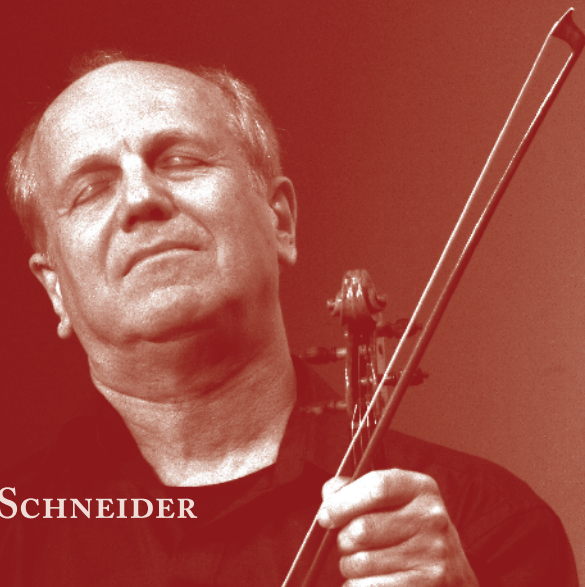


Johann Sebastian
BACH

SECHS SONATEN UND PARTITEN

GOTTFRIED SCHNEIDER
VIOLINE



OEHMS[®]
CLASSICS

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

SECHS SONATEN UND PARTITEN

FÜR VIOLINE SOLO

GOTTFRIED SCHNEIDER, VIOLINE

CD 1

SONATA NR. 1 IN G-MOLL BWV 1001

- [01] Adagio. 04:00
- [02] Fuga. Allegro. 05:33
- [03] Siciliano. 03:10
- [04] Presto 03:49

SONATA NR. 2 IN A-MOLL BWV 1003

- [05] Grave. 04:20
- [06] Fuga. 07:43
- [07] Andante. 04:44
- [08] Allegro. 05:58

SONATA NR. 3 IN C-DUR BWV 1005

- [09] Adagio. 04:42
- [10] Fuga. 10:40
- [11] Largo. 03:44
- [12] Allegro assai 05:02

CD 1 TOTAL 63:52

CD 2

PARTITA NR. 1 IN H-MOLL BWV 1002

- [01] Allemanda. 05:19
- [02] Double. 02:56
- [03] Corrente 03:36
- [04] Double – Presto. 03:37
- [05] Sarabande 03:13
- [06] Double. 02:27
- [07] Tempo di Borea. 03:37
- [08] Double. 03:11

PARTITA NR. 2 IN D-MOLL BWV 1004

- [09] Allemanda. 04:39
- [10] Corrente 03:00
- [11] Sarabanda 04:13
- [12] Giga 04:35
- [13] Ciacconna. 13:58

PARTITA NR. 3 IN E-DUR BWV 1006

- [14] Preludio. 03:36
- [15] Loure. 04:17
- [16] Gavotte en Rondeau . . . 03:01
- [17] Menuet I/II. 04:23
- [18] Bourée. 01:33
- [19] Gigue. 01:57

CD 2 TOTAL 77:39

Gottfried Schneider

Gottfried Schneider wurde in Bad Gastein geboren und entstammt einer deutsch-österreichischen Musikerfamilie. Im Alter von elf Jahren absolvierte er seinen ersten Auftritt mit Orchester.

Frühe Studien führten ihn ans Mozarteum nach Salzburg zu Otto Büchner, danach folgten weitere Stationen seiner Ausbildung bei Max Rostal in Bern und bei Ivan Galamian in New York.

Gottfried Schneider ist Preisträger bedeutender internationaler Wettbewerbe, darunter der „Carl-Flesch-Wettbewerb“ in London oder „The International Jeunesses Musicales Competition“ in Belgrad. Rudolf Serkin holte ihn nach dem Gewinn des „Brüder-Busch-Preises“ zu seinem „Marlboro-Music-Festival“ in die USA. Seine Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker führte ihn mehrfach um den ganzen Erdball. Wolfgang Sawallisch nannte ihn „... einen der ganz wenigen deutschen Geiger internationalen Formats seiner Generation“.

Als Nachfolger von Sándor Végh leitete der Geiger eine Meisterklasse für Violine und Kam-

mermusik an der Musikhochschule Düsseldorf, bevor er 1991 an die Hochschule für Musik und Theater in München berufen wurde. Neben zahlreichen CD-Produktionen zu Unrecht vergessener Werke (Violinkonzerte von Ernst von Dohnányi, Hermann Götz, Adolf Busch u.a.) setzte sich Gottfried Schneider vielfach in Ur- und Erstaufführungen für die Werke bedeutender zeitgenössischer Komponisten ein. Dazu zählen die Violinkonzerte von Bernd Alois Zimmermann, Witold Lutosławski, György Ligeti oder Wolfgang Rihm. Gottfried Schneider lebt in Starnberg bei München.

Gottfried Schneider was born in Bad Gastein and hails from a German-Austrian family of musicians. He made his first appearance with an orchestra at the age of 11.

Early studies led him to the Mozarteum in Salzburg where he studied with Otto Büchner; there followed further stations of his education with Max Rostal in Berne and Ivan Galamian in New York.

Gottfried Schneider has won prizes at important international competitions including



the Carl Flesch Competition in London and the International Jeunesses Musicales Competition in Belgrade. After winning the Busch Brothers Prize, Rudolf Serkin brought him to the USA to participate at his Marlboro Music Festival. His concert activity as a soloist and chamber musician have taken him around the world a number of times. Wolfgang Sawallisch called him „... one of the very few German violinists of his generation of an international format“.

As successor to Sándor Végh, Schneider led a master class for violin and chamber music at the Music Academy in Düsseldorf prior to his appointment to the Academy of Music and Theatre in Munich in 1991. Alongside numerous CD productions of unjustly forgotten works (violin concertos of Ernst von Dohnányi, Hermann Götz, Adolf Busch and others), Gottfried Schneider has been committed to performing many world premieres and local premieres of works by important contemporary composers, including the violin concertos of Bernd Alois Zimmermann, Witold Lutoslawski, György Ligeti and Wolfgang Rihm. Gottfried Schneider lives in Starnberg near Munich.

Warum komponierte Bach die *Sonaten und Partiten für Violine solo*?

Kaum eines Komponisten Werk ist so in einem direkten Verwertungs- (Aufführungs-) Kontext zu sehen wie das Johann Sebastian Bachs. Für den Konzertmeister in Weimar (1714–1717) wie für den Hofkapellmeister in Köthen (1717–1723) bestand ständig aktueller Bedarf an neu zu komponierender Musik für die jeweiligen fürstlichen und kirchlichen Anlässe. Bach musste in einer solchen Situation nicht für die Schreibstischschublade komponieren. So scheint dem in dieser Zeit entstandenen Zyklus der sechs *Sonaten und Partiten für Violine solo* eine Sonderstellung zuzukommen. In neueren Untersuchungen gibt es zwar durchaus spekulative Überlegungen, dass Bach diese Stücke für sich selbst als Geiger verfasst haben könnte. Sein Sohn Philipp Emanuel attestiert ihm ja später gerade für diese Lebensphase, also die frühen Dreißiger, solides geigerisches Können („rein und durchdringend“). Gleichwohl wird man sich den Konzertmeister J.S. Bach eher als vom Pult aus kapellmeisterlich führenden Geiger denn als solistisch brillieren-

den Violinvirtuosen vorstellen (und eines solchen hätte es für eine angemessene Aufführung dieser Werke sicherlich bedurft). Bachs eigentliches instrumentales Interesse galt denn auch zweifellos der Orgel. So betrachtet gibt die Komposition der „sei solo“ immer noch Rätsel auf in Hinblick auf das Motiv ihrer Entstehung.

Während vor allem die einstimmigen Tanzsätze in den Partiten geigerisch durchaus sinnvoll im herkömmlichen Sinn dargestellt werden können, gilt das für die polyphonen Sätze, insbesondere für die drei Fugen, nicht. Diese könnten allemal auf einem Tasteninstrument oder noch besser in einem Ensemble von mehreren Instrumenten ihrem Kompositionsinhalt angemessener dargestellt werden. Bekannt ist Bachs Interesse und Engagement, „sein“ Instrument, die Orgel, technisch weiterzuentwickeln, um die Klangresultate seiner Kompositionen zu verbessern. Gleiches lässt sich für Bachs Beschäftigung mit den Orchesterinstrumenten feststellen. In späteren Zeiten (Leipzig) ging Bach – was die Besetzungen anging – durchaus an die Grenzen des damals Machbaren.

Warum aber erzwang Bach dann in seinen Violinsoli eine bewusste Reduktion nach innen?

Warum schrieb er so großartige Musik für ein zumindest partiell dafür nicht ausreichend geeignetes Instrument? Gibt es hier ein bewusst erzeugtes Spannungsfeld zwischen musikalisch-kompositorischer Substanz und instrumental bedingter extrem begrenzter Darstellungsmöglichkeit?

Nun hat es auch später immer wieder Werke gegeben, die zunächst als unspielbar galten.

Das Violinkonzert von Brahms wurde als Konzert gegen die Geige bezeichnet, das Tschaikowsky-Konzert musste sich von Leopold Auer, der die Uraufführung hätte spielen sollen, erst einmal eine Bearbeitung einiger besonders ungewohnt erscheinender Stellen gefallen lassen, bevor dieser es öffentlich spielen wollte. Aber die Erfahrung, dass die Instrumentaltechnik an den Aufgaben wächst und fortschreitet, die ihr von den wichtigen jeweils zeitgenössischen Komponisten gestellt werden, hat sich auch hier bewahrt: Die beiden genannten Konzerte gehören längst zum selbstverständlichen Repertoire eines jeden Geigers.

Anders verhält es sich mit den instrumentalen Schwierigkeiten in den Solo-Sonaten und

-Partiten von Bach. Ihnen scheint die Unspielbarkeit immanent zu sein. Immer wieder wird hier auf das weite Auseinanderklaffen von musikalischem Anspruch und Gehalt einerseits und materiell-technischer Ausführung andererseits hingewiesen. Bekannt und amüsant zu lesen ist die Kritik George Bernard Shaws anlässlich eines Konzertes von Joseph Joachim in London:

„Der 2. Satz dieses Stückes ist eine etwa 300 bis 400 Takte lange Fuge. Man kann selbstverständlich eine dreistimmige Fuge nicht kontinuierlich auf der Geige spielen; doch mit Hilfe von Doppelgriffen und Bocksprüngen von einer Stimme zur anderen kann man das scheußliche Gespenst einer Fuge heraufbeschwören, was verzeihlich erscheint, wenn Bach und Joachim dafür eintreten. Das geschah am Dienstag. Joachim kratzte frenetisch seinen Bach – produzierte Töne, nach denen der Versuch, eine Muskatnuss auf einer Schuhsohle zu reiben, sich wie eine Äolienharfe angehört hätte. Die Noten, die zwar genügend musikalisch waren und deren Höhe man so ziemlich unterscheiden konnte, waren gewöhnlich unrein. Wäre es ein unbekannter Spieler gewesen, er wäre nicht mit dem Leben

davongekommen! Aber wir alle – ich selbst eingeschlossen – waren interessiert und begeistert. Die ehrenvolle künstlerische Laufbahn Joachims und die Größe von Bachs Ruf hatten uns so hypnotisiert, dass wir ein greuliches Geräusch für Sphärenmusik hielten.“

Und so haben die Werke selbst stets mehr Bewunderung hervorgerufen als deren klangliche Realisation. Günther Hauswald z.B. wird in seinem Vorwort zum Faksimile des Autographen nicht müde, immer wieder auf das Vergnügen hinzuweisen, das der Musikfreund gerade beim „Lesen und Studieren der kunstvollen Sätze“ habe. Und schon Spitta gibt für das Adagio der C-Dur-Solosonate der Klavierfassung den Vorzug vor dem Original:

„Auch beim vorzüglichsten Vortrage wird die Intention auf der Geige niemals ganz herauskommen, das Anstreichen der drei- und vierstimmigen Accorde bringt etwas gewaltsames und rauhes unvermeidlich mit sich, was dem Charakter des Satzes widerstrebt. Spielt man ihn auf dem Clavier in jener reicher belebten Gestalt, die der Schöpfer ihm gab, so hat man eines der wunderbarsten Stücke, die der Bachsche Geni-

us hervorgebracht hat, eines jener Praeludien, in denen unter einem durchgehenden, einförmigen Rhythmus die Harmonien sacht wie Nebelbilder ineinander überfließen, aus deren Zaubershülle eine langgezogene, sehnsuchtsvolle Melodie hervortönt.“

In der Tat ist es auf der Geige unmöglich, den Charakter des ruhigen Fließens, der dem Satz zweifellos innewohnt, unforciert darzustellen. Zu sehr lässt sich der Hörer, der ähnliche Musik vom Tasteninstrument oder gar vom Streichensembel zu hören gewohnt ist, ablenken durch das notwendige Arpeggieren der Akkorde, ebenso durch das unvermeidliche Loslassen eigentlich zu haltender Harmonietöne.

Immerhin aber ermöglicht die moderne Violintechnik das Spielen durchgehaltener dreistimmiger Akkorde im Forte, so dass sich die größten Ungeschicklichkeiten (wie zum Beispiel fehlerhafte Stimmführung in den Fugen) mittlerweile vermeiden lassen.

Was aber bleibt, ist – wie schon angedeutet – die den Stücken immanente Unspielbarkeit, die Möglichkeit, in jeder Dynamik die drei- und vierstimmigen Akkorde ihrer Notation entsprechend

durchzuhalten. Die Unspielbarkeit des Textes – darauf wurde oft hingewiesen – wurde von Bach zugunsten einer ideellen, quasi visuellen, vom Interpret allein nicht zu materialisierenden Notierung in Kauf genommen. Ohne Mithilfe des Hörers ist eine befriedigende Darstellung von Bachs Polyphonie auf der Geige nicht möglich. Wo das (von Haus aus ja sicherlich homophon konzipierte) Streichinstrument vor Bachs vielstimmigem musikalischem Flechtwerk die Waffeln strecken muss, ist der Hörer aufgerufen, die notwendigen Ergänzungen vorzunehmen und „zurechtzuhören“, um Bachs Vision der unbegeleiteten Violin-Polyphonie vollständig werden zu lassen.

Dieser Umstand beeindruckte in besonderer Weise schon Bachs frühen Biographen Philipp Spitta: „Durch die Ausgedehntheit des doppelgriffigen Spiels und die geschickte Verwendung der leeren Saiten wird oft eine fast unglaubliche Tonfülle erzeugt, die scharfe Rhythmen, die durch die polyphone Satzart nöthig gemachte kühne, zuweilen ans Gewaltsame streifende Ausführung, das Feuer und der Schwung namentlich der fugierten Allegrosätze geben den Sonaten

mehr vielleicht, als anderen Instrumentalcompositionen Bachs, den Charakter des Dämonischen.“

Vielleicht sollten wir heutzutage weniger von einem Dämon sprechen als von einer Utopie Bachs, die sich für das Zustandekommen einer ideal zu erlebenden musikalischen Kommunikation ein Kräfterdreieck aus Komponist, Interpret und Hörer wünscht.

Das „Dämonische“ läge dann in der gemeinsamen Anstrengung von Geiger und Publikum, die Vision Bachs zu begreifen und ihr gerecht zu werden.

Anmerkungen zur Interpretation

Die vorliegende Aufnahme entstand im letzten Sommer. Sie folgte keinem Auftrag und war nicht für eine Veröffentlichung gedacht; vielmehr entsprang sie dem Bedürfnis, Bachs einzigartigen Violinzyklus, mit dem man sich fast ein halbes Jahrhundert lang erst als Lernender, dann als Interpret und schließlich natürlich auch als Lehrender fast täglich befasst hatte, in einer – sozusagen – Momentaufnahme klanglich zu fixieren, wohl wissend, dass dabei nichts Endgültiges oder Musterhaftes würde entstehen können. Eher war wohl so etwas wie die Hoffnung des Fotografen im Spiel, im gelungenen Schnappschuss eine Vielfalt gelebten Lebens zu bannen.

Für den Interpreten ist das Eintauchen in den schier unerschöpflichen Kosmos der Bachschen Musik jedes Mal und immer wieder von neuem ein faszinierendes Erlebnis. Dieses nach Möglichkeit mit dem aktiven und interessierten Hörer zu teilen, ihn zu diesem Abenteuer einzuladen sei das Ziel, wenn diese Aufnahme nun doch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.

Gottfried Schneider

Why Did Bach Compose the *Sonatas and Partitas for Solo Violin*?

The works of Johann Sebastian Bach must be viewed in the direct context of practicality (performance) to an extent paralleled by hardly any other composer. There was a constant need for music newly composed by the concert master in Weimar (1714–1717) and by the court *kapellmeister* in Köthen (1717–1723) for the various princely and ecclesiastical occasions. Bach did not have to compose for the desk drawer in such a situation. Thus the cycle of six *Sonatas and Partitas for Solo Violin* would appear to occupy a special position. In recent investigations, there are thoroughly speculative arguments that Bach could have written these pieces for himself as a violinist. His son Philipp Emanuel later attested to his solid violin-playing ability (“pure and penetrating”) especially during this phase in his life, namely his early 30s. Nevertheless, one can more readily imagine the concertmaster J.S. Bach leading the orchestra from his music stand than as a brilliant violin virtuoso (and these works would surely have required such a virtuoso to be per-

formed adequately). Bach’s actual instrumental interest was also doubtless directed towards the organ. Seen in this way, the composition of the “*sei solo*” are still somewhat puzzling as regards the reason for their composition.

Although the monophonic dance movements in the *partitas*, in particular, can be meaningfully presented on the violin in the conventional way, this is not the case with the polyphonic movements, especially the three fugues. The compositional content of these could be more appropriately shown by a keyboard instrument or, even better, by an ensemble of several instruments. Bach’s interest in and commitment to the technical development of the organ, “his” instrument, with the aim of improving the sonic results of his compositions, is well known. The same can be established as regards Bach’s occupation with the orchestral instruments. In later years (Leipzig) Bach definitely pushed the limits of what was then feasible, as far as instrumentation was concerned.

Why, then, did Bach enforce such a consciously inner reduction in his violin *solis*? Why did he write such magnificent music for an instrument that was, at least to some extent, insufficiently

suitable for it? Is there a consciously created area of tension here between musical-compositional substance and extremely limited performance possibilities on the instrument?

There have been many works composed since Bach's time that were initially considered to be unplayable.

The *Violin Concerto* of Brahms was designated as a concerto against the violin. Leopold Auer, who was to have played the premiere of the Tchaikovsky *Violin Concerto*, had to first accept a revision of several spots that appeared especially unusual before he would consent to play it in public. But experience has shown that instrumental technique grows and advances with the demands made upon it by the most important contemporary composers of any given epoch. The two concertos just mentioned have long been part of the standard repertoire of all violinists.

The instrumental difficulties in the solo Sonatas and Partitas of Bach are of a different nature, however. Their unplayability appears to be intrinsic. The wide gap between musical standards and content on the one hand and material-technical execution on the other hand is emphasised time and

again. The criticism of George Bernard Shaw on the occasion of a concert given by Joseph Joachim in London is well known and amusing to read:

"The second movement of this piece is a fugue lasting about 300 to 400 bars. One cannot, of course, continuously play a three-part fugue on the violin; but with help of double-stops and leap-frogging from one part to another, one can conjure up the hideous apparition of a fugue, which seems pardonable when advocated by Bach and Joachim. That was on Tuesday. Joachim scratched at his Bach frenetically – producing tones compared to which the attempt at grating nutmeg on a shoe sole would have sounded like an Aeolian harp. The notes, which were sufficiently musical and the pitches of which were distinguishable for the most part, were usually out of tune. If it had been an unknown player he wouldn't have escaped alive! But we all – including myself – were interested and enthusiastic. The honourable artistic career of Joachim and the greatness of Bach's reputation hypnotised us to such an extent that we considered a horrid sound to be music of the spheres."

And thus the works themselves have always evoked more admiration than has their sonic re-

alisation. Günther Hauswald, for example, in his preface to the facsimile of the autograph manuscript, never tires of pointing out the pleasure to be had by the music lover, particularly when "reading and studying the artistic movements". Spitta even prefers the keyboard version of the Adagio of the C-major Solo Sonata over the original:

"Even in the most exquisite performance, the intention will never completely come out on the violin; playing the three- and four-part chords has something forceful and rough about it which goes against the character of the movement. If it is played on the clavier in that richly animated form that its creator gave it, then one has one of the most wonderful pieces brought forth by Bach's genius, one of those Preludes in which, underneath a constantly uniform rhythm, the harmonies softly flow into each other like images of clouds out of whose magical sheath a long drawn-out melody of longing sounds forth."

To depict the character of the calm flow doubtlessly contained within the movement, without any signs of forcing, is indeed impossible on the violin. The listener, accustomed to hearing similar music played by a keyboard instrument or

indeed a string ensemble, is too easily distracted by the necessary arpeggiation of the chords, not to mention the inevitable letting-go of harmonic tones which should in fact be held out.

Nevertheless, modern violin technique does enable one to play sustained three-note chords in forte, so that the most glaring examples of awkwardness (such as faulty voice-leading in the fugues) can meanwhile be avoided.

What remains is – as already hinted at – the intrinsic unplayability of the pieces, the possibility of accordingly holding out the three- and four-note chords of their notation at each dynamic level. The unplayability of the text – which has been frequently pointed out – was accepted by Bach in favour of an ideal, more or less visual notation that cannot be materialised by the interpreter alone. Without the help of the listener, no satisfying performance of Bach's polyphony on the violin is possible. Where the string instrument (surely originally conceived as homophonic) must lay down its arms before Bach's polyphonic musical wickerwork, the listener is called upon to carry out the necessary completions and "hear things as they should be", in order to allow Bach's

vision of the unaccompanied violin polyphony to become complete.

Bach's early biographer Philipp Spitta was particularly impressed by this circumstance early on: "An almost unbelievable fullness of sound is created through the extension of the violin-playing in double-stops and the skilled use of the open strings; the sharp rhythms, the bold, at times forcefully grazing performance made necessary by the polyphonic writing, the fire and verve of the fugal allegro movements lend the sonatas, perhaps more than other instrumental compositions of Bach, the character of the demonic."

Perhaps we should nowadays speak less of a demon than of a utopia created by Bach, desiring a triad of power consisting of composer, interpreter and listener for the creation of a musical communication that can be ideally experienced.

The "demonic" element would then lie in the shared efforts of the violinist and the public to comprehend and do justice to Bach's vision.

Notes concerning the Interpretation

The present recording was made last summer. It was neither made in response to a commission nor intended for publication, but rather emerged out of the need to sonically fix Bach's unique violin cycle – with which one had occupied oneself almost on a daily basis for almost half a century, first as a pupil, then as an interpreter and finally, of course, as a teacher – in a sonic snapshot, so to speak, knowing full well that nothing final or exemplary would be able to come of it. Rather, there existed something like a photographer's hope of spellbinding a variety of experienced life in a successful snapshot.

For the interpreter, immersing oneself in the utterly inexhaustible cosmos of Bach's music is always a fascinating experience, time and time again. If this recording is indeed made available to the public, its aim is to invite an active and interested listener on this adventure; if possible, to share this cosmos with him or her.

Gottfried Schneider
Translation: David Babcock

IMPRESSUM

© 2012 OehmsClassics Musikproduktion GmbH
© 2011 OehmsClassics Musikproduktion GmbH
Executive Producer: Dieter Oehms
Recorded August 2011, Hochschule für Musik und Theater München, Großer Saal
Recording Producer: Gottfried Schneider
Editing: Christian Böhm
Recording Supervision: Méline Wölfel
Photographs: Robert Fessler
Editorial: Dieter Oehms
Artwork: Selke Music & Media Design
(selke@selke.co.at)
WWW.OEHMSCCLASSICS.DE

