

Franz Tunder en de Noord-Duitse koraalfantasia

Dr. Pieter Dirksen

Franz Tunder is altijd een enigszins obscure figuur geweest. Als men al iets van hem weet, dan is het hoogstens dat hij de voorganger was van Dieterich Buxtehude in het illustere ambt van organist van de Marienkirche te Lübeck. Maar er bleef geen portret van Tunder bewaard – altijd een belangrijk aanknopingspunt – en we kennen van hem vele malen minder muziek dan van Buxtehude, met name op het gebied van de klaviermuziek. Bovendien kennen we van hem geen voorbeelden van de orgelmuziekgenres die Buxtehude tot een relatief populaire figuur onder de organisten hebben gemaakt, te weten het virtuoze praeludium pedaliter en het monodische orgelkoraal. Wat er bewaard is van Tunder heeft echter een hoge kwaliteit en er is ongetwijfeld heel veel verloren gegaan.

We weten sinds kort dat Franz Tunder niet op het Oostzee-eiland Fehmarn werd geboren, zoals lange tijd werd gedacht, maar te Lübeck, als zoon van een plaatselijke boekhandelaar en uitgever. Een belangrijke ontdekking! Zijn geboorte had in 1614 (of wellicht 1615) plaats. Over zijn jeugd en opleiding is niets feitelijks bekend, maar daarover later toch iets meer, in het kader van de historische plaatsing van zijn orgelwerken. Op jonge leeftijd, in 1632, werd hij organist aan het hof van Gottorf (Sleeswijk), dat indertijd onder de kunstminnende Hertog Frederik III van Sleeswijk-Holstein een culturele en muzikale bloei doormaakte. Hier waren grote namen als Johann Schop, Heinrich Scheidemann en Christoph Bernhard te gast. Dit relatief kleine hof was gedurende een groot deel van de zeventiende eeuw een centrum van de Noord-Duitse vocale componeerkunst en bakermat van de tegenwoordig in Berlijn bewaarde, omvangrijke Österreich-Bokemeyer-collectie. De kapel bestond in Tunders tijd uit een kern van zes tot tien vast aangestelde musici, waaronder Johan Friese, de luitist Paul Bruhns, de bas en componist Georg Weber en de trompettist en componist Gabriel Voigtländer. De belangrijkste vast-aangestelde musicus hier was de organist en orgelbouwer Johann Heckelauer (1596-1652), die we ook als een leraar van Tunder kunnen zien. Heckelauer had bovendien in de jaren 1628-1629 een reis ondernomen naar Florence, waar hij ook Frescobaldi moet hebben ontmoet en waar hij de nieuwe concertante kerkmuziekstijl leerde kennen en vervolgens ongetwijfeld ook in Gottorf introduceerde. Deze reis vormt kennelijk de reden van Johann Matthesons aannahme een eeuw later, dat Tunder bij Frescobaldi had gestudeerd, maar waarvoor geen enkel bewijs is, ook niet in zijn muziek.

In 1641 kwam de post van organist aan de Marienkirche in Tunders geboortestad Lübeck vrij, die hij ook kreeg; waarschijnlijk was hij hier al vroeg voor gepredestineerd en vormde de aanstelling in Gottorf een soort "parkeerplaats" voor het jonge aanstormende talent. In Lübeck liet Tunder het niet bij een eenvoudige vervulling van zijn opgaven als organist, maar ontplooiende verschillende andere activiteiten. Zo werd hij in 1647 ook nog Werckmeister (financieel administrateur van de kerk) en bouwde hij langzaam maar zeker losse concertante optredens als organist uit tot echte concerten. In 1646 duikt in de documenten voor het eerst de term "Abendspielen" op, en dit zou zich ontwikkelen tot de fameuze Abendmusiken in de Adventstijd onder leiding van Tunders opvolger, Dieterich Buxtehude. Nu was het al langer regel dat bij de zondagsdiensten twee van de zeven Ratsmusici verplicht waren assistentie te verlenen, zodat de organist tijdens het avondmaal iets extra's kon bieden – dus iets kamermuzikaals kon musiceren. Soms verleende ook een solistische zanger zijn medewerking. De stad Lübeck had in Tunders tijd verschillende beroemde instrumentalisten in dienst, waaronder de luitist Joachim Baltzar en de violist Nathaniel Schnittelbach. Dit soort van samenwerking werd aldus ook buiten de liturgie voortgezet. Een achttiende-eeuwse chroniqueur van de kerkmuziek, Caspar Ruetz, biedt een

mooi inkijkje in de ontwikkelingen in de Lübeckse "Abend-Musicken" onder Tunder:

"Ich habe einen Mann von einigen 90 Jahren gesprochen, der sich noch wohl erinnern kunte, daß in seiner Jugend diese Musicken in der Woche, und zwar auf einem Donnerstag gehalten worden. Es soll nemlich in alten Zeiten die Bürgerschafft, ehe sie zur Börse gegangen, den löblichen Gebrauch gehabt haben, sich in der St. Marien Kirche zu versammlen, da denn der Organist zu einigen Zeiten ihnen zum Vergnügen, und zur Zeit-Kürtzung, etwas auf der Orgel vorgespielet hat, um sich bey der Bürgerschafft beliebt zu machen. Dieses ist sehr wohl aufgenommen worden, und er von einigen reichen Leuten, die zugleich Liebhaber von der Music gewesen, beschencket worden. Der Organist ist dadurch angetrieben worden, erstlich einige Violinen, und ferner auch Sängers darzu zu nehmen, biß endlich eine starcke Music daraus geworden, welche zuletzt auf die erwehnten Sonntage Trinitatis, und des Advents, verlegt worden".

"Ik heb een man van meer dan 90 jaar gesproken, die zich nog heel goed kon herinneren dat in zijn jeugd deze 'Abend-Musicken' doordeweeks, en wel op een donderdag, werden gehouden. Het was namelijk in de oude tijd een lofwaardig gebruik dat de burgers, voordat ze naar de 'Börse' gingen, in de Marienkirche samenkwamen, alwaar de organist [Tunder] hun enige tijd ter verpozing en tijdverdrijf iets op het orgel voorspeelde, om zich bij de burgers geliefd te maken. Dit werd heel erg gewaardeerd en hij werd door enkele rijke muziekliefhebbers royaal beloond. De organist werd het daardoor mogelijk gemaakt, eerst enkele violen, en ook zangers te verwerven, totdat uiteindelijk een 'sterke' muziek kon worden aangeboden, die uiteindelijk [d.w.z., ten tijde van Buxtehude] op de reeds genoemde laatste Trinitatis-zondagen [november] en Advent werden vastgelegd".

Tunders bewaard gebleven oeuvre past als een handschoen op deze beschrijving. We kennen van hem zowel groots opgezette orgelwerken, alsook composities op geestelijke teksten voor "Sänger" en "einige Violinen". Maar het aantal dat in beide genres bewaard bleef is nogal beperkt: er zijn nu enkel nog zeventien sacrale "concerti", een losse strijkerssinfonia (voor een verloren gegaan vocaal concerto), en dertien orgelwerken. Vergelijken we hem met tijdgenoten, dan valt op dat nogal wat genres ontbreken – met name geestelijke en wereldlijke liederen voor zangstem en continuo, motetten, het versierde orgelkoraal, en meer wereldlijk getinte, voor klavecimbel gedachte klaviermuziek.

De vocale muziek bleef op slechts één plek bewaard, te weten de Düben-collectie van Uppsala (Zweden), die vooral beroemd is geworden als de met afstand voornaamste vindplaats voor de muziek van Buxtehude. Dit corpus van achttien stukken werd waarschijnlijk als geheel in 1663 te Lübeck gekopieerd, waarschijnlijk door Gustav Düben zelf – "auff der ersten Orgell in Lybeck", zoals een kopie in Uppsala vermeldt. Wat hij verwierf waren zowel Latijnse als Duitstalige werken. We weten niet wanneer ze gecomponeerd werden, maar het is heel goed denkbaar dat een aantal van de zeven Latijnse concerti nog in Gottorf zijn ontstaan, als reactie op de grote impact die de nieuwe Italiaanse kerkstijl ongetwijfeld had. Maar ook in Lübeck werd deze muziek op grote schaal gemusiceerd; we weten dat de bibliotheek van de Marienkirche in Tunders tijd werk bevatte van "modernisten" als Monteverdi, Rovetta, Grandi en Cazzati. Deze muziek werd ongetwijfeld ook tijdens de "Abendspiele" gemusiceerd. Een van de onder Tunders naam in de Düben-collectie bewaard gebleven Latijnse concerten, het *Salve mi Jesu* ("Contra alto solo con 5 viole"), heeft zich bovendien als een bewerking van een Italiaans orgineel ontpopt, een *Salve Regina* van Giovanni Rovetta; de tekst van deze uitermate Katholieke tekst moest voor het protestantse noorden worden aangepast. Rovetta's motet verscheen in 1647; Tunders bewerking moet dus in Lübeck zijn ontstaan. De vraag rijst natuurlijk of er zich niet

nog meer bewerkte Italiaanse stukken achter de overige zes onder Tunders naam bewaarde Latijnse concerten verschuilen, maar sinds de ontdekking in 1977 van het Rovetta-motet zijn er geen andere Italiaanse voorbeelden gevonden. Dit gedeelte van Tunders oeuvre bestaat uit zettingen van Psalmteksten (Psalm 27: *Dominus illuminatio mea*, Psalm 127: *Nisi Dominus* in twee versies) en devotieteksten (*Da mihi Domine*, *O Jesu dulcissime*, *Salve coelestis pater*) – genres die we, eveneens in Latijnse vorm, ook bij Buxtehude in groten getale tegenkomen.

Onder de tien Duitstalige concerten domineren de composities op koraalteksten (meestal met gebruik van de betreffende melodieën): *Ach Herr, lass deine lieben Engelein* (de derde strofe van *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*), *An Wasserflüssen Babylon*, *Ein feste Burg ist unser Gott*, *Helft mir Gottes Güte preisen* en *Wend' ab dein Zorn, lieber Herr, mit Gnaden*. Daarnaast zijn er twee zettingen van evangelieteksten (*Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden gehen* en *Hosianna dem Sohne David*) en een korte devotietekst voor Kerstmis (*Ein kleines Kindelein*). Het is duidelijk dat met name de koraalcantates geknipt zijn voor gebruik tijdens de "Abend-Musicken", want ze waren natuurlijk heel herkenbaar voor de burgerij. Net zoals de Latijnstalige composities hebben we met de Duitse concerten met stukken in indertijd moderne stijl van doen. Ze kennen een grote afwisseling in bezetting (drie- tot vijfstemmige strijkers, vocaal van solistisch tot vijfstemmigheid) en compositietechnieken, van homofoon tot contrapuntisch, wisselende maatsoorten, tekstonderlijnende harmoniek, chromatiek en virtuositeit. Het gaat hier in feite om een verfijnde soort sacrale kamermuziek, die in principe altijd solistisch bezet dient te worden. Hiermee zetten de organisten van de grote Noord-Duitse stadskerken zich af tegen het conservatieve, liturgische repertoire van de cantores, dat in hoofdzaak uit motetten bestond.

We kennen op dit moment van Tunder vijftien orgelwerken: zes vrije werken (waarvan een fragment) en negen koraalbewerkingen (wederom een daarvan fragmentarisch). Onder de vrije werken bevindt zich een werkje, een kleine Canzona, die ook wel op klavecimbel uitgevoerd kan worden; de bron is dan ook als enige geen orgeltabulatuur, maar is een duidelijk voor besnaarde toetsinstrumenten bedoeld handschrift in lijnennotatie. Verder bestaat deze groep uit vier Praeludia en een fragment (het veelbelovende begin) van een vijfde; deze treffen we aan in twee in Lüneburg geconserveerde tabulatuurafschriften van de hand van de Lüneburgse organist Heinrich Baltzer Wedemann (1646-1718). De vorm van deze praeludia is driedelig, waarbij een fugatische sectie wordt omlijst door twee korte, vrije delen. De stretto-achtige schrijfwijze van het middendeel, gebaseerd op korte, vocaal-aandoende thema's, verraadt hun afkomst van een van de twee door Scheidemann ontwikkelde vormen van het op het orgel toegesneden Praeambulum. Het obligate gebruik van het pedaal en de stijl van de vrije hoeksecties laat duidelijk een nieuw geluid horen, dat inderdaad het midden houdt tussen Scheidemanns Praeambulae en Buxtehudes Praeludia.

Onder Tunders orgelwerken domineert echter de koraalbewerking, en daarbij met name de koraalfantasia; maar liefst zeven voorbeelden van dit exotische genre zijn nu bekend. Om dit te verklaren is een blik op het ontstaan van dit bijzondere genre van de orgelmuziek noodzakelijk. De koraalfantasia is een vreemde, maar tegelijkertijd bijzonder fascinerende loot aan de stam van de "humanistische" fantasia voor toetsinstrumenten. Het idee "fantasia" was een concept uit de Griekse filosofie, dat zo rond 1500 door de nieuwe humanistische esthetiek met de kunsten in verbinding werd gebracht. "Fantasia" staat voor het "hoogste" wat een kunstenaar kon bereiken. Het werd al in een vrij vroeg stadium door de rond diezelfde tijd sterk opkomende instrumentale muziek opgepikt. Het aspect van het "hoogste" werd als vanzelfsprekend met de kunstigste compositietechniek van die tijd geassocieerd, te weten het imitatieve contrapunt van de "Nederlandse" school. Het onmiskenbare individuele aspect van

het idee "fantasia" vereiste van de speler/componist een zekere mate van originaliteit. Zonder een inhoudelijk, formele steun zoals bijvoorbeeld een tekst was hij min of meer gedwongen zijn eigen fantasiatypen te bedenken. Juist bij de fantasia voor toetsinstrumenten komt deze tendens naar originaliteit het sterkst naar voren. Hier was de weergave van de gehele polyfone structuur in handen van een enkele speler en waren componist en uitvoerder meestal in één persoon verenigd. De belangrijkste zestiende-eeuwse representant van de gecomponeerde klavierfantasia was William Byrd.

Het hoogtepunt van de "humanistische" klavierfantasia werd echter bereikt in een twintigtal composities van Jan Pieterszoon Sweelinck. Deze bijzondere plaats hebben ze te danken aan verschillende kwaliteiten. Zo gebruiken ze alle in de polyfone muziek van de zestiende eeuw denkbare retorische figuren, zoals *augmentatio*, *diminutio*, *syncope* en *inversio*, en ook alle binnen de *imitatio* mogelijke technieken, van monothematiek en canon tot de eenvoudigste echo-speeltjes (wat uiteraard ook imitatie is!). De vorm is meestal die van een klassiek-retorische drielige redevoering. Een ander belangrijk retorisch element bestaat daarin, dat het principe van de *elaboratio* (de uitwerking) veel belangrijker is dan de *inventio* (de vinding – het bedenken van een thema). Aldus zijn de meeste monothematische fantasia's van Sweelinck op bestaande thema's gebaseerd. Verder ontwikkelde Sweelinck met name in zijn fantasia's een nieuw soort van klavierpolyfonie, met hun in de meerstemmigheid als het ware geïntegreerde passagewerk, grote melodische en ritmische zelfstandigheid van de stemmen, en het vermijden van het elkaar kruisen van de stemmen (wat op een toetsinstrument per definitie onduidelijk is). Het waren vooral deze bijzondere kwaliteiten die voor de verdere ontwikkeling van de Noord-Europese klaviermuziek van wezenlijke belang waren, terwijl de met de humanistisch-retorische traditie in verbinding staande vorm al ten tijde van de dood van Sweelinck als niet meer actueel werd beschouwd. Onder de Noord-Duitse leerlingen vinden we dan ook geen voorbeelden meer van de "vrije" fantasia. (Een uitzondering wordt gevormd door de Sweelinck-epigoon Samuel Scheidt; zijn in 1624 te Hamburg verschenen monumentale *Tabulatura Nova* bevat nog een aantal groots opgezette fantasia's. Maar onder zijn in handschrift bewaard gebleven muziek vinden we deze vorm niet meer, en het lijkt erop dat ook hij al vroeg is gestopt met het componeren van fantasia's.)

Kennelijk werd als een soort vervanging van Sweelincks monothematische fantasia de koraalfantasia ontwikkeld. Op basis van de huidige kennis wijst alles erop dat Heinrich Scheidemann voor deze briljante synthese verantwoordelijk is geweest. Naast Sweelincks betreffende stukken was ook een inheems concept van invloed, te weten het Noord-Duitse koraalmotet voor orgel van het begin van de zeventiende eeuw (Michael Praetorius, Johann Steffens) en vooral de Hamburgse Magnificat-traditie voor orgel (Hieronymus en Jacob Praetorius). De Magnificat-cycli van vader en zoon Praetorius bevatten altijd een langer vers dat gebaseerd is op het gebruik van twee manualen en pedaal. De compositietechniek van deze stukken, met hun vele stemkruisingen en hun "toegevoegde" figuraties, is nog duidelijk aan de intavolatiekunst van de zestiende eeuw schatplichtig. Deze composities kunnen derhalve het beste als koraalmotetten beschouwd worden. De solistische partij is daarbij uitsluitend voor de bovenstem gedacht. Een derde invloed van werkelijk met "fantasia" betitelde imitatieve koraalbewerkingen kwam van meer zuidelijk gesitueerde organisten: Samuel Scheidts *Fantasia super Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (1624) en Johann Ulrich Steigleders "Fantasia, oder Fugen Manier" op het *Vater unser* (1627). Beide zijn omvangrijke, vierstemmige manualiter-werken.

Het idee om de humanistische klavierfantasia met een koraalmelodie te verbinden hing dus in de lucht ten tijde dat Scheidemann bezig was met de opbouw van zijn orgelstijl. Daarbij komt

nog dat Sweelincks fantasia's meestal op bestaande thema's zijn gebaseerd. Het was dus maar een kleine stap om een (uiteraard reeds bestaande) koraalmelodie als "thema" te gebruiken. De perceptie van de koraalfantasia als eenheid is dan ook wezenlijk van de veronderstelling afhankelijk dat de toehoorders met de gebruikte koraalmelodie vertrouwd waren. Het valt in dit verband op dat vrijwel alle bewaard gebleven koraalfantasia's uit deze eeuw op bekende koralen zijn gebaseerd, terwijl variatiereeksen en koraalvoorspelen vaak ook onbekendere, nieuwere liederen gebruiken. Aldus is ook de koraalfantasia "monothematisch", en daarmee ontpopt het zich als de ware opvolger van Sweelincks "grote" fantasia's. Scheidemann en zijn navolgers slaagden erin fantasia's schrijven die net zo lang en overtuigend zijn als die van Sweelinck.

De Noord-Duitse koraalfantasia kunnen we definiëren als een compositieconcept waarin het inheemse koraalmotet voor orgel met het Engels-Nederlandse concept van de humanistische klavierfantasia werd gecombineerd. Scheidemann creëerde een hoogst originele herinterpretatie van de Sweelinck-fantasia, waarbij de ingenieuze polyfonie voor een manuaal (klavecimbel of orgel) enigszins vereenvoudigd (gerationaliseerd) wordt en vervangen door het gevarieerde gebruik van de (gefragmenteerde) koraalmelodie en een uitputtend gebruik van de idiomatische mogelijkheden van het orgel met (minimaal) twee manualen en pedaal. Manuaalsoli zijn nu zowel voor de rechter- als de linkerhand, de manualen kunnen elkaar ook in wisselzang (responsies) afwisselen, en het pedaal wordt niet alleen voor cantus firmus-spel ingezet (zoals reeds in enkele koraalvarianties van Sweelinck), maar vooral ook als "continuo"-baspartij. Dit idiomatisch orgelgebruik ging duidelijk ten koste van de contrapuntische verfijning van de Sweelinck-fantasia. Wel zien we in de technieken van fragmentering en het in verschillende proporties gebruiken van koraalfrases duidelijk het oude "fantasia"-idee terug. De echotechniek van Sweelincks fantasia's wordt ook geadopteerd en verder ontwikkeld, naast elementen uit zijn toccata- en variatietechniek. De koraalfantasia bevat onmiskenbaar een "speels" element, wat herinnert aan Matthesons bekende karakterisering van Scheidemanns orgelspel: "hurtig mit der Faust, munter und aufgeräumt" ("vlot met de handen, monter en zonder zorgen"). Scheidemanns concept combineert op briljante wijze de semi-concertante rol van een Hamburger organist van de zeventiende eeuw (denk aan de Zondagsvesper) met de "hoogste" vorm van de muziek voor toetsinstrumenten. Daarmee kijkt de koraalfantasia zowel terug als vooruit: aan de ene kant is het nog een product van de esthetiek van het muzikale Humanisme van de zestiende eeuw, aan de andere kant staat het volledig in de nieuwe klankwereld van de barok. Deze spagaat verklaart niet alleen dat de koraalfantasia slechts een kort leven beschoren was, maar ook dat die iets heel bijzonders te bieden heeft en dat de bewaard gebleven gecomponeerde exemplaren een vooraanstaande plaats in de orgelliteratuur innemen.

Van Tunder kennen we zoals gezegd maar liefst zeven koraalfantasia's – na Scheidemann het grootste aantal. Dit is mijns inziens op zichzelf al genoeg om Tunder tot de Sweelinck-school te rekenen, want dit concept was ongetwijfeld alleen voor ingewijden toegankelijk. Daarmee kom ik terug op het vraagstuk van Tunders leerjaren. Op de allereerste plaats weten we nu dat hij een geboren en getogen Lübeckenaar was; zijn vader had zijn winkel tegen de Marienkirche aan. Hier was sinds 1616 Peter Hasse organist, over wie vrij weinig bekend is. Zo bestaat er enige onzekerheid over zijn status als Sweelinckleerling. Max Seiffert opperde dat als eerste op basis van zijn enige bewaardgebleven orgelmuziek, te weten twee variaties op het *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. Deze maken namelijk onderdeel uit van een achttiendelige reeks op dit koraal, waarin, behalve Sweelinck zelf, ook Andreas en Martin Düben, en Gottfried en Samuel Scheidt vertegenwoordigd zijn. Dit zijn inderdaad allemaal Sweelinckleerlingen. Het werk draagt duidelijk een pedagogische signatuur. Na Sweelincks meesterlijke exposé van zijn (geestelijke)

variatiekunst in de vier openingsvarianties volgt een lange reeks variaties die (met uitzondering van die van Samuel Scheidt) op een beduidend lager plan staan; blijkbaar gaat het hier om leeropdrachten van de meester. Aldus kunnen we ook Peter Hasse (met enige voorzichtigheid) tot deze school rekenen. En het ligt voor de hand dat Tunder les van hem heeft gehad en al heel vroeg was voorbestemd hem op te volgen. Als hij op achttienjarige leeftijd organist wordt in Gottorf heeft hij kennelijk al een leertijd achter de rug – was dit bij Scheidemann? Die ontwikkelde juist zo rond 1625-1630 zijn koraalfantasia-concept. Het is opvallend dat Scheidemann verschillende keren in Gottorf als organist te gast was, juist in de negen jaren dat de jonge Tunder daar verbleef. Bovendien keurde Scheidemann in 1641, kort voor Tunders intrede aldaar als organist, de grondige ombouw van het grote orgel van de Marienkirche te Lübeck door Friedrich Stellwagen. Verder was het voor Duitsland nieuwe idee van kerkconcerten die onder Tunder in Lübeck werden ingevoerd ongetwijfeld geïnspireerd door Sweelincks fameuze concerten in de Amsterdamse Oude Kerk. Een laatste steentje in deze bewijsketting komt uit het jaar 1648. In juli van dat jaar trouwde Matthias Weckmann in Lübeck met een dochter van een plaatselijke raadsmusicus, Eberhard Beute; getuige was niemand minder dan Franz Tunder! Dit wijst op een hechte vriendschapsband tussen de beide fameuze organisten. Weckmann studeerde van het najaar van 1633 tot ongeveer eind 1636 bij Jacob Praetorius (de normale lengte voor een meesterstudie), maar volgens een document had hij ook les van de (slechts een vijftal jaar oudere) Tunder, die "eine sonderbare Wissenschaft und Application" in de orgelkunst bezat.

Al met al lijkt er geen twijfel te bestaan dat Tunder tot de Sweelinck-school behoorde. Van hem is slechts een koraalmotet bewaard, op het koraal *Jesus Christus, wahr' Gottes Sohn*, maar ook hier gaat Tunder verder dan de koraalmotetten van de Praetoriusfamilie. Het is weliswaar geschreven "in stylus gravis" (3/2-maat!), maar de polyfonie is heel expressief en "declamerend" (vooral op de laatste bladzijde), waarbij iedere koraalregel in vrije imitatie wordt bewerkt. Eveneens een unicum in het bewaard gebleven oeuvre van Tunder vormen variaties over *Jesus Christus, unser Heiland*. Dit drieluik vormt Tunders enige bijdrage tot de "zware" orgeltextuur van de Praetoriusfamilie (die vooral door Weckmann zou worden verder ontwikkeld), wat met name in het vijfstemmige openingsvers "in organo pleno" met dubbel pedaal naar voren komt. Hierin wordt op "Hamburger" wijze de cantus firmus met de rechtervoet gespeeld. De tweede, vierstemmige variatie omrankt de wederom in de tenor geplaatste cantus firmus met een indringend motiefje dat voortdurend geïmiteerd wordt. Het laatste vers, met de koraalmelodie in het onderste octaaf van het pedaal, is opnieuw vierstemmig, maar door de grote sprongen van het contrapunt worden voortdurend meer stemmen gesuggereerd; dit uitgesproken onvocale deel neemt ondubbelzinnig afstand van de bedachtzame, consort-achtige Praetoriusstijl.

Naast deze geïsoleerde voorbeelden van het koraalmotet en de koraalvariatie vallen de zeven koraalfantasia's des te meer op. Als Tunder al geen leerling van Scheidemann is geweest was hij in ieder geval sterk door hem beïnvloed, waartegenover de invloed van Jacob Praetorius duidelijk geringer is. Maar op Tunders stijl lijkt ook het bon mot van Mattheson van toepassing dat deze Weckmann toedichtte, namelijk dat deze de "Praetorianische Ernsthaftigkeit" met de "Scheidemannische Liebligkeit" wist te matigen. Er is een werk dat dat heel duidelijk lijkt te maken en wel wellicht het oudste orgelwerk is wat we van Tunder kennen, te weten de koraalfantasia over het Duitse Te Deum, "Herr Gott, dich loben wir". Het is het enige werk van Tunder dat in meer dan één bron bewaard bleef: naast Lüneburg KN 209 (waar we nog op terug zullen komen) is dat Lüneburg KN 207/17,1. Deze waarschijnlijk in Hamburg in de jaren 1650 ontstane tabulatuur (het met afstand oudste muziekhandschrift met de naam Tunder) bevat verschillende bewerkingen van deze zelfde melodie, waaronder een van Jacob Praetorius en diens leerling Jacob Kortkamp. Tunders bewerking volgt in principe het voorbeeld van

Scheidemanns koraalfantasia's, maar hier en daar is de polyfonie nog wat ouderwets, "Praetorianisch".

De hoofdbron voor Tunders koraalbewerkingen wordt gevormd door de tabulatuur Lüneburg KN 209; naast het koraal motet *Jesus Christus, wahr' Gottes Sohn*, en de variatiereeks *Jesus Christus unser Heiland* bevat het vijf koraalfantasia's: *Herr Gott, dich loben wir* (in een tweede kopie), *Auf meinen lieben Gott*, *In dich hab ich gehoffet, Herr, Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* en *Was kann uns kommen an für Not*. KN 209 werd rond 1670, dus kort na Tunders dood, te Lüneburg geschreven door de reeds genoemde Heinrich Baltzer Wedemann. Het is een zeer belangrijke bron voor de Noord-Duitse orgelkunst: het vormt niet alleen de hoofdbron voor de muziek van Tunder, Weckmann, Delphin Strunck en Peter Morhardt, maar is ook belangrijk voor Scheidemann en enkele kleinere namen. Tunders orgelstijl verschijnt hier in volle glorie: deze is duidelijk hoekiger en instrumentaler, "barokker" zo u wilt, dan die van Scheidemann. Wat in deze groep van vijf koraalfantasia's met name opvalt is hun variëteit; Tunder wilde zich duidelijk niet vastleggen op een vast stramien. De sterkste afwijking vinden we in *Auf meinen lieben Gott*. De reeds bij Scheidemann aan te treffen combinatie van (doorlopende) variatiereeks en fantasia wordt hier gerealiseerd zonder gebruik van het pedaal – iets wat ook weer op Scheidemann is geïnspireerd; zie diens Toccata in G voor twee manualen (zonder pedaal). Na twee variaties – de eerste met een rijkversierde koraalmelodie in de bovenstem, de tweede nauwelijks geornamenteerd in dezelfde stem met een vrije solopartij voor de linkerhand – biedt de derde "variatie" de eigenlijke fantasia. Dit gedeelte omvat maar liefst driekwart van het hele stuk, dat uit 145 maten bestaat. Hier wordt de driestemmigheid van de openingsvariaties langzaam maar zeker tot (vrije) vierstemmigheid opgevoerd, en met een veelheid van echo-technieken opgeschud. Het is een uitgesproken lyrisch stuk en samen met de dramatiek van *Jesus Christus, unser Heiland* geeft het een idee van Tunders veelzijdigheid.

Alle overige koraalfantasia's van Tunder zijn wel met pedaal gecomponeerd, maar ze zijn onderling sterk verschillend, met name qua lengte. *In dich hab ich gehoffet, Herr* vormt de kortste (94 maten). De vijf regels worden heel ongelijk behandeld: de laatste omvat de helft van het hele stuk! De eerste vier regels volgen in principe het gebruikelijke schema: koraalmelodie geornamenteerd in de rechterhand – onversierd in het pedaal, maar alleen voor de eerste en vierde regel geldt dit zondermeer. De tweede regel schuift discant- en basinzetten in elkaar, terwijl de derde regel van een echo-intermezzo is voorzien en wordt afgesloten door een tweede sopraankolorering. De uitvoerige bewerking van de vijfde en laatste regel begint met de voor Tunder zo typerende speelse tweestemmige canon over de beginfrase van deze regel. Gedeelten met vrij versierde en versnelde melodiefragmenten alterneren met echo's totdat de na de vierde regel uitgespaarde pedaalstem met de normaal geproportioneerde cantus firmus inzet. Als afsluiting fungeert een volledig door figuraties omhulde laatste regel in de rechterhand, en een royaal, virtuoos coda. Een prachtige, iets langere fantasia (140 maten) met een vergelijkbare opbouw vinden we in *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*.

In 1957 werd in het priesterseminarie van Pelplin een omvangrijke, uit zes grote delen bestaande tabulatuur ontdekt. Deze bevat in hoofdzaak letterlijke intavolaties van vocale polyfonie, gekopieerd in de jaren 1620-1630. Enige tientallen jaren later werd een deel van de nog onbeschreven pagina's gebruikt voor het noteren van orgelkoralen: vijf van Scheidemann, twee van Tunder, een van ene Ewald Hintz (1613-1668, organist te Danzig) en vier van Nicolaus Hasse (c.1610-1670, organist te Rostock). Die vier werken van Hasse, die verder nergens als orgelcomponist te boek staat, wijzen op een ontstaan in zijn sfeer. Deze Hasse was hoogstwaarschijnlijk gerelateerd aan de Lübecker Peter Hasse, maar het is tot op heden onmogelijk gebleken de exacte familierelatie aan te tonen. Bijzonder boeiend in deze

samenhang is een document van 2 maart 1661 waarin Nicolaus Hasse om financiële steun vraagt voor een reis samen met zijn elfjarige zoon Nicolaas junior (1651-1672) om les te nemen bij zowel Scheidemann in Hamburg alsook bij Tunder in Lübeck, bij ieder twee weken lang. Het kan haast geen toeval zijn dat juist Tunder en Scheidemann in het orgel-addendum van de Pelpliner Tabulaturen vertegenwoordigd zijn. Bovendien is er een geografische samenhang: Rostock (Hasse) ligt al een eind in de goede richting, en met Danzig (Hintz) zitten we inderdaad vlakbij Pelplin, waar deze tabulatuur kennelijk altijd is gebleven. Een van de Scheidemanniana, de koraalfantasia *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, vormt wellicht het laatste orgelwerk dat we van de Hamburger meester kennen (hij overleed in 1663, twee jaar na het bezoek van de Hasses). De twee werken van Tunder behoren allebei eveneens tot dit genre, groots van opzet. Een uitgesproken profiel heeft daarbij vooral *Christ lag in Todesbanden* (243 maten). De rustige, motetachtige inzet van nieuwe frases is hier tot het hoogst noodzakelijke teruggedrongen. Overheersend zijn speelfiguren, een veelheid aan echo's en speelse, duidelijk niet aan de tekst gerelateerde chromatiek. Tunder toont zich hier een ware "homo ludens" die zich op basis van dit Paaskoraal aan allerlei klankfantasieën te buiten gaat. Michael Belotti noemt het stuk terecht "manieristisch".

De tweede Pelpliner koraalfantasia, *Was kann uns kommen an für Not* (een fragment van 180 maten), stelt ons voor een probleem, want KN 209 bevat een tweede fantasia over hetzelfde koraal (ditmaal compleet, 258 maten). Koraalfantasia's waren doorgaans unica waarbij steeds een ander koraal gekozen werd. Een vergelijking van beide werken laat zien dat de versie uit KN 209 in alle opzichten superieur is aan die van Pelplin. Die laatste is muzikaal niet erg overtuigend, en niet alleen vanwege het fragmentarische karakter, maar met name vanwege de soms onbeholpen ritmiek. De voltooide versie is daarentegen veel dichter van polyfonie, organischer en veel rijker met name ook in ritmisch en harmonisch opzicht. Wellicht is de fragmentarische staat van de versie van Pelplin niet aan een kopiist te wijten, maar was het origineel ook onvoltooid – Tunder was misschien niet tevreden met het resultaat en begon daarom helemaal opnieuw. Opvallend in dit opzicht is het verschil in toonsoort: Pelplin staat in C-groot, KN 209 in F-groot, waarbij de melodie in principe (wanneer deze in sopraan en bas geëxponeerd wordt) een kwint lager klinkt.

De F-groot-versie van *Was kann uns kommen an für Not* vormt in alle opzichten Tunders meesterwerk. Tunder overleed op 5 november 1667 en werd zoals bekend opgevolgd door Dieterich Buxtehude, die waarschijnlijk eveneens een leerling was van Scheidemann maar waarvoor we net zoals bij Tunder alleen indirecte bewijzen hebben. Hij huwde kort na zijn aankomst te Lübeck Tunders dochter Anna Margaretha. Voor zijn aanstelling of voor zijn proefspel schreef hij naar alle waarschijnlijkheid de schitterende koraalfantasia *Nun freut euch, lieben Christen gmein* BuxWV 210, een stuk dat precies zo lang is als Tunders *Was kann uns kommen an für Not*. Het begint bovendien zoals de meeste van Tunders koraalfantasia's alsof het om een eenvoudig geornamenteerd koraal gaat, om pas na enkele regels zijn ware aard als fantasia te laten zien. Buxtehude's *Nun freut euch* kan daarom als een hommage aan zijn grote voorganger worden opgevat.

Deze grote, ambitieuze koraalfantasiaën waren in de eerste plaats representatieve orgelstukken, die het vernuft en de virtuositeit van de componist-organist demonstreerden. Of ze ook liturgisch werden gebruikt, als muziek "sub communionem" of als vervanging van een gezongen motet (tijdens de Zaterdagavesper?) blijft speculeren.

Gebruikte literatuur

Michael Belotti, "Vorwort" tot: *Franz Tunder, Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 2012, pp. 3-8

Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, Aldershot 2007.

Pieter Dirksen, "Dieterich Buxtehude and the Chorale Fantasia", in: *GOArt Research Reports 3* (2003), pp. 149-165.

Frederick Hudson, "Franz Tunder, the North-Elbe Music School and Its Influence on J.S. Bach", in: *Organ Yearbook 8* (1977), pp. 20-40.

Caspar Ruetz, *Widerlegte Vorurtheile von der beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic und von der Lebens-Art einiger musicorum*, Lübeck 1752.

Kerala Snyder, "Franz Tunder's Stock-Exchange Concerts: Prelude to the Lübeck 'Abendmusiken'", in: *GOArt Research Reports 2* (2000), pp. 41-57.

Wolfram Syré, "Franz Tunder", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 17*, Kassel 2007, pp. 1114-1117.

Dr. Pieter Dirksen is een gerenommeerde musicoloog en een excellent klavecijnist en organist. Hij is gespecialiseerd in de Nederlandse en Noord-Duitse klaviermuziek van de zeventiende en achttiende eeuw. Dit artikel verscheen eerder in de Groninger Orgelagenda 2014, een uitgave van de Stichting Groningen Orgelland.