

English / Français / Italiano / Tracklist

ARCANA

The Ship of Theseus

Teodoro Baù

> *Utque novis facilis signatur cera figuris*
> *nec manet ut fuerat nec formam servat eandem,*
> *sed tamen ipsa eadem est, animam sic semper eandem*
> *esse, sed in varias doceo migrare figuras.*[1]

Ovid, *Metamorphoses*, XV, 169–172

If all the original parts of a hypothetical ship are replaced, one by one, as they decay with the passing of time, at what point does the vessel cease to be itself and become something else? Does the identity of an object lie in its form or structure, or does it reside in its substance, in the material with which it is built?

The paradox of the Ship of Theseus poses a fundamental question about identity. And it offers an effective metaphor for the tension between an original and a transcription, between the composer's wishes and the practices of the musician who adapts a given work to their own instrument. Often it is stated that every translation is a betrayal. Instead I prefer, in agreement with the viewpoint proposed by Umberto Eco in his collection of essays *Experiences in Translation*, to look on translation, or in this case transcription, as a negotiation. On the one hand, we have the composer's idea; and on the other, the musician who transfers it to another instrument, thereby accomplishing a genuine act of translation. While some of its original idiomatic qualities are inevitably lost, others are gained. Certain aspects are diminished, others emerge with greater force. It's a little like looking at a familiar landscape from a different vantage point: what we know remains the same, but the new perspective reveals features that had up till then been invisible.

A history of thievery?

Adaptation, transcription, quotation, copying and parody. These are all integral elements of the history of music that help to weave a dense network of references connecting works and artists. In particular, in the domain of what we today call Baroque music, the compos-

er adopts an approach that is closer to that of the artisan who shapes malleable material that to that of the artist who presents the world with a definitive, immutable work. Eloquent confirmation of this is to be found in the work of Johann Sebastian Bach. Every time he returned to an earlier composition, with a view to preparing it for a fresh performance, as for example with the two Passions, he made changes to the musical text, radically transforming the material, the relationship between text and music, and the instrumentation, and at times even replacing single notes, whole phrases or entire movements.

Innumerable are the instances of adaptations for the viola da gamba of music originally intended for other instruments. Any list would inevitably be incomplete. But I would like to draw attention to a couple of cases that I see as particularly significant, ones that specifically concern the passage from the violin repertoire to that for the viol.

The first is the set of Corelli's twelve Sonatas for violin and continuo op. 5, preserved at the Bibliothèque Nationale de France (MS Vm7 6308) in a manuscript copy made by an anonymous scribe. It offers a very precise insight into the transcriber's work, for it adapts the violin chords to the viol and chooses, case by case, the keys best suited to the instrument's sound.

A second example is Handel's Sonata for viola da gamba and continuo HWV 364b, as transmitted in the autograph manuscript preserved at the Fitzwilliam Museum of Cambridge (Mu. MS 261). The most curious aspect is that the transcription basically consists of just the opening bar of the Sonata per violin and continuo HWV 364 (which is to be found on the very same page), rewritten an octave lower and accompanied by the indication "viola da gamba". Practically speaking, this is tantamount to gamba players being issued with an authorisation: anyone wishing to play this piece on his own instrument can do so independently, without the composer having to guide him step by step through the process of adaptation.

Finally, as we move closer to the object of this recording, we have the Sonata BWV 1027 by Bach: an adaptation for viola da gamba and harpsichord of the Sonata BWV 1039 for two transverse flutes and continuo. Among the examples mentioned here, this is the only one that doesn't concern the violin, but the flute. In this case what Bach does is extremely straightforward: he assigns the second flute part to the viol and that of the first flute to the harpsichord's right hand.

Furthermore, there is a great deal of evidence that attests that gambists habitually

played music conceived for other instruments. One of the most significant instances concerns Antoine Forqueray, one of the most celebrated viol virtuosos. In 1740 we hear from Hubert Le Blanc how Forqueray distinguished himself for the taste, purity and precision with which he interpreted the violin sonatas of Michele Mascitti:

> *It was agreed therefore that, while one of the finest things to hear was an Adagio by Corelli played in the style of Geminiani, giving credit where credit was due, we were nonetheless forced to concur that no man in the world has ever played the Sonatas of Monsieur Michel [Mascitti] with such great taste, such purity, such precision, as Forcroi Père [Antoine Forqueray], and with a tone so far removed from the wood [i.e. devoid of instrumental harshness]: it was like hearing the Golden Lyre that [Achilles] looted at the sack of Lyrnessus.*

These few examples present an overall picture in which the boundaries of the repertoire are seen to be anything but well-defined. What constitutes the repertoire of the viola da gamba? Where does it begin and where does it end? Bach's Sonata BWV 1027 is today considered to be a perfectly legitimate part of the viol repertoire, as is Handel's Sonata HWV 364b, in spite of the latter work being no more than a marginal annotation in a manuscript. Should Corelli's sonatas, for which we possess a transcription for viola da gamba, be included too? And what about the sonatas of Mascitti, for which no transcription has survived, but only the report of a performance?

Perhaps it is more useful to question the present-day concept of repertoire rather than the legitimacy of individual pieces. The modern notion of repertoire is in fact the product of a post-Romantic mindset, with its tendency to classify and pigeon-hole. It tends to consider the repertoire as a closed set of works, each exclusively and originally tied to a specific instrument, and the individual work as a finite, almost sacred, entity, untouchable in its original form. If we accept this idea, then any deviation from the specific historical route taken by an instrument runs the risk of appearing as misappropriation, a theft almost, and every transcription that has come down to us is viewed as a pillaged item: the proceeds of a theft committed at the expense of the "original" instrument and "original" work.

The history of music tells a different story, however. Repertoires are not static entities, but organisms in continual transformation. They are built up through the practices of

performance, adaptation and transmission, often precisely thanks to those actions that might, if observed from a modern viewpoint, look like infidelity. If so, the theft is not a case of pilfering something belonging exclusively to another instrument, but a creative act by means of which a work is made one's own and is given a new history.

Bach's Partitas for Viola da Gamba

Johann Sebastian Bach's Sonatas and Partitas for the solo violin BWV 1001-1006 are among the most famous and most monumental works ever written for a solo bowed instrument. They are the product of a visionary genius who always looked beyond the limitations of the instrument and explored the technical possibilities with astounding skill.

This recording presents the three Partitas BWV 1002, 1004 and 1006, in an adaptation for viola da gamba. When a piece is so intrinsically tied to the violin, the most natural transposition is downward by a tone. In that way the first string of the violin, E, is mirrored by the first string of the viola da gamba, D. No other substantial modifications were necessary, except, at times, in the form of certain chords; minimal changes in any case. My aim, in this process of adaptation, has been to remain as faithful to the original as possible.

The viola da gamba, an instrument naturally suited to the *jeu d'harmonie* and, owing to its kinship with the lute family, to the polyphonic interplay of multiple voices, finds in these pieces a dimension that is at the same time both old and new. Old, because the viol, both as a solo instrument and when accompanied by the continuo, is the pre-eminent instrument of the French dance suite. New, because a historical repertoire of such complexity written for the instrument simply doesn't exist; indeed, for that matter, it is unique even for the violin itself.

Transposing Bach's partitas for the viola da gamba, a task that required a search for technical solutions not featured in the instrument's canonical repertoire, is the result of a personal obsession that has accompanied me ever since I first came into contact with this music.

Does it therefore make sense to speak of Johann Sebastian Bach's Partitas for viola da gamba? Musicians have always tended to play what lies well under their fingers, instinctively shifting repertoires from one instrument to another. But the problem, framed in these terms, inevitably takes us back to the Ship of Theseus. When does an original cease to be an original? The instrument changes, the key is lowered, and the sound world

is different. And yet the content remains the same, note for note; and all the composer's instructions have been followed. Perhaps, when it comes down to it, the real question is not what is an original and what is a copy, but whether it is still right to make this distinction at all.

6

1 And, just as the pliant wax stamped with new designs does not remain as it was before, nor keep the same form long, but is still the selfsame wax, so do I teach that the soul is always the same, though it migrates into ever-changing bodies.



Le bateau de Thésée

Teodoro Baù

> *Utque novis facilis signatur cera figuris*
> *nec manet ut fuerat nec formam servat eandem,*
> *sed tamen ipsa eadem est, animam sic semper eandem*
> *esse, sed in varias doceo migrare figuras.*[1]
>
> Ovidio, *Métamorphoses*, XV, 169–172

Si l'on remplace, l'une après l'autre, toutes les pièces d'un navire hypothétique au fur et à mesure qu'elles se détériorent avec le temps, à quel moment cesse-t-il d'être lui-même pour devenir autre chose ? L'identité d'un objet réside-t-elle dans sa forme, c'est-à-dire dans sa structure, ou bien dans sa substance, dans la matière dont il est constitué ?

Le paradoxe du bateau de Thésée soulève une question fondamentale sur la notion d'identité. Il offre également une métaphore particulièrement féconde pour penser la tension entre l'original et la transcription, entre la volonté du compositeur et la pratique du musicien qui adapte une œuvre à son propre instrument. On affirme souvent que toute traduction est une trahison. Je préfère cependant envisager la traduction — et, dans le cas présent, la transcription — selon la perspective proposée par Umberto Eco dans son recueil d'essais *Dire presque la même chose. Expériences de traduction* : celle d'une négociation. D'un côté se trouve l'idée du compositeur ; de l'autre, le musicien qui la transpose sur un autre instrument, accomplissant ainsi un véritable acte de traduction. Si une part de l'idiomaticité de l'œuvre originale se perd inévitablement, une autre se trouve acquise. Certains aspects s'estompent, tandis que d'autres apparaissent avec une netteté nouvelle. C'est un peu comme contempler un paysage familier depuis un point de vue différent : ce que l'on connaît demeure identique, mais la nouvelle perspective en révèle des caractéristiques jusqu'alors demeurées invisibles.

Histoire d'un vol ?

L'adaptation, la transcription, la citation, la copie et la parodie sont autant de pratiques inhérentes à l'histoire de la musique. Elles contribuent à tisser un dense réseau de cor-

respondances reliant les œuvres entre elles et les artistes les uns aux autres. Plus particulièrement, dans ce que nous appelons aujourd'hui la musique baroque, le compositeur adopte une démarche qui s'apparente davantage à celle d'un artisan façonnant une matière malléable qu'à celle d'un artiste livrant au monde une œuvre définitive et immuable. L'œuvre de Johann Sebastian Bach offre un témoignage particulièrement éloquent de cette conception. Chaque fois qu'il revient sur une composition antérieure, par exemple à l'occasion d'une nouvelle exécution — comme c'est le cas pour les deux Passions —, il intervient sur le texte musical, y apporte des modifications et, parfois, en transforme profondément la substance : le matériau musical lui-même, les rapports entre musique et texte, l'instrumentation, allant jusqu'à remplacer certaines notes, certains passages, voire des mouvements entiers.

Les exemples d'adaptations pour viole de gambe d'œuvres initialement destinées à d'autres instruments sont innombrables, et toute tentative d'en dresser une liste serait inévitablement incomplète. Je souhaiterais néanmoins évoquer quelques cas qui me paraissent particulièrement significatifs et qui concernent plus spécifiquement le passage du répertoire du violon à celui de la viole de gambe.

Le premier est constitué par le recueil des douze Sonates pour violon op. 5 de Corelli, conservé à la Bibliothèque nationale de France (MS Vm7 6308) dans une copie manuscrite réalisée par un transcripteur anonyme. Ce manuscrit offre un aperçu très précis du travail du transcripteur, qui adapte les accords propres au violon à la viole de gambe et choisit, au cas par cas, les tonalités les plus favorables aux possibilités de l'instrument.

Un second exemple est fourni par la Sonate pour viole de gambe et basse continue HWV 364b de Haendel, transmise par le manuscrit autographe conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge (Mu. MS 261). L'aspect le plus remarquable tient au fait que cette transcription se réduit, pour l'essentiel, à la seule mesure initiale de la Sonate pour violon et basse continue HWV 364 — qui figure sur la même page du manuscrit —, réécrite une octave plus bas et accompagnée de la mention « per la viola da gamba ». Il s'agit presque d'une autorisation tacite adressée aux gambistes : quiconque souhaite interpréter cette œuvre sur son instrument peut le faire de sa propre initiative, sans que le compositeur ait besoin de le guider pas à pas dans le travail d'adaptation.

Enfin, en nous rapprochant de l'objet même de cet enregistrement, nous trouvons la Sonate BWV 1027 de Johann Sebastian Bach, adaptation pour viole de gambe et clave-

cin de la Sonate BWV 1039 pour deux flûtes traversières et basse continue. Parmi les exemples évoqués ici, c'est le seul qui ne procède pas d'une œuvre pour violon, mais pour traverso. Dans ce cas, Bach opère une transformation d'une remarquable simplicité : il confie à la viole de gambe la partie du second traverso et à la main droite du clavecin celle du premier.

De nombreux témoignages attestent également que les gambistes interprétaient couramment des œuvres conçues pour d'autres instruments. L'un des plus significatifs concerne Antoine Forqueray, l'un des plus grands virtuoses de la viole de gambe. En 1740, Hubert Le Blanc rapporte que Forqueray se distinguait par le goût, la pureté et la justesse avec lesquels il interprétait les sonates pour violon de Michele Mascitti.

> *« On convint donc que, si l'une des plus belles choses que l'on pût entendre était un Adagio de Corelli joué à la manière de Geminiani, en rendant à chacun la justice qui lui était due, on était néanmoins forcé de reconnaître que jamais homme au monde n'avait joué avec autant de goût, autant de pureté et autant de correction les Sonates de M. Michel [Mascitti] que Forcroi le Père [Antoine Forqueray], avec un son si parfaitement dégagé du bois qu'il semblait faire entendre la Lyre d'Or qu'Achille conquit au pillage de Lyrnessos. »*

Ces quelques exemples dessinent un paysage où les frontières du répertoire apparaissent loin d'être clairement définies. Qu'est-ce qui constitue véritablement le répertoire de la viole de gambe ? Où commence-t-il et où s'achève-t-il ? La Sonate BWV 1027 de Bach est aujourd'hui pleinement considérée comme appartenant au répertoire de la viole de gambe, tout comme la Sonate HWV 364b de Haendel, alors même que cette dernière ne consiste en rien de plus qu'une simple annotation marginale dans un manuscrit. Les sonates de Corelli, dont nous possédons une transcription pour viole de gambe, doivent-elles également être regardées comme faisant partie de ce répertoire ? Et qu'en est-il de celles de Mascitti, dont aucune transcription ne nous est parvenue, mais dont nous connaissons l'existence à travers le seul témoignage d'une exécution ?

Il est peut-être plus fécond de s'interroger sur notre conception contemporaine du répertoire que sur la légitimité d'une œuvre particulière. La notion moderne de répertoire est en effet l'héritière d'une pensée postromantique, portée vers la classification et le cloisonnement. Elle tend à considérer le répertoire comme un ensemble fermé d'œuvres,

chacune liée de manière exclusive et originelle à un instrument déterminé, et chaque pièce comme une entité achevée, presque sacrée, intangible dans sa forme première. Si l'on adopte cette conception, toute déviation par rapport au parcours historique d'un instrument risque d'apparaître comme une appropriation illégitime, presque comme un vol. Toute transcription dont la mémoire nous est parvenue devient alors le fragment d'un butin, le vestige d'une soustraction opérée au détriment de l'instrument « originel » et de l'œuvre « originale ».

L'histoire de la musique raconte pourtant une tout autre réalité. Les répertoires ne sont pas des entités figées, mais des organismes en perpétuelle transformation. Ils se construisent à travers les pratiques d'interprétation, d'adaptation et de transmission, souvent précisément grâce à ces gestes qui, vus depuis une perspective moderne, pourraient passer pour des infidélités. Le vol n'est donc pas la soustraction de quelque chose appartenant exclusivement à un autre instrument, mais le geste créateur par lequel une œuvre est adoptée, réinventée et intégrée à une nouvelle histoire.

Les Partitas de Bach pour viole de gambe

Les Sonates et Partitas pour violon seul BWV 1001–1006 de Johann Sebastian Bach comptent parmi les œuvres les plus célèbres et les plus monumentales jamais écrites pour un instrument à cordes frottées seul. Elles sont le fruit d'un génie visionnaire qui ne cesse de repousser les limites de l'instrument, en explorant avec une maîtrise exceptionnelle l'étendue de ses possibilités techniques.

Cet enregistrement présente les trois Partitas — BWV 1002, 1004 et 1006 — dans une adaptation pour viole de gambe. Lorsqu'une œuvre est aussi intimement liée au violon, la transposition la plus naturelle consiste à l'abaisser d'un ton : la chanterelle du violon, le mi, trouve ainsi son reflet dans la première corde de la viole de gambe, le ré. Aucune autre modification substantielle ne s'est révélée nécessaire, hormis, çà et là, la disposition de certains accords, dont les transformations demeurent minimes. Tout au long de ce travail d'adaptation, mon intention a été de rester aussi fidèle que possible au texte original.

La viole de gambe, instrument naturellement porté vers le *jeu d'harmonie* et, par sa parenté avec la famille du luth, particulièrement apte à faire entendre plusieurs voix simultanément, trouve dans ces œuvres un espace à la fois ancien et nouveau. Ancien, parce qu'elle est, par excellence, l'instrument de la suite de danse française, qu'elle soit jouée

seule ou accompagnée par la basse continue. Nouveau, parce qu'il n'existe aucun répertoire historique d'une telle complexité écrit pour elle — une singularité qui vaut d'ailleurs tout autant pour le violon lui-même.

La transposition des Partitas de Bach à la viole de gambe a nécessité la mise au point de solutions techniques absentes du répertoire canonique de l'instrument. Cette recherche est le fruit d'une obsession personnelle qui m'accompagne depuis ma première rencontre avec cette musique.

Est-il alors légitime de parler de *Partitas pour viole de gambe* de Johann Sebastian Bach ? Depuis toujours, les musiciens jouent ce qui leur tombe naturellement sous les doigts, faisant passer avec aisance un répertoire d'un instrument à un autre. Mais formulée en ces termes, la question nous ramène inévitablement au paradoxe du navire de Thésée. À partir de quel moment un original cesse-t-il d'en être un ? L'instrument change, la tonalité s'abaisse, l'univers sonore est différent ; pourtant, le contenu demeure rigoureusement le même, note après note, et chaque indication du compositeur est respectée.

1 « C'est comme la cire : elle prend facilement diverses figures, ne reste pas ce qu'elle avait été et ne garde pas les mêmes formes ; elle est pourtant toujours elle-même. Ainsi j'enseigne que l'âme est toujours la même, mais qu"elle migre dans des figures variées. »

La nave di Teseo

Teodoro Baù

> *Utque novis facilis signatur cera figuris*
> *nec manet ut fuerat nec formam servat eandem,*
> *sed tamen ipsa eadem est, animam sic semper eandem*
> *esse, sed in varias doceo migrare figuras.*[1]
>
> Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 169–172

Se a un'ipotetica nave vengono sostituite, una dopo l'altra, tutte le parti originali, man mano che si degradano con il passare del tempo, in quale momento essa cessa di essere sé stessa e diventa qualcos'altro? L'identità di un oggetto risiede nella sua forma, cioè nella sua struttura, oppure nella sostanza, nel materiale di cui è costituito?

Il paradosso della nave di Teseo pone una questione fondamentale sull'identità: esso offre una metafora efficace della tensione fra originale e trascrizione, fra la volontà del compositore e la prassi del musicista che adatta un'opera al proprio strumento. Si dice spesso che ogni traduzione sia un tradimento; preferisco però intendere la traduzione, e in questo caso la trascrizione, secondo la prospettiva proposta da Umberto Eco nella raccolta di saggi *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*: un negoziato. Da una parte vi è l'idea del compositore, dall'altra il musicista che la trasferisce su un altro strumento, compiendo un autentico atto di traduzione. Se qualcosa dell'idiomaticità originale va inevitabilmente perduto, un'altra viene acquisita; alcuni aspetti si attenuano, altri emergono con maggiore evidenza. È un po' come osservare un paesaggio familiare da un punto di vista diverso: ciò che si conosce rimane lo stesso, ma la nuova prospettiva ne rivela caratteristiche fino a quel momento rimaste invisibili.

Storia di un furto?

L'adattamento, la trascrizione, la citazione, la copia e la parodia sono tutti elementi insiti nella storia della musica e contribuiscono a tessere una fitta rete di rimandi che lega fra loro opere e artisti. In particolare, nell'ambito di quella che oggi definiamo musica baroc-

ca, il compositore adotta un approccio più simile a quello di un artigiano che plasma un materiale malleabile che a quello di un artista che consegna al mondo un'opera definitiva e immutabile. Una prova eloquente di questa concezione si ritrova nell'opera di Johann Sebastian Bach: ogni volta che torna su una composizione precedente, ad esempio in occasione di una nuova esecuzione, come avviene per le due Passioni, interviene sul testo musicale, apportando modifiche e, talvolta, trasformandone radicalmente il materiale, il rapporto fra la musica e il testo, la strumentazione, talvolta sostituendo alcune note, alcune frasi, o interi movimenti.

Sono innumerevoli gli esempi di adattamenti per viola da gamba di musiche originariamente destinate ad altri strumenti, e qualsiasi elenco sarebbe inevitabilmente incompleto. Vorrei tuttavia richiamare alcuni casi che ritengo particolarmente significativi, che riguardano specificamente il passaggio dal repertorio violinistico a quello per viola da gamba.

Il primo è costituito dalla raccolta delle dodici sonate per violino op. 5 di Corelli, conservata presso la *Bibliothèque nationale de France* (MS Vm7 6308) in una copia manoscritta di un trascrittore anonimo. Essa offre uno scorcio molto preciso dell'attività del trascrittore, che adatta gli accordi violinistici alla viola da gamba e sceglie, di volta in volta, le tonalità più favorevoli alla resa dello strumento.

Un secondo esempio è rappresentato dalla Sonata per viola da gamba e basso continuo HWV 364b di Handel, tramandata nel manoscritto autografo conservato presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge (Mu. MS 261). L'aspetto più curioso è che la trascrizione consiste, in sostanza, nella sola battuta iniziale della Sonata per violino e basso continuo HWV 364 (che si trova nella stessa pagina di quest'annotazione), riscritta un'ottava più bassa e accompagnata dall'indicazione "per la viola da gamba". È quasi una tacita autorizzazione rivolta ai gambisti: chi desidera eseguire questo brano sul proprio strumento può farlo autonomamente, senza che il compositore debba guidarlo passo dopo passo nel lavoro di adattamento.

Infine, avvicinandoci all'oggetto di questa registrazione, vi è la Sonata BWV 1027 di Johann Sebastian Bach, adattamento per viola da gamba e clavicembalo della Sonata BWV 1039 per due traversieri e basso continuo. Si tratta, tra gli esempi qui richiamati, dell'unico caso che non riguarda il violino, bensì il traversiere. In questo caso Bach opera un intervento estremamente lineare: assegna alla viola da gamba la parte del secondo

traversiere e alla mano destra del clavicembalo quella del primo.

Esistono inoltre numerose testimonianze che attestano come i gambisti eseguissero abitualmente musiche concepite per altri strumenti. Fra queste, una delle più significative riguarda Antoine Forqueray, uno dei più celebri virtuosi della viola da gamba. Hubert Le Blanc, nel 1740, racconta come Forqueray si distinguesse per il gusto, la purezza e la correttezza con cui interpretava le sonate per violino di Michele Mascitti.

> *Si convenne dunque che, se una delle cose più belle da ascoltare era un Adagio di Corelli suonato alla maniera di Geminiani, rendendo giustizia a chi era dovuta, si era comunque costretti a concordare che nessun uomo al mondo aveva mai suonato con altrettanto grande gusto, altrettanta purezza, altrettanta correttezza, le Sonate di Mr. Michel [Mascitti], quanto Forcroi il Padre [Antoine Forqueray], e con una qualità di suono così sciolta dal 'legno' [cioè priva di asprezza strumentale]: sembrava di sentire la Lira d'Oro che [Achille] conquistò nel saccheggio di Lirnesso.*

Questi pochi esempi delineano un quadro generale in cui i confini del repertorio appaiono tutt'altro che definiti: che cosa costituisce il repertorio della viola da gamba? Dove inizia e dove finisce? La Sonata BWV 1027 di Bach è oggi considerata a pieno titolo parte del repertorio violistico, così come la Sonata HWV 364b di Handel, nonostante quest'ultima non sia altro che un'annotazione marginale all'interno di un manoscritto. Le sonate di Corelli, delle quali possediamo una trascrizione per viola da gamba, devono essere considerate parte di questo repertorio? E quelle di Mascitti, delle quali non ci è giunta alcuna trascrizione, ma soltanto la testimonianza di un'esecuzione?

Forse è più utile interrogarsi sul concetto contemporaneo di repertorio piuttosto che sulla legittimità di un singolo brano. La nozione moderna di repertorio, infatti, è figlia di una mentalità post-romantica, incline a classificare e a incasellare: essa tende a considerare il repertorio come un insieme chiuso di opere, ciascuna legata in modo esclusivo e originario a un determinato strumento, e il singolo brano come un'entità finita, quasi sacra, intoccabile nella sua forma originaria. Se si accetta questa concezione, ogni deviazione dal percorso storico proprio di uno strumento rischia di apparire come un'appropriazione indebita, quasi un furto, e ogni trascrizione di cui ci sia giunta memoria finisce per essere vista come il frammento di un bottino, il residuo di una sottrazione compiuta ai danni dello strumento "originario" e dell'opera "originale".

La storia della musica tuttavia racconta un'altra realtà: i repertori non sono entità statiche, ma organismi in continua trasformazione. Essi si costruiscono attraverso pratiche di esecuzione, di adattamento e di trasmissione, spesso proprio grazie a quei gesti che, osservati da una prospettiva moderna, potrebbero apparire come delle infedeltà. Il furto, allora, non è la sottrazione di qualcosa che appartiene esclusivamente a un altro strumento, ma il gesto creativo attraverso cui un'opera viene fatta propria, entrando in una nuova storia.

Le Partite di Bach per viola da gamba

Le Sonate e Partite per violino solo BWV 1001-1006 di Johann Sebastian Bach sono fra le opere più famose e monumentali mai scritte per strumento ad arco solo: il frutto di un genio visionario che guarda sempre oltre i limiti dello strumento, esplorandone le possibilità tecniche con estrema perizia.

Questo disco presenta le tre Partite, BWV 1002, 1004 e 1006, in un adattamento per viola da gamba. Quando un brano è così intrinsecamente legato al violino, la trasposizione più naturale è quella più bassa di un tono: la prima corda, il mi del violino, trova così il suo specchio nella prima corda della viola da gamba, il re. Non sono state necessarie altre modifiche sostanziali, se non talvolta la forma di qualche accordo, cambiamenti comunque minimi. Il mio scopo, in questo processo di adattamento, è stato rimanere quanto più fedele possibile all'originale.

La viola da gamba, strumento naturalmente incline al *jeu d'harmonie* e, per la sua parentela con la famiglia del liuto, alla gestione polifonica di più voci, trova in questi brani una dimensione al tempo stesso antica e nuova. Antica, perché la viola da gamba è lo strumento per eccellenza della suite di danza francese, sola o accompagnata dal basso continuo. Nuova, perché non esiste alcun repertorio storico di questa complessità scritto per lo strumento: un unicum, del resto, anche per il violino stesso.

La trasposizione delle Partite di Bach sulla viola da gamba ha richiesto la ricerca di soluzioni tecniche non presenti nel repertorio canonico dello strumento, frutto di una personale ossessione che mi accompagna fin da quando sono entrato in contatto con questa musica per la prima volta.

Ha dunque senso parlare di Partite per viola da gamba di Johann Sebastian Bach? I musicisti, da sempre, tendono a suonare ciò che sta loro sotto le dita, spostando con na-

turalezza un repertorio da uno strumento all'altro; ma il problema, posto in questi termini, riporta inevitabilmente alla nave di Teseo. Quando un originale smette di essere tale? Lo strumento cambia, la tonalità si abbassa, l'ambiente sonoro è un altro; eppure il contenuto resta lo stesso nota per nota, e ogni indicazione del compositore viene rispettata. Forse, alla fine, la vera domanda non è cosa sia un originale e cosa una copia, ma se questa distinzione sia ancora quella giusta da porsi.

1 Come la cera duttile si plasma in nuovi aspetti, non rimanendo qual era e senza conservare la stessa forma, ma sempre cera è, così, vi dico, l'anima è sempre la stessa, ma trasmigra in varie figure.



"One to watch" for the *Gramophone* magazine, **Teodoro Baù** is a prizewinner at international competitions including the MA Festival in Bruges (2021) and the Bach-Abel Wettbewerb in Köthen (2015). Born in Italy, he began studying the viola da gamba with Claudia Pasetto and continued his education in Basel and Salzburg. He also studied Renaissance lute with Massimo Lonardi. Teodoro lives in Basel and divides his time between solo and chamber music. He teaches viola da gamba at the Hochschule für Musik in Freiburg, the Claudio Abbado Civic Music School in Milan, and the Urbino Early Music Summer Courses.

Together with harpsichordist Andrea Buccarella, he has issued an album devoted to Corelli (Ricercar, 2022), which received numerous awards, including the *Diapason d'Or* and the *Choc de Classica*, as well as Bach's Sonatas for viola da gamba and obbligato harpsichord (Arcana, 2025). This recording marks his first album entirely dedicated to the solo viola da gamba.

« One to watch » pour le magazine *Gramophone*, **Teodoro Baù** est lauréat de concours internationaux tels que le MA Festival de Bruges (2021) et le Bach-Abel Wettbewerb de Köthen (2015). Né en Italie, il a commencé l'étude de la viole de gambe avec Claudia Pasetto, puis s'est perfectionné à Bâle et à Salzbourg. Il a également étudié le luth de la Renaissance auprès de Massimo Lonardi. Il vit à Bâle et alterne, ces dernières années, entre activité soliste et musique de chambre. Il enseigne la viole de gambe à la Hochschule für Musik de Fribourg-en-Brisgau, à la Civica Scuola di Musica « Claudio Abbado » de Milan, ainsi qu'aux stages d'été de musique ancienne d'Urbino.

Avec le claveciniste Andrea Buccarella, il a enregistré un disque consacré à Corelli (Ricercar, 2022), récompensé par de nombreuses distinctions, dont un *Diapason d'Or* et un *Choc de Classica*, ainsi que les Sonates de Bach pour viole de gambe et clavecin obligé (Arcana, 2025). Cet album constitue son premier projet discographique entièrement consacré à la viole de gambe seule.

"One to watch" per la rivista *Gramophone*, **Teodoro Baù** è vincitore di concorsi internazionali tra cui il MA Festival di Bruges (2021) e il Bach-Abel Wettbewerb di Köthen (2015). Nato in Italia, ha iniziato lo studio della viola da gamba con Claudia Pasetto, proseguendo poi a Basilea e Salisburgo. Ha inoltre studiato liuto rinascimentale con Massimo Lonardi. Vive a Basilea e negli ultimi anni alterna l'attività solistica a quella cameristica. Insegna viola da gamba alla Hochschule für Musik di Friburgo, alla Civica Scuola di Musica "Claudio Abbado" di Milano e ai corsi estivi di musica antica di Urbino.

In duo con il clavicembalista Andrea Buccarella ha pubblicato un disco dedicato a Corelli (Ricercar, 2022), che ha ricevuto numerosi premi, tra cui il *Diapason d'Or* e lo *Choc di Classica*, e le sonate di Bach per viola da gamba e clavicembalo concertante (Arcana, 2025). Questo album rappresenta il suo primo progetto discografico interamente dedicato alla viola da gamba sola.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partitas for Viola da Gamba

	Partita No. 2 [in C minor], BWV 1004	
01.	I. Allemanda	05:07
02.	II. Corrente	02:56
03.	III. Sarabanda	04:55
04.	IV. Giga	04:59
05.	V. Ciaccona	14:45
	Partita No. 3 [in D major], BWV 1006	
06.	I. Preludio	04:19
07.	II. Loure	04:51
08.	III. Gavotte en rondeaux	03:20
09.	IV. Menuet I	01:48
10.	V. Menuet II	02:34
11.	VI. Bourrée	01:45
12.	VII. Gigue	02:18
	Partita No. 1 [in A minor], BWV 1002	
13.	I. Allemanda	07:05
14.	II. Double	02:47
15.	III. Corrente	03:45
16.	IV. Double (Presto)	02:52
17.	V. Sarabande	04:13
18.	VI. Double	02:18
19.	VII. Tempo di Borea	03:42
20.	VIII. Double	02:41
	Total Time	83:10

The three Partitas are adapted for viola da gamba by Teodoro Baù, one tone lower than the versions for violin.

Teodoro Baù – viola da gamba

Viola da gamba by Sergio Gistri (Colle Val d'Elsa, 2006), after Michel Colichon (Paris, 1691), with a carved head by Flavio Senoner (Ortisei, 2005)

Bows by Walter Barbiero (Piombino Dese, 2009) and Fausto Cangelosi (Florence, 2016)



Johann Sebastian Bach
Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord

Teodoro Baù,
Andrea Buccarella

Arcana A586

"Baù's soulful singing impeccably resides on the mountain ridge between innocent daydreaming and tempered eloquence. It's something I admired already in their Corelli, but here it is elevated."

Gramophone Magazine, December 2025

Recording dates: 27 – 30 September 2021
Venue: Sala della Carità, Padua, Italy

Producer and editing: Boris Begelman
Sound engineer and mastering: Roberto Chinellato

Concept and design: Emilio Lonardo
Layout: Mirco Milani

Images – *digisleeve*
Cover picture, inside: Teodoro Baù, July 2026 © Gianni Rizzotti

Images – *booklet*
Page 7: Teodoro Baù during the recording sessions, © Boris Begelman;
page 18: Teodoro Baù, July 2026 © Gianni Rizzotti

Translations
English: Hugh Ward-Perkins – French: Federica Basilico

Acknowledgements
I would like to thank certain people without whom this recording would not exist: Roberto, a wizard with sounds and microphones; Boris, for his close listening and unerring ear; Francesca, Federica, Paolo and Giulio, for always being there for me and helping me more than they can imagine; and finally, my parents for their constant support.

—Teodoro Baù

℗ 2026 Teodoro Baù, under exclusive licence to Outhere Music France
© 2026 Outhere Music France

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

Artistic Director: Giovanni Sgaria

