



CHANNEL CLASSICS

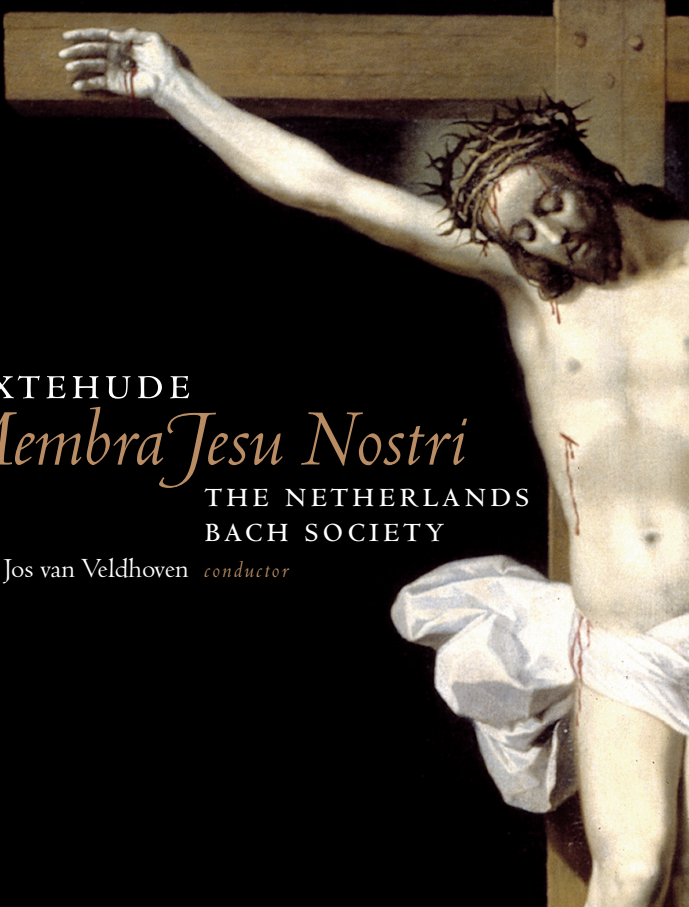
CCS SA 24006

D. BUXTEHUDE

*Membra Jesu Nostri*

THE NETHERLANDS  
BACH SOCIETY

Jos van Veldhoven *conductor*



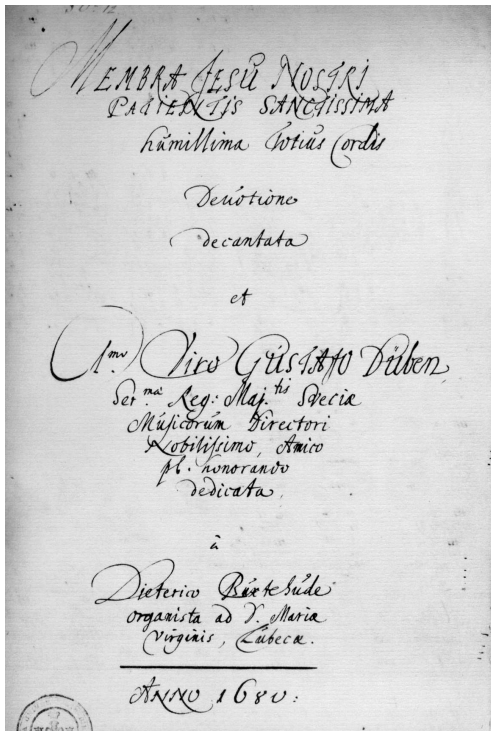


Illustration 1: Title page of *Membra Jesu Nostri*  
(Uppsala, University Library)

The Netherlands Bach Society  
Jos van Veldhoven  
conductor

Anne Grimm *soprano 1*  
Johannette Zomer *soprano 2*  
Peter de Groot *alto*  
Andrew Tortise *tenor*  
Bas Ramselaar *bass*

Antoinette Lohmann *violin*  
Pieter Affourtit *violin*  
Mieneke van der Velden *viola da gamba*  
(*also continuo*)  
Eva Reiter *viola da gamba*  
Josh Cheatham *viola da gamba*  
Ricardo Rodriguez Miranda  
*viola da gamba (also continuo)*  
Nick Milne *viola da gamba*  
Lucia Swarts *violoncello*  
Dane Roberts *double bass*  
Pieter Dirksen *organ & clavichord*  
Mike Fentross *theorbo*

It is now fairly certain that *Dietrich Buxtehude* (1637-1707) was a student of Heinrich Scheidemann, organist in Hamburg and a student of Sweelinck. Buxtehude's studies would have occurred around 1655. At this time his fellow student was Johann Adamsz Reincken of Deventer, who would become his lifelong friend. Thanks to this friendship, he became one of that impressive group of organist-composers from the Baltic area, known collectively as the 'Sweelinck school'. Their elevated, 'learned' composing style and virtuosity as performers and improvisers amounted to a carefully guarded 'secret' which could only be transmitted among the members of this guild, from teacher to student. While the first generation of Sweelinck's students, the most important of whom was Scheidemann, confined themselves primarily to organ playing and composing for the organ, their students, in turn, went a step further. They assembled a small group of singers and instrumentalists around the organ for the performance of refined, elevated vocal music, inspired by the new concertante vocal styles of Italy. Freed from liturgical requirements, they chose texts, both Latin and German, which offered the most fruitful possibilities for expression in music.

Another second generation member of this school was Gustav Düben (c. 1629-1690), son of Sweelinck pupil Andreas Düben and capellmeister at the Swedish court of Stockholm. Gustav, as well, travelled to Hamburg as a young man to study with Scheidemann, and it is likely that he visited Buxtehude in Lübeck (where he had been organist of the Marienkirche since 1668). Düben himself was apparently not that gifted as a composer, but, seemingly in compensation, he accumulated an enormous collection of vocal and instrumental music which has survived, largely intact, in the Uppsala University Library; unfortunately the organ music has disappeared. A significant portion of the collection consists of Buxtehude's cantatas, among which the seven-part cycle *Membra Jesu Nostris* (1680) occupies a special position. In addition, it is one of the few Buxtehude autograph sources which survive in Uppsala, including an extensive dedication to Düben (see illustration 1, p. 2).

The way in which this piece was transmitted is typical for the North German Sweelinck school. Not only were both Buxtehude and Düben members of this group, but the notation style is also distinctive. For one thing, Buxtehude copied the piece in German organ tablature, in which all the notes are written out as letters, with attendant symbols for rhythm (see illustration 2, p. 35). Buxtehude had various reasons for using this notation, which was rather unusual for vocal music. In the first place, tablature, which was obsolete as a notation type even at that time, was a useful kind of 'secret writing' for North German

organists, used essentially only for organ music. In the second place, this kind of notation is extremely economical with paper, a significant argument in its favor at the time, particularly for music which was to be sent abroad. It was undoubtedly intended as a sort of file, and Düben would first have to write out the separate parts in conventional notation before the piece could be performed (these written-out parts also survive at Uppsala).

A particular example of the freedom enjoyed by this 'organists' music' can be seen in the highly unliturgical choice of texts. The text is based on the medieval passion hymn cycle, 'Salve mundi, salutare', which dates back, at least in part, to the poet Arnulf von Löwen (c. 1200-1250). It is a passionately mystical text in the form of seven meditations on the various body parts of the crucified Christ, – in succession the feet, knees, hands, side, breast, heart, and face. In 17<sup>th</sup>-century Protestant Germany, characterized by the pursuit of a new kind of introversion, mysticism, and individual piety, this text became extremely popular under the title of 'Rhythmica oratio sancti Bernardi', appearing in numerous different versions, translations, and rewritings. The famous 'O Haupt voll Blut und Wunden' [O sacred Head, sore wounded] by Paul Gerhardt, familiar to us all from Bach's *St. Matthew Passion*, is inspired by the same tradition.

In *Membra Jesu Nostri*, Buxtehude adds an appropriate biblical quotation to each poem, as a motto. Here the composer makes use of a formal scheme which he otherwise applied exclusively to German texts. The biblical quotation is set concertante, with all the instrumentalists and vocalists, while three strophes of each of the seven hymn texts are chosen for setting as a vocal 'aria' (without repetition of text, and essentially accompanied only by the continuo). As a rule, these three arias are all written over the same bass line. The piece as a whole is formally rounded off by an instrumental introduction and intermezzi (ritornelli) between the aria sections, finishing with a repetition of the biblical 'concerto':

Sonata

Concerto: tutti

Aria – ritornello – aria – ritornello – aria – ritornello

Concerto da capo

As a basic scoring, Buxtehude uses an ensemble of five soloists (two sopranos, alto, tenor, and bass), two violins, and continuo; he varies the scoring at a couple of strategic points.

The biblical quotations usually make reference to the body part named in the title of the specific cantata. All of these texts, with one exception, are drawn from the Old Testament. The exception is to be found in fifth cantata, *Ad pectus* ("To the breast"). Buxtehude here uses a fragment from the first letter of St. Peter as his motto, where reference is made to the newborn child who longs for good milk, as a metaphor for the longing for divine protection. In this way the breast becomes not only part of Christ's body but also a nurturing feminine breast and symbol of divine love. This atmosphere of nurturing is expressed in sound by Buxtehude by leaving out the two highest vocal parts (the sopranos), giving the whole cantata a unique tone color.

It is important for Buxtehude, in spite of the rigidly formal setup, to give each cantata its own personality, and at the same time to produce an effective whole which can be performed in its entirety as an oratorio. For example, the first aria of the first cantata is set for the complete ensemble, and the repetition of the biblical chorus in the last cantata is replaced by a compelling concerted 'Amen' which crowns the cycle as a whole. The tonalities are carefully varied, the variation in settings elaborately planned. Just as the setup, after four identically scored cantatas, threatens to become monotonous, Buxtehude, as we have seen, varies the scoring. In the sixth cantata, *Ad Cor*, he then proceeds to his prize move: the violins (and the violoncello) are silenced, and in their place a five-voiced gamba consort is engaged, resulting in a new, silvery tonal universe. At the same time, the erotic undertone of the 'Rhytmica oratio' clearly comes to the fore: the biblical motto is drawn from the Song of Songs ('You have wounded my heart, my sister, my bride'), and the thinned-out, 'polar' vocal scoring with two sopranos and bass appears to symbolize the presence of man and woman. The sound of the gambas, frequently associated with suffering and death in German Baroque music, underscores the closeness of love for the suffering Christ to the longing for death.

This cycle, which is clearly not intended for liturgical use and dedicated to his friend Gustav Düben, must indubitably be seen as an expression of Buxtehude's own religious experience and personal devotion. In fact, we know unusually little about this great musician; no personal letters or anecdotes have survived. His music speaks to us all the more powerfully – especially the *Membra Jesu Nostri*, with its

highly personal combination of introverted expressivity, deliberately simple declamation (here and there it can even be called naive), and great harmonic richness. No matter how alien the content of the medieval Latin text may be to our 21<sup>st</sup>-century sensibilities, it nevertheless inspired Buxtehude to produce a visionary setting, in a vivid cycle of compositions which still go straight to our hearts.

Pieter Dirksen

Translation: David Shapero

Illustration 1: Title page of *Membra Jesu Nostri* (Uppsala, University Library, vokalmusik i hdskr 50:12, fol. 1r) (p. 2)

Illustration 2: Page from *Membra Jesu Nostri*, opening of cantata 6 (ibid. fol. 13v) (p. 35)

Het is vrij zeker dat *Dietrich Buxtehude* (1637-1707) een leerling is geweest van de Hamburgse organist en Sweelinck-leerling Heinrich Scheidemann, wat zich rond 1655 moet hebben afgespeeld. Hij was toen medestudent van de uit Deventer afkomstige Johann Adamsz Reincken, met wie Buxtehude een levenslange vriendschap sloot. Dankzij deze vriendschap werd hij deel van die indrukwekkende groep componerende organisten uit het Oostzegebied die we tegenwoordig met de ‘Sweelinck-school’ aanduiden. Hun hoogstaande, ‘geleerde’ compositiekunst en virtuositeit als speler en improvisator was een zorgvuldig gekoesterd ‘geheim’ dat alleen tussen de leden van dit gilde, van leraar op leerling, mocht worden doorgegeven. Terwijl de generatie van directe Sweelinck-leerlingen, waarvan Scheidemann de belangrijkste was, zich vooral tot orgelspel en orgelcompositie beperkte, gingen hun leerlingen een stap verder. Zij groepeerden een (klein) aantal zangers en musici rond hun orgel voor het uitvoeren van verfijnde, hoogstaande vocale muziek, die geïnspireerd was op de nieuwe concertante kerkmuziek uit Italië. Niet gebonden door liturgische verplichtingen kozen ze daarvoor teksten (in zowel Latijn als Duits) die optimale mogelijkheden boden voor een expressieve verklanking.

Een ander tweede generatie lid van deze school was Gustav Düben (c.1629-1690), zoon van de Sweelinck-leerling Andreas Düben en kapelmeester aan het Zweedse hof in Stockholm. Ook Gustav trok in zijn jeugd naar Hamburg voor lessen bij Scheidemann, en het is waarschijnlijk dat hij Buxtehude te Lübeck (die sinds 1668 als organist van de Marienkirche was aangesteld) heeft bezocht. Düben zelf schijnt niet zo’n grote gave voor het componeren te hebben gehad, en ter compensatie legde hij een enorme collectie vocale en instrumentale muziek aan, die grotendeels intact (alleen de orgelmuziek is er helaas uit verdwenen) in de universiteitsbibliotheek van Uppsala bewaard is gebleven. Een belangrijk deel daarvan wordt gevormd door de cantates van Buxtehude, waarbij de zevendelige cantate-cyclus *Membra Jesu Nostri* uit 1680 een bijzonder positie inneemt. Het is bovendien een van de weinige door Buxtehude zelf geschreven bronnen die in Uppsala bewaard worden, met een uitvoerige opdracht aan Düben (zie afb. 1, p. 2) – een van de zeldzame autografe handschriften die we van Buxtehude kennen.

De manier waarop dit stuk overgeleverd is, is typisch voor de Noordduitse Sweelinck-school. Niet alleen behoorden zowel Buxtehude als Düben daartoe, de wijze van notatie is eveneens kenmerkend. Buxtehude kopieerde het stuk namelijk in Duitse tabulatuurnotatie, waarbij alle noten met letters en bijbehorende ritme-symbolen uitgeschreven zijn (zie afb. 2, p. 35). Buxtehude had verschillende redenen voor deze vooral voor vocale muziek uitzonderlijke notatie. Ten eerste was deze toen al achterhaalde manier van

noteren een handig soort 'geheimschrift' van de Noordduitse organisten, die in principe alleen voor orgelmuziek werd gebruikt. Ten tweede is deze manier van noteren zeer papierbesparend, indertijd een belangrijk argument, zeker voor een stuk dat opgestuurd moest worden. Het was ongetwijfeld als een soort archiefstuk bedoeld, en Düben moest eerst de afzonderlijke stemmen uitschrijven in normaal notenschrift alvorens het stuk kon worden uitgevoerd (deze partijen zijn eveneens in Uppsala aanwezig).

De artistieke vrijheid van deze 'organistenmuziek' zien we met name ook in de bepaald onliturgische tekstkeuze. De basis van de tekst is de middeleeuwse cyclus van passiehymnes 'Salve mundi, salutare', die in ieder geval gedeeltelijk op de dichter Arnulf von Löwen (c.1200-1250) teruggaat. Het is een dweperig-mystieke tekst in de vorm van zeven overdenkingen over de verschillende lichaamsdelen van de aan het kruis hangende Christus – achtereenvolgens, de voeten, de handen, de knieën, de zijde, de borst, het hart en het gezicht. In het zeventiende-eeuwse protestantse Duitsland, waar een nieuw soort van innerlijkheid, mystiek en individuele vroomheid werd nagestreefd, was deze tekst onder de titel 'Rhythmica oratio sancti Bernardi' zeer populair en verscheen in tal van versies, vertalingen en herdichtingen. Ook het beroemde 'O Haupt voll Blut und Wunden' van Paul Gerhardt, dat we allemaal uit Bachs *Matthäus Passion* kennen, is erop geïnspireerd.

In de *Membra Jesu Nostris* voegt Buxtehude aan ieder gedicht een passende bijbelse spreuk als motto toe. Buxtehude gebruikt daarbij een vormschema dat hij doorgaans alleen voor Duitse teksten gebruikt. De bijbelspreuk wordt concertant gezet: met alle instrumentalisten en vocalisten, terwijl uit elk van de zeven hymneteksten drie strofes zijn gekozen die als vocale 'aria' (zonder tekstherhalingen en in principe slechts door het continuo begeleid) gecomponeerd zijn; deze drie aria's zijn in de regel op dezelfde baslijn gecomponeerd. Formeel afgerond wordt het geheel door een instrumentale inleiding en instrumentale intermezzi (ritornelli) tussen de aria-gedeelten met tot slot een herhaling van het bijbelse 'concerto':

Sonata

Concerto: tutti

Aria – ritornello – aria – ritornello – aria – ritornello

Concerto da capo



Als basisbezetting gebruikt hij een ensemble van vijf vocalisten (twee sopranen, alt, tenor en bas) twee violen en continuo, een bezetting die hij op een paar strategische momenten varieert.

De bijbelspreuken refereren meestal aan het lichaamsdeel dat in de titel van een specifieke cantate genoemd wordt. Op een uitzondering na zijn deze spreuken aan het Oude Testament ontleend. De uitzondering betreft de vijfde cantate *Ad pectus* ('Aan de borst'). Buxtehude plaatst hier een fragment uit de eerste Petrusbrief als motto, waar gerefeerd wordt aan de pasgeborenen die naar goede melk smachten, als metafoor voor de hunkering naar goddelijke geborgenheid. Zodoende wordt de borst niet alleen als lichaamsdeel van Christus opgevat, maar ook als voedende vrouwelijke borst en als zinnebeeld van de goddelijke liefde. Deze sfeer van geborgenheid brengt Buxtehude klankmatig tot uitdrukking door het weglaten van de twee hoogste vocale stemmen (de sopranen), waardoor deze cantate een geheel eigen coloriet bezit.

Buxtehude is er veel aangelegen om ondanks het strakke formele schema iedere cantate een eigen gezicht te geven en tegelijkertijd een als oratorium uitvoerbaar en effectief geheel te scheppen. Zo is de eerste aria van de eerste cantate voor het volledige ensemble gezet en is de herhaling van het bijbelkoor in de laatste cantate vervangen door een meeslepend, concertant 'Amen', dat aldus de cyclus bekrönt. De toonsoorten worden zorgvuldig gevarieerd, terwijl ook de variatie in bezetting nauwkeurig is gecalculerd. Net wanneer het schema na vier identiek bezette cantates tot monotonie dreigt te leiden varieert Buxtehude, zoals we gezien hebben, in de vijfde cantate de bezetting. In de zesde cantate, *Ad Cor*, gaat hij vervolgens over tot zijn meesterzet: de violen (en de violoncello) wordt het zwijgen opgelegd en in plaats daarvan wordt een vijfstemmig gambaconsort ingezet, waardoor een volledig nieuw, zilverachtig klankbeeld ontstaat. Tegelijkertijd komt de erotische ondertoon van de 'Rhythmica oratio' hier duidelijk naar de oppervlakte: het bijbelmotto is aan het Hooglied ontleend ('Je hebt mijn hart verwond, mijn zuster, mijn bruid'), en de uitgedunde, 'polaire' vocale bezetting met twee sopranen en bas lijkt de aanwezigheid van man en vrouw te symboliseren. De klank van de gamba's, die in de Duitse Barok vaak met lijden en overlijden wordt geassocieerd, onderstrepen de nabijheid van de liefde tot de lijdende Christus met een verlangen naar de dood.

Deze met nadruk niet voor de liturgie bestemde en aan zijn vriend Gustav Düben opgedragen cyclus

moet ongetwijfeld als uiting van Buxtehudes eigen religieuze beleving en persoonlijke vroomheid gezien moet worden. We weten eigenlijk bijzonder weinig over deze grote musicus, geen persoonlijke brief of anecdote bleef bewaard. Des te meer spreekt zijn muziek, en niet in de laatste plaats de *Membra Jesu Nostri*, tot ons met zijn zeer persoonlijke combinatie van naar binnen gekeerde expressie, bewuste eenvoud van dictie (hier en daar is de toonval zelfs naïef te noemen) en grote harmonische rijkdom. Hoe ver de middeleeuwse Latijnse tekst inhoudelijk ook van ons af mag staan, het inspireerde Buxtehude tot een visionaire omzetting in een beeldrijke reeks van composities die ook nu nog direct tot het hart spreekt.

Pieter Dirksen

Afb. 1 – Titelpagina van de *Membra Jesu Nostri* (Uppsala, Universiteitsbibliotheek, vokalmusik i (p.hdskr. 50:12, fol. 1r) (p. 2)

Afb. 2 – Pagina uit de *Membra Jesu Nostri*, begin van cantate 6 (idem, fol. 13v) (p. 35)

Vers 1655, *Dietrich Buxtehude* (1637-1707) fut très probablement élève de Heinrich Scheidemann, organiste de Hambourg, lui-même élève de Sweelinck. Buxtehude fit ses études en même temps que Johann Adamsz Reincken, avec lequel il entretint toute sa vie une profonde amitié. Grâce à cette amitié, il devint membre de cet impressionnant groupe d'organistes compositeurs de la région de la mer Baltique connu de nos jours sous le nom d'école Sweelinck. Leur art supérieur et 'érudit' de la composition comme leur virtuosité d'instrumentiste et d'improvisateur était un 'secret' soigneusement choyé qui ne pouvait être transmis qu'entre membres de cette guilde, de professeurs à élèves. Si la génération des élèves directs de Sweelinck, dont Scheidemann fut le plus important, se limita principalement au jeu de l'orgue et à la composition pour cet instrument, leurs disciples allèrent plus loin. Ils groupèrent un (petit) nombre de chanteurs et de musiciens autour de l'orgue pour l'exécution d'une musique vocale noble et raffinée inspirée par la nouvelle musique concertante italienne. Libres de toute obligation liturgique, ils choisirent pour ce type d'œuvres des textes (tant latins qu'allemands) proposant des possibilités optimales pour une mise en musique expressive.

Un autre membre de la deuxième génération de cette école fut Gustav Düben (vers 1629-1690), fils d'Andreas Düben – élève de Sweelinck –, et maître de chapelle à la cour suédoise de Stockholm. Pendant sa jeunesse, Gustav prit des cours avec Scheidemann à Hambourg, et il est probable qu'il rendit visite à Buxtehude à Lübeck (où ce dernier avait été nommé en 1668 organiste de la Marienkirche). Düben ne semble pas avoir eu de grands dons pour la composition. Pour compenser, il constitua une immense collection de musique vocale et instrumentale. Cette collection, conservée pratiquement dans son intégralité (seule la musique d'orgue a hélas disparu), se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de l'université d'Uppsala. Les cantates de Buxtehude, au sein desquelles *Membra Jesu Nostri*, cycle de sept cantates (1680), possède une place particulière, constituent une importante partie de ce fonds. Il s'agit en outre de l'une des quelques sources de la main de Buxtehude conservées à Uppsala. Surmonté d'une ample dédicace à Düben (cf. illustration 1, p. 2), c'est un des rares manuscrits autographes de Buxtehude que nous connaissons.

La manière dont cette œuvre fut transmise à la postérité est typique de l'école Sweelinck de l'Allemagne du Nord. La notation de la musique est déjà caractéristique de cette école, indépendamment du fait que Buxtehude et Düben en étaient membres. Buxtehude copia en effet l'œuvre en tablature, notant toute la musique au moyen de lettres et de symboles rythmiques complémentaires (cf. illustration 2, p. 35). Buxtehude eut diverses raisons d'utiliser cette notation exceptionnelle, surtout pour de la musique vocale.

Cette manière quelque peu désuète de noter la musique était devenue une sorte d'écriture 'secrète' propre aux organistes de l'Allemagne du Nord. En principe, elle n'était utilisée que pour la musique pour orgue. Très économe en papier - argument important pour l'époque - cette notation était particulièrement pratique pour une œuvre devant être envoyée. Cette partition était très probablement destinée à servir de pièce d'archive et Düben dut d'abord réécrire les voix séparément en notation normale pour permettre à l'œuvre d'être exécutée (ces parties sont également conservées à Uppsala).

La liberté artistique de cette 'musique d'organiste' se manifeste également dans le choix de textes plutôt non liturgiques. L'essentiel du texte reprend un cycle moyenâgeux d'hymnes de la passion, 'Salve mundi, salutare', qui remonte au moins partiellement au poète Arnulf von Löwen (vers 1200 - 1250). C'est un texte exalté, mystique, qui se présente sous la forme de sept méditations sur les diverses parties du corps du Christ en Croix – successivement les pieds, les genoux, les mains, le côté, la poitrine, le cœur et le visage. Dans l'Allemagne protestante du dix-septième siècle, où l'on aspirait à une nouvelle sorte d'intériorité, de mysticisme, et de piété individuelle, ce texte sous le titre 'Rhythmica oratio sancti Bernardi' fut très populaire et parut dans un grand nombre de versions, traductions et réécritures. Le célèbre 'O Haupt voll Blut und Wunden' de Paul Gerhardt que Bach utilisa dans sa *Passion selon saint Matthieu* en est également inspiré.

Dans *Membra Jesu Nostri*, Buxtehude ajouta comme devise à chaque poème une maxime biblique adaptée. Buxtehude utilisa ici un schéma formel qu'il n'employa pratiquement que pour des textes en langue allemande. Il traita la maxime biblique de façon concertante avec tous les chanteurs et instrumentistes, tandis que dans chacun des sept hymnes trois strophes furent choisies pour servir d' 'aria' vocale (sans répétition de texte et en principe accompagnée seulement par la basse continue). Ces trois airs furent généralement composés sur la même ligne de basse. Le tout fut complété sur le plan formel par une introduction instrumentale, par des intermezzi instrumentaux (ou ritournelles) servant de transition entre les airs, et pour finir par une reprise du 'concerto' biblique.

Sonata

Concerto: tutti

Aria – ritornello – aria – ritornello – aria – ritornello

Concerto da capo

Comme effectif de base, il utilisa un ensemble de cinq chanteurs (deux sopranos, alto, ténor et basse), deux violons et basse continue, effectif qu'il modifia à un certain nombre de moments stratégiques.

Les maximes bibliques font le plus souvent référence à la partie du corps du Christ nommée dans le titre de la cantate spécifique. Elles sont issues de l'Ancien Testament, sauf dans la cinquième cantate, *Ad pectus* ('à la poitrine'). Buxtehude utilisa ici comme maxime un fragment de la première lettre de saint Pierre. Dans ce texte, ce dernier fit référence aux nouveaux nés qui désirent ardemment du bon lait et fit allusion par cette métaphore à l'ardent désir de sécurité divine. De cette manière, la poitrine n'est pas seulement considérée comme partie du corps du Christ mais aussi comme poitrine féminine nourricière et comme symbole de l'amour divin. Buxtehude exprima musicalement cette atmosphère de sécurité en supprimant les deux parties vocales les plus aiguës (les sopranos), donnant ainsi à cette cantate une couleur complètement différente.

En dépit du schéma formel assez strict, Buxtehude désira donner à chaque cantate un profil particulier et créer en même temps un ensemble d'œuvres pouvant fonctionner comme oratorio: le premier air de la première cantate fut ainsi composé pour l'effectif complet. Dans la dernière cantate, la reprise du chœur biblique fut remplacé par un 'Amen' concertant et entraînant qui couronne le cycle. Les tonalités furent soigneusement variées; les modifications d'effectifs furent également calculées avec précision. Lorsque le schéma menaçait de tomber dans la monotonie, après quatre cantates possédant un effectif identique, Buxtehude varia l'effectif de la cinquième cantate, comme nous l'avons vu plus haut. Dans la sixième cantate, *Ad Cor*, on assiste à un coup de maître: il imposa le silence aux violons (et au violoncelle), et introduisit un consort de violes de gambe (à cinq parties) créant ainsi une image sonore argentine, complètement nouvelle. Buxtehude mit simultanément en avant la tendance érotique du texte, 'Rhythmica oratio': la maxime biblique fut empruntée au Cantique des Cantiques ('Tu me fait perdre le sens, ma sœur, ma fiancée'), et l'effectif vocal éclairci opposant deux sopranos et une basse semble symboliser la présence d'un homme et d'une femme. La sonorité des violes de gambe, qui dans la musique baroque allemande fut souvent associée à la souffrance et au décès, souligne le désir de mort et la proximité de l'amour pour le Christ souffrant.

Ce cycle expressément non destiné à la liturgie et dédié à son ami Gustav Düben doit certainement être considéré comme une expression de l'expérience religieuse de Buxtehude et de sa dévotion intime. Nous

avons en réalité particulièrement peu d'informations sur ce grand musicien et ne possédons aucune lettre personnelle ou anecdote à son sujet. Sa musique en est d'autant plus éloquente, et notamment ce cycle *Membra Jesu Nostri*, avec cette combinaison très particulière d'expression introvertie, de consciente simplicité de diction (intonation qui peut même être qualifiée ci et là de naïve), et de grande richesse harmonique. Si le contenu du texte latin moyenâgeux peut sembler très éloigné de nous, il inspira à Buxtehude une transformation visionnaire en une série de compositions riches en images qui aujourd'hui encore va directement au cœur.

Pieter Dirksen  
Traduction: Clémence Comte

Illustration 1: Page de titre de *Membra Jesu Nostri* (Uppsala, Bibliothèque de l'université, vokalmusik, i hdskr. 50:12, fol. 1r (p. 2)

Illustration 2: Page issue de *Membra Jesu Nostri*, début de la cantate 6 (idem, fol.13v) (p. 35)

**D**ietrich Buxtehude (1637-1707) nahm um 1655 sehr wahrscheinlich Unterricht bei Heinrich Scheidemann, einem Sweelinck-Schüler, der in Hamburg Organist war. Buxtehude war damals Mitstudent des aus Deventer stammenden Johann Adamsz Reincken, mit dem er eine lebenslange Freundschaft schloß. Durch den Kontakt fand er auch Zugang zu jener beeindruckenden Gruppe von Komponisten und Organisten im Ostseeraum, die wir heute die 'Sweelinck-Schule' nennen. Die hohe Kunst des Komponierens und die virtuose Spiel- und Improvisationstechnik auf dem Instrument galten unter den Mitgliedern dieser Gilde als Geheimnisse, die gehütet und nur von Lehrer zu Schüler weitergegeben werden sollten. Während sich die Schüler Sweelincks mit Scheidemann als dem wichtigsten Vertreter mit ihrer Arbeit vor allem auf das Orgelspiel und das Komponieren für Orgel beschränkten, ging die nächste Generation von Komponisten bereits einen Schritt weiter. Inspiriert von der neuen italienischen, konzertanten Kirchenmusik schufen sie eine verfeinerte, differenzierte Vokalmusik, wobei sie einige wenige Sänger und Instrumentalisten um die Orgel gruppierten. Nicht an liturgische Verpflichtungen gebunden wählten sie für diese Musik Texte aus, die für eine ausdrucksvolle Vertonung besonders geeignet waren.

Ebenso der zweiten Generation der Schule gehörte Gustav Düben (um 1629-1690), Sohn des Sweelinck-Schülers Andreas Düben und Kapellmeister am schwedischen Hof in Stockholm, an. Auch Gustav Düben zog in seiner Jugend nach Hamburg, um bei Scheidemann Unterricht zu nehmen, und suchte später wohl auch Buxtehude in Lübeck auf, der dort seit 1668 als Organist an der Marienkirche angestellt war. Düben selbst scheint ein weniger begnadeter Komponist gewesen zu sein. Als Ausgleich legte er sich eine umfangreiche Notensammlung von Vokal- und Instrumentalmusik zu, die uns mit Ausnahme der Orgelmusik in der Universitätsbibliothek Uppsala erhalten geblieben ist. Ein wichtiger Bestandteil der Sammlung ist das Kantatenwerk Buxtehudes, wobei der siebenteilige Kantatenzyklus *Membra Jesu Nostri* aus dem Jahre 1680 einen besondere Stellung einnimmt. Darüberhinaus ist es eines der wenigen in Uppsala bewahrten Quellen, die von Buxtehude selbst geschrieben sind, und gleichzeitig eine der wenigen Handschriften überhaupt, die uns im Autograph des Komponisten bekannt sind. Diese Handschrift enthält eine ausführliche Widmung an Düben (s. Abb.1, Seite 2).

Die Art und Weise der Überlieferung des Stückes weist uns deutlich den Weg zur norddeutschen Sweelinck-Schule. Buxtehude und Düben waren nicht nur Mitglieder, auch die Notationsweise ist kennzeichnend für deren Arbeitsweise. Buxtehude kopierte das Stück in deutscher Tabulatur, bei der die

Noten durch Buchstaben und dazugehörige Rhythmus-Symbole angegeben werden (s. Abb. 2, Seite 35). Buxtehude hatte verschiedene Gründe, diese Notationsweise zu verwenden. Zum einen war diese damals schon überholte Art des Notenschreibens, die normalerweise nur für Orgelmusik verwendet wurde, eine Art praktische Geheimschrift der norddeutschen Organisten. Zum anderen war die Tabulatur sparsam im Papierverbrauch, was damals besonders für ein Stück, das verschickt werden mußte, ein wichtiges Argument war. Das Werk war ohne Zweifel als Archivstück gedacht, sodaß Düben, um das Stück aufführen zu können, die Einzelstimmen in normale Notenschrift übertragen musste. (Sie befinden sich ebenfalls noch in Uppsala).

Die künstlerische Freiheit der 'Organistenmusik' zeigt sich vor allem auch in einer sehr unliturgischen Textauswahl. Als Ausgangspunkt diente der mittelalterliche Passionshymnen-Zyklus 'Salve mundi, salutare', der jedenfalls zum Teil auf den Dichter Arnulf von Löwen (um 1200-1250) zurückgeht. Der mystische Text stellt sieben Betrachtungen über die verschiedenen Körperteile des Heilands am Kreuz dar – in der Folge Füße, Knie, Hände, Flanken, Brust, Herz und Antlitz. Im protestantischen Deutschland des 17. Jahrhunderts, wo man eine neue Art der Verinnerlichung, der Mystik und des individuellen Glaubens nachstrebte, war dieser Text als 'Rhythmica oratio sancti Bernardi' sehr bekannt und erschien in zahlreichen Versionen, Übersetzungen und Umdichtungen. So diente er beispielsweise auch als Inspirationsquelle für das berühmte 'O Haupt voll Blut und Wunden' von Paul Gerhardt, das heute vor allem aus Bachs *Matthäuspassion* bekannt ist.

In den *Membra Jesu Nostri* ergäntz Buxtehude jedes Gedicht – quasi als Motto – durch einen passenden Bibelspruch. Dabei verwendet er einen formalen Aufbau, den er sonst nur in seinen deutschsprachigen Kantaten einsetzte. Den Bibelspruch vertont er konzertant mit allen Instrumentalisten und Vokalisten, während bei den sieben Hymnentexten jeweils drei Strophen als 'vokale' Arie (ohne Textwiederholungen und in der Regel nur vom Basso continuo begleitet) vorgetragen werden. Diese drei Strophen sind meist durch die gleiche Basslinie unterlegt. Die instrumentale Einleitung und die Intermezzi (Ritornelli) zwischen den Arien-Strophen sowie die Wiederholung des biblischen 'Concerto' am Schluß verhelfen dem Werk zu einem formalen Ganzen:



Sonata

Concerto: Tutti

Aria - Ritornello – Aria – Ritornello – Aria – Ritornello

Concerto da capo

Buxtehude schreibt ein Basisensemble mit fünf Vokalisten (2 Soprane, Alt, Tenor und Bass), zwei Violinen und Continuo vor - eine Besetzung, von der er nur an wenigen Stellen bewußt abweicht.

Die Bibelsprüche beziehen sich meistens auf das im Titel der jeweiligen Kantate genannte Körperteil. Mit Ausnahme einer Kantate sind die Texte dem Alten Testament entnommen. Die Ausnahme betrifft die fünfte Kantate *Ad pectus* ('an der Brust'). Als Motto verwendet Buxtehude hier ein Fragment des ersten Petrusbriefes, in dem auf das neugeborene Kind verwiesen wird, dem es – als Metapher für die Sehnsucht nach göttlicher Geborgenheit – nach guter Milch verlangt. Insofern wird die Brust nicht nur als ein Körperteil Christi, sondern auch als die nährende weibliche Brust und Symbol der göttlichen Liebe verstanden. Das Gefühl der Geborgenheit bringt Buxtehude klanglich durch ein Tacet der beiden hohen Gesangsstimmen (die Soprane) zum Ausdruck, wodurch die Kantate ein ganz eigenes Kolorit bekommt.

Buxtehude war darauf bedacht, trotz der strengen formalen Struktur jeder Kantate ein eigenes Gesicht zu verleihen und gleichzeitig ein Oratorium zu schaffen, das als ausführbares und inhaltliches Ganzes begriffen werden konnte. So wird die erste Arie der ersten Kantate vom ganzen Ensemble gespielt und wir die Wiederholung des Bibelchores in der letzten Kantate durch ein mitreißendes konzertantes 'Amen' ersetzt, das somit den Zyklus krönt. Die Tonarten werden sorgfältig variiert, wobei auch die Veränderungen in der Instrumentation genau vorgenommen werden. An dem Punkt, wo das Prinzip nach vier identisch besetzten Kantaten zur Einförmigkeit zu neigen droht, überrascht Buxtehude in der fünften Kantate, wie wir gesehen haben, mit einer veränderten Besetzung. In der sechsten Kantate, *Ad Cor*, wagt er dann einen meisterhaften Zug: den Violinen und dem Violoncello wird das Schweigen auferlegt. Stattdessen erklingt ein fünfstimmiges Gambenconsort, das ein ganz neues und silbriges Klangbild entstehen lässt. Gleichzeitig tritt der erotische Unterton der 'Rhytmica oratio' hier deutlich in den Vordergrund: das Bibel motto ist dem Hohen Lied entnommen ('Du hast mir das Herz geraubt, meine Schwester, [meine] Braut'). Die ausgedünnte Opolarisierte Besetzung mit zwei Sopranen und Bass scheint dabei die Anwesenheit von Mann und Frau zu symbolisieren. Der Klang der Gamben, welcher im

deutschen Barock oft mit Leid und Tod assoziiert wird– unterstreicht die Nähe der Liebe zum leidenden Christus und ein Todesverlangen.

Dieser ausdrücklich nicht für die Liturgie bestimmte und dem Freund Gustav Düben gewidmete Zyklus muss unbedingt als Bekenntnis Buxtehudes zu eigenem religiösen Empfinden und persönlicher Frömmigkeit verstanden werden. Ansich wissen wir sehr wenig über diesen großen Musiker, da weder Briefe noch Anekdoten überliefert sind. Umso mehr jedoch spricht uns seine Musik an, nicht zuletzt sein *Membra Jesu Nostri* mit der so persönlichen Kombination aus verinnerlichtem Ausdruck, bewußter Schlichtheit der Worte (ab und an schon fast naiv im Ton) und großem harmonischen Reichtum. Wie weit inhaltlich der lateinische mittelalterliche Text von uns heute auch entfernt sein mag, so sicher ist, daß er Buxtehude zu einer visionären Umsetzung in eine bildhafte Reihe von Kompositionen inspiriert hat, die heute noch die Herzen der Hörer erreichen kann.

Pieter Dirksen  
Übersetzung: Gabriele Wahl

Abb.1 – Titelblatt der *Membra Jesu Nostri* (Uppsala, Universitätsbibliothek, vokalmusik i hdskr.50:12, fol.1r) (Seite 2)

Abb.2 – Seite aus der *Membra Jesu Nostri*, Beginn der 6. Kantate (idem, fol.13v) (Seite 35)

## Membra Jesu Nostri

### I Ad pedes

soprano 1/2, alto, tenor, bass

*Ecce super montes  
pedes evangelizantis et annuntiantis pacem.*

*(Nabum 2: 1)*

soprano 1

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

soprano 2

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

bass

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

soprano 1/2, alto, tenor, bass

*Ecce super montes pedes evangelizantis  
et annuntiantis pacem.*

## Membra Jesu Nostri

### I To His Feet

Behold, on the mountains the feet of him  
who brings good tidings, who proclaims peace.

Greetings, saviour of the world,  
greetings, beloved Jesus!  
I should like to hang with you on your cross.  
Verily you know why;  
Give me your strength.

The nails in your feet, the hard strokes  
and the severe weals –  
full of emotion I embrace them,  
full of anxiety at the sight of you,  
bearing your wounds in mind.

Sweet Jesus, merciful God,  
I call to you, though I be guilty:  
Show yourself in mercy to me,  
do not reject me, unworthy,  
from your holy feet.

Behold, on the mountains the feet of him  
who brings good tidings, who proclaims peace.

soprano 1/2, alto, tenor, bass

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

## II Ad genua

soprano 1/2, alto, tenor, bass

*Ad ubera portabimini, et super genua blandientur vobis.  
(Jes: 66, 12)*

tenor

*Salve Jesu, rex sanctorum,  
spes votiva peccatorum,  
crucis lignum tanquam reus,  
pendens homo verus Deus,  
caducis nutans genitus!*

alto

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

soprano 1/2, bass

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

Greetings, saviour of the world,  
greetings, beloved Jesus!  
I should like to hang with you on your cross.  
Verily you know why;  
Give me your strength.

## II To His Knees

You shall be carried upon her hip, and dandled  
upon her knee.

Greetings, Jesus, king of the saints,  
thou welcome hope for the sinner,  
hanging on the wood of the cross,  
like a guilty man, yet the true God,  
bending with doomed knees.

How should I answer you,  
feeble of action, hard of heart?  
How should I repay your love,  
you who chose to die for me,  
That I might not suffer a twofold death?

To seek you with a pure spirit -  
may that be my primary concern,  
It is neither troublesome nor arduous for me,  
because I shall become whole and pure  
upon embracing you.

soprano 1/2, alto, tenor, bass

*Ad ubera portabimini,  
et super genua blandientur vobis.*

### III Ad manus

soprano 1/2, alto, tenor, bass

*Quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum?  
(Zach. 13: 6)*

soprano 1

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

soprano 2

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

alto, tenor, bass

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

soprano 1/2, alto, tenor, bass

*Quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum?*

You shall be carried upon her hip,  
and dandled upon her knee.

### III To His Hands

What are these wounds in thy hands?

Greetings, Jesus, good shepherd,  
exhausted from your struggle with death,  
tormented by the wood,  
and affixed to the wood  
by your outstretched, holy hands.

Holy hands, I embrace you.  
and, lamentingly, I take pleasure in you,  
I give thanks for these severe blows,  
for the terrible nails and the holy drops of blood,  
I kiss you while weeping.

Moistened by your blood  
I entrust myself wholly unto you;  
May your holy hands  
protect me, Jesus Christ,  
in my last hour of need.

What are these wounds in thy hands?

## IV Ad latus

soprano 1/2, alto, tenor, bass

*Surge, amica mea, speciosa mea, et veni, columba mea  
in foraminibus petrae, in caverna maceriae.  
(Cant. Cantic. 2, 13-14)*

soprano 1

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

alto, tenor, bass

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

soprano 2

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

soprano 1/2, alto, tenor, bass

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

## IV To His Side

Arise, my love, my fair one, and come away.  
O my dove, in the clefts of the rock, in the covert  
of the cliff.

Greetings, side of my saviour,  
in which- the sweetness of honey lies concealed,  
in which the power of love is revealed,  
from which the spring of your blood gushes forth,  
which washes clean the besmirched heart.

Behold, I am approaching you,  
spare me, Jesus, if I fail.

With reverent visage  
I come of my own free will to you,  
to examine your wounds.

May my soul at the hour of death  
enter into your side, o Jesus,  
when I pass away, may it enter into you,  
so that it is not attacked by a wrathful lion,  
but may forever remain with you.

Arise, my love, my fair one, and come away.  
O my dove, in the clefts of the rock,  
in the covert of the cliff.

## V Ad pectus

alto, tenor, bass

*Sicut modo geniti infantes rationabiles,  
et sine dolo concupiscite,  
ut in eo crescatis in salutem.  
Si tamen gustastis, quoniam dulcis est dominus.  
(1. Petr. 2: 2-3)*

alto

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

tenor

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

bass

*Ave, verum templum Dei,  
precor miserere mei,  
tu totius arca boni,  
fac electis me apponi,  
vas dives, Deus omnium.*

alto, tenor, bass

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

## V To His Breast

Like newborn babies,  
long for the pure spiritual milk,  
that by it you may grow up to salvation;  
for you have tasted the kindness of the Lord.

Greetings, Lord, my salvation.  
sweet Jesus, my beloved.  
Greetings, worthy breast;  
I may only touch you with quivering hand,  
O domicile of love.

Render my heart pure,  
ardent, pious and full of sighs,  
allow me to cast aside my own desires,  
and to become wholly yours,  
in the fullness of all virtues.

Hail, true temple of God,  
I pray you, have mercy on me,  
You, the shrine of all goodness,  
let me be among the chosen ones,  
o precious vessel, o God of all things.

Like newborn babies,  
long for the pure spiritual milk,  
that by it you may grow up to salvation;  
for you have tasted the kindness of the Lord.

## VI Ad Cor

soprano 1/2, bass

*Vulnerasti cor meum,  
soror mea, sponsa.  
(Cant. cantic. 4: 9)*

soprano 1

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

soprano 2

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

bass

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

soprano 1/2, bas

*Vulnerasti cor meum,  
soror mea, sponsa.*

## VI To His Heart

You have ravished my heart,  
my sister, my bride.

I greet you, heart of highest King,  
I salute you with joyous heart;  
it delights me to embrace you.  
and my heart demands  
that you inspire me to speak to you.

Let your love enter  
into the innermost pan of my heart -  
the heart of a sinner and guilt-laden person.  
Through me, your heart will be torn asunder,  
becoming exhausted by the wound of love.

With the living voice of my heart  
I call to you, sweet heart, for I love you.  
Incline yourself towards my heart,  
so that it may nestle against you  
with humility.

You have ravished my heart,  
my sister, my bride.



## VII Ad faciem

soprano 1/2, alto, tenor, bass

*Illustra faciem tuam super servum tuum;  
salvum me fac in misericordia tua.  
(Ps. 31: 17)*

alto, tenor, bass

*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!*

soprano 1/2, alto, tenor, bass

*Cum me jubes emigrare,  
Jesu care, tunc appare,  
O amator amplectende,  
Temet ipsum tunc ostende  
In cruce salutifera.*

*Amen!*

## VII To His Face

Let thy face shine on thy servant;  
save me in thy steadfast love.

Greetings, head daubed in blood,  
entirely crowned with thorns,  
disfigured and covered in wounds,  
struck with the cane,  
the face spat upon and soiled.

If, then, I must die,  
do not stay far away from me  
in the anxious hour of death  
come, Jesus, without delay,  
protect me and liberate me!

If you cause me to go away,  
dear Jesus, then appear to me,  
o lover whom I wish to embrace,  
then show yourself to me  
on the cross that brings salvation.

Amen!

## Fried- und Freudenreiche Hinfahrth

*Mit Fried und Freud ich fabr dahin in Gottes Willen.  
Getrost ist mir mein Herz und Sinn, sanft und stille,  
Wie Gott mich verbeissen hat,  
der Tod ist mir Schlaf worden.*

## Klagelied

*Muß der Tod denn auch entbinden,  
was kein Fall entbinden kann?  
Muß sich der mir auch entwinden,  
der mir klebt dem Herzen an?  
Ach! der Väter trübes Scheiden  
machtet gar zu herbes Leiden,  
wenn man unsre Brust entherzt,  
solches mehr als tödlich schmerzt.*

*Er spielt nun die Freuden-Lieder  
Auf des Himmels-Lust-Clavier,  
Da die Engel hin und wieder  
Singen ein mit süszer Zier.  
Hier ist unser Leid-Gesänge  
Schwarze Noten Traur-Gemenge  
Mit viel Kreuzen durchgemischt  
Dort ist alles mit Lust erfrischt.*

## In peace and joy I now depart

In peace and joy I now depart, as God wills it.  
My heart and spirit are comforted, tranquil and stilled  
as God had promised.  
Death is become like slumber for me.

## Lamentation

Must death part us after all  
If nothing else can do so?  
Must he, after all, rob me  
Of the one I love so dearly?  
Ah! The grievous departure  
Of my father is too great a pain for me  
As thought my heart were being torn from my breast  
The pain is worse than death.

Now he plays joyful music  
On the celestial keyboard of joy  
As the angels now and then  
Sing sweetly along with him.  
Here we are surrounded by the sounds of mourning  
The black notation of grief  
Filled with crosses  
But there all is full of gladness.

**Jos van Veldhoven** was born in Den Bosch and studied musicology at the Rijksuniversiteit of Utrecht, and choral and orchestral conducting at the Royal Conservatory, the Hague. He has been artistic director of The Netherlands Bach Society since 1983. In this capacity he regularly gives performances at home and abroad of the major works of Johann Sebastian Bach and his predecessors and contemporaries. In addition he has been the director since 1976 of the Utrechts Barok Consort, which he himself founded. With his ensembles he has made a great number of radio, television, and CD recordings both at home and abroad, and he has appeared in festivals in the Netherlands and many countries in Western Europe.

*Jos van Veldhoven has developed from a wonderful Bach conductor into a Bach interpreter who need fear no comparison with Herreweghe, Koopman, and Leonhardt' (Luister)*

*Jos van Veldhoven, the top ranking Netherlands choral director' (NRC Handelsblad)*

Jos van Veldhoven is a regular guest artist with international orchestras including Das Orchester der Beethovenhalle Bonn, The Tokyo Philharmonic Orchestra, the Telemann Chamber Orchestra, and the Essener Philharmoniker. Together with director Dietrich Hilsdorf, Jos van Veldhoven has been working since 2001 on a cycle of staged Handel oratorios at the Bonn Opera. Van Veldhoven also appears in his native country as a guest conductor, including appearances with Holland Symfonia and Opera Zuid. In previous years, Jos van Veldhoven has attracted frequent attention with performances of 'new' repertoire within the realm of early music. Noteworthy among them were performances of oratorios by Telemann and Graun, Vespers by Gastoldi, Netherlands repertoire of the Golden Age, reconstructions of Bach's *St. Mark Passion* as well as the so-called Köthener Trauer-Music and many unknown 17<sup>th</sup> century musical dialogues. In addition Jos van Veldhoven conducted a great many contemporary premieres of baroque operas by composers including Mattheson, Keiser, Andrea and Giovanni Bononcini, Legrenzi, Conti, and Scarlatti.

Jos van Veldhoven is professor of choral conducting at the Amsterdam Conservatory and the Royal Conservatory, the Hague.

Dutch Soprano **Anne Grimm** studied violin and voice at the Sweelink Conservatory in Amsterdam and received scholarships from the Fonds voor de Podiumkunsten to pursue her vocal studies in London. Since then she has been regarded for her work in opera, concert and recital throughout Europe and in North America and New Zealand.

Highlights of Ms. Grimm's career include appearances at the Netherlands Opera in Monteverdi's *Orfeo*, in Handel's *Rinaldo* under Christophe Rousset in France and staged works of Handel at the Handel Festspiele Halle and the Potsdam Festival Sans Souci. She has also toured with Ton Koopman and the Amsterdam Baroque Orchestra and Choir appearing at festivals throughout Europe including Salzburg and Ambrony. In the Concertgebouw, Amsterdam, she has sung the role of Xenia in *Boris Godounov* under Rozhdestvensky with the Rotterdam Philharmonic, Bach's *St. Matthew Passion* with the Combattimento Consort, *Christmas Oratorio* with the Amsterdamse Bachsolisten, Gluck's *L'Orfeo* under Christian Zacharias with the Netherlands Chamber Orchestra as well as performing in Montemezzi's *L'amore dei tre Re* with the Radio Symphony Orchestra of Holland.

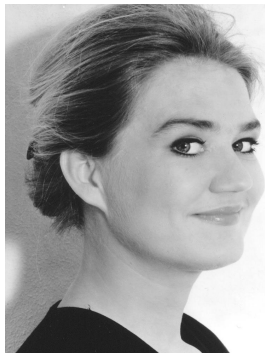
Other performances have included *Die Zauberflöte* for the National Reisopera, Holland, *St. John Passion* with De Nederlandse Bachvereniging, Mozart's *Exultate Jubilate* with the Orchestra of Flanders, Belgium, under Massimo Zanetti and Britten's *Spring Symphony* in New Zealand under Brian Law.

In North America she has sung Bach's *Christmas Oratorio* with the Bach Choir of Bethlehem, *Bm Mass* at Tanglewood under Paul Halley, Mozart's *Requiem* with the Victoria Symphony and performed in recital for Music from Montreal on CBC Radio with pianist Michael McMahon. She has also appeared with the Off Centre Music Salon in Toronto at the Glen Gould Studio, at the Elora Festival and with the Ottawa Chamber Music Festival. Recently she performed in an Opera Gala with the NAC Orchestra and Opera Lyra in Ottawa under Pinchas Zuckerman, in *Les Indes Galantes* in Poland, Italy and Holland with the Orchestra of the 18th Century under Frans Brüggen and the *St. John Passion* with Apollo's Fire in Cleveland and at the Ojai Festival in California.

After several years as a microbiologist, Dutch Soprano **Johannette Zomer** trained at the Sweelink Conservatorium, Amsterdam with Charles van Tassel. She currently studies with Diane Forlano. Johannette made her opera debut as Tebaldo in *Don Carlo* with the Nationale Reisopera and has gone on to sing Belinda – *Dido & Aeneas*, La Musica & Euridice – *L'Orfeo*, Gassman's Opera – *Seria, Dalinda* – Ariodante, Ilia – *Idomeneo*, Pamina – *Die Zauberflöte* and Amanda – *Le Grande Macabre* for the company. She has also sung Oberto in *Aleina* at the Komische Oper. On the concert platform she has a enviable reputation as a baroque specialist working with many of the top conductors in the field such as Ton Koopman, Frans Brüggen, René Jacobs, Reinhardt Goebel and Paul McCreech as well as collaborating for 20th century and contemporary repertoire with Kent Nagano, Daniel Harding, Valery Gergiev, Reinbert de Leeuw and Peter Eötvös. Her recent engagements have included Bach *B Minor Mass* with the



Jos van Veldhoven



Anne Grimm



Johannette Zomer



Andrew Tortise



Peter de Groot



Bas Ramselaar

Tonhalle Orchestra/Brüggen, and Euridice in Gluck's *Orfeo* with the Bamberger Symfoniker/Christian Zacharias.

Johannette's extensive discography includes Bach Cantatas with Collegium Vocale/Philippe Herreweghe as well as the Fauré *Requiem* with the Orchestre des Champs-Élysées/Herreweghe for Harmonia Mundi; Bach *St Matthew Passion* and *Christmas Oratorio* with The Netherlands Bach Society/Jos van Veldhoven for Channel Classics, Bach Cantatas with the Amsterdam Baroque Orchestra/Koopman for Challenge Records and the title role of Handel's *Theodora* with Collegium Cartusianum/Peter Neuman for Dabringhaus & Grimm. She has recorded several recital discs for Channel Classics including *Death and Devotion* – works by Buxtehude, Weckman and Tunder and *Splendore di Roma* with Fred Jacobs, theorbo.

She regularly gives recitals with fortepianist Arthur Schoonderwoerd with whom she has recorded Schubert Songs for Alpha Records and is a member of the early music ensembles *Compania Vocale* and *Antequera* with whom she sings Neapolitan and Spanish baroque repertoire and medieval Cantigas. Johannette's recent and future plans include projects of Handel and Frank Martin with the Rias Kammerchor/Daniel Reuss; Bach and Buxtehude with the Amsterdam Baroque Orchestra/Koopman, Handel with Collegium Vocale, Gent and Gluck and Buxtehude with The Netherlands Bach Society. On the opera stage she will sing Mélisande in *Pelleas et Mélisande* for Nationale Reisopera.

Still only 24, tenor **Andrew Tortise** is an engaging new discovery whose talent is recognised by all who hear him. After leaving school he became a choral scholar at Wells Cathedral where he recorded, toured and broadcasted with the Choir directed by Malcolm Archer. After his time at Wells he took up a choral scholarship at Trinity College Cambridge, under the direction of Richard Marlow, and graduated in Music from there in 2002.

Highlights since leaving Cambridge include performances of *Orfeo* at the South Bank Centre London, *Apollo Semele* for Théâtre des Champs Élysées conducted by Marc Minkowski and performances of Handel's *Acis and Galatea* in Brussels, Grenoble and Spain also conducted by Minkowski. Future plans include Bach *B Minor Mass* at the Royal Festival Hall and a Purcell project touring Europe and the Far East with Gardiner and the Monteverdi Choir. Andrew has recently been invited to take part in William Christie's young artist programme *Le Jardin des Voix* in 2005, which will include a tour of Europe and the USA with Les Arts Florissants.

After vocal studies with Aafje Heynis at the Arnhem Conservatory, the altus/countertenor **Peter de Groot** sung for several years with Collegium Vocale Ghent under Philippe Herreweghe, the Gesualdo Consort under Harry van der Kamp, the Currende Consort under Erik van Nevel, and Camerata Trajectina. He participated in special projects with the Netherlands Chamber Choir, Huelgas Ensemble under Paul van Nevel, and he is a permanent member of the Amsterdam Baroque Choir, which is conducted by Ton Koopman. He was also a soloist with Koopman.

Peter de Groot has been a regular member of the soloists ensemble of the Netherlands Bach Society under Jos van Veldhoven. He is also a member and the artistic director of the Egidius Kwartet, a male vocal quartet which specializes in performance of Renaissance and contemporary music from the Low Countries. He has appeared at important venues with these ensembles and as a soloist. His solo appearances have included Teatro Lyrico under Stephen Stubbs, Combattimento Consort under Jan Willem de Vriend, Poglietti Consort under Pieter Dirksen, Brisk Recorder Quartett Amsterdam, The Northern Consort, The Spirit of Gambo under Freek Borstlap, and with harpsichordist Siebe Henstra and Lucia Swarts, cello. Flemish composer/pianist Walter Hus wrote a song cycle for De Groot on texts by Stefan Hertmans.

Bass **Bas Ramselaar**'s studies included the Utrecht Conservatory followed by private lessons with Frans Schouten and Aafje Heynis and interpretation lessons with Robert Holl. Between 1985 and 2001 he was a permanent member of the eminent Netherland Chamber Choir, and for years he was a member of the soloists ensemble of the Netherlands Bach Society.

Bas Ramselaar appears frequently on major concert stages in the Netherlands and abroad. Conductors have included Frans Brüggen, Harry Christophers, Paul McCreech, Thierry Fischer, Roy Goodman, Uwe Gronostay, Philippe Herreweghe, Robert King, Jos van Veldhoven, and many others. He has made numerous radio, tv, and cd recordings with music of composers including Bach, Beethoven, De Fesch, Distler, Fauré, Mozart, Huygens, Schrijver, Schütz, and Teleman. He recorded all of the bass solos in the complete series of Bach's sacred cantatas as well as the *St. Matthew* and *St John Passions*, and issued two solo CDs: 'Bas zingt Bach' and a cd with lieder by W.A. Mozart accompanied by Bart van Oort on the piano.

He is also active as a choral director and a teacher of voice and ensemble coaching.

DISCOGRAPHY

# The Netherlands Bach Society

*Jos van Veldboven, conductor*

## **St. Matthew Passion**

J.S. Bach – Matthäus Passion BWV 244  
CCS 11397 (3 CD)

## **Saints & Sinners**

17th Century Musical Dialogues  
Grossi, Charpentier, Benedictus a Sancto Josepho,  
Pfleger, De Koninck, Hacquart  
CCS 12498

## **Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit**

J.S. Bach, 'Great Organ Mass'  
Leo van Doeselaar (organ)  
CCS 13498 (2 CD)

## **Angels & Shepherds**

a 17th Century Christmas  
J.S. Bach, Buxtehude, Sweelinck, Praetorius a.o.  
CCS 15198

## **Love & Lament**

Monteverdi (Lamento della Ninfa), Della Ciaia,  
Carissimi (Historia di Jephthe) a.o.  
CCS SA 17002

## **Mozart Requiem**

W.A. Mozart, Requiem in D minor KV 626  
(version Süßmayr/Flothuis)  
J.Chr. Bach, Introitus und Kyrie der Totenmesse  
CCS SA 18102

## **Death & Devotion**

Buxtehude, Weckmann, Tunder, Ritter  
CCS SA 20804

## **Christmas Oratorio**

J.S. Bach – Weihnachtsoratorium BWV 248  
CCS SA 20103 (2 CD)

## **St. John Passion**

J.S. Bach – Johannes Passion BWV 245  
CCS SA 22005 (2 CD)

[www.bachvereniging.nl](http://www.bachvereniging.nl)  
[www.channelclassics.com](http://www.channelclassics.com)





Please send to Veuillez retourner:

**CHANNEL CLASSICS RECORDS**

Waalwijk 76, 4171 CG  
 Herwijnen, the Netherlands  
 Phone: (+31.418) 58 18 00  
 Fax: (+31.418) 58 17 82

**Where did you hear about Channel Classics?** Comment avez-vous appris l'existence de Channel Classics?

**Review** Critiques

**Store** Magasin

**Radio** Radio

**Advertisement** Publicité

**Recommended** Recommandé

**Other** Autre

**Why did you buy this recording?** Pourquoi avez-vous acheté cet enregistrement?

**Artist performance** L'interprétation

**Reviews** Critique

**Sound quality** La qualité de l'enregistrement

**Price** Prix

**Packaging** Présentation

**What music magazines do you read?** Quels magazines musicaux lisez-vous?

**Which CD did you buy?** Quel CD avez-vous acheté?

**Where did you buy this CD?** Où avez-vous acheté ce CD?

**I would like to receive the CHANNEL CLASSICS CATALOGUE/SAMPLER**

**Name** Nom

**Address** Adresse

**City/State/Zipcode** Code postal et ville

**Country** Pays

**Please keep me informed of new releases via my e-mail:**



## COLOPHON

### Production

Channel Classics Records by

### Producer

Walter van Hauwe

### Recording engineer/editing

C. Jared Sacks

### Graphic design

Ad van der Kouwe (Manifesta, Rotterdam)

### Liner notes

Dr. Pieter Dirksen

Cover: *Calvary*, Abraham Bloemaert

1629, oil on canvas, 260 X 190,5 cm

Museum Catharijneconvent, Utrecht

### Technical information

#### Microphones

Bruel & Kjaer 4003, Schoeps

#### Digital converter

DSB Super Audio/DCS

Pyramid Editing/Merging

#### Technologies

#### Speakersystems

Audio Lab, Holland

#### Amplifiers

Van Medevoort, Holland

#### Cables

Van den Hul\*

#### Recording location

Waalse Kerk, Amsterdam, Holland

#### Recording date

November 2005

\* exclusive use of Van den Hul cables

The INTEGRATION en The SECOND®

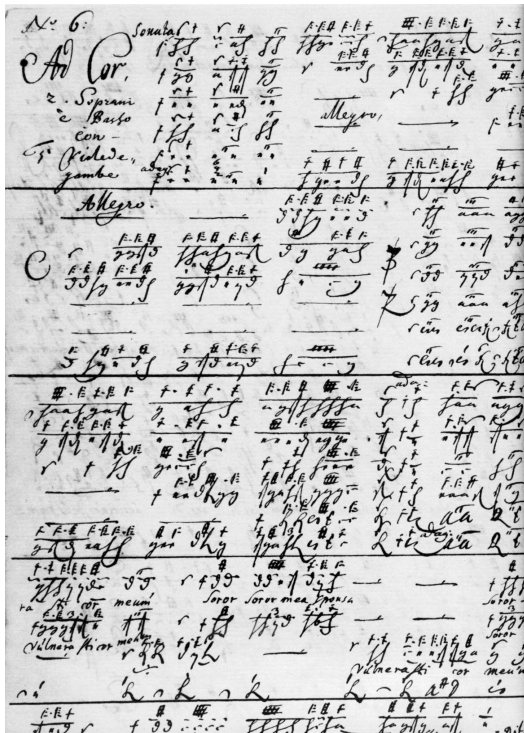


Illustration 2: Page from *Membra Jesu Nostri*, opening of cantata 6 (Uppsala, University Library)

# DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707)

*Membra Jesu Nostri* BuxWV75 *Fried- und Freudenreiche Hinfabrth* BuxWV76

## THE NETHERLANDS BACH SOCIETY

Jos van Veldhoven *conductor*

Anne Grimm *soprano*

Johannette Zomer *soprano*

Peter de Groot *alto*

Andrew Tortise *tenor*

Bas Ramselaar *bass*

### *Membra Jesu Nostri* BuxWV75

1	I	Ad pedes	'Ecce super montes'	8.26
2	II	Ad genua	'Ad ubera portabimini'	8.07
3	III	Ad manus	'Quid sunt plagae istae'	10.15
4	IV	Ad latus	'Surge amica mea'	7.32
5	V	Ad pectus	'Sicut modo geniti infantes'	9.40
6	VI	Ad Cor	'Vulnerasti cor meum'	10.50
7	VII	Ad faciem	'Illustra faciem tuam'	7.15

### *Fried- und Freudenreiche Hinfabrth* BuxWV76

8	Mit Fried und Freud ich fahr dahin			5.06
	Contrapunctus I/Evolutio/Contrapunctus II/Evolutio			
9	Klagelied: 'Muß der Tod denn auch entbinden'			4.35
	Johannette Zomer <i>soprano</i>			
	<i>Total time</i>			72.25