

TOMMASO VITALI

Chaconne g-Moll

für Violine und Basso continuo

Chaconne in G minor

for Violin and Basso continuo

Herausgegeben von / Edited by

Diethard Hellmann



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

HM 100

VORWORT

Die „Chaconne g-moll“ von Tomaso¹ Vitali zählt seit ihrer Veröffentlichung im 19. Jahrhundert zu den bedeutsamen Werken der Geigenliteratur. Es ist das Verdienst Ferdinand Davids (1810–1873), diese geniale, harmonisch teilweise äußerst kühne Komposition im II. Band seiner „Hohen Schule des Violinspiels“ erstmals im Druck einem breiten Interessentenkreis zugänglich gemacht zu haben. Entsprechend der Praxis des 19. Jahrhunderts bietet David jedoch keinen Urtext an. Er verändert die Geigenstimme im Sinne des damaligen Virtuositums und arbeitet sie, vornehmlich im letzten Viertel des Werkes, völlig um. Die Stimme des Basses wird zudem vielfach vollständig neu gestaltet, die akkordliche Aussetzung in der Manier einer weithin von den Bezifferungsangaben des Komponisten unabhängigen Weise eines quasi konzertierenden Klavierparts behandelt. Die zahlreichen späteren Veröffentlichungen der Chaconne basieren sämtlich auf der Erstausgabe Davids. Während die musikalische und geigerische Bedeutung der Komposition in der entsprechenden Literatur allenthalben anerkannt wird, weist bereits Wilhelm Josef von Wasielewski darauf hin, dass „die Abweichungen der Davidschen Bearbeitung vom Original freilich [...] teilweise erheblich“ sind.² Nicht zuletzt deshalb konnte in unseren Tagen die Frage nach der Echtheit der Komposition aufgeworfen werden. (Vgl. hierzu Hermann Keller, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Jahrgang 1964.) Es lag nahe, in jenem Werk eine Fälschung nach Art der Pugnani-Kreisler-Schöpfungen zu vermuten. Dass die von David benutzte Quelle, die offenbar Wasielewski bekannt war, zunächst nicht aufgefunden wurde, mag daran liegen, dass Eitners Quellenlexikon im 10. Band unter „Vitali“ lediglich mitteilt: „Ferd. David gab bei Breitkopf & Härtel eine Ciaconna heraus.“ Die tatsächliche Quelle wird an dieser Stelle nicht genannt, vielmehr vermerkt Eitner unter „Vitalino“: „In Dresden Mus. Ms. C x 1145 ein Solo a Violino e B. G-moll.“ Es scheint weithin nicht bekannt gewesen zu sein, dass die Bezeichnung „Vitalino“ lediglich deutlich machen wollte, dass es sich um den „kleinen“, den Sohn des Giovanni Battista Vitali, also um Tomaso Vitali handelt. Unter jener

Quelle ist nämlich die Vorlage der „Chaconne“ zu finden. Für viele andere Werke seiner „Hohen Schule“ lieferte übrigens ebenfalls die Dresdner Bibliothek David die Vorlagen.

Die Dresdner Handschrift ist zweifelsohne nicht das Original. Wie Wolfgang Reich nachweist,³ wurde sie vermutlich von einem Mitglied der Königlichen Kapelle zu Dresden, Johann Jacob Lindner, etwa in den Jahren zwischen 1710 und 1730 angefertigt. Da bislang eine andere Quelle nicht zu ermitteln war, fußt unsere Ausgabe auf diesem zeitgenössischen Manuskript. Der Landesbibliothek zu Dresden darf an dieser Stelle herzlicher Dank für die Erstellung der Fotokopien gesagt werden. Jene Handschrift, nunmehr signiert „Musica 2037 R/1“, nennt auf dem Titelblatt „Solo / Violino & Basso / Del Sig. Vitalino“ und gibt dazu die beiden ersten Takte der Violinstimme; als späterer Zusatz finden sich die Worte „Chaconne“ und „Vitali“. Über dem Beginn des Notentextes steht geschrieben: „Parte del Tomaso Vitalino“.

Ob mit der Angabe „Tomaso Vitalino“ tatsächlich der Sohn des Giovanni Battista Vitali oder aber ein anderer, uns unbekannter Komponist gemeint ist, bleibt unsicher. Wolfgang Reich stellt in seiner Arbeit fest, dass in der Dresdner Kapelle kein Musiker nachweisbar ist, der den Namen Vitalino trug oder als Pseudonym benutzte. Im Hinblick auf mancherlei Fehler im Notentext und fehlende zeitgenössische Korrekturen kommt Reich zu der Anschauung, dass jene Handschrift nicht zum Musizieren benutzt bzw. eine praktische Brauchbarkeit vom Kopisten gar nicht angestrebt worden ist. Solcher Folgerung muss jedoch entgegengehalten werden, dass viele alte Partituren Fehler enthalten, die lediglich im Stimmenmaterial, mitunter nicht einmal dort, getilgt wurden. So scheint es durchaus denkbar, dass eine ursprünglich vorhandene Violinstimme, die möglicherweise auch die nötigen Verbesserungen enthalten hat, verloren gegangen ist. Von daher gesehen wird Reichs Hypothese fraglich, mit der er alle „widersprüchlichen Fakten in Einklang“ bringen will: Er folgert, dass vorerst nur Vitalis Cembalostimme sowie skizzenhafte Andeutungen der Oberstimme vorhanden waren, die dann von einem Violinvirtuosen – Reich

1 Schreibweise auch „Tommaso“.

2 W. J. v. Wasielewski „Die Violine und ihre Meister“, 8. Auflage, Wiesbaden 1927, S. 81.

3 Wolfgang Reich „Die Chaconne g-moll – von Vitali?“, Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin ²1965.

denkt an Pisendel – ohne Rücksicht auf Generalbass und Vorlage in „schöpferischer Freiheit“ ausgestaltet worden sind. Im Manuskript wäre demnach zunächst „nichts weiter zu sehen als die Reinschrift einer glänzend gelösten Kompositionsaufgabe“. Zur Fundierung seiner These führt er u. a. den in Takt 41 angebrachten Vermerk „fino al segno“ an und sagt dazu: „Dieser Vermerk geht offenbar auf die abkürzende Schreibung des Cembalopartes zurück. Er wurde von dem pedantisch (!) arbeitenden Schreiber in die Reinschrift übernommen, obwohl er durch die Ausschreibung der Violinstimme überflüssig geworden war.“ Unseres Erachtens bezieht sich der Hinweis gar nicht auf den Cembalopart, von dem er übrigens deutlich abgesetzt ist, sondern auf die Stimme der Violine, in dessen System die Schriftzüge noch hineinragen. Den Worten „fino al segno“ sind ferner eine Fermate und ein Kreuz (+) zugefügt; beide Zeichen finden sich vier Takte später am Ende der Variation wieder, abermals direkt am Violinsystem angebracht. Sollten sie nicht vielmehr auf Anfang und Ende der Sechstolenfiguren, oder auf den möglicherweise ursprünglich für die gesamte Variation vorgesehenen Wechsel des Violinschlüssels in den Sopranschlüssel hinweisen?

Im Gegensatz zu Reich sind wir der Auffassung, dass die zwar außerordentlich virtuos durchgestaltete Chaconne dennoch teilweiser Auszierungen bedarf, natürlich nicht im Sinne einer Bearbeitungstechnik des 19., wohl aber nach den bekannten Grundsätzen des 18. Jahrhunderts. Als Beispiele hierfür seien genannt die Takte 69–79, 105–108, 133–137, 210–221 und vor allem 234 bis zum Schluss. Dass die nicht ausgezierte letzte Variation eine unbefriedigende Lösung bedeutet, hat bereits Ferdinand David erspürt, der wohl aus diesem Grunde – abgesehen von all seinen sonstigen Veränderungen, Kürzungen etc. – mit einer Wiederholung der ersten acht Takte in aufgeputzter Gestalt beschließt und den originalen Text völlig unberücksichtigt lässt.

Die Angaben des Kopisten, die der Archivar der Dresdner Kapelle um 1750 auch für den Umschlag übernimmt, geben uns keine Gewissheit, ob mit jenem Tomaso Vita-

lino der Sohn des Giovanni Battista Vitali gemeint ist; die stilkritischen Untersuchungen führen mancherlei gewichtige Gründe an, die gegen eine solche Autorschaft sprechen. Dennoch glauben wir, das Werk erst dann als anonyme Komposition oder Schöpfung eines anderen Meisters ausgeben zu dürfen, wenn sich durch Auffindung einer anderen Quelle ein neuer, tatsächlicher Beweis dafür erbringen lässt, dass die eindeutige Namensüberlieferung auf unserem Manuskript nicht zu Recht besteht.

Die Vorlage bietet im allgemeinen einen gut lesbaren Text der Violinstimme und des bezifferten Basses; grundsätzlich werden Achteltriolen bzw. Achtelsechstolen als Sechzehnteltriolen bzw. -sechstolen notiert. Eine verstümmelte Aufzeichnung, in der Violin- und Generalbassstimme zudem nicht übereinstimmen, bieten die Takte 150 bis 157; die Lesart Davids ist hier wenig überzeugend und konnte, nicht zuletzt aus stilistischen Gründen, für unsere Ausgabe nicht übernommen werden; es scheint, als ob der Schreiber unserer Vorlage jene Partie versehentlich einen Ton zu tief notiert hat und dann versuchte, durch völlig neue Vorzeichensetzung die Violinstimme dem Bass anzugleichen, wobei ihm allerdings auch mehrere Fehler unterlaufen sind. Denkbar wäre auch, dass ihm das Manuskript bereits jene falsche Aufzeichnung lieferte, die er nun in der eben beschriebenen Weise korrigieren wollte. – Die Setzung der Bögen ist äußerst flüchtig vorgenommen worden und lässt teilweise mehrere Deutungen zu. Hierüber wie über alle Abweichungen von der Vorlage gibt der Revisionsbericht Auskunft. Vom Herausgeber hinzugefügt wurden einige zumeist analoge Bögen (gestrichelt) und Triller (in Klammern), sowie dynamische Angaben (in Klammern). Die Aussetzung des bezifferten Basses versucht, der vielfältigen Gestaltung der einzelnen Variationen auch nach dieser Seite hin gerecht zu werden.

Es sei mir gestattet, die Veröffentlichung meiner Frau, die zudem wesentlichen Anteil am Zustandekommen dieser Ausgabe hat, in Dankbarkeit zuzueignen.

Diethard Hellmann

PREFACE

Ever since its publication in the 19th century, Tomaso¹ Vitali's Chaconne in G minor has been among the most important works in the violin repertoire. The credit for having made this inspired composition, with its sometimes extremely bold harmonies, accessible to a wide circle of musicians belongs to Ferdinand David (1810–1873), who printed it for the first time in the second volume of his *Hobe Schule des Violinspiels*. In accordance with 19th century practice, however, David did not offer an Urtext edition. He altered the violin part in the contemporary virtuoso manner and on occasion, particularly in the last quarter of the piece, entirely reworked it. In addition, the bass part was often completely recast, and the realization was handled in the style of a quasi-concertante piano part that was far removed from what was indicated by the composer's figuring. The numerous later publications of the Chaconne have been based without exception on David's first edition. While the musical and violinistic importance of the composition has been universally acknowledged in the appropriate literature, Wilhelm Josef von Wasielewski already commented on the fact that "the divergences of David's arrangement from the original are ... in part certainly considerable".² In part because of this, the authenticity of the piece has been questioned in our own day (cf. Hermann Keller in the *Neue Zeitschrift für Musik*, 1964). It was very easy to be suspicious of this work and to view it as being a forgery of the same sort as the Pugnani/Kreisler compositions. The fact that the source used by David, which was apparently known to Wasielewski, could not initially be found may be the reason why Eitner, in the tenth volume of his *Quellenlexikon* under "Vitali" writes simply: "Ferd. David published a *Ciaconna* by Breitkopf & Härtel". The actual source is not mentioned here; rather, Eitner notes under "Vitalino": "In Dresden Mus. Ms. C x 1145 a Solo a Violino e B. in G minor". It seems not to have been widely recognized that the name "Vitalino" is merely intended to make it clear that the "little" Vitali, son of Giovanni Battista, is the composer in question – that is, Tommaso Vitali. For in this source is to be found

the model of the Chaconne. The Dresden library further supplied David with the models for many other works in his *Hobe Schule*.

There is no doubt that the Dresden manuscript is not the original. As Wolfgang Reich has shown,³ it was probably prepared by a member of the musical retinue at the Dresden court, Johann Jacob Lindner, at some time in the years between 1710 and 1730. Since no other source has been discovered to date, the present edition is based on this contemporary manuscript. At this point, I would like to express my most sincere thanks to the Landesbibliothek in Dresden for supplying photocopies. This manuscript, now with the shelf-mark Musica 2037 R/1, has on the title-page "Solo / Violino & Basso / Del Sign. Vitalino", and also gives the first two bars of the violin part; added by a later hand are the words "Chaconne" and "Vitali". At the beginning of the first page of music is written: "Parte del Tomaso Vitalino".

Whether the name "Tomaso Vitalino" really refers to the son of Giovanni Battista Vitali, or to another composer unknown to us, remains uncertain. Wolfgang Reich's work has established that none of the Dresden court musicians bore the name Vitalino or used it as a pseudonym. In view of the several errors in the musical text and the lack of contemporary corrections, Reich arrives at the opinion that the manuscript was never used to play from, and that the copyist never aspired to its being put to practical use. By way of objection to such a conclusion, however, it must be said that many old scores contain errors which were eradicated only in the parts, and sometimes not even there. It therefore seems quite feasible that a violin part which was originally available, possibly also containing the necessary corrections, has since been lost. Seen from this point of view, the hypothesis by which Reich seeks to "resolve all the contradictory facts" becomes questionable. He comes to the conclusion that in the first instance only Vitali's harpsichord part existed, together with sketched-in suggestions of the upper part, which were then worked out by a virtuoso violinist – Reich has Pisendel in mind – in "creative freedom", without regard to the figured bass and the model.

1 Also written Tommaso.

2 W. J. v. Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, 8th edn., Wiesbaden, 1927, p. 81.

3 Wolfgang Reich, "Die Chaconne g-moll – von Vitali?", *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 21965, Berlin.

According to this, the manuscript would be seen to contain “nothing more than the fair copy of a brilliantly worked exercise in composition”. In support of his thesis he cites *inter alia* the direction “fino al segno” that is found in bar 41, and says: “This direction obviously goes back to the shorthand notation of the harpsichord part. It was taken over by the copyist as it stood into the fair copy, although the writing-out of the violin part had made it superfluous”. In our view the direction does not apply to the harpsichord part at all, from which it is in any case clearly set apart, but to the violin, into whose stave the strokes of the letters project. The words “fino al segno” are further amplified by a pause and a cross (+); both signs are found again four bars later at the end of the variation, again placed directly by the violin stave. Might they not rather indicate the beginning and end of the sextolet figuration, or the change from the treble to the soprano clef, which was possibly stipulated originally for the variation as a whole?

In contrast to Reich, we are of the opinion that the Chaconne, worked though it is in an extraordinarily virtuosic manner, is nonetheless in need of ornamentation in places – not of course in the style of a nineteenth-century arrangement, but certainly according to the known principles of the eighteenth-century. As examples of this we might mention bars 69–79, 105–108, 133–137, 210–221 and, above all, 234 to the end. The fact that the unembellished last variation makes for an unsatisfying dénouement was already sensed by Ferdinand David. No doubt for this reason – quite apart from all his other alterations, cuts and so on – he closed with a repetition of the first eight bars in embellished form, totally disregarding the original text.

The information given by the copyist, which was also adopted by the music-librarian of the Dresden court about 1750 for the cover, provides us with no certainty as to whether the son of Giovanni Battista Vitali is meant by

this Tomaso Vitalino. Investigation on the basis of stylistic criticism produces much weighty evidence against such an authorship. We feel, nevertheless, that the publication of the Chaconne as an anonymous composition, or as the work of another composer, will only be justified when the discovery of another source provides new factual evidence to show that the unequivocal attribution of our manuscript is wrong.

On the whole, the model offers a good legible text of the violin part and figured bass. Eighth-note triplets and sixteenth-note triplets are notated as a general rule in sixteenths. Bars 150–157 present a mutilated passage, which moreover does not agree between the violin part and the bass; David’s reading here is not very convincing, and, clearly on stylistic grounds, could not be adopted for our edition. It seems as if the writer of our model accidentally notated this passage a tone too low and then attempted to fit the violin part with the bass by using completely new accidentals, in the process of which several more errors crept in. It is also conceivable that the manuscript already supplied the copyist with this wrongly written passage, which he then sought to correct in the manner just described.

The phrasing was carried out extremely sketchily, and is often ambiguous. Information on this matter, as on all divergences, can be found in the Critical Report. The editor has added a few marks of phrasing (printed as dotted slurs) and trills (printed in brackets), mostly supplied by analogy, and dynamic indications (printed in brackets). The realization of the figured bass attempts to do justice to the differing styles of the individual variations.

I would like to dedicate this publication in gratitude to my wife, who has had a considerable share in the preparation of this edition.

Diethard Hellmann