
Dieterich

BUXTEHUDE

Membra Jesu nostri

BuxWV 75

Kantatenzyklus
für Soli (SSATB), Chor (SSATB)
2 Violinen, 5 Viole da gamba (2 Vl, 2 Vga [2 Va], Vc/Cb)
Violone und Basso continuo
herausgegeben von Thomas Schlage

Cantata cycle
for soli (SSATB), choir (SSATB)
2 violins, 5 viole da gamba (2 vl, 2 vga [2 va], vc/cb)
violone and basso continuo
edited by Thomas Schlage

Stuttgarter Buxtehude-Ausgaben

Eine praktische Ausgabe nach den Quellen neu herausgegeben von Günter Graulich unter Mitarbeit von Paul Horn

Partitur / Full score



Carus 36.013

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III	V. Ad pectus	
Text	X	18. Sonata	53
Faksimiles	XIV	19. Voci (ATB) Sicut modo geniti infantes	54
I. Ad pedes		20. Aria	
1. Sonata	1	a) Salve, salus mea, Deus (A)	58
2. Tutti (Coro SSATB) Ecce super montes	2	b) Pectus mihi confer mundum (T)	59
3. Aria		c) Ave, verum templum Dei (B)	61
a) Salve mundi salutare (SI)	5	21. Voci (ATB)	63
b) Clavos pedum (SII)	6	Sicut modo geniti infantes	
c) Dulcis Jesu (B)	8	VI. Ad Cor	
4. Tutti (Coro) Ecce super montes	10	22. Sonata	67
5. Tutti (Coro) Salve mundi salutare	12	23. Doi Soprani è Basso (SSB) Vulnerasti cor meum	69
II. Ad genua		24. Aria	
6. Sonata in tremulo	14	a) Summi regis cor, aveto (SI)	72
7. Tutti (Coro) Ad ubera portabimini	15	b) Per medulam cordis mei (SII)	73
8. Aria		c) Viva cordis voce clamo	74
a) Salve Jesu, rex sanctorum (T)	19	25. Doi Soprani è Basso (SSB) Vulnerasti cor meum	76
b) Quid sum tibi responsurus (A)	20	VII. Ad faciem	
c) Ut te quaeram mente pura (SI, SII, B)	21	26. Sonata	79
9. Tutti (Coro) Ad ubera portabimini	23	27. Tutti (Coro) Ilustra faciem tuam	80
III. Ad manus		28. Aria	
10. Sonata	27	a) Salve, caput cruentatum (ATB)	83
11. Tutti (Coro) Quid sunt plagae istae	28	b) Dum me mori est necesse (A)	85
12. Aria		c) Cum me jubes emigrare (Tutti = Coro)	87
a) Salve Jesu, pastor bone (SI)	30	29. Tutti (Coro) Amen	89
b) Manus sanctae, vos amplector (SII)	32	Kritischer Bericht	93
c) In cruore tuo lotum (ATB)	34		
13. Tutti (Coro) Quid sunt plagae istae	36		
IV. Ad latus			
14. Sonata	38		
15. Tutti (Coro) Surge, amica mea	39		
16. Aria			
a) Salve latus salvatoris (SI)	43		
b) Ecce tibi appropinquo (ATB)	45		
c) Hora mortis meus (SII)	47		
17. Tutti (Coro) Surge, amica mea	48		

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen:
Partitur (Carus 36.013), Studienpartitur (Carus 36.013/07),
Klavierauszug (Carus 36.013/03),
Chorpartitur (Carus 36.013/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 36.013/19).
CD-Einspielung mit dem Dresdner Kammerchor unter der
Leitung von Hans-Christoph Rademann (Carus 83.234).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 36.013), study score (Carus 36.013/07),
vocal score (Carus 36.013/03),
choral score (Carus 36.013/05),
complete orchestral material (Carus 36.013/19).
On CD with the Dresdner Kammerchor under the direction of
Hans-Christoph Rademann (Carus 83.234).

Vorwort

Als Dieterich Buxtehude 1680 seinen Zyklus *Membra Jesu nostri* komponierte, war er bereits zwölf Jahre Organist an St. Marien in Lübeck. Mit diesem Amt hatte der um das Jahr 1637 geborene Organist und Komponist eine der angesehensten Positionen im norddeutsch-skandinavischen Raum inne. Buxtehude, über den berichtet wurde, er habe Dänemark als sein Vaterland angesehen¹, galt nach seinem Tod im Jahr 1707 als einer der führenden Orgelvirtuosen.

Gustav Düben (um 1629 bis 1690), schwedischer Hofkapellmeister und Organist an der Deutschen Kirche St. Gertrud in Stockholm, ist es zu verdanken, dass das Kantatenschaffen des Lübecker Organisten und Komponisten überliefert wurde. An die 100 Kantaten sind in der sogenannten Düben-Sammlung² erhalten, die zumeist in deutscher Orgeltabulatur geschrieben sind.³ Die Bekanntschaft mit Gustav Düben begann wahrscheinlich um das Jahr 1668⁴, zu dem Zeitpunkt also, an dem Buxtehude zum Organisten an St. Marien in Lübeck gewählt wurde. Die zunächst institutionellen Verbindungen zwischen dem schwedischen Hofkapellmeister und dem Marien-Organisten vertieften sich zu einer Freundschaft, die in der Widmung der *Membra Jesu nostri* an Düben zum Ausdruck kam. Düben kopierte in Stockholm vor 1680 19 Kompositionen Buxtehudes und nahm sie in seine Sammlung von geistlicher Musik auf, ebenso fünf frühe Drucke aus den Jahren 1672 bis 1677. Die größte Zahl der Vokalwerke Buxtehudes trug Düben in den Jahren 1680 bis 1690 in unterschiedliche Faszikel ein.⁵

Der vollständige Titel des Werkes lautet (s. Abb. S. XIV): „*Membra Jesu nostri patientis sanctissima*“ (Die heiligsten Gliedmaße unseres leidenden Jesu). Buxtehude notiert weiter: „*humillima Totius Cordis Devotione decantata*“ (in demütigster Verehrung von ganzem Herzen besungen). Die Komposition dediziert Buxtehude „dem angesehenen Herrn Gustav Düben, Musikdirektor Seiner allerdurchlauchtigsten Majestät des Königs von Schweden, meinem edlen und hochverehrungswürdigen Freund“. Am Ende des Titelblattes datiert Buxtehude die Tabulatur auf das Jahr 1680: Es handelt sich dabei um die einzige Datierung eines Vokalwerkes durch Buxtehude.

Über die Entstehungsumstände und den Anlass der siebenteiligen Komposition liegen keine Dokumente vor. Da das Werk von Buxtehude für die Passionszeit komponiert wurde, ist eine Entstehungszeit zu Beginn des Jahres 1680 wahrscheinlich. Die Tabulatur ist eine Reinschrift, die keine Korrekturen Buxtehudes aufweist. Es ist ungewiss, ob es sich bei der Komposition um einen Auftrag des schwedischen Hofes handelt, der von Düben an Buxtehude vermittelt wurde. Deutlich ist jedoch, dass *Membra Jesu nostri* ein Werk ist, das nicht für eine Verwendung im evangelischen Gottesdienst komponiert wurde. Vielmehr gliedert es sich ein in die Tradition einer Erbauungsmusik, die gleichwohl eine religiöse Bedeutung hat: bei *Membra Jesu nostri* die der persönlichen Versenkung in das Leiden Christi, so wie es Buxtehude auf dem Titelblatt schrieb: „*humillima Totius Cordis Devotione decantata*“.

Gustav Düben fertigte – wohl von dieser Tabulatur – einen Stimmensatz an (s. u. VI), dabei löste er das Gesamtwerk in sieben Einzelkantaten auf. Nur der sechste Teil erhielt dabei eine Überschrift, die eindeutig auf die Passionszeit verweist („*De Passione nostri Jesu Christi*“). Die Abschriften der Einzelteile sind undatiert.

I. Zyklus- und Gattungsfragen

Die Konzeption von *Membra Jesu nostri* als Zyklus ergibt sich aus der Struktur des Werkes und aus Bemerkungen, die Buxtehude in die Tabulatur eingetragen hat. So schreibt Buxtehude zu Beginn der ersten Kantate das „*In nomine Jesu*“ (s. Abb. S. XV) und das „*Soli Deo Gloria*“ nach Ende des letzten Teils. Auf diese Weise wird Beginn und Ende des Zyklus verklammert und zusammengehalten. Auch das von ihm geschriebene „*Volte, ad faciem*“ am Ende der sechsten Kantate, das ein Wenden des Blattes und den Fortgang mit der Musik des letzten Teils „*Ad faciem*“ bedeutet, bestätigt den Eindruck eines Zyklus.

Die bogenförmig angelegte Tonartenfolge der Einzelteile – c-Moll, Es-Dur, g-Moll, d-Moll, a-Moll, e-Moll, c-Moll – verweist ebenso auf die zyklische Konzeption des Werkes. Den Rahmen bildet c-Moll, hiervon ausgehend wird der Quintenzirkel mit G-D-A-E durchschritten. Es-Dur bildet als einzige Durtonart eine Zwischenstation und ist, wie e-Moll, von C eine Terz entfernt. In der aufsteigenden Tonartenfolge scheint symbolisch die von den Füßen zum Antlitz fortschreitende Betrachtung der Gläubigen auf.

Die Einzelteile folgen einem Modell, das als Concerto-Aria-Kantate beschrieben wird und die Elemente Sonata-Bibelwort-Aria-Bibelwort enthält.⁶ Die Teile I. „*Ad pedes*“ und VII. „*Ad faciem*“ weichen von dieser Folge insofern ab, als I mit der 1. Strophe der Aria „*Salve mundi salutare*“ in einem Tuttisatz endet und in VII anstelle der Wiederholung des Bibelwortes eine ausgedehnte „*Amen*“-Vertonung steht (s. u. V.1). Diese Besonderheiten jedoch liegen in der zyklischen Konzeption des Werkes begründet.⁷

¹ In *Nova Literaria Maris Balthici et Septentrionis*, Lübeck 1707, S. 224 steht: „*Patriam agnoscit Daniam*“ (zitiert nach Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 487).

² Die Sammlung liegt jetzt in der Universitätsbibliothek Uppsala. Neben dem Vokalwerk enthält die Düben-Sammlung auch die 1694 und 1696 im Druck veröffentlichten Triosonaten für Violine, Viola da gamba und Basso continuo (op. 1 BuxWV 252–258, op. 2 BuxWV 259–265) sowie Abschriften von weiteren sieben Instrumentalwerken (BuxWV 266–273). Hingegen sind Orgelwerke in der Düben-Sammlung nicht überliefert.

³ Die Tabulatur ist eine Notenschrift, die mit Buchstaben, Ziffern und Zeichen den Verlauf einer Komposition wiedergibt und zu Buxtehudes Zeit von vielen Komponisten verwendet wurde.

⁴ Nach Snyder, *Dieterich Buxtehude*, a. a. O., S. 120–126. Vgl. auch Hans Åstrand, Artikel „Düben“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Auflage, Personenteil, Band 5, Kassel etc. 2001, Sp. 1465–1470.

⁵ Nach Snyder, *Dieterich Buxtehude*, a. a. O., S. 333–335.

⁶ Vgl. Snyder, *Dieterich Buxtehude*, a. a. O., S. 198–200.

⁷ Eine weitere Abweichung der Folge findet sich in VI. Dort folgt der Vertonung des Bibelwortes ein als „*Ritornello*“ bezeichneter Instrumentalsatz, der nicht wieder aufgegriffen wird, aber als Pendant zum instrumentalen Schluss dieses Teils verstanden werden muss (s. u. V.4).

Zentrum der einzelnen Teile von *Membra Jesu nostri* ist jeweils eine dreiteilige Aria, die Vertonung der Strophen von Arnulf von Löwen. Die Aria – nur in den Nummern VI und VII erscheint diese Satzbezeichnung im Original nicht – komponiert Buxtehude mit einem in den Strophen beibehaltenen instrumentalen Bass, über den sich die Solostimmen entfalten. Ritornelle der Instrumente schließen die Strophen ab. Die Komposition über ein Bibelwort bildet den Rahmen, sie ist im Concerto-Stil gehalten und durch die Beteiligung von selbstständig geführten Instrumentalstimmen und eine abwechslungsreiche Gliederung zwischen gering- und vollstimmigen Passagen gekennzeichnet. Eine einleitende instrumentale „Sonata“, die mit der folgenden Bibelwortvertonung zumeist motivisch verbunden ist, vervollständigt jeden Teil.

II. Zum Text

Der Text des Stückes basiert auf einem Ausschnitt aus der Dichtung „Salve mundi salutare“ von Arnulf von Löwen (um 1200–1250), die unter dem Titel „Rhythmica oratio“ Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wurde⁸ und im 17. Jahrhundert nicht nur bei den Katholiken, sondern auch bei den Protestanten weit verbreitet war.⁹ Ein 1633 in Hamburg erschienener Druck des Gedichtes unter dem Titel *D. BERNHARDI Oratio rythmica, ad unum quodlibet membrorum CHRISTI patientis*¹⁰ könnte wahrscheinlich als Quelle für *Membra Jesu nostri* gedient haben. Inhalt dieser mittelalterlich-mystischen Dichtung ist die Betrachtung des gekreuzigten Christus. In sieben Abschnitten werden Füße, Knie, Hände, Seite, Brust, Herz und Gesicht allegorisch gedeutet und dem Beter zum Mit-Erleiden unter dem Kreuz anschaulich vor Augen und Ohren geführt. Buxtehude entnimmt hieraus für jeden Teil seiner Komposition drei Strophen und vertont sie als Aria. Als Rahmentexte jeder Kantate dient ein Bibelvers aus dem Alten Testament, nur V. „Ad pectus“ vertont eine Stelle aus dem Neuen Testament, allerdings ohne direkten Bezug auf die Passion Christi.¹¹ Bei der Auswahl der Bibelstellen scheint der Kompilator des Textes – Buxtehude selbst? – eher assoziativ vorgegangen zu sein, so wie evangelische Theologen im 17. Jahrhundert in ihren Predigten und ihren Predigtbüchern ebenfalls Bibelstelle an Bibelstelle aneinanderreihen und auch Texte der Kirchenväter zur Erbauung der Gemeinde mit heranzogen. So wird die Betrachtung der mit Nägeln an das Kreuz gehefteten Füße verbunden mit den „pedes evangelizantes“ (Füße des Freudenboten) aus

dem Buch des Propheten Nahum. Oder an die Versenkung in die Seite des Gekreuzigten wird ein Text aus dem Hohelied Salomonis geknüpft, der von Steinritzen in Felsklüften spricht. Allerdings finden sich auch direkte Bezüge, jedoch ohne eine Stelle aus den Passionserzählungen der Evangelisten zu verwenden, so wenn im dritten Teil „Ad manus“ der Text aus Sacharja „Was sind das für Wunden inmitten deiner Hände“ oder im letzten Teil das Psalmwort „Lass dein Gesicht erstrahlen über deinem Diener; rette mich durch deine Gnade“ der Komposition zugrunde gelegt werden.

III. Bemerkungen zu Buxtehudes Vorschriften der Dynamik

Dynamische Zeichen verwendet Buxtehude nur selten. Ein „Piano“ erscheint zunächst in Nr. 20, Takt 73, in der eine direkt vorhergehende Phrase wiederholt wird. Allerdings wird eine Veränderung der Dynamik von Buxtehude nicht vorgenommen, das „Forte“ in Takt 74 und 75 ist Vorschlag der Herausgebers. Die Setzung des „Piano“ wird in der Folge der Aria allerdings nicht wieder eingesetzt, wahrscheinlich deshalb, weil keine genaue Wiederholung (vgl. T. 96 und 119) vorliegt. In der Vertonung des Psalmverses von „Ad faciem“ liegt derselbe Sachverhalt vor (Nr. 27, T. 18). Auch hier ist mit dem Einsetzen eines neuen Abschnittes eine dynamische Änderung zu erwarten. Entsprechend wurde in ähnlich eindeutigen Fällen verfahren.

In VI. „Ad Cor“, am Ende der Aria (Nr. 24, T. 117) und des abschließenden Vokalteiles (Nr. 25, T. 144f.), beschließt das Instrumentalensemble die Sätze in einer Art Nachklang. Diese spezifische Behandlung der Instrumente, vor allem am Ende von Nr. 25, ist in diesem Werk einzigartig, da sonst die Vokalstimmen mit den Instrumenten zusammen gemeinsam enden (s. u. V.4).

Einen textausdeutenden Aspekt des dynamischen Wechsels bietet die Aria von VII. „Ad faciem“ (Nr. 28, T. 59ff.). Hier wird das Erschrecken vor dem verhöhnten Antlitz („facie sputis illita“) durch den Einsatz des „Piano“ eindrucksvoll nachgestaltet.

IV. Zur Besetzung

Buxtehude notiert in seiner autographen Tabulatur drei Besetzungsangaben. Bei der Titelangabe von I. „Ad pedes“ schreibt er „à. 8“ (vgl. Abb. S. XV), bei VI. „Ad Cor“ legt er die Besetzung vollständig fest – „2. Soprani è Basso con 5 Viole de gambe“ – und bei VII. „Ad faciem“, dem letzten Teil, bezeichnet er „2. Soprani, Alto. Ten[ore] è Basso, con due Violini, è Violon“. Betrachtet man die Tabulatur genauer wird ersichtlich, dass Buxtehude auch für I bis V die Instrumentalbesetzung mit zwei Violinen und Violen vorgesehen hat, dafür sprechen der Umfang der in der Tabulatur unbezeichneten Stimmen und die Art der Stimmführung. Die Stimme des Basso continuo wird nicht erwähnt, weil sich ein Mitwirken des Basso continuo am Ende des 17. Jahrhunderts von selbst verstand. Darüber hinaus verbot sich in der Passionszeit eine Besetzung mit Blasinstrumenten, die in semantischer Verbindung mit herrschaftlicher Symbolik gesehen wurden.¹²

⁸ Abdruck des Hymnus bei Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Band 1, Leipzig 1864, S. 120–124.

⁹ So ist das Gedicht Paul Gerhards *O Haupt voll Blut und Wunden* eine Paraphrase des siebten Teiles „Ad faciem“.

¹⁰ Zitiert nach Martin Geck, *Die Vokalmusik Buxtehudes und der frühe Pietismus* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band 15), Kassel 1965, S. 228.

¹¹ Nr. I: Nahum 2,1; Nr. II: Jesaja 66,12; Nr. III: Sacharja 13,6; Nr. IV: Hohelied 2,13+14; Nr. V: 1. Petrus 2,2+3; Nr. VI: Hohelied 4,9; Nr. VII: Psalm 31,17.

¹² In Buxtehudes Kantaten sind den Bläserstimmen Instrumente der sogenannten Blechbläser zugeordnet: Trompete, Posaune, Zink. Das Fagott findet als Continuo-Instrument Verwendung, wenn Bläser vorgesehen sind bzw. als Vertreter des Violone.

Die Besetzungsangabe bei VI. „Ad Cor“ verweist darauf, dass von der Normbesetzung von 2 Violinen und Violone abgewichen wird. Die fünf vorgeschriebenen Violen übernehmen den gesamten Instrumentalpart. Nicht jeder wird für eine Aufführung ein Gamben-Consort heranziehen können. Herausgeber und Verlag haben sich daher entschlossen, im separat erhältlichen Aufführungsmaterial die Stimmen von Viola da gamba I und II auch in die Stimmen von Violine I und II sowie die Stimme von Viola da gamba V auch in die Stimme des Violone abzdrukken. Somit werden für eine Aufführung dieses sechsten Teils neben zwei Violinen und Violoncello nur zwei zusätzliche Gamben (oder Violen) benötigt.¹³ Es bleibt allerdings festzuhalten, dass der von Buxtehude vorgesehene Wechsel des Instrumentariums für die Bedeutung von „Ad Cor“ innerhalb des Zyklus entscheidend ist (s.u. V.4). Daher wird im Aufführungsmaterial eine separate Gambenspielpartitur zusätzlich für Aufführungen mit Gamben-Consort angeboten. Die Liste der begleitenden Instrumente für das abschließende Stück – „2. Soprani, Alto. Ten[ore] è Basso, con due Violini, è Violon“ – deutet die Rückkehr zu der den Zyklus bestimmenden Besetzung an.

Buxtehude besetzt mit Ausnahme von Teil VI als Bassinstrument im selbstständigen Instrumentalensemble den Violone. Darunter wird im Norddeutschen Raum in der Regel ein 8-füßiges Instrument verstanden. Erwogen werden kann indes ein Mitspielen eines 16-füßigen Streichinstrumentes mit der Stimme des Basso continuo. Quellen belegen, dass in Lübeck ein 16-füßiges Instrument bekannt war und von städtischen Musikern gespielt wurde.¹⁴ Der Herausgeber schlägt bei solistischer Besetzung eine Beteiligung des – modern gesprochen – Violoncellos vor, während bei chorischer Besetzung der Vokalstimmen ein Kontrabass herangezogen werden sollte. Als Continuoakkordinstrumente dienen Orgel, Theorbe oder Laute.

Sind die Vokalstimmen solistisch oder chorisch zu besetzen? Bei der Beantwortung dieser Frage müssen zwei Dinge beachtet werden. Zum einen vermag eine solistische Besetzung den Charakter einer privaten Erbauungsmusik zu verdeutlichen, und zugleich wirkt die Reduktion auf drei Vokalstimmen in V. „Ad pectus“ und VI. „Ad Cor“ eindrücklicher. Zum anderen gibt es in der Stimmenabschrift Gustav Dübens (s.u. VI) für IV. „Ad latus“ drei Ripienostimmen, die einen Wechsel zwischen solistischer oder chorischer Besetzung wahrscheinlich machen. *Membra Jesu nostri* kann somit neben der solistischen Besetzung der Vokalstimmen auch mit einem Solo-Tutti-Wechsel der Vokalstimmen zumindest in den Teilen I bis IV und VII aufgeführt werden.

V. Bemerkungen zu Einzelnummern

1. Nr. 5

Am Ende des ersten Teiles nimmt Buxtehude den Text der ersten Strophe der Aria noch einmal auf und vertont sie in einem Tuttisatz (s.o.). Was Buxtehude zu diesem Vorgehen veranlasste wird deutlich, blickt man auf den letzten Teil des Werkes. Dort wird die dritte Strophe der Aria von dem Tutti des Ensembles vorgetragen, bevor ein Amen das

Werk beschließt. Das Variieren der Grundform Sonata-Bibelwort-Aria-Bibelwort wird so erklärlich: Buxtehude spannt einen Bogen vom ersten zum letzten Teil des Werkes, zugleich verdeutlicht dieses Verfahren die zyklische Konzeption des Komponisten. Dieser Vorgang hat Gustav Düben sichtlich irritiert, setzt er doch an das Ende der Bibelwortmusik zwei in der Grundtonart schließende Kadenzakkorde (s. Abb. S. XV und Nr. VI).

2. Nr. 6 „Sonata in tremulo“

Die Satzüberschrift „Sonata in tremulo“ steht in der Tabulatur und wird auch in den Stimmenabschriften verwendet. Darunter hat man eine Unterteilung der langen Notenwerte unter einem Bogenstrich zu verstehen: hier eine Ausführung in Achtelnoten. Diese Spieltechnik beschreibt noch Johann Mattheson: Tremolo ist „die allgeringste Schwebung auf einem einzigen festgesetzten [!] Ton“ und kann auf Streichinstrumenten „mit den Bögen in einem Strich, auf einem Ton bewerkstelliget werden“.¹⁵ Diese Spielpraxis schreibt Buxtehude im sechsten Teil „Ad Cor“ ebenfalls vor, allerdings wird sie ausgeschrieben, wie die Instrumentalbegleitung belegt (Nr. 25, T. 129f. und folgende Stellen).

Ab den Takten 11ff. sind Bögen vor allem in Violine II eingetragen. Diese Bögen sind aus satztechnischen Gründen notwendig. Warum an Parallelstellen (z.B. Violine I, T. 16, Violine II, T. 19ff. und anderen Stellen) diese Bögen nicht notiert wurden, ist unklar.

3. Nr. 19, 21

Ein Vergleich von Takt 19 und Takt 146 mit den Parallelstellen (T. 21, 22, 25, 26 usw.) zeigt, dass im Alt in Takt 19 bzw. 146 die sechste Note als c^1 gelesen werden könnte. Die Punktierung am Ende einer Phrase im Tenor in Takt 24 und Takt 151 ist ungewöhnlich. Ein Vergleich mit Takt 21 und 25 macht ein Achtel am Ende der Phrase wahrscheinlich.

4. Bedeutung von „Ad Cor“

Die von Buxtehude vorgeschriebene Besetzung für Teil VI. „Ad Cor“ rückt diesen Teil des Zyklus in den Vordergrund (es sei vermerkt, dass Buxtehude in der Tabulatur nur hier das Substantiv groß schreibt, in allen anderen Teilen wird es hingegen klein geschrieben). Der Komponist schreibt hier die ungewöhnliche Besetzung mit einem fünfstimmigen Gambenensemble¹⁶ und drei Vokalpartien – zwei Soprane und Bass – vor. Wird in den Teilen I bis V jeweils die Vertonung des Bibelwortes wiederholt, hebt Buxtehu-

¹³ Der Herausgeber hat bei der Übertragung der Viola-da-gamba-Stimme auf die Violine in Nr. 24c, T. 112, eine behutsame Korrektur vorgenommen, da der Umfang der Violine unterschritten wurde.

¹⁴ So bewarb sich Peter Grecke um eine frei gewordene Stelle bei der Stadtmusik, wenn er seine Fähigkeiten auf den Instrumenten „Clavier, violdegambe, Bassviolone, und violone“ anspricht. Zitiert nach Snyder, *Dieterich Buxtehude*, a. a. O., S. 371.

¹⁵ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 114.

¹⁶ Verwiesen sei auf die Begleitung von 5 Instrumentalstimmen in *Die sieben Worte* von Heinrich Schütz (SWV 478), deren Besetzung ebenfalls mit einem fünfstimmigen Gambenconsort wahrscheinlich ist (Carus 20.478, hrsg. von Günter Graulich).

de am Ende dieses Teiles die Wiederaufnahme von „Vulnerasti cor meum“ durch eine eigenständige Begleitung des Gambenensembles hervor, das mit einem dynamisch differenzierten Schluss gestaltet ist (s. o. III). Auch die einleitende „Sonata“ steht in ihrem siebenmaligen Wechsel von „Adagio“ zu „Allegro“ sowie von homophoner und polyphoner Faktur singular in Buxtehudes Kantatenschafften.

VI. Der Stimmensatz von Gustav Düben

Wahrscheinlich für Aufführungen der Einzelteile hat Gustav Düben, den von Buxtehude intendierten Zyklusgedanken missachtend, die sieben Teile als Kantaten herausgeschrieben. Er trug die Einzelteile in unterschiedliche Faszikel in folgender Reihenfolge ein: zunächst „Ad Latus“ (BuxWV 75, 4), dann „Ad Pedes“ (BuxWV 75, 1) und „Ad Genua“ (BuxWV 75, 2), nach weiteren 14 Nummern folgt „Ad Pectus“ (BuxWV 75, 5); in einer Einzelabschrift steht „Ad Cor“ (BuxWV 75, 6); in einem anderen Konvolut von Vokalwerken Buxtehudes ist „Ad Faciem“ (BuxWV 75, 7) aufgenommen und schließlich, 13 Nummern weiter, „Ad Manus“ (BuxWV 75, 3).¹⁷ Zur Datierung der Abschriften Dübens können keine Angaben gemacht werden. In Details wird der Anlass deutlich, für den Düben die Stimmen anfertigte. So sind auf zwei der neu geschriebenen Titelblätter liturgische Bestimmungen niedergelegt, die auf die Passionszeit hinweisen: Bei Teil I steht (s. Abb. S. XIV) – nicht von Düben geschrieben – „Pasch: aut pro Ogni tempo“ (für die Passionszeit oder für alle Zeit [= liturgisch unbestimmt]) und bei Teil VI in einer zusätzlichen Stimme mit eigenem Titelblatt „De Passione nostri Jesu Christi. Ad Cor Christi“.

Darüber hinaus fügt Düben in drei Teilen eine zusätzliche Instrumentalstimme hinzu, die in der jeweiligen „Sonata“ und in den Ritornellen eingesetzt wird. Diese Stimme wird als „Viola 3“ (in I und III) bzw. „Complement 3 Viola“ (in IV) bezeichnet. Düben trägt diese Stimme sogar in die Tabulatur der Nummern III und IV ein. Für I. „Ad pedes“ komponiert er einen neuen Schluss, der die Reihenfolge der anderen Kantaten berücksichtigt, indem er anstelle der Wiederholung der 1. Strophe von „Salve mundi salutare“ eine vollständige Kadenz an das Ende der Bibelwortvertonung anhängt (s. Abb. S. XV).

In dem Stimmensatz von Nummer IV („Ad latus“) liegen drei Ripieno-Stimmen vor: „Cantus 1 in Ripieno“, „Canto 2^{do} in Ripieno“, „Alto in Ripieno“. Von Bedeutung für die Aufführungspraxis ist, dass in den Tuttipassagen die Vokalpartien von den Streichern verdoppelt werden. Berücksichtigt man, dass Buxtehude für *Nun danket alle Gott* BuxWV 79¹⁸ die Unterscheidung von „solo“ und „capella“ vorschreibt, so kann für eine historische Aufführungspraxis die Übertragung in Solo und Tutti – „ripieno“ und „capella“ – in den Vokalstimmen auch für *Membra Jesu nostri* bedenkenwert sein.

Die Anzahl der instrumentalen Bassstimmen und ihre Bezeichnung verdient insofern Beachtung, als sie eine variierte Besetzung abhängig von der Unterscheidung zwischen

Tutti- und Solo-Partien verdeutlichen. Düben schreibt folgenden Besetzungen vor:¹⁹ für I „Viola“, „Violono“ und zwei „Continuo“-Stimmen; für II „Viola“, „Violono“ (be-ziffert), „Continuo“ (be-ziffert) und „Continuo“ (nicht be-ziffert)²⁰; für III „Viola“ und 2 „Continuo“-Stimmen; für IV „Viola“, „Violono“ und „Continuo“, für V „Viola da gamba“ und 3 „Continuo“-Stimmen; für VI Continuo (ohne Stimmenbezeichnung) und eine weiteren „Continuo“-Stimme; für VII „Viola da gamba“ und 2 „Continuo“-Stimmen. Bei der Besetzung des Basso continuo rechnet Düben neben dem Tasteninstrument mit zwei Bassinstrumenten. Mit „Viola“ ist nach Schlüsselung und Umfang ein 8-füßiges Streichinstrument in Basslage gemeint. „Violone“ kann, wie oben ausgeführt, sowohl – modern gesprochen – Violoncello als auch Kontrabass bedeuten. Einer eindeutigen Zuschreibung der Instrumente in Violoncello oder Kontrabass steht allerdings der Befund im Stimmensatz entgegen. Dort wird nämlich in den Teilen I. „Ad Pedes“, II. „Ad Genua“ und V. „Ad Latus“ die mit „Viola“ bezeichnete Stimme als instrumentale Bassstimme dem Instrumentalensemble zugeordnet, während der „Violone“ den Part des Basso continuo mitspielt: Dies kann auch ein zweites 8-füßiges Instrument sein.

Zum Schluss sei der Universitätsbibliothek Uppsala für die Überlassung der Mikrofilme und die Erlaubnis zur Edition des Werkes sowie dem Abdruck von Faksimiles gedankt.

Altlußheim, im Sommer 2006

Thomas Schlage

¹⁷ Die Signaturen in der Universitätsbibliothek Uppsala lauten (in der angeführten Reihenfolge): *Vok. mus. i hskr.* 6:1, 6:2, 6:3, 6:18, 46:25, 51:10, 51:23.

¹⁸ Ausgabe des Herausgebers, Stuttgart 2007 (Carus 36.016).

¹⁹ Grundsätzlich steht am Anfang eines jeden Stimmensatzes eine bezifferte „Continuo“-Stimme, ihr folgen in der Regel die Vokal-, dann die Instrumentalstimmen, abschließend nach den instrumentalen Bassstimmen eine weitere „Continuo“-Stimme.

²⁰ Die überflüssige Bezifferung der „Violone“-Stimme und die direkt darauf folgende unbezifferte „Continuo“-Stimme sind sicherlich Versehen des Schreibers.

Foreword (abridged)

The organist and composer Dieterich Buxtehude was born around 1637. When he composed his *Membra Jesu nostri* cycle in 1680, he had been the organist of St Mary's, Lübeck for twelve years. This was one of the most highly regarded posts in northern Germany and Scandinavia. Following his death in 1707 Buxtehude, who was reported to have regarded Denmark as his native country,¹ was considered as one of the leading organ virtuosos.

Gustav Düben (circa 1629 to 1690), Swedish court music director and organist of the German Church of St Gertrude in Stockholm, must be credited with the preservation of the Lübeck organist-composer's cantatas. There are some 100 cantatas in the so-called Düben Collection,² written largely in German organ tablature.³ The acquaintance with Gustav Düben probably dates from around 1668,⁴ i. e., the time when Buxtehude was appointed organist at St Mary's, Lübeck. The links between the Swedish court music director and the St Mary's organist were initially institutional but developed into a friendship which was expressed by the dedication of *Membra Jesu nostri* to Düben. The latter copied 19 pieces of Buxtehude in Stockholm before 1680 and included them in his collection of sacred music, along with five early printings from the period between 1672–1677. The majority of Buxtehude's vocal works were copied by Düben into various fascicles between 1680 and 1690.⁵

The full title of the present work reads (see Illustration p. XIV): "Membra Jesu nostri patientis sanctissima" (The most holy limbs of our suffering Jesus). Buxtehude further noted: "humillima Totius Cordis Devotione decantata" (sung whole-heartedly in the humblest devotion). Buxtehude dedicated the piece "to the respected Herr Gustav Düben, music director to His most illustrious Majesty the King of Sweden, and my noble and most venerable friend." At the end of the title-page Buxtehude dated the tablature 1680. This is the only dating of a vocal work by Buxtehude himself.

There are no documents concerning the occasion for this seven-part composition or the circumstances surrounding its origin. Since Buxtehude composed it for Holy Week, it probably dates from the beginning of 1680. The tablature is a fair copy containing no corrections on Buxtehude's part. It is not certain whether the piece was a commission for the Swedish court which Düben arranged for Buxtehude. However, it is clear that *Membra Jesu nostri* was not composed for use in Protestant services. Rather, it fits into the tradition of an uplifting type of piece that retained a religious meaning. In the case of *Membra Jesu nostri*, it implies a personal absorption in the suffering of Christ, in accordance with Buxtehude's phrase "humillima Totius Cordis Devotione decantata."

The conception of *Membra Jesu nostri* as a cycle follows from the work's structure and from comments that Buxtehude recorded in the tablature. Thus Buxtehude wrote "In nomine Jesu" (see Ill. p. XV) at the beginning of the first cantata and "Soli Deo Gloria" at the end of the last sec-

tion. In this way the beginning and end of the cycle are bracketed and held together. The individual sections follow a pattern described as concerto-aria cantata and containing the elements sonata-scripture-aria-scripture.⁶ Sections I. "Ad pedes" and VII. "Ad faciem" depart from this sequence inasmuch as I ends in a tutti section with the first verse of the aria "Salve mundi salutare" and an extended "Amen" setting replaces a repetition of the Biblical text in VII. These peculiarities, however, accounted for by the work's cyclical conception.⁷

At the heart of the individual sections of *Membra Jesu nostri* lies a tripartite aria which is a setting of verses by Arnulf von Löwen. Buxtehude employs an instrumental bass in the aria which is maintained during the verses, and above which the solo voices unfold. Instrumental ritornelle round off the verses. The composition on a Scriptural text provides the framework. This is written in the style of a concerto and characterized by the involvement of independently moving instrumental parts and numerous contrasts between lightly and richly textured passages. An introductory instrumental "Sonata," usually linked motivically to the subsequent setting of a Bible text, complements each section.

The text of the piece is based on an extract from the poem "Salve mundi salutare" by Arnulf von Löwen (ca. 1200–1250). This was attributed to Bernard de Clairvaux under the title of "Rhythmica oratio,"⁸ and it enjoyed a wide currency among Protestants as well as Catholics during the 17th century.⁹ The subject of this mystical medieval text is a contemplation of the crucified Christ. In seven sections the feet, knee, hands, side, chest, heart and face are interpreted allegorically and graphically conveyed to the reader, so that in his worship he can share in the suffering beneath the Cross. Buxtehude uses three stanzas for every section of the composition, setting them each time as an aria. Each cantata is framed by verses from the Old Testament, V. "Ad pectus" alone being a setting from the New Testament, albeit of a passage with no direct bearing on the Passion of Christ.¹¹ In selecting passages from the Bible the compiler of the text – Buxtehude himself? – seems to have adopted an associative approach, just as 17th-century Protestant theologians used to link together passages from Scripture in their sermons and books of homilies and would also quote texts from the Church Fathers for the edification of their parishioners.

In his autograph tablature Buxtehude makes three remarks concerning the scoring. In the title for I. "Ad pedes" he writes "à. 8" (see Ill. p. XV). In VI. "Ad cor" he gives the complete instrumentation – "2. Soprani è Basso con 5 Viole de gambe" – and for VII. "Ad faciem," the final section, he writes "2. Soprani, Alto. Ten[ore] è Basso, con due Violini, è Violon." The Basso continuo part is not mentioned because the use of a Basso continuo was axiomatic at the end of the 17th century. Moreover there was a ban during Holy Week on the use of wind instruments because of their semantic association with the symbolism of overlordship.¹² The scoring given for VI. "ad cor" indicates a departure from the standard instrumentation of 2 violins plus violone. The five violas da gamba that Buxtehude pre-

scribed assume the entire instrumental part. Since not everyone performing the work will be able to draw on a consort of viols, the editor and publisher have decided to include in the performance material the viola da gamba I and II parts in the parts for violin I and II so that they may be played by the violin I and II, and similarly the viola da gamba V part has been included with the violone.¹³ This will make it possible to perform section six with two violins, cello, and only two additional gambas (or violas). It remains to point out that the changes of instrumentation Buxtehude envisaged are crucial to the significance of “Ad cor” within the cycle. Hence the performance material also provides a separate gamba score for performances featuring a consort of viols.

Buxtehude uses a violone as the bass instrument in the autonomous instrumental ensemble, except in section VI. In northern Germany this was generally understood to be an 8-foot instrument. One can, however, consider combining a 16-foot instrument with the Basso continuo. Sources show that there was a 16-foot instrument in Lübeck and that it was played by the town musicians.¹⁴ When the vocal parts are sung by soloists, the editor suggests using a violoncello (in modern terminology), whereas if a choir is singing, a double bass should be employed. An organ, theorbo or lute are feasible as chordal continuo instruments.

Should the vocal parts be sung by a chorus or by solo singers? In answering this question two factors must be considered. One is that the use of soloists may help to enhance the character of any piece written for personal edification, and at the same time the reduction to three vocal parts in V. “Ad pectus” and VI. “Ad cor” will seem more homogeneous. Hence *Membra Jesu nostri* can be performed with solo singers but also with a solo-tutti alternation of the vocal parts, at least in sections I to IV and section VII.

For the footnotes, readers are referred to the unabridged German foreword.

Altlußheim, Summer 2006
Translation: Peter Palmer

Thomas Schlage

Avant-propos (abrégé)

Lorsque Dieterich Buxtehude composa en 1680 son cycle *Membra Jesu nostri*, il était déjà organiste depuis douze ans à Sainte-Marie de Lubeck. Cette fonction avait conféré à l'organiste et compositeur né en 1637 l'une des positions les plus en vue dans la région du nord de l'Allemagne/Scandinavie. Buxtehude, dont on dit qu'il considérait le Danemark comme sa patrie¹, fut considéré après sa mort en 1707 comme l'un des plus grands organistes virtuoses.

On doit à Gustav Düben (vers 1629 à 1690), maître de chapelle de cour suédois et organiste à l'église allemande de Sainte-Gertrude à Stockholm, la conservation des cantates composées par l'organiste et compositeur de Lubeck. Ladite collection Düben renferme quelques 100 cantates², la plupart notées dans la tablature d'orgue de l'Allemagne.³ Il fit sans doute la connaissance de Gustav Düben en 1668⁴, donc à l'époque où Buxtehude fut élu organiste à Sainte-Marie de Lubeck. Les relations tout d'abord de caractère institutionnel entre le maître de chapelle de cour suédois et l'organiste de Sainte-Marie se transformèrent en une profonde amitié qui se montre dans la dédicace de *Membra Jesu nostri* à Düben. Düben copia à Stockholm avant 1680 19 compositions de Buxtehude et les versa à sa collection de musique sacrée, ainsi que cinq gravures antérieures des années 1672 à 1677. Dans les années 1680 à 1690, Düben retranscrit la majorité des œuvres vocales de Buxtehude dans différents fascicules.⁵

Le titre complet de l'œuvre est (v. ill. p. XIV) : « Membra Jesu nostri patientis sanctissima » (Les membres les plus saints de notre Jésus martyrisé). Buxtehude note plus loin : « humillima Totius Cordis Devotione decantata » (chanté dans la dévotion la plus humble de tout cœur). Buxtehude dédia la composition « au considéré monsieur Gustav Düben, directeur de la musique de Son Altesse Sérénissime le roi de Suède, et mon noble et vénérable ami ». A la fin de la couverture, Buxtehude date la tablature de l'an 1680 : il s'agit ici de l'unique datation d'une œuvre vocale par Buxtehude lui-même.

Nous ne possédons aucun document sur les circonstances de la genèse et la raison qui suscita la composition en sept parties. Comme Buxtehude écrivit l'œuvre pour le temps de la Passion, on peut situer la composition sans doute au début de l'année 1680. La tablature est une copie au propre qui ne comporte aucune correction de Buxtehude. On ne sait pas exactement si la composition est une commande de la cour de Suède à Buxtehude par l'entremise de Düben. Il est cependant clair que *Membra Jesu nostri* est une œuvre qui ne fut pas écrite pour une utilisation dans l'office religieux protestant. Elle s'inscrit au contraire dans la tradition d'une musique d'édification qui a pour ainsi dire une signification religieuse : dans *Membra Jesu nostri* celle de l'immersion personnelle dans la Passion du Christ, comme l'a écrit Buxtehude sur la couverture : « humillima Totius Cordis Devotione decantata ».

La conception de *Membra Jesu nostri* en tant que cycle résulte de la structure de l'œuvre et de remarques que Bux-

tehude a inscrites dans la tablature. Buxtehude écrit au début de la première Cantate le « In nomine Jesu » (v. ill. p. XV) et le « Soli Deo Gloria » à la fin de la dernière partie. Un procédé qui encadre et structure le début et la fin du cycle. Les parties isolées suivent un modèle décrit comme Concerto-Aria-Cantate et qui contient les éléments Sonate-Parole biblique-Aria-Parole biblique.⁶ Les parties I. « Ad pedes » et VII. « Ad faciem » divergent de cette succession dans la mesure où I s'achève sur la 1^{ère} strophe de l'aria « Salve mundi salutare » dans un mouvement tutti et dans VII où au lieu de la répétition de la parole biblique figure une composition étendue de l' « amen ». Mais ces spécificités trouvent leur raison dans la conception cyclique de l'œuvre.⁷

Le centre des parties individuelles de *Membra Jesu nostri* est une aria en trois parties, la composition des strophes d'Arnulf von Löwen. Buxtehude utilise l'aria avec une basse instrumentale conservée dans les strophes par-dessus laquelle évoluent les voix solistes. Des ritournelles des instruments referment les strophes. La composition sur une parole biblique constitue le cadre, elle est dans le style Concerto et caractérisée par la participation de voix instrumentales à la conduite autonome et un agencement varié entre passages à peu de voix et à pleine voix. Une « Sonata » instrumentale d'introduction, reliée le plus souvent dans ses motifs à la composition suivante des paroles bibliques vient compléter chaque partie.

Le texte du morceau repose sur un extrait du poème « Salve mundi salutare » d'Arnulf von Löwen (vers 1200–1250), qui fut attribuée à Bernhard de Clairvaux sous le titre de « Rhythmica oratio »⁸ et qui trouva une large diffusion au 17^{ème} siècle non seulement parmi les catholiques mais aussi chez les protestants.⁹ La teneur de ce poème mystique médiéval est la contemplation du Christ crucifié. En sept segments sont décrits de manière allégorique les pieds, les genoux, les mains, le côté, la poitrine, le cœur et le visage, illustrant avec plasticité la Passion aux yeux et aux oreilles de celui qui prie cette pour l'amener à la partager au pied de la croix. Buxtehude en extrait pour chaque partie de sa composition trois strophes et les compose chacune comme une aria. Un verset de la Bible de l'Ancien Testament sert à encadrer chaque cantate, seul V. « Ad pectus » met en musique un passage du Nouveau Testament, toutefois sans référence directe à la Passion du Christ.¹¹ Dans le choix des passages bibliques, le compilateur du texte – Buxtehude lui-même ? – semble avoir procédé de manière plutôt associative, à la manière des théologues protestants qui enchaînaient passage biblique sur passage biblique au 17^{ème} siècle dans leurs prêches et livres de prêches, puisant aussi dans des textes des pères de l'Église pour l'édification de l'assemblée.

Buxtehude note dans sa tablature autographe trois indications de distribution. Dans l'intitulé de I. « Ad pedes », il écrit « à. 8 » (cf. Ill. p. XV), dans VI. « Ad Cor », il fixe entièrement la distribution – « 2. Soprani è Basso con 5 Viole de gambe » – et pour VII. « Ad faciem », la dernière partie, il consigne « 2. Soprani, Alto. Ten[ore] è Basso, con due Violini, è Violon ». La partie de basse continue n'est pas

mentionnée car sa participation allait de soi à la fin du 17^{ème} siècle. En outre, le temps de la Passion interdisait une distribution avec des instruments à vent qui étaient considérés en relation sémantique avec une symbolique souveraine.¹² L'indication de distribution pour VI. « Ad Cor » indique que l'on s'éloigne de la distribution normale de 2 violons et violone. Les cinq Viole de gambe prescrites se chargent de toute la partie instrumentale. Il n'est pas possible à chacun de disposer d'un consort de gambes pour une représentation. Editeur et la maison d'édition ont donc décidé d'imprimer les parties de Viola da gamba I et II dans les parties de Violine I et II, ainsi que la partie de Viola da gamba V dans la partie de Violone dans le matériel d'exécution disponible séparément.¹³ Ce qui rend possible une représentation de cette sixième partie avec deux violons et violoncelle et seulement deux violes de gambe (ou altos) supplémentaires. Il faut toutefois retenir que le changement prévu par Buxtehude des instruments pour la signification de « Ad Cor » à l'intérieur du cycle est décisive. On propose donc dans le matériel d'exécution également une partition séparée du jeu de gambes en plus pour des représentations avec consort de gambes.

Buxtehude attribue la partie de basse au violone dans l'ensemble instrumental autonome à l'exception de la Partie VI. On comprend dans l'espace du nord de l'Allemagne en général un instrument de 8 pieds. On peut cependant envisager le recours à un instrument à cordes de 16 pieds avec la partie de basse continue. Des sources attestent qu'à Lubeck, on connaissait un instrument de 16 pieds et qu'il était joué par les musiciens municipaux.¹⁴ L'éditeur suggère pour une distribution soliste une participation du violoncelle – dans sa désignation moderne, tandis que pour une distribution chorale des voix, on fera intervenir une contrebasse. Les instruments continuo polyphoniques sont l'orgue, le théorbe ou le luth.

Le chant doit-il être soliste ou choral ? Il faut tenir compte de deux choses pour répondre à cette question. D'une part, une distribution soliste peut souligner le caractère d'une musique d'édification intime tandis que la réduction à trois voix dans V. « Ad pectus » et VI. « Ad cor » est d'un effet plus homogène. *Membra Jesu nostri* peut donc être joué en dehors de la distribution soliste des voix, également avec une alternance solo-tutti au moins dans les parties I à IV et VII.

Pour les notes en bas de page, il est renvoyé à l'avant-propos non abrégé en allemand.

Altlußheim, en été 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Thomas Schlage

Text

I. Ad pedes

2. Tutti (Nahum 2,1)

Ecce super montes pedes
evangelizantis et annunciantis pacem.

3. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Soprano I

Salve mundi salutare,
salve, salve Jesu care!
Cruci tuae me aptare
vellem vere, tu scis quare,
da mihi tui copiam.

b) Soprano II

Clavos pedum, plagas duras,
et tam graves impressuras
circumplector cum affectu,
tuo pavens in aspectu,
tuorum memor vulnerum.

c) Basso

Dulcis Jesu, pie Deus,
ad te clamo licet reus,
praebe mihi te benignum,
ne repellas me indignum
de tuis sanctis pedibus.

4. Tutti = 2

5. Tutti = 3a

II. Ad genua

7. Tutti (Jesaja 66,12)

Ad ubera portabimini
et super genua blandientur vobis.

8. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Tenore

Salve Jesu, rex sanctorum,
spes votiva peccatorum,
crucis ligno tanquam reus,
pendens homo, verus Deus,
caducis nutans genibus.

b) Alto

Quid sum tibi responsurus,
actu vilis corde durus?
Quid rependam amatori,
qui elegit pro me mori,
ne dupla morte morerer.

c) Doi Soprani è Basso

Ut te quaeram mente pura,
sit haec mea prima cura,
non est labor nec gravabor,
sed sanabor et mundabor,
cum te complexus fuero.

9. Tutti = 7

I. An die Füße

2. Tutti (Nahum 2,1)

Siehe, über die Berge kommen die Füße
des Freudenboten und Verkünders des Friedens.

3. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei begrüßt, Heil der Welt!
Sei begrüßt, teurer Jesus!
An dein Kreuz will ich wahrhaftig
mich hängen! Du weißt warum,
gib mir deine Kraft!

Die Nägel in deinen Füßen, die harten Schläge
und die derart schweren Blessuren
umfasse ich mit Ergriffenheit.
Bei deinem Anblick erschauernd,
gedenke ich deiner Wunden.

Süßer Jesus, gnädiger Gott,
zu dir rufe ich, wenn ich, wenn ein Schuldiger das darf;
zeige dich mir wohlwollend!
Weise mich Unwürdigen nicht zurück
von deinen heiligen Füßen!

4. Tutti = 2

5. Tutti = 3a

II. An die Knie

7. Tutti (Jesaja 66,12)

An den Brüsten sollt ihr getragen werden,
und auf den Knien wird man euch lieblosen.

8. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei begrüßt, Jesus, König der Heiligen,
verheißene Hoffnung der Sünder!
Am Holz des Kreuzes hängend,
wie ein schuldiger Mensch, doch wahrer Gott,
schwankend, mit fallenden Knien.

Was soll ich dir antworten,
schwach in der Tat und hart im Herzen?
Was soll ich dem Liebenden zurückgeben,
der es wählte, für mich zu sterben,
ohne, dass ich selbst eines doppelten Todes stürbe?

Dass ich mit reinem Sinn dich suche,
dies sei meine erste Sorge.
Es ist nicht Mühe, noch wird es bedrücken,
sondern ich werde heil und rein werden,
wenn ich dich umfasse.

9. Tutti = 7

III. Ad manus

11. Tutti (Sacharja 13,6)

Quid sunt plagae istae
in medio manuum tuarum?

12. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Soprano I

Salve Jesu, pastor bone,
fatigatus in agone,
qui per lignum es distractus
et ad lignum es compactus
expansis sanctis manibus.

b) Soprano II

Manus sanctae, vos amplector
et gemendo condelector,
grates ago plagis tantis,
clavis duris, guttis sanctis,
dans lacrimas cum osculis.

c) Alto, Tenore è Basso

In cruore tuo lotum
me commendo tibi totum,
tuae sanctae manus istae
me defendant, Jesu Christe,
extremis in periculis.

13. Tutti = 11

IV. Ad latus

15. Tutti (Hohelied 2,13+14)

Surge, amica mea, speciosa mea,
et veni, columba mea
in foraminibus petrae, in caverna maceriae.

16. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Soprano I

Salve latus salvatoris,
in quo latet mel dulcoris,
in quo patet vis amoris,
ex quo scatet fons cruoris,
qui corda lavat sordida.

b) Alto, Tenore è Basso

Ecce tibi appropinquo,
parce, Jesu, si delinquo,
verecunda quidem fronte,
ad te tamen veni sponte
scrutari tua vulnera.

c) Soprano II

Hora mortis meus flatus
intret, Jesu, tuum latus,
hinc expirans in te vadat,
ne hunc leo trux invadat,
sed apud te permaneat.

17. Tutti = 15

III. An die Hände

11. Tutti (Sacharja 13,6)

Was sind das für Wunden
inmitten deiner Hände?

12. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei begrüßt, Jesus, guter Hirte,
ermüdet im Kampfe,
der du durch das Holz gestreckt
und an das Holz geschlagen bist
mit ausgebreiteten, heiligen Händen!

Ihr heiligen Hände, euch umfasse ich,
und trauernd freue ich mich an euch.
Ich danke den so schweren Schlägen,
den harten Nägeln, den heiligen Blutstropfen,
wobei ich mit meinen Augen Tränen vergieße.

In deinem Blute gewaschen,
empfehle ich mich ganz dir an.
Diese deine heiligen Hände
mögen mich beschützen, Jesus Christus,
in äußersten Gefahren.

13. Tutti = 11

IV. An die Seite

15. Tutti (Hohelied 2,13+14)

Erhebe dich, meine Freundin, meine Schöne,
und komm her, meine Taube,
in den Felshöhlen, in den Mauerlöchern.

16. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei begrüßt, Seite des Erlösers,
in der sich süßer Honig birgt,
in der sich die Macht der Liebe zeigt,
aus der die Quelle des Blutes sprudelt,
die die befleckten Herzen reinigt.

Siehe, dir nähere ich mich,
schone mich, Jesus, wenn ich fehle!
Mit beschämtem Gesicht
komme ich doch zu dir aus eigenem Antrieb,
deine Wunden zu erforschen.

In der Stunde des Todes möge mein Lebenshauch,
eintreten, Jesus, in deine Seite.
Hinscheidend möge er in dich eingehen,
dass kein wilder Löwe sie überfalle,
sondern dass er für immer bei dir bleibe.

17. Tutti = 15

V. Ad pectus

19. Voci Alto, Tenore è Basso (1. Petrus 2,2+3)

Sicut modo geniti infantes rationabiles,
et sine dolo concupiscite, ut in eo crescatis in salutem.
Si tamen gustatis, quoniam dulcis est Dominus.

20. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Alto

Salve, salus mea, Deus,
Jesu dulcis, amor meus,
salve, pectus reverendum,
cum tremore contingendum,
amoris domicilium.

b) Tenore

Pectus mihi confer mundum,
ardens, pium, gemebundum,
voluntatem abnegatam,
tibi semper conformatam,
juncta virtutum copia.

c) Basso con Stromeinti

Ave, verum templum Dei,
precor miserere mei,
tu totius arca boni,
fac electis me apponi,
vas dives Deus omnium.

21. Voci Alto, Tenore è Basso = 19

VI. Ad Cor

23. Doi Soprani è Basso (Hohelied 4,9)

Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.

24. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Soprano I

Summi regis cor, aveto,
te saluto corde laeto,
te complecti me delectat
et hoc meum cor affectat,
ut ad te loquar animes.

b) Soprano II

Per medulam cordis mei,
peccatoris atque rei,
tuus amor transferatur,
quo cor tuum rapiatur
languens amoris vulnere.

c) Basso

Viva cordis voce clamo,
dulce cor, te namque amo,
ad cor meum inclinare,
ut se possit applicare
devoto tibi pectore.

25. Doi Soprani è Basso = 23

V. An die Brust

19. Voci Alto, Tenore è Basso (1. Petrus 2,2+3)

Nach gleichem wie vernünftige, neugeborene Kinder verlangt
und ohne List, dass ihr daran wachset im Heil,
wenn ihr es doch schmeckt, weil der Herr lieblich ist!

20. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei begrüßt, mein Heil, Gott,
süßer Jesus, meine Liebe!
Sei begrüßt, verehrte Brust,
unter Zittern zu berührende
Wohnstatt der Liebe!

Mach mir das Herz rein,
brennend, fromm und seufzend!
Mach, dass ich meinem Willen entsage,
er dir stets angepasst sei,
verbunden mit der Fülle der Tugenden!

Sei begrüßt, wahrer Tempel Gottes,
bitte erbarme dich meiner,
Schatzkiste alles Guten,
lass mich zu den Auserwählten gehören,
kostbares Gefäß, Gott aller!

21. Voci Alto, Tenore è Basso = 19

VI. An das Herz

23. Doi Soprani è Basso (Hohelied 4,9)

Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester, Braut.

Sei begrüßt, Herz des höchsten Königs!
Ich grüße dich frohen Herzens.
Dich zu umfassen erfreut mich,
und mein Herz strebt danach,
dass du mich ermutigst, zu dir zu reden.

In das Innerste meines Herzen,
eines Sünders und Schuldigen,
soll sich deine Liebe übertragen,
eines solchen, durch den dein Herz zerrissen wird,
ermattend durch die Wunde der Liebe.

Mit der lebendigen Stimme der Liebe rufe ich,
süßes Herz, dich, denn ich liebe dich.
Neige dich zu meinem Herzen,
dass es sich anschmiegen kann
an dich mit demütiger Brust!

25. Doi Soprani è Basso = 23

VII. Ad faciem

27. Tutti (Psalm 31,17)

Illustra faciem tuam super servum tuum,
salvum me fac in misericordia tua.

28. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Alto, Tenore e Basso con Violini

Salve, caput cruentatum,
totum spinis coronatum,
conquassatum, vulneratum,
arundine verberatum,
facie sputis illita.

b) Alto

Dum me mori est necesse,
noli mihi tunc deesse,
in tremenda mortis hora
veni, Jesu, absque mora,
tuere me et libera.

c) Tutti

Cum me jubes emigrare,
Jesu care, tunc appare,
o amator amplexende,
temet ipsum tunc ostende
in cruce salutifera.

29. Tutti

Amen.

VII. An das Gesicht

27. Tutti (Psalm 31,17)

Lass dein Gesicht erstrahlen über deinem Diener,
rette mich durch deine Gnade!

28. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei mir gegrüßt, blutiges Haupt,
über und über mit Dornen gekrönt,
entstellt und verwundet,
mit dem Rohrstock geschlagen,
mit bespucktem und verschmiertem Gesicht.

Wenn ich sterben muss,
dann sei mir nicht fern!
In der schrecklichen Stunde des Todes,
komm, Jesus, ohne Zögern,
schütze und befreie mich!

Wenn du mir befiehst zu gehen,
lieber Jesus, dann zeige dich!
Liebender, den ich umfassen will,
offenbare dich selbst mir dann
am heilbringenden Kreuze!

29. Tutti

Amen.

Übersetzung: Alexander Jost
© Carus-Verlag 2006

50:12

MEMBRAT JESU NOSTRI
CANTUS SATURNI
hæmillionis tertius cordis

Venotione
Decantata

et

M. D. N. O. Gustav Düben
Ser. me. Reg. Maj. in Specie
Municipium Directori
Reverendissimo, amico
pl. honorando
dedicata.

Dieterich Buxtehude
organista ad F. Maria
Virginis, Lübeck.

ANNO 1680.



Abb. 1:

Dieterich Buxtehude, *Membra Jesu nostri* BuxWV 75. Titelblatt des Autographs, das in deutscher Orgeltabulatur geschrieben ist und auf dem die vorliegende Neuausgabe basiert. Der Text lautet in deutscher Übersetzung: „Die heiligsten Gliedmaße unseres leidenden Jesu in demütigster Verehrung von ganzem Herzen besungen und dem angesehenen Herrn Gustav Düben, Musikdirektor Seiner allerdurchlauchtigsten Majestät des Königs von Schweden, meinem edlen und hochverehrungswürdigen Freund gewidmet von Dieterich Buxtehude, Organist an St. Marien, Lübeck. Im Jahre 1680“. Bedeutsam ist die Widmung des Zyklus an Gustav Düben und die bei Buxtehude singuläre Datierung einer Komposition.
Quelle: Universitätsbibliothek Uppsala, Signatur Vok. mus. i hskr. 50:12, [S. 1].

Licht. aut. per G. H. Knippen
Ad Pedes J. N. I.

Ecce Super montes pedes.
5. Troci e' 3 indromi:
di. G. H.
D. B. H.

Abb. 2:

Dieterich Buxtehude, *Membra Jesu nostri* BuxWV 75. Stimmenabschrift von Gustav Düben, wobei er den Zyklus in unverbundene Einzelkantaten auflöst (vgl. Vorwort). Titelblatt der Nr. 1. „Ad Pedes“; über den von Düben geschriebenen Titel hat ein anonymes Schreiber die Worte „Pasch[alis] aut per Ogni tempo“ (für die Passionszeit oder für alle Zeit) gesetzt.
Quelle: Universitätsbibliothek Uppsala, Signatur Vok. mus. i hskr. 6:2.

Membra Jesu nostri
 Ecco super montes
 Dicitur: Qui te habet...

Aria
 Sopranus
 Salve mundi salutare, Salve, Salve, Salve, Salve

Abb. 3

Beginn von *Membra Jesu nostri* in der autographen Notation in deutscher Orgel-
 tabulatur. Links oben sind die Buchstaben „I. N. J.“ (In nomine Jesu = In Jesu Namen)
 zu sehen, die sonst in Buxtehudes überliefertem Werk nicht anzutreffen sind. Ihnen
 entspricht das von Buxtehude am Schluss des Kantatenzyklus niedergeschriebene
 „Soli Deo Gloria“ (nur Gott zur Ehre), wodurch die zyklische Konzeption
 hervorgehoben wird. Die Tabulatur ist über beide aufgeschlagene Seiten hinweg
 („a libro aperto“) von links nach rechts zu lesen; mittels Buchstaben, Strichen und

rhythmischen Zeichen wird der Verlauf der Musik in Partitur niedergelegt. In der
 obersten Akkolade (oberhalb des ersten waagrecht durchgehenden Striches) ist die
 Sonata notiert, in der zweiten Akkolade der Chor Nr. 2 bis einschließlich T. 26, in der
 dritten der Rest von Nr. 2 mit dem nach dem Doppelstrich von Düben hinzugefügten
 Schluss von Nr. 2 (vgl. Vorwort VI). In der vierten Akkolade steht dann der Beginn der
 Aria Nr. 3a bis einschließlich T. 40.

Quelle: Universitätsbibliothek Uppsala, Signatur *Vok. mus. i hskr. 50:12, [S. 2f.]*.

Membra Jesu nostri

BuxWV 75

I. Ad pedes

Dieterich Buxtehude
um 1637–1707

I. Sonata

Musical score for the first system of the Sonata. The score includes parts for Violino I, Violino II, Violone, Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The music is in a minor key and common time. The vocal parts are currently silent, indicated by rests.

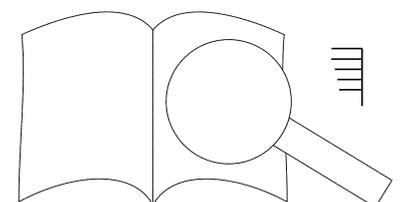
Musical score for the second system of the Sonata. The score includes parts for Violino I, Violino II, Violone, Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The music continues with various melodic and harmonic developments.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 63 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – 4. Auflage / 4th Printing 2019 – CV 36.013

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

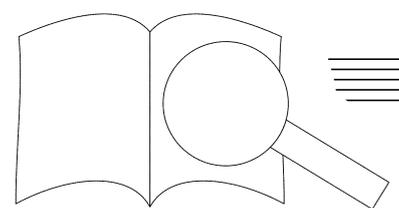
Urtext
edited by Thomas Schläge
Generalbassaussetzung: Paul Horn



2. Tutti

14

Ec - ce, ec - ce su - per
 Ec - ce, ec - ce * ec - ce su - per mon - tes, ec - ce su - per
 Ec - ce, per mon - tes, su - per mon - tes, ec - ce su - per
 Ec ec - ce su - per mon - tes, ec - ce su - per mon -
 ec - ce su - per mon - tes, ec - ce su - per mon - tes, su - per



* Siehe aber T. 2 (Violino I). Die Ausgabe gibt in beiden Fällen die Lesart der Quelle wieder.
 See m. 2 (violin I). In both cases this edition follows the source.

Piano accompaniment for measures 18-21, featuring treble and bass clefs with a key signature of one flat.

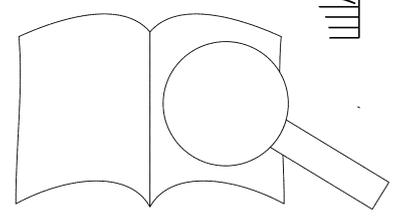
mon-tes, su - per mon - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun - ci -
 mon - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun - ci - an - - -
 mon - - - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun -
 - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an -
 mon - - - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis

Vocal staves for measures 18-21, including lyrics and musical notation for the voice part.

Piano accompaniment for measures 22-25, continuing the musical accompaniment.

an-tis, an-nun-ci - an - tis pa - cem, ec - ce, ec - ce su - per mon -
 - tis pa - cem, ec - ce, ec - ce su - per
 an - tis pa - cem, ec - ce, ec - ce su - per
 - tis pa - cem, ec - ce,
 an - nun - ci - an - tis pa - cem, ec - c

Vocal staves for measures 22-25, including lyrics and musical notation for the voice part.



27

tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis
 mon - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis
 mon - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun - ci - an - - - - - ti
 tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun - ci - an

31

et an - nun - ci - an - - - - - tis pa - - - - - cem.
 et an - nun - ci - an - - - - - tis pa - - - - - cem.
 an - tis, et an - nun - ci - an - - - - - tis pa - - - - - cem.
 et an - nun - ci - an - - - - - tis pa - - - - - cem.
 - - - - - tis pa - - - - - cem, et an - nun - ci - an - - - - - ti n.

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

PROBEPARTITUR

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

3. Aria

a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen
um 1200–1250

35

Sal - ve _ mun - di _ sa - lu - ta - re, sal - ve, sal - ve Je - su ca - re! Cru - ci tu - ae me _ a -

4 #

38

pta - re vel - lem ve - re, tu scis qua - re, cru - ci tu - ae me _ a -

6 9

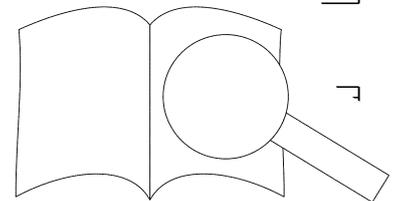
41

ve - re, tu _ scis qua - re, da mi - hi, _ da mi i co - pi - am, cru - ci

44

Ritornello

re vel - lem ve - re, tu scis qua - re, da mi - hi, da mi



48

53

b) Soprano

58

dum, pla - gas du-ras, et tam gra-ves im - pres-su - rum af -

61

fe - ctu, tu - o pa - vens in a - spe - ctu, cir - cum - ple - ctor cum af - fe - ctu, tu - o

64

pa - vens in a - spe - ctu, tu - o - rum, tu - o - - - rum me - mor vul - ne - rum.

67

ple - ctor cum af - fe - ctu, tu - o pa - vens in - - - - rum me - mor vul - ne - rum.

71

- - - - rum me - mor vul - ne - rum.



76

c) Basso

81

Dul - cis Je - su, pi - e De - us, ad te - cla - mo li - hi te be -

84

ni - gnum, ne re - pel - las me : - gn - hi te be - ni - gnum, ne re - pel - las me in - di - gnum de

88

cu - - is - san - ctis pe - di - bus, prae - re -

Ritornello

91

pel-las me in-di-gnum de tu-is, de tu - is san-ctis pe-di-bus.

95

PROBEE-PARTITUR

99

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

4. Tutti

Text: Nahum 2,1

104

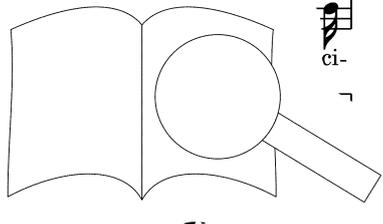
Ec - ce, ec - ce su - per
Ec - ce, ec - ce su - per mon - tes, ec - ce su - per mon - tes, ec - ce su - per
Ec - ce, ec - ce su - per mon - tes, su - per mon - tes
Ec - ce, ec - ce su - per mon - tes, ec
Ec - ce, ec - ce su - per mon - tes, su - per

108

mon-tes, su - per r
mon - te
mon -
pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun - ci -
e - van - ge - li - zan - tis et an - nun - ci - an -
pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun - ci - an - tis,
pe - des e - van - ge - li - zan - tis an - tis, an -
pe - des e - van - ge - li - zan - tis an -

an-tis, an-nun-ci - an - - - - - tis pa - cem, ec - ce, ec - ce su - per mon -
 - - - - - tis pa - cem, ec - ce, ec - ce su - per
 an - nun - ci - an - - - - - tis pa - cem, ec - ce,
 nun - ci - an - - - - - tis pa - cem, ec - ce, ec - ce
 nun - ci - an - tis, an - nun - ci - an - - - - - tis pa - cem, ec - ce,

tes pe - des
 mon - tes pe - des
 mon - tes s a - - - - - zan - tis et an - nun - ci - an - - - - - tis pa - cem,
 an - ge - li - zan - tis et an - nun - ci - an - - - - - tis
 e - van - ge - li - zan - tis



et an-nun-ci-an - - - - - tis pa - cem.
 et an-nun-ci-an - - - - - tis, et an-nun-ci-an - - - - - tis pa - cem.
 et an-nun-ci-an - tis, et an-nun-ci-an - - - - - tis pa
 pa - cem, et an-nun-ci-an - - - - - tis
 an - - - - - tis pa - cem, et an-nun-ci-an - tis

5. Tutti

Text: Arnulf von Löwen

- ve, sal-ve mun-di sa - lu - ta-re, sal-ve, sal-ve Je - su
 Sal - ve, sal-ve mun-di sa - lu - ta-re, sal-ve, sal-ve Je - su
 Sal - ve, sal-ve mun-di sa - lu - ta-re, sal-ve, sal-ve Je - su
 sal - ve, sal - ve, sal-ve mun-di sa - lu - ta-re, sal-ve, sal-ve Je - su
 Sal - ve, sal - ve mun-di e - su

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

ca-re! Cru-ci tu - ae me a - pta-re vel-lem ve-re, tu scis qua-re, da mi-hi tu - i
 ca-re! Cru-ci tu - ae me a - pta-re vel-lem ve-re, tu scis qua-re, da mi-hi tu - i
 ca-re! Cru-ci tu - ae me a - pta-re vel-lem ve-re, tu scis qua-re, da mi -
 ca-re! Cru - ci tu - ae me a - pta-re vel-lem ve-re, tu scis qua-re, da
 ca-re! Cru - ci tu - ae me a - pta-re vel-lem ve-re, tu scis qua

co - pi-am, da mi - hi tu pi - am, da mi - hi tu - i co - - pi - am.
 co - pi-am, da n. - am, da mi - hi tu - i co - pi - am.
 co - pi-a - pi - am, da mi - hi tu - i co - pi - am.
 - i co - - pi-am, da mi - hi tu - i co - - pi - am.
 i - hi tu - i, tu - i co - pi-am, da mi - hi tu - i

II. Ad genua

6. Sonata in tremulo*

Violino I

Violino II

Violone

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

9

19

* Siehe Vorwort V. 2 / See the German Foreword V. 2

7. Tutti

Text: Jesaja 66,12

29

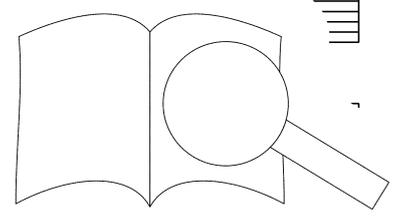


Ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra
Ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra
Ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra
Ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra

35

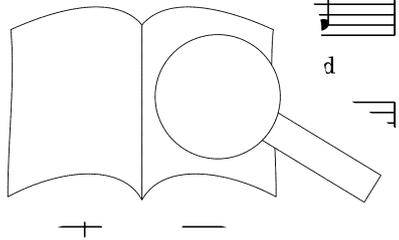


Ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra
bi - mi - ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra
bi - mi - ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra
be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni,
bi - mi - ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra, ad u - be-ra



u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad u - be - ra et su - per ge - nu - a blan - di - en -
 u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad u - be - ra et su - per ge - nu - a blan - di - en -
 ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni et su - per ge - nu - a h' n -
 ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni et su - per ge - nu -
 ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni et su - per

tur vo - bis, - ta - bi - mi - ni, ad u - be - ra, ad u - be - ra,
 tur vo ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad u - be - ra,
 ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad
 tur vo bis, ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad

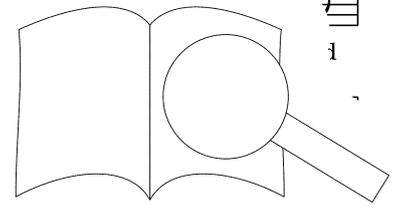


52

ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu - a blan - di - en -
 ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu - a blan - di - en -
 u - be-ra, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu - a blan
 bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu - a
 u - be-ra, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge

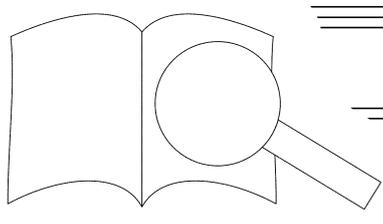
58

tur vo - bis, — ad u - be-ra por-ta -
 tur vo - bis, — ad u - be-ra por-ta -
 tur vo — be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra por-ta -
 ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta -
 is, ad u - bi



bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - en - tur vo - bis,
 bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - en - tur vo - bis,
 bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - en - tur vo -
 bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - en - tur vo
 u - be - ra et su - per ge - nu - a blan - di - en -

blan - di - en di - en - tur vo - - - bis.
 blan - blan - di - en - tur vo - - - bis.
 blan - di - en - tur vo - - - bis.
 - tur, blan - di - en - - tur vo - - - bis.
 di - en - tur, blan - di - en - tur



8. Aria

a) Tenore

Text: Arnulf von Löwen

76

Sal-ve Je-su, rex san-cto-rum, spes vo-ti-va pec-ca - to-rum, cru-cis li-gno tan-quam re-us, pen-dens ho - mo, ve - rus

Musical score for measures 76-79, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats and the time signature is common time.

80

De-us, ca-du-cis, ca - du-cis, ca - du - - - cis, ca - du - - - cis,

Musical score for measures 80-83, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats and the time signature is common time.

84

ge - - ni-bus, ca - du-cis nu-
R:

Musical score for measures 84-87, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats and the time signature is common time. A repeat sign is present at the end of the system.

88

Musical score for measures 88-91, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats and the time signature is common time. A repeat sign is present at the end of the system.

b) Alto

93

Quid sum ti - bi re - spon - su - rus, a - ctu vi - lis cor - de du - rus? Quid re - pen - dam a - ma - to - ri, qui e - le - git pro me

This system contains measures 93 to 96. It features a vocal line for the Alto and a piano accompaniment. The lyrics are: "Quid sum ti - bi re - spon - su - rus, a - ctu vi - lis cor - de du - rus? Quid re - pen - dam a - ma - to - ri, qui e - le - git pro me".

97

mo - ri, ne du - - - pla, ne du - - - pla, ne du - - - pla,

This system contains measures 97 to 100. The lyrics are: "mo - ri, ne du - - - pla, ne du - - - pla, ne du - - - pla,". The piano accompaniment includes a large watermark: "PROBENPARTITUR".

101

mo - re - rer, ne du . . . rer.

This system contains measures 101 to 104. The lyrics are: "mo - re - rer, ne du . . . rer.". The piano accompaniment includes a large watermark: "PROBENPARTITUR".

105

This system contains measures 105 to 108. It features a piano accompaniment with a large watermark: "PROBENPARTITUR".

c) Doi Soprani è Basso

110

Soprano I
Ut te quae-ram men - te pu - ra, sit haec me - a pri - ma cu - ra, non est la - bor nec gra-

Soprano II
Ut te quae-ram men - te pu - ra, sit haec me - a pri - ma cu - ra, non est la - bor nec gra-

Basso
Ut te quae-ram men - te pu - ra, sit haec me - a pri - ma cu - ra, non est la - bor nec gra-

113

va - bor, sed sa - na - bor et mun - da - bor, non est la - bor nec gra - va - bor, sed sa - na - bor et mun -

va - bor, sed sa - na - bor et mun - da - bor, non est la - bor a - na - bor et mun -

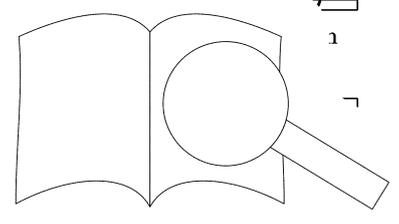
va - bor, sed sa - na - bor et mun - da - bor, non est ., sed sa - na - bor et mun -

116

da - bor, cu cum te com - ple - xus fu - - e - ro, cum te

cum te, cum te com - ple - xus fu - - - e - ro, cum

te, cum te com - ple - xus fu



Ritornello

Piano accompaniment for measures 119-122, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats.

Vocal line for measure 120: — com-ple-xus fu - - e - ro.

Vocal line for measure 121: te com-ple-xus fu - - e - ro.

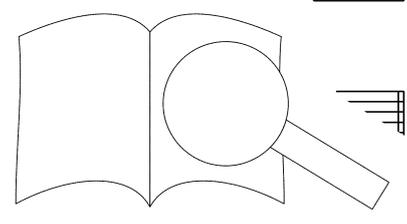
Vocal line for measure 122: te com-ple-xus fu - e - ro.

Piano accompaniment for measures 123-126, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats.

Piano accompaniment for measures 123-126, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats.

Empty vocal staves for measures 123-126.

Piano accompaniment for measures 127-130, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats.



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

u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad u - be - ra et su - per ge - nu - a blan - di - en -
 u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad u - be - ra et su - per ge - nu - a blan - di - en -
 ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni et su - per ge - nu - a h - n -
 ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni et su - per ge - nu - a
 ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni et su - per

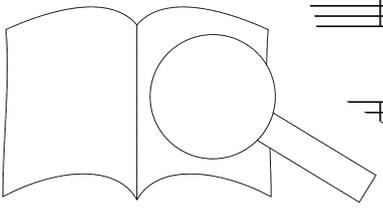
tur vo - bis, ta - bi - mi - ni, ad u - be - ra, ad u - be - ra,
 tur vo ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad u - be - ra,
 tur ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad he - ra por - ta -
 tu. bis, d

ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu - a blan - di - en -
 ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu - a blan - di - en -
 u - be-ra, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu - a blan
 bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu - a
 u - be-ra, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge

tur vo - bis, — ad u - be-ra por-ta -
 tur vo - bis, — ad u - be-ra por-ta -
 tur vo — be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra por-ta -
 ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta -
 is, ad u - bi i

bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - en - tur vo - bis,
 bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - en - tur vo - bis,
 bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - en - tur vo -
 bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - en - tur vo -
 u - be - ra et su - per ge - nu - a blan - di - en -

blan - di - en di - en - tur vo - - - bis.
 blan - di - en - tur vo - - - bis.
 blan - di - en - tur vo - - - bis.
 - tur, blan - di - en - - tur vo - - - bis.
 di - en - tur, blan - di - en - tur



III. Ad manus

10. Sonata

Violino I

Violino II

Violone

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

11. Tutti

Text: Sacharja 13,6

14

Quid sunt pla - - - gae i - stae, quid sunt pla-gae i - stae in

Quid sunt pla - - - gae i - stae, quid sunt pla-gae i - in

Quid sunt pla - - - gae i - stae, quid sunt pla-r

Quid s

gae i - in

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

20

me-di-o ma-nu

me-di-o

me-di a - rum?

tu - a - rum? Quid sunt pla - - - i - stae,

ne - - - a-nu-um tu - a - rum? Quid a - rum?

Piano accompaniment for measures 26-31, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Quid sunt pla-gae i-stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum, in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum?

Quid sunt pla-gae i-stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum, in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum?

Quid sunt pla-gae i-stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum, in me-di-o ma-nu-um tu - a

quid sunt pla-gae i-stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum, in me-di-o ma-nu-u

quid sunt pla-gae i-stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum, in me-di-o

Vocal staves for measures 26-31, including lyrics and musical notation for the voice part.

Piano accompaniment for measures 32-33, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

in me-di-o ma-nu-um tu-a - - rum?

in me-di-o ma-nu-um tu-a - - rum?

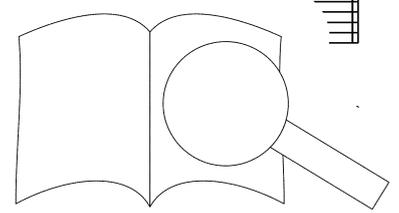
Qui (p) gae i - stae in me-di-o ma-nu-um tu-a - - rum?

sunt pla - gae i - stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - - rum?

Quid sunt pla - gae i - stae in me-di-o r

Vocal staves for measures 32-33, including lyrics and musical notation for the voice part.

Piano accompaniment for measures 34-35, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.



12. Aria

a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen

40

Sal - ve Je - su, — pa - stor bo - ne, fa - ti - ga - - -

Musical notation for measures 40-45, including vocal line and piano accompaniment.

46

tus in a - go - ne, qui per li - - - - gnum — es

Musical notation for measures 46-52, including vocal line and piano accompaniment.

53

et ad li - - - - gnum e - a - qui per li - - -

Musical notation for measures 53-59, including vocal line and piano accompaniment.

60

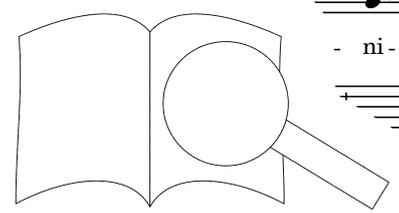
gnum es di - stra - - - - gnum es com - pa - ctus ex - pan - - -

Musical notation for measures 60-65, including vocal line and piano accompaniment.

67

- - - sis san - ctis ma - ni - bus, - ni -

Musical notation for measures 67-72, including vocal line and piano accompaniment.



Ritornello

74

Musical notation for measures 74-80, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a series of chords and melodic lines in a minor key.

bus.

Musical notation for measures 81-87, continuing the piece with similar chordal and melodic structures.

81

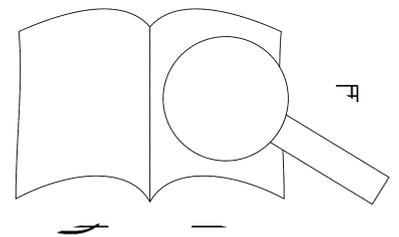
Musical notation for measures 88-94, showing further development of the musical themes.

Musical notation for measures 95-101, concluding the section with sustained chords.

89

Musical notation for measures 102-108, featuring a melodic line in the upper voice.

Musical notation for measures 109-115, ending the piece with a final chord.



b) Soprano II

97

Ma - nus san - ctae, vos am - ple - ctor et ge - men - - -

103

do - con - de - le - ctor, gra - tes a - - - - go - pla -

110

cla - vis du - - - - ris, gut an . a - tes a - - -

117

go - pla - gis tan . ris . - - - - ris, gut - tis san - ctis, dans la - - -

1^r

- - - - cri - mas cum o - scu - lis, scu -

131 Ritornello

Musical score for measures 131-137. It consists of three systems of staves. The first system has three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The second system has one staff with the instruction 'lis.' below it. The third system has a grand staff. The music is in a minor key and features a mix of eighth and quarter notes.

lis.

Musical score for measures 138-145. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff. The second system has a grand staff. The music continues with similar rhythmic patterns.

138

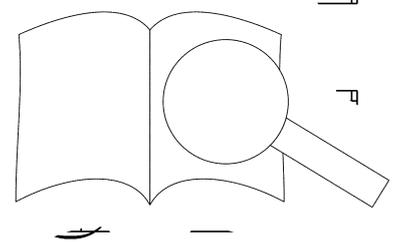
Musical score for measures 146-153. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff. The second system has a grand staff. The music continues with similar rhythmic patterns.

Musical score for measures 154-161. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff. The second system has a grand staff. The music continues with similar rhythmic patterns.

146

Musical score for measures 162-169. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff. The second system has a grand staff. The music continues with similar rhythmic patterns.

Musical score for measures 170-177. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff. The second system has a grand staff. The music continues with similar rhythmic patterns.



c) Alto, Tenore è Basso

154

Alto
In cru - o - - re tu - o lo - tum me com - men - do ti - bi to - tum,

Tenore
In cru - o - - re tu - o lo - tum me com - men - do ti - bi to - tum,

Basso
In cru - o - - re tu - o lo - tum me com - men - do ti - bi to - tum,

162

tu - ae san - ctæ ma - nus i - stæ me de -

tu - ae san - - ctæ ma - nus i - stæ me de - fen - d - jant,

tu - ae san - - ctæ ma - nus i - stæ me de - fen -

170

Je - su Chri - ste, tu - ae

Je - su Chri - ste, tu

dant, Je - su Chri - ste, +

us i - stæ me de - fen - -

na - nus i - stæ me de - fen - -

ctæ ma - nus i - stæ me de - fen - -

178

tre - mis in pe - ri - cu - lis, ex -

ste, ex - tre -

su Chri - ste, ex - tre - mis, ex - tre -

Ritornello

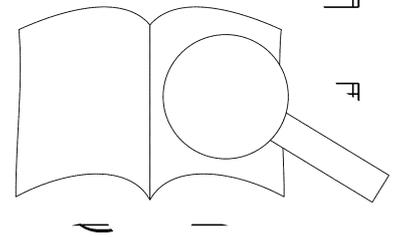
Piano accompaniment for measures 186-193. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

Vocal line for measures 186-193. The lyrics are: tre - mis in pe - ri - cu - lis. The melody is in B-flat major and 3/4 time.

Piano accompaniment for measures 194-201. The score continues with similar piano accompaniment patterns.

Piano accompaniment for measures 202-209. The score continues with similar piano accompaniment patterns.

Piano accompaniment for measures 210-217. The score continues with similar piano accompaniment patterns.



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

13. Tutti

Text: Sacharja 13,6

211

Musical score for measures 211-216. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Quid sunt pla - - - gae i - stae, quid sunt pla-gae i - stae in". The piano part includes a large watermark: "PROBEEPARTITUR".

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

217

Musical score for measures 217-222. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "me-di-o ma-nu", "me-di-o", "me-di a - rum?", "tu - a - rum? Quid sunt pla - - - stae,", "ne. - - - a-nu-um tu - a - rum? Quid", "ae,". The piano part includes a large watermark: "PROBEEPARTITUR".

Quid sunt pla-gae i-stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum, in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum?

Quid sunt pla-gae i-stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum, in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum?

Quid sunt pla-gae i-stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum, in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum?

Quid sunt pla-gae i-stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum, in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum?

Quid sunt pla-gae i-stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum, in me-di-o ma-nu-um tu - a - rum?

in me-di-o ma-nu-um tu - a - - rum?

in me-di-o ma-nu-um tu - a - - rum?

Qui p. gae i - stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - - rum?

sunt pla - gae i - stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - - rum?

Quid sunt pla - gae i - stae in me-di-o ma-nu-um tu - a - - rum?

IV. Ad latus

14. Sonata

Violino I

Violino II

Violone

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

The first system of the musical score includes staves for Violino I, Violino II, Violone, Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The Violino I and II parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violone part provides a bass line with a prominent eighth-note pattern. The vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by horizontal lines. The Basso continuo part provides a harmonic accompaniment with chords and a bass line.

The second system of the musical score continues the instrumental parts from the first system. The Violino I and II parts continue their melodic development. The Violone part maintains its rhythmic pattern. The Basso continuo part continues its harmonic accompaniment. The vocal parts remain silent.

The third system of the musical score continues the instrumental parts. The Violino I and II parts continue their melodic development. The Violone part maintains its rhythmic pattern. The Basso continuo part continues its harmonic accompaniment. The vocal parts remain silent.

15. Tutti

Text: Hohelied 2,13+14

16

Sur - ge, sur - ge, a - mi - ca me - a, sur - ge, sur - ge.
 Sur - ge, sur - ge, a - mi - ca me - a, sur - ge, sur - ge.
 Sur - ge, sur - ge, a - mi - ca me - a, sur - ge, sur - ge.
 Sur - ge, sur - ge, a - mi - ca me - a, sur - ge, sur - ge.

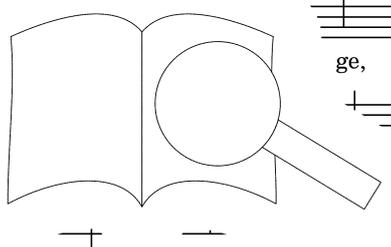
6 4 6 5 4 #

23

me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a.
 me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a.
 me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a.
 me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a.
 me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a.
 me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a.

in fo - ra - mi - - - - ni - bus pe - trae, in ca - ver - na ma - ce - ri - ae,
 in fo - ra - mi - - - - ni - bus pe - trae, in ca -
 in fo - ra - mi - - - - ni - bus pe - trae,
 in fo - ra - mi - - - - ni - bus pe - trae,
 in fo - ra - mi - - - - ni - bus pe - trae,

ce - ri - ae, sur - ge, sur - ge,
 ver - na ma in ca - ver - na ma - ce - ri - ae, sur - ge,
 sur - ge, sur - ge,
 sur - ge sur - ge,
 ge,



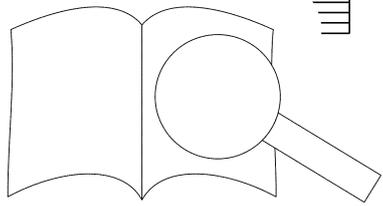
PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Piano accompaniment for measures 43-49, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Vocal staves with lyrics for measures 43-49. The lyrics are: a - mi - ca me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba. The music is written in a single melodic line with a bass line below.

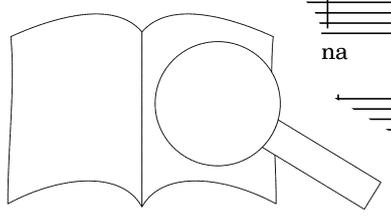
Piano accompaniment for measures 50-56, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Vocal staves with lyrics for measures 50-56. The lyrics are: me - a in fo - ra - mi - ni - bus pe - trae, me - a - ni - bus pe - trae, me - a - ni - bus pe - trae, in ca - ver - na ma - ni - bus pe - trae, fo - ra - mi - ni - bus pe - trae. The music is written in a single melodic line with a bass line below.



in ca - ver - na, ca - ver - na, ca - ver - na, ca -
 in ca - ver - na, ca - ver - na, ca - ver - na, ca -
 ce - ri - ae, in ca - ver
 in ca - ver - na ma - ce - ri - ae, in ca
 in ca - ver - na ma - ce - ri - ae,

ver - na ma
 ver - na
 ver - ae, in ca - ver - na, ca - ver - na, ca - ver - na, ca - ver - na
 ri - ae, in ca - ver - na ca ver - na
 ma - ce - ri - ae, in ca na



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

69

in ca - ver - na, ca - ver - na ma - ce - ri - ae.
 in ca - ver - na, ca - ver - na ma - ce - ri - ae.
 ma - ce - ri - ae, in ca - ver - na, ca - ver - na ma - ce -
 ma - ce - ri - ae, in ca - ver - na ma -
 ma - ce - ri - ae, in ca - ver - na, ca - ver - na

16. Aria

a) Soprano I

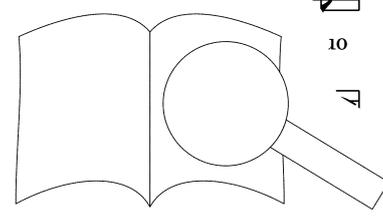
Text: Arnulf von Löwen

75

Sal-ve la-tus sal-va - to - ris, in quo pa-tet vis a - mo-ris, ex quo sca-tet fons cru-

79

- - - da la-vat sor - di - da, in



83

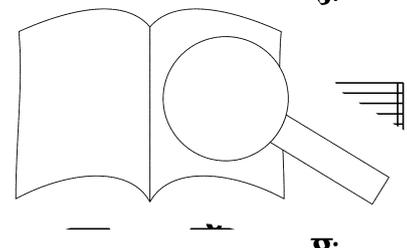
sca-tet fons cru-o-ris, qui cor - - - da, qui cor - - - da_ la - vat sor - di-da, qui

87

Ritornello

cor - da la-vat sor - di - da.

94



PROBE-PARTITUR

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

b) Alto, Tenore è Basso

102 Alto
 Ec-ce ti-bi ap - pro - pin-quo, par-ce, Je-su, si de - lin-quo, ve-re-cun-da qui-dem fron-te, ad te ta - men ve - ni

Tenore
 Ec-ce ti-bi ap-pro - pin-quo, par-ce, Je-su, si de - lin-quo, ve-re-cun-da qui-dem fron - te, ad te ta-men ve - ni

Basso
 Ec-ce ti-bi ap-pro - pin-quo, par-ce, Je-su, si de - lin-quo, ve-re-cun-da qui-dem fron-te, ad te ta-men ve - ni

106
 spon-te scru-ta-ri, scru-ta - ri tu - a vul - ne - ra, da ron-te, ad te

spon-te scru-ta-ri, scru-ta-ri tu - a vul - ne - ra, v. a qui-dem fron-te, ad te

spon-te scru-ta-ri, scru-ta - ri tu - a vu .em fron-te, ad te

110
 ta - men ve scru - ta - - - ri tu - a vul - ne - ra, scru -

scru - ta - - - ri tu - a vul - ne - ra, scru -

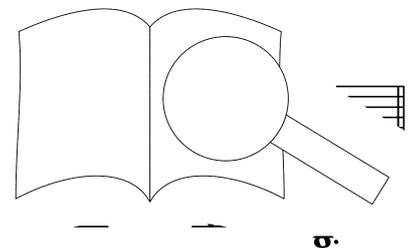
-te scru - ta - - - ri, scru - ta - - - ri tu. u -

Ritornello

ta-ri tu-a vul - ne - ra.

ta-ri tu-a vul - ne - ra.

ta-ri tu-a vul - ne - ra.



PROBEPARTITUR

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

c) Soprano II

129

Ho - ra - mor - tis me - us - fla - tus in - tret, Je - su, tu - um la - tus, hinc ex - pi - rans in te

132

va - dat, ne hunc le - o trux in - va - dat, sed a - - - - pud te per - re -

135

at, hinc ex - pi - rans in te va - dat, ne hunc trux „ sed

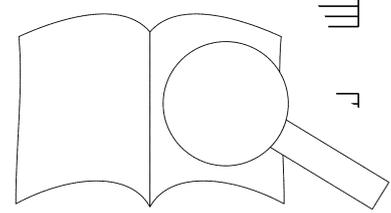
138 *

a - - - - pud, sed a per - ma - - ne - at, sed

141

ne - at.

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



17. Tutti

12,13+14

Sur - ge, sur - ge, a - mi - ca

Sur - ge, sur - ge, a - mi - ca

Sur - ge mi - ca me - a, sur - ge, sur - ge, a - mi - ca

Sur - ge, sur - ge, a - mi - ca

Sur - : ca

6 6 4 #

4 5

me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a

me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a

me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba

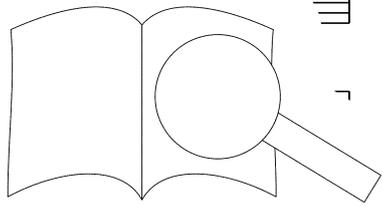
me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum

me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,

in fo - ra - mi - nus pe - trae, in ca - ver - na ma - ce - ri - ae,

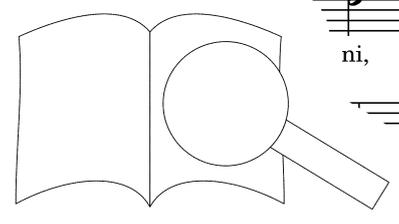
in fo - ra - ni - bus pe - trae, in ca -

in fo - n. ni - bus pe - trae,



in ca - ver - na ma - ce - ri - ae, sur - ge,
 ver - na ma - ce - ri - ae, in ca - ver - na ma - ce - ri - ae,
 re,

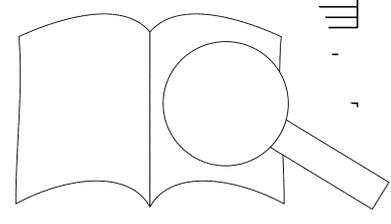
sur - ge, a spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,
 sur - ge a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,
 sur me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,
 mi - ca me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,
 a - mi - ca me - a, spe - ci - o - ni,



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

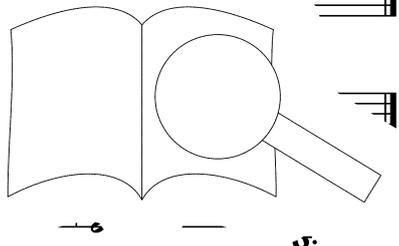
co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - ni - bus pe - trae,
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - ni - bus pe - trae,
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - ni - bus pe - tr
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - ni - bus
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - ni - bus

in ca - ver - na, ca - ver - na, ca - ver - na, ca -
 in ca - ver - na, ca - ver - na, ca - ver - na, ca -
 ver - na i e in ca - ver - na, ca -
 ca - ver - na ma - ce - ri - ae, in ca - ver - na
 in ca - ver - na ma - ce - ri - ae,



ver - na ma - ce - ri - ae,
 ver - na ma - ce - ri - ae,
 ver - na ma - ce - ri - ae, in ca - ver - na, ca - ver - na, ca - vr
 ma - ce - ri - ae, in ca - ver - na
 ver - na ma - ce - ri - ae,

ir - ver - na, ca - ver - na ma - ce - ri - ae.
 ca - ver - na, ca - ver - na ma - ce - ri - ae.
 ver - ta - ae, in ca - ver - na, ca - ver - na ma - ce - ri - ae.
 ce - ri - ae, in ca - ver - na ma - ce - ri - ae.
 ma - ce - ri - ae, in ca - ver - na, ca - ver



V. Ad pectus

18. Sonata

Violino I

Violino II

Violone

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

4

8

19. Voci

Alto, Tenore e Basso

Text: 1. Petrus 2,2+3

13

Alto

Tenore

Basso

Sic - ut mo - do ge - ni - ti in - fan -

16

tes, in - fan -

tes, in - fan -

Sic - ut mo - do ge - ni - ti in - fan -

es, et si - ne

na - bi - les,

ra - ti - o - na - bi - les,

19

do - lo

pi - sci - te, et si - ne

in - cu - pi - sci - te,

et si - ne

* Siehe Vorwort V. 3 / See the German Foreword V. 3

do - lo, si - ne do - lo con - cu - pi - - - sci - te,

et si - ne do - lo con - cu - pi - - - sci - te, et si - ne do - lo, si - ne do - lo,

et si - ne do - lo con - cu - pi - - - sci - te, et si - ne

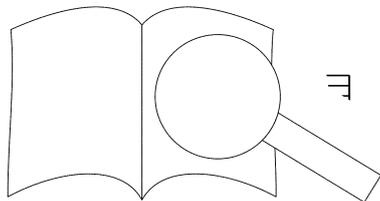
et si - ne do - lo, si - ne do - lo con - cu -

et si - ne do - lo, si - ne do - lo con sci - te,

do - lo, si - ne do - lo - - - sci - te,

e - o cre - sca - - - tis in sa - lu -

a - - - tis, cre - sca - - - tis in sa - lu -

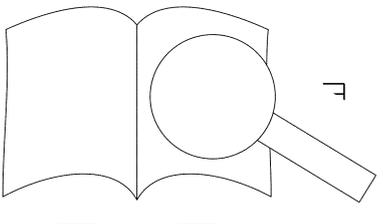


* Siehe Vorwort V. 3 / See the German Foreword V. 3

Si, si ta - men gu - sta - tis,
 Si, si ta - men, si
 Si, si

si ta - men gu - sta - tis, quo - ni - am dul - ci
 ta - men gu - sta - tis, quo - ni - am st ni - nus,
 ta - men gu - sta - tis, quo - Do - mi - nus,

si, si ta - men gu - sta - tis,
 si, si ta - men gu - sta - tis,
 si ta - men gu - sta - tis,
 si ta - men gu - sta - tis,



67

quo - ni - am dul - cis, dul - cis est Do - - mi - nus, dul - cis, dul - cis est Do - mi - nus.

quo - ni - am dul - cis, dul - cis est Do - - mi - nus, dul - cis, dul - cis est Do - mi - nus.

quo - ni - am dul - cis, dul - cis est Do - mi - nus.

20. Aria

a) Alto

71

Sal - ve, sa - lus me - a, De - us, Je - su dul - cis, a - mor me su - mor

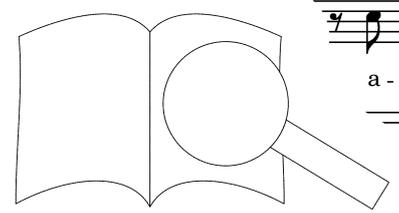
74

me - us, sal - ve, pe - ctus re - re con - tin -

78

gen - dum, - ve - ren - dum, cum tre - mo -

re - n - gen - dum, a - mo - ris, a - mo - ris, a - mo - ris do - mi - ci a -



Ritornello

85

mo-ris do-mi-ci - li - um.

89

b) Tenore

94

Pe - ctus mi - hi cor pi - um, ge - me-bun-dum, ar - dens, pi - um, ge - me-

97

1. vo - lun-ta-tem ab - ne-ga-tam, ti - bi sem - or-

101

ma-tam, vo-lun-ta-tem ab - ne-ga-tam, ti - bi sem - - - per con - for-ma-tam, jun-cta vir-

105

tu-tum, jun-cta vir-tu - - - tum co - pi - a, ta vir-

108

Ritornello

tu - - - tum co - pi - a.

112

c) Basso con Stromenti

117

A - ve, ve-rum tem - plum De - i, pre-cor, pre-cor, pre - - - cor mi - se - re - re

120

me - i, tu - ni, fac e - le - ctis me ap -

123

as me ap - po - ni, tu to - ti - us ar - ca bo - ni, fac

127

le-ctis me ap-po-ni, vas di-ves, vas di-ves, vas di-ves, De-us, De-us o - mni-um, vas di - ves, di -

131 *Ritornello*

- ves, di - ves, De-us o - mni-um.

135

21. Voci

Alto, Tenore è Basso

Text: 1. Petrus 2,2+3

140 Alto

Sic - ut mo - do ge - ni-ti in - fan -

Tenore

Sic - ut mo-do ge - ni-ti in - fan -

Basso

143

- - - tes, in - fan - - - - - na et si - ne

- - - - - tes, in - fan - - - - - tes - bi-les,

Sic - ut mo - do ge - ni-ti in - fan - - - - - ti-o-na - bi-les,

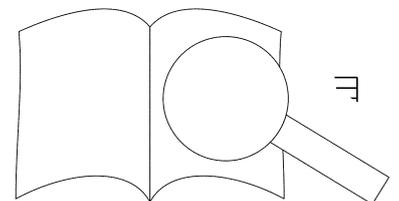
146

do - lo, si - - - - - sci - te, et si - ne

cu - pi - - - - - sci - te,

et si - ne dc

* Siehe Vorwort V. 3 / See the German Foreword V. 3



do - lo, si - ne do - lo con - cu - pi - - - sci - te,

et si - ne do - lo con - cu - pi - - - sci - te, et si - ne do - lo, si - ne do - lo,

et si - ne do - lo con - cu - pi - - - sci - te, et si - ne

et si - ne do - lo, si - ne do - lo con - cu

et si - ne do - lo, si - ne do - lo

do - lo, si - ne do - lo

si - - - sci - te,

si - - - sci - te,

in e - o cre - sca - - - tis in sa - lu -

sca - - - tis, cre - sca - - - tis in sa - lu -

* Siehe Vorwort V. 3 / See the German Foreword V. 3

Si, si ta-men gu-sta-tis si ta-men gu-sta-tis, quo-ni-am dul-cis est

Si, si ta-men, si ta-men gu-sta-tis, quo-ni-am dul-cis est

Si, si ta-men gu-sta-tis, quo-ni-am dul-cis est

Do - mi-nus, si, men - tis,

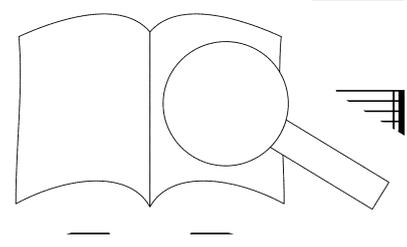
Do - mi - nus, si, si ta - men gu - sta - tis, men gu - sta - tis,

Do - mi - nus, si, as, quo - ni - am,

quo - ni - ar - - Do - - mi - nus, dul - cis, dul - cis est Do - mi - nus.

al - cis est Do - - mi - nus, dul - cis, dul - cis est Do - mi - nus.

cis, dul - cis est Do - - mi - nus.



VI. Ad Cor

22. Sonata

Adagio **Allegro**

Viola da gamba I
Viola da gamba II
Viola da gamba III
Viola da gamba IV
Viola da gamba V
Soprano I
Soprano II
Basso
Basso continuo

Adagio

Allegro

11

Musical score for measures 11-15, marked Allegro. The score consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked Allegro. The music features a mix of eighth and quarter notes in the vocal line, with a steady accompaniment in the piano.

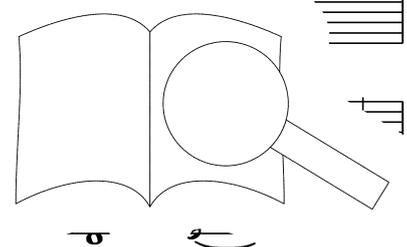
Adagio

16

Musical score for measures 16-20, marked Adagio. The score consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked Adagio. The music is slower and more melodic, with a focus on sustained notes and a gentle accompaniment.

21

Musical score for measures 21-25, continuing the Adagio tempo. The score consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The music continues with a focus on sustained notes and a gentle accompaniment.



29 **Allegro**

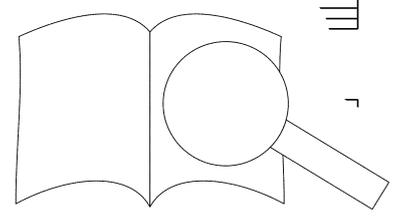
33 **Adagio**

23. Doi Soprani è Bar

Text: Hohelied 4,9

39 **Soprano I**
Soprano

Vu' - ne - ra - sti cor me - um, vul - ne - ra - sti cor -
 ne - ra - sti cor me - um, vul - ne - ra - sti cor
 Vul - ne - ra - s



me - um, so-ror, so-ror me-a, spon - sa, -

me - um, so-ror, so-ror me-a, spon - sa, -

vul - ne - ra - sti, vul - ne - ra - sti cor -

so-ror, so-ror me-a, spon-sa, - vul - ne - ra - um,

so-ror, so-ror me-a, spon-sa, - cor me - um,

me - um, so-ror, so-ror me-a, spon- vul - ne -

, so-ror me-a, spon - sa, - vul-ne-ra-sti, vul-ne -

so-ror, so-ror me-a, spon - sa, - vul-ne-ra-sti, vul-ne -

cor - me - um, so-ror, so-ror

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



59

Ritornello

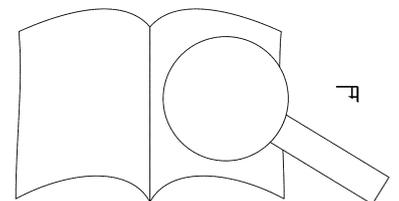
ra-sti, vul-ne-ra - - - - sti cor me - um.

ra-sti, vul-ne-ra - - - - sti cor me - um.

vul-ne-ra - sti cor me - - - - um.

64

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



24. Aria

a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen

73

Sum-mi re-gis cor, a - ve - to, te sa - lu - to cor - de lae - to, te com - ple - cti me de -

Musical score for measures 73-75, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Sum-mi re-gis cor, a - ve - to, te sa - lu - to cor - de lae - to, te com - ple - cti me de -"

76

le - ctat et hoc me - um cor af - fe - ctat, te com - ple - cti me de -

Musical score for measures 76-78, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "le - ctat et hoc me - um cor af - fe - ctat, te com - ple - cti me de -"

79

me - um cor af - fe - ctat, ut ad te, ut ad te lo - c - ut te lo - quar a - ni -

Musical score for measures 79-81, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "me - um cor af - fe - ctat, ut ad te, ut ad te lo - c - ut te lo - quar a - ni -"

82

Ritornello

Musical score for the Ritornello section, measures 82-85. It consists of a piano accompaniment with multiple staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is a rhythmic instrumental piece.

b) Soprano II

86

Per me-dul-lam cor-dis me-i, pec-ca-to-ris at-que re-i, tu-us a-mor tris fe-

ra-tur, quo cor tu-um ra-pi-a-tur, tu-us ai. cor

89

tu-um ra-pi-a-tur lan-guens a, lan-guens a-mo-ris vul-ne-

92

tu-um ra-pi-a-tur lan-guens a, lan-guens a-mo-ris vul-ne-

95 *Ritornello*

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

lan-guens a-mo-ris vul-ne-

c) Basso

99

Basso

Vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va cor - dis vo - ce cla - mo,

103

Vga I

Vga II

Vga V

dul - ce cor, te nam - me - um in - cli - na - re, ut se pos - sit ap - pli -

107

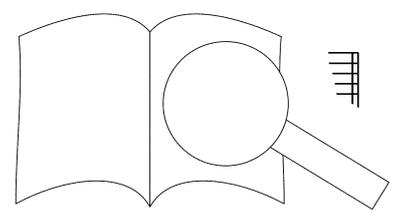
vo - to, de - vo - to, de - vo - to de -

Ritornello

111

vo - - - to, de - vo - to ti - bi pe - cto - re.

115



* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

25. Doi Soprani è Basso

Text: Hohelied 4,9

120

Soprano I
Vul - ne - ra - sti, vul - ne - ra - sti cor me - um, vul - ne - ra

Soprano II

Basso
Vul - ne - ra - sti cor me - um, *
Vul - ne - ra

126

me - r, so-ror me-a, spon-sa, -
so-ror, so-ror me-a, spon-sa, -
ra - sti, vi cor -

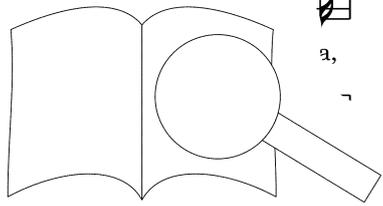
* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

Musical score for measures 131-134. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "so-ror, so-ror me-a, spon-sa, vul-ne-ra-sti" and "me - um, so-ror, so-ror me - a, spon-sa,".

Musical score for measures 135-138. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "me - un so-ror, so-ror me-a, spon-sa, - ra - - sti cor me - um, a,".

Musical score for measures 135-138. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "me - un so-ror, so-ror me-a, spon-sa, - ra - - sti cor me - um, a,".

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



vul-ne-ra-sti, vul-ne-ra-sti, vul-ne-ra - - - sti

vul-ne-ra-sti, vul-ne-ra-sti, vul-ne-ra - - - sti

spon-sa, vul-ne-ra-sti, vul-ne-ra

um, cor, cor me - um.

cor, cor me - um.

cor, cor me - u

VII. Ad faciem

26. Sonata

Violino I

Violino II

Violone

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

5

9

27. Tutti

Text: Psalm 31,17

14

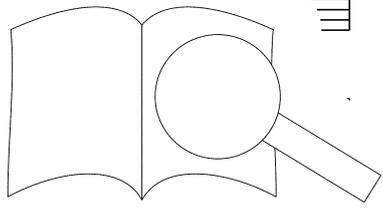
Il - lu - stra fa - ci - em tu - am su - per
Il - lu - stra fa - ci - em tu - ar
Il - lu - stra, il - lu - stra fa - ci - e
Il - lu - stra fa - ci - em tu - am, il - lu - stra,
Il - , - em u - am

17

ser - - vu
su - r
um,
cu - um,
ser - vum tu - um,
su - per ser - - vum tu - um;
sal - vum me fac
sal - vum me
um,
su - per ser - vum tu - um;
su - per ser - vum tu - um;
ser - vum tu - um,
su - per ser - vum tu -
n me

in mi-se-ri - cor - - di - a tu - a, il -
 fac in mi-se-ri - cor - di - a tu - a, il -
 il - lu-stra fa - ci-em tu - am, il - lu - stra,
 il - l -
 fac in mi-se-ri - cor - di - a tu - a, -

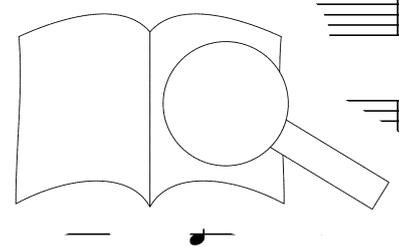
lu-stra fa - ci-em tu - ar - - - - - m tu - um;
 lu-stra fa - ci - - - - - vum tu - um; sal - vum me fac
 lu-stra fa - tu su-per ser-vum tu - um; sal - vum me fac in mi-se-ri -
 su-per ser-vum tu - um; sal - vum me fac - - - - - mi-se-ri -
 tra tu-am su-per ser-vum tu - um;



in mi-se-ri-cor-di-a tu-a,
 cor-di-a tu-a,
 cor-di-a tu-a,
 sal-vum me fac in mi-se-

sal-vum me fac in mi-se-ri-cor-di-a tu-a,
 sal-vum me fac in mi-se-ri-cor-di-a tu-a,
 sal-vum me fac in mi-se-ri-cor-di-a tu-a,
 sal-vum me fac in mi-se-ri-cor-di-a tu-a

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



28. Aria

a) Alto, Tenore è Basso con Violini

Text: Arnulf von Löwen

38



Piano accompaniment for measures 38-43, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 4/4 time and B-flat major. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Alto
Sal - ve, ca - put cru - en - ta - tum, to - tum spi - nis co - ro - m,

Tenore
Sal - ve, ca - put cru - en - ta - tum, to - tum spi - nis

Basso
Sal - ve, ca - put cru - en - ta - tum, to - s am,



Vocal staves for Alto, Tenore, and Basso, and piano accompaniment for measures 44-49. The vocal parts enter with the lyrics 'Sal - ve, ca - put cru - en - ta - tum, to - tum spi - nis'. The piano accompaniment continues with a similar melodic and harmonic texture as in the previous system.

44



Piano accompaniment for measures 50-55, continuing the harmonic and melodic development from the previous system.

con-quas-sa - tum, vul - ne-ra - tum, a - run-di - ne ver - be-ra - tum,

con-quas-sa - tum, vul - ne-ra - tum, a - run-di - ne ver - be-ra - tum,

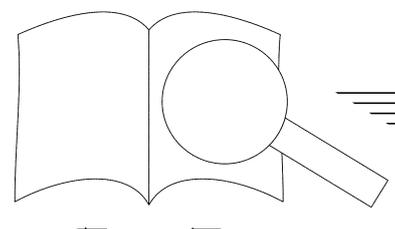
con-quas-sa - tum, vul - ne-ra - tum, a - n,



Vocal staves for Alto, Tenore, and Basso, and piano accompaniment for measures 50-55. The vocal parts continue with the lyrics 'con-quas-sa - tum, vul - ne-ra - tum, a - run-di - ne ver - be-ra - tum, a - n'. The piano accompaniment provides a steady accompaniment for the vocal lines.

50

56



Ritornello

62

fa - ci - e spu - tis il - li - ta.
fa - ci - e spu - tis il - li - ta.
fa - ci - e spu - tis il - li - ta.

68

b) Alto

74

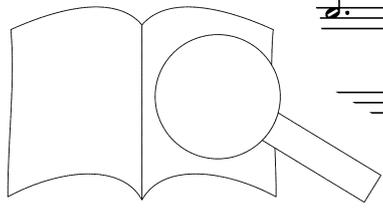
est ne - ces - se, no - li mi - hi - tunc

mor - tis ho - ra ve - ni, Je - su, ab - sque mo - ra, ve - ni, Je - su, ab - sque mo - ra, tu - e - re me,

tu - e - re me, tu - e - re me et li - be - ra, tu - e - re me, tu - e

Rit

tu - e - re me et li - be - ra, Je - ra.



c) Tutti

102

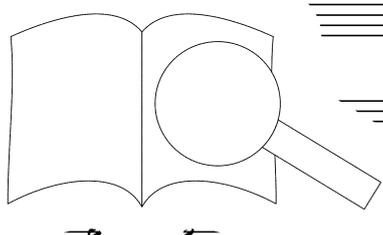
Cum me ju - bes e - mi - gra - re, Je - su ca - re,
Cum me ju - bes e - mi - gra - re, Je - su ca - re,
Cum me ju - bes e - mi - gra - re, Je
Cum me ju - bes e - mi - gra - re,
Cum me ju - bes e - mi - gra - re,

107

tunc ap - pa - re, o a - ma - tor am - ple - cten - de, te - met i - psum
tunc ap - pa - re, o a - ma - tor am - ple - cten - de, te - met i - psum
tunc ap - pa - re, o a - ma - tor am - ple - cten - de, te - met i - psum
o a - ma - tor am - ple - cten - de, te - met i - psum
o a - ma - tor am - p. m

tunc o - sten - de in cru - ce, in cru - ce, in
 tunc o - sten - de in cru - ce, in cru - ce, in
 tunc o - sten - de in cru - ce, in cru - in
 tunc o - sten - de in cru - ce, in
 tunc o - sten - de in cru - ce, in

cru - ce sa - lu - ce, in cru - ce, cru - ce sa - lu - ti - fe - ra.
 cru - ce sa - cru - ce, in cru - ce, cru - ce sa - lu - ti - fe - ra.
 cru - ra, in cru - ce, in cru - ce, cru - ce sa - lu - ti - fe - ra.
 - lu - ti - fe - ra, in cru - ce, in cru - ce, cru - ce sa - lu - ti - fe - ra.
 - lu - ti - fe - ra, in cru - ce, in cru - ce,



29. Tutti

124

Musical score for measures 124-129. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment and vocal lines. The lyrics are: "A - - - men, a - men, a - men, A - - - men, a - - - men, a - men, a - men, a - - - me".

130

Musical score for measures 130-135. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment and vocal lines. The lyrics are: "men, a - me", "men, *p*", "a - - -", "a - - - men, a - men".

Musical notation for measures 136-141, including piano accompaniment and vocal lines.

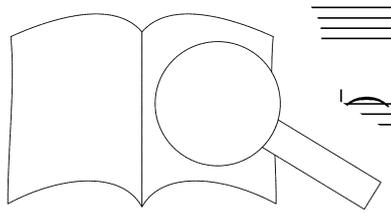
Vocal lines with lyrics: - - - men, a - men, a - men, - - - men, a - men, a - men, - - - men, a - men, a - men,

Piano accompaniment for measures 136-141.

Musical notation for measures 142-147, including piano accompaniment and vocal lines.

Vocal lines with lyrics: - - - men, a - men, a - men, a - - - men, a - men, a - men, a - - - men, - - - men,

Piano accompaniment for measures 142-147.



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

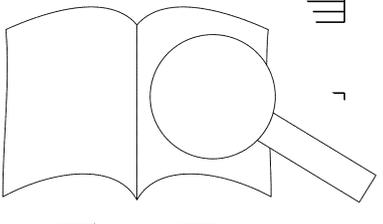
men, a - - - men, a - men,
 men, a - - - men, a - men,
 men, a - - -

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

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

m

men,



men, a - - - - -

men, a - - - - - men,

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

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

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

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

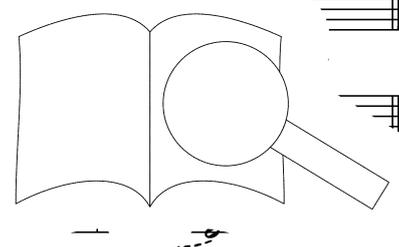
a - - - - - men, a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

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

men, a - - - - -

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



Kritischer Bericht

I. Quellen

1. Musik

Einzige Quelle für die vorliegende kritische Neuausgabe von *Membra Jesu nostri* ist das Autograph Buxtehudes in deutscher Tabulatur, das in der Universitätsbibliothek Uppsala unter der Signatur *Vok. mus. i hskr. 50:12* aufbewahrt wird.

Die Tabulatur besteht aus 39 unpaginierten Seiten, nachträglich sind die Einzelseiten und eine Bogenpaginierung jeweils rechts unten notiert. Die Tabulatur ist mit „über beide Aufschlagseiten hinweglaufenden Notenlinien (*a libro aperto*)“ zu lesen¹.

Der Tabulatur vorgesetzt ist ein Titelblatt (s. Abb. S. XIV): „MEMBRA JESU NOSTRI | PATIENTIS SANCTISSIMA | humillima Totius Cordis | Devotione | decantata | et | 1.^{mo} Viro GUSTAVO Düben | Ser[enissi]ma Reg[ia] Maj[esta]tis Suec[ie] | Musicorum Directori | Nobilissimo, Amico | pl. honorando | dedicata | à | Dieterico Buxtehude | Organista ad S. Maria | Virginis, Lübeck. | ANNO 1680.“

Die einzelnen Teile tragen die Überschriften:

S. [2] 1. Akkolade – S. [7] 1. Akkolade: „No. 1: Ad pedes. | I[n] N[omine] J[esu] | Ecce super montes | à 8: | Dieter[ico] Buxtehude“, S. [6] 2. Akkolade – S. [10] 4. Akkolade: „No. 2: | Ad genua“, S. [10] 5. Akkolade – S. [15] 6. Akkolade: „No. 3: | Ad manus“, S. [16] 1. Akkolade – S. [20] 4. Akkolade: „No. 4: | Ad latus“, S. [20] 4. Akkolade – S. [25] 5. Akkolade: „No 5: | Ad pectus“, S. [26] 1. Akkolade – S. [31] 3. Akkolade: „No. 6 | Ad Cor. | 2. Soprani | è Basso | con | 5 Viole de | gambe“, S. [32] 1. Akkolade – S. [39] 3. Akkolade „No. 7: | Ad faciem | 2. Soprani. Altc Ten[ore] | è Basso, con due | violini, è Violon.“

Die Tabulatur ist sehr gut erhalten und bereitet der grundsätzlich keine Schwierigkeiten.²

Das Werk ist weiterhin in der Universitätsbibliothek Uppsala auch in einer Stimmenabschrift mit dem Titel *Membra Jesu nostri* erhalten.

naturen enthalten: *UUB vok. mus. i hskr. 6:2* „Ad pedes“, 6:3 „Ad genua Christi“, 51:23 „Ad manus Jesu Christi“, 6:1 „Ad latus“, 6:18 „Ad pectus“, 46:25 „Ad Cor“, 51:10 „Ad faciem“. Doch diese Abschrift aus der Hand Gustav Dübens, die das Werk in Einzelteilen überliefert, kann für die Edition nicht als maßgeblich herangezogen werden, da sie in Details von der Partitur abweicht, etwa in der Hinzufügung einer dritten Violinstimme in den Teilen 1, 3 und 4, die Düben in 3 und 4 auch in die Tabulatur eingetragen hat, oder in der Neukomposition des Schlusses von „Ad pedes“ (vgl. Vorwort VI und Abb. S. XV).

2. Der Text

Beim Text ist zwischen den Rahmentexten und den Binnenteilen der Kantaten zu unterscheiden. Während der Text der Rahmentexte aus der Bibel stammt (s. dazu Vorwort), stammt der der Binnenteile nach dem Forschungsstand von Arnulf von Löwen (s. dazu unten). Den Text von von Löwen hat Philipp Wackernagel dem Titel *Rhythmica oratorio ad Mariam Christum patientem et a carnalibus desideris liberam* entnommen.³ Die Vorlage für den Text hat, entstammt wahrscheinlich dem 17. oder 18. Jahrhundert erschienenen Druck *D. P. Wackernagel, Rhythmica oratorio ad Mariam Christum patientem et a carnalibus desideris liberam*, aus dem die vorliegende Edition entnommen wurde. Die Abweichungen. (s. unten).

¹ Nicoll, G. (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 115.

² Vgl. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 115.

³ Wackernagel, Philipp, *Die Rhythmica oratorio ad Mariam Christum patientem et a carnalibus desideris liberam*, Leipzig 1864, S. 120–124.

⁴ Die Strophe der vorliegenden Edition, Strophe, Zeile. Wenn die Strophe vermerkt ist, stimmt der Text Buxtehudes mit dem ursprünglichen Wortlaute von Arnulf von Löwen überein. Nicht genannte Strophen wurden nicht verglichen.

⁵ Die Strophe ist der von Buxtehude gewählte Text eine Variante des ursprünglichen Wortlautes.

Text

Text bei Buxtehude

I. *Ad pedes*
3a)
3b) Tuorum memor
3c)

II. *Ad genua*
8a). Salve
Cr
P
8b)
1.
12c.

IV. *Ad latus*
16a)
16b) Ad te tamen veni sponte
16c)

1. St., 1. Z.: Salve, salve, Jesu bone
9. St., 4. Z.: Clavis diris, guttis sanctis
10. St.

2. St.
3. St., 4. Z.: Tamen ad te veni sponte
10. St.

Text bei Buxtehude

V. *Ad pectus*
20a)
20b)
20c)

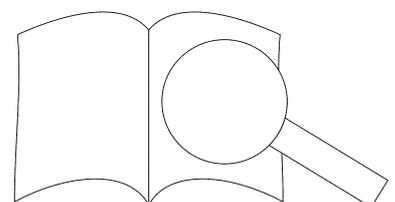
VI. *Ad Cor*
24a)
24b) Quo cor tuum rapiatur
24c)

VII. *Ad faciem*
28a)
28b)
28c)

Text v. A.v. Löwen nach Wackernagel

1. St.
4. St.
10. St.

1. St.
6. St., 4. Z.: Quo cor totum rapiatur
9. S.



Die vorliegende Ausgabe folgt in heute üblicher Orthographie.

II. Zur Edition

Zusätze und Ergänzungen des Herausgebers werden im Notentext durch diakritische Kennzeichnung kenntlich gemacht: Beischriften (Satztitel, Tempoangaben) durch Kursivschrift, dynamische Angaben und Akzidentien einschließlich der Warnakzidentien durch kleinere Typen sowie Bögen durch Strichelung. Die von Buxtehude als „piano“ und „forte“ geschriebenen Dynamikangaben wurden durch die heute üblichen Symbole ersetzt. Zeittypische Abkürzungen des Textes und Hinzufügungen des Textes bei nichttextierten Stimmen im homophonen Satz werden, um den Kritischen Bericht zu entlasten, ohne Nachweis aufgelöst bzw. ergänzt.

Die Wiederholung der instrumentalen Ritornelle ist in der Tabulatur nicht ausgeschrieben, sondern bricht in der Regel nach wenigen Takten unter Setzung von Beischriften „ut supra“ oder „à capo“ ab. Die Neuausgabe schreibt die Wiederholungen grundsätzlich aus und weist die originalen Wiederholungsdevisen in den Einzelanmerkungen nach.

Buxtehude schreibt nur dann eine Taktvorzeichnung vor, wenn diese von dem C -Takt abweicht. Die Ausgabe ergänzt ohne Einzelnachweis fehlende C -Angaben, weist diese aber nach, wenn sie in der Quelle stehen. Nachgewiesen werden ebenfalls die Taktangaben der Quelle, wenn sie in der Ausgabe modernisiert wurden.

In der Wiedergabe der Phrasierungs- bzw. der Bindebögen folgt die vorliegende Edition der autographen Tabulatur. So wird in der Regel darauf verzichtet, Parallelstellen in d' Singstimmen anzugleichen, wie es beispielsweise in I „Ecce super montes“ möglich gewesen wäre (vgl. die Angaben über den beiden Sechzehnteln in T. 15 – Soprano Bass – und die fehlenden Bögen in T. 16, Soprano usw.).

In einigen Passagen notiert Buxtehude den Beginn eines Phrasierungsbogens undeutlich. Im kritischen Bericht jeweils vermerkt und aufmerksamer gemacht:

1) Nr. 12c, T. 177, Alt, Tenor: Tabulatur wieder, die keine andere Notation in sich enthält, einen musikalisch einleuchtenden Bogenstrich. Buxtehudes gibt es nicht, auch nicht die von Dübbers, die für den Alt die Buxtehude'schen Bogenstriche übernehmen und für den Tenor keine Bogenstriche. Buxtehude einen Bogen vor dem Alt zu spät begonnen.

2) Nr. 20a, T. 76/77 und 80: notiert Buxtehude in der Tabulatur die in der vorliegenden Edition nicht abgelesene 3. bis 5. Note. Berücksichtigt man die abschließende c' , dann ergibt sich die Achtelnoten in eine Zweier- und eiergruppe, die vielleicht mit einem neuen Ansatz auf den Takt des Taktes rechnet, vielleicht in Korrelation zu der Phrasierung in Takt 181 im Bass.

3) Nr. 20a, T. 76/77 und 80: Um Berücksichtigung des Taktes hingegen scheint es Buxtehude im vorliegenden Fall ge-

gangen zu sein. In Takt 76 wird mit dem Bogen von g' zu d' der Übergang zu Takt 77 notiert, während der Bogen in Takt 77 selbst die Gruppe $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ zusammenfasst. Diese Aufteilung in zwei Bögen entfällt in Takt 80, weil das Melisma in einem Takt steht, wobei die Viertelnote d' , im Gegensatz zu Takt 76, in den Bogen einbezogen wird.

Die Setzung der Fermaten, und damit verbunden der Schlusstriche, ist uneinheitlich. Die vorliegende Neuausgabe ergänzt am Ende der einzelnen Kantaten fehlende Fermaten in kleinerer Type, sofern nicht eine Trennung durch Generalpausen wie in Nr. 25 erfolgt. Bei Zwischenfermaten folgt die Ausgabe streng der Quelle und nimmt Ergänzungen in kleinerer Type nur dort vor, wo lediglich in einzelnen Stimmen Fermaten fehlen (s. Nr. 23, T. 72). In der Regel setzt Buxtehude nach jeder Nummer und auch nach jedem Abschnitt der Aria einen Schlusstrich, der nicht über das ganze System reicht, sondern in dem System steht. Ausnahmen davon sind in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Die Neuausgabe ergänzt die Schlusstriche zur Unterscheidung Doppel-

III. Einzelanmerkungen

Folgende Abkürzungen v
A = Alto, B = Basso, Br = Trompete, Sopr = Sopran, Tenore, Vga = Viola da gamba, VI = Violine
Zitiert wird in der Quelle im Takt (Note oder Pause), Lesart

I. *Ad ped.*
26, 11c
33,
33, (irrtümlicherweise?) einen Bindebogen Buxtehude eine ganze Note gezeichnet er wohl eine solche notiert. Zuerst deutlichen die nächsten Takte, dass in zwei Halbe je Takt musikalisch sinnvoll ist.

Schluss des Bogens unklar: nur 6–9?; korrigiert nach T. 46

1–6 Bogen 4–6; korrigiert nach T. 45
Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells

1–6 Bogen 6–7, korrigiert nach T. 88
Beischrift „à capo“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells, danach „Ecce super montes. Repetatur“.

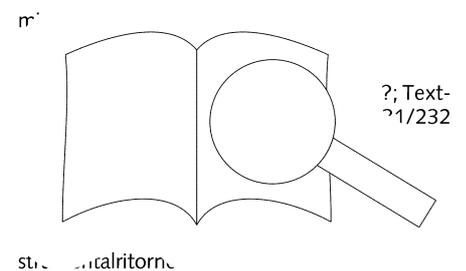
II. *Ad genua*
29
45, 57, 67,
71, 73,
143, 155,
165, 169 Coro
70
104

Taktvorzeichnung ♩

Text im Autograph „blandimentur“
Taktvorzeichnung c in Quelle
Beischrift „à capo“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells
Beischrift „à capo“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells, danach „Ad ubera portabimini. Repetatur“
Taktvorzeichnung ♩
Taktvorzeichnung c in Quelle.

III. *Ad manus*
16 S II
19 S II 3
24/25,
221/222 B

nach 39 alle
40
97
134



st. Instrumentalritornell

- 180 T mit Bogen 3–5 (3–6?); in Neuausgabe nicht
übernommen, da musikalisch nicht sinnvoll
- 185 A 1–2 Halbe Note
- 191 Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des In-
strumentalritornells, danach „Quid sunt plagae
istae. Repetatur“
- 216 S II 3 *b*‘; nach VI II korrigiert.

IV. *Ad latus*

- nach 15 alle ohne Schlusstrich
- 53, 193 VI II Rhythmus Halbe-punktierte Halbe-Viertel, an S
II angeglichen
- 62, 202 S II 2–3 Bogen 1–2, nach A korrigiert
- 65–69 VII/II, Vne Pausen ergänzt
- 75 Taktvorzeichnung *c* in Quelle
- 102 Taktvorzeichnung *c* in Quelle
- 107 A mit Bogen, Position unklar, Beginn vor 1, Ende
zwischen 1 und 2; nicht in die Neuausgabe
übernommen
- 112 B 2–4 genaue Positionierung des Bogens unklar
- 116, 143 Bc Rhythmus Ganze und Halbe Note; nach T. 89
korrigiert
- 117 Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des In-
strumentalritornells
- 129 Taktvorzeichnung *c* in Quelle
- 138 S II mit Bogen, Position unklar, ab 3, Schluss nicht
zu erkennen; nicht in Neuausgabe übernom-
men
- 146 Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des In-
strumentalritornells, danach „Surge amica mea.
Repetatur“.

V. *Ad pectus*

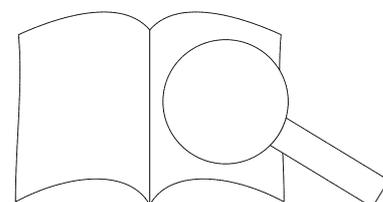
- 1 Taktvorzeichnung *c* in Quelle
- 28 Taktvorzeichnung \sharp
- 56 Taktvorzeichnung *c* in Quelle
- 59, 186 T 5 Achtel *a* + Achtelpause
- 87 VI II 5–6 Viertel, nach T. 110 und 133 korrigiert
- 112 Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des In-
strumentalritornells
- 139 unter der Zeile „Sicut modo geniti, à capo“
- 155 Taktvorzeichnung \sharp
- 183 Taktvorzeichnung *c* in Quelle.

VI. *Ad Cor*

- 2 Bezifferung bereits bei 1
- 15 Bc 2 Taktvorzeichnung *c* in Quelle
- 17 Bc 2 *c*‘, nach Vga III korrigiert
- 30 Taktvorzeichnung *c*
- 46 B 1–2 Bogen 2–3; korrigiert nach T. 127
- 59/60 S I Bogen T. 59.8–60.2
- nach 72 alle ohne Schlusstrich
- 73 Taktvorzeichnung *c* in *c*
- 112 Vne 5–7 Halbe Note *H*, vom *l*
- nach 119 alle ohne Schlusstrich
- 120 Taktvorzeichnung *c*
- 124 B 1–2 Bogen 2–3; *l*

VII. *Ad faciem*

- nach 37 alle ohne „*H*“
- 41 Bc 3 „*H*“ korrigiert
- 57 Vne 2 Wertes zu viel
- 120 SII 1 Wertes zu viel
- nach 123 alle



Kantaten

1–2 Singstimmen (Soli oder Chor)

- Also hat Gott die Welt geliebet BuxWV 5 (G/E)
Solo S, 2 VI, Vga, Bc / 8 min. ● 36.010
- Ich halte es dafür, daß dieser Zeit Leiden BuxWV 48 (G)
SB, VI, Va, Vne (Vc), Bc / 11 min. 36.026
- O Jesu Christe, Gottes Sohn BuxWV 105 (G)
Soli S (T), 2 Bfl f¹, Bc / 3 min. 36.031
- Salve Jesu, Patris gnate unigenite BuxWV 94 (L)
Soli SS, 2 VI, Bc / 9 min. 36.030
- Singet dem Herrn ein neues Lied BuxWV 98 (G/E)
Solo S, VI, Bc / 9 min. ● 36.012

3 Singstimmen (Soli oder Chor mit nur einer Männerstimme)

- Auf dich, Herr, hab ich gehoffet BuxWV 53 (G)
SAB, Bc / 2 min. 36.025
- Cantate Domino canticum novum BuxWV 12 (L/G)
Soli SSB (SAB), Chor SSB (SAB), Bc / 9 min. ● 36.007
- Erstanden ist der heilig Christ BuxWV 99 (G)
SAM, 3 VI, Fg (Vc), Bc / 5 min. 36.023
- In dulci jubilo, nun singet und seid froh BuxWV 52 (L/E)
SAB, 2 VI, Bc, [Vc] / 6 min. ● 36.003
- Jesu, meine Freude BuxWV 60 (G/E)
Soli SB, Chor SSB, Fg, 2 VI, Bc / 10 min. ● 36.011
- Klinget mit Freuden BuxWV 65 / 199 (G) (in prep.)
Chor SSB, 2 Tr, 2 VI, Vne, Bc / 7 min. 36.065
- Kommst du, Licht der Heiden BuxWV 66 (G)
SSB (SAB), 2 VI, 2 Va, Vne (Vc), Bc / 10 min. ● 36.016
- Nichts soll uns scheiden von der Liebe Gottes BuxWV
SABar, 2 VI, Vne (Vc), Bc / 9 min. 36.081

- Wachet auf, ruft uns die Stimme BuxWV 100 (G)
Soli SB, Chor SS(A)B, Fg, 4 VI (3 VI, Va), Bc / 10 min. 36.028

- Was frag ich nach der Welt BuxWV
SAB, 2 VI, Vne (Vc), Bc / 8 min. 36.008

- Welt, packe dich BuxWV 107
Soli SSB, 2 VI, Vne, Bc / 8 min. ● 36.010

- Wie soll ich dich empfa. BuxWV
Soli SSB [Chor SSB], Bc / 8 min. ● 36.008

4–6 Singstim

- All solch BuxWV 108 (G)
SSA¹, Bc / 8 min. 36.200

- A. BuxWV 109
Soli SSB, Bc / 8 min. 36.008

- ...tate Heut triumphieret BuxWV
Soli SSB, Bc / 8 min. ● 36.021

- ... BuxWV 4 (G/E) / Soli SB, Chor SATB,
Soli SSB, Bc / 15 min. ● 36.001

- ... BuxWV 10 (G)
Soli SSB, Bc / 5 min. ● 36.014

- Das neugeborne Kindelein BuxWV 13 (G/E)
SATB, 3 VI, Vne/Fg, Bc / 8 min. ● 36.002

- Du Friedefürst, Herr Jesu Christ BuxWV 20 (G)
SSATB, 2 VI, Vne, Bc / 5 min. 36.034

- Du Lebensfürst BuxWV 22 (G)
Soli SATB, Chor SATB, 2 VI, 2 Va, Bc / 12 min. 36.222

- Erfreue dich, Erde BuxWV 26 (G)
SSAB, 2 Tr, Timp, 2 VI, Vne, Bc / 17 min. 36.032

- Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BuxWV 27 (G)
SATB, 2 VI, Vne (Vc), Bc / 6 min. ● 36.015

- Fürwahr, er trug unsere Krankheit BuxWV 31 (G/E)
Soli SSATB, [Chor SSATB], 2 VI, 2 Vga,
Vne, Fg (Vc), Bc / 14 min. ● 36.004

- Gott hilf mir BuxWV 34 (G/E)
Soli SSB (Solo B + Chorsoli oder Auswah
Chor SSATBB, 2 VI, 2 Va, Vne (Vc), Bc / 8 min. ● 36.005

- Herzlich lieb hab ich dich, o Herr BuxWV
SATB, [2 Ctr], 2 VI, 2 Va, Vnr / 8 min. ● 36.005

- Ihr lieben Christen, freut euch BuxWV
Soli SSB, Chor SSATB, Vne (Vc), und/oder
Fg, Bc / 12 min. ● 36.009

- Magnificat BuxWV
SSATB, Bc / 8 min. ● 36.005

- Martha und Maria BuxWV Anh. 2 (G)
Soli SSB, Bc / 8 min. 36.029

- Nun danket alle Gott BuxWV 79 (G)
Soli SSB, 2 VI, Vne (Vc), Bc / 12 min. 36.016

- Nun danket alle Gott, den Herren BuxWV 81 (G)
Soli SSB, Bc / 6 min. 36.081

- Nun danket alle Gott nicht mit uns diese Zeit BuxWV 102 (G)
Soli SSB, Bc / 4 min. ● 36.017

- Nun danket alle Gott, mein Werk ich lasse BuxWV 103 (G)
SATB, 2 VI, Bc / 8 min. ● 36.018

Oratorien / Missa

- Membra Jesu nostri BuxWV 75 (L)
Soli SSATB, Coro SSATB, 2 VI, Vne (Vc),
5 Vga (2 VI, 2 Vga, Vc/Cb), Bc / 63 min. ● 36.013

- Das Jüngste Gericht BuxWV Anh. 3 (G) / 137 min.
 („Wacht! Euch zum Streit gefasset macht“)
Soli SSSATB, Coro SSATB, 2 VI, 2 Va, Bc, [2 Trb] ● 36.019

- Missa brevis BuxWV 114 (L)
SSATB, Bc / 8 min. 36.020

Instrumentalmusik

- Sinfonia „Du Friedefürst“ BuxWV
Fg, 2 VI, 2 Va, Bc / 2 min. 13.038

- Suite in a für Cembalo BuxWV
Cembalo / 8 min. 13.039

() = Alternativbesetzung
E = Englisch · G = Deutsch
● = auf Carus-CD/on Carus-CD

