

Franz Tunder, de Noord-Duitse componist die waarschijnlijk dit jaar vierhonderd jaar geleden werd geboren, 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 vinden we bij hem geen voorbeelden van de orgelgenres die Buxtehude tegenwoordig een relatief populaire figuur onder de organisten heeft gemaakt, te weten de virtuoze pedaal-‘toccata’ en het monodische orgelkoraal. Wat er bewaard is van Tunder heeft echter een hoge kwaliteit, en er is ongetwijfeld heel veel verloren gegaan.

Franz Tunder, de ‘Abend-Musicken’ en de Noord-Duitse Koraalfantasia (1)

Pieter Dirksen

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 vond in 1614 (of wellicht 1615) plaats. Over zijn jeugd en opleiding is niets bekend, maar daarover later toch iets meer, in het kader van de historische situering 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 Sleewijk-Holstein een culturele en muzikale bloei doormaakte. Hier waren grote namen als Johann Schop, Heinrich Scheidemann en Christoph Bernhard te gast. Het 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 die vervolgens ongetwijfeld ook in Gottorf introduceerde. Deze reis vormt kennelijk de reden van Johann Matthesons aanname een eeuw later, dat Tunder bij Frescobaldi had gestudeerd maar waarvoor geen enkel bewijs is, ook niet in zijn muziek.

Abendspielen

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 taak 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 die zouden zich ontwikkelen tot de fameuze *Abendmusiken* in de Adventstijd onder leiding van Tunders opvolger, Dieterich Buxtehude. Nu was het al langer de regel dat bij de zondagsdiensten twee van de zeven *Rats*-musici verplicht waren assistentie te verlenen, zodat de organist tijdens het avondmaal iets extra’s kon bieden – dus iets kamermuzikaals kon laten horen. 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. Deze vorm van samenwerking werd 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 Bürgerschaftt, ehe sie zur Börse gegangen, den löblichen

Gebrauch gehabt haben, sich in der St. Marien Kirche zu versammeln, da denn der Organist zu einigen Zeiten ihnen zum Vergnügen, und zur Zeit-Kürzung, etwas auf der Orgel vorgespielet hat, um sich bey der Bürgerschaft 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 Sänger darzu zu nehmen, biß endlich eine starcke Music daraus geworden, welche zuletzt auf die erwehnten Sonntage Trinitatis, und des Advents, verleget worden.

(Ik heb een man van over de 90 jaar gesproken, die zich nog heel goed kon herinneren dat in zijn jeugd deze 'Abend-Musicken' doordeeweeks, 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 waar 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 muzikkliefhebbers 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 wat 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



Het orgel in de Schlosskirche te Gottorf

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.

Vocale muziek

De vocale muziek bleef op slechts één plek bewaard, te weten de Düben-collectie in Uppsala (Zweden), die vooral beroemd is geworden als de met afstand voornaamste vindplaats van de muziek van Buxtehude. Het corpus van achttien aan Tunder toegeschreven stukken werd waarschijnlijk als geheel in 1663 te Lübeck gekopieerd, wellicht 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 sommige van de zeven Latijnse concerti nog in Gottorf zijn ontstaan, als reactie op de grote impact

die de nieuwe Italiaanse kerkstijl ongetwijfeld maakte. Maar ook in Lübeck werd deze muziek op grote schaal gemaakt; 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* gespeeld. Een van de onder Tunders naam in de Düben-collectie bewaard gebleven Latijnse concerten, *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 gebruik in 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 concerti 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

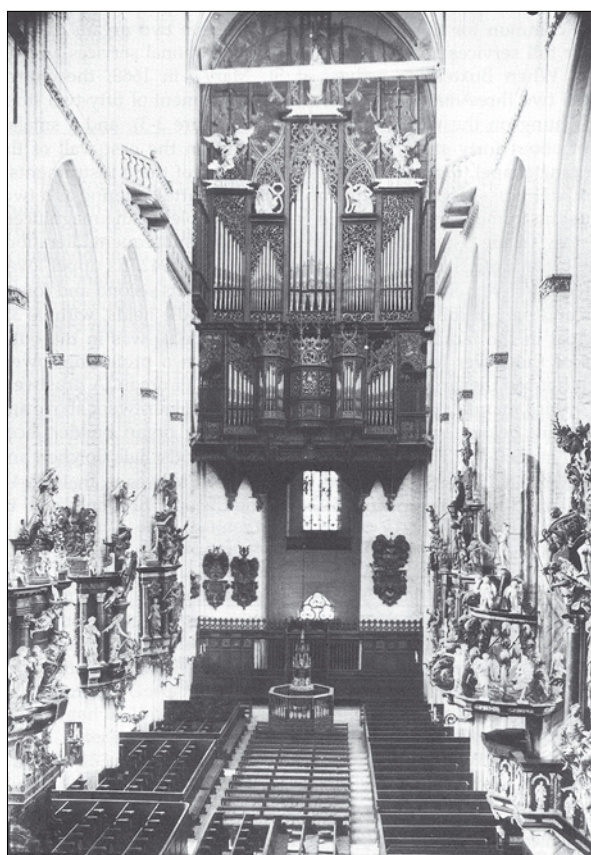
we, eveneens in Latijnse vorm, ook bij Buxtehude in grote getale tegenkomen.

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 vijfstemmig strijkers, vocaal van solistisch tot vijfstemmigheid) en compositietechnieken, van homofoon tot contrapuntisch, wisselende maatsoorten, tekst-onderlijnende harmoniek, chromatiek en virtuositeit. Het gaat hier in feite om een verfijnd soort sacrale kamermuziek welke 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 (koor-)motetten bestond.

Orgeloeuvre

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, dat ook wel op klavecimbel uitgevoerd kan worden; de bron is dan ook als

enige geen orgeltablatuur, maar een duidelijk voor besnaarde toetsinstrumenten bedoeld handschrift in lijnennotatie. De overige veertien stukken zijn exclusief voor orgel bedoeld. Verder bestaat de categorie vrije werken uit vier Praeludia en het veelbelovende begin van een vijfde; deze treffen we aan in twee in Lüneburg geconserveerde tablaturafschriften van de hand van de



Het hoofdorgel in de Marienkirche te Lübeck, voor het bombardement in 1942

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, verradt hun afkomst van één van de twee door Scheidemann ontwik-

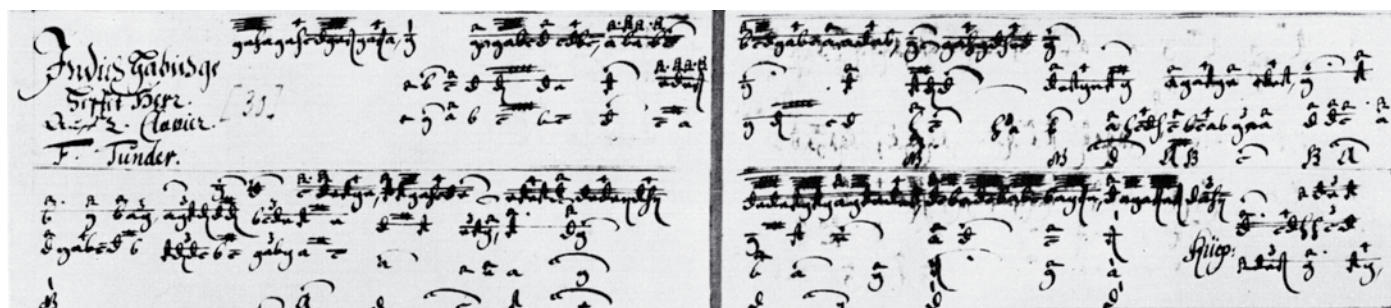
kelde vormen van het op het orgel toegesneden Praeambulum. Het obligate gebruik van het pedaal en de stijl van de vrije hoeksecties laat duidelijk een nieuw geluid horen, dat inderdaad het midden houdt tussen Scheidemanns Praeambulae en Buxtehudes Praeludia.

Koraalfantasia

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 welke 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



Franz Tunder: eerste 18 'maten' van *In dich hab ich gehoffet, Herr*. Ratsbücherei der Stadt Lüneburg, Musikabteilung, Mus. ant. pract. K.N. 209, Nr 30

tekst, was hij min of meer gedwongen zijn eigen fantasia-type 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 een persoon verenigd. De belangrijkste zestiende-eeuwse representant van de gecomponeerde klavierfantasia was William Byrd.

Sweelinck

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 een soort imitatie is!). De vorm is meestal die van een klassiek-retorische driedelige 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 zijn 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 aldus 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.)

Als een soort vervanging van Sweelincks monothematische fantasia werd

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 zuidelijker 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 manualiterwerken.

Koraalmelodie als thema

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 minder bekende, 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.

Concept

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 manueel (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 dui-

delijk het oude fantasia-idee terug. De echo-techniek van Sweelincks fantasia's wordt ook geadopteerd en verder ontwikkeld, naast elementen uit zijn toccata- en variatie-techniek. 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 het iets heel bijzonders te bieden heeft en dat de bewaard gebleven gecomponeerde exemplaren een vooraanstaande plaats in de orgelliteratuur innemen. •

Wordt vervolgd

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.