
Johann Christian
BACH

Concerto in Es

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

Carus Bach-Ausgaben


Carus 38.503

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

Johann Christian
BACH

Concerto in Es

per due Violini, Basso ed Organo

herausgegeben von / edited by
Wilhelm Krumbach

Carus Bach-Ausgaben

Johann Christian Bach · Ausgewählte Werke

Opus 1 · Orchesterwerke und Konzerte

Partitur / Full score



Carus 38.503

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 unterworfenene Bild¹, 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*² 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 Genius 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. Schubart³. Und doch hat Johann Christian Bach⁴ 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 Riesengeist seines Vaters durch*⁵. Ihm verdankt auch der jüngste Sohn die ersten, prägenden künstlerischen Erfahrungen, die Grundlagen seiner musikalischen Bildung⁶ – 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 Pedal . . . bey Lebzeiten . . . geschenkt*⁶ haben sollen?

Von Carl Philipp Emanuel, der ihn nach des Vaters Tod zu sich ins friderizianische Berlin geholt hatte, um ihm *im Klavier und der Komposition vollkommen zu machen*⁷, trennt sich der undzwanzig Jahre jüngere Stiefbruder schon bald. Nachdem sich auch schon *daselbst durch verschiedene Kompositionen mit Beyfall gezeigt*⁷, wendet sich Johann Christian (oder 1756, wir wissen es noch immer nicht genau) *vera patria della musica* zu. In Mailand findet er zügigen Mäzen in dem Cavaliere Conte Agostino L. Bologna seinen *wahren Lehrmeister* in P. . . Giam⁸

¹ Susanne STARAL, *Johann Christian Bach*, Die Musikforschung XXVI, 1973, 211.

² Johann Friedrich REICHARDT, *Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs* J. Kassel, Leipzig & c. 1972, 106.

³ Christian Friedrich SCHUBART, *Lebensgeschichte der Tonkunst*, Wien 1969), 201.

⁴ Zur Biographie *Johann Christian Bach*, 21. (1735–1782); zur Charakteristik *Johann Christian Bach*, München 1958, 44f. *Johann Christian Bach*, Leipzig 1978, 106.

⁵ *Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750* (Hrsg. v. Hans-Joachim Schulze), Kassel, Leipzig & c. 1978, 498 ff., insbes. 504.

⁶ *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler . . . I. Theil*, Leipzig 1790 (photomech. Ndr., hg. Othmar Wessely, Graz 1977), Sp. 83 ff.

Martini⁸, bei dem er nicht nur *sich schnell die leichte Schreibmanier der Italiener aneignet*⁹, 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* gesehen¹⁰ – oder nicht vielleicht doch auch Verpflichtung und die Erwartung, den Erwartungen der Öffentlichkeit entsprechend stets gelegentlich auch kompositorisch mit dem *besten* Instrument auseinanderzusetzen?

Gleichwohl richtet sich sein Hauptint¹¹ in Turin und Neapel erringt Joha¹² Bühnenerfolge, die ihm die We¹³ Land der Musik (oder vielm¹⁴ übersiedelt er, als präsum¹⁵ nach London, wo er sich¹⁶ wohl noch in Italien¹⁷ Konzerten, wunde¹⁸ in¹⁹ im Druck er²⁰ scheinent²¹ Mark²² ur²³ 1776) und Paris (1779). Zeigt²⁴ *galanten* Umwelt deutliche²⁵ Seine Erfolge sind blendend, sein²⁶ and universal, wenn auch Carl Philipp²⁷ athias Claudius äußert, seines Bruders²⁸ *er hinein und füllt es, läßt aber das Herz leer*²⁹ *sal ist am Ende, für etwas Selbstverständliches*³⁰ werden³¹

och als seine Opern oder Sinfonien sind es die Werke für³² mit Klavier³³ – das Cembalo zunächst, dann immer stärker³⁴ nach den Hammerflügel als moderne Alternative –, die Johann³⁵ Christian Bachs Namen dem europäischen Publikum bekannt³⁶ gemacht und das geschichtliche Bild seiner Kunst im Bewußt³⁷ sein der Mit- und Nachwelt geprägt haben. Von etwa 60 Sonata³⁸ und Solostücken³⁹ über ca. 80 Kammerkompositionen⁴⁰ mit *obligatem Clavier* (in mannigfach wechselnden Besetzungen vom Duo bis zum Sextett) spannt sich der Bogen bis hin zu⁴¹ fast 40, zunächst nur von Streichern, später auch zusätzlichen⁴²

⁸ 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, Leipzig 1901, 182.

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

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

¹¹ Hans ENGEL, *Das Instrumentalkonzert I*, Wiesbaden 1971, 270.

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

¹³ Percy M. YOUNG, a.a.O. (s. Anm. 4), 294.

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

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

Bläsern (zum Teil *ad libitum*) begleiteten Klavierkonzerten¹⁶. „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 lebhaft Freude, welche durchaus in seinen Klavierwerken herrscht, den Beyfall beyder Geschlechter jeder Nation ihm zu eigen gemacht. Nicht so bald war ems 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. Gerber¹⁷ 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 Mozart¹⁷ – 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 Emanuels aufzuschließen. Auf eines der mit zahlreichen eigenen Korrekturen übersäten Autographe¹⁸ 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 Bachs¹⁹. 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 Auflichtung 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 Soloinstruments, die unter dem Eindruck der italienischen Opern-Arie steht und schließt das für Johann Christian Bachs individuelle Musiksprache charakteristische „singende Allegro“ mündet, an welchem Mozart (zuerst in seinen Konzert-Bearbeitungen Johann Christian Bach'scher Sonaten, KV 107, um 1770/71) an So hat Johann Christian Bach die von seiner Gattung des Klavierkonzerts tiefgreifend Klassik weitergegeben, ja geradezu die *Klavierkonzerte Mozarts und Beetho* Wandlungsprozeß – vielleicht Jo!

¹⁶ Zu Joh. Chr. Klavierkonzerte. Entwicklung des Klavierkor der Internationalen M 36 ff.; Heinrich Pet strumentalmusik se SCHERING, *Gesch* 146 ff.; Har von Moz konze scha 1077

¹⁷ . . . vor allem Hermann ABERT, Leo SCHRADER, *W. A. Mozart*, Bern

¹⁸ . . . BRECHT, *Das Klavierkonzert*, in: Gattungen . . . Darstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Bern . . . 744–784, hier insbes. 746, sowie Werner BREIG, *Johan. . . an Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts*, in: Archiv f musikwissenschaft XXXVI, 1979, 21–48.

²⁰ Hans ENGEL, a.a.O., 1971 (s. Anm. 11), 274.

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 sich manches formale und inhaltliche Detail reicher ausbildeten²¹.

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^{te} Bach.*
- 679.15 *Concerto à Organo / Con 2 Violini / é / Basso / in B. // Del Sig^{te} Bach.*
- 679.19 *Concerto à Organo / Con 2 Viol / in E B. // Del Sig^{te} Bach.*

im Besitz der Musikbibliothek des Benedikt siedeln/Schweiz²², in deren reichen Bestä Christian Bachs bekanntermaßen einer nimmt. Kaum anderswo ist sein Ges und geschlossen in zeitgenössisch repräsentiert, vor allem aber di Jahre in einem vergleichbar liefert.²³ Gerade zu Maila hochstehenden Musikk Kontakte – einmal r ihrer Konventuale zum anderen üb Bellinzona . . . ins . . . die . . . on Jesuiten ge gründete, sei . . . tigtste Musik zentru . . . aus auch ein bedeutender I . . . en- und Instrumental m . . . prachige Schweiz und weiter nö . . . war. Ob zu den zahlreichen . . . er Verbindungen in den Besitz . . . angten, auch die Manuskripte der . . . Christian Bachs gehören, ist freilich die Quellen bieten keinerlei Angaben . . . er Entstehung, ihren Schreiber oder sitzer²⁷

schon Werktitel oder der Umstand, daß die Be des Solo-Instruments auf das in Oberitalien wie in . . .utschland allgemein übliche, insbesondere aber für das . . .italienische Orgelkonzert (z.B. bei Giuseppe Sammartini)²⁸ charakteristische „Kirchentrio“ begrenzt ist, können keine

²¹ Karl GEIRINGER, a.a.O., 471 ff.
²² Rita BENTON (ed.), *Directory of Music Research Libraries II* (RISM, Series C, 2), Iowa City / Kassel 1970, 31.
²³ Vgl. dazu die Fundort-Nachweise des themat. Werkverzeichnisses bei Charles Sanford TERRY, a.a.O.
²⁴ P. Pirmin VETTER, Art. *Einsiedeln*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, III, Kassel 1954, Sp. 1199 ff.
²⁵ Davon berichtet die Einsiedler Kloster-Überlieferung – lt. mündlicher Mitteilung von P. Kanisius ZUND, dem langjährigen Betreuer der Musikbibliothek – die durch archivalische Nachweise freilich zu verifizieren bleibt.
²⁶ Franz Josef KIENBERGER, *Studien zur Geschichte der Messenkomposition der Schweiz im XVIII. Jahrhundert*, Freiburg/Schweiz 1968 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft. 8.), 28 ff.
²⁷ 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.
²⁸ 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 Kirchenkonzerten, deren Gestaltung man wohl zu Recht als *künstlerischen Niederschlag von Eindrücken . . . von seiner ersten Italienfahrt*²⁹ 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 set 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*³⁰

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. 4³¹
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 Schenskraft seiner späteren Jahre – gelegentlich auf ältere, ihm wohlgelungen scheinende und noch nicht publizierte Arbeiten zurückgriff, um sie in den Kontext neuer Werke einzufügen, wie ja auch sein Vater Johann Sebastian nach 1739 entstandenen Cembalokonzerten auf Sinfonien aus den Jahren 1726–1728 zurückgegriffen. Gegen eine Priorität der Orgelfassungen dieser Konzerte weder der geforderte Manualumfang von „*is f*“³² italienischen (und übrigens auch der Zeit verfügbar war, noch das instrum. das sich, so „*klavieristisch*“³³ es anmuten mag, doch vollstän. (und europäischen) Orgel-Frage, die sich ganz abh. Interdependenzen zwischen sitionen Johann C. en müssen. Das ändert nicht. dieser Konzerte, die auf so anr von den Orge zu den r. eus Mozarts, den Orgelkonzert ph Haydns oder Antonio S-

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 durcheinanderläuft³³. *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 Begleitur Solo-Passagen verstanden werden. Der Generalbaß Orgelstimme in der Quelle sorgfältig beziffert, in sogar weitgehend (nämlich bis auf das S. F-Dur-Konzert teilweise ausgeschrieb. schlag des Herausgebers im Kleindr. Interpreten nach Belieben und C sollte³⁴. Seiner Fantasie bleibt Stelle – z. B. *Concerto B-Dur*, T. 76, T. 151 – kleine F improvisatorisch einz. esse eßlich auch die in der Qu. ngetr. itgenös-sischen Fingers. u. tre. a Spieltechnik und Fingerze: cher.

Die Wahl Begriffs, n. r. strierung wird sich am Begriff n. r. eren und mäßigen. Sangleichk. e. g. esse sind wichtiger als r. vir. e. g. , mittleuchtenden Pastell- kok. h. s jede spitze Schärfe. Brillianz u. wenn man sich am Klangbild der Orgel mit ihrem klaren, strahlenden. u. lugten *Ripieno* und dem eleganten Farbschen *Registri di Concerto* wie den beiden, dem *Flauto in VIII* und *in XII* oder den ientiert, über die auch Johann Christian Bachs avassori-Orgel nach den Umbauten durch Carlo (J) und Paolo Birago (1730) verfügte³⁵.

abt 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 künstlerischen 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*“³⁶.

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

³³ Dazu schon Ludwig LANDSHOFF im Vorwort zu seiner Ausgabe: Johann Christian BACH, *Zehn Klaviersonaten*, Leipzig 1925 (Edition Peters 3831), S. III.

³⁴ 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.

³⁵ 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.

³⁶ Brief an Wolfgang Amadeus Mozart vom 13. August 1778 in: MOZART, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe II*, Kassel 1962, 444 (= Nr. 476/Zeilen 80–87).

²⁹ *Kirchenkonzerten*, in: Deutsche Musikkultur I, auch Minos E. DOUNIAS in seinem Vorwort zu MOZART, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 1957, S. VII.
³⁰ *Journal* 1971, B 282 und die Nachdrucke B 283 – B 297. *Journal* von Ludwig LANDSHOFF in: Edition Peters 4337 (Leipzig). Dieses Werk erfuh auch eine Klavier(solo)bearbeitung durch Jc. HAYDN (1790).
³² 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, 679.19
 Handschriftlicher Stimmensatz aus dem 18. Jahrhundert, bestehend aus

- a) Solostimme (9p) mit dem Titel:
Concerto à Organo / Con 2 Violino / et Basso / In E B. // Del Sig^{re} Bach.
 b) *Violino Primo* (2p)
 c) *Violino Secondo* (2p)
 d) *Basso* (2p)

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

Takt	Stimme	Anmerkung
5, 7	Org.	GB jeweils: $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$
9	Org.	GB irrtümlich: $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$
17	V. I	3. Viertel zusätzlich <i>f</i> (wohl aus Versehen)
18–21	V. I	Hier wie in den Takten 72–73 und 109–112 ist das Tremolo abgekürzt notiert:



Diese Stellen wurden an T. 173–175 angeglichen, wo das Tremolo voll ausgeschrieben erscheint.

19–21	V. II	Alle Vorschläge
26	V. II	Bogen in der letzten Achtelgruppe nur über d - es, angeglichen an V. I
32	V. I, Org.	<i>ff</i> angeglichen an <i>f</i> in den übrigen Stimmen und Parallelstellen
38	Org.	
43	V. I	2. Viertel: Vorschlag

61	Org.	2.–4. Viertel, r. H.: Vorschläge
64	V. I	Viertelpause statt halber Pause
65	Org.	3.–4. Viertel r. H.: Vorschläge
67	Org.	dto.
69	Org.	r. H. sämtliche Vorschläge
72–73	V. II	Vorschläge
72–74	Org.	r. H. Pausen trotz weiterlaufender GB
88–91	V. I	Nachdem der Schreiber die T. 90–91 ausgelassen hatte, korrigierte er sein Versehen so:



109–112	V. II	Vorschläge sämtlich
109–115	Org.	r. H. Pausen trotz weiterlaufender GB
115	Org.	4. Viertel r. H.: fehlt
117	Org.	3. Viertel r. H.: Viertel statt Halbe c''
125	Org.	3. Viertel r. H.: fehlt
127	Org.	3. Viertel r. H.: vier 16tel g' as' h' c'' h' c''
137	Org.	3. Viertel r. H.: fehlt
157	Vc/B.	Striche über beiden Vi da singular
159	Org.	4. Viertel r. H.: V strichen
162	Org.	2.–4. Viertel
165	Org.	3. Viertel stricher
166	Org.	1. Vi schlag
168	Org.	st. angeglichen
170	Org.	a. vor h
194	Org.	16. ztel
210	Org.	st unter dem 2. Viertel
221	Org.	zweiten 16tel, angeglichen
224	Org.	
225	Org.	ersten 16tel lauten hier b'-es'', an T. 47

Angewandtes Aufführungsmaterial lieferbar:

- Vio. (CV 38.503/11)
 Violin (CV 38.503/12)
 Violoncello / Kontrabass (CV 38.503/13)

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 picture¹ 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*)² 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 junior³. And yet Johann Christian Bach⁴ 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*)⁵. His youngest son is also obliged to him for his first impression-creating artistic experiences, the foundations of his music education⁶ — 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 keyboards and pedal . . . during his own lifetime" (*3. Clavire mit Pedal . . . bey Lebzeiten . . . geschenkt*)⁶ to practise on?

After their father's death, Carl Philipp Emanuel, Frederick's half-brother — 21 years younger than he — took over the family business. His intention was to "make in piano playing and composition" (*im Klavier und in der Komposition vollkommen zu machen*)⁷. Johann Christian Bach did not remain with him very long.

¹ Susanne STARAL, *Johann Christian Bach*, in: *Die Musikforschung* XXVI, 1963, 197.

² Johann Friedrich REICHARDT, *Johann Christian Bach*, also in: *Bach-Dokumente II*, Leipzig 1972, 548.

³ Christian Friedrich SCHUBART, *Die Kunst der Tonkunst*, Wien 1840 (reprint 1969), 2f.

⁴ For a fundamental study of Johann Christian Bach's character see Charles Sanford TERRY, *John Christian Bach*, in: *The Bachs 1500–1850*, ed. by Charles Sanford Terry, London 1966, 106–110.

⁵ To support the conjecture — which is supported by the lexical literature on the subject — that Johann Christian Bach was brought up by Joh. Elias Bach, Joh. Christian Bach's uncle, see Nikolai...

⁶ The inventory of J.S. Bach's estate on 11.11.1750, cf. *Handschriftliche und gedruckte Dokumente von Johann Sebastian Bachs 1685–1750* (ed. Werner Rösner, Kassel-Joachim Schulze), Kassel, Leipzig etc. 1969, Doc. 504.

⁷ Ernst FRIEDRICH GERBER, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1790 (photomech. reprint, ed. Othmar Wessely, Graz 1977) column 83 ff.

several compositional successes there" (*sich auch schon selbst durch verschiedene Kompositionen mit Beyfall gezeigt*)⁷ 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 Martini⁸, under whom he not only "quickly acquired the easy Italian style" (*sich schnell die leichte Schreibmanier der Italiener aneignet*)⁹ 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 more likely that he is indebted to his own extraordinary talents (in particular on the organ). Did he not have a nice little situation "einen netten kleinen Posten" (an excellent pension for later in life) "halten fürs Alter"¹⁰, or did he perhaps have a motive for at least occasional compositions for the instrument to public expectation?

Nevertheless, his reputation as an opera composer in Turin and Naples was outstanding. In 1762 he went to England. In 1762 he was appointed to the public by means of a concert of sonatas and concertos, probably for the most part highly-finished works in the "wonderful, almost ganz neuen Genre"¹¹, which he had introduced in 1763 as Opus I. Twenty years of apparently effortless creativity followed before his untimely death on New Year's Day 1782 in this important emporium of Europe's musical business. This period was interrupted only by a few, yet significant trips to Mannheim (1772, 1776) and London (1779). Even if in a courtly environment his character was not without weaknesses and shady patches, his successes were undisputed, and his reputation was undisputed and universal. To quote Carl Philipp Emanuel's observation to Matthias Claudius: "that 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*)"¹². In the end, Christian suffered the fate of being taken for granted¹³.

The works for and including piano¹⁴ — at first for the harpsichord 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

⁸ 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.

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

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

¹¹ Hans ENGEL, *Das Instrumentalkonzert I*, Wiesbaden 1971, 270.

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

¹³ Percy M. YOUNG, loc. cit. (see note 4), 294.

¹⁴ For a survey of this area of Bach's works see Charles Sanford TERRY, *The Bachs*, the catalogue of works loc. cit.

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 owners²⁷.

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)²⁸; 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*)²⁹ 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*³⁰

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. X, No. 6

However, this fact does not immediately warrant the supposition that the available organ versions were later movements of the respective piano concertos, or to be that the piano works were taken over for the or the *ad libitum* wind instruments. For it would be able to take it that Johann Christian Bach – expecti- hedonistic view of life and the noticeable "ring" potential of his later years – occasio- as yet unpublished works, which pieces, in order to introduce ther- works. His father, Johann Se- to cantata sinfonias from

chord concertos in 1739³². On the other hand, neither the required compass of manual from contra B♭ to f", 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. In a few doubtful cases the Welcker print of been used for comparison. The dynamic markings are complete only in the source parts: this shows again how in the 17th accompanists paid such careful attention to the soloist. All editorial additions in the print, textual deviations in the Critical Commentary the new edition distinguish between short appoggiaturas and whereas in the Einsiedeln print (and in the contemporary editions) these were notated throughout in the original as solo parts in this edition. In the original they may be understood as a heavy string instrument *allegro* in the accompaniment. The continuo is carefully figured in the Concerto in B major it has been out (in fact, up to the closing concerto in F major it is partly included. It is realized in a small engraving as an enlarged upon by the performer as he according to his taste³⁴. It has also been left to his improvise small cadenzas or played-out passages in the appropriate places – e.g. *Concerto* at 152, *Concerto Rondo F-Dur* bar 76 and 151. The contemporary fingering written in pencil in the score 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

²⁷ A comparison would lead to identification of the sources and further preparation. There has been no preparator.

²⁸ Published posthumously as Opus IX in the style of his adopted country, completely North Italian tradition. Edition of *Concerto I* (A major) by Marcus 196 (Kassel 1971).

²⁹ See also Minos E. DOUNIAS in his preface to MOZART, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. 57, p. VII.

³⁰ Kassel 1971, B 282 and the reprints B 283-B 297.

³¹ Notation by Ludwig LANDSHOFF in: Edition Peters 4337 (Leipzig 1900). This work was also arranged as a piano solo piece by Joseph HAYDN (1790).

³² See Werner BREIG, loc. cit. (note 19).

³³ See also Ludwig LANDSHOFF in the preface to his edition: Johann Christian BACH, *Zehn Klaversonaten*, Leipzig 1925 (Edition Peters 3831), p. III.

³⁴ 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^o & II^o*, *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)³⁵.

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.

³⁵ 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.

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 heruntergesetzt? — keineswegs! Der gute Satz, und die ordnung, il filo — dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten* —³⁶.

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

Wilhelm Krumbach
English translation: Linda Page

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

CRITICAL COMMENTARY

Abbreviations: Org. = Organ
V. I = Violino Primo
V. II = Violino Secondo
Vc/B = (Violoncello &) Basso
GB = Continuo figuring
l. h. = left hand
r. h. = right hand


Source: EINSIEDELN monastery (Switzerland), Music Library, 679.19

Handwritten set of instrumental parts from the 18th century consisting of

- Solo part (9p) with the title:
Concerto à Organo/ Con 2 Violino/ et Basso/ in E B. // Del Sig^{re} Bach.
- Violino Primo* (2p)
- Violino Secondo* (2p)
- Basso* (2p)

The source differs from the present edition in the following cases:

Bar	Part	Remark
5, 7	Org.	GB i
9	Org.	GB et.
17	V. I	
18–21	V. I	d 109–112 abbreviated
32	V. I	g. <i>ff</i> assimilated to <i>f</i> in the other parts and parallel places
38	V. I	2nd quarter beat: appoggiatura

61	Org.	2nd–ap ^r	r b.
64	V. I		of
65	Org.		est
67	Org.		
69	Org.		
72–73	Org.		
72–74	Org.		continuing GB
88–c	Org.		T. 90–91, the copyist as mistake thus:
			
			appoggiaturas all
			r. h. rests despite continuing GB
			4th quarter beat r. h.: ♯ missing
			3rd quarter beat r. h.: c" crotchet instead of minim
	Org.		3rd quarter beat r. h.: ♯ missing
	Org.		3rd quarter beat r. h.: 4 semiquavers g' a flat' g' a flat' instead of b' c" b' c"
137	Org.		3rd quarter beat r. h.: ♯ missing
157	Vc/B		strokes above both crotchets; omitted since occur only here
159	Org.		4th quarter beat r. h.: appoggiatura not crossed
162	Org.		2nd–4th quarter beats r. h.: appoggiaturas
165	Org.		3rd quarter beat r. h.: appoggiatura not crossed
166	Org.		1st quarter beat r. h.: appoggiatura not crossed, 3rd–4th beats r. h.: appoggiaturas a flat
168	Org.		4th quarter beat l. h. e flat, assimilated to bar 67, r. h. both appoggiaturas
170	Org.		r. h. all appoggiaturas
194	Org.		4th crotchet l. h.: ♯ missing before b
210	V. II		upbeat semiquavers instead of demisemiquavers
221	Vc/B		<i>f</i> mistakenly not until the 2nd quarter beat
224	V. II		♯ missing before the 2nd semiquaver, assimilated to bar 46
225	V. II		the first two semiquavers here b flat' — e flat', assimilated to bar 47

Concerto à Organo

Con 2 Violino
A Basso

Del Sig. Bach.

Stift Einsiedeln
67919
Musik-Bibliothek

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

Solo

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

Concerto Es-dur

für Orgel und Streicher

Johann Christian Bach

1735–1782

**Allegro
Tutti**

Violino I

Violino II

Violoncello,
Contrabbasso

Organo

**Allegro
Tutti**

11

Musical notation for measures 11-13. The system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has two flats. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

Piano accompaniment for measures 11-13. The bass line consists of eighth notes, and the treble line contains chords. Fingerings are indicated as 6, 4, 6, 6, 6, 6, 4.

14

Musical notation for measures 14-16. The system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

Piano accompaniment for measures 14-16. The bass line consists of eighth notes, and the treble line contains chords. Fingerings are indicated as 2, 2, 2, 6. A *cresc.* marking is present in the treble part.

17

Musical notation for measures 17-19. The system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

Piano accompaniment for measures 17-19. The bass line consists of eighth notes, and the treble line contains chords. Fingerings are indicated as 6, 4, 6, 4. A *f* marking is present in the bass part.

20

p

3 4 5

24

p

6 6 6 6 6 6

30

f

6 6 6 6

35

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

7 7 6 6 5 7 8

4 3 2 3

40

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

6 6 5 6

4 3 3 6

45

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

5 6 6 5

4 3

48

p

p

p

52

Solo

p

Solo

58

p

62

62

f *p*

f *p*

f *p*

Musical score for measures 62-64. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano).

65

65

p

Musical score for measures 65-67. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand. Dynamics are marked *p* (piano).

68

68

Musical score for measures 68-70. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand. Dynamics are marked *f* (forte).

71

Tutti

Musical score for measures 71-73. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It features a piano accompaniment with a 'Tutti' marking and a forte 'f' dynamic. The right hand plays a steady eighth-note pattern, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 74-76. The score continues with the piano accompaniment. A 'Tutti' marking is present, and the dynamic remains 'f'. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. A 6/4 time signature change is indicated at the end of measure 76.

74

Solo

Musical score for measures 77-80. The right hand is marked 'Solo' and plays a melodic line. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The dynamic is not explicitly marked in this section.

Solo

Musical score for measures 81-84. The right hand is marked 'Solo' and plays a melodic line. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The dynamic is not explicitly marked in this section.

Musical score for measures 85-88. The right hand is marked 'Solo' and plays a melodic line. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The dynamic is not explicitly marked in this section.

Musical score for measures 89-92. The piano accompaniment continues with a rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

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

82

82

p

p

p

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

85

85

f

86

87

88

88

89

90

91

Musical score for measures 91-93. It consists of two systems. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and one bass clef. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

94

Musical score for measures 94-96. It consists of two systems. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and one bass clef. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

97

Musical score for measures 97-99. It consists of two systems. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and one bass clef. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

100

p

p

p

104

f

f

f

108

f

f

Tutti

111

114

tr Solo

118

122

126

130

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

134

Musical score for measures 134-136. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

137

Musical score for measures 137-139. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand. Dynamics include *f* (forte).

140

Musical score for measures 140-142. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

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

143

Musical score for measures 143-145. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system has three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano accompaniment staff. The second system has two staves: a vocal staff and a piano accompaniment staff. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

146

Musical score for measures 146-148. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system has three staves: two vocal staves and one piano accompaniment staff. The second system has two staves: a vocal staff and a piano accompaniment staff. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

149

Musical score for measures 149-151. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system has three staves: two vocal staves and one piano accompaniment staff. The second system has two staves: a vocal staff and a piano accompaniment staff. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

153 **Tutti** **Solo**

p

p

6 6 6

158

162

p

f

p

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

165

168

171

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

174

Solo

Solo

178

183

186

Musical score for measures 186-188. It consists of three staves: two vocal staves (treble clef) and one piano accompaniment staff (bass clef). The key signature has two flats. The piano part features a strong rhythmic accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present in the piano part.

Piano accompaniment for measures 186-188. The right hand plays a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line.

189

Musical score for measures 189-191. It consists of three staves: two vocal staves (treble clef) and one piano accompaniment staff (bass clef). The piano part features a strong rhythmic accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in the piano part.

Piano accompaniment for measures 189-191. The right hand plays a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line.

192

Musical score for measures 192-194. It consists of three staves: two vocal staves (treble clef) and one piano accompaniment staff (bass clef). The piano part features a strong rhythmic accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in the piano part.

Piano accompaniment for measures 192-194. The right hand plays a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line.

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

195

Musical score for measures 195-197. The score is written for three systems. The first system consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. The second system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. The third system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature.

198

Musical score for measures 198-200. The score is written for three systems. The first system consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. The second system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. The third system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature.

201

Musical score for measures 201-203. The score is written for three systems. The first system consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. The second system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. The third system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature.

205

209

212

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

218

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

4 7 6 4 3

223

5 6 [6] 4 5

226

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

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