Thomas Zehetmair
Sei Solo
Johann Sebastian Bach
The Sonatas and Partitas
for Violin Solo
ECM NEW SERIES

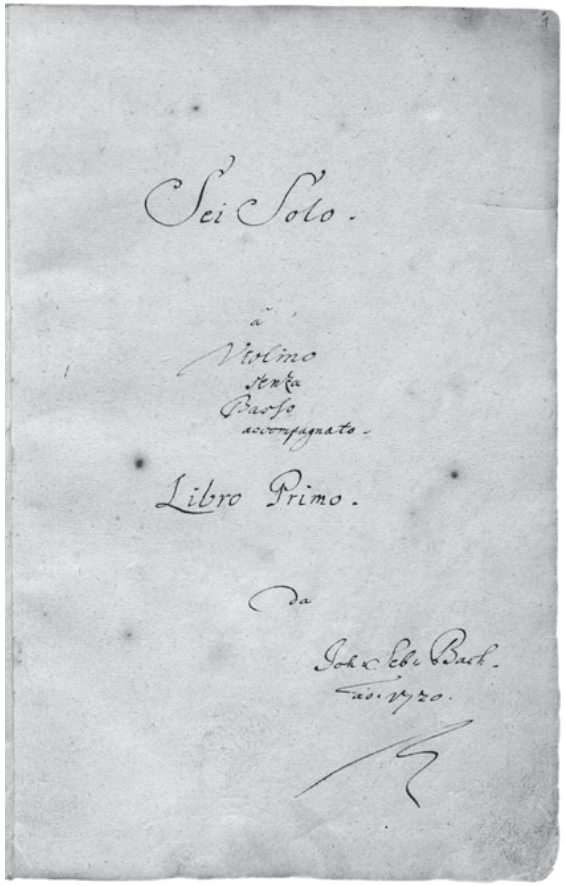
Johann Sebastian Bach

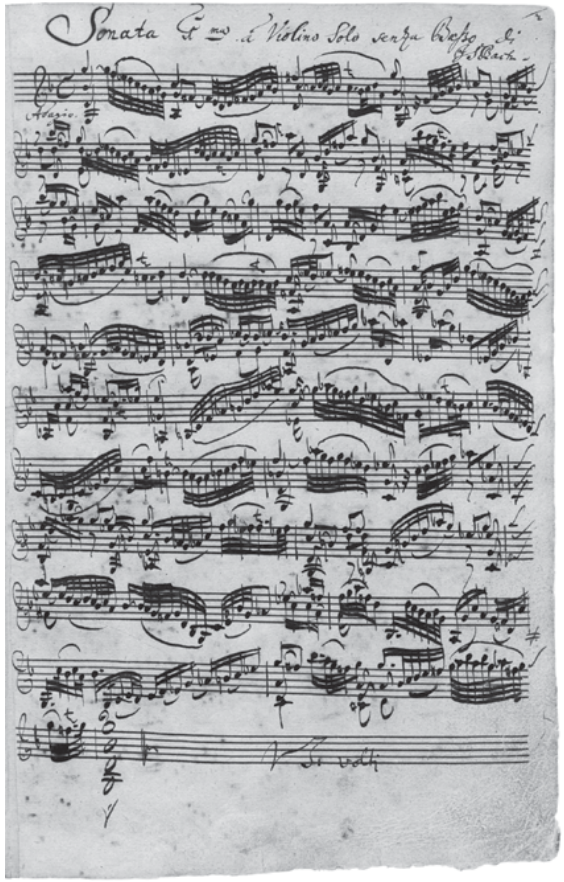
The Sonatas and Partitas for Violin Solo

BWV 1001 – 1006

Thomas Zehetmair

Baroque violin


Sei Solo.
a
Violino
senza
Basso
accompagnato.
Libro Primo.
da
Joh. Seb. Bach.
Anno 1720.



Meine ersten Erfahrungen mit Barockgeige und -bogen machte ich in meiner Jugend in mehreren Projekten unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt als Mitglied des Concentus Musicus – und als Pultnachbar von Alice Harnoncourt, einer wunderbaren Musikerin und Pionierin auf dem Instrument. Nikolaus Harnoncourt war in dieser Zeit – kurz bevor ich die Sonaten und Partiten zum ersten Mal, damals mit dem modern eingerichteten Instrument, eingespielt hatte – spontan bereit, diese Werke detailliert mit mir zu arbeiten. Das ist mir noch immer unvergesslich.

Für die Neuaufnahme wollte ich alle Hilfsmittel nutzen, um Bach und dem Klang und der Spielweise seiner Zeit nahezukommen. Durch den Verzicht auf Kinnhalter und Schulterstütze lässt die unmittelbare Nähe zum Instrument mehr und mehr klangliche Möglichkeiten zu. Die zwei Instrumente, die ich für diese Aufnahme gewählt habe, sind: für die Partiten die besonders fein gearbeitete Geige eines unbekannten Südtiroler Meisters von ca. 1685, die mir ein lieber Freund zur Verfügung gestellt hatte; für die Sonaten meine eigene wunderbar erhaltene Joannes Udalricus Eberle von ca. 1750. Die beiden Instrumente haben mir zusammen mit der Akustik der Propsteikirche St. Gerold ein weites Klangspektrum angeboten. Die Barockbögen dieser Aufnahme, zwei Nachbauten historischer Bögen um 1720 von Tilman Muthesius und Gerhard Landwehr, könnten kaum unterschiedlicher sein, sowohl in Länge, Gewicht und Klanggestaltung.

Thomas Zehetmair

My first Baroque violin and bow experiences came when I was young and a member of the Concentus Musicus for several projects under the direction of Nikolaus Harnoncourt, sharing a desk with Alice Harnoncourt – a wonderful musician and a pioneer of the instrument. Back then, shortly before I recorded the sonatas and partitas for the first time, on an instrument with a modern set-up, he was ready right away to work on these pieces with me in detail. This is something I have never forgotten.

For the new recording I wanted to use every possible means of getting close to Bach and the sound and technique of his time. Dispensing with chin rest and shoulder rest, one gains an immediate proximity to the instrument that allows more and more timbral possibilities. The two instruments I have chosen for these recordings are, for the partitas, a particularly finely made violin by an unknown South Tyrolean master from around 1685, which a close friend has made available to me, and, for the sonatas, my own wonderfully preserved Joannes Udalricus Eberle of around 1750. These two instruments, together with the acoustics of the priory church of St. Gerold, provided me with a wide range of sound. The two Baroque bows for this recording, replicas of historical bows from around 1720 by Tilman Muthesius and Gerhard Landwehr, could hardly be more different, in length, weight and sound formation.

Thomas Zehetmair

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

CD 1

1–4 **Sonata No. 1 in G minor** BWV 1001

Sonata 1ma à Violino Solo senza Baßo

Adagio	3:28
Fuga. Allegro	4:42
Siciliana	2:32
Presto	3:34

5–12 **Partita No. 1 in B minor** BWV 1002

Partia 1ma à Violino Solo senza Baßo

Allemanda	4:19
Double	2:47
Corrente	2:35
Double. Presto	3:14
Sarabande	3:22
Double	2:37
Tempo di Borea	2:54
Double	2:55

13–16 **Sonata No. 2 in A minor** BWV 1003

Sonata 2da à Violino Solo senza Baßo

Grave	3:42
Fuga	6:59
Andante	3:48
Allegro	5:44

CD 2

1–5 **Partita No. 2 in D minor** BWV 1004

Partia 2da à Violino Solo senza Baßo

Allemanda	5:04
Corrente	2:06
Sarabanda	3:54
Giga	3:57
Ciaccona	12:29

6–9 **Sonata No. 3 in C major** BWV 1005

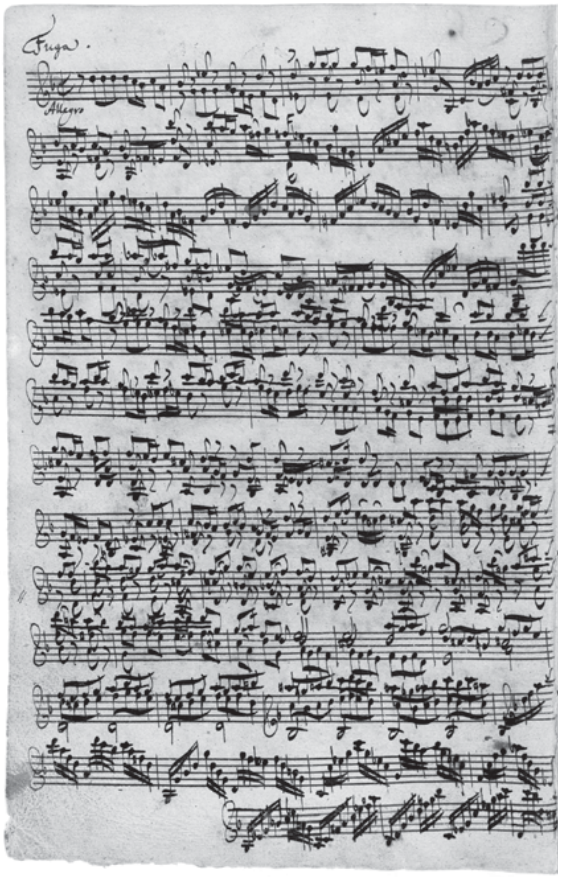
Sonata 3za à Violino Solo senza Baßo

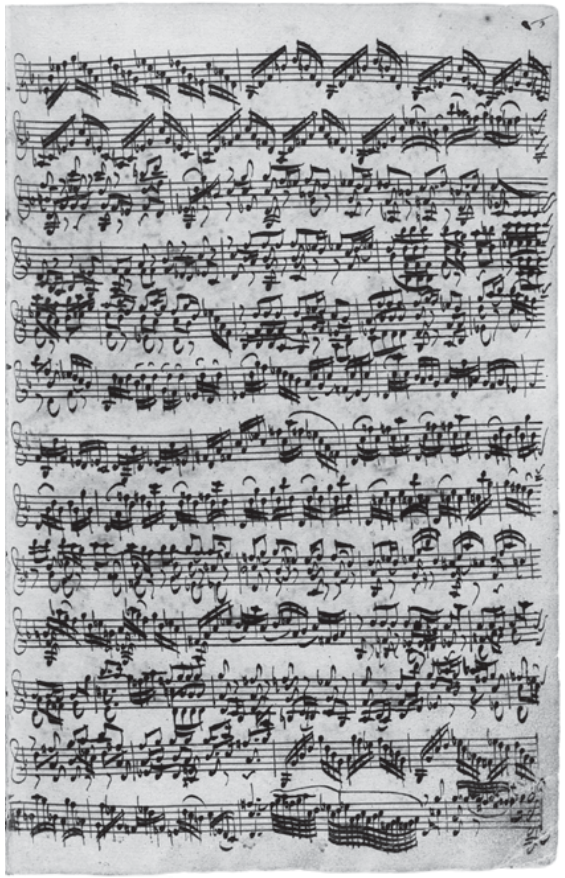
Adagio	5:01
Fuga	9:20
Largo	3:06
Allegro assai	5:16

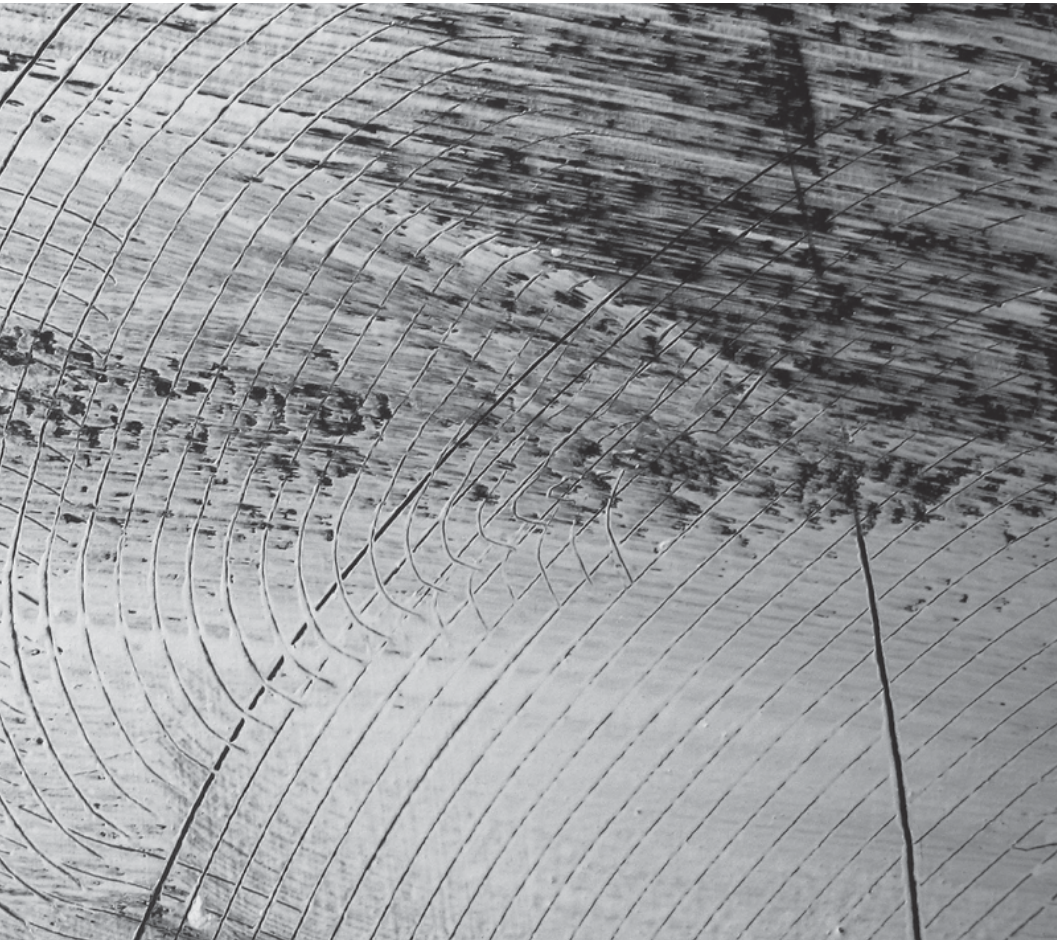
10–15 **Partita No. 3 in E major** BWV 1006

Partia 3za à Violino Solo senza Baßo

Preludio	3:45
Loure	3:23
Gavotte en Rondeau	2:41
Menuet 1re / Menuet 2de	4:01
Bourrée	1:20
Gigue	1:43


Fuga.
Allegro





Sei Solo – Öffnungen zur musica mundana

Auf einundzwanzig von Bach beidseitig eng beschriebenen Blättern sind seine *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* überliefert, einem besonders schönen, im Faksimile leicht zugänglichen Autograph. Welch ein Abstand zwischen dessen kargem Zuschnitt und dem Anspruch der Musik, der sich noch in der kalligraphischen Sorgfalt niederschlug! Es war auch zu praktischem Gebrauch bestimmt; Korrekturen sucht man vergebens. Bach denkt an den Spieler, dem er die dynamische Gestaltung außer eigens angezeigten Echowirkungen freistellt, passagenweise auch Phrasierung bzw. Bogensetzung. Und er geizt mit dem verfügbaren Platz – häufig läuft der letzte Takt auf einer Zeile in die nächste hinüber; ungern lässt er eine frei; nicht immer beginnt das nächste Stück auf einer neuen Seite; die Notensysteme liegen dicht übereinander, so dass er, wo mehrere Hilfslinien vonnöten sind, zum französischen Violinschlüssel mit g auf der unteren Linie wechselt; wo der Spieler umblättern müsste und nicht kann – manchmal nicht zu vermeiden –, ergänzt er ein zusätzliches System; an Zeilenenden zeigen Custoden nächstfällige Tonhöhen an. Sachdienlichkeit und Schönheit lassen sich im Duktus, in der Anordnung und im Schwung der Bögen nicht unterscheiden. Was für ein Dokument!

Dass Bach – in Worten des ersten Biographen – »alles habe versuchen wollen, was sich mit vielen und wenigen Stimmen ausrichten lasse«, bestätigt seine Musik allenthalben, bis in die Köthener Zeit hinein indes selten deutlicher

als in den *Sei Solo*: Hier beteiligt er gar Töne, Stimmverläufe, die, leicht erschließbar, zum Satz gehören, indes wegen spieltechnischer Beschränkungen nicht erklingen können. Das erscheint wie eine letzte Konsequenz dessen, was er in einer Eingabe an Mühlhäuser Ratsherren »Endzweck« genannt hat: Besetzung aller Positionen bzw. Bereiche der Musik, exemplarisch in der Vollständigkeit wie im kompositorischen Anspruch. Zunächst ging es um Orgelmusik, bei Kantaten um die Stationen im Kirchenjahr. Nicht jedoch erst in Köthen betraf der »Endzweck« auch Instrumentalwerke; am *Wohltemperierten Klavier* hat er schon in Weimar zu arbeiten begonnen; enzyklopädische Konzepte lagen in der Luft.

Nirgendwo indes hat Bach deren Anspruch so deutlich zum Opus als Ganzem komprimiert, in die musikalische Struktur hineingetrieben, eine Totalität der Typen und Charaktere entfaltet wie in Köthen, dort wiederum nirgends, geigerisch Mögliches erkundend, in so strenge Prüfstände gezwungen wie in den *Sei Solo*. Zwischen derb-direktem Zugriff in Tänzen wie der h-Moll-Bourrée, der d-Moll-Gigue, der E-Dur-Gavotte und kaum hinter weitgetriebener Stilisierung kenntlicher Tänze wie der h-Moll-Allemande, hochvirtuosen Wagnissen, idyllenhaft wiegendem Siciliano und den polyphonen Mirakeln der Fugen, zwischen ins nicht Unrealisierbare treibender Spiritualität und dankbarem Futter für den Spieler findet sich eine Enzyklopädie des im gegebenen Rahmen Erreichbaren versammelt. Da übertrifft er Vorgänger wie Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Jacob Walther und Johann Paul von Westhoff bei Weitem, Vertretern einer auf mehrstimmiges Spiel orientierten Tradition, die geigentechnisch nicht weniger, zuweilen mehr gefordert hatten als er.

Zum »Endzweck« gehören sorgsam disponierte Anordnungen mit unterschiedlichen Maßgaben – bei den Cellosuiten der pädagogisch ausgerichtete *Gradus ad Parnassum*, bei den *Englischen Suiten* an der Choralmelodie *Jesu, meine Freude* aufgefädelte Grundtöne (A, a, g, F, e, d); bei den *Sei Solo* geht es noch strenger, mathematisch-symbolisch zu: Sonaten und Partiten wechseln regelmäßig ab, für beide ergeben die Tonarten eine Konstellation mit großer Sekund und kleiner Terz (g, a, C bzw. h, d, E), wobei die zweite die Krebsumkehrung der ersten ist, zweimal Moll folgt jeweils einmal Dur. Die Grundtöne summieren sich zur Leiter g – a – h – C – d – E, in anderer Anordnung zum Quintenzirkel C – g – d – a – E – h. Überdies berücksichtigt Bach die Spielbarkeit, komponiert in Tonarten mit weniger leeren Saiten (h, E) weniger polyphon. Praktische Aspekte verflechten sich mit symbolischen in heutzutage schwer nachvollziehbarer Weise.

Die dreimal paarige Aufeinanderfolge von Sonate und Partita ergibt eine zentralsymmetrische Konstellation – das erste und dritte Paar eine große Terz und vier Vorzeichen auseinander (g/h bzw. C/E), das mittlere eine Quarte und ein Vorzeichen (a/d), eine Stimmigkeit, welche auch durch die an der »sonata

di chiesa« orientierte Viersätzigkeit der Sonaten bestätigt erscheint – am Beginn Adagio oder Grave, fugiertes Allegro an zweiter, getragener Satz an dritter Stelle, Presto oder Allegro am Schluss.

Den konsolidierenden Momenten stehen entwickelnde gegenüber: Das erste Adagio gibt sich improvisatorisch, als müsse der Geiger sich erst heranspielen, ein Präludium fast für den Zyklus insgesamt; innerhalb der Fugen steigert Bach nicht nur den Umfang (94, 289, 354 Takte) – Höhepunkt die dritte mit dem der Melodie *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* ähnelnden Thema, chromatisch absteigendem Lamentobass, Umkehrungen und Engführungen des Themas. Entwicklung auch in der Folge der drei Partiten – die erste mit vier von Doubles gefolgten Sätzen, die zweite mit fünf, die dritte mit sechs. Die erste exponiert mit suitenüblichen Tänzen eine Norm, die die zweite mit der Chaconne durchbricht, wohingegen die dritte, zugänglichste einen nahezu verspielten Ausklang schafft, Belohnung für vorangegangene Anstrengungen.

Zum Konzept »Endzweck« passt auch, dass die Sätze mit dem höchsten kompositorischen und spieltechnischen Anspruch, Chaconne und C-Dur-Fuge, nah beieinander stehen und im Gefüge des Ganzen recht genau den Goldenen Schnitt markieren, was sich innerhalb der Chaconne mit dem Eintritt des Maggiore wiederholt. Diese weist Bach als Kulmination auch durch die den Lebensjahren Christi entsprechenden dreiunddreißig Durchläufe des Themas aus.

»Von sich selbst unendlich übertroffen« – Rilkes Formulierung kommt einem in den Sinn angesichts der in den *Sei Solo* mitgeführten »Musik hinter der Musik«, einer nicht spielbaren, satztechnisch indes so klar definierten, dass man vermuten darf, kundige Zeitgenossen hätten sie bis heran ans real Klingende wahrgenommen. Das dürfte ihnen, durchs Gitterwerk kunstreicher Überformungen hindurch hörend, auch bei den in Bourréen, Gavotten, Giguen und Menuetten zugrunde liegenden Melodien möglich gewesen sein. Diese Musik ist regelmäßiger gruppiert, als sich bei erstmaligem Hören erschließt; man muss in ihr die »Klangrede«, u.a. das Frage-Antwort-Spiel der Phrasen erkennen, die auch kniffligen Passagen einkomponierte Spielfreude, bis hin zu den am Beginn der zweiten Teile häufigen Umkehrungen der Themen.

Nicht durch perfektioniertes Instrumentarium verwöhnt wie wir, sah man die Musik und die Mittel ihrer Realisierung nicht unauflöslich aneinander gebunden, die *Sei Solo* gehörten wohl original, nicht jedoch ausschließlich der Geige; Übernahmen der g-Moll-Fuge für Laute und Orgel, des E-Dur-Präludiums in die Kantaten BWV 29 und 120a und – in der Authentizität zweifelhaft – der zweiten Sonate und des Adagios der dritten für Klavier (BWV 964 und 968) waren kein Notbehelf. Im Hinblick auf Vertrauen in die spirituelle Kraft der Musik, damit auch auf Toleranz bezüglich der Klangmittel, ist der Abstand zum *Musikalischen Opfer* und zur *Kunst der Fuge*, wo Bach nur ausnahmsweise Instrumente nennt, nicht groß. Chaconne-Bearbeitungen von Mendelssohn,

Schumann, Brahms könnte man als direkte Fortsetzung betrachten, soweit nicht im Zeichen der Absicht, der Musik endlich zu sich selbst zu verhelfen, Fehlendes zu ergänzen.

Denn hier fehlt nichts. In Albert Schweitzers Frage, »ob Bach in diesen Werken nicht die Grenzen des künstlerisch Möglichen überschritten« habe, erst recht in George Bernard Shaws Tadel, »Bachs Erhabenheit« habe »uns so sehr hypnotisiert, dass wir scheussliches Geräusch für Sphärenmusik hielten«, reden stilfremde Fixierungen auf nahtlose Kongruenz von Musik und Instrument mit. Wo bleibt da der Überschuss hinaus übers »materiell« Klingende, der die Strapazierung der Mittel zu dessen Sprungbrett, zum Prüfstand für mitdenkende Hör-Phantasie macht?

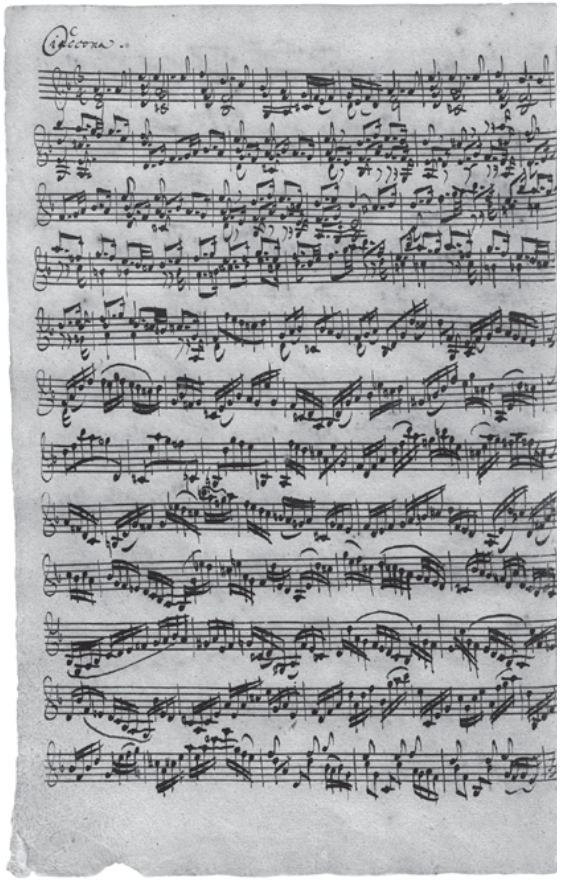
Mit Ausnahme der Doubles der h-Moll-Partita prägt alle Sätze die Spannweite zwischen genuin geigerischen Passagen und solchen, in denen kompositorische Strukturen wie hineingezwungen anmuten, Konflikte zwischen Idee und Realisierung gehören zur Sache, zumal in den Fugen und der Chaconne. Die, so Brahms, »ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke«.

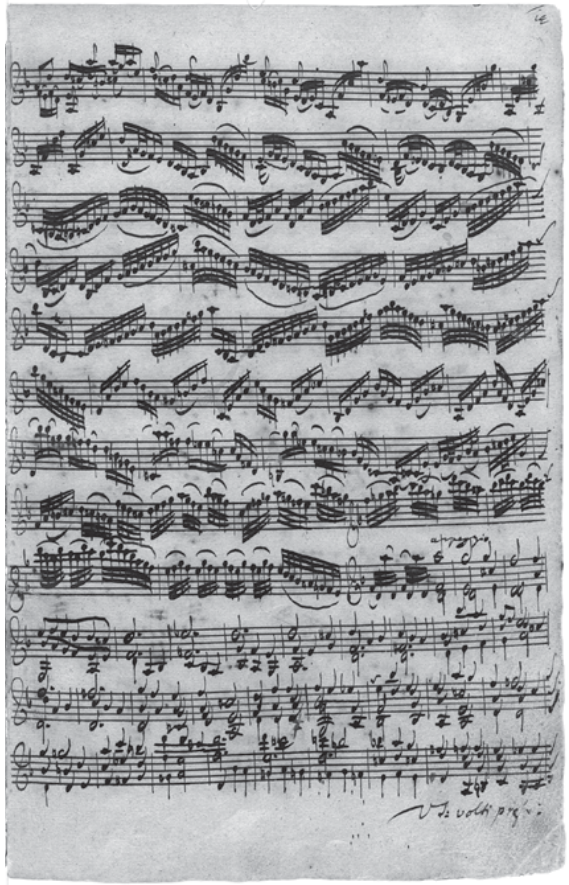
Wie lange bleiben die Harmonien der Doppelgriffe einstimmigen Girlanden hinterlegt, müssen weiterklingend vorgestellt werden; inwieweit sind die Fugen drei- oder vierstimmig, wie viel Mehrstimmigkeit enthalten arpeggierende Figuren? »Ein von Bach komponierter Satz kann ja nicht in einstimmige und

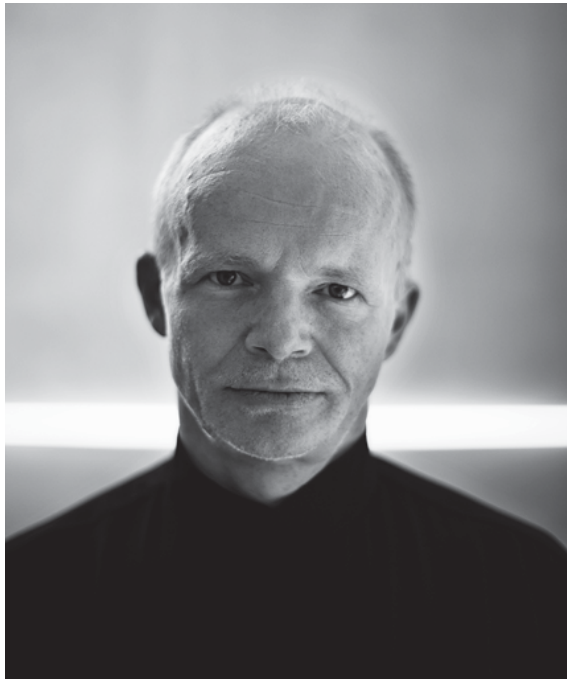
mehrstimmige Abschnitte zerfallen; auch als ›Ursatz‹ muss er insgesamt mehrstimmig disponiert sein« (Martin Geck) – offenbar als Widerschein jener ehrwürdigen Theologie der Musik, die das Hörbare als Vorposten der unhörbaren »musica mundana« begreift.

Bachs *Sei Solo* unterhalten sich, mit Goethe zu reden, vor allem »mit sich selbst«; danach mit dem, der sie spielt, erst danach mit dem, der ihnen lauscht. Weder im Konzertsaal noch als Serie dargeboten kann er sie sich vorgestellt haben – wie viel Überbrückung, konzentrierte Aufmerksamkeit sind also vonnöten! Wir bleiben bei diesen Wunderwerken Zaungäste, am wenigsten noch, wenn wir das unterschwellig Mitgemeinte, die Öffnungen zur »musica mundana« mithören.

Peter Gülke







Sei Solo – Openings towards the musica mundana

What Bach called his *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* has come down to us in the form of a particularly beautiful autograph manuscript of twenty-one pages, closely written on both sides, readily available in facsimile in print. Such a distance there is here from the presentation, austere, to the aspiration, on a scale already manifested by the careful calligraphy! The manuscript was also meant for immediate practical use; one looks in vain for corrections. Bach is thinking here of the player, whom he leaves free to determine dynamic shaping (except where echo effects are specifically indicated), phrasing and bowing. And he ekes out his page, so that often the last bar of a line will run over into the next; he leaves empty space only with reluctance; the next piece does not always start on a new side; the staves are densely stacked, to help in which, where several ledger lines are needed, the composer switches to the French violin clef with G on the bottom line; if a page turn would be awkward (as is sometimes unavoidable), he adds an extra system; at the ends of lines there are indications of the next notes. Here pragmatism is inextricably linked with beauty, in the penmanship, the organization and the sweep of the bow. Some document!

That Bach, in the words of his first biographer, "wanted to attempt everything that could be organized with many or fewer voices", all of his music confirms, but rarely more clearly, up to his time in Köthen, than in the *Sei Solo*, for

here he even brings in notes and voices that, while easily ascertainable as belonging to the texture, cannot actually be sounded on account of performance limitations. This seems like an ultimate consequence of what, in a submission to the Mühlhausen town council in 1708, he had called his "end purpose": to take hold of every point or region in the sphere of music, an ambition exemplary in its completeness as in its compositional aspiration. His first concern was with organ music, alongside cantatas for the whole church year. Already before Köthen the "end purpose" had come to embrace instrumental music, while before this, in Weimar, he had already begun working on what would become the *Well-Tempered Clavier*: encyclopedic projects were in the air.

Nowhere more than in Köthen did Bach so powerfully direct his aim to making a work a whole, an aim that is driven into the musical structure through a totality of types and characters, and nowhere more than in the *Sei Solo*, which he composed there, did his exploration of the violin's possibilities put the instrument through so rigorous a testing. The course is one that goes from brutally direct engagement with dance, as in the B minor bourrée, the D minor gigue and the E major gavotte, to an intensive stylization behind which the original dance is barely recognizable, as in the B minor allemande; it goes through highly virtuoso expeditions, idyllically rocking siciliana and the polyphonic wonders of the fugues. Between the limits of the transcendent and the material – of a floating spirituality, just attainable, and of gratifying food for the player – a whole encyclopedia unfolds of what can be achieved within these given spaces. In this Bach goes way beyond such forebears as Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Jacob Walther and Johann Paul von Westhoff, representatives of a tradition oriented towards polyphonic playing that was technically no less demanding than his contribution and sometimes more so.

To the "end purpose" we may also ascribe carefully determined orderings along different lines: a pedagogically directed *Gradus ad Parnassum* in the case of the *Cello Suites*, or in the *English Suites* a spelling-out of the chorale melody *Jesu, meine Freude* in the keynotes: A (major), A (minor), G (minor), F (major), E (minor), D (minor). In the *Sei Solo* the organization is even stricter, having a mathematical symbolism. Sonatas and partitas alternate, their tonalities in each case forming a constellation comprising a major second and a minor third, two minor keys followed by a major, with the keynotes of the partitas in retrograde inversion with those of the sonatas (G minor, A minor, C major; B minor, D minor, E major). The keynotes can be rearranged to make a scale (G – A – B – C – D – E) or part of the circle of fifths (C – G – D – A – E – B). At the same time, Bach takes playability into account, requiring less polyphony when there are fewer open strings, in B minor and E major. Practicality is interwoven with symbolism in ways not easy to understand today.

The three pairs of sonatas and partitas form a symmetry around the middle, set apart by a major third in the case of the first pair (G minor – B minor)

and the last (C major – E major), and a fourth in the central couple (A minor – D minor). This coherence is as if confirmed by the four-movement pattern of the sonatas, each of which has an adagio or grave movement first, an allegro fugue second, a slow movement third and finally a presto or allegro.

Development is juxtaposed with consolidation: the opening adagio is improvisatory, as if the violinist has to kick off with a prelude to the the whole set of sonatas and partitas; in the fugues Bach increases the dimensions (94, 289, 354 bars) and brings the last to a climax with a chromatically descending lamento bass together with inversions and compactions of the theme, which resembles the melody *Komm, heiliger Geist, Herre Gott*. There is development, too, through the partitas, the first having four movements with doubles, the second five and the third six. The first partita, with its customary sequence of dances, establishes a norm that the second, with its chaconne, breaks through, whereas the third and most accessible offers an almost playful finale, a reward for previous exertions.

It also fits with the concept of "end purpose" that the movements having the highest aspirations, in terms of both composition and performance, i.e. the chaconne and the C major fugue, which are positioned close together marking quite exactly the golden section of the whole cycle. At the same time, the golden cut marks the point in the Chaconne at which the music turns to the major. Bach also indicates this movement as the culmination in how the thirty-three repetitions of its subject correspond to the years of the life of Christ.

"Ever surpassed by itself" – Rilke's formulation comes to mind in the light of what the *Sei Solo* convey, this "music behind the music" that, though not played or playable, is so clearly defined by the texture that we can presume well-versed contemporaries perceiving it as almost real. This they might well have done, hearing through the latticework of artful deformations or through to the underlying melodies of the bourrées, gavottes, gigues and minuets. The music is more regularly grouped than might appear at first hearing; one has to come to recognize the "sound speech" of, for example, its question-answer phrasing, or the creative exuberance of its tricky passages, or the way a movement's theme is often reversed as the second part begins.

Unused to our perfected instruments, Bach's contemporaries would not have taken the music as indissolubly linked to its means of realization. The *Sei Solo* belonged originally but not exclusively to the violin; Bach's arrangements of the G minor fugue for lute and for organ, of the E major prelude in the cantatas BWV 29 and 120a, and (though here authenticity is doubtful) of the second sonata and the adagio of the third for keyboard (BWV 964 and 968) were not just stopgaps. In terms of trust in the spiritual power of music, and therefore tolerance with regard to the sound material, we are not so far from the *Musical Offering* and the *Art of Fugue,* where instruments are prescribed only exceptionally. Arrangements of the chaconne by Mendelssohn, Schumann and Brahms we can take as continuing in that same spirit, despite

whatever intention to help the music at last into itself, to complete what had been lacking.

For here nothing is lacking. In Albert Schweitzer's question "whether Bach in these works overstepped the artistically legitimate", not to mention George Bernard Shaw's reproach that "the grandeur of Bach's reputation had so hypnotised us that we took an abominable noise for the music of the spheres", is assumed an anachronistic fixation on a seamless congruence of music and instrument. Where is the surplus, beyond what is "materially" sounding, that creates the strain of means to springboard, to the test bench for intelligent and imaginative listening?

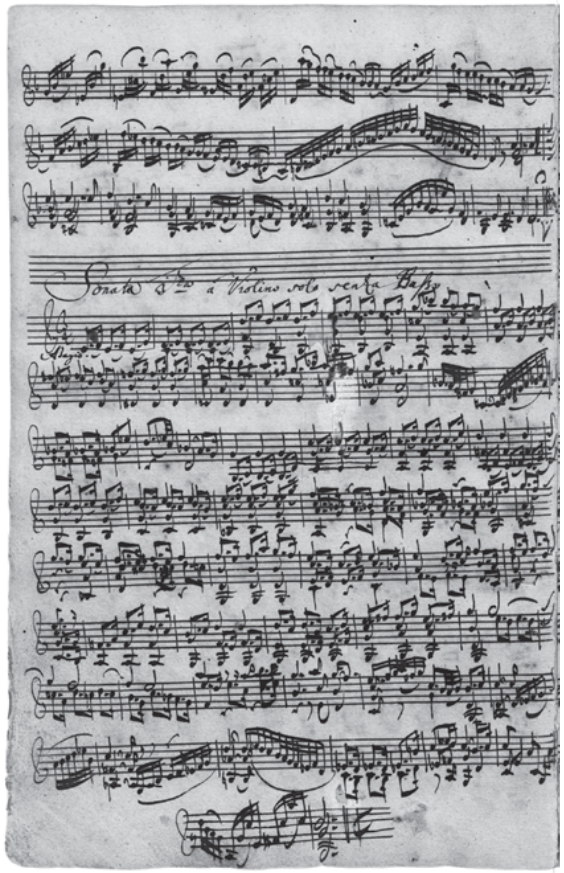
With the exception of the B minor partita's doubles, every movement shapes the span from genuinely violinistic passages to those where compositional structures seem to be constrained and conflicts between idea and realization are at issue, especially in the fugues and the chaconne, which, according to Brahms, "is one of the most wonderful, incomprehensible pieces of music".

How long do harmonies in double-stopped monophonic garlands remain in operation before they must be sounded again? To what extent are the fugues in three or four parts? How much polyphony is contained in arpeggio figures? "A movement by Bach can never be split into monophonic and polyphonic sections; even in its basic form it will have to be considered as polyphonic through

and through" (Martin Geck) – evidently a reflection of the venerable theology of music that regards the audible as an advance post of the inaudible musica mundana.

Bach's set of *Sei Solo* converses, to take up a term of Goethe's, above all "with itself", and after that with the player, and then with the listener. Bach himself could never have imagined his work being presented in the concert hall or in toto as a series – how great a leap this takes, what concentrated attention! We remain onlookers at these miracles, drawing a little nearer when we overhear what is subliminally present, these openings towards the musica mundana.

Peter Gülke

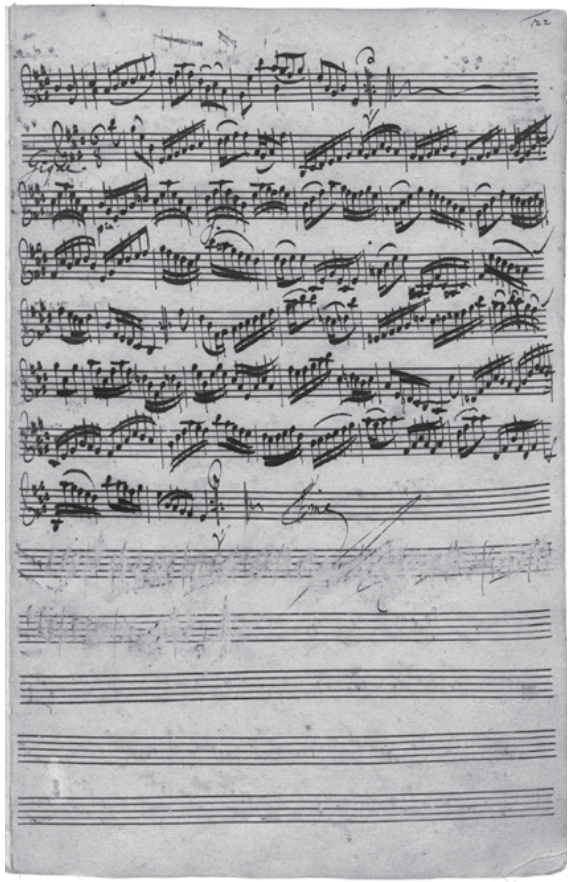


Recorded August 2016
Propstei St. Gerold
Tonmeisterin: Hannelore Guittet
Mastering: Christoph Stickel
Cover: Fidel Sclavo
Liner photos: Hannelore Guittet (p. 7),
Julien Mignot (p. 22)
Design: Sascha Kleis
Executive producer: Manfred Eicher

An ECM Production

Texts translated from the German by Paul Griffiths.

Facsimile reproductions with kind permission of
the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz,
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

℗ © 2019 ECM Records GmbH
Postfach 600 331, 81203 München

www.ecmrecords.com