

---

Dieterich

# BUXTEHUDE

---

## Membra Jesu nostri

BuxWV 75

Kantatenzyklus

für Soli (SSATB), Chor (SSATB)

2 Violinen, 5 Viole da gamba (2 Vi, 2 Vga [2 Va], Vc/Cb)

Violone und Basso continuo

herausgegeben von Thomas Schlage

Cantata cycle

for soli (SSATB), choir (SSATB)

2 violins, 5 viole da gamba (2 vl, 2 vga [2 va], vc/cb)

violone and basso continuo

edited by Thomas Schlage

## Stuttgarter Buxtehude-Ausgaben

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

Partitur / Full score



Carus 36.013

---

# Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III	<b>V. Ad pectus</b>	
Text	X	18. Sonata	53
Faksimiles	XIV	19. Voci (ATB) Sicut modo geniti infantes	54
<b>I. Ad pedes</b>		20. Aria a) Salve, salus mea, Deus (A) b) Pectus mihi confer mundum (T) c) Ave, verum templum Dei (B)	58 59 61
1. Sonata	1	21. Voci (ATB) Sicut modo geniti infantes	63
2. Tutti (Coro SSATB) Ecce super montes	2		
3. Aria a) Salve mundi salutare (SI) b) Clavos pedum (SII) c) Dulcis Jesu (B)	5 6 8		
4. Tutti (Coro) Ecce super montes	10	<b>VI. Ad Cor</b>	
5. Tutti (Coro) Salve mundi salutare	12	22. Sonata	67
<b>II. Ad genua</b>		23. Doi Soprani è Basso (SSB) Vulnerasti cor meum	69
6. Sonata in tremulo	14	24. Aria a) Summi regis cor, aveto (SI) b) Per medulam cordis mei (SII) c) Viva cordis voce clamo	72 73 74
7. Tutti (Coro) Ad ubera portabimini	15	25. Doi Soprani è Basso (SSB) Vulnerasti cor meum	76
8. Aria a) Salve Jesu, rex sanctorum (T) b) Quid sum tibi responsurus (A) c) Ut te quaeram mente pura (SI, SII, B)	19 20 21	<b>VII. Ad faciem</b>	
9. Tutti (Coro) Ad ubera portabimini	23	26. Sonata	79
<b>III. Ad manus</b>		27. Tutti (Coro) Ilustra faciem tuam	80
10. Sonata	27	28. Aria a) Salve, caput cruentatum (ATB) b) Dum me mori est necesse (A) c) Cum me jubes emigrare (Tutti = Coro)	83 85 87
11. Tutti (Coro) Quid sunt plagae istae	28	29. Tutti (Coro) Amen	89
12. Aria a) Salve Jesu, pastor bone (SI) b) Manus sanctae, vos amplector (SII) c) In cruento tuo lotum (ATB)	30 32 34	Kritischer Bericht	93
13. Tutti (Coro) Quid sunt plagae istae	36	Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen: Partitur (Carus 36.013), Studienpartitur (Carus 36.013/07), Klavierauszug (Carus 36.013/03), Chorpartitur (Carus 36.013/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 36.013/19). CD-Einspielung mit dem Dresdner Kammerchor unter der Leitung von Hans-Christoph Rademann (Carus 83.234).	
<b>IV. Ad latus</b>		The following performance material is available for this work: full score (Carus 36.013), study score (Carus 36.013/07), vocal score (Carus 36.013/03), choral score (Carus 36.013/05), complete orchestral material (Carus 36.013/19). On CD with the Dresdner Kammerchor under the direction of Hans-Christoph Rademann (Carus 83.234).	
14. Sonata	38		
15. Tutti (Coro) Surge, amica mea	39		
16. Aria a) Salve latus salvatoris (SI) b) Ecce tibi appropinquo (ATB) c) Hora mortis meus (SII)	43 45 47		
17. Tutti (Coro) Surge, amica mea	48		

# 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 angesehen<sup>1</sup>, 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-Sammlung<sup>2</sup> erhalten, die zumeist in deutscher Orgeltablatur geschrieben sind.<sup>3</sup> Die Bekanntschaft mit Gustav Düben begann wahrscheinlich um das Jahr 1668<sup>4</sup>, 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.<sup>5</sup>

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 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.<sup>6</sup> Die Teile I. „*Ad pedes*“ und VII. „*Ad faciem*“ weichen von dieser Folge insofern ab, als I mit der 1. Strophe der Aria „*Salve mundi salutare*“ in einem Tuttisatz endet und in VII anstelle der Wiederholung des Bibelwortes eine ausgedehnte „*Amen*“-Vertonung steht (s. u. V.1). Diese Besonderheiten jedoch liegen in der zyklischen Konzeption des Werkes begründet.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Nach Snyder, *Dieterich Buxtehude*, a.a.O., S. 333–335.

<sup>6</sup> Vgl. Snyder, *Dieterich Buxtehude*, a.a.O., S. 198–200.

<sup>7</sup> 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 einer 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 wurde<sup>8</sup> und im 17. Jahrhundert nicht nur bei den Katholiken, sondern auch bei den Protestanten weit verbreitet war.<sup>9</sup> Ein 1633 in Hamburg erschienener Druck des Gedichtes unter dem Titel *D. BERNHARDI Oratio ryhthmica, ad unum quodlibet membrorum CHRISTI patientis*<sup>10</sup> 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 Rahmen-teile jeder Kantate dient ein Bibelvers aus dem Alten Testa-ment, nur V. „Ad pectus“ vertont eine Stelle aus dem Neuen Testament, allerdings ohne direkten Bezug auf die Passion Christi.<sup>11</sup> 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 aneinander-reihen und auch Texte der Kirchenväter zur Erbauung der Gemeinde mit heranzogen. So wird die Betrachtung der mit Nägeln an das Kreuz gehefteten Füße verbunden mit den „pedes evangelizantes“ (Füße des Freudenboten) aus

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

## III. Bemerkungen zu Buxtehudes Vorschriften der Dynamik

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

In VI. „Ad Cor“, am Ende der Aria (Nr. 24, T. 117) und des abschließenden Vokalteiles (Nr. 25, T. 14ff.), 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 verhönten Antlitz („facie sputis illita“) durch den Einsatz des „Piano“ eindrucksvoll nachgestaltet.

## IV. Zur Besetzung

Buxtehude notiert in seiner autographen Tabulatur drei Besetzungsangaben. Bei der Titelangabe von I. „Ad pedes“ schreibt er „à. 8“ (vgl. Abb. S. XV), bei VI. „Ad Cor“ legt er die Besetzung vollständig fest – „2. Soprani è Basso con 5 Viole de gambe“ – und bei VII. „Ad faciem“, dem letzten Teil, verzeichnet er „2. Soprani, Alto. Ten[ore] è Basso, con due Violini, è Violon“. Betrachtet man die Tabulatur genauer wird ersichtlich, dass Buxtehude auch für I bis V die Instrumentalbesetzung mit zwei Violinen und Violone vorgesehen hat, 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.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> 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.

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

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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> In Buxtehudes Kantaten sind den Bläserstimmen Instrumente der so-genannten 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 Viole de gambe 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. So mit werden für eine Aufführung dieses sechsten Teils neben zwei Violinen und Violoncello nur zwei zusätzliche Gamen (oder Violen) benötigt.<sup>13</sup> 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 Streichinstruments mit der Stimme des Basso continuo. Quellen belegen, dass in Lübeck ein 16-füßiges Instrument bekannt war und von städtischen Musikern gespielt wurde.<sup>14</sup> 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 Ripieno-Stimmen, die einen Wechsel zwischen solistischer oder chorischer Besetzung wahrscheinlich machen. *Membra Je-su 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 allergelinde Schwebung auf einem einzigen festgesetzten [!] Ton“ und kann auf Streichinstrumenten „mit den Bögen in einem Strich, auf einem Ton bewerkstelligt werden“.<sup>15</sup> 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<sup>1</sup> 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 Gambenensemble<sup>16</sup> und drei Vokalpartien – zwei Soprane und Bass – vor. Wird in den Teilen I bis V jeweils die Vertonung des Bibelwortes wiederholt, hebt Buxtehu-

<sup>13</sup> 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.

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

<sup>15</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 114.

<sup>16</sup> 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 singulär in Buxtehudes Kantatenschaffen.

## 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).<sup>17</sup> Zur Datierung der Abschriften Dübels 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<sup>do</sup> 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 79<sup>18</sup> 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* bedenkenswert sein.

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

Tutti- und Solo-Partien verdeutlichen. Düben schreibt folgenden Besetzungen vor:<sup>19</sup> für I „Viola“, „Violono“ und zwei „Continuo“-Stimmen; für II „Viola“, „Violono“ (beziffert), „Continuo“ (beziffert) und „Continuo“ (nicht beziffert)<sup>20</sup>; 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

<sup>17</sup> 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*.

<sup>18</sup> Ausgabe des Herausgebers, Stuttgart 2007 (Carus 36.016).

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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,<sup>1</sup> was considered as one of the leading organ virtuosi.

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,<sup>2</sup> written largely in German organ tablature.<sup>3</sup> The acquaintance with Gustav Düben probably dates from around 1668,<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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,"<sup>8</sup> and it enjoyed a wide currency among Protestants as well as Catholics during the 17th century.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> In selecting passages from the Bible the compiler of the text – Buxtehude himself? – seems to have adopted an associative approach, just as 17th-century Protestant theologians used to link together passages from Scripture in their sermons and books of homilies and would also quote texts from the Church Fathers for the edification of their parishioners.

In his autograph tablature Buxtehude makes three remarks concerning the scoring. In the title for I. "Ad pedes" he writes "à. 8" (see Ill. p. XV). In VI. "Ad cor" he gives the complete instrumentation – "2. Soprani è Basso con 5 Viole de gambe" – and for VII. "Ad faciem," the final section, he writes "2. Soprani, Alto. Ten[ore] è Basso, con due Violini, è Violon." The Basso continuo part is not mentioned because the use of a Basso continuo was axiomatic at the end of the 17th century. Moreover there was a ban during Holy Week on the use of wind instruments because of their semantic association with the symbolism of overlordship.<sup>11</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.

Altußheim, 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 patrie<sup>1</sup>, 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 cantates<sup>2</sup>, la plupart notées dans la tablature d'orgue de l'Allemagne.<sup>3</sup> Il fit sans doute la connaissance de Gustav Düben en 1668<sup>4</sup>, 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.<sup>5</sup>

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'éducation 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 Sonate-Parole biblique-Aria-Parole biblique.<sup>6</sup> Les parties I. « Ad pedes » et VII. « Ad faciem » divergent de cette succession dans la mesure où I s'achève sur la 1<sup>ère</sup> 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.<sup>7</sup>

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 »<sup>8</sup> et qui trouva une large diffusion au 17<sup>ème</sup> siècle non seulement parmi les catholiques mais aussi chez les protestants.<sup>9</sup> 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.<sup>11</sup> 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<sup>ème</sup> siècle dans leurs prêches et livres de prêche, puisant aussi dans des textes des pères de l'Église pour l'édification de l'assemblée.

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

mentionnée car sa participation allait de soi à la fin du 17<sup>ème</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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 Lübeck, on connaissait un instrument de 16 pieds et qu'il était joué par les musiciens municipaux.<sup>14</sup> 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  
circumplexor cum affectu,  
tuo pavens in aspectu,  
tuorum memor vulnerum.

c) Basso

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

4. Tutti = 2

5. Tutti = 3a

## II. Ad genua

7. Tutti (Jesaja 66,12)

Ad ubera portabimini  
et super genua blandientur vobis.

8. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Tenore

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

b) Alto

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

c) Doi Soprani è Basso

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

9. Tutti = 7

## I. An die Füße

2. Tutti (Nahum 2,1)

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

3. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei gegrüßt, Heil der Welt!  
Sei gegrüßt, 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 liebkosen.

8. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei gegrüßt, 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 cruento 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 gegrüßt, 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 gegrüßt, 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

## 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 gegrüßt, mein Heil, Gott,  
süßer Jesus, meine Liebe!  
Sei gegrüßt, 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 gegrüßt, 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. 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 animas.

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

## VI. An das Herz

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

Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester, Braut.

Sei gegrüßt, 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 befiehlst 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

MEMBRÆ JESU NOSTRI  
PASTORIS STHENONI  
humillima Canticus (ordi-  
natio)  
Deuotio  
Decantata

et

Amo Vite Christi Dilectorum  
Sor me Reg: Maria Specie  
Musica: Directori  
Lobithimus, Amico  
et Monotonico  
Dilecta.

Eae super montes pedes.  
5. Nov. e 3 instrom:  
D. B. H.

Dietericus Buxtehude  
organista ad. T. Mariae  
Viginis, Læbeck.

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 demütiger 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: Universitätsbibliotek Uppsala, Signatur Vok. mus. i hskr. 50:12, [S. 1].

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. I. „Ad Pedes“; über den von Düben geschriebenen Titel hat ein anonymer Schreiber die Worte „Pasch[alis] aut per Ogni tempo“ (für die Passionszeit oder für alle Zeit) gesetzt.

Quelle: Universitätsbibliotek Uppsala, Signatur Vok. mus. i hskr. 6:2.

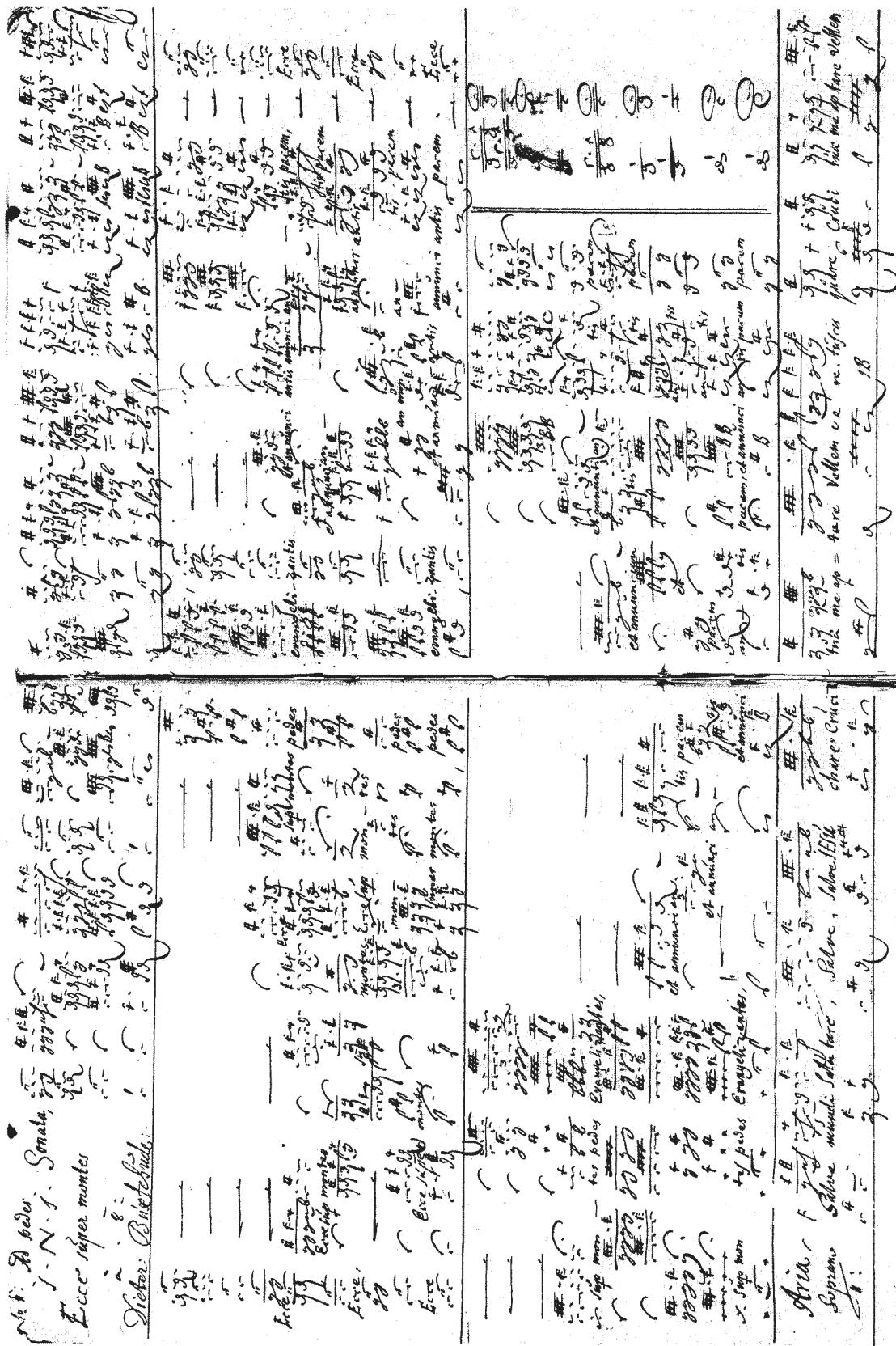


Abb. 3

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

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

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



# Membra Jesu nostri

BuxWV 75

## I. Ad pedes

Dieterich Buxtehude  
um 1637–1707

### 1. Sonata

The musical score consists of eight staves, each representing a different voice or instrument. The voices are: Violino I, Violino II, Violone, Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, and Basso continuo. The score is in common time, with a key signature of one flat. The music begins with a section featuring Violino I, Violino II, and Violone. This is followed by a section where the vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore) sing sustained notes. The basso continuo part is represented by a large, stylized letter 'J' at the bottom left, which then transforms into a large letter 'C'. The vocal parts then sing the word 'CHRISTUS' in large, stylized letters. The score continues with more musical sections, including a section where the vocal parts sing sustained notes again.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 63 min.

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

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

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

Urtext

edited by Thomas Schlage

Generalbassaussetzung: Paul Horn

2. *Tutti*

Text: Psalm 2,1

14

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

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

18

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 - ci-an -  
 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 - ci-an -

22

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

27

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

31

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

\* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

### 3. Aria

a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen  
um 1200–1250

35

4 4

38

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

6

41

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

44

Ritornello

tu - ae me a - pta-re vel-lém ve - re, tu scis qua-re, da mi-hi, da mi - hi tu - i co - pi-am.

48

53

b) Soprano II

58

Cla - vos pe - dum, pla - gas du-ras, et tam gra-ves im - pres-su-ras cir - cum-ple-ctor cum af -

61

64

67

*Ritornello*

71

76

c) Basso

81

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

84

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

88

tu - is, de tu - - is\_ san - ctis pe - di - bus, prae - be mi - hi - te be - ni - gnum, ne re-

Ritornello

Musical score page 91. The score consists of three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The key signature is one flat. The time signature is common time. The music begins with a rest followed by a ritornello section consisting of eighth-note patterns. The vocal line starts with "pel-las me in-di-gnum de tu-is, de tu - is san-ctis pe - di-bus."

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

Musical score page 92. The score consists of three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The key signature is one flat. The music continues with eighth-note patterns. A large, stylized letter 'C' is overlaid on the middle staff.

Musical score page 93. The score consists of three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The key signature is one flat. The music continues with eighth-note patterns. A large, stylized letter 'G' is overlaid on the middle staff.

Musical score page 94. The score consists of three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The key signature is one flat. The music continues with eighth-note patterns. A large, stylized letter 'A' is overlaid on the middle staff.

Musical score page 95. The score consists of three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The key signature is one flat. The music continues with eighth-note patterns. A large, stylized letter 'S' is overlaid on the middle staff.

Musical score page 96. The score consists of three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The key signature is one flat. The music continues with eighth-note patterns. A large, stylized letter 'U' is overlaid on the middle staff.

4. Tutti

Text: Nahum 2,1

104

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

108

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

112

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

117

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

121

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

### 5. Tutti

Text: Arnulf von Löwen

125

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

\* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

130

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 - 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 - hi tu - i

133

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

## II. Ad genua

### 6. Sonata in tremulo \*

The musical score consists of nine staves, each with a different instrument name: Violino I, Violino II, Violone, Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The music is in common time, with a key signature of one flat. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some sustained notes and rests. Large, stylized letters are overlaid on the music: a large 'S' is positioned above the Alto, Tenore, and Basso staves; a large 'A' is positioned above the Basso continuo staff; and a large 'K' is positioned above the Tenore staff. The score is numbered 9 at the beginning of the first system and 19 at the beginning of the second system.

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

7. *Tutti*

Text: Jesaja 66,12

29

Ad u - be-ra por-ta -

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

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

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

35

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

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

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

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

u - be - ra,

The musical score consists of six staves, each with a key signature of one flat (F#) and a time signature of common time (indicated by a '2'). Measure 29 starts with a rest followed by a dotted half note. Measures 30-34 show a repeating pattern of eighth notes. Measures 35-40 continue the eighth-note pattern.

40

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

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

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

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

ad u - be-ra por-ta - bi - mi-ni et su - per - a bla - en -

46

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

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

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

tur vo - bis, ad u - be-ra por-ta -

tur vo - bis, ad

52

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

58

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

64

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

**C** **S**

70

blan - dien - tur, blan - dien - tur vo - - - bis.  
 blan - dien - tur, blan - dien - tur vo - - - bis.  
 blan - dien - tur, blan - dien - tur vo - - - bis.  
 blan - dien - tur, blan - dien - tur vo - - - bis.

**C** **S**

## 8. Aria

### a) Tenore

Text: Arnulf von Löwen

76

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

80

De-us, ca-du-cis, ca - du-cis, ca - du - - cis, ca - du - - cis, ca - du - - cis, ca - du - - cis nu-tans

84

Ltorp

nu-tans ge - - ni-bus.

88



The musical score consists of five staves of music for tenor voice and piano. The tenor part starts with a melodic line in common time, featuring eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained chords and bass notes. Large, abstract white shapes, resembling stylized letters and geometric forms, are overlaid on the music. One large shape on the left side of the page has a circular center and a triangular base. Another large shape on the right side is a stylized 'S' or 'G' with a diagonal line through it. Smaller shapes are scattered throughout the staves. The text of the aria is written below the first two staves, and a vocal dynamic 'Ltorp' is placed above the fourth staff.

b) Alto

93

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

97

mo-ri, ne du - - - pla, ne d - la mor-te

101

Ricordello

ne - pla mor-te\_\_ mo - re - rer.

105

c) Due Soprani e Basso

110      Soprano I

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

Soprano II

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

Basso

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

113

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

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

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

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

116

da-bor, cum te, cum te, cum te comple-xus fu - - e-ro, cum te

da-bor, cum te, cum te, cum te comple-xus fu - - e-ro, cum

da-bor, cum te, cum te comple-xus fu - - e-ro, cum

119

*Ritornello*

— com-ple-xus fu - e - ro.

te com-ple-xus fu - e - ro.

te com-ple-xus fu - e - ro.

123

9. *Tutti*

Text: Jesaja 66,12

127

Ad u - be-ra por-ta -

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

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

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

133

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

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

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

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

u - be-ra,



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



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

150

ad u - be-ra porta - bi - mi-ni et su - per ge - nu-a blan - dien -  
ad u - be-ra porta - bi - mi-ni et su - per ge - nu-a blan - dien -  
u - be-ra, ad u - be-ra porta - bi - mi-ni et su - per ge - nu-a blan - dien -  
bi - mi-ni, ad u - be-ra porta - bi - mi-ni et su - per ge - nu-a blan - dien -  
u - be-ra, ad u - be-ra porta - bi - mi-ni et su - per ge - nu - blan dien -

156

- bis, ad u - be-ra porta - tur vo - ois, ad u - be-ra porta -  
tur vo - ois, ad u - be-ra porta - bi - mi-ni, ad u - be-ra, ad u - be-ra porta -  
tur vo - ois, ad u - be-ra porta - bi - mi-ni, ad u - be-ra porta -  
tur vo - ois, ad u - be-ra porta - bi - mi-ni, ad u - be-ra porta -  
tur vo - bis, ad u - be-ra porta - bi - mi-ni, ad

162

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

168

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

### III. Ad manus

#### 10. Sonata

A musical score for a six-part composition. The parts are: Violino I, Violino II, Violone, Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The score consists of two systems of music. The first system begins with measures 1 through 7. Measures 1-3 feature eighth-note patterns in the upper voices and sixteenth-note patterns in the lower voices. Measures 4-7 show a transition with sustained notes and eighth-note chords. Large, stylized white letters are overlaid on the music: a 'G' on the Basso staff, a 'C' on the Tenore staff, and an 'A' on the Basso continuo staff. The second system begins at measure 8, continuing the musical style established in the first system.

## 11. Tutti

Text: Sacharja 13,6

14

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

\* Siehe den Kritischen Bericht / See the *C* Report

20

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

26

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

32

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?  
 Quid 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?

## 12. Aria

### a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen

40

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

46

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

53

et ad li - - - gnum es com - pa - chtus, qui per li - -

60

um es - chtus et ad li - - - gnum es com - pa - chtus ex - pan - -

67

- - sis san - chtis ma - ni - bus, ex - pan-sis san - chtis ma - ni

Ritornello



bus.



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 - gis tis,

110

cla - vis du - - - ris, gut - tis s - - tis, gra - tes a - -

117

pla - gi - tis, cla - vis du - - - ris, gut - tis sanctis, dans la - -

124

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



131 Ritornello

lis.

138

146

c) Alto, Tenore è Basso

154

Alto  
Tenore  
Basso

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

162

tu - ae san - ctae ma - nus i - stae me de - fen -  
 tu - ae san - ctae ma - nus i - stae me de-fen-dant, me de - fen -  
 tu - ae san - ctae ma - nus i - stae me de - fen - dant, me de - fen -

170

Je - su - ste, tu - ae san - ctae ma - nus i - stae me de - fen -  
 Je - su - ste, tu - ae san - ctae ma - nus i - stae me de - fen -  
 Je - su C - tu - ae san - ctae, san - ctae ma - nus i - stae me de - fen -

178

dant, Je - su Chri-ste, ex - tre - mis in pe - ri - cu - lis, ex -  
 dant, Je - su Chri-ste, ex - tre - mis in pe - ri - cu - lis, ex -  
 dant, Je - su Chri-ste, ex - tre - mis, ex - tre - mis in pe - ri - cu - lis, ex -

186

Ritornello

tre - mis in pe - ri - cu - lis.

tre - mis in pe - ri - cu - lis.

tre-mis in pe - ri - cu - lis.



194

202

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

\* Siehe den Kritischen Bericht / See the Report

217

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

223

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?

229

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?  
 Quid 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

Musical score for 'Ad latus' movement 14, featuring multiple staves and large stylized letters.

The score includes the following parts:

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

The score consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features large, stylized letters 'S' and 'A' superimposed on the music. The second system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features large, stylized letters 'C' and 'A' superimposed on the music. The third system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features large, stylized letters 'G' and 'A' superimposed on the music.

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

23

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

30



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

36



in ca - ver - na ma - 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,  
 sur - ge, sur - ge,

43

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

50

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

56

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

62

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

69

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

### 16. Aria

a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen

75

Salve la-tus s - to - in quo la-tet mel dul-co-ris, in quo pa-tet vis a - mo-ris, ex quo sca-tet fons cru-

79

o-ris, qui cor - - - da la-vat sor - di - da, in quo pa-tet vis a-mo-ris, ex quo

83

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

87

*Ritornello*

cor - da la-vat sor - di - da

94

b) Alto, Tenore è Basso

102 Alto

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

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

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

106

spon-te scru-ta-ri, scru-ta - ri tu - a vul - ne  
re - cun-da qui-dem fron-te, ad te

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

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

110

ta-men ve - ni spon-te scru - ta - - - ri tu - a vul - ne-ra, scru -  
ta-men ve - ni spon-te scru - ta - - - ri tu - a vul - ne - ra, scru -

ta-men ve - ni spon-te scru - ta - - - ri, scru - ta - - - ri tu - a, tu - a vul - ne - ra, scru -

114

Ritornello

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

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

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

121

46

Carus 36.013

c) Soprano II

129

132

135

138 \*

141

*Ritornello*

\* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

148

17. *Tutti*

156

Text: Aelied 2,13+14

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

6    6    4    #

163

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

170

ra - 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,

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

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

189

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 - trae, in ca -  
 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, bu - pe - trae

195

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

202

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

208

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

## V. Ad pectus

### 18. Sonata

Musical score for V. Ad pectus, featuring six staves:

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

The score includes large, stylized white letters overlaid on the music:

- A large 'G' is positioned above the Tenore and Basso staves.
- A large 'A' is positioned above the Basso continuo staff.
- A large 'L' is positioned above the Alto staff.
- A large 'P' is positioned above the Tenore staff.
- A large 'S' is positioned above the Basso continuo staff.

Measure numbers 4 and 8 are indicated on the left side of the score.

# 19. Voci

Alto, Tenore è Basso

Text: 1. Petrus 2,2+3

13 Alto

Tenore

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

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

Basso

16 tes, in - fan - s ra - tio - na - bi - les, et si - ne

tes in - fan - te ra - tio - na - bi - les,

Sic - ut mo - do in - fan - tes ra - tio - na - bi - les,

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

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

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

22

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

25

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

28

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

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

35

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

41

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

47

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

53

Si, sitamen gu-sta-tis,  
Si, sitamen, si

59

si ta-men gu-sta-tis, quo-ni-am dul-cis est Do-mi-nus,  
ta-men gu-sta-tis, quo-ni-am dul-cis est Do-mi-nus,

4 #

63

si, sitamen gu-sta-tis,  
si, sitamen gu-sta-tis, sitamen gu-sta-tis, quo-ni-am,

67

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

## 20. Aria

a) Alto

71

Text: Al - le lu - ia, al - le lu - ia, al - le lu - ia, al - le lu - ia  
 Sal - ve, sa - lus me - a, De - us, Je - su dul - cis, a - mor m - s, Je - su dul - a - mor me-us,

74

me-us, sal - ve, pe - chtus re - ve - ren-dum, cum tre - mo - - - re con - tin - gen - sal - ve, pe - chtus re - ve - ren-dum, cum tre - mo - - -

81

re con - tin - gen - dum, a - mo - ris, a - mo - ris, a - mo - ris do - mi - ci - li - um, a - mo - ris, a -

Ritornello

85

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

89

A C G D

b) Tend

94

ctus mi - fer mun-dum, ar - dens, pi - um, ge - me-bun-dum, ar - dens, pi - um, ge - me-

97

bun-dum, vo-lun-ta-tem ab - ne-ga-tam, ti - bi sem - - - per con - for-

101

105

108

Ritornello

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 to - ti - us ar - ca bo - ni, fac e - le - ctis me ap -

123

po-ni, fac e - le - ctis me ap - po-ni, tu to - ti - us ar - ca bo - ni, fac e - le - ctis, fac 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, vas o - mi

135

21. Voci

*Alto, Tenore è Basso*

Text: 1. Petrus 2,2+3

140 Alto

Tenore

Basso

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

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

143

tes, in - fan - tes ra - ti - na - bi - les, et si - ne

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

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

146

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

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

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

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

149

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

152

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

155

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

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

162

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

169

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

176

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

183

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

189

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

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

Do - mi - nus, si - men gu - sta - tis, quo - ni - am,

194

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.

## VI. Ad Cor

### 22. Sonata

**Adagio**

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

**Allegro**

6  
2

**Adagio**

#

**Allegro**

Musical score for measures 11-15. The score consists of five staves. Measures 11-14 show a steady pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 15 begins with a forte dynamic, indicated by a large 'C' on the first staff.

**Adagio**

Musical score for measures 16-20. The score consists of five staves. Measures 16-19 feature sustained notes and sustained chords. Measure 20 concludes with a forte dynamic, indicated by a large 'C' on the first staff.

Musical score for measures 21-25. The score consists of five staves. Measures 21-24 show a steady pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 25 concludes with a forte dynamic, indicated by a large 'C' on the first staff.

29

**Allegro**

33

**Adagio**

23. Do

Text: Hohelied 4,9

39

Soprano

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

Soprano II

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

Basso

Vul - ne - ra - sti,

45

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

50

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

55

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

\* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

59

Ritornello

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

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

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

64

## 24. Aria

a) Soprano I

Text: Arnulf von Löwen

73

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

76

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

6

79

me-um cor af-fet-ctat, ut d-te, ut te lo-quar a-ni-mis, ut ad te lo-quar a-ni-

82

*cornetto*

mes.

Carus 36.013

b) Soprano II

86

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

89

ra - tur, quo cor tu - um ra - pi - a - tur, tu - um a - mo - rans - fe - ri - tur, quo cor

92

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

95

*nello*

re.

This musical score page features five staves of music for soprano II. The key signature is G major (one sharp). The vocal line begins with a rest followed by eighth-note patterns. In measure 86, the lyrics are "Per me - dul-lam cor - dis \_ me - i, pec - ca - to - ris at - que re - i, tu - us a - mor trans - fe-". Measures 87 and 88 show harmonic changes with different chords. Measures 89 through 95 continue the vocal line with lyrics "ra - tur, quo cor tu - um ra - pi - a - tur, tu - um a - mo - rans - fe - ri - tur, quo cor", "tu - um ra - pi - an - guens a - mo - ris vul - ne - re, lan - guens a - mo - ris vul - ne -", and "re.". The score includes a basso continuo part with a bassoon line labeled "nello". Large, abstract white letters "S" and "C" are superimposed on the upper half of the page, and a circle containing the word "nello" is located near the bottom left.

c) Basso

99

Basso

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

103 Vga I  
Vga II  
Vga V

nam-que a - mo,  
ad cor me-um in - cli-na-re, ut se pos-sit ap - pli -

107

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

III

*Ritornello*

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



115

p

p

p

p

p

p

\* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

25. *Doi Soprani è Basso*

Text: Hohelied 4,9

120

Soprano I  
Soprano II  
Basso

Vul - ne - ra - sti, vul - ne - ra - sti cor me - um, vul - ne - ra - si cor -  
Vul - ne - ra - sti cor - me - um, \* Vul - ne - ra - si  
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 -

\* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

131

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

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

135

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

139

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

142

um, cor, cor me - um.  
um, cor, cor me - um.  
um, cor, cor me - um.

um, cor, cor me - um.

## VII. Ad faciem

### 26. Sonata

A musical score for a seven-part composition. The parts listed on the left are Violino I, Violino II, Violone, Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The score consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features several large, stylized white musical notes: a 'G' note on the second staff, a 'C' note on the fourth staff, and an 'E' note on the fifth staff. The second system begins with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a large 'A' note on the first staff and a 'D' note on the third staff. The third system begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a large 'F' note on the first staff and a 'B' note on the third staff.

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

17

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

21

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

25

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

29

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 - ri - cor - di - a tu

33

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

## 28. Aria

a) Alto, Tenore è Basso con Violini

Text: Arnulf von Löwen

38

Alto  
Tenore  
Basso

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

44

Alto  
Tenore  
Basso

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 - run-di - ne ver - be-ra - tum,

50

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

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

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

56

**p**  
fa - ci - e spu - tis,

**p**  
fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e spu - tis,

**p**  
fa - ci - e spu - tis, fa - ci - e,

*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

Dum me mo - ri \_ est ne - ces - se, no - li mi - hi \_ tunc de - es - se, in tre-men - da

The musical score consists of two systems of four staves each. The top system starts at measure 62 with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo of 62. It features a ritornello section with three repetitions of the phrase "fa - ci - e spu - tis il - li-ta.". The bottom system starts at measure 68 with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo of 68. It contains the beginning of a vocal line with the lyrics "Dum me mo - ri \_ est ne - ces - se, no - li mi - hi \_ tunc de - es - se, in tre-men - da". Large, stylized letters 'C' and 'A' are overlaid on the music, with 'C' appearing in the middle of the first system and 'A' appearing in the middle of the second system.

b) Alto

74

Dum me mo - ri \_ est ne - ces - se, no - li mi - hi \_ tunc de - es - se, in tre-men - da

The musical score continues from the previous system. It starts at measure 74 with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo of 74. The vocal line continues with the lyrics "Dum me mo - ri \_ est ne - ces - se, no - li mi - hi \_ tunc de - es - se, in tre-men - da". A large, stylized letter 'A' is overlaid on the music in the middle of this system.

79

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

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

*Ritorno*

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

c) Tutti

102

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

107

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

113

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

in cru - ce, in cru - ce, in

118

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

29. *Tutti*

124

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

130

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

136

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

142

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

148

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

a - men, a - men,

154

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

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

men, a - men,

160

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

men, a - men, a - men,

166

men, a - men,

men, a - men,

men, a - men,

men, a - men,

men, a - men,

# Kritischer Bericht

## I. Quellen

### 1. Musik

Einige 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 lesen<sup>1</sup>.

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

Die einzelnen Teile tragen die Überschriften:

S. [2] 1. Akkolade – S. [7] 1. Akkolade: „No. 1: Ad pedes. I I[n] N[omine] J[esu] I Ecce super montes I à 8: I Dieter:[ico] Buxtehude:“, S. [6] 2. Akkolade – S. [10] 4. Akkolade: „No. 2: I Ad genua“, S. [10] 5. Akkolade – S. [15] 6. Akkolade: „No. 3: I Ad manus“, S. [16] 1. Akkolade – S. [20] 4. Akkolade: „No. 4: I Ad latus“, S. [21] 5. Akkolade: „No 5: I Ad pe- lade – S. [31] 3. Akkolade: „No Basso I con I 5 Viole de I g S. [39] 3. Akkolade „No. 6: I Ad faciem Ten[ore] I è Basso, c. I Clini, è I Die Tabulatur ist sehr gut erhalten und grundsätzlich fehlerfrei.“<sup>2</sup>

Das Wurzelwort „Membrum“ ist in der Tabulatur ebenfalls in einer Stimmenabschrift wiedergegeben. Das Wurzelwort „Membrum“ ist in der Tabulatur ebenfalls in einer Stimmenabschrift wiedergegeben.

### Text

Text bei Buxtehude	Text v. A.v. Löwen nach Wackernagel <sup>4</sup>
<b>I. Ad pedes</b>	
3a) Tuorum memor vulnerum	1. St.
3b) Tuorum memor vulnerum	3. St., 5. Z.: Meorum memor vulnerum
3c)	5. St. <sup>5</sup>
<b>II. Ad genua</b>	
8a) Salve Jesu, rex sanctorum	1. St., 1. Z.: Salve, salve, rex sanctorum
Crucis ligno tanquam reus	1. St., 3. Z.: In hoc ligno tanquam reus
Pendens homo verus deus	1. St., 4. Z.: Pendens verus homo – deus
8b) Quid sum tibi responsurus	6. St., 1. Z.: Quid sum tibi reversurus
8c) Non est labor nec gravabo	10. St., 3. Z.: Nec est labor nec gravabor
<b>III. Ad manus</b>	
12a) Salve Jesu, pastor bone	1. St., 1. Z.: Salve, salve, Jesu bone
12b) Clavis duris, guttis sanctis	9. St., 4. Z.: Clavis diris, guttis sanctis
12c)	10. St.
<b>IV. Ad latus</b>	
16a)	2. St.
16b) Ad te tamen veni sponte	3. St., 4. Z.: Tamen ad te veni sponte
16c)	10. St.

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

### 2. Der Text

Beim Text ist zwischen den Rahmenteilen und den Binnenheiten der Kantaten zu unterscheiden. Während der Text der Rahmenteile aus der Bibel stammt (s. dazu das Vorwort), stammt der der Binnenteile nach heutiger 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 pendenti* veröffentlicht.<sup>3</sup> Die Vorlage für den Text, den Buxtehude verwendet, entstammt wahrscheinlich dem 1633 in Hamburg erschienenen Druck *D. Buxtehude HARDI RHYTHMICA, ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendenti*. Aus dem Vergleich beider Texte ergeben sich einige kleinere Abweichungen. (s. unten)

<sup>1</sup> Nicole Schwindt, „Eine Quelle“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neu bearbeitete Auflage, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 1963 (Kursivschrift original).  
Vgl. Bruno Snick (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude. Membra Jesu nostri. Eine Quelle aus der autographen Partitur*, Kassel usw. 1987.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

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

Text bei Buxtehude	Text v. A.v. Löwen nach Wackernagel
<b>V. Ad pectus</b>	
20a)	1. St.
20b)	4. St.
20c)	10. St.
<b>VI. Ad Cor</b>	
24a)	1. St.
24b) Quo cor tuum rapiatur	6. St., 4. Z.: Quo cor totum rapiatur
24c)	9. St.
<b>VII. Ad faciem</b>	
28a)	1. St.
28b)	9. St.
28c)	10. St.

Die vorliegende Ausgabe folgt dem Wortlaut der Tabulatur in heute üblicher Orthographie.

## II. Zur Edition

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

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

Buxtehude schreibt nur dann eine Taktvorzeichnung vor, wenn diese von dem C-Takt abweicht. Die Ausgabe ergänzt ohne Einelnachweis 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 Phrasierung folgt die vorliegende Edition. So wird in der Regel das Singstimmen anzugeben. „Ecce super mons“ ist gewogen über den beiden Sechzehnteln Bass – Bogen in usw. In ei Ki au 1) Matur w Buxtehudes gibt es nicht. Zur Klärung tragen auch nicht die von Düben angefertigten Einzelstimmen bei, die für den Alt die Bogensetzung von  $f'$  bis  $b'$  vornehmen und für den Tenor keinen Bogen setzen. Hat Buxtehude einen Bogen von  $f'$  zu  $b'$  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  $c'$ , 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  $g'$  zu  $d'$  der Übergang zu Takt 77 notiert, während der Bogen in Takt 77 selbst die Gruppe  $\downarrow \# \downarrow \downarrow \downarrow$  zusammenfasst. Diese Aufteilung in zwei Bögen entfällt in Takt 80, weil das Melisma in einem Takt steht, wobei die Viertelnote  $d'$ , im Gegensatz zu Takt 76, in den Bogen einbezogen wird. Die Setzung der Fermaten, und damit verbunden der Schlussstriche, ist uneinheitlich. Die vorliegende Neuausgabe ergänzt am Ende der einzelnen Kantaten fehlende Fermaten in kleinerer Type, sofern nicht eine Trennung durch Generalpausen wie in Nr. 25 erfolgt. Bei Zwischenfermaten folgt die Ausgabe streng der Quelle und nimmt Ergänzungen in kleinerer Type nur dort vor, wo lediglich in einzelnen Stimmen Fermaten fehlen (s. Nr. 23, T. 72). In der Regel setzt Buxtehude nach jeder Nummer und auch nach jedem Abschnitt der Aria einen Schlussstrich, der 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 Schlussstriche.

## III. Einzelanmerkungen

Folgende Abkürzungen werden verwendet:  
A = Alto, B = Bass, Bc = Bass continuo, S = Sopran, T = Tenore, Vga = Viola da gamba, Vln = Violino, Vlo = Violone.  
Ziert wird in der Folge:

I. Ad pedes 26, 116 Bc	26, 116 Bc	26, 116 Bc	26, 116 Bc
33, 122	33, 122	33, 122	33, 122
68	S II 3–4, 5–6	S II 3–4, 5–6	S II 3–4, 5–6
72			
92	B 5–9	B 5–9	B 5–9
96			

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. as<sup>1</sup>  
Schluss des Bogens unklar: nur 6–9?; korrigiert nach T. 46  
Bogen 4–6; korrigiert nach T. 45  
Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells  
Bogen 6–7, korrigiert nach T. 88  
Beischrift „à capo“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells, danach „Ecce super montes. Repetatur“.

Taktvorzeichnung  $\frac{3}{4}$

II. Ad genua 29	29	Text im Autograph „blandicentur“
45, 57, 67, 71, 73,	45, 57, 67, 71, 73,	Taktvorzeichnung $\frac{3}{4}$ in Quelle
143, 155, 165, 169 Coro	143, 155, 165, 169 Coro	Beischrift „à capo“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells
70	70	Beischrift „à capo“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells, danach „Ad ubera portabimini. Repetatur“
104	104	Taktvorzeichnung $\frac{3}{4}$
122	122	Taktvorzeichnung $\frac{3}{4}$ in Quelle.
127	127	
168	168	

III. Ad manus 16	S II	mit Bogen, Position unklar, 2–4?
19	S II 3	$b'$ ; nach VI II korrigiert
24/25, 221/222 B		mit Bogen, Position unklar, T. 24.1–25.1?; Textverteilung unklar, an T. 34/35 bzw. 231/232 angepasst
nach 39 alle		Schlussstrich über das ganze System
40		Taktvorzeichnung $\frac{3}{4}$
97		Taktvorzeichnung $\frac{3}{4}$
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	b'; nach VI II korrigiert.
<b>IV. Ad latus</b>		
nach 15	alle	ohne Schlussstrich
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 e in Quelle
102		Taktvorzeichnung e 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 e 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“.
<b>V. Ad pectus</b>		
1		Taktvorzeichnung e in Quelle
28		Taktvorzeichnung §
56		Taktvorzeichnung e in Quelle
59, 186	T 5	Achtel a + Achtelpause
87	VI II 5–6	Viertel, nach T. 110 und 133 korrigiert
112		Beischrift „ut supra“ zur Wiederholung des Instrumentalritornells
139		unter der Zeile „Si...“
155		Taktvorzeichnung e in Quelle
183		Taktvorzeichnung e in Quelle
<b>VI. Ad Cor</b>		
2	Bc 2	bereits bei Taktvorzeichnung e in Quelle
15	Bc 2	korrigiert nach T. 27
17		Taktvorzeichnung e in Quelle
30		korrigiert nach T. 27
46		Taktvorzeichnung e in Quelle
59/60		korrigiert nach T. 27
nach 72		Bogen ohne Schlußstrich
73		Taktvorzeichnung e in Quelle
112		Halbe N ohne Schlußstrich
nach 1		pm H. an Bc angepasst
120		Taktvorzeichnung e in Quelle
124		korrigiert nach T. 43.
<b>VII. Ad faciem</b>		
nach 37	alle	ohne Schlussstrich
41	Bc 3	Halbe + Viertel, nach T. 39, 43 usw. korrigiert
57	Vne 2	ein f ohne Angabe eines Notenwertes zu viel notiert
120	SII 1	ein as' ohne Angabe eines Notenwertes zu viel notiert
nach 123	alle	ohne Schlussstrich.

Carus

## 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)  
Solo S (T), 2 Blfl f<sup>1</sup>, Bc / 3 min. 36.031

Salve Jesu, Patris gnate unigenite BuxWV 94 (L)  
Solo 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)  
Solo SSB (SAB), Chor SSB (SAB), Bc / 9 min. ● 36.007

Erstanden ist der heilige 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)  
Solo SB, Chor SSB, Fg, 2 VI, Bc / 10 min. ● 36.011

Klinget mit Freuden BuxWV 65 / 18  
Chor SSB, 2 Tr, 2 VI, Vne, Bc / 10 min. ● 36.025

Kommst du, Licht der Heiligkeit BuxWV 70 (G)  
SSB (SAB), 2 VI, 2 Va, Vne (Vc), Bc / 10 min. ● 36.022

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

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

Wie soll ich dir danken BuxWV 109 (G/E)  
Solo SSB [Chor SSB], Fg, 2 VI, Bc / 8 min. ● 36.027

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

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

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

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

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

Gott hilf mir BuxWV 34 (G/E)  
Solo SSB (Solo B + Chorsoli oder Auswahlchor  
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 (Vc), Bc / 20 min. ● 36.041

Ihr lieben Christen, freut euch nur auf den Sieg BuxWV 51 (G)  
Solo SSB, Chor SSATB, 2 VI, 2 Va, Vne (Vc), und/oder Bc / 12 min. ● 36.009

Magnifica anima BuxWV 55 Anh. 1 (L)  
SSATB, 2 VI, 2 Va, Vne (Vc) / 8 min. ● 36.005

Man singet mit Freude vom Sieg BuxWV Anh. 2 (G)  
SSATB, Fg/Vne, 2 Tr, 2 VI, 2 Va, 2 Ctr, 2 Zk, 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

Nun lasst uns Gott, den Herren BuxWV 81 (G)  
Chor SATB, 2 VI, Bc / 6 min. 36.081

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)  
Solo 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“  
Solo SSSATB, Coro SSATB, 2 VI, 2 Va, Bc, [2 Trb] ● 36.019

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

## Instrumentalmusik

Sinfonia „Du Friedefürst“ BuxWV 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