

# Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 7

Georg Österreich:

Und Jesus ging aus von dannen

Evangelienkantate  
zum Sonntag Reminiscere

Erstfassung 1693



Evangelisch-Lutherische  
Kirche in Norddeutschland

## Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

ist im Rahmen des Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–2015) begründet worden. Es wird 2013–2015 unter Leitung der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf durchgeführt und aus dem INTERREG 4 A-Programm Syddanmark-Schleswig-K.E.R.N. und dem Europäischen Fonds für Regionalentwicklung gefördert.

Die Notenreihe flankiert zugleich das Verbundprojekt der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland, das unter dem Titel „Luthers Norden: Kulturwirkungen der Reformation im Norden erforschen und vermitteln“ einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017) leistet.

Die Notenreihe hat das Ziel, Musikwerke aus den Gebieten zwischen Nord- und Ostsee in wissenschaftlich fundierten Ausgaben für die musikalische Praxis zu erschließen.

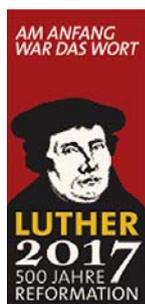
Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:

<http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/in-der-nordkirche/noten-download.html>



**INTERREG4A**  
SYDDANMARK-SCHLESWIG-K.E.R.N.

Europäischer Fonds für regionale Entwicklung  
Europäische Union • Investition in Ihre Zukunft



Musikwissenschaftliches Seminar

# Georg Österreich

1664–1735

## Und Jesus ging aus von dannen

Evangelienkantate  
zum Sonntag Reminiscere

Erstfassung 1693

für 2 (3) Soprane, Alt, Tenor, Bass,  
2 Violinen, 2 Violen und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster  
Erstausgabe

*Tonaufnahmen  
außerhalb des EU-Projekts  
sind erst ab 2015  
zulässig.*

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland  
Der Landeskirchenmusikdirektor  
Hamburg 2013

# Inhalt

Vorwort	6
Kritischer Bericht	10
Sinfonia	17
Tenore	18
Und Jesus ging aus von dannen und entweich in die Gegend Tyro und Sidon und siehe, ein kananäisch Weib ging aus derselbigen Grenze und schrei ihm nach und sprach: ( <i>Matthäus 15, 21–22a</i> )	
Canto 1	19
Jesu, meine Tochter plaget Satan, sie mein einz'ges Kind, er, ach, schmeißt, reißt, beißt und jaget, macht sie lahm, taubstumm und blind. Lass nicht sein, dem Hülf versaget, Herr, erbarm dich mein geschwind.	
Davids Sohn, du Trost der Heiden, sie ist dir ja wohl bekannt, wie kannst du dieselbe meiden, die dein Bild ist, dessen Hand sie gemacht, dein Blut und Leiden ist ja deiner Liebe Pfand. ( <i>nach Matthäus 15, 23b</i> )	
Tenor; Canto 1 [2], Canto 2 [3]	24
Und er antwortet ihr kein Wort. Da traten zu ihm seine Jünger, baten ihn und sprachen: Lass sie doch von dir, denn sie schreit uns nach. ( <i>Matthäus 15, 23</i> )	
Tenor, Bass	27
Er antwortet aber und sprach: Ich bin nicht gesandt denn nur zu den verlor'nen Schafen zum Hause Israel. ( <i>Matthäus 15, 24</i> )	
Tenor	28
Sie kam aber und fiel für ihm nieder und sprach: ( <i>Matthäus 15, 25a</i> )	
Canto 1	29
Satan und die Macht der Höllen in der Sünden Wust und Kot wollen sie zu Boden fällen, dräuen Untergang und Tod. Ach Herr, hilf! Ach, hilf in den Unglückswellen wunderbar aus solcher Not. ( <i>nach Matthäus 15, 25b</i> )	

	5
Tenore	31
Aber er antwortet und sprach: <i>(Matthäus 15, 26a)</i>	
Basso	31
Weib, geh weg! dein Weh, dein Klagen ist umsonst, es ist nicht fein, denen Hunden Brot zu tragen, so soll für die Kinder sein, dass in ihren Schlund und Magen jen' unflätig schlingen ein. <i>(nach Matthäus 15, 26b)</i>	
Tenore	34
Sie sprach: <i>(Matthäus 15, 27a)</i>	
Canto 1	34
Herr, ich muss es ja bekennen, ich bin wie ein Hund unrein, ich darf mich dein Kind nicht nennen, aber lass die Brosamlein, die man pflegt den Hunden gönnen, auch nur meine Speise sein. <i>(nach Matthäus 15, 27b)</i>	
Tenore	36
Da antwortet Jesus und sprach: <i>(Matthäus 15, 28a)</i>	
Basso	36
Weib, dein Glaub hat überwunden, deine Tochter nunmehr sei von des Teufels Macht entbunden, seiner Qual und Tyrannei soll sie fort in dieser Stunden werden und stets bleiben frei. <i>(nach Matthäus 15, 28b)</i>	
Tutti	39
Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn und mein trautes Kind?	
Basso – Tutti	52
Denn ich denk noch wohl daran, was ich ihm geredet habe, darum bricht mir mein Herz gegen ihm, dass ich mich sein erbarmen muss, spricht der Herr.	
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	56

## Vorwort

### *Der dritte Komponist in einer Entwicklungsreihe*

Dass Komponisten davon geprägt werden, welche Musik sie in ihrem Alltag aufführen, ist nahezu unvermeidlich. Wie aber gehen diese Erfahrungen in die eigene Arbeit ein? Erinnert das neu entstehende Werk dann wirklich an die mutmaßliche Vorlage? Von Mozart weiß man das genaue Gegenteil: dass er einen Arientext vertonte, den vor ihm schon Johann Christian Bach komponiert hatte, und so sehr er diese „Vorlage“ bewunderte, schrieb er doch stolz über sein Resultat, es sehe der Vorlage „gar nicht, gar nicht gleich“<sup>1</sup>.

Ähnlich lassen sich die Entstehungsbedingungen des vorliegenden Werkes schildern. Mit ihm trat Georg Österreich, der 1689 Hofkapellmeister am schleswig-holsteinischen Herzogshof Christian Albrechts auf Schloss Gottorf geworden war, in etwas ein, das sich offensichtlich als eine Gottorfer Kunsttradition schildern lässt.

Um 1665/68 hatte der damalige Hofkapellmeister, Augustin Pflieger, den Anfang gemacht, indem er für die Sonntagsevangelien einen Jahrgang Kompositionen vorlegte. Dialoge, wie sie in vielen Evangelientexten das erzählerische Gerüst bilden, wurden auf „Rollen“ verteilt; deren Anteile an den Stücken wurden zudem um weitere Textbeiträge erweitert, teils aus anderen Bibelstellen, teils als strophische Arien im Stil der jeweiligen Zeit. Wenn jüngere Definitionen des Begriffs Kirchenkantate auf die Mischung unterschiedlicher Texttypen und musikalischer Formen abheben, so wirkt Pfliegers Konzept wie eine erste Vorwegnahme dieses Prinzips.

Der nächste in dieser Reihe war Johann Philipp Förtsch, Kapellmeister von 1679/80 bis 1684. Er brachte in diese Arbeit Erfahrungen ein, die er als zentrale Persönlichkeit des frisch gegründeten Hamburger Opernbetriebs gesammelt hatte – dieser war mit finanzieller Förderung Herzog Christian Albrechts möglich geworden. Förtsch dramatisierte die Evangelienvertonung radikal; in den meisten Werken sind nicht einmal erzählerische Bindetexte übrig geblieben, und die Verschiedenheit der musikalischen Formen macht in den Werken veritable Satzfolgen erlebbar.

Georg Österreich kannte Werke beider, denn sie blieben in seiner umfangreichen Musiksammlung erhalten – ein paar von Pflieger, 33 von Förtsch<sup>2</sup>, mit dem ihn auch intensiver persönlicher und künstlerischer Austausch verband. Dass Österreich das hier vorliegende Werk schrieb, ohne sich dieser Vorbilder bewusst zu sein, ist ausgeschlossen. Und doch sieht das Ergebnis den Werken der beiden Traditionsvorgängern „gar nicht, gar nicht gleich“.

Thema des Sonntagsevangeliums ist die Geschichte von der „kanaanäischen Frau“: Ihre Tochter ist seelisch und körperlich krank; Jesus verweigert zunächst die Heilung, die die Mutter von ihm erbittet. Auch inständige Wiederholungen der Bitte verfehlen ihr Ziel. Erst als die Mutter erkennen lässt, wie sehr ihre Versuche vom Glauben getragen sind, wird ihr Wunsch erfüllt.

Anders als in den meisten Evangelienkompositionen Förtschs gibt es bei Österreich einen Erzähler; der „Evangelist“ übernimmt somit eine zentrale Funktion in dem Werk. Und anders als bei Pflieger und Förtsch werden die biblisch vorgegebenen Redebeiträge nicht bedingungslos bei-

<sup>1</sup> So Mozart im Brief an seinen Vater am 28.2.1778; vgl. hierzu Stefan Kunze, „Die Vertonungen der Arie ‚Non sò d’onde viene‘ von J. Chr. Bach und W. A. Mozart“, in: *Analecta musicologica* 2 (1965), S. 85–111.

<sup>2</sup> Edition, zugleich mit umfangreicher Beschreibung dieser Werke in der Geschichte der lutherischen Kirchenkantate: Johann Philipp Förtsch, *Evangelien-dialoge: Gesamtausgabe*, hrsg. von Konrad Küster, 3 Bde., Wilhelmshaven 2013.

behalten: Die Worte der Mutter, die dem Sopran zugewiesen werden<sup>3</sup>, stammen gar nicht aus der Bibel; sie sind freie Dichtung. Dasselbe gilt für die letzten beiden Wortbeiträge Jesu in diesem Gleichnis, deren musikalische Wirkung damit noch gesteigert wird: Die ersten Äußerungen Jesu werden, den originalen Bibeltext transportierend, rezitativisch gefasst; daraufhin wechselt Österreich aber auch für den Jesus-Part zu einer Arien-Gestaltung über. Textlich-formal treffen sich hier die beiden Parts: Rein äußerlich betrachtet, greifen sie auf Strophen eines als fortlaufend konzipierten Gedichts zu, das aber ohne die biblischen „Regieanweisungen“ und die Zuordnung zu zwei verschiedenen Parts nicht verständlich wäre. So handelt es sich um einen besonderen Umgang mit strophischer Dichtung.

Mit dieser Textgestaltung wird der traditionelle Gottorfer „Evangelien-dialog“ transformiert: Am Horizont schimmert hier eine Praxis auf, die für jüngere lutherische Oratorien typisch erscheint – besonders prominent bei Barthold Heinrich Brockes in seinem Libretto *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* oder auch bei Bachs Textdichter Picander. Die Worte der biblischen Akteure werden hier jeweils neu in Arientexte gefasst – mit allen zeitgebundenen Konsequenzen, die traditionell auch als „vulgär“ oder „geschmacklos“ bezeichnet worden sind<sup>4</sup>.

In der Arienteknik liegt zugleich ein weiterer fundamentaler Unterschied zu den „Vorlagen“ Pflegers und Förtschs. Bei Pfleger sind die Arien deshalb strophisch, weil dies für die Gattung damals typisch war; Förtsch hingegen arbeitet auch mit mehreren, unterschiedlich gebauten strophischen Texten in direkter Folge und schafft sich damit eine Basis für musikalische Vielfalt. Beide Komponisten erreichen auf diese Weise auch, dass ein Werk durch zwei gleichartige Strophen eingerahmt werden kann: Betrachtende Gedichte werden zu dem Evangelium hinzugesetzt, das im Werkinneren steht und mit einem Einleitungssatz vorbereitet wird. Bei Österreich trifft man nun quasi die mathematische Umkehrung an: Die Strophen der Mutter durchziehen das Werk wie ein inneres Band, nicht aber als Betrachtung (auf die ein Komponist je nach Gelegenheit zurückkommen kann), sondern deshalb, weil sie letztlich immer das gleiche vorträgt – eine beständig gleiche Bitte, verwurzelt in unbeirrbarem Glauben. Die strophische Arie ist hier also nicht mehr die traditionelle musikalische Form der Zeit um 1665/80, sondern ein eigenes dramatisches Requisite.

Deshalb ist Österreichs Ergebnis ganz anders als das seiner beiden Amtsvorgänger – ohne dass dies den Traditionsbezug verdeckte. Eine besondere Erweiterung erhalten diese Konzepte durch das abschließende Jeremia-Wort, dessen Eröffnung Österreich als Doppelfuge gestaltet. Obgleich hier von einem Sohn die Rede ist, im Sonntagsevangelium aber von einer Tochter, werden beide Texte auf dieselbe dramatische Stufe gestellt: „Darum bricht mir das Herz gegen ihn“, äußert eine letztlich unbezeichnete 1. Person Singular des Alten Testaments, doch Österreich weist diese Worte dem Jesus-Bassisten der vorausgegangenen neutestamentlichen Anteile zu. Es handelt sich also nicht um einen resümierenden Schluss-Ensemblesatz, sondern dieser wird in das Gesamtgeschehen mit einbezogen.

<sup>3</sup> Diese dramatische Ausrichtung wird dadurch relativiert, dass in T. 56 ein Jünger-Bibelwortanteil dem Canto 1 zufällt. Offensichtlich rückte Österreich schon früh davon ab, tatsächlich drei Sopranparts vorzusehen (vgl. die Stimmenbezeichnungen auf dem Titelblatt, wiedergegeben zu Beginn des Kritischen Berichts: dort schon früh die Einschränkung „ô duoi se piace“); er nahm hier also eine dramatisch inkonsequente Gestaltung in Kauf – wohl aus aufführungspraktischen Gründen. Diesen Überlegungen folgt auch die vorliegende Ausgabe: Denn eine Trennung zwischen den beiden Aufgaben des Canto 1 (Mutter; Jünger 1) wurde im weiteren Werkverlauf nicht weiter differenziert.

<sup>4</sup> Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 86 (Brockes), S. 556 (Picander).

*Das Werk und seine Fassungen*

Wie die autographe Datierung Österreichs zeigt, entstand das Werk im März 1693 für den Sonntag Reminiscere des Jahres (damals am 12. März; nach julianischem Kalender); er lokalisierte sie in „Lollfuß“, seinem Wohnort, der zwischen dem Gottorfer Schloss- und dem altstädtischen Schleswiger Dombezirk liegt<sup>5</sup>. Doch mit der Aufführung 1693 war die Entwicklungsgeschichte des Werkes nicht abgeschlossen.

Neben den Grundeintragungen der Partitur, die in ausgeprägt schwarzer Tinte gehalten sind und auch diese Datierung einschließen, gibt es eine Korrekturschicht, die die gesamte Partitur überlagert. Die Tinte ist viel heller gefärbt, wässriger und mit deutlich breiterer Feder aufgetragen; die Schriftzüge wirken bisweilen zittrig, als handele es sich um Eintragungen eines alten Menschen. Gleichwohl ist an den wenigen Worttext-Anteilen klar erkennbar, dass auch diese Korrekturen von Österreich selbst stammen.

Grundsätzlichere Änderungen setzten an vier Teilbereichen an. Der erste betrifft die Rezitative; deren ursprünglich noch streckenweise arios wirkender Charakter wird reduziert, also im tatsächlich rezitativischen Sinn modernisiert. Insofern wird für die so frühe Verwendung des Rezitativs in der Kirchenmusik, die im Hinblick auf Österreich bisweilen hervorgehoben wird<sup>6</sup>, sogar eine Entwicklung greifbar. Punktuelle, aber dennoch auch strukturell wirksame Änderungen ergeben sich außerdem an Satz- bzw. Teilschlüssen, die Österreich gegenüber der Grundfassung entweder verbreitert (zusätzliche Takte nach T. 74 und T. 89) oder intensiviert (T. 124 und 157f.: zusätzliche Violin-Anteile; T. 219: Auflösung des Haltetons in den vier tiefen Singstimmen und Anpassung an die Deklamation des Canto 1).

Ein dritter Änderungsansatz zielt auf die Streicheranteile ab, die die Gesangsanteile der Sopran-Aria gliedern: Pausen, die in der kompositorischen Grundsubstanz nur vom Continuo überbrückt worden sind, werden nun mit Streicherakkorden aufgefüllt; zudem tritt streckenweise neben den Sopranpart eine Solovioline. Alle diese Streicherzusätze nahm Österreich jedoch nur dort vor, wo ihm die Ausgangspartitur Platz dafür bot – Takte, in denen (weil die Systeme auch an anderer Stelle in den Akkoladen benötigt wurden) zuvor lediglich Pausen eingetragen waren. Obwohl die Arie strophisch aufgebaut ist, wird besonders die Soloviolinbeteiligung also nur aufgrund äußerer Zufälle eingesetzt.

Besonders weitreichend und zugleich diffizil sind schließlich die Änderungen in der Fuge „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“. Hier versuchte Österreich, die archaisierend angelegte Klangwelt des Satzes (im phrygischen Modus) nachträglich zu modernisieren. Es war ein nahezu aussichtsloses Unterfangen: Es musste darum gehen, neben der kirchentonalen Leittonwirkung f-e eine dur-moll-tonale Leittonwirkung gis-a aufzubauen, doch dabei war dann nicht zu vermeiden, dass die übermäßige Sekunde gis-f sogar in thematische Bestandteile des fugierten Satzes Eingang finden musste. Zudem wird in der Beantwortung des Themas, die in der Oberquart erfolgt, aus dem phrygischen Sekundschrift f-e die transponierte Version b-a (typischerweise in Begleitstimmen, z. B. T. 162); damit erhöhten sich die Kollisionsrisiken, denn die Redaktion zielt ja viel eher auf die Einführung von fis und gis ab.

Es ist zweifelhaft, ob diese Revision der ursprünglichen Partitur jemals aufgeführt werden konnte; und zu den genannten Änderungen kamen auch noch viele Retuschen kleiner Details hinzu (Einfügung von Durchgangsnoten, Umschichtungen im Akkordaufbau). Vielfach sind sie

<sup>5</sup> Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7 Nr. 5953: Freihäuser im Lollfuß und in Friedrichsberg, 1691–1708 (für 1692).

<sup>6</sup> Friedhelm Krummacher, Artikel „Kantate, IV. Deutschland“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil Bd. 4, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 1731–1755, hier Sp. 1739.

nicht konsequent ausgeführt: Widersprüche zwischen Änderungen in den Bezifferungen und in den Vorzeichnungen der Melodiestimmen sind nicht aufgelöst; mit Detail-Eingriffen in Figuration und Stimmführung werden klangliche Unvereinbarkeiten mit Nachbarstimmen geschaffen – auch über die ohnehin vorhandenen Parallelführungen hinaus (bis hin zu veritablen Quintparallelen in T. 186; hier hat Österreich offensichtlich ignoriert, welches Resultat die Quartparallelen aus T. 183 bei einem Stimmtausch haben). Und schließlich sind auch die Violin-Solopartien kein Gewinn für das Werk: Sie stehen nicht etwa nur zufällig in einzelnen der Sopran-Strophen, sondern verbinden sich auffallend schlecht mit der gegebenen Satz-Grundsubstanz. Somit gereichte die Überarbeitung dem Werk keineswegs zum Vorteil.

Korrekturdurchgänge dieser Art erfordern in den Manuskripten die Tilgung der Vorform – bei Tintenmanuskripten nur erreichbar, indem mit Hilfe eines Messers die verworfenen Eintragungen wegradiert werden. Um weiter gehenden Beschädigungen des Papiers vorzubeugen, hat Österreich diese Rasuren jedoch nur so weit durchgeführt, dass Neueintragungen zweifelsfrei lesbar wurden; ebenso zweifelsfrei blieben dabei aber die Vorformen erkennbar. So lässt sich die Ausgangsversion von 1693 komplett wiederherstellen.

Die einzige Einschränkung: Da Notenschreiben nie ohne Schreibfehler vonstatten geht, enthält auch die Erstversion des Notentextes einen Anteil Veränderungen; es gab also Sofortkorrekturen, zum Teil auch in größerem Ausmaß, so dass die Stimmführung zuerst anders angelegt worden war und „blind“ endet (d. h. die Fortführung bezieht sich ausschließlich auf die Korrekturschicht, nicht auf die durch Rasur getilgte Ersteintragung). Nicht jeder verdickte Notenkopf gehört also der „jungen“ Schicht an, die mit gröberer Feder in das Manuskript eingebracht wurde. So muss für jede Änderung eine Zuordnung versucht werden: Wirkte sie sich schon für die Erstaufführung 1693 aus, oder war sie erst Teil der Überarbeitung? Vielfach bietet die Tintenfärbung einen Anhaltspunkt; und wenn Änderungen an mehrfach wiederkehrenden Parallelförmulierungen ansetzen (z. B. im Zusammenhang der strophischen Sopran-Aria oder der zugehörigen Ritornelle), ist im Einzelfall zu prüfen, ob Vereinheitlichungen sachgerecht sind. Schließlich verbleibt im Hinblick auf die Alterationen vor allem in der Fuge ein Restbereich, der lediglich hypothetisch zu klären ist, denn für Zusätze solch kleiner Zeichen ist nicht immer eindeutig zwischen Sofortkorrektur und Revision zu unterscheiden.

Daher wird hier die „Version 1693“ ediert; eine Aufführung der revidierten Fassung wirkt nicht sinnvoll. Das Ausmaß der Revision wird daher in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts umrissen.

## Kritischer Bericht

*Die Quelle*

Autographe Partitur des Komponisten, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, in: Mus. ms. autogr. Georg Österreich 1 (unfoliiert), 7. Faszikel. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf fol. [1]r Werktitel:

*Dom: Reminiscere*

*Und Jesus gieng auß von dannen etc.*

*Dialogo*

*à 10, 11, 16 et pl[us]*

*2 Violini*

*2 Violette*

*Fagotto*

*3 [gestrichen, ersetzt: „2“] Canti [nachträglicher Zusatz: „ô duoi se piace.“]*

*Alto*

*Tenore*

*Basso*

*con*

*Organo*

*/ A. c.[= a-Moll]*

*di*

*Georgio Österreich.*

Oben links Bleinummer „23“, in der Seitenmitte „21“, unten „345“ (Rötel), zwischen dieser Zahl und der Besetzungsliste „1069“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns).

Fol. [1]v leer. Überschrift auf fol. [2]r: „*Dialogo Domin: Reminiscere, a 5 Viol: et 5 Voc.*“. In der Blattmitte oben „*I.N.J*“ [In nomine Jesu]. Fol. [2]r bis fol. [10]r durchgehend beschriftet. Lagenordnung: 5 ineinander liegende Bogen (Quinio). Wasserzeichen: Amsterdamer Stadtwappen<sup>7</sup>. Freihändig rastriert (20 oder 21 Systeme pro Seite); Taktstriche in der Regel durch die Systeme durchgezogen. Am Werkende in der Seitenmitte: „*S. D. G.*“, unten rechts „*Lollfuß Mens: Mart: 1693*“.

Zur Notwendigkeit, den originalen Lautstand beizubehalten, bietet die Bibelwort-Einleitung einen geradezu klassischen Zugang: Die Worte „... und entweich in die Gegend Tyro und Sidon“ lassen sich unter keinen Umständen in eine sprachlich modern wirkende Form übertragen.

Canto 1, 2: c<sub>1</sub>

Alto: c<sub>3</sub>

Tenore: c<sub>4</sub>

<sup>7</sup> Vgl. Kümmerling (wie Anm. 4), S. 121 (zu Nr. 661); Formenunterschiede jedoch unklar.

## Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
2	V 1	7–8: nachträglich verändert in punktierte Achtel + 16tel
	Va 2	2: urspr. g <sup>1</sup> , überschrieben (Sofortkorrektur)
	Bc	2: Bezifferung „7“ möglicherweise nachträglich ergänzt
3	V 2	3–4: wie T. 2, V 1; 10–11: ohne 16tel-Balken
4	V 1	7: nachträglich verändert in f <sup>2</sup>
	Va 2	6: nachträglich verändert in c <sup>1</sup> (auf Rasur)
5	Va 1	4: urspr. e <sup>1</sup> (Sofortkorrektur?); 6: nachträglich verändert in a <sup>1</sup> (Überschreibung)
6	Bc	1: Bezifferung auf Rasur
7	V 1, V 2, Va 1	nach dem 3. Viertelwert des Taktes überschriebene Taktstriche. Offensichtlich wurde die Kadenz noch während des Schreibprozesses gedehnt (daher andere Darstellung in Va 2 und Bc; der Platzbedarf des in derselben Akkolade anschließenden Rezitativs ist ebenfalls auf die längere Kadenzwendung hin ausgelegt).
	V 2	8: zuerst Hochalteration, getilgt (geändert im Zuge der Kadenzenerweiterung)
11	T	4: Akkoladenbeginn: Taktvorzeichnung eingetragen, überschrieben mit Achtelnote
	Bc	3: Bezifferung zuerst 6, 6 mit Hochalteration. Die Halbe Note später ausradiert, ersetzt durch zwei Viertel fis <sup>0</sup> -h <sup>0</sup> , fis beziffert mit „6“, h mit „#“ und „7“. Die erste 6 der Erstfassung weitgehend, die hochalterierte „6“ nur ansatzweise ausradiert
17	C 1, Bc	1: Vermerk „adagio“ jeweils doppelt
19	Va 1	4: nachträglich verändert in h <sup>1</sup> (Überschreibung)
	Va 2	4: nachträglich verändert in e <sup>1</sup> (Überschreibung), Beischrift „e“
20	V 1	bis 23,1: Pausen überschrieben mit neuem Part, Zusatz „Solo“
	C 1	5: urspr. Textierung „beist“ (gestrichen), anschließend Textierung mit „reist, beist [...]“ fortgesetzt
	Bc	4: nachträglich getilgt (inkl. Bezifferung; Rasur); 3 somit als Viertel zu lesen
21	Bc	2: nachträglich in Achtel verändert, danach Zusatz Achtel e <sup>0</sup>
22	Bc	4: nachträglich getilgt (Rasur); 3 somit als Viertel zu lesen
23	Va 1	5: nachträglich in Achtel verändert, danach Zusatz Achtel g <sup>1</sup>
	Va 2	2: nachträglich in Achtel verändert, danach Zusatz Achtel g <sup>0</sup>
24	Streicher	zweite Takthälfte: Pausen später mit Notentext überschrieben
25	V 1	bis 29,1: Pausen überschrieben mit neuem Part, Zusatz „Solo“
	C 1	8–9: nachträglich verändert in h <sup>1</sup> -g <sup>1</sup>
28	C 1	6–9: durchgehend gebalkt; 10: nachträglich punktiert (11–12 trotzdem weiterhin als 16tel notiert); diese Änderung nicht auch in T. 43 etc.
29	V 2	6–7: Überschreibung, später punktierte Achtel a <sup>1</sup> , 16tel c <sup>2</sup>
30	V 2	2–3: Überschreibung, später Achtel h <sup>1</sup> , 16tel c <sup>2</sup> -d <sup>2</sup> , Beischrift „h c d“
32	V 2	11: nachträglich mit Hochalteration
	Va 2	5: später a <sup>0</sup> , Beischrift „a“
	Bc	4: Bezifferung „6“ ausradiert
33	Va 2	7–8: später punktierte Achtel a <sup>0</sup> , 16tel h <sup>0</sup>
36	Bc	1–2: Bindebogen als nachträglicher Zusatz
40	C 1	8–9: nachträglich verändert in h <sup>1</sup> -g <sup>1</sup>
44	V 2	6–7: Überschreibung, später punktierte Achtel a <sup>1</sup> , 16tel c <sup>2</sup>
45	V 2	2–3: Überschreibung, später Achtel h <sup>1</sup> , 16tel c <sup>2</sup> -d <sup>2</sup> , Beischrift „h c d“
47	Va 2	1: urspr. c <sup>1</sup> , überschrieben (Sofortkorrektur). 5: später a <sup>0</sup> , Beischrift „a“
	Bc	3: Bezifferung „6“ ausradiert
48	V 1	4: urspr. g <sup>2</sup> , überschrieben (Sofortkorrektur? Vgl. T. 33)
	Va 2	7–8: nachträglich verändert in Achtel e <sup>0</sup> , Achtel e <sup>1</sup>
51		nachträglich anschließend ein kompletter Pausentakt eingefügt
55	T	4–5: nachträglich verändert in punktierte Viertel a <sup>0</sup> , Achtel h <sup>0</sup>
56	T	1–2: nachträglich verändert in zwei Viertel g <sup>0</sup>
57	C 1	1: nachträglich verändert in d <sup>2</sup>
	C 2	3–4: nachträglich verändert in Achtel g <sup>1</sup> -h <sup>1</sup>
58	C 2	5: nachträglich überschrieben mit punktierter Achtel c <sup>2</sup> , 16tel c <sup>2</sup> (untextiert)
59	C 1	5: nachträglich verändert in e <sup>2</sup>
	C 2	4: nachträglich verändert in e <sup>2</sup> ; 7: nachträglich verändert in c <sup>2</sup>
	Bc	7: nachträglich verändert in c <sup>1</sup> , Beischrift „c“
60	C 1	6: nachträglich verändert in e <sup>2</sup>
	Bc	6: nachträglich Bezifferung „6“ hinzugefügt
63	A	2–3: nachträglich verändert in 2 Achtel g <sup>1</sup>

T.	St.	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
	Bc	1–2: nachträglich verändert in $c^1-c^0$ , Beischrift „c c“
64	Bc	1–2: wie 63
65	C 2	bis 66, 1: Echowirkung nachträglich aufgehoben, 2 16tel $d^2-g^2$ , Achtel $e^2$
	Bc	3–4, 7–8: nachträglich verändert in $g^0-H$ ; 4 mit neuer Bezifferung „6“, 8 mit Beischrift „h“
66	A	3–4: urspr. $c^1-d^1$ (Sofortkorrektur)
	Bc	5–6: nachträglich verändert in $c^0-c^1$ (dennoch die Balkenform beibehalten, an die die 5. Note nach oben, die 6. nach unten abzweigte)
68	C 2	9: urspr. Achtel (anschließend keine zusätzliche Pause erkennbar; Sofortkorrektur)
69	C 2	5: nachträglich verändert in $fis^1$
	A	3–4: nachträglich verändert in punktiertes Achtel und 16tel; als Zwischenversion offensichtlich 4 als $d^0$ . Daraufhin Klarstellung in Bc (Beischrift „c. c. d. d.“)
70	A	nachträglich verändert in punktierte Achtel (mit Triller), Achtel plus punktierte Viertel (textiert „sie schreit“; Triller über der Viertelnote ausradiert); sämtliche Noten $d^1$
71	A	2: anschließend nachträglich Viertelpause hinzugefügt; statt 5–8 Achtelnote $c^1$ (textiert „sie“), Textierung zu 72,1 („schreit“) nachträglich ergänzt
72	C 1	6: nachträglich verändert in $c^2$
73	C 2	6: nachträglich verändert in $h^1$ ; 8: nachträglich verändert in $a^1$ , Beischrift „a“
74	C 1	10: nachträglich verändert in 16tel-Gruppe $d^2-d^2-e^2-fis^2$ , anschließend ein zusätzlicher Takt ergänzt mit Viertel $g^2$ (sowie Pausen in allen tieferen Stimmen)
77	V 2	5–7: nachträglich verändert in $e^1-h^1-h^1$ , Beischrift „h h“ (zittrig)
79	V 1	4–5: urspr. $fis^2-e^2$ (Sofortkorrektur)
80	V 1	1: Notenkopf verdickt (urspr. $e^2$ ); 5: nachträglich verändert in $fis^2$ (Beischrift in Tabulaturzeichen „fis fis“ zu 5–6)
	V 2	10: nachträglich verändert in $fis^1$ (Beischrift Tabulaturbuchstabe fis)
	B	6: nachträglich verändert in $d^1$
82	V 1	6: nachträglich verändert in $a^2$
83	V 1	3–4: urspr. $fis^2-g^2$ ; Sofortkorrektur (vgl. B und Bc sowie T. 84, 1–4); 7–8: nachträglich punktiertes Achtel plus Sechzehntel
	V 2	7–8: nachträglich punktiertes Achtel plus Sechzehntel
84	V 2	1–2: nachträglich verändert in Achtel $h^1$ , 16tel $e^2-dis^2$ ; 3–4 nachträglich punktiertes Achtel plus Sechzehntel
85	V 1	1: nachträglich verändert in $g^2$ , Beischrift „g“; 5: nachträglich verändert in Sechzehntel $cis^2-e^2-d^2-e^2$ ; 7: nachträglich verändert in $cis^2$ . Beischrift „e d e cis cis“ („c“ mit ungelinker Tabulatur-Diesis) zu den letzten 5 Noten
86	V 1	2: Rasur, nachträglich mit Achtelpause überschrieben, Balken zu 3 jedoch nur teilweise getilgt; 3 als neue Einzelnote eingesetzt (Beischrift „d“); 4: nachträglich verdickt zu $h^1$
87	V 2	1–2: urspr. $h^1-a^1$ , Beischrift „a g“ (Sofortkorrektur?)
	B	6: nachträglich verändert in E
88	V 1	4: nachträglich verändert in zwei 16tel $g^2$
	V 2	9–10: nachträglich verändert in $c^2-d^2$ ; 12: nachträglich verändert in $fis^2$
	Bc	7: zur Bezifferung auf dem letzten Achtelwert eine hochalterierte „6“ nachträglich hinzugefügt
89	V 1	5: nachträglich verändert in $e^1$ ; 6ff.: Schluss überschrieben mit Fortführung (siehe unten)
	V 2	4: nachträglich verändert in $dis^2$ mit Triller; 5: nachträglich verändert in $e^2$ . 7: überschrieben mit Fortführung (siehe unten)
	Bc	4: überschrieben mit Fortführung ab $e^0$
	V1, V2,	anschließend an T. 89 (und in diesem Takt vorbereitet) weitere Schlusswendung (1 ½ Takte); endet auf dem Niederschlag des übernächsten Taktes
91	T	9: nachträglich verändert in $c^1$
	Bc	4: Bezifferung nachträglich verändert in „7+5b“
92	Bc	2–8: gestrichen, im freien System zwischen den Akkoladen (dort zuvor „Basso“) nachträglich verändert in $d^0-c^0-H-c^0-H-A-Gis$ (alle Töne beziffert mit „6“)
94	C 1	am Akkoladenbeginn zunächst $c_4$ -Schlüssel eingetragen ausgewischt
95	Va 1	1–3: nachträglich verändert in $a^1-a^1-h^1$
	Va 2	4: nachträglich verändert in $e^1$
	Bc	1: nachträglich Bezifferung „6“ hinzugefügt
96	V1	bis 99,1: nachträglich als Überschreibung der Pausen Notentext eingefügt
	Bc	3: nachträglich verändert in Viertel, das folgende c getilgt
98	C 1	Am Akkoladenbeginn zunächst Bassschlüssel
	Bc	3: nachträglich verändert in Viertel, das folgende c getilgt
100	V1	3: $f^2$ , für die Edition korrigiert
	Bc	2: mit Beischrift „c“ (Notentext ragt in den Gesangstext hinein)

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	Str.	ab 3. Viertelwert nachträglich als Überschreibung der Pausen Noten eingefügt
101	V 1	bis 105,1: nachträglich als Überschreibung der Pausen Noten eingefügt
	C 1	8–9: nachträglich verändert in h <sup>1</sup> -g <sup>1</sup>
105	V 1	2ff: Papierfehlstelle; frei ergänzt (diese Ritornell-Gestalt kommt im Stück nur einmal vor)
106	Va 1	4: orig. f <sup>1</sup> (Oktavparallele zu Bc)
107	V 1	7: nachträglich Triller hinzugefügt
	V 2	4: wie V 1, 107,7
	Va 2	5: nachträglich zu punktierter Achtel verkürzt, Antizipation cis <sup>1</sup> (Sechzehntel) eingefügt
109	T	nachträgliche Veränderungen: vor 1. Note Achtelpause eingefügt; 2–3: zu 16teln verkürzt; 4: zu Viertel gedehnt; 6: zu 16tel verkürzt, ebenso 7, jedoch verändert zu a <sup>0</sup>
110	T	1: nachträglich in Viertel f <sup>0</sup> verändert, danach Viertelpause eingefügt
	Bc	4: korrigiert aus c (Sofortkorrektur)
111	B	7: zuvor zunächst # eingetragen, Rasur (Sofortkorrektur)
	Bc	3: zunächst g <sup>0</sup> (Sofortkorrektur)
114	V 2	4: nachträglich verändert in h <sup>1</sup> (Rasur-Loch)
115	B	2: textiert „dien“
116	V1	Papierfehlstelle, in Abstimmung auf V 2 und Bc frei ergänzt (bis 117, 4. Achtelwert; 5. Achtel aufgrund der Balkenneigung erschließbar, 6. Achtel hineinend klar erhalten). Kein Custos am Zeilenwechsel nach T. 115.
	V 2, Va 1, Va 2	2: zuvor nachträglich „p“ ergänzt
	V 2	5–6: nachträglich ersetzt durch Achtel c <sup>2</sup> , 16tel h <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>
117	V 2	2: nachträglich verändert in d <sup>2</sup>
	B	11: orig. textiert „steht“; diese Formulierung aber weder aus dem Bibeltext abgeleitet noch sprachlich sinnvoll, daher die biblische Verbform eingesetzt
118		Tempoangabe laut Bc; in V 1 nachträglich erweitert um „et piano“, in B nur „adagio“. 2: jüngere Beischrift „Hautboi“
	B	7–8: korrigiert aus h-a (Quintparallelen zu V 2)
	Bc	6: Bezifferung „6“ sofort wieder ausgewischt
119	Bc	4: nachträglich verändert in e <sup>0</sup> ; 3–4 beide nachträglich beziffert mit „6“
120	V 1	1: Hochalteration nachträglich getilgt (Rasur). Vor 2 und 3 (beide zu 16teln verkürzt) jeweils ein 16tel d <sup>2</sup> ; 7–8: nachträglich in Achtel verändert (Rasuren)
	Bc	1: Bezifferung nachträglich getilgt (Rasur); 7: Bezifferung nachträglich um „7“ erweitert
121	B	4: vor der Note # erst getilgt, dann wieder eingesetzt
	Bc	3: Hochalteration nachgetragen (Sofortkorrektur, vgl. B)
122	V 2	1: nachträglich in dis <sup>1</sup> verändert; 7–8: nachträglich in Achtel verändert
	B	6: nachträglich in 16tel c <sup>1</sup> -h <sup>0</sup> verändert; 7: nachträglich in 16tel h <sup>0</sup> -a <sup>0</sup> verändert, mit Bindebogen
	Bc	8: mit Beischrift „c“ (Notentext ragt in den Gesangstext hinein)
123	V2	1: urspr. g <sup>1</sup> (Sofortkorrektur), Beischrift „f“ (sic); 7: nachträglich verändert in gis <sup>1</sup> , über der Note in Tabulaturchrift „gis“, unter der Note „gis“
	B	7: nachträglich Tiefalteration eingefügt (Warnakzidens)
124	V 1, V 2	1: anschließend Pausen nachträglich durch Füllsatz ersetzt (kein zusätzlicher Takt)
	C 1	Am Akkoladenbeginn zunächst c <sub>3</sub> -Schlüssel vorgezeichnet
	T	3 (bis 125,1): eingetragen ins Bass-System (mit eigener Schlüsselung)
125	C 1	3–4: nachträglich Bindebogen hinzugefügt
	Bc	1: zunächst mit Bezifferung „#“, getilgt (Sofortkorrektur)
127	Bc	2: nachträglich getilgt, 1 zu Viertel gedehnt
131	C 1	8–9: nachträglich verändert in h <sup>1</sup> -g <sup>1</sup>
132	C 1	7, bis 136, 4: nachträglich Textierung gestrichen, über dem System neu eingesetzt (1 Silbe pro Achtelwert): „auch nur mei-ne Spei-se“
135	V 2	6–7: nachträglich verändert in c <sup>2</sup> -e <sup>2</sup>
	Va 1	3: nachträglich nachgezogen. 4ff.: ursprünglich 2 Viertel a (Sofortkorrektur)
136	V 2	3: nachträglich ersetzt durch 16tel c <sup>2</sup> -d <sup>2</sup>
137	B	Am Akkoladenbeginn Schlüsselung von f <sub>4</sub> in c <sub>4</sub> verändert
138	Va 2	5: nachträglich überschrieben zu a <sup>0</sup> , Beischrift „a“
	Bc	3: Bezifferung „6“ nachträglich ausradiert
139	V 1	6: g <sup>2</sup> . Angeglichen an 33 und 48 (siehe Kommentar bei 48).
	Va 2	7–8: nachträglich verändert in a <sup>0</sup> -h <sup>0</sup>
140		Anschließend die Rezitativtakte 50–53 eingetragen, gestrichen (korrekte Fortsetzung auf der verso-Seite des Blattes). Zuvor die falsche Fortsetzung nicht im System des Tenors angesetzt, sondern in dem der Va 1; dort ausgewischt

T.	St.	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
143	Bc	8: nachträglich in Achtel verändert, danach Achtel e <sup>0</sup> hinzugefügt; neue Bezifferung für 8 nur „7“, für neue 9. Note „7+#“; für diese: Notenkopf verdickt, Beischrift „e“
144	Bc	3–4: ausradiert, nachträglich durch Halbe Pause ersetzt (letzte Bc-Ziffer blieb stehen)
145	Bc	1: Rasur, nachträglich durch Viertel Pause ersetzt; 3: nachträglich durch 2 16tel a <sup>0</sup> ersetzt
146	V 2, Va 1, Va 2	2–3: keine Pausen eingetragen
147	V 2	4: Rasur, nachträglich in h <sup>0</sup> verändert
149	V 2	4: nachträglich in Achtel verändert, danach Achtel a <sup>1</sup> hinzugefügt
150	V 2	2: durch Überschreibung nachträglich in d <sup>2</sup> verändert, Beischrift „d“
151	V 1, V 2	2: späterer Zusatz „Hauboi“, zugleich die Tempoangabe „più adagio“ erweitert um „et piano“
	V 2	2: nachträglich in d <sup>2</sup> verändert
	Bc	1: urspr. G (Sofortkorrektur)
152	V 2	1: Hochalteration nachträglich ausradiert
	Bc	1: Bezifferung nachträglich ausradiert
154	V 1	1: präzisierende Tabulatur-Beischrift „fis“ (Eintragungen der Rückseite, T. 170, schlagen durch)
	B	3–4: Zwischenstadium punktierte Achtel und Sechzehntel, wieder rückgängig gemacht
155	V 2	1: nachträglich in dis <sup>1</sup> verändert
156	V 2	6: Notenkopf nachträglich verdickt und in gis <sup>1</sup> abgewandelt (Sofortkorrektur)
157	V 1, V 2	2, bis 158,1: nachträglich die Pausen durch Figuration ersetzt
	B	1: zunächst versehentlich Bc, 1.–4. Note, eingesetzt, gestrichen (Sofortkorrektur); Textierung versehentlich „seyn“, überschrieben mit „frey“ (Sofortkorrektur).
159	Bc	4: Bezifferung nachträglich „6“ mit Hochalteration; 6: nachträglich hochalteriert und daraufhin mit Auflösezeichen überschrieben
160	T	6: nachträglich hochalteriert
	Bc	1: Bezifferung nachträglich „#“; zur Viertel erweitert. Dafür 2: nachträglich ausradiert (nie hochalteriert); 6: nachträglich hochalteriert
161	Bc	1: Bezifferung nachträglich „#“; 2: nachträglich hochalteriert; 4–5: nachträglich Auflösezeichen hinzugefügt
162	A	2: nachträglich in a <sup>1</sup> abgeändert; 7: nachträglich hochalteriert
163	T	1–2: urspr. Viertel a-d, textiert „und mein“; Rasur (Sofortkorrektur)
163f.	C 2	urspr. Ganze Pausen, überschrieben (Sofortkorrektur)
164	T	2–4: Überschreibung, statt 2 Achteln e, Viertel f; Sofortkorrektur
	Bc	3: nachträglich in Achtel e-d-e-E abgeändert (Bezifferung nicht verändert: war komplett der Halben zugeordnet, nicht auseinander bewegt)
166	C 1	6: nachträglich hochalteriert
	A	1: nachträglich hochalteriert; 4: nachträglich 16tel, danach 16tel-Durchgang d <sup>1</sup> eingefügt; 6: nachträglich hochalteriert
	B	1: nachträglich hochalteriert
	Bc	1, 3: nachträglich beziffert mit „#“
167	A	2: nachträglich hochalteriert; 4 nachträglich in gis <sup>1</sup> verändert
	B	1: nachträglich hochalteriert
	Bc	1: nachträglich beziffert mit „#“
168	V 1	3: nachträglich hochalteriert; 5: nachträglich in g <sup>2</sup> verändert (Beischrift zu 4–5: „a g“)
	Va 1	2: nachträglich hochalteriert; 3: nachträglich verändert in e <sup>1</sup> ; 5: nachträglich verändert in 16tel, gefolgt von 16tel e <sup>1</sup>
	Va 2	2: nachträglich verändert in 2 Achtel e <sup>1</sup>
	A	1: nachträglich hochalteriert; 3–5: nachträglich verändert in e <sup>1</sup> -a <sup>1</sup> -e <sup>1</sup>
	Bc	1: nachträglich beziffert mit „#“
169	V 1	3: nachträglich verändert in a <sup>2</sup>
	Va 1	3: nachträglich in Achtel, gefolgt von 16tel g <sup>1</sup>
	A	8: nachträglich verändert in 2 16tel g <sup>1</sup> -f <sup>1</sup> (mit Bindebogen)
170	V 1	5: nachträglich verändert in h <sup>2</sup> , 6–7 in zweimal h <sup>2</sup> (3x Beischrift „h“)
	V 2	7–8: nachträglich verändert in zweimal d <sup>2</sup> (?)
	Va 1	3: nachträglich verändert in g <sup>1</sup>
	A	5: nachträglich ersetzt durch 2 Achtel f <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> , 6 durch punktiertes Achtel plus 16tel (erst dieses textiert)
	Bc	7: nachträglich zusätzlich mit „4“ (dunkle Tinte) beziffert: Über dem System „2“ ausradiert, unter dem System daraufhin zuerst 7+2 (hell)
171	V 1	1: überschrieben mit c <sup>3</sup>
	Bc	2: Beischrift „solo“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
172	V 1	3: nachträglich verändert in c <sup>2</sup> , 7 in 16tel, danach 16tel f <sup>2</sup> eingeschoben
	V 2	1–2: Sofortkorrektur statt zweimal e <sup>2</sup>
	Va 1	6: nachträglich verändert in 16tel, danach 16tel d <sup>1</sup> eingeschoben, statt 7–9 zwei Achtel a <sup>1</sup> -a
	T	1–2: nachträglich verändert in g-h
174	V 1	1: nachträglich hochalteriert; 3: mehrfach gleichlautend überschrieben, Beischrift „a“
	V 2	1: nachträglich hochalteriert
	Va 1	1: nachträglich hochalteriert und in Achtel verkürzt (gefolgt von Achtel h <sup>1</sup> ). 2: überschrieben mit 2 Noten (punktierte 4tel, 16tel?) a <sup>1</sup> ; danach 4tel d <sup>1</sup> eingefügt (der Takt enthält in der überarbeiteten Version 5 Viertelwerte)
	A	1: nachträglich hochalteriert
	Bc	1: nachträglich beziffert mit „#“; 6: Tiefalteration wegradiert (jedoch belassen in B)
175	Bc	2: nachträglich verändert in D
178	V 1	6: nachträglich hochalteriert
	V 2	1: nachträglich hochalteriert
	Va 2	2, 6: nachträglich hochalteriert
	Bc	1: nachträglich beziffert mit „#“
179	V 2	1: nachträglich hochalteriert, 3: nachträglich tiefalteriert
	Va 1	vor 3 Rasur eines 4tel h; 3–4: überschrieben mit 4tel, punktierte Achtel, 16tel
	Va 2	2: nachträglich hochalteriert
180	V 1	3: nachträglich zu 16tel verkürzt, gefolgt von 16tel h <sup>2</sup>
	V 2	1: nachträglich hochalteriert, 7 Auflöseseichen hinzugefügt, 8 zu 16tel verkürzt, gefolgt von 16tel g <sup>2</sup>
	A	1–2: Rhythmisierung nachträglich an B angeglichen
	Bc	1–2: nachträglich beziffert mit „#“ bzw. Auflöseseichen
181	V 2	1–2: nachträglich ersetzt durch 16tel e <sup>2</sup> -a <sup>2</sup> -g <sup>2</sup> -e <sup>2</sup> ; 6–7 urspr. fis <sup>2</sup> -e <sup>2</sup> (Sofortkorrektur); 10: urspr. e <sup>2</sup> mit Beischrift „d“ (Sofortkorrektur)
	A	nachträglich verändert in Achtel a <sup>1</sup> -g <sup>1</sup> -a <sup>1</sup> , Sechzehntel g <sup>1</sup> -f <sup>1</sup> , Achtel e <sup>1</sup> -c <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> , Achtel f <sup>1</sup> (textiert „-rer“); 5 urspr. c <sup>1</sup> , Beischrift „d“ (Sofortkorrektur)
182	V 1	1: nachträglich verändert in c <sup>3</sup>
	A	5: Hochalteration zwischenzeitlich eingefügt und wieder ausradiert (vgl. V 2: nicht alteriert)
184	V 1	1: nachträglich hochalteriert (keine Alteration zu 4), 6–7 ausradiert (ersetzt durch Achtel c <sup>3</sup> ), 9 hochalteriert
	Va 1	1: nachträglich hochalteriert, 2 in e <sup>1</sup> verändert
	Bc	1: nachträglich beziffert mit „#“
185	V 1	1: nachträglich hochalteriert, 7 mehrfach gleichlautend überschrieben
	Va 1	3: nachträglich verändert in c <sup>2</sup>
	Bc	1: nachträglich beziffert mit „#“ (dto. B!)
186	V 1	1: nachträglich hochalteriert; daher 7 daraufhin tiefalteriert (so auch V 2)
	Va 1	1: nachträglich hochalteriert, daher 3 daraufhin tiefalteriert
	Va 2	4, 6: Tiefalteration nachträglich ausradiert
	A	4: urspr. g <sup>1</sup> (Sofortkorrektur)
	T	wie Va 2
	Bc	1: nachträglich hochalteriert; 5 und 8: Tiefalteration in der Bezifferung nachträglich ausradiert, 8 nachträglich beziffert „6b“ (für Tiefalteration g statt gis)
187	Va 1	3: nachträglich in f <sup>1</sup> verändert; 4: zwischenzeitlich mit Hochalteration (demnach zunächst bezogen auf eine Fortführung von a <sup>1</sup> ), diese aber wieder ausradiert
	Va 2	1–2: mit Haltebogen
	A	wie Va 1
189	V 2	nachträglich verändert in 16tel a <sup>2</sup> -g <sup>2</sup> -a <sup>2</sup> -h <sup>2</sup> , Achtel a <sup>2</sup> , 16tel e <sup>2</sup> -d <sup>2</sup> , c <sup>2</sup> -e <sup>2</sup> -d <sup>2</sup> -f <sup>2</sup> , c <sup>2</sup> -a <sup>2</sup> -g <sup>2</sup> -f <sup>2</sup>
	Va 1	2–3 nachträglich verändert in 16tel c <sup>1</sup> -h-c <sup>1</sup> -a, Achtel a <sup>1</sup> -a
	A	5 nachträglich punktiert, 6 nachträglich 16tel
190	V 2	4–6: nachträglich durch Halbe Pause ersetzt
	A	6: nachträglich hochalteriert
	B	6: nachträglich hochalteriert (nicht auch Bc)
191	V 2	2–3: Überschreibung statt d <sup>2</sup> -f <sup>2</sup> (Sofortkorrektur?); 3ff. nachträglich verändert in 16tel g <sup>2</sup> -g <sup>1</sup> , punktierte Viertel a <sup>2</sup> , Achtel a <sup>1</sup>
	Va 2	5: nachträglich verändert in punktierte Viertel, gefolgt von Achtel h
	T	6: nachträglich verändert in h (= Notenwerte urspr. abweichend von Va 2)
192	Va 1	2: nachträglich verändert in Achtel, gefolgt von 16tel h <sup>1</sup> , 4–7 verdickt; 8 urspr. Viertel e <sup>1</sup> (Sofortkorrektur)
	Bc	2ff.: im c <sub>4</sub> -Schlüssel, Achtel c <sup>1</sup> -c <sup>1</sup> , d <sup>1</sup> -c <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> -h (keine Anpassung in 193,1)
193	T	11: urspr. h (Sofortkorrektur)

T.	St.	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
	B	1: urspr. g (?); Sofortkorrektur
194	V 2	8: Beischrift „gis“ (Verdeutlichung einer unleserliche Stelle)
	Va 1	1–2: verdickt, Beischrift „c f“
	Bc	3–4: Bezifferung nachgetragen
196	Va 1	4: verdickt, Beischrift „g“
197	T	8: nachträglich verändert in h, Beischrift „h“
198	V 1	4: nachträglich verändert in zwei 16tel e <sup>2</sup>
	A	nachträglich verändert in zwei Halbe
199	V 1, Va 2, T	Hochalteration nachträglich getilgt, ebenso Bezifferung im Bc
200	V 2	4ff.: 16tel c <sup>2</sup> -h <sup>1</sup> -c <sup>2</sup> -e <sup>2</sup> , d <sup>2</sup> -a <sup>1</sup> -h <sup>1</sup> -c <sup>2</sup>
	B	4–5: textiert „den-ke noch“, dafür 5 zu 16tel verkürzt, danach 16tel c eingefügt
202	V 1	1: nachträglich hochalteriert; 10: nachträglich in h <sup>2</sup> verändert
	V 2	9: nachträglich hochalteriert
	Bc	1, 6: nachträglich beziffert mit „#“
203	V 1	1: nachträglich hochalteriert
	V 2	2–3: nachträglich verändert in gis <sup>2</sup> -a <sup>2</sup> ; statt 8–9: 16tel c <sup>2</sup> -e <sup>2</sup> , punktierte 16tel d <sup>2</sup> , 32tel c <sup>2</sup>
205	V 2	1–2: nachträglich verändert in Achtelpause, Achtel d <sup>2</sup> , Viertel d <sup>2</sup> , Achtel c <sup>2</sup> , Beischrift „c h a“
	Bc	1: nachträglich Bezifferung „6“ hinzugefügt
206	V 2	1: nachträglich verändert in gis <sup>1</sup> , Beischrift „gis“
	Bc	1: nachträglich beziffert „8+#“, aufgelöst zu „7“
209	V 1	1: nachträglich verändert in Achtel, fortgeführt wie C 1 (jedoch letzte Viertel in 2 Achtel aufgelöst)
	Bc	1: nachträglich verändert in Achtel, daraufhin 4 Achtel wie C 1 (im c <sub>1</sub> -Schlüssel), 3 Achtel wie A (im c <sub>3</sub> -Schlüssel)
210	V 1	1: Pause radiert, nachträglich in c <sup>2</sup> verändert; 7–8 zweimal d <sup>2</sup> (e <sup>2</sup> -f <sup>2</sup> gestrichen)
	C 1	1: nachträglich in 16tel c <sup>2</sup> -e <sup>2</sup> -d <sup>2</sup> -c <sup>2</sup> verändert, 2 in punktierte Achtel plus Sechzehntel aufgelöst (Textsilbe bleibt placiert wie in Ausgangsform, muss jedoch der neuen Sechzehntel zugeordnet sein)
211	T	Später grundsätzlich anders: Achtel h-c <sup>1</sup> , punktierte Achtel d <sup>1</sup> mit 16tel a, übergebunden zu 16tel-Gruppe a-h-c <sup>1</sup> -a, punktierte Achtel mit Sechzehntel e <sup>1</sup>
212	C 1	4–5: nachträglich verändert in punktierte Achtel mit 16tel
	T	statt 4–5 später Achtel c <sup>1</sup> -h, punktierte Achtel mit Sechzehntel a
215	V 2	1: später rhythmisiert wie V 1
216	B	2ff.: spätere Beischrift „Octave höher“
218	V 2	1: später f <sup>2</sup>
	Va 1	1–3: nachträglich verändert in 4 Achtel d <sup>1</sup> -f <sup>1</sup> -f <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>
	Va 2	1–4: nachträglich verändert in a-d <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> , 6–7 eine Oktave abwärts transponiert
	T	2: nachträglich verändert in d <sup>1</sup>
219	C 2	rhythmisiert/textiert wie C 1: dreimal a <sup>1</sup>
	A	rhythmisiert/textiert wie C 1: a <sup>1</sup> -f <sup>1</sup> -e <sup>1</sup>
	T	rhythmisiert/textiert wie C 1: dreimal a
	B	rhythmisiert/textiert wie C 1: dreimal A

# Und Jesus ging aus von dannen

Violino 1

Violino 2

Viola 1

Viola 2

Canto 1

Canto 2

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

7 7 6 7 6 7 6

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Und Jesus ging aus von dannen'. It consists of ten staves. The first four staves are for string instruments: Violino 1 (treble clef), Violino 2 (treble clef), Viola 1 (alto clef), and Viola 2 (alto clef). The next five staves are for vocal parts: Canto 1 (treble clef), Canto 2 (treble clef), Alto (treble clef), Tenore (treble clef), and Basso (bass clef). The final staff is for the Basso continuo (bass clef). The music is in common time (C). The vocal parts are currently silent, indicated by horizontal lines. The string parts and the Basso continuo part are active. The Basso continuo part includes figured bass notation: 7 7 6 7 6 7 6.

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

18

5

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

7 6                      6 6 6    #    6                      #                      4 3

9

T.

B. c.

8

Und Je sus ging aus von dannen und ent - weich \_\_\_\_\_ in die Ge gend Ty - ro und Si - don und

6                      6 7                      #

13

T.

B. c.

8

sie - he, ein ka - na - nä - isch Weib ging aus der - sel - bi - gen Gren - ze und schrei ihm nach und sprach:

$\frac{4}{2}$                       2                       $\frac{6}{5b}$                       6 7 6

17 **Aria. Adagio**

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
Je - su, mei - ne Toch - ter pla - get Sa - tan, sie\_ mein einz - ges Kind,

B. c.

6 6 6 4 6 6 7 6 # 6 6 6 6 7 6 #

20

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
er, ach, schmeißt, reißt, beißt und jaget, macht sie lahm, macht sie lahm\_\_\_\_, macht sie\_lahm, taub - stumm und\_

B. c.

6 6 6 # 6 6 6 6 6 5 6 6 4 5 3

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

20

23 *tr*

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
blind. Lass nicht sein, *lass nicht sein*, dem Hülff ver - sa - get, Herr, er-

B. c.

6 6 5 6 6

4 3

26

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
-barm dich mein geschwind, Herr, er - barm dich, Herr er - barm dich mein ge-

B. c.

6 6 6 6b 6 6 5 6

4 3

*tr*

Ritornello

29

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

B. c.

-schwund.

# 6 6 5 6 6 # 5

33

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

B. c.

Da - vids Sohn, du Trost der Hei - den, sie ist\_ dir ja wohl be kannt,

# 6 b 6 5 6 6 6 7 6 #

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

22  
36

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
wie kannst du die - sel - be\_ mei den, die dein Bild ist, die dein Bild \_\_\_\_\_, die dein\_ Bild\_ ist, des-sen\_ *tr*

B. c.

6 6 6 # 6 6 6 6 6 5  
4 3

39

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
Hand sie ge - macht, dein Blut und Lei - den ist ja dei - ner Lie - be Pfand, ist ja

B. c.

4 3 6 6 6

42

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

B. c.

deiner Lie - be, dei - ner Lie - - - - be Pfand.

6 6<sup>b</sup> 6 6 6 4 3 # 6

46

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 # 6 5<sup>b</sup> # 6 6 5 #

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

24

50

T.   
 Und er antwortet ihr kein Wort. Da traten zu ihm seine Jünger, baten ihn und sprachen:

B. c.   
 6 7 6  $\frac{4}{2}$  6

**Andante**

56

C. 1   
 Lass sie doch von dir, *lass sie doch von dir,* *lass sie doch von dir,* lass sie

C. 2   
 Lass sie doch von dir, *lass sie doch von dir,* von dir,

A.   
 Lass sie doch von dir, *lass sie doch von dir,*

B. c.   
 6 6 6 6 6 6 6

59

C. 1   
 doch von dir, lass sie, lass sie, *lass sie,* lass sie doch von dir, denn sie schreit \_\_\_\_\_

C. 2   
 lass sie, *lass sie,* *lass sie* doch von dir, *lass sie doch von dir,*

A.   
 lass sie doch von dir, lass sie doch von dir, denn sie

B. c.   
 6 6 # 5 # # 6 6

62

C. 1  
—, denn sie schreit \_\_\_\_\_,

C. 2  
denn sie schreit \_\_\_\_\_, denn sie

A.  
schreit \_\_\_\_\_, denn sie schreit \_\_\_\_\_

B. c.

6 6

64

C. 1  
sie schreit \_\_\_\_\_, sie schreit,

C. 2  
schreit \_\_\_\_\_, sie schreit \_\_\_\_\_

A.  
\_\_\_\_\_ sie schreit, sie schreit \_\_\_\_\_

B. c.

6 6

66

C. 1  
denn sie schreit \_\_\_\_\_ uns nach, sie schreit \_\_\_\_\_

C. 2  
— sie schreit, sie schreit \_\_\_\_\_ uns nach, sie schreit \_\_\_\_\_, sie

A.  
\_\_\_\_\_, sie schreit, sie schreit uns nach, sie schreit \_\_\_\_\_

B. c.

# 6 # 6 #

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

26

68

C. 1  
 — uns — nach —, sie schreit, sie — schreit — uns nach —

C. 2  
 schreit — uns — nach —, sie schreit — uns nach —

A.  
 — uns nach, sie schreit uns nach, sie schreit uns nach, sie

B. c.

6 # # 6 #

70

C. 1  
 , sie schreit —

C. 2  
 ,

A.  
*tr*  
 schreit — uns nach, sie schreit —

B. c.

# # # 6

72

C. 1  
 —, sie schreit — uns — nach, sie schreit, sie schreit, sie schreit uns

C. 2  
 sie schreit — uns — nach, sie schreit, sie schreit, sie schreit uns

A.  
 —, sie schreit uns nach, sie schreit, sie schreit, sie schreit uns

B. c.

6 6 6 # # # 4 #

74

C. 1 nach \_\_\_\_\_

C. 2 nach \_\_\_\_\_

A. nach.

T. Er ant-wor - tet a - ber und sprach:

B. c.

5 6 #

77

V. 1

V. 2

B. Ich bin nicht, ich bin nicht, nicht ge-sandt denn nur zu den ver - lor - nen

B. c.

6 #

80

V. 1

V. 2

B. Scha fen, zu den ver-lor nen Scha-fen zum Hau - se Is - ra-el, zu den ver-lor nen Scha - fen, zu

B. c.

# 6 6 4 # # 6 5 6 5 # 4 #

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

28

84

V. 1

V. 2

B.

B. c.

den ver - lor - nen Scha - fen zum Hau - se Is - ra - el, zum Hau - - -

6 6 5 6 6 5<sup>+</sup> 4 #

87

V. 1

V. 2

B.

B. c.

- - - se Is - - - ra - el.

6 # # 4 # 5

90

T.

B. c.

Sie kam a - ber und fiel für ihm nie - der und sprach:

5 6 # 6 #

93

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

B. c.

Sa - tan und die Macht der Höl - len in der Sün - den Wust und Kot

6 6 6 6 7 6 # 6 6 6 7 6 #

96

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

B. c.

wol - len sie zu Bo - den fäl len, dräu - en, dräu en Un - ter - gang, dräu-en Un - ter - gang und

6 6 6 # 6 6 6 6 6 5 6 5 4 3

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

30

99

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

Tod. Ach Herr, hilf! Ach, hilf in den Un - glücks - wel - len wun - der -

B. c.

6 6 5 6 6

4 3

102

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

- bar aus sol - cher Not, wun der - bar aus sol - cher Not, aus sol - - - - - cher

B. c.

6 6 6b 6 6 6# 6 6 5

4 #

105

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

Not.

B. c.

6 # 6 6 6 6 7 # 4 # #

109

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

8 A - ber er ant-wor-tet und sprach:

B.

Weib, Weib, Weib, geh weg!

B. c.

6 6 6 4 # 6 4 # 4 #

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

32

113

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B.

B. c.

Weib, Weib, Weib, geh weg, geh weg, geh weg, geh weg, dein Weh, dein Klagen ist um-

6 # # 6 6

**più adagio**

116

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B.

B. c.

- sonst \_\_\_\_\_, ist um - sonst \_\_\_\_\_, es ist nicht fein, de-nen Hun - den Brot zu \_\_\_\_\_

6 # 6 # 6 # 6

119

V. 1

V. 2

B.

B. c.

tra - gen, so soll für die Kin - der sein, dass in ih - ren Schlund und

6 # # # 6 6 #

121

V. 1

V. 2

B.

B. c.

Ma - gen jen' un - flä - tig schlin - gen ein, dass in ih - ren Schlund und

# 6 6 6 6 7 6 6

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

34

123

V. 1

V. 2

C. 1

T.

B.

B. c.

Ma - gen jen' un - flä - tig schlin gen ein.

Herr, ich muss es ja - be - ken - nen,

Sie sprach:

6 # 6 5 4 # 4 # 6 6 5 4 3

126

C. 1

B. c.

ich bin - wie ein Hund un rein, ich darf mich dein Kind nicht nen - nen,

6 6 6 7 6 # 6 6 6 6 6 #

128

C. 1

B. c.

a - ber lass, a - ber, a - ber lass, a - ber lass die Bro - sam - lein, die man

6 6 6 6 7 6 6 5 4 3

131

C. 1 *tr*

B. c.

pflegt den Hun - den gönnen, auch nur mei-ne\_\_Spei-se sein, mei ne Speise, auch nur mei - ne\_\_Spei-

6 6 6 6b 6

134

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1 *tr*

B. c.

se\_\_ sein.

6 6 5 # 6

4 #

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

36

137

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

B. c.

6

6 #

6 5+ # 6

6 5 #

#

141

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

8

Da, da ant wor-tet Je - sus und sprach:

B.

Weib, dein Glaub hat ü - ber-

B. c.

#

6 7 6

4 #

145

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B.

-wun den, Weib, Weib, Weib, dein Glaub, dein Glaub, dein Glaub, dein

B. c.

4 # 6 # #

148

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B.

Glaub hat ü-ber-wun-den, dei-ne Toch - - - ter, dei ne Toch - - - ter nun-mehr

B. c.

p 6 6 6 # 6 # 6 6 #

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

38 **più adagio**

151

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B.

B. c.

sei von des Teu-fels Macht ent - bun-den, sei - ner Qual und Ty - ran - nei soll sie fort in die-ser

6 6 # 6 # 7 #

154

V. 1

V. 2

B.

B. c.

Stun - den wer - den und stets blei - ben frei, soll sie fort in die - ser

6 6 6 7 6 6 6

*tr*

156

V. 1

V. 2

B.

B. c.

Stun - den\_ wer - den\_ und\_ stets blei - ben frei.

6 6 4 # 6 4 #

159

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Ist nicht E-phra-im mein

Ist nicht E-phra im mein teu - - - - rer Sohn

6 6 6 6 6 6 6 6 7 6 # 6 6

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

40

163

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Ist nicht E phra im mein teu - - -

Und mein trau - - - - tes Kind,

teu - - - - rer Sohn, ist nicht E - phra im mein teu-

und mein trau - tes, mein trau - tes Kind,

Und mein trau-

4 # 6 6 6

167

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
- - - - - rer Sohn und mein trau - - -

C. 2  
- - - - - und mein trau - - -

A.  
- - - - - rer Sohn, ist nicht E - phra - im mein teu - - - - rer Sohn und mein

T.  
8  
ist nicht E - phra - im mein teu - - - - rer - Sohn und mein

B.  
- - - - - tes Kind, ist nicht E - phra - im mein teu - - - - -

B. c.

4 # 6 6 6 6 6 6 6 6

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

42

170

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
- - - - - tes Kind, ist nicht E - phra - im mein teu -

C. 2  
- - - - - tes Kind, ist nicht E - phra - im mein teu - - - - -

A.  
trau - tes, und mein trau - tes Kind, ist nicht E - phra - im mein teu - rer Sohn und

T.  
trau - - - - tes Kind, ist nicht E - phra - im mein teu - - - -

B.  
- - - - - rer Sohn und mein trau - - - -

B. c.

6 6 2 6 6 6

173

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
- - - - - rer Sohn und mein trau - tes, und mein trau - tes, mein

C. 2  
- - - - - rer Sohn und mein trau - tes, und mein trau - tes, mein

A.  
- mein trau - tes Kind, ist nicht E - phra - im mein teu - - - - -

T.  
8 - - - - - rer Sohn und mein trau - - - -

B.  
- - - - - tes Kind, ist nicht E - phra - im mein teu - - - - - rer Sohn, mein teu-

B. c.

6 6 7 6 6 6

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

44

176

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
trau - - - - - tes Kind,

C. 2  
trau - - - - - tes Kind,

A.  
- - - - - rer Sohn,

T.  
- - - - - tes Kind,

B.  
- - - - - rer Sohn, mein teu - - - - - rer Sohn,

B. c.

4 # 6 6 5

179

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

und mein trau - - -

und mein trau - - -

ist nicht E - phra - im mein teu - - - - - rer

und mein trau - - -

ist nicht E - phra - im mein teu - - - - -

4 # 6 6 6 6

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

46

182

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
- - - - - tes Kind, ist nicht E - phra - im mein teu - - - - -

C. 2  
- - - - - tes Kind, E - phra - im mein teu - - - - -

A.  
Sohn, mein teu - rer Sohn und mein trau - - - -

T.  
8 - - tes, mein trau - tes Kind, ist nicht E - phra - im mein teu - rer, teu - rer

B.  
- - - - - rer Sohn und mein trau - tes, und mein

B. c.

6 2 6 6 6 6



G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

48

187

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
ist nicht E - phra - im mein teu - rer — Sohn, mein teu - rer, teu - rer Sohn, ist nicht E - phra - im mein

C. 2  
ist nicht E - phra - im mein teu - rer — Sohn, mein teu - rer, teu - rer Sohn, ist nicht E - phra - im mein

A.  
E - phra - im mein teu - rer, teu - rer Sohn, mein teu - rer Sohn, ist nicht E - phra -

T.  
8 teu - rer Sohn und mein trau - tes, und mein trau - tes Kind,

B.  
und mein trau - - - - - tes Kind, ist nicht E - phra - im mein

B. c.

6

6

6

6

7

6

6

6

6

6



G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

50

193

The musical score consists of ten staves. The first four staves are for instruments: V. 1 (Violin I), V. 2 (Violin II), Va. 1 (Viola I), and Va. 2 (Viola II). The next four staves are for voices: C. 1 (Soprano), C. 2 (Alto), A. (Tenor), and T. (Tenor). The final two staves are for bass: B. (Bass) and B. c. (Bassoon). The lyrics are written below the vocal staves. The score is in 5/4 time and G major.

5  
4 #

195

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
Kind, und mein trau - - - - - tes, und mein trau - - - - -

C. 2  
Kind, und mein trau - tes, und mein trau - tes, und mein trau - tes, mein

A.  
Sohn und mein trau - tes, mein trau - tes, mein trau - - - - -

T.  
Sohn und mein trau - tes, und mein trau - tes, mein trau - - - - -

B.  
Kind, und mein trau - tes Kind, und mein trau - tes, und mein trau -

B. c.

6 6 6 6 6

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

52

197

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

tes, mein trau - - - tes Kind?

trau - - - - - tes Kind?

- - - - - tes Kind?

tes, mein trau - - - tes Kind?

- - - - - tes, mein trau - - - tes Kind? Denn ich denk noch wohl da-

7 6 7<sup>h</sup>/<sub>5<sup>h</sup></sub> 4 # # 6 6

201

V. 1

V. 2

B.

B. c.

-ran, was ich ihm, was ich ihm ge - re - det ha - be, da - rum, da - rum bricht mir mein

6 6 6 7 6 6

204

V. 1

V. 2

B.

B. c.

*tr*

Herz, bricht mir mein Herz ge - gen ihm, dass ich mich sein er - bar - men muss, er - bar -

4 3 7 6 8 7 7 6

# 5 $\frac{4}{4}$

208

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Dass ich mich sein er - bar - men muss, er - bar - men

Dass ich mich sein er - bar - men muss, er - bar - men

Dass ich mich sein er - bar - men muss, er - bar - men

Dass ich mich sein er - bar - men

- - - men muss, dass ich mich sein er - bar - men

5 $\frac{4}{4}$  4 # 7 6 6 6

G. Österreich, Und Jesus ging aus von dannen

54

Allegro

212

V. 1 *p* *pp*

V. 2 *p* *pp*

Va. 1 *p* *pp*

Va. 2 *p* *pp*

C. 1 muss, *p*er-bar men muss, spricht der Herr, der Herr, spricht der Herr, der

C. 2 muss, *p*er-bar men muss, spricht der Herr, der Herr, spricht der Herr, der Herr,

A. muss, *p*er-bar men muss, spricht der Herr, der Herr, Herr,

T. muss, *p*er-bar - men muss, spricht der Herr, der Herr, Herr, spricht der Herr, der

B. muss, *p*er-bar - men muss, spricht der Herr, Herr,

B. c. *p* *pp*

# 6 7 6 # 6 7 6 # 6 # 6

216

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
Herr, Herr, spricht der Herr, der Herr.

C. 2  
Herr, spricht der Herr, Herr, spricht der Herr.

A.  
spricht der Herr, der Herr, Herr, spricht der Herr.

T.  
8 Herr, Herr, spricht der Herr, der Herr, Herr, Herr, spricht der Herr.

B.  
spricht der Herr, der Herr, Herr, Herr, spricht der Herr.

B. c.

# 6 # 6/4 5 #

## Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)

Wiedergegeben wird der Notentext der „besten“ Quelle (zumeist ist jedoch nur eine einzige erhalten geblieben). Eingriffe in den Notentext beschränken sich auf Korrekturen echter Schreib- oder Druckfehler bzw. Details der graphischen Darstellung.

Die Werke werden in originaler Tonart ediert. Die originale Vorzeichnung bleibt gewahrt (z. B. d-Moll ohne Vorzeichen etc.). Sofern z. B. choralgebundene Orgelwerke in Tonarten des aktuellen Gesangbuches transponiert werden, findet sich die Originalversion im Hauptteil, die Transposition im Anhang der jeweiligen Ausgabe.

Die originale Taktart wird nur dann nicht beibehalten, wenn ihre Angaben missverständlich sind (z. B. 3/2 für einen 3/1-Takt; dies jedoch wird kommentiert). Ist in Stücken des früheren 17. Jahrhunderts erkennbar, dass ein Komponist als Deklamationseinheit Halbe wählte, wird ein Allabreve-Takt in eine 4/2-Struktur überführt.

Taktstriche werden nach moderner Praxis gesetzt (ggf. werden Besonderheiten im Kritischen Bericht genannt). Anstelle von schmuckvollen Schlussnoten findet sich im letzten Takt einer Komposition eine Note lediglich des Wertes, der diesen Takt auffüllt.

Die originale Partituranordnung wird beibehalten. Dynamische Angaben werden in moderne Zeichen übertragen; Textzusätze werden im originalen Wortlaut wiedergegeben.

Singstimmen werden in moderner Schlüsselung wiedergegeben (Violinschlüssel, oktavierender Violinschlüssel, Bassschlüssel). Die originale Schlüsselung wird jeweils im Kritischen Bericht genannt.

Instrumentalstimmen werden nach Möglichkeit in den originalen Schlüsseln wiedergegeben. In Einzelfällen finden sich nähere Details im Kritischen Bericht.

Der Generalbass wird nicht ausgesetzt. Die Bezifferung entstammt der Vorlage; sie wird in originaler „Schichtung“ (ggf. also „3“ über „5“) wiedergegeben und nicht ergänzt, sondern lediglich (wenn sie offensichtlich falsch ist) korrigiert. Details werden im Kritischen Bericht wiedergegeben.

Gesangstexte erscheinen in moderner Orthographie und Interpunktion. Allerdings bleibt der originale Lautstand gewahrt (z. B. alt „gläuben“ statt neu „glauben“, „besprützen“ statt „bespritzen“ etc.). Ergänzungen (auch: bei Abkürzungen und „Faulenzern“ für Textwiederholung) werden kursiv wiedergegeben.

Bis ins 17. Jahrhundert sind Alterationen häufig nur mit Diesis (#) und Be (*b*) erfolgt. Diese Zeichensetzung wird moderner Praxis angepasst: Grundsätzlich wird zusätzlich (ohne eigenen Nachweis) das Auflöseseichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflöseseichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflöseseichen anstelle von original „#“).

Warnakzidentien werden nur sparsam hinzugefügt; sie stehen in Klammern. Artikulationsangaben entstammen der Vorlage; sie werden nicht frei hinzugefügt. Ergänzte Halte- und Bindebögen werden gestrichelt dargestellt, ergänzte Noten in Kleindruck.

Angaben im Kritischen Bericht folgen dem Muster „Takt“ – „Stimme“ – „Zeichen: Bemerkung“. Dargestellt wird, wie sich die Vorlage vom wiedergegebenen Notentext unterscheidet. Die gezählten „Zeichen“ sind Noten oder Pausen der Neuedition.