

CHANDOS

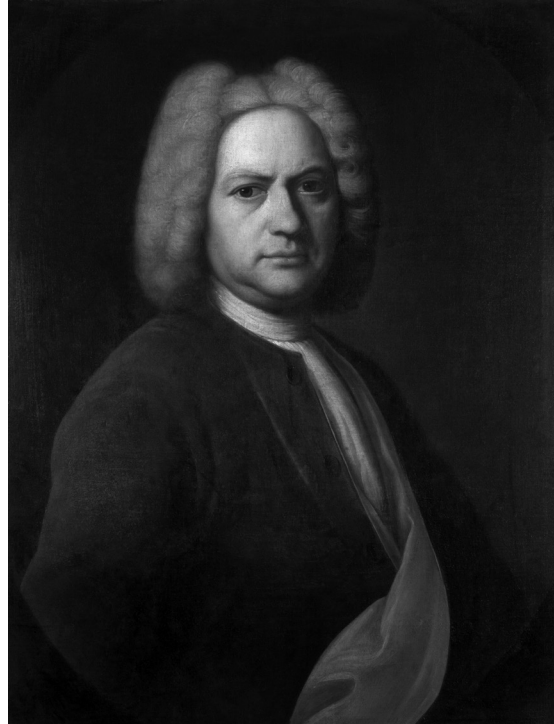
HOMAGE TO BACH

THE SOLO VIOLIN SONATAS

ARRANGED FOR STRING QUARTET BY PAUL CASSIDY



Brodsky Quartet



Painting by Johann Jakob Ihle (1702–1774), now at the Bachhaus, Eisenach / AKG Images, London

Johann Sebastian Bach, Kapellmeister at the Court Orchestra, Köthen, c. 1720

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

premiere recording in these arrangements

Three Solo Violin Sonatas (1720)

Arranged for String Quartet by Paul Cassidy

Sonata No. 1, BWV 1001 16:49

in G minor • in g-Moll • en sol mineur

1	Adagio	4:27
2	Fuga. Allegro	5:02
3	Siciliana	3:12
4	Finale. Presto	4:07

Sonata No. 2, BWV 1003 22:51

in A minor • in a-Moll • en la mineur

5	Grave	4:43
6	Fuga	6:39
7	Andante	5:29
8	Finale. Allegro	5:58

Sonata No. 3, BWV 1005
in C major • in C-Dur • en ut majeur

23:06

- 9
- 10
- 11
- 12

Adagio
Fuga
Largo
Finale. Allegro assai

4:09
9:09
3:50
5:56

TT 62:58

Brodsky Quartet
Gina McCormack violin
Ian Belton violin
Paul Cassidy viola
Jacqueline Thomas cello

Violin Solos for String Quartet

Introduction

The 'Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato', BWV 1001 – 1006 are a fruit of those creatively productive yet biographically not always carefree years 1718 – 23 during which Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) was employed as *Kapellmeister* of Prince Leopold of Anhalt-Cöthen. On the beautiful autograph, executed with the utmost conscientiousness, Bach noted the date 'anno 1720'; the six-part cycle, which today counts among the greatest achievements of western violin music and which at its time set new standards regarding both virtuosity and compositional technique, was thus created right around the time of an incident that must have unsettled the life of the composer deeply – the sudden death of his first wife, Maria Barbara. It has often been claimed that in his violin solos Bach tried to come to terms musically with this stroke of fate, yet there is no reliable documentary evidence for this hypothesis. Nor the least argument against this proposition is posed by the fact that Bach for his autograph used paper from the Bohemian town of

Joachimsthal, to which he presumably had access only during his sojourn at Carlsbad (late May to early July 1720); we may assume therefore that he used the tranquil weeks at the spa to prepare his gorgeous fair copy – that is, before the unexpected death of his wife. But in general it is questionable whether occurrences in his life are reflected in the works of Bach in any perceptible way; the prevailing impression is rather that his music eludes any ostensibly biographical approach.

The exceptional quality of the violin solos was recognised already in the eighteenth century, even though their artistic significance was judged in different ways. His second son, Carl Philipp Emanuel, saw in these works primarily a document of his father's profound understanding of the idiomatic treatment of stringed instruments, establishing their value as unique study material:

He understood to perfection the possibilities of all stringed instruments. This is evidenced by his solos for the violin and for the violoncello without accompanying bass. One of the greatest violinists once told me that he had seen

nothing more perfect for learning to be a good violinist, and could suggest nothing better to anyone eager to learn, than the said violin solos without bass (letter to Johann Nikolaus Forkel of 1774).

Bach's pupil Johann Philipp Kirnberger, on the other hand, pointed out the sophisticated compositional craftsmanship of these pieces. In the first part of his treatise *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (The Art of Strict Musical Composition, 1771), after writing about three- and two-part fugues he next addresses works for a single unaccompanied melody instrument:

It is even more difficult to write, without the slightest accompaniment, a simple melody so harmonically complete that it is impossible to add a voice to it without making mistakes, not to mention the fact that the added voice would be quite unsingable and awkward. In this style we possess 6 sonatas for the violin [...], entirely without accompaniment, by J.S. Bach.

The particular difficulty that Bach wished to confront in this extreme reduction of the musical means of expression lay in realising, on a melody instrument with limited potential for playing chords and polyphony, the full harmonic and contrapuntal

abundance of his musical language – without noticeable curtailments.

There is hardly another composer represented in current concert life who could match Johann Sebastian Bach in the number of modern arrangements of his works. This eagerness to arrange the works of Bach goes back to a number of distinctive features in the composer's *œuvre*. Bach himself obviously understood the intricate crafting especially of his instrumental pieces as a superordinate aesthetic principle, the musical realisation of which was not bound to a particular instrumental configuration. Thus, for example, a trio setting could be performed, without significant alterations of its compositional substance, with the striking combination of oboe d'amore, viola da gamba, and basso continuo as the Sinfonia in a sacred cantata (BWV 76 No. 8) or as the introduction to a trio for organ (BWV 528 No. 1). Similarly, the Sonata for two flutes and continuo, BWV 1039 and its parallel version for viola da gamba and obbligato harpsichord, BWV 1027 are two different realisations of the same compositional concept.

For the six violin solos as well, a number of adaptations for another instrumental medium have come down to us. Decisive in this regard were probably, in the first instance,

practical considerations: the solos pose such supreme challenges to the performer that even among virtuosos only few were equal to them. Bach himself – as Carl Philipp Emanuel reports – played ‘the violin until the approach of old age with a clear and penetrating tone’, yet the violin solos may well have surpassed even the master’s technical capacities. His preferred medium was the keyboard, hence it is no surprise that a striking number of documents testifying to the performance of his solo pieces on keyboard instruments survive. In this context a communication by Bach’s pupil Johann Friedrich Agricola is of great significance:

Their author often played them on the clavichord himself, adding as much harmony as he deemed necessary. Here, too, he acknowledged the need for a resonant harmony of the sort that he could not have attained more fully in the original composition.

A few decades before, the Erfurt organist Jacob Adlung, a friend of Bach’s, had already mentioned the violin solos in his brief survey of Bach’s works for keyboard:

They are actually violin solos senza basso, three sonatas and three partitas, but they are very well suited for performance on the keyboard.

How one has had to imagine this is shown by the keyboard arrangements of the Sonata, BWV 1003 (BWV 964) and the first movement of the Sonata, BWV 1005 (BWV 968), which are transmitted in a manuscript once in the possession of Bach’s son-in-law Johann Christoph Altnickol. The fugue of the Sonata, BWV 1001, too, exists in contemporary transcriptions, for organ and lute.

The addition of ‘harmony’ mentioned by Agricola denotes a process that returns to the realm of the concrete the painstakingly condensed sonority, elevated as if to a level of abstraction, of the sonata and suite movements. How far Bach drove this condensation of his musical ideas in the violin solos may perhaps be seen most clearly in the history of arranging to which the first movement of the Partita in E major, BWV 1006 has been subjected. Consisting of virtuosic broken chords played at breakneck speed, the piece bestrides an enthralling harmonic arc the complexity of which would inspire Bach a good ten years later to arrange the piece for solo organ and large orchestra (two trumpets, timpani, two oboes, strings, and basso continuo), using it as the introduction to his Town Council Election Cantata ‘Wir danken dir, Gott, wir danken dir’ (‘We thank you, God, we thank you,’

BWV 29). The harmonies implied, and the rhythmic impulses only hinted at, in the version for violin come fully into their own only in the splendid sonorities of this rich orchestral realisation.

Different aesthetic principles prevail in the arrangements for string ensemble of keyboard works by Bach that are found in several Viennese sources from the late eighteenth and early nineteenth centuries. Among the best-known examples are Wolfgang Amadeus Mozart's transcriptions for string trio of fugues from the *Wohltemperirte Clavier*. There also exist arrangements of individual movements from the *Kunst der Fuge* for string ensemble, which are still played today. Already from its beginnings, the genre of the string quartet, developed by the protagonists of the Viennese classical period, showed a clear predilection for the integration of fugues and contrapuntal techniques – see for example Joseph Haydn's String Quartets, Op. 20 (the so-called 'Sun' Quartets), from the year 1772. The apotheosis of the quartet fugue, however, Beethoven's *Große Fuge*, Op. 133 (originally the finale of the Quartet in B flat major, Op. 130), rather than following in the tradition of Haydn's fugal finales ties more immediately in with the Viennese reception and performance history of Bach's *Kunst der Fuge*.

Taking these diverse historical traditions as his point of departure, Paul Cassidy, the violist of the Brodsky Quartet, has ventured the experiment of arranging the three Sonatas for Solo Violin, BWV 1001, 1003, and 1005 for four stringed instruments. The challenge posed by this difficult task lay primarily in transferring the implicit polyphony of the originals into a four-part setting while at the same time remaining as faithful as possible to Bach's textual material. This procedure necessitated numerous different, and often more radical, transcription techniques than would be required for mere keyboard arrangements. For – in accordance with the principle defining the genre of the quartet that all four parts be treated equally – the melodic substance, especially in the non-fugal movements, must not be allowed to rest exclusively with the first violin. The solution approached here exploits the dialogic character of the frequently broken melodic lines in Bach's sonatas, and transfers them to the full body of the four-member ensemble. In order to infuse his transcriptions with a life of their own, Paul Cassidy makes use of the full range of instrumental colours embodied in the sonority of the quartet, thus tailoring the works precisely to the new medium.

Sonata in G minor, BWV 1001

The series opens with the Sonata in G minor, BWV 1001. The four-movement structure of the composition, the embellished melodic lines of the introductory *Adagio*, as well as the fugal form of the second movement are reminiscent of the great violin sonatas by Arcangelo Corelli published in 1700. The *Adagio* strides forth in powerful crotchet chords under decorative garlands of semiquavers and demisemiquavers, and soon strays into a labyrinth of more remote harmonic regions. Right at the centre of the movement the enharmonic change of a diminished seventh chord brings about the return to the tonic of G minor. The ensuing fugue is loosely structured with regard to form, yet densely worked in relation to the treatment of its short, succinct subject, for this appears – with the exception of some interludes – in nearly every bar. The *Siciliana* is conceived dialogically, with a motivically shaped bass line and two mostly parallel running upper parts. In the further course of the movement the strictly hierarchical texture and the organisation into distinct periods are gradually broken up, so that the bass motive eventually appears also in other registers. The piece concludes with a passionate *Presto*, its implicit spacious harmonies concealed by the contours of the single jagged semiquaver line.

Sonata in A minor, BWV 1003

In its formal disposition the Sonata in A minor, BWV 1003 resembles the Sonata in G minor. The introductory *Grave* serves as a grand prelude to the succeeding fugue, in which a comparatively short and concise subject is developed. Compared to the G minor fugue, the texture is more demanding, however, as Bach supplies the main subject with a chromatic countersubject and subsequently treats both also in inversion. In the version for solo violin the generally dense motivic fabric can naturally only be hinted at, while in the presentation with string quartet the manifold references come clearly to the fore. Of a similar plasticity is the slow movement, for which Bach chose the stylistic model of a ‘cantilena with basso continuo’; here, too, the string quartet is able to distinguish between the two components with greater clarity than is possible for the player of the solo version. In his arrangement, Paul Cassidy lets the melodic line wander from the cello via the viola and second violin to the first violin, and thereby achieves a kaleidoscopic shift of colours. The concluding *Allegro* is – again analogous to the G minor Sonata – a wild *perpetuum mobile* with sonorous arpeggios.

Sonata in C major, BWV 1005

The Sonata in C major, BWV 1005 is a veritable *tour de force* regarding both its compositional technique and virtuosity. Over a continuous, softly pulsating rhythm the introductory *Adagio* piles layers of rich sonorities and harmonies, one above the other, the effect of which in the arrangement for string quartet is particularly impressive. In the subsequent fugue Bach goes to the limits of what it is possible to accomplish on the instrument, combining the main subject, which is plainly derived from the chorale 'Komm, heiliger Geist, Herre Gott' (Come, Holy Spirit, Lord God), with a chromatically descending countersubject. Within the expansive dimensions of 354 bars Bach presents every conceivable contrapuntal artifice, including *stretto* entries and the inversion of subject and countersubject, as well as different kinds of invertible counterpoint. Following a gallantly melodious *Largo*, the tensions of the complex harmonies in the *Allegro assai* culminate in breathtaking virtuosity.

© 2021 Peter Wollny

Translation: Stephanie Wollny

A note by the arranger

My daily practice invariably involves spending

some time with Bach's 'Six Solos for Violin without Bass Accompaniment' (*Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*). I am a devout being and these are my bible. As in the case of all 'holy' books, the six 'solos' open themselves to an infinite variety of interpretations, but whatever your approach, these miraculous pieces are endlessly cleansing and enriching for the body and soul, a balm for the spirit. Their challenging pages abound with multi-faceted characters whose succinct purity is a wonder to behold. They can move imperceptibly from being uplifting and euphoric one minute to heartbreaking and tragic the next.

It is bewildering that, during his life, Bach was more revered as an improviser than as a composer; terrifying to consider that much of his output therefore could have been overlooked or even lost. It was this legendary ability to improvise, and the fact that he regularly played these works in various guises on the keyboard, that gave me the courage to explore my own feelings about them.

Over the centuries it has often been through the divine intervention of musicians such as Mendelssohn, Joachim, Casals, Gould *et al.* that Bach's extraordinary music has been unearthed and given a new lease of life – a resurrection which is still on an upward trajectory today.

If these arrangements of the three Solo Sonatas help bring this hallowed music to even one more listener who may have missed them in their original form, that would already make the whole endeavour worthwhile. If the potential of the arrangements as an educational tool helped just one student understand the music better, that too would be hugely gratifying. For me personally, being able to spend more time with the music of Bach, in whatever format, is reward enough.

© 2021 Paul Cassidy
Brodsky Quartet

Since its formation in 1972 the **Brodsky Quartet** has performed more than 3000 concerts on the major concert stages of the world and has released more than seventy recordings. A natural curiosity and insatiable desire to explore have propelled the group in many artistic directions and continue to ensure it not only a place at the very forefront of the

international chamber music scene but also a rich and varied musical existence. Its members share a love and mastery of the traditional string quartet repertoire that are evident from their highly acclaimed performances of works by composers right across the genre, as well as from their extensive, award-winning discography. They are also widely celebrated for their pioneering work with a diverse range of performing artists, while their collaboration with many distinguished composers has given them an unrivalled opportunity to influence and inspire some of the newest work for string quartet. Their passion to embrace 'all good music' has been the driving force behind their success and has kept their approach fresh and their enthusiasm high over the past five decades. The Brodsky Quartet's energy and craftsmanship have attracted numerous awards and accolades worldwide, while ongoing educational work provides a vehicle for passing on experience and staying in touch with the next generation. www.brodskyquartet.co.uk



Brodsky Quartet

Sarah Creswell

Violinsoli für Streichquartett

Einführung

Die "Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato" BWV 1001 – 1006 sind eine Frucht jener künstlerisch produktiven, biographisch jedoch nicht immer leichten Jahre 1718 – 1723, in denen Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) als Kapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen wirkte. Bach versah das prachtvolle, mit äußerster Sorgfalt angefertigte Autograph mit der Datierung "anno 1720"; der sechsteilige Zyklus, mit dem er einen der Gipfelpunkte der abendländischen Violinmusik schuf und sowohl spiel- als auch kompositionstechnisch neue Maßstäbe setzte, gehört somit zeitlich in die engste Nachbarschaft eines Ereignisses, das das Leben des Komponisten tief erschüttert haben muss – der plötzliche Tod seiner ersten Frau Maria Barbara. Es ist häufig behauptet worden, dass Bach diesen Schicksalsschlag in seinen Violinsoli musikalisch verarbeitet hat, doch fehlen hierfür belastbare dokumentarische Belege. Nicht zuletzt widerspricht dieser These der Umstand, dass Bach für sein Autograph Papier aus dem böhmischen Joachimsthal

verwendete, auf das er vermutlich nur während seines Aufenthalts in Karlsbad (Ende Mai bis Anfang Juli 1720) Zugriff hatte; es ist daher anzunehmen, dass er die ruhigen Wochen in dem Kurort zur Anfertigung seiner prachtvollen Reinschrift nutzte – mithin vor dem unerwarteten Tod seiner Frau. Generell ist aber fraglich, ob sich Ereignisse in Bachs Leben überhaupt in direkt wahrnehmbarer Weise in seinen Werken niedergeschlagen haben; eher gewinnt man den Eindruck, als entzöge sich diese Musik einer vordergründig biographischen Betrachtungsweise.

Die außergewöhnliche Qualität der Violinsoli hat man bereits im achtzehnten Jahrhundert erkannt, wenngleich ihre künstlerische Bedeutung unterschiedlich gewertet wurde. Für den zweitältesten Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel bildeten die Werke in erster Linie ein Dokument der tiefen Kenntnisse seines Vaters in der idiomatischen Behandlung von Streichinstrumenten, woraus ihr Wert als einzigartiges Studienmaterial resultierte:

Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies

zeugen seine Soli für die Violine und für das Violoncell ohne Baß. Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres, um ein guter Geiger zu werden, gesehen hätte u. nichts beßeres den Lehrbegierigen anrathen könnte, als obengenannte Violinsoli ohne Baß (Brief an Johann Nikolaus Forkel aus dem Jahr 1774).

Der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger hingegen hob vor allem die kompositionstechnische Raffinesse der Werke hervor. Im ersten Teil seiner Abhandlung *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771) kommt er nach der Erläuterung von drei- und zweistimmigen Fugen auf Werke für ein unbegleitetes Melodieinstrument zu sprechen:

Noch schwerer ist es, ohne die geringste Begleitung, einen einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, daß es nicht möglich sey, eine Stimme ohne Fehler beyzufügen: nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt seyn würde. In dieser Art hat man von J.S. Bach, ohne einiges Accompagnement, 6 Sonaten für die Violin [...].

Die besondere Schwierigkeit, der Bach sich bei dieser extremen Reduzierung der

klanglichen Mittel stellte, bestand darin, auf einem Melodieinstrument mit seinen begrenzten Möglichkeiten zu akkordischem und mehrstimmigem Spiel ohne merkliche Einbußen den ganzen harmonischen und polyphonen Reichtum seiner Musiksprache zu realisieren.

Wohl kaum ein anderer Komponist ist im heutigen Konzertleben mit neuzeitlichen Arrangements seiner Werke so präsent wie Johann Sebastian Bach. Diese Bearbeitungslust geht auf einige Besonderheiten im Schaffen des Komponisten zurück. Er selbst verstand die intrikate Faktur speziell seiner Instrumentalwerke offenbar als eine übergeordnete ästhetische Qualität, deren klangliche Umsetzung nicht an eine bestimmte Besetzung gebunden war. So konnte etwa ein Triosatz ohne signifikante Änderungen seiner kompositorischen Substanz einerseits in der aparten Besetzung mit Oboe d'amore, Viola da gamba und Basso continuo als Sinfonia einer Kirchenkantate verwendet werden (BWV 76 / 8), andererseits aber auch als Einleitung zu einem Orgeltrio (BWV 528 / 1). Auch die Sonate für zwei Flöten und Continuo BWV 1039 und ihre Parallelfassung für Gambe und obligates Cembalo BWV 1027 sind zwei unterschiedliche Realisierungen derselben Werkidee.

Auch für die sechs Violinsoli sind Übertragungen auf ein anderes Klangmedium überliefert. Ausschlaggebend waren hierfür vermutlich zunächst eher praktische Gründe: Die Soli stellen derart hohe Anforderungen an den Spieler, dass ihnen selbst unter den Virtuosen nur wenige gewachsen waren. Bach selbst spielte – nach dem Zeugnis seines Sohnes Carl Philipp Emanuel – “bis zum ziemlich herannahenden Alter die Violine rein und durchdringend”, doch die Violinsoli dürften auch seine technischen Fähigkeiten überstiegen haben. Bachs bevorzugtes Medium war das Tasteninstrument, und so erstaunt es nicht, dass auffallend viele Belege für die Darbietung seiner Solissimo-Werke auf Tasteninstrumenten überliefert sind. Von großer Aussagekraft ist in diesem Zusammenhang eine Mitteilung des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola:

Ihr Verfasser spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nöthig befand. Er erkannte auch hierin die Nothwendigkeit einer klingenden Harmonie, die er bey jener Composition nicht völliger erreichen konnte.

Einige Jahrzehnte zuvor hatte bereits der mit Bach befreundete Erfurter Organist Jacob

Adlung die Violinsoli in seinem knappen Überblick über Bachs Klavierwerke erwähnt:

Es sind eigentlich violini soli senza basso, 3 Sonaten, und 3 Partiten, lassen sich aber auf dem Clavier sehr wohl spielen.

Wie man sich dies vorzustellen hat, zeigen die Klavierbearbeitungen der Sonate BWV 1003 (BWV 964) und des ersten Satzes der Sonate BWV 1005 (BWV 968), die in einer Handschrift aus dem Besitz von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altmickol überliefert sind. Auch die Fuge der Sonate BWV 1001 liegt in zeitgenössischen Transkriptionen für Orgel und Laute vor.

Das von Agricola angesprochene Hinzufügen von “Harmonie” bezeichnet einen Vorgang, der die mit äußerster Anstrengung verdichtete und auf eine gleichsam abstrakte Ebene erhobene Klanggestalt der Sonaten- und Suiten-Sätze wieder ins Konkrete zurückholt. Wie weit Bach die Kondensierung seiner musikalischen Vorstellungen in den Violin-Soli vorangetrieben hat, zeigt sich vielleicht am deutlichsten in der Bearbeitungsgeschichte des ersten Satzes der Partita in E-Dur BWV 1006. Das aus halsbrecherisch virtuos gebrochenen Akkorden bestehende Stück beschreitet einen spannungsreichen harmonischen Bogen, dessen Komplexität Bach gut zehn Jahre später anregte, das Stück

für solistische Orgel und großes Orchester (zwei Trompeten, Pauken, zwei Oboen, Streicher und Basso continuo) zu bearbeiten und als Einleitung für seine 1731 geschaffene Ratswahlkantate "Wir danken dir, Gott, wir danken dir" BWV 29 zu verwenden. Die in der Violinfassung nur implizierten Harmonien und angedeuteten rhythmischen Impulse kommen erst hier in ihrer vollen Klangpracht zur Geltung.

Anderen ästhetischen Prinzipien folgen die Bearbeitungen Bachscher Tastenwerke für Streicherensemble, die sich in einigen Wiener Quellen aus dem späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert finden. Zu den bekanntesten Beispielen gehören Wolfgang Amadeus Mozarts Transkriptionen von Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* für Streichtrio. Daneben existieren – noch heute gespielte – Einrichtungen einzelner Sätze der *Kunst der Fuge* für Streicherensemble. Die von den Protagonisten der Wiener Klassik entwickelte Gattung des Streichquartetts zeigte bereits in ihren Anfängen eine prononcierte Vorliebe für die Integration von Fugen und kontrapunktischen Satztechniken – siehe zum Beispiel Joseph Haydns Streichquartette op. 20 (die sogenannten *Sonnenquartette*) aus dem Jahr 1772. Die Apotheose der

Quartettfuge allerdings, Beethovens *Große Fuge* op. 133 (ursprünglich das Finale des Quartetts in B-Dur op. 130), steht weniger in der Tradition des Haydn'schen Fugen-Finale, sondern knüpft unmittelbar an die Wiener Rezeptions- und Aufführungsgeschichte von Bachs *Kunst der Fuge* an.

Ausgehend von diesen unterschiedlichen historischen Traditionen hat Paul Cassidy, der Bratschist des Brodsky Quartet, das Experiment gewagt, die drei Sonaten für Violine solo BWV 1001, 1003 und 1005 für vier Streichinstrumente zu bearbeiten. Die Herausforderung bei dieser schwierigen Aufgabe lag vor allem darin, Bachs Notentext so getreu wie möglich folgend die implizierte Mehrstimmigkeit der Vorlagen in einen vierstimmigen Satz zu überführen. Hierbei waren vielfach andere – und oft auch radikalere – Bearbeitungstechniken notwendig als bei bloßen Klavierarrangements. Denn die melodische Substanz durfte gemäß dem Prinzip der im Quartett gleichberechtigten Behandlung aller vier Stimmen insbesondere bei den nicht-fugierten Sätzen nicht ausschließlich in der ersten Violine liegen. Der hier realisierte Lösungsansatz macht sich den dialogischen Charakter der vielfach gebrochenen Melodielinien in Bachs Sonaten zunutze und

überträgt diese auf das gesamte vierköpfige Ensemble. Um seine Übertragungen mit eigenem Leben zu erfüllen, nutzt Paul Cassidy die gesamte Farbpalette des Quartettklangs und schneidert die Werke so dem neuen Medium genau auf den Leib.

Sonate in g-Moll BWV 1001

Die Serie wird mit der Sonate in g-Moll BWV 1001 eröffnet. Die viersätzig Anlage der Komposition, die verzierten Melodielinien des einleitenden *Adagio* sowie die Fugenform des zweiten Satzes erinnern an die 1700 erschienenen großen Violinsonaten Arcangelo Corellis. Das *Adagio* schreitet unter den dekorativen Girlanden aus Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten in wuchtigen Viertelakkorden voran und verirrt sich bald in einem Labyrinth entfernter harmonischer Gefilde. Genau in der Mitte des Satzes bewirkt die enharmonische Verwechslung eines verminderten Septakkords die Rückkehr zur Tonika g-Moll. Die anschließende Fuge ist in formaler Hinsicht locker, in Bezug auf die Behandlung des kurzen prägnanten Themas jedoch überaus dicht gearbeitet, denn dieses taucht – abgesehen von einigen Zwischenspielen – in nahezu jedem Takt auf. Die *Siciliana* ist dialogisch gedacht mit einem motivisch geprägten Bass und zwei

zumeist parallel geführten Oberstimmen. Die strenge Hierarchie dieser Satzordnung und die periodische Gliederung werden im weiteren Verlauf nach und nach aufgebrochen, so dass das Bassthema auch in anderen Lagen erscheint. Den Abschluss bildet ein furioses *Presto*, dessen implizite flächige Harmonik sich hinter den Konturen der einstimmigen, reich gezackten Sechzehntellinie verbirgt.

Sonate in a-Moll BWV 1003

Die Sonate in a-Moll BWV 1003 ähnelt in ihrem formalen Aufbau der Sonate in g-Moll. Das einleitende *Grave* dient als großes Präludium zur anschließenden Fuge, in der ein verhältnismäßig kurzes, prägnantes Thema entwickelt wird. Gegenüber der g-Moll-Fuge ist die Satztechnik allerdings anspruchsvoller, da Bach das Thema mit einem chromatischen Kontrasubjekt versieht und im weiteren Verlauf beide Themen auch in der Umkehrung verarbeitet. Die durchgängig hohe motivische Dichte kann in der Fassung für Violine solo naturgemäß lediglich angedeutet werden, in der Ausführung mit Streichquartett hingegen treten die mannigfaltigen Bezüge deutlich hervor. Ähnlich plastisch wirkt der langsame Satz, den Bach nach dem Typus "Kantilene mit Basso continuo" angelegt hatte; auch hier vermag das Streichquartett die beiden

Komponenten klarer voneinander zu trennen, als es dem Spieler der Solo-Fassung möglich ist. Paul Cassidy lässt in seiner Bearbeitung die Melodielinie vom Cello über Bratsche und zweite Violine in die erste Violine wandern und erzielt so einen kaleidoskopartigen Farbenwechsel. Das abschließende *Allegro* ist – wiederum analog zur g-Moll-Sonate – ein wildes Perpetuum mobile mit klangvollen Akkordbrechungen.

Sonate in C-Dur BWV 1005

Die Sonate in C-Dur BWV 1005 ist kompositions- und spieltechnisch eine wahre Tour de force. Das einleitende *Adagio* schichtet zu einem beständig sanft pulsierenden Rhythmus enorme Klangmassen und Harmonien übereinander, die ihre Wirkung in der Bearbeitung für Streichquartett besonders eindrucksvoll entfalten. Bis an die Grenze des Darstellbaren geht Bach in der anschließenden Fuge, deren offenbar von dem Choral "Komm, heiliger Geist, Herre Gott" abgeleitetes Thema mit einem chromatisch absteigenden Kontrasubjekt kombiniert wird. In den großräumigen Dimensionen von 354 Takten präsentiert Bach alle nur erdenklichen kontrapunktischen Künste, einschließlich der Engführung und der Umkehrung von Thema und Kontrasubjekt sowie verschiedener

Arten des doppelten Kontrapunkts. Nach einem galant-melodiösen *Largo* mündet die Spannung der komplexen Harmonien im *Allegro assai* in atemberaubende Virtuosität.

© 2021 Peter Wollny

Anmerkungen des Arrangeurs

Bachs "Sechs Soli für Violine ohne Basso continuo" (*Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*) gehören beim Üben zu meinem täglichen Pflichtprogramm. Ich bin ein frommer Mensch und diese Werke sind meine Bibel. Und wie es bei allen "heiligen" Büchern der Fall ist, eignen sich auch die sechs "Soli" für eine Vielzahl von Interpretationen, doch welche man auch wählen mag, diese wundervollen Stücke haben eine profunde reinigende und bereichernde Wirkung auf Körper und Geist, sie sind Balsam für die Seele. Der technisch anspruchsvolle Notentext steckt voller facettenreicher Charaktere, deren konzentrierte Wahrhaftigkeit wie ein Wunder erscheint und die von ihrer erhebenden und euphorischen Wirkung unmerklich in eine herzerreißende, tragische Stimmung wechseln können.

Es ist frappierend, dass Bach zu Lebzeiten eher für seine Improvisationskunst verehrt

wurde denn als Komponist; und entsetzlich die Vorstellung, dass daher ein großer Teil seines Schaffens nicht wahrgenommen wurde oder gar verloren sein könnte. Diese legendäre Fähigkeit zu improvisieren und der Umstand, dass er seine Stücke immer wieder in unterschiedlicher Gestalt auf einem Tasteninstrument spielte, haben mich ermutigt, meine eigenen Empfindungen zu diesem Thema zu erkunden.

Über die Jahrhunderte war es immer wieder der genialen Intervention von Musikern wie Mendelssohn, Joachim, Casals, Gould und anderen zu verdanken, dass Bachs außergewöhnliche Musik wieder ausgegraben und zu neuem Leben erweckt wurde – und diese Renaissance gewinnt immer noch an Aufwind.

Wenn die hier präsentierten Bearbeitungen der drei Solosonaten dazu beitragen, diese geweihte Musik auch nur einem einzigen Zuhörer nahezubringen, dem sie in ihrer originalen Form entgangen wäre, dann hätte sich die ganze Anstrengung bereits gelohnt. Und wenn das Potential der Bearbeitungen als pädagogisches Hilfsmittel auch nur einem einzigen Studenten zum besseren Verständnis dieser Musik zu verhelfen vermag, wäre auch dies enorm befriedigend. Für mich persönlich ist die Gelegenheit, mehr Zeit mit Bachs Musik – in welcher Form auch immer – zu verbringen, Lohn genug.

© 2021 Paul Cassidy
Brodsky Quartet
Übersetzung: Stephanie Wollny

Solos de violon pour quatuor à cordes

Introduction

Les “Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato”, BWV 1001 – 1006, figurent parmi les œuvres écrites de 1718 à 1723, une période créative riche pour Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) qui était alors *Kapellmeister* du prince Leopold d’Anhalt-Köthen, mais qui ne fut pas toujours dépourvue de soucis sur le plan personnel. Dans la magnifique partition autographe de ces pièces, exécutée avec le plus grand soin, Bach nota “anno 1720”; le cycle en six parties qui aujourd’hui compte parmi les plus grandes réalisations dans la musique occidentale pour violon et qui, à son époque, établit des normes nouvelles tant en matière de virtuosité que de technique de composition fut créé juste au moment où le compositeur dut faire face à une épreuve qui, sans aucun doute, ébranla profondément sa vie – le décès subit de sa première épouse, Maria Barbara. On a souvent prétendu que dans ses solos pour violon, Bach s’était efforcé d’accepter musicalement ce coup du destin, mais il n’y a aucune preuve fiable à l’appui de cette hypothèse dans les documents

à notre disposition. Le fait que Bach utilisa pour cette partition autographe du papier venant de Joachimsthal, une ville de Bohême, auquel il n’eut accès sans doute que lors de son séjour à Carlsbad (de fin mai au début de juillet 1720) n’est en aucun cas un argument allant à l’encontre de cette hypothèse, et donc nous pouvons supposer qu’il mit à profit les semaines tranquilles dans la station thermale pour préparer cette merveilleuse copie au net – avant donc le décès inopiné de son épouse. Mais, d’une manière générale, il n’est pas certain que les événements qui marquèrent la vie personnelle de Bach soient répercutés de manière perceptible dans ses œuvres. L’impression qui domine est plutôt que sa musique élude toute approche ostensiblement biographique.

La qualité exceptionnelle des solos pour violon de Bach fut reconnue dès le dix-huitième siècle, bien que leur signification artistique ait été jugée diversement. Son deuxième fils, Carl Philipp Emanuel, considéra ces œuvres essentiellement comme un document reflétant la profonde maîtrise qu’avait son père du traitement idiomatique

des instruments à cordes, établissant leur valeur comme matériau d'étude unique:

Il percevait à la perfection les possibilités de tous les instruments à cordes.

Ceci est attesté par ses solos pour violon et pour violoncelle sans basse d'accompagnement. L'un des plus grands violonistes me dit un jour qu'il ne connaissait rien de plus parfait pour apprendre à devenir un bon violoniste, et ne pouvait suggérer rien de mieux à quelqu'un soucieux d'apprendre que ces solos pour violon sans basse (lettre à Johann Nikolaus Forkel en 1774).

Par contre Johann Philipp Kirnberger, un élève de Bach, souligna la sophistication de la technique de composition de ces pièces. Dans la première partie de son traité de 1771, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (titre de l'édition anglaise: "The Art of Strict Musical Composition"), après avoir parlé des fugues en deux et trois parties, il examine les œuvres écrites pour un instrument mélodique seul, non accompagné:

Il est plus difficile encore d'écrire, sans le moindre accompagnement, une mélodie simple si harmoniquement complète qu'il est impossible d'y ajouter une voix sans faire d'erreur; sans même parler du fait que si la voix était ajoutée, elle

serait tout à fait impossible à chanter et paraîtrait étrange. Les Six sonates pour violon [...] de J.S. Bach, sans accompagnement aucun, illustrent ce style.

Le défi particulier que Bach voulut relever par cette extrême réduction des moyens d'expression musicaux fut de transmettre, par un instrument mélodique avec un potentiel limité pour l'exécution d'accords ou pour la polyphonie, toute la richesse harmonique et contrapuntique de son langage musical – sans restrictions perceptibles.

Il n'y a guère d'autre compositeur représenté dans la musique jouée en concert actuellement qui puisse être comparé à Bach, si l'on considère le nombre d'arrangements modernes de ses œuvres. Et cette volonté d'en réaliser des arrangements est en relation avec un certain nombre de traits distinctifs de son écriture. Bach, de toute évidence, voyait la technique complexe, surtout de ses pièces instrumentales, comme l'expression d'un principe esthétique supérieur dont la réalisation musicale n'était pas dépendante d'une configuration instrumentale particulière. Ainsi, par exemple, un trio pouvait être exécuté, sans modifications significatives de son matériau compositionnel, avec l'étonnante combinaison d'oboe

d'amore, viola da gamba et basso continuo comme la Sinfonia dans une cantate sacrée (BWV 76 no 8) ou comme l'introduction d'un trio pour orgue (BWV 528 no 1). De même, la Sonate pour deux flûtes et continuo, BWV 1039, et la version correspondante pour viola da gamba et clavecin obligé, BWV 1027, sont deux réalisations différentes d'un même concept compositionnel.

Pour les six solos pour violon aussi, un certain nombre d'adaptations pour des instruments différents nous sont parvenues. Et l'élément décisif se résuma probablement, avant tout, à des considérations pratiques: les solos représentent un tel défi pour l'interprète que même parmi les plus grands virtuoses peu étaient capables de le relever. Carl Philipp Emanuel rappelle que son père joua "du violon jusqu'à un âge avancé avec une sonorité claire et pénétrante", mais les solos pour violon pourraient avoir été d'une exigence hors d'atteinte même des capacités techniques du maître. La préférence de Bach allait au clavier. Il n'est donc pas surprenant qu'un nombre étonnant de documents attestant de l'exécution de ses pièces solos sur des instruments à clavier aient survécu. Dans ce contexte, une communication d'un élève de Bach, Johann Friedrich Agricola, est très significative:

Leur auteur les jouait souvent lui-même au clavicorde, ajoutant autant d'harmonie qu'il le jugeait nécessaire. Ici aussi, il reconnut la nécessité d'une harmonie pleine de résonance d'un genre qu'il n'aurait pu réaliser plus pleinement dans sa composition originale.

Quelques décennies plus tôt, un ami de Bach, Jacob Adlung, qui était organiste à Erfurt, avait déjà mentionné les solos pour violon dans sa brève étude des œuvres pour clavier de Bach:

Ils sont en fait des solos pour violon senza basso, trois sonates et trois partitas, mais ils se prêtent très bien à une exécution au clavier.

Comment ceci dut être imaginé est attesté par les arrangements pour clavier de la Sonate, BWV 1003 (BWV 964), et le premier mouvement de la Sonate, BWV 1005 (BWV 968), qui nous furent transmis dans un manuscrit que possédait à un certain moment le gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol. La fugue de la Sonate, BWV 1001, aussi, existe dans des transcriptions contemporaines, pour orgue et luth.

L'addition d'"harmonie" signalée par Agricola est l'indication d'un processus

ramenant au royaume du concret la sonorité condensée arduement, comme élevée à un niveau d'abstraction, des mouvements de sonate et de suite. La réponse à la question de savoir jusqu'à quel point Bach pousse ce processus de condensation de ses idées musicales dans les solos pour violon apparaît sans doute avec une netteté particulière dans l'histoire de l'arrangement dont fit l'objet le premier mouvement de la Partita en mi majeur, BWV 1006. Consistant en accords brisés tout en virtuosité joués à une vitesse vertigineuse, la pièce parcourt un arc harmonique étonnant dont la complexité allait amener Bach, une dizaine d'années plus tard, à arranger la pièce pour orgue solo et grand orchestre (deux trompettes, timbales, deux hautbois, cordes et basse continue), l'utilisant comme introduction à sa Cantate pour le renouvellement du conseil municipal de Leipzig "Wir danken dir, Gott, wir danken dir" ("Nous te rendons grâce, ô Dieu, nous te rendons grâce", BWV 29). Les harmonies suggérées et les impulsions rythmiques auxquelles il n'est fait que discrètement allusion dans la version pour violon n'atteignent leur plein épanouissement que dans les splendides sonorités de cette riche création orchestrale.

Différents principes esthétiques dominent dans les arrangements, pour ensemble de

cordes, d'œuvres pour clavier de Bach que l'on retrouve dans plusieurs sources viennoises de la fin du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième. Parmi les exemples les plus connus se trouvent les transcriptions pour trio à cordes faites par Wolfgang Amadeus Mozart de fugues du *Wohltemperirte Clavier*. Il existe aussi des arrangements de mouvements individuels du *Kunst der Fuge* pour ensemble à cordes, qui sont encore joués aujourd'hui. Dès ses débuts, le genre du quatuor à cordes, développé par les protagonistes de la période classique viennoise, témoigna d'une nette prédilection pour l'intégration de fugues et de techniques contrapuntiques – par exemple les Quatuors à cordes, op. 20 (appelés Quatuors du "soleil"), de Joseph Haydn, datant de 1772. L'apothéose de la fugue pour quatuor à cordes, toutefois, fut marquée par la *Große Fuge*, op. 133, de Beethoven (originellement le finale du Quatuor en si bémol majeur, op. 130) qui, plutôt que de suivre la tradition des finales fugués de Haydn, s'inscrit davantage dans l'histoire de la réception et de l'exécution de *Die Kunst der Fuge* de Bach.

Prenant ces diverses traditions historiques comme point de départ, Paul Cassidy, l'altiste du Quatuor Brodsky, a tenté l'expérience d'arranger les trois Sonates pour violon solo, BWV 1001, 1003 et 1005, pour quatre

instruments à cordes. Le défi consistait principalement à transférer la polyphonie implicite des originaux en une mise en musique à quatre parties tout en restant aussi fidèle que possible au matériau même de Bach. Cette procédure exige l'utilisation de nombreuses techniques de transcription différentes et souvent plus radicales que celles nécessaires pour les simples arrangements pour clavier. Car – en accord avec le principe définissant le genre du quatuor selon lequel les quatre parties doivent être traitées de manière équivalente – la substance mélodique, particulièrement dans les mouvements non fugués, ne peut en aucun cas échoir exclusivement au premier violon. La solution choisie ici exploite le caractère de dialogue perceptible dans les lignes mélodiques fréquemment interrompues des sonates de Bach, et les transfèrent à l'ensemble complet des quatre parties. Afin d'insuffler une vie propre à ses transcriptions, Paul Cassidy fait appel à toute la palette des coloris instrumentaux de la sonorité du quatuor, façonnant les pièces parfaitement pour le nouvel ensemble d'instruments.

Sonate en sol mineur, BWV 1001

La série s'ouvre avec la Sonate en sol mineur, BWV 1001. La structure en quatre

mouvements de la composition, les lignes mélodiques ornementées de *L'Adagio* introductif, ainsi que la forme fuguée du deuxième mouvement rappellent les grandes sonates pour violon de Corelli publiées en 1700. *L'Adagio* progresse en accords de noires puissants sous des guirlandes décoratives de doubles croches et de triples croches, et s'égaré bientôt en un labyrinthe de contrées harmoniques plus lointaines. Juste au milieu du mouvement, le changement enharmonique d'un accord de septième diminuée marque le retour de la tonique de sol mineur. La fugue qui suit a une structure lâche et cependant densément travaillée quant au traitement de son sujet succinct, ceci apparaissant – à l'exception de quelques interludes – dans presque chaque mesure. La *Siciliana* est conçue comme un dialogue, avec une ligne grave sous forme de motif et deux parties supérieures progressant presque toujours parallèlement. Plus loin dans le mouvement, le tissu strictement hiérarchisé et l'organisation en périodes distinctes s'estompent progressivement, si bien que le motif grave apparaît aussi dans d'autres registres. La pièce se termine par un *Presto* passionné, ses harmonies implicitement amples étant dissimulées par les contours de la ligne unique, très découpée, de doubles croches.

Sonate en la mineur, BWV 1003

Du point de vue formel, la Sonate en la mineur, BWV 1003, ressemble à la Sonate en sol mineur. La section introductive *Grave* sert de grand prélude à la fugue qui suit dans laquelle un sujet comparativement court et concis est développé. Toutefois, son matériau est plus exigeant que celui de la fugue en sol mineur car Bach assortit le sujet principal d'un contre-sujet chromatique et les traite tous deux par la suite en inversion. Dans la version pour violon solo, il est seulement fait allusion naturellement au matériau motivique généralement dense, alors que dans la version pour quatuor à cordes les nombreuses références sont clairement exprimées. Le mouvement lent pour lequel Bach choisit le modèle stylistique d'une "cantilène avec basse continue" pose le même problème de plasticité; ici aussi, le quatuor à cordes est capable de distinguer les deux composantes avec plus de netteté que ne peut le faire l'interprète de la version solo. Dans cet arrangement, Paul Cassidy laisse la ligne mélodique errer du violoncelle via l'alto et le second violon vers le premier violon, obtenant ainsi une variation de coloris kaléidoscopique. *L'Allegro* conclusif est – une fois encore comme dans la Sonate en sol mineur – un *perpetuum mobile* dynamique avec des arpèges sonores.

Sonate en ut majeur, BWV 1005

La Sonate en ut majeur, BWV 1005, est un véritable tour de force tant du point de vue de sa technique compositionnelle que de sa virtuosité. Sur un rythme délicatement pulsatile continu, *l'Adagio* introductif accumule les unes sur les autres les couches de riches sonorités et harmonies, dont l'effet dans l'arrangement pour quatuor à cordes est particulièrement impressionnant. Dans la fugue qui suit, Bach atteint les limites de ce qu'il est possible d'accomplir sur l'instrument, combinant le sujet principal, qui est manifestement dérivé du chorale "Komm, heiliger Geist, Herre Gott" (Viens, Esprit Saint, Seigneur Dieu) avec un contre-sujet marqué par un mouvement chromatique descendant. Dans l'ample espace de 354 mesures, Bach présente tous les artifices contrapuntiques concevables, y compris des entrées *stretto* et l'inversion du sujet et du contresujet, ainsi que différents types de contrepoint renversable. Après un *Largo* gracieusement mélodieux, les tensions des harmonies complexes de *l'Allegro assai* culminent, imprégnées d'une virtuosité époustouflante.

© 2021 Peter Wollny

Traduction de l'anglais: Marie-Françoise de Meeûs

Note de l'arrangeur

Invariablement, lors de mes exercices quotidiens, je consacre du temps aux “Six solos pour violon sans basse d'accompagnement” (*Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*) de Bach. Je suis un être de dévotion et ils sont ma bible. Comme dans le cas de tous les livres “saints”, les six “solos” s'ouvrent à une variété infinie d'interprétations, mais quelle que soit l'approche de l'interprète, ces pièces miraculeuses sont toujours purificatrices et enrichissantes pour l'âme et pour le corps, un baume pour l'esprit. Ces pages, qui confrontent l'interprète à un vrai défi, abondent en épisodes aux facettes multiples dont la sobre pureté est une merveille à contempler. Ils peuvent être rassurants et inspirer l'euphorie à un certain moment et devenir imperceptiblement poignants et tragiques aussitôt après.

Il est surprenant que Bach, au cours de son existence, ait été révééré davantage comme improvisateur que comme compositeur, et il est terrifiant de penser qu'une grande partie de sa production aurait donc pu passer inaperçue ou sombrer dans l'oubli. C'est son génie de l'improvisation légendaire et le fait qu'il

jouait régulièrement ces pièces de différentes manières au clavier qui me donnèrent le courage d'explorer mes propres sentiments à leur sujet.

Au cours des siècles, c'est souvent grâce à l'intervention divine de musiciens tels Mendelssohn, Joachim, Casals, Gould *et al.* que la lumière a été faite sur la musique extraordinaire de Bach qui fut ainsi ressuscitée – une résurrection qui suit toujours une trajectoire ascensionnelle de nos jours.

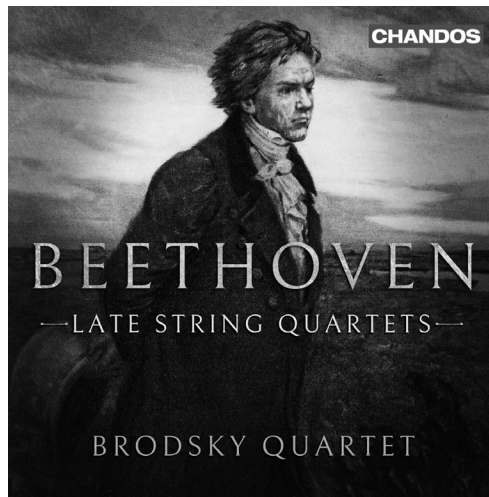
Si ces arrangements des trois Sonates contribuent à faire découvrir cette vénérable musique ne fût-ce qu'à un auditeur de plus parmi ceux qui n'ont pas eu la chance de les entendre dans leur forme originale, toute cette entreprise en vaut la peine. Si le potentiel des arrangements comme outil éducatif n'aidait qu'un seul étudiant à mieux comprendre la musique, cela aussi serait extrêmement gratifiant. Pour moi personnellement, le temps passé en compagnie de la musique de Bach, quelle que soit sa forme, vaut son pesant d'or.

© 2021 Paul Cassidy

Quatuor Brodsky

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Also available



CHAN 20114(3)

Beethoven
Late String Quartets

Also available

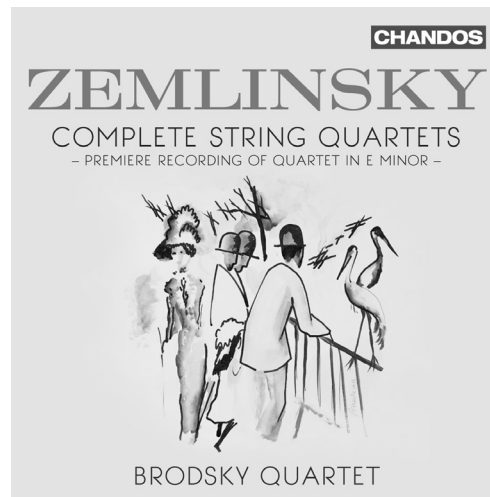


CHAN 10917(6)

Shostakovich
Complete String Quartets



Also available



CHAN 10845(2)

Zemlinsky
Complete String Quartets



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

For more arrangements by Paul Cassidy: www.paulcassidy.org

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Adrian Peacock

Sound engineer David Hinit

Editor Adrian Peacock

Chandos mastering Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Church of St Silas the Martyr, Kentish Town, London; 9 – 11 November 2020

Front cover Photograph of Brodsky Quartet by Sarah Cresswell

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Fountayne Editions, London (www.fountayneeditions.com)

© 2021 Chandos Records Ltd

© 2021 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

BACH: SOLO SONATAS, ARR. STRING QUARTET – Brodsky Quartet

CHANDOS
CHAN 20162

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20162

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

premiere recording in these arrangements

Three Solo Violin Sonatas (1720)
Arranged for String Quartet by Paul Cassidy

Sonata No. 1, BWV 1001		16:49
in G minor · in g-Moll · en sol mineur		
1	Adagio	4:27
2	Fuga. Allegro	5:02
3	Siciliana	3:12
4	Finale. Presto	4:07
Sonata No. 2, BWV 1003		22:51
in A minor · in a-Moll · en la mineur		
5	Grave	4:43
6	Fuga	6:39
7	Andante	5:29
8	Finale. Allegro	5:58
Sonata No. 3, BWV 1005		23:06
in C major · in C-Dur · en ut majeur		
9	Adagio	4:09
10	Fuga	9:09
11	Largo	3:50
12	Finale. Allegro assai	5:56
TT		62:58

© 2021 Chandos Records Ltd

© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester · Essex · England

Brodsky Quartet
Gina McCormack violin
Ian Belton violin
Paul Cassidy viola
Jacqueline Thomas cello

BACH: SOLO SONATAS, ARR. STRING QUARTET – Brodsky Quartet

CHANDOS
CHAN 20162