

Das Grosse e-moll Praeludium

von Nicolaus Bruhns

Ein analytischer Ansatz

von

Francesco Addabbo

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	2
Nicolaus Bruhns. Leben und Werk	3
Quellen	4
Werkanalyse	4
Deutung	13
Bibliographie	15
Anhang I – Registrierung	16
Anhang II – Notenmaterial	17

Vorwort

Die vorliegende Arbeit stellt eine Analyse des Praeludiums in e (das Grosse) von Nicolaus Bruhns (1665-1697) vor.

Das wohl berühmteste Werk der norddeutschen Orgelschule hat seit der Wiederentdeckung von Bruhns' Orgelwerken zu Beginn des 20. Jahrhunderts Generationen von Musikwissenschaftlern und Interpreten zu verschiedenen analytischen Ansätzen und Auslegungen angespornt. Das hohe Mass an Eigenphysiognomie im Rahmen der freien Tastenmusik sowie die prägnante Dramatik und der damit verbundene theatralische Gestus machen das Praeludium zum wohl eindrucksvollsten Beispiel norddeutscher Orgelmusik im sog. *stylus phantasticus*.

Im Folgenden werde ich auf die wesentlichen Merkmale dieses ausserordentlichen Meisterwerks eingehen. Die Analyse fokussiert sich auf die vom Komponisten verwendeten musikalischen Motive, die Bausteine barocker Kompositionstechnik und deren Entsprechung anhand der rhetorischen Figurenlehre. Durch die rhetorisch-musikalische Deutung entsteht das Gesamtbild eines einzigartigen Werks, das sich kompositionstechnisch trotz anscheinender formaler Bruchstückhaftigkeit als stark zusammenhängend erweist. Die auf den ersten Blick starre fünfteilige Gliederung sowie die bemerkenswerte Vielfalt an unterschiedlichen musikalischen Lösungen und Ausdrucksmitteln lassen auf einen sehr kompakten Aufbau schliessen, der die Eigenheit der Einzelmotive mit dem kompositorischen Gesamtkonzept auf geniale Weise vereint.

Trotz der fragmentarischen Entfaltung und Aneinanderreihung der musikalischen Ideen erweist sich das e-moll Praeludium aufgrund der einheitlichen Dramatik seines Gesamtaufbaus als genial. Eine solche Vollendung erreicht der Komponist nicht durch bahnbrechende Erneuerungen in satztechnischer oder harmonischer Hinsicht, sondern eher durch die Verwendung stark affektbezogener wiederkehrender Motive und Ausdrucksmittel (Chromatik, abrupte Zäsuren, ungewöhnliche Rhythmen und Akzentuierungen usw.), die auf beeindruckende Weise eine Art musikalisches Tondrama für Orgel entstehen lassen.

Nicolaus Bruhns. Leben und Werk

Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* gilt noch heute als wichtigste Quelle zur Biographie Bruhns':

Nicolaus Bruhns (oder Bruhn) ist An. 1665. zu Schwabstädt im Schleswigischen geboren. Sein Vater, Paul Bruhns, war daselbst Organist, von welchem er die Tonkunst erlernete und soweit gebracht wurde, dass er nicht allein wohl spielen, sondern auch gute Clavier- und Singsachen zu setzen wuste. [...] Im Clavier und in der Composition ist er sonderlich bemühet gewesen, dem berühmten Dietrich Buxtehude, Lübeckischen Organisten an der Marien-Kirche, nachzuahmen; hat es auch darin zu solcher Vollkommenheit gebracht, dass ihn dieser auf Verlangen, nach Copenhagen raccomandirt: woselbst er sich einige Jahre aufgehalten, und nach derer Verfliessung nach Husum, an die Stadtkirche, zum Organisten berufen worden. Weil er sich stark auf der Violine war, und solche mit doppelten Griffen, als wenn ihrer 3. oder 4. wären, zu spielen wuste, so hatte er die Gewohnheit, dann und wann auf seiner Orgel die Veränderung zu machen, dass er die Violine zugleich, mit einer sich dazu gut-schickenden Pedalstimme gantz allein, auf das annehmlichste hören liess. [...] In des Herrn Pastor Kraffts Husumschen Jubelgedächtniss stehet p. 318 "Es habe jedermann unsern Nicolaus Bruhn bedauret, dass ein solcher trefflicher Meister in seiner Profession, auch vertragsamer Mann, nicht länger leben sollen".¹

Aus den biographischen Hinweisen geht hervor, dass der Husumer Organist Orgel- und Kompositionsunterricht bei Buxtehude erhielt und ausserdem Geigenvirtuose war. Viele Passagen seiner Orgel- und Kantatenwerke deuten ersichtlich darauf hin.

Das erhaltene Orgelschaffen Bruhns' besteht aus den folgenden vier authentischen Kompositionen:

Praeludium I en E b. I Pedaliter [grosses e-Moll] / Praeludium I ex E [kleines e-Moll] / Praeludium I en G h. I Pedaliter [G-Dur] / Choralfantasie "Nun kom der Heÿden Heÿland"

¹ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...] 1740, zit. nach: Ghielmi 2007, S. 6.

Quellen

Die *Möllersche Handschrift* (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus ms. 40644) und das *Andreas Bach Buch*² gelten als Hauptquellen für die Überlieferung des norddeutschen Orgelrepertoires aus dem späten 17. Jahrhundert. Für das e-moll Praeludium ist die Möllersche Handschrift die einzige Quelle. Was die Notationsweise betrifft, so war die deutsche Tabulaturnotation unter Organisten am weitesten verbreitet, und Bruhns selber schrieb seine Werke höchst wahrscheinlich auch nach diesem Notierungssystem nieder.

Werkanalyse

Ein solch komplexes Werk wie das grosse e-moll Praeludium kann aus verschiedenen Perspektiven analysiert werden. Hier habe ich die rhetorisch-musikalische Interpretation als Ausgangspunkt für meine Ausführungen zu Motivik und Kompositionstechnik bevorzugt.

Die Fünfteiligkeit des e-moll Praeludiums geht auf den Begriff der rhetorischen *Dispositio*³ Quintilians zurück, die in der Antike als musterhaftes Gliederungssystem jedweder überzeugenden Rede schlechthin galt. Im Barockzeitalter wurde dieses Aufbauprinzip auf die Kompositionslehre nach den Vorschriften Joachim Burmeisters *musica poetica* übertragen.⁴

Im Folgenden stelle ich jeden Teil zuerst in tabellarisch-übersichtlicher Form dar und erörtere diese anschliessend anhand mehrerer musikalischer Beispiele.⁵

² Johan Christoph Bach ist nach dem aktuellen Forschungsstand der Hauptschreiber beider Manuskripte. Damit steht die Überlieferung des norddeutschen Repertoires in Zusammenhang mit J.S. Bach. Vgl. dazu Harald Vogel 2011, S. 21.

³ Mattheson: "Das *Exordium* ist der Eingang und Anfang einer Melodie...Die *Propositio* oder der eigentliche Vortrag enthält kürztlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede...Die *Confutatio* ist eine Auflösung der Einwürffe...Die *Confirmatio* ist eine künstliche Bekräftigung des Vortrages...Die *Peroratio* endlich ist der Ausgang oder Beschluss unsrer Klang-Rede". Zit. nach Vogel 2014, S. 3.

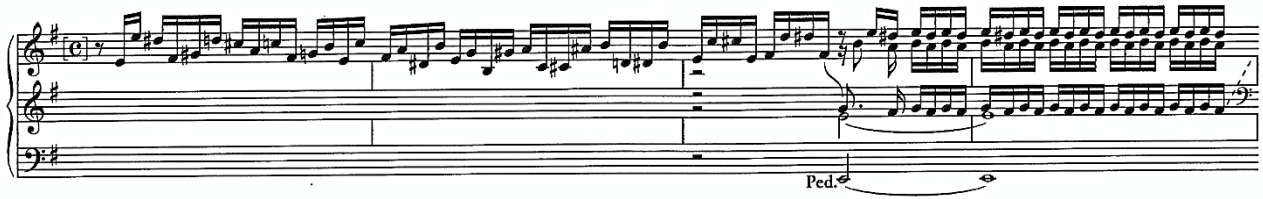
⁴ Vgl. Crivellaro, S. 50.

⁵ Diese Analyse setzt sich aus der Überarbeitung verschiedener musikwissenschaftlicher Beiträge und aus meinem persönlichen Standpunkt zusammen (Harald Vogel, Klaus Beckmann, Lorenzo Ghielmi usw.). Siehe Bibliographie.

I. **EXORDIUM (T. 1-20) – Toccata**

Taktzahlen	Beschreibung	Tempo und Metrum	Musikalisches Material / Motivik	Rhetorische Figuren
1-5	Einleitendes Solo	C	Ab- und aufsteigendes Tetrachord; Tremulus a 3 über dem Grundton e	Captatio benevolentiae, Catabasis / Anabasis, Exclamatio
6-10	Passaggi über Orgelpunkt	18/16 Verschiedene Akzentuierungsmöglichkeiten	Ab- und aufsteigende Sechzehntelgruppen in dialogischer Imitation; Parallelläufe (Groppi) T. 9-10	Kyklosis, Climax, Abruptio, Imitatio
11-12	Kadenzartige Modulation I-IV	♩ (=lebhaftes Tempo ordinario)	Akkorde in Vollaussatzung; Tirata	Emphasis
13-15	Pastorale	12/8	Triolische Parallelläufe (Passaggi)	Imitatio
16-20	“Arpeggi senza battuta” und Schlusskadenz	C (=gravitatisches Tempo ordinario)	Gebrochene Akkorden (Harpeggi ohne Metrum); Schleifer ab- und aufsteigend	Abruptio, Anabasis

Die einleitende Toccata setzt sich aus fünf Teilen unterschiedlicher Faktur zusammen. Anstatt des üblichen Pedalsolos steht hier am Anfang ein aus gebrochenen Akkorden bestehender ab- und aufsteigender chromatischer Lauf, welcher mit einem grossen theatralischen Gestus in den tiefen Pedalton e im Takt 3 mündet. Der Komponist gewinnt die Aufmerksamkeit der Zuhörenden durch dramatische Chromatik, die den improvisierenden und freien Charakter des *Exordium* hervorhebt:



Captatio benevolentiae und Exclamatio (T.3)

*Die dritte Art der Ausruffungen [=exclamationes] gehet auf ein rechtes Geschrey, so aus äusserster Bestürzung, Erstaunung, aus schrecklichen, gräulichen Vorfällen entspringet, die den höchsten Gipfel der Verzweiflung oft ersteigen [...]*⁶

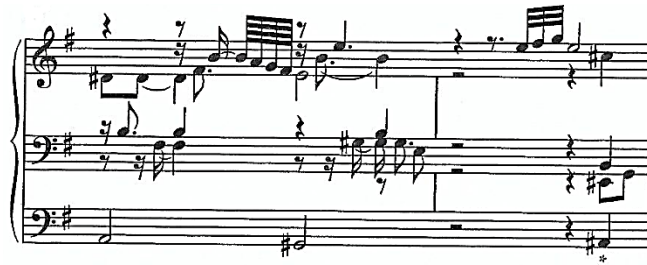
Ein imitatorischer Gang im 18/16-Takt führt in die erste gravitatische Kadenz in a-moll hinein, die durch eine Tirata in eine Pastorale-Passage mündet. Abgeschlossen wird der erste Teil durch Harpeggi ohne Metrum, die wohl dem französischen *prélude non mesuré* entstammen. Dies lässt sich auf den Einfluss der Cembalomusik und deren Idiomatik zurückführen, die die norddeutsche Orgelschule von Anfang an stark prägte (Frescobaldi, Froberger u.a.).

Knapp und prägnant stellt der Komponist zahlreiche Ausdrucksmittel auf genialste Weise vor. Durch hinreissende Chromatik, abrupte Zäsuren, häufige Tempowechsel, abwechselnde Akzentuierungen sowie die Aneinanderreihung von Episoden unterschiedlicher Natur entführt er die Zuhörenden in eine Art Drama, dessen Konturen durch die Verwendung rhetorischer Figuren sinngemäss definiert werden.



*Die kyklosis oder circulatio ist eine musikalische Periode, in der die Stimmen sich kreisartig zu bewegen scheinen*⁷ (Kircher, Musurgia L. VIII, S.145)

⁶ Die Beschreibungen sowie die Quellenzitate zu den verschiedenen rhetorischen Figuren entstammen Dietrich Bartels *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Siehe Bibliographie.



Abruptio (lat.) eine Abreissung; ist eine musicalische Figur, die gemeiniglich am Ende eines Periodi die Harmonie plötzlich abgebrochen und abgeschnappt wird (Walther, Lexicon)

II. PROPOSITIO oder NARRATIO (T. 21-80) - Fuge

Taktzahlen	Beschreibung	Tempo und Metrum	Musikalisches Material / Motivik	Rhetorische Figuren
21-49 (Exposition I)	Subjekt im Ricercar-Stil (Dux); Kontrasubjekt im Canzona-Stil; Fugierung durch Subjekt im Alt (Comes)	C	Chromatisch absteigendes Tetrachord (Ricercar-Thema); Tonrepetitionen in Achtelbewegung mit Quart- und Quintsprüngen (Canzona-Thema)	Passus duriusculus, Abruptio, Antithesis, Metabasis
50-73 (Exposition II)	Zweite Durchführung der Fugierung mit Subjekt (in Dux- und Comes-Erscheinungsform) und Kontrasubjekten	C	Fortspinnung der Fugenmotive; Diminution des Tetrachords (T.51-53)	Abruptio
74-80	Freier Fugenschluss	C	Solistische Figur im Tenor (T.80)	

Die erste Fuge ist durch die Gegenüberstellung von Themen unterschiedlichen Charakters (*Antithesis*) gekennzeichnet: Dem pathetischen lamentoartigen Subjekt – das chromatisch absteigende Tetrachord e-h ist die musikalische Versinnbildlichung des *affectum tristitiae* – steht das bewegte Kontrasubjekt im Canzona-Stil entgegen. Die Bearbeitung des Motivmaterials erfolgt durch Hinzufügung schneller Läufe im melodischen Duktus (T. 36, 42, 45, 63-64 usw.).

Bemerkenswert ist die Art und Weise, wie der Komponist den freien Fugenschluss mithilfe zerreissender Dissonanzen und Generalpausen ab T.74 vorbereitet.

Erweckt das *Exordium* die Neugierde des Zuhörenden durch die Intensität seines theatralischen Charakters, so beginnt in der *Narratio* die eigentliche Rede mit einer aussagekräftigen Fuge im *Consortstil*. Den Gepflogenheiten entsprechend ergibt sich hier die Gesamtstruktur eines Praeludiums für Orgel im *stylus phantasticus* aus der Abwechslung von freien (toccatistisch-improvisierenden) und gebundenen (kontrapunktisch-fugierten) Teilen. Aus der Perspektive der rhetorisch-musikalischen Figurenlehre betrachtet, erzielt und bestätigt die Fuge die im *Exordium* angekündigten Affekte der Klage, des Schmerzens sowie der Trauer, so wie es die folgenden musikalischen Beispielen aufgezeigen:



Passus duriusculus, einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fället (Bernhard, Tractatus, S. 77)



Metabasis, oder Diabasis, Transgressio, Überschreitung, ist, wann immer eine Stimm die andere übersteigt (Spies, Tractatus, S. 156)

III. CONFUTATIO (T. 81-132) - Interludium

Taktzahlen	Beschreibung	Tempo und Metrum	Musikalisches Material / Motivik	Rhetorische Figuren
81-89	Rezitativ	C Adagio (ca. halbes Tempo in den T. 84 und 89)	Fanfarenhaftes Quart-Sprung-Motiv; Tirate und Groppi; stark verzierte Kadenzen (Trillo longo in T. 84 und 89.)	Exclamatio, Hyperbole, Anadiplosis
90-94	Gigue	12/8	Punktirtes Gigue-Motiv	Anaphora, Accentus
95-111	Harpeggio (Imitatio violinistica)	6/8	Gebrochene Akkorde in geigerischer Spielart	
112-119	Freier Übergang	3/2	Bruchstückhafte aufsteigende chromatische Tonleiter (g'-g'')	Incrementum, Suspensio
120-126	Freier Übergang	3/2 Presto	Langer Triller parallel mit absteigendem e-moll-Motiv im Pedal	Exclamatio
126-132	Freier Übergang	C	Nachschlagende Sechszentel-Akkorde im Manual und Achtel im Pedal	Syncopatio

Das rhapsodisch-überraschende Element steht in der *Confutatio* im Vordergrund. Das fanfarenhafte Thema im einleitenden Rezitativ, das mit Pausen und Verzierungen elegant variiert ist, dient zum unmittelbaren Affektwechsel und als Gegenpol zum strengen vorausgehenden Fugenabschnitt. Rhetorisch abgebildet durch jene Figuren, die Übertreibung und Ausruf musikalisch umsetzen (siehe Beispiele unten), führt das Rezitativ lückenlos in eine lebhaftige Gigue hinein.

Das darauf folgende Harpeggio nach geigerischer Spielart (*Imitatio violinistica*) ist ein Beispiel dafür, wie sich die geigerische Idiomatik als Quelle der Inspiration im Orgelrepertoire der Epoche widerspiegelt.

Widersprüche und Zweifel zu erzeugen ist das eigentliche Ziel der *Confutatio* (=Widerlegung). Rationale und zu bestätigende Thesen und Ideen werden absichtlich durch kurze, angespannte und nicht zusammenhängende Aussagen zu erwidern versucht. Dadurch erklärt sich die im Interludium vorherrschende Ungebundenheit der sich aneinanderreihenden musikalischen Episoden. Daraus entstehen Affekte, die inhaltsgemäss wie folgt gedeutet werden könnten:

Kampflust (Fanfaren im Rezitativ), Ermunterung des Gemüts (Gigue), Geheime Vorbereitung auf den Krieg (Harpeggio), Überwindung des Zögerns (Chromatischer Aufstieg in den T. 112-119), Zornausbruch (Presto Takte 120-126), Trommelschläge als Aufruf zum Kampf (T. 126-132).



Die Epanalepsis, Epistrophe, Anadiplosis [Beispiel oben], Paronomasia, Polyptoton, Antanaclasis, Ploce etc. haben solche natürliche Stellen in der Melodie, dass es fast scheint, als hätten die griechischen Redner sothane Figuren aus der Tonkunst entlehnet; denn sie sind lauter repetitiones vocum, Wiederholungen der Wörter, die auf verschiedene Weise angebracht werden (Mattheson, Capellmeister, S. 243)



Das incrementum ist am kräftigsten, wenn es unwichtigen Sachen den Schein gibt, als wären sie von grosser Bedeutung, dies geschieht durch eine oder mehrere Stufen (Quintilian, Institutio VIII iv 3f,8)

Auxesis [=incrementum] heisset: wenn ein Modus, oder eine Melodie zwey- bis dreymal wiederholt wird, aber dabey immer höher steigt (Walther, Lexicon)

IV. CONFIRMATIO (T. 132-154) – Fuge

Taktzahlen	Beschreibung	Tempo und Metrum	Musikalisches Material / Motivik	Rhetorische Figuren
132-138 (Exposition I a 4)	Gigue	12/8 (=C im Takt 126)	Fugenthema aus 2 Motiven bestehend; Gegenüberstellung von ternär punktiertem und hemiolischem Rhythmus (T.132)	Imitatio, Abruptio, Suspensio
138-152 (Exposition II und Fugierung a 5)	Gigue	12/8 (=C im Takt 126)	Entwicklung durch bruchstückhafte Verwendung des Themenmaterials	Apopoiesis

Die II. Fuge mit seinem rhythmisch verwirrenden Subjekt und den häufigen Wiederholungen des punktierten Hauptmotivs, seinen abrupten Zäsuren im oft unterbrochenen kontrapunktischen Geflecht, entzieht sich einer schulgemässen Analyse. Die fehlende Betonung der starken Taktzahlen, die Pausen *ad libitum* sowie die unvorhersehbare Weiterentwicklung beider Expositionen lösen einen starken Überraschungseffekt im Zuhörenden aus. Die maximale dramatische Steigerung erreicht der Komponist durch die *Tutti*-Pause im T. 154, die als unvermeidliche Folge und Krönung aller bisher präsentierten Argumente angesehen werden kann:



Apopoiesis ist eine Figur, die ein absolutes Schweigen aller Stimmen durch ein bestimmtes Zeichen verursacht (Burmeister, Musica poetica, S. 62)

V. PERORATIO (T. 155-161) – Freier Teil

Taktzahlen	Beschreibung	Tempo und Metrum	Musikalisches Material / Motivik	Rhetorische Figuren
155-161	Freier Schluss	24/16	Ternär auf- und absteigende Fragmente; Steigerung durch Wiederholungen, Fortschreitungen, enge Imitationen (T.160)	Climax

Der freie Schluss zeichnet sich durch eine grosse theatralische Geste aus, die die erzeugten Widersprüche und Thesen wieder in eine vernünftige Ordnung zu bringen versucht. Dies geschieht durch die Verwendung ternärer Motive, die in den letzten 4 Takten das Fugenthema fragmentarisch und im schnellen imitatorischen Kontrapunkt zum Dur-Schlussakkord führen. Die aufdringlichen Wiederholungen vom ternären Motiv lassen die bisher hochdramatisch und kontrastvoll fortfahrende Klangrede prachtvoll ausklingen.

Deutung

Aufgrund des Höchstmasses an musikalischen Ideen und der damit verbundenen Mannigfaltigkeit der Ausdruckscharaktere eignet sich das grosse e-moll Praeludium in besonderem Masse für die Erläuterung im Rahmen des *stylus phantasticus* norddeutscher Prägung.

Bei der Inhaltsdeutung freier Orgelwerke des 17. Jahrhunderts lässt sich jedwede feste Terminologie ausschliessen, weil oft von keinen konkreten Gattungen und standardisierten Formtypen die Rede sein kann. Im e-moll Präludium sind in den nicht fugierten Teilen zumindest zwei Formtypen erkennbar: Pastorale (T.13-15); Gigue oder Siciliano (90-94). Die II. Fuge ist als französische Gigue zu verstehen. Bernd Sponheuer deutet die Takte 112-132 des Interludiums als "Sinfonia" (112-119) mit freier "Ciaccona" (120-126) und Kadenz (126-132).⁸ Die im Stück vorherrschende Fragmentierung erschwert die Einordnung der verschiedenen Episoden in feste Gattungskategorien, wobei die "Folge der Ereignisse"⁹ ohnehin einem erheblich einheitlichen und umfassenden architektonischen Prinzip zu gehorchen scheint.¹⁰ Trotz der Vorherrschaft des rhapsodisch-phantastischen Elements und der ständigen "Überschreitung des Normhaft-Geregelten"¹¹ lässt sich allerdings ein durch die Bearbeitung des Motivmaterials übergeordnetes, beständiges Kompositionsprinzip erkennen.

Dies soll im Folgenden anhand der Motivanalyse kurz erläutert werden.

Auffallend ist zunächst die Übernahme des chromatisch-absteigenden Tetrachordes als Fugensubjekt (im Pedal T. 39-42) aus dem ähnlich absteigenden Anfangsrezitativ (T.1-3). Die rationale *Narratio* verstärkt das Ausdrucksmittel "Chromatik", das sich als roter Faden im ganzen Stück entfaltet, und den damit verbundenen schmerzenden Affekt. Die solistische Figur im freien Fugenschluss (T.80) scheint auf das unmittelbar nachfolgende fanfarenhafte Thema im Interludium (T.81-82) hinzudeuten: Der Komponist nimmt den stark rhapsodischen Charakter des Interludiums durch ein freies, unerwartetes Element schon in der Fuge vorweg.

Im Interludium ist ein ähnliches Kompositionsverfahren in mindestens zwei Fällen zu finden. Das seufzende chromatische Motiv in den T. 112-119 mit den dramatischen Pausen auf dem starken Taktschlag verweist die Zuhörenden auf das schon bearbeitete chromatische Material im *Exordium* und *Narratio*, und stellt wohl den dramatischen Gipfel der rhetorischen Rede dar. Der

⁸ Sponheuer 1986, S. 144 ff.

⁹ Ebd.

¹⁰ "Die eigentümliche Position des "Stylus Phantasticus" im Kontext der Gattungs- und Stillehre des 17. Jdts ergibt sich aus dem paradoxen Sachverhalt eines Stiles, der sich wesentlich als Negation regelhafter Bindungen darstellt und von daher mit den systemimmanenten Kategorien der normativen Musiktheorie kaum noch angemessen zu erfassen ist. [...] Allgemein stellt sich hier – und damit ist ein weiterer Aspekt der Ungebundenheit angesprochen – die Frage nach der funktionalen Bestimmung der Werke des "Stylus phantasticus". [...] Überblickt man die einschlägigen Quellen, die gerade in diesem Punkte wenig auskunftsfreudig sind, so deutet sich einerseits eine Verwendung im weiteren Rahmen des kirchlichen Ritus als Vor-, Zwischen-, und vor allem Nachspiel an, andererseits – nach dem Vorbild der holländischen Organisten – die Aufführung in konzertähnlichen Veranstaltungen etwa vom Typus der Lübecker Abendmusiken". Ebd., S.141.

¹¹ Sponheuer 1986, S. 144

nachfolgende Abschnitt mit seinem absteigenden e-moll Motiv in Halbnoten im Pedal (T. 120-126) deutet ersichtlich auf das Subjekt der II. Fuge hin (T.132). Dadurch entsteht ein inneres Netz an Zitate, das gleichsam die solide Architektur des Stücks trotz der Fragmentierung sicherstellt. Die abschliessende *Peroratio* zeichnet sich durch die aufdringliche Wiederholung des ternär-punktierten Motivs aus (T. 158-159), dessen Ableitung vom Fugensubjekt dem Ganzen noch mehr Geschlossenheit und Kompaktheit verleiht.

Aus der hier skizzierten Gesamtdisposition sowie durch die Motivbearbeitung gemäss der barocken Fortspinnungstechnik resultiert das Bild einer sehr zusammenhängenden Komposition, deren musikalische Entfaltung einer "immanenten Folgerichtigkeit" zu gehorchen scheint,

[...] vielleicht nirgendwo eindrucksvoller als im Mittelteil mit seiner Kette quasi von "Charakterstücken", die Willy Apel nicht zu Unrecht als "Szenen" eines höchst spannenden Dramas bezeichnet hat.¹²

Diesbezüglich weise ich auf die faszinierende Deutung von Harald Vogel hin, der Bruhns' *Opus Magnum* als musikalische Darstellung der Geschichte von Orpheus auslegt¹³. Aus einer solchen Deutung ergibt sich die Architektur eines echten 'Dramma per organo', dessen Hauptfiguren und Handlung dem Organisten zusätzliche Anregungen zur Interpretation zu bereiten vermögen.¹⁴

¹² Ebd.

¹³ Stark widerlegt wurde diese Auslegung von Klaus Beckmann in *Ars Organi* (siehe Bibliographie). Hier bestreitet er Vogels These als "nach Massstäben objektiv-kritischen Denkens nicht vertretbar". Der programmatischen Deutung stellt Beckmann eine musikgeschichtlich orientierte Interpretation "abstrakter" barocker Instrumentalmusik entgegen, die "keinen aufgepflanzten fehlbesetzten Orfeo, sondern mental und für die hurtige Faust das Vitamin [Monteverdis] seconda prattica braucht".

¹⁴ Vgl. Vogel, *Nicolaus Bruhns und sein Opus Magnum, das Praeludium e-Moll (ex-e)*, S. 20-21.

Bibliographie

BARTEL, DIETRICH – Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber Verlag, 2007

BECKMANN, KLAUS – Die Norddeutsche Schule (I-II). Schott, 2009

BECKMANN, KLAUS – Zu: Harald Vogel, Nicolaus Bruhns und sein Opus magnum [...] in: *Ars Organi*, Heft II, Juni 2015

BRUHNS, NICOLAUS – Sämtliche Orgelwerke, hrsg. Von Harald Vogel, Breitkopf & Härtel, 2008

COLLINS, PAUL – The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque. Ashgate, 2005

CRIVELLARO, PAOLO – Die Norddeutsche Orgelschule. Aufführungspraxis nach historischen Zitaten. Repertoire, Instrumente. Carus Verlag, 2013

GECK, MARTIN – Nicolaus Bruhns. Leben und Werk. Musikverlag Hans Gerig Köln, 1968

GHIELMI, LORENZO – Zur Interpretation der Orgelmusik von Nicolaus Bruhns. Edizioni Carrara, 2007

SPONHEUER, BERND – Die norddeutsche Orgeltoccata und die “höchsten Formen der Instrumentalmusik”. Beobachtungen an der grossen e-moll Toccata von Nicolaus Bruhns, in: *Schütz-Jarbuch*, Band 7, 1986

VOGEL, HARALD – Grundlagen zur Interpretation des norddeutschen Orgelrepertoires. Nicolaus Bruhns: Praeludium ex e (gross) (unveröffentlicht) 2014

VOGEL, HARALD – Nicolaus Bruhns und sein Opus Magnum, das Praeludium e-moll (ex e), in *Ars Organi*, Heft I, März 2011

Anhang I – Registrierung

Hier stelle ich die von Harald Vogel aus späteren Angaben rekonstruierte Disposition der Orgel in der Husumer Marienkirche dar, in der Bruhns ab 1689 wirkte. Die Baugeschichte der Husumer Orgel kann wie folgt zusammengefasst werden:

1573 – Stiftung einer zweimanualigen Renaissance-Orgel durch Herzog Adolph von Schleswig-Holstein;

1592 – Hans Scherer d. J. (Hamburg): Regal als Grundlage eines neuen Brustpositivs;

1632 – Bauprojekt einer dreimanualigen Orgel durch Gottfried Fritzsche;

17./18. Jahrhundert – Veränderung einzelner Register und Erneuerung der Bälge;

Weitere bedeutende Instrumente der nördlichen Orgellandschaft, die auch repräsentativ für das Zeitalter Bruhns sind, gibt es bei der Domorgel zu Roskilde, bei der kleinen Orgel der Jacobikirche in Lübeck und bei der Orgel in Altenbruch bei Cuxhaven.

Husum, Marienkirche

Gottfried Fritzsche 1632 ff.

HAUPTWERK		RÜCKPOSITIV		BRUSTPOSITIV		PEDAL	
Principal	8'	Principal	8'	Gedackt	8'	Principal	16'
Quintadena	16'	Quintadena	8'	?	(4')	Gedackt	8'
Gedackt	8'	Octave	4'	?	(2')	(Bauerflöte	1')
Octave	4'	Querflöt	4'	?		Posaune	16'
(Nasat	3')	Nachthorn	(4')	Regal	8'	Trompete	8'
Rauschpfeife		(?Flöte	2')			Trompete	4'
Mixtur		Sesquialtera 3f.				(oder Cornet	2')
Trompete	8'	(Scharff)					
Regal	8'	Dulcian	16'				
(oder Zinck)		Regal	8'				
		(Trichter Regal)					

Springladen (HW, RP, Ped). 4 Bälge. Tremulant. Cimbelstern

Anhang II – Notenmaterial (BRUHNS, NICOLAUS – Sämtliche Orgelwerke, hrsg. Von Harald Vogel, Breitkopf & Härtel, 2008)

The image displays a musical score for organ, organized into eight systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system includes a 'Ped.' (pedal) marking with a line extending across the bottom staff. Measure numbers 5, 9, 13, 17, 26, 35, and 43 are placed at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The piece concludes with a final cadence in the eighth system.

51

57

63

70

77

82

86

91

adagio

tr. long

adagio

Ped.

95 *Harpeggio*

98

101 *Ped.*

104

107

110

118 *Presto*

126 *Adagio*

130

135

139

143

147

151

155^{II}

159