Johann Sebastian Bach's Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

Joh. Seb. Bach's

Kammermusik.

Siebenter Band.

Zwei Concerte für drei Claviere

mit Orchesterbegleitung.

No. 1 in Dmoll, No. 2 in Cdur.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Concerto I (Seite 3).

Vorlagen:

1. Partiturabschrift im Besitz des Herrn Kammersänger Joseph Hauser in Carlsruhe.
2. Alte Partiturabschrift des ersten und dritten Satzes von der Hand des Clavierspielers Palschau in Petersburg.
3. Neuere Partiturabschrift für Pölchau copirt; hierzu Stimmen für Cembalo I., II., III., Violino I., II., Viola und Basso; nur die Stimme für Cembalo III. ist älteren Ursprunges.
4. Partiturabschrift aus neuester Zeit, früher im Besitz des Grafen Voss Buch.

   Die Vorlagen 2, 3 und 4 bewahrt die Königliche Bibliothek zu Berlin unter Nummer: P. 242, 243 und 244.
5. Partiturabschrift im Besitz der Amalienbibliothek des Joachimthal'schen Gymnasium zu Berlin mit dem Titel: *Concerto | a 3 Cembali concert. | 2 Violini, Viola e Basso continuo | dal Sr Gio. Sebast. Bach.*

Im Druck erschien das Concert bereits früher in der Peters'schen Bachausgabe, herausgegeben von F. C. Griepenkerl, unter Nr. 258, Verlagsnummer 2983. Nach dem Dörffel'schen Catalog unter Nr. 591 bis 593.

Revisionsbemerkungen:

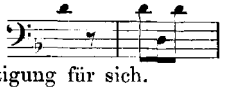
Die Vorlagen 1, 3, 4 und 5 stimmen im Allgemeinen überein: die letztgenannte weicht in den Ornamenten etwas ab. Vorlage 2 weist viele abweichende Lesarten auf. Im letzten Satz verräth sich eine fremde Einmischung: bei den Soli des Cembalo I. und II. ist dem Continuo eine selbstständige Violastimme zugesetzt, welches als unbachisch von der Hand zu weisen ist. Diese Abschrift konnte deshalb von der Redaction nicht benutzt werden.

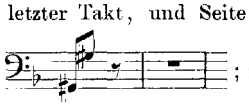
Seite 5, Takt 1, Violino I., zweites Achtel: nach allen Vorlagen $\overline{\overline{fis}}$, wurde in $\overline{\overline{d}}$ geändert; vergleiche den zweitfolgenden Takt.

Seite 6, Takt 8, Cembalo II., erstes Achtel: die Balkenunterlage theils , theils ; dieselbe Ungleichmässigkeit bei den Parallelstellen; wir entschieden uns für erstere Lesart.

Seite 6, { Takt 9, / Takt 10, } Cembalo I., { achte Note / fünfte Note } der Oberstimme, nach Vorlage 5: ♭ vor { $\overline{\overline{e}}$ / e }; wir folgten den übrigen Vorlagen und liessen das ♭ fort.

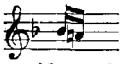
Seite 11, letzter Takt, Violino I., vierte Note: nach den Vorlagen zwischen $\overline{\overline{f}}$ und $\overline{\overline{g}}$ schwankend; wir zogen letztere Version vor.

Seite 14, Takt 6 und 7, Cembalo II.: die Unterstimme theils  , theils einen Ton höher; beide Lesarten haben gleiche Berechtigung für sich.

Seite 19, letzter Takt, und Seite 20, erster Takt, Continuo: nach Vorlage 1, 3, 4 und 5:  ; in diesem einzelnen Falle nahmen wir die Lesart der Vorlage 2 an.

Seite 25, letzter Takt, Cembalo III., sechstes Achtel der Mittelstimme: nach Vorlage 5: $\overline{e}$, nach den übrigen Vorlagen: $\overline{f}$.

Seite 31, Takt 1, Cembalo I.: ♭ vor $\overline{g}$, der ersten Note der Oberstimme, findet sich in allen Vorlagen.

Seite 39, Takt 1, Cembalo II., zweite Note der Unterstimme, nach Vorlage 5: ♮ vor $\overline{c}$, und Takt 2, drittes Achtel derselben Stimme  ; in beiden Fällen glauben wir den Eingriff einer fremden Hand zur Vermeidung des $\overline{cis}$ und $\overline{fis}$ gegen das $\overline{c}$ und f des Continuo zu erblicken.

Concerto II (Seite 53).

Vorlagen:

1. Partiturabschrift in Ddur, die oberen Claviersysteme im Sopranschlüssel.
2. Partiturabschrift in Ddur von der Hand des Clavierspielers Palschau in Petersburg, früher im Besitz von G. Pölchau.
3. Partiturabschrift in Ddur im Besitz des Herrn Kammersänger Joseph Hauser in Carlsruhe.
4. Partiturabschrift in Cdur mit dem Titel: *Concert | für | drei Klaviere | mit Begleitung | von zwei Violinen, Bratsche u. Bass | von | Joh. Seb. Bach*, früher im Besitz des Grafen Voss Buch.
5. Alte Stimmen für Cembalo I., II., III.
6. Ein zweites Convolut alter Stimmen für Cembalo I., II., III., Violino I., II., Viola und Basso continuo mit dem Titel: *Concerto in C♯ major | a 3 Cembali concertati | con | Violino Primo | Violino Secondo | Viola e Basso continuo | del Sig^re Giov. Sebast. Bach*, früher im Besitz von G. Pölchau.

   Die Vorlagen 1, 2, 4, 5 und 6 bewahrt die Königliche Bibliothek zu Berlin unter Nr.: P. 245, 242, 246, 141 und 142.
7. Partiturabschrift in Cdur im Besitz der Amalienbibliothek des Joachimthal'schen Gymnasium zu Berlin.

Im Drucke erschien das Concert bereits früher in der Peters'schen Bachausgabe, nach der Vorlage 6 von F. C. Griepenkerl unter Nr. 259, Verlagsnummer 3292, herausgegeben. Nach dem Dörffel'schen Cataloge unter Nr. 594 bis 596.

Revisionsbemerkungen.

Die Originaltonart des Concertes mit Gewissheit angeben zu wollen, ist, da das Autograph sich nicht erhalten hat, unmöglich. Der Herausgeber des Peters'schen Druckes hält die Fassung in *C* für die originale, die in *D* für die transponirte; er stützt sich darauf, dass die beachtungswertheste Abschrift (siehe oben unter Nr. 6), als aus dem Nachlasse C. Ph. E. Bach's stammend, in Cdur stehe, und dass auch Forkel in seiner Bachbiographie diese Tonart als die ursprüngliche bezeichne. In neuerer Zeit hat sich Philipp Spitta (Bachbiographie II. 627, Anmerkung 34), des

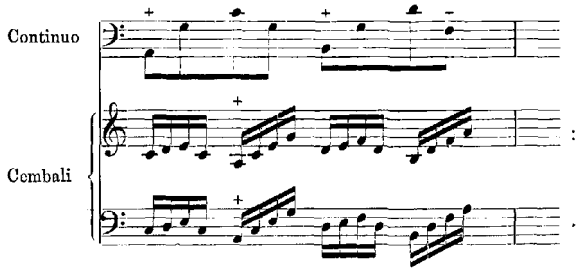
33sten Taktes des Adagio wegen, für Ddur erklärt. Grade aus diesem Takte zogen wir eine von Spitta abweichende Folgerung; wir werden an der betreffenden Stelle die näheren Gründe angeben, und entschieden uns, für die Herausgabe die Cdur Tonart zu wählen.

Die Abschriften in *D* weichen von einander ab; die Vorlage 3 ist sehr correct und zeigt manche Ausschmückungen, die, jedenfalls aus einer gewandten Feder geflossen, werth sind, einzeln aufgeführt zu werden; Vorlage 2 liessen wir aus dem beim Concerto I. angegebenen Grunde unberücksichtigt; Vorlage 7 läuft mit Vorlage 6 parallel.

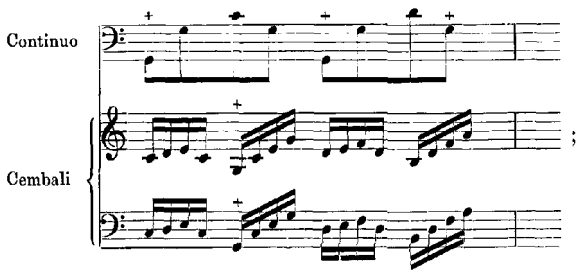
Wichtigere Abweichungen zwischen den Vorlagen lassen wir folgen.

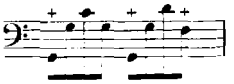
Seite 53, Takt 1, die Tempobezeichnung «*Allegro*» ist der Vorlage 3 entnommen, in den übrigen Vorlagen fehlt sie.

Seite 53, Takt 5 nach Vorlage 3*):

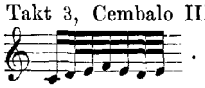


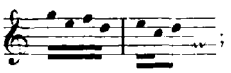
nach Vorlage 4:



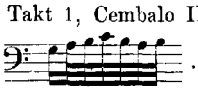
nach Vorlage 6 und 7 die Cembali wie Vorlage 1: Continuo  ;

wir folgten der Vorlage 1.

Seite 54, Takt 3, Cembalo III., zweites Viertel der Unterstimme, nach Vorlage 3 die Variante:  .

Seite 54, Takt 5, Violino I., viertes Viertel ff., nach Vorlage 4, 6 und 7:  ;

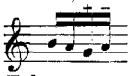
wir folgten den übrigen Vorlagen.

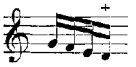
Seite 55, Takt 1, Cembalo II., zweites Viertel der Unterstimme, nach Vorlage 3 die Variante:  .

Seite 55, Takt 6, Cembalo I., erstes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 1 eine Terz höher wie der Druck; nach den übrigen Vorlagen gehen die Cembali im Einklange.

Seite 56, Takt 2, Cembalo III., die drei ersten Noten der dritten Stimme, nach Vorlage 1: *fis̄ c̄ c̄*, nach Vorlage 3: *fis̄ c̄ ā*, nach Vorlage 4: *fis̄ d̄ d̄*, nach Vorlage 5, 6 und 7: *fis̄ c̄ d̄*; wir wählten letztere Lesart. Vergleiche den Paralleltakt Seite 66, Takt 2.

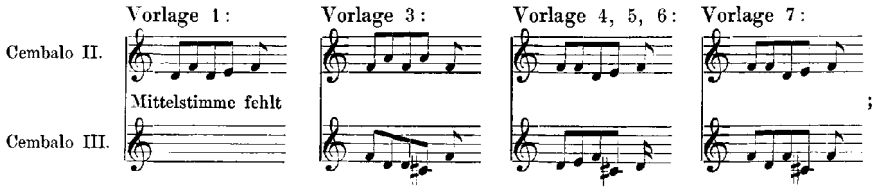
*) Der leichteren Übersicht wegen transponiren wir hier und in der Folge das aus den Ausgaben in *D* Entnommene nach *C*.

Seite 56, Takt 3, Cembalo III., viertes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 4, 5, 6 und 7:  ; wir behielten die Fassung der Vorlagen 1 und 3 bei.

Seite 56, Takt 4, Cembalo III., erstes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 1 und 3:  ; wir folgten den Vorlagen 4, 5, 6 und 7.

Seite 56, Takt 5, Cembalo II., achtes Achtel der Mittelstimme, nach Vorlage 1: $\bar{e}$, nach den übrigen Vorlagen $\bar{a}$.

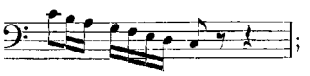
Seite 56, Takt 6, Cembalo II. und III., die Mittelstimmen weichen von einander ab; sie lauten nach



;

für die Mittelstimme des Cembalo II. entschieden wir uns zur Aufnahme der Vorlage 1, für die Mittelstimme des Cembalo III. geben wir eine Conjectur.

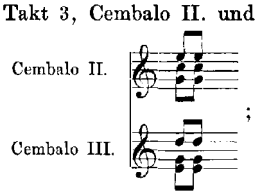
Seite 57, Takt 5, Cembalo III., letzte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1 und 3: h, die übrigen Vorlagen bringen $\bar{d}$; wir folgten den letzteren.

Seite 58, Takt 1, Cembalo I., die Unterstimme, nach Vorlage 1:  ; wir folgten den übrigen Vorlagen.

Seite 58, Takt 5, Cembalo III., letzte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1 und 3: $\bar{c}$, nach den übrigen Vorlagen: g; —

Seite 59, Takt 1, Cembalo III., sechste und neunte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1 und 3: a und $\bar{c}$, nach den übrigen Vorlagen: *fis* und $\bar{d}$; in allen drei Fällen behielten wir die Fassung der Vorlagen 1 und 3 bei.

Seite 59, Takt 3, Cembalo II. und III., die beiden ersten Achtel, nach allen Vorlagen:



; das $\bar{d}$ des Cembalo III. wird durch Violino II. bestätigt, wir eliminirten deshalb das $\bar{\bar{e}}$ des Cembalo II.

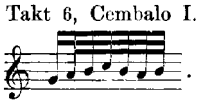
Seite 59, Takt 3, Cembalo II. und III., dreizehnte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1: A, nach den übrigen Vorlagen: G; wir zogen letztere Lesart vor.

Seite 59, Takt 4, Viola, erstes Achtel, nach allen Vorlagen: $\bar{g}$; wegen des gleichzeitigen $\bar{a}$ des Cembalo III. änderten wir $\bar{g}$ in $\bar{d}$.

Seite 61, Takt 5, Cembalo III., viertes Achtel der Unterstimme, nach Vorlage 1 und 7: $\bar{e}$, nach den übrigen Vorlagen: $\bar{a}$; —

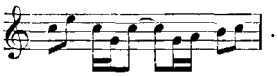
Seite 62, Takt 2, Cembalo I., neunte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1: h, nach den übrigen Vorlagen: g; —

Seite 62, Takt 3, Cembalo II., die drei letzten Achtel der Unterstimme, nach Vorlage 1: $\bar{e}\ h\ g$, nach den übrigen Vorlagen: $\bar{g}\ \bar{d}\ h$; in allen drei Fällen empfiehlt sich die Lesart der Vorlage 1 nicht.

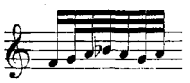
Seite 62, Takt 6, Cembalo I., zweites Viertel der Unterstimme, nach Vorlage 3 die Variante:  .

Seite 63, Takt 1, Violino II., fünfte Note, nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7: $\bar{c}$; wegen der besseren Einführung in die Mittelstimme wurde $\bar{c}$ in $\bar{a}$ geändert; nach Vorlage 3 geht Violino II. den ganzen Takt hindurch unisono mit Violino I.

Seite 63, Takt 5, Cembalo III., die Oberstimme, nach Vorlage 3 die Variante:



Seite 65, Takt 1, Cembalo I., zweites Viertel der Unterstimme, nach Vorlage 3 die Variante:



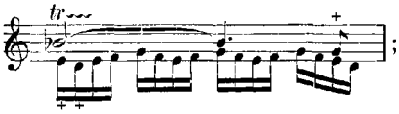
Seite 67, Takt 2, Cembalo I., letzte Note der Unterstimme, nach allen Vorlagen: *e*, wurde in *d* geändert; vergleiche die Unterstimme des Cembalo II. und III.

Seite 67, Takt 4, Cembalo I., vierte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7: $\overline{d}$, nach Vorlage 3: *a*; wir schlossen uns letzterer Lesart an.

Seite 68, Takt 2, Cembalo III., achtes Achtel des oberen Systemes, nach allen Vorlagen: $\overline{c}$-$\overline{e}$-$\overline{a}$; zur Vermeidung des Sprunges zum folgenden Takte hin wechselten wir die Lage des Accordes und notirten denselben als: $\overline{a}$-$\overline{c}$-$\overline{e}$.

Seite 68, Takt 3, Cembalo I., der erste Accord der Oberstimme ist in den Vorlagen theils als: $\overline{a}$-$\overline{fis}$-$\overline{a}$, theils als $\overline{h}$-$\overline{fis}$-$\overline{a}$ geschrieben; wir erlaubten uns zur Fortführung des vorhergehenden Accordes $\overline{a}$ und $\overline{h}$ beizubehalten.

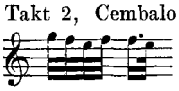
Seite 69, Takt 2, Cembalo I., nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7:



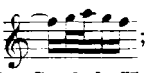
; nach Analogie des vorhergehenden Taktes in der Stimme des Cembalo III. sowie des folgenden Taktes in der Stimme des Cembalo II. sind die mit einem + versehenen Noten verschrieben: das achte Achtel der Oberstimme muss $\overline{c}$, die beiden ersten Noten der Unterstimme müssen $\overline{g}$ $\overline{f}$ heissen. Vorlage 3 giebt die richtige Lesart.

Seite 69, Takt 3 und 4, die Stielung des Contrabasses in den vierten Vierteln ist der Vorlage 3 entnommen.

Seite 75, Takt 2, Cembalo I., viertes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 3 die Variante:



Seite 75, Takt 4, Cembalo I., oberhalb der siebenten Note der Oberstimme nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7 ein Zeichen, wie ein aufrechtstehender Doppelschlag aussehend; die Bindung spricht dagegen, dass eine Verzierung gedacht gewesen, das Zeichen wurde fortgelassen.

Seite 77, Takt 6, Cembalo III., viertes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 1:  ; wir folgten den übrigen Vorlagen. Vergleiche den vorhergehenden Takt des Cembalo II.

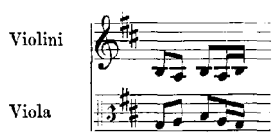
Im *Adagio* sind nach Vorlage 3 zwei anzuzweifelnde Balkenunterlagen zu verzeichnen:

1) Seite 79, Takt 2, Cembalo I., viertes Viertel der Oberstimme: ; vergleiche den vorhergehenden Takt.

2) Seite 80, Takt 4, Cembalo I., drittes Viertel der Oberstimme: ; das $\overline{e}$ der Viola spricht gegen diese Lesart.

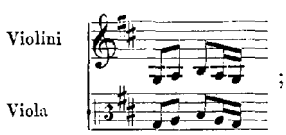
Seite 82, Takt 2, Violini und Viola, zweites und drittes Viertel:

1) Nach Vorlage 1
(in diesem Falle nicht transponirt):



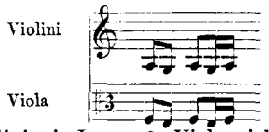
;

2) Nach Vorlage 2 und 3
(ebenfalls nicht transponirt):



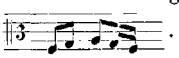
;

3) Nach Vorlage 4 und 6:



;

4) Nach Vorlage 7: Violini wie Lesart 3, Viola nicht ausgeschrieben.sonde rn mit einem Zeichen versehen, welches andeuten soll, dass sie mit dem Continuo zu gehen habe.

Betrachten wir zuerst Lesart 3, so ist die Stimme der Viola unzweifelhaft falsch, nach dem im ganzen Adagio durchgeführten Hauptmotiv müsste sie heissen:  . Die Abweichung vom Hauptmotiv in der Stimme der Violinen erklärt sich dadurch, dass für den Ton *f*, den die Violinen nicht haben, der Ton *a* substituirt worden ist. Diese Änderung des Motivs mag die Veranlassung gegeben haben, dass man das ganze Concert einen Ton höher nach *D* transponirt hat, um auf diese Weise, wie Lesart 2 zeigt, die Ursprünglichkeit des Motivs wiederherzustellen. Die Violinstimme der Lesart 1 bestätigt, dass eine Transposition des Werkes von *C* nach *D*, und nicht umgekehrt, stattgefunden hat, denn die erste, dritte und fünfte Note «*h*» können nur dadurch erklärt werden, dass dem Copist eine Abschrift in *C* vorgelegen hat, die er, was wenigstens diesen Fall betrifft, mechanisch einen Ton höher gelegt hat. Angenommen, die Originaltonart des Werkes wäre *D* gewesen, so wüssten wir auch nicht einen einzigen Grund aufzufinden, weshalb man es hätte nach *C* transponiren sollen.

Ferner sei erwähnt, dass der in den *D*-Ausgaben vorkommende Ton $\overline{\overline{e}}$ (Seite 64, Takt 1, Cembalo II., vierzehnte Note) uns als Urtext höchst bedenklich erscheint. Der höchste Ton in den Cembalostimmen Bach's schwankt zwischen $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{\overline{d}}$; $\overline{\overline{e}}$ wird erreicht im ersten Theil des Wohltemperirten Clavieres (im zweiten kommt im Praeludium XVII, Takt 68 einmal $\overline{\overline{des}}$ vor), in den englischen und französischen Suiten, in den 15 Inventionen und 15 Sinfonien etc., $\overline{\overline{d}}$ dagegen in den 6 Partiten, Kammerconcerten etc. Soweit unsere Kenntniss reicht, machen hiervon Ausnahmen die Cembalostimmen der Suite für Clavier und Violine (Jahrgang IX), in welcher der Ton $\overline{\overline{e}}$, und des Concertes für Flöte, Violine und Clavier etc. (Jahrgang XVII Nr. 8), in welchem sogar der Ton $\overline{\overline{f}}$ vorkommt. Dieses vorausgeschickt, möge eine Betrachtung der von Bach für Cembalo umgearbeiteten Werke eigener und fremder Composition in Bezug auf die Tonhöhe folgen. Vergleichen wir

1) die Violinconcerte Bach's in A moll, E dur und D moll (Jahrgang XXI[1] Nr. 1, 2, 3) mit den Umarbeitungen für Clavier in G moll, D dur und C moll (Jahrgang XVII Nr. 7. 3 und XXI[2] Nr. 3),
2) die Violinconcerte Antonio Vivaldi's in E dur, G dur, B dur und H moll (Opus 3 Nr. 12, Nr. 3, Opus 4 Nr. 1, Opus 3 Nr. 10) mit den Umarbeitungen Bach's für Clavier in C dur, F dur, G dur und A moll (Peters'sche Bachausgabe Nr. 217 Concert 5, 7, 9 und Nr. 260), so sind diese Concerte sämmtlich abwärts transponirt worden, zum Theil aus dem Grunde, um den Ton $\overline{\overline{e}}$ zu vermeiden. Es ist kaum anzunehmen, dass Bach bei dem uns vorliegenden Concerte den Ton $\overline{\overline{e}}$ eingeführt haben sollte, den er anderwärts absichtlich meidet*).

*) J. Adlung schreibt in seiner Musica mechanica organoedi (II. Band § 573. Berlin, 1768) über den Tonumfang der Cembali: «Nach Praetorii Zeit hat sich das Clavier der Orgeln sehr geändert, und diese Veränderung hat sich auch mit andern Instrumenten, die Claviere haben, zugetragen, wie man denn schon längst die Clavichordien von *C* bis $\overline{\overline{c}}$ gemacht mit allen Semitoniis, oder besser zu reden, mit allen clavibus chromaticis. Nach und nach hat man das Clavier immer mehr erweitert, und oben zwar wenig, etwann das $\overline{\overline{d}}$ (doch gar selten) unten aber noch viel claves eingerückt, und werden etliche gar bis ins 16füssige *C* gemacht, dass man also oft 5 ganze Oktaven drauf hat.» Der Tonumfang unserer heutigen Flügel hat sich nach und nach erweitert; Haydn, Mozart und Beethoven in seinen ersten Werken überschreiten $\overline{\overline{f}}$ nicht. Derselbe Prozess mag sich zu Bach's Zeiten mit den Cembali vollzogen haben. Wir glauben keine Zufälligkeit, sondern eine gebotene Nothwendigkeit darin zu erblicken, wenn in einzelnen Sammelwerken $\overline{\overline{e}}$, in anderen $\overline{\overline{d}}$ als höchster Ton erscheint: zuerst hat Bach ein bis $\overline{\overline{c}}$, dann ein bis $\overline{\overline{d}}$ reichendes Cembalo zur Verfügung gestanden. In späterer Zeit müssen die Instru-

Seite 83, Takt 1, nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7 eine Fermate auf der ersten Note sämmtlicher Stimmen, nach Vorlage 3 fehlt sie. Eine Fermate auf der ersten Note des Cembalo I. bei der Balkenunterlage ist undenkbar, auf der dritten Note ist sie möglich. Es galt zu entscheiden, ob das Gebälk in zu ändern, oder ob die Fermate fortzulassen sei. In Anbetracht, dass in ersterem Falle die Überleitung zum Folgenden verloren gehen würde, entschlossen wir uns, der Vorlage 3 zu folgen.

Seite 83, Takt 6, Cembalo III., letzte Note der Oberstimme, nach Vorlage 6: $\bar{d}$; wir folgten den übrigen Vorlagen.

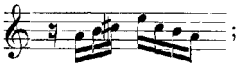
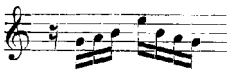
Seite 84, Takt 1, Cembalo III., erste Note der Oberstimme, nach Vorlage 5: $\bar{c}$, nach den übrigen Vorlagen: $\bar{e}$.

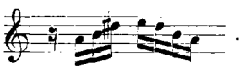
Seite 84, zweite Accolade, Takt 1: das *Allegro* hat nach Vorlage 1, 3 und 4 das Vierviertelzeichen: 𝐂, nach Vorlage 5, 6 und 7: ¢.

Seite 88, Takt 7, zweites Achtel sämmtlicher Bässe schwankt nach den Vorlagen zwischen *f* und *gis*; wir wählten letzteres.

Seite 88, Takt 10, drittes Achtel sämmtlicher Bässe nach allen Vorlagen: *Fis*, dagegen Cembalo II., viertes Achtel der Oberstimme $\bar{f}$; es scheint eine Absichtlichkeit vorzuliegen.

Seite 90, Takt 6, Cembalo III., erstes und zweites Viertel der Oberstimme:

nach Vorlage 1  ; nach Vorlage 4  ;

nach Vorlage 3, 5, 6 und 7  .

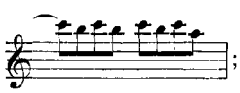
Erstere Lesart ist harmonisch undenkbar, letztere wegen der Octavenparallelen mit dem Continuo zum zweiten Viertel hin unwahrscheinlich, die mittlere die annehmbarste, weil sie in der ersten Hälfte die in der ganzen Periode angewendeten Folgen von zwei Secundenschritten innehält, auch bis auf den Ton $\bar{g}$, der befremdend ist, harmonisch passt.

Seite 92, Takt 3, Violino II. und Oberstimme des Cembalo II., vor der dritten Note $\bar{\bar{d}}$ nach Vorlage 4, 5, 6 und 7 ein ♯, nach Vorlage 1 fehlt dieses, dagegen steht vor der zweiten Note $\bar{d}$ des folgenden Taktes ein ♮. Den Ton $\bar{\bar{dis}}$ als unrichtig anzunehmen, liegt kein Grund vor, wenn er auch mit dem $\bar{d}$ der ersten Violine zusammenfällt, ebenso wie im folgenden Takte das $\bar{cis}$ mit dem $\bar{c}$. Vorlage 3 bringt das ♮ vor $\bar{\bar{d}}$ auch vor der vierten Note der ersten Violine und der Oberstimme des Cembalo I., was wohl nicht zu rechtfertigen ist.

Seite 92, Takt 10, Cembalo II., ♭ vor der dritten Note $\bar{h}$ der Oberstimme findet sich nur in der Vorlage 7; gerechtfertigt ist es nach Seite 88 Takt 5.

Seite 96, Takt 2, Cembalo II., letzte Note der Oberstimme, nach allen Vorlagen: $\bar{g}$: wir schrieben hierfür $\bar{a}$.

Seite 97, Takt 3, Cembalo I., die Oberstimme nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7:

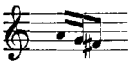
 ; nach Vorlage 3: ;

nach den Parallelstellen Seite 96 Takt 8 und Seite 97 Takt 1 der Oberstimme des Cembalo III. bz. II. wäre Vorlage 3 mit Ausnahme der zweiten Note, die $\bar{\bar{d}}$ heissen müsste, richtig. Wir änderten in diesem Sinne.

---

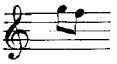
mente in grösserem Tonumfange gebaut worden sein, es finden sich im Neuen Palais bei Potsdam zwei Cembali des Königs Friedrich des Grossen, die bereits den Ton $\bar{\bar{e}}$ haben. Wilhelm Rust führt (Jahrgang IX, Seite XIV) ein Cembalo an, das sogar den Ton $\bar{\bar{f}}$ besitzt. Ob Bach ein bis $\bar{\bar{e}}$ bzw. $\bar{\bar{f}}$ reichendes Cembalo besessen, darüber ist uns freilich nichts überliefert worden, die obengenannten Ausnahmefälle sprechen aber dafür. Es ist hier nicht der Ort, es liessen sich aber vielleicht Schlüsse auf die Entstehungszeit der Cembalowerke Bach's ziehen, wenn man dieselben nach den vorhandenen obersten Tönen gruppirte.

Seite 97, Takt 3, Cembalo III., erstes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 3 die Variante:

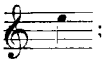


Seite 97, Takt 5, zweite Note *c* sämmtlicher Bässe wäre nach Seite 84, zweite Accolade, Takt 2 in *cis* zu verwandeln.

Seite 99, Takt 5, Violino I., viertes Viertel nach Vorlage 1, 4, 6 und 7:



; nach Vorlage 3:

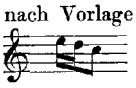


; wir entschieden uns für die Stielung der letztgenannten Lesart, nahmen jedoch an, dass die Note einen Ton zu tief gerathen sei.

Seite 100, Takt 5 und 6, Cembalo I., die ♯ vor den vierten Noten *f* sind der Vorlage 1 entnommen, in den übrigen Vorlagen fehlen sie.

Seite 100, Takt 9, Cembalo I., achte Note nach Vorlage 4, 5, 6 und 7: $\bar{g}$, nach Vorlage 1: $\bar{a}$.

Seite 102, Takt 12, Violino I., erstes Viertel, nach Vorlage 3 die Variante:

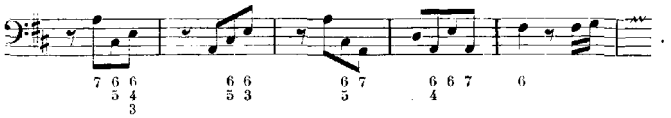


Eisenach, im September 1885.

Paul Graf Waldersee.

Berichtigung zum dreissigsten Jahrgang.

In der Cantate «*So du mit deinem Munde bekennest Jesum*» ist der Continuo Seite 109, Takt 9 bis 13 zu ändern; die Abschrift, welche als Vorlage gedient hat, ist an dieser Stelle fehlerhaft. Die Cantate «*Ich lebe mein Herze*» — sie hat der Redaction nicht vorgelegen — bringt den richtigen, also lautenden Notentext:



Concert

in D moll

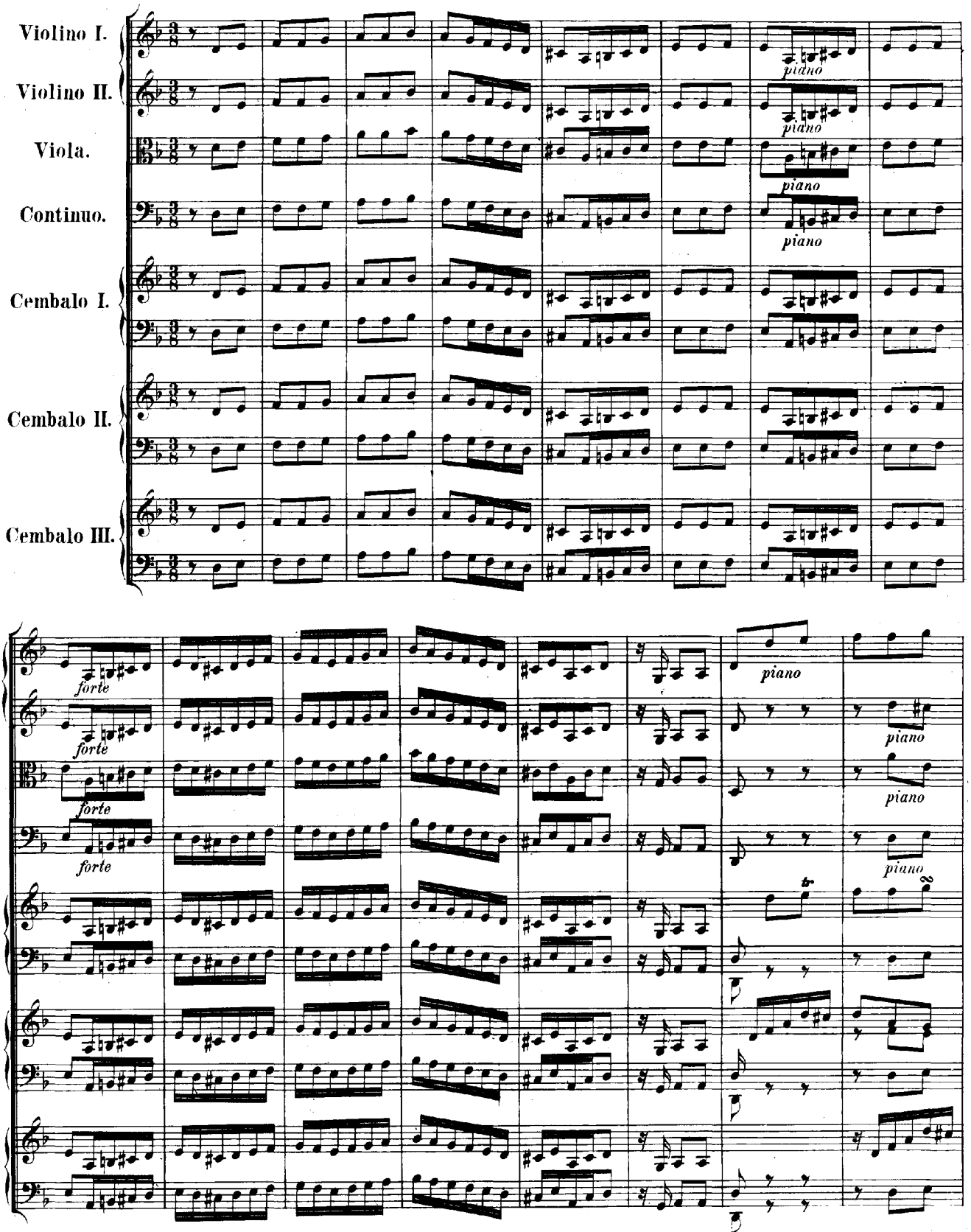
für drei Claviere

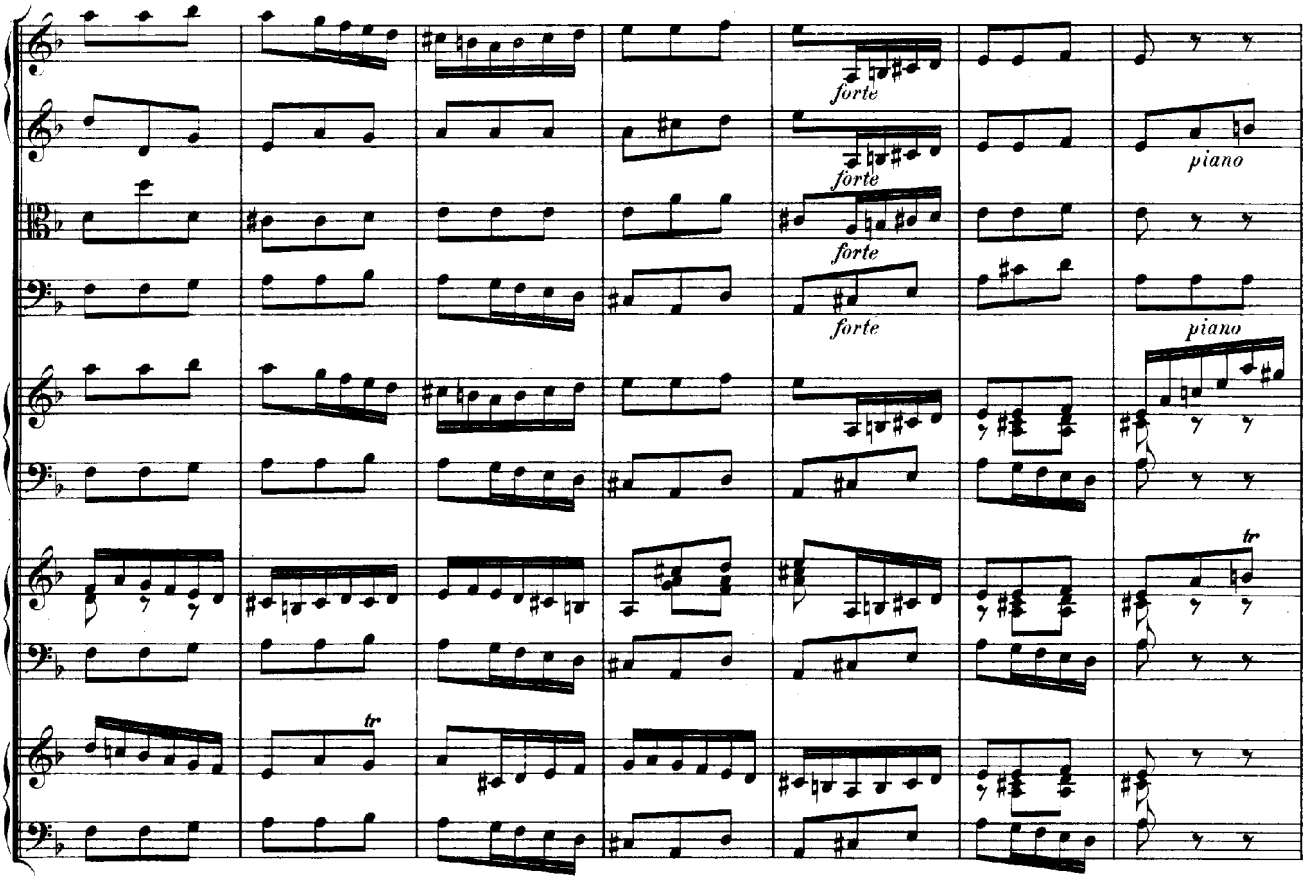
mit Begleitung von

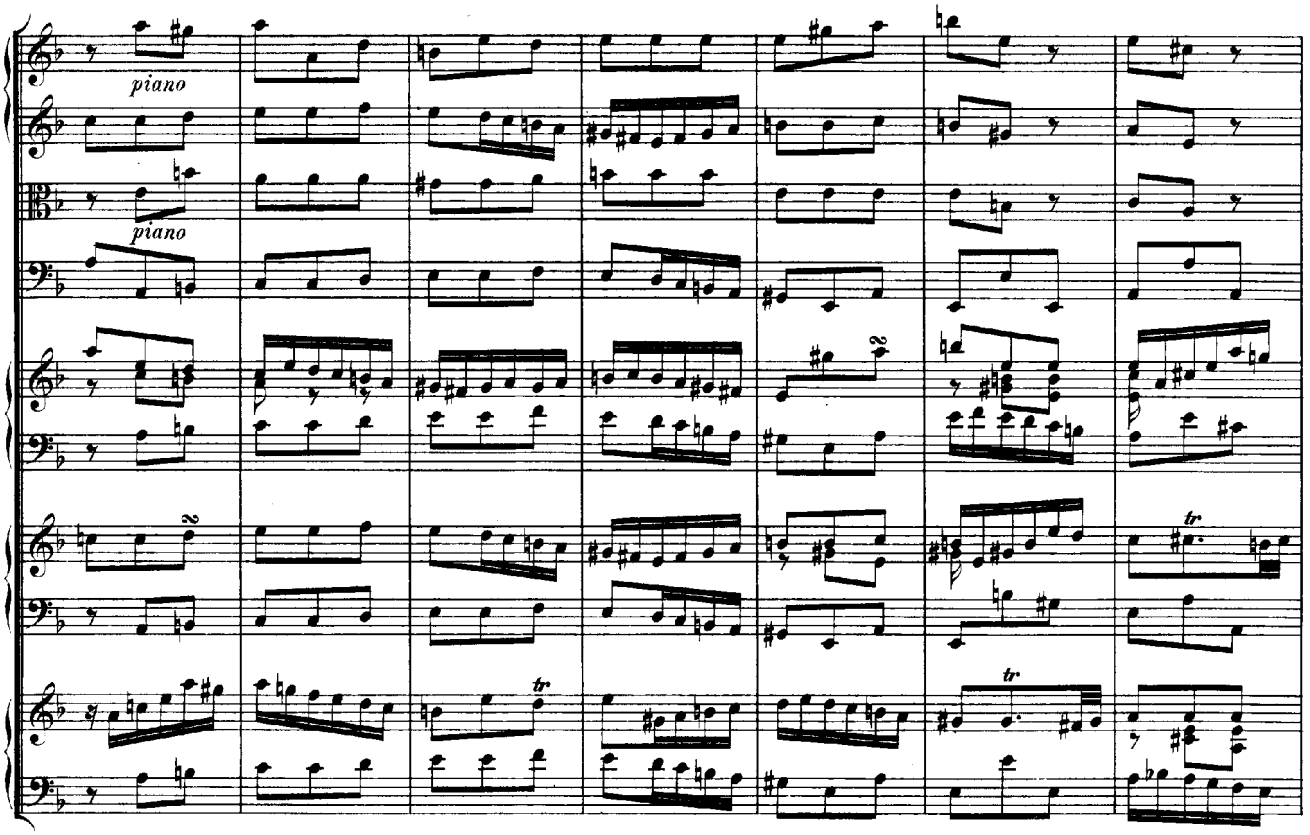
zwei Violinen, Viola und Continuo.

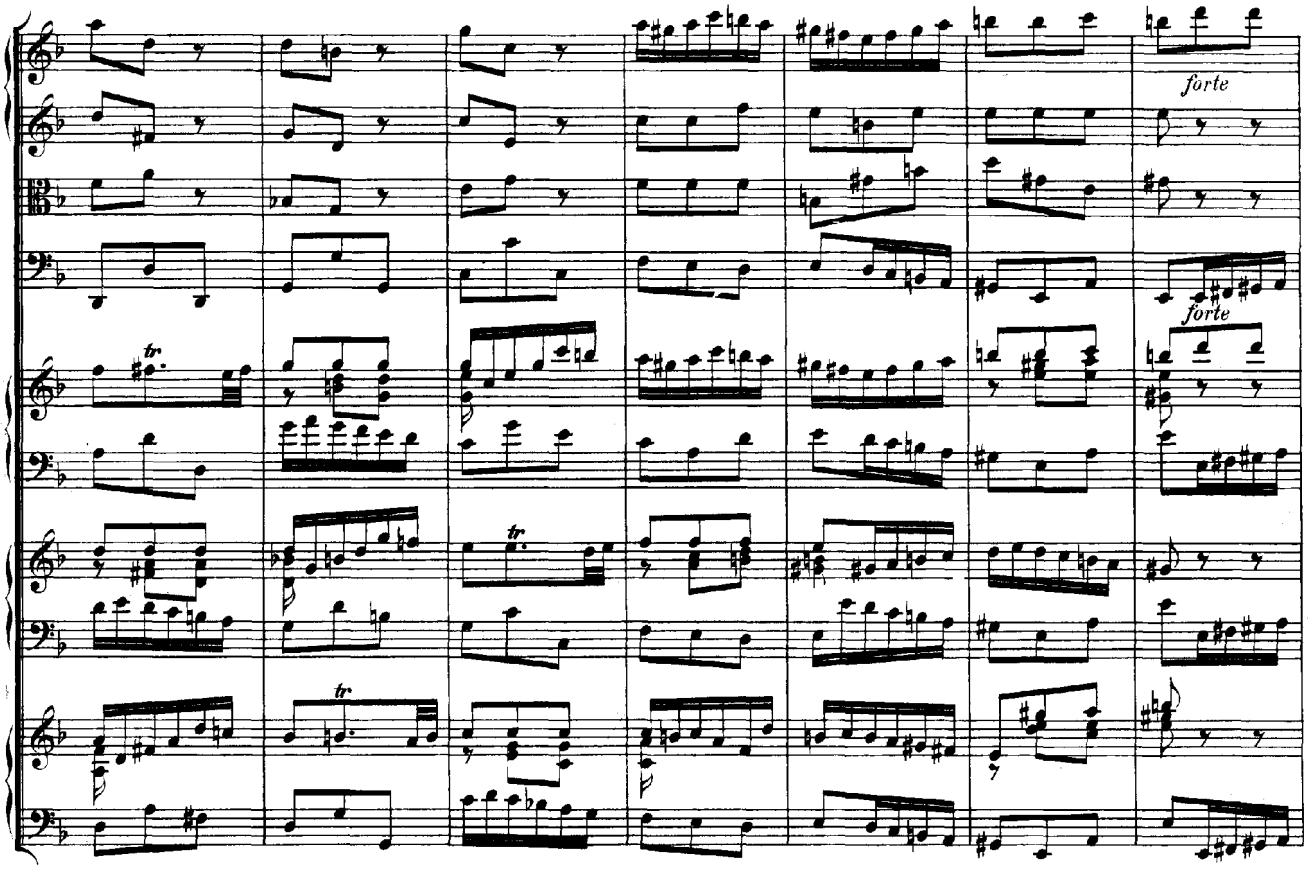
No. 1.

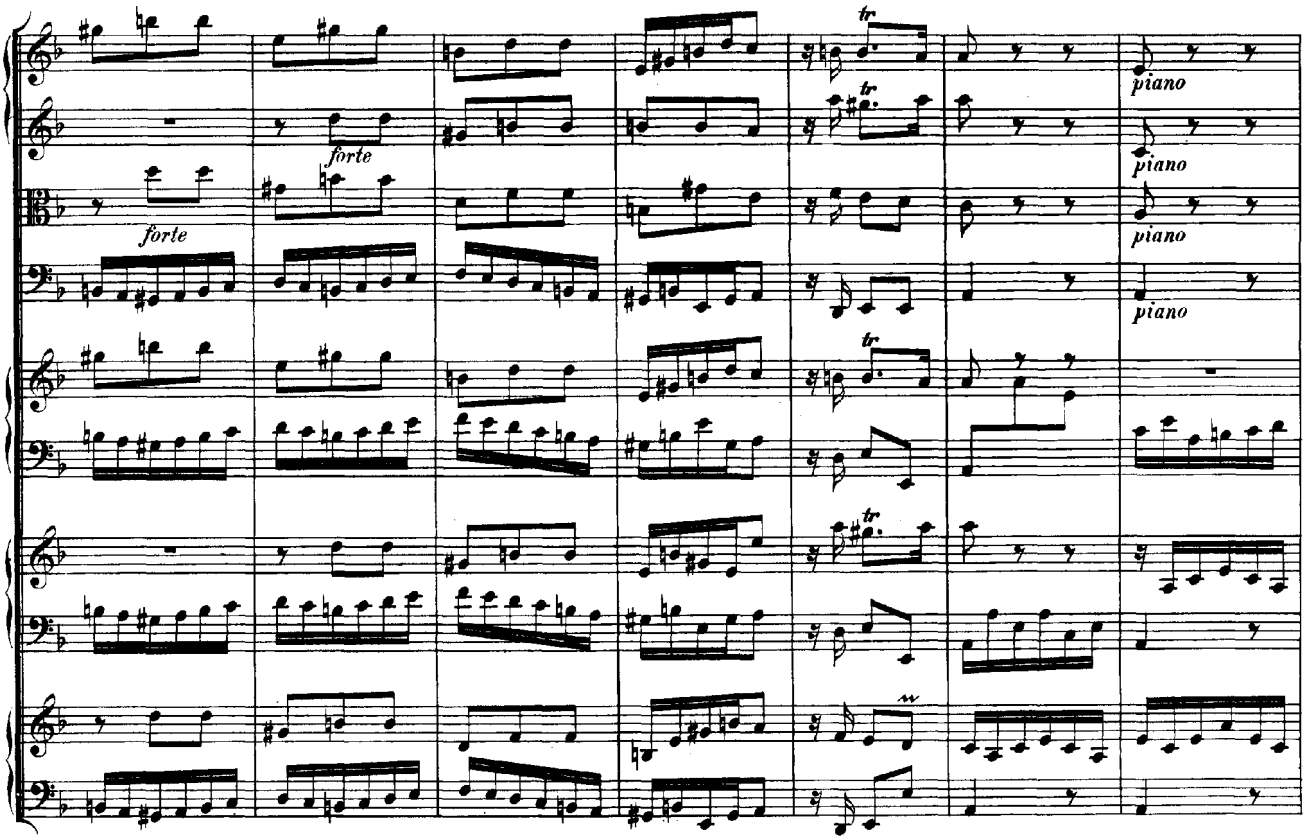
CONCERTO I.

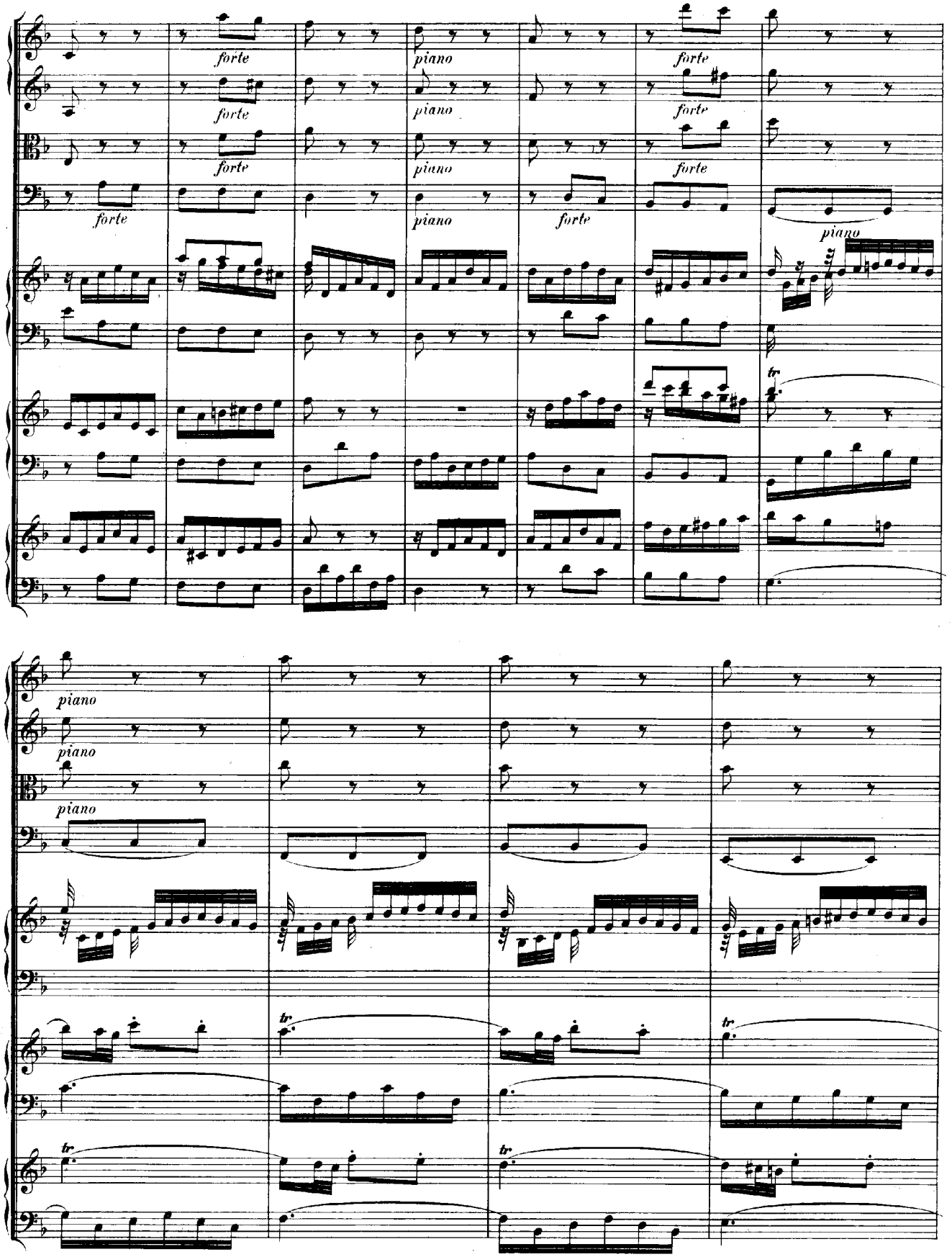

Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
Cembalo I.
Cembalo II.
Cembalo III.
piano
forte
piano

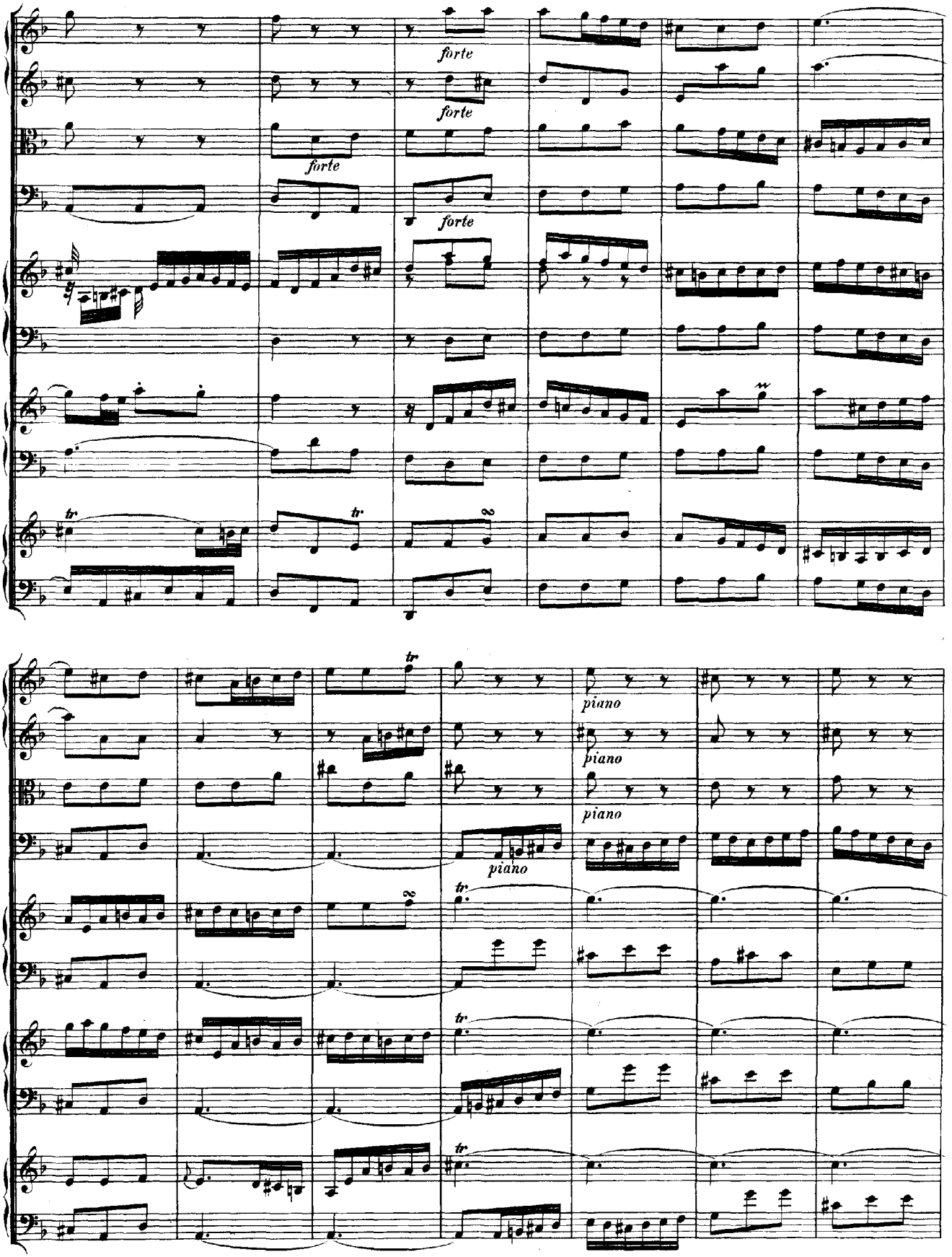

forte
forte
forte
forte
piano
piano
tr
tr

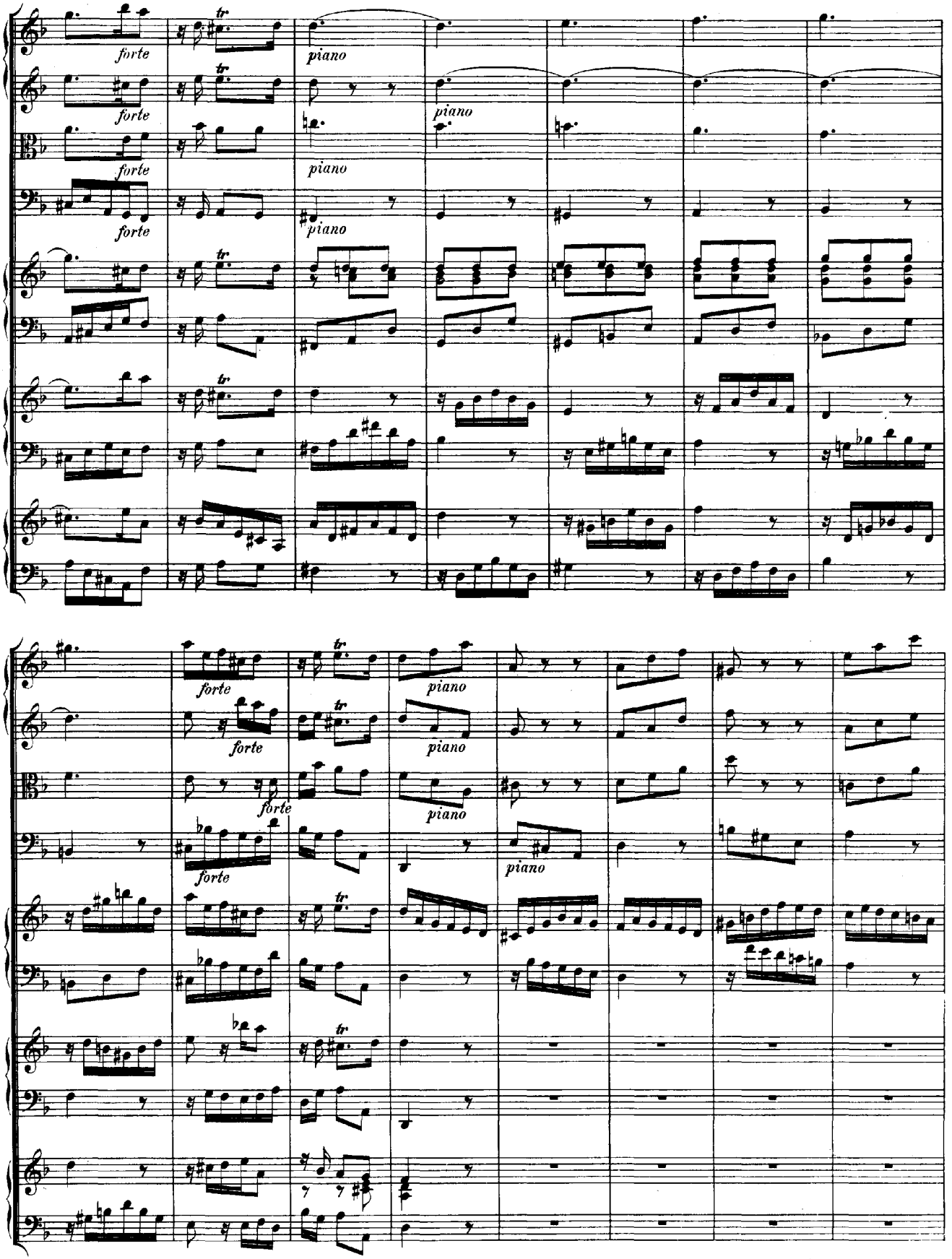

piano
piano
tr
tr
tr

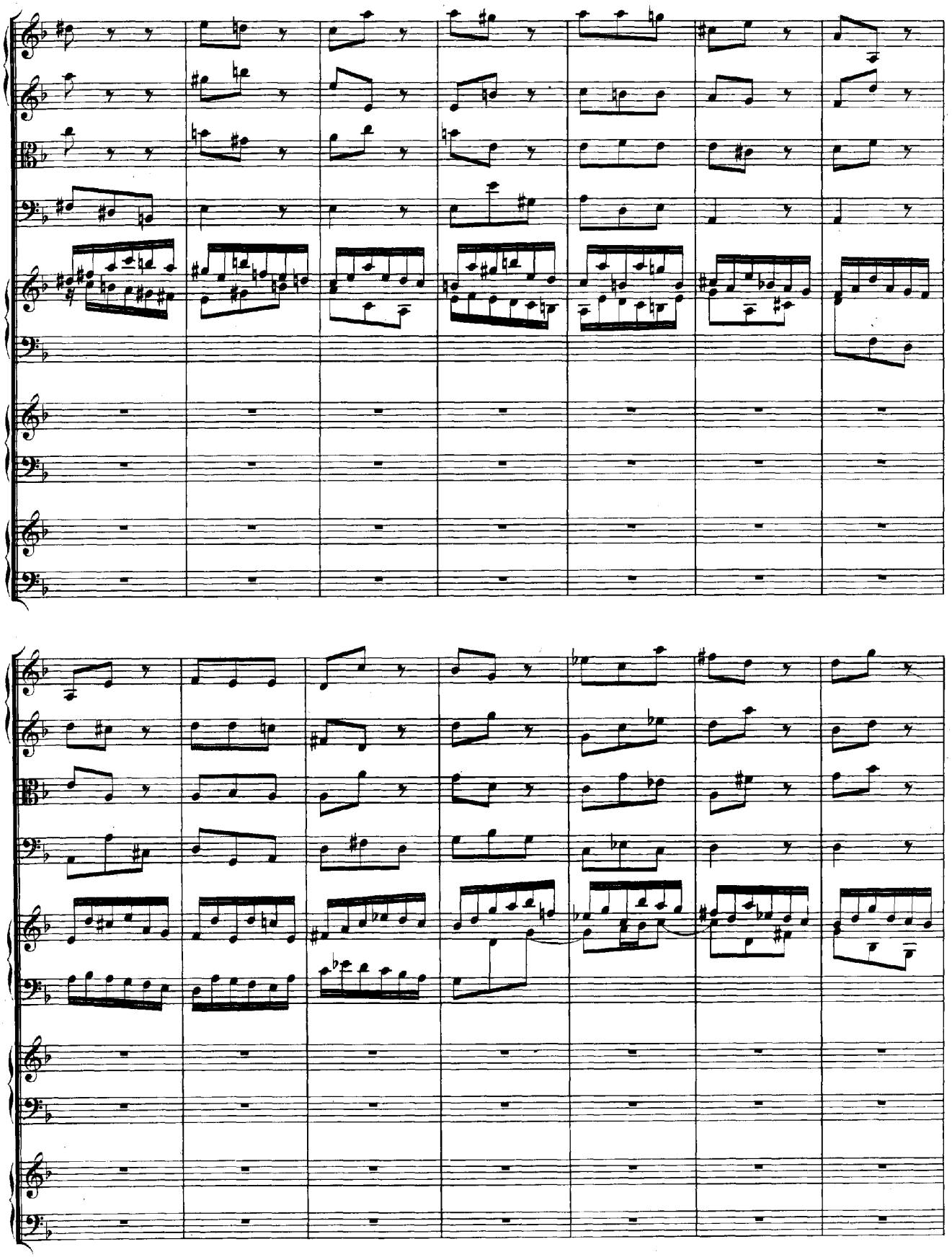

forte
forte
tr
tr
tr

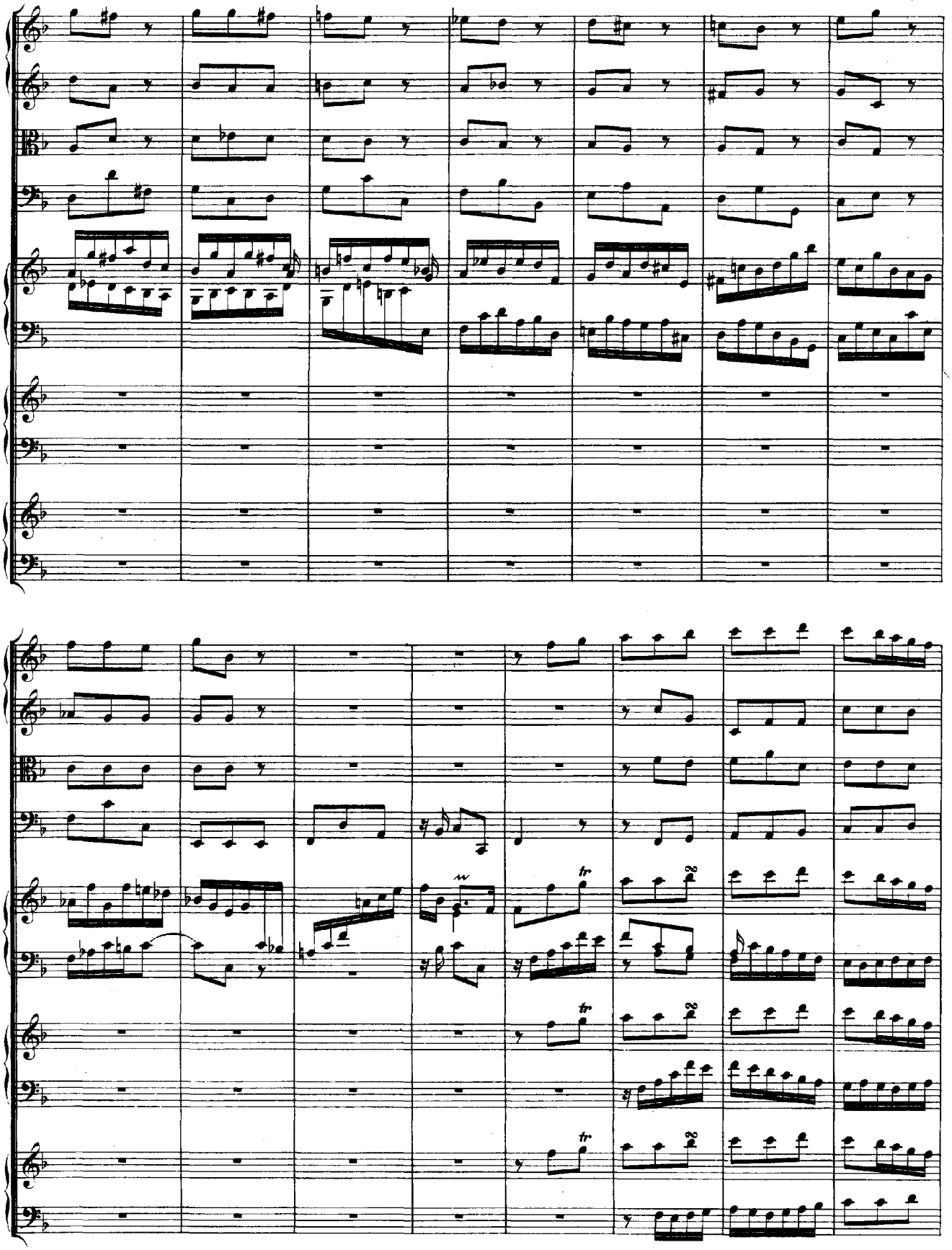

forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano
tr
tr
tr
tr

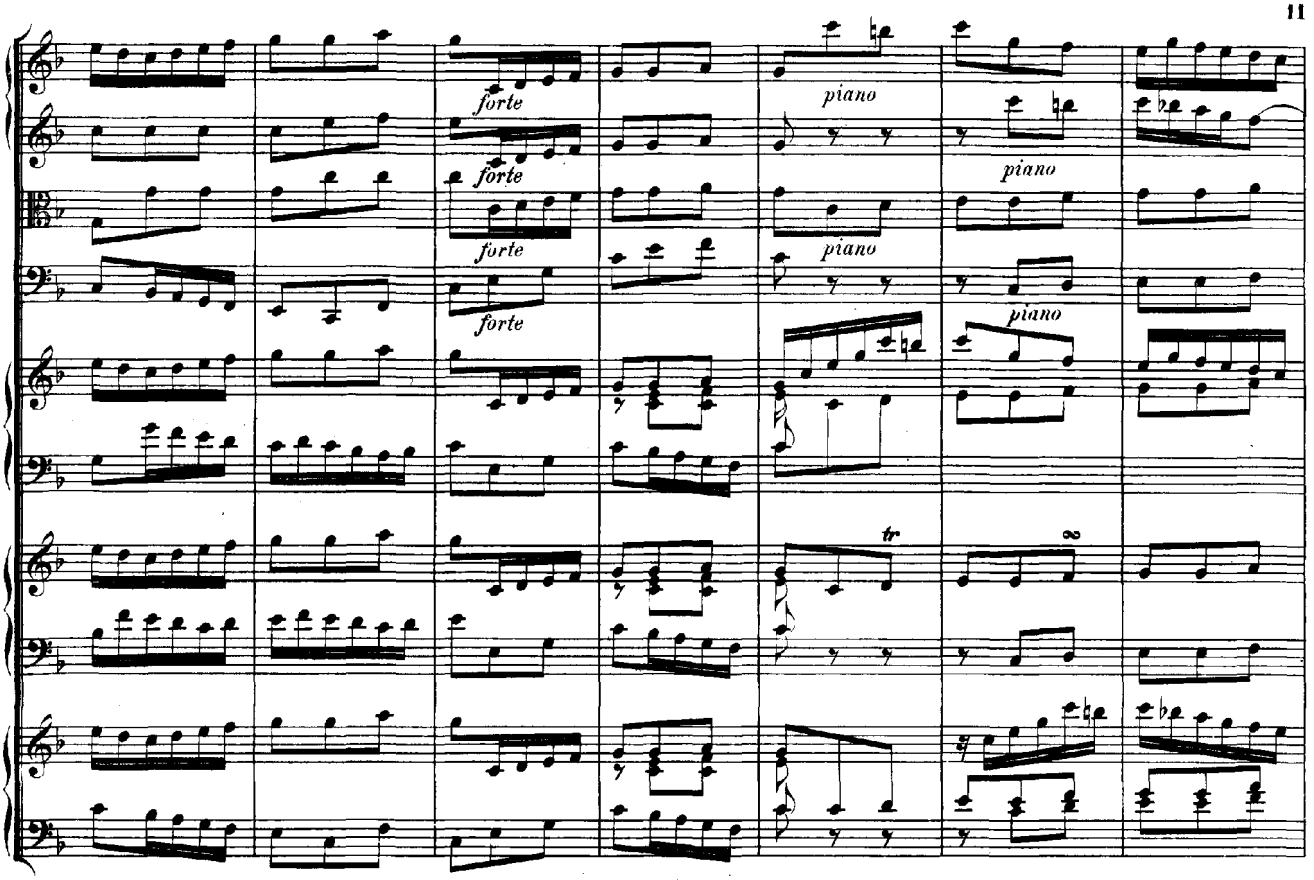

forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
tr
piano
piano
piano
tr
tr
tr
tr

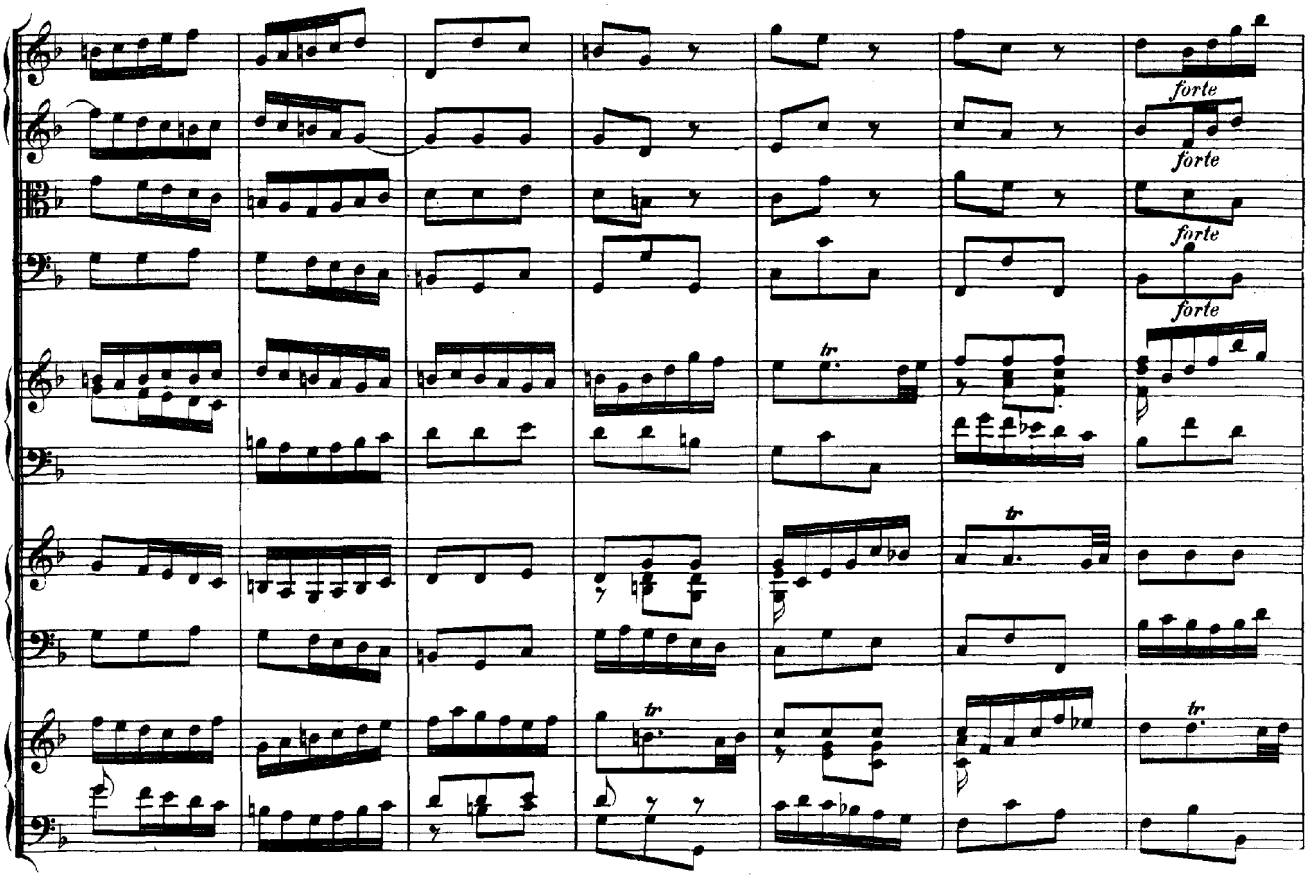

forte
forte
forte
forte
tr
tr
piano
piano
piano
piano
tr
tr
tr

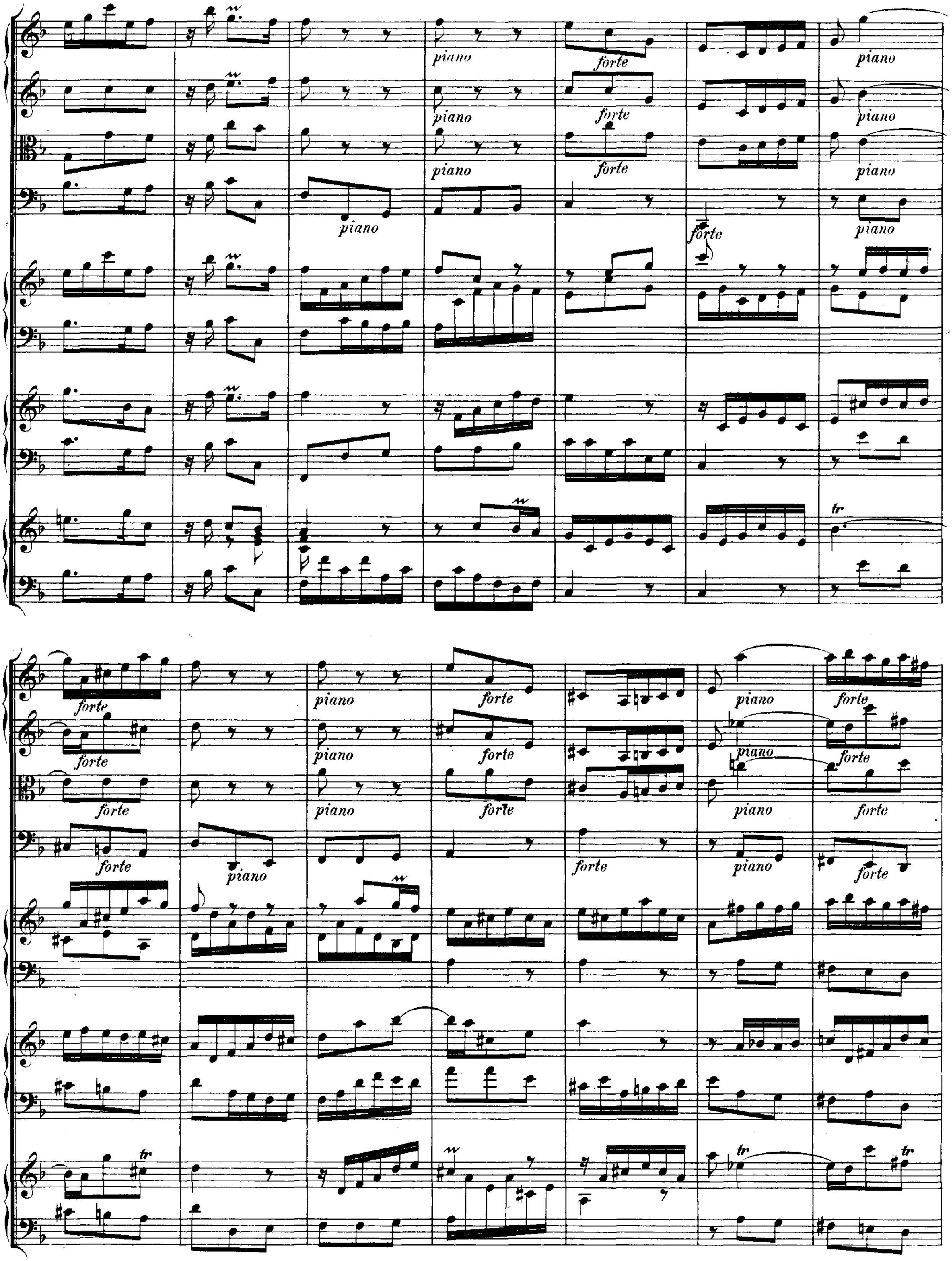

forte
piano
tr

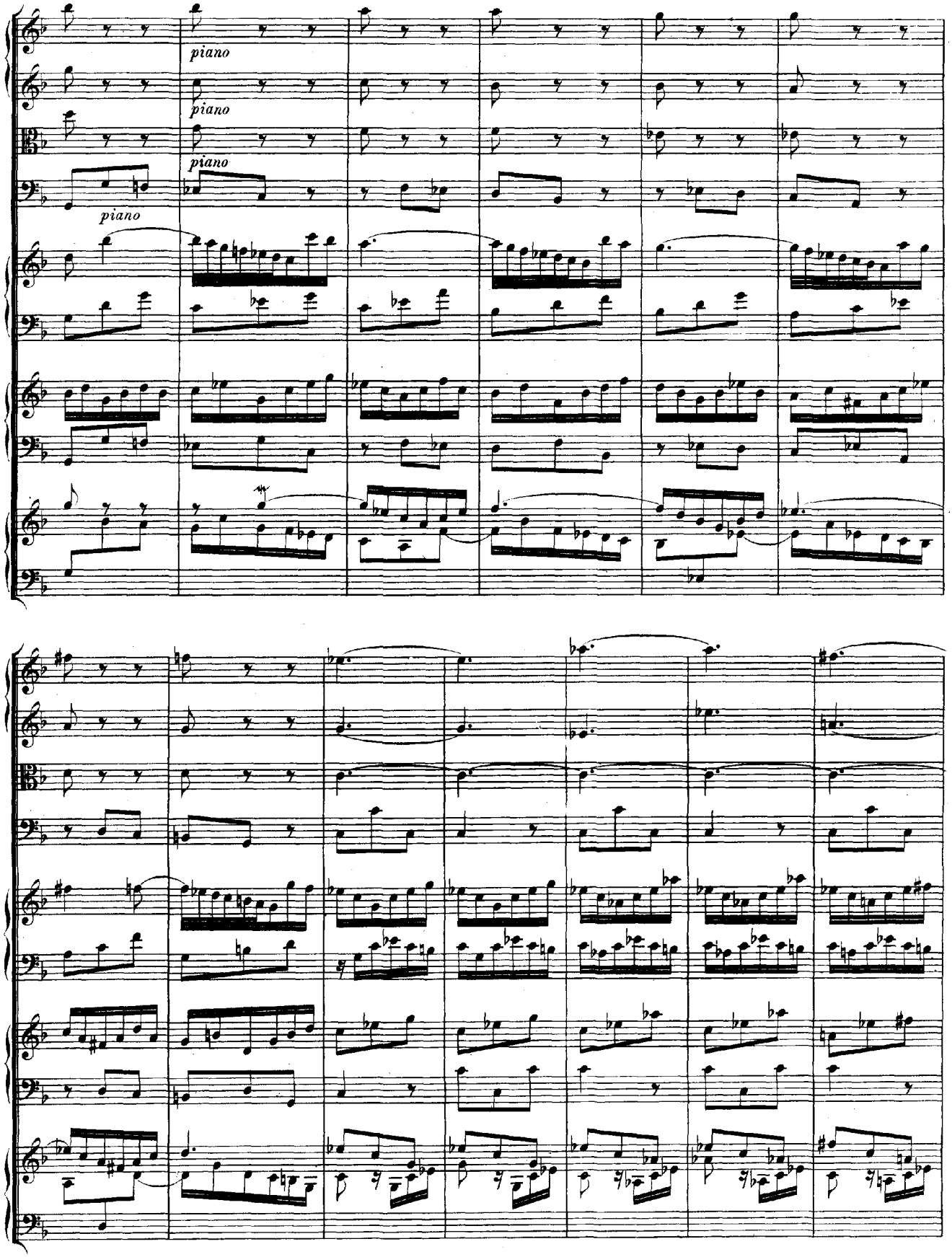


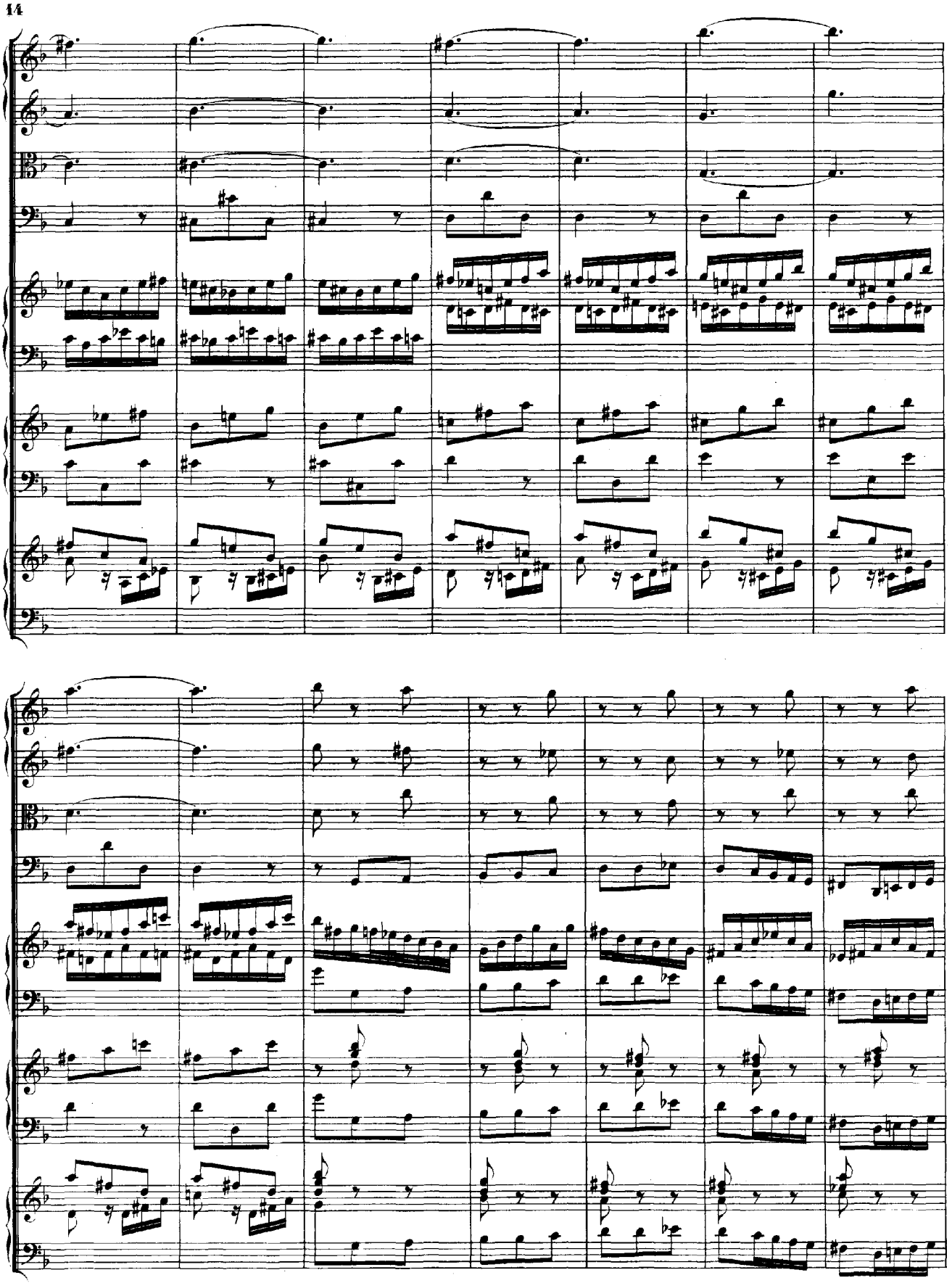


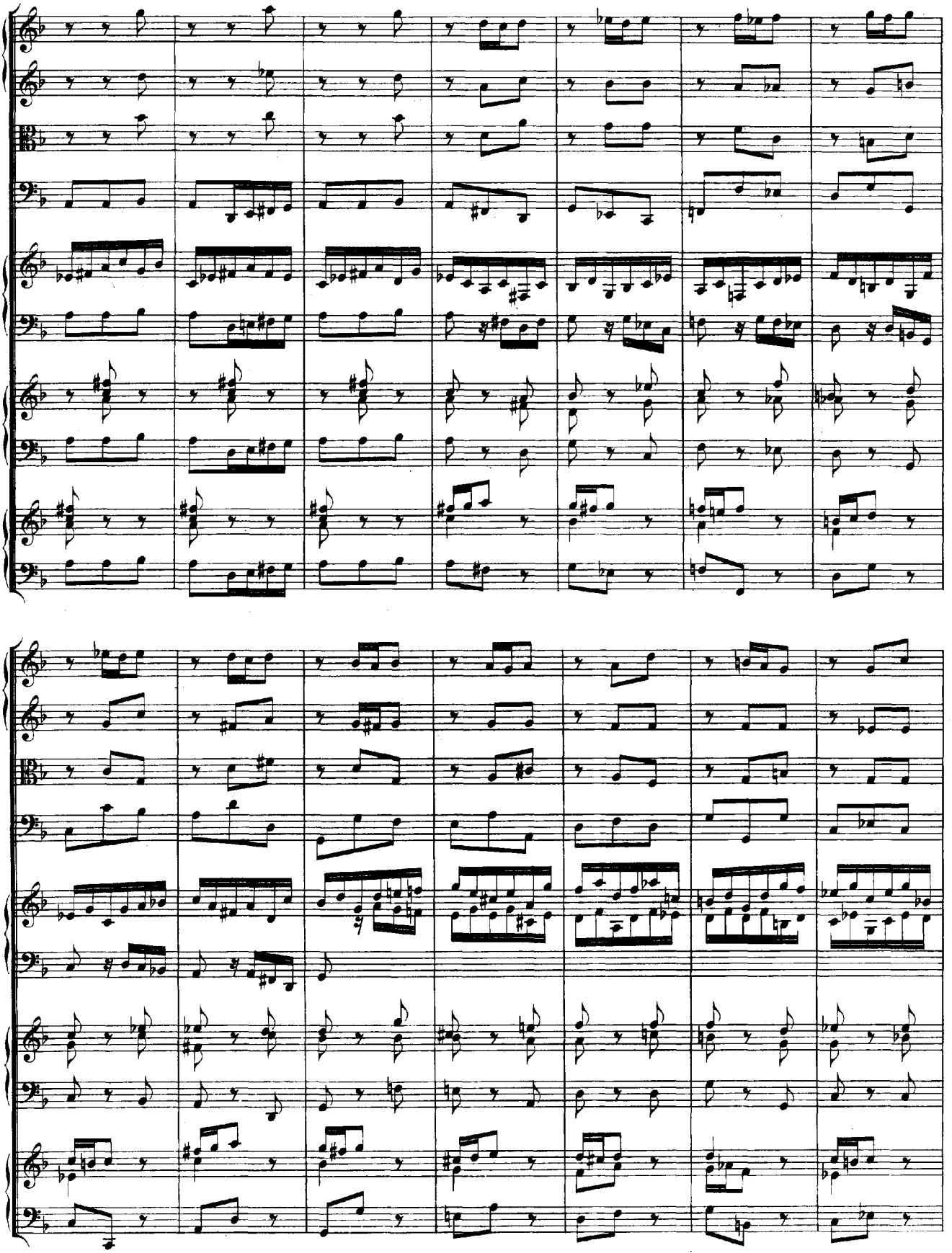

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
tr
∞

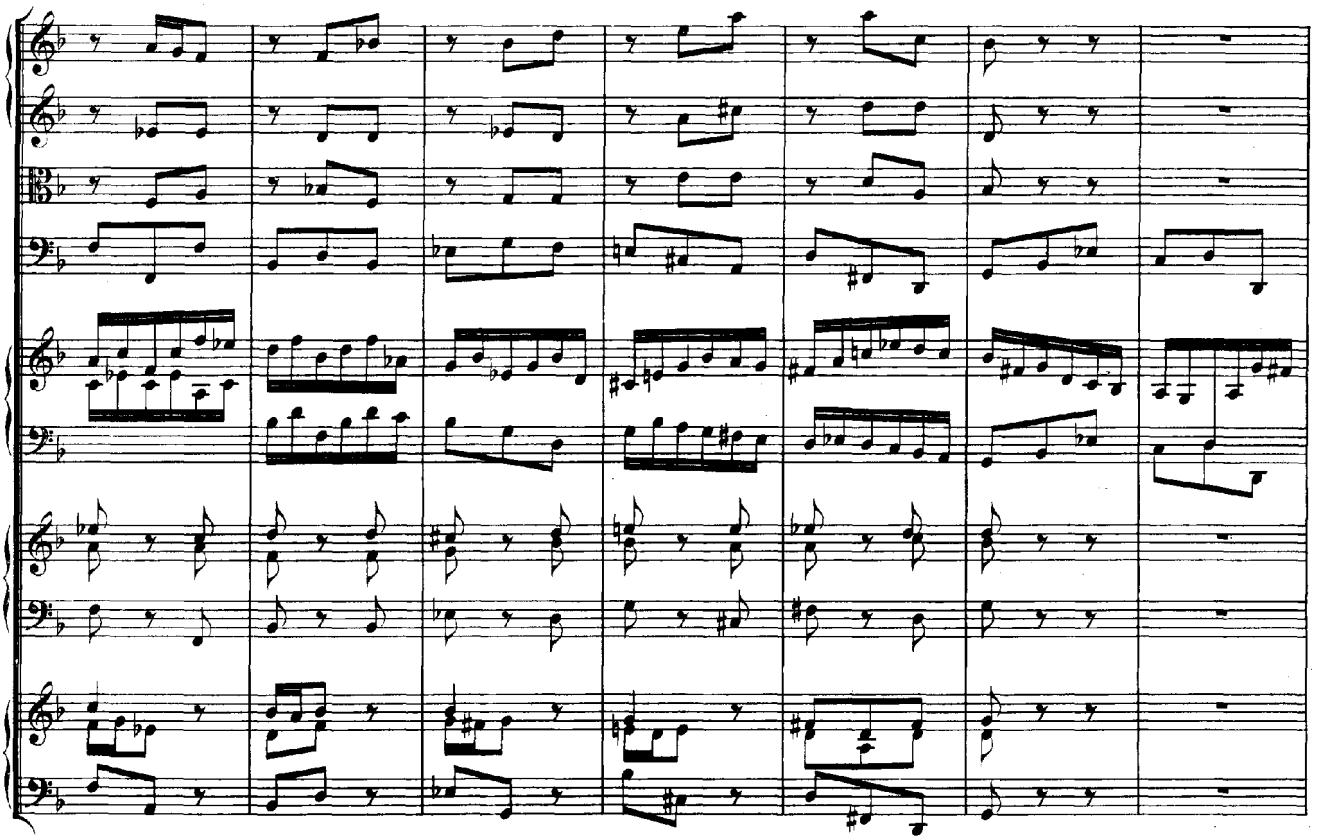

forte
forte
forte
forte
tr
tr
tr
tr

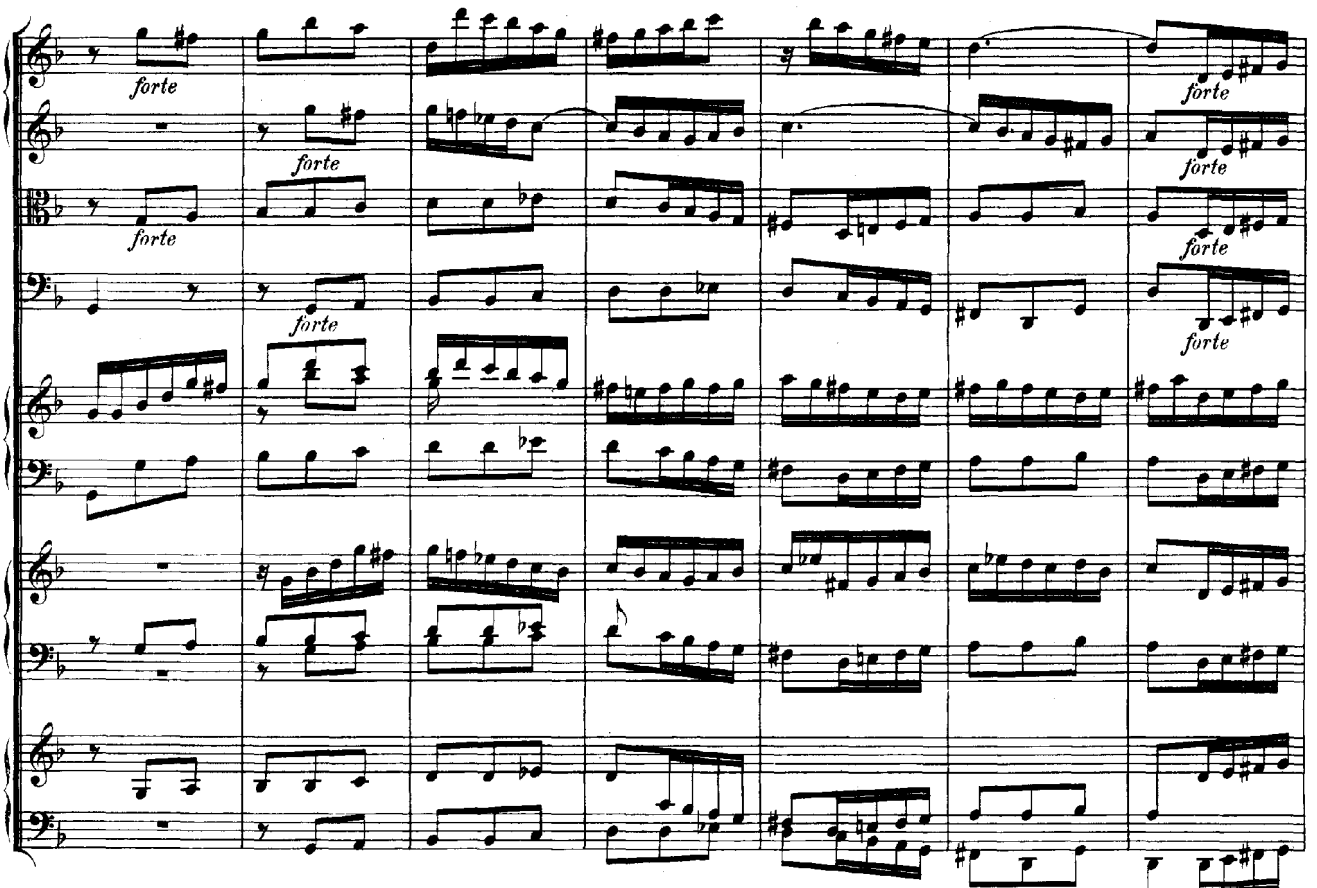

piano
forte
tr

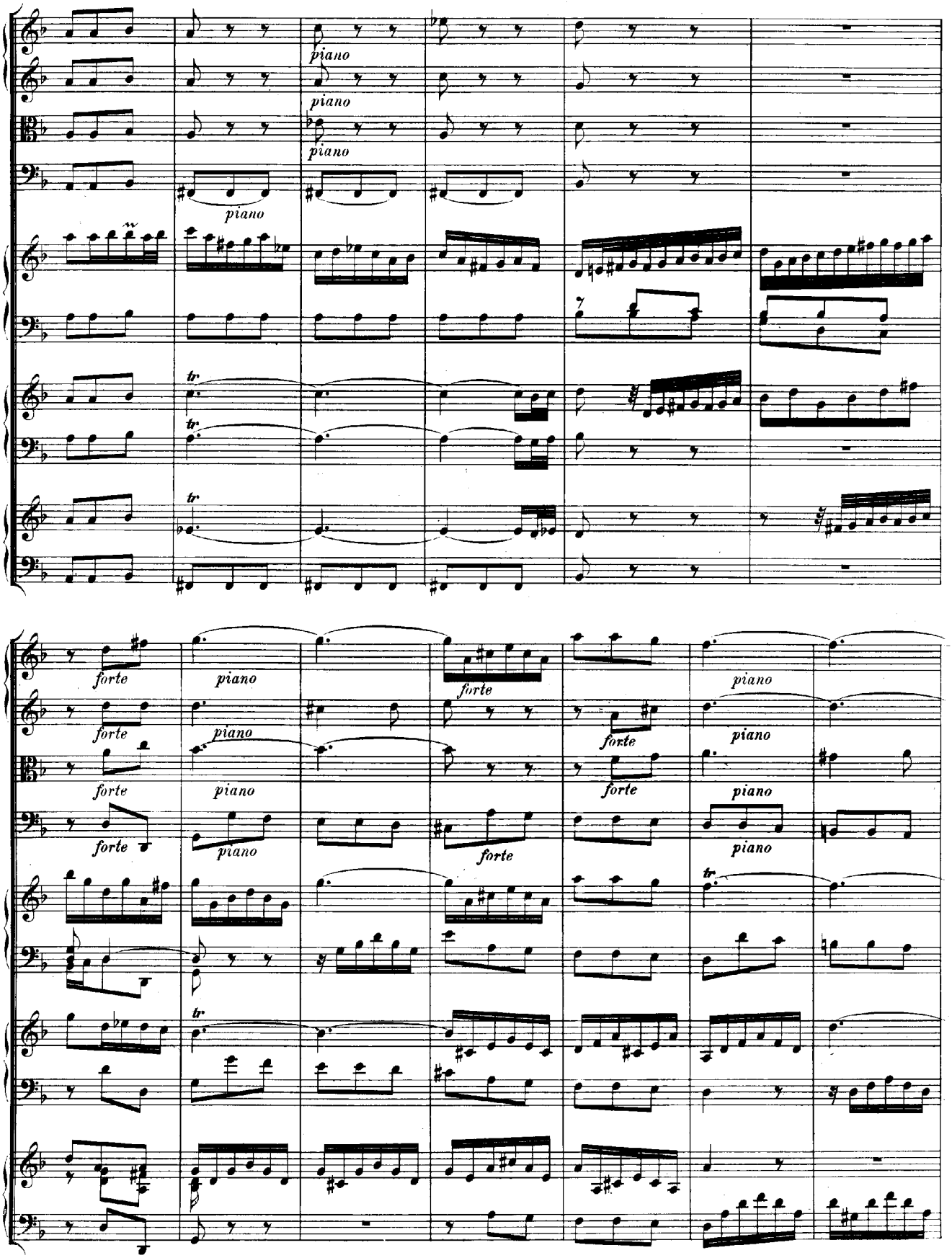

piano
piano
piano
piano

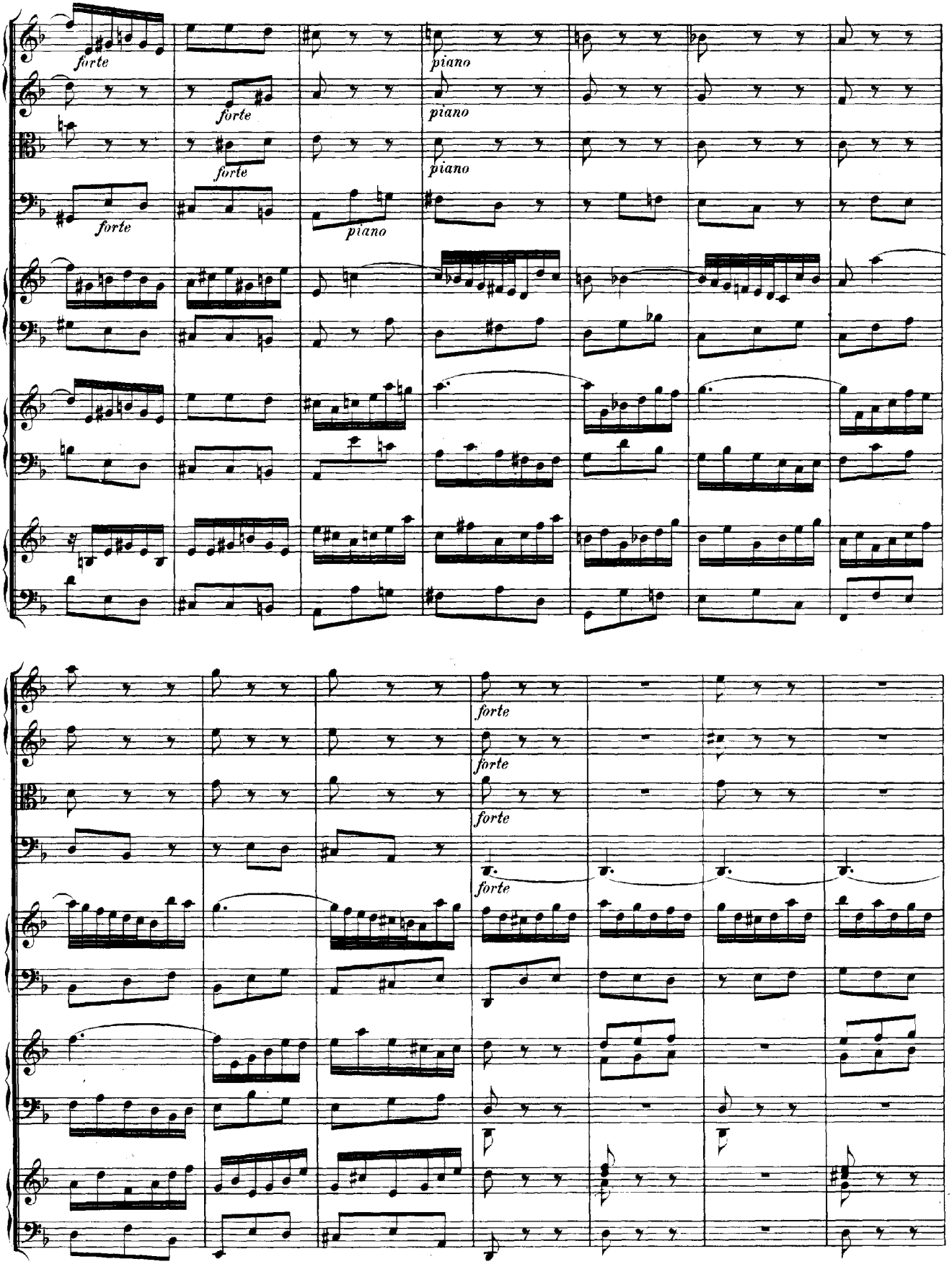


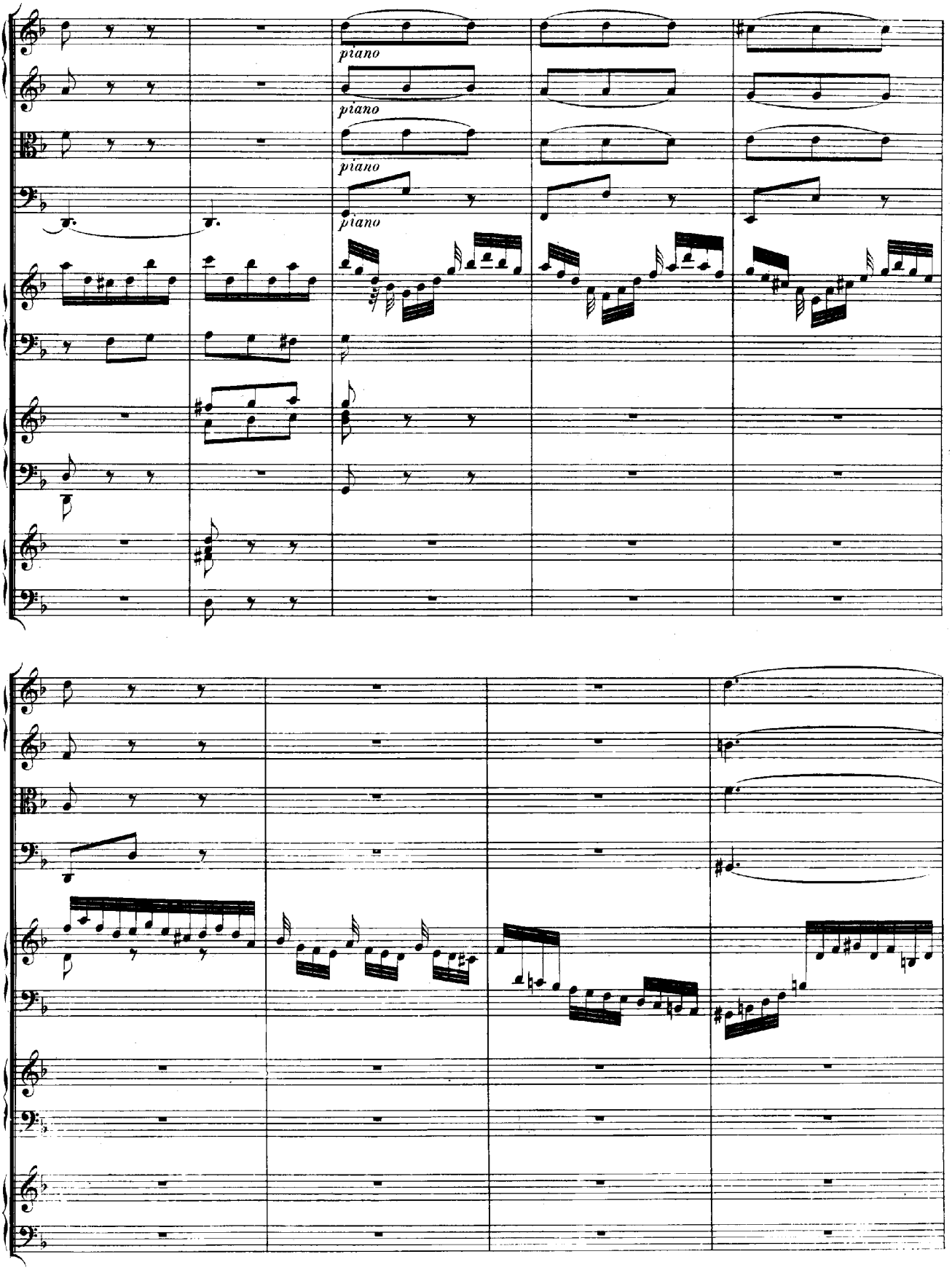


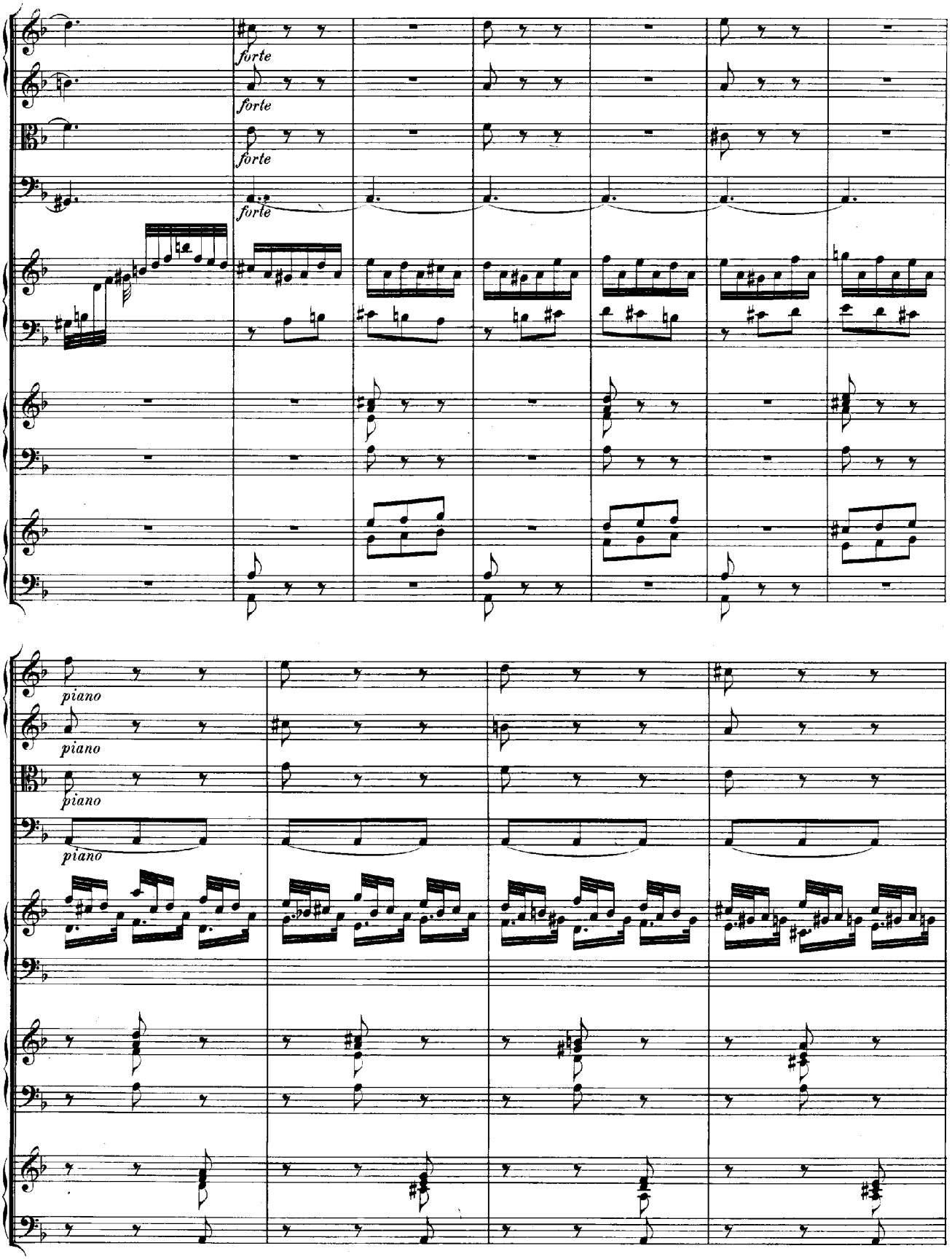


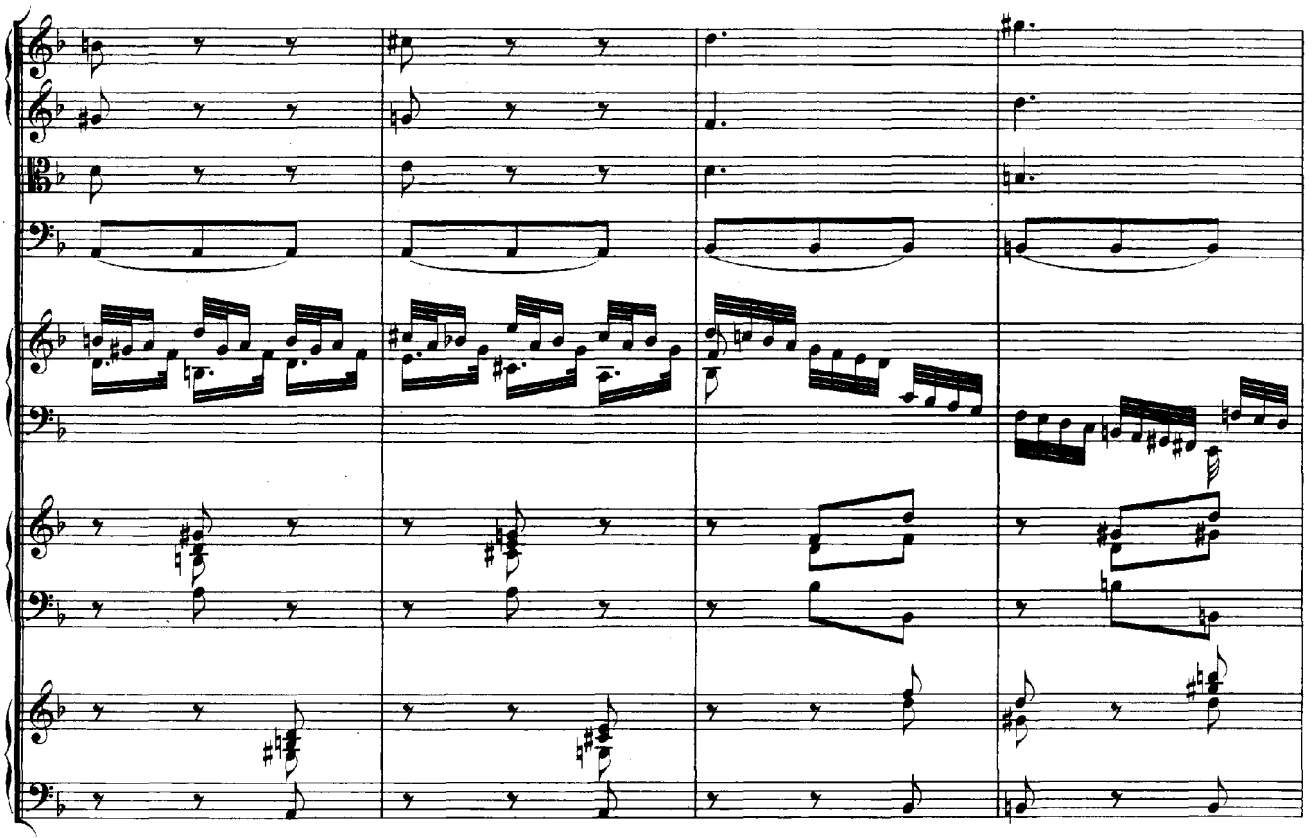

forte
forte
forte
forte
forte
forte
forte
forte
forte

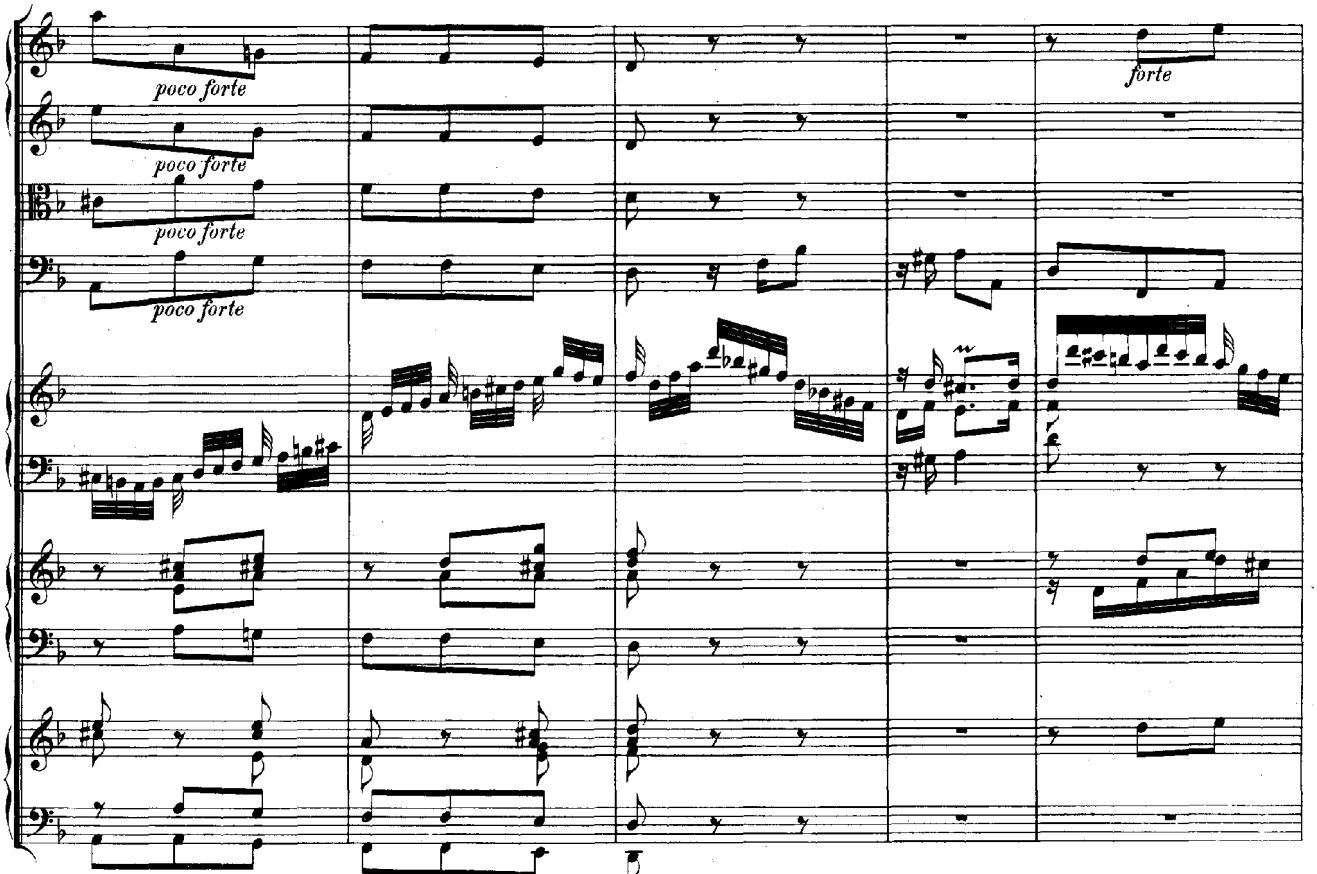

piano
piano
piano
piano
tr
tr
tr
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
tr
tr

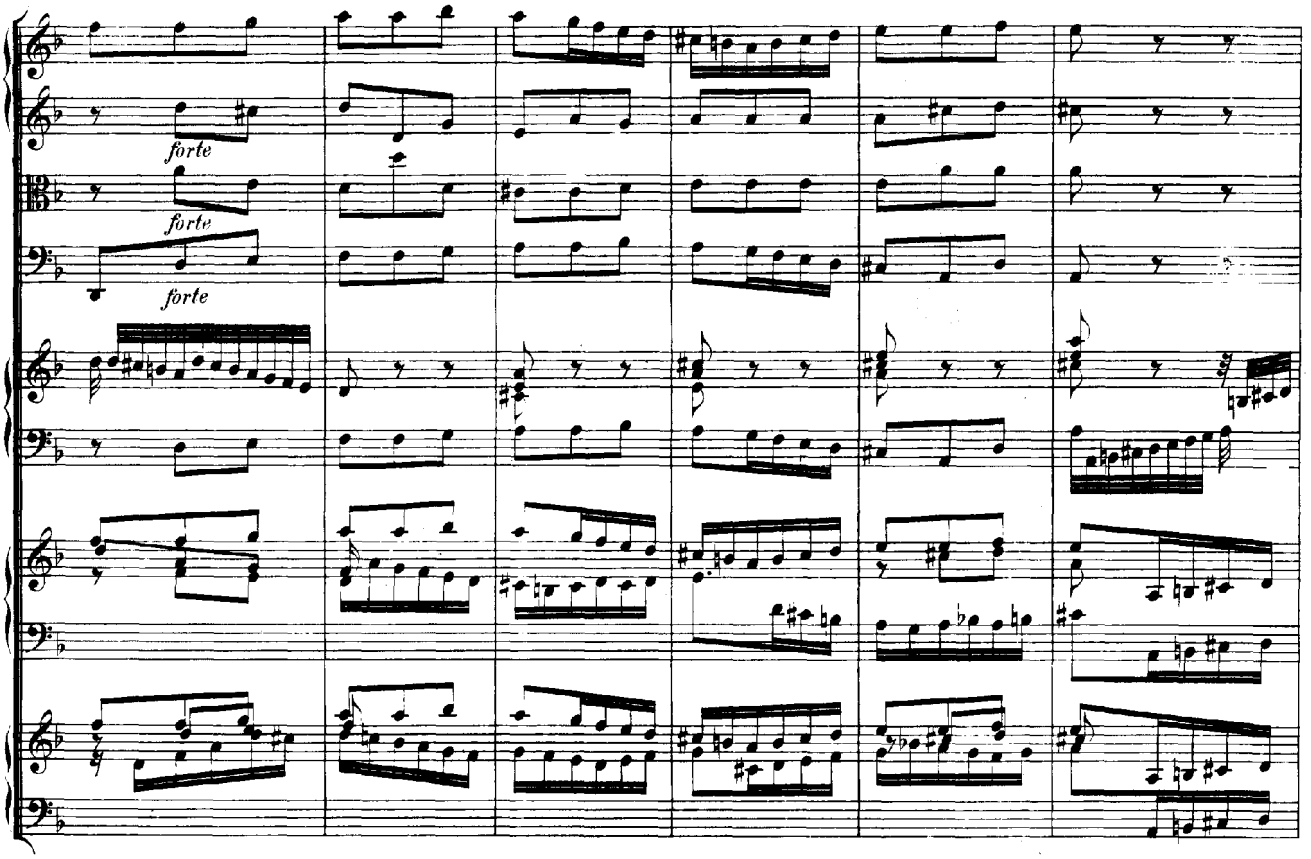

forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
forte
forte
forte

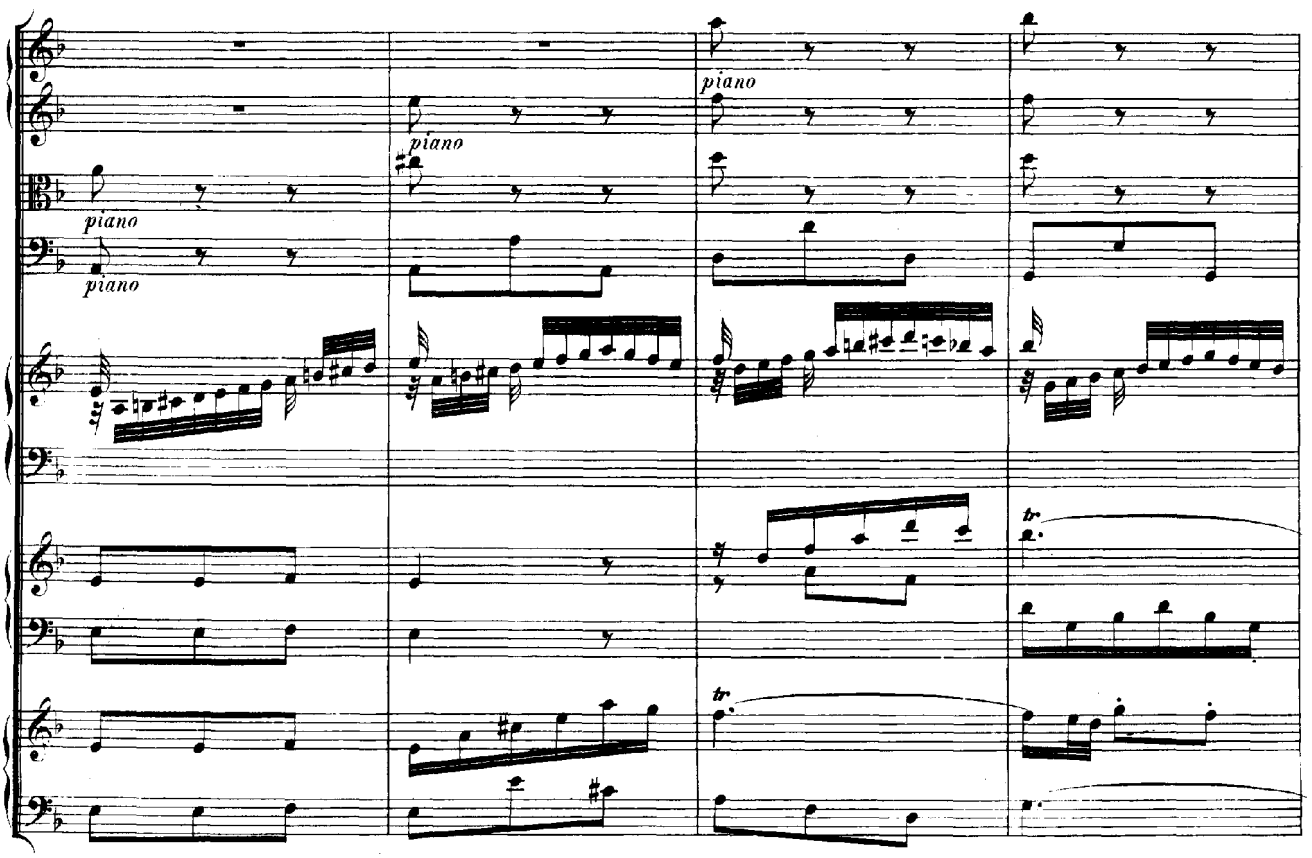

piano
piano
piano
piano

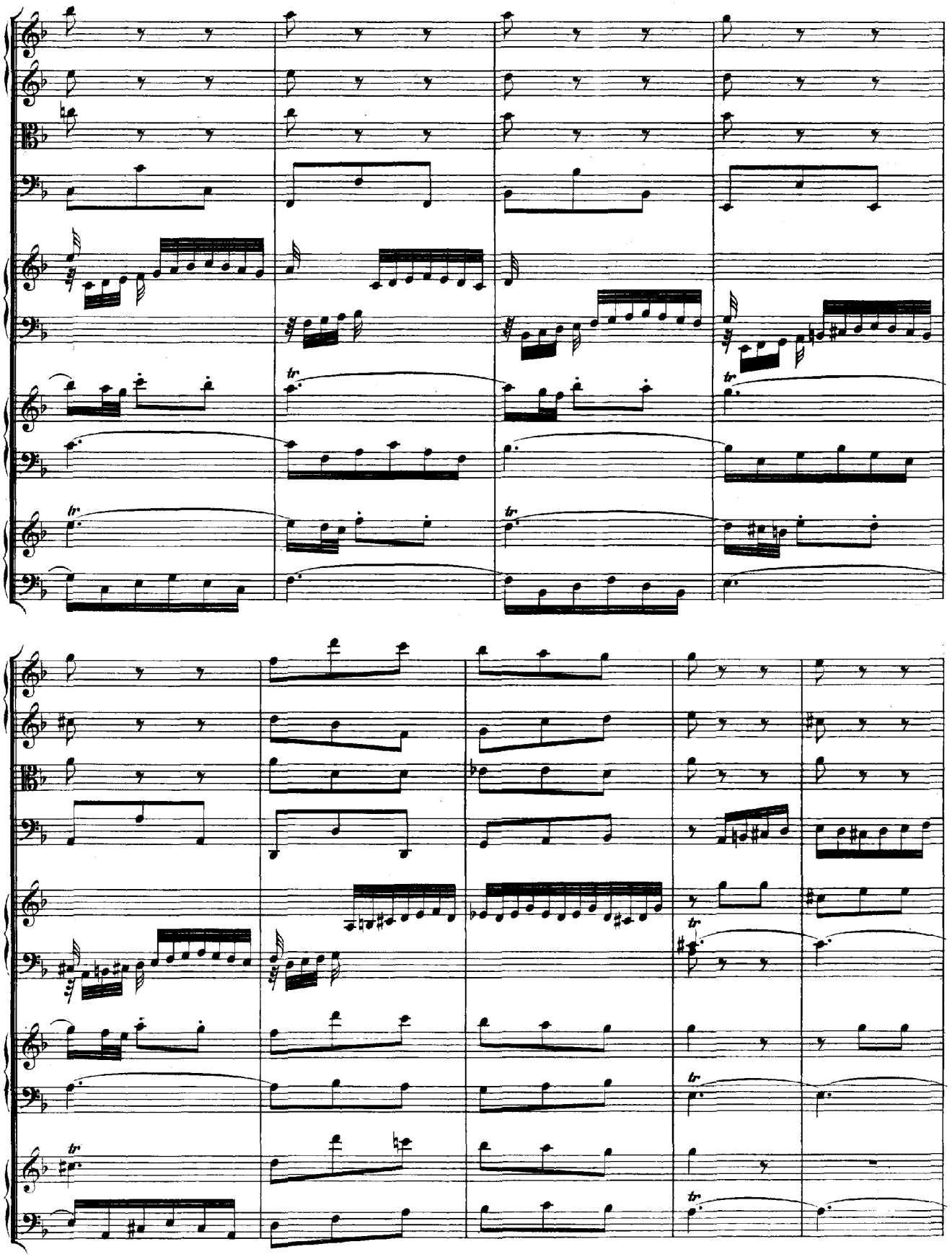

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

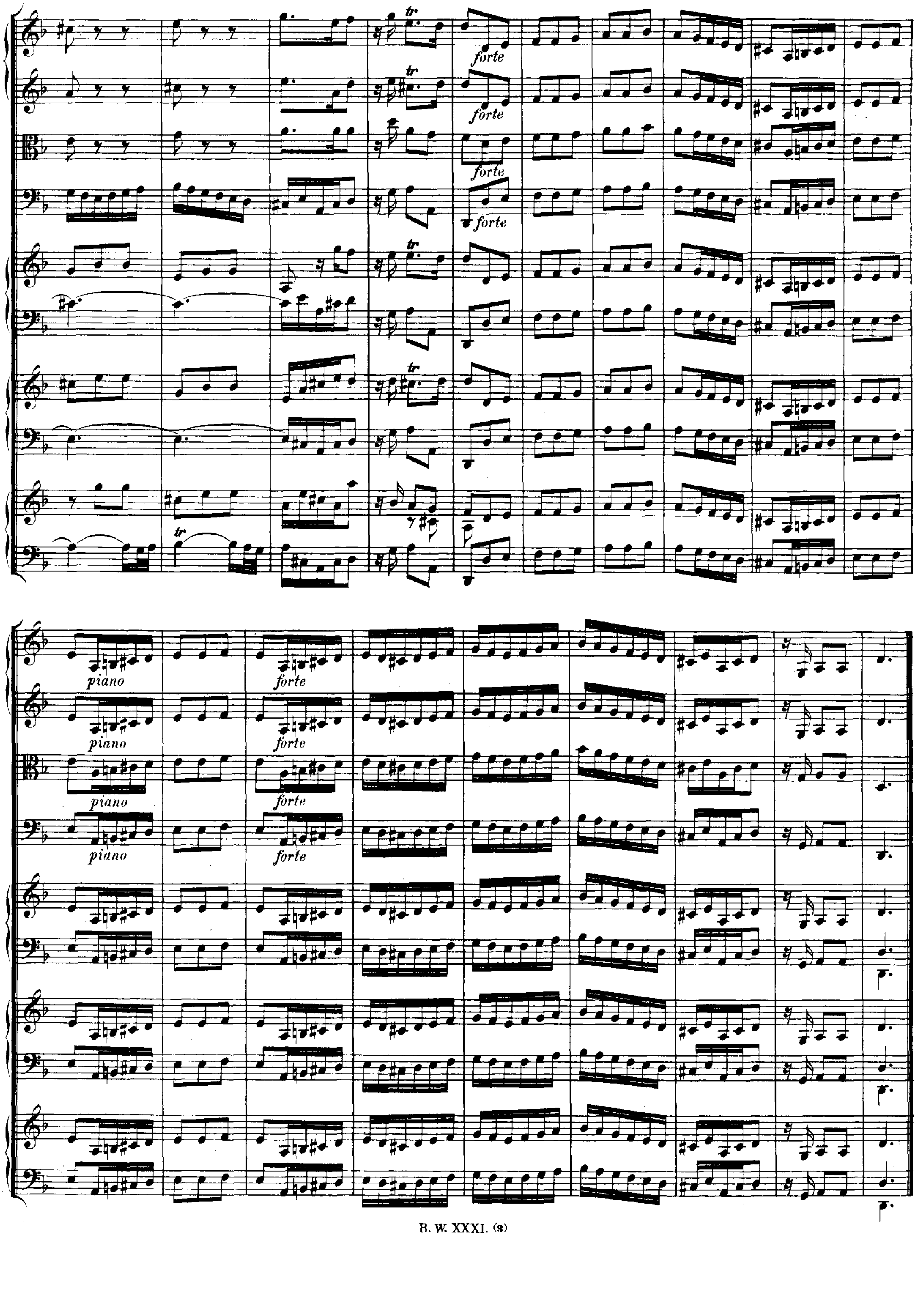



poco forte
poco forte
poco forte
poco forte
forte

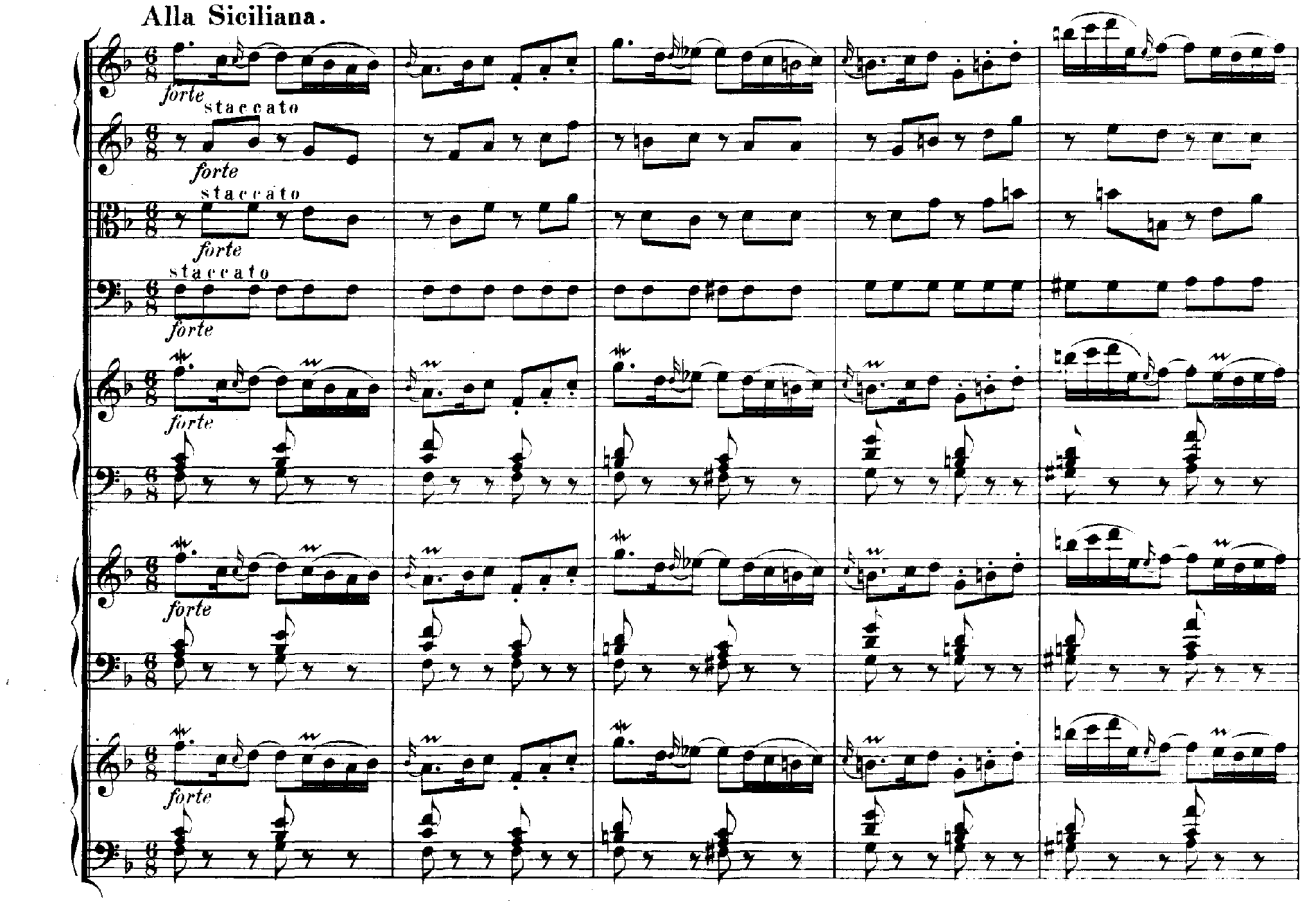

forte
forte
forte

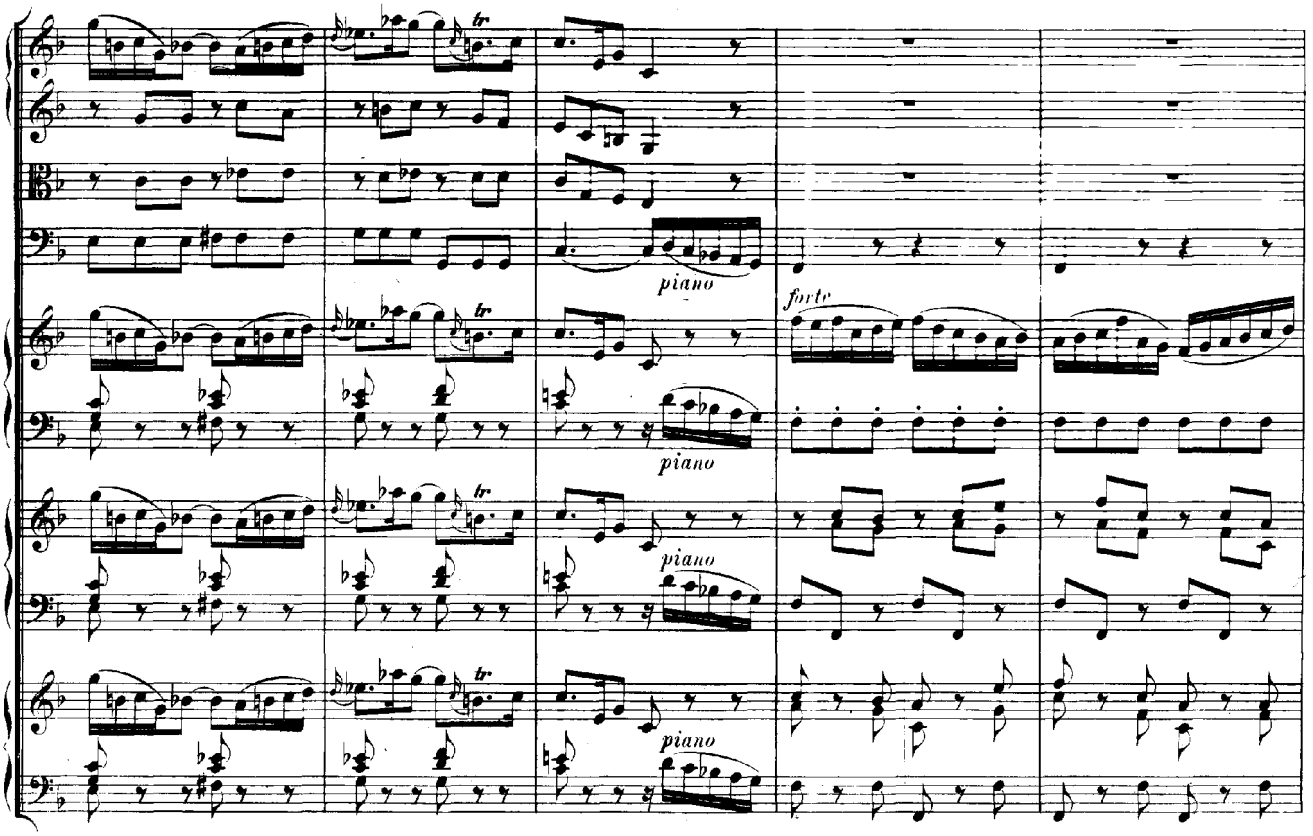

piano
piano
piano
piano
tr
tr

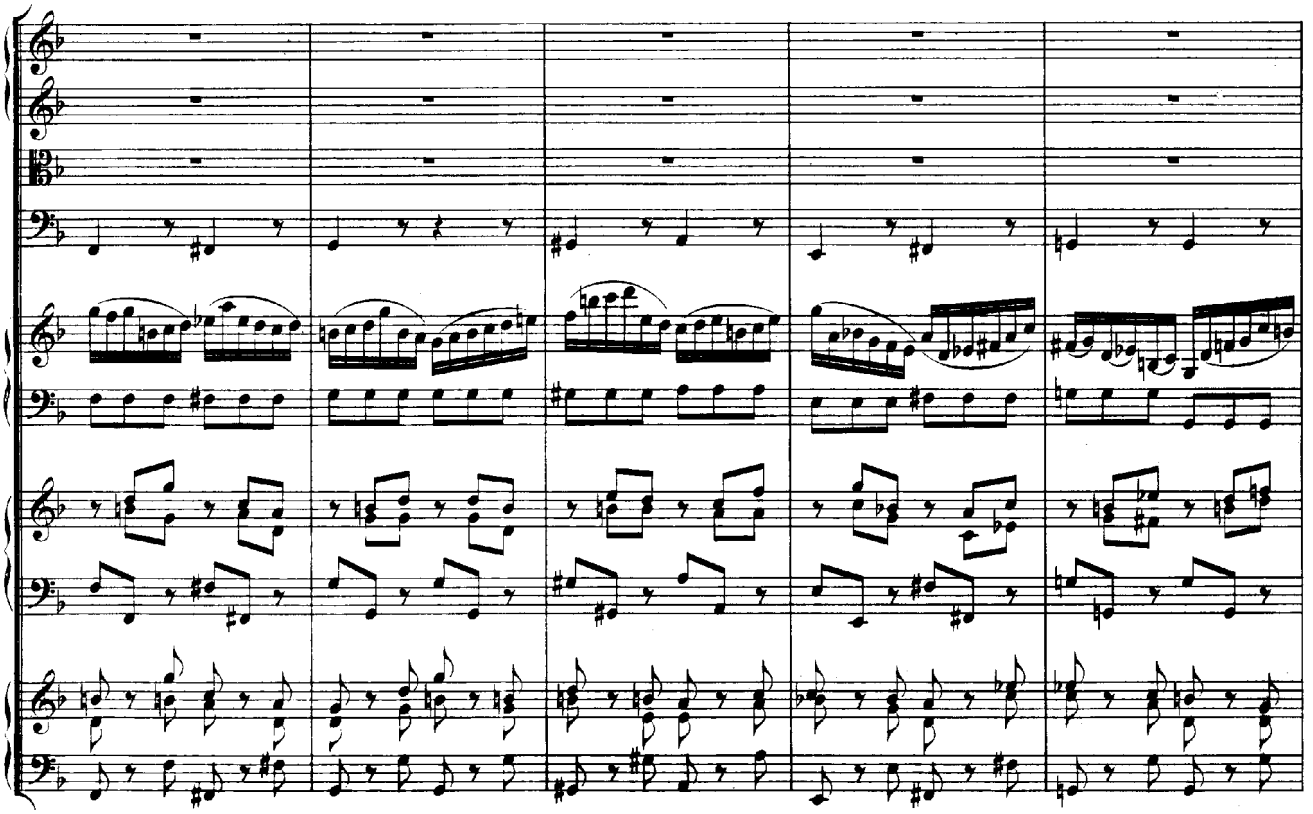


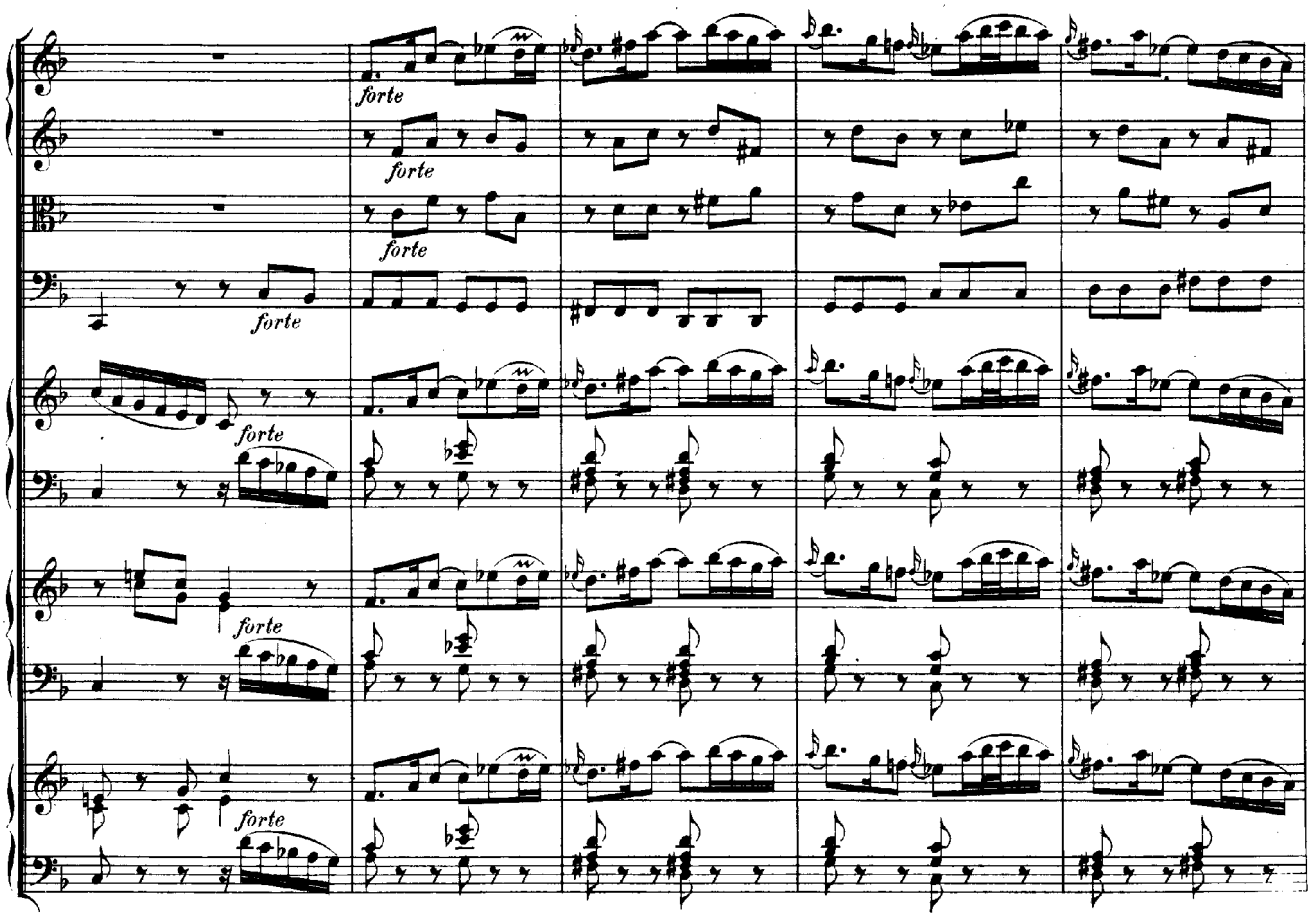

tr
forte
piano

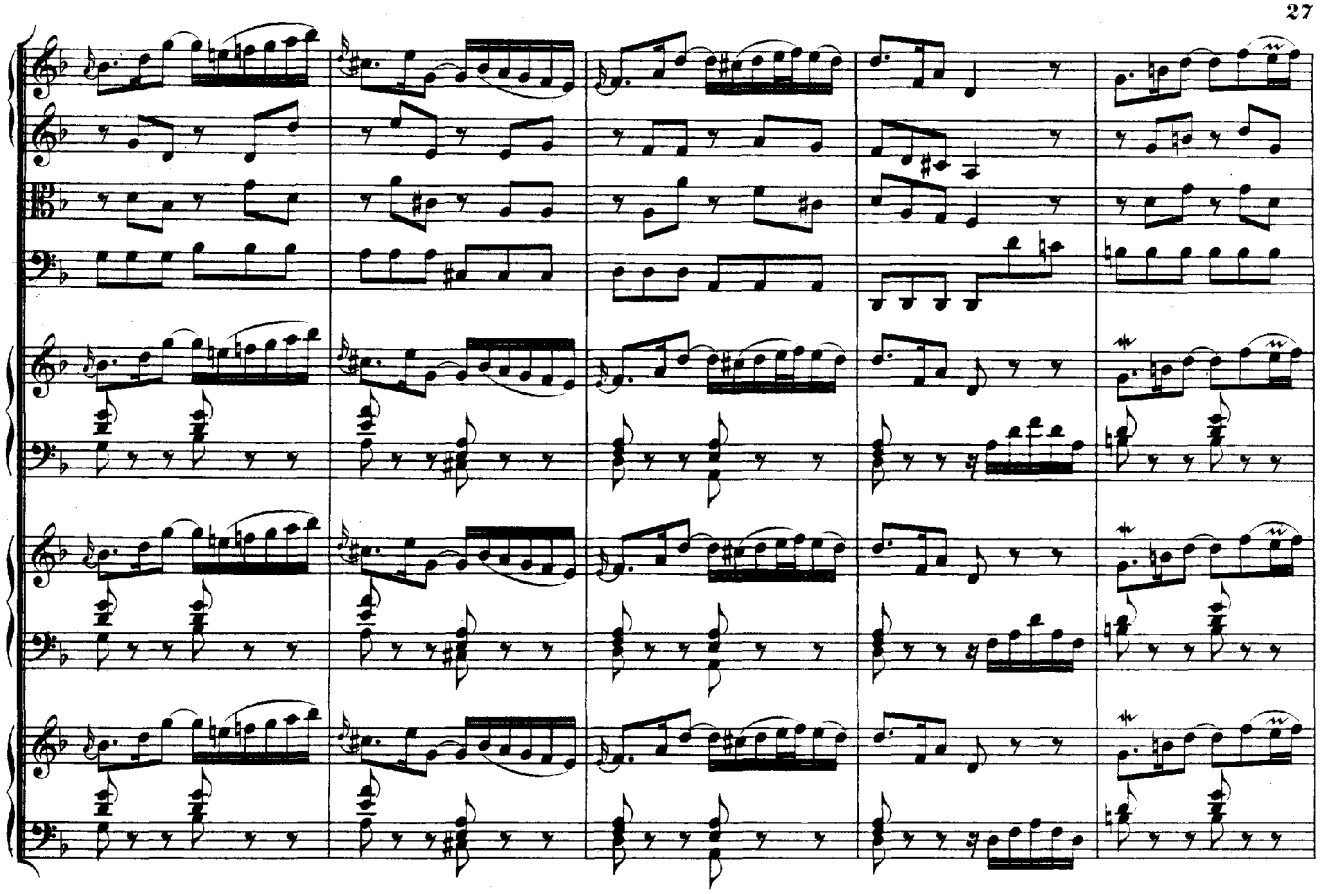
Alla Siciliana.

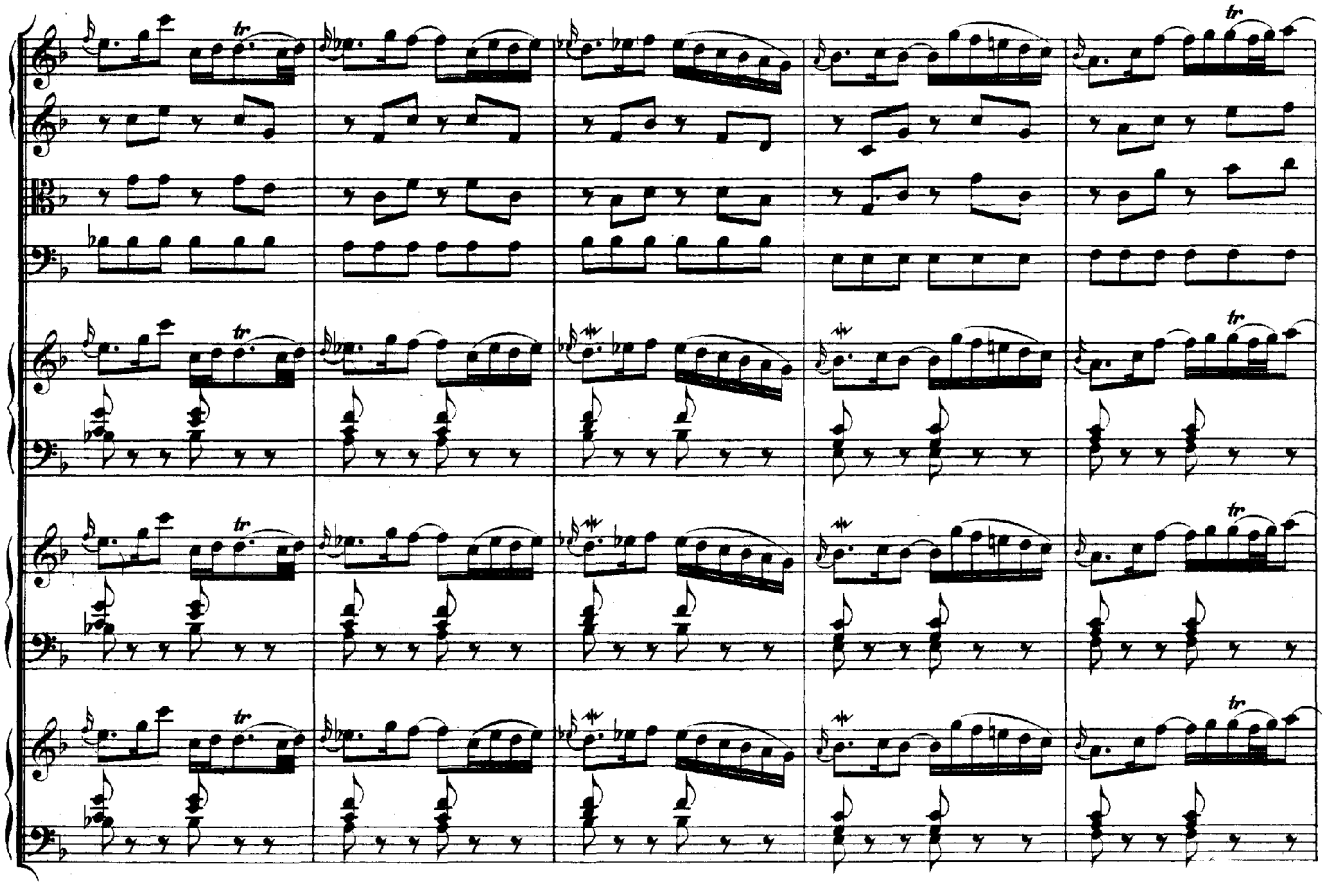


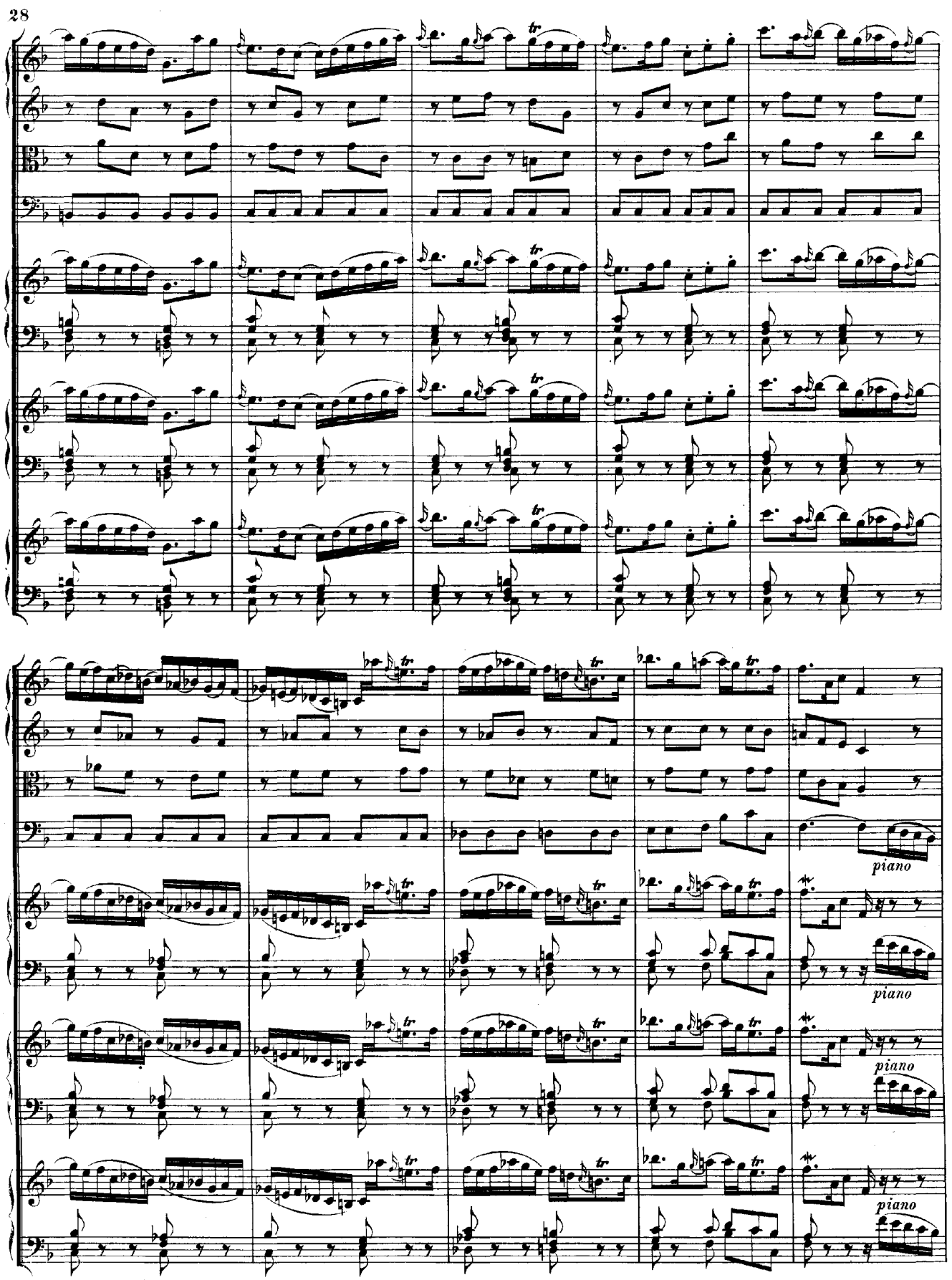


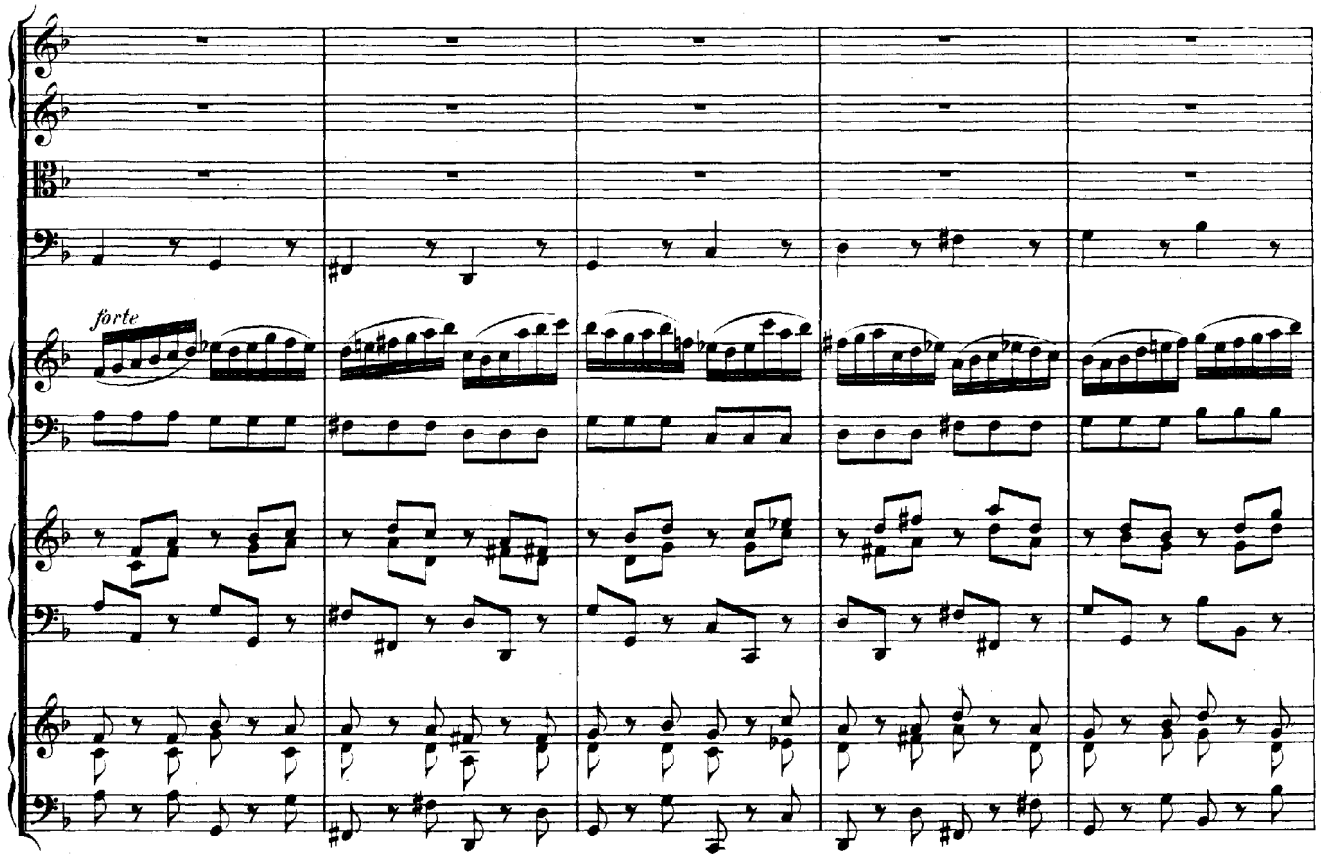


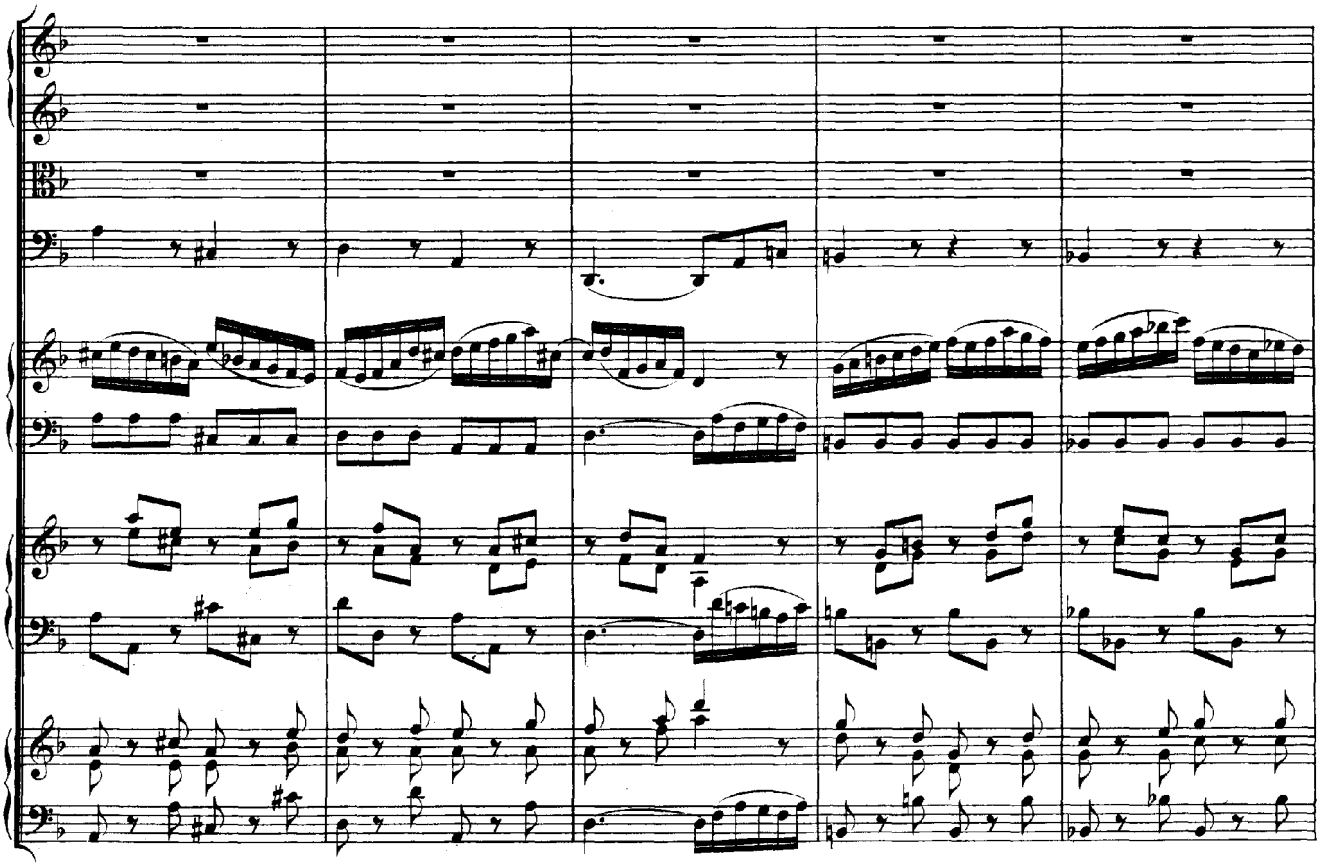

forte
forte
forte
forte
forte
forte
forte

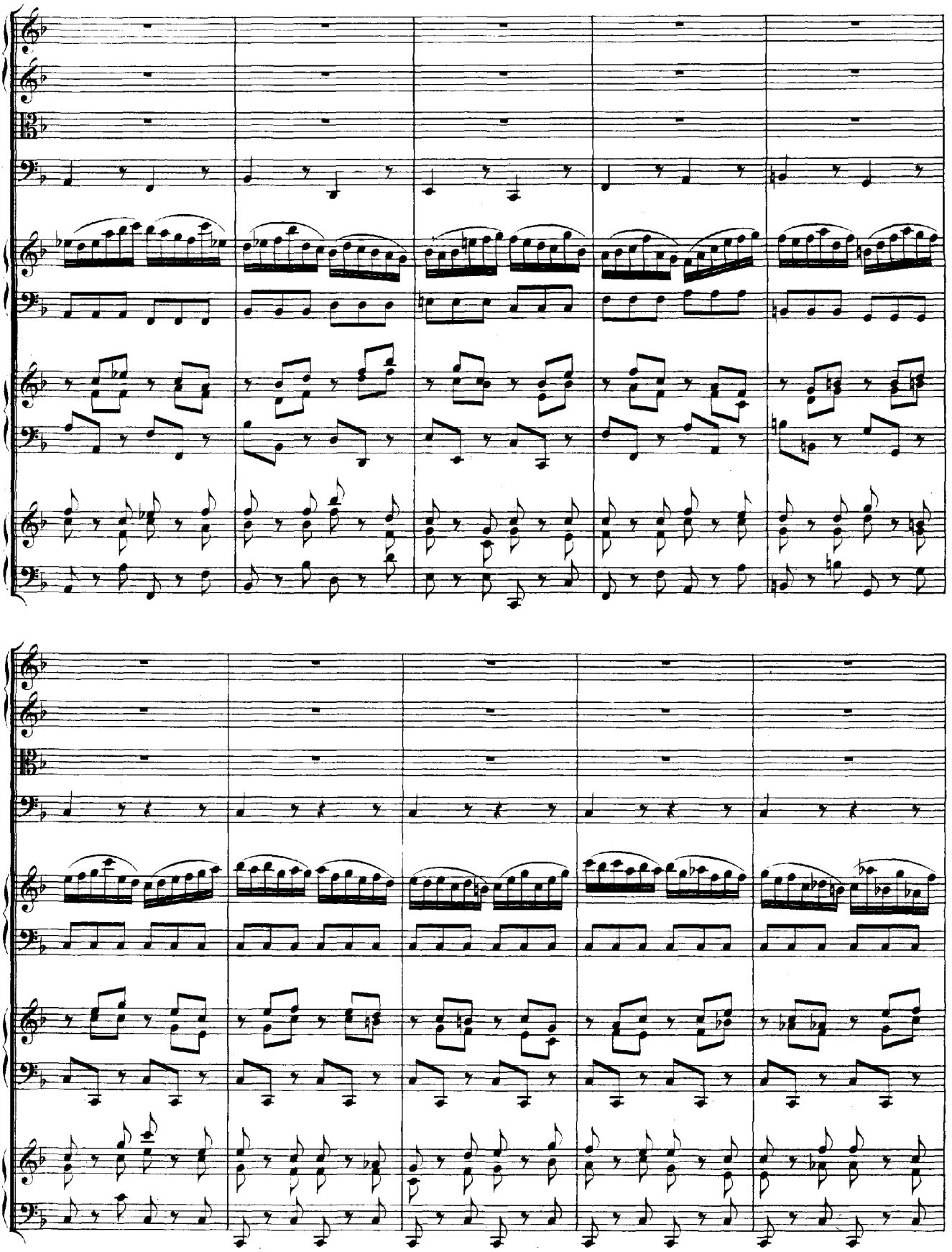


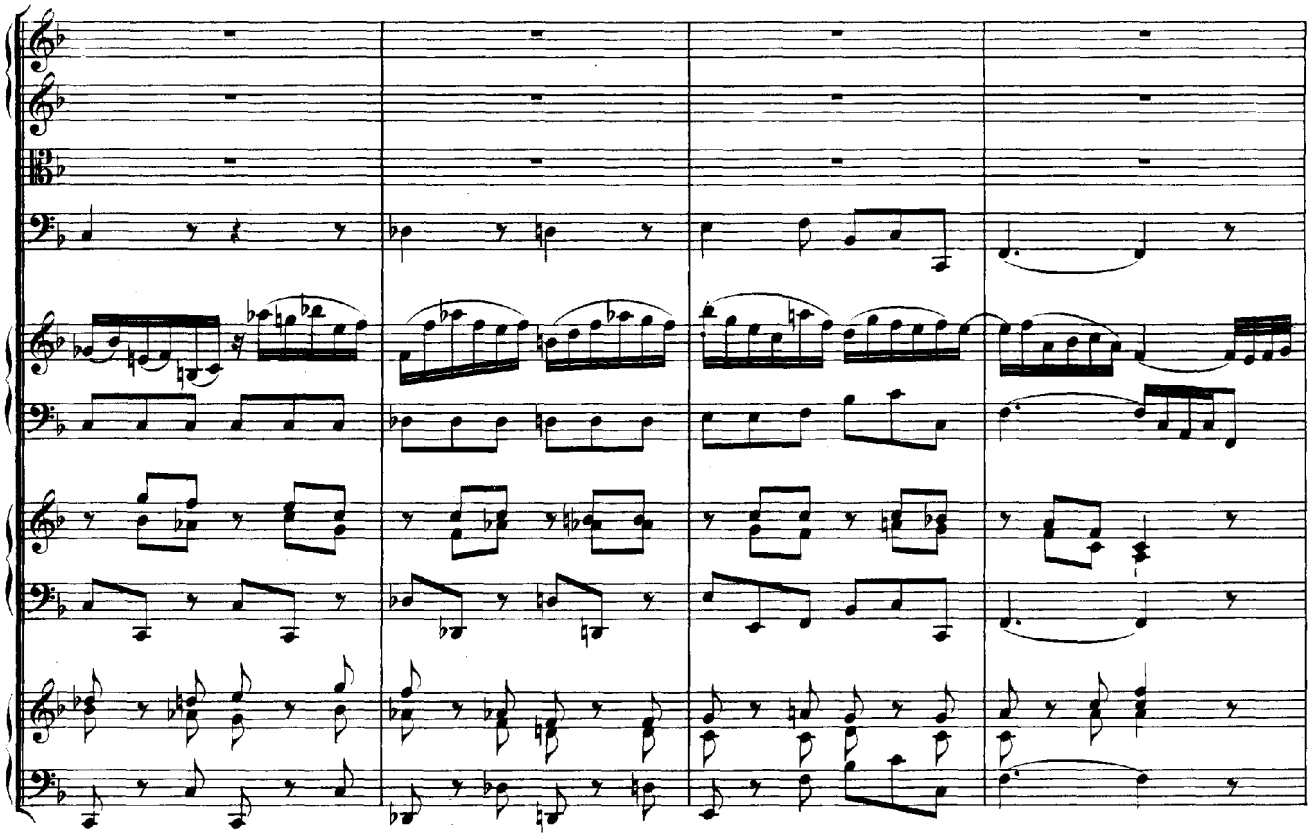



piano
piano
piano
piano

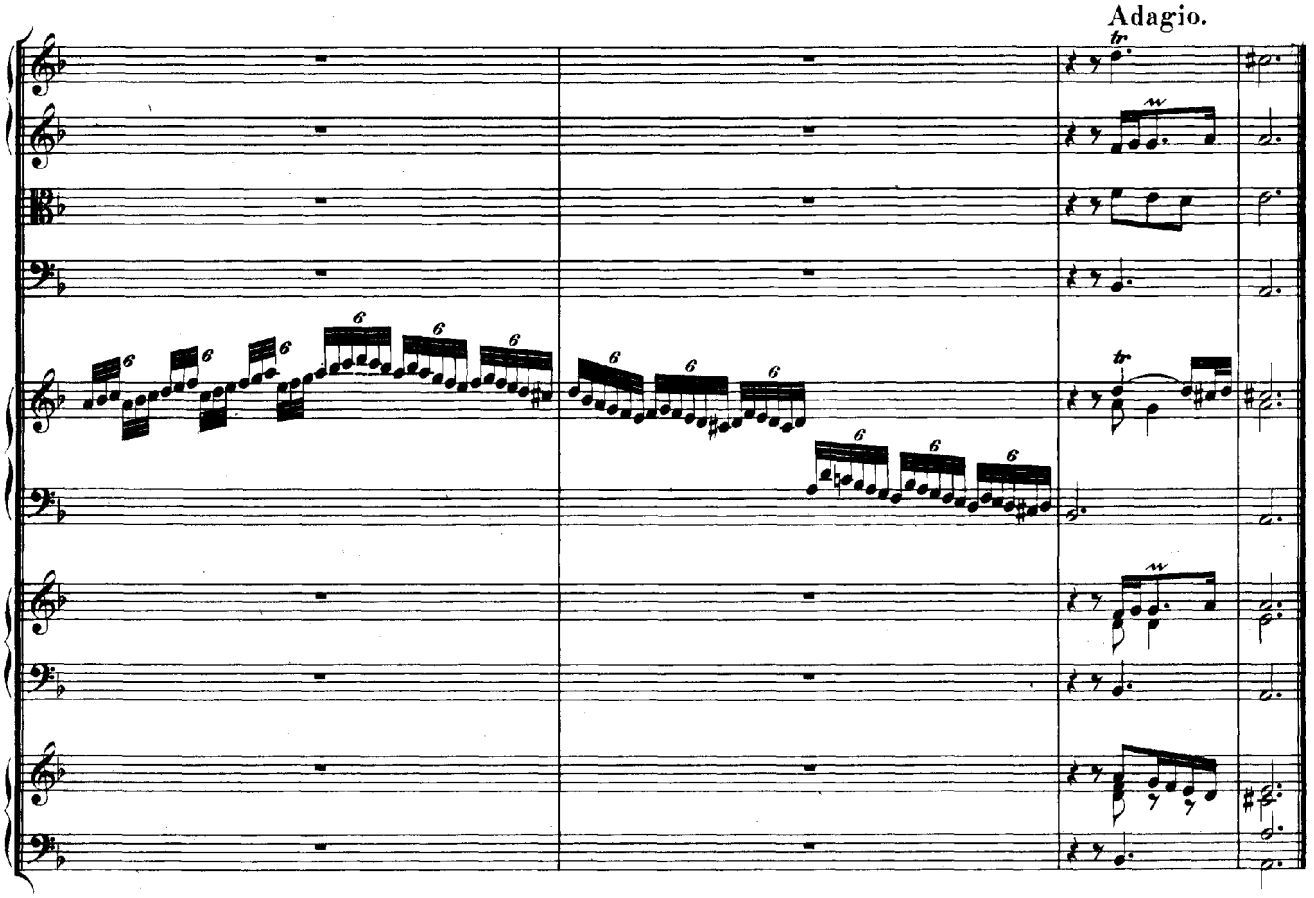

forte



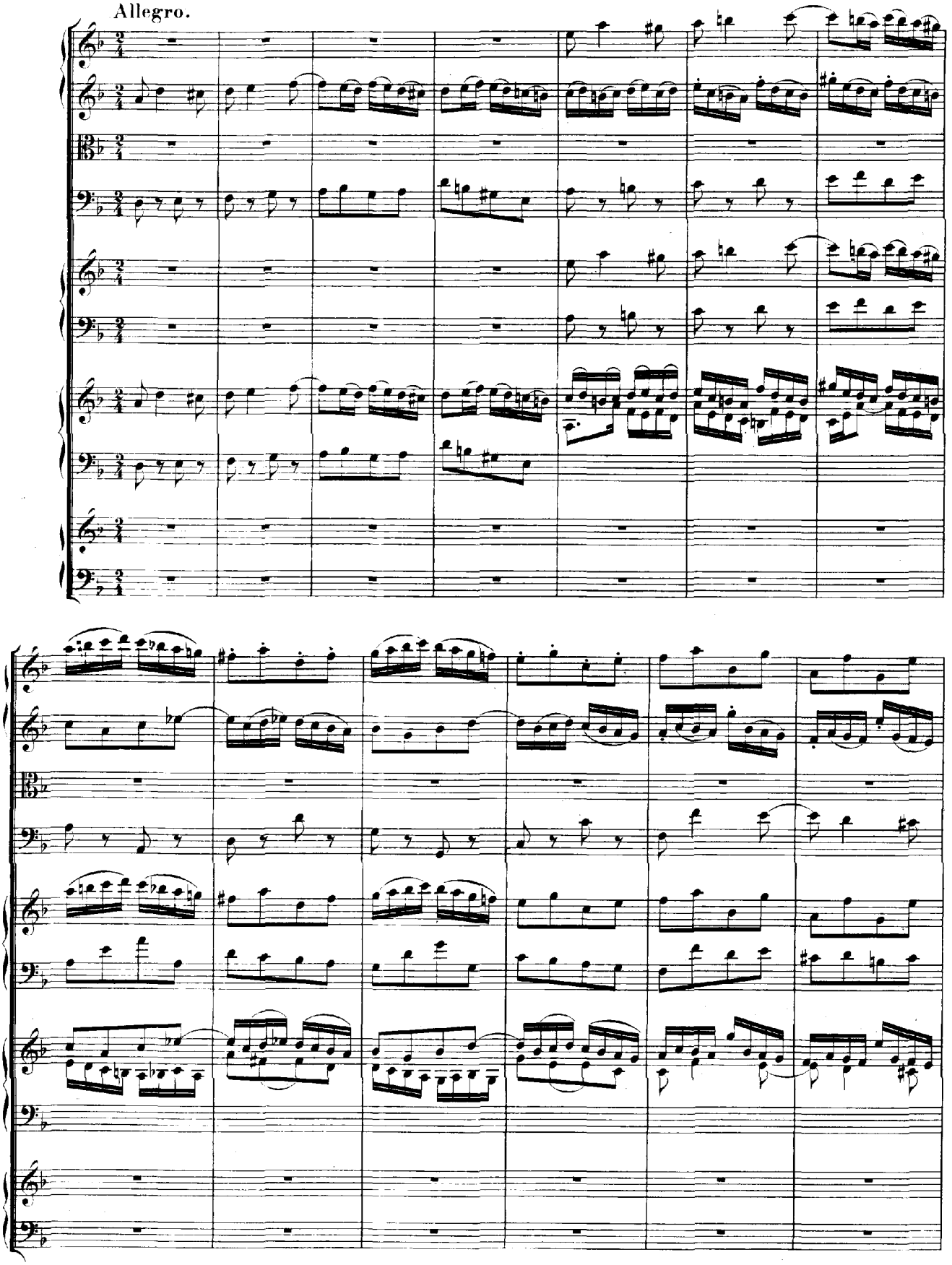


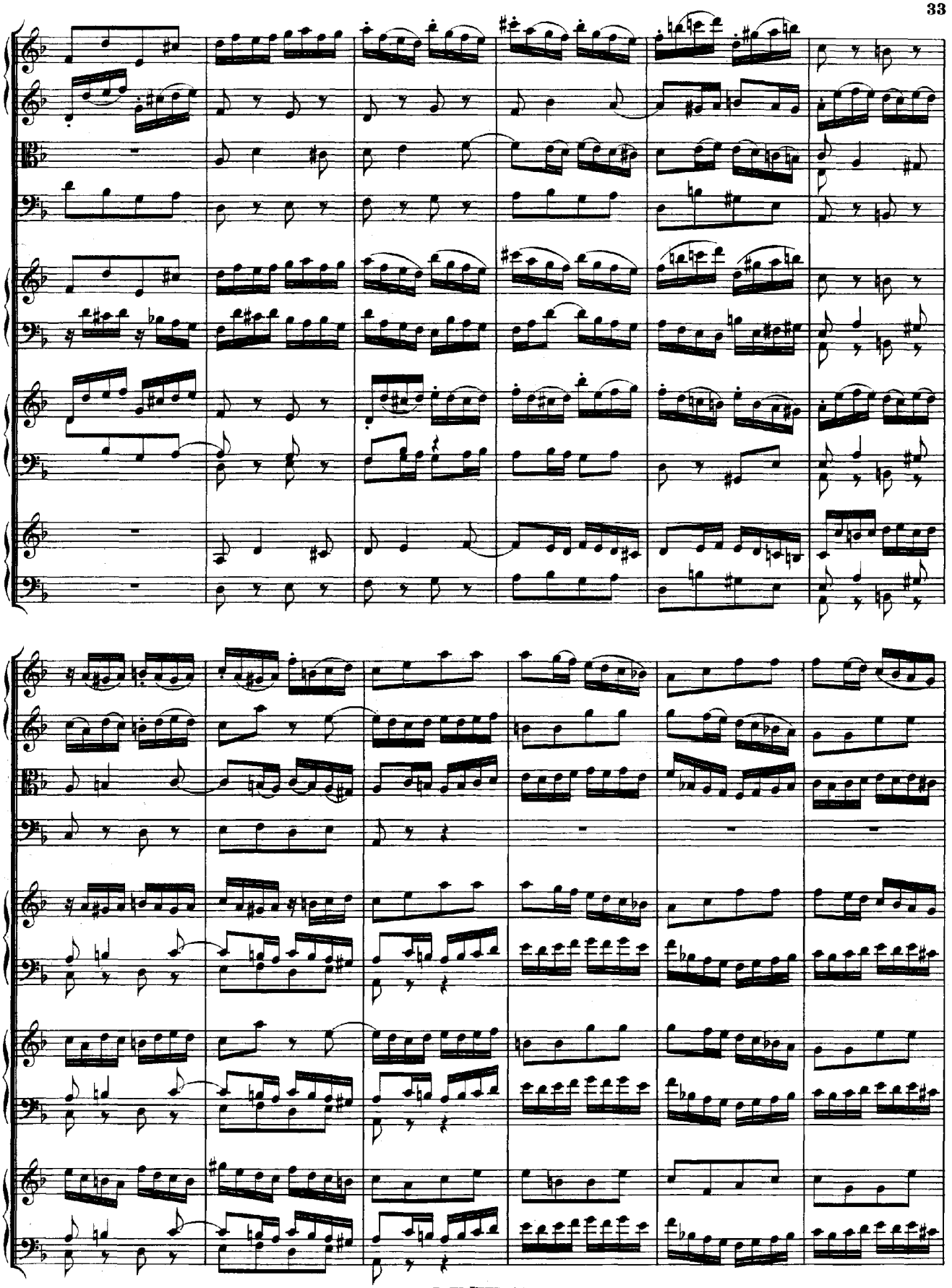


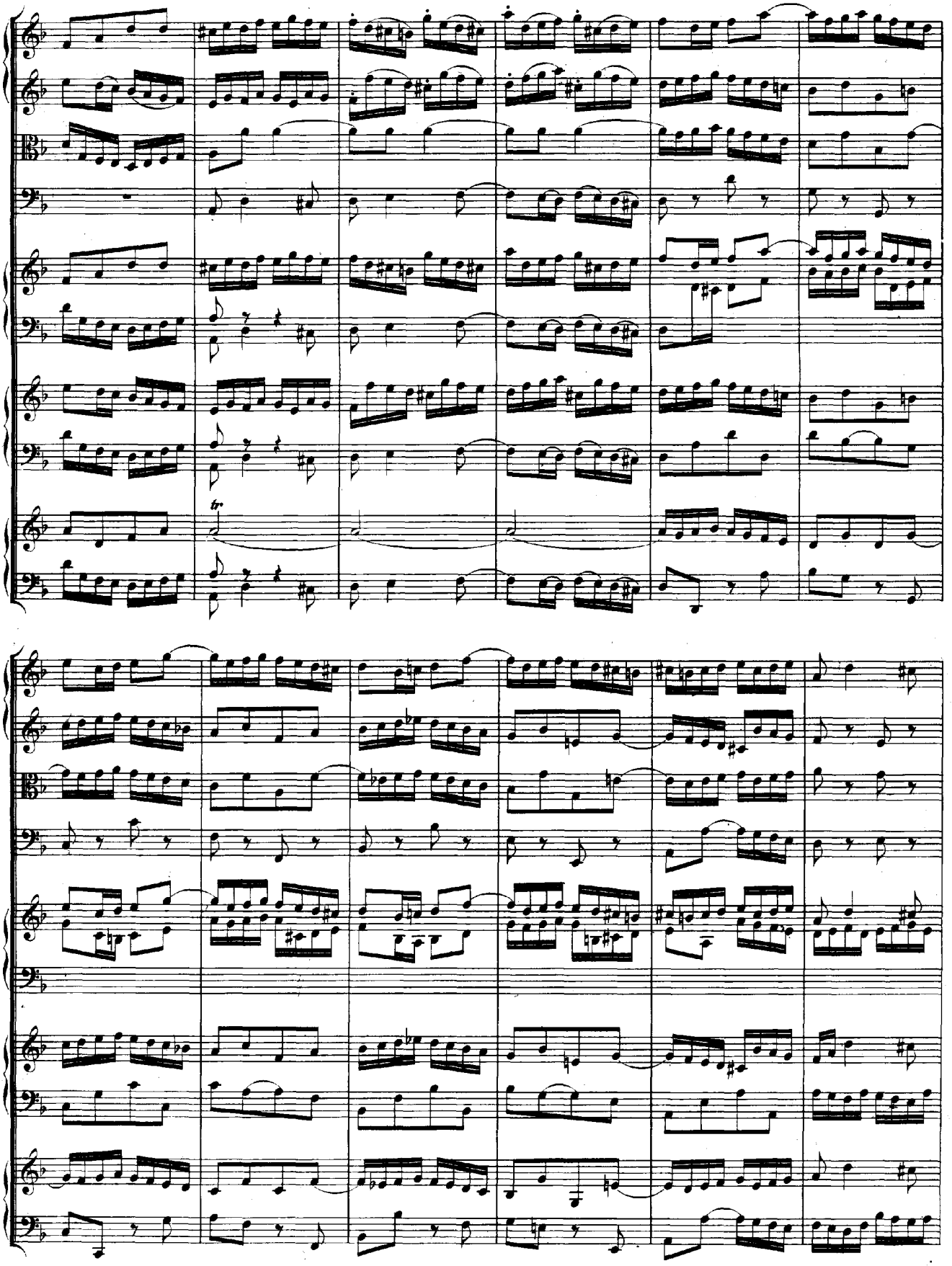
Adagio.

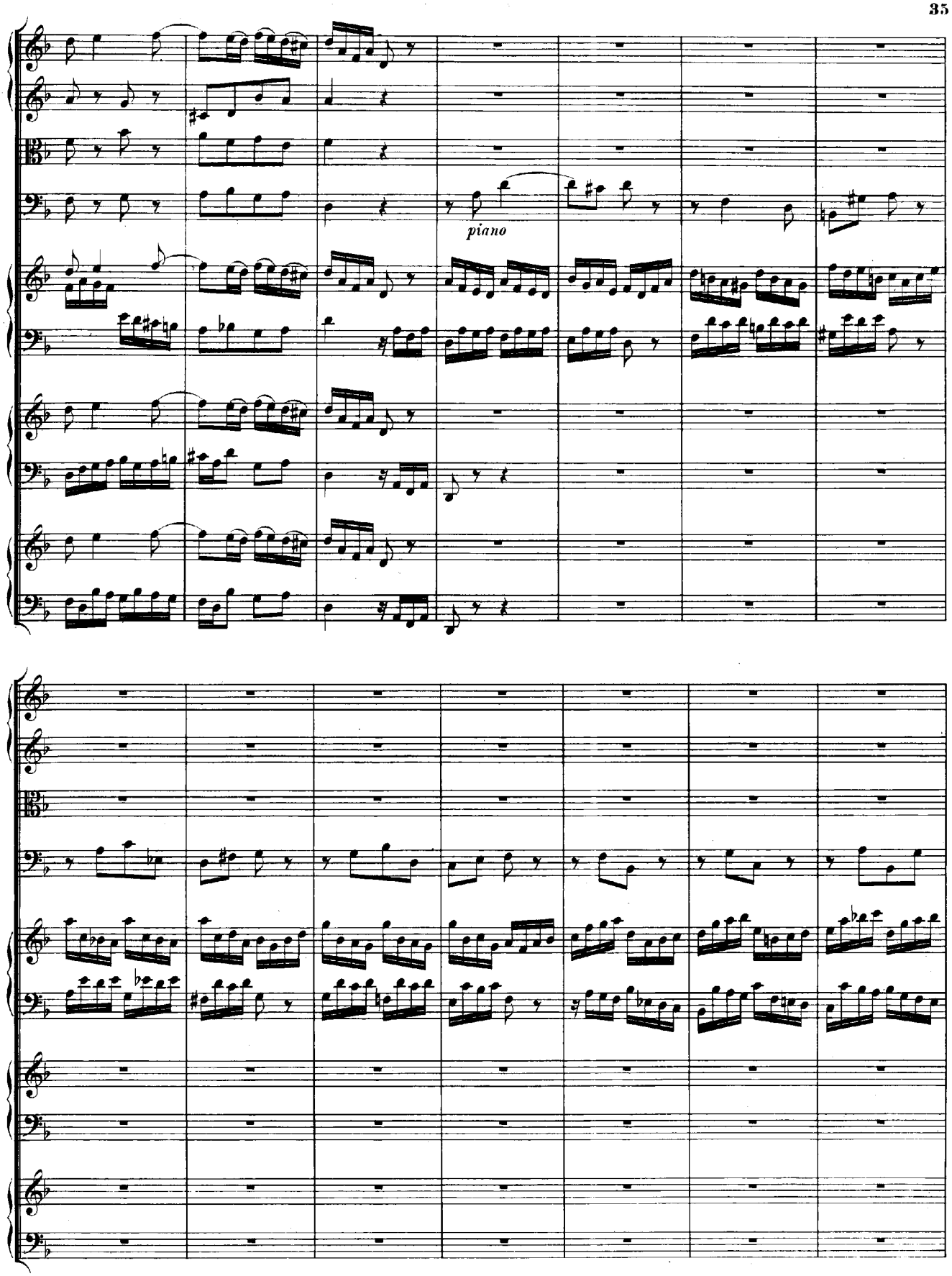


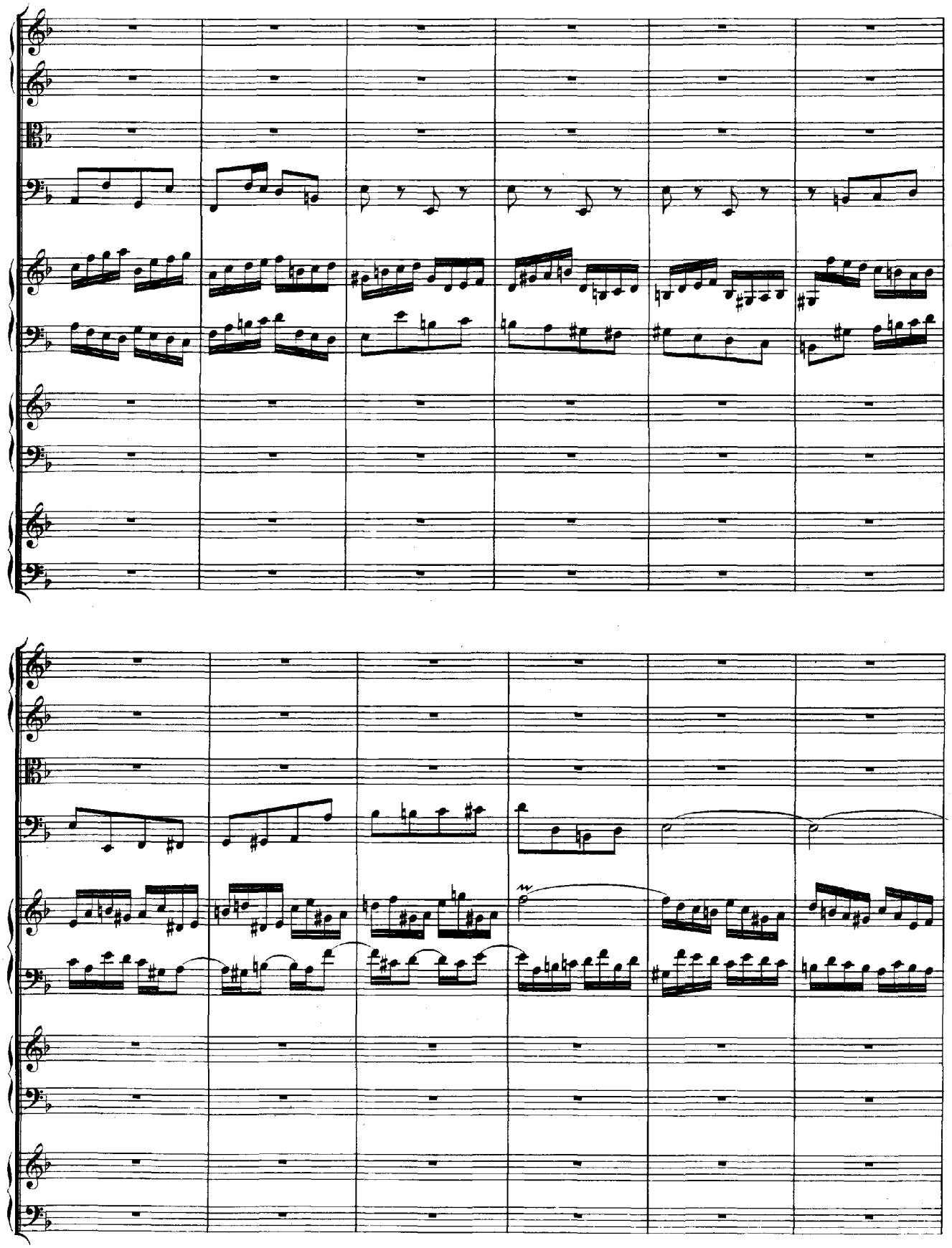
Allegro.

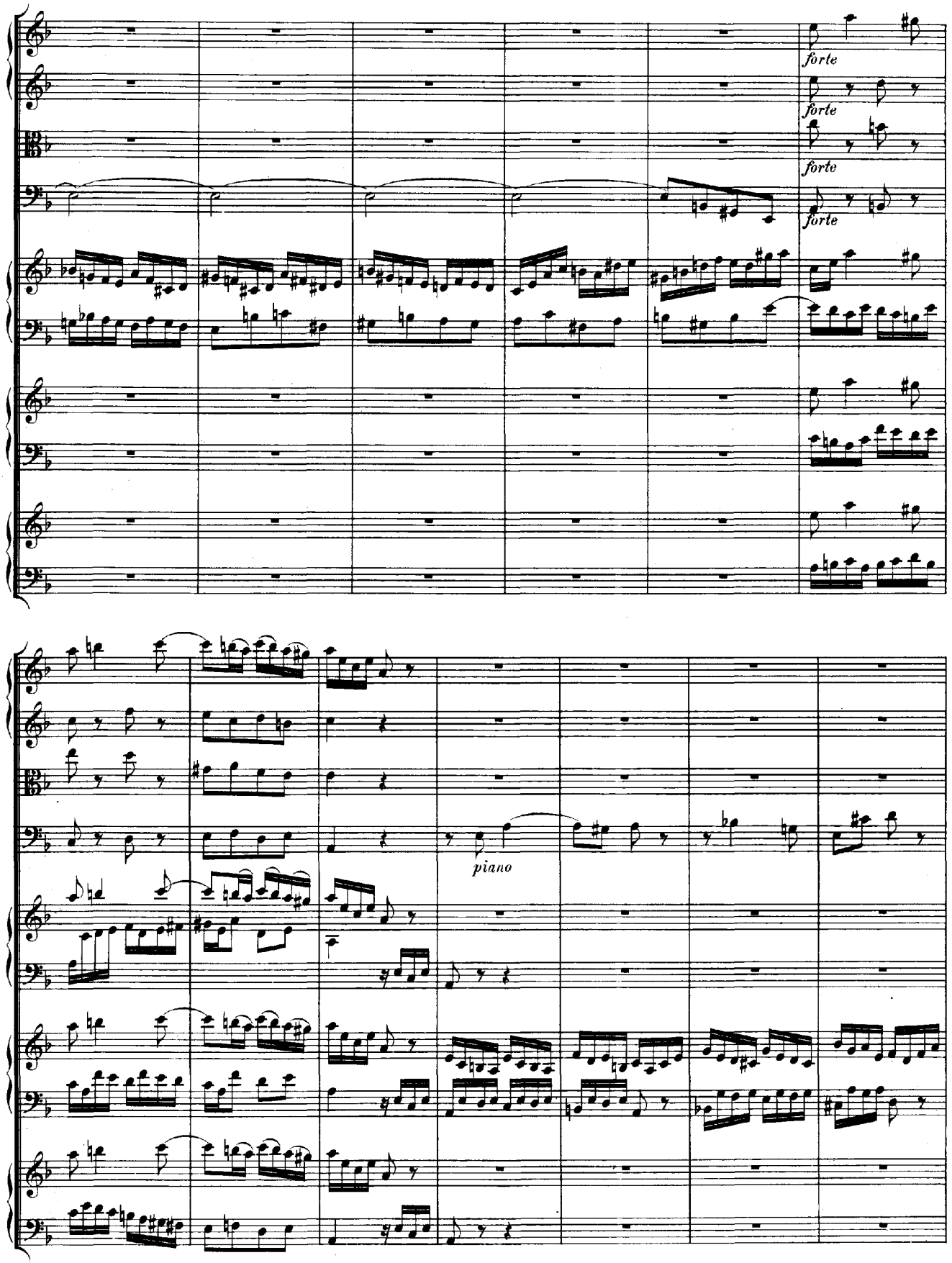


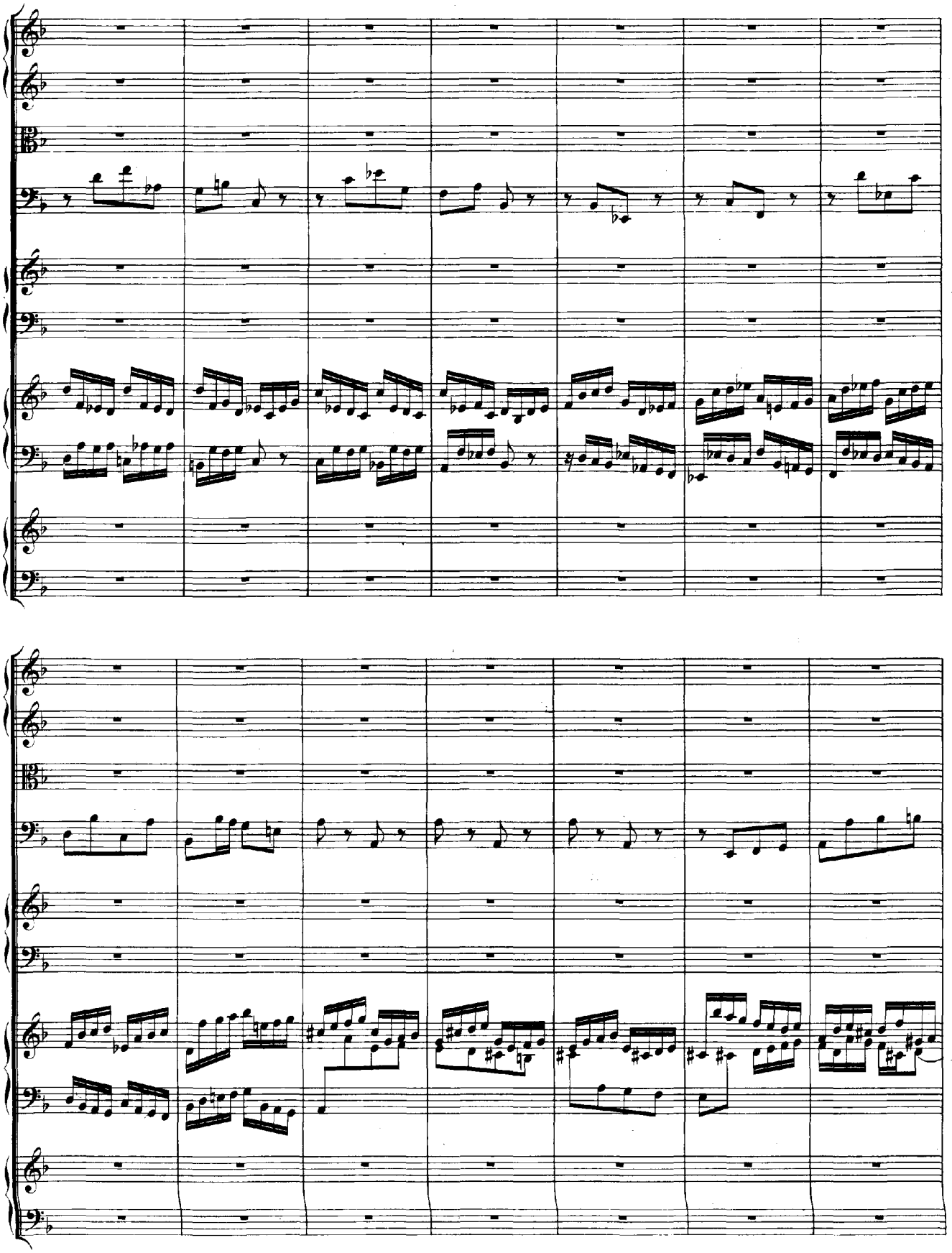


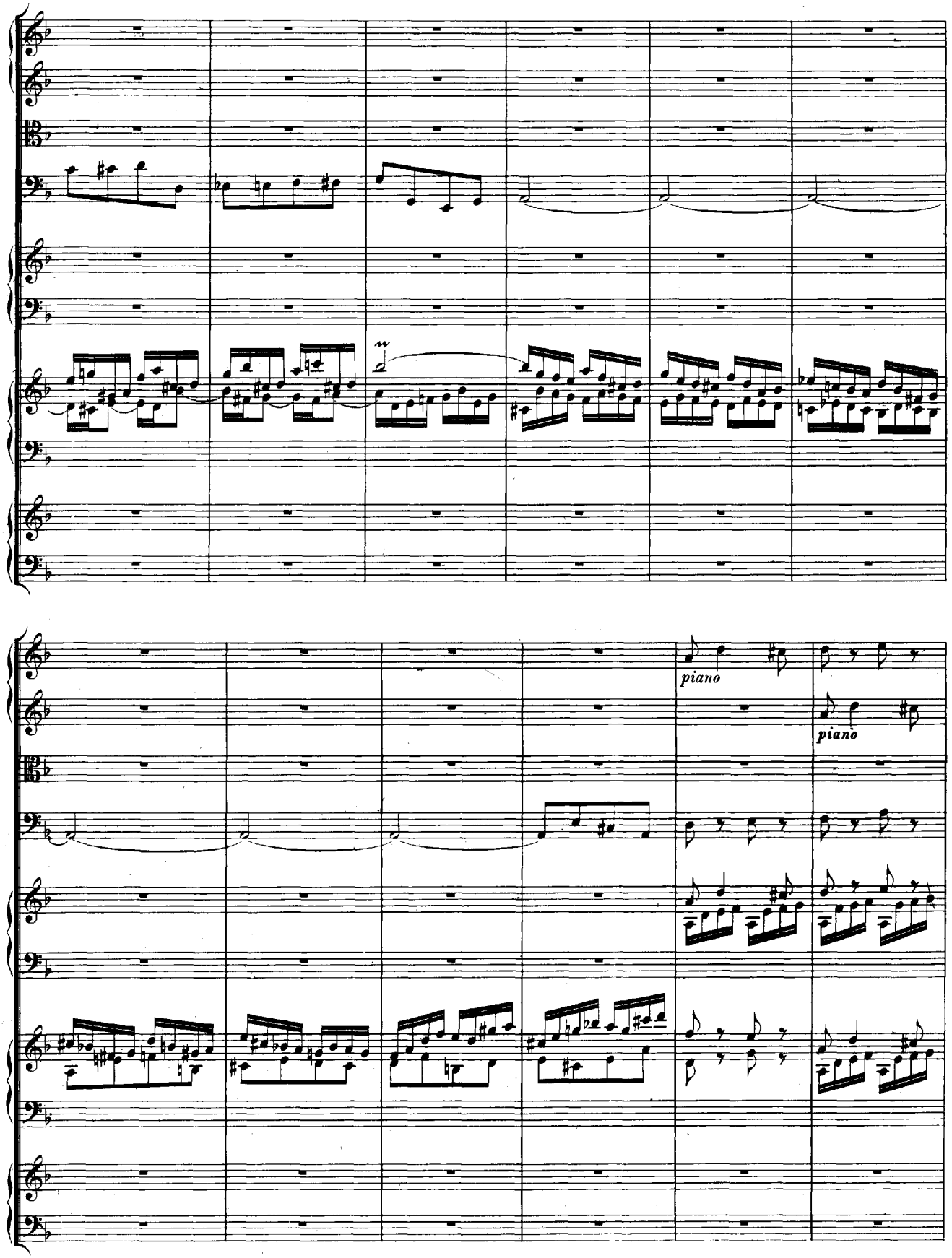


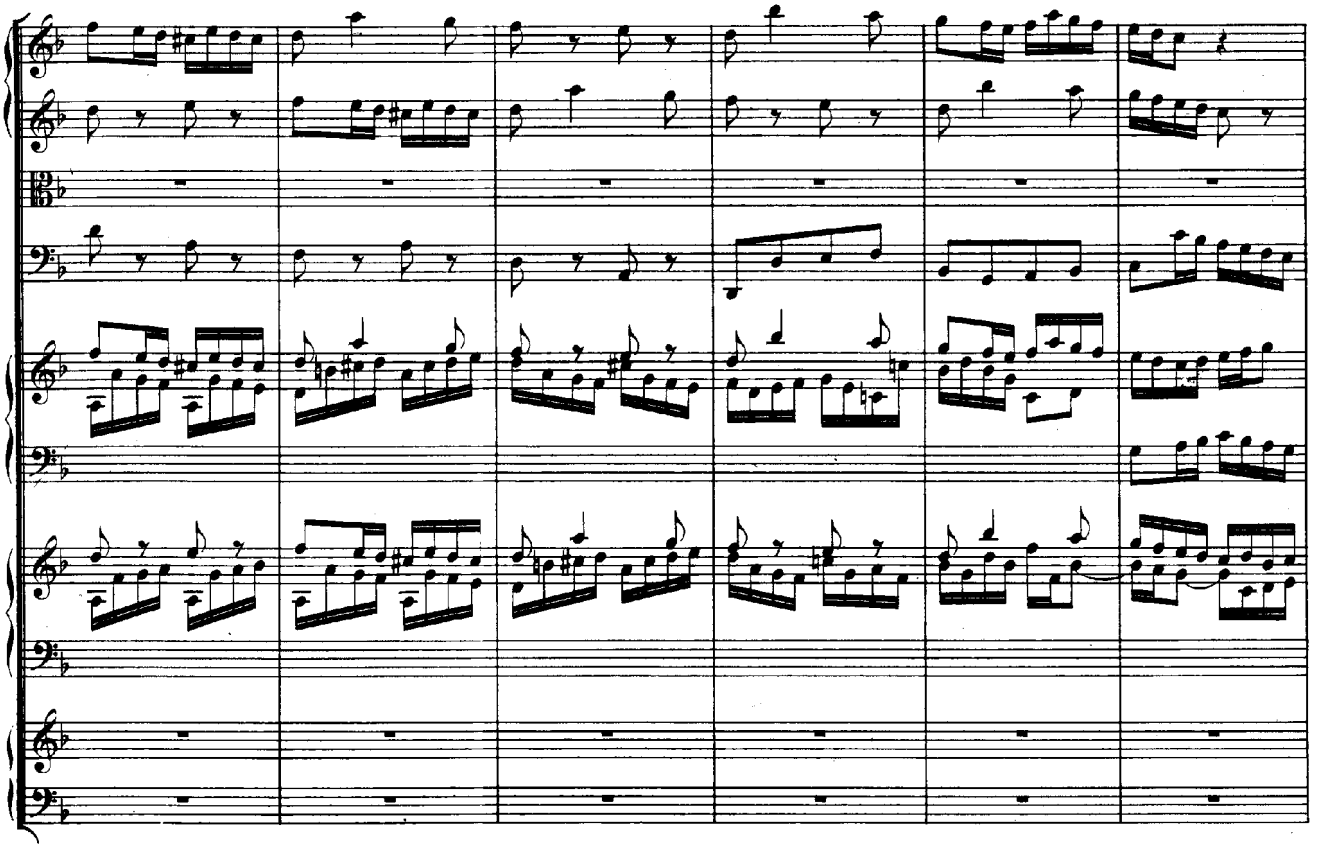

piano

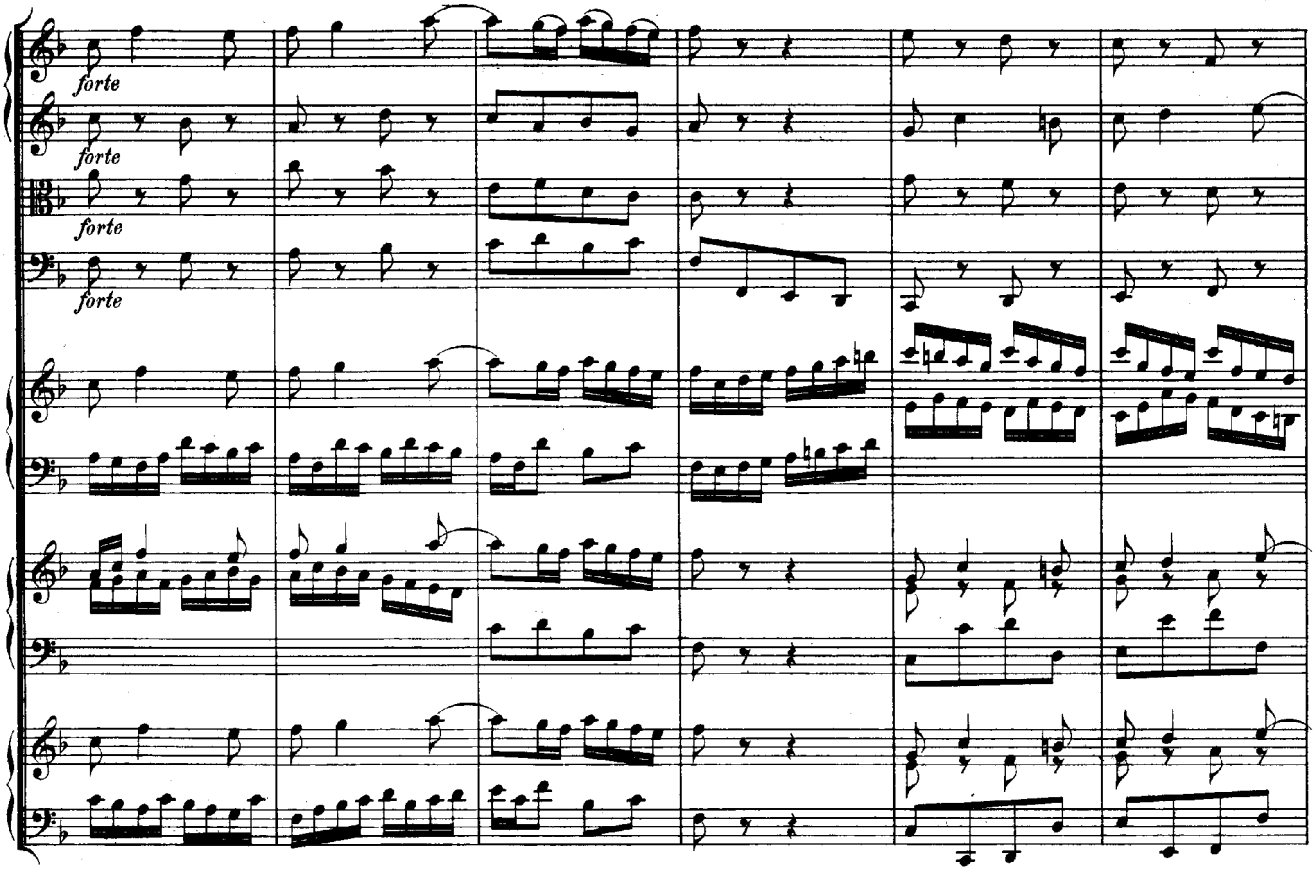


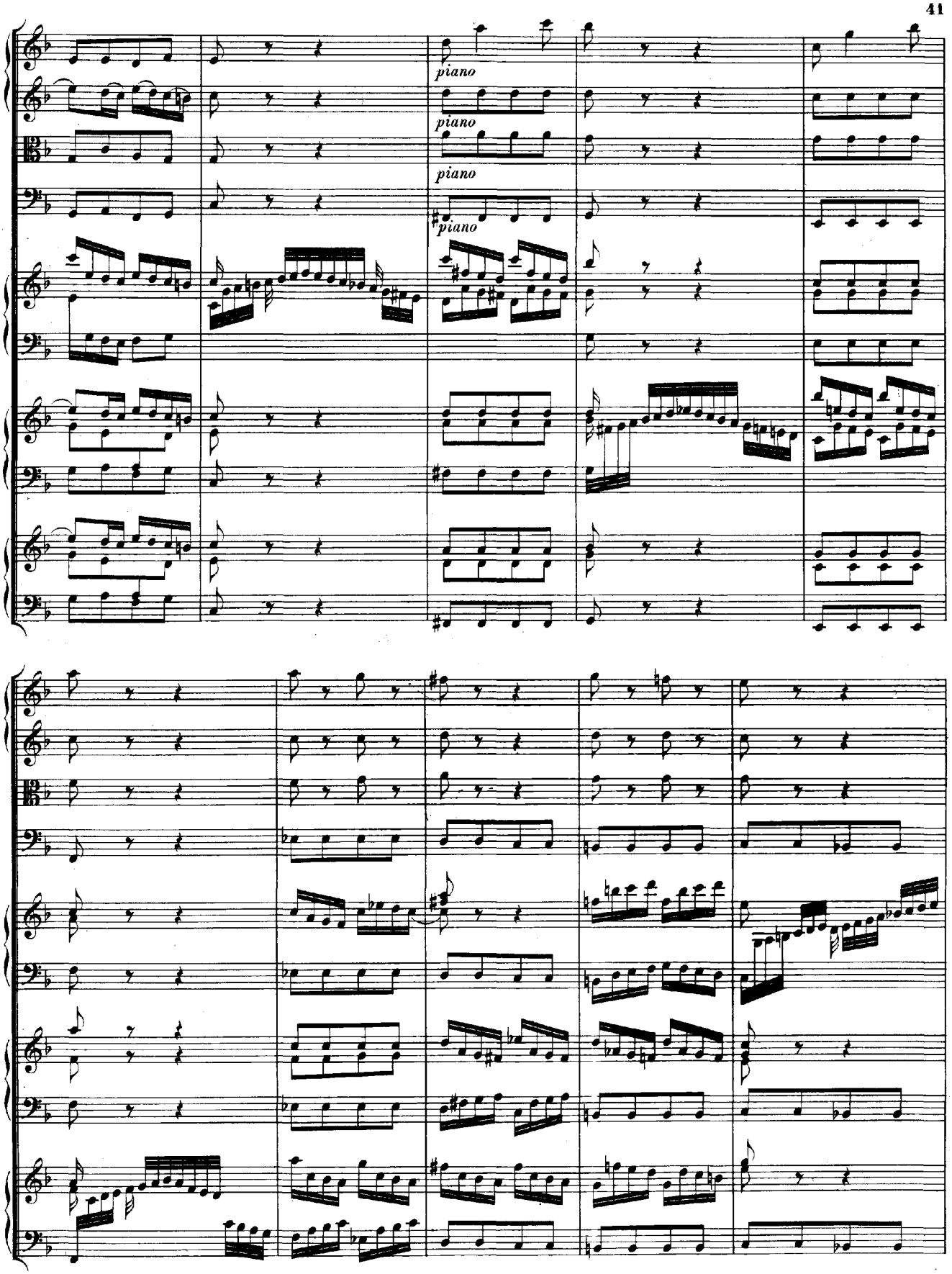

forte
forte
forte
forte
piano

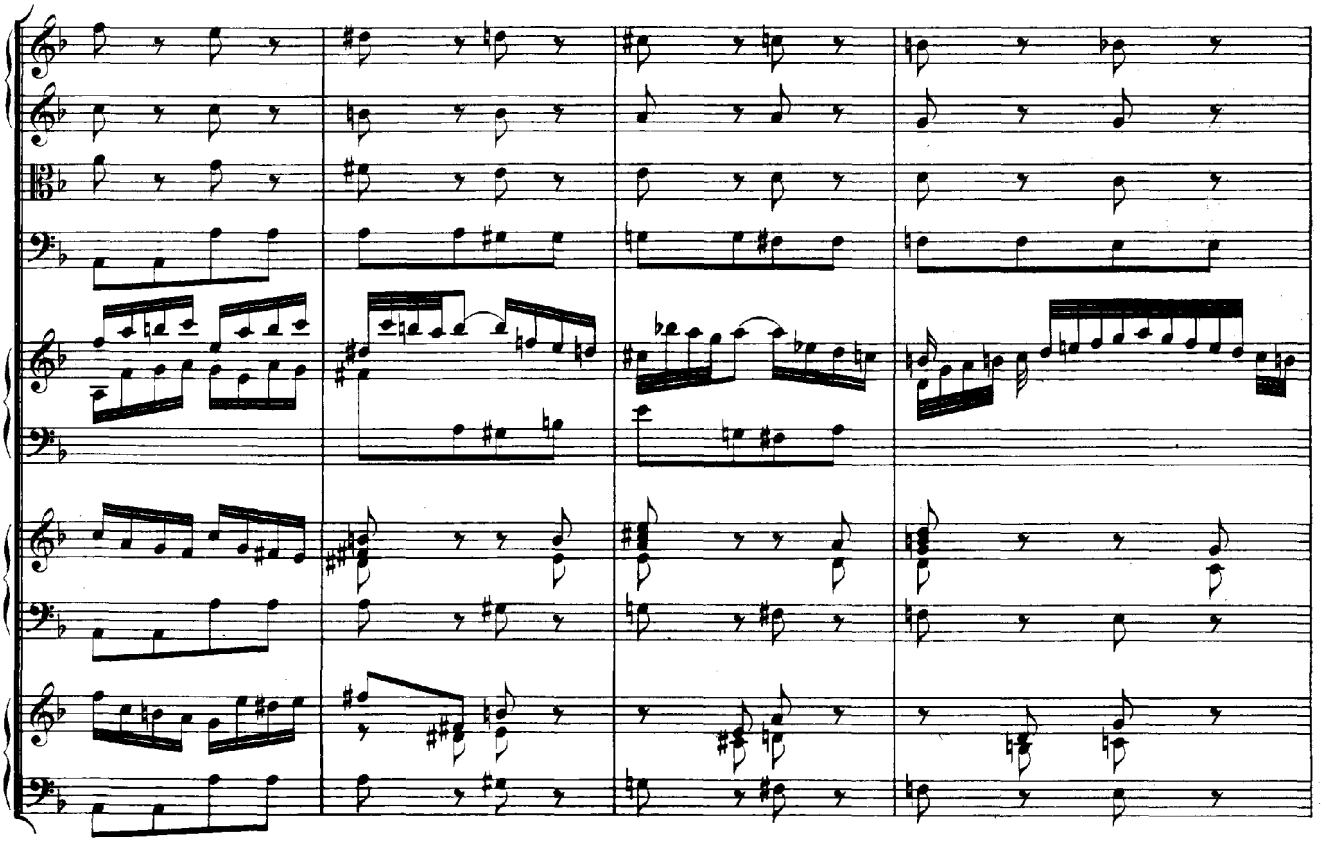


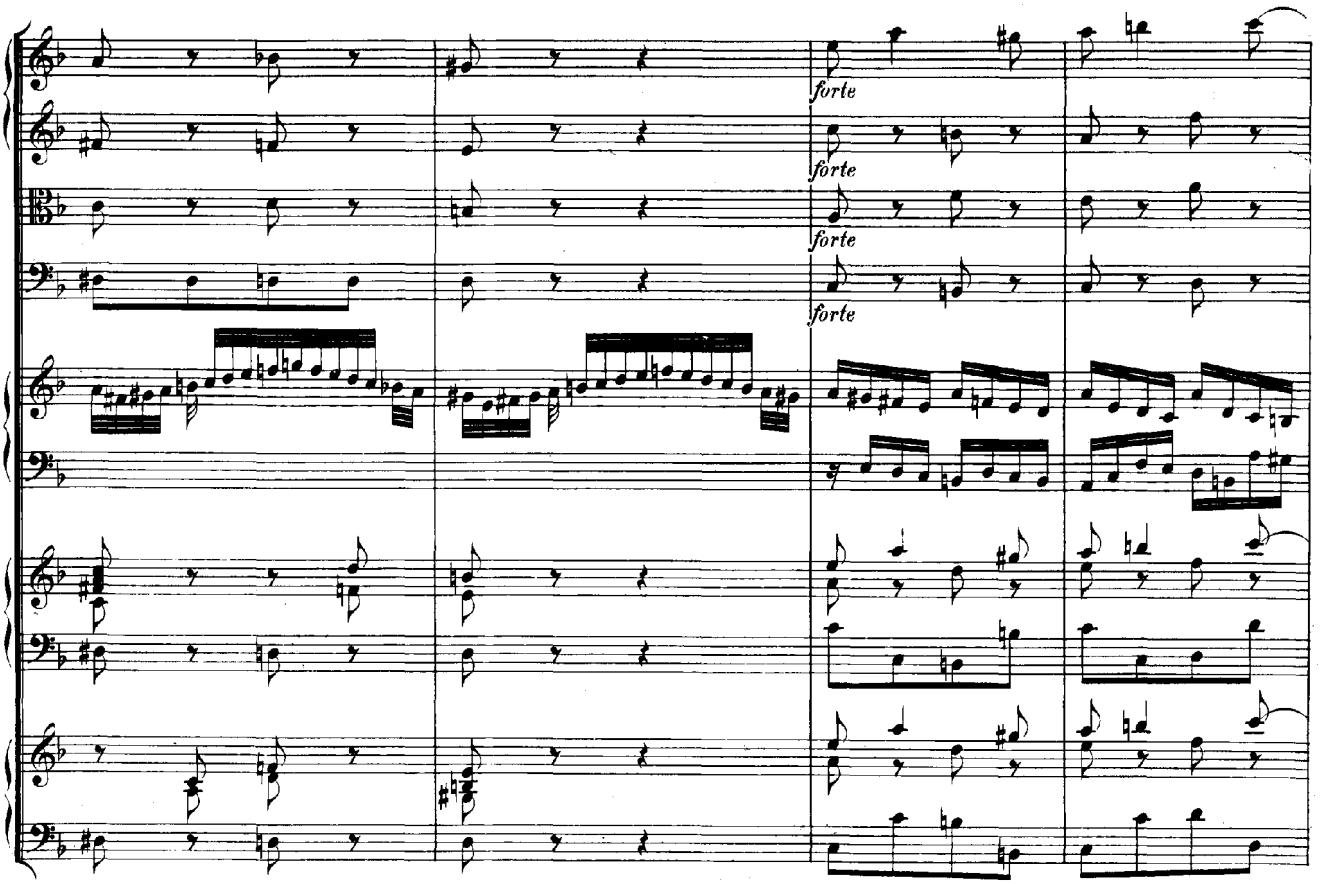

piano
piano

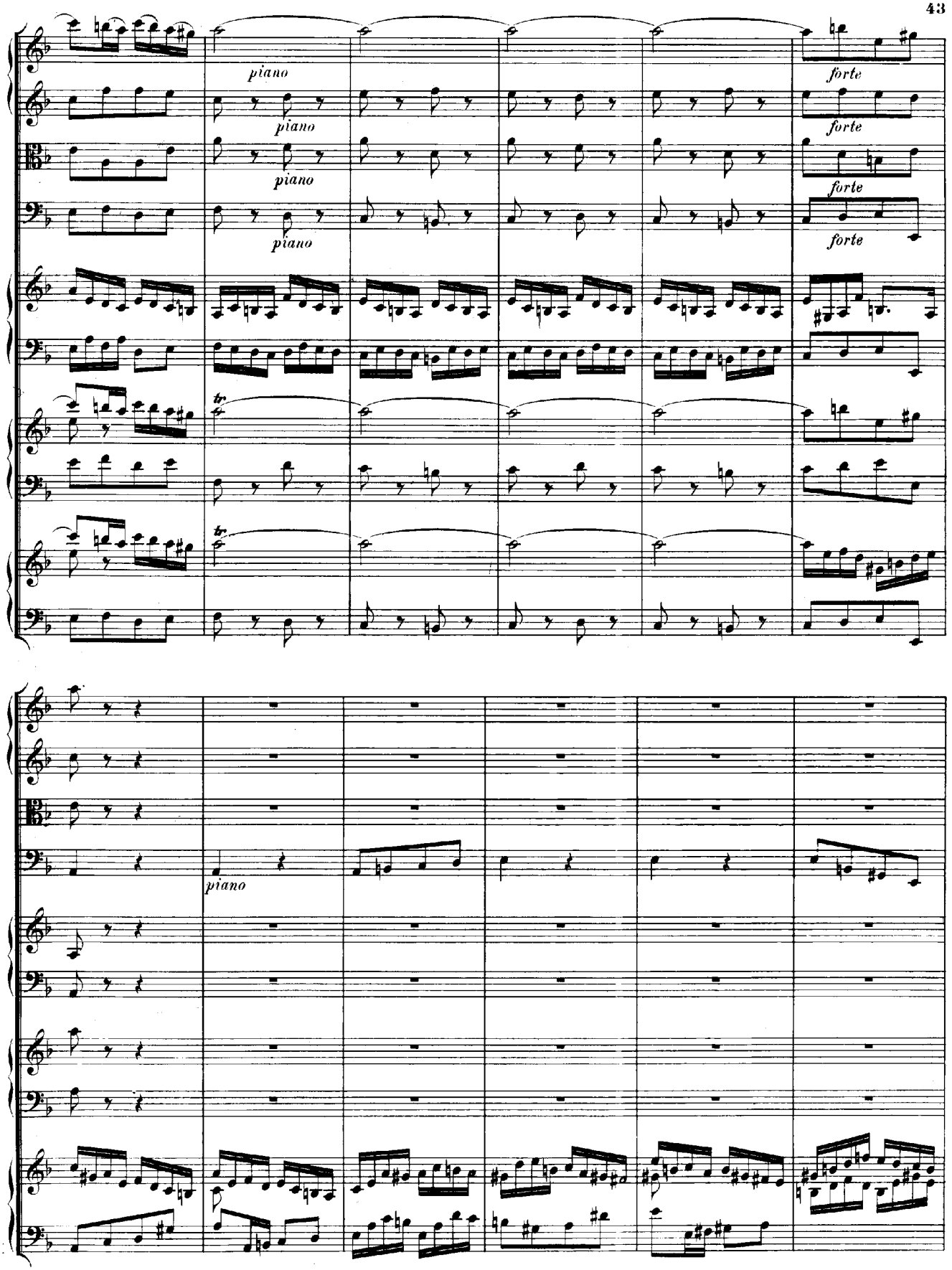


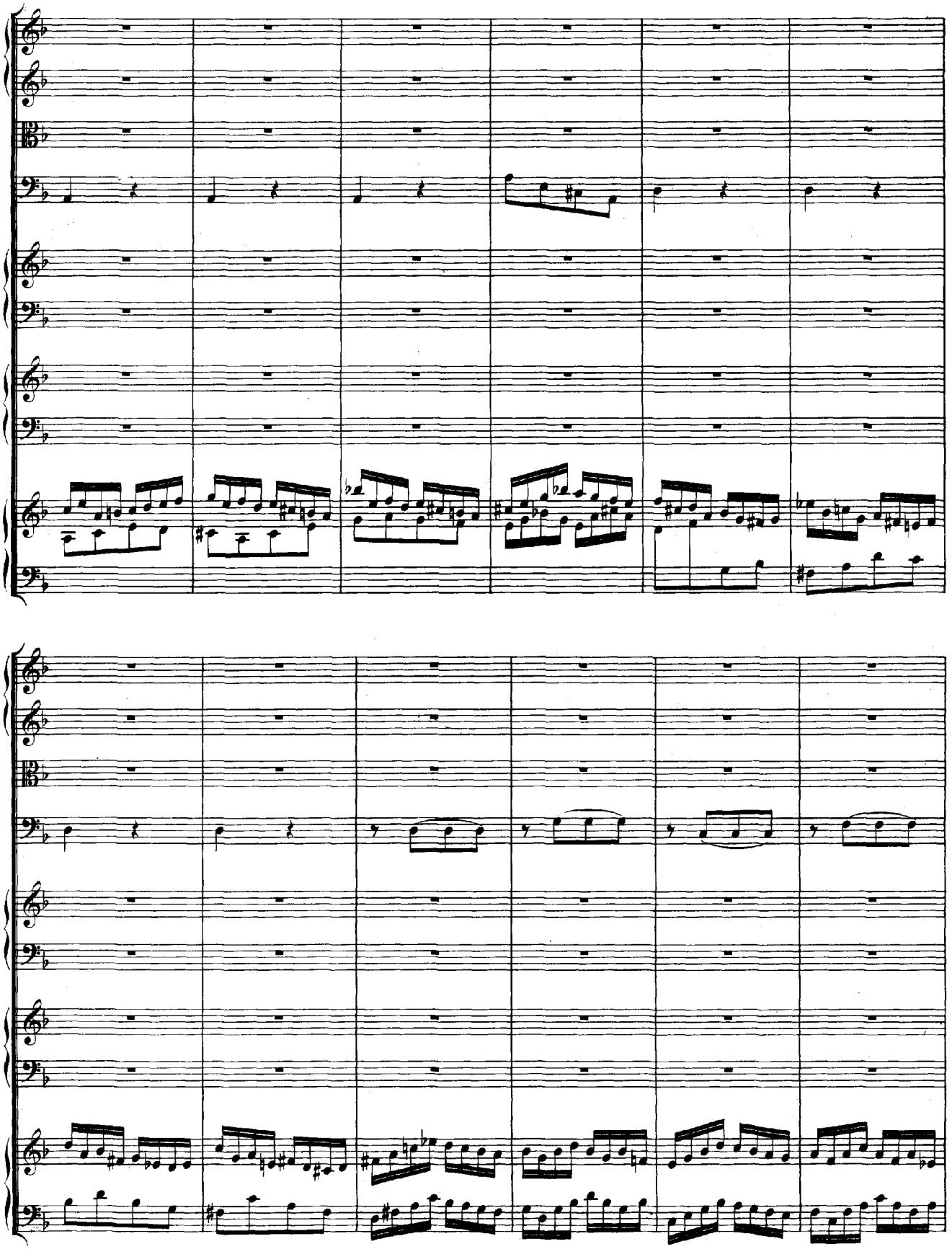

forte
forte
forte
forte

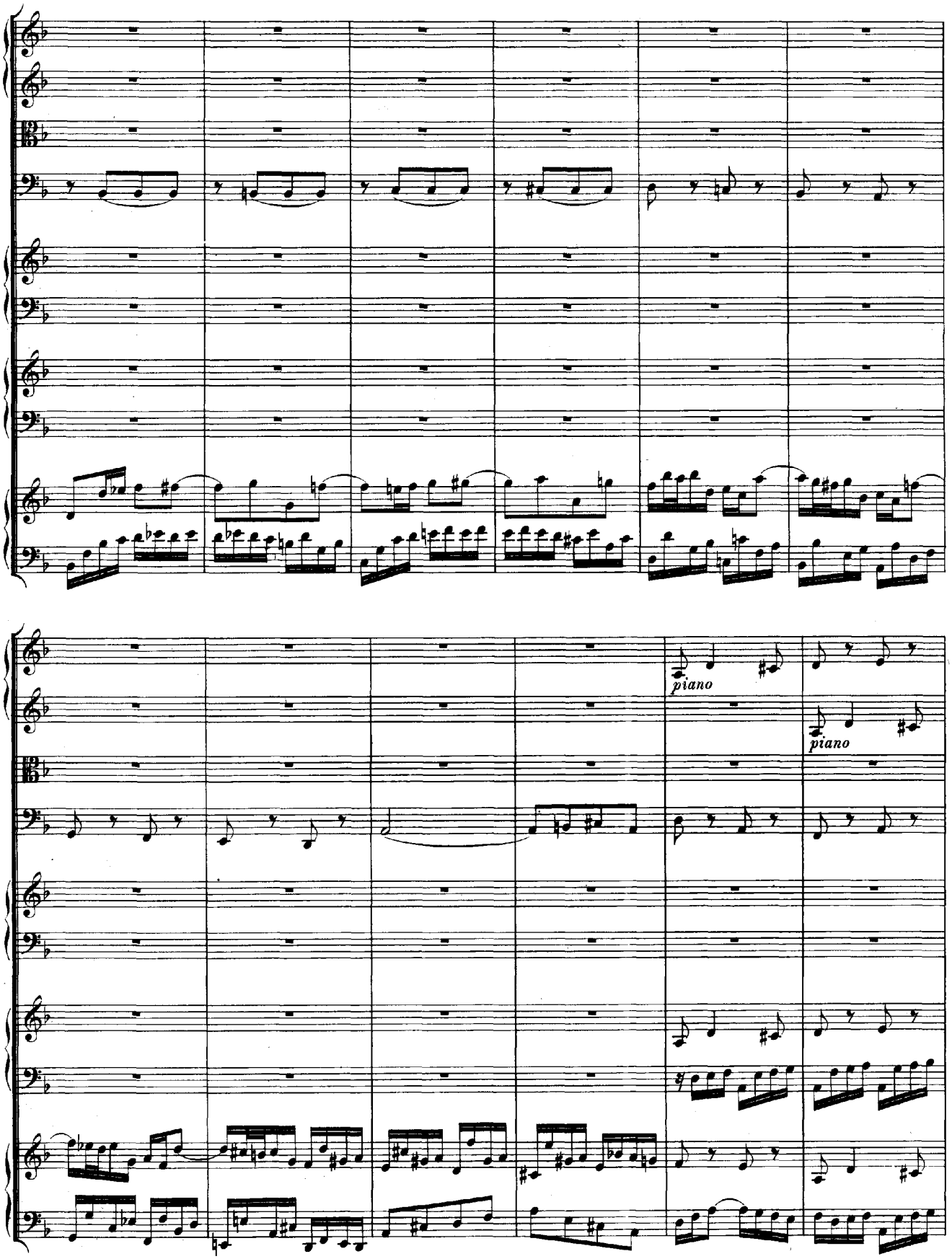

piano
piano
piano
piano

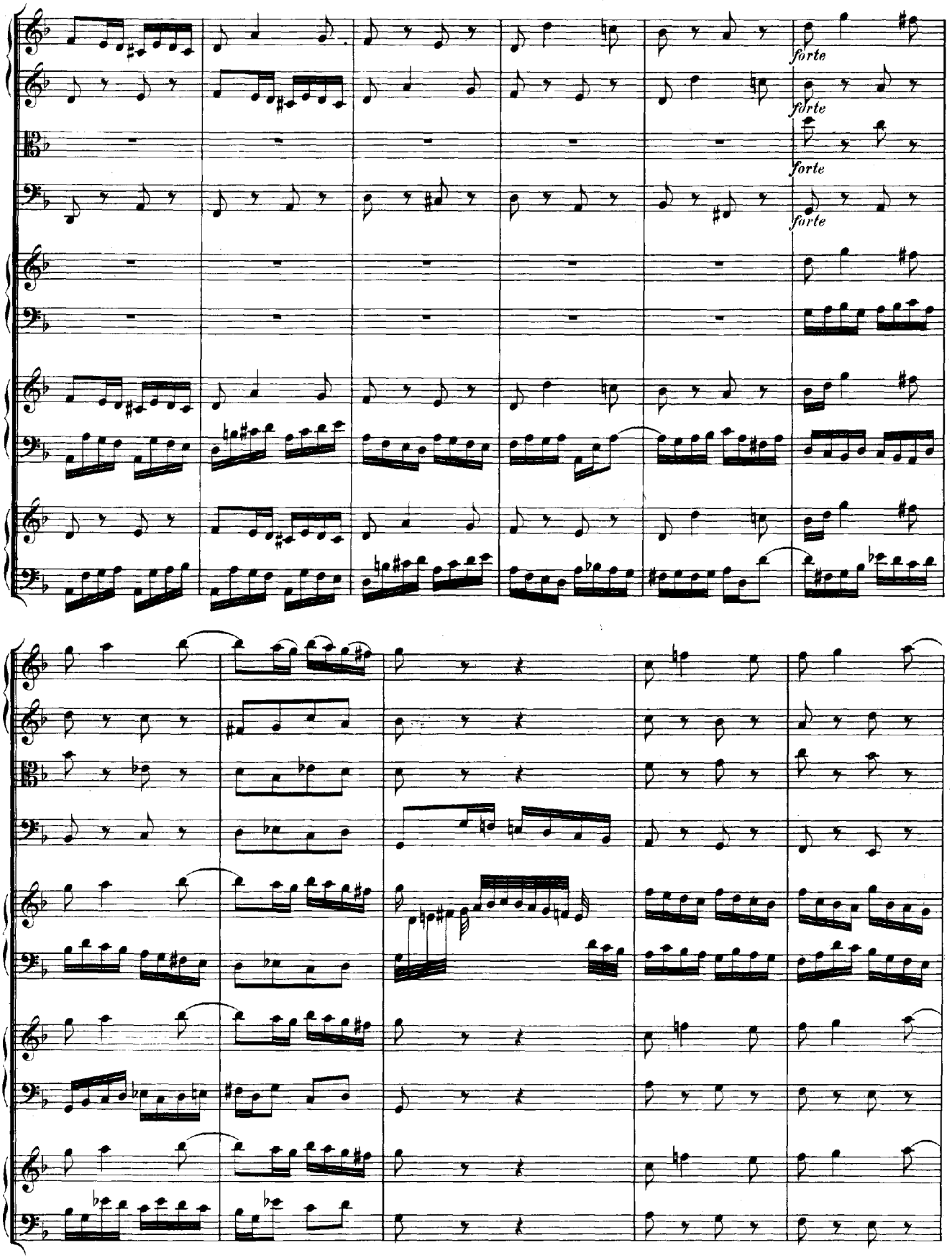


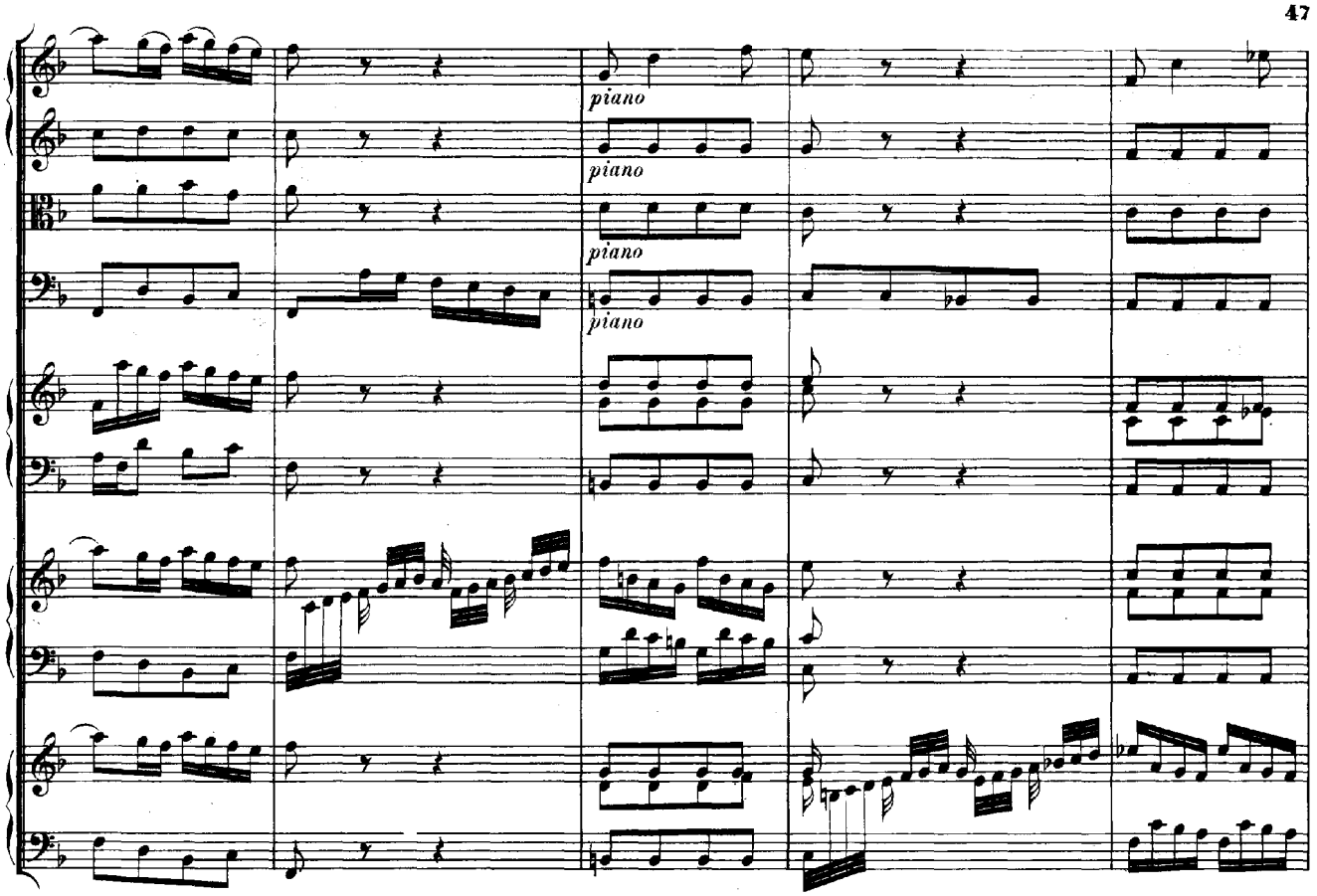

forte
forte
forte
forte

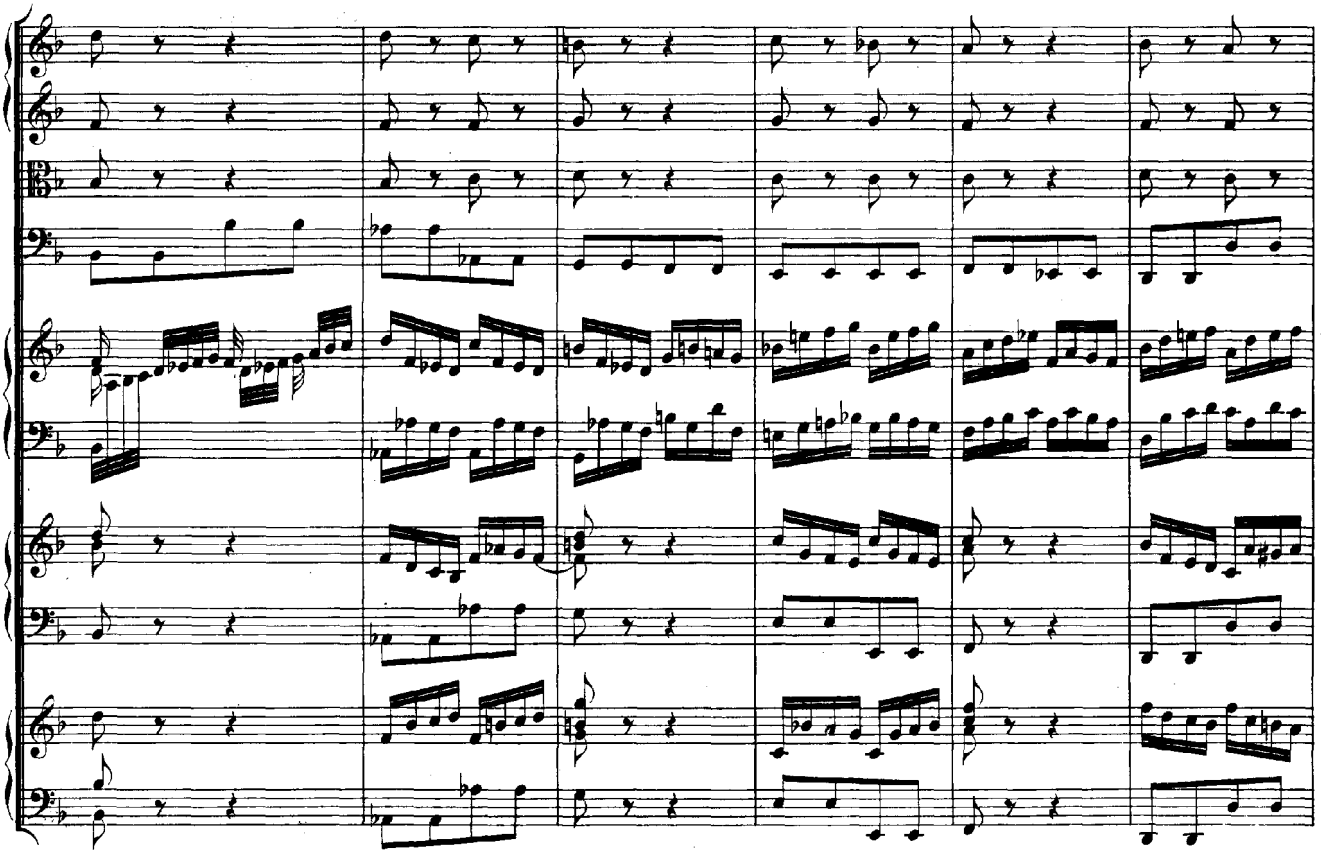

piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
tr
tr
piano

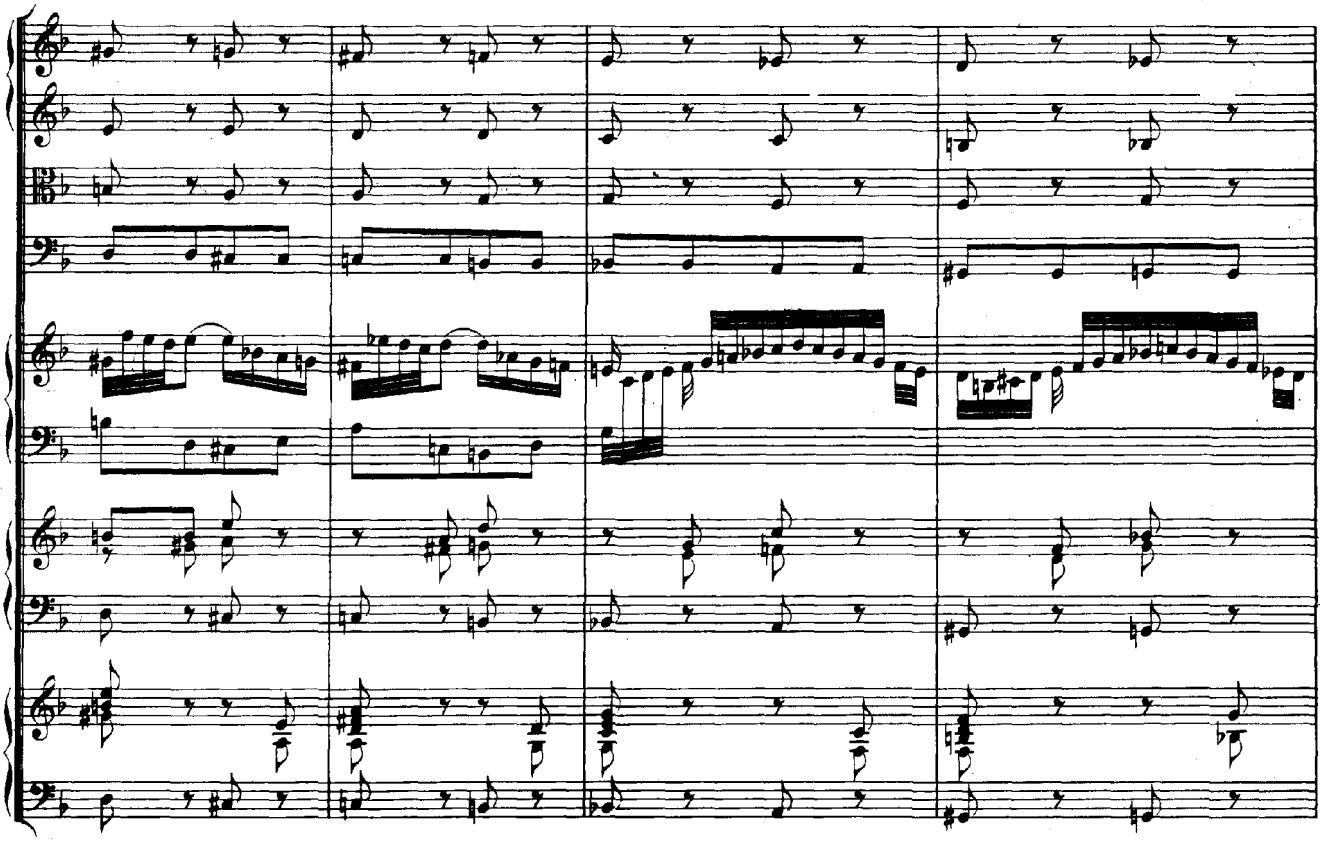


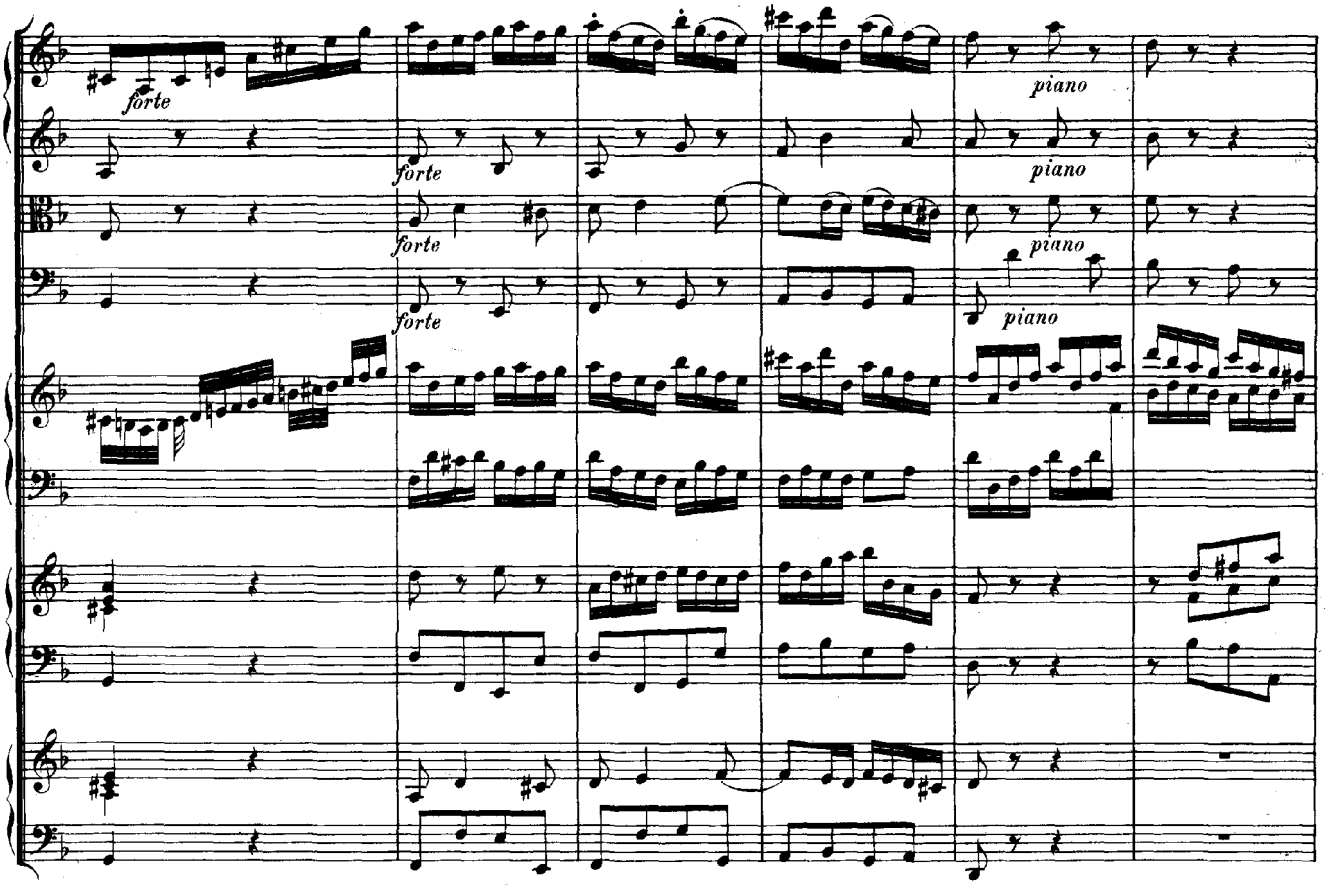

piano
piano

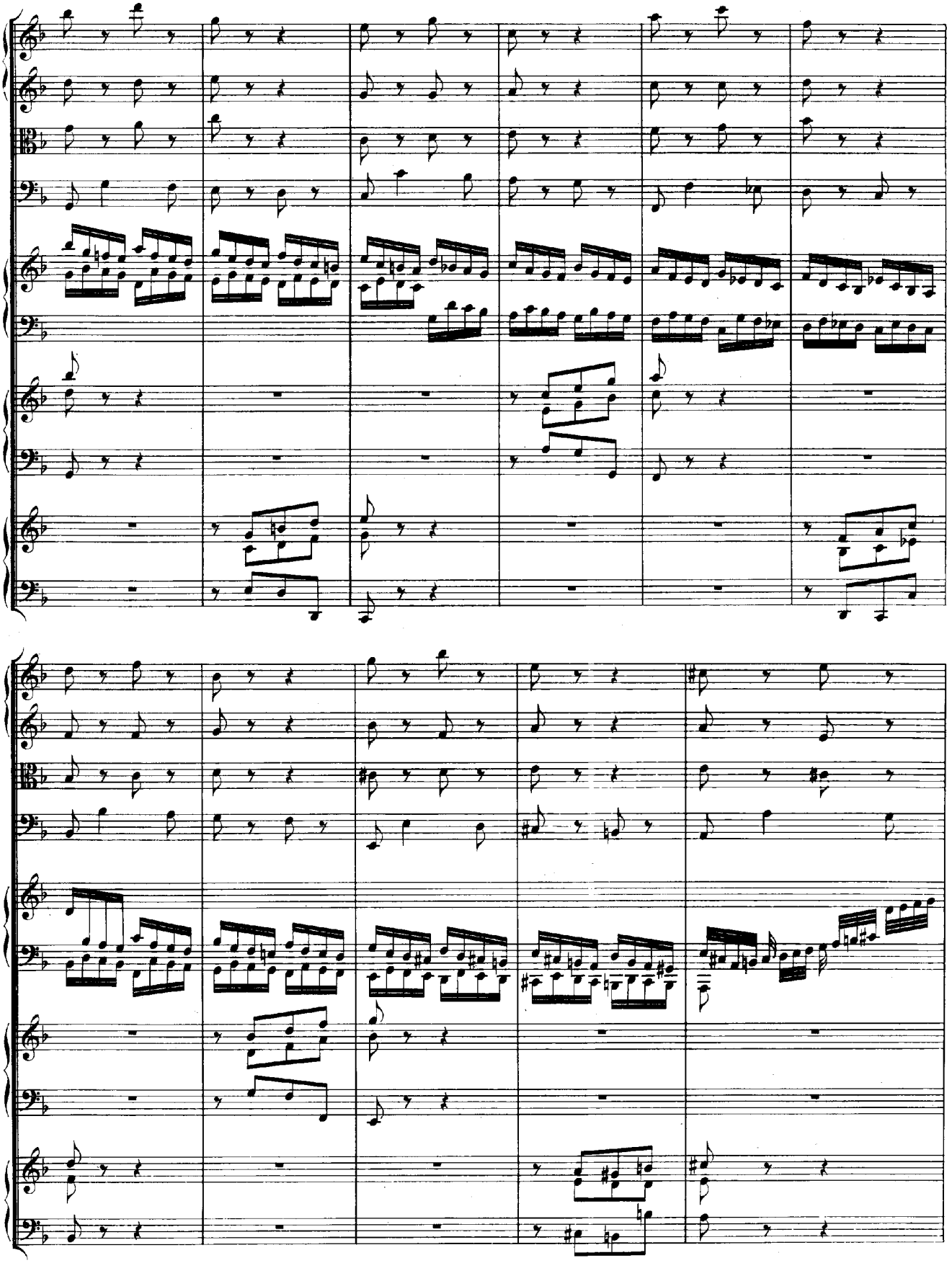

forte
forte
forte
forte

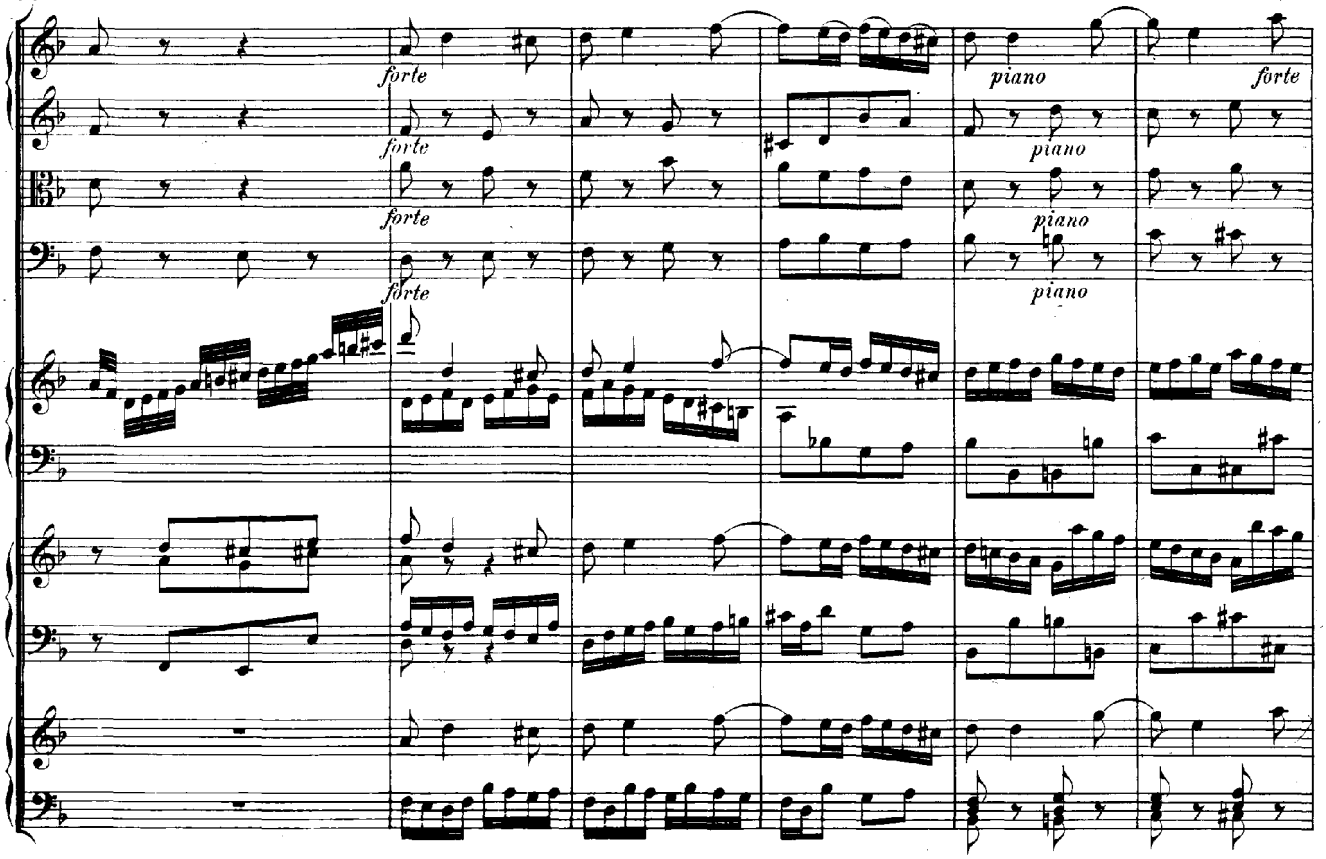

piano
piano
piano
piano

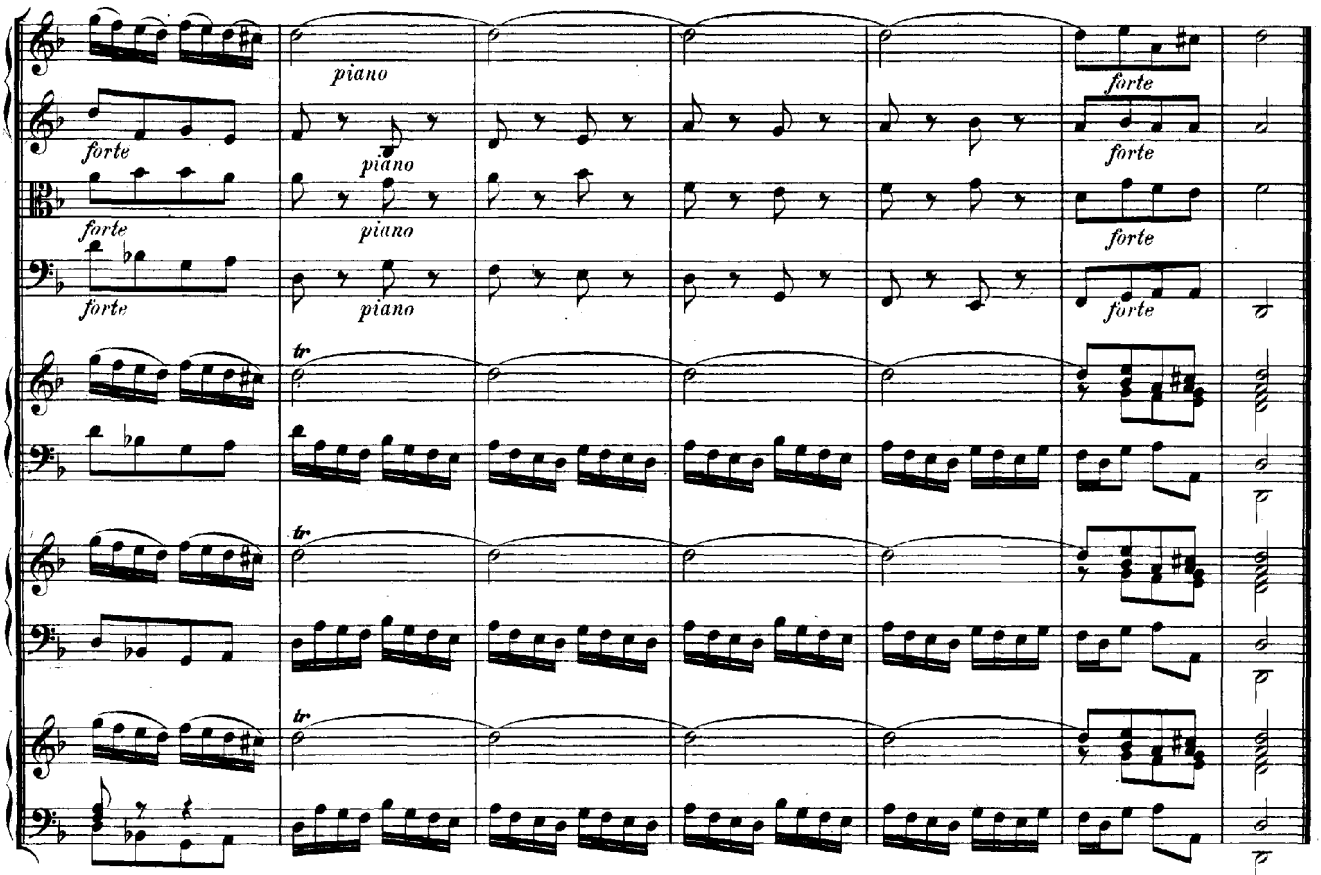





forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano




forte
piano
forte


piano
forte
tr

Concert

in C dur

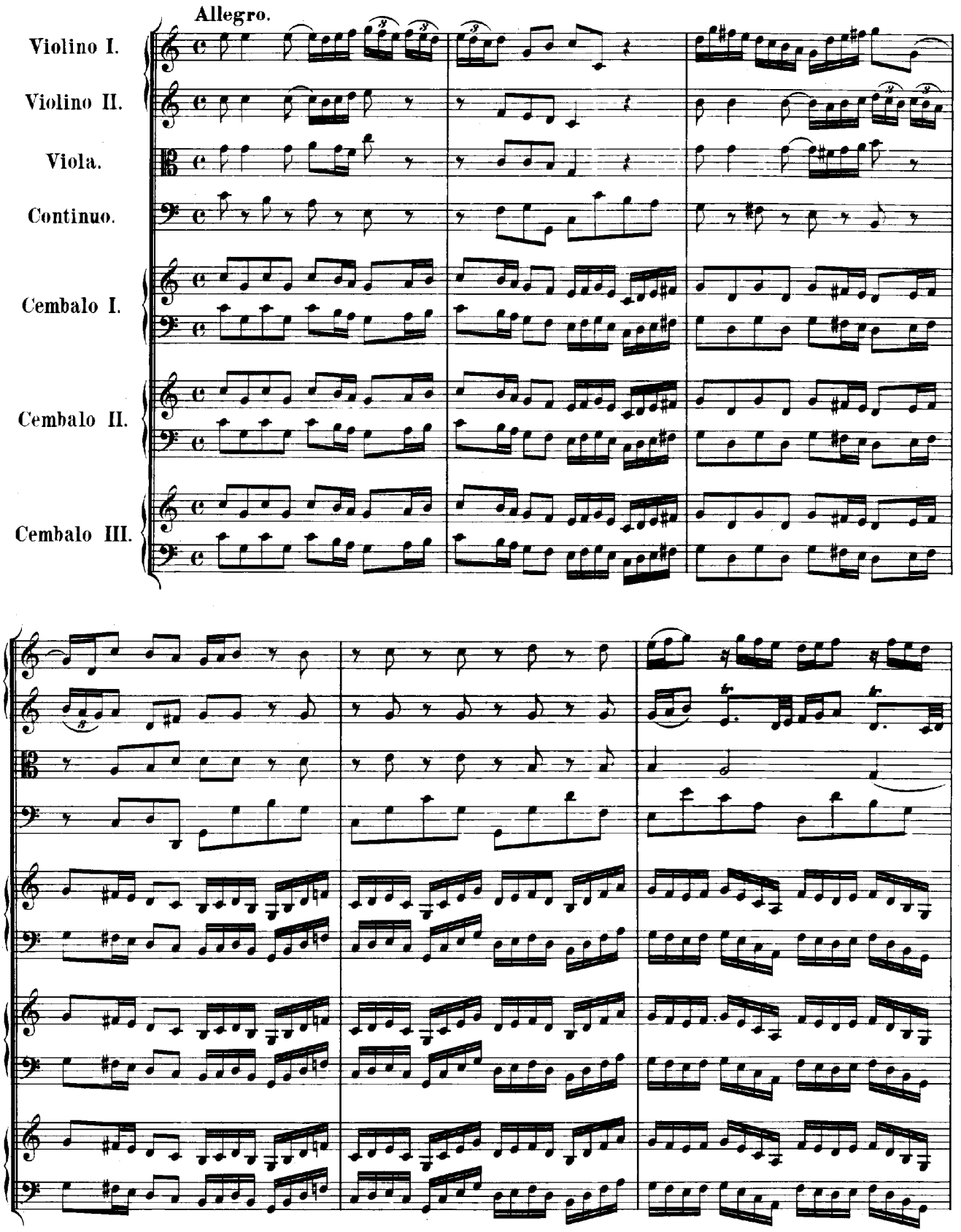
für drei Claviere

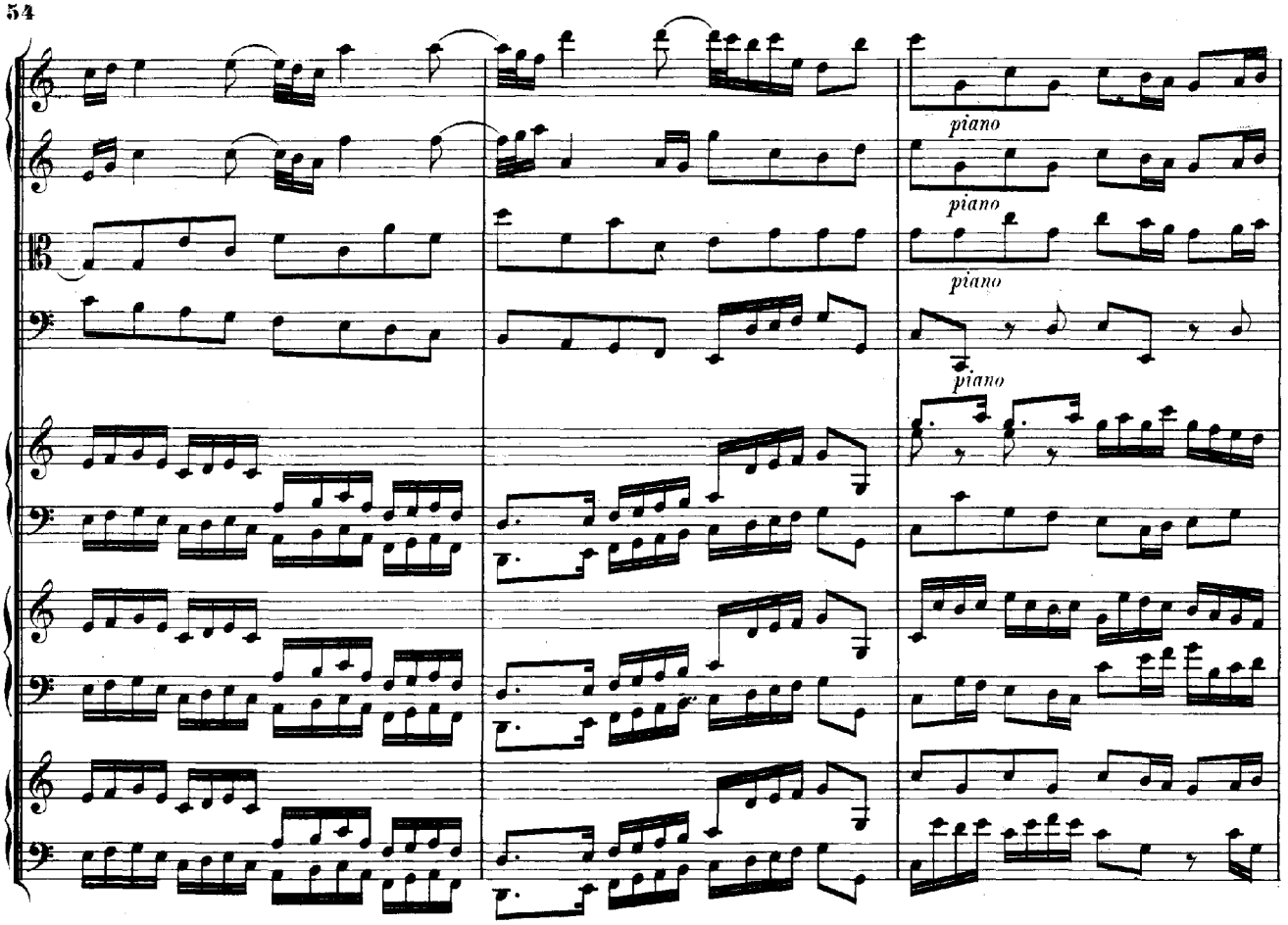
mit Begleitung von

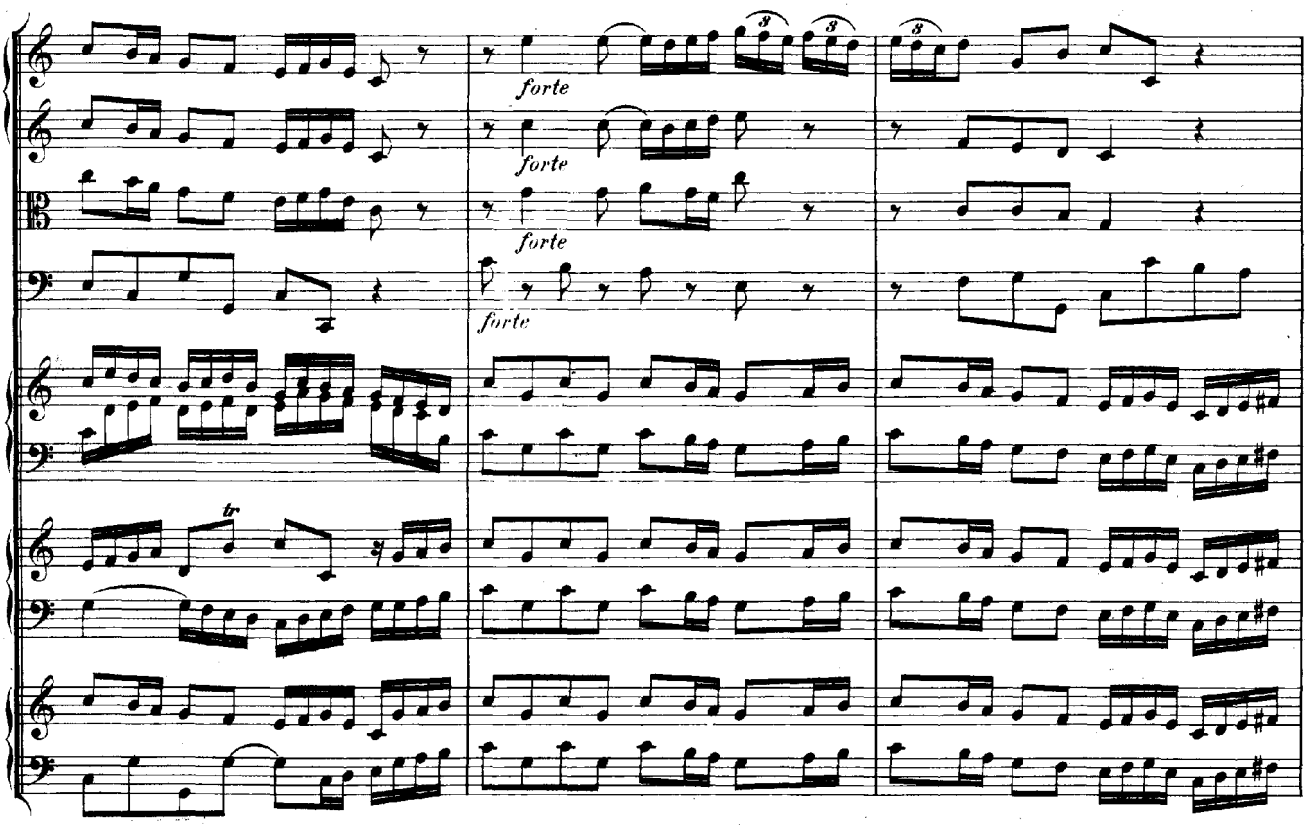
zwei Violinen, Viola und Continuo.

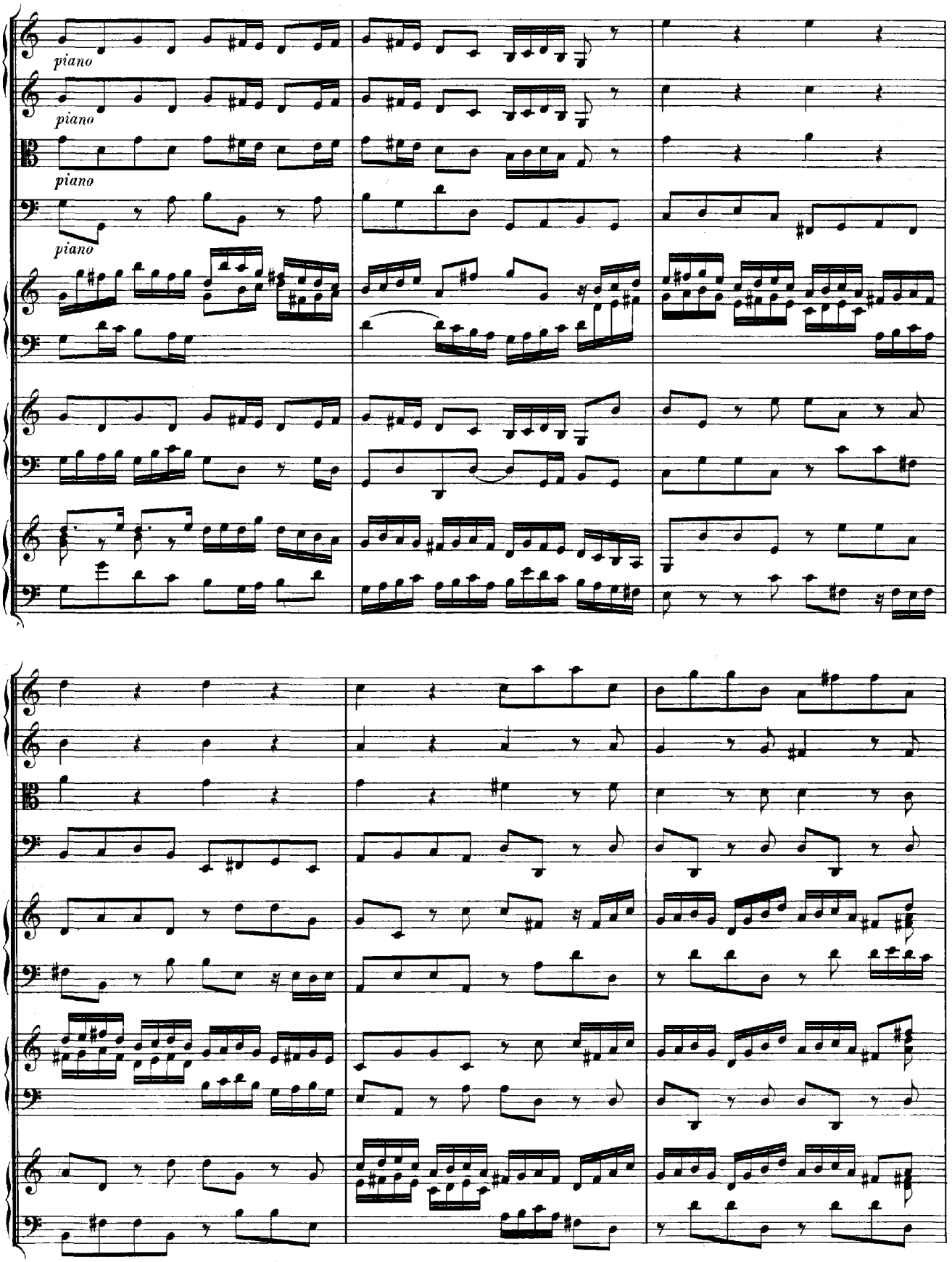
No. 2.

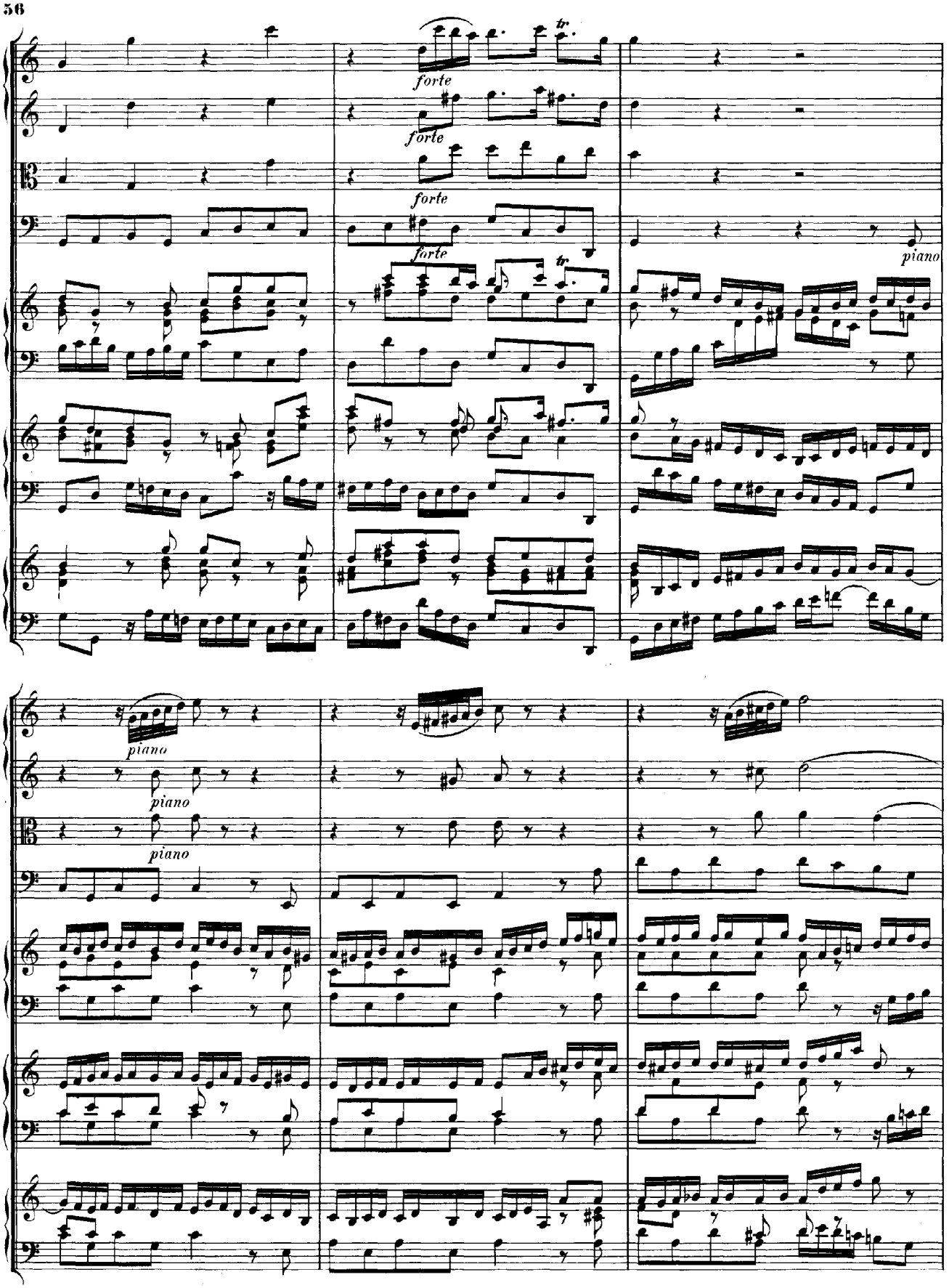
CONCERTO II.

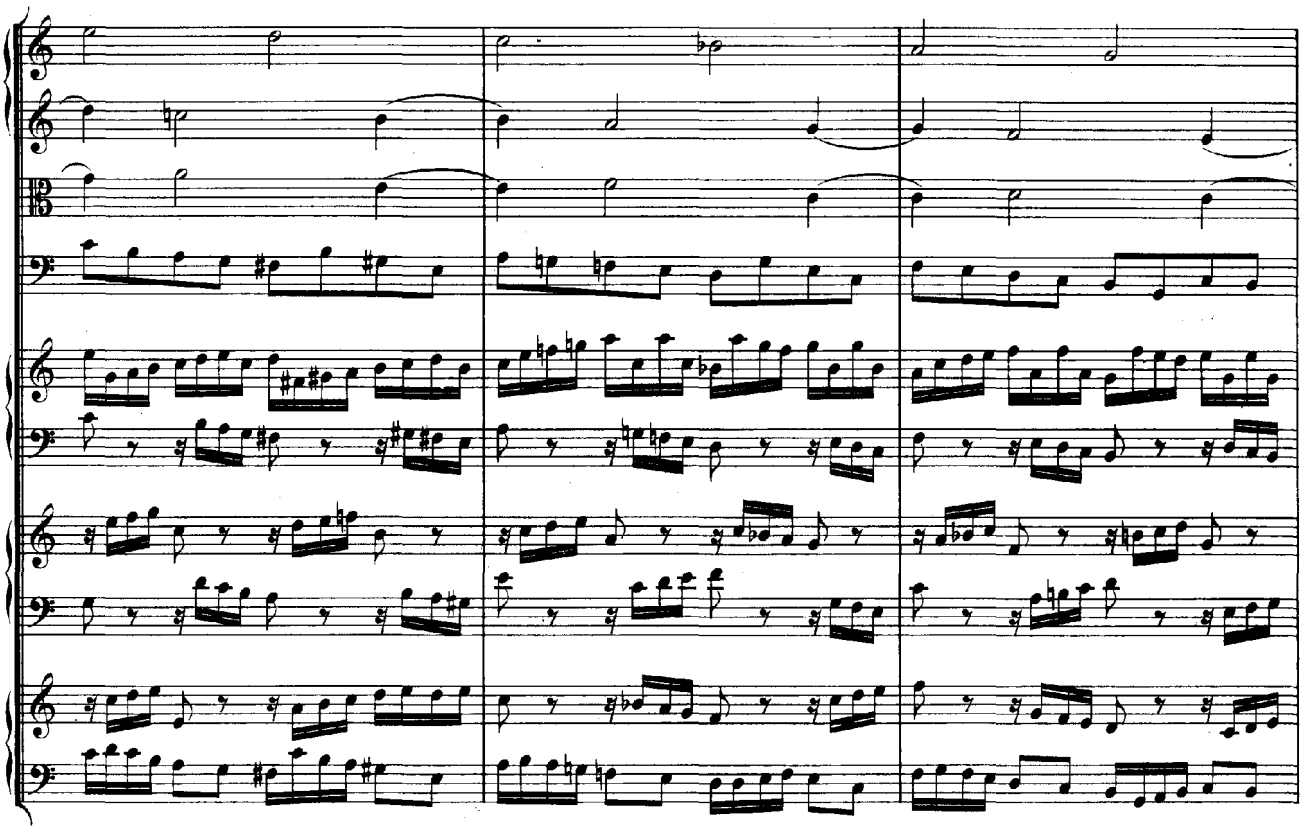

Allegro.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
Cembalo I.
Cembalo II.
Cembalo III.

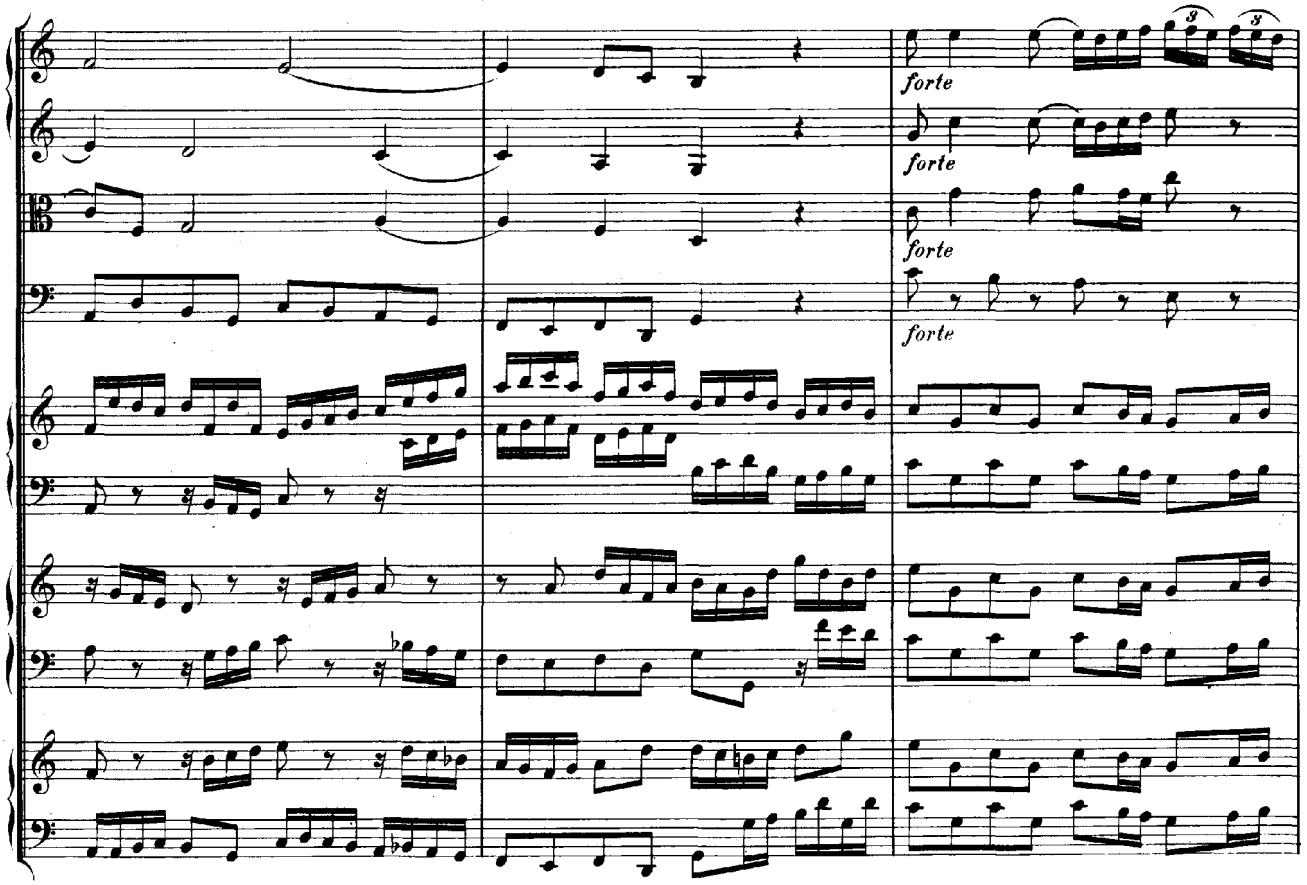

piano
piano
piano
piano

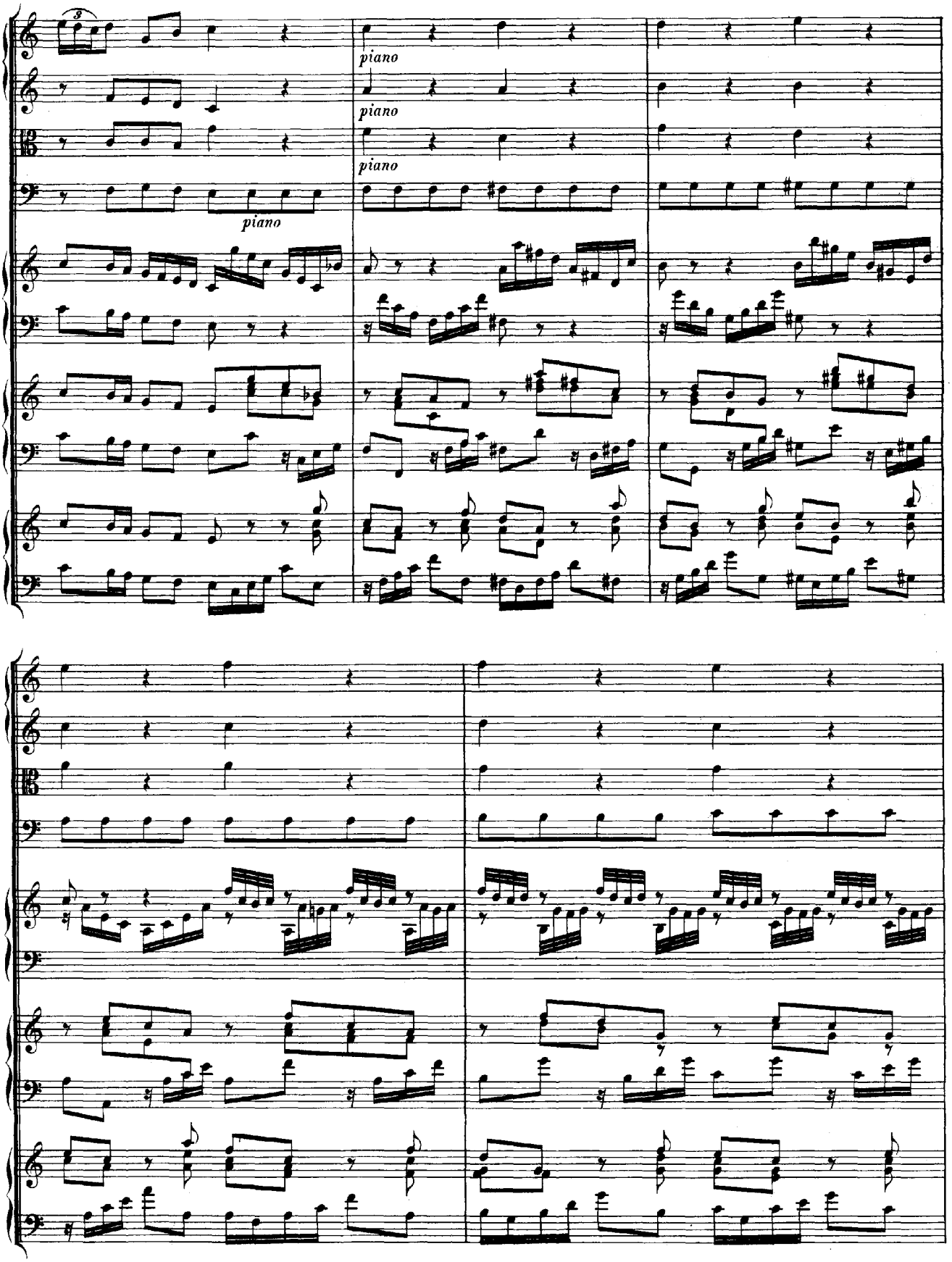

forte
forte
forte
forte
tr

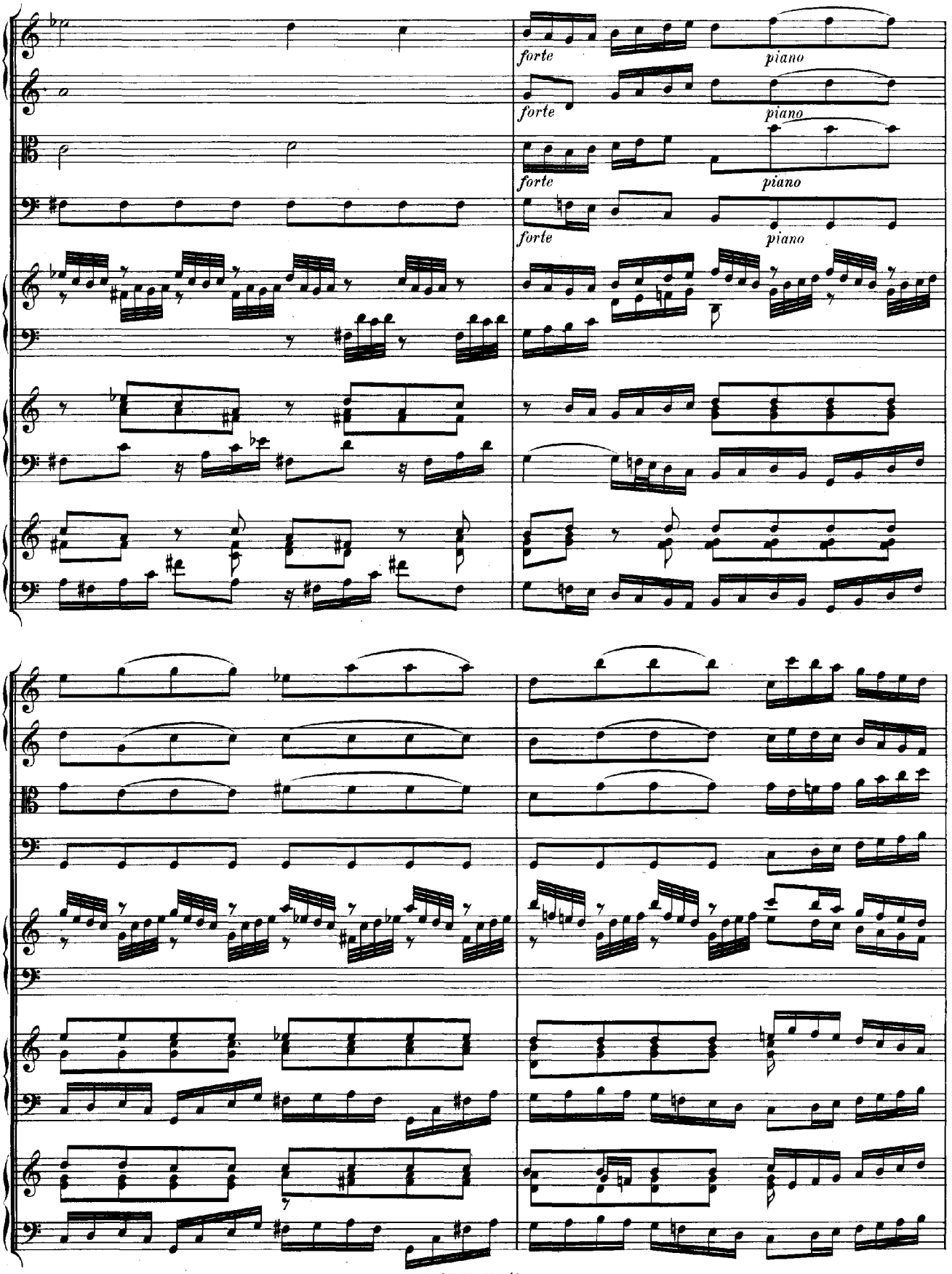

piano
piano
piano
piano

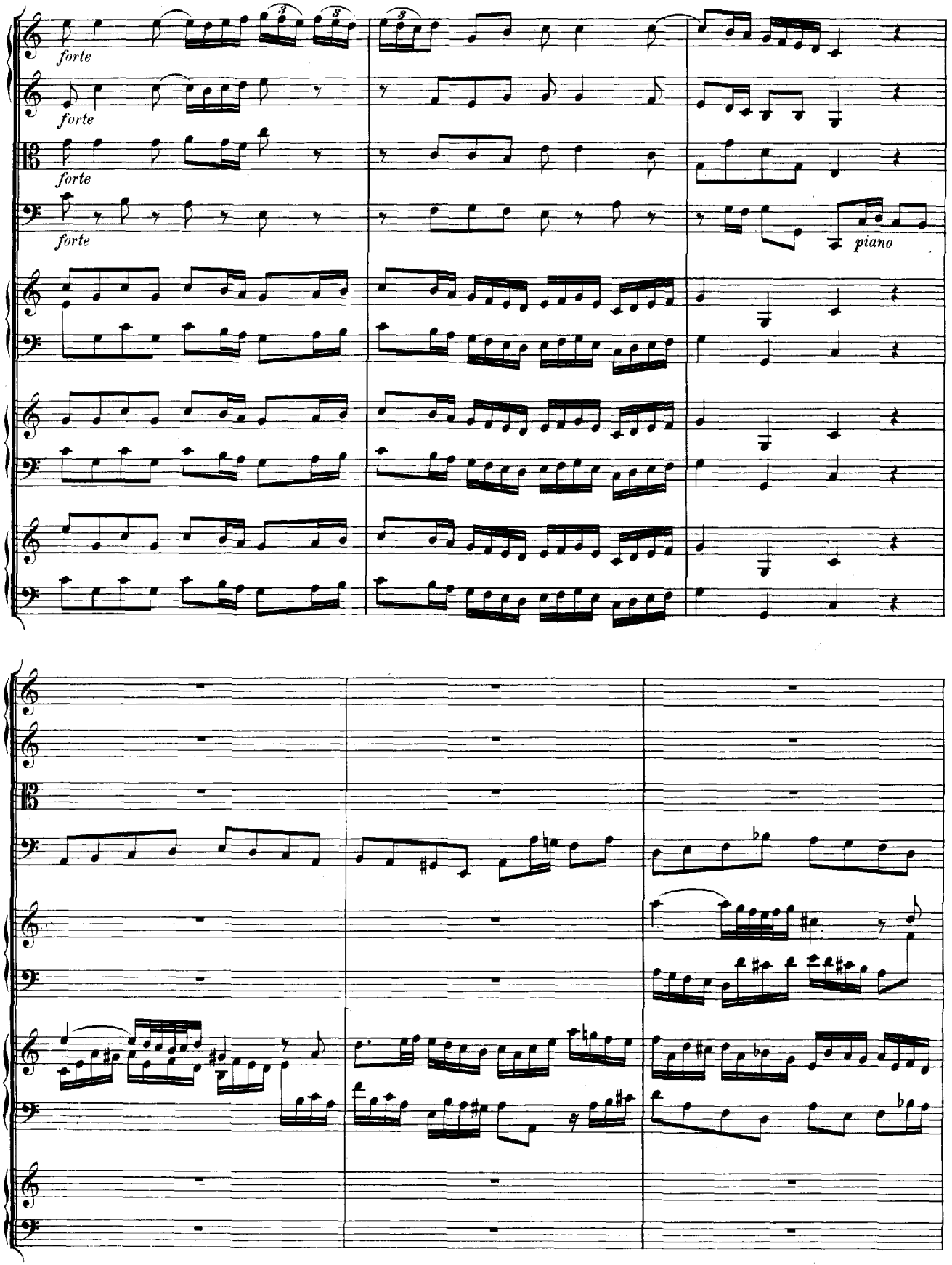

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

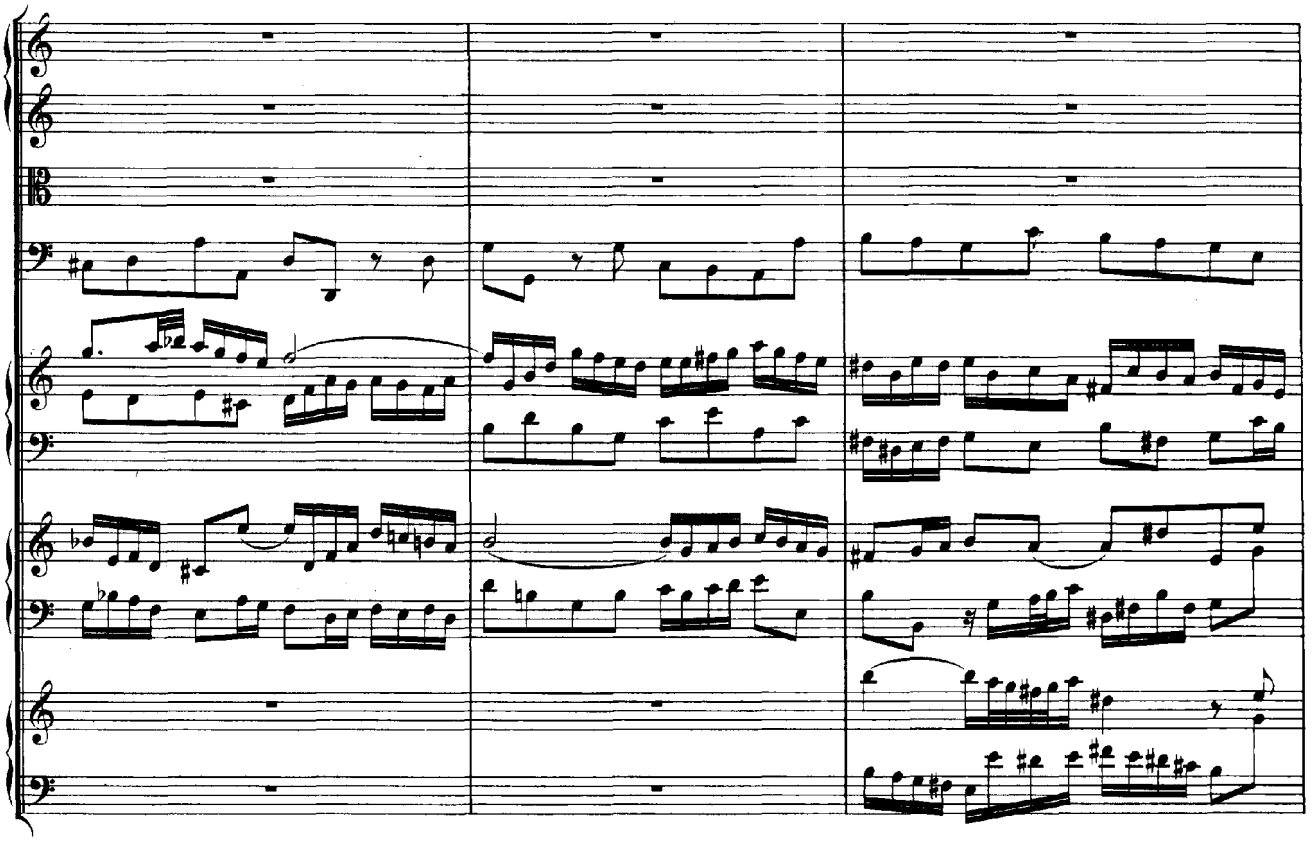


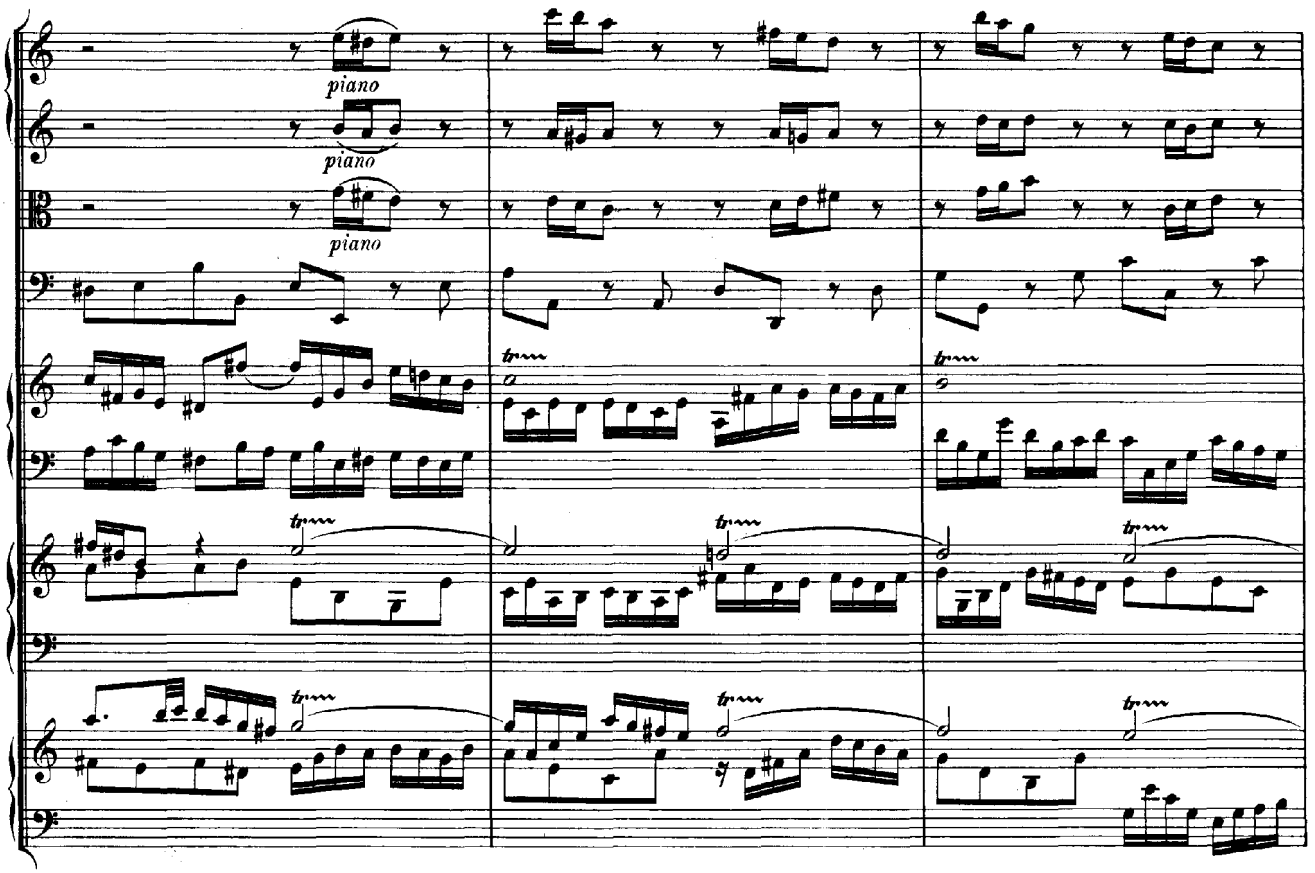

forte
forte
forte
forte

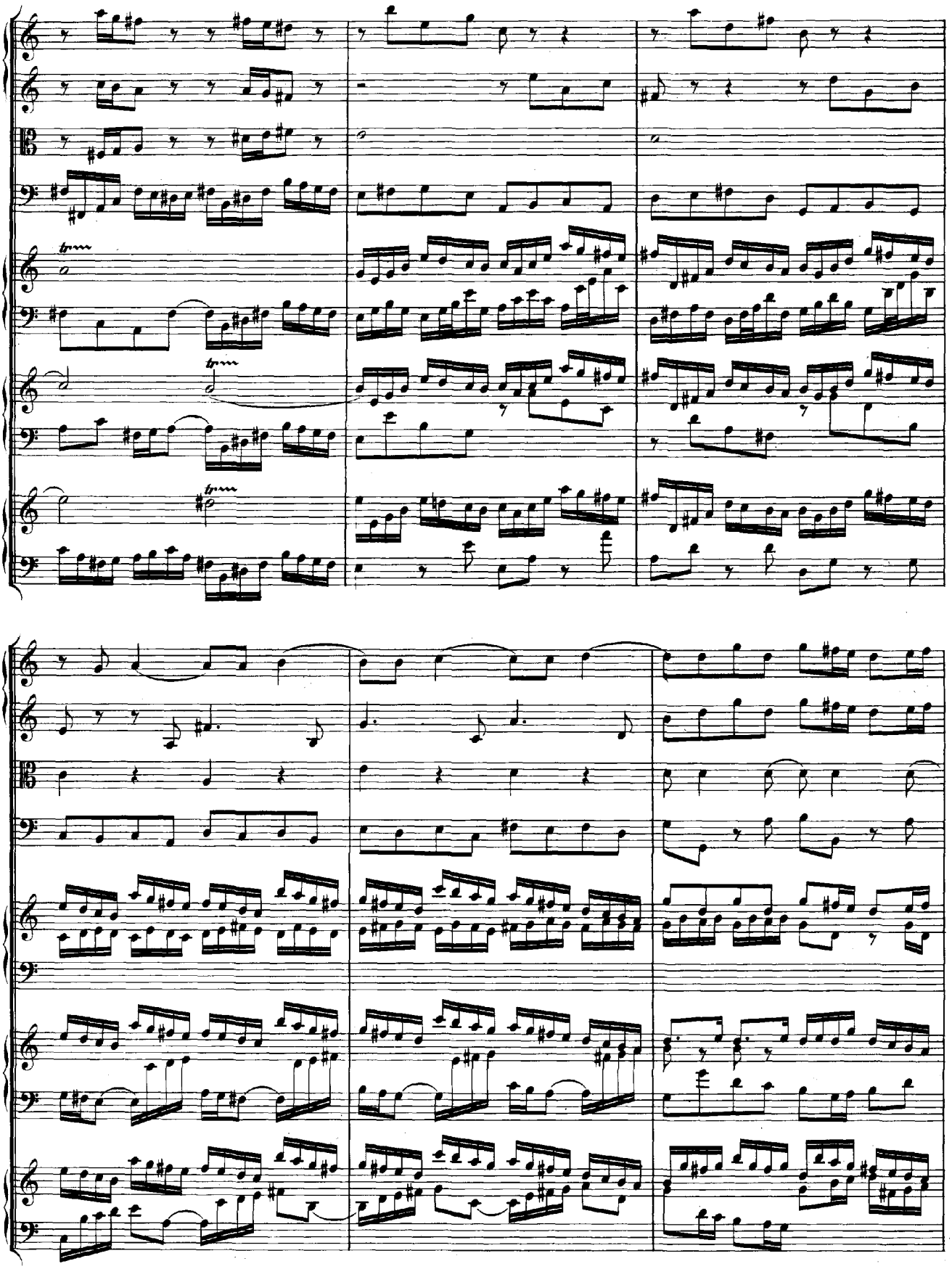

piano
piano
piano
piano

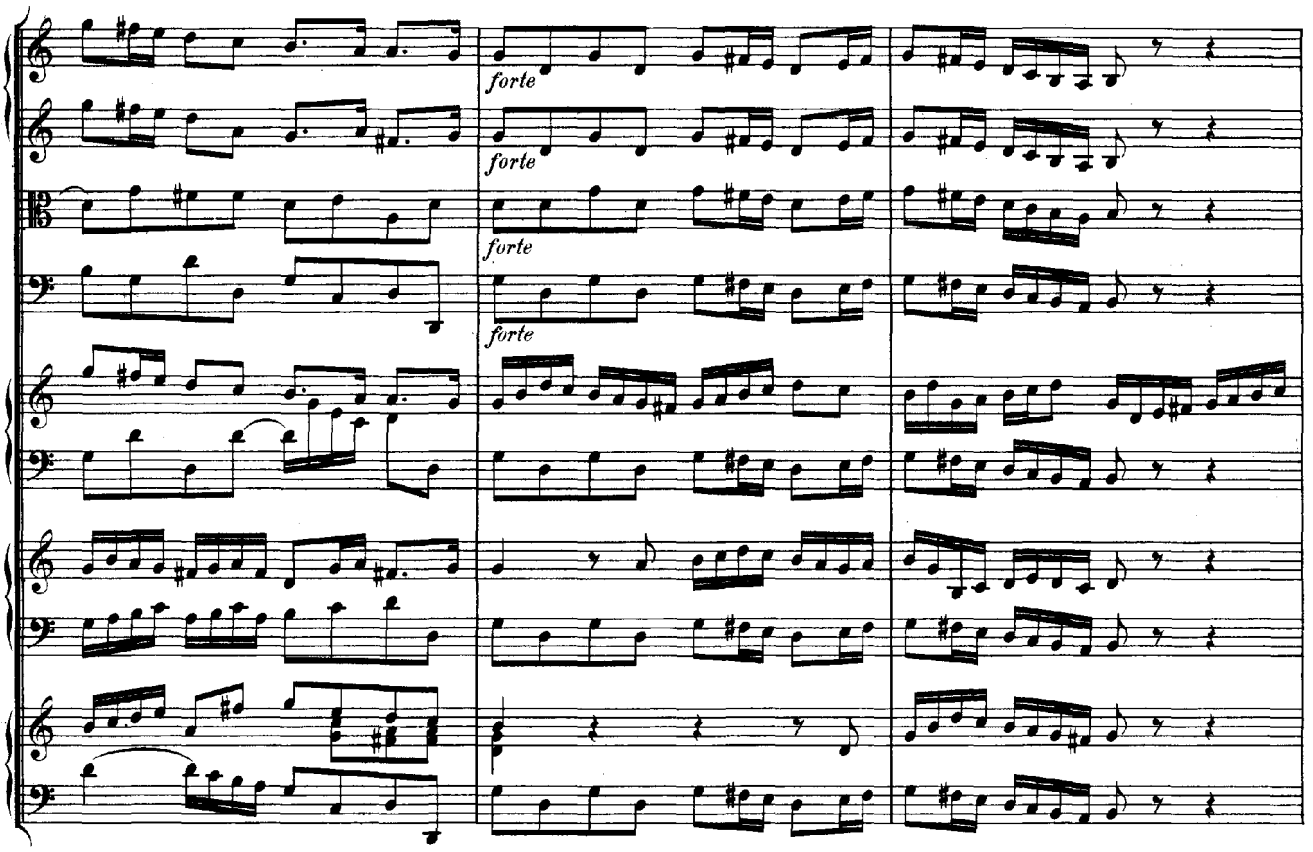

forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano

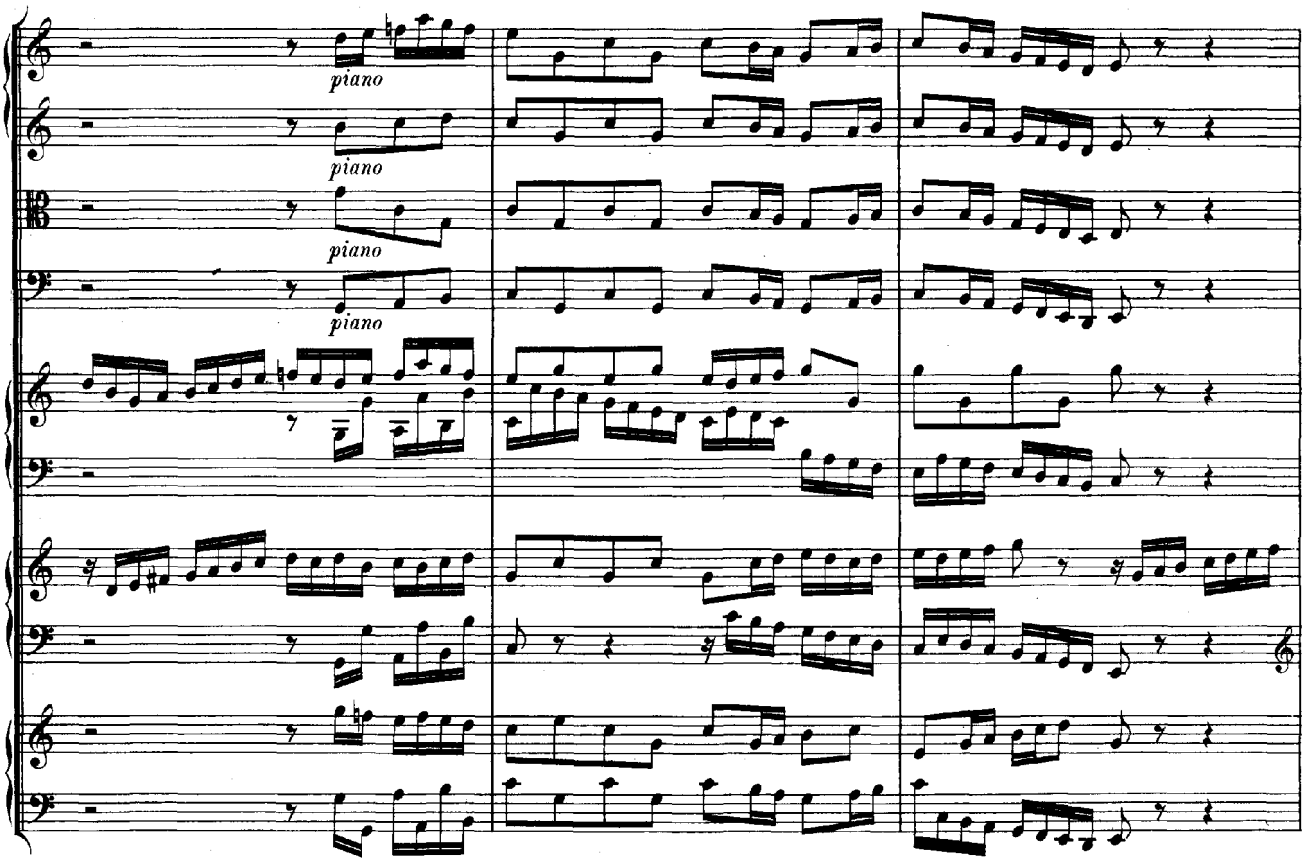

forte
forte
forte
forte
piano

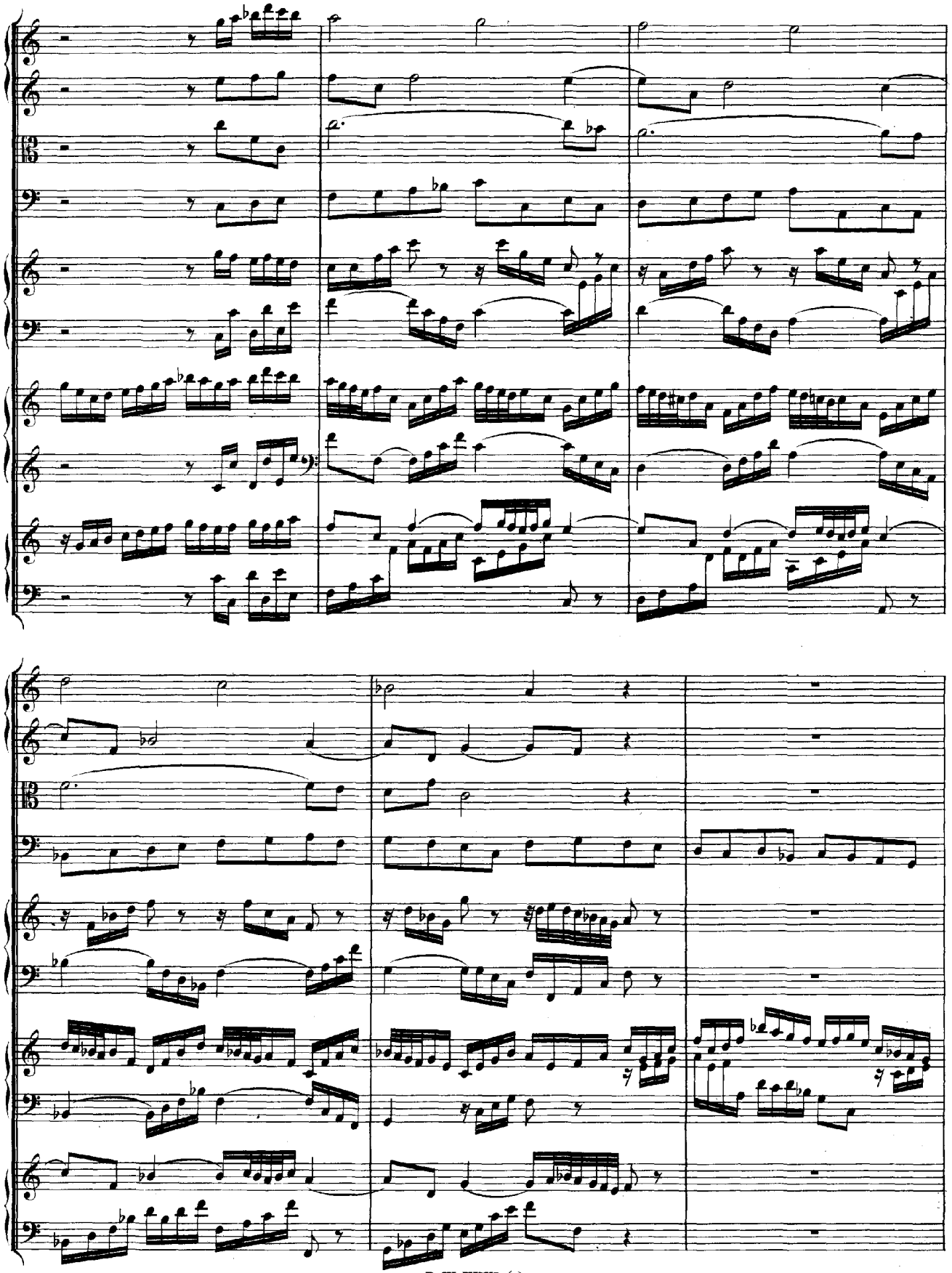


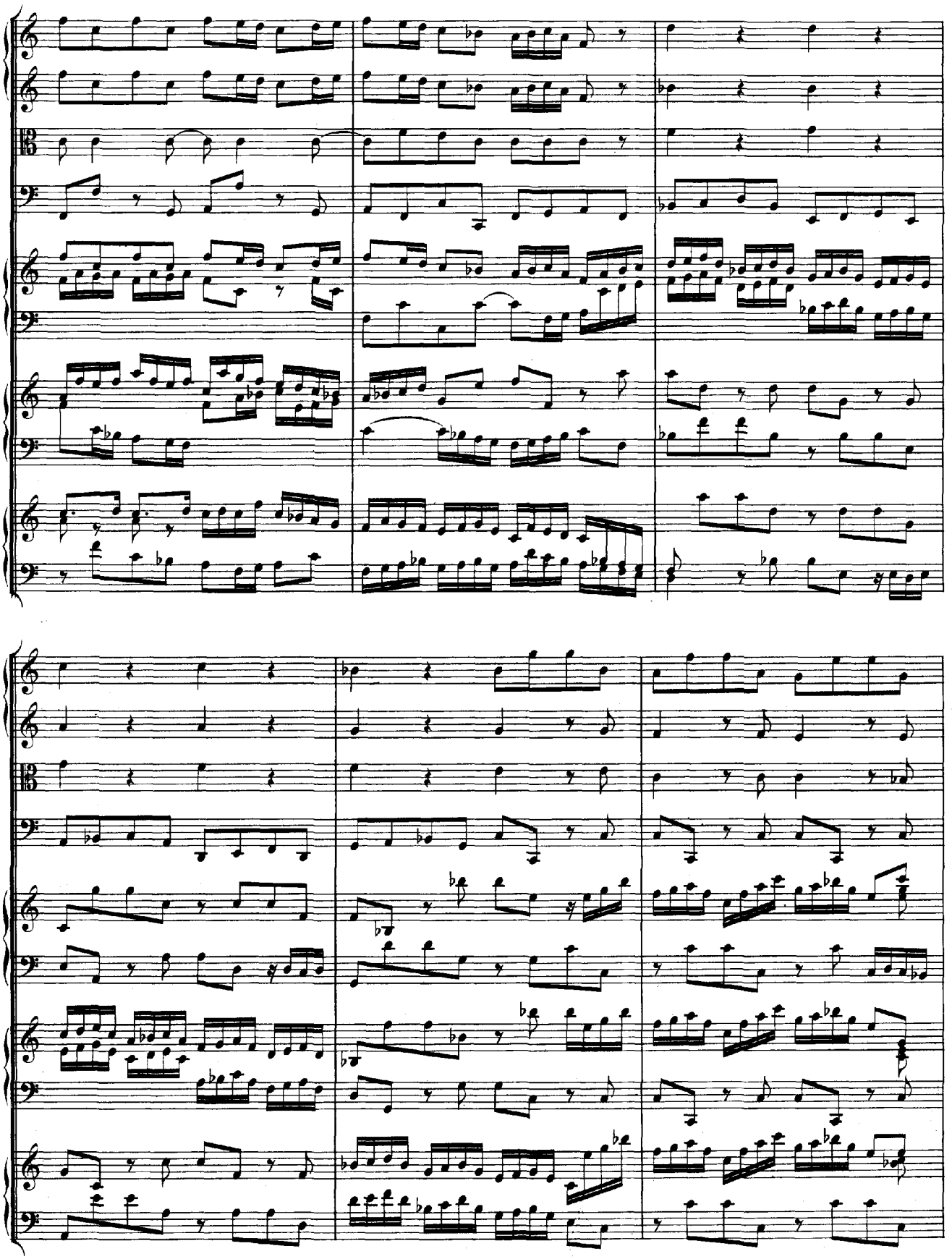

piano
piano
piano

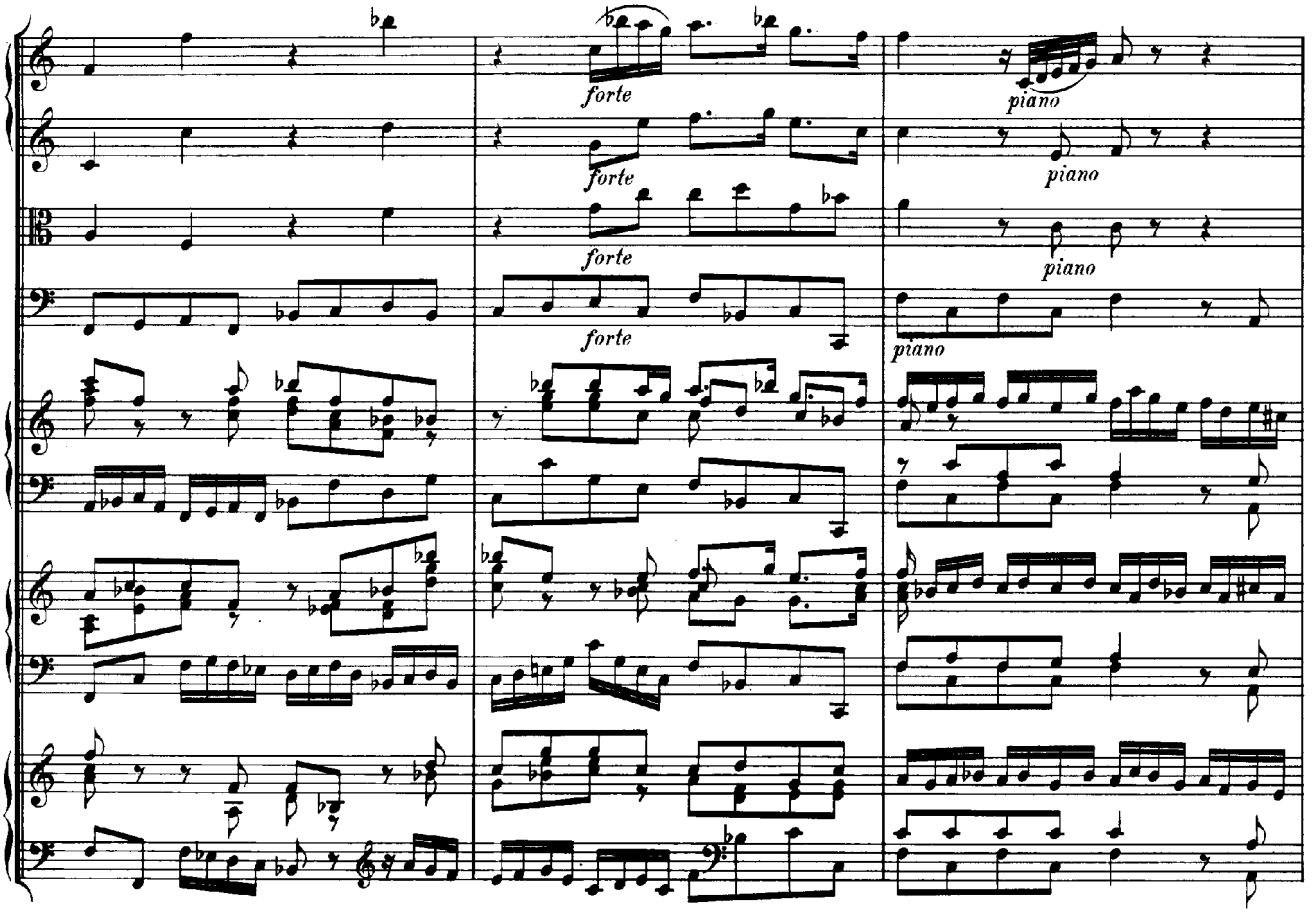


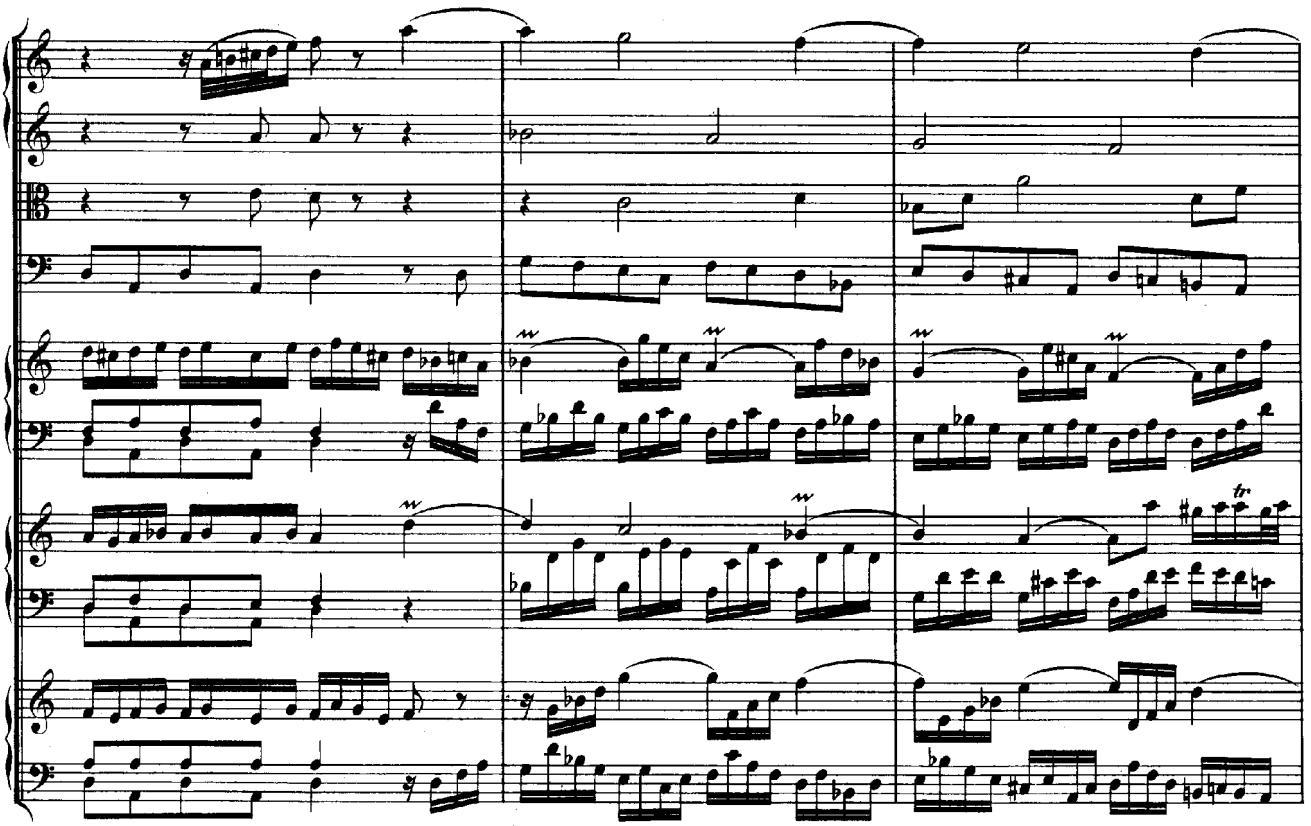

forte
forte
forte
forte

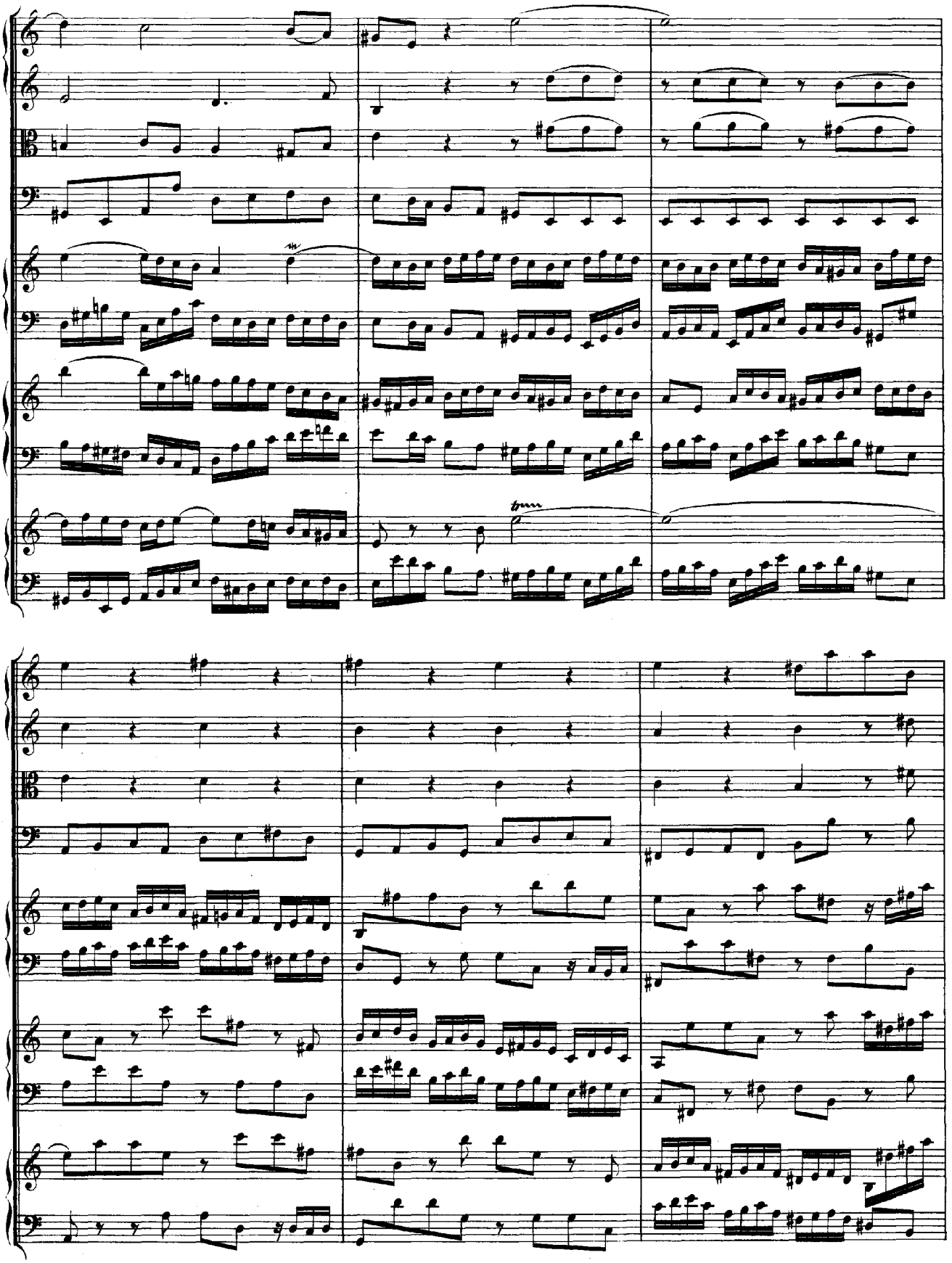

piano
piano
piano
piano

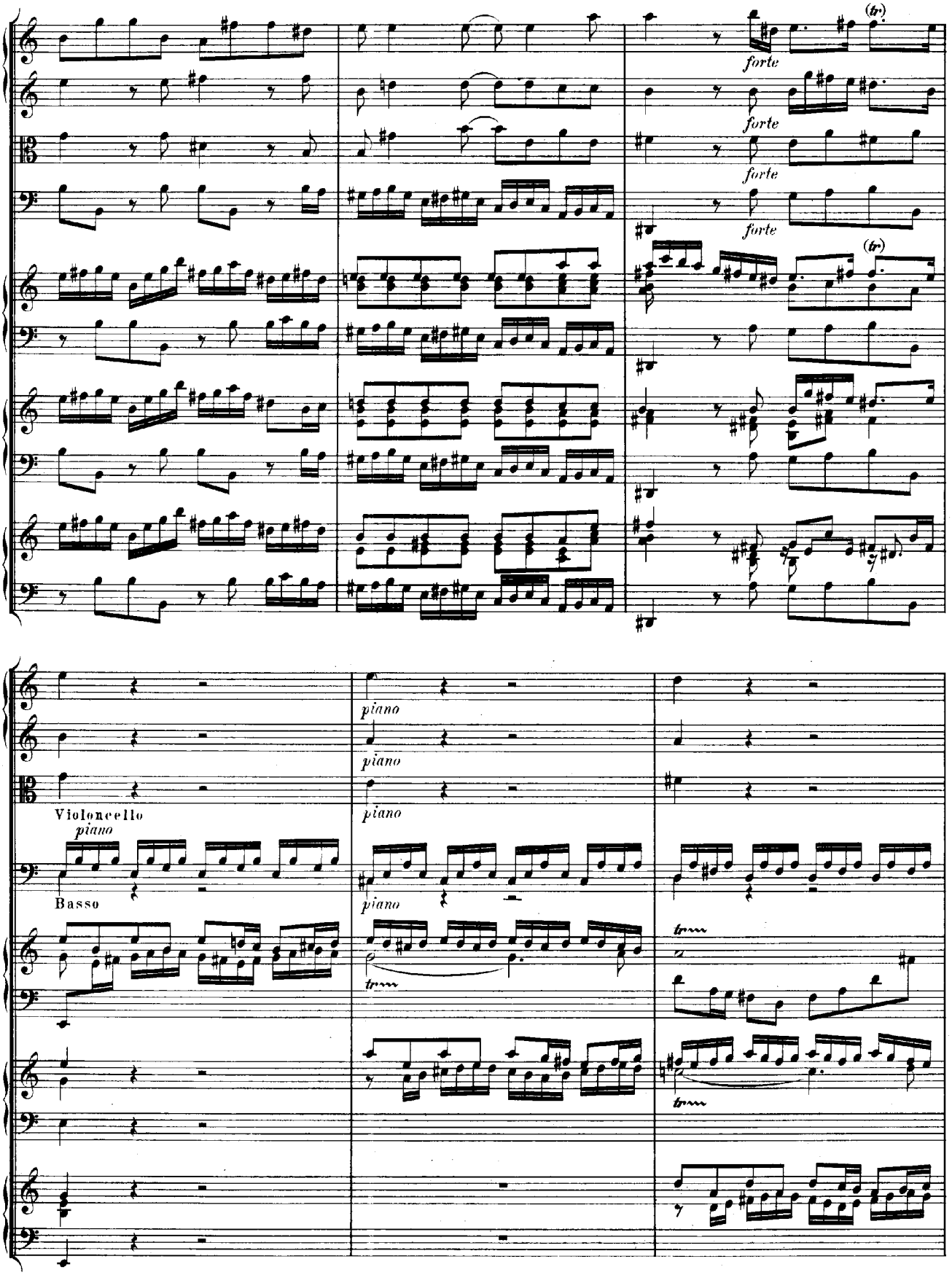


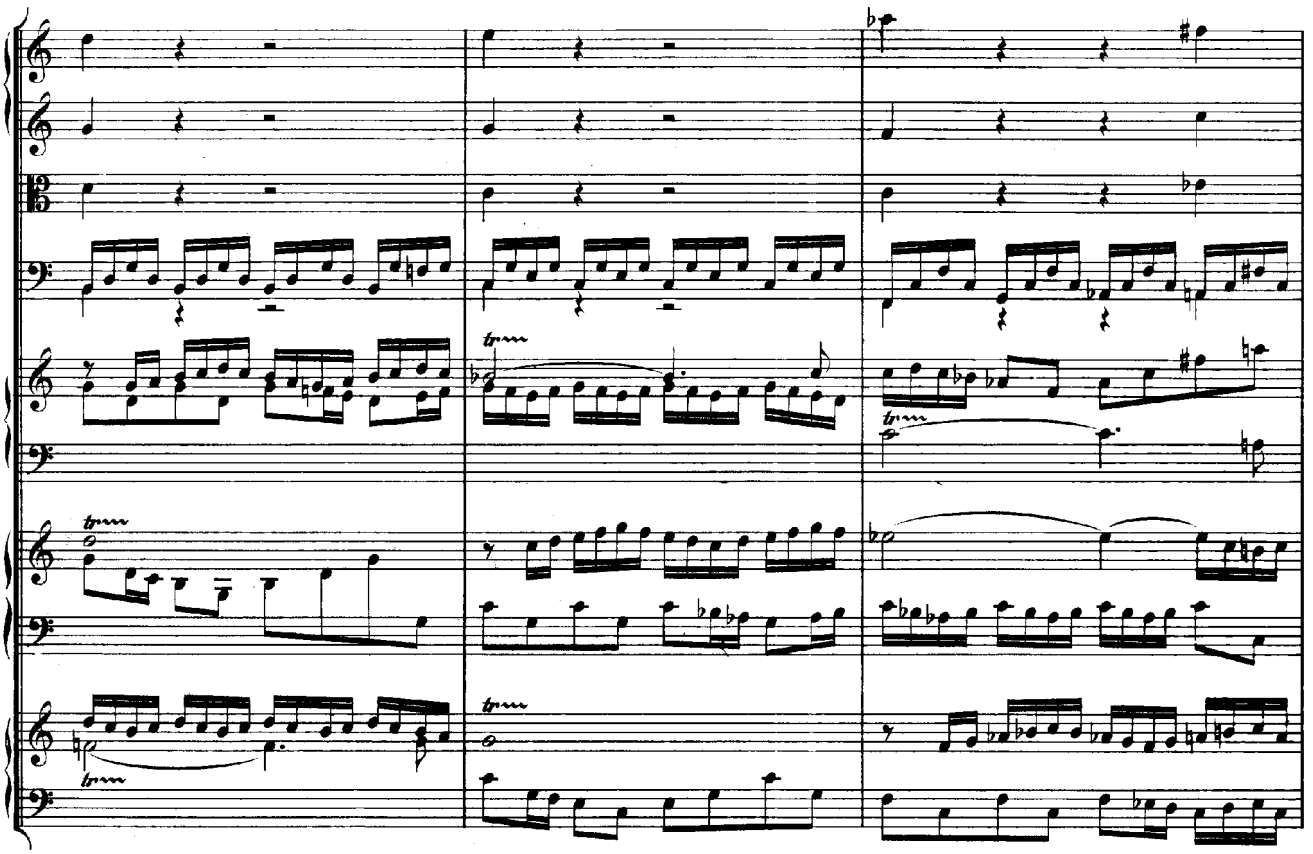


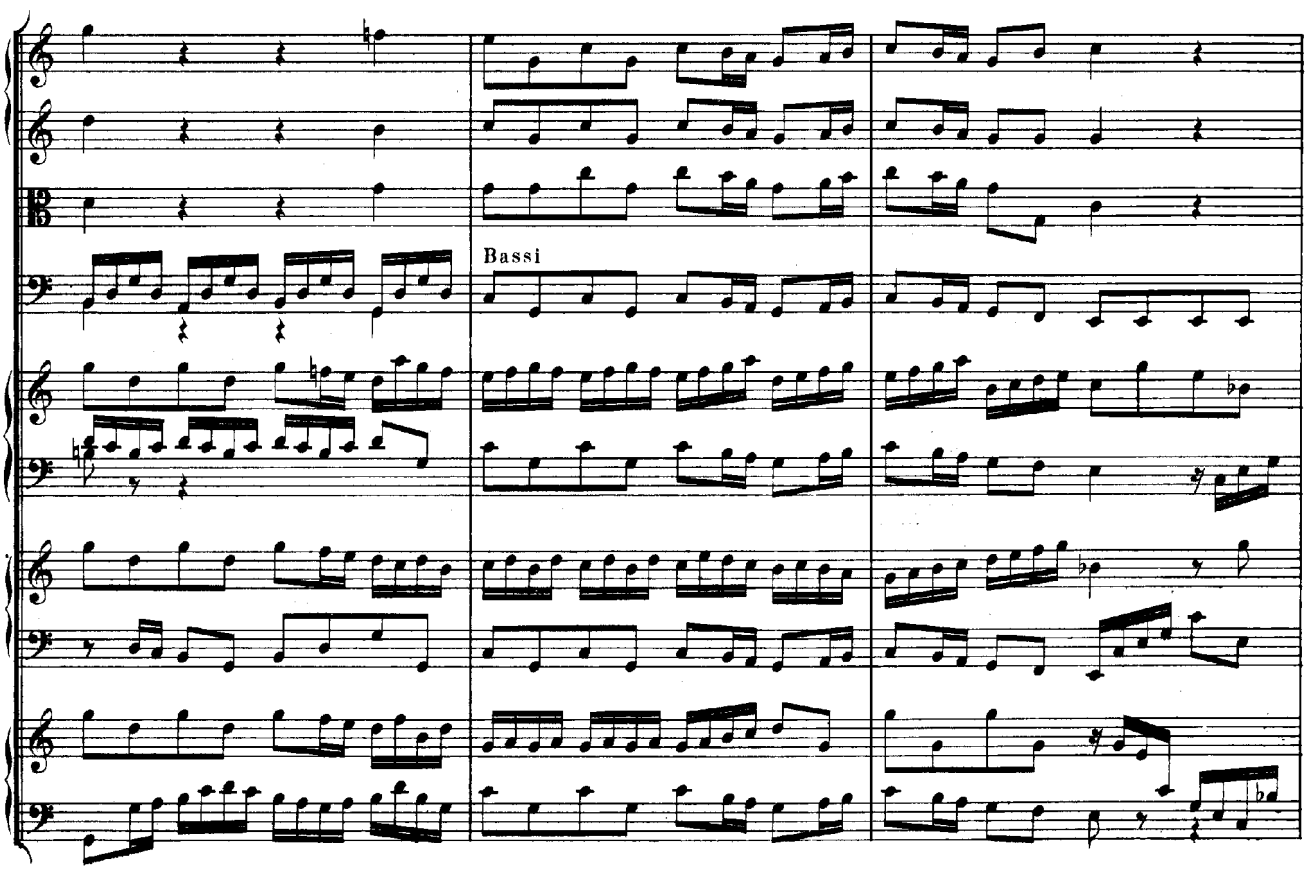

forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano

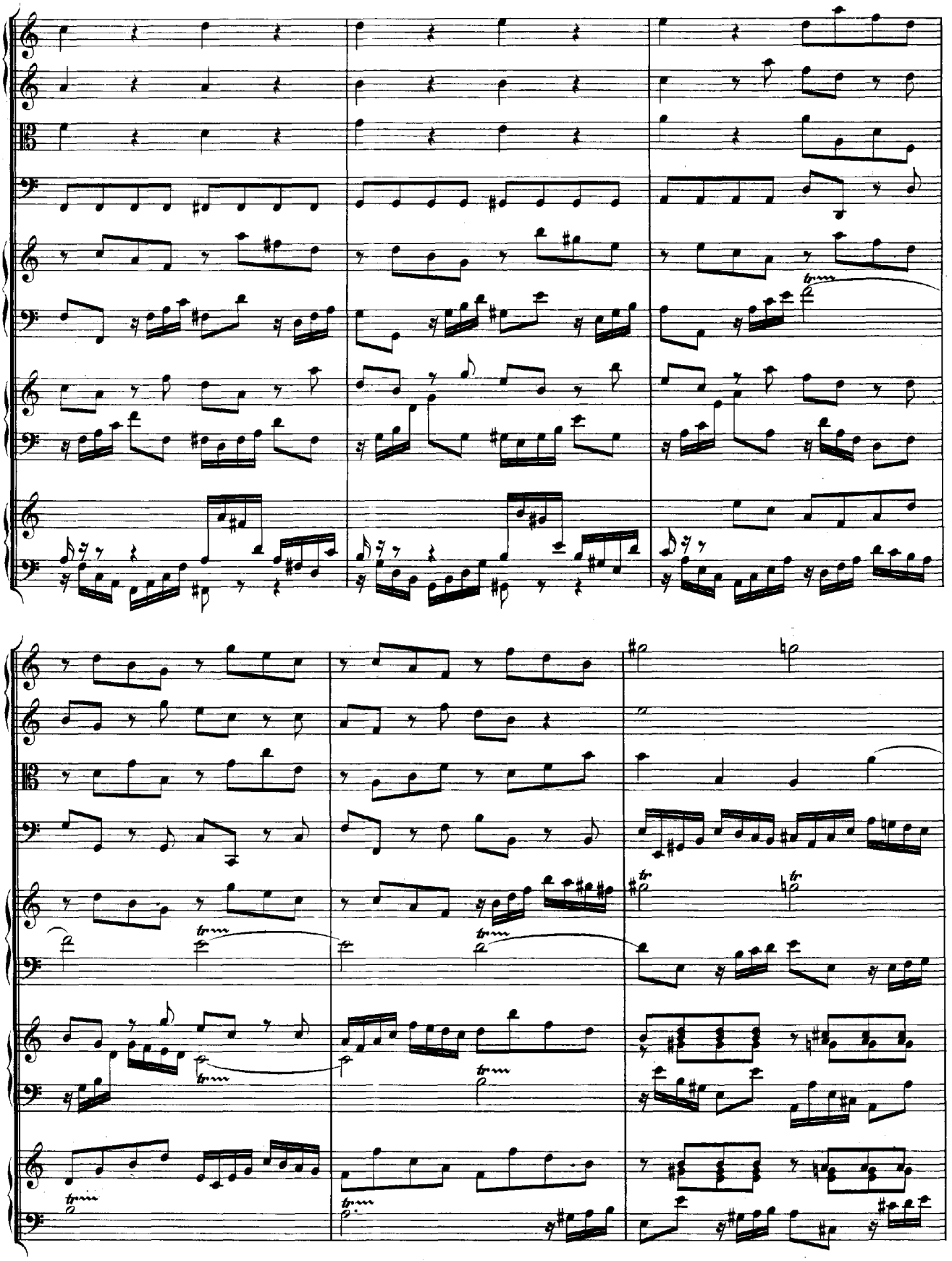


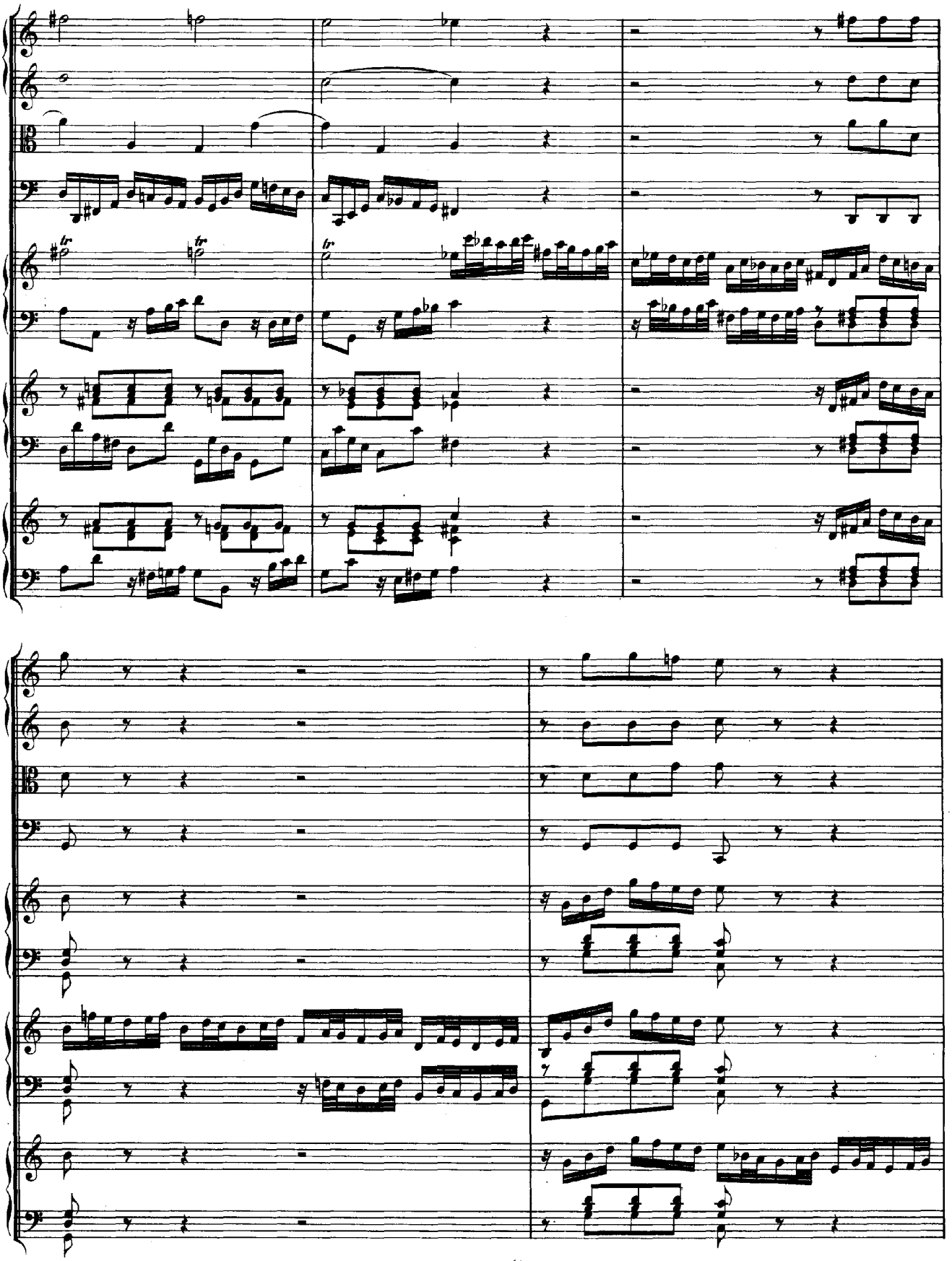


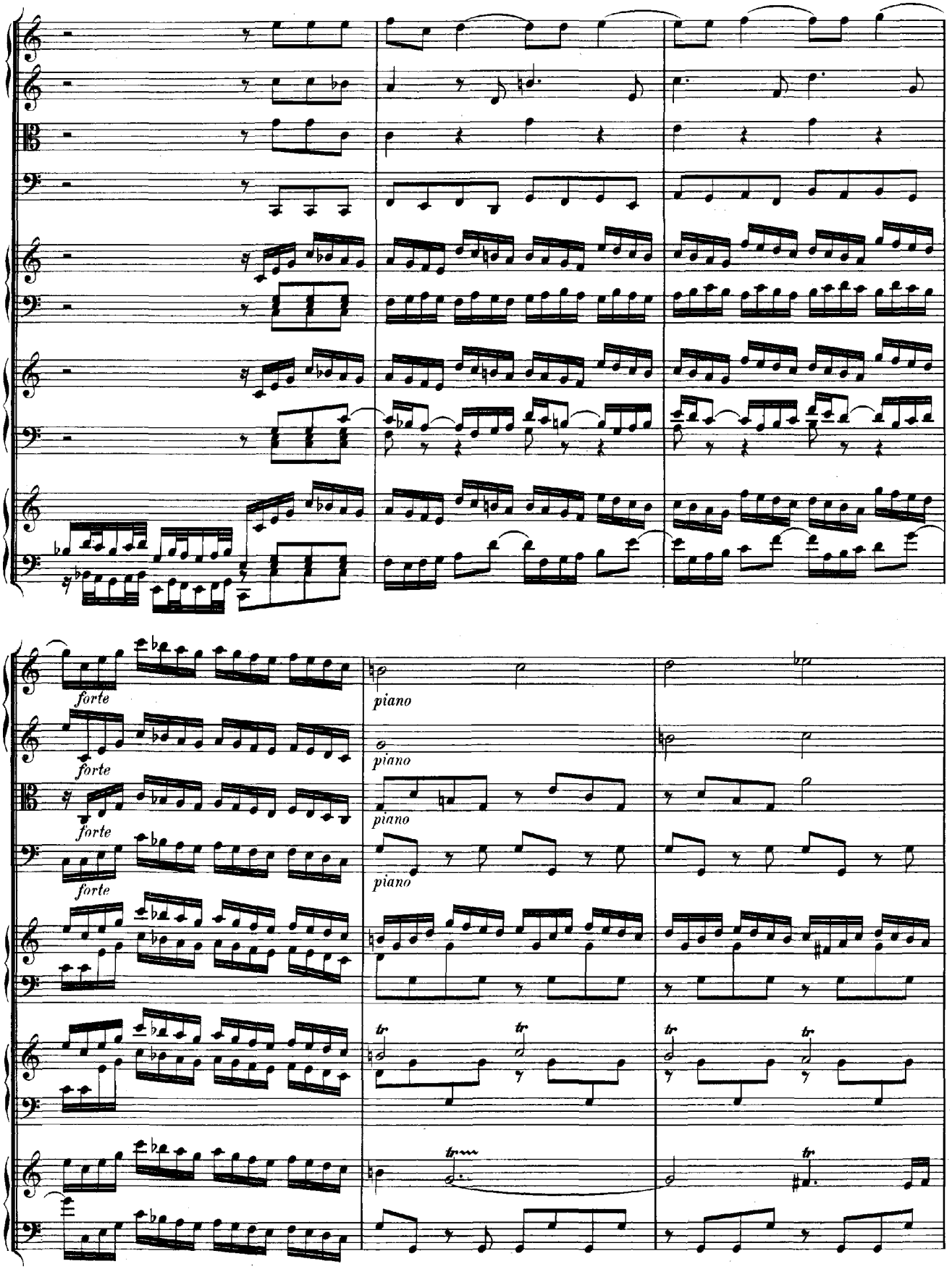

forte
(tr)
piano
Violoncello
Basso
tr

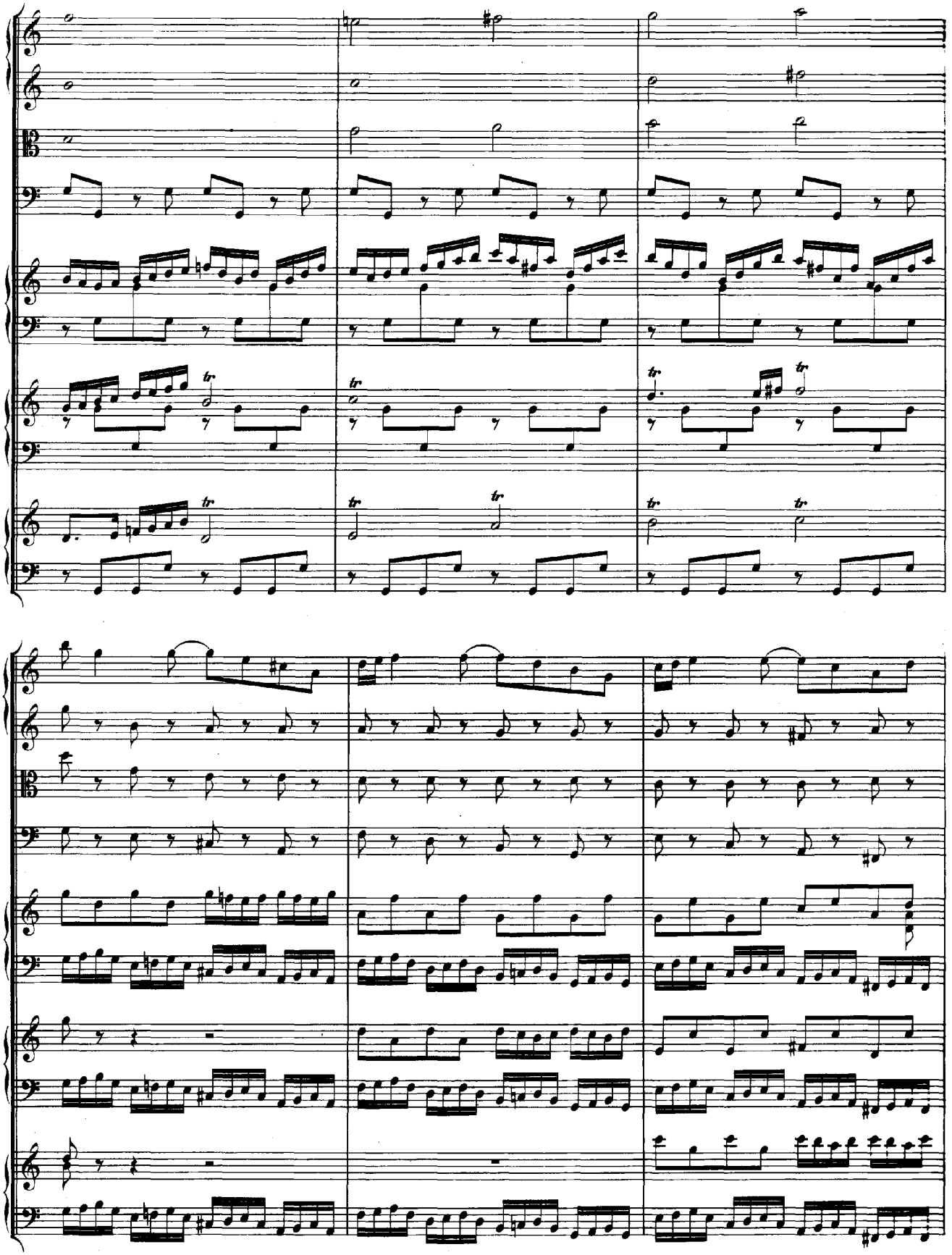


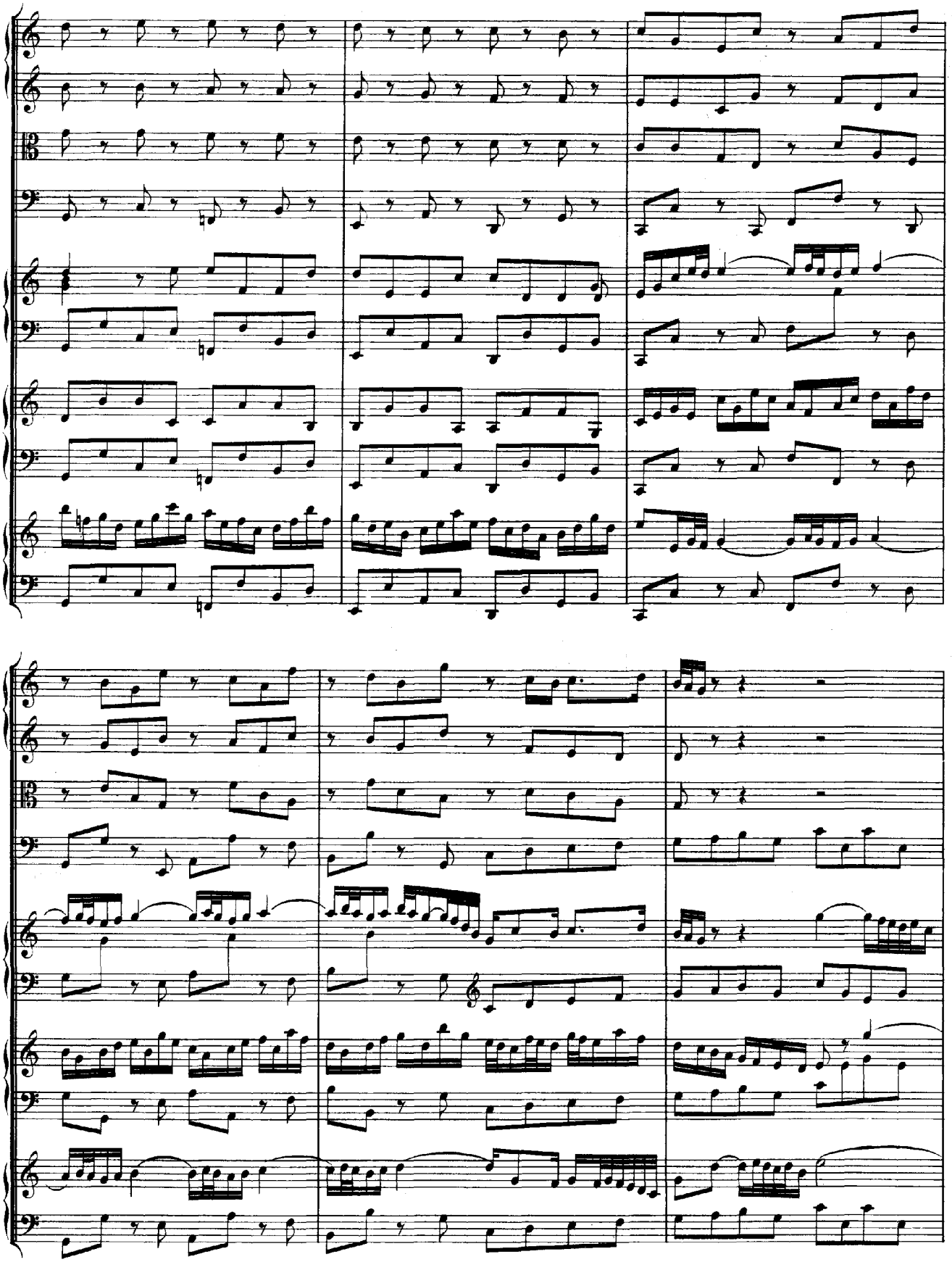

Bassi

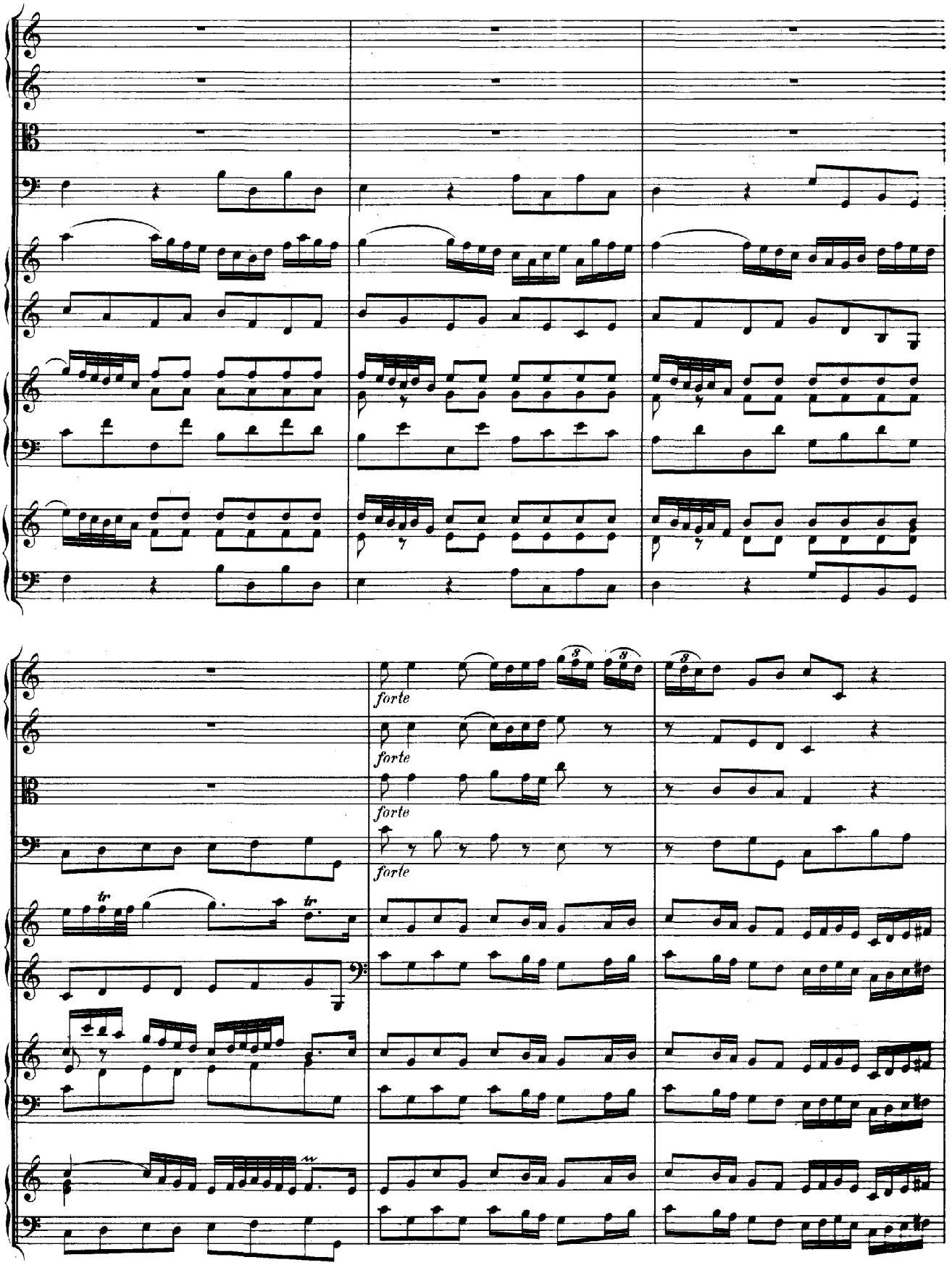


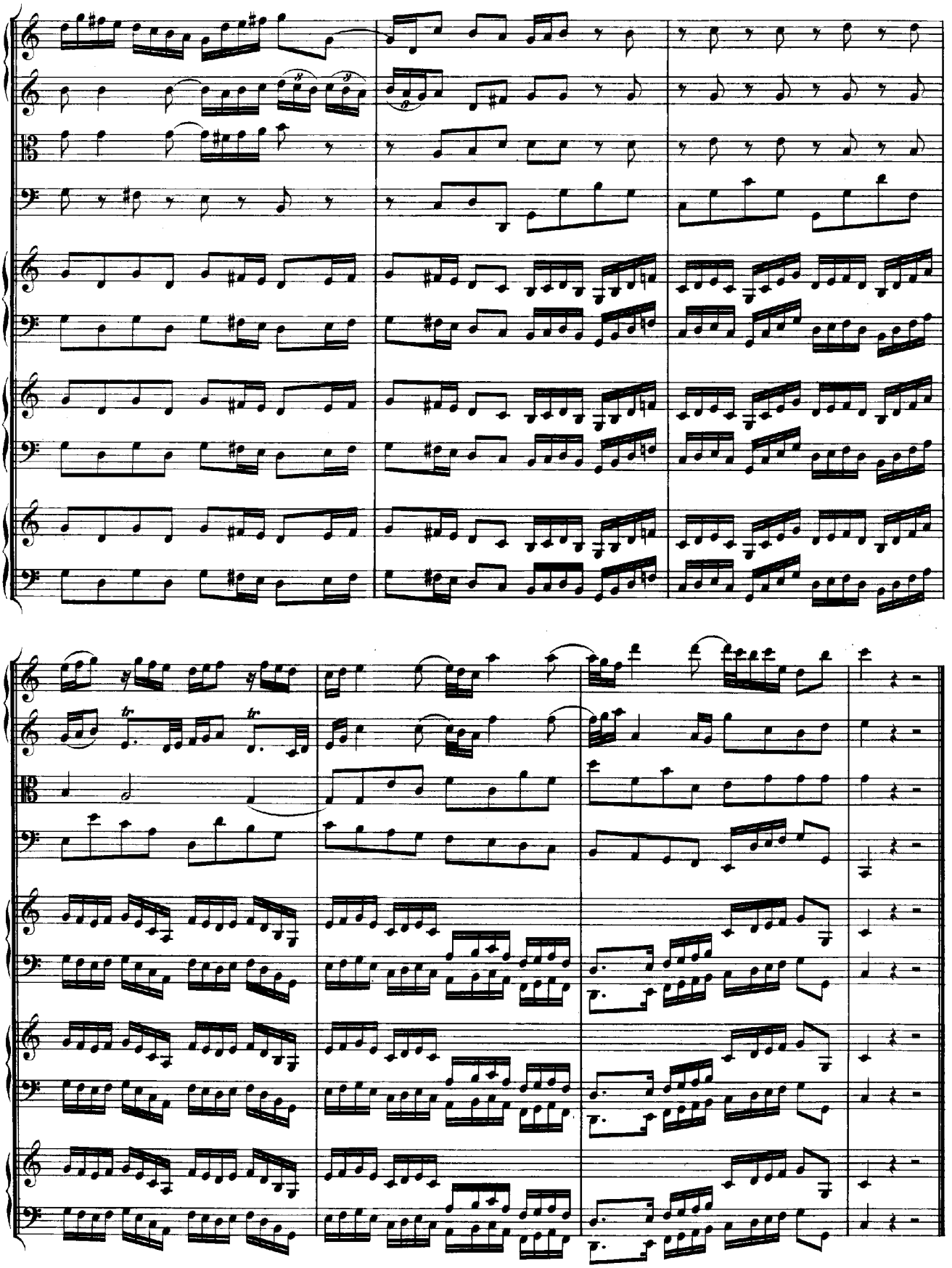


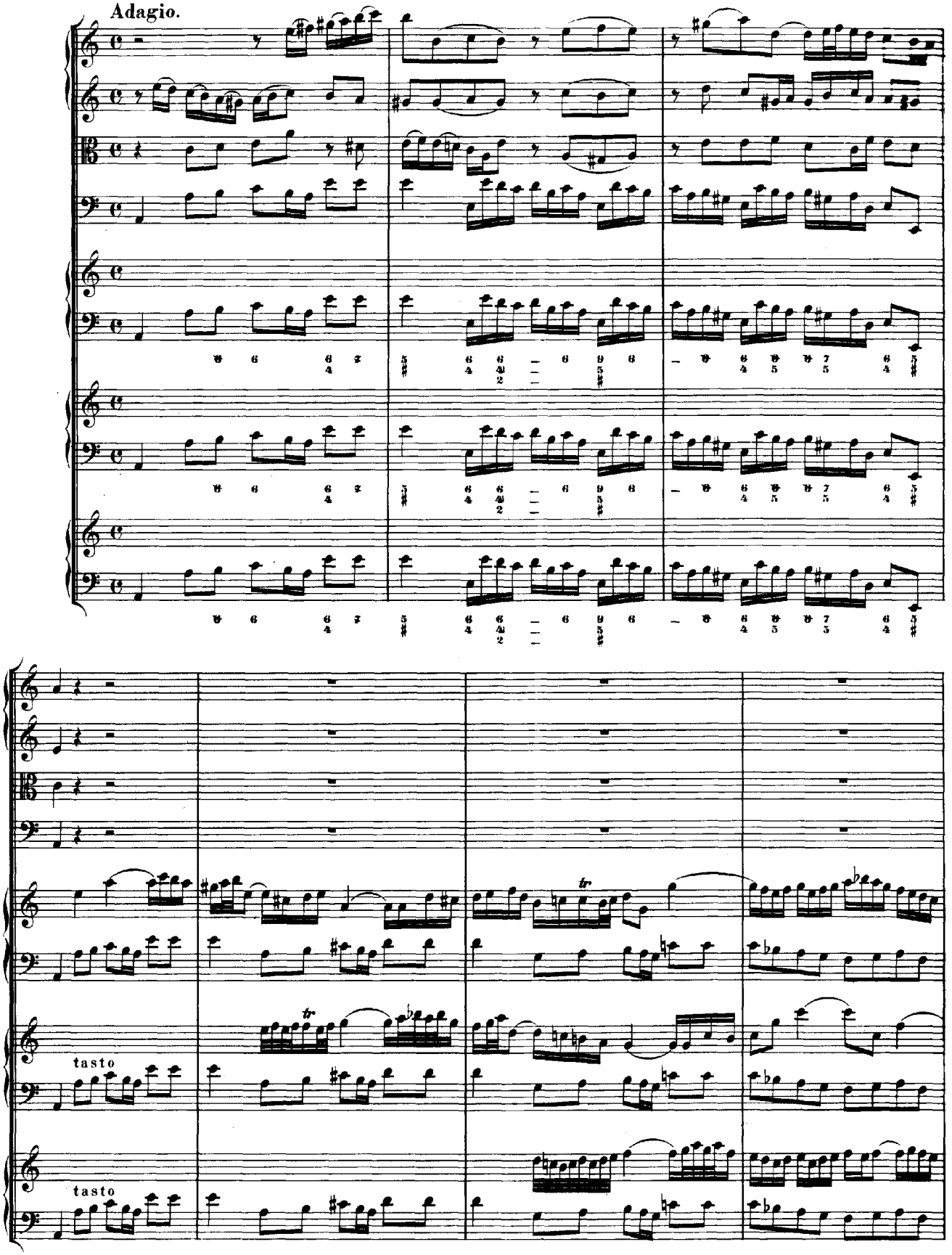

forte
piano
tr

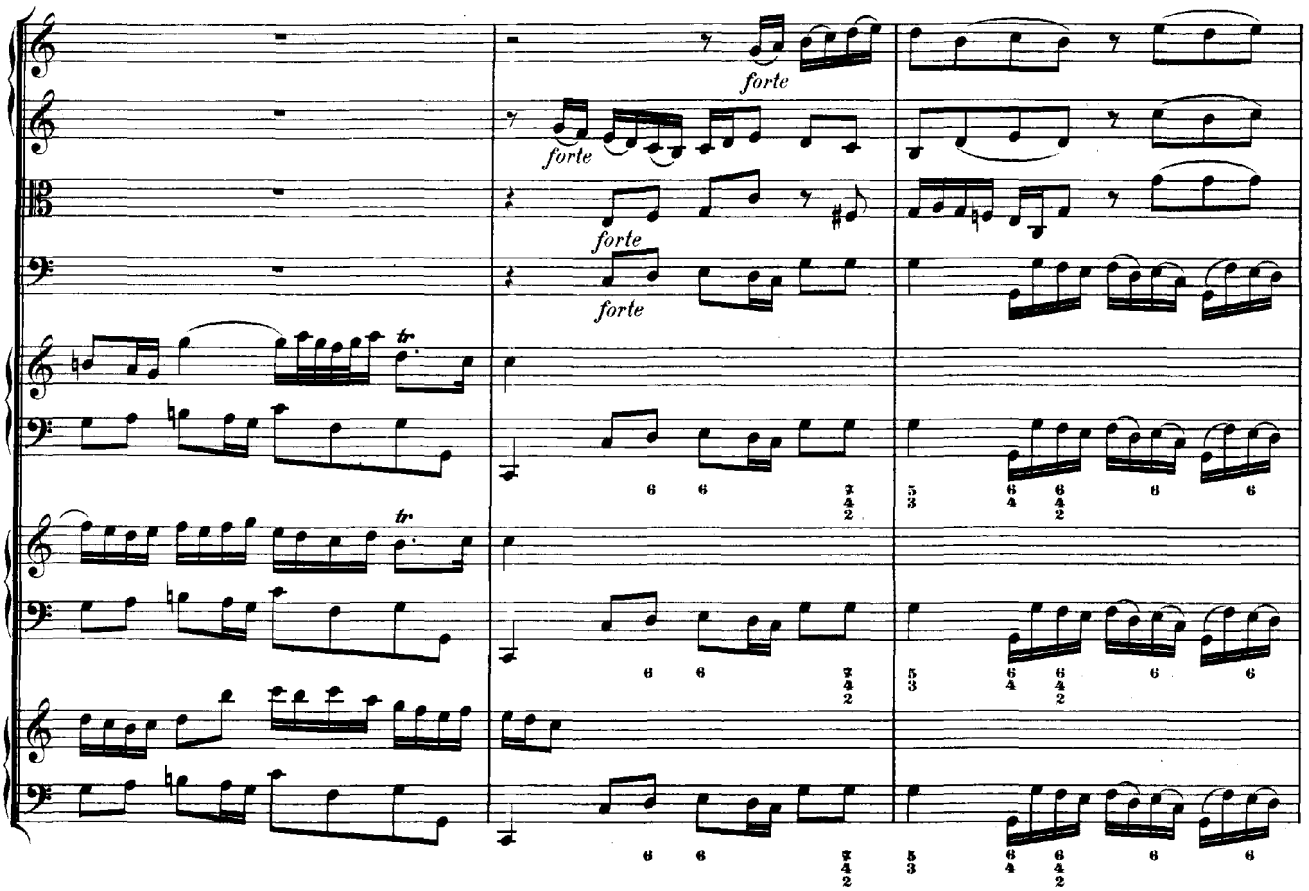


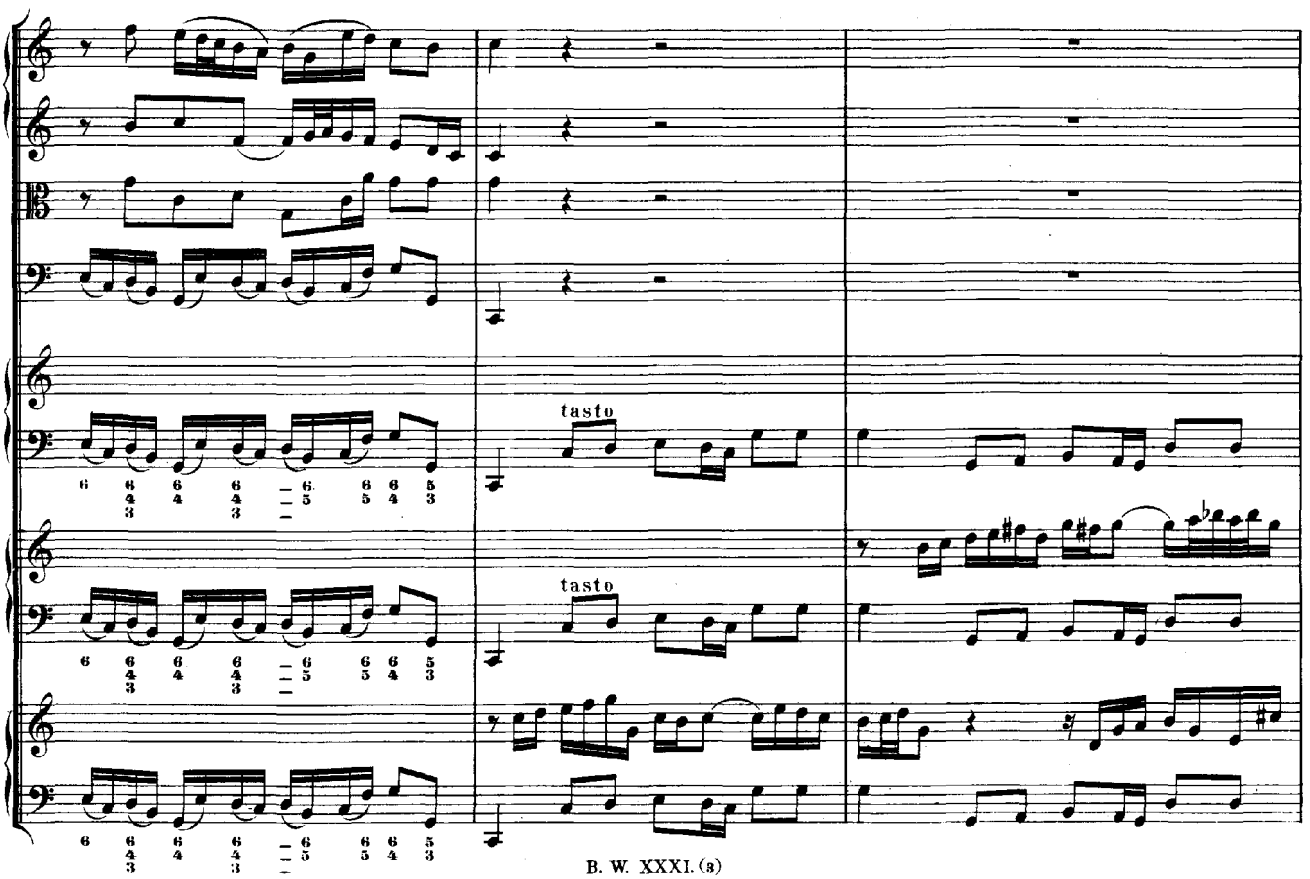


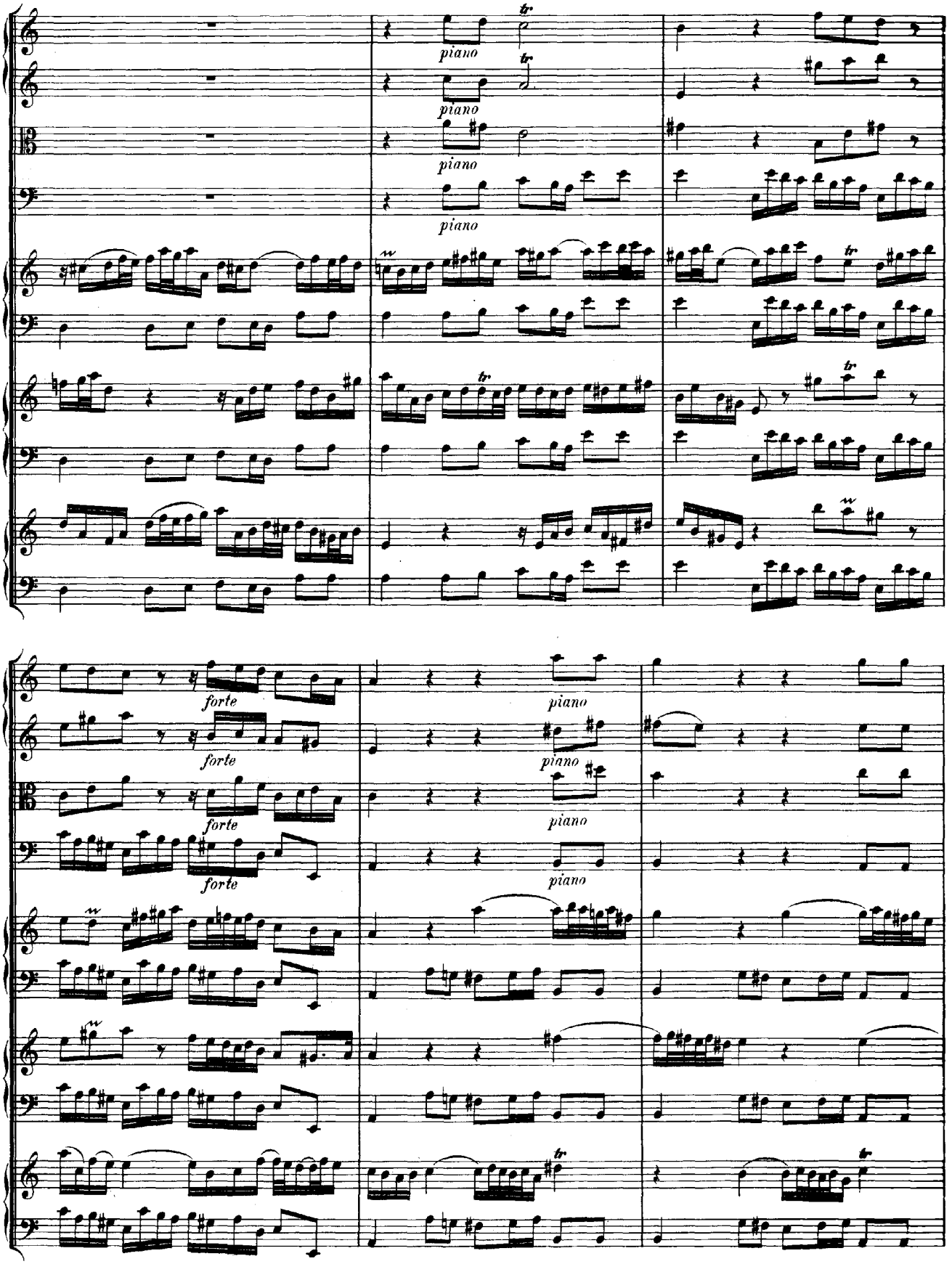

forte
forte
forte
forte

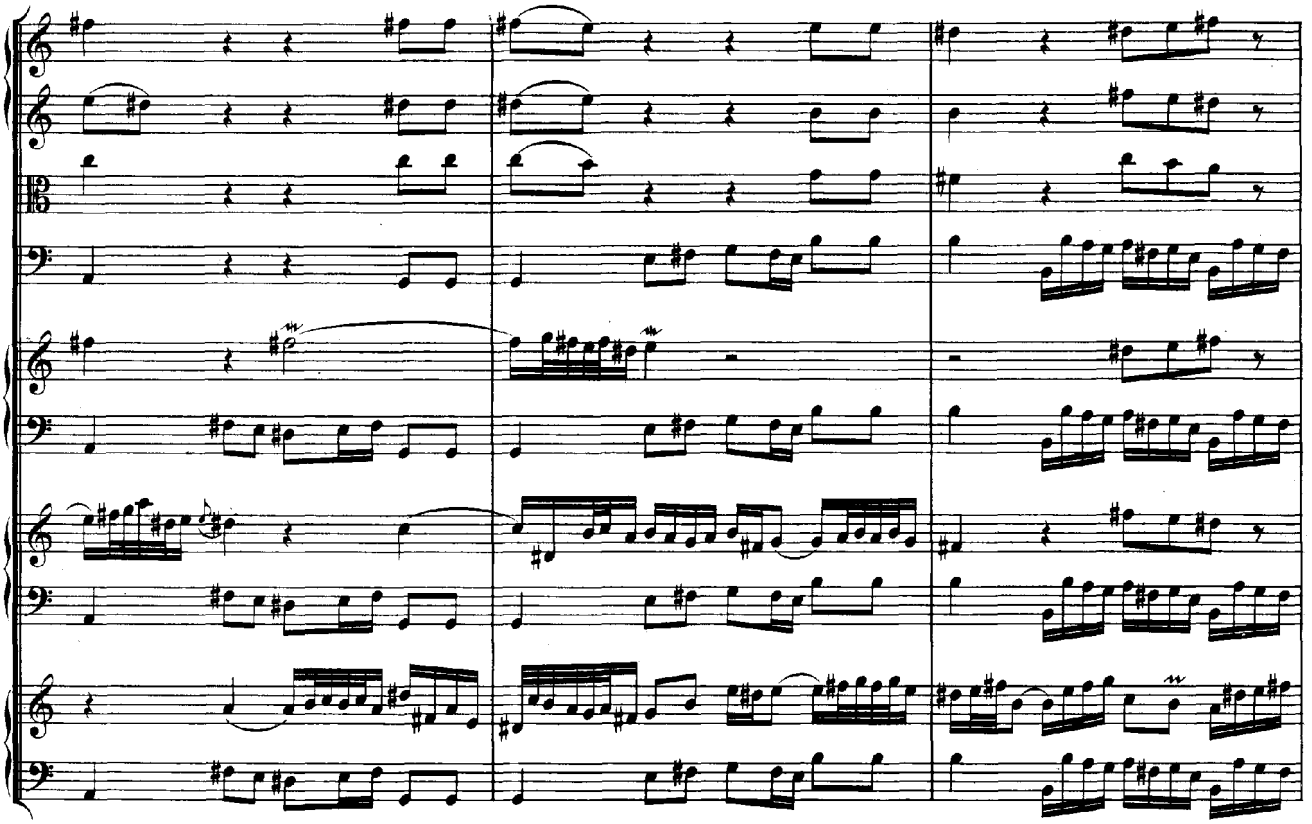


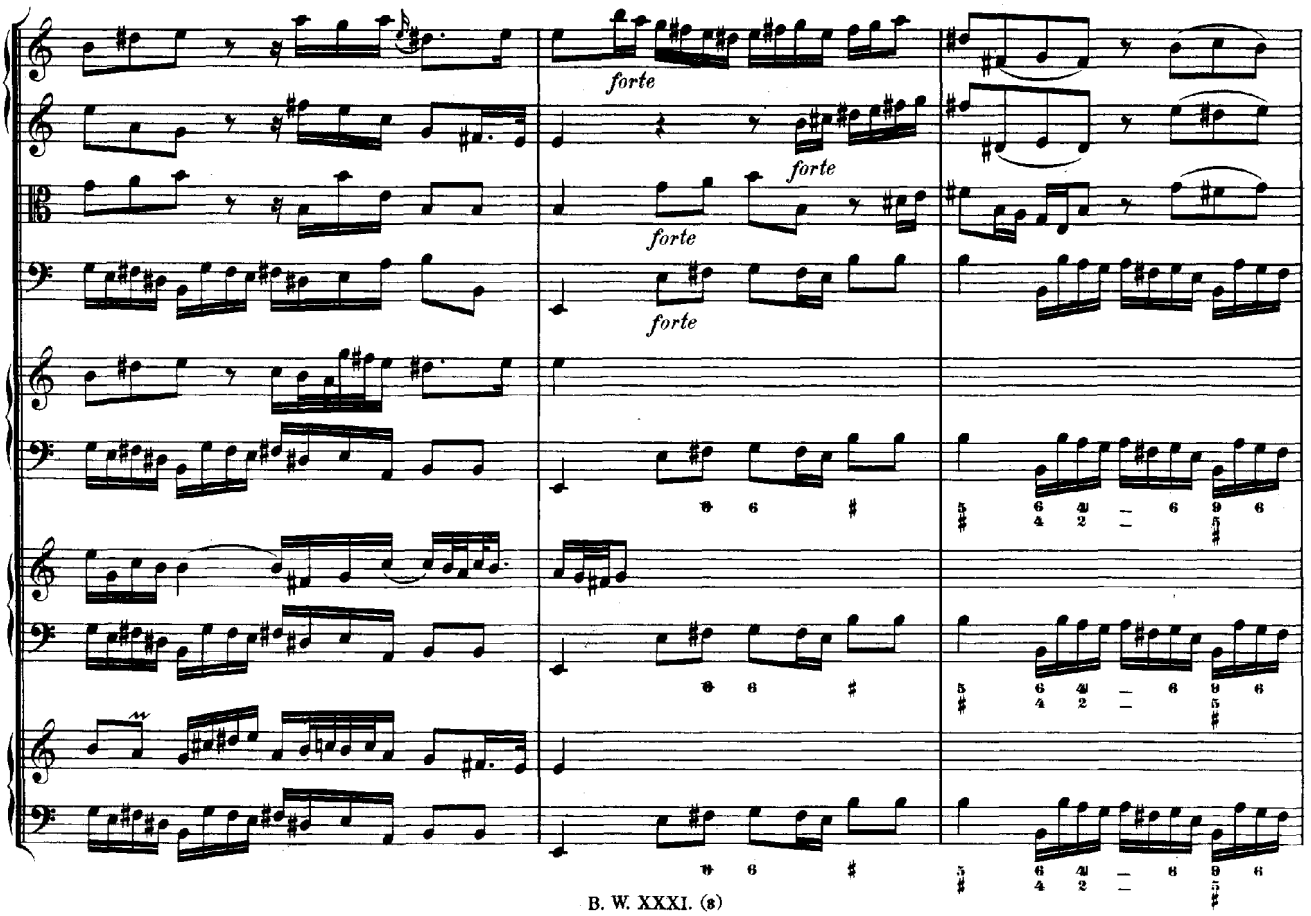

Adagio.
tasto
tasto

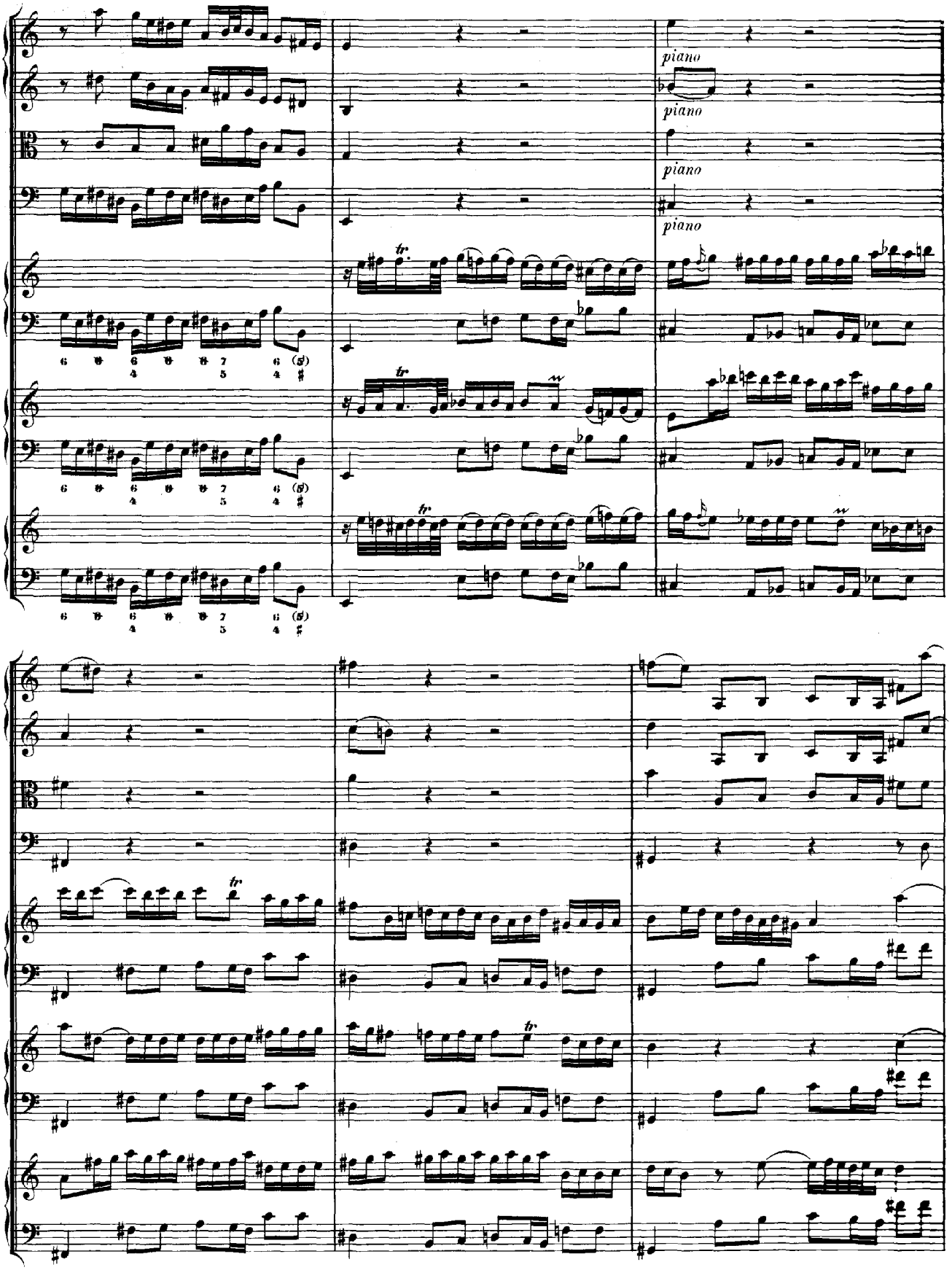

forte
forte
forte
forte
tr
tr

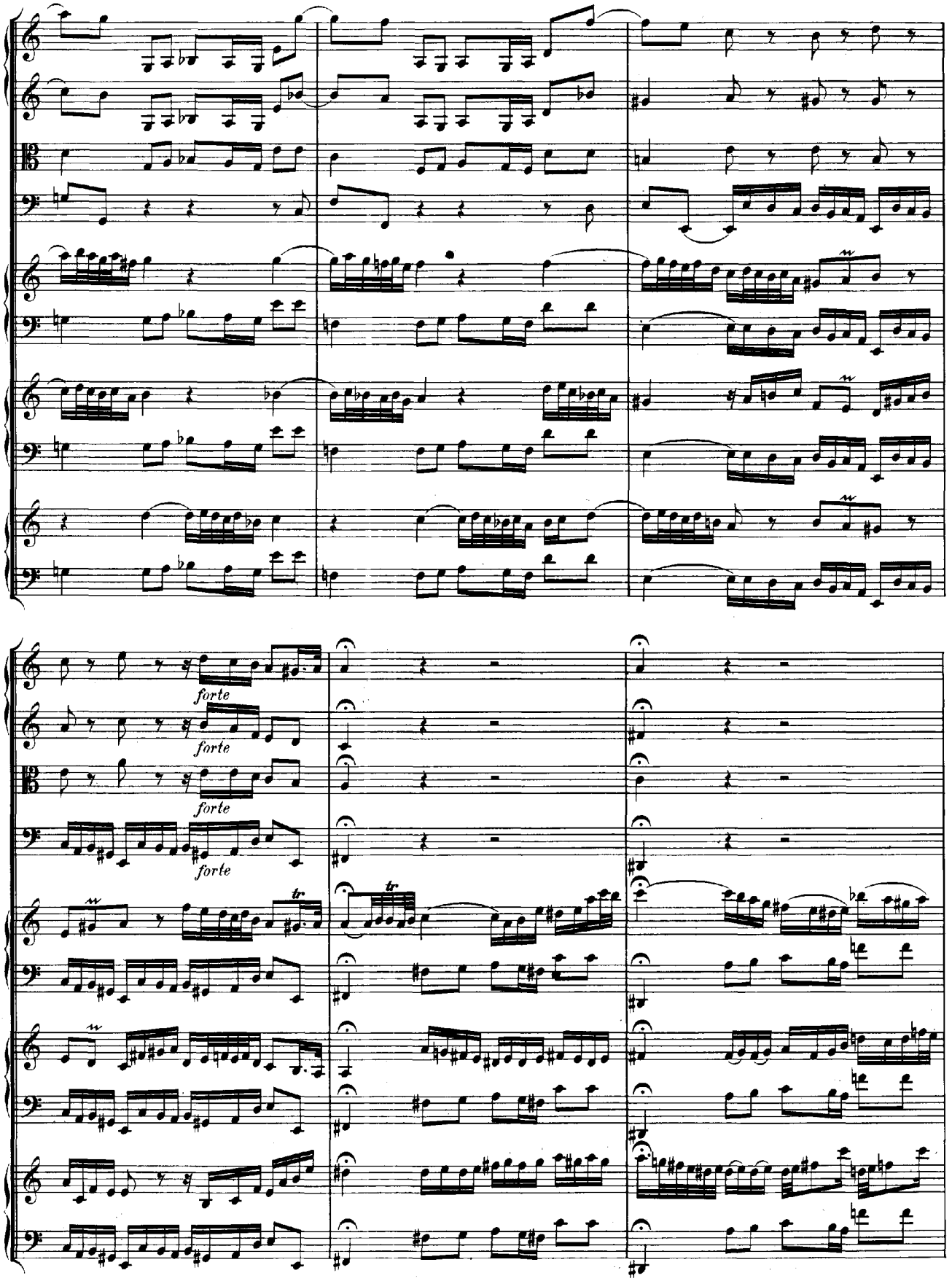

tasto
tasto

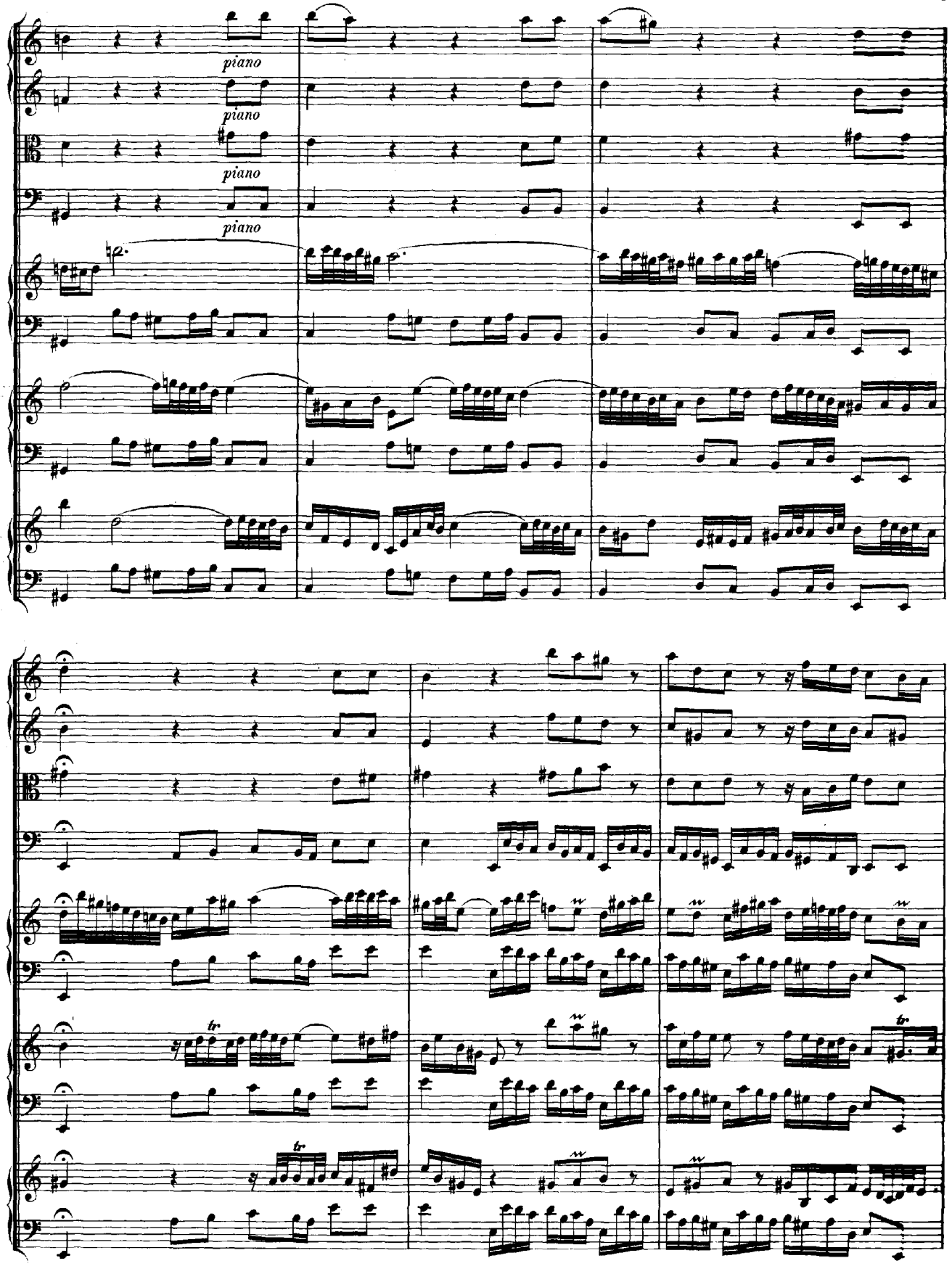

piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

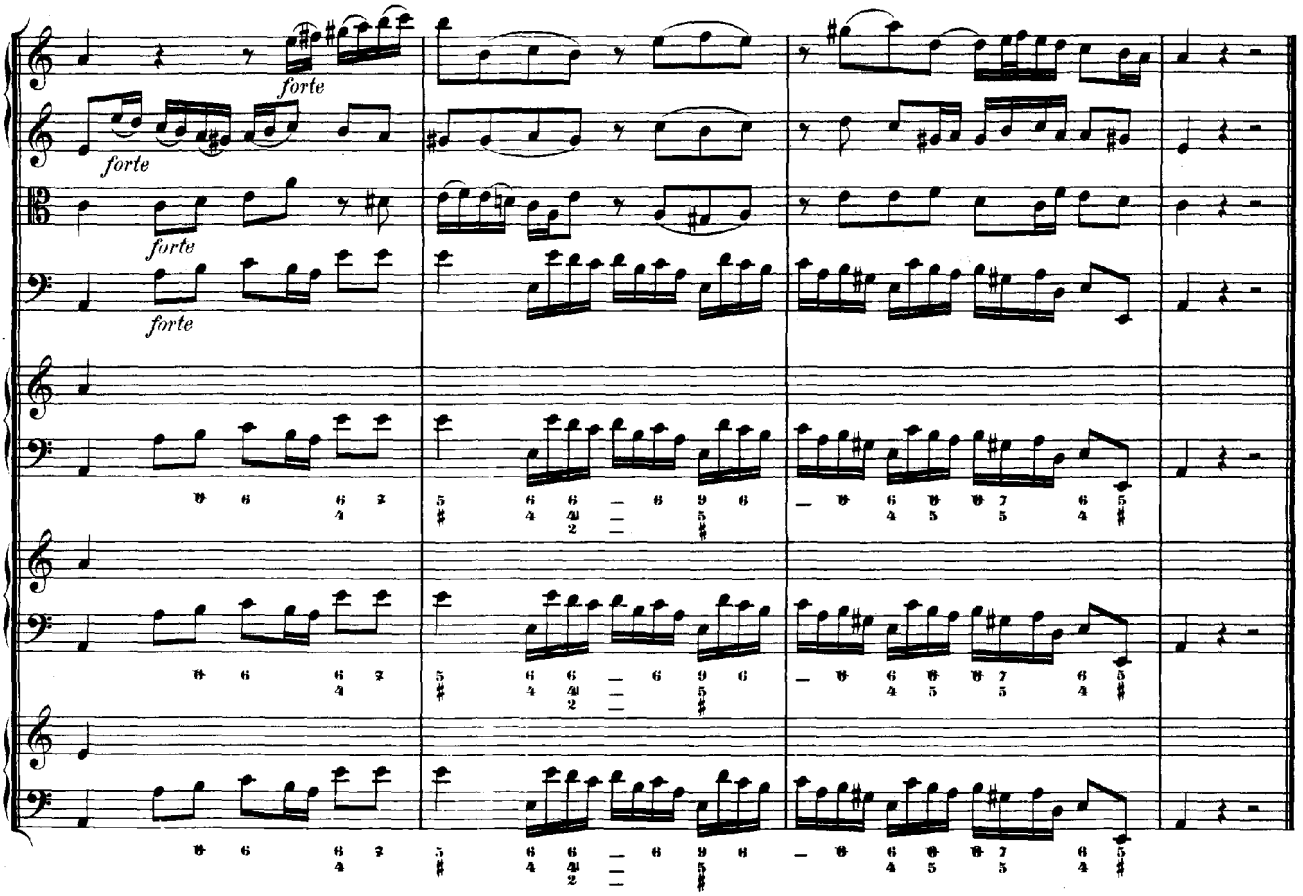


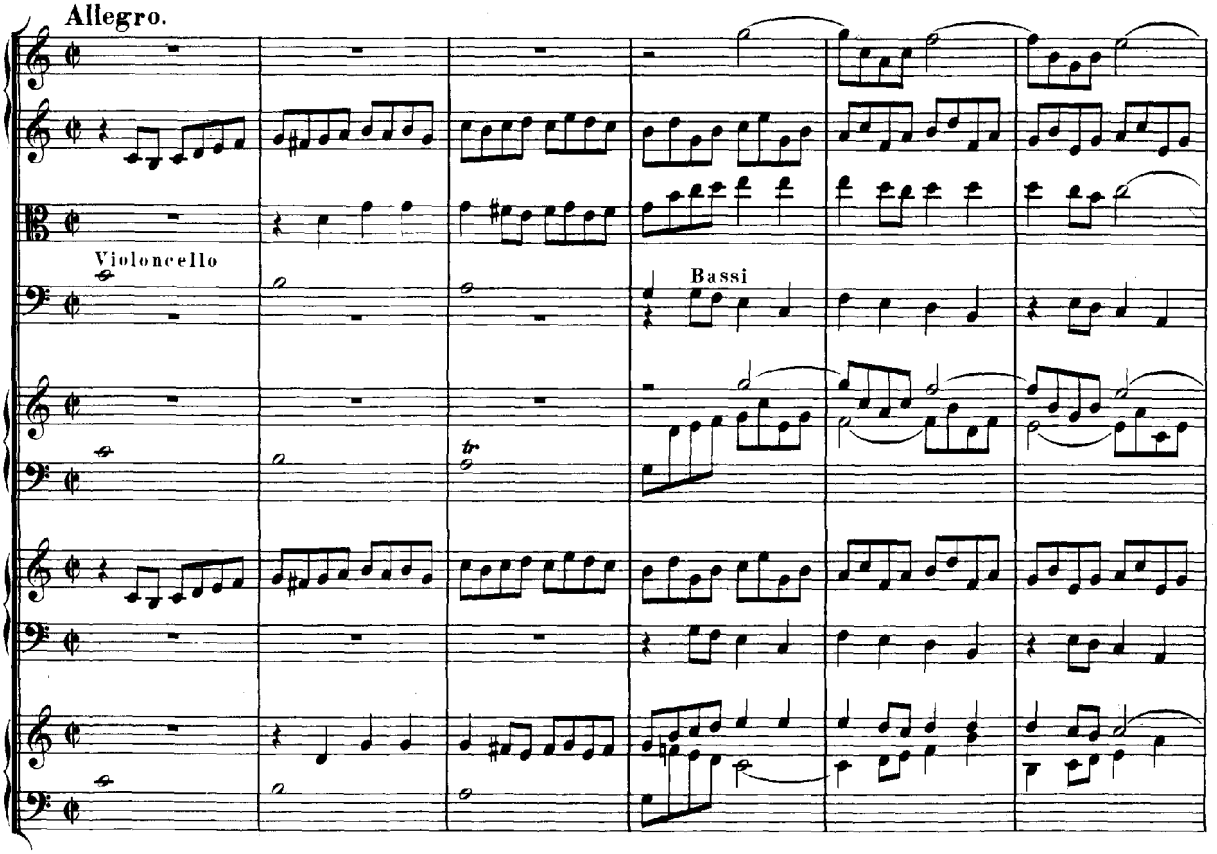

forte
forte
forte
forte

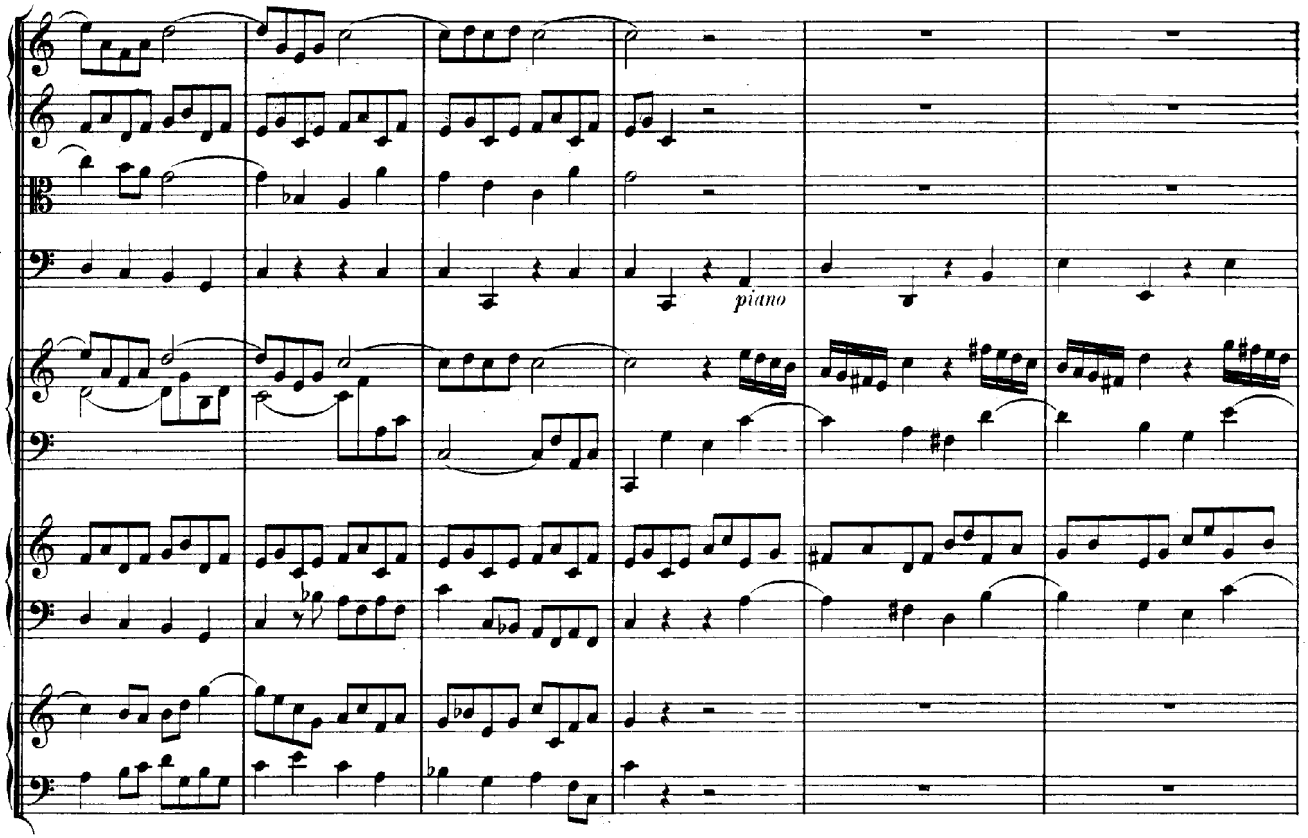

piano
piano
piano
piano

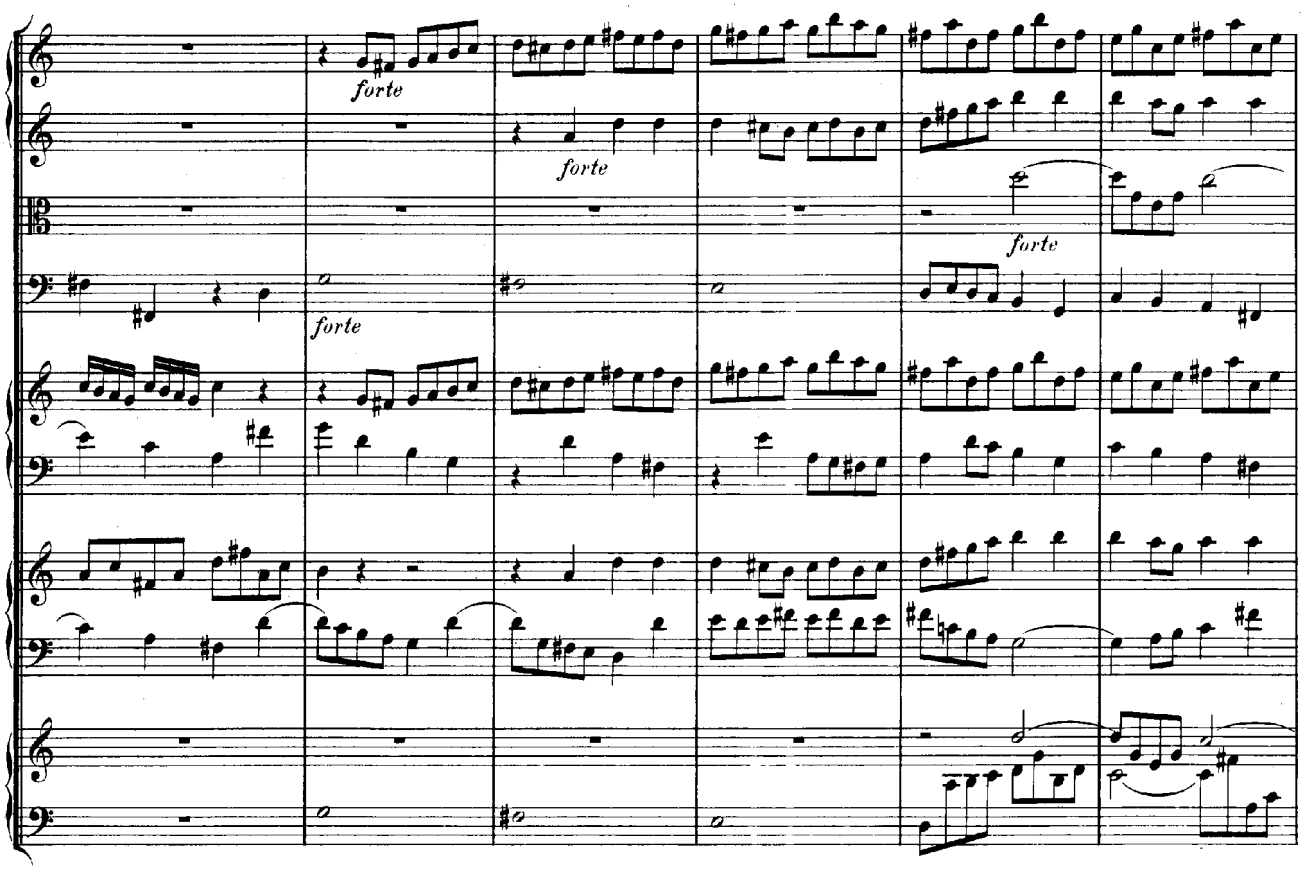

forte
forte
forte
forte

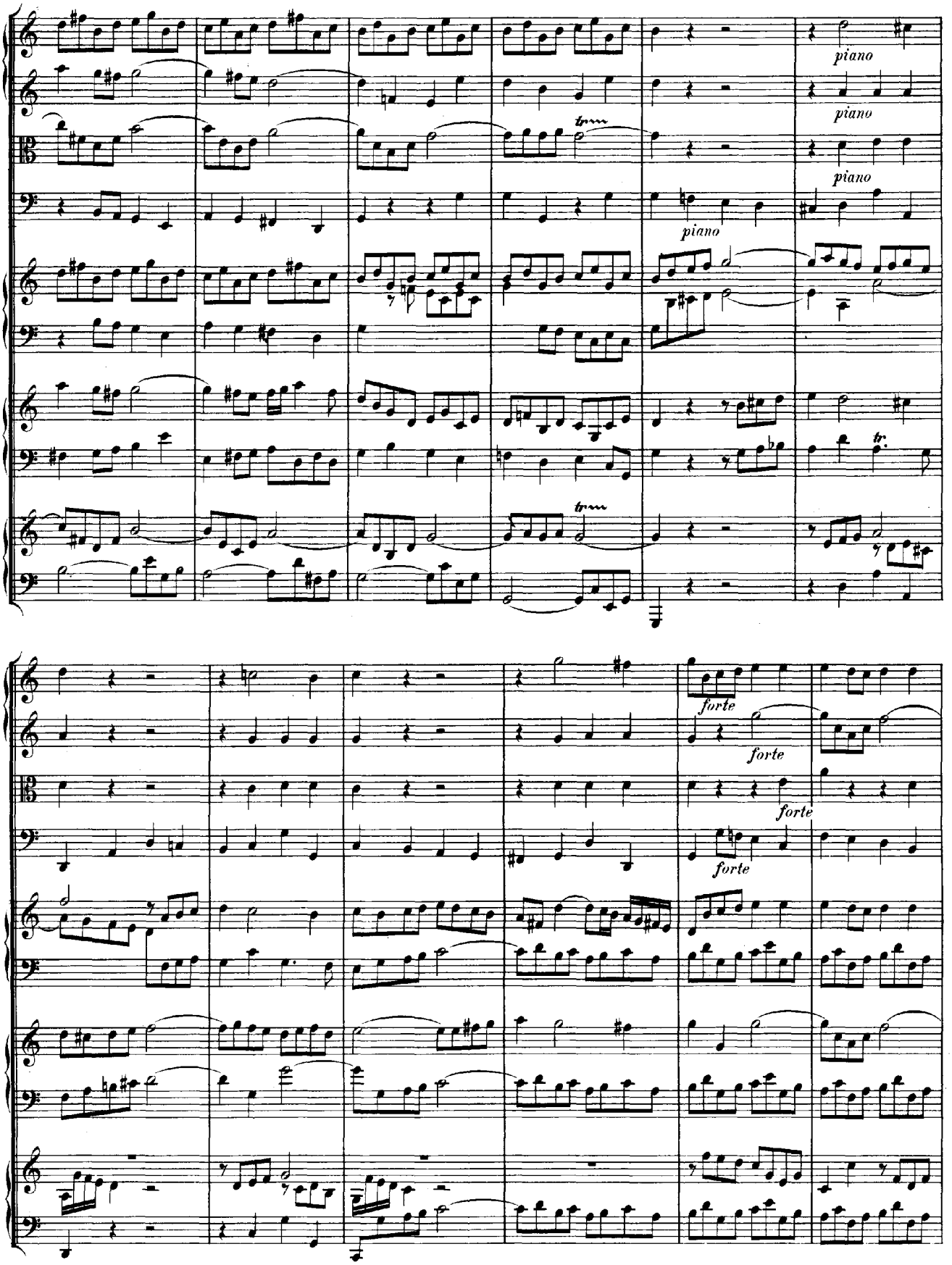

piano
piano
piano
piano

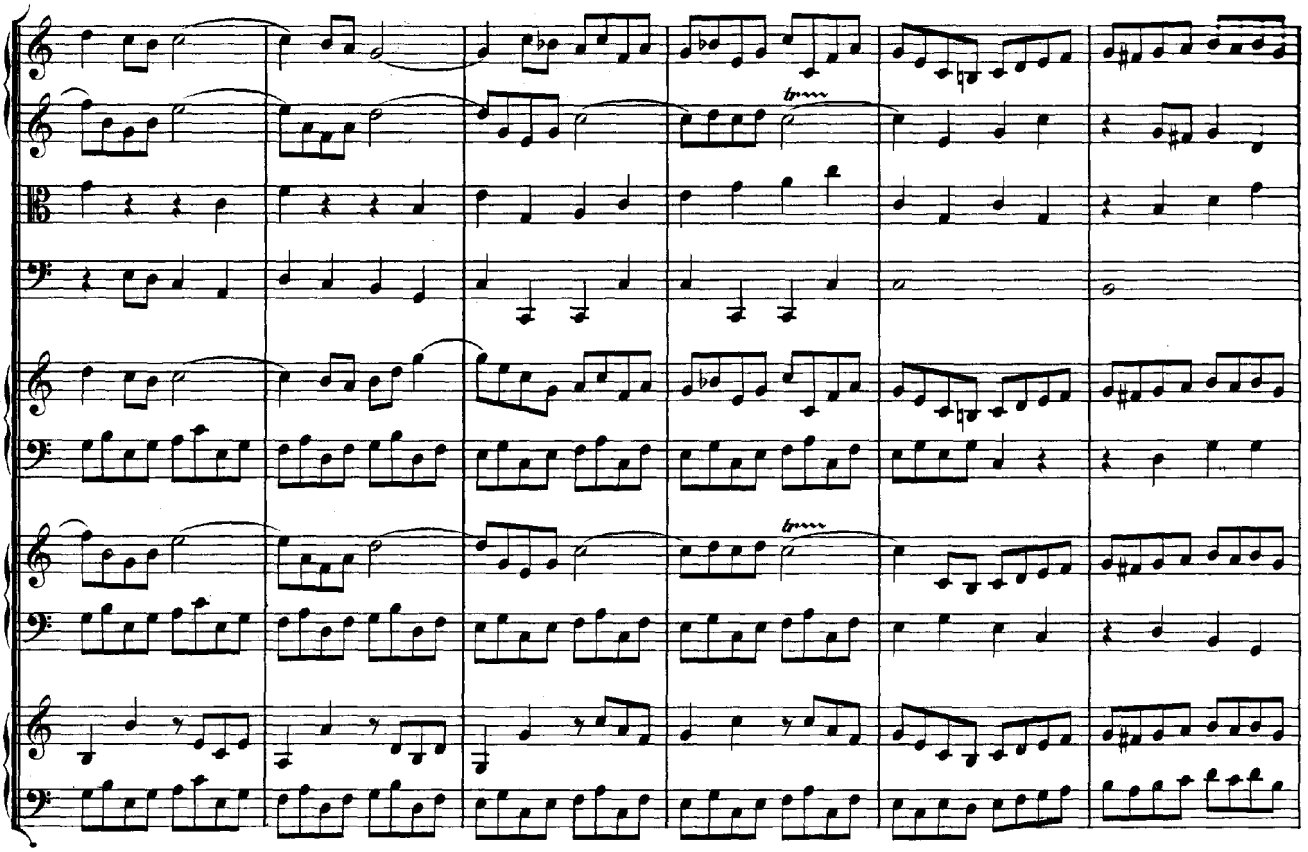

forte
forte
forte
forte

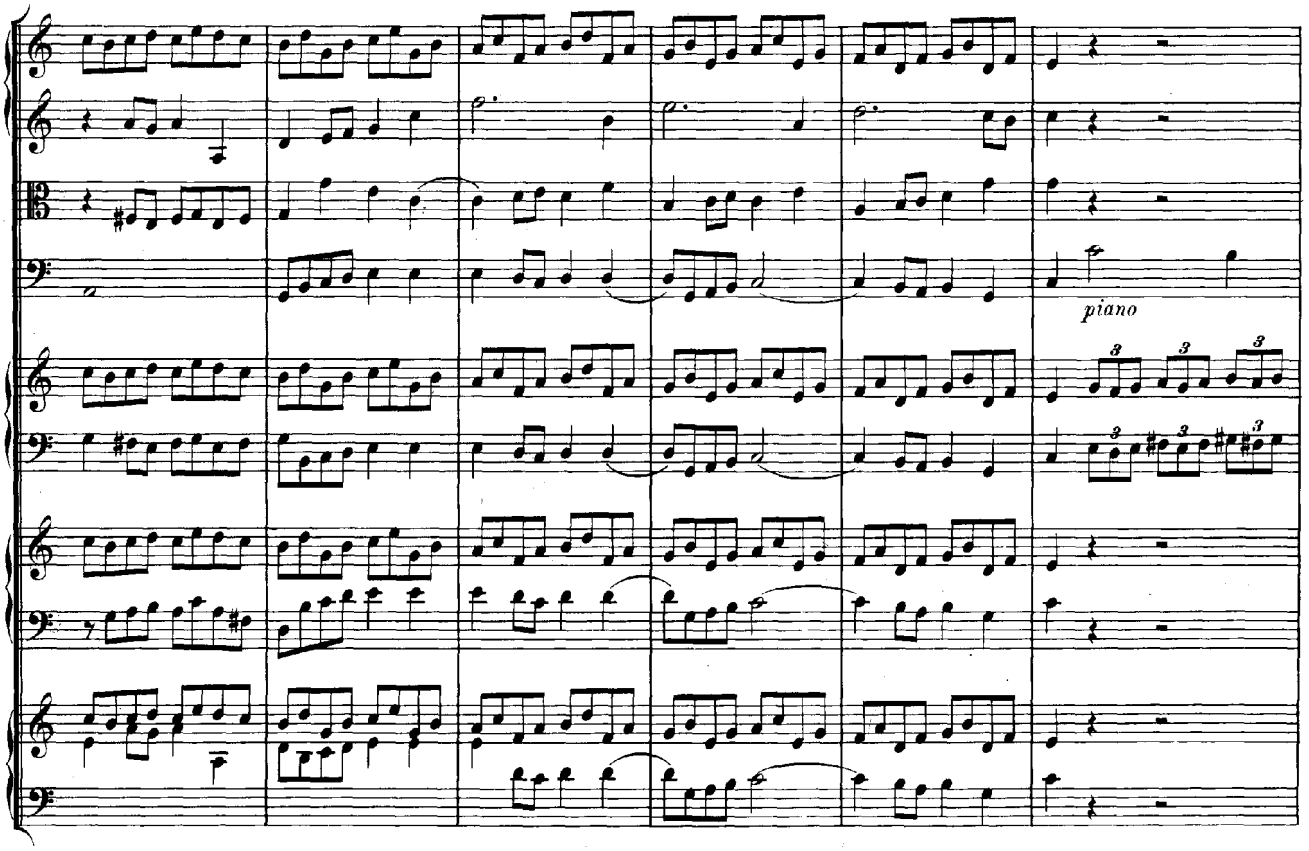

Allegro.
Violoncello
Bassi
tr

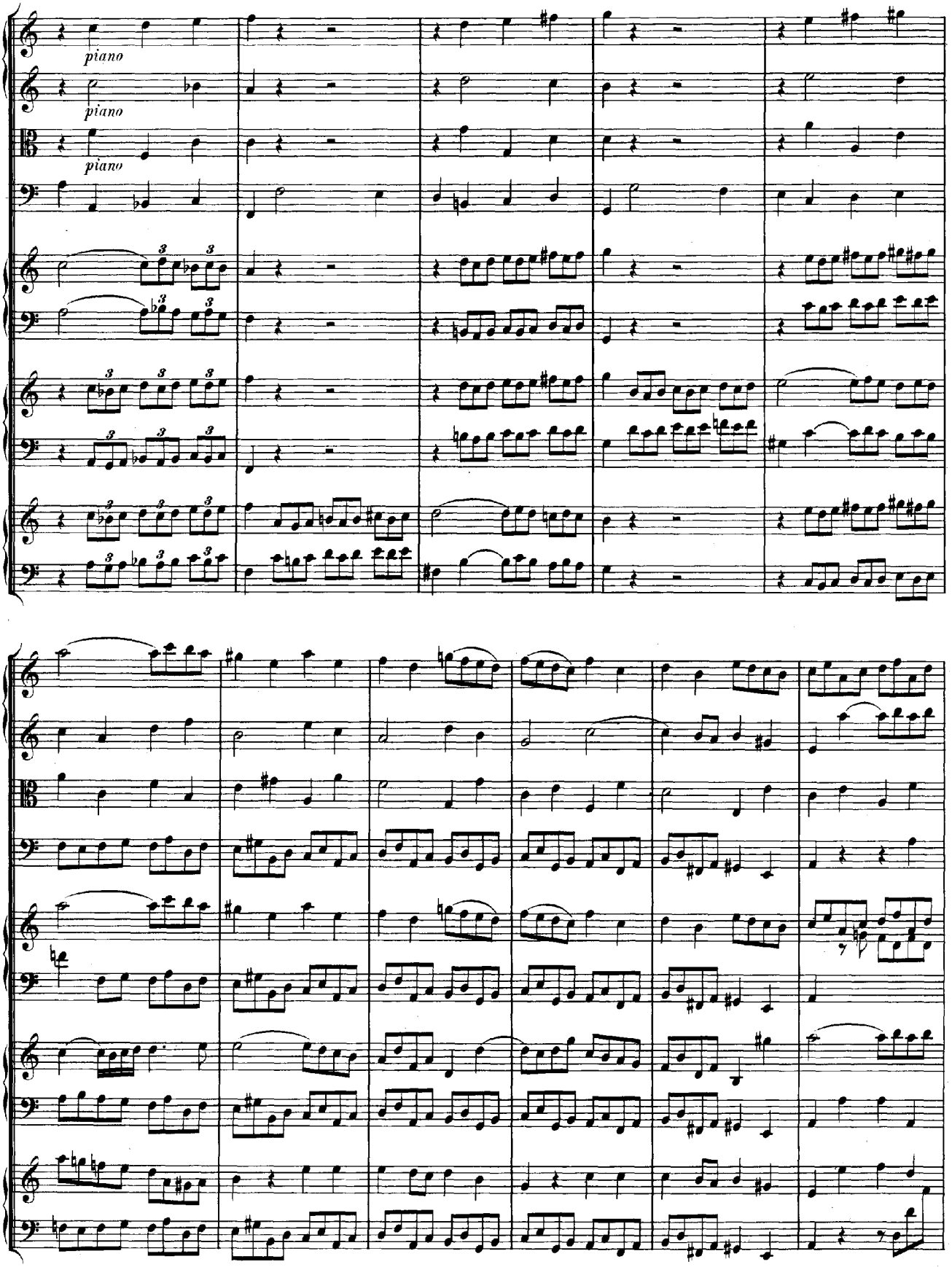

piano

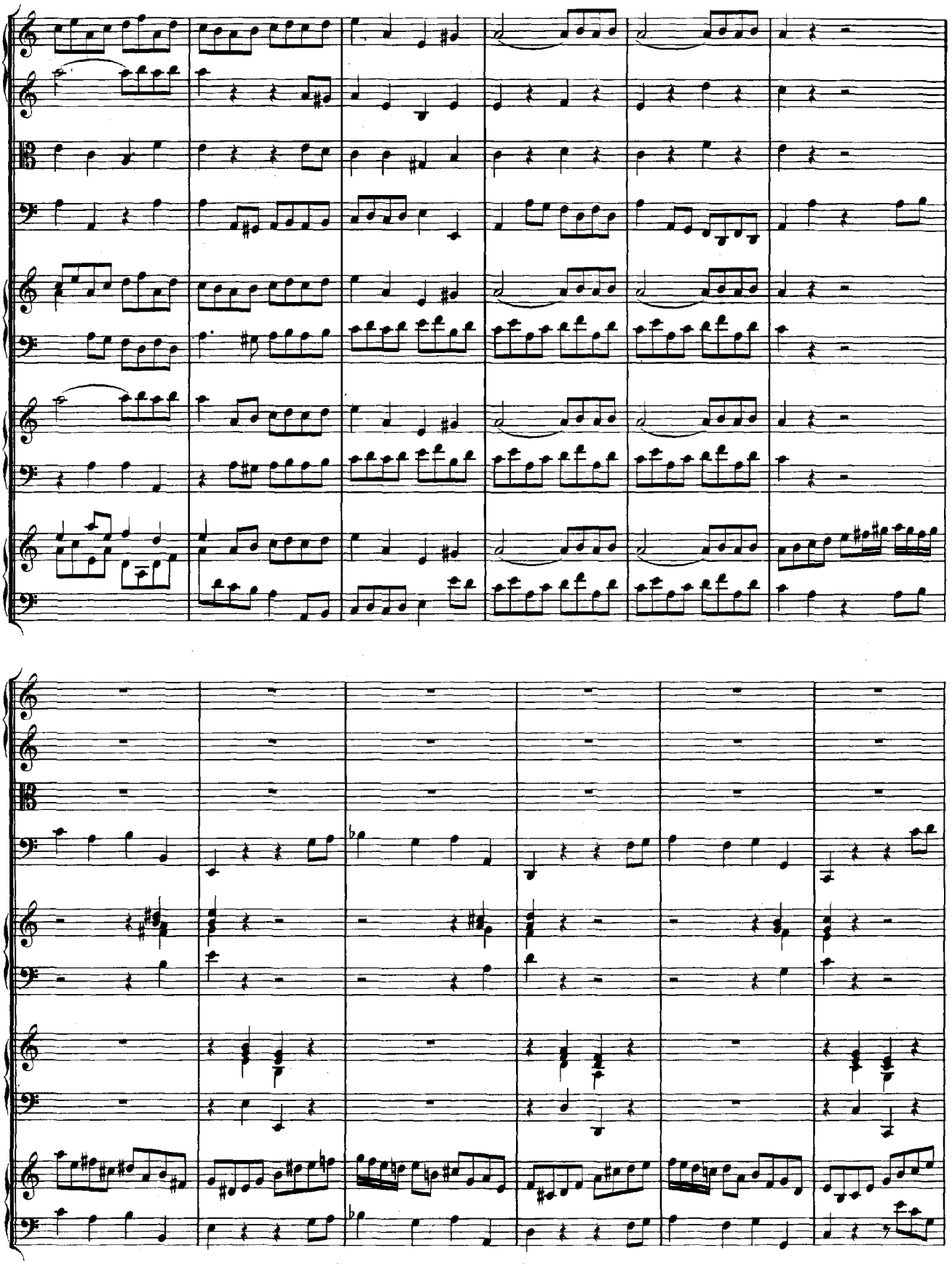

forte
forte
forte
forte

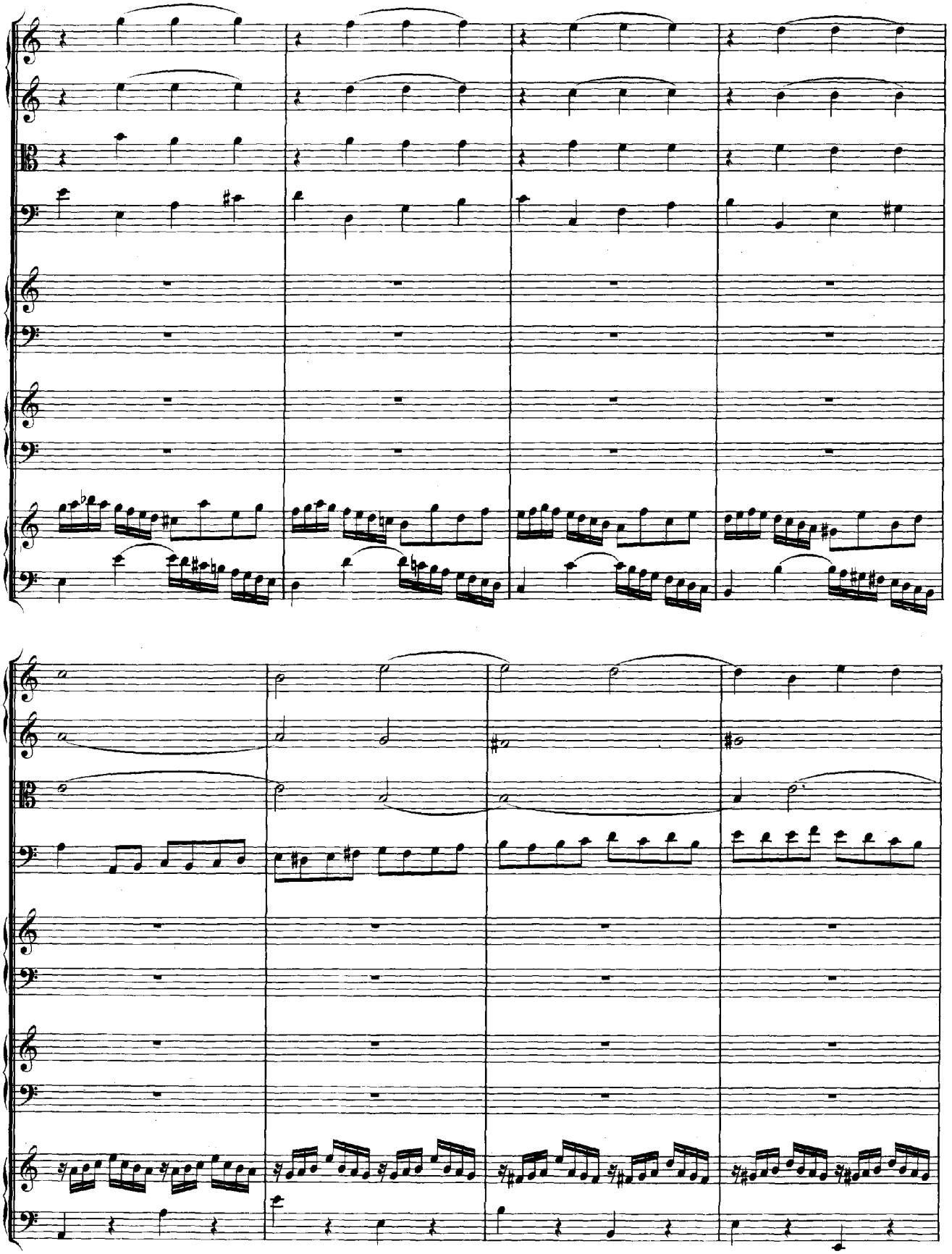

piano
piano
piano
piano
tr
tr
tr.
forte
forte
forte
forte

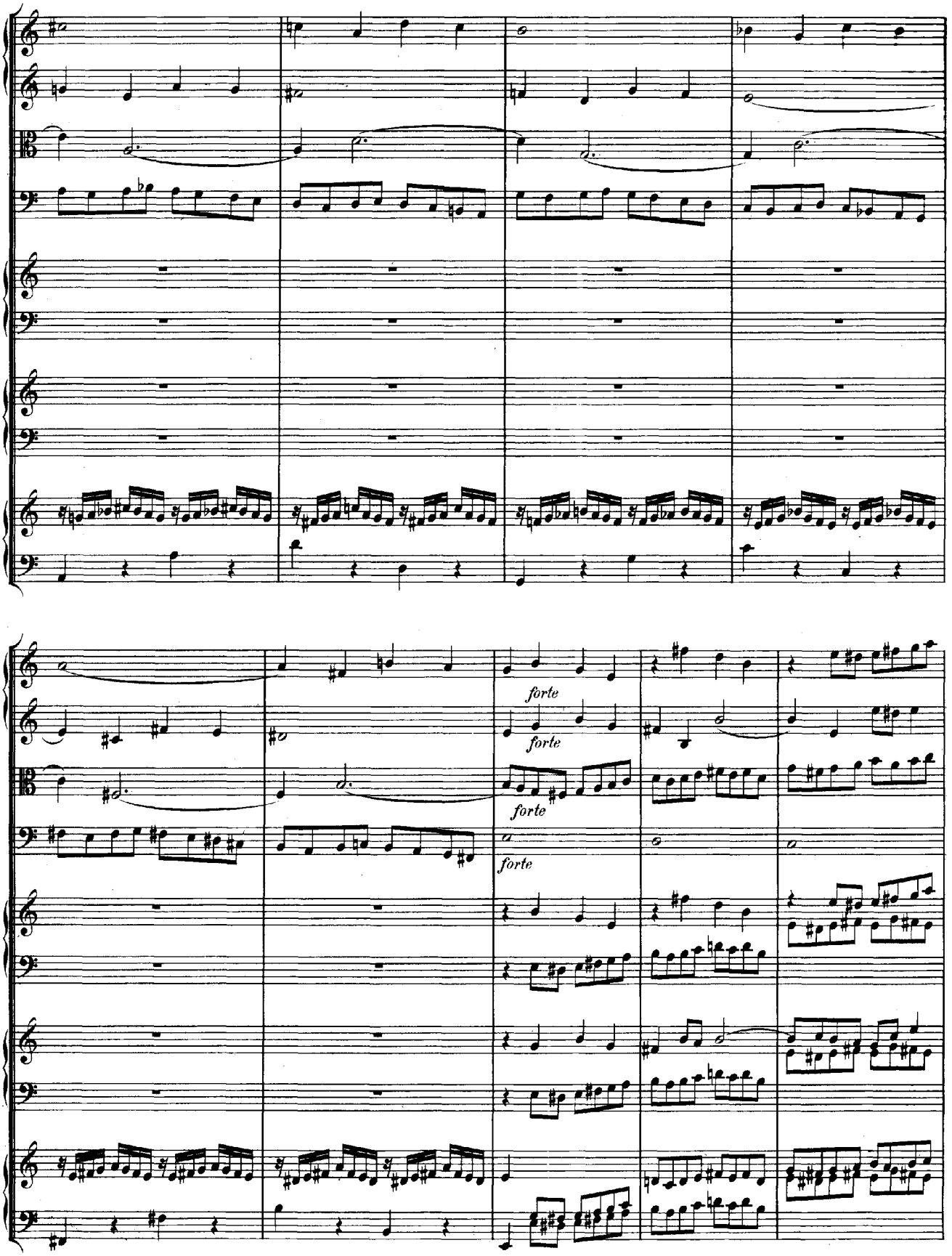


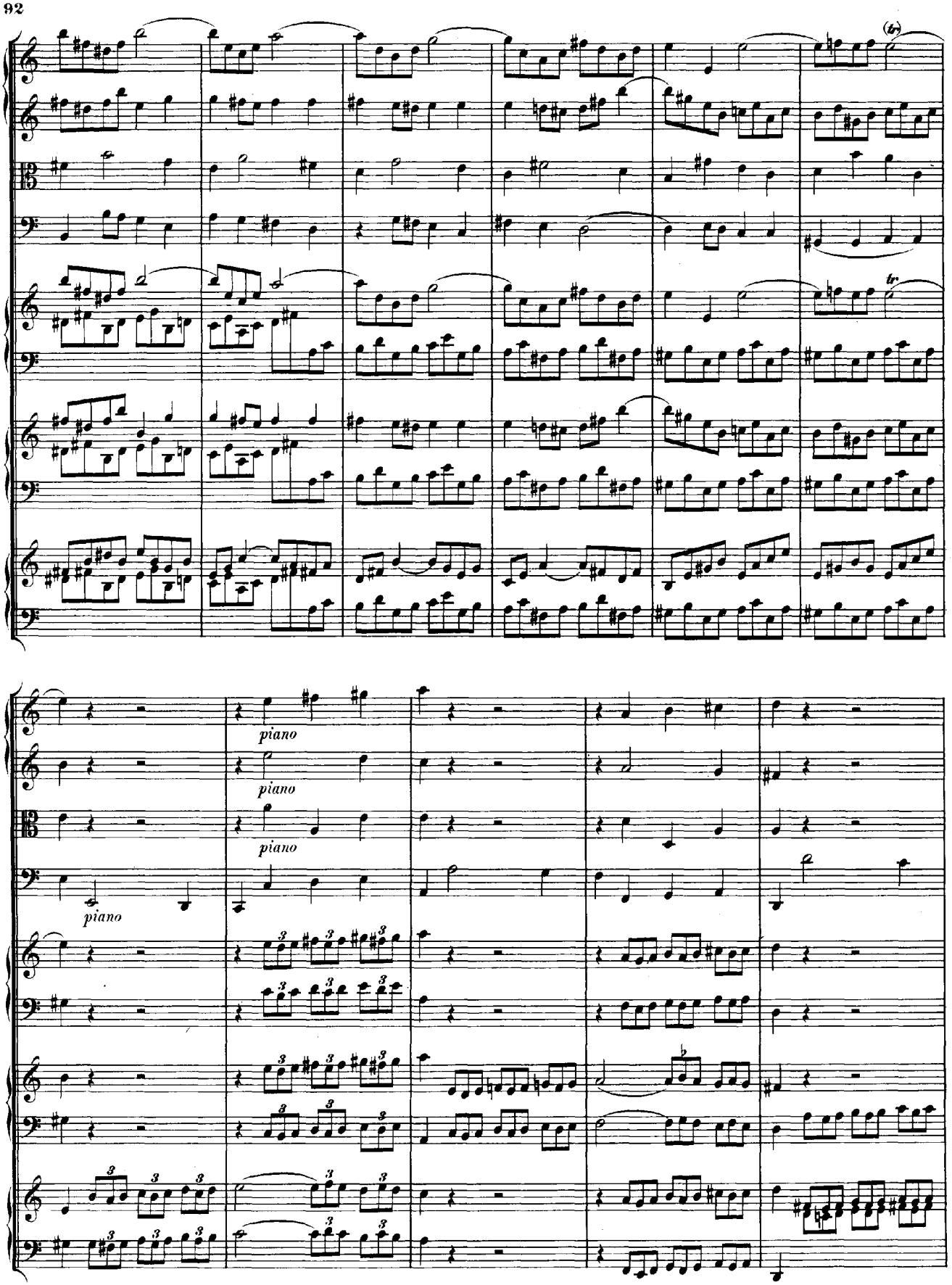

piano

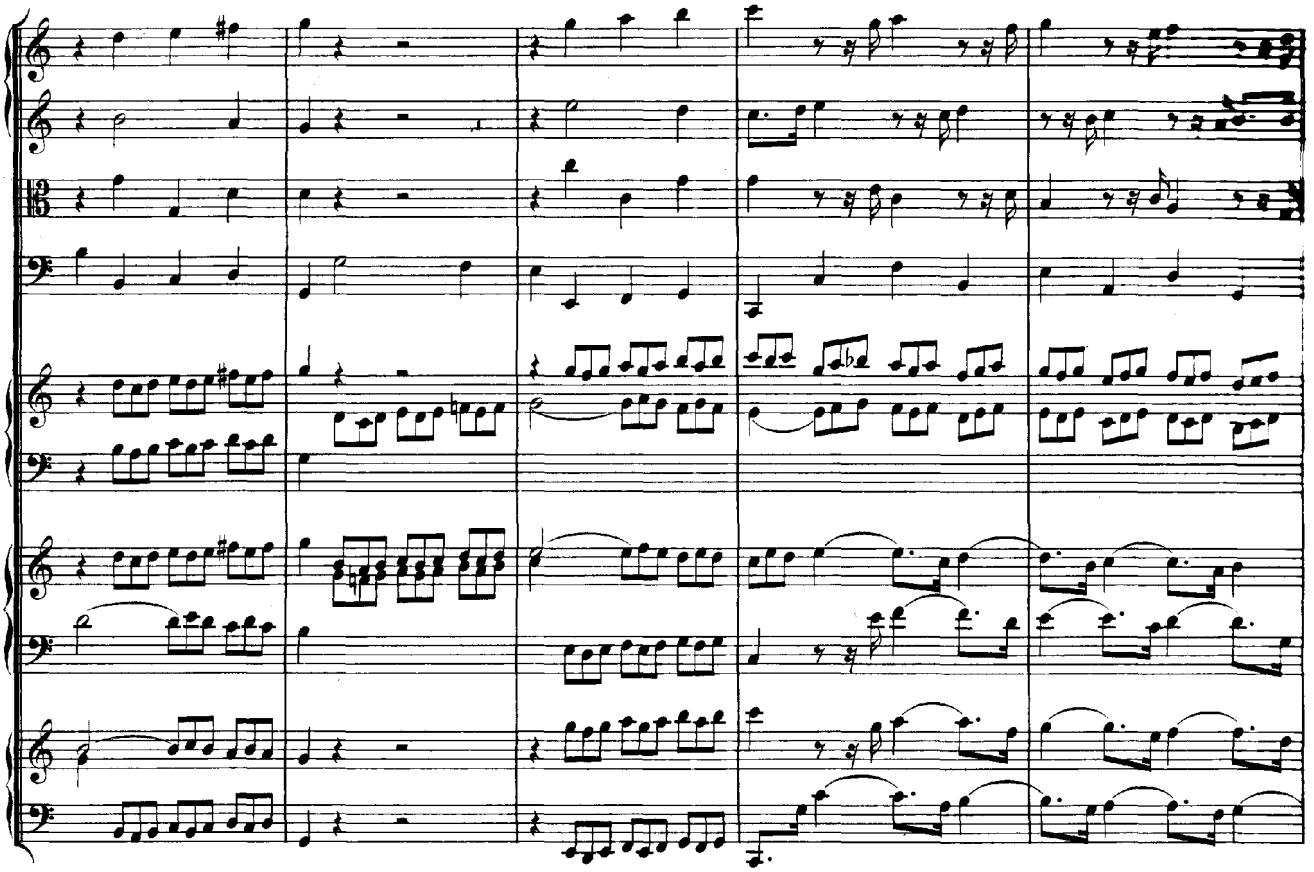

piano
piano
piano

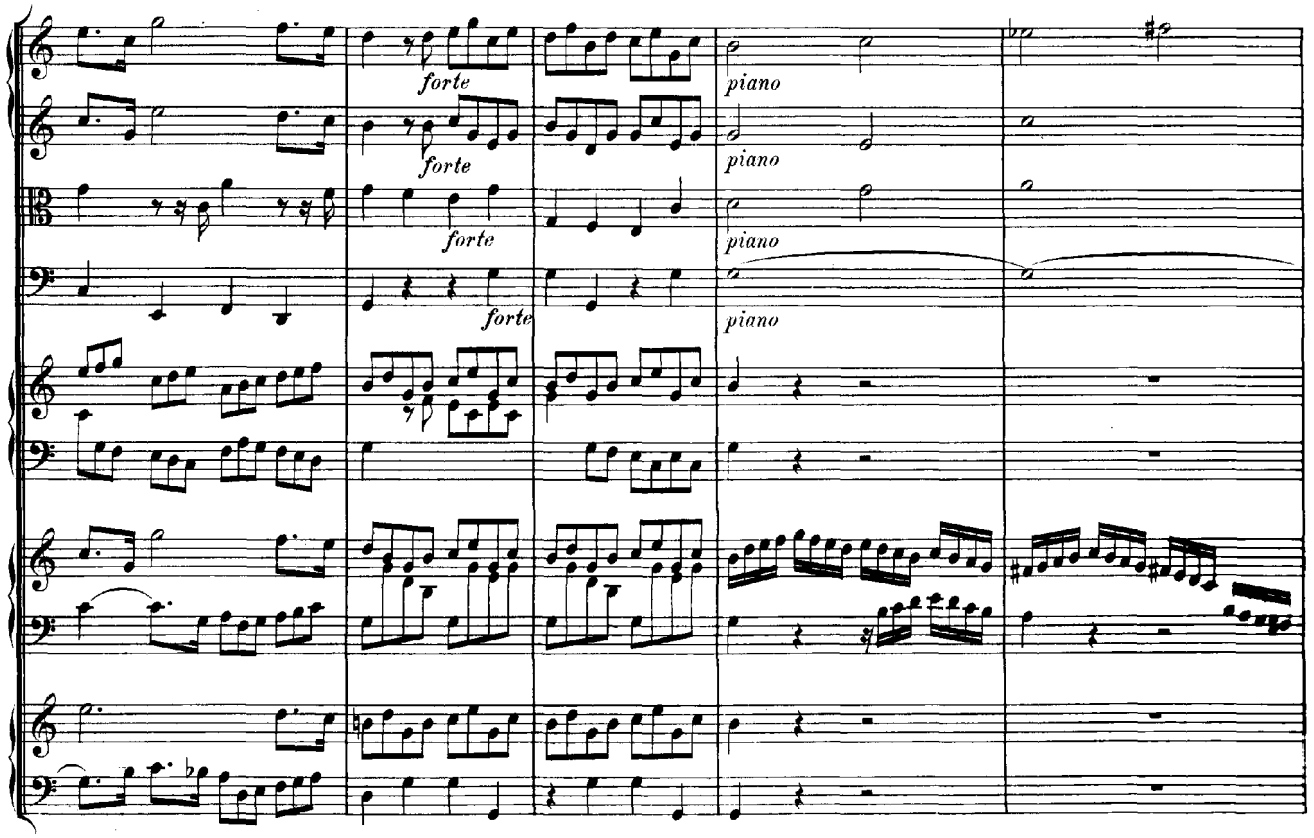


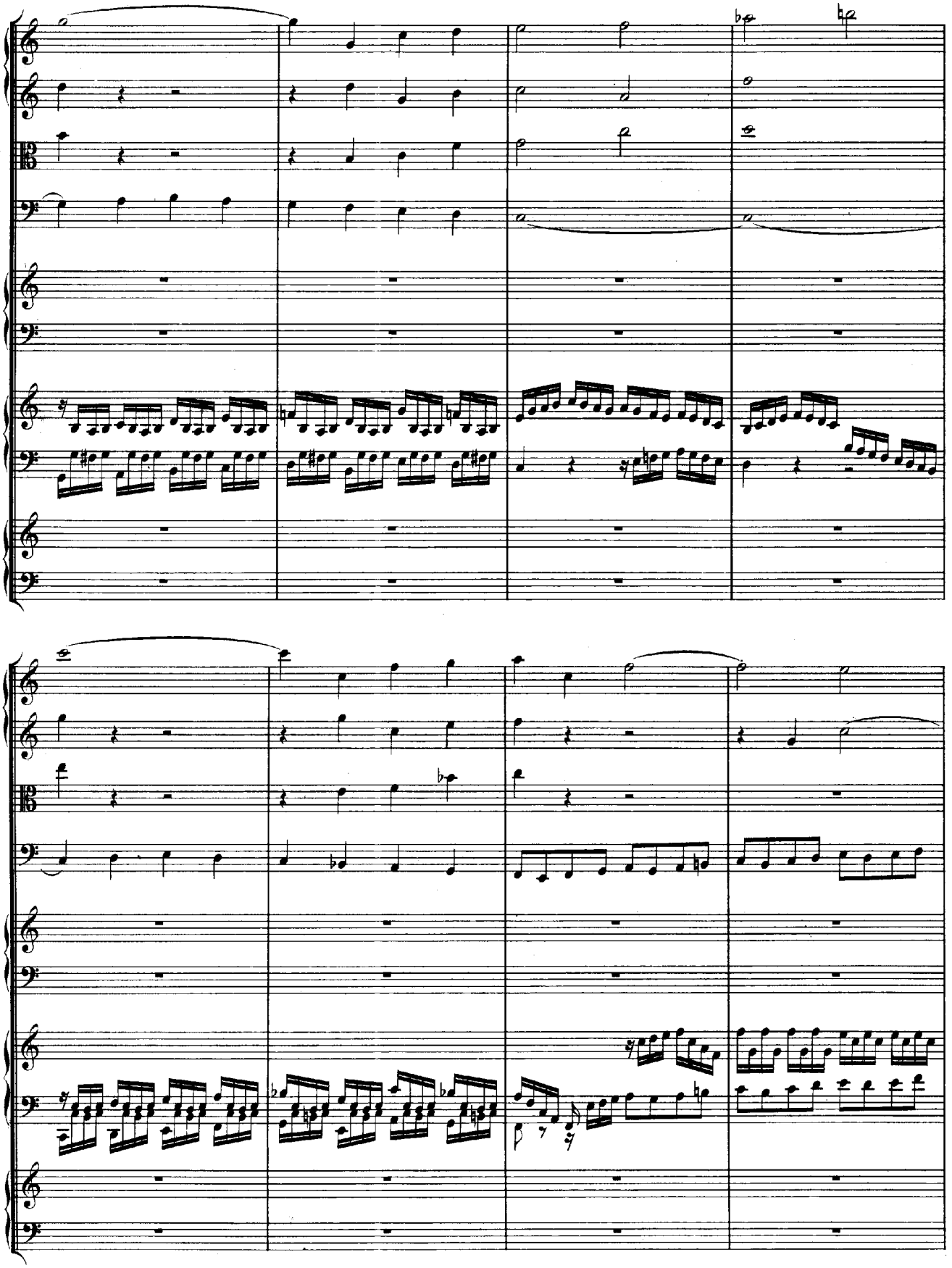


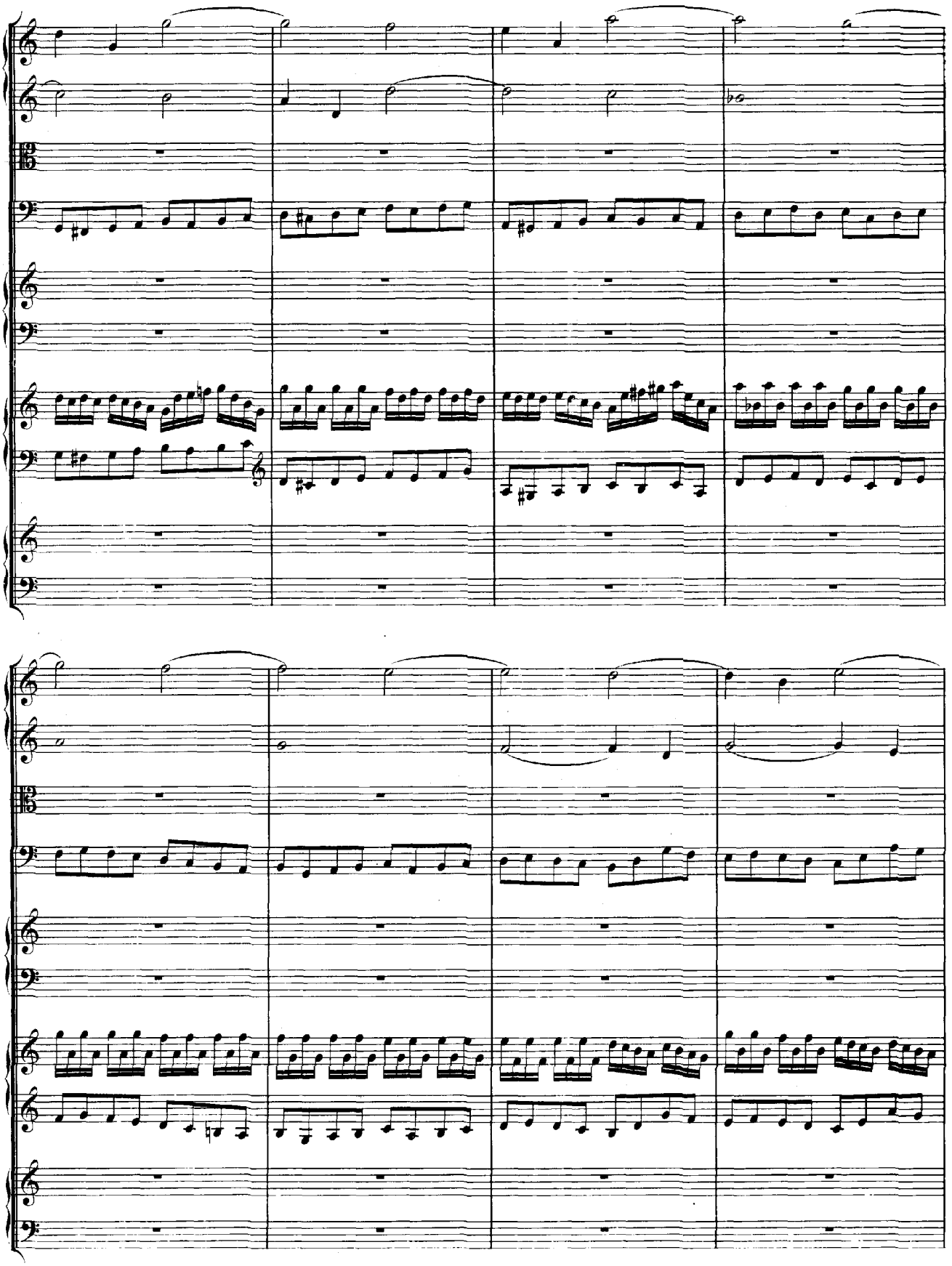

forte
forte
forte
forte

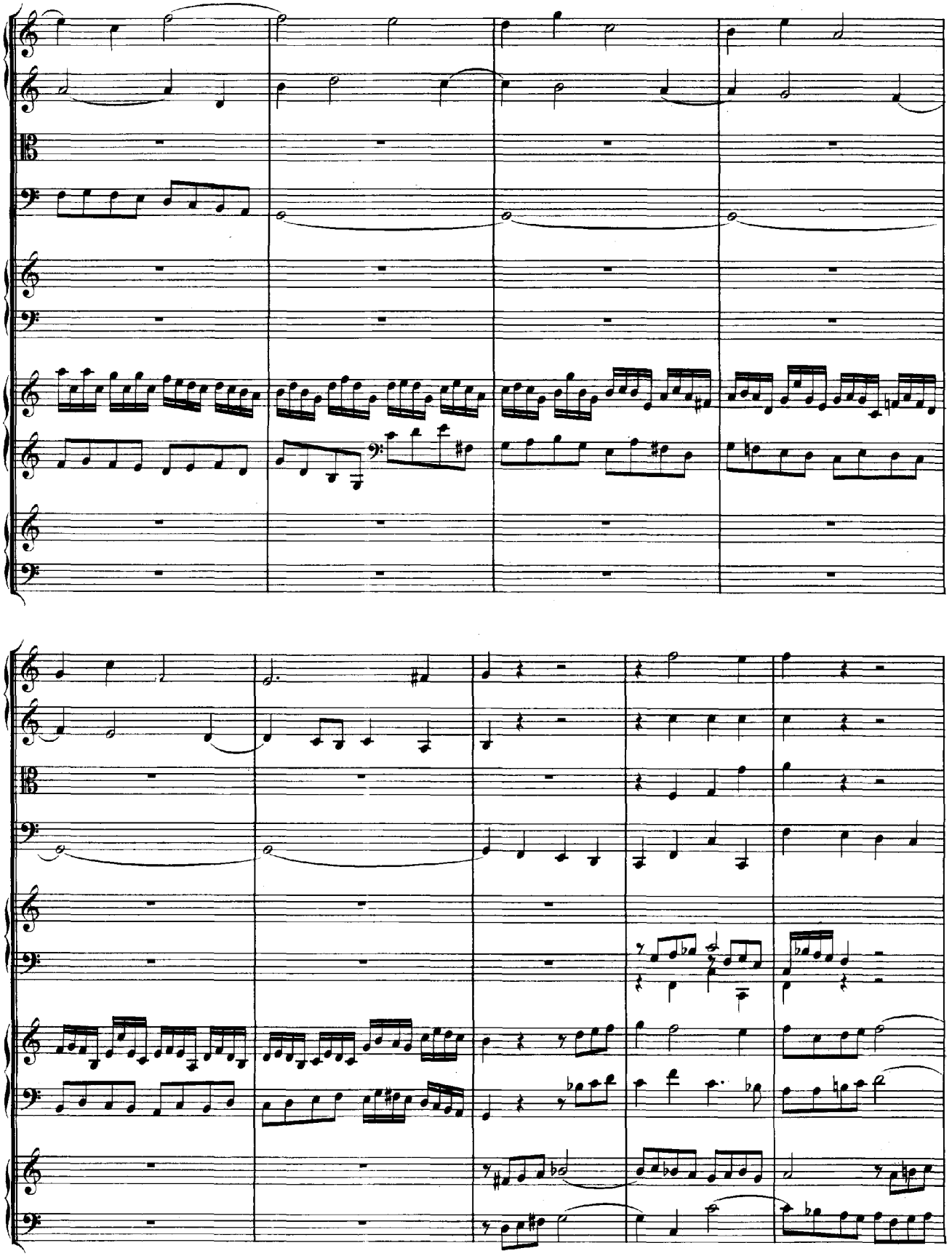

piano
piano
piano
piano

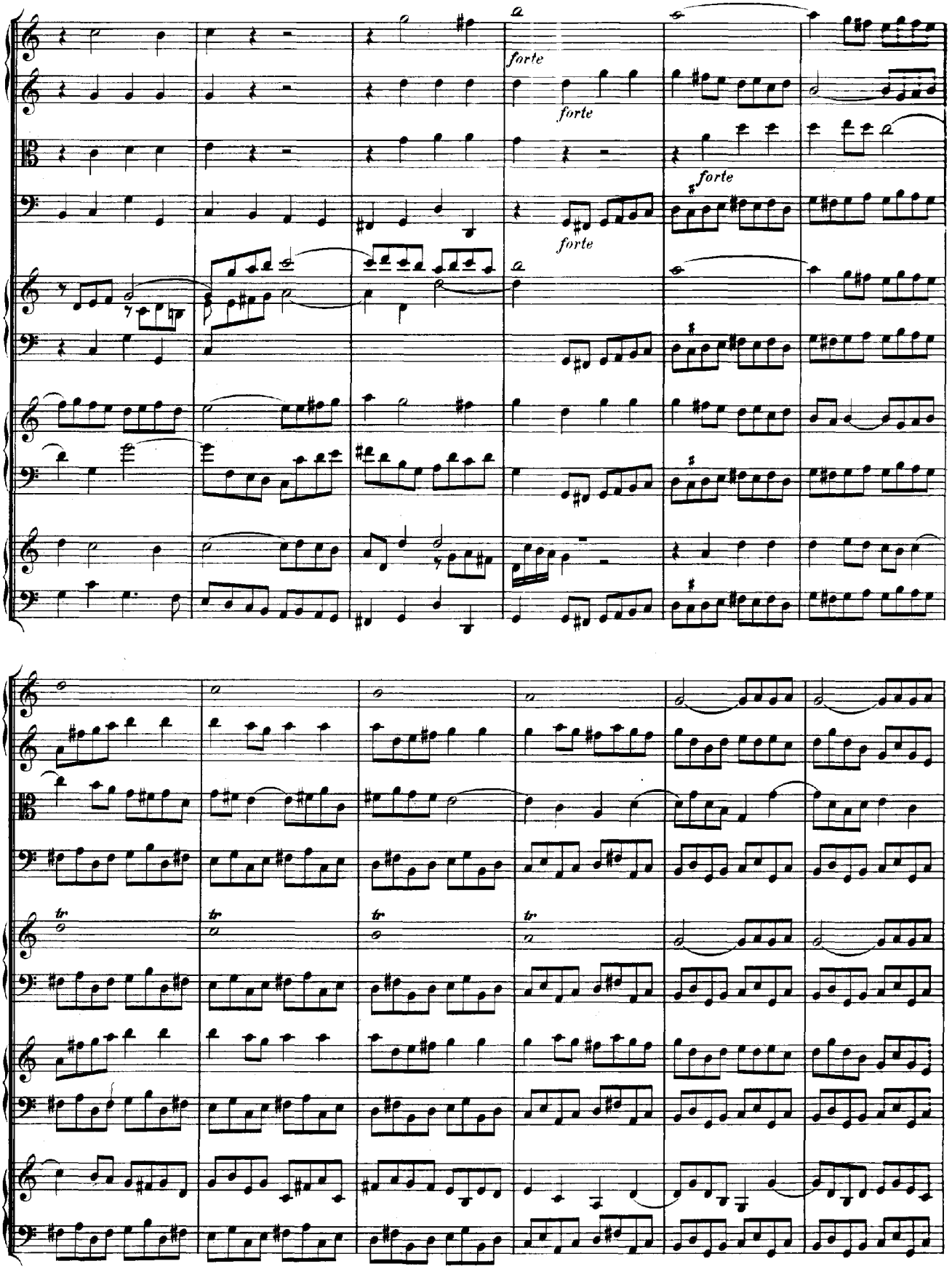


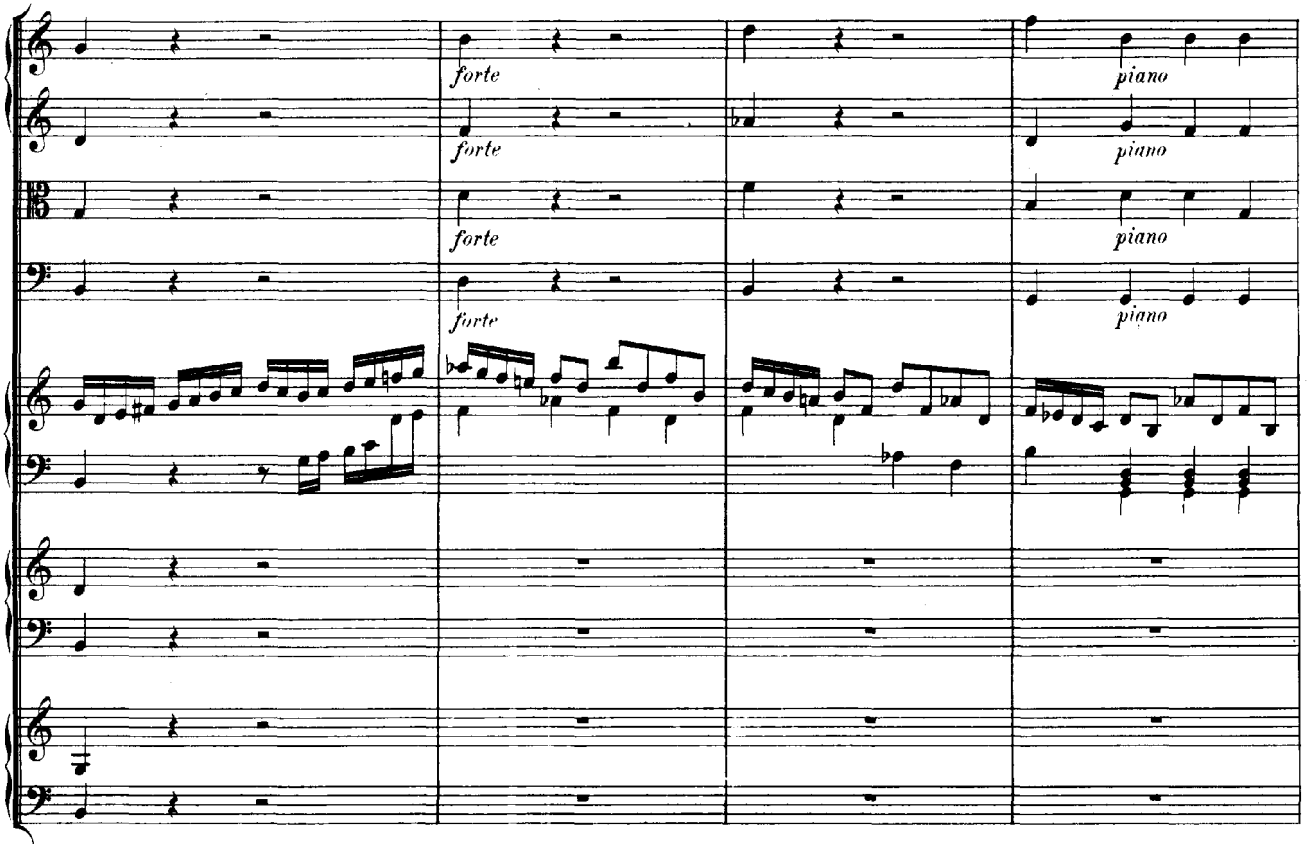

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

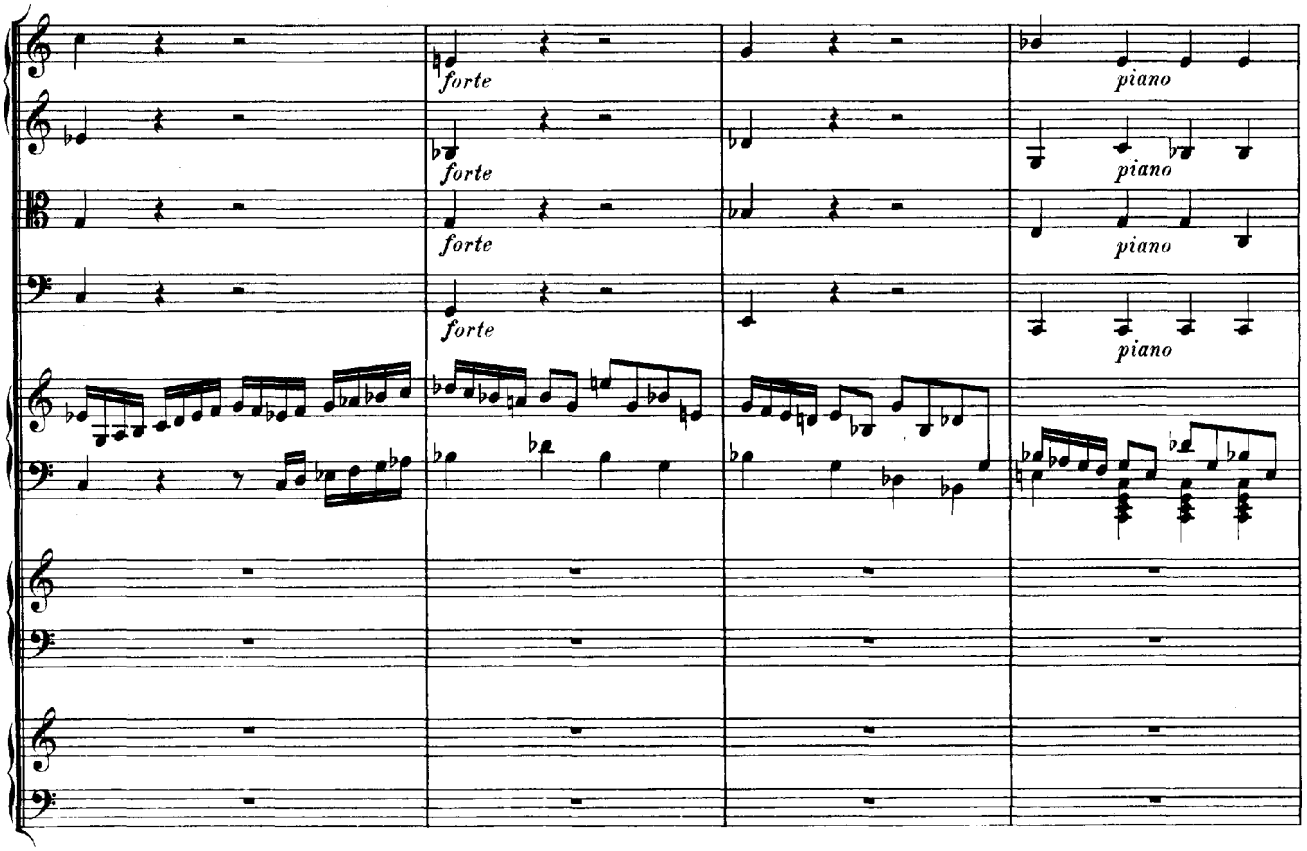


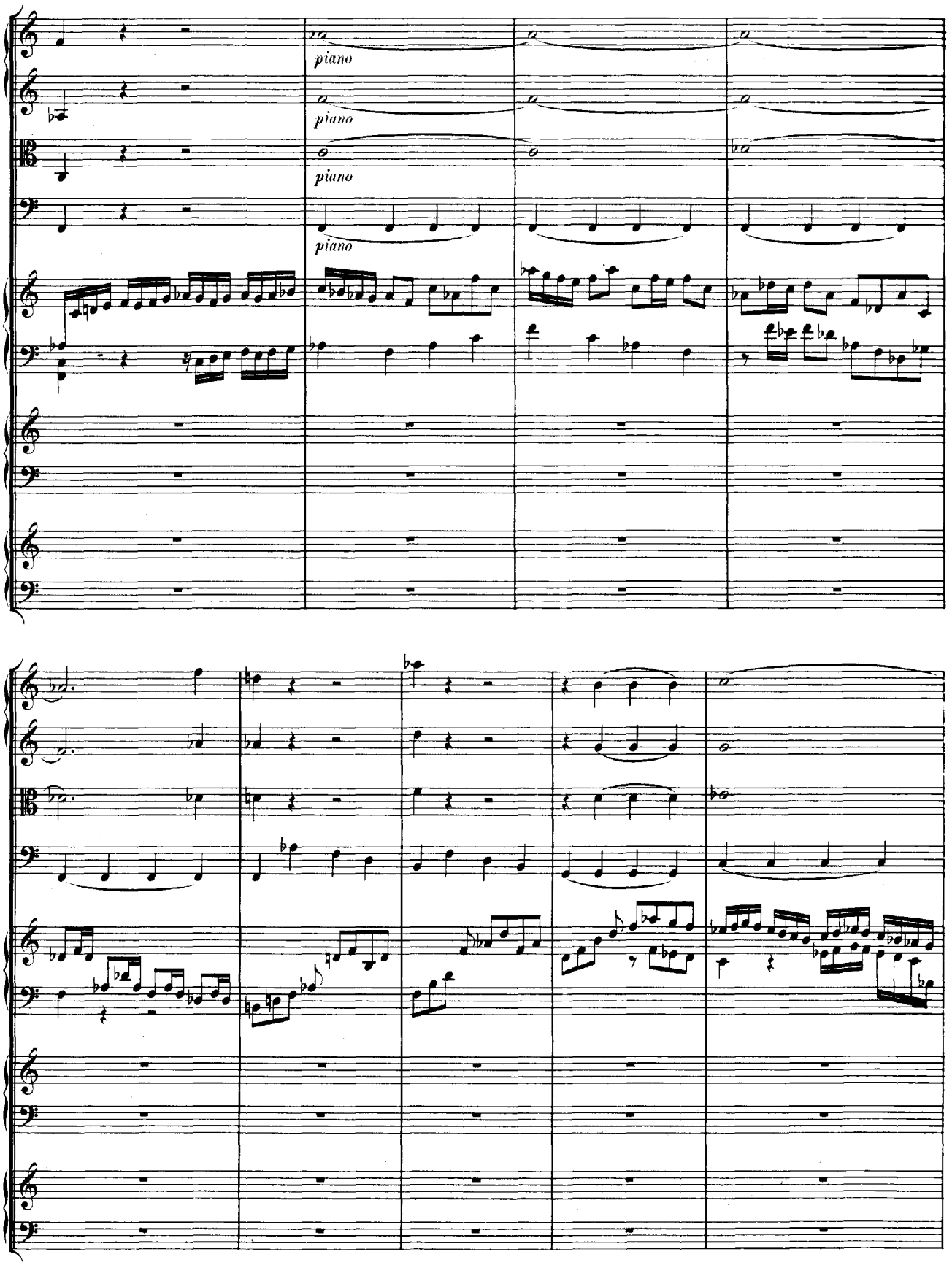


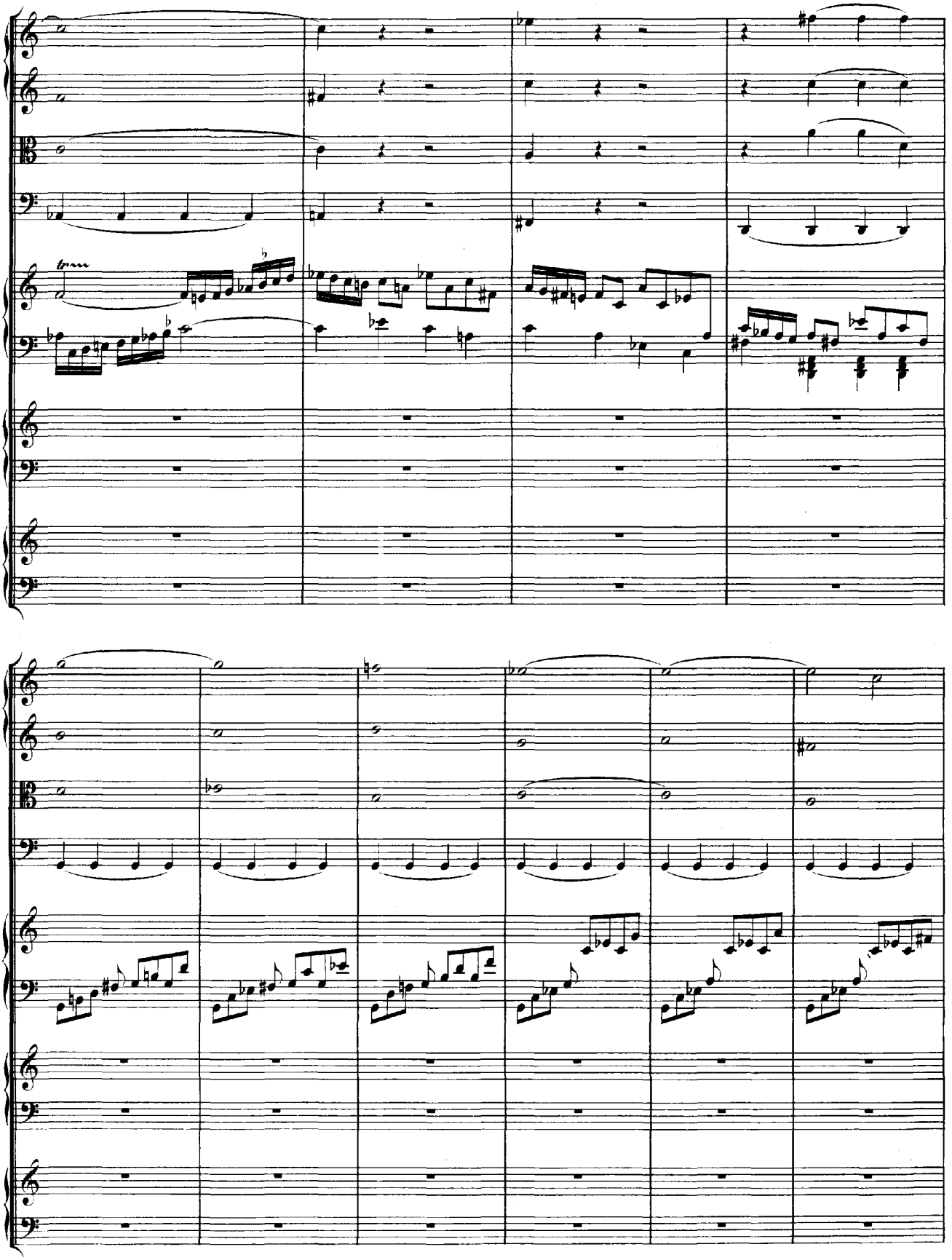


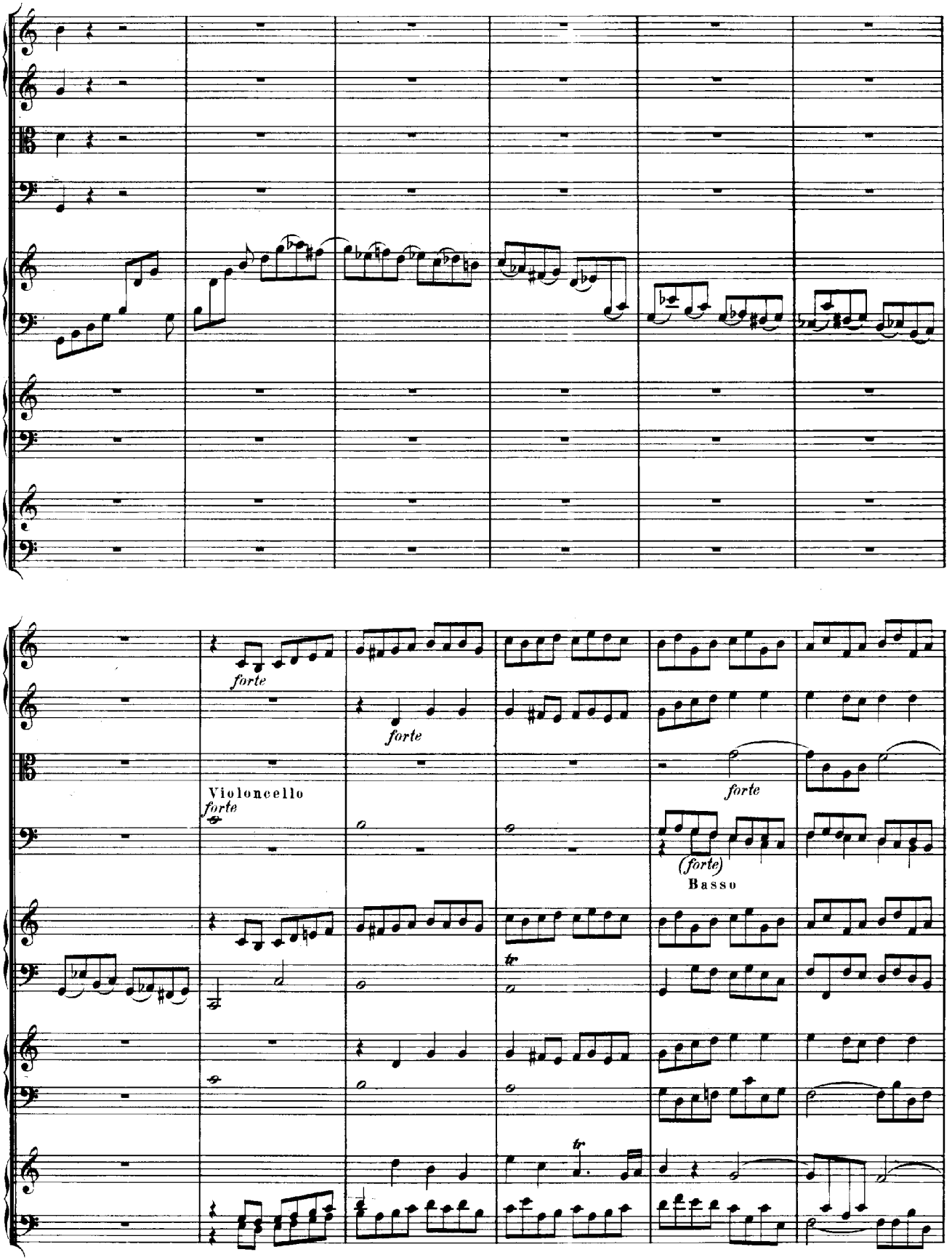

a
forte
forte
forte
forte
a
tr
tr
tr
tr

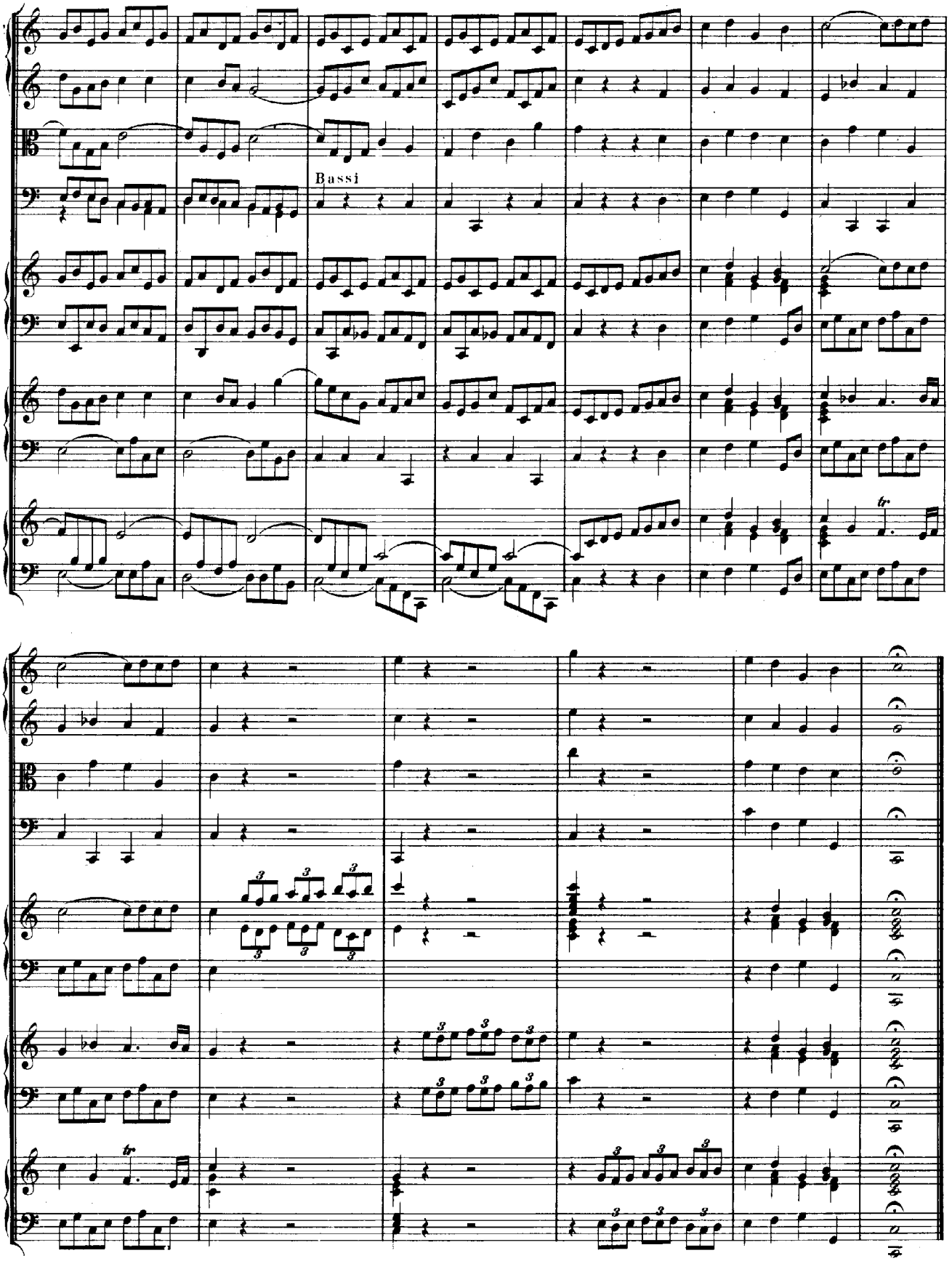

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano


forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano


piano
piano
piano
piano




forte
forte
Violoncello
forte
forte
(forte)
Basso
tr
tr


Bassi