

30. INTERNATIONALES
BACHFEST
SCHAFFHAUSEN

Bachfest

BACH BEGEISTERT



5

«BACHS VORFAHREN»
FREITAG, 10. MAI 2024

DANK

Wir danken unseren Förderern, Sponsoren und Partnern für die grosszügige Unterstützung.

Förderer

JAKOB UND EMMA
WINDLER-STIFTUNG



**STIFTUNG
WERNER
AMSLER**

Hauptsponsoren



Medienpartner

Schaffhauser Nachrichten



Musik & Theater

Hotelpartner

VIENNA HOUSE
ZUR BLEICHE
SCHAFFHAUSEN

Konzertpatronate



+GF+

SORELL | RÜDEN
HOTELS SWITZERLAND

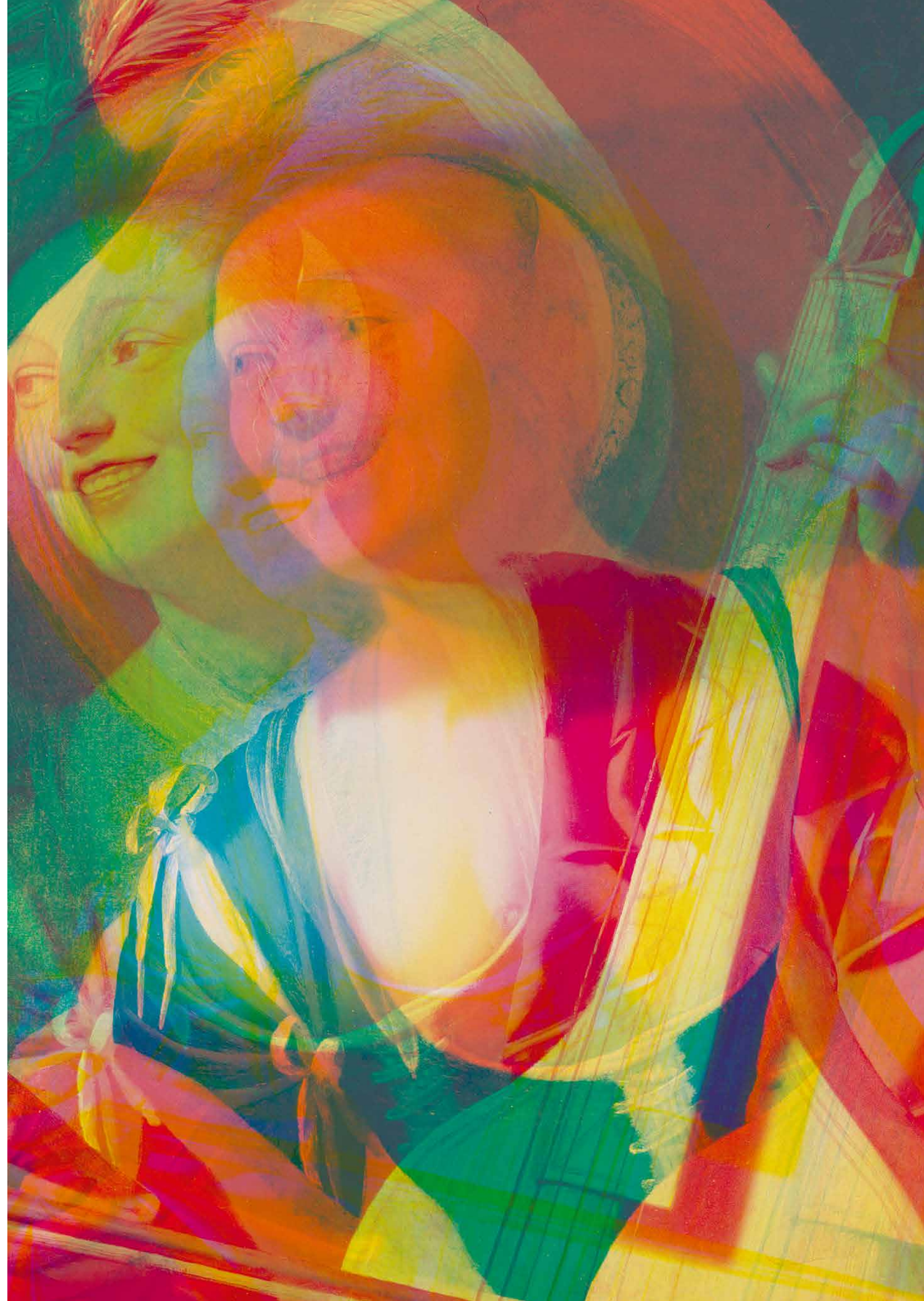
IWC
SCHAFFHAUSEN



valiant

Donatoren

**Colin & Cie. (Schweiz) AG – Scheffmacher AG – Kuhn-Druck AG –
UBS Switzerland AG**



«BACHS VORFAHREN»

5

FREITAG, 10. MAI 2024

12.30 UHR KLOSTERKIRCHE RHEINAU

BINE BRYNDORF ORGEL

Georg Muffat (1653–1704)

- Toccata VI F-Dur IGM 15
- Ciaccona G-Dur IGM 17

Dieterich Buxtehude (1637–1707)

- La Capricciosa BuxWV 250
Partite diverse sopra una aria d'inventione
32 Variationen

Georg Muffat

- Toccata VII C-Dur IGM 29

Dauer ca. 70 Minuten, keine Pause

Im Anschluss an das Konzert offeriert Ihnen die Staatskellerei Zürich einen Apéro (bei gutem Wetter).

4

BLICK ZURÜCK IN BEWUNDERUNG

Die Musik Johann Sebastian Bachs ist heute die meistgestreamte weltweit und wird, neben den Werken Beethovens und Mozarts, am häufigsten live aufgeführt. Es ist also nicht verwunderlich, dass Einblicke in die Musikgeschichte vor seiner Zeit heute rar sind und dass unsere Vorstellung von Bachs Vorbildern regelmässig hinter ihm – dem überlebensgrossen Komponisten – verblasst. Bach scheint uns doch – als Vollender des musikalischen Barock – mit seiner Musik schon so gut wie alle Fragen zu dieser glanzvollen Epoche beantwortet zu haben.

Dass wir gut darin beraten sind, in der Musikgeschichte auch ein paar Kapitel zurückzublättern, das würde uns nicht zuletzt Bach selbst bestätigen. Er studierte die Meister früherer Zeiten – nicht nur als junger Mann – mit Neugier und Begeisterung und führte sie auch, später in seiner Laufbahn, bei mancher Gelegenheit wieder auf. Und schon als jugendlicher Chorknabe und Musiker in Lüneburg hatte er begriffen, dass er, wenn er seinen eigenen hohen Massstäben genügen wollte, von den Besten lernen musste.

Sehr zentral waren für ihn dabei Georg Muffat und Dieterich Buxtehude, die im 17. und sogar (posthum) auch im 18. Jahrhundert überregional erfolgreiche, hochgeschätzte Komponisten waren. Muffat galt schon zu Lebzeiten, aber auch danach als der wichtigste Komponist des deutschsprachigen Raumes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er hatte durch längere Auslandsaufenthalte und die Bekanntschaft mit Arcangelo Corelli und Jean-Baptiste Lully den italienischen sowie den französischen Stil von der Pike auf gelernt und machte sich einen Namen, indem er beides auf kunstvolle Weise in den deutschen Stil einfliessen liess, etwas das später auch für Bach zum Selbstverständnis als Komponist gehörte. Auch Dieterich Buxtehude ist einer der wichtigsten Kompo-

nisten des Hochbarock und galt schon damals als grösster Organist seiner Zeit. Er betätigte sich zudem als Musikmanager und baute die, von seinem Vorgänger Franz Tunder begründeten, Lübecker «Abendmusiken», eine der ersten öffentlichen Konzertreihen, zu einer bedeutenden Institution aus.

Als Salzburger Hoforganist repräsentiert **Georg Muffat** die süddeutsch-österreichische Tradition. Dass es wohl nie zu einer Begegnung zwischen Bach und Muffat gekommen ist, ist der Tatsache geschuldet, dass er eben im Süden tätig war, während sich Bach, so reisefreudig er war, auf die nördliche Hälfte der deutschen Sphären beschränkt hat. Dennoch legen Bachs Toccaten nahe, dass Muffat ihn durchaus inspiriert hat, vor allem durch seine Sammlung «Apparatus Musico-Organisticus», die 1690 in Salzburg veröffentlicht wurde und seinen legendären Ruf als Komponist für Tasteninstrumente festigte. Muffat schreibt darin im Vorwort, im Selbstbewusstsein eines Kosmopoliten: « (...) *meine Art, als die ich mit der aus dem steten Umgang und Gemeinschaft mit denen vormehmsten Organisten in Teutschland, Welschland und Franckreich erlangten Erfahrungheit vermischet habe und welche noch nicht eben so bekannt und gebräuchlich ist, versuchen und nach Belieben für genehm halten.*»

Diese Sammlung fand, durch zahlreiche Abschriften, die in deutschen, französischen, italienischen und englischen Archiven ein Zuhause fanden, grosse Verbreitung. Viele Jahre nach Muffats Tod wurde sie in Wien sogar noch nachgedruckt. Auch Muffats zwölf **Toccaten** und seine **Ciaccona**, die zur freien Kirchenmusik gehören und damit ausserhalb der strengen liturgischen Messabläufe angesiedelt sind, sind in dieser Sammlung enthalten.

5

Dass Muffats Toccaten ein besonderer kompositorischer Rang zugesprochen wird, liegt zum einen an ihrem Umfang, aber auch an der Virtuosität und Vielfalt der verwendeten Satztechniken. Nach dem Vorbild seines Vorgängers Johann Jacob Froberger, der sich übrigens ebenfalls schon um einen gesamt europäischen Stil bemühte, setzte Muffat die Toccaten immer im Wechsel aus freien und imitatorischen Abschnitten (Fugen) zusammen. So entsteht ein kurzweiliges Hörbild, in dem ausgefeilte Kontrapunktik etwa auf Elemente französischer Tanz- und Bühnenmusiken trifft.

Die **Toccata Sexta (VI)** bietet mit ihren vier ganz unterschiedlichen Teilen ein besonders abwechslungsreiches Bild: Auf einen feierlichen, mehrstimmig, aber recht schlicht komponierten Einleitungsteil, der vermutlich den französischen Orgelmessen nachempfunden ist, folgt eine lebendige und verspielte, vierstimmige Fuge. Daran schliesst Muffat wiederum einen freien Teil an, der wie eine Improvisation über Orgelpunkte wirkt, und lässt die Toccata dann mit einer klangvollen, dreistimmigen Schlussfuge enden.

Die **Toccata Septima (VII)** ist eine der modernsten des gesamten «Apparatus Musico-Organisticus». Die Einleitung ähnelt mit ihren höfisch-punktierten Rhythmen und Vorschlägen einer französischen Ouvertüre. Im darauf folgenden Teil prägt eine muntere Melodie das Spiel. Sie wird, in verschiedenen Stimmen, auf virtuose Weise über einem harmonischen Generalbassgerüst abgewandelt. Ein ruhiger, akkordisch geprägter freier Teil leitet dann über zur kunstvollen Schlussfuge, die mit einem auffälligen chromatischen Eingangsthema beginnt. Auch das zweite Thema, mit seinem Trillermotiv, macht hellhörig. Es entspinnt sich ein atemberaubend vielschichtiger Kontrapunkt. Dieser Schlusssatz ist eine von nur zwei Fugen über vier Themen (Quadrupelfugen) in der Tastenmusik des 17. Jahrhunderts, die heute überliefert sind.

Mit seiner **Ciacona** widmet sich Muffat einer Variationsform, die im frühen 17. Jahrhundert zuerst in Italien, später auch in Frankreich, von Komponisten auch in der Kunstmusik übernommen wurde. Ursprünglich soll dieser Tanz im Dreiertakt aus Lateinamerika stammen, was seinen heiteren, leichten Charakter erklären würde. Hier erscheint die Ciacona als recht untypisches Orgelstück, da sie nicht über ein gleichbleibendes Bassmodell verfügt, sondern der gesamte Satz einem stetig variierten und damit sehr kurzweiligen Wandel unterliegt.

Der in Lübeck tätige, aber schon zu Lebzeiten vielerorts berühmte Organist und Komponist **Dieterich Buxtehude** steht exemplarisch für den damaligen norddeutschen Stil. Johann Sebastian Bach verbrachte in seiner Jugend soviel Zeit mit ihm wie er nur irgend konnte: Schon Bachs Lüneburger Orgellehrer Georg Böhm, der das Talent seines Vorzeigeschülers früh erkannt hatte, hatte wohl darauf gedrängt, dass beide sich kennenlernten. Im Herbst 1705, als der zwanzigjährige Bach bereits Organist im thüringischen Arnstadt war, nahm er die Reise in Angriff und wanderte die mehr als 400 Kilometer nach Lübeck, um von Buxtehude zu lernen. Möglicherweise hatte Bach vor, sich dabei auch auf eine in Lübeck frei gewordene Stelle zu bewerben, aber das ist nicht genau überliefert. Dass Bach jedenfalls seinen Urlaub überzog und fast drei Monate bei Buxtehude blieb, stiess bei seinem Dienstherrn ebenso wenig auf Begeisterung wie das, was er in Lübeck gelernt hatte. Denn Buxtehudes Virtuosität hatte wohl so erfolgreich auf Bach abgefärbt, dass das Arnstädter Konsistorium nach seiner Rückkehr festhielt, dass er *«viele wunderliche variationes gemacht, viele fremde Thone mit ein gemischt, dass die Gemeinde drüber confundiret worden.»*

Buxtehudes längstes Variationswerk **«La Capricciosa»**, BuxWV 250 wurde vermutlich sogar zum Vorbild für eine der berühmtesten Kompositionen Johann Sebastian Bachs: Die «Goldberg-Variationen». Zumindest sprechen die vielen Gemeinsamkeiten der beiden Werke dafür, dass Bach hier an eine Hommage gedacht hat: Beide Werke stehen in der Tonart G-Dur und enthalten 32 Sätze. Ausserdem ist die Aria, die es zu variieren gilt, bei beiden zweiteilig und umfasst 32 Takte. Einen direkten Fingerzeig weist das Quodlibet auf, mit dem Bach seine Goldberg-Variationen abschliesst: Darin zitiert er auch das süddeutsche Volkslied «Kraut und Rüben haben mich vertrieben», das Buxtehude in seiner Ursprungsform, einem geradtaktigen, bäuerlichen Bergamasca-Tanz, als Grundlage für sein Variationswerk gewählt hatte.

Der italienische Titel **«La Capricciosa»**, was soviel wie «Die Launenhafte» oder «Kapriziöse» bedeutet, bezieht sich auf die Melodie der Aria. Ihr unterhaltlicher, kurzweiliger Charakter spiegelt sich auf unterschiedlichste Weise in der munteren Folge von Variationen wider.

Diese Aria (auch als Partita 1 bezeichnet) besteht aus einem A- und einem B-Teil, die jeweils vier Takte umfassen und noch einmal wiederholt werden. Anschliessend werden sie in einundreissig «Partiten» variiert. Die Satzweise legt nahe, dass die Variationen ursprünglich vermutlich für Cembalo bestimmt waren. Vielleicht hatte Buxtehude sie komponiert, um in einem der Lübecker Salons sein musikalisch-technisches Vermögen zu demonstrieren, denn – schnell gespielt – sind sie durchaus anspruchsvoll. Doch auch seine Schüler mögen sich, in langsamem Tempo, daran versucht haben, um so die ganze Vielfalt an Spieltechniken zu erproben.

Wie hier auf kleinstem Raum unterschiedlichste Satztechniken zur Geltung kommen, ist in jedem Fall faszinierend. So dominieren in den ersten beiden Variationen (den Partiten 2 und

3) Läufe das musikalische Geschehen. Das Gleiche gilt für die Partita 5, nur dass hier die Oberstimme die Bergamasca-Melodie sehr resolut in Vierteltönen anstimmt, während die Unterstimme mit ihrem rasanten Sechzehnteltreiben den Satz auflockert.

Einzigartig ist auch die Partita 7, denn sie besteht durchgängig nur aus einer Melodie, die aber permanent zwischen rechter und linker Hand hin und her wechselt.

In der Partita 10 treibt Buxtehude dieses Verfahren auf die Spitze, indem er die Stimmen permanent nach jeder Sechzehntel wechseln lässt, so dass der Satz wie dahingetupft wirkt.

Sehr ernst wird es dagegen in der Partita 12, die in ihrer Chromatik wie die Parodie eines Lamentos wirkt. Buxtehude spielt hier auch mit der rhetorischen Figur des «Passus Duriusculus», dem sogenannten «harten» oder «schmerzhaften» Gang, der in beiden Stimmen in Halbtonschritten abwärts vonstatten geht.

Die Partita 13 gab dem Virtuosen Buxtehude wohl Gelegenheit, seine einzigartige Technik zur Schau zu stellen: Für diese 32-tel-Läufe muss man mit seinem Tasteninstrument schon sehr vertraut sein.

Volltönend und dramatisch wirkt wiederum die Partita 18, in der Buxtehude mit sehr dynamisch vorwärtstreibenden, gebrochenen Akkorden arbeitet. Vom Satzbild ähnelt das Stück Bachs berühmtem erstem Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier.

Wieder etwas Neues bringt Buxtehude mit der Partita 19: Hier springt die Melodiestimme wie in einem Hüpfanz im Dreierschritt abwärts. Ihre Schwester im Geiste ist die ebenfalls sehr tänzerisch gestaltete Partita 24. Hier werden die hüpfenden Triolen allerdings auch noch zwischen beiden Stimmen hin und her gereicht.

Die Bergamasca-Melodie tritt erstmals in der Partita 21 wieder sehr deutlich hervor, wo sie von lebhaften Sechzehnteln flankiert wird.

BINE BRYNDORF

Nach den wunderschön gebundenen Dreiklängen in der melancholischen Partita 25, hat sich Buxtehude für die Partita 26 noch einmal etwas Ausgefallenes überlegt: Hier laufen die Oberstimme – aus der Höhe – und die Unterstimme – aus der Tiefe – in dramatischer Weise aufeinander zu.

Der Variationszyklus «La Capricciosa» schliesst, indem er in der Partita 32 noch einmal die zentralen Hauptmelodietönen der Bergamasca-Melodie in Erinnerung ruft. Sie werden hier nachdrücklich, in Form von dreistimmigen Akkorden in der rechten Hand, ausgeführt. Dazu muss die linke Hand einen – zwischendrin immer wieder verschachtelten – Sechzehntellauf bieten – noch einmal also eine Gelegenheit in dieser «Capricciosa» pianistische Geläufigkeit zu demonstrieren.

Julika Jahnke



Bine Bryndorf absolvierte ihr Studium bei Michael Radulescu (Orgel) und Gordon Murray (Cembalo) und vervollständigte ihre musikalische Ausbildung bei William Porter in Boston und Daniel Roth in Paris. Sie gewann mehrere Preise bei internationalen Orgelwettbewerben (Innsbruck, Brügge, Odense) sowie für Kammermusik (Melk, Kopenhagen) und verfolgt seither eine ausgedehnte Konzerttätigkeit als Solistin und Pädagogin.

1994 wurde sie Professorin für Orgel und Kirchenmusik, später auch Abteilungsleiterin an der Musikhochschule Kopenhagen. 2017 wechselte sie in den Hauptberuf der Kirchenmusikerin und wurde Schlossorganistin der Schlosskirche Frederiksborg mit der weltberühmten Esaias-Compenius-Orgel von 1610. Seit Januar 2020 ist sie Domorganistin am Dom zu Roskilde, die mit ihren Königsgräbern und ihrem einzigartigen Bau zum UNESCO Welterbe gehört. Im Dom befindet sich die grösste Barockorgel Dänemarks, die wunderschöne Hermann-Raphaëlis-Orgel von 1654.

Bine Bryndorf hat eine rege internationale Tätigkeit als Solistin, als Lehrerin und als Jurorin an internationalen Orgelwettbewerben. 2019 wurde sie Honorary Member of the Royal Academy of Music in London. Im gleichen Jahr wurde ihr der Grosse Preis der Orgelbaufirma Frobenius für ihre vielseitige musikalische und pädagogische Tätigkeit verliehen. Sie ist ausserdem Professorin an der Royal Academy of Music in London.

Sie hat CDs mit Werken von Dieterich Buxtehude, Heinrich Scheidemann, Nicolaus Bruhns, Johann Sebastian Bach und den dänischen Komponisten Carl Nielsen (1865–1931) und Niels la Cour (*1944) aufgenommen.

KONTAKT

PROGRAMMKOMMISSION

Wolfram Kötter, Jens Lampater, Annedore Neufeld, Johannes Strobl

KONTAKT

Internationale Bachfeste Schaffhausen Kultur & Theater

Herrenacker 23
8200 Schaffhausen, Schweiz
Tel. +41 (0) 52 632 52 61
info@bachfest.ch
www.bachfest.ch

Internationale Bachgesellschaft Schaffhausen

Wolfram Kötter, Präsidium
Ruth Sommer, Geschäftsstelle
info@int-bachgesellschaft.ch

Jens Lampater Geschäftsführung, jens.lampater@stsh.ch
Afrodite Gatzka Organisation, afrodite.gatzka@stsh.ch
Nina Diggelmann Administration, nina.diggelmann@stsh.ch
Diane Manschott Kommunikation, diane.manschott@stsh.ch

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Kulturdienst der Stadt Schaffhausen;
Internationale Bachgesellschaft Schaffhausen

REDAKTION Jens Lampater

BILDNACHWEISE S. 3: Gerrit van Honthorst (1590–1656); © Bridgeman Images;
Bine Bryndorf: zvg.

GESTALTUNG & REALISATION Jörg Schwertfeger, Zürich

DRUCK Kuhn-Druck AG, Neuhausen am Rheinfall



Gedruckt auf 100% Altpapier

Programmänderungen vorbehalten.



Staatskellerei
Zürich

WEINTRADITION MIT ZUKUNFT SEIT 1862

Die Staatskellerei Zürich am Klosterplatz in Rheinau
vinifiziert als führender und moderner Zürcher
Weinproduzent die feinsten Weine aus der Region.

www.staatskellerei.ch

Appenzeller Bachtage 21. – 25. August «Bachs Werkstatt»

J.S. APPENZELER BACHTAGE '24

**Tickets
jetzt sichern**
bachtage.ch

Mit dem Atenea Quartet,
Miriam Feuersinger,
Alex Potter, Matthias Helm,
Bernhard Berchthold,
Emmanuel Le Divellec,
Christoph Wolff,
Barbara Bleisch und
weiteren Gästen



J.S. Bach-Stiftung

St. Gallen

Schweiz – Appenzellerland