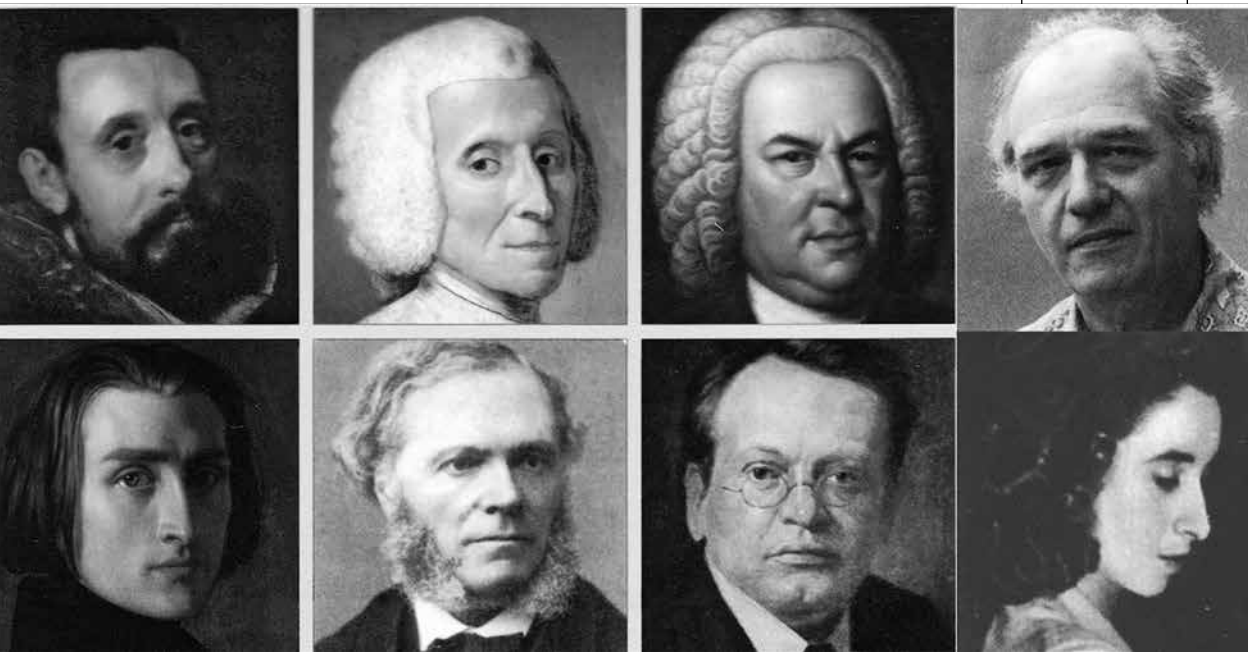




Klaus Beckmann

Sie nennen es Tunder. Darf ich widersprechen?

**Zum 400. Geburtstag des Lübecker
Marienorganisten**

Mindestens zehn Antworten erhält man im Internet auf die Sucheingabe «Tunder Christ lag in Todesbanden»: Live-Mitschnitte, CD-Angebote, Editionen, einen Download. Offensichtlich stellt dieser Titel eine besondere Kostbarkeit, ein Spitzenprodukt der Norddeutschen Schule dar. In der freien elektronischen Wildbahn allerdings treten Erscheinungsformen dieser Choralfantasie zutage, die weniger Erstaunen als vielmehr Befürchtungen hervorrufen.

Erstens: Bei Live-Mitschnitten stehen Tempoexzesse, masslose Accelerandi einerseits und Überdehnungen andererseits, Stottern, Reißen, Rubati einem blutleeren Tönebuchstabieren gegenüber. In jedem Fall verlassen ist die Plattform eines bisher eingehaltenen Standards an Interpretation, der auf Wissen und Erfahrung gegründet und durchaus weiterer Optimierung zugänglich war. Stattdessen stellen ständige Grenzüberschreitungen unter Beweis, dass Interpretation hier wenig mit

Verlassen bis-
heriger Standards.

werkdienlicher Vermittlung, sondern viel mehr mit kapriziöser *Selbstdarstellung* zu tun hat.

Selbstdarstellung
statt werkdien-
licher Vermittlung.

Zweitens: Ein französischer Zeitgenosse meint, den Buchstabentabulatur-Quellentext in absolut wörtlicher Übertragung in seiner (zudem nur mühsam lesbaren) Notenschrift wiedergeben und als Download zur Verfügung stellen zu müssen – ein amateurhaftes («lieb gemeintes»), trotzdem höchst törichtes Unterfangen mit dem Prädikat «besonders wertlos», weil der Leser überhaupt nicht vermittelt bekommt, was im ersten Zug der Niederschrift notiert, und was danach von späterer Hand «frei» hinzugefügt worden ist. Diese fundamentale, für die Authentizitätsfrage wichtige Unterscheidung kennt die professionelle Textkritik beziehungsweise historisch-kritische Edition indes bereits seit 1974.

Entsetzen,
Ratlosigkeit – und
Nachdenken.

Trotzdem – sie nennen es Tunder. Beides stellt, wie bereits zum Ausdruck gebracht, zum einen eine schrille und zum anderen eine unsinnige Herausforderung dar, insgesamt eine Infragestellung des traditionellen Tunder-Bildes. Immerhin ist im zweitgenannten Fall eine abschliessende Beurteilung möglich: Wegen des grundlegenden methodischen Mangels erübrigt sich jede weitere Erörterung der «*Transcription* [...] 1996 d'après la tablature de Pelplin». Die Hörbeispiele jedoch stürzen den Interessenten in Entsetzen und Ratlosigkeit gleichermassen, stossen aber gleichzeitig ein Nachdenken über den Befund an: Welches Konzept liegt den Interpretationen zugrunde? Sind Gründe für eine kritische Haltung auf Seiten des Komponisten, des Werkes, seines historischen Ortes, des Spielers, der Aufführungspraxis, des Hörers zu suchen?

Ein Meister im
Schatten.

Franz Tunder, ein Meister im Schatten

Franz Tunder steht seit Langem im Schatten der nachfolgenden Generation Buxtehude, Bruhns, Lübeck, und weil sich keine Verbindung zu J. S. Bach ergeben hatte, unterblieb seine öffentliche Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Erst im 20. Jahrhundert machten Richard Buchmayer (Dresden 1904, 1927), Karl Straube (Leipzig 1907, 1929), Max Seiffert (*Vier Präludien*, Leipzig ca. 1927), Rudolf Walter (*Choralbearbeitungen*, Mainz 1958) und Klaus Beckmann (*Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 1974) das musikalische Erbe des Lübeckers nach und nach bekannt.¹ Die 1957 wiederentdeckten Tabulaturen der Zisterzienserabtei Pelplin (Polen) vermehrten den Werkbestand um zwei Choralfantasien (*Christ lag in Todesbanden; Was kann uns kommen an für Not*), wovon *Christ lag* im Laufe der Zeit völlig zu Recht grosse Anerkennung als hochkarätiges virtuoses Orgelwerk gefunden hat, nicht zuletzt auch,

¹ Aus Richard Buchmayers *Historischen Klavierkonzerten. Zum Konzertgebrauch und für den Unterricht bearbeitete Klavier- und Orgelwerke des 17. Jahrhunderts*. Heft II: Weckmann, Tunder; Heft III: Weckmann, Reincken, Tunder. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1927 – Straube, Karl (Hrsg.): *Choralvorspiele alter Meister für den praktischen Gebrauch bearbeitet*. Leipzig: Peters 1907 (Tunder, Franz: *Jesus Christus unser Heiland*) – Seiffert, Max (Hrsg.): *Franz Tunder, Vier Praeludien*. Leipzig (später Lippstadt, Köln): Kistner & Siegel, ca. 1927 (*Organum*, IV. Reihe, Nr. 6) – Walter, Rudolf (Hrsg.): *Franz Tunder, Sämtliche Choralbearbeitungen für Orgel*. Mainz: Schott 1958 – Beckmann, Klaus (Hrsg.): *Franz Tunder, Sämtliche Orgelwerke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974, 4/1985.

weil entstellende Überlieferungsdefizite Zug um Zug korrigiert werden konnten. Ob gottesdienstliche Verwendung der Choralfantasie oder konzertanter Gebrauch als Orgelmusik zur Börse oder Abendmusik – oder auch beides – Tunders ursprüngliche Absicht gewesen ist, bleibt im Grunde unerheblich, zumal beide Funktionen, der doppelte *Sitz im Leben*, auch heute noch durchaus infrage kommen kann. Eine drei- oder viermanualige Orgel würde dem Spieler die klangliche Umsetzung der zahlreichen Werke- beziehungsweise Farbwechsel (monodischer Satz, Echos, Organo pleno [a 5] usw.) erleichtern, denn bei ungünstigen Voraussetzungen kann gerade der schon an sich aufwendige Vortrag einer Choralfantasie zu unerfreulicher Belastung mutieren. Sind es die Hörer, deren Erwartungen in Richtung Virtuosität, vielleicht im Sog von Konzertsaal und Fernsehen, die Organisten zu immer mehr Tempohetze drängen? Das läge sogar «im Trend», denn in Bezug auf die Aufführungspraxis von Barockmusik ist seit den 1980er-Jahren festzustellen, dass die Tempi (z. B. der Concerti Vivaldis) spürbar angezogen worden sind. Gibt es womöglich veraltete Hörerwartungen?

Orientierung suchend, richtet sich der Blick zurück: Wo erstrahlt das Licht der Geschichte? Leider bleibt es mangels einschlägiger Informationen über Tunders Orgelspiel dunkel – zur Verfügung steht allein die kränkelnde Pelpiner Quelle, sodass die Suche auf allgemeine zeitgeschichtliche Faktoren ausgeweitet werden muss. Die mächtige Italien-Rezeption der Deutschen wird in den drei Bänden des *Syntagma musicum* von Michael Praetorius greifbar (1614/15, 1619, 1619²), vielleicht vermögen auch Musikalische Rhetorik³ (*Inventio, Dispositio, Decoratio, Pronuntiatio*), Figurenlehre (J. Burmeister 1606⁴, Ch. Bernhard 1660⁵) und Stillehre (A. Kircher 1650: *Stylus phantasticus*⁶) verwertbare Anhaltspunkte zu bieten. Kircher fällt aus, weil thematische beziehungsweise Cantus-firmus-Arbeit seiner Definition des *Phantasticus Stylus* nicht entspricht (*nec subiecto harmonico adstrictus* / nicht an ein textfreies instrumentales Soggetto gebunden). Deutliche Anknüpfungspunkte für Tunder ergeben sich jedoch bei Praetorius und Bernhard.

Tremolletto, Gropo

Von den Ornamenten *vff jetzige Italianische Manier*⁷, die Praetorius Sängern und Instrumentalisten als Musterbeispiele präsentiert, finden sich zwei in Tunders *Christ lag in Todesbanden*⁸ wieder. Gleich im 4. Takt weist der Diskant einen *2-Töne-Vorschlag* (*d'' c''* vor *h'*) auf, der den *Tremolletti*⁹ bei Praetorius entspricht. Sodann zeigt Tunders

Mindestens ein hochkarätiges Orgelwerk.

Wo finden sich belegbare Fakten?

Praetorius und Bernhard als Informationsquellen.

2 Praetorius, Michael: *Syntagma musicum* [...], Band I, Wittenberg 1614/15; Band II–III, Wolfenbüttel 1619 · Reprint Kassel: Bärenreiter 1960, 1976, 3/1978.

3 Unger, Hans-Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Würzburg: Triltsch 1941 · Reprint Hildesheim: Olms 1969.

4 Burmeister, Joachim: *Musica poetica*. Rostock 1606 · Reprint Kassel: Bärenreiter 1955.

5 Müller-Blattau, Joseph: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1926 · 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter 1963.

6 Kircher, Athanasius: *Musurgia universalis* [...]. Rom 1650 · Reprint Hildesheim: Olms 1970.

7 Praetorius, wie Anm. 2, Band III, S. 229.

8 In: *Franz Tunder, Sämtliche Orgelwerke, 9 Choralbearbeitungen, 4 Praeludia, Canzona* (Schumacher), Mainz: Schott 2008 (*Meister der Norddeutschen Orgelschule* (Beckmann), Band 17), S. 12–23.

9 Praetorius, wie Anm. 2, Band III, S. 235.



Tremoletto



Groppo

doppelte Tenor-*Diminution* in Takt 91-92 (*fis° g°-fis° g°-fis°-e°-fis° g°* usw.) volle Übereinstimmung mit dem *Groppo*-Modell bei Praetorius¹⁰, der bezeichnenderweise eine aufschlussreiche Bemerkung hinzufügt: *Gruppo: vel Groppi [...] müssen scherffer als die Tremoli angeschlagen werden*. Es geht dem Organisten und Wolfenbütteler Kapellmeister also nicht nur darum, dass *eine grössere Nota in viel andere geschwinde vnd kleinere Noten resolviret* [aufgelöst] *vnd gebrochen wird*¹¹, sondern um Anschlagdifferenzierung und zugleich Ausdrucksnuancierung, damit auf diese Weise *beste Zier vnd gratia*(!) [Grazie] [...] *nach der jetzig: Newen Italianischen Manier*¹² erreicht werden.

Ergänzend sei angemerkt, dass zuvor in der Renaissance die Kunst der Kolorierung als vorwiegend technisch-virtuose Präsentation entwickelt worden war, während nunmehr im Frühbarock zusätzlich der Ausdruck (*affetto*) als neues Moment sogar gleich ins Zentrum rückte. Norddeutschlands Orgelmusikkultur erhielt zeitweilig eine Prägung durch den Amsterdamer Meister Jan Pieterszoon Sweelinck beziehungsweise seine Schüler, darunter illustre Namen wie Jakob und Johann Praetorius, Scheidt, Schildt, Scheidemann. Die Forschungsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts nahm allerdings insofern einen unglücklichen Verlauf, als der Einfluss des «Amsterdamer Orpheus» zunächst absolut überschätzt («Sweelinck-Schule», ein Begriff mit totalitärem Anspruch), die vorhandene autochthone Orgelmusik (Gröninger Organistenkonvent 1596, Johann Steffens/Lüneburg, Hieronymus Praetorius I. und III./Hamburg, Michael Praetorius/Wolfenbüttel) dagegen kaum beziehungsweise erst sehr spät wahrgenommen wurde.¹³ Das von Sweelinck entwickelte und gelehrte Fingersatzsystem beziehungsweise die Vorrangstellung der Applikatur gegenüber dem musikalischen Ausdruck gerieten in die Kritik: *Denn es lauffe einer mit den foddern / mitlern / oder hinderfingern hinab oder herauff / Ja / wenn er auch mit der Nasen darzu helfen köndte / vnd macht vnd brechte alles fein rein / just vnd anmutig ins Gehör / so ist nicht gross dran gelegen / Wie oder vff was mass vnd weise er solches zu wege bringe*.¹⁴ Nicht der systemkonforme Fingersatz, sondern Anmut (Grazie) des Klang-

«Affetto» als
zusätzliches
Moment.

Überschätzung
von Sweelincks
Einfluss.

10 Praetorius, wie Anm. 2, Band III, S. 236.

11 Praetorius, wie Anm. 2, Band III, S. 232.

12 Praetorius, wie Anm. 2, Band III, S. 230.

13 Vgl. dazu Beckmann, Klaus: *Die Norddeutsche Schule, Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755*, Teil I, Die Zeit der Gründerväter, 1517–1629, Mainz: Schott 2005.

14 Praetorius, wie Anm. 2, Band II, S. 44.

ergebnisses ist das Entscheidende für den italophilen Michael Praetorius und seinen Sympathisanten Tunder. Zum Vergleich: Als Eröffnung seiner Choralfantasie (Takt 1–14) disponiert Tunder die Durchführung der ersten Cantus-firmus-Zeile *Christ lag in Todesbanden* in monodischem Satz, in Spaltklangtechnik (Diskant: *Rückpositiv*, Alt und Tenor: *Organum*, Bass: *Pedal*). Wie nun die Zweistimmigkeit der linken Hand (Alt,



Takte 1–5

Tenor) gemäss der Sweelinck-Tradition auszuführen wäre, beschreibt Hans Schnieders folgendermassen: *durch die Fortsetzungs-Fingersätze für Intervall- und Akkord-Folgen werden die einzelnen Griffe deutlich voneinander abgesetzt.*¹⁵ Folgt man dagegen der breiten italienischen Tradition, profiliert eben nicht der regelkonforme starre Griff, sondern eine flexibel-geschmeidige, «anmutige» Kantabilität der Stimmen den Begleitsatz, wobei Quart- beziehungsweise Quintsprung des Alt- und Tenor-Einsatzes zusammen mit sechs Synkopen deutliche metrische Orientierung durch Akzentuierung – den Akzentstufentakt – markieren und einen quasi-mechanischen neutralisierten Klangstrom verhindern. Tunder folgt Praetorius, der faktisch zum Antipoden Sweelincks avanciert.

Superjectio

Dem Schütz-Schüler Christoph Bernhard verdanken wir sowohl die Erfindung des Begriffs als auch seine Definition: «*Superjectio welche sonst insgemein Accentus genannt wird, ist, wenn [...] im nächsten Intervallo drüber eine Note gesetzt wird*»¹⁶. Das *Orna-mentum*, «Mittel der Verzierung», besteht darin, dass aus – in der Regel stufenweise fallenden – Einzeltönen jeweils eine 2-Töne-Figur geformt wird, indem die Substanzialnote etwa auf die Hälfte verkürzt und in den entstandenen Freiraum eine Obersekunde eingefügt beziehungsweise mit reduziertem Anschlag angehängt wird («Zweierbindung»). Bernhard zeichnet mit «Superjectio» – sinngemäss etwa: «Aufwärts-Wurf» – gleichsam die Spielbewegung nach: das Anschlagsgewicht «wirft sich», sozusagen leicht zurückfedernd, hinauf in die Obersekunde, sodass im Ergebnis ein Betont-unbetont, ein Decrescendo entsteht.

Ein «Aufwärts-Wurf».

¹⁵ Schnieders, Hans: *Fingersätze für Tasteninstrumente aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler*. Diss. Heidelberg 2011, Internet-Download, S. 424.

¹⁶ Bernhard, wie Anm. 5, S. 71.



Takte 224–227

Ornamente als
ausdrucksstei-
gernde Gesten.

Wichtig ist nun nicht die Kategorisierung «binär», sondern vor allem das klangliche Ergebnis, die Qualität der *Superjectio*, vergleichbar mit dem Trochäus, der weiblichen Endung, am besten der enklitischen Anbindung. Wie auf der Theaterbühne eine mit natürlicher Anmut/Grazie gerundete Geste Sinn, Inhalt und Befindlichkeit der Wörter beziehungsweise des Sprechers wirksam zu unterstützen vermag, sollten die Ornamente des Früh- und Mittelbarocks tatsächlich als gestische *Orna-menta*, als Mittel der Verschönerung, als ausdruckssteigernde Gesten verstanden und eingesetzt werden. Tunder jedenfalls bedient sich sehr häufig der Sechzehntel- und Achtel-*Superjectiones* als expressiver Figuren, in der Regel zugleich mit der charakteristischen Bedingung des mehrfachen stufenweisen Abstiegs der Substanziallinie.

Variatio – intervallkonstantes Splitting

Als weiteres Ornament aus Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* von ca. 1660 ist die *Variatio*, von denen Italiänern *Passaggio* und insgesamt *Coloratura* genant, hier zu vermerken. *Diese Figura ist so reich, dass alle ihre Exempel anzuführen ohnmöglich.*¹⁷ Es gilt, das Prinzip zu erkennen, nämlich dass aus einer stufenweise aufwärts oder abwärts gerichteten Folge von fünf, drei oder auch nur zwei Noten in Achtel-, Viertel- oder Halbebewegung durch Spaltung dieser Substanzialwerte – Bernhard bezeichnet die Grundform als *simpliciter* oder *natürlich* – nunmehr *Variationes* (oder «Figurationen») werden, und zwar in Form eines «gebrochenen



Bernhard

Intervalls», das konstant beibehalten wird, zum Beispiel, wenn sich die Achtelfolge *g' a' h' c''* | Halbe *d''* aufwärts in die Sechzehntel-Terzen *g'–h', a'–c'', h'–d'', c''–e''* | *d''* oder abwärts in die Sechzehntel-Terzen *d''–h', c''–a', h'–g', a'–fis'* | Halbe *g'* spaltet. Für solch ein Aufspalten einzelner Substanzialtöne in eine 2-Töne-Figura (Ornament) kommen grundsätzlich alle Intervalle infrage, häufig ist indes nach Ausweis von Bernhards Modellbeispielen die mehrmalige, aufwärts oder abwärts gerichtete

¹⁷ Bernhard, wie Anm. 5, S. 73.

Verwendung des gewählten ornamentierenden Intervalls (Sequenzierung) festzustellen.¹⁸ Konsequenz zu Ende gedacht, wäre zu folgern, dass die Intervallkonstanz nun auch artikulatorisch beim Spielen des Stückes – als Zweierbindung – zum Ausdruck gebracht werden müsste. Dazu empfiehlt sich als Übung zunächst einmal derselbe Fingersatz für dieselben *Figurae*, *Variationes*, um das deklamatorisch-ornamentierende – gestische – Profil in Gänze hörbar zu machen.

In Tunders *Christ lag* bietet der Diskant in Takt 36 drei Terzen und vier Sekunden, die als *Variationes* oder Figuration(en) aufgefasst werden können (als *figurae*



Tunder. Takt 36

bezeichnete man in der Frühgeschichte der Mensuralnotation jene kleinen Noten, in die grössere Werte zerlegt werden konnten). Intervallkonstantes Splitting lässt sich neben Mischungen figurativer Führungen auch in Tunders übrigen Orgelwerken zur Genüge beobachten.

Accenti: 1-Ton-Vorschläge, Sekund- und Terzproklitika

Ein eindrucksvolles Beispiel italienischer Provenienz für die Ausschmückung eines Tones durch einen kurzen Vorschlag liefert Girolamo Diruta 1609 in seinem Lehrwerk «über die wahre Art, Orgel und besaitete Tasteninstrumente zu spielen», IL TRANSILVANO. Als *Accenti* bezeichnet, beleben Achtel den Hexachord-Descensus des in punktierten Vierteln fortschreitenden Diskants $a' g' f' e' d' c'$, und zwar mit jeweils vorschlagenden Terzen (a') $b'-g'$, $a'-f'$, $g'-e'$, $f'-d'$, $e'-c'$, darunter kadenzieren in der linken Hand die dreistimmigen Akkorde F-C-d-C-G-C.¹⁹ Zu einem ausgeschmückten Ereignis wird die Klangfolge jedoch erst durch die akustischen Stimuli des Diskants, die nicht umsonst *Accenti* genannt werden.



Diruta: Accenti

18 Eine Textkorrektur aufgrund des intervallkonstanten Splittings kommt wahrscheinlich für *Christ lag*, Takt 14, Diskant 8, Sechzehntel, infrage. Der Quellentext bietet ein (problematisches) Sechzehntel *a'*, während die beiden vorausgehenden Terzen *fis'-d'* und *a'-fis'* eher ein *g'*, nämlich die Fortsetzung der Terz-Variatio-Figuration in Form von *h'-g'*, als sinnvoll erscheinen lassen (vgl. auch Takt 36, Diskant).

19 Diruta, Girolamo: *Il Transilvano, Seconda Parte*, Venezia 1609 · Reprint Buren (NL): Knuf 1983, *Libro Primo*, S. 13.

Intervallkonstanz
auch artikula-
torisch zum Aus-
druck bringen.

Die Schmuck-Mittel (*orna-menta*) liegen diesmal oberhalb der Kadenzakkorde, und sozusagen in freiem Fall und in exorbitanter artikulatorischer Dichte und Schärfe – eben akzentuiert – blitzt der Kurz-Vorschlag, das Terzproklitikon, auf, um unmittelbar darauf in den Zielton einzumünden. Das Geschriebene beziehungsweise das Gedruckte – Dirutas schlichte Notation in punktierten Vierteln mit Achteln – ist nicht in der Lage, das Gemeinte, die explosiven Miniaktionen, adäquat wiederzugeben (Doppelpunktierung wäre schon eine Hilfe). Dass Tunder gerade diese proklitische Spielfigur besonders geschätzt hat, geht aus mehreren Stellen in seinem Orgelœuvre hervor – das Praeludium g-Moll²⁰ ist geradezu eine *Hommage à Diruta* mit exzessiver Verwendung der Accenti. Wie sich ferner an einem Ausschnitt aus *Christ lag in Todesbanden* (Takt 161 f., Diskant) feststellen lässt, tritt neben die terzproklitische Figur gleichberechtigt das Sekundproklitikon.²¹



Praeludium g-Moll, Takte 1–5



Takte 161–163

Latentes Fusa-Raster

Als herausragende Besonderheit von Tunders Choralfantasie *Christ lag* müssen jene fünf Teilabschnitte gelten, in denen er quasi experimentell mit dem Achtelwert als Einsatzabstand kompositorisch arbeitet (Takt 31–35, 45–48, 130–132, 207–210, 233–237), imitative Satztechnik ist davon ebenso betroffen wie Echos. Vermutlich hat

20 Wie Anm. 8, Nr. 13, S. 88.

21 Eine Gesamtübersicht über Tunders Orgelœuvre einschliesslich der Choralfantasie bietet Beckmann, Klaus: *Die Norddeutsche Schule [...], Teil II, Blütezeit und Verfall, 1620–1755*, Mainz: Schott 2009, S. 262–288.

DER IST WIE- DER ER- STAN-

Takte 31–33

AL- LE- LU- IA.

Takte 207–208

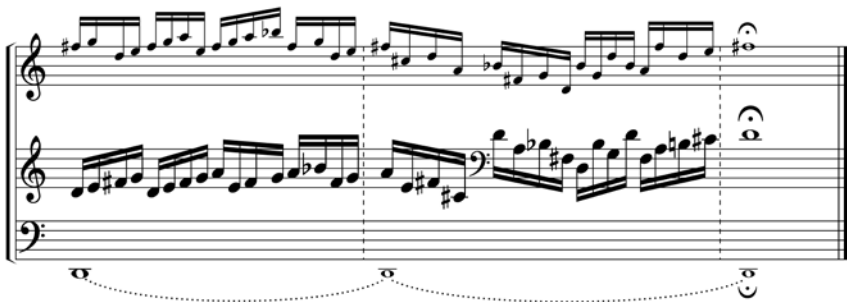
sich Tunder noch der traditionellen lateinischen Terminologie bedient (sein Nachfolger Buxtehude verwendete bereits deutsche Bezeichnungen), sodass hier von *Fusa* (= Achtel) beziehungsweise *post fusam* (= nach einer Achtel) gesprochen werden müsste. Entscheidend ist jedoch wiederum nicht allein die Benennung des Phänomens, sondern vor allem der musikalische Sinn. Es lässt sich beobachten, dass die dichte Folge der Achtel-Einsatzabstände (*post fusam*) eine Art Raster von Achtel-Impulsen aufbaut – immerhin in besonderer Weise eingelagert in das vorherrschende $\frac{2}{2}$ - oder $\frac{4}{2}$ -Taktmass. Tunders Fusa-Technik kulminiert schliesslich in der *a-2-Sechzehntel-Figuration* des Supplementums (Takt 233–237).

Bedauerlicherweise sind diese $5\frac{1}{2}$ Takte am Ende der Choralfantasie sehr schlecht überliefert, die Textschäden konnten erst Mitte Januar 2014 sachgerecht diagnostiziert und emendiert werden (die korruptierte Quellenlesart findet sich in sämtlichen Tunder-Ausgaben). Der Diskant unterschreitet im Pelpliner Quellentext mehrfach den Tenor, was als bedenklich beziehungsweise Alarmzeichen gelten muss. Nimmt man für den Diskant nunmehr die bei Tabulaturen bekanntermassen häufigste Fehlerursache in Anspruch, das Oktavversehen (ein vergessener Lagenstrich lässt die Töne eine Oktave zu tief stehen), kommen beim Diskant-Tenor-Duo Sext- und Dezimenparallelen zum Vorschein, wie sie Tunder bereits unbedenklich in den Takten 48–49 verwendet hat. Die Korrektur des Diskants schliesst mit den Tönen *a''* und *b''* sinnvollerweise nun auch an die Satzhöhe an, die bereits in den vorausgehenden Durchführungen der Schlusszeile der Liedvorlage (*a'' g'' f'' e'' d''* / *Alleluia*) erreicht worden ist. Die Zweistimmigkeit über den Pedal-Orgelpunkten G und D zeigt kanonische Führung, genauer: einen *Canon a 2 in hypodiapason post fusam* [zweistimmiger

Erst kürzlich
emendiert.



Takte 233–235



Takte 236–Schluss

Kanon in der Unteroktave nach einer Achtel], wie Scheidt oder Weckmann formulieren würden. Der Beginn dieses Kanons erscheint in der Quelle allerdings nur noch fragmentarisch: Der Diskant setzt eine Oktave zu tief ein (aufgrund des erwähnten Morbus Pelpin), während der Tenoreinsatz bis auf seinen fünften Ton, die Achtel *d'* in Takt 234:1, völlig fehlt. Beim wiederhergestellten Kanonbeginn – Sechzehntel *g' a' b' c'' d''* – lässt sich indes ein doppelter Sinn dieses Pentachords bestaunen. Unmittelbar zuvor hat der Diskant mit *d'' c'' b' a' g'* die Schlusszeile des Osterliedes – *Alleluia*, in der Funktion des Supplementums hier mollsubdominantisch gefasst – zitiert, woraufhin nun der Kanoneinsatz sowohl die Umkehrung (*inversio*) als auch die Kurzmetrisierung (*diminutio*) dieser C.f.-Schlusszeile präsentiert! Die Aufdeckung der Satzidee, dass nämlich die *a-2-Sechzehntel-Figuration* als zweistimmiger *Canon in subdiapason post fusam* angelegt ist, hat zur Wiederherstellung der ursprünglichen – authentischen – Werkfassung geführt.

Bezeichnenderweise spielt in dieser zum Gipfel (Klimax) der Entwicklung gehörenden Schlusspassage wiederum das Fusa-Raster eine wichtige Rolle. Eingangs (T. 233:3–234) ist die «Fusa-Raster-Struktur» durch die Einsätze von Diskant und Tenor, die melodisch akzentuierten Achtel *d''* und *d'* und durch weitere Spitzentöne der Diskantlinie gewährleistet, sodann folgt indes eine gewisse Turbulenz oder Profillosigkeit, weil ins Ohr fallende, gliedernde Orientierungspunkte im Diskant nicht mehr vorhanden sind – hier übernimmt nun das Achtel-Raster Strukturierung und Stabilisierung der *a-due*-Führung, bis schliesslich nach Erreichen des absoluten Spitzentones *b''* die Koppelung beider Stimmen wiederum eine binäre Profilierung des

Tonsatzes sicherstellt und damit bis zum Schluss eine klare Hörorientierung und Erfassbarkeit ermöglicht – eben dank des deutlich erkennbaren Fusa-Rasters.

Fazit

Ausgangspunkt für die vorstehenden Darlegungen war die Beobachtung, dass im Internet aussergewöhnliche Interpretationen von Tunders Choralfantasie *Christ lag in Todesbanden* verbreitet werden. Sowohl extreme Tempowahl und -schwankungen als auch leidenschaftsloses Blattspiel nährten den Verdacht, dass sich die Interpreten eigentlich nur des Notentextes zwecks kapriziöser Selbstdarstellung bedienen, wobei mit einem Hang zu Virtuosität beziehungsweise pianistischem Glamour der Romantik («Arpeggien») möglicherweise moderne Hörgewohnheiten bedient werden sollen. In jedem Fall liegt eine Subjekt-Objekt-Beziehung (wenn nicht gar eine Täter-Opfer-Relation) vor, denn die Subjektseite bestimmt, wie es scheint, grösstenteils allein und schrankenlos das Handeln. Um der Dominanz des Subjektiven zu begegnen, stellt sich die Frage nach objektivierenden Möglichkeiten: Was macht den Komponisten, Organisten Tunder aus, wie und wo lassen sich Informationen und Kriterien zur Individualität seines Werkes gewinnen?

Die Antwort erfolgte in mehreren Schritten. Es konnten Konkordanzen mit Spielfiguren ermittelt werden, die der italienischen Tradition entstammen: *Tremoletti* und *Groppi* bei Michael Praetorius, die Figuren *Superjectio* und *Variatio* bei Christoph Bernhard, *Accenti* bei Girolamo Diruta, und als Besonderheit ein charakteristischer Gebrauch von Achtel-Spatia (Einsatzabständen) bei Imitationen, Echos und einem Kanon. Mithilfe der Inneren Textkritik (Oktavversehen) führte die Entdeckung der Satzidee «*Canon, inversio, diminutio* und Fusa-Raster» zur Emendation eines rund 350 Jahre alten Überlieferungsschadens bei der *a-2-Sechzehntel-Figuration* am Ende der Choralfantasie, das heisst zur Wiederherstellung der Authentizität beziehungsweise des Willens des Komponisten.

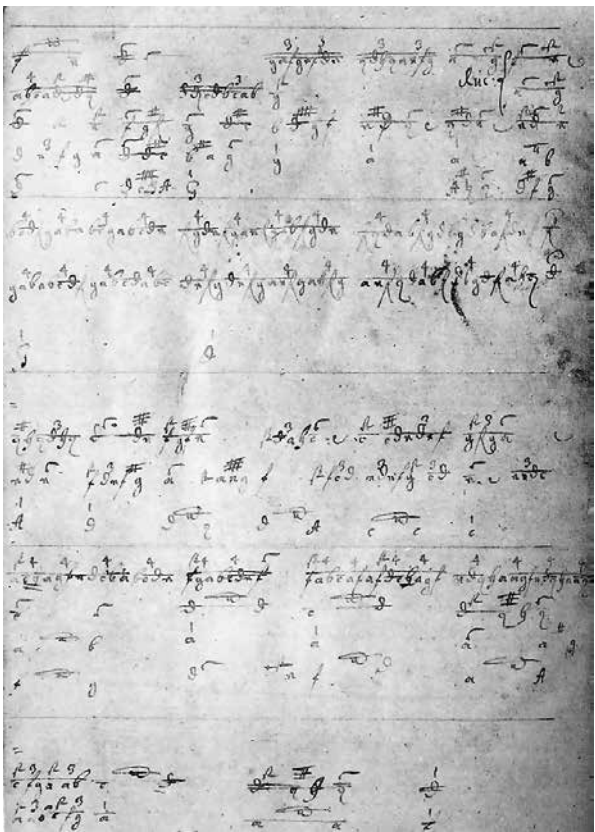
Die ermittelten *Figurae* – *Tremoletto, Groppo, Superjectio, Variatio, Accento* – stellen ornamentierende Elemente der Komposition, des Werkprofils, dar und wollen in ihrer Charakteristik wahrgenommen werden. Eine solchermassen werkdienliche Darstellung braucht für diese Details, für den ornamentalen Figurenreichtum ihre angemessene Zeit, während überzogene Tempi gerade die wesentlichen Profile widersinnig einebnen – gefragt ist also kein virtuoser Redeschwall, sondern Tunders Tonsprache mit deren deutlich artikulierten Sinnträgern, «Wörtern», Figuren. Damit soll keineswegs Betulichkeit oder Langeweile das Wort geredet werden, aber Tempoeskalationen und Virtuosität um ihrer selbst willen – sozusagen *Fingerfood ad libitum*, sei alles auch in bester und ehrlichster Absicht als Werbung für Tunder und die Orgel gemeint –, verfehlen gedankenlos, rücksichtslos das Eigentliche, worauf es in der Choralfantasie und den übrigen Orgelwerken des Lübecker Meisters ankommt, nämlich auf die genuine Tonsprache, die Rede des Komponisten, die Botschaft der Komposition. Somit kann meine Antwort auf die Titelfrage nur lauten: Ja, der offensichtlichen interpretatorischen Willkür möchte ich entschieden widersprechen – um Tunders willen, der sich in seiner Komposition hinreichend profiliert zu erkennen gibt, wenn man nur genau hinschaut.

Die Frage nach objektivierenden Möglichkeiten.

Konkordanzen mit Spielfiguren.

Figurae als ornamentierende Elemente der Komposition.

Klaus Beckmann, geboren am 6.12.1935 in Wanne-Eickel (Nordrhein-Westfalen), studierte Philosophie, Pädagogik, Latein und Evangelische Theologie in Köln, Bonn, Bielefeld, Schulmusik in Detmold und Köln, Musikwissenschaft in Münster und Bochum (1975 Dr. phil.). Gymnasiallehrer (Musik, Evangelische Religion) in Recklinghausen und Gelsenkirchen, 10 Jahre Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Detmold (Kirchenmusik: Orgelliteraturkunde), 48 Jahre nebenamtlicher Organist, Mitarbeiter und Leiter von C-Kursen. Über 150 Veröffentlichungen, darunter «Repertorium Orgelmusik 1150–2000», 36 Bände «Meister der Norddeutschen Orgelschule», Gesamtdarstellung «Die Norddeutsche Schule, Teil I und II» (allesamt Mainz: Schott). Bereitet zurzeit Editionen der Vokalwerke von Joseph Meck (1690–1758) und Orgelwerke von Samuel Ducommun (1914–1987) vor.



Franz Tunder: Christ lag in Todesbanden (Schluss). Pelplin (Polen), Bibliothek des Priesterseminars (Tablatura organowa Tom. III). Faksimile-Edition: Antiquitates Musicae in Polonia, The Pelplin Tablature, Graz: ADV 1963, Vol. IV/3, S. 292. Christ ... – Tablatura ... – Antiquitates M i P, T P Tablature