



English / Français / Italiano / Tracklist



Three for two

Bettina Hoffmann

■ 2

Three musical monuments that thoroughly explore the thematic material, relishing its every fibre and immersing it in every harmonic hue; surprising us with each new movement with characters that are sometimes warlike, sometimes languid, sometimes severely contrapuntal, sometimes sentimental, sometimes rhythmically incisive, sometimes fluidly sinuous: with his sonatas for viola da gamba and harpsichord, Johann Sebastian Bach bestowed on the two instruments a truly special gift. He allowed the harpsichord to appropriate the sonata form with an impact that was rarely offered to it; he prepared a place for the viola da gamba in the Olympus of Bach's instruments. In fact, more than the obbligato parts of the cantatas, more than the modest participation in the Sixth Brandenburg Concerto, and in any case more than the rest of his immense output, it was these three sonatas, together with the two arias from Bach's Passions, that attracted the attention of the musical world to the viola da gamba in the second half of the 19th century and granted it a first, early revival after only a few decades of oblivion. Since then, the three sonatas BWV 1027-1029 have been firmly anchored in the repertoire of every self-respecting violist, every course of study and countless concerts and recordings.

Johann Sebastian Bach's sonatas for a melodic instrument and obbligato (or concertato) harpsichord constitute a very important chapter in the history of that genre, if only for their sheer quantity. The *Bach-Werke-Verzeichnis*, taking into account only those works that are definitely authentic, lists 11 of them: the harpsichord is partnered by the violin in the six sonatas BWV 1014-1019, the transverse flute in the two sonatas BWV 1030

Bettina Hoffmann is a musicologist, gamba player and cellist. Among her publications, available in Italian, German and English, are her books *La viola da gamba* and *Gli archi bassi di Antonio Vivaldi*, and also the *Catalogue of Solo and Chamber Music for Viola da gamba* (violadagambanetwork.eu). She has appeared in many concerts and made many recordings as a soloist and with her ensemble *Modo Antiquo*. She teaches viol da gamba at the G.B. Martini Conservatory in Bologna and the Scuola di Musica in Fiesole.

and 1032, and the viola da gamba in the three sonatas presented here, BWV 1027-1029. These numbers may seem modest, yet they dominate the musical landscape of the time. It is difficult, if not impossible, to find a contemporary of Johann Sebastian who devoted himself so diligently to this combination of melodic instrument and obbligato harpsichord. At most, we can mention the four sonatas with harpsichord obbligato that Telemann included in his *Essercizii musici* of 1739-40, and Boismortier's Op. 91 of around 1741-2, which consists of six *Sonates pour un clavecin et une flûte traversière*. Otherwise, we have only a few scattered pieces of uncertain date and attribution. Other composers – Rameau, Mondonville, Telemann again, and so on – combine the obbligato harpsichord with various melodic instruments in their suites; but that is a different story altogether, because the different form leads to profoundly different stylistic and instrumental results.

The genre of the sonata with obbligato harpsichord also carries considerable weight within Bach's output. In fact, the sonatas with obbligato harpsichord are numerically superior to those for one or two instruments and continuo, thus showing a clear preference for the harpsichord that dialogues with another instrument as an autonomous counterpart and not as an accompaniment relegated to mere harmonic support.

So, was Johann Sebastian Bach an innovator? The hero who freed the keyboard instrument from the slavery of basso continuo? The forerunner of the *Sonates pour le forte piano avec accompagnement de violon* that would flood the second half of the 18th century? The visionary precursor of Mozart or Beethoven? Let's take a closer look at the situation.

To understand Bach's compositional approach, it is first necessary to identify the basic structure of these sonatas. Even after listening to just a few bars or leafing through a few pages, the predominance of their trio arrangement will be striking. The harpsichordist's right hand dialogues on equal terms with the melodic instrument, be it violin, flute or viola da gamba. The lines of these two partners imitate, alternate and overlap each other, just as in one of the many sonatas for two melodic instruments and basso continuo that populated the early 18th century. The left hand, on the other hand, takes on the task of accompanying bass; certainly a very active and participatory bass, as is typical of Johann Sebastian, who loves to fill every space with his contrapuntal art, turning his inventiveness to each participant with the same care, but still a bass.

The structure of the trio sonata is evident in the case of the Sonata in G major BWV 1027, given its close relationship with a true *sonata a tre*, BWV 1039, also in G major, for

two transverse flutes and basso continuo. The comparison is easy to make: the part of the first flute in BWV 1039 is assigned in BWV 1027 to the right hand of the harpsichordist; that of the second flute – lowered by an octave, of course – passes to the viola da gamba; finally, the left hand of the harpsichordist plays the bass. The range of the two upper parts is therefore rather limited at the bottom: both the right hand of the harpsichord and the viola generally respect the D, the base note of the transverse flute, and go below it only for a few isolated notes, probably the result of a rethink during transcription. There is also another element that highlights the derivation of all these sonatas from the traditional writing for two instruments with basso continuo. As soon as the upper part of the harpsichord falls silent for some contrapuntal requirement (as happens, for example, several times in the third movement of Sonata BWV 1028 and in the first movement of BWV 1029), Bach provides the bass part with the usual basso continuo figures, thus inviting the harpsichordist to add the chords to create the harmony. In the second movement of Sonata BWV 1030, he even takes the trouble to write out those chords in full, giving us a brief and unexpected lesson in basso continuo realisation.

■ 4

All this therefore links Bach's sonatas with obligato harpsichord to the past, to that trio formation that was already popular in the early 17th century and much loved in the early 18th century, but which would have little or no place in the new language of the late 18th century, which did not appreciate the complex contrapuntal interweaving between two interlocutors. Of course, the trio sonata will still find some admirers, especially in the Berlin school, where it is no coincidence that composers such as Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Schaffrath and Johann Gottlieb Graun write sonatas for viola da gamba and obligato harpsichord that reiterate the three-voice structure already proposed by Johann Sebastian. But the future would be different, with the sonata in which the new instrument *con il forte e il piano* would find its own idiom, allowing it to showcase its technical potential in an innovative way, leaving behind the simple execution of two instrumentally neutral melodic lines. These will be compositions in which the keyboard is in control, with a melodic instrument adding at most a few notes of colour with a part that is often *ad libitum*.

So, was Johann Sebastian Bach conservative? Was he a stuffy, old-fashioned contrapuntalist? Did he miss the opportunity to give the harpsichord a truly leading role, imposing a keyboard reduction onto it? Before jumping to such a rash conclusion, let's take another look at the scores and listen to these sonatas again.

We will find quite a few passages in which the three-part structure is dissolved in favour of a completely different progression. It is worth mentioning here the last movement of Sonata BWV 1028 and its grand finale, which begins with a long passage of harpsichord arpeggios that, punctuated only by the octave leaps of the viol, run between the two hands and could never be rendered by two separate instruments; other equally characteristic examples can be found in the violin sonatas. Neither Carl Philipp Emanuel, nor Schaffrath, nor Graun, although a generation younger, dared so much in their sonatas for viola da gamba and harpsichord concertato. But there is more: precisely because Johann Sebastian invests the harpsichord with the role of a melodic instrument, precisely because he places it on a par with the viola da gamba with its melodious bowing, he launches it towards articulatory ideals that seem foreign to it. It is almost moving to read, in the third movement of Sonata BWV 1029, the indication “cantabile”, so rare until then, placed both in the viola da gamba part and in the right hand of the harpsichord. One’s thoughts turn to the *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, composed, according to the author, “mainly to acquire a cantabile manner of playing”. To ask that mechanically plucked instrument to sing as much as a stringed instrument is to set one’s heart beyond the goal in order to open it up new horizons.

Is it legitimate to transcribe the compositions of the revered Johann Sebastian Bach, to give them a new timbral guise not prescribed or expressed by the composer himself? Are we doing violence to the original sound structure, or are we moving within the realm of variations that the composer would have tolerated or even blessed? In the case of the transfer to the viola da gamba and obbligato harpsichord combination, the answer is certainly the latter. We have on our side not only the general tolerance of Baroque composers in matters of instrumentation, but more specifically the countless examples in which Bach himself shows his inclination to reuse composed material, adapting it to a wide variety of instruments. The viola da gamba and harpsichord are ideal recipients, favoured by a range that exceeds that of almost any other instrument and by great flexibility, thus rendering any annoying adaptation expedients superfluous. And we also have historical precedents, among which the Sonata BWV 1027 with its version for two flutes and bass is only the most fitting. Anyone wishing to play Bach’s other trio sonatas, such as those for organ, on the harpsichord and viola da gamba would therefore have good arguments in their favour.

In the case of the Sonata BWV 1030a recorded here, it is the sources themselves that

pave the way for transcription. We have a manuscript from the last quarter of the 18th century of the Sonata in B minor, BWV 1030 for flute and obbligato harpsichord, which contains only the harpsichord part, in the key of G minor. What instrument should be added to this version? Usually, in today's performances and editions, the oboe is proposed, but the viola da gamba certainly comes to mind as well. To adapt it, simply follow the example of BWV 1027: lower the part by an octave and with a few other adjustments you get a fourth sonata for viola da gamba and harpsichord concertato, certainly not easy to perform, but which in every respect can be perfectly integrated into the small group BWV 1027-1029, even showing a veiled kinship with the latter, with which it shares the key. We conclude with the hope that, thanks to this recording, this version of BWV 1030a will find its way into the great viola da gamba repertoire.

Florence, July 2025

Like a game of chess

Teodoro Baù & Andrea Buccarella

Tackling Johann Sebastian Bach's sonatas for viola da gamba and obbligato harpsichord means immersing oneself in a musical dialogue of rare complexity and balance, where two instruments that are profoundly different in terms of timbre and expressiveness come together.

The viola da gamba, with its warm, enveloping sound, brings with it an inner, contemplative world, often linked to an intimate and spiritual dimension. The harpsichord, on the other hand, is distinguished by the brilliance of its timbre and the clarity of its articulation. Two voices that seem distant, but which find a meeting point in Bach's writing.

Bach's tight and rigorous counterpoint creates a balance of extraordinary finesse, in which each voice acquires its full meaning only in constant dialogue with the other, within a musical texture of rare perfection.

Listening to these sonatas can therefore evoke the image of a chess game between two players of equal skill, in which each move is skilfully counterbalanced by another, equally ingenious and precise, making any form of supremacy impossible. The result is a draw that does not represent a missed victory, but rather the expression of a confrontation between minds of equal ingenuity: a metaphor for Bach's formal perfection and compositional balance.

Basel, July 2025

Trois pour deux

Bettina Hoffmann

■ 8

Trois monuments musicaux de grande ampleur qui plongent dans la matière thématique, savourant chaque fibre en l’immergeant dans une infinité de teintes harmoniques ; qui surprennent à chaque nouveau mouvement avec des caractères tantôt guerriers, tantôt languides, tantôt sévèrement contrapuntiques, tantôt sentimentaux, tantôt rythmiquement percutants, tantôt fluides et sinueux : avec ses sonates pour viole de gambe et clavecin Jean-Sébastien Bach offrit aux deux instruments un don vraiment particulier. Il permit au clavecin de s’appropriier la forme de la sonate avec un impact qui lui était rarement proposé ; quant à la viole de gambe, il lui prépara une place de choix dans l’olympie des instruments du grand maître. En effet, ce sont ces trois sonates, avec les deux airs des *Passions* de Bach, qui ont attiré l’attention du monde de la musique sur la viole de gambe et lui ont offert une première et rapide renaissance déjà dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle après plusieurs décennies d’oubli ; plus que les parties obligées des cantates, plus que la modeste participation au sixième concerto brandebourgeois, et certainement plus que tout le reste de son immense répertoire. Depuis, les trois sonates BWV 1027-1029 sont solidement ancrées dans le répertoire de tout gambiste qui se respecte, dans tous les parcours d’étude, et dans d’innombrables concerts et enregistrements.

Les sonates pour un instrument mélodique et clavecin obligé (ou concertant si l’on préfère) de Jean-Sébastien Bach constituent un chapitre majeur dans l’histoire du genre, ne serait-ce que par sa quantité. Le *Bach-Werke-Verzeichnis*, qui ne tient compte que des

Bettina Hoffmann est musicologue, gambiste, violoncelliste. Parmi ses publications, traduites en italien, allemand et anglais, on peut rappeler les volumes *La viole de Gambe* et *Les archets de basse* d’Antonio Vivaldi ainsi que le *Catalogue de musique en solo et musique de chambre pour viole de gambe* (violadagambanetwork.eu.) Son activité de concert et discographique est intense, en tant que soliste et avec son groupe *Modo Antiquo*. Elle enseigne la viole de Gambe au Conservatoire « G.B. Martini » de Bologne et à la *Scuola di Musica de Fiesole*.

oeuvres à l'authenticité certaine, en compte bien onze : dans les six sonates BWV 1014-1019, c'est le violon qui est le partenaire du clavecin, puis la flûte traversière dans les deux sonates 1030 et 1032, et enfin la viole de gambe dans les trois sonates BWV 1027-1029 présentées ici. Ces chiffres peuvent sembler modestes, mais ils émergent sans comparaison dans le panorama de l'époque. Difficile, sinon impossible, de trouver un compositeur contemporain de Bach qui se soit dédié avec une telle assiduité à cette formation d'instrument mélodique et clavecin obligé. Nous pouvons tout au plus citer les quatre sonates avec une partie obligée pour le clavecin que Telemann avait incluses dans ses *Essercizii musici* de 1739-1740, et l'opus 91 de Boismortier de 1741-1742 environ, qui consiste en six *Sonates pour un clavecin et une flûte traversière*. Pour le reste, nous n'avons que quelques pages éparses, de datation et d'attribution incertaines. D'autres compositeurs, - Rameau, Mondonville, encore Telemann et d'autres encore – associent le clavecin obligé à divers instruments mélodiques dans leurs *suites* ; tout une autre histoire, parce que la forme différente porte à des issues stylistiques et instrumentales profondément différentes.

Le genre de la sonate avec clavecin obligé a, par ailleurs, un poids considérable au cœur de la production de Bach. Il s'avère en effet que ses sonates répertoriées avec clavecin obligé sont même supérieures en nombre à celles pour un ou deux instruments et basse continue, démontrant ainsi une prédilection évidente pour le clavecin dialoguant avec un autre instrument en tant que partenaire autonome et non comme simple accompagnement relégué à un pur support harmonique.

Alors, Jean-Sébastien Bach l'innovateur ? Le héros qui libère l'instrument à clavier de l'esclavage de la basse continue ? Précurseur des *Sonates pour le forte piano avec accompagnement de violon* qui inonderont la seconde moitié du 18^{ème} siècle ? Le précurseur visionnaire d'un Mozart ou d'un Beethoven ? Voyons la situation d'un peu plus près.

Pour comprendre l'approche du compositeur Bach il est avant tout nécessaire d'identifier la structure portante de ces sonates. Déjà après quelques mesures d'écoute, ou juste en feuilletant quelques pages, la prédominance de leur disposition en trio nous sautera aux yeux. La main droite du claveciniste dialogue à égalité avec l'instrument mélodique, que celui-ci soit un violon, une flûte, ou une viole de gambe. Les lignes de ces deux *partner* s'imitent, s'alternent, se superposent, ni plus ni moins que dans une de ces innombrables sonates à deux instruments mélodiques et basse continue qui peuplent cette première moitié du 18^{ème} siècle. La main gauche quant à elle prend en charge le rôle de la basse

d'accompagnement ; une basse certes très active et impliquée, comme c'est le fort de Jean-Sébastien, qui aime remplir chaque espace par son art contrapuntique, qui offre son ingéniosité à chaque participant avec le même empressement, mais qui reste néanmoins une basse.

La structure de la *sonate en trio* est évidente dans le cas de la Sonate en sol majeur BWV 1027, vu sa parenté étroite avec une véritable sonate à trois, c'est à dire la BWV 1039, toujours en sol majeur, pour deux flûtes traversières et basse continue. La vérification est vite faite : la partie de la première flûte du BWV 1039 est attribuée dans le BWV 1027 à la main droite du claveciniste ; celle de la seconde flûte – évidemment abaissée d'une octave – passe à la viole de gambe ; et, enfin, la main gauche du claveciniste, qui exécute la basse. L'extension des deux voix supérieures en résulte plutôt limitée vers le bas : la main droite du claveciniste et la viole de gambe respectent en général le Ré, note de base de la flûte, et ne la dépassent vers le bas que pour quelques rares notes isolées, probablement le résultat d'une réflexion en phase de retranscription. Il y a également un autre élément qui met en lumière la dérivation de toutes ces sonates de l'écriture originale pour deux instruments avec basse continue. Dès que la partie supérieure du clavecin se tait pour une quelconque exigence de contrepoint (comme cela advient plusieurs fois dans le troisième mouvement de la Sonate BWV 1028 et dans le premier de la BWV 1029), Bach indique dans la partie de basse les chiffres habituels de la basse continue, invitant ainsi le claveciniste à ajouter les accords pour réaliser l'harmonie. Dans le deuxième mouvement de la Sonate BWV 1030 il prend même la peine d'écrire ces accords in extenso, nous transmettant à cette occasion un exemple bref et inespéré de réalisation de la basse continue.

■ 10

Tout cela relie donc les sonates de Bach avec clavecin obligé au passé, à cette formation à trois déjà aimée au 17^{ème} et adorée au début du 18^{ème}, mais qui n'aura que peu ou pas du tout de place dans le nouveau langage de la deuxième moitié du 18^{ème}, qui n'appréciait guère les enchevêtrements contrapuntiques complexes entre deux interlocuteurs. Certes, la sonate en trio trouvera encore quelques amateurs, particulièrement dans l'école berlinoise, où des compositeurs tels que Carl Philipp Emmanuel Bach, Christoph Schaffrath et Johann Gottlieb Graun écriront, sans surprise, des sonates pour viole de gambe et clavecin obligé qui reprennent la structure à trois voix déjà proposée par Jean-Sébastien. Mais le futur sera autre, il sera la sonate dans laquelle le nouvel instrument avec *le forte* et *le piano* trouvera un langage tout à lui, qui lui permettra de démontrer ses potentiels

techniques de manière innovative, laissant derrière lui la simple réalisation de deux lignes mélodiques instrumentalement neutres. Ce seront des compositions où le clavier sera le patron de la situation, auxquelles un instrument mélodique pourra tout au plus ajouter quelques touches de couleur avec une partie souvent *ad libitum*.

Donc, Jean-Sébastien Bach le conservateur ? Le porteur de perruque, le contrapuntiste à l'ancienne ? Qui, perdant l'occasion d'offrir au clavecin un vrai rôle de vedette, lui impose une sorte de tablature pour clavier ? Avant de nous précipiter dans un jugement aussi aventureux, regardons encore les partitions et réécoutons ces sonates.

Nous trouverons ainsi bon nombre d'endroits dans lesquels la structure à trois voix distinctes se dissout en faveur de quelque chose de complètement différent. Il nous faut ici citer le dernier mouvement de la Sonate BWV 1028 et son grand final qui débute par un long passage d'arpèges au clavecin qui, à peine ponctués de sauts d'octave de la viole, courent entre les deux mains et ne pourraient au grand jamais être rendus par deux instruments distincts ; d'autres exemples non moins caractéristiques se trouvent dans les sonates pour violon. Ni Carl Philipp Emanuel, ni Schaffrath, ni Graun, bien que plus jeunes d'une génération, n'ont osé autant dans leurs sonates pour viole de gambe et clavecin concertant. Mais il y a encore autre chose : justement parce que Bach donne au clavecin le rôle d'instrument mélodique, justement parce qu'il le met sur un pied d'égalité avec la viole de gambe avec ses liaisons mélodieuses, il le projette vers des idéaux d'articulation qui lui semblent étrangers. Il est presque émouvant de lire, dans le troisième mouvement de la Sonate BWV 1029, l'indication « cantabile », si rare jusqu'alors, indiquée sur la partie de la viole de gambe mais aussi à la main droite du clavecin. La pensée s'envole vers le *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* composé, selon l'auteur, « principalement pour s'approprier une manière chantante de jouer ». Demander à cet instrument mécanique à cordes pincées de chanter à la manière d'un instrument à archet, c'est un peu comme lancer son cœur au-delà du but pour lui ouvrir de nouveaux horizons.

Est-il légitime de transcrire les compositions du vénéré Jean-Sébastien, de leur tailler un habit d'un timbre nouveau, non prescrit ni exprimé par l'auteur lui-même ? Faisons-nous ainsi violence à l'installation sonore originale où évoluons-nous dans le cadre de variantes que le compositeur aurait tolérées, voire même bénies ? Dans le cas du transfert vers la formation pour viole de gambe et clavecin obligé la réponse est certainement la seconde. Nous avons de notre côté non seulement la tolérance généralisée des compositeurs baro-

ques en matière d'instrumentation, mais plus spécifiquement les innombrables exemples dans lesquels Bach lui-même montre son inclination envers la réutilisation de matériel composé, l'adaptant à plusieurs instruments différents. La viole de gambe et le clavecin sont des destinataires idéaux, favorisés par une extension qui dépasse celle de tout autre instrument et donne une grande flexibilité, rendant pratiquement superflus d'éventuels stratagèmes fastidieux lors de l'adaptation. Nous avons par ailleurs les précédents historiques, parmi lesquels la Sonate BWV 1027, avec sa version pour deux flûtes et basse, est seulement la plus parfaite. N'importe qui ayant par conséquent envie de jouer avec clavecin et viole de gambe les autres sonates en trio de Bach, celles pour orgue par exemple, aurait de bons arguments en sa faveur.

Dans le cas de la Sonate BWV 1030a enregistrée ici, ce sont les sources mêmes qui ouvrent la voie à la transcription. Nous avons un manuscrit de la Sonate pour flûte et clavecin en si mineur BWV 1030 datant du dernier quart du 18^{ème} siècle qui contient seulement la partie du clavecin, mais en sol mineur. Quel était l'instrument qui devait s'ajouter à cette version ? Habituellement, dans les interprétations modernes, on propose le hautbois, mais notre pensée doit certainement s'élancer aussi vers la viole de gambe. Pour l'adapter il suffit de suivre l'exemple du BWV 1027 : on abaisse la partie d'une octave et avec peu de modifications on se retrouve avec une quatrième sonate pour viole de gambe et clavecin concertant, certainement pas facile à réaliser, mais qui peut tout à fait être intégrée dans le petit groupe BWV 1027-1029, affichant même une filiation voilée avec cette dernière dont elle partage la tonalité. Et concluons en souhaitant que, justement grâce à l'enregistrement ici présent, cette version du BWV 1030a puisse faire son entrée dans le grand répertoire de la viole de gambe.

Come une partie d'échecs

Teodoro Baù & Andrea Buccarella

Aborder les sonates pour viole de gambe et clavecin obligé de Jean Sébastien Bach signifie plonger dans un dialogue musical d'une complexité et d'un équilibre rares, où deux instruments se rencontrent qui sont profondément différents l'un de l'autre par leur timbre et leur expression.

La viole de gambe, avec sa sonorité chaleureuse et envoûtante porte en soi un monde intérieur, contemplatif, souvent relié à une dimension intime et spirituelle. Le clavecin, au contraire, se distingue par l'éclat de son timbre et la clarté de son articulation. Deux voix qui semblent lointaines, mais qui, dans l'écriture de Bach, trouvent un point de rencontre.

Le contrepoint soutenu et rigoureux élaboré par Bach crée un équilibre d'une finesse extraordinaire, dans lequel chaque voix ne trouve sa pleine signification que dans un dialogue constant avec l'autre, au cœur d'un scénario musical d'une rare perfection.

L'écoute de ces sonates peut alors évoquer l'image d'une partie d'échecs entre deux joueurs de niveau égal, dans laquelle chaque coup est savamment contrebalancé par un autre, tout aussi ingénieux et précis, rendant de facto toute forme de suprématie impossible. Il en résulte alors un match nul qui ne représente pas une victoire manquée, mais plutôt une confrontation entre des esprits d'intelligence égale : une métaphore de la forme parfaite et de l'équilibre de composition de Bach.

Bâle, juillet 2025

Tre per due

Bettina Hoffmann

■ 14

Tre monumenti musicali che con ampio respiro sviscerano il materiale tematico assaporandone ogni fibra e immergendolo in ogni tinta armonica; che sorprendono a ogni nuovo movimento con caratteri or guerrieri or languidi, or severamente contrappuntistici or sentimentali, or ritmicamente incisivi or liquidamente sinuosi: con le sue sonate per viola da gamba e clavicembalo Johann Sebastian Bach beneficiò i due strumenti con un dono davvero speciale. Al cembalo permise d'appropriarsi della forma della sonata con un impatto che raramente gli venne offerto; alla viola da gamba preparò un posto nell'olimpo degli strumenti bachiani. Infatti, più che le parti obbligate delle cantate, più che la modesta partecipazione al sesto concerto brandeburghese, e comunque più che tutto il resto del suo immenso repertorio, furono queste tre sonate, insieme alle due arie delle *Passioni* di Bach, ad attirare già nella seconda metà dell'Ottocento l'attenzione del mondo musicale sulla viola da gamba e a concederle una prima, precoce rinascita dopo solo pochi decenni d'oblio. E da allora le tre sonate BWV 1027-1029 sono saldamente ancorate nel repertorio di ogni violista che si rispetti, di ogni corso di studio e di innumerevoli concerti e incisioni.

Le sonate per uno strumento melodico e clavicembalo obbligato (o concertato che dirsi voglia) di Johann Sebastian Bach costituiscono un capitolo relevantissimo nella storia di quel particolare genere, foss'anche per la sola quantità. Il *Bach-Werke-Verzeichnis*, tenendo conto soltanto delle opere sicuramente autentiche, ne registra ben undici: partner del cembalo è il violino nelle sei sonate BWV 1014-1019, il flauto traverso nelle due sonate BWV 1030 e 1032 e la viola da gamba nelle tre sonate BWV 1027-1029 qui presenta-

Bettina Hoffmann è musicologa, violista da gamba, violoncellista. Fra le sue pubblicazioni, diffuse in italiano, tedesco e inglese, si ricordano i volumi *La viola da gamba* e *Gli archi bassi di Antonio Vivaldi nonché il Catalogue of solo and chamber music for viola da gamba* (violadagambanetwork.eu). Svolge una vivace attività concertistica e discografica, come solista e con il suo gruppo *Modo Antiquo*. È docente di viola da gamba al Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna e alla Scuola di Musica di Fiesole.

te. Possono sembrare numeri modesti, eppure svettano senza confronto nel panorama dell'epoca. Difficile, se non impossibile, trovare un compositore coetaneo di Johann Sebastian che si sia dedicato con paragonabile assiduità a questa formazione per uno strumento melodico e clavicembalo obbligato. Possiamo citare tutt'al più le quattro sonate con una parte obbligata per il cembalo che Telemann incluse nei suoi *Essercizii musici* del 1739-1740, e l'op. 91 di Boismortier del 1741-1742 circa, che consiste in sei *Sonates pour un clavecin et une flûte traversière*. Per il resto, abbiamo solo poche pagine sparse, magari d'incerta datazione e attribuzione. Altri compositori – Rameau, Mondonville, ancora Telemann e via elencando – abbinano il cembalo obbligato a vari strumenti melodici invece nelle loro *suites*; tutt'un'altra storia però, perché la diversa forma porta a esiti stilistici e strumentali profondamente diversi.

Il genere della sonata con cembalo obbligato ha, al contempo, un peso notevole anche all'interno della produzione di Bach. Risulta infatti che le suelencate sonate con cembalo obbligato sono numericamente addirittura superiori a quelle per uno o due strumenti e basso continuo, mostrando quindi una lampante predilezione per il clavicembalo che dialoga con un altro strumento in funzione di controparte autonoma e non d'accompagnamento relegato a mero supporto armonico.

Quindi, Johann Sebastian Bach l'innovatore? L'eroe che libera lo strumento a tastiera dalla schiavitù del basso continuo? L'anticipatore delle *Sonates pour le forte piano avec accompagnement de violon* che inonderanno il secondo Settecento? Il visionario precursore di un Mozart o Beethoven? Vediamo la situazione più da vicino.

Per comprendere l'approccio compositivo di Bach è necessario innanzitutto individuare la struttura portante di queste sonate. Già ascoltandone poche battute o sfogliandone poche pagine salterà all'occhio la predominanza della loro disposizione in trio. La mano destra del cembalista dialoga alla pari con lo strumento melodico, violino, flauto o viola da gamba che sia. Le linee di questi due *partner* si imitano, si alternano, si sovrappongono né più né meno che in una delle tante sonate a due strumenti melodici e basso continuo che popolano quel primo Settecento. La mano sinistra invece si assume il compito di un basso accompagnatore; certo di un basso molto attivo e partecipe, come è nelle corde di Johann Sebastian che ama riempire ogni spazio con la sua arte contrappuntistica, che volge la sua inventiva a ogni partecipante con la stessa premura, ma pur sempre un basso.

La struttura della *sonata a tre* è palese nel caso della Sonata in Sol maggiore BWV 1027,

data la sua stretta parentela con una sonata a tre vera e propria, ossia la BWV 1039, sempre in Sol maggiore, per due flauti traversi e basso continuo. Il confronto è presto fatto: la parte del primo flauto della BWV 1039 viene assegnata nella BWV 1027 alla mano destra del cembalista; quella del secondo flauto – abbassata di un’ottava, è ovvio – passa alla viola da gamba; la mano sinistra del cembalista, infine, esegue il basso. L’estensione delle due parti superiori ne risulta piuttosto limitata in basso: sia la mano destra del cembalo che la viola rispettano generalmente il Re, nota base del flauto traverso, e lo sorpassano in basso solo per poche, isolate note, probabile frutto di un ripensamento in sede di trascrizione. Vi è poi un altro elemento che evidenzia la derivazione di tutte queste sonate dalla tradizionale scrittura per due strumenti con basso continuo. Non appena la parte superiore del clavicembalo tace per qualche esigenza contrappuntistica (come avviene ad esempio a più riprese nel terzo movimento della Sonata BWV 1028 e nel primo della BWV 1029), Bach fornisce la parte del basso delle consuete cifre del basso continuo, invitando così il cembalista ad aggiungere gli accordi per realizzare l’armonia. Nel secondo movimento della Sonata BWV 1030 si prende perfino la briga di scrivere quegli accordi per esteso, trasmettendoci un breve e insperato saggio di realizzazione del basso continuo.

Tutto ciò lega quindi le sonate bachiane con cembalo obbligato al passato, a quella formazione a tre cara già al primo Seicento e amatissima nel primo Settecento, ma che avrà poco o nessuno spazio nel nuovo linguaggio del secondo Settecento, che poco apprezzava gli intrecci contrappuntisticamente complessi tra due interlocutori. Certo, la sonata a tre troverà ancora qualche amatore, specialmente nella scuola berlinese, dove non a caso compositori come Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Schaffrath e Johann Gottlieb Graun scrivono sonate per viola da gamba e cembalo obbligato che reiterano la struttura a tre voci già proposta da Johann Sebastian. Ma il futuro sarà un altro, sarà la sonata in cui il nuovo strumento *con il forte e il piano* troverà un idioma tutto suo, che gli permetterà di esibire le sue potenzialità tecniche in maniera innovativa, lasciandosi alle spalle la semplice esecuzione di due linee melodiche strumentalmente neutre. Saranno composizioni in cui la tastiera è padrona della situazione, a cui uno strumento melodico aggiunge tutt’al più qualche nota di colore con una parte spesso *ad libitum*.

Quindi, Johann Sebastian Bach il conservatore? Il parruccone, l’antiquato contrappuntista? Che, perdendo l’occasione di conferire al cembalo un vero ruolo da protagonista, gli

impone una specie d'intavolatura per tastiera? Prima di cadere in un giudizio così avventato, riguardiamo ancora le partiture e riascoltiamo queste sonate.

Troveremo così non pochi passi in cui la struttura a tre parti distinte viene sciolta a favore di un incedere del tutto diverso. Conviene qui citare l'ultimo movimento della Sonata BWV 1028 e il suo gran finale che inizia con un lungo passaggio di arpeggi del cembalo che, appena punteggiati dai salti d'ottava della viola, corrono tra le due mani e che mai potrebbero essere resi da due strumenti distinti; altri esempi non meno caratterizzati si trovano nelle sonate con violino. Né Carl Philipp Emanuel, né Schaffrath, né Graun, pur più giovani di una generazione, osarono tanto nelle loro sonate per viola da gamba e cembalo concertato. Ma c'è di più: proprio perché Johann Sebastian investe il cembalo del ruolo di strumento melodico, proprio perché lo pone al pari della viola da gamba con le sue arcate melodiose, lo lancia verso ideali articolatorie che gli sembrano estranee. È quasi commovente leggere, nel terzo movimento della Sonata BWV 1029, l'indicazione «cantabile», così rara fino a quel momento, posta tanto alla parte della viola da gamba quanto alla mano destra del cembalo. Il pensiero corre al *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* composto, secondo l'autore, «principalmente per appropriarsi di una maniera cantabile di suonare». Chiedere a quello strumento a pizzico meccanico di cantare quanto uno strumento ad arco è un lanciare il cuore oltre la meta per aprirgli nuovi orizzonti.

È legittimo trascrivere le composizioni del venerato Johann Sebastian Bach, attagliarle una veste timbrica nuova, non prescritta ed espressa dall'autore stesso? Facciamo violenza all'impianto sonoro originale o ci muoviamo nell'ambito di varianti che il compositore avrebbe tollerato o perfino benedetto? Nel caso del travaso verso la formazione per viola da gamba e cembalo obbligato la risposta è certamente la seconda. Abbiamo dalla nostra non solo la generica tolleranza dei compositori barocchi in materia di strumentazione, ma più specificamente gli innumerevoli esempi in cui lo stesso Bach mostra la sua inclinazione al riuso del materiale composto, adattandolo ai più diversi strumenti. La viola da gamba e il cembalo sono poi destinatari ideali, favoriti da un'estensione che supera quella di qualsiasi altro strumento e da una grande duttilità, rendendo quindi superflui eventuali e fastidiosi espedienti d'adattamento. E inoltre abbiamo i precedenti storici, tra cui la Sonata BWV 1027 con la sua versione per due flauti e basso è solo la più calzante. Chi volesse quindi suonare con cembalo e viola da gamba le altre sonate a tre di Bach, quelle per organo ad esempio, avrebbe buoni argomenti a suo favore.

Nel caso della Sonata BWV 1030a qui incisa, sono addirittura le fonti stesse ad aprire la via alla trascrizione. Della Sonata per flauto e clavicembalo obbligato in Si minore BWV 1030 abbiamo un manoscritto dell'ultimo quarto del Settecento che contiene la sola parte del clavicembalo, ma in Sol minore. Quale fu lo strumento che si doveva aggiungere a questa versione? Solitamente, nelle esecuzioni ed edizioni odierne, viene proposto l'oboe, ma il pensiero deve certamente correre anche alla viola da gamba. Per adattarla basta seguire l'esempio della BWV 1027: si abbassa la parte di un'ottava e con pochi altri aggiustamenti si ottiene una quarta sonata per viola da gamba e clavicembalo concertato, non certo di facile esecuzione, ma sotto ogni aspetto perfettamente integrabile nel piccolo gruppo BWV 1027-1029, mostrando perfino una velata parentela con quest'ultima con la quale condivide la tonalità. E chiudiamo con l'auspicio che proprio grazie alla presente incisione questa versione della BWV 1030a possa fare il suo ingresso nel grande repertorio della viola da gamba.

Firenze, luglio 2025

Come una partita a scacchi

Teodoro Baù & Andrea Buccarella

Affrontare le sonate per viola da gamba e clavicembalo obbligato di Johann Sebastian Bach significa immergersi in un dialogo musicale di rara complessità ed equilibrio, dove due strumenti profondamente diversi per natura timbrica ed espressiva si incontrano.

La viola da gamba, con il suo suono caldo e avvolgente porta con sé un mondo interiore, contemplativo, spesso legato a una dimensione intima e spirituale. Il clavicembalo, al contrario, si distingue per la brillantezza del timbro e la chiarezza dell'articolazione. Due voci che sembrano lontane, ma che nella scrittura bachiana trovano un punto d'incontro.

Il contrappunto serrato e rigoroso elaborato da Bach genera un equilibrio di straordinaria finezza, in cui ogni voce acquista pieno significato solo nel costante dialogo con l'altra, all'interno di una trama musicale di rara perfezione.

L'ascolto di queste sonate può allora richiamare l'immagine di una partita a scacchi tra due giocatori di eguale maestria, in cui ogni mossa è sapientemente controbilanciata da un'altra, altrettanto ingegnosa e precisa, rendendo di fatto impossibile ogni forma di supremazia. Ne scaturisce dunque un pareggio che non rappresenta una vittoria mancata, ma piuttosto l'espressione di un confronto tra menti di pari ingegno: una metafora della perfezione formale e dell'equilibrio compositivo bachiano.

Basilea, luglio 2025



“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). His debut recording, featuring sonatas by Arcangelo Corelli in an original transcription for viola da gamba, received multiple accolades, including the Diapason d’Or and the Choc de Classica. 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 and at the early music summer courses in Urbino.

« 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). Son premier enregistrement, consacré à des sonates d’Arcangelo Corelli dans une transcription originale pour viole de gambe, a reçu plusieurs distinctions, dont un Diapason d’Or et un Choc de Classica. 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-Brigau ainsi qu’aux stages d’été de musique ancienne d’Urbino.

“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). Il suo disco d’esordio, dedicato a sonate di Arcangelo Corelli in una trascrizione originale per viola da gamba, ha ricevuto numerosi premi, tra cui il Diapason d’Or e lo Choc di Classica. 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 e ai corsi estivi di musica antica di Urbino.



Andrea Buccarella, harpsichordist, organist, and conductor, is among the most highly regarded early music specialists of his generation. In 2018, he won First Prize at the Musica Antiqua Bruges International Harpsichord Competition. Since 2012, he has directed the Abchordis Ensemble, with which he was awarded First Prize at the Göttingen Händel Competition in 2015. He has performed at major festivals and concert halls across Europe, the USA, Colombia, South Korea, and Japan. As a guest conductor, he has led ensembles such as La Cetra Barockorchester, Venice Baroque Orchestra, and Il Pomo d'Oro. Among his solo recordings are *Toccatà* (2019 – Diapason Découverte and 5 stars from BBC Music Magazine) and *Fantasia* (2023).

Andrea Buccarella, claveciniste, organiste et chef d'orchestre, compte parmi les spécialistes de musique ancienne les plus appréciés de sa génération. En 2018, il a remporté le Premier Prix du Concours International de Clavecin Musica Antiqua de Bruges. Depuis 2012, il dirige l'Abchordis Ensemble, avec lequel il a obtenu le Premier Prix du Händel Competition de Göttingen en 2015. Il s'est produit dans les principaux festivals et salles de concert en Europe, aux États-Unis, en Colombie, en Corée du Sud et au Japon. En tant que chef invité, il a dirigé La Cetra Barockorchester, la Venice Baroque Orchestra et Il Pomo d'Oro. Parmi ses enregistrements en solo : *Toccatà* (2019 – Diapason Découverte et 5 étoiles dans BBC Music Magazine) et *Fantasia* (2023).

Andrea Buccarella, clavicembalista, organista e direttore, è tra i più apprezzati specialisti di musica antica della sua generazione. Nel 2018 ha vinto il Primo Premio al Concorso Internazionale di Clavicembalo Musica Antiqua Bruges. Dal 2012 dirige l'Abchordis Ensemble, con cui ha ottenuto il Primo Premio all'Händel Competition di Göttingen (2015). Si è esibito in importanti festival e sale da concerto in Europa, USA, Colombia, Corea e Giappone. Come direttore ospite, ha diretto la Cetra Barockorchester, la Venice Baroque Orchestra, il Pomo d'Oro. Tra le sue registrazioni solistiche: *Toccatà* (2019 – Diapason Découverte e 5 stelle su BBC Music Magazine) e *Fantasia* (2023).

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord

	Sonata in D major BWV 1028		
01.	I. Adagio	01:55	
02.	II. Allegro	03:32	
03.	III. Andante	04:21	
04.	IV. Allegro	04:06	
	Sonata in G minor BWV 1029		
05.	I. Vivace	04:55	
05.	II. Adagio	06:16	
07.	III. Allegro	03:40	
	Sonata in G major BWV 1027		
08.	I. Adagio	03:40	
■ 24	09.	II. Allegro ma non tanto	03:17
	10.	III. Andante	01:58
	11.	IV. Allegro moderato	02:59
	Sonata in G minor BWV 1030a *		
12.	I. [Andante]	07:23	
13.	II. Siciliano	04:08	
14.	III. Presto	01:32	
15.	IV. [Allegro]	04:03	
	Total Time	57:54	

* transcription by Teodoro Baù and Andrea Buccarella

Teodoro Baù – viola da gamba

Andrea Buccarella – harpsichord

Viola da gamba by Sergio Gistri (Colle di Val d'Elsa, 2018)

after Jakob Stainer (Absam, second half of the 17th century)

Bows by Ralph Ashmead (Toulumne, 2022), Walter Barbiero (Piombino Dese, 2009), Luc Breton (Vaux-sur-Morges, 2017), Eduardo Gorr (Cremona, 2019), Marcos Núñez (Fuentehéridos, 2023), Craig Ryder (Paris, 2021)

Harpsichord by Andrea Restelli (Milan, 2018)

after Christian Vater (Hannover, 1738, Germanisches Museum, Nuremberg)



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.



Recording dates: 12–15 February 2024
Venue: Auditorium della Compagnia,
Montecastelli Pisano, Italy

Sound engineer and mastering: Roberto
Chinellato
Producer: Arianna Radaelli
Editing: Teodoro Baù and Andrea Buccarella

Concept and design: Emilio Lonardo
Layout: Mirco Milani

Images – digisleeve
Cover picture, inside: Teodoro Baù and
Andrea Buccarella, June 2025 © Gianni
Rizzotti

Images – booklet
Page 20: Teodoro Baù, June 2025
© Gianni Rizzotti; page 22: Andrea
Buccarella, June 2025 © Gianni Rizzotti

Translations

English: James Chater
French: Dominique Zryd

Acknowledgments

We would like to thank Philipp Bonhoeffer,
President of the Science and Music
Foundation, for having made available
the Auditorium della Compagnia and
the harpsichord, and for allowing us
to make this recording in the best
possible circumstances, immersed in the
peacefulness of the medieval borgo of
Montecastelli Pisano.

—Teodoro Baù and Andrea Buccarella

© 2025 Teodoro Baù & Andrea Buccarella, under exclusive licence to Outhere Music France
© 2025 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 Sgarla

outhere
M U S I C



