

Johann Christian
BACH

Domine ad adjuvandum me

Responsorium

Warburton E 14

für Soli (SA), Chor (SATB)
2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen
Viola und Basso continuo

for soli (SA), choir (SATB)
2 oboes, 2 corni, 2 violins
viola and basso continuo

herausgegeben von / edited by
Guido Erdmann

Stuttgarter Bach-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 38.104

Vorwort

Johann Christian Bach (1735–1782) war als jüngster Sohn des Thomaskantors Johann Sebastian zunächst noch unter der Aufsicht seines Vaters herangewachsen. Nach dessen Tod 1750 wurde Christian in Berlin von seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel aufgenommen, der in der Hofkapelle Friedrichs des Großen als Cembalist wirkte. Aus Emanuels Berliner Bekanntenkreis dürften sich Verbindungen nach Italien ergeben haben, wohin Christian wahrscheinlich im Frühjahr 1755¹ aufbrach und sich mit nicht einmal 20 Lebensjahren von der lutherisch geprägten Musiktradition der Bach-Familie entfernte: In Italien konvertierte er zum Katholizismus und komponierte erfolgreiche Opern für Turin, Mailand und Neapel.

Wesentlich mitbestimmt wurde die italienische Zeit des ‚katholischen Bach‘ durch eine exzellente Kirchenmusikproduktion, die fast sämtlich in die Jahre 1757–1760 fiel. Auf Vermittlung seines Mailänder Mäzens, des Grafen Agostino Litta, wurde der junge Bach von dem berühmten Padre Martini aus Bologna, den später u. a. noch die Mozarts konsultieren sollten, in die Konventionen der katholischen Kirchenmusik eingewiesen. Bach stand mit Martini in regem brieflichen Austausch und legte ihm immer wieder seine Kompositionen zur Begutachtung und Verbesserung vor. Für die erfolversprechende Unterrichtung seines Schützlings konnte sich Litta bereits mit Brief vom 13. August 1757 bei Martini bedanken, nachdem kurz zuvor Bachs *Requiem* (Warb E 11+12)² geprobt worden war:

Der Ruhm des Schülers fällt auf seinen Lehrer zurück, denn Sie haben einen „maestro“ aus ihm gemacht. So werden Euer Hochwürden mit Befriedigung zur Kenntnis nehmen, dass der Probe seines „Officio“ und „Messa di Requiem“ hier am 29. letzten Monats allgemeiner Beifall gezollt wurde. [...] Die führenden Musikkritiker und Kenner waren anwesend. Sie alle stimmten im Lob der Komposition überein. Sie sei korrekt, eindrucksvoll, klar, flüssig und köstlich in ihrer Harmonie. Von ihren Gesichtern war abzulesen, dass sie es mit diesem Lob ernst meinten. Die übereinstimmend guten Berichte, die sie in Umlauf setzten, sind ein weiterer Beweis dafür. Bach bestätigt, dass er diesen Erfolg Ihrem gründlichen Unterricht zu danken habe, und ich stimme dem aus vollem Herzen bei [...].³

Die Konsultationen zwischen Bach und Martini wurden auch in den folgenden Jahren fortgesetzt. Immer wieder versicherte sich Christian insbesondere dann der Zustimmung Martinis, wenn es für ihn um bedeutsame kirchenmusikalische Aufträge ging, etwa im Vorfeld der Feierlichkeiten zu Ehren des Heiligen Joseph (19. März), für die Bach im Jahr 1760 Kompositionen liefern sollte. Am 18. Dezember 1759 schrieb Bach an Martini:

Der Cavaliere [Litta], der Ihnen durch mich seine Verehrung übermitteln lässt, kann bezeugen, dass ich viel zu tun habe. Ich bin mit einer neuen „Messa“ und Vespern für das Fest des Heiligen Joseph beschäftigt und habe gerade erst das Gloria angefangen. An diesem Morgen habe ich das „Suscipe deprecationem nostram“ als vierstimmige Fuge gesetzt, und werde mir erlauben, es Ihnen mit dem achtstimmigen „Te Deum“ zu übersenden, damit beides Ihrer Verbesserung zu Teil werden kann.⁴

Aus der Tatsache, dass Bach seinem Lehrer Giambattista Martini schon im Dezember 1759 brieflich nach Bologna berichtete, er arbeite an Vespervertonungen für den kommenden März, lässt sich schließen, dass offenbar erheblicher Kompositionsbedarf bestand. Gewichtige und repräsentative Werke sollten bereits im Vespertagottesdienst geboten werden, mit dem kirchliche Feste üblicherweise am Vorabend des eigentlichen Gedenktages begannen. So ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass die drei mit 1760 datierten Psalmvertonungen *Domine ad adjuvandum me* (Warb E 14), *Laudate pueri* (Warb E 19) und das *Magnificat* (Warb E 22) für jenen Anlass neu entstanden sind und um geringfügig ältere Kompositionen ergänzt worden sein könnten, so dass sich insgesamt ein vollständiger Vesperzyklus von der Hand Christian Bachs ergeben haben könnte. Auch wenn sich der damalige Mailänder Aufführungsort⁵ nicht mit Sicherheit bestimmen lässt, dürfte es womöglich dem überzeugenden Resultat seiner Bemühungen geschuldet gewesen sein, dass der jüngste Bach-Sohn nur wenige Wochen später zum Organisten am Mailänder Dom ernannt wurde.

An den Anfang des Zyklus stellte Christian Bach sein sofort fesselndes *Domine ad adjuvandum me*, das von euphorischem Fleiß getragen und eine energiegeladene Unbeschwertheit auszustrahlen scheint (Tempovorschrift: „Allegro con Spirito“). Der zu vertonende Text des Responsoriums umfasst nur einen halben Vers („Domine ad adjuvandum me festina“) sowie die abschließende Doxologie („Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto“). Vorangestellt wird die kurze gregorianische Intonationsformel „Deus in adiutorium meum intende“ (nicht Teil der Komposition). Das ziemlich symmetrisch gebaute Werk in der Haupttonart G-Dur beeindruckt zuerst durch eine sinfonisch wirkende, thematisch zweigeteilte Instrumentaleinleitung (T. 1–17 u. 18–41), wie sie ähnlich angelegt auch die übrigen Vertonungen des Vesperzyklus zeigen. Die instrumentale Einleitung (= A) wird anschließend beinahe identisch wiederholt (T. 42–76), allerdings um den vierstimmigen Chorsatz erweitert (= A'). Dieser kommt in Fugierungen einem textierten Instrumentalsatz gleich, an anderen Stellen dagegen zeigt er sich mehr als homophoner und von Figuren befreiter Gerüstsatz des instrumentalen Geschehens. Nach kurzem Nachspiel (T. 76–84) beginnt die zweigeteilte, in g-Moll deutlich abgesetzte Doxologie (= B), die in T. 85–116 solistisch von Sopran und Alt eröffnet und von einer federnden Streicherbegleitung getragen wird (stützende Strukturtöne in den Oboen, jedoch keine Hörner); ihr zweiter Teil (T. 117–132) orientiert

¹ Marc Vignal, *Die Bach-Söhne*, Laaber 1999, S. 164f.

² Ernest Warburton, *The Collected Works of Johann Christian Bach*, Bd. 48/1: *Thematic Catalogue*, New York 1999, S. 177–180.

³ Heinz Gärtner, *Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister*, München 1989, S. 173.

⁴ Ebd., S. 184.

⁵ Neben dem Mailänder Dom kämen womöglich auch die in der Nähe des Palazzo Litta gelegenen Kirchen Sant' Ambrogio oder Maria delle Grazie in Frage; vgl. auch ebd., S. 157.

sich mit seinem Tutti wiederum weitgehend am bekannten Formteil (A'), wiederholt mit anderer Textierung („Sicut erat in principio“) jedoch traditions- und wortbedeutungsgemäß den Beginn des Anfangs (= A"). Erst mit dem „Amen“ (ab T. 133) stellt sich eine deutliche Abweichung ein (= C), wobei das Werk über einen Orgelpunkt mit abwärtsgerichteter Vorhaltskette (T. 148–151) und mit einem doppelten Kadenzvorgang (T. 152ff.) zum Abschluss gebracht wird.

Die autographe Partitur, nach der die vorliegende Ausgabe des *Domine ad adjuvandum me* erstmals besorgt wurde, bewahrte Christian Bach zusammen mit den meisten weiteren Kirchenwerken seiner Mailänder Zeit auf und nahm sie auch 1763 bei seinem Umzug nach London mit. Dort gelangten sie (vielleicht noch zu Lebzeiten Bachs) in den Besitz seiner Clavierschülerin Emma Jane Greenland, die sie in die heute noch existente Anordnung brachte und einbinden ließ.⁶ Über den Händel-Forscher Friedrich Chrysander erreichten Bachs Handschriften 1875 die Hamburger Stadtbibliothek, die Vorgängerin der heutigen Staats- und Universitätsbibliothek. Im Jahr 1944 kriegsbedingt ausgelagert, wurden die Handschriften in die Sowjetunion überführt und seit 1948 an der Armenischen Akademie der Wissenschaften in Eriwan aufbewahrt. Schließlich konnten die insgesamt vier autographen Sammelbände mit 15 kirchenmusikalischen Werken Johann Christian Bachs – neben zahlreichen weiteren Musikhandschriften – im Jahr 1998 nach Hamburg rückgeführt werden.⁷

Im Vergleich mit der Edition des Werks durch Ernest Warburton⁸, die noch auf dem um 1770 zu datierenden Stimmensatz des Klosters Einsiedeln beruhte, zeigen sich einige Abweichungen aufführungspraktischer Art: So weist Bachs Partitur explizit weder Violoncello- noch Orgelbesetzung aus (in Einsiedeln sind entsprechende Stimmen vorhanden). Das unterste Partitursystem ist von Bach am Beginn mit „Contr'bassi“ bezeichnet und enthält keinerlei Generalbassbezeichnung. Dieses System ist weitgehend identisch mit der Violoncello-Stimme in Einsiedeln – jedoch nicht mit der ebenfalls dort vorhandenen Violone-Stimme, die auf rasche Lagenwechsel und schnelle Figuration verzichtet und offenbar gezielt als Vereinfachung für die klösterliche Musizierpraxis angelegt wurde. Außerdem zeigt sich, dass der Violone in Einsiedeln nur an Forte-Stellen eingesetzt wurde, dagegen im Piano ausschließlich das Violoncello.⁹

Es ist zu überlegen, ob man dieser zeitgenössischen Praxis bei der Aufführung des vorliegenden Psalms folgen mag (d. h. die Piano-Stellen nur vom Violoncello spielen lässt),

obschon dies von Bachs Partiturotograph allein nicht unbedingt deutlich widerspiegelt wird. Die zu unserer Edition erhältliche Orgelstimme stellt einen unverbindlichen Vorschlag des Herausgebers dar und basiert auf dem im Autograph mit „Contr'bassi“ bezeichneten untersten Partitursystem. Sie folgt dessen Verlauf, verzichtet aber überwiegend auf das Repetieren in Achtelwerten und fasst in der Regel zu Viertelnoten zusammen. Mit dieser Verfahrensweise ähnelt sie der in Kloster Einsiedeln überlieferten Orgelstimme.

Der Musikabteilung der Universitäts- und Staatsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky sei für die Veröffentlichungsgenehmigung freundlich gedankt, namentlich Dr. Jürgen Neubacher. Für die neuerlich engagierte Betreuung der Edition ist im Lektorat des Verlags Julia Rosemeyer zu danken.

Königsbrunn, im Januar 2014

Guido Erdmann

⁶ Dazu ausführlicher Stephen Roe, „Wiederaufgefundene Autographe von Johann Christian Bachs Mailänder Kirchenmusik in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (ND VI 540, Bd. 1–4)“, in: *Bach-Jahrbuch* 96 (2010), S. 139–163.

⁷ Jürgen Neubacher, „Rückführung von Hamburger Musikhandschriften aus Eriwan“, in: *Die Musikforschung* 52 (1999), Heft 1, S. 89f.

⁸ Warburton, *Collected Works* (wie Anm. 2), Bd. 22: *Music for Vespers I*, New York 1984, S. vii–ix, 3–54 sowie S. 359.

⁹ Dies trifft etwa auch für *Lezione II* (Warb E 8) zu, wie schon ein oberflächlicher Vergleich der Hamburger Quelle (D-Hs ND VI 540, Bd. 2, Nr. 4) mit der Quelle Einsiedeln (CH-E Th. 388,3) zeigt.

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial lieferbar: Partitur (Carus 38.104), Klavierauszug (Carus 38.104/03), Chorpartitur (Carus 38.104/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 38.104/19).

Eine CD-Einspielung aller „Mailänder Vesperpsalmen“ mit dem Süddeutschen Kammerchor unter der Leitung von Gerhard Jene-mann ist erhältlich (Carus 83.347).

Foreword

Johann Christian Bach (1735–1782), the youngest son of the Thomaskantor Johann Sebastian, seems to have grown up initially under the supervision of his father. After the father's death in 1750, Christian was given a home by his half-brother Carl Philipp Emanuel in Berlin; the latter was employed as harpsichordist in the court orchestra of Frederick the Great. The connections to Italy must have been found in Emanuel's circle of acquaintances in Berlin: probably in spring of the year 1755,¹ Christian left for Italy and – not yet quite 20 years old – broke with the Lutheran musical tradition of the Bach family. In Italy, he converted to Catholicism and became a successful opera composer for the stages of Turin, Milan and Naples.

The Italian years of the “Catholic Bach” were essentially characterized by an excellent output of church music, which was produced almost entirely from 1757 to 1760. Count Agostino Litta, Bach's patron in Milan, arranged for the young man to be instructed in the conventions governing Catholic church music by the famous Padre Martini from Bologna, who was later also consulted by the Mozarts, among others. Bach and Martini maintained a lively correspondence and Bach regularly enclosed his compositions in his letters to Martini for evaluation and correction. In a letter dated 13 August 1757, Litta already expressed his gratitude to Martini for the promising instruction given to his charge, shortly after Bach's *Requiem* (Warb E 11+12)² had been rehearsed:

The fame of the student redounds upon the teacher, since you have made a “maestro” of him. Thus, Reverend, you will be satisfied to hear that the rehearsal here of his “Officio” and his “Messa di Requiem” on the 29th of last month was met with general acclaim. [...] The leading music critics and cognoscenti were present. They all concurred in praising the composition, describing it as correct, impressive, clear, fluent and delightfully harmonious. The sincerity of their praise could be read in their faces. The unanimously positive reports which they caused to circulate offer further proof thereof. Bach confirms that this success is thanks to your thorough instruction, and I agree wholeheartedly [...].³

Christian Bach continued to consult Martini in the years that followed, repeatedly making sure of Martini's approval particularly where important church music commissions were concerned; for example, in preparation for the celebrations in honor of Saint Joseph (19 March), for which Bach was to supply compositions in the year 1760. On 18 December, 1759, Bach wrote to Martini:

The Cavaliere [Litta], whose compliments I am charged with conveying, can bear witness that I have a lot to do. I am busy with a new “Messa” and Vespers for the Feast of St. Joseph, and have only just begun the Gloria. This morning I set the “Suscipe deprecationem nostram” as a four-part fugue and will permit myself to send it to you, together with the eight-part “Te Deum,” so that both may benefit from your corrections.⁴

From the fact that Bach wrote to his teacher Giambattista Martini in Bologna as early as December 1759 to report of his work on the vesper settings for the following March, it can be concluded that the demand for compositions was

clearly substantial. Weighty and representative works were to be offered already in the vesper services, on the eve of the actual day of commemoration, which customarily opened religious feast days. Thus it can be assumed with a high degree of probability that the three psalm settings dated 1760 *Domine ad adjuvandum me* (Warb E 14), *Laudate pueri* (Warb E 19) and the *Magnificat* (Warb E 22) were newly composed for this occasion, and might have been supplemented by slightly older compositions, which may altogether have provided an entire vesper cycle composed by Christian Bach. Even though the exact Milan location⁵ of the performance cannot be conclusively determined, the convincing result of Bach's labors may very well be the reason why the youngest Bach son was appointed organist at Milan cathedral only a few weeks later.

Christian Bach opened the cycle with his immediately gripping *Domine ad adjuvandum me*, which is sustained by a sense of euphoric diligence and seems to radiate an energetic lightheartedness (tempo indication: “Allegro con Spirito”). The responsory text to be set consists of only half a verse (“Domine ad adjuvandum me festina”) as well as the closing doxology (“Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto”). It is preceded by the short Gregorian intonation formula “Deus in adiutorium meum intende,” which is not part of the composition. The fairly symmetrically constructed work in the principal key of G major opens with an impressively symphonic-sounding instrumental introduction divided into two parts (mm. 1–17 and 18–41); a similar structure can also be found in the other settings for the vesper cycle. The instrumental introduction (= A) is repeated almost identically (mm. 42–76); this time, however, it is augmented by a four-part choir (= A'). In its fugal treatment of the voices, it seems like an instrumental movement with text; in other sections, however, the choir displays a more homophonic framework – free from figurations – for the instrumental accompaniment. The short postlude (mm. 76–84) is followed by the clearly contrasting Doxology in G minor (= B); it falls into two sections, the first (mm. 85–116) being opened soloistically by soprano and alto, underpinned by a sprightly string accompaniment (with supporting structural notes in the oboes, but no horns). The second (tutti) section, on the other hand (mm. 117–132), is largely oriented according to the familiar A' section, repeating the beginning of the opening section in accordance with tradition and textual significance with a new text (“Sicut erat in principio”) (= A"). It is only with the “Amen” (m. 133ff.) that a clear deviation is introduced, (= C), bringing the work to a close by means of a

¹ Marc Vignal, *Die Bach-Söhne*, Laaber, 1999, p. 164f.

² Ernest Warburton, *The Collected Works of Johann Christian Bach*, vol. 48/1: *Thematic Catalogue*, New York, 1999, pp. 177–180.

³ Translated from: Heinz Gärtner, *Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister*, Munich, 1989, p. 173.

⁴ Translated from: *ibid.*, p. 184.

⁵ Apart from Milan Cathedral, the churches Sant' Ambrogio or Maria delle Grazie – both close to the Palazzo Litta – also come into consideration; cf. also *ibid.*, p. 157.

sequence of descending suspensions over a pedal point (mm. 148–151) followed by a double cadential procedure (mm. 152ff.).

The autograph score, which was used for the first time to prepare the present edition of *Domine ad adjuvandum me*, was archived by Christian Bach – together with most other sacred works from his time in Milan – and taken to London when he moved there in 1763. There, possibly already during Bach's lifetime, they came into the possession of his clavier student Emma Jane Greenland who ordered them in the sequence that still exists today and had them bound.⁶ In 1875, Bach's manuscripts found their way into the Hamburg city library (the predecessor of the present-day Staats- und Universitätsbibliothek via the Handel scholar Friedrich Chrysander. In 1944, they were moved to external locations on account of the war and subsequently taken to the Soviet Union. Since 1948, the manuscripts had been kept at the Armenian Academy of Sciences in Yerevan. The autograph anthologies, four in total, containing 15 sacred compositions by Johann Christian Bach were finally returned – together with numerous other musical autograph manuscripts – to Hamburg in the year 1998.⁷

Compared to Ernest Warburton's edition⁸ of the work, which was based on the set of parts from Einsiedeln Abbey dated around 1770, we find a number of deviations with respect to performance practice: For example, Bach's score does not explicitly mention either violoncello or organ, whereas appropriate parts are extant in Einsiedeln. Bach marked the beginning of the lowest stave in the score "Contr'bassi" and it contains no thorough-bass figuring. This stave is largely identical with the violoncello part, but not with the violone part which is also found in Einsiedeln. The latter eschews rapid changes in range and quick ornamentation, having clearly been intended as a simplification designed for monastic musical practice. It is also evident that the violone in Einsiedeln was only used in *forte* passages, *piano* passages being played by the violoncello alone.⁹

It is worth considering the possibility of following this contemporary practice in performing the present psalm (i.e., that the *piano* passages be played by the violoncello alone), even though this is, in fact, not unequivocally reflected in Bach's autograph score. The organ part that accompanies our edition represents a non-binding proposal by the editor; it is based on the lowest stave of the auto-

graph score, marked "Contr'bassi." It follows the course of that part but largely refrains from repeated eighth note patterns, generally condensing these to quarter notes. This technique corresponds to the organ part found in Einsiedeln Abbey.

The editor would like to thank the Universitäts- und Staatsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, in particular Dr. Jürgen Neubacher, for permission to publish. Thanks, once again, also to Julia Rosemeyer from the Carus-Verlag editorial department for her dedicated supervision of the edition.

Königsbrunn, January 2014
Translation: David Kosviner

Guido Erdmann

⁶ See in more detail Stephen Roe, "Wiederaufgefundene Autographe von Johann Christian Bachs Mailänder Kirchenmusik in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (ND VI 540, Vol. 1–4)," in: *Bach Jahrbuch* 96 (2010), pp. 139–163.

⁷ Jürgen Neubacher, "Rückführung von Hamburger Musikhandschriften aus Eriwan," in: *Die Musikforschung* 52 (1999), Vol. 1, p. 89f.

⁸ Warburton, *Collected Works* (see footnote 2), Vol. 22: *Music for Vespers I*, New York, 1984, pp. vii–ix, 3–54 and p. 359.

⁹ This is also applicable to *Lezione II* (Warb E 8), as can be ascertained by even a superficial comparison of the source from Hamburg (D-Hs ND VI 540, vol. 2, no. 4) with the source from Einsiedeln (CH-E Th. 388,3).

The following performance material is available:
full score (Carus 38.104), vocal score (Carus 38.104/03),
choral score (Carus 38.104/05),
complete orchestral material (Carus 38.104/19).

A recording of the complete "Vesper psalms from Milan" is available on CD, performed by the Süddeutscher Kammerchor under the direction of Gerhard Jenemann (Carus 83.347).

Domine ad adjuvandum me

Responsorium
Warb E 14

Johann Christian Bach
(1735–1782) 1760



Allegro con Spirito

Oboe I, II

Corno I, II
in Sol / G

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

V.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 5 min.

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 38.104

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Guido Erdmann

5

5

a 2

8

8

a 2

p

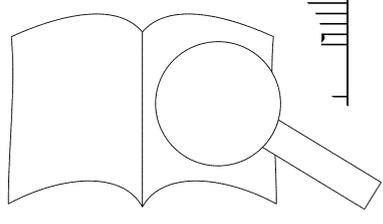
f

13

13

PROBE-PARTITUR

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



16

Musical score for measures 16-18. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with multiple voices. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The key signature has one sharp (F#).

19

Musical score for measures 19-21. Measure 19 is marked 'a 2' and 'f' (forte). The piano part continues with intricate patterns. Dynamics include *f* and *p*. The key signature has one sharp (F#).

22

Musical score for measures 22-24. The piano part features a dense texture with many sixteenth notes. Dynamics include *f*. The key signature has one sharp (F#).

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

25

Musical score for measures 25-28. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has long notes and rests, with a *p* dynamic marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line, with *p* dynamics in both staves.

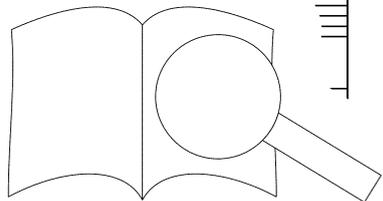
29

Musical score for measures 29-33. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with some grace notes and rests, marked with *f* dynamics. The piano accompaniment continues with a steady bass line and active treble line, marked with *f* and *mf* dynamics.

34

Musical score for measures 34-37. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with grace notes and rests, marked with *mf* and *dolce* dynamics. The piano accompaniment continues with a steady bass line and active treble line, marked with *p* and *f* dynamics.

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



van - dum me fe - sti - - na,
 van - dum me fe - sti - - na,
 me fe - - sti - na, fe - sti - - na,
 van - dum me fe - sti - - na,

ad - ju - van - dum me fe -
 ad - ju - van - dum me fe -
 ad - ju - van - dum
 ad ad - ju - van - dum me fe -

55

sti - - na, fe - sti - na, Do - - mi -
sti - - na, fe - sti - na, Do - - mi -
me fe - - sti - na, Do - - mi -
sti - - na, fe - sti - na, Do - - mi -

58

ne a- dum me, Do - - mi -
ne van - dum me, Do - - mi -
ne ad ad - ju - van - dum -
ne ad ad - ju - van - dum -

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

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

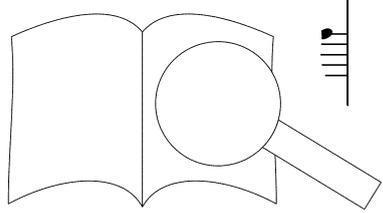
ne, fe - sti - - na, fe - sti - na, ad ad - ju -
 ne, fe - sti - - na, ad ad - ju - van -
 me, fe - sti - - na, ad ad - ju -
 me, fe - sti - - na,

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

van - dum, fe fe - sti - -
 dum, fe - sti - -
 van - dum, na, fe - sti - - na, fe -
 van - dum, sti - na, fe - sti - - na, fe -

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

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



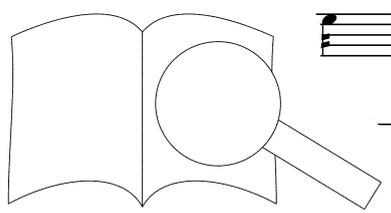
67

na, fe - sti - - na,
na, fe - sti - - na,
sti - na, fe - sti - na,
sti - na, fe - sti - na,

71

ad ad - ju - van - dum me fe -
ad ad - ju - van - dum me fe -
ad ad - ju - van - dum me fe -
ad ad - ju - van - dum me fe -

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



dolce
p *f*

sti - - na.
 sti - - na.
 8 sti - - na.
 sti - - na.

p *f*

dolce
p *f*

p *f*
p *f*

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

Soprano solo

Alto solo

Glo - - - - ri - a Pa - tri, Pa - tri, et Fi - li - o,

Ob I, II

et Spi - ri - tu - i San - cto.

Pa - tr et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

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

San - cto, et Spi - ri - tu - i

Et Spi - ri - tu - i San - - - - -

San

Soli

Soli

cto. Glo - ri - a,

cto. Glo - ri - a,

tr

tr

tr

tr

tr
Glo - ri - a.

tr
Glo - ri - a.

tr

tr

Ob I, II

Cor I, II

Tutti

Tutti

Sic

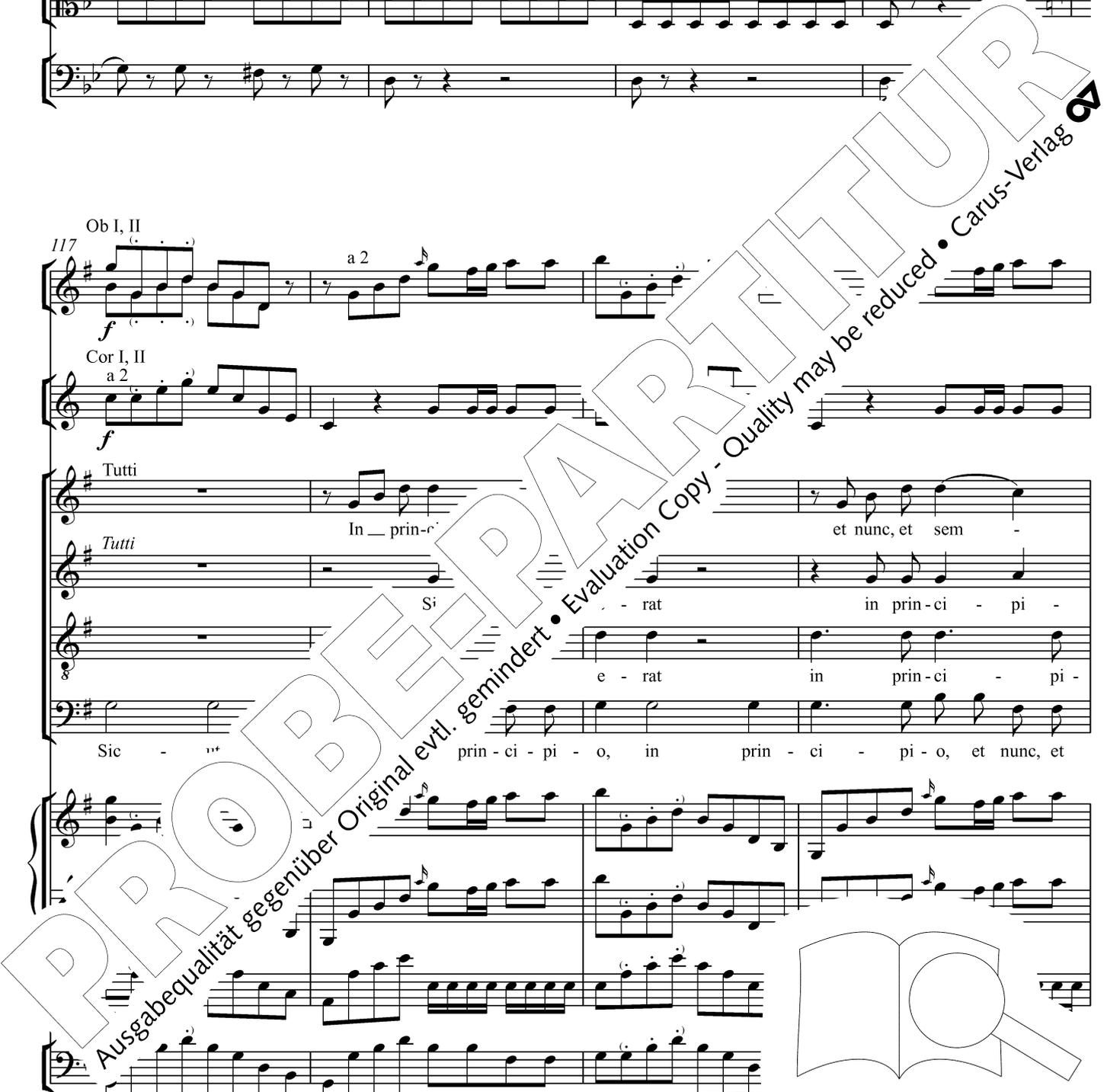
In prin-cipio et nunc, et sem-

Si - rat in prin-ci - pi -

e - rat in prin-ci - pi -

prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o, et nunc, et

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



per, et nunc, et sem - per, et in sae - cu -
 o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu -
 o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu -
 sem - per, et nunc, et sem - per, et in sae

la, et nunc, et
 la, et nunc, et
 la, et nunc, et
 la, et nunc, et

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

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

men,

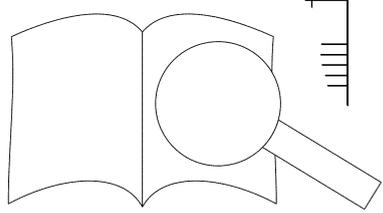
A

A - - - men, a - - -

men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - -

a - - - en, a - - - men, a - - -

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



Kritischer Bericht

Johann Christian Bachs hier veröffentlichte Komposition hat im Katalog von Ernest Warburton die Werknummer E 14 erhalten.¹ Sie ist – auch in Übereinstimmung mit dem Répertoire International des Sources Musicales (RISM)² – in insgesamt drei handschriftlichen Quellen überliefert: Bei den abschriftlichen Quellen in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln handelt es sich um eine Partitur³ (enthalten in einer Sammelhandschrift⁴ mit drei weiteren Werken des Komponisten) sowie um 13 (nur für diese Komposition vorhandene) Einzelstimmen⁵. Diese beiden Quellen dürften um das Jahr 1770 entstanden sein und übermitteln die Komposition mit einigen Vereinfachungen, die wohl den damaligen Möglichkeiten der Klostermusik geschuldet sind (vgl. Vorwort). Entgegen der auf den Stimmenabschriften in Einsiedeln basierenden Ausgabe des Werks in *Johann Christian Bach. Collected Works*⁶ folgt die vorliegende Edition erstmals und ausschließlich dem Partiturautograph Bachs, dem die folgende Quellenbeschreibung gilt.

I. Zur Quelle

Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg, Musikabteilung (D-Hs); Signatur: ND VI 540, Bd. 2, Nr. V (fol. 13–24).⁷ *Domine ad adjuvandum me* ist enthalten in einem Sammelband mit weiteren vier Sakralwerken von Johann Christian Bach in Gestalt autographischer Partituren. Es handelt sich um den zweiten von insgesamt vier solchen Bänden mit geistlichen Werken Bachs, die fortlaufend römisch gezählt werden. Der zweite Band beinhaltet die Stücke IV bis VIII:

| Nr. | Titel | Datierung | Blätter | Werknummer |
|-------|-----------------------------|-----------|------------|------------|
| IV. | <i>Lezione seconda</i> | 1757 | fol. 1–12 | Warb E 8 |
| V. | <i>Domine ad adjuvandum</i> | 1760 | fol. 13–24 | Warb E 14 |
| VI. | <i>Lezione terza</i> | 1757 | fol. 25–43 | Warb E 9 |
| VII. | <i>Tantum ergo</i> | 1759 | fol. 44–61 | Warb E 26 |
| VIII. | <i>Confitebor</i> | 1759 | fol. 62–97 | Warb E 16 |

Die (durchaus fragwürdige) Anordnung der Werke innerhalb der Bände geschah durch Emma Jane Greenland, die erste Besitzerin der Werke, die ihre entsprechende Einbindung veranlasste. Provenienzzugang der Quelle⁸: E. J. Greenland – Vincent Novello (wohl nicht vor 1834) – Puttick & Simpson (Versteigerung am 25. Juni 1852) – „Moriss“⁹ – Friedrich Chrysander – Stadtbibliothek Hamburg (Ankauf 1875; kriegsbedingte Auslagerung 1944) – Eriwan/Armenien (1948–1998) – D-Hs (seit 1998). Verschiedene Serien von Seiten-, Blatt- und Lagenzählungen: Originale Blattzählung in Tinte von Bach (fol. 14a = „2“, fol. 15a = „3“, fol. 16a = „4“, fol. 17–20 = ohne, fol. 21a = „1“, fol. 22a = „2“, fol. 23f. = ohne); darunter in Bleistift die durchgehende Blattzählung eines Bibliothekars aus dem 19. Jahrhundert („13.“–„24.“); in der oberen linken Ecke Kollationierungsvermerke jeder einzelnen Lage mit Graphitstift durch E. J. Greenland, indem sie diese jeweils mit einem Buchstaben und einer auf den Band bezogenen Zahl versah (fol. 14a = „C2“ und fol. 21a = „D2“). Am Beginn des Bandes ein Vorsatzblatt mit der Aufschrift „Vin-

cent Novello | 69 Dean Street | Soho Square | This Volume contains some very rare Pieces in Score by John Christian Bach, and in his own hand-writing.“

Für die Niederschrift der Komposition wurde festes, hochwertiges Kanzleipapier verwendet, wahrscheinlich italienischer Herkunft. Blattgröße: 21–21,5 cm Höhe x 29,5–30 cm Breite. Papierfarbe: beige-grau; an den Rändern leicht gebräunt. Titelblatt (fol. 13a) und Rücken (fol. 24b) stärker gebräunt und mit Nutzungsabrieb. Wasserzeichen stets unvollständig am oberen Rand der Seiten 14f., 17, 20 und 23f. und nicht einzuordnen; Rippenabstände: 3–3,5 cm. Autographe Titelangabe (fol. 13a): „Domine | a | Quattro Conc: | con | Più Strom: | di G C Bach. | 1760“. Die Farbe der Tinte erscheint heute hellbraun (Noten, Rastrale, Taktstriche). Die Blätter sind durchgehend mit zwölf Systemen versehen; Rastralweite: 8,5 mm. Der stets gleichbleibende Partituraufbau füllt sämtliche Systeme jeder Seite: VI I-VI II-Ob I-Ob II-Cor I-Cor II-Va-S-A-T-B-Cb (=Bc). Die originalen Besetzungsangaben lauten: „VV“, „Oboe“, „Corni in I G sol re mi“, „Vla“, „Sopr.“, „Contr' Alto“, „Ten.“, „Bassi“, „Contr' Bassi“. Sämtliche zwölf Systeme sind am Anfang der Aufzeichnungen mit einer Klammer verbunden, davor finden sich weitere Subklammern jeweils für beide Violinen, Oboen, Hörner und die Vokalstimmen; ohne Subklammern blieben Kontrabass und Viola (vor letzterem System wurde von Bach eine irrtümlich für die Vokalstimmen gezogene Klammerung entfernt, die fälschlich zuerst die Systeme von Viola bis Tenor umfasst hatte). Nach dem Notat auf fol. 24v von Bach die Angabe „L[aus] D[eo] S[emper] ac B[eata] M[aria] V[ergine]“.

II. Zur Edition

Der vorgelegte Notentext basiert ausschließlich auf der autographen Partitur, deren Aufbau in der Edition modernisiert wurde. Die Wiedergabe folgt hinsichtlich Schließung, Halsung und Balkung der Noten sowie der Akzidenziensetzung heutigen Gepflogenheiten. Über die Quelle hinausgehende Ergänzungen des Herausgebers werden diakritisch kenntlich gemacht: Akzidenzien, Dynamik und Verzierungszeichen durch Kleinstich; textliche Hinweise in Kursiva; Bögen durch Strichelung; Artikulationszusätze

¹ Ernest Warburton, *The Collected Works of Johann Christian Bach*, Bd. 48/1: *Thematic Catalogue*, New York 1999, S. 181f.

² Online zugänglich (<http://opac.rism.info/>).

³ RISM ID no. 400013578

⁴ RISM ID no. 400013574

⁵ Ebenfalls RISM ID no. 400013578

⁶ Warburton, *Collected Works* (wie Anm. 1), Bd. 22: *Music for Vespers I*, New York 1984, S. vii–ix, 3–54 sowie S. 359.

⁷ Stephen Roe, „Wiederaufgefundene Autographe von Johann Christian Bachs Mailänder Kirchenmusik in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (ND VI 540, Bd. 1–4)“, in: *Bach-Jahrbuch* 96 (2010), S. 139–163.

⁸ Skizziert nach Roe (ebd., S. 139, Fußnote 1, und S. 145ff.) und nach Warburton, *Collected Works* (wie Anm. 1), Bd. 48/2: *Sources and Documents*, New York 1999, S. 103.

⁹ Nicht erwähnt bei E. Warburton.

durch runde Klammern. Akzidenzien zur Erinnerung oder Warnung werden sparsam gesetzt, sofern dies in Übereinstimmung mit den Quellenbefunden steht. Die Dynamikangaben werden in heute üblicher Art wiedergegeben (*p*, *f*). Im Autograph über dem System von VI I stehende Dynamikzeichen werden auch in dasjenige der VI II übernommen, welches nicht eigens mit derartigen Angaben versehen wurde. Bei den paarigen Blasinstrumenten setzte Bach die Lautstärkeangabe jeweils einfach zwischen die entsprechenden Systeme; sie gilt auch hier für beide. Die Vokalstimmen blieben in Quelle wie Edition ohne dynamische Angaben und sind ggf. durch die Ausführenden an die Orchesterlautstärken anzupassen. Dynamikzeichen werden etwa nach Mehrtaktpausen der Eindeutigkeit halber in der Quelle oft nochmals wiederholt, wodurch es zu Doppelungen kommen kann (z. B. auch bei genauen Wiederholungen von Phrasen, die gerade nicht als Echo aufzufassen sind). Die Edition hält sich bei der Übernahme der dynamischen Zeichen an die Vorgehensweise des Komponisten. Originale Staccatozeichen der Quelle werden in der Edition einheitlich als Punkte wiedergegeben. Bachs spezielle Schreibweise des Trillers (in T. 111, 113) wird mit dem Zeichen *tr* wiedergegeben. Colla-parte-Zeichen in Systemen wurden ausgeschrieben, ebenso alle Abkürzungen (Balkenabkürzungen) bis zu Achtelwerten, wobei im Falle repetierender Sechzehntelnoten das erste Viertel stets ausgeschrieben wird. Sofern in der Quelle ohne ersichtlichen Grund unterschiedlich notiert, wird die Balkung in den Instrumentalstimmen schematisiert (auf Achtelbasis in der Regel zu Vierergruppen). Die Orthographie des gesungenen Textes folgt der Quelle, wobei Groß-/Kleinschreibung und Interpunktion vereinheitlicht wurden. Die traditionelle Intonation am Beginn der Vesper („Deus in adiutorium meum intende“) ist im Partiturotograph nicht aufgezeichnet, die in der Edition vorangestellte Formel im VII. Kirchenton ist ein Vorschlag des Herausgebers.

| | | |
|--------|------------------|--|
| 59–62 | VI II, Va, Cb | Lautstärkeergänzungen analog T. 18–21 |
| 66 | B, Va, Cb 1 | fehlende Alteration; aufgrund des harmonischen Zusammenhangs kann nur A-Dur gemeint sein (vgl. Terz) |
| 67 | Cb 3 | fälschlich <i>c</i> ; angeglichen an S und Ob/VI I |
| 68 | Ob I/II | Bogenenden fehlen nach Seitenwechsel |
| 68 | T, B 1+2 | jeweils als \downarrow mit Textierung „-na“ und ohne Silbe „-sti-“; Aufteilung auf zwei \uparrow ; analog Va, Bc |
| 89 | Cb 1 | fälschlich mit Vorzeichen \flat |
| 104 | A | nach Seitenwechsel fälschlich Textwiederholung „San-“ |
| 110 | VI I | am Taktende zusätzlicher Bogen, der über das Taktende hinausweist; eliminiert (vgl. T. 112) |
| 111 | Cb | Bogenende fehlt nach Seitenwechsel |
| 117 | S | „Tutti“-Angabe auf Zz. 4 |
| 124 | Cor, Ob, VI II 1 | notieren eine einzelne \downarrow , danach ein Unisono-Zeichen |
| 127 | Va 3+4 | notiert \uparrow <i>fis</i> ¹ und Bogen für Z. 1+2; angeglichen an T. 11 |
| 127 | Cb 2–4 | Bogen, der bereits zwischen Zz. 1f. beginnt; berichtigt analog T. 11 u. 52 |
| 131 | VI II 1 | notiert eine einzelne \downarrow , danach ein Unisono-Zeichen; Balkung angeglichen an VI I |
| 139 | B | Bogen ergänzt analog T. 135 |
| 149 | T | Bogenbeginn fehlt vor Seitenwechsel |
| 153.4– | VI I | die oberen Noten ohne Verbindung zum Hals der unteren |
| 154.2 | VI I 3 | die beiden oberen Noten mit eigenem Hals, die beiden unteren an einem gemeinsamen |
| 154 | VI I 3 | |

III. Einzelanmerkungen

Die Abweichungen des gedruckten Notentextes von der Quelle werden i. d. R. zitiert in der Reihenfolge: Takt(e) – System(e) und Zeichen (Note, Vorschlagsnote, Pause) – Lesart der Quelle.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Cor = Corno, f. = folgende(r), Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Va = Viola, VI = Violino, Z. = Zeichen, Zz. = Zählzeit

| | | |
|--------|---------|---|
| vor 1 | S, A, T | abweichende Schlüsselung (<i>c</i> ¹ , <i>c</i> ³ , <i>c</i> ⁴) |
| 5 | Ob II | notiert \uparrow ; angeglichen an T. 9 (VI II) |
| 5–6, | Ob I/II | Bögen ergänzt analog T. 9–10 (VI I/II) |
| 46–47 | | |
| 8, 49 | VI II | notiert \downarrow <i>g</i> ¹ , danach ein Unisono-Zeichen |
| 18 | VI I | Bogen zur 1.–3. Note, Staccatopunkt zur 4. Note; angeglichen an T. 20, 59 u. 61 |
| 30 | Va 1 | nach fehlerhaftem Notat und Rasur zur Klarstellung mit Angabe „b“ (= <i>h</i>) unter der Note |
| 33, 76 | Ob I/II | Lautstärkeergänzung analog Va |
| 37, 80 | Ob I/II | zwischen den Systemen „dolci“; einzeln den Systemen zugewiesen und angeglichen an T. 33 („dolce“) |
| 48 | Ob II | Bogen nur von Z. 1 zu 2; angeglichen an Ob I |
| 52 | Va 3+4 | notiert \uparrow <i>fis</i> ¹ ; angeglichen an T. 11 |
| 58 | VI I/II | notiert für Zz. 2+3  ; angeglichen an T. 17, Zz. 2+3 (die bei Bach am häufigsten zu findende Schreibweise) |