

Bemerkungen

S = Sopran; *A* = Alt; *T* = Tenor;
B = Bass; *Cp* = Contrapunctus;
Ms = Manuskript

Vorbemerkung

Die Quellen werden in der Reihenfolge ihrer Bedeutung für den Text der vorliegenden Ausgabe genannt. Angegeben werden die Seiten, der originale Titel und die originale Taktvorzeichnung, sofern letztere von unserer Ausgabe abweicht. Bei den Lesarten werden der Takt, die Stimme, die Note im Takt (oder die Zählzeit im Takt) angesprochen: 16 B 1–4 = Takt 16, Bass, Noten 1–4; 31 S eins = Takt 31, Sopran, Zählzeit eins.

Für die Lesarten von Cp 8–13 und den *Canon per augmentationem in contrario motu* gilt eine Besonderheit. Diese Stücke sind im Ms, verglichen mit dem Druck, im halben Zeitmaß notiert. Wird nun im Kritischen Bericht eine Lesart von Ms angesprochen, so werden die Notenwerte verdoppelt und in Anführungsstrichen angegeben. Damit wird der Vergleich mit den Notenwerten des Originaldrucks und unserer Ausgabe erleichtert. So bedeutet „Achtel“, dass im Ms 16tel stehen, die dem verdoppelten Notenwert, den Achteln des Drucks und unserer Ausgabe entsprechen.

Quellen

1. Druck 1751/2: Erstausgabe (1751), zweite Auflage (1752): *Die Kunst der Fuge durch Herrn Johann Sebastian Bach, ehemahligen Capellmeister und Musikdirector zu Leipzig*. Ohne Verleger und Jahr auf der Titelseite. Wiener hat Johann Heinrich Schübler, den jüngeren Bruder von Johann Georg Schübler, als Stecher nachgewiesen. In der „Specificatio“ von Bachs Nachlass wird eine Zahlung von zwei Talern und 16 Groschen an „Herrn Schübler“ aufgeführt, wohl für die wenigen restlichen Platten, die in der zweiten Hälfte von 1750 gestochen wurden. Die erste Auflage erschien wohl im frühen Herbst 1751 (ein

Subskriptionsaufruf datiert vom 1. Juni). Sie enthält eine Entschuldigung wegen der Unvollständigkeit der letzten Fuge und erklärt, dass zum Ausgleich der Choral *Wenn wir in hoechsten Noethen* (Seite 66–67, Erstdruck) geboten wird. Die zweite Auflage, wohl etwa Ostern 1752, enthält wenige geringfügige Korrekturen und ein neues Vorwort von Friedrich Wilhelm Marpurg.

Die Stücke wurden in Partitur in folgender Reihenfolge gedruckt (Nummerierung nach unserer Ausgabe): Cp 1–11 (jede Fuge nummeriert); Cp 12 *inversus* (nummeriert); Cp 12 *rectus* (ohne Nummerierung, ab hier fehlt jegliche Nummerierung); Cp 13 *rectus*; Cp 13 *inversus*; Cp 10 (Frühfassung); *Canon per Augmentationem*; *Canon alla Ottava*; *Canon alla Décima*; *Canon alla Duodecima*; *Fuga a 2. Clav.* (= Cp 13 *inversus* in der Fassung für zwei Cembali); *Alio modo Fuga a 2. Clav.* (= Cp 13 *rectus* in der Fassung für zwei Cembali); *Fuga a 3 Soggetti* (= unvollendete Fuge, Cp 14); *Choral. Wenn wir in hoechsten Noethen*. Der Druck ist die einzige Quelle für drei Stücke, nämlich Cp 4 und die Kanons in der Dezim und der Duodezim.

Alle übrigen vier Quellen sind Autographe, die zusammen in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur *Mus. ms. autogr. Bach P 200* aufbewahrt werden; die Signatur bezieht sich offiziell eigentlich nur auf die erste der vier Quellen, jedoch werden üblicherweise auch die drei *Beilagen* oder Ergänzungen (in Form von 10 losen Blättern) dazugerechnet.

2. Ms A: Hauptautograph (ca. 1745–48). Titelseite (in der Handschrift von Johann Christoph Altnickol, 1719–59): *Die Kunst der Fuga di Sig.o Joh. Seb. Bach* und (in der Handschrift von Georg Poelchau, 1773–1836) (*in eigenhändiger Partitur*). Folgende Sätze fehlen im Ms A: Cp 4 und 14, die beiden Kanons in der Dezim und Duodezim, Cp 13 in den Fassungen für zwei Cembali. In dieser Quelle fehlen bei allen Fugen originale Titel und Nummerierungen (lediglich römische Nummern wurden von fremder Hand später hinzugefügt). Den Kanons hat Bach Über-

schriften vorangestellt. Die verschiedenen Paginierungen sind wohl kaum autograph; die älteste zählt die Blätter (1–19; 22) in sehr kleinen Ziffern, eine spätere die Seiten (2–40).

Die Reihenfolge der in Partitur geschriebenen Stücke ist (Nummerierung gemäß unserer Ausgabe): Cp 1; Cp 3; Cp 2; Cp 5; Cp 9; Cp 10 (Frühfassung); Cp 6; Cp 7; *Canon in Hypodiapason*, zuerst auf einem System geschrieben, dann mit der Überschrift *Resolutio Canonis* auf zwei Systemen; Cp 8; Cp 11; *Canon in Hypodiatessaron* (Frühfassung; zuerst auf zwei, dann auf einem System); Cp 12 (*inversus* ist System für System dem *rectus* direkt unterlegt); Cp 13 (*inversus* ist System für System direkt über dem *rectus* wiedergegeben); zweite Fassung des *Canon in Hypodiatessaron, al roversio e per augmentationem, perpetuus*, mit der Überschrift *Canon al roverscio et per augmentationem*, auf zwei Systemen geschrieben.

3. Ms B 1: Autograph (ca. 1749) des *Canon in Hypodiatessaron, al roverscio et per augmentationem* (*Mus. ms. autogr. Bach P 200, Beilage 1*). Drei lose Blätter, sorgfältig für den Stecher vorbereitet, Notation auf zwei Systemen, je einseitig beschrieben. Der Titel *Canon per Augmentationem contrario motu* ist scheinbar dreifach ausgekreuzt; da aber ebensolche dreifache Durchkreuzungen auf den folgenden beiden Blättern gleichfalls auftauchen, liegt der Schluss nahe, dass auch die Durchkreuzungen der ersten Seite keine Streichung bedeuten. Der Sinn dieser Eintragungen ist unklar. Die drei Blätter sind von Bach mit 26, 27 und 28 nummeriert; sie sind damit klar als linke, rechte und wieder linke Seiten gekennzeichnet (Bach legt damit das Ende der zweiten Seite als Wendestelle fest); dieses Schema wird in der Erstausgabe nicht befolgt (obwohl sie sich hier im Übrigen genau an die Zeileneinteilung der autographen Blätter Bachs hält), die rechts, links, rechts steht. Die Erstausgabe gibt im Übrigen dieses Manuskript unverändert wieder; Letzteres – und nicht der Druck – ist deshalb die Hauptquelle dieses Kanons.

4. Ms B 2: Autograph (ca. 1749) von beiden Zwei-Cembali-Fassungen des

Cp 13, *rectus* und *inversus* (*Mus. ms. autogr. Bach P 200, Beilage 2*). Zwei lose Blätter (ursprünglich ein Bogen bzw. Doppelblatt), beide ohne Überschrift. Kleine nicht autographe Blatt-nummerierungen: 20 (*rectus*-Fassung) und 21 (*inversus*-Fassung) in Fortsetzung jener Blattzählung des Hauptautographs (von derselben Hand), die mit Folio 19 (letzte Notenniederschrift) und 22 (Rückumschlag) schließt; s. o. Diese Zählung bestätigt, dass die *rectus*-Zwei-Cembali-Fassung von Cp 13 dem *inversus* voranzugehen hat, obwohl der Erstdruck die Reihenfolge vertauscht. Die Erstausgabe beider Fassungen folgt diesem Manuskript ohne Revision, weshalb Letzteres die Hauptquelle der Bearbeitungen für zwei Cembali darstellt.

5. Ms B 3: Autograph (ca. 1749) von Cp 14, der unvollendeten Fuge (*Mus. ms. autogr. Bach P 200, Beilage 3*). Fünf lose Blätter, nur einseitig beschrieben. Keine Überschrift. Klavierschreibweise auf zwei Systemen. Auf der Rückseite von Blatt vier sind 25 Korrekturen (in C. Ph. E. Bachs Handschrift?) aufgelistet. Auf der Vorderseite von Blatt fünf steht dort, wo Bach abgebrochen hat – nämlich nach Takt 239 – , von C. Ph. E. Bachs Hand (?): *N. B. Ueber dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben. Auf der Rückseite dieses Blattes fünf steht, möglicherweise von Johann Friedrich Agricola (1720–74) geschrieben: und einen andern Grund Plan. Der Originaldruck der Fuge folgt diesem Ms ohne Revision (obwohl davon auszugehen ist, dass ein weiteres in Partitur geschriebenes Ms als Stichvorlage gedient hat); Ms B 3 und nicht der Druck ist deshalb die Hauptquelle für die unvollendete Fuge.*

Contrapunctus 1

Quellen:

1. Druck 1751/2: S. 1–2, *Contrapunctus 1*; (zwei Halbe pro Takt).
2. Ms A: S. 2–3, [keine Überschrift]; (Takte doppelt so lang, mit vier Halben).

Bemerkungen:

Diese Fuge wurde für die Drucklegung

stark überarbeitet. Unterschiede bei der Taktstrichziehung in beiden Quellen (für diese Fuge und auch für die Fugen Nr. 2, 3, 9 und 10) veranlassen mich, ein System der Halbtakte anzuwenden, wie es Bach in der Tasten-Notation des sechsstimmigen Ricercars aus dem *Musikalischen Opfer* benutzt. Die autographe Fassung endet mit der ersten Note Takt 74.

Lesarten des Autographs:

- 13 B: Ganze D
 16 B 1–4: 2 Viertel E, Fis
 17 S zwei: Viertel F
 23 S zwei: Viertel F
 28 B 3: Oktave höher
 32 T 3: # fehlt, ist aber auf drei gesetzt
 49 B 1: Zunächst Halbe, dann in Viertel und Viertelpause geändert
 52 T 2: b
 52 A 4: h fehlt
 61–62:



61–62 A und T waren ursprünglich Halbe, von Bach zu Vierteln und Viertelpausen geändert; im Druck nochmals verbessert

- 65 B: Ganze A
 67 A 1: Haltebogen, Viertel F
 67 T drei: # fehlt



73–74:

Lesarten des Drucks:

- 48–9 A, 68–9 S, 77–8 A: Haltebögen fehlen.

Contrapunctus 2

Quellen:

1. Druck 1751/2: S. 3–5, *Contrapunctus 2*; (zwei Halbe pro Takt).
2. Ms A: S. 6–7, [keine Überschrift]; (Takte doppelt so lang, mit vier Halben).

Bemerkungen:

Diese Fuge wurde für den Druck stark überarbeitet. Was die Setzung der Takt-

striche angeht, vgl. die Bemerkungen zu Cp 1. Die autographe Fassung endet mit der ersten Note Takt 78 (auf einem A-dur-Akkord). Wie Wiemer gezeigt hat, lässt die nähere Untersuchung der Punktierungen im Autograph darauf schließen, dass Bach sie vielfach erst nach Niederschrift der Fuge eingetragen hat. Die Legatobögen Takt 4–21 fehlen im Ms in allen Stimmen.

Lesarten des Autographs:

- 16 S vier: b vor H (und # vor G in T)
 17 A eins: # fehlt
 20 B drei, vier: Haltebogen, punktierte Viertel G, Achtel A



40 A:



- 40–42 B: In Ms A keine Bassstimme
 42 S zwei: h vor H; b auf drei
 57 S zwei: # fehlt
 77 S 1: E (nicht: Haltebogen, F)
 78 1: Alle Stimmen schließen mit Ganzen mit Fermate (S: Cis; andere Stimmen wie Druck).

Lesarten des Drucks:

- 23 T 4: # fehlt
 64 A 3: b eigens gesetzt (trotz # vor C; b wohl Lesefehler nach h in Ms).

Contrapunctus 3

Quellen:

1. Druck 1751/2: S. 6–8, *Contrapunctus 3*; (zwei Halbe pro Takt).
2. Ms A: S. 4–5, [keine Überschrift]; (Takte doppelt so lang, mit vier Halben).

Bemerkungen:

Diese Fuge wurde für den Druck stark überarbeitet. In Bezug auf die Taktstriche vgl. die Bemerkungen zu Cp 1. Die handschriftliche Fassung endet bei Takt 70.

Lesarten des Autographs:

- 11 A vier: b vor H
 11 T vier: Kein # vor G
 16 A eins, zwei: Haltebogen, Viertel F, Viertel F, Haltebogen (F wird also auf zwei wiederholt)

16 T 4, 18 T 1: Zunächst Halbe, von Bach in Viertel, Viertelpause geändert

19 B 1–2: Viertel A (das hohe)

23 B 3–5: Oktave tiefer

23 B 6–24 B 5: Oktave höher

25 A drei: Viertel F

27 B 1: Triller fehlt

28–29 B: 

39 A eins: Zwei Achtel (Haltebogen, F, D)

41 A eins: Zwei Achtel (Haltebogen, G, E)

44 B drei: # fehlt

45 T 1–2: Viertel, Achtel

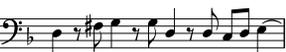
50 A 3–4: E, Fis (sic, trotz As in S)

50 A 5: Achtel G (hoch). Wird wegen des besseren Zusammenklangs zu B?

51 A 1–3: Viertel Es, Achtelpause

51 T 5: Punktiertes G, keine Pause

52 T 4: Achtel G (nicht B)

55 B: 

59 B 1: Viertel A, Achtelpause, Achtel A

60 T 1: Halbe A

61 S 1–2: Ursprünglich Halbe C mit Haltebogen, aber von Bach geändert zu Cis, C, Haltebogen

68 T 1: 

70, 1: Alle Stimmen ganze Noten mit Fermate; B hat tiefes D.

Lesarten des Drucks:

17 T 1–2: Haltebogen fehlt.

Contrapunctus 4

Quelle:

1. Druck 1751/2: S. 8–12, *Contrapunctus 4*; (zwei Halbe pro Takt).

Bemerkungen:

Nur im Druck 1751/2 erhalten. Vermutlich gehört diese Fuge zu den letzten, die Bach komponiert hat.

Lesarten des Drucks:

85 B letzte Note: Legatobogen zur nächsten Note, wohl irrtümlich.

Contrapunctus 5

Quellen:

1. Druck 1751/2: S. 13–15, *Contrapunctus* [sic] 5; Taktangabe C.
2. Ms A: S. 8–10, [keine Überschrift].

Bemerkungen:

Die Taktvorzeichnung der Druckausgabe C ist offensichtlich ein Versehen für C. Diese Fuge wurde für den Druck nicht wesentlich revidiert. Beide Fassungen sind sehr ähnlich.

Lesarten des Autographs:

16 S: Ganze E

36 A: Achtel A, F, E, G in Viertel A, E geändert (wie im Druck)

36 T 3: Tiefes C zu hohem C geändert (wie im Druck)

61 T 6: Ursprünglich \flat , jedoch durch Rasur getilgt

74 S eins: Haltebogen, Viertel D

84 T drei: Viertel F

85 A drei, vier: Viertel A, G, Haltebogen

85 B eins, zwei: Haltebogen, Viertel B, Achtel A, Gis

86 A 1: Viertel G

86 T 1: Tenor in D und A aufgespalten (dieses A wird auch im Bass verdoppelt).

Lesarten des Drucks:

26–27 T: Haltebogen fehlt (in manchen Exemplaren von Hand nachgetragen)

58–59 B: Haltebogen fehlt (in manchen Exemplaren von Hand nachgetragen)

77 S 6: D, nicht E

82–83 B: Haltebogen fehlt

90 alle Stimmen: Brevis mit Fermate.

Contrapunctus 6

Quellen:

1. Druck 1751/2: S. 16–18, *Contrapunctus 6. a 4 in Stylo Francese*; Taktangabe C.
2. Ms A: S. 16–19, [keine Überschrift]; Taktangabe C.

Bemerkungen:

Diese Fuge wurde für den Druck stark überarbeitet. Am Ende der handschriftlichen Partitur (S. 19) (in Joh. Christoph Friedr. Bachs Hand) steht der Vermerk „Corrigirt“, und tatsächlich sind viele Veränderungen am Text des Ms vorgenommen worden. Nicht alle wurden jedoch in die Druckfassung übernommen. Es sieht so aus, als ob Bach in die Reinschrift (Ms A) noch Korrekturen eingefügt hätte. Eine zweite, inzwischen verschollene Reinschrift wäre dann als Stichvorlage für die

Druckausgabe 1751/2 angefertigt worden. Bach aber hätte immer noch kleinere Verbesserungen am Text vornehmen können, den er noch bei sich zu Hause hatte (Ms A). Das passte genau zu dem, was wir von Bachs Gewohnheiten wissen (vgl. George Stauffers Beitrag in *Early Music* 1985).

Viele dieser Änderungen im Manuskript betreffen die Notierung der kleinen Notenwerte. Rust hat 1888 als Erster darauf aufmerksam gemacht, dass der Vermerk „Corrigirt“ mit großer Sicherheit sich wohl darauf bezieht. Tovey weist auf eine „systematische Verbesserung ... der alten, ungenauen Notation

 (die manche modernen Editoren für eine Triole halten) zu der genaueren Notierung “ hin, aber das stimmt

nicht ganz. Eine nähere Untersuchung der Handschrift ergibt, dass in vielen Fällen die ursprüngliche Notierung nicht  war, sondern vielmehr

; Bachs allererste Fassung könnte deshalb größtenteils in durchgängig laufenden Sechzehnteln gewesen sein. (Takt 26–28, 39–42 und 54–68 tragen noch deutliche Spuren dieser ursprünglichen Konzeption.) Mit voller Absicht änderte er die Rhythmik der letzten vier Töne des verkleinerten Themas bei keinem einzigen seiner insgesamt 18 Eintritte (3 S; 5 A; 8 T; 12 S; 16 B; 18 S; 27 T; 33 A; 37 B; 39 T; 43 A; 49 T; 58 S; 60 A; 65 T; 67 A; 76 T; 78 A); das ist bedeutsam für den Interpreten, da Bach sonst gerade diesen Rhythmus durchgängig verändert hat.

Die Überschrift *in Stylo Francese* erscheint nur im Druck. Sie bezieht sich auf den Stil der Französischen Ouvertüre. Es wäre falsch, aus der Überschrift herauslesen zu wollen, man müsste die Sechzehntel jetzt als *notes inégales*, also im „französischen Stil“ interpretieren. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Bach die kurzen Noten im verkleinerten Thema noch stärker verkürzt haben wollte. „Stylo Francese“ bezieht sich mit großer Gewissheit nur auf die Verkürzung der Achtelnoten (die 3., 5. und 9. Note) bei den elf Eintritten des normalen, nicht verkleinerten Themas (1–3 B; 8–10 A; 16–18 T; 21–23 T; 25–27 A;

31–33 T; 35–37 S; 47–49 B; 58–60 A; 65–67 S; 75–78 S).

Die letzten sechs Takte werden gern zitiert als Beispiel dafür, dass das Stück auf einem Tasteninstrument unspielbar sei. Doch nur Takt 77 macht Schwierigkeiten, und zwar geringere als etwa gegen Ende der a-moll-Fuge im 1. Teil des *Wohltemperierten Claviers* begegnen. Jede Note kann wie notiert gespielt werden, vorausgesetzt, man hält den Orgelpunkt D in Takt 77 nicht. Dass das tiefe D in der Tenorstimme (Takt 78) noch einmal angeschlagen wird, beweist, dass Bach an die Besonderheiten des Tasteninstrumentes gedacht hat. Dieses nochmalige Anschlagen des tiefen D ist Bach erst nachträglich eingefallen: er fügte die drei Zweiunddreißigstel ein und zerstörte so den thematischen Zusammenhang mit dem Grund-Thema in Verkleinerung.

Lesarten des Autographs:

20 A: Beide Verzierungen als ♯

20 T 1: Ursprünglich Halbe; handschriftlich geändert zu Viertel, Viertelpause

33 B 1–2: Ursprünglich Halbe, zu punktierter Viertel und Achtel handschriftlich geändert

36 T eins, zwei: Ursprünglich  (D, C, B, A), aber korrigiert und mit Tonbuchstaben verdeutlicht

38 S, drei: Vier 16tel: Haltebogen, B, C, B, A (wobei die zweite und dritte dieser Noten später hinzugefügt wurden); diese Lesart wurde hier nicht übernommen, obwohl sie wie eine Revision aussieht. Jedoch ändert sie das Thema selbst, was Bach sonst nie tut.

40 S drei: Verzierung als ♯

43 S 1: C statt B

43 B zwei: Verzierung als ♯

44–49 S, A: Siehe Notenbeispiel 1

73 zwei: Achtel, 16tel-Pause, 16tel in allen Stimmen; handschriftlich in Lesart des Drucks geändert

74 A 3–4: Zwei Achtel, nicht punktiert

75–76 B: Haltebogen fehlt

78 T 3–5: Diese drei 32stel wurden später von Bach hinzugefügt; zunächst wollte er sich in diesem Takt auf das Thema beziehen, zog es dann aber vor, das tiefe D neu anzuschlagen

79 S 3: ♯ vor B in der zweiten Sopranstimme ausgestrichen.

Lesarten des Drucks:

14 A vier: Legatobogen D-Cis und die Verzierungen in Takt 31, 42 (einschließlich Bogen) und 74 fehlen.

Contrapunctus 7

Quellen:

1. Druck 1751/2: S. 19–21, *Contrapunctus 7. a 4. per Augment et Diminuit*:

2. Ms A: S. 20–22 [keine Überschrift].

Bemerkungen:

Diese Fuge wurde für den Druck stark überarbeitet.

Lesarten des Autographs:

11 T drei: Zwei nichtpunktierte Achtel
15 B vier: ♯ statt tr

24 B eins: Ursprünglich  jedoch handschriftlich in Lesart des Drucks verbessert

27 A 2–3: Ursprünglich F und E; handschriftlich in Lesart des Drucks verbessert

28 A vier: Ursprünglich 16tel B, A, G, F; handschriftlich in Lesart des Druckes verbessert

30 S drei, vier: Ursprünglich



aber in Lesart des Drucks verbessert

32 S 1: Ursprünglich H, handschriftlich in F verbessert

34 S drei, vier: Ursprünglich



aber handschriftlich in Lesart der vorliegenden

Edition geändert (siehe auch unter „Lesarten des Drucks“)

35 S 3–4: Zwei nichtpunktierte Achtel

35 S 10: Ursprünglich H, handschriftlich in E geändert

36 S 11–14: Ursprünglich



aber handschriftlich

zur Lesart des Drucks korrigiert, unisono mit der Fortsetzung im Alt

39–40 B: Ursprünglich wohl



aber handschriftlich in Lesart des Drucks geändert

51 T, B drei – 52 drei: Eingreifende Korrektur, praktisch unleserlich. Ursprünglich wohl



58 B 9: Viertel (sic!) in beiden Quellen
61 A, T: Fermate fehlt.

Lesarten des Drucks:

34 S drei: Haltebogen, Achtel C, zwei 16tel B, A; der Rhythmus unserer Ausgabe – Haltebogen, 16tel, Achtel, 16tel – folgt der handschriftlichen Korrektur in Ms. Wahrscheinlich hat Bach diese späte Korrektur in Ms eingetragen, nachdem das Stück bereits zum Stich gegeben worden war. Die autographe Lesart ist besser, weil sie die kontinuierliche 16tel-Bewegung aufgreift. Sie stellt auch eine technische Verbesserung in der Behandlung der Polyphonie dar. Denn die Auflösung der dissonanten Quart auf drei direkt in die dissonante None – im Druck kommt das B auf der zweiten Hälfte der drei – stellt eine für Bach beträchtliche Freiheit dar, die er sich normalerweise nie gestattet hätte, nicht einmal in seinen späteren Jahren.

54 A letzte Note: Hier endet die Seite im Druck; das E hat einen Haltebogen

Notenbeispiel 1:



und Custos, der ein E im nächsten Takt erwarten lässt. Jedoch folgt wie im Autograph das thematisch korrekte A

61 T, B: Fermate fehlt.

Contrapunctus 8

Quellen:

1. Druck 1751/2: S. 21–25, *Contrapunctus 8. a 3*.
2. Ms A: S. 25–28, [keine Überschrift]; Taktangabe $\frac{2}{4}$ (im Vergleich zum Druck in halben Werten notiert).

Bemerkungen:

Diese Fuge wurde für die Drucklegung stark überarbeitet. Sie ist die erste in einer Folge von sechs Fugen und einem Kanon, die Bach ursprünglich in kleineren Notenwerten aufgezeichnet hatte und dann für die Druckausgabe in doppelte Werte umschrieb. (Der Kanon in der Oktave ist übrigens, wie es scheint, in der alten, halbierten Notation geblieben. Chailley vermutet, Bach habe auch hier die Notenwerte für den Druck verdoppeln wollen. Die beiden Cembalo-Bearbeitungen der Fuge 13 stehen ebenfalls noch in der alten, halbierten Notation, aber Bach hat mit der revidierten Notation der ursprünglichen dreistimmigen Fassung der Fuge 13 deutlich angezeigt, dass die Notenwerte in der Druckausgabe verdoppelt werden sollten.)

In Ms A findet sich zu Beginn der Fuge eine Bleistift-Notiz, möglicherweise von der Hand Johann Christoph Friedrich Bachs (Christoph Wolff schließt aber J. S. Bachs eigene Hand nicht aus): „Folgendes muß also geschrieben werden“, gefolgt vom Fugenthema in doppelten Notenwerten, ganz wie später im Druck. (Fuge 9, in Ms vor Fuge 8, hat eine ähnliche Anweisung zur Verdopplung der Notenwerte.)

Bachs Autograph bringt die Verzierung im Thema nur in Takt 3, 8, 41, 45, 51, 127, nicht aber in Takt 13, 23, 37, 63, 69, 83, 133, 149, 154, 172 und 184. Es handelt sich dabei keineswegs um ein Versehen; denn in diesen Takten ist die Verzierung nur schwer wenn überhaupt spielbar; in solchen Fällen

Verzierungen auszulassen, ist typisch für Bach und findet sich auch in anderen Fugen für Tasteninstrumente. Im Originaldruck allerdings sind die Ornamente allesamt vorgeschrieben (versehentlich fehlt das Zeichen in Takt 51, ausgerechnet dort, wo es im Autograph vorhanden ist). Es ist unwahrscheinlich, dass Bach diese zusätzlichen Ornamente verlangt haben sollte – sie sind deshalb in der vorliegenden Ausgabe auch unberücksichtigt geblieben. Die Form der Ornamentzeichen ist im Druck sehr verschiedenartig; in der Handschrift dagegen konsequent, aber etwas unbestimmt. Trotz dieser Mehrdeutigkeit in der Notationsweise muss es sich bei der verlangten Verzierung mit großer Sicherheit um den „Trillo und Mordant“ handeln, wie er in Bachs Verzierungstabelle im *Clavier-Büchlein* für Wilhelm Friedemann aufgeführt ist, und nicht um den langen „Mordant“, der zuweilen mit einem ähnlichen Zeichen vorgeschrieben wurde. Ich habe die benutzten Ornamentzeichen vereinheitlicht.

Lesarten des Autographs:

- 10 T 6–8: Zunächst E, D, Cis, dann zur Drucklesart geändert; die letzte Note ist mit Tonbuchstaben verdeutlicht
 10 B: Bindebogen fehlt
 11 B, 15 S, 16 S: Bogen nur über zwei und drei
 23 S 8: Ursprünglich \flat , geändert in \natural
 24 S 1–4: Ursprünglich A, B, C, H; in gedruckte Lesart geändert, dritte Note mit Tonbuchstaben verdeutlicht
 39 S, T: Vorschlagsnoten ohne Bogen
 76 S 1: Ursprünglich hohes B; zu Es geändert
 87 T 1: „Viertel“ statt Achtel, Achtelpause
 89 S 2–3: \sharp fehlt, \flat vor E
 91 B: Je acht „16tel“ zusammengebalkt
 92 B 7: Verzierungszeichen ohne vertikalen Strich am Ende, deshalb „Doppelt-Cadence“, beginnend mit oberer Note, ohne Nachschlag
 94 S 1–4: Keine Bögen
 96 S 1–4: Ursprünglich wie



(in doppelten Notenwerten), aber zur gedruckten Lesart geändert

- 109 T 1: Zunächst A, in E geändert
 110 S 2: Ursprünglich D, geändert zu A
 112 S 5: Zunächst E (\natural), geändert zu Es (\flat), und zwar bevor der Bass ausgeschrieben war, weil Raum für das \flat im Bass gelassen ist
 117 B 5: \natural fehlt
 119 B 2–5: Bogen fehlt; ursprünglich „Viertelpause“ auf zwei, aber Bach schrieb vier „16tel“ darüber
 120 T 2: \natural fehlt
 123 T 8: A statt C
 123 B 2–3: Oktave höher
 123 B 4: Oktave tiefer
 135 T 2–136 T 1: Oktave höher, mit Anweisung von Bach, in die tiefere Oktave zu transponieren
 135 B 1: „Halbe“
 167 B 4: Fis statt H
 172 T 6: \flat fehlt
 178–179, 187 S: „16tel“ in Gruppen zu acht gebalkt
 181 S 3: \natural fehlt, während Tenor beim folgenden Ton ein überflüssiges \flat hat
 184 T 6: \flat fehlt
 188: In jeder Stimme Fermate über Viertelpause.

Lesarten des Drucks:

- 39 T: Vorschlagsnote ohne Bogen; Verzierung in S und T als Achtel notiert, aber „Viertel“ in Ms scheinen musikalisch besser; wohl Irrtum bei Verdopplung der Werte
 51 T 3: Verzierung fehlt
 115 T 1: \sharp fehlt
 118–119 S: Haltebogen fehlt
 119 B 1–2: Im Druck mit Haltebogen. Angesichts der Bögen in diesem und den beiden nächsten Takten und Bachs Änderung in Ms (siehe oben) handelt es sich sicher um einen Legatobogen für die vier Noten auf zwei, den der Stecher für einen Haltebogen hielt. Da der Legatobogen aber in Ms fehlt, wurde er wahrscheinlich in der Fahnenkorrektur eingetragen
 121 B: Bögen fehlen
 139 S drei, vier: Verzierung als tr (Hat der Stecher das Zeichen auf den Kopf gestellt? Die Verzierung sollte vielleicht ein normaler *Trillo und Mordant* sein)
 187 S drei: Verzierung ist tr ; in Ms, obwohl in anderer Tinte, ist besser

188 B: Zusätzliche Fermate nur für Bassnote; Fermaten zum Schluss-Strich

188: Der Schluss-Strich hat „Wiederholungspunkte“, die sich im Druck auch am Ende von Cp 9, 10, 12 *rectus*, 10 (Frühfassung) und im Kanon im Kontrapunkt auf der Duodezim finden, denen aber keine Bedeutung zukommt.

Contrapunctus 9

Quellen:

1. Druck 1751/2: S. 26–28, *Contrapunctus 9. a 4. alla Duodecima*; Taktangabe **C**.
2. Ms A: S. 10–13, [keine Überschrift]; Taktangabe **C** (mit im Vergleich zum Druck doppelt so langen Takten, in halben Werten notiert).

Bemerkungen:

Diese Fuge wurde für die Drucklegung überarbeitet. In Bezug auf die Verdopplung der Notenwerte vgl. die Bemerkungen zu Fuge Nr. 8. Die Taktvorzeichnung im Ms lautet **C**, also passend für die Notierung in kurzen Notenwerten. In der Druckausgabe lautet sie bei den verdoppelten Notenwerten versehentlich ebenfalls **C** statt richtig **Ċ**. Im Manuskript sind am Rande die Pause und die ersten vier Noten der Altstimme in den doppelten Werten der Druckfassung notiert, allerdings ohne jede Angabe einer Taktvorzeichnung. Die Taktvorzeichnung für die Fugen 9, 10 und 13 (*rectus*) habe ich jeweils zu **Ċ** vereinheitlicht.

Die Setzung der Taktstriche in vorliegender Ausgabe spiegelt die Unterschiedlichkeit der beiden Quellen; ich bin Bachs Autograph gefolgt, das den zusätzlichen ersten Taktstrich so zieht, dass er nur die Notenlinien, nicht aber den Zwischenraum zwischen den Systemen gliedert. (Vgl. auch die Bemerkungen zu Cp 1.)

Lesarten des Autographs:

Die Verzierungen in Takt 5 und 12 fehlen (das Thema hat in Ms keine Verzierungen). Die Legatobögen in Takt 47, 49, 80, 103 und 123 fehlen ebenso. 11 A 1–4: Zunächst zwei „Viertel“ F, A,

zur gedruckten Lesart verbessert
17–18 S: Kein Haltebogen von C zu C, aber Legatobogen vom zweiten C zum folgenden B; diese Lesart ist zwar vertretbar, aber der Alt in Takt 16–17 macht den Haltebogen wahrscheinlicher

20 S drei: Zwei „Achtel“ E, G ohne Bogen (kein überbrückendes F)
21 S drei: Zwei „Achtel“ Cis, E ohne Bogen und ohne überbrückendes D
26 S 2–3: Ursprünglich D, C, geändert zu C, D und mit Tonbuchstaben verdeutlicht

26 B 1: Verzierung als ♯

57 A 2: Zunächst E, handschriftlich zu G geändert, um Quintparallelen mit dem Tenor zu vermeiden

112 B 1: Oktave höher.

Lesarten des Drucks:

53 T 4: ♯ fehlt

65–66 A: Haltebogen fehlt

67 A 7: ♯ fehlt, aber über vorhergehendem C steht ein überflüssiges ♯, das für B gilt

129 S 3: Verzierung fehlt

Schlussstrich hat bedeutungslose „Wiederholungspunkte“, siehe Kommentar zu Cp 8.

Contrapunctus 10

Quellen:

1. Druck 1751/2: S. 29–31, *Contrapunctus 10. a. 4. alla Decima*; Taktangabe **C**.

Frühfassung

2. Ms A: S. 14–16, [keine Überschrift]; Taktangabe **C** (ab Takt 23).

3. Druck 1751/2: S. 45–47, *Contrapunctus 10. a 4*; Taktangabe **C** (beginnt mit Takt 23; im Vergleich zu beiden Druckfassungen in halben Werten mit doppelt so langen Takten notiert).

Bemerkungen:

Diese Fuge kommt in der Druckausgabe zweimal vor. Die zweite Fassung (Nr. 3 in der Quellen-Liste weiter oben) war irrtümlich eingefügt worden. Sie stellt eine frühe Fassung der Fuge dar (es fehlen die Takte 1–22), fast wörtlich nach dem Manuskript (Quelle 2). Diese zweite gedruckte Fassung hat somit

keine Bedeutung für die Erstellung des Fugentextes.

Butler hat nachgewiesen, wie Bachs Erben mit einiger Wahrscheinlichkeit Cp 14 an das Ende des Ganzen stellten, weil er unvollendet ist: Sie schlossen die Lücke von sechs Seiten, die Bach eigens dafür freigelassen hatte (zwischen dem Ende von Cp 13 und dem *Canon in hypodiapason*, S. 45–50), mit der Frühfassung von Cp 10 (S. 45–47) und rückten den vierten Kanon an die erste Stelle (S. 48–50). In der Frühfassung treten die Stimmen in folgender Reihenfolge ein: S, Takt 23; T, Takt 26; B, Takt 31 und A, Takt 34.

Der Druck behält irrtümlich die Taktvorzeichnung **C** für beide Fassungen bei; vgl. die Bemerkungen zu Cp 9. Bezüglich der Verdopplung der Notenwerte vgl. Cp 8, bezüglich der Taktstrich-Ziehung die Bemerkungen zu Cp 1.

Lesarten der Frühfassung

(für Quellen 2 und 3 gemeinsam, wenn nicht anders angegeben):

27 S 1–3: Achteltriole (nur im Druck); Ms zeigt, dass die zweite und dritte der drei Noten später hinzugefügt wurden, aber wegen Platzmangel ist der Text undeutlich; die Revision (Druck 1751/2) ist eindeutig

30 S 4: E (nur im Druck)

33 S drei: Haltebogen, D, D (statt H)

40, 41 B drei, vier: Viertel mit **tr**, zwei Achtel (nur im Druck)

44 S 2: Kein Vorzeichen, aber letzte Note im Takt hat ein überflüssiges **b**. Oder ging Bach von einem ♯ für das erste B aus?

44 T, B: ♯ vor F fehlt

44 B 5–6: Punktierte „Viertel“, „Achtel“ (aber Punkt fehlt im Druck)

47 T 5: **tr** fehlt (nur im Druck)

51 S: G, B, A, B, E, F, G, E (eine gute Lesart, möglicherweise ganz korrekt. Vergleiche S, Takt 29 und 59; Bach verwendet selten die gleiche nebensächliche Begleitfigur dreimal)

60 A 6: ♯ fehlt

66 B 1: ♯ fehlt nur im Druck

66 A 8: ♯ fehlt nur im Druck

71–74: Die folgenden Vorzeichen weichen ab: 71 S, B: kein ♯; 73 über-

- 151 S 2: Notiert \natural
 155 A zwei: „Viertel“ E, übergehalten zu drei
 180 A 1–3: Ursprünglich zwei „Viertel“ D, A; Synkopierung und B handschriftlich nachgetragen.

Lesarten des Drucks:

- 47 A zwei: Pause fehlt
 72 S: Bogen fehlt
 81 A drei, vier: Viertel Fis, G; wir folgen der autographen Lesart, da Bach in Ms den Text des Drucks korrigierte (ein weiteres Beispiel dafür, dass Ms gelegentlich eine spätere Lesart als der Druck bietet)
 91 T 7: mit \flat , in Ms mit \natural
 101 S vier: Zweiter Balken (für 16tel) fehlt. Zumeist wird eine Triole interpretiert, jedoch steht keine Gruppenziffer 3. Ms kann nicht zur Klärung beitragen. Aber wahrscheinlich fehlt der Balken (vergleiche den Rhythmus in 80, 81, 94, 104 und 120)
 130 B zwei: Viertel A (ohne Haltebogen zum folgenden A auf drei), aber Ms zeigt, dass das Motiv wie in 126 einsetzen sollte
 135 T: Bögen fehlen
 162 B zwei: Pause fehlt
 167 B 2: \sharp fehlt
 180 A zwei, drei: Haltebogen fehlt.

Contrapunctus 12

Quellen:

Rectus:

1. Druck 1751/2: S. 39–40, *Contrapunctus inversus a4*.
2. Ms A: S. 33–35, [keine Überschrift]; Taktangabe $\frac{3}{4}$ (verglichen mit Druck in halben Werten notiert).

Inversus:

1. Druck 1751/2: S. 37–38, *Contrapunctus inversus. 12 a4*.
2. Ms A: S. 33–35, [keine Überschrift]; Taktangabe $\frac{3}{4}$ (verglichen mit Druck in halben Werten notiert).

Bemerkungen:

Diese Spiegelfuge wurde für den Druck gründlich überarbeitet. Bezüglich der Verdopplung der Notenwerte vgl. die Bemerkungen zu Cp 8. Die beiden Fassungen der Fuge wurden in der Ori-

nalausgabe in der falschen Reihenfolge gedruckt (*inversus* S. 37–38; *rectus* S. 39–40). Durch dieses Versehen erhielt allein die *inversus*-Form im Druck die Nummerierung „12“. Von hier an (S. 37 bis zum Schluss) blieben die Fugen unnummeriert und stehen in völlig wirrer Reihenfolge. Im Originaldruck tragen beide Formen die Überschrift *Contrapunctus inversus*.

Die Unstimmigkeit in der Spiegelform Takt 47 ist schwierig zu beseitigen. Ist der *rectus* korrekt, wurde der Fehler des *inversus* (in Ms) für den Druck nicht korrigiert. Es ist aber ebenso gut möglich, dass der *inversus* die richtige Lesart bietet, der Fehler also im *rectus* liegt. Ich habe den *inversus* „verbessert“, so dass er trotz der Übereinstimmung der beiden Quellen die wörtliche Spiegelung des *rectus* darstellt.

Diese Fuge gilt zuweilen als zweihändig „unspielbar“. In seiner Klavierfassung sah Czerny allerdings keine Schwierigkeiten. Die Fuge ist aber tatsächlich ungemein schwierig zu spielen – manche Griffe sind auf dem modernen Klavier so gut wie unmöglich (nicht so allerdings auf vielen Cembali!). Werner Breig (*Bach-Jahrbuch* 1982, S. 103) führt gerade diese höchst schwierigen Dezimen Takt 24 des *rectus* (der *inversus* bereitet in diesem Takt keine Schwierigkeiten) als möglichen Einwand gegen die Behauptung an, dass dieses Stück für ein Tasteninstrument gedacht sei. Wir wissen aber von C. Ph. E. Bach, dass Johann Sebastian sehr große Hände hatte. Für Spieler mit kleineren Händen bietet sich als Lösung an, die acht Töne der Alt-Stimme von Takt 24 A 2 an in die höhere Oktave zu versetzen.

Lesarten des Autographs (Zählzeit bezieht sich auf Viertel):

Rectus:

- 8 T 4: Mit \flat
 8 B: Kein Bogen
 9 B: Kein *tr*, kein Bogen
 16 B 1–5: Zwei „Viertel“ E, H
 17 S 4: \natural
 17 A 2, 4: \natural , \sharp
 22 T 2: Tiefes G, nicht hohes A
 23 A: „Ganze“ A, „Halbe“ B
 24 B 3: Kein *tr*

- 28 B 3–30 B 5: Diese Phrase wurde wie die vergleichbare im *inversus* später hinzugefügt; unklar ist, welche als Erste nachgetragen wurde
 29 S 2: Ursprünglich D, in Es geändert
 33 S drei, vier: Zwei „Viertel“ F, Es
 35 S 2, 3: Es, kein \sharp
 35 A 8–9: Ursprünglich „Halbe“ tiefes A, [Taktstrich], „Halbe“ D; zu vorliegendem Oktavsprung geändert, zweifellos im Zusammenhang mit der Bassvariante in diesem Takt
 35 B 4: Kein Triller, kein Nachschlag (d. h. „Ganze“ Fis)
 41 A 4: Zuerst G, dann geändert zu F
 47 T 3: Fis, wie in unserer Ausgabe und im Erstdruck (trotz *inversus*; vielleicht hätte es A heißen müssen?)
 49 S fünf, sechs: Vier „Achtel“: Haltebogen, E, G, A, B
 55 T fünf, sechs: Zwei „Achtel“, zwei „16tel“, „Achtel“
 56 B 1: War anscheinend ursprünglich punktierte „Ganze“, jedoch im *rectus* mit Hinzufügung der Schlussfloskel geändert, bevor der *inversus* ausgeschrieben wurde.

Inversus:

- 8 S 3: Kein \sharp
 8 A 3–4: Keine Vorzeichen
 9 A 2: \sharp
 16 S 1–5: Zwei „Viertel“ G, C
 22 A 2: Hohes E statt tiefem D
 23 T: „Ganze“ D, „Halbe“ Cis
 25 T 2–3: Kein Bogen
 25 T 4: Ursprünglich „Ganze“, jedoch zur „Halben“ verkürzt; vielleicht wegen Quart mit Alt auf fünf; kein Anzeichen für eine vergleichbare Änderung im *rectus*
 28 S 3–30 S 5: Es scheint sich um eine spätere Hinzufügung zu handeln (wie auch im *rectus*); unklar, ob zuerst im *rectus* oder *inversus*
 29 B 2: Zuerst A, geändert zu Gis
 33 B drei, vier: Zwei „Viertel“ F, G
 35 T 8–9: Ursprünglich „Halbe“ hohes D, [Taktstrich], „Halbe“ G; geändert zu Oktavsprung, zweifellos im Zusammenhang mit der Bassvariante im *rectus* Takt 35
 35 S 4–6: „Ganze“ F
 39 A 5–6: Weder \sharp noch \natural ; 8 hat \natural
 39 B 3: \flat

- 41 T 4: Von E zu F geändert
 41 B 1–4: Ursprünglich zwei „Viertel“
 G, A; handschriftlich geändert
 47 A 3: D statt F; aber unkorrekte Umkehrung
 48 B 9: Kein \sharp
 49 B fünf, sechs: Vier „Achtel“: Haltebogen, G, E, D, Cis
 55 A fünf, sechs: Zwei „Achtel“, zwei „16tel“, „Achtel“.

Lesarten des Drucks:

Rectus:

- 47 T 3: Fis, wie in unserer Ausgabe und Ms (trotz *inversus*: vielleicht hätte es A heißen müssen?)
 48 T: Zwei Achtel G, A, Halbe B, Viertel H, Haltebogen, Viertel H, Viertel E mit Haltebogen (über Taktstrich); aber vergleiche *inversus*; Ms hat die korrekte Lesart für beide Versionen
 56: Schlussstrich hat völlig bedeutungslose Wiederholungspunkte; siehe Kommentar zu Cp 8.

Inversus:

- 47 A 3: D statt F (wie auch in Ms); jedoch unkorrekte Umkehrung (siehe *rectus*).

Contrapunctus 13

Quellen:

Rectus:

1. Druck 1751/2: S. 41–42, *Contrapunctus a 3*; Taktangabe \mathbf{C} (dreistimmige Version).
2. Ms A: S. 36–38, [keine Überschrift]; Taktangabe $\frac{2}{4}$ (im Vergleich zum Druck in halben Werten notiert) (dreistimmige Version).
3. Ms B 2: [keine Überschrift]; Taktangabe $\frac{2}{4}$ (Fassung in vier Stimmen für zwei Cembali; verglichen mit Druck 1751/2 in halben Werten notiert).]
4. Druck 1751/2: S. 59–60, *Alio modo Fuga a 2. Clav.*; Taktangabe $\frac{2}{4}$ (Fassung in vier Stimmen für zwei Cembali; verglichen mit Druck 1751/2 in halben Werten notiert).]

Inversus:

1. Druck 1751/2: S. 43–44, *Contrapunctus inversus a 3*; Taktangabe \mathbf{C} (dreistimmige Version).

2. Ms A: S. 36–38, [keine Überschrift]; Taktangabe $\frac{2}{4}$ (verglichen mit Druck 1751/2 in halben Werten notiert) (dreistimmige Version).
3. Ms B 2: [keine Überschrift]; Taktangabe $\frac{2}{4}$ (Fassung in vier Stimmen für zwei Cembali, verglichen mit Druck 1751/2 in halben Werten notiert).]
4. Druck 1751/2: S. 57–59, *Fuga a 2 Clav.*; Taktangabe $\frac{2}{4}$ (Fassung in vier Stimmen für zwei Cembali; verglichen mit Druck 1751/2 in halben Werten notiert).]

Bemerkungen:

Ursprünglich schrieb Bach die dreistimmige Fassung (in kurzen Notenwerten) und arbeitete diese dann in eine vierstimmige Version für zwei Cembali um. Dann revidierte er die erste, dreistimmige Fassung für den Druck, wobei er die Notenwerte verdoppelte. Die Version für zwei Cembali dient als Sekundärquelle für die dreistimmige Fassung für ein Cembalo. Ähnlich dient der *inversus* als Sekundärquelle für den *rectus* und umgekehrt, da ja *rectus* und *inversus* zwei Versionen desselben Stückes darstellen. Es gibt für diese Komposition also insgesamt acht Quellen, die in der Reihenfolge ihrer Bedeutung vorgestellt wurden (s. o.).

Im Originaldruck ist keine Fassung der Fuge nummeriert – die Nummerierung hört ja, wie erwähnt, mit Cp 12 auf. Es besteht jedoch kein Zweifel, dass diese Fuge die Nr. 13 sein sollte. Einige Fachleute haben vorgeschlagen, sie vor Cp 12 zu stellen, da sie nur dreistimmig ist. Aber Bachs Autograph und die Druckausgabe platzieren sie übereinstimmend hinter die Nr. 12 – und, was schwerer wiegt, in kontrapunktischer Kunstfertigkeit übertrifft sie die Nr. 12 bei weitem.

Die Taktvorzeichnung lautet \mathbf{C} für den *rectus* und \mathbf{C} für den *inversus*. Der Vergleich mit anderen Fugen, die ursprünglich in $\frac{2}{4}$ notiert waren und dann in ihren Notenwerten verdoppelt wurden (Fugen Nr. 8 und 11), ergibt, dass die Vorzeichnung für den *inversus* korrekt ist und für beide Versionen also \mathbf{C} gelten muss. (Vgl. die Bemerkungen zu Cp 9.)

Ein Hauptproblem für die Erstellung einer modernen Edition sind die punktierten Noten. In zahlreichen Fällen hat Bach die Punktierungen vergessen oder die Notenbalken für die kurzen Noten nicht genau bezeichnet. Besonders in dieser Frage habe ich alle verfügbaren Quellen heranziehen müssen, um eine „Urfassung“ für die dreistimmige *rectus*-Fuge zu eruieren, von der alle Fassungen abhängen müssen. Bach kann keine rhythmischen Inkonsistenzen zwischen *rectus* und *inversus* beabsichtigt haben; und da die vierstimmigen Bearbeitungen für zwei Cembali unmittelbar aus den dreistimmigen Fassungen für ein Cembalo entstanden sind, bin ich davon ausgegangen, dass Bach alle Punktierungen, die in einer der acht Quellen vorkommen, grundsätzlich als für alle anderen Fassungen verbindlich erachtete. Ich habe jedoch Rhythmen, die in keiner der acht Quellen punktiert sind, auch unpunktirt belassen. (In Takt 46 z. B. sollte der Spieler jedoch zweifellos die fehlenden Punkte selbst hinzufügen und die raschen Noten dem vorherrschenden punktierten, d. h. Triolen-Rhythmus anpassen; vgl. den *inversus*.) Die Dutzenden von kleinen rhythmischen Abweichungen zwischen den Quellen sind weiter unten nicht eigens aufgeführt, es sei denn, sie sind in anderer Weise von Belang. Hingewiesen sei auf die fehlende Übereinstimmung zwischen *rectus* (Bass) und *inversus* (Sopran) in Takt 15.

Lesarten des Autographs

(Lesarten der Fassungen für zwei Cembali werden hier kaum erwähnt; siehe Anhang. Diese Fassungen dienen dennoch als Sekundärquellen):

Rectus:

- 10 S 2–3: Nachträglich in Ms notiert
 21 B 1–6: Ursprünglich „Viertel“ D, „Achtel“ E, D, F; von Bach zur Druck-Lesart geändert
 24 S 3: Kein \sharp
 30 S 2–3: Diese beiden Noten wurden nachträglich hinzugefügt
 31 S 2–3: Diese beiden Noten wurden möglicherweise erst nachträglich aufgenommen (siehe *inversus*)

31 A 5–33 A 1: Ms verdorben, kaum zu lesen

46 S 2–5: Statt dieser vier Noten ursprünglich Pause, drei „Achtel“ F, G, E

46 A 1–4: In keiner der vier *rectus*-Quellen punktiert; im gedruckten dreistimmigen *inversus* fehlen Punkte, aber die zweite und vierte Note sind 16tel

46 B 1–2: Zwei 16tel in allen vier *rectus*-Quellen, aber zwei 32stel im gedruckten dreistimmigen *inversus*

49 B 2–3: Als nachträglicher Einfall in Ms aufgenommen

59: Keine Fermate

60 zweite Takthälfte: Ms am unteren Seitenrand verdorben (alle Stimmen)

68 S 6: Kein *tr* (im Gegensatz zum *inversus* und zum Druck)

71: Keine Fermate.

Inversus:

10 A 2–3: Nachträglich hinzugefügt

11 B: Kein *tr*

21 S 1–6: Ursprünglich „Viertel“ A, „Achtel“ G, A, F; von Bach zur Druck-Lesart korrigiert

26 A 3: *b* fehlt; steht auf vier

30 A 2–3: Beide Töne wurden nachträglich hinzugefügt

31 A 2–3: Nachträglich eingefügt

40 A 5–8: Nicht punktiert, im Gegensatz zum *rectus* und Druck

41 A 4–5: Nicht punktiert

46 A 2–5: Ursprünglich Pause, drei „Achtel“ F, E, G

46 B 1–4: Nicht punktiert; 2. und 4. Note im Druck als 16tel, während die Punktierungen fehlen

48 B 7: Verzierung als ♯

49 S 2–3: Beide Noten nachträglich hinzugefügt

52 S 8: *q̇*

59: Fermate fehlt

60 A, B, zweite Takthälfte: Am unteren Seitenrand verdorben

61 S 5: Verzierung als ♯

71: Keine Fermate.

Lesarten des Drucks:

Rectus:

10 B 4–5: Haltebogen fehlt

21 B 9–10: Haltebogen fehlt

27 B 2–3: Haltebogen fehlt

34 B 10: *b* fehlt

38 B 7: *q̇* fehlt

46 A 1–4: Nicht punktiert; siehe aber *inversus*

47 B 1: Pause fehlt

49 A 2: A, aber *inversus* und Autogra-
phe bestätigen Cis

59 B 1: Keine Fermate

64 A 4–5: Haltebogen fehlt

66–67 A: Haltebogen fehlt

67–68 A: Haltebogen fehlt.

Inversus:

49 S 7–8: Punktierte „Viertel“ E,
„16tel“ F; durch *rectus* und Autogra-
phe als fehlerhaft erwiesen

71 A: Keine Fermate.

Contrapunctus 14

Quellen:

1. Ms B 3: [keine Überschrift].

2. Druck 1751/2: S. 61–65, *Fuga a 3 Soggetti*; Taktangabe *C*.

Bemerkungen:

Unmittelbar nach Bachs Tod standen die Söhne unter dem Eindruck, diese Fuge sei nicht fertig geworden. Sie gaben dem Erstdruck eine Notiz bei des Inhalts, die letzte Krankheit des Vaters habe ihn daran gehindert, dieses Stück zu vollenden. Als einer der Ersten hat Spitta die Meinung vertreten, die Fuge gehöre nicht eigentlich zur *Kunst der Fuge*, und einige Fachleute haben seither aus den verschiedensten Gründen den Vorschlag gemacht, sie fortzulassen. Tatsächlich kommt das Grund-Thema in dem vorliegenden Teil der Fuge nicht vor, wogegen es doch in allen anderen Stücken des Werks in der einen oder anderen Form erscheint. In Cp 8 z. B. tritt es allerdings erst sehr spät auf, und deshalb ist die vorgebrachte Schlussfolgerung nicht zwingend, weil nichts beweist, dass Bach es vielleicht nicht doch noch am Ende der Fuge einführen wollte. Die Überschrift im Originaldruck bezieht sich ausdrücklich auf „3 Themen“ (*Fuga a 3 Soggetti*), die allesamt ihre Exposition im erhaltenen Teil der Fuge haben, so dass zunächst die mögliche Einführung des Grund-Themas als ein viertes ausgeschlossen erscheint. Diese Überschrift stammt aber mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht von Bach;

denn die Überschriften im Manuskript in Bachs eigener Handschrift und die Überschriften im Druck, die (für die ersten 12 Nummern) fast mit Gewissheit von Bach stammen, sind allesamt in Latein. Die Überschriften aber, bei denen wir recht sicher sein dürfen, dass sie nicht von Bach selbst stammen, sind in Italienisch. Dieser Unterschied ist auffallend. Bachs Überschriften in klassischem Latein oder Griechisch wollen vielleicht mit Buxtehudes beiden „Contrapunctus“ wetteifern (vgl. *Vorwort*), passen andererseits aber durchaus zu der Gelehrtheit eines Werkes, das möglicherweise als dritte und letzte Gabe für Mizlers Sozietät bestimmt war. Es klingt unwahrscheinlich, dass Bach mitten im Werk plötzlich von Latein und Griechisch zu Italienisch übergewechselt haben sollte; bei C. Ph. E. Bach dagegen wäre es sehr viel eher vorstellbar, dass er italienische Titel wählte, als er nach dem Tod des Vaters das Werk auf schnellstem Wege für die Veröffentlichung vorbereiten wollte. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass die Überschrift *Fuga a 3 Soggetti* gar nicht von Bach selbst stammt. Der Hinweis auf drei Themen könnte sich vielleicht nur auf das beziehen, was C. Ph. E. Bach vorfand, als er sich die Fuge vornahm, nämlich drei Themen, und nicht auf das, was Bach vielleicht mit der Fuge vorhatte und wie er sie zu Ende führen wollte.

Das Grund-Thema verbindet sich vorzüglich mit den drei vorhandenen Themen, wie Nottebohm als Erster in der *Musik-Welt* 20 vom 5. März 1881 feststellte. Überdies beginnen und enden dann alle vier Themen zu verschiedenen Zeitpunkten – nach Tovey geradezu ein Charakteristikum des Bachschen Kontrapunkts. Ferner – und das ist gewiss ein entscheidender Punkt – wenn die drei vorhandenen Themen miteinander kombiniert werden (wie das in den drei Unterstimmen Takt 233–239 geschieht), entsteht ein Loch im Fluss der Achtelbewegung (in der zweiten Hälfte des vierten Taktes der Kombination – vgl. Takt 236, ohne Berücksichtigung der freien Sopranstimme); fügt man jedoch das Grund-Thema in

diese Themen-Kombination ein, wird die Lücke durch die Gruppe der vier Achtel aufs Beste geschlossen (vgl. Takt 249 und 266). Und auch das gehört zu den Charakteristika des Bachschen Kontrapunkts. (Behauptungen, das erste Thema sei bereits aus dem Grund-Thema abgeleitet, widersprechen der Art und Weise, wie Bach thematische Ableitungen und Umformungen vornimmt.)

Es wurde auch vorgebracht, ohne die letzte Fuge umfasse die *Kunst der Fuge* 2135 Takte, also angeblich genau so viele wie Band 1 des *Wohltemperierten Claviers*; man will damit andeuten, dass die *Kunst der Fuge* ohne die letzte Fuge in sich vollendet sei. Diese Behauptung ist falsch und belanglos. Außerdem gründet sich die Berechnung auf die Annahme, Bach habe die Fassung der Fuge 13 für zwei Cembali als Teil des Zyklus verstanden, obwohl doch alles gegen eine solche Annahme spricht.

Glücklicherweise hat Butler in seinem bedeutenden Beitrag viele dieser müßigen Fragen aus dem Weg räumen können – mit einem Schlage konnte er die Ansicht erhärten, dass die unvollendete Fuge zum Fugenzyklus dazugehört (dass also das Grund-Thema am Schluss erscheinen muss) und dass sie korrekterweise als Nr. 14 einzureihen ist. Zudem berechnete er die Höchstzahl der Takte, die noch fehlen. Keine der fünf gestochenen Seiten enthält mehr als 47 Takte, Bach teilte dem Stück im Ganzen 6 Seiten zu. Es gibt noch 7 weitere Takte im Manuskript, die im Druck fehlen. Rechnet man diese dazu, kann der fehlende Fugenteil im Höchstfall nicht mehr als 40 Takte ausmachen. (Ich habe 30 Takte angefügt.)

Sehr plausibel hat Christoph Wolff vorgebracht (*Current Musicology*; 1975), Bach könnte die Fuge sehr wohl vollendet haben, der Schlussteil sei aber verloren gegangen. Die Annahme, dass Bach sich nie an eine so große Quadrupel-Fuge herangewagt hätte, ohne zuvor die Schlusskombination aller Themen auszuarbeiten, ist gewiss völlig richtig. So darf man wohl fast sicher sein, dass Bach die Arbeit mit den Themen-Kombinationen begann, die dann auf der

letzten, verschollenen Seite gestanden haben müssen.

Wolffs Hypothese einer fehlenden letzten Seite (er nennt sie „Fragment X“) ist auch insofern verführerisch, als diese letzte lose Seite vielleicht den Hintergrund abgegeben haben könnte für die weit verbreitete Legende, Bach habe eine weitere Fuge mit 4 Themen und deren Umkehrungen geplant. Tovey meinte, die Themen in *Contrapunctus 14* seien anscheinend in Hinblick auf mögliche Umkehrung gebaut, und das erste Thema wie auch das B-A-C-H-Thema hatte Bach ja schon selbst in Umkehrung verarbeitet. Bachs fehlende letzte Seite, das „Fragment X“, könnte also Umkehrungen aller vier Themen enthalten haben. Dieser Gedankengang könnte die Entstehung der alten Vorstellung von einer legendären „15. Fuge“, vermutlich einer vierthemigen Spiegelfuge, recht gut erklären.

Tovey hat allerdings auch festgestellt, dass eine Umkehrung der vier Themen im *Contrapunctus 14* unmöglich sei, wollte man nicht das erste Thema in die Duodezime transponieren – eine gänzlich befriedigende Lösung muss also noch gefunden werden. Ich habe meine Ergänzung auf den zwei brauchbaren Eintritt der letzten Kombination aller vier Themen aufgebaut („brauchbar“ in dem Sinne, dass sie mit zehn Fingern spielbar sind und zu dem ganzen Werk passen). Diese jeweils sechstaktigen Themeneintritte habe ich mit einer kurzen dreistimmigen Engführung des B-A-C-H-Themas verbunden (Takt 258–261) – eine solche dreifache Engführung hatte Bach noch nicht verwendet (wenn er auch auf diese Möglichkeit mit dem Themeneintritt *per arsin et thesin* Takt 225–226 anspielt). Vermutlich schwebte ihm eine solche Engführung vor, und vielleicht wollte er sie sich für einen Höhepunkt aufheben. Als Bindemittel für diese drei Bauglieder habe ich den wilden chromatischen Schwung benutzt, den Bach selbst bei der Zitierung seines Namens auslöst. Ich habe mir keinerlei Freiheiten herausgenommen, die sich nicht sonst in Bachs letzten Werken finden lassen (wie z. B. gewisse unvorbereitete Septimen).

Die Quinten in Takt 248 und 265 (die Fortschreitung von übermäßiger zu reiner Quinte) haben Tovey und andere gestört. Bach dagegen hat sich an solcher Freizügigkeit nicht gestoßen, wie Takt 64 und 167 im dreistimmigen *Ricercar* des *Musikalischen Opfers* zeigen. Zudem verdeckt der dissonante Eintritt des B-A-C-H-Themas diese Unregelmäßigkeit. Bach, der immer mehr für das Ohr als für das Auge schrieb, hat ohne Zweifel gewusst, was er tat.

Lesarten des Autographs:

110 B: Ursprünglich Ganze D; im Zusammenhang mit den folgenden Takten geändert

112–114: An Stelle dieser drei Takte ursprünglich nur zwei wie im Notenbeispiel (mit dem darauf folgenden Takt); diese Version wurde gestrichen und unten auf der Seite mit drei neuen in Tonbuchstaben geschriebenen Takten ersetzt:



114 S: Ursprünglich Halbe D und Halbe-Pause (mit Halben auch in T und B); die 4 Soprannoten A, A, G, F wurden nachträglich hinzugefügt. Das Zeichen, das üblicherweise als Haltebogen zwischen den beiden A gedeutet wurde, ist in Wirklichkeit eine Halbe-Pause auf der höchsten Linie aus der früheren Version. Die beiden A haben auch im Druck keinen Haltebogen. Vergleichbare Pausen in T und B wurden in Halbe umgewandelt und im Bass mit der vorhergehenden Note durch einen Haltebogen verbunden

114 T 3: Könnte in Ms als B oder A gelesen werden

130 A: Ursprünglich vier Achtel, Haltebogen, G, A, G, F, zwei Viertel E, D, handschriftlich korrigiert

144 T 5: Ursprünglich Halbe, handschriftlich in Viertel mit Viertelpause geändert

165 T 1: Ursprünglich Halbe, geändert in Viertel mit Viertelpause

- 190–193: Ursprünglich wohl wie Notenbeispiel 2; der Text ist wegen Rasur jedoch kaum zu entziffern.
 209–228: Taktstriche nur alle vier Halbe; wir übernehmen das System der halbtaktigen Notierung (siehe Bemerkungen zu Cp 1)
 217 S: Beide Noten sind Halbe; dennoch werden sie durch eine Viertelpause getrennt, was vielleicht bedeuten könnte, dass die erste Note ein Viertel sein soll
 222 B 1: Ursprünglich Halbe, zu Viertel mit Viertelpause geändert
 239: Ms bricht hier ab (sechs Takte nach dem Schluss des Drucks).

Lesarten des Drucks

(vielfach fehlen im Stich Verlängerungspunkte, die hier nicht aufgeführt werden):

- Folgende Haltebögen fehlen: 89–90 T, 110 B 1–2, 111 B 1–2, 113–114 A, 189–190 T, 205–206 B, 214–215 B, 216–217 A, 219–220 A, 222–223 A, 224–225 T, 226 T 2–3
 32 S 3: ♯ fehlt
 57 S 2–3: Zwei Viertel (Balken vergessen)
 88 S 3: ♭ fehlt
 95 S, A: Stimmen irrtümlich vertauscht; resultiert daraus, dass im zweisystemigen Ms die sich kreuzenden Stimmen auf einem System notiert sind. Dieser Fehler in der thematischen Behandlung beweist, dass Bach die Herstellung der als Stichvorlage benutzten Partitur nicht überwacht hat. Damit wird der Rang von Ms als Hauptquelle bestätigt
 114 T: Zwei Halbe A, miteinander und mit dem vorausgehenden und folgenden A durch Haltebogen verbunden; eindeutig ein Lesefehler nach Ms
 160 B 1: Vorzeichen steht direkt auf Taktstrich und gleicht eher einem ♯; Ms hat eindeutig ♯
 186 B 1: ♯ fehlt

- 188 A 7: G
 192 S 3: ♯ fehlt
 196 T 4: Verzierung fehlt
 212 T 1: ✎ (fehlt in Ms); vielleicht für Cis in 213?
 233: Druck endet auf eins.

Canon in Hypodiapason

Quellen:

1. Druck 1751/2: S. 51–52, *Canon all Ottava*.
2. Ms A: S. 23, *Canon in Hypodiapason* (verschlüsselte Version: nur erste Stimme).
3. Ms A: S. 23–25, *Resolutio Canonis* (beide Stimmen).

Bemerkungen:

Höchstwahrscheinlich ist die Überschrift in Bachs Autograph korrekter als in der Druckausgabe. Sie stammt nicht nur von seiner Hand, sondern ist auch in klassischer Sprache gehalten wie seine anderen lateinischen Überschriften in der *Kunst der Fuge*. Die italienische Überschrift im Druck stammt vermutlich von einem seiner Söhne. Dass dieser Kanon in der Notation mit kurzen Notenwerten stehen geblieben ist, wie sie für das Manuskript typischer sind als für die Druckausgabe, lässt nach Chailley mit aller Wahrscheinlichkeit darauf schließen, dass Bach selbst weder den Stich des Stückes noch die Vorbereitung der Stichvorlage überwacht hat. Sonst hätte er mit ziemlicher Sicherheit die Notenwerte für den Druck verdoppelt. (Vergleiche die Bemerkungen zu Cp 8. In Chailleys Ausgabe sind die Notenwerte verdoppelt.)

Der Kanon ist in Ms zweimal enthalten; einmal in kanonischer Form auf einem System notiert, und dann, auf zwei Systemen, in seiner Auflösung. Die Achtelnoten in Takt 3 werden, wo immer sie vorkommen, in der kanonischen Form stets mit Staccatopunkten notiert, in der Auflösung dagegen als Achtel mit fol-

gender Sechzehntelpause, ohne Staccatopunkte. Für Bach hatte also die Pause die gleiche Bedeutung wie ein Staccatopunkt. Im Druck werden aber Staccatopunkte und Pausen zugleich gesetzt, was tautologisch ist. Die Hauptdifferenzen zwischen den verschiedenen Fassungen betreffen im Übrigen die Ornamentik, die in keiner Fassung ganz konsequent ist.

Lesarten des Autographs:

Verschlüsselte Version:

- 3 S: Punktierter Achtel mit Staccatopunkten (an Parallelstellen entsprechend)
 4 S 1: Verzierung als ✎
 9 S 5: Kein ♯
 11 S 1: Kein Vorschlag
 12 S 1: Mit Vorschlag
 13 S 1: Verzierung als *tr*
 22 S 7: Keine Verzierung
 28 S 1: Kein Vorschlag
 37 S 4: Verzierung als ✎
 44 S 1: Kein Vorschlag
 50–51 S: Keine Bögen
 60 S 1: Punktierter Achtel ohne Staccatopunkt
 65 S 4: Keine Verzierung
 66 S 4: Verzierung als *tr*
 74 S 1: War wohl ursprünglich B, jedoch zu G korrigiert und mit Tonbuchstaben verdeutlicht
 80 S 1: Kein Vorschlag
 85 S 5: Kein ♯
 89 S 1: Verzierung als *tr*
 98 S 7: Keine Verzierung.

Resolutio Canonis

(ausgehend vom Canon werden die Lesarten der Resolutio, d. h. der zweiten Stimme, mit den vier Takten früheren der ersten Stimme zusammengefasst):

- 3 S, 7 B: Achtel, 16tel-Pausen, keine Staccatopunkte (an Parallelstellen entsprechend)
 4 S 1, 8 B 1: Kein Vorschlag
 9 S 5, 13 B 5: Kein ♯
 11 S 1, 15 B 1: Kein Vorschlag
 12 S 1: Mit Vorschlag; 16 B 1: ohne Vorschlag
 13 S 1: Keine Verzierung; 17 B 1: ✎
 22 S 7, 26 B 7: Keine Verzierung
 28 S 1, 32 B 1: Kein Vorschlag
 37 S 4: ✎; 41 B 4: ✎
 44 S 1, 48 B 1: Kein Vorschlag

Notenbeispiel 2:

The image shows a musical score for the Canon in Hypodiapason. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and the bottom system has a bass clef. The notation includes notes, rests, and slurs. There are two annotations in German: '(unleserlich wegen Rasur)' and '(unleserlich)' pointing to specific notes in the manuscript.

- 50–51 S, 54–55 B: Keine Bögen
 60 S 1: Punktierte Achtel ohne Stacc.-
 Punkt
 64 B 1: Achtel, 16tel-Pause
 65 S 4, 69 B 4: Keine Verzierung
 66 S 4, 70 B 4: ♯
 74 S 1 (nur dort): War wohl ursprüng-
 lich B, jedoch zu G korrigiert (Ton-
 buchstabe eingetragen)
 80 S 1, 84 B 1: Kein Vorschlag
 85 S 5, 89 B 5: Kein #
 89 S 1, 93 B 1: ♯
 98 S 7, 102 B 7: ♯.

Lesarten des Drucks:

- 48 B 1: Vorschlag fehlt hier im Gegen-
 satz zu 44 S 1; vielleicht kein Irrtum,
 sondern bewusste Auslassung, um
 offene Quart zu vermeiden? Der
 Vorschlag fehlt in den Autographen
 völlig
 63 B 5: Verzierung als ♯ (*Trillo*), aber
 vergleiche 59 S 5; die autographen
 Lesarten bestätigen ebenfalls die
 korrekte Verzierung.

Canon alla Decima

Quelle:

1. Druck 1751/2: S. 53–54, *Canon al-
 la Decima Contrapunto alla Terza*;
 Taktangabe $\mathbf{C} \frac{12}{8}$.

Bemerkungen:

Dieser Kanon gehört zu den vier Stü-
 cken, die im Hauptautograph fehlen, er
 zählt damit zweifelsohne wohl zu den
 letzten Nummern, die für diesen Zyklus
 komponiert wurden. Die Überschrift
 stammt wahrscheinlich nicht von Bach
 selbst. In Takt 37 B und 76 S (2. und 3.
 Viertel-Zählzeit) nehmen die zwei kur-
 zen Noten ihren Wert vermutlich von
 den Hauptnoten, an die sie angebunden
 sind, d. h. die Notengruppe sollte als
 vier Sechzehntel mit vorangehender
 Achtelpause gespielt werden.

Lesarten des Drucks:

- 35 S 5–6: Haltebogen fehlt
 37 B 4: Bogen von Vorschlagsnote B zu
 A fehlt
 72 B 3: Verglichen mit 29 B, 33 S und
 68 S fehlt hier wohl ein 16tel B vor A
 79 B 6–7: Haltebogen zwischen den
 beiden A fehlt.

Canon alla Duodecima

Quelle:

1. Druck 1751/2: S. 55–56, *Canon al-
 la Duodecima in Contrapunto alla
 Quinta*.

Bemerkungen:

Wie das vorhergehende Stück fehlt auch
 dieser Kanon im Hauptautograph und
 gehört ohne Zweifel zu den spätesten
 Kompositionen in diesem Werk. Die
 Überschrift stammt vermutlich nicht
 von Bach. Die Legatobögen sind in der
 Druckausgabe recht ungenau gesetzt, es
 wird nicht immer deutlich, wie viele No-
 ten zusammengefasst werden.

Lesarten des Drucks:

- 47 B 3: Kein ♯
 78: Schlussstrich (nach „Finale“) hat
 „Wiederholungspunkte“ ohne Bedeu-
 tung; vergleiche Bemerkung zu Cp 8.

Canon in Hypodiatessaron

Quellen:

Revidierte Fassung:

1. Ms B 1: *Canon per Augmentationem
 contrario motu*.
 2. Druck 1751/2: S. 48–50, *Canon per
 Augmentationem in Contrario Motu*.
 3. Ms A: S. 38–39, *Canon al roverscio
 et per augmentationem*; Taktangabe
 \mathbf{C} (verglichen mit Quellen 1 und 2 in
 halben Werten und doppelt so langen
 Takten notiert).

Frühfassung:

4. Ms A: S. 32–33, [keine Überschrift];
 Taktangabe \mathbf{C} (verglichen mit Quel-
 len 1 und 2 in halben Werten notiert)
 (beide Stimmen).
 5. Ms A: S. 33, *Canon in Hypodiatessaron
 al roverscio et per augmentatio-
 nem, continuus* (verglichen mit
 Quellen 1 und 2 in halben Werten
 notiert) (nur erste Stimme).

Bemerkungen:

Von diesem Kanon gibt es eine sehr
 schöne Frühfassung, die sich so sehr
 von der letzten Fassung unterscheidet,
 dass sie als eine selbstständige Kompo-
 sition gelten muss (vgl. Quellen 4 und
 5). Damit bestätigt sich wiederum, dass
 Bach ursprünglich eine „klassische“
 Überschrift wie für den Kanon in der

Oktave im Sinn hatte; ich habe mir des-
 halb die Freiheit genommen, diese ver-
 mutete Überschrift wiederherzustellen.

Die Hauptquelle ist *Ms B 1*. Sie trägt
 zu Beginn am oberen Rande eine Notiz
 von der Hand Johann Christoph Fried-
 rich Bachs: *N.B. Der seel. Papa hat auf
 die Platte diesen Titul stechen lassen,
 Canon per Augment: in Contrapunto
 all octava, er hat es aber wieder ausge-
 strichen auf der Probe Platte und geset-
 zet wie forn stehet*. Das scheint zunächst
 dagegen zu sprechen, jetzt an der Über-
 schrift etwas zu ändern. Aber selbst
 wenn man zunächst einmal einen ekla-
 tanten Irrtum einräumt (der Kanon ist
 nicht in der Oktave), wird doch deut-
 lich, dass Bach – wie jeder Korrektor,
 der es mit Stichplatten zu tun hat – die
 einfachste und leichteste Korrektur
 wählte, die möglich war: er änderte
*Canon per Augmentationem in Contra-
 punto all octava* zu *Canon per Augmen-
 tationem in Contrario Motu* und verlangte
 damit vom Stecher nur die Änderung
 der Worte *punto all octava* in *rio Motu*.
 Vielleicht war es die Zweckmäßigkeit
 einer solchen Korrektur, die Bach auf
 sein klassisches *in Hypodiapason* ver-
 zichten ließ. Da alle anderen Kanons
 Überschriften tragen, die auf das Inter-
 vall zwischen erster und zweiter Stimme
 verweisen, wollte Bach vermutlich im
 Grunde auch hier einen solchen Hinweis
 in der Überschrift haben.

Bach wollte die 3 Seiten dieses Ka-
 nons auf eine verso-, recto- und verso-
 Seite des Druckes verteilt wissen und
 teilte deshalb die Noten so ein, dass
 man am Ende der zweiten Seite bequem
 umblättern kann (Takt 81). Der Kanon
 wurde aber im Stich auf die recto-, ver-
 so-, recto-Seiten verteilt, was Bachs Ab-
 sicht vereitelte. Butler hat, wie an ande-
 rem Ort bereits dargelegt, zeigen kön-
 nen, dass dieser Kanon, der im Erst-
 druck an erster Stelle steht, von Bach
 mit großer Wahrscheinlichkeit für den
 vierten Platz bestimmt war und auf
 S. 57–59 erscheinen sollte. Diese Auf-
 fassung haben Koprowskis Untersu-
 chungen am Stichbild der verschiede-
 nen Seiten des Erstdruckes bestätigt
 (vgl. seinen Artikel in *Current Musico-
 logy* 1975).

Lesarten des Autographs (Quellen 1 und 3):

23–24 S, 75–76 B: Keine Bindebögen
48–51 B: Staccatopunkte fehlen (Quelle 1); 100–102 S ebenso

54–55 B: Bindebögen fehlen in Ms 1 und 3

98 B 1–2, 105 S 1–3: Ms 1 stark beschädigt; diese Noten fehlen.

Weitere Lesarten (nur Quelle 3):

Fast alle Bindebögen, ausgenommen 49–51 und 101–103, fehlen

6 S 3, 58 B 3: Kein \flat

7 S 2, 59 B 2: Diese Note wurde nachträglich hinzugefügt

8 S 3, 60 B 3: \flat

21 S 6, 73 B 6: \sharp ; 21 S 8, 73 B 8: \flat

22 S, 74 B: Ursprünglich acht „Achtel“ B, A, B, H, C, Cis, D, tiefes D

33 S 4: Kein \flat (in 85 vorhanden)

36–38 S, 88–89 B: (Notenwerte wurden verdoppelt): Siehe Notenbeispiel 3

37 B, 89 S: Kein \sharp

51 B 2, 103 S 2: „Viertel“, „Viertelpause“

43 S 7–10, 95 B 7–10: Zwei „Achtel“ A, Cis

44 S 1, 96 B 1: Ursprünglich eine Oktave tiefer, jedoch korrigiert

44 S 2, 96 B 2: A statt H

44 S 3–4, 96 B 3–4: Haltebogen

47 S, 99 B: (mit verdoppelten Notenwerten): Siehe Notenbeispiel 4

47 B, 99 S: (Notenwerte verdoppelt):



48–50 B, 100–102 S: Mit Staccatopunkten

82–85 S 3: Eine Oktave tiefer notiert, aber mit Bachs Anmerkung *ottava alta*.

Lesarten des Drucks:

23–24 S: zweite und dritte Vorschlagsnote (F und G) als 16tel, aber vergleiche 75–76 B, die die „Achtel“ in Ms bestätigen. Bogen nur beim ersten Achtelpaar, während 75–76 B alle drei Bögen hat. Vielmehr sind die zweite und dritte Vorschlagsnote an



die Hauptnoten gebunden; eindeutiger Stecherfehler (die Bögen werden den falschen Notenpaaren zugeordnet, wie 75–76 zeigt). Der Vorschlag sollte wohl vor der Zeit gespielt werden, da die erste Hauptnote selbst ein Vorhalt ist

48–49 B: A–A irrtümlich mit Haltebogen

48–51 B: Ohne Staccatopunkte; diese stehen nur in Quelle 3 (halbe Notenwerte); in 100–102 S entsprechend

82 B: Erster Bogen fehlt; zweiter beginnt und endet eine Note zu früh.

Anhang:**[Contrapunctus 13] Alio modo****Quellen:**

Siehe Quellen 3 und 4 für Contrapunctus 13.

Bemerkungen:

Die Überschrift hat viele Kontroversen ausgelöst und zu gegensätzlichen Meinungen in der Frage geführt, welches nun der *rectus* und welches der *inversus* sei und wie die beiden Fassungen aufeinander folgen sollten. Im Erstdruck erscheint der *rectus* nach dem *inversus*, ohne Zweifel versehentlich auf Grund der Angabe *alio modo* über dem *rectus*. Die Bezeichnung hat man immer als synonym für *inversus* gehalten, aber *alio modo* hat niemals die Bedeutung *inversus* gehabt. Die richtige Reihenfolge ergibt sich auch aus der kleinen Paginierung oben auf den Seiten des Autographs, die für den *rectus* 20 und für den *inversus* 21 angibt; (diese beiden Seitenzahlen führen eine Paginierung von Ms A weiter). Die Bezeichnung *alio modo* gehört also rechtens zum *rectus* und bezieht sich somit in keiner Weise auf die kontrapunktische Spiegeltechnik. Ich bin der Auffassung, *alio modo* meint vielmehr die Bearbeitung, in der hier eine vierte, nicht fugierende Stimme hinzugefügt ist. Die lateinische Überschrift kann sehr wohl von Bach stammen, auch wenn sie allein in der Druckausgabe erscheint.

(Bei der anschließenden Besprechung der Lesarten beziehen sich die verwendeten Abkürzungen an erster Stelle auf den Takt, dann auf das Instrument (I, II), weiter auf die Stimme (S oder B) und zuletzt auf die Note im Takt. 23 II B 2 bedeutet also: Takt 23, Cembalo II, linke Hand, zweite Note.)

Lesarten des Drucks:

Rectus:

6 II B 5–8: Zwei 16tel Cis, A, gefolgt von drei 16teln Cis, D, E; Lesefehler des Stechers, der Haltebogen im A-Raum missdeutet

10–11 II S: Haltebogen fehlt

21 II S 2: \sharp fehlt

26 II S 1: \sharp fehlt

27 I S 4: \flat

31–32 II B: Haltebogen fehlt

34 II S 4: \flat fehlt

37–38 I B: Haltebogen fehlt

49 I S 1–3: Bogen

49 II S 2: \sharp fehlt

58 II S 3: \sharp fehlt

59 I B 1: Achtel, keine Pause

60 II S 4–8: Achtel, Haltebogen, Achtel, drei 16tel

62 I B 1: Oktave höher (verständlicher Lesefehler nach Ms)

64 II S 4–5: Haltebogen fehlt.

Inversus:

4–5 II B: Haltebogen fehlt

7 I S 4–6: Kein Bogen

13 II B 1: Note hat entgegen Ms Viertelhals (wie die Note auf zwei); vergleiche aber Takt 15

21 I S 7–8: Haltebogen fehlt

29 I B 8: \flat fehlt

30 II B 1–4: Terz höher

31 II B 1–3: G, F, E (ohne \flat) wie in Ms, was jedoch unisono mit Cembalo I ergibt; die Noten im Kleinstich sind Korrekturvorschläge

33 II S 7: Verzierung fehlt

34 I B 1–2: Haltebogen fehlt

39 II B 1: \flat fehlt

41–42 II S: Haltebogen fehlt

45 I S 2: E trotz D in dreistimmiger Version; vergleiche auch *inversus* vorliegender Fassung

45 II S und 47 I S 1: 16tel-Pause fehlt

46 I B 1: \sharp fehlt

46 I B 3: A, aber vgl. dreistimmige Fassung und *rectus* dieser Version

- 50 II S 1: # fehlt
 56 I B 4: # fehlt
 59 II S, B: Verzierung fehlt
 60 II S 7, 10: ♯ und # fehlen
 61 I S 5: Verzierung fehlt
 63 I B 4–5: Haltebogen fehlt
 64 II S 3–4: #, ♯ fehlt
 67 II S 8–10: D, E, F; jedoch F, E, D, in Ms und dreistimmiger Fassung
 68 II B 2: # fehlt.

Bibliographie

- J. S. Bach: *Die Kunst der Fuge BWV 1080; Autograph, Originaldruck Faksimileausgabe* (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke; herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Band 14), (Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, [1979]).
- Gregory Butler: *Ordering problems in J. S. Bach's „Art of Fugue“ Resolved*, *The Musical Quarterly*, Winter 1983, LXIX, S. 44.
- R. Koprowski: *Bach's „Fingerprints“ in the engraving of the Original Edition* (in Chr. Wolff, Hrsg., *Seminar Report: Die Kunst der Fuge*), *Current Musicology*, XIX, 1975, S. 47–77.
- Gustav M. Leonhardt: *The Art of Fugue: Bach's last harpsichord work* (Den Haag, Martinus Nijhoff, 1952).
- George Stauffer: *Bach as reviser of his own keyboard works*, *Early Music*, XIII, Mai 1985, S. 185–98.
- Donald F. Tovey: *A companion to „The Art of Fugue“* (London, Oxford University Press, 1931, Reprint 1974).
- Wolfgang Wiemer: *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge: Untersuchungen am Originaldruck* (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1977).
- Christoph Wolff: *The Last Fugue: Unfinished?* (in Chr. Wolff, Hrsg., *Seminar Report: Die Kunst der Fuge*), *Current Musicology*, XIX, 1975, S. 47–77.
- Christoph Wolff: *Zur Entstehungsgeschichte von Bachs „Kunst der Fuge“*, Ansbach, 1981, Kongressbericht S. 77–88.

Paris, Herbst 1989
 Davitt Moroney

Comments

S = *Soprano*; *A* = *Alto*; *T* = *Tenor*;
B = *Bass*; *Cp* = *Contrapunctus*; *Ms(s)* = *Manuscript(s)*; *orn.* = *ornament(s)*;
Sve = *octave*; *t-s* = *time signature*

Preliminary note

Sources are listed in order of importance for establishing the text, giving page reference, title in the source, and original time signature, when it differs from the present edition. Variants refer to bar, voice, note in bar (or beat in bar): 16 B 1–4 = Bar 16, Bass, notes 1–4; 31 S 1st beat = Bar 31, Soprano, first beat.

For variants for Cp 8–13 and the *Canon per augmentationem in contrario motu* (all notated in the Ms in note values half those of the printed edition), when reference is made to the Ms, note values have been doubled but placed in quotation marks; this facilitates comparison with the note values of the original print (and of the present edition). Thus “eighth notes” means sixteenth notes in the Ms, but equal to eighth notes in the doubled note values of the original print and the present edition.

Sources

1. Print 1751/2: Printed edition (1751), second issue (1752): *Die Kunst der Fuge durch Herrn Johann Sebastian Bach, ehemahligen Capellmeister und Musikdirector zu Leipzig*. No publisher's name given, and there is no date on the title page. Wiemer has shown that it was engraved by Johann Heinrich Schübler, younger brother of Johann Georg Schübler; the “Specificatio” of Bach's estate mentions a payment of 2 thalers and 16 groschen to “Mr Schübler”, presumably for the few remaining plates engraved in the second half of 1750. The first issue came out probably in early autumn 1751 (a call for subscriptions exists, dated June 1st). It contained an apology for the incompleteness of the last fugue, and explained that the chorale *Wenn wir in hoechsten*

Noethen, found on pages 66–7 of the printed edition, was offered in compensation. The second issue (probably around Easter 1752) incorporated a few very minor corrections and included a new preface by Friedrich Wilhelm Marpurg.

The pieces are printed in open score, in the following order (using the numbering of the present edition): Cp 1–11 (each fugue numbered); Cp 12 *inversus* (numbered); Cp 12 *rectus* (not numbered, and after this no piece is numbered); Cp 13 *rectus*; Cp 13 *inversus*; Cp 10 (early version); *Canon per Augmentationem*; *Canon alla Ottava*; *Canon alla Decima*; *Canon alla Duodecima*; *Fuga a 2. Clav.* (= 2-harpsichord arrangement of Cp 13 *inversus*); *Alio modo Fuga a 2. Clav.* (= 2-harpsichord arrangement of Cp 13 *rectus*); *Fuga a 3 Soggetti* (= unfinished fugue, Cp 14); *Choral. Wenn wir in hoechsten Noethen*. This edition is the only source for 3 pieces (Cp 4 and the canons in counterpoint at the tenth and twelfth).

The remaining 4 sources are all autographs, gathered collectively in the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, under the call-mark *Mus. ms. autogr. Bach P 200*; this call-mark officially refers only to the first of these, but it is traditionally extended also to the 3 „Beilagen“, or supplements, which contain 10 loose autograph sheets.

2. Ms A: Main autograph Ms (c. 1745–48). Title page (in handwriting of Johann Christoph Altnickol, 1719–59): *Die Kunst der Fuga di Sig.o Joh. Seb. Bach*, followed by (in handwriting of Georg Poelchau, 1773–1836) (*in eigenhändiger Partitur*). The following movements are not found in the Ms: Cp 4 and 14, the 2 canons in counterpoint at the tenth and twelfth, the arrangements of Cp 13 for 2 harpsichords. In this source, no fugue has an original title or number (although roman numbers were subsequently added by a later hand); the canons do have titles in Bach's hand. None of the several sets of page numbers seems to be autograph; the oldest set numbers the folios in very small numbers (1–19; 22), while a later one numbers the pages (2–40).

The pieces are written in open score, in the following order (using the numbering of the present edition): Cp 1; Cp 3; Cp 2; Cp 5; Cp 9; Cp 10 (early version); Cp 6; Cp 7; *Canon in Hypodiapason*, first on one staff then on two, entitled *Resolutio Canonis*; Cp 8; Cp 11; *Canon in Hypodiatessaron* (early version; first on two staves, then on one); Cp 12 (with *inversus* copied out system by system directly below the *rectus*); Cp 13 (with *inversus* copied out system by system directly above the *rectus*); second version of *Canon in Hypodiatessaron*, *al roversio e per augmentationem, perpetuus*, entitled *Canon al roverscio et per augmentationem*, written on two staves.

3. Ms B 1: Autograph Ms (c. 1749) of the *Canon in Hypodiatessaron*, *al roverscio et per augmentationem* (*Mus. ms. autogr. Bach P 200, Beilage 1*). Three loose leaves, prepared exactly for the engraver, written out on two staves, on one side of the paper only. The title, *Canon per Augmentationem contrario motu*, appears to be crossed out with 3 crosses; but since 3 similar crosses appear on the 2 subsequent sheets, those on the first page were not intended to cross out these words and their purpose is now obscure. These 3 sheets are numbered (in Bach's own handwriting) 26, 27 and 28; they were clearly intended to be, respectively, left-hand, right-hand, and left-hand pages (Bach allowed for the page turn at the end of the second page); this scheme was not followed in the printed edition, where the 3 pages (which otherwise exactly follow the details of Bach's autograph sheets) are, respectively, right-hand, left-hand, and right-hand pages. The original printed version is directly derived from this Ms; it, and not the print, is therefore the primary source for this canon.

4. Ms B 2: Autograph Ms (c. 1749) of the 2 arrangements for 2 harpsichords of Cp 13, *rectus* and *inversus* (*Mus. ms. autogr. Bach P 200, Beilage 2*). Two loose leaves (once joined as a bifolium). No title on either leaf. There are small leaf numbers (not autograph): 20 (for the *rectus* arrangement) and 21 (for the *inversus* arrangement); these

continue the small foliation in the same hand found in the main autograph score, A, which ends with folio 19 (last piece of music) followed by 22 (back cover); see above. This pagination confirms that the *rectus* arrangement of Cp 13 should precede the *inversus*, despite their reversed order in the printed edition. The original printed version of these 2 arrangements is derived without revision from this Ms, which is therefore the primary source for the arrangements.

5. Ms B 3: Autograph Ms (c. 1749) of Cp 14, the unfinished fugue (*Mus. ms. autogr. Bach P 200, Beilage 3*). Five loose leaves, written on one side of the paper only. No title. Keyboard score, written on two staves. On the back of leaf 4 (in C. P. E. Bach's hand?) is a list of 25 corrections. On the front of leaf 5, where Bach broke off (after bar 239), is written (in C. P. E. Bach's hand?): *N.B. Ueber dieser Fuge, wo der Nahme BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben* ("In this fugue, where the name BACH appears as a counter-subject, the composer died"). On the back of leaf 5, possibly in the hand of Johann Friedrich Agricola (1720–74): *und einen andern Grund Plan* ("and a different ground-plan"). The original printed edition of this fugue is derived without revision from this Ms (although there must have been an intermediate Ms in open score, prepared for the engraver); this autograph, and not the print, is therefore the primary source for the unfinished fugue.

Contrapunctus 1

Sources:

1. Print 1751/2: pp. 1–2, *Contrapunctus 1*; (2 half notes per bar).
2. Ms A: p. 2–3, [no title]; (bars twice as long, with 4 half notes).

Remarks:

This fugue was substantially revised for the print. The divergence of barring between the 2 sources (for this and for fugues 2, 3, 9 and 10) has led me to adopt the present system of half-bars, which is based on Bach's own usage in the keyboard score of the six-part Ricer-

car in the *Musikalisches Opfer*. The Ms version ends on first note of bar 74.

Ms Variants:

- 13 B: whole note D
- 16 B 1–4: 2 quarter notes, E F#
- 17 S 2nd beat: quarter note F
- 23 S 2nd beat: quarter note F
- 28 B 3: 8ve higher
- 32 T 3: # missing, but present on 3rd beat
- 49 B 1: was half note but changed to quarter note, quarter-note rest
- 52 T 2: b indicated
- 52 A 4: # missing
- 61–2:



61–2: A and T originally had half notes, altered by Bach to quarter notes and quarter-note rests; printed version is a further refinement.

- 65 B: whole note A
- 67 A 1: quarter note F (tied)
- 67 T 3rd beat: # missing



Print Variants:

48–9 A, 68–9 S, 77–8 A: ties missing.

Contrapunctus 2

Sources:

1. Print 1751/2: pp. 3–5, *Contrapunctus 2*; (2 half notes per bar).
2. Ms A: pp. 6–7, [no title]; (bars twice as long, with 4 half notes).

Remarks:

This fugue was substantially revised for the print. Concerning the barring, see remarks to Cp 1. The Ms version ends on first note of bar 78 (on an A major chord). Close examination of the notation of the dotted rhythms in the autograph, as Wiemer has shown, indicates that many of these were added by Bach after he had written out the fugue. The slurs in bars 4–21, all voices, are missing in the Ms.

Ms Variants:

- 16 S 4th beat: B \flat specified (as well as G \sharp in T)
 17 A 1st beat: \sharp missing
 20 B 3rd, 4th beats: tied dotted quarter note G, eighth note A



40 A:



- 40–42 B: absent from Ms (no bass part)
 42 S 2nd beat: B \natural (b on 3rd beat)
 57 S 2nd beat: \sharp missing
 77 S 1: E (not tied F)
 78, 1: all voices end with whole note with fermata (S: C \sharp ; other voices as print).

Print Variants:

- 23 T 4: \sharp missing
 64 A 3: b specifically marked (but C is \sharp ; b probably misreading of \natural found in Ms).

Contrapunctus 3**Sources:**

1. Print 1751/2: pp. 6–8, *Contrapunctus 3*; (2 half notes per bar).
2. Ms A: pp. 4–5, [no title]; (bars twice as long, with 4 half notes).

Remarks:

This fugue was substantially revised for the print. Concerning the barring, see remarks to Cp 1. The Ms version ends at bar 70.

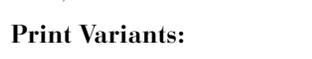
Ms Variants:

- 11 A 4th beat: B \flat
 11 T 4th beat: G has no \sharp
 16 A 1st, 2nd beats: tie, quarter note F, quarter note F, tie (i. e. F is repeated on 2nd beat)
 16 T 4, 18 T 1: were half notes, changed by Bach to quarter notes, quarter-note rests
 19 B 1–2: quarter note (upper) A
 23 B 3–5: 8ve lower
 23 B 6–24 B 5: 8ve higher
 25 A 3rd beat: quarter note F
 27 B 1: trill missing



- 39 A 1st beat: eighth notes, tied F, D
 41 A 1st beat: eighth notes, tied G, E
 44 B 3rd beat: \sharp missing
 45 T 1–2: quarter note, eighth note
 50 A 3–4: E \flat , F \sharp (*sic*, despite notated A \flat in S)
 50 A 5: eighth note G (upper) (change adding the B \flat made for the sake of euphony?)
 51 A 1–3: quarter note E \flat , eighth-note rest
 51 T 5: dotted G, no rest
 52 T 4: eighth note G (not B \flat)
 55 B:

- 59 B 1: quarter note A, eighth-note rest, eighth note A
 60 T 1: half note A
 61 S 1–2: was originally half note C \natural (tied), but altered by Bach to C \sharp , tied C \natural



- 70, 1: all voices whole note, with fermata; B has low D.

Print Variants:

- 17 T 1–2: tie missing.

Contrapunctus 4**Source:**

1. Print 1751/2: pp. 8–12, *Contrapunctus 4*; (2 half notes per bar).

Remarks:

Only found in Print 1751/2. This is presumably one of the last pieces to be composed.

Print Variants:

- 85 B last note: slurred to next note, probably by error.

Contrapunctus 5**Sources:**

1. Print 1751/2: pp. 13–15, *Contrapunctur* [sic] 5; t–s C.
2. Ms A: pp. 8–10, [no title].

Remarks:

The time signature in the printed edition, C, is clearly an engraver's error for C. This fugue was not substantially revised for the print, the 2 versions being very close.

Ms Variants:

- 16 S: whole note E
 36 A: eighth notes A, F, E, G, altered to quarter notes A, E, as in print
 36 T 3: low C, altered to higher C, as in print
 61 T 6: originally had \flat , but erased
 74 S 1st beat: tied, quarter note D
 84 T 3rd beat: quarter note F
 85 A 3rd, 4th beats: quarter note A, tied quarter note G
 85 B 1st-2nd beats: tied quarter note B \flat , eighth notes A, G \sharp
 86 A 1: quarter note G
 86 T 1: split T, D and A (this A is also doubled in B).

Print Variants:

- 26–7 T: tie missing (supplied by hand in some copies)
 58–9 B: tie missing (supplied by hand in some copies)
 77 S 6: D not E
 82–3 B: tie missing
 90 all voices: double whole note with fermata.

Contrapunctus 6**Sources:**

1. Print 1751/2: pp. 16–18, *Contrapunctus 6. a 4 in Stylo Francese*; t–s C.
2. Ms A: pp. 16–19, [no title]; t–s C.

Remarks:

The work was heavily revised for the print. On the bottom of the Ms score (p. 19) is the word „*Corrigirt*“ (in the hand of J. C. F. Bach), and indeed many alterations have been made to the text in the manuscript. Not all of these alterations are confirmed by the printed edition. It seems likely that after Bach had written out the work in a fair copy (*Ms A*), he added some corrections by hand; a second fair copy (now lost) would have been prepared for the engraver, from which the edition (Print 1751/2) was prepared. But Bach then continued to add a few minor improvements to the text he still had at home (*Ms A*). This would be in keeping with what we know of Bach's habits (see George Stauffer's article in *Early Music* 1985).

Many of the alterations found in the manuscript concern the notation of the short notes. Rust was the first to point out (in 1888) that the word „*Corrigirt*“ almost certainly refers to this. Tovey referred to a “systematic correction ... of the old inaccurate notation  (which many modern editors take for a triplet) into the accurate ”, but this is not fully accurate. A close examination of the Ms shows that in many cases the original rhythm was not

 but rather ; Bach’s very first version, therefore, may well have been notated throughout largely in running sixteenth notes. (Bars 26–28, 39–42, and 54–68 still show clear signs of this original conception.) He deliberately did not alter the rhythms of the last 4 notes of the diminished subject itself on any of its 18 appearances (3 S; 5 A; 8 T; 12 S; 16 B; 18 S; 27 T; 33 A; 37 B; 39 T; 43 A; 49 T; 58 S; 60 A; 65 T; 67 A; 76 T; 78 A); this is significant for performers since it is precisely this rhythm which otherwise he changed throughout.

The title *in Stylo Francese* appears only in the print. It refers to the French Overture style. It would be an error to interpret the title as meaning that the sixteenth notes must be *inégaies*, and therefore “in French style”; it is very unlikely that Bach intended a shortening of the short notes in the *diminished* subject. *Stylo Francese* almost certainly refers only to the shortening of the eighth notes (the 3rd, 5th and 9th notes) of the 11 appearances of the regular, non-diminished subject (1–3 B; 8–10 A; 16–18 T; 21–23 T; 25–27 A; 31–33 T; 35–37 S; 47–49 B; 58–60 A; 65–67 S; 75–78 S).

The last six bars are often cited as proof that the piece is unplayable on a keyboard. Only bar 77 poses a problem, and the difficulty is less severe than that

found at the end of the A minor fugue in book 1 of *Das Wohltemperierte Clavier*. Every note can be played as notated, assuming the pedal D is not held in bar 77. The fact that Bach restrikes this low D with the Tenor voice (bar 78) is evidence that he was thinking specifically in terms of a keyboard instrument. This restriking of the low D was an afterthought of Bach’s; he added the thirty-second notes – at the price of destroying a thematic reference to the motto theme in diminution.

Ms Variants:

- 20 A: both orn. are given as ♯
 20 T 1: was half note; altered by hand to quarter note plus rest
 33 B 1–2: was half note; altered by hand to dotted quarter note and eighth note
 36 T 1st, 2nd beats: originally  (D, C, B♭, A) but corrected, and correction confirmed with tablature letters
 38 S 3rd beat: 4 sixteenth notes, tied B♭, C, B♭, A (with the second and third of these notes having been added later); this variant, which indeed looks like a revision, has not been accepted here since it alters the subject itself, which Bach otherwise never does
 40 S 3rd beat: orn. is given as ♯
 43 S 1: C instead of B♭
 43 B 2nd beat: orn. is given as ♯
 44–9 S, A: See Example 1
 73 2nd beat: eighth note, sixteenth-note rests, sixteenth note, all voices; corrected by hand to same reading as print
 74 A 3–4: 2 eighth notes, not dotted
 75–6 B: tie missing
 78 T 3–5: these 3 thirty-second notes were added later by Bach; he first intended this bar to refer to the theme, but thought better of it, preferring to restrike the low D
 79 S 3: ♯ for B in 2nd voice crossed out.

Print Variants:

- 14 A 4th beat: slur D-C♯ missing the

orn. in bars 31, 42 (slur included), and 74 are all missing.

Contrapunctus 7

Sources:

1. Print 1751/2: pp. 19–21, *Contrapunctus 7. a4. per Augment et Diminut*:
2. Ms A: pp. 20–22, [no title].

Remarks:

This fugue was substantially revised for the print.

Ms Variants:

- 11 T 3rd beat: 2 eighth notes, not dotted
 15 B 4th beat: orn. is ♯ not *tr*
 24 B 1st beat was originally:
 but was corrected by hand to reading given in print
 27 A 2–3: were originally F and E; corrected by hand to reading given in print
 28 A 4th beat: was originally sixteenth notes B♭, A, G, F; corrected by hand to reading in print
 30 S 3rd, 4th beats originally read:
 but was corrected to reading given in print
 32 S 1: was originally B♭, corrected to F by hand
 34 S 3rd, 4th beats originally read:
 but was corrected by hand to reading given in the present edition (see further comment below, under “Print Variants”)
 35 S 3–4: 2 eighth notes, not dotted
 35 S 10: originally B♭, corrected by hand to E
 36 S 11–14 originally read:
 but was corrected by hand to reading given in print, due to the consecutive unisons with Alto!

Example 1: 

39–40 B seems originally to have read:



but was corrected by hand to reading given in print

51 T and B 3rd beat – 52 3rd beat:

heavily corrected in Ms and now virtually illegible. Seems to have originally read:



58 B 9: quarter note, *sic*, both sources

61 A, T: fermate missing.

Print Variants:

34 S 3rd beat: tied eighth note C, 2 sixteenth notes B \flat , A; the rhythm given in the present edition, tied sixteenth note, eighth note, sixteenth note, follows the Ms which gives this reading as a hand-written correction. It is likely that Bach incorporated this late correction into *Ms A* after the piece had already been sent for engraving. The Ms reading is better since it keeps up the otherwise continuous sixteenth-note movement; it is also a technical improvement in the polyphonic writing since the resolution of the dissonant 4th (on the third beat) directly onto the dissonant ninth (if the B \flat arrives on the second half of the beat, as in the printed edition) is a considerable license of the kind that Bach did not usually allow, even at the end of his life

54 A last note: this occurs at the end of a page in the print; the E has a tie from it, and the direct for the next page indicates pitch E; nevertheless, the next note printed is A, as in the Ms (which is correct thematically)

61 T, B: fermate missing.

Contrapunctus 8

Sources:

1. Print 1751/2: pp. 21–25, *Contrapunctus 8. a 3.*
2. Ms A: pp. 25–28, [no title]; t-s $\frac{2}{4}$ (notated in halved note values, compared to original edition).

Remarks:

This fugue was extensively revised for the print. It is the first of a series of six

fugues (and one canon) which Bach originally wrote in short note values, which he then doubled for the printed edition. (By contrast, the canon at the octave is still notated in what seems to be its old, half-value notation. Bach probably intended to double the note values for the print, as Chailley has suggested. The 2 harpsichord arrangements of fugue 13 are also still in the old, half-value notation, but Bach showed clearly with the revised notation for the original 3-part version of fugue 13 that he wished the note values to be doubled for the edition.)

In *Ms A*, there is a faint pencilled annotation at the start of the fugue, possibly in the hand of Johann Christoph Friedrich Bach (Christoph Wolff suggests it may be J. S. Bach's own hand): *Folgendes muss also geschrieben werden* (the following must be rewritten as follows), followed by the fugue subject in the doubled note values found in the printed edition. (Fugue 9, which precedes it in the Ms, has a comparable annotation to double the values.)

Bach's autograph Ms gives the thematic ornament only in bars 3, 8, 41, 45, 51, 127 and omits it in bars 13, 23, 37, 63, 69, 83, 133, 149, 154, 172 and 184; this is not an error, since in precisely these bars it is hard or impossible to play, and omission of the ornament in such places is typical of Bach's practice in other keyboard fugues. In the original printed edition, however, the ornament was applied throughout (although accidentally omitted in bar 51, one of the places where it is indicated in the Ms); it is unlikely that Bach was responsible for these additional ornaments and they have therefore not been incorporated in this edition. As to the exact shape of the ornament sign itself, it is notated very inconsistently in the print; in the autograph, it is consistent but rather vague. Despite this notational ambiguity, the ornament intended is almost certainly the *Trillo und Mordant* listed in Bach's ornament table in the *Clavier-Büchlein* for Wilhelm Friedemann Bach, and not the long *Mordant*, which sometimes had a similar sign. I have regularized the sign used.

Ms Variants:

10 T 6–8: was E, D, C \sharp , but corrected to print reading, and last note confirmed with tablature letter

10 B: slur missing

11 B, 15 S, 16 S: slur over 2nd and 3rds beats only

23 S 8: \flat originally indicated, altered to \natural

24 S 1–4: originally A, B \flat , C, B \natural ; corrected to print reading, and third note confirmed with tablature letter

39 S, T: appoggiature not slurred

76 S 1: originally upper B \flat ; altered to E \flat

87 T 1: “quarter note” instead of eighth note, eighth note rest

89 S 2–3: \sharp absent, \flat before E

91 B: “sixteenth notes” beamed in groups of eight

92 B 7: the orn. sign lacks the vertical stroke at the end, and is thus technically a *Doppelt-cadence* beginning on upper note, without termination

94 S 1–4: slurs absent

96 S 1–4: was originally (in doubled

note values): 

but was changed to print reading

109 T 1: was A, corrected to E

110 S 2: was originally D, changed to A

112 S 5: was E \natural , altered to \flat , nevertheless, before the Bass part was written out since space was allowed for the \flat in the Bass

117 B 5: \natural absent

119 B 2–5: slur missing; originally there was a “quarter note” rest on this 2nd beat, but Bach added the 4 “sixteenth notes” over it

120 T 2: \natural absent

123 T 8: A not C

123 B 2–3: 8ve higher

123 B 4: 8ve lower

135 T 2–136 T 1: 8ve higher, with an annotation in Bach's hand that it should be transposed an 8ve lower

135 B 1: “half note”

167 B 4: F \sharp instead of B \natural

172 T 6: \flat absent

178–9, 187 S: “sixteenth notes”

beamed in groups of eight

181 S 3: \natural absent, but Tenor (next note) carries an otherwise unnecessary \flat

184 T 6: **b** absent

188: fermate, all voices, are over rest.

Print Variants:

39 T: appoggiatura not slurred; in both S and T the orn. is notated as an eighth note, but the “quarter notes” in the Ms seem more correct musically; error probably occurred when note values were doubled

51 T 3: orn. absent

115 T 1: **#** missing

118–19 S: tie missing

119 B 1–2: the 2 Gs are tied, but only in the print; given the slurs in this and the next 2 bars, and Bach’s revision to the Ms (see above), it is most likely that a slur intended for the 4 notes of beat 2 was misplaced by the engraver and thus became a tie between the 2 Gs. Since this slur is missing in the Ms, it would presumably have been a correction at proof stage.

121 B: slurs missing

139 S 3rd, 4th beats: orn. is given as **✧** (did the engraver get the orn. sign punch upside down? The orn. should perhaps be a normal *Trillo und Mor-dant*)

187 S 3rd beat: orn. is **✧**; the “*tr*” in the Ms, albeit in a different ink, is more appropriate

188 B: additional fermata for Bass note only, as well as fermate for double bar

188: the final double bar has “repeat dots”; in the printed edition these are also found at the ends of Cp 9, 10, 12 *rectus*, 10 (early version), and the canon in counterpoint at the twelfth, but they have no significance notationally.

Contrapunctus 9

Sources:

1. Print 1751/2: pp. 26–28, *Contrapunctus 9. a4. alla Duodecima*; t–s **C**.
2. Ms A: pp. 10–13, [no title]; t–s **C** (notated in halved note values, compared to original edition, with bars twice as long).

Remarks:

This fugue was revised for the print.

Concerning the doubling of the note values, see remarks to fugue 8. The t–s is **C** in the Ms, appropriate for the notation in short note values. The t–s of the print, with its doubled note values, is also **C**, an error for **Ċ**. The Ms has a marginal annotation giving the opening rest and first 4 notes of the Alto part in the doubled note values of the print, but without any indication of time signature. I have regularized the signature in fugues 9, 10 and 13 (*rectus*), giving **Ċ** each time.

The barring in the present edition reflects the divergence of barring between the 2 sources, and follows Bach’s own indication in the Ms for the piece since he indicated the additional first barline thus, with short barlines on the staves but not between them. (See also remarks to Cp 1.)

Ms Variants:

The orn. in bars 5 and 12 are absent (the theme is never ornamented in the Ms). The slurs in bars 47, 49, 80, 103, 123 are also absent

11 A 1–4: were 2 “quarter notes” F, A, corrected to print reading

17–8 S: Cs are not tied, but 2nd C is slurred to following **Bb**; this reading is quite possible, but the Alto one bar earlier makes the tied reading more likely

20 S 3rd beat: 2 unslurred “eighth notes” E, G (no F between)

21 S 3rd beat: 2 unslurred “eighth notes” **C#**, E (no D between)

26 S 2–3: were D, C, changed to C, D and confirmed by tablature letters

26 B 1: orn. is given as **✧**

57 A 2: was E, corrected by hand to G on account of consecutive fifths with Tenor

112 B 1: 8ve higher.

Print Variants:

53 T 4: **q̇** missing

65–6 A: tie missing

67 A 7: **q̇** missing, but there is a technically unnecessary **q̇** above the preceding C, intended for the B

129 S 3: orn. missing

The final double bar has “repeat dots”, of no significance notationally; see commentary to Cp 8.

Contrapunctus 10

Sources:

1. Print 1751/2: pp. 29–31, *Contrapunctus 10. a. 4. alla Decima*; t–s **C**.

Early Version:

2. Ms A: pp. 14–16, [no title]; t–s **C** (from bar 23).
3. Print 1751/2: pp. 45–47, *Contrapunctus 10. a4*; t–s **C** (from bar 23; notated in halved note values, compared to both versions in the original edition, with bars twice as long).

Remarks:

This fugue occurs twice in the printed edition. The second printed version (no. 3 in the above list of sources) was included by error; it gives an early version of the fugue (lacking bars 1–22), derived almost exactly from the Ms (source 2); this second printed version thus has no significance for establishing the text of the fugue.

Butler has shown how Bach executors seem to have decided to place Cp 14 at the end of the collection due to its being incomplete, and to have then filled the gap of 6 pages which Bach had allowed for it between the end of Cp 13 and the *Canon in hypodiapason* (pp. 45–50), by erroneously including the early version of Cp 10 (pp. 45–47) and displacing the 4th canon into first place (pp. 48–50). In the early version the voices enter as follows: S, bar 23; T, bar 26; B, bar 31; A, bar 34.

The print is in error in retaining the t–s **C**, in both versions; see remarks to Cp 9. Concerning the doubling of the note values, see remarks to Cp 8; concerning the barring, see remarks to Cp 1.

Early Version Variants (common to sources 2 and 3, unless otherwise specified):

27 S 1–3: triplet eighth notes (print only); in Ms it is clear that the 2nd and 3rd of the 3 notes were added later, but due to lack of space the text is unclear; revision (Print 1751/2) is quite clear

30 S 4: E (print only)

33 S 3rd beat: tied D, D, not **Bq̇**

- 40, 41 B 3rd, 4th beats: quarter note (with *tr*), 2 eighth notes (print only)
- 44 S 2: no accidental, but last note of bar has a *b* which is otherwise not necessary; perhaps Bach intended *♯* for the first B?
- 44 T, B: *♯* absent for F
- 44 B 5–6: dotted “quarter note”, “eighth note” (but dot is missing in print!)
- 47 T 5: *tr* omitted (print only)
- 51 S: G, B*b*, A, B*b*, E, F, G, E. (A good reading, quite possibly correct. Compare S, bars 29 and 59; Bach rarely uses exactly the same incidental passage work 3 times)
- 60 A 6: *♯* absent
- 66 B 1: *♯* absent (print only)
- 66 A 8: *♯* missing (print only)
- 71–4: the following accidentals are different: 71 S, B: no *♯*s; 73 no accidentals at all, i. e. Gs are *♯*, Bs are *b*
- 74 T: no *♯*s
- 77 T 1st, 2nd beats: dotted “quarter note” A, “eighth note” G (a good reading, but Ms is damaged here due to an erasure which could be construed as a deliberate correction; the revised printed version, less licentious, is preferable)
- 81 T 3rd, 4th beats: Ms originally had “half-note” rest (no B*b*) followed in 82 by “eighth note” rest (voice re-entering on following D in 82); this was corrected by Bach
- 83 S 3rd beat: tied D “eighth note” instead of rest
- 85 A 1st, 2nd beats: 2 “quarter notes” G
- 86 T 4th beat: “eighth notes” C (without accidental), F
- 92 A 2: 8ve lower
- 97 T 1: *b* omitted (print only)
- 103 A 5: *♯* absent
- 109 S 3rd beat: “quarter note” B*b*, no G following
- 109 T 5: *b* missing (print only)
- 119–20 A: tie absent
- 119–20 T: tie absent (print only)
- 120 A, T, B: no fermate (print only).

Printed Revised Version Variants (print 1751/2):

- 31–2 T: tie missing
- 36 T 3rd beat – 37 T 1: dotted “quarter note” B*b*, “eighth note” D, “half

note” upper A; this reading is also found in the Ms, where it is crossed out by Bach in favour of the version printed in the present edition (which is confirmed by the printed source 3), an example of the “early” version preserving the “last” reading; Bach probably had the Ms at home and added the correction to it after the revised version had been sent to the engraver

- 105 A 2nd, 3rd beats: the 2 E*b* s are tied, despite the rest between them
- 114 S 5–6: 2 Fs tied

The final double bar has “repeat dots” (in both printed versions), of no significance notationally; see commentary to Cp 8.

Contrapunctus 11

Sources:

1. Print 1751/2: pp. 32–36, *Contrapunctus. 11. a 4*: t–s *C*.
2. Ms A: pp. 28–32, [no title]; t–s *♯* (notated in halved note values, compared to original edition).

Remarks:

This fugue was extensively revised for the print. Concerning the doubling of the note values, see remarks to Cp 8.

Ms Variants:

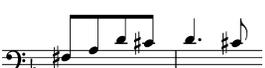
- 6 A 3rd beat: “quarter note” D (no passing note)
- 7 A 1: appoggiatura is notated as eighth note (true note value), equivalent of quarter note in doubled note values
- 8 A 1st beat: “quarter note” A (no E)
- 8 A 3rd beat: no dot, “quarter note” D
- 10 A 1st beat: “quarter note” D instead of F, G
- 13 A 3–5: were originally 2 “quarter notes” E, G*♯*; Bach revised this in Ms to add the syncopation
- 21 S 2nd beat: “quarter note” F (no E)
- 22 T 4th beat: Ms shows that this and the next note were afterthoughts by Bach
- 23 A: (given in doubled note values):



Ms shows that again the syncopated rhythm was an afterthought by Bach,

no doubt in reference to the following bar, Tenor

- 25 A 4th beat: “quarter note” C*♯*
- 25 B 1–3: “quarter note” A, “eighth note” G, “eighth note” F
- 41 S 2: was D originally, corrected in Ms by Bach to low G, confirmed by tablature letter; compare variant for 61 T 2: both only make sense if work was conceived for keyboard (see also variants for 52 T 3 and 121 B)
- 48 S 3: was originally dotted “quarter note” C, “eighth note” D [barline] “eighth note” C; corrected in Ms
- 50 S 2: *b* before E (no accidental in Bass)
- 51 S 2: F*♯* instead of high A; both this and the previous variant (2 false relations) were removed for the print, a coincidence which makes it likely that the print reading is correct
- 52 T 3: Ms shows that this note was shortened by Bach, again a meaningless alteration unless the work were conceived for keyboard
- 56 S 3rd, 4th beats: “eighth notes” D, C*♯*, D, E; Bach altered this for the print, and added appoggiatura to 1st note of 57, no doubt to accentuate the entry of the theme; the appoggiatura provides the first note of the theme
- 56–7 B: rhythm “half note” A, “quarter note” rest, “half note” D, “quarter note” C*♯* [barline], “quarter note” rest, “quarter note” A
- 61 T 2: G, but altered to low C for the print; again a correction that only makes sense in a keyboard context (compare variant 41 S 2)
- 68 A 7: marked *b*, but *♯* specified in print
- 76 T 2–3: “quarter note” C (no D)
- 77 T 3–6: 2 “quarter notes” E, F*♯*
- 78 A 2: *♯* absent

78 T: ; the revision may have been made in the light of the syncopations added to bar 23 etc.

82–3 A: 

again a revision which introduced syncopations

- 83 T 2: lower A
 87 S 3rd, 4th beats: “eighth notes” A, C, B \flat , D
 87 B 2: was originally D (not B \sharp), but corrected by Bach and confirmed by tablature sign *h*
 92 A 2: \sharp absent
 94 B 1–3: “quarter note” F, 2 “eighth notes” G, F
 101 S 4th beat: “quarter note” G (no F or E)
 106 S 3rd, 4th beats: Ms shows that the B \sharp and the E were added as afterthoughts
 121 B: “half note”; again a revision designed for convenience on the keyboard
 144–45 A, T: (given in doubled note values):



- 150 S 7: marked b
 151 S 2: marked b
 155 A 2nd beat: “quarter note” E tied to 3rd beat
 180 A 1–3: were originally 2 “quarter notes” D, A; corrected by hand to incorporate syncopation and the B \flat .

Print Variants:

- 47 A 2nd beat: rest missing
 72 S: slur missing
 81 A 3rd, 4th beats: quarter notes F \sharp , G; the Ms reading is followed in the present edition, since it was corrected by Bach in the Ms from the reading found in the first edition (another case where the Ms preserves a later reading)
 91 T 7: marked b , but marked b in Ms
 101 S 4th beat: the 2nd beam (for sixteenth notes) missing. These notes are usually interpreted as a triplet, but there is no 3 for triplet either; the Ms does not clarify the point, but it seems more likely that the sixteenth-note beam is missing; see also bars 80, 81, 94, 104 and 120 for a similar rhythm
 130 B 2nd beat: quarter note A (not tied to following A on 3rd beat), but Ms shows that entry should be as in bar 126
 135 T: slurs missing
 162 B 2nd beat: rest missing

- 167 B 2: \sharp missing
 180 A 2nd-3rd beats: tie missing.

Contrapunctus 12

Sources:

Rectus:

1. Print 1751/2: pp. 39–40, *Contrapunctus inversus a4*.
2. Ms A: pp. 33–35, [no title]; t-s $\frac{3}{4}$ (notated in halved note values, compared to original edition).

Inversus:

1. Print 1751/2: pp. 37–38, *Contrapunctus inversus. 12 a4*.
2. Ms A: pp. 33–35, [no title]; t-s $\frac{3}{4}$ (notated in halved note values, compared to original edition).

Remarks:

This mirror fugue was extensively revised for the print. Concerning the doubling of the note values, see remarks to Cp 8. The 2 versions of the fugue were printed in the wrong order in the original printed edition (*inversus*, pp. 37–38; *rectus*, pp. 39–40). The error of ordering for Cp 12 led to only the *inversus* being given the number “12” in the print. From this point onwards (pp. 37–end), the fugues are not numbered and the order becomes extremely confused. In the original edition, *both* versions have the title “Contrapunctus inversus”.

The anomaly in the mirror at bar 47 is hard to resolve. Assuming the *rectus* to be correct, the error (in the Ms) in the *inversus* was not corrected for the print; but it is equally possible that the *inversus* gives the correct reading, and that the error is in the *rectus*. I have “corrected” the *inversus* so that it gives a true mirror inversion of the *rectus*, despite the agreement of both sources.

This fugue is sometimes said to be “unplayable” by 2 hands. Czerny, for his piano edition, saw nothing unplayable. It is, indeed, hard; some stretches are all but impossible on the modern piano (though not on many harpsichords). Werner Breig (*Bach Jahrbuch*, 1982, p. 103) has pointed out that the very difficult tenths in bar 24 of the *rectus* (the *inversus* poses no problems in this bar) perhaps argue against this

piece being intended for one keyboard; but we know from C. P. E. Bach that Bach had very large hands. For those with smaller hands, a solution might be to transpose the Alto up an octave for 8 notes (from 24 A 2).

Ms Variants

(“beat” refers to quarter-note beat)

Rectus:

- 8 T 4: b specified
 8 B: no slur
 9 B: no trill, no slur
 16 B 1–5: 2 “quarter notes” E, B \sharp
 17 S 4: b
 17 A 2, 4: b , \sharp
 22 T 2: lower G, not high A
 23 A: “whole note” A, “half note” B \flat
 24 B 3: no *tr*
 28 B 3–30 B 5: this phrase seems to have been added later, as was the comparable phrase in the *inversus*; it is unclear which was added first
 29 S 2: was D; altered to E \flat
 33 S 3rd, 4th beats: 2 “quarter notes” F, E \flat
 35 S 2, 3: E \flat , no \sharp
 35 A 8–9: was originally “half note” low A [barline] “half note” D; altered to present 8ve jump no doubt in connection with Bass variant, this bar
 35 B 4: no trill, no termination; i. e. “whole note” F \sharp
 41 A 4: was G, altered to F
 47 T 3: F \sharp , as given, and as print, (despite *inversus*; perhaps it should be A?)
 49 S 5th, 6th beats: 4 “eighth notes” tied E, G, A, B \flat
 55 T 5th and 6th beats: 2 “eighth notes”, 2 “sixteenth notes”, “eighth note”
 56 B 1: appears to have originally been dotted “whole note”, but altered in *rectus* to add final flourish; this was done before the *inversus* was copied out.

Inversus:

- 8 S 3: no \sharp
 8 A 3–4: no accidentals
 9 A 2: \sharp
 16 S 1–5: 2 “quarter notes” G, C
 22 A 2: higher E, not low D
 23 T: “whole note” D, “half note” C \sharp
 25 T 2–3: no slur

- 25 T 4: was originally “whole note”, but shortened to “half note” perhaps due to 4th with Alto on 5th beat; no sign of a comparable change in *rectus*
- 28 S 3–30 S 5: this phrase seems to have been added later, as was the comparable phrase in the *rectus*; it is unclear which was added first
- 29 B 2: was A; altered to G \sharp
- 33 B 3rd, 4th beats: 2 “quarter notes” F, G
- 35 T 8–9: was originally “half note” high D [barline] “half note” G; altered to present 8ve jump, no doubt in connection with *rectus* Bass variant, this bar
- 35 S 4–6: “whole note” F
- 39 A 5–6: no \sharp , no \flat ; 8 has \flat
- 39 B 3: \flat
- 41 T 4: was E, altered to F
- 41 B 1–4: were originally 2 “quarter notes” G, A; altered by hand
- 47 A 3: D not F (as in print); but incorrect mirror inversion (see *rectus*)
- 48 B 9: no \sharp
- 49 B 5th, 6th beats: 4 “eighth notes” tied G, E, D, C \sharp
- 55 A 5th and 6th beats: 2 “eighth notes”, 2 “sixteenth notes”, “eighth note”.

Print Variants:

Rectus:

- 47 T 3: F \sharp , as given, and as Ms (despite *inversus*; perhaps it should be A?)
- 48 T: 2 eighth notes G, A, half note B \flat , 2 tied quarter notes B \flat , E quarter note (tied over barline); but see *inversus*; Ms gives correct reading for both versions
- 56: The final double bar has repeat dots, of no significance notationally; see commentary to Cp 8.

Inversus:

- 47 A 3: D not F (as Ms); but incorrect mirror inversion (see *rectus*).

Contrapunctus 13

Sources:

Rectus:

1. Print 1751/2: pp. 41–42, *Contrapunctus a 3*; t-s \mathbf{C} (3-part version).

2. Ms A: pp. 36–38, [no title]; t-s $\frac{2}{4}$ (notated in halved note values, compared to Print 1751/2) (3-part version).
- [3. Ms B 2: [no title]; t-s $\frac{2}{4}$ (transcription in 4 parts for 2 harpsichords; notated in halved note values, compared to Print 1751/2).]
- [4. Print 1751/2: pp. 59–60, *Alio modo Fuga a 2. Clav.*; t-s $\frac{2}{4}$ (transcription in 4 parts for 2 harpsichords; notated in halved note values, compared to Print 1751/2).]

Inversus:

1. Print 1751/2: pp. 43–44, *Contrapunctus inversus a 3*; t-s \mathbf{C} (3-part version).
2. Ms A: pp. 36–38, [no title]; t-s $\frac{2}{4}$ (notated in halved note values, compared to Print 1751/2) (3-part version).
- [3. Ms B 2: [no title]; t-s $\frac{2}{4}$ (transcription in 4 parts for 2 harpsichords, notated in halved note values, compared to Print 1751/2).]
- [4. Print 1751/2: pp. 57–59, *Fuga a 2 Clav.*; t-s $\frac{2}{4}$ (transcription in 4 parts for 2 harpsichords; notated in halved note values, compared to Print 1751/2).]

Remarks:

Bach originally wrote the 3-part version (in short values); from this he made a 4-voiced arrangement for 2 harpsichords. He then revised the original 3-part version for the print, doubling the note values in the process. The 2-harpsichord version serves as a secondary source for the 3-part, one-harpsichord version. Similarly, the *inversus* itself serves as a secondary source for the *rectus* (and vice versa), since the *rectus* and *inversus* are 2 versions of the same single piece. There are thus in effect eight sources for this work. They are listed in order of importance.

In the original print, neither version of the fugue is numbered. The numbering of the whole work broke down with Cp 12. There cannot be any doubt, however, that this fugue should indeed be number 13. Some scholars have proposed that it should precede Cp 12 since it is in only 3 parts, but Bach's auto-

graph and the printed edition concur in placing it second, and – more important – the contrapuntal skill which it displays is vastly superior to that of Cp 12.

The t-s is given as \mathbf{C} for the *rectus* and \mathbf{C} for the *inversus*. Comparison with other fugues originally notated in $\frac{2}{4}$, whose note values were doubled (fugues 8, 11) indicate that the *inversus* is correct, and both versions should have the signature \mathbf{C} . (See remarks to Cp 9.)

A particular problem in establishing a modern text concerns the dotted rhythms: in numerous cases Bach forgot to add the dot, or to add the extra beam required for the short note. It is above all on this point that I have used all the sources as a means of establishing the basic text of the 3-part *rectus* fugue, from which all else derives. Bach cannot have wished for such rhythmic discrepancies between the *rectus* and *inversus*; and since the 4-part, 2-harpsichord arrangements are derived directly from the 3-part, one-harpsichord versions, I have assumed that any rhythm found dotted in any of the eight sources was intended by Bach to be so dotted in all versions. I have not, however, dotted any rhythm which is not dotted in *any* of the eight sources (although in bar 46, for example, the performer should no doubt add the dots and assimilate the fast notes to the prevailing dotted – i. e. triplet – rhythm; see *inversus*). The dozens of tiny discrepancies of rhythm between the sources have not generally been listed below unless they are of interest in some other way. Note the disagreement between *rectus* (Bass) and *inversus* (Soprano) at bar 15.

Ms Variants

(variants in the 2-harpsichord versions are rarely mentioned here; see Appendix. They have nevertheless been used as a secondary source):

Rectus:

- 10 S 2–3: these 2 notes were added as an afterthought
- 21 B 1–6: originally “quarter note” D, “eighth notes”, E, D, F; altered by Bach to print reading

- 24 S 3: no ♯
 30 S 2–3: these 2 notes were added as an afterthought
 31 S 2–3: these 2 notes were possibly added as an afterthought (see *inversus*)
 31 A 5–33 A 1: Ms damaged, hard to read
 46 S 2–5: these 4 notes were originally: rest, 3 “eighth notes” F, G, E
 46 A 1–4: not dotted in any of the 4 *rectus* versions; in printed a3 *inversus* the dots are missing but 2nd and 4th notes are sixteenth notes
 46 B 1–2: 2 sixteenth notes in all 4 *rectus* versions, but 2 thirty-second notes in printed a3 *inversus*
 49 B 2–3: these 2 notes were added as an afterthought
 59: no fermate
 60 2nd half of bar: damaged (at edge of page), all voices
 68 S 6: no *tr* (but present in *inversus* and printed edition)
 71: no fermate.

Inversus:

- 10 A 2–3: these 2 notes were added as an afterthought
 11 B: no *tr*
 21 S 1–6: originally: “quarter note” A, “eighth notes” G, A, F; altered by Bach to print reading
 26 A 3: *b* absent; present on 4th beat
 30 A 2–3: these 2 notes were added as an afterthought
 31 A 2–3: these 2 notes were added as an afterthought
 40 A 5–8: not dotted, but dotted in *rectus* and print
 41 A 4–5: not dotted
 46 A 2–5: these 4 notes were originally: rest, 3 “eighth notes” F, E, G
 46 B 1–4: not dotted; 2nd and 4th notes sixteenth notes in print, but the dots are missing
 48 B 7: orn. is ♯
 49 S 2–3: these 2 notes were added as an afterthought
 52 S 8: ♯
 59: no fermate
 60 A, B, 2nd half of bar: damaged at edge of page
 61 S 5: orn. is ♯
 71: no fermate.

Print Variants:

Rectus:

- 10 B 4–5: tie missing
 21 B 9–10: tie missing
 27 B 2–3: tie missing
 34 B 10: *b* missing
 38 B 7: ♯ missing
 46 A 1–4: not dotted, but see *inversus*
 47 B 1: rest missing
 49 A 2: A, but *inversus* and Mss confirm C ♯
 59 B 1: no fermate
 64 A 4–5: tie missing
 66–67 A: tie missing
 67–68 A: tie missing.

Inversus:

- 49 S 7–8: dotted “quarter note” E, “sixteenth note” F; but *rectus* and Mss show this is wrong
 71 A: no fermate.

Contrapunctus 14

Sources:

- Ms B 3: [no title].
- Print 1751/2: pp. 61–65, *Fuga a 3 Soggetti*; t–s C.

Remarks:

Bach’s sons, immediately after his death, were under the impression that this fugue had never been finished; they appended a note to the first printing explaining that Bach’s last illness had prevented him from completing the piece. Spitta was one of the first to argue that the fugue does not actually belong to *Die Kunst der Fuge*, and several scholars have since proposed rejecting it, on various grounds. It is true that the motto theme does not appear in the surviving portion of the fugue, and in all other pieces in *Die Kunst der Fuge* the motto theme appears in one form or another; but in Cp 8, for example, it appears quite late and so this objection is not conclusive since nothing proves that Bach was not intending to introduce the motto theme at the end. The title in the original edition refers specifically to “3 subjects” (*Fuga a 3 Soggetti*), all of which already have their expositions in the surviving portion of the fugue; this might seem at first to rule out the possible introduction of the motto theme as a

4th theme. But this title is unlikely to be by Bach; titles in the Ms which are in Bach’s own handwriting, and titles in the print which are almost certainly by Bach himself (for the first 12 pieces), are all in Latin; by contrast, titles for which we are fairly sure Bach was not responsible are in Italian. The disparity is striking. Bach’s use of classical Latin and Greek-derived titles is perhaps in emulation of Buxtehude’s 2 “*Contrapunctus*” (see *Preface*), but it is also in keeping with a learned work possibly intended as a third and final offering to the Mizler Society. It is unlikely Bach would have switched to Italian half way through the work; C. P. E. Bach, on the other hand, would more than likely have added titles in Italian when he rapidly tidied the work up after his father’s death. There is thus a strong possibility that the title *Fuga a 3 Soggetti* may not be by Bach at all; its reference to 3 themes may refer only to what C. P. E. Bach actually found when he looked at the fugue, namely 3 subjects, rather than to what J. S. Bach intended the finished fugue to contain.

The motto theme combines perfectly with the 3 existing themes (as Nottebohm first proposed in *Musik-Welt*, 20, 5 March 1881); all 4 themes then start and end at different moments; as Tovey pointed out, this is one of the hallmarks of Bach’s counterpoint. Moreover – and this is surely a decisive point – when the 3 existing themes are combined (as Bach himself does in the lower 3 voices at bars 233–239) there is one gap in the constant flow of eighth-note movement (in the second half of the 4th bar of the combination – see bar 236, ignoring the free Soprano part), but when the motto theme is added to the combination the gap is perfectly filled by its single group of 4 eighth notes (see bars 249 and 266); this, again, is a characteristic of Bach’s counterpoint. (Claims that the first theme may itself already be derived from the motto theme are not compatible with the way Bach’s thematic derivations and transformations actually work.)

It has also been argued that *Die Kunst der Fuge*, without the final fugue,

adds up to 2135 bars, supposedly exactly the same number as volume 1 of *Das Wohltemperierte Clavier*, thus suggesting that *Die Kunst der Fuge* is complete without the additional last fugue. This claim is false, and anyway irrelevant. Such a count, moreover, is based on the assumption that the 2-harpsichord versions of fugue 13 were intended by Bach to be part of the cycle, whereas the evidence firmly indicates that they were not.

Fortunately, many of these tiresome questions have been settled by Butler's important work, which – in one stroke – confirms that the unfinished fugue belongs in the cycle (and must therefore include the motto theme at the end), and indicates its correct place as the 14th in the sequence of fugues. It also suggests the maximum number of bars the missing portion of the fugue could have had since none of the 5 engraved pages contains more than 47 bars, and Bach allowed 6 pages in all for this piece. There are 7 extra bars which appear in the Ms but not in the print; when these are taken into account, the missing portion cannot have been intended to contain more than about 40 bars, at most. (I have added 30.)

Christoph Wolff has plausibly argued (*Current Musicology*, 1975) that the fugue may actually have been finished by Bach, but that the conclusion was lost. It is certainly true that Bach would not have embarked on a huge fugue based on 4 themes without first working out the final combination of the themes; it is therefore almost certain that Bach started work with precisely the combinations which would have appeared on a missing last page.

Wolff's argument for a hypothetical last page (which he calls "fragment X") is also seductive since such a loose sheet could have been at the origin of the oft-

mentioned myth of a further fugue supposedly planned by Bach, which was going to contain 4 themes, all to be inverted. Tovey noted that the themes of Cp 14 do seem to have been constructed with inversion in mind – and the first theme as well as the B-A-C-H theme are already used in inversion by Bach himself. Bach's final page for Cp 14 ("fragment X") could have included some sort of inversion of all 4 themes. Such a sequence of events would go a long way towards explaining the old idea of the mythical "15th fugue", supposedly a mirror fugue with 4 themes.

Tovey also noted, however, that such an inversion of the 4 themes of Cp 14 seems impossible unless the first theme is transposed at the twelfth; a fully convincing solution has still to be found. I have constructed my completion around the 2 usable statements of the final combination of all 4 themes ("usable" in the sense that they fit correctly under the ten fingers in a manner comparable to the rest of the whole work). I have linked these 2 six-bar statements with a short 3-part stretto on the B-A-C-H theme (bars 258–261); this triple stretto has not yet been used by Bach (although he hints at this possibility with the *per arsin et thesin* entry in bars 225–226). He was presumably aware of it, and may have been saving the triple stretto specifically for the climax. The cement I have added around these 3 bricks is designed to maintain the wild impetus of chromaticism which Bach himself unleashed with his signature. I have allowed myself no liberties which cannot be found elsewhere in Bach's late works (such as certain unprepared 7ths). The fifths in bars 248 and 265 (an augmented fifth followed by a perfect fifth) worried Tovey and other commentators. Bach, however, was not worried by such licence, as bars 64 and 167

of the 3-part ricercar from the *Musikalisches Opfer* indicate. Moreover, the dissonant entry of the B-A-C-H theme covers up the irregularity; Bach – who always wrote more for the ear than the eye – was no doubt aware of this.

Ms Variants:

110 B: this bar was originally a whole note D; altered when the following bars were recomposed

112–14: these 3 bars were originally only 2, as in Ex. below (which includes next bar); this version was crossed out and the 3 replacement bars written out in tablature letters at the bottom of the page:



114 S: this bar was originally half note D, half-note rest (with half notes in the T and B as well); the 4 Soprano notes A, A, G, F, were added as an afterthought. The mark which has traditionally been interpreted as a tie between the 2 As is in fact the half-note rest (sitting on the 5th line) from the early version. The 2 As are not tied in the print either. Comparable rests in the T and B have been "ballooned" into half notes and, in the case of the Bass, tied to the previous note

114 T 3: could be read as a B \flat or an A in Ms

130 A: was originally 4 eighth notes, tied G, A, G, F, 2 quarter notes E, D, corrected by hand

144 T 5: was originally half note, altered by hand to quarter note, quarter-note rest

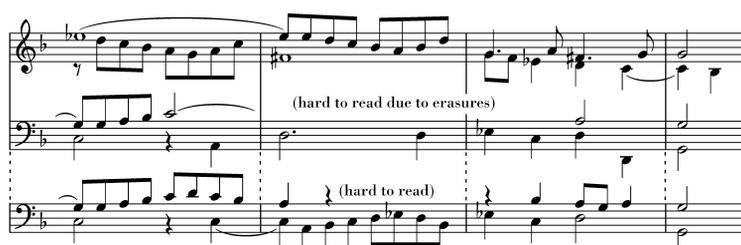
165 T 1: was originally a half note, altered by hand to quarter note, quarter-note rest

190–93 seems originally to have been as in Example 2, but the text is hard to read due to erasures.

209–28: barlines only every 4 half notes; hence the system of half bars used here (see remarks to Cp 1)

217 S: the 2 notes are half notes but nevertheless there is a quarter note

Example 2:



rest between them, implying perhaps that the first note should be a quarter note

222 B 1: was originally half note, altered to quarter note, quarter note rest

239: Ms ends here (6 bars after the ending in the print).

Print Variants

(many dots are missing from the engraving, but have not been mentioned here):

the following ties are missing: 89–90 T, 110 B 1–2, 111 B 1–2, 113–114 A, 189–190 T, 205–206 B, 214–215 B, 216–217 A, 219–220 A, 222–223 A, 224–225 T, 226 T 2–3

32 S 3: ♯ missing

57 S 2–3: 2 quarter notes (beam forgotten)

88 S 3: ♭ missing

95 S, A: for this bar the parts were erroneously switched around; this error is due to the 2-stave original Ms having these 2 crossing parts on the same stave. Such a thematic error proves that Bach did not supervise the preparation of the open score Ms for the engraver, and confirms use of the Ms as main source

114 T: 2 half note As, tied to each other and to the As before and after; clearly a misreading of the Ms

160 B 1: accidental is placed directly on the barline, and looks more like a ♯; Ms clearly gives ♯

186 B 1: ♯ missing

188 A 7: G

192 S 3: ♯ missing

196 T 4: orn. missing

212 T 1: orn. ♯ present (not in Ms); perhaps this was intended for the C♯ in 213?

233: print ends on first beat.

Canon in Hypodiapason

Sources:

1. Print 1751/2: pp. 51–52, *Canon alla Ottava*.
2. Ms A: p. 23, *Canon in Hypodiapason* (cryptic version: top voice only).
3. Ms A: pp. 23–25, *Resolutio Canonis* (both voices).

Remarks:

Bach's title in his autograph score is more likely to be correct than that in the printed edition; not only is it in his own hand, but it is in a classical style, comparable to most of his other Latin titles in *Die Kunst der Fuge* the Italian title in the print was probably added by one of his sons. Moreover, the fact that this piece remains in the short values characteristic of the Ms but not of the print, clearly suggests (as Chailley has pointed out) that Bach himself did not oversee either the engraving of the piece or the preparation of the final engraver's copy; Bach almost certainly would have doubled the note values for the edition. (See remarks to Cp 8. The canon is printed in doubled notation in Chailley's edition.)

The Ms gives the Canon twice, in cryptic form (on one stave), and resolved (on two staves). The notes in bar 3 (each time they occur throughout the piece) are given in the cryptic version as dotted eighth notes, with staccato dots, whereas in the *resolutio* they are given as eighth notes followed by sixteenth-note rests, but without staccato dots; for Bach, the rest was thus equivalent to the staccato dot. The print, however, gives eighth notes and sixteenth-note rests, but still includes the staccato dots, a notational tautology. Apart from this, the main differences between the versions concern the ornaments, which are not quite consistent in any version.

Ms Variants:

Cryptic Version:

3 S: dotted eighth notes with staccato dots (and also on subsequent appearances)

4 S 1: orn. is ♯

9 S 5: no ♯

11 S 1: no orn.

12 S 1: orn. present

13 S 1: orn. is *tr*

22 S 7: no orn.

28 S 1: no orn.

37 S 4: orn. is ♯

44 S 1: no orn.

50–1 S: no slurs

60 S 1: dotted eighth note without staccato dot

65 S 4: no orn.

66 S 4: orn. is *tr*

74 S 1: appears to have been originally B♭, but corrected to G and confirmed with a tablature letter

80 S 1: no orn.

85 S 5: no ♯

89 S 1: orn. is *tr*

98 S 7: no orn.

Resolutio Canonis

(due to the canon, variants in the second voice for the *resolutio* are grouped together with those which occur in the first voice 4 bars earlier):

3 S, 7 B: eighth notes, sixteenth-note rests, no staccato dots (and also on subsequent appearances)

4 S 1, 8 B 1: no orn.

9 S 5, 13 B 5: no ♯s

11 S 1, 15 B 1: no orn.

12 S 1: orn. present; 16 B 1: no orn.

13 S 1: no orn.; 17 B 1: ♯

22 S 7, 26 B 7: no orn.

28 S 1, 32 B 1: no orn.

37 S 4: ♯; 41 B 4: ♯

44 S 1, 48 B 1: no orn.

50–1 S, 54–5 B: no slurs

60 S 1: dotted eighth note without staccato dot

64 B 1: eighth note, sixteenth-note rest

65 S 4, 69 B 4: no orn.

66 S 4, 70 B 4: ♯

74 S 1 (only): appears to have been

originally B♭, but corrected to G and confirmed with a tablature letter

80 S 1, 84 B 1: no orn.

85 S 5, 89 B 5: no ♯s

89 S 1, 93 B 1: ♯

98 S 7, 102 B 7: ♯.

Print Variants:

48 B 1: omission of ornament (found in 44 S 1) is perhaps not an error, but rather due to the otherwise resulting open 4th? The ornament is not found in the Ms at all, either voice

63 B 5: orn. is given as a plain *Trillo*, but see 59 S 5, and Ms readings confirm correct ornament.

Canon alla Decima

Source:

1. Print 1751/2: pp. 53–54, *Canon alla Decima Contrapunto alla Terza*; t-s C¹³.

Remarks:

This is one of the 4 pieces not found in the main autograph and was undoubtedly one of the last items composed for the collection. The title is probably not by Bach himself. At bars 37 B and 76 S (second and third quarter note beats), the 2 little notes probably take their value from the main notes to which they are slurred, i. e. the group should be played as 4 sixteenth notes following an eighth-note rest.

Print Variants:

35 S 5–6: tie missing

37 B 4: slur from B \flat orn. to A is missing

72 B 3: compared to 29 B, 33 S and 68

S it would seem that there is a sixteenth note B \flat missing before this note

79 B 6–7: tie missing between 2 A's.

Canon alla Duodecima**Source:**

1. Print 1751/2: pp. 55–56, *Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta*.

Remarks:

Like the preceding piece, this canon is not found in the main autograph and is undoubtedly one of the last pieces composed for the collection. The title is probably not by Bach himself. The slurs are rather vaguely marked in the edition and it is not always clear how many notes they cover.

Print Variants:

47 B 3: no \natural

78: the final double bar (after “Finale”) has “repeat dots”, of no significance notationally; see commentary to Cp 8.

Canon in Hypodiatessaron**Sources:****Revised version:**

1. Ms B 1: *Canon per Augmentationem contrario motu*.
2. Print 1751/2: pp. 48–50, *Canon per Augmentationem in Contrario Motu*.

3. Ms A: pp. 38–39, *Canon al roverscio et per augmentationem*; t–s C (notated in halved note values, compared to sources 1 and 2, with bars twice as long).

Early Version:

4. Ms A: pp. 32–33, [no title]; t–s C (notated in halved note values, compared to sources 1 and 2) (both voices).
5. Ms A: pp. 33, *Canon in Hypodiatessaron al roversio et per augmentationem, continuus* (notated in halved note values, compared to sources 1 and 2) (top voice only).

Remarks:

There is an early version of this canon, fine in itself, which is so different from the final version as to be virtually a different composition (see sources 4 and 5). It confirms nevertheless that Bach originally had in mind a classical title for this piece, comparable to his original title for the canon at the octave; I have therefore taken the liberty of restoring this.

The main source is Ms B 1; it has a note on the top in the hand of J. C. F. Bach stating “N.B. My late father had allowed the following title to be engraved on the copper plate, Canon per Augment: in Contrapuncto all octava, but he struck it out again on the proof sheet and restored the title as it was formerly” („N.B. Der seel. Papa hat auf die Platte diesen Titul stechen lassen, Canon per Augment: in Contrapuncto all octava, er hat es aber wieder ausgestrichen auf der Probe Platte und gesetzt wie forn stehet“). This would seem to argue against now making any change to the title, but allowing for the fact that a mistake had been made in the first place (the canon is not in counterpoint at the octave) it is evident that Bach – like any proof corrector dealing with metal plates – made the simplest and easiest correction possible: to alter *Canon per Augmentationem in Contrapuncto all octava* to *Canon per Augmentationem in Contrario Motu* only called for the engraver to alter the characters

puncto all octava and replace them by *rio Motu*. It may have been the ease of such a correction that led Bach to abandon his classical *in Hypodiapason*; since all the other canons have titles which indicate the harmonic interval between the first voice and the second, Bach probably intended this canon also to have such an indication in the title.

The 3 pages of this piece were planned by Bach to be on the left-hand, right-hand, and left-hand sides of the book, since he spaced the music to allow for a page turn at the end of the second page (bar 81). The canon was printed right-left-right, thus destroying Bach's plan. As explained elsewhere, Butler has shown that this piece, despite being the first canon in the original edition, was almost certainly intended by Bach to come 4th, and appear on pages 57–59 of the original edition. This view is supported by the research of Koprowski (in *Current Musicology* 1975) on the engraving styles of the different pages in the whole work.

Ms Variants (both sources 1 and 3):

23–4 S, 75–6 B: no slurs

48–51 B: staccato dots missing (source 1); also at bars 100–102 S

54–5 B: slurs missing both Mss

98 B 1–2, 105 S 1–3: Ms 1 badly damaged; these notes are missing.

Additional variants (source 3 only):

Almost all the slurs are absent, except those in bars 49–51 and 101–103.

6 S 3, 58 B 3: no \natural

7 S 2, 59 B 2: this note was added as an afterthought

8 S 3, 60 B 3: \flat

21 S 6, 73 B 6: \natural ; 21 S 8, 73 B 8: \flat

22 S, 74 B: was originally eight “eighth notes” B \flat , A, B \flat , B \natural , C, C \sharp , D, lower D

33 S 4: no \natural (but \natural in 85 B)

36–8 S, 88–9 B: (note values have been doubled): See Example 3

37 B, 89 S: no \sharp 's

51 B 2, 103 S 2: “quarter note”, “quarter note” rest

43 S 7–10, 95 B 7–10: 2 “eighth notes” A, C \sharp

44 S 1, 96 B 1: was an 8ve lower originally, but corrected

44 S 2, 96 B 2: A not B \natural

Example 3:



- 44 S 3–4, 96 B 3–4: tied
 47 S, 99 B: (note values have been doubled): See Example 4
 47 B, 99 S: (note values have been doubled):



- 48–50 B, 100–102 S: staccato dots present
 82–5 S 3: written an 8ve lower, but with annotation in Bach's hand: *ottava alta*.

Print Variants:

- 23–4 S: second and third ornamental notes (F and G) are sixteenth notes but see bars 75–6 B which confirm “eighth note” reading found in Ms. The slur is given only for the first pair of notes, but in 75–6 B all 3 slurs occur. By contrast, the second and third ornamental notes are slurred to their main notes (clearly an engraver's error, placing the slur on the wrong pair of notes, as shown by comparison with 75–6). The ornament should probably be played before the beat since the first main note is itself an appoggiatura
 48–9 B: 2 A erroneously tied!
 48–51 B: the staccato dots are missing; they are only in source 3, the version in halved note values (also applies to 100–102 S)
 82 B: first slur missing; second one starts and ends a note too early.

Appendix:

[Contrapunctus 13] *Alio modo*

Sources:

See sources 3 and 4 for Contrapunctus 13.

Remarks:

The title has caused much controversy, and has led to disagreement about which is the *rectus* and which the *inversus* (as a consequence there is disagreement about in which order the versions should appear). In the original edition the *rectus* was printed after the *in-*

versus, an error no doubt due to the annotation *alio modo* found at the top of the *rectus*. This phrase has always been understood as being the equivalent of the word *inversus*, but *alio modo* has never meant *inversus*. The correct order is also confirmed by the small pagination on top of the autograph sheets (giving the numbers 20 for the *rectus* and 21 for the *rectus*; these 2 numbers continue a pagination found in *Ms A*). The phrase *alio modo*, therefore, belongs indeed on the *rectus*, and cannot refer in any way to the mirror procedure. I suggest that *alio modo* refers rather to the arrangement, with its addition of a 4th, non fugal, voice. This title, being in Latin, may well be Bach's own, even though it only appears in the printed edition.

(In the following variants, reference is to bar, instrument (I, II), voice (S or B), then note in bar; thus 23 II B 2 = bar 23, harpsichord II, left hand, second note.)

Print Variants:

Rectus:

- 6 II B 5–8: 2 sixteenth notes C#, A, followed by 3 sixteenth notes C#, D, E; this was an engraver's misunderstanding of Bach's Ms tie which lies on the A line of the staff
 10–11 II S: tie missing
 21 II S 2: # missing
 26 II S 1: # missing
 27 I S 4: ♯ marked
 31–2 II B: tie missing
 34 II S 4: ♭ missing
 37–8 I B: tie missing
 49 I S 1–3: slur present
 49 II S 2: # missing
 58 II S 3: # missing
 59 I B 1: eighth note, without extra rest
 60 II S 4–8: eighth note tied to eighth note, 3 sixteenth notes
 62 I B 1: 8ve higher (understandable misreading of Ms)
 64 II S 4–5: tie missing.

Inversus:

- 4–5 II B: tie missing
 7 I S 4–6: slur missing

- 13 II B 1: note also has quarter note tail, like next note, missing from Ms, but see bar 15
 21 I S 7–8: tie missing
 29 I B 8: ♭ missing
 30 II B 1–4: third higher
 31 II B 1–3: G, F, E (♭ missing), as in Ms, but this makes unisons with harpsichord I; the little note-heads are suggested as a correction
 33 II S 7: orn. missing
 34 I B 1–2: tie missing
 39 II B 1: ♭ missing
 41–2 II S: tie missing
 45 I S 2: E, despite D in 3-part version; see also the *inversus* of this arrangement
 45 II S and 47 I S 1: sixteenth-note rest missing
 46 I B 1: # missing
 46 I B 3: A, but see 3-part version and *rectus* of this arrangement
 50 II S 1: # missing
 56 I B 4: # missing
 59 II S, B: orn. missing
 60 II S 7, 10: ♯ and # missing
 61 I S 5: orn. missing
 63 I B 4–5: tie missing
 64 II S 3–4: #, ♯ missing
 67 II S 8–10: D, E, F; but F, E, D in Ms and 3-part version
 68 II B 2: # missing.

Bibliography

- J. S. Bach: *Die Kunst der Fuge BWV 1080; Autograph, Originaldruck Faksimileausgabe* (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke; herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Band 14), (Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, [1979]).
 Gregory Butler: *Ordering problems in J. S. Bach's "Art of Fugue" Resolved*, *The Musical Quarterly*, Winter 1983, vol. LXIX, p. 44.
 R. Koprowski: *Bach's "Fingerprints" in the engraving of the Original Edition* (in Chr. Wolff, ed., *Seminar Report: Die Kunst der Fuge*), *Current Musicology*, XIX, 1975, pp. 47–77.
 Gustav M. Leonhardt: *The Art of Fugue: Bach's last harpsichord work* (The Hague, Martinus Nijhoff, 1952).

Example 4:



George Stauffer: *Bach as reviser of his own keyboard works*, *Early Music*, XIII, May 1985, pp. 185–98.

Donald F. Tovey: *A companion to "The Art of Fugue"* (London, Oxford University Press, 1931, reprint 1974).

Wolfgang Wiemer: *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian*

Bachs Kunst der Fuge: Untersuchungen am Originaldruck (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1977).

Christoph Wolff: *The Last Fugue: Unfinished?* (in Chr. Wolff, ed., *Seminar Report: Die Kunst der Fuge*), *Current Musicology*, XIX, 1975, pp. 47–77.

Christoph Wolff: *Zur Entstehungsgeschichte von Bachs 'Kunst der Fuge'*, Ansbach, 1981, congress report, pp. 77–88.

Paris, autumn 1989
Davitt Moroney