

cpo

Dietrich Buxtehude
Membra Jesu Nostri
Opella Musica · Gregor Meyer





Dietrich Buxtehude

Dietrich Buxtehude (1637–1707)

Membra Jesu Nostri BuxWV 75 cantata **54'29**

1	I. Ad pedes	7'18
2	II. Ad genua	7'00
3	III. Ad manus	7'44
4	IV. Ad latus	8'11
5	V. Ad pectus	9'07
6	VI. Ad cor	8'32
7	VII. Ad faciem	6'17
8	Fürwahr, er trug unsere Krankheit BuxWV 31 9'35 passion cantata	

T.T.: 64'10

Opella Musica

Gregor Meyer

Opella Musica

Isabel Schicketanz - Sopran 1
Heidi Maria Taubert - Sopran 2
Susanne Langner - Alt
Tobias Hunger - Tenor
Friedemann Klos - Bass

Birgit Schnurpfeil - Violine 1
Yumiko Tsubaki - Violine 2
Gertrud Ohse - Gambe 1
Benjamin Dressler - Gambe 2
Tillmann Steinhöfel - Violone
Eva-Maria Horn - Dulzian
Michael Dücker - Laute

Gregor Meyer - Leitung/Orgel



Gregor Meyer (© Gert Mothes)

Betrachtung und Teilnahme Über Buxtehudes „Membra Jesu Nostri“

Dieterich Buxtehudes Zyklus Passionszyklus „Membra Jesu Nostri“ ist Meditationsmusik. Im strengen Gleichmaß eines siebenmal weitgehend gleichen Formgerüsts – instrumentale Sonata, ein „Concerto“ genanntes Ensemble, mehrstrophige Aria und Wiederholung des Concertos – entfaltet sich die Betrachtung des am Kreuz hängenden Körpers Jesu von Nazareth. War Buxtehude als Organist der Vollender des „stylus phantasticus“, in dem sich toccatenhafte, fugierte und rezitativische Passagen bunt und nervös abwechselten, so ist er als Komponist dieser Passionsmusik die Ruhe selbst, ein Meister der Versenkung, ein Anti-Dramatiker.

Meditation und Betrachtung im Angesicht des Kreuzes sind uns nach dem über ein Jahrhundert lang alles verdrängende Erfolg der Bachschen Passionen nicht mehr unbedingt vertraut. Denn Bach prägt uns eine bestimmte theologischen Sicht auf das Geschehen ein: Seine Passionen erklären den Hörer zur „Ursach aller solcher Plagen“, zum eben noch vor der Verdammnis geretteten Sünder, dem als mitgerissenem Beobachter des heilsgeschichtlichen Dramas nichts als Demut und Dankbarkeit zukommt. Dadurch gleichsam moralisch vernichtet verbleibt er in absolutem, unüberwindlichem Abstand von seinem Erlöser. Frühere Passionsmusiken dagegen verfahren weniger aufgeregt, indem sie den Akzent auf die Betrachtung des Geschehens legen, und zur Betrachtung fordert auch Buxtehude in „Membra Jesu Nostri“ auf – zur Betrachtung allerdings nicht einer Geschichte, sondern des Leibes, in den sich die Geschichte eingeschrieben hat.

Der Leib Christi ist ein geheimnisvolles Rätsel, und das nicht nur im Abendmahl. Der Gott des Alten Testaments hat jedes Bild von sich verboten und sich

bestenfalls als Säuseln im Wind und Stimme im Dornbusch materialisiert. Dass er durch eine Heimsuchung der besonderen Art im Leib der Jungfrau Maria Fleisch annimmt und als Mensch zur Welt kommt, darüber kann man bei näherer Betrachtung verrückt werden – nicht nur wegen der über Gebühr skandalisierten „unbefleckten Empfängnis“, sondern auch wegen der Ungeheuerlichkeit einer auf Erden wandelnden, sicht- und greifbaren göttlichen Substanz. Sie zwang mittelalterliche Intellektuelle dazu, eine besondere Empfängnis auch Marias durch ihre Mutter Anna anzunehmen, weil andernfalls der Leib Jesu im Leib der Maria wohl doch erbsündlich kontaminiert worden wäre und von einer göttlichen Substanz nicht die Rede sein könnte – warum der Regress jungfräulich zustandegekommener Schwangerschaften hier allerdings zuende sein soll, scheint ungerecht; müsste sich das Problem nicht bis hin zu Eva fortsetzen? Aber auch die Volksfrömmigkeit und die ihren Bedürfnissen aufmerksam folgende katholische Kirche war von der Göttlichkeit auf Erden fasziniert und sah sich verleitet zum Sammeln von Reliquien und zur Behauptung eines stattlichen Bestands auf Erden verbliebener Milchzähne und Vorhäute, die zur Beglaubigung der messianischen Menschlichkeit herhalten sollten – mehr als diese Überbleibsel von Wachstum und Beschneidung waren nicht zu haben, da der Auferstandene dem Dogma zufolge körperlich unversehrt gen Himmel fuhr.

Diesen Leib macht Buxtehude 1680 zum Gegenstand seiner Passionsmusik. Er vermisst ihn von den Füßen über Knie, Hände, Seite, Brust bis hinein ins Herz und hinauf ins Angesicht. Dafür greift er zurück auf eine Andachtsdichtung aus dem hohen Mittelalter, die er selber noch Bernhard von Clairvaux zuschrieb, später aber als Werk von dessen etwa hundert Jahre späterem Zisterzienser-Bruder Arnulf von Löwen anerkannt wurde. Paul Gerhardt hat diese „Rhythmica oratio“ ins Deutsche

übersetzt und sich von den Strophen über Christi Gesicht zu seinem Passionslied „O Haupt voll Blut und Wunden“ anregen lassen. Buxtehude allerdings vertonte Auszüge aus dem lateinischen Original – nicht zwingend deutet das auf einen Auftrag aus dem Gelehrten-Milieu; in Buxtehudes Abendmusiken – einer Frühform des bürgerlichen Konzerts – kommen lateinische Texte immer wieder vor und sprechen für ein relativ hohes Bildungsniveau seines Publikums.

Auch wenn der Körper des Erlösers in der „*Rhythmica oratio*“ und den „*Membra Jesu Nostr*“ nur imaginiert wird und nicht wirklich angefasst werden kann, wollen Text und Musik doch eine sinnliche Unmittelbarkeit der Christus- und Passionserfahrung behaupten, auf die es die Passionen Bachs nicht mehr absehen. Wird bei Bach der Körper überhaupt benannt, wird er zur Metapher: Die Blutergüsse auf dem Rücken des Gegeißelten werden „zum allerschönsten Regenbogen“ und „Gottes Gnadenzeichen“, die auseinandergerissenen Arme am Kreuz werden gedeutet als „Hand, uns zu fassen ausgespannt“, das sich neigende Haupt des Sterbenden wird verstanden als „Ja“ auf die Frage „Ist aller Welt Erlösung da?“

In den „*Membra*“ ist der Körper kein Bedeutungsträger, sondern er selbst. „*Ad te tamen veni sponte / Scrutari tua vulnera*“ – „Ich komme zu dir, / Deine Wunden zu betrachten“ heißt es in der IV. Kantate. Die Betrachtung, Berührung, ja im Falle der Seite sogar das Schmecken des Körpers bezeugt die Wahrheit, die unbegreifliche Anwesenheit dieses Menschen. Natürlich, das Wort „Hand“ kann man nicht berühren, auf dem Wort „Knie“ nicht gewiegt werden, das Wort „Brust“ nicht umarmen – Dichter und Komponist können die Anwesenheit nur beschwören mit den Zeichen, die gerade für die Abwesenheit des Bezeichneten stehen. Was in der französischen Philosophie des letzten Jahrhunderts

als große Erkenntnis behauptet wurde, war Buxtehude auch bekannt – und den Graben versucht er durch die Einladung zur Meditation zu überspringen. Die musikalische Sprache der „*Membra Jesu Nostr*“ ist in Abkehr von den Gepflogenheiten des Barock weder eine Theater- noch eine Bildsprache. Man zögert sogar, den „*Arien*“ einen „*Affekt*“ zuzuordnen; weitgehend verwechselbar und ohne melodische Prägnanz fällt an ihnen eher die Abspiegelung von Arnulfs Versmetrik auf, wobei immer der fünfte, letzte Vers einer Strophe das Schema durchbricht und durch Melismen und ausschwingende Melodik eigenes Gewicht bekommt. Diese *Arien* haben somit nichts mit der *Arie* aus Oper und Oratorium zu tun, sondern eher mit der pietistischen *Aria*, die ein ausdrucksvolles Lied meint – allerdings sind die Linien wiederum zu schwierig und zu wenig einprägsam, um Lied-tauglich zu sein. Die jeweils drei Strophen der *Arien*, oft solistisch, mit bedeutsamen Ausnahmen aber auch mehrstimmig bis zum Einsatz des ganzen Ensembles, bilden den ruhenden Mittelpunkt der Kantaten. Gerahmt werden sie von den *Concerti*, die einen wohl von Buxtehude ausgesuchten Bibelvers vertonen, der das im folgenden besungene Körperteil zum Gegenstand hat. Diese *Concerti* sind musikalisch betont unterschiedlich angelegt: Zweiteiligen Formen wie in den Kantaten I und II oder IV stehen expressiv kontrastierende Anlagen wie in III oder dialogische Strukturen wie in VI gegenüber, in denen die beiden Soprane und der Bass im Wechsel singen, bis hin zum *Concerto* von V, das mit Takt- und Charakterwechseln reich gegliedert ist.

Den zyklischen Zusammenhang eines von unten nach oben geführten Blicks bildet Buxtehude mit einer dem steigenden Quintenzirkel folgenden Tonarten-Ordnung ab: Die Kantate über die Füße steht in c-Moll, die über die Hände in g-Moll, und von dort geht es weiter aufwärts bis zum e-Moll der vorletzten Kantate über das

Herz. Dieses buchstäblich im Innersten spielende Stück ist zudem durch einen Besetzungswchsel zum introvertierten Gamben-Consort hervorgehoben, das tiefer liegt als die sonst obligaten zwei Violinen und zugleich voller und zarter klingt. Die letzte Kantate schließt den Zyklus in hartem Schnitt wieder in c-Moll und der ursprünglichen Besetzung ab.

Die stärkste meditative Wirkung aber geht von Buxtehudes Tonsprache aus. Von einigen bedeutsamen Ausnahmen im Concerto der IV. und in der Aria der V. Kantate abgesehen vermeidet der Komponist große Sprünge und schreibt ein innig bewegtes Melos, das den Hörer in einer Geste des Trosts zu bergen scheint. Dazu tritt eine zwar einfache, aber durch zahlreiche Vorhalte erstaunlich dissonante Harmonik. Sie kehrt zuweilen eine scharf expressive Seite nach außen – etwa beim „Quid sunt plagae iste“ in der III. Kantate über die Wundmale an den Händen –, oft aber auch wie ein Verwischen der üblichen Dreiklangs-Konturen wirkt. Sie spiegelt somit auf der einen Seite das Leiden des besungenen Körpers, ähnelt auf der anderen dem von Tränen Mitleidens getrüben Blick. Eben das ist mit Meditation gemeint: Kein Versinken im eigenen Ungefähr, sondern die Verschmelzung von äußerer Betrachtung und innerer Anteilnahme.

Peter Uehling

Opella Musica

Das Vokalensemble Opella Musica fand sich 2011 mit einer CD-Produktion zu Ehren des Komponisten Johannes Eccard zusammen. Die Mitglieder, alle als Solisten im Konzertfach rege national und international tätig, verbinden dieses Können mit Ensemblefähigkeit, was die musikalische Grundkonzeption der Werkinterpretationen bildet. Der Name des Ensembles entlehnt sich zweier Vokalwerksammlungen des Komponisten Johann Hermann Schein aus den Jahren 1618 und 1623. Opella steht für „kleine Mühe“ und bezieht sich auf die Intention des Ensembles: die Aufführung großartiger Barockmusik in kleinster und damit transparenter Besetzung. Dieser Komponist begleitet das Ensemble aber auch musikalisch intensiv. Zum 400. Jubiläum seines „Israelsbrunnlein“ legten sie eine Gesamteinspielung vor.

Opella Musica war zu Gast u.a. beim Leipziger Bachfest, den Praetoriustagen Creuzburg, den Merseburger Orgeltagen, den Bätzdorfer Barockfestspielen, Aequinox und dem Heinrich Schütz Musikfest und konzentriert im gesamten mitteldeutschen Raum. 2013 entstand die erste CD mit geistlichen Werken des Bachvorgängers Johann Kuhnau. In Kombination mit den zeitgleich erscheinenden Notenausgaben hat das Ensemble erstmals das vollständige Vokalwerk Johann Kuhnau zugänglich macht. Die insgesamt acht CDs der Reihe sind beim Label **cpo** erschienen. Das Kuhnau-Festival 2022 bildete den krönenden Abschluss der Gesamteinspielung.

www.opella-musica.de

Gregor Meyer

Gregor Meyer ist seit der Spielzeit 2007/08 künstlerischer Leiter des GewandhausChores. Er studierte in Leipzig Chorleitung und Kirchenmusik. Als Leiter des GewandhausChores arbeitet er mit Dirigenten wie Riccardo Chailly, Lothar Zagrosek, Herbert Blomstedt, Trevor Pinnock, Kent Nagano und Dennis Russel Davies zusammen. Darüber hinaus konzipiert er regelmäßig innovative Programme, die nicht selten die Grenzen des klassischen Konzertrepertoires und Formates überschreiten. So entstanden beispielsweise »A Tribute to Ray Charles« (zusammen mit Nils Landgren), »Volkslieder von Friedrich Silcher im Neuen Gewand« (mit L'art de passage), »Schlachtfeld der Seele« mit Bundeswehrosoldaten, »Apokalypse« mit Katharina Thalbach und Bachs »Markuspassion« mit barrierefreiem Zugang für Gehörlose.

Bereits vor Beginn seiner Tätigkeit am Leipziger Gewandhaus arbeitete Meyer als Chordirigent mit Ensembles unterschiedlicher Größe und Ausrichtung. Seit 1999 leitet er das von ihm gegründete Vocalconsort Leipzig und rief 2011 die Solistenformation Opella Musica ins Leben. Zudem verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit mit dem historisch orientierten Orchester camera lpsiensis.

Zwischen 2010 und 2014 erfüllte er Lehraufträge in Halle und Leipzig.

Neben einer regen Konzerttätigkeit im In- und Ausland gehören Rundfunk- und CD-Produktionen zu seinem Schaffen. Meyer engagierte sich für die Wiederentdeckung des Komponisten Johann Kuhnau mit einer Gesamteinspielung seiner Kantaten, die vor kurzem auf **cpo** abgeschlossen wurde.

www.gregor-meyer.com

Contemplation and participation About Buxtehude's "Membra Jesu Nostri"

Dietrich Buxtehude's Passion cycle "Membra Jesu Nostri" is music for meditation. The contemplation of the body of Jesus of Nazareth hanging on the cross unfolds in the strict uniformity of a formal framework that is largely the same seven times - instrumental sonata, an ensemble called "Concerto", multi-strophic aria and repetition of the concerto. If as an organist Buxtehude was the perfecter of the "stylus phantasticus", in which toccata-like, fugal and recitative passages alternated colourfully and nervously, as the composer of this Passion music he is calm itself, a master of contemplation, an anti-dramatist.

Meditation and contemplation in the face of the cross are no longer necessarily familiar to us after the all-suppressing success of Bach's Passions for over a century. For Bach imprints on us a certain theological view of the events: his Passions declare the listener to be the "cause of all such plagues", the sinner who has just been saved from damnation and who, as an entrained observer of the drama of salvation history, is entitled to nothing but humility and gratitude. Thus morally destroyed, as it were, he remains at an absolute, insurmountable distance from the Saviour. Earlier Passion music, on the other hand, proceeded less excitedly by placing the accent on contemplation of the events, and Buxtehude also calls for contemplation in "Membra Jesu Nostri" - contemplation not of a story, however, but of the body in which the story has inscribed itself.

The body of Christ is a mysterious enigma, and not only in the Lord's Supper. The God of the Old Testament has forbidden any image of himself and at best materialised as a whisper in the wind and a voice in the thorn bush. That he takes on flesh in the body of the Virgin Mary through a visitation of a special kind and

comes into the world as a human being is enough to drive one crazy on closer inspection - not only because of the unduly scandalised "immaculate conception", but also because of the monstrosity of a visible and tangible divine substance walking on earth. It forced medieval intellectuals to assume a special conception of Mary by her mother Anna, because otherwise the body of Jesus in the body of Mary would have been contaminated by original sin and there could be no question of a divine substance - but why the regress of virgin pregnancies should end here seems inconsistent; shouldn't the problem continue up to Eve? But popular piety and the Catholic Church, which was attentive to its needs, was also fascinated by divinity on earth and saw itself tempted to collect relics and to claim a considerable stock of milk teeth and foreskins remaining on earth, which were to be used to certify the messianic humanity - more than these remnants of growth and circumcision were not to be had, since according to dogma, the risen Christ went to heaven physically intact.

Buxtehude makes this body the subject of his Passion music in 1680. He misses it from the feet to the knees, hands, side, chest, into the heart and up into the face. For this, he falls back on a devotional poem from the high Middle Ages, which he himself still attributed to Bernard of Clairvaux, but which was later recognised as the work of his Cistercian brother Arnulf of Louvain, who lived about a hundred years later. Paul Gerhardt translated this "Rhythmica oratio" into German and was inspired by the stanzas about Christ's face to write his passion song "O Haupt voll Blut und Wunden". Buxtehude, however, set excerpts from the Latin original to music - this does not necessarily indicate a commission from the scholarly milieu; in Buxtehude's Abendmusiken - an early form of the bourgeois concerto - Latin texts occur repeatedly and speak for a relatively high level of

education among his audience.

Even if the body of the Saviour in the "Rhythmica oratio" and the "Membra Jesu Nostris" is only imagined and cannot really be touched, the text and music nevertheless want to assert a sensual immediacy of the Christ and Passion experience that Bach's Passions no longer aim for. If Bach names the body at all, it becomes a metaphor: the bruises on the back of the scourged man become "the most beautiful rainbow" and "God's sign of grace", the arms torn apart on the cross are interpreted as a "hand stretched out to grasp us", the bowing head of the dying man is understood as a "yes" to the question "Is there salvation for all the world?"

In the "Membra", the body is not a carrier of meaning, but itself. "Ad te tamen veni sponte / Scrutari tua vulnera" - "I come to you, / To contemplate your wounds" it says in the IV cantata. Contemplating, touching, even tasting the body in the case of the page testifies to the truth, the incomprehensible presence of this person. Of course, the word "hand" cannot be touched, the word "knee" cannot be cradled, the word "breast" cannot be embraced - poet and composer can only evoke the presence with the signs that stand precisely for the absence of the signified. What was asserted as a great insight in French philosophy of the last century was also known to Buxtehude - and the ditch he attempts to leap by inviting meditation. In a departure from the conventions of the Baroque, the musical language of the "Membra Jesu Nostris" is neither theatrical nor pictorial. One even hesitates to assign an "affect" to the "arias"; largely confusable and without melodic conciseness, what is striking about them is rather the reflection of Arnulf's verse metrics, whereby the fifth, last verse of a stanza always breaks through the scheme and acquires its own weight through melismas and sweeping melodies. These arias thus have nothing to do with the aria from opera and

oratorio, but rather with the pietistic aria, which means an expressive song - however, the lines are again too difficult and not memorable enough to be suitable for song. The three strophes of the arias, often solo, but with significant exceptions also polyphonic up to the use of the whole ensemble, form the resting centre of the cantatas. They are framed by the concerti, which set to music a biblical verse probably chosen by Buxtehude, the subject of which is the part of the body sung about in the following. These concerti are musically very different: Two-part forms, as in Cantatas I and II or IV, are contrasted with expressively contrasting arrangements, as in III, or dialogic structures, as in VI, in which the two sopranos and the bass sing alternately, up to the Concerto of V, which is richly structured with changes of meter and character.

Buxtehude illustrates the cyclical connection of a view led from the bottom to the top with an order of keys following the rising circle of fifths: The cantata on the feet is in C minor, the cantata on the hands in G minor, and from there it continues upwards to the E minor of the penultimate cantata on the heart. This piece, which literally plays in the innermost part, is also highlighted by a change of instrumentation to the introverted viol consort, which lies lower than the otherwise obligatory two violins and at the same time sounds fuller and more tender. The last cantata concludes the cycle in a hard cut, again in C minor and the original instrumentation.

The strongest meditative effect, however, comes from Buxtehude's tonal language. With a few significant exceptions in the Concerto of Cantata IV and the Aria of Cantata V, the composer avoids great leaps and writes an intimately moving melody that seems to envelop the listener in a gesture of consolation. In addition, there is a simple, but astonishingly dissonant harmony due to the

numerous foretones. At times, it reveals a sharply expressive side - for example, in the "Quid sunt plagae iste" in Cantata III about the stigmata on the hands - but often it also seems like a blurring of the usual triadic contours. Thus, on the one hand, it reflects the suffering of the body being sung about, and on the other, it resembles the gaze clouded by tears of compassion. This is precisely what is meant by meditation: not a sinking into one's own approximation, but the fusion of outer contemplation and innermost sympathy.

Peter Uehling

Opella Musica

The vocal ensemble Opella Musica came together in 2011 with a CD production in honor of the composer Johannes Eccard. The members, all active nationally and internationally as soloists in concert, combine this skill with ensemble ability, which forms the basic musical concept of the work interpretations. The name of the ensemble is taken from two collections of vocal works by the composer Johann Hermann Schein from the years 1618 and 1623. Opella stands for "small effort" and refers to the intention of the ensemble: the performance of great baroque music in the smallest and thus transparent instrumentation. However, this composer also accompanies the ensemble intensively musically. For the 400th anniversary of his "Israelsbrünnlein" they presented a complete recording. Opella Musica has been a guest at the Leipzig Bach Festival, the Praetoriustage Creuzburg, the Merseburg Organ Days, the Batzdorf Baroque Festival, Aequinox and the Heinrich Schütz Music Festival, among others, and concentrated throughout central Germany. In 2013 the first CD with sacred works by Bach's predecessor Johann Kuhnau was produced. In combination with the

editions of sheet music published at the same time, the ensemble has made Johann Kuhnau's complete vocal works accessible for the first time. The eight CDs in the series are released by the cpo label. The Kuhnau Festival 2022 was the crowning finale of the complete recording.

Gregor Meyer

Gregor Meyer has been artistic director of the GewandhausChor since the 2007/08 season. He studied choral conducting and church music in Leipzig. As director of the GewandhausChor he works with conductors such as Riccardo Chailly, Lothar Zagrosek, Herbert Blomstedt, Trevor Pinnock, Kent Nagano and Dennis Russel Davies. In addition, he regularly conceives innovative programs that not infrequently transcend the boundaries of the classical concert repertoire and format. For example, he has created "A Tribute to Ray Charles" (together with Nils Landgren), "Volkslieder von Friedrich Silcher im Neuen Gewand" (with L'art de passage), "Schlachtfeld der Seele" with German Armed Forces soldiers, "Apokalypse" with Katharina Thalbach and Bach's "St. Mark Passion" with barrier-free access for the deaf.

Even before beginning his work at the Leipzig Gewandhaus, Gregor Meyer worked as a choral conductor with ensembles of various sizes and orientations. Since 1999 he has led the Vocalconsort Leipzig, which he founded, and in 2011 he established the soloist formation Opella Musica. In addition, he has a close collaboration with the historically oriented orchestra *camerata lipsiensis*. Between 2010 and 2014 he fulfilled teaching assignments in Halle and Leipzig.

In addition to a busy concert schedule at home and abroad, his work includes radio and CD productions.

Meyer engaged in the rediscovery of the composer Johann Kuhnau with a complete recording of his cantatas, recently completed on **cpo**.

www.gregor-meyer.com



Gregor Meyer, Opella Musica, (© J. Leonhardt)

Dietrich Buxtehude
Membra Jesu Nostri (BuxWV 75)

Concertos. Text: Bibelstellen; Arien. Dichtung: Arnulf von Löwens

[1] Ad pedes (Nahum 2:1)

Sonata

Concerto (SSATB)

Ecce super montes
pedes evangelizantis,
et annuntiantis pacem.

Aria (Soprano)

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

Aria (Soprano)

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

Aria (Basso)

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

Concerto (SSATB)

Ecce super montes
pedes evangelizantis,
et annuntiantis pacem.

Concerto (SSATB)

Salve mundi salutare,
salve, salve Jesu care!
Cruci tuae me aptare

Dietrich Buxtehude
Membra Jesu Nostri (BuxWV 75)

Concertos. Text: Bibelstellen; Arien. Dichtung: Arnulf von Löwens

[1] An die Füße (Nahum 1, 15)

Sonata

Concerto (SSATB)

Siehe, auf den Bergen
kommen Füße eines guten Boten,
der da Frieden verkündigt.

Aria (Soprano)

Gegrüßet seist du, Heil der Welt,
sei gegrüßt, gegrüßt, geliebter Jesus!
An deinem Kreuze möchte ich mit dir hängen.
Wahrlich, du weißt, warum.

Gib mir deine Kraft!

Aria (Soprano)

Die Nägel in deinen Füßen, die harten Schläge
und die so schweren Striemen
umfasse ich voller Ergriffenheit,
voll Angst bei deinem Anblick,
deiner Wunden eingedenk.

Aria (Bass)

Süßer Jesus, gnädiger Gott,
zu dir rufe ich, wenn ich auch schuldig bin:
Zeige dich mir gnädig,
verstoße nicht mich Unwürdigen
von deinen heiligen Füßen.

Concerto (SSATB)

Siehe, auf den Bergen
kommen Füße eines guten Boten,
der da Frieden verkündigt.

Concerto (SSATB)

Gegrüßet seist du, Heil der Welt,
sei gegrüßt, gegrüßt, geliebter Jesus!
An deinem Kreuze möchte ich mit dir hängen.

Dietrich Buxtehude
Membra Jesu Nostri (BuxWV 75)

Concertos. Text: bible quotations; Arien. Poetry: Arnulf von Löwens

[1] To the feet (Nahum 2:1)

Sonata

Concerto (SSATB)

Behold, upon the mountains
the feet of one bringing good news
and proclaiming peace.

Aria (Soprano)

Hail, salvation of the world,
hail, hail, dear Jesus!
On Your cross would I hang.
Truly, You know why.
Give me Your strength.

Aria (Soprano)

The nails in Your feet, the hard blows
and so grievous marks
I embrace with love,
Fearful at the sight of You
Mindful of Your wounds.

Aria (Bass)

Sweet Jesus, merciful God
I cry to You, in my guilt
show me Your grace,
turn me not unworthy away
from Your sacred feet.

Concerto (SSATB)

Behold, upon the mountains
the feet of one bringing good news
and proclaiming peace.

Concerto (SSATB)

Hail, salvation of the world,
hail, hail, dear Jesus!
On You cross would I hang.

vellem vee, tu scis quare, da mihi tui copiam.

[2] Ad genua (Isaias 66:12)

Sonata in tremulo

Concerto (SSATB)

Ad ubera portabimini,
et super genua blandicentur vobis.

Aria (Tenore)

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

Aria (Alto)

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

Aria (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.

Concerto (SSATB)

Ad ubera portabimini,
et super genua blandicentur vobis.

[3] Ad manus (Zacharias 13:6)

Concerto (SSATB)

Quid sunt plagae istae
in medio manuum tuarum?

Aria (Soprano)

Salve Jesu, pastor bone,
fatigatus in agone,

Wahrlich, du weißt, warum. Gib mir deine Kraft!

[2] An die Knie (Jesaja 66, 12)

Sonata in tremulo

Concerto (SSATB)

Ihr sollt auf dem Arme getragen werden,
und auf den Knien wird man euch freundlich halten.

Aria (Tenor)

Gegrüßt seist du, Jesus, König der Heiligen,
willkommene Hoffnung der Sünder,
am Holz des Kreuzes hängend,
wie ein schuldiger Mensch, doch wahrer Gott,
schwankend, mit fallenden Knien.

Aria (Alt)

Was soll ich dir antworten,
im Handeln schwach, im Herzen hart?
Wie soll ich dir vergelten deine Liebe,
der du für mich zu sterben wähltest,
damit ich nicht eines zweifachen Todes stürbe?

Aria (Sopran, Sopran, Bass)

Dass ich dich suche mit reinem Sinn,
das sei meine erste Sorge,
sie macht mir weder Mühe, noch Beschwerde;
denn heil und rein werde ich,
wenn ich dich umfange.

Concerto (SSATB)

Ihr sollt auf dem Arme getragen werden,
und auf den Knien wird man euch freundlich halten.

[3] An die Hände (Sacharja 13, 6)

Concerto (SSATB)

Was sind das für Wunden
mitten in deinen Händen?

Aria (Soprano)

Sei mir begrüßt, Jesus, du guter Hirte,
der du erschöpft bist in deinem Todeskampfe,

Truly, You know why. Give me Your strength.

[2] To the knees (Isaiah 66:12)

Sonata in tremolo

Concerto (SSATB)

You will nurse and be carried on her arm
and dandled on her knees.

Aria (Tenor)

Hail Jesus, King of Saints
hope of sinners' prayers,
like an offender on the wood of the cross,
a man hanging, true God,
bending on failing knees!

Aria (Alto)

What answer shall I give You,
vile as I am in deed, hard in my heart?
How shall I repay Your love,
Who chose to die for me
lest I die the second death?

Aria (Soprano, Soprano, Bass)

That I may seek You with pure heart,
be my first care,
it is no labour nor shall I be loaded down:
But I shall be cleansed,
when I embrace You.

Concerto (SSATB)

You will nurse and be carried on her arm
and dandled on her knees.

[3] To the hands (Zechariah 13:6)

Concerto (SSATB)

What are those wounds
in the midst of Your hands?

Aria (Soprano)

Hail, Jesus, good shepherd,
weared in agony,

qui per lignum es distractus
et ad lignum es compactus
expansis sanctis manibus.

Aria (Soprano)

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

Aria (Alto, Tenore è Basso)

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

Concerto (SSATB)

Quid sunt plagae istae
in medio manuum tuarum?

[4] **Ad latus** (Canticum Canticorum 2:13-14)

Sonata

Concerto (SSATB)

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

Aria (Soprano)

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

Aria (Alto, Tenore è Basso)

Ecce tibi appropinquo,
parce, Jesu, si delinquo,
verecunda quidem fronte,

der du durch das Holz gemartert
und an das Holz geschlagen bist
mit deinen ausgespannten heiligen Händen.

Aria (Sopran)

Ihr heiligen Hände, euch umfasse ich,
und klagend erreue ich mich an euch;
Dank sage ich den so schweren Schlägen,
den grausamen Nägeln, den heiligen Blutstropfen.
unter Tränen küsse ich euch.

Aria (Alt, Tenor, Bass)

Von deinem Blute genetzt
vertraue ich mich dir ganz an;
deine heiligen Hände
mögen mich schützen, Jesus Christus,
in meiner letzten Not.

Concerto (SSATB)

Was sind das für Wunden
mitten in deinen Händen?

[4] **An die Seite** (Hohelied 2, 13-14)

Sonata

Concerto (SSATB)

Stehe auf, meine Freundin, und komm,
meine Schöne, komm her!
Meine Taube in den Felsklüften,
in den Steinritzen.

Aria (Soprano)

Sei begrüßt, du Seite meines Heilandes.
in der die Süße des Honigs verborgen liegt,
in der die Macht der Liebe sich offenbart,
daraus der Quell deines Blutes hervorbricht,
der die befleckten Herzen reinigt.

Aria (Alt, Tenor, Bass)

Siehe, dir nahe ich mich,
schone meiner, Jesus, wenn ich fehle,
mit ehrfurchtsvollem Antlitz

tormented on the cross
nailed to the cross
Your sacred hands stretched out.

Aria (Soprano)

Holy hands, I embrace you,
and, lamenting, I delight in you,
I give thanks for the terrible wounds,
the hard nails, the holy drops,
shedding tears with kisses.

Aria (Alto, Tenor, Bass)

Washed in Your blood
I wholly entrust myself to You;
may these holy hands of Yours
defend me, Jesus Christ,
in the final dangers.

Concerto (SSATB)

What are those wounds
in the midst of Your hands?

[4] To the sides (Song of Songs 2:13-14)

Sonata

Concerto (SSATB)

Arise, my love,
my beautiful one, and come with me.
My dove in the clefts of the rock,
in the hollow of the cliff.

Aria (Soprano)

Hail, side of the Saviour,
in which the honey of sweetness is hidden,
in which the power of love is exposed,
from which gushes the spring of blood
that cleans the dirty hearts.

Aria (Alto, Tenor, Bass)

Lo I approach You,
pardon, Jesus, if I sin,
with reverent countenance

ad te tamen veni sponte
scrutari tua vulnera.

Aria (Soprano)

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

Concerto (SSATB)

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

[5] **Ad pectus** (I Petri 2:2-3)

Sonata

Concerto (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.

Aria (Alto)

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

Aria (Tenore)

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

Aria (Basso)

Ave, verum templum Dei,

komme ich zu dir aus eigenem Verlangen,
deine Wunden zu erforschen.

Aria (Sopran)

In der Stunde des Todes möge meine Seele
eintreten, o Jesus, in deine Seite,
von hinnen scheidend möge sie in dich eingehen,
dass nicht ein grimmiger Löwe sie überfalle,
sondern sie immer bei dir bleibe.

Concerto (SSATB)

Stehe auf, meine Freundin,
und komm her, meine Schöne!
Meine Taube in den Felsklüften,
in den Steinritzen.

[5] **An die Brust** (1. Petrus 2, 2-3)

Sonata

Concerto (Alt, Tenor, Bass)

Wie die neugeborenen Kindlein seid begierig
nach der vernünftigen, lauterer Milch,
auf dass ihr durch dieselbe zunehmet,
wenn anders ihr geschmeckt habt,
dass der Herr freundlich ist.

Aria (Alt)

Sei begrüßt, Gott, mein Heil,
süßer Jesus, du meine Liebe,
sei begrüßt, du werte Brust,
nur zitternd darf ich dich berühren,
du Wohnstatt der Liebe.

Aria (Tenor)

Mache mir das Herz rein,
glühend, fromm und voll Seufzen,
mach, dass ich meinem Willen absage
und er dir ganz zu eigen werde
in der Fülle aller Tugenden.

Aria (Bass)

Sei begrüßt, du wahrer Tempel Gottes,

freely I come to You
to behold Your wounds.

Aria (Soprano)

In the hour of death, may my soul
enter, Jesus, Your side.

Hence dying may it go into You,
lest the cruel lion seize it,
but let it dwell with You.

Concerto (SSATB)

Arise, my love,
my beautiful one, and come,
my dove in the clefts of the rock,
in the hollow of the cliff.

[5] To the breast (1 Peter 2:2-3)

Sonata

Concerto (Alto, Tenor, Bass)

Like newborn infants,
long for the guileless milk of reason,
that by it you may grow into salvation,
if indeed you have tasted
that the Lord is good.

Aria (Alto)

Hail God, my salvation,
sweet Jesus, my beloved,
hail, breast to be revered,
to be touched with trembling,
dwelling of love.

Aria (Tenor)

Give me a clean breast,
ardent, pious, moaning,
an abnegated will,
always conforming to You,
with an abundance of virtues.

Aria (Bass)

Hail, true temple of God,

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

Concerto (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.

[6] Ad cor (Canticum Canticorum 4:9)

Sonata

Concerto (Doi Soprani è Basso)

Vulnerasti cor meum,
soror mea, sponsa,
vulnerasti cor meum.

Aria (Soprano)

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

Aria (Soprano)

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

Aria (Basso)

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

ich bitte dich, erbarm dich meiner,
du, der Schrein alles Guten,
lass mich zu den Auserwählten gehören,
du kostbares Gefäß, du Gott aller!

Concerto (Alt, Tenor, Bass)

Wie die neugeborenen Kindlein seid begierig
nach der vernünftigen, lauterer Milch,
auf dass ihr durch dieselbe zunehmet,
wenn anders ihr geschmeckt habt,
dass der Herr freundlich ist.

[6] An das Herz (Hohelied 4, 9)

Sonata

Concerto (Sopran, Sopran, Bass)

Du hast mir mein Herz genommen,
meine Schwester, liebe Braut,
du hast mir mein Herz genommen.

Aria (Sopran)

Heil dir, Herz des höchsten Königs,
ich grüße dich mit frohem Herzen,
dich zu umfängen entzückt mich,
und mein Herz verlangt danach,
dass du mich entzündest, zu dir zu reden.

Aria (Sopran)

In das Innerste meines Herzens,
der ich ein Sünder und Schuldbeladener bin,
lass deine Liebe eindringen;
durch mich wird dein Herz zerrissen,
ermattend durch die Wunde der Liebe.

Aria (Bass)

Mit der lebendigen Stimme meines Herzens
ruf ich zu dir, süßes Herz, denn ich liebe dich;
meinem Herzen neige dich zu,
dass es sich an dich schmiegen kann mit
demütigem Sinn.

I pray, have mercy on me,
You, the ark of all that is good,
make me be placed with the chosen,
rich vessel, God of all.

Concerto (Alto, Tenor, Bass)

Like newborn infants,
long for the guileless milk of reason,
that by it you may grow into salvation,
Si tamen gustatis,
quoniam dulcis est Dominus.

[6] To the heart (Song of Songs 4:9)

Sonata

Concerto (Soprano, Soprano, Bass)

You have wounded my heart,
my sister, my bride,
you have wounded my heart.

Aria (Soprano)

Heart of the highest king, I greet You,
I salute You with a joyous heart,
it delights me to embrace You
and my heart aspires to this:
that You move me to speak to You.

Aria (Soprano)

Through the marrow of my heart,
of a sinner and culprit,
may Your love be conveyed
by whom Your heart was seized,
languishing through the wound of love.

Aria (Bass)

I call with the living voice of the heart,
sweet heart, for I love You,
to incline to my heart,
so that it may commit itself to you
in the breast devoted to You.

Concerto (Doi Soprani è Basso)

Vulnerasti cor meum,
soror mea, sponsa,
vulnerasti cor meum.

[7] **Ad faciem** (Psalm 31:17)

Sonata

Concerto (SSATB)

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

Aria (Alto, Tenore è Basso)

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

Aria (Alto)

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

Aria (SSATB)

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

Concerto (SSATB)

Amen.

Concerto (Sopran, Sopran, Bass)

Du hast mir mein Herz genommen,
meine Schwester, liebe Braut,
du hast mir mein Herz genommen.

[7] **An das Angesicht** (Psalm 31, 17)

Sonata

Concerto (SSATB)

Lass leuchten dein Antlitz über deinem Knecht;
hilf mir durch deine Güte!

Aria (Alt, Tenor, Bass)

Sei begrüßt, du blutüberströmtes Haupt,
ganz mit Dornen gekrönt,
entstellt und voller Wunden,
mit dem Rohr geschlagen,
das Gesicht bespion und besudelt.

Aria (Alt)

Wenn ich einmal sterben muss,
dann sei du nicht fern von mir,
in der angstvollen Todesstunde
komm, Jesus, ohne Verzug,
schütze mich und mache mich frei.

Aria (SSATB)

Wenn du mich davongehen heißt,
dann, lieber Jesus, erscheine mir,
du Liebender, den ich umarmen will,
zeige dich selbst mir dann
an dem heilbringenden Kreuze.

Concerto (SSATB)

Amen.

Concerto (Soprano, Soprano, Bass)

You have wounded my heart,
soror mea, sponsa,
vulnerasti cor meum.

[7] To the face (Psalm 31:16)

Sonata

Concerto (SSATB)

Let Your face shine upon Your servant,
save me in Your mercy.

Aria (Alto, Tenor, Bass)

Hail, bloodied head,
all crowned with thorns,
beaten, wounded,
struck with a cane,
the face soiled with spit.

Aria (Alto)

When I must die,
do not then be away from me,
in the anxious hour of death
come, Jesus, without delay,
protect me and set me free!

Aria (SSATB)

When You command me to depart,
dear Jesus, then appear,
o lover to be embraced,
then show Yourself
on the cross that brings salvation.

Concerto (SSATB)

Amen.

[8] Dieterich Buxtehude
Führwahr, er trug unsere Krankheit
Cantata (BuxWV 31) (Jesaja 53, 4-5)

Sinfonia

Aria (Bass)

Führwahr, er trug unsere Krankheit
und lud auf sich unsre Schmerzen.

Duetto (Sopran, Sopran)

Wir aber hielten ihn für den, der geplatet und
von Gott geschlagen und gemartert wäre.

Aria (Bass)

Führwahr, er trug unsere Krankheit
und lud auf sich unsre Schmerzen.

Trio (Alt, Tenor, Bass) Sonata in tremolo

Wir aber hielten ihn für den, der geplatet.

Sonata in tremolo

Tutti (SSATB)

Wir aber hielten ihn für den, der geplatet und
von Gott geschlagen und gemartert wäre.

Aria (Sopran)

Aber er ist um unsrer Missetat willen verwundet und um
unsrer Sünde willen zerschlagen.

Tutti (SSATB)

Wir aber hielten ihn für den, der geplatet und
von Gott geschlagen und gemartert wäre.

Tutti (SSATB)

Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten, und
durch seine Wunden sind wir geheilet.

[8] Dieterich Buxtehude
Führwahr, er trug unsere Krankheit
Cantata (BuxWV 31) (Isaiah 53:4-5)

Sinfonia

Aria (Bass)

Surely he took up our pain
and bore our suffering.

Duetto (Soprano, Soprano)

Yet we considered him punished
by God, stricken by him, and afflicted.

Aria (Bass)

Surely he took up our pain
and bore our suffering.

Trio (Alto, Tenor, Bass) Sonata in tremolo

Yet we considered him punished.

Tutti (SSATB)

Yet we considered him punished
by God, stricken by him, and afflicted.

Aria (Soprano)

But he was pierced for our transgressions,
he was crushed for our iniquities.

Tutti (SSATB)

Yet we considered him punished
by God, stricken by him, and afflicted.

Tutti (SSATB)

The punishment that brought us peace was on him, and
by his wounds we are healed.



Gregor Meyer (© Jens Gerber)



Opella Musica, Gregor Meyer (© U. Walter)

cpo 555 458-2