

a 4.
Largo.

FUGA XXIV.

tr

This musical score is for Fuga XXIV, BWV XIV, in D major, for piano. It is in 4/4 time and marked 'Largo'. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo 'Largo' is indicated at the beginning. The score consists of 20 measures, divided into five systems of four measures each. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are printed below the first four systems respectively. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and slurs. A trill (tr) is marked above the first measure of the fourth system. The piece is a fugue, characterized by its imitative counterpoint.

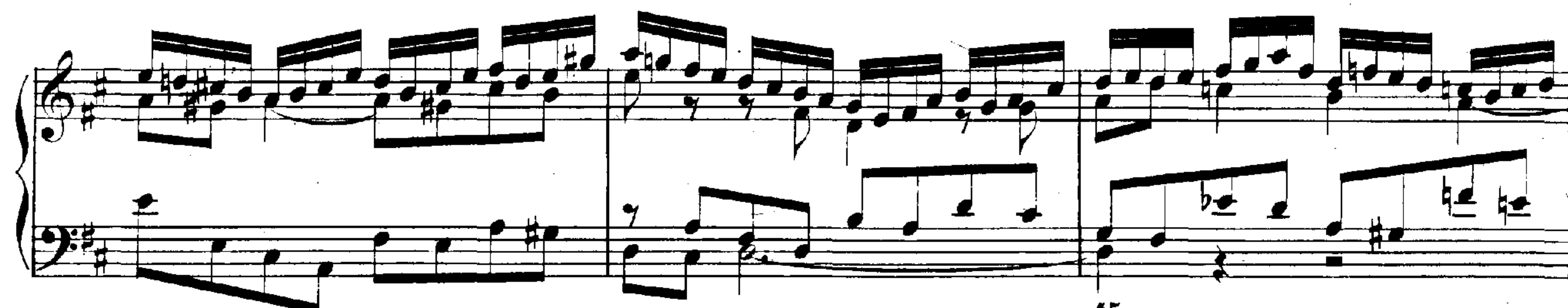
25

30

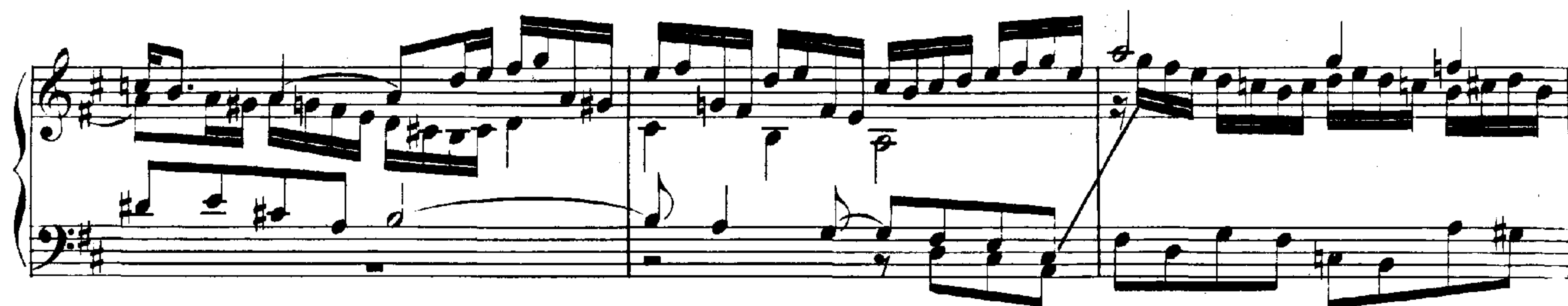
35



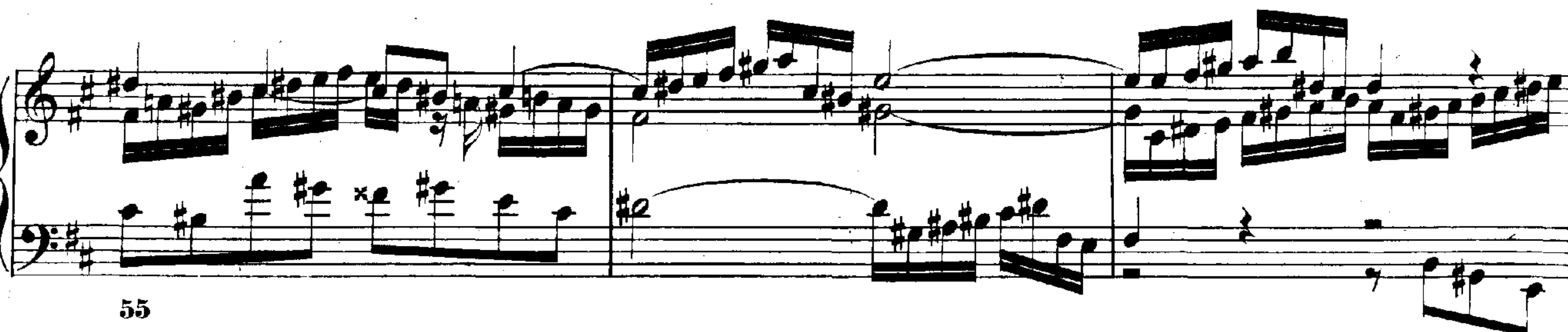
40



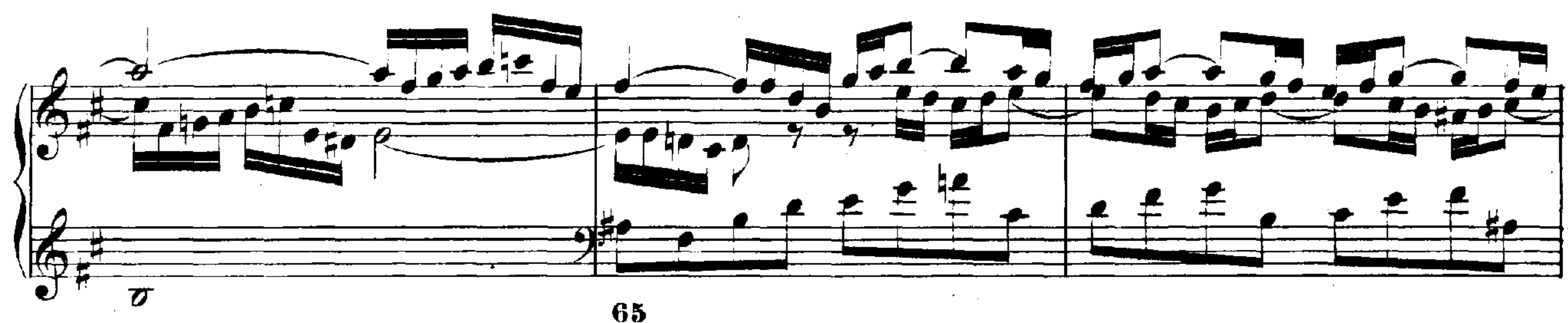
45



50



55



FUGA XXIV.

Takt 4 und 5.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). Schl.

b. Nr. 10; in Takt 4 das ursprüngliche $\frac{7}{4}$ radirt.

c. Nr. 6.

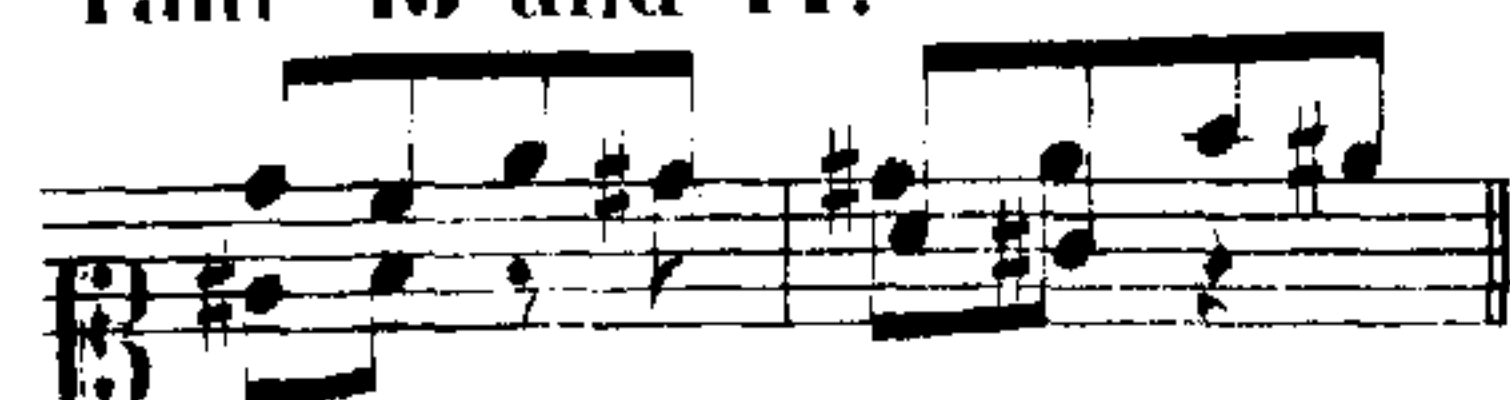
Takt 7.



Takt 7.

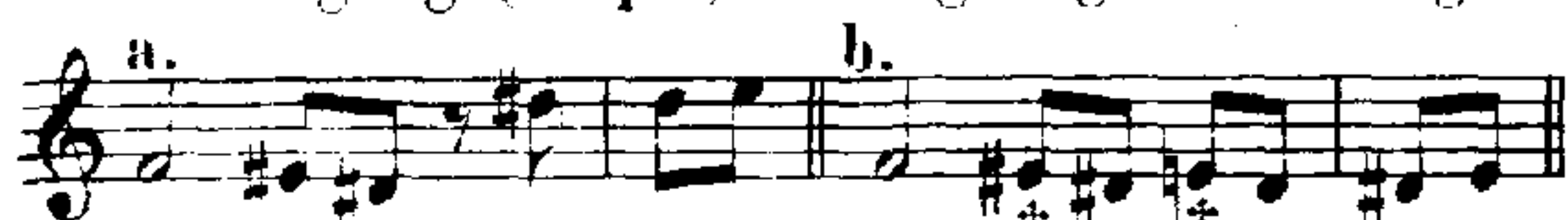


Takt 13 und 14.



Nr. 10; in Takt 13 an Stelle des *fis* eine Rasur.

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



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



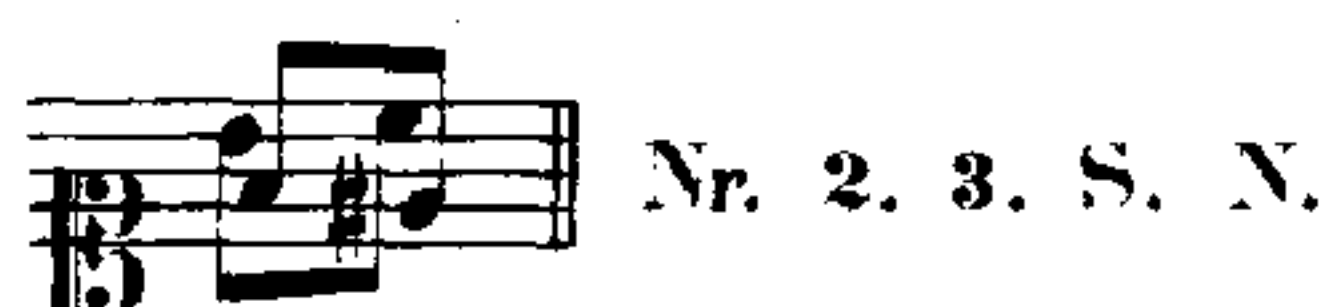
22: als ein melodischer Hülfsston, der erst durch die contrapunktische Bewegung der übrigen Stimmen har-

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

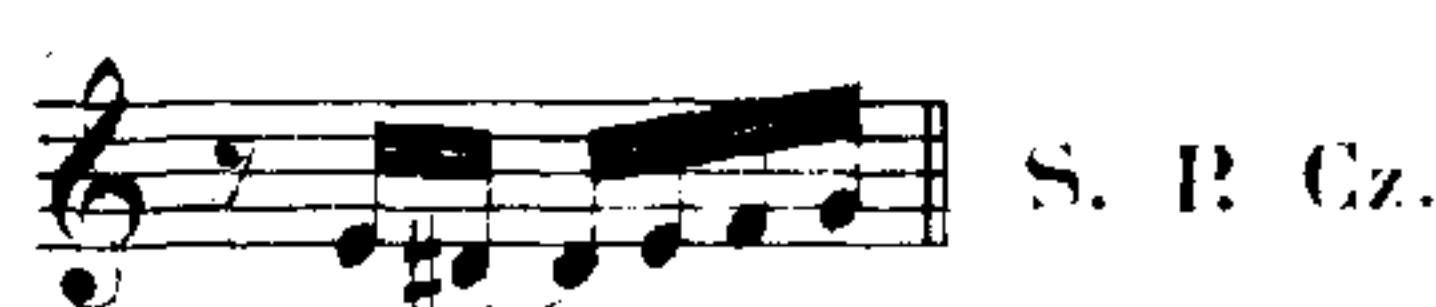
Takt 17.



Takt 23.



Takt 30.



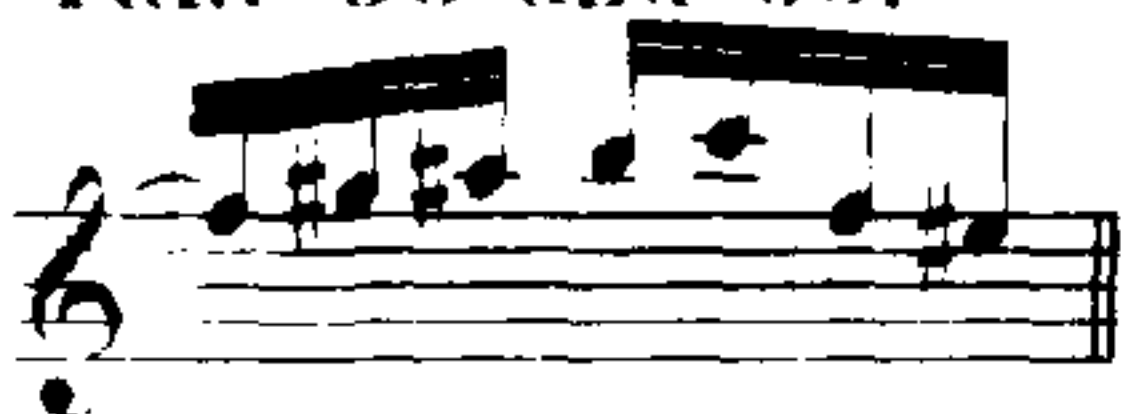
Takt 32.



a. Sämmtliche Handschriften.

b. S. (Vergl. Takt 46.)

Takt 36 und 63.



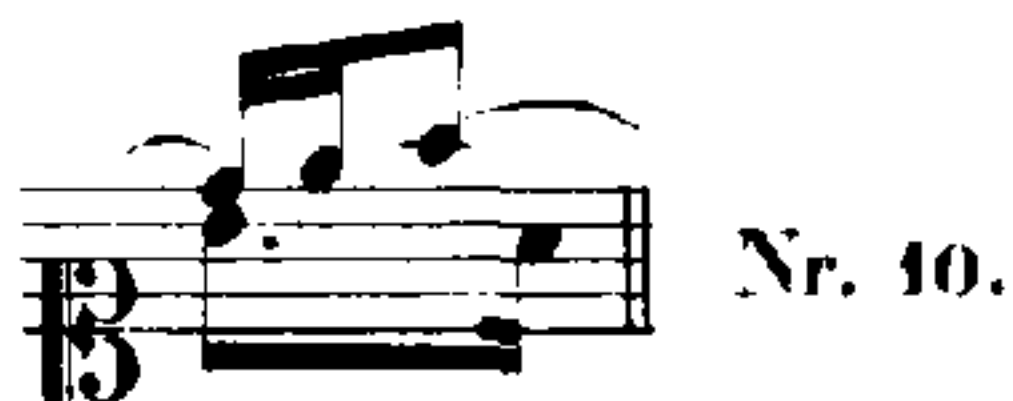
Wegen der Umwandlung dieser eigentlichen Gestalt vergl. Fuga XIX. 30.

Takt 47–48. Den Stimmweiser zwischen dem tiefen *eis* und dem hohen *g* der dritten Stimme haben: Nr. 1. 7. 10.

Takt 48.



Takt 67.



Takt 71.



Takt 74 und 75.



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

Takt 75.



Takt 75.



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

Takt 75.



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

Takt 75.



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

Verzierungen.

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

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