

OPUS ARTE



buxtehude

CHOIR OF

MAGDALEN
COLLEGE, OXFORD

John Mark Ainsley
Robin Blaze
Giles Underwood
Phantasm
Daniel Hyde

membra jesu nostri

50-11
MEMBRA JESU NOSTRI
CAGIENTIS SANCTISSIMA
humillima totius Cordis

Devotione

Decantata

et

M^o Viro GUSTAVO DÜBEN,
Ser^{ma} Reg: Maj^{ty} Specie
MUSICORUM DIRECTORI
Nobilissimo, Amico
pl. honorando
dedicata.

à

Dieterico Buxtehude
organista ad S. Maria
virginis, Lübeck.

ANNO 1680.



Title page of Buxtehude's 1680 manuscript of *Membra Jesu nostri*

Dieterich Buxtehude

c.1637–1707

Membra Jesu nostri BuxWV75

I. Ad pedes

1	1. Sonata	0.44
2	2. Tutti: Ecce super montes	1.13
3	3. Aria: Salve mundi salutare	4.31
4	4. Tutti: Ecce super montes	1.12
5	5. Tutti: Salve mundi salutare	0.55

II. Ad genua

6	6. Sonata in tremulo	1.16
7	7. Tutti: Ad ubera portabimini	1.34
8	8. Aria: Salve Jesu, rex sanctorum	3.44
9	9. Tutti: Ad ubera portabimini	1.40

III. Ad manus

10	10. Sonata	0.56
11	11. Tutti: Quid sunt plagae istae	2.03
12	12. Aria: Salve Jesu, pastor bone	4.47
13	13. Tutti: Quid sunt plagae istae	2.03

IV. Ad latus

14	14. Sonata	0.29
----	------------	------

15	15. Tutti: Surge, amica mea, speciosa mea	1.44
16	16. Aria: Salve latus salvatoris	4.12
17	17. Tutti: Surge, amica mea, speciosa mea	1.50
	<i>V. Ad pectus</i>	
18	18. Sonata	0.39
19	19. Voci: Sicut modo geniti infantes rationabiles	2.43
20	20. Aria: Salve, salus mea, Deus	4.08
21	21. Voci: Sicut modo geniti infantes rationabiles	2.53
	<i>VI. Ad cor</i>	
22	22. Sonata	1.40
23	23. Doi Soprani è Basso: Vulnerasti cor meum	2.11
24	24. Aria: Summi Regis cor, aveto	3.00
25	25. Doi Soprani è Basso: Vulnerasti cor meum	2.15
	<i>VII. Ad faciem</i>	
26	26. Sonata	0.37
27	27. Tutti: Illustra faciem tuam super servum tuum	1.20
28	28. Aria: Salve, caput cruentatum	3.43
29	29. Tutti: Amen	1.46
		62.00

John Mark Ainsley *tenor* · **Robin Blaze** *countertenor* · **Giles Underwood** *bass*

Choir of Magdalen College, Oxford

Phantasm

Daniel Hyde

'The most humble devotion': Buxtehude's Liebestod

Dieterich Buxtehude's *Membra Jesu nostri* is an unusual work in many ways, unique within his output and a rare example of a 17th-century Lutheran Passion meditation. Preserved in an autograph manuscript of 1680, the work presents a cycle of seven cantatas, offering an extended poetic and musical reflection on the crucified Jesus. Each cantata contemplates a different body part of Christ on the cross: feet, knees, hands, side, breast, heart and face. Buxtehude derived the overall idea for the cycle and the majority of its texts from the medieval poem *Salva mundi salutare*, widely attributed to the 12th-century mystic St Bernard of Clairvaux, but more likely written by Arnulf of Louvain (c.1200–1250). This poem circulated extensively in 17th-century Catholic and Protestant circles, and Buxtehude probably knew the text from an edition published in Hamburg in 1633 by Joseph Wilhelmi, under the title *D. Bernhaldi Oratio rhythmica*. The cycle is dedicated to Buxtehude's friend and admirer Gustaf Düben, Kapellmeister at the court in Stockholm, who gathered a large number of Buxtehude's works in a collection that nowadays forms the most significant source of the composer's music.

For each of the seven cantatas, Buxtehude selected three verses from the corresponding sections of the poem to set as arias, variously scored for one or two sopranos and/or bass voice, plus basso continuo. The three stanzas of each aria, punctuated by intervening instrumental ritornellos, are designed in strophic variation form, where the bass line remains the same across the verses while the melody above is more or less altered. For each cantata, Buxtehude moreover chose a Bible verse to accompany the poetry. These are predominantly drawn from the Old Testament, and are composed as concertos for several voices and strings. After an initial instrumental sonata, each cantata opens with such a concerto, which in most cases then returns at the end, providing a frame for the central aria portions.

The full title of Buxtehude's work, 'Membra Jesu nostri patientis sanctissima humissima totius cordis devotione decantata', offers some important clues regarding the work's purpose and religious outlook. Translated as 'The most holy limbs of our suffering Jesus, sung with the most humble devotion of the whole heart', the phrase outlines a particular form of mystical piety that underpins the cycle as a whole. By focusing on the idea of 'devotion' and the 'heart', and by naming Christ as 'our' Jesus, Buxtehude invites a personal, emotional response to the Crucifixion. In this, he departed from the orthodox Lutheran position that advocated an intellectual understanding of the Passion events. Buxtehude's work instead appears intent on evoking a compassionate reaction from his listeners – though not of the dramatic variety on display in contemporary Catholic Passion processions. As the gaze slowly moves up from the feet to the head, Christ's death on the cross is gradually revealed as a love-death, offering an inward experience of painful yet sweet intensity for the individual believer.

With its sensuous language of love, blood and wounds, the medieval poetry resonated well with this emphasis on a more affective devotional practice, which focused particularly on the mystical union of the soul with Jesus as the heavenly bridegroom. In Buxtehude's cycle, this imagery finds its most emotive expression in the sixth cantata, *Ad cor* (Upon the Heart). The scriptural subscription for this cantata – 'Thou hast ravished my heart, my sister, my spouse' – is taken from the *Song of Songs*, a book famous for its erotically charged spirituality. Buxtehude's musical setting accordingly enacts a dialogue between Christ and the human soul, represented by two sopranos and a bass soloist respectively. Moreover, in this cantata the usual instrumentation of two violins and violone is replaced by an ensemble of five viols, evoking a particular sound-world of intense suffering or bittersweet love. When the concerto returns at the end of the cantata, the viols accompany the bass soloist throughout, partly in tremolo style, providing a kind of sonorous halo for his utterances.

Buxtehude chose a further *Song of Songs* text for the concerto in the fourth cantata, *Ad latus* (Upon the Side), which presents another spiritual allegory: as the dove seeks refuge in a rocky cleft, so the dying soul joins Jesus through his open side. The musical setting is markedly different here, however, involving the full complement of singers and a predominantly homophonic texture in lively triple metre. Other concertos explore yet more varied sonorities, such as the highly charged third cantata, *Ad manus* (Upon the Hands), which most poignantly draws an attitude of compassion from its listeners. The introductory instrumental sonata begins with a sustained single note in the bass, over which the violins and violone enter with a subdued imitative motif, creating a kind of floating effect that is taken up for the opening of the concerto as well. The direct question posed in the Bible verse, 'What wounds are these?', is then repeated five times with increasing urgency and a high degree of sharp chromatic dissonance. Within the relatively restricted range of vocal and instrumental forces involved in the cycle, Buxtehude thus creates a vast variety of sound colours and expressive effects that subtly differentiate the successive stages of the meditative process.

The arias in each cantata, meanwhile, are marked out stylistically by their adherence to the regular scansion of the poetry, which can produce a certain degree of uniformity in phrasing and rhythmic profile. Yet far from stifling the composer's inventive powers, these patterns are cleverly varied in ways that create a distinct musical shape for each piece. In the fourth cantata, for instance, the aria begins with four musical phrases of equal length, closely mirroring the poetic structure. Yet for the final line of the first verse, a melismatic embellishment on 'corda' (that central word 'heart' again) stretches the phrase beyond its expected duration; and when the passage is repeated again, the melismatic extension lasts even longer, thereby creating an effect of gradual intensification. A different strategy characterises the aria in the fifth cantata, *Ad pectus* (Upon the Breast): here, the word 'tremore' in the first stanza is vividly translated into a kind of musical stutter,

while the following key phrase, 'amoris domicilium' (the dwelling-place of love), is ecstatically repeated in a rising sequence that again overthrows the regular phrase layout. The poetic structure, then, dictates much of the arias' overall design, but within this framework Buxtehude effectively allows the music to work its own magic, enhancing the sensuality of the verbal language with sonorous expressivity.

Given the status of Buxtehude's cycle as a para-liturgical work without a clear place in the Lutheran order of service, the question of when and how it may have been performed is difficult to answer. The layout of the manuscript, the careful tonal planning across the cycle, and the 'Amen' section that concludes the last cantata all suggest that the composer conceived the work as a unit. However, surviving copies of individual cantatas in the Düben collection indicate that at least the dedicatee had them performed separately. Perhaps Buxtehude presented the whole cycle in the Marienkirche in Lübeck as part of his regular *Abendmusiken*, one of the earliest series of church music concerts. Certainly when heard in order, the seven cantatas offer a deeply meditative listening experience that gradually builds up to the quietly climactic sixth cantata, before a real sense of release sets in with the concluding, exuberant triple-time 'Amen'.

Bettina Varwig

« La plus humble dévotion » dans le « *Liebested* » de Buxtehude

Le *Membra Jesu nostri* de Dieterich Buxtehude est une œuvre singulière à bien des égards, unique dans toute son œuvre, et un exemple rare d'une méditation luthérienne de la Passion datant du XVII^e siècle. Préservée dans un manuscrit autographe de 1680, l'œuvre présente un cycle de sept cantates qui offrent une ample réflexion poétique et musicale sur le corps crucifié de Jésus. Chaque cantate examine une partie corporelle précise du Christ sur la croix : pieds, genoux, mains, flanc, poitrine, cœur et visage. Buxtehude s'inspira pour le projet du cycle et pour la majorité de ses textes d'un poème médiéval, *Salva mundi salutare*, généralement attribué au mystique du XII^e siècle Bernard de Clairvaux mais vraisemblablement écrit par Arnulf de Louvain (c.1200–1250). Ce poème fut largement diffusé dans les cercles catholiques et protestants du XVII^e siècle, et Buxtehude connaissait probablement le texte dans une édition publiée à Hambourg en 1633 par Joseph Wilhelmi, sous le titre *D. Bernhardi Oratorio rhythmica*. Le cycle est dédié à un ami et admirateur de Buxtehude, Gustaf Düben, maître de chapelle à la cour de Stockholm, qui rassembla un grand nombre d'œuvres de Buxtehude dans une collection qui représente aujourd'hui la principale source documentaire de la musique du compositeur.

Pour chacune des sept cantates, Buxtehude choisit trois strophes dans chacune des sections du poème pour les mettre en musique sous forme d'arias, écrits selon les cas pour un ou deux sopranos et/ou une voix de basse, et une basse continue. Les trois strophes de chaque aria, ponctuées par des ritournelles instrumentales, sont élaborées suivant la forme de la variation strophique, où la ligne de basse demeure la même au fil des vers tandis que la mélodie est plus ou moins altérée. Pour chaque cantate, Buxtehude choisit en outre un verset de la Bible pour accompagner les vers du poème. Ces versets proviennent principalement du Vieux Testament et sont composés comme des concertos pour plusieurs voix et cordes. Après une sonate instrumentale initiale, chaque cantate s'ouvre avec ce type de concerto qui dans la plupart des cas revient à la fin, encadrant ainsi les strophes de l'aria central.

Le titre intégral de l'œuvre de Buxtehude, *Membra Jesu nostri patientis sanctissima humissima totius cordis devotione decantata*, présente certaines clés importantes pour comprendre le propos et la vision religieuse de l'œuvre. Cette phrase – littéralement « les très saints membres de notre Seigneur Jésus souffrant, chanté avec la plus humble dévotion du cœur tout entier » – révèle une forme particulière de piété mystique qui sous-tend le cycle dans son ensemble. En insistant sur l'idée de « dévotion » et de « cœur » et en désignant le Christ comme « notre » Jésus, Buxtehude invite à une réponse émotionnelle et personnelle vis-à-vis de la Crucifixion. En cela, il s'éloigna de la conception orthodoxe luthérienne qui prônait une compréhension intellectuelle des événements de la Passion. L'œuvre de Buxtehude semble au contraire désireuse de provoquer la compatissance chez ses auditeurs – mais pas celle, plus dramatique, affichée dans les processions catholiques de la Passion de nos jours. À mesure que le regard passe lentement des pieds à la tête, la mort du Christ sur la croix est progressivement révélée comme un sacrifice plein d'amour, offrant une expérience intérieure intense, douloureuse et cependant douce, à chaque croyant.

Avec son langage sensuel d'amour, de sang et de blessures, la poésie médiévale trouvait un écho dans cette conception insistant sur une pratique dévotionnelle plus affective, qui se concentrait en particulier sur l'union mystique de l'âme avec Jésus, l'Époux céleste. Dans le cycle de Buxtehude, l'imagerie trouve son expression la plus émouvante dans la sixième cantate, *Ad cor* (Au cœur). La référence scripturale pour cette cantate – « Tu as ravi mon cœur, ma sœur, mon épouse » – est tirée du *Cantique des cantiques*, ouvrage célèbre pour sa spiritualité empreinte d'érotisme. La composition de Buxtehude permet donc un dialogue entre le Christ et l'âme humaine, représentés par deux sopranos et une basse soliste respectivement. En outre, dans cette cantate, l'instrumentation habituelle de deux violons et un violone est remplacée par un ensemble de cinq violes de gambe évoquant un monde sonore particulier d'une intense souffrance ou d'un amour douloureux. Lorsque le concerto revient à la fin de la cantate, les violes de gambe accompagnent la basse soliste tout au long de la pièce, jouant partiellement en trémolo, délivrant une sorte de halo sonore pour ses paroles.

Buxtehude choisit un autre cantique pour le concerto de la quatrième cantate, *Ad latus* (Au flanc), qui présente une nouvelle allégorie spirituelle : comme la colombe cherche un refuge dans les fentes du rocher, l'âme mourante rejoint Jésus par son flanc ouvert. La musique est ici sensiblement différente, utilisant toutefois l'ensemble des chanteurs et présentant une texture principalement homophonique dans une entraînante pièce à trois temps. D'autres concertos abordent des sonorités encore plus variées, comme celui de la très opulente troisième cantate, *Ad manus* (Aux mains), qui, avec une grande éloquence, suscite la compassion chez ses auditeurs. La sonate instrumentale introductive commence sur une seule note soutenue à la basse, sur laquelle les violons et le violone se présentent avec un dialogue au motif plus doux, créant une sorte d'effet de flottement qui est également repris pour le début du concerto. La question sans détours posée dans le verset de la Bible – « Quelles sont ces plaies » – est ensuite répétée à cinq reprises avec une urgence croissante et une dissonance chromatique perçante très marquée. Dans le registre relativement restreint des effectifs vocaux et instrumentaux impliqués dans le cycle, Buxtehude parvint à concevoir une grande diversité d'effets expressifs et de couleurs qui distinguent subtilement les étapes successives du processus méditatif.

Les airs de chaque cantate, cependant, sont caractérisés stylistiquement par leur respect de la scansion régulière de la poésie, ce qui produit un certain degré d'uniformité dans le phrasé et le rythme. Pourtant, loin de brider l'inventivité du compositeur, ces modèles sont intelligemment variés pour créer une forme musicale distincte pour chaque pièce. Dans la quatrième cantate, par exemple, l'air commence avec quatre phrases musicales de longueur égale, reflétant fidèlement la structure poétique. Pourtant, pour le derniers vers de la première strophe, l'ornementation mélismatique sur « corda » (« cœur », ce mot central à nouveau) étire la phrase au-delà de la durée attendue ; et lorsque le passage est répété une nouvelle fois, l'extension mélismatique est encore plus longue, créant ainsi un effet d'intensification progressive. Un procédé différent caractérise l'air de la cinquième cantate, *Ad pectus* (À la poitrine) : ici, le mot « tremore » dans la première strophe se traduit brillamment par une sorte de bégaïement musical, tandis que la phrase-clé suivante, « amoris domicilium » (la demeure de l'amour), est répétée avec ferveur dans une séquence ascendante qui, de nouveau, renverse le schéma régulier de la phrase. La structure poétique conditionne donc en grande partie l'élaboration des arias mais, en son sein, Buxtehude permet réellement à la musique de déployer sa propre magie, mettant en valeur la sensualité des mots avec une expressivité sonore.

Étant donné que le cycle de Buxtehude possède le statut d'œuvre paraliturgique sans qu'il occupe une place clairement définie dans l'ordre du service luthérien, il est difficile de savoir quand et comment il doit être exécuté. La structure du manuscrit, l'élaboration tonale minutieuse dans l'œuvre et la section « Amen » qui conclut la dernière cantate, toutes suggèrent que le compositeur conçut l'œuvre comme une unité. Cependant, des copies de cantates individuelles conservées dans la collection Düben indiquent du moins que le dédicataire les fit jouer séparément. Buxtehude présenta peut-être tout le cycle à l'église Sainte-Marie de Lübeck comme une œuvre au répertoire de ses habituels *Abendmusiken*, l'une des premières séries de concerts de musique d'église. Lorsqu'elles sont écoutées dans l'ordre, assurément, les sept cantates proposent une écoute profondément méditative qui s'élève progressivement jusqu'au sommet serein de la sixième cantate, avant qu'un véritable sentiment de libération s'installe avec l'expansif « Amen », par trois fois répété, de conclusion.

Bettina Varwig

Buxtehude „in demütigster Verehrung“

Dieterich Buxtehudes *Membra Jesu nostri* ist ein in vielerlei Hinsicht ungewöhnliches Werk, es ist einzigartig innerhalb seines Oeuvres und bildet ein seltenes Beispiel einer lutherischen Passionsmeditation aus dem 17. Jahrhundert. Das Werk ist als autographes Manuskript von 1680 erhalten und besteht aus einem Zyklus von sieben Kantaten, die eine ausgedehnte poetische und musikalische Reflektion über den gekreuzigten Jesus darstellen. Jede Kantate hat einen anderen Körperteil des Christus am Kreuz zum Thema: Füße, Knie, Hände, Seite, Brust, Herz und Gesicht. Buxtehude bezog die Grundidee für den Zyklus sowie die Mehrzahl der Texte aus dem mittelalterlichen Gedicht *Salva mundi salutare*, welches gemeinhin dem Mystiker Sankt Bernhard von Clairvaux aus dem 12. Jahrhundert zugeschrieben wird, jedoch vermutlich in Wirklichkeit von Arnulf von Löwen (ca. 1200–1250) stammt. Dieses Gedicht war in protestantischen wie katholischen Kreisen im 17. Jahrhundert gleichermaßen beliebt, und Buxtehude kannte den Text vermutlich aus einer Ausgabe, die 1633 in Hamburg von Joseph Wilhelmi unter dem Titel *D. Bernhardi Oratio rhythmica* veröffentlicht worden war. Der Zyklus ist Buxtehudes Freund und Bewunderer Gustaf Düben gewidmet, dem Kapellmeister am Stockholmer Hof, der eine große Zahl von Buxtehudes Werken in einer Sammlung zusammenfasste, die heutzutage die bedeutendste Quelle für die Musik des Komponisten darstellt.

Für jede der sieben Kantaten wählte Buxtehude drei Strophen aus den dazugehörigen Abschnitten des Gedichtes zur Vertonung als Arien aus, unterschiedlich besetzt mit einer oder zwei Sopranstimmen und/oder Bassstimme sowie einem Basso continuo. Die drei Strophen jeder Arie, die von instrumentalen Ritornellen durchbrochen und interpunktiert werden, stehen in einer strophischen Variationsform, in der die Bassbegleitung über alle Strophen hinweg gleich bleibt, während die Melodie darüber sich mehr oder weniger stark verändert. Außerdem wählte Buxtehude für jede Kantate einen Bibelvers aus, der die Dichtung ergänzt. Diese Verse stammen hauptsächlich aus dem Alten Testament, und sind in Konzertform für mehrere Stimmen und Streicher vertont. Nach einer einleitenden Instrumentalsonate beginnt jede Kantate mit einem solchen Konzert, das in den meisten Fällen am Ende noch einmal aufgegriffen wird und somit einen Rahmen für die Arien bietet.

Der vollständige Titel von Buxtehudes Werk lautet: „*Membra Jesu nostri patientis sanctissima humissima totius cordis devotione decantata*“, dies gibt einige wichtige Hinweise auf die Zielsetzung und religiöse Anschauung des Werkes. Er lässt sich als „Die allerheiligsten Gliedmaßen unseres leidenden Jesus, von ganzem Herzen in demütigster Verehrung besungen“ übersetzen und umreißt eine spezielle Form mystischer Frömmigkeit, die dem Zyklus als Ganzem zugrunde liegt. Indem er die Idee der „Verehrung“ und das „Herz“ in den Mittelpunkt stellt sowie Christus als „unseren Jesus“ bezeichnet, lädt Buxtehude zu einer persönlichen, emotionalen Reaktion auf die Kreuzigung ein. Damit weicht er von der orthodox lutherischen Position ab, die ein intellektuelles Verständnis des Leidensweges verfiert. Buxtehudes Werk scheint stattdessen das Mitgefühl der Zuhörer ansprechen zu wollen – wenn auch nicht auf die dramatische Weise, die sich zur gleichen Zeit in katholischen Passionsprozessionen zeigte. Während der Blick langsam von den Füßen hoch zum Kopf wandert, wird Christus' Tod am Kreuz nach und nach als „Liebestod“ enthüllt, eine innere Erfahrung von schmerzhafter und doch süßer Intensität für jeden einzelnen Gläubigen.

Mit ihrer sinnlichen Sprache von Liebe, Blut und Wunden stand die mittelalterliche Dichtung im Einklang mit dieser Emphase einer gefühlsbezogeneren Glaubenspraxis, die ein besonderes Gewicht auf die mystische Vereinigung der Seele mit Jesus als himmlischem Bräutigam legte. In Buxtehudes Zyklus kommt diese Bildlichkeit auf gefühlvollste Weise in der sechsten Kantate *Ad cor* (Zum Herzen) zum Ausdruck. Die für diese Kantate verwendete Bibelreferenz – „Du hast mir das Herz genommen, meine Schwester, liebe Braut“ – stammt aus dem *Hohelied*, einem Buch, das berühmt ist für seine erotisch aufgeladene Spiritualität. Buxtehudes Vertonung stellt damit im Einklang einen Dialog zwischen Christus und der menschlichen Seele dar, wobei er zwei Sopranistinnen und einen Basssolisten einsetzt. Außerdem wird in dieser Kantate die übliche Instrumentierung von zwei Violinen und Violone durch ein Ensemble von fünf Gamben ersetzt, was eine besondere Klangwelt intensiven Leides und bittersüßer Liebe heraufbeschwört. Im am Ende der Kantate wiederkehrenden Konzert wird der Basssolist durchgängig von den Gamben begleitet, teils im Tremolo, wodurch sie seinen Gesang mit einer Art klanglichem Heiligenschein umgeben.

Für das Konzert der vierten Kantate *Ad latus* (An die Seite) wählte Buxtehude einen weiteren Text aus dem *Hohelied* aus, in welchem eine andere geistliche Allegorie dargestellt wird: So, wie die Taube Zuflucht in einer felsigen Kluft sucht, vereinigt sich die sterbende Seele mit Jesus durch seine offene Seite. An dieser Stelle weicht die musikalische Umsetzung jedoch deutlich ab und beinhaltet die Gesamtheit der Sänger sowie eine hauptsächlich homophone Struktur im lebhaften Dreiertakt. In den anderen Konzerten werden sogar noch weitere Klangvariationen erforscht, wie etwa in der emotionsgeladenen dritten Kantate *Ad manus* (Zu den Händen), in der das Mitleid der Zuhörer wohl am deutlichsten angesprochen wird. Die einleitende Instrumentalsonate beginnt mit einem anhaltenden einzelnen Ton im Bass, über dem die Violinen und die Violone mit einem zurückhaltenden imitativen Motiv einsetzen, was eine Art schwebenden Effekt erzeugt, der auch für den Anfang des Konzertes verwendet wird. Die im Bibeltext direkt gestellte Frage lautet: „Was sind denn das für Wunden auf deiner Brust?“ Sie wird fünfmal mit steigender Dringlichkeit und einer in hohem Maße schneidenden chromatischen Dissonanz wiederholt. Buxtehude erschafft damit im Rahmen der relativ begrenzten stimmlichen und instrumentalen Mittel des Zyklus eine große Vielfalt an Klangfarben und expressiven Effekten, die auf subtile Weise die einzelnen Schritte des Mediationsprozesses umreißen.

Die Arien in den Kantaten sind stilistisch insofern abgegrenzt, dass sie sich an der regelmäßigen Skansion der Dichtung orientieren, was zu einer gewissen Uniformität der Phrasierung und rhythmischen Profilierung führen kann. Und doch beeinträchtigt dies in keiner Weise die Schöpfungskraft des Komponisten, der die Muster auf durchdachte Weise so variiert, dass jedes Stück eine einzigartige musikalische Form erhält. In der vierten Kantate beginnt beispielsweise die Arie mit vier musikalischen Phrasen gleicher Länge, die genau die Struktur des Gedichtes widerspiegeln. Doch in der letzten Zeile der ersten Strophe verlängert eine melismenhafte Verzierung auf „corda“ (wieder einmal das zentrale Wort „Herz“) die Phrase über die erwartete Dauer hinaus; und bei der Wiederholung dieses Abschnitts dauert diese Melismatik sogar noch länger an, wodurch ein Effekt gradueller Intensivierung erzielt wird. Durch eine andere Strategie zeichnet sich die Arie in der fünften Kantate, *Ad pectus* (Zur Brust), aus: Hier wird das Wort „tremore“ in der ersten Strophe auf eindringliche Weise in eine Art musikalisches Stottern übersetzt, während die folgende Schlüsselphrase „amoris domicilium“ (die Wohnstätte der Liebe) ekstatisch wiederholt wird, in einer ansteigenden Sequenz, die erneut die regelmäßige Phrasengestaltung umstürzt. Zwar legt die Dichtungsstruktur den Aufbau der Arien zu großen Teilen fest, doch innerhalb dieses Rahmens gestattet es Buxtehudes der Musik, ihren eigenen Zauber zu wirken, wodurch die Sinnlichkeit der Verbalsprache durch die klangliche Ausdruckstärke intensiviert wird.

Angesichts der Tatsache, dass Buxtehudes Zyklus ein paraliturgisches Werk ohne klaren Platz in der lutherischen Messe ist, lässt sich die Frage, wann und wie es aufgeführt worden sein mag, nur schwer beantworten. Das Konzept des Manuskripts, die sorgsam durchdachte Abfolge der Tonarten im Verlauf des Zyklus und der „Amen“-Abschnitt, mit dem die letzte Kantate abschließt, deuten darauf hin, dass der Komponist das Werk als eine Einheit geplant hatte. Doch erhaltene Kopien einzelner Kantaten in der Düben-Sammlung deuten darauf hin, dass zumindest der Widmungsträger sie einzeln aufführen ließ. Vielleicht stellte Buxtehude den gesamten Zyklus im Rahmen seiner regelmäßigen „Abendmusiken“ in der Marienkirche in Lübeck vor, einer der frühesten Reihen von Kirchenmusikkonzerten überhaupt. Wenn man sie der Reihe nach anhört, bieten die sieben Kantaten ein überaus meditatives Hörerlebnis, das sich nach und nach zur in ruhiger Weise kulminierenden sechsten Kantate hin steigert, bevor sich mit dem abschließenden, überschwänglichen „Amen“ im Dreiertakt ein wahrlich gelöstes Gefühl einstellt.

Bettina Varwig

Choir of Magdalen College, Oxford

The Choir of Magdalen College, Oxford, was founded in 1480. Magdalen College was then one of the oldest and largest choral foundations in late-medieval England – that historic legacy has been preserved and maintained over five centuries. The Choir exists primarily to sing the daily church services in Magdalen College Chapel. They also sing at a number of special occasions throughout the year, including the famous May Day celebrations, an ancient tradition dating back to 1509.

In recent years Magdalen College Choir has toured Japan, the USA, Hungary, Italy, Belgium, Holland, Germany and France; concert appearances have included the BBC Proms and Cadogan Hall. Recent orchestral performances have included collaborations with Phantasm, the Britten Sinfonia and the Orchestra of the Age of Enlightenment; the Choir also features on a number of recent film soundtracks. The earliest recordings of the Choir date from the 1960s, under the legendary directorship of Dr Bernard Rose. More recently, a series of discs on the Harmonia Mundi label saw a nomination in 2004 for a *Gramophone Award*. A good number of former members of the Choir are now well known on the international stage; for this first release with Opus Arte, all three soloists began their singing careers in the Choir of Magdalen College.

Daniel Hyde

Daniel Hyde has held the post of *Informator Choristarum* (Director of Music) of the Choir of Magdalen College, Oxford, since April 2009; he is also a lecturer at Oxford University's Faculty of Music. Before moving to Oxford, Daniel was Director of Chapel Music at Jesus College, Cambridge, for five years.

A former organ scholar of King's College, Cambridge, and formerly Assistant Director of the London Bach Choir, he is well known as one of the UK's leading young choral directors. Away from Oxford he has worked regularly with the BBC Singers, the Britten Sinfonia and the Academy of St Martin in the Fields. As a chamber musician, his collaborations with the viol consort Phantasm have seen the first in a series of releases with Linn Records; as a soloist, he made his debut at the BBC Proms in 2010, playing Bach's *Canonic Variations* at the organ of the Royal Albert Hall.



Choir

Choristers – Thomas Butterworth, Harry Camilleri, Benjamin Castella-McDonald, Oliver Doggett, Harry Gant, James Gant, James Gibbon, Yiannis Goeldner-Thompson, Max Langdale, David McIntyre, Alex Puttick, Michael Reichenberg-Ashby, Angus White

Alto – James Armitage, James Carter, Edward Edgcumbe, Francis Gush

Tenor – Edmund Bridges, Andrew Hayman, Robin Horgan, Felix Leach

Bass – Gabriel Bambridge, Rabindra Bhattacharya, Robin Culshaw, Joshua Copeland, Ashley Francis-Roy

Soloists

Robin Blaze *countertenor* · John Mark Ainsley *tenor* · Giles Underwood *bass*

Phantasm

Laurence Dreyfus *treble viol and director* · Emilia Benjamin *tenor viol*

Jonathan Manson *tenor viol* · Mikko Perkola *bass viol*

Markku Luolajan-Mikkola *bass viol*

Orchestra

Simon Jones, Dan Edgar, James Toll *violin* · Emily Ashton *cello* · Judith Evans *bass*

David Miller *theorbo* · Matthew Martin *organ*

Membra Jesu nostri BuxWV75

I. Ad pedes

- 1 1. Sonata
- 2 2. Tutti
Ecce super montes pedes evangelizantis et
anunciantis pacem. Nahum 2: 1

- 3 3. Aria
Soprano I
Salve mundi salutare,
salve, salve Jesus care!
Cruci tuae me aptare
vellem vere, tu scis quare,
da mihi tui copiam.

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

Basso
Dulcis Jesu, pie Deus,
ad te clamo licet reus,
praebe mihi te benignum,
ne repellas me indignum,
de tuis sanctis pedibus. Arnulf von Löwen
(c.1200–1250)

- 4 4. Tutti
Ecce super montes pedes evangelizantis et
anunciantis pacem. Nahum 2: 1

- 5 5. Tutti
Salve mundi salutare,
salve, salve Jesus care!
Cruci tuae me aptare
vellem vere, tu scis quare,
da mihi tui copiam. Arnulf von Löwen

II. Ad genua

- 6 6. Sonata in tremulo
- 7 7. Tutti
Ad ubera portabimini et super genua blandientur
vobis. Isaiah 66: 12

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

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

I. Upon the Feet

1. Sonata
2. Tutti
Behold upon the mountains the feet of him that
bringeth good tidings, that publisheth peace!
Nahum 1: 15

3. Aria
Soprano I
Hail to thee, the world's salvation,
hail, hail, dearest Jesus!
Truly, I long to be nailed to the cross;
you know well, why this is so.
Give me the strength to do it.

Soprano II
Let me lovingly embrace
the nails in your feet, the cruel blows
and the deep stripes,
fearful when I behold you
and recall your wounds.

Basso
Dearest Jesus, pious God,
I, a sinner, cry out to you;
show your mercy to me,
unworthy though I am, do not turn me
from your sacred feet.

4. Tutti
Behold upon the mountains the feet of him that
bringeth good tidings, that publisheth peace!
Nahum 1: 15

5. Tutti
Hail to thee, the world's salvation,
hail, hail, dearest Jesus!
Truly, I long to be nailed to the cross;
you know well, why this is so.
Give me the strength to do it.

II. Upon the Knees

6. Sonata in tremulo
7. Tutti
Then shall ye suck, ye shall be borne upon her sides
and be dandled upon her knees.

8. Aria
Tenore
Hail to thee, King of the saints,
hope that has been vouchsafed to sinners,
the man who, like a villain,
is nailed to the cross; true God,
whose dead knees were broken.

Alto
How shall I reply to you,
hard-hearted wretch that I am?
How shall I requite the friend
who chose to die for me,
lest I should die twice?

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. Arnulf von Löwen

- 9 9. Tutti
Ad ubera portabimini et super genua blandientur
vobis. Isaiah 66: 12

III. Ad manus

- 10 10. Sonata
- 11 11. Tutti
Quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum?
Zechariah 13: 6

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

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

- Alto, Tenore è Basso*
In cruore tuo lotum
me commendo tibi totum,
tuae sanctae manus istae
me defendant, Jesu Christe,
extremis in periculis. Arnulf von Löwen

- 13 13. Tutti
Quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum?
Zechariah 13: 6

IV. Ad latus

- 14 14. Sonata
- 15 15. Tutti
Surge, amica mea, speciosa mea, et veni, columba
mea in foraminibus petrae, in caverna maceriae.
Song of Solomon 2: 13, 14

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

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

Both Sopranos and Bass
To seek you out with a pure mind
must be my first care;
it will neither harm nor trouble me,
rather I will be hale and clean
when I can embrace you.

9. Tutti
Then shall ye suck, ye shall be borne upon her sides
and be dandled upon her knees.

III. Upon the Hands

10. Sonata
11. Tutti
What wounds are these in thine hands?

12. Aria
Soprano I
Hail to thee, Jesus, good shepherd,
wearied in agony,
broken on the wood,
nailed to the wood
through your sacred hands, spread wide.

Soprano II
Sacred hands, I enfold them
and in tears I am uplifted by them.
I give thanks for the many blows,
the hard nails, the sacred drops
which I kiss tearfully.

Alto, Tenor and Bass
Cleansed by your blood,
I commend myself to you;
may these blessed hands
protect me, Jesus Christ,
when I am in great peril.

13. Tutti
What wounds are these in thine hands?

IV. Upon the Side

14. Sonata
15. Tutti
Arise, my love, my fair one, and come away. O my
dove, thou art in the cleft of the rock, in the
secret places.

16. Aria
Soprano I
Hail to thee, side of my saviour,
in which the sweetness of honey is hidden,
in which the power of love is revealed,
from which the fount of blood flows forth
and cleanses impure hearts.

Alto, Tenor and Bass
Behold, I draw near to you,
be merciful, though I have sinned;
with humble countenance
I gladly stand before you
to contemplate your wounds.

- Soprano II*
Hora mortis meus flatus
intret, Jesu, tuum latus,
hinc expirans in te vadat,
ne hunc leo trux invadat,
sed apud te permaneat.
- Arnulf von Löwen*
- 17 17. Tutti
Surge, amica mea, speciosa mea, et veni, columba
mea in foraminibus petrae, in caverna maceriae.
Song of Solomon 2: 13, 14
- V. Ad pectus**
- 18 18. Sonata
- 19 19. Voci
Alto, Tenore è Basso
Sicut modo geniti infantes rationabiles, et sine dolo
concupiscite, ut in eo crescatis in salutem. Si tamen
gustatis, quoniam dulcis est Dominus.
1 Peter 2: 2, 3
- 20 20. Aria
Alto
Salve, salus mea, Deus,
Jesu dulcis, amor meus,
salve, pectus reverendum,
cum tremore contingendum,
amoris domicilium.
- Tenore*
Pectus mihi confer mundum,
ardens, pium, gemebundum,
voluntatem abnegatam,
tibi semper conformatam,
iuncta virtutum copia.
- Basso con Stromenti*
Ave, verum templum Dei,
precor, miserere mei,
tu totius arca boni,
fac electis me apponi,
vas dives, Deus omnium.
- Arnulf von Löwen*
- 21 21. Voci
Alto, Tenore è Basso
Sicut modo geniti infantes rationabiles, et sine dolo
concupiscite, ut in eo crescatis in salutem. Si tamen
gustatis, quoniam dulcis est Dominus.
1 Peter 2: 2, 3
- VI. Ad cor**
- 22 22. Sonata
- 23 23. *Doi soprani è Basso*
Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.
Song of Solomon 4: 9
- 24 24. Aria
Soprano I
Summi Regis cor, aveto,
te saluto corde laeto,
te complecti me delectat
et hoc meum cor affectat,
ut ad te loquar animes.

- Soprano II*
Jesus, when the hour of my death draws near,
let me stand by your side.
When I die, let my spirit enter into you,
lest some savage lion fall upon me,
rather let me dwell with you for ever.
17. Tutti
Arise, my love, my fair one, and come away. O my
dove, thou art in the cleft of the rock, in the
secret places.
- V. Upon the Breast**
18. Sonata
19. Voices
Alto, Tenor and Bass
As newborn babes, desire the sincere milk of the
word that ye may grow thereby; if so be ye have
tasted, the Lord is gracious.
20. Aria
Alto
Hail to thee, my Saviour, my God,
dearest Jesus, my love,
hail to thee, sublime breast
that I touch with trembling hands,
this abode of love.
- Tenore*
Give me a pure, ardent,
pious, sighing heart;
make me abandon my own will,
make me always obey you
and be as virtuous as you.
- Basso with instrumental accompaniment*
Hail to thee, true temple of God,
I implore you to show mercy to me,
you are the shrine of all that is good,
gather me among the chosen,
precious vessel, God of all.
21. Voices
Alto, Tenor and Bass
As newborn babes, desire the sincere milk of the
word that ye may grow thereby; if so be ye have
tasted, the Lord is gracious.
- VI. Upon the Heart**
22. Sonata
23. *Both Sopranos and Bass*
Thou hast ravished my heart, my sister, my spouse.
24. Aria
Soprano I
Hail to thee, heart of the supreme King,
I greet you with a joyful heart,
elated as I embrace you;
it is my heart's desire that you
should embolden me to speak to you.

- Soprano II*
Per medulam cordis mei,
peccatoris atque rei,
tuus amor transferatur,
quo cor tuum rapiatur
languens amoris vulnere.
- Basso*
Viva cordis voce clamo,
dulce cor, te namque amo,
ad cor meum inclinare,
ut se possit applicare
devoto tibi pectore.
- Arnulf von Löwen*
- 25 25. *Doi Soprani è Basso*
Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.
Song of Solomon 4: 9
- VII. Ad faciem**
- 26 26. Sonata
- 27 27. Tutti
Illustra faciem tuam super servum tuum; salvum
me fac in misericordia tua.
Psalm 31: 17
- 28 28. Aria
Alto, Tenore è Basso con Violini
Salve, caput cruentatum,
totum spinis coronatum,
conquassatum, vulneratum,
arundine verberatum,
facie sputis illita.
- Alto*
Dum me mori est necesse,
noli mihi tunc deesse,
in tremenda mortis hora
veni, Jesu, absque mora,
tuere me et libera.
- Tutti*
Cum me jubes emigrare,
Jesu care, tunc appare,
o amator amplectende,
temen ipsum tunc ostende
in cruce salutifera.
- Arnulf von Löwen*
- 29 29. Tutti
Amen.

- Soprano II*
In the very depth of the heart
of this guilty sinner
who has rent your heart asunder,
exhausted by the wounds of love,
may your love gain entry.
- Basso*
With a lively heart I call to you,
truly, dearest heart, I love you;
incline to my heart,
so that it may, if possible,
humbly touch your breast.
25. *Both Sopranos and Bass*
Thou hast ravished my heart, my sister, my spouse.
- VII. Upon the Face**
26. Sonata
27. Tutti
Make thy face shine upon thy servant; save me for
thy mercies' sake.
Psalm 31: 16
28. Aria
Alto, Tenor and Bass with violin accompaniment
Hail to thee, head covered with blood,
crowned with a diadem of thorns,
crushed, wounded,
beaten with sticks,
your face defiled by spit.
- Alto*
When I have to die
do not forsake me,
in the dreadful hour of my death
come to me, Jesus; do not delay,
protect me, set me free.
- Tutti*
When you command me to die,
dear Jesus, appear,
my beloved, let me embrace you;
come and reveal yourself
on the healing cross.
29. Tutti
Amen.

English version: Gery Bramall

Recording: 11–14 July & 15 August 2013, Magdalen College Chapel, Oxford

Recording Producer **Adrian Peacock**

Recording Engineer **Will Brown**

Packaging design **Paul Marc Mitchell for WLP Ltd.**

Chorister photo © **Rob Judges**

Booklet note © **Bettina Varwig**

Translations **Noémie Gatzler** (Français); **Leandra Rhoese** (Deutsch)

Series Producer **James Whitbourn**

Executive Producer **Ben Pateman**

© Opus Arte 2014

© Opus Arte 2014

OPUS
ARTE

OPUS ARTE

Royal Opera House

Enterprises

Covent Garden

London

WC2E 9DD

tel: +44 (0)20 7240 1200

opusarte@roh.org.uk