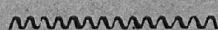


DAS ERBE
DEUTSCHER MUSIK

LANDSCHAFTSDENKMALE
SCHLESWIG-HOLSTEIN
UND HANSESTÄDTE
BAND 1



NICOLAUS BRUHNS
Gesammelte Werke

Erster Teil:
Kirchenkantaten Nr. 1–7

1937

HENRY LITOLFF'S VERLAG IN BRAUNSCHWEIG

DAS ERBE DEUTSCHER MUSIK

Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen
Instituts für deutsche Musikforschung

ZWEITE REIHE

LANDSCHAFTSDENKMALE

SCHLESWIG-HOLSTEIN
UND HANSESTÄDTE

BAND 1



1937

HENRY LITOLFF'S VERLAG IN BRAUNSCHWEIG

LANDSCHAFTSDENKMALE DER MUSIK
[6:]SCHLESWIG-HOLSTEIN UND HANSESTÄDTE
BAND 1

NICOLAUS BRUHNS

⟨1665–1697⟩

Gesammelte Werke

Erster Teil:

Kirchenkantaten Nr. 1–7

Bearbeitet von
FRITZ STEIN

**Ex Bibliotheca
Dr. Max Hellmuth**

1937

HENRY LITOLFF'S VERLAG IN BRAUNSCHWEIG

1111, 215(1/2)

Die Landschaftsdenkmale der Musik in Schleswig-Holstein und den Hansestädten werden in Verbindung mit der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte herausgegeben von Professor Dr. Friedrich Blume, Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel.

Vorwort des Herausgebers

Die deutschen Stämme und Landschaften in der Sonderart ihrer Musikübung, ihres musikalischen Empfindens und Gestaltens zu erfassen, gehört zu den vornehmsten Aufgaben der gegenwärtigen Musikwissenschaft. Zu ihrer Erfüllung sollen die musikalischen »Landschaftsdenkmale« beitragen, die im Gesamtplan des »Erbes deutscher Musik« als zweite Reihe erscheinen. Der Raum des deutschen Nordens, Schleswig-Holstein und die benachbarten Hansestädte Hamburg und Lübeck umfassend, wird in diesem Rahmen mit einer eigenen Reihe vertreten sein, deren erster Band hiermit vorgelegt wird.

Spät erst hat der deutsche Norden in der Musik seine eigene Form geprägt. Dann freilich geschah es mit bleibender Wirkung und mit einer Kraft, die Jahrhunderte überdauert und bestimmt hat. Der nordische Barock ist, wie in der bildenden Kunst, so in der Musik eine der eigenartigsten und selbständigsten Entfaltungen des deutschen Geistes geworden. Die Musik des Volkes und die Bildungsmusik der Stände scheinen hier einander näher geblieben, Spaltungen und Schichtungen minder tief eingedrungen zu sein als anderswo. Mögen ihre Züge widerspruchsvoll, verschlungen, mitunter düster, herb, unzugänglich sein: eindringlich und einprägsam ist das Gesicht der Musik im deutschen Norden wie das ihrer Landschaft und ihrer Menschen. Und etwas wie Seewind streicht um die schwerblütigen, starkknochigen und trotzigten Gestalten ihrer Meister. Ihrem Geiste eine bleibende Stätte zu bereiten, ist die Absicht der »Landschaftsdenkmale der Musik in Schleswig-Holstein und den Hansestädten«.

Ihre Entstehung verdankt die Reihe dem Herrn Reichs- und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und dem von ihm ins Leben gerufenen Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung, Anregung und Förderung dem Herrn Oberpräsidenten der Provinz Schleswig-Holstein, der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte und dem Verlagshause. Den schuldigen Dank zum Ausdruck zu bringen ist dem Herausgeber ehrenvolle Pflicht.

K i e l , M ä r z 1 9 3 7 / F r i e d r i c h B l u m e

Landesbibliothek
Coburg

Nicolaus Bruhns entstammte einer alten, im norddeutsch-landschaftlichen Boden verwurzelten Musikerfamilie, deren Glieder das ganze 17. Jahrhundert hindurch im Gebiet des heutigen Schleswig-Holstein als angesehene Vertreter ihrer Kunst wirkten. Schon der Großvater, Paul Bruhns, Lautenist in der Kapelle des Herzogs zu Gottorf, scheint hier eine gehobene Stellung bekleidet zu haben, denn er hielt sich Gesellen, mit denen er bei Hofe aufzuwarten hatte. 1635 heiratete er die Tochter des bekannten Lübecker Violin- und Gambenmeisters Nicolaus Bleyer (1590—1658) und wurde 1639 als Lautenist der Ratsmusik nach Lübeck berufen, wo er bald zu bürgerlichem Wohlstand gelangte und als hochgeachteter Musiker neben Bleyer und Franz Tunder bis zu seinem frühen Tode (17. 1. 1655) wirkte. Seine drei Söhne ergriffen den Beruf des Vaters. Der älteste, Friedrich Nicolaus Bruhns (1637—1718), der sich offenbar früh in Hamburg niedergelassen hatte, wurde hier 1682 Direktor der Rats- und später auch der Dom-Musik. Der mittlere Sohn, Paul Bruhns (1640—1689), erhielt durch seine Heirat mit der Tochter des Organisten Georg Volkmann dessen Stelle an der Jacobikirche in Schwabstedt, dem früheren, der Stadt Husum benachbarten Sommersitz der Schleswiger Bischöfe. Peter Bruhns endlich, der jüngste Sohn (1641—1698), wurde 1667 der Nachfolger Nathanael Schnittelbachs (1633—1667), des Violinisten in der Lübecker Ratsmusik, der die Witwe von Paul Bruhns geheiratet hatte. In der Schule seines Großvaters Bleyer und seines Stiefvaters N. Schnittelbach, des großen Geigenmeisters und Lehrers von Nic. Ad. Strungk, hatte sich Peter Bruhns zum bedeutenden Violinvirtuosen entwickelt und war gemäß seinem Anstellungsdekret der nächste Mitarbeiter Buxtehudes bei den Lübecker Feiertags- und Abendmusiken.

Gesegnet mit allen guten Kräften dieses bodenständigen Musikergeschlechtes, wurde Nicolaus als Sohn des Organisten Paul Bruhns in der Adventszeit des Jahres 1665 zu Schwabstedt geboren. Der Vater, der ihn „schon im Jünglingsalter so weit gebracht, daß er nicht nur die Orgel recht gut spielen, sondern auch schon gute Klavier- und Singsachen setzen konnte“ (Gerber), schickte den Sohn mit 16 Jahren nach Lübeck in die Lehre zu seinem Onkel Peter Bruhns. Hier erwarb er sich „auf der Viol da Gamba und besonders auf der Violine eine solche Fertigkeit, daß ihn jeder, wer ihn nur hörte und kennen lernte, bewundern und schätzen mußte“. Durch Familientradition und Begabung wurde der Schwabstedter Organistensohn also zum Erbträger der berühmten, durch die Meister Thomas Baltzer, Bleyer, Schnittelbach und Strungk vertretenen Lübecker Geigerschule, die sich vor allem um die Ausbildung der Doppelgriff-Technik verdient gemacht hatte. Und so ist es kein Zufall, daß der junge Violin- und Gambenvirtuose gerade durch seine außerordentliche Kunst im doppel- und mehrgriffigen Spiel die Bewunderung seiner Zeitgenossen erregte. „Er nahm“, wie sein auf Matthesons *Ehrenspforte* fußender Lexikograph Gerber berichtet, „dann und wann seine Violine mit auf die Orgel, und da er sehr geübt auf diesem Instrument war, so daß es schien, als ob sich 2, 3 und mehrere zugleich hören ließen, wenn er spielte, so zerarbeitete er sich oben mit der Violine, indem er mit den Füßen vermittels einer schicklichen Pedalstimme den Baß dazu spielte, was dann allgemeines Vergnügen und große Bewunderung und Staunen erregte.“ In Lübeck wird Bruhns gleichzeitig Schüler Buxtehudes auf dem Klavier (Orgel) und in der Komposition mit solchem Erfolg, „daß er nicht nur von den Geschichtsschreibern unter die Verbesserer des Geschmacks der damaligen Klavierkompositionen gezählt wird, sondern auch die Liebe dieses Buxtehude in dem Grade erwarb, daß ihm dieser auf sein Verlangen zu seiner vorgenommenen Reise nach Kopenhagen eine Empfehlung dahin gab, welche ebenso ehrenvoll als wirksam für ihn war“. Über diesen Kopenhagener Aufenthalt, der sich nach Matthesons *Ehrenspforte* „über einige Jahre“ erstreckte, ließ sich Näheres nicht ermitteln. A. Hammerichs archivalisch nicht gestützte Behauptung, Bruhns sei als Organist an der Kopenhagener Nikolaikirche angestellt gewesen, erscheint wenig glaubhaft, da zu dieser Zeit Johann Lorenz d. J., der Schwiegersohn des Hamburger Organisten Jacob Praetorius, dieses Amt noch bekleidete. Buxtehudes Empfehlung war fraglos an diesen Lorenz, seinen alten Jugendfreund gerichtet, und so wird der junge Bruhns sich wohl, ohne amtliche Bindung, in den berühmten, wöchentlich dreimal veranstalteten öffentlichen Kirchenmusiken des Kopenhagener Nikolai-Organisten und vielleicht auch in der deutschen Petrikirche und in den Hofkonzerten als Orgel-, Violin- und Gambenvirtuose betätigt haben. Er hat wahrscheinlich auch den betagten Lorenz auf der Orgel vertreten und sich im vielfältigen Musikleben der dänischen Residenz auch als Komponist einen Namen gemacht. Nun wird auch die Heimat auf ihn aufmerksam. Nach dem Tode des Organisten Friedrich zur Linden († 2. 1. 1689) betreibt die Stadt Husum eilig und angelegentlich die Berufung des jungen Meisters. Unter ehrenvollen Umständen erhält er nach erfolgreichem Probespiel am 30. März 1689 die Bestallung als Organist der Husumer Stadtkirche, „durch allgemeine Zustimmung, da vorher seinesgleichen von Komposition und Traktierung allerlei Arten von Instrumenten in dieser Stadt nicht gehört worden“ (Pastor J. M. Krafft, *Husumsches Jubelgedächtnis*). Sogleich nach der Anstellung gründet er seinen Hausstand mit Anna Dorothea Hesse, der Stiefschwester seiner Tante Peter Bruhns. Schon steht er im Rufe eines weitberühmten Musikers. Bereits wenige Wochen nach seiner Anstellung bemüht sich die Stadt Kiel ebenfalls um den jungen Künstler und es gelingt ihr, in dem zwischen den beiden Städten entbrennenden Intrigenspiel Bruhns „mittels gewisser und zum Theil wohlbekannter Vorwände so furchtsamb zu machen“, daß er nach mündlichen Verhandlungen in Kiel am 22. Juli die Organistenstelle an der dortigen Nikolaikirche „unter gewissen Conditiones“ annimmt und versucht, seinen Husumer Vertrag rückgängig zu machen. Die in ihrer Ehre gekränkten Husumer Deputierten, empört darüber, „daß man der guten Stadt dieses Subjectum nicht gönnete und ihr einen anderen an dessen Stelle aufdringen wollte“, tun alles, um ihren neuen Organisten zu halten. Freiwillig erhöhen sie, „theils zur Conservierung ihrer Privilegien, theils auch in betracht seiner Kunst und guten Wissenschaft, sein stehendes Salarium, so bishero aus der Kämmerei, dem Kirchenbau und dem Schulregister zusammen 400 Thaler gewesen“, um 100 Thaler auf Lebenszeit (Stadtarchiv Husum, Kämmererechnung vom 18. Oktober 1689) und bestimmen ausdrücklich, daß diese Zulage nur für Bruhns persönlich und nicht etwa auch für seinen Nachfolger gedacht sei. Auf diese, für den Kunstsinne der Stadtväter wie für Bruhns gleich ehrenvolle Entscheidung hin bleibt

dieser Husum treu. Hier fand er eine Wirkungsstätte, in der künstlerische Kultur seit Jahrhunderten behelmatet war. Husum war damals nicht die stille „graue Stadt am Meer“. Von hier aus hatte sich im Jahre 1527 die Reformation über Schleswig-Holstein verbreitet, und seitdem entwickelte sich der aufblühende Handelsplatz zur wohlhabendsten Stadt der schleswig-holsteinischen Westküste, besonders begünstigt durch die schleswigschen Herzöge, deren 1571 erbautes Schloß zum kulturellen Mittelpunkt Nordschleswigs wurde. Hier lebten nicht nur Gartenarchitekten, Bildhauer, Holzschnitzer und Maler von internationalem Ruf, auch die Musik fand schon im 16. Jahrhundert im herzoglichen Schloß, fraglos in Wechselwirkung mit der Gottorfer Hofmusik, reiche Pflege, vor allem durch englische und holländische Künstler. Eine musikalische Glanzzeit erlebte die Stadt unter der kunstsinnigen Herzogin Maria Elisabeth (1641—1684), als deren Hofkapellmeister der Frescobaldi-Schüler Johann Conrad Kappeler († 1667) und Hermann Apus († 1681) wirkten. Dem Beispiel des Hofes folgend, setzte auch die Stadt ihre Ehre darein, den musikalischen Ruf Husums zu wahren und zu mehren. 1667 berief der Rat den Flensburger Stadtmusikanten Heinrich Pape d. J., den Neffen Johann Rists, einen tüchtigen, weithin geschätzten Musiker, der bis zum Jahre 1702 die Husumer Ratsmusik leitete. Von der Stadt stets großzügig gefördert, betreute der in Husum geborene Matthias Ebio (1591—1676) 57 Jahre lang (von 1616—1673) das Kantorat der Stadtkirche. Er begründete das Ansehen Husums als Pflegestätte der Kirchenmusik, nicht nur als Komponist zahlreicher Kirchenwerke im venetianischen Stil, die zum Teil auf Kosten der Stadt gedruckt wurden, sondern auch durch seine Kantorei, für die er eine stattliche Bibliothek der besten zeitgenössischen Kirchenmusik zusammenbrachte. Diesem Ebio folgte im Kantorat Georg Ferber (1646—1692), von dem Mattheson *Ehrenpforte* berichtet: „Er war ein großer Musikus, trefflicher Chor-Regent und sang einen sehr ausnehmenden schönen Baß.“ Da Bruhns noch 2 Jahre (1689—1691) mit Ferber zusammen an der Stadtkirche wirkte, liegt die Vermutung nahe, daß er seine geistlichen Konzerte für Solobaß für diesen seinen Kantor geschrieben hat. Da auch Ferbers Nachfolger, der ebenfalls in der Lübecker Schule erzogene Kantor Petrus Steinbrecher (1659—1702), von Mattheson als „sehr geschickter Musikus und treuer Lehrmeister“ gerühmt wird, läßt sich annehmen, daß Bruhns für die Aufführung seiner Werke mit einem leistungsfähigen Chor rechnen konnte. Die stattliche Orgel, die ihm in der Husumer Stadtkirche, dem berühmten, künstlerisch reich ausgestatteten „templum elegantissimum“ spätgotischen Stils zur Verfügung stand, war im Jahre 1629 von dem Meißener Meister Gottfried Friezsch, dem Stiefvater Joh. Rists, erbaut worden und besaß etwa 25, auf drei Manuale und Pedal verteilte Stimmen.

Über Bruhns' Wirksamkeit in Husum geben die erhaltenen Akten keine näheren Aufschlüsse. So können wir nur vermuten, daß der durch seine Virtuosenkünste „weltberühmte“ Schwabstedter Organistensohn in der kleinen Residenz, im Verkehr mit dem Hofe und mit den drei musikverständigen Predigern der Stadtkirche mannigfache geistige und künstlerische Anregung und reiche Anerkennung seines Schaffens gefunden hat. „Leider aber währte diese Freude nicht lange, indem ihn der Tod schon in seinem 31. Jahre wegraffte, worauf sein Bruder Georg Bruhns, welder ebenfalls bey seinem Vater den Grund zur Musik gelegt und sich unter dem Lübeckischen Organisten Oelffsen in der Kunst vervollkommen hatte, seine Stelle erhielt“ (Gerber). Der zu Großem berufene, bedeutendste Schüler Buxtehudes starb im blühenden Schubert-Alter am 29. März 1697, „von jedermann bedauert, daß ein solcher trefflicher Meister in seiner Profession, auch vertragsamer Mann, nicht länger leben sollen“ (Krafft, *Husumsches Jubelgedächtnis*).

Von Bruhns' Violin- und Gambenkompositionen ist leider nichts überliefert, auch seine Klaviermusik, an der (nach Forkel) noch J. S. Bach „gelernt“ hat, muß als verloren gelten. Erhalten sind nur vier Orgelwerke im Stil seines Lehrers Buxtehude und zwölf Geistliche Konzerte. Auch als Vokalkomponist zeigt Bruhns unverkennbar den Einfluß Buxtehudes, aber im weiteren und tieferen Sinne steht er noch im Bannkreis des größeren Heinrich Schütz. Von diesem „Vater“ der deutsch-protestantischen Kirchenmusik ausgehend, mit noch fast den gleichen Mitteln arbeitend wie dieser, gehört Bruhns zu jenen zum größten Teil noch unerforschten Meistern des ausgehenden 17. Jahrhunderts, die im Rahmen des Schützschen „großen Vokalkonzerts“ zu rein musikalischen Einzelformen — Chornummer, Solo-Arie, Instrumentalritornell — und damit zur architektonisch gegliederten, großformalen Anlage der „Frühkantate“ zu gelangen suchten und Neumeisters madrigalische Nummernkantate, also J. S. Bachs Kirchenkantate vorbereiten. In dieser von hohem künstlerischen Bewußtsein getragenen Wegbereitung liegt die *historische* Bedeutung des vokalen Schaffens Nicolaus Bruhns'.

Aber größer als diese und entscheidend für seine Wiedererweckung ist seine rein *künstlerisch*-musikalische Bedeutung. Denn aus allen seinen Werken leuchtet durch die von Vorgängern und Zeitgenossen beeinflusste Schreibweise hindurch das Bild einer durchaus eigenschöpferischen, kraftvollen und liebenswerten Persönlichkeit, die beruht auf einer universellen ursprünglich-musikantischen Begabung einerseits und auf einem von starker Erlebniskraft durchglühten Menschentum andererseits. Bezeichnend hierfür ist Bruhns' Auseinandersetzung mit dem Gedanken des Todes. Der offenbar von schwerer Krankheit heimgesuchte junge Meister empfand den Tod nicht im kirchlich-dogmatischen Sinne als Übergang zu glanzvollem himmlischen Leben, sondern als Freund und Erlöser von irdischem Leid und Kampf zu ewigem Frieden. Beide Faktoren seiner Persönlichkeit wirken in das Werk hinein: die elementar-musikalische Begabung erfüllt ihn mit impulsiver Lebens- und Schaffensfreude und treibt ihn oft zur Entfaltung spielerisch-virtuoser Mittel, die Kraft des Erlebens führt ihn zu mystisch-pietistischer Versunkenheit und läßt ihn Töne von erschlündernder Lebensresignation und fromm-ergebener Todesbereitschaft finden, die nicht selten die Stimmung Bachscher Todessehnsucht vorausnehmen (vgl. *Ich liege und schlafe*). So tritt uns dieser wiedererstandene norddeutsche Meister in seinen Werken als ein echter, groß und leidenschaftlich empfindender Ausdrucksmusiker entgegen. In ihrer herben und tiefen Schönheit, in ihrer unmittelbar ergreifenden Seelenhaftigkeit sind sie zugleich überzeugender Ausdruck seines reinen, rassisch-nordischen Wesens. Dies ist ihre Stärke und verbürgt ihre Lebenskraft.

Der weitaus größte Teil der Bruhnsschen Kantaten ist uns in Partiturnachschriften der sog. Bokemeier-Sammlung der Berliner Staatsbibliothek überliefert, die 12 mit Bruhns' Namen signierte geistliche Konzerte enthält. Zwei davon, *Wie loblich sind deine Wohnungen* und *Satanas und sein Getümmel*, die R. Eitner Nicolaus Bruhns zuschreibt, sind zweifellos unecht.

Die Handschrift des ersteren ist deutlich mit *F. N. Bruhns* signiert, das Werk stammt also von dem Hamburger Friedrich Nicolaus Bruhns, dem wohl auch die textlich wie musikalisch recht platte, mit *M(onsieur) Bruhns* überschriebene Michaelis-Kantate zuzuweisen ist. Das Schicksal der Bokemeier-Sammlung, die nach einer dankenswerten Mitteilung von Frau Dr. Nisse (von der Berliner Staatsbibliothek) im Jahre 1846 vom Institut für Kirchenmusik der damaligen Königl. Bibliothek überwiesen und in deren Accessionsjournal 1846 von S. Dehn unter Nr. 1039 eingetragen wurde, ist im einzelnen noch nicht erforscht. Sie wurde in ihrem Hauptbestand von dem gelehrten Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeier (1679—1751) zusammengebracht, der von 1712—1717 als Kantor in Husum lebte und hier wohl die Bruhns'schen Kantaten gesammelt hat. Da von Bruhns kein Autograph, nicht einmal sein Namenszug überliefert ist, läßt sich nicht mehr ermitteln, ob von den drei verschiedenen, in den Bruhns-Kantaten der Bokemeier-Sammlung festzustellenden Handschriften die eine oder andere vom Autor selbst stammt. Es ist dies kaum anzunehmen, denn in den zum Teil sehr flüchtig und fehlerhaft geschriebenen Partituren sind die Generalbaßziffern vielfach so ungenau und verständnislos hingesetzt, daß es oft langer Überlegung bedurfte, um festzustellen, wie sie gemeint oder richtig zu stellen sind. Der Autor hätte sich wohl zum mindesten bei der Fixierung seiner Continuovorschriften einer größeren Genauigkeit befleißigt. Die eine der drei Handschriften findet sich noch häufig in der Bokemeier-Sammlung, vor allem bei den zahlreichen Werken des Braunschweiger Schloßkantors Georg Oesterreich. Da Bokemeier als Martinskantor in Braunschweig von 1704—1712 Schüler Oesterreichs war, liegt die Vermutung nahe, daß diese Spartierungen von Werken Bruhns' und Oesterreichs von dem eifrigen Sammler selbst angefertigt worden sind. Vielleicht hatte auch schon Oesterreich, der 1689—1702 als Kapellmeister der Hofkapelle in Gottorf und Schleswig wirkte, von dort Bruhns'sche Arbeiten nach Braunschweig mitgebracht¹⁾. Daß Bokemeier Werke von Bruhns besessen hat, wird in seinem Briefwechsel mit Joh. Gottfried Walther, mit dem er Kompositionen des Husumer Meisters austauschte, ausdrücklich bezeugt²⁾.

Meine langjährigen Bemühungen, über die bereits von R. Eitner registrierten Abschriften der Berliner Staatsbibliothek hinaus weitere verschollene Kompositionen von Bruhns aufzufinden, haben leider nur ein sehr bescheidenes Resultat gezeitigt. Trotz gründlicher Durchforschung der norddeutschen, dänischen und schwedischen Bibliotheken, vor allem auch der Upsalaer Anonyma-Bestände, konnte ich als einziges, bisher unbekanntes Werk nur das Geistliche Konzert für Solobaß: *Mein Herz ist bereit* in der Universitätsbibliothek Lund (Schweden) feststellen. Dieser karge Zuwachs zum Bruhns'schen Werkschatz erhält indes besondere Bedeutung dadurch, daß die obligate Violinstimme dieser Solokantate Bruhns' oft gerühmte, durch keines seiner erhaltenen Opera belegte Virtuosität im doppel- und mehrgriffigen Geigenspiel bestätigt, ein musikalisch und geigentechnisch gleich wertvoller Beleg für die von den Zeitgenossen viel bewunderte Kunst des jungen Meisters, sein polyphones Violinspiel selbst auf dem Orgelpedal zu begleiten und vielleicht auch noch die Baßstimme dazu zu singen.

Der überlieferte Werkbestand von Nic. Bruhns, der wohl nur durch glückliche Zufallsfunde noch ergänzt werden kann, umfaßt also 12 geistliche Konzerte und 4 Orgelkompositionen. Hiervon sind die Orgelstücke und der 100. Psalm bereits veröffentlicht, sie dürfen aber in einer „Gesamtausgabe“ nicht fehlen.

Eine genaue Datierung der einzelnen Werke, die sich wohl auf die 12 bis 13 letzten Lebensjahre Bruhns' verteilen, ist nicht möglich. Das „Madrigal“ *Muß nicht der Mensch auf dieser Erden in stetem Streite sein* erweist sich, abgesehen von der auffallend reifen und ausdrucksstarken, vielleicht später eingefügten Tenorarie, unverkennbar als unselbständiges, wohl in den Lübecker Lehrjahren entstandenes Jugendwerk, das sich formal und stilistisch deutlich an Buxtehude anlehnt und sogar einige Takte aus dessen Abendmusik *Das jüngste Gericht* (Einleitungschor) und aus seiner Kantate *Eins bitt ich vom Herrn* fast notengetreu übernimmt. Die Solokonzerte für eine Baßstimme wurden vielleicht, wie bereits erwähnt, für den Kantor und Bassisten Ferber geschrieben, sie sind also, falls diese Vermutung zutrifft, in den Jahren 1689—91 entstanden. Die „Canzon spirituale“ *O werther heiliger Geist* war, nach ihrem, den Luther-Choral *Komm heiliger Geist* paraphrasierenden Text zu schließen, für die Einführung eines Predigers bestimmt — auch die beiden „Clarin“ deuten auf eine festliche Gelegenheit — wahrscheinlich für den Archidiakon Joach. Giese, der zu Ostern 1691 sein Amt in Husum antrat. Die Konzerte *Jauchzet dem Herrn, Cor meum paratum, Ich liege und schlafe* und das Ostermadrigal *Hemmt Eure Tränenflut*, die in Erfindung, formaler Geschlossenheit und Ausdruckshaltung reifsten Werke, gehören wohl Bruhns' letzten Jahren an, ja die beiden letztgenannten, in denen Todesmystik und Verlangen nach seligem Frieden geradezu visionären Ausdruck gefunden haben, scheinen kurz vor dem Heimgang des Frühvollendeten geschrieben zu sein.

Die — chronologisch also nicht durchführbare — Ordnung der Bruhns'schen Vokalkonzerte, die deutlich die verschiedenen Entwicklungsstufen der „Übergangskantate“ aufzeigen, erfolgt in unserer Ausgabe nach formalen Gesichtspunkten: 1. Durchkomponierte, den Bibeltext nach alter Motettenart in einzelnen, thematisch geschlossenen Abschnitten vertonende Konzerte, bei denen jedoch das Streben nach rein musikalischen Formen, also eine „latente“ Gliederung in einzelne „Nummern“ sich immer deutlicher ausprägt, 2. eigentliche Nummernkonzerte mit Einschüben madrigalischer, den Bibeltext des Einleitungschores paraphrasierender freier Dichtung („Arien“), in denen der dreiteilige, architektonisch-symmetrische Aufbau (Chor, Soli, Chor), also die Großform der Neumeisterschen „Kirchenkantate“ nahezu erreicht ist, 3. Choralkonzert.

Bei Verwendung des vollen, in Carissimi-Tunders Art stets 5 stimmig gehaltenen Orchesters stützt Bruhns das Quartett der 2 Violinen und 2 Violen jeweils durch ein Fagott, das die Stelle des damals überaus klangschwachen Violone vertritt. Bei einigen Bruhns-Spartierungen ist, wie im 17. Jahrhundert vielfach üblich, diese fünfte Stimme gar nicht ausdrücklich notiert und als selbstverständlich auch beim Besetzungsvermerk des Titels nicht immer erwähnt. Sie muß also in den Konzerten *Hemmt Eure Tränenflut* und *Muß nicht der Mensch* aus dem Continuobaß in der Weise ausgezogen werden, daß sie (nach dem Muster der ausgeschriebenen Fagottstimme der Kantaten *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* und *Der Herr hat*

¹⁾ Vgl. A. Soltys, Georg Oesterreich (1664—1735), sein Leben und seine Werke. Archiv für Musikwissenschaft 4 (1922), S. 169 ff.

²⁾ Vgl. Georg Schünemann, J. G. Walther und H. Bokemeier. Badjahrbuch 1933.

seinen Stuhl im Himmel bereitet) nur dann mitspielt, wenn auch das Streichquartett musiziert. Das Fagott begleitet also keinesfalls fortlaufend den Continuo, sondern dient als Fundamentstimme des Orchesters¹⁾. Diese Fagottstimme, die sich auf einem modernen Instrument zu aufdringlich vom Klang der Sreicher distanzieren würde, kann heute unbedenklich und sinngemäß durch Violoncello oder besser noch durch Gambe und Kontrabaß ersetzt werden. Diese Besetzung dürfte sich besonders für die Baßstimme der dritten Kantate (Psalm 100) empfehlen, bei der das Fagott wohl nur aus Versehen als durchlaufendes Continuo-Instrument notiert ist.

Wie für die norddeutsche Frühkantate des ausgehenden 17. Jahrhunderts überhaupt, so kam auch für Bruhns' Kirchenmusik, die Tunder-Buxtehudes Aufführungspraxis übernahm, als Generalbaßinstrument nur die Orgel in Betracht. Nach W. Stahl fehlt in den Kirchenrechnungen der Lübecker Marienkirche, selbst für das 18. Jahrhundert, jeder Beleg für die Verwendung eines Cembalos oder eines Cembalisten. Offenbar wurde als Continuo-Instrument in der Marienkirche immer nur ein auf dem Lettner aufgestelltes Positiv benützt²⁾. Auch in den Husumer Kirchenakten findet sich keinerlei Hinweis auf ein Cembalo, dessen Aufstellung auf dem schmalen Orgelchor oder gar auf dem kleinen Lettner der Stadtkirche sich schon aus Platzmangel verbot.

Die Generalbaßbezeichnung erscheint in vielen Fällen fragwürdig. Wo sie zweifellos fehlerhaft ist, wurden die richtigen Ziffern in Klammern eingefügt. Wiederholt werden bei Kadenzten durch die Bezeichnung Vorhalte gefordert, die mit den übrigen Stimmen in Widerspruch stehen. Diese Vorhaltsbezeichnung deutet auf eine „Manter“ in der Melodiestimme, die also einen, mit der oberen Hilfsnote als langem Vorschlag beginnenden Triller erhält³⁾.

Das Schrifttum über N. Bruhns ist nicht sehr ausgebreitet. Zur Biographie kommen in Betracht: J. M. Krafft, *Ein zweifaches zweyhundert-jähriges Jubelgedächtnis... dem beygefügt eine zwey-hundertjährige Husumische Kirchen- und Schulgeschichte*, Hamburg 1723, die kurze Erwähnung in J. G. Walthers *Musical. Lexicon* (1732) und die größeren Artikel in J. Matthesons *Ehrenpforte* 1740 und in E. L. Gerbers *Neueres historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* (1812), ferner R. Eitners *Quellenlexicon* (1900) und A. Hammerichs *Dansk Musikhistorie indtil ca 1700*, Kopenhagen 1921. Die Orgelwerke werden behandelt in Ph. Spittas *Joh. Seb. Bach*, Leipzig 1873, Bd. I, S. 254 f., in Erich Valentins *Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert*, Universitas Archiv, musikwissenschaftl. Abt. Bd. VI (Münster i. W. 1930), und in Aug. Scheibes Dissertation *Zur Geschichte des Choralvorspiels* (Hildburghausen, ohne Jahreszahl und Verlag). Die Konzerte *Paratum cor meum* und *Ich liege und schlafe* bespricht Alfred Heuss im Programmbuch des 18. Deutschen Bachfestes in Kiel, bei dem die beiden Werke unter Leitung des Unterzeichneten am 4. und 5. Oktober 1930 erstmalig aufgeführt wurden. Eine kurze stillkritische Würdigung erfährt Bruhns' Kantatenschaffen in H. J. Mosers Aufsatz *Der schleswig-holsteinische Tonpoet N. Bruhns* (Die Musikwoche, Berlin 1935, Heft 42). Ebenda (1936, Nr. 5 und 6) bringt H. Kölsch eine Einführung in Bruhns' Persönlichkeit und Werk und bespricht das 1. Konzert der vorliegenden Ausgabe. Neugedruckt ist von den Vokalwerken bisher nur der 100. Psalm, bearbeitet von G. A. Walter (Breitkopf & Härtel 1919). Von den vier überlieferten Orgelstücken wurde Präludium und Fuge G-dur bereits 1839 in Fr. Commers *Musica sacra* Bd. I (Bote & Bock) veröffentlicht, es erschien ferner, von J. Rheinberger für den Konzertvortrag bearbeitet, bei Bote & Bock 1882 und in *Klassische Schule des Orgelspiels* (hrsg. von H. Guilment) im Verlag Schott's Söhne, Mainz 1900. Das Choralvorspiel *Nun komm der Heiden Heiland*, ebenfalls in Commers *Musica sacra* zum ersten Male gedruckt, hat K. Straube 1929 in seine bekannte Sammlung *Alle Meister des Orgelspiels* (Peters, Leipzig) aufgenommen. Außer dem Präludium G-dur hat M. Seiffert die beiden Präludien in e-moll zum ersten Male veröffentlicht in seinem *Organum*, 4. Reihe, Heft 8: *N. Bruhns, 3 Präludien und Fugen* (Kistner & Siegel, Leipzig 1925).

Die Vorarbeiten zur Sammlung der Bruhnsschen Werke wurden bereits vor Jahren in meinem Kieler musikwissenschaftlichen Universitäts-Seminar begonnen. Dankbar gedenke ich meiner Schüler, die mich dabei unterstützten. Aufrichtigen Dank schulde ich in erster Linie Herrn Heinz Kölsch, der die Bruhnsschen Vokalwerke kopiert und mit unermüdlichem Forscherfleiß in den Archiven Schleswig-Holsteins die Spuren unseres Meisters verfolgt und das überhaupt wohl erreichbare Material über ihn zusammengetragen hat. Es ist dringend zu wünschen, daß seine großangelegte, die Entwicklungsgeschichte der evangelischen Kirchenkantate einbeziehende Monographie *Nicolaus Bruhns, seine Werke und seine Persönlichkeit*, auf deren Forschungsergebnisse sich die obigen Ausführungen im wesentlichen stützen, bald im Druck erscheint. Dankbar verpflichtet fühle ich mich ferner den Herren Prof. D. Dr. Max Seiffert und Prof. Herman Roth für ihre wertvollen Ratschläge zur Continuo-Aussetzung, sowie Herrn Dr. Karl-Heinz Illing für seine Hilfe bei der Korrektur. Endlich sei der Berliner Staatsbibliothek und Herrn Dr. Nils Brodén, dem Bibliothekar der Universitätsbibliothek Lund, gedankt für die freundlich gewährte Erlaubnis zur Veröffentlichung ihrer Handschriften, ebenso der Universitätsbibliothek Upsala für die stets bereitwillige, weit über den offiziellen dienstlichen Verkehr hinausgehende Hilfe bei der Durchsicht ihrer Manuskriptschätze.

Charlottenburg, im Januar 1937

Fritz Stein

¹⁾ Vgl. hierzu Max Seifferts Vorwort zu Franz Tunders Gesamtwerken, DDT 3 (1900).

²⁾ Vgl. W. Stahl, *Geschichte der Kirchenmusik in Lübeck*, Lübeck 1931.

³⁾ Vgl. G. Ph. Telemanns *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen* (Hamburg 1733/34, Neudruck von Max Seiffert) Nr. 5 unter e.

INHALTSÜBERSICHT

	Seite
Vorwort	V
1. Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden (Geistliches Konzert für 4stimmigen Chor, Streichinstrumente, Fagott und Basso continuo)	3
2. Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet (Geistliches Konzert für Solo-Baß, Streichinstrumente, Fagott und Basso continuo)	21
3. Jauchzet dem Herren alle Welt (Geistliches Konzert für Solo-Tenor, 2 Violinen, Fagott und Basso continuo)	33
4. De profundis clamavi (Geistliches Konzert für Solo-Baß, 2 Violinen und Basso continuo)	53
5. Mein Herz ist bereit (Geistliches Konzert für Solo-Baß, Solo-Violine und Basso continuo)	73
6. Wohl dem, der den Herrn fürchtet (Geistliches Konzert für 2 Solo-Soprane, Solo-Baß, Streichinstrumente, Fagott und Basso continuo)	85
7. Paratum cor meum (Geistliches Konzert für 2 Solo-Tenöre, Solo-Baß, Violine solo, 2 Violon da gamba und Basso continuo)	99
Kritischer Bericht	127

BILDBEIGABEN

Anfang der Violinstimme zu Nr. 5	XI
Titel und Baßstimme zu Nr. 5	XIII

LANDSCHAFTSDENKMALE DER MUSIK
SCHLESWIG-HOLSTEIN UND HANSESTÄDTE
BAND 2

NICOLAUS BRUHNS

⟨1665–1697⟩

Gesammelte Werke

Zweiter Teil:

Kirchenkantaten Nr. 8–12

Orgelwerke

Bearbeitet von

FRITZ STEIN

1939

HENRY LITOLFF'S VERLAG IN BRAUNSCHWEIG

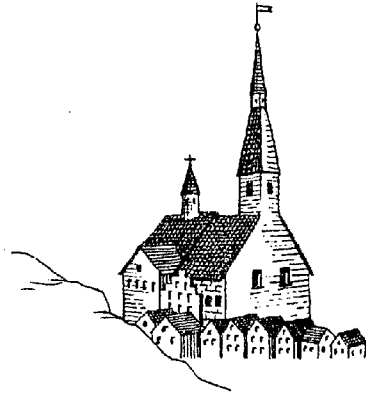
Die Landschaftsdenkmale der Musik in Schleswig-Holstein und Hansestädte werden in Verbindung mit der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte herausgegeben von Professor Dr. Friedrich Blume, Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel.

Saarpfälzische Landesbibliothek
Speyer

40.75

INHALTSÜBERSICHT

	Seite
8. Ich liege und schlafe (Kantate für vierstimmigen Chor, vier Solostimmen, Streicher und Basso continuo (Orgel))	3
8a. Ich habe Lust abzuschneiden (Chor der Kantate: „Ich liege und schlafe“ mit anderem Text für vierstimmigen Chor, Streicher, Fagott und Basso continuo (Orgel))	19
9. Muß nicht der Mensch auf dieser Erden in stetem Streite sein (Kantate für vier Singstimmen, Streichorchester, zwei Clarini und Basso continuo (Orgel))	27
10. O werter heil'ger Geist („Canzon spirituale“ (Kantate) für vier Solostimmen, Chor, Streicher, zwei Clarini und Basso continuo (Orgel))	77
11. Hemmt eure Tränenflut („Madrigal“ (Kantate) für vier Singstimmen, Streichinstrumente und Basso continuo)	115
12. Erstanden ist der heilige Christ (Choralkantate für zwei Solo-Tenöre, zwei Violinen und Basso continuo (Orgel))	141
13. Orgelwerke: Präludien, Fugen, Choralvorspiele	157
Kritischer Bericht	191



Die alte Husumer Stadtkirche St. Marien im 17. Jahrhundert

Zeichnung auf einer Karte der Südermarsch in
einer alten Kopenhagener Handschrift, veröffentlicht
in der „Zeitschrift für Schleswig-Holsteinische Ge-
schichte“, Band 26 (1896), S. 143

Copie von Herta Mensing

NICOLAUS BRUHNS
Gesammelte Werke

Zweiter Teil:
Kirchenkantaten Nr. 8–12
Orgelwerke