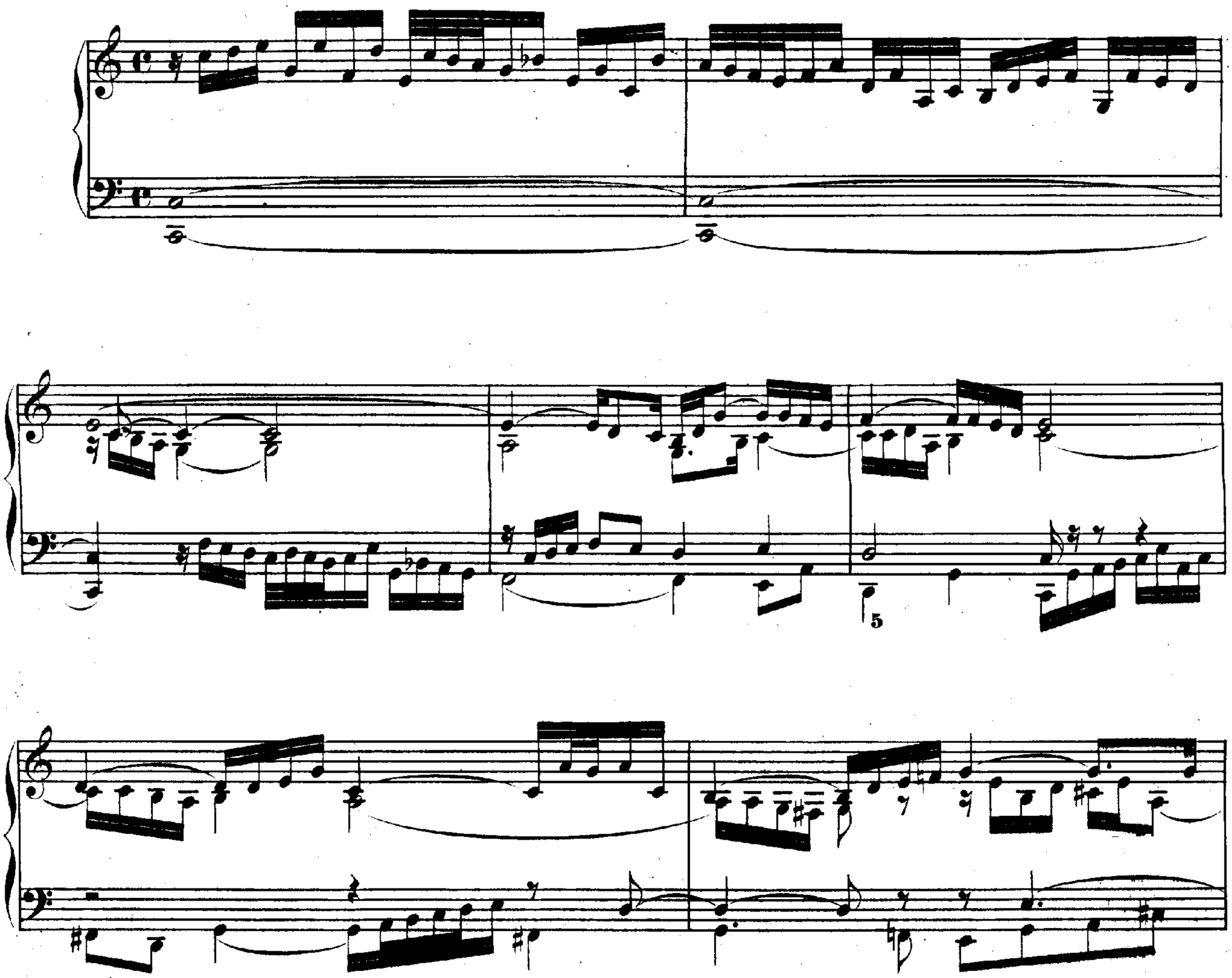
# Das
# Wohltemperirte Clavier
## Zweiter Theil.
### 1744.

# PRAELUDIUM I.



10

15

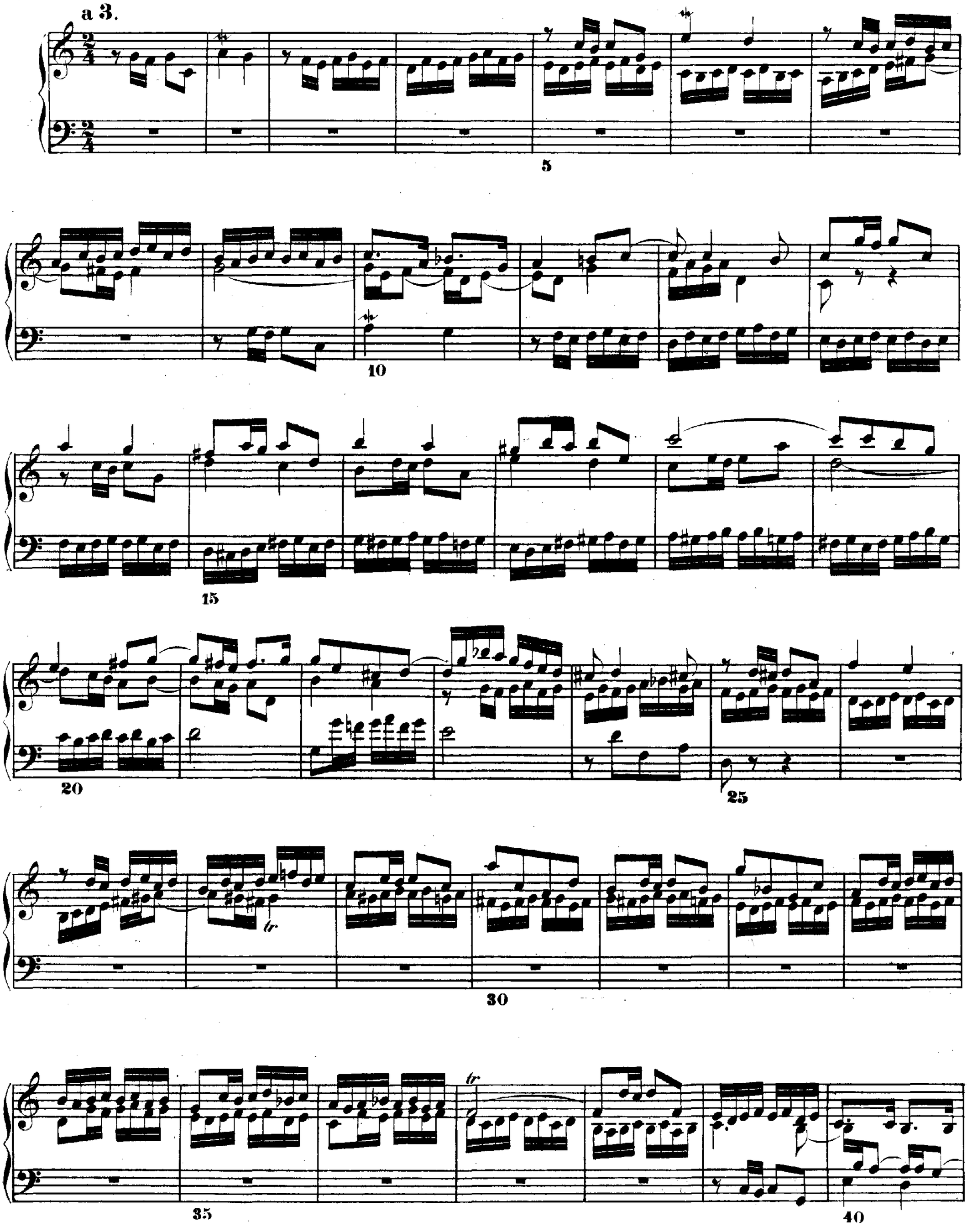
20

25

30

# FUGA I.

a 3.



45

50

55

60

65

70

75

80

# PRAELUDIUM II.

5

10

15

20

25

# FUGA II.

a 4.

5

10

15

Oder:

20

25

Oder:

# PRAELUDIUM III.

Oder:

Oder:

Oder:

Oder:

Oder:

Oder:

Oder:

Oder:

Oder:

Oder:

20

Allegro.

25

30

Oder:

tr

35

40

45

50

# FUGA III.

a 3.

5

10

15

Oder:

Oder:

20

Oder:

25

30

35

# PRAELUDIUM IV.

Oder:

5

10

15

Oder:

20

Oder:

25

Oder:

30

Oder:

35

Oder:

40

45

Oder:

50

55

Oder:

60

# FUGA IV.

a 3.

Oder:

40

45

50

Oder:

55

60

tr

65

70

# PRAELUDIUM V.

5

10

Oder:

15

20

25

30

35

Oder:

40

45

50

55

## FUGA V.

a 4.

10

Oder:

15

20

25

30

35

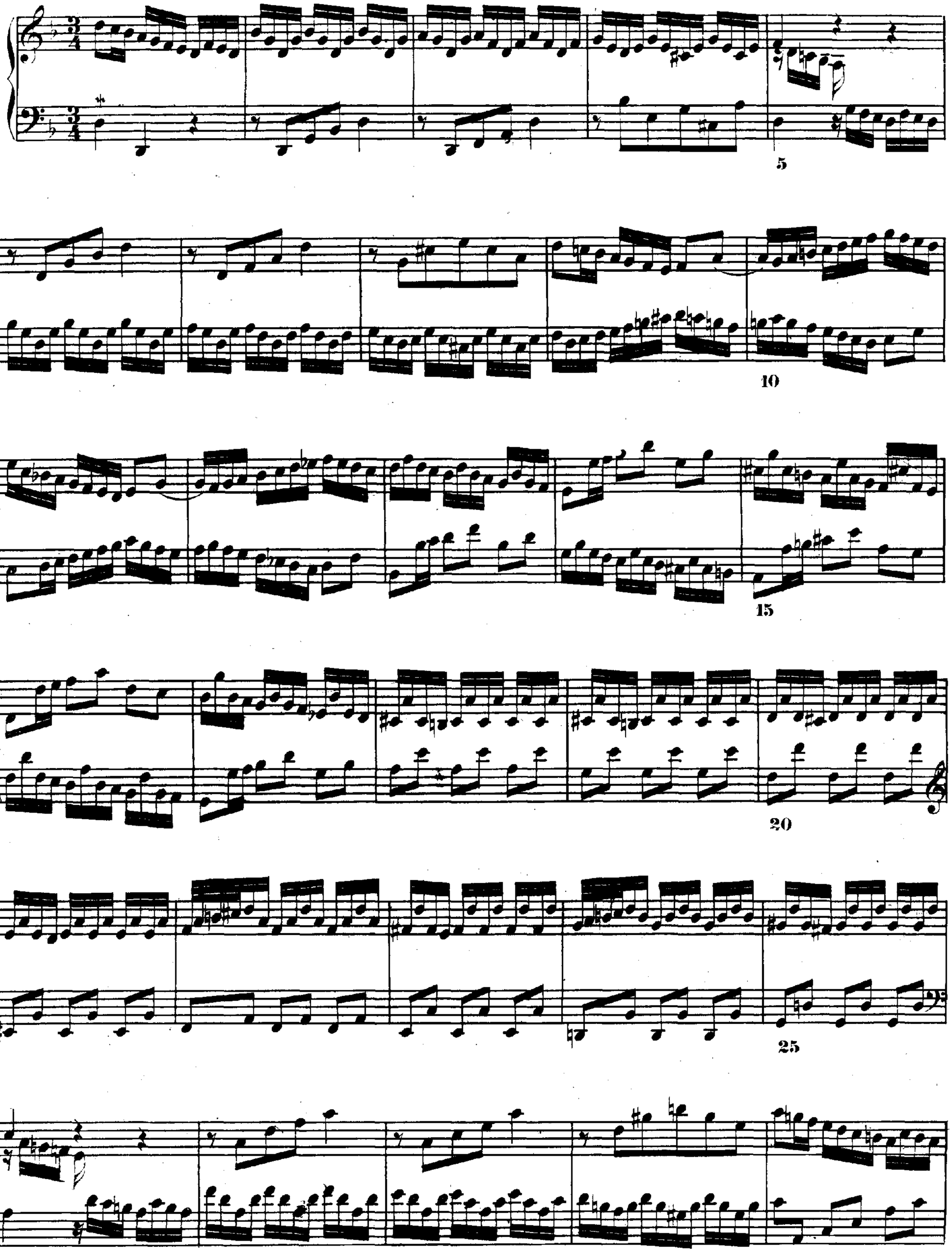
40

45

Oder

50

# PRAELUDIUM VI.



35

40

45

50

55

60

# FUGA VI.

a 3.

Oder:

Oder:

15

20

25

# PRAELUDIUM VII.

40

45

50

55

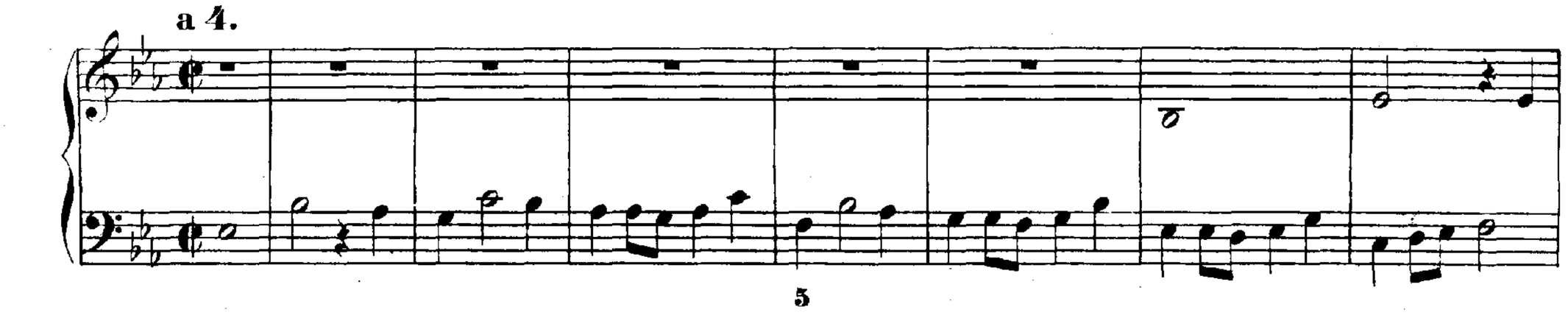
60

65

70

# FUGA VII.

a 4.



# PRAELUDIUM VIII.

5

10

15

20

25

30

35

# FUGA VIII.

a 4.

5

10

Oder:

15

20

25

30

Oder:

Oder:

35

40

45

# PRAELUDIUM IX.

30

35

40

45

Oder:

50

# FUGA IX.

a 4.

5

10

15

20

25

30

35

40

# PRAELUDIUM X.

Oder:

55 60

65

70 75

80

Oder:

85 90

95

100 105

# FUGA X.

a 3.

5

10

15

20

25

Oder:

30

Oder:

35

40

45

50

Oder:

55

60

Oder:

65

Oder:

70

75

80

85

Oder:

# PRAELUDIUM XI.

40

45

50

55

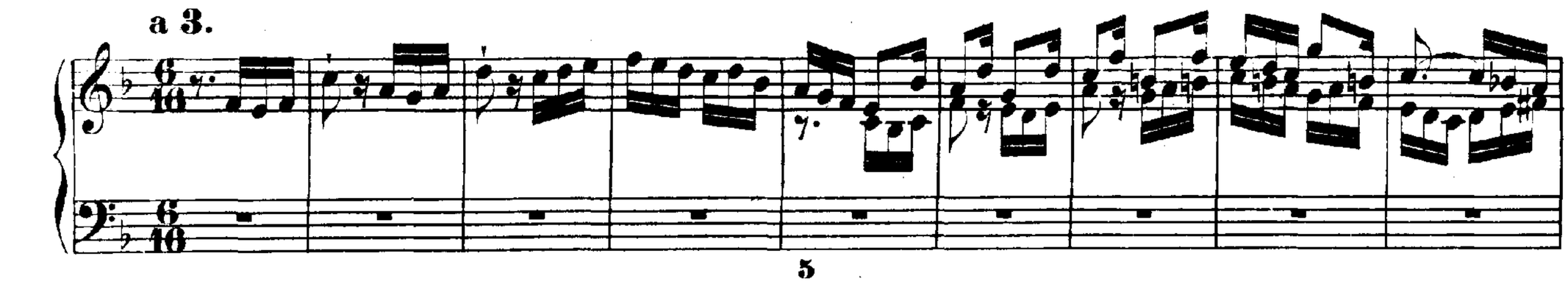
60

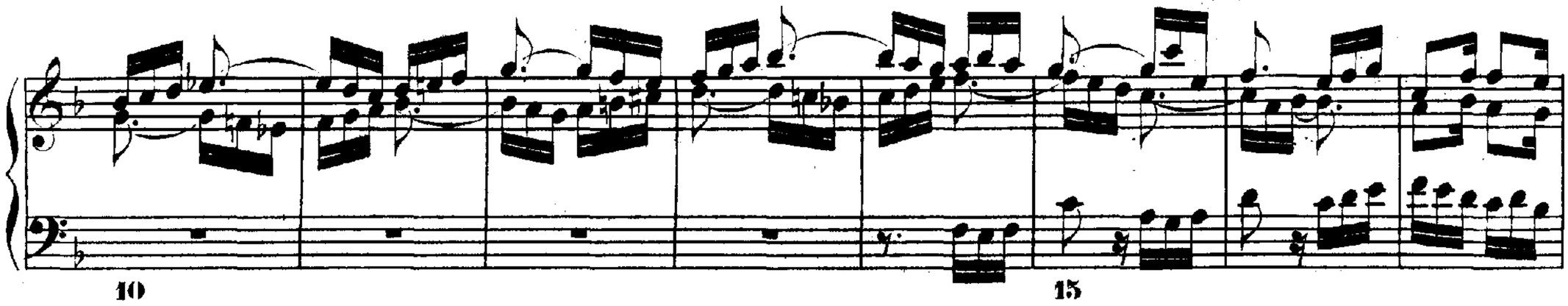
65

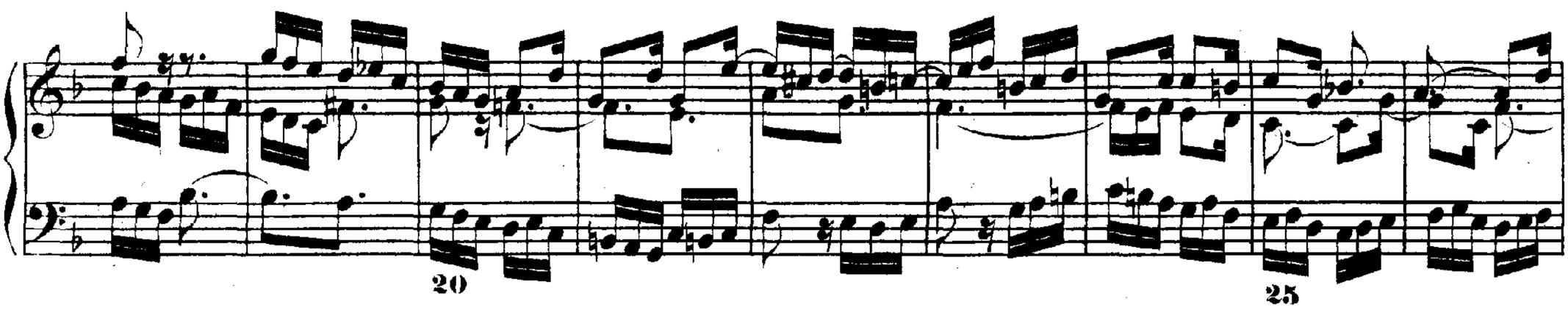
70

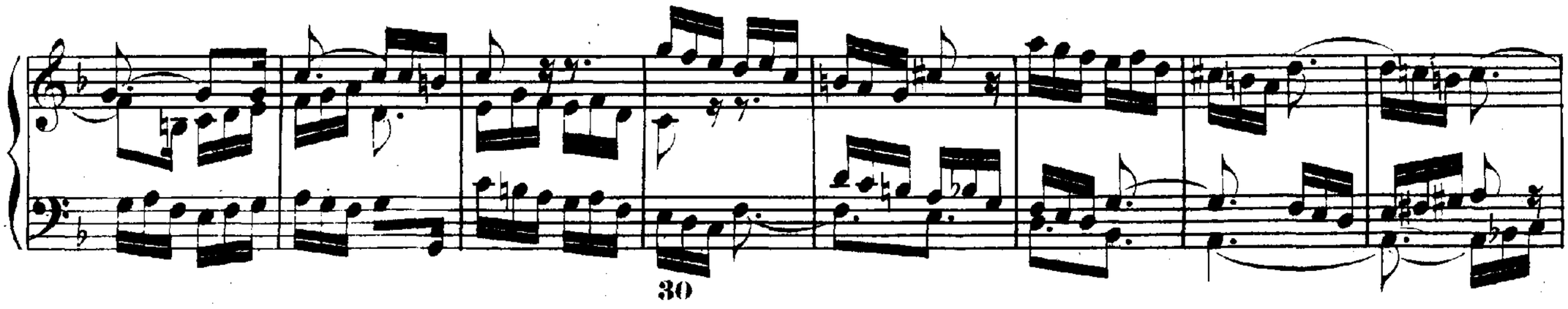
# FUGA XI.

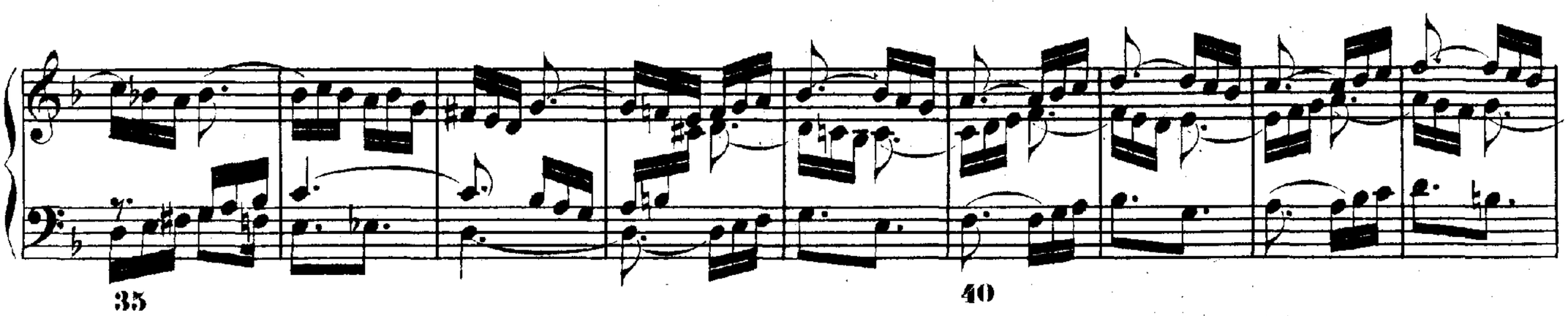
a 3.

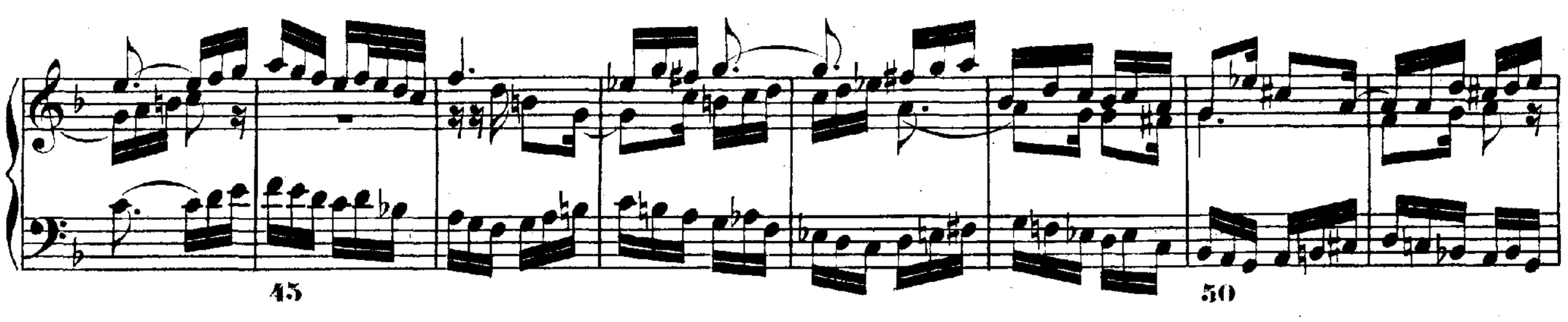


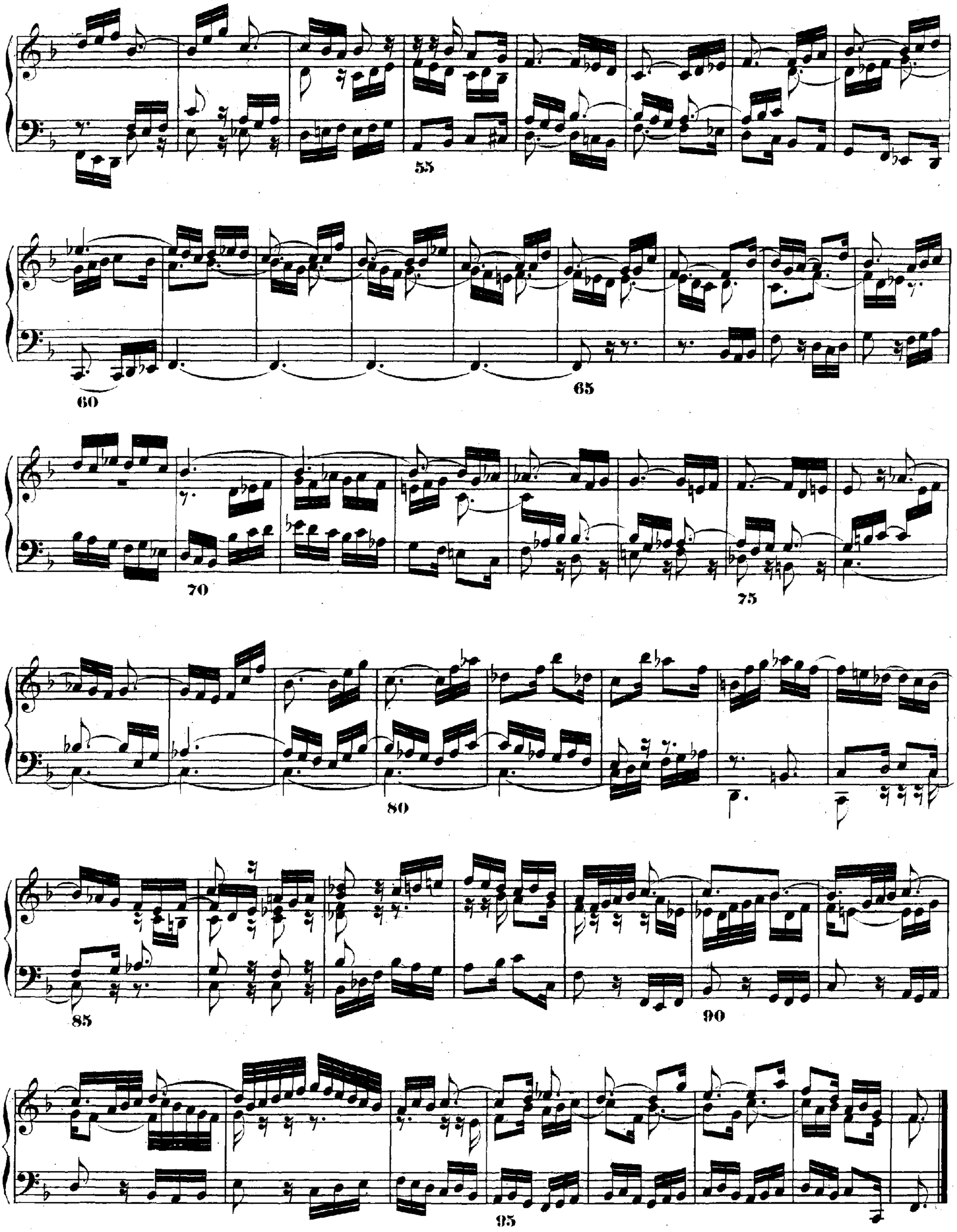



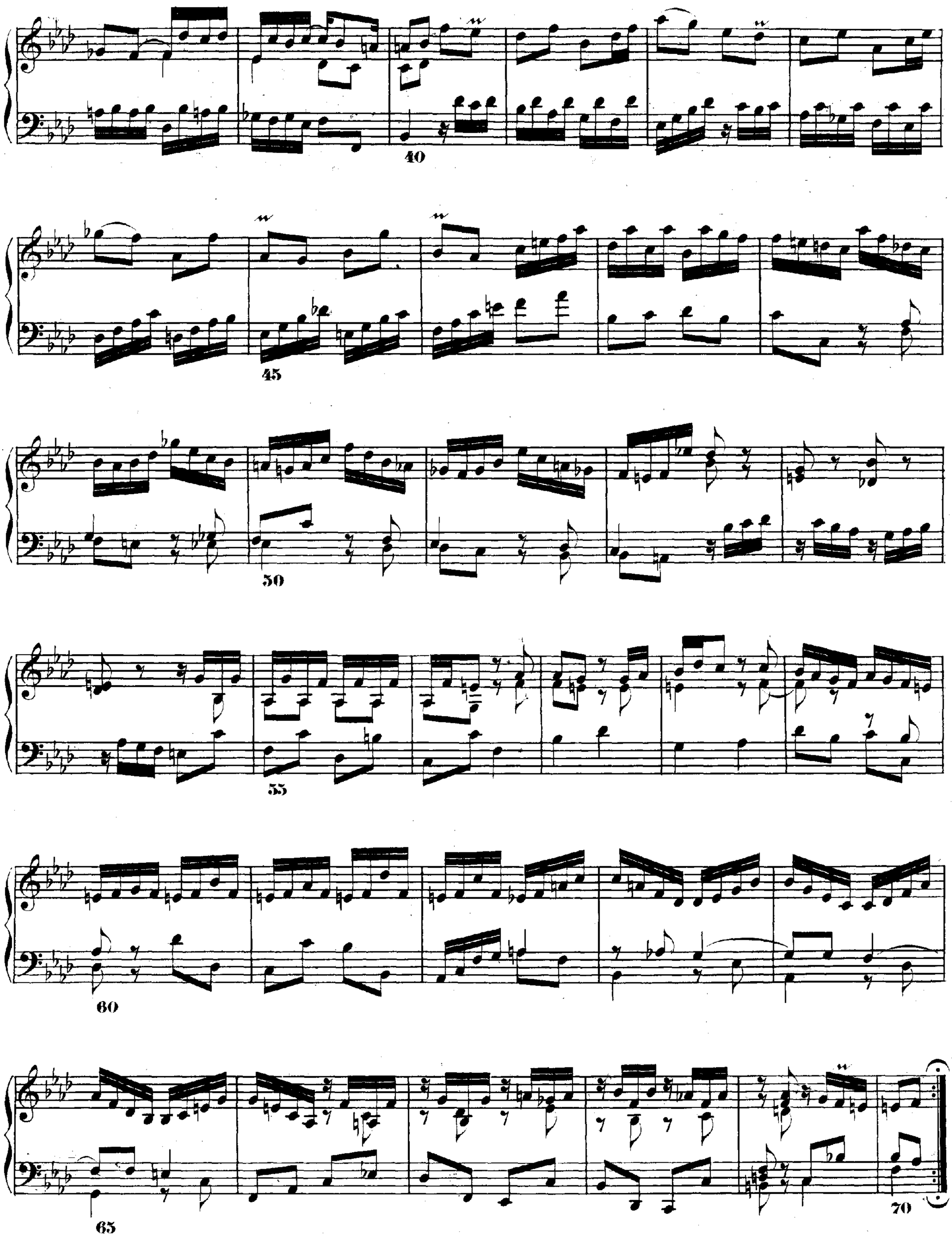




55
60
65
70
75
80
85
90
95

# PRAELUDIUM XII.


40
45
50
55
60
65
70

# FUGA XII.

a 3.

45

Oder:

50

55

60

65

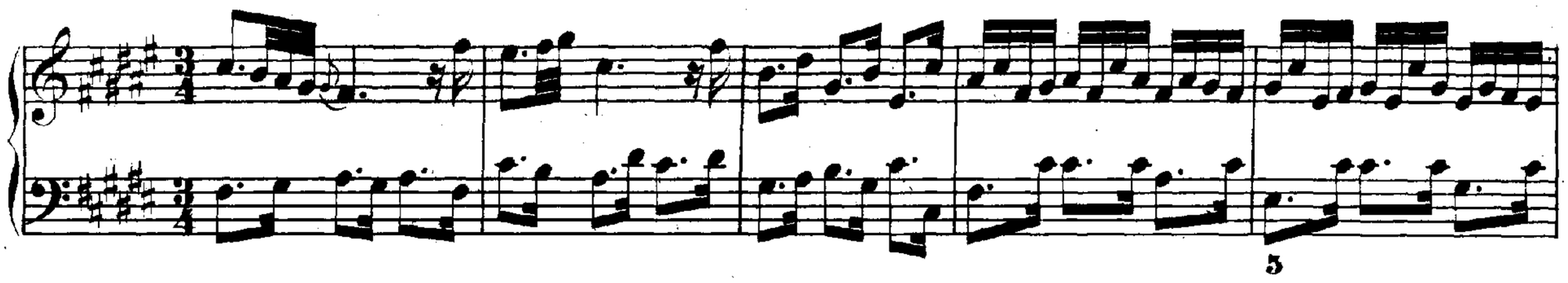
70

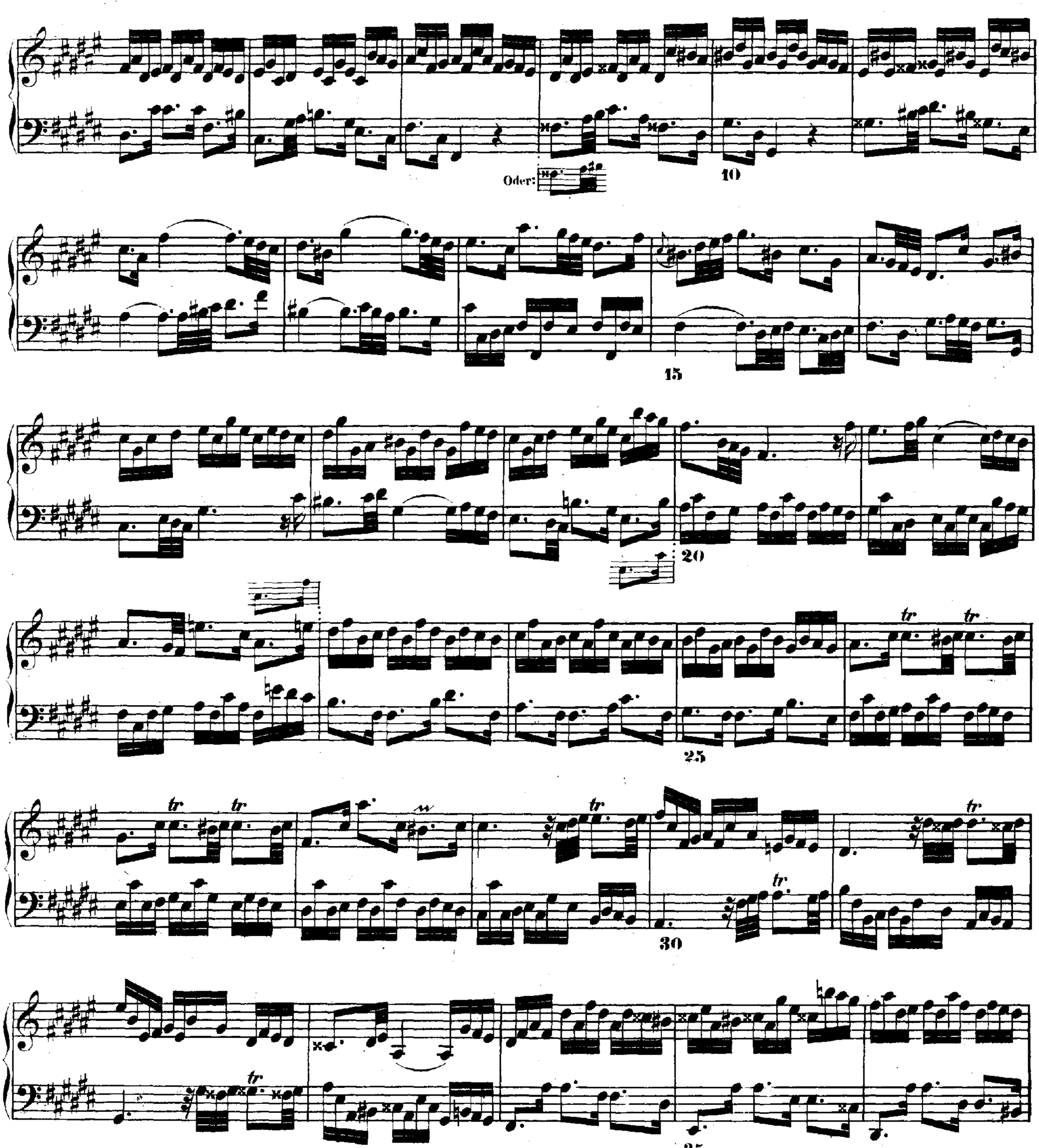
75

80

85

# PRAELUDIUM XIII.



# FUGA XIII.

a 3.

# FRAELUDIUM XIV.

Oder:

Oder:

25

Oder:

30

Oder:

35

40

# FUGA XIV.

a 3.

45

50

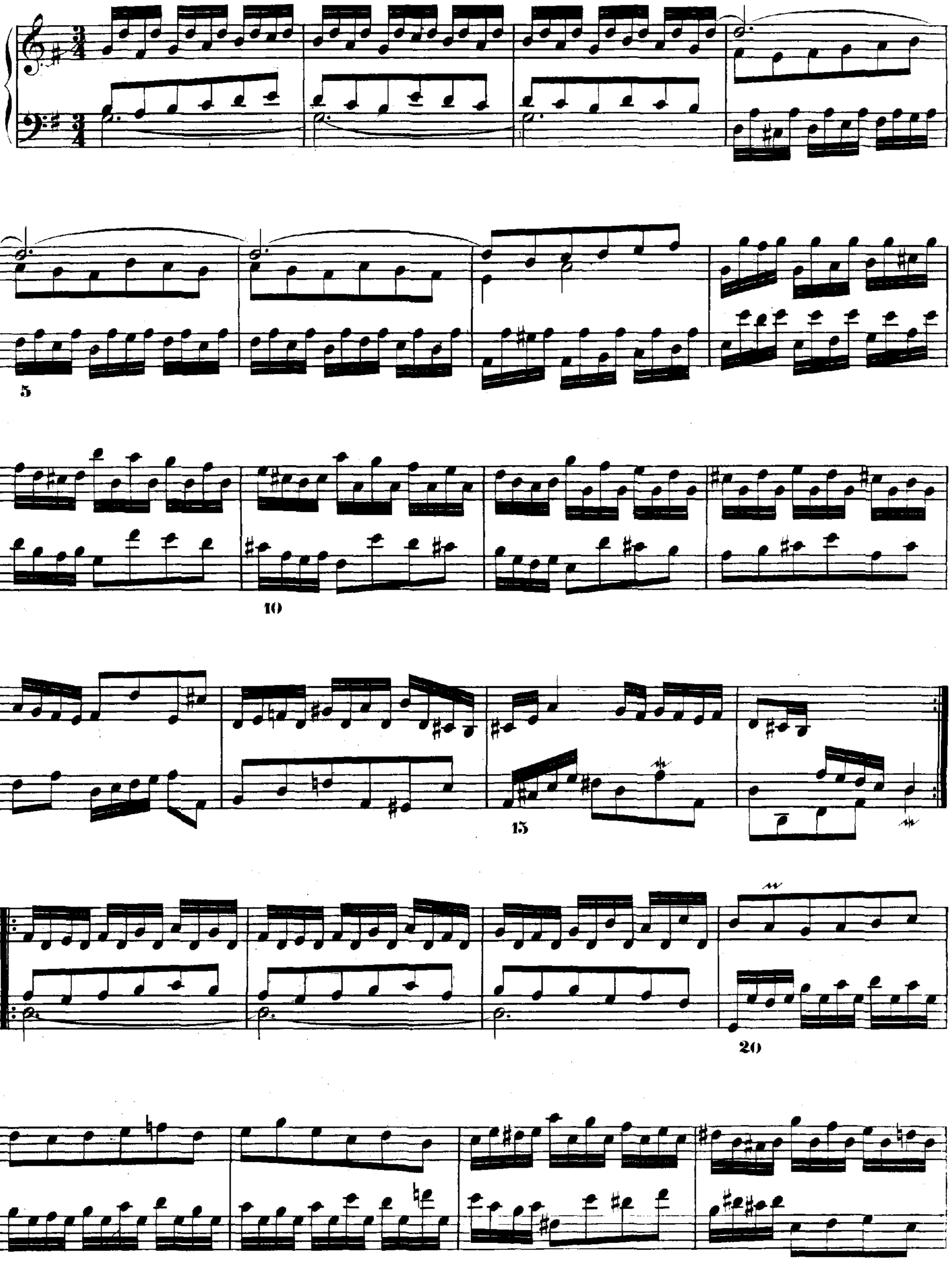
55

60

65

70

# PRAELUDIUM XV.



25

30

35

40

45

# FUGA XV.

a 3.

40

45

50

Oder:

55

60

65

70

# PRAELUDIUM XVI.

Largo.

5

10

Oder:

15

20

# FUGA XVI.

a 4.

25

30

35

40

45

50

55

60

65

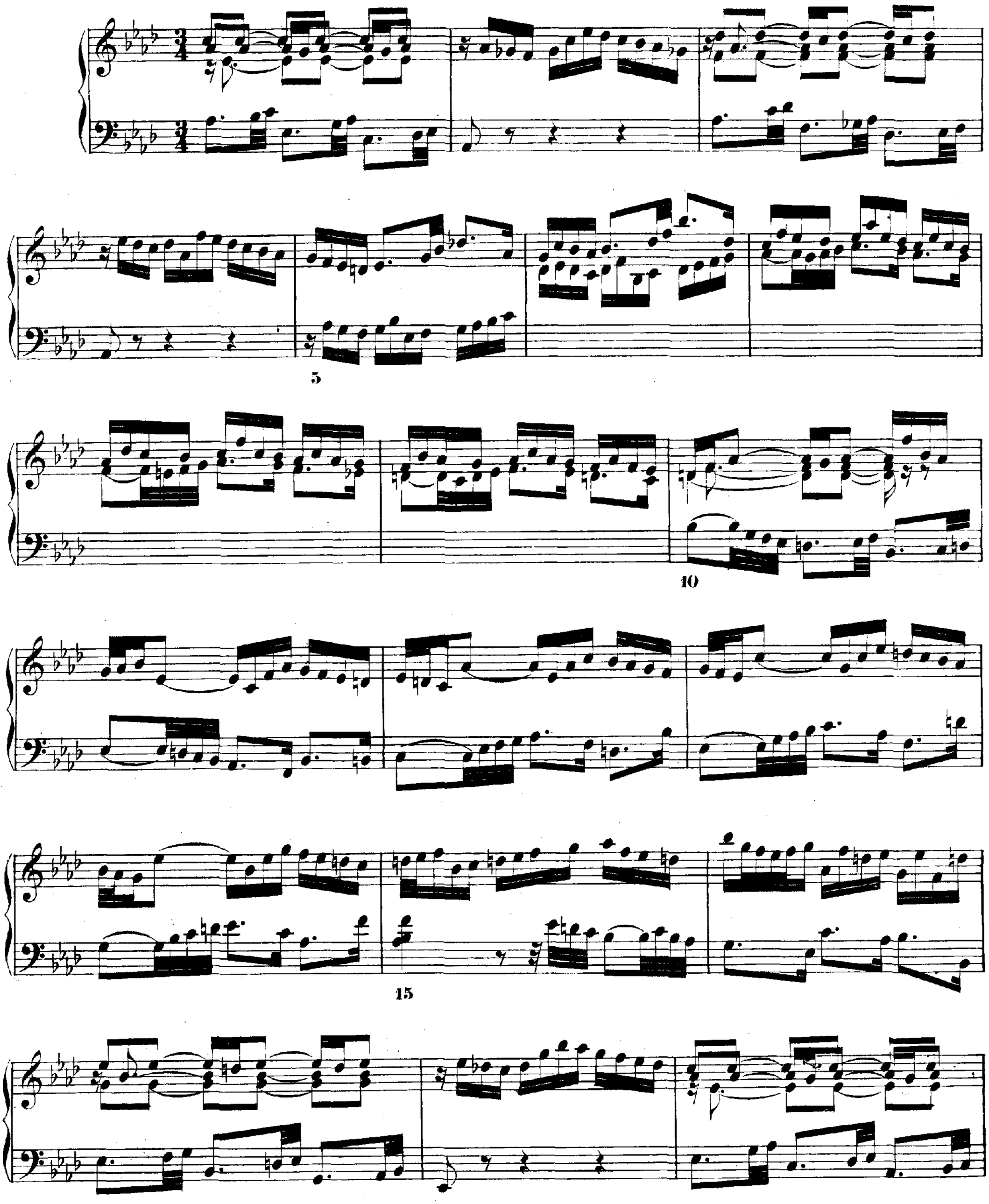
70

75

80

Oder:

# PRAELUDIUM XVII.



20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

# FUGA XVII.

a 4.

Oder:

5

10

Oder:

15

20

Oder:

25

Oder:

30

Oder:

35

40

45

50

# PRAELUDIUM XVIII.

*piano*

*forte*

5

10

15

*tr*

20

Oder:

Oder:

25

Oder:

30

35

40

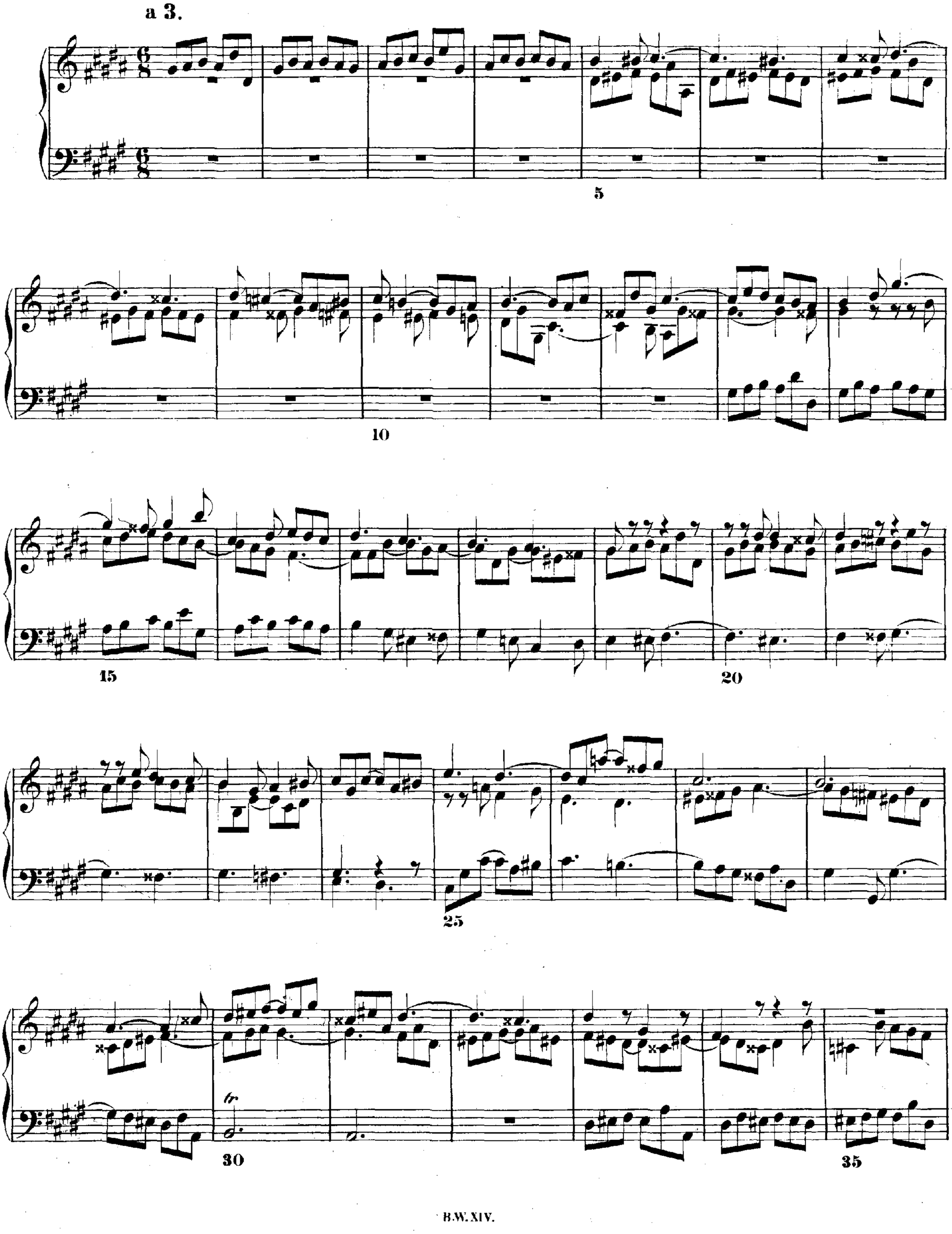
Oder:

45

50

# FUGA XVIII.

a 3.



40

45

50

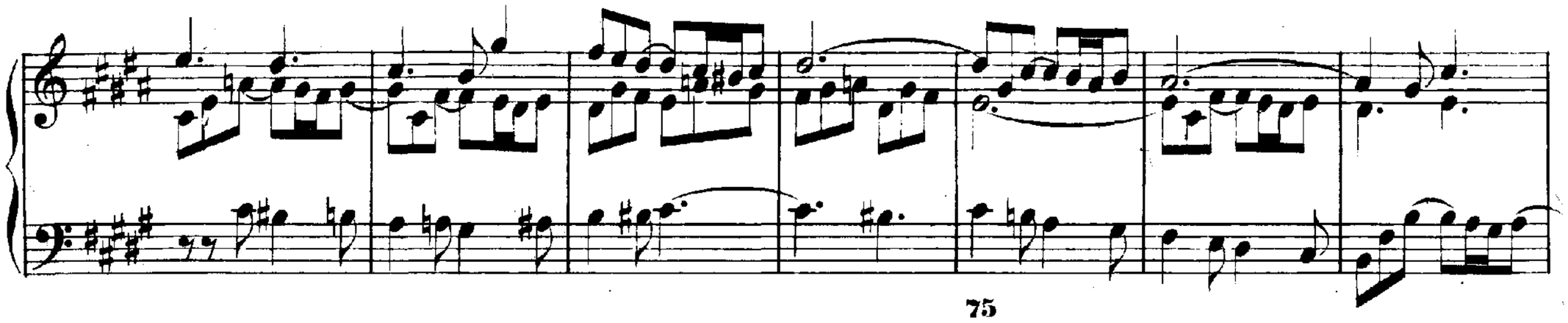
55

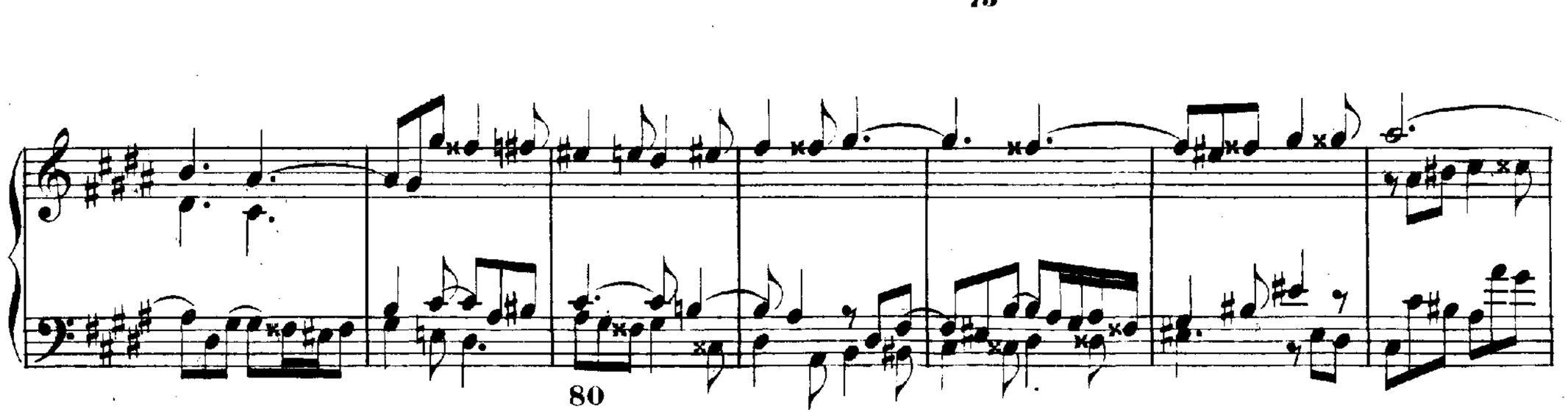
60

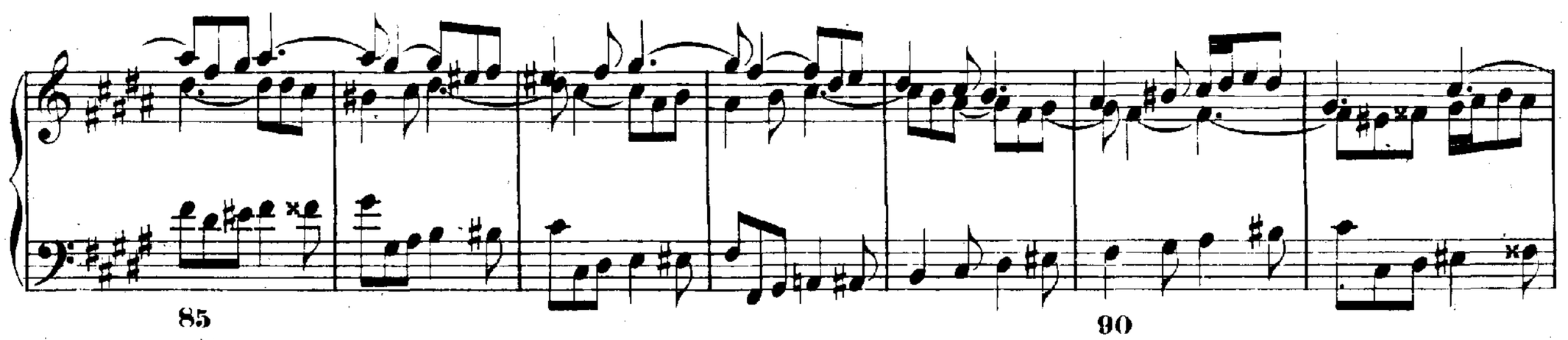
tr.

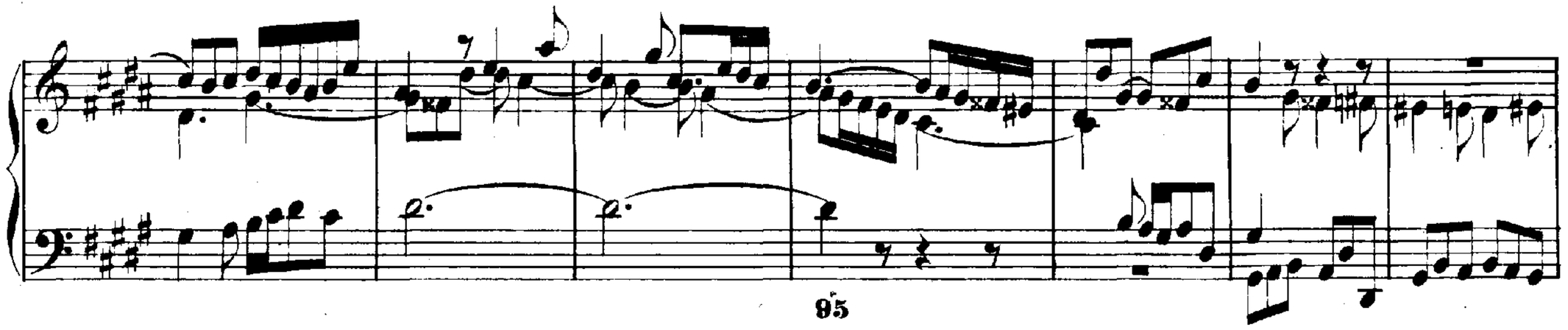
65

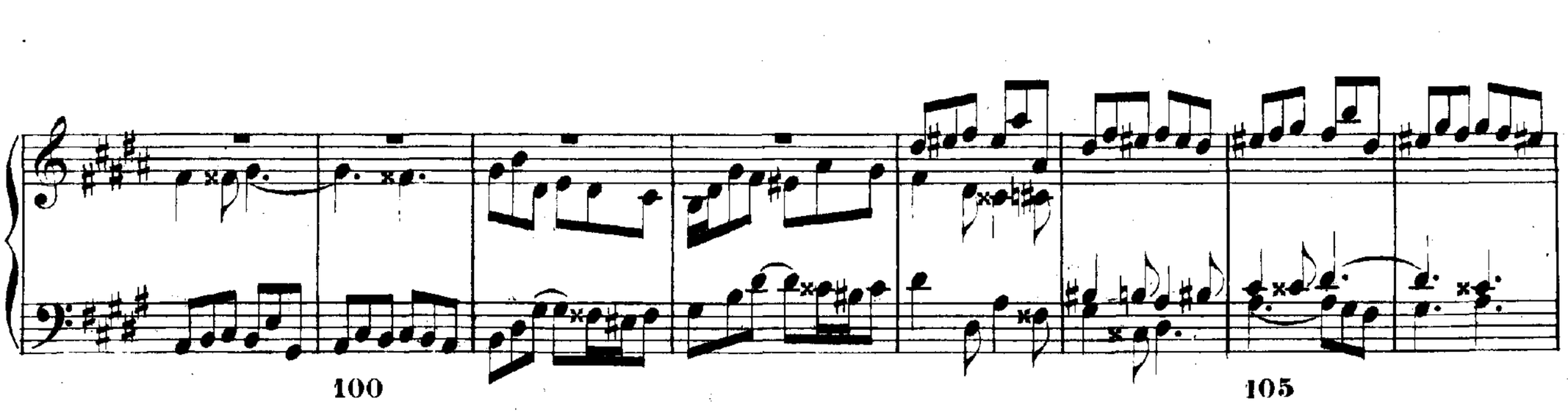
70


75

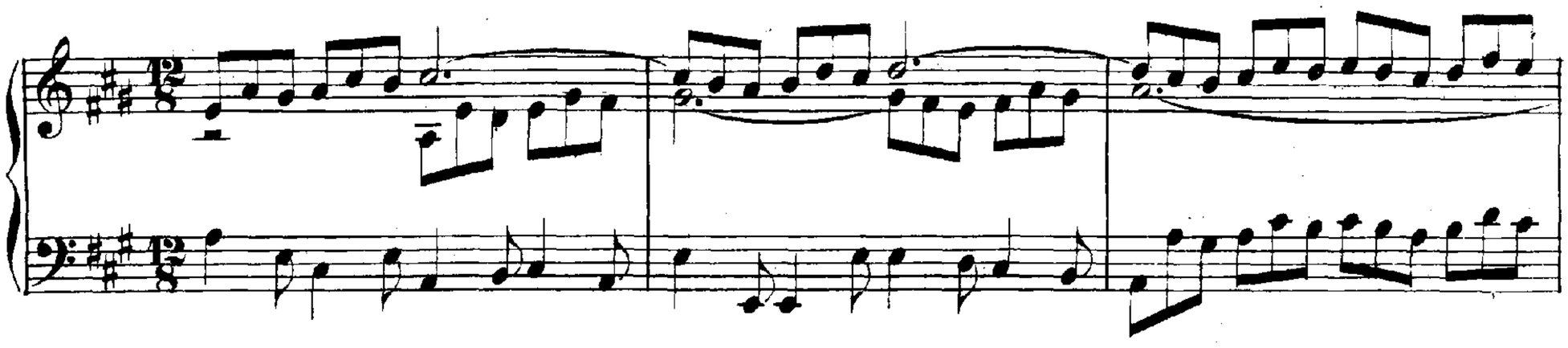

80

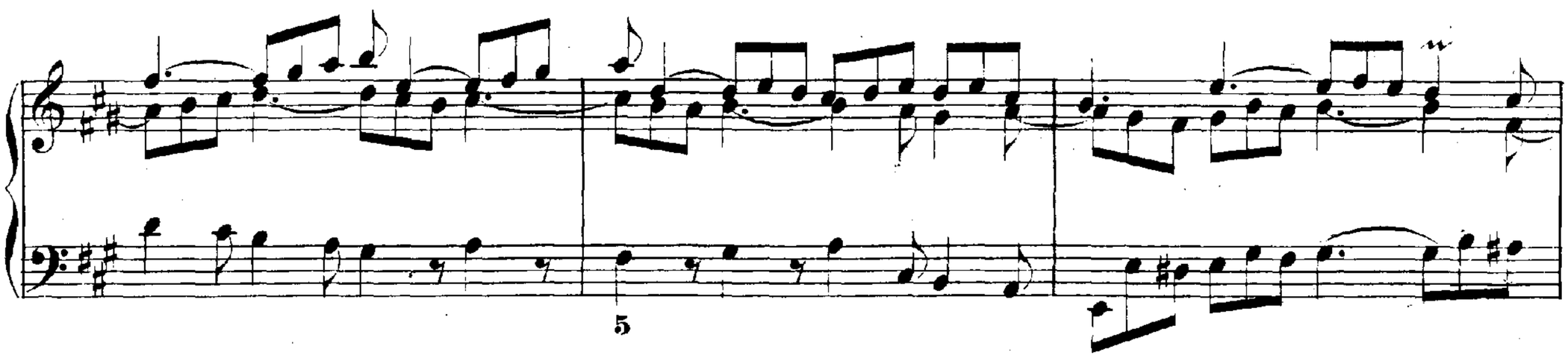

85
90

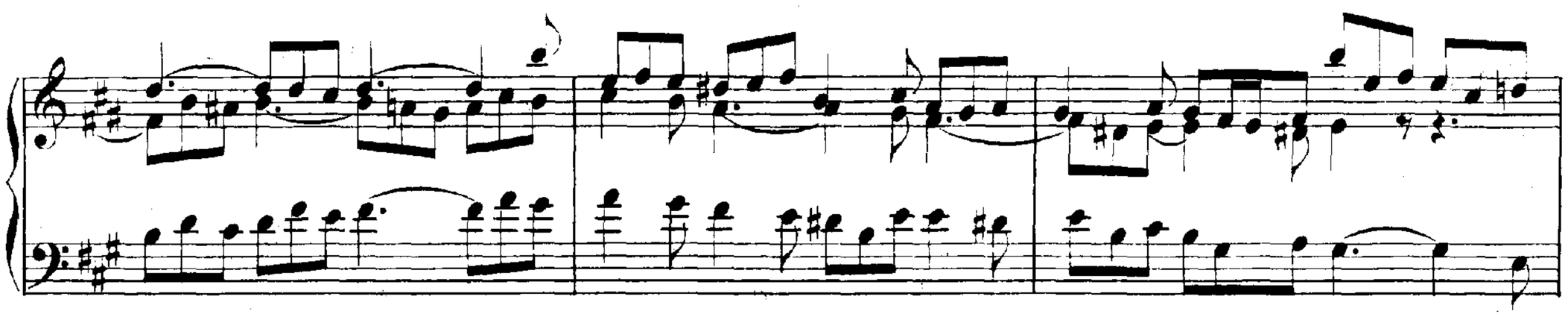

95

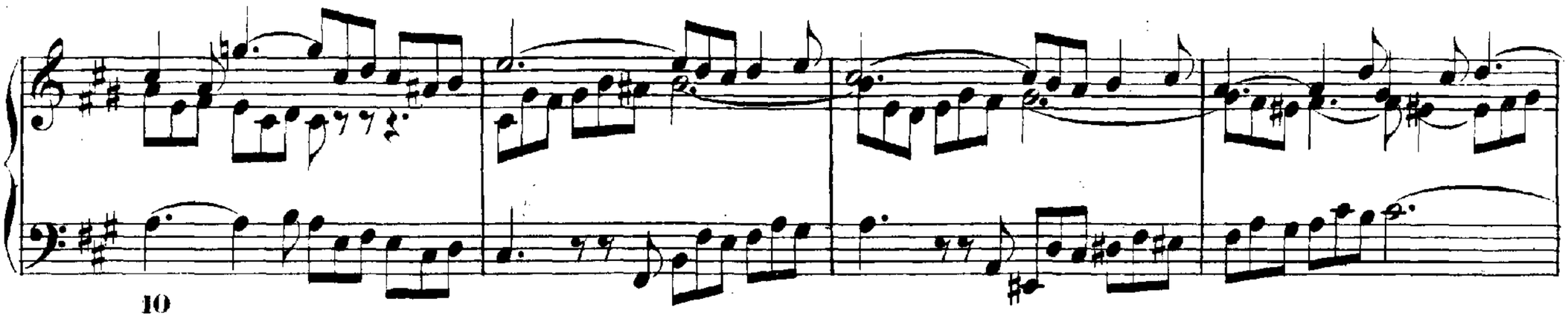

100
105

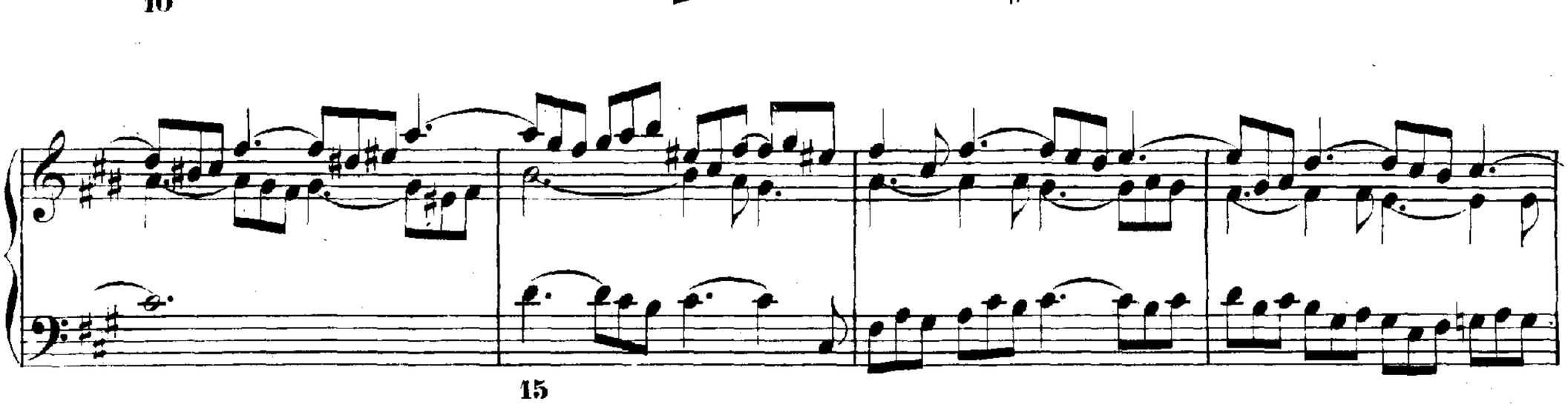
# PRAELUDIUM XIX.







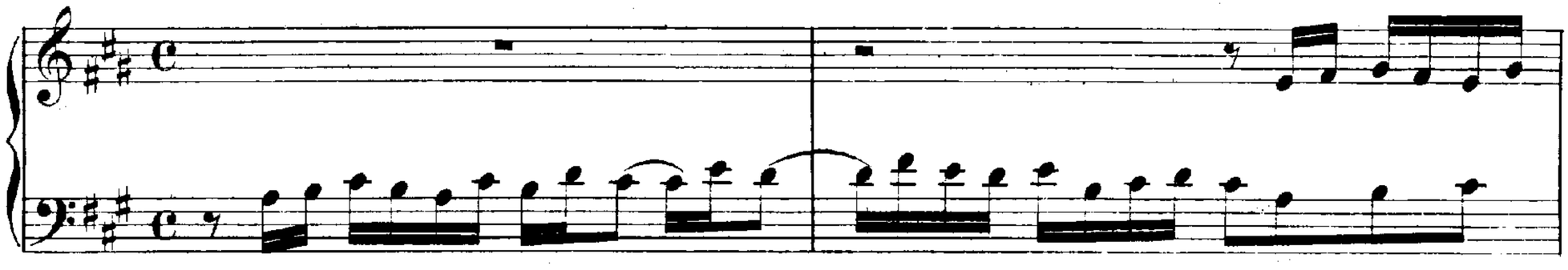
20

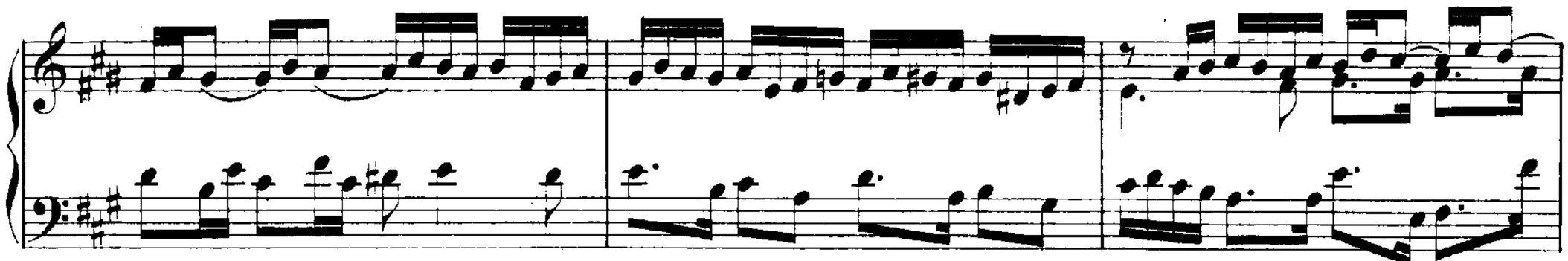
25

30

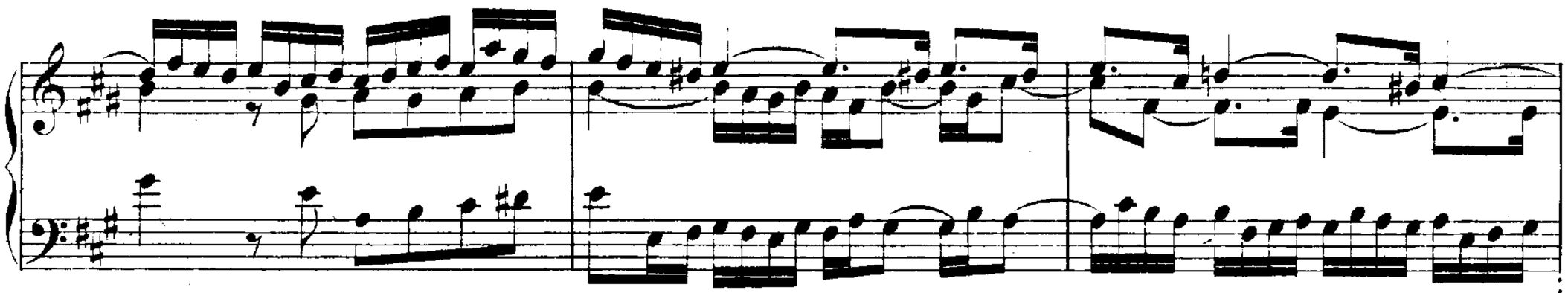
# FUGA XIX.

a 3.

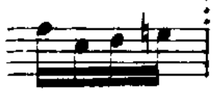


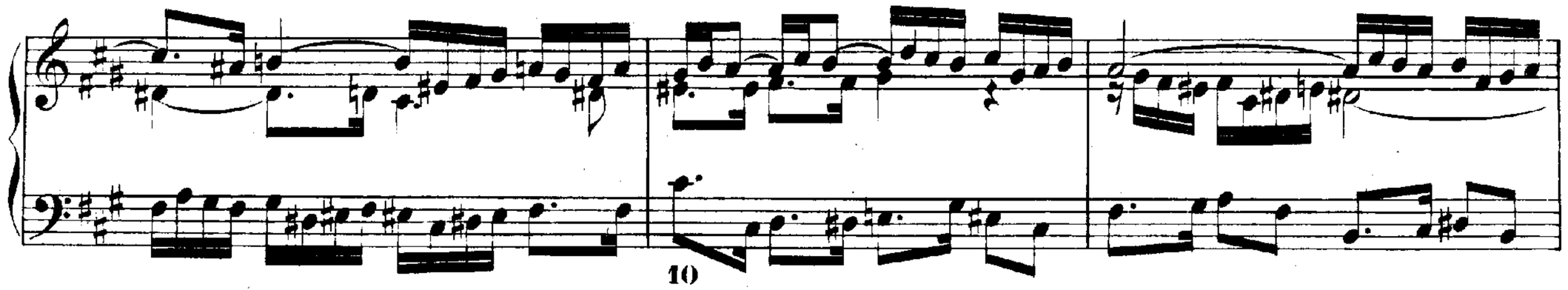


5

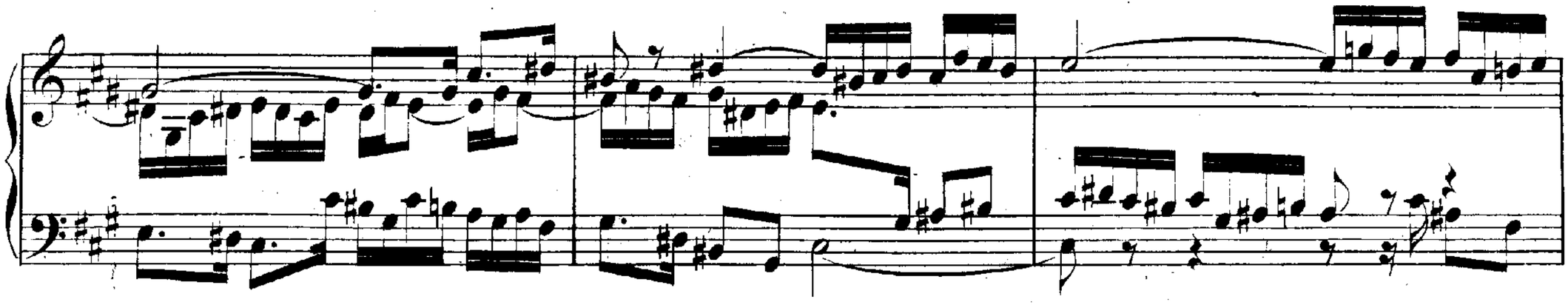


Oder:





10



15

20

25

# PRAELUDIUM XX.

5

10

15

20

Oder:

25

30

# FUGA XX.

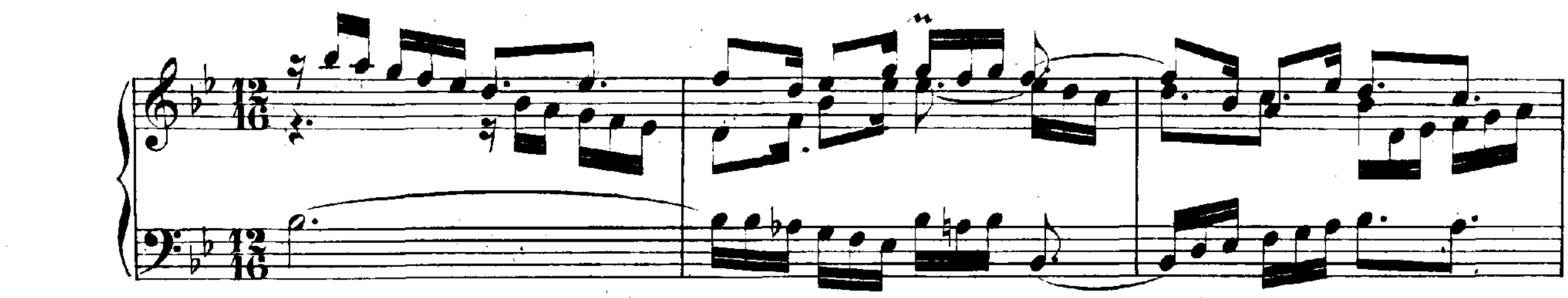
a 3.

Oder:

20

25

# PRAELUDIUM XXI.



25

30

35

Oder:

40

45

50

55

60

Oder:

65

70

75

80

85

# FUGA XXI.

a 3.

50

55

60

65

70

Oder:

75

80

85

90

# PRAELUDIUM XXII.

Oder:

# FUGA XXII.

a 4.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

# PRAELUDIUM XXIII.

Oder:

25

30

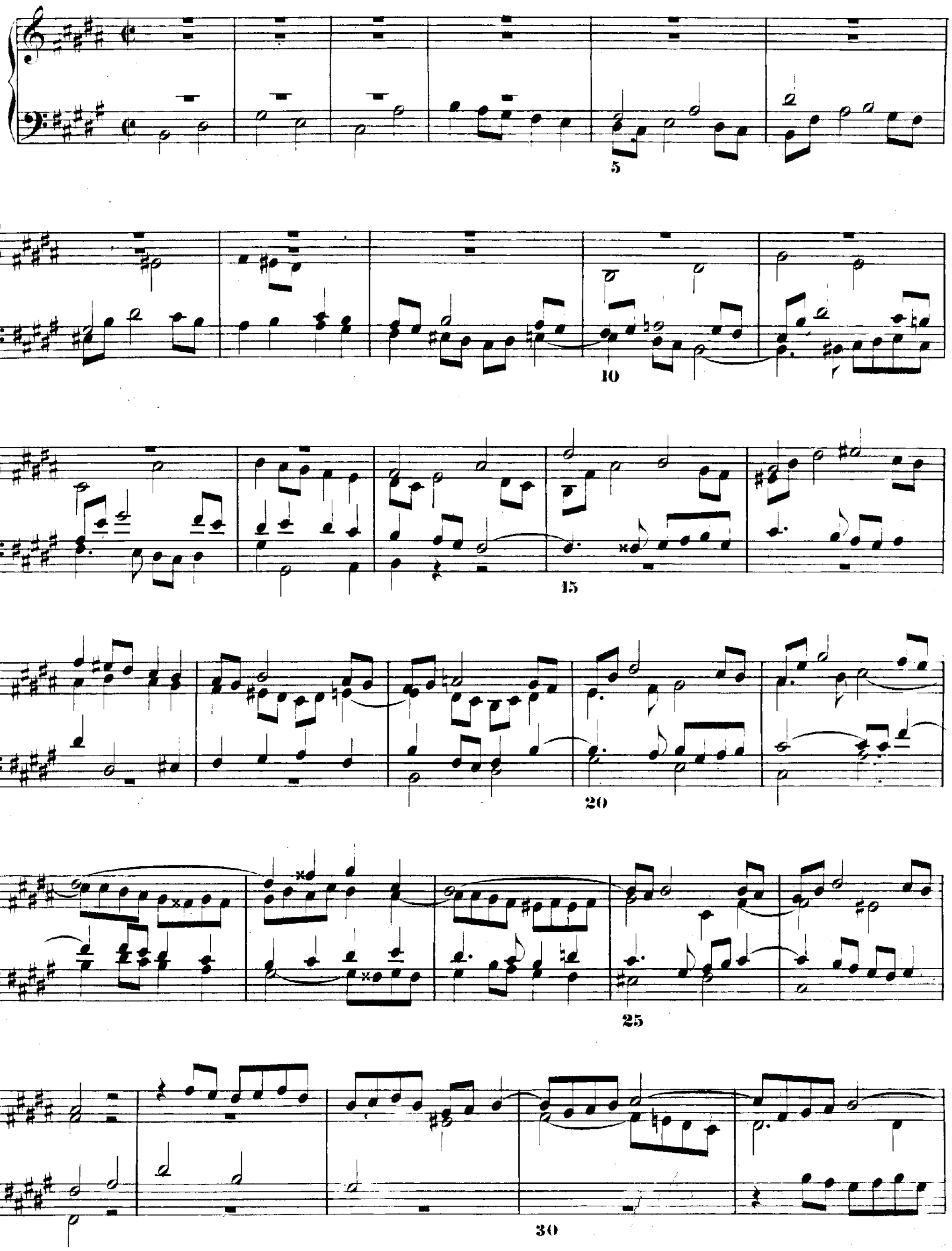
35

40

45

# FUGA XXIII.

a 4.



60

65

70

75

80

85

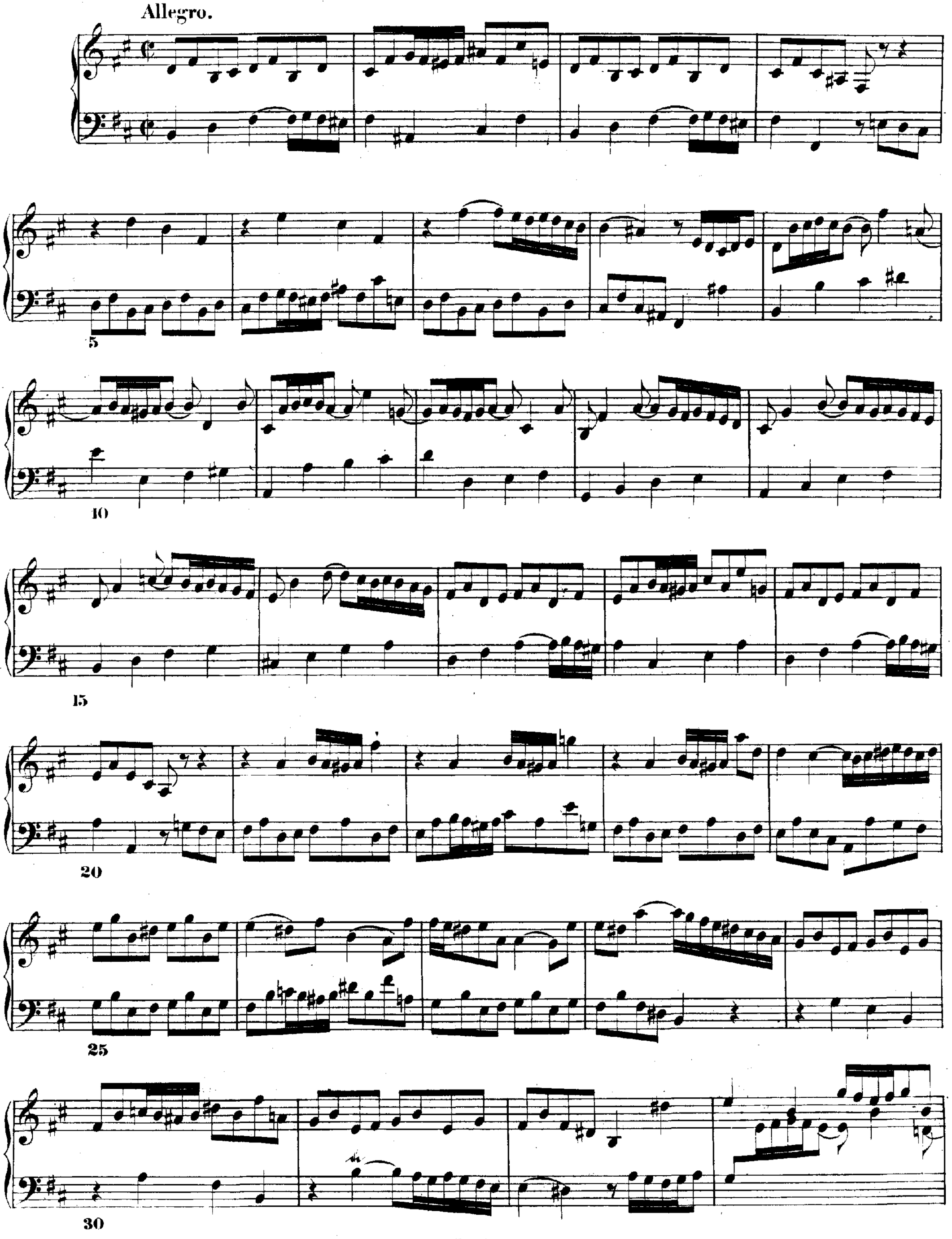
90

95

100

# PRAELUDIUM XXIV.

Allegro.



35

40

45

50

55

60

65

# FUGA XXIV.

a 3.

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

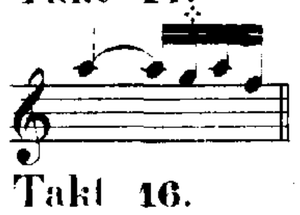
100

# ZWEITER THEIL.

## PRAELUDIUM I.

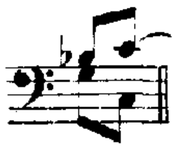
(Nach Nr. 4.)

Takt 14.



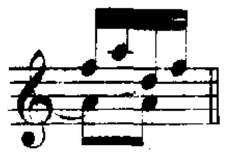
Wiewohl in keiner Handschrift das mit + bezeichnete *g* erhöht ist, lesen die meisten Drucke dasselbe nach ihrer Orthographie irrthümlich als *gis*.

Takt 16.



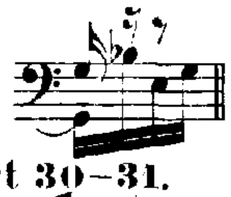
Nr. 12. N.

Takt 16.



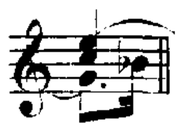
Cz.

Takt 22.



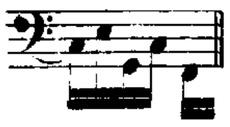
N. Das querständige *b* gegen das liegende *h* der Oberstimme findet eine Parallele in Takt 33.

Takt 30.



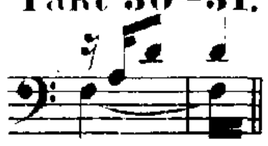
N.

Takt 30.



Schl.

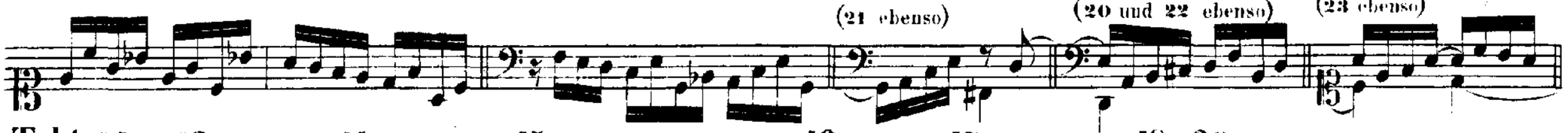
Takt 30–31.



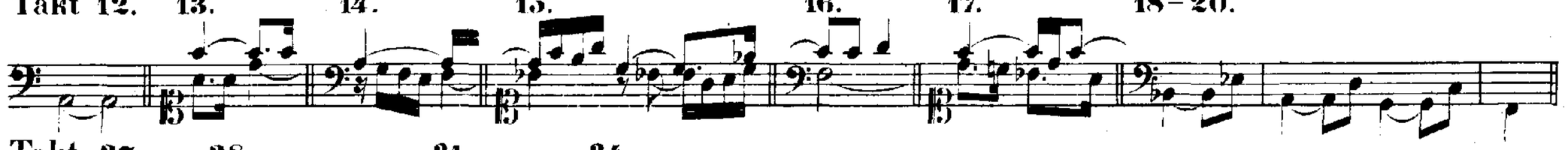
Nr. 2. 8. 12 und die meisten Drucke ohne Bindung *d–d*.

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

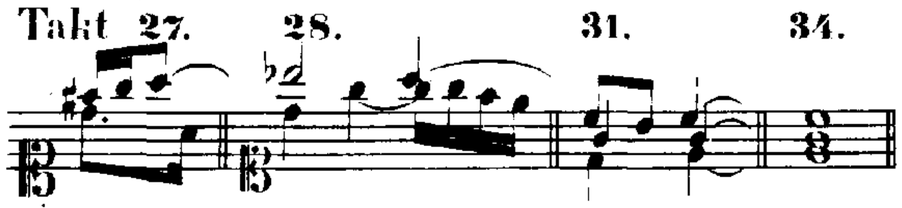
Takt 1 und 2. 3. 6. (21 ebenso) 8. (20 und 22 ebenso) 9. (23 ebenso)



Takt 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18–20.



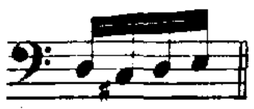
Takt 27. 28. 31. 34.



## FUGA I.

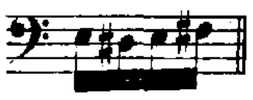
(Nach Nr. 4.)

Takt 15.



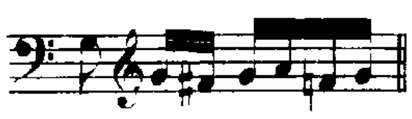
Nr. 4. Das ♯ scheint erst nachträglich zugefügt, und es hat vielleicht in genauer Uebereinstimmung mit Takt 17 ursprünglich *e* geheissen.

Takt 17.



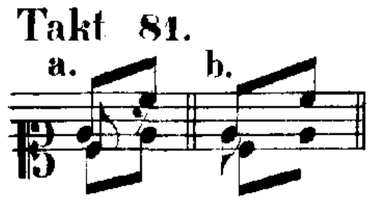
N.

Takt 22.



Cz.

Takt 81.



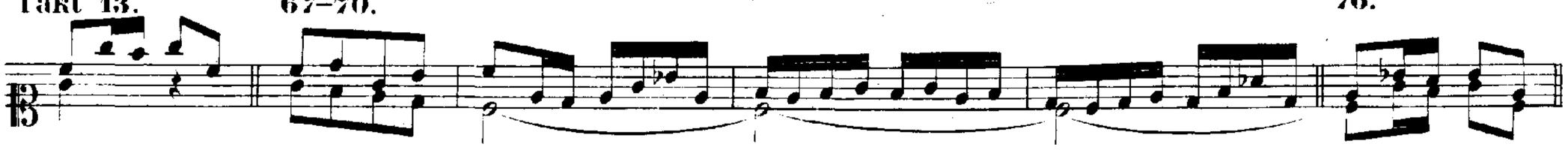

a. Nr. 4.
b. Nr. 2. 3. Imb.

### 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.)

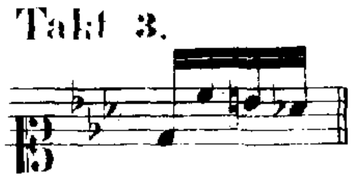
Takt 13. 67–70. 76.



# PRAELUDIUM II.

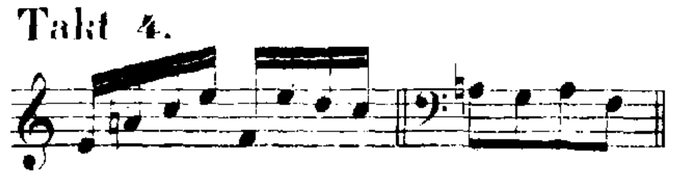
(Nach Nr. 4.)

Takt 3.



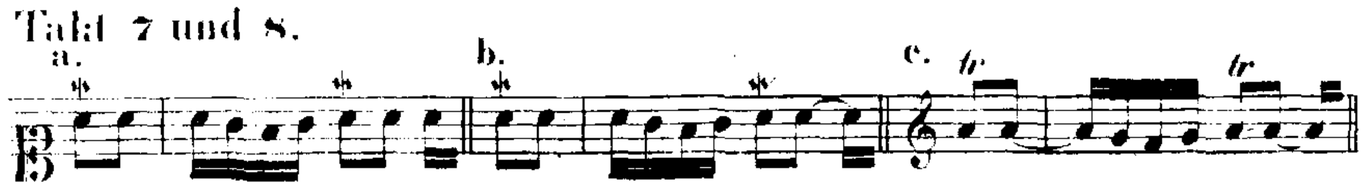
Nr. 9 (♭ fremde Hand). S¹

Takt 4.



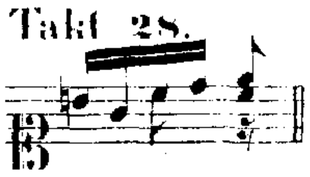
P.

Takt 7 und 8.




a. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 2 (~ fremde Hand?). 3.
c. Br. 2. 3.

Takt 28.



Nr. 4. 9. 11. Die Bindung ist offenbar nur vergessen, da sämmtliche übrige Handschriften sie haben.

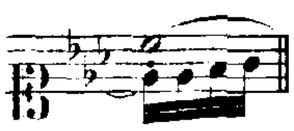
# FUGA II.

(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.

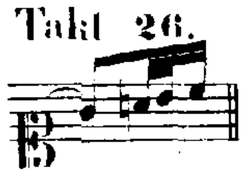
Takt 18. Sämmtliche Handschriften haben die Lesart unseres Textes, von Drucken: S. N. *Die vortreffliche Lesart der beigefügten Variante findet sich in:* P. Cz. Wo sie herstammt, liess sich nicht ermitteln.

Takt 21.



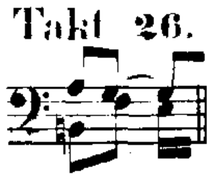
Nr. 12. P. Cz.

Takt 26.



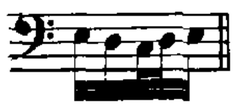
Nr. 2. 3. 9. 11. 16. Vergl. wegen des Schleifers: Fuga XVI. 83; Prael. XXIII. 26.

Takt 26.



Nr. 11. S².

Takt 26.



Nr. 9.

Takt 28.

Die meisten Handschriften und Drucke haben den Moll-Schluss.

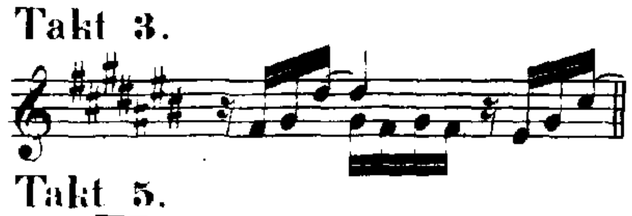
## Verzierungen.

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

# PRAELUDIUM III.

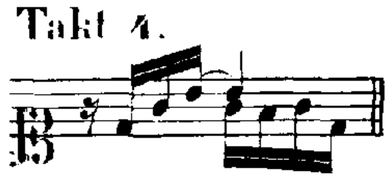
(Text nach Nr. 14. Ebenso: Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 18. S¹ N. Variante nach Nr. 4. Ebenso Nr. 11. S². P. Cz. Br.)

Takt 3.



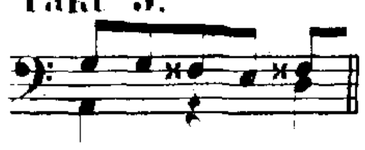
Cz.

Takt 4.



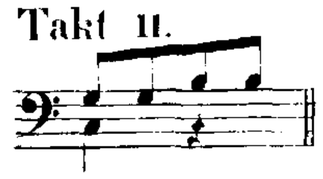
Nr. 4. x vor *f* wohl nur vergessen.

Takt 5.



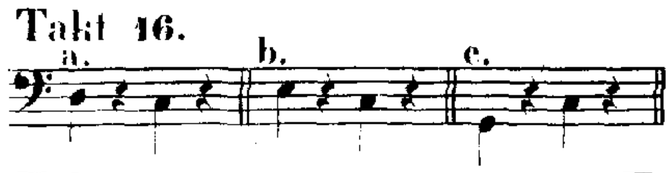
Nr. 11, nach Rasur. S². (Takt 19 nachgebildet.)

Takt 11.



N.

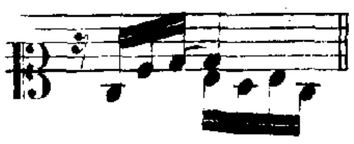
Takt 16.




a. Nr. 14. P.
b. *Die meisten Handschriften und Drucke.*
c. Br. 2. 3.

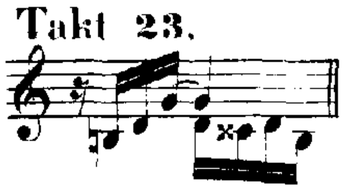
} Vergleiche weiter unten die alte Gestalt.

Takt 18.



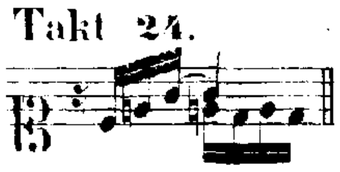
Nr. 8.

Takt 23.



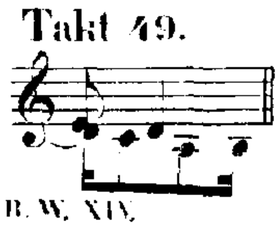
Br. 2. 3. Die Erhöhung des *cis* findet sich *in keiner Handschrift.*

Takt 24.



Nr. 4. 11. S².
Das letzte *dis* ist wohl irrthümlich.

Takt 49.



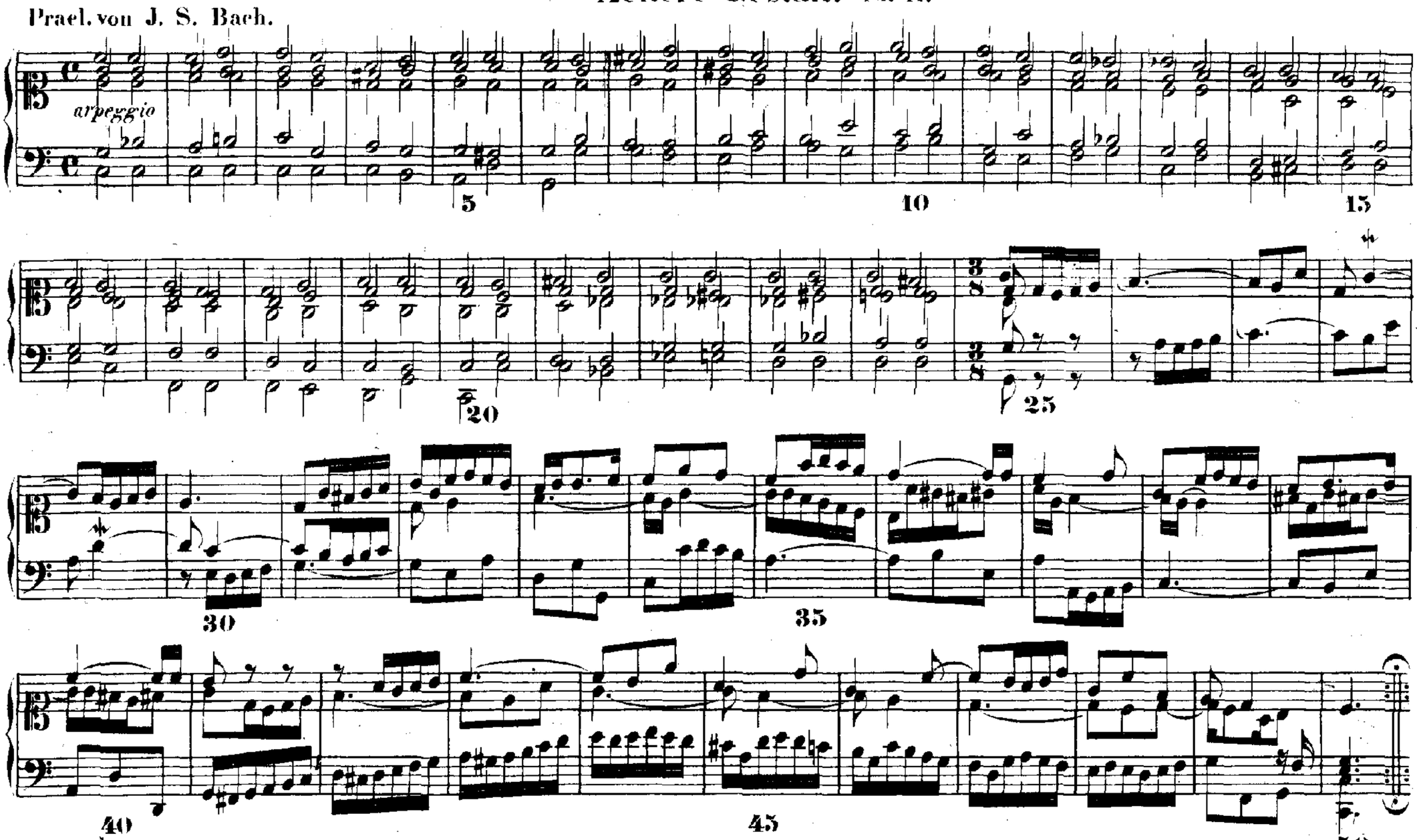
S¹ und andre mehr. Wie aus der Uebereinanderstellung der Noten ersichtlich, beruht diese Lesart auf einem Versehen.

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 𝄐 auf dem Schlusston: Nr. 2–4.

## Aeltere Gestalt. Nr. 17.

Prael. von J. S. Bach.

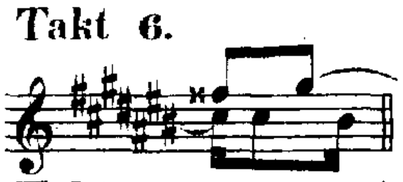





# FUGA III.

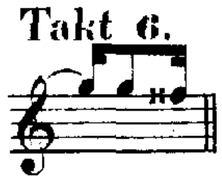
(Text nach Nr. 14. Ebenso: 2. 3. 8. 9. 15. 18. $S^1$ N. Cz. Variante nach Nr. 4. Ebenso: 11. $S^2$ P. Kr.)

Takt 6.



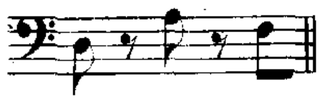
N. Cz.

Takt 6.



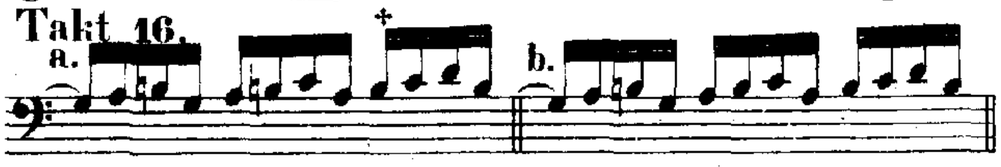
$S^1$ P.

Takt 9.



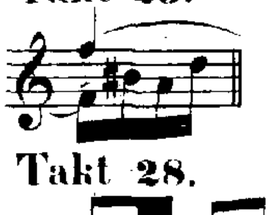
$S^1$ N. P. Cz.

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. $S^1$ (Durchweg: *h*.)

Takt 23.

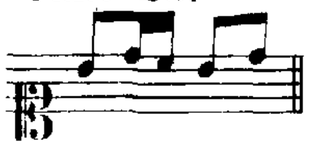


P. Cz.

Takt 26.

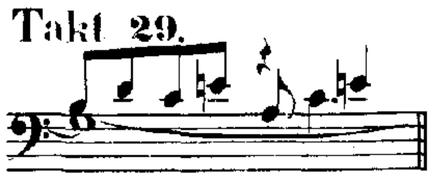
Nr. 4. (Vergl. Theil I. Fuga XV. 84.) In Nr. 14 ist *gis* irrthümlich nur ein Viertel, und es war vielleicht dieselbe Darstellung beabsichtigt.

Takt 28.



Nr. 4. 8. 9. 11. 12. P. Kr.

Takt 29.

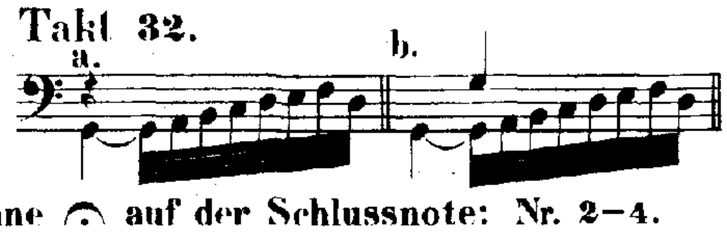


Nr. 4. 11. 12. Kr.

Takt 32.

Nr. 11. $S^2$

Takt 32.



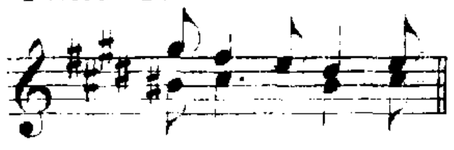

a. Nr. 4 (nur dreistimmig).
b. Nr. 15.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2–4.

# PRAELUDIUM IV.

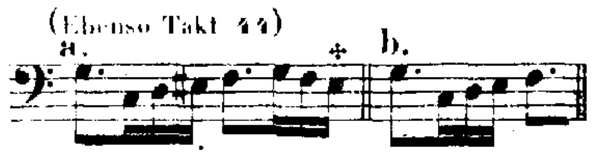
(Nach Nr. 14. Ebenso: Nr. 2. 3. 8. 9. 16. 18. $S^1$. N. Variante nach Nr. 4. Meist ebenso: Nr. 11. $S^2$. Kr.: P. und Cz. haben ein Amalgam aus beiden Lesarten.)

**Takt 4.**



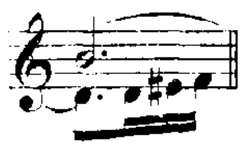
P. Cz. Wie Nr. 4, nur den Vorschlag ausgeschrieben.

**Takt 6.**



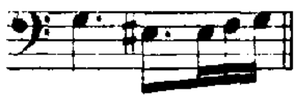

a. In den meisten Ausgaben wird das mit + bezeichnete *e* irrthümlich als *eis* gelesen.
b. P. (Takt 44 wie a.)

**Takt 8.**



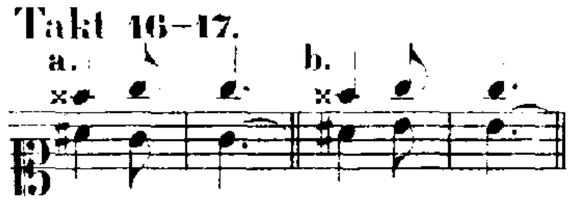
Br. 2.

**Takt 8.**



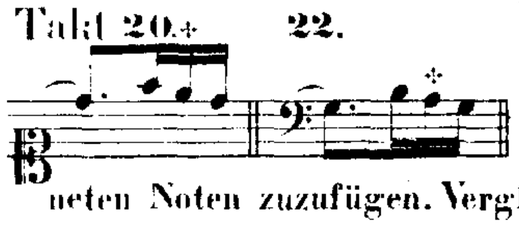
N. $S^1$.

**Takt 16–17.**



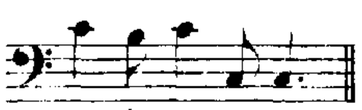

a. Nr. 4. 11. $S^2$. P. Cz. Kr.
b. Nr. 2. 3. 9. 16. N.

**Takt 20+ 22.**



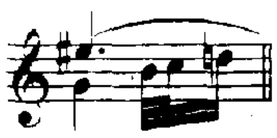
Nr. 4. Kr. Nr. 4 ist mit dieser querständigen, sicher nicht auf einem Versehen beruhenden Gestalt isolirt geblieben, da sich auch Nr. 11 veranlasst gesehen hat, nachträglich ein ♯ den bezeichneten Noten zuzufügen. Vergl. übrigens den sehr ähnlichen Gang in Takt 8, sowie Theil I. Fuga VIII. 30 etc. etc.

**Takt 32.**



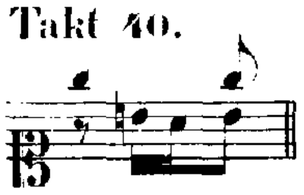
Nr. 4.

**Takt 32.**



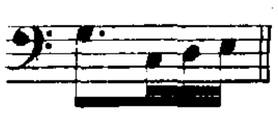
$S^2$. (Siehe Fuga II. 26.)

**Takt 40.**



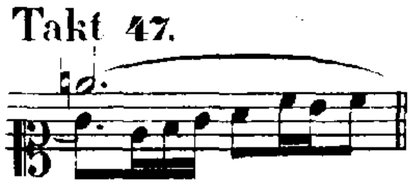
Nr. 8. $S^1$. N.

**Takt 44.**



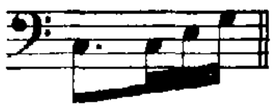
Nr. 4 (♯ vergessen).

**Takt 47.**



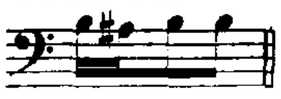
Nr. 4. 11 (♯ vor *h* von fremder Hand). $S^2$.

**Takt 52.**



Nr. 4. 8 (*undeutlich*). 11. $S^2$. N. Kr.

**Takt 53.**



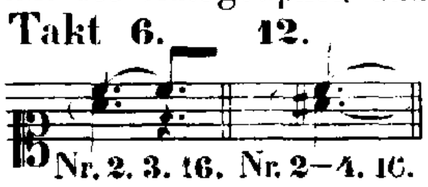
N.

## 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 Achtelnötchen 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:

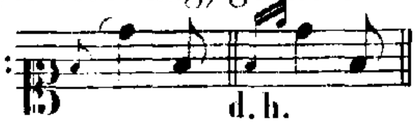
**Takt 6. 12.**



Nr. 2. 3. 16. Nr. 2–4. 16.

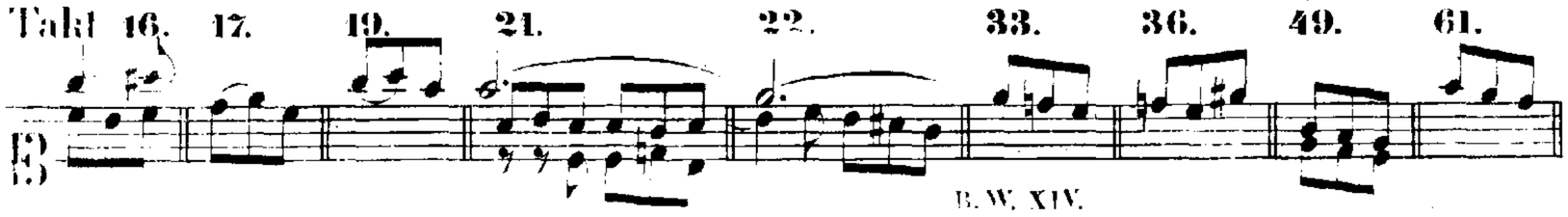
Der Vorschlag Takt 6 in der zweiten Stimme, statt in der obern, ist vortrefflich. Wegen Takt 12 ist zu bemerken, dass, wenn der Vorschlag nicht verschwindend kurz ausgeführt wird, unerträgliche Octaven gegen den Bassgang entstehen. Deswegen ist in Nr. 14, wo das Häkchen gestanden hat, dasselbe auch wohl 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:

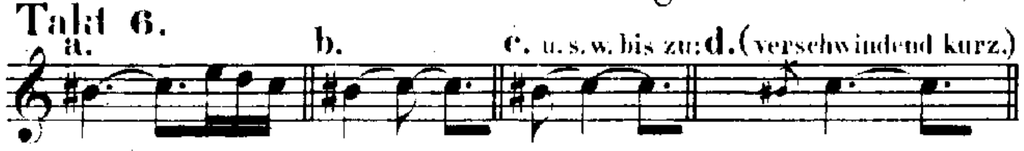



Vergl. Prael. VIII. 16. 36.

Hieraus aber eine allgemeine Regel für die Währung 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 Zweifelhaftigkeit 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. Bachs bequemte, oder aber alle Vorschläge und die meisten Manieren in gewöhnlichen Noten ausschriebe, 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 Willkühr ein Freipass ertheilt werden, vielmehr muss die Interpretation sich immer innerhalb der Schranken halten, welche in den rhythmischen und harmonischen Bedingungen zu finden sind.

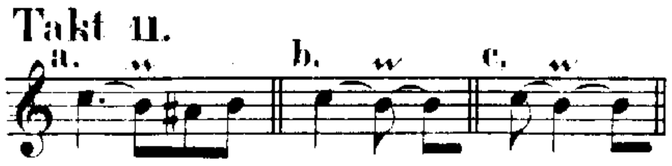
Wie nun durch harmonische und rhythmische Bedingungen, das heisst durch das Hinzutreten anderer Stimmen, das ursprüngliche Gesetz für die Dauer der Vorschläge modificirt wird, sei vergönnt an einigen Fällen zu zeigen.

Takt 6.



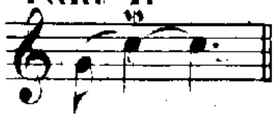

Die Gestalt unter a. würde der allgemeinen Regel am Meisten entsprechen, wenn keine besonderen Rücksichten zu nehmen wären. Da nun durch die Figuration des Basses aber eine Quintenparallele entstände, die um so empfindlicher wäre, als sie ganz unverdeckt einträte, so muss der Vorschlag verkürzt werden. 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.

Takt 11.




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.

Takt 7.



Ohne die Verzierung auf *cis* müsste ein solcher Vorschlag, sowie die übrigen springenden Vorschläge in Takt 5. 38. 44, 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:

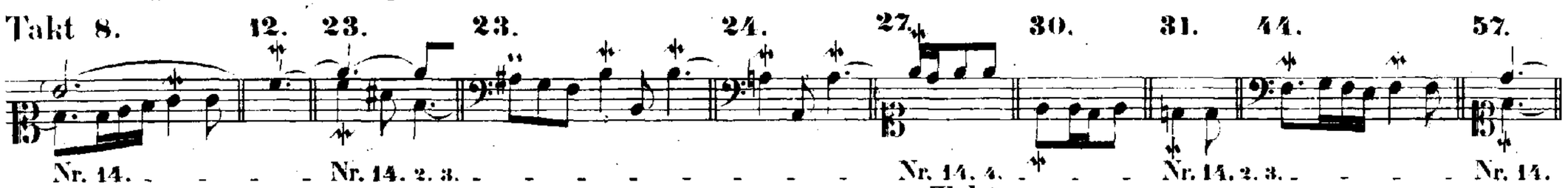
Da Vorschlägen von verschwindend kurzer Dauer eine gewisse prickelnde Schärfe eigen zu sein pflegt, so möchten sie aus diesem Praeludium ganz verbannt bleiben, höchstens sich auf die springenden Vorschläge beschränken. In den übrigen Fällen möchte die Geltung der meisten Vorschläge ein Sechzehntel betragen; 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 *h*, Takt 13 zu *e*. 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 Bachs in Uebereinstimmung zu setzen zu sein.

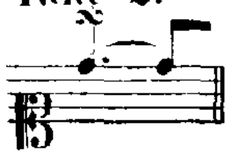
Die Vergleichung mit Nr. 2 und 3, besonders aber mit Nr. 4 hat bei der Redaction unseres Textes in dieser Beziehung gute Dienste geleistet, da diese Handschriften von fremden Zusätzen frei geblieben sind, und von denen sich Nr. 4 überhaupt durch einen mässigeren Gebrauch empfiehlt. Die Abweichungen von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

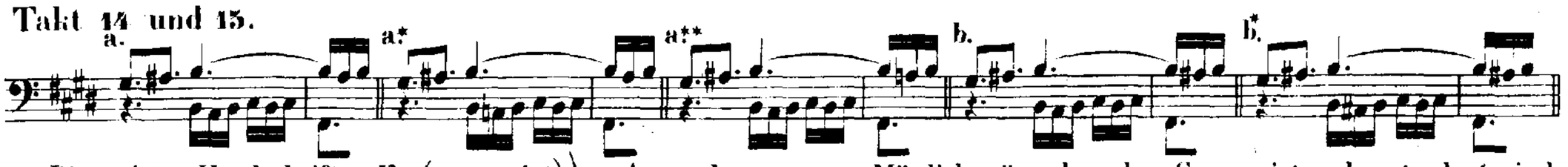
Takt 2.

Empfehlenswerth scheint diese Manier:  Nr. 4.

## FUGA IV.

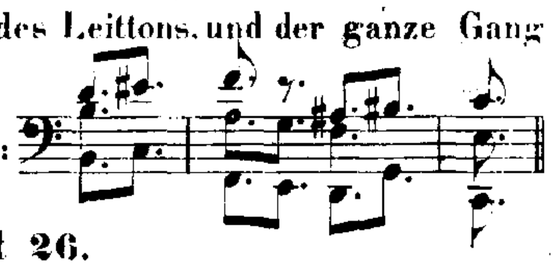
(Nach Nr. 14.)

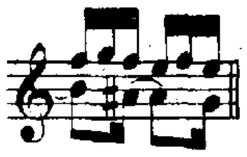
Takt 14 und 15.

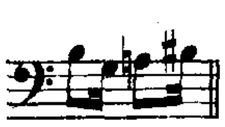


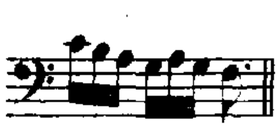

a. Die meisten Handschriften. Kr. (*a* gemeint.)
a.* Nr. 11. (♮ fremde Hand.)
a.** Nr. 8. (♮ fremde Hand.)
b. S. N. P. Cz. (*ais* gemeint.)
b.* Br. 1–3.

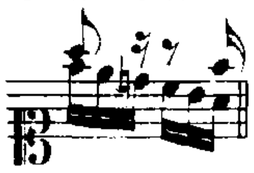
**Anmerkung zu a.** Möglich wäre, dass dem Componisten das *ais* als tonisch vorgeschwebt habe, und dass mithin die fehlenden Erhöhungen nur vergessen seien. Da aber in Takt 15 gleich darauf alle Handschriften dem *ais* der Oberstimme sein gehöriges ♯ zugefügt haben, so möchte dieser Annahme wohl ihr 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

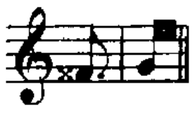
würde, auf seine schlichteste Gestalt zurückgeführt, wohl nichts Auffälliges und Herbes haben: 

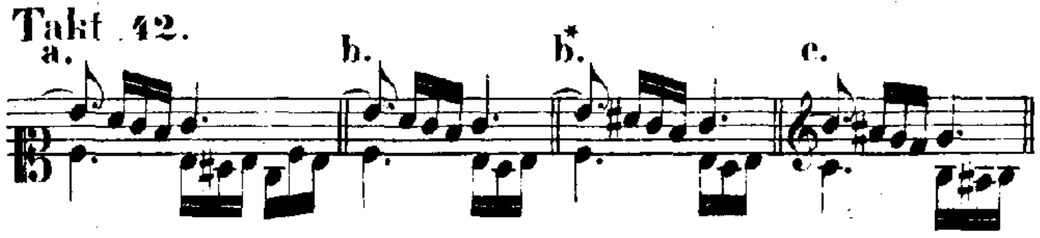
Takt 24.  S¹.

Takt 25.  S².

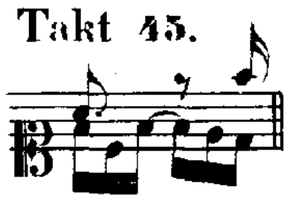
Takt 26.  Nr. 4. 11. 12. Die meisten Drucke.

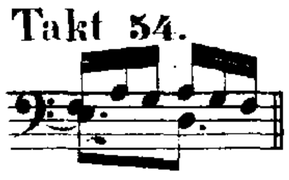
Takt 26.  Nr. 4. Vergl. Fuga VI. 13.

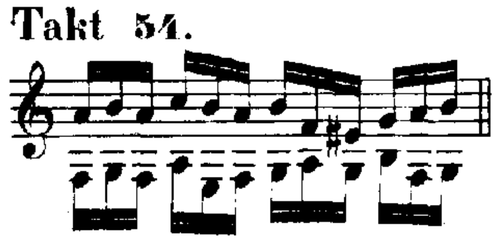
Takt 32–33.  N. Cz.

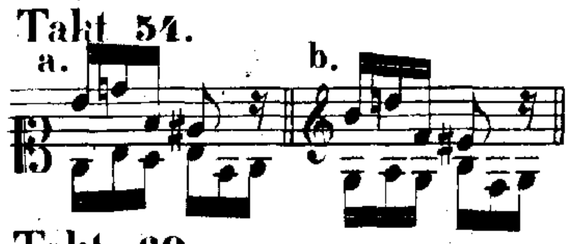
Takt 42. 


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

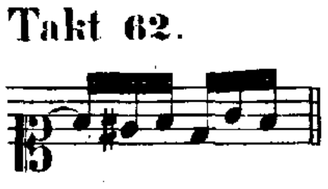
Takt 45.  Nr. 4. 9. 11. 12. (♮ vor *d* vergessen.)

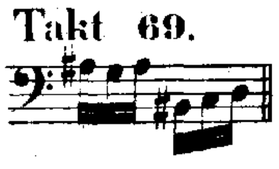
Takt 54.  Nr. 9.

Takt 54.  Cz.

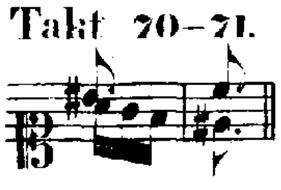
Takt 54. 


a. Nr. 4. 11. 12. P. Kr.
b. S².

Takt 62.  Nr. 8.

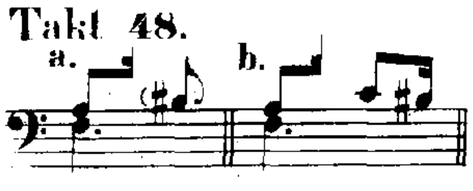
Takt 69. 

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.

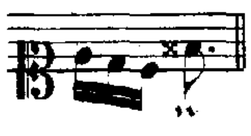
Takt 70–71.  Nr. 11. S².

Schluss Moll: P.

## Verzierungen.

Takt 48. 


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

Takt 60. 

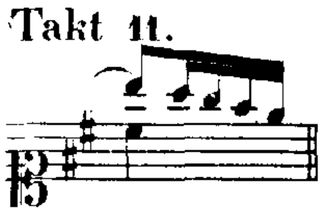
Nr. 2. 3. Nr. 4 hat weder hier, noch im folgenden Takte eine Verzierung.

# PRAELUDIUM V.

(Nach Nr. 14.)

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 ( ). 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 ergiebt, 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.

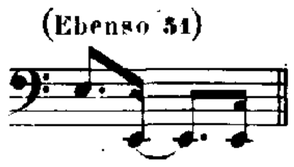
**Takt 11.**



Nr. 4.

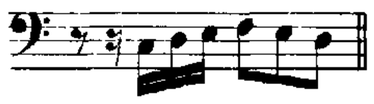
**Takt 11.**

(Ebenso 31)



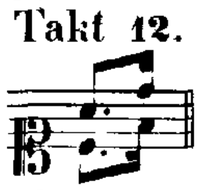
P.

**Takt 12.**



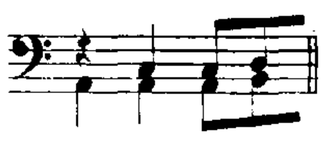
Nr. 4. 11. $S^2$. P. Kr.

**Takt 12.**



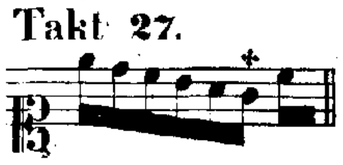
Nr. 8 (nach Rasur).

**Takt 20.**



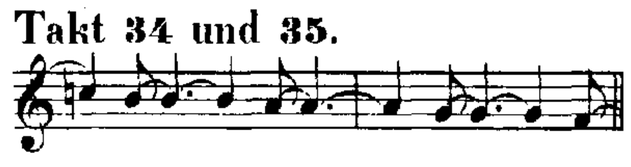
Nr. 4. 9. 11. 15. $S^2$. P. Kr.

**Takt 27.**



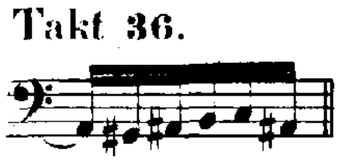
Nr. 4. 9. 15. (In 11 und 18 ♯ zu *g* von fremder Hand) $S^2$.

**Takt 34 und 35.**



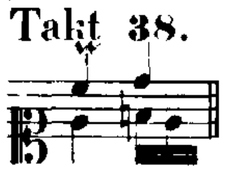
P.

**Takt 36.**



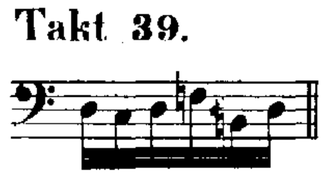
Nr. 4. 9. 11. 15. $S^2$. P.

**Takt 38.**



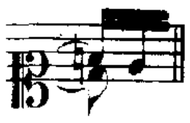
Nr. 9.

**Takt 39.**



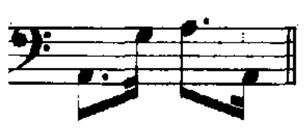
N. Cz.

**Takt 40.**



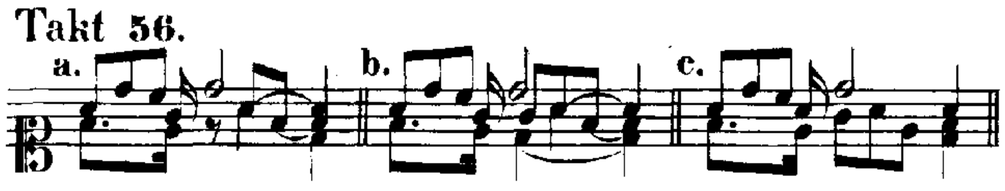
Ohne *h*: Nr. 4. 9. 11. 15. P.

**Takt 52.**



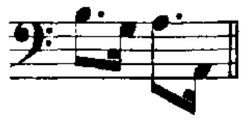
Nr. 11. $S^2$. P.

**Takt 56.**




a. Nr. 4. 11. 15. $S^2$. P. Kr.
b. Nr. 2. 3. N. Cz (doch *g*—*g* gebunden).
c. Nr. 9.

**Takt 56.**



Nr. 9.

## Verzierungen.

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

# FUGA V.

(Nach Nr. 14.)

**Takt 5.**



Nr. 4. 9. 12. In Nr. 11 von fremder Hand verändert. $S^2$. P. Cz. Kr.

**Takt 11.**



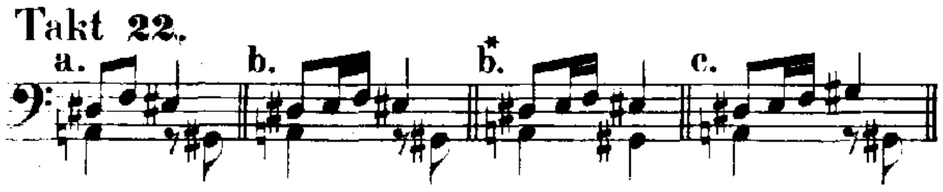
Nr. 4. 9. 11 (nachträglich ♮ über das zweite *d*). 12. Kr.

**Takt 12.**



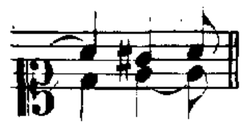
$S^2$. P. Cz.

**Takt 22.**



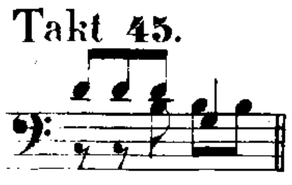

a. Nr. 4. 11. 12. $S^2$. P.
b. Nr. 2. 3. 8. 18. $S^1$. Cz.
b*. Nr. 15.
c. N.

**Takt 44.**



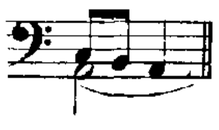
Nr. 4. 12. 18. $S^2$. P. Cz.

**Takt 45.**



Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 18. $S^1$. N. Cz.
Vergl. Fuga III. 9; Prael. IV. 20.

**Takt 49.**

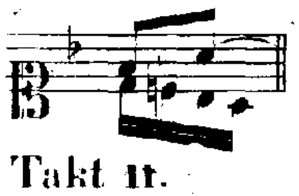


Nr. 4. 11. 12. $S^2$. P. Cz. Kr. Dass diese Lesart der unseres Textes und der meisten Handschriften vorzuziehen sei, möchte wohl geringen Widerspruch finden.

# PRAELUDIUM VI.

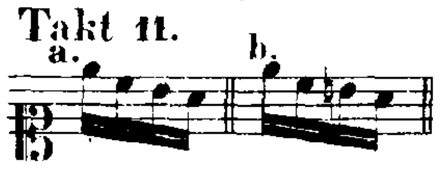
(Nach Nr. 2, verglichen mit 4.)

Takt 9.



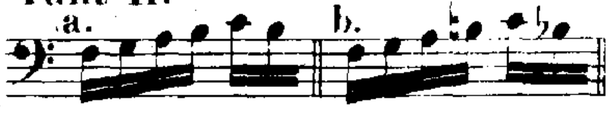
Nr. 4 (die bezeichnete Note: *b*).

Takt 11.



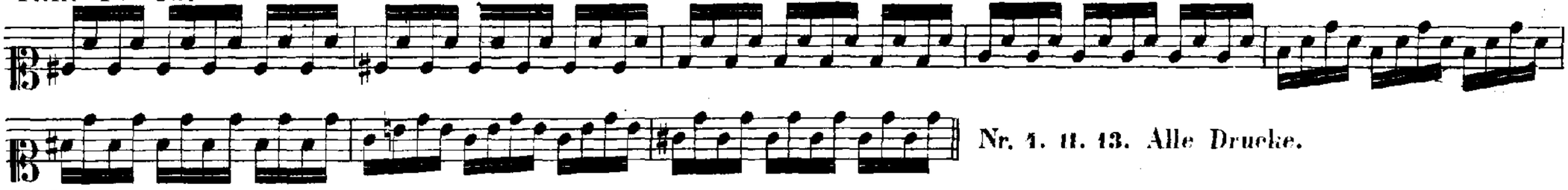
a. Nr. 4. 8. 11. Alle Drucke.
b. Nr. 2. 3. 9. 13. 15. 16.

Takt 11.



a. Nr. 3. 4. 8. 11. 15. 16. Alle Drucke.
b. Nr. 2. 9. 13. (In Nr. 2 ♯ und ♭ fremde Hand).

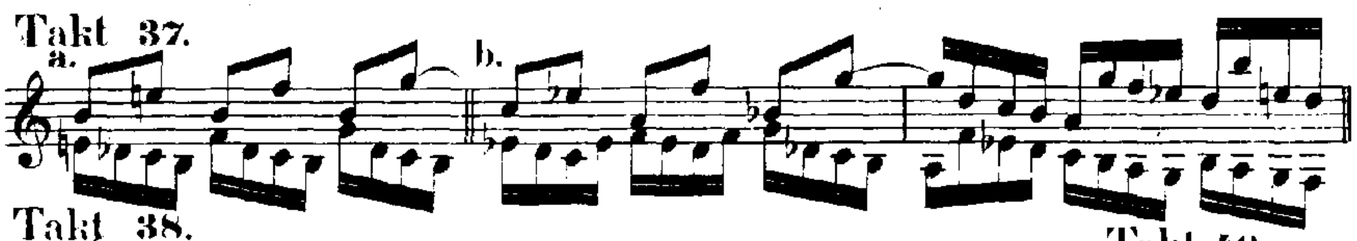
Takt 18–25.



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.

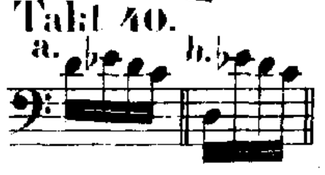


a. Cz.
b. Schl.

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.

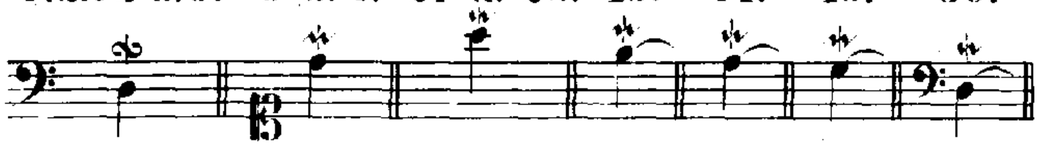
Takt 43–45. N. hat den Bass aus der älteren Gestalt entlehnt.

Takt 61. Moll: Nr. 13.

## Verzierungen etc.

(Nach Nr. 4.)

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

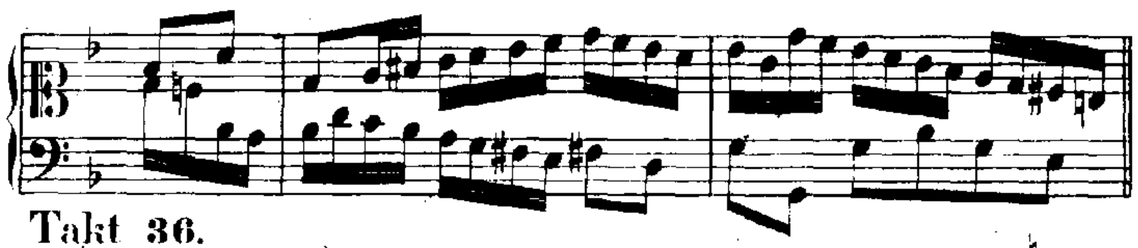


Nr. 2. 3. 8. 9. 16. (In einigen Handschriften, namentlich in 11 und 15, rühren die Verzierungen von fremder Hand her, ausgenommen Takt 1.) Ebenso: Nr. 14 und 18 (ältere Gestalt).

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2. 3.

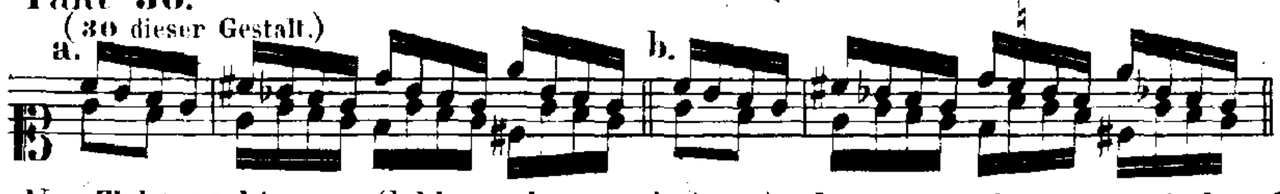
## Aeltere Gestalt. 53 Takte. Nr. 14. 17. 18.

Takt 9.



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

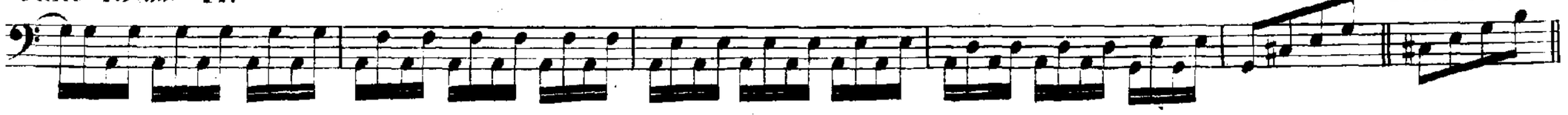
Takt 36.




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. (41)

# FUGA VI.

(Nach Nr. 14.)

Takt 5.

Nr. 4.

Takt 8.

Nr. 4. 11–13. $S^2$ Kr.

Takt 13 und 14.

Nr. 2–4. 9. 11–13. 15. 16. $S^2$ Kr.

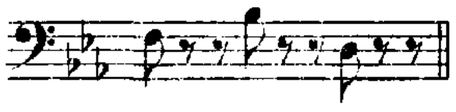
Takt 21.

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 ♯ nachträglich). 9. 12. 13. Kr.

# PRAELUDIUM VII.

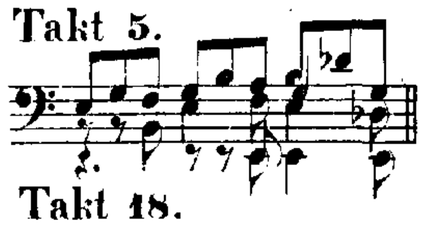
(Nach Nr. 4, vergl. mit 2.)

**Takt 3.**



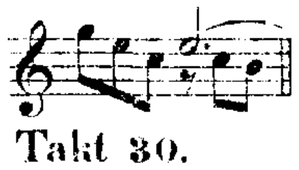
Nr. 3. In 2 zweifelhaft, ob *b* oder *d*. $S^2$. Cz.

**Takt 5.**



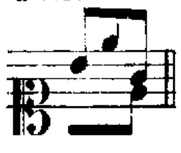
Nr. 8. 11. Die meisten Drucke.

**Takt 9.**



Die meisten Drucke.

**Takt 14.**

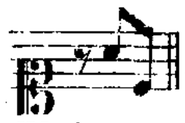


Nr. 11. S. N. Cz.

**Takt 18.**

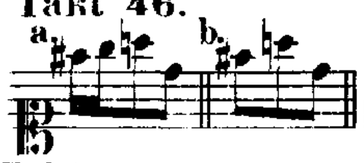
Nr. 11. Alle Drucke ausser Kr. Vergl. Prael. III. 23.

**Takt 30.**



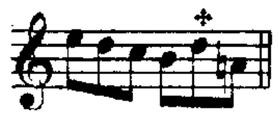
Nr. 4. 11. $S^2$.

**Takt 46.**



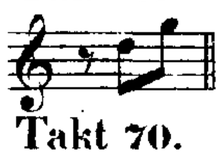
a. Nr. 4. 11. Kr.
b. Die meisten Handschriften und Drucke.

**Takt 46.**



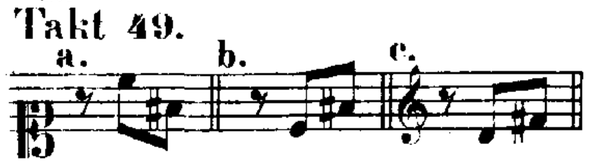
N. S (undeutlich).

**Takt 47.**



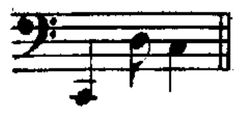
P. Cz.

**Takt 49.**



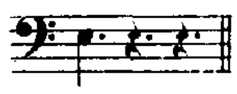
a. Nr. 4. 11. $S^2$. Kr.
b. Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 18. P. Cz.
c. $S^1$. N.

**Takt 66.**



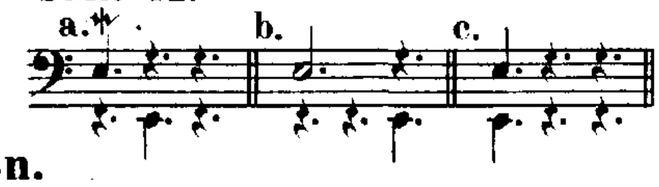
Nr. 18. S. N.

**Takt 70.**



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

**Takt 71.**



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

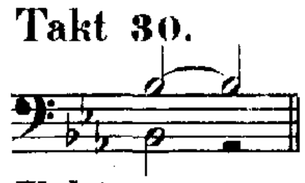
## Verzierungen.

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

# FUGA VII.

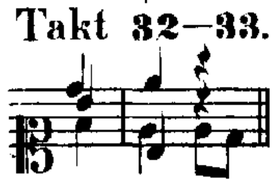
(Nach Nr. 4.)

**Takt 30.**



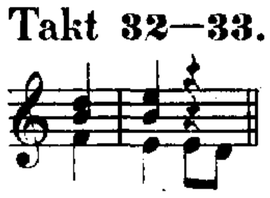
Nr. 2. 3. 8. 9. 15. Die meisten Drucke. Das erste *b* schliesst den vorhergehenden Gang, das zweite beginnt das Thema. Vergl. Theil I. Fuga IV. 95.

**Takt 32—33.**



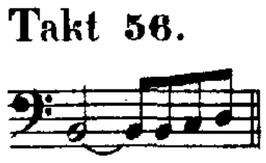
Einige Handschriften und Drucke haben die Kreuzung übersehen.

**Takt 32—33.**



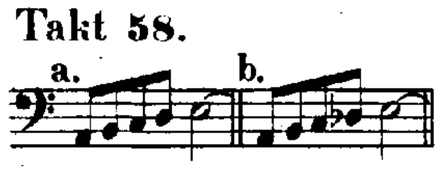
N.

**Takt 56.**



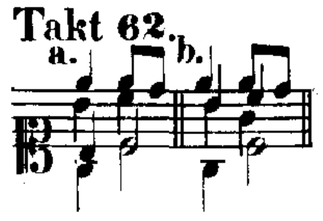
Nr. 9. 12 (ausdrücklich ♮).

**Takt 58.**



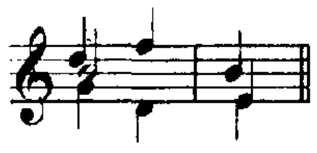
a. Nr. 4. 9. 11. 12. Kr.
b. Die übrigen Handschriften und die meisten Drucke. In Nr. 8 ist ♭ von fremder Hand zugefügt.

**Takt 62.**



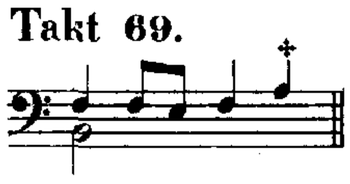
a. Nr. 11. N.
b. Nr. 15 (eine von beiden Abschriften).

**Takt 64—65.**



$S^1$. N. P. Cz.

**Takt 69.**

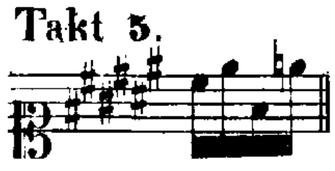


Nr. 11 (Rasur von fremder Hand). N. Cz.

# PRAELUDIUM VIII.

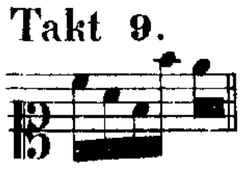
(Nach Nr. 4.)

**Takt 5.**



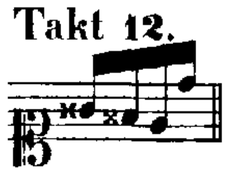
Sämmtliche Handschriften und Drucke, ausser: Nr. 4. 11 und $S^2$. Kr.

**Takt 9.**



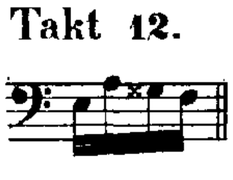
Nr. 2. 3. 9. 15. S. N.

**Takt 12.**



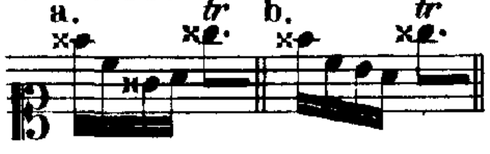
Nr. 2. 3.

**Takt 12.**



Nr. 8. $S^1$.

**Takt 14.**

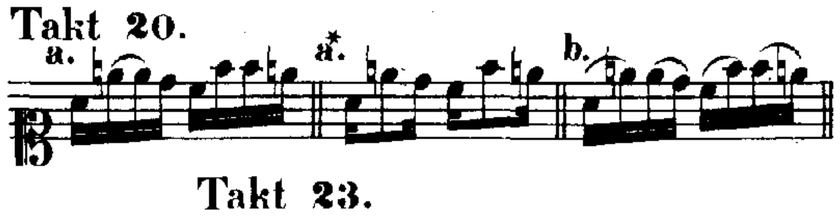


a. Nr. 4. 11. $S^2$. P. Cz. Kr.
b. Die meisten Handschriften. $S^1$. N.

**Takt 16.**

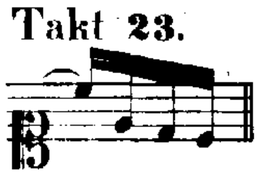
S. Br. 1 und 2.

**Takt 20.**



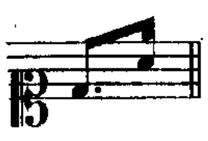
a. Nr. 4 (Bindung *f—f* vergessen).
a*. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 11. $S^2$.

**Takt 23.**



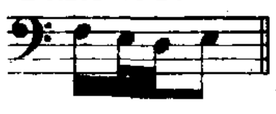
Nr. 8. $S^1$. N.

**Takt 23.**



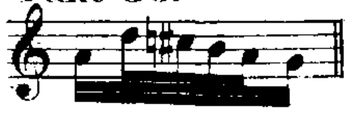
Alle Handschriften und Drucke, ausser: Nr. 4. 11 und $S^2$. Kr.

**Takt 29.**



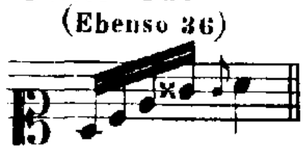
Nr. 4. 11 (irrthümlich gestrichen). S. N. Cz.

**Takt 36.**



Br. 2.

Takt 16.
(Ebenso 36)



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.)

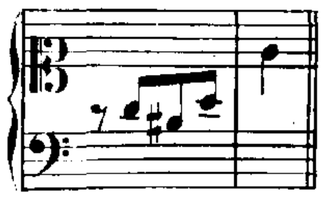
Takt 9.

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

Takt 9.

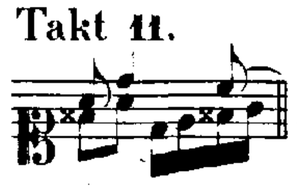
S¹ P. Der Irrthum rührt offenbar daher, dass in einigen Handschriften, namentlich in Nr. 2—4, der Lapsus vorkommt, die abermalige Erhöhung des *cis* nach alter Weise mit einem ♯ zu bewirken, statt mit einem ×. Vergl. Takt 39.

Takt 10—11.



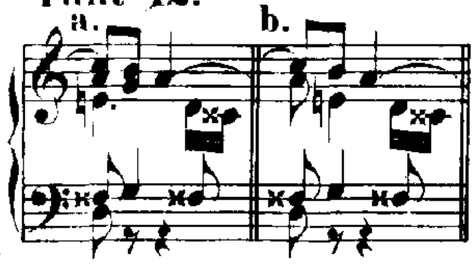
Schon aus dieser Darstellungsweise der meisten Handschriften erhellt, dass zwischen *eis*—*eis* keine Bindung stehen soll. Die meisten Drucke aber haben sie.

Takt 11.



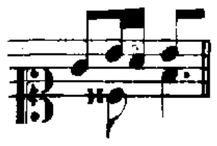
Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 18. S¹ N.

Takt 12.



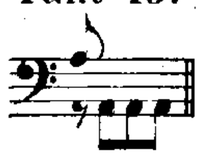

a. S¹ N. (a 3.)
b. Cz.

Takt 14.



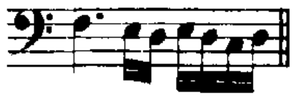
Nr. 4. 11. 12. Kr.

Takt 15.



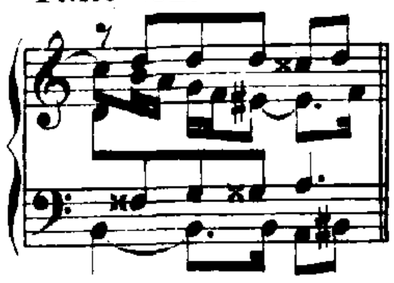
Die meisten Drucke. Entspricht der in Takt 12 erwähnten Stimmenführung.

Takt 18.



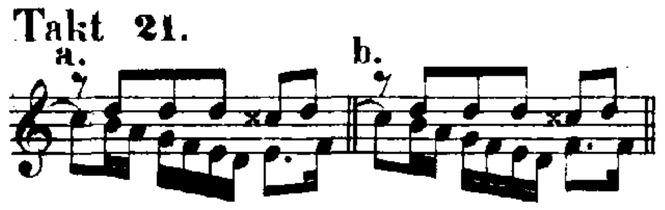
Nr. 4. 11. S². Kr.

Takt 21.



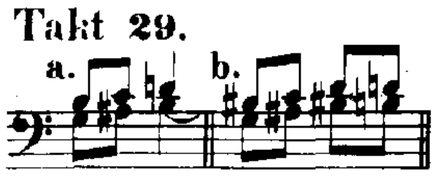
Cz!

Takt 21.



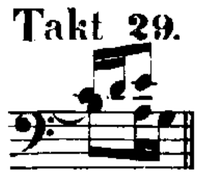

a. N. Br. 3.
b. Br. 1 und 2.

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.

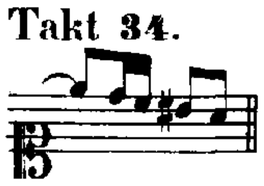


Nr. 11. 12. Vergl. Takt 34.

Takt 33.

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

Takt 34.

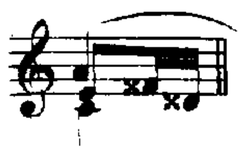


Nr. 11. 12. P. Cz.

Takt 34.

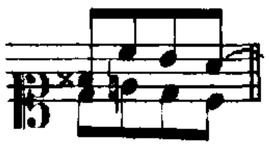
Nr. 2. 3. 8. 9. 11. 15. S.

Takt 34.



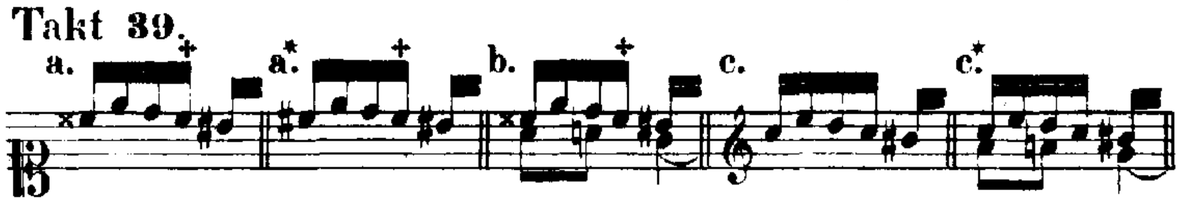
N. Cz.

Takt 36.



Nr. 4. 11. 12. S². P. Cz. Kr.

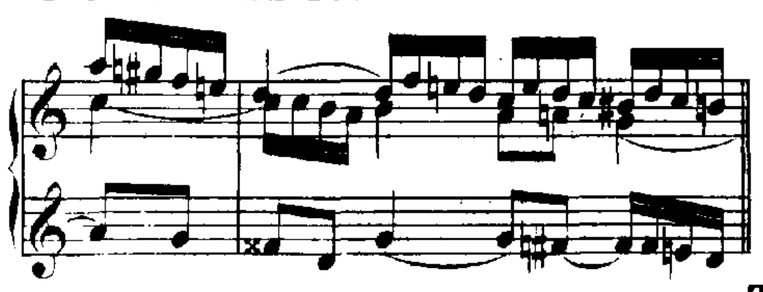
Takt 39.




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.

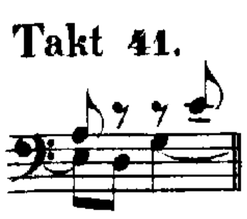
**Anmerkung.** Der Irrthum der beiden letzten Lesarten ist aus dem Lapsus unter a* zu erklären, wo wieder ein einfaches ♯ für × steht. Bestärkt wurde man darin durch das fehlende Wiederherstellungszeichen des mit + bezeichneten zweiten *eis*. Vergl. Prael. IX. 29. 30.

Takt 38 und 39.



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

Takt 41.

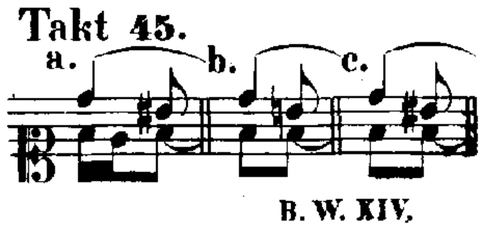


Nr. 4 (irrthümlich?).

Takt 43.

Nr. 4. 11. 12. S². Kr.

Takt 45.




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

Schluss Moll: P.

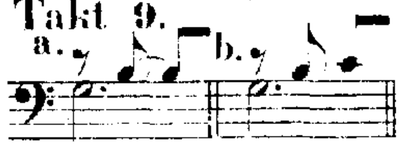
# PRAELUDIUM IX.

(Nach Nr. 4.)

Takt 6.

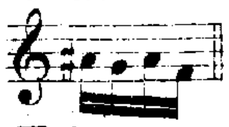
Nr. 11. $S^2$.

Takt 9.



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

Takt 14.

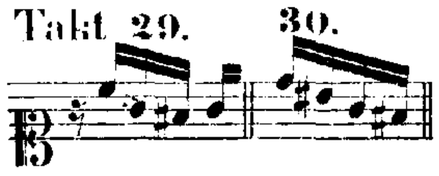


S! Cz.

Takt 15.

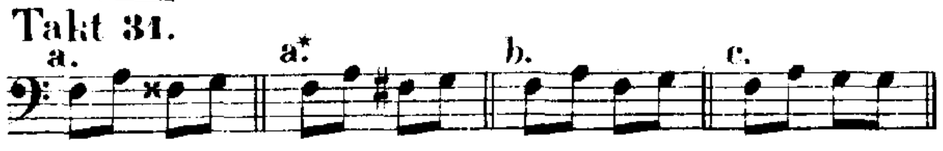
Br. 2. 3.

Takt 29. 30.



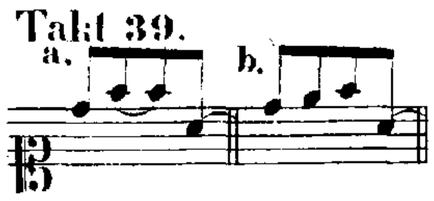
Nr. 2. 3 (♯ statt ×). Vergl. Fuga VIII. 39. Irrthümlich *fis* lesen: Nr. 8 und S! N. — Siehe auch Takt 31.

Takt 31.



a. Nr. 4. 9. 11. 13. $S^2$. P. Cz. Kr.
a*. Nr. 2. 3. 16. 18. Vergl. Takt 29 und 30.
b. Nr. 8. 15. S!
c. N.

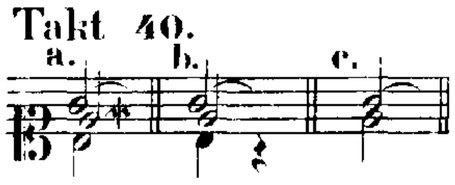
Takt 39.



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

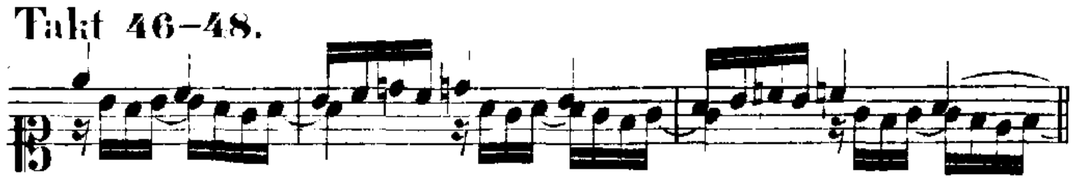
In der Gestalt, welche die meisten Handschriften und unser Text zeigen, ist die Bindung wohl mit Absicht nicht gesetzt. Der Grund ist ein rhythmischer. In den beiden vorangehenden Takten findet auf dem dritten Viertel durch die Mittelstimme ein Anschlag statt, der hier wegen der Bindung derselben fehlen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

Takt 40.



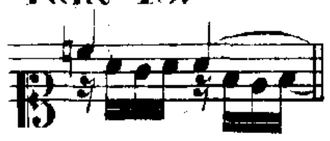
a. Nr. 4. 11. 13. $S^2$.
b. Nr. 2. 3 etc. Die meisten Drucke.
c. Nr. 9.

Takt 46–48.



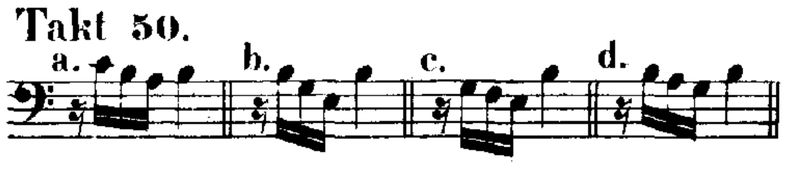
Nr. 1! (Aenderung von fremder Hand). N. Wegen dieser Gestalt vergl. Takt 18–20 und Theil I. Fuga XXIV. 32.

Takt 48.



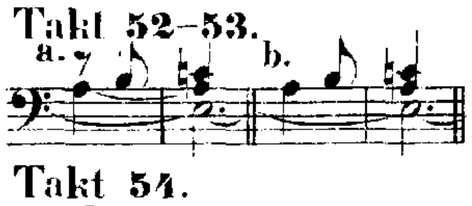
Nr. 8. 16. S.

Takt 50.



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

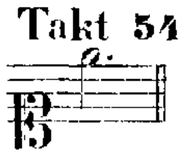
Takt 52–53.



a. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 4. 9. 13. S! P. Cz. Kr.

Die Lesart b. (ohne Bindung *a*–*a*) ist wohl berechtigt, da mit der Bindung der Anschlag von $\left\{\begin{matrix} fis \\ c \end{matrix}\right.$ 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 *e*, 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.

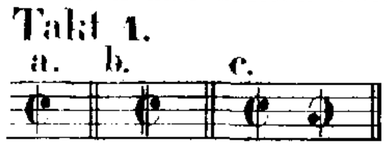
**Takt 54.** Nr. 2. 3 haben auf dem Schluss-*e* einen Mordent.

# FUGA IX.

(Nach Nr. 4.)

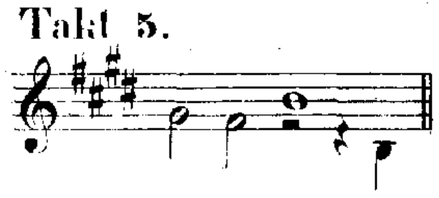
Nr. 2. 3. 9. 16 zertheilen jeden Takt in zwei; Nr. 13 thut dasselbe mit den vier ersten Takten, und in Nr. 4 ist diese Zertheilung beim zweiten und dritten Takte angedeutet. Nach einer Bemerkung in Nr. 2 ist das Thema dieser Fuge von J. C. F. Fischer entlehnt.

Takt 1.



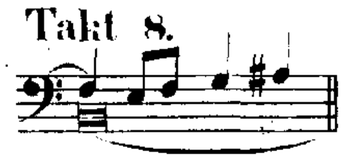
a. Nr. 2–4. 8. 11. 12. 16. Kr.
b. S. N.
c. P. Cz.

Takt 5.



S!

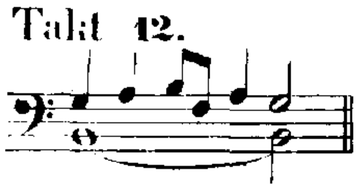
Takt 8.



Nr. 11. N.

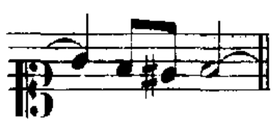
**Takt 8–9.** Die zwischen den beiden Mittelstimmen stattfindende Kreuzung ist nur von Nr. 2–4. 15 genau bezeichnet, von den übrigen Handschriften und den meisten Drucken aber übersehen worden.

Takt 12.



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

Takt 19.



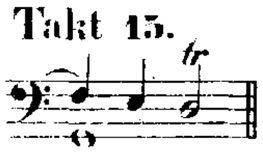
Nr. 2. 3. 9. 11–13. 16.

Takt 34–35.

Br. 2. 3.

## Verzierungen.

Takt 15.

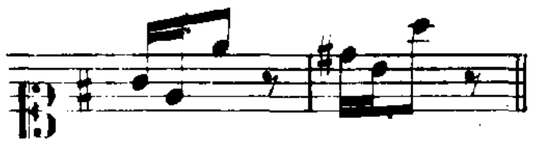


Nr. 2. 3. Vergl. Theil I. Fuga XXIV die Bemerkung in den Verzierungen.

# PRAELUDIUM X.

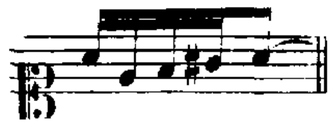
(Nach Nr. 2.)

**Takt 3 und 4.**
(Ebenso Takt 12 und 22)



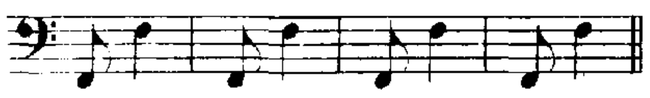
Nr. 4. 8. 15. S. N.

**Takt 26.**



Nr. 13.

**Takt 29–32.**
(Ebenso Takt 33—36 die Oberstimme)

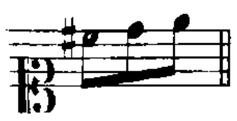


Cz!

**Takt 50.**

Nr. 4. 11. 13. Kr.

**Takt 59.**



Nr. 4. Kr.

**Takt 74.**

Nr. 13. P. Cz.

**Takt 83.**

Nr. 4. 11. 13. Kr.

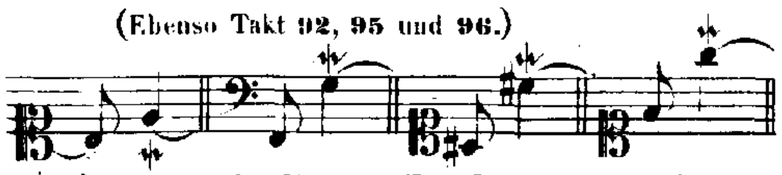
## Verzierungen.

(Nach Nr. 4.)

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

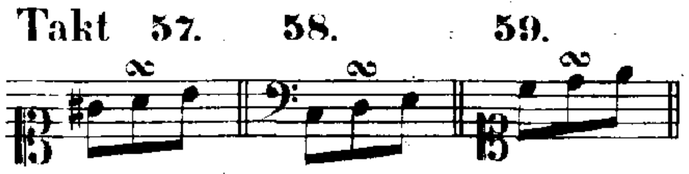
**Takt 33 etc.** Dieser Triller natürlich mit *cis*, da die eigentliche Tonalität H moll wäre, und nur zur Auffrischung die grosse Terz erhalten hat. Das im Bassgange erscheinende E moll wäre mithin nicht mehr Tonica, sondern Unterdominante. Bei der Gestalt unseres Textes in Takt 37 ist es unbedenklich 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.)



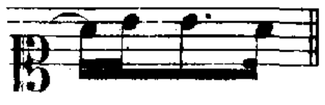
Nr. 2. 3 und viele andere. Obgleich bei solchen Sprüngen der Mordent eine ganz passende und gewöhnliche Manier ist, so ist doch diese und andere Verzierungen in diesem Stücke so oft und zuweilen so confus, auch in den besseren Handschriften, angewendet worden, es tragen viele der Zeichen ferner einen 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.**

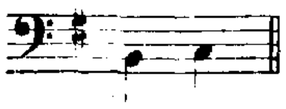


Nr. 2. 3.

# FUGA X.

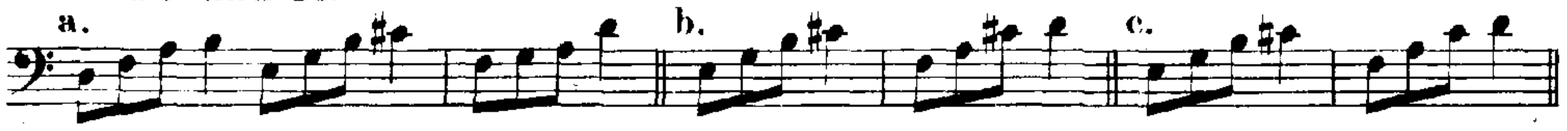
(Nach Nr. 4.)

**Takt 27.**



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

**Takt 30 und 31.**

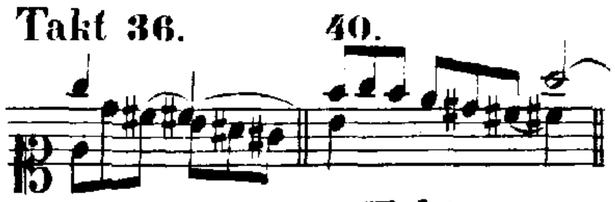



a. Nr. 2. 3. 8. 9. 12. 15. 16. 18.
b. P.
c. S! N. Cz.

**Takt 33.**

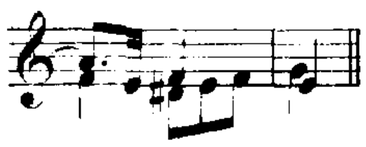
N. Cz.

**Takt 36.** **40.**



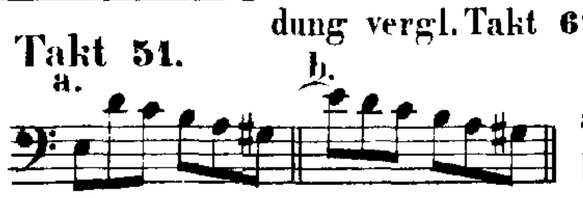
Nr. 2. 3. 8. 16. Wegen der hier stattfindenden, eigentlich nicht correcten, doch in der Claviermässigkeit begründeten Bindung vergl. Takt 69 und Theil I. Fuga XXIV. 13.

**Takt 49–50.**



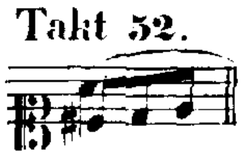
N. P. Cz. (Octaven.)

**Takt 51.**



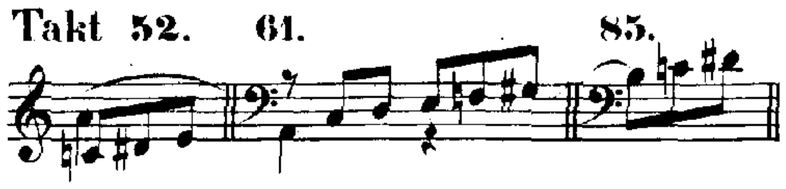

a. Nr. 4. 11. 12. Kr.
b. Die meisten Handschriften und Drucke.

**Takt 52.**



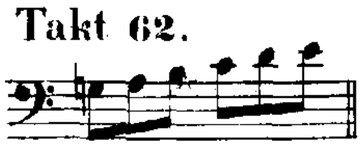
Nr. 12. 13.

**Takt 52.** **61.** **85.**



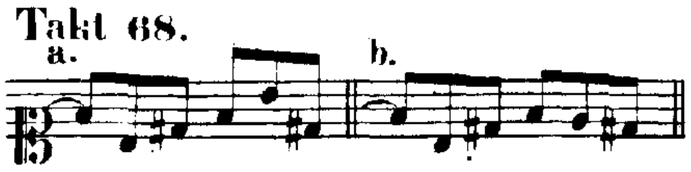
S! P.

**Takt 62.**



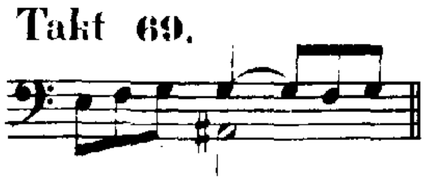
Nr. 2. 3. 16. (♮ vor *g* überflüssig.) In Nr. 9 hat auch erst eine fremde Hand ♯ vor *g* gesetzt.

**Takt 68.**



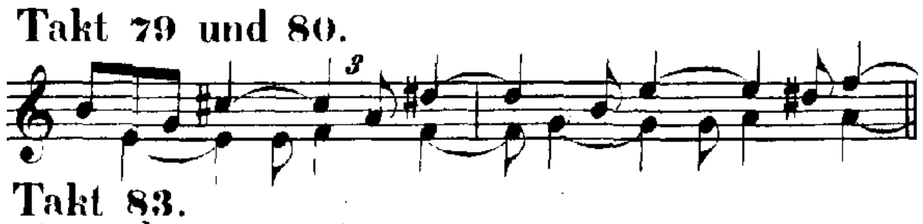

a. Nr. 4. 8. 15. $S^1$. N. Kr.
b. Die meisten Handschriften. $S^2$. P. Cz.

**Takt 69.**



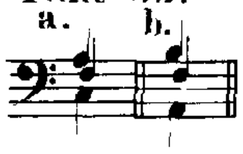
Die meisten Handschriften und Drucke, ausser Nr. 4. 11. 12 und $S^2$, welche letztere zwischen *g*–*g* Bindung haben.

**Takt 79 und 80.**



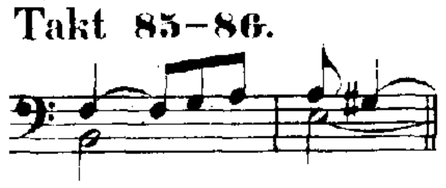
S! Auch Nr. 9 hat diese Lesart, aber confus geschrieben.

**Takt 83.**




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

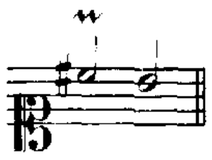
**Takt 85–86.**



Nr. 2. 3 und die meisten Drucke ohne Bindung *a*–*a*.

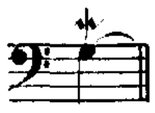
## Verzierungen etc.

**Takt 10.**



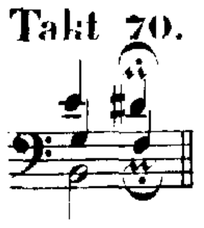
Diesen Triller haben: Nr. 2. 3. 11. 16.

**Takt 43.**



Nr. 2. 3.

**Takt 70.**



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

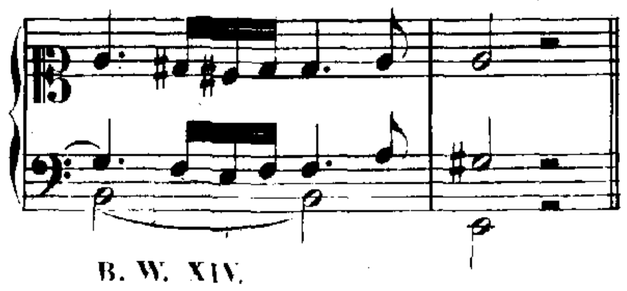
**Takt 83.** Nr. 2. 3 und andre mehr haben bei dem dritten Viertel die Bezeichnung: *adagio*. Die Bezeichnung: *Allegro* gleich darauf hat nur Nr. 8.

**Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2. 3.**

## Abweichende Gestalt. Nr. 15 und 18.

Mit Takt 70 erfolgt gleich der Schluss:

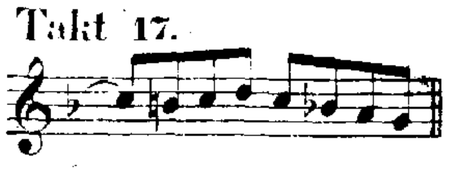
**Takt 70.**



# PRAELUDIUM XI.

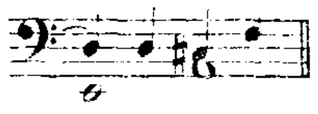
(Nach Nr. 2.)

**Takt 17.**



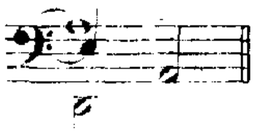
P. Cz.; Nr. 9 scheint dieselbe Lesart zu haben.

**Takt 21.**



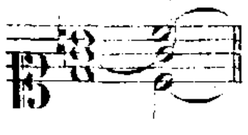
Nr. 11. S².

**Takt 22.**



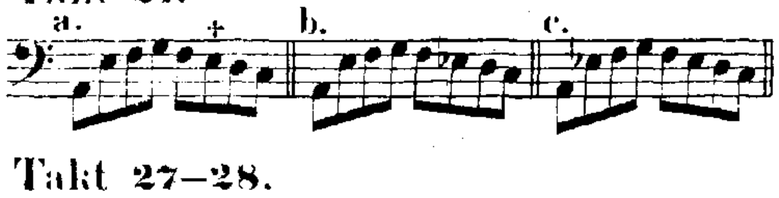
Nr. 9. 12. P.

**Takt 26.**



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

**Takt 27.**

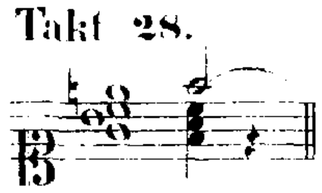



a. Fast alle Handschriften und Drucke. Das ♭ vor dem zweiten *e* ist wohl nur vergessen.
b. Nr. 12. Fr.
c. Cz.

**Takt 27–28.**

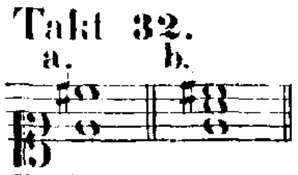
N. P. Cz. Die Bindung findet sich auch in einer der beiden Abschriften von Nr. 15.

**Takt 28.**



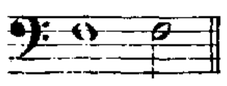
Nr. 11. 12. S².

**Takt 32.**



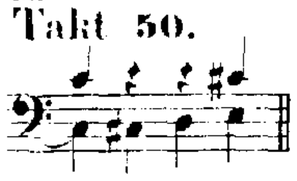

a. Nr. 4. 11. S². P. Cz. Fr.
b. Die meisten Handschriften. S¹. N.

**Takt 33.**



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

**Takt 50.**

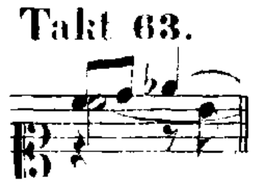


Nr. 4. Fr.
(Vergl. Fuga XXII. 59.)

**Takt 56.**

Nr. 8. 15. Die meisten Drucke.

**Takt 63.**



Nr. 4. 11. 12. S². Fr.

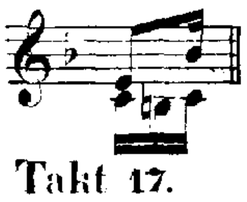
## Verzierungen.

**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.

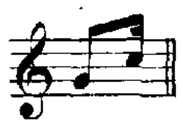
(Nach Nr. 2.)

**Takt 5.**



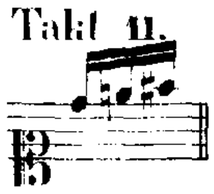
P. In Betreff der Form des Textes und sämmtlicher Handschriften vergl. Fuga XIII und XXI.

**Takt 6.**



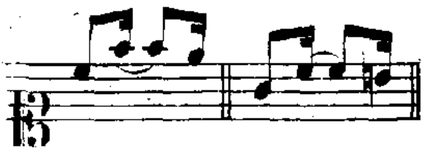
P.

**Takt 11.**



Nr. 11. S².

**Takt 17. 24.**



Nr. 11. S². P. Cz.
Vergl. Takt 49.

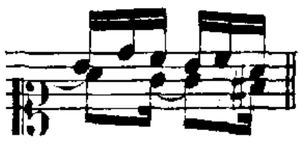
**Takt 45.**

Nr. 11.

**Takt 47.**

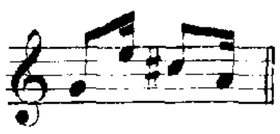
Nr. 12. S². P. Cz. In Nr. 11 ist von fremder Hand ♭ vor *e* gesetzt.

**Takt 49.**



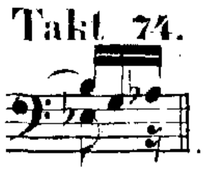
Die meisten Handschriften und Drucke, ausser Nr. 2. 3 und S¹. N. Auch in Nr. 8 ist die Bindung von fremder Hand.

**Takt 50.**



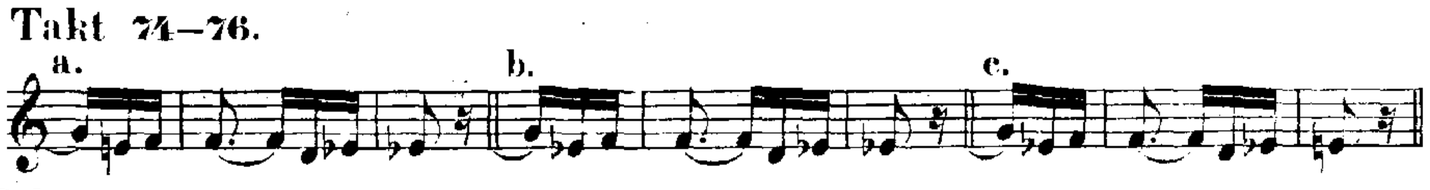
N.

**Takt 74.**



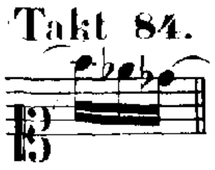
Schl.

**Takt 74–76.**



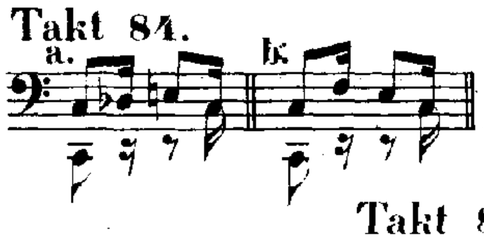

a. Imb.
b. S¹. N.
c. Schl.

**Takt 84.**



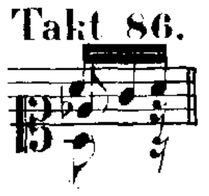
Nr. 8.

**Takt 84.**



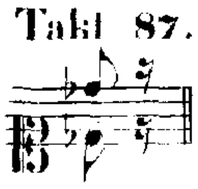

a. Nr. 9. S¹. N.
b. Cz.

**Takt 86.**



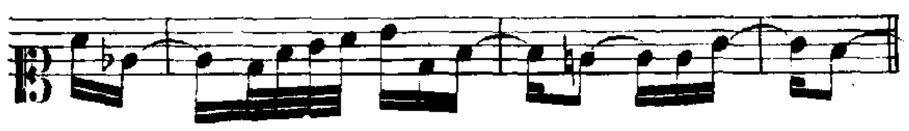
Nr. 8. 15. 18. Die meisten Drucke.

**Takt 87.**



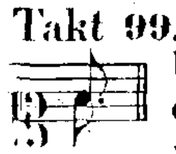
Nr. 4. 12. P. Cz.

**Takt 89–92.**



Nr. 11. N. Cz.

**Takt 99.**

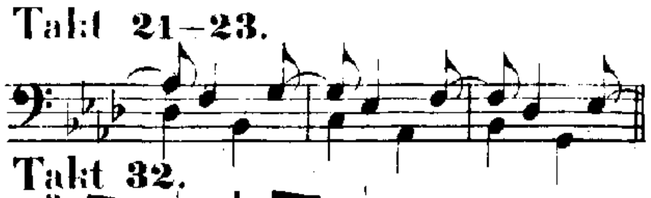


Eigentlich ist diese Gestalt, wo die Ergänzungspausen fehlen, und welche alle Handschriften haben, nur bei Nr. 11 correct, wo auch die Fuge gleich mit dem Auftakt ohne Anfangspausen beginnt. Indessen ist die ganze Vorschrift, wenn ein Stück nicht wiederholt wird, ziemlich müssig. Vergl. Fuga X, wo dieselbe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

# PRAELUDIUM XII.

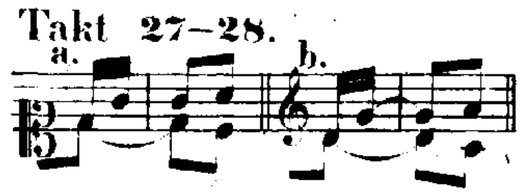
(Nach Nr. 14.)

**Takt 21–23.**



Nr. 2. 3. 9. 16.

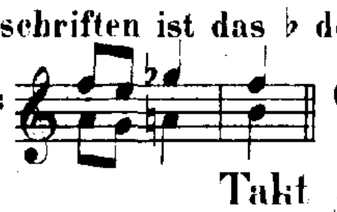
**Takt 27–28.**



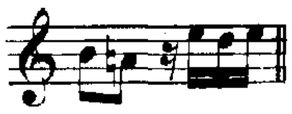
a. Nr. 8 (⌣ fremde Hand). 11. $S^2$.
b. P. Cz.

**Takt 32.**

a. Nr. 3. 4. 9. 11. 18. Fr.
b. Nr. 14. Ebenso: Nr. 2. 8. 16. Alle Drucke.

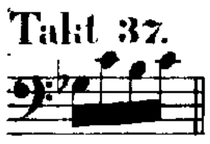
Anmerkung. In sämmtlichen unter b. erwähnten Handschriften ist das ♭ der Mittelstimme von fremder Hand zugefügt. Der correcte Querstand erklärt sich sehr leicht:  (Vergl. Takt 37–38.)

**Takt 37.**



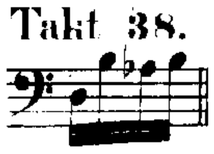
Die meisten Drucke.

**Takt 37.**



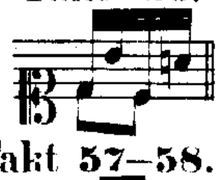
P. Cz.

**Takt 38.**



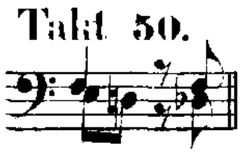
Nr. 2. 3. 16.

**Takt 39.**



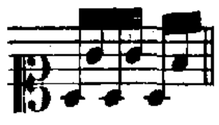
Nr. 2. 3. 16.

**Takt 50.**



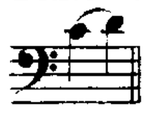
Nr. 2. 3. 9. 11. 16. $S^2$.

**Takt 55.**



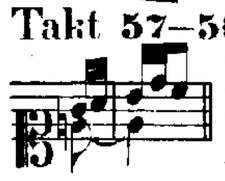
Nr. 2. 3. 8. 16 (nachträgliche Correctur). 18. Die meisten Drucke. In Nr. 2 steht über dem zweiten *g* der Buchstabe f.

**Takt 57.**



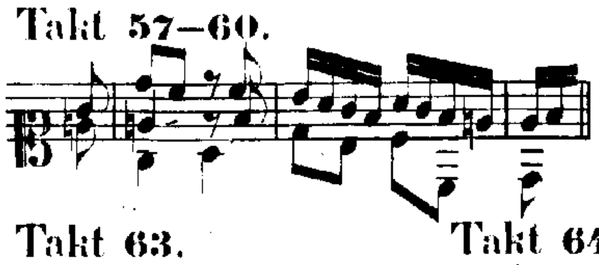
P. Cz.

**Takt 57–58.**



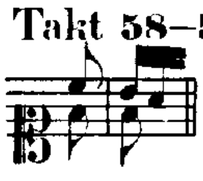
Nr. 8. (⌣ fremde Hand). 11. $S^2$.

**Takt 57–60.**



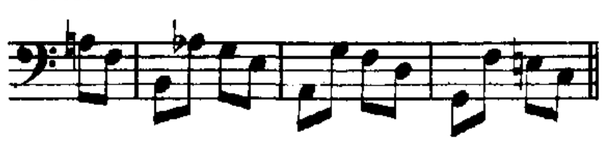
Nr. 2. 3. 9. 16.

**Takt 58–59.**



Nr. 4. 15. Fr.
Ohne Bindung.

**Takt 62–65.**

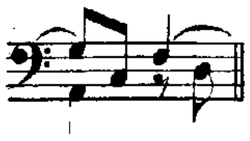


Nr. 2. 3. 9. 16.

**Takt 63.**

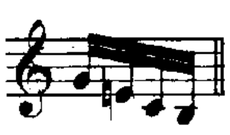
Br. 2.

**Takt 64.**



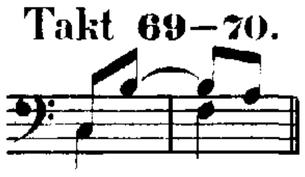
$S^1$. N.

**Takt 66.**



P. Cz.

**Takt 69–70.**

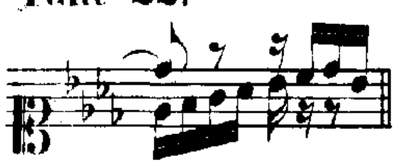


Nr. 8 (⌣ fremde Hand). 11. $S^2$.

# FUGA XII.

(Nach Nr. 14.)

**Takt 22.**

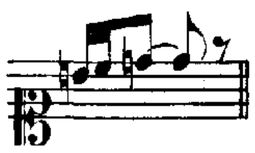


Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. Die meisten Drucke.

**Takt 37–38.**

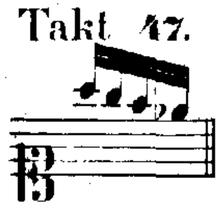
Nr. 2. 3. 15. 16. $S^1$. P. Cz.

**Takt 38.**



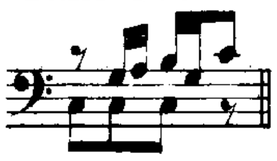
Nr. 2. 3. 8. 9. 15. Die meisten Drucke.

**Takt 47.**



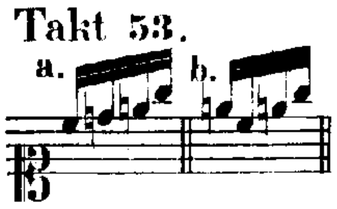
Nr. 8 (♭ fremde Hand).

**Takt 50.**



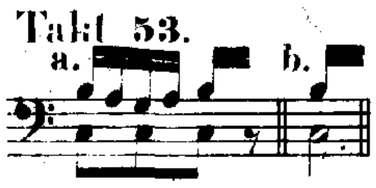
Nr. 9. 11. $S^2$. P. Cz.

**Takt 53.**



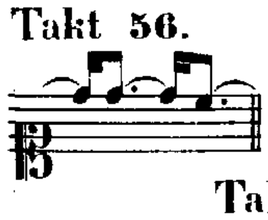
a. Nr. 14. Ebenso: Nr. 4. 11. 18. $S^2$. P.
b. Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. $S^1$. N. Cz.

**Takt 53.**



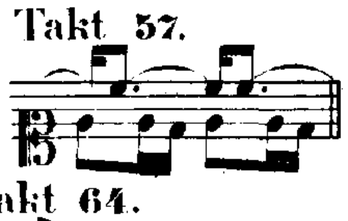
a. N. Cz.
b. Nr. 8.

**Takt 56.**



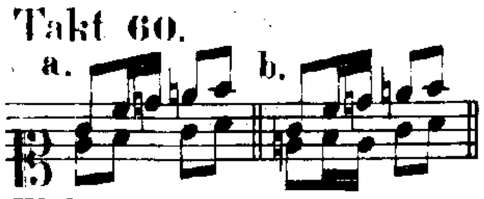
Nr. 8. 15. $S^1$. N. P. Cz.

**Takt 57.**



Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. 18. Die meisten Drucke.

**Takt 60.**

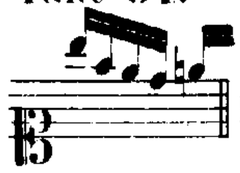


a. Nr. 2. 3. 9. 16.
b. Nr. 8. $S^1$. N.

**Takt 61.**

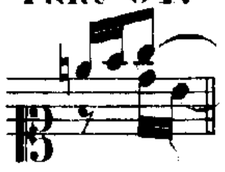
Nr. 2. 3. 15. 16.
$S^1$. N. Cz.

**Takt 64.**



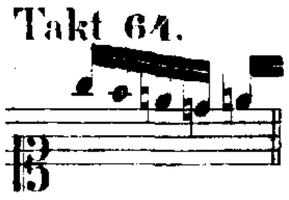
Nr. 2. 3. 16.

**Takt 64.**



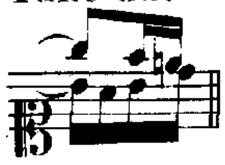
Nr. 2. 3.

**Takt 64.**



Nr. 15. Die meisten Drucke.

**Takt 65.**

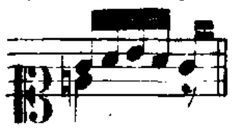


Nr. 8. $S^1$. N.

**Takt 78.**

Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. Die meisten Drucke.

**Takt 83.**



Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. Die meisten Drucke.

**Takt 84.**

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

**Takt 84.**

N. Cz.

## 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.

# PRAELUDIUM XIII.

(Nach Nr. 2.)

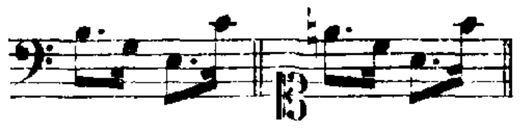
**Takt 1.**

In keiner Handschrift findet sich über den drei Zweiunddreissigsteln dieses und irgend eines Taktes eine *3*, deren Zufügung bei einer wirklichen Triole, wenigstens in den Autographen, nicht leicht verabsäumt wird. Vergleicht man ferner damit die Eintheilung in Takt 29—32 etc., sowie das in Theil I. Fuga III. 3 Erwähnte, so möchte auch hier durchweg diese Deutung gerechtfertigt erscheinen: Dazu kommt noch die sehr bestimmte Uebereinanderstellung der Noten in der schon in dieser Beziehung gerühmten Handschrift Kirnberger's, Nr. 2, wo stets die beiden letzten Zweiunddreissigstel über das gleichzeitige Sechzehntel der andern Stimme gesetzt sind. Vergl. auch Prael. V.

**Takt 9.**

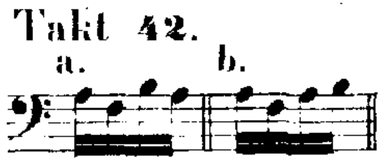
Nr. 4 (♯ nachträglich). 11. 13.
$S^2$. Br. Vergl. Takt 49.

**Takt 19. 22.**



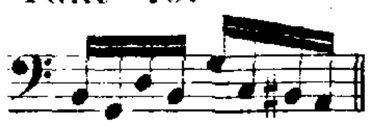
Nr. 4. 11. 13. Br.: $S^2$. nur Takt 22.

**Takt 42.**



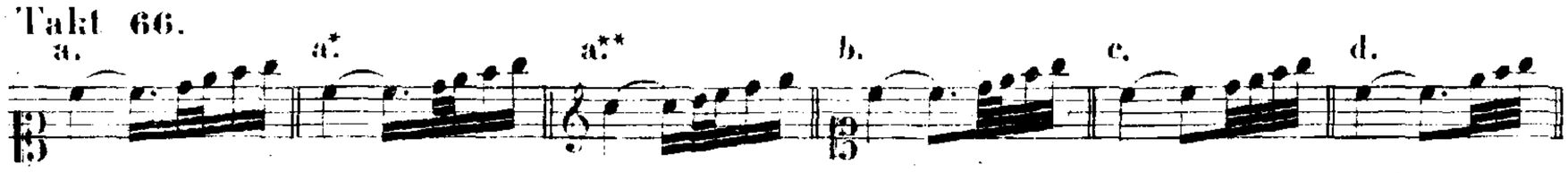

a. Nr. 11 (fremde Correctur). N.
b. Br. 1—3.

**Takt 49.**



Nr. 4. 11 (♯ von fremder Hand radirt). $S^2$.

**Takt 66.**



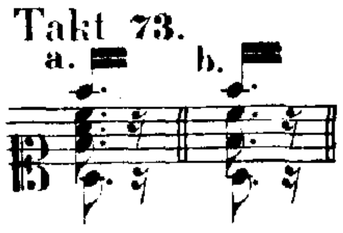

a. Nr. 2. 3.
a:* Nr. 8.
a:** N. S.
b. Nr. 4. 16.
c. Nr. 9. 11.
d. Nr. 13. P. Cz.

*Die schnellere Bewegung von dis eis scheint* wohl wesentlich zu sein, und es würde, mit Uebergehung der Lesarten c. und d., sich bloss fragen, ob man den Punkt oder die Strichweise der *genannten* beiden Noten für irrthümlich zu halten habe. Mit Berücksichtigung der schon öfter berührten Mehrdeutigkeit des Punktes in älteren Handschriften würde sich noch aus b. diese Gestalt deuten lassen: und diese Gestalt, sowie die unter a:** würden es sein, zwischen welchen zu wählen wäre. Vergl. Theil I. Prael. VIII. 13.

**Takt 69. 71.**

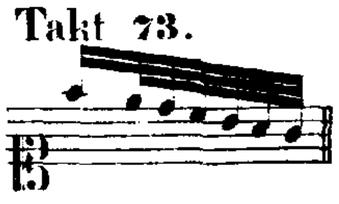
Nr. 11. 13. P. Cz. ($S^2$. nur Takt 71.)

**Takt 73.**




a. Nr. 4.
b. Nr. 11. 13. Br.

**Takt 73.**



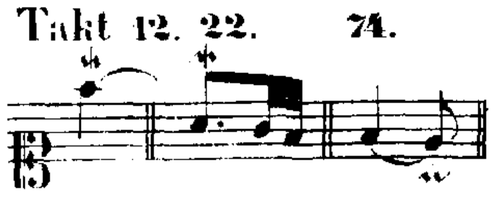
Nr. 11. $S^2$.

## Verzierungen.

(Nach Nr. 2 und 4.)

Nr. 4 hat die Vorschläge meist mit Häkchen, Nr. 2 und 3 mit Achtel- oder Sechzehntel-Nötchen angedeutet. Der „*trille appuyé*" oder „schwebende Triller" nach Marpurg in Takt 67 ist von Nr. 16 durch das Theil I. Prael. IV erwähnte Zeichen: ⁓ richtig wiedergegeben worden. *Die Vorschläge in Takt 1 und 15 hat Nr. 4 nicht, dagegen fehlt in Nr. 2 und 3 der* Vorschlag zum Triller in Takt 67. — Die Dauer der Vorschläge möchte sich grösstentheils als Sechzehntel, und wenn ein Triller folgt, als Achtel normiren lassen. Vergl. Prael. IV dieses Theiles.

**Takt 12. 22. 74.**

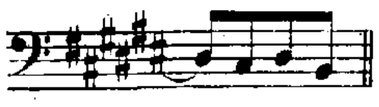


Nr. 2. 3. Das Zeichen des Mordents in Takt 22 ist (ein Irrthum, der in diesen Handschriften sehr häufig vorkommt) hier für das Trillerzeichen: ⁓ gesetzt, wie es andere haben. Nr. 4 *hat* an diesen Stellen keine Manier.

# FUGA XIII.

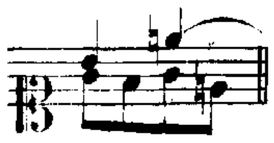
(Nach Nr. 2.)

**Takt 14.**



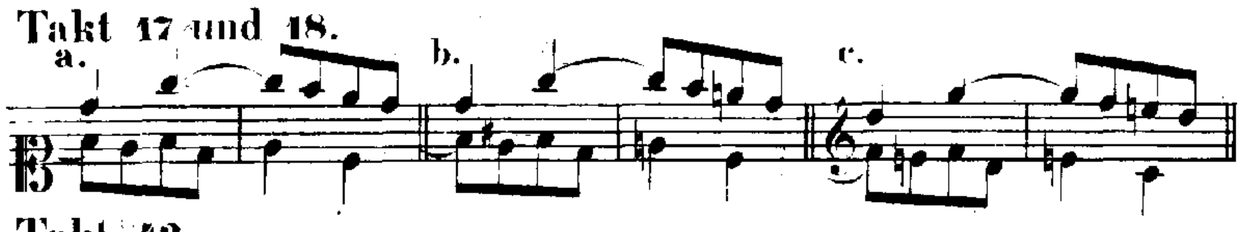
Nr. 11–13.

**Takt 16.**



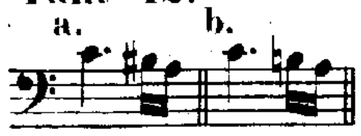
Nr. 4. 11–13. Dass sowohl hier, wie in Takt 14 die Erhöhung bloss vergessen ist, ergiebt sich aus Takt 44 und 46.

**Takt 17 und 18.**




a. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 8 (♯ von fremder Hand).
c. P.

**Takt 42.**

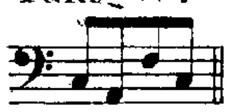



a. Nr. 4. 11. 12. Die meisten Drucke.
b. Nr. 2. 3. 8. 9. 16. $S^1$. (♮ wohl irrthümlich.)

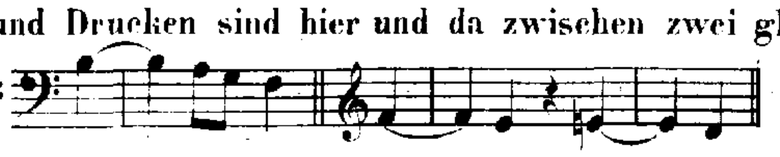
**Takt 52–53.**

Nr. 4. 11–13. $S^2$. P. Cz.

**Takt 80.**

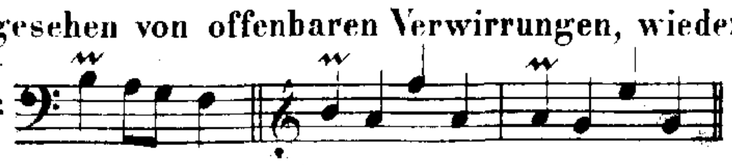


Nr. 11–13. $S^2$. P. Cz.

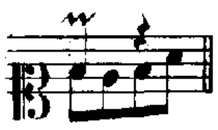
In einigen Handschriften und Drucken sind hier und da zwischen zwei gleichstufigen Noten ungehörige Bindungen zugefügt. Dies betrifft die Motive: 

## Verzierungen.

(Nach Nr. 4.)

Abgesehen von offenbaren Verwirrungen, wiederholen Nr. 2. 3 und andere die Pralltriller dieser beiden Motive:  häufiger als Nr. 4.

**Takt 68.**

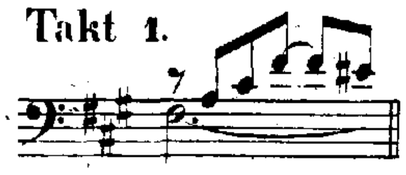


Nr. 2. 3. Der Gebrauch dieses Pralltrillers scheint empfehlenswerth, da er gewissermassen die fehlende Manier im Basse ersetzt.

# PRAELUDIUM XIV.

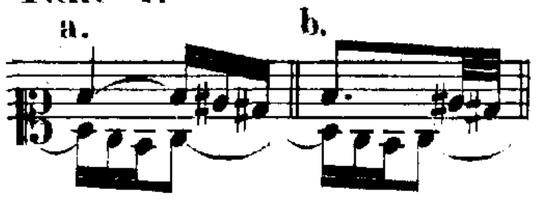
(Nach Nr. 2.)

**Takt 1.**



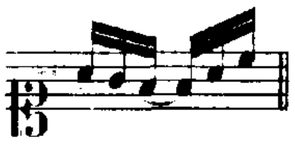
Nr. 13.

**Takt 7.**



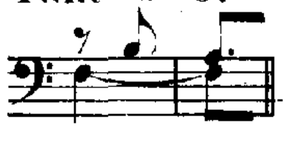

a. Nr. 4. 11. 13. $S^2$. P. Cz.
b. Nr. 2. (Nur verschrieben, wie aus Nr. 3 ersichtlich.)

**Takt 8.**



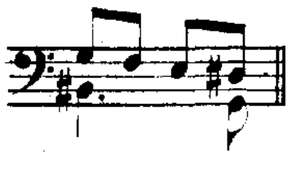
Nr. 4. 11. 13. $S^2$. P. Cz.

**Takt 8–9.**



Nr. 8. 9.

**Takt 9.**

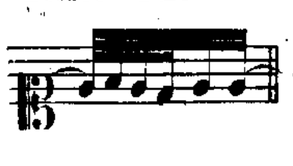


Nr. 4. 11. 13. P. Cz. Kr.

**Takt 13.**

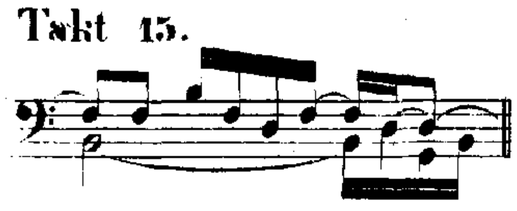
Nr. 4. 11. 13. $S^2$. P. Cz. Kr.

**Takt 14.**



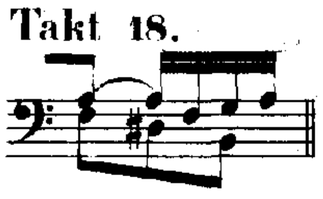
Nr. 4. 11. 13. Obgleich kein Druck ausser Kr. sich an dieser Lesart betheiligt hat, so ist das Fehlen des ♯ vor *d* doch wohl nicht irrthümlich.

**Takt 15.**



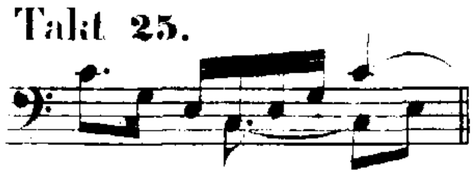
Nr. 4. 11. 13. P. Cz. Kr.

**Takt 18.**



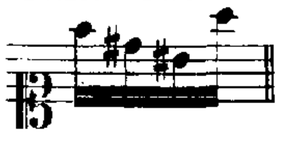
Nr. 4. 11. 13. $S^2$. P. Cz. Kr.

**Takt 25.**



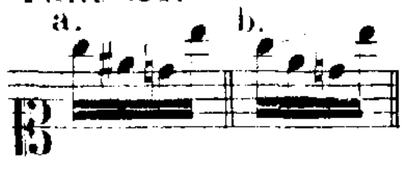
Nr. 4. 11. 13. P. Cz. Kr.

**Takt 26.**



Nr. 8 (♯ fremde Hand). 9. Br. 1–3.

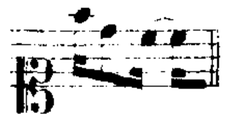
**Takt 27.**



a. Nr. 2. 3. 8. 9. 15. $S^1$ N.
b. Nr. 4. 11. 13. $S^2$ P. Cz. Br.

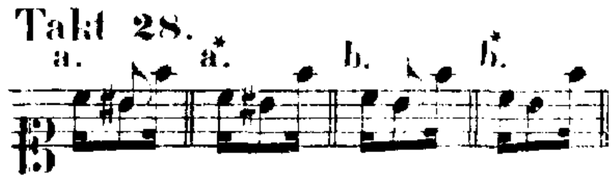
Die einzige Veranlassung, von der genauen Sequenz des vorigen Taktes abzuweichen, könnte in dem Dominanten-Verhältniss zum folgenden Fis moll gefunden werden.

**Takt 28.**



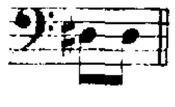
Nr. 4. 11. 15 (fremde Hand).
S. N.

**Takt 28.**



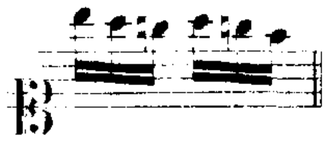
a. Nr. 4. 11. $S^2$ Br.
a*. Nr. 2. 3. 8. 9. $S^1$ N.
b. Nr. 13. 15.
b*. P. Cz.

**Takt 28.**



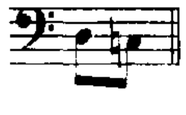
P.

**Takt 33.**



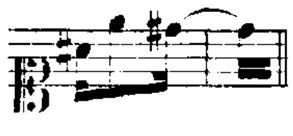
Nr. 4. 11. 13. $S^2$ N. P. Cz. Br.

**Takt 33.**



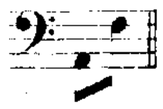
N.

**Takt 36–37.**



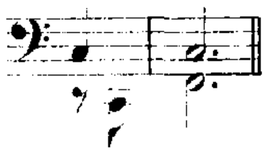
Nr. 13 (fremde Hand). Br. 2. 3.

**Takt 40.**



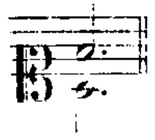
Nr. 4.

**Takt 42–43.**



Nr. 4. 11 (– von fremder Hand). 13.

**Takt 43.**

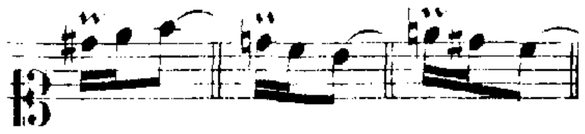


Nr. 4. 11 (𝄽 von fremder Hand). 13. $S^2$ P. Cz.

## Verzierungen etc.

(Nach Nr. 4.)

**Takt 9. 23. 25.**



Nr. 2. 3.

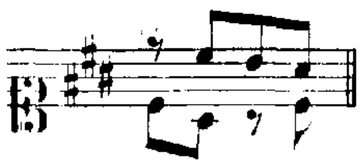
**Takt 29.**

Nr. 4 hat keine 𝄐, die aber ohne Zweifel wohl nur vergessen ist.

# FUGA XIV.

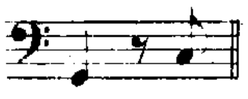
(Nach Nr. 4.)

**Takt 15.**



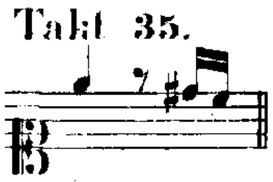
Alle Handschriften und Drucke, ausser Nr. 4 und Br.

**Takt 23.**



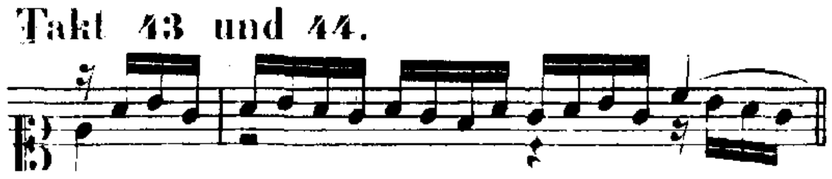
Nr. 4 (nach Rasur!). 11. 13. $S^2$ Höchstwahrscheinlich ein Schreibfehler; vergl. Prael. XXI. 46.

**Takt 35.**



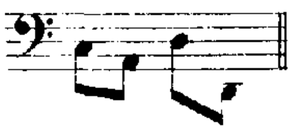
Alle Handschriften, ausser 4. 11–13. Die meisten Drucke.

**Takt 43 und 44.**



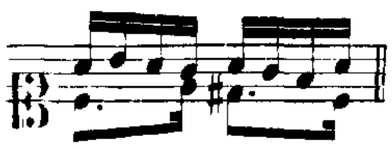
Nr. 2. 3. 9.

**Takt 50.**



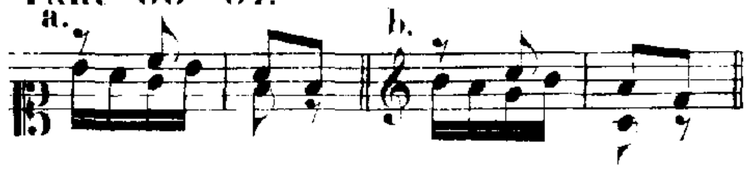
P. Cz.

**Takt 61.**



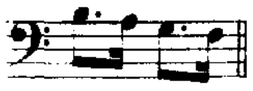
Nr. 4. 12. 13. Vergl. Takt 68.

**Takt 66–67.**



a. Nr. 12.
b. Cz!

**Takt 68.**

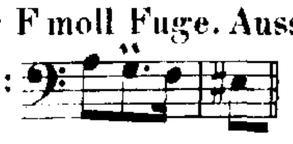


Nr. 4. 11. 12. $S^2$ (Irrthümlich wie Takt 61.)

**Takt 70.**

Die meisten Handschriften, ausser Nr. 4. 8. 15; $S^2$ P. Cz.

## Verzierungen.

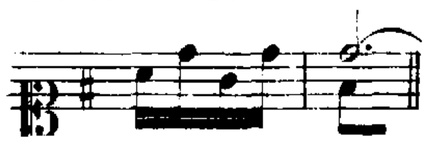
Die meisten Handschriften, ausser Nr. 4, haben auf der Penultima des Thema in den drei ersten Eintritten einen Triller, der hier wohl ebensowenig angemessen ist, wie Theil I. in der F moll Fuge. Ausserdem haben einige Handschriften, denen sich viele Drucke anschliessen, Takt 20 etc. jedesmal in dem Motive:  auf der punktirten Note einen Pralltriller, dem auch von andern noch eine Vorschlagnote zugefügt wird.

Von annehmbaren Verzierungen haben noch Nr. 2. 3 und andere in Takt 16 auf dem *gis* der Mittelstimme das Trillerzeichen 𝆖.

# PRAELUDIUM XV.

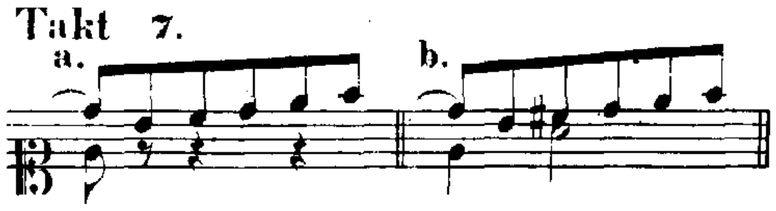
(Nach Nr. 4.)

Takt 3–4.



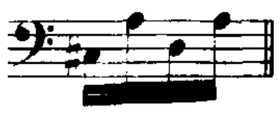
Nr. 8. Die meisten Drucke.

Takt 7.



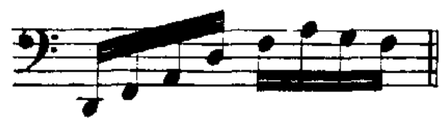
a. Nr. 13. P. Cz.
b. Nr. 11 und 16 (beide von fremder Hand). N.

Takt 7.



Nr. 11 und 16 (beide von fremder Hand).

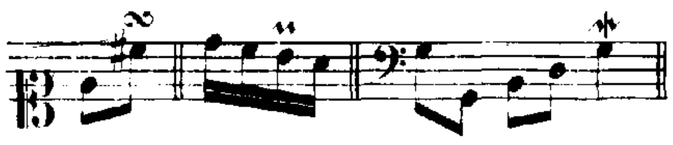
Takt 30.



P. Cz.

## Verzierungen.

Takt 13. 45. 48.



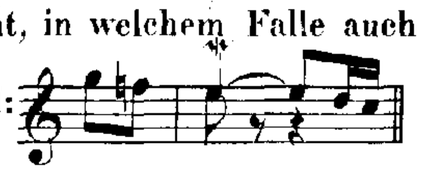
Nr. 2. 3.

Takt 16.

Obwohl das Zeichen des Mordenten in allen Handschriften über dem doppelt gestrichnen *d* steht, so gehört er doch zur tiefen Stimme, da er bei einer fallenden Secunde (in derselben Stimme) nicht gebraucht wird.

Takt 32.

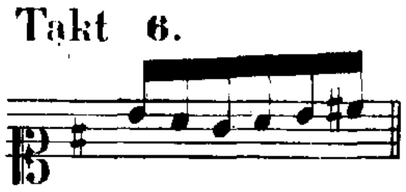
Dieser Mordent scheint gegen die Takt 16 ausgesprochne Regel zu verstossen. Indessen beginnt hier ein neues, scharf zu markirendes Motiv, das gleichsam als einer andern Stimme angehörig erscheint, in welchem Falle auch von andern Componisten, zum Beispiel Gottlieb Muffat, der Mordent häufig so gebraucht wird:



# FUGA XV.

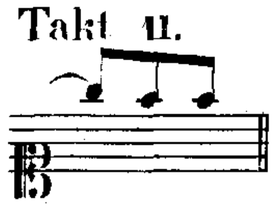
(Nach Nr. 4.)

Takt 6.



Nr. 13. P. Cz.

Takt 11.

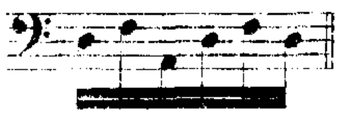


Nr. 13. P.

Takt 30 und 31.

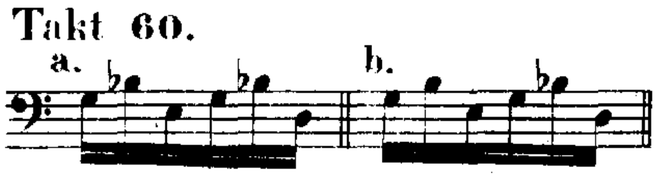
Die meisten Drucke ausser $S^2$. und Imh.

Takt 52.



Nr. 8. 13. P.

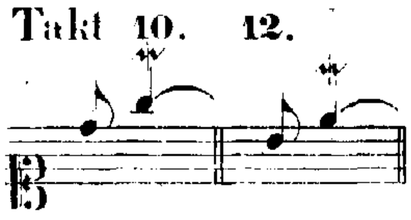
Takt 60.



a. Nr. 4. 11. 13. $S^2$. P. Cz. Ir.
b. Die übrigen Handschriften und Drucke.

## Verzierungen etc.

Takt 10. 12.



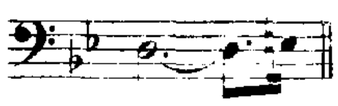
Nr. 2. 3.

⌒ auf der Schlussnote: Nr. 2. 3.

# PRAELUDIUM XVI.

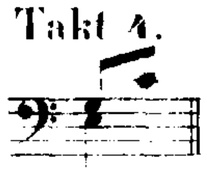
(Nach Nr. 14.)

Takt 3.



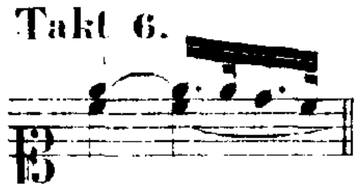
Cz.

Takt 4.



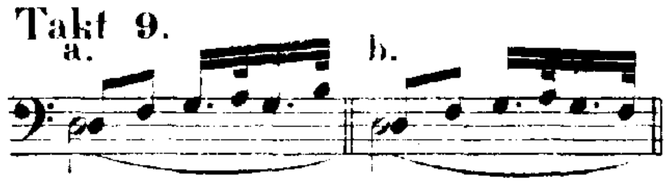
P. Cz.

Takt 6.



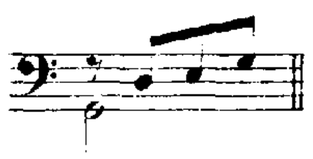
Nr. 8. 9. Die meisten Drucke.

Takt 9.




a. Nr. 4. 11. 12. $S^2$. Fr.
b. P.

Takt 12.

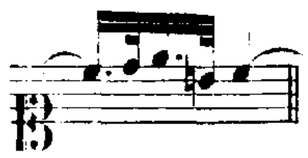


Nr. 4. 11. 12. $S^2$. Fr.

Takt 13.

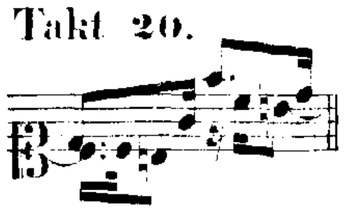
Nr. 4. 11. 12. Fr.

Takt 16.



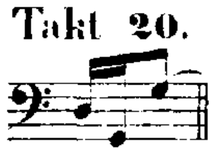
Nr. 12. In den übrigen Handschriften steht zwar ausser in Nr. 8 von fremder Hand, ausdrücklich auch kein b vor *h*, aber es ist offenbar die tonische Stufe gemeint. Die meisten Drucke dagegen lesen nach ihrer Orthographie *h*.

Takt 20.



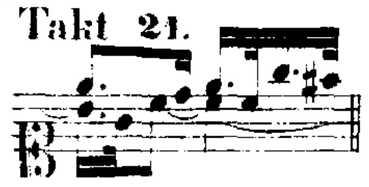
Nr. 4. 11. 12. S. N. P. Cz.

Takt 20.



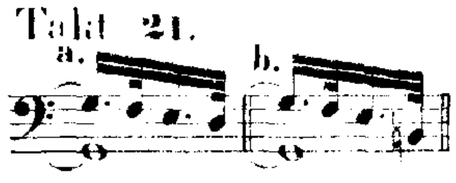
Nr. 4. 11. 12. $S^2$.

Takt 21.



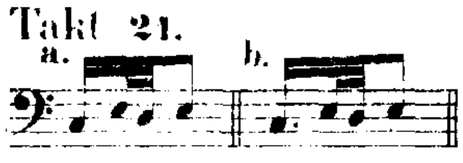
Nr. 4. 11. Fr.

Takt 21.




a. Nr. 4.
b. Nr. 11. 12. $S^2$.

Takt 21.




a. Nr. 4. 11. $S^2$. P. Cz.
b. Nr. 2. $S^1$ (wie der Text gemeint).

**Anmerkung in Betreff der Eintheilung.**

Der Rhythmus in diesem Stücke soll wohl immer gleichmässig dieser sein: . Demgemäss würde an allen solchen Stellen wie Takt 4: , wo für das letzte Zweiunddreissigstel ein Sechzehntel eintrate, passend die alte Vorschrift anzuwenden sein, nach punktirten Noten die Ergänzungsnoten verkürzt anzuschlagen, das heisst hier das Sechzehntel als Zweiunddreissigstel dem herrschenden Rhythmus anzupassen. Ganz besonders aber wäre diese Verkürzung zu empfehlen, wo das Sechzehntel, wie in demselben Takte:  die Bewegung bei berechnet genauer Eintheilung zersplittern würde. (Vergl. Theil I. Fuga V. 22.)

## Verzierungen etc.

**Ohne Tempo-Bezeichnung: Nr. 4.**

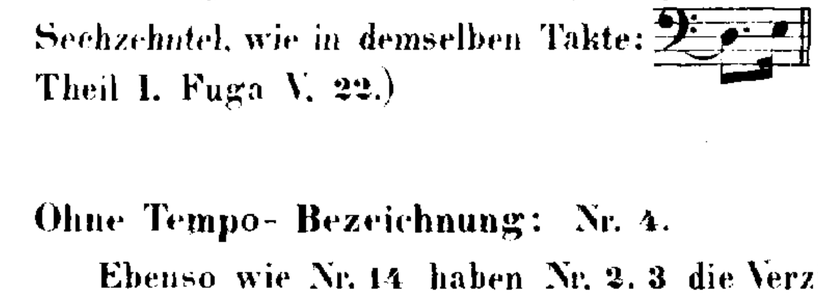
Ebenso wie Nr. 14 haben Nr. 2. 3 die Verzierungen. Wenn für Takt 8 nicht dieselbe Manier gewählt worden ist, wie für Takt 11, so liegt der Grund vielleicht in der kleinen Härte, welche der melodische Hülfston *fis* des Mordenten gegen das vorige *f* herbeiführen würde. — Nr. 4 hat übrigens, ausser Takt 11, keine Verzierung.

**Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.**

# FUGA XVI.

(Nach Nr. 14.)

Takt 12—13.



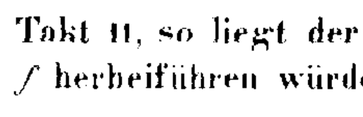
Nr. 4. 11. 12. $S^2$. P.

Takt 15 und 16.



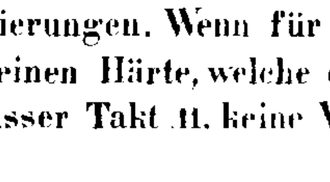
Nr. 4. 11. 12. P.

Takt 22.



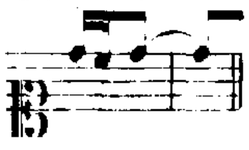
Nr. 4. 11. 12.

Takt 24—25.



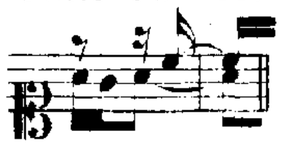
Nr. 14 (*c*—*c* Bogen fremde Hand). Auch Nr. 11. 12. $S^2$.

Takt 25–26.



Nr. 11. 12. $S^2$.

Takt 26–27.

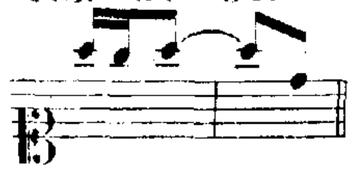


Wie Takt 24–25. Ueberhaupt sind wieder, in Handschriften wie in Drucken, eine Menge falscher Bindungen überall, wo zweigleichstufige Noten vorkommen, zugefügt worden.

Takt 35.

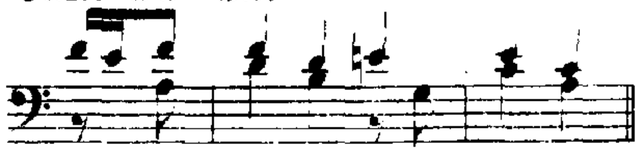
Nr. 4. 11. 12. $S^2$. Kr.

Takt 36–37.



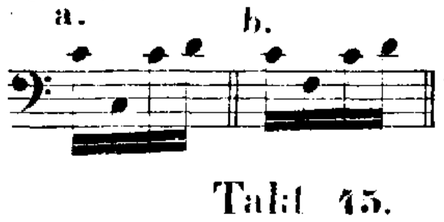
Nr. 14 (= fremde Hand). Nr. 11. $S^2$.

Takt 36–38.



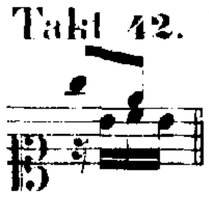
Nr. 8, ohne Bindung.

Takt 42.



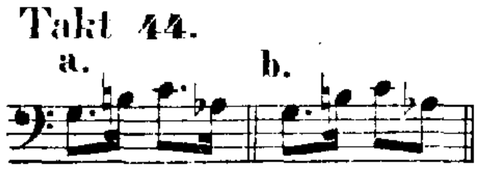

a. Nr. 4. 11. Kr.
b. Nr. 12.

Takt 42.



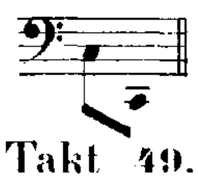
Nr. 4. 12. Kr.

Takt 44.



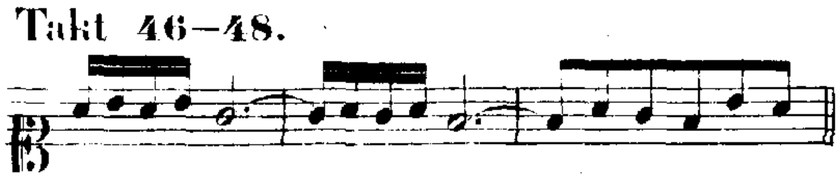

a. Nr. 4. 9. 12. P.
b. Cz.

Takt 45.



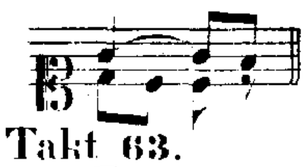
Nr. 4. 11. 12. $S^2$. P. Cz. Kr.

Takt 46–48.



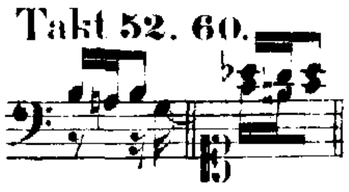
Nr. 4. 11. 12. P. Cz.

Takt 49.



Nr. 11. $S^2$.

Takt 52. 60.



Nr. 11.

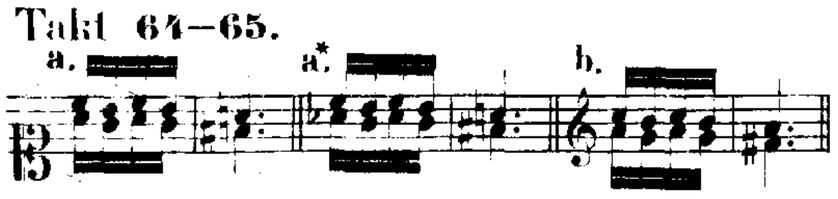
Takt 62.

Nr. 15 überspringt nach Takt 62 die zwei folgenden Takte, und geht gleich nach Takt 65.

Takt 63.

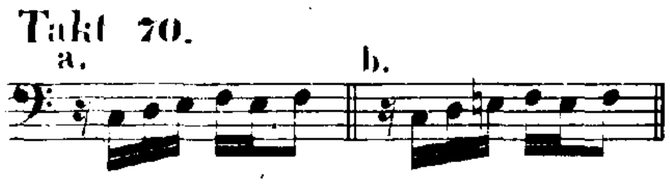
Nr. 8. 11. 12. Die meisten Drucke.

Takt 64–65.



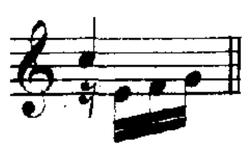

a. Nr. 14 (gemeint wie a*, was aus dem folgenden ♮ hervorgeht). Ebenso: Nr. 2. 3. 9. In Nr. 8 ist dem ersten *a* von fremder Hand ♮ zugefügt.
a*. Nr. 4. 11. 12. $S^2$. P. Cz. Kr.
b. $S^1$. N.

Takt 70.



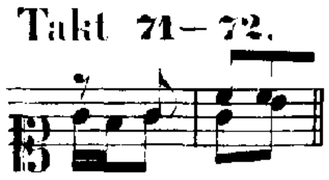

a. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 9. 11. 12. $S^2$. Kr.

Takt 70.



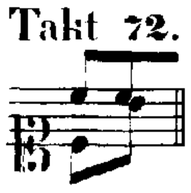
Cz.

Takt 71–72.



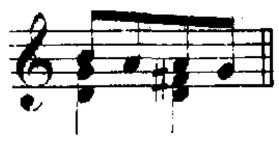
Nr. 14. Die Bindung ist vergessen.

Takt 72.



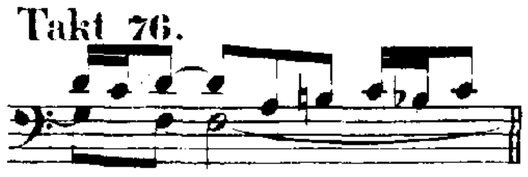
Nr. 4. 11. 12. Kr.

Takt 74.



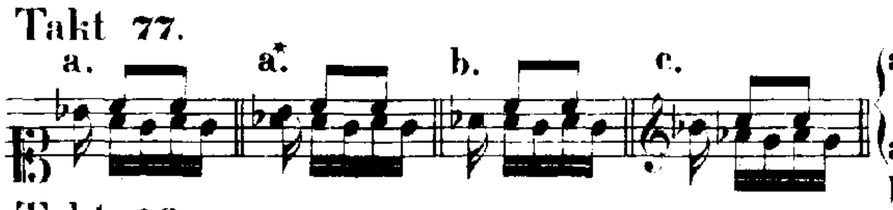
S. N.

Takt 76.



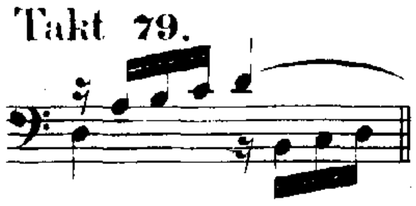
Nr. 14. Das ♯ vor *c* ist vergessen, und das letzte ♭ ein Lapsus: die ganze Stelle etwas nachlässig in der Schrift.

Takt 77.



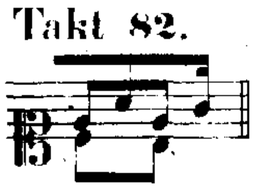

a. Nr. 4. 9. 12. 15. $S^2$. P. Cz. Kr. In Nr. 11 ist von fremder Hand dem *a* ein irrthümliches ♭ zugefügt worden.
a*. Nr. 14. Wie a. gemeint und Quelle der Irrthümer b. und c.
b. Nr. 2. 3. 8. $S^1$. — c. N.

Takt 79.



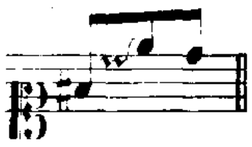
Nr. 11. 12. $S^2$.

Takt 82.



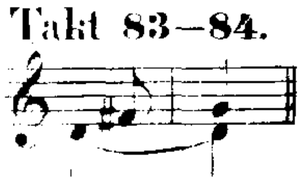
Nr. 2–4. 9. 11. Kr.

Takt 83.



Nr. 4. Dies alte Zeichen des Schleifers ist theils missverstanden, theils übersehen worden.

Takt 83–84.



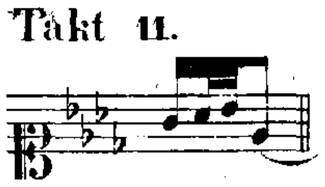
Obwohl diese Bindung nur von einigen Drucken und von keiner Handschrift gesetzt worden ist, so möchte das Wegbleiben doch wohl einem blossen Versehen zuzuschreiben sein.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

# PRAELUDIUM XVII.

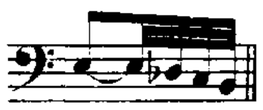
(Nach Nr. 4.)

Takt 11.



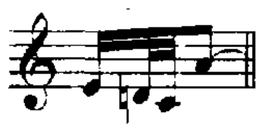
Nr. 8. 11. 15. S. N.

Takt 11.



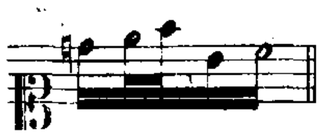
Nr. 9.

Takt 12.



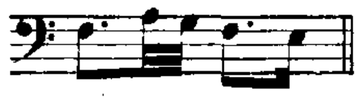
N. Ebenso Takt 13. 14. 44—48. 63.

Takt 15.



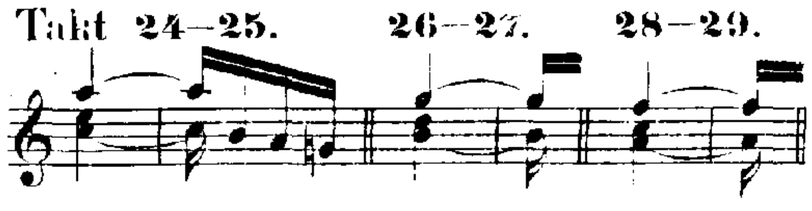
Nr. 8. N.

Takt 21.



Br. 2. 3.

Takt 24—25. 26—27. 28—29.

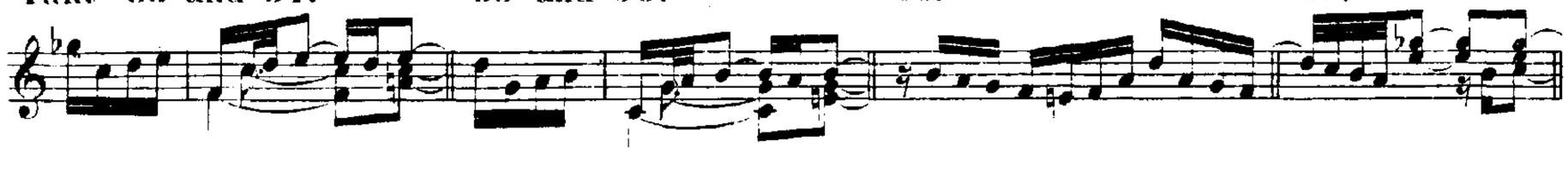


Nr. 2. 3.

Takt 27.

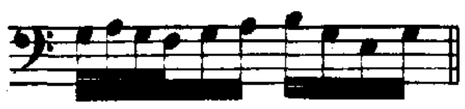
Br. 2. 3.

Takt 53 und 54. 55 und 56. 57. 59.



Nr. 2. 3. 9.

Takt 63.

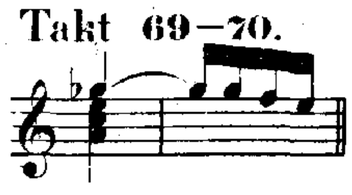


Nr. 2. 3. 9.

Takt 69.

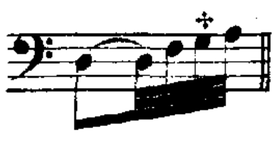
Nr. 2. 3.

Takt 69—70.



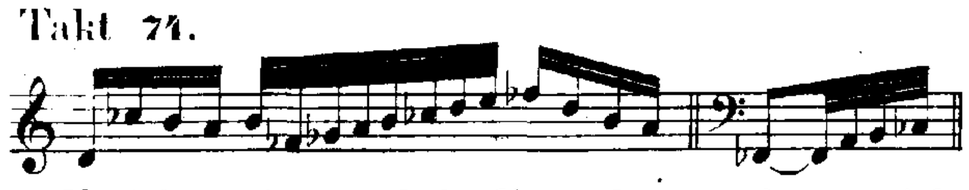
Nr. 2. 3. 9.

Takt 70.



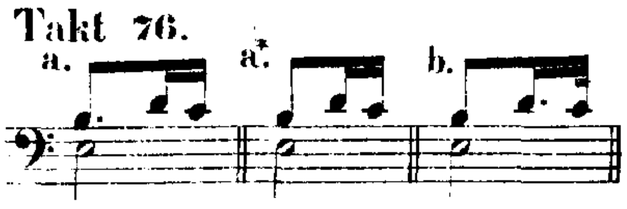
Die mit + bezeichnete Note muss wohl als *ges* gelesen werden, und ist das ♭ als *tonisch* vorschwebend in den Handschriften nur vergessen worden. So liest: Hr.

Takt 74.



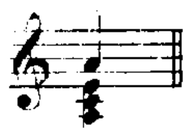
S! P. Cz. Diese irrthümliche Lesart rührt von der Schreibweise einiger Handschriften her, wie Nr. 2—4, die abermalige Vertiefung eines nach der Vorzeichnung schon vertieften Tones nur durch ein einfaches ♭ zu bewirken, ähnlich wie es auch in Betreff der doppelten Erhöhungen geschieht.

Takt 76.




a. Nr. 2. (Vergl. Prael. XVI. 21.)
a*. Nr. 9.
b. Die meisten Drucke.

Takt 77.

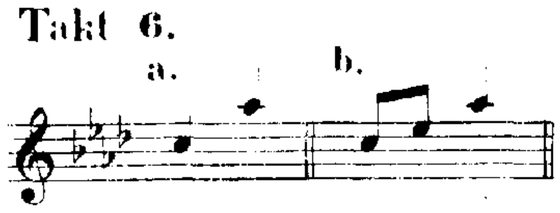


Nr. 2. 3. 9.

# FUGA XVII.

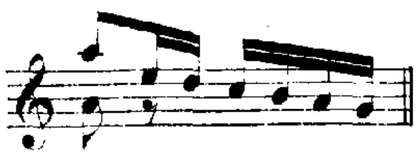
(Nach Nr. 14[a])

**Takt 6.**



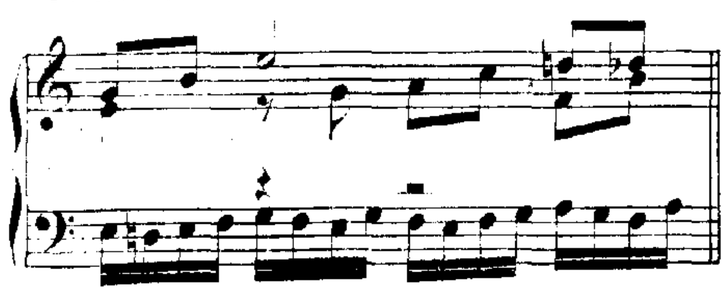

a. Nr. 14.
b. Alle übrigen Handschriften und alle Drucke.

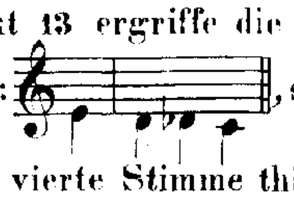
**Takt 8.**



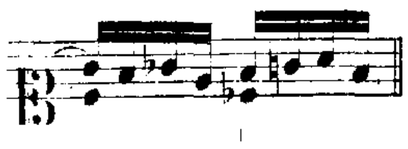
Nr. 14[b] Wegen der Stimmführung siehe Takt 10.

**Takt 10.**



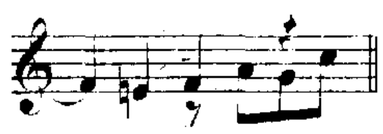
Nr. 14[b] Die zweite Stimme, welche nach dieser Lesart seit Takt 8 pausirt hat, löste hier die dritte Stimme nach ihrem Abschluss am Anfange des Taktes ab. In Takt 13 ergriffe die dritte Stimme wieder an Stelle der zweiten das Nebenthema:  , so dass bis zu Takt 16 (siehe denselben) die erste, dritte und vierte Stimme thätig wären, wo dann die bisher pausirende zweite Stimme mit dem Hauptthema einträte.

**Takt 11.**



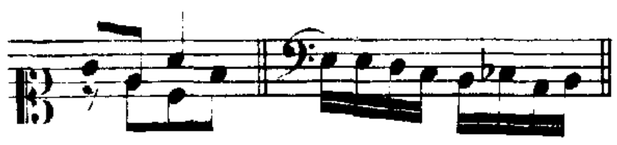
Alle Handschriften, ausser Nr. 2. 3. 9. 14. Alle Drucke.

**Takt 16.**



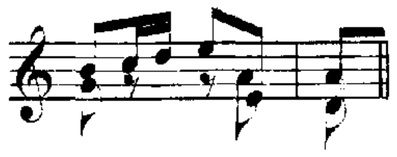
Nr. 14[b]

**Takt 18. 19.**



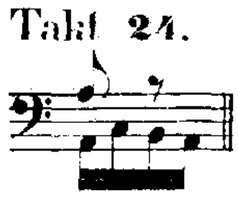
Wie Takt 11.

**Takt 22—23.**



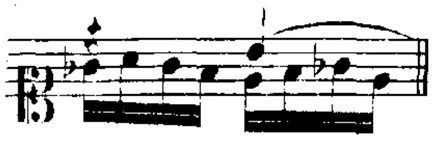
Nr. 14[b]

**Takt 24.**



N.

**Takt 32.**

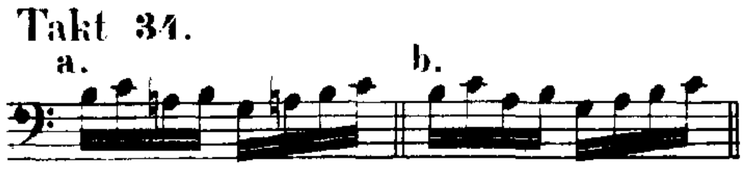


Wie Takt 11.

**Takt 33.**

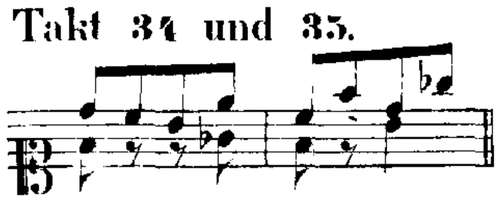
Nr. 8. 11. 12. 15. Die meisten Drucke.

**Takt 34.**



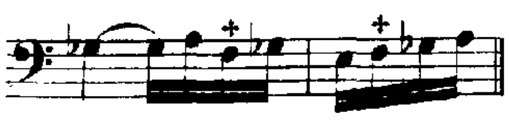

a. Nr. 2. 3.
b. Nr. 9 (*as* gemeint).

**Takt 34 und 35.**



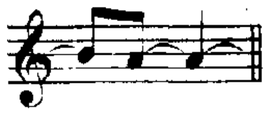
Wie Takt 11.

**Takt 38 und 39.**



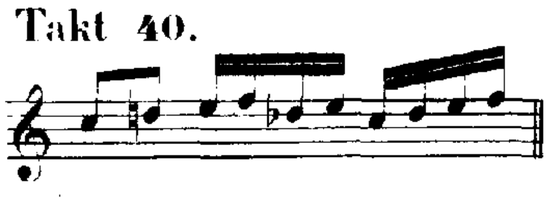
In sämmtlichen Handschriften ist das ♭ vor *f* vergessen. Cz. hat es richtig zugefügt; ebenso Fr.

**Takt 39.**



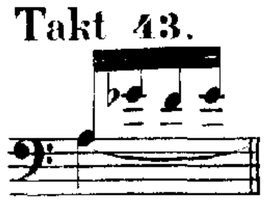
Nr. 2. 3.

**Takt 40.**



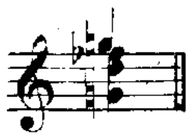
Br. 2. 3.

**Takt 43.**



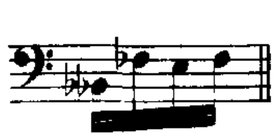
Cz.

**Takt 46.**



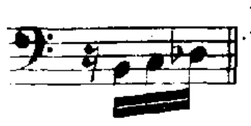
Cz.

**Takt 46.**



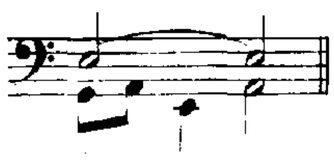
N.

**Takt 49.**



Nr. 2. 3. (♭ sichtlich verirrt)
Ebenso, doch ohne ♭: Nr. 9. S.

**Takt 50.**



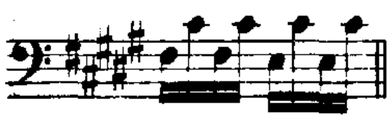
Nr. 8. 11. 12. 15. Die meisten Drucke.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 14[b]

# PRAELUDIUM XVIII.

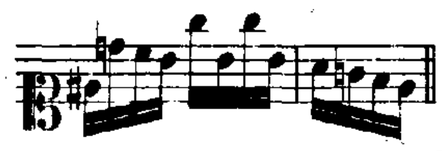
(Nach Nr. 14.)

**Takt 6.**



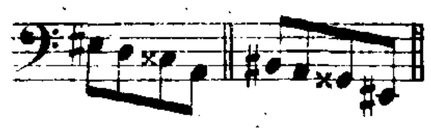
N. (vergl. Takt 22.)

**Takt 12—13.**



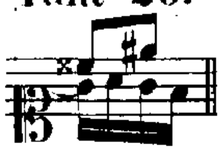
Nr. 4. Kr.

**Takt 14. 15.**



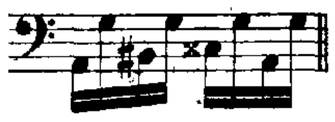
Nr. 4. 11. $S^2$ P.

**Takt 20.**



Nr. 4. Kr.

**Takt 20.**

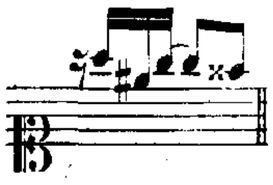


Nr. 4. 11. P. Kr.

**Takt 22.**

Nr. 4. 9 (radirt). 11 (‡ ausdrücklich). $S^2$ P. Kr.

**Takt 24.**

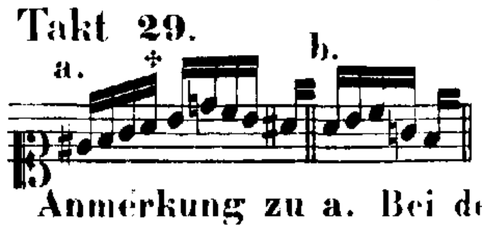


Nr. 4. 11. Mit Rücksicht auf Takt 50 könnte diese Bindung motivirt scheinen. Dort aber sind die rhythmischen Bedingungen dafür günstiger.

**Takt 27.**

Nr. 2. 3. 8. 9. 15. N. (Vergl. Fuga VIII. 33.)

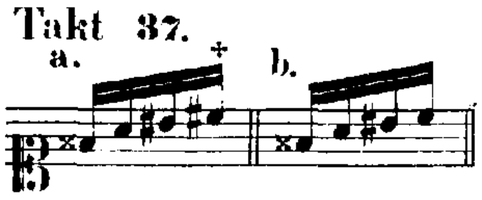
**Takt 29.**




a. Nr. 4. Kr. (*a* gemeint.) In Nr. 8. 11 und 14 ist das erste *ais* erst nachträglich mit ♯ versehen.
b. Nr. 2. 3. 8. 15. $S^1$ N. In Nr. 14 ist das ursprüngliche ♮ vor *gis* radirt.

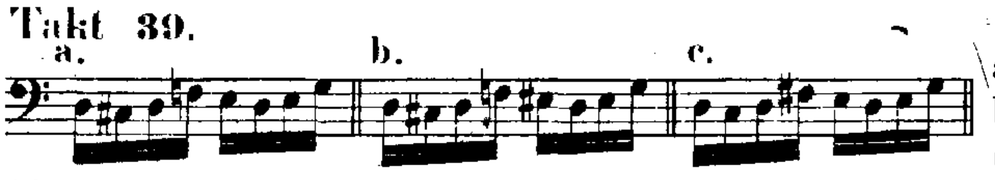
Anmerkung zu a. Bei der Entschiedenheit, mit welcher seit Takt 28 *a* sich tonisch festzusetzen strebt, ist vor der mit + bezeichneten Note wohl ein vergessenes ♮ zu supponiren, wodurch sich auch das sonst überflüssige ♯ vor dem folgenden *a* ganz ungezwungen erklären würde. Vielleicht möchte hier die Entscheidung zu Gunsten dieser Lesart zu treffen sein.

**Takt 37.**



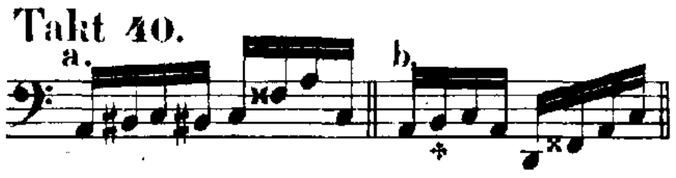

a. Nr. 14. Ebenso 2. 3. Aus dem Lapsus bei + entstand:
b. Nr. 8. $S^1$ Vergl. Takt 39.

**Takt 39.**




a. Nr. 2. 3. 14. 15. (♯ für ×.) Ebenso, doch ×: Nr. 4. 9. Kr.
b. Nr. 8 (♯ vor *e* fremde Hand). Ebenso, doch × vor *e*: N.
c. Nr. 11 (*fis* gemeint). S. P. Cz. (Vergl. Fuga VIII. 39.)

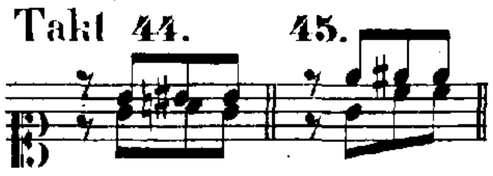
**Takt 40.**




a. Nr. 9. $S^1$ N.
b. Nr. 4. 11. 15. $S^2$ P. Cz.

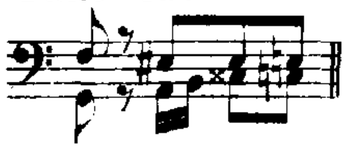
In den Drucken wird wieder, obgleich buchstäblich die Gestalt der betreffenden Handschriften copirt ist, nach heutiger Orthographie irrthümlich *his* gelesen. Wenigstens ist nirgends das erforderliche ♮ gesetzt.

**Takt 44. 45.**



Nr. 4.

**Takt 49.**



Nr. 4 (♯ vor *h* fehlt, wie in allen Handschriften). P. Cz.

## Verzierungen.

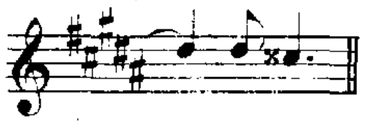
Nr. 4 und 14 haben die Vorschläge wieder mit Häkchen angedeutet, die von Nr. 8, wie in Prael. IV, als Legato-Bogen gedeutet sind. Nr. 2 und 3 haben Achtelnötchen. Die Dauer derselben ist hier wohl durchweg ein Achtel, sowie Takt 44 und 45 in gewöhnlichen Noten zeigen. Vergl. auch Prael. XII.

Takt 31 hat das Autograph und die besten Handschriften den Vorschlag nur beim zweiten Viertel. Bei der genauen Uebereinstimmung ist die Absichtlichkeit, das vierte Viertel schärfer markirt, ohne Vorschlag, hervorzuheben, wohl offenbar genug.

# FUGA XVIII.

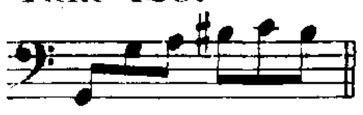
(Nach Nr. 4.)

**Takt 60.**



Br. 1. 2.

**Takt 120.**

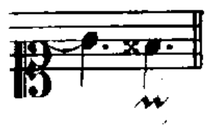


Nr. 8 (♯ fremde Hand). Cz.

## Verzierungen.

Takt 30 und 60 hat Nr. 4 das Zeichen: ∿ (Triller mit Nachschlag), das aber Takt 64 nicht wiederholt wird, obgleich dort der Nachschlag wohl noch nöthiger ist.

**Takt 69.**



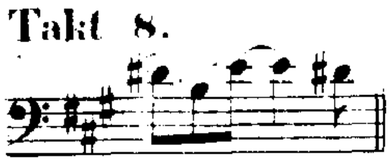
Nr. 2.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2. 3.

# PRAELUDIUM XIX.

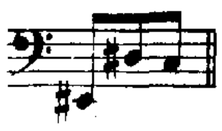
(Nach Nr. 14.)

Takt 8.



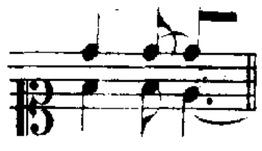
Nr. 4. 12. Br. 2. 3. Kr.

Takt 12.



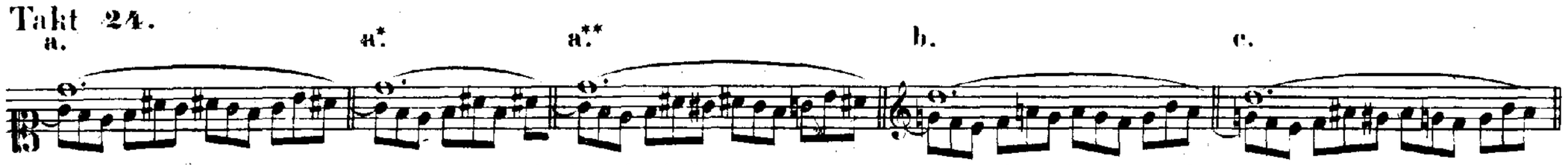
Nr. 9.

Takt 17.



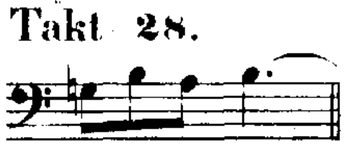
Nr. 4.

Takt 24.




a. Die meisten Handschriften. Fast alle Drucke haben vergessen, das nach ihrer Orthographie nöthige ♯ vor *g* zu setzen.
a*. Nr. 14 (verschrieben).
a**. Nr. 8 (♯ und ♮ vor *g* von fremder Hand).
b. Br. 2. 3. — c. Cz.

Takt 28.



Nr. 8. 15. S¹. N.

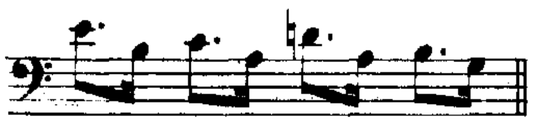
# FUGA XIX.

(Nach Nr. 14.)

Takt 3.

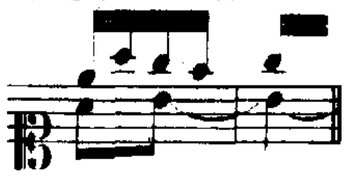
Nr. 4. 9. 11. 12. S². Kr. (Siehe Fuga VI. 8.)

Takt 4.



Br. 1—3. Zwischen dieser und der Lesart der meisten Handschriften, wie unseres Textes, kommen noch alle möglichen rhythmischen Combinationen vor. Ebenso Takt 10. 11. 13—15.

Takt 6—7.



Nr. 11. N. (Vergl. Fuga VIII. 10—11.)

Takt 8.

Nr. 4. 9. 11. 12. S². Kr.

Takt 12.

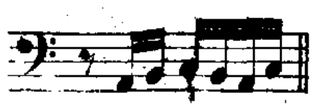
a. N. (verlesen). Br. 1.
b. Br. 2. 3.

Takt 13.



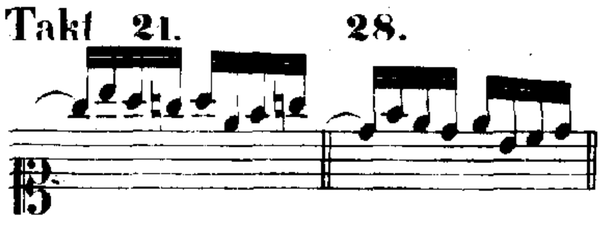

a. Nr. 1. Kr.
b. Nr. 11. 12. S².

Takt 16.



Nr. 4. u. 12. S².

Takt 21. 28.

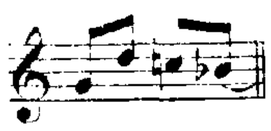


Nr. 4. Ein Irrthum ist bei der Folgerichtigkeit dieser Gestalt in beiden Takten wohl nicht vorauszusetzen. (Vergl. indessen Takt 17.)

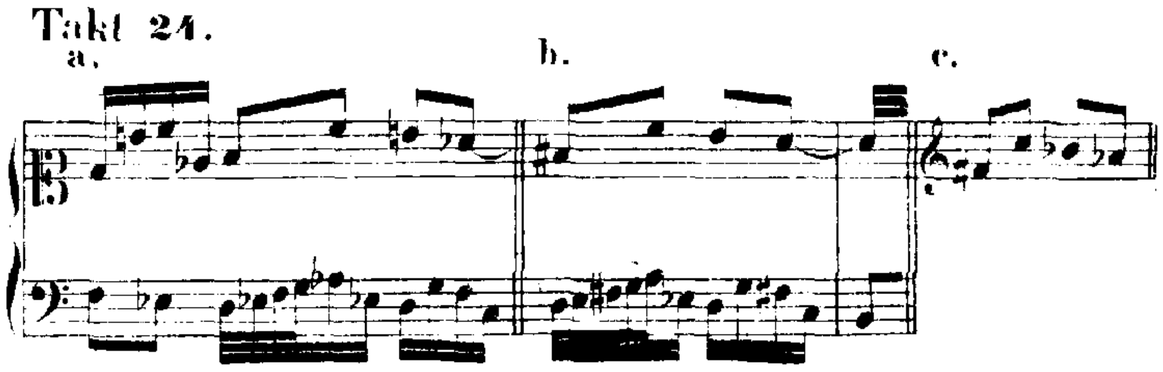
# PRAELUDIUM XX.

(Nach Nr. 4.)

Takt 23.




Takt 24.

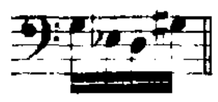



a. Nr. 11.
b. Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. S¹ N. Cz.
c. S².

Takt 25.

Nr. 3. N. In Nr. 2. 11. 15 ist von fremder Hand ebenfalls ♯ zugefügt.

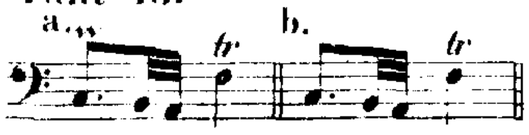
Takt 30.



Nr. 11. 13. S². P. Cz.

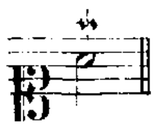
## Verzierungen.

Takt 16.




a. Nr. 4.
b. Die übrigen.

Takt 32.

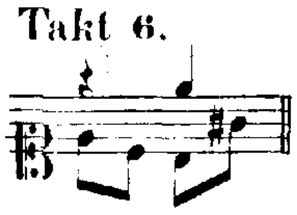


Nr. 2. 3. und ohne ♯ im Basse.

# FUGA XX.

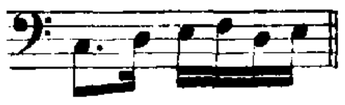
(Nach Nr. 2.)

Takt 6.



Nr. 4. 13. S². P. In Nr. 11 durch Rasur entfernt.

Takt 6.

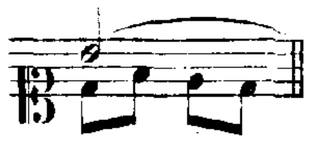


Nr. 4.

Takt 15.

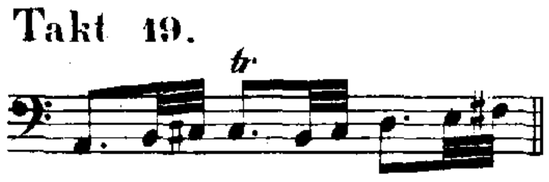
Nr. 4. 11. 13. S². P.

Takt 17.



Nr. 4. 9. 11. 13. S². P. Kr.

Takt 19.

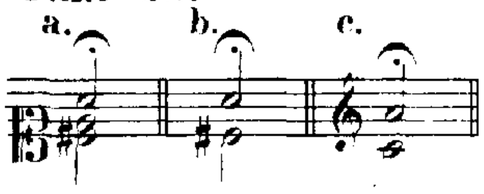



N.

Takt 27.

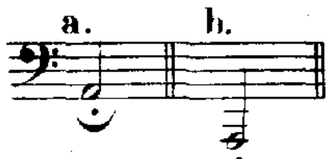
Nr. 4. 11. 13. S². P. Kr.

Takt 28.




a. Nr. 11 (♯ fremde Hand).
b. Nr. 8. S¹. N. Cz.
c. P.

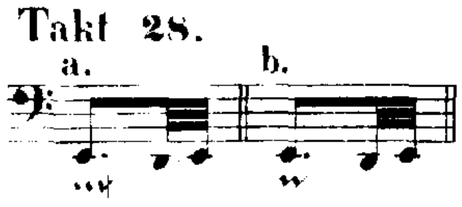
Takt 28.




a. Nr. 4.
b. P. Cz.

## Verzierungen.

Takt 28.

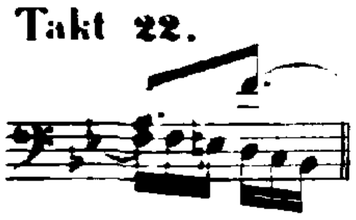



a. Nr. 2. 3 und 16. Nr. 11 hat das Zeichen correcter ohne den Querstrich (Nachschlag).
b. Nr. 4.

# PRAELUDIUM XXI.

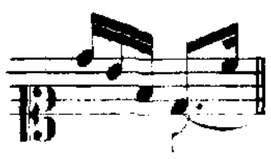
(Nach Nr. 14.)

**Takt 22.**



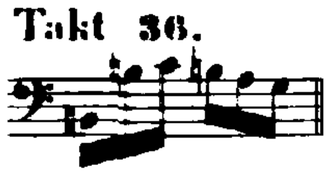
Die meisten Drucke.

**Takt 34.**



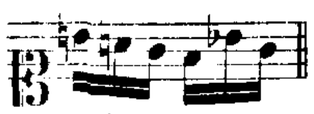
Nr. 4. Kr. In Nr. 11 vor einer Rasur wohl ebenso.

**Takt 36.**



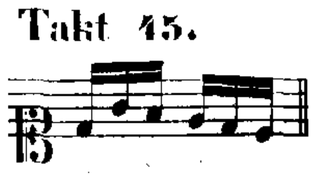
Nr. 4. 11. $S^2$. Kr. (vergl. Takt 34.)

**Takt 40.**



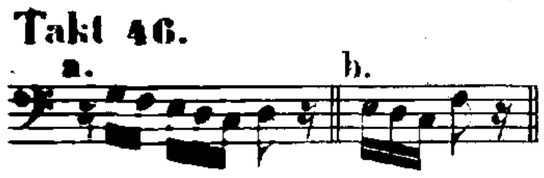
Nr. 4.

**Takt 45.**



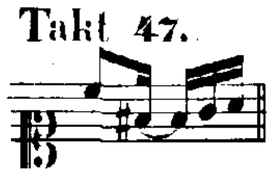
Nr. 4. 11.

**Takt 46.**



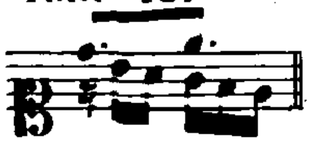
a. Nr. 14. Ebenso: Nr. 2. 3. 8. 9. 15. $S^1$. N.
b. Nr. 4. 11. 12. $S^2$. P. Cz. Kr. (Offenbar richtig.)

**Takt 47.**



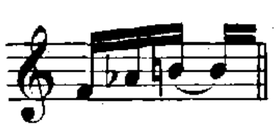
Nr. 8. 9. 12. 15. Die meisten Drucke.

**Takt 49.**



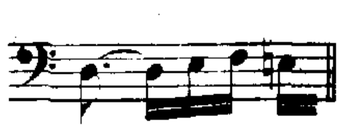
Nr. 4.

**Takt 56.**



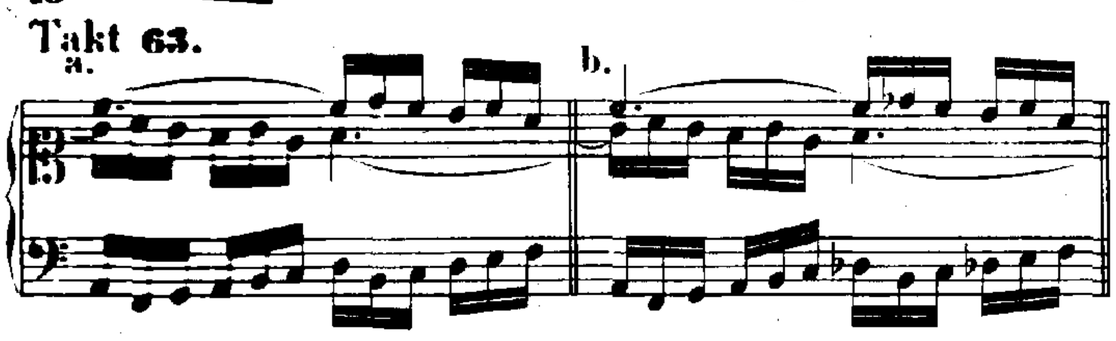
N.

**Takt 59.**



Nr. 11. 12.

**Takt 63.**

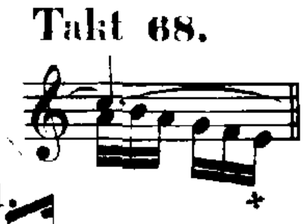


a. Nr. 4. 11. $S^2$.
b. Nr. 12. P. Cz.

**Takt 67.**

Nr. 4. 11. 12. $S^2$. Kr.

**Takt 68.**

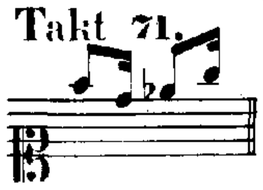


Von den Drucken liest nur Cz. und Kr. richtig *es*.

**Takt 70.**

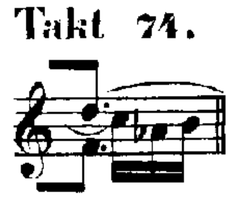
Nr. 4. 12. Nr. 11 nach Rasur verbessert.

**Takt 71.**



Nr. 8 (fremde Hand ausdrücklich ♭). 15. S.

**Takt 74.**

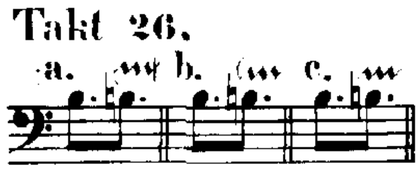


Cz.

**Takt 7.**

Nr. 2. 4.

**Takt 26.**



a. Nr. 4. 14.
b. Nr. 11.
c. Nr. 2. 3.

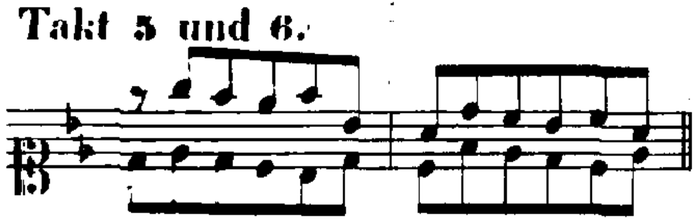
**Verzierungen.**

Das Zeichen bei a. ist wohl irrthümlich, da durch seine Ausführung offene Octaven zum Basse entstehen. Vergl. Theil I. Fuga VIII. 74.

# FUGA XXI.

(Nach Nr. 2.)

**Takt 5 und 6.**



Nr. 4. 11. 12. $S^2$. P.

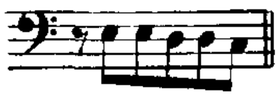
**Takt 19.**

Nr. 4. 11. 12. $S^2$.

**Takt 22.**

Nr. 4. 9 (nach Rasur). 11. 12. $S^2$. P. Cz. Kr.

**Takt 38.**

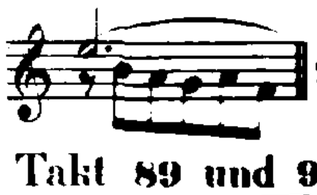


Nr. 4. 11. 12. Kr.

**Takt 78.**

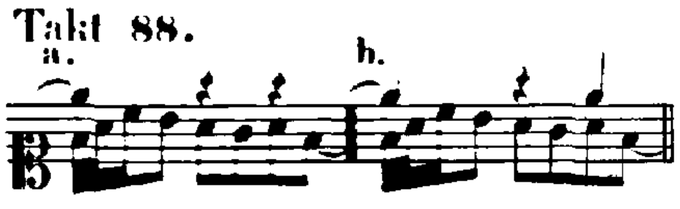
Nr. 4. 11? 12. N. Kr. (Das *e* passt wohl besser zu dem erhöhten *c*, als das *b*.)

**Takt 87.**



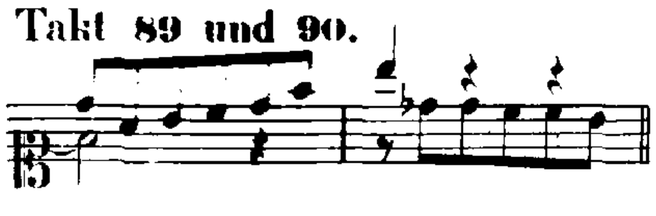
$S^2$. Cz. (Nr. 11 vor Rasur ebenso.)

**Takt 88.**



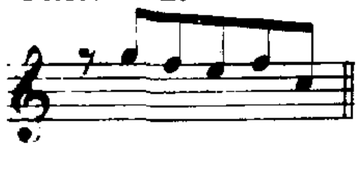
a. Nr. 4. Kr.
b. Nr. 11. 12. $S^2$. P. Cz.

**Takt 89 und 90.**



Nr. 4. 11. 12. $S^2$. P. Cz. Kr.

**Takt 91.**

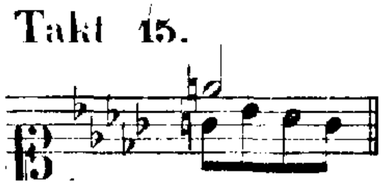


Br. 2.

# PRAELUDIUM XXII.

(Nach Nr. 14.)

**Takt 15.**

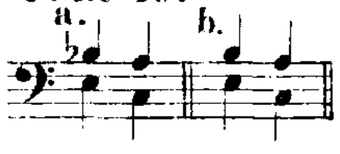


Nr. 4 (irrthümlich). Siehe Takt 69.

**Takt 16.**

Nr. 1. 8. 11. 12. Alle Drucke.

**Takt 19.**

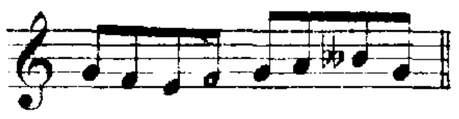



a. Nr. 11. 8. (♭ gemeint)
b. Nr. 2. 3. 9. 16. (Vergl. Prael. XVII. 24.)

**Takt 44—47.**

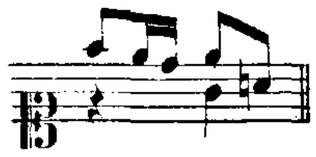
Nr. 9 und die meisten Drucke haben, wie bei dem ähnlichen Motive Theil I. Fuga IV, hier und an anderen Stellen zwischen zwei gleichstufigen Noten ungehörige Bindungen zugefügt.

**Takt 79.**



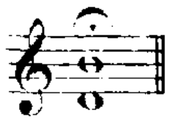
P.

**Takt 81.**



Nr. 4. 11. S². Kr.

**Takt 83.**



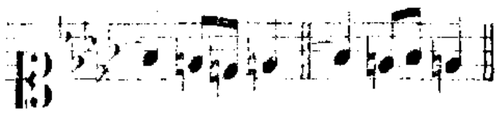
N. P. Cz.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

# FUGA XXII.

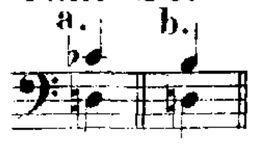
(Nach Nr. 4, vergl. mit 2. Von Takt 83 an nach Nr. 14.)

**Takt 17.**



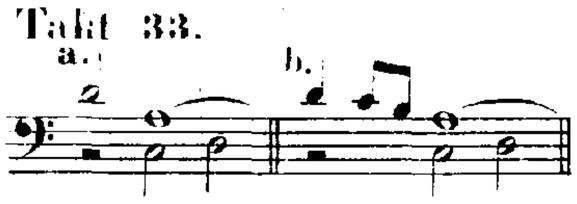

a. Die meisten Handschriften und alle Drucke.
b. Nr. 4.

**Takt 22.**



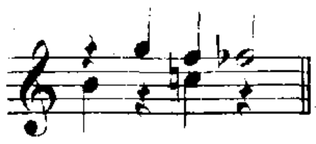

a. Nr. 4. 11. 12. S². Kr.
b. Die übrigen.

**Takt 33.**



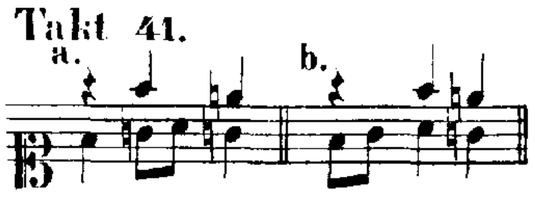

a. Nr. 4. 11. 12. S². P. Cz.
b. Die übrigen.

**Takt 38.**



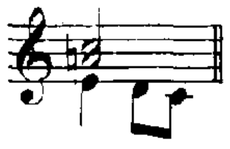
S¹. N.

**Takt 41.**



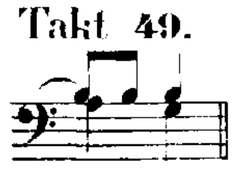

a. Nr. 4. 11. Kr.
b. Die übrigen.

**Takt 45.**



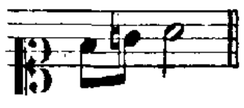
Br. 1. 2.

**Takt 49.**



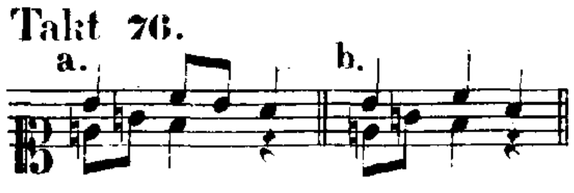
Nr. 8. S¹. P.

**Takt 64.**



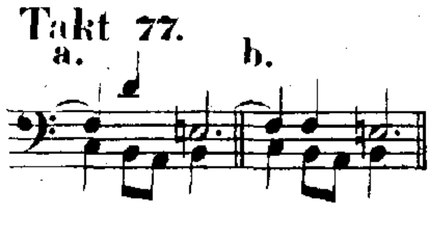
Nr. 8 (♮ fremde Hand). Die meisten Drucke.

**Takt 76.**



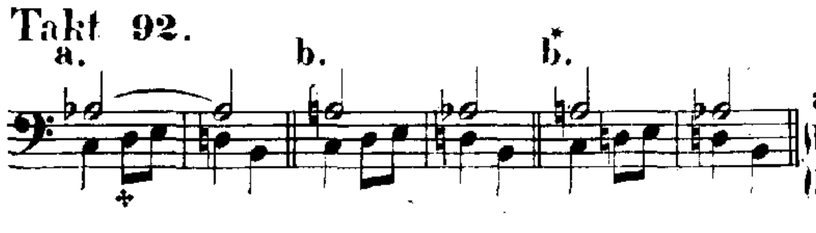

a. Nr. 4. 11. 12. Kr.
b. Die übrigen.

**Takt 77.**



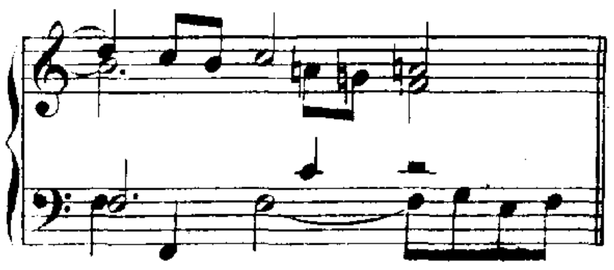

a. Nr. 4. 11. 12. S². Kr.
b. Die übrigen.

**Takt 92.**




a. Nr. 2—4 (: vergessen).
b. Nr. 11!
b*. Nr. 12. S².!

**Takt 95.**



Die meisten Drucke.

**Den Schluss Moll:** P.

## Verzierungen etc.

Nr. 4 hat in Takt 100 keine Verzierung.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2—4.

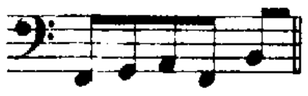
# PRAELUDIUM XXIII.

(Nach Nr. 14.)

**Takt 35.**

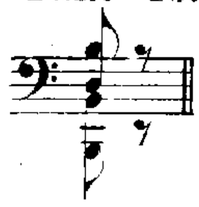
Nr. 4. 11. $S^2$. P. Cz. Kr.

**Takt 45.**



Nr. 4. 11. $S^2$. P.

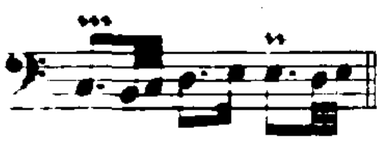
**Takt 46.**



P. Cz.

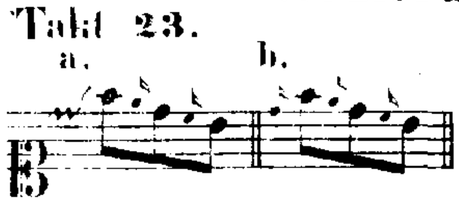
## Verzierungen.

**Takt 2.**



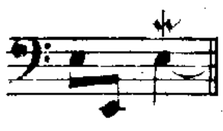
Nr. 2. 4.

**Takt 23.**



a. Nr. 4. Vergl. Fuga XVI. 83; Theil I. Fuga III. 13.
b. Nr. 3.

**Takt 43.**

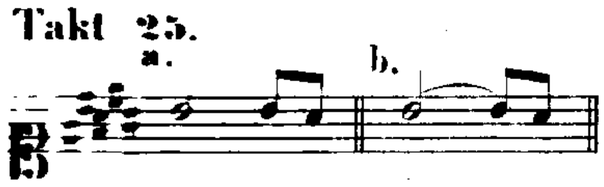


Nr. 4.

## FUGA XXIII.

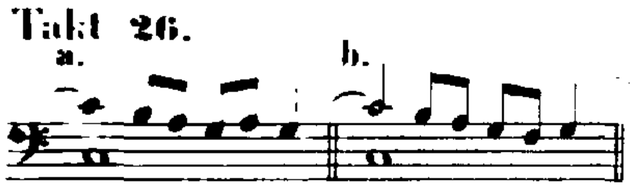
(Nach Nr. 2, vergl. mit 4.)

**Takt 25.**



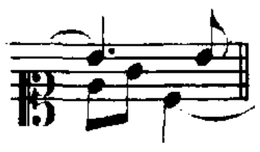
a. Nr. 4. 8 (⌒ von fremder Hand). Kr.
b. Die übrigen. (Vergl. Prael. XI. 15. 71.)

**Takt 26.**



a. Nr. 4.
b. Die übrigen.

**Takt 51.**

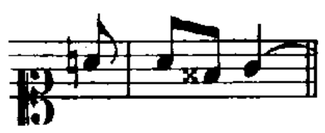


Nr. 4. 11 (♯ nachträglich). (Vergl. Prael. IV. 20.)

**Takt 51—52.**

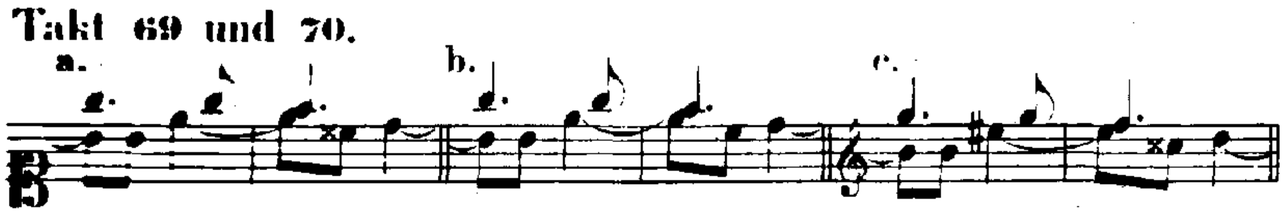
Nr. 2—4 (⌒ vergessen).

**Takt 52—53.**



Nr. 2. 3.

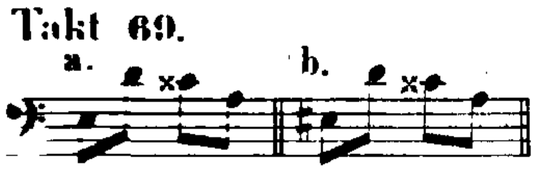
**Takt 69 und 70.**



a. Nr. 4. Kr.
b. Die übrigen Handschriften. S. P. Cz.
c. N.

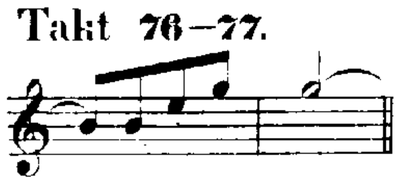
**Anmerkung zu b.** Diese Lesart ist wohl aus einem ähnlichen Irrthum entstanden, wie die in Fuga VIII. 39 besprochene.

**Takt 69.**



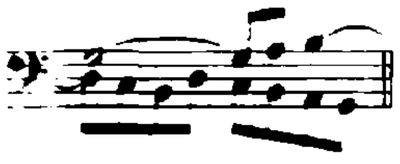
a. N.
b. Br. 1—3.

**Takt 76—77.**



$S^1$. N. P. Cz.

**Takt 87.**

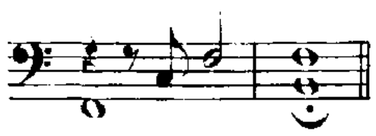


In einigen Drucken ist auf solche Weise die Kreuzung der Stimmen unbeachtet geblieben.

**Takt 100—101.**

Nr. 2. 3. 11. 15 haben gar keine Bindung. Die übrigen haben alle *d*—*d* und *eis*—*eis* gebunden.

**Takt 103—104.**



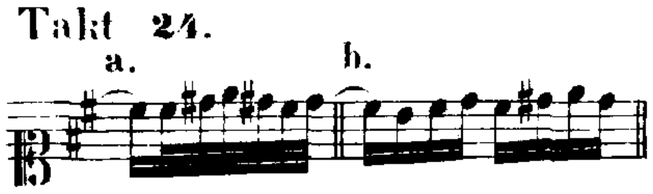
Nr. 2. 3. 12. Kr. Alle übrigen Bindung.

# PRAELUDIUM XXIV.

(Nach Nr. 2.)

Bei Nr. 4 sind je zwei Takte in einen zusammengezogen, und die geschriebene Währung jeder Note beträgt nur die Hälfte; mithin erscheinen die Viertel als Achtel, die Achtel als Sechzehntel etc. Wenn man diese Gestalt als die ursprüngliche gelten lässt, so erklärt sich aus der zur bequemeren Uebersicht vorgenommenen Theilung eines Taktes in zwei, sowie aus der Verdoppelung der Noten die Veränderung des Vierviertel-Taktes in den Allabreve-Takt von selbst. Diesen letzteren haben: Nr. 2. 3. 8. 15 wie auch: $S^1$ N. P richtig vorgezeichnet.

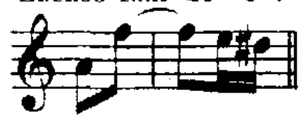
**Takt 24.**




a. Nr. 4. 11. $S^2$ Kr.
b. Nr. 9 (nach Rasur).

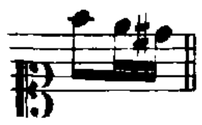
**Takt 26—27.**

Ebenso Takt 27—28.



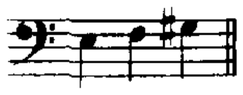
Br. 2.

**Takt 27.**



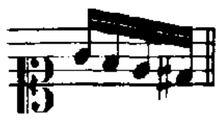
Nr. 15. N.

**Takt 47.**



Nr. 11. $S^2$ P. Kr.

**Takt 50.**

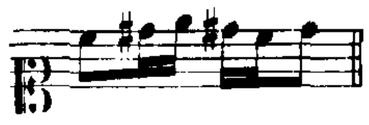


Nr. 8 (♯ fremde Hand).
Die meisten Drucke.

**Takt 53.**

Nr. 8 (fremde Hand).

**Takt 53.**

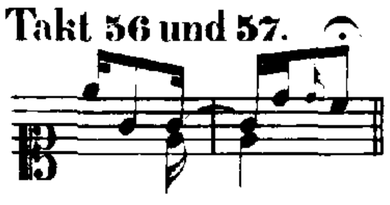


Nr. 9.

**Takt 56.**

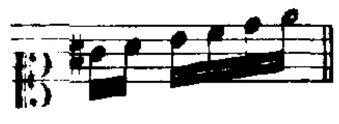
Nr. 4. Kr.

**Takt 56 und 57.**



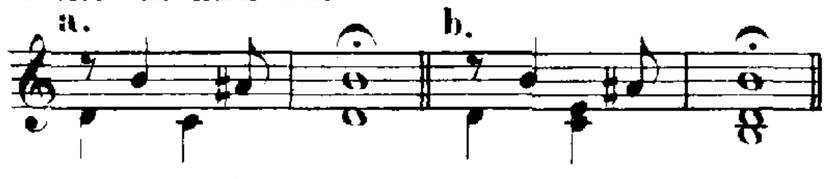
Nr. 4. 11. $S^2$

**Takt 62.**



Nr. 8. 9. 15. $S^1$ N.

**Takt 65 und 66.**




a. P.
b. Cz.

## Verzierungen etc.

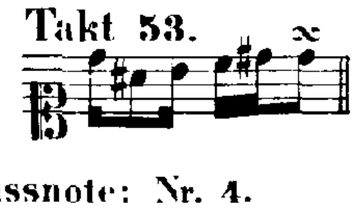
(Nach Nr. 2, vergl. mit 4.)

Ohne Tempobezeichnung: Nr. 4.

**Takt 32.**

Nr. 2. 3.

**Takt 53.**



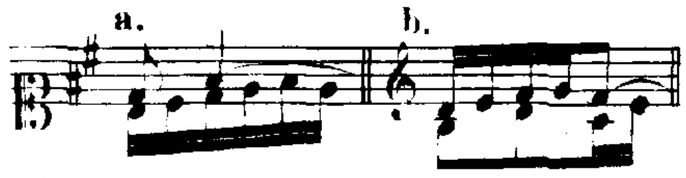
Nr. 4. Ausser diesem Doppelschlag und dem Vorschlag in Takt 57 hat Nr. 4 weiter keine Manier angegeben; ebensowenig ist in dieser Handschrift ein Staccato bemerkt.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

# FUGA XXIV.

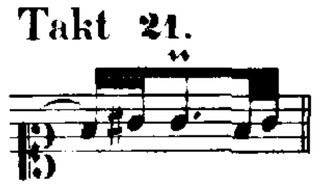
(Nach Nr. 2.)

**Takt 16.**



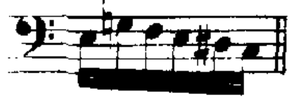

a. Nr. 4. 11. 12. P.
b. Cz.

**Takt 21.**



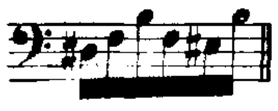
Nr. 4. 11. 12. $S^2$ P. Cz.

**Takt 23.**



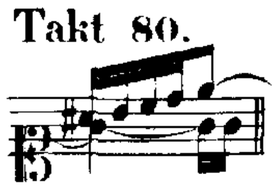
Nr. 12. Br. 2. 3.

**Takt 52.**



Nr. 8 (fremde Hand).
(Vergl. Takt 94).

**Takt 80.**

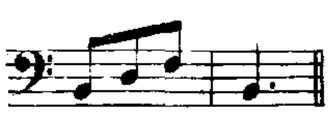


Nr. 8. 15.
Die meisten Drucke.

**Takt 94.**

Nr. 12.

**Takt 99 und 100.**

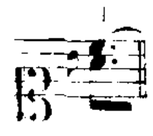


Nr. 4. 11. 12. $S^2$ Kr.

Schluss Moll: Nr. 4. P.

## Verzierungen.

**Takt 46.**



Nr. 2. 3. — Nr. 4 hat weder diesen Vorschlag, noch den am Schlusse.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 3.