



Abendmusiken
in der Predigerkirche

Nicolaus Bruhns

Soprano: Gunta Smirnova

Alto: Margot Oitzinger

Tenore: Jakob Pilgram

Basso: René Perler

Clarinone: Henry Moderlak, Giuseppe Frau

Violino: Regula Keller, Katharina Bopp

Viola da gamba: Brian Franklin, Brigitte Gasser

Violone: Giuseppe Lo Sardo

Tiorba: Paul Kieffer

Organo: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag 11. Mai 2014, 17 Uhr

Predigerkirche Basel

Eintritt frei, Kollekte



Nicolas Bruhns (oder Bruhn) ist **Anno 1665 zu Schwabstädt** im Schleswigischen geboren. Sein Vater, **Paul Bruhns**, war daselbst Organist, von welchem er die Ton=Kunst erlernete und so weit gebracht wurde, daß er nicht allein wohl spielen, sondern auch gute Clavier= und Singsachen zu setzen wuste.

Im 16. Jahr seines Alters, sandten ihn seine Eltern zu **seinem Onkel, Peter Bruhns, nach Lübeck**, wo derselbe Rath=Musicant war; da er denn auf der Violadigamba, und vornehmlich auf der Violine, solche Fertigkeit erlangte, daß er von allen damahls lebenden Musicbeflissenen, die ihn kannten, sehr werth und hochgehalten wurde. Im Clavier und in der Composition ist er sonderlich bemühet gewesen, dem berühmten **Dieterich Buxtehude**, Lübeckischen Organisten an der Marien-Kirche, nachzuahmen; hat es auch darin zu solcher Vollkommenheit gebracht, daß ihn dieser, auf Verlangen, **nach Copenhagen recommendirt**; woselbst er sich einige Jahre aufgehalten, und nach deren Verfließung **nach Husum, an die Stadtkirche, zum Organisten berufen** worden.

Weil er sehr starck 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 ganz allein, auf das annehmlichste hören ließ. Ein Viertel=Jahr nach seiner Wahl hat die Stadt Kiel ihn zwar zum Organisten verlangt; da aber die Husumsche Obrigkeit und Gemeine sehr große Liebe zu ihm trugen, und seine Besoldung jährlich mit hundert Thalern verbesserten, ist er daselbst bey ihnen geblieben, und **1697 durch den Tod abgefordert** worden. Seines Alters 31 und ein halb Jahr.

In des Herrn Pastor Kraffts Husumschen Jubelgedächtniß stehet ... „Es habe jedermann unsern Nicolas Bruhn bedauert, daß ein solcher trefflicher Meister in seiner Profession, auch verträglicher Mann, nicht länger leben sollen“. Diese Glocken klingen schön! Sein Bruder, **Georg Bruhn**, der auch die Gründe der Musik, bey dem Vater zu Schwabstädt, recht wohl geleet, und hernach, bey dem Organisten Oelffsen in Lübeck, ausgearbeitet hatte, ist 1697 im April sein Nachfolger geworden.

(Johann Mattheson: Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740)

Paul d. Ä.
um 1612 - 1655
Lautenist am Hof Gottorf,
Ratsmusiker in Lübeck

Auszug aus dem
Stammbaum der
Musikerfamilie Bruhns

^

Friedrich Nicolaus
1637 - 1718
Direktor der
Hamburger Ratsmusik

Paul d. J.
1640 - 1689 (?)
Organist in
Schwabstedt

Peter
1641 - 1698
Violinist,
Ratsmusiker in Lübeck

^

Nicolaus
1665 - 1697
Organist in Husum

Georg
1666 - 1742
Organist in Schwabstedt
und Husum

Je öfter man sich dem schmalen Oeuvre des mit 31 Jahren verstorbenen Nicolaus Bruhns nähert, desto rätselhafter erscheint es: können fünf erhaltene Orgelstücke und zwölf Vokalwerke nachfolgende Komponisten wie Bach, Walther, Mattheson und Quantz wirklich so beeindruckt haben, dass diese seine Werke sogar als Muster nahmen (wie C.Ph.E. Bach im Nekrolog auf seinen Vater) und zu den „schmackhaftesten Instrumentalstücken“ rechneten (wie Quantz)? Auch die Spuren seiner allzu kurzen Biographie geben nur dürftige Hinweise für eine stilistische Einordnung seines kompositorischen Ansatzes, geschweige denn zu konkreten Anhaltspunkten zu der Entstehung seiner Werke. Auf dem Hintergrund der norddeutschen Organistenausbildung und -tätigkeit ergibt sich jedoch ein differenzierteres Bild, das möglicherweise unsere (spätromantischen) Vorstellungen eines genialen Komponisten, der absolute Tonwerke erschafft und in gültigen Fassungen der Nachwelt überlässt, in Frage stellt.¹

Der 1665 geborene Nicolaus Bruhns war seit 1689 Organist an der Stadtkirche Husum. In dieser Funktion hatte er die Aufgabe, in den wöchentlichen Gottesdiensten zu präledieren und zu postledieren, Choralbearbeitungen sowie hie und da anstelle der Chorgesänge Motettenintavolierungen o.ä. zu spielen. Diese Stücke wurden gewöhnlich improvisiert und blieben in der Regel nicht notiert. Die Kunst bestand gerade darin, gemäss den

liturgischen Anforderungen des Momentes, den aktuellen Chorälen, Bibeltexten und Leitgedanken der jeweiligen Predigt musikalische Beiträge zu schaffen, die dem gesprochenen Wort in ihrem rhetorischen Gehalt und ihrer hermeneutischen Kraft ebenbürtig waren oder dieses durch ihre emotionale Wirkung noch übertreffen konnten. Überblickt man den ganzen erhaltenen Korpus der norddeutschen Orgelmusik, so wird sofort klar, dass diese Werke nicht die Fülle der damals gespielten Stücke repräsentieren, sondern allenfalls einen winzigen Teil, der möglicherweise für Studienzwecke niedergeschrieben wurde. Denn, wie Konrad Küster treffend bemerkt: *„Wenn die Organisten Schüler hatten, konnten diese kaum etwas mit einem schriftlich fixierten Werk ihres Meisters anfangen; wenn es stets darum ging, daß Organisten auf hohem Niveau improvisatorisch musizierten, war es wichtiger, den Nachfolgenden genau diese Kunst beizubringen – und nur sie. Doch solange eine solche Kunst des Improvisierens bestand, ist sie jeweils mit ihrem Erklingen auch schon wieder untergegangen.“*²

Eine weitere Aufgabe des Organisten bestand darin, nach der Predigt oder wenn der Chor nicht verfügbar war, eine kleinbesetzte „Organistenmusik“ aufzuführen. Solche Stücke wurden in der Regel nicht im Chor oder auf Seitenemporen musiziert, sondern von der Orgelempore, zusammen mit einzelnen Solosängern und

1 Vgl. dazu Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist*, Kassel 1982.

2 Konrad Küster, *Der Husumer Organist Martin Fredemann (1577–1624)*, in: *Beiträge zur Husumer Stadtgeschichte*, Heft 6 (1998).

Instrumentalisten. Gerade in Norddeutschland gegen Ende des 17. Jahrhunderts haben sich manche Organisten durch ihre langjährige Ausbildung bei berühmten Meistern und ihre Wanderjahre Fähigkeiten erworben, die das alte Rollenverständnis der Unterordnung unter den gelehrten Kantor in Frage stellten. Sie waren nicht nur in der Lage situationsgerecht frei oder über Choralgesängen zu improvisieren, sondern konnten auch im jeweils neuesten Stil komponieren und entsprechend den Qualitäten der vorhandenen (Berufs-)Musikern mehr oder weniger anspruchsvolle Partien zu schreiben. Deshalb gab es bisweilen ein starkes Spannungsfeld zwischen der traditionellen Kantoreimusik und der innovativeren Organistenmusik. Die Vokalwerke von Bruhns scheinen grösstenteils dieser Kategorie der Organistenmusik anzugehören. Sie sind ausschliesslich in Abschriften überliefert, die von Heinrich Bokemeyer angefertigt wurden, der selbst von 1712 bis 1717 Kantor in Husum war. Sie befinden sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin. Bokemeyer war ein Freund von Johann Gottfried Walther und Johann Mattheson. 1739 wurde Bokemeyer Mitglied der Mizlerschen Sozietät der Wissenschaften. So ist es denkbar, dass er auch mit Johann Sebastian Bach Kontakt hatte, der 1747 in die Gesellschaft aufgenommen wurde, falls sich die beiden Musiker nicht schon früher begegnet sind (z.B. auf Bachs Reise nach Lübeck).

De profundis

Bruhns scheint in Husum in gutem Einverständnis mit dem damaligen Kantor Georg Ferber (1646–1691) gestanden zu haben, der auch ein guter Basssänger war. Möglicherweise komponierte er die Kantate „De profundis“ für ihn. Der Text aus Psalm 130, 1–8 war auf Grund seiner existentiellen Fragestellung eine beliebte Vorlage für musikalische Vertonungen besonders im mittel- und norddeutschen Raum, erinnert sei z.B. an die Versionen von Johann Rosenmüller, Christoph Bernhard, Johann Philipp Förtsch und J.S. Bach (BWV 131)³, die oft sehr plastisch umgesetzt wurden. Bruhns besetzt „De profundis“ mit einem Solobass, zwei Violinen und Basso continuo. Eine natürliche Gliederung ergibt sich durch die einzelnen Verszeilen, die gemäss dem Textaffekt jeweils mit neuen Motiven und unterschiedlichen Tempi komponiert sind. Nach der Einleitungssinfonie, die das erste Motiv des Basses vorausnimmt, beginnt der Bass seinen Klageruf in der Tiefe. Seufzend, ja schreiend breitet er seine Klage aus. Jede Verszeile wird ritornellartig von den Geigen aufgegriffen. Die äusserst sinnfälligen Motive machen deutlich, dass hier ein Mensch aus tiefster Verzweiflung direkt mit seinem Gott wie mit einem Freund redet: Der Herr wird angerufen, mal

3 Mit Ausnahme des Werkes von Förtsch sind diese Stücke bereits alle im Rahmen der Bachkantaten bzw. der Abendmusiken erklingen. Im internationalen Handschriften-Katalog RISM sind des weiteren über 900 De profundis-Vertonungen verzeichnet!

bittend, mal flehend, beschwörend; dabei wechselt Bruhns kompositorisch geschickt zwischen rezitativischen und motivisch-imitatorischen Teilen. Lange Quintfallsequenzen („in vocem deprecationem“) und ein chromatischer Abstieg mit Tremolo-Motiven machen deutlich, dass der Betende keinen Ausweg mehr sieht. Eine Wende tritt ein mit der Akklamation „sustinuite“ („auf dich harre ich“): kleine, prägnante Motive werden ostinatoartig wiederholt und erhalten dadurch eine bekräftigende Wirkung. Der Psalmist gibt seiner Hoffnung auf Rettung Ausdruck („speravit“) und Bruhns lässt den Bassisten den Namen des Herrn fast fröhlich anrufen (lange rhythmisch-ostinate Koloratur auf „Domine“). Der folgende Wechsel in den Dreiertakt („a custodia“) zeigt die Sehnsucht des Betenden, der für das ganze Volk Israel spricht („speret Israel“). Eindrucksvoll ist der Schluss dieses Abschnitts, in dem Bruhns eine kurze Figur motivisch abtrennt, viermal wiederholt und jeweils den ersten Schlag des Taktes leerlässt. So wird das Gefühl der Heilserwartung enorm verstärkt. Nach einem kurzen Rezitativ („quia apud Dominum“) intoniert der Bassänger das Motiv eines aufsteigenden Septgangs zur Illustration der Fülle der Erlösung. Unweigerlich fühlt man sich an das Motiv der Altarie „In deine Hände“ aus Bachs Kantate BWV 106 erinnert. Darauf folgt der letzte Psalmvers „et ipse redimet“ in einem tänzerischen Dreiertakt. Bruhns beschliesst die Kantate mit einer jubilierend-kraftvollen Amen-Fuge, die aus einem sehr instrumentalen Motiv mit mehrmaligen Oktavsprüngen besteht

und eher gambistisch als vokal anmutet. Der in dieser um 1690 entstandenen Kantate geforderte enorme Umfang von zwei Oktaven (E bis e1) und der schnelle Wechsel der Stimmregionen zeigt, dass Bruhns seinen Solosänger nicht schonte, sondern mit einer extremen, virtuosen Stimmbeherrschung rechnen konnte.

Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden

Ob dieser selten vertonte Text aus 2. Tim. 4, 6–8 tatsächlich auf den Apostel Paulus zurückgeht, oder von einem seiner Schüler geschrieben wurde, wird in der heutigen theologischen Forschung kontrovers beurteilt. Suggestiert wird der Kontext einer letzten Gefangenschaft des Paulus auf einer Reise nach Rom. Paulus erwartet sein baldiges Todesurteil und möchte in diesem Brief seinen jungen Freund und Mitarbeiter Timotheus noch einmal grüssen. Zur Zeit der Entstehung der Bruhns'schen Kantate werden historisch-kritische Überlegungen dieser Art jedoch keine Rolle gespielt haben. Im Bild steht der Gefangene Paulus, der kurz vor seinem erwarteten Märtyrertod auf sein Leben zurückblickt. Sein Ziel, die Erkenntnis Christi zu offenbaren und mit geistlichen Waffen zu verteidigen, hat er auf seinen zahlreichen Missionsreisen erreicht. Unter Verwendung des griechischen Bildes des Lebens als Wettkampf stellt Paulus den Glauben in den Mittelpunkt; Treue, Liebe und Geduld im Leiden führten zum Sieg; wie einem olympischen Helden der Lorbeerkrantz wird ihm nun die Siegeskrone gegeben.

Diese leistungsbezogene und durchaus egoistisch anmutende Vorstellung des religiösen Verdienstes muss allerdings aus einer Gesamtsicht auf die paulinische Theologie revidiert werden: Letztlich ist es nicht Paulus oder der einzelne Christ, der durch seine Taten selig wird, sondern Christi Erlösungstat am Kreuz und seine Auferstehung rechtfertigen uns vor Gott (Röm 5, 18). Für einen barocken Komponisten bieten sich hier Textworte wie „Abschied“, „Lauf“, „Kampf“ oder „Krone“ an. Gerade das Bild des Kampfes führt zum Stil der *Battaglia*-Kompositionen, die oft mit Bläsern besetzt wurden. Bruhns verzichtet allerdings auf die Verwendung von Trompeten und setzt das Stück als Ensemblekonzert für vierstimmigen Chor, vier Streicher und Basso continuo. Tatsächlich sind in diesem fünfteiligen Stück zunächst kämpferische Motive der *figura corta* im Daktylus- oder Anapäst-Rhythmus vorherrschend. Deutlich sind tonmalerische Bezüge bei den Wörtern „Lauf“ (lange Koloratur) und „Krone“ (mit hörbaren Zacken) erkennbar. Eine sehr expressive Passage mit Modulationen von Fis-Dur bis D-Dur mit Bogenvibrato im ganzen Orchester deutet daraufhin, dass der letzte Tag des Gerichts mit Zittern erwartet wird. Darauf folgt eine zuversichtliche Schlussfuge in strahlendem D-Dur, die die Aussage des Paulus als Verheissung für die ganze Christenheit, bzw. darüber hinaus geradezu bahnbrechend ökumenisch öffnet: Der Weltenrichter wird die Krone der Gerechtigkeit „allen, die seine Erscheinung liebhaben“ beilegen (2. Tim 4, 8).

Buxtehude: Triosonate in B-Dur BuxWV 255

Diese Sonate für Violine, Viola da Gamba und Cembalo stammt aus dem ersten Band der *Sonate à doi*, die Dietrich Buxtehude 1694 in Hamburg als op. I veröffentlichte und den Mitgliedern des Lübecker Stadtrates widmete. Zusammen mit dem zwei Jahre später veröffentlichten zweiten Band stellte Buxtehude hiermit insgesamt 14 Sonaten vor, zu denen sich noch acht handschriftlich überlieferte Instrumentalwerke gesellen. Die Sonaten sprengen jegliche Konventionalität, alleine schon in der Wahl der Anzahl und der Tonarten: statt der üblichen sechs Sonaten schreibt Buxtehude deren sieben und erweitert dadurch den klassischen Raum des Hexachords zu einem Heptachord (mit der Tonartenfolge F G a B C d e). Im Unterschied beispielsweise zu Reinckens Sammlung *Hortus musicus*, die wenige Jahre zuvor in Hamburg erschienen war (1687), wählt Buxtehude nicht die Suitenfolge für seine Sonaten, sondern stellt viele Satztypen vor, die in Tempo, Charakter und Schreibart schnell wechseln. Die Bandbreite reicht von Passagen im *stylus phantasticus* für ein Soloinstrument («con discretione»), über imitatorische und ostinate Formen, Arietten mit Variationen, tanzartigen Sätzen bis hin zu *concitato*-Abschnitten. Formal lassen sich diese Sonaten daher nicht einfach der (gewöhnlich) viersätzigen *Sonata da chiesa* zuordnen. Auffallend ist ein sehr differenziertes System von Tempobezeichnungen: Adagio / Largo / Lento / Poco Adagio / Grave / Andante / Vivace / Poco

Allegro / Allegro / Poco Presto / Presto / Prestissimo.

Die heute erklingende 4. Sonate in B-Dur (op. I) beginnt mit einem ostinaten Bass von 15 Tönen, der 32 Mal wiederholt wird. Darüber entwickelt zunächst die Geige fast improvisationsartig spielerische Motive, die von einfachen Signalrufen (tata-tam) bis zu ausgedehnten Diminutionsketten reichen. Darauf imitiert die Gambe diese Motive und es entsteht ein immer dichter und virtuoser werdender Dialog, dessen hohe kompositorische Kunstfertigkeit erst bei näherer Betrachtung deutlich wird. Ein kurzer, rezitativischer *Lento*-Abschnitt mit schmerzhaften Dissonanzen und Corellischen Anklängen leitet über in ein heiter-konzertantes Schlussallegro in einem locker-imitatorischen Satz. Auch hier begegnen uns wieder ostinate Bassphrasen und so endet diese Triosonate ebenso freudig und positiv, wie sie begonnen hat und bestätigt den Charakter ihrer Tonart B-Dur, den Johann Mattheson 1713 wie folgt benennt: „*sehr divertissant und prächtig; behält dabey gerne etwas modestes und kan demnach zugleich vor magnific und mignon passiren. Unter anderen Qualitäten die ihm KIRCHERUS (Athanasius Kircher 1650) beygelegt / ist diese nicht zu verwerffen: [...] Er erhebet die Seele zu schweren Sachen.*“⁴

Jauchzet dem Herren alle Welt

Es ist gut vorstellbar, dass Bruhns im Unterricht bei Buxtehude dessen Arbeit an den Triosonaten mitverfolgt hat und dass ihn die kreative, improvisatorische Gestaltung seines Lehrmeisters wie auch die frei und häufig wechselnden Tempi fasziniert haben. Kaum zu überhören ist jedenfalls die motivische und charakterliche Ähnlichkeit dieser ebenfalls in B-Dur stehenden Vertonung des 100. Psalms mit der eben gespielten Triosonate. Bruhns lässt den Tenor ohne vorangestellte Sinfonia beginnen, er geht direkt *in medias res*: einem Canzonarhythmus auf das Wort „Jauchzet“ folgt ein langes und sofort mit 32tel-Noten virtuos verziertes Melisma auf „alle Welt“. Die Hauptaussage liegt somit auf dem alle Welt erfassenden Jubel, der verstärkt wird durch eine Melodie- und Harmoniefolge, die soeben aus Italien den Weg nach Norddeutschland gefunden hat: das sogenannte *preparamento della cadenza*, eine lange Vorbereitende eines Kadenzbasses mittels Festhalten des Grundtons in der Oberstimme bis zum letzten Moment, in dem dann aufgelöst werden muss. Dieses ab ca. 1670 in Italien immer häufiger auftretende Stilmittel setzt Bruhns gekonnt ein und überhöht es durch insistierende Triolen in der Tenorstimme. Nach dieser bereits sehr gehaltvollen Exposition setzen die begleitenden Oberstimmen nacheinander imitierend ein und es entspinnt sich über einem gehenden Bass ein lebendiges Geflecht von Motiven, das immer wieder durch kurze Pausen unterbrochen wird und

4 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchester*, Hamburg 1713, S. 249.

dadurch Platz macht für die jeweilige thematische Hauptaussage. Diese Schreibweise, die wir auch schon bei „De profundis“ beobachtet haben, zieht sich durch das ganze Stück: Der Sänger beginnt mit einer Textzeile, und die beiden Geigen übernehmen zunächst nur den Themenkopf, danach das komplette Thema, wobei auch zusätzliche Motive eingeführt werden können, jedoch immer in Art der wachsenden Glieder. Es ist ein Kompositionsprinzip, welches nicht mehr aus dem klassischen Vokalkontrapunkt erklärt werden kann, sondern zunehmend auch bei der Entwicklung der italienischen Concertoform eine grosse Rolle spielt: Nach der Vorstellung eines Themas oder Ritornells werden Teile davon abgespalten und für weitere motivische Fortspinnung benutzt. So exponiert der Tenor in dieser Kantate mit jeder Textzeile gewissermassen eine neue Welt (neues Motiv, neue Taktart, neues Tempo). Der lebendig fliessende Gestus wird bei der Passage „Erkennt, dass der Herre Gott ist“ für einen Moment zurückgehalten durch ein expressives und dissonanzreiches Adagio, das passend zum Textwort „Schafe seiner Weide“ in ein Pastorale im 12/8-Takt wechselt, das Bruhns alleine dem Tenor überlässt. Für den Vers „Gehet zu seinen Toren ein“ dreht Bruhns die Rollen für einmal um und lässt die erste Violine mit einem Andante-Thema beginnen, das als vierstimmige Permutationsfuge (mit vierfachem Kontrapunkt) zuerst von der zweiten Violine und dann vom Tenor fortgesetzt wird. Wie im ersten Thema dieses Stückes („Jauchzet“) liegt auch

hier die Hauptaussage auf dem Ende des Satzes, „mit Danken“ – Bruhns mutet dem Tenor eine 57-tönige Koloratur zu. Die drei nächsten Textzeilen werden ebenfalls in unterschiedlichen Tempi vertont (Presto – Adagio – C-Takt ohne Bezeichnung), bevor zum Schluss – abweichend vom Bibeltext – noch einmal die Thematik des ersten Verses aufgegriffen wird und das Stück in einer festlichen *Conclusio* schliesst.

Muss nicht der Mensch auf dieser Erden in stetem Streite sein

Die *canzon spirituale* „O werter heil'ger Geist“⁵ und die Madrigalkantate „Muss nicht der Mensch“ sind die beiden einzigen erhaltenen Stücke von Bruhns, die zum gewöhnlichen Vokal- und Streichensemble noch zwei Clarini verlangen. Der (u.a. auch von Johann Kuhnau vertonte) Text eines unbekanntes Dichters geht auf einen Vers aus Hiob 7, 1 zurück. Hiobs Leidensweg wird zum Anlass genommen, über die Grundexistenz des Menschen nachzudenken, der von Geburt an Furcht und Pein ausgeliefert ist. Dazu bedrängen ihn die Mächte der Begierde, und gegen Ende seines Lebens begegnen ihm die grossen Gegenspieler, „Welt, Satan, Sünde und Tod“. Ein Ausweg wird – wie bei Paulus in Tim. 4, 6-8 – in der Tugend der Tapferkeit gesucht sowie im Führen der geistlichen Waffen. Diese Argumentation geht ebenfalls auf Paulus zurück, der in Eph. 6 von der geistlichen Waffenrüstung spricht, die aus den Lenden der Wahrheit, dem Panzer

⁵ Dieses Stück wurde am 12. 5. 2013 im Rahmen der Abendmusiken aufgeführt.

der Gerechtigkeit, dem Beinschutz der Friedfertigkeit, dem Schild des Glaubens, dem Helm des Heils und dem Schwert des Geistes besteht. Die Überwindung des Feindes kann nur gelingen, wenn Christus unseren Waffen Glück verschafft, das Heil kann uns jedoch nur geschenkt werden, weil Christus bereits „Tod, Sünde, Höll‘ und Welt“ bezwungen hat.

Bruhns gliedert den knapp 30 Zeilen langen zweiteiligen Text in eine von einem Ritornell für zwei Clarini umrahmte *Sonata* für das Streichensembel, verschiedene Arien für Sopran, Alt, Bass und Tenor, die jeweils von Chor fugen bzw. tutti-Sätzen refrainartig abgeschlossen werden.

Bemerkenswert sind nicht nur die für die Zeit vor Vivaldi aussergewöhnlich langen Quintfallsequenzen (wie im Thema der *Sonata*), zahlreiche Ostinatofiguren im Bass, häufige Verwendung von Tanzrhythmen (z.B. einer *Gigue* in der Bassarie: „doch wer sich tapfer hält“), sondern auch die überraschende und weitgehende Modulation im zentralen, nur von vier Stimmen und Basso continuo vorgetragenen Mittelstück „Läuft unser Lebenslauf zu Ende“ (von der Ausgangstonart C-Dur bis nach Cis-Dur!). In die Siegesgewissheit („Triumph!“) stimmen am Schluss auch die Trompeten wieder ein unter Verwendung ähnlicher Motive wie in den Ritornellen der *Sonata*.

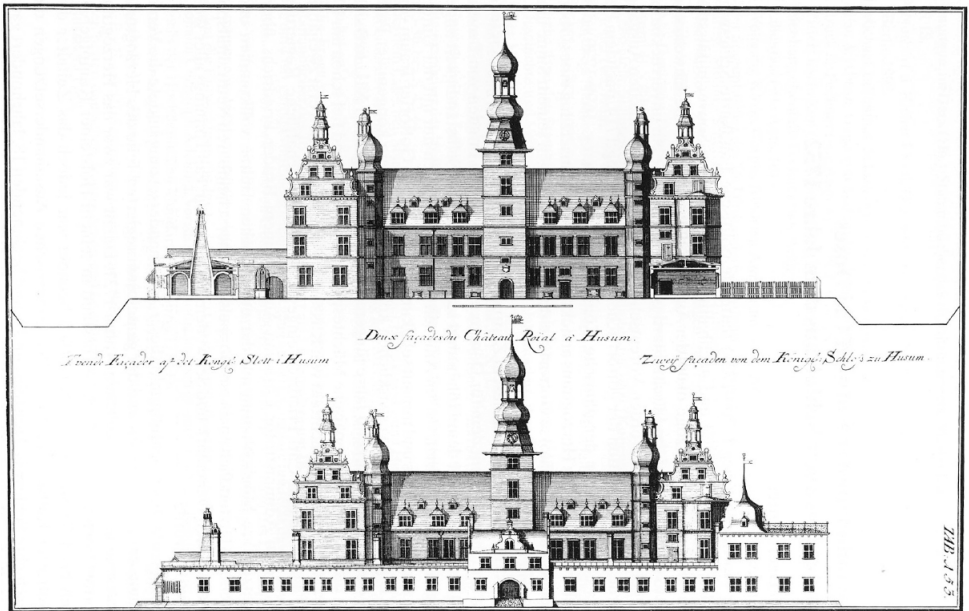
Da gewisse Ähnlichkeiten zu der Buxtehude zugeschriebenen Abendmusik „Wacht! Euch zum

Streit“ (BuxWV Anh. 3)⁶ bestehen, wurde auch schon vermutet, dass beide Komponisten bei diesem Werk zusammengearbeitet haben. Nach Kerala Snyder ist diese Abendmusik jedoch vermutlich bereits 1682 in Lübeck aufgeführt worden⁷, insofern ist es eher wahrscheinlich, dass Buxtehude den noch jugendlichen Bruhns beeinflusst hat, als umgekehrt.

Jörg-Andreas Bötticher

6 Auch bekannt als „Das Jüngste Gericht“; vgl. die Rekonstruktion von T. Koopman, Carus-Verlag 2007.

7 Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude*, Kassel 2007, S. 247.



Theodor Storm beschreibt Husum in seinem berühmten Gedicht (1852) als die abseits gelegene „graue Stadt am Meer“. Im 17. Jahrhundert zeigt sich der Ort allerdings eher als aufstrebende kleine Handelsstadt. Die Lage an der Nordsee, nur 40 km. vom Hauptort des Herzogtums, Schleswig (an der Ostsee), ist günstig. 1577-82 baut der regierende Herzog bei Husum ein Schloss im niederländischen Renaissancestil, als Nebenresidenz zu Schloss Gottorf.

Abbildung oben: *Deux façades du Château Roïal à Husum*

Zustand vor dem Umbau 1751-53

Aus: Lauritz de Thurah: Den Danske Vitruvius, Bd. II, Kopenhagen 1749

Verblüffend fortschrittlich ist das vom Husumer Mathematiker Johannes Mejer verwirklichte Projekt, die „*Newe Landesbeschreibung der zwey Herzogthümer Schleswich und Holstein ...*“ (Husum 1652). Die kartografische Leistung setzt Massstäbe. Mejer ist in Kopenhagen und in den Niederlanden geschult; als Verfasser und Herausgeber der „*Newen Landesbeschreibung*“ fungiert Bürgermeister Caspar Danckwerth. Die anspruchsvollen Arbeiten des Stechens, der Drucklegung usw. können vor Ort in Husum erledigt werden.

<< Abbildung aus der „*Newen Landesbeschreibung*“:

Grundriß der Stadt undt des Schlosses Husum / Husum a. d. 1651

Matthias & Nicolas Peters, Goldtschmide. gebr. Husum Sculp.

Die Husumer leisten sich auch eine ansehnliche Kirchenmusik: 1576-82 (also zur Zeit des Schlossbaus) wird für den Organisten der Stadtkirche St. Marien, Martin Fredemann (Amtszeit 1577-1623), eine neue Orgel gebaut. 1629-32 wird das Instrument durch den berühmten Orgelmacher Gottfried Fritzsche umgestaltet. In der städtischen Lateinschule unterrichtet ein Kantor; die Kantorei und der „Stadt-Musicant“ (Stadtpfeifer), mit mehreren Gesellen, ermöglichen eine jeweils passende, reich gestaltete Musik.

VII.
SUONATE

^{à doi,}
Violino & Violadagamba,

con
Cembalo,

di
DIETERICO BUXTEHUDE,

Organista
della Chiesa della Beat. Virg. N. S.

in
Lubeca.,

Opera prima.

Stampata in Hamburgo per Nicolao Spiering, Alle spese dell'Autore & si vendano
appresso Giovanni Widemeyer in Lubeca.

^{Senen}
Hoch. Edlen / Bestrengen / Hoch. Be.
lahrten / Hoch. und Wohl. Weisen
MUNDE /
Herrn Bürgermeistern
und
Raths-Verwandten /
Der Kaiserlichen Freyen und des Heil. Römischen
Reichs Stadt
Lübeck /

Meinen hochzuehrenden Herren / wehrtesten
Patronis, und hochgeneigten Beförderern.

Sonata IV.

Forze. Piano. Forze.

Volk fubito.

D

Im Frankfurter Messekatalog von 1684 wird eine Publikation Buxtehudes angekündigt, „Sonaten à 2 & 3 Violini & Viola da gamba, cum continuo, zur Kirchen- u. Tafel-Music bequemlich, Lübeck ...“, die aber nicht realisiert werden kann. Wohl zu Stande kommen die „VII Suonate à doi ... Opera prima“, gedruckt in Hamburg (1694), und weitere sieben Sonaten für die gleiche Besetzung, publiziert 1696.

Es bleiben – ausser einige Gelegenheitswerke für Hochzeiten und Begräbnisse – die einzigen Druckveröffentlichungen Buxtehudes. Der Druck von Noten ist technisch kompliziert und teuer; sogar ein etablierter und hoch angesehener Komponist kann nicht auf jeden Fall davon ausgehen, genügend Exemplare ab zu setzen.

Hier abgebildet die ganz in italienisch gehaltene Titelseite der „VII Suonate à doi ...“, die Widmung „Denen Hoch-Edlen / Gestrengen / Hoch-Gelahrten / Hoch- und Wohl-Weisen Herren, Herren Bürgermeistern und Raths-Verwandten der ... Stadt Lübeck“ sowie der Anfang der Violinstimme der Sonata IV.

De profundis

Manuskript, Staatsbibliothek zu Berlin
Text: Psalm 130, 1-8
Besetzung: Basso, Violino I/II, Continuo

De profundis clamavi ad te, Domine;
Domine exaudi vocem meam;
fiant aures tuae intendentes in vocem
deprecationis meae.
Si iniquitates observaveris, Domine,
quis sustinebit?
Quia apud te propitiatio est, et propter
legem tuam sustinui te, Domine.
Sustinuit anima mea in verbo eius;
speravit anima mea in Domino.
A custodia matutina usque ad noctem
speret Israel in Domino;
quia apud Dominum misericordia,
et copiosa apud eum redemptio.
Et ipse redimet Israel ex omnibus
iniquitatibus eius. Amen.

Übersetzung (Martin Luther 1545):

Aus der tieffen / Ruffe ich Herr zu dir.
Herr höre meine stimme / Las deine
Ohren mercken auff die stimme meines
flehens.
So du wilt Herr sünde zu rechen?
Herr / Wer wird bestehen?
Denn bey dir ist die Vergebung /
Das man dich fürchte.
Jch harre des Herrn / meine Seele harret
Vnd ich hoffe auff sein Wort.
Meine Seele wartet auff den Herrn /
Von einer Morgenwache bis zur andern.
Jsrael hoffe auff den Herrn /
Denn bey dem Herrn ist die Gnade /
vnd viel Erlösung bey jm.
Vnd er wird Jsrael erlösen / Aus allen
seinen Sünden.

Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden

Manuskript, Staatsbibliothek zu Berlin
Text: 2. Tim 4, 6-8
Besetzung: SATB, Streicher, Continuo

Die Zeit meines Abschieds ist
vorhanden.
Ich habe einen guten Kampf gekämpft.
Ich habe den Lauf vollendet. Ich habe
Glauben gehalten.
Hinfort ist mir beigelegt die Krone der
Gerechtigkeit, welche mir der Herr an
jenem Tage der gerechte Richter geben
wird. Nicht mir aber allein, sondern
auch allen, die seine Erscheinung lieb
haben.

Dieterich Buxtehude Sonate IV

aus: *VII Suonate à doi, Violino & Violadagamba, con Cembalo, di Dieterico Buxtehude, Organista della Chiesa della Beat. Virg. N. S. in Lubeca, Opera Prima. Stampata in Hamburgo per Nicolao Spiering, Alle spese dell' Autore & si vendano appresso Giavanno Widemeyer in Lubeca (Hamburg 1694)*
Besetzung: Violino, Viola da gamba, Continuo

Ciaccona, Lento, Allegro

Jauchzet dem Herrn alle Welt

Manuskript, Staatsbibliothek zu Berlin
Titel: *Jauchzet dem Herren alle Welt p. I à 4 I*
2 Violini I Fagotto I Tenore Solo I con il Basso
Continuo I B. I Nicolaus Bruhns
Text: Psalm 100
Besetzung: Tenore, Violino I/II, Viola da gamba,
Continuo

Jauchzet dem Herrn alle Welt.
Dienet dem Herrn mit Freuden.
Kommt vor sein Angesicht mit
Frohlocken.
Erkennt, dass der Herre Gott ist.
Er hat uns gemacht, und nicht wir selbst,
zu seinem Volk und zu Schafen seiner
Weide.
Gehet zu seinen Toren ein mit Danken,
zu seinen Vorhöfen mit Loben.
Danket ihm, lobet seinen Namen, denn
der Herr ist freundlich und seine Gnade
währet ewig und seine Wahrheit für und
für. Jauchzet dem Herrn alle Welt.

Muß nicht der Mensch auf dieser Erden

Manuskript, Staatsbibliothek zu Berlin
Titel: *In festum S: Michaelis I Partit: Militia est*
vita hominis I Muß nicht der Mensch auff dieser
Erden in steten Streite seÿn. I à 12 et più I 2
Clarini I 2 Violini I 2 Viole di Braccio I Fagotto
I Canto, Alto, Tenore, Basso I con il Basso
Continuo I N Bruhns – Soli Deo Gloria: I J. D. F
Text: unbekannter Autor unter Verwendung von
Hiob 7, 1 und 7, 7; 1. Kor. 9, 24–27; 2. Tim. 4, 7
Besetzung: SATB, Clarino I/II, Streicher,
Continuo

Muß nicht der Mensch auf dieser Erden
in stetem Streite sein?
Ja wenn wir nur geboren werden, da
find' sich Furcht und Pein.

Da gibt es schon auf allen Seiten zu
kämpfen und zu streiten.
Sind wir gelangt zu unseren Jahren,
da geht die Unruh an, da müssen wir
alsdann erfahren, was die Begierde
kann. Dann gibt es auch auf allen Seiten
zu kämpfen und zu streiten.
Läuft unser Lebenslauf zu Ende, o weh,
da findet sich Welt, Satan, Sünd und Tod
behende, die sind uns hinderlich, die
machen uns auf allen Seiten zu kämpfen
und zu streiten.

Doch wer sich tapfer hält, behält das
Feld, und überkommt zum Lohne den
Kranz der Ewigkeit, die wunderschöne
Krone, die unser Siegesfürst den
Kämpfern selbst bereit'.
Drum so lasset uns mit Haufen, auf
den rauhen Kampfplatz laufen, daß wir
bis ans Ende kämpfen und die stolzen
Feinde dämpfen.
Ach, aber ach! wir sind ja viel zu
schwach, des Geistes Schwert zu
führen, drum steh' uns bei, du starker
Held, der du bezwungen hast Tod,
Sünde, Höll' und Welt, sonst müssen wir
verlieren.
Du mußt uns und unsern Waffen, selber
Glück und Sieg verschaffen. Ja, du
mußt uns helfen ringen, bis wir fröhlich
können singen.
Triumph! Der Kampf ist gekämpft, die
Feinde gedämpft, der Lauf ist
vollendet, weil alles zu unserm
Vernügen sich endet.
Triumph!

Der Eintritt zu den Konzerten ist frei – wir bitten um eine angemessene Kollekte

Die *Christkatholische Kirchengemeinde Basel* stellt den inspirierenden Raum zur Verfügung. Grosszügige Unterstützung bieten private Gönner, *Bernhard Fleig Orgelbau*, die *Basler Orchester-Gesellschaft*, die *Basler Zunft zu Hausgenossen*, die *Zunft zu Schuhmachern Basel*, der *Swisslos-Fonds Basel-Stadt*, die *Irma Merk Stiftung*, die *Willy A. und Hedwig Bachofen-Henn-Stiftung* sowie Stiftungen, die nicht namentlich genannt werden wollen.

Um das Projekt erfolgreich fortsetzen zu können, werden nach wie vor Gönner gesucht. Sie sind herzlich eingeladen, sich zu beteiligen!

Organisation

Albert Jan Becking, Jörg-Andreas Bötticher, Katharina Bopp, Brian Franklin, Anselm Hartinger, Christina Hess, Ulrike Hofbauer, Regula Keller

Weitere Informationen

www.abendmusiken-basel.ch

Katharina Bopp / Albert Jan Becking, Spalentorweg 39, 4051 Basel

061 274 19 55 / info@abendmusiken-basel.ch

Bankverbindung

Abendmusiken in der Predigerkirche, Bündnerstrasse 51, 4055 Basel

Basler Kantonalbank: IBAN: CH 28 0077 0253 3098 9200 1

Spenden an die *Abendmusiken in der Predigerkirche* sind von der Steuer absetzbar.

Nächstes Konzert

*Abendmusiken
in der Predigerkirche*

**Michael
Praetorius**

So. 8. Juni 2014

17 Uhr, Predigerkirche Basel



Programm: Jörg-Andreas Bötticher
Einführungstext: Jörg-Andreas Bötticher
Dokumentation, Gestaltung: Albert Jan Becking