

---

Johann Christian  
**BACH**

---

Concerto (Rondo) in F

Carus-Bach-Ausgaben



Carus 38.501

---

PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 

---

Johann Christian  
**BACH**

---

**Concerto (Rondo) in F**  
per due Violini, Basso ed Organo

herausgegeben von / edited by  
Wilhelm Krumbach

Bach-Ausgaben

Johann Christian Bach · Ausgewählte Werke  
Orchesterwerke und Konzerte

Partitur / Full score



Carus 38.501

---

PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# Vorwort

Einen Beitrag zur Orgelmusik würde man wohl von keinem der vier großen Söhne Johann Sebastian Bachs weniger erwarten als von Johann Christian, dem jüngsten – dem *italienischen* und *Mailänder*, dem *englischen* und *Londoner*, dem *welschen*, dem *galanten Bach*. In das starken Schwankungen unterworfenen Bild<sup>1</sup>, das sich die Mit- und Nachwelt von seinem Wirken, Wesen und Werk gemacht hat, scheint sich eine gründlichere Beschäftigung mit dem königlichen Instrument des Vaters nur schwer einfügen zu wollen – wie überhaupt Johann Christian im Kreise seiner Brüder allzu gern als das Weltkind inmitten der Propheten angesehen worden ist.

1735 zu Leipzig geboren, war er schon für seine Zeitgenossen *mehr ein Zögling seiner Brüder und des Weltlaufs*<sup>2</sup> als Schüler und künstlerischer Erbe seines Vaters. Weiter als die Brüder entfernte er sich in seiner Entwicklung von dem Vorbild, das ihnen die Kunst und Persönlichkeit Johann Sebastian Bachs ebenso großartig wie unzeitgemäß gegeben hatte: „*So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accomodation in den Genus des Seculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, – hat wohl noch niemand wie dieser Bach gehabt*“, bemerkte schon der vier Jahre jüngere Chr. Fr. D. Schubart<sup>3</sup>. Und doch hat Johann Christian Bach<sup>4</sup> diesen Genius seines Jahrhunderts musikalisch mitgestaltet wie nur wenige seiner Zeitgenossen, von denen die sensibleren sehr wohl verspürten: *Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmacks schimmert immer der Riesegeist seines Vaters durch*<sup>5</sup>. Ihm verdankt auch der jüngste Sohn die ersten, prägenden künstlerischen Erfahrungen, die Grundlagen seiner musikalischen Bildung<sup>6</sup> – und eine Unterweisung im Orgelspiel, die zu Hoffnungen berechtigt haben mag. Denn aus welchem anderen Grund hätte der Vater ausgerechnet Johann Christian sein Orgel-Übungsinstrument, 3. *Clavire nebst Pedall . . . bey Lebzeiten . . . geschenkt*<sup>6</sup> haben sollen?

Von Carl Philipp Emanuel, der ihn nach des Vaters Tod zu sich ins friderizianische Berlin geholt hatte, um ihn *im Klavier und der Komposition vollkommen zu machen*<sup>7</sup>, trennt sich der undzwanzig Jahre jüngere Stiefbruder schon bald. Nachdem sich auch schon daselbst durch verschiedene Kompositionen mit Beyfall gezeigt<sup>7</sup>, wendet sich Johann Christian (oder 1756, wir wissen es noch immer nicht ganz *vera patria della musica* zu. In Mailand findet er zügigen Mäzen in dem Cavaliere Conte Agostino L. Bologna seinen *wahren Lehrmeister* in P. . . Giamb

Martini<sup>8</sup>, bei dem er nicht nur *sich schnell die leichte Schreibmanier der Italiener aneignet*<sup>9</sup>, sondern vor allem gründliche Kenntnisse im strengen Stil, der *perfetta musica* der Alten erwirbt. Hatte er sich bis dahin vorwiegend der Klavierkomposition in Sonaten und orchesterbegleiteten Konzerten gewidmet, so machen nun zahlreiche Kirchen- und Instrumentalwerke den Namen des *Signor Bach di Milano* rasch und weithin bekannt. So dürfte es Johann Christian Bach nicht nur einflussreicher Protektion, sondern viel mehr noch seinen außerordentlichen musikalischen (und eben auch besonderen organistischen) Fähigkeiten zu verdanken gehabt haben, daß er 1760 in das keineswegs unbedeutende Amt eines Mailänder Domorganisten berufen wird. Hat er in ihm tatsächlich nur *einen netten kleinen Posten und einen vorzüglichen Rückhalt fürs Alter* gesehen<sup>10</sup> – oder nicht vielleicht doch auch Verpflichtung und <sup>11</sup> *Laß*, sich, den Erwartungen der Öffentlichkeit entsprechend <sup>12</sup> *entsprechend* gelegentlich auch kompositorisch mit dem ihm <sup>13</sup> *in* Instrument auseinandersetzen?

Gleichwohl richtet sich sein Hauptint In Turin und Neapel erringt Johan Bühnenerfolge, die ihm die Weg Land der Musik (oder vielmehr übersiedelt er, als präsum wohl noch in Italien Konzerten, *wunder* einem fast ganz im Druck erscheinend seinem f Markte un' r Ru. lanni. (176) und Paris (1779). Zeigt seine Erfolge sind blendend, sein universal, wenn auch Carl Philipp atthias Claudius äußert, seines Bruders *in ein und füllt es, läßt aber das Herz leer*<sup>12</sup> sal ist am Ende, für etwas Selbstverständliches den<sup>13</sup>

ch als seine Opern oder Sinfonien sind es die Werke für mit Klavier<sup>14</sup> – das Cembalo zunächst, dann immer stärker den Hammerflügel als moderne Alternative –, die Johann Christian Bachs Namen dem europäischen Publikum bekannt gemacht und das geschichtliche Bild seiner Kunst im Bewußtsein der Mit- und Nachwelt geprägt haben. Von etwa 60 Sonaten und Solostücken<sup>15</sup> über ca. 80 Kammerkompositionen mit *obligatem Clavier* (in mannigfach wechselnden Besetzungen vom Duo bis zum Sextett) spannt sich der Bogen bis hin zu fast 40, zunächst nur von Streichern, später auch zusätzlichen

<sup>1</sup> Susanne STARAL, *Johann Christian F* Die Musikforschung XXVI, 1973, 21.

<sup>2</sup> Johann Friedrich REICHARDT mitgeteilt auch in: *Bach-Dok Johann Sebastian Bachs 17* Kassel, Leipzig &c. 1972,

<sup>3</sup> Christian Friedrich D Tonkunst, Wien 1969), 201.

<sup>4</sup> Zur Biographie Bach, 2 London weiter' 445 2'

<sup>5</sup> einschlägigen lexikalischen Literatur . . . , daß Joh. Chr. Bach Er- a von Joh. Elias Bach, Joh. Schneider n habe, gibt es kaum ausreichende Beweise.

.nd. .175r . . . eilung der Hinterlassenschaft J. S. Bachs am . . . Dokumente I, *Fremdschriftliche und gedruckte . . . ns-geschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750* . . . mann und Hans-Joachim Schulze), Kassel, Leipzig &c. 3, 498 ff., insbes. 504.

<sup>7</sup> Erl. wig GERBER, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonküns . . . I. Theil*, Leipzig 1790 (photomech. Ndr., hg. Othmar Wessely, Graz 1977), Sp. 83 ff.

<sup>8</sup> Zu Joh. Chr. Bachs und Ag. Littas Briefwechsel mit P. Martini vgl. Anne SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An annotated Index*, New York 1979, Nr. 303–334 bzw. Nr. 2762–2768. Die wichtigsten Briefe Joh. Chr. Bachs in engl. Übersetzung bei Charles Sanford TERRY,

<sup>9</sup> Hugo RIEMANN, *Die Söhne Bachs*, in: *Präludien und Studien III*, Leipzig 1901, 182.

<sup>10</sup> So äußert sich, wohl etwas neidisch, Conte Ag. Litta, zitiert nach Karl GEIRINGER, a.a.O., 448.

<sup>11</sup> Hans ENGEL, *Das Instrumentalkonzert I*, Wiesbaden 1971, 270.

<sup>12</sup> Zitiert nach Walter HAACKE, *Die Söhne Bachs*, Königstein/Taunus 1962, 39.

<sup>13</sup> Percy M. YOUNG, a.a.O. (s. Anm. 4), 294.

<sup>14</sup> Eine Übersicht über diesen Schaffensbereich gibt Charles Sanford TERRY, a.a.O., in seinem themat. Werkverzeichnis.

<sup>15</sup> Dazu Ilse Susanne BAIERLE (-STARAL), *Die Klavierwerke Johann Christian Bachs*, Wien 1974 (Dissertationen der Universität Graz. 24.).



Bläsern (zum Teil *ad libitum*) begleiteten Klavierkonzerten<sup>16</sup>. „Der gefälligste, einnehmendste Gesang, verbunden mit geschäftiger und lebhafter Instrumentalbegleitung zeichnet diese Werke aus und macht sie zu Lieblingsstücken . . . in den Konzerten jeder Nation. Eben so hat das naive Tändelnde, die lebhafteste Freude, welche durchaus in seinen Klavierwerken herrscht, den Beyfall beyder Geschlechter jeder Nation ihm zu eigen gemacht. Nicht so bald war eins seiner Werke erschienen, als es auch die Hände der Liebhaber allgemein beschäftigte. Und so kann man mit Grunde behaupten, daß ihm vorzüglich der stärkere Anwachs der Klavierliebhaber und Liebhaberinnen in unsern Tagen zuzuschreiben ist“ – das ist, von E.L. Gerber<sup>17</sup> 1790 formuliert, das allgemeine Urteil der Zeit über diesen Schaffensbereich des jüngsten Bach-Sohnes, von dem zweifellos die stärksten Wirkungen auf die Mit- und Nachwelt – bis hin zu Mozart<sup>17</sup> – ausgegangen sind.

Die Gattung des Klavierkonzerts steht bei Johann Christian Bach zeitlebens im Brennpunkt des kompositorischen Interesses. Sie ist für die Ausbildung seines persönlichen Stils von zentraler Bedeutung. Schon in den Berliner Jugendjahren hat er sich mit ihr sehr intensiv auseinandergesetzt, ohne sich ganz der eigentümlichen Empfindsamkeit Carl Philipp Emanuel aufzuschließen. Auf eines der mit zahlreichen eigenen Korrekturen übersäten Autographe<sup>18</sup> jener Zeit setzt er die für sein Persönlichkeitsbild so aufschlußreiche Bemerkung: „Ich habe dieses Conc.(ert) gemacht, ist das nicht schön?“. Diese Gattung ist der Punkt, wo Johann Christian wohl am entschiedensten – und vielleicht am unmittelbarsten – an die Kunst seines Vaters anknüpft. Denn die Entstehungsgeschichte des Klavierkonzerts ist an eine einzige Person gebunden, an die Johann Sebastian Bachs<sup>19</sup>. Die Begegnung mit Padre Martini (der sich gerade in den späten 1750-er Jahren ebenfalls mit dieser Gattung beschäftigt hat) und überhaupt mit der Musik Italiens mag die entscheidenden, weiterführenden Impulse vermittelt haben. Sie führen zu einer Auffichtung des Orchestersatzes (unter Verzicht auf die in den Berliner Werken auffallend prägnant ausgebildete Viola-Partie), zu einer gewissen Einebnung des Solo-Tutti-Gegensatzes und einer stärkeren Verknüpfung von konzertanter Partie und orchestraler Begleitung in der wohl aus der Kammermusik übernommenen „durchbrochenen Arbeit“, zu einer formalen Annäherung an den sich ausbildenden Sonatensatz- und Rondo-Typus klassischer Prägung, zu einer neuartigen Kantabilität des Soloinstrumentes, die unter dem Eindruck der italienischen Opern-Arie steht und schließlich das für Johann Christian Bachs individuelle Musiksprache charakteristische „singende Allegro“ mündet, an welchem Mozart (zuerst in seinen Konzert-Bearbeitungen Johann Christian Bachscher Sonaten, KV 107, um 1770/71) anknüpft. So hat Johann Christian Bach die von seinem Vater geschaffene Gattung des Klavierkonzerts tiefgreifend in die Klassik weitergegeben, ja geradezu die *Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens* als Wandlungsprozess – vielleicht John

tendste kompositorische Leistung – hat sich vor allem in den Mailänder Jahren vollzogen und war bei der Übersiedlung nach London in den 6 Konzerten op. I weitgehend abgeschlossen. Am Gattungsbild des Klavierkonzerts haben Johann Christian Bachs spätere Werke – die *Sei Concerti* op. VII (London 1770), die beiden bei Hartknoch (Riga, um 1771) erschienenen Konzerte und die letzte Sammlung op. XIII (London 1777) – nichts Wesentliches mehr verändert, auch wenn sie manches formale und inhaltliche Detail reicher ausbilden<sup>21</sup>.

In diesem Rahmen stehen auch die hier erstmals im Neudruck vorgelegten drei Orgelkonzerte von Johann Christian Bach. Die handschriftlichen Quellen zu unserer Ausgabe, drei von gleicher Hand herrührende Stimmensätze aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, befinden sich unter den Signaturen und mit den Titeln (auf der Solostimme)

- 679.14 *Concerto Rondo / à / Organo / Con 2 Violini / é / Basso / in F // Del Sig<sup>te</sup> Bach.*
- 679.15 *Concerto à Organo / Con 2 Violini / é / Basso / in B. // Del Sig<sup>te</sup> Bach.*
- 679.19 *Concerto à Organo / Con 2 Violini / in E B. // Del Sig<sup>te</sup> Bach.*

im Besitz der Musikbibliothek des Benediktinerstifts Einsiedeln/Schweiz<sup>22</sup>, in deren reichen Beständen Johann Christian Bachs bekanntermaßen einen besonderen Platz einnimmt. Kaum anderswo ist sein Gesamtwerk so vollständig und geschlossen in zeitgenössischen Sammlungen repräsentiert, vor allem aber die drei Orgelkonzerte, die im Jahre 1770 in Einsiedeln in einem vergleichbar reichhaltigen Bestand vorliegt<sup>23</sup>. Gerade zu Mailand, wo sich die Kontakte – einmal durch die Einsiedler Kloster-Konventualen, zum anderen über die Kontakte der Einsiedler Jesuiten gegründet, seit 1770 in Bellinzona<sup>24</sup> – zum Musikzentrum der Urkantone und Instrumentalmusik in der Schweiz und weiter nach Italien und Frankreich hin ausbreiteten, auch die Manuskripte der Orgelkonzerte von Johann Christian Bachs gehören, ist freilich die Einsiedler Klosterbibliothek die Quellen bieten keinerlei Angaben zur Entstehung, ihren Schreibern oder dem Namen der Werkstücke oder der Umstände, die die Entstehung des Solo-Instrumentes auf das in Oberitalien wie in Deutschland allgemein übliche, insbesondere aber für das italienische Orgelkonzert (z.B. bei Giuseppe Sammartini)<sup>25</sup> charakteristische „Kirchentrio“ begrenzt ist, können keine

<sup>16</sup> Zu Joh. Chr. Klavierkonzerten vgl. die *Entstehung und Entwicklung des Klavierkonzerts* von Hans Engel, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, N. 14, 1971, Sp. 146 ff.; Heinrich Petersen, *Die Instrumentalmusik seit 1700*, 1971, S. 146 ff.; Hans Engel, *Die Klavierkonzerte von Mozart bis Brahms*, 1971, S. 146 ff.; Hans Engel, *Die Klavierkonzerte von Mozart bis Brahms*, 1971, S. 146 ff.; Hans Engel, *Die Klavierkonzerte von Mozart bis Brahms*, 1971, S. 146 ff.

<sup>17</sup> E.L. Gerber, *Die Kunst des Klaviers*, 1790, S. 146 ff.; Hermann Abert, *W.A. Mozart*, 1925, S. 146 ff.; Hermann Abert, *W.A. Mozart*, 1925, S. 146 ff.; Hermann Abert, *W.A. Mozart*, 1925, S. 146 ff.

<sup>18</sup> Vgl. Hans Engel, *Die Klavierkonzerte von Mozart bis Brahms*, 1971, S. 146 ff.

<sup>19</sup> Vgl. Hans Engel, *Die Klavierkonzerte von Mozart bis Brahms*, 1971, S. 146 ff.

<sup>20</sup> Hans Engel, *Die Klavierkonzerte von Mozart bis Brahms*, 1971, S. 146 ff.

<sup>21</sup> Karl Geiringer, a.a.O., 471 ff.

<sup>22</sup> Rita Benton (ed.), *Directory of Music Research Libraries II* (RISM, Series C, 2), Iowa City / Kassel 1970, 31.

<sup>23</sup> Vgl. dazu die Fundort-Nachweise des thematisierten Werkverzeichnisses bei Charles Sanford Terry, a.a.O.

<sup>24</sup> P. Pirmin Vetter, Art. *Einsiedeln*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, III, Kassel 1954, Sp. 1199 ff.

<sup>25</sup> Davon berichtet die Einsiedler Kloster-Überlieferung – lt. mündlicher Mitteilung von P. Kanisius Zünd, dem langjährigen Betreuer der Musikbibliothek – die durch archivalische Nachweise freilich zu verifizieren bleibt.

<sup>26</sup> Franz Josef Kienberger, *Studien zur Geschichte der Messenkomposition der Schweiz im XVIII. Jahrhundert*, Freiburg/Schweiz 1968 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft. 8.), 28 ff.

<sup>27</sup> Schriftvergleiche, die möglicherweise zu seiner Identifizierung führen könnten, müßten wohl das gesamte Material der Johann-Christian-Bach-Quellen und weitere Einsiedler Manuskriptbestände einbeziehen. Dazu fehlen indes alle Vorarbeiten.

<sup>28</sup> Seine 1754 posthum als Opus IX in London veröffentlichten Orgel/Cembalo-Konzerte stehen nicht in der Händel-Nachfolge seiner Wahlheimat, sondern ganz in den Stiltraditionen Oberitaliens. Vgl. dazu die Neuausgabe des *Concerto I* (A-Dur) durch Hedda ILLY in: *Hortus Musicus* 196 (Kassel 1971)

schlüssigen Hinweise geben; doch hätte sich für Johann Christian Bach in seinem Mailänder Organistenamt zweifellos am ehesten Anlaß für Kompositionen dieser Art geboten. In ihrem einsätzigen Allegro-Charakter stehen diese Werke jedenfalls in einer gewissen Parallele zu Mozarts gleich besetzten, wenn auch im Solopart weit weniger konzertant ausgebildeten Salzburger Kirchensonaten, deren Gestaltung man wohl zu Recht als *künstlerischen Niederschlag von Eindrücken . . . von seiner ersten Italienfahrt*<sup>29</sup> ansehen darf, wenn dort auch keine unmittelbaren kompositorischen Vorbilder in Überlieferung greifbar werden. So könnten diese drei Orgelkonzerte Johann Christian Bachs im Mailänder Domgottesdienst sehr wohl als *Sonata all'Epistola* zwischen Epistel und Evangelium gedient haben.

Alle derartigen Mutmaßungen werden freilich dadurch relativiert, daß sich diese drei Orgelkonzerte notengetreu, wenn auch in der Begleitung durch 2 Oboen und 2 Hörner *ad libitum* bereichert, als Sätze in Johann Christian Bachs zuerst 1777 bei John Welcker in London erschienenem Opus XIII

*A third sett of six concertos for the harpsichord, or piano forte, with accompaniments for two violins and a bass, two hautboys and two french horns ad libitum*<sup>30</sup>

wiederfinden, dessen von Hummel (Den Haag/Berlin) veranstalteter Nachdruck sich übrigens ebenfalls in Besitz der Musikbibliothek des Stifts Einsiedeln (Signatur 673.2) erhalten hat. In dieser zweifellos populärsten und am weitesten verbreiteten Sammlung Johann Christian Bachscher Klavierkonzerte begegnen

*Concerto Rondo F-Dur* als 2. (=letzter) Satz von Op. XII, Nr. 3  
*Concerto B-Dur* als 1. der 3 Sätze von Op. XIII, Nr. 4<sup>31</sup>  
*Concerto Es-Dur* als 1. der 2 Sätze von Op. XIII, Nr. 6.

Gleichwohl berechtigt dieser Umstand nicht ohne weiteres zu der Annahme, daß es sich bei den vorliegenden Orgelfassungen um nachträgliche Bearbeitungen der entsprechenden Klavierkonzertsätze von fremder Hand, oder genauer: um ihre Inanspruchnahme für die Orgel unter dem (vom Klangbild her einleuchtenden) Verzicht auf die *ad-libitum*-Bläser handelt. Denn mit kaum weniger triftigen Gründen könnte man auch davon ausgehen, daß Johann Christian Bach – zumal in der hedonistischen Lebensauffassung und spürbar nachlassenden Schaffenskraft seiner späteren Jahre – gelegentlich auf ältere, ihm wohlgelungen scheinende und noch nicht publizierte Arbeiten zurückgriff, um sie in den Kontext neuer Werke einzufügen, ganz so, wie ja auch sein Vater Johann Sebastian Bach nach 1739 entstandenen Cembalokonzerten auf Sinfonien aus den Jahren 1726–1728 zurückgegriffen. Gegen eine Priorität der Orgelfassungen dieser Konzertsätze weder der geforderte Manualumfang vor dem Hintergrund der italienischen (und übrigens auch der französischen) Orgelzeit verfügbar war, noch das instruktive, das sich, so „klavieristisch“ es auch anmuten mag, doch vollständig (und europäischen) Orgelstimmungen Frage, die sich ganz ähnlich bei den interdependenzen zwischen Klavierkonzerten und Orgelkonzerten Johann Christian Bachs ändern müssen. Das ändert nichts an der Tatsache, daß diese Orgelkonzerte, die auf so anmutig wie die Klavierkonzerte von Johann Sebastian Bachs, die auf so anmutig wie die Klavierkonzerte von Haydns oder Antonio Salieris

Unsere Ausgabe folgt dem sehr korrekt und von musikalisch erfahrener Hand niedergeschriebenen Text der Einsiedler Quelle. Zu Vergleichszwecken wurde in einigen wenigen Zweifelsfällen der Welcker-Druck des Op. XIII beigezogen. Die Bezeichnung der Dynamik und Artikulation wird in der Quelle erst in der Synopse aller *partes* vollständig: Dies zeigt einmal mehr, wie aufmerksam im 18. Jahrhundert auch die Accompagnisten aufeinander und auf den Concertisten gehört haben. Alle Ergänzungen des Herausgebers sind im Druckbild deutlich erkennbar, Abweichungen vom Text der Vorlage im Kritischen Bericht verzeichnet. Aus ihm ist auch zu ersehen, wo die Neuausgabe in der heute üblichen Weise ♪ und ♫ als lange bzw. kurze Vorschläge unterscheidet, während ihre Notation in den Einsiedler Manuskripten wie im Welcker-Druck (und überhaupt in den Quellen jener Zeit) oft bunt und willkürlich durcheinanderläuft<sup>33</sup>. *Tutti*- und *Solo*-Partien sind in der Vorlage wie in der Edition durch Hinweise gekennzeichnet; sie mögen der heutigen Musizierpraxis entsprechend vor allem bei stärkerer Streicherbesetzung als Aufforderung zu einer Reduzierung des *Ripieno* bei der Begleitung der Solopassagen verstanden werden. Der Generalbaß ist in der Originalstimme in der Quelle sorgfältig beziffert, im Druckbild sogar weitgehend (nämlich bis auf das Schließen des F-Dur-Konzert teilweise ausgeschriebener) vom Herausgeber im Kleindruck interpretiert nach Belieben und Gelehrsamkeit sollte<sup>34</sup>. Seiner Fantasie bleibt die Stelle – z. B. *Concerto B-Dur* T. 76, T. 151 – kleine Kapitel improvisatorisch einzufügen, auch die in der Quelle nicht angeführten, sondern aus dem historischen Fingersatz und Fingerzeige

Die Wahl der Orgelstimme wird sich am Begriff der *ad libitum* und mäßigen. Sangleichheit der Orgelstimme sind wichtiger als die in der Quelle nicht angeführten, sondern aus dem historischen Fingersatz und Fingerzeige hervorgehenden Pastellfärbung jede spitze Schärfe. Brillanz im Klangbild der Orgel mit ihrem klaren, strahlenden *Ripieno* und dem eleganten Farben der *Registri di Concerto* wie den beiden *Flauto in VIII* und *in XII* oder den *Violini*, über die auch Johann Christian Bachs *Clavichordium* Orgel nach den Umbauten durch Carlo *Monteverdi* und Paolo Birago (1730) verfügte<sup>35</sup>.

Dem Herausgeber die angenehme Pflicht, dem Kloster Einsiedeln und seiner Musikbibliothek für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Werke herzlich Dank zu sagen, – und der Hinweis auf jene Bemerkung Leopold Mozarts über Johann Christian Bachs Kunst, die auch diese Werke so treffend charakterisiert: „*Das Kleine ist groß, wenn es natürlich-fließend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt ist. Es so zu machen ist schwerer als alle die den meisten unverständlichen künstlichen Harmonischen progressionen, und schwer auszuführenden Melodeyen. hat sich Bach dadurch heruntergesetzt? – keineswegs! Der gute Satz, und die ordnung, il filo – dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten*“<sup>36</sup>.

Landau/Pfalz, am 200. Todestag Johann Christian Bachs  
 Wilhelm Krumbach

<sup>33</sup> Dazu schon Ludwig LANDSHOFF im Vorwort zu seiner Ausgabe: Johann Christian BACH, *Zehn Klaviersonaten*, Leipzig 1925 (Edition Peters 3831), S. III.  
<sup>34</sup> Zu den Fragen der Generalbaßausführung im Konzert für Tasteninstrumente durch den Solisten vgl. Horst HEUSNER, *Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert*, in: Mozart-Jahrbuch 1967, Salzburg 1968, 165–175.  
<sup>35</sup> Zur Geschichte der Mailänder Dom-Orgeln, deren Disposition zu Zeiten Johann Christian Bachs nur im Umriß zu rekonstruieren ist, vgl. Renato LUNELLI, *Der Orgelbau in Italien*, Mainz 1956, 74 ff.; allgemein (grundlegend) zur Geschichte der italienischen Orgel: Corrado MORETTI, *L'organo italiano*, 2. Milano 1973.  
<sup>36</sup> Brief an Wolfgang Amadeus Mozart vom 13. August 1778 in: MOZART, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe II*, Kassel 1962, 444 (= Nr. 476/Zeilen 80–87).

<sup>29</sup> *Kirchen- und Kammermusik*, in: Deutsche Musikkultur I, hrsg. von Minos E. DOUNIAS in seinem Vorwort zu: JOHANN CHRISTIAN BACH, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Leipzig 1957, S. VII.  
<sup>30</sup> *Journal* 1971, B 282 und die Nachdrucke B 283 – B 297.  
<sup>31</sup> *Journal* Ludwig LANDSHOFF in: Edition Peters 4337 (Leipziger Ausgabe dieses Werk erfuhr auch eine Klavier(solo)bearbeitung durch Johann Baptist HAYDN (1790).  
<sup>32</sup> Dazu zuletzt Werner BREIG, a.a.O. (s. Anm. 20).

KRITISCHER BERICHT

Abkürzungen: Org. = Orgel  
 V. I = Violino Primo  
 V. II = Violino Secondo  
 Vc/B = (Violoncello &) Basso  
 GB = Generalbaß-Bezifferung  
 l. H. = linke Hand  
 r. H. = rechte Hand

Quelle: Stift EINSIEDELN (Schweiz), Musik-Bibliothek, 679.14  
 Handschriftlicher Stimmensatz aus dem 18. Jahrhundert  
 bestehend aus

- a) Solostimme (6p) mit dem Titel:  
*Concerto Rondo / a / Organo / Con 2 Violini / e /  
 Basso / in F // Del Sig<sup>re</sup> Bach.*
- b) *Violino Primo* (lp)
- c) *Violino Secondo* (lp)
- d) *Basso* (lp)

In folgenden Lesarten weicht die Quelle von der vorliegenden  
 Ausgabe ab:

Takt	Stimme	Anmerkung
5	V. II	erste Achtelgruppe
7	V. II	4.–6. Achtel Artikulation irrtümlich
18	V. II	zusätzlich <i>f</i>
26	Org.	r. H. Vorschlag
34	Org.	r. H. Vorschlag

40	V. II	, angeglichen an T. 20, 96, 171
45	V. I	die fünf Achtel stehen auf einem Balken
51	Org.	r. H. fehlt drittes 16tel f''
57, 58	V. II	h irrtümlich vor d' statt h
59	V. II	fehlt h vor h
60	V. I	♩, wohl nicht als Kürzel für Achtel-Auf- teilung (dies stets ♩) zu verstehen, deshalb unterdrückt
63	Org.	r. H.
69	V. II	6.Achtel zuerst e', nachträglich in d' korri- giert
81	V. I	Artikulation 1.–3. Achtel irrtümlich
82	Org.	r. H. Vorschlag
83	V. II	Artikulation 4.–6. Achtel irrtümlich
90	Org.	r. H. Vorschlag
115	V. I	nach einer Viertel-Pause folgt ein Viertel d'', das nachträ- Achtelpause korrigiert v
119	Org.	r. H. fehlt h vor dem 1 <sup>te</sup>
120	Org.	l. H. 4. Note e statt
135	V. II	Zweite Note urs dann in a' ver
137	Org.	r. H. fehlt h
139	Org.	r. H. über sta. en
150	V. II	an T. 15–76
165	Org.	Bo. 15–76

# Preface

Of the four great sons of Johann Sebastian Bach, one would least expect a contribution to organ music from the youngest, Johann Christian, who was known as the *Italian, Milanese, English, London* and the *courtly* Bach. His impact, character and work gave rise to a picture<sup>1</sup> subject to sharp divergencies of opinion, in which a deeper involvement with his father's kingly instrument seems only with difficulty to have become a part. In general, Johann Christian has all too often been considered a child of the world among the prophets in relation to his brothers.

Born 1735 in Leipzig, for his contemporaries he was already "more a pupil of his brothers and of the course of the world" (*mehr ein Zögling seiner Brüder und des Weltlaufs*)<sup>2</sup> than a student and inheritor of his father's art. During his development he distanced himself more than his brothers from the example which Johann Sebastian Bach's art and personality had given them so splendidly though just as unsuitably to the time: "such intellectual flexibility, such adaption to the secular genius, such subjugation of profound theory to the fleeting melody shapes of the time — no one has had this like Bach" (*So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accomodation in den Genius des Seculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, — hat wohl noch niemand wie dieser Bach gehabt*) commented Chr. Fr. D. Schubart, who was four years his junior<sup>3</sup>. And yet Johann Christian Bach<sup>4</sup> influenced the musical portrayal of his century's genius as only few of his contemporaries could, the most sensitive of whom well perceived that "amidst the frivolity of tastes then in fashion the great spirit of his father always gleams through" (*Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmacks schimmert immer der Riesengeist seines Vaters durch*)<sup>5</sup>. His youngest son is also obliged to him for his first impression-creating artistic experiences, the foundations of his music education<sup>5</sup> — and for organ tuition which may well have shown promise. For what other reason would have induced the father to give Johann Christian his own instrument "with three key-boards and pedal . . . during his own lifetime" (*3. Claviere net Pedal . . . bey Lebzeiten . . . geschenckt*)<sup>6</sup> to practise on?

After their father's death, Carl Philipp Emanuel fetor half-brother — 21 years younger than he — to the Frederick the Great. His intention was to "mak in piano playing and composition" (*im Klavier un. Komposition vollkommen zu machen*)<sup>7</sup>. Johann Ch Bach did not remain with him very long

<sup>1</sup> Susanne STARAL, *Johann Christian* in: *Die Musikforschung* XXVI, 1973

<sup>2</sup> Johann Friedrich REICHARDT also in: *Bach-Dokumente III Sebastian Bachs 1750–18* Leipzig etc. 1972, 548.

<sup>3</sup> Christian Friedrich in: *Ästhetik der Tonkunst*, Viennstadt 1969), 20

<sup>4</sup> For a fundame Christian Bach, character Mur

<sup>5</sup> support the conjecture — which lexical literature on the subject — brought up by Joh. Elias Bach, Joh.

of J.S. Bach's estate on 11.11.1750, cf: *Handschriftliche und gedruckte Dokumente Johann Sebastian Bachs 1685–1750* (ed. Werner ns-Joachim Schulze), Kassel, Leipzig etc. 1969, Doc. particular 504.

<sup>7</sup> See GERBER, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonküm. . . I. Theil*, Leipzig 1790 (photomech. reprint, ed. Othmar Wessely, Graz 1977) column 83 ff.

several compositional successes there" (*sich auch schon da-selbst durch verschiedene Kompositionen mit Beyfall gezeigt*)<sup>7</sup> he turned to Italy, the *vera patria della musica*, in 1754 (or 1756, we are still unsure of the exact date). In Milan he found a generous patron in the Cavaliere Conte Agostino Litta, and in Bologna his "true teacher" (*wahren Lehrmeister*) in Padre Giambattista Martini<sup>8</sup>, under whom he not only "quickly acquired the easy Italian style" (*sich schnell die leichte Schreib-maniem der Italiener aneignet*)<sup>9</sup> but above all he gained a thorough knowledge of the preceding generations' strict style of *perfetta musica*. If up to then he had chiefly dedicated himself to piano compositions in sonatas and concertos with orchestral accompaniment, now the numerous sacred and instrumental works quickly began to make the name of *Signor Bach di Milano* widely known. Thus the influential patronage Johann Christian Bach enjoyed could not have been the sole reason for his appointment as the Milan Cathedral organist in 1760, a position by no means insignificant: it is likely that he is indebted to his own extra talents (in particular on the organ). Did he have a "nice little situation" (*einen netten kle-* excellent pension for later in life" (*halt fürs Alter*)<sup>10</sup>, or did he perha a motive for at least occasion? compositions for the instru to public expectation?

Nevertheless, his m-lined opera. In Turin and Nar outstanding stage-successor he to England. In 1762 he ail antly as Handel's successor ail the public by means of a col. rtos, probably for the mor. ighly-finished works in ? ngle. *wunderhübschen, form- ten ganz neuen Genre*)<sup>11</sup>, 1763 as Opus I. Twenty years apparently effortless creativity before his untimely death on New this important emporium of Europe's al business. This period was interrupted only yet significant trips to Mannheim (1772, 1776). Even if in a courtly environment his character ar weaknesses and shady patches, his successes were c, and his reputation was undisputed and universal, ate Carl Philipp Emanuel's observation to Matthias Claudius at his brother's music "falls upon the ear and fills it, but leaves the heart empty" (*fällt ins Ohr hinein und füllt es, läßt aber das Herz leer*)<sup>12</sup>. In the end, Christian suffered the fate of being taken for granted<sup>13</sup>.

The works for and including piano<sup>14</sup> — at first for the harpsi-chord and then increasingly for the pianoforte (Hammerflügel) as a modern alternative — were more responsible than the operas and symphonies for making Johann Christian Bach's

<sup>8</sup> To Joh. Chr. Bach's and Ag. Litta's correspondence with P. Martini cf. Anne SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An annotated Index*, New York 1979, No. 303–334 or 2762–2768. The most important of Joh. Chr. Bach's letters in Eng. translation in Charles Sanford TERRY, loc. cit.

<sup>9</sup> Hugo RIEMANN, *Die Söhne Bachs* in: *Präludien und Studien III*, Leipzig 1901, 182.

<sup>10</sup> Conte Ag. Litta's (probably somewhat envious) remark, taken from Karl GEIRINGER, loc. cit. 448.

<sup>11</sup> Hans ENGEL, *Das Instrumentalkonzert I*, Wiesbaden 1971, 270.

<sup>12</sup> Quoted from Walter HAACKE, *Die Söhne Bachs*, Königstein/Taunus 1962, 39.

<sup>13</sup> Percy M. YOUNG, loc. cit. (see note 4), 294.

<sup>14</sup> For a survey of this area of Bach's works see Charles Sanford TERRY, the catalogue of works loc. cit.

name known to the European public and impressing the historic picture of his art on the consciousness of his own and later generations. From about 60 sonatas and solo pieces<sup>15</sup>, approximately 80 chamber compositions "with obbligato piano" (*mit obligatam Clavier*) – in manifoldly varying settings from duet to sextet – the range extends to almost 40 piano concertos, which were at first accompanied only by strings and later by additional wind instruments (partly *ad libitum*)<sup>16</sup>. "The most pleasing, captivating melody, combined with brisk and vivacious instrumental accompaniment distinguishes these works and makes them favourites . . . in concerts of every nation. The naive playfulness and lively joy, whose strong presence is felt throughout in his piano works, have won him the approval of both men and women of every nation. Hardly had one of his works been published than the hands of the dilettantes were already busy with it. And so one can with good reason claim that the present large increase in the number of amateur pianists is mainly due to him" (*Der gefälligste, einnehmendste Gesang, verbunden mit geschäftiger und lebhafter Instrumentalbegleitung zeichnet diese Werke aus und macht sie zu Lieblingsstücken . . . in den Concerten jeder Nation. Eben so hat das naive Tändelnde, die lebhafteste Freude, welche durchaus in seinen Klavierwerken herrscht, den Beyfall beyder Geschlechter jeder Nation ihm zu eigen gemacht. Nicht so bald war eins seiner Werke erschienen, als es auch die Hände der Liebhaber allgemein beschäftigte. Und so kann man mit Grunde behaupten, daß ihm vorzüglich der stärkere Anwachs der Klavierliebhaber und Liebhaberinnen in unsern Tagen zuzuschreiben ist*) – in 1790 E. L. Gerber<sup>17</sup> thus summed up the contemporary general opinion on this particular area of Bach's youngest son's work, which without doubt had a most pronounced effect on his world and that of later generations, touching even Mozart<sup>17</sup>.

The genre of the piano concerto was the focal point of compositional interest during Johann Christian Bach's whole life. It was of chief significance in the development of his personal style. Already in his early years in Berlin he had worked very closely on it without wholly following Carl Philipp Emanuel's peculiar sensitive style. In one of the autograph scripts of that time, strewn with a number of his own corrections<sup>18</sup>, he wrote the following comment, shedding greater light on his personality: "I have written this concerto, isn't that nice?" (*Ich habe dieses Conc.(ert) gemacht, ist das nicht schön?*). This genre marks the point at which Johann Christian is most firmly – and perhaps most directly – tied to the art of his father. For the history of the original piano concerto "is associated with one person only, i. e. Johann Sebastian Bach" (*ist an eine einzige Person gebunden an die Johann Sebastian Bachs*)<sup>19</sup>. The encounter with P. Martini (who was also occupied with this genre in the 1750's) and with Italian music in general was the decisive, continuously productive enlightening of the orchestra setting (

which in the Berlin works were strikingly and precisely developed) to a certain levelling of the solo-tutti contrast and a stronger nexus of the concertante part and orchestral accompaniment in the distribution of themes over various instruments (*„durchbrochene Arbeit“*), which was probably taken from chamber music; to a formal approximation to the self-developing, classic sonata setting and rondo type; to the solo instrument becoming more melodious in a new way – a feature influenced by the aria in Italian opera and finally becoming the "singing allegro" so typical of Johann Christian Bach's personal musical vocabulary, and which Mozart then adopts (at first in his concerto arrangements of Johann Christian Bach's sonatas, KV 107, in 1770/71). Thus Johann Christian Bach made a radical change in the genre of the piano concerto created by his father, and passed it on to the classical period, actually "laying the foundations for Mozart's and Beethoven's piano concertos" (*Grundlagen für die Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens geschaffen*)<sup>20</sup>. This process of change – perhaps Johann Christian Bach's most significant compositional achievement – took place chiefly during the Milan years, which was almost complete in the 6 concertos op. I when he moved to London. His later works, the *Sei Concerti* op. 10 (1770), the two concertos published by Hartknoch and the last collection op. XIII (London 1771), mark the final developments with regard to details in

Johann Christian Bach's three or four concertos for the first time, are also to be found in manuscript sources to our knowledge. The instrumental parts written in the second half of the 18th century are now shelved under the following shelfmarks and titles:

- 679.14 Con 2 Violini / Bach.
- 679.15 2 Violini / é / Basso / Bach.
- 679.16 Con 2 Violino / et Basso / Bach.

the library of the Benedictine monastery of Einsiedeln<sup>22</sup>, where Johann Christian Bach is known to hold a special place in the history of music. It is hardly anywhere else in the world that his whole work is preserved so extensively and completely in contemporary editions and publications, and above all the music of the 18th century in Italy is extant in a comparatively rich collection<sup>23</sup>. This monastery, with its eminent music library, was kept in close contact with Milan in the 18th century, sometimes through seminarians staying there to study, and at other times through the *Bellenzer Residenz*, the Grammar school in Bellinzona founded by the Jesuits and governed by Einsiedeln after 1675<sup>26</sup>. It was at that time not only Ticino's most important music centre, but moreover a significant reloading point for Italian church and instrumental music on the way to German-speaking Switzerland and lands lying further north. Whether the manuscript of Johann Christian Bach's organ concertos belong to the numerous pieces of music which came to be in the possession of the Einsiedeln monastery

<sup>15</sup> See Ilse Susanne BAIERLE (ed.), *Johann Christian Bachs*, Vienna 1974, p. 24.

<sup>16</sup> To Joh. Christian's piano concertos, see: K. GEIRINGER, *Die Entwicklung des Klavierkonzerts*, in: *Instrumentalkonzerte*, 1906 (Publications of the International Musicological Society, Second Series, 10), Leipzig 1926, p. 163 ff.; Armin DREIER, *Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzerts*, Leipzig 1927, 5 ff.; Hans BREIG, *Das Klavierkonzert*, Leipzig 1928, p. 100 ff. (see also: Hans BREIG, *Die Klavierkonzerte*, Leipzig 1928, p. 100 ff.).

<sup>17</sup> E. L. Gerber, in particular Hermann ABERT, *Die Musik in Deutschland*, Leipzig 1906, p. 100 ff. and Leo SCHRÄDE, *W. A. Mozart*, Bern 1906, p. 100 ff.

<sup>18</sup> See Hans ENGEL, loc. cit., table 18.

<sup>19</sup> Leo SCHRÄDE, *Das Klavierkonzert*, in: *Gattungen der Musik*, Leipzig 1906, p. 100 ff. and Leo SCHRÄDE, *W. A. Mozart*, Bern 1906, p. 100 ff. and Leo SCHRÄDE, *W. A. Mozart*, Bern 1906, p. 100 ff. and Leo SCHRÄDE, *W. A. Mozart*, Bern 1906, p. 100 ff.

<sup>20</sup> Hans ENGEL, loc. cit. 1971 (see note 11), 274.

<sup>21</sup> Karl GEIRINGER, loc. cit., 471 ff.

<sup>22</sup> Rita BENTON (ed.), *Directory of Music Research Libraries II* (RISM, Series C, 2), Iowa City/Kassel 1970, 31.

<sup>23</sup> Cf. list of localities in Charles Sanford TERRY's catalogue, loc. cit.

<sup>24</sup> P. Pirmin VETTER, Art. *Einsiedeln*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, III, Kassel 1954, col. 1199 ff.

<sup>25</sup> The Einsiedeln monastery tradition gives account of this – according to verbal information from P. Kanisius Zünd (+), who was in charge of the Music Library for many years – and it is easily verifiable by archival evidence.

<sup>26</sup> Franz Josef KIENBERGER, *Studien zur Geschichte der Messenkomposition der Schweiz im XVIII. Jahrhundert*, Freiburg/Schweiz 1968 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft. 8.), 28 ff.

through these connections, is not known for sure. For the sources offer no details as to their place and date of origin, or to copyists or possible previous owners<sup>27</sup>.

Nor can the Italian titles to the works give definite indications, or the fact that the accompaniment of the solo instrument is limited to the “Kirchentrio”, which was common in North Italy and South Germany in general, and is especially characteristic of the North Italian organ concerto (e.g. in the case of Giuseppe Sammartini)<sup>28</sup>; though Johann Christian Bach would doubtless have had most motivation for compositions of this kind during his post as Milan Cathedral organist. These works, with their single movement allegro-character, stand at a certain parallel to Mozart’s similar set of Salzburg Church Sonatas (where the solo part is, however, far less concertante), whose creation may rightly be seen as the “artistic upshot of impressions . . . from his first trip to Italy” (*künstlerischen Niederschlag von Eindrücken . . . von seiner ersten Italienfahrt*)<sup>29</sup> although no direct compositional models can be seen. So these three organ concertos by Johann Christian Bach could well have served in the Milan Cathedral worship as the *Sonata all’ Epistola* between the Epistle and the Gospel readings.

Such speculation has naturally been weakened by the fact that these three concertos for organ are again to be found, exactly the same except for the addition of 2 oboes and 2 horns *ad libitum* in the accompaniment, as movements in Johann Christian Bach’s Opus XIII, first published 1777 in London by John Welcker:

*A third sett of six concertos for the harpsichord, or piano forte, with accompaniments for two violins and a bass, two hautboys and two french horns ad libitum*<sup>30</sup>

Incidentally, the reprint of this, undertaken by Hummel (Den Haag/Berlin), has likewise been preserved in the Einsiedeln Music Library (shelfmark 673.2). In what is doubtlessly the most popular and widespread collection of Johann Christian Bach’s concertos, the following compositions occur:

- Concerto Rondo F-Dur* as 2nd (=last movement) of op. XII, No. 3
- Concerto B-Dur* as 1st of 3 movements from op. XIII, No. 431
- Concerto Es-Dur* as 1st of 2 movements from op. XI<sup>7</sup>, No. 6

However, this fact does not immediately warrant the supposition that the available organ versions were later arrangements of the respective piano concertos, or to be regarded as such. It is rather probable that the piano works were taken over for the organ *ad libitum* wind instruments. For it would be reasonable to take it that Johann Christian Bach – especially in view of his hedonistic view of life and the noticeable “lightening” of his potential of his later years – occasionally composed such pieces, in order to introduce them into his church works. His father, Johann Sebastian Bach, had already done so with cantata sinfonias from the

chord concertos in 1739<sup>32</sup>. On the other hand, neither the required compass of manual from contra B♭ to f<sup>33</sup>, which was at that time available on the Italian (and, moreover, on the English) organ, speaks against a precedence of the organ version of this concerto, nor does the instrumental idiom of the solo part which, no matter how “pianistic” it may seem from today’s point of view, nevertheless lies completely within the framework of the Italian and European organ style of those days. And so this question, which can be similarly formulated in the case of the numerous interdependencies between Johann Christian Bach’s opera and sacred vocal composition, must remain unanswered. This alters nothing of the merit and attraction of these concertos, which so gracefully form a bridge between the baroque and classical periods, between organ sinfonias in Johann Sebastian Bach’s cantatas and Wolfgang Amadeus Mozart’s church sonatas, the organ concertos of Leopold Hoffmann, Joseph Haydn or Antonio Salieri.

Our edition follows the very correct text of the Einsiedeln source, written down by a musically experienced copyist. In a few doubtful cases the Welcker print of 1777 has been used for comparison. The dynamic and articulation markings are complete only in the source. The *partes*: this shows again how in the 18th century the accompanists paid such careful attention to the soloist. All editorial additions in the print, textual deviations in the Critical Commentary in the new edition distinguish the new edition from the old. Short appoggiaturas reappear, whereas in the Einsiedeln source they were notated throughout in the solo parts and in this edition they are restored. The original as they appear in the original practice they may be understood as a heavy string instrument. *piano* in the accompaniment. The continuo is carefully figured out (in fact, up to the closing measure of the concerto in F major it is partly included. It is realized in a small engraving as an appendix to be enlarged upon by the performer as he pleases according to his taste<sup>34</sup>. It has also been left to his discretion to improvise small cadenzas or played-out concertos in the appropriate places – e.g. *Concerto in F major*, bar 152, *Concerto Rondo F-Dur* bar 76 and 151. The contemporary fingering written in pencil in the original is also worthy of interest as a document of the performance technique of those days and indications for a true-to-style courtly *toucher*.

The choice of tempo as well as the registration will be determined by the term “song-like allegro”. Melodiousness, charm and a certain finesse are more important than noisy virtuosity, the light, softly radiant pastel colours of the rococo

<sup>27</sup> A comparison would lead to identification and further sources are Christian Bach sources and there has been no preparatory work.

<sup>28</sup> Published posthumously as Opus IX in the style of his adopted country, completely North Italian tradition. Edition of *Concerto I* (A major) by Ludwig Landschoff, op. 196 (Kassel 1971).

<sup>29</sup> *Kirchenisonaten*, in: Deutsche Musikkultur I, ed. by Minos E. DOUNIAS in his preface to: JOHANN SEBASTIAN BACH, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. 1, p. VII.

<sup>30</sup> Kassel 1971, B 282 and the reprints B 283-B 297. Edition by Ludwig LANDSHOFF in: Edition Peters 4337 (Leipzig 1971). This work was also arranged as a piano solo piece by Joseph HAYDN (1790).

<sup>32</sup> See Werner BREIG, loc. cit. (note 19).

<sup>33</sup> See also Ludwig LANDSHOFF in the preface to his edition: JOHANN SEBASTIAN BACH, *Zehn Klaviersonaten*, Leipzig 1925 (Edition Peters 3831), p. III.

<sup>34</sup> To the question of the soloist’s performance of the continuo part in concertos for keyboard instruments cf. Horst HEUSNER, *Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert*, in: Mozart-Jahrbuch 1967, Salzburg 1968, 165–175.

are more pertinent than any pointed sharpness. But brilliance must not be missing when one looks at the Italian Settecento organ's sound image, with its clear, shining and yet so finely set *Ripieno*, and the elegant richness of colour of its classical *Registri di Concerto*, or at the two *Cornetti I<sup>o</sup> & II<sup>o</sup>*, *Flauto in VIII* and *in XII*, or at the *Tromboncini*, which were also available on Johann Christian Bach's Milan Valvassori organ after it had been rebuilt by Carlo Prati (1699) and Paolo Birago (1730)<sup>35</sup>.

And so the pleasant duty remains to the editor to express gratitude to the Einsiedeln monastery and its Music Library for granting permission to publish — and to mention Leopold Mozart's remark on Johann Christian Bach's art, which is also so strikingly characteristic in these works: "What is small becomes great when it is written in a naturally flowing and light manner and when it is composed with precision. To do so is more difficult than to compose artistic harmonic progressions, which are for the most part incomprehensible and form.

melodies which are difficult to play. Did Bach belittle himself thus? — not at all! The good setting and the order, *il filo*— this is what distinguishes the master from the amateur even in the small details" (*Das Kleine ist groß, wenn es natürlich-fließend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt ist. Es so zu machen ist schwerer als alle die den meisten unverständlichen künstlichen harmonischen progressionen, und schwer auszuführenden Melodeyen. hat sich Bach dadurch heruntersetzt? — keineswegs! Der gute Satz, und die ordnung, il filo — dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten*—<sup>36</sup>.

Landau/Pfalz, 200th anniversary of Johann Christian Bach's death

Wilhelm Krumbach  
English translation: Linda Page

<sup>35</sup> To the history of the Milan Cathedral organ, whose specification at the time of Johann Christian Bach can only be sketchily reconstructed, cf. Renato LUNELLI, *Der Orgelbau in Italien*, Mainz 1956, 74 ff.; a general (basic) history of the Italian organ: Corrado MORETTI *L'organo italiano*, 2 Milan 1973.

<sup>36</sup> Letter to Wolfgang Amadeus Mozart dated 13th Aug  
MOZART. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausg.*  
444 (= No. 476/lines 80–87).

### CRITICAL COMMENTARY


Abbreviations:	Org.	=	Organ
	V. I	=	Violino Primo
	V. II	=	Violino Secondo
	Vc/B	=	(Violoncell <sup>o</sup> / Bass)
	GB	=	Continuo
	l. h.	=	left hand
	r. h.	=	right hand




Source: EINSIEDELN monaster  
679.14  
Handwritten set of  
century consisting of  
a) Solo



b) Vi  
/ Con 2  
:l Sigre Bach.


The condition in the following

up of quavers 





7 4-6th quaver articulation erroneously 


18 additional   
26 Org. r.h. appoggiatura   
34 Org. r.h. appoggiatura 

 assimilated to bars 20,  
96, 171  
the five quavers are grouped together  
r.h. third semiquaver f" missing  
erroneously before d' instead of b  
missing before b  
probably not to be understood as  
grammalogue for quaver division (which is  
always ) , therefore omitted

63 Org. r.h. 


69 V. II 6th eighth beat at first e', later corrected to d'



81 V. I articulation 1st-3rd quavers erroneously   
82 Org. r.h. appoggiatura   
83 V. II articulation 4th-6th quavers erroneously   
90 Org. r.h. appoggiatura   
115 V. I a crotchet d" originally following a crotchet rest was later corrected to a quaver rest

119 Org. r.h.  missing before the last semiquaver


120 Org. l.h. 4th note e instead of c

135 V. II originally g', changed into second note a'

137 Org. r.h.  missing before the 10th semiquaver

139 Org. r.h. above 4th quaver  instead of , also assimilated to bars 79, 105

150 V. II tie to bar 151, assimilated to bars 75–76

165 Org. r.h. appoggiatura 



*Concerto Gondo*

*Organo*

*on 2 Violini*

*Joh. Sig. Bach.*

Stift Einsiedeln
679,14
Musik-Bibliothek

**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Johann Christian Bach, Concerto F-Dur für Orgel und Streicher. Titelblatt zur Orgelstimme. Stift Einsiedeln, Musikbibliothek, Einsiedeln, Schweiz. Carus-Verlag, München. Carus 38.501 • natur 67914



A page of handwritten musical notation for an organ part. The score consists of ten staves of music, written in black ink on aged paper. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. A large, diagonal watermark is overlaid across the page, reading "PROBE-PARTITUR" in large, bold, white letters. Below this watermark, smaller text in German and English states: "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag". The Carus-Verlag logo, a stylized 'C' inside a circle, is located at the bottom right of the watermark. The page is identified as "Seite 3 der Orgelstimme" (Page 3 of the organ part).

Das Werk ist folgendes Aufführungsmaterial lieferbar:

Partitur (CV 38.501)

Violine I (CV 38.501/11)

Violine II (CV 38.501/12)

Violoncello / Kontrabass (CV 38.501/13)

PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# Concerto (Rondo) in F

Johann Christian Bach  
1735–1782

**Allegro  
Tutti**

Violino I

Violino II

Violoncello,  
Contrabbasso

Organo

**Allegro  
Tutti**

2

5

6 6 7 6 3 2 6

11

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

6 5  
4 3

17

*p* *f* *p* *f*

4 5  
[6] 3

[4] 5  
6

21

Solo

27

*f*

*f*

*f*

32

*f*

37

*f*

6  
4

3

41

p

46

p

p

50

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

54

58

62

67

72

77 **Tutti**  
p



83

f

f

f

2

88

p

f

p

f

p

6 5  
4 3

93

p

f

6 5  
4 3

97 Solo

Solo

103

109

114

*p* *f* *p*

118

*p*

122

*A*

127

132

136

PROBENPAPIER  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

140

146

151

PROBENPARTE  
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

157

f

6 6 7 6 5 4 3

163

p f

p f

168

p f

p f

6 5

4 3