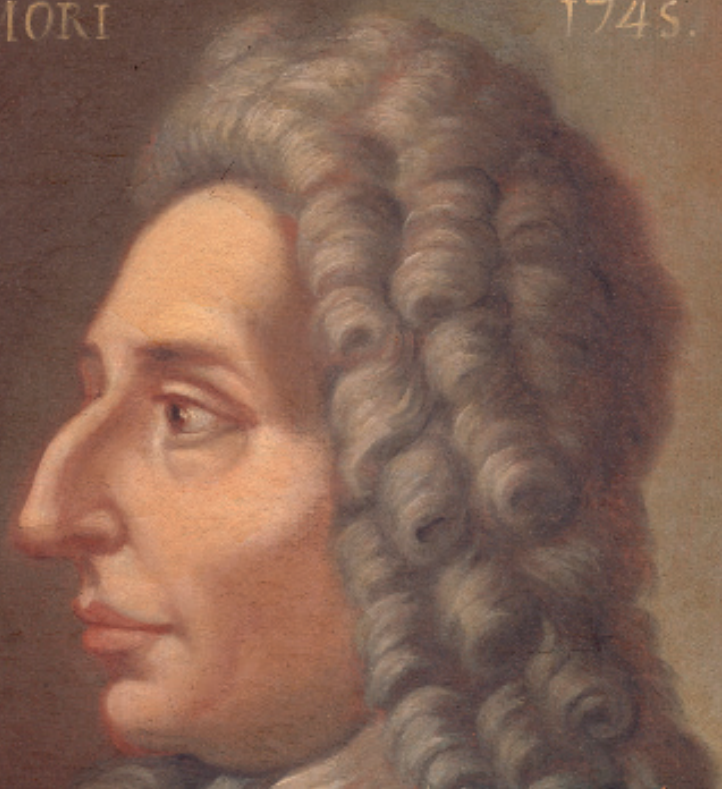


TOM. VITALI · MODON · ACCAD. FIL AR.

MORI

1745.



Recordings:

August 2011: église Notre-Dame de Centeilles

August 2012: église Notre-Dame de Gedinne (*Parte del Tomaso Vitalino*)

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Cover and illustrations of the booklet: X-ray scans of the G. P. Maggini violin
(by courtesy of Dr. Marc Ghysels, Brussels) www.scantix.com

Cover of the booklet: Anonym, *Portrait of Tomaso Antonio Vitali*, Bologna, Museo Bibliografico Musicale.

© akg-image, Paris

English translations: Peter Lockwood

Deutsche Übersetzungen: Silvia Berutti-Ronelt

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)

GIOVANNI BATTISTA & TOMASO ANTONIO VITALI CIACONNA

CLEMATIS

Stéphanie de Failly: *violin**

François Joubert-Caillet: *bass viol (2-6, 10-13)*

Benjamin Glorieux: *cello (7-9, 15)*

Quito Gato: *theorbo & guitar*

Thierry Gomar: *percussions*

Marion Fourquier: *harp*

Lionel Desmeules: *organ*

*Stéphanie de Failly plays a violin by Giovanni Paolo Maggini dated 1620 that previously belonged to the renowned Belgian violinist Edith Volckaert.

www.clematis-ensemble.be

Tomaso Antonio VITALI (1663-1745)

1. *Parte del Tomaso Vitalino* * 12'03

Giovanni Battista VITALI (1632-1692)

2. *Capriccio di Tromba per violino solo* 2'15

3. *Furlana* 3'05

4. *Barabano* 4'14

5. *Il violino sona in tempo ordinario* 2'56

6. *Rugiero* 1'36

Tomaso Antonio VITALI (1663-1745)

7. *Passo e mezzo (la minore)* 3'14

8 *Sonata prima (la minore)* 7'12

Grave – Allemanda – Corrente – Minué – Canario

9. *Sonata duodecima : Ciacona* 3'21

10. *Sonata (re maggiore)* 6'52

Grave – Allegro – Grave – Allegro – Grave – Giga

Giovanni Battista VITALI (1632-1692)

11. *Bergamasca per il violone* 2'08

12. *Bergamasca per il violino* 1'58

13. *Passo e mezzo* 4'28

14. *Toccata per violino solo* 1'15

15. *Sonata seconda (la minore)* 5'38

Grave – Prestissimo – Grave – Allegro – Largo

* Thomas organ, Gedinne, église Notre-Dame

PARTE DEL TOMASO VITALINO...

There was one Baroque work in particular that was to be a trusty war-horse for Ferdinand David and the first generation of the great Romantic German violin virtuosos; it is almost impossible to imagine their careers without their numerous arrangements and editions of this astonishing score. Ferdinand David clearly thought the same in 1860, for it was at that time that the reputation of Vitali's *Chaconne* was established.

The source that Ferdinand David used for his edition of the piece was clearly a manuscript in the collection of the Sächsische Landesbibliothek in Dresden. The copyist of the manuscript has simply added the words "*Parte del Tomaso Vitalino*" above the music: the use of "*Parte*" as a title is understandable, it being related to the idea of variation technique and therefore also to the principle of a chaconne composed over a ground bass. The use of "*Vitalino*", the diminutive form of the composer's name, seems to have been to make a clear distinction between the composer and his father.

There were indeed two Italian violinists who had become known under the name Vitali. Giovanni Battista (1632-1692) was born in Bologna, where he studied with Maurizio Cazzati, *maestro di cappella* at the Basilica San Petronio. Before being appointed to the Este court in Modena, Giovanni Battista was himself *maestro di cappella* at the church of Santo Rosario and was also one of the founding members of the *Accademia Filarmonica*. He composed much vocal music, including oratorios and cantatas, although it is his instrumental music that concerns us here. These works were intended for instruments of the violin family and encompass a variety of styles, from music for dancing to sonatas as well as an entire repertoire of chaconnes, bergamasques and passacaglie, all works of variations above a ground bass. It is surprising to note that Giovanni Battista Vitali composed not only in the Italian style but also followed the precepts of French music for dancing; this particular style seems to have been much admired by the Modena court.

The majority of the compositions by Giovanni Battista Vivaldi that are recorded here may be found in a manuscript entitled *Partite sopra diverse sonate di Gio. Batta Vivaldi per il VIOLINO* in the keeping of the Biblioteca Estense in Modena. This collection is made up of a series of pieces for solo violin without a bass line. Certain of these pieces such as the *Toccata* and the *Capriccio di Tromba* were clearly composed without a bass line, whilst the others simply indicate the key of the accompaniment by stating "per la lettera B" for the pieces in C and "per la lettera E" for the pieces in D. It was therefore a relatively straightforward matter to reconstruct the bass lines for these pieces, given that several of these were simply ground bass lines that were well known at that time, such as *Rugiero* and *Bergamasca*, to name but two. Whilst all of Vivaldi's other instrumental works make use of the forms in fashion during the second half of the 17th century, this particular collection is based around the use of diminutions, a compositional technique that had fallen from favour by that time. We may therefore wonder, taking the above into account, whether this collection should be considered as a volume of practical examples of this past technique — almost as a work of purely theoretical character. The work indeed possesses a certain theoretical aspect, but it also provides a reflection of Vivaldi's mastery of the declining genre of improvisation. Additionally, it is interesting to reflect on the use of these short pieces. The *Toccata*, for example, is perfectly positioned as a prelude to a sonata in the same key.

Such an interest in theoretical and pedagogical matters was important to Vivaldi, as can be seen from his *Artificii musicali* (1689), a collection of instrumental works that can also be regarded as a treatise on the arts of composition and counterpoint. The atmosphere of such research characterises one of the pieces recorded here, a work for violin and bass that superposes a ternary rhythm above a binary rhythm: in the first part the violin plays a melody in 4/4 and passes into 3/4 in the middle of the piece; the violone that takes the bass line does the exact opposite. Vivaldi indicates "*Il Violino sona in tempo ordinario, e il Basso in tripla*" in the violin part and "*Il Violone sona in tripla, e il Violino in tempo ordonario, e poi si muta*" in the bass

part. This makes an amusing pastime for the players who must shape their phrases around the binary and ternary rhythms, although for the listener the piece seems in a continual state of flux, with its rhythmic foundations being situated on every twelfth crotchet — twelve being the common denominator of 3 and 4.

Vitali uses the term "*violone*" to define the bowed stringed bass instrument used in this piece. We should also note that it was as a player of the *violoncino* (violoncello) that Vitali was first engaged in San Petronio in 1658. Various other works by him were also intended for this instrument; it was also termed a "*violone da braccio*", a phrase that can only further support the theories of the advocates of the *viola da spalla*. In contrast to this, however, and in the spirit of the collection for violin described earlier, another of Vitali's manuscripts — the *Partite sopra diverse Sonata di Gio. Batt Vitali per il VIOLONE* — includes pieces of the same type but for the *violone*. From this volume we have selected another series of diminutions based on the *Bergamasca*.

The many volumes of instrumental works by Giovanni Battista Vitali contain sonatas, suites of dances and *balletti*, from which we have selected only a *Sonata da chiesa*; this work was one of the first of its type and prefigures Corelli's works in the same genre.

Giovanni Battista's son Tomaso Antonio (1663-1745) was also born in Bologna but made his career in Modena. His output was not as large as his father's and was devoted exclusively to works for the violin — four volumes of trio sonatas published between 1693 and 1701. It is surprising that Tomaso Antonio Vitali published no further work during the more than forty years that remained to him. Where did he go and what did he do during this period? We may assume that, like many of his contemporaries, he undertook concert tours; one of the countries he visited was clearly Germany, for one of the sonatas recorded here appears in a manuscript that has survived in Vienna, whilst the manuscript of the enigmatic Chaconne was copied out in Dresden. The laconic mention "*del Vitalino*" on the manuscript of the Chaconne can only mean that his reputation was so great that everyone would recognise his name even in its diminutive form.

There is a clear filiation between his works and those of his father; the sonatas recorded here also seem to have been inspired by certain types of French dance forms. Apart from the sonata in manuscript form mentioned above, his sonatas for violin and continuo are only to be found in a handwritten collection kept in, once again, the Biblioteca Estense in Modena. Given that this manuscript contains twelve sonatas in all, we may assume that it was prepared as a proof copy intended for future publication. These sonatas are in general made up of several movements in which references to the French style are frequent with dances and even an *Aria francese*. This of course leads us to think of the many pieces in French style that his father had composed and published. The *Passo e mezzo* is clearly intended for a duo of violin and bass instrument without continuo and as such stands in a direct line from the ornamented pieces composed by his father.

The sonata from the Vienna manuscript has much more in common with the style of the Italian sonatas and therefore is not influenced by the French dances of the period; Tomaso Antonio was also to compose his trio sonata in this same style. Here we have the classic form of the *Sonata da chiesa* in five movements as laid down by Arcangelo Corelli, Vivaldi's illustrious contemporary.

Now we come to the Chaconne. Its reputation as a virtuoso piece of Romantic bravura, thanks to Ferdinand David's edition and to the strange modulations that it contains, has led many scholars of the Baroque period to consider it as inauthentic. Nonetheless, if we examine the score closely it reveals elements that, considered all together, solve this musical puzzle in a rather convincing manner.

The first such element is the manuscript prepared by a certain Linder, a musician of the Dresden *Kapelle* and dated between 1710 and 1730. It is not at all surprising that this manuscript was copied in Dresden: there was an enormous amount of musical activity at the court of the Saxon capital and it was very much open to Italian influence; Vivaldi himself had been a guest there and one of the principal violinists of the orchestra, Johann Georg Pisendel,

had studied under Vivaldi. As we peruse this manuscript we may note that the copyist has followed a practice characteristic of the Dresden school, this being the use of the French violin clef (G clef on the first line of the staff) for the highest passages; this technique had already been employed by Johann Jakob Walther at the end of the 17th century and is also to be found in the works of Francesco Maria Veracini that were published between 1717 and 1723, the time of his residence in Dresden.

It is also interesting to compare this Chaconne with works by Giovanni Battista Vivaldi: its title "*Parte*" is clearly reminiscent of title of the *Partite diverse*. There are several compositions of this type in Vivaldi senior's works, including variations on ostinato bass lines for chaconnes with changes of key: one of these is the *Passo e mezzo* that is recorded here. There is also a *Ciacomma* to be found in the manuscript of sonatas for violin and continuo by Tomaso Antonio which, despite its modest size, presents several highly original modulatory passages. In the *Parte*, however, these modulations have become much more daring; we may not go so far as to call them awkward, but they are certainly surprising: from G minor we pass through B flat minor, F minor, A minor, E major, E flat major... with returns to the principal key of G minor in the middle. The modulatory passages are at times almost brusque and at others introduced by subtle progressions during which the violin slides from trill to trill. Even more astonishing is the 8-bar passage with a change of key-signature from one flat (B flat) to six sharps (F, C, G, D, A and E); this, however, is simply a manner of writing to avoid flattened notes as such notes as D flat, C flat and G flat were rare in works for violin of the period. Throughout this passage, the tetrachord in the bass remains the same without any change of key-signature: E flat, D, C, B flat; this is therefore no true modulation, but rather a simple enharmonic change of key-signature. These two aspects of modulation and changing of key-signature have their origins in techniques displayed in Vivaldi senior's *Artificii musicali*; there we find a *Passacaglia* that modulates through the cycle of fifths and a *Balletto* for two instruments, one of them playing in G flat and the other in F sharp!

This employment of keys unusual for the period was, however, particularly current at that

time. This was the period when various composers, and not the least of them by any means, became interested in such explorations; the two most famous examples of such works are of course Marin Marais' *Le Labyrinthe* in his *Quatrième Livre de Pièces de Viole* (1717) and Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Keyboard* (1722).

As we can see, this *Chaconne* that many consider inauthentic could very well be absolutely genuine. Could it be, when all is said and done, that it is a work by a violinist in crisis? Tomaso Antonio Vitali had published nothing since the beginning of the 18th century, whereas before he had published four volumes in less than ten years; during that time he also published the final volume of his recently deceased father's sonatas. But what did he do then? He surely enjoyed a certain reputation, for he counted the Frenchman Jean-Baptiste Sénailé and the Italian Evaristo Felice Dall'Abaco amongst his pupils. Could it be that his father's memory weighed too heavily on him? We may surely draw a comparison here with the situation between Wilhelm Friedemann Bach and his own father. Having been trained by his father, taking inspiration from his works and continuing his father's research and daring style, Tomaso Antonio was unable to break free of the paternal mould. He ceased composing and tried to make a living as a solo performer, also continuing the tradition of pieces subject to much ornamentation and variation. The *Parte* are the sole surviving examples of this form to have survived, having miraculously been transcribed by a copyist of the Dresden Court.

This, after all, was a period in which the Italian violin tradition was changing rapidly; Locatelli was exploring the extreme upper reaches of the instrument in his *Capriccii*, whilst Tartini was composing pieces that were rumoured to have been inspired by the Devil. Vitalino was at the centre of this activity, haunted by the image of his father. He electrified audiences with his improvisations and explored the most unusual and untraveled musical paths, a continual source of surprise and astonishment. This was a period of transition in many different ways: the baroque style was giving way to the new emotions that were the harbingers of classicism; these were the same emotions that from time to time allowed Wilhelm Friedemann Bach

to express himself in his own voice and not in his father's idiom. It is in this context that we must place Tomaso Antonio's *Parte*, whose virtuosity, use of the extreme upper register and languid or *galant* phrases announce the arrival of a new aesthetic. The choice of the full organ, whose player is free to use the many resources of the instrument, to converse with the violin in tones both vehement and tender and in so doing to explore these emotions that prefigure the *Sturm und Drang*, allows the violinist to play with full power, making use of a breadth and fullness of sound that is not used when playing with a continuo line *da camera*. This Chaconne therefore finds its rightful place here in a concert of works from the end of the Baroque and the beginning of Classicism.

We should also not forget that Ferdinand David, the first publisher of Vitali's Chaconne, also gave the premiere of Mendelssohn's *Concerto in E minor*. It was evidently through Mendelssohn that David had come to know Bach's sonatas and partitas for solo violin and that as a result he went in search of other compositions from this earlier repertoire that he could also revive. The *Chaconne*, with all that it entailed, had every quality necessary to become a symbol of this rediscovery of the past.

JÉRÔME LEJEUNE

Partite sopra diverse Sonate
di Gio: Battista Vitali per il
VIOLINO

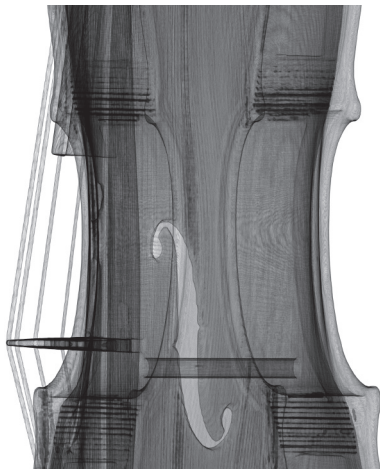
The violin and the violinist — or vice versa

It is impossible to comprehend the attachment that a violinist has to his instrument. This relationship between the instrument and its player is the result of a strangely complex alchemy that has nothing to do with the bow, the music's necessary intermediary. Quantities of imaginative and extraordinary stories abound, which in their turn have given rise to wondrous and sometimes disturbing legends about luthiers, violins and violinists.

Every violin has its own personality and character. These two aspects form an irreplaceable component of its final sound. The most important thing of all for a violinist is his almost obsessive search for his 'sound,' his personal ideal of timbre and colour that will be the realisation of his quest. This, of course, is before any considerations of violin-making are taken into account. There are splendid-looking violins with an uninteresting sound and uninteresting-looking instruments with a glorious sound. A truly exceptional instrument, however, can only come from an alliance that unites sound with the quality of the instrument's manufacture.

It is extremely difficult to plumb the depths of the violin's soul, for its past is easily hidden and what we do know about an instrument can be very little indeed, often only a sometimes dubious label with a date — or the instrument may bear the name of a virtuoso who played it decades or even centuries ago. Could such a player have left a trace of himself in the instrument's soul? Could the violin remember such things? A whimsical fancy, perhaps, but also perhaps not.

The violinist, thanks to his great experience of seeing and trying many different instruments, comes to the point where he imagines or dreams of an indispensable and beloved musical partner. He has his ideal sound firmly in mind, he knows what he expects from an instrument and he knows which bow will best serve his as the extension of his arm and of his heart.



It is not, however, enough just to find a splendid violin; there must be a mutual attraction and compatibility between the instrument and its performer, not to mention that all aspects of the instrument itself must match and blend.

Such a meeting, 'the' meeting, will then succeed or not. There are violins that improve us, that make us shine, and that sometimes even enrage us. There are violins that are empty and inexpressive or lively and proud. There are French violins that set us dancing, German or Bohemian violins that are dark and nostalgic, and Italian violins, the most famous of them all, that sing and seduce.

The ideal violin is therefore the violin that helps its player to explore and to reveal the finest facets of its own personality, although these are the instrument's most private secrets. When, however, the violinist finds his ideal instrument, the relationship that he has so long awaited finally comes to life; the violinist feels the long-desired object revive under his fingers. This is an indescribably magic moment, one fabulous in its unreality.

We should never forget that although we are mortal, our violins will live on; we are simply those who pass the music on, but nonetheless...

A puzzle solved?

The first time that I played Vitali's famous Chaconne, it seemed clear to me that this was a piece composed during the second half of the 19th century. Since that time, Stéphanie de Faily has introduced me to other works by Tomaso Antonio Vitali, but my doubt remains with me nonetheless. The simple act of reading the manuscript of another Ciaccona by the same composer cannot help but cause me to make a link between the two pieces and I even began to wonder if, in reality, the enigmatic 'Romantic' chaconne could be the result of painstaking experiments carried out by the famous Vitalino into the art of modulation. Such a procedure was, after all, common in instrumental music between 1710 and 1740. To me it is plausible that Vitali the younger could have composed a Labyrinthus Harmonicus as a type of descriptive compendium of modulations.

I find it extremely difficult to come out definitively in favour of any one explanation concerning this composition, although one can only be struck by the relationship that exists between the other works by Vitali and his father and this Chaconne that the greatest violinists have found so attractive. We know that Romantic composers eager to rediscover the past did not hesitate to recreate it when necessary; if, however, we accept that the piece is not by Vitali, we must admit that its composer knew Tomaso Antonio Vitali's other works extremely well and that he prepared the background for his crime superbly!

Stéphanie de Faily now restores the connection that bound these pieces together over the centuries and that now guarantees them an existence unshadowed by doubt. This music speaks for itself thanks to her art and to her miraculous Maggini violin; the instrument itself may well have witnessed the genesis of all of the works recorded here.

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

PARTE DEL TOMASO VITALINO...

Depuis la génération des grands virtuoses romantiques allemands, Ferdinand David en tête, une composition de l'époque baroque en particulier est devenue pour les violonistes un véritable « cheval de bataille ». Il est quasi impossible d'imaginer leur carrière sans cette surprenante partition dont on compte de nombreux arrangements et éditions. C'est celle que réalise Ferdinand David en 1860 qui est le point de départ de cette surprenante réputation de « la » *Chaconne* de Vitali!

La source que Ferdinand David utilise pour réaliser son édition est sans aucun doute un manuscrit conservé à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde. Le copiste a simplement indiqué au-dessus de la partition : « *Parte del Tomaso Vitalino* ». Le titre de « *Parte* » est tout à fait compréhensible et assimilable à la notion de variation et donc du principe d'une *chaconne* écrite sur une basse obstinée. Quant au nom de « *Vitalino* », on peut supposer que le diminutif est simplement utilisé pour bien distinguer le compositeur de son père !

En effet, il y a bien deux violonistes italiens connus sous le nom de Vitali. Giovanni Battista (1632-1692) est originaire de Bologne. Il y fait ses études avec Maurizio Cazzati, maître de chapelle de la basilique San Petronio. Avant d'être engagé à la cour d'Este à Modène, il est maître de chapelle à l'église du Santo Rosario de Bologne et est l'un des membres fondateurs de l'*Accademia Filarmonica*. Si son œuvre aborde les genres de la musique vocale (oratorios, cantates), ce sont ses compositions instrumentales qui retiennent ici notre attention. Destinées à la famille du violon, elles abordent divers styles, de la musique de danse aux sonates, en passant par tout un répertoire de variations sur des basses obstinées (*chaconnes*, *bergamasques*, *passacailles*...). Fait surprenant, Giovanni Battista Vitali écrit à la fois dans le style italien, mais aussi selon les pratiques de la musique de danse française, qui semble très prisée à la cour de Modène.

L'essentiel des compositions de Giovanni Battista réunies dans cet enregistrement provient d'un manuscrit conservé à la Biblioteca Estense de Modène : *Partite sopra diverse sonate di Gio. Batta Vitali per il VIOLINO*. Ce recueil comprend une série de pièces pour violon sans basse. Certaines pièces comme la *Toccata* ou le *Capriccio di Tromba* sont de toute évidence des pièces sans basse, alors que toutes les autres indiquent simplement la tonalité de l'accompagnement par la mention « *per la lettera B* » pour les pièces en *ut* ou « *per la lettera E* » pour les pièces en *ré*. Il fut donc assez aisé de reconstituer les basses de toutes ces pièces, certaines d'entre elles étant d'ailleurs tout simplement des basses obstinées très connues à l'époque : *Rugiero*, *Bergamasca*... Alors que toutes les autres compositions instrumentales de Vitali abordent les formes à la mode en cette deuxième moitié du XVII^e siècle, ce recueil correspond à une pratique sans doute démodée à l'époque, celle des diminutions. D'ailleurs, on peut se demander si, tout compte fait, ce manuscrit n'est pas à considérer comme un recueil d'exemples de cette pratique ancienne, en quelque sorte une œuvre de caractère théorique. Théorique sans doute, mais elle est aussi le reflet de ce que devait être la maîtrise de Vitali dans ce genre en déclin qu'est l'improvisation. Il est aussi intéressant de s'interroger sur l'usage de ces courtes pièces. La *Toccata* par exemple trouve parfaitement sa place en guise de prélude à une sonate du même ton !

Cet intérêt pour les aspects théoriques et pédagogiques est d'ailleurs important pour Vitali ; en témoigne la publication en 1689 des *Artificii musicali*, un véritable traité pratique de l'art de la composition et du contrepoint, destiné aux compositions instrumentales. Dans cet esprit de recherches diverses se place l'une des pièces qui figurent dans ce disque. Il s'agit d'une pièce pour violon et basse qui superpose pour les deux voix un rythme ternaire et un rythme binaire : durant la première partie, le violon joue une mélodie en 4/4 et au milieu de la pièce, il passe en 3/4. C'est l'inverse pour le violone qui joue la basse. Vitali indique pour la partie de violon « *Il Violino sona in tempo ordinario, e il Basso in tripla* » et pour celle de basse « *Il Violone sona in tripla, e il Violino in tempo ordonario, e poi si muta* ». Le jeu est amusant

pour les instrumentistes qui construisent leurs phrases en fonction de ces dynamiques binaires et ternaires, mais, en définitive, pour l'auditeur la pièce apparaît très fluide, le point d'appui venant de toutes façons toutes les douze noires (douze, dénominateur commun de 3 et de 4 !)

Pour cette pièce, Vitali utilise le terme de « violone » pour définir l'instrument à archet de basse. Il convient d'ailleurs de signaler que c'est d'abord comme joueur de « violoncino » (c'est-à-dire violoncelle) que Vitali est engagé à San Petronio en 1658. Certaines de ses publications sont aussi destinées à cet instrument parfois nommé également « violone da braccio », mention qui devrait contribuer à alimenter la thèse des défenseurs de la *viola da spalla*. D'autre part, dans l'esprit du recueil de violon évoqué plus haut, un autre manuscrit de Vitali aborde les mêmes types de pièces pour le violone : *Partite sopra diverse Sonata di Gio. Batt Vitali per il VIOLONE*. Nous en avons extrait une autre série de diminutions sur la *Bergamasca*.

Les nombreux recueils publiés de pièces instrumentales de Giovanni Battista Vitali contiennent des sonates et des suites de danses et *balletti*. Dans cette importante production, nous n'avons choisi qu'une *Sonata da chiesa*. Cette composition appartient aux premières du genre, annonçant le style de Corelli.

Natif de Bologne également, c'est à Modène que son fils Tomaso Antonio (1663-1745) fait carrière. Son œuvre, quantitativement plus modeste, est exclusivement dédiée au violon et est constituée de quatre recueils de sonates en trio publiés entre 1693 et 1701. Ce qui est surprenant dans le cas de Tomaso Antonio, c'est qu'après 1701, plus aucune publication ne voit le jour. Il lui reste cependant une quarantaine d'années à vivre. Quel est son parcours durant ces années ? On peut supposer que, comme beaucoup de ses contemporains, il fait des tournées de concerts. Parmi les pays visités figure sans doute l'Allemagne. L'une des sonates enregistrées ici provient d'un manuscrit conservé à Vienne et le manuscrit de l'énigmatique *Chaconne* a été copié à Dresde. La seule mention de « *del Vitalino* » sur le manuscrit de cette pièce ne peut que laisser supposer qu'il devait jouir d'une grande réputation, comme si tout le monde pouvait comprendre à ce seul nom qu'il s'agissait de lui !

La filiation avec les œuvres de son père est tout à fait évidente et les sonates réunies ici semblent, elles aussi, puiser leur inspiration dans certains modèles de danses françaises. Mis à part la sonate manuscrite évoquée plus haut, les seules sonates pour violon et basse continue se trouvent à nouveau dans un recueil manuscrit conservé à la Biblioteca Estense de Modène. Étant donné que ce manuscrit contient un ensemble de douze sonates, on peut supposer qu'il s'agit d'un document préparatoire à une édition. Ces sonates sont en général constituées de plusieurs mouvements dans lesquels les références au style français sont fréquentes (danses, voire même l'intitulé d'*Aria francese* !) Ceci fait évidemment penser aux nombreuses pièces de style français publiées par son père. Le *Passo e mezzo*, visiblement destiné à un duo (violon-basse) sans basse chiffrée est aussi l'héritage direct des pièces à ornements du modèle paternel.

La sonate provenant du manuscrit conservé à Vienne appartient plus nettement au style des sonates italiennes, donc sans ces influences des danses françaises, style dans lequel d'ailleurs Tomaso Antonio écrit ses sonates en trio. On y trouve le schéma classique de la *Sonata da chiesa* en cinq mouvements selon les principes de son illustre contemporain Arcangelo Corelli.

Mais, venons-en à « la » *Chaconne*. Sa réputation de pièce de bravoure romantique, initiée par l'édition de Ferdinand David et avec toutes les étranges modulations qu'elle contient, a conduit les « baroqueux » à la considérer comme un faux. Et cependant, si l'on se penche de plus près sur cette partition, elle nous révèle des éléments qui, additionnés les uns aux autres, reconstituent les pièces d'un puzzle finalement assez convaincant.

Le premier élément est le manuscrit réalisé par un certain Linder, musicien attaché à la chapelle musicale de Dresde. On date ce document des années 1710-1730. Que le manuscrit de cette pièce ait été copié à Dresde n'est absolument pas surprenant : l'activité musicale de la cour y était prodigieuse et tout à fait ouverte aux influences italiennes ; il suffit de signaler le fait que Vivaldi y fut invité et que l'un des principaux violonistes de l'orchestre, Johann Georg Pisendel, était disciple du maître vénitien. En consultant ce manuscrit, on se rend compte que le copiste fait usage d'une pratique typique des violonistes de l'école de Dresde, à savoir

l'utilisation de la clé de *sol* première ligne pour les passages les plus aigus ; ce procédé est déjà utilisé à la fin du XVII^e siècle par Johann Jakob Walther et on le retrouve également dans les compositions que Francesco Maria Veracini publie à Dresde, durant son séjour dans la capitale saxonne entre 1717 et 1723.

Il est aussi intéressant de relier cette chaconne aux compositions de Giovanni Battista ; le titre de « *Parte* » rappelle évidemment le titre des « *Partite sopra diverse* ». En effet, on trouve dans les œuvres du père des compositions du genre, dont des variations sur basses obstinées de chaconnes avec des changements de tonalité. C'est, entre autres, le cas du *Passo e mezzo* qui figure sur cet enregistrement. Dans le manuscrit des sonates pour violon et basse continue de Tomaso Antonio figure déjà une *Ciacconna*, enregistrée aussi sur ce disque, qui, malgré ses dimensions modestes, propose quelques passages modulants assez originaux. Bien sûr, dans le cas des *Parte*, ces modulations sont beaucoup plus audacieuses, certains diront maladroites, mais certainement surprenantes : de *sol* mineur, on passe par *si* bémol mineur, *fa* mineur, *la* mineur, *mi* majeur, *mi* bémol majeur... avec au milieu, des retours dans la tonalité principale de *sol* mineur. Les passages modulants sont parfois assez brusques ou parfois amenés par de subtiles progressions durant lesquelles le violon glisse de trille en trille... Ce qui est très étonnant, c'est le passage de huit mesures avec une modification de l'armure qui passe d'un bémol (*si*) à six dièses (*fa, do, sol, ré, la, mi*) ; mais il ne s'agit que d'une question d'écriture qui évite les notes bémolisées, plus rares dans le répertoire pour violon de l'époque (*ré* bémol, *do* bémol, *sol* bémol). Durant tout ce passage, le tétracorde de basse reste le même, sans changement d'armure : *mi* bémol, *ré, do, si* bémol ! Ce n'est donc pas une modulation, mais simplement l'usage d'un changement d'armure par enharmonie.

Ces deux aspects de modulation et de changement d'armure s'inspirent de pratiques proposées dans les *Artificii musicali* du père ; en effet, il s'y trouve une *Passacaglia* qui module suivant le cycle des quintes et un *Balletto* à deux instruments dont l'un est écrit en *sol* bémol et l'autre en *fa* dièse !

De plus, en ce qui concerne l'usage de tonalités inusitées pour l'époque, Tomaso Antonio est bien dans l'air du temps ! C'est l'époque où certains autres compositeurs, et non des moindres, s'intéressent à ces explorations ; nous ne citerons que deux exemples célèbres, le *Labyrinthe* que Marin Marais place dans son *Quatrième Livre de Pièces de Viole* (1717) et le *Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach (1722).

En vérité, cette *Chaconne* que l'on considère comme un faux, a toutes les chances d'être une pièce absolument authentique. Mais n'est-elle pas finalement l'œuvre d'un violoniste en mal d'être ? Depuis le début du XVIII^e siècle, il ne publie plus rien, alors qu'auparavant quatre recueils ont été édités en moins de dix ans. Dans cette même période, en 1692, il réalise la publication du dernier recueil de sonates de son père qui vient de décéder. Mais que fait-il ensuite ? Il doit jouir d'une certaine réputation ; on lui compte des élèves comme le Français Jean-Baptiste Sénaillé ou l'Italien Evaristo Felice Dall'Abaco. Mais le poids de l'image paternelle n'est-il pas trop lourd ? La comparaison avec la situation de Wilhelm Friedemann Bach vis-à-vis de son père est-elle osée ? Formé par son père, puisant dans l'œuvre de ce dernier toute une série d'idées et tentant de poursuivre ses recherches et ses audaces, Tomaso Antonio n'arrive pas à se détacher de son modèle. Il arrête d'écrire, tente de gagner sa vie en se produisant comme soliste, continuant la tradition des pièces variées et ornementées dont les *Parte* seraient le seul exemple conservé, noté miraculeusement par un copiste de la cour de Dresde.

Ne sommes-nous pas à une époque où la tradition violonistique italienne est en pleine mutation, celle où Locatelli explore le suraigu de l'instrument dans ces *Capricci*, celle où Giuseppe Tartini écrit des pièces que l'on dit inspirées par le Diable ? Notre *Vitalino* est au milieu de tout cela, hanté par l'image de son père. Il improvise, électrise son public, se laisse aller sur des chemins incroyables et inusités, surprend, étonne. Nous sommes aussi en pleine période de transition ; le langage baroque fait place aux nouvelles émotions qui annoncent le classicisme, ces émotions qui permettent parfois à Wilhem Friedemann Bach de s'exprimer selon son propre chant et d'oublier l'image du père. C'est dans ce contexte que se placent les *Parte*



de Tomaso Antonio dont la virtuosité, l'usage du suraigu, les phrases parfois alanguies ou galantes nous rapprochent de l'esthétique nouvelle. Le choix du grand orgue de tribune, où l'organiste peut utiliser les nombreuses ressources de l'instrument, dialoguer en force ou en tendresse avec le violon, aborder ces tensions proches du « *sturm und drang* », conduit aussi la violoniste à jouer avec force, utilisant un « *plenum* » de l'instrument qui n'est pas employé avec une basse continue « *da camera* ». Ainsi, cette *Chaconne* trouve ici sa place dans ce concert de la fin du baroque et du début du classicisme.

Faut-il rappeler que le premier éditeur de la *Chaconne* de Vitali, Ferdinand David, fut le créateur du *Concerto en mi mineur* de Félix Mendelssohn ? C'est évidemment par ce dernier qu'il a connu les *Sonates et Partitas* pour violon seul de Bach et qu'il a sans doute

cherché à trouver dans ce répertoire ancien des compositions qu'il pourrait également faire revivre à son époque ; la *Chaconne*, avec tout ce qu'elle comporte, avait tout pour devenir une œuvre emblématique de cette redécouverte du passé...

JÉRÔME LEJEUNE

Le violon et le violoniste, ou le contraire...

Personne n'arrive à comprendre l'attachement du violoniste à son instrument. Cette relation entre l'instrument et l'exécutant est le résultat d'une alchimie d'une rare complexité, indépendante de l'inévitable intermédiaire qu'est l'archet. Tant d'histoires les plus fantasques et extraordinaires alimentent des légendes merveilleuses et parfois inquiétantes autour des luthiers, des violons ou des violonistes.

Chaque violon possède sa personnalité propre et son caractère, qui se retrouvent inmanquablement dans sa sonorité. Pour un violoniste, le plus important est cette recherche presque obsessionnelle du « son absolu » qui pourra enfin concrétiser sa quête, et ce, bien avant les considérations esthétiques de la lutherie. Il existe de somptueux violons avec un son inintéressant et vice-versa. Dès lors, lorsque nous pouvons allier et la sonorité et sa facture, nous pouvons parler d'instrument exceptionnel.

Il est difficile hélas de plonger dans l'âme d'un violon. Ce dernier d'ailleurs peut très souvent cacher son histoire et souvent ce que l'on en sait est bien peu de choses...

Tout au plus, une étiquette datée et parfois contestée, le nom de l'un ou l'autre virtuose qui l'aurait joué quelques dizaines ou centaines d'années plus tôt. Ces interprètes ont-ils laissé une trace dans l'âme de l'instrument ? Le violon peut-il s'en souvenir ? Chimérique ? Pas si sûr...

Le violoniste, sans doute à la suite de nombreuses expériences, de la rencontre et de la découverte de plusieurs instruments, arrive à imaginer (à rêver ?) de ce complice indispensable et bien-aimé ; il a construit « son » image sonore, il sait ce qu'il attend d'un instrument, il sait quel archet sera la meilleure prolongation de son bras (et de son cœur).

De plus, ce n'est pas tout de trouver un violon splendide, encore faut-il qu'il y ait une attraction et une compatibilité mutuelle entre l'instrument et l'interprète et une symbiose entre tous les paramètres techniques.

Et cette rencontre, « la » rencontre, a dès lors lieu... ou non. Il existe des violons qui



Stéphanie de FAILLY (photo © Marie Emmanuelle Brétel)

nous font progresser, briller et parfois enrager ! Il existe des violons vides, inexpressifs, ou vifs et fiers. Il existe des violons français qui mènent la danse, des violons allemands ou de bohème ténébreux et nostalgiques et des violons italiens, les plus illustres, qui sont chantants et charmeurs...

Le violon idéal sera alors celui qui aidera l'interprète à explorer et révéler les plus

belles facettes de sa personnalité, celles qu'il veut essentielles et privilégiées. Mais lorsque le violoniste trouve enfin celui qui répond à son idéal, la relation tant attendue peut trouver vie et le violoniste a la faiblesse et la folie de sentir s'animer cet objet tant désiré ; moment indicible et magique, invraisemblable et fabuleux.

N'oublions jamais que ce sont les violons qui nous survivent, nous ne sommes que des passeurs de musique, et pourtant...

STÉPHANIE DE FAILLY

Merci à Leonardo pour ses encouragements sans fin et sa confiance en ce projet, merci à Lionel et Ariel pour leur patience et arrangements harmoniques en tous genres, merci à Quito pour son savoir faire et sa gentillesse, merci à Marie-France et Eric pour leur accueil au Venadou lors de la préparation de cet enregistrement, merci à Jérôme pour son savoir et sa sagesse.

Une énigme résolue ?

La première fois que j'ai joué la fameuse *Chaconne* de Vitali, il m'a semblé évident qu'il s'agissait là d'une pièce composée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Entre-temps, Stéphanie de Failly m'a fait découvrir d'autres œuvres de Tomaso Antonio Vitali et, depuis-lors, le doute ne m'a plus jamais quitté. Rien qu'à la lecture du manuscrit d'une autre *Ciaconna* du même compositeur, on ne peut s'empêcher de faire une association entre les deux pièces. On arrive même à se demander si, en réalité, l'énigmatique chaconne « romantique » n'est pas l'aboutissement de recherches ardues dans l'art de la modulation faites par le fameux « Vitalino »... Ce type de démarche est finalement assez courant dans la musique instrumentale entre 1710 et 1740. Imaginer Vitali fils en train d'écrire un « *Labyrinthus Harmonicus* » comme une sorte de « *compendium* » sur les modulations me semble une théorie plausible.

Je pense qu'il est très difficile de se prononcer définitivement en faveur de l'une ou l'autre thèse concernant cette composition, mais on ne peut qu'être frappé par la relation qui existe entre les autres œuvres du compositeur et celles de son père et cette *Chaconne* aimée des grands violonistes. Les romantiques avides de redécouvrir le passé étaient aussi, on le sait, de grands faussaires. Mais si l'on s'oriente vers la thèse du « faux », il faut admettre que l'auteur de cette partition avait une grande connaissance de la musique de Tomaso Antonio Vitali et avait très bien choisi la « victime » de son forfait !

Stéphanie de Failly permet à ces œuvres de retrouver ce qui les a unies au cours de l'Histoire et leur assure une nouvelle existence au-delà de toute énigme. La Musique parle d'elle-même grâce à son Art et aux traits du miraculeux violon Maggini, peut-être le seul témoin de la genèse des toutes les partitions réunies dans cet enregistrement.

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

PARTE DEL TOMASO VITALINO...

Seit der Generation der großen deutschen Virtuosen der Romantik, allen voran Ferdinand David, ist eine Komposition aus der Barockzeit ein richtiges Lieblingsstück für die Geiger geworden. Es ist schon fast unmöglich, sich die Karriere eines Geigers ohne dieses erstaunliche Werk vorzustellen, von denen es zahlreiche Bearbeitungen und Ausgaben gibt. Die Fassung Ferdinand Davids aus dem Jahre 1860 bildet den Ausgangspunkt für den unglaublichen Ruf, den „die“ *Chaconne* genießt!

Die Quelle, die Ferdinand David benutzte, um seine Ausgabe zu erarbeiten, war zweifellos eine Handschrift aus der Sächsischen Landesbibliothek von Dresden. Der Kopist gab auf seinem Manuskript oben einfach an: *Parte del Tomaso Vitalino*. Der Titel *Parte* ist absolut verständlich und mit dem Begriff der Variation vergleichbar, d.h. also mit dem Prinzip einer Chaconne, die über einen Basso ostinato komponiert ist. Was den Namen „Vitalino“ betrifft, ist anzunehmen, dass diese Verkleinerungsform benutzt wurde, um den Komponisten von seinem Vater zu unterscheiden!

Es gibt nämlich zwei italienische Geiger, die unter dem Namen Vitali bekannt sind. Giovanni Battista (1632-1692) stammt aus Bologna. Er studierte dort bei Maurizio Cazzati, dem Kapellmeister der Basilika San Petronio. Bevor er an den Hof der Este in Modena engagiert wurde, war er Kapellmeister an der Kirche Santo Rosario und eines der Gründungsmitglieder der *Accademia Filarmonica*. Zwar findet sich unter seinen Werken auch Vokalmusik (Oratorien, Kantaten), doch unsere Aufmerksamkeit gilt hier seinen Instrumentalstücken. Sie sind für die Familie der Geigen in verschiedenen Stilen geschrieben, von Tanzmusik, über Sonaten, bis zu einem ganzen Repertoire von Variationen über Bassi ostinati (Chaconnes, Bergamascas, Passacaglien ...). Eine erstaunliche Tatsache ist dabei, dass Giovanni Battista Vitali sowohl im italienischen Stil komponierte als auch gemäß den Gepflogenheiten der am Hof von Modena sehr geschätzten französischen Tanzmusik.

Die wesentlichsten Kompositionen Giovanni Battistas, die auf dieser Aufnahme zusammengestellt sind, stammen aus einer Handschrift, die in der Biblioteca Estense von Modena aufbewahrt wird: *Partite sopra diverse sonate di Gio. Batta Vitali per il VIOLINO*. Dieser Band enthält eine Reihe von Stücken für Violine ohne Bass. Einige davon, wie etwa die *Toccata* oder das *Capriccio di Tromba*, sind ganz offensichtlich ohne Bass konzipiert, während alle anderen auf die Tonart der Begleitung für die Stücke in C einfach durch die Angabe „per la lettera B“ oder für die Stücke in D „per la lettera E“ hinweisen. Es war also ziemlich leicht, die Bässe all dieser Stück zu rekonstruieren. Für einige darunter hat der Komponist übrigens ganz einfach damals sehr bekannte Bassi ostinati verwendet: *Rugiero, Bergamasca* ... Während alle anderen Instrumentalwerke Vitalis die Formen benutzen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jh. in Mode waren, entspricht dieser Band einer in seiner Zeit sicher bereits altmodischen Praktik, nämlich der der Diminutionen. Man kann sich übrigens fragen, ob dieses Manuskript nicht alles in allem als ein Band praktischer Beispiele für diese alte Technik ist, also sozusagen ein Werk mit theoretischem Charakter. Theoretisch ist es zweifellos, doch spiegelt es auch wieder, wie sehr Vitali diese im Niedergang betroffene Form der Improvisation beherrschte. Auch ist es interessant sich die Frage nach dem Verwendungszweck dieser kurzen Stücke zu stellen. Die *Toccata* zum Beispiel könnte bestens als Präludium zu einer Sonate in derselben Tonart dienen!

Dieses Interesse an den theoretischen und pädagogischen Aspekten ist übrigens für Vitali wichtig: Davon zeugt die Veröffentlichung der *Artificii musicali* im Jahre 1689, eine echte praktische Abhandlung der kompositorischen und kontrapunktischen Kunst für Instrumentalkompositionen. In diesem Sinn der Untersuchung verschiedenartiger Möglichkeiten ist eines der Stücke dieser Aufnahme zu verstehen. Es handelt sich um ein Werk für Violine und Bass, bei dem in den beiden Stimmen ein ternärer und einen binärer Rhythmus übereinander gelagert werden: Im ersten Teil spielt die Violine eine Melodie im 4/4-Takt und wechselt in der Mitte des Stückes zum 3/4-Takt über. Das Gegenteil ist bei der Violine, die den Bass spielt, der Fall. Vitali gibt für die Violinstimme an; „*Il Violino sona in tempo ordinario, e il*

Basso in tripla“ und für die Bassstimme: „*Il Violone sona in tripla, e il Violino in tempo ordonario, e poi si muta*“. Für die Musiker ist es amüsant, ihre Phrasen je nach den binären und ternären Dynamiken aufzubauen, für den Zuhörer aber klingt das Stück sehr fließend, da der betonte Taktteil immer auf jede zwölfte Viertelnote fällt (zwölf ist der gemeinsame Nenner von 3 und 4 !).

Bei diesem Stück verwendet Vitali den Begriff « Violone », zur Bezeichnung des Bass-Streichinstruments. Hier sollte übrigens auch erwähnt werden, dass Vitali zunächst als „Violoncino“-Spieler (also als Cellist) 1658 in San Petronio engagiert war. Einige seiner Veröffentlichungen gelten auch diesem Instrument, das manchmal auch „*Violone da brazzo*“ genannt wird, ein Name der dazu beitragen sollte, die These der Verfechter der *Viola da spalla* zu unterstützen. Andererseits enthält ein anderes Manuskript Vitalis im Sinn der oben erwähnten Sammlung von Violinwerken die gleichen Arten von Stücken für den Violone: *Partite sopra diverse Sonata di Gio. Batt Vitali per il VIOLONE*. Wir haben ihm eine andere Reihe von Diminutionen über die *Bergamasca* entnommen.

Die vielen von Giovanni Battista Vitali veröffentlichten Sammelbände von Instrumentalstücken enthalten Sonaten, Tanzsuiten und *Balletti*. In dieser reichhaltigen Auswahl haben wir nur eine *Sonata da chiesa* gewählt. Diese Komposition gehört zu den ersten der Gattung und kündigt den Stil Corellis an.

Giovanni Battistas Sohn Tomaso Antonio (1663-1745) wurde ebenfalls in Bologna geboren und machte in Modena Karriere. Sein Werk ist von bescheidenerem Umfang, ausschließlich der Violine gewidmet und besteht aus vier Bänden von Triosonaten, die zwischen 1693 und 1701 veröffentlicht wurden. Im Fall von Tomaso Antonio ist überraschend, dass nach 1701 kein Werk mehr von ihm erscheint. Dabei lebt er noch vierzig weitere Jahre. Was tat er in dieser Zeit? Es ist anzunehmen, dass er wie viele seiner Zeitgenossen Konzerttourneen unternahm. Unter den von ihm bereisten Ländern war sicher Deutschland. Eine der hier aufgenommenen Sonaten stammt aus einer in Wien aufbewahrten Handschrift, und das Manuskript der rätselhaften *Chaconne* wurde in Dresden kopiert. Die einfache Angabe „*del Vitalino*“ auf dem Manuskript

dieses Stückes lässt darauf schließen, dass er einen großen Ruf hatte, als könnte jeder durch nichts als diese Namensnennung verstehen, dass es sich um ihn handelt!

Der Einfluss der Werke seines Vaters auf sein eigenes Schaffen ist ganz offensichtlich, und die hier zusammengestellten Sonaten scheinen ihre Inspiration ebenfalls in bestimmten Modellen französischer Tänze zu schöpfen. Abgesehen von der vorhin erwähnten handschriftlichen Sonate, befinden sich die einzigen Sonaten für Violine und Basso continuo erneut in einem handschriftlichen Sammelband aus der Biblioteca Estense in Modena. Da dieses Manuskript eine Gruppe von zwölf Sonaten enthält, ist anzunehmen, dass es eine Publikation vorbereiten sollte. Die Sonaten bestehen für gewöhnlich aus mehreren Sätzen, in denen die Anklänge an den französischen Stil häufig sind (Tänze, ja sogar der Titel *Aria francese*)! Das erinnert natürlich an die vielen Stücke im französischen Stil, die sein Vater veröffentlicht hat. Der *Passo e mezzo*, der offensichtlich für ein Duo (Violine – Bass) ohne bezifferten Bass geschrieben wurde, ist ebenfalls ein direktes Erbe der verzierten Stücke des väterlichen Modells.

Die Sonate aus dem in Wien aufbewahrten Manuskript gehört dem Stil der italienischen Sonaten deutlicher an, weist also keine Einflüsse französischer Tänze auf, dem Stil, in dem Tomaso Antonio seine Triosonaten schreibt. Man findet darin das klassische, fünfsätzig Schema der *Sonata da chiesa* gemäss den Prinzipien seines berühmten Zeitgenossen Arcangelo Corelli.

Doch kommen wir zu „der“ *Chaconne*. Ihr Ruf als romantisches Bravourstück, der mit der Edition Ferdinand Davids seinen Ausgang nahm, sowie all die in ihr enthaltenen merkwürdigen Modulationen haben dazu geführt, dass sie von den Barockspezialisten als Fälschung betrachtet wurde. Wenn man sich aber näher mit dieser Komposition auseinandersetzt, verrät sie uns dennoch Elemente, die zusammengesetzt Teile eines schliesslich recht überzeugenden Puzzles ergeben.

Das erste Element ist das Manuskript, das von einem gewissen Linder geschrieben wurde, einem Musiker der Musikkapelle von Dresden. Dieses Dokument wird auf die Jahre 1710

bis 1730 datiert. Dass das Werk in Dresden kopiert wurde, ist absolut nicht erstaunlich: Am Hof dieser Hauptstadt herrschte eine ungeheure musikalische Aktivität, die italienischen Einflüssen gegenüber sehr offen war. Es genügt hier darauf hinzuweisen, dass Vivaldi dorthin eingeladen wurde und Johann Georg Pisendel, ein Schüler des venezianischen Meisters, einer der wichtigsten Geiger des Orchesters war. Wenn man die Handschrift näher betrachtet, merkt man, dass der Kopist eine typische Praktik der Geiger der Dresdner Schule anwendet, d.h. den G-Schlüssel auf der ersten Linie für die höchsten Passagen. Diese Methode wurde bereits im ausgehenden 17. Jh. von Johann Jakob Walther verwendet und man findet sie auch in den Kompositionen, die Francesco Maria Veracini in Dresden während seines Aufenthalts in der sächsischen Hauptstadt zwischen 1717 und 1723 herausgab.

Interessant ist es auch, diese Chaconne mit den Kompositionen von Giovanni Battista in Zusammenhang zu bringen; der Titel „*Parte*“ erinnert selbstverständlich an den Titel der „*Partite diverse*“. Man findet nämlich unter den Werken des Vaters Kompositionen dieser Art, darunter Variationen über Bassi ostinati von Chaconnes mit Tonartwechseln. Das ist u.a. der Fall des *Passo emezzo*, der in dieser Aufnahme zu hören ist. Im Manuskript der Sonaten für Violine und Basso continuo von Tomaso Antonio gibt es bereits eine *Ciaconna*, die ebenfalls hier aufgenommen wurde und trotz ihrer bescheidenen Ausmaße einige recht originelle modulierende Passagen enthält. Natürlich sind diese Modulationen im Fall der *Parte* viel gewagter, so manch einer würde „ungeschickt“ sagen, doch sind sie zumindest erstaunlich: von g-Moll gehen sie in b-Moll, f-Moll, a-Moll, A-Dur, Es-Dur über usw., wobei sie in der Mitte mehrmals in die Haupttonart g-Moll zurückkehren. Zu den Modulationspassagen kommt es manchmal ziemlich plötzlich, an anderen Stellen werden sie auch durch subtile Entwicklungen herangeführt, bei denen die Geige von Triller zu Triller gleitet ... Besonders erstaunlich ist die 8taktige Passage mit einer Änderung der Vorzeichnung, wobei es zu einem Übergang von einem zu 6 Kreuzen (F, C, G, D, A, E) kommt. Doch handelt es sich nur um eine Frage der Schreibweise, die die Noten mit dem im damaligen Violinrepertoire selteneren Versetzungszeichen (Des, Ces, Ges) vermeiden will.

Während dieser ganzen Passage bleibt der Bass-Tetrachord gleich, ohne die Vorzeichnung zu ändern: Es, D, C, B! Hier liegt demnach keine Modulation vor, sondern einfach um die damals übliche Änderung der Vorzeichnung durch Enharmonik.

Diese beiden Aspekte der Modulation und der Änderung der Vorzeichnung sind von Praktiken inspiriert, die in den *Artificii musicali* des Vaters vorgeschlagen werden; darin ist eine *Passacaglia* zu finden, die im Quintenzirkel moduliert, sowie ein *Balletto* für zwei Instrumente, von denen eines in Ges und das andere in Fis notiert ist!

Außerdem entspricht die Verwendung von ungebräuchlichen Tonarten dem Zeitgeist! Damals interessieren sich nämlich auch einige andere Komponisten – und nicht die geringsten – für solche Experimente; wir wollen hier nur zwei berühmte Beispiele nennen, das *Labyrinth* in Marin Marais' *Quatrième Livre de Pièces pour Viole* (1717) und Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Klavier* (1722).

Tatsächlich bestehen große Chancen, dass diese als Fälschung betrachtete *Chaconne* ein ganz authentisches Stück ist. Aber ist sie nicht das Werk eines Geigers, der sich in seiner Haut nicht wohl fühlt? Seit dem Beginn des 18. Jh. hat er nichts mehr veröffentlicht, während davor vier Sammelbände in weniger als zehn Jahren herausgekommen waren. In dieser Zeit, nämlich 1692, kümmerte er sich auch um die Veröffentlichung des letzten Sonatenbandes seines Vaters, der eben gestorben war. Doch was tat er danach? Er genoss bestimmt einen gewissen Ruf; unter seinen Schülern sind Musiker wie der Franzose Jean-Baptiste Sénaillé oder der Italiener Evaristo Felice Dall'Abaco. Doch ist der Druck des Vaterbildes nicht zu stark? Wäre der Vergleich mit der Situation Wilhelm Friedemann Bachs seinem Vater gegenüber nicht denkbar? Der vom Vater ausgebildete Tomaso Antonio schöpft aus dessen Werk eine ganze Reihe von Ideen, versucht seine Forschungen und seine Kühnheiten fortzuführen, kann sich aber von seinem Modell nicht lösen. Er hört zu schreiben auf, versucht seinen Lebensunterhalt zu verdienen, indem er als Solist auftritt, setzt die Tradition der variierten und ornamentierten Stücke fort, von denen die *Parte* das einzig erhaltene Beispiel darstellen, da sie wie durch ein Wunder von einem Kopisten des Dresdener Hofes aufgeschrieben wurden.

Lebt er nicht in einer Zeit, in der sich die italienische Violintradition mitten im Umbruch befindet, in der Locatelli die höchsten Töne des Instruments in seinen *Capricci* erforscht, in der Giuseppe Tartini Stücke schreibt, von denen gesagt wird, sie seien vom Teufel inspiriert? Unser Vitalino befindet sich inmitten all dieser Neuerungen und kann vom Bild seines Vaters nicht loskommen. Er improvisiert, elektrisiert sein Publikum, lässt sich auf unglaubliche, ungebräuchliche Wege ein, überrascht und setzt in Erstaunen. Seine Zeit ist aber auch eine Übergangsperiode: Die barocke Musiksprache weicht neuen Emotionen, die die Klassik ankünden, eben jene Emotionen, die manchmal Wilhelm Friedeman Bach erlauben, sich gemäß seinem eigenen Gesang auszudrücken und das Bild des Vaters zu vergessen. In diesem Kontext sind die *Parte* Tomaso Antonios zu sehen, deren Virtuosität, die Verwendung der höchsten Tonlagen sowie die manchmal schmachtenden oder galanten Phrasen uns der neuen Ästhetik näher bringen. Die Wahl der großen Orgel der Empore, wo der Organist die zahlreichen Möglichkeiten des Instruments einsetzen, mit der Violine einen kräftigen oder zärtlichen Dialog führen und Spannungen, die dem „Sturm und Drang“ verwandt sind, hervorrufen kann, veranlasst auch die Geigerin, kräftig zu spielen, ein „Plenum“ ihres Instruments einzusetzen, das hier nicht mit einem „*da camera*“ Basso continuo verwendet wird. So findet diese *Chaconne* ihren Platz hier in diesem Konzert des ausgehenden Barocks und der beginnenden Klassik.

Muss daran erinnert werden, dass Ferdinand David, der erste Herausgeber von Vivaldi's *Chaconne*, das *Violinkonzert in e-Moll* von Felix Mendelssohn uraufgeführt hat? Selbstverständlich hat er durch Mendelssohn die *Sonaten und Partiten für Violine solo* von Bach kennengelernt und wollte zweifellos im alten Repertoire Kompositionen finden, die er ebenfalls in seiner Zeit wieder aufleben lassen konnte. Und „die“ *Chaconne* enthielt alles was nötig war, um zu einem signifikanten Werk dieser Wiederentdeckung der Vergangenheit zu werden ...

Die Geige und der Geiger oder das Gegenteil...

Niemand kann verstehen, wie sehr der Geiger an seinem Instrument hängt. Diese Beziehung zwischen dem Instrument und seinem Spieler ist das Ergebnis einer Alchimie von seltener Komplexität, die unabhängig vom unvermeidlichen Vermittler, dem Bogen, ist. Unzählige, oft ganz seltsame, außergewöhnliche Geschichten liegen wunderbaren, manchmal auch beunruhigenden Legenden um Geigenbauer, Geigen oder Geiger zugrunde.

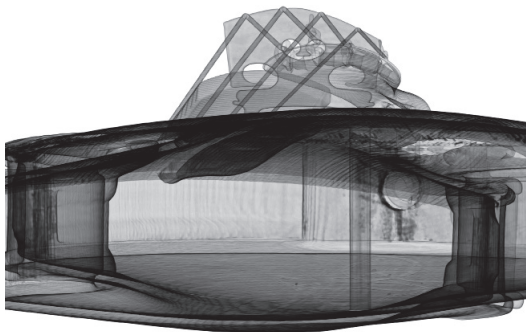
Jede Geige besitzt ihre eigene Persönlichkeit und ihren eigenen Charakter, die sie zwangsläufig in ihrer Klangfarbe ausdrücken. Am wichtigsten für einen Geiger ist die obsessionelle Suche nach dem „absoluten Klang“, der sein Streben endlich konkretisieren kann, und zwar jenseits der ästhetischen Erwägungen des Instrumentenbaus. Es gibt großartige Geigen mit uninteressanter Klangfarbe und umgekehrt. Daher kann man, wenn Klangfarbe und Bauart eine Verbindung eingehen, von einem außergewöhnlichen Instrument sprechen.

Leider ist es schwierig, die Seele einer Geige zu erfassen. Das Instrument kann nämlich sehr oft seine Geschichte verbergen, und was man darüber weiß, ist oft nur sehr spärlich...

Höchstens gibt es ein datiertes, oft umstrittenes Etikett oder den Namen des einen oder anderen Virtuosen, der vor einigen Jahrzehnten oder Jahrhunderten darauf gespielt haben soll. Haben diese Interpreten in der Seele des Instruments eine Spur hinterlassen? Kann sich die Geige daran erinnern? Fantasterei? Nicht so sicher ...

Bestimmt ist es auf die vielen Erfahrungen des Geigers, auf seine Begegnung mit und die Entdeckung von verschiedenen Instrumenten zurückzuführen, dass er sich diesen unabhkömmlichen, geliebten Freund vorstellen (von ihm träumen?) kann; er hat „sein“ Klangbild geformt, er weiß, was er von einem Instrument erwartet, er weiß, welcher Bogen die beste Verlängerung seines Arms (und seines Herzens) ist.

Außerdem genügt es nicht, eine herrliche Violine zu finden, es muss auch eine gegenseitige Anziehungskraft und Kompatibilität zwischen dem Instrument und dem Interpreten



bestehen sowie eine Symbiose zwischen allen technischen Parametern.

Und diese Begegnung, „die“ Begegnung, kann stattfinden oder auch nicht. Es gibt Geigen, dank derer wir Fortschritte machen, brillieren oder die uns manchmal rasend machen! Es gibt leere, ausdruckslose oder leb-

hafte, stolze Geigen. Es gibt französische Geigen, die den Tanz anführen, deutsche Geigen oder düstere, nostalgische böhmische Geigen sowie italienische Geigen - die berühmtesten -, die melodische und bezaubernd sind ...

Die ideale Geige ist demnach die, die dem Interpreten hilft, die schönsten Facetten ihrer Persönlichkeit zu erforschen und aufzudecken, was er als wesentlich und privilegiert hervorheben will. Und wenn der Geiger schließlich das Instrument findet, das seinem Ideal entspricht, kann die so sehnlich erwartete Beziehung endlich Wirklichkeit werden, so dass er so schwach und verrückt ist zu fühlen, wie der so begehrte Gegenstand zum Leben erwacht; ein unaussprechlicher, magischer, unglaublicher und fabelhafter Augenblick!

Vergessen wir nie, dass uns die Geigen überleben, wir sind nur Vermittler der Musik, und dennoch

STÉPHANIE DE FAILLY

Ein gelöstes Rätsel ?

Als ich Vitalis berühmte „Chaconne“ zum ersten Mal spielte, schien es mir ganz klar, dass es sich dabei um ein Stück aus der zweiten Hälfte des 19. Jh. handle. In der Zwischenzeit entdeckte ich dank Stéphanie de Failly andere Werke von Tomaso Antonio Vitali und seither habe ich nie wieder zu zweifeln aufgehört. Schon wenn man das Manuskript einer anderen Ciaconna desselben Komponisten liest, kann man nicht umhin, Vergleiche zwischen den beiden Werken anzustellen. Man geht sogar so weit sich zu fragen, ob die geheimnisvolle, „romantische“ Chaconne in Wirklichkeit nicht das Ergebnis einer äußerst tiefgehenden Erforschung der Modulationskunst durch den besagten „Vitalino“ ist? Diese Vorgehensweise ist schließlich in der Instrumentalmusik zwischen 1710 und 1740 ziemlich üblich. Sich vorzustellen, wie Vitali Sohn einen „Labyrinthis Harmonicus“ als eine Art „Kompendium“ über alle Modulationen schreibt, scheint mir eine plausible Theorie zu sein.

Ich glaube, dass es sehr schwer ist, sich endgültig für irgendeine der Hypothesen über diese Komposition zu entscheiden, doch muss einem unweigerlich die Beziehung auffallen, die zwischen den anderen Kompositionen des Komponisten und seines Vaters und dieser von den großen Geigern geliebten „Chaconne“ besteht. Die Romantiker waren begierig, die Vergangenheit wiederzuentdecken, und bekanntlich auch große „Fälscher“. Doch wenn man sich nach der Hypothese der „Fälschung“ richtet, muss man zugeben, dass der Komponist dieses Stücks die Musik Tomaso Antonio Vitalis sehr gut kannte und das „Opfer“ seiner „Untat“ geschickt ausgewählt hat!

Stéphanie de Failly macht es möglich, zwischen diesen Werken jene Verbindung wiederzufinden, durch die sie im Laufe der Geschichte miteinander verknüpft wurden, und sichert ihnen dadurch eine neue Existenz jenseits jeden Rätsels. Die Musik spricht für sich selbst dank ihrer Kunst und den Läufen der wunderbaren Maggini-Geige, die vielleicht der einzige Zeuge der Entstehung aller in dieser Aufnahme zusammengestellter Kompositionen ist.

PARTE DEL TOMASO VITALINO

Jedna z barokních skladeb se stala oblíbeným koníčkem již od dob velkých německých romantických houslistů v čele s Ferdinandem Davidem. Je prakticky nemožné představit si práci jeho a dalších velikánů bez této překvapující partitury, kterou známe v mnoha úpravách a vydáních. Skladbu realizoval Ferdinand David v roce 1860 a právě tehdy se započala překvapující pověst známé *Chaconne* (chaconne je hudební forma a název pro tanec oblíbený v 17. století – pozn. překl.).

Zdroj, ze kterého Ferdinand David vycházel, byl bezesporu rukopis zachovaný v Sächsische Landesbibliothek v Drážďanech. Kopista připsal na partituru „*Parte del Tomaso Vitalino*“. Titulem „*Parte*“ dává najevo, že jde o variaci, a odkazuje k principu ostinátního basu, na kterém je skladba typu chaconne založena. Co se týká jména „*Vitalino*“, lze předpokládat, že zdrobnělina je zde použita proto, aby bylo možné odlišit skladatele od jeho otce.

Ve skutečnosti existovali dva italské houslisty známí pod jménem Vitali. Tím prvním byl Giovanni Battista Vitali (1632–1692), který pocházel z Boloně. Jeho učitelem byl Maurizio Cazzati, kapelník v bazilice svatého Petronia. Dříve než byl Vitali povolán na dvůr vévodů d'Este v Modeně, byl kapelníkem v kostele svatého Růžence a také jedním ze zakládajících členů *Accademia Filarmonica*. Jeho dílo obsahuje různé žánry vokální hudby (oratoria, kantáty), nás ale zajímají především jeho instrumentální skladby. Jsou určeny pro skupinu smyčcových nástrojů a obsahují různé styly od taneční hudby až k sonátám, přes nejrůznější variace na ostinátní bas (chaconne, bergamasques, passacailles...; jedná se opět o různé hudební formy a tance – pozn. překl.). Překvapivé je, že Giovanni Battista Vitali psal jak v italském stylu, tak podle principů francouzské taneční hudby, která byla zřejmě na dvoře v Modeně velmi oceňovaná.

Většina ze skladeb Giovanniho Battisty shromážděných na této nahrávce pochází z rukopisu uloženého v Biblioteca Estense v Modeně, který je nazván „*Partite sopra diverse*

sonate di Gio. Batta Vitali per il VIOLINO“. Tato sbírka obsahuje řadu skladeb pro housle bez basu. Některé skladby, jako třeba *Toccata* nebo *Capriccio di tromba*, jsou bezpochyby bez basu, zatímco u ostatních je pouze označena tónina pro doprovod poznámkou „per la lettera B“ pro skladby v C dur, nebo „per la lettera E“ pro skladby v D dur. Bylo tedy poměrně snadné sestavit basový doprovod pro všechny skladby – některé z nich byly navíc jednoduché ostinátní basy, ve své době velmi známé: *Ruggiero*, *Bergamasca* apod. Zatímco všechny ostatní Vitaliho instrumentální kompozice se podobají formám, které byly v druhé polovině 17. století v módě, tato sbírka odpovídá principům diminuce, které už byly v té době zastaralé. Můžeme si tedy položit otázku, zda by rukopis neměl být považován za sbírku příkladů tohoto starého způsobu a být tak svým způsobem dílem teoretickým. Nesmíme ovšem zapomenout, že odráží rovněž stárnoucí žánr, jehož byl Vitali mistrem – improvizaci. Je také zajímavé pát se po využití Vitaliho krátkých skladeb. Taková *Toccata* se například skvěle hodí jako úvod k sonátě ve stejné tónině!

Teoretický a pedagogický zájem je ostatně pro Vitaliho důležitý, o čemž svědčí vydání *Artificii musicali* z roku 1689, které je opravdovou učebnicí instrumentální skladby a kontrapunktu. V duchu takového zkoumání se nese také jedna ze skladeb na tomto disku. Jedná se o skladbu pro housle a kontrabas, ve které se tyto dva hlasy překrývají v třídobém a dvojdobém rytmu: v první části hrají housle melodii ve čtyřčtvrtečním taktu a uprostřed skladby přejdou na takt tříčtvrteční. U kontrabasu je tomu naopak. K partu pro housle Vitali napsal „*Il Violino sona in tempo ordonario, e il Baso in tripla*“ a k partu basovému „*Il Violone sona in tripla, e il Violino in tempo ordonario, e poi si muta*“. Pro hráče, kteří si vytváří frázování na základě třídobé a dvojdobé dynamiky, je hra zábavná, ale posluchačům může skladba trochu unikat, protože záchytný bod přichází až každou dvanáctou čtvrtéovou notu (dvanáct je součin tří a čtyř).

V této skladbě používá Vitali termín *Violone* („kontrabas“ – pozn. překl.) pro basový smyčcový nástroj. Zde je třeba podotknout, že Vitali byl v roce 1658 původně angažován u

Svatého Petronia jakožto hráč na „violoncino“ (tedy violoncello). Některé z jeho skladeb jsou také určeny pro tento nástroj, někdy nazývaný „violone da braccio“, což by mohlo podpořit teorii zastánců nástroje „viola da spalla“. Na druhou stranu, Vitali napsal další rukopis v duchu výše zmíněné sbírky skladeb pro housle, který obsahuje stejný druh skladeb pro kontrabas: *Partite sopra diverse Sonata di Gio. Batt. Vitali per il Violone*. Vybrali jsme z něj další řadu diminucí na *Bergamasca*.

Mnoho sbírek instrumentálních skladeb vydaných Giovannim Battistou Vitalim obsahuje sonáty a taneční suity a *balletti*. Z této početné tvorby jsme vybrali pouze skladbu *Sonata da chiesa*, která patří k prvním ve svém žánru a předjímá tak Corellioho styl.

Stejně jako jeho otec, i Tomaso Antonio (1663–1745) se narodil v Boloni, působil ale v Modeně. Jeho dílo, které je skromnější než otcovo a které cele věnoval houslím, sestává ze čtyř sbírek sonát pro trio vydaných v letech 1693 až 1701. Je překvapivé, že po roce 1701 už mu nebylo vydáno žádné dílo, přestože žil ještě dalších čtyřicet let. Čemu se v té době věnoval? Můžeme předpokládat, že podobně jako mnoho z jeho současníků účinkoval na koncertních turné. Mezi navštívené země patřilo určitě Německo. Jedna ze sonát nahraných na tomto disku pochází z rukopisu uloženého ve Vídni a rukopis záhadně *Chaconne* byl opsán v Drážďanech. To, že je na rukopise pouze zmínka „del Vitalino“ svědčí o tom, že se musel těšit velké známosti, jako by kopista předpokládal, že z tohoto krátkého jména každý pochopí, o koho se jedná.

Příbuznost jeho skladeb s otcovými je naprosto zřejmá a i sonáty, které se nachází na našem disku, pravděpodobně čerpají inspiraci v některých formách francouzských tanců. Ponecháme-li stranou sonátu z výše zmíněného rukopisu, jediné sonáty pro housle a basso continuo se opět nacházejí v rukopisné sbírce uložené v Biblioteca Estense v Modeně. Ta obsahuje soubor dvanácti sonát a lze tedy předpokládat, že se jednalo o přípravný návrh vydání. Sonáty jsou zpravidla složeny z několika vět, ve kterých jsou časté odkazy na francouzskou hudbu (tance, dokonce titul *Aria francese!*) – a nelze nevzpomenout množství skladeb ve francouzském stylu, které vydal jeho otec. Stejně tak i *Passamezzo*, které je evidentně určené

pro duo (housle, kontrabas) bez basso continuo, je přímým dědictvím skladeb s ornamentací dle otcovského vzoru.

Sonáta pocházející z vídeňského rukopisu zřetelněji zapadá do stylu italských sonát. Je tedy bez vlivu francouzských tanců, který jinak poznamenal Tomase Antonia při psaní sonát pro trio. Příkladem může být *Sonata da Chiesa*, která sleduje klasické schéma o pěti větách podle principů skladateleova slavného současníka Arcangela Corelliho.

Přejděme ale k *Chaconne*. Pověst mistrovské romantické skladby, kterou podnítilo její vydání Ferdinandem Davidem a všechny ty zvláštní přechody, jež obsahuje, přivedla barokní skladatele k tomu, že ji považovali za podvrh. Když se nicméně do studia této partitury ponoříme hlouběji, ukáží se nám jednotlivosti, které společně vytvoří dosti přesvědčivou skládanku.

První součástíkou je rukopis z let 1710–1730 vytvořený jistým Linderem, hudebníkem spojeným s drážďanskou kaplí. To, že byl opis této skladby pořízen v Drážďanech, není nijak překvapivé – hudební aktivita místního dvora otevřeného italským vlivům byla nesmírná. Stačí poznamenat, že zde byl hostem Vivaldi a že jeden z hlavních houslistů v orchestru, Johann Georg Pisendel, byl žákem tohoto benátského mistra. Při prohlídce rukopisu si můžeme všimnout, že kopista používá pro nejvyšší pasáže sopránový klíč, což patří mezi jednu z praktik užívaných houslisty z drážďanské školy. Tento postup používal i Johann Jakob Walther na konci 17. století a setkáváme se s ním i ve skladbách, které vydával Francesco Maria Veracini během svého pobytu v Drážďanech v letech 1717 až 1723.

Je také zajímavé propojit naši chaconne se skladbami Giovanniho Battisty – titul „*Parte*“ jasně připomíná titul „*Partite diverse*“. V otcových dílech najdeme vůbec skladby tohoto druhu, s různými variacemi na ostinátní bas se změnou tóniny. Mimo jiné je to případ skladby *Passamezzo*, která se nachází na naší nahrávce. Jedna ze sonát pro housle a basso continuo v rukopise Tomase Antonia se nazývá *Ciacconna* (i tu najdete na disku). Tato skladba nabízí přes svůj malý rozsah několik poměrně originálních modulačních pasáží. V případě *Parte* jsou modulace samozřejmě mnohem odvážnější, někdo by řekl neobratnější, ale rozhodně

překvapující: od g moll přechází přes b moll, f moll, g moll, E dur, es moll... a uprostřed se vrací k hlavní tónině g moll. Modulační pasáže jsou někdy dost prudké, jindy uvedené jemnými progresemi, při nichž housle kloužou z trylku do trylku... Velice překvapivá je pasáž s osmi mensurami s jednou změnou předznamenání, která přechází od jednoho b (h) k šesti křížkům (f, c, g, d, a, e). Ve skutečnosti je to ale pouze otázka zápisu – ten se totiž vyhýbá sníženým notám, které v rejstříku tehdejších houslí nebyly tak časté (des, ces, ges). Basový akord es, d, c, h přitom zůstává během celé této pasáže stejný, beze změny předznamenání. Nejde tedy o modulaci, ale pouze o enharmonickou záměnu. Modulace a změna předznamenání jsou inspirovány postupy navrženými v otcových *Artificii musicalii* – nachází se v nich totiž *Passacaglia*, která moduluje podle kvintového cyklu, a *Balletto* pro dva nástroje, z nichž jeden je napsán v ges dur a druhý ve fis dur.

Tóniny v dané epoše neobvyklé jsou plně v souladu s duchem doby – o tyto postupy se tehdy zajímali i další skladatelé, a nikoli nevýznamní. Vzpomeňme alespoň dva příklady – skladba *Labyrinthe*, kterou zařadil Marin Marais do svého díla *Quatrième Livre de Pièces de Viole* (1717), a *Dobře temperovaný klavír* Johanna Sebastiana Bacha.

Zdá se, že *Chaconne*, kterou mnozí považují za podvrh, má ve skutečnosti všechny předpoklady pro to, aby byla naprosto autentickou skladbou. Nejedná se koneckonců o dílo houslisty v životních nesnázích? Čtyři jeho sbírky byly vydány během necelých deseti let a v těžké době, v roce 1692, dokončil vydání poslední sbírky sonát svého právě zemřelého otce. Od začátku 18. století však už nepublikoval. Co dělal poté? Pravděpodobně těžil z jisté pověsti: jsou mu připisováni žáci jako Francouz Jean-Baptiste Sénaillé nebo Ital Evariste Felice Dall'Abaco. Nebyla mu však náhodou příliš velká tíže otcova obrazu? Nelze si jej představit v podobné situaci jako Wilhelma Friedmanna Bacha ve vztahu k jeho otci? Tomaso Antonio byl svým otcem vzdělán, z jeho díla načerpal celou řadu nápadů a snažil se pokračovat v jeho troufalém hledání; nepodařilo se mu však od svého vzoru odpoutat. Přestal psát, zkoušel se uživit sólovým vystupováním a pokračoval tak v tradici různorodých skladeb s hudebními

ozdobami, jejichž jediným dochovaným příkladem by bylo *Parte*, zázračně zapsané kopistou drážďanského dvora.

Nebylo to zrovna v době, ve které italská houslová tradice procházela velkou změnou? V době, kdy Locatelli ve svých *Capricii* zkoumal vysoké tóniny nástroje? Kdy Giuseppe Tartini psal skladby, o kterých se říkalo, že se v nich inspiroval ďáblem? Náš Vitalino stál vprostřed všeho toho dění, pronásledovaný obrazem svého otce. Improvizoval, snažil se uchvátit své publikum, pouštěl se na neuvěřitelné a neobyčejné cesty, překvapoval, ohromoval. Ale byla to i doba prudkého přechodu: barokní vyjadřování ustupovalo novým emocím, které ohlašovaly klasicismus, emocím, které tu a tam dovolily Wilhelmu Ferdinandu Bachovi vyjádřit se svou vlastní hudbou a zapomenout na předobraz svého otce. Právě do takového kontextu je třeba zařadit *Parte* Tomase Antonia. Virtuosita této skladby, využití velmi vysoké tóniny, věty, které jsou někdy zeslabené nebo zjemnělé, to vše nás přibližuje nové estetice. Výběr velkých varhan, jejichž mohutný potenciál může varhaník využít a „rozmlouvat“ tak s houslemi tu s plnou silou, jindy něžně a přiblížit se tím napětí „Sturm und Drang“, vedl i houslistku k tomu, aby hrála s plnou silou, využila celý rozsah svého nástroje, který se neukáže při hře s basso continuo „da camera“. *Chaconne* tak nachází své místo v koncertu konce baroka a počátku klasicismu.

Je vůbec nutné připomínat, že první vydavatel Vitaliho *Chaconne*, Ferdinand David, byl krom toho interpretem *Concerta v e moll* od Felixe Mendelssohna? Díky němu se zřejmě seznámil se sbírkou *Sonates et Partitas* pro housle od Bacha a bezpochyby pak hledal ve starém repertoáru další skladby, kterými by mohl oživit svoji dobu. A *Chaconne*, se vším, co obsahuje, byla ideální pro to, aby se mohla stát dílem symbolizujícím znovobjevování minulosti...

JÉRÔME LEJEUNE

PŘEKLAD: HANA NOVOTNÁ

THE KLÍČEK FOUNDATION



Nadační fond Klíček (www.klicek.org) vznikl už v roce 1991 jako jedna z prvních nestátních charitativních organizací v tehdejší postkomunistickém Československu. Impuls k jejímu vzniku vzešel z několikaletého osobního kontaktu jeho zakladatelů s vážně a nevléčitelně nemocnými dětmi, pobyvajícími tehdy na jediném centralizovaném nemocničním onkologickém oddělení, daleko od svých domovů, v odloučení od svých rodičů a sourozenců. Klíček po získání zkušeností z několika západoevropských organizací, zejména britských, postupně začal zavádět do českého prostředí principy tzv. family-centred care a svou práci postupně rozšířil do několika vzájemně propojených oblastí, jimiž jsou zejména podpora a rozvoj dětské hospicové péče, podpora a rozvoj herní práce s dětmi v nemocnicích a vzdělávání rodičovské, zdravotnické i neširší veřejnosti v oblasti potřeb a práv nemocných a hospitalizovaných dětí. Zakladatelka a současná ředitelka Nadačního fondu Klíček, Markéta Královcová, byla za svou práci oceněna titulem „sociální podnikatel“ od americké organizace Ashoka (www.ashoka.org). Veškerá práce Klíčku je financována z darů.

THE KLÍČEK FOUNDATION



In the Czech language, the word klíček can mean two things: a sprout or shoot of new growth and a small key. The Klíček Foundation (www.klicek.org) was established in 1991; at that time it was one of the first privately-run charitable organisations in what had formerly been Czechoslovakia. It came into being thanks to the links that its founders formed with children who were gravely or terminally ill and who had been hospitalised in the sole specialist centre for the treatment of cancer in the whole country, far from their homes and families. Basing itself upon the experience gained by its founders in various institutions in Western Europe and in Great Britain in particular, the Klíček Foundation introduced the idea of family-centred care to the Czech Republic. The Foundation subsequently expanded its activities, concentrating on the support and development of paediatric palliative care, the support and development of people specialising in playwork with hospitalised children, and in the education of their parents, medical personnel and the general public about the needs and the rights of children who have been hospitalised. Markéta Královcová, the founder and current director of the Foundation, has been granted the title of Social Innovator by the American Ashoka organisation (www.ashoka.org) in recognition of her work. The Klíček Foundation and its work are funded entirely by donations.

THE KLÍČEK FOUNDATION



La Fondation Klíček (www.klicek.org. En tchèque, le mot « Klíček » a deux significations : le germe et la petite clé) a été créée en 1991. C'était alors l'une des premières organisations de charité non gouvernementales en ex-Tchécoslovaquie. Sa création s'est imposée au fil des contacts que ses fondateurs nouèrent avec des enfants gravement malades ou incurables, hospitalisés dans l'unique département oncologique centralisé de la République ; ils étaient séparés de leurs parents, de leurs frères et sœurs, loin de chez eux. Grâce à l'expérience acquise au sein de divers organismes en Europe de l'Ouest, notamment en Grande-Bretagne, la Fondation Klíček a introduit en Tchéquie le principe des soins de santé centrés sur le patient et sa famille (« family-centred care »). Klíček a ensuite élargi ses activités notamment au soutien et au développement des soins palliatifs pédiatriques, au soutien et au développement du travail des spécialistes du jeu (« playwork ») avec les enfants hospitalisés et à l'éducation des parents, des employés médicaux et du public en général dans le domaine des droits et des besoins des enfants malades et hospitalisés. Markéta Královcová, la fondatrice et actuelle directrice de la Fondation, a été récompensée pour son travail par l'association américaine Ashoka (www.ashoka.org) qui lui a décerné le titre d'« entrepreneur social ». Le travail de la Fondation Klíček est entièrement financé par des dons.

outhere

creating diversity...

**Listen to samples from the new Outhere releases on:
 Écoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
 Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:**

www.outhere-music.com

