

# Niklas Schmidt



## Kammermusik mit sich selbst

Gemeinsam mit den *Sonaten und Partiten für Violine solo* BWV 1001–1006 gehören Bachs sechs *Suiten für Violoncello solo* BWV 1007–1012 zu den Kronjuwelen der Literatur für Streichinstrument. „Sie sind die Quintessenz von Bachs Schaffen, und Bach selbst ist die Quintessenz aller Musik“, schrieb Pau Casals über die Cellosuiten; als 13-Jähriger hatte er eine Ausgabe der Stücke bei einem Musikalienhändler entdeckt – augenblicklich schlugen sie ihn in ihren Bann und er übte sie 13 Jahre lang täglich, ehe er sich dazu entschließen konnte, sie öffentlich aufzuführen.

Die *Suiten für Violoncello solo* stehen in einem Kontext, der Bach in besonderer Weise auszeichnet: Er entwickelte als Komponist eine besondere Vorliebe für eine systematische Gestaltung seiner musikalischen Ideen. Das unterscheidet ihn deutlich von Zeitgenossen – wie beispielsweise Corelli, Vivaldi und Händel, die mehrere Werke für bestimmte Besetzungen gern unter einer gemeinsamen Opusnummer zusammenfassten, um sie der musikliebenden Kundschaft als praktisches Sammelwerk zu präsentieren. Bach hat mit solchen Sammlungen mehr im Sinn, wie beispielsweise seine *Brandenburgischen Konzerte* BWV 1046–1051 deutlich machen: In diesen von ihm selbst 1721 unter dem Titel *Six concerts avec plusieurs instruments* vereinten Orchesterkonzerten bietet er mehr als musikalische Vielfalt, er schreitet in diesen sechs Werken systematisch das Terrain der Gattung ab und demonstriert in kaleidoskopischer Schau, was man sich unter den musikalischen Möglichkeiten der damals

in Deutschland erst langsam in Mode kommenden Gattung „Orchesterkonzert“ vorzustellen habe. Schon von früher Jugend an hatte Bach ein ausgeprägtes, geradezu wissenschaftliches Interesse für die systematische Seite seines Berufes gezeigt. Als er nach dem Tod seiner Eltern in die Obhut seines ältesten Bruders Johann Christoph gekommen war, hatte dieser auch den vom Vater begonnenen Unterricht weitergeführt und Notenmaterial, das er für den zehnjährigen Sebastian als zu schwierig erachtete, in einem Schrank weggeschlossen. Er hatte freilich nicht mit der Ungeduld des kleinen Bruders gerechnet: Im Schutz der Nacht stahl sich dieser zum Schrank, klaubte die begehrten Noten mit geschickten Fingern durch das Gitternetz heraus und schrieb sie im Kerzenlicht ab. Doch auch Sebastian hatte sich verrechnet: Kaum hat Christoph das nächtliche Abenteuer entdeckt, nimmt er ihm die Abschriften mit konsequenter Strenge ab – alles zu seiner Zeit! Der Grundstein war aber gelegt, vom Frühwerk bis in die späten Jahre hat Bach sein kompositorisches Handwerk als Möglichkeit zur Darstellung von Zusammenhängen in einer Vielzahl höchst abwechslungsreicher, jedoch nie beliebiger musikalischer Erscheinungsformen gesehen: Diese Grundhaltung durchzieht sein Lebenswerk, vom *Orgelbüchlein* über die *Brandenburgischen Konzerte*, von den *Sonaten und Partiten für Violine solo* und den *Suiten für Violoncello solo* bis zu den sorgfältig durchkonstruierten *Leipziger Kantatenjahrgängen* und den *Passionen*, dem *Wohltemperierten Klavier*, dem *Musikalischen Opfer* und der *Kunst der Fuge* – um nur einige Beispiele aus seiner monumentalen Hinterlassenschaft zu nennen.

Mit den *Sonaten und Partiten für Violine solo* BWV 1001–1006 hat Bach offensichtlich im Sinn gehabt, den Anfang einer Reihe von Solowerken für Streicher zu machen, das legt jedenfalls der Zusatz „Libro primo“ auf dem Titelblatt seines eigenhändigen Manuskripts nahe: Der Bachforscher Christoph Wolff vermutet

in den Cellosuiten, von denen leider kein Autograph überliefert ist, die Fortsetzung der Serie als „Libro secondo“. Bach stand mit seiner Musik für unbegleitete Violine nicht allein, diese war auch vorher durchaus gebräuchlich, man denke nur an Bibers *Mysteriensonaten*. Mit Solowerken für Violoncello wagte sich Bach als Komponist allerdings auf neues Terrain, denn das tiefe Mitglied der Violinenfamilie begann damals gerade, als Soloinstrument jenseits der bisherigen Hauptaufgabe als Streichbegleitung im Generalbass aus dem Schatten der Gambe herauszutreten, für die im 17. Jahrhundert eine reiche Literatur entstanden war. Und im Unterschied zu den Violinsoli mit ihren drei Kirchengsonaten und den drei Suiten (hier „Partiten“ genannt) gestaltete Bach den formalen Aufbau seiner Cellosuiten einheitlich und folgte hierbei dem Aufbau seiner in Weimar um 1715 geschriebenen Cembalosuiten BWV 806–811, die heute *Englische Suiten* heißen: Einem repräsentativen *Prélude* zur Eröffnung folgen die von der Tradition des vorigen Jahrhunderts ererbten Sätze *Allemande*, *Courante* und *Sarabande*, alles einstige Tänze, die zu Bachs Lebzeiten lang aus der Mode waren. Der *Sarabande* folgen zwei Modetänze, die den Zeitgenossen durchaus in die Beine fahren konnten: jeweils zwei *Menuette* in der ersten und zweiten Suite, zwei *Bourrées* in der Dritten und Vierten, zwei *Gavotten* schließlich in den letzten beiden Suiten. Eine *Gigue*, ein ebenfalls nicht mehr getanzter lebhafter Tanz, bildet für jede der sechs Suiten den Abschluss.

Die *Préludes* und die ihnen nachfolgenden *Allemanden* der einzelnen Suiten sind besonders individuell gestaltet; wie die hier eingespielten drei Suiten Nr. 1, 3 und 6 zeigen, führen sie gewissermaßen wie ein Portal in eine jeweils eigene Welt. Gleich im feierlich gestimmten *Prélude* der ersten Suite fällt der polyphone Satz auf, eine für das eigentlich einstimmige Cello hohe technische Hürde, die mit Doppelgriffen und gebrochenen

Akkorden zu nehmen ist; am Schluss strebt der Satz in einer über einem Orgelpunkt zu spielenden chromatischen Tonleiter seinem Höhepunkt zu. Das *Prélude* der dritten Suite lässt an den Stylus phantastisches Praeambulum denken, in dem Bach – wie häufig geschehen – auf der Orgel die Violine imitiert (nicht umsonst hat die Musikwissenschaft erkannt, dass die berühmte *Tocatta* BWV 545 für Orgel mit größter Wahrscheinlichkeit ein Stück für Solovioline zugrunde liegt). Die sechste Suite, für ein fünfsaitiges „*violoncello piccolo*“ geschrieben, wartet mit einem bewegten *Prélude* auf, das in seinen gebrochenen Akkorden eine fantastische, nahezu improvisatorische Stimmung verbreitet.

„Eine *Allemande* zum Tanzen und eine zum Spielen sind wie Himmel und Erden unterschieden“, schreibt der Musiktheoretiker Johann Mattheson in seinem Buch *Das beschützte Orchestre* (Hamburg 1717), der ehemalige Tanz hatte damals bereits verschiedenartige Charakteristika angenommen. So zeigen auch die *Allemanden* von Bachs Cellosuiten eine beeindruckende Vielfalt: In der ersten Suite ist von dem ursprünglichen Tanz fast nur noch die strenge Form von zweimal sechzehn Takten übrig geblieben, in ruhig fließenden Sechzehntelbewegungen entfaltet sich ein reiches motivisches Spektrum. Deutlich tänzerischer (wenn auch nicht im Matthesonschen Sinn) verläuft nach einem ungewöhnlichen Auftakt die *Allemande* der dritten Suite wie ein Dialog zwischen Sechzehntel- und Zweihunddreißigstelbewegungen. In der sechsten Suite, die ja schon durch ihr eigens angegebenes Instrument eine Sonderstellung einnimmt, hat sich Bach am weitesten vom ursprünglichen Tanzcharakter der *Allemande* gelöst: Deutlich länger als ihre Schwesterstücke und ausgesprochen virtuos, lässt sie in entrückter Atmosphäre und ruhig fließenden, nahezu endlos scheinenden Kantilen an ein arioses Fantasiestück denken und wirkt fast wie ein Ausflug Bachs in romantische Gefilde des Lieds ohne Worte.

Eine vergleichende Darstellung aller übrigen Sätze würde den Rahmen dieser Einführung sprengen. Die Betrachtungen zu den jeweils ersten beiden Sätzen zeigen schon in aller Deutlichkeit die außerordentliche Individualität einer jeden einzelnen dieser drei Suiten, die sie mit ihren Schwesterwerken zu einem musikalischen Kosmos von staunenswerter Vielfalt und großem polyphonen Reichtum vereinen. Indem der Spieler das vom Komponisten raffiniert organisierte Miteinander horizontaler und vertikaler musikalischer Linien gestaltet, wächst er zu seinem eigenen Ensemble: Das Notenblatt wird zur Partitur, der Solist spielt Kammermusik mit sich selbst.

Detmar Huchting

## Chamber Music Played With Oneself

Next to the *Sonatas and Partitas for solo violin* (BWV 1001–1006) Bach's six *Suites for solo cello* (BWV 1007–1012) rank among the crown jewels of string instrument literature. "They are the quintessence of Bach's work as a composer – and Bach is the quintessence of all music," Pau Casals wrote about them. When at the age of 13, Casals discovered an edition of the pieces at a music dealer's, he was instantaneously transfixed and went on practising them on a daily basis for 13 years before finally bringing himself to perform them in public.

The *Suites for solo cello* are embedded in a context particularly characteristic of Bach: As a composer, he developed a special predilection for a systematic structuring of his musical ideas, a practice clearly distinguishing him from his contemporaries – composers such as Corelli, Vivaldi, and Handel – who, in order to present their music-loving customers with convenient collected editions, frequently chose to subsume several works written for specific sets of instruments under a common opus number. Bach, however, had more in mind with such collections as, for instance, his *Brandenburg Concertos* (BWV 1046–1051) reveal: These Concertos for orchestra, combined by himself under the title *Six concerts avec plusieurs instruments* in 1721, offer a lot more than musical diversity. In fact, with these six pieces, Bach systematically perambulates the terrain of the genre, demonstrating in a kaleidoscopic exhibition the musical possibilities of the Concerto for orchestra, a genre which at that time only slowly began to come into fashion in Germany.

4

From an early age, Bach had displayed a keen, virtually scientific interest in the systematical aspects of his profession. His oldest brother Johann Christoph who, after the death of their parents had taken charge of him, continued Sebastian's musical education that had been initiated by the father, but decided to lock away in a cabinet certain musical scores he deemed too difficult for his then 10-year-old brother. In doing so, he had obviously underrated his little brother's impatience: Under cover of night, the boy sneaked up to the cabinet and deftly picked the sheets out through the grille to copy them in the candlelit room. But Sebastian, too, had reckoned without his brother: No sooner had Christoph found him out, than he took the music from him with unyielding stringency. All in good time! However, the foundations had irrevocably been laid. From his early compositions to his late works, Bach regarded his musical craft as a possibility to outline correlations through a large number of highly diverse, yet never arbitrary, musical manifestations. This fundamental attitude pervades his life's work, from *The Little Organ Book* and *The Brandenburg Concertos*, the *Sonatas and Partitas for solo violin* and the *Suites for unaccompanied cello* to the meticulously structured *Leipzig Cantatas* and the *Passions*, *The Well-Tempered Clavier*, *The Musical Offering* and *The Art of Fugue*, to name but a few examples from his monumental legacy.

As the addendum "Libro primo" on the title page of his handwritten manuscript suggests, Bach obviously intended his *Sonatas and Partitas for solo violin* (BWV 1001–1006) to mark the beginning of a series of unaccompanied works for string instruments. Bach researcher Christoph Wolff assumes the *Suites* for cello, of which, unfortunately, there exists no autograph, to be the series' continuation as "Libro secondo". Yet, Bach wasn't singular in composing music for unaccompanied violin. In fact,

such music had been written before him, one need only think of Biber's *Mystery Sonatas*. With his works for solo cello, however, Bach definitely explored new territory: As a solo instrument, the low-pitched member of the violin family, until then mainly employed as an accompanying string instrument within the basso continuo group, only just began to emerge out of the shadow of the viola da gamba for which extensive literature had been written in the 17th century. In contrast to the violin solos with their three church sonatas and three suites (called "Partitas" here), Bach created a uniform structure for his cello suites following the form of his suites for harpsichord (BWV 806–811, called *English Suites* today) written in Weimar around the year 1715: A representative opening *Prélude* is followed by the movements *Allemande*, *Courante* and *Sarabande*, all of them dances inherited from the previous century's tradition and long out of fashion in Bach's time. The *Sarabande* is then followed by two fashionable dances well suited to get into the feet of his contemporaries, namely two *Menuets* in the first and second, two *Bourrées* in third and fourth, and two *Gavottes* in the last two suites. A *Gigue*, another lively dance no longer en vogue, finally concludes each of the six suites.

As the suites No 1, 3, and 6 in this recording show, the *Préludes* and the following *Allemandes* are especially individually designed leading, much like gateways, into their own particular musical worlds. Listening to the solemn *Prélude* of the first suite, one is immediately struck by the polyphonic setting which, for the cello being essentially a monodic instrument, constitutes rather a technical challenge that can only be met by performing double stops and playing broken chords. Towards the end, the movement approaches its climax in a chromatic scale to be played over a pedal point. The *Prélude* of the third suite is evocative of the stylus phantasticus of a praeambulum

5

with Bach imitating (as he often did) the violin on the organ. (Musicologists have found that in all likelihood, the famous *Tocatta BWV 545* for organ is based on a piece written for unaccompanied violin.) Written for fivestringed “violoncello piccolo”, the sixth suite features an agitated *Prélude* creating with its broken chords an almost improvisatory mood.

“Allemandes to dance and Allemandes to play are as different as Heaven and Earth,” music theorist Johann Mattheson stated in his book *Das beschützte Orchestre* (Hamburg, 1717). The former dance had by then taken on all kinds of different characteristics. Accordingly, the *Allemandes* of Bach’s cello suites are impressively varied: In his first suite, almost all that’s left of the original dance is the rigid form of two times sixteen bars while a rich panoply of motifs unfolds in a mellifluous movement of sixteenth notes. Much more dancelike (if not in Mattheson’s sense of the word), the *Allemande* of the third suite, after an unusual upbeat, proceeds like a dialogue between sixteenth and thirtysecond notes. In his sixth suite, already standing out by its attribution to a separate instrument, Bach diverges furthest from the *Allemande*’s original dancelike character: considerably longer than its fellow pieces and of extraordinary virtuosity, its enraptured mood and mellifluous, virtually endless cantilenas are evocative of an *arioso* fantasy and almost sound as if Bach had ventured into the romantic realm of Songs Without Words.

A comprehensive comparison of the remaining movements would go beyond the scope of this introduction. However, the abovementioned observations on the first two movements clearly illustrate the extraordinary uniqueness of each of those three suites which, together with their fellow pieces, form a musical cosmos of stunning variety and polyphonic cornucopia. By interpreting the refined interplay of horizontal and vertical musical lines arranged by the composer, the performer literally grows into his own ensemble: the music sheet becomes a score enabling the soloist to play chamber music with himself.

Detmar Huchting  
*Translation: Marc Staudacher*

## Niklas Schmidt

Der Cellist Niklas Schmidt studierte zunächst in Hamburg und später in Köln und war regelmäßiger Gast in der Menuhin-Akademie in Gstaad. 1980 gründete er gemeinsam mit dem Geiger Michael Mücke und dem Pianisten Wolf Harden das *Trio Fontenay*. Für die Schallplattenfirmen Teldec, EMI und Philips hat er mit dem Trio fast die gesamte Literatur für dieses Genre auf CD eingespielt; die meisten der Aufnahmen erhielten nationale und internationale Auszeichnungen, u. a. *Deutscher Schallplattenpreis* 1994 für die Gesamteinspielung der Beethoven-Trios und den *Diapason d’Or*.

Das Trio Fontenay gastierte in den bedeutendsten Sälen der Welt u. a. in der Carnegie Hall in New York, Salle Gaveau, Paris, Wigmore Hall, Queen Elisabeth Hall, Royal Festival Hall, London, und im Herkulessaal in München, es konzertierte bei internationalen Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Festival de Montpellier, Schleswig-Holstein Musik Festival oder dem Festival de Montréal sowie beim Kissinger Sommer und der Schubertiade in Österreich. Seit seinem Amerika-Debüt 1986 unternahm das Ensemble außerdem jährlich ein bis zwei große USA-Tourneen. Eine besondere Auszeichnung für die drei Musiker war auch die Ernennung des Ensembles zum *Trio en Résidence au Château* in Paris. Ende 1997 schied Niklas Schmidt als Cellist aus dem Ensemble aus.

Vermehrt tritt er seitdem solistisch aber auch in unterschiedlichen Kammermusik-Formationen auf. Mit Menahem Pressler spielte er die *Arpeggione*-Sonate in Washington D.C. und in Hamburg die Beethoven-Sonaten. Mit Mitgliedern der Quartette Alban Berg, Cleveland, Guarneri und Juilliard spielte er das

Schubert-Streichquintett. Mit Orchester spielte er zuletzt häufiger die beiden Haydn-Konzerte, 2013 gastierte er in China mit *Don Quixote* von Richard Strauss. Weitere Partner sind Nobuko Imai, Michel Lehtic, Ralf Gothóni, das Aury Quartett und das Fine Arts Quartett und viele andere. Regelmäßig wird Niklas Schmidt zu renommierten Musikfestivals eingeladen, wie das Casals-Festival in Prades, das Musikfestival im finnischen Naantali oder die Musikfestspiele Mecklenburg-Vorpommern. Im August 2012 erschien die CD *The Singing Cello* mit Schuberts *Arpeggione* und Beethovens sämtlichen *Variationen für Violoncello und Klavier* mit seinem Klavierpartner John Chen, 2014 wird die nächste CD mit Werken von Richard Strauss und Sergej Rachmaninow erscheinen.

Seit 1987 lehrt Prof. Schmidt Kammermusik und Violoncello an der Hochschule für Musik in Hamburg. Außerdem wird er regelmäßig zu Kursen in aller Welt eingeladen, u. a. in Paris, Helsinki, Nizza, Montréal, New York, Hongkong und Shanghai.

Niklas Schmidt leitet seit 1999 die renommierte Hamburger Kammermusikreihe *Fontenay Classics* (früher *Kammerkonzerte im Mozartsaal*), in der weltweit führende Ensembles und Solisten auftreten. Im Rahmen dieser Reihe findet – nach einer *Schubertiade* 2011, einer *Brahmsiade* 2013–2014 die zweite *Schubertiade Hamburg* statt. Er ist außerdem Direktor des *International Mendelssohn Summer School Festivals* in Hamburg und des *Internationalen Kammermusikwettbewerbs Hamburg ICMC*. 2010 gründete er sein eigenes Label mit dem Namen *Fontenay Classics International FC*, bei dem bereits acht CDs erschienen sind.

Niklas Schmidt spielt auf einem Rogeri-Cello (Brescia) aus dem Jahre 1700.

## Niklas Schmidt

Celloist Niklas Schmidt received his musical education in Hamburg and Cologne and was a regular guest at the Menuhin Academy in Gstaad. In 1980, together with violinist Michael Mücke and pianist Wolf Harden, he founded the *Trio Fontenay*. The ensemble recorded nearly the entire literature for this genre on CD for Teldec, EMI and Philips; most of the recordings received national and international awards, including *Deutscher Schallplattenpreis* 1994 for the complete recordings of Beethoven's Trios and the *Diapason d'Or*.

The *Trio Fontenay* performed at the most prestigious concert halls in the world including Carnegie Hall in New York, Salle Gaveau in Paris, Wigmore Hall, Queen Elisabeth Hall, Royal Festival Hall in London, and Herkulssaal in Munich and appeared at international festivals such as Salzburg Festival, Festival de Montpellier, Schleswig-Holstein Music Festival and Festival de Montréal as well as at Kissinger Summer and Schubertiade in Austria. After its American debut in 1986, the ensemble undertook one or two major USA tours each year. The ensemble's appointment as *Trio en Résidence au Châteaulet* in Paris marked a special honour for the three musicians. At the end of 1997, Niklas Schmidt resigned from the ensemble.

Since then, he has frequently performed as a soloist as well as in various chamber music formations. Together with Menahem Pressler, he played the *Arpeggione* Sonata in Washington D.C. and Beethoven's Sonatas in Hamburg, as well as Schubert's String Quintet with members of the Alban Berg, Cleveland, Guarneri and Juilliard quartets. Of late, he frequently performed the two Haydn concertos together with orchestra as well

8

as Strauss's *Don Quixote* in China. His many musical partners include Nobuko Imai, Michel Lethiec, Ralf Gothóni, the Aurny Quartet and the Fine Arts Quartet. Niklas Schmidt is regularly invited to play at renowned music festivals such as the Casals Festival in Prades, the Music Festival in Naantali, Finland or Musikfestspiele Mecklenburg-Vorpommern. In August 2012, his latest CD *The Singing Cello* was released, presenting Schubert's *Arpeggione* and Beethoven's complete *Variations for Cello and Piano* in a recording with his piano partner John Chen. The next CD will appear in 2014 with works by Richard Strauss and Sergei Rachmaninov.

Since 1987, Professor Schmidt has taught chamber music and cello at the *Hochschule für Musik* in Hamburg. He is regularly invited to conduct master classes throughout the world, including places such as Paris, Helsinki, Nice, Montréal, New York, Hong Kong and Shanghai.

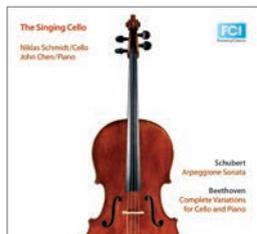
Since 1999, Niklas Schmidt has directed the prestigious Hamburg chamber music series *Fontenay Classics* (formerly known as *Kammerkonzerte im Mozartsaal*) presenting world-renowned ensembles and soloists. After a successful *Schubertiade* in 2011 and a *Brahmsiade* in 2013, a second *Schubertiade* will take place as part of this series in May and June 2014. Schmidt is director of the *International Mendelssohn Summer School Festival* in Hamburg and the *International Chamber Music Competition Hamburg ICMC*. In 2010, he founded his own label *Fontenay Classics International FCI* which has already released eight CDs.

Niklas Schmidt plays a Rogeri cello (Brescia) dating from 1700.



9

Weitere Veröffentlichungen von / More releases by Niklas Schmidt



The Singing Cello  
Niklas Schmidt, John Chen  
Schubert | Beethoven  
1CD · FCI005



Niklas Schmidt und John Chen  
Strauss | Rachmaninoff  
1CD · FCI008



Andreaskirche Berlin-Wannsee



[fci@fontenayclassics.com](mailto:fci@fontenayclassics.com) | [www.fci.fontenayclassics.com](http://www.fci.fontenayclassics.com)

# Niklas Schmidt

Johann Sebastian Bach  
Six suites for unaccompanied cello  
Nos. I – III – VI

## Suite No. I G major, BWV 1007 G-Dur · sol majeur

1 Prélude 1:56 – 2 Allemande 4:21 – 3 Courante 2:14  
4 Sarabande 2:48 – 5 Menuett I – Menuett II 3:18 – 6 Gigue 1:37

## Suite No. III C major, BWV 1009 C-Dur · ut majeur

7 Prélude 3:40 – 8 Allemande 3:35 – 9 Courante 3:25  
10 Sarabande 4:41 – 11 Bourrée I – Bourrée II 4:06 – 12 Gigue 3:19

## Suite No. VI D major, BWV 1012 D-Dur · ré majeur

13 Prélude 5:14 – 14 Allemande 7:12 – 15 Courante 3:20  
16 Sarabande 4:34 – 17 Gavotte I – Gavotte II 4:54 – 18 Gigue 3:56

Gesamtspielzeit / total timing: 69:04  
Niklas Schmidt, Cello

Aufnahmeleitung, Tonmeister /  
Recording Producer, Balance Engineer:  
Phillip Schulz  
aufgenommen in / recorded at:  
Andreaskirche Berlin-Wannsee: Suites I and VI  
Friedrich Ebert Halle Harburg: Suite III  
March – April 2014  
Drawing by Maria Antonietta Bussi Laverone

**Artwork:** L que Design, Berlin  
©+ © Fontenay Classics | FCI009

fci@fontenayclassics.com | www.fci.fontenayclassics.com