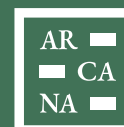


English / Français / Italiano / Tracklist



Four solos: Bach and the art of metamorphosis

Raffaele Mellace

■ 2

Sei solo (six solos) is the title of the autograph manuscript of Bach's impressive collection of six sonatas and partitas for solo violin. One of these, together with three other solo pieces, make up the programme of this recording centred on one instrument, a singular repertoire and a noble art. The instrument, quintessentially Bachian, is the violin. Although it is natural to associate the name of Bach with keyboard instruments (organ, harpsichord and others) the composer throughout his life had a privileged relationship with the violin, which we know he played expertly, according to his first biographer Johann Nicolaus Forkel and, earlier, his son Carl Philipp Emanuel: "In his youth, and until a fairly advanced age, he played the violin in a clear and distinct manner, thereby keeping order in the orchestra better than he would have done at the harpsichord." The violin was a family instrument: another family member who played the instrument was his father Johann Ambrosius, who directed the ensemble of St George's Church (in which Johann Sebastian participated as a child) and also played in the court musical establishment of Saxe-Eisenach. Johann Sebastian probably inherited from his father a violin made by Jacobus Stainer. He regularly played violin in his role as *Concertmeister* at the court of Weimar (where, in 1703, at the age of only 18, he may have met the virtuoso Johann Paul von Westhoff). At Cöthen and Leipzig too, Bach composed (and transcribed from other composers) an unknown number of concertos and sonatas for violin: only three very famous works for one or two violins remain in their original state, but the existence of others can be inferred from their arrangements for other instruments. Bach's collection of Sonatas and Partitas for violin solo have few precedents,

Raffaele Mellace teaches history of music at the University of Genoa and is expert advisor to the Teatro alla Scala in Milan. He won the C.M. Martini award for his Johann Sebastian Bach. Le cantate (2012; preface by C. Wolff). He is the author of La voce di Bach. Passioni, Oratori, Messe, Mottetti, Magnificat (2022). He has also written articles on Bach in periodicals specializing in music, comparative disciplines and theology, published in multi-author volumes, CDs and concert programmes. He is president of the Società Bachiana Italiana.

including two collections of partitas by the above-mentioned Westhoff (Dresden, 1682 and 1696) and a single sonata by Johann Georg Pisendel. About the Sonatas and Partitas, Carl Philipp Emanuel declared that “one of the greatest violinists once told me he had never seen anything as perfect for learning to become a good violinist and could not recommend anything more suitable than the above-mentioned violin solos without bass to anyone who was eager to learn.” A collection, then, that is unrivalled for complexity and aesthetic value.

It is the sound and technique of this style of solo violin music that shapes the contents of this recording. It offers four masterpieces, only one of which (the Partita no. 2, the most ambitious piece in that collection) has come down to us in a version for violin. Each piece seems to share the characteristics of the *Sei solo*: the interest in the technique of the instrument, in the development of the player's skill, in the transmission of a technical and practical taste linked to the physical properties of sound and its implications; the ambition of realizing an exceptional *opus* which exploits to the utmost the potential of the sounds of the time, for personal satisfaction, for contemporaries, for posterity, for the glory of God; the exploration of the inexhaustible potential of polyphony, even in a melodic instrument (paradoxically, a virtual polyphony), which for Bach was the ideal of musical perfection; the search for a “voice,” for a unifying tone specific to the violin; the strenuous, patient construction of an eloquence proper to the instrument, a contemplative pathos that rises above brilliant virtuosity. The intriguing designation “Book One” affixed to the splendid autograph would suggest Bach was planning an ambitious musical monument, unified and articulated, of which the cello suites would make up “Book Two”. At the heart of the violin collection stands a monumental piece of extraordinary dimensions and structural complexity: the *Ciacona* (as it is spelt in the autograph) which concludes Partita no. 2 in D minor, projecting the series of dances that precedes it towards a goal that transcends it, and matching the duration of the entire sequence. The monumental character of the movement is affirmed by its solid mathematical basis, in which the underlying pattern of four beats (in fact 4+4: the bass of the harmonized chaconne is often hard to detect) is relentless multiplied until it reaches an ambitious 256 bars. Moreover, the *Ciacona* – the only set of variations in Bach's chamber output – acts as a centre of energy, the beating heart, of a vital organism. Several musicians of the two last centuries have been attracted to this great piece, breathing new life into it with different instrumental configurations.

This brings us to another focus of the present recording, which is to showcase the no-

ble art of transcription. This is less of a practice, more of a philosophy. An important part of baroque culture, which includes among its peaks the group sculptures *Apollo and Dafne* and *The Abduction of Proserpina* by Gian Lorenzo Bernini, is the concept of metamorphosis, the miraculous process of transformation which human beings have learnt from nature to bring it to an outstanding level. The practice can be found in music, which allows the same object to be observed from different perspectives as its guise changes, whether instrumental or vocal, chamber or symphonic, sacred or profane. Bach is one of the greatest masters of this metamorphic practice: an outstanding craftsman, he spent his entire life recomposing his own works. Transcription has cultural implications far beyond the merely technical: it is a precious creative activity, the fruit of a laboratory of sound; a path of knowledge; pure experimentation in the passage of musical thought from one medium to another. At the same time, it is a bridge, in many respects: temporal (between epochs of music history or individual creativity), geographical, semantic. Bach's activity in Weimar is crucial in this regard, with the transcription of the concertos, especially for violin, of Vivaldi, Torelli and the Marcellos.

■ 4

It was, however, the treasure chest of his own music on which Bach drew throughout his career to generate new works in a felicitous hybridization of genres. One thinks of the prelude to the Partita no. 3 in E major for solo violin, reworked for a dazzling concertante organ part and different orchestral ensembles in the Cantatas BWV 120a and 29 (1729?-31). The *Sei solo* were a veritable quarry of material of outstanding quality and eloquence: the Fugue from Sonata no. 1 was reworked for organ (BWV 539) and for lute (BWV 1000); Sonata no. 2 for harpsichord (Sonata BWV 964); the Adagio from Sonata no. 3 became the Adagio for harpsichord (BWV 968); Partita no. 3 was transcribed for lute (BWV 1006a). No less fascinating is the diffraction of meanings that Bach's music takes on with changes of colouring between one instrument to another.

Furthermore, Bach's music, to a greater degree than any other, is innately predisposed to being transferred to any medium, ancient or modern: transcription from Bach has in fact been one of the most popular and formative creative exercises of the last three centuries. The cello suites boasted numerous metamorphoses throughout their history, having been "translated" for a vast array of instruments, from viola to marimba, generating a performing tradition to which the violin is naturally no stranger.

The progenitor was probably Ferdinand David, who published a carefully annotated

transcription for violin in 1866, which he regularly used in his lessons at the Leipzig Conservatory. David, for his part, had already performed the *Ciacona* for solo violin at the Gewandhaus in 1841, with Mendelssohn performing his own accompaniment on the piano, demonstrating an open attitude to creative interpretation.

A borderline case is represented by the *Toccata con fuga* in D minor, BWV 565. (The title in the manuscript indicates that the fugue is part of the toccata rather than following it.) This work has provoked much discussion concerning the instrument for which it was originally conceived. Over the last 30 years, the conception of this exuberant and visionary masterpiece, inspired by the *stylus phantasticus* of northern Germany, has been referred to a variety of instruments: keyboard – the organ, according to the late copy in which it is attributed to Bach – or harpsichord, as proposed by Bernhard Billeter in 1997; or a bowed instrument – the *violoncello piccolo* or the violin, according to Peter Williams' hypothesis (1980). It is precisely to the violin that a proliferation of reconstructions has looked at the beginning of the 21st century, demonstrating the inexhaustible vitality and irresistible fascination of Bach's inventiveness.

Milan, September 2024

Quatre solo : Bach et l'art de la métamorphose

Raffaele Mellace

■ 6

Sei solo, ainsi s'intitule dans le manuscrit autographe le formidable recueil des six sonates et partitas pour violon seul. Un d'entre eux ainsi que trois autres « solo » forment le programme de cet enregistrement, consacré à un instrument, un répertoire singulier et une pratique illustre. L'instrument, intimement lié à Bach, est le violon. S'il semble naturel d'associer le clavier (l'orgue, le clavecin, mais pas seulement) au nom de Bach, ce dernier eut toute sa vie durant un rapport privilégié au violon, dont il jouait de manière très habile, d'après son premier biographe Johann Nicolaus Forkel et précédemment encore son fils Carl Philipp Emanuel: « Dans sa jeunesse, et jusqu'à un âge plutôt avancé, il jouait du violon avec précision et de façon poignante, maintenant ainsi l'ordre dans l'orchestre mieux qu'il n'aurait pu le faire depuis le clavecin ». Le violon était l'instrument de la famille : le père Johann Ambrosius avait été violoniste, directeur de l'ensemble de l'église de Saint Georges, où jouait le petit Jean Sebastian enfant, et fréquentait assidûment la Chapelle de la Cour de Saxe-Eisenach ; Bach hérita probablement de son père un violon Jacobus Stainer. Bach joua régulièrement du violon dans son rôle de *Concertmeister* à la Cour de Weimar (en 1703, à peine âgé de 18 ans, il y fit probablement connaissance du virtuose Johann Paul von Westhoff), mais probablement aussi à Cöthen et à Leipzig. Il écrivit (et transcrivit d'après d'autres auteurs) un nombre inconnu de concertos et sonates pour violon : il nous reste en version originale seulement les trois œuvres extrêmement célèbres

Raffaele Mellace enseigne l'histoire de la musique à l'université de Gênes. Il est conseiller scientifique à la Scala de Milan. Lauréat du Prix « C.M. Martini » pour Johann Sebastian Bach. Le cantate (*Jean Sebastian Bach. Les cantates*), préface de C. Wolff (2012), il est l'auteur de *La voce di Bach. Passioni, Oratori, Messe, Mottetti, Magnificat* (2022) (*La voix de Bach. Passions, Oratorios, Messes, Mottets, Magnificats*). Il a en outre publié des articles sur Bach dans des revues de musicologie, musicologie comparée, théologie et culture musicale, dans des volumes, des notes de CD et de programmes. Il préside la « Società Bachiana Italiana ».

pour un ou deux violons, mais plusieurs autres ont été occultées par des révisions pour d'autres instruments. En particulier il réalisa, fait sans précédent (à part deux recueils de suites – Dresde, 1682 et 1696 – du Westhoff mentionné ci-dessus, et une seule sonate de Pisendel), le recueil des *Sonates et Partitas* pour violon seul, à propos duquel Carl Philipp Emanuel déclara que l' « Un des plus grands violonistes me confia une fois n'avoir jamais rien vu d'aussi parfait pour apprendre à devenir un bon violoniste et de ne pouvoir conseiller rien de plus adéquat que ces Soli pour violon sans basse à qui que ce soit désireux de se perfectionner. » Un recueil, donc, inégalé dans sa complexité et sa valeur esthétique.

C'est justement sur le son et la technique de la composition pour violon seul que se concentre l'instrumentation de cet enregistrement, en proposant quatre chefs-d'œuvres, dont un seul (la Partita n° 2, le titre le plus ambitieux de cette sélection) nous est parvenu en version pour violon. On pourrait appliquer à chacune des pièces les particularités des *Sei solo* : l'intérêt pour la technique de l'instrument, pour le développement du savoir-faire de l'interprète, pour la transmission d'un savoir technique et pratique lié à la physique du son et à ses répercussions; l'ambition artistique de réaliser un *opus* exceptionnel qui mette à profit le potentiel sonore de son époque, pour un accomplissement intime et personnel, pour les contemporains, pour la postérité, la gloire de Dieu ; la recherche de possibilités infinies, même dans un instrument mélodique, de la polyphonie (paradoxalement, une polyphonie virtuelle), pour Bach l'idéal de la perfection musicale ; la recherche d'une « voix », d'un son unique et spécifique du violon ; l'exténue, patiente construction d'une éloquence propre à l'instrument, un *pathos contemplatif* sous la virtuosité brillante. L'inscription fascinante « premier livre » figurant sur le splendide manuscrit semblerait suggérer l'hypothèse que Bach ait prévu un ambitieux *monumentum* musical, soudé et articulé, dont les *Suites* pour violoncelle constitueraient le « second livre ». C'est la *Ciaccona* (selon l'autographe) qui se trouve au cœur du recueil pour violon, une page monumentale, excessive dans ses dimensions et sa construction travaillée ; elle clôt la *Partita* II en ré mineur, projetant la série de danses qui la précèdent vers un but qui les dépasse, égalant de fait leur durée globale. But dont le caractère monumental est garanti par un rapport mathématique très solide, selon lequel le module de base de quatre mesures – (en réalité 4+4) : la basse de chaconne harmonisée et presque dissimulée par Bach dans l'écriture – est multiplié implacablement jusqu'à l'étendue complexe de 256 mesures. Par ailleurs la *Ciaccona* – série de variations unique chez le Bach chambriste – est présente en tant que

centre d'énergie, cœur battant d'un organisme vivant. Bon nombre de musiciens des deux siècles derniers ont subi l'attraction de cette page grandiose, la réinventant pour d'autres médias sonores.

Ce qui nous amène à un autre noyau du présent enregistrement, la célébration de la pratique illustre de la transcription. Plus qu'une pratique, une philosophie. La culture baroque, aux sommets de laquelle on trouve les groupes sculptés de Gian Lorenzo Bernini *Apollon et Daphné* et *L'enlèvement de Proserpine*, possède de façon sublime le principe de métamorphose, merveilleux processus de transformation que l'homme apprend de la nature pour l'amener à des résultats éblouissants. La musique participe très volontiers à cette pratique, qui permet d'observer un même sujet sous des angles différents selon l'habit choisi, instrumental ou vocal, de chambre ou symphonique, sacré ou profane. Bach est l'un des plus grands maîtres de cette pratique de la métamorphose : excellent artisan, il retranscrit sa vie durant ses propres œuvres. La transcription présente des implications culturelles bien au-delà de la pure question technique : elle est une très haute activité créatrice, expression d'un laboratoire d'artisanat dans le rapport avec le son ; parcours de connaissance ; expérimentation pure dans le passage de la pensée musicale d'un *médium* vers un autre. Elle représente en même temps un pont sous beaucoup d'aspects : temporel (entre les époques de l'histoire de la musique ou de la création individuelle), géographique, sémantique : l'opération décisive effectuée par Bach à Weimar avec la retranscription des concertos, surtout ceux pour violon, de Vivaldi, Torelli et des Marcello est en ce sens emblématique.

■ 8

Ce fut pourtant du trésor de sa propre musique que Bach s'inspira durant toute sa carrière afin d'en générer de nouveaux travaux dans un joyeux métissage de genre. On pense au prélude de la Partita n° 3 pour violon seul en Mi Majeur, remanié en une partie d'orgue concertant éblouissante et différentes formations orchestrales dans la Cantate BWV 120a et 29 (1729 ? - 31). Les six *Solo* furent une véritable mine de matériaux de qualité et d'éloquence merveilleuses : la Fugue de la Sonate n° 1 sera repensée pour l'orgue (BWV 539) et pour le luth (BWV 1000); la Sonate n° 2 pour le clavecin (Sonate BWV 964), tout comme l'*Adagio* de la Sonate n° 3 dans l'*Adagio* pour le clavecin (BWV 968); la Partita n° 3 pour luth (BWV 1006a). La diffraction de significations que la musique de Bach obtient au travers des changements de couleurs d'un instrument à l'autre est véritablement fascinante.

D'autre part la musique de Bach possède une disposition constitutive à la traduction

pour n'importe quel *médium*, ancien ou moderne, supérieure à toute autre : la transcription d'après Bach a représenté l'un des exercices les plus fréquentés et formateurs des derniers trois siècles. Les *suites* pour violoncelle vantent une histoire de métamorphose importante, « traduites » pour un vaste choix d'instruments, partant de l'alto pour arriver au marimba, générant ainsi une tradition d'interprétation à laquelle le violon n'est naturellement pas étranger.

Le pionnier en a été probablement Ferdinand David, qui en publia en 1866 une transcription pour violon soigneusement commentée et utilisée régulièrement lors de ses cours au Conservatoire de Leipzig. David, par ailleurs, avait déjà interprété en 1841 au Gewandhaus la *Ciacona* pour violon seul avec l'accompagnement au piano de Mendelssohn composé par ce dernier, démontrant ainsi un esprit d'ouverture envers l'interprétation créative.

La *Toccata con fuga* (comme l'indique bien le manuscrit : la fugue est en effet à l'intérieur de et non pas successive à la toccata) BWV 565 représente un cas limite, car son instrumentation d'origine pose de nombreuses questions. Ces dernières trente années on a attribué la conception de ce chef d'œuvre exubérant et visionnaire, inspiré du *stylus phantasticus* de l'Allemagne du nord, à une quantité d'instruments : à clavier – l'orgue, selon la copie tardive qui nous l'a transmise en tant qu'œuvre de Bach, ou le clavecin, comme proposé par Bernhard Billeter en 1997 – ou à cordes, – le violoncelle piccolo ou le violon, selon l'hypothèse de Peter Williams (1980). Et en ce début de XXI^e siècle c'est justement au violon que s'adresse une prolifération de reconstructions, pour démontrer, si cela s'avérait nécessaire, l'interminable vitalité et la fascination irrésistible de l'invention de Bach.

Quattro solo: Bach e l'arte della metamorfosi

Raffaele Mellace

■ 10

Sei solo, s'intitola nel manoscritto autografo la formidabile raccolta delle sei sonate e partite per violino solo. Uno tra quelli e altri tre "solo" costituiscono il programma di questa registrazione, incentrata su uno strumento, un repertorio singolare e una pratica illustre. Lo strumento, squisitamente bachiano, è il violino. Se è naturale associare alle tastiere (l'organo, il clavicembalo ma non solo) il nome di Bach, questi ebbe per tutta la vita un rapporto privilegiato con il violino, di cui sappiamo era abile esecutore, a detta del primo biografo Johann Nicolaus Forkel e prima ancora del figlio Carl Philipp Emanuel: «Nella sua giovinezza, e fino ad un'età piuttosto avanzata, suonava il violino con chiarezza e in modo penetrante, mantenendo così l'ordine in orchestra meglio di quanto avrebbe potuto fare dal clavicembalo». Il violino era strumento di famiglia: violinista era stato il padre Johann Ambrosius, direttore dell'ensemble della Chiesa di San Giorgio, cui partecipava Johann Sebastian bambino, e frequentatore della Cappella della Corte di Sassonia-Eisenach; dal padre Bach ereditò probabilmente un violino Jacobus Stainer. Bach suonò regolarmente il violino nel suo ruolo di *Concertmeister* alla Corte di Weimar (nel 1703, appena diciottenne, Bach dovette conoscerlo il virtuoso Johann Paul von Westhoff) ma probabilmente anche a Cöthen e a Lipsia. Bach scrisse (e trascrisse da altri) un numero ignoto di concerti e sonate per violino: in versione originaria ci restano solo i tre lavori celeberrimi per uno e due violini, ma diversi altri sono adombrati dalle rielaborazioni per altri strumenti. Soprattutto realizzò, di fatto senza precedenti (salvo due raccolte di partite – Dresda, 1682 e 1696 – del citato Westhoff e un'unica sonata di Johann Georg Pisendel), la raccolta delle

Raffaele Mellace insegna Storia della musica all'Università di Genova. È consulente scientifico del Teatro alla Scala. Premio "C.M. Martini" per Johann Sebastian Bach. Le cantate, prefazione di C. Wolff (2012), è autore di *La voce di Bach. Passioni, Oratori, Messe, Mottetti, Magnificat* (2022). Su Bach ha scritto inoltre articoli in riviste di musicologia, comparatistica, teologia e cultura musicale, in volumi, note di CD e programmi di sala. Presiede la Società Bachiana Italiana.

Sonate e Partite per violino solo, a proposito di cui Carl Philipp Emanuel dichiarò che «Uno dei più grandi violinisti mi disse una volta di non aver mai visto niente di più perfetto per apprendere a diventare un buon violinista e di non poter raccomandare nulla di più adatto dei suddetti soli per violino senza basso a chiunque fosse desideroso di imparare». Una raccolta, insomma, senza rivali per complessità e valore estetico.

Proprio su suono e tecnica della scrittura per violino solo punta l'organico di questa registrazione, proponendo quattro capolavori, uno solo dei quali (la Partita n. 2, il titolo più ambizioso di quella raccolta) giunto fino a noi in versione violinistica. A ciascun pezzo sembrano potersi applicare le peculiarità dei *Sei solo*: l'interesse per la tecnica dello strumento, per lo sviluppo dell'abilità dell'esecutore, per la trasmissione d'un sapere tecnico-pratico legato alla fisicità del suono e alle sue implicazioni; l'ambizione artistica di realizzare un *opus* eccezionale che sfrutti all'estremo le potenzialità sonore del proprio tempo, per propria intima soddisfazione, per i contemporanei, i posteri, la gloria di Dio; l'indagine delle potenzialità inesaurite, anche in uno strumento melodico, della polifonia (paradossalmente, una polifonia virtuale), per Bach l'ideale di perfezione musicale; la ricerca di una "voce", di un tono unitario e specifico del violino; la strenua, paziente costruzione di un'eloquenza propria dello strumento, un *pathos* contemplativo al di sotto del virtuosismo brillante. L'affascinante annotazione «Libro primo» apposta sullo splendido autografo sembrerebbe avvalorare l'ipotesi che Bach progettasse un ambizioso *monumentum* musicale, coeso e articolato, di cui le *Suite* per violoncello costituirebbero il «Libro secondo». Cuore della raccolta violinistica è una pagina monumentale, eccedente per dimensioni e impegno costruttivo: la *Ciaccona* (così l'autografo) che chiude la Partita n. 2 in re minore, proiettando la serie di danze a lei anteposte verso una meta che le trascende, eguagliandone di fatto la durata complessiva. Approdo il cui carattere monumentale è asseverato dal solidissimo riferimento matematico, secondo cui il modulo base di 4 battute (4+4 in realtà): il basso di ciaccona armonizzato e quasi celato da Bach nella scrittura – è moltiplicato inesorabilmente fino all'estensione impegnativa di 256 battute. D'altra parte la *Ciaccona* – unica serie di variazioni del Bach cameristico – si configura come centro d'energia, cuore pulsante d'un organismo vitale. Non pochi musicisti negli scorsi due secoli hanno subito l'attrazione di questa pagina grandiosa, reinventandola per mezzi sonori diversi.

Questo ci porta a un altro fuoco della presente registrazione, celebrazione della pratica illustre della trascrizione. Prima ancora che una prassi, una filosofia. La civiltà barocca,

che ha tra i propri vertici i gruppi scultorei di Gian Lorenzo Bernini *Apollo e Dafne* e *Il ratto di Proserpina*, possiede in misura eccelsa il concetto di metamorfosi, meraviglioso processo di trasformazione che l'uomo apprende dalla Natura per portarlo a esiti strabilianti. La musica partecipa di buon grado a questa pratica, che permette di osservare un medesimo oggetto sotto diverse prospettive al mutare della veste, strumentale e vocale, cameristica o sinfonica, sacra e profana. Bach è tra i massimi maestri di questa prassi metamorfica: eccelso artigiano, ricompose per l'intera esistenza le proprie opere. La trascrizione riveste implicazioni culturali ben al di là della questione meramente tecnica: è altissima attività creativa, espressione d'un laboratorio artigianale nel rapporto con il suono; percorso di conoscenza; sperimentazione pura nel trascorrere del pensiero musicale da un *medium* a un altro. È al tempo stesso un ponte sotto molti rispetti: temporale (tra epoche della storia della musica o della creatività individuale), geografico, semantico: emblematica è in questo senso l'operazione, decisiva, realizzata da Bach a Weimar con la trascrizione dai concerti, soprattutto per violino, di Vivaldi, Torelli e dei Marcello.

Fu però dal forziere della propria musica che Bach attinse per tutta la carriera per generare nuovi lavori in una felice ibridazione tra generi. Si pensi al preludio della Partita n. 3 per violino solo in Mi maggiore, rielaborato per una parte smagliante di organo concertante e organici orchestrali diversi nelle Cantate BWV 120a e 29 (1729?-31). I *Sei solo* furono una vera e propria cava di materiali di meravigliosa qualità ed eloquenza: la Fuga dalla Sonata n. 1 verrà ripensata per l'organo (BWV 539) e per il liuto (BWV 1000); la Sonata n. 2 per il clavicembalo (Sonata BWV 964), così come l'*Adagio* dalla Sonata n. 3 nell'*Adagio* per clavicembalo (BWV 968); la Partita n. 3 per liuto (BWV 1006a). È senza meno affascinante la diffrazione di significati che la musica bachiana viene ad assumere trascolorando da uno strumento a un altro.

D'altra parte, la musica di Bach possiede, in grado maggiore che ogni altra, una costitutiva disponibilità alla traduzione per qualsiasi *medium*, antico o moderno: la trascrizione da Bach è stata infatti uno degli esercizi creativi più frequentati e formativi degli ultimi tre secoli. Le *Suite* per violoncello vantano un'importante vicenda metamorfica, "tradotte" per un vasto parco di strumenti, dalla viola alla marimba, a generare una tradizione esecutiva cui non è naturalmente estraneo il violino.

Il capostipite è stato probabilmente Ferdinand David, che ne pubblicò nel 1866 una trascrizione per violino accuratamente annotata e impiegata regolarmente nelle proprie

lezioni al Conservatorio di Lipsia. David, d'altra parte, già nel 1841 aveva eseguito al Gewandhaus la *Ciaccona* per violino solo con l'accompagnamento pianistico di Mendelssohn composto da quest'ultimo, a dimostrazione d'un atteggiamento aperto all'interpretazione creativa.

Un caso limite è rappresentato dalla *Toccata con fuga* (come riporta correttamente il manoscritto: la fuga è infatti *interna* e non *successiva* alla toccata) BWV 565, il cui organico originario ha suscitato molti interrogativi. Negli ultimi trent'anni si è riferita la concezione di questo capolavoro esuberante e visionario, ispirato allo *stylus phantasticus* della Germania settentrionale, a una varietà di strumenti: a tastiera – l'organo, secondo la tarda copia che ce l'ha trasmesso come opera bachiana, oppure il clavicembalo, come proposto da Bernhard Billeter nel 1997 – o ad arco – il violoncello piccolo o il violino, secondo l'ipotesi di Peter Williams (1980). Proprio al violino ha guardato in questo avvio di ventunesimo secolo un proliferare di ricostruzioni, a dimostrazione, semmai occorresse, dell'inesauribile vitalità e del fascino irresistibile dell'invenzione bachiana.

Milano, settembre 2024



Marco Serino, for 20 years Ennio Morricone's chosen violinist, is closely associated with Baroque music – which he has explored with specialists like Sigiswald Kuijken, Riccardo Minasi, Christophe Coin and Francesco Cera – and in particular with the music of Bach. His involvement with the composer's music started with a bachelor's thesis on *The Art of Fugue*, followed by the release in 2021 of a recording by the Quartetto Bernini, the ensemble he founded. Bach continues to be central to both his work in the concert hall and his research, which includes his reconstruction of some concertos later recorded by Giuliano Carmignola and Concerto Köln and here culminates with the present project, his third solo album within the field of Baroque music after Vivaldi's Op. 2 (2006) and an anthology dedicated to the Italian violin virtuosos of the 18th century (2011), both with harpsichordist Francesco Cera.

Marco Serino, qui a été pendant vingt ans le violoniste d'Ennio Morricone, a de profonds liens avec la musique baroque – qu'il a fréquentée avec des spécialistes tels que Sigiswald Kuijken, Riccardo Minasi, Christophe Coin et Francesco Cera – et en particulier avec la musique de Bach. C'est autour du compositeur allemand que Serino a tracé un parcours qu'il a commencé avec son mémoire de fin d'études sur *L'Art de la fugue*, suivi de la publication en 2001 d'un enregistrement discographique avec le Quartetto Bernini dont il est le fondateur. Son chemin sur les traces de Bach s'est poursuivi avec ses activités de concertiste et de chercheur ainsi que la reconstitution de quelques concertos enregistrés par Giuliano Carmignola avec Concerto Köln ; il culmine ici avec ce projet de troisième album en solo dans le répertoire baroque, après l'Op. 2 de Vivaldi (2006) et une anthologie dédiée aux violonistes du XVI^e siècle italien (2011), tous deux en collaboration avec le claveciniste Francesco Cera.

Marco Serino, per vent'anni violinista di Ennio Morricone, ha uno stretto legame con la musica barocca – che ha esplorato con specialisti come Sigiswald Kuijken, Riccardo Minasi, Christophe Coin e Francesco Cera – e in particolare con la musica di Bach. Intorno all'opera del compositore tedesco, Serino ha tracciato un percorso avviato con la tesi di laurea su *L'arte della fuga*, a cui è seguita l'uscita, nel 2001, di una registrazione discografica con il Quartetto Bernini da lui fondato. Il suo percorso bachiano è proseguito con l'attività concertistica e con l'attività di ricerca, ricostruendo alcuni concerti poi incisi da Giuliano Carmignola con Concerto Köln, e ora culmina con questo progetto, terzo album solistico nell'ambito del repertorio barocco dopo l'Op. 2 di Vivaldi (2006) e un'antologia dedicata ai violinisti-virtuosi del Settecento italiano (2011), entrambi con il clavicembalista Francesco Cera.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Metamorphoses

Toccata, partita and suites for solo violin

Partita No. 2 in D minor, BWV 1004

01.	Allemanda	04:26
02.	Corrente	02:32
03.	Sarabanda	03:50
04.	Giga	03:46
05.	Ciaccona	13:15

Toccata con fuga in A minor, BWV 565

06.	Toccata	01:46
07.	Fuga	04:49

Suite No. 2 in A minor, BWV 1008

08.	Prelude	02:51
09.	Allemande	03:35
10.	Courante	01:52
11.	Sarabande	04:18
12.	Menuet I – II	02:34
13.	Gigue	02:26

Suite No. 1 in D major, BWV 1007

14.	Prelude	02:00
15.	Allemande	04:07
16.	Courante	02:21
17.	Sarabande	02:23
18.	Menuet I – II	02:37
19.	Gigue	01:32

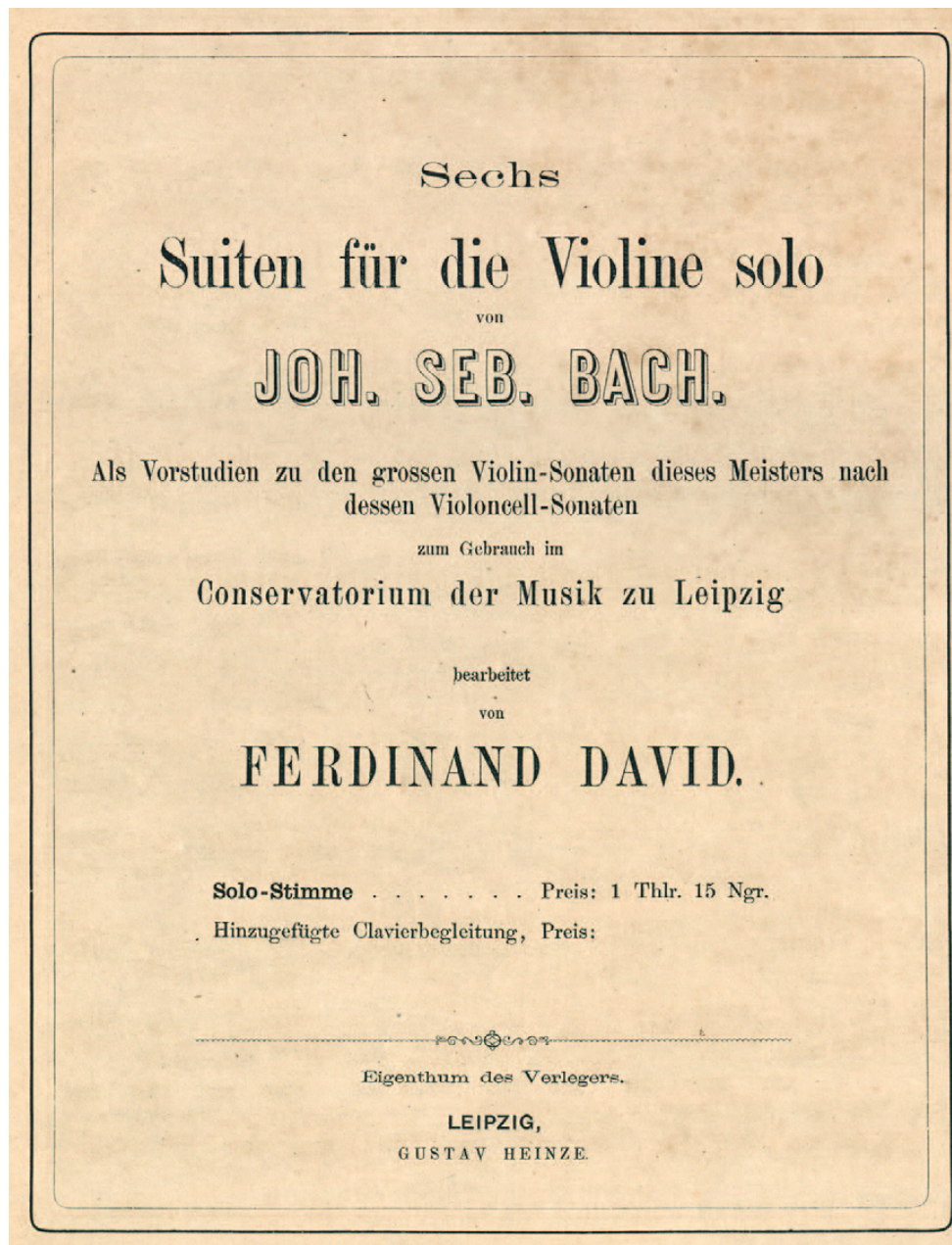
Total Time 67:11

The *Toccata con fuga* and the two Suites are transcribed for violin by Marco Serino, a 5th higher than the versions for organ and cello.

Marco Serino — violin

by Nicolò Amati, Cremona, 1661 (ex Ole Bull)

Bow by Nicolas Pierre Tourte, Paris, mid 18th century – Pitch: a' = 440 Hz



Title page of Ferdinand David's arrangement of Bach's cello suites (Leipzig, ca. 1866): "Six suites for violin solo by Johann Sebastian Bach as preliminary studies for the great violin sonatas of this master after his cello sonatas, for use in the Conservatory of Music in Leipzig."

Recording dates: 27–29 April 2019
Venue: Auditorium della Compagnia,
Montecastelli Pisano, Italy

Producer and sound engineer:
Alessandro Lipari
Editing and mastering: Simon Lanz

Concept and design: Emilio Lonardo
Layout: Mirco Milani

Images – digisleeve
Cover picture: Benedetto Luti (1666–1724),
Apollo and Daphne, 1707–08, The Royal
Łazienki Museum, Warsaw © The Royal
Łazienki Museum, Warsaw

Images – booklet
Page 14: Marco Serino, August 2021
© Corine Veysselier

Translations
English: James Chater
French: Dominique Zryd

Acknowledgments

I thank the artistic director of the Poggio Montecastelli association, Philipp Bonhoffer, for making it possible to record in the auditorium of the residence for artists and scientists “Il Poggio”, a location replete with history, art and natural beauty that is unique worldwide.
—Marco Serino

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière — 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OutthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgaria



Montecastelli is a medieval village right in the center of Tuscany. The Poggio (Italian for hill top) is a place where people from the worlds of science and music meet and work.

In a building dating back to the beginning of the 13th century we try to create an environment fostering creativity and exchange.

© 2025 Marco Serino, under exclusive
licence to Outhere Music France
© 2025 Outhere Music France

