

Dieterich

BUXTEHUDE

Membra Jesu nostri

BuxWV 75

Kantatenzyklus

für Soli (SSATB), Chor (SSATB)

2 Violinen, 5 Violen da gamba (2 Vl, 2 Vga[Va], Vc/
Violone und Basso continuo

Cantata cycle

for soli (SSATB), choir (SSA'

2 violins, 5 viole da gamba (2 vl, 2
violone and basso c

herausgegeben
Thom.

die Buxtehude-Ausgabe

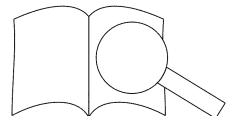
Eine praktische

neu herausgegeben von Günter Graulich unter Mitarbeit von Paul Horn

Studienpartitur / Study score



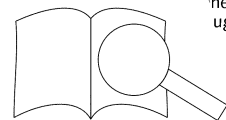
Carus 36.013/07



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

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III	17. Tutti (Coro)	48
Text	X	Surge, amica mea	
Faksimiles	XIV		
I. Ad pedes		V. Ad pectus	
1. Sonata	1	18. Sonata	53
2. Tutti (Coro SSATB)	2	19. Voci (ATB)	54
Ecce super montes		Sicut modo geniti infantes	
3. Aria		20. Aria	
a) Salve mundi salutare (SI)	5	a) Salve, salus mea, Deus (A)	58
b) Clavos pedum (SII)	6	b) Pectus mihi confer mundum (T)	59
c) Dulcis Jesu (B)	8	c) Ave, verum templum Dei (B)	61
4. Tutti (Coro)	10	21. Voci (ATB)	63
Ecce super montes		Sicut modo geniti infantes	
5. Tutti (Coro)	12		
Salve mundi salutare		VI. Ad Cor	
II. Ad genua		22. Sonata	7
6. Sonata in tremulo	14	23. Doi Soprani è B ^a	69
7. Tutti (Coro)	15	Vulnerasti cor	
Ad ubera portabimini		24. Aria	
8. Aria		a) Sur	72
a) Salve Jesu, rex sanctorum (T)	19	b) I	73
b) Quid sum tibi responsurus (A)	20		74
c) Ut te quaeram mente pura (SI, SII, B)	21		76
9. Tutti (Coro)			
Ad ubera portabimini			79
III. Ad manus			
10. Sonata	27	27. Tutti (Coro)	80
11. Tutti (Coro)		...astra faciem tuam	
Quid sunt plagae istae		28. Aria	
12. Aria		a) Salve, caput cruentatum (ATB)	83
a) Salve Jesu, pas ^t	30	b) Dum me mori est necesse (A)	85
b) Manus sancta.	32	c) Cum me jubes emigrare (Tutti = Coro)	87
c) In cruore *	34	29. Tutti (Coro)	89
13. Tutti (Cc)		Amen	
Quid	36		
IV		Kritischer Bericht	93
	38		
	39		
	43	Zu diesem Werk ist folger	nen:
	45	Partitur, zugleich Orgelst	ug
	47	(Carus 36.013/03), Chor	
		Sudienpartitur (Carus 36.	
		komplettes Orchesterma	
		Available on CD with the	
		Hans-Christoph Radema	



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 heiligste Gliedmaße unseres leidenden Jesu). Buxtehude notiert, weiter: „humillima Totius Cordis Devotione decantata“ demütigster Verehrung von ganzem Herzen bei der Komposition dediziert Buxtehude „dem armen Herrn Gustav Düben, Musikdirektor Seiner allmächtigsten Majestät des Königs von Schweden, edlen und hochverehrungswürdigen“ – der Widmung des Titelblattes datiert Buxtehude das Werk auf das Jahr 1680: Es handelt sich dabei um ein Vokalwerk des durch Buxtehude

über die Entstehung des Werkes. Die sieben- bis achteiligen Kompositionen sind in der Düben-Sammlung vor. Da das Werk von Buxtehude komponiert wurde, ist eine Entstehung im Jahr 1680 wahrscheinlich. Die Handschrift, die keine Korrekturen enthält, ist ungewiss, ob es sich um eine Kopie von Düben an Buxtehude oder um eine Kopie von Buxtehude an Düben handelt. Dennoch ist jedoch, dass *Membra Jesu nostri* nicht für eine Verwendung im Kirchenraum komponiert wurde. Vielmehr ist es ein Werk, das die Tradition einer Erbauungsmusik, die im 17. Jahrhundert eine religiöse Bedeutung hat: bei *Membra Jesu nostri* ist die persönliche Versenkung in das Leiden Christi, 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 „Vltimo, ar. 16“ am Ende der sechsten Kantate, das ein „Wort“ und den Fortgang mit der Musik des letzten Teils „Vltimo“ bedeutet, bestätigt den Eindruck eines zusammenhängenden Zyklus.

Die bogenförmig angelegte Tonartfolge (C-Moll, Es-Dur, g-Moll, d-Moll, G-Dur, c-Moll) verweist ebenso auf die Einheitlichkeit des Zyklus. Den Rahmen bildet die Quintenzirkel mit Dur-Tönen (C, G, D, A, E) und Moll-Tönen (c, g, d, a, e). Die Dur-Töne bilden als einzige Dur-Töne die Basis für die aufsteigenden Tonartenfolge (C, G, D, A, E) und die Moll-Töne bilden die Basis für die absteigenden Tonartenfolge (c, g, d, a, e). Die Quintenzirkel sind auf den Füßen zum Antlitz des Lesers angeordnet. Der Gläubigen auf.

Die Konzeption des Werkes als Concerto-Aria, die die Elemente Sonata-Biblica und die Elemente der Teile I. „Ad pedes“ und II. „Ad pedes“ von dieser Folge insofern ab, als die Konzeption der Aria „Salve mundi salutare“ in einer Konzeption des Werkes begründet.⁷

¹ In *Nova Literaria Maris Balthici et Septentrionis*, Lübeck 1707, S. 224 steht: „Patriam agnoscit Daniam“ (zitiert nach Kerla 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.

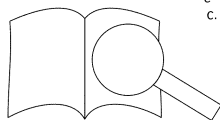
³ Die Tabulatur ist eine Notenschrift, die mit Buchstaben, Ziffern und Zeichen den Verlauf einer Komposition wiedergibt und zu Buxtehudes Zeit von vielen Komponisten verwendet wurde.

⁴ Nach Snyder, *Dieterich Buxtehude*, S. 487. Auch Hans Åstrand, Artikel „Düben“ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearbeitete Auflage, Kassel 2001, Sp. 1465–1470.

⁵ Nach Snyder, *Dieterich Buxtehude*, S. 487.

⁶ Vgl. Snyder, *Dieterich Buxtehude*, S. 487.

⁷ Eine weitere Abweichung der Konzeption des Werkes ist die Betonung des Bibelwortes ein als Satz, der nicht wieder aufgeführt wird. Der Schluss dieses Teils ist



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 rhythmica, 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 Rahnteile jeder Kantate dient ein Bibelvers aus dem Apokalypsen, nur V. „Ad pectus“ vertont eine Stelle aus dem Testament, allerdings ohne direkten Bezug zur Passion Christi.¹¹ Bei der Auswahl der Bibelstellen der Komparator des Textes – Buxtehude selbst – sind sozialiv vorgegangen zu sein, so wie im 17. Jahrhundert in ihren gedichtbüchern ebenfalls Bibelstellen reihen und auch Texte der Gemeinde mit heranzunehmen mit Nägeln an das Kreuz, und den „pedes eva“ (angeboten) 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

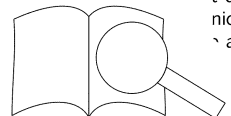
Dynamische Zeichen verwendet Buxtehude nur selten. Ein „Piano“ erscheint zunächst in Nr. 20, Takt 7, wo eine direkt vorhergehende Phrase wiederholt wird. Allerdings wird eine Veränderung der Dynamik vorgenommen, das „Forte“ in Takt 8, Schlag der Herausgebers. Die Folge der Aria allerdings nicht scheinlich deshalb, weil Nr. 96 und 119 vorliegt von „Ad faciem“ lie (Nr. 27, T. 18). Auch hier neuen Abschnittes eine erwarteten. Entsprechend verhalten verfahren.

In Nr. 24, T. 117) und des (Nr. 25, T. 144f.), beschließt Sätze in einer Art Nachbehandlung der Instrumente, vor Nr. 5, ist in diesem Werk einzigartig, kommen mit den Instrumenten zusammen (s. u. V.4).

bedeutenden Aspekt des dynamischen Wechsels ist die Aria von Nr. VII. „Ad faciem“ (Nr. 28, T. 59ff.). wird das Erschrecken vor dem verhöhten Antlitz (acie spuis illita“) durch den Einsatz des „Piano“ eindruckvoll 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, verzeichnet 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 Violone vorgesehen hat, der Tabulatur unbezerr Stimmführung. Die Stimmführung erwähnt, weil sich ein Ende des 17. Jahrhunderts hinaus verbot sich in Blasinstrumenten, die herrschaftlicher Symbo



⁸ Abdruck in: Arnulf von Löwen, *Das deutsche Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, Band 1, S. 2.

⁹ Haupt voll Blut und Wunden eine Vokalmusik Buxtehudes und der frühen Instrumenten zur Musikwissenschaft, Band 15), Kassel.

¹⁰ Nr. II: Jesaja 66,12; Nr. III: Sacharja 13,6; Nr. IV: Petrus 2,2+3; Nr. V: 1. Petrus 2,2+3; Nr. VI: Hohelied 4,9; Nr. VII: Petrus 2,2+3.

¹¹ In den 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 Violine abgewichen wird. Die fünf vorgeschriebenen Violen da gamba 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 abzudrucken. Somit werden für eine Aufführung dieses sechsten Teils neben zwei Violinen und Violoncello nur zwei zusätzliche Gamben (oder Violone) 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 Gambenspielartitur 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? Bei der Beantwortung dieser Frage müssen zu beachtet werden. Zum einen vermerkt Buxtehude den Charakter einer privaten Aufführung zu verdeutlichen, und zugleich wird die Vokalstimmen in V. „Ad peccatum“ drücklicher. Zum anderen gibt Gustav Dübens (s.u. VI) die Stimmen, die einen Wechsel von solistischer oder chorischer Besetzung zeigen. Die Besetzung der Vokalstimmen wechselt im Verlauf der Vokalstimmenführung.

V. 4. Ausbequalität gegenüber Original evtl. gemindert. Buxtehude nimmt den Text der Aria noch einmal auf und vertont sie in einer (s.o.). Was Buxtehude zu diesem Vorgehen veranlasst, 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 Dübens 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 allerhöchste Schwebung auf einem einzigen festgesetzten Ton“. In der Spielpraxis schreibt Buxtehude im sechsten Teil ebenfalls vor, allerdings wird sie Instrumentalbegleitung belegte Stellen).

Ab den Takten 11ff werden diese Stellen notwendig. T. 16, Violine nicht notiert.

3. Nr. 1. Ein Takt 146 mit den Parallelen zeigt, dass im Alt in Takt 19 eine Phrase im Tenor in Takt 24 gewöhnlich. Ein Vergleich mit Takt 21 Achtel am Ende der Phrase wahrschein-

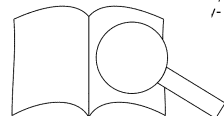
Evaluation von „Ad Cor“

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 Buxtehude

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 die Stelle eines Stadtmusikers, wenn er seine Fähigkeiten als Violone, Bassvioline, und Gambist, Dieterich Buxtehude, a. a. o. S. 114.

¹⁵ Johann Mattheson, *Der vollkommene Clavier-Spieler*, S. 114.
¹⁶ Verwiesen sei auf die Begleitung *sieben Worte* von Heinrich Schütz, falls mit einem fünfstimmigen Continuo, hrsg. von Günter Graub.



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 Faktor 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 Faszi- kel 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 zusätz- liche Instrumentalstimme hinzu, die in der jeweiligen und in den Ritornellen eingesetzt wird. Diese als „Viola 3“ (in I und III) bzw. „Complem-“ (in IV) bezeichnet. Düben trägt diese Stimme in einer Tabulatur der Nummern III und IV auf. Für I komponiert er einen neuen Schluss, der die anderen Kantaten berück- sichtigt. In der Wiederholung der 1. Stro- phe ist eine vollständige Kadenz- anhängt (s. Abb. S. 14).

In dem Stimmensatz (s. Abb. S. 15) liegen drei Ripieno- (s. o. S. 14) „ripieno“, „Canto“ und „Tutti“ (s. o. S. 14) die Bedeutung für die Aufführung der Vokal- passagen die Vokal- passagen doppelt werden. Berück- sichtigt werden für „Nun danket alle Gott“ die Stimmen von „solo“ und „capella“ (s. o. S. 14). Die historische Aufführungspraxis (s. o. S. 14) „ripieno“ und „capella“ (s. o. S. 14) stimmen auch für *Membra Jesu nostri* (s. o. S. 14) ein.

Die Besetzung der instrumentalen Bassstimmen und ihre Be- zeichnung 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“ (bezziffert) und „Continuo“ (nicht be- ziffert)²⁰; für III „Viola“ und 2 „Continuo“-Stimmen; für IV „Viola“, „Violono“ und „Continuo“, für V „Viola da gam- ba“ 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 Bassinstru- menten. Mit „Viola“ ist nach Schlüsselung und Umfang ein 8-füßiges Streichinstrument in Basslage gemeint. „Vio- lone“ kann, wie oben ausgeführt, sowohl – modern ge- sprochen – Violoncello als auch Kontrabass bedeuten. Ein- er eindeutigen Zuschreibung der Instru- menten oder Kontrabass steht allerdings im Stimmensatz entgegen. Dort wird näm- lich „Ad Pedes“, II. „Ad Genua“ und „Viola“ bezeichnete Stimme als dem Instrumentalensemble „Violone“ den Part des Kontrabass kann auch ein zweites

Zum Schluss sei die Überlassung des Werkes

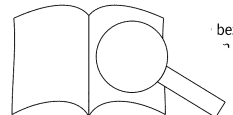
Altluß-

Thomas Schläge

¹⁷ Die Signaturen in der Universitätsbibliothek Bonn (in der angeführten Reihenfolge): Vol 51:10, 51:23.

¹⁸ Ausgabe des Herausgebers Grundsätzlich steht am A ferte „Continuo“-Stimme Instrumentalstimmen, at stimmen eine weitere „C

²⁰ Die überflüssige Beziffert rauf folgende unbeziffert hen des Schreibeers.



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 King of Sweden, and my noble and most venerated friend." At the end of the title-page Buxtehude gave the organ tablature 1680. This is the only dating of a vocal work by Buxtehude himself.

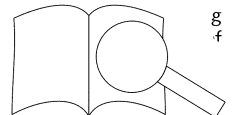
There are no documents concerning the origin of the seven-part composition or the exact date of its origin. Since Buxtehude probably dates from the beginning of the 17th century, a fair copy containing no earlier changes is probably not certain when it was made for the Swedish court where, however, it is clear that the work was not composed for use in Protestant churches but into the tradition of an upper church service, a religious meaning. In the title-page, *Membra Jesu nostri*, it implies a personal dedication to Christ, in accordance with the title "Membra Jesu nostri patientis sanctissima Totius Cordis Devotione

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 ritornellos end off the verses. The composition on a Scriptural framework. This is written in the style of the Baroque characterized by the involvement of independent instrumental parts and numerous contrapuntal and richly textured passages. An instrumental setting of a "Sonata," usually linked with the setting of a Bible text, complex

The text of the piece is a setting of the poem "Salve mundi salutare" (ca. 1200–1250). This was a popular devotionary under the title of "Psalms of David," enjoyed a wide currency among Catholics during the 17th century. The text is a mystical medieval text is a collection of the works of Christ. In seven sections the text is divided into heart and face are interwoven. The text is historically conveyed to the reader, he can share in the suffering behavior. Buxtehude uses three stanzas for every stanza, setting them each time as an aria. The text is framed by verses from the Old Testament, "In peccatus" alone being a setting from the New Testament, albeit of a passage with no direct bearing on the life 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 Violle 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 is omitted because of the use of a Basso continuo at the end of the 17th century. In the title for VII. Holy Week on the use of the organ in his semantic associational lordship.¹² The scoring gives the departure from the stand. plus violone. The five viola.



1. The cycle *Membra Jesu nostri* as a cycle follows from the structure and from comments that Buxtehude made in the tablature. Thus Buxtehude wrote "In nomine Domini" (see Ill. p. XV) at the beginning of the first cantata and "Soli Deo Gloria" at the end of the last section.

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 alternate the vocal parts, at least in sections I to IV and

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

Altlußheim, Summer 2006
Translation: Peter Palmer

Avant-propos (abrégé)

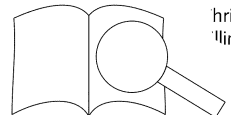
Lorsque Dieterich Buxtehude composa en 1680 son cycle *Membra Jesu nostri*, il était déjà organiste depuis douze ans à Sainte-Marie de Lubeck. Cette fonction avait conféré à l'organiste et compositeur né en 1637 l'une des positions les plus en vue dans la région du nord de l'Allemagne/Scandinavie. Buxtehude, 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 100 cantates², la plupart notées dans la tablature de l'Allemagne.³ Il fit sans doute la connaissance de Gustav Düben en 1668⁴, donc à l'époque où Düben était organiste à Sainte-Marie de Lübeck. Düben d'abord de caractère instituteur, fut nommé maître de chapelle de cour suédois et se transforma en compositeur. Dans la dédicace de *Membra Jesu nostri* en copie à Stockholm avant 1677, Buxtehude et les vers à sa dédicace, ainsi que cinq gravures antérieures, ainsi que cinq années 1690, etc., écrit la majorité des œuvres de différents fascicules.⁵

et de (v. ill. p. XIV) : « Membra Jesu nostri » (Les membres les plus saints de... Buxtehude note plus loin : « humble de tout cœur ». Buxtehude dédia au considéré monsieur Gustav Düben, musique de Son Altesse Sérénissime le roi de mon noble et vénérable ami ». A la fin de la couverture, Buxtehude date la tablature de l'an 1680 : il s'agit 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 dévotionnelle ainsi dire une signification religieuse celle de l'immersion pe comme l'écrit Buxtehude : Totius Cordis Devotior

La conception de *Membra Jesu nostri* résulte de la structure de



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 Sonata-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. En sept segments sont décrits de manière allégorique, les genoux, les mains, le côté, la poitrine, le visage, illustrant avec plasticité la Passion aux yeux de celui qui prie cette pour l'accomplir. Buxtehude en fait une partie de sa composition trois strophes, chacune comme une aria. Un verset du Nouveau Testament sert à encadrer le poème. Buxtehude met en musique le poème, toutefoits sans réduction. Dans le chant, il semble avoir procédé de manière des théologues à travers les passages bibliques dans leurs prêches et livres de prières des textes des pères de l'Église.¹⁰

La tablature autographe trois indications dans l'intitulé de I. « Ad pedes », il est écrit p. XV, dans VI. « Ad Cor », il fixe entièrement – 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 (5) supplémentaires. Il faut toutefois retenir qu'il est prévu par Buxtehude des instrumentations de « Ad Cor » à l'intérieur du cycle. L'éditeur propose donc dans le matériel d'exécution une partition séparée du jeu de gambes et des représentations avec consort de gar

Buxtehude attribue la partie au ensemble instrumental à l'opti Partie VI. On comprend d'habitude en général un instrument pendant envisager le rôle de ces de 16 pieds avec la par co. sources attestent qu'à l'origine, il y avait 16 pieds et qu'il y avait des municipals.¹⁴ L'éditeur suggère une participation du soliste une participation du soliste moderne, tandis que la partie orale des voix, on fera intervenir des instruments continuo polyphoniques surbe ou le luth.

Il être soliste ou choral ? Il faut tenir compte de ces choses pour répondre à cette question. D'une part, une distribution soliste peut souligner le caractère de la musique d'édification intime tandis que la réduction de 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 Thomas Schlage
Traduction : Sylvie Coquillat



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 respondendum,
actu vilis corde digne?
Quid rependar
qui elegit pro te
ne dupli...

c) D
U

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
zeige dich mir wohlwollend?
Weise mich Unwürdigem
von deinen heiligen Füßen.

4. Tutti = 2

5. Tutti = 3a

...llt ihr getragen werden,
...en wird man euch lieblosen.

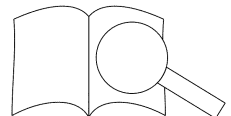
...nulf von Löwen)

... 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
sondern ich werde heil und
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 oculis.

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 scaturit 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
intret, Jesu, hinc
hinc expire hinc
sed an

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 vergieß

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

13. Tutti = 11

IV. An die Seite

15. Tutti (Hohelied 2,13+14)

Erhebe dich, meine Schöne,
und komm in die Löcher der Felswand.
Auf der Seite des Erlösers,
in der die Macht der Liebe zeigt,
die Quelle des Blutes sprudelt,
die befleckten Herzen reinigt.

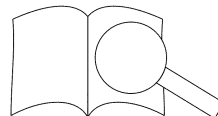
16. Aria (Arnulf von Löwen)

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

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 Stromenti

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 vulner.

c) Basso

Viva cordis vo
dulce cor, te n
ad cor m
ut se
de

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 Tugender

Sei begrüßt, wahrer Tempel C
bitte erbarme dich meiner,
Schatzkiste alles Guten,
lass mich zu den Auser
kostbares Gefäß, C

21. Voci Alto

VI. An

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

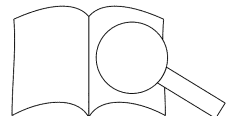
Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.

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 vulner.
c) Basso
Viva cordis vo
dulce cor, te n
ad cor m
ut se
de

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 desse,
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 verschmierem 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 wil'
offenbare dich selbst mir dan'
am heilbringenden Kreuze!

29. Tutti

Amen.

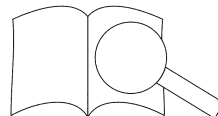
Überset

© Cp

anc

76

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



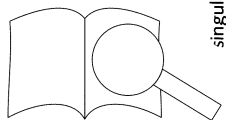
1858
1775
Cortius Cordis

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

Im Original
Sei mir Key. alleg.
Mitteln für
Kontinuität, etc.
Kontinuität, etc.
Kontinuität, etc.

Dieterich Buxtehude
organista ad Th. Mariae
Vogels, Lübeck.

Mus. 1680



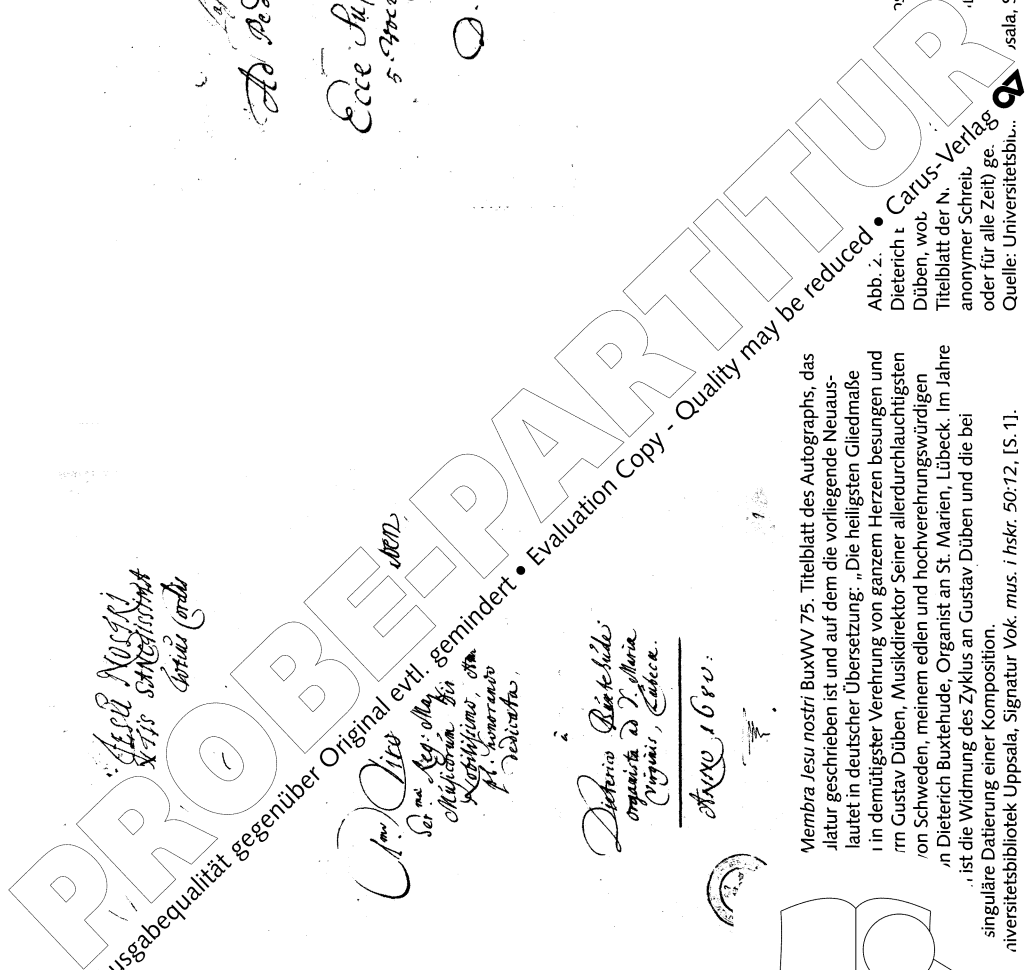
Membra Jesu nostri BuxWV 75. Titelblatt des Autographs, das jährlar geschrieben ist und auf dem die vorliegende Neuaus- lautet in deutscher Übersetzung: „Die heiligsten Gliedmaße i in demütigster Verehrung von ganzem Herzen besungen und von Gustav Düben, Musikdirektor Seiner allerdurchlauchtigsten on Schweden, meinem edlen und hochverehrungswürdigen n Dieterich Buxtehude, Organist an St. Marien, Lübeck. Im Jahre ist die Widmung des Zyklus an Gustav Düben und die bei singuläre Dätierung einer Komposition. niversitätsbibliothek Uppsala, Signatur Vok. mus. i hskr. 50:12, [S. 1].

1858
1775
Cortius Cordis

Eccle Super montes pedes.
5. 1775 e' 3. unstrom:
D. Bux.
D. B. H.

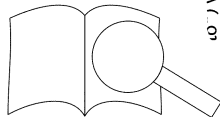
Dieterich Buxtehude
organista ad Th. Mariae
Vogels, Lübeck.
Mus. 1680

Membra Jesu nostri BuxWV 75. Stimmenabschrift von Gustav Düben, die auf dem Original geschrieben ist und auf dem die vorliegende Neuausgabe in deutscher Übersetzung lautet: „Die heiligsten Gliedmaßen in demütigster Verehrung von ganzem Herzen besungen und von Gustav Düben, Musikdirektor Seiner allerdurchlauchtigsten Königin von Schweden, meinem edlen und hochverehrungswürdigen Onkel Dieterich Buxtehude, Organist an St. Marien, Lübeck. Im Jahre 1775 ist die Widmung des Zyklus an Gustav Düben und die bei singuläre Dätierung einer Komposition. Uppsala, Signatur Vok. mus. i hskr. 6:2.



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

The image shows two pages of handwritten musical notation. The top page is titled "Senata, in f. minores" and contains several staves of music with various annotations and markings. The bottom page is titled "Aria" and also contains musical notation with annotations. The handwriting is dense and includes many small notes and symbols.



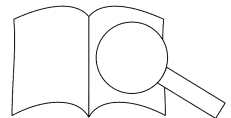
zu nostri in der autographen Notation in deutscher Orgel- und die Buchstaben „I. N. J.“ (In nomine Jesu = in Jesu Namen) xterhendes überlieferter Werk nicht anzutreffen sind. Ihnen ehude am Schluss des Kantatenzyklus niedergeschriebene Gott zur Ehre), wodurch die zyklische Konzeption . Die Tabulatur ist über beide aufgeschlagene Seiten hinweg) von links nach rechts zu lesen; mittels Buchstaben, Strichen und

rhyti, oberste. Sonata nov. dritten der R. Schluss von Nr. Aria Nr. 3a bis eins. Quelle: Universitätsb.

lauf der Musik in Partitur niedergelegt. In der ten waagrecht durchgehenden Striches) ist die a der Chor Nr. 2 bis einschließlich T. 26, in der tem Doppelstrich von Düben hinzugefügten vierten Akkolade steht dann der Beginn der 3. Signatur Vok. mus. f. hskr. 50:12, [S. 2f.].



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



Membra Jesu nostri

BuxWV 75

I. Ad pedes

Dieterich Buxtehude
um 1637–1707

I. Sonata

Musical score for Violino I, Violino II, Violone, Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The score is in G minor and common time. The Violino I part features a melodic line with a long phrase starting on the first measure. The Violino II and Violone parts provide harmonic support. The vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso) are currently silent. The Basso continuo part provides a steady bass line.

Musical score for the lower instruments, including Basso continuo and a keyboard part. The score is in G minor and common time. The keyboard part features a complex texture with multiple voices. The Basso continuo part provides a steady bass line. The score is marked with a '5' at the beginning of the first measure.

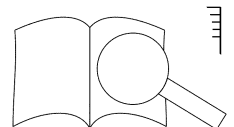
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Aufführungsdauer/Duration: ca. 63 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 36.013/07

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2012 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Thomas Schlage
Generalbassaussetzung: Paul Horn



9

2. Tutti

14

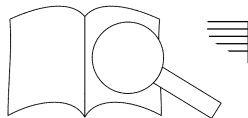
Ec - ce, ec - ce su - per

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

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

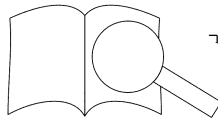
v. ec - ce su - per mon - tes, ec - ce su - per mon -

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



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 ar
 mon - - - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis

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



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

31

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

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



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 -

38

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

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-ras cir - cum-ple-ctor cum af -

61

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

64

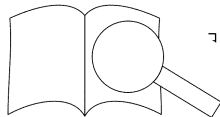
pa-vens in a - spe-ctu, tu - o - rum, tu - o - - - rum me-mor vul - ne-rum. n -

67

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

ornello

71



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 - be mi -

re -



Ritornello

91

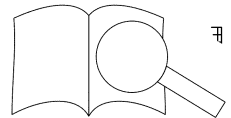


pel-las me in-di-gnum de tu-is, de tu - is san - ctis pe - di-bus.

95



99



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,

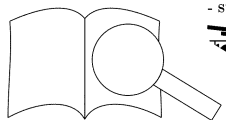
- tes pe - des
 mon - tes pe - des tis
 mon - tes a - - - - - zan - tis et an-nun - ci - an - - - - tis pa - cem,
 an - ge - li - zan - tis - - - et an-nun - ci - an - - - - tis
 e - van - ge - li - zan - tis i -

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 sa - lu - ta-re, sal-ve, sal-ve Je - su



* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

Piano accompaniment for measures 130-132, featuring treble and bass clefs with a key signature of one flat.

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 .

Vocal and piano accompaniment for measures 130-132. The piano part includes chords and bass lines. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Piano accompaniment for measures 133-135, featuring treble and bass clefs with a key signature of one flat.

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

Vocal and piano accompaniment for measures 133-135. The piano part includes chords and bass lines. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.



II. Ad genua

6. Sonata in tremulo *

Violino I
Violino II
Violone
Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

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

7. Tutti

Text: Jesaja 66,12

29



Ad u - be-ra por-ta -

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

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

Ad u - be-ra por-ta - bi u - a, ad

35

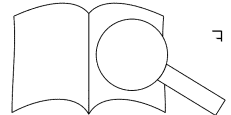


Ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad

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

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

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

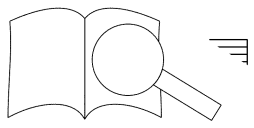


40

u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra et su - per ge - nu - a blan - di-cen -
 u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra et su - per ge - nu - a blan - di-cen -
 ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu - a t' en -
 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

46

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

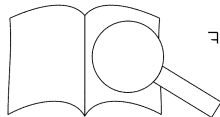


52

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

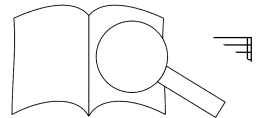


64

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

70

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

80

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

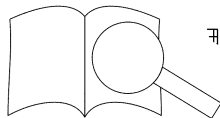
84

ge-ni-bus, ca-du-cis nu-...

R:

88

ge-ni-bus, ca-du-cis nu-...



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

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

97

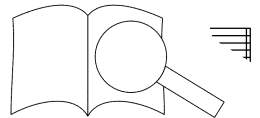
mo - ri, ne du - - - pla, ne du - - - pla, ne du - - - pla, +e

101

mo - re - rer, ne du rer.

105

mo - re - rer, ne du rer.



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 - da - bor, non est la - bor nec gra -

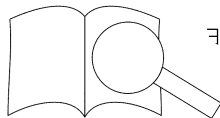
va - bor, sed sa - na - bor et mun - da - bor, non est la - bor nec gra -

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

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



119

Ritornello

Piano accompaniment for measures 119-122, featuring a right-hand melody and a left-hand bass line in a minor key.

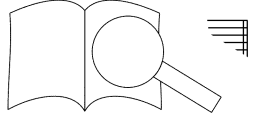
Vocal lines for measures 119-122. The lyrics are:
 — com-ple-xus fu - - e - ro.
 te com-ple-xus fu - - e - ro.
 te com-ple-xus fu - - e - ro.

Piano accompaniment for measures 123-126, continuing the musical texture from the previous system.

Piano accompaniment for measures 127-130, showing a continuation of the piano part.

Empty vocal staves for measures 127-130, indicating that the vocal part is not present in this section.

Piano accompaniment for measures 131-134, concluding the piano part on this page.



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

9. Tutti

Text: Jesaja 66,12

127

Musical score system 1 (measures 127-132). Includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

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

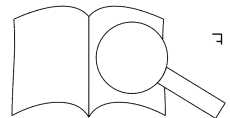
Piano accompaniment: The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides harmonic support with chords.

133

Continuation of the musical score system 1 (measures 133-138). Includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

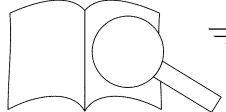
Vocal lyrics: Ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni,

Piano accompaniment: Continues the rhythmic pattern from the previous system.



u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad u - be - ra et su - per ge - nu - a blan - di - cen -
 u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad u - be - ra et su - per ge - nu - a blan - di - cen -
 ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni et su - per ge - nu - a t' en -
 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,
 tur ad u - be - ra por - ta - bi - mi - ni, ad
 ad u - be - ra por - ta -
 cu, bis,



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

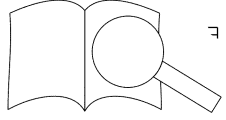
Piano accompaniment for measures 150-155, featuring treble and bass clefs with a key signature of one flat.

Vocal staves with lyrics for measures 150-155. The lyrics are: ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu-a blan - di-cen - ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu-a blan - di-cen - 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

Piano accompaniment for measures 156-161, featuring treble and bass clefs with a key signature of one flat.

Vocal staves with lyrics for measures 156-161. The lyrics are: 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 - be -

Piano accompaniment for measures 156-161, featuring treble and bass clefs with a key signature of one flat.



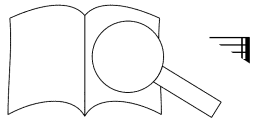
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

162

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

168

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



III. Ad manus

10. Sonata

Musical score for Violino I, Violino II, Violone, Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The score is written in a single system with multiple staves. The Violino I and II parts are in treble clef, Violone in bass clef, and the vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso) are in various clefs. The Basso continuo part is in bass clef. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The score includes a large watermark reading "PROBE-PARTITUR" and "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

Musical score for Basso continuo. The score is written in a single system with two staves. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The score includes a large watermark reading "PROBE-PARTITUR" and "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag". A magnifying glass icon is present in the bottom right corner of the score area.

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-g

Quid sr

gae 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 - - - gae i - stae,

ae - - - ja-nu-um tu - a - rum? Quid su e,

26

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?

32

Qui d. - 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?

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



12. Aria

a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen

40

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

46

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

53

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

60

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

61

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



74

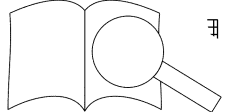
Ritornello

81

89

PROBE-PARTITUR

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



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 - is.

110

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

117

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

1

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

131

Ritornello

138

146

PROBE-PARTITUR

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



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 - fer

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

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

170

Je - su Chri - ste, tu - ae - nus i - stæ me de - fen -

Je - su Chri - ste, tu - nus i - stæ me de - fen -

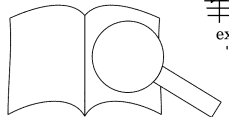
dant, Je - su Chri - ste, tu - ctæ ma - nus i - stæ me de - fen -

178

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

tre - mis ex -

an - tu Chri - ste, ex - tre - mis, ex - tre -



Ritornello

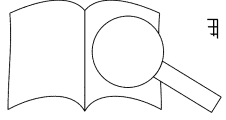
Piano accompaniment for measures 186-193. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand provides a steady bass line with some chromatic movement.

Vocal line for measures 186-193. The lyrics are: tre - mis in pe - ri - cu - lis. The melody is simple and follows the text.

Piano accompaniment for measures 194-201. The texture continues with chords and a bass line, showing some harmonic development.

Piano accompaniment for measures 202-209. The accompaniment features more complex chordal structures and rhythmic patterns.

Piano accompaniment for measures 210-217. The piece concludes with sustained chords and a final bass note.



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

13. Tutti

Text: Sacharja 13,6

211

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-gae

Quid sr

gae in

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

217

me-di-o ma-nu

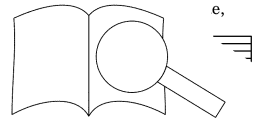
me-di-o

me-di a - rum?

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

ae - - - ja-nu-um tu - a - rum? Quid su

e,



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 d. 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

IV. Ad latus

14. Sonata

Violino I

Violino II

Violone

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

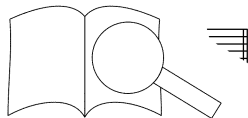
Basso continuo

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 melodic lines with eighth and sixteenth notes. The Violone part provides a bass line with eighth notes. The vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by horizontal lines. The Basso continuo part provides a harmonic foundation with chords and a bass line.

The second system continues the instrumental parts. The Violino I and II parts have more complex rhythmic patterns. The Violone part continues with a steady eighth-note bass line. The vocal parts remain silent.

11

The third system begins with a double bar line and the number 11. It continues the instrumental parts. The vocal parts remain silent.



15. Tutti

Text: Hohelied 2,13+14

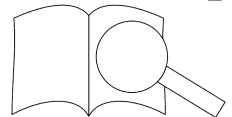
16

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

4 5 4 #

23

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



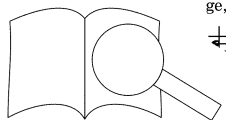
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

30

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,

36

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

43

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

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

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

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

a - mi - ca me - a, spe - ci - o - sa me - a, et

50

me - a in fo - ra - mi - ni - bus pe - trae,

me - a in fo - ra - mi - ni - bus pe - trae,

me - a in fo - ra - mi - ni - bus pe - trae, in ca - ver - na ma -

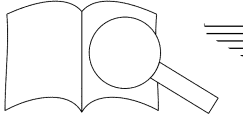
ni - bus pe - trae,

fo - ra - mi - ni - bus pe - tr



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 - ver
 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 - 'a



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

16. Aria

a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen

75

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

79

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



83

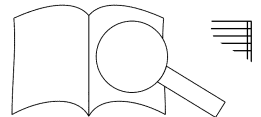
sca-tet fons cru-o-ris, qui cor - - - da, qui cor - - - da_ la - vat sor - di-da, qui

87 Ritornello

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

94

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, a - qui-dem fron-te, ad te

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

spon-te scru-ta-ri, scru - ta - ri tu - a vt dem 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 - a, 'i -



114

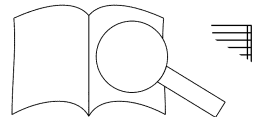
Ritornello

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

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

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

121



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 ne -

135

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

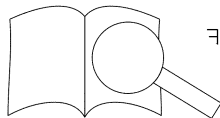
138

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

141

a - - - - - ne - at.

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

Musical score for measures 148-155, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

17. Tutti

Musical score for measures 156-165, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

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

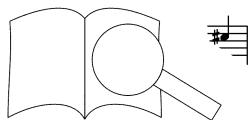
Sur - ge, sur - ge, a - mi - ca

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

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

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

6 5 4 #



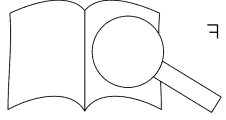
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical notation for piano accompaniment, measures 163-169. The score is written for the right and left hands on a grand staff.

Vocal and piano musical notation for measures 163-169. The vocal line is on a soprano staff, and the piano accompaniment is on a grand staff. The lyrics are: me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a.

Musical notation for piano accompaniment, measures 170-176. The score is written for the right and left hands on a grand staff.

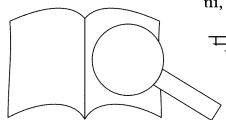
Vocal and piano musical notation for measures 170-176. The vocal line is on a soprano staff, and the piano accompaniment is on a grand staff. The lyrics are: in fo - ra - mi - jus pe - trae, in ca - ver - na ma - ce - ri - ae, in fo - ra - ni - bus pe - trae, in ca - in fo - n - ni - bus pe - trae, ni - bus pe - trae, ni - bus pe - trae, 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, ge,

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 - sa ni,

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



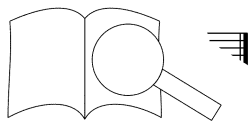
co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - ni - bus pe - trae,
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - ni - bus pe - trae,
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - ni - bus pe - tr
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - ni - bus
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - -

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



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

V. Ad pectus

18. Sonata

Violino I

Violino II

Violone

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

4

8

PROBEPARTITUR

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



19. Voci

Alto, Tenore è Basso

Text: 1. Petrus 2,2+3

13

Alto

Tenore

Basso

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

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

16

tes, in - fan - - - - - ti - c - es, et si - ne

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

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

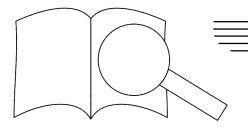
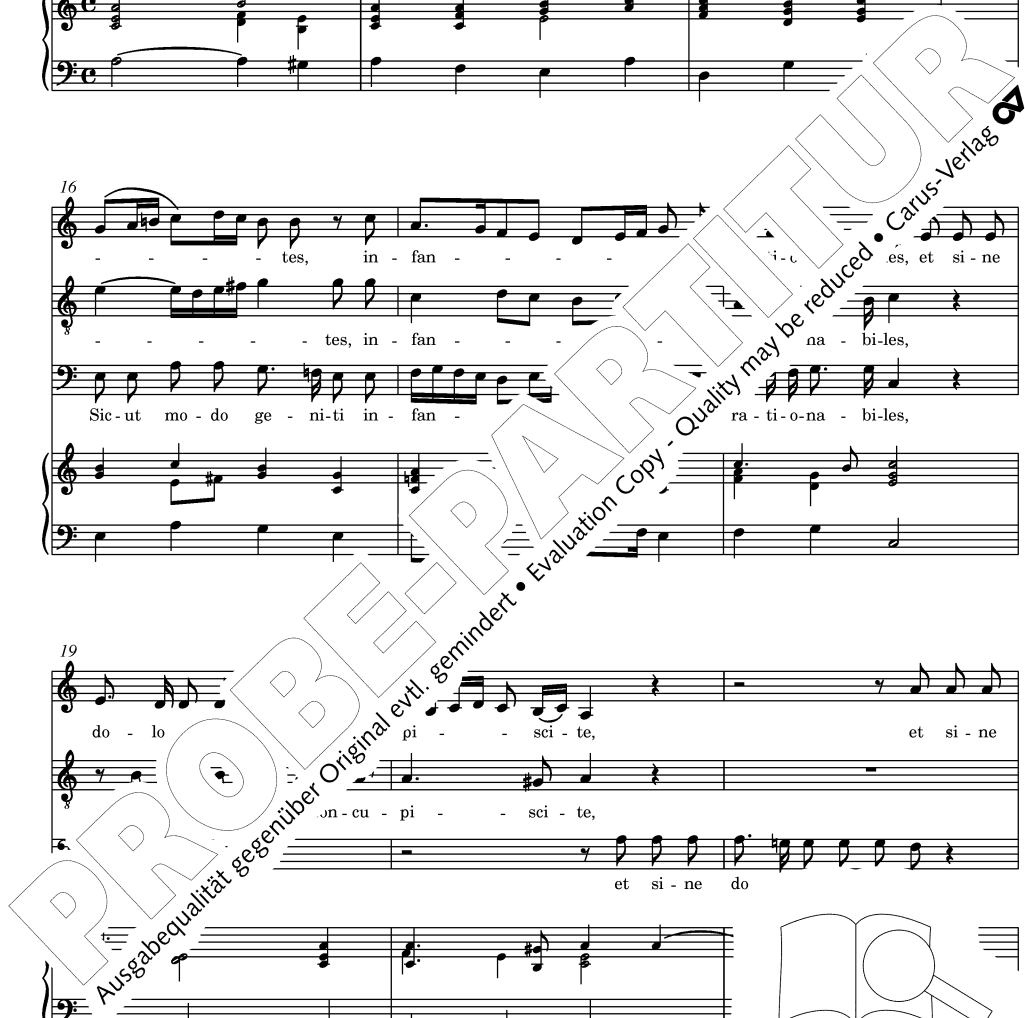
19

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

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

et si - ne do

* 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,

et 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

tem, ut in e - o cre - sca - - -

tem, ut in e - o cre - sca - - -

ut in e - o cre - sca - - - - - - tis, ut in e - o cre -

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

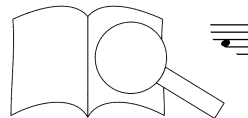
- tis, cre - sca - tis in sa - lu - tem, ut e - o

sca - - - - - tis in sa - lu - tem, ut in

- tis in sa - lu - tem.

- - - - - tis in sa - lu - tem.

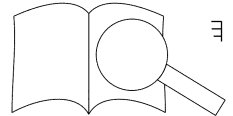
- - - - - tis in sa - lu - tem.



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 est 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,



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

20. Aria

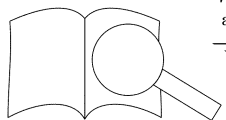
a) Alto

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

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

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

re - a - 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

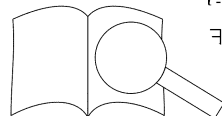
94

Pe - ctus mi - hi cor

pi - um, ge - me-bun-dum, ar - dens, pi - um, ge - me-

97

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



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, cta vir-

108

Ritornello

tu - - - tum co - pi - a.

112



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

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

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



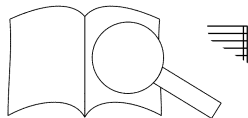
127

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

Tenore

Basso

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

143

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

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

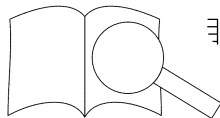
Sic - ut mo - do ge - ni - ti in - fan - ti - o - na - bi - les,

146

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

cu - pi - - - - sci - te,

et si - ne do - lo



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

149

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

152

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

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

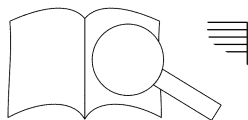
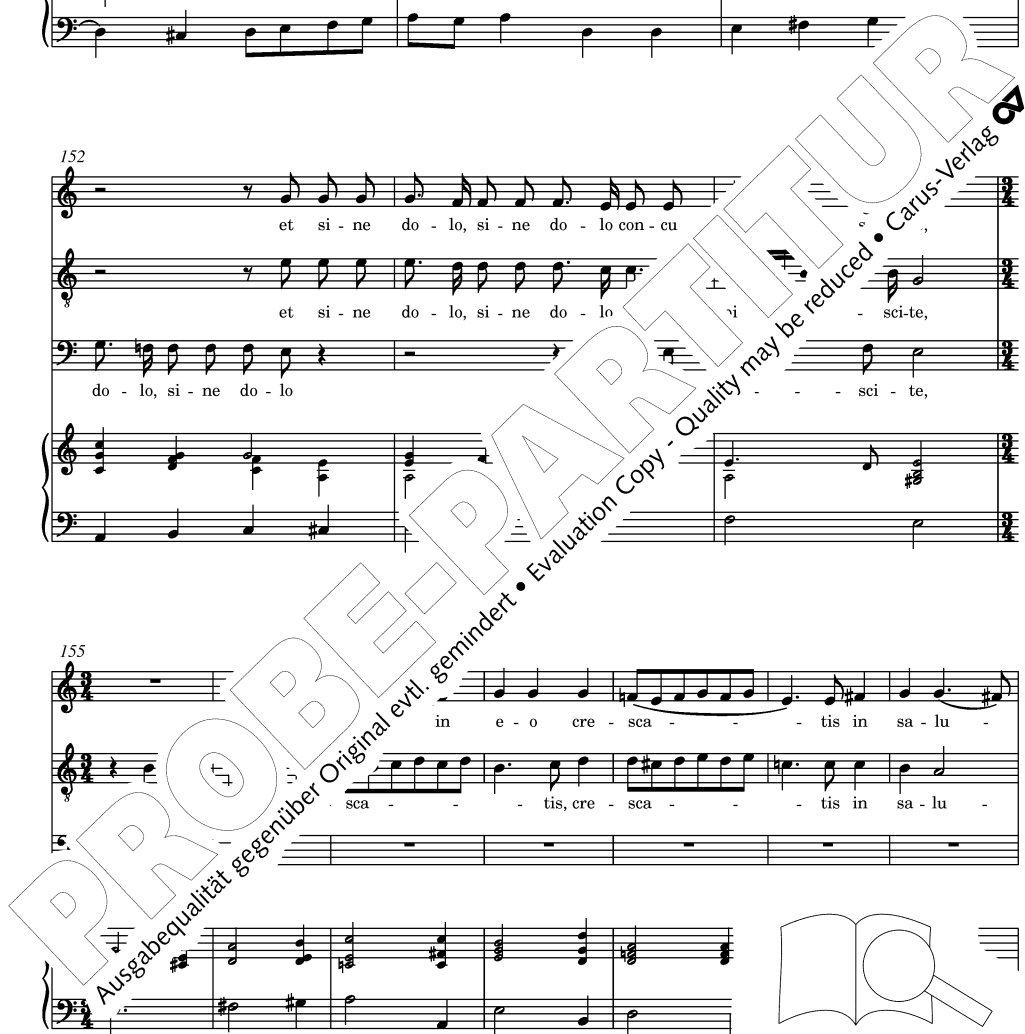
do - lo, si - ne do - lo - - - - sci - te,

155

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, me - - - - - tis,

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

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

4 #

quo - ni - am 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

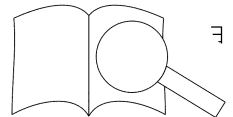
Soprano I

Soprano II

Basso

Basso continuo

6 Adagio

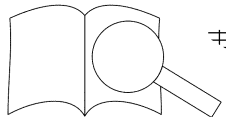


11 **Allegro**

16 **Adagio**

21

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



29 **Allegro**

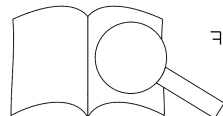
33 **Adagio**

23. Doi Soprani è Ba

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 - sti.



45

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 -

50

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

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

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

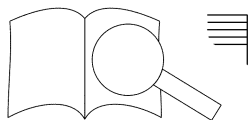
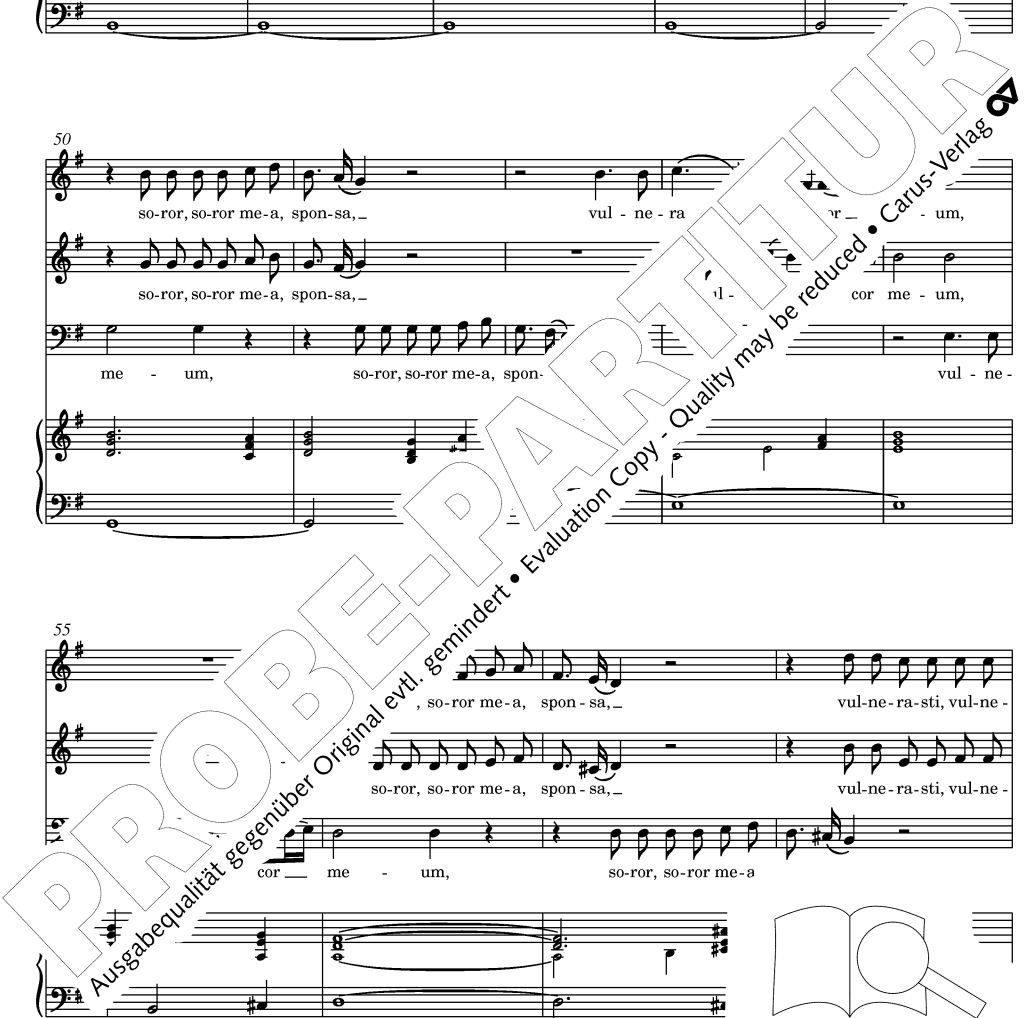
55

, 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 me-a

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



59

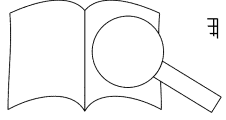
Ritornello

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



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-

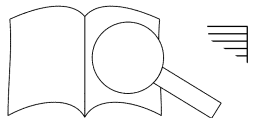
76

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-queri te lo-qua - ni-

82 Ritornello



b) Soprano II

86

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

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

89

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

92

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

95 *Ritornello*

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

c) Basso

99

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

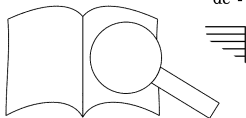
103

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 ti de -

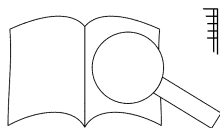


Ritornello

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

Basso
Vul - ne - ra

126

me - i, so - ror me - a, spon - sa, so - ror, so - ror me - a, spon - sa, - ra - sti, vul, r -

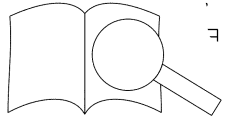
* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

131

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

135

me-ur so-ror, so-ror me-a, spon-sa,
 so-ror, so-ror me-a, spon-sa,
 ra-sti cor-me-um,



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-um.



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

VII. Ad faciem

26. 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 are in treble clef, Violone is in bass clef, and the vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso) are in treble clef. The Basso continuo part is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

5

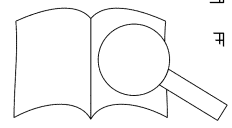
The second system of the musical score continues the instrumental and vocal parts from the first system. It includes staves for Violino I, Violino II, Violone, and Basso continuo. The music continues in 3/4 time with the same key signature.

9

The third system of the musical score continues the instrumental and vocal parts. It includes staves for Violino I, Violino II, Violone, and Basso continuo. The music continues in 3/4 time with the same key signature.

PROBEPARTITUR

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



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 am

17

ser - vi
 su - per ser - vum tu - um; sal - vum me fac
 su - a - per ser - vum tu - um; sal - vum me
 um, su - per ser - vum tu - um;
 tu - um, su - per ser - vum tu - um;
 ser - vum tu - um, su - per ser - vum tu - um me

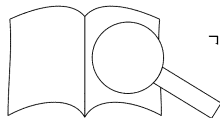


21

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'

25

lu-stra fa-ci-em tu-a-am tu-um;
 lu-stra fa-ci-em tu-um; sal-vum me fac
 lu-stra fa-ci-em tu-um; su-per ser-vum tu-um; sal-vum me fac in mi-se-ri-
 su-per ser-vum tu-um; sal-vum me fac in 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 fi-a, in mi-se-ri-cor-di-a tu-a,
 sal-v-ri-cor-di-a, in mi-se-ri-cor-di-a tu-a,
 in mi-se-ri-cor-di-a, in mi-se-ri-cor-di-a tu-a,
 sa-ac in mi-se-ri-cor-di-a, in mi-se-ri-cor-di-a

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität 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 two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music consists of chords and moving lines in both hands.

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

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

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

Vocal staves for Alto, Tenore, and Basso, and piano accompaniment for measures 38-43. The vocal parts are in the same key signature and time signature as the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves.

44

Piano accompaniment for measures 44-49, featuring two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music consists of chords and moving lines in both hands.

on - 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 - run

A magnifying glass icon is located in the bottom right corner of the page, over the piano accompaniment.

50

fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e spu - tis il - li - ta,
 fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e spu - tis a,
 fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e, fa - ci -

56

fa - ci - e spu - tis,
 fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e spu - tis,
 fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e spu - tis,
 fa - ci - e spu - tis



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 de -



79

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

85

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

90

Ritr

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

96



PROBEPARTITUR

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

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, re,

107

tunc ap - pa - re, o a - ma - tor am - ple - cten - de, te - met i - psum
 tunc ap - pa - o a - ma - tor am - ple - cten - de, te - met i - psum
 tunc ar 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 - ple - cten - de te - met i - psum n



113

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 - ce, in

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

118

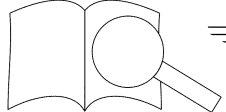
cru - ce sa - lu - ce, in cru - ce, cru - ce sa - lu - ti - fe - ra.

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.

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

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



148

Piano accompaniment for measures 148-153, featuring a treble and bass clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of chords and moving lines in both hands.

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

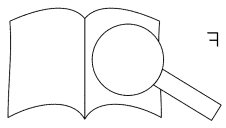
Vocal and piano accompaniment for measures 148-153. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics "men, a - - - men, a - men,". The piano accompaniment continues from the previous system.

154

Piano accompaniment for measures 154-159, featuring a treble and bass clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of chords and moving lines in both hands.

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

Vocal and piano accompaniment for measures 154-159. The vocal parts enter with the lyrics "a - - - men, a - - - men, a -". The piano accompaniment continues from the previous system.



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 unpaginieren 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[enisi]ma Reg[ia] Maj[esta]tis Sueciae | 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. Alto Ten[ore] | è Basso, con due | violini, è Violon.“ Die Tabulatur ist sehr gut erhalten und bereitet der Fingertastenden grundsätzlich keine Schwierigkeiten.²

Das Werk ist weiterhin in der Universitätsbibliothek Uppsala auch in einer Stimmenabschrift mit dem Titel *Ad pedes* erhalten.³

Text

Text bei Buxtehude	Text bei Buxtehude	Text v. A.v. Löwen nach Wackernagel
I. <i>Ad pedes</i>	V. <i>Ad pectus</i>	
3a)	20a)	1. St.
3b) Tuorum memor v	20b)	4. St.
3c)	20c)	10. St.
II. <i>Ad genua</i>	VI. <i>Ad Cor</i>	
8a) Salve I-	24a)	1. St.
Cruc-	24b) Quo cor tuum rapiatur	6. St., 4. Z.: Quo cor totum rapiatur
P-	24c)	9. S.
8b)	VII. <i>Ad faciem</i>	
8)	28a)	1. St.
8)	28b)	
	28c)	
11. p.		
12. Juris		
1. St., 1. Z.: Salve. salve, Jesu bone		
9. St., 4. Z.: Clavis diris, guttis sanctis		
10. St.		
IV. <i>Ad latus</i>		
16a)	2. St.	
16b) Ad te tamen veni sponte	3. St., 4. Z.: Tamen ad te veni sponte	
16c)	10. St.	
	Die vorliegende Ausgabe folgt dem Text bei Buxtehude in heute üblicher Orthographie.	



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 Rahmenteilen und den Binnenteilen der Kantaten zu unterscheiden. Während der Text der Rahmenteile aus der Bibel stammt (s. dazu Vorwort), stammt der der Binnenteile nach der Untersuchung von Arnulf von Löwen (1977) aus dem Text von Philipp Wackernagel (1864).³ Die Vorlage für den Text der Binnenteile hat, entstammt wahrscheinlich dem Titel *Rhythmica oratorio ad unum quodlibet membrum Christi patientis et a caris* (1864) von dem schienenen Druck D. BF. Der Vergleich beider Texte zeigt Abweichungen. (s. unten)

¹ Nicolai Bachmann, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 101.

² Vgl. Arnulf von Löwen, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 101.

³ Arnulf von Löwen, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 101.

⁴ Arnulf von Löwen, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 101.

⁵ Arnulf von Löwen, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 101.

II. Zur Edition

Zusätze und Ergänzungen des Herausgebers werden im Notentext durch diakritische Kennzeichnung kenntlich gemacht: Beischriften (Satztitel, Tempoangaben) durch Kursschrift, 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 nicht-textierten 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 $\dot{\gamma}$ -Takt abweicht. Die Ausgabe ergänzt ohne Einzelnachweis fehlende $\dot{\gamma}$ -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 den Singstimmen anzugleichen, wie es beispielsweise in N^o „Ecce super montes“ möglich gewesen wäre (vgl. die gen über den beiden Sechzehnteln in T. 15 – Sor Bass – und die fehlenden Bögen in T. 16, Sor usw.).

In einigen Passagen notiert Buxtehude Beginn eines Phrasierungsbogen undeutlich. Der Kritische Bericht jeweils vermerkt aufmerksam gemacht:

1) Nr. 12c, T. 177, Alt, Tenor: Tabulatur wieder, die keine and... musikalisch einleucht... Buxtehudes gibt es... die von Düben... den Alt die Br... den Tenor ke... gen vor... und... 2) ...notiert Buxtehude in der Te... liegenden Edition nicht abge... bis 5. Note. Berücksichtigt man... t abschließende c', dann ergibt sich... upr... der Achtelnoten in eine Zweier- und ei... , die vielleicht mit einem neuen Ansatz auf... es Taktes rechnet, vielleicht in Korrelation zu de... erung in Takt 181 im Bass.

3) Nr. ...Ja, 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 $\pm \acute{a} \acute{a} \acute{a} \acute{a}$ 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 Schlussstriche, 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 Schlussstrich, der nicht über das ganze System reicht, sondern in d... s Systems steht. Ausnahmen davon sind in d... nachgewiesen. Die Neuausgaben zur Unterscheidung Doppel-

III. Einzelanmerkungen

Folgende Abkürzungen

A = Alto, B = Basso, T = Tenore, Vga = Viola da gamba, Zitiert wird in d'... = Tenore, Vga = e. St. ... im Takt (Note oder Pause), Les...

I. *Ad pe*
26.

...ert (irrtümlicherweise?) einen Bin... enn Buxtehude eine Ganze Note ge... hätte er wohl eine solche notiert. Zu... erdeutlichen die nächsten Takte, dass in... n zwei Halbe je Takt musikalisch sinnvoll ist.

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

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

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

II. *Ad genua*

29
45, S II
57, 67,
71, 73
70
104
Coro

Taktvorzeichnung $\dot{\gamma}$

Schreibweise „blandicentur“ ist autograph
Taktvorzeichnung in Quelle
Beischrift „à capo“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells

Beischrift „à capo“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells, danach „Ad ubera portabimini. Repetatur“

Taktvorzeichnung $\dot{\gamma}$
Taktvorzeichnung in Quelle.

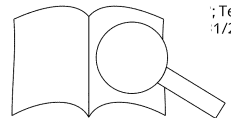
III. *Ad manus*

16 S II
19 S II 3
24/25,
221/222 B

mit Bogen, Position unklar... 4?
b'; nar...

nach 39 alle
40
97
134

mit ver... any
Schl
Tal
Ta
Be
stru



180	T	mit Bogen 3–5 (3–67); in Neuauflage nicht übernommen, da musikalisch nicht sinnvoll
185	A 1–2	Halbe Note
191		Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des instrumentalritornells, danach „Quid sunt plagae istae. Repetatur“
216	S II 3	b [♭] ; nach VI II korrigiert.

IV. *Ad latus*

nach 15	alle	ohne Schluksstrich
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 ; in Quelle
102		Taktvorzeichnung ; in Quelle
107	A	mit Bogen, Position unklar, Beginn vor 1, Ende zwischen 1 und 2; nicht in die Neuauflage 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 instrumentalritornells
129		Taktvorzeichnung ; in Quelle
138	S II	mit Bogen, Position unklar, ab 3, Schluss nicht zu erkennen; nicht in Neuauflage übernommen
146		Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des instrumentalritornells, danach „Surge amica mea. Repetatur“.

V. *Ad pectus*

1		Taktvorzeichnung ; in Quelle
28		Taktvorzeichnung β
56		Taktvorzeichnung ; 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 instrumentalritornells
139		unter der Zeile „Sicut modo geniti, à capo“
155		Taktvorzeichnung β
183		Taktvorzeichnung ; in Quelle.

VI. *Ad Cor*

2	Bc 2	Bezifferung bereits bei 1
15		Taktvorzeichnung ; in Quelle
17	Bc 2	c [♯] , nach Vga III korrigiert
22	Vga III 2	c [♯]
30		Taktvorzeichnung ϵ
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 Schluksstrich
73		Taktvorzeichnung ; in
112	Vne 5–7	Halbe Note H, vom
nach 119	alle	ohne Schluksstrich
120		Taktvorzeichn
124	B 1–2	Bogen 2–3

VII. *Ad faciem*

nach 37	alle	ohne Sr.
41	Bc 3	, korrigiert
57	Vne 2	wertes zu viel
120	SII 1	...tenwertes zu viel
nach 123	a ^{II}	

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

