

Nicolaus Bruhns und sein Opus Magnum, das Praeludium e-Moll (ex e)

Das große Praeludium e-Moll von Nicolaus Bruhns gehört zu den bekanntesten Werken des norddeutschen Orgelpertoirs um 1700 und ist in der ursprünglichen Tabulaturnotation in der sogenannten Möllerschen Handschrift überliefert. Ein vollständiges Faksimile ist in der Ausgabe der Orgelwerke von Bruhns in der Edition Breitkopf 8663 zu finden (siehe die Abb. auf S. 22).¹ Der vorliegende Beitrag stellt anlässlich des 350. Geburtstags von Bruhns eine programmatische Deutung des Stücks als „Orfeo, Drama per organo“ vor und ergänzt sie durch Hinweise zur Überlieferung der Bruhnschen Orgelwerke, eine Rekonstruktion der Disposition seiner Orgel in Husum und Anmerkungen zur Orgelstimmung bei Bruhns.

Nicolaus Bruhns (1665–1697)

Nicolaus Bruhns wurde vor 350 Jahren in Schwabstedt, einer kleinen Landstadt südöstlich von Husum im ehemaligen Herzogtum Schleswig, geboren. Er wuchs in einer Musikerfamilie auf, deren Mitglieder ähnlich wie die Bach-Familie in Thüringen ein Netzwerk von professionellen Beziehungen als Organisten und Instrumentalisten aufbauten. Der Großvater Paul Bruhns war bis 1639 als Lautenist des Schleswiger Herzogs im Schloss Gottorf tätig. Danach wirkte er als Lübecker Ratsmusiker an den von Franz Tunder geleiteten Aufführungen der Abendmusiken in der Marienkirche mit, zusammen mit seinem Schwiegervater Nicolaus Bleyer, dem Begründer der Lübecker Geigerschule. Die Spielweise der Lübecker Violinisten war durch Doppelgriffe und mehrstimmiges Spiel gekennzeichnet und übte einen großen Einfluss im 17. Jahrhundert aus. Paul Bruhns hatte drei Söhne, von denen der älteste (Friedrich Nicolaus) später Direktor der Hamburger Rats- und Dommusik wurde und der mittlere (Paul d. J.) wahrscheinlich bei Franz Tunder studierte und 1665 die Organistenstelle in Schwabstedt bei Husum annahm. Der jüngste (Peter) wurde 1667 als Violinist der Lübecker Ratsmusik angestellt und arbeitete eng mit Dieterich Buxtehude zusammen.²

Nicolaus Bruhns wurde 1665 als Sohn von Paul d. J. in Schwabstedt geboren und ging 1681 nach Lübeck, um bei seinem Onkel Peter Violine und bei Dieterich Buxtehude Orgel zu studieren. Die familiären Verflechtungen mit der Geigerfamilie Schnittelbach und der Organistenfamilie Hasse führten zu vielen Verbindungen im Ostseeraum und förderten das Ansehen des jungen Virtuosen Nicolaus Bruhns. Nach dem Amtsantritt in Husum 1689 heiratete er

Anna Dorothea Hesse, die der weitverzweigten Organisten- und Musikerfamilie Hasse (oder Hesse) entstammte und eine Enkelin des Sweelinckschülers Peter Hasse war.

Die überlieferten Berichte über das gleichzeitige Violin- und Orgelspiel von Bruhns entsprechen sicherlich den Tatsachen. Die Violinpartien in seinen Kantaten gehören zum Teil zu den technisch anspruchsvollsten Beispielen in der norddeutschen Musik und lassen Rückschlüsse zu auf die Spielweise der ‚Imitatio violinistica‘ in seinen Orgelwerken.

Nicolaus Bruhns gehörte zur letzten Generation der norddeutschen Organisten, die in einem professionellen musikalischen Umfeld aufwuchsen und bereits in jungen Jahren mit herausragenden Leistungen als Instrumentalisten und Komponisten Aufsehen erregten. Bemerkenswert ist eine fast ununterbrochene Rezeption seiner Orgelwerke von den Abschriften des Organistenkreises um Johann Sebastian Bach und Johann Gottfried Walther in Weimar sowie den Berliner Organisten im 18. Jahrhundert über die Publikationen des 19. Jahrhunderts (Franz Commer 1839, Gotthilf Wilhelm Körner ca. 1850, Josef Rheinberger 1882, William Thomas Best 1885) bis zu den Interpretations-Editionen von Karl Straube (1904/1929) und den textkritischen Editionen des 20. Jahrhunderts (beginnend mit Max Seiffert, ca. 1925). Alexandre Guilmant nahm in seine weit verbreitete Sammlung ›Archives des Maîtres de l'Orgue‹ (1898–1914) das Praeludium G-Dur auf.³

Das Praeludium ex e, ein ‚Drama per Organo‘

Die Wiederentdeckung der bis 1900 zwar bekannten, aber wenig gespielten Orgelwerke von Nicolaus Bruhns fiel in eine Phase des strukturalistischen Interesses am polyphonen Stil der Barockzeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dadurch war zunächst eine programmatische Interpretation nicht naheliegend. Die vorliegende Deutung des großen Praeludiums e-Moll als musikalische Darstellung der Geschichte von Orpheus wurde vom Verf. in den letzten Jahrzehnten in vielen Schritten entwickelt. Eine vergleichbare Deutung der chromatischen Fantasie von Jan Pieterszoon Sweelinck anhand des Orpheus-Mythos wurde 2005 publiziert.⁴ Die Orpheus-Legende war den Gebildeten seit dem Aufkommen des Humanismus in den Übersetzungen der Werke von Vergil und Ovid sowie durch zahlreiche Texte zeitgenössischer Autoren bekannt. So gibt es neben vielen abweichenden Versionen auch wesentliche Übereinstimmungen in literarischen und musikalischen Interpretationen.

¹ Nicolaus Bruhns (1665–1697), *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Harald Vogel. Breitkopf Urtext. Wiesbaden · Leipzig · Paris, Breitkopf & Härtel 2008, Verl.-Nr. Edition Breitkopf 8663.

² Heinz Kölsch, *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*. Phil. Diss. Kiel 1938, Druck Bärenreiter-Verlag 1958. < Die biographischen Daten in: Ders., Artikel Bruhns. In: MGG Bd. 2, Kassel 1952, Sp. 395–398.

³ Wie Anm. 1, Vorwort, S. 4.

⁴ Harald Vogel, *Sweelincks „Orfeo“*. In: Musik und Kirche 75, 2005, Heft 2 (Themenheft Der getaufte Orpheus), S. 98–104.

Sowohl bei Sweelinck wie bei Bruhns nimmt das absteigende chromatische Tetrachord, das im 17. Jahrhundert als Lamento-Thema verstanden wurde, einen wichtigen Platz ein, bei Bruhns als Thema der zentralen Fuge des Werks. Außergewöhnlich ist bei Bruhns bereits das einleitende Solo, in dem elf Töne der Tonleiter über dem Grundton e in kunstvoller Weise vorkommen: als absteigendes und aufsteigendes chromatisches Tetrachord und als fast vollständige aufsteigende chromatische Tonleiter. Es handelt sich um eine singuläre Melodiebildung in der Barockmusik und kann als das Bild der sich windenden Schlange vor Euridice verstanden werden. Bemerkenswert ist in der originalen Notation das Fehlen von Pausen für die übrigen Stimmen in den ersten Takteinheiten, wodurch eine metrisch sehr freie Spielweise angegeben ist. Die ungewöhnliche Wiederholung von Sextakkorden zielt auf den Schlussakkord in Takt 5, den Schlangenbiss, der Euridice tötet. In den folgenden Takten zeigen die Sextolen wechselnde Betonungen (2-mal drei oder 3-mal zwei Noten), wobei am Ende der tiefe Ton E allein stehen bleibt. Es ist möglich, in diesem zweiten fünftaktigen Abschnitt die Darstellung der Agonie Euridices zu hören und in den folgenden zehn Takten die hochdramatische Äußerung des Schmerzes von Orfeo.

In der folgenden Fuge sind zwei Themen kunstvoll im doppelten Kontrapunkt miteinander verwoben: das chromatische Thema als Orfeos Lamento und die repetierten Noten als sein (violinistisches) Leierspiel. In der Zeit um 1700 wurde die Violine als Leier des Orpheus verstanden, wie 100 Jahre zuvor die Laute und 100 Jahre später das Hammerklavier (vgl. Owen Janders Deutung des Mittelsatzes von Beethovens Klavierkonzert G-Dur als „Orpheus in Hades“⁵).

Es folgt ab Takt 81 das Zwiegespräch zwischen Orfeo und dem Hüter der Unterwelt, in dessen Verlauf dieser schließlich gestattet (*trillo longo*), dass Orfeo den Fluss überquert, der ihn vom Totenreich der Unterwelt trennt. Bemerkenswert ist hier das Auftreten des tiefen *Cis* (in den Takten 92 und 94), das auf den von Bruhns gespielten Orgeln nicht vorhanden war und als Symbol für die ‚andere‘ Welt, die Unterwelt, verstanden werden kann. Es folgt die bekannte ‚imitatio violinistica‘ im als Harpeggio bezeichneten Abschnitt (T. 95 bis 111), in dem Bruhns seine in Lübeck erworbenen Fertigkeiten als Violinist auf die Spielweise der Tasteninstrumente überträgt und damit das Leierspiel von Orfeo zum Ausdruck bringt.

Im Anschluss an die Darstellung des Violinspiels in der *imitatio violinistica* kann in den von ständigen Pausen unterbrochenen Akkordprogressionen die Szene in der Unterwelt verstanden werden, in der Orfeo dem Schatten Euridices vorangeht und wo er sie nach seinem (verbotenen) Umdrehen – symbolisiert durch das in einer ungleichschwebenden Stimmung sehr dissonante Fis-Dur in T. 117 – endgültig verliert. Die Takte 120 bis 126 mit den stehenden Akkorden und dem absteigenden Bass können als Euridices Verschwinden gedeutet werden. Es folgt Orfeos rasender Schmerz, ausgedrückt von ständig wiederholten ‚insistierenden‘ Akkordschlägen.

Die letzte Fuge zeigt zerrissene Stimmführungen und in dem unmittelbaren Aufeinandertreffen von Triolen und Hemiolen in der Themabildung die Darstellung des Zerreißen des in seiner Klage nicht zu beruhigenden Orfeo durch die Furien. Eindrucksvoll sind am Schluss (ab T. 155) die mit einem großen Ambitus vorgestellten Gesten, mit denen Orfeos Körperteile und die zerstörte Leier in den Fluss Hebros geworfen werden.

Bruhns' Orfeo, Drama per organo (Übersicht)

- T. 1 Die Schlange vor Euridice
- T. 5 Der Schlangenbiss
- T. 6 Euridices Agonie und Tod
- T. 11 Orfeos Schmerz
- T. 21 Orfeos Lamento: Fuga 1. Chromatisches absteigendes Tetrachord als Ausdruck des Schmerzes und repetierte Noten als Gegenthema (Leierspiel)
- T. 81 Gespräch zwischen Orfeo und dem Hüter der Unterwelt
- T. 90 Orfeos Gesang und sein Eintritt in die Unterwelt (der auf den von Bruhns gespielten Orgeln nicht vorhandene tiefe Ton *Cis* symbolisiert die Unterwelt)
- T. 95 Orfeos Leierspiel (Harpeggio)
- T. 112 Orfeo geht Euridice voraus, und sie folgt ihm
- T. 115 Orfeos wachsende Zweifel
- T. 117 Orfeo dreht sich um (Fis-Dur) und verliert Euridice endgültig
- T. 120 Euridice entschwindet
- T. 126 Orfeos intensivierter Klage (Wechsel von Pedaltönen und Manualakkorden)
- T. 132 Die Furien zerreißen Orfeo: Fuga 2. Triolen und Hemiolen im Thema und große wiederholte musikalische Gesten am Ende
- T. 155 Orfeos Körperteile und die zerstörte Leier werden von den Furien in den Fluss Hebros geworfen

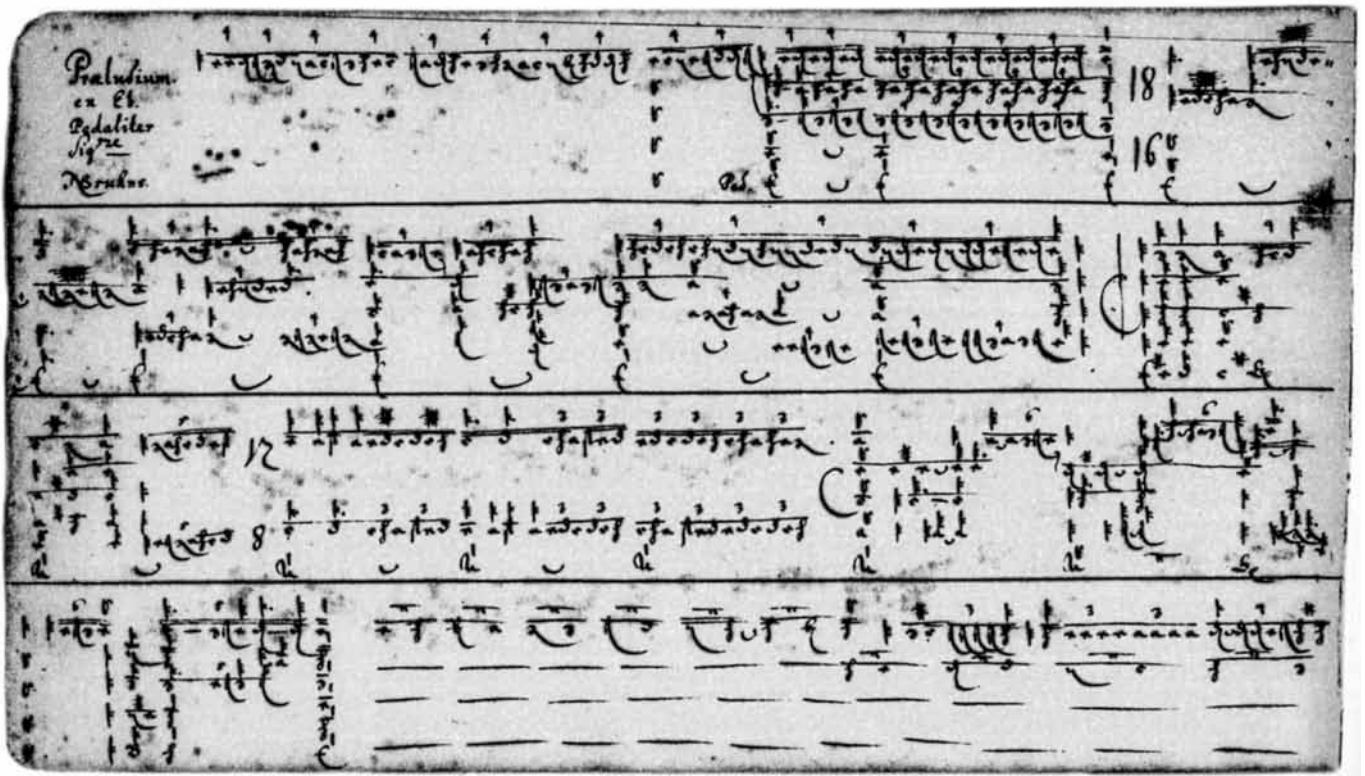
Neben dieser programmatischen Deutung verliert die übliche strukturell orientierte Interpretation nicht ihr Gewicht. Das programmatische Konzept gibt Anregungen zu vielen Interpretationsdetails.

Zur Überlieferung der Orgelwerke

Ein Schwerpunkt der Überlieferung des norddeutschen Repertoires aus dem späten 17. Jahrhundert und damit auch des Orgelwerks von Nicolaus Bruhns ist im Umkreis Johann Sebastian Bachs zu finden. Sehr wichtig sind die beiden Sammelbände, die vom älteren Bruder Johann Christoph Bach angelegt wurden⁶ und unter den Bezeichnungen „Möllersche Handschrift“ und „Andreas Bach Buch“ bekannt

⁵ In: 19th Century Music, Vol. VIII, Nr. 3, Spring 1985.

⁶ Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*. Leipzig/Dresden 1984. In dieser grundlegenden Arbeit wurde Johann Christoph Bach als der Hauptschreiber des Andreas-Bach-Buchs und der Möllerschen Handschrift identifiziert und damit eine wichtige Frage der Bach-Forschung beantwortet.



Nicolaus Bruhns, Beginn des Praeludiums e-Moll in Tabulturnotation (Möllersche Handschrift).

Aus: Bruhns, Sämtliche Orgelwerke, hrsg. v. H. Vogel (wie Anm. 1)

sind.⁷ Sie enthalten Werke von mittel-, nord- und süddeutschen, von französischen und italienischen Komponisten sowie vom jungen Johann Sebastian Bach. Für die Bruhns-Überlieferung ist vor allem das in der ursprünglichen Buchstabentabulatur aufgezeichnete große Praeludium e-Moll, für das die Möllersche Handschrift die einzige Quelle ist, von großer Bedeutung.

Der Vergleich der Tastenbuchstaben in der Schrift von Johann Pachelbel, dem Pachelbel-Schüler Johann Christoph Bach und dem jungen Johann Sebastian Bach führt zu der Feststellung, dass wir es mit einem Fall der Übereinstimmung von Schreibgewohnheiten in der Tabulaturhandschrift zu tun haben, wobei der Schüler jeweils die Buchstabenformen des Lehrers übernahm. Dieser Vergleich ist durch die 2005 entdeckte Weimarer Tabulatur mit Schriftbeispielen des etwa 15-jährigen Johann Sebastian noch besser möglich geworden.⁸ Die beiden Bruhns-Praeludien in der Möllerschen Handschrift zeigen genau diesen Schrifttypus. Sie stehen in einem Überlieferungszusammenhang, der mit Johann Sebastians Lehrzeit bei Georg Böhm in Lüneburg in Verbindung gebracht werden kann. Johann Sebastian hatte vor 1702 im Hause Böhms

offenbar Zugang zu den Orgelwerken von Reincken, Buxtehude und Bruhns.

Die Weimarer Tabulatur ist ein sehr bedeutsames Dokument zur Einschätzung des professionellen Umfelds und der musikalischen Fähigkeiten des 15-jährigen Johann Sebastian Bach, der bereits in diesem frühen Alter mit den umfangreichsten Meisterwerken der norddeutschen Orgelschule vertraut war. Es ist wahrscheinlich, dass er 1702 bei seiner Rückkehr aus Lüneburg seinem Bruder Johann Christoph in Ohrdruf wichtige norddeutsche Werke überließ.⁹

Die beiden anderen Hauptwerke des Orgelœuvres von Bruhns, das Praeludium G-dur und die Choralfantasie „Nun komm der Heiden Heiland“, sind in Liniennotation überliefert, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts die traditionelle Buchstabentabulatur in der schriftlichen Fixierung des Orgelrepertoires ablöste. Sie wurden von Johann Gottfried Walther in Weimar und von dem Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola aufgezeichnet.

Neben diesen Quellen aus dem Umkreis Johann Sebastian Bachs ist nur in einer einzigen norddeutschen Handschrift ein bedeutendes Orgelwerk von Bruhns erhalten. In der ursprünglich in Berlin unter der Signatur Mus. ms. 40295 und jetzt in Krakau (Kraków) aufbewahrten Handschrift, die

⁷ *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, hrsg. von Robert Hill. Cambridge (Mass.) and London 1991 (= Harvard Publications in Music Vol. 16).

⁸ *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenschriften Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Michael Maul und Peter Wollny. Kassel 2007 (= Documenta Musicologica [Faksimile], 2. Reihe, Bd. XXXIX).

⁹ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*. Frankfurt am Main 2005, S.72 f. ◊ In dieser maßgebenden Bach-Biographie wird die Beziehung der Brüder Johann Christoph und Johann Sebastian Bach ausführlich dargestellt.