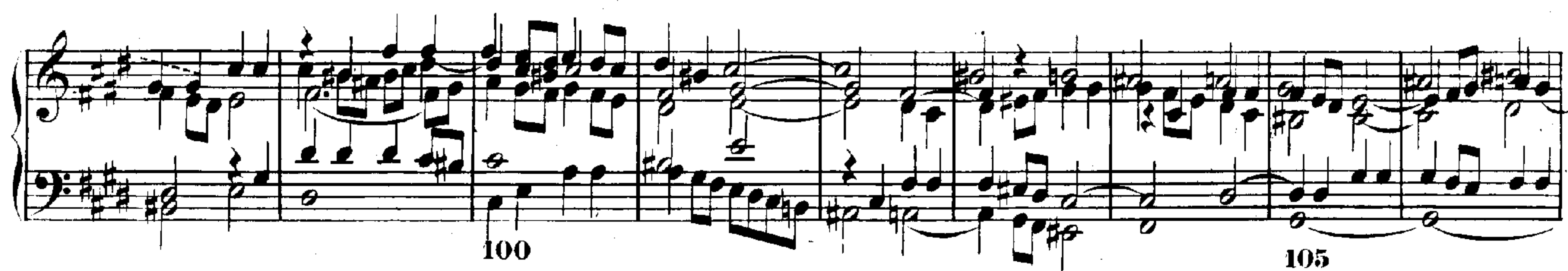
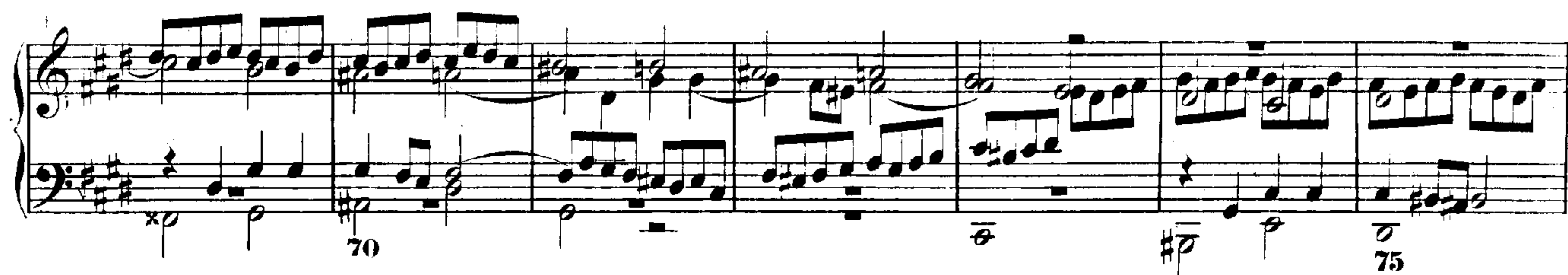


FUGA IV.

a 5.

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60

B.W. XIV.



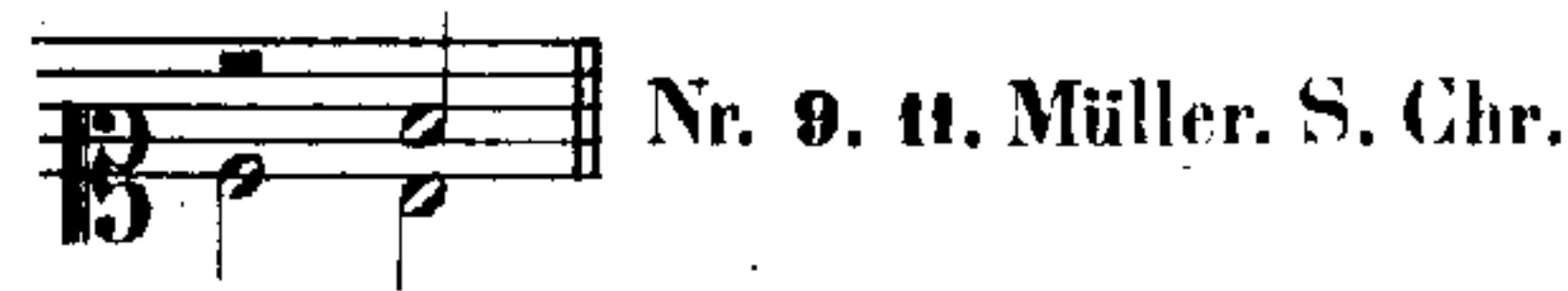
FUGA IV.

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

Takt 11.



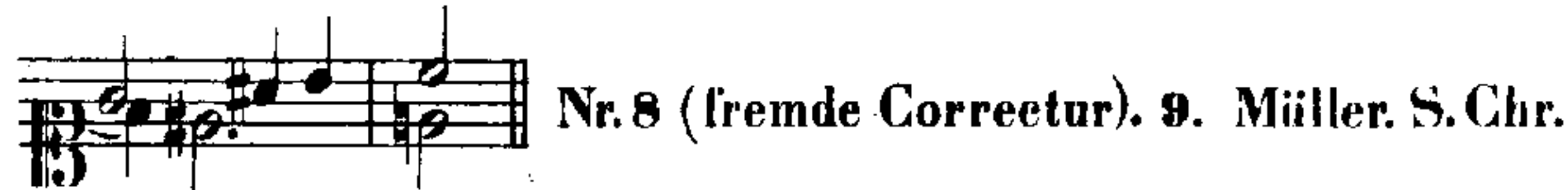
Takt 12.



Takt 20.



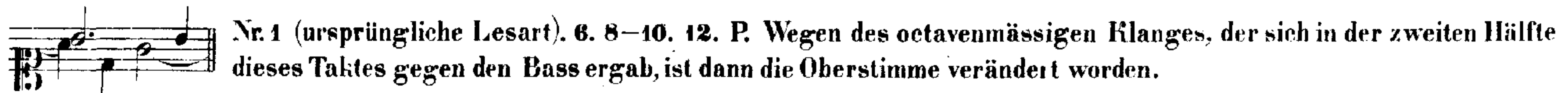
Takt 29.



Takt 32.



Takt 41.



Wegen des octavenmässigen Klanges, der sich in der zweiten Hälfte dieses Taktes gegen den Bass ergab, ist dann die Oberstimme verändert worden.

Takt 41 und 42.



Obwohl weder in Nr. 1 noch den meisten Handschriften die mit + bezeichnete Note ein # bekommen hat, so ist es doch wohl, als tonisch in Gis moll, nur vergessen worden. Dass aber in der ersten Hälfte des Taktes 42 wieder *a* zu lesen sei, möchte durch die Schreibweise der zweiten Hälfte, wie auch durch die Sequenz in Takt 43 unzweifelhaft sein.

Takt 42.



Takt 42.



Takt 42 und 43.



Takt 43.

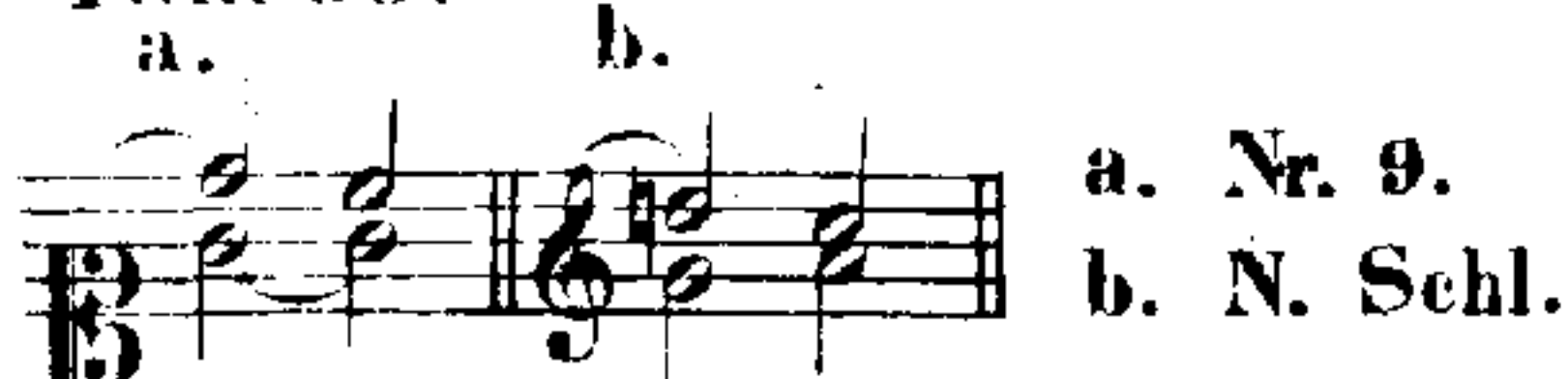


Takt 49 und 50 etc.



Nr. 9. P. Die Autographen und die meisten Handschriften haben bis auf Takt 71-72 das dritte Thema ohne Bindung.

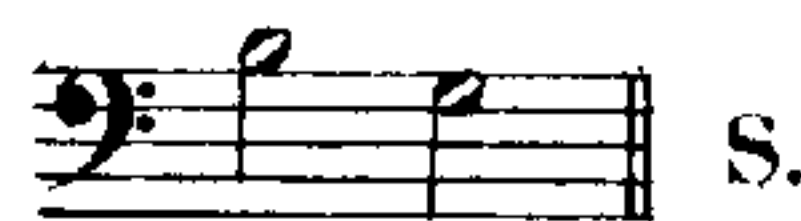
Takt 55.



Takt 61.



Takt 63.



Takt 68.



Takt 70.



Takt 75-76.



Takt 76.



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

Takt 78.



Takt 85.



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

Takt 87.



Takt 94.



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

Takt 95.



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

Takt 96.



a. Die Autographen und meisten Handschriften. Kr.
a*. Nr. 4. P. Cz.
b. Nr. 3 und 11. S. N. (Stimmenkreuzung)

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

Takt 98.



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

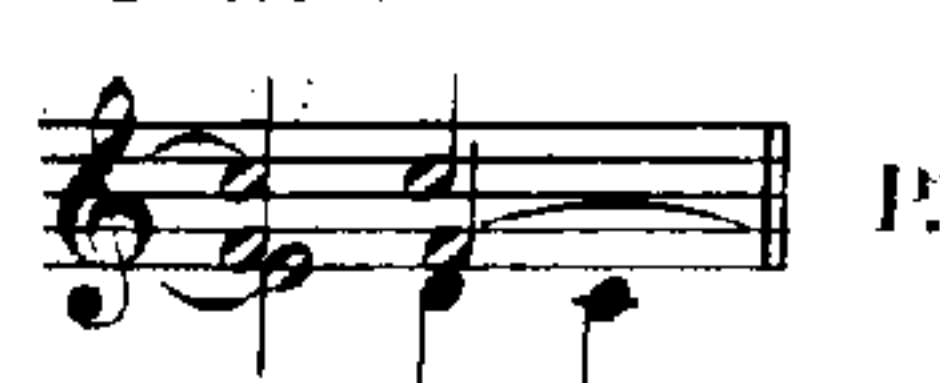
Takt 99.



Takt 101-102.



Takt 102.



Takt 103.



Takt 111 und 112.



Ohne *♩* auf der Schlussnote: Nr. 2-4.