
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/Cb)
Violone und Basso continuo

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

herausgegeben von / edited by
Thomas Schlage

Stuttgarter Buxtehude-Ausgaben

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

Partitur / Full score



Carus 36.013

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III	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	67
6. Sonata in tremulo	14	23. Doi Soprani è Basso (SSB)	69
7. Tutti (Coro)	15	Vulnerasti cor meum	
Ad ubera portabimini		24. Aria	
8. Aria		a) Summi regis cor, aveto (SI)	72
a) Salve Jesu, rex sanctorum (T)	19	b) Per medulam cordis mei (SII)	73
b) Quid sum tibi responsurus (A)	20	c) Viva cordis voce clamo	74
c) Ut te quaeram mente pura (SI, SII, B)	21	25. Doi Soprani è Basso (SSB)	76
9. Tutti (Coro)	23	Vulnerasti cor meum	
Ad ubera portabimini		VII. Ad faciem	
III. Ad manus		26. Sonata	79
10. Sonata	27	27. Tutti (Coro)	80
11. Tutti (Coro)	28	Ilustra faciem tuam	
Quid sunt plagae istae		28. Aria	
12. Aria		a) Salve, caput cruentatum (ATB)	83
a) Salve Jesu, pastor bone (SI)	30	b) Dum me mori est necesse (A)	85
b) Manus sanctae, vos amplector (SII)	32	c) Cum me jubes emigrare (Tutti = Coro)	87
c) In cuore tuo lotum (ATB)	34	29. Tutti (Coro)	89
13. Tutti (Coro)	36	Amen	
Quid sunt plagae istae		Kritischer Bericht	93
IV. Ad latus			
14. Sonata	38	Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:	
15. Tutti (Coro)	39	Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 36.013),	
Surge, amica mea		Studienpartitur (Carus 36.013/07),	
16. Aria		Klavierauszug (Carus 36.013/03),	
a) Salve latus salvatoris (SI)	43	Chorpartitur (Carus 36.013/05),	
b) Ecce tibi appropinquo (ATB)	45	komplettes Orchestermaterial (Carus 36.013/19).	
c) Hora mortis meus (SII)	47	The following performance material is available for this work:	
		full score, also organ part (Carus 36.013),	
		study score (Carus 36.013/07),	
		vocal score (Carus 36.013/03),	
		choral score (Carus 36.013/05),	
		complete orchestral material (Carus 36.013/19).	

Vorwort

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

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

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

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

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

I. Zyklus- und Gattungsfragen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Zum Text

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

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

III. Bemerkungen zu Buxtehudes Vorschriften der Dynamik

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

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

Einen textausdeutenden Aspekt des dynamischen Wechsels bietet die Aria von VII. „Ad faciem“ (Nr. 28, T. 59ff.). Hier wird das Erschrecken vor dem verhöhten Antlitz („facie sputis 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 Violine vorgesehen hat, dafür sprechen der Umfang der in der Tabulatur unbezeichneten Stimmen und die Art der Stimmführung. Die Stimme des Basso continuo wird nicht erwähnt, weil sich ein Mitwirken des Basso continuo am Ende des 17. Jahrhunderts von selbst verstand. Darüber hinaus verbot sich in der Passionszeit eine Besetzung mit Blasinstrumenten, die in semantischer Verbindung mit herrschaftlicher Symbolik gesehen wurden.¹²

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

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

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

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

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

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

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

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

V. Bemerkungen zu Einzelnummern

1. Nr. 5

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

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

2. Nr. 6 „Sonata in tremulo“

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

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

3. Nr. 19, 21

Ein Vergleich von Takt 19 und Takt 146 mit den Parallelstellen (T. 21, 22, 25, 26 usw.) zeigt, dass im Alt in Takt 19 bzw. 146 die sechste Note als *c'* gelesen werden könnte. Die Punktierung am Ende einer Phrase im Tenor in Takt 24 und Takt 151 ist ungewöhnlich. Ein Vergleich mit Takt 21 und 25 macht ein Achtel am Ende der Phrase wahrscheinlich.

4. Bedeutung von „Ad Cor“

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

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

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

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

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

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

VI. Der Stimmensatz von Gustav Düben

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

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

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

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

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

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

Altlußheim, im Sommer 2006

Thomas Schlage

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

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

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

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

Foreword (abridged)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Altlußheim, Summer 2006
Translation: Peter Palmer

Thomas Schlage

Avant-propos (abrégé)

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

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

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

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

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

tehude a inscrites dans la tablature. Buxtehude écrit au début de la première Cantate le « In nomine Jesu » (v. ill. p. XV) et le « Soli Deo Gloria » à la fin de la dernière partie. Un procédé qui encadre et structure le début et la fin du cycle. Les parties isolées suivent un modèle décrit comme Concerto-Aria-Cantate et qui contient les éléments 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 crucifié. En sept segments sont décrits de manière allégorique les pieds, les genoux, les mains, le côté, la poitrine, le cœur et le visage, illustrant avec plasticité la Passion aux yeux et aux oreilles de celui qui prie cette pour l'amener à la partager au pied de la croix. Buxtehude en extrait pour chaque partie de sa composition trois strophes et les compose chacune comme une aria. Un verset de la Bible de l'Ancien Testament sert à encadrer chaque cantate, seul V. « Ad pectus » met en musique un passage du Nouveau Testament, toutefois sans référence directe à la Passion du Christ.¹¹ Dans le choix des passages bibliques, le compilateur du texte – Buxtehude lui-même ? – semble avoir procédé de manière plutôt associative, à la manière des théologues protestants qui enchaînaient passage biblique sur passage biblique au 17^{ème} siècle dans leurs prêches et livres de prière, puisant aussi dans des textes des pères de l'Église pour l'édification de l'assemblée.

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

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

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

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

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

Altlußheim, en été 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Thomas Schlage

Text

I. Ad pedes

2. Tutti (Nahum 2,1)

Ecce super montes pedes
evangelizantis et annunciantis pacem.

3. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Soprano I

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

b) Soprano II

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

c) Basso

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

4. Tutti = 2

5. Tutti = 3a

II. Ad genua

7. Tutti (Jesaja 66,12)

Ad ubera portabimini
et super genua blandicentur vobis.

8. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Tenore

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

b) Alto

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

c) Doi Soprani è Basso

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

9. Tutti = 7

I. An die Füße

2. Tutti (Nahum 2,1)

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

3. Aria (Arnulf von Löwen)

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

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

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

4. Tutti = 2

5. Tutti = 3a

II. An die Knie

7. Tutti (Jesaja 66,12)

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

8. Aria (Arnulf von Löwen)

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

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

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

9. Tutti = 7

III. Ad manus

11. Tutti (Sacharja 13,6)

Quid sunt plagae istae
in medio manuum tuarum?

12. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Soprano I

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

b) Soprano II

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

c) Alto, Tenore è Basso

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

13. Tutti = 11

IV. Ad latus

15. Tutti (Hohelied 2,13+14)

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

16. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Soprano I

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

b) Alto, Tenore è Basso

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

c) Soprano II

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

17. Tutti = 15

III. An die Hände

11. Tutti (Sacharja 13,6)

Was sind das für Wunden
inmitten deiner Hände?

12. Aria (Arnulf von Löwen)

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

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

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

13. Tutti = 11

IV. An die Seite

15. Tutti (Hohelied 2,13+14)

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

16. Aria (Arnulf von Löwen)

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

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

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

17. Tutti = 15

V. Ad pectus

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

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

20. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Alto

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

b) Tenore

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

c) Basso con 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 vulnere.

c) Basso

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

25. Doi Soprani è Basso = 23

V. An die Brust

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

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

20. Aria (Arnulf von Löwen)

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

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

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

21. Voci Alto, Tenore è Basso = 19

VI. An das Herz

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

Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester, Braut.

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

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

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

25. Doi Soprani è Basso = 23

VII. Ad faciem

27. Tutti (Psalm 31,17)

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

28. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Alto, Tenore è Basso con Violini
Salve, caput cruentatum,
totum spinis coronatum,
conquassatum, vulneratum,
arundine verberatum,
facie sputis illita.

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

c) Tutti
Cum me jubes emigrare,
Jesu care, tunc appare,
o amator amplectende,
temet ipsum tunc ostende
in cruce salutifera.

29. Tutti

Amen.

VII. An das Gesicht

27. Tutti (Psalm 31,17)

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

28. Aria (Arnulf von Löwen)

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

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

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

29. Tutti

Amen.

Übersetzung: Alexander Jost
© Carus-Verlag 2006

50:12
MEMBRA JESU NOSTRI
 P. AD PEDES S. N. I.
 Humillima Cordis Cordis

Devotione
 Recantata

et

Amo Dno Gustav Düben
 Ser. me. Reg. Maj. in Specie
 Musicae Directori
 Nobilissimo, amico
 et honorando
 Dedicata

Dieterich Buxtehude
 organista ad T. Mariae
 virginis, Lübeck.

ANNO 1680.



Abb. 1:

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

Lapsh. aut. per G. K. K. K.
 Ad Pedes S. N. I.

Ecce Super montes pedes.
 5. 7. 9. 11. e' 3. in trom.
 Di. Sopr.
 D. B. H.

Abb. 2:

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

Membra Jesu nostri

BuxWV 75

I. Ad pedes

Dieterich Buxtehude
um 1637–1707

I. Sonata

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

5

Available on CD with *Dresdner Kammerchor*, conducted by Hans-Christoph Rademann (Carus 83.234).

Aufführungsdauer/Duration: ca. 63 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 36.013

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Thomas Schläge
Generalbassaussetzung: Paul Horn

2. Tutti

...ahum 2,1

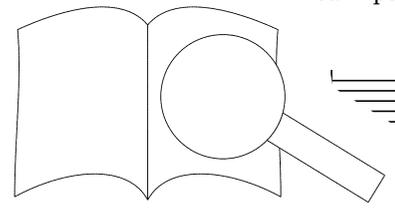
Ec - ce, ec - ce su - per

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

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

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



Piano accompaniment for measures 18-21, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats.

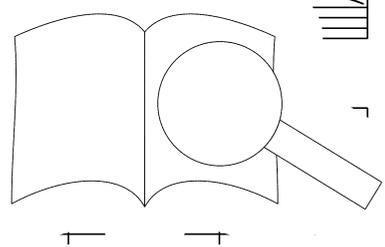
mon-tes, su - per mon - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun - ci -
 mon - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun - ci - an - - -
 mon - - - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun
 - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis et
 mon - - - tes pe - des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

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

Piano accompaniment for measures 22-25, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats.

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, an - nun -
 1 an - nun - ci - an - tis pa - cem, ec -

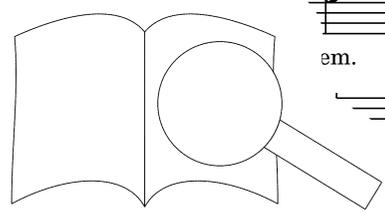
Vocal staves for measures 22-25, including lyrics and musical notation for the voice part.



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

et an-nun-cis, et an-nun-ci-an-tis pa-cem.
 n-an-tis, et an-nun-ci-an-tis pa-cem.
 et an-nun-ci-an-tis pa-cem.
 tis pa-cem, et an-nun-ci-an-em.

* 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

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

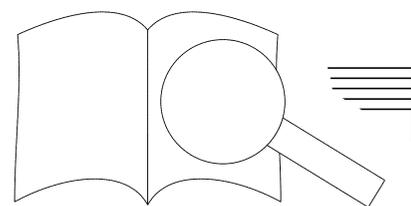
48

53

b) Sopran

58

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



61

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

64

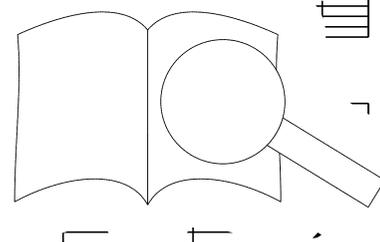
pa - vens in a - spe - ctu, tu - o - rum, tu - o - - - rum me - mor vul - ne - rur m -

67

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

.tornello

71



76

c) Basso

81

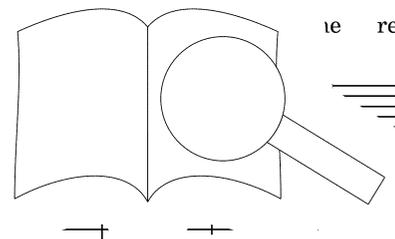
Dul - cis Je - su, pi - e De - us, ad te - cla - mo li

84

ni - gnum, ne re - pel - las me in - di - gnum de

87

tu - - is - san - ctis pe - di - bus, prae - be



Ritornello

91

Musical score for measures 91-94. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The grand staff shows piano accompaniment with chords and moving lines. The vocal line is mostly rests, indicating the beginning of a vocal entry.

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

Musical score for measures 95-98. It consists of three staves: a grand staff and a vocal line. The grand staff continues the piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 95.

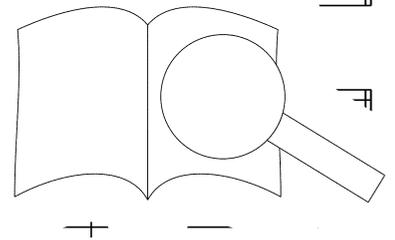
95

Musical score for measures 99-102. It consists of three staves: a grand staff and a vocal line. The grand staff continues the piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase.

99

Musical score for measures 103-106. It consists of three staves: a grand staff and a vocal line. The grand staff continues the piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase.

Musical score for measures 107-110. It consists of three staves: a grand staff and a vocal line. The grand staff continues the piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase.



4. Tutti

Text: Nahum 2,1

104

Musical score for measures 104-107. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Ec - ce, ec - ce su - per mon - tes, ec - ce su - per mon - tes, er su - per".

Musical score for measures 108-111. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Ec - ce, ec - ce su - per mon - tes, su - per mon - tes, Ec - ce, ec - ce su - per mon - tes, su - p es, su - per".

108

Musical score for measures 112-115. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "mon - tes, su - per an - ge - li - zan - tis et an - nun - ci -".

Musical score for measures 116-120. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "mon - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun - ci - an - - -", "pe - des e - van - ge - li - zan - tis et an - nun - ci - an - tis,", "pe - des e - van - ge - li - zan - tis an - tis, an -", "r - - - tes pe - des e - van - ge - li - zan - tis an -".

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

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

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

5. Tutti

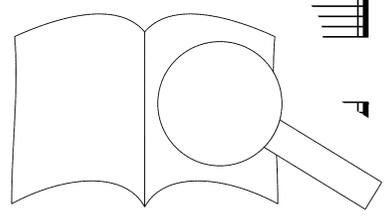
Text: Arnulf von Löwen

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

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

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

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



II. Ad genua

6. Sonata in tremulo*

Violino I

Violino II

Violone

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

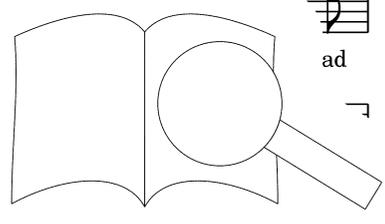
* Siehe Vorwort V. 2 / See the German Foreword V. 2

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 bla -
 bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu -
 u - be-ra, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge

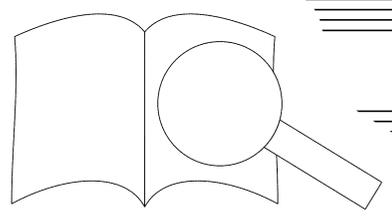
58

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



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

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



PROBEPARTITUR

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

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

The score for measures 76-79 consists of a vocal line in G major (one flat) and 3/4 time, and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

80

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

The score for measures 80-83 continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a more rhythmic character with repeated eighth notes. The piano accompaniment features a steady accompaniment pattern.

84

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

The score for measures 84-87 shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase with a fermata. The piano accompaniment continues with harmonic support.

88

The score for measures 88-91 shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase with a fermata. The piano accompaniment continues with harmonic support.

b) Alto

93

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

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

97

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

This system contains measures 97 to 100. The lyrics are: "mo - ri, ne du - - - pla, ne du - - - pla, ne du - - - pla te".

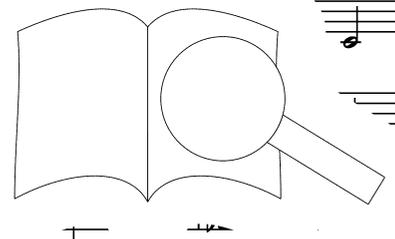
101

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

This system contains measures 101 to 104. The lyrics are: "mo - re - rer, ne du - - - rer.".

105

This system contains measures 105 to 108. It features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand.



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 - s. r et mun -

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

va - bor, sed sa - na - bor et mun - da - bor, non e b. or, sed sa - na - bor et mun -

116

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

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

an te, cum te com - ple - xus fu um

Ritornello

Piano accompaniment for measures 119-122, featuring treble and bass staves with a variety of rhythmic patterns and chords.

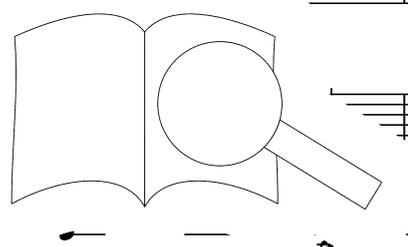
Vocal lines for measures 119-122, including lyrics:
 — com-ple-xus fu - - e - ro.
 te com-ple-xus fu - - e - ro.
 te com-ple-xus fu - e - ro.

Piano accompaniment for measures 123-126, continuing the musical texture with chords and melodic fragments.

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

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

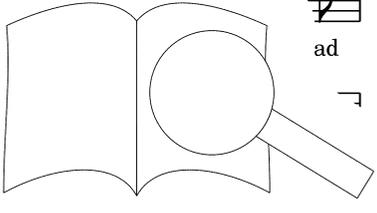
Piano accompaniment for measures 131-134, concluding the musical passage with sustained chords and a final melodic line.



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

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 bla -
 bi - mi-ni, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge - nu -
 u - be-ra, ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per ge

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

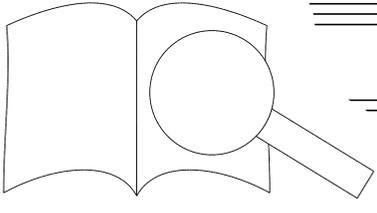


bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - cen - tur vo - bis,
 bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - cen - tur vo - bis,
 bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - cen - tur vo -
 bi - mi - ni et su - per ge - nu - a blan - di - cen - tur
 u - be - ra et su - per ge - nu - a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

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

PROBEPARTITUR

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



III. Ad manus

10. Sonata

Violino I

Violino II

Violone

Soprano I

Soprano II

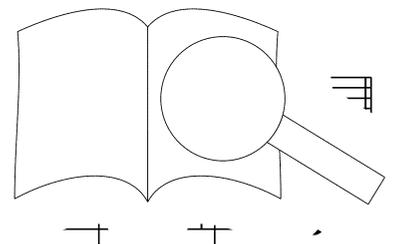
Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

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



Piano accompaniment for measures 26-31, featuring treble and bass staves with various rhythmic patterns and chords.

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?

Piano accompaniment for measures 26-31, featuring treble and bass staves with various rhythmic patterns and chords.

Piano accompaniment for measures 32-33, featuring treble and bass staves with various rhythmic patterns and chords.

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?

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

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

Piano accompaniment for measures 32-33, featuring treble and bass staves with various rhythmic patterns and chords.

A magnifying glass icon is located in the bottom right corner of the page.

12. Aria

a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen

40

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

The musical score for measures 40-45 features a soprano line and a piano accompaniment. The soprano line begins with a rest, followed by a melodic phrase: Sal - ve Je - su, - pa - stor bo - ne, fa - ti - ga - - -. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

46

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

The musical score for measures 46-52 continues the soprano line with: tus in a - go - ne, qui per li - - - gnum - es. The piano accompaniment provides harmonic support.

53

et ad li - - - gnum - - - pa qui per li - - -

The musical score for measures 53-59 continues the soprano line with: et ad li - - - gnum - - - pa qui per li - - -. The piano accompaniment continues.

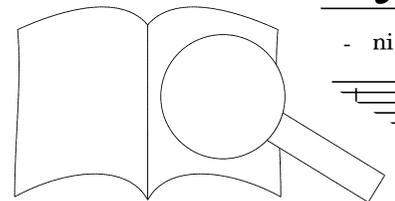
60

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

The musical score for measures 60-65 continues the soprano line with: gnum es di - str - - - gnum es com - pa - ctus ex - pan - - -. The piano accompaniment continues.

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

The musical score for measures 66-72 continues the soprano line with: - - - sis san - ctis ma - ni - bus, - ni -. The piano accompaniment continues.



74

Ritornello

Musical score for measures 74-80, first system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff below. The grand staff contains a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The single staff below contains a bass line, with the instruction "bus." written below it.

Musical score for measures 74-80, second system. It consists of a single treble clef staff with the instruction "bus." written below it.

Musical score for measures 74-80, third system. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line in the left hand.

81

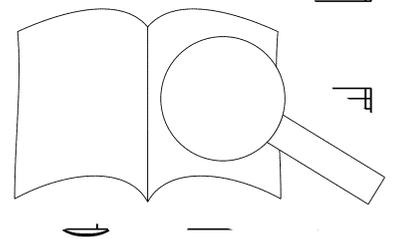
Musical score for measures 81-87, first system. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 81-87, second system. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

88

Musical score for measures 88-94, first system. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 88-94, second system. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.



b) Soprano II

97

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

103

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

110

cla - vis du - - - - ris, gu^t san - gra - tes a - - - -

117

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

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

131

Ritornello

Musical notation for measures 131-137, first system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff below. The grand staff contains a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The single staff contains a line of music with the instruction 'lis.' below it.

lis.

Musical notation for measures 131-137, second system. It consists of a grand staff with treble and bass clefs, containing a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

138

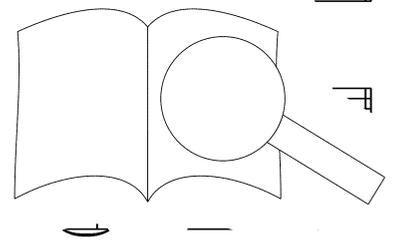
Musical notation for measures 138-145, first system. It consists of a grand staff with treble and bass clefs, containing a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for measures 138-145, second system. It consists of a grand staff with treble and bass clefs, containing a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

146

Musical notation for measures 146-152, first system. It consists of a grand staff with treble and bass clefs, containing a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for measures 146-152, second system. It consists of a grand staff with treble and bass clefs, containing a melody in the right hand and a bass line in the left hand.



c) Alto, Tenore è Basso

154

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

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

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

162

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

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

tu - ae san - - - ctæ ma - nus i - str - de at, me de - fen -

170

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

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

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

178

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

- - - ste, ex - tre - - - ex -

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

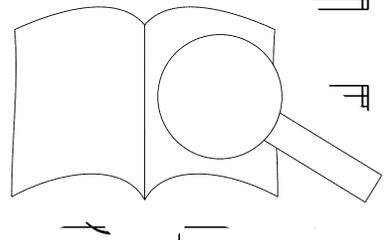
Ritornello

Piano accompaniment for measures 186-193, featuring a treble and bass clef system with various rhythmic patterns and accidentals.

Vocal line and piano accompaniment for measures 194-201. The vocal line includes the lyrics: tre - mis in pe - ri - cu - lis. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines.

Piano accompaniment for measures 194-201, showing the continuation of the instrumental part from the previous system.

Piano accompaniment for measures 202-209, concluding the section with various chordal textures and melodic fragments.



13. Tutti

Text: Sacharja 13,6

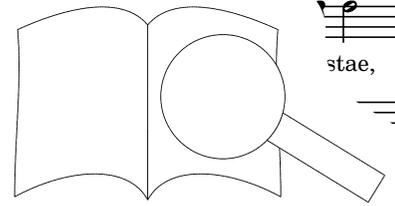
211

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
Quid - - - gae i - stae in

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

217

me-di-o ma-r-
me-di-o
me- (u) r- a-rum?
m tu - a-rum? Quid sunt pla - i - stae,
m ma-nu-um tu - a-rum? Quid stae,



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?

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

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

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

IV. Ad latus

14. Sonata

Violino I

Violino II

Violone

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

The first system of the musical score includes staves for Violino I, Violino II, Violone, Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The Violino I and II parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violone part provides a bass line with a prominent sharp sign. The vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso) are currently blank. The Basso continuo part has a bass line with a sharp sign. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

The second system of the musical score continues the instrumental parts from the first system. It includes staves for Violino I, Violino II, Violone, and Basso continuo. The vocal parts remain blank. The musical notation continues with various rhythmic values and accidentals. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

The third system of the musical score continues the instrumental parts. It includes staves for Violino I, Violino II, Violone, and Basso continuo. The vocal parts remain blank. The musical notation continues with various rhythmic values and accidentals. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. In the bottom right corner, there is a graphic of an open book with a magnifying glass over it.

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, a - mi - ca
Sur - ge, sur - ge, a - mi - ca me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a

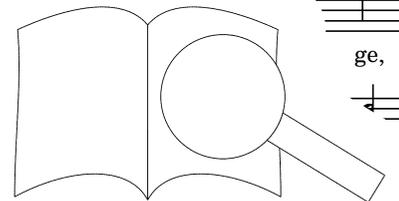
6 4 5 4 #

23

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

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

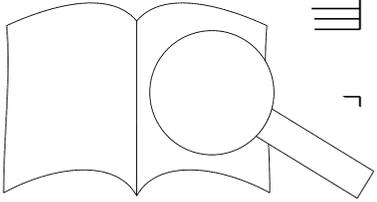
ce - ri - ae, sur - ge, sur - ge,
 ver - na ma - ce - ri - ae, in ca - ver - na ma - ce - ri - ae, sur - ge,
 sur - ge, sur - ge,
 sur - ge sur - ge,
 ge,



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

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,
 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

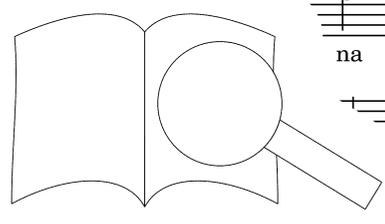
me - a in - ni - bus pe - trae,
 me - a - ni - bus pe - trae,
 me mi - ni - bus pe - trae, in ca - ver - na ma -
 ra - mi - ni - bus pe - trae
 in fo - ra - mi - ni - bus pe



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

ver - na m
 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 c na

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



69

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

16. Aria

a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen

75

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

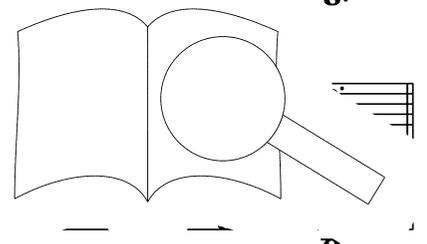
79

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

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

Ritornello

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



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

b) Alto, Tenore è Basso

102 Alto

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

Tenore

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

Basso

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

106

spou-te scru-ta-ri, scru-ta - ri tu - a vul - ne - ra, n - c a fron-te, ad te

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

spou-te scru-ta-ri, scru-ta - ri tu - a i a-dem fron-te, ad te

110

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

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

n-te scru-ta - - - ri, scru-ta - - - ri t scru -

Ritornello

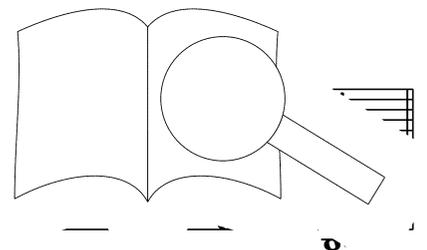
Piano accompaniment for measures 114-119, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Vocal and piano accompaniment for measures 114-119. The vocal line includes the lyrics: ta-ri tu-a vul - ne - ra.

Piano accompaniment for measures 121-126, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Vocal and piano accompaniment for measures 121-126. The vocal line is mostly silent, with some notes in the first few measures.

Piano accompaniment for measures 127-130, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.



PROBE-PARTITUR
 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 pe - ne -

135

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

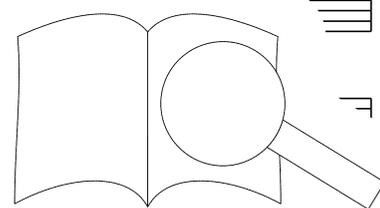
138

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

141

- ne - at.

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



17. Tutti

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

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

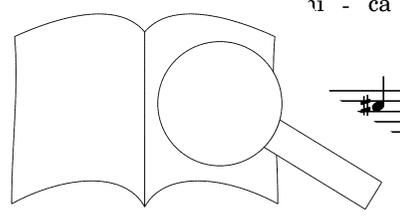
Sur - ri - ca me - a, sur - ge, sur - ge, a - mi - ca

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

Sur ri - ca

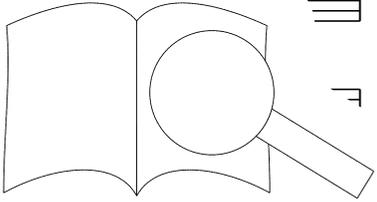
PROBE-PARTITUR

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



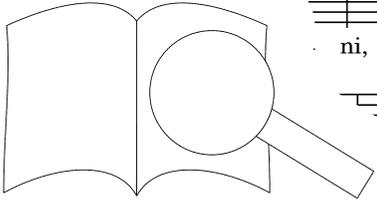
me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a
 me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a
 me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba
 me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba
 me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,

in fo - ra - mi - bus pe - trae, in ca - ver - na ma - ce - ri - ae,
 in fo - ra - ni - bus pe - trae, in ca -
 in fo - ni - bus pe - trae,
 - ni - bus pe - trae,
 mi - 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, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,
 sur - ge, a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,
 sur ge, a me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,
 mi - ca me - a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,
 a - mi - ca me - a, spe - ci - o - ni,

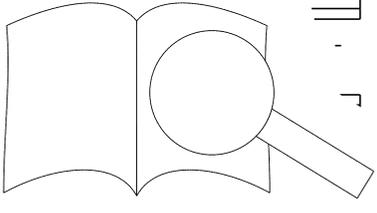


PROBE-PARTITUR
 Carus-Verlag

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

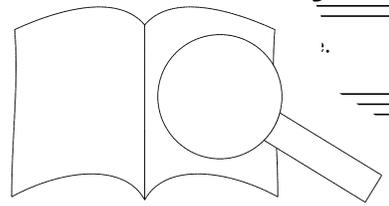
co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - - ni - bus pe - trae,
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - - ni - bus pe - trae,
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - - ni - bus pe -
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - - ni - bus
 co - lum - ba me - a in fo - ra - mi - - - - ni - bus

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



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

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



V. Ad pectus

18. Sonata

Violino I

Violino II

Violone

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

4

8

19. Voci

Alto, Tenore è Basso

Text: 1. Petrus 2,2+3

13

Alto

Tenore

Basso

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

16

tes, in - fan - ti - les, 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 - J pi - sci - te, et si - ne

con - cu - pi - sci - te,

et si - ne

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

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

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

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

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

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

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

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

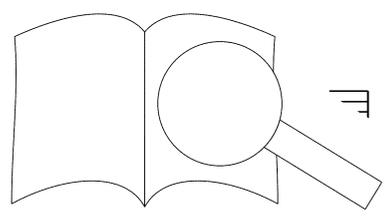
sca - - - tis, cre - sca - - - tis in sa - lu -

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

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

si ta - men gu - sta - tis, quo - ni - am dul -
 ta - men gu - sta - tis, quo - ni - am es, mi - nus,
 ta - men gu - sta - tis, qu Do - mi - nus,

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



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

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

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

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

20. Aria

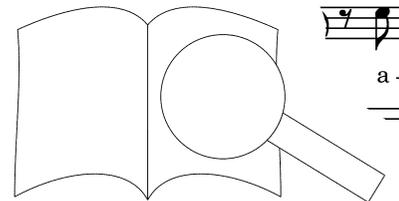
a) Alto

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

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

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

in - gen - dum, a - mo - ris, a - mo - ris, a - mo - ris do - mi - ci a -



Ritornello

85

Piano accompaniment for measures 85-88, featuring a treble and bass clef with various chords and melodic lines.

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

Piano accompaniment for measures 89-92, continuing the musical texture with chords and melodic fragments.

89

Piano accompaniment for measures 93-96, showing more complex chordal structures and melodic movement.

Piano accompaniment for measures 97-100, concluding the section with sustained chords and melodic lines.

b) Tenore

94

Tenor vocal line and piano accompaniment for measures 94-96. The lyrics are: Pe - ctus mi - hi c... s, pi - um, ge - me - bun - dum, ar - dens, pi - um, ge - me -

97

Tenor vocal line and piano accompaniment for measures 97-100. The lyrics are: vo - lun - ta - tem ab - ne - ga - tam, ti - bi sem - for -

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, eta vir-

108

Ritornello

tu - - - tum co - pi - a.

112

c) Basso con Stromenti

117

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

120

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

123

... ctis me ap - po - ni, tu to - ti - us ar - ca bo - ni, fa e -

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-

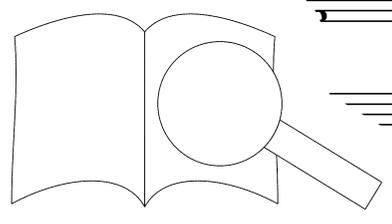
131

Ritornello

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

135

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



21. Voci

Alto, Tenore è Basso

Text: 1. Petrus 2,2+3

140 Alto

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

Tenore

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

Basso

143

- - - - tes, in - fan - - - - n. et si - ne

- - - - tes, in - fan - - - - te. - - - - 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,

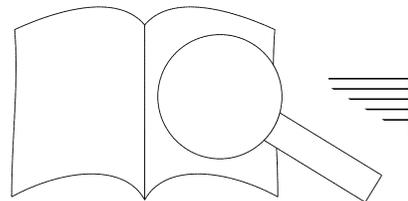
et si - ne

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

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



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

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

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

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

Do - mi-nus, si, - ca - tis,

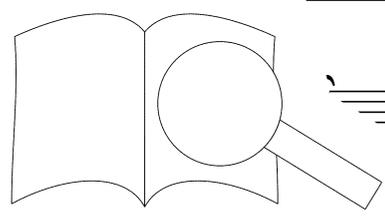
Do - mi - nus, si, si ta - men gu - sta - tis, - men gu - sta - tis,

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

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

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

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



VI. Ad Cor

22. Sonata

Adagio **Allegro**

Viola da gamba I

Viola da gamba II

Viola da gamba III

Viola da gamba IV

Viola da gamba V

Soprano I

Soprano II

Basso

Basso continuo

Adagio

Allegro

11

Adagio

16

21

29 **Allegro**

33 **Adagio**

23. Doi Soprani è B

Text: Hohelied 4,9

39 Soprano I

V Sopran

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

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

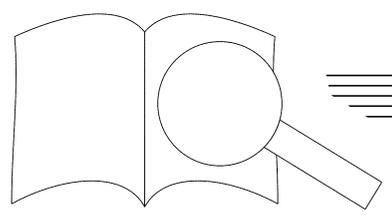
Vul - ne - ra -

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

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

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

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



Ritornello

Musical score for measures 59-63. It consists of five staves: a Treble staff, a Bass staff, and three additional Bass staves. The music is in G major and 3/4 time. Measures 59-63 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the upper staves, with sustained notes in the lower staves.

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

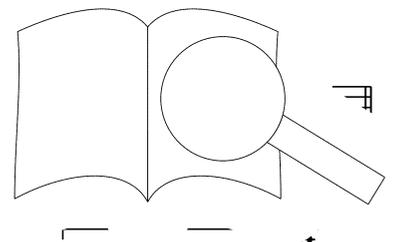
ra-sti, vul-ne-ra - - - - sti cor me - um.

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

Piano accompaniment for measures 59-63, consisting of two staves (Treble and Bass). The accompaniment features chords and moving lines in both hands, supporting the vocal parts.

Musical score for measures 64-68. It consists of five staves: a Treble staff, a Bass staff, and three additional Bass staves. The music continues with rhythmic patterns similar to the previous section.

Piano accompaniment for measures 64-68, consisting of two staves (Treble and Bass). The accompaniment continues with chords and moving lines.



24. Aria

a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen

73

Musical score for measures 73-75. The vocal line (Soprano I) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: "Sum-mi re-gis cor, a - ve - to, te sa - lu - to cor - de lae - to, te com - ple - cti me de-". The piano accompaniment consists of a grand staff with treble and bass clefs.

76

Musical score for measures 76-78. The vocal line continues with the lyrics: "le - ctat et hoc me - um cor af - fe - ctat, te com - ple - cti me d". The piano accompaniment continues with the grand staff.

79

Musical score for measures 79-81. The vocal line continues with the lyrics: "me - um cor af - fe - ctat, ut ad te, ut ad te lo - ad te lo - quar a - ni-". The piano accompaniment continues with the grand staff.

82

Ritornello

Musical score for the Ritornello section, measures 82-84. The score is for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The tempo marking is "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 tr

87

fe-

89

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

92

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

95 *Ritornello*

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 nar t me - um in - cli - na - re, ut se pos - sit ap - pli -

107

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

Ritornello

111

Musical score for measures 111-114. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are alto clefs with a key signature of one sharp. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music includes various rhythmic patterns and rests.

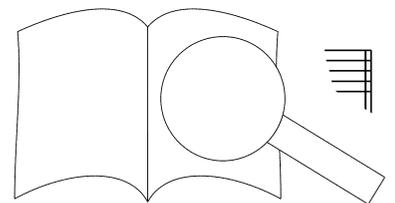
vo - - - to, de - vo - to ti - bi pe - cto - re.

Musical score for measures 115-118. It consists of two staves for piano accompaniment. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music features chords and melodic lines.

115

Musical score for measures 115-122. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The second and third staves are alto clefs with a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves are bass clefs with a key signature of one sharp. The music includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Musical score for measures 123-126. It consists of two staves for piano accompaniment. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music features chords and melodic lines.



* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

25. Doi Soprani è Basso

Text: Hohelied 4,9

120

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

Soprano II

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

126

me - ror, so-ror me-a, spon-sa, -
so-ror, so-ror me-a, spon-sa, -
e - ra - sti, cor -

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

Musical score for measures 131-134. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in G major and 4/4 time. The vocal lines are:

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

Alto: so-ror, so-ror me-a, spon-sa, - vul -

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

The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the right and left hands.

Musical score for measures 135-138. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in G major and 4/4 time. The vocal lines are:

Soprano: me - t so-ror, so-ror me-a, spon-sa, -

Alto: so-ror, so-ror me-a, spon-sa, -

Bass: e - ra - - sti cor me - um, a,

The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

Musical score for measures 135-138. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in G major and 4/4 time. The vocal lines are:

Soprano: me - t so-ror, so-ror me-a, spon-sa, -

Alto: so-ror, so-ror me-a, spon-sa, -

Bass: e - ra - - sti cor me - um, a,

The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

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

Piano accompaniment for measures 139-141, featuring five staves with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

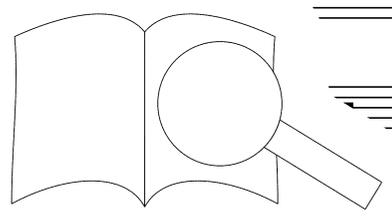
Vocal lines and piano accompaniment for measures 139-141. The vocal parts are in treble and bass clefs, with lyrics: "vul-ne-ra-sti, vul-ne-ra-sti, vul-ne-ra - - - sti" and "spon - sa, vul-ne-ra-sti, vul-ne-ra". The piano accompaniment is in treble and bass clefs.

Piano accompaniment for measures 142-144, featuring five staves with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Vocal lines for measures 142-144. The vocal parts are in treble and bass clefs, with lyrics: "um, cor, cor me - um." and "cor, cor me - um.".

Piano accompaniment for measures 142-144, featuring five staves with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

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

5

9

27. Tutti

Text: Psalm 31,17

14

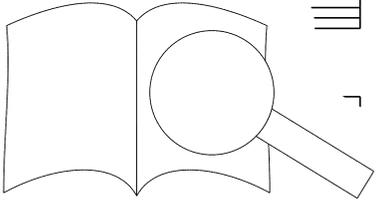
Il - lu - stra fa - ci - em tu - am su - per
Il - lu - stra fa - ci - em tu - am
Il - lu - stra, il - lu - stra fa - ci
Il - lu - stra fa - ci - em tu - am, il - lu - stra,
Il - lu - stra fa - ci - em tu - am

17

ser - vum tu - um; sal - vum me fac
su - per ser - vum tu - um; sal - vum me
su - per ser - vum tu - um; sal - vum me
su - per ser - vum tu - um; sal - vum me
su - per ser - vum tu - um; sal - vum me
su - per ser - vum tu - um; sal - vum me
su - per ser - vum tu - um; sal - vum me
su - per ser - vum tu - um; sal - vum me

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

lu - stra fa - ci - em tu - um tu - um;
 lu - stra fa - vum tu - um; sal - vum me fac
 lu - stra 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 -
 - sta an tu - am su - per ser - vum tu - um;

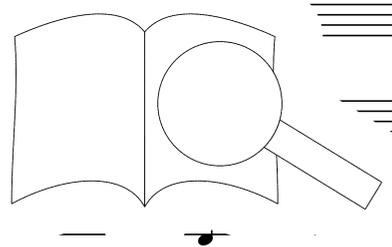


Piano accompaniment for measures 29-32, featuring a treble and bass clef with various chordal and melodic lines.

Vocal staves for measures 29-32. The lyrics are: 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

Piano accompaniment for measures 33-36, continuing the musical accompaniment with chords and melodic fragments.

Vocal staves for measures 33-36. The lyrics are: sal-vum me fac r. in mi-se-ri-cor-di-a tu-a, sal-vum me - di-a, in mi-se-ri-cor-di-a tu-a, sal-e-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, fac in mi-se-ri-cor-di-a, in mi-se-ri-cor-di-a



PROBENPARTITUR
 Ausgabegualität 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 for the right hand and one for the left hand. The music is in 4/4 time and B-flat major.

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 - nis cum,

Vocal staves for Alto, Tenore, and Basso, and piano accompaniment for measures 44-49. The lyrics are: "con-quas-sa - tum, vul - ne-ra - tum, a - run-di - ne ver - be-ra - tum, con-quas-sa - tum, vul - ne-ra - tum, a - run-di - ne ver - be-ra - tum, con-quas-sa - tum, vul - ne-ra - tum, a um,"

44

Piano accompaniment for measures 44-49, featuring two staves for the right hand and one for the left hand. The music is in 4/4 time and B-flat major.

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

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

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

A magnifying glass icon with a circular lens and a handle, positioned over the bottom right of the page.

50

Piano accompaniment for measures 50-55, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

Vocal line for measure 51: fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e spu - tis il - li - ta,

Vocal line for measure 52: fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e spu - tis ta,

Vocal line for measure 53: fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e, fa - ci -

Piano accompaniment for measures 54-55, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

56

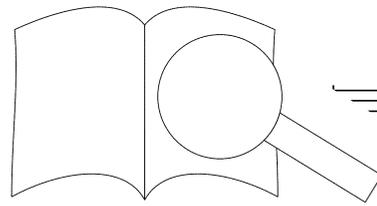
Piano accompaniment for measures 56-61, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). Dynamic markings *p* are present.

Vocal line for measure 57: fa - ci - e spu - tis,

Vocal line for measure 58: fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e spu - tis,

Vocal line for measure 59: fa - ci - e

Piano accompaniment for measures 60-61, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). Dynamic markings *p* are present.



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

Ritornello

62

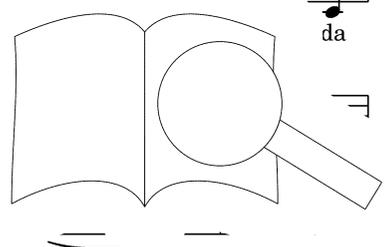
fa - ci - e spu - tis il - li - ta.
fa - ci - e spu - tis il - li - ta.
fa - ci - e spu - tis il - li - ta.

68

b) Alto

74

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

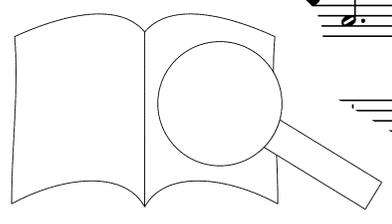


mor - tis ho - ra ve - ni, Je - su, ab - sque mo - ra, ve - ni, Je - su, ab - sque mo - ra, tu - e - re me,

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

tu - e - reme et li - be - ra, be - ra.

Rit.



c) Tutti

102

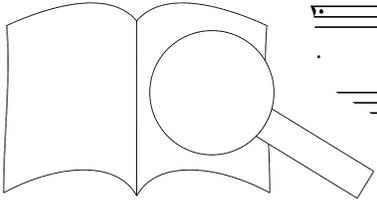
Musical score for measures 102-106. It features a piano accompaniment with three staves (treble, middle, and bass clefs) and four vocal staves. The lyrics are: "Cum me ju - bes e - mi - gra - re, Je - su ca - re, Cum me ju - bes e - mi - gra - re, Je - su ca - re, Cum me ju - bes e - mi - gra - re, Cum me ju - bes e - mi - gra - re, Cum me ju - bes e - mi - gra - re, re,"

107

Musical score for measures 107-111. It features a piano accompaniment with three staves (treble, middle, and bass clefs) and four vocal staves. The lyrics are: "tunc ap - pa - re, o a - ma - tor am - ple - cten - de, te - met i - psum tunc ap - pa re, o a - ma - tor am - ple - cten - de, te - met i - psum tunc e, o a - ma - tor am - ple - cten - de te - met i - psum e, o a - ma - tor am - ple - cten - de te - met i - psum e, o a - ma - tor am - ple - cten - de te - met i - psum sum"

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

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



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

29. Tutti

124

Musical score for measures 124-130. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment and four vocal parts. The lyrics are: "A - - - - - men, a - men, a - men, A - - - - - mer".

130

Musical score for measures 130-136. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment and four vocal parts. The lyrics are: "men, a - r", "men", "a - - - - -", "a - - - - - men, a - men".

Piano accompaniment for measures 136-141, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

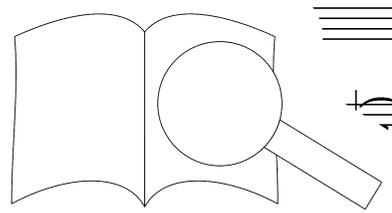
Vocal staves for measures 136-141, including lyrics: "men, a - men, a - men," repeated across four parts.

Piano accompaniment for measures 142-147, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Vocal staves for measures 142-147, including lyrics: "men, a - men, a - men," repeated across four parts.

Vocal staves for measures 148-153, including lyrics: "men, a - men, a - men," repeated across four parts.

Piano accompaniment for measures 148-153, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.



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

Kritischer Bericht

I. Quellen

1. Musik

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

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

Der Tabulatur vorgesetzt ist ein Titelblatt (s. Abb. S. XIV): „MEMBRA JESU NOSTRI | PATIENTIS SANCTISSIMA | humillima Totius Cordis | Devotione | decantata | et | 1.^{mo} Viro GUSTAVO Düben | Ser[enissi]ma Reg[ia] Maj[esta]is Suec[ia]e | 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 Edition grundsätzlich keine Schwierigkeiten.²

Das Werk ist weiterhin in der Universitätsbibliothek Uppsala auch in einer Stimmenabschrift mit den folgenden Sig-

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 Rahmenteilern und den Binnenteilen der Kantaten zu unterscheiden. Während der Text der Rahmenteilern aus der Bibel stammt (s. dazu das Vorwort), stammt der der Binnenteile nach heutigem Forschungsstand von Arnulf von Löwen (ca. 1200–1250). Den Text von von Löwen hat Philipp Wackernagel unter dem Titel *Rhythmica oratorio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis* veröffentlicht.³ Die Vorlage für den Text, den Buxtehude vertont hat, entstammt wahrscheinlich dem 1633 in Hamburg erschienenen Druck *D. BERNHARDI Oratio rythmica, ad unum quodlibet membrorum CHRISTI patientis*. Aus dem Vergleich beider Texte ergeben sich einige kleinere Abweichungen. (s. unten).

¹ Nicole Schwindt, Artikel „Quelle“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Auflage, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 1963 (Kursivsetzung original).

² Vgl. Bruno Grusnick (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude. Membra Jesu nostri. Faksimile nach der autographen Partitur*, Kassel usw. 1987.

³ Wir folgen dem Abdruck des Hymnus bei Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Band 1, Leipzig 1864, S. 120–124.

⁴ Zitiert wird: Nummer der vorliegenden Edition, Strophe, Zeile. Wenn keine Abweichung vermerkt ist, stimmt der Text Buxtehudes mit dem von A. von Löwen überein. Nicht genannte Strophen wurden nicht vertont.

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

* * *

Text

Text bei Buxtehude	Text v. A.v. Löwen nach Wackernagel ⁴	Text bei Buxtehude	Text v. A.v. Löwen nach Wackernagel
I. <i>Ad pedes</i>		V. <i>Ad pectus</i>	
3a)	1. St.	20a)	1. St.
3b) Tuorum memor vulnerum	3. St., 5. Z.: Meorum memor vulnerum	20b)	4. St.
3c)	5. St. ⁵	20c)	10. St.
II. <i>Ad genua</i>		VI. <i>Ad Cor</i>	
8a) Salve Jesu, rex sanctorum	1. St., 1. Z.: Salve, salve, rex sanctorum	24a)	1. St.
Crucis ligno tanquam reus	1. St., 3. Z.: In hoc ligno tanquam reus	24b) Quo cor tuum rapiatur	6. St., 4. Z.: Quo cor totum rapiatur
Pendens homo verus deus	1. St., 4. Z.: Pendens verus homo – deus	24c)	9. S.
8b) Quid sum tibi responsurus	6. St., 1. Z.: Quid sum tibi reversurus	VII. <i>Ad faciem</i>	
8c) Non est labor nec gravabo	10. St., 3. Z.: Nec est labor nec gravabor	28a)	1. St.
III. <i>Ad manus</i>		28b)	9. St.
12a) Salve Jesu, pastor bone	1. St., 1. Z.: Salve, salve, Jesu bone	28c)	10. St.
12b) Clavis duris, guttis sanctis	9. St., 4. Z.: Clavis diris, guttis sanctis	Die vorliegende Ausgabe folgt dem Wortlaut der Tabulatur in heute üblicher Orthographie.	
12c)	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.		

II. Zur Edition

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

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

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

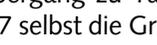
In der Wiedergabe der Phrasierungs- bzw. der Bindebögen folgt die vorliegende Edition der autographen Tabulatur. So wird in der Regel darauf verzichtet, Parallelstellen in den Singstimmen anzugleichen, wie es beispielsweise in Nr. 2 „Ecce super montes“ möglich gewesen wäre (vgl. die Bögen über den beiden Sechzehnteln in T. 15 – Sopran II, Alt, Bass – und die fehlenden Bögen in T. 16, Sopran II, Tenor usw.).

In einigen Passagen notiert Buxtehude Beginn und Ende eines Phrasierungsbogen undeutlich. Diese Stellen sind im Kritischen Bericht jeweils vermerkt. Auf einige Stellen sei aufmerksam gemacht:

1) Nr. 12c, T. 177, Alt, Tenor: Die Edition gibt die Tabulatur wieder, die keine andere Möglichkeit offen lässt. Einen musikalisch einleuchtenden Grund für die Notierung Buxtehudes gibt es nicht. Zur Klärung tragen auch nicht die von Düben angefertigten Einzelstimmen bei, die für den Alt die Bogensetzung von *f*¹ bis *b*¹ vornehmen und für den Tenor keinen Bogen setzen. Hat Buxtehude einen Bogen von *f*¹ zu *b*¹ intendiert und im Alt zu spät begonnen und im Tenor zu früh beendet?

2) Drei Takte später (T. 180) notiert Buxtehude in der Tenorstimme einen in der vorliegenden Edition nicht abgedruckten Bogen über die 3. bis 5. Note. Berücksichtigt man zusätzlich das den Takt abschließende *c*¹, dann ergibt sich eine Gruppierung der Achtelnoten in eine Zweier- und eine Vierergruppe, die vielleicht mit einem neuen Ansatz auf Schlag zwei des Taktes rechnet, vielleicht in Korrelation zu der Phrasierung in Takt 181 im Bass.

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

gangen zu sein. In Takt 76 wird mit dem Bogen von *g*¹ zu *d*¹ der Übergang zu Takt 77 notiert, während der Bogen in Takt 77 selbst die Gruppe  zusammenfasst. Diese Aufteilung in zwei Bögen entfällt in Takt 80, weil das Melisma in einem Takt steht, wobei die Viertelnote *d*¹, im Gegensatz zu Takt 76, in den Bogen einbezogen wird.

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

III. Einzelanmerkungen

Folgende Abkürzungen werden verwendet:

A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, S = Soprano, T = Tenore, Vga = Viola da gamba, VI = Violino, Vne = Violone.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Note oder Pause), Lesart der Quelle.

I. <i>Ad pedes</i>		
26, 116	Bc	Buxtehude notiert (irrtümlicherweise?) einen Bindebogen. Wenn Buxtehude eine Ganze Note gewollt hätte, hätte er wohl eine solche notiert. Zudem verdeutlichen die nächsten Takte, dass in diesem zwei Halbe je Takt musikalisch sinnvoll ist.
33, 123	A 6	<i>as</i> ¹
42	S I 6–11	Schluss des Bogens unklar: nur 6–9?; korrigiert nach T. 46
68	S II 3–4, 5–6	Bogen 4–6; korrigiert nach T. 45
72		Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells
92	B 5–9	Bogen 6–7, korrigiert nach T. 88
96		Beischrift „à capo“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells, danach „Ecce super montes. Repetatur“.
II. <i>Ad genua</i>		
29		Taktvorzeichnung †
45,		
57, 67,		
71, 73	Coro	Schreibweise „blandicentur“ ist autograph
70		Taktvorzeichnung c in Quelle
104		Beischrift „à capo“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells
122		Beischrift „à capo“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells, danach „Ad ubera portabimini. Repetatur“
127		Taktvorzeichnung †
168		Taktvorzeichnung c in Quelle.
III. <i>Ad manus</i>		
16	S II	mit Bogen, Position unklar, 2–4?
19	S II 3	<i>b</i> ¹ ; nach VI II korrigiert
24/25,		
221/222	B	mit Bogen, Position unklar, T. 24.1–25.1?; Textverteilung unklar, an T T. 34/35 bzw. 231/232 angepasst
nach 39	alle	Schlusstrich über das ganze System
40		Taktvorzeichnung †
97		Taktvorzeichnung †
134		Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells

180	T	mit Bogen 3–5 (3–6?); in Neuausgabe nicht übernommen, da musikalisch nicht sinnvoll
185	A 1–2	Halbe Note
191		Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells, danach „Quid sunt plagae istae. Repetatur“
216	S II 3	<i>b'</i> ; nach VI II korrigiert.

IV. *Ad latus*

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

V. *Ad pectus*

1		Taktvorzeichnung <i>c</i> in Quelle
28		Taktvorzeichnung $\frac{3}{4}$
56		Taktvorzeichnung <i>c</i> in Quelle
59, 186	T 5	Achtel <i>a</i> + 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 $\frac{3}{4}$
183		Taktvorzeichnung <i>c</i> in Quelle.

VI. *Ad Cor*

2	Bc 2	Bezifferung bereits bei 1
15		Taktvorzeichnung <i>c</i> in Quelle
17	Bc 2	<i>c'</i> , nach Vga III korrigiert
22	Vga III 2	<i>c'</i>
30		Taktvorzeichnung $\frac{3}{4}$
46	B 1–2	Bogen 2–3; korrigiert nach T. 127
59/60	S I	Bogen T. 59.8–60.2
nach 72	alle	ohne Schlusstrich
73		Taktvorzeichnung <i>c</i> in Quelle
112	Vne 5–7	Halbe Note <i>H</i> , vom Hrsg. an Bc angepasst
nach 119	alle	ohne Schlusstrich
120		Taktvorzeichnung <i>c</i> in Quelle
124	B 1–2	Bogen 2–3; korrigiert nach T. 43.

VII. *Ad faciem*

nach 37	alle	ohne Schlusstrich
41	Bc 3	Halbe + Viertel, nach T. 39, 43 usw. korrigiert
57	Vne 2	ein <i>f</i> ohne Angabe eines Notenwertes zu viel notiert
120	SII 1	ein <i>as'</i> ohne Angabe eines Notenwertes zu viel notiert
nach 123	alle	ohne Schlusstrich.

Kantaten**1–2 Singstimmen** (Soli oder Chor)

Also hat Gott die Welt geliebet BuxWV 5 (G/E)
Solo S, 2 VI, Vga, Bc / 8 min. ● 36.010

Ich halte es dafür, daß dieser Zeit Leiden BuxWV 48 (G)
SB, VI, Va, Vne (Vc), Bc / 11 min. 36.026

O Jesu Christe, Gottes Sohn BuxWV 105 (G)
Soli S (T), 2 Blfl fⁱ, Bc / 3 min. 36.031

Salve Jesu, Patris gnate unigenite BuxWV 94 (L)
Soli SS, 2 VI, Bc / 9 min. 36.030

Singet dem Herrn ein neues Lied BuxWV 98 (G/E)
Solo S, VI, Bc / 9 min. ● 36.012

3 Singstimmen (Soli oder Chor mit nur einer Männerstimme)

Auf dich, Herr, hab ich gehoffet BuxWV 53 (G)
SAB, Bc / 2 min. 36.025

Cantate Domino canticum novum BuxWV 12 (L/G)
Soli SSB (SAB), Chor SSB (SAB), Bc / 9 min. ● 36.007

Erstanden ist der heilig Christ BuxWV 99 (G)
SAM, 3 VI, Fg (Vc), Bc / 5 min. 36.023

In dulci jubilo, nun singet und seid froh BuxWV 52 (L/E)
SAB, 2 VI, Bc, [Vc] / 6 min. ● 36.003

Jesu, meine Freude BuxWV 60 (G/E)
Soli SB, Chor SSB, Fg, 2 VI, Bc / 10 min. ● 36.011

Kommst du, Licht der Heiden BuxWV 66 (G)
SSB (SAB), 2 VI, 2 Va, Vne (Vc), Bc / 10 min. ● 36.022

Nichts soll uns scheiden von der Liebe Gottes BuxWV 77 (G)
SABar, 2 VI, Vne (Vc), Bc / 9 min. 36.024

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

Was frag ich nach der Welt BuxWV 104 (G)
SAB, 2 VI, Vne (Vc), Bc / 8 min. 36.027

Wie soll ich dich empfangen BuxWV 109 (G/E)
Soli SSB [Chor SSB], Fg, 2 VI, Bc / 8 min. ● 36.008

4–6 Singstimmen (Soli und Chor)

All solch dein Güt wir preisen BuxWV 3 (G)
SSATB, 2 VI, 2 Va, Vne, Bc / 4 min. in prep. 36.200

Alleluja (Schlussatz der Osterkantate *Heut triumphieret Gottes Sohn*) BuxWV 43 (L)
SSATB, 2 Tr, 2 VI, 2 Va, Vne (Vc), Bc / 2 min. ● 36.021

Alles, was ihr tut BuxWV 4 (G/E) / Soli SB, Chor SATB,
2 VI + 2 Va (3 VI, Va), Vne (Vc), Bc / 15 min. ● 36.001

Befiehl dem Engel, dass er komm BuxWV 10 (G)
SATB, 2 VI, Vne (Vc), Bc / 5 min. ● 36.014

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

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

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

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

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

Gott hilf mir BuxWV 34 (G/E)
Soli SSB (Solo B + Chorsoli oder Auswahlchor SSB),
Chor SSATBB, 2 VI, 2 Va, Vne (Vc), Bc / 17 min. ● 36.006

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr BuxWV 41 (G)
SATB, [2 Ctr], 2 VI, 2 Va, Vne, Bc / 20 min. 36.041

Ihr lieben Christen, freut euch nun BuxWV 51 (G)
Soli SSB, Chor SSATB, 2 Ctr, Streicher (3 VI, 2 Va,
Vne (Vc)), und/oder Bläser (3 Zk (3 Tr), 3 Trb),
Fg, Bc / 12 min. ● 36.009

Magnificat anima mea BuxWV Anh. 1 (L)
SSATB, 2 VI, 2 Va, Bc, [2 Va, Vne (Vc)] / 8 min. ● 36.005

Man singet mit Freuden vom Sieg BuxWV Anh. 2 (G)
SSATB, Fg/Vne (Vc), 2 Ctr,
2 VI, 2 Va (2 Trb), Bc / 6 min. 36.029

Nun danket alle Gott BuxWV 79 (G)
SSATB, 2 Zk, 2 Tr, Fg, 2 VI, Vne (Vc), Bc / 12 min. ● 36.016

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit BuxWV 102 (G)
SATB, 2 VI, Bc / 4 min. ● 36.017

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

Oratorien / Missa

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

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

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

Instrumentalmusik

Sinfonia „Du Friedefürst“ Bux WV 21,1
Fg, 2 VI, 2 Va, Bc / 2 min. 13.038

Suite in a für Cembalo BuxWV deest / 7 min. 18.521

() = Alternativbesetzungen / alternative scoring · [] = ad libitum

E = Englisch · G = Deutsch · L = Lateinisch

● = auf Carus-CD/on Carus CD

11/12