

Johann Sebastian Bach

CONCERTO A DUE CEMBALI

BWV 1061a

Partitur

Textkritische Edition
nach den maßgeblichen Quellen

von Hans-Jörg Rechtsteiner
Offenbach am Main

1. Auflage 2017
2. Auflage mit Verbesserung von A-D und F 8/2019

Inhalt

A.	Einleitung	S. III
B.	Verwendete Manuskripte	S. V
C.	Verwendete Editionen und Literatur	S. VI
D.	Editorische Grundsätze	S. VII
E.	Partitur	S. VIII
	1. Allegro	S. 1
	2. Adagio o vero Largo	S. 16
	3. Fuga. Vivace	S. 20
	Anhang: Schluß des 3. Satzes mit Orgelpunkteffekt	S. 30
F.	Textkritische Anmerkungen	S. 31

A. Einleitung

Bachs Doppelkonzert C-dur ist in seiner Urgestalt ein Werk für zwei Cembali allein. Die Fassung mit Streicher-Ripieno hingegen entstammt einer späteren Umarbeitung, deren Autor nur der Komponist selbst gewesen sein kann, da der Orchesterpart, wie zutreffend festgestellt wurde, "von bewunderswerter Ökonomie und Diszipliniiertheit" und zudem von "Bachischer Faktur" ist¹. Da die originalen Partiturotographen für beide Versionen fehlen, verdanken sich diese Erkenntnisse akribischer quellenkritischer Arbeit an den vorhandenen Abschriften einerseits und stilkritischem Urteilsvermögen andererseits, welches beides die Arbeit der beiden Editoren der Neuen Bach-Ausgabe des Werks, Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, auszeichnet². Folgerichtig haben sie das Werk in zweierlei Fassungen vorgelegt, also ohne Ripieno (BWV 1061a) und mit Ripieno (BWV 1061). Wir sprechen künftig von Solofassung bzw. Ripienofassung.

Trotz des Verlusts der autographen Partituren ist mit der Stimmenabschrift von der Hand Anna Magdalena Bachs eine hochrangige Quelle der Solofassung auf uns gekommen, zumal sie auch Eintragungen und Korrekturen des Komponisten selbst enthält³. Diese Abschrift wird aufgrund von Wasserzeichen und Schriftformmerkmalen auf 1732/33 datiert⁴. Der Entstehungszeitpunkt des Werks *post quem non* ist damit ziemlich genau bekannt, der Zeitpunkt *ante quem non* freilich bleibt durchaus unsicher. Nicht von ungefähr gibt es in der Bachforschung Stimmen, die das Werk in der Köthener Zeit ansiedeln, während andere es als in mehr oder weniger enger zeitlicher Beziehung zu Anna Magdalenas Abschrift stehend betrachten⁵. Zu diesen letzteren gehöre auch ich, wobei ich weniger stilkritische als vielmehr werkgenetische und biographische Gesichtspunkte geltend mache, dabei aber die grundsätzliche Unsicherheit dieses Ansatzes einräume.

Schon in seiner Weimarer Zeit übertrug Bach bekanntlich Konzerte von Vivaldi und anderen Meistern auf Cembalo und Orgel. Bei den Orgeltranskriptionen machte er überdies von der Möglichkeit des Registerwechsels Gebrauch, um Tutti- von Solopassagen abzusetzen. Gut 20 Jahre danach, 1735, trat der Thomaskantor dann mit dem *Concerto nach Italiaenischen Gusto* an die Öffentlichkeit, das als Endpunkt seines Bemühens um den Typus des unbegleiteten Konzerts für ein Cembalo gelten darf. Dort fordert der Komponist ein *Clavicymbel mit zweyen Manualen*, wobei die Vorschrift *forte* im Notentext den Spieler auf das untere Manual, die Vorschrift *piano* auf das obere Manual verweist. Eben diese Dynamikvorschriften finden sich zwar auch im Concerto BWV 1061a, doch nur im ersten Satz, nicht aber in den beiden Folgesätzen, und während im *Italienischen Konzert* der Manualwechsel den Wechsel zwischen Solo- und Tutti-Teilen begleitet, dient er im vorliegenden Konzert lediglich dazu, eine Art Echowirkung zwischen den in raschem Wechsel dialogisierenden Cembali herzustellen, nicht aber dazu, verschiedene Formteile des Satzes voneinander abzugrenzen. Weil nun der Dynamikkontrast zwischen den *forte*- und *piano*-Einwürfen auch durch kompositorische Mittel, nämlich durch Vermehrung bzw. Reduzierung der Stimmenzahl, erzeugt wird, so sind zur Aufführung unseres Konzerts letztlich auch einmanualige Instrumente geeignet.

Die Beschränkung der Dynamikvorschriften auf den Eingangssatz unterstützt als weiteres Indiz die schon von Wilhelm Rust geäußerte Vermutung, daß das Konzert aus einer zunächst einsätzigen Urversion hervorgegangen sein könnte, eine Vermutung, die sich hauptsächlich

¹ Heller, S. 249

² Vgl. KB sowie Heller

³ Manuskript (1), siehe unten S. V

⁴ KB, S. 92

⁵ Vgl. dazu Heller, S. 249 f.

auf den Umstand beruft, daß Abschrift (2)⁶ nur Satz 1 enthält und ausdrücklich mit einem "Fine"-Vermerk schließt⁷. Auch meine Neuentdeckung einer planvollen Taktzahlordnung, der das Konzert unterliegt und die alle drei Sätze einschließt⁸, läßt sich nicht als Gegenbeweis anführen; im Gegenteil kann diese Ordnung auch erst im nachhinein, bei der Erweiterung des Werks zur Dreisätzigkeit, absichtsvoll geschaffen worden sein. In jedem Fall macht die besagte Taktzahlstruktur klar, dass Bach Wert darauf legte, die Sätze 1 bis 3 durch ein übergreifendes arithmetisches Kalkül zu einem untrennbaren Ganzen zu vereinen.

Karl Heller hat auf die in Bachs Oeuvre beispiellose Sonderstellung des Werkpaares BWV 1061a/BWV 1061 hingewiesen und auch auf den dazu kontrastierenden Sachverhalt, daß die beiden anderen Concerti für zwei Cembali (und Ripieno) BWV 1060 und 1062 aus Umarbeitungen von Doppelkonzerten für Melodieinstrumente hervorgegangen sind⁹. Die beiden letztgenannten Werke werden allgemein mit dem *Collegium Musicum* in Verbindung gebracht, einem studentischen Leipziger Musikensemble, dessen Leitung Bach 1729 übernahm und in dem auch seine Söhne und Schüler aktiv waren – in der Mehrheit natürlich als Tastenvirtuosen. Um sich als solche, neben Bach selbst, solistisch hervortun zu können, benötigten sie eine entsprechende Konzertliteratur. Die Umarbeitung der Solo- zur Ripienofassung unseres Concerto dürfte sich also am ehesten mit einer Aufführung im Rahmen der Konzertauftritte des *Bachischen Collegium Musicum* erklären lassen.

Warum aber hatte Bach Jahre zuvor ein Doppelkonzert für zwei Cembali ohne Begleitung geschaffen? Die entsprechenden werkgenetischen Mutmaßungen von Heller und Schulze haben auch in diesem Fall einen biographischen Hintergrund: BWV 1061a könnte im Hinblick auf eine Reise Bachs nach Dresden Ende Juli 1733 in der Absicht entstanden sein, sich dort gemeinsam mit seinem Sohn, dem frischgebackenen Sophienorganisten Wilhelm Friedemann öffentlich an zwei Cembali hören zu lassen. Dies klingt umso einleuchtender, als wir ein Schwesterwerk des ältesten Bach-Sohnes aus dem gleichen Zeitraum besitzen: das *Concerto a duoi Cembali concertati* F-dur (Fk 10), von dem wiederum eine Stimmenkopie des Vaters aus den Jahren 1734-36 existiert¹⁰.

Im Anhang dieser Neuausgabe des C-dur-Doppelkonzerts findet sich eine wirkungsvolle, doch kaum authentische, aus den Abschriften (3) und (4) stammende Variante des dritten Satzes mit hinzugefügtem Orgelpunkt auf dem Kontra-G, der dem abschließenden Vortrag des Fugenthemas im Baß beider Cembali vorangeht. Diese Variante wirft ein erhellendes Licht auf die frühe Rezeption unseres Konzerts im Kreis der Söhne und Schüler J.S. Bachs.

⁶ Siehe S. V

⁷ Vgl. KB, S. 88 sowie Heller, S. 249 mit Anm. 13

⁸ Die Keimzelle der Zahlenstruktur ist die Taktzahl 123 in Satz 1, die durch aufsteigende 32tel Skalen samt Wiederaufnahme des Kopfmotivs aus T. 1 in Grundtonart und ursprünglicher Lage im Vortakt 122 überaus auffällig akzentuiert wird und mit welcher der letzte Formteils dieses Satzes beginnt. 123 wiederum ist das Dreifache der (gematrischen) J.S. BACH-Namenszahl 41. Aus der Verdreifachung von 123 wiederum ergibt sich die Gesamtaktzahl des Werkes ($166 + 63 + 140 = 369$), und die Verdopplung von 123 bezeichnet genau den Takt innerhalb des Gesamtwerks, in dem Cembalo II mit seinem ersten Einsatz in das Geschehen der Schlußfuge eingreift ($166 + 63 + 17 = 246$).

Für die Konstruktion des Mittelsatzes wiederum hat Bach Zahlen verwendet, die sich aus der stetigen (ganzzahligen) Teilung von 123 durch den Goldenen Schnitt ergeben: 123 - 76 - 47 - 29 - 18 - 11 - 7 - 4 - 3 - 1. Es liegt damit eine verallgemeinerte Fibonacci-Reihe mit den Startgliedern 1 und 3 vor. Von dieser Reihe finden die Zahlen 1 - 3 - 4 - 7 - 11 - 18 - 29 - 47 im Mittelsatz i.S. von Taktsummen Verwendung, die sich bei dessen Formanalyse ergeben. Die abschließenden 16 Takte des Satzes ($47 + 16 = 63$) folgen nicht mehr diesem Schema, spiegeln sich aber im Beginn der Schlußfuge wider, da sie der Taktsumme des allein von Cembalo I bestrittenen Anfangsteils entsprechen.

⁹ Heller, S. 250

¹⁰ Vgl. Heller, S. 250 samt Anm. 20

B. Verwendete Manuskripte

(1) = Solofassung – Abschrift in Stimmen (Cembalo I, Cembalo II)

Schreiber: Anna Magdalena Bach mit Eintragungen von Johann Sebastian Bach

Entstehungszeitraum: 1732/1733

Vorlage: verschollene Originalpartitur der Solofassung

Standort: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Signatur: D-B Mus. ms. Bach St 139

(2) = Solofassung – Partiturabschrift von Satz 1

Schreiber: unbekannt

Entstehungszeitraum: 2. Hälfte 18. Jhd.

Vorlage: verschollene Originalpartitur einer vermuteten einsätzigen Frühfassung

Standort: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Signatur: D-B Mus. ms. Bach P 1144

(3) = Ripienofassung – Abschrift der Stimme Cembalo I

Schreiber: Johann August Patzig

Entstehungszeitraum: 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (ca. 1760–1789)

Vorlage: verschollene Originalpartitur und -stimmen der Ripienofassung

Standort: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Signatur: D-B Am.B 553, Faszikel 1

(4) = Ripienofassung – Partiturabschrift aus dem Nachlaß von Johann Philipp Kirnberger

Schreiber: Bach, Johann Christian (1743–1814, Hallescher Clavier-Bach)

Entstehungszeitraum: 2. Hälfte 18. Jhd.

Vorlage: verschollene Originalpartitur der Ripienofassung

Standort: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Signatur: D-B Am.B 65

C. Verwendete Editionen und Literatur

BG = Johann Sebastian Bach, Drei Concerte für zwei Claviere mit Orchesterbegleitung, hrsg. von Wilhelm Rust, in: Bach-Gesamtausgabe (BG), Bd. 21.2, S. 39-80 [BWV 1061], Leipzig 1874

NBA = Johann Sebastian Bach, Concerte für zwei Cembali, hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, in: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie VII, Band 5, Kassel u.a., 1985, S. 83-106 [BWV 1061a]

KB = Kritischer Bericht zur NBA [BWV 1061a/BWV1061], von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Kassel u.a., 1990, S. 75-115

Heller = Karl Heller: Zur Stellung des Concerto C-Dur für zwei Cembali BWV 1061 in Bachs Konzert-Oeuvre, Bericht über die wiss. Konferenz zum V. Intern. Bachfest der DDR etc. 1985, Leipzig 1988, S. 241-252

D. Editorische Grundsätze

Zur Texterstellung habe ich die oben unter Punkt B. aufgelisteten vier Handschriften ausgewählt, von denen die Quellen (1) und (2) die Solofassung repräsentieren, (3) und (4) die Ripienofassung. (2) und (3) sind auf jeweils verschiedene Weise unvollständig, da (2) nur Satz 1 bietet und (3) nur eine Stimmenabschrift von Cemb. I. Die Neue Bach-Ausgabe sowie die BG-Ausgabe der Ripienofassung von Wilhelm Rust wurden zum Vergleich herangezogen. Hauptquelle ist fraglos die Stimmenabschrift Anna Magdalena Bachs (1), zumal sie auch Eintragungen und Korrekturen von Bachs eigener Hand enthält. Der Interessierte sei auf die gründliche Beschreibung und Würdigung dieser und anderer Quellen im Kritischen Bericht der NBA verwiesen. Die Quellen (1) und (3) sind darüber hinaus auf der Internetseite *www.bach-digital.de* als Digitalisate einsehbar.

Die Stimmenabschrift (1) bildet also mit gutem Grund die Basis der Texterstellung. Trotzdem ist (1) keineswegs frei von Versehen, Nachlässigkeiten und Fehlern, auf die im Anmerkungsteil jeweils kritisch einzugehen sein wird. Die Synopse der Quellen erweist, daß als authentisch zu bewertende Verbesserungskorrekturen des Notentexts sich nicht nur in der späteren Ripienofassung finden, sondern sogar besonders häufig bereits in (1), manchmal dort sogar ausschließlich. Dieser letztere Umstand erklärt sich einleuchtend aus der Vermutung, Bach habe nicht alle in (1) vorgenommenen Revisionskorrekturen in das (heute verschollene) Partiturautograph rückübertragen und, weil dieses später als Vorlage für die Ripienofassung diente, damit unbeabsichtigt bereits überholte Lesarten wieder in Kraft gesetzt.

Generell folgt diese Edition einer von der NBA abweichenden Richtlinie: Während diese fortgeschrittenere Lesarten aus der Ripienofassung unberücksichtigt läßt, übernehme ich solche Textverbesserungen, sofern sie unabhängig von der Faktur des hinzukomponierten Ripieno sind. Auch eine wahrscheinlich von Bach selbst in (1) vorgenommene Verschlimmbesserung einer Stelle in T. 49 des 2. Satzes wird in dieser Edition anhand der Ripienofassung (bzw. der Fassung ante correcturam) emendiert und nicht, wie in der NBA, in den Haupttext der Solofassung aufgenommen. Diese Haltung, die das Bessere bewahrt und das Schlechtere ausscheidet, ist meines Erachtens im Sinne Bachs, der sogar noch an seinen Werken feilte und änderte, wenn sie bereits im Druck vorlagen. Es sei aber nicht verschwiegen, daß die Zahl solcher aus der Ripienofassung stammenden Verbesserungen außerordentlich gering ist. Ebenfalls gering ist die Zahl der in allen Quellen aufscheinenden Textverderbnisse, und in diesen Fällen wurden die erforderlichen Konjekturen in der Regel bereits vom BG-Herausgeber Wilhelm Rust, zumeist durch Übernahme der richtigen Lesart aus einer Parallelstelle, vorgenommen. Das gilt mutatis mutandis auch für eine wohl ebenfalls auf Bach zurückgehende Verschlimmbesserung einer Stelle in T. 50 des 3. Satzes, wobei die Diskussion solcher Stellen im Anmerkungsteil deren musikologisch wissenswerten Hintergründe mit der gebotenen Umsicht behandelt.

Weiter kommt es vor, daß eine Lesartenverbesserung in ein und derselben Quelle nicht folgerichtig auf die Parallelstelle(n) übertragen wurde. Vorliegende Edition vermeidet solche Inkonsequenzen, indem sie derartige Korrekturen auch auf Parallelstellen überträgt. Auf gleiche Weise wird mit Ornamenten, Dynamik- und Artikulationsvorschriften verfahren, wobei solche Übertragungen durch einen entsprechenden Eintrag im Anmerkungsteil gekennzeichnet werden. Allgemein sind Verzierungen, Dynamik- und Artikulationsvorschriften in (1) nur spärlich und nicht stetig gesetzt. Im Falle des langsamen Satzes bietet (1) Verzierungszeichen – wenn man von Vorhaltnötchen absieht – sogar ausschließlich nur in der Stimme Cemb. II, nicht in der von Cemb. I. Unterschiedliche Trillerzeichen, die dasselbe meinen, werden im Sinne einer vereinheitlichenden Orthographie einander angeglichen.

E. Partitur

1. Allegro	S. 1
2. Adagio o vero Largo	S. 16
3. Fuga. Vivace	S. 20
Anhang: Schluß des 3. Satzes mit Orgelpunkteffekt	S. 30

Concerto a due Cembali

BWV 1061a

Johann Sebastian Bach

Allegro

tr

Cembalo I

Cembalo II

5

I

II

9

tr

tr

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

13

I

II

13

16

I

16

20

I

II

20

24

II

24

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

28

I

tr

p

f

p

tr

tr

tr

tr

II

tr

p

f

tr

tr

tr

tr

32

I

f

tr

p

f

tr

tr

tr

tr

II

p

f

tr

tr

tr

tr

35

I

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

II

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

39

I

II

43

tr

I

II

46

I

II

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

49

I

53

II

57

61

tr

p

f

tr

p

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

64

I

II

68

I

II

72

I

II

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

75

I

II

78

I

II

81

I

II

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

84

I

II

87

I

II

91

I

II

The musical score is written for two harpsichords, labeled I and II. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each containing staves for both instruments. Measure numbers 84, 87, and 91 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Trills (tr) are present in measures 87, 88, 89, 90, and 91. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The first system (measures 84-86) shows a continuous flow of sixteenth and thirty-second notes. The second system (measures 87-90) features more complex rhythmic patterns with trills and dynamic changes. The third system (measures 91-93) continues the intricate melodic and harmonic development.

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

94

tr

I

II

98

I

II

102

I

II

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

105

I

II

108

I

II

111

I

II

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

114

I

II

117

I

II

120

I

II

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

123

I

tr

p

f

II

tr

p

f

127

I

II

130

I

II

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

133

I

II

136

I

II

140

tr

I

II

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

144

I

147

I

149

I

II

153

I

Bach, Concerto a due Cembali / 1. Allegro

157

I

II

160

I

II

Adagio

163

I

II

Bach, Concerto BWV 1061a / 2. Adagio

Adagio o vero Largo

The musical score is written for two staves, labeled I and II. Each staff has a treble and bass clef, indicating a grand staff. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is indicated as "Adagio o vero Largo".

The score is divided into four systems, with measures 5, 9, and 13 marked at the beginning of their respective systems. The music is characterized by flowing sixteenth-note passages, trills, and sustained notes.

System 1 (Measures 1-4): Staff I begins with a trill on the first measure, followed by a series of sixteenth-note runs. Staff II is mostly silent, with a few notes appearing in the final measure.

System 2 (Measures 5-8): Both staves feature more active sixteenth-note passages. Trills are used again in measures 6 and 8.

System 3 (Measures 9-12): The music continues with intricate sixteenth-note figures. A double-sharp (F#) is visible in measure 10, indicating a key change or a specific harmonic context.

System 4 (Measures 13-16): The final system shows a continuation of the flowing sixteenth-note texture, with some measures featuring sustained notes and trills.

Bach, Concerto BWV 1061a / 2. Adagio

17

I

II

21

I

II

25

I

II

29

I

II

Bach, Concerto BWV 1061a / 2. Adagio

33

I

tr

tr

II

37

I

II

41

I

II

45

I

II

Bach, Concerto BWV 1061a / 2. Adagio

49

I

II

52

I

II

56

I

II

60

I

II

Bach, Concerto BWV 1061a / 3. Fuga

Fuga. Vivace

The musical score is for a Fugue in C major, BWV 1061a, 3. Fuga by J.S. Bach, titled "Fuga. Vivace". The score is written for two staves, I and II, in C major, 3/4 time. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of 20 measures. Staff I contains measures 1-16, and Staff II contains measures 17-20. The music is a fugue, characterized by its imitative texture and complex rhythmic patterns. The first staff (I) begins with a treble clef and a common time signature (C), while the second staff (II) begins with a bass clef and a common time signature (C). The first staff (I) contains measures 1-16, and the second staff (II) contains measures 17-20. The music is a fugue, characterized by its imitative texture and complex rhythmic patterns. The first staff (I) begins with a treble clef and a common time signature (C), while the second staff (II) begins with a bass clef and a common time signature (C). The first staff (I) contains measures 1-16, and the second staff (II) contains measures 17-20. The music is a fugue, characterized by its imitative texture and complex rhythmic patterns.

Bach, Concerto BWV 1061a / 3. Fuga

This musical score is for the 3rd Fugue of Bach's Concerto BWV 1061a. It is divided into four systems, each containing two staves labeled I and II. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 21. In the first system, staff I has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while staff II provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system continues the development of these themes. The third system shows a more complex interplay between the two staves, with staff I featuring more intricate melodic patterns. The fourth system, starting at measure 33, shows staff I with a series of sixteenth-note runs, while staff II continues with a steady eighth-note accompaniment. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and note values.

Bach, Concerto BWV 1061a / 3. Fuga

This musical score is for the third fugue of Bach's Concerto BWV 1061a. It is divided into three systems, each containing two staves labeled I and II. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 37-40) features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper voices and more rhythmic accompaniment in the lower voices. The second system (measures 41-44) shows a continuation of the intricate counterpoint, with some measures featuring rests in the upper voices. The third system (measures 45-48) concludes the excerpt with dense, fast-moving passages in all parts, including some chromaticism in the final measures.

Bach, Concerto BWV 1061a / 3. Fuga

49

I

II

52

I

56

I

60

I

II

Bach, Concerto BWV 1061a / 3. Fuga

64

II

Measures 64-67 of the second part. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both the treble and bass staves, interspersed with longer note values and rests.

68

I

Measures 68-71 of the first part. The music is characterized by a series of rests in the first two measures, followed by a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the third measure.

II

Measures 68-71 of the second part. This section continues the intricate sixteenth-note patterns from the previous system, with both staves showing dense rhythmic activity.

72

I

Measures 72-75 of the first part. The music begins with a melodic phrase in the treble staff, followed by a more active bass line in the subsequent measures.

II

Measures 72-75 of the second part. This section features a melodic line in the treble staff and a supporting bass line, with some measures containing rests.

76

I

Measures 76-79 of the first part. The music shows a continuation of the melodic and rhythmic themes, with a focus on the treble staff in the first measure.

Bach, Concerto BWV 1061a / 3. Fuga

80

I

II

84

I

II

88

I

II

Bach, Concerto BWV 1061a / 3. Fuga

91

I

II

95

I

II

99

I

II

Bach, Concerto BWV 1061a / 3. Fuga

103

I

II

107

I

II

111

I

II

Bach, Concerto BWV 1061a / 3. Fuga

115

I

II

Measures 115-118. Part I (treble and bass) has rests. Part II (treble and bass) has active melodic lines.

119

I

II

Measures 119-122. Part I (treble and bass) has rests. Part II (treble and bass) has active melodic lines.

123

I

Measures 123-125. Part I (treble and bass) has active melodic lines. Part II (treble and bass) has rests.

126

I

Measures 126-129. Part I (treble and bass) has active melodic lines. Part II (treble and bass) has rests.

Bach, Concerto BWV 1061a / 3. Fuga

129

I

II

133

I

II

137

I

II

This musical score displays measures 129 through 140 of the third fugue from Bach's Concerto BWV 1061a. The score is arranged in two systems, each featuring two staves labeled I and II. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, notes, rests, and accidentals. Measure numbers 129, 133, and 137 are indicated at the beginning of their respective systems. The first system (measures 129-132) shows a complex interplay between the two parts, with Part I often playing a more active role than Part II. The second system (measures 133-136) continues this texture, with both parts contributing to the harmonic and melodic development. The third system (measures 137-140) concludes the section, featuring a final cadence in measure 140. The notation is clear and professional, typical of a high-quality musical edition.

Anhang
Schluß des 3. Satzes mit Orgelpunkteffekt
(Takte 129 - 134)

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Piano I (I) and Piano II (II). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 129.

System 1 (Measures 129-132): Piano I starts with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Piano II has a similar structure, with the right hand playing a more active melody. The bass lines in both pianos feature sustained notes, creating the 'Pedal Point Effect'.

System 2 (Measures 133-136): The melodic lines continue to develop. Piano I's right hand has a more complex, flowing melody, while the left hand maintains the sustained bass notes. Piano II's right hand also has a flowing melody, and the left hand continues the sustained bass line.

System 3 (Measures 137-140): The final system shows the conclusion of the piece. The melodic lines in both pianos reach their final notes, and the sustained bass notes in the left hands provide a harmonic foundation. The score ends with a double bar line.

F. Textkritische Anmerkungen

Verwendete Abkürzungen

(1)-(4)	<i>benutzte Manuskripte – s.S. V</i>	KB	<i>Auflösung s.S. VI</i>
I	= Cembalo I	m.E.	= meines Erachtens
II	= Cembalo II	NBA	<i>Auflösung s.S. VI</i>
Cemb.	= Cembalo	s.	= siehe
D	= Diskant	S.	= Seite(n)
B	= Baß	sc.	= scilicet
BG	<i>Auflösung s.S. VI</i>	T.	= Takt(e)
f./ff.	= folgende(r) <i>Sing./Pl.</i>	Vgl./vgl.	= Vergleiche/vergleiche
Anm.	= Anmerkung	16tel	= Sechzehntel
Hs./Hss.	= Handschrift/Handschriften		
i.S.	= im Sinne		

Satz 1

Takt	System/ Stimme	Anmerkung
		Das Allabreve-Taktzeichen in (1), (2) und (4) wurde nach (3) zugunsten von <i>C</i> als Zeichen für den 4/4-Takt als die m.E. musikalisch angemessenere Taktbezeichnung ersetzt und – ebenfalls nach (3) – durch die Tempovorschrift „Allegro“ ergänzt, die in den meisten Quellen fehlt. Wie im Fall des Schlußsatzes meint die Allabreve-Vorschrift offenbar weniger einen Zweiertakt als vielmehr einen raschen Viervierteltakt. Vgl. dazu auch die entsprechende Anmerkung zu Satz 3.
1	I D	Das Trillerzeichen auf der 3. Note des Kopfmotivs ist eine bare Selbstverständlichkeit und fehlt darum entsprechend oft bei den Wiederauftritten dieses Motivs in (1) und den anderen Quellen. Hier wird es stets gesetzt, ohne dabei die in (1) zufällig gesetzten Trillerzeichen durch die Druckgröße eigens kenntlich zu machen.
1	II D	Akkordnoten c'/e' auf dem 1. Taktviertel in (1) nur Achtel
10 f.	I, II B	Artikulationspunkte wurden entsprechend der Anm. zu T. 109 hinzugefügt. Gemeint ist damit kein übertriebenes Staccato, sondern ein Non-Legato i.S. einer Aufhebung der von den barocken Artikulationsregeln sonst (im C-Takt) verlangten Zweierbindung der in Sekundschritten gehenden Achtelnoten.
11	I D	Artikulationspunkt zur letzten Note gemäß Cemb. II ergänzt
17	I B	Letzte Note in den Quellen fis statt a; nach Parallelstelle T. 24 (II B) korrigiert

Takt	System/ Stimme	Anmerkung
26	II D	Vor der 12. Note steht in den Quellen jeweils ein Kreuz (fis [“]) – m.E. ein Versehen; daher mit BG gemäß der Parallelstelle T. 19 zu f [“] korrigiert. NBA sieht es genau andersherum und korrigiert T. 19 nach dem Vorbild von T. 26 – nach rein diplomatischen Kriterien zugegebenermaßen mit größerem Recht, weil ein gesetztes Vorzeichen mehr Glaubwürdigkeit beanspruchen darf als ein fehlendes. Musikalisch glaubwürdiger erscheint mir indes das zweimalige Ertönen von f [“] (anstelle von fis [“]) in T. 26/27, weil dann mit dem erneuten fis’ auf dem 3. Viertel von T. 27 die Dominante D-dur im Kadenzverlauf der Stelle ein umso größeres Gewicht bekommt.
29 f.	I	Die in diesen Takten erstmals auftretenden Dynamik-Zeichen p und f begleiten das in halbtaktigem Wechsel sich vollziehende dialogische Spiel zwischen den beiden Cembali; "Spielball" ist der Themenkopf aus T. 1. Dabei unterscheidet sich die piano-Variante charakterisch von der forte-Variante, so daß sie der Spieler bei späterer Wiederholung auch ohne dynamische Bezeichnung mühelos unterscheiden kann – mit Ausnahme einer p -Stelle in T. 62 Cemb. I und T 63f. Cemb. II, die in (1) daher folgerichtig mit dynamischen Zeichen versehen ist. Weil nun alle außerhalb dieses dialogischen Wechselspiels stehenden Passagen des Satzes grundsätzlich mit einer beidhändigen Ausführung auf dem Forte-Manual rechnen, so sind die Spieler auf dynamische Bezeichnungen kaum angewiesen. Daraus erklärt sich deren häufiges Fehlen in den Hss., namentlich auch in (1). In dieser Edition wird gleichwohl jeder Manualwechsel durch p - und f -Zeichen kenntlich gemacht und dabei nicht zwischen handschriftlich belegten und nicht belegten Zeichen unterschieden.
30	I D	Akkordnote auf dem 3. Taktviertel in (1) fälschlich g’ statt a’
34	I D	Erhöhungszeichen vor der 5. Note fehlt in (1), erst später mit Blei ergänzt
41 f.	I, II B	Artikulationspunkte wurden entsprechend der Anm. zu T. 109 hinzugefügt
42	I, II D	Artikulationspunkte zur letzten Note gemäß T. 11 ergänzt
43	I, II D	Trillerzeichen auf der ersten Note gemäß T. 12 ergänzt
49	I D	Die Erhöhungszeichen vor der 5. und 6. Note fehlen in (2), woraus erhellt, daß diese sich einer späteren, wahrscheinlich von Bach selbst vorgenommenen, Korrektur verdanken. Die dadurch herbeigeführte klangliche Reibung gis [“] gegenüber dem g [°] der Unterstimme scheint den Komponisten – im Gegensatz zu späteren Kopisten und Herausgebern – nicht gestört zu haben.
61	I B/1	Statt der beiden Achtel h gis (4. Taktviertel) lesen (1), (4) ein Viertel h; ich folge der Lesart von (2), die mit den Parallelstellen übereinstimmt
70	II D	(1) hat anstatt der beiden 16tel g’a’ (5., 6. Note) ein Achtel a’; ich folge der konsequenteren Lesart von (2), (4)

Takt	System/ Stimme	Anmerkung
72	I B	Akzidens vor der 4. Note fehlt in (1), dort erst später mit Blei ergänzt
74 f.	I, II B	Artikulationspunkte wurden entsprechend der Anm. zu T. 109 hinzugefügt
73	I D	Erhöhungszeichen vor der 2. Note fehlt in (1)
78	I D	3. Taktviertel: nur Achtel g“ in (1), (2); nach (3), (4) durch die Akkordnoten h’/e“ ergänzt
83	I B II D	1. Note gis nur in der Ripienofassung, denn dort spielt das Orchester den ganzen Takt hindurch den Akkord E-h-gis’-d“. Das g der 1. Note in der Solofassung ist also nicht nur aus quellen-, sondern auch aus textkritischer Sicht eine zu bewahrende Trennvariante gegenüber der Ripienofassung. Für die Parallelstelle (T. 118) gilt das in gleicher Weise.
83 f.	I, II D	Artikulationspunkte wurden entsprechend der Anm. zu T. 109 hinzugefügt
88	II D	b-Vorzeichen über dem Ornament wurde ergänzt
94	I B	4. Note f in (1) und fast allen anderen Quellen, wodurch eine Oktavparallele zu Cemb. II B entsteht. (2) bietet als Textzeuge, der nicht auf (1), sondern mutmaßlich direkt auf die verschollene Originalpartitur der Solofassung zurückgeht, an dieser Stelle die wohl ursprüngliche, satztechnisch untadelige Lesart a. Das f ist demzufolge Ergebnis einer Korrektur, die m.E. nur auf den Komponisten selbst zurückgehen kann, da sie ihrerseits gut begründet ist: Sie führt die Imitation (zwei absteigende Sekunden und Sext aufwärts) aus dem Vortakt weiter; sie verdeutlicht die harmonische Funktion des vierten Taktviertels (die Subdominante in heutiger Terminologie), indem sie den Subdominant-Grundton bringt, wobei auch der aufsteigende Sekundschritt f-g gegenüber der absteigenden Linie im Diskant von Cemb. I zu einer kraftvolleren Akzentuierung der Fortschreitung Subdominante – Dominante führt. Um solcher Vorteile willen bringt Bach das Opfer der Oktavfortschreitung offenbar gern, zumal sie in den auf dem Oktavklang G-g beruhenden Orgelpunkt der T. 94/2 – 95/1 mündet und damit klanglich unauffällig bleibt. Folgerichtig begegnet die Oktavfortschreitung an allen vier Parallelstellen des Satzes (T. 7, T. 35, T. 135, T. 160). Auf einen ähnlichen Regelverstoß in diesem Satz – die Einklangsparallele in T. 153 – sei in diesem Zusammenhang hingewiesen (s. Anm. zu T. 153).
109	II B	Strichförmige Artikulations-Zeichen über den letzten beiden Noten nur in (1); ich sehe darin einen Hinweis auf eine generelle Non-Legato-Ausführung der überwiegend in Sekundschritten gehenden Achtelnoten in der erstmals in T. 10f. auftretenden Passage. Statt der Striche verwende ich Punkte. Vgl. auch die Anm. zu T. 10f.
109 ff.	I, II B	Artikulationspunkte wurden entsprechend der vorherigen Anm. hinzugefügt

Takt	System/ Stimme	Anmerkung
114	II D	Taktbeginn: nur Achtel b' in (1), (4) ohne Akkordnoten; zusätzliche Akkordnote d' in (2); gemäß Parallelstelle T. 78 (Cemb. I) wurde hier darüber hinaus die Akkordnote g' ergänzt
118	I D II B	9. Note h nur in der Ripienofassung, denn dort spielt das Orchester ab der 2. Takthälfte den Akkord G-d'-h'-f'. Das b der 9. Note in der Solofassung ist eine zu bewahrende Trennvariante gegenüber der Ripienofassung. Vgl. noch einmal die Parallelstelle T. 83.
118 ff.	I, II D	Artikulationspunkte wurden entsprechend der Anm. zu T. 109 hinzugefügt
122	I D/2	3. Taktviertel c'' nur durch (2) belegt. Doch ist die Ergänzung dieses Akkordtons durch zahlreiche Parallelstellen in (1) zusätzlich legitimiert (T. 28-31, T. 89, T. 96).
123	II D/2	2. Taktviertel c'' nur durch (2) belegt. Vgl. dazu die vorangehende Anm.
129	II B	b-Vorzeichnung vor der 6. Note nur durch (2) belegt
138 f.	I, II B	Artikulationspunkte wurden entsprechend der Anm. zu T. 109 hinzugefügt
139	I, II D	Artikulationspunkte zur letzten Note gemäß T. 11 ergänzt
140	I, II D	Trillerzeichen auf der ersten Note gemäß T. 12 ergänzt
149	II B	Letzte Note: b-Vorzeichen fehlt in (1), nach (3), (4) ergänzt. Entgegen NBA, das die Lesart h als „offensichtlich weiterentwickelt(..) und moderner anmutend(..)“ beurteilt (KB S. 88), halte ich sie für ein Versehen und das b-Vorzeichen für ergänzungsbedürftig, zumal dessen harmonische Funktion im vorliegenden Kontext unschwer zu erkennen ist (C ⁷ als Zwischendominante zum nachfolgenden F).
153	I, II D	6.-9. Note Einklangsparallelen, bekanntlich verpönt bei polyphoner Setzweise, die für das ganze Konzert (sc. senza ripieno) die bei weitem vorherrschende Norm ist. Warum weicht Bach an dieser Stelle davon ab, obwohl er an der entsprechenden Vorgängerstelle in T. 80 drei Sextenparallelen schreibt? (2) gibt uns als Zeugin einer früheren Fassung einen lehrreichen Fingerzeig, da hier Cemb. I an der fraglichen Stelle neben den Einklangsparallelen zusätzlich die Unterterzparallelen h'-c''-d'' bringt. Die spätere Weglassung dieser Unterterznoten ist also Ergebnis einer Revisionskorrektur und beileibe kein Versehen. Die übriggebliebenen drei Einklangsparallelen verstehe ich als Kunstgriff, mit dem Bach die selbständige Stimmführung des Cemb. I zunächst verringert, um ihm sodann, nach 2 Achtelpausen, in T. 154 mit den 4 Akkordschlägen der Quintfallkadenz a-moll – d-moll – G-dur – C-dur (2.-5. Taktachtel) für einen kurzen Moment eine rein begleitende Rolle gegenüber Cemb. II zuzuweisen. Bereits im letzten Viertel von T. 154 kehrt Cemb. I dann zu polyphoner Eigenständigkeit zurück.

Takt	System/ Stimme	Anmerkung
156	I D	Ornament über der 5. Note aus (2) übernommen
156 ff.	I, II D	Artikulationspunkte wurden entsprechend der Anm. zu T. 109 hinzugefügt
162 f.	I, II B	Artikulationspunkte wurden entsprechend der Anm. zu T. 109 hinzugefügt
165	I D/1	Ornament über vorletzter Note fehlt in (1); nach Cemb. II ergänzt
165	II D/1	Vorletzte Note: Auflösungszeichen über dem Ornament von mir ergänzt

Satz 2

Takt	System/ Stimme	Anmerkung
1	I D	Akkordnoten e'/c' zu Taktbeginn nach (3), (4) und gemäß T. 4 II D ergänzt; die Akkordnoten e'/c' sind in (3), (4) als Achtel notiert, meine Notation in Viertelnoten folgt der Parallelstelle T. 4 II D
2	I D	Trillerzeichen auf 1. Note nach (3) und gemäß T. 5 II D ergänzt
4	I D	Trillerzeichen auf 5. Note nach (3) und gemäß T. 7 II D ergänzt
11	I D	1. Note: Artikulationspunkt ergänzt. Vgl. Anm. zu T. 47 I D
11	I D	Ornament auf der letzten Note ergänzt. Vgl. Anm. zu T. 47 I D
11	II D	Letzte Note: Artikulationspunkt ergänzt. Vgl. Anm. zu T. 40 I D
13	II B	10. Note in den Quellen ohne Akzidens, so daß NBA – der barocken Orthographie folgend, wonach ein Akzidens nur für die jeweilige Note und nicht für den ganzen Takt gilt – ein Auflösungszeichen setzt; demgegenüber habe ich – mit BG – die Kreuzvorzeichnung analog zu der Parallelstelle T. 42 (I B) ergänzt in der Annahme, daß das Kreuz in T. 13 lediglich vergessen wurde – dies m.E. mit umso mehr Recht, als das Kreuzakzidens vor der 6. Note aufgrund von Position und Tintenfarbe sich als Korrektur zu erkennen gibt, ebenso wie das Warnakzidens vor der letzten Note, das die Übernahme der b-Vorzeichnung von der 3. Note des Diskant verhindert. Sollte die 10. Note im Baß wirklich c' und nicht eis' lauten, wäre ein warnendes Auflösungszeichen vor der 10. Note weit nötiger gewesen als das vor der letzten Note.
18	I D	Letzte Note: Artikulationspunkt ergänzt. Vgl. Anm. zu T. 40 I D

Takt	System/ Stimme	Anmerkung
18	II D	1. Note: Artikulationspunkt ergänzt. Vgl. Anm. zu T. 47 I D
23	I D	Trillerzeichen auf 1. Note nach (3) und gemäß T. 5 II D ergänzt
25	I D	Trillerzeichen auf 5. Note nach (3) und gemäß T. 7 II D ergänzt
28	I D	Trillerzeichen auf 7. Note nach (3) ergänzt
29	II D	Trillerzeichen auf 5. Note gemäß T. 28 I D ergänzt
30	I D	Ornament auf 2. Note nach (3) ergänzt
31	II D	Trillerzeichen auf 1. Note gemäß T. 5 II D ergänzt
33	II D	Trillerzeichen auf 5. Note gemäß T. 7 II D ergänzt
34	Î D	Trillerzeichen auf 1. Note gemäß T. 5 II D ergänzt
36	I D	Trillerzeichen auf 5. Note nach (3) und gemäß T. 7 II D ergänzt
40	I D	Letzte Note in (1) mit Artikulationspunkt – von dort übernommen und an den Parallelstellen (Takte 11 II D, 18 I D, 47 II D, 63 II D) ergänzt
40	II D	Artikulationspunkt zur 1. sowie Ornament auf der letzten Note ergänzt. Vgl. Anm. zu T. 47 I D
47	I D	Artikulationspunkt zur 1. Note sowie Ornament auf der letzten Note jeweils aus (3) übernommen und an den Parallelstellen (Takte 11 I D, 18 II D, 40 II D, 62f. I D) ergänzt
47	I B	3. Note fälschlich d in (1); nach (3) sowie den Parallelstellen korrigiert
47	II D	Letzte Note: Artikulationspunkt ergänzt. Vgl. Anm. zu T. 40 I D
49	II B	8. Note c' ist in (1) zu a korrigiert, zusätzlich bekräftigt durch Beischrift des Notenbuchstabens a. (4) sowie – ausweislich KB – die meisten anderen Textzeugen der Ripienofassung lesen c'. Obwohl möglicherweise autograph, ist diese die melodische Linie der Baßstimme von Cemb. II und deren imitatorische Folgerichtigkeit gegenüber T. 48 Cemb. I verbessernde Korrektur c' zu a gleichwohl dubios, weil sie der kompositorischen Faktur nicht nur der zugehörigen Passage (T. 48-53), sondern auch mit dieser verwandter Passagen zuwiderläuft und überdies, da frei angesprungene Dissonanz, regelwidrig ist. Auf dem 4. Achtel von T. 49, also ein 16tel vor der Korrektur, erscheint C-dur mit Vorhalt d". Der Vorhalt wird auf dem 5. Taktachtel, also zwei 16tel später, aufgelöst. Zugleich spielen die begleitenden Bässe beider Cembali in der ursprünglichen Version – und an allen vergleichbaren Stellen des Satzes – jeweils entweder akkordeigene Töne oder aber einen Durchgangston, beides

Takt	System/ Stimme	Anmerkung
(49)	(II B)	im Einklang mit den Tonsatzregeln. Und während das ursprünglich gesetzte c', da akkordeigen, regelkonform war, ist es das Korrektur-a eben nicht, da weder akkordeigen noch Durchgangston. Eine Konjektur mit Wiederherstellung der Lesart <i>ante correcturam</i> c' ist damit gerechtfertigt.
56	I D	Trillerzeichen auf 3. Note nach (3) ergänzt
56	II D	Trillerzeichen auf 7. Note gemäß T. 5 II D ergänzt
59	II D	Trillerzeichen auf 3. Note gemäß T. 36 D I ergänzt
62	I D	7. Note: Artikulationspunkt ergänzt. Vgl. Anm. zu T. 47 I D
63	I D	Warnakzidens zur 2. sowie Ornament zur 3. Note nach (3) ergänzt
63	II D	5. Note: Artikulationspunkt ergänzt. Vgl. Anm. zu T. 40 I D
63	II D	Die Vorhaltnote d' wurde nach dem Vorbild von T. 12 II D ergänzt
63	II D	Letzte Note cis' in (1). Ich folge der späteren Lesart c' von (4) samt – ausweislich KB – allen anderen Textzeugen der Ripienofassung, weil a-moll als Paralleltonart von C-dur die tonartliche Verbindung zum Schlußsatz herstellt, nicht aber A-dur. Man vgl. dazu den Mittelsatz des Italienischen Konzerts F-dur BWV 971: Auch er steht in der Paralleltonart und endet in d-moll, indem der Quartvorhalt g nach f (und nicht nach fis) aufgelöst wird. Ein Gegenbeispiel wird man im 2. Brandenburgischen Konzert finden, weitere Parallelexempel dagegen in den Cembalo-Konzerten BWV 1053, 1055 und 1064, die, als Bearbeitungen wenigstens, allesamt den 1730er Jahren, mithin einer späteren Schaffensperiode angehören. Es erscheint mithin nicht abwegig, in der Dur-Variante des Satzschlusses ein Merkmal des früheren, in der Moll-Variante dagegen ein Merkmal des späteren Concerto-Stils Bachs zu sehen.

Satz 3

Takt	System/ Stimme	Anmerkung
		Die gewählte Satzüberschrift kombiniert den Satztitel von (1) <i>Fuga</i> mit der Tempovorschrift von (3) <i>Vivace</i>
		Das Allabreve-Taktzeichen in (1) und (4) wurde nach (3) zugunsten von <i>C</i> als Zeichen für den 4/4-Takt als die m.E. musikalisch korrekte Taktbezeichnung ersetzt. Eine gewisse Inkonsistenz beim Gebrauch des Allabreve-Zeichens ist auch sonst in Bachs Werk zu beobachten. In diesem Fall soll die Allabreve-Vorschrift ein zu langsames Tempo vermeiden, ersetzt also gewissermaßen die <i>Vivace</i> -Vorschrift in denjenigen Handschriften, die lediglich <i>Fuga</i> als Satzüberschrift haben. Eine Komplikation, die aus der Allabreve-Vorschrift erwächst, betrifft die Artikulation des Fugenthemas und begegnet bereits in T. 3 (s. die nachfolgende Anmerkung).
3	I D	7. – 11. Note in (1) mit Artikulationspunktierung. Die hellere Tintenfarbe verrät eine spätere Zutat, die ich nicht in den Notentext aufgenommen habe, obwohl sie wahrscheinlich auf Bach selbst zurückgeht. Die Punktierung ist nämlich durch die gemeinsame Balkung der letzten vier Achtel des Taktes motiviert und hat letztlich die Aufgabe, eine Anbindung der 9. an die 10. Note zu verhindern. Streng genommen wäre nur ein Artikulationspunkt über der 9. Note nötig, weil das Absetzen der übrigen punktierten Noten ohnehin durch die Artikulationsregeln der Barockzeit gefordert wird. Bei der hier gewählten 4/4-Takt-Vorzeichnung samt Zweierbalkung der Achtel ist die Nonlegato-Ausführung auch der 9. und 10. Note durch die besagten barocken Artikulationsregeln geboten, so daß sich die Punktierung gänzlich erübrigt. Das Gesagte unterstreicht der Befund von T. 36 (I D) in derselben Quelle: In diesem Fall sind die ersten 4 Achtel ebenfalls durch eine gemeinsame Balkung verbunden, und hier beschränkt sich die Punktierung auf das 3. Achtel innerhalb der Vierergruppe, also genau auf diejenige Note, deren Non-Legato-Ausführung eines Artikulationszeichens bedurfte.
19	II D	7. – 11. Note in (1) mit Punktierung; es gilt das oben in der Anmerkung zu T. 3 Gesagte in gleicher Weise auch für die Stimme von Cemb. II
34	II D	9. Note c“ in (1); diese zweifellos ursprüngliche Lesart wurde später in der Ripienfassung zu h' korrigiert, um die Quintenparallele zu Cemb. I D zu vermeiden. Ich halte die Korrektur für authentisch und übernehme sie daher.
36	I D	Zur Punktierung der 3. Note in (1) vgl. die Anmerkung zu T. 3
38	II D	Akkordnote h auf dem 2. Taktviertel in (1) – nach (4) zu c' korrigiert
40	II B/2	5. Note F in (1) – die Kreuzvorzeichnung mit Bleistift stammt aus späterer Zeit; nach (4) zu Fis korrigiert

Takt	System/ Stimme	Anmerkung
43	I D	Ornamente nach (3) ergänzt
50	II D	3. Akkord in (1) ursprünglich $c''/a'/d'$, durch spätere Korrektur in $d''/c''/a'/d'$ verändert und durch Notenbeischrift $c\ d$ bekräftigt. (4) hat $c''/a'/d'$. Ich halte beide Versionen, die zusammen mit dem f der Baßstimme einen Quintsextakkord bilden, gegenüber der Version der unmittelbaren Parallelstelle (Schlußtakt, Cemb. I) für wenig überzeugend. Satztechnisch stimmig ist nämlich nur die Lesart $d''/a'/d'$, welche Töne zusammen mit dem f des Basses (erstes und letztes 16tel des 3. Viertels) einen Sextakkord bilden. Dieser Sextakkord hat als Antwort auf den Quintsextakkord $a''/d''/c''/f$ in Cemb. I (T. 50, 3. Akkord) ein Manko: Er durchbricht das in der vorliegenden Akkordpassage geltende Prinzip, daß die im Viertelabstand erklingenden Akkorde in Cemb. I von Cemb. II im Achtelabstand durch den gleichen Akkord beantwortet werden, wobei nur die Lage der Akkordtöne wechseln kann. Sein Vorzug: er bewahrt ein weiteres Prinzip der Akkordpassage, nämlich das in der jeweiligen Stimme sich ereignende Auf- oder Abwärtschreiten der aufeinanderfolgenden Akkordspitzentöne in Sekundschritten, das nur in den beiden nachfolgenden Akkorden der Schlußkadenz von Cemb. II aufgehoben wird. Diese letztere Eigenschaft gewinnt nun zwar der um den Ton d'' vermehrte Quintsextakkord der Korrekturversion hinzu, da ja der Spitzenton des ihm in derselben Stimme vorangehenden Akkords e'' lautet, doch wird das grundsätzliche Manko des Quintsextakkords an dieser Stelle in Cemb. II noch verschärft, nämlich das der schlechten Stimmenfortschreitung infolge irregulärer Weiterführung der dissonierenden Töne d'' und c'' nach d' bzw. h. Verdeutlicht wird dies durch das kontrastierende Beispiel des Vortakts Nr. 49, wo auf dem 3. Viertel gleichfalls ein Quintsextakkord steht, der in diesem Fall von Cemb. II ein Achtel später auch durch einen Quintsextakkord beantwortet wird. Hier allerdings werden beide Quintsextakkorde satztechnisch geradezu mustergültig behandelt, was in T. 50 nicht möglich ist, ohne in die Formulierung der Schlußkadenz von Cemb. II (letzte 3 Akkorde) einzugreifen. Das aber wollte Bach offensichtlich nicht und hatte daher nur die Wahl zwischen inkonsequenter Akkordbeantwortung und mißlicher Stimmenfortschreitung. Betrachtet man nun sämtliche Parallelstellen (neben dem Schlußtakt sind das die beiden transponierenden Parallelstellen der Takte 95 bzw. 111), so fällt die Entscheidung dort stets zugunsten der inkonsequenten Akkordbeantwortung, d.h. der vorangehende Quintsextakkord in dem einen Cembalo wird durch einen Sextakkord im anderen Cembalo beantwortet. Mit Rust (BG) – und gegen NBA – wurde daher dieses Muster auch auf T. 50 übertragen und eine entsprechende Konjektur vorgenommen.
50	II B	3. Note: b-Vorzeichnung gemäß Cemb. I B ergänzt
63	II D/1	1. Note trotz Haltebogen, doch nach Zeilenwechsel, versehentlich c'' ; gemäß (4) korrigiert
80	II D	Letzte Note in allen Quellen a'' ; mit BG/NBA gemäß der Parallelstelle T. 74, Cemb. I, korrigiert

Takt	System/ Stimme	Anmerkung
102	II D/1	In den Quellen setzt der Diskant 1 erst auf dem 2. Taktviertel ein, was der <i>ante-correcturam</i> -Lesart der Parallelstelle T. 86, Cemb. I, entspricht (vgl KB, S. 106.). Die in der Ripienofassung hier weitgehend mit dem Diskant 1 von Cemb. II colla parte gehende Violino I-Stimme hingegen setzt bereits zu Taktbeginn ein und folgt damit der <i>post-correcturam</i> -Lesart der Parallelstelle T. 86. Ich halte die Lesartendifferenz zwischen Cemb. II und Violino I in T. 102 für ein Versehen und gleiche mit BG Cemb. II an Violino I an, womit zugleich die jüngere Lesart aus der Parallelstelle übernommen wird.
103	II D/2	1. Note Achtel e" gefolgt von Achtelpause; zugunsten der jüngeren Lesart der Parallelstelle T. 87, Cemb. I (Viertel ohne Pause) korrigiert
103 f.	I D	Artikulationsbögen gemäß der Parallelstelle (T. 87f., Cemb. II) ergänzt
107	I B	9. Note in (1) versehentlich d' statt e'
108	II B	4. Note in (1) versehentlich c statt H
111	II D	Letzter Akkord: fehlerhafte Note d' statt e' in (1)
118	II	9. Note der Mittelstimme in allen Quellen d' statt c'; korrigiert nach den Parallelstellen T. 56, 125, Cemb. I; T. 66, Cemb. II
125	I	1. Takthälfte: durch abweichende Akzidentiensetzung in Mittelstimme und Baß in der Ripienofassung entsteht dort eine andere harmonische Situation, die m.E. allerdings gegenüber der Lesart in (1) weniger überzeugt, wo überdies die gleiche harmonische Funktion erscheint (Septakkord der Zwischendominante) wie in der Parallelstelle Cemb. II, T. 118.
129 ff.	I, II	Die in Cemb. I jeweils auf dem 1. Taktviertel, in Cemb. II jeweils auf dem 3. Taktviertel erscheinenden Kontra-G-Achtelnoten sind durch (3) und z.T. auch (4) verbürgt, wobei in (4) diese in der Cemb. I-Stimme ganz fehlen. In (3) fehlt das Kontra-G-Achtel (Cemb. I) in T. 133, erscheint dann aber wieder in T. 134. Die Zutat eines Orgelpunktes dürfte allerdings kaum authentisch sein, eher dem Kreis von Bachs Söhnen bzw. Schülern entstammen. Außerdem paßt sie m.E. nicht in die Ripienofassung, weil Bach in den Takten 129-133 Orchesterschläge jeweils auf dem 3. Taktviertel bringt, die taktweise zwischen Dominante und Tonika abwechseln. Hätte er einen Orgelpunkteffekt gewollt, hätte er den Ripienobaß doch wohl daran beteiligt, zumal sich der Cembalobaß gegenüber dem Ripienobaß klanglich nicht behaupten kann. Für die Solofassung hingegen ist der Orgelpunkteffekt keine schlechte Idee, weshalb ich ihn im Anhang – in korrigierter Form – als nicht authentische <i>ad-libitum</i> -Zutat mitteile.
134	II D	Achtelwert der 6. Note nach (4); in den anderen Quellen überwiegend als 16tel notiert