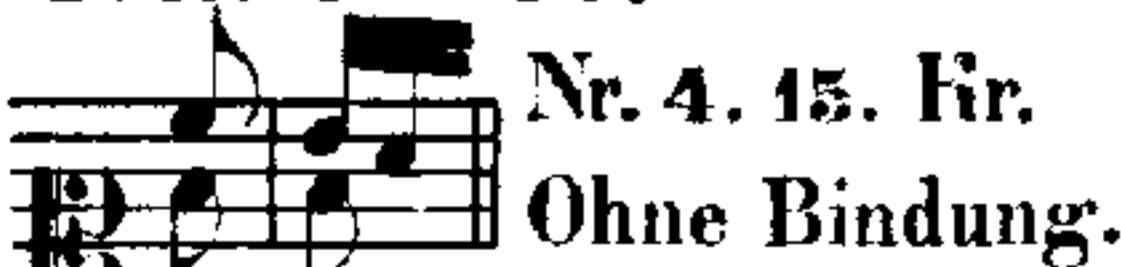
Takt 57-58.



Takt 57-60.



Takt 58-59.



Takt 62-65.



Takt 63.



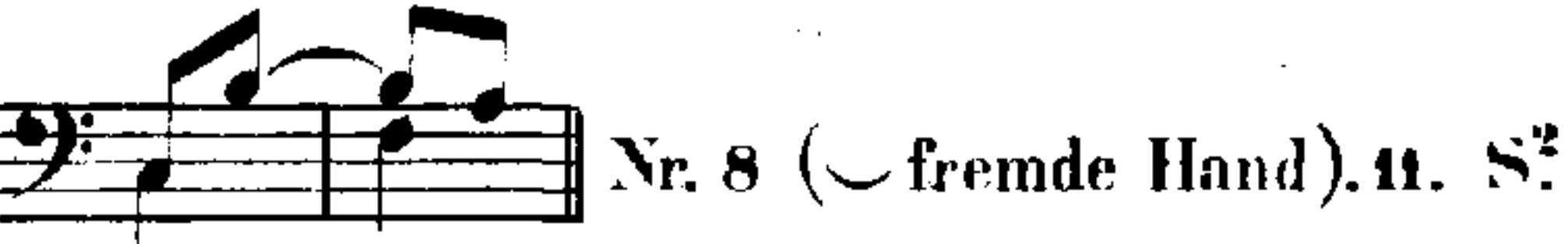
Takt 64.



Takt 66.



Takt 69-70.



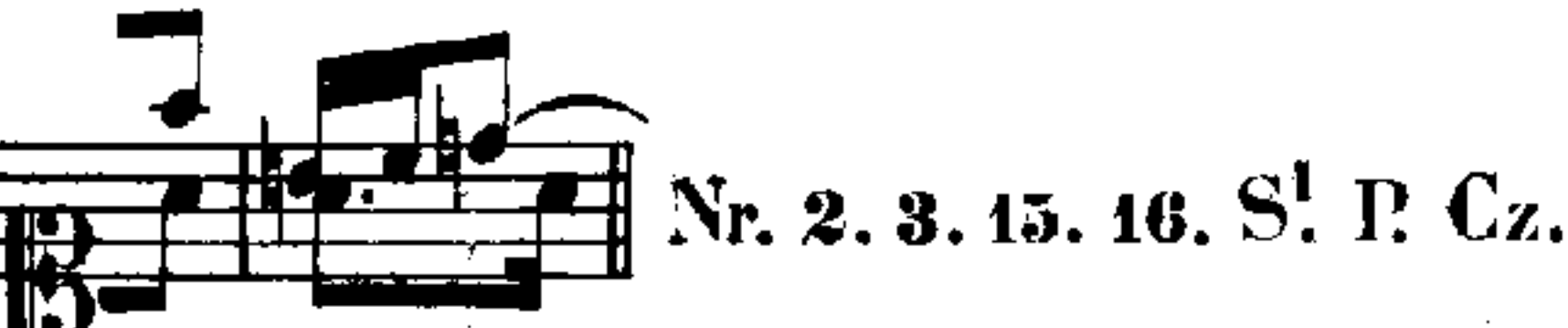
FUGA XII.

(Nach Nr. 14.)

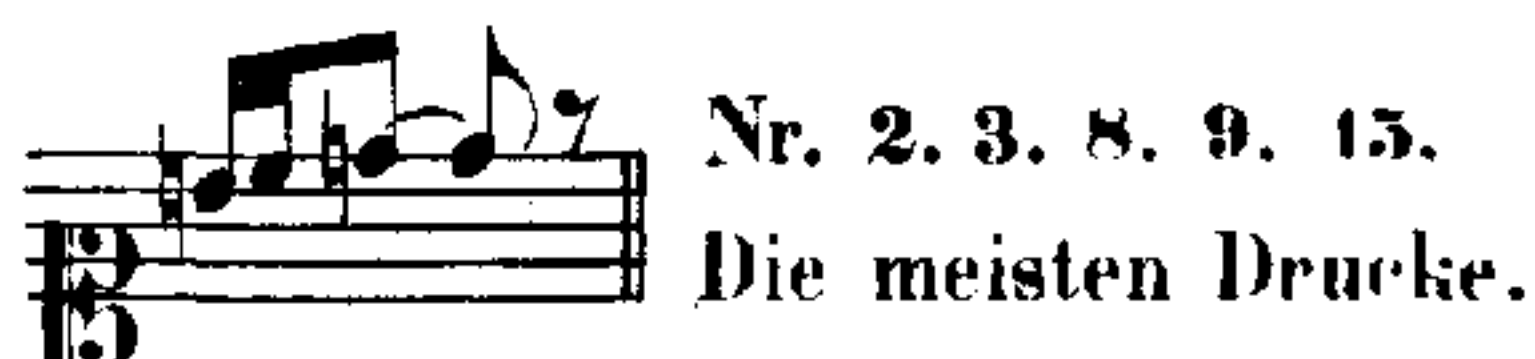
Takt 22.



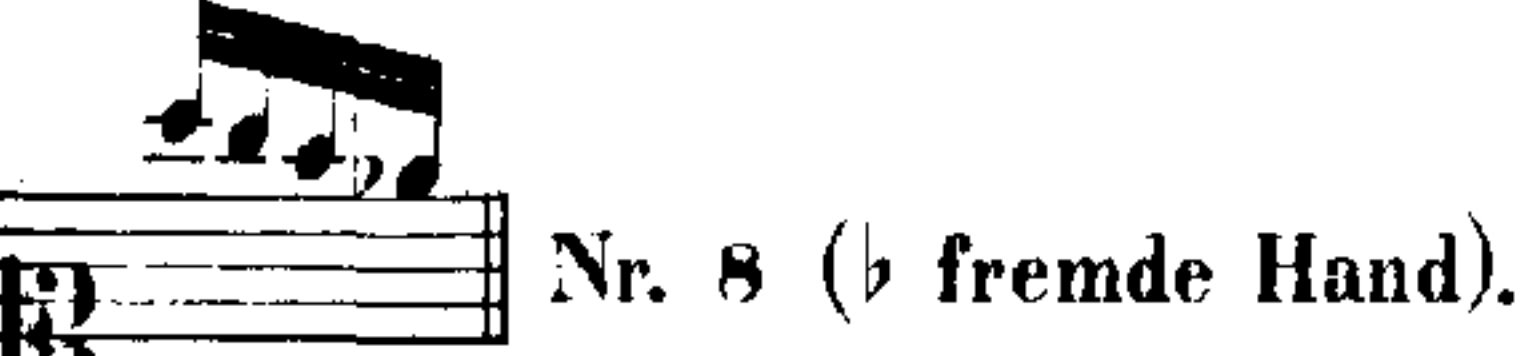
Takt 37-38.



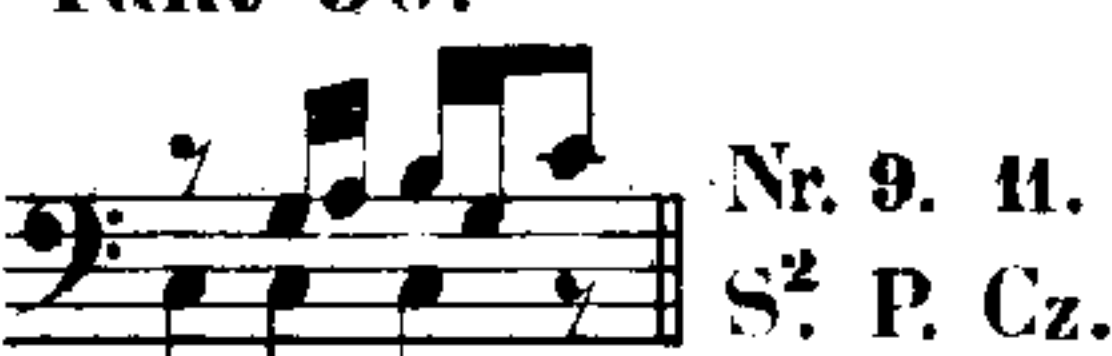
Takt 38.



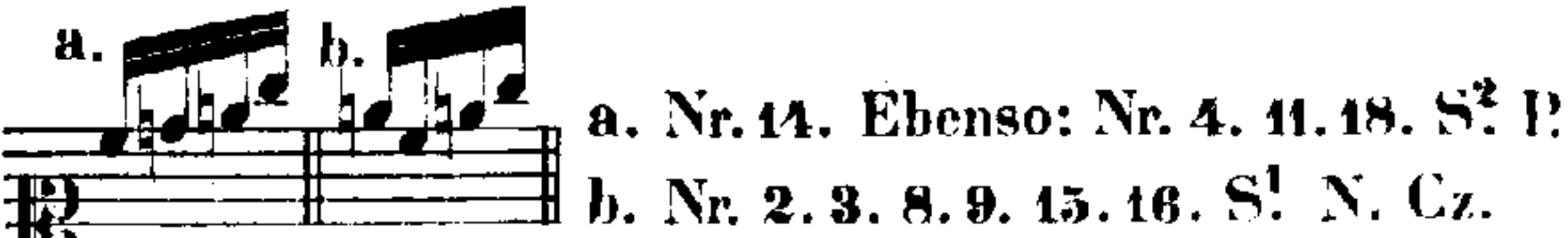
Takt 47.



Takt 50.



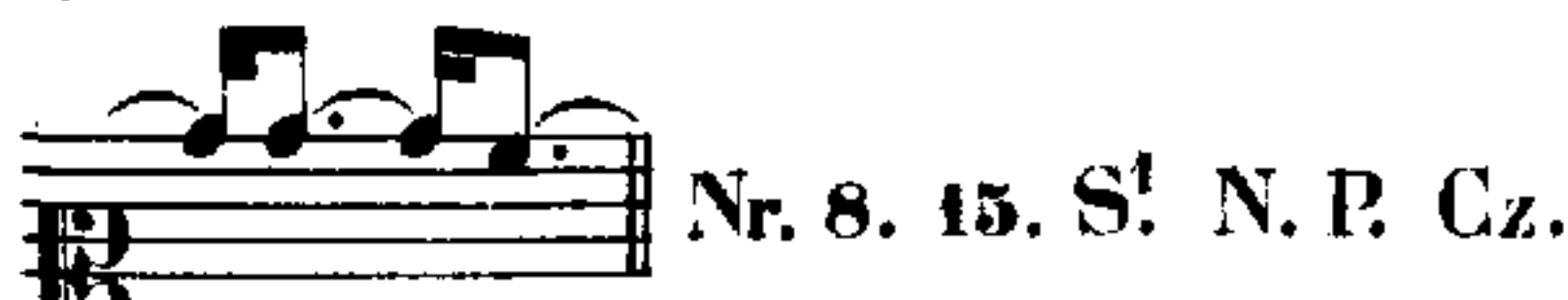
Takt 53.



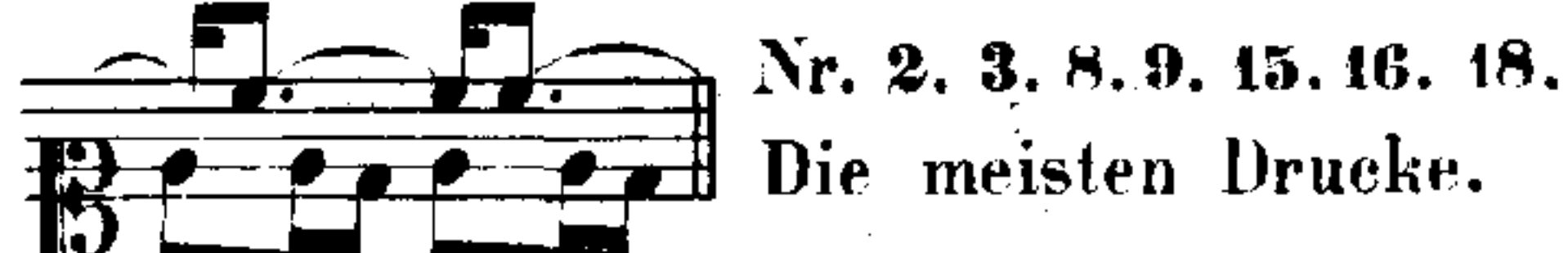
Takt 53.



Takt 56.



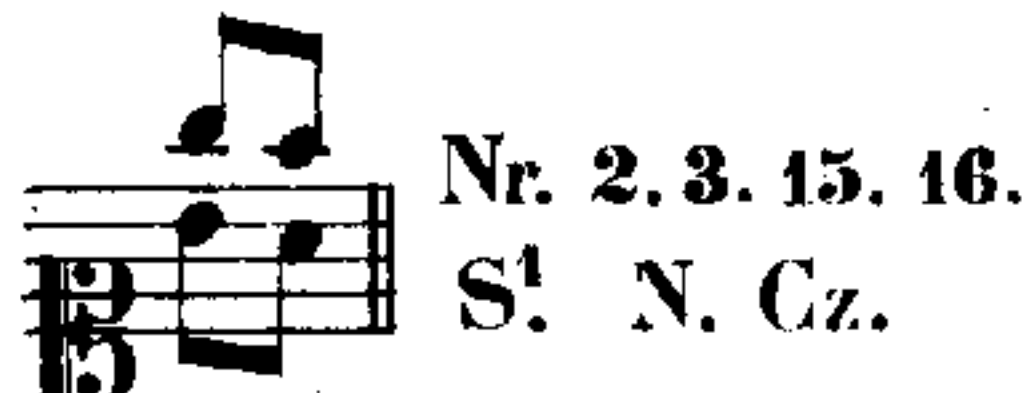
Takt 57.



Takt 60.



Takt 61.



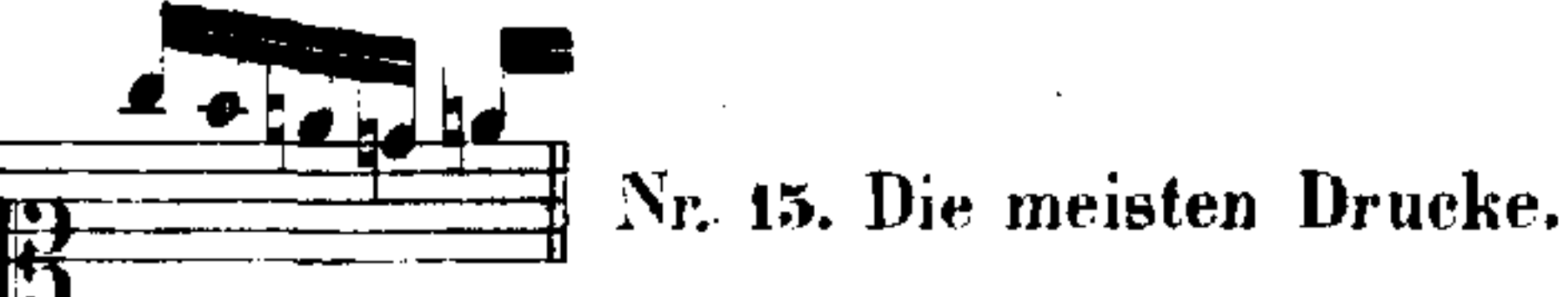
Takt 64.



Takt 64.



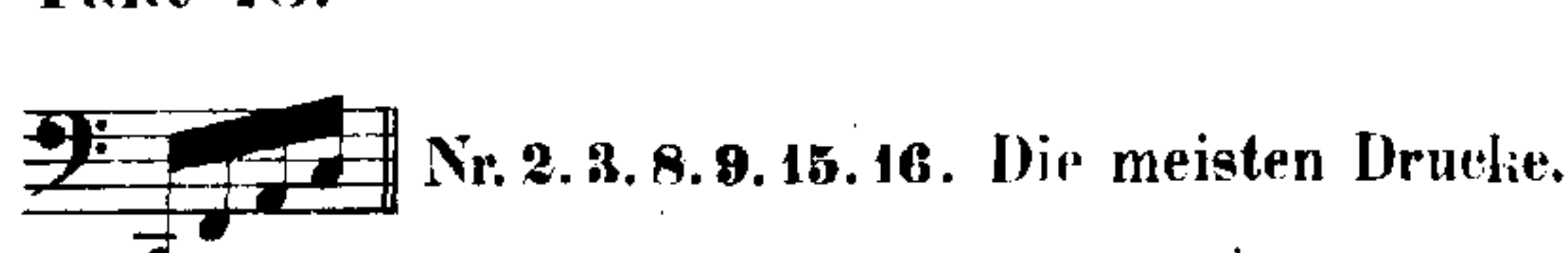
Takt 64.



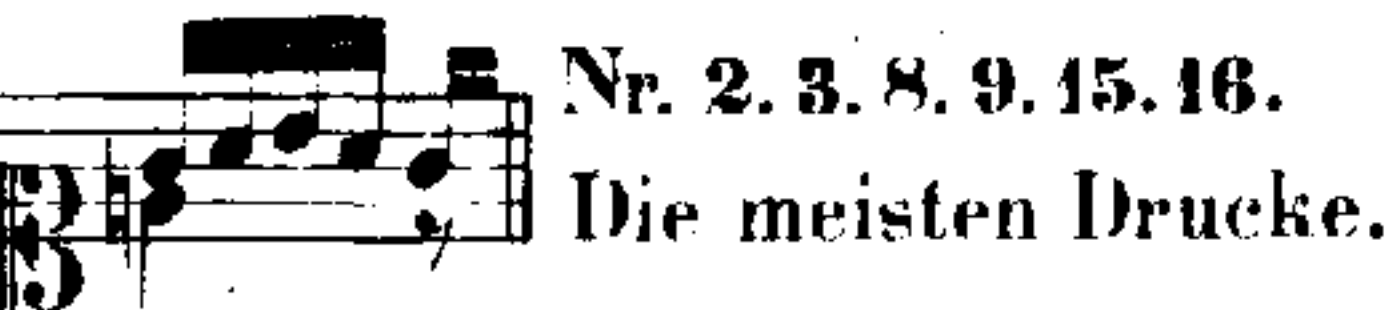
Takt 65.



Takt 78.



Takt 83.



Takt 84.

Nr. 14 und 18 haben irrthümlich den Takt zweimal nach einander. Vergl. Theil I. Prael. III. 97 und 98.

Takt 84.



Verzierungen.

Nr. 14 hat Takt 1 und 25 den hier sehr charakteristischen Mordent gebraucht. Der Eintritt des Thema in der Paralleltonart wird dadurch aufs Bestimmteste hervorgehoben, und es bedürfte kaum des Hinweises, dass auch Nr. 4 dieselbe Manier angewendet hat. Zwar ist in Nr. 14 in Takt 1 das noch erkennbare Zeichen radirt worden, schwerlich aber von Kennerhand, da Takt 25 unverändert geblieben ist, durch das Fortbleiben in Takt 1 aber die Manier eben ihre Prägnanz einbüßen würde.